

Leipzig
Karl W. Hiersemann

Ehrhardt

Die Kunst
der
Malerei



Hiersemanns
Handbücher VI

HIERSEMANN'S HANDBÜCHER BAND VI

CR 6

Ehrhardt
Die Kunst
der Malerei

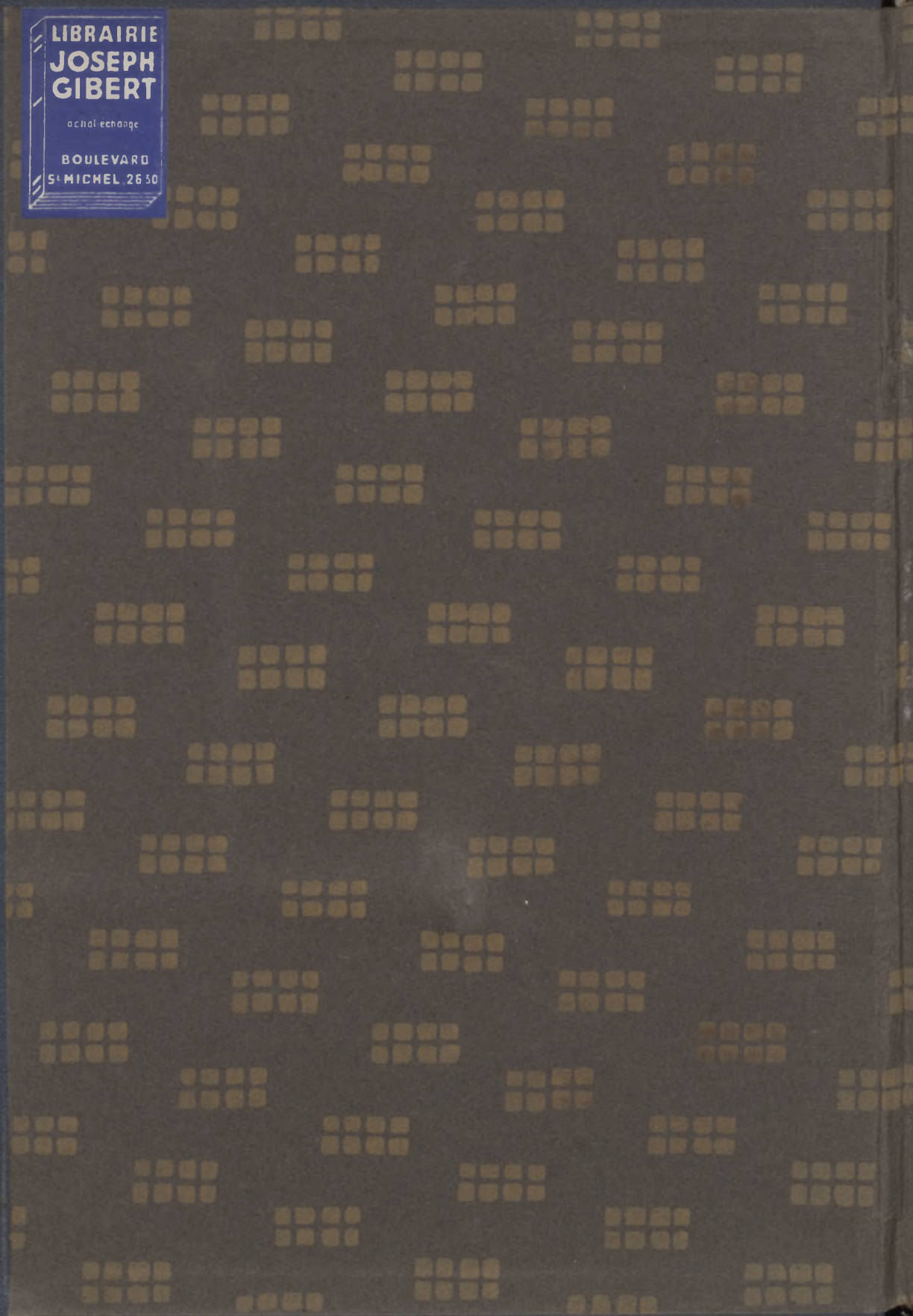
Dritte Auflage
Revidiert von Ernst Berger

LEIPZIG, KARL W. HIERSEMANN

LIBRAIRIE
JOSEPH
GIBERT

actual exchange

BOULEVARD
S^t MICHEL 26 30





6-
111

750726

1.50

HIERSEMANN'S HANDBÜCHER

BAND VI

VORWORT

DIE KUNST DER MALEREI

EINE ANLEITUNG

HIERSEMANN'S HANDBÜCHER

BAND VI

LEBENS- UND KUNST-ANLEITUNG

LEBENS- UND KUNST-ANLEITUNG

HIERESMANNS HANDBÜCHER

BAND VI

AD. EHRHARDT

DIE KUNST DER MALEREI

EINE ANLEITUNG
ZUR AUSBILDUNG FÜR DIE KUNST

DRITTE AUFLAGE

REVIDIERT VON MALER ERNST BERGER



1020437

LEIPZIG 1910 :: VERLAG VON KARL W. HIERSEMANN

Dz. 20/09

VORWORT ZUR DRITTEN AUFLAGE.

Der nunmehr vorliegenden dritten Auflage des Ehrhardt'schen Werkes ein paar Worte voranzuschicken, erachtet der mit dieser Aufgabe Betraute für wünschenswert und selbstverständlich. Schon aus dem Grunde, weil er an Stelle des in hohem Greisenalter verstorbenen Autors die Arbeit an der Neuauflage übernommen hat und auch der Leser wohl ein Interesse daran haben mag, über die Grundsätze, die ihn leiteten, unterrichtet zu werden.

Seit der ersten Auflage des Buches im Jahre 1884 ist wohl eine ganze Reihe von Werken erschienen, die sich mit der „Kunst der Malerei“ beschäftigen, und die auch moderner gehalten sind als das Ehrhardt'sche; man könnte einwenden, daß der

Anmerkung. Adolf Ehrhardt wurde geboren am 21. Nov. 1813 zu Berlin, studierte an der Düsseldorfer Kunstakademie unter Schadow und kam Anfang 1839 nach Dresden, um zunächst als Mitarbeiter seines Freundes Bendemann an den Freskomalereien im königl. Schloß, später als Professor an der Kunstakademie tätig zu sein. Mitte der 80er Jahre wurde er durch ein schweres Augenleiden zum Übertritt in den Ruhestand genötigt. In Wolfenbüttel, wohin er dann übersiedelte, ist Ehrhardt am 18. Nov. 1899, drei Tage vor der Vollendung seines 86. Lebensjahres gestorben.

Außer dem vorliegenden Werke hat Ehrhardt noch „Jugenderinnerungen“ verfaßt, die 1899 als Manuskript „für Kinder und Enkel“ gedruckt der Öffentlichkeit nicht zugänglich geworden sind. Sie schildern Ehrhardts Kinder- und Lehrjahre bis zu seiner Dresdener Zeit, in anschaulich und feinsinniger Art das kleinstädtisch-idyllische Leben in den Vorstädten des alten Berlin der 20er Jahre, geben eingehend Aufschluß über die Anfänge seiner künstlerischen Ausbildung und enthalten besonders längere Ausführungen über Charakter und Stimmung der Rheinländer in den 20er Jahren, das Zusammenleben der Kunstjünger an der jungen Düsseldorfer Akademie unter Wilhelm Schadows Leitung, den maßgebenden Einfluß C. Fr. Lessings und seines literarischen Freundes v. Üchtritz, dann auch Charakteristiken von Zeitgenossen, wie Immermann, Schnaase und Felix Mendelsohn.

Studiengang, wie er hier beschrieben ist, heute nicht mehr unseren Begriffen der freien Entwicklung entspricht, ja sogar mit dem verpönten Ausdruck „akademisch“ bezeichnet werden müßte. Aber was das Ehrhardtsche Buch vor allem auszeichnet und ihm einen durch nichts geschmälerten inneren Wert verleiht, das ist der tiefe Ernst, mit dem hier der Aufgabe gegenübergetreten wird, um die Erfahrungen einer 40jährigen Lehrtätigkeit in einem Buche niederzulegen. Dabei ist aber nicht allein das künstlerische Glaubensbekenntnis — Ehrhardt gehörte mit Leib und Seele der Cornelianischen Kunstperiode an — der leitende Faden, der durch das Ganze führt, sondern die liebevolle Umsicht und Rücksicht auf den lernenden Schüler, dem alle Lehren und Ermahnungen gewidmet werden. Wie er den Schüler von den ersten Anfängen, dem Zeichnen nach Vorlagen und nach Gipsfiguren, zu immer höheren Stufen leitet, alle Schritte sorgsam bewacht, ihn auf alles aufmerksam macht, was wichtig und was zu vermeiden ist, dieses ganze Verhältnis des Lehrers zu seinen Schülern macht das Buch besonders wertvoll. Und wenn wir auch heute teilweise einen anderen Lehrgang einschlagen und z. B. an den höheren Kunstschulen vom Zeichnen nach Vorlagen vollkommen abgegangen sind, so wird doch jeder, selbst der moderne Meister, aus dem Buche lernen können, wie er sich zu seinen Schülern zu stellen hat und in welcher Form er ihnen die subtilsten künstlerischen Lehren geben kann. Von dieser Seite betrachtet, ist Ehrhardts vortreffliches Buch mehr für den Lehrer als für den Schüler geschrieben.

Daß es dem Autor gerade darum zu tun war, scheint mir aus dem Umstande hervorzugehen, daß er nur wenige Jahre vorher Bouviers „Handbuch der Ölmalerei“ ganz umgearbeitet herausgegeben hatte, und bei dieser Arbeit hat er wohl den Gedanken gefaßt, ein den höchsten Ansprüchen genügendes Lehrbuch zu schreiben, das seinen eigenen Ideen voll entsprechen sollte. Bouviers Buch enthielt zwar eine Reihe von praktischen Dingen, die für Maler wichtig waren, hauptsächlich für Porträt- und Landschaftsmaler, aber für jene, die sich der „höheren“ Kunst und speziell der Historienmalerei widmen wollten, war es nicht genügend. Diesem Mangel abzuhelfen, war der Zweck des Ehrhardtschen Werkes. Darauf ist mehr Wert gelegt als auf

technische Einzelheiten der Ölmalerei und des dabei gebrauchten Materiales, bei deren Besprechung er sich mit Hinweisen auf seinen „Bouvier“ begnügen konnte.

Zwei Auflagen hat das Buch erlebt und dieser Erfolg ist die Ursache, daß nun eine dritte Auflage an die Öffentlichkeit tritt. Die Verlagsbuchhandlung hat dem Unterzeichneten diese Aufgabe anvertraut und es ihm überlassen, die nötig erscheinenden Umarbeitungen daran vorzunehmen. Bei dieser Arbeit hat sich aber herausgestellt, daß es ungemein schwer, ja fast unmöglich war, aus dem festen Gefüge des Ehrhardtschen Buches einzelnes herauszunehmen und durch „Moderneres“ zu ersetzen. Die Pflicht der Pietät gegen den verstorbenen Autor hat dies sogar direkt verboten. Es ist mir deshalb nur möglich gewesen, einiges anzufügen, um der Vollständigkeit halber auch neuere Kunstauffassungen zur Sprache zu bringen, und ich habe diese kurzen Abschnitte mit einem Sternchen versehen, um sie auch äußerlich von dem ursprünglichen Buche zu trennen.

Die Anhänge zur Nachhilfe bei dem Studium der Perspektive, der Anatomie und Proportionslehre habe ich unberührt gelassen und nur wenig tun können, um diese Abschnitte zu vereinfachen.

So möge denn Ehrhardts Buch „Die Kunst der Malerei“ in den Kreisen, für die es vornehmlich bestimmt ist, neue Freunde finden!

München, September 1910.

Ernst Berger.

AUS DER VORREDE ZUR ERSTEN AUFLAGE.

Dieses Buch gibt in der ersten Abteilung eine Übersicht über alles, was von einem jeden, auch von dem Bestbegabten, erlernt werden muß, wenn er ein Künstler werden will und die Malerei zu seinem Lebensberuf erwählt hat. Eine solche Übersicht wird dem Lernenden den Zusammenhang seiner Arbeiten mit den letzten Zielen seines Strebens klar machen, und diese Erkenntnis wird und muß Freude und Aufmerksamkeit bei den jeweiligen Vorarbeiten zu lebhaftestem Eifer steigern.

In der zweiten Abteilung wird die Besonderheit und Eigenart der verschiedenen Kunstzweige, der Fächer der Malerei, in bestimmter und knapper Darlegung erörtert und zugleich eine Art und Weise der Kunsttätigkeit beschrieben und angeraten, durch welche sowohl den allgemeinen Anforderungen an ein Kunstwerk, wie der Besonderheit des Faches Genüge geleistet werden kann. Wie die vorangegangene Abteilung dürfte auch diese dem Lernenden und dem Lehrenden eine willkommene Beihilfe sein. Ganz besonders wertvoll wird sie denen sein, welche nicht das Glück haben, durch einen tüchtigen Künstler in die schöpferische Kunsttätigkeit eingeführt zu werden.

Die dritte Abteilung beschäftigt sich mit den Bedingungen für die Malerei, welche mit der Architektur verbunden ist. Sie hat die größten und schönsten Vorstellungen der Menschen lebensvoll gestaltet darzustellen, oder sie hat als beseelter Schmuck die Umgebung der Menschen zu bereichern und anmutig auszustatten. Die Behandlung und Technik der dabei gebräuchlichen Malarten ist in eingehender Weise besprochen.

Den Kunstfreunden wird durch den Inhalt des Buches eine Einsicht in die gesamte Kunsttätigkeit des Malers dargeboten,

die ihnen vollkommen sonst nur durch unmittelbaren Verkehr mit Künstlern gegeben werden kann, und die ihre Freude an den Kunstwerken selbst, je nach ihrem Interesse für die Kunst, steigern wird.

Eine vierte Abteilung, ein Anhang, ist wesentlich im Interesse der Künstler beigegeben, um etwaige, im Gedächtnis entstandene Lücken in der Lehre der Perspektive und Anatomie wieder auszufüllen, oder um als Vorstudie bei diesen Hilfswissenschaften zu dienen. Außerdem enthält der Anhang eine Auswahl von Proportionen nach Gottfried Schadows Polyklet.

Dresden, den 30. Oktober 1884.

Ad. Ehrhardt.

STATT EINER VORREDE ZUR ZWEITEN AUFLAGE EINIGE BE- MERKUNGEN ÜBER REALISMUS UND IDEALISMUS IN DER KUNST DER MALEREI.

Die Menschen, das Leben, die Natur, ja die ganze Welt wird, der Verschiedenheit der Menschen entsprechend, von so verschiedenen Standpunkten aus betrachtet und beurteilt, daß die aus diesen verschiedenen Standpunkten hervorgehenden verschiedenartigen Anschauungen sich oftmals zu widersprechen scheinen oder sich auch wirklich widersprechen.

Die Welt ist nach der einen dieser Anschauungen, der realistischen, nur die Gesamtheit des durch die Sinne Wahrnehmbaren, und die Menschheit gelangt durch die Kenntnis des Zusammenhanges und der Gesetze, auf welchen die Wirkung aller Teile dieser Welt beruht, zu einem befriedigten Dasein und zur Vollkommenheit. — Dieser Anschauung gegenüber nimmt der sogenannte Idealismus an, daß die sinnlich wahrnehmbare Welt nach einer Idee, von einem Geiste hervorgebracht und geleitet wird, der die wirkliche Ursache aller Erscheinungen ist, und daß die Menschheit erst durch diese Anschauung Befriedigung an ihrem Dasein und den richtigen Weg zur Vollkommenheit findet.

Diese beiden Anschauungen haben einen außerordentlich großen Einfluß auf die Gestaltung des Lebens und auf das Tun der Menschen, wie auch auf die Beurteilung aller einigermaßen wichtigen Lebensfragen. Wie sollten sie da nicht Einfluß gewonnen haben auf eine Tätigkeit, in der sich, wie in der

Kunst, das Wesen der Menschen abspiegelt, und die ihr Bedürfnis befriedigt, etwas zu schaffen, was Ideen und Empfindungen wahrnehmbar macht!

In der Kunst der Malerei wird mit dem Worte Realismus diejenige Richtung bezeichnet, welche als wesentlichstes Erfordernis und letztes Ziel der Kunst ausschließlich die vollkommene Nachbildung der Natur im großen und ganzen, sowie in allen Einzelheiten betrachtet. Mit dem Worte Idealismus wird die Richtung bezeichnet, welche durch die möglichst vollkommene Nachbildung der Natur einen innerlichen, geistigen Inhalt der Darstellung zur Erscheinung bringen will. Dies erachtet sie als das eigentliche Ziel der Kunst und somit des Strebens.

Beide Richtungen, die von jeher vorhanden waren, nur daß bald die eine, bald die andere vorherrschte, werden jetzt in so zugespitzter Weise als Gegensätze und als die Erkennungszeichen des Kunstwertes neugeschaffener Bilder betrachtet, daß es wohl gerechtfertigt ist, nach der Berechtigung dieser Beurteilungsart und der von ihr beanspruchten Stellung zu fragen.

Die Schöpfungen der Kunst der Malerei bestehen ausschließlich in Nachbildungen der beseelten und unbeseelten, der belebten und unbelebten Natur. Solche Nachbildungen machen, je nach dem Maß ihrer Ähnlichkeit mit der Natur, einen gleichartig bestimmten Eindruck auf das Gemüt und die Gedanken des Beschauenden, wie ihn die Natur selbst machen würde. Je mehr nun diese Nachbildungen der Wirklichkeit, das ist der Wahrheit, in jeder Beziehung nahekommen, um so mehr werden sie den Beschauer so erfreuen, bewegen, ergreifen und rühren, wie es der Fall sein würde, wenn er das Dargestellte in Wirklichkeit sähe oder erlebte.

Alles Sichtbare aber dient dem Künstler als Ausdrucksmittel, um die Empfindungen und Gedanken zur Erscheinung zu bringen, welche sowohl die Natur selbst als auch alles, was sich jemals in der Welt begeben hat und begibt, in ihm hervorrufen. Je nachdem nun diese Erscheinungen in der Natur und der Welt

das Gemüt des Künstlers (in erhebender oder erfreuender, in rührender oder erschütternder Weise) bewegt haben, gestaltet seine schöpferische Phantasie die Nachbildungen, die im Beschauer ähnliche Empfindungen hervorrufen, wie er sie gehabt hatte. Das so entstandene Werk des Künstlers, mag er den Gegenstand desselben vorher mit leiblichen Augen erschaut haben, oder mag das Werk nur in seinem Geiste entstanden sein, muß dem Beschauenden immer wie eine Nachbildung der Wirklichkeit erscheinen; denn nur dieser Schein der Wirklichkeit ist es, der den Beschauer bewegt und rührt.

Daher entsteht ein Gemälde, ein wirkliches Kunstwerk, wohl immer, indem die schaffende Phantasie des Künstlers seine Empfindungen und Gedanken zu Bildern so umgestaltet, daß sie lediglich als Nachbildungen der Natur und des Lebens erscheinen. Mit diesen Nachbildungen und durch sie wird eben etwas dargestellt, was, wenn es in der Wirklichkeit erschaut oder erlebt würde, in dem Beschauer dieselben Empfindungen und Gedanken erzeugen würde, welche den Künstler veranlaßt haben, das Gemälde zu schaffen. Je mehr nun das vom Künstler Geschaffene der Wirklichkeit ähnlich und entsprechend ist, um so sicherer erkennt der Beschauer in und mit dem Dargestellten zugleich die Empfindung und Auffassung des Künstlers. Und deshalb wird immer das Bestreben des Künstlers dahin gehen müssen, seinen Gegenstand in seiner Gesamtheit wie in allen Einzelheiten naturgetreu und der Wirklichkeit so entsprechend darzustellen, als es ihm nur irgend möglich ist. Dies ist und wird immer und zu allen Zeiten das Bestreben aller Künstler sein, mögen sie nun nach der vorangegangenen Erklärung der realistischen oder der idealistischen Richtung angehören.

Die Eigentümlichkeiten der Erscheinungen, in welchen der Charakter derselben am deutlichsten erkennbar ist, sind aber in den verschiedenen Zeiten bei verschiedenen Völkern immer in verschiedener Weise erschaut und dementsprechend die Natur verschieden dargestellt worden. Denn wie die ganze Welt verschiedenartig angeschaut wird, so wird ebenso auch die Erscheinung der hiezugehörigen Dinge in verschiedenen Zeiten und bei verschiedenen Völkern, und also auch von den nach-

bildenden Künstlern verschiedenartig angeschaut und nachgebildet. Das ist unzweifelhaft erkennbar bei Betrachtung der Kunstwerke verschiedener Zeiten, verschiedener Kulturstufen, verschiedener Völker. Daher kann trotz einer mit gleichem Eifer erstrebten Nachbildung der Wirklichkeit diese doch ein verschiedenes Aussehen erhalten, sowohl in der Gesamtheit der Darstellung wie auch in deren Einzelheiten.

Eine solche möglichst getreue Nachbildung der Natur, so verschiedenartig sie auch zu verschiedenen Zeiten und bei verschiedenen Völkern ausgesehen hat, ist doch immer und überall hochgeschätzt worden. Selbst bei den alten Griechen, deren ideale Kunstgebilde von vielen allerdings fälschlicherweise nicht als getreue Nachbildungen der Natur betrachtet werden. Die auf uns gekommenen Anekdoten von Zeuxis und Apelles, von den gemalten Trauben, durch welche Vögel, und dem gemalten Vorhang, durch den selbst ein Künstler getäuscht wurde, beweisen, daß auch bei den alten Griechen die naturgetreue, der Wirklichkeit nahekommende Darstellung der Gegenstände an und für sich hoch geschätzt wurde. Unter den Trümmern der alten Welt schien auch jede Kunstübung begraben; als dann, nachdem die wilden Strömungen der Völkerwanderung sich verlaufen hatten, wieder das Bedürfnis erwachte, wenigstens die heiligen Stätten durch die Kunst zu schmücken, geschah dies nicht mit der Absicht, die Natur nachzubilden, sondern in rein schematischer Weise nach vorgeschriebenen Regeln und Maßen. Mit Cimabue begann dann die Wiedergeburt der Künste, die Renaissance. Er hatte wieder seinen Blick auf die Natur gerichtet und in ihr das passendste Mittel gefunden, seinen Vorstellungen Leben zu verleihen. Sein überlebensgroßes Madonnenbild erschien seinen Zeitgenossen gegen die bisherigen Kunstgebilde wie ein Wunder, lebenswahr und lebendig, so daß es in feierlicher Prozession zwei Tage lang durch alle Straßen von Florenz getragen wurde, damit alle an dem staunenswerten Ereignisse teilnehmen könnten. Dies Bild bezeichnet den Anfang der neuen Kunstrichtung, welche wieder die Natur als maßgebendes Vorbild betrachtete. Während wir nun heutzutage in jenem Werke Cimabues die belebende Einwirkung der Naturanschauung beim besten Willen kaum zu erkennen vermögen,

wirkte sie in jenen Zeiten wie eine vollkommen gelungene Wiedergabe der Natur.

Von jener Zeit ab bis auf den heutigen Tag sind dann von ausgezeichneten Künstlern an den Erscheinungen der Natur immer neue Seiten für die Nachbildung gewissermaßen entdeckt und so in der vollständig getreuen Wiedergabe der Natur immer weitere Fortschritte gemacht worden, und zwar ebensowohl von denen, die der realistischen, wie von denen, die der idealistischen Richtung zugehörten. Diese Entdeckungen und Fortschritte wurden dann durch die Werke dieser Künstler der Welt mitgeteilt und dadurch Gemeingut der Mit- und Nachwelt. So wuchs die Erkenntnis der Mannigfaltigkeit und Verschiedenartigkeit der Erscheinungen in der Natur und das Bestreben, sie möglichst genau wiederzugeben, und jedem Künstler — der einen wie der anderen Richtung — wurden sie ein immer vollkommeneres Mittel, seine Gedanken zur Erscheinung zu bringen.

Anscheinend ist demnach aller Fortschritt, alle Vervollkommnung in der Kunst dadurch hervorgebracht, daß alle Gegenstände der Natur und der Wirklichkeit immer vollkommener entsprechend dargestellt werden konnten. Das Bestreben, die Natur so treu wie möglich nachzubilden, macht sich jedoch nicht erst beim Malen selbst, sondern schon von Anfang an bei der Erfassung und Ausgestaltung des künstlerischen Gedankens geltend. Obgleich in dieser Beziehung Absicht und Streben überall nach dem gleichen Ziele hingehen, so wird doch das Ergebnis je nach der Eigenart und der Empfindungs- und Denkweise des Künstlers in verschiedener Weise zur Erscheinung kommen, und das Kunstwerk also dann je nachdem als zur realistischen oder idealistischen Richtung gehörend bezeichnet werden können.

Wenn auch ein jeder Künstler die vollkommenste Naturtreue sowohl der Gesamtheit wie der Einzelheiten seiner Darstellung erstrebt, so machen sich doch die auseinandergelenden Ziele der verschiedenen Richtungen von Anfang an geltend und äußern sich in der Art und Weise, wie sich jenes Bestreben kundgibt. Da sich die Ziele des Realisten und Idealisten scheiden, scheiden sich in dieser Beziehung auch die Wege, die sie ein-

schlagen. Der Realist, dem seine Phantasie schon von vornherein ein Bild gezeigt hatte, das er entweder in seiner Gesamtheit oder doch in seinen einzelnen Teilen bereits irgendwo vollständig oder annähernd in der Natur geschaut hatte, wird immer nur bestrebt sein, dieses Bild in größter technischer Vollendung naturgetreu zur Erscheinung zu bringen. Je vollständiger ihm dies gelingt, um so mehr wird er glauben, damit das eigentliche Ziel der Kunst erreicht zu haben. Es ist immer das Charakteristische der Gegenstände, das er vorzugsweise wiederzugeben bemüht sein wird. Das Charakteristische weicht in irgendwelcher Beziehung stets von der normalen Durchschnitterscheinung, ebenso natürlich oft von dem ab, was schön ist und kann sich mitunter auch recht wohl bis in das Häßliche verlieren. Da immer das Augenfälligste, das Pikanteste, also auch das Häßlichste als charakteristisch für die Nachbildung erscheinen wird, so kommt der eifrige Realist wohl dazu, gerade im Häßlichen vorzugsweise das Darstellenswerte zu finden.

Wie wunderbar vermengt und untrennbar zusammengehörend realistische und idealistische Anschauungen beim Empfinden und Schaffen auch wirksam sein mögen, so wird die charakteristische Schönheit immer als eine Forderung des Idealismus sich geltend machen, denn diese charakteristische Schönheit vermag allein das Streben des Idealismus nach einem geistigen Inhalt der Darstellung zur Erscheinung zu bringen. Eine naturgetreue Darstellung wird an und für sich nur die Nachbildung eines äußern Vorganges sein, und zwar nur eines Momentes dieses Vorganges. In der Natur wird aber der geistige Inhalt eines Vorganges nur in dem Zusammenhang einer Reihe von verschiedenen Momenten erkennbar, und um ihn durch die Darstellung eines Momentes erkennbar zu machen, muß dieser Moment so dargestellt werden, daß er über die nur naturgetreue Darstellung des Einzelmomentes hinausgeht. Dies geschieht dadurch, daß dasjenige, was in der Reihenfolge der einzelnen Momente als charakteristisch für das Ganze erkennbar ist, in diesem einen Moment zusammengefaßt zur Erscheinung gebracht wird. Das ist die charakteristische Schönheit des dargestellten Ganzen, welche in und durch die charakteristische Schönheit der einzelnen Teile zur Erscheinung kommt. Das

Ganze bedingt diese Schönheit der einzelnen Teile, und durch diese Schönheit der einzelnen Teile wird erst die charakteristische Schönheit des Ganzen erreicht. Diese Schönheit muß immer aus dem Gegenstande hervorgehen, mit ihm organisch verbunden sein, sie kann anmutig, lieblich, zart, erfreuend, oder rührend und erhebend das Gemüt der Menschen bewegen; sie kann auch erschüttern, wenn sie das Leid und den Schmerz in ihrer Hoheit, oder die Leidenschaften in ihrer unheilbringenden Gewaltigkeit darstellt. Immer muß die Schönheit aus der Betrachtung und Beobachtung der Natur und des Lebens hervorgewachsen sein, von der allein sie die Lebenskraft empfängt, immer ist sie mannigfaltig, immer muß sie charakteristisch sein, wie es eben der Natur und dem Leben eigen ist. Mit dieser Charakteristik aber, die mannigfaltig wie die Erscheinungen der Welt ist, stehen dem Idealismus alle Gebiete der Malerei, von dem der monumentalen Kunst bis zu dem offen, in welchem die Schönheit als Humor erscheint. Keinenfalls ist also der Gegenstand der Darstellung das unzweifelhaft erkennbare Merkmal der einen oder der andern Richtung, sondern ausschließlich die Art seiner Auffassung und Behandlung.

Wollte der Realismus nichts weiter als die Natur in einem Spiegelbilde darstellen, so könnte er möglicherweise über kurz oder lang vollkommen auch durch die Maschine (Photographie) ersetzt werden. Ebenfalls würde der Idealismus aus dem Gebiete der lebendigen Kunst ausscheiden, wenn er sein Verlangen nach Schönheit der Charakteristik voranstellte. Aus alledem ist wohl ersichtlich, daß es unrichtig ist, Realismus und Idealismus als sich feindselig gegenüberstehend zu betrachten; auch geschieht das wohl nur in Zeiten, die für theoretische Streitigkeiten günstig sind. Allerdings ist jede der beiden Richtungen der künstlerischen Empfindung in allen Kunstwerken vorhanden und erkennbar, aber keine der beiden allein, sondern immer mit der anderen vereinigt, bald die eine, bald die andere Richtung besonders hervortretend, und gerade die Art ihrer Verbindung ist beachtenswert, weil sich in ihr die künstlerische Empfindung einer wirklichen Persönlichkeit besonders charakteristisch ausspricht. Der schaffende Künstler soll beim Schaffen ausschließlich seinen Empfindungen folgen und kann daher durchaus

nicht in Betracht ziehen, ob irgend etwas realistisch oder idealistisch genug sei. Es würde ihm auch nichts nützen, zu untersuchen, ob er der realistischen, ob er der idealistischen Richtung Genüge getan habe, weder während seiner fortschreitenden Arbeit, noch nach deren Vollendung. Immer, bei der Auffassung wie bei der Ausführung eines Gemäldes, kommt es nur darauf an, wie lebendig und wahr der dargestellte Gegenstand dem Künstler vorschwebte und wie voll und ganz diese seine Empfindung durch die technische Ausführung zum Ausdruck und zur Erscheinung gelangt ist.

Raffael ist bei vielen seiner Madonnen offenbar durch etwas von ihm in der Wirklichkeit Erschautes geleitet worden, ihnen diese Gestaltung zu geben (Madonna de la Sedia, Madonna del tempi, la Jardinière usw.). So hohe und ideale Schönheiten haben aber nur Raffaels Augen in der Natur erkennen und nachher im Bilde zur Erscheinung bringen können. — Michelangelo hat vielfach den Arbeitern auf dem Felde oder bei Arbeiten, die eine große Anstrengung der Menschen erfordern, aufmerksam zugeschaut, sie nach der Natur skizziert, und diese Erscheinungen der wirklichen Welt für die Darstellungen der Welt seiner Ideen benutzt. — Tizian hat die Himmelfahrt der Maria, die er doch weder erlebt, noch geschaut oder studiert haben konnte, so dargestellt, daß wir glauben, er habe den Vorgang mit leiblichen Augen gesehen. Bei allen diesen Künstlern ist immer Realität und Idealität zu einem lebendigen Ganzen untrennbar zusammengeschmolzen. — Paul Veronese, Murillo, Velasquez, auch alle die großen niederländischen Meister: Rubens, Rembrandt usw. werden als Realisten betrachtet und haben doch Werke geschaffen, die der idealistischen Richtung mit gutem Recht zugezählt werden müssen. Daß es aber nicht immer etwa nur die künstlerische Vollendung ist, die uns bewegt und rühret, sondern die lebendige Empfindung der schaffenden Künstler, wenn sie nur deutlich zur Erscheinung gekommen ist, das wird ersichtlich durch manche Jugendwerke bedeutender Meister, in denen ein so hoher Reiz liegt, wie einen solchen spätere vollkommene Werke oft nicht haben. Je naiver, sozusagen unbewußter eine Empfindung sich äußert, um so größer ist ihre Wirkung. Bedeutende Künstler empfinden naiv und

XVIII

stark — wenden sie sich bewußt und absichtlich einer bestimmten Richtung zu, so wird ihren Werken das lebendige pulsierende Herzblut fehlen.

Wenn der Realismus als sein letztes und einziges Ziel wirklich ansähe, ausschließlich Vorhandenes möglichst naturgetreu abzubilden, würde er ein gutes Teil seines Wertes für die Kunst einbüßen. Geradezu verderblich würde sein, wenn er nur in dem Unschönen und Häßlichen das Charakteristische der Erscheinungen in der Natur zu finden glaubte und nur diese darstellte. Die Natur ist lebendig, in ihr findet eine fortwährende Wandlung der Zustände, der Gestaltungen und ihres Aussehens statt. Daher wirkt das Häßliche in der Natur niemals so widerwärtig wie in einem Kunstwerke.

Der Idealismus aber wird der Kunst verderblich, wie dies auch aus den vorangegangenen Betrachtungen sich ergeben hat, wenn er die Schönheit, ohne sie charakteristisch von dem Gegenstande herzuleiten, darstellen will; wenn er sie nicht immer wieder von neuem unmittelbar aus der Anschauung des Lebens schöpft und, jedesmal der Eigenart des gewählten Stoffes entsprechend, verschiedenartig zur Erscheinung bringt. Auch in der Natur sind weder die Charaktere noch die Erscheinungen des Lebens feststehende und vollständig gleich.

Schließlich lassen sich die vorangegangenen Betrachtungen in folgendes Endergebnis zusammenfassen: Realismus und Idealismus haben in der Kunst nur den Wert einer Theorie, die bei ästhetischen und philosophischen Untersuchungen gute Dienste leisten kann. — Für die Beurteilung und Abschätzung des Kunstwertes eines Gemäldes würde eine maßgebende Betonung dieser Richtungen nicht nur falsch, sondern schädlich sein. Die Vortrefflichkeit und der Kunstwert eines Gemäldes wird immer nur danach zu bemessen sein, mit welcher technischer Meisterschaft und in wie vollkommenem Maße eine lebendige, warm empfundene und innerlich wahre Darstellung des Künstlers in überzeugender Natürlichkeit zur Erscheinung gekommen ist. Noch viel weniger darf eine maßgebende Beachtung dieser verschie-

denen Richtungen beim Schaffen eines Kunstwerkes stattfinden, sie würde geradezu verderblich sein. Ein wirklich bedeutendes Kunstwerk wird — die technische Meisterschaft vorausgesetzt — nur dann entstehen können, wenn der Künstler naiv und kräftig Empfundenes ganz unbefangen und ohne seine Empfindung durch absichtliche Berücksichtigung theoretischer Vorstellungen zu schwächen, zur Erscheinung bringt. Mag seine schaffende Phantasie durch was immer in der Natur, im Leben, aus der Wirklichkeit oder aus dem Reiche des Geistes angeregt sein, und das Werk somit entweder einen mehr oder weniger vollkommenen, der Wirklichkeit oder dem geistigen Leben herstammenden Ursprung erkennen lassen, immer ist es die Naturwahrheit und der Schein der Wirklichkeit, durch welche dem Beschauer die Idee und Empfindung des Künstlers mitgeteilt wird. Immer aber wird der Beschauer um so tiefer ergriffen, gerührt oder freudig bewegt werden, je mehr die Naturwahrheit als Schönheit zur Erscheinung gekommen ist.

Wolfenbüttel, Oktober 1894.

Ad. Ehrhardt.

INHALTSVERZEICHNIS.

I. ANLEITUNG ZUR AUSBILDUNG FÜR DIE KUNST DER MALEREI.

EINLEITUNG.

Einige allgemeine Bemerkungen.

	Seite
Die Begabung	3
Die Mittel der Darstellung	4
Die Zeichnung	4
Die Malerei	5
Die Anleitung zur Kunst	6

ANLEITUNG.

Die Zeichnung	10
Die Vorschule	11
Das Zeichnen nach gezeichneten Vorlagen	11
Das Zeichnen nach Gipsabgüssen	16
Das Zeichnen der ganzen menschlichen Figur	24
Das Zeichnen nach dem lebenden Modell	27
Form und Verhältnis (Proportion)	30
Gewandstudien	33
Die Beleuchtung	37
Gedächtnisübung	40
Kunstgeschichte	42
Komposition	45
Der Unterricht	48

DIE MALEREI.

Die Ölmalerei	52
Allgemeines	52
Die Farbe und die Farben	58
Das Gesetz der Farbe	61
Der gemalte Studienkopf	63
Die Palette	65

XXII.

	Seite
Das Malen	68
Die Untermalung	72
Die Untertuschung	73
Die Übermalung	74
Die Retusche	76
Die Lasur	78
Die à la prima-Malerei	80
Notwendige Bemerkungen	81
Technisches	83
Die gemalten Aktstudien	86
Das Material und Handwerkszeug	89
Die Farben	89
Die Öle	89
Die Trockenmittel	90
Die Malmittel	90
Die Pinsel	91
Die Palette	92
Der Spachtel	93
Die Grundierung (Ölgrund)	93
Der Kreidegrund	94

II. DIE VERSCHIEDENEN FÄCHER DER MALEREI.

Einige Bemerkungen über die verschiedenen Fächer der Malerei	97
Die Porträtmalerei	98
Auffassung	99
Die Historienmalerei	105
Die Komposition	108
Die Genremalerei	115
Die Landschaftsmalerei	124
Die Tiermalerei	130
Die Architekturmalerie	132
Die Blumenmalerei	134
Die Stillebenmalerei	136
Die Freilichtmalerei	137

III. DIE MIT DER ARCHITEKTUR VERBUNDENE MALEREI.

Die mit der Architektur verbundene Malerei	143
Die monumentale Malerei	145
Die Herstellung von Wandmalereien	149

	Seite
Die dekorative Malerei	153
Die Temperamalerei	155
Die Freskomalerei	159
Die Mauer	162
Die Farben	165
Die Gerätschaften	168
Das Malen al fresco	169
Die Retuschen	175
Zusatz	175
Die Malerei mit Käsestoff (Kasein) und Kalk	177
Die Wandfläche, der Verputz der Mauer	178
Das Bindemittel	178
Die Farben	179
Die Ölfarbenmalerei	180
Präparation der Mauer	181
Präparation des Grundes auf der Mauer	181
Präparation des Grundes auf Leinwand	182
Die Ölfarbe	183
Die Behandlung der Farbe	184
Die Mineralmalerei	186
Schlußbemerkung	187

IV. ANHANG ZUR NACHHILFE BEI DEM STUDIUM DER PERSPEKTIVE, ANATOMIE UND DER PROPORTIONEN.

Begründung der perspektivischen Konstruktionen	193
Der Augenpunkt, der Horizont, die Distanz und die Grundlinie	195
Die perspektivisch parallelen Linien	197
Die perspektivischen Winkel	198
Vom Teilungspunkt	203
Einige Beispiele für die Konstruktion perspektivischer Flächen	209

PLASTISCHE ANATOMIE.

DIE ANATOMIE.

Vorbemerkung über die Art des Studiums der Anatomie	213
---	-----

Das menschliche männliche Skelett.

Der Kopf. Der Schädel. Nähte. Die Gesichtsknochen	215
Der Rumpf. Die Wirbelsäule. Wirbel	217
Die Rippen. Das Brustbein. Das Becken	219

XXIV

	Seite
Die obere Extremität. Das Schlüsselbein. Das Schulterblatt. Der Oberarm	221
Der Vorderarm. Die Elle. Die Speiche. Die Hand, die Handwurzel	223
Die Mittelhand. Die Finger. Die untere Extremität. Der Oberschenkel	225
Die Kniescheibe. Der Unterschenkel. Das Schienbein. Das Wadenbein	227
Der Fuß. Die Fußwurzel. Die Keilbeine. Der Mittelfuß. Glieder der Zehen. Die Sesambeine	229

Die Muskeln.

Die Muskeln des Kopfes	231
Die Muskeln des Rumpfes	233
Muskeln des Oberarms	235
Muskeln des Vorderarms und der Hand	235
Muskeln des Oberschenkels	239
Muskeln des Unterschenkels und des Fußes	241

MUSKELLEHRE.

Tabellen.

Muskeln des Kopfes und des Gesichtes (mimische Muskeln) . .	244
Die Muskeln des Rumpfes	247
Die Muskeln des Oberarms	151
Die Armmuskeln	252
Die Oberschenkelmuskeln	257
Die Unterschenkelmuskeln	262

VON DEN MASSES UND VERHÄLTNISSEN DES MENSCHEN.

Nach Gottfried Schadows Polyklet.

Allgemeines	269
Der Kopf en face. (Tafel 35. Erste Reihe)	270
Vom Profile. (Tafel 35. Zweite Reihe)	272
Vom Alter. (Tafel 35)	273
Die Hände und Füße. (Tafel 35. Dritte Reihe)	274
Das Kind von vier Monaten. (Tafel 36)	276
Der einjährige Knabe. (Tafel 37)	278
Der Knabe von drei Jahren. (Tafel 38)	280
Der sechsjährige Knabe. (Tafel 39)	282

	Seite
Der Knabe von zehn Jahren. (Tafel 40.) [Text]	284
Der dreizehnjährige Knabe. (Tafel 41.) [Text]	284
Der Apollino. (Tafel 42.) [Text]	285
Der Jüngling von 17 Jahren. (Tafel 43.) [Text]	285
Der Mann. (Tafel 44.) [Text]	286
Proportion des Heros. (Tafel 45.) [Text]	287

Die Proportionen der weiblichen Figur:

Die Frau. (Tafel 46.) [Text]	289
Die schlankere Frau. (Tafel 47.) [Text]	290
Venus Medicis. (Tafel 48.) [Text]	290
Maximum der Frau. (Tafel 49.) [Text]	291
Die Frau (5 Fuß). (Tafel 50.) [Text]	292
Die Jungfrau (14 Jahre). (Tafel 50.) [Text]	293
Die Verhältnisse bei 5 Fuß 11 Zoll Höhe. (Tafel 51.) Die Verhältnisse des borghesischen Fechters. (Tafel 52.) [Text]	294
Christus von Michelangelo. — Der Theseus der Elgin Marbles. (Tafel 53.) [Text]	296

VERZEICHNIS DER AM SCHLUSSE DES BUCHES
ANGEHÄNGTEN TAFLEN.

- Tafel 35: Der Kopf en face. Das Profil. Das Alter. Die Hände und Füße.
- Tafel 40: Der Knabe von zehn Jahren.
- Tafel 41: Der dreizehnjährige Knabe.
- Tafel 42: Der Apollino.
- Tafel 43: Der Jüngling von 17 Jahren.
- Tafel 44: Der Mann.
- Tafel 45: Proportion des Heros.
- Tafel 46: Die Frau.
- Tafel 47: Die schlankere Frau.
- Tafel 48: Venus Medicis.
- Tafel 49: Maximum der Frau.
- Tafel 50: Die Frau (5 Fuß.) Die Jungfrau (14 Jahre).
- Tafel 51: Die Verhältnisse bei 5 Fuß 11 Zoll Höhe.
- Tafel 52: Die Verhältnisse des borghesischen Fechters.
- Tafel 53: Christus von Michelangelo. — Der Theseus der Elgin Marbles.

Das Buch enthält eine Reihe von Kapiteln, die sich mit den verschiedenen Arten der Kunst beschäftigen. In dem ersten Kapitel wird die Kunst der Malerei behandelt, in dem zweiten die Kunst der Bildhauerei, in dem dritten die Kunst der Architektur, in dem vierten die Kunst der Musik, in dem fünften die Kunst der Poesie, in dem sechsten die Kunst der Dichtung, in dem siebenten die Kunst der Redekunst, in dem achten die Kunst der Philosophie, in dem neunten die Kunst der Wissenschaft, in dem zehnten die Kunst der Medizin, in dem elften die Kunst der Chirurgie, in dem zwölften die Kunst der Pharmazie, in dem dreizehnten die Kunst der Astronomie, in dem vierzehnten die Kunst der Geographie, in dem fünfzehnten die Kunst der Geschichte, in dem sechzehnten die Kunst der Ethik, in dem siebenzehnten die Kunst der Politik, in dem achtzehnten die Kunst der Ökonomie, in dem neunzehnten die Kunst der Jurisprudenz, in dem zwanzigsten die Kunst der Theologie.

INHALT

VERZEICHNIS DER AM SCHLUSSE DES BUCHES

ANFANGSWÖRTER TABELLE DER KUNSTEN

Teil 1: Die Kunst der Malerei

Teil 2: Die Kunst der Bildhauerei

Teil 3: Die Kunst der Architektur

Teil 4: Die Kunst der Musik

Teil 5: Die Kunst der Poesie

Teil 6: Die Kunst der Dichtung

Teil 7: Die Kunst der Redekunst

Teil 8: Die Kunst der Philosophie

Teil 9: Die Kunst der Wissenschaft

Teil 10: Die Kunst der Medizin

Teil 11: Die Kunst der Chirurgie

Teil 12: Die Kunst der Pharmazie

Teil 13: Die Kunst der Astronomie

Teil 14: Die Kunst der Geographie

Teil 15: Die Kunst der Geschichte

Teil 16: Die Kunst der Ethik

Teil 17: Die Kunst der Politik

Teil 18: Die Kunst der Ökonomie

Teil 19: Die Kunst der Jurisprudenz

Teil 20: Die Kunst der Theologie

EINLEITUNG.

FÜR ALLE ARTEN BILDNER.

I.

ANLEITUNG ZUR AUSBILDUNG
FÜR DIE KUNST DER MALEREI.

ANLEITUNG ZUR AUSBILDUNG
FÜR DIE KUNST DER MALEREI.

EINLEITUNG.

EINIGE ALLGEMEINE BEMERKUNGEN.

DIE BEGABUNG.

Wer sich mit der Kunst beschäftigen will, der muß mit besonderer Freude die Erscheinungen und Ereignisse der Natur und des Lebens beobachten und das Verlangen haben, dieselben nachzubilden.

Er muß die charakteristische Verschiedenartigkeit dieser Erscheinungen und Ereignisse mit sicherem Blick bemerken und eine geschickte Hand haben für die technische Behandlung der Mittel, deren sich die Kunst zu ihren Darstellungen bedient.

Er muß die Fähigkeit haben, diese Erscheinungen und Ereignisse der Natur und des Lebens so zu ordnen, zusammenzustellen und umzugestalten (ohne daß sie dadurch etwas von ihrer Natürlichkeit und Wahrheit einbüßen), daß seine eigenen Empfindungen und Anschauungen von jenen Erscheinungen und Ereignissen so deutlich erkennbar sind, daß man sie mitempfinden kann.

Er muß von einem feinen Sinne geleitet und von einem inneren Bedürfnis getrieben, diese Gestaltungen und Umgestaltungen, je nach ihrer besonderen Natur, möglichst charakteristisch, aber auch möglichst schön bewerkstelligen können, so daß die Charakteristik durch die Schönheit ganz besonders mannigfaltig, interessant und wirkungsvoll wird.

Alle diese verschiedenen Eigenschaften werden sich stets nur in sehr verschiedenem Maße an und für sich, und in sehr verschiedenem Verhältnis zu einander vorfinden. Es genügt, wenn auch nur eine dieser Eigenschaften in hervorragender oder

wenigstens ausreichender Weise vorhanden ist, die anderen dann in geringerem Maße. Je mehr von ihnen allen und von einer jeden einzelnen vorhanden, um so größer ist die Begabung. Genial ausgestattet ist, wer neue Gebiete der Empfindung und der Anschauung oder alte in einer neuen Weise zur Darstellung bringt.

DIE MITTEL DER DARSTELLUNG.

Die Zeichnung und die Malerei sind die Mittel, durch welche der Künstler seine Anschauungen und Empfindungen zur Darstellung bringt.

Je vollkommener eine solche Darstellung, d. h. je vollkommener ein Kunstwerk ist, um so vollkommener und untrennbarer finden sich beide Mittel darin vereinigt, wie Denken und Empfinden in einer schönen Menschenseele.

Die Anleitung zur Ausbildung für die Kunst ist speziell eine Anleitung zur Beherrschung dieser Darstellungsmittel. Unwillkürlich wird sich freilich damit immer eine Einwirkung auf die Richtung der Anschauungen und auf die künstlerische Empfindungsweise verbinden, da es, die allerersten vielleicht ausgenommen, ausschließlich technische Übungen in der Kunst nicht gibt.

Um zu einem Verständnis und zur Herrschaft über diese Darstellungsmittel der Kunst (Zeichnung und Malerei) zu gelangen, wird man sie bis zu einem gewissen Punkt einzeln erlernen müssen, um später frei damit schalten zu können. Dann kann und wird ja meistens bei eigenen Schöpfungen auch wirklich das eine einen größeren oder geringeren Einfluß auf das andere ausüben.

DIE ZEICHNUNG.

Die Zeichnung bietet das einfachste aller Mittel zur charakteristischen Wiedergabe des Aussehens und der Form eines Gegenstandes. Schon durch die einfache Linie (äußere und innere Umrisse) kann sie den wesentlichen und eigentlichen Charakter der Dinge darstellen, selbst die unendliche Mannig-

faltigkeit des inneren Wesens der lebendigen Geschöpfe (Menschen und Tiere) und der Vorgänge (Situationen und Handlungen).

Durch das einfache Mittel der Helligkeit und Dunkelheit (Schattierung) kann sie die Formen der Gegenstände auf das Genaueste deutlich erkennbar und verständlich zur Anschauung bringen.

Die Zeichnung ist daher nicht das einfachste, sondern in gewisser Beziehung auch das idealste Mittel der Darstellung, weil sie Gegenständen und Begebenheiten mit einer anderen Art des Aussehens doch den Schein der Wirklichkeit und des Lebens zu geben vermag. Somit ist sie imstande, die wesentlichste Aufgabe der Kunst zu lösen.

Es ist daher nicht etwa nur altes Herkommen und Gebrauch, daß aller Unterricht in der Kunst mit der Zeichnung beginnt. Gerade dadurch, daß sie den Schein des Lebens mit einem von der Natur verschiedenem Aussehen hervorbringen kann, gibt sie dem Lernenden tatsächlich, nicht durch theoretische Lehre, eine Vorstellung von dem Wesen der Kunst, während die nächsten Ziele beim Malen den Schüler irrtümlich zu der Vorstellung veranlassen könnten, Aufgabe der Kunst sei nur: ein Spiegelbild der Natur herzustellen.

Insofern die Zeichnung nur den Umriß einer bestimmten Form darstellt, und der Gesichtswinkel bei jeder Bewegung des Auges sich ändert, wird es auch für den Darstellenden mitunter schwer, die Zeichnung aufs genaueste mit dem Original in Übereinstimmung zu bringen.

DIE MALEREI.

Die Malerei ist es, welche die bildlichen Darstellungen zu vollendeten Kunstwerken zu gestalten vermag.

Indem sie den dargestellten Gegenständen ihre Lokalfarbe gibt, die Formen derselben, den Stoff, aus denen sie bestehen, und wie dies alles durch die Beleuchtung zur Erscheinung kommt, (nicht nur mit Helligkeit und Dunkelheit allein, sondern mit verschiedenen Farbentönen) wiederzugeben imstande ist,

erhöht sie die Natürlichkeit bis zur vollkommenen Wahrheit und Schönheit.

Dadurch, daß sie den Zauber der Beleuchtung und ihrer Wirkungen auf die Farbe festhält, vermag sie sonst an sich gleichgültigen, ja unschönen Gegenständen ein Interesse zu verleihen und einen Reiz zu geben.

Wie die Zeichnung vorzugsweise als geeignetes Ausdrucksmittel für die epische Darstellungsweise gelten kann, so die Malerei für die lyrische. Durch sie vermag der Künstler seine individuelle Empfindung, mit welcher ihn der jedesmalige Gegenstand seiner Darstellungen erfüllt hat, zur Erscheinung zu bringen, so daß der Beschauer in dieselbe Empfindungsweise versetzt wird, d. h. er vermag dem Bilde eine Stimmung zu geben, außer, neben und mit jenen vorher angegebenen Vervollkommnungen.

Die zuerst angeführten Vorzüge der Malerei könnten bei einer realistischen Zeitströmung die vollkommenste Nachahmung der Wirklichkeit als das letzte Ziel der Kunst erscheinen lassen. Das danach Angeführte zeigt, daß auch bei der Malerei der höhere Grad der Naturähnlichkeit zu einem idealen Ziel führen soll, nämlich zur Darstellung dessen, was in der Empfindung des Künstlers lebt. Diese innere Wahrheit ist das Ziel aller Kunst.

DIE ANLEITUNG ZUR KUNST.

Die Anleitung zur Kunst wird wesentlich darin bestehen, daß der Schüler die geheimnisvolle Sprache der Form und Farbe verstehen und selber anwenden lerne. Zunächst muß er zu diesem Zwecke alle Mittel der bildlichen Darstellung kennen und beherrschen.

Der Weg, der hierbei einzuschlagen ist, wird folgender sein: Zuerst muß die Hand geübt werden, mit jedem der verschiedenen Darstellungsmittel und Materialien nachzubilden, was das Auge sieht.

Im Verlauf dieser Tätigkeit muß das Auge richtig sehen lernen.

Danach ist der Schüler dazu anzuleiten, in den individuellen Gestaltungen das jedesmal Notwendige, was immer zugleich das Schöne sein wird, von dem Zufälligen zu unterscheiden.

Das Ziel dieser Übungen würde sein: Mit einer geschickten und reizvollen Technik die Gegenstände wohlverstanden, schön und stilvoll darstellen zu können. Stilvoll aber ist eben diejenige Darstellung eines Gegenstandes, welche das für die Charakteristik der Individualität desselben Notwendige mit Ausschluß des ganz Zufälligen wiedergibt.

Da es in der bildenden Kunst keine bloßen Fingerübungen gibt (die allerersten ausgenommen), sondern überall mit der Übung ein Inhalt verbunden ist, so wird es dem Verständnis und dem Gedächtnis des Lernenden sehr förderlich sein, wenn er seine nach Vorlagen, nach Gipsabgüssen oder nach dem Leben gemachten Übungen und Studien aus dem Gedächtnis und zwar mit einfacherer Technik, im kleineren Maßstabe wiederholt. Er wird unwillkürlich hierbei und hierdurch lernen, die Charakteristik der ganzen Erscheinung vorzugsweise im Auge zu behalten.

Dies alles bezweckt wesentlich, wie schon bemerkt ist, die Ausbildung der Fähigkeit, einen gegebenen Gegenstand so vollkommen wie möglich darzustellen, d. i. mit den Bestandteilen der Sprache der Kunst, der Form und Farbe ungehindert frei verfahren zu können.

Nun sollen aber auch eigene Gedanken, d. h. Anschauungen und Empfindungen zur Darstellung gelangen.

Dem kundigen Auge zeigen sich die ersten Anfänge dieser eigenen geistigen Tätigkeit, sobald nur einige technische Fertigkeit in einem der bildlichen Darstellungsmittel erlangt ist: nämlich in der Auffassung des Vorbildes, sei dies ein Kunstwerk oder die Natur. Deutlicher erscheint diese eigene geistige Tätigkeit, wenn auch die Anordnung der nachzubildenden Gegenstände und ihre Beleuchtung schon von dem Maler selbst angegeben wird. Klar tritt sie dem Beschauer in den Kompositionen und in der Art, wie die Empfindungen und Anschauungen des Künstlers zur Erscheinung kommen, entgegen.

Zwingend, wohl unterstützt von der verständigen Überlegung, aber eigentlich unabhängig von ihr, naiv, unbewußt

wirkend durchdringt diese eigene geistige Tätigkeit alles, was ein Künstler hervorbringt. Art und Maß der Begabung kommt durch sie zur Erscheinung. Es ist immer eine Wirksamkeit der schöpferischen Phantasie; im kleinen, im großen, je nach ihrem Maße und ihrer Kraft.

Wie unmittelbar, wie naiv, wie unbeschränkt aber auch immer die schöpferische Phantasie wirkt, doch bedarf sie zu ihrer Ausbildung der Übung und der Zucht. Die Übung mehrt ihre Kraft, der Zucht aber bedarf sie, damit sie dem Willen des Menschen dienstbar zu werden lerne. Die Zucht aber besteht darin, daß der schöpferischen Phantasie durch die Kenntnis der ausgezeichneten Werke großer Meister ein Maßstab für ihre eigene Tätigkeit gegeben wird.

Da man nun nichts so genau kennen lernt, als was man wenigstens in leichter Weise nachzeichnet, so wird das Skizzieren einer je nach dem Bedürfnis des Schülers und der Absicht des Lehrers geordneten Reihe ausgezeichneter Werke bedeutender Meister das geeignete Mittel hierfür sein. Am geeignetsten ist dies vielleicht, wie später weiter dargelegt werden soll, mit der Kunstgeschichte zu verbinden. Auch hierbei ist zur besseren Einprägung und zur Stärkung des Gedächtnisses die freie Wiederholung aus der Erinnerung ratsam.

Das letzte Ziel aber aller und jeder Anleitung ist, dem Lernenden zu der vollen Freiheit zu verhelfen, alles machen zu können, was und wie er es will. Wie sich das Befehlen nur durch Gehorchen erlernen läßt, so kommt man allerdings zu jener Freiheit nur, indem man einer Art und Weise (z. B. der des Lehrers) folgend, sich in dieser ausdrücken lernt.

Kann man sich erst überhaupt in irgendeiner Art und Weise ausdrücken, so gelangt man auch dazu, Eigenes geben zu können.

Prüfet alles und das Beste behaltet.

Am Schluß dieser allgemeinen Bemerkungen und gewissermaßen als Einleitung in den praktischen Teil dieser Schrift mag hier noch eine allgemeine und sehr wichtige Regel für jede Art künstlerischer Arbeit Platz finden. Jeder Künstler befolgt die-

selbe als etwas Selbstverständliches, ohne besonders an sie zu denken. Dem Schüler muß gelehrt werden sie zu beobachten, bis er sie unwillkürlich befolgt, ohne sie sich ausdrücklich vorhalten zu müssen. Diese Regel aber ist folgende.

Man soll immer das Ganze des darzustellenden Gegenstandes im Auge behalten und jeden einzelnen Teil, an dem man gerade zu arbeiten hat, in bezug auf Form, Stellung, Verhältnis, Wirkung und Farbe, sowohl mit dem Ganzen, wie auch mit den übrigen Teilen unaufhörlich vergleichen und zwar hat sich diese Vergleichung nicht nur auf das Vorbild (die Natur) und die Arbeit einzeln, sondern auch auf das Verhältnis beider zueinander zu erstrecken.

Dies muß bei jedem Darstellungsmittel und in jedem Stadium der Arbeit, beim Kontur, bei der Anlage der Schatten, bei der Vollendung der Modellierung, der Wirkung und der Farbe geschehen. Mag die Aufgabe groß oder klein sein.

Ohne die Befolgung dieser Regel würde man niemals imstande sein, einen Gegenstand richtig, geschweige denn harmonisch darzustellen. Sie muß so lange befolgt werden, bis man sie ganz unwillkürlich, ohne besonders an sie zu denken, ausübt. Bei allem, was späterhin angeraten wird, ist die Befolgung dieses Rates, dieser Regel immer vorausgesetzt.

ANLEITUNG.

DIE ZEICHNUNG.

Die Zeichnung ist die Grundlage, auf der allein sich die Malerei aufbaut. Sie ist das einfachste Darstellungsmittel, das aber doch die Gegenstände charakteristisch und die Formen derselben genau wiedergeben kann. Mit dem Zeichnen beginnt daher der Unterricht für die Malerei.

Eine gewisse Übung der Hand und des Auges muß auch schon dem Beginne der vorbereitenden künstlerischen Studien, die wesentlich erst mit dem Nachbilden der Formen des organischen Lebens anfangen, vorangehen. Die Hand muß grade und gebogene Linien aller Art und nach allen Richtungen hin machen können, ganz feine oder breite, zarteste oder kräftigste. Das Auge muß die divergierenden Richtungen der Linien und das Maß ihrer Entfernung voneinander, respektive der Räume, welche durch die Linien eingeschlossen werden, erkennen können, d. h. also den ganz beliebigen Teil eines Raumes gegen den anderen. Dies wird jetzt schon in unsern Volks- und namentlich in den Bürgerschulen ausreichend gut an gradlinigen und mit gebogenen Linien gezeichneten Ornamenten gelehrt. Es ist dies eine gute Übung für alle; die Empfindung und die Begabung können sich dabei aber fast gar nicht oder nur in äußerst geringem Grade tätig erweisen.

Beim Zeichnen für die künstlerische Ausbildung sind die nächsten Ziele: 1. die Erwerbung einer geschickten und geschmackvollen Technik, d. h. die Beherrschung der Zeichenmaterialien, Stifte, Kreiden, Kohle, Wischer und die Benutzung der verschiedenen Töne des Zeichenpapiers hierbei. Man erlernt dies durch die Übung mit einem Material, am besten

der schwarzen Kreiden, unter Mitbenutzung der weißen Kreiden bei farbigem Papier und ebenso der Wischer dabei. Kann man mit diesem Material technisch gut und geschmackvoll machen, was man will, so bedarf es nur einer geringen Erfahrung, d. h. Übung, um auch mit allem übrigen Zeichenmaterial sich vertraut zu machen.

Mit diesen Übungen und durch dieselben soll aber 2. das Auge geübt und befähigt werden, die geringsten Veränderungen der Form, wie sie eben in den verschiedenen Bewegungen der Linien und dem Verhältnis der Dunkelheiten sich darstellen, auf das feinste zu erkennen und wiederzugeben und damit den Charakter und das Wesen des darzustellenden Gegenstandes selbst. Dieses nur durch die gleichzeitige Übung der Hand zu erlangende tiefere Verständnis des Charakters und Ausdrucks der Form ist das eigentliche Ziel dieser Übungen. Durch diese Übung in der Technik und mit derselben wird der Fortschritt überhaupt ermöglicht. Im Anfang muß selbstverständlich das Hauptaugenmerk auf die Übung der Hand und die Erlangung einer guten Technik gerichtet sein, die in der Kunst ja auch stets ihre große Bedeutung behält und überall mitspricht. Lebensvoll aber wird nur, was verstanden, oder wie wir sagen, empfunden worden ist.

DIE VORSCHULE.

DAS ZEICHNEN NACH GEZEICHNETEN VORLAGEN*).

Systematisch korrekt würde nachstehende Reihenfolge der Übungen sein, wenn tatsächlich von vorn angefangen werden muß: Konturen einzelner Gesichtsteile, Augen, Nase, Mund,

*) In neuerer Zeit ist man von der Methode, den Schüler nach Vorlagen zeichnen zu lassen, ganz und gar abgekommen. Man läßt schon in den untersten Klassen nach der Natur oder nach Gipsformen zeichnen, um den Schüler an das Umsetzen der plastischen Vorlage in die lineare Projektion zu gewöhnen. Die schöne äußere Form der Zeichnung, die der Verfasser hier im Auge hat, wird durch genaues Anschauen von Vorlagen und durch gewissenhaftes Nachzeichnen am besten erreicht.

Ohren, Gesichter, Köpfe, Hände, Füße, Körperteile, ganze Figuren. Dieselbe Art der Gegenstände mit einfacher Schattenangabe und endlich dieselbe Art der Gegenstände vollendet ausgeführt. Je nach Bedürfnis und Begabung des Schülers aber ist die Reihenfolge anders zu ordnen, um das Verständnis zu fördern und dadurch den Fortschritt zu beschleunigen.

Die Vorlagen hierfür können nach guten Gemälden, Skulpturen oder nach der Natur, müssen aber immer in einer geschickten und geschmackvollen Technik gemacht sein¹⁾.

Der Schüler muß sich gewöhnen, mit leichter Hand, nicht mit straff angespannten Muskeln und Gelenken zu arbeiten.

In Befolgung der vorn gegebenen allgemeinen Regel wird der Schüler beim Nachzeichnen der einzelnen Gesichtsteile und der Köpfe, im Anfang wenigstens, durch eine leicht gezeichnete Linie zuerst die Lage, die Stellung des zu zeichnenden Teils angeben. Z. B. beim Auge, beim Mund, von einem Winkel zum anderen, bei einem Kopf die wirkliche Mittellinie des Gesichts; auf dieser Linie wird er dann, z. B. beim Auge, sich leicht die Punkte angeben, wo der innere und äußere Augenwinkel stehen soll. Im Verhältnis zu der so angegebenen Länge des Auges sucht er sich dann den höchsten Punkt der Erhebung der oberen Augenlider und zeichnet gewissermaßen durch diese drei Punkte mit feinem, leichtem Strich die Linien des oberen Augenlides, wie sie in der Vorlage sind. Dieser Strich, so wie auch alle späteren, soll so fein und leicht wie möglich gemacht werden, damit die notwendigen Verbesserungen sich um so bequemer bewerkstelligen lassen. Ist dann der innere Rand des unteren Augenlides angegeben, wiederum nach möglichst exakter Vergleichung des Verhältnisses der dadurch anzugebenden Höhe zur Länge des Auges, sowie der Form der Linien selbst, so würde nun der obere Rand des oberen Augenlides zu zeichnen sein. Die Bewegung der Linien an sich und die stets fortgesetzte Vergleichung der Räume untereinander, die sie einschließen, ermöglichen die ganz ähnliche, charakteristische

¹⁾ Wenn keine von geschickten Künstlern gemachte Zeichnungen zu erlangen sind, so können Zeichenschulen von Julien und Bucollet empfohlen werden sowie auch eine Menge nach alten und neuen Zeichnungen gemachte Lithographien.

Wiedergabe des Originals, dem dann in gleicher Weise Iris, Pupille, Augenbrauen usw. nachgebildet werden sollen.

Von der Beobachtung des Allgemeinen, der Stellung, der Lage, der Verhältnisse, der charakteristischen Bewegung der Linien ist auszugehen, dann kommen die Einzelheiten. Dies alles nicht nur bei Angabe der Konturen, sondern auch bei jeder weiteren Ausführung, wo außer der Linie dann noch das Maß der Dunkelheit oder Helligkeit in Betracht gezogen werden muß. Denn durch alles dies wird eben die genaue Form des Gegenstandes dargestellt.

Dem Begabten werden diese Linien und Striche immer die Wirklichkeit repräsentieren und sollen es einem jeden. Dies aber erleichtert das Verständnis dessen, was eigentlich gemacht werden muß, verschärft die feine Empfindung für das Charakteristische der Erscheinung, und bereitet das vor, was man Auffassung nennt. Eine solche Auffassung, ein solches Verständnis der Zeichnung wird überwiegend immer in der Sphäre der Empfindung liegen, weniger des Verstandes. Der Schüler muß dies alles empfinden, er braucht sich dessen aber durchaus nicht etwa wie mit klaren Worten bewußt zu sein.

Bei allen Aufgaben ist dasselbe Verfahren anzuwenden, d. h. um vom Allgemeinen, dem Ganzen der Erscheinung, auf das Einzelne, die besondere Ausführung der Teile, zu gelangen. Handelt es sich also z. B. um das Nachzeichnen eines Kopfes, in dem ja doch das vorher als Ganzes betrachtete Auge nur ein Teil ist, so soll man auch zuerst die Stellung, die Richtung des Kopfes (grad aufgerichtet, nach einer Seite, nach oben, nach unten gewendet), beachten. Der Anfänger soll sich dieselbe durch einen, die Mitte des Gesichts bezeichnenden, leicht gezeichneten Strich andeuten, der Richtung dieser Linie entsprechend dann den ungefähren ovalartigen Umfang in Bezug des Verhältnisses auf Länge und Breite der festen Form. Da hinein ist nun zunächst das Verhältnis der Gesichtsteile zueinander anzugeben (der Stirn vom Haaransatz bis zu dem Rand der Augenhöhle, beziehungsweise den Augenbrauen, der Nase, des Mundes und der Stelle der inneren Augenwinkel), Verhältnisse, die bei jeder Natur andere sind. Dies geschieht durch Linien, welche die Mittellinie in einem rechten Winkel

durchschneiden. Dieser rechte Winkel erhält nur durch die perspektivische Verschiebung, die durch die Rundung des Kopfes hervorgebracht wird, gelegentlich eine andere Gestalt. Mit leicht gezeichneten Linien oder Punkten gibt der Anfänger sich diese Teilungen an und hat dadurch schon jetzt ein Objekt der Vergleichung, wenigstens für die Verhältnisse. Immer mit leichten Strichen macht danach der Schüler die Linien, welche die wirkliche Gestalt ausdrücken, aber immer ununterbrochen nach Entfernung und Stellung zueinander sie vergleichend, überall ändernd, wo ihm irgend nicht genau, nicht treffend genug die Form der Linien, die Stellung derselben zueinander erscheint.

Auch bei der Ausführung eines Kopfes hat er so zu verfahren, daß er vom Wichtigen, was immer durch das Maß der Dunkelheit dargestellt ist, ausgeht. Also zunächst gleichmäßig durch den ganzen Kopf die starken dunklen Schattenmassen, die ja immer die wichtigsten Wendungen der Formen angeben.

Alles und jedes Fortschreiten der Arbeit muß zur Vergleichung auf die Richtigkeit und Übereinstimmung mit dem Original benutzt werden. Ohne Bedenken muß geändert werden, wo und wann immer dem Schüler klar wird, daß und wodurch etwas in seiner Arbeit anders erscheint, als im Original. Nach den Schatten ist dann allmählich zu den leichteren Tönen überzugehen.

Niemals möge der Schüler versäumen, sich bei seiner Arbeit auch den Gegenstand vorzustellen, wie er in der Wirklichkeit existiert, und auch daraufhin sich seine Arbeit zu betrachten.

Ist eine ganze Figur zu zeichnen, so ist der Kopf dabei wieder als Teil, wenn auch als sehr wichtiger zu betrachten, weil er den Maßstab für die übrigen Teile, den Torso (Mittelkörper, Leib) und die Extremitäten (Arme und Beine) abgibt. Wenn daher der Kopf nur ganz im allgemeinen nach Stellung und Größe angegeben ist, geht man weiter und gibt sich ebenfalls nur auf das Verhältnis und die Stellung zum Kopf hin den Hals und zwar zunächst die Halsgrube an. Darnach den Leib mit seinen Unterabteilungen, der Brust und dem Nabel in bezug auf das Längenverhältnis zu Kopf und Hals. Ebenso gibt man sich die Richtung des Körpers an, durch die Mittellinie bis zur Scham für die vordere Ansicht, für die Rückansicht durch die

Linie des Rückgrates. Schulterbreite, Rippenkasten, Rand des Beckens folgen, wobei natürlich die dadurch angegebenen Breiten mit den Längen respektive mit dem Kopf zu vergleichen sind. Je nach der Stellung dann Arme und Beine. Die Stellung derselben und ihrer Teile zu dem Vorhandenen. Hierbei sind zuerst wieder die Längenverhältnisse ins Auge zu fassen. Also von der Schulter bis zum Ellenbogen, von da bis zum Handgelenk, die Hand. Bei den Beinen der Oberschenkel bis zur Mitte der Kniescheibe, von da bis zum Hacken. Für die erste Angabe der Formen, will sagen der Breiten (wobei stets alles mit dem Vorhandenen zu vergleichen ist) sei noch bemerkt, daß die Hüftknochen oben, die Waden, die Knöchel von besonderer Wichtigkeit sind. An diesen ganz allgemeinen Angaben ist so lange zu korrigieren, bis die Stellung und das Verhältnis der Glieder zueinander richtig erscheint. Dann erst geht man verständiger Weise zu der weiteren Ausführung über. Es würde sich immer nur das bereits Gesagte über das Fortschreiten der Arbeit wiederholen lassen, da hier nur die Richtung angegeben werden kann, auf welche die Aufmerksamkeit besonders hinzuwenden ist. Dies ist allerdings von nicht zu unterschätzender Bedeutung. Würde ein Schüler nicht mit dem Wichtigen, dem Allgemeinen, dem Ganzen eine Arbeit beginnen oder die Ausführung fördern und gewissermaßen Teil an Teil ansetzen, so würde niemals ein vom künstlerischen Standpunkt zu billigendes Werk zustande kommen. Der organische Zusammenhang aller Teile eines Ganzen ist die unumgänglich notwendige Grundlage, auf der allein eine sorgfältige Ausführung den Schein des Lebens hervorbringen kann. Auf dem angegebenen Wege kann man zu diesem Ziel gelangen.

Die regelrechte Aufeinanderfolge der Studien, vom Leichterem zum Schwereren, vom Einfachen zum Ausgeführten, wird ein einsichtiger Lehrer vielfach verändern, vor- und zurückgreifen, wie dies auch bereits schon früher angedeutet worden ist, je nachdem vorzugsweise die Übung der Hand oder des Auges beim Schüler berücksichtigt werden muß. Tatsächlich

und wesentlich kann in der Kunst ein jedes dieser beiden nur durch das andere gefördert werden.

Während dieser Arbeiten der Vorschule soll der Schüler auch die Lehren der Perspektive kennen lernen und sie sich zu eigen machen. Dies wird ihm die veränderte Form und Stellung der Linien zueinander, je nach veränderter Ansicht von dem Gegenstande, erklären und verständlich machen. Später wird er von den speziellen Kenntnissen in dieser Hilfswissenschaft vielfach Gebrauch zu machen haben.

Sobald die Leistungen des Schülers technisch genügend geschickt gemacht sind, und sich an ihnen zeigt, daß der Schüler die charakteristischen Bewegungen der Linien, Formen und Verhältnisse bemerkt und genau wiederzugeben versteht, so fängt der Schüler an, nach dem Runden zu arbeiten, nach Gipsabgüssen und nach der lebenden Natur. Und hiermit beginnen erst eigentlich die wirklich künstlerischen Vorstudien*).

DAS ZEICHNEN NACH GIPSABGÜSSEN.

Jetzt, wo es sich darum handelt, den wirklichen runden Körper auf der Fläche darzustellen, muß nach denselben Grundsätzen verfahren werden, die vorher beim Zeichnen nach Vorlagen angeraten sind. Mit dem Allgemeinen, dem Wichtigem muß begonnen und dann auf das Einzelne, das Unterzuordnende übergegangen werden. Zuerst also die Lage, Stellung, Richtung des ganzen Gegenstandes, dann die Verhältnisse der Höhe und Breite des Ganzen und der einzelnen Teile desselben zu diesem und untereinander durch Angabe der Linien in den Hauptzügen ihrer Bewegung. Der genaue Kontur (äußerer und innerer), die wirklichen Schatten, die dunkleren Übergangstöne, dann erst die Halbtöne bis zu den hellsten. Zuletzt sind die stärksten Dunkelheiten nachzuholen. Es handelt sich also eigentlich darum, zu lernen: die Aufmerksamkeit vorzugsweise auf die verschiedenen wichtigen Punkte in einer verständigen

*) Der Studiengang an unseren Kunstakademien setzt das Vorhandensein einer über die Anfangsgründe weit hinausgehenden Übung im Zeichnen voraus. Gewöhnlich wird das Bestehen einer Aufnahmeprüfung (außer der Vorlage von Zeichnungen) verlangt, bei der ein Kopf nach der Natur zu zeichnen ist.

Reihenfolge zu richten. Dadurch gelangt man, und dies ist sehr wichtig, dazu, in jedem Stadium der Arbeit dieselbe auf die Richtigkeit der Gesamtheit und des Eindrucks, welchen dieselbe hervorbringt, mit dem Original vergleichen zu können. Jede Arbeit wird vollendet durch eine Reihe, eine Aufeinanderfolge von Tätigkeiten, es soll aber dadurch ein einziges, lebendiges, organisches Ganzes hergestellt werden, dessen Erscheinung zwar verschiedene Unterabteilungen darbietet, welches aber nicht aus einzelnen Teilen zusammengesetzt ist. Demgemäß muß bei der Arbeit der Darstellung eines solchen organischen, lebendigen Ganzen jedes einzelne Stück immer nur im Hinblick und in seinem Zusammenhang mit dem Ganzen betrachtet und berücksichtigt werden. Diese Art und Weise zu arbeiten ist die beste, die gewissermaßen eine Vergleichung mit der ganzen Erscheinung — in jedem Stadium der Arbeit — ermöglicht.

Versuchen wir nun, uns dies an dem Beispiel eines darzustellenden Kopfes (Gipsabguß), mit Hinzufügung von Ratschlägen für die Technik, deutlich zu machen.

Der Anfänger tut wohl, von Anfang an darauf zu achten, auf welche Stelle seines Blattes die Zeichnung kommen soll, und Sorge zu tragen, daß sie dann auch wirklich dorthin kommt.

Die Stellung und Richtung, welche der zu zeichnende Kopf hat, gibt er sich durch einen leicht und fein gezeichneten Strich an, welcher die Mitte des Gesichts, wie er sie sieht, bezeichnet. Wie grad aufgerichtet, wie sehr nach der einen oder andern Seite geneigt dieselbe nun sein muß, er kann ihre Richtigkeit vollständig und genau prüfen, wenn er jetzt ausschließlich seine Aufmerksamkeit nur auf die Stellung des Kopfes richtet.

Für die Wiedergabe der Höhen- und Breiten-Verhältnisse, sowie der Einteilung des Kopfes gibt sich der Schüler zunächst mit einem kleinen, feinen Strich oben und unten an der Mittellinie, oberes und unteres Ende des Kopfes (Schädel und Kinn), an. Mit einem Paar ähnlicher kleiner Linien die äußersten Breiten. Zunächst zeichnet er durch die von den kleinen Linien bezeichneten Punkte den ungefähren, immer schon einigermaßen charakteristischen Umfang des Kopfes durch eine ovalförmige Linie. Auf der Mittellinie gibt er sich die Stelle des Haaran-



satzes an, die Stelle, wo eine beide Augenbrauen verbindende Linie jene treffen würde (also das Ende der Stirn), ebenso die Augen, das Ende der Nase, die Mittellinie des Mundes. Und wiederum kann der Schüler aufmerksam das Verhältnis dieser Längen daraufhin mit dem Original vergleichen und prüfen. Erscheinen sie endlich nach den hierbei etwa vorgenommenen Änderungen richtig, so legt der Anfänger ganz leicht ange-deutete parallele Linien durch die auf der Mittellinie ange-ggebenen Punkte, welche die letztere in einem rechten Winkel treffen. (In den Fällen, in welchen die Perspektive den rechten Winkel anders gestaltet erscheinen läßt, ändert er auch hier natürlich seine Gestalt. Ebenso können diese auf einer runden Form gedachten Linien, nur den Gesetzen der Perspektive ent-sprechend, gerade oder so und so gebogen angedeutet werden). Die Linien der Augenbrauen und der Nase mag der Anfänger bis zum Oval fortführen, weil zwischen diesen Linien die Ohren ihre Stellung finden, die beiden anderen Linien nur so weit als not-wendig.

Um noch neue Punkte zur Vergleichung zu erhalten, gibt sich der Anfänger auf diesen Parallelen die Endigungen der be-treffenden Teile ganz leicht an: inneren und äußeren Augen-winkel, Anfang und Ende der Brauen, die Nasenflügel, die Mundwinkel. Vorbereitend kann er dadurch die Breiten und Längen mit einander vergleichen, auf die Richtigkeit hin mit dem Original prüfen. Dann zeichnet er die Linien, in denen sich ihm diese Teile darstellen, hinein, den Kontur der Ohren, Abgren-zung der Haare und macht auch das umschließende Oval ge-nauer, d. h. charakteristischer. Woran immer er auch arbeitet, er muß sich daran gewöhnen, mit gespannter Aufmerksamkeit den Punkt auf seine Stellung zu, auf die Entfernung von den übrigen Punkten hin prüfend zu betrachten, die Linien auf ihre charakteristische Biegung und die Richtung zu den übrigen Linien hin. Er muß ändern und bessern, so lange ihm irgend etwas in diesen Beziehungen im Original anders als in seiner Zeichnung vorkommt, auch auf die Gefahr hin, mehrfach wieder rückwärts korrigieren zu müssen.

Um noch eine Hilfe mehr für die Richtigkeit zu haben, gibt er sich ganz leicht, einfach und blaß, die wichtigsten Schatten,

also zumal die Schlagschatten (oder bei großen Partien vielleicht nur die Grenzen derselben) an. Er erlangt dadurch für die Vergleichung auf die Richtigkeit hin den Vorteil, daß seine Zeichnung die Erscheinung des Originals ähnlicher aussehend wiedergibt, und den, daß die zu vergleichenden Räume und Formen wiederum eingeteilt, sich besser und leichter sehr genau übersehen lassen. Die genaue Beschreibung aller dieser Tätigkeiten ist und muß so umständlich sein, um gerade dadurch diese selbst um so einfacher zu machen.

Wie überhaupt immer mit angespannter Aufmerksamkeit, aber nicht mit angespannten Muskeln, sondern mit leichter Hand gezeichnet werden soll, so müssen ganz besonders diese ersten Anlagen (nicht etwa nur die Hilfslinien), fein und leicht gezeichnet werden, nicht derb und dunkel. Der Fehler ist dann leichter zu ändern. Dies aber ist immer so anzufangen, daß man den alten falschen Strich noch so lange muß sehen können, bis der neue, bessere daraufhin mit ihm verglichen werden konnte. Die Sicherheit, zum Besseren zu gelangen, ist dann größer, als wenn der Schüler gewissermaßen von neuem auf einer leeren Stelle anfängt. Er sieht deutlicher, wo und wie er zu ändern hat.

Diese ersten Anlagen sind deshalb auch mit einem möglichst leicht fortzuschaffenden Material zu machen. Die Kohle ist vorzugsweise geeignet hierfür. (Die von Lindenholz gebrannte ist ganz besonders weich, die vom Pfaffenhütchen hergestellte härter.) Geschickte Zeichner können damit auf das subtilste arbeiten. Diesen zunächst stehen dann die weichen Sorten von Kreide oder Bleistift. Bei ihrer Anwendung ist aber um so leichter und feiner zu verfahren, auch ist bei notwendigen Änderungen, zur Schonung des Papiers, das Wegnehmen falscher Striche nur durch Brotkrume zu vollziehen.

Ist nun der Kopf (Hals, Nacken und was etwa von den Schultern, der Brust, daran zu sehen, mit inbegriffen) so angelegt, und findet der Schüler bei aufmerksamer Prüfung nichts mehr, was er ändern könnte, so fängt er mit dem Material zu zeichnen an, mit dem er den Kopf vollenden will. Vorher muß er, wenn die Anlage mit Kohle gemacht war, diese mit einem weichen Federwedel ganz leicht etwas abstäuben, wenn mit

Kreide, diese so weit mit Brotkrume abheben, daß der neu zu machende Strich deutlich hervorgehoben erkennbar ist. Niemals aber darf die vorangegangene Arbeit so verwischt werden, daß sie nicht deutlich zu sehen ist, sonst wäre sie vergeblich gemacht. Das Bessere, Richtigere findet der Schüler nur durch Vergleich mit dem weniger Guten und Richtigen. Die ununterbrochene Prüfung der Arbeit durch Vergleichung mit dem Original hört erst mit dem letzten Strich auf.

Der Schüler hat sich ja nun bereits mit der Eigentümlichkeit der Erscheinung bekannt gemacht und die Konturen, die er jetzt macht, können mit Festhalten der Hauptbewegung der Linien die geringsten charakteristischen Wendungen derselben beachten und nachmachen. Es wird für den werdenden Künstler von sehr großem Wert sein, wenn er gelernt hat, einen Gegenstand in einem fein empfundenen Kontur charakteristisch und wahr wiederzugeben. Es ist dies die beste Zucht für die künstlerische Anschauungsweise, die für ernstere und größere Aufgaben die richtige Ausdrucksweise dann zu finden imstande ist. Dieser wahr empfundene Kontur ist aber nichts Abstraktes, er ist die möglichst natürliche Darstellung eines Gegenstandes mit diesem einfachsten Darstellungsmittel. Es wird dabei also eine wirkliche Linie nur gemacht, wo sie sich der Form wirklich anzuschließen scheint. Die Angabe einer Modellierung wird man geschmackvollerweise nicht mit einer an der Grenze dieser Modellierung fortlaufenden Linie, sondern, wenn wünschenswert, durch kleine, diese Grenzlinie durchschneidende, kurze Striche angeben.

Da die Darstellung einer Form, eine Modellierung, nur durch eine Beleuchtung möglich wird (denn ohne alle Beleuchtung und bei einer Beleuchtung von allen Seiten würde gar keine Form zu erkennen sein), so ist es nur natürlich, die Ausführung, die Modellierung mit Darstellung der Hauptgegensätze der Beleuchtung, Licht- und Schattenmasse zu beginnen.

Zur Lichtmasse gehört alles, was irgend vom Lichtstrahl auch nur noch gestreift wird. Zur Schattenmasse alle die Stellen und Flächen, die von einem Strahl derselben Lichtquelle nicht berührt werden. Diese Schattenmasse gibt man sich mit einem leichten, nicht zu dunklen Ton an. Dadurch erlangt man einen

Hauptüberblick über die von der Beleuchtung entschieden abweichenden Flächen. Es ermöglicht dies einen neuen Moment der Vergleichung mit dem Original. Man verstärkt alsdann die Dunkelheiten nach Maßgabe der Natur, und hat, wenn durch den ganzen Kopf die gleichen Dunkelheiten gleichmäßig angegeben sind, nun hierbei das Verhältnis der Dunkelheiten in der Natur, in der Zeichnung und in einer Vergleichung beider miteinander zu beachten. Bei der rundlichen Form eines Gegenstandes, also auch eines Kopfes, stehen die dunkelsten Schatten in den Schattenpartien, ebenso die hellsten Lichter in den Lichtpartien, an den Stellen der Formen, welche dem Auge des Beschauers die nächsten sind. Es stellen die zurückweichenden Flächen im Schatten, fast immer auch noch durch Reflexe erhellt, sich weniger dunkel dar, als jene anderen Stellen, die zurückweichenden Lichtflächen weniger hell, als die hervorstehenden, dem Auge des Beschauers nächsten Lichter.

Hat man auf farbigem Papier gezeichnet, so ist jetzt die passende Zeit, um die hellsten Lichtflächen und an ihnen die hellsten Lichter mit weißer Kreide anzugeben¹⁾.

Dann aber gibt man in der Lichtmasse überhaupt, wiederum möglichst gleichmäßig durch den ganzen Kopf, erst die dunkleren Übergangstöne, dann die immer helleren Halbtöne unter steter Vergleichung der bearbeiteten Stelle mit dem Ganzen in der Natur und in der Zeichnung an.

Hat nun der Schüler alles in der angegebenen Art und Weise getreulich und mit gespannter Aufmerksamkeit vollendet, so soll er noch einmal, nach einer Pause, mit frischem Blick seine Zeichnung mit der Natur vergleichen, ob sie ihm in jeder Beziehung denselben Eindruck macht, und nun mit einer gewissen Dreistigkeit nachholen, was ihm zu fehlen und wünschenswert erscheint, — durch stärkere oder pikantere Dunkelheiten, festere Striche, schärfer aufgesetzte Lichter, oder auch durch Milderung in diesen verschiedenen Beziehungen.

¹⁾ Die weiße venezianische Kreide ist nicht so weiß wie die künstlich aus Kremnitzer Weiß gefertigte, hat einen milderen Ton und ist härter als letztere, läßt sich demnach schärfer spitzen. Da aber Kremnitzer oder Kremser Weiß an der Luft leicht schwarz wird (da es Blei enthält), empfiehlt es sich, bleifreie Kreiden zu gebrauchen, z. B. von Conté oder Lefranc.

Diese für einen Anfänger so ausführlich beschriebene Art und Weise, seine Studien zu machen, wird einem solchen die besten Früchte tragen, wenn er sie gewissenhaft befolgt. Je nachdem er sich in das Verständnis der Vorschriften hineingearbeitet hat, so daß er die, diesen Vorschriften zugrunde liegenden verständigen Ratschläge selber als richtig erkennt, nachempfindet und sich dieselben zu eigen macht.

Die Befolgung der gegebenen Vorschriften für den Beginn der Arbeit mit ihrer ganzen Ausführlichkeit ist aber nur so lange notwendig, bis das Auge die genügende Sicherheit, die Hand Geschicklichkeit genug erworben hat, bis ferner durch Übung die Kenntnis der für die Nachbildung besonders wichtigen Punkte, sowie die Reihenfolge, in der die Aufmerksamkeit auf dieselben vorzugsweise zu richten ist, erworben sein wird. Diese Reihenfolge bleibt immer dieselbe, geht von der Betrachtung des Ganzen auf das Einzelne, von dem Allgemeinen der Erscheinung auf das Besondere. Die Hilfslinien aber werden dann nicht mehr gezeichnet, es werden dieselben nur gedacht. Je nach dem besonderen Fall kann es geraten sein, bei der ersten Angabe der Linien zugleich die tiefsten Schatten oder die Schatten überhaupt, leicht, aber in der bestimmten Form anzugeben und dergleichen mehr. Je mehr die Zeichnung in jedem Stadium, nur mehr oder weniger ausführlich und vollkommen, den Gegenstand wiedergibt und dadurch die Vergleichung mit der Natur ermöglicht und erleichtert, um so besser ist die Art und Weise, eine Zeichnung herzustellen.

Mit Köpfen abwechselnd soll der Schüler auch einzelne andere Körperteile zeichnen. Hände, Füße, Arme, Beine, Leiber (Torsen) verschiedener Art und von allen Seiten. Immer mit dem Allgemeinen der Erscheinung beginnend und dann auf das Einzelne übergehend: Stellung, Lage des Ganzen, Verhältnis der Länge und Breite, dann der einzelnen Teile unter einander und zum Ganzen. Von der Angabe der Linien nach diesen Beziehungen hin in ihren Hauptbewegungen geht die Arbeit auf den fein empfundenen Kontur über, von der leichten und allgemeinen Angabe der Schatten, dann der Halbtöne auf die vollendete Modellierung und Wirkung.

Die Körperteile zerfallen aber wieder in Unterabteilungen, z. B. die Hand: in das Handgelenk, die Mittelhand, die Finger. Besonders zu achten ist hierbei auf die Stellung der Knöchel, des Handgelenks, der Finger und der Durchschnittslinien aller dieser Teile zueinander; dies alles natürlicherweise während und durch das Zeichnen der wirklichen Umrisse, der Beobachtung der Breiten und Längen, der gesamten Form und der der einzelnen Teile.

Auf ganz analoge Punkte ist die Aufmerksamkeit beim Fuß zu richten, nur daß der Hacken als besonderer und sehr wichtiger Teil der Gesamtform in ganz anderer Weise gestaltet ist. Für die Anfänger sei noch bemerkt, daß der innere Knöchel immer höher als der äußere steht.

Oberarm und Unterarm sind die Hauptteile des Arms, Ober- und Unterschenkel die des Beins. Der Ellenbogen, der bei gebogenem Arm hervortritt, den Oberarm dann länger erscheinen läßt (als beim gestreckten Arm), bildet mit den vortretenden Enden des Oberarmknochens eine besondere Gestalt. Im großen und ganzen ist der Arm an der Schulter am stärksten, breitesten und verjüngt sich wesentlich nach dem Handgelenk. Bedondere Aufmerksamkeit muß der Anfänger auf die Stellung der hervortretenden und der zurücktretenden Punkte in den gegenüberstehenden Konturen richten. Dies letztere, wenn auch nicht in so mannigfaltiger Bewegung, ist auch bei den Beinen zu beobachten, wo das Knie mit Kniescheibe als besonderes Stück der Einteilung des Beins betrachtet werden kann.

Der Schüler soll sich eine genügende Kenntnis der einzelnen Körperteile, zumal der Extremitäten, verschaffen, ehe er ganze Figuren zeichnet, da diese so kompliziert zusammengesetzten Glieder immer nur als Teile eines größeren Ganzen und also im Zusammenhang mit diesem in Betracht gezogen werden können. Bei diesen Studien sind dem Schüler anatomische Kenntnisse, soweit solche Form und Zusammenhang der Knochen und Muskeln betreffen, durchaus notwendig; schon bei den einzelnen Körperteilen, namentlich aber, wenn er ganze Figuren zeichnet. Dieser Teil der Anatomie wird gewöhnlich als „plastische Anatomie“ bezeichnet.

Der Schüler soll durch seine anatomischen Studien die Gestalt der Knochen und das Knochengerüst in seinem Zusammenhange sich einprägen. Ebenso die Gestalt der oberen Muskeln. Er muß dies alles so im Gedächtnis behalten, daß er in die Kontur einer jeden beliebigen Figur Knochengerüst und Muskeln hineinzeichnen kann. Um zu dieser Kenntnis zu gelangen, muß er die Knochen und das Skelett von allen Seiten zeichnen. Ebenso die Muskeln nach guten Gipsabgüssen oder Präparaten. Mit den Namen muß er die Ansatzpunkte und ihre Funktion kennen lernen. Die Veränderung ihrer Form bei ihrer Tätigkeit muß ihm am lebendem Modell gezeigt werden. Will der Schüler noch tiefer in diese Kenntnisse eindringen, so muß er unter wissenschaftlicher Leitung nach Präparaten am Kadaver zeichnen und studieren.

Der wesentliche Zweck dieser anatomischen Studien ist, die Formen recht und richtig zu verstehen und ebenso den notwendigen Zusammenhang der Glieder in allen Ansichten und bei allen Bewegungen. Auch diese Hilfswissenschaft hilft eben nur recht vollkommen zu begreifen und zu verstehen, was man sieht, und verhilft dadurch richtig sehen zu lernen.

DAS ZEICHNEN DER GANZEN MENSCHLICHEN FIGUR.

Wenn schon bei der Darstellung eines jeden Gegenstandes immer vom Ganzen auf das Einzelne, auf die Teile übergegangen, die allgemeine Erscheinung immer im Auge behalten werden soll, so ist dies Verfahren beim Zeichnen ganzer Figuren eine so unbedingte Notwendigkeit, daß ohne dieselbe gar nichts erreicht werden kann. Bei der ganzen Figur treten die einzelnen Teile, die Glieder, mit einer gewissen scheinbaren Selbständigkeit auf, und doch ist ihr organischer Zusammenhang und ihre Übereinstimmung, wie sie sich in Form und Verhältnissen kund gibt, dasjenige, was allein den Eindruck des Lebens hervorbringen kann.

Bei der Wiedergabe der Form hat sich die Aufmerksamkeit von Anfang an bis zum Ende immer und immer auf die Bewegung und die Verhältnisse des Ganzen und der einzelnen Teile zu richten. Welche Wendung der Kopf gegen die Richtung

der Schultern, diese gegen die Hüften haben, wie fest oder leicht die Figur steht oder schreitet, wodurch die Stellung der Beine bedingt ist usw., das alles bringt die Bewegung zur Erscheinung. Wie nun im Gesicht die Individualität sich sehr wesentlich durch die Verhältnisse der Gesichtsteile zueinander ausspricht, so ebenfalls in der Figur. Auf dieser gegebenen Grundlage baut sich gewissermaßen der Charakter der Formen auf.

In Anbetracht dieser wichtigen Punkte, auf welche die Aufmerksamkeit stets gerichtet bleiben muß und mit Berücksichtigung des Platzes auf dem Papier, wo die Figur hinkommen soll, beginnt man die Anlage mit Angabe des Ovals des Kopfes. Es handelt sich zuerst also nur darum, die Bewegung des Kopfes und das Verhältnis desselben in der Ansicht zur ganzen Figur durch leichte Andeutung des Umfanges und der Teile anzugeben, wie dies auch schon beim Zeichnen der ganzen Figur nach Vorlagen bemerkt worden ist. Dann in denselben Beziehungen den Hals, durch Angabe der Konture und der Halsgrube. Außer dieser ist für den Zusammenhang des Kopfes mit dem Körper der Warzenfortsatz des Schläfenbeines, dicht hinter dem Ohr, von Wichtigkeit, weil von da bis zur Halsgrube der vordere Rand der großen Halsmuskeln (Kopfnicker, Sternocleidomastoideen) geht und meist bemerkbar ist. Weiter dann, immer wieder in Beziehung auf Bewegung und Verhältnis, die Schultern, der Körper. In der Vorderansicht ist hierbei der Gang der Mittellinie wichtig, für die Längenverhältnisse die Brust, der Nabel, das Schambein, für die Breiten (beziehungsweise die Konturen) die Form des Rippenkastens, der obere Rand des Beckens, für die Mitte der Rückenansicht das Genick (der unterste Halswirbel), das Rückgrat bis zum Steißbein, die Glutäen, sonst noch eine Andeutung der Schulterblätter.

Für die Angabe der Beine ist auf das vorher bei den Extremitäten (S. 23) Gesagte zu verweisen. Hinzuzufügen ist, daß der Schwerpunkt der stehenden Figur stets durch eine von der Halsgrube senkrecht herabgehende Linie zu finden ist. Ruht die Figur wesentlich auf einem Bein, so muß die senkrechte Linie jedenfalls innerhalb der Konture des Fußes vom Standbein auftreffen. Ruht die Figur auf beiden Beinen, dann

trifft sie auf einen Punkt zwischen beiden. Bei Angabe der Arme kann ebenfalls nur auf das vorher (S. 23) Gesagte verwiesen werden.

Vorerst sucht man diese Angaben durch aufmerksamste Vergleichung aller Punkte und Teile untereinander, in der Natur und in der Zeichnung, hier und dort, so richtig zu stellen, wie nur irgend möglich. Dies ist immer das Wesentlichste, auch wenn man gleich die wirklichen Linien, welche die Natur hat, zeichnet und die Schatten (zur besseren Beurteilung der Räume und des Ganzen) vorläufig sich leicht angibt.

Von großer Bedeutung und Wichtigkeit ist, daß der Schüler dann einen guten, möglichst fein empfundenen Kontur macht. Dies Konturzeichen ist, wie schon früher bemerkt worden, eine vortreffliche, durch nichts anderes zu ersetzende Zucht für die Betrachtungs- und Darstellungsweise eines Künstlers. Sie führt ihn darauf, die Gegenstände einfach, auf das Wesentlichste der Erscheinung hin anzusehen und wiederzugeben. Dies wird auf alle seine späteren Schöpfungen, auch die seiner Phantasie, von wesentlichem Einfluß sein. Er wird sich schwerlich in das Nebensächliche und Bedeutungslose verlieren, was eben bei der Darstellung durch den Kontur allein doch ausgeschlossen ist. Deshalb soll bei der Ausbildung zur Kunst das Zeichnen eines fein empfundenen Kontures auch in denjenigen Studien nicht unterlassen werden, welche dann noch durch weitere Ausführung in Form und Wirkung vollendet werden sollen.

Natürlicherweise aber darf es nicht beim Kontur bleiben, sondern es soll alles auf das Sorgfältigste und Vollendetste ausgebildet und durchgeführt werden, auf die Form, auf die Wirkung hin. Immer muß dabei das gleichzeitig Wichtige durch die ganze Figur hin gleichmäßig gemacht, mit dem Wichtigsten aber begonnen werden. Das Wichtigste aber ist, was die Hauptformen in der jedesmaligen Bewegung gerade zur Erscheinung bringt. Da dies nun außer den Konturen wesentlich durch die Beleuchtung hervorgebracht wird, so wird das Maß der Dunkelheit auch ein ziemlich sicherer Wegweiser hierfür sein. Es wird dies zugleich auch immer bei Betrachtung der ganzen Figur dasjenige sein, was am meisten und zuerst in die Augen fällt.

Nur die immer erneute und immer wiederholte Vergleichung alles Einzelnen, das man grade macht, mit dem Ganzen vermag den organischen Zusammenhang und die Harmonie der ganzen Erscheinung wiederzugeben. Ohne diese ist der Schein des Lebens nicht hervorzubringen und darauf kommt es doch an.

Bei dieser sorgfältigen Durchführung aller Formen aber wird es jedenfalls dem Anfänger oftmals begegnen, daß die Betrachtung und Vergleichung des Ganzen gegen die den einzelnen Teilen zugewendete Aufmerksamkeit zurücktritt. Da ist es dann notwendig, daß, wenn nun alles so gut wie möglich durchgeführt ist, zuletzt wiederum die volle Aufmerksamkeit ausschließlich auf das Ganze gerichtet wird und zwar jetzt, gewissermaßen ohne auf die Ausführung der einzelnen Teile zu achten. Wenn nötig muß dann zuletzt nur mit Rücksicht auf die Erscheinung des Ganzen in bezug auf Zusammenhang der Linien, Formen und Wirkung rücksichtslos hingearbeitet werden.

Daß es bei dieser viel komplizierteren und schwierigeren Aufgabe des Zeichnens einer ganzen Figur, im Anfang wenigstens, sehr wünschenswert ist, mit einem möglichst leicht fortzunehmenden Zeichenmaterial zu arbeiten, ist augenscheinlich. Es kann daher nur auf das, was beim Zeichnen des Kopfes (S. 19) gesagt ist, hier von neuem verwiesen werden.

DAS ZEICHNEN NACH DEM LEBENDEN MODELL.

Das Studium der menschlichen Formen ist es, das dem heranwachsenden Künstler den Sinn für die Charakteristik, den organischen Zusammenhang und die Harmonie der Form überhaupt ausbildet und die Empfindung dafür vertieft und verschärft, und dies soll ihn zur freien, aber richtigen Umgestaltung der Formen durch seine Empfindungsweise befähigen.

Die vorangegangene Übung an den nämlichen Gegenständen (Köpfe, ganze Figuren, einzelne Teile derselben) nach Gipsabgüssen ist wesentlich eine Vorübung hierfür gewesen. Aber nicht etwa allein wegen der geringeren Schwierigkeit nach dem unveränderlichen Gipsabguß zu zeichnen und nicht nach der beweglichen Natur. Dies würde der Fall sein, wenn der Schüler ausschließlich nach Naturabgüssen arbeitete. In jeder Natur

aber ist das Individuelle unlöslich verbunden mit dem ganz Zufälligen. Das für die betreffende Form Notwendige und Schöne tritt dagegen zurück, wenigstens für das ungeübte Auge des Schülers. Das für die Individualität Notwendige, welches zugleich das Schöne ist, ist aber in der Antike voll ausgeprägt.

Es wird für den Schüler von unberechenbarem Nutzen sein, wenn dies Notwendige und Schöne sich seinem Gedächtnis einprägt. Er wird dann das ganze Zufällige und Unwesentliche von dem Charakteristisch-Individuellen unterscheiden lernen. Dies ist es aber, was die Kunst braucht. Wie viel oder wenig wirksam man sich (abgesehen von dem allgemeinen Nutzen der Übung) dieses Mitempfinden der Schönheit der Antike durch den Schüler auch denken mag, — immer wird dasselbe doch ein nicht zu unterschätzender Vorteil für ihn sein.

Das Zweckmäßigste ist jedenfalls mit beiden (Antike und Natur) in geeigneter Weise abzuwechseln, so daß eine ausreichende Übung nach der Antike vorangeht, dann entweder der Abguß über die schöne Natur folgt, oder diese selbst. Durch den fortgesetzten Wechsel wird dem Schüler die Eigenart und Bedeutsamkeit eines jeden Vorbildes noch leichter zugänglich werden¹⁾.

Die Gegenstände, welche der Schüler jetzt nach dem lebenden Modell zeichnet, sind also dieselben, welche er bereits auch schon nach Gips gezeichnet hat, Köpfe, ganze Figuren (Akte), Körperteile, vorzugsweise davon Hände, Arme und Füße. Die Art und Weise, wie er dabei zu Werke zu gehen hat, ist ebenfalls dieselbe wie die bei den Gipsabgüssen ausführlich beschriebene, nachdem er nun schon einige Übung gehabt und einige Erfahrung gewonnen hat. Zweierlei aber tritt ihm dabei neu entgegen. Die Farbe und die kleinen Veränderungen des Aussehens, d. i. der Form, auch bei dem ruhigsten Modell nach längerer oder unterbrochener Sitzung.

Die Farbe erscheint in der Zeichnung als verschiedenartiges Maß der Dunkelheit der betreffenden anders gefärbten Partien

¹⁾ Die Benutzung von Totenmasken zum Zweck dieser Studien ist nur mit sehr sorgfältiger Auswahl und ausnahmsweise statthaft. Es sind ja nicht mehr die Formen des Lebens und meist durch den Tod entstellt.

und Teile. Wenn nun der Schein der Wirklichkeit möglichst getreu wiedergegeben werden soll, würde es falsch und geschmacklos sein, die Farbe nicht wiederzugeben. Es geschieht dies auch kaum von den angehenden Malern, viel eher das Gegenteil, — sie betonen die Farbe zu stark. Wenn also einerseits der Schüler aufmerksam das Maß der Dunkelheit, in der sich eine Partie gegen eine anders gefärbte zeigt, beobachten und nachahmen soll, so darf das der Modellierung, d. i. der Form, keinen Eintrag tun, d. h. die tiefer gefärbte Wange z. B. oder die Lippen dürfen nicht als dunkle Flecke erscheinen. Dies wird verhütet, wenn der Zusammenhang der Form in den verschiedenen gefärbten Partien überwiegend zur Geltung gebracht wird und somit deutlicher hervortritt, als die Trennung derselben durch die Farben. Das will sagen, die Wiedergabe der Form darf durch die Wiedergabe der Farbe so wenig, wie in der Natur beeinträchtigt werden. Der Schüler muß lernen, den Zusammenhang der Form auch bei starken Gegensätzen der Farbe, wie z. B. bei dunkeltem Haar, festzuhalten. Dies ist immer noch bis zu einem gewissen Grade notwendig, selbst wenn der Reiz der Erscheinung wesentlich in der Verschiedenheit der Lokaltöne bestehen sollte.

Wenn es sich nur um die Stellung des Kopfes handelt, so findet ein Modell nach einer Unterbrechung der Sitzung dieselbe in den meisten Fällen leicht wieder. Bei der ganzen Figur ist dies viel schwieriger und ganz vollkommen kaum jemals der Fall. Aber auch außerdem verändert die Ermüdung und Abspannung ein Gesicht schon wesentlich und bei vielen Bewegungen auch die Körperformen. Letzteres meist nur für ein geübteres Auge bemerkbar. — Eine richtige Art und Weise der ersten Anlage und ein gutes malerisches Gedächtnis sind die besten, wenn nicht einzigen Mittel, die Nachteile dieses Übeldes abzuwehren. Die stets angeratene Art der Anlage, mit einer leichten Angabe des Ganzen in seinem Zusammenhange zu beginnen und immer der Vergleichung dieses Ganzen entsprechend weiter zu gehen, gestattet ein möglichst schnelles Festhalten der allgemeinen Erscheinung. Daran kann man sich dann später halten, um die Stellung des Modells zu korrigieren. Jedenfalls ist eine solche Anlage die beste Unterstützung des

Gedächtnisses. Gewissermaßen aber muß man nach der Natur zugleich auch immer aus dem Gedächtnis mitarbeiten. Es kann die Natur nur in der Erscheinung eines Momentes dargestellt werden. Da nun eine Arbeit viele Stunden in Anspruch nimmt, während welcher das Modell kaum immer dieselbe Stellung, gewiß nicht denselben Ausdruck, d. h. doch dasselbe Aussehen, beibehalten kann, so muß sich der Maler einen Moment einprägen und lernen, auch aus dem veränderten Aussehen des Modells das gewünschte oder festgehaltene wieder herauszusehen. Selbstverständlich ist beim Modell zu korrigieren, was sich irgend korrigieren läßt. Mit der Zeit lernt sich das durch Übung vollkommen.

FORM UND VERHÄLTNIS (PROPORTION).

Eine jede Individualität spricht sich in einer ihr inneres Wesen bezeichnenden, charakteristischen Erscheinung aus. Die bildliche Darstellung dieser charakteristischen Erscheinung geschieht durch Nachbildung ihrer Formen in den Verhältnissen ihrer Teile zum Ganzen und untereinander.

Die menschlichen Formen sind rundlich. Wirkliche Kanten, Ecken und Schärpen kommen außer den Konturen nur bei den Öffnungen der Augenlider, Nasenlöcher usw. vor, und wenn die Formen der Knochen unter der Haut sehr deutlich sichtbar sind. Da nun aber das absolut Runde (die Kugel, der Kreis) nur in der Größe verschieden, sonst aber ohne alle charakteristische Individualität ist, so liegt das Charakteristische der Form immer in dem vom Runden Abweichenden, in dem Flächenartigen, Eckenartigen.

Das Verständnis der Form wird daher bei dem Schüler sehr wesentlich dadurch gefördert werden können, wenn er lernt, die Formen in ihren Flächen, aber in dem Maß, welches die Natur zeigt, zu sehen und nachzubilden. Die verständnisvolle Auflösung der rundlichen, menschlichen und aller Formen in Flächen darf aber nicht übertrieben werden. Es ist das Maß der Natur inne zu halten, in welcher auch nur das künstlerisch gebildete Auge, das sich darin ver-

tieft hat, die feinen Unterschiede der Flächen in der rundlichen Form bemerkt, nicht der nur eben darüberstreifende Blick.

Diese Formen sind ja immer nach demselben Gesetz gebildet, nach demselben Prinzip herangewachsen, aber doch unendlich verschieden bei allen Individuen, deren ja jedes eigenartig ist. Grade so wie z. B. die Blätter einer jeden Baumart, der Eichen, der Buchen, überall dieselbe zweifellos erkennbare Form haben und doch keins derselben ein anderes vollkommen deckt. Ein wesentlichster Teil dieser Verschiedenheit der für das Individuum charakteristischen Form hat aber seinen Grund in der Verschiedenheit des Verhältnisses der Teile dieser Form untereinander und zum Ganzen. Es haben aber diese Verhältnisse deshalb eine um so größere Bedeutung, weil sie wesentlich auf das Verhältnis des Knochenbaues sich gründen. Dieser, wenn er entwickelt ist, bleibt annähernd derselbe, während alles übrige bei demselben Individuum sich leicht verändert, — durch die Verschiedenheit des Befindens und der Empfindung bei eben diesem selben Individuum. Ein Gesicht z. B. wird ein sehr verändertes Aussehen erhalten, wenn derselbe Mensch gesund oder krank, wenn er freudig bewegt oder bekümmert, wenn er in ruhiger Gemütsstimmung oder zornig ist. Die Breite und Höhe seiner Stirn, die Breite der Jochbeine, die Länge des Oberkiefers usw., genug alles, was durch den Knochenbau festgestellt wird, bleibt sich gleich.

Diese Verhältnisse sind selbstverständlich ebenfalls unendlich verschieden, weil sie durch die Individualität hervorgebracht werden. Die Ähnlichkeit oder Gleichartigkeit derselben nach Geschlecht, Alter, Rasse, Stamm ist aber so überwiegend, daß die Abweichungen von der Regel nur ausnahmsweise sehr bedeutend sind.

Auf die genaue Wiedergabe dieser Verhältnisse, die zwar so ganz wesentlich zur Form überhaupt gehören, ist bei jedem Schüler zu achten und zu dringen.

Es wäre sehr übel, wenn ein Schüler nicht nach und nach, zuletzt auf das meiste von dem käme, was ihm gelehrt wird. Die Lehre ist aber die größte Erleichterung für ihn und eine außerordentliche Zeitersparnis. Wem der richtige Weg gezeigt ist, der wird darauf am schnellsten zum Ziel gelangen können.

So wird es denn auch eine große Erleichterung für den Schüler sein, wenn er mit gewissen allgemeinen Verhältnissen des menschlichen Körpers bekannt gemacht wird. Er wird leichter dann das Maß der Abweichung von der Regel herausfinden. Wirklich genau kann zwar ein runder Körper, der auf der Fläche abgebildet ist, nicht gemessen werden, da ja immer etwas von seiner Form verkürzt, verschwindend erscheint. Ganz abgesehen davon, daß bei einer ganzen Figur, mit Ausnahme von einem, zwei Gliedern, das übrige augenscheinlich verkürzt sein wird. Eine Hilfe aber ist und bleibt das Wissen der Regel, mag man nun wirklich messen oder die Arbeit nur darauf ansehen, ob die Verhältnisse richtig der Natur oder der Regel entsprechend erscheinen.

Für den Anfänger genügt die Angabe einer einfachen durchschnittlichen Proportion. Sie soll ihm nur eine Hilfe gewähren bei der Beurteilung seiner ersten Anlage eines Kopfes, einer ganzen Figur. Wer tiefer auf diese Materie eingehen, sich genauer über dieselbe unterrichten will, der findet in dem Polyklet von Gottfried Schadow sehr exakte Studien für die Proportionen der verschiedenen Lebensalter, Geschlechter, Persönlichkeiten und der Antike. Es ist ja überaus interessant, sich klar zu machen, wodurch diese Veränderungen der Form bei den verschiedenen Erscheinungen hervorgebracht werden.

Als solche einfache, ganz allgemeine Proportion kann dem Anfänger angegeben werden, für den Kopf: Die Gesichtsteile vom oberen Rand der Augenhöhle bis zum Ende der Nase und von da bis zum Rand des Kinns sind gleichlang, und zwar von vorn gesehen, etwa 12 cm. In dieser Ansicht ist die Entfernung der beiden äußeren Augenwinkel voneinander vom dritten Jahre ab wenigstens 7 cm. Das Auge durchschnittlich 2,40 cm lang. Der Raum zwischen den Augen bald größer, bald kleiner als die Länge des Auges. Im Profil springt die Nase ungefähr um ein Drittel eines Gesichtsteils vor und die Entfernung vom Nasenflügel bis zum Ohr beträgt etwa 8 cm.

Für die Figur ist es zu dem angegebenen Zweck am passendsten, den Kopf als Einheit anzunehmen, mit einer durchschnittlichen Größe von 21,5 cm beim ausgewachsenen Mann. Die zweite Kopflänge geht dann bis unter die Brustwarzen,

die dritte bis dicht unter den Nabel und steht mit dem oberen Rand des Beckens ziemlich gleich. Für den Oberschenkel, vom Trochanter bis zum Kniegelenk zwei Kopflängen. Von da bis zum Hacken oder auch bis zur Höhe des inneren Gelenkknöchens ebenfalls zwei Kopflängen. Es kommen daher auf die ganze Figur 7 bis $7\frac{3}{4}$, äußerstenfalls 8 Kopflängen. Schon in der Natur läßt ein kleiner Kopf die Gestalt größer erscheinen als sie wirklich ist. In der Abbildung wird ein solches Verhältnis immer als wirklich größer erscheinen, wenn nicht Vergleichsobjekte vorhanden sind. Beim Mann kann durchschnittlich der Fuß zu 24 cm, die Hand zu 17 cm angenommen werden. Bei der Frau der Fuß zu 21,4 cm, die Hand zu 15 cm. Bei gebogenem Arm (wobei der Ellenbogenknochen sich fast um einen Zoll vom Oberarmknochen entfernt und daher den Oberarm länger erscheinen läßt) rechnet man für den Oberarm bis zum Ellenbogen $1\frac{5}{8}$ Kopflängen. Ebensoviele (d. h. also $1\frac{5}{8}$ Kopflängen) für den Unterarm vom Ellenbogen bis zu den Fingerknöcheln.

Diese Angaben genügen vollkommen für den Anfänger, wenn derselbe damit nur ein Hilfsmittel erhalten soll, richtiger zu sehen, weil er gewissermaßen ein Vergleichsobjekt hat, und das benutzt werden kann, um kontrollierend damit seine ersten Anlagen wirklich zu messen. Wohl aber ist gewiß vorteilhaft für Künstler, besonders schöne oder ungewöhnliche Verhältnisse genau zu messen und sich zu notieren.

GEWANDSTUDIEN.

Die Kleidung, d. h. das durch einen bestimmten Zuschnitt des Zeugstoffes für eine Person besonders hergerichtete Kostüm unserer Zeit, einer vergangenen Zeit, einer Volkstracht, muß von allen Malern, Porträt-, Historien-, Genre-Malern wahr, geschickt und geschmackvoll dargestellt werden können. In diesem Stadium der Ausbildung aber würden gewissermaßen nur die Vorstudien dazu gemacht werden können, nämlich wie die verschiedenen Stoffe (Seide, Wolle, Leinwand usw.) durch die Form und Brechung ihrer Falten ihre Eigenart sehr charakteristisch wiedergeben. Dies, sowie alles Übrige von der Kleidung wird sich richtiger und besser später auseinandersetzen lassen.

Hier handelt es sich jetzt um das für den Historienmaler unentbehrliche Gewand, d. h. um eine Bekleidungsart, die nicht durch Zuschnitt zu einer gleichbleibenden Form und für eine bestimmte Gestalt hergestellt ist. Das Gewand besteht aus einem einfachen Zeugstück, das wesentlich erst durch seine Verwendung und Anordnung eine besondere Form erhält. Mit diesen einfachen Zeugstücken, die quadratisch, oblong, halbkreisförmig usw. sein können, vermag der Künstler die Erscheinung, Wirkung und Charakteristik der dargestellten Personen und Situationen außerordentlich zu erhöhen. Kein Künstler, wenigstens kein Historienmaler, darf versäumen, sich mit dem eigentümlichen Wesen des Gewandes vertraut zu machen.

Das Tatsächliche dabei ist ja allerdings, daß der Schüler zunächst die Form der Falten, die Art, wie sie entstehen, sich brechen und trotz aller scheinbaren Willkür doch zusammenhängen, verstehen und nachbilden lernt.

Das Studium für die einzelnen Falten und gewissermaßen für die einzelnen Teile derselben kann frühzeitig immer nebenher mit den anderen Studien geübt werden. Ein verhältnismäßig kleines Stück Tuch oder Flanell kann da gelegentlich um das Handgelenk, den Arm eines Gipsabgusses, auf oder über ein Brett geschickt zusammengelegt werden, und dies kann der Schüler mit oder ohne der Hand, den Arm, zeichnen. Er kann schon da beobachten, wie die Falten entstehen, wenn das Zeug von den Höhen, wo es aufliegt, abgeht, die Art und Weise, wie sich aus der Fläche die Erhöhung und Vertiefung herausbildet. Wie die Höhen, wie die Flächen dieser Falten sich durch die Art ihres Fortganges verändern. Wie die Falte beim Biegen sich bricht, zwar eine andere Richtung, auch andere Formen annimmt, aber doch im Zusammenhang bleibt von ihrem Ende oder ihrer Auflösung. Oder auch, wie beim völligen Umbiegen der Falte die fortlaufende Höhe mit der Vertiefung dazwischen, ein sogenanntes Faltenauge, bildet. Dies alles muß der Schüler genau beobachten und nachahmen. Allmählich werden ihm diese Formen vertraut, er lernt empfinden, daß das glatte Stück Zeug so oder so gefaßt, diese oder jene Form und Erscheinung bekommen muß und dies ist eine sehr vortreffliche Vorübung für das eigentliche Gewandstudium.

Das hat aber wiederum seinen Schwerpunkt in dem Zusammenhang des Ganzen und mit der menschlichen Gestalt. Bei dem Nachzeichnen einer solchen Gewandfigur muß die unter dem Gewand verborgene Gestalt stets im Auge behalten und als ganz besonders wichtige Punkte die Stellen festgestellt und bei der Ausführung festgehalten werden, wo durch das Gewand bestimmte feste Punkte oder gar Formen des Körpers zu bemerken sind. Dies wird immer da der Fall sein, wo das Gewand aufliegt oder herumgebogen ist. Gleichzeitig aber ist dabei auf den Zusammenhang der Falten, ihre Form, ihr Verhältnis untereinander zu achten, durch welche ja eben jenes erstere zur Erscheinung kommt.

Bei der Anlage eines Gewandes hat der Schüler demnach ganz ähnlich zu verfahren, wie bei der Figur überhaupt. Je nach Art des Gewandes kann es gelegentlich das Zweckmäßigste sein, sich die Gestalt selbst, nur ganz leicht angedeutet, anzugeben. Jedenfalls aber in solchen Andeutungen die hauptsächlichsten Einteilungen und Verhältnisse des Gewandes in den wesentlichen Hauptpartien. Dies wird vernünftigerweise in Wiedergabe der Linien geschehen, welche durch die Schatten der Hauptfalten gebildet werden. Ebenso deute man sich die verschiedenen Partien und Massen unter wesentlicher Beobachtung der Stellung und des Verhältnisses derselben untereinander an. Dann werden die Linien immer sorgfältiger in ihrer charakteristischen Bewegung usw., stets verbessernd, zu zeichnen sein, darauf die Angaben der Schatten usw. in der früher mitgeteilten Weise. Soll alles ganz vollendet werden, dann so weiter wie oben angegeben.

Derartige Studien werden nach dem Gliedermann gemacht. Diesem muß zuerst die Stellung gegeben werden, welche die Gestalt haben soll. Dann wird das Gewand so darüber gelegt, wie man es sich gedacht hat. Ein Anfänger wird immer am besten tun, zuerst ein Gewand einem Vorbilde nachzulegen und anzuordnen. Er wird sich dabei überlegen müssen, wie das Zeug zu fassen, wohin es zuerst aufzulegen sei usw. Es ist das sehr mühsam, langwierig, aber nützlich. Erstlich um das Wesen des Gewandes überhaupt kennen zu lernen, dann aber auch um die Fertigkeit zu erlangen, später solche Gewandstudien nach dem lebenden Modell zu machen, das natürlicherweise nicht sehr

lange so vollkommen ruhig bleiben kann, daß keine Falte sich verändern sollte.

Der notwendige Zusammenhang der Formen des menschlichen Gesichts, der menschlichen Gestalt, so wie von allen organischen Wesen ist nachweislich erkennbar, da der Organismus sich eben in diesem Zusammenhang ausspricht, während er bei nicht organischen Gegenständen nicht vorhanden oder doch willkürlich gemacht ist. Das Gewand aber hat einen gewissen Organismus, einen Zusammenhang seiner Teile und Formen durch die Gleichartigkeit des Materials, aus dem sie bestehen, vorzugsweise aber dadurch, daß sie einer zwingenden Notwendigkeit unterworfen sind, weil das Gewand zweckentsprechend für die Bewegung, für die Situation angeordnet werden muß. Allerdings nicht nach einem nachweisbaren Gesetz, sondern nur nach der feinen künstlerischen Empfindung und dem Geschmack des Künstlers. Diese Eigenschaften diktieren den Organismus des Gewandes und machen ihn in einem solchen erkennbar.

Wie in der Wirklichkeit das Gewand nicht nur der Notdurft des Lebens dient, sondern Würde, Bedeutung, Schmuck darstellt und verleiht, so ist es auch immer in diesem Sinne in der Kunst gebraucht und demzufolge zu einem Mittel für die Darstellung der Charaktere herausgearbeitet und verwendet worden. Bereits in der Kunst der Renaissance, vorzüglich bei Rafael in den Tapeten, den Stanzen usw. Eine ganz besondere Ausbildung hat das Gewand im vorigen Jahrhundert durch Cornelius und seine Geistesverwandten Führich und Overbeck erhalten. Auch spricht gewiß für die künstlerische Bedeutung des Gewandes, daß das Herabsinken einer Kunstperiode immer zuerst bei der Gewandung sich kundgibt, während alles andere oft noch längere Zeit lebendig und gut dargestellt wird.

Es ist daher für alle Künstler wünschenswert, für den Historienmaler durchaus notwendig, sich die genügende Kenntnis und das Verständnis vom Gewande zu erwerben. Es müssen ihm die Formen geläufig verständlich sein, welche das Zeug bei den verschiedenen Biegungen und Fältelungen annimmt, d. h. die Falten in ihrem Entstehen und ihrem Fortgang, in den Bedingungen ihres Zusammenhangs untereinander. Aus dieser

Kenntnis und diesem Verständnis muß es ihm leicht werden, die Einteilung und das Verhältnis der verschiedenen Teile und Partien des Gewandes zu erkennen und so das Wichtige und Wesentliche darin von dem Unwesentlichen zu unterscheiden. Dies Wesentliche wird sich ihm immer in den großen Faltenzügen darstellen, welche entweder die Körperteile oder Hauptpartien des Gewandes bezeichnen, oder auch durch die Bewegung der Natur bedingt werden. Dies wird sich aber immer durch scharfe, tiefe oder breite Schatteneinsätze kundgeben. Das heißt, es sind zunächst die Linien, in denen sich die Falten bewegen und die Form bezeichnen, genau wiederzugeben. Von diesen Haupteinteilungen geht man nun zur Angabe der Nebenpartien über, und so immer weiter in das Detail, in die Einzelheiten. Hat sich der Künstler die Fähigkeit erworben, die Formen in sorgfältiger Ausführung nachzubilden und darzustellen, so wird er sie auch in leichtester Andeutung charakterisieren können. Er kann dann die Hauptsachen nach dem lebenden Modell festhalten, wenn nötig Einzelnes auf der Gliederpuppe nachlegen und danach ausführen.

Man wird bei den Gewandstudien auch auf die Unterschiede der Faltengebung aufmerksam sein müssen, die weiche, seidene oder dünne Gewebe bilden, daß diese sich den Körperformen leicht anschmiegen, und überhaupt leichter durchscheinen lassen, als dicke oder festere Stoffe. Auch das sog. Fallen des Gewandes sollte studiert werden, weil die Bewegungen der Beine, die Stellung der Figur nur in diesem Zusammenhang organisch in Erscheinung treten. Als besonders gute Beispiele sehe man sich die antiken Gewandstatuen, sowohl sitzende als stehende an.

DIE BELEUCHTUNG.

Nur durch die Beleuchtung kommt Form und Farbe der Gegenstände und somit diese selbst zur Erscheinung. Ohne alle Beleuchtung ist nichts sichtbar. Bei einem Licht, einer Beleuchtung von allen Seiten sind nur die Konturen und Lokalfarben, aber keine Form zu sehen. Für die Zwecke der Malerei muß die Beleuchtung von einem Punkt, einer Seite kommen,

wenigstens vorzugsweise von einer Seite überwiegend stärker sein als von anderen Seiten.

Die Theorie von den Wirkungen der Beleuchtung ist folgende: Die Flächen oder Stellen eines Gegenstandes, auf welche die Lichtstrahlen in einem rechten Winkel auftreffen, sind die am hellsten beleuchteten. Je spitzer der Winkel ist, in welchem die Lichtstrahlen die Stelle, die Fläche, den Gegenstand treffen, um so weniger hell erscheint die Beleuchtung auf demselben. Man könnte dies auch so ausdrücken: Je mehr ein Gegenstand, eine Fläche, eine Stelle dem Licht zugewendet ist, um so heller ist sie beleuchtet, je mehr sie davon abgewendet ist, um so weniger hell erscheint sie.

Nur mittelbar hängt mit der Beleuchtung die Erscheinung zusammen, daß die vom Auge des Beschauers zurückweichende, aber gleichmäßig beleuchtete Fläche oder Stelle desto abgetönter erscheint, je weiter sie zurückweicht. Ebenso scheinen die zurückweichenden Schattenflächen oder beschatteten Stellen weniger dunkel. Dies ist eine Wirkung der Luftperspektive. Bei der Lichtfläche kommt immer mehr von dem (zwar durchsichtigen) Körper, der Luft, zwischen Auge und Stelle und vermindert dadurch die Stärke des Lichtstrahls. Bei der Schattenpartie bewirkt die von den Lichtstrahlen durchdrungene Luft gerade dadurch eine Milderung der Dunkelheit. Durch wirklich reflektiertes Licht wird dann diese Wirkung in den Schattenpartien, wenn auch oft in abweichender Weise, verstärkt. Dies ist schon früher erwähnt worden.

Hier ist nun nicht von der Fülle und Mannigfaltigkeit der Beleuchtungen in der freien Natur oder in geschlossenen Räumen die Rede, wie die Künstler sie für den Ausdruck der verschiedenartigsten Stimmungen und Empfindungen verwenden. Hier ist einfach von der Beleuchtung der Arbeitsräume für Maler die Rede und speziell an dieser Stelle für die allgemeinen Studien der Schüler.

Für diese muß die Beleuchtung der Gegenstände einfach, bestimmt und stark sein. Einfach von einer Lichtöffnung kommend, damit die verschiedenen Grade von Helligkeit und Dunkelheit die Formen zur vollkommensten Erscheinung bringen können. Dies geschieht eben nicht, wenn von verschiedenen

Lichtöffnungen Licht auf den Gegenstand fällt. Das Licht von einem Fenster hebt die von einem anderen Fenster herstammenden Schatten stellenweise mehr oder weniger auf. Die Formen sind zwar noch immer erkennbar, aber nicht so einfach verständlich. Auch wird es dadurch nicht so deutlich, daß die Beleuchtung es ist, welche die Formen erkennbar macht.

Die Beleuchtung soll bestimmt sein, d. h. sie soll in zusammenhängenden Licht- und Schattenmassen die einzelnen Formen zu einem leicht übersehbaren und verständlichen Gesamteindruck zusammenfassen.

Die Beleuchtung soll stark genug sein, d. h. einerseits jede kleine und geringste Abweichung und Veränderung der Form bemerken, andererseits den Gegensatz der gesamten Lichtmasse, der gesamten Schattenmasse gegenüber, so stark erscheinen lassen, daß nirgends ein Zweifel stattfinden kann, zu welcher Masse eine Partie gehöre. Dadurch wird die Wirkung, der Effekt, ein starker und für den Schüler leichter nachzuzahlen, als bei schwacher Trennung des Lichts und der Schattenmassen.

Diese an die Beleuchtung gestellten Anforderungen werden am besten durch ein hohes Seitenlicht oder ein Oberlicht erfüllt, welches die Lichtstrahlen in einem Winkel von 45 Grad auf die zu beleuchtenden Gegenstände fallen läßt. Wenn es sich also um die Beleuchtung großer Figuren handelt, die doch auch immer noch auf einem Postament oder Modelltisch stehen werden, so muß das eine mindestens 2 Meter breite Fenster erst $2\frac{1}{2}$ bis 3 Meter vom Fußboden beginnen und dann genügend hoch aufsteigen, also 2—3 Meter und mehr, um auch eine genügende Masse Licht in den Raum zu bringen.

Bei Oberlicht muß seitwärts davon genügender Raum vorhanden sein, so daß die eigentlich von oben kommenden Lichtstrahlen den Gegenstand, die Figur, doch auch ungefähr in einem ähnlichen Winkel von 45 Grad treffen.

Handelt es sich nur um Gegenstände von geringerer Größe, so sind dem entsprechend auch nur geringere Dimensionen für Beginn, Höhe und Breite des Fensters als unumgänglich notwendig zu bezeichnen. Selbstverständlich aber tun die großen Räume und die großen Dimensionen der Vortrefflichkeit der

Beleuchtung kleinerer Gegenstände nicht nur keinen Abbruch, sondern bleiben auch dafür am vorteilhaftesten.

Zu große, zu einförmige, zu dunkle Schattenmassen erhellt und belebt man durch reflektiertes Licht. Mit einem milden hellen, gelblichen oder gelblich grauen Papier überspannte Blendrahmen ermöglichen, verschiedenartig gegen das Licht aufgestellt, die verschiedensten Einwirkungen auf solche Schattenmassen, indem ihre Beleuchtung auf diese reflektiert.

GEDÄCHTNIS-ÜBUNG.

Es sei von vornherein darauf hingewiesen, daß die Übung des Gedächtnisses für Form und Erscheinung zur künstlerischen Ausbildung notwendig ist. Denn da bei allen Studien nach dem lebenden Modell sich während der Dauer der Arbeit das Aussehen desselben mehrfach verändert, so muß jedenfalls in etwas und in einer gewissen Beziehung schon bei diesen Studien aus dem Gedächtnis gezeichnet werden. Wenn auch nur der Ausdruck sich ändern sollte, wie er das jedenfalls schon durch die Ermüdung und Abspannung tun wird, so geht das doch eben durch kleinere Veränderungen der beweglichen Teile der Form vor sich.

Von nicht geringerer, wenn nicht sogar größerer Bedeutung ist, daß der Künstler sich dadurch die Fähigkeit erwirbt, notwendigste Studien zu machen, die er ohne ein gutes Gedächtnis gar nicht würde machen können. Es muß ja immer aus dem lebendig strömenden Quell der Natur und des Lebens geschöpft werden: der hält aber nicht still, sondern strömt immer weiter. Diese an dem Auge vorübergleitenden Erscheinungen des Lebens muß das Gedächtnis festhalten können, zu beliebigem Gebrauch für die schöpferische Phantasie, oder auch nur, um als künstlerisches Erlebnis im Skizzenbuch notiert zu werden. Der Genremaler wird vielleicht aus solchen skizzierten Erlebnissen gelegentlich vollständig die Stoffe zu seinen Bildern nehmen. Er kann aber auch ebenso, wie der Historienmaler, darin nur für den Ausdruck seiner bereits vorhandenen Gedanken, Anschauungen und Empfindungen die natürliche Gestaltung finden, sie insoweit ändernd, wie er ja auch den passendsten

Studienkopf im Gemälde selbst noch verändern wird und muß. Ist doch selbst Michel Angelo auf das Feld hinausgegangen und hat die Landleute bei ihren Beschäftigungen beobachtet. Und nun gar die flüchtigen vorüberziehenden Erscheinungen des Lichtes, der Wolkengebilde und alles derartigen, wie sollten sie wahr und lebendig dargestellt werden können, wenn sie nicht im Gedächtnis festgehalten worden wären.

Das bei den ersten Studien angeratene Verfahren muß daher fortgesetzt werden. Der Schüler muß die gefertigte Arbeit, wenigstens die, welche ihn interessieren sollte, danach aus dem Gedächtnis, klein, in einfacher Weise (Kontur allein oder mit leichter Angabe der Schatten) wiederholen. Außer der Stärkung des Gedächtnisses bringt dies noch, wie auch schon bemerkt ist, den Vorteil, daß er immer deutlicher empfinden lernt, was für den dargestellten Charakter, wie er sich in der Form ausspricht, das Wichtigste und Notwendigste war.

Es gibt noch ein anderes Mittel, was ohne vorangegangene ausgeführte eigene Arbeit, so recht auf das Ziel, Stärkung des Gedächtnisses, losgeht und das ebenfalls schon frühzeitig geübt werden kann, sobald nur einige exakte Studien vorausgegangen sind. Man lasse vom Schüler eine Zeichnung, einen Kupferstich aufmerksam zu diesem Zweck (dem Zeichnen aus dem Gedächtnis) betrachten. Dann diese Zeichnung machen, nachdem das Blatt beiseite gelegt ist. Später dann beides vergleichen und nun vielleicht aus dem Gedächtnis korrigieren.

Diese Übung muß natürlich mit sehr einfachen Originalen begonnen werden: Konturen, eine, zwei Figuren, womöglich sehr bestimmte Bewegungen und ausdrucksvolle Gebärden. Allmählich geht es zum Komplizierten über und zur detaillierteren Darstellung. Immer ist dabei von Anfang an und auch weiterhin die Art und das Maß der Begabung, der Kenntnisse und die Eigenart des Schülers zu berücksichtigen.

Diese Übung bietet zu gleicher Zeit eine passende Gelegenheit, den Schüler mit schönen künstlerischen Gestaltungen und Kompositionen bekannt zu machen. Es wird dabei auch für ein ausgesprochenes Talent zur Genremalerei vorteilhaft sein, wirklich schöne und klassische Formen, eine edle und groß-

artige Linienführung der Komposition kennen zu lernen und sich einzuprägen.

Späterhin wird der Schüler dadurch in den Stand gesetzt sein, auch Gestalten, Gruppen, Ereignisse, die er in der Natur gesehen hat, aus dem Gedächtnis zu skizzieren. Wie schon bemerkt ist, wird das nicht etwa nur für den Genremaler, sondern ebenso sehr für den Historienmaler von größtem Vorteil sein.

KUNSTGESCHICHTE.

Falsch!

Die Kunst ist eine geistige Tätigkeit der Menschheit, nicht allein die eines einzelnen Menschen. Das Kunstwerk geht aus der Begabung eines Menschen hervor, wie dieser aus seinem Volk und aus seiner Zeit. In einem wirklichen Kunstwerk sind daher erkennbar: die Eigenart des Künstlers, die seines Volkes, die Ideen und Anschauungen desselben überhaupt und namentlich aus der Zeit, in welcher das Kunstwerk entstanden ist. Wie selbstständig übrigens auch die Kunstwerke zu entstehen scheinen, sie wachsen doch aus den voraufgegangenen Kunstleistungen heraus, in aufsteigender oder absteigender Richtung. Ist in dieser Weise von einem Talent oder gar einem Genius ganz Neues auf technischem oder geistigem Gebiet eröffnet und geleistet worden, so wird es danach sogleich Gemeingut. Was vorher niemand vermochte und konnte, das vermag und kann nun ein jeder, je nach dem Maß seiner Begabung und Ausbildung.

Es ist ein allgemeines und natürliches Bedürfnis der Menschen, zu wissen, wie die Dinge in der Welt um sie her entstanden und geworden sind. Diese Kenntnis verhilft ihnen zur Herrschaft über die Dinge und Beherrschung derselben, wie sie gerade sind, jedenfalls zu einem freieren und weiteren Blick über dieselben. Eben dies muß dem Schüler für die Kunst die Kunstgeschichte leisten, um so mehr, da für ihn die Kunsttätigkeit vergangener Zeiten, fremder Völker, in ganz gleicher Linie mit den wirklichen Lebenserfahrungen steht.

Deshalb ist nun für eine ordentliche Ausbildung zur Kunst der Unterricht in der Kunstgeschichte nicht nur wünschenswert, sondern notwendig. Aber allerdings Geschichte der Kunst,

nicht Philosophie, nicht Kritik, nicht Ästhetik. Wenn es einem Künstler Bedürfnis ist, sich mit diesen Disziplinen vertraut zu machen, so mag, so soll er das späterhin tun, es kann das ja so mancher Persönlichkeit von besonderem Nutzen sein. Einem angehenden jungen Künstler können sie nachteilig werden, indem sie die Naivität seiner Empfindung beeinträchtigen. Die Empfindung aber ist doch allein der Boden, auf dem die schöpferische Phantasie Lebendiges erzeugen kann, nicht der Verstand, der allerdings auf Zucht und Ordnung bei der Empfindung halten kann und soll.

Bei dem Unterricht der Kunstgeschichte für die heranzubildenden Kunstjünger muß die Anschauung der Kunstwerke aus den verschiedenen Epochen bei den Kulturvölkern in historisch geordneter Reihenfolge den Kern- und Schwerpunkt bilden. Gute Nachbildungen, Photographien, Abgüsse genügen. Wo Originalwerke zu haben sind und betrachtet werden können, da sind diese selbstverständlich und unbedingt vorzuziehen.

Mit diesen Anschauungen zugleich muß eine Kulturgeschichte der betreffenden Kunstvölker gegeben werden, welche die Eigenart dieser Völker, ihrer Anschauungen und Ideen, ihrer daraus fließenden Sitten und Gebräuche schildert. Danach das Leben der Künstler, welche aus diesen Völkern und den jedesmaligen Verhältnissen derselben hervorgegangen sind. Die historischen Daten ihres Lebens, ihrer Persönlichkeit, die Umstände, unter denen sie ihre Werke schufen.

Dies alles soll ein möglichst vollkommenes Verständnis der Kunstwerke herbeiführen. Es kann dies gelegentlich auch noch durch eine Erklärung des Kunstwerks, welche die charakteristischen Eigentümlichkeiten desselben und seiner Ausdrucksweise hervorhebt, besonders gefördert werden. Was uns fremdartig und unverständlich gegenüber stand, das verstehen wir dann und können es mitempfinden. Was uns gleich anmutete und gefiel, dessen Beziehungen zu dem Leben seiner Zeit, seine Wirkung auf die nachfolgenden Zeiten werden wir dann so viel vollständiger begreifen, gewissermaßen mit dem Künstler empfinden. Das wäre dann der wirkliche Kunstgenuß, der mindestens dem wirklichen Erlebnis gleichsteht. Nichts kann uns lebendiger und vollständiger in die Denk- und Empfindungs-

K.

weise eines Künstlers und ebenso vollkommen seiner Zeit einführen, als dies durchdringende Verständnis der Kunstwerke.

Daß eine solche Geschichte der bildenden Kunst die der Baukunst, Bildnerei und Malerei zu umfassen hat, ist selbstverständlich. Das Verständnis der Kunstwerke vergangener Zeiten muß dabei immer das eigentliche Ziel der Kunstgeschichte für die Künstler sein und bleiben. Namen und Zahlen können als Handhaben dabei dienlich sein, für den wesentlichen Zweck sind sie von untergeordneter Bedeutung. Zur rechten Erfüllung dieses Zweckes ist notwendig, daß das Gesehene und Gehörte lebendig und gegenwärtig im Gedächtnis erhalten werde.

Dies wird am vollkommensten und sichersten dadurch erreicht werden, daß der Schüler die Kunstwerke, oder von den Kunstwerken sich stets skizziert, was eben für die Kunst im allgemeinen, für die Zeit, in der das Kunstwerk entstand, oder für die Persönlichkeit des Künstlers hervorragend charakteristisch und von Bedeutung ist.

Bei der Architektur z. B. würden vielleicht die konstruktiven und ornamentalen Bauteile der verschiedenen Bau- und Stilarten zu skizzieren sein, nachdem vorher die Umstände, Vorstellungen und Ideen, aus denen die verschiedenen Bauarten hervorgegangen, nebst ihrer Konstruktion und Gesamterscheinung erläutert sind. Außer den positiven Kenntnissen, die damit erlangt und durch das Skizzieren vervollkommenet und befestigt werden, können sich dadurch dem Schüler allmählich die steinernen Gebilde der Baukunst in lebendige Organismen verwandeln.

Für die Skulptur wird gerade die große Verschiedenheit der Verwendung der künstlerischen Ausdrucksmittel bei den verschiedenen Völkern und in den verschiedenen Kunstepochen, die Wichtigkeit und Bedeutung dieser Kunstmittel dem Schüler deutlich machen. Deutlich machen und erkennen lassen, wie durch Formengebung, Bewegung der Gestalt, Linienführung der äußeren und inneren Konture der jedesmalige Eindruck, die Wirkung des Werkes hervorgebracht wird. Zu einem für die Kunst begabten Sinn spricht aber die Form deut-

Falsch!

welcher
Istun.

licher, überzeugender, hinreißender, als dies jemals das Sprechen über die Form vermag.

Bei der Malerei kommt außer den bei der Skulptur hervorgehobenen Ausdrucksmitteln noch die dramatische Handlung, die Gruppierung mit ihrer Linienführung, die Massenverteilung ganz besonders in Betracht. Die koloristischen Besonderheiten der Farbe, des Tons, lassen sich ja beim Skizzieren nicht wiedergeben, sondern bestenfalls nur höchst unvollkommen andeuten. Dies wird aber doch schon die wirkliche Erscheinung des Werks im Gedächtnis mehr befestigen.

Durch einen solchen, gewissermaßen praktischen Unterricht in der Kunstgeschichte erhält der Schüler Kenntnis von der Entwicklung der Kunstmittel und dadurch von dem Wert und der Bedeutung derselben überhaupt und für ihn. Zu der stets offen vor ihm liegenden Natur und dem Leben, auf das jeder Künstler immer wieder zu verweisen ist, als dem Lebensquell, aus dem er schöpfen soll, erhält er hierdurch Einsicht und Übersicht, wie dieser Lebensquell die verschiedenartigste Verwendung erfahren hat und eine solche auch weiter gestattet. Und wenn Beispiele und guter Rat überhaupt vermögen, einen Menschen vor Irrtümern zu bewahren, hier kann er beides finden und obenein nach seinem eigensten Empfinden suchen und beurteilen.

KOMPOSITION.

Die schöpferische Phantasie, diese unschätzbar köstlichste, für den wirklichen Künstler notwendigste Begabung, bedarf doch auch der Übung, damit ihre Kraft gestärkt und sie geschickt gemacht wird, grade das zu leisten, was man von ihr verlangt. Diese Übung der schöpferischen Phantasie ist das Komponieren. Alle erworbenen übrigen künstlerischen Kenntnisse, alle Fähigkeiten müssen hierbei Dienste leisten. Der dirigierende Geist aber ist die ganz individuell persönliche Empfindung, welche durch die schöpferische Phantasie fruchtbringend gemacht ist. Diese Empfindung leitet die Gedanken und führt die Hand so,

daß diese dabei oft unwillkürlich zu machen scheint, wozu sie doch von jener in Wahrheit geleitet ist.

Diese von der schöpferischen Phantasie durchdrungene Empfindung hat von vorn herein mitgeholfen, alle Fähigkeiten auszubilden. Ihre Anteilnahme daran hat allen Arbeiten wesentlich den Reiz verliehen. Lehre und Unterricht beim Komponieren kann, wie bei aller künstlerischen Tätigkeit sich nur unmittelbar an die Übung selbst anlehnen. Die Unterweisung bei dieser künstlerischen Tätigkeit wird sich darauf beschränken müssen, anzugeben und nachzuweisen, wo und wie der behandelte Stoff, die Handlung, die Situation, die Charaktere in der Komposition nicht richtig, nicht bezeichnend genug zur Erscheinung gebracht sind, die beabsichtigte Wirkung nicht, oder nicht genügend erreicht worden ist. Diese Dinge, die annähernd an dem Maßstab des Lebens, der Lebendigkeit des Ausdrucks bis zu einem gewissen Punkt gemessen werden können, sind dadurch einigermaßen überzeugend nachweisbar und deshalb für den Unterricht brauchbar. Der Geschmack, die Schönheit, die Großartigkeit oder wie es der Stoff mit sich bringt, Anmut und Grazie, Witz und Humor sind allerdings mindestens ebenso wichtige Faktoren als die vorher angeführten. Sie müssen stets in Betracht gezogen werden, stets muß darauf hingewiesen, müssen die Mängel in diesen Beziehungen so viel wie möglich nachgewiesen werden, — aber, ganz abgesehen davon, daß das Verständnis dieser Dinge von der Begabung des Schülers abhängig ist, — mit zwingender Notwendigkeit kann man in diesen Beziehungen niemanden überzeugen, weil ein großer Teil, wenn nicht der größte in der ganz individuellen Empfindung beruht.

Das bei der „Gedächtnis-Übung“ und bei der Kunstgeschichte anempfohlene Bekanntmachen mit den hervorragenden Kompositionen aus allen Zeiten und von allen Meistern ist die beste und geeignetste Vorschule für das Komponieren, weil dadurch vorzugsweise eine Einwirkung und Ausbildung auf die künstlerische Empfindungsweise des Schülers ausgeübt wird. Sind ihm hierbei von selbst oder durch Hinweis die künstlerischen Ausdrucksmittel der Bewegung, Formengebung, Linienführung, Gruppierung und Massenverteilung deutlich geworden,

welche gerade den besonderen Eindruck in dieser oder jener Komposition hervorbringen, so ist damit für den Schüler eigentlich alles Allgemeine und Theoretische vom Komponieren dargeboten. Ganz Bestimmtes hierbei anzugeben oder anzuraten dürfte sehr bedenklich sein, denn außer allem vorher Erwähnten, ist die freieste Bewegung des Geistes erste und letzte Bedingung, wenn aus dieser Tätigkeit etwas wirklich Ersprößliches hervorgehen soll.

Eigentlich sollte ja nun wohl der Trieb zum Komponieren in dem Schüler vorhanden sein, er ohne weiteres die Stoffe zu seinen Kompositionen in sich finden und somit ohne besondere Anregung zum Komponieren gelangen. Dies ist ja auch oft so, oft aber ist diese Begabung erst zu wecken. Es ist daher ganz in der Ordnung, die Schüler zum Komponieren anzuhalten, ihnen Aufgaben zu stellen. Ja es kann von recht besonderem Vorteil in dieser Beziehung sein, wenn mehrere eine und dieselbe Aufgabe zu lösen haben. Die verschiedenen Auffassungen geben, selbst ohne Besprechungen, einen reichen und mannigfaltigen Stoff zu eingehenden Betrachtungen.

Das Richtigeste bleibt natürlich immer, zu komponieren, was am lebendigsten dem inneren Blick erschienen ist, was das Gemüt am meisten erfüllt, es am tiefsten bewegt. Die Fähigkeit aber, Stoffe, auch wenn sie der eigenen Empfindungsweise etwas ferner liegen, doch gestalten zu können, ist wenigstens eine sehr erwünschte, ja eigentlich notwendige Fertigkeit und deshalb nicht ganz außer Acht zu lassen. Dem modernen Illustrator werden vielfach Aufgaben gestellt, die eine große Beweglichkeit des Geistes bedingen, um so mehr als diese Arbeiten schnell hergestellt werden müssen. Die Kunst des Komponierens soll deshalb von allem Anfang gepflegt werden.

Die Art und Weise, wie eine Komposition technisch anzufangen ist, ergibt sich dabei vielmehr von selbst, als bei anderen künstlerischen Tätigkeiten. Mit den leichtesten Andeutungen wird immer versucht werden, die Gesamtheit der Komposition anzugeben, wobei zunächst die Hauptsachen, dann weiter erst die Nebensachen durch- und auszuführen sind. Was aber die Hauptsachen sind, darüber muß die Empfindung des Künstlers und wenn diese ihm unglücklicherweise versagt, eine verständige

12
..

Betrachtung des Stoffes entscheiden. Daß ein Schüler versuchen muß, seine Kompositionen so gut und so richtig zu zeichnen, wie er ihm nur irgend möglich ist, bedarf wohl kaum der Erwähnung. Wenn auch das Letzte, es ist nicht das Unwichtigste, um der Komposition den Ausdruck der Kraft, Wahrheit und Lebendigkeit der Empfindung zu geben, stets nach der Natur oder nach Naturstudien gearbeitet werden sollte.

DER UNTERRICHT.

Der Unterricht in der Kunst ist eigentlich richtiger als Erziehung zur Kunst zu bezeichnen. Wie die Seele des Menschen nur in und durch die Verbindung mit dem Körper erkennbar wird, so auch der geistige Inhalt, die belebende Seele eines Kunstwerks in und durch ihre Verkörperung in einer Darstellung mit technischen Mitteln. Nun ist zwar genau genommen ganz Positives wohl nur in diesen technischen Mitteln der Darstellung zu lehren und zu lernen. Aber in ihnen und mit ihnen wird, bewußt oder unbewußt, der künstlerischen Empfindung die Richtung gegeben, in der späterhin sich die eigenste Tätigkeit des fertigen Künstlers bewegt. Diese technischen Mittel also sind die Sprache, durch die allein ein Künstler kundgeben kann, was in ihm lebendig ist.

Sie sind daher von der größten Wichtigkeit und jeder gewissenhafte Lehrer wird seinen Schüler anhalten müssen, dieselben so vollkommen sich zu eigen zu machen, als nur immer die Befähigung des Schülers es erlaubt. Der Lehrer wird dabei dem Schüler mit Rat und Tat behilflich sein, ihm erklären und zeigen, wie die jedesmalige Art der Arbeit anzufangen und weiter zu führen ist. Auf welche Punkte und in welcher Reihenfolge beim Fortschreiten der Arbeit die Aufmerksamkeit hauptsächlich zu richten, wie alles zu vollenden und beenden ist.

Der Unterricht in der Kunst besteht ja nicht im Vortrag von Lehren oder in Erläuterungen von Prinzipien. Er besteht wesentlich im Korrigieren gefertigter Arbeiten. Durch Rat und Tat und so wie es oben ausgeführt ist. In den meisten Fällen wird sich bei und mit der Verbesserung des jedesmaligen Fehlers

fehlt ein

überwachen

genügende Gelegenheit ergeben, allgemein Wichtiges dem Schüler zum Bewußtsein zu bringen, die gelegentlich einzeln und getrennt beizubringenden Kenntnisse und Fertigkeiten in ihrer Zusammengehörigkeit, in ihrer notwendigen Vereinigung zu bestimmten Zielen erkennbar und verständlich zu machen. Speziell wird der Lehrer dafür sorgen, daß der Schüler lernt, seine Aufmerksamkeit voll, ungeteilt und ohne Aufhören der jedesmaligen Arbeit zuzuwenden. Aufzuhören ist mit der Arbeit, sowie er das aus körperlichen oder geistigen Ursachen nicht vermag. Damit lernt der Schüler schon frühzeitig, daß zum Hervorbringen eines Kunstwerkes stets die ganze Kraft des Menschen gehört. Ebenso hat aber auch der Lehrer dafür zu sorgen, daß dem Schüler nicht zu schwere Aufgaben gestellt werden, die er auch mit der größten Anstrengung nur ungenügend und nur unvollkommen zu lösen imstande ist. Das würde dem Schüler die Frische und Elastizität rauben und das Vertrauen, das doch unbewußt zum Gelingen mit-helfen muß. — Ebenso sind aber auch zu leichte Aufgaben zu vermeiden. Das Bewußtsein von der Notwendigkeit der Anstrengung zum Gelingen der Arbeit verhilft dazu, das Ziel zu erreichen.

Der Unterricht wird sich vorzugsweise fruchtbringend erweisen, wenn die Persönlichkeit, die Begabung, das Können und die Kenntnisse des Lehrers jeden Rat desselben dem Schüler wie ein Evangelium erscheinen lassen, die Befolgung desselben als eine moralische Pflicht. Schon ein bescheidenes Maß jener Eigenschaften vermag das (im Anfang wenigstens), wenn dem Lehrer das Unterrichten eine Tätigkeit ist, die sein volles Interesse erregt. Das Lehrtalent in der Kunst besteht gewiß vorzugsweise in dem klaren Bewußtsein von dem Werte und der Bedeutung der verschiedenen Mittel und Wege, durch die und auf denen man zu bestimmten Zielen und zuletzt zur Schaffung eines guten Kunstwerkes gelangt. Aber ohne ein lebendiges Interesse, ohne eine wirkliche Freude daran, der Jugend behilflich zu sein, ihr mit der eigenen Erfahrung und Kenntnis die Wege zur Kunst zu ebnen, die Arbeit zu vereinfachen, wird weder der Schüler belebende Anregung, noch der Lehrer Befriedigung von seiner Tätigkeit erlangen.

Immer ist, auch bei der Kunst, Energie notwendig, die Jugend auf dem richtigen Pfade zu erhalten, teilnehmend Streben und Anstrengung anzuerkennen, auch wenn durch geringere Begabung des Schülers der Erfolg geringer ist. Der begabtere oder bereits weiter vorgeschrittene Schüler wird und muß es ja doch stets nur als einen Vorzug empfinden, wenn an seine Arbeit eine größere Anforderung gestellt wird, als an die Arbeit des weniger Begabten oder weniger Vorgeschrittenen. Ein guter Lehrer wird eine volle Befriedigung durch seine Tätigkeit erlangen, wenn er den Schüler so gefördert sieht, als dessen Begabung gestattet. Je größer der Erfolg, um so größer mit Recht die Freude darüber, aber diese darf nicht fehlen, wenn eben nur Geringeres erreicht werden kann. Wer dies Interesse für die Heranbildung der Jugend nicht hat, der sollte nicht Unterricht erteilen.

Die beste Gelegenheit, ihre Ausbildung zu erhalten, finden die Schüler jetzt in Akademien und Kunstschulen, wo tüchtige und erfahrene Künstler unterrichten und den Gang der Studien leiten und beaufsichtigen. Da sind ausreichend Lehrmittel vorhanden, und durch die Einrichtung von Spezial- oder Meister-Ateliers ist überall dafür gesorgt, respektive muß gesorgt werden, daß deutlich zutage liegt, daß alle Geschicklichkeit, alle Fertigkeit erstrebt werden soll, um dem Kunstjünger zu verhelfen, wirkliche Kunstwerke hervorzubringen.

Der Zustand der Akademien am Schluß des vorvorigen und Anfang des 19. Jahrhunderts hatte ja mit Recht große Bedenken gegen deren Wirksamkeit bis um die Mitte dieses Jahrhunderts hervorgerufen. Das höchste Endresultat schien die mit kühler Überlegung zur Schau gestellte Fertigkeit in den dort gemachten Studien an dazu geeigneten oder ungeeigneten Gegenständen zu sein. Zuerst obenein in einer Manier, später allerdings wenigstens mit mehr Beachtung der Natur. Das sind aber längst vorübergegangene Zustände. Der neue Lebensquell, der im Anfange jenes Jahrhunderts zutage trat, hat im Laufe der Zeit die Kraft gewonnen, alles in der Kunst neu zu beleben und umzugestalten.

Wenn ein tüchtiger Künstler die Anleitung und Erziehung zur Kunst eines oder mehrerer Schüler allein übernimmt, so

wird niemand in Abrede stellen wollen und können, daß das ebenso gute Resultate ergeben kann, daß selbst eine geringere Anzahl der Unterrichtsmittel durch die vollkommen einheitliche Leitung, zumal bei der jetzigen Zugänglichkeit aller Sammlungen, vollständig ausgeglichen werden kann. Die Gelegenheit zu dieser Art der Ausbildung wird sich aber wohl selten finden.

Vor der Errichtung von Akademien lernte ja der Schüler seine Kunst in der Werkstatt eines tüchtigen Meisters, bei dem die eingehenden Bestellungen helfende Arbeitskräfte verlangten. Da lernte der Schüler seine Kunst, indem er gleich von Anfang an durch Beihilfe an den herzustellenden Kunstwerken, wenn auch untergeordnetster Art, selbst mitarbeitete. Gesonderte, spezielle Vorstudien wurden wohl nur selten und nebenbei gemacht. Das brachte eine genaue Kenntnis aller einzelnen Tätigkeiten bei Anfertigung der Gemälde und vermied alles Allgemeine und Schematische beim Lernen. Dazu kam, daß alles nach einer Richtung hin, in einem Sinne gemacht wurde und das gibt einer solchen Leitung um so größere Kraft, es tritt ihr nichts anderes hemmend in den Weg. Das unabwendbar Handwerksmäßige, was sich mit dieser Art der Erziehung verbinden muß, ganz beiseite gestellt, so widerspricht diese Art nicht nur unseren jetzigen Lebensverhältnissen und Bedürfnissen, sondern auch unseren Anschauungen. Sobald die Individualität neben dem Talent besonders beachtet wird, sammeln sich schon aus diesem Grunde die Aufträge nicht an einer Stelle. Die ganze Art unserer Bildung verlangt, bei aller Vertiefung auf einen speziellen Punkt, immer doch die Bekanntschaft mit dem ganzen Gebiet der betreffenden Tätigkeit. Auch verlangt unsere Zeit vom Staat die Pflege aller geistigen Interessen, mithin auch der Kunst. Die Lehrstätten, die für alle zugänglich gemacht werden, müssen aus obigen Gründen auf die Möglichkeit, sich nach allen Seiten zu entwickeln, eingerichtet sein.

Die Verallgemeinerung und das Schematische der Studien findet sich auch außerdem nur bei den eigentlichen Vorstudien bis zum Beginn wirklich eigener Tätigkeit. Es wird daher richtig sein, vorläufig bei den Akademien und Kunstschulen zu verbleiben.

DIE MALEREI.

Der Unterschied der verschiedenen Arten der Malerei, als Aquarell-, Gouache-, Tempera-, Öl-, Ölwachs-, Fresko-, usw. Malerei, wird wesentlich durch das Bindemittel, welches die Farbe an ihrer Stelle festhält, hervorgebracht.

Die Ölfarbe allein behält, wenn sie getrocknet ist, genau dasselbe Volumen und Aussehen, welche sie vorher im frischen und nassen Zustande hatte, während bei allen übrigen Bindemitteln, d. h. Arten der Malerei, die trockene Farbe ein anderes Aussehen hat, als die nasse Farbe. Da man in der Ölmalerei also immer das bleibende Ergebnis der Arbeit sehen kann, ist diese Malerei, abgesehen von ihren übrigen Vollkommenheiten, schon aus diesem Grunde am geeignetsten, den Schüler in die Welt der Farbe einzuführen.

DIE ÖLMALEREI¹⁾.

ALLGEMEINES.

Durch die eben angeführte Eigenschaft der Ölfarbe, getrocknet genau dasselbe Aussehen zu behalten, wie naß, ist sie das geeignetste und vollkommenste Mittel geworden, wenn es

¹⁾ Ausführliche, in alle Einzelheiten eingehende Belehrung über Farbe, Öle, Malmittel, über alle Malutensilien, das Malgerät, sowie die technische Verwendung alles dessen zu künstlerischen Zwecken finden sich in der neu herausgegebenen Auflage von Bouviers Handbuch der Ölmalerei. Der Zweck dieser Schrift hier ist, — die Anleitung zur künstlerischen Ausbildung zu geben. Für alle speziellen Fragen in bezug auf die Ölmalerei wird auf jenes Buch verwiesen.

sich um eine möglichst vollendete Darstellung in jeder Beziehung, namentlich in koloristischer, handelt. Durch diese Eigenschaft wird es dem Künstler möglich, die allergeringsten und allerfeinsten Nuancen wiederzugeben, welche in bezug auf die Farbe, seine Empfindungsweise für diese überhaupt, sowie für den jedesmaligen Charakter des darzustellenden Gegenstandes verlangt. Durch die Ölmalerei ist in koloristischer Beziehung erst möglich geworden, die Wahrheit und Schönheit der Farbe mit der ganz individuellen Empfindung des Künstlers daran, vereint zur Darstellung zu bringen.

Alle diese Vorzüge und Vollkommenheiten werden durch die Eigenschaft der an der Luft trocknenden Öle, welcher man sich in der Ölmalerei bedient, hervorgebracht. Diese Öle, das Leinöl, Mohnöl und mitunter auch das Nußöl, haben die Eigenschaft, an der Luft fest zu werden, dabei aber durchsichtig zu bleiben und ihr Volumen beinahe nicht zu verändern. Sie halten dadurch die in ihnen vorhandenen Farbenteilchen unverschiebbar und nach dem Trocknen durch Öle, Fette, Firnisse nicht lösbar, mit den Fettteilen ihrer Substanz fest. Fest wird aber von ihrer Substanz eigentlich nur das in den Ölen enthaltene Linolein,

beim Leinöl	80 p. C.
beim Mohnöl	75 „
beim Nußöl	67 „

Dieselbe Eigenschaft der Öle verleiht auch den Ölmalereien eine besondere Beständigkeit und Dauerhaftigkeit. Um aber diese Vorteile zu erlangen, ist unumgänglich notwendig, sich eine sorgfältige, technische Behandlung der Ölfarbe anzueignen und alle mögliche Aufmerksamkeit auf das Material sich zum Gesetz zu machen. Hierbei sind nachfolgende Bemerkungen stets auf das sorgfältigste und strengste zu beachten.

1.

Alle Ölfarbe hat die Neigung, nachzudunkeln, oder vielmehr nachzugelben, nachzubräunen. Ganz besonders tut sie dies, wenn sie gegen den Zutritt von Licht und reiner Luft abgeschlossen ist. Man muß also Ölmalereien diesem Zustande

so wenig wie möglich aussetzen, am wenigsten frische Malereien. Der entstandene Schaden vermindert sich in etwas, wenn dann nachträglich die Malerei wieder der Luft und dem Lichte ausgesetzt wird, ein wenig aber bleibt immer zurück.

2.

Von dem Öl, welches die Ursache aller Vollkommenheit der Ölmalerei ist, darf immer nur gerade so viel genommen werden, als zur Befestigung der Farbenteilchen unumgänglich notwendig ist. Zu der genügend gut geriebenen Farbe darf also eigentlich niemals Öl hinzugesetzt werden. Ist eine Verdünnung der Farbe doch einmal notwendig, so geschieht dies besser mit Kopaivabalsam, oder aus löslichen Harzen bereiteten Malmitteln.

In ganz besonders hohem Grade veranlassen die Trockenöle und Trockenfirnisse das Nachdunkeln der Farbe. Zu einigen der sehr schwer trocknenden Farben muß nun zwar etwas Trockenöl oder Firnis hinzugenommen werden, — da ein zu langes Naßbleiben der Farbe ebenfalls nachteilig ist, — aber immer so wenig als möglich. Mit Beobachtung dieser Notwendigkeit lehrt die Erfahrung dann das Maß solcher Zusätze kennen.

3.

Die Dauerhaftigkeit und gute Erhaltung eines Ölgemäldes wird auch wesentlich durch eine verständige und gute Behandlung der Farbe beim Auftrag auf dem Bilde herbeigeführt. Je frischer und freier die Farben auf die Leinwand gesetzt werden, um so sicherer darf man auf ihre Erhaltung rechnen. Ebenso, wenn die verschiedenen Farben ihrer Beschaffenheit gemäß angewendet werden.

Ein Anfänger aber kann doch nicht dreist und frei gleich die richtigen Töne treffen. Er wird sie durch vielfaches Hineinmalen und Verbessern zu erlangen suchen, das ist in der Ordnung und nicht zu ändern. Aber in die zäh werdende Farbe hinein darf er diese Versuche nicht fortsetzen, das dunkelt jedenfalls und noch obenein verschieden (fleckig) nach. Da

ist ratsamer, die dicke Farbe mit dem Spachtel vorsichtig wegzunehmen und von neuem zu beginnen, oder alles trocken werden zu lassen und durch spätere Übermalung das Mißlungene zu verbessern.

Von gleicher Wichtigkeit hierfür ist die verständige Verwendung der verschiedenen Farben je nach dem Maß ihrer Deck- und Leuchtkraft oder ihrer Durchsichtigkeit. Durchschnittlich wird richtig sein, auf fester, deckender Unterlage mit durchsichtigeren Farben zu agieren. Unverbrüchliche Regel ist indes nur die verständige Sorgfalt bei der technischen Behandlung der Farbe. Mit dieser kann und muß in besonderen Fällen frei verfahren werden.

4.

Von ganz besonderer Wichtigkeit ist ferner, daß immer nur auf einen ganz trockenen Untergrund gemalt wird, sei dies nun die Grundierung der Leinwand oder bereits eine vorangegangene Malerei. Ganz trocken ist eine Malerei, wenn ein mit dem Messer abgeschabtes Stückchen Farbe nicht einen zusammenhängenden Faden bildet oder gar die Farbe unter der trockenen Haut noch feucht ist, sondern sich staubähnlich zerreiben läßt.

5.

Ganz besonders sind alle die Nachteile zu vermeiden, die durch Veränderung der Farben selbst entstehen können.

a.

Einige Farben verschwinden vollständig in kürzerer oder längerer Zeit. So reizend, schön und wünschenswert zum Gebrauch der Ton solcher Farben gelegentlich ist, — man muß sie nie gebrauchen, sondern auf andere Art denselben Ton herauszubringen suchen. Dergleichen verschiedene Farben sind z. B. namentlich:

1. Alle roten, rotbraunen und violetten Lacke, welche nicht aus Krapp, sondern aus anderen Pflanzenstoffen oder aus Cochenille und dergleichen mehr hergestellt sind.

2. Alle aus Pflanzenstoffen hergestellten gelben, gelbgrünen, grünen und gelbbräunlichen Lacke. Dergleichen sind: Jaune de Gaude, alle Arten Stils de graine, die grünen Lacke. Dagegen ist Indischgelb, zwar auch aus Pflanzenstoffen bereitet, eine der sichersten Farben, die es gibt.

b.

Eine große Anzahl von Farben dunkelt nach, wird tiefer oder schwärzlicher im Ton, oder beides zugleich. Fast alle dunkeln und dabei durchsichtigen Farben tun das, die einen mehr, die andern weniger. Bei vielen ist die Art der technischen Verwendung von wesentlichem Einfluß hierauf.

Zum Teil erklärt sich das Nachdunkeln schon aus der viel größeren Menge Öl, welche beim Reiben dieser Farben notwendig ist, gegen die festeren und leuchtenderen Farben. Denn, während für je 100 Gewichtsteile Kremserweiß z. B. nur 12 Gewichtsteile Öl, auf 100 Gewichtsteile Zinkweiß 14, Chromgelb 19, Bergzinner 25, Eisenoxyd 31, dunkler Krapplack 62, Goldocker 66, lichter Ocker 75 Gewichtsteile Öl gebraucht werden, verlangt Kasselerbraun zwar auch nur 75, grüne Erde schon 100, Pariserblau 106, gebrannte grüne Erde 112, Berlinerblau 112, Beinschwarz 112, Florentinerbraun 150, gebrannte Terra di Siena 181, ungebrannte Terra di Siena 240 Gewichtsteile Öl für die gehörige Zubereitung zum Gebrauch.

Von wesentlicherem Einfluß auf das Nachdunkeln der Farben aber ist ihre Lichtbeständigkeit an sich, denn auch das Kobaltblau z. B., eine dem Nachdunkeln gar nicht ausgesetzte Farbe, bedarf 125 Gewichtsteile Öl. Manche Farben sind gebrannt sicherer als ungebrannt, so z. B. die gebrannte grüne Erde. Ganz sicher sind von diesen ganz oder halb durchsichtigen Farben alle aus dem Krapp bereiteten und das Preußischbraun in allen seinen Nüancen. Dagegen von der Palette fern zu halten ist die ungebrannte Terra di Siena, ungebrannte grüne Erde und Umbra, gebrannt und ungebrannt, letztere allerdings eine körperliche, nicht durchsichtige Farbe.

Die gewissenhafte und sorgfältige Beobachtung der unter 1, 2, 3 und 4 gegebenen Vorschriften vermindert die Gefahr des Nachdunkelns, so weit die Natur der Farbe das zuläßt.

Ebenso aber auch die dieser Natur entsprechende Verwendung, d. h. man soll diese durchsichtigen und zum Nachdunkeln geneigten Farben nicht dick, sondern möglichst dünn auftragen, also, vorzugsweise beim Übermalen und Fertigmachen, lasierend. Namentlich die erdpechhaltigen Asphalt und Mumie sowie gebrannte Terra di Siena.

Diese letzteren soll man auch so wenig wie möglich mit deckenden Farben mischen, am wenigsten mit Bleifarben (Kremserweiß).

6.

Einige Farben dürfen nicht gebraucht werden, weil ihre Farbe sich schon durch das Öl ganz verderblich verändert: die Mennige, Schüttgelb, Kasslergelb. Andere tun dies in der Mischung mit anderen Farben: die Chrome und die aus Schwefel bereiteten Farben. Ganz besonders leicht, wenn sie mit Bleifarben (Kremserweiß gemischt sind¹⁾). Es ist demnach angezeigt, nur Farben auf der Palette zu haben, deren Lichtbeständigkeit und Mischbarkeit mit anderen Farben außer jedem Zweifel steht.

Die gewissenhafte Beobachtung aller hier angegebenen Bemerkungen und Ratschläge wird den so entstandenen Arbeiten ihr Aussehen auf die überhaupt möglich längste Zeit bewahren. Diese gewissenhafte Beobachtung muß von Anfang an als eine unumgängliche Notwendigkeit betrachtet werden, wie unbequem sie auch sein und wie sehr sie auch der etwa gerade herrschenden Praxis widersprechen mag. — Es ist ja sehr unbequem, das genügende Trocknen einer Untermalung oder Übermalung abzuwarten, während man so gern die Mängel verbesserte oder die eigentlich beabsichtigte Wirkung herstellen möchte. Wartet man die notwendige Zeit nicht ab, so gehen in kürzerer oder längerer Zeit die nachteiligsten Veränderungen auf dem Bilde vor sich, Schäden, die durch nichts geheilt werden können, zu denen noch ein Zerreißen der Farbenmasse, oft bis auf die Grundierung, hinzukommt. Ganz eben solche Nach-

¹⁾ S. Bouvier, Handbuch der Ölmalerei. 8. Auflage. Abschnitt I.

teile oder vielmehr Zerstörungen führt der, über das unbedingt notwendige Maß hinausgehende Gebrauch von Öl, Trocken- und Malmitteln herbei. Es ist gewiß die reizvolle Erscheinung lasierter Farben, welche Anfängern das Geheimnis der Malerei gerade in solche Behandlung der Farben hineingebannt erscheinen läßt. — Der Gebrauch notorisch nicht haltbarer oder sich verändernder Farben aber wird wohl einem jeden als unverzeihlicher Leichtsinns erscheinen, auch wenn der Ton, den die bedenkliche Farbe gibt, noch so erwünscht ist. Eine Gewöhnung an eine solche Farbe wird aber je länger, um so schwerer abgelegt.

Die vorher bezeichneten Farben sind jedenfalls von der Palette zu verbannen. Bei vielen anderen aber kommt es sehr wesentlich auf die Behandlung und Verwendung derselben an, ob überhaupt und in welchem Maße sie sich verändern. Da die Erfahrungen der Künstler über manche zweifelhafte Farben sich widersprechen, so muß ein jeder lernen, selbst sorgsam auf den Erfolg zu achten, wenn sich die betreffende Farbe doch nicht für ihn gut entbehren läßt. Daß dergleichen Farben, wie z. B. die Chrom- und Kupferfarben, unvermischt und namentlich trocken aufgesetzt sich gar nicht verändern, hat insofern kaum eine Bedeutung, da sie sehr selten so verwendet werden können.

Während bei allen anderen Arten der Malerei sich die Schäden, die durch unrichtige Verwendung oder falsche Technik herbeigeführt sind, in kürzester Zeit bemerkbar machen, treten sie bei der Ölmalerei erst nach verhältnismäßig längerer Zeit auf, das trägt viel dazu bei, Vorsicht und Erfahrung beiseite zu setzen. Für den Augenblick scheint die Ölmalerei jede willkürliche Behandlung der Ölfarben zu gestatten, bald früher, bald später erst zeigt sich immer, wie gesagt, nach längerer Zeit als bei den anderen Arten der Malerei, was bei ihr erlaubt oder nicht erlaubt ist.

DIE FARBE UND DIE FARBEN.

Die Ölmalerei ermöglicht die vollkommenste Darstellung der Natur mit dem Schein der Wirklichkeit herzustellen. Sie

vermag dies zum Teil durch eine Menge von Farben von verschiedenster Beschaffenheit und durch die mannigfaltigste Art der Verwendung dieser verschiedenen Eigenschaften der Farben.

Die unendliche Mannigfaltigkeit der Farben in der Natur ist zwar immer nur aus den drei Hauptfarben Gelb, Rot und Blau zusammengesetzt. Aber außer der helleren oder dunkleren, der brillanteren oder stumpferen Färbung, bringt noch die Eigenart des Stoffes, mit dem die Farbe verbunden ist, bald eine große Leuchtkraft und undurchsichtige Festigkeit, bald eine gewisse Durchsichtigkeit und Tiefe in den allerverschiedensten Abstufungen und Graden hervor. Die Ölmalerei hat nun ebenfalls Farben der verschiedensten Art. Ebenfalls nicht nur helle und dunkle, brillante und milde, sondern auch zu gleicher Zeit feste undurchsichtige, mehr oder weniger ganz durchsichtige, die sie auf das verschiedenste miteinander und nacheinander gebraucht. Sie kann daher sehr wohl eine starke und leuchtende Helligkeit herstellen, ihre eigentümlichste Schönheit aber erscheint erst recht in einer gewissen Durchsichtigkeit und Tiefe, die sie bis zur größten Dunkelheit hervorzubringen vermag.

Die Kenntnis dieser verschiedenen Eigenschaften der Farben und die richtige Verwendung derselben zur Hervorbringung der mannigfaltigen Töne bildet einen sehr wesentlichen Teil des für einen guten Maler und Koloristen Notwendigen. Um so mehr, da es für die Unveränderlichkeit und Dauerhaftigkeit der Gemälde eine nicht unwesentliche Sache ist, daß der gemalte Ton in der einfachsten Weise hergestellt wird, d. h. wenn er aus zwei Farben hergestellt werden kann, soll man ihn eigentlich nicht aus drei und mehr Farben mischen, wie das ja wohl möglich ist.

Eine vorläufige Kenntnis hiervon, um wenigstens mit den Studien beginnen zu können, vermag sich der Anfänger teils durch Versuche auf der Palette zu verschaffen¹⁾, besser noch durch Kopieren oder beim Kopieren guter Studien oder einfacher Bilder. Die bereits gemalten Farbentöne wird der Anfänger

¹⁾ Siehe Bouvier, Handbuch der Ölmalerei. 8. Auflage. Abschnitt VI.

besser unterscheiden können als in der Natur, und sie dann nachmischen.

Womit immer er aber auch seine ersten Versuche im Malen beginnt, er muß dabei die Farbentöne sich einzuprägen versuchen, welche durch die Mischung der verschiedenen Farben hervorgebracht werden, und ebenso die feinen Unterschiede des Eindrucks, den ganz ähnliche, sozusagen gleiche Farbentöne hervorbringen, wenn sie verschiedenartig aus anderen Farben zusammengesetzt sind.

Es wird dem Anfänger leicht werden, die Lokaltöne, d. h. die einem Gegenstand eigentümliche Farbe, zu unterscheiden. Schwerer dagegen, die Veränderungen des Farbentons, welche der Lokaltone bei Wiedergabe der Formen erleidet. Die Beleuchtung zeigt ja die Form durch das verschiedene Maß der Dunkelheit. Die Farbe zeigt diese Wirkungen des Lichts zugleich durch das noch feinere Mittel verschiedenartig wirkender Farbentöne.

Wo der Lichtstrahl in einem rechten Winkel auf eine Stelle, eine Fläche fällt, da ist das volle, reine Licht, da ist der Lokaltone sichtbar, so wie er wirklich ist. Jede Wendung der Form von dieser Lage ab erscheint ebensowohl je nach Maß dieser Wendung, weniger hell als auch zugleich weniger rein, vielmehr dem Lokaltone gegenüber, etwas gebrochen. Je mehr sich die Form, die Fläche von dem Lichte abwendet, um so mehr steigert sich dies, und der Ton wird zugleich kälter. Ganz bestimmt und deutlich tritt dies bei den Stellen, beziehungsweise Flächen hervor, die der Lichtstrahl nur in einem ganz spitzen Winkel streift.

Die Schatten erscheinen, gegen das Licht gehalten, immer farblos, will sagen, weniger farbig. Sie sind aber immer entweder durch Reflexe von beleuchteten Gegenständen, mindestens durch die davorliegende erleuchtete Luft, gemildert. Denn die absolute Dunkelheit, wie sie nur in Vertiefungen, in Höhlen gesehen werden kann, ist eben absolut dunkel. Die reflektierte Beleuchtung, so viel schwächer, als die wirkliche, erscheint daher immer auch wärmer im Ton, außer, wenn sie von kalt gefärbten Gegenständen herkommt. Immer wird der starke Reflex etwas von der Farbe des reflektierenden Gegenstandes an

sich haben, zumal wenn der Lokaltone desselben nach Helligkeit oder Farbe ein brillanter ist.

Mit und durch diese Beobachtungen läßt sich wohl ein gewisses Gesetz der Farbe aufstellen, welches dem Anfänger in seinen Zweifeln zur Hilfe kommen kann und ihn auf den richtigen Weg führen, insoweit es sich um eine wirklich naturtreue Malerei der Gegenstände handelt. Das ist aber jedenfalls das zunächst zu erstrebende Ziel für den Anfänger.

DAS GESETZ DER FARBE.

Im wirklich reinen und vollen Lichte ist der Lokaltone eines Gegenstandes auch am reinsten zu sehen. Seine Farbe erscheint an diesen Stellen so wie sie wirklich ist, d. h. am reinsten, beziehentlich am brillantesten.

Der helle Halbton, dem Lichttone ganz ähnlich, wird schon die Farbe desselben etwas milder, etwas gebrochener zeigen.

Der Übergangstone, wenn auch immer noch von der Art des Lokaltone, ist gegen die Lichttöne noch weniger farbig und ins Kalte (Bläuliche) gehend gefärbt.

Der Schatten hat, wenn nicht überhaupt, jedenfalls gegen diese Übergangstone einen wärmeren Ton, außer wenn ein bestimmt anders gefärbtes, reflektierendes Licht auf ihn wirkt.

Die Reflexe sind immer von der Farbe der reflektierenden Gegenstände abhängig, wie dies bereits anderweitig bemerkt ist.

Diese Veränderungen des Lokaltone finden sich in dem angegebenen Verhältnis zueinander bei jeder Art der Beleuchtung und sind deshalb wohl als Gesetz zu bezeichnen. Die Art der Beleuchtung verändert ja natürlich das Aussehen des Lokaltone, der anders beim reinen Tageslichte, anders bei warmer Abendbeleuchtung, anders bei Mondschein, anders bei Lichtbeleuchtung usw. aussehen wird. Mit ihm ändert sich dann auch das Aussehen der anderen Töne, auch das Maß des Verhältnisses zueinander, ein dem angegebenen Grundverhältnisse ähnliches bleibt aber immer bestehen.

Es ist von größter Wichtigkeit für den Schüler, daß er diese Veränderungen des Farbentone und das Verhältnis derselben zueinander richtig sehen lernt, denn diese verschiedenen Farben-

töne müssen ja doch nicht verschiedenartig, sondern wie eine und dieselbe Farbe, welche nur mehr oder weniger beleuchtet ist, erscheinen. Doch aber müssen sie da sein, weil sie in der Natur da sind, die infolge der beleuchteten Form nicht etwa nur mehr oder weniger von einer und derselben Dunkelheit zum Lokalton hinzusetzt, sondern wirklich den Farbenton in etwas verändert. Ja das Maß und die Art dieser Veränderung charakterisiert die verschiedenen Arten der Stoffe und ihrer Oberflächen, die mit dem oder jenem Lokalton gefärbt sind. Seiden-, Wollen-, Baumwollen-, Leinenstoffe, mit derselben Farbe gefärbt, lassen dieselbe Farbe doch anders bei jedem erscheinen, weil der Lokalton allerdings in etwas verändert auch schon bei dem glatten oder rauhen Gewebe und seiner Oberfläche, hauptsächlich aber weil der Halbton gegen den zugehörigen Lokalton verschiedenartig erscheint.

Die Reihe der Töne, welche die Farbe eines Gegenstandes zeigt und welche der Maler sieht und nachahmt, ist also von größter Bedeutung, nicht nur für die Charakterisierung des Gegenstandes dem Stoffe nach, aus dem er besteht, sondern ebenso sehr für die farbige Erscheinung überhaupt, des Bildes selbst.

In dieser Beziehung können nachfolgende Bemerkungen, bei verständiger Auffassung, helfende Erklärung bringen. Alle Farben erscheinen schöner, farbiger, brillanter, wenn sie mit ihren kontrastierenden Komplementärfarben zusammengestellt werden. Ja das menschliche Auge schafft sich gewissermaßen diese Gegensätze selbst. Dieselbe Hand z. B., die auf einem brillant gelben Hintergrund einen violettlichen Fleischton zu haben scheint, erscheint auf einem violetten Grunde in einem gelblicheren Fleischton, auf einem grünen besonders rötlich, auf einem lackig roten Hintergrund in einem blassen (nach dem Grünlichen neigenden) Ton. Der Abendhimmel, der mit seinen rötlichen Wolken, der untergehenden Sonne gegenüber, mit einem dem Grünlichen etwas zuneigenden Blau gefärbt erschien, wird, wenn der tiefgelbe, fast orangefarbene Vollmond über den Horizont heraufsteigt, ein tiefes, reines Blau zeigen, das mehr dem Violett zuneigt, u. dgl. m. Stoffe, mit andern in ihren kontrastierenden Komplementärfarben zusammengelegt, erschei-

nen viel schöner gefärbt, als ohne dieselben oder bei Zusammenstellung mit anderen Farben. Genug, die farbige oder farbenreiche Erscheinung beruht wesentlich auf diesen kontrastierenden, harmonisch geordneten Farben. Es kann eine Reihe von grauen Tönen, wenn bei der Zusammenstellung jene Kontraste maßgebend gewesen sind, farbig wirken, nicht eintönig erscheinen. Dagegen wird eine Zusammenstellung starker, brillanter Farbentöne, wenn jene Gegensätze bei der Zusammenstellung nicht beobachtet sind, zwar immer brillant bunt, aber im Sinne der Kunst nicht farbig, d. h. nicht zugleich schön erscheinen.

Zu einem schönen, farbigen Eindruck wird man überall nur gelangen, wenn sich die Farbentöne in einer derartigen Folge bewegen. Selbstverständlich darf dies nicht als ein Rechenexempel aufgefaßt werden. Dem Maler würde vergeblich gepredigt sein, der nicht aus innerer Empfindung heraus die Farbe so sähe und verwendete. Wohl aber können diese Bemerkungen uns zu einem Verständnis dieser Dinge mit verhelfen und gelegentlich Zweifel, ob der Ton so oder so aussehen müsse, lösen.

Überhaupt ist bei der Farbe immer in Betracht zu ziehen, daß die Richtigkeit sich nicht im Einzelnen feststellen läßt wie bei der Zeichnung. Die Form bleibt immer dieselbe bei jeder Beleuchtung, die Farbe verändert sich mit derselben. Ebenso durch die verschiedenen Zustände, in denen sich der Mensch, die Natur überhaupt, befindet. Und über dies alles hinaus hängt der Sinn für die Farbe auf das Engste mit der individuellen Empfindung des Sehenden zusammen. Außer jenen als Gesetz der Farbe bezeichneten Bemerkungen und vor allem außer technischen Anleitungen lassen sich positive, stets gültige Regeln für die Farbe und Farbengebung nicht aufstellen.

DER GEMALTE STUDIENKOPF ¹⁾.

Wie für die Zeichnung die Nachbildung des menschlichen Organismus als die geeignetste und fruchtbringendste Aufgabe des Studiums bezeichnet werden mußte, so auch für die Malerei. Das menschliche Kolorit bietet die größte Mannigfaltig-

¹⁾ Siehe Bouvier. 8. Auflage. Abschnitt XI und XII.

keit aller auf die Farbe einwirkenden Bedingungen in der feinsten und reizvollsten Weise. Es ist allerdings die schwerste Aufgabe, sie vollkommen zu lösen; sie bedarf daher auch der längsten und andauerndsten Übung.

Wie schon früher, S. 59, angeführt, ist ratsam, daß der Schüler sich einige Erfahrung durch Kopieren guter Studien erwirbt, um die durch die Mischung der Farben zu erlangenden Töne einigermaßen kennen zu lernen und die ersten Schwierigkeiten des Auftragens der Farben auf die Leinwand zu überwinden. Denn gemalte Farbentöne wird er leichter unterscheiden und nachmischen als die der Natur. — Diese Übung ist besser und richtiger, als nach Gips zu malen, was meist ganz farblose Resultate gibt, da die wirkliche Wiedergabe der Farbe des Gipses schwer ist.

Es ist ratsam, daß der Schüler selbst von vornherein seine Aufmerksamkeit schon auf die Anordnung des Modells richtet. Bewegung, Beleuchtung, Ansicht, — günstig oder ungünstig, — befördern oder benachteiligen die Charakteristik, den malarischen Reiz, die Erscheinung.

Es ist gut, daß der Schüler sich bewußt wird, was ihm gefällt und wie er sich dies herstellt. Gefallen aber muß ihm, was er studieren, wohinein er sich vertiefen soll. Was die Beleuchtung betrifft, so mag man anfangs ausschließlich auf große, reine Lichtmassen und kräftige, bestimmt einsetzende, wenn auch nicht große Schattenpartien halten. Im reinen Lichte sieht der Anfänger die Farbe am leichtesten deutlich, der starke Gegensatz aber erleichtert ihm die Wirkung und die Gesamterscheinung zu treffen. Je mehr Halbton, umso schwerer wird ihm beides werden, wenngleich dies sehr reizvoll wirken kann.

Wenn nun der Schüler die Ansicht gewählt hat, zeichnet er so richtig und gut, als er irgend vermag, den Kopf auf die Leinwand, als reine Kontur oder besser noch mit ganz leichter Angabe der Modellierung oder der Schatteneinsätze so, daß schon die Aufzeichnung eine belebte Darstellung der Natur bietet. Es kann eine solche, recht gelungene Aufzeichnung, wenigstens späterhin, durch einen Stäuber (Fixateur) mit aufgelöstem Schell-

lack oder mit Terpentin, in welches ein paar Tropfen Siccativgemischt sind, oder mit französischem Firnis, zu dem $\frac{2}{3}$ Spiritus hinzugesetzt sind, fixiert werden.

Malerei ist nicht das Nachahmen einzelner Farben, sondern die harmonische Zusammenstellung übereinstimmender und kontrastierender Farbentöne. Daher ist, wenn bei irgendeiner künstlerischen Arbeit, beim Malen notwendig, vom Allgemeinen, vom Ganzen auf das Einzelne überzugehen. Deshalb gibt man sich auch zunächst die Schatten durch einen einfachen, dünn aufgetragenen, dunkeln Ton an, welcher der wirklichen Farbe der Schatten möglichst nahe kommt, aber etwas heller und der, wie gesagt, nur dünn (nicht verdünnt) aufgetragen ist. Am einfachsten aus Beinschwarz, gebrannten und ungebrannten Ockern zusammengesetzt. Mit solchen gelegentlich ganz leicht veränderten Tönen legt man die Schatten des Gesichts, die dunkeln Lokaltöne der Haare, des Bartes usw. an. Die Tiefen ja nicht zu schwarz, weil dies als Farbe, nicht als Dunkelheit erscheinen würde. Die Tiefen sind aus diesem Grunde eher durchscheinender, wärmer, im Vergleich zur Natur, zu halten, als umgekehrt. Man tut wohl, diese Vorbereitung für die eigentliche Malerei entweder mit lang naßbleibenden, möglichst schwer trocknenden Farben zu malen, oder durch Zusatz von Sikkativen für ganz schnelles Trocknen Sorge zu tragen, damit die später folgende Malarbeit nicht durch die bereits trocknende Farbe noch erschwert werde.

DIE PALETTE.

Das menschliche Kolorit ist ebenso individuell als die Form; ebenso wie diese ein Produkt der Eigenart einer Persönlichkeit und wie die Form ist sie allgemeinen Gesetzen unterworfen.

Diese Eigenartigkeit spricht sich zunächst in einem dafür charakteristischen Lokaltone aus, d. h. in einer Färbung, welche die durchgehende bei jeder Person (wie auch bei jedem Gegenstand) ist. Dieser Lokaltone zeigt sich im reinen Licht am deutlichsten erkennbar. Der Unterschied der verschiedenen Persönlichkeiten im Kolorit zeigt sich aber ebenso sehr, vielleicht

sogar mehr noch in der Verschiedenartigkeit des farbigen Gegensatzes des Halbtönen zu dem Lokaltönen (dem reinen Licht).

Um nun die Beobachtung und dadurch die Kenntnis von dieser charakterisierenden Eigenartigkeit anzubahnen, jedenfalls zu erleichtern, ist dem Anfänger sehr anzuraten, sich eine Palette, d. h. eine Reihe von Tönen nach der Natur zu mischen, in denen sich die für die jedesmalige Natur charakteristische Eigentümlichkeit des Kolorits derselben abspiegelt. Also nicht etwa eine Anzahl von beliebigen Tönen, was nur eine materielle Hilfe insofern wäre, als der Anfänger nun wenigstens einige Töne schon gemischt vorfände, da ihm das Mischen der Töne eine besondere Schwierigkeit ist, welche seine Aufmerksamkeit für andere notwendige Punkte der Arbeit beeinträchtigt. Eine wirkliche Erleichterung ist es dagegen, wenn er vor der Verwendung der Töne seine volle Aufmerksamkeit darauf richten kann, die Eigenart des Kolorits in Tönen, welche jene darstellen, sich deutlich zu machen.

Eine solche Palette würde demnach eine Reihe von Tönen zeigen müssen, welche die Lokaltöne, die dazu gehörenden helleren und dunkleren Halbtöne, die Übergangstöne, die Schattentöne der jedesmaligen Natur zeigt. Diese Töne müssen vom hellsten Licht bis zum Schatten in einer Reihenfolge fortschreiten. Zu gleicher Zeit müssen sie mit dem reinsten, beziehungsweise brillantesten beginnend, immer gebrochener im Ton, zuletzt auch noch in den Übergangstönen kalt, erscheinen. Dabei wird sich die Reihe meist in kontrastierenden Gegensätzen, allerdings so feiner Art bewegen, daß sie wohl dem Auge des Laien verborgen bleiben.

Auf vollkommen reiner Stelle der Palette mischt sich der Schüler

1. den hellen, reinen Lokaltönen, wie er sich etwa an der Stirn im reinen Licht zeigt.

2. das hellste Licht, meist wohl Glanzlicht, das er aber vor jenem ersten Ton aufsetzt.

3. und 4. ein paar tiefere Lokaltöne, also vielleicht, wie solche gewöhnlich im reinen Licht auf den Jochbeinen und beim Rot der Wangen zu sehen sind.

5., 6., 7. (bei Lokaltönen) helle Halbtöne zu diesen Lokaltönen.

8., 9., 10 dunklere.

11., 12. Übergangstöne bei hellem und bei gefärbtem Lokalton.

13. den allgemeinen Schattenton, wie sich dieser in der Färbung gegen das Licht verhält.

Eine solche Reihe von Tönen muß schon auf der Palette die Eigenart des Kolorits deutlich erkennen lassen.

Dies würde ja allerdings eine sehr ausführliche Palette sein und ihre Herstellung dem Anfänger, der sich nach allen Beziehungen hin erst zurechtzufinden hat, außer der Mühe auch einige Zeit kosten. Der Vorteil ist aber der, daß er sich mit ungeteilter Aufmerksamkeit der Betrachtung der Veränderung des Lokaltons hingeben konnte. Dabei ist ihm deutlich geworden, daß gerade durch die verschiedenartigen Töne die dem Körper (mit seinen Modellierungen) eigentümliche Farbe zur Erscheinung kommt.

Hat der Schüler einige Erfahrung erlangt, so mag er die Palette vereinfachen, sich nur den Lokalton mischen, der vorherrschend den Farbenton des Kolorits bildet, zu dem durch Zusatz reiner Farben sich leicht die an einigen Stellen veränderten Lokaltöne herstellen lassen. Ebenso den durchgehenden hellen und dunkleren Halbton, den Übergangston, den Schattenton. Also im Ganzen fünf Töne.

Das Aufsetzen der Palette soll, wie gesagt, dem Anfänger den Vorteil gewähren, sich in bezug auf die verschiedenartigen Farbentöne zurechtzufinden, welche in der Natur den Eindruck einer einzigen Farbe machen und dies daher auch in der Malerei tun sollen, — ohne daß seine Aufmerksamkeit nach einer anderen Seite hin in Anspruch genommen wird. Dieser also bereits durchgenommene Teil seiner Aufgabe muß ihm zu statten kommen, wenn es sich dann beim Malen zugleich, und zwar in erster Linie, um das Modellieren der Form handelt. Praktisch aber wird es ihm einen Vorteil beim Malen gewähren, immer wieder genau von demselben Ton bei der Hand zu haben, wenn er an dem aufgetragenen Farbenton nach einer oder der anderen Richtung hin ändern will.

Wenn es sich späterhin auch um große, gleichförmig gefärbte Massen handelt, wird es wohl nicht nur bequem, sondern notwendig sein, denselben Ton, dieselben Töne zur Hand zu haben, und sie nicht immer erst zu mischen, d. h. seine Aufmerksamkeit auf diese doch teilweise materielle Arbeit zu richten.

Ein anderes ist es, eine Kunst erlernen, ein anderes, das Erlernte schöpferisch anwenden. Es ist nur möglich, dem Lernenden den richtigen Weg zu zeigen, der ihn zu dem erwünschten Ziel führt. Gehen muß er ihn selbst. Führt seine Neigung ihn durchaus auf einen andern Weg, so ist er dadurch wenigstens in den Stand gesetzt, beurteilen zu können, welcher von beiden für ihn der förderlichste ist.

DAS MALEN.

Schon die ersten Versuche des Schülers müssen dahin gehen, ein möglichst getreues Abbild der Natur hervorzubringen. Der Schüler weiß, daß dies nur gelingen kann, wenn er vom Allgemeinen, vom Ganzen auf das Einzelne übergeht. Er weiß, daß dies bei der Farbe schon deshalb notwendig ist, weil wohl allenfalls die Richtigkeit der reinen Lokaltöne sich beurteilen läßt, die der übrigen Töne nur im Verhältnis zu diesen und untereinander.

Wie sehr der Schüler nun auch seine volle Aufmerksamkeit mit Recht der Farbe zuwendet, er darf, er wird niemals vergessen, daß sie stets vollkommen mit der Form, der Modellierung verbunden, eins mit ihr sein muß. Das Ziel ist nicht die Zusammenstellung verschiedener Farbtöne, sondern die Darstellung eines lebendigen Organismus, einer menschlichen Persönlichkeit, die Plastik der Erscheinung. Dies gibt den Maßstab für die wesentliche Beurteilung der Arbeit. Daher wird die Wiedergabe der Form, die Richtigkeit der Zeichnung immer dasjenige bleiben, was die Beurteilung der Arbeit zu leiten hat. Nicht nur bei der Aufzeichnung, bei der Angabe der Schatten, hat auf diese Richtigkeit der Zeichnung gesehen werden müssen, sondern in jedem Stadium der Arbeit, vom ersten bis zum letzten

Pinselstrich, muß dies geschehen, muß in dieser Beziehung geändert werden, wo und wie dies notwendig sein sollte.

Zum Malen, wie auch bereits zum Mischen der Töne, sind alle Farben in genügender Masse auf die Palette zu setzen. Jedenfalls außer dem Weiß¹⁾ lichter, gebrannter lichter Ocker, gebrannter Goldocker, hell englisch Rot, dunkles englisch Rot oder Caput mortuum, Beinschwarz, Elfenbeinschwarz, gebrannte Terra di Siena, mittlerer Krapplack, Kobaltblau, Berliner- oder Pariserblau. Wenn es das Kolorit zu erfordern scheint, Jaune brillant, Neapelgelb, Zinnober, heller Krapplack.

Zunächst übergeht man dünn die tiefsten Schatten, alle wirklich dunklen Farbentöne, Iris, Pupille, alles Haar, also auch Augenbrauen und Wimpern, dünn mit durchsichtigen, tiefen Farben, besser zu warm gefärbt, zu durchsichtig, als umgekehrt. Durch späteres Hineinmalen mit deckenderen oder schwärzlichen Farben kann das Zuviel leicht gemildert werden, umgekehrt zu ändern ist kaum möglich.

Zuerst werden dann die reinen Lichtflächen mit dem hellen, reinen Lokaltön bedeckt. Danach die anstoßenden Töne, will sagen, Flächen. So weiter bis zum Schatten. Die Stirn natürlich zuerst, dann die beleuchtete Seite des Gesichts, dann die Partien der Augen, so daß man den Kopf, beziehentlich das Gesicht in seiner allgemeinen Erscheinung vor sich hat.

Immer soll man Ton an Ton mit dem Pinsel auftragen, ohne sie ineinander zu ziehen. Vorläufig jedenfalls die Farbe nicht dick (nicht impastieren). Das Haar ist ja bereits vorher mit seinem Lokaltön und in der ungefähren Dunkelheit anzugeben gewesen; ebenso der Hintergrund, womöglich auch auf den Farbentön, jedenfalls auf den Ton der Dunkelheit hin.

Nun erst ist man imstande, die Arbeit in bezug auf die Farbe zu beurteilen. Nach aufmerksamster Vergleichung mit der Natur ändert und verbessert man, was man am klarsten und

¹⁾ Statt des schnell trocknenden Kremserweiß (aus Blei hergestellt), kann man auch Zinkweiß nehmen. Dieses hat eine etwas geringere Leuchtkraft und für die Behandlung etwas unangenehm Schleimig-Zähes. Aber es trocknet sehr schwer und kann ohne Nachteil mit allen anderen Farben vermischt werden.

bestimmtesten anders findet. Immer durch frisch mit dem Pinsel hineingesetzten Farbauftrag, der dadurch natürlich ein immer dickerer wird, nicht durch bloßes Hineinreiben und Zusammenziehen mit dem Pinsel.

Am richtigsten ist nun stets weiter zu arbeiten, daß man immer dasjenige ändert, verbessert, weiterführt, was für den Augenblick am störendsten ist, sei es nun, was es wolle. Nicht genügende Licht- oder Farbenwirkung der Lichtmassen, der Halbtöne oder der Form usw. Jedenfalls verfährt man so mit der Partie, die man gerade besonders zunächst durcharbeiten will, der Stirn, der Wange, der Nase, der Kinnpartie mit dem Munde, den Augen, der Schattenpartie.

Man hat darauf zu sehen, daß mit der Form auch die allgemeine Wirkung gefördert wird. Die Lichtmasse, zusammenhängend mit den hellen Halbtönen darin, muß wie eine und dieselbe Farbe erscheinen, d. h. also die Halbtöne dürfen sich nicht zu sehr in der Farbe vom Lichtton trennen. Doch aber müssen sich auch wiederum die Halbtonmassen, sowie auch die Schattenmassen in Farbe und Dunkelheit nach Maßgabe der Natur davon abheben. Ein einfaches Blinzeln oder Zudrücken der Augen belehrt den Schüler sofort, welche Teile zur Lichtmasse und welche zur Schattenmasse gehörten.

Am wünschenswertesten wäre, was zusammengehört, auch zu gleicher Zeit zu bearbeiten. Wünschenswert aber ist auch, daß alles, was gemacht wird, so vollendet und gut herauskommt, als irgend der Standpunkt des Schülers es erlaubt. Da nun die Ölfarbe nur eine gewisse Zeit zur Behandlung geeignet ist, so ist für den Anfang besser, stückweise und dieses Stück so gut wie möglich zu malen, als einen ganzen Teil zugleich und diesen dann nur unvollkommen zu bewältigen. Etwa in dem Maße und in der Reihenfolge, wie es eben vorher für die sorgfältigere Durcharbeitung angeraten wurde.

In technischer Beziehung ist darauf zu achten, daß die Farbe immer wirklich frisch mit dem Pinsel aufgetragen und hingesezt, die Verbindung und Harmonie der Töne durch ihre Art und Beschaffenheit, nicht materiell durch bloßes Ineinanderziehen, hervorgebracht wird. — Alles, was leuchten soll, muß möglichst dick gemalt, stark impastiert werden.

Aber nicht so dick, daß es den Maler hindert, damit anzufangen, was er für notwendig hält, das wird sonst Schmiererei und besser ist dann, die Farbe mit dem Spachtel wegzunehmen und einen neuen Versuch zu machen. — Im Ganzen genommen soll der Farbeauftrag ziemlich gleichmäßig sein, doch so, daß je nach Maß der Helligkeit der Farbeauftrag dicker ist als an den weniger beleuchteten Stellen. — Der Schatten ist etwas subtiler zu behandeln, damit die kleinen Glanzlichter auf den Höhen und in den Furchen der Pinselstriche nicht die Dunkelheit stören.

Eine besondere technische Schwierigkeit macht Anfängern meistens das Haar. Dies, aus einer hornartigen, glänzenden Substanz bestehend, wird mit dem verhältnismäßig durchsichtigen, dunklen Lokalton angelegt. Die Pinselführung muß dabei durchaus die Bewegung der Haare nachmachen. Auf diesen dunkleren Lokalton müssen dann in derselben Bewegung die kalten und warmen, mehr oder weniger hellen Glanzlichter leicht aufgesetzt werden, die sich an den Übergängen mit dem kontrastierenden dunkleren Lokalton in etwas verbinden. Auf den Höhen der Bewegungen werden sie dann stärker, reiner und wirksamer nachgesetzt.

Es müssen alle einzelnen Teile, immer mit genauer Beobachtung ihres Verhältnisses zum Ganzen, mit gespannter Aufmerksamkeit durchgearbeitet werden. Nicht mit dem schwächlichen Wunsche es besser, es gut zu machen, sondern mit der energischsten Anstrengung herauszufinden, was und in welcher Weise man zu verbessern hat, damit es gut werde. Endlich aber wird die Farbe zähe, stellenweise trocken, und man hat sich neben der Natur so in die Mängel der Arbeit hineingelebt, daß man mit der sorgfältigen Durchführung nicht weiter kommt, wie es denn überhaupt nicht möglich sein würde, an einer und derselben Arbeit sich zur Vollkommenheit durchzuarbeiten. Da ist es Zeit, daß der Schüler darauf geführt wird, daß auch beim Studieren es der Geist ist, der lebendig macht. So mag er denn schließlich mit gespanntester Aufmerksamkeit die Natur und die Arbeit vergleichen und mit einer gewissen Kühnheit, zuerst mit Auffrischen und Nachsetzen der dunkeln Drucker und hellsten Lichter, dann, wie immer und wodurch immer

versuchen, das in der Natur Gesehene in seiner Arbeit zur Erscheinung zu bringen.

Der Schüler soll also versuchen, alles so gut, d. h. so vollkommen fertig, wie möglich zu machen. Dies ist der Weg, der ihn ganz im Anfang am meisten fördern wird. Aus diesem Grunde, nicht um alles mit einem Male (à la prima) fertig zu machen, wird dies angeraten. Hat er erst einige Erfahrungen gemacht, dann wird es gut sein, daß er die eigentliche, regelrechte Behandlung der Ölfarbe kennen lernt, die durch mehrfaches und verschiedenartiges Übergehen der Malerei die der Ölmalerei ganz eigentümlichen schönen Farbenwirkungen hervorbringt: Untermalung, Untertuschung, Übermalung, Retusche, Lasur.

DIE UNTERMALUNG.

Eine gute Untermalung soll die Malerei für das spätere Fertigmachen vorbereiten. Sie stellt also die Richtigkeit der Zeichnung und Lichtwirkung im großen und ganzen so vollkommen wie möglich her. Sie wird aber Licht und Schatten heller halten als sie später werden sollen. Sie führt dies, soweit tunlich, nur mit deckenden Farben aus, und sucht eine möglichst feste und leuchtende Unterlage zu gewinnen. Dies alles, um später darauf mit weniger dickem Farbonauftrag bei der stets durchscheinenden Art der Ölfarbe den ganzen Reiz für die Farbe, den dies Material darbietet, zur Erscheinung zu bringen.

Die Farbe wird bei diesem Verfahren insofern abweichend von der wirklich beabsichtigten Wirkung sein, als sie blasser, heller, farbloser und weil es vorteilhaft ist, auch kälter gehalten werden muß. Die tiefsten Schatten aber sind außerdem wärmer zu halten, damit beim Übergehen mit ganz dunklen Farben diese Tiefen nicht zu schwarz erscheinen und dadurch nicht als Dunkelheit, sondern wie schwarze Farbe wirken. Dem entsprechend sind dann auch die Töne der Palette für die Untermalung zu mischen.

Man könnte ja eine unvollkommene Malerei als Untermalung gelten lassen. Denn man wird darauf, in jeder Beziehung verbessernd, übermalen können. Eine gute Untermalung aber soll die Vorbereitung für eine Weiterführung der

Arbeit sein, um dann das Beste leichter und sicherer erreichen zu können. Ein Anfänger wird, nachdem er einige Arbeiten vollendet hat, deutlich erkennen, was ihm frommt, und sich vorstellen können, wie der Ton etwa sein müsse, um auf ihm dann mit der und der Farbe den sonst ganz unnachahmlichen Effekt herauszubekommen. Jedenfalls ist stets für Richtigkeit der Zeichnung und Wirkung und für Helligkeit zu sorgen, wenn die Untermalung mehr sein soll als eine Konzession an das Unvermögen.

DIE UNTERTUSCHUNG.

Eine andere Art der Vorbereitung für die eigentliche Malerei ist die Untertuschung. Wie der Name bereits andeutet, eine Anlage des Bildes durch Tuschen mit Ölfarbe, die entweder ganz dünn oder auch verdünnt (mit Terpentin, unter welches ein paar Tropfen Sikkativ gemischt sind) gemacht wird. Man kann damit in kürzester Zeit, da gar keine technischen Schwierigkeiten dabei zu überwinden sind, die Licht- und Farbenwirkung, allerdings mit Ausschluß der körperlichen Gegenständlichkeit, herstellen. Ausführung und Durchführung kommt dabei ja gar nicht in Frage. Es handelt sich immer nur innerhalb der festen Aufzeichnung um die ungefähre Wirkung. Dafür muß allerdings Sorge getragen werden, daß die Aufzeichnung keine falsche ist. Andererseits steht es einem jeden dabei frei, gewissermaßen geistreich skizzierend, einen wirklich lebensvollen Entwurf von dem zu geben, was schließlich dargestellt werden soll.

Beide Arten der Vorbereitung gewähren zweifellos den Vorteil, daß bereits die Umgebung des Stückes, das dann später gemalt werden soll, vorhanden ist. Dadurch ist dieses besser zu beurteilen, sowie dadurch, daß tatsächlich schon etwas vorhanden ist, was mit der Natur oder der beabsichtigten Darstellung verglichen werden kann. Fast schon beim ersten Strich läßt sich alsdann beurteilen, ob es besser, entsprechender ist, als das vorhandene.

Die Untermalung gewährt den Vorzug einer wirklichen Durcharbeitung nach Inhalt und in technischer Beziehung. Die

Untertuschung vermag gewissermaßen den geistigen Inhalt, die Erscheinung dessen, was werden soll, zu fixieren.

Für den ersten Anfang bewendet es bei dem, was früher über die Nützlichkeit, so fertig wie möglich zu malen, bemerkt ist. Denn erfahrungsgemäß ist es gut, daß sich dem Schüler verschiedene Arten der Tätigkeit darbieten, durch die er sich zu den gewünschten Zielen durcharbeiten kann. Je nach seiner Persönlichkeit und nach Art der Arbeit kann er wählen, was ihm gerade dabei am förderlichsten zu werden verspricht.

DIE ÜBERMALUNG.

Eine Untermalung darf nur übermalt werden, wenn sie vollkommen trocken ist (s. S. 55). Dann schabt man die Erhöhungen der Farbe, welche durch zu dicken Auftrag oder durch die vom Borstpinsel gemachten Furchen störend wirken könnten, mit einem Messer oder einem zu diesem Zweck besonders geformten Schabeisen ab. Es ist gut, die Malerei vielfach, auch vor dem Abschaben, mit einem weichen Schwamm und reichlichem Wasser abzuwaschen. Mit dem ausgedrückten Schwamm nimmt man das Wasser so viel als möglich fort. Die übrig bleibende Feuchtigkeit läßt man an der Luft trocknen. Man wischt sie nicht etwa mit Leinwand ab. Die große Menge kleiner Fäserchen, welche dabei auf der Bildfläche sitzen bleiben würden, müßten der Malerei sehr schädlich werden.

Die so zurecht gemachte Untermalung unterwirft man einer scharfen, kritischen Betrachtung, und wenn es nach der Natur gemalte Gegenstände oder Personen sind, einer aufmerksamen Vergleichung mit diesen. Man bezeichnet, merkt sich wenigstens, nicht nur die Fehler, sondern überlegt auch, wodurch und mit welchen Mitteln man die Malerei weiter zu fördern gedenkt.

Der Vorteil bei einer solchen Übermalung ist, wie ja schon früher bemerkt, daß bereits ein Objekt der Vergleichung mit der Natur, beziehentlich der eigenen Vorstellung, vorhanden ist, daß ferner, da schon überall mit Farbe gedeckt ist, sich eine größere Freiheit und Mannigfaltigkeit der anzuwendenden Technik ergibt. Es ist keine Nötigung da, sehr dick zu malen,

und damit die Möglichkeit gegeben, um so vollendeter zu modellieren. Dazu kommt der der Ölfarbe eigene Reiz eines gewissen Durchscheinens, welcher eine Einwirkung der darunter liegenden Farbentöne auf die Übermalung zuläßt, wodurch Wirkungen ganz besonderer Art erzielt werden können. Mit Benutzung aller dieser Vorteile ist dann die wirkliche Behandlung ungefähr dieselbe, wie die früher (S. 68 u. f.) ganz im allgemeinen beschriebene.

Zuerst das dünne Übergehen der Tiefen, sowohl der Schatten, wie auch etwaiger Lokaltöne auf den wirklichen Grad der Dunkelheit und mit Konservierung eines gewissen Grades von Durchsichtigkeit, der, wenn zu stark, leicht beseitigt werden kann, dagegen sich nicht herstellen läßt, wenn zu undurchsichtige und schwere Töne seine Stelle einnehmen.

Immer muß das Unvollkommenste, das Störendste beseitigt werden, was es auch sei und wo es sich auch vorfinde. Vorbereitend und wenn man sicher ist, daß die Farbe naß bleibt, geschieht dies durch den ganzen Kopf. Sonst, da doch eine genügende Vollendung erreicht werden soll, stückweise. Die Haupteinteilung dieser Arbeit würde sein: Gesicht, Kopf, Beiwerk. Eine weitere Einteilung der Arbeit in den Einzelheiten, wie schon früher vorgeschlagen: die Stirn mit der Partie bis zu den Wimpern der oberen Augenlider, die beleuchtete Wange mit der Nase, die Kinnpartie mit dem Munde, die beschattete Wange, das Innere der Augen, das Ohr, die Haare, zuletzt was von Kleidung zu machen ist.

Es ist vorteilhaft, wenn man den Hintergrund zuerst angeben kann, d. h. wenn man über den Ton der Farbe und Dunkelheit ziemlich sicher und im klaren ist. Der Zusammenhang der Farbe fügt sich dann wohl leichter harmonisch mit diesem. Jedoch, wie wichtig auch immer der Hintergrund ist, er soll ja nur zur Vollendung und Hervorhebung der Hauptsache, also z. B. des Kopfes, dienen, und muß wegen und zu dieser Hauptsache gestimmt und geändert werden, bis er paßt.

Bei allersorgfältigster Vertiefung in die Vollendung und Ausführung aller einzelnen Teile darf die Gesamtwirkung erst recht nicht aus dem Auge gelassen werden: Das Zusammenhalten der verschiedenen Massen, Licht-, Halbton-, Schatten-

massen nach Farbe und Dunkelheit. Dabei muß, wenn sich der Lokalton nicht ändert, alles wie eine Farbe erscheinen, die nur verschiedenartig beleuchtet ist. Wenn daher auch der helle Halbton schon etwas anders gefärbt ist als das reine Licht, dürfen dies immer nur sehr geringe und zarte Verschiedenheiten sein, welche das Auge des Laien kaum zu bemerken imstande ist.

Es ist mit Recht darauf aufmerksam gemacht worden, daß bei der Übermalung einer guten Untermalung keine Nötigung zum Dickmalen, starken Impastieren vorhanden ist. Dies ist aber durchaus kein Verbot. Wenn es wünschenswert erscheint, wenn dadurch die Art oder Leuchtkraft des Farbentons, die Wirkung des Ganzen gehoben, der Absicht des Künstlers entsprechender wird, so ist geraten und geboten, dies auch zu tun.

Es bedarf wohl eigentlich kaum einer besonderen Erwähnung, daß für die Übermalung alle Farben, welche irgendwie dazu dienlich sein können, aufgesetzt und die zu mischenden Töne nicht wie bei der Untermalung mit bewußter Absicht in etwas geändert, sondern der wirklichen Erscheinung so gleich, wie nur irgend möglich, gemischt werden müssen.

DIE RETUSCHE.

Wenn die einzelnen Partien und Teile eines Gemäldes gut durchgearbeitet und wenigstens nahezu vollendet sind, doch aber für den harmonischen Zusammenhang des Ganzen noch eine gewisse Veränderung des Farbentons, der Abtönung, des Maßes der Dunkelheit, eine noch größere Vollendung der Form, Verstärkung des Ausdrucks wünschenswert erscheint oder notwendig ist, so retuschiert man diesen Teil, diese Teile des Gemäldes.

Mit diesem Wort bezeichnet man das ganz dünne Übergehen der betreffenden Partien mit mehr oder weniger durchsichtigen Farben, die stets mindestens ein wenig dunkler sein müssen als die Malerei. In diesen Übergang malt man, je nach Bedarf, mit mehr oder weniger deckenden Farben hinein. Das ist die Retusche.

Zunächst reibt man zu diesem Zweck die Partie und ihre nächste Umgebung mit etwas Öligem, so dünn wie nur irgend möglich, an, und wenn dennoch zu viel darauf gekommen sein sollte, nimmt man den Überschuß lieber mit etwas Seidenpapier wieder fort. Am unschädlichsten wird diese Anreibung mit Kopaivabalsam oder einem wesentlich aus Harzen hergestellten Retuschierfirnis gemacht, wie z. B. dem von Täuber oder Schönfeld. Am einfachsten und wenn nichts anderes zur Hand ist, mit etwas Lein- oder Mohnöl, welches zur Hälfte mit Speichel vermittelst des Spachtels auf der Palette zu einer Art weißer Salbe zusammengerieben ist — mit Speichel, weil sich dieser besser als selbst destilliertes Wasser mit dem Öl verbindet, andererseits so wenig Öl als möglich bei dieser Gelegenheit auf die Bildfläche gebracht werden soll. (Diese von älteren Malern angewendete Methode hat manches Bedenkliche. Wozu die Vermischung des Speichels mit Öl? Bei größeren zu übermalenden Partien ließe sich dies Verfahren schon aus physischen Gründen nicht durchführen. Wenn die Oberfläche zu „speckig“ geworden ist, dann empfiehlt es sich, die zu retuschierende Stelle ganz dünn mit Salmiak abzureiben, oder das Retuschiermittel mit etwas Terpentinöl oder Kopaivaöl zu verdünnen. Mit ersterem trocknet dies Mittel schneller, mit letzterem langsamer.)

Dies Anreiben ist notwendig, schon um genau zu sehen, was da ist, ohne dabei durch mehr oder weniger eingeschlagene Stellen behindert zu sein. Ebenso sehr auch, damit die Farbe bequem so dünn, wie man es wünscht, aufgetragen werden kann und sich doch fest genug mit der Unterlage verbindet.

Das Verfahren beim Retuschieren ist folgendes: Man überzieht mit der durchsichtigen Farbe, dem durchsichtigen gemischten Ton, die ganze Partie, und gibt ihr damit im allgemeinen die Färbung, den Ton, das Maß der Dunkelheit, welches man für dieselbe wünscht. Diese Farbe muß, wie schon bemerkt, jedenfalls dunkler sein als die Malerei, über die sie gezogen wird. Je heller diese nun ist, desto heller kann auch die Farbe der Retusche sein. Am bequemsten sind daher immer wirklich durchsichtige Farben. Es kann und soll durch die Retusche ganz nach Bedarf die Brillanz der Farbe dieser Partie ebensowohl verstärkt wie gemildert werden.

Wenn notwendig, würde man danach die Schatten zu verstärken haben. Dann mit halbdeckenden oder wirklich deckenden Farben da hineinzumalen, was man zu ändern wünscht, je nachdem dies nun eine größere Vollendung im einzelnen, oder eine Vereinfachung und vielleicht dadurch auch Verstärkung der Wirkung bezweckt. Alle so verwendeten Farbentöne sollten ja eigentlich immer etwas dunkler, wenigstens nicht heller sein, als die Malerei darunter. Jedoch braucht man nicht zu ängstlich darauf zu halten und kann gelegentlich ein Licht oder eine kleine Lichtpartie auch durch ein etwas helleres Licht erhöhen. Dies wird man dann aber immer etwas dicker auftragen müssen. Ganz dünn und heller aufgetragen, erscheint die Farbe mehlig, d. h. trübe und farblos.

Die Retusche wird recht eigentlich das geeignetste Mittel sein, um ein Gemälde harmonisch zu stimmen und zugleich zu vollenden. Je besser alles schon vorher ist, umso Vollkommeneres kann durch sie erreicht werden, sowohl in bezug auf den Reiz und die Harmonie der Farbe und Wirkung im allgemeinen, wie in bezug auf die Durchführung und Vollendung im einzelnen. Daß man hierzu alles von Farbenmaterial zu Hilfe nimmt und auf die Palette aufsetzt, was irgend dienlich sein kann, die beabsichtigte Wirkung zu erreichen, ist selbstverständlich.

DIE LASUR.

Lasur ist im eigentlichsten engeren Sinne der Überzug einer vollkommen fertigen Malerei mit einer durchsichtigen Farbe, um dem betreffenden Teil des Gemäldes eine veränderte Färbung oder größere Dunkelheit oder beides zugleich zu geben. Außerdem ist es dadurch möglich, nach einer gewissen Vorbereitung der Malerei ganz außerordentliche Farbenwirkungen zu erzielen. Die Malerei muß in bezug auf Zeichnung und Modellierung vollkommen fertig, ja die Gegensätze von Licht und Schatten müssen vielleicht noch etwas verstärkt hervorgehoben und namentlich die höchsten Lichter besonders hell gehalten sein. Jedenfalls aber ist Licht, Halbton und Schatten auch in

bezug auf die Farbe stärker zu trennen, weil der gleichmäßige Überzug doch alles mildert, beziehentlich gleichartig macht.

Wie bei der Retusche muß auch bei der Lasur die Malerei angewischt werden, außerdem, wenn die Lasur sehr dünn sein soll, auch die lasierende Farbe noch, soweit nötig, mit demselben Mittel verdünnt werden. Ist die lasierende Farbe, wie dies meistens der Fall ist, eine schwer trocknende, so muß unter jenes Mittel oder statt desselben etwas Trockenfirnis genommen werden. Da diese Sikkative meist sehr intensiv warm braun sind, muß man bei kalten und zugleich schwer trocknenden Farben nur soviel davon nehmen, daß es den Farbenton nicht beeinträchtigt, oder besser, noch gebleichtes, schnell trocknendes Mohnöl oder das unter dem Namen Mangan-Leinöl hergestellte Trockenmittel. (Bei den heute vielfach gebrauchten Harz-Ölfarben dient zur Verdünnung der Farbe das „langsam trocknende Malmittel“. Damit läßt sich die Lasur bequemer auftragen, als mit einem zu rasch trocknenden Malmittel. Nur übertreibe man die langsam trocknenden Zusätze wie Nelkenöl (Eugenol), Kopaivaöl u. a. nicht, weil die Malerei sonst gar zu lange feucht bliebe, und Staub oder andere Unreinlichkeiten auf der Oberfläche sich ansammeln könnten.)

Mit einem weichen, elastischen Pinsel trägt man die lasierende Farbe ganz gleichmäßig auf. Dies ist bei dünnem Farbauftrag wesentlich leichter, als bei dickerem. Schon deshalb wird es gut sein, den betreffenden Teil so vorbereitet zu haben, daß eben nur eine nicht zu dicke Lasur notwendig wird. Gelegentlich kann es bei einer gewissen Widerspenstigkeit der Farbe geraten sein, dieselbe mit dem Vertreiber (Dachspinsel) zu vertupfen und mit einem reinen Pinsel der Art leicht wieder zu glätten. Die Dunkelheiten verstärkt man durch dickeren Auftrag oder durch Zusatz einer anderen Farbe zu der lasierenden. Man kann ja auch wohl denselben Gegenstand mit verschiedenen Farbentönen nebeneinander lasieren. Technisch ist das nicht so leicht auszuführen. Besser ist daher, alles auf die Lasur vorzubereiten oder lieber nicht zu lasieren, sondern zu retuschieren.

Eine Lasur, mit der man nicht zufrieden ist, soll man lieber sogleich wieder fortnehmen. Man kann zwar über einer Lasur

nochmals lasieren, aber doch nur mit einer noch durchsichtigeren Farbe, sonst wird der Ton trüber und undurchsichtiger. Immer ist dabei zu befürchten, daß durch zu viele Lasuren der Gegenstand körperlos und glasig erscheint.

Jedenfalls ist die Lasur immer so einzurichten, daß ein un-geübtes Auge sie gar nicht als solche bemerkt.

Muß eine Lasur abgenommen werden, so mag man dies bald tun, ehe das verwendete Sikkativ trockene Stellen hervorgebracht oder das Einreiben und Reiben nachher die trockene Farbe doch wieder etwas erweicht hat. Man nimmt die Farbe am besten mit Seidenpapier oder Leder fort und rollt zuletzt, um sie vollständig zu beseitigen, trockene Brotkrumen darüber.

DIE A LA PRIMA-MALEREI.

Im wesentlichen ist die oben zuerst dem Schüler ange-ratene Malweise dieselbe, wie die à la prima-Malerei, die darauf ausgeht, den Gegenstand, das Bild gleich mit einem Male fertig zu machen. Der geübtere Künstler wird sich dabei als Vor-bereitung außer den Schatten und den dunkeln Lokaltönen in ihrer vollen Kraft und Durchsichtigkeit vielleicht auch die Über-gangs- und Halbtöne dünn und leicht angeben, damit er umso sicherer mit den Lichttönen die eigentliche Malerei beginnen und dieselbe beurteilen kann.

Es kann auf diese Weise eine gewisse Frische der Farbe, der ganzen Darstellung erreicht werden, die bei aller Vollendung doch den Reiz des Skizzierten, leicht Hingeworfenen, behält. Die anderen Reize und Schönheiten der Ölmalerei werden dabei leicht zu kurz kommen, wenn nicht ein bedeutendes Talent sich in dieser Art und Weise eingearbeitet hat.

Jedenfalls muß auch ein solches darauf achten, eine genü-gende Menge von Farbe auf die Leinwand zu bringen, damit nicht die doch immer etwas zusammentrocknenden Farben, namentlich die dunkeln, später einzelne Stellen oder ganze Par-tien zu körperlos erscheinen lassen.

NOTWENDIGE BEMERKUNGEN.

Es sind im Vorangehenden die verschiedenen Arten der Herstellung eines Ölgemäldes hintereinander beschrieben, — nicht etwa, damit ein Anfänger sie so der Reihe nach zur Anwendung bringe. So, wie es vorn (S. 68) angeraten, soll der Schüler seine Malstudien anfangen. Er muß zunächst eigene Erfahrungen sammeln und wird mit diesen fortschreitend erst jede gute Lehre mehr und mehr verstehen. Er soll nur gleich von Anfang an eine Vorstellung von der reichen Mannigfaltigkeit der Verwendung der Ölfarbe bekommen und durch Angabe der Verschiedenheiten soll die Art und der Wert jeder einzelnen ihm klar werden.

Diese Arten der Behandlung waren notwendigerweise getrennt aufzuführen und sind auch wirklich von einander verschieden; doch sind die Grenzen nicht so feste, daß sie sich nicht im Laufe der Arbeit mannigfaltig verschieben könnten. Gelingt z. B. die beabsichtigte *à la prima*-Malerei nicht genügend, warum sollte man dann nicht durch Veränderung der tiefen und durchsichtigen in etwas hellere und festere Töne, und durch stärkere Erhöhung der Lichter die Malerei für eine wirkliche Übermalung passender machen, oder für eine Retusche, falls die Wiedergabe der Form und Modellierung besonders weit gediehen ist? Und wenn dem Anfänger nun die Übermalung durchaus nicht geraten will, was bleibt übrig, als sie wie eine neue, vielleicht etwas weiter gebrachte Untermalung zu behandeln? U. dgl. m.

Das, worauf es für den Schüler bei jeder künstlerischen Arbeit ankommt, ist, daß er sich die Fähigkeit erwirbt, aus jeder zufälligen Gestaltung der Arbeit Nutzen zu ziehen und dabei doch alle Gedanken mit gespanntester Aufmerksamkeit der Arbeit, der Vergleichung derselben mit der Natur oder der eigenen Vorstellung ununterbrochen zuzuwenden. Durch letzteres muß sich wenigstens die, sozusagen, meßbare Richtigkeit der Darstellung erlangen lassen. Dies ist die geeignetste Vorbereitung für die Erreichung der nicht mehr meßbaren Übereinstimmung mit der Empfindung von dem Darzustellenden, welche der Maler halb oder ganz unbewußt, und deshalb in

um so zwingenderer Art, in sich trägt. Mit jener genau messenden und vergleichenden Tätigkeit, die Punkt für Punkt gegeneinander abwägt, — muß immer Hand in Hand die Betrachtung und Beachtung des Ganzen, gewissermaßen abgesehen von allen Einzelheiten, gehen. Die Aneignung des hier Gesagten wird sicher die größtmögliche Steigerung der verliehenen Befähigung herbeiführen.

Nach der praktischen Seite hin ist es von ähnlicher Wichtigkeit, darauf zu achten, welche Wirkung die technische Behandlung der Farben auf die Wirkung der Malerei überhaupt hat. Gelegentlich durch Zufall, mitunter durch vorangegangene Überlegung, oder infolge der Betrachtung fremder Kunstwerke kommt man zu einer technischen Verwendung der Farbe, die erwünschte und erwartete, oder auch wohl unerwartete Erfolge und Wirkungen hervorbringt. Diese und die Art, wie sie hervorgebracht sind, muß man fest und sicher im Gedächtnis behalten, um dann aus diesem sich stets mehrenden Reichtum von Mitteln zu seiner Zeit das geeignetste frei auswählen und bereit zur Hand haben zu können.

In Einzelnes eingehend, mag für den Anfänger bemerkt werden, daß es selbstverständlich von Wichtigkeit ist, die Lokalfarben der Gegenstände auf dem Bilde mit denen in der Natur auf Dunkelheit, Ton und Kraft (valeur) hin zu vergleichen und dementsprechend wiederzugeben.

Gelegentlich begegnet nun aber Anfängern, daß sie darüber die Haltung, welche die Form, die Modellierung hervorbringt, übersehen. Sie machen da wohl das Weiß des Augapfels übermäßig hell, während dasselbe durch die Form, die Lage des Teils, die Beschattung durch die Wimpern und die durchscheinende Beschaffenheit seines Stoffes meist einen dunkleren Ton hat, als das Fleisch im Licht, obgleich die Farbe weiß ist. Ebenso werden dunkle Wimpern, Brauen, überhaupt dunkelfarbige Gegenstände fälschlicherweise wohl so gleichmäßig dunkel gemalt, daß Form und Modellierung an ihnen gar nicht zu erkennen sind u. dgl. m.

Wie überaus wichtig demnach für das koloristische Kunstwerk der Ton der Lokalfarben ist, — für das Kunstwerk über-

haupt ist die durch die Beleuchtung sichtbare Modellierung wenn möglich noch wichtiger.

TECHNISCHES.

Vor allen Dingen soll sich der Schüler daran gewöhnen, die Farbentöne von der Palette mit dem Pinsel an ihre Stelle auf der Malerei nebeneinander hinzusetzen, die harmonische Verbindung und Verschmelzung dieser Töne nicht durch Ineinanderziehen und Ineinanderwischen derselben, sondern durch sie selbst, durch ihre Art, wo nötig durch dazwischen eingefügte Töne herzustellen. Erst ganz zuletzt, wenn eigentlich alles fertig ist, mag man mit einem reinen, weichen Pinsel die störenden Erhöhungen der Pinselstriche durch eine leichte Berührung niederlegen und dadurch eine vollkommene Verschmelzung der Töne herbeiführen.

Den Vertreiber soll man bei Darstellung organischer Formen nicht gebrauchen. Überall nicht, wo in der Form der Schwerpunkt der ganzen Charakteristik des Gegenstandes liegt. Wo dagegen große glatte Flächen (Hintergründe, polierte Flächen, der reine Himmel usw.) darzustellen sind, da soll man ihn gebrauchen. Bei anderen größeren Massen, z. B. Gewandungen, kann man es tun. Ein Meister mag alles tun, was ihm gut scheint, er geht seinen eigenen Weg. Einer, der das Gehen lernen soll, muß erst sicher schreiten können, ehe er an Springen und Tanzen denken kann.

Die Pinselführung selbst ist aber das allereigenste Ergebnis der Persönlichkeit des Künstlers, die Handschrift, aus der man die Art seines künstlerischen Empfindens überhaupt erkennt, ja sogar wenn sie vielleicht gelegentlich beim Schaffen des Kunstwerkes davon abweicht. Wie eine solche kaum jemals lebendig und gut nachzuahmen ist, so muß sie auch nicht angelernt, sondern das unwillkürliche Ergebnis des künstlerischen Empfindens und Könnens sein. Der Schüler hat allerdings nur und ausschließlich sein Bestreben darauf zu richten, alles so vollkommen wie möglich zu machen, sich das Können zu erwerben. Jenachdem, — die Handschrift wird sich finden. Daß aber in der Kunst alles zugleich der Ausdruck eines Inner-

lichen, Geistigen ist, das mag er aus den obigen Bemerkungen für sich entnehmen.

Besonders verwendbar für ihn wird die Anweisung sein, daß man den Pinsel im ganzen doch ähnlich wie den Stift führt. Man wird bei rundlichen Formen den Strich nicht leicht mit der Form, beziehentlich mit dem Kontur gehen lassen, sondern eher wie im Durchschnitt der Form.

Man soll sich daran gewöhnen, alle Teile eines Gemäldes annähernd gleichmäßig dick mit der Farbe zu decken. Wenigstens so, daß die durch die Beleuchtung gleichartig wirkenden mit gleichartig dick aufgetragener Farbe gedeckt sind, jedenfalls also alles, was hell und leuchtend sein soll, am stärksten impastiert, der Schatten dagegen überall am dünnsten gemalt wird.

Die frische Farbe trocknet ja doch stets etwas zusammen und wenn der Untergrund derselben nur hell oder nur heller war, so wird die betreffende Stelle getrocknet natürlich auch heller, gelegentlich farbloser, jedenfalls körperloser erscheinen, als beabsichtigt war. Damit also ein farbiges Gemälde möglichst dasselbe Aussehen behält, das es frisch gemalt hatte, ist eine gewisse Gleichartigkeit des Gedecktseins mit der Farbmasse sehr anzuraten. Dies ist nun durchaus nicht so gemeint, daß die durch verschiedenartigen Farbeauftrag zu charakterisierende Art der Oberfläche und des Stoffes der Gegenstände irgendwie beeinträchtigt werden dürfte. Im Gegenteil. Was eine rauhe Oberfläche hat, soll durch eine ähnliche Behandlung beim Auftrag der Farbe charakterisiert werden, eine glatte Oberfläche wiederum durch eine ihr gleiche Behandlung.

Die Größe des Gemäldes, sowie der Maßstab der darauf dargestellten Gegenstände geben auch das Maß der derberen oder glatteren Behandlung an. In einem Gemälde mit Figuren von der Größe eines halben Meters könnte eine Behandlung der Farbe schon sehr störend wild erscheinen, welche bei lebensgroßen Figuren als übermäßig glatt einen nicht angenehmen Eindruck machen würde u. dgl. m. Jedenfalls müssen

die Schatten und Schattenmassen verhältnismäßig zu der auf dem Gemälde angewandten Behandlung der Farbe, eben, um nicht zu sagen glatt, behandelt werden, damit die sonst auf den Höhen der Pinselstriche entstehenden kleinen Glanzlichter nicht den Eindruck der Dunkelheit aufheben.

Ein Schüler ist darauf aufmerksam zu machen, daß er an den Konturen der dargestellten Gegenstände erhöhte Farberänder nicht stehen lassen darf, zumal wenn dies Gegenstände von runder oder rundlicher Form sind. Das Glanzlichtchen und der kleine Schlagschatten, welcher dadurch entstehen würde, kann nur dem Eindruck des Rundlichen hinderlich sein. Es muß sogar eine gewisse Vermittelung des Tons der Farbe und der Dunkelheit mit den daneben stehenden Tönen stattfinden, so daß die letzten, ganz herumgehenden, natürlich sehr verkürzten Flächen, etwas von dem Ton, auf den sie sich absetzen, annehmen. Daß dies ja nicht gleichmäßig, sondern aus der Beobachtung der Natur, immer nach den feinen Bewegungen der Form geschehen muß, versteht sich von selbst.

Ebenso findet sich auch bei den Ansätzen des Haares oder bei Haarpartien, welche in das Fleisch hineinragen, stets ein vermittelnder Halbton, der nach Maßgabe der Natur wohl zu beachten ist. Sind solche Endigungen oder Partien nicht bleibend immer in der gleichen Art und Weise vorhanden, so müssen dieselben in der Anlage unbestimmt weich gehalten oder auch ganz weggelassen werden. Überhaupt ist jeder Mangel, der als Fehler erkannt, aber doch zur Zeit nicht richtig gestellt werden kann, möglichst zaghaft und unbestimmt, nicht aber derb, dreist und doch falsch hinzumachen.

Bevor ein Anfänger nicht genügende Erfahrungen über das Trocknen seiner Farben während der Arbeit gemacht hat, wird ihn dies vielfach in Verlegenheit setzen, bis er seine Arbeit danach einrichten gelernt hat. Er wird je nach diesen Erfahrun-

gen entweder das Ganze nur aus dem Allgemeinen angeben, die weitere Ausführung auf eine spätere Übermalung verschieben, oder stückweise malen.

Dies Stückweise muß er so einrichten, daß er so viel als möglich mit einem wirklichen Stück, einer Linie abschließen kann. Am schwierigsten ist dies ja immer bei der menschlichen Form, namentlich beim Gesicht. Es sind oben solche Abschnitte, s. S. 75, angegeben. Freilich alle mehr aus der Zusammengehörigkeit der Form als aus dieser entsprechendem praktischen Bedürfnis hervorgegangen.

Bei den Rändern der Malerei solcher einzelnen Stücke soll man die Farbe ganz dünn verlaufen lassen, damit, selbst wenn nun die Farbe trocken geworden ist, die dann ebenfalls dünn darauf und darüber gesetzte nicht noch eine besondere Erhöhung macht. Man kann auch diese letzten Ränder vermittels eines weichen Pinsels ganz leicht mit Öl überziehen; mit so wenig wie möglich. Am anderen Tag aber muß man sorgfältigst dies Öl, so weit es nur irgend tunlich ist, wieder wegnehmen.

DIE GEMALTEN AKTSTUDIEN.

Schon vor Beginn des Malens überhaupt soll der Schüler durch vielfache Übungen sich eine genügende Kenntnis und Verständnis der menschlichen Formen und eine genügende Fertigkeit im Zeichnen der menschlichen Gestalt erworben haben. Nachdem dann einige Köpfe gemalt sind, ist es schon ganz speziell für das Malen in technischer Beziehung wichtig, auch den übrigen Körper ganz oder teilweise zu malen.

Zunächst den Oberkörper, Halbakt, in wirklich oder nahezu natürlicher Größe. Dann auch in kleinerem Maßstab die ganze Figur. Durch die Nachbildung anderer Formen, anderer Koloritverhältnisse erhält das Auge erfrischende und belebende Anregung speziell für das Kolorit, ganz abgesehen von dem allgemeinen Reiz und der künstlerischen Bedeutung, welche die Nachbildung der menschlichen Formen überhaupt hat. Das Malen der großen Partien, ganz besonders Brust und Rücken, gibt dem Schüler Gelegenheit, energisch und dreist mit Pinsel und Farben umzugehen.

Ein Zusammenfassen ebensowohl alles dessen, was früher über das Aktzeichnen wie auch über das Malen des Studienkopfes gesagt ist, gibt genügende Auskunft über die Art und Weise, wie diese gemalten Aktstudien zu behandeln sind. — Zuerst demnach sorgsamst korrekte Aufzeichnung, mit Beobachtung alles dessen, was hierüber beim Aktzeichnen gesagt ist. Danach Angabe (Antuschung) der Schatten mit Berücksichtigung der gesamten Wirkung. Danach Angabe der tiefen Lokalfarbe des Haares usw. mit Berücksichtigung der vollen Stärke der Tiefen. Darauf der Beginn der eigentlichen Malerei, vom hellsten Lokalton beginnend, Ton an Ton gesetzt. Jede Partie aus dem Ganzen erst angelegt, dann fertig modelliert.

Beim Halbakt, wie beim Akt ist mit dem Kopf zu beginnen; darauf sind Hals, der Leib mit den Schultern, die oberen, die unteren Extremitäten in Angriff zu nehmen. Wünschenswert bleibt immer: Alles im Zusammenhang, das Wichtigste voran, durchzuarbeiten, stets das Falsche, was als solches am deutlichsten erkannt ist, zu ändern, ununterbrochen den Teil, woran man arbeitet, mit der ganzen Figur, der gesamten Erscheinung, nach Form, Haltung, d. h. Maß der Helligkeit und Dunkelheit, und ebenso in bezug auf die Farbe zu vergleichen.

Die zu bewältigenden Massen sind ja außerordentlich viel größer, als die Teile des Kopfes, — aber die Formen doch so viel einfacher, Hände und Füße mit ihren Gelenken angenommen. Durchschnittlich werden die vorher angegebenen Abteilungen auch als Arbeitseinteilung das Richtige sein. Immer ist der Zusammenhang der tatsächlichen Erscheinung das Maßgebende auch hierfür, Stellung, Ansicht, Wirkung der Beleuchtung geben den Ausschlag für die verständige Einteilung der Arbeit, aber ebenso sehr auch das Maß der erlangten Fertigkeit und die Beschaffenheit des Materials der Farben, in bezug auf ihr schnelleres oder langsames Trocknen.

Von selbst wird sich bei diesen Arbeiten ergeben, daß die großen, beleuchteten Flächen und Massen einen außerordentlich viel dickeren Farbeauftrag (stärkeres Impastieren) erfordern, um ähnlich zu wirken, wie in der Natur. Ebenso, daß sowohl die Nuancen der Lokaltöne, wie auch der daneben liegenden

Halbtöne meist feiner und zarter ist als im Gesicht. Die Lokaltöne der großen Abteilungen dagegen (Hals, Brust, Leib, Arme, Hände, Beine, Füße, ja sogar Oberschenkel, Knie, Unterschenkel usw.) erscheinen oft viel stärker hervortretend, als die eines Gesichts bei einigermaßen einfachem Kolorit.

Die Erörterung der allen Fächern der Malerei gemeinsamen, notwendigen Vorstudien ist nun beendet. Sie sind für alle Fächer der Malerei gleich notwendig, weil an dem uns verständlichsten Organismus des Menschen sich der Sinn für organischen Zusammenhang, der allein das Leben in sich trägt, am vollkommensten und besten, wenn nicht sogar einzig an ihm, ausgebildet werden kann. Dem Landschafts-, dem Tiermaler, selbst wenn er niemals dazu kommen sollte, eine menschliche Gestalt darzustellen, kann nichts anderes so viel Nutzen in der oben bemerkten Beziehung bringen, als das Studium der menschlichen Gestalt, auch für ihre speziellen Fächer. Ganz besonders eigenartige Talente können von Natur, oder auf andern unerfindlichen, eigentümlichen Wegen zu dieser Ausbildung gelangen. Immer werden dies Ausnahmen sein, welche doch nur die Regel bekräftigen und bestätigen.

Zwischendurch wird ein Schüler wohl schon immer Landschafts- und Tierstudien, auch wenn er nicht speziell sich einem dieser Fächer widmen will, nach Vorlagen und besonders nach der Natur gemacht haben. Ebenso wird er seine Studien in der Malerei dadurch fördern, daß er, nach Erlangung einiger Fertigkeit, der vollendeteren Durchführung eines Stilllebens einige Zeit und Mühe widmet. In der geordneten Reihe der Studien brauchten die zuletzt genannten (Landschafts-, Tier-Studien und Stillleben) nicht aufgeführt zu werden, da es von gar keiner Bedeutung ist, zu welchem Zeitpunkt diese Studien und Übungen begonnen werden.

DAS MATERIAL UND HANDWERKSZEUG.

DIE FARBEN¹⁾,

welche zur Malerei überhaupt gebraucht werden sollen, müssen äußerst fein und gleichmäßig gerieben sein. Für die Ölmalerei muß das Öl in richtigem Maße hinzugesetzt werden. Die Farben dürfen nicht zu dick sein, sondern müssen sich leicht mit dem Pinsel aufnehmen, vermischen und auftragen lassen. Sie würden ohne jenes richtige Maß nicht genügende Bindekraft haben, sich am Ende leicht vom Grunde ablösen. Noch weniger aber dürfen sie zu dünn mit Öl angerieben sein. Das würde bei der Behandlung noch hinderlicher, in den Folgen durch Nachdunkeln und Reißen noch verderblicher werden.

Ganz zu verbannen von der Palette sind: Karmin, Schüttgelb, alle Stils de graine, Jaune de Gaude, die nicht aus Krapp gefertigten Lacke, Mennige, die meisten Anilinfarben.

Bedenklich bleiben die aus Kupfer gefertigten Farben, wie Deckgrün, die Chrome, die künstlichen Zinnober, wenn letztere nicht sorgfältig präpariert, beziehentlich gereinigt sind. Die erdpechhaltigen sollen nicht mit Bleifarben gemischt, müssen meist nur lasierend verwendet werden.

Ganz sicher in jeder Beziehung sind Zinkweiß, Jaune brillant die Ockerfarben (Goldocker und Dunkelocker ausgenommen, die oft nachdunkeln), alle aus Eisen hergestellten gelben, roten, braunen Farben, alle aus Krapp fabrizierten Lacke, das Indischgelb, Kadmiumgelb, Kobaltblau, Ultramarin, alle durch Brennen hervorgebrachten schwarzen Farben.

DIE ÖLE²⁾.

Die zur Ölmalerei gebrauchten Öle, Leinöl, Mohnöl und Nußöl, welches letztere selten zur Verwendung kommt, sollen stets gereinigt sein. Man läßt sie zu diesem Zweck, in einer Flasche über Wasser gesetzt, nicht verstöpselt, aber mit durch-

¹⁾ Siehe Bouvier, Handbuch der Ölmalerei. 8. Auflage. Abschnitt I.

²⁾ Siehe Bouvier, Handbuch der Ölmalerei. 8. Aufl. Abschn. IV, V und VI.

stochendem Papier überdeckt, täglich tüchtig durchgeschüttelt, einige Zeit der Luft und dem Licht zugänglich stehen, aber nicht dem direkten Sonnenschein. Die flockigen Unreinigkeiten, die schwerer als das Öl in das Wasser hinabsinken, entfernt man täglich mit diesem, um neues Wasser hineinzutun und dann die Prozedur zu wiederholen.

Das sonst schwerer als Leinöl trocknende Mohnöl wird, so gereinigt, klar wie Wasser, dann dick, etwas zähe, und trocknet so schnell, daß es in diesem Zustand als Trockenmittel gebraucht werden kann. Ebenso auch zum Anreiben der Stellen, in denen man nur einen kleinen Teil übergehen will.

Wiederholt muß darauf aufmerksam gemacht werden, daß niemals mehr Öl, als unumgänglich notwendig ist, zur Ölmalerei gebraucht werden darf.

DIE TROCKENMITTEL ¹⁾.

Mit den Trockenmitteln muß noch sparsamer als selbst mit dem Öl umgegangen werden, da sie alle in noch höherem Grade als dieses, die Malerei zum Nachdunkeln, beziehentlich zum Reißen geneigt machen.

Das einfachste Trockenmittel ist gekochtes Leinöl. Besser noch ist das mit borsaurem Mangan bereitete Trockenöl.

Sikkativ de Courtray (Bleisikkativ) ist bei der Unter- und Übermalung nur in geringer Menge zu gebrauchen.

Sikkativ de Haarlem, gut beim letzten Übergehen der Malerei, da es vielfach aus Kopaivabalsam bereitet wird.

DIE MALMITTEL ²⁾

sollen nur zum Anwischen der Stellen gebraucht werden, die eingeschlagen sind und mehr oder weniger leicht übergangen oder lasiert werden sollen. Am unschädlichsten sind die vorzugsweise aus Harzen gefertigten, am besten daher der Kopaivabalsam zu verwenden, der aus Harzen und äthe-

¹⁾ Siehe Bouvier, Handbuch der Ölmalerei. 8. Aufl. Abschn. V.

²⁾ Siehe Bouvier, Handbuch der Ölmalerei. 8. Aufl. Abschn. VI.

rischen, aber schwer trocknenden Ölen besteht. Retuschierfirnis von Täuber, Malmittel von Schönfeld gehören zu den empfehlenswerten.

Anfänger lieben den Mißbrauch solcher Malmittel. Es scheint oft beinahe, sie glauben das Geheimnis des schönen Kolorits da hinein gebannt. Die damit verdünnte Farbe sieht so viel reizvoller aus. Es ist aber kein harmloses Vergnügen, sich daran zu gewöhnen. Die so hervorgebrachten Werke verderben bald.

DIE PINSEL¹⁾.

Ein guter Pinsel muß elastisch sein, seine Haare oder Borsten müssen ihre natürlichen Endigungen haben. Die Masse der Haare und Borsten darf sich nicht spalten und auseinandergehen. Die Haare und Borsten müssen, wenn sie rund gebunden sind, jedoch nur durch die Verjüngung der natürlichen Haarendigungen spitz zusammenlaufen. Aber auch wenn der Pinsel breit gebunden ist, darf die Masse der Haare doch nicht vorn auseinandergehen und sich spalten.

Ein Pinsel ist verdorben und unbrauchbar, wenn er nicht elastisch ist, oder irgendwie die spitz zulaufenden Haar- und Borstenendigungen verloren hat.

Wer sich daher nicht öfters neue Pinsel anschaffen kann oder will, der muß sie sorgsam behandeln und niemals eintrocknen lassen. Die trockene Farbe läßt sich zwar durch Terpentin auflösen, aber die Haare und Borsten werden spröde, brechen, verlieren die Spitzen. Man konserviert sie am besten, wenn man sie täglich in Öl reinigt, dann ab und zu mit Seife einmal vollständig wäscht. Denn auch das reine Öl darf nicht zähe zwischen den Haaren und Borsten werden.

An und für sich ist es gleichgültig, ob man sich der Haar-, also vorzugsweise der Marderhaarpinsel bedient, oder der Borstpinsel. Die Persönlichkeit, die Malweise, die Größe der Bilder und der Gegenstände darauf sind maßgebend hierbei. Im ganzen kann man anraten, lieber große als zu kleine Pinsel zu benutzen.

¹⁾ Siehe Bouvier, Handbuch der Ölmalerei. 8. Aufl. Abschn. XVII.

Wenn aber einem Anfänger leichter wird, mit dem Marderpinsel zu arbeiten, so tue er dies und mühe sich nicht etwa, feine Linien, kleine Gegenstände durchaus mit dem Borstpinsel malen zu wollen.

Die Vertreiber (von Dachshaaren) sollen nur in den beschränkten Fällen, wie oben angegeben, benutzt werden.

DIE PALETTE¹⁾.

Das geeignetste Holz für Paletten ist das astfreie des Ahorns und wilden Birnbaumes. Jedenfalls ist das der Linde zu weich, Mahagoni zu spröde, dem Zerspringen sehr ausgesetzt. Die Palette muß vollkommen eben, glatt und zuletzt gut poliert sein. Vor dem Polieren aber muß sie ganz und gar mit Öl getränkt sein, so vollständig, daß sie kein Öl mehr aufzunehmen imstande ist. Sie darf sich durchaus nicht verwerfen.

Die Öffnung für den Daumen muß genügend groß sein, so daß sie den Finger, auf dem die Palette im Gleichgewicht ruht, nicht drückt. Des Gleichgewichts wegen muß das Holz daher an dieser unteren, rechten Seite genügend dick sein und von da nach dem oberen und linken Rand zu immer dünner werden.

Auch die Palette ist, wie die Pinsel, stets im guten Zustande und rein zu erhalten. Unebenheiten irgendwelcher Art behindern das freie Gebahren mit dem Spachtel. Gar manchem erscheint jede Art von Ordnung und Reinlichkeit im Widerspruch mit geistigem oder gar genialem Wesen zu stehen. Der wahrhafte Genius aber wird stets das Bedürfnis haben, seine Werke so vollkommen wie möglich erhalten zu sehen. Staub, Schmutz, zähe Farbe und trockene Farbenteilchen sind bei Ölgemälden nicht die geeigneten Mittel hierfür. Und wenn ein wirkliches koloristisches Talent durchaus des Farbengewirres auf der angetrockneten Palette als Anregung für sich gebraucht, so kann das nur eine schlechte Angewöhnung sein, wie ja auch bei manchem der Geist erst durch scharfe Getränke in Bewegung zu setzen ist. Gut ist solche Angewöhnung keinesfalls, sie, wie auch Bequemlichkeit und Nachlässig-

¹⁾ Siehe Bouvier, Handbuch der Ölmalerei. 8. Aufl. Abschn. XVIII.

keit, muß des guten Zweckes willen überwunden werden. Die Ausübung der Kunst ist eine edle Beschäftigung, rein und edel muß daher auch alles beschaffen sein, was zu ihrem Dienst gehört.

DER SPACHTEL.

Ein guter Hornspachtel muß an seinem unteren, breiten, geschrägten Ende dünn wie ein Kartenblatt, sehr biegsam, aber doch stark genug sein, die Farbe aufzuheben. Stählerner Spachtel (Palettmesser) soll man sich nur zum Reinigen der Palette, nicht zum Farbenmischen bedienen, da einige Farben durch die Berührung mit dem Stahl sich verändern, wie denn namentlich Neapelgelb dadurch eine ganz graugrünliche Farbe bekommt.

DIE GRUNDIERUNG (ÖLGRUND).

Die Grundierungen von Ölfarbe, auf die man malt, sind auf Leinwand von der verschiedensten Stärke, auf Zwillich, aber auch auf Baumwollstoff, auf Papier, Pappe, Holztafeln aufgetragen.

Es ist von Wichtigkeit, daß die Grundierung vollkommen trocken, aber nicht spröde ist, weil sich da leicht einzelne Stückchen loslösen und abblättern. Wenn man ein Eckchen des Maltuches umbiegt und scharf zusammendrückt, so wird dies Sprünge hervorbringen, die sich beim Gradlegen des Eckchens wieder schließen. Heben sich bei dieser Prozedur kleine Stückchen hoch, dann ist eben die Masse der Grundierung zu hart und spröde.

Die Wahl der Stärke der Leinwand, der Art der Grundierung (ob fadenscheinig, glatt, getupft usw.), der Farbe der Grundierung, wird immer durch die Eigentümlichkeit des Künstlers, seine Gewöhnung, durch die Größe des Bildes, der zu malenden Gegenstände usw. bestimmt werden. Anfänger werden auf eine nicht glatte Leinwand die Farbe leichter und besser absetzen. In bezug auf den Farbenton ist ihnen zu raten, sich an einen lichten und etwas warmen Ton der Grundierung zu

gewöhnen, weil ein solcher späterhin sowohl für das Kolorit, als auch für die Konservierung der Malerei entschieden vorteilhaft ist.

Der Kreidegrund,

welcher ebenfalls auf das verschiedenste Material aufgetragen werden kann, bietet den außerordentlichen Vorteil, daß er alles überschüssige Öl absorbiert, und dadurch das Nachdunkeln verhindert. Allerdings ist dafür zu sorgen, daß die Bindekraft des Öls dadurch nicht beeinträchtigt wird. Außerdem bietet der erste Farbauftrag nicht unerhebliche Schwierigkeiten zu lösen, die durch das schnelle Aufsaugen des Öls hervorgebracht werden. Die Farbe wird dadurch sehr schnell, wenn auch nicht trocken, doch steif und läßt sich nicht weiter behandeln. Aus diesen Gründen bestreicht man wohl zuerst einmal die Bildfläche mit gekochtem Leinöl.

So wertvolle Vorteile diese Grundierung nun auch bietet, so ist sie doch für die Studien des Anfängers nicht brauchbar und hier nur Späterem gewissermaßen vorgreifend, gleich bei der Ölgrundierung mit erwähnt worden.

FÜNFTHEILUNG DER KUNST
VERSCHIEDENEN FÄCHER DER MALEREI

II.

DIE VERSCHIEDENEN
FÄCHER DER MALEREI.

Die nachfolgende Besprechung einzelner Fächer der Malerei kann nur die hervorragendsten Eigentümlichkeiten und die erkennbarsten Ziele derselben, sowie die Wege, auf welchen man zu diesen gelangen kann, erörtern. Diese Fächer sind aber nicht bestimmt abgegrenzt, sondern fließen in mannigfachster Weise ineinander. Die natürliche Begabung des Künstlers trifft die Wahl seiner Gegenstände, mögen diese zu einem benannten oder unbenannten Fach gehören. Die Besprechung aber dieser bestimmt benannten Fächer kann dem jungen, vielfach schwankenden Künstler wenigstens ein maßgebender Wegweiser werden.

EINIGE BEMERKUNGEN ÜBER DIE VERSCHIEDENEN FÄCHER DER MALEREI.

Nach den Gegenständen ihrer Darstellungen werden die verschiedenen Fächer der Malerei bezeichnet als Porträt-, Historien-, Genre-, Landschafts-, Architektur-, Tier-, Blumen- und Stillleben-Malerei. Jedes wirkliche Kunstwerk in einem dieser Fächer entsteht aus der eigensten Empfindung des Künstlers. Diese lebt und bewegt sich nur in den Anschauungen seiner Zeit. Da aber die Kunst nicht nur eine Tätigkeit des Einzelnen, sondern zugleich eine geistige Tätigkeit der ganzen Menschheit ist, so fußt die Empfindungs- und Darstellungsweise des Künstlers zugleich auf dem hierin in vorangegangenen Zeiten Erreichten.

Von diesen drei Punkten der individuellen Empfindung, der Anschauungsweise der Zeit, den allgemein menschlichen Empfindungen, wie solche bereits einen künstlerischen Ausdruck gefunden haben, — von diesen Punkten aus wird der schöpferischen Phantasie des Künstlers Zugang und Verbindung mit den ihr gestellten Aufgaben vermittelt. In den so entstandenen Werken ist die Einwirkung dieser Kräfte bemerkbar. Von der eigensten Empfindung des Künstlers wird die Wahl des Stoffes und die Lebendigkeit der Darstellung, von den Anschauungen der Zeit die Art ihrer Gestaltung ausgehen, wenn nicht eine wirklich geniale Natur, ihrer Zeit vorgreifend, eine neue Art der Gestaltung erfindet. Die allgemein menschlichen Empfindungen geben dem Kunstwerke den eigentlich poetischen ergreifenden Inhalt; die sich immer neu entwickelnde Schönheit schafft den dafür entsprechenden Ausdruck.

Diese drei Kräfte wirken nicht nebeneinander, sondern wie zu einer einzigen verbunden in der Seele des Künstlers. Er hat

das Bewußtsein nur einer einzigen Empfindungsweise und unterscheidet nicht die Wirksamkeit der besonderen Einflüsse. Aber im Kunstwerk sind sie nachweisbar. Da nun alle Kunstwerke aus denselben Wurzeln hervorgehen, so hat man ein gutes Recht, die Kunst auch als eine einzige zusammenhängende Geistestätigkeit zu bezeichnen. Will man sich aber eine Übersicht über die so überaus mannigfaltige und verschiedenartige Erscheinung dieser geistigen Tätigkeit verschaffen und ein eingehenderes Verständnis für sie gewinnen, so wird es immer notwendig werden, sich die sonst verwirrende Mannigfaltigkeit zunächst in Gruppen zu ordnen, deren Bestandteile durch eine bestimmte Richtung des Geistes hervorgebracht sind, wenn auch die einzelnen Erscheinungen noch so verschiedenartig aussehen. Deshalb ist man wohl berechtigt, die Kunsttätigkeit in verschiedene Fächer abzuteilen, um jenen Überblick und ein eingehenderes Verständnis zu erlangen. Da eine Anleitung zur Ausbildung für die Kunst jenen Überblick und jenes Verständnis doch herbeiführen soll, so kann diese übliche Einteilung der Kunst in Fächer sehr wohl beibehalten werden.

DIE PORTRÄTMALEREI.

Das Porträt, die Darstellung einer menschlichen Persönlichkeit, ist eigentlich die Grundlage einer jeden Darstellung des Menschen. Die Persönlichkeit, der Charakter, der darzustellen ist, steht vollkommen ausgeprägt vor den Augen des Künstlers. Es scheint so, als brauche er sich nur zu bemühen, ein Spiegelbild derselben herzustellen. Die Photographie tut das in einer Art, wie der Künstler überhaupt nicht schaffen kann.

Das Aussehen eines Menschen ist nicht immer dasselbe. Körperliche und geistige Einflüsse verändern dasselbe. Nicht immer ist das momentane Aussehen das Bezeichnendste für den Charakter. Das Spiegelbild der Photographie mit seiner vollkommenen Richtigkeit und seiner unnachahmlichen Vollendung ist öfters unähnlich, weil eben jener Moment der Aufnahme das Aussehen nicht ergab, welches für den Charakter als bezeichnend gelten konnte.

Die so viel länger dauernde Arbeit des Malers, die Natur des künstlerischen Schaffens machen dies Arbeiten auf das Spiegelbild hin unmöglich. Auch bei der genauesten Nachbildung einer gegebenen Persönlichkeit wird es immer darauf ankommen, daß der Künstler die Fähigkeit hat, zu jeder Zeit in der vor ihm sitzenden Natur das Bild herauszusehen und wiederzufinden, welches er in seiner Vorstellung von der Persönlichkeit mit sich herumträgt. Für diese und sonstige Tätigkeit beim Porträtieren sollen dem noch unerfahrenen Schüler die nachfolgenden Bemerkungen behilflich sein.

AUFFASSUNG.

Wie in jedem Menschen, bei dem Zusammentreffen mit andern Personen, durch ihr Äußeres und ihr Benehmen eine Vorstellung von ihrem Charakter und Wesen sich bildet, ganz ebenso und nicht anders kann dies auch bei dem Maler stattfinden. Nur daß der erkennende Blick des Porträtmalers, durch einen feineren und bestimmter empfindenden Takt geschärft, sich schneller bewußt wird, was er sieht, d. h. zu sehen hat. Im Gespräch, beim Verkehre hat er Gelegenheit zu beobachten, welche Art der Bewegung, welche Ansicht für die darzustellende Persönlichkeit die günstigste ist.

Diesen Eindrücken und Empfindungen unwillkürlich folgend, gibt der Maler seinem Modell die Stellung und wählt die Ansicht. Außer diesen ist hierbei von besonderer Bedeutung die Beleuchtung und das Kostüm, dies je nach der darzustellenden Persönlichkeit, dem Geschmack und Takt des Malers. Deshalb läßt sich im allgemeinen wenig Positives, meist nur Negatives, d. i. was man vermeiden soll, sagen.

Die Stellung und Wendung soll ungesucht, einfach und natürlich erscheinen. Aber selbstverständlich wird man doch einer beweglichen, hastigen Natur etwas mehr Bewegung und Wendung geben, als einer ruhigen oder gar phlegmatischen u. dgl. m. Die Stellung wird daher, je nach der Persönlichkeit, zierlich, anmutig, schön, edel, vornehm, ernst, würdevoll, bequem usw. sein können. Es kann ja sein, daß das Modell sich so glücklich setzt, stellt, wendet, daß etwas Besseres gar nicht

zu erdenken oder zu finden ist. Dann hat der Maler, was er braucht. Aber zusehen, wählen, wenn nötig versuchen muß er in den meisten Fällen, zumal auch in bezug auf die Beleuchtung, bis ihm die Natur jenachdem, so schön, so interessant oder mindestens so malerisch pikant erscheint, daß er nichts mehr wünscht, als das Erschaute im Bilde festzuhalten.

Zu vermeiden sind jedenfalls sehr starke Bewegungen und Wendungen; zu vermeiden zu momentane Bewegungen, — wirkliche Beschäftigungen, in erster Linie solche, die zufällig, nicht mit dem Beruf und der Eigentümlichkeit der Person fest verbunden sind.

Man wird also z. B. einen Künstler nicht mitten in seiner Arbeit, einen Gelehrten nicht schreibend, eine Dame nicht nähend oder stickend, sondern jedes nur mit dem zu seiner Beschäftigung nötigen Apparate darstellen. Wohl haben ausgezeichnete Künstler verstanden, gelegentlich das Porträt noch durch den Reiz eines Vorgangs, einer besonderen Situation zu erhöhen. Es gibt bewunderungswürdige Kunstwerke dieser Art, und wie überhaupt der junge Künstler durch das Studieren ausgezeichneter Kunstwerke den Kreis seiner Vorstellungen und seiner Kenntnisse erweitern soll, so wird er auch derartige Werke zu studieren haben. Stellt sich ihm dann bei einer Gelegenheit die Lösung einer Aufgabe als besonders schön, wenn auch gegen die Regel dar, so soll er einem solchen zwingenden Antriebe Folge geben. Das ändert nichts an der Richtigkeit der Anschauung, daß das Porträt einfach die Repräsentation einer Persönlichkeit sein soll, so richtig charakteristisch, wahr und malerisch interessant wie irgend möglich.

Die Beleuchtung und damit die Wirkung (der Effekt) ist wie überall, so auch beim Porträt von größter Wichtigkeit und fordert eingehendste Beachtung, sowohl für das Gemälde überhaupt, wie auch für die Charakterschilderung. Auch die Beleuchtung muß ungesucht, einfach, natürlich, selbstverständlich erscheinen. Dies entbindet aber den Maler nicht von der Verpflichtung, mit sorgfältiger Aufmerksamkeit die geeignetste auszusuchen. Zeigt ihm der glückliche Zufall eine solche nicht, oder drängt sich ihm eine bestimmte Vorstellung dafür nicht auf, so muß er Versuche machen. Er muß sehen, ob eine ener-

gische Lichtwirkung mit kleinen, starken Schatten oder größeren Schattenmassen, oder eine mildere Lichtwirkung mit weichen oder durch Reflexe aufgelösten Schatten, oder ob viel milder Halbton usw. das geeignetste, schönste und zugleich interessanteste Mittel für die Darstellung gerade dieser Persönlichkeit ist.

Für die Wahl der Wirkung des Ganzen wird die Art und Weise, wie sich die Gestalt (der Kopf) abheben und wirken soll, bestimmend sein. Ferner auch was dem Maler am interessantesten und schönsten erscheint, ob er will daß die Gestalt klar, deutlich und bestimmt sich vom Hintergrunde, hell auf dunkel, dunkel auf hell lösen soll, und wieviel sie mehr oder weniger nur durch die Gegensätze der Helligkeit und Dunkelheit, oder durch die Farbenkontraste, oder in welchem Maße auch beides zugleich herzustellen ist.

Es bedarf wohl kaum der besonderen Erwähnung, daß in dieser Beziehung Farbe, Ton und Maß der Helligkeit oder Dunkelheit des Hintergrundes von hervorragender Bedeutung ist. Wenn er gut ist, bleibt er, außer für den Sachverständigen ganz außerhalb besonderer Beachtung; ist er nicht gut, so verdirbt er eine sonst ganz vortreffliche Arbeit. Es ist daher überhaupt, aber ganz besonders für den Anfänger, den noch unerfahrenen, unsicheren Künstler ratsam, sich den Hintergrund in der Wirklichkeit so herzustellen, wie er ihn im Gemälde zu haben wünscht. Dies erreicht man, wenn der sich von selbst darbietende Hintergrund nicht der geeignetste ist, durch Zuhilfenahme von Tapeten oder Zeugstücken, durch stärkere oder leichtere Beschattung heller, stärkere oder leichtere Beleuchtung dunkler Lokaltöne, durch die Art und Weise, wie man jene Tapeten oder Zeugstreifen gegen das Licht stellt. Kurz, da der Hintergrund von so außerordentlicher Bedeutung für das Bild ist, muß der Künstler den Hintergrund möglichst so herstellen, daß er vor sich sieht, was er machen will.

Die Kleidung, das Kostüm, gehört ganz wesentlich und unmittelbar zur Person des Darzustellenden. Der Stand, das Alter, die Sitte, die Mode bestimmen dieselbe; der, welcher die Kleidung trägt, und dann aber auch — der Maler muß jedenfalls das Recht behalten, wenigstens geschmacklosen Launen des

Modells und der Mode entgegen, auch hierin, wie bei allem Übrigen, das anzuordnen, was ihm gut scheint. Das Porträt ist sein Werk, die Geschmacklosigkeit wird auch ihm zur Last gelegt.

Übrigens bleibt noch genügende Auswahl innerhalb jener bestimmenden Grenzen, zumal in der Tracht der Frauen, aber auch der Männer, mit Ausnahme der Uniform, die keine willkürliche Änderung erlaubt. So weit also möglich, soll auch hierbei der Maler anordnen und bestimmen, was und wie es ihm gut scheint. Er hat die Verantwortung dafür.

Durchschnittlich darf vor bunten, geblühten Stoffen gewarnt, einfarbigen der Vorzug gegeben werden. Durch die Art und Wahl der Farben vermag der Künstler dem Bilde einen bestimmten allgemeinen Eindruck zu sichern. Färbung und Stimmung hängen immer zusammen. Mit tiefen, dunklen Farben, je nachdem sie zugleich mehr oder weniger brillant sind, kann man einen ernsten, vornehmen reichen Eindruck hervorbringen, durch die Zusammenstellung heller Farben vom Einfachen, Reinen, zum heiteren Anmutigen, prächtig Schönen gelangen. Selbstverständlich wird es sich weder dort, noch hier um durchgehend gleichmäßig Dunkles oder Helles handeln.

Es ist in unserer Zeit Mode geworden, sich in dem Kostüm einer gewissen Zeit, eines Volkes oder in vollkommen freiem Phantasiekostüm malen zu lassen. Dem Wesen des Porträts widerspricht das. Dieses verlangt die Wiedergabe einer Persönlichkeit, wie sie wirklich ist und sich in der Welt bewegt. Es sind aber interessante und schöne Werke auf diesem Wege entstanden. So mögen sie denn auch fernerhin gemalt werden, nur nehme man Abstand davon, wenn es sich um ein wirkliches Porträt handelt.

Welcher Art aber auch die Kleidung, das Kostüm sein mag, die Hauptsache ist, daß Gestalt und Form der Glieder und ihre Bewegung in der Nachbildung gerade so deutlich zu erkennen sind, wie in der Natur. Ja mehr noch, der Künstler muß die Gewandung so ordnen, daß es möglich ist, jenes alles zu erkennen, auch wenn etwa die Natur gerade dies nicht genügend zeigt. Was in dieser Beziehung oben S. 33 von der Gewandung gesagt ist, das gilt auch von der Kleidung, dem

Kostüm, nur daß eben der bestimmte Schnitt und die Form des Kostüms gelegentlich die Körperformen gar nicht sehen lassen, sondern nur die allgemeinen Verhältnisse derselben. Wie bei andern Dingen, so soll der Maler auch in dieser Beziehung den Zufall, der ihm Günstiges in der Natur zeigt, im Gedächtnis, besser aber noch in einer Skizze festhalten, sonst ordnen und suchen, bis er findet, was ihm gefällt und dann dies darstellen.

Jedenfalls kommt der Schüler bei dieser Gelegenheit, falls es nicht schon früher geschehen ist, dazu, die verschiedenen Stoffe, feste, durchsichtige (Samt, Seide, Tuch usw.), nachzubilden. Das Material, aus dem sie bestehen, so wie die Art ihres Gewebes charakterisiert sich in der Art, wie die Falten sich bilden und brechen, ferner durch die Art ihrer Oberfläche, die sich dann ganz besonders in der Farbe und in dem Verhältnisse der Halbtöne zu den Lichtern ausspricht. Wesentlich charakterisiert sich auch dies durch die Form, aber die Farbe vollendet diese Charakteristik, abgesehen von der ihr allein zukommenden Bedeutung, ohne welche es keine Kunst der Malerei geben würde. Alles das muß nach der Natur studiert werden. Der Schüler muß beobachten, wie scharf sich dieser, wie rundlich weich sich jener Stoff bricht, wie der eine große, breite Falten, der andere schmale, eng zusammenliegende bildet, wie die glatten Stoffe Glanzlichter, die rauhen ruhige Lichtmassen, die durchsichtigen fast aufgehobene Schatten haben usw.

Die bisherigen Bemerkungen haben den Zweck, die Aufmerksamkeit des jungen Künstlers auf diejenigen Punkte zu richten, die von Wichtigkeit sind, wenn das Porträt als Kunstwerk betrachtet werden soll. Es sollen ihm nun auch noch einige Winke für die Anwendung der vorher erteilten Ratschläge und für die Ausführung gegeben werden.

Zunächst muß man sich alles das ins Gedächtnis zurückrufen, was über das Zeichnen und Malen nach dem lebenden Modell gesagt ist. Dann, wenn der Künstler dem Modell seine Stellung und Beleuchtung gegeben, handelt es sich zunächst

um die möglichst korrekte Aufzeichnung der Ansicht, die er gewählt hat. Beim Porträt kommt es nur noch viel mehr als bei der Studie darauf an, wie die Darstellung in den Raum des Gemäldes hineingepaßt ist, sowohl beim einfachen Brustbild, wie wenn mehr von der Gestalt zu sehen ist. Hierfür, sowie überhaupt dürfte es eine Erleichterung sein, wenn man sich nach der Natur erst eine kleine skizzierte Zeichnung macht, bei der man leichter und müheloser den Raum angeben und ihn, respektive die Placierung der Gestalt in demselben verändern kann, als dies im großen möglich ist, wenn man nicht die Größe und Form der Leinwand für das Bild beliebig umgestalten will. Ist nun nach dem hierbei gewonnenen Resultate der Blendrahmen mit der Leinwand in der wirklichen Größe hergestellt, so überträgt man durch Quadrate die Skizze auf die Leinwand. Mit sichererem Erfolg wird sich dann nach der Natur die Aufzeichnung auf der Leinwand vollenden lassen. Weil es von Wichtigkeit ist, jeden errungenen Vorteil festzuhalten, so kann man eine recht vortrefflich gelungene Aufzeichnung, wie das früher (S. 64) angegeben ist, fixieren.

So wie die nach der Natur gezeichnete Skizze auch anzuraten ist, wenn es sich um ein Porträt in halber oder gar ganzer Figur handelt, so ist es auch der Fall mit einer Farbenskizze. In einer solchen braucht man nicht auf die Ähnlichkeit hinzuwirken, sondern nur auf die Farben- und Lichtwirkung. Abgesehen davon, daß dies ermöglicht, die Malerei mit mehr Sicherheit zu beginnen, wird man dadurch in den Stand gesetzt, seine eigentliche Absicht festzuhalten und zu verwirklichen, während die Aufmerksamkeit auf die Ausführung des Einzelnen oder gelegentliches Mißlingen Veranlassung werden könnten, zum Schaden des Gemäldes von der beabsichtigten, besseren Wirkung abzugehen. Einer späteren, besseren Erkenntnis darf dies natürlich niemals hindernd in den Weg treten.

Für das tatsächliche Malen ist wesentlich auf das bei den Studien Gesagte zu verweisen. Je mehr Erfahrungen der junge Künstler gesammelt hat, um so sicherer wird er die Art der technischen Ausführung des Malens sich auswählen können, die ihm die bequemste ist, d. h. die ihn am besten erreichen läßt, was er wünscht. Jedoch muß er auch den Umständen Rechnung

tragen, er darf sein Modell nicht zu sehr ermüden, so weit dies nicht durch den Zweck, ein gutes Werk herzustellen, gefordert wird. Ob er demnach mit einer Untertuschung, einer leichten oder ausgeführten Untermalung beginnt, die Hauptarbeit auf die Übermalung verlegt, ob er à la prima malen will und dann durch Retusche und Lasur vollenden, hängt von seinem Können und der Erwägung der Umstände ab. Es kommt darauf an, nichts, was gelungen und brauchbar ist, zu verlieren und mit wohlüberlegter Energie, kühn, wie wenn der Erfolg ganz sicher wäre, zu machen, was man sieht und was mit größter Anstrengung nachzubilden wünschenswert erscheint.

DIE HISTORIENMALEREI.

Die Benennung „historische Malerei, historische Kunst“ ist allerdings durchaus nicht bezeichnend für dasjenige, was die Sachverständigen darunter verstehen. Es sei denn, daß man mit dieser Benennung die Abteilung, das Fach der Kunst bezeichnen will, welches in organischem Zusammenhang mit historisch früheren Kunstepochen sich aufbaut. Wollte man nur eine andere Benennung dieses Faches wählen, etwa ideale Kunst, hohe Kunst, große Kunst, so wäre vielleicht in einer Beziehung die Sache besser bezeichnet, in jeder anderen Beziehung doch auch ungenügend. So ist es denn wohl besser, bei der bekannten, wenn auch nicht recht bezeichnenden Benennung zu verbleiben, bei der wenigstens jeder Sachverständige weiß, was wohl ungefähr damit bezeichnet werden soll, als eine andere, auch nicht recht bezeichnende und noch dazu ganz ungekannte, neue Bezeichnung einführen zu wollen.

Die Historienmalerei entnimmt die Gegenstände, welche sie behandelt, aus der profanen, der biblischen Geschichte, aus der Mythe, aus Dichtungen, und gibt personifizierte Vorstellungen, oder auch zu einer Handlung, einer Situation vereinigt ideelle und auch wirkliche Personen¹⁾.

¹⁾ Z. B. Glaube, Liebe, Hoffnung. Die Religion führt den Germanen die Künste zu (Ph. Veit). Die Disputa, Schule von Athen usw.

Die Darstellung dieser Gegenstände macht aber kein Kunstwerk an und für sich schon zu einem der historischen Malerei zugehörigen. Dies ist nur der Fall, wenn diese Gegenstände von einer wahrhaft großen und idealen Anschauung der Natur des Menschen, seines Tuns und seiner Geschicke getragen, zur Erscheinung kommen. Diese Anschauung führt nämlich in der Gestaltung, der Formen- und Farbengebung zu einer Charakterisierung der Personen und Begebenheiten, in welcher die Charakteristik auf das Vollkommenste und Innigste mit der Schönheit und Wahrheit verbunden, von ihr ganz durchdrungen ist.

Diese von der Charakteristik untrennbare und unlösliche Schönheit der Gestaltung der Darstellungen ist das wesentliche Merkmal der historischen Kunst, die Wahrheit, die nicht nur das Liebliche, Anmutige, Reizende, Edle, Kraftvolle, Heroische, Erhabene, sondern auch das Ernste, Erschütternde, ja selbst das Furchtbare zur Erscheinung bringt.

Dem Künstler wird und soll all diese „Schönheit“ immer nur aus der Beobachtung der Natur hervor- und aufgehen. Diese Beobachtung wird durch die künstlerische Empfindungsweise geleitet und bestimmt werden, wie sie durch die Kenntnis der Ausdrucks- und Darstellungsweise der Schönheit in den vorangegangenen Kunstepochen ausgebildet worden ist. Die neue, frisch aus der Beobachtung der Natur hervorgegangene Schönheit wird danach einen organischen Zusammenhang mit der Darstellungsweise früherer Epochen haben, diese um- und neugestaltend, so daß durch das freie Schaffen der schöpferischen Phantasie des Künstlers sich ein immer neuer Ausdruck für die Schönheit erzeugt.

In einem historischen Kunstwerk wird stets der Haupt- und Kernpunkt einer Handlung oder Situation dargestellt. In der Komposition treten die Hauptfiguren den Nebenfiguren, die Hauptgruppe den Nebengruppen gegenüber deutlich hervor und diese letzteren lassen immer ihre Beziehung zu jener erkennen. Der Mensch ist die Hauptsache in der historischen oder stylvollen Darstellungsweise, alles übrige nur Beiwerk.

Aus den vorangehenden Erörterungen ergibt sich, daß überhaupt und für jeden einzelnen Fall, jeden einzelnen Teil ein-

gehendste Studien gemacht werden müssen. Durch diese muß dem Künstler deutlich werden, was für die Charakteristik seines Gegenstandes, der Personen mit ihren Bewegungen und ihrem Ausdruck notwendig und was zufällig in der Natur ist, die er gerade zum Studium vor sich hat. In der historischen Kunst ist dieser Unterschied zu beachten. Das Notwendige ist das Schöne.

Eine solche Erklärung des Wesens der Historienmalerei kann und soll ja nicht im entferntesten die Anleitung zum Schaffen eines historischen Kunstwerkes sein. Dies geht nur aus der dazu befähigten Seele, aus der nach dieser Seite hin lebendigen Empfindung hervor. Es ist dadurch nur die Richtung angegeben, nach der die Ausbildung des dafür begabten Talentes zu erfolgen hat, ebenso ein Maßstab und eine Richtschnur für die Beurteilung eigener oder fremder Werke, wenn dieselben unserer Empfindung nicht ganz entsprechen, um darüber klar zu werden, was darin eigentlich ungenügend ist.

Das Schaffen ist eine Kraft, kann nicht gelehrt werden. Gelehrt kann nur werden, wie diese Kraft geübt, gemehrt, richtig verwendet werden kann. In dieser Beziehung ist von Anfang an die Kenntnisnahme und Einprägung des Besten, was auf diesem Gebiete Vergangenheit und Gegenwart hervorgebracht haben, immer erneut angeraten worden, ebenso die Übung im Komponieren. Das ist die Vorbereitung. Ist diese Vorbereitung gut geleitet und wohl genutzt gewesen, so daß die künstlerische Empfindung des Schülers dadurch gefestigt, begrenzt, und ihm selbst bewußter geworden, so ist im allgemeinen alles, was für das Lehren in bezug auf die Komposition geschehen kann, geleistet. — Das Weitere kann sich nur an den einzelnen Fall anschließen, zumal die Entstehung einer Komposition fast immer verschiedenartig vor sich gehen wird. Einmal wird sie fertig und gewappnet, wie Pallas Athene dem Haupte des Zeus, dem Haupte des Künstlers, der sich mit ihr beschäftigt hatte, entspringen. Ein andermal wird nur die Gesamtgestaltung oder auch diese in noch nicht festen Formen hervortreten. Ein andermal die Gesamtgestaltung in solch unbestimmter Form, vielleicht jedoch die eine oder die andere Gestalt klar. Noch ein andermal nur eine einzelne Ge-

stalt, an welche bei weiterer Behandlung sich die übrigen anschließen. Auch kann ja beim Nachbilden einer schönen Natur, während der Arbeit dem Künstler die Vorstellung einer idealen Persönlichkeit aus der Geschichte, der Mythe oder von allegorischer Bedeutung sich erzeugen und so eng mit dem lebenden Modell verbinden, daß in der Vorstellung des Künstlers beide in eins verwachsen. Auf diesem Wege entstehen ebenfalls Kunstwerke von eigentümlicher Schönheit und Lebenskraft.

DIE KOMPOSITION.

Wenn es sich nun wirklich um eine Komposition handelt, so kann der Schüler, wie auch der Meister, nichts anderes tun, als der schöpferischen Phantasie freien Lauf lassen, die von seiner künstlerischen und poetischen Empfindung Antrieb und Richtung erhält. Ist nun dieser seiner Empfindung Idealtät der Auffassung und Schönheit der Form Bedürfnis, so wird ein historisches Kunstwerk entstehen. Wie gut oder nicht gut, das hängt von der Begabung ab. Für die verständige kritische Prüfung, welche der Künstler dann an der fertigen Komposition übt, können die vorangegangenen Erklärungen ihm eine Hilfe und ein Maßstab werden. All sein Dichten und Trachten, sein Nachsinnen und Bedenken muß aber immer von dem Inhalt seines Gegenstandes ausgehen, von ihm geleitet werden und zu ihm zurückkehren. Von den verschiedenen Ausdrucksmitteln wird der Künstler, je nach seiner Begabung und seiner Eigenart, vielleicht geneigt sein, vorzugsweise eines für den Ausdruck dieser seiner eigenen Empfindungsweise passend zu finden. Sei dies nun Reinheit, Schönheit, Klarheit der Gestaltung der ganzen Komposition und der Formgebung, — sei es Kraft und Lebendigkeit der Bewegungen und der dramatischen Handlung, oder sei es effektvolle Lichtwirkung, koloristische Farbenschönheit, lyrische Tonstimmung: alles ist erlaubt, alles steht ihm frei. Immer aber muß die gewählte Ausdrucksweise durch den Inhalt seines Gegenstandes hervorgerufen und demselben entsprechend ausgebildet werden, wenn ein wirklich historisches, stylvolles

Kunstwerk entstehen soll. Wenn dagegen der Stoff nicht das Maßgebende ist, sondern die Verwendung eines oder mehrerer künstlerischer Ausdrucksmittel, der Gegenstand nur hinzugekommen, so können sehr talentvolle, geistreiche, ganz bezaubernd wirkende Gemälde entstehen, stilvolle, zur wirklich historischen Kunst gehörige Werke werden es nicht. Jedoch ist nicht ausgeschlossen, daß einzelne Gestalten und Gruppen, welche dem Künstler lebendig und bestimmt aufgegangen sind, erst später einmal in eine Komposition eingefügt, oder der Kern werden, um den eine solche sich bildet.

Ein Künstler soll immer machen, wozu ihn seine Empfindungsweise besonders hindrängt, weil das stets das Beste wird, was er überhaupt zu geben vermag.

Das einzelne Kunstwerk erhält seine Bedeutung nur durch das Maß seiner Vortrefflichkeit, nicht nur durch das Fach, die Rubrik, in welche es zu registrieren ist. Aber die Pflege der stylvollen historischen Malerei ist für alle Kunst von größter Bedeutung.

Ist es nun für jede künstlerische Arbeit fördernd und von Wichtigkeit, wenn der Künstler von Anfang an, so weit möglich, weiß, was er erreichen will, so ist es in der historischen Malerei geradezu notwendig, daß der junge Künstler vor dem Beginn der Ausführung mit der Komposition vollkommen im Reinen ist, und daß er die für den Gegenstand seiner Empfindung nach geeignetste Gestaltung gefunden hat. Die gesamte Anordnung muß von ihm als feststehend betrachtet werden können. Im einzelnen wird ja bei fortschreitender Vertiefung in die Arbeit sich vieles beweglich, der Änderung mehr oder weniger bedürftig erweisen. Auch ist selbstverständlich, daß, wenn die Vertiefung in die Arbeit doch zu unabweislich besserer Erkenntnis geführt hat, dieser Folge gegeben werden muß. Da aber in einem historischen Kunstwerke die Formen, die Gruppierung, Linienführung, der gewählte Moment der Handlung oder Situation, die Art der Bewegungen von so bestimmender Bedeutung sind, so soll die Komposition, so weit möglich, festgestellt

werden, bevor die Ausführung beginnt. In einem Werke, wo die Schönheit maßgebend ist, wird es schwer, etwas Wesentliches zu ändern, ohne daß dies nicht zugleich auf alles übrige seine Wirkung ausübe.

Dem jungen Künstler ist dann jedenfalls anzuraten, daß er auf einem Karton in der Größe des Gemäldes, mit den notwendigen Studien nach der Natur, alles durcharbeitet. Diese Studien sind sorgfältig und eingehend zu machen, da es sich nicht nur um die Richtigkeit des Zusammenhangs der Formen handelt, sondern um ein solches Maß des Verständnisses, daß man mit Freiheit von dem ganz Zufälligen der Naturstudie abweichen kann, um hervorzubringen, was man in sich gefühlt und getragen hat. Wenn aber auch der Historienmaler Modelle zu bekommen sucht, die dieser inneren Vorstellung möglichst entsprechen, so wird er doch nur in sehr seltenen Fällen Naturen finden, die sich so vollkommen mit seinen Intentionen decken, daß er sie eben nur abzuschreiben braucht. Er muß also durch vielfaches Studium erkennen lernen, was für den vorliegenden Fall für Form, Bewegung usw. notwendig, was gerade in dem nicht ganz geeigneten Modell doch zufällig ist.

Da nun in der stylvollen Historienmalerei die Form, und zwar vorzugsweise die der menschlichen Gestalt von so ganz besonderer Bedeutung und Wichtigkeit ist, so muß auch von den mit Gewand oder Kostüm bekleideten Figuren der Akt nach der Natur studiert und gezeichnet werden. Speziell schon wegen des besseren Verständnisses der Gewandung, damit diese, die Formen im einzelnen verhüllend, die Lage der Glieder deutlich genug erkennen läßt, und bezeichnend und ausdrucksvoll für die Bewegung ist. Auch für das Festhalten der Licht- und Schattenmassen bei der Bewegung und der Beleuchtung gibt der Akt, zumal dem jungen Künstler, Aufklärung und wünschenswerte Fingerzeige, oft auch für die Anordnung und den Gang der Falten. Alles innerhalb der ursprünglichen Intention, die durch das Studium der Natur geordnet und geregelt, dadurch die überzeugende Kraft der Naturwahrheit für die Darstellung erhält.

Denn auch für Gewand und Kostüm müssen die Studien nach der lebenden Natur gemacht werden. Niemals

soll man versäumen, vom Modell in dem Gewande oder dem Kostüme die Bewegung erst aus der vorangegangenen Stellung heraus sich entwickeln und zwar wiederholt machen zu lassen, wenn das Ergebnis nicht gleich der Erwartung, dem Wunsche entspricht. Die durch die Bewegung sich mit Notwendigkeit ergebenden Züge der Falten lernt man dabei jedenfalls kennen. Das der Intention am meisten entsprechende zeichnet man sich, oder skizziert es sich wenigstens, je nachdem das Modell in der Stellung ruhig verbleiben und aushalten kann oder nicht.

Gelegentlich dürfte hierbei ein leichter, fein gezeichneter Kontur des Aktes als Unterlage, um das Gewandstudium darauf zu zeichnen, eine wünschenswerte Erleichterung sein.

Selbstverständlich ist das Studium der Natur mit diesen Studien nicht abgeschlossen. Die Welt rings um ihn, welche der Künstler stets mit offenem Auge, frischem Sinne und Anteil nehmendem Gemüt betrachten soll, muß auch auf den speziellen Fall hin beobachtet werden. Was sie ihm da günstiges zeigt, muß fest im Gedächtnis behalten oder aus demselben skizziert werden. Diese Beobachtung der Natur ist die Quelle, aus welcher der Historienmaler, wie der Genremaler stets frische, belebende Kraft für sein Empfinden, Denken und die Ausübung seiner Kunst holen muß. Nur vom Leben selbst kann er den Schein des Lebens und der Wahrheit übertragen.

Welche von diesen Studien und welche andere Studien, namentlich bei der Wahl besonderer Beleuchtung, sich der Künstler zu malen hat, bleibt seinem Ermessen überlassen. Der Zweck der Studien ist, die Bedingungen für die naturwahre Erscheinung in dem vorliegenden Falle genau kennen zu lernen, um diesen Bedingungen entsprechend, die Erscheinung der Natur für das Kunstwerk nötigenfalls verändern zu können.

Dem jungen, noch unerfahrenen Künstler ist jedenfalls zu raten, die Köpfe und unbedeckten Körper seiner Komposition als Studie zu malen, kurz alles, was zum menschlichen Kolorit gehört, damit er frei über dem Modelle steht. Der Zusammenhang und die Konsequenz des Lebens und der Natur hat für jeden Künstler etwas Hinreißendes, bei der Farbe noch mehr fast, als bei der Form, so daß es für ihn bedenklich und zur

Verirrung lockend werden könnte, ohne solche Vorstudien nach der Natur unmittelbar auf das Bild zu malen.

Die Anfertigung eines Kartons in der Größe des Gemäldes ist dem unerfahrenen, jungen Künstler angeraten worden, sowohl als Vorübung für die Formgebung in der beabsichtigten Größe überhaupt, wie auch um die Verhältnisse und Einteilung des Raumes, wie sie tatsächlich werden sollen, auch wirklich vor sich zu sehen. Geübtere Künstler können einen Karton im kleineren Maßstabe, will sagen eine größere Zeichnung machen. Wird diese dann durch Quadrate in die wirkliche Größe, auf der Leinwand übertragen, so ist dadurch Gelegenheit geboten, alles mit erneuter Frische in dem neuen Maßstabe durchzuarbeiten. Der Kontur wird bei dem großen Karton auf der Leinwand durchgepaust. In diesem, wie in dem vorigen Falle wird dann ratsam sein, den Kontur durch ein festeres Material (Tusche oder Farbe) zu sichern, so daß man ihn nicht verlieren kann.

Gewissermaßen als Vervollständigung der Komposition und notwendig für die Ausführung der Malerei, muß nun, wenn es nicht etwa bereits früher geschehen ist, der Künstler seine Intentionen in bezug auf Stimmung und Harmonie der Farbgebung und der Wirkung durch eine Farbenskizze zum Ausdruck und zur Erscheinung bringen. Es kommt dabei wesentlich und eigentlich nur auf die eben bezeichneten Punkte an. Alles übrige in der Farbenskizze kann als nebensächlich betrachtet werden. Für jenes, für die möglichst vollkommene Darlegung seiner Vorstellungen in bezug auf Farbe und Wirkung muß der Künstler all sein Können energisch einsetzen. Wie bezeichnend hierbei auch die Technik für den Stand des Könnens, für die Meisterschaft ist, tatsächlich kommt für den vorliegenden Zweck es nicht darauf an, daß diese Skizze an und für sich ein vortreffliches Kunstwerk werde, sondern nur darauf, daß die Intentionen des Malers zur Erscheinung kommen. Wenn auch sonst schon immer, hierbei, bei der Farbenskizze kommt alles darauf an, daß nur die Gesamtwirkung, die harmonische Verbindung aller Teile als Ziel erstrebt wird. Womöglich muß daher die Farbenskizze naß in naß vollendet werden, und, wenn das nicht möglich, rücksichtslos selbst gegen alle sonstigen guten

Regeln, auf jenes Ziel, die harmonische Schönheit der Farbe und Wirkung hingearbeitet werden. Wenn die Farbenskizze gelungen ist, bleibt sie dann der Leitstern, nach dem die Ausführung alles einzelnen auf dem Bilde in bezug auf Farbe und Wirkung sich zu richten hat. Der Leitstern, der wieder auf jenes einzig richtige, letzte Ziel hinleitet, wenn in dem Drange und der Mühe der Ausführung des Einzelnen die Rücksicht auf die Gesamterscheinung zurückgedrängt wird.

Die Ausführung auf der Bildfläche wird durchschnittlich am zweckmäßigsten damit begonnen werden, daß dort die Komposition mit ihrer Lichtwirkung und Formgebung, gewissermaßen als Zeichnung, oder auch gleich mit der Farbenwirkung sichtbar gemacht wird. Es ist ratsam, immer auf die Gesamterscheinung hin und deshalb im möglichst ununterbrochenen Zusammenhange, d. h. mit einer schnell fördernden Technik, der Antuschung, zu arbeiten. Geeignet ist für den ersten Fall ein kälterer oder wärmerer Sepiaton, etwa aus gebranntem, lichtem Ocker, Schwarz, etwas lichtem oder Stein-Ocker, in den Tiefen, die immer besser zu warm als zu schwarz gehalten werden, vielleicht gebrannter Goldocker oder gebrannte Terra di Siena dazu, alles mit Terpentin, zu dem ein paar Tropfen Trockenfirnis zugesetzt sind, verdünnt und ganz dünn aufgetragen (getuscht). Im zweiten Falle wird ebenso verfahren, aber farbig nach der Farbenskizze, so daß eine Erscheinung des Bildes, wie es werden soll, auf der Leinwand entsteht, aber durchweg viel heller (zumal in allen Dunkelheiten) und körperlos. Eine solche Antuschung wird um so fördernder für die spätere Arbeit sein, je mehr sie die Gesamtwirkung des Gemäldes gibt. Da jede Farbe ihren Wert durch die Verbindung und Harmonie mit den anderen Farben erhält, würde der Erfolg des Arbeitens auf der ganz weißen Bildfläche ein vollständig unsicherer sein.

Auf einer solchen Vorbereitung beginnt dann die eigentliche Malerei, wie das schon beim Porträt bemerkt ist, in der Art und Weise, die dem Künstler nach guter Überlegung am geeignetsten für ihn und für den Gegenstand erscheint, um diesen so vollendet wahr und schön, und seinen Intentionen so entsprechend als möglich zur Erscheinung zu bringen. Also:

Untermalung, Übermalung, Retusche, Lasur. Wenn nötig muß, was nicht gelungen ist, mehrmals übermalt werden. Was gelungen und fertig ist, soll unter Beobachtung der nicht außer acht zu lassenden, technischen Regeln unberührt bleiben. Die Gedanken müssen immer auf das Ganze gerichtet sein bei aller, auch der größten Aufmerksamkeit, welche dem Einzelnen zugewendet wird. Im ganzen und im einzelnen muß immer mit dem Wichtigsten, der Hauptsache, Hauptfigur begonnen werden. So viel Erfahrung wird ja doch der junge Künstler schon haben, daß er beurteilen kann, ob es nicht eine notwendige oder sehr geeignete Vorbereitung und Hilfe hierfür sein wird, den Himmel, den Hintergrund, auf welche sich die Figur absetzt, vorher zu malen.

Alles kommt darauf an, daß zur Erscheinung gebracht wird, was und wie der Künstler empfunden hat, und daß dies überzeugend wahr erscheint. Um dies Ziel zu erreichen, darf er keine Mühe und Anstrengung scheuen. Aber der Künstler muß in seinem Werke durchweg wahr sein; was er nicht wirklich empfindet, nicht empfinden kann, das soll er nicht machen. Bleibt dadurch an seinem Werke etwas unvollkommen, so muß er das hinnehmen. Denn vor allen Dingen muß ein stilvolles, historisches Kunstwerk natürlich und naiv aus der lebendigen, nach dieser Seite von Natur hinneigenden, vollständig ausgebildeten, wahrhaften Empfindung des Künstlers für diese Ausdrucksform in der Kunst entstanden sein, nicht etwa aus eitlem Verlangen und falscher Vorstellung, als ob die Bedeutung des Kunstfaches das Kunstwerk beachtenswert und schon dadurch bedeutend mache. Die Naturanlage des Künstlers muß ihn auf diese Bahn führen.

Die hier beschriebene Reihenfolge und Art der Arbeiten zur Herstellung eines historischen Gemäldes wird jedenfalls die regelrechte für den Anfänger sein und wird es auch späterhin durchschnittlich bleiben. Da alle Vorarbeit nur dazu dient, den Künstler sowohl in den Gegenstand, die Charaktere, ihre Auffassung und die gewählten Bewegungen, als auch in die Form und die ganze Erscheinung tiefer einzuführen, so wird er auch jedes Schwanken in bezug auf alles das und die dadurch etwa verursachten Änderungsversuche vor der eigentlichen

Malerei abmachen können. Alle so gewonnene Erkenntnis bleibt unverlierbar fest in der Seele und ist bei der Arbeit stets mitwirkend tätig, auch wenn der Künstler sich dessen nicht bewußt ist. Derselbe kann deshalb dann seine volle Aufmerksamkeit auf das richten, was nun zur Vollendung seines Werkes notwendig ist. Die Durchbildung aller Gestalten und Gegenstände auf seinem Bilde zu naturwahrer, den Schein der Wirklichkeit erzeugender Erscheinung in Form und Farbe und zu einem harmonischen Gesamt-Eindruck. Der aber muß dann bezeugen, daß in der Seele des Künstlers das zu voller harmonischer Erscheinung vereinigt war, was sich im Leben und in der Welt hie und da zerstreut, meist unharmonisch dem Auge und der Empfindung darbietet.

Das Studium der Natur ist aber selbstverständlich mit den früher angeratenen Vorarbeiten nicht abgeschlossen. — Immer, auch während der Arbeit am Gemälde selbst soll der Künstler die Natur zu Rate ziehen und sich in sie vertiefen, nicht nur, wenn in seiner Vorstellung und seinem Wissen noch ein Mangel ist, sondern auch um durch ihren Anblick mit neuer Lebenswärme erfüllt und veranlaßt zu werden, auf ihre Wiedergabe alle Kraft zu verwenden.

DIE GENREMALEREI.

Was von Menschendarstellung nicht zur Porträt- oder Historienmalerei gehört, rubriziert man unter „Genremalerei“. Diese entnimmt ihre Gegenstände aus dem ganzen Gebiete des Lebens, aus Vergangenheit und Gegenwart und gestaltet sie nach ganz subjektiver Auffassung des Künstlers. Die Form der Darstellung bezweckt die individuelle Charakteristik der Erscheinung, sowohl des behandelten Stoffes überhaupt, wie auch der dabei vorkommenden Personen und Gegenstände. Neben den Menschen haben die anderen auf dem Gemälde befindlichen Gegenstände verhältnismäßig gleichen Wert und Anteil an der Darstellung. Sie sind nicht, wie im historischen Bilde nur Beiwerk.

Die Genremalerei will ein Bild des Lebens geben, wie es wirklich ist. Sie verbindet sich daher mehr oder weniger mit allen übrigen Fächern der Malerei. Was aber auch immer vom Leben dargestellt wird, ein unmittelbares Spiegelbild des Lebens wie die Photographie soll auch sie nicht geben, sondern das Leben darstellen, wie es sich in der Seele des Künstlers spiegelt.

Da dieser rücksichtslos seiner ganz individuellen Empfindung folgt, so wird einerseits ein wärmerer und intensiverer Pulsschlag des Lebens im Genrebilde als im historischen Bilde fühlbar werden, was noch durch die augenscheinliche Gleichartigkeit der Erscheinung im Bilde mit der Natur befördert wird. Wenn dann andererseits die Empfindung des Künstlers dem menschlich Ergreifenden in jeder Beziehung, dem Schönen, Poetischen, Humorvollen zugewendet, dafür empfänglich und davon erfüllt ist, so werden je nach dem Maße seiner malerischen Begabung ganz außerordentlich entzückende, hinreißende, ergreifende Kunstwerke entstehen.

Dem Genremaler ist alles darzustellen erlaubt, was das Leben, die Natur darbietet; auch das Wie ist vollständig seinen Empfindungen, seinem Ermessen überlassen. Die augenscheinliche Natürlichkeit aber wird von ihm gefordert. Er spricht die Sprache seiner Zeit, er muß sie sprechen; daher verstehen ihn alle. Ist nun, was er sagt, lieblich oder ergreifend zu hören, so übt das die unbedingteste, weiteste und größte Wirkung aus, nicht nur für die Gegenwart, deren Empfinden er repräsentiert, sondern auch in die Zukunft hinein.

Ist die malerische Begabung die übermäßig stark oder allein wirkende Kraft in der Seele des Künstlers, so kann ihn dies wohl verführen, den Menschen nur als Träger gewisser Stoffe, Farben oder Lichtwirkungen darzustellen, gewissermaßen die Genremalerei mit dem Stilleben zu verbinden. Bei vollkommener Ausbildung dieser Begabung können ganz vortreffliche, bewunderungswürdige Malereien entstehen, seltener Kunstwerke.

Die Vorbereitung für seinen Beruf wird beim Genremaler am füglichsten dieselbe sein, wie bei dem Historienmaler, so wie sie oben (s. S. 109) angegeben ist. Sie befähigt den jungen Künstler nicht nur für jedes Fach der Malerei, sie ist speziell für

den Genremaler wünschenswert, wenn seine Werke später auf der dem Maße seiner Begabung entsprechenden Höhe des künstlerischen Könnens stehen sollen. Denn dann wird es ihm bei der Ausführung seiner Vorstellungen wesentliches Bedürfnis geworden sein, Zusammenhang und Formen des menschlichen Körpers unter der Kleidung, der geflickten Jacke, der ledernen Hose usw. genügend placiert und erkennbar erscheinen zu lassen, als eine selbstverständliche und unabweisbare Notwendigkeit bei jeder Darstellung des Menschen. Dann wird er durch die Bekanntschaft mit allen bedeutenden Kunstleistungen die Wichtigkeit der Linienführung für die Charakteristik des Ganzen und Einzelnen erkannt haben und befähigt worden sein, mit dem so geschärften Sinne die Natur zu betrachten und in seinen Werken wiederzugeben. Im allgemeinen wird dies der richtigste Weg sein, wie es jedenfalls der sicherste ist. Dabei darf jedoch nicht verkannt werden, daß das große Talent, die bedeutende Begabung sich auch auf anderen Wegen zurecht finden kann und wird.

Da die Genremalerei ihre Darstellungen dem ganzen Gebiete des Lebens entnimmt, so wird die Behandlung gar mancher ihrer Gegenstände vielfach ähnlichen Bedingungen unterworfen sein, wie in den anderen Fächern der Menschendarstellung, der Porträt- und Historienmalerei. Wenn also z. B. die Individualität einer Persönlichkeit, gehoben durch eine Situation oder Handlung, die ihre Eigentümlichkeit so recht hervortreten läßt, der eigentliche Kernpunkt der Darstellung ist, so wird gar manches, was beim Porträt gesagt ist, auch hier seine Anwendung finden können. Ebenso wird sich bei der Behandlung von geschichtlichen Gegenständen oder von solchen, für die nur das Kostüm der alten Welt, respektive der Vergangenheit überhaupt gewählt worden ist, viel gleichartiges mit der der historischen Malerei ergeben.

Da die Genremalerei nicht nur ihre Gegenstände aus allen Gebieten des Lebens entnimmt, sondern auch zugleich das Leben so darstellen will, wie es wirklich erscheint, — so hat der Genremaler auch eingehendere Studien für fast alle übrigen Fächer der Malerei zu machen. Namentlich und besonders für die Landschaft und Architektur läßt sich oft nur darnach mit Be-

stimmtheit angeben, wo das Landschafts- und Architekturbild aufhört, das Genrebild beginnt, die Situation und die Szenerie oder der Vorgang das größte Interesse erregt. Schließlich ist es ja für die Vortrefflichkeit des Werkes gleichgültig, unter welche Rubrik es zu registrieren ist. Hier sollte nur darauf hingewiesen werden, auf was alles sich die Aufmerksamkeit des jungen Genremalers zu richten habe, — wenn nicht vor dem Beginn seiner eigenen Schöpfungen, so doch jedenfalls während derselben.

Den Kompositionen des Genremalers wird — durchschnittlich und meistens, etwas Erlebtes, d. h. etwas Gesehenes zugrunde liegen. Die Unerschöpflichkeit dieser Bezugsquellen und die Mannigfaltigkeit des aus ihr Genommenen, sowie die der Individualitäten der Künstler machen es unmöglich, hierfür besondere, fördernde Anleitung zu geben. Eine sorgfältig ausgebildete, gut ausgestattete Künstlernatur kann und wird nur aus der Fülle ihrer Begabung, ihrer künstlerischen Überzeugung gemäß, mit gewissenhafter Treue schaffen, und alle Kraft aufbieten, gerade dieser gerecht zu werden.

Da mag er dann einmal genau wiedergeben, was er gesehen, dieselbe Situation, dieselben Menschen, dieselbe Szenerie in der gesehenen Anordnung und Beleuchtung. Ein andermal wird er das eine oder andere daran verändern, eine andere Gruppierung, andere Personen, eine andere Szenerie, andere Beleuchtung wählen. Ebenso vermag irgendeine Persönlichkeit, eine Szenerie zu lediglich in der Phantasie entstehenden Gruppen und Situationen Veranlassung geben. Da ist jeder Weg der richtige, wenn er eben zum Ziel geführt hat. Nur das ist immer notwendig, daß Seele und Gemüt, Gedanken und Empfindung ganz erfüllt und eingenommen sind von dem Inhalt und von der Erscheinung des gewählten Gegenstandes, so daß es nichts Lieberes und nichts Angenehmeres geben kann, als dies nun wirklich so vollkommen wie möglich darzustellen.

Die Vortrefflichkeit eines Werkes der Genremalerei hängt wie bei allen Werken der bildenden Kunst

davon ab, daß Geist und Gemüt ebensoviel Ergreifendes oder Erfreuliches oder Ergötzliches finden, als das Auge.

Ebenso ist dem Geschmacke und dem feinen Takt des Malers überlassen, in welchem Größenmaßstabe er sein Werk ausführen will. Durchschnittlich wird es bei gleicher Deutlichkeit der Darstellung besser sein, den Maßstab klein, als groß zu nehmen. Außerdem kommt es hierbei auf das Können des Künstlers an, d. h. wenn er in einem gewissen Maßstabe am besten erreicht, was er wünscht, so soll er in diesem Maßstabe malen, wenn sein Wille das einzig Entscheidende ist.

Dem jungen, noch unerfahrenen Genremaler ist anzuraten, sich durch Anfertigung eines Kartons mit Benutzung dazu gefertigter Studien, eingehender in den gewählten Gegenstand, in seine Komposition zu vertiefen. Solch ein Karton des Genremalers bedarf nicht gerade der Durchführung in bezug auf die Form, falls nicht ein besonderes Bedürfnis des Künstlers ihn zu einer solchen veranlaßt. Notwendig ist, daß der Künstler sich durch Studien in den Stand setzt, auf diesen Karton seine Figuren charakteristisch, in ihren Bewegungen lebendig und wahr, naturgetreu, richtig und an der richtigen Stelle in der Gruppierung zeichnen zu können. Selbstverständlich wird und muß er dabei auch die Gruppierung, die Raumeinteilung, die Szenerie genauer durcharbeiten. Dies alles braucht nicht mit besonderer Durchführung der Formgebung gemacht zu werden, wie schon bemerkt ist; die ausdrucksvolle Charakteristik der Personen, die Lebendigkeit und naturgetreue Richtigkeit derselben in den ihnen durch den Gegenstand zukommenden Bewegungen und Situationen, dies alles ist es, wie hier nochmals ausdrücklich betont sei, was durch diese Vorarbeiten gefördert werden soll.

Auch für die Kleidung wird sich ihm von selbst eine weitere Ausführung nach den soeben angegebenen Seiten hin als notwendig ergeben und durch die indes gemachten Studien möglich werden. Gerade hierbei aber genügt es, daß vorzugs-

weise alles je nach der Persönlichkeit und der Bewegung richtig sitzt. Dies wird zunächst in der Linienführung der Konturen des Kleidungsstückes und in der durch die Bewegung etwa hervorgebrachten Richtung der Falten und Fältchen zur Erscheinung kommen. Alles dies ist eine Vorarbeit, durch welche der Künstler sich der Mittel, welche er zur Darstellung seiner Intentionen braucht, bewußter werden und wodurch, wenn irgend möglich, alles Wichtige und Notwendige unabänderlich festgestellt werden soll. Da aber beim Malen selbst immer nach der Natur von neuem gearbeitet wird, muß für die Einzelheiten ein gewisses Maß von Freiheit gewahrt bleiben. Je mehr die Kleidung Kostüm oder gar Gewand wird, umso mehr wird schon im Karton festgestellt werden können, was auch im einzelnen zu geschehen hat. — Dem Anfänger ist diese Vorarbeit, der Karton, unter allen Umständen sehr anzuraten. Sie wird auch für spätere Zeiten, bei vorgeschrittenem Können und größerer Erfahrung empfehlenswert bleiben. Dann aber kann, ja muß der Künstler selber ermessen können, was seiner Arbeit frommt.

Die zu machenden Studien, die auch schon zur Anfertigung des Kartons gebraucht werden, müssen alles umfassen, was auf dem Bilde dargestellt werden soll. Sie müssen z. T. auch schon der Komposition vorangegangen und als bereites Material für eine Idee im Skizzenbuch oder im Gedächtnis vorhanden sein. Dabei freilich werden sie oft eine ganz veränderte Gestalt annehmen, ja annehmen müssen. Das Samenkorn sieht ja aber stets ganz anders aus als das Gewächs, das daraus hervorgeht. Dagegen müssen sich die speziellen Studien nach der Komposition dieser, d. h. der in der Komposition beabsichtigten Darstellung, in Bewegung, Ansicht usw. genau anschließen.

Zunächst hat der Genremaler das passende Modell für seine beabsichtigte Darstellung sich zu suchen. Dann muß er von diesem Modell die Bewegung machen lassen, die er braucht. Dabei muß er zusehen, woran es liegt, wenn das Modell die Bewegung durchaus nicht so macht, wie er es wünscht, ob an der Ungeschicklichkeit des Modells oder an seiner eigenen, vielleicht nicht ganz naturgemäßen Vorstellung. Dann wird entweder

er das Modell zu belehren haben oder die Natur ihn. Unter dieser Voraussetzung wird er spezielle Studien für die ganze Figur zu machen haben, so daß die Bewegung lebendig-richtig, die einzelnen Teile des Körpers dabei im Zusammenhang und im Verhältnis ebenso erscheinen; dann besonders Studien namentlich für Kopf und Hände, überhaupt für jeden anderen Teil, der dem Maler durch die Studien für die ganze Figur nicht verständlich genug geworden ist. Und da der Körper unter der Kleidung in der künstlerischen Darstellung, wenn auch nicht geradezu deutlich erkennbar, so doch in seinen Formen richtig erscheinen soll und wenigstens überall Platz unter der Hülle haben muß, so ist auch wohl gelegentlich die Figur oder der betreffende Teil ohne Bekleidung zu zeichnen. Bei den Studien für die Hände muß vor allen Dingen darauf gesehen werden, daß sie tun, was sie tun sollen, beim Kopfe, daß er charakteristisch nach Form und Bewegung ist.

Für jede Art von Kleidung, Kostüm oder Gewand, müssen die Studien ebenfalls nach dem lebenden Modell gemacht werden, bei denen dann das wesentliche ist, daß der menschliche Körper in seiner jedesmaligen Bewegung darunter vorhanden zu sein scheint, und daß die Verhüllung der Kleidung in ihrer Weise dazu beiträgt, Charakteristik und Bewegung deutlich hervortreten zu lassen. Nach Anleitung der Naturstudie erst kann alles andere, speziell die Einzelheiten an der Gliederpuppe weiter studiert werden.

Bei momentanen und sehr heftigen Bewegungen wird es gut sein, das Modell in seinem Kostüm die Stellung einnehmen zu lassen, in welcher sich die darzustellende Person unmittelbar vor jener heftigen Bewegung befunden haben muß. Von dieser Stellung muß dasselbe dann in die heftige Bewegung übergehen. Dies läßt man auch wohl mehrmals wiederholen und kann dann beobachten, welche Falten, welche Richtungen der Falten dabei sich notwendigerweise wiederholen müssen¹⁾. Fortwährend muß auch bei allen Einzelstudien der Künstler die Augen für das Leben, das ihn umgibt, offen halten und auch dafür seine Einzelstudien sich zunutze machen, was sich ihm

¹⁾ Siehe das hierüber bei der Historienmalerei Gesagte S. 111.

zufällig darbietet. Dies muß, wie schon bemerkt ist, bereits der Komposition vorangegangen sein, sonst würden seine Vorstellungen wohl kaum den Schein des Lebens und der Wahrheit an sich tragen.

Alle Studien, welche den Zweck haben, sich über die Form durch Linie und Modellierung Belehrung, Sicherheit für den gegebenen Fall zu verschaffen — zeichnet man am einfachsten und zweckmäßigsten. Sucht man jene Belehrung und Sicherheit in bezug auf die Farbe, so malt man natürlicherweise die Studien. Vorzugsweise wird dies bei der Szenerie, im geschlossenen Raume sowie im Freien der Fall sein.

Ist der Karton fertig, so paust man ihn auf die Bildfläche und festigt die Konturen (mit Tusche oder schnell trocknender Farbe) oder gibt sich mit einem einfachen Ton gleich die Wirkung (in der Art einer Zeichnung) an. Die Vorarbeiten sollten dazu dienen, Sicherheit über das Darzustellende zu erlangen, damit wesentliche Änderungen auf der Bildfläche nicht mehr zu machen wären. Sind aber doch Partien übrig geblieben, für welche die volle Sicherheit nicht erlangt ist, so gibt man natürlich diese Teile auf der Bildfläche besser nur unbestimmt an, bis man auch über sie eine feste Vorstellung vom Wie erlangt hat.

Die Farbenskizze, wenn sie nicht bereits früher, vielleicht sogar zuerst gemacht worden ist, muß jetzt jedenfalls gemacht werden. Wie der Zweck derselben am sichersten erreicht wird, ist bereits S. 112 auseinandergesetzt; zu dem dort Gesagten ist nichts weiter hinzuzufügen.

Die Malerei selbst wird der Anfänger am vorteilhaftesten durch eine Antuschung beginnen. Sie führt ihn darauf hin, seine volle Aufmerksamkeit wieder der Gesamterscheinung seines Gemäldes zuzuwenden, wie dasselbe schließlich nach Farbe und Wirkung erscheinen soll. Sie erlaubt schon durch die kürzere Zeit, die sie in Anspruch nimmt, alles im Zusammenhang zu machen. Eine Antuschung ermöglicht auch zugleich eine größere Vollendung, wenn es an die Ausführung der einzelnen Teile des Bildes geht. Die technische Behandlung ist dabei so einfach, daß sie gar keine Schwierigkeiten machen kann.

Zu einer solchen Untertuschung bedienen sich einige Künstler statt der verdünnten, mit einem schnell trocknenden Zusatz versehenen Ölfarbe, der Tempera. Das Nähere über diese Art der Malerei wird in einem späteren besonderen Abschnitt besprochen werden. Eine solche Anlage mit Tempera bietet den Vorteil, daß man sogleich darauf weiter malen kann. Auch wird dabei so gut wie gar kein Öl auf die Bildfläche gebracht und dies ist für die Dauerhaftigkeit der Malerei vorteilhaft.

In der Genremalerei wird auf dem Bilde selbst alles, wenn irgend möglich unmittelbar nach der Natur gemalt. Wünschenswert wäre es daher für den Genremaler, daß er alles gleich fertig malen kann, wenigstens nur mit Zuhilfenahme einer Retusche. Die Natur wird schwerlich bei einer späteren Übermalung in genau demselben Aussehen erscheinen, was den Unkundigen zu unnötigen Änderungen veranlassen könnte. Jedenfalls muß aber alles wiederholt übermalt werden, was nicht genügend herausgekommen ist. Da hilft nun nichts anderes, als daß der Genremaler, wie der Historienmaler, lernt, auch bei einem etwas anderen Aussehen der Natur, das aus ihr herauszusehen, was ihm vorschwebt. Nach seinen bisherigen Übungen und Erfahrungen muß übrigens auch der junge Künstler schon entscheiden können, ob es für ihn geratener sei, alles gleich auf einmaliges oder mehrmaliges Übermalen oder nur auf Retusche hin anzufangen. Er muß auch schon so viel Erfahrung gesammelt haben, daß er sich ungefähr die Wirkung einer so und so angefangenen Retusche oder Lasur vorstellen und demgemäß die vorbereitende Malerei einrichten kann.

Nach kürzerer oder längerer Übung wird ein jeder Künstler gelernt haben und wissen, mit welcher Art und Weise der technischen Behandlung er am besten und vollkommensten in seiner Arbeit das erreicht, was er wünscht. Sie muß und wird ja auch nicht immer ganz genau dieselbe sein, sondern wenigstens in ihrer Verwendung verschiedenartig, — jedenfalls ist eine Sicherheit in dieser Beziehung wünschenswert und vorteilhaft, damit alle Überlegung so recht dem Inhalte der Darstellung zugute kommen kann. Niemals aber darf einem Künstler durch seine Art und Weise das offene Auge für die Mannigfaltigkeit der Erscheinungen in der Natur getrübt werden, geschweige

verloren gehen. Eine solche Art und Weise würde Manier sein, und die Manier ist in der Kunst die Vernichtung des Lebens. Ein begabter, geistvoller Künstler kann durch seine Manier seiner Begabung und seinem Können vielleicht staunende Bewunderung verschaffen, zum Mitempfinden hinreißende Innerlichkeit werden seine Werke niemals haben.

So viel eigentümliche Art und Weise, wie eben für eine wirkliche Persönlichkeit gehört, oder wenn man durchaus will, Manier, hat jeder Künstler von der Auffassung der Gegenstände, der Natur an bis zur Pinselführung, dieser ganz unwillkürlichen Manifestation der künstlerischen und menschlichen Besonderheit des Künstlers. Das ist nicht nur erlaubt, das ist notwendig. Denn in der Kunst, mehr als bei jeder anderen menschlichen Beschäftigung, ist die Technik, das Wie des Werkes, aus der Empfindung, dem Geiste, der Idee hervorgegangen. Wie viel nun auch in dieser Beziehung im einzelnen erlernt werden kann und erlernt werden soll, das Bestimmende dabei ist, je nach dem Maß der Begabung, doch die eingeschlagene Richtung des Geistes und der künstlerischen Empfindungsweise.

DIE LANDSCHAFTSMALEREI.

Die Landschaftsmalerei will durch Darstellung der unbeselten, unbelebten und unorganischen Natur in der dafür empfänglichen Seele des Menschen die Empfindung erzeugen, welche in ihr die Natur selbst, in beiderseitig besten Momenten, hervorruft. Zu diesem Zwecke gibt sie das Bild der Natur, wie dieses sich in der Seele des Künstlers abspiegelt.

Dies kann aber entweder das Bild der Natur sein, wie sie wirklich ist, — nur daß der Künstler diejenigen Witterungs-, Luft- und Beleuchtungszustände dabei gewählt hat, welche für den charakteristischen Eindruck der Gegend am förderlichsten sind. Oder, — dem Künstler wird sich unwillkürlich, vielleicht durch einige Veränderungen, die aber weder den Charakter, noch die Natürlichkeit überhaupt alterieren, die Gegend in einen

Schauplatz für lebende Wesen, für allgemeine menschliche, historische oder mythische Vorgänge verwandeln. Dadurch aber wird die von der Natur hervorgerufene Empfindung verstärkt und vertieft, und dem Beschauer verständlicher zum Bewußtsein gebracht. Ja, ein hierfür begabter Künstler wird nach vielen eingehenden Naturstudien, wenn dabei die Empfindung für den organischen Zusammenhang und die Wahrheit der Formen der Natur recht ausgebildet ist, Landschaften frei erschaffen können, in denen die Bestandteile einzeln genau der Natur nachgebildet sind.

In welcher Art aber auch der Landschaftsmaler schaffen möge, immer wird von ihm verlangt, daß sowohl das Ganze, wie die einzelnen Teile des Bildes vollkommen naturgemäß und wahr erscheinen, daß, welche Art von Beleuchtungs- und Witterungszuständen und Verhältnissen er auch gewählt hat, diese immer nach der eingehendsten Beobachtung der Natur, treu und im ganzen Bilde harmonisch dargestellt sind. —

In jedem Landschaftsbilde wird zwar nur ein fest umrahmter Teil einer Gegend gegeben, von dem überdies einzelne Partien durch den Rahmen abgegrenzt und abgeschnitten werden, aber ein Bild darf nicht willkürlich abgegrenzt und abgeschnitten erscheinen, es muß für den Eindruck zu einem in sich abgeschlossenen Ganzen gestaltet sein. Wo dies nicht der Fall ist, bleibt das Bild eine vielleicht vortrefflich gemalte Studie, ein Kunstwerk ist es nicht.

Die ganze unendliche Mannigfaltigkeit der Erscheinungen am Himmel und auf der Erde kann der Landschaftsmaler benutzen, um die Eindrücke und Empfindungen hervorzubringen, welche er aus ihr genommen hat. Nicht in Worten soll er sie sich klar machen; wenn er nur, ohne sich über das Wie und Warum Rechenschaft zu geben, davon recht bewegt und ergriffen ist. Mit der Zeit bildet sich allerdings auch hierfür ein bewußtes Verständnis. Beim Beurteilen eigener und fremder Arbeiten ist das notwendig, wenigstens wünschenswert; zum Schaffen hilft es nicht. Alles künstlerische Schaffen, wenn es gut und glücklich ist, geht doch nur aus der Empfindung hervor und am besten ganz naiv. Die Landschaftsmalerei, diese jüngste Tochter der Kunst, die erst entstehen und sich ausbilden konnte,

nachdem die Empfindung für diese unbelebte und unorganische Natur in den Menschen wachgerufen und ausgebildet worden war¹⁾, — die Landschaftsmalerei muß ganz und gar in der Empfindung allein ihre Wurzeln haben.

Gerade weil dies so ist, hat der Landschaftsmaler die eingehendsten und sorgfältigsten Studien nach allen Seiten hin zu machen, so daß ihm alle Formen, alle Erscheinungen auf der Erde und am Himmel bekannt, vertraut und verständlich sind. Hierbei mag der junge Künstler aber beherzigen, daß die wirklichen Größenverhältnisse, welche in der Natur von so besonders starker Einwirkung auf die Empfindung sind, im Bilde diese Wirkung nicht hervorbringen können. Da ist nicht die Größe der Gegenstände das Maßgebende, sondern die Art ihrer Erscheinung.

Die Vorstudien auch des Landschaftsmalers sollen dieselben sein, welche oben für die voranstehenden Fächer angegeben sind. Nichts anderes vermag den Sinn für den organischen Zusammenhang und die Harmonie der Teile aller Erscheinungen in bezug auf Form und Farbe so auszubilden und zu fördern, als jene Vorstudien nach der Menschennatur.

Wer für die Landschaft begabt ist, wird schon früh zwischen all den anderen Studien angefangen haben nach der Natur zu zeichnen und zu malen. Später wird es dann notwendig, nicht etwa nur die Lücken auszufüllen, sondern immer von neuem mit den gewonnenen Kenntnissen und Anschauungen eigentlich alles zu studieren, was die Natur irgend darbietet; noch später immer ganz besonders das, was der Natur der darzustellenden Gegend speziell eigentümlich ist.

Für den Künstler bedeutet studieren: den Schein so vollkommen wie möglich nachahmen, das Wesen, den Organismus genau kennen und so weit möglich verstehen

¹⁾ Die alte Welt kannte diese Empfindung nicht, wie dies die uns überkommenen landschaftlichen Malereien (Pompeji, Rom) ganz besonders bezeugen.

lernen. Dies Verständnis gerade ist in der Nachbildung deutlich erkennbar und gibt derselben den Schein der vollen, wirklichen Wahrheit, um so vollkommener, je vollkommener die Nachbildung selber ist.

Wenn daher die Baum- und Gewächsorten studiert werden sollen, so genügt es nicht, die Erscheinung so im ganzen zu zeichnen und zu malen. Je mehr die Konstruktion des Baumes, der Pflanze dem Maler verständlich ist, um so vortrefflicher kann ihre Darstellung werden. Man muß kennen lernen und wissen, in welcher Art die Äste aus dem Baum, aus diesem die Zweige, aus diesen wieder die Blätter herauswachsen. So wichtig die Form des Blattes auch für die Baumart ist, die Charakteristik des Ganzen spricht sich wesentlich, und schon aus weiter Ferne erkennbar, durch jene Konstruktion aus. Schon deshalb sind die Studien in allen Jahreszeiten, soweit möglich, zu machen, um den Bau der Bäume mit ihrem Geäst der Gezweige, sowohl ohne Laub, wie mit geringer oder voller Belaubung, kennen zu lernen. Dann ist aus nächster Nähe im einzelnen zu studieren, wie Zweige und Blätter zueinander stehen. Auf Grund dieser genauen Kenntnis wird, wenn es in anderer Weise nicht möglich sein sollte, dann vielleicht schon durch die Technik, die Pinselführung eine Charakterisierung ihrer Art herbeigeführt. Und, wie schon angedeutet, gezeichnet und gemalt muß alles werden, und in erster Linie natürlich vom Anfänger, der sich Kenntnisse und Übung nach allen Seiten verschaffen muß. Später studiert wohl ein jeder, was er bedarf.

Wie Vegetation, Bäume und Strauch müssen auch die übrigen (unorganischen) Teile der Landschaft, Fels, Terrain und Wasser auf das Eingehendste in ihren Formen, ihrem Aussehen studiert werden. Es ist dabei zwar durchaus nicht notwendig, daß der Maler die wissenschaftlich festgestellten, unterscheidenden Merkmale der verschiedenen Gebirgs-, Fels- und Gesteinsarten weiß. Aber nach ihrer Formation, ihren Formen, Bruchflächen und ihrem Aussehen muß er sie durch die Beobachtung bei seinen Studien kennen und vollkommen unterscheiden gelernt haben.

Immer ist anzuraten, den einzelnen Gegenstand des Studiums, den Felsblock, die Felswand oder Kuppe, den Terrain-

abschnitt, wenigstens mit seiner nächsten Umgebung, abzubilden, oder, wenn dies auf der betreffenden Studie nicht möglich ist, soll dieser Zusammenhang mit der Umgebung besonders gezeichnet werden. Bei den Studien zu einem Gemälde, also für eine ganz bestimmte Gegend, ist dies nicht nur ratsam, sondern durchaus notwendig. Denn durch die Natur der vorhandenen Dinge ist die Eigentümlichkeit der Erscheinung bedingt und dieser Zusammenhang der einzelnen unorganischen Teile vertritt gewissermaßen den Organismus der Gegend.

Es versteht sich von selbst, daß das in der Landschaft vorkommende Wasser, Wasserfall, Bach, Fluß, See, Meer, ebenfalls in vielen Versuchen der Natur nachgebildet sein muß, bis die Art gefunden ist, in der am vollkommensten die verschiedenen Eigenschaften des Wassers wiedergegeben sind, seine Beweglichkeit und Bewegung, seine größere oder geringere Durchsichtigkeit, sein Glanz usw., mit welchen und wie durchsichtigen Tönen, vielleicht dünn anzufangen und ob dann besser auf die trockene oder in die nasse Farbe zu malen ist u. a. m. Die sich ausschließlich mit Darstellung des Meeres beschäftigende Marinemalerei bildet ein besonderes Fach.

Die Zustände der Atmosphäre, die Licht- und Farbenwirkungen des Himmels, die Wolkengebilde müssen um so sorgfältiger beobachtet werden, je mehr sie durch ihre Veränderlichkeit und Beweglichkeit eine unmittelbare und exakte Nachahmung unmöglich machen. In der Landschaft ist zwar alles von annähernd gleicher Bedeutung, aber gerade der Himmel mit seinem Einfluß, den er auf Beleuchtung, Färbung, Ton und Stimmung des Ganzen hat, ist doch ganz besonders zu beachten. So veränderlich und in mannigfachst verschiedener Erscheinung der Himmel, die Luft sich darstellt, willkürlich ist das alles durchaus nicht. Aber zu haben und zu holen ist da alles, was die Phantasie irgend auszudenken oder zu wünschen vermag. —

Durch alle diese Studien soll der Künstler die einzelnen Laute der Sprache kennen und gebrauchen lernen, welche die Natur leise aber eindringlich redet, so daß auch er mit derselben das Gemüt der Menschen bewegen kann.

Wenn ein Landschaftsgemälde begonnen werden soll, so muß zuerst eine Zeichnung davon gemacht werden. An und für sich ist es gleich, ob eine solche auf der Leinwand des Gemäldes, oder besonders auf Papier gemacht wird. Dem Anfänger aber ist jedenfalls dies letztere anzuraten, damit er sich seiner Vorstellung möglichst bewußt werde. Er sieht diese in der einfacheren Darstellung der Zeichnung auch auf alle künstlerischen Ausdrucksmittel hin an und arbeitet sie in dieser Beziehung durch, wenn eines und das andere ihm vorher weniger deutlich vorgeschwebt haben sollte.

Je nach dem Bedürfnis des Künstlers oder nach dem Reichtum der Komposition wird dies auch später geschehen, gar manche künstlerische Tätigkeit wird oft schon in der Zeichnung ihre Befriedigung finden. Der Karton, d. h. die Zeichnung im größeren, dem Bilde gleichen oder ähnlichen Maßstab wird überall da am Platze sein, wo es dem Künstler auf ein besonderes feines Abwägen der Linien, Formen und Maßen ankommt.

Die Farbenskizze soll mit gespanntester Aufmerksamkeit gemacht werden, wie dies immer notwendig ist; vorzugsweise dann, wenn die Farben- und Lichtwirkung den wesentlichsten Teil der Intention des Malers ausmacht. Während bei der Anfertigung der Zeichnung die Benutzung der Studien fast als notwendig bezeichnet werden kann, muß beim Malen der Farbenskizze davon abgeraten werden. Da kommt es auf die harmonische Zusammenstimmung des Ganzen an, und selten werden Studien genau in dem passenden Tone gemalt sein, es sei denn, daß die Studie Wurzel und Blüte der ganzen Intention darstellt, ihr Ursprung ist und sie schon in der Vollendung zeigt.

Die Malerei der auf die Leinwand gebrachten Zeichnung muß in der Art und Weise angefangen und fortgeführt werden, in welcher der junge Maler nach seinen bisherigen Erfahrungen und nach bester Überlegung hoffen darf, am ehesten und besten das zu erreichen, was er erlangen will. Es wird dabei gut sein, möglichst direkt auf das hinzuarbeiten, was recht eigentlich der Kernpunkt der Komposition und der Empfindung des Malers war und die charakteristische oder die schöne Gestaltung der Landschaft, mit der oder jener Beleuchtung, oder die starke, die tiefe, oder die schöne Farben- und Beleuchtungs-Wirkung

u. dgl. m. Ob dann die Landschaft mit Antuschung, oder Unter-malung zu beginnen sei usw., dann mit Retusche, und Lasur zu beendigen, das hat eben nach dem Können und Wissen des Malers zu geschehen. Durchschnittlich wird die Retusche, nicht die Lasur am geeignetsten für die Vollendung sein, gelegentlich aber wird man doch auch mit der Lasur die Wirkung sehr erhöhen können. Stets muß man sich dabei vor glasigen und unkörperlichen Tönen in acht nehmen.

Die Studie muß bei aller Durchführung der Malerei die Natur vertreten; sie soll deshalb immer zu Rate gezogen, niemals ängstlich kopiert werden. Sie darf niemals ein Hindernis werden der Forderung gegenüber, daß der betreffende Teil des Bildes ganz und vollkommen nach jeder Seite und im harmonischen Zusammenhange mit allem Übrigen steht.

Was nun die Technik des Farbeauftrags und die Pinselführung betrifft, so würde eine glatte und gedeckte Malerei nirgends weniger angebracht sein, als in der Landschaft, wo so wenig Glattes vorkommt. Aber die Lebendigkeit der Darstellung wird auch nicht durch einen höckrigen, wilden Auftrag der Farbe erzielt, noch weniger durch die Anwendung künstlicher Mittel hierfür, wie Einreiben von Sand usw. und An-trocknenlassen desselben, um dann wieder darüber zu malen. Die Kunst geht andere Wege. Das Leben des Kunstwerks ist, die deutlich hervortretende, hinreißende Kraft der Empfindung des Künstlers, im Gewande der Natur und mit dem Schein der Wahrheit.

DIE TIERMALEREI.

Die Tiermalerei wird in unserer Zeit in hervorragender Weise kultiviert, wohl mit infolge der den Tieren jetzt zuge-wendeten größeren Aufmerksamkeit.

Die Künstler dieses Faches scheiden sich gewöhnlich in solche, welche die zahmen, die Haustiere, und in solche, welche die jagdbaren und wilden Tiere malen. Unter den Malern der Haustiere nehmen die Pferdemaler meist eine gesonderte

Stellung ein. Oftmals beschäftigt das Schaf, ebenso das Rind, auch wohl das Federvieh ausschließlich einen Künstler. Die Kultivierung der Spezialität hängt überall von der Eigentümlichkeit des Künstlers ab. Es können ganz wohl alle Fächer der Tiermalerei von demselben Maler kultiviert werden, — er muß nur der Mann dazu sein.

Es ist die eigenartige Schönheit vieler Tiere, welche zu ihrer Darstellung auffordert, bei anderen ist es ihr charakteristisches und malerisches Aussehen, bei noch anderen ihr nahes Verhältnis zum Menschen. Die Darstellung der eigentümlichen Lebensäußerungen und Lebensverhältnisse aller Tiere hat schon an und für sich großes Interesse, und wenn eine künstlerische und malerische Kraft derartiges unternimmt, so können schöne und ausgezeichnete wirkliche Kunstwerke daraus hervorgehen. Diese werden um so bewunderungswürdiger sein, wenn die dazu notwendige, schärfste Beobachtung der Natur wie nur im Sprunge, wie im Fluge gemacht werden kann, weil ja auch die eigentümliche Schönheit vieler Tiere erst in der Bewegung, der schnellen Bewegung, oder gar erst in der Leidenschaft sich voll entfaltet.

Da bedarf es denn eines sehr eingehenden Studiums nicht nur des Tieres im Fell, sondern auch seines Knochengerüsts und seiner Muskulatur, sodann vieler Zeichnungen des Tieres von allen Seiten, wenigstens in allen möglichen ruhenden Stellungen; denn dem Maler muß der Bau des Tieres und seine Formen in jeder Ansicht wohlbekannt und geläufig sein. Dann wird er leicht die Veränderungen, welche die Bewegung hervorbringt, bemerken und im Gedächtnis festhalten, sei es, daß er sie zunächst skizziere oder daß er sie sofort anderweitig verwende. Da der malerische Reiz des Felles bei den Tieren überall wesentlich mitspricht, so bedarf es der gemalten Studien in besonderer Fülle und nicht etwa nur vor dem ersten Gemälde, sondern zu und bei jedem folgenden erst recht.

Von besonderer Wichtigkeit ist die aufmerksame Beobachtung aller Lebensgewohnheiten des Tieres. Bei den Haustieren ist dies verhältnismäßig leicht und bequem und bis zu einem gewissen Punkt immer zu haben, bei den jagdbaren Tieren schwerer und meist sehr mühsam. Bei den wilden Tieren wird

Phantasie oft ersetzen müssen, was durch Beobachtung nicht erlangt werden kann. Auch die sorgfältigste Ausführung und die lebendigste Durchbildung im einzelnen kann das Leben nicht ersetzen, welches solche Beobachtungen der Darstellung verleihen.

Je mehr sich die Darstellung von der Abbildung des einzelnen Tieres entfernt, je mehr es Szenen des Tierlebens oder des Lebens überhaupt werden, um so mehr verbindet sich die Tier- mit der Landschafts- und Genremalerei. Meist wird sie zwar auch dann noch den größten Teil, wenn nicht der Bildfläche, so doch des Interesses in Anspruch nehmen, oft aber auch jenen gleichen Anteil daran einräumen, und zwar nicht zum Nachteil des Kunstwerkes. Denn wichtiger als jeder einzelne Stoff der Darstellung ist, daß im Kunstwerke etwas von der wohlthuenden oder erschütternden Schönheit der Welt und des Lebens zutage tritt.

Alle in den vorangegangenen Abschnitten erörterten Bedingungen und Gesetze der Ölmalerei und der Malerei überhaupt haben ihre volle Geltung natürlich auch für dieses Fach. Die darzustellenden Gegenstände aber und zunächst die Felle, werden immer eine gewisse Spezialität der Technik und Pinselführung, wenn auch bei jedem Maler eine andere, hervorrufen. Ja es dürfte eine ganz natürliche und selbstverständliche Aufgabe des Tiermalers sein, sich eine Art und Weise der Technik anzugewöhnen, beziehentlich zu finden, mit der er am bequemsten die Eigenartigkeiten des Felles charakterisieren kann. Ähnliches tut ja, wie bemerkt, ein jeder Maler in seinem Fache, in diesem aber wird es auch schon dem Laien am augenfälligsten sein.

DIE ARCHITEKTURMALEREI.

Für den Architekturmaler ist eine ausreichende Kenntnis der Architektur eigentlich notwendig, wenigstens überaus wünschenswert, falls er sich nicht auf die vielleicht vollendete Darstellung eines sehr eng begrenzten Gebietes beschränken

will¹⁾. Ebenso muß der Architekturmaler derartig von den Gesetzen der Perspektive durchdrungen sein, so richtig perspektivisch sehen, daß er außer einigen Hilfslinien ausführlicher perspektivischer Konstruktionen nur in seltenen Fällen bedarf. Die Kenntnis dieser Wissenschaft ist ja durchaus notwendig, um die Gesetze, die Theorie des richtigen Sehens vollständig in sich aufzunehmen. Die wirkliche praktische Ausführung muß dann das Ihrige hinzutun, um die Konstruktion mit der Wirklichkeit vollkommen übereinstimmend zu machen, wie das bei jeder Theorie dem Leben gegenüber notwendig ist.

Wirkliche Kompositionen in seinem Fache wird sich der Architekturmaler wohl nur für Theaterdekorationen oder überhaupt für Dekorationszwecke zu machen veranlaßt sehen. Für Staffeleibilder wird dies äußerst selten geschehen. Daher wird es bei der Architekturmalerei sich immer darum handeln, daß der Maler mit feinem künstlerischen Takt die Gegenstände seiner Darstellungen, die Ansicht und die Beleuchtungen wählt, und dann vorzüglich darum, daß er durch eine vollkommene, greifbar wahr erscheinende Darstellung dies alles zur Erscheinung bringt.

Gelegentlich wird die Architekturmalerei, wenn auch nicht in die Landschafts- und Genremalerei übergehen, doch sich mit diesen verbinden. Insoweit dies stattfindet, würde dann auch der Architekturmaler auf das für diese Fächer Gesagte hinzuweisen sein. Die für die Ölmalerei überhaupt und im allgemeinen gemachten Bemerkungen und Vorschriften gelten selbstverständlich auch für die Architekturmalerei.

Die in diesem Fache dargestellten Gegenstände bringen es mit sich, daß sie wie in einer greifbaren Körperlichkeit erscheinen müssen. Sorgfältig nach der Natur gemalte Studien werden am leichtesten und ehesten zu diesem Ziele führen. Sie sind die soliden Grundlagen für alles Wünschenswerte und Erreichbare. Die Anforderung, daß der Schein einer realen Wirklichkeit erzielt werden soll, wobei die Menge kleiner Details der Hauptform untergeordnet erscheinen, alles aber der Gesamtwirkung des Gemäldes dienen muß, macht es notwendig,

¹⁾ Z. B. weiß getünchte Mauern in allen möglichen Beleuchtungen u. ä.

daß der Architekturmaler eine für diese Zwecke geeignete Art der Technik ausfindig macht. Die Studien werden demnach auch auf die Färbung, Tönung und Stimmung des ganzen Gegenstandes der Darstellung ausgehen müssen, und besonders bei Interieurs, wo die Verschiedenartigkeit der Lichtquellen (Fensteröffnungen) unberechenbar individuelle Wirkungen hervorbringt. Übrigens werden dem Maler schon bei seinem Studium der Architektur brauchbare Fingerzeige über die Art und Weise, ein Architekturbild anzufangen, gegeben worden sein.

DIE BLUMENMALEREI.

Dieses Fach führt uns entweder nur die reizende Anmut und Schönheit oder zugleich die reiche Pracht und Fülle der Blumen, dieser lieblichen Kinder des Lichts und der sprossenden Erde, vor Augen, jenes meist durch Darstellung eines kleinen, geschmackvoll geordneten Straußes, dies durch Darstellung einer Fülle von Blumen in jeder nur denkbaren Form der Vereinigung, was sehr oft namentlich auch zu dekorativen Zwecken verwendet wird. Mitunter wird durch eine eigenartige Zusammenstellung versucht, einer bestimmten Empfindung einen lyrischen Ausdruck zu geben.

Die zierliche Feinheit des Materials, sowie die Schönheit der Farben und Formen muß durch eine zierliche, feine und glatte, aber nicht verblasene und geleckte Technik wiedergegeben, es darf aber die allgemeine Wirkung hierbei ebenso wenig, wie bei anderen Gegenständen irgendwie außer acht gelassen werden. Je größer und umfangreicher ein Gemälde ist, oder je mehr es sich der dekorativen Malerei nähert, um so mehr muß jenes Aussehen des Feinen und Zierlichen trotz des dann notwendigerweise stärkeren Farbauftrages und der energischeren Pinselführung erstrebt werden. Eine solche Verbindung wird meist und am besten durch öfteres Übergehen erreicht, was auch schon zur Hervorbringung der oft sehr bril-

lanten Farben notwendig ist, die sich nur durch Lasuren herstellen lassen.

Für die genügende und zufriedenstellende Wirkung einer solchen Lasur ist es bei der Feinheit der Gegenstände doppelt notwendig, daß die für die Lasur vorbereitende Malerei vollkommen fertig und für die Lasur berechnet sei. Dazu wird gehören, daß die hellsten Lichter hell und je nach der Modellierung scharf genug aufgesetzt sind (wo Helligkeit und Brillanz der Farben zusammenkommt, am besten mit reinem Weiß), ferner daß die Halbtöne wegen des zu erlangenden milderen Tons gedämpft und nur gerade dunkel genug, die Schatten aber nicht zu dunkel und gar nicht zu schwärzlich gemalt werden. Maß ist dabei immer zu halten, damit die Malerei nicht glasig, die Blumen nicht körperlos erscheinen.

Die immer sich wiederholenden Studien nach den so schnell vergänglichen Modellen müssen äußerst sorgfältig gemacht werden. Wie schon oben bemerkt ist und wie es in der Natur dieser Gegenstände liegt, ist auf die geschmackvolle und reizende Zusammenstellung, beziehentlich Wirkung ein großes Gewicht zu legen. Für dekorative Zwecke ist dies unerläßliche Bedingung. Alle übrige Vollendung würde ohne dieses wirkungslos sein.

Die Darstellung von Früchten ist mit der Blumenmalerei auf das engste verbunden. Teils werden Früchte in Verbindung mit Blumen, teils allein sowohl in Staffeleibildern, wie ganz besonders zu Dekorationszwecken dargestellt. Ihrer Natur nach vertragen sie eine viel derbere Behandlung und jedenfalls muß im Vergleich zu den Blumen größere Körperlichkeit deutlich erkennbar sein. Auf Gemälden mit Blumen und Früchten muß, und zwar um so mehr, je kleiner der Maßstab, die Behandlung eine durchaus harmonische sein, da ja auch ein solches Gemälde einen einzigen harmonischen Eindruck hervorbringen soll.

DIE STILLEBENMALEREI.

Eine beliebige Anzahl der verschiedenen Gegenstände, welche so angeordnet sind, daß sie einen interessanten, malerischen Anblick gewähren, nennt man ein Stilleben. Diese Gegenstände können für eine Tätigkeit, Begebenheit, Situation in der Vergangenheit oder Gegenwart bezeichnend und charakteristisch, oder nur um des schönen malerischen Eindrucks willen zusammengestellt sein. Durch eine natürliche Ideenverbindung wird eine solche Darstellung in dem Beschauer eine ähnliche Empfindung hervorrufen, wie jene Tätigkeit, Begebenheit, Situation selbst, oder wie diejenige, welche den Künstler geleitet hat, die Anordnung so oder so einzurichten. Das künstlerische Interesse daran wird aber wesentlich nur durch die schöne, geschmackvolle, malerisch interessante Anordnung des Ganzen, die Auswahl der einzelnen Gegenstände, durch eine vollkommene Wiedergabe der Natur und eine vollendete Malerei hervorgerufen.

Auf diese Punkte hat sich also das ganze Streben und die volle Aufmerksamkeit des Malers zu richten. Bei einem Staffelei-gemälde muß durch eine sorgfältige Technik erreicht werden, daß das Gemälde in nächster Nähe und genau betrachtet, erst recht seine ganze Vollkommenheit in der Wiedergabe der realen Erscheinung dartut. Bei dekorativer Verwendung muß dieselbe Wirkung allerdings durch eine derbere, mehr auf die Ferne berechnete Malweise, je nach dem Orte, wo sich das Stilleben befindet und nach der Eigentümlichkeit des Malers hervorgebracht werden, wenn das Stilleben sich ein künstlerisches Interesse erwerben soll. Für die Malerei selbst ist etwas anderes tatsächlich nicht zu bemerken, als was überhaupt für die Malerei und speziell für die Ölmalerei gilt.

Richtig sehen, richtig zeichnen, richtig kolorieren, gut malen muß allerdings auch der lernen, welcher sich ausschließlich der Stillebenmalerei widmen will, gerade so gut wie der Blumenmaler. Aber das eingehende Studium der menschlichen d. h. organischen Formen kann man bei diesem Fache nicht als Notwendigkeit bezeichnen. Befriedigend ist jedenfalls der Gedanke, daß die Darstellung von Dingen, die an und für sich

keine Anknüpfungspunkte für die Empfindung und das Denken darbieten, durch künstlerischen Geschmack und künstlerische Geschicklichkeit, ein lebhaftes Interesse und eine warme Bewunderung hervorbringen kann.

DIE FREILICHTMALEREI.

*In neuerer Zeit wird von unseren jüngeren Künstlern eine Malerei gepflegt, die sich von der früher üblichen Arbeit im Atelier dadurch unterscheidet, daß der Maler sowohl die Studien als auch das Gemälde selbst in der freien Natur ausführt. Das haben zwar früher einzelne Landschaftsmaler auch gemacht, aber die Figurenmaler haben doch nicht so spezialisiert, wie es heute geschieht. Der „Freilichtmaler“ muß nicht nur in der Zeichnung sehr sicher sein (er zeichnet stets sofort mit Pinsel und Farbe), er muß auch im Treffen des Farbtones eine große Fertigkeit haben. Sein Hauptaugenmerk ist auf die Lichtwirkung, wie sie sich ihm in dem Naturvorbilde zeigt, zu legen und auf alle die feinen Abstufungen, die durch die sog. Luftperspektive gekennzeichnet werden. Das schwierigste Problem des Freilichtmalers ist, die Erscheinungen festzuhalten, die in der Beleuchtung des Sonnenlichtes entstehen. Da nun aber die auf der Palette befindlichen Farben doch nur reflektiertes Licht ausstrahlen, muß der Freilichtmaler zu dem Hilfsmittel der Verstärkung mit Hilfe der Kontraste seine Zuflucht nehmen. Er übertreibt einerseits den Lichtton der von der Sonne beleuchteten Seite ins gelbliche oder orangefarbige und läßt den Schattenton bläulich bis violettlich kontrastieren. Zur Steigerung der Helligkeit wird vielfach der Schattenton um ein paar Grade aufgehellt, weil in der Natur von allen Seiten, insbesondere vom Himmel her helle Reflexe wirksam sind. Gelegentlich im Waldinneren oder unter Bäumen wird die Sonne helle Flecken auf den Boden werfen, und um diese hellen Flecke auch recht sonnig wirken zu lassen, mischt der Maler hellrötlich und hellbläuliche Übergänge, die den Zweck haben, erst im Auge selbst zur Toneinheit gemischt zu werden. Sie steigern

auch die Lichtmenge in dem Sinne einer optisch-physiologischen Mischung der Farben auf der Netzhaut mit Betonung der komplementären Farben, welche der sog. simultane Kontrast zur Folge hat. In sonnenbeschienenem Grün (grüne Bäume, Wiese) wird alles Grau einen rötlichvioletten Schein annehmen (z. B. Baumstämme, Zäune u. a.), Gelbgrün wird das Rot der Blüten kälter erscheinen lassen, weil das zu Gelb komplementäre Blau sich dem Rot zumischt, und das zu Rot komplementäre Grün den roten Farbton noch verstärkt. Am meisten werden sich die Gesetze der Kontrast- oder Ergänzungsfarben bei Darstellungen geltend machen, die zur Sonnenuntergangszeit spielen oder bei der sog. doppelten Beleuchtung.

Der Freilichtmaler muß also nicht nur ein sehr guter Maler, sondern auch ein ausgezeichnete Beobachter aller feinsten Farbenwirkungen in der Natur sein, und wenn er es zuwege bringt, den momentanen Effekt der Beleuchtung, wie er in der Natur gewesen ist, im Bilde festzuhalten, dann wird man ihm auch gewisse Flüchtigkeiten der Zeichnung, die mitunterlaufen, noch zugute halten. Die Schnelligkeit, mit der er vielfach zu arbeiten genötigt ist, um einen vorübergehenden Eindruck (eine Impression) im Bilde festzuhalten, bedingt auch eine gewisse Einschränkung des Formates. Der „Impressionist“, wie er vielfach genannt wird, muß sich bescheiden, oft nur ein paar Töne, aber diese richtig, auf die Leinwand gebracht zu haben, weil das Naturvorbild allzusehr schnell sich ändert und damit alle Töne mit einem Schlage anders geworden sind.

Bei dieser Art zu malen, ist es selbstverständlich, daß nur die Primamalerei angewendet werden kann.

Hier ist es am Platze, noch mit ein paar Worten jene von einigen Künstlern aufgenommene Manier zu erwähnen, die sich bemüht, mit nur drei Farben in reinem Auftrage zu malen und es dem physiologischen Vorgang der Netzhautmischung überläßt, den gewollten Farbenzusammenklang zu erzielen. Diese Methode gründet sich auf der theoretisch richtigen Annahme von drei Grundfarben. Anfangs bedienten sich diese Maler („Neo-Impressionisten“) der drei Grundfarben Blau, Gelb und Rot, durch deren Vermischung alle verschiedenen Töne erzielt werden könnten. Und nach dem System der Farbenabsorption

(d. h. durch Übereinanderlegen durchsichtiger Farben) lassen sich mit Hilfe sog. Primärfarben auch die sekundären und tertiären Mischfarben erzielen. Dabei wird die Lichtstärke naturgemäß verringert; die Neo-Impressionisten beabsichtigten aber eine Vermehrung der Lichtstärke durch die Netzhautmischung und setzen demgemäß die Farbentupfen nebeneinander und lassen in gewissen Zwischenräumen das Weiß der Leinwand unberührt. Von einiger Entfernung betrachtet sollten sich die entsprechend dem Tonwert geteilten, aus den drei Grundfarben bestehenden Farben im Auge des Beschauers zu ihrer wirklichen Erscheinung vermischen. Als Grundfarben nehmen die Neo-Impressionisten neuestens statt der obigen Blau, Gelb und Rot, Orange, Grün und Violett, aus denen durch physiologische Mischung sich alle übrigen Farben herstellen ließen. Bis jetzt sind die Erfolge in dieser Malart fraglich geblieben, weil es ungemein schwer ist, genau die richtigen Verhältnisse zu treffen, die zur Herstellung der einzelnen Misch-töne nötig sind, insbesondere wenn es sich um Halbtöne handelt¹⁾, und weil bei der schematisch-doktrinären Behandlung nur Mischung durch Addition (die das Licht verstärken) möglich ist, während zur Herstellung abgetönter, tieferer Farben eine Mischung durch Absorption eher am Platze wäre. Der Hauptgrund aber, warum das System Mängel aufweist, beruht auf dem Umstande, daß unsere deckenden Farbstoffe nur indirektes, reflektiertes Licht ausstrahlen, niemals aber direkte farbige Lichter sein können.

Daß „flimmerige“ Effekte durch Übereinandersetzen von im Werte sehr ähnlichen warmen und kalten Tönen entstehen und zur Erhöhung der Naturwahrheit viel beitragen können, ist eine unbestrittene Tatsache, die in der Eigentümlichkeit unseres Sehapparates ihren Grund hat²⁾. Eine auf realistische Wirkung ausgehende Malerei wird sich auch dieses wichtigen Hilfsmittels in Vereinigung mit den farbigen Kontrasten bedienen

¹⁾ In der Lumière-Photographie, die auf gleichem System beruht, geschieht diese Vermischung selbsttätig.

²⁾ Man vergleiche darüber in Ostwald „Malerbriefe“, Abschnitt XVI, S. 148—156.

müssen. Aber es ist, insbesondere für Anfänger, schwer, Zeichnung, Farbe und Stimmung auf einmal, wie mit einem Pistolenschuß, zu treffen und das ganze Bild so fertig im Kopfe zu haben, daß alle Töne mosaikartig zusammengesetzt werden könnten. Insbesondere gehört zur Beherrschung des Figürlichen eine große Sicherheit der Zeichnung und feines Abwägen der Tonwerte, um nicht an der Lösung dieser Aufgabe völlig Schiffbruch zu erleiden.

DIE MIT DER ARCHITEKTUR VERBUNDENE
MALEREI.

III.

DIE MIT DER ARCHITEKTUR
VERBUNDENE MALEREI.

Die Kunst der Architektur ist eine Wissenschaft, die sich mit der Gestaltung des Raumes beschäftigt. Sie umfasst die Planung, den Entwurf und die Ausführung von Gebäuden. Die Architektur verbindet Kunst und Technik, um funktionale und ästhetische Lösungen zu finden. Sie ist ein zentraler Bestandteil der menschlichen Zivilisation und hat sich im Laufe der Jahrhunderte ständig weiterentwickelt.

III.

DIE MIT DER ARCHITEKTUR
VERBUNDENE MALEREI

DIE MIT DER ARCHITEKTUR VERBUNDENE MALEREI.

Für die Malerei ist es von ganz besonderer Bedeutung, daß sie gelegentlich auch mit der Architektur eng verbunden zu wirken berufen ist. Sie ist dann, wie auch die Skulptur in demselben Falle, der größte und kostbarste Schmuck der Architektur, der dabei aber doch seine eigene, selbständige Existenz hat. Die Malerei hat eine solche Aufgabe dann in der Weise zu lösen, daß ihre Darstellungen in eine losere oder engere Beziehung zu der Bestimmung des Gebäudes oder Raumes gebracht werden.

Gerade dies aber ist in verschiedener Beziehung von größter Wichtigkeit für die Malerei. Denn bei dieser ihrer Verwendung muß sie einen bestimmten Inhalt zur Anschauung bringen, für welchen ein allgemeines Interesse und Verständnis vorhanden ist. Hierbei handelt es sich dann fast immer um die höchsten, wichtigsetn, erhabensten und schönsten, kurz um die idealen Anschauungen und Vorstellungen der Menschen¹⁾. Diesem Inhalte entsprechend müssen die Gegenstände gewählt und in hervorragender Weise verständlich, ausdrucksvoll und charakteristisch dargestellt werden.

Nicht nur hierdurch wird die poetische Begabung und schöpferische Kraft des Künstlers zur Tätigkeit aufgerufen, sondern auch dadurch, daß mehrere und ganz verschiedenartige Darstellungen durch die Architektur im ganzen zusammengehalten und durch die Gliederungen derselben in Gruppen gesondert werden. So kann, ja soll ein Gedanke, eine künstlerische Vor-

¹⁾ Man denke an die Verwendung der Malerei zur Ausschmückung von Kirchen, Schulen, Theatern, Konzertsälen, Fürstenpalästen und öffentlichen Gebäuden aller Art.

stellung, welche in einem einzigen Gemälde gar nicht zum Ausdruck kommen könnte, durch eine Reihe von Bildern zur Darstellung gelangen. Dies vermehrt aber in außerordentlichster Weise den Schatz der Ausdrucksmittel und dadurch zugleich die Möglichkeit der Wirkung der Kunst auf die Menschen. Denn dieselbe Idee kann nun durch verschiedenartige Gegenstände, welche sich gegenseitig ergänzen, in immer neuer Weise dem Verständnis nahe gebracht und ihr Eindruck dadurch außerordentlich gesteigert werden.

Das Gebundensein an die ruhende Existenz der Architektur gibt die Malerei einerseits den erhöhten Eindruck des Lebens und verhindert sie andererseits an Ausschreitungen nach irgend einer Seite hin. Das Gefühl für Harmonie und Schönheit bestimmt dabei die Art und Weise der Darstellung und Gestaltung, der Formengebung und der Farbe. Alles dies wird zum Ausdruck der Idee, jenes geistigen Inhalts verwandt. Gerade hierdurch und durch das Gebundensein an die stets ruhige, sich nur rhythmisch bewegende Architektur, wird das Maßhalten, d. h. eben die Harmonie und die Schönheit zwingendes Gesetz. Das ist dann der monumentale Stil. Solange er gepflegt wird, solange er ein Bedürfnis der Kunsttätigkeit einer Zeit ist, solange kann sich die Kunst nach allen Seiten hin frei bewegen. Mag in der einzelnen Kunstleistung dann das eine oder andere Ausdrucksmittel noch so überwuchernd einseitig ausgebildet werden, die monumentale Kunst läutert ein jedes in ihrem Dienste, indem es dasselbe unter das Gesetz der Schönheit bringt. Denn da sie den höchsten Vorstellungen dienstbar und dadurch mit einer besonderen Kraft ausgerüstet ist, vermag sie die Schäden solcher Ausschreitungen zu heilen. Wird sie mißachtet, nicht gepflegt, von ihrer hohen Stelle verdrängt, so wird die sonst so erfreuliche Mannigfaltigkeit maßlos, willkürlich, verwirrend chaotisch und von der despotischen Willkür der jeweiligen Mode abhängig, wird sie durch das trügerische Irrlicht des Gewinns nicht geführt, sondern verführt.

Dieser monumentale Stil, (was eigentlich gleichbedeutend mit „idealem, historischem Stil“ ist), spricht sich aber nicht etwa in einer bestimmten, festgestellten Form- und Ausdrucksweise aus, sondern nur darin, daß die künstlerische Empfindung ganz

von dem jedesmaligen Gegenstand durchdrungen ist, daß alle Kunstmittel nur gebraucht werden, um diesen Gegenstand so ausdrucksvoll und charakteristisch, aber auch so schön wie möglich zur Erscheinung zu bringen. Der Künstler setzt alle Kunstmittel für diesen Zweck in Bewegung. Allerdings wird immer die ihm geläufigste und die seiner Eigentümlichkeit am meisten zusagende künstlerische Ausdrucksweise in den Vordergrund treten, diese aber dient dann immer nur der Idee, dem Gegenstand, und will nicht selbst einseitig hervortretend glänzen. Sie wirkt also harmonisch schön, und gerade deshalb in stets neuer Sprache der Form und des Ausdrucks, in der jede neue Er rungenschaft der Zeit für künstlerische und geistige Ausdrucksweise veredelt und geläutert verwendet werden kann. Dabei werden aber immer die alten, schon vorher ausgebildeten künstlerischen Ausdrucksmittel, also namentlich die, welche in der menschlichen Gestalt, in Bewegung und Gesichtsausdruck zur Erscheinung gebracht werden, gleichmäßig ihre Bedeutung behalten.

Je mehr nun die mit der Architektur verbundene Malerei sich der Bestimmung des Gebäudes, beziehentlich des Raumes anschließt, umsomehr verdient sie wirklich den Namen monumentale Malerei. Wird sie dagegen mehr nur als Schmuck der Architektur verwendet, so ist sie als dekorative Malerei zu bezeichnen.

DIE MONUMENTALE MALEREI.

In jeder Architektur ist die geeignete Stelle für die Malerei die Wandfläche, — gewissermaßen die Füllung zwischen den tätigen, d. i. den tragenden, stützenden, verbindenden Bauteilen an Seitenwand, Decke, Gewölbe. Die tätigen Bauteile, welche die mit Malerei versehenen Flächen trennen, müssen immer ihren Charakter, als Architektur, beibehalten. Die etwa darauf angebrachten Malereien, wie solche gelegentlich bei breiten Pfeilern, pilasterartigen Trennungen usw. wünschenswert sein können, dürfen niemals den architektonischen Wert,

die architektonische Bedeutung dieser Teile beeinträchtigen. Diese Malereien müssen dadurch, daß sie einen im Verhältnis zu dem ganzen Bauteil geringen Raum einnehmen, durch eine leichtere Färbung oder durch Einfarbigkeit, selbst wenn sie nicht bloß Ornament sind, doch nur als solches für den Bauteil erscheinen, jedenfalls aber den Gemälden gegenüber, in denen doch tatsächliches Leben dargestellt ist, einen Ruhepunkt für das Auge gewähren. Ja, falls der mit Malerei zu schmückende Raum nur aus Wandflächen, Decke oder Gewölbe besteht, so müssen solche Trennungen der einzelnen Gemälde, solche Ruhepunkte für das Auge durch die Malerei geschaffen werden, mag dies nun durch Nachahmung der Architektur, oder durch Streifen oder Räume, welche mit eintönigen oder farbigen Darstellungen geschmückt sind, geschehen. Es würde meist unstatt- und geschmacklos sein, die Wände ganz und gar mit einem Gemälde auszufüllen, welches bis in die Ecken reicht und gar keine oder nur geringe Umrahmung hat. Dies würde einen sehr unruhigen, ja beunruhigenden Eindruck machen und nicht nur dem Eindruck des festumschlossenen, fest abgegrenzten Raumes, sondern dem des begrenzten Raumes überhaupt widersprechen.

Die Form und Größe der Bildflächen hängt wesentlich von den Formen und der Größe der Architektur ab. Das eine muß mit dem anderen harmonieren. Unter Berücksichtigung dieser Grundbedingung aber teilt der Maler den gegebenen Raum ein, wie es der gewählte Stoff der Darstellungen, die besondere Bearbeitung und Gestaltung desselben, so wie sein eigenes Schönheitsgefühl, sein eigener Geschmack es verlangen. Es kann daher sehr wohl eine lange Wand in mehrere lange oder mehrere hohe, oder auch in lange und hohe Felder, zugleich von verschiedener Ausdehnung, eingeteilt werden, wenn, wie gesagt, der zu bearbeitende Stoff, der Geschmack des Künstlers dies notwendig oder wünschenswert macht. Selten wird sich dabei, selbst wenn der Stoff es zu verlangen scheint, eine Teilung in zwei Teile gut ausnehmen, falls nicht in der Mitte der Wand ein breiter Raum, vielleicht durch eine Tür veranlaßt, vorhanden ist, der dann mit einer einfachern Darstellung ausgestattet, die beiden Gemälde zugleich dem Sinne, der Idee nach

verbindet und der Erscheinung nach entschieden trennt. Dies kann z. B. durch eine Figur oder Gruppe (von allegorischer oder realer Bedeutung) geschehen, welche in Beziehung zu den beiderseitigen Gemälden steht.

Wie die Größe der Bildfläche überhaupt, so ist auch der Maßstab, die Größe der Figuren in den Gemälden von der Größe des Maßstabs der Architektur abhängig. Ein für die Räumlichkeit zu großer Maßstab (zu große Figuren) wirkt drückend, wie in den Hauptdarstellungen zu kleiner Maßstab kleinlich und spielend.

Nur in sehr großen Räumlichkeiten dürfte es ratsam sein, weit über die natürliche Größe des Menschen hinauszugehen. So lange die Größe der Figuren, wenn auch über die natürliche hinausgehend, doch so wie diese erscheint, wird es das richtige Maß sein. Im übrigen ist es nur dann ratsam, weit über die Lebensgröße hinauszugehen, wenn dadurch ein ganz besonders imponierender Eindruck, eine Vorstellung des Übernatürlichen hervorgebracht werden soll.

Wie nun bei dieser monumentalen Malerei mehrere Darstellungen, auch ganz verschiedenen Inhalts, zum Ausdruck eines einzigen Gedankens verwandt werden können¹⁾, so können auch bei diesen Darstellungen verschiedene Größenmaßstäbe in den verschiedenen Gemälden angewendet werden. Grade dadurch wird es möglich sein, von vornherein, und auf den ersten Blick erkennbar, den Hauptsatz der gesamten geistigen, sowie künstlerischen Idee von den Nebensätzen zu trennen, dies hervorzuheben, jenes unterzuordnen und die Bedeutung der einzelnen Darstellungen zum Ganzen klar und deutlich zur Erscheinung zu bringen. Eine solche Zerlegung einer Idee in verschiedene und verschiedenartige Darstellungen, die dann doch sichtbarlich und deutlich erkennbar zu einem Ganzen vereinigt sind, ist in diesem Fall das dem Wesen der bildenden Kunst Entsprechende,

¹⁾ So können z. B. in einer Kirche die in den Evangelien erzählten Begebenheiten und Gleichnisse, und zugleich allegorische Gestalten zur Darstellung kommen; in einem Rathaus Bilder aus der Geschichte der Stadt, des Landes, in Verbindung mit allegorischen Darstellungen der daselbst blühenden Lebenstätigkeiten: Kunst, Wissenschaft, Handel, Industrie usw.

weit mehr, als wenn die verschiedenartigen Momente einer Begebenheit in einem einzigen Gemälde zum Ausdruck und zur Erscheinung gebracht werden sollen. Wie nun schon durch die Größe der Bildflächen und durch den Ort, den die einzelnen Gemälde einnehmen, deutlich die Beziehung derselben zueinander und die Bedeutsamkeit des Einzelnen zur Erscheinung gebracht werden kann, so wird dies durch die dabei angewendeten verschiedenen Größenverhältnisse in den Bildern noch vollkommener und spezieller erreicht. Sind z. B. die Figuren einer kleinen Bildfläche entschieden viel größer als die in dem großen Hauptbilde, so wird dadurch das Verhältnis der beiden Darstellungen zueinander ein ganz anderes, als wenn in dem kleinen Raum auch der Maßstab kleiner ist, als in dem großen. Durch dies alles ist eine reiche Fülle von Ausdrucksmitteln gegeben, und gewiß soll sich der Künstler diesen Vorteil nicht entgehen lassen, wenn irgend die Umstände es gestatten. Das oberste Gesetz dabei ist und bleibt aber immer: Daß die Gesamterscheinung grade dadurch schön und dem Inhalt des Stoffes, d. h. also auch der Bestimmung des Gebäudes, des Raumes, entsprechend wird. Alles vorher Gerühmte soll nur verwendet werden, wenn und insofern es der Schönheit und Bedeutung der Gesamterscheinung dienstbar und förderlich ist.

Erst durch die Farben aber gelangt die künstlerisch-malerische Intention vollkommen zur Erscheinung. Diese belebt und verbindet die einzelnen Teile, als da sind: Die verschiedenartigen Bilder, die umschließenden Arabesken, das Ornament, die Architektur zu einem harmonischen Ganzen, — das nun schön, bedeutungsvoll, für die Bestimmung des Gebäudes oder des Raumes in deutlich erkennbarer Weise charakteristisch erscheinen muß, feierlich, oder ernst, oder würdig, oder edel, oder reich, oder prächtig, je nachdem, immer aber schön. Dabei werden aber doch die einzelnen, der Bestimmung des Gebäudes, des Raumes entsprechend gewählten Darstellungen die ihrem Gegenstand angemessene Färbung erhalten müssen.

Die Gegensätze der Farbe in den Gemälden einerseits, in den sie umschließenden, trennenden oder verbindenden Arabesken, den Ornamenten, der Architektur andererseits, müssen genügend stark sein, damit diese gegen jene klar und deutlich

gesondert erscheinen, hell gegen dunkle, farbig gegen eintönige, brillant, stark gegen milde Färbungen. — Wenn schon bei jeder künstlerischen Tätigkeit immer von dem Ganzen auf das Einzelne übergegangen werden muß, so ist das bei der Anordnung einer solchen mit der Architektur verbundenen malerischen Ausschmückung eines Raumes ganz besonders notwendig.

Die Werke dieser Art aus der Zeit der Renaissance, zumal diejenigen Rafaels, werden stets mustergültige Vorbilder für diese künstlerische Tätigkeit bleiben. Vorbilder, die den eigenen Geschmack und die eigene Empfindung in jeder Beziehung zur Reife und Festigkeit bringen können. Aus dieser eigenen Empfindung heraus, mit dem eigenen Geschmack muß aber neu geschaffen werden. Von den modernen Meistern ist Cornelius, schon was Anordnung und Raumeinteilung betrifft, ganz abgesehen von den dargestellten Gegenständen, ebenfalls ein noch nicht übertroffenes Vorbild, durch und durch ein Vorbild auch dafür, wie man Renaissance und Antike studieren, aber doch selbständig schaffen soll.

DIE HERSTELLUNG VON WANDMALEREIEN.

Die historische und monumentale Kunst sind ihrem eigensten Wesen nach ein und dasselbe, so daß alles was bei der Historienmalerei und über dieselbe gesagt ist, hier nur zu wiederholen wäre. Doch sind sie ihrem Wesen nach insofern verschieden, als das historische Bild ein in sich abgeschlossenes Ganze ist, während ein monumentales Kunstwerk in Beziehung steht zu dem außer ihm liegenden Zweck, dem die Architektur dient. Mit dieser ist es auf das engste zu einer Gesamterscheinung verbunden, wird daher mit einem Material hergestellt, das der Architektur analoger ist als die Ölfarbe, welche ihrerseits für das selbständige historische Bild besonders geeignet ist.

Je nach der Bestimmung, dem Zweck des Gebäudes oder Raumes, ist also zunächst der Stoff für die gesamte Darstellung und die Gegenstände für die einzelnen Bilder auszuwählen, die einen leicht erkennbaren inneren Zusammenhang haben müssen. Für die Komposition dieser einzelnen Bilder läßt sich etwas anderes, als das bei der Historienmalerei Bemerkte nicht

sagen. Dabei ist aber doch noch besonders hervorzuheben, daß eine klare und deutliche Gruppierung, eine charakteristische Gestaltung und eine schöne Formgebung hier doppelt geboten sind, weil das Ganze schon im allgemeinen, aber auch jedes einzelne Bild an seinem Teil ausdrucksvoll und vollständig sein und einen schönen Eindruck machen soll. Dieser Eindruck veranlaßt dann den Beschauer zu eingehenderer Betrachtung, bei der er durch die ausdrucksvolle und charakteristische Deutlichkeit den Gegenstand mit seinen Beziehungen erkennt und davon ergriffen wird. So muß es überall sein, in der Kirche, in der Aula, im Sitzungssaal, im Festsaal.

Von den Ausdrucksmitteln der Kunst ist für die monumentale Malerei gewiß das Unentbehrlichste die Schönheit, — die Schönheit, welche mit der ausdrucksvoll charakteristischen Darstellung unlösbar verbunden ist. So müssen denn Gegenstand, Handlung, Personen, Geberden, Bewegungen, Gestaltungen und Formen klar, deutlich, charakteristisch und schön empfunden, gedacht und wiedergegeben werden. Allerdings ist das leichter ausgesprochen als gemacht, und jedenfalls ist der guten Lehre der gute Rat hinzuzufügen:

Wenn ihr's nicht fühlt, ihr werdet's nicht erjagen,
Wenn es nicht aus der Seele dringt. . . .

Also für die Beurteilung eigener und fremder Arbeiten ist eine bewußte Klarheit über das, was zu einer hinreißenden Vollkommenheit gehört und dazu führt, unentbehrlich. Es handelt sich dabei aber auch nicht allein um die Schönheit, welche sich durch Linien und Formgebung, also wesentlich durch die Zeichnung mit und ohne Farbe kund gibt, sondern auch um die Schönheit der Farbe an und für sich, um die malerische Wirkung, den Effekt: Auch dies beides kann nicht schön, nicht interessant genug gedacht und gemacht werden¹⁾:

Aber, wenn auch jedes Ausdrucks- und Darstellungsmittel gebraucht werden kann, es darf und soll nur zu dem Zwecke gebraucht werden, den gewählten

¹⁾ So ist die Decke der Sixtina, ganz abgesehen von den Kompositionen in bezug auf die Farbgebung des Ganzen ein unerreichtes Meisterwerk.

Gegenstand vollkommener, ausdrucksvoller und eindringlicher zur Erscheinung zu bringen.

In den Stanzen des Vatikan hat Rafael bei der Darstellung der Befreiung Petri aus dem Gefängnis drei verschiedene Beleuchtungen angebracht: das sonnenähnliche, magische Licht der Glorie des Engels, das rötliche Licht der Fackel bei den Kriegsknechten, den Mondschein über der Stadt. Und wie gehoben und verstärkt wird dadurch der Eindruck dieser wunderbaren Komposition. —

Bei der Einteilung einer Wandfläche für diese Malerei wird sehr oft die Arabeske als Umrahmung eines Bildes und zugleich als Trennung für die verschiedenen Darstellungen auf der Wand gebraucht werden. In diesem Falle wird es nicht ratsam sein, eine figürliche Darstellung von eigener Bedeutung in die Arabeske zu verflechten; diese muß vielmehr bei allem Reiz, den sie auf das Auge ausüben soll, einen Ruhepunkt für das Gemüt darbieten, wie ihn auf dem Gebiete der Musik in der Oper das Zwischenspiel gewährt. Tritt dagegen die Arabeske irgendwie, wenn auch ornamentartig, als selbständiger Teil auf, so kann in ihr sehr wohl durch Gegenstände in figürlicher Darstellungsweise eine Idee zur Erscheinung gebracht werden.

Für die monumentale Malerei muß jedenfalls die Komposition des Ganzen und der einzelnen Teile vor aller weiteren Ausführung vollkommen fertig und festgestellt sein. Die Studien müssen deshalb besonders sorgfältig und vollständig gemacht werden, weil beim Malen die Natur nicht weiter zu Rate gezogen werden kann, wenigstens nicht unmittelbar bei der Arbeit. Es wird daher dem jungen Künstler sehr anzuraten sein, den Karton mit sorgfältiger Aufmerksamkeit herzustellen und zwar wozu möglich in der Größe des Bildes. Da kann und mag er, wenn es ihm notwendig erscheint, in jeder Beziehung Änderungen an der ursprünglichen Komposition vornehmen. Zuletzt bei der Ausführung darf kein Zweifel über Raumeinteilung und Linienführung, Geberde und Bewegung, Richtigkeit und Formengebung der Gestalten stattfinden. Die Feststellung der Richtigkeit und Formengebung auf dem Karton mag der junge Künstler ja als die geeignetste Vorstudie für die Ausführung des Bildes betrachten. Die Wirkung des Ganzen, des Effekts ist im Karton

nur so weit durchzuführen notwendig, daß sie der für das Bild beabsichtigten nicht widerspricht, falls es dem Künstler nicht Bedürfnis ist, sich auch hierüber schon zu vollkommener Klarheit durchzuarbeiten. Außer dem Karton ist eine sorgfältig durchgeführte Farbenskizze bei diesen Wandmalereien eine ganz notwendige Vorarbeit, um zu einem erwünschten Resultat zu gelangen.

Die Ölmalerei, welche durch ihr Material und ihre Technik die malerisch vollkommenste und vollendetste Herstellung eines Kunstwerks ermöglicht, ist für die mit der Architektur verbundenen Malereien nicht geeignet. Die Ölfarbe, weil immer bis zu einem gewissen Grad verhältnismäßig durchsichtig, hat nicht die Leuchtkraft des undurchsichtigen Farbenmaterials und namentlich nicht die des Kalkes. Eine mit reinem Weiß in Ölfarbe gestrichene Fläche erscheint gegen das Weiß des Kalkes ganz lichtlos. Da nun aber bei der Ausmalung eines Raumes die Malereien fast immer an ungenügend oder gar nicht direkt beleuchtete Orte hinkommen, so ist ein schon an und für sich leuchtendes Farbenmaterial notwendig. Da nun die Ölfarbe außerdem immer glänzt, wenn sie sich nicht oberhalb der erleuchtenden Lichtstrahlen befindet, so sind mit Ölfarbe auf die Wand gemalte oder in dieselbe eingelassene Bilder durch den spiegelnden Glanz fast gar nicht erkennbar und reihen sich nicht in die Erscheinung der übrigen Teile der Architektur ein. Daher ist auch immer für Malereien dieser Art entweder die Tempera- oder die Freskomalerei angewendet worden, in neuerer Zeit die Ölwachsfarben-, in allerneuester Zeit die Mineralmalerei und die Malerei mit Käsestoff und Kalk. Alle diese Malereien haben zwar eine besondere, durch ihr Material bedingte Technik, für welche auch wegen des veränderten Aussehens der trockenen Farbe gegen die nasse, frisch gemalte, Übung und Erfahrung notwendig ist, — das Wesentliche dabei ist aber immer, daß die Ausbildung des Sinnes für die Farbe und für die Behandlung derselben überhaupt und im besonderen Falle vorausgegangen ist. Für diese Ausbildung ist und bleibt

die Ölfarbe das geeignetste Material. Wer mit Hilfe derselben jene Ausbildung erlangt hat, der wird sich ohne besondere Schwierigkeit in die Technik und die Eigentümlichkeiten der anderen Malereien einarbeiten und sehr bald die notwendigen Erfahrungen über die Veränderung der nassen Farbe beim Trocknen erlangen.

DIE DEKORATIVE MALEREI.

Die dekorative Malerei¹⁾ beabsichtigt und bezweckt vor allen Dingen die Ausschmückung eines Raumes. Sie wählt wohl ihre Gegenstände der Bestimmung des betreffenden Raumes entsprechend und kann der für diese stets notwendigen Charakteristik nicht entbehren, wenn sie ihrer Aufgabe voll genügen will. Die Schönheit aber wird als Hauptziel festgehalten, wenn auch die ausdrucksvolle Zusammengehörigkeit des gewählten Gegenstandes mit der Bestimmung des Raumes und die charakteristische Darstellung desselben beeinträchtigt werden sollte. Sie steht dadurch im Gegensatz zur monumentalen Malerei und zur Historienmalerei überhaupt, bei denen ausdrucksvolle Darstellung des gewählten Gegenstandes und Zusammenhang desselben mit der Bestimmung des Raumes gleich wesentliche Ziele sind, wie die Schönheit.

Die dekorative Malerei löst diese ihre Aufgabe durch eine Darstellungsweise, welche wesentlich auf die Wirkung der Malerei im großen und ganzen, nicht auf die feinere Durchführung derselben in der Formgebung ausgeht. Man bezeichnet überhaupt auch einzelne Kunstwerke, bei denen sich eine solche Darstellungs- und Ausführungsweise vorfindet, als dekorativ. Indessen ist dies geringere Maß der Durchführung nicht notwendig mit dem dekorativen Stil verbunden, vielmehr ist das eigentlich bezeichnende für denselben, die vollkommen freie und selbständige Entfaltung der Kunstmittel zum Zwecke einer schönen Erscheinung. Diese Erscheinung

¹⁾ Nicht zu verwechseln mit Dekorationsmalerei.

läßt sich zwar nicht ganz von dem gewählten Gegenstande ablösen, aber sie geht nicht unmittelbar aus ihm oder seinem geistigen Inhalt hervor. Sie benutzt denselben eben nur zur Entfaltung der künstlerischen Mittel. Diese kann eine wahrhaft geniale sein, wie z. B. bei Makart. Ein Kunstwerk ist also dann als ein dekoratives zu betrachten, wenn die Mittel der Kunst, die Gestaltung durch Linie, Formgebung und Farbenwirkung, wenn auch noch so geschmackvoll, geistreich und schön, nicht nur dazu verwendet worden sind, um den Inhalt, den Gegenstand der Darstellung so vollkommen wie möglich zur Erscheinung zu bringen, sondern Selbstzweck sind.

Da bei dieser Darstellungsweise die Erscheinung nicht aus dem Inhalte hervorgeht, so ist auch die ganze Aufmerksamkeit und Anstrengung des Künstlers fast ausschließlich auf die Entfaltung der Kunstmittel und die durch dieselben herbeizuführende glänzende und schöne Erscheinung gerichtet. Würde damit zugleich eine Vertiefung in den Gegenstand und dessen Gestaltung vereinigt, so würden statt dekorativer — historische oder monumentale Kunstwerke entstehen. Die für diese Kunstrichtung begabten Künstler können sehr erfreuliche, ja bewunderungswürdige Werke schaffen, indessen würde es für die Kunst verderblich sein, wenn diese Richtung eine herrschende würde, ebenso wie Reichtum, Überfluß und Wohlleben verderblich werden, wenn sie nicht unter der Zucht des Geistes stehen.

Die mit der Architektur verbundene dekorative Malerei ist durch diese ihre Verbindung vor Ausschreitungen mehr geschützt, da sie genötigt ist, sich im angeordneten Rhythmus der Architektur einzufügen. Selbst wenn sie die reichste Entfaltung der Schönheit in Form und Farbe als wesentliches Ziel erstreben wollte, wird sie doch schon durch das Material, die bei demselben notwendige Technik, welche für sich meist eine große Aufmerksamkeit verlangt und die Beschränkung, welche dasselbe auferlegt, daran verhindert, dieser Neigung rücksichtslos zu folgen. Denn die bei den monumentalen Wandmalereien zu verwendenden Tempera-, Freskofarben usw. sind auch für die dekorative Wandmalerei das allein geeignete Material.

Es ist einleuchtend und selbstverständlich, daß die Entwürfe für solche Dekorationen bestimmt und genau gezeichnet sein und die Einteilung des Raumes, die Anordnung des Ganzen, sowie der einzelnen Teile bereits festgestellt enthalten müssen. Natürlich müssen auch, sollen wirklich gute Kunstwerke entstehen, sehr ausführliche und eingehende Studien gemacht werden. Ja, je weniger und je einfachere Mittel angewendet werden, um so mehr Kenntnis und um so größere Vorbereitung ist notwendig.

Bei der Freskomalerei muß eine Pause auf die Wand gebracht werden, bei den übrigen Wandmalereien ist dies empfehlenswert; daher ist es immer ratsam, für junge Künstler notwendig, auch für solche Malereien Kartons anzufertigen. Je ernster der Künstler seine Arbeit nimmt, umso größere Sorgfalt wird er auf den Karton verwenden, wenigstens was Richtigkeit der Gestalten, Charakteristik und Schönheit der Formgebung betrifft. Bei einigen Arten dieser Malereien, namentlich bei der Ölwachsfarbenmalerei, erlaubt allerdings die Beschaffenheit der präparierten Wandfläche, auf ihr mit weicher Kohle zu zeichnen: in solchen Fällen ist es daher möglich, eine kleinere Zeichnung durch Quadrate direkt auf die Wandfläche zu übertragen und von der Anfertigung eines Kartons abzusehen.

DIE TEMPERAMALEREI.

Der Gebrauch der Temperamalerei ist durch die Erfindung und Verbreitung der Ölmalerei ganz außerordentlich beschränkt worden. Vorher hat man sie nicht nur für Wand-, sondern auch für Tafel- d. i. Staffeleibilder angewendet. In diesen früheren Malereien sind die Zeichnung und die Angabe der Lokaltöne die wesentlichsten Mittel der Darstellung in koloristischer Beziehung gewesen. Es war dies ebensowohl der Empfindungsweise der Künstler jener Zeiten, wie auch der Eigentümlichkeit des Materials entsprechend, welches das eigentlich Malerisch-Koloristische nur in einem bescheidenen Maße erreichen läßt.

Heutzutage wird die Temperamalerei seltener verwendet, — von einigen Künstlern, wie oben angegeben ist, zur Untertuschung oder Untermalung ihrer Bilder. Es kann dann sogleich darauf weiter gemalt werden, und da fast gar kein Öl verwendet wird, ist die Gefahr des Nachdunkelns ganz ausgeschlossen. Diese farbige Angabe der Komposition ermöglicht es, der wirklichen Malerei dann gleich eine größere Vollkommenheit zu geben.

Zu Wandmalereien wird die Temperamalerei öfter angewendet, und zwar vorzugsweise da, wo sich die künstlerische Komposition besonders durch die Mittel der Zeichnung und in bezug auf die Farbe, vorzugsweise durch die Lokalfarben ausspricht. Denn der feine und edle Ton dieses Materials, die Einfachheit der Technik, die eine scharfe Angabe der Linien und der Zeichnung überhaupt ermöglicht, machen sie sehr geeignet für diese Art der Darstellung. Verwendbar ist sie nur in trockenen Innenräumen, die weder durch zu großen Temperaturwechsel, noch sonst irgendwie, Feuchtigkeit an oder in die Wände kommen lassen.

Das „Bindemittel“ der Tempera ist wesentlich vegetabilischer und tierischer Leim in verschiedener Mischung. Am gebräuchlichsten ist eine Mischung aus Ei (Dotter und Eiweiß), Weinessig und Gummitragant mit einigen Tropfen Leinölfirnis (gekochtes Leinöl) oder mit zähem venetianischem Terpentin. Dieser geringe Zusatz von Öl soll nur verhüten, daß die aufgetragenen Farben sich zu leicht beim erneuten Übergehen auflösen, und sollte ferner bewirken, daß einige Farben fester gebunden werden, was gewöhnlich bei den tiefen und durchsichtigen Farben notwendig ist.

Das Maß und Verhältnis der verschiedenen Bestandteile des Bindemittels läßt sich nicht ganz genau bestimmen. Auf ein Ei nimmt man ungefähr $\frac{1}{8}$ Liter guten Weinessig und einen Teelöffel Gummitragant, hierzu einige Tropfen Leinölfirnis oder eine ähnliche Quantität venetianischen Terpentins. Wie viel von diesem, um dem Material der Farben und der Beschaffenheit der Wand zu entsprechen, zuzusetzen ist, muß durch Versuche festgestellt werden. In keinem Falle darf so viel davon genommen werden, daß die Verbindung und Vermischung

mit Wasser irgendwie behindert ist, und andererseits darf die mit dem Bindemittel zu bereitende Farbe, unter Wasser gebracht, sich nicht lösen. Das Öl darf aber auch, wenn die Farbe auf Papier gesetzt ist, nicht auslaufen. In Summa kommt es darauf an, daß die Mischung die Farbe genügend fest, nicht zu leicht wieder löslich, und zu jedem Grad der Verdünnung mit Wasser fähig macht.

Statt dieser Mischung kann man die Farben auf dem Reibsteine auch nur mit dem Eigelb anreiben und nur einige Tropfen Mohnöl zusetzen. Davon natürlich ebenfalls nur so viel, daß die Farbe sich unter Wasser nicht auflöst und auf Papier gesetzt, kein Öl ausfließen läßt. Zum Eigelb tut man auch wohl ein paar Tropfen Holzessig, aber nur um dasselbe längere Zeit brauchbar zu erhalten. Auch in das Wasser, mit dem man malt, nimmt man einige Tropfen Holzessig, — mehr davon, wenn mit der Tempera auf sehr glatte Flächen gemalt werden soll.

Außer den hier angegebenen Arten der Bereitung des Bindemittels gibt es noch viele andere*), da es wesentlich nur darauf ankommt, die Farbe durch vegetabilischen oder tierischen Leim auf der Bildfläche zu befestigen, sie mit Wasser löslich, und dann, getrocknet, so viel wie möglich unlöslich gegen das Wasser zu machen.

Alle Temperamalerei ist in ungefähr einer halben Stunde trocken und darf nach wenigen Tagen durch darauf gebrachtes Wasser nicht leicht mehr löslich sein.

*) Die meisten dieser Rezepte beruhen auf der Eigentümlichkeit des Eigelb, mit Öl zusammengerührt, eine emulsionsartige Flüssigkeit zu bilden, die mit Wasser verdünnt werden kann, nach dem Trocknen der Farben aber durch Wasser unlösbar wird.

Ähnliche Angaben: 2 Teile Eigelb, 1 Teil guter alter Leinölfirnis, $\frac{1}{4}$ Teil Honig und 4 Teile Essig; oder

Der Inhalt von 20 Eiern wird mit 30—50 g in Wasser gelöster Seife, dazu 150 g Leinölfirnis innig verrührt nebst 100 g weißen Syrup und etwa dem dreifachen an Weinessig; oder

50 ganze Eier, $\frac{2}{3}$ Liter gekochtes Leinöl, $\frac{1}{6}$ Liter Terpentinsbalsam, $\frac{1}{2}$ Liter Essig, in $\frac{1}{2}$ Liter Wasser gelöst $\frac{1}{2}$ Ei voll grüne Seife, in der obigen Reihenfolge mit einander vereinigt.

Die Vermischung der verschiedenen Bestandteile des Bindemittels bewirkt man auf dem Reibsteine oder auf der großen Glasplatte mit dem Läufer, oder in einer dazu geeigneten Reibschale mit der dazu gehörigen Reibkeule. Zuerst reibt man das Ei mit ein paar Tropfen Öl an, setzt dann tropfenweise mehr Öl zu und wenn diese vollkommen zusammen vermischt sind, wird der Weinessig ebenfalls tropfenweise zugesetzt. Den Gummitragant kann man schon vorher in Weinessig gelöst und somit zugleich mit diesem, mit den anderen Substanzen vermischen.

Mit diesem so zubereiteten Bindemittel, das man in einer Flasche aufbewahrt, reibt man die fein pulverisierten Farben an. Man macht dies mit dem Spachtel auf dem Reibsteine bis zu der Konsistenz der Ölfarben und bewahrt diese Farben dann in kleinen glasierten, bis dahin ungebrauchten Töpfchen. Um sie sich brauchbar zu erhalten, gießt man etwas abgekochtes Wasser darüber.

Die Töne für größere Partien mischt man auf dem Reibsteine, kleine Mischungen auf einer blechernen, lackierten Palette, wie solche auch zur Freskomalerei gebraucht werden. Diese sind in der Form viereckiger Paletten aus Weißblech gefertigt und haben einen, kaum einen Zentimeter hohen aufrecht stehenden Rand ringsum, damit die mit Wasser etwa sehr verdünnten Farben nicht herunterlaufen können. Zwischen dem Daumenloch und dem unteren Rande läßt man etwas Blei unten befestigen, um das Gleichgewicht gegen den großen, noch mit Farbe beschwerten Teil herzustellen. Wenn man die Farben auf der Palette längere Zeit vor dem Trocknen bewahren will, setzt man dieselben nicht direkt auf die Palette, sondern auf einen auf diese gelegten nassen Streifen aus Tuch oder Fließpapier.

Eine besondere Präparation der Wand ist nicht nötig. Sie muß nur einen gut verriebenen, festen Bewurf haben, der geweißt, d. h. mit reinem Kalk überstrichen ist. Zu große Unebenheiten muß man mit glatt geschliffenem Bimsstein vorher abreiben.

Diese Wandfläche ist nun wie jede andere Bildfläche zu behandeln. Der Karton wird darauf gepaust und dadurch deutlich

gemacht, daß man die Kontur mit einem passenden (meist wohl bräunlichen) Ton antuscht. Auch kann man vor aller weiteren Ausführung, insbesondere vor Angabe der Schatten, zuerst die Lokaltöne antuschen.

Die Farbe trägt man ganz dünn, wie getuscht auf, mit mehr oder weniger deckenden Farben, aber ebensogut mit ganz durchsichtigen, wo dann der leuchtende Kalk vollkommen genügendes Licht verleiht. Darauf aber kann man, wo irgend es nötig ist, mit stärkerem Farbenauftrag decken, ja ordentlich impastieren. Doch muß man eine gewisse Gleichartigkeit der Behandlung festhalten, so daß die gleichen Helligkeiten und die gleichartig beleuchteten Partien auch technisch gleichartig auf dem ganzen Bilde behandelt werden.

Mit dieser Malerei kann man auf jedem Material (Stein, Holz, Metall, Papier usw.) malen, nur darf der Untergrund nicht durch eine zersetzende oder irgendwelche Eigenschaft einer Farbe schädlich werden.

DIE FRESKOMALEREI.

Man malt al fresco, d. h. auf den frisch aufgetragenen Mörtelbewurf einer Wand, mit den dafür geeigneten, nur mit Wasser angemachten Farben. Das Bindemittel für die Farben ist bei dieser Malerei der sich durch Verbindung mit der Kohlensäure in der Luft erhärtende kaustische Kalk des Mörtels. Diese Neubildung des kohlen-sauren Kalks beginnt immer nur bei der unmittelbaren Berührung mit der Luft¹⁾, also hier über der aufgetragenen Farbe, setzt sich allmählich nach innen zu weiter fort und befestigt so die kleinsten Farbenteilchen an ihren Stellen. Das technische Verfahren bei dieser Malerei wird demnach

¹⁾ Bei ganz unter Wasser gesetztem Kalk bildet sich dieser neue kohlen-saure Kalk in einer Art von Kristallisation, auch erst nur an der Oberfläche des Wassers, einer Eiskruste ähnlich, nicht unmittelbar auf dem unter dem Wasser liegenden Kalk selbst.

immer darauf gerichtet sein müssen, einerseits den Vorgang dieser neuen Erhärtung des Kalks (der Verwandlung des kautistischen Kalks in kohlen-sauren Kalk), zu verstärken, andererseits, für die Zeit des Malens, diesen Vorgang der Erhärtung zu verzögern. Ein Farbeauftrag über und auf bereits erhärteten Kalk würde gar keine Bindung und Befestigung haben.

Diese Art der Malerei ist bei den alten Völkern, vermutlich schon bei den Römern im Gebrauch gewesen. Die italienischen Künstler der Renaissancezeit haben ihre großen, unsterblichen Werke in dieser Malerei ausgeführt. Im Anfang vorigen Jahrhunderts haben deutsche Künstler (P. von Cornelius, Fr. Overbeck, Ph. Veit, W. Schadow und J. Schnorr) in Rom die Freskomalerei von neuem ins Leben gerufen (Casa Bartholdy, Villa Massimi). P. von Cornelius namentlich hat diese Art der Malerei nicht nur für die geeignetste, sondern für die allein geeignete gehalten, um die großen und größten Aufgaben der Kunst der Malerei lösen zu können.

In unserer Zeit ist das Fresko durch neu erfundene Arten der Malerei mehr in den Hintergrund gestellt worden. Diese Zurücksetzung hat die Freskomalerei wohl hauptsächlich aus folgenden Gründen erfahren: 1. weil sie leicht durch klimatische Einflüsse zerstört wird, namentlich durch Feuchtigkeit, die hinter ihr in der Mauer oder auf ihr aus der Luft erzeugt ist. 2. weil infolge der Fortschritte der Malerei nach der Seite der Natürlichkeit und Wirklichkeit hin durch die Ausbildung in koloristischer Beziehung ein größeres Maß dieser Eigenschaften der Malerei den Künstlern, wie den Beschauern Bedürfnis geworden zu sein scheint. Bedürfnisse, denen durch die neuen Erfindungen mehr, in manchen Beziehungen vollkommener Rechnung getragen wird, als dies bei der Freskomalerei der Fall ist.

Die geringe Widerstandsfähigkeit der Freskomalerei gegen die schädlichen klimatischen Einflüsse starken Temperaturwechsels und der Witterung beschränken jedenfalls die Verwendung dieser Art der Malerei auf solche Innenräume, welche weder direkter Einwirkung der Feuchtigkeit, noch eines sehr starken oder sehr schnellen Temperaturwechsels ausgesetzt sind. Die letzteren erzeugen auch immer Feuchtigkeit, die sich

an den Wänden niederschlägt und dadurch den neugebildeten kohlen sauren Kalk wieder zerstört. Hierdurch werden die Far benteilchen locker, ohne Bindung.

Das Farbenmaterial dieser Malerei beschränkt zwar nicht die Herstellung einer schönen, harmonischen Farbenwirkung, wie das die Werke Rafaels und die Decke der Sixtina eminent und vorzugsweise beweisen, — es beschränkt aber die Darstel lung einer spezifisch malerischen Intention.

Trotz dieser Beschränkung fördert die Freskomalerei meh rere für die Kunst wichtigste Vollkommenheiten.

1. Das bei dieser Malerei verwendete Material stellt die Verbindung der Gemälde mit der Architektur in der einfachsten und vollkommensten Weise her.

2. Gerade die Beschränkung des ganz spezifisch Malerischen nötigt unwiderstehlich, den Schwerpunkt der Darstellungen in die Bedeutung und Schönheit des gewählten Gegenstandes und seiner Gestaltung zu legen. Hierin liegt, bei dieser Art der Malerei, für den Künstler eine ganz besondere Anregung, die größten und höchsten Vorstellungen der Menschen in würdiger Weise zum Ausdruck zu bringen: die Freskomalerei fördert demnach die geistige Zucht und Ordnung in der Kunst.

3. Die Nötigung, das angefangene Stück an demselben Tage gleich fertig zu machen, ist zwar ein positives Hindernis für die Erreichung malerischer und namentlich stimmungsvoller Voll kommenheit, — aber es zwingt dies andererseits den Maler zum energischsten Zusammenfassen seiner Kraft und seines Könnens auf den gegebenen Punkt und doch zugleich mit Berücksichti gung des Zusammenhangs mit dem Ganzen.

Es ist wohl möglich, daß für Wandmalereien statt des Fresko eine der anderen Arten, welche die gewünschten Vor züge für das Kolorit oder die Dauerhaftigkeit besitzen, in Zu kunft mehr oder weniger ausschließlich zur Verwendung kommt. Dies ist auch um so weniger bedenklich, weil doch schließ lich sich mit diesen Malereien die angeführten Vorzüge des Fresko auch erreichen lassen, allerdings mit Ausnahme der Gleichartigkeit des Materials mit dem der Architektur.

Jedenfalls aber sollen hier die technischen Bedingungen der Freskomalerei für den dazu Berufenen dargelegt werden.

DIE MAUER.

Das Gebäude, auf dessen Mauern gemalt werden soll, muß genügend lange gestanden haben, so daß Senkungen des Mauerwerks, Risse usw. nicht zu befürchten sind. Auch muß dasselbe durch und durch getrocknet sein. Eine solche Mauer, auf welche gemalt werden soll, kann sowohl von Sandstein, wie auch von Ziegeln hergestellt werden. Hartgebrannte salpeterfreie Ziegel sind aber entschieden das vorzüglichste Material hierfür.

Auf diese Mauer wird zunächst ein Bewurf von Portland-Zement, mit Weißkalk gemischt, gebracht. Auf den $\frac{1}{2}$ Zoll dicken Zement kommt ein Mörtelbewurf als Untergrund für den eigentlichen Malgrund. Wenn die Mauer genügend gegen Feuchtigkeit, die von außen eindringen könnte, gesichert ist, kann dieser Untergrund auch unmittelbar auf die Sand- oder Ziegelsteinmauer aufgetragen werden. Ein wesentlicher Zweck desselben ist, eine vollständig gleiche Ebene zu bilden, damit der Malgrund ebenfalls ganz gleichmäßig dick für die ganze Bildfläche aufgetragen werden kann. Dies aber deshalb, damit nach Beendigung der Malerei ein möglichst schnelles und gleichmäßiges Trocknen stattfinden kann.

Zur besseren Verbindung und Befestigung des Untergrundes mit der Mauer ist sowohl der Sandstein, wie auch der Zementbewurf mit dem Spitzhammer auszuspitzen. Der Mörtel zu diesem Untergrund hat aus Weißkalk und grobem Sand zu bestehen. Der kaustische Kalk (am besten ein solcher, welcher eine kleine Beimischung von kieselsauren Alkalien hat) darf aber durchaus nicht kreidehaltig sein, weil er sonst alle Feuchtigkeit aus dem später darauf kommenden Malgrund zu schnell absorbiert. Der Sand muß durch sorgfältiges Waschen von allen Lehm- und Erdteilen befreit und durch ein grobes Sieb, 7 Drähte auf 2,4 cm, durchgeseibt sein. Der Mörtel des Untergrundes wird in 2 oder 3 Lagen von je 1 cm Stärke aufgetragen. Jeder folgende Auftrag erst, wenn der vorhergehende genügend angezogen hat. Je nach der Temperatur und dem Wetter wird dies beim Sandstein in 2 bis 3 Stunden, bei Backstein in $\frac{1}{2}$ oder

$\frac{3}{4}$ Stunden der Fall sein. Jede Bewurfschicht wird mit der Kelle angetragen, dann mit dem Holzbrett verrieben.

Schon für den Untergrund, jedenfalls aber für den Malgrund muß der Weißkalk sehr sorgfältig in einer mit Backsteinen ausgemauerten Kalkgrube gelöscht sein und etwa 3 Jahre darin gestanden haben, ehe er gebraucht wird. In dieser mit Brettern zugedeckten, so tief gelegenen Grube, daß sie mit einer 70 cm dicken Erdschicht bis zur Bodenoberfläche bedeckt werden kann, muß der Kalk vor Staub und Frost geschützt sein.

Der zu dem Mörtel des Malgrundes zu verwendende Grubensand muß natürlicherweise ebenfalls durch sorgfältigstes Waschen von allen Lehm- und Erdteilen gereinigt sein.

Bei der Zubereitung des Mörtels für den Malgrund müssen die im Kalk sich etwa noch vorfindenden harten Teile ausgesondert und nicht zerdrückt werden. Der Kalk und der Sand ist so vollständig wie möglich miteinander zu vermengen, ohne daß Wasser dazu genommen wird. Von dem reingewaschenen Grubensande, der durch ein Sieb mit 16 Drähten auf 2,4 cm durchgeseiht ist, werden 7 Teile zu 4 Teilen Kalk genommen. Ist der Kalk sehr fett, so ist ein wenig mehr Sand zu nehmen. Es kommt darauf an, daß der Bewurf möglichst fest wird. Ein einsichtiger und erfahrener Maurer wird bei den verschiedenen Sorten Kalk dies geringe Mehr oder Weniger am richtigsten nach seinen mit dem betreffenden Kalk gemachten Erfahrungen feststellen können.

Schon beim Untergrund kommt es wesentlich darauf an, daß keine lockeren Stellen im Bewurf sich vorfinden. Beim Malgrund darf dies natürlicherweise noch viel weniger der Fall sein. Der Untergrund muß vollkommen trocken und fest sein, ehe der Malgrund aufgetragen werden darf. Ratsam ist daher, ihn ein Jahr, bevor man zu malen gedenkt, antragen zu lassen, dann wird er ein wenig ausgespitzt, damit der neue Auftrag fester fassen kann. Danach werden vor allem die Teile, wo der Malgrund aufgetragen werden soll, so angefeuchtet, daß das Wasser nicht mehr einsaugen, sondern herunterlaufen will. Dies Anfeuchten soll aber nicht etwa nur unmittelbar vor dem Auftragen des Malgrundes geschehen, sondern es muß schon

einige Tage vorher damit begonnen werden. Der Mörtel wird dann von der Mitte des an dem Tage zu bemalenden Stückes aus nach den Rändern zu angetragen. Diese Ränder selbst sind ganz besonders sorgfältig zu behandeln, sowohl was das Anfeuchten betrifft, wie auch das Antragen und Andrücken des Bewurfs, was immer noch einmal zu wiederholen ist, wenn alles übrige als fertig und vollendet unberührt bleibt. Der Bewurf wird so dünnflüssig, daß er herunterzulaufen droht, mit der Kelle angetragen, darauf mit dem Brette, wenn man will auch noch mit dem mit Filz überzogenen, aber nicht mit dem eisernen Reibbrett verstrichen, zuletzt mit der Kelle geglättet. Hierbei darf aber nicht zu sehr gedrückt werden, wodurch die Kalkmilch ausgedrückt wird und glatte Stellen entstehen, welche die Farbe nicht annehmen.

Auf diesen Grund kann nun gemalt werden. Gewöhnlich zieht man vor, auf diesen Bewurf noch einen, mit feinerem Sand und mit etwas mehr Kalk fetter angemachten, ganz dünn (2 bis 3 mm stark), antragen zu lassen. Will man einen ganz feinen Grund haben, so nimmt man von pulverisiertem Alabaster oder weißem Marmor 3 Eßlöffel auf 1 Nösel (= $\frac{2}{5}$ Liter) Kalkmilch und trägt dies Gemisch mit einem großen weichen Pinsel auf den Malgrund auf.

Wenn Goldgrund zur Anwendung kommen soll, so muß der Bewurf hierfür zuerst, und zwar für den ganzen Goldgrund, angetragen werden, damit derselbe eine ganz gleichartige, ebene Fläche über die Vergoldung darbietet. Auf diesen Bewurf werden dann die Konturen der Figuren und Gegenstände, welche sich auf den Goldgrund absetzen sollen, gepaust und der innerhalb der Konturen befindliche Bewurf genau an der Kontur sorgfältig abgestochen und wieder beseitigt. Ebenso ist zu verfahren, wenn in einer Arabeske einzelnes, welches nicht gleich mit der Arabeske gemalt werden kann, später gemacht werden soll, zumal wenn dies selbständig abgegrenzte Teile sind. Auch hierbei wird der Grund für die Arabeske im ganzen aufgetragen und werden jene Teile an der gepausten Kontur sorgfältig abgestochen und herausgenommen. Beiläufig mag hier gleich über den Goldgrund bemerkt sein, daß derselbe am wirksamsten und eigentlich ausschließlich nur da anzuwenden

ist, wo derselbe das Licht auffängt und er dem Beschauer glänzend erscheint. Es ist dann dabei immer in Betracht zu ziehen, daß sich alles Dunkel gegen ihn absetzt.

DIE FARBEN.

Weiß. In der Freskomalerei wird der Kalk als Weiß gebraucht. Seine Leuchtkraft übertrifft die aller übrigen weißen Farben. Etwas von diesem Kalk wird beim Malen unter alle Farben gemischt, außer, wenn man mit ihnen nur lasierend verfahren will. Jene Beimischung befördert die Verbindung der aufgetragenen Farben mit dem Bewurf.

Zum Malen soll man sich nur des Kalks aus solchen Gruben bedienen, wie sie oben S. 163 geschildert sind. Es ist mehrmals der Versuch gemacht, diesen Kalk, nur wie alle anderen Farben gerieben, gleich ohne weiteres zum Malen zu verwenden. Allein die große Ätzkraft desselben schädigt zu leicht die sonst brauchbaren Farben. Deshalb entzieht man diesem Kalk, bevor man ihn zum Malen verwendet, ein gut Teil seiner Ätzkraft durch folgendes Verfahren:

Man tut den Kalk, der zum Malen verwendet werden soll, in eine Bütte von weichem Holz und gießt reichlich Wasser darüber, so daß dessen Oberfläche ein gut Stück über dem Kalk steht. Mehrmals im Tage rührt man mit einer Kelle (ebenfalls aus weichem Holz), Kalk und Wasser tüchtig durcheinander, nachdem man zuvor das vorige Wasser mit der Kruste, welche sich darauf gebildet hatte, abgegossen. Dies Verfahren wiederholt man jedenfalls mehrere Tage, ja, wenn man die Ätzkraft des Kalkes recht vermindern will, einige Wochen. Dann tut man ihn in einen neuen glasierten Topf und läßt ihn, gut zerquirlt, ordentlich aufkochen, muß aber sorgsam verhüten, daß er dabei irgendwo ansetzt. Nachdem das überschüssige Wasser abgegossen, läßt man den Kalk im Topfe kalt werden, ballt ihn darauf fest in Kugeln zusammen, läßt ihn trocken werden und reibt ihn zum Gebrauch, wie andere Farben. Jenes lange Schlemmen hat man auch durch mehrfaches, etwa siebenmaliges Aufkochen ersetzt, wobei man nach jedem Abkochen

das Wasser abzugeben und neues darauf zu tun hat. Durch kein Verfahren aber darf dem Kalk zu viel Ätzkraft entzogen werden.

Gelb. Lichter Ocker. Man muß suchen, möglichst schönen zu erhalten. Der vorarlberger wird in dieser Beziehung gerühmt. Der lichte Ocker trocknet ganz besonders hell auf, verhältnismäßig heller als andere Farben.

Gelboxyd (Marsgelb). Gut verwendbar wie alle Oxyde von Eisen, Blei (Mennig), Chrom (Chromoxydgrün) usw. Kadmium, hell und dunkel. Goldocker.

Rot. Gebrannter lichter Ocker.

Indischrot.

Venetianischrot.

Eisenoxyd, hell, mittel, dunkel, violett.

Gebrannter Goldocker.

Gebrannter Dunkelocker.

Mit diesen Farben ist ein schönes, brillantes, edles Rot in großen Gewandmassen schwer herzustellen, wohl aber in kleinen Dimensionen.

Zinnober ist nicht zu gebrauchen. Er soll jedoch durch folgendes Verfahren verwendbar gemacht werden (?): Man tut ein Stück ungelöschten Kalk in einen Topf mit kochendem Wasser und läßt ihn, nachdem er sich zerteilt, setzen. Dies Kalkwasser gießt man über den ebenfalls in einem Gefäße befindlichen Zinnober, so daß dieser von jenem vollkommen überdeckt ist. Nachdem sich der Zinnober gesetzt, gießt man das Wasser ab und wiederholt die Prozedur viermal, wobei man aber noch einmal von neuem Kalk aufgelöst hat. Danach läßt man den Zinnober in der Sonne stehen. Hiernach soll er auch die Verbindung mit dem gelöschten Kalk vertragen. — Jedenfalls ist ratsam, vor der Verwendung solchen Zinnobers sorgfältige Versuche damit anzustellen.

Braun. Dunkelocker.

Dunkeloxyd (Marsbraun).

Umbra, gebrannt und ungebrannt.

Terra di Siena, gebrannt und ungebrannt.

Diese Farbe, namentlich die gebrannte, ist von ganz besonderer Wichtigkeit für die Freskomalerei, ihres Farbentons wegen und weil sie verhältnismäßig dunkel auf trocknet. Für alle Farbentöne, die dunkel wirken sollen, tut man daher wohl, je nach dem Charakter des Tons, mehr oder weniger von der gebrannten Terra di Siena hineinzunehmen. Man muß daher auf die Herstellung derselben besondere Sorgfalt verwenden. Zu diesem Zweck sortiert man die ungebrannte Terra di Siena und sucht die hellsten und brillantesten Stücke aus und brennt auch die verschiedenen Sorten besonders. Man brennt dieselben $\frac{3}{4}$ Stunden über Kohlenfeuer, ein Verfahren, das man auch einige Male wiederholen kann.

Blau. Blaugrün-Oxyd, Nr. 1, 2 und 3.

Ultramarin.

Kobalt. Diesen sowie auch das Ultramarin darf man nicht unmittelbar auf den Bewurf auftragen. Man übergeht daher das Stück, welches mit einer dieser Farben gemalt werden soll, zuerst ganz dünn mit gebranntem lichtem Ocker oder gebrannter Terra di Siena mit etwas Kalk gemischt. Auf diese Anlage erst malt man mit jenen Farben.

Man tut auch wohl, unter Kobalt immer etwas grüne Erde zu nehmen, sowohl bei einem Himmel, wie bei blauen Gewändern.

Grün. Mittel-Blaugrün.

Grün-Chromoxyd, hell und dunkel.

Grüne Erde, dunkel und hell. Die grüne Erde trocknet sehr hell auf. Es müssen daher die damit gemischten Töne, z. B. Halbtöne im Fleisch, naß, vorzugsweise dunkel erscheinen.

Kobaltgrün. Dieses verträgt die Mischung mit Kalk, gibt aber mit lichtem Ocker oder andern Farben gemischt nur einen grauen Ton. Man müßte daher in einem Gewand vielleicht die Lichter aus grüner Erde und Ocker oder dgl. mischen, in den Halbtönen den grünen Kobalt aber rein gebrauchen.

Grün aus Chromeisenstein(?) ist etwas weniger tief und brillant als das Kobaltgrün, verträgt aber die Mischung mit jeder Farbe.

Schwarz. Gebrannte kölnische Erde gibt das möglich tiefste Schwarz beim Fresko.

Graue Erde. Trocknet außerordentlich hell auf.

Mit Ausnahme des Kalks, den man am besten partienweise immer frisch reibt, hebt man die andern Farben, feinpulverisiert, trocken in Gläsern oder Büchsen, gegen Staub wohl verwahrt, auf.

DIE GERÄTSCHAFTEN.

Für das Reiben der Farben braucht man selbstverständlich einen Reibstein mit Läufer. Auch die Mischung der Farben geschieht auf dem Reibstein. Zum Reinigen desselben, der Paletten usw. benutzt man einen Schwamm. Gefäße, einfache Töpfchen, für das Zugießen von Wasser auf Reibstein und Palette, wie zum Ausspülen der Pinsel. Selbstverständlich ist eine Waschschüssel nötig.

Man mischt die Farben mit einem Stahlspachtel. Ein solcher von Horn ist wegen des Wassers gar nicht, ein Holzspachtel nur selten, bei großen Massen, zu gebrauchen.

Die viereckige Palette ist von Weißblech mit einem rings, auch innerhalb des Daumenloches fortgesetzten, senkrecht aufstehenden Rand von etwa 1 cm Höhe umgeben. Man läßt wohl oben in der Palette, in einer Reihe einige schälchenartige Vertiefungen in das Blech klopfen, etwa 5, und in einer zweiten Reihe darunter noch einige, 3 oder 4, um da hinein gemischte Töne zu setzen, die sich darin besser naß erhalten, als auf der Fläche. Unten beim Daumenloch läßt man wohl etwas Blei anlöten, wodurch die Palette mehr im Gleichgewicht auf der Hand ruhen kann, wie dies auch schon beim Temperamalen als verwendbar empfohlen worden ist¹⁾.

Von den Pinseln werden alle beim Ölmalen gebrauchten, mit Ausnahme der Vertreiber, auch bei der Freskomalerei verwendet.

¹⁾ Statt des Daumenloches kann man auch unterhalb der Palette, rechtwinklig zu derselben stehend, einen Ring von abgerundetem Blech anlöten lassen.

Gemischte Töne, die man gern zu späterem Gebrauch aufheben will, läßt man nicht naß (d. h. nicht unter Wasser) stehen, sondern man läßt sie trocken werden und dann zu neuem Gebrauch anreiben. Naß, — greift der Kalk doch allmählich die Farben an, — ein Grund, aus welchem man auch gern die Malerei auf der Wand recht bald trocken werden sieht.

Aus demselben Grund macht man auch den eigentlichen Malgrund nicht zu dick und läßt ihn nicht auf einer noch nassen Mauer auftragen. Die trockene Mauer wird eben nun wegen der ersten Bindung des dünnen Malgrundes und wegen genügenden Naßbleibens während des Malens von außen so angefeuchtet.

Zu den notwendigen Gerätschaften kann man auch einen Stuhl mit einer Einrichtung zählen, welche das Malen von Deckengemälden erleichtert.

Es ist dies ein Stuhl mit einer daran befestigten Fußbank und einer hohen Lehne, an welcher oben eine bewegliche Stütze befestigt ist, denen ähnlich, welche an Stubenleitern zum Stellen und Stützen derselben dienen. Vermittels dieser beweglichen Stütze ist nun auch der Stuhl steiler oder schräger zu stellen. Dadurch kann sich der Kopf des Malers in jeder Richtung nach oben an die Stuhllehne anlehnen. Das Sitzen aber gewährt jedenfalls eine wünschenswert größere Freiheit der Bewegung, als das Liegen. Stehend würde es schwerer sein, den Kopf andauernd so nach oben gerichtet zu halten.

DAS MALEN AL FRESKO.

Wenn das Malen selbst nun beginnen soll, muß zunächst in der wirklichen Größe des Bildes eine Pause von dem Karton gemacht werden. War der Karton in einem kleineren Maßstab angefertigt, so müssen die Konturen durch Quadrate auf das Pauspapier in die wirkliche Größe übertragen werden. Man nimmt geöltes Pauspapier, damit durch das Auflegen der Pause auf den feuchten Bewurf dieselbe nicht leide. Die Pause ist oberhalb der Bildfläche so zu befestigen und durch irgend welche Vorrichtung so einzurichten, daß sie auch leicht von der Bildfläche zu entfernen, doch aber immer wieder genau auf die

richtige Stelle zurückzubringen ist. Da bei wagerechten oder gewölbten Decken weder Nagel noch Zwecke in dem nassen Bewurf haftet, so befestigt man den Streifen der Pause, den man grade gebraucht, am besten mit Oblaten. Die Stellen, an welchen die Oblaten gegessen haben, müssen dann sorgfältig herausgeschnitten und neu eingesetzt werden. Der aus der Oblate in die Wand gezogene Leim würde sonst die Farbe an diesen Stellen um vieles dunkler erscheinen lassen.

Ist nun der Bewurf an der Stelle, die gemalt werden soll, angetragen und hat er auch genügend angezogen, so daß die Oberfläche desselben nicht mehr tatsächlich feucht ist, so drückt man die Konturen usw. der Gegenstände, die gemalt werden sollen, mit einem geeigneten Pausstift durch. Diese Linien usw. werden dann als eingedrückte kleine Vertiefungen im Bewurfe erkennbar sein. Wäre letzteres der Beleuchtung wegen nicht der Fall, so reibt man die Rückseite der Pause mit einer trockenen Farbe, etwa mit Bolus, an, und paust dann erst.

Meist vor dem Pausen, in der Zeit, deren der Bewurf zum Anziehen bedarf, muß eine Palette mit den nach der Farbenskizze gemischten Tönen aufgesetzt werden.

Beim Freskomalen ist das Aufsetzen einer ordentlichen Palette, d. h. das Mischen einer zusammenhängenden, für die Farbe der zu malenden Gegenstände charakteristischen Reihe von Tönen durchaus notwendig. Nicht nur deshalb, weil die nasse Farbe tiefer, viel dunkler, genug durchaus anders, als trocken erscheint, sondern auch weil die verschiedenen Farben in einem verschiedenen Verhältnis gegeneinander, die einen heller, die andern dunkler aufrocknen. Ein Maler erlangt zwar bald die Übung, sich bei der nassen Farbe den Ton trocken vorstellen zu können, aber doch nur, wenn er ihn auch trocken gesehen hat. Beim Mischen der Farben streicht man deshalb den gemischten Ton auf ein großes Stück Umbrastein. Dieser saugt sogleich alle Feuchtigkeit auf und läßt augenblicklich den Ton trocken erscheinen.

So setzt man die Reihe der gemischten Töne auf dem Umbrastein nebeneinander und kann da sehen, ob die Mischung der Absicht entspricht.

Nach alledem wird einem jeden deutlich sein, daß es geboten ist, die Farbenskizze für Freskogemälde sehr sorgfältig und mit einem ähnlichen, wenigstens nicht glänzenden und durchscheinenden Material, wie die Ölfarbe ein solches ist, zu machen. Also mit Deck-, Tempera- oder Ölwachsfarbe.

Sobald alle Vorbereitungen (das Pausen, die Palette) fertig sind, übergeht man mit ganz verdünnter Farbe (also weniger Farbe und vielem Wasser) das ganze zu malende Stück. Dies geschieht vor allen Dingen, um das Hartwerden des Kalkes an der Oberfläche, diese Art Krystallisation des Kalkes, vorläufig zu verhüten. An und für sich würde ja gleichgültig sein, mit welcher Farbe dies geschieht. Indes soll man ja doch jede technisch notwendige Tätigkeit zugleich zur Förderung des künstlerischen Teils der Arbeit benutzen. Deshalb sind zu jener Anlage die Lokaltöne zu nehmen, aber auch gleichzeitig die Dunkelheiten, d. h. auch die Schatten anzugeben. Daß aber bei dem mit Kobalt oder Ultramarin zu malenden Blau, diese Anlage mit einem aus gebranntem lichten Ocker oder gebrannter Terra di Siena und Kalk gemischten Ton gemacht werden muß, ist bereits bei Aufführung dieser Farben gesagt. Ist nun diese dünne Anlage fertig gemacht und angezogen, so deckt man ordentlich und malt namentlich alles, was beleuchtet ist und leuchten soll, genügend pastos.

Man muß bemüht sein, möglichst bald zu den Ansätzen zu kommen, weil diese am schnellsten trocken werden. Deshalb geht man auch, wenn alles gedeckt ist, noch einmal über die Ansätze. Bei pastosem Auftrag der Farbe bleibt sie auch eine Zeitlang beweglich, was ja sehr eifrig zu benutzen ist. Nur die Gewöhnung, immer direkt und energisch auf das Wichtigste und Wesentlichste des grade zu bearbeitenden Stücks loszugehen, setzt den Freskomaler in den Stand, in der für die Tagesarbeit kurz bemessenen Zeit zu einer möglichst vollkommenen Darstellung zu gelangen.

Ist das betreffende Stück fertig vollendet, so kann man durch Lasieren die Wirkung noch erhöhen. Die gebrannte Terra di Siena spielt dabei die Hauptrolle und ist, rein oder mit anderen Farben gemischt, zu gebrauchen. Wesentlich beschränken sich die Lasuren auf die Schatten. Das Lasieren größerer Massen im

Licht ist sehr schwer zu ermöglichen. Bei kleinen Stücken gelingt es, und bei einiger Erfahrung und Geschicklichkeit immer, wenn mit den lasierenden Pinselstrichen geradezu gezeichnet werden kann. Die zum Lasieren zu verwendende Farbe muß man, in ihrer Mischung mit dem Wasser d. h. also in dem Maß ihrer Verdünnung, sorgfältig zurecht gemacht, in einem kleinen Gefäß (Töpfchen) bereit halten. Man rührt die verdünnte Farbe mit dem Pinsel wohl um, läßt aber nur wenig davon in demselben, und übergeht lieber, um den Ton oder die Dunkelheit zu verstärken, eine und dieselbe Stelle mehrere Male.

Auch beim Freskomalen wird man also, wo man durch leuchtendes Licht wirken will, stark impastieren, wo man den Reiz des Farbentons haben will, die Farbe verhältnismäßig dünner auftragen. Wo es sich um Schatten und Dunkelheit handelt, wird man, wenn auch nicht geradezu dünn, doch jedenfalls mit sorgfältiger und gleichmäßiger Behandlung die Farbe auftragen.

Einige Freskomaler sind der Meinung, daß man gleich von Anfang an stark decken, nicht zuerst jenen dünnen, schnellen Auftrag über das ganze Stück machen müsse. Dies letztere mindere die Bindekraft. Wesentlich kann dies nicht der Fall sein, da überwiegend die andere Weise befolgt wird. Aber den oben gemachten Bemerkungen über die Leuchtkraft des pastosen Auftrags und über den größeren Reiz des Farbentons beim weniger pastosem, dünnern Auftrag der Farbe entsprechend, kann man sich entscheiden, ob es für die eigene Intention am passendsten ist, überhaupt pastoser oder dünner zu malen, eine Freiheit, welche die Freskomaler schon immer benutzt haben.

Man mag aber nun dick oder dünn malen, notwendig ist, niemals mehr hinein zu malen, wenn das Trocknen des Bewurfs, d. h. also die Bildung jener Art von Kristallisation an der Oberfläche, beginnt. Denn dann bindet die Farbe nicht nur nicht, sondern die so gemachten Pinselstriche bleiben als farblose Erscheinung darauf sitzen. Trocknet also das Stück, ehe man es vollendet hat, so bleibt nichts übrig, als dies Stück herunterzuschlagen und am folgenden Tage mit besserm Erfolg auf frisch angetragenem Grunde zu wiederholen — es sei denn, daß nur

die Modellierung noch mangelhaft wäre, welche dann auf der getrockneten Malerei mit Tempera vollendet werden könnte.

Will man zwei Tage an einem und demselben Stück arbeiten, so mag man dies so anfangen, wie folgt. Man läßt am ersten Tag erst um Mittag antragen und malt bis zum Abend. Dann bedeckt man die Malerei mit etwa 4 Bogen nassem Fließpapier übereinander und bedeckt diese mit einem Lederkissen gegen die Malerei. Am andern Tage nimmt man mit einem scharfen Borstpinsel die Kruste, welche sich über der Farbe gebildet hat, herunter und deckt nun alles von neuem.

Da beim Freskomalen die Stücke immer einzeln angetragen werden und diese Ansätze, wenn auch noch so sorgfältig gemacht, doch immer sichtbar bleiben, so ist wünschenswert, eigentlich notwendig, die zu malenden Stücke auch immer mit einer wirklichen Linie endigen zu lassen. Also z. B. etwa mit dem Anfang oder Ende eines Gewandes oder Gewandstückes, beim Gürtel usw. Oder, wenn das nicht möglich, wenigstens mit einer geeigneten Modellierung. Z. B. mit dem Schatten einer Falte, beim Nacken mit der natürlichen Trennung der Körperteile oder mit der Grenze eines Muskels usw.

Ist nun die Tagesarbeit fertig, so schneidet man sorgfältig an der Linie der Endigungen den übrigen Bewurf ab und sticht oder schlägt alles überflüssig Angetragene wieder aus. Diese Ränder des Bewurfs müssen für den späteren Antrag ganz besonders sorgfältig und stark angefeuchtet werden, damit Altes und Neues sich fest verbindet. Dies Abstechen muß in einer, ein wenig schrägen, nicht senkrechten Richtung geschehen, weil sonst durch Antrag des neuen Bewurfs beim Andrücken desselben jedenfalls die schon fertige Malerei leiden, überhaupt aber die erste Verbindung des neuen Bewurfs mit dem alten sehr erschwert und beeinträchtigt werden würde.

Ebenso ist zu beachten, daß das, was in etwas anderes hineinragt, später zu malen ist, als dasjenige, worauf es sich abhebt. Also z. B. der Himmel, die Wand, die Draperie, worauf sich ein Kopf, eine Figur, absetzt, ebenso die Gestalt, in die etwas vor ihr Befindliches einschneidet, früher als dies letztere, usw.

Wenn bei irgendeiner Art der Malerei außer der Befähigung und dem künstlerischen Können überhaupt, Erfahrung notwendig ist, so ist es bei der Freskomalerei, wie sich dies aus dem Vorgegangenen wohl für einen jeden ergeben haben wird. Wo immer eine Technik von großer Bedeutung ist, da muß die gewissenhafteste Sorgfalt auf die Erfüllung der Bedingungen derselben gewendet werden.

In dieser Beziehung ist dann bemerkenswert, daß alles, was frisch und richtig hingesezt, nicht von neuem gedeckt zu werden braucht, am schönsten in der Farbe und mit einem milden Glanze oder besser gesagt, mit einem gewissen Grad von Durchsichtigkeit der Farbe auf trocknet.

Kommt man erst nach Verlauf einiger Zeit, etwa nach ein paar Stunden, dazu, helle Töne, Lichter, noch einmal zu decken, so muß man dies gleichmäßig überall an demselben Stück tun, denn die später neu aufgesetzten Lichttöne erscheinen getrocknet dunkler als die nicht von neuem gedeckten. Ebenso ist bei einem gleichartigen Hintergrunde (Architektur, Himmel u. dgl.), welcher in einzelnen Teilen an verschiedenen Tagen gemalt werden muß, die Wiederholung des Farbenauftrages auf jeden Teil an den verschiedenen Tagen nach Verlauf desselben Zeitabschnittes, wie auf dem ersten Stücke, zu bewerkstelligen. Wird der zweite Auftrag nach Verlauf einer kürzeren Zeit gemacht, so trocknet das betreffende Stück heller auf, im entgegengesetzten Falle dunkler.

Sind sehr große, zartgefärbte Flächen zu malen (z. B. ein Himmel), die man in der Nähe nicht zu übersehen und deren nebeneinander stehende Töne man naß nicht scharf genug zu unterscheiden vermag, so wird eine erkennbare Bezeichnung der Grenzen der verschiedenen Töne nach Helligkeit und Farbe gute Dienste leisten, etwa durch Fäden, welche zu diesem Zwecke so über die Bildfläche gespannt sind, daß sie, an einer Seite abgenommen, wenn nötig, leicht wieder aufgelegt werden können.

DIE RETUSCHEN.

Ist ein Freskogemälde fertig und trocken, so kann mit Tempera noch sehr viel in bezug auf Haltung und Deutlichkeit nachgeholfen werden. Es wird sich dabei immer wesentlich um Modellierung und Dunkelheit, zumeist um die Zeichnung mehr handeln, als um die Farbe, obschon auch dies letztere, wenn gleich nur bei kleinen Partien, doch möglich ist. Jenes erstere wird mit einfachen, etwas zu verändernden dunkeln Tönen, — weniger warm für die Halbtöne, warm für die Schatten, — am sichersten in der Weise des Zeichnens, durch Schraffierung erreicht. Gewissermaßen tuschend zu verfahren, d. h. mit einem Ton eine ganze Fläche zu überziehen, ist nicht ratsam, weil ein Erfolg ganz unsicher. Bei einem kleinen Stück läßt sich das Überziehen mit einem Ton bei genügender Erfahrung und Geschicklichkeit allenfalls herstellen. — Statt der Tempera wird jetzt vielfach die Ölwachsfarbe zu den Retuschen beim Fresko verwendet. —

Gelegentlich hat man wohl mit Pastellstiften in Freskobilder hineingezeichnet. Wenn die Räume zeitweise mit Wärme, oder auch mit Licht- und Lampendunst (wie z. B. in katholischen Kirchen) erfüllt werden, dann sind auch diese losen Pastellstriche mit der Zeit fest geworden.

ZUSATZ.

Die technische Vortrefflichkeit der pompejanischen Fresken wird gewöhnlich von den Architekten der überaus sorgfältigen, mechanischen Herstellung des Bewurfs bei den Römern (s. Vitruv, Buch VII, Kap. 3) zugeschrieben. Einige Chemiker, welche sich mit diesem Gegenstande beschäftigt haben, stellen in Abrede, daß der mechanisch so sorgfältig hergestellte Grund, der Bewurf, die wesentliche Ursache der Vortrefflichkeit jener Fresken sei. Sie sind der Meinung, daß diese technische Vortrefflichkeit vielmehr das Resultat einer innigeren chemischen Verbindung der Farben mit dem kaustischen Kalk sei. Diese

würde durch Vermischung der Farben mit Käsestoff (Quark) und demnach durch die Verbindung der Milch- oder Käsensäure mit dem Kalk herbeigeführt. Diese Verbindung bringe eine solche Erhärtung des Materials hervor, daß Feuchtigkeit gar keinen Einfluß darauf ausüben könne. Die ganz außerordentliche, unzerstörbare Bindekraft des mit Quark gemischten Kalkes ist ja auch eine allgemein bekannte und noch jetzt namentlich von den Zimmerleuten benutzte Tatsache.

Es wird nun folgendes Verfahren vorgeschlagen. Der Käsestoff, welcher immer leicht zu erhalten ist, indem man in die erhitzte Milch ein paar Tropfen Salzsäure tut, wodurch sich derselbe sogleich niederschlägt, — wird auf einem Reibsteine gerieben. Dabei wird so viel Kalkhydrat in Pulverform allmählich hinzugesetzt, bis sich beides in eine zähe, fast durchsichtige Masse verwandelt hat. Mit dieser Masse werden die Farben abgerieben. Verwendbar sind die sämtlichen Freskofarben, welche durch Alkalien oder durch die atmosphärische Luft nicht verändert werden. Das Maß des Wassers, welches mit dem Pinsel hinzuzusetzen ist, ergibt sich leicht bei der Verwendung. Zu wenig Wasser würde die Farbe klebrig, wie Stärke, im Pinsel haften lassen. Zu viel Wasser würde die Bindekraft verringern.

Vor dem Beginn des Malens wird der aufgetragene Bewurf mit Kalkmilch von frisch gelöschtem Kalk überstrichen, zuletzt die halbtrockene Malerei ebenso mit wirklicher Milch, wodurch der etwaige Überschuß von Kalk, welcher der Farbe beigemischt sein könnte, gebunden werde.

Durch dies Verfahren sollen die Farben jene feste Bindung und Widerstandsfähigkeit gegen alle Feuchtigkeit erhalten. Zugleich soll dadurch die Farbe jenen milden Glanz, oder eigentlich vielmehr jenes Maß schöner Durchsichtigkeit bekommen, welches die antiken Fresken so auszeichnet.

Beachtung verdient jedenfalls wohl dies Verfahren schon deshalb, weil es wenigstens eine feststehende Tatsache ist, daß ein Anstrich von Farben, welche mit einer Mischung von Kalk und Käse (Quark) angemacht sind, auch auf einer trockenen Wandfläche eine ganz außerordentliche Festigkeit und Härte und ebenso eine außerordentliche Widerstandsfähigkeit gegen alle Feuchtigkeit erlangt.

Da nun die Feuchtigkeit der größte Widersacher der Freskomalerei in unserem Klima ist, so kann der Sache durch weitere Verfolgung des hier vorgeschlagenen Verfahrens, welches sich in kleineren Versuchen bewährt zu haben scheint, ein guter Dienst geleistet werden.

*Nach neueren Untersuchungen verdanken die antiken Wandmalereien in Rom, Pompeji u. a. ihre Festigkeit (außer dem vermutlichen Zusatz von organ. Substanz) dem Glättungsverfahren, durch das die Oberfläche nicht nur dicht, sondern auch glänzend gemacht wurde. Das antike Verfahren hat somit eine gewisse Verwandtschaft mit dem späteren Stucco lustro, bei dessen Herstellung zur leichteren Glättung der Stuckmalerei eine Lösung von venetianischer Seife ganz dünn überstrichen und mit heißem Glätteisen übergangen wird. Näheres darüber ist zu finden bei Berger, Maltechnik des Altertums (Beiträge zur Entwicklungsgeschichte der Maltechnik Bd. I u. II München 1904).

DIE MALEREI MIT KÄSESTOFF (KASEIN) UND KALK.

Schon vor mehr als hundert Jahren ist von Chemikern auf die Dauerhaftigkeit, Festigkeit und Widerstandsfähigkeit gegen alle Feuchtigkeit hingewiesen worden, welche ein Farbenanstrich besitzt, bei dem Käsestoff und Kalk als Bindemittel gebraucht ist. Wirklich ist dies Bindemittel seit langer Zeit angewandt worden, aber fast ausschließlich zu Dekorationszwecken und nur ausnahms- und versuchsweise zu künstlerischen Darstellungen. Dabei ist dann wesentlich das Verfahren beobachtet worden, welches oben in dem Zusatz der Freskomalerei beschrieben worden ist. Zwar ist bei diesen Versuchen, statt einen frischen Freskobewurf herzustellen, nur der alte und trockene Bewurf mit der Kalkmilch von frisch gebranntem und gelöschtem Kalk überstrichen und angefeuchtet und auf dem

selben, wenn er angezogen hatte, gemalt worden, das ist aber ebensowenig etwas wesentlich Abweichendes, wie, daß man statt des frisch und künstlich hergestellten Käsestoffs, einfach frischen weißen Käse, Quark, mit etwas Wasser zu einem Brei angerieben und statt des Kalkhydrats mit gelöschtem Kalk aus einer alten Kalkgrube vermischt hat.

Erst in neuester Zeit ist diese Art der Malerei mit Käsestoff und Kalk, zu großen künstlerischen Arbeiten mit bestem Erfolg verwendet worden. Den tatsächlichen Beweis für die Dauerhaftigkeit derselben und ihre Widerstandsfähigkeit gegen die schädlichen Einflüsse der Atmosphäre, namentlich der Feuchtigkeit, kann freilich erst die Zeit liefern.

DIE WANDFLÄCHE, DER VERPUTZ DER MAUER

wird bei der jetzigen Anwendung dieser Malerei auf eine besondere Weise sorgfältig vorbereitet. Auf einem trockenen und festen Untergrund (Rapp-Putz), der durch mehrmalige Lagen, wie der Untergrund beim Fresko, in einer Dicke von 2 bis 3 Zoll rh. = 4 bis 7 cm hergestellt worden ist, wird der eigentliche Malgrund in einer Dicke von 1 bis 2 cm aufgetragen. Dieser besteht zu gleichen Teilen aus gebranntem, gelöschtem kaustischem Kalk und aus Marmorsand, wie solcher in Italien schon seit alter Zeit hergestellt worden ist; also eine Art Zement. Wenn dieser Bewurf genügend getrocknet ist, wird er auf ein beliebiges Korn abgeschliffen, dann abgefegt und zuletzt mit Tüchern abgeklopft, damit kein loser Marmorstaub sich auf dem Putz vorfindet.

DAS BINDEMITTEL

besteht aus drei Teilen frischem, weißem Käse (Quark) und aus einem Teile schon lange gelöschtem Kalk. Man reibt zunächst den Quark mit etwas Wasser zu einem feinen Brei, setzt dann erst den Kalk zu und reibt die Mischung von neuem durch.

DIE FARBEN,

welche zur Freskomalerei benutzt werden können, sind auch hier verwendbar, also namentlich die Ocker und Oxyde; alle Arten von Zinnober sind gänzlich auszuschließen. Diese Farben hat man ganz fein gerieben in Gläsern vorrätig und reibt davon mit dem Bindemittel so viel an, als man an dem Tage zu gebrauchen gedenkt. Hat man große Massen zu malen, so mischt man sich die Töne ohne das Bindemittel, die Farben nur mit Wasser angerieben. Dann nimmt man so viel von dem gemischten Ton, als man tagsüber gebraucht, und setzt das nötige Quantum Bindemittel hinzu. Im Sommer ist eine tägliche Erneuerung der angemachten Farbe nötig; jedoch kann man Farbenreste noch am folgenden Tage benutzen, wenn man sie abends nach der Arbeit unter Wasser gesetzt hat; dies Wasser ist natürlich vor dem Gebrauch der Farbe abzugießen. Im Winter halten sich die mit dem Bindemittel versetzten Farben zwei Tage, nur müssen die Farbennäpfchen gut zugedeckt werden. Der gelöschte Kalk ist immer im Steintopfe gut verschlossen zu halten. Den frischen Käse erhält man unter Wasser eine Woche lang brauchbar. —

Mit den so gemachten Farben kann man je nach Bedarf dick und dünn malen. Der Unterschied zwischen der nassen und der getrockneten Farbe in bezug auf Dunkelheit und Ton ist bedeutend geringer als bei der Freskomalerei.

Das Aufpausen auf die für die Malerei vorbereitete Wandfläche kann man nicht in der sonst üblichen Weise vornehmen. Man durchsticht zu diesem Zwecke auf der nach dem Karton gemachten Pause die Umriss der Figuren und bringt dieselbe mit Hilfe pulverisierter Umbra, vermitteltst eines durchlässigen Pausbeutelchens auf die Wandfläche. Die so gepausen Konture zieht man dann mit einer mit dem Bindemittel angemachten Farbe nach.

Diese Malerei gewährt also auch den Vorteil, daß die ganze Komposition mit den einfachsten Mitteln, also gewissermaßen als Zeichnung, am einfachsten mit Umbra angetuscht, zur Anschauung gebracht werden kann. Man übersieht dadurch an Ort und Stelle das Ganze der Komposition und kann die etwa

notwendig erscheinenden kleinen Änderungen, in bequemster Weise, ohne irgend ein technisches Bedenken vornehmen. Eine solche Anlage der ganzen Komposition ermöglicht es, überall mit dem Wichtigen zu beginnen und erleichtert das Festhalten der gesamten Idee bei der Ausführung des Einzelnen.

*Neuerer Zeit fabrizieren die Farbenhändler schon gebrauchsfertige Kaseinfarben. Besonders werden die nach Angabe des Düsseldorfer Malers Fritz Gerhardt hergestellten „Marmor-kaseinfarben“ gerühmt: sie sollen eine große Festigkeit erreichen und an Farbtiefe allen Ansprüchen genügen. Hervorragende Werke sind damit gemalt (Ruhmeshalle zu Berlin von Geselschap, die Friedenskirche zu Düsseldorf von Gebhardt, Aula der Kunstakademie daselbst von Janssen u. a.).

DIE ÖLWACHSFARBEN-MALEREI.

Die Ölwachsfarben-Malerei ist vor einer Reihe von Jahren vom Professor Andreas Müller in Düsseldorf erfunden worden. Ihre Verwendung besonders zu monumentalem und dekorativem Schmuck in Verbindung mit der Architektur hat seitdem bei Innenräumen in immer steigendem Maße stattgefunden, so daß Arbeiten dieser Art jetzt vielfach, wenn auch nicht ausschließlich, in dieser Malerei ausgeführt werden.

Dieselbe bietet auch ganz besonders geeignete Mittel hierfür dar. Sie glänzt nicht, stellt den ganzen Farbenreichtum der Ölmalerei zur Verfügung und hat mindestens dieselbe Dauerhaftigkeit wie diese, wenn nicht eine größere. Den Übelständen der letzteren, dem Nachdunkeln und Reißen, scheint dieselbe nicht ausgesetzt zu sein, während man doch sehr bald über die schnell getrocknete Farbe malen kann. Denn je nach der Temperatur kann man dies nach ein paar Tagen oder einer Woche tun.

Die getrocknete Ölwachsfarbe ist allerdings viel heller als die nasse. In den lichten Tönen aber zugleich viel leuch-

tender, und dabei ist der Unterschied ein so geringer, namentlich gegen die Unterschiede des Fresko in dieser Beziehung, daß man nach nur einiger Erfahrung mit Sicherheit sich das Aussehen der trockenen Farbe bei der nassen vorstellen kann. Die dunkeln Farben erscheinen getrocknet nicht nur weniger tief, sondern auch stumpfer. Dies ist aber für den Zusammenhang mit der Architektur günstig und außerdem ist der Unterschied auch hier nicht im entferntesten so groß, wie bei der Fresko- und Leimfarbenmalerei. Die dunkeln Farben behalten doch immer ein wenig von dem saftigen und durchscheinenden Ton der Ölfarbe.

Die Mauer, auf der gemalt werden soll, muß für diese Malerei besonders vorbereitet werden, und hat Professor A. Müller folgende Vorschrift hierfür gegeben.

1. PRÄPARATION DER MAUER.

Der Mauerbewurf darf nicht glatt, sondern muß von einer möglichst gleichmäßigen Rauigkeit sein. Eine gute Sorte Kalk (dem trierschen entsprechend) wird mit reinem, d. h. gewaschenem und gesiebtem Sande, wie gewöhnlich, zum Bewurf gemischt, der Bewurf aber nicht mit der Kelle geglättet, sondern nur mit dem Reibbrett abgerieben.

2. PRÄPARATION DES GRUNDES AUF DER MAUER.

Ist der Bewurf vollständig ausgetrocknet, so tränkt man die Wand mit heißem, gut trocknendem, gekochtem Leinöl, zur Hälfte mit Terpentinöl gemischt. Der Zusatz von Terpentinöl ist nötig, damit das Öl, recht verdünnt, umso besser in die Wand einziehe. Darauf streicht oder vielmehr tupft man anderen Tags eine dünne Farbe, bestehend aus in gekochtem Leinöl abgeriebenem Bleiweiß und Mittelocker (ocre de rue) auf dieselbe, so daß die Farbe möglichst in die Rauigkeit der Wand hineingearbeitet wird. Ist diese Farbe recht trocken geworden, so wiederholt man dasselbe Verfahren mit einer etwas dickeren

Farbe. Dies geschieht noch ein drittes und wenn notwendig noch ein viertes Mal. Man kann dabei der Farbe, damit sie rascher trockne, etwas kalziniertes Zinkvitriol¹⁾ zusetzen, weil es sehr darauf ankommt, daß jede Farblage immer recht trocken sei, ehe die weitere darauf kommt.

Ist die letzte Farbe gut trocken, so schleift man die Wand mit Bimsstein und Terpentinöl, wobei man den Schliff darauf sitzen läßt, und ihn jedoch wieder glatt streicht. Ist auch das gut trocken geworden, so überstreicht man den Grund mit einer fetten, im gekochten Leinöl abgeriebenen Farbe recht gleichmäßig in dem Ton, welchen man am liebsten als Grund für seine Malerei hat, der jedoch nicht zu dunkel sein darf.

Man kann auch, wenn man dies vorzieht, noch einen matten Grund, als letzten, darauf setzen und auf diesen dann mehr aquarellartig malen, während man auf dem anderen fetten Grunde von vornherein gleich mehr deckend zu Werke gehen muß.

Mitunter wird es ratsam sein, nicht unmittelbar auf die Mauer zu malen, namentlich wenn durch Feuerungsanlagen oder aus sonst einem Grunde zu befürchten ist, daß Sprünge und Risse in die Mauer kommen. Dann ist es besser, auf Leinwand zu malen und diese, je nach des Orts Gelegenheit, entweder auf die Mauer aufzukleben oder, auf Rahmen gespannt, in die Mauer einzulassen. Die zwischen dem umschließenden Rahmen des Bildes und der Mauer etwa sichtbaren Fugen sind leicht durch Zement oder Kitt unsichtbar zu machen.

PRÄPARATION DES GRUNDES AUF LEINWAND.

Bei gewöhnlicher Leinwand genügt das einmalige Auftragen einer fetten Grundfarbe.

Zieht man vor, auf Kreidegrund zu malen, so bereitet man denselben folgendermaßen, um ihn auf der Leinwand, Holz usw.

¹⁾ Der gewöhnliche grünliche Zinkvitriol wird unter Umrühren über Feuer geschmolzen. Wenn er, verdampft, wie grober Sand ist, wird er über dem Feuer weiter umgerührt, bis er wie feiner Sand geworden ist. Getrocknet ist er dann gegen Feuchtigkeit geschützt aufzubewahren.

aufzutragen: Man nimmt zu $\frac{3}{8}$ Liter Leimwasser 1 Teelöffel Honig, um damit die Kreide anzumachen. Die Probe, daß man das rechte Maß getroffen, besteht darin, daß beim Gegendrücken gegen die trockene Grundierung kein Knistern erfolgt, die Grundierung aber ebensoviel Wasser wie Öl einsaugt. Auf diese Kreidegrundierung muß man allerdings einigemale grundieren. Zuerst durch Weiß, mit gekochtem Leinöl angerieben. Diese Farbe muß man mit Terpentin so verdünnen, daß sie wie Milch erscheint. Nach acht Tagen wiederholt man den Anstrich mit denselben Ingredienzien, die aber breiartig dick angemacht sind. Abermals nach acht Tagen kann dies Verfahren noch einmal wiederholt werden. Zuletzt kann man auch hier, wie auf die Wand, einen matten Grund aufsetzen.

DIE ÖLWACHSFARBE.

Für die Zubereitung der Farben hat Professor Andreas Müller anfänglich folgendes Verfahren angeordnet: Man löst 1 Teil weißes Jungfernwachs in 3 Teilen Terpentin auf und tut einige Tropfen gekochtes Leinöl dazu, — je nach der Quantität mehr oder weniger. Die Farben sind mit gekochtem Leinöl abzureiben, dann setzt man von jenem Bindemittel nach Bedürfnis hinzu. Beim Gebrauch soll man nämlich zu der fertig angeriebenen Farbe ebensoviel von derselben fein zubereiteten Farbe trocken hinzusetzen. Zu dieser dann ein wenig von dem obigen Bindemittel und zwar zu einer haselnußgroßen Masse geriebener und ebensoviel trockener Farbe etwa sechs Tropfen. Will man das Trocknen der Farbe beschleunigen, so setzt man zu jener Masse Farbe eine Messerspitze kalziniertes Zinkvitriol.

Die Farbenhandlung von Dr. Fr. Schoenfeld & Comp. in Düsseldorf liefert, genau nach den Vorschriften des Professor A. Müller angefertigt¹⁾, alles zu dieser Malerei Notwendige: Bindemittel, Trockenmittel, Grundierung, präparierte Leinwand, Farben. Die letzteren trocknen alle sehr schnell, namentlich am schnellsten das Kremnitzerweiß, das dann auch noch sehr bald so hart wird, daß es von der Palette herabfällt.

¹⁾ Ähnlich auch andere größere Farbenhandlungen.

Dieser Übelstand eines übermäßig schnellen Trocknens wird durch eine, ein klein wenig veränderte Herstellung des Bindemittels und der Farben mit demselben vermieden. Hierbei wird 1 Teil Jungfernwachs in 11 Teilen (erhitztem) Leinöl aufgelöst und eine äußerst geringe Quantität Kopal- oder Bernsteinlack zugesetzt. Mit diesem Bindemittel wird die Farbe abgerieben und beim Malen dann ebenso wie die vorhin besprochene mit Terpentin vermischt. Die so zubereitete Farbe bleibt fast einen ganzen Tag naß, wenn man stark impastiert, einige Stunden beweglich, trocknet danach aber ebenfalls sehr schnell. Sie ist vielfach verwendet und hat sich bewährt.

DIE BEHANDLUNG DER FARBE.

Die Farbe muß, zum Auftrag auf die Bildfläche mit Terpentin, vermittels des Pinsels auf der Palette dünnflüssig gemacht werden. Fast immer wird es am vorteilhaftesten sein, die ganze Anlage gleichmäßig dünn zu machen, um dann deckend darüber zu gehen. Bei starkem Farbeauftrag kann man die Töne eine kurze Zeit — viel länger bei Verwendung des zuletzt erwähnten Bindemittels — wirklich naß ineinandermalen, was ja immer besonders wünschenswert ist. Man kann auf den Lokaltönen Lichter zeichnerisch auf- und ebenso Dunkelheiten hineinsetzen, gleichviel ob die Farbe naß oder trocken ist. Eine Veränderung des Tons durch Übergehen einzelner Stellen ist nicht bemerkbar gewesen.

Will man die Farbe schneller trocken haben, so setzt man auf der Palette mit dem Pinsel etwas von dem hierzu bereiteten Trockenmittel hinzu. Die Farbe bindet dadurch nur um so fester. — Ist die Farbe zu mager, so muß man etwas von derselben fein pulverisierten trockenen Farbe zusetzen.

Zu dieser Malerei, wie zum Fresko, werden immer nur schon geübtere Maler kommen. Da nun die Ölwachsfarbe unter Berücksichtigung ihrer Eigenschaften jede Art der Behandlung erlaubt, so wird jeder Künstler bald die Art und Weise finden, durch die er seine Intentionen am vollkommensten zur Erscheinung bringt. Er kann dick oder dünn, im einzelnen oder im

ganzen malen. Beliebig schnell eine Übermalung folgen lassen, demnach ungehinderter als fast in allen übrigen Arten der Malerei seine Absichten zur Ausführung bringen.

Die Art der Grundierung erlaubt auf der Bildfläche zu zeichnen, wenigstens mit weicher Kohle. Man kann also nach einer kleineren Zeichnung die Komposition durch Quadrate auf die Bildfläche übertragen. — Hierauf kann man, je nach Gewohnheit des Künstlers, der Größe des Bildes oder dem Inhalt des Dargestellten am entsprechendsten, entweder zuerst durch Tuschen mit einem Ton die Komposition auf der Wand d. h. Bildfläche sichtbar machen, oder mit einer farbigen Antuschung die Gesamterscheinung. Man kann aber auch gleich mit wirklicher Malerei beginnen, genug ganz frei die Art der Behandlung wählen, welche am geeignetsten ist, die beabsichtigte Erscheinung wirklich herzustellen. Die Ölwachsfarbe erlaubt ja, sie in jeder beliebigen Weise zu behandeln. Man kann, wie schon mehrmals bemerkt ist, beim Tuschen ganz zeichnerisch verfahren, sogar schraffierend. Man kann dick malen, retuschieren, und obenein die Malerei immer in verhältnismäßig kürzester Zeit wieder übergehen.

Den Einflüssen der Witterung würde die Ölwachsfarbe keinesfalls länger als die Ölfarbe widerstehen. Daher ist sie nicht geeignet zu Malereien an Stellen, welche nicht vor unmittelbaren Einflüssen der Witterung geschützt werden können.

Es sind auch Staffeleibilder mit der Ölwachsfarbe gemalt worden. Sie gestattet ja auch eine solche Verwendung, wird aber nicht immer imstande sein, hier die Ölfarbe zu ersetzen. Dagegen kann sie sehr wohl dazu verwendet werden, ein Gemälde für die Vollendung mit der Ölfarbe vorzubereiten. Hat sich doch auch bei Bildern der venetianischen Schule mehrfach, wo Gelegenheit war, derartiges zu untersuchen, auf einer untersten Tempera-Anlage eine Farbschicht vorgefunden, in der offenbar Wachs enthalten ist. —

DIE MINERALMALEREI.

Diese Mineralmalerei soll eine Widerstandskraft gegen alle Einflüsse der Witterung haben, die jeder sonstigen Art der Malerei so höchst verderblich sind, so daß sie in dieser Beziehung nichts zu wünschen übrig ließe. Ausgezeichnete Künstler haben in München Versuche in dieser Malerei gemacht und dieselben einen ganzen Winter hindurch unter einer Dachtraufe der härtesten Unbill der Witterung ausgesetzt. Es ist versichert worden, daß danach nicht die geringste Spur irgendeiner schädlichen Einwirkung auf den Bestand und die Farbe der Malereien bemerkbar gewesen sei, wie denn die königl. Akademie der bildenden Künste zu München schon am 2. Mai 1882 sich in einem Gutachten sehr günstig darüber ausgesprochen hat. Nach fortgesetzten Versuchen ist von einer Anzahl berühmter Künstler von neuem auf den außerordentlichen Wert dieser Malerei sowohl für dekorative Architektur, als auch für alle anderen künstlerischen Arbeiten in solcher Art hingewiesen worden, daß selbst der Unterricht in derselben in den Lehrplan der Akademien aufzunehmen diesen Künstlern wünschenswert erschien.

Diese Mineralmalerei ist eine Verbesserung der in den dreißiger Jahren von Oberbergrat v. Fuchs und Professor Schlottbauer in München gemachten Erfindung der Wasserglasmalerei, welche allerdings die von ihr gehegten Erwartungen nicht erfüllt hat. Der Chemiker A. Keim selbst bezeichnet sie als eine solche, durch sorgfältigste wissenschaftliche Erwägungen hervorgebrachte Verbesserung jener Wasserglasmalerei. Nur die gewissenhafteste Befolgung der Vorschriften, welche für die mechanische, chemische und technische Behandlung der bei dieser Malerei zu benutzenden Materialien gegeben sind, sichert den Erfolg in bezug auf die Widerstandsfähigkeit und Unzerstörbarkeit. Deshalb ist hier nur, für die spezielle Information, auf die in K. Hartlebens chemisch-technischer Bibliothek herausgegebene Schrift: „Die Mineralmalerei. Neues Verfahren zur Herstellung witterungsbeständiger Wandgemälde, technisch-wissenschaftliche Anleitung“. Wien, Pest, Leipzig, A. Hartlebens Verlag, 1881, zu verweisen.

*Im Laufe der Jahre hat es sich herausgestellt, daß auch diese für „unverwüstlich“ gehaltene Malart den Einflüssen unseres nordischen Klimas nicht Widerstand zu leisten vermag, und nach wenigen Jahren durch die an Außenflächen sich bildende starke Rußschicht, deren Entfernung nur mit großen Schwierigkeiten verbunden ist, unscheinbar geworden ist.

SCHLUSSBEMERKUNG.

Das Gesamtergebnis der vorangegangenen Auseinandersetzungen ist dahin zusammenzufassen, daß die Ausbildung für die Kunst der Malerei wesentlich in der Aneignung der technischen Fertigkeiten und der Kenntnisse zu bestehen hat, welche zur Ausübung dieser Kunst notwendig sind. Während dieser Aneignung, Hand in Hand mit ihr und durch sie soll eine Ausbildung des Geistes im allgemeinen und der künstlerischen Anschauungs- und Empfindungsweise im besonderen stattfinden. Dies vorzüglich in der Beziehung und in der Richtung, daß die Erscheinungen des Lebens, welche dargestellt werden, immer zugleich in den Kunstwerken als Verkörperungen innerlicher, geistiger oder seelischer Zustände und Vorgänge erscheinen. Dies soll durch eine tiefe, fein ausgeprägte Charakteristik für die gewählten Gegenstände in Gestaltung, Formen- und Farbengebung deutlich erkennbar sein. Durch die Schönheit der Charakteristik aber soll das Gemüt des Beschauers in die Empfindungsweise des Künstlers hineinversetzt werden.

Beides, die Aneignung der Fertigkeiten und die Ausbildung des Geistes in der soeben beschriebenen Richtung sind für den Künstler gleich wichtig. Zugleich beide vereint von um so größerer Bedeutung, je größer das Talent ist. Durch die vortrefflichste Ausbildung des Geistes allein würde ohne eine gleiche oder ähnliche Vortrefflichkeit der Fertigkeiten kein wirklich gutes Kunstwerk entstehen, ohne jene geistige Ausbildung

durch diese Fertigkeiten allein kein wahrhaft bedeutender Künstler werden können.

Das gute Kunstwerk bewegt uns doch immer nur durch den Schein des Lebens, den es uns darbietet. Je vollkommener dieser Schein ist, um so vollkommener ist das Kunstwerk, um so vollständiger unser Ergriffensein. Es kommt aber allerdings sehr auf die Art dieses Scheines an. Der äußerliche Schein tut es durchaus nicht, (denn sonst würde der Automat das vollkommenste Kunstwerk sein); im Gegenteil, einfache Konture vermögen uns Personen zu vergegenwärtigen, uns mitten in eine Situation, mitten in eine Begebenheit zu versetzen; so sehr können sie bei aller Ungleichheit mit der äußeren Erscheinung des Lebens doch den Schein des Lebens an sich tragen. Dieser ergreifende Schein des Lebens beruht demnach auf der äußerlichen Ähnlichkeit nur insofern, als sie imstande ist, durch die Art der Darstellung von dem innern Leben, Wesen und Geist des Dargestellten Bericht zu erstatten. Auch der Schauspieler, also der wirklich lebendige Mensch, im charakteristischen Kostüme und mit deutlichster Rezitation seiner Rolle, zaubert uns den Schein des Lebens doch nur vor, wenn uns seine Darstellung das innere geistige Wesen der dargestellten Persönlichkeit zur Erscheinung bringt.

Nun verlangt aber doch das wirklich gute Kunstwerk möglichste Vollkommenheit des Dargestellten, eine um so größere Vollkommenheit der Erscheinung, je mehr das Kunstmittel eine solche zu erreichen gestattet. Eine Karikatur kann uns ergötzen, wenn das angewandte Kunstmittel die unmittelbare Ähnlichkeit des Aussehens mit der Natur nicht veranlaßt: in Kontur, in der leichten Andeutung. Im ausgeführten Ölgemälde würde die Karikatur unerträglich sein. Je mehr demnach die Darstellung zum Vergleich mit der Natur auffordert, um so vollkommener muß sie sein; um so vollkommener muß auch die eigenartige Empfindungsweise des Künstlers darin erkennbar und fühlbar sein, denn sie ist es, welche den Geist und das Leben in das Kunstwerk bringt.

Je vollkommener das innere geistige Wesen des Dargestellten in zugleich vollkommen natürlicher Erscheinung, charakteristisch schön dargestellt ist, um so größer und bedeutender

ist das Kunstwerk. Die Ausbildung für die Kunst hat daher eine möglichst große Vollkommenheit in einer naturwahren Darstellungsweise, welche das innere Wesen und Leben des Dargestellten deutlich erkennen macht, zum Ziel. Je mehr die Natur des Künstlers ihn unwillkürlich, gewissermaßen nur infolge seiner Empfindung, zu diesem Resultat führt, um so größer ist seine Begabung, um so sicherer sein Beruf zum Künstler. Der gute Unterricht kann die Erreichung dieses Ziels außerordentlich fördern, die Kraft der geringen Begabung stärken und heben. Das Wesentliche ist aber natürlich die wirkliche Aneignung der guten Lehre, wie sie ein guter Künstler und die Anschauung der Kunstwerke vergangener Kunstepochen, wie aus der Gegenwart geben kann.

Beides ist notwendig für die Ausbildung. Denn die Gestaltungs- und Ausdrucksweise jeder neuen Kunstschöpfung muß aus der einen (längst oder unmittelbar) vorausgegangenen Kunstepoche sich entwickeln. Die Anschauungen der Gegenwart und des Künstlers, der doch in dieser lebt, werden dann die Gestaltungs- und Ausdrucksweise der vorangegangenen Zeit in einer neuen Weise beleben, so daß das Neue dem Alten mehr oder weniger ähnlich, — niemals aber Nachahmung desselben ist. Das Neue, das ganz losgelöst vom Vorangegangenen sein will, hat keinen Zusammenhang mit der Kunst überhaupt. Denn die Kunst ist eine von den Künstlern ausgeübte, zusammenhängende Tätigkeit der ganzen Menschheit. In diesem Zusammenhang mit der allgemein menschlichen Empfindung kann der Künstler frei seiner eigenen Anschauungs- und Empfindungsweise folgen. Ohne diesen Zusammenhang wird die dann ganz vereinzelt Empfindungsweise willkürlich. Willkür ist aber nicht gleichbedeutend mit Freiheit. Jede große und bedeutende Tätigkeit geht aus der freien Fort- und Umbildung des Vorhergegangenen, nicht aus dem willkürlichen Zerreißen jenes Zusammenhanges hervor. Das ist Gesetz sogar für die bahnbrechenden Vorkämpfer, die andern haben diesen zu folgen.

Wiederholung

IV.

ANHANG

ZUR NACHHILFE BEI DEM STUDIUM
DER PERSPEKTIVE, ANATOMIE UND
DER PROPORTIONEN.

IV

ANHANG

ZUR NACHHILFE BEI DEM STUDIUM
DER PERSPEKTIVE, ANATOMIE UND
DER PROPORTIONEN.

BEGRÜNDUNG DER PERSPEKTIVISCHEN KONSTRUKTIONEN.

Die Perspektive lehrt die Gesetzmäßigkeit und Folgerichtigkeit der Veränderungen kennen, in welchen die wirkliche Form der Gegenstände, je nach dem Standpunkte des Schauenden und der dadurch bedingten Ansicht des Gegenstandes erscheint. Sie lehrt aus der wirklichen Form die je nach dem Standpunkte des Schauenden und der Ansicht von dem Gegenstande veränderte Erscheinung finden und herstellen, — **konstruieren**, und umgekehrt aus der veränderten Erscheinung sich die wirkliche Form vor- und darstellen.

Die Perspektive berechnet und tut dies alles vermittels der geraden Sehlinien, welche von dem sehenden Auge nach dem Gegenstande hin gehen, oder, was dasselbe sagen will, durch die (geraden) Lichtstrahlen, welche von den Gegenständen in das Auge geworfen werden. So oder so ausgedrückt, — es sind immer gerade Linien, mit denen die Perspektive operiert. Für gebogene Linien, den Kreis, Kreisabschnitte kann sie gewissermaßen nur das geradlinige Gehäuse konstruieren, in welches, je nach der Menge der konstruierten Tangenten, die gebogene Linie, der Kreis, der Kreisabschnitt, mehr oder weniger frei hineingezeichnet werden muß. Auch darf nicht ganz unberücksichtigt bleiben, daß die Perspektive, indem sie alles aus einem Gesichtspunkt konstruiert, doch ein wenig von dem wirklich mit zwei Augen Gesehenen abweicht. Man sieht mit zwei Augen auf beiden Seiten ein wenig um die Gegenstände herum. Die Stereoskopen zeigen dies deutlich. Wie wenig dies auch immer ist, es mildert die etwas starre Schärfe der Konstruktion von einem Punkte aus.

Eine genaue Kenntnis der Perspektive ist dem Maler notwendig, damit er sich der Richtigkeit seines Sehens der wirk-

lichen Form gegenüber bewußt werde und, in zweifelhaften Fällen, einen Wegweiser habe, der ihm den richtigen Weg zeigt. Auch werden ihm die perspektivischen Konstruktionslinien eine sichere Richtschnur für die notwendigen perspektivischen Linienführungen geben. Wie notwendig die Kenntnis und Anwendung der Perspektive ist, erkennt man am besten an Werken, wo dieselbe fehlt. Wir sehen da, bei sonst genügender Darstellung, z. B. in Profilköpfen das Auge wie von vorn gesehen, an mehr oder weniger von vorn gesehenen Beinen beide Füße im Profil dargestellt, — u. dgl. m.

Die Lehren der Perspektive werden vom Maler wohl nur in besonderen, selteneren Fällen dazu angewendet werden, um aus der Projektion, dem Grundriß und Aufriß, die perspektivische Ansicht der Gegenstände, d. h. die Erscheinung derselben, wie das Auge sie sieht, zu konstruieren. Zumeist wird der Maler die perspektivische Konstruktion benutzen, um dadurch die Wahrheit und Richtigkeit dessen, was seine Phantasie, seine Empfindung ihm eingegeben, was sein Auge bei seinen Studien gesehen hat, zu prüfen, zu berichtigen, festzustellen. Meistenteils wird er sich hierzu nur der hauptsächlichsten Konstruktionslinien bedienen und dann wird er das Weitere, das Einzelne nach seiner, durch die Kenntnis der Perspektive geläuterten und befestigten, richtigen Anschauung aus freier Hand hinzeichnen können.

Es kommt nun wesentlich darauf an, daß das gründliche Studium der Perspektive das richtige Sehen der Gegenstände wissenschaftlich gefördert und befestigt hat, so daß dem Maler mit der perspektivischen Erscheinung der Dinge die wirkliche Gestalt derselben, und umgekehrt, mit der wirklichen Gestalt die perspektivische Erscheinung verständlich und deutlich ist, ohne daß er erst genötigt wäre, tatsächlich das eine und das andere hineinzukonstruieren. Allerdings hat sich späterhin der Maler, den Architekturmaler ausgenommen, nur hin und wieder und immer nur verhältnismäßig sehr kurze Zeit mit perspektivischen Aufgaben zu beschäftigen, und so wird das ganze Wesen der Perspektive, wie klar und deutlich es ihm auch gewesen, doch mit der Zeit verwischt und undeutlich. Diesem Übelstand soll das Nachfolgende abhelfen. Es soll nicht ein

vollständiges Lehrbuch der Perspektive gegeben, sondern nur durch Darlegung der Grundbedingungen für alle perspektivischen Konstruktionen das Wesen der Perspektive wieder lebendig in das Gedächtnis zurückgerufen werden. Das Nachfolgende wird aber auch eine gute Vorschule für ein späteres ausführliches Studium sein können.

DER AUGENPUNKT, DER HORIZONT, DIE DISTANZ UND DIE GRUNDLINIE.

Für die Beurteilung der Richtigkeit einer perspektivischen Zeichnung, welche auf einer Bildfläche vorhanden ist oder auf dieser erst gemacht werden soll, ist vor allem anderen notwendig, den Augenpunkt, den Horizont, die Distanz und die Grundlinie festzustellen.

Der **Augenpunkt** ist der Punkt auf der Bildfläche, welcher dem Gesichtspunkt, dem Mittelpunkt des sehenden Auges entspricht und wird durch eine gerade, aus dem Gesichtspunkt ausgehende, rechtwinklig auf die Bildfläche aufstoßende Linie gewonnen. Je nach der Stellung des, immer geradeaussehend gedachten, Auges wird der Augenpunkt höher oder tiefer, mehr rechts oder mehr links, oder gerade in der Mitte der Bildfläche stehen können. Durch die Stellung des Augenpunktes wird die Ansicht von den Gegenständen, welche sich auf der Bildfläche befinden, bestimmt, — ob man die Gegenstände von oben oder von unten, von rechts oder links her, d. h. also, ob man mehr die unteren oder die oberen, mehr die rechten oder die linken Seitenflächen derselben sieht.

Der **Horizont** schließt als eine vollkommen wagerechte Linie die ganze Bildfläche in der Höhe des Augenpunktes ab. Er ist also von diesem abhängig und wird mit ihm höher oder tiefer auf der Bildfläche stehen. Von allen Gegenständen, welche über dem Horizont sich befinden, hat man daher die untere, von allen Gegenständen unter dem Horizont die obere Ansicht; je mehr

über oder unter dem Horizont sich der Gegenstand befindet, um so mehr Unter- oder Aufsicht hat man von den Gegenständen.

Die Distanz ist der Abstand, die Entfernung des sehenden Auges von der Bildfläche. Sie ist also immer gleich einer geraden Linie, welche vom eigentlichen Gesichtspunkte ausgehend, rechtwinklig auf die Bildfläche trifft und dort den Augenpunkt bestimmt. Man trägt die Länge dieser Sehlinie gewöhnlich auf eine vom Augenpunkte senkrecht nach unten gehende Linie auf, und ebenso vom Augenpunkte aus nach rechts und links auf den

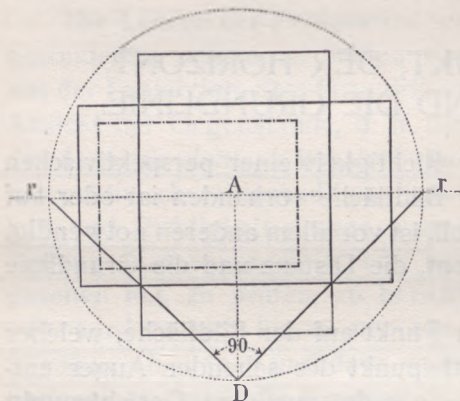


Fig. 1.

A der Augenpunkt, *D* der Distanzpunkt, *r r D* das gleichschenklige Dreieck. Innerhalb des Sehkreises ein paar beliebige Bilderformate.

Horizont. Je näher der Gesichtspunkt der Bildfläche liegt, um so kleiner ist dieselbe, je größer die Bildfläche ist, um so größer muß die Distanz sein.

Denn das Sehfeld, das mit einem unverrückten Blick deutlich Erkennbare, liegt innerhalb der Peripherie eines Kreises, dessen Mittelpunkt der Augenpunkt und dessen Durchmesser die Grundlinie eines gleichschenkligen, rechtwinkligen Dreiecks ist, welches seine Spitze im Gesichtspunkte

beziehungsweise im Distanzpunkte hat.

Für den einfach praktischen Gebrauch nimmt man gewöhnlich die Distanz gleich der Diagonale der Bildfläche an. Von dem wirklichen Distanzpunkte aus muß jedes Bild eigentlich gesehen werden, perspektivische Konstruktionen können, nur von diesem Punkt aus betrachtet, ganz genau richtig erscheinen.

Die Grundlinie ist eine vollkommen wagerechte, also immer mit dem Horizont parallele Linie, nämlich der vorderste Rand der Grundfläche, auf welcher die Darstellungen des Gemäldes beginnen. Durchschnittlich ist sie zugleich der untere Rand des Gemäldes. Es kann nichts dargestellt werden, was vor der Bildfläche und der Grundlinie befindlich gedacht ist.

DIE PERSPEKTIVISCH PARALLELEN LINIEN.

Die Verschiedenheit der perspektivischen Erscheinung der wirklichen Gestalt der Dinge gegenüber beruht wesentlich darauf, daß alle parallelen Linien, welche weder wagerecht, noch senkrecht sind, noch an oder auf einer Fläche sich befinden, welche der Bildfläche parallel ist, daß alle solche Linien nicht parallel, sondern konvergierend zu sein und endlich in einen Punkt zusammenzutreffen scheinen.

Diese Erscheinung beruht darauf, daß je weiter zwei einander gegenüberliegende Punkte in den Parallelen vom Auge entfernt sind, desto spitzer der Winkel ist, unter welchem sie in das Auge gelangen. Dieser Winkel wird schließlich, wenn

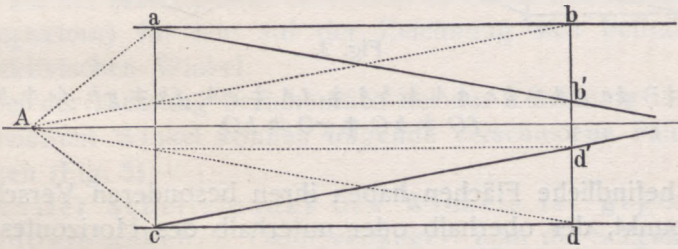


Fig. 2.

A Augenzentrum, ac Bildfläche, ab und cd die wirklichen Parallelen, ab' und cd' die Parallelen, wie sie dem Auge erscheinen.

die Linien den Horizont erreichen, gleich 0, d. h. er wird von dem Auge nicht mehr als Winkel empfunden, sondern die beiden Gesichtslinien scheinen in einer Linie zusammenzufließen. Dieser Punkt ist der **Verschwindungspunkt** oder **Fluchtpunkt** der betreffenden parallelen Linien, mögen es zwei oder mehr sein. Die Verschwindungs- oder Fluchtpunkte der horizontalen Linien liegen aber immer nur in der Horizontlinie, da alle auf sie zugehenden Linien überhaupt nur bis zu ihr gesehen werden können, sie mögen ihren Anfang vorn über oder unter ihr gehabt haben.

Also nochmals kurz zusammengefaßt: Alle wagerechten (horizontalen) und alle senkrechten (vertikalen) Linien erscheinen auch in der perspektivischen Darstellung parallel, ebenso alle

parallelen Linien an oder auf einer ebenen Fläche, welche der Bildfläche parallel ist, d. h. auf welche die Sehlinien ganz ebenso aufstoßen wie auf die Bildfläche selbst.

Alle übrigen parallelen Linien laufen in einen im Horizont liegenden Punkt zusammen, welcher als Verschwindungs- oder Fluchtpunkt dieser parallelen Linien bezeichnet wird.

Ebenso endigen im Horizont auch alle einzelnen, nach dem Hintergrund laufenden geraden Linien. Nicht senkrecht zur Bild-

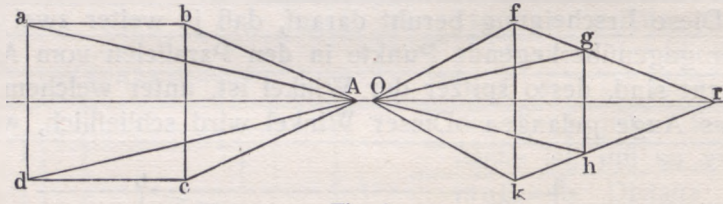


Fig. 3.

$$ab \parallel^1 dc, ad \parallel bc, aA \parallel bA \parallel dA \parallel cA; fk \parallel gh, fr \parallel kr, \\ fO \parallel kO \parallel gO \parallel hO.$$

ebene befindliche Flächen haben ihren besonderen Verschwindungspunkt, der oberhalb oder unterhalb des Horizontes sein kann, z. B. schiefe Ebenen, Stiegen u. a.

DIE PERSPEKTIVISCHEN WINKEL.

Die geometrischen Winkel erscheinen in der perspektivischen Darstellung anders als sie wirklich sind. Ausgenommen hiervon sind die Winkel, welche sich an oder auf einer ebenen Fläche befinden, die dem Gesichtspunkt genau so gegenübersteht wie die Bildfläche, d. h. dieser parallel ist. Diese erscheinen so, wie sie wirklich sind. In allen übrigen Fällen erscheint der Winkel perspektivisch, anders als er in Wirklichkeit ist.

¹⁾ \parallel ist das gebräuchliche Zeichen für parallel.

Je nach der Stelle, an welcher er sich dem Gesichtspunkt gegenüber befindet, kann ein und derselbe Winkel spitz oder stumpf erscheinen. Es kommt demnach darauf an, einen solchen perspektivischen Winkel, wie einen geometrischen Winkel mit dem Transporteur, messen zu können. Dies geschieht durch den perspektivischen Transporteur (Fig. 4).

Wenn man den geometrischen Transporteur so an die Bildfläche bringt oder zeichnet, daß der Mittelpunkt auf den senkrecht unter dem Augenpunkt angegebenen Distanzpunkt und die Senkrechte vom Augen- zum Distanzpunkt genau in die Mitte des Halbkreises fällt, und dann vom Distanzpunkt (d. i. vom Mittelpunkt) Linien durch die an der Peripherie angegebenen Grade bis an den Horizont zieht, so ergeben die dadurch auf der Horizontlinie entstandenen Grade den Gradmesser (Transporteur) für alle auf der Zeichnung sich befindenden perspektivischen Winkel.

Bei der Messung beziehentlich bei der Zeichnung der perspektivischen Winkel können folgende verschiedene Fälle vorkommen (Fig. 5):

1. Der Scheitelpunkt des Winkels ist gegen die Grundlinie gekehrt. Dann verlängert man die Schenkel des Winkels bis zum Horizont. Die von diesen verlängerten Schenkeln auf den Horizont eingeschlossenen Grade geben die geometrische Größe des perspektivischen Winkels an.

2. Wenn umgekehrt der Scheitelpunkt des Winkels dem Horizont zugekehrt ist, so verlängert man die Schenkel über den Scheitelpunkt hinaus bis zum Horizont. Da der so entstandene Winkel geometrisch dem unteren ursprünglich gleich ist, ergibt sich die Größe des Winkels wie unter 1.

3. Wenn der Scheitelpunkt des Winkels so liegt, daß wohl der eine Schenkel verlängert den Horizont trifft, der andere aber verlängert die Grundlinie treffen würde, so verlängert man diesen letzteren über den Scheitelpunkt hinaus bis zum Horizont, wodurch man einen Nebenwinkel erhält. Da nun die Summe zweier Nebenwinkel stets = 2 rechten Winkeln = 180 Grad ist, so erhält man, indem man die Grade des so entstandenen Winkels von 180 abzieht, die gesuchte Größe des ursprünglichen Winkels.

Der perspektivische Transporteur.

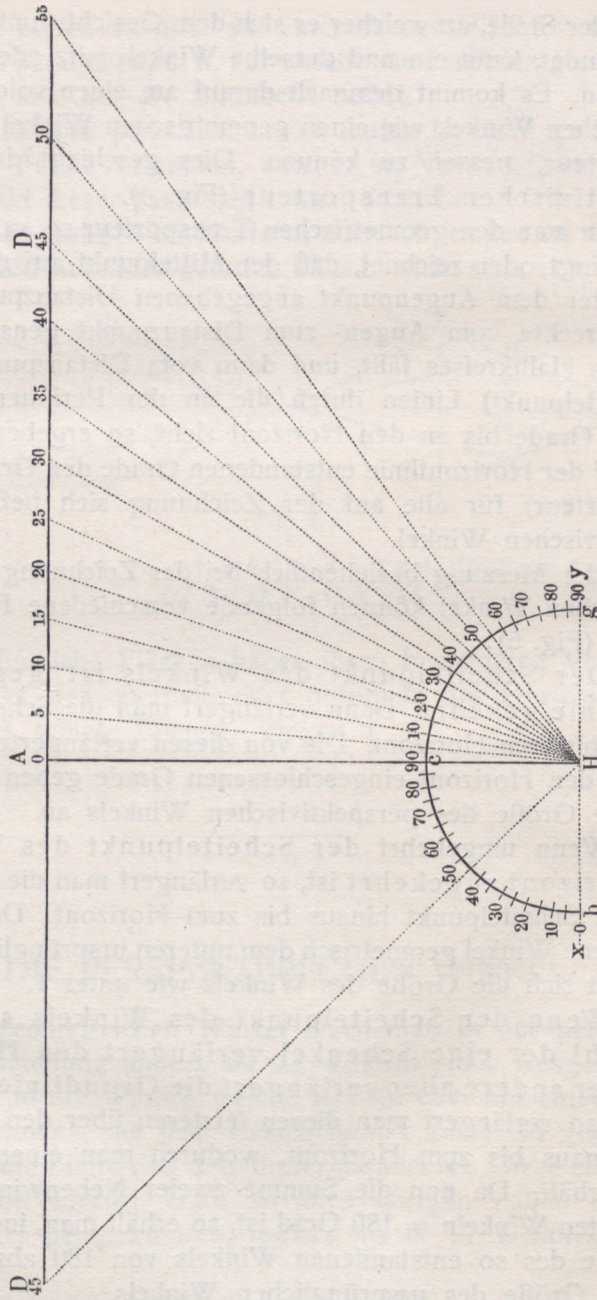
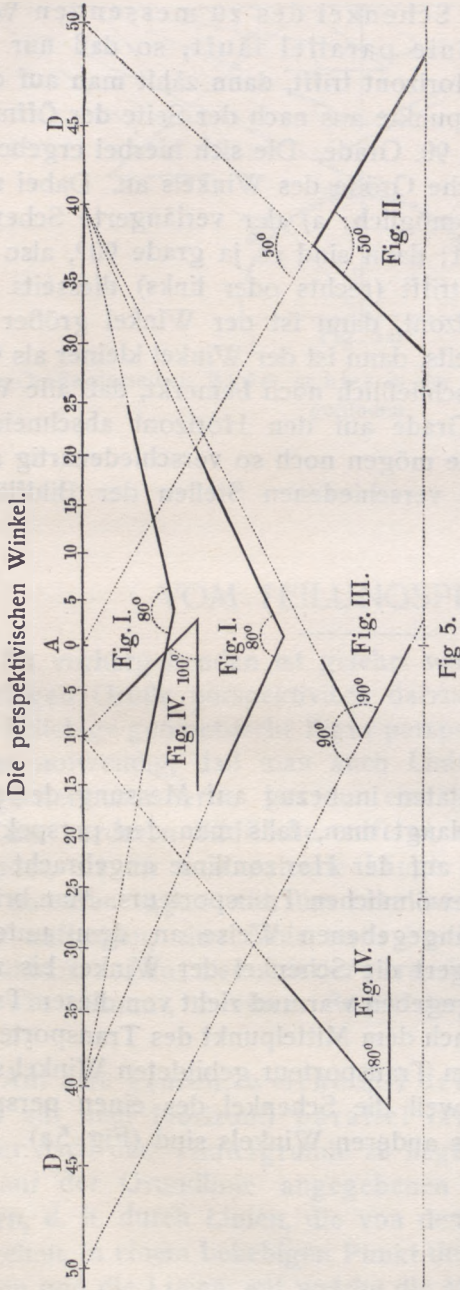


Fig. 4.



Die beiden mit Fig. I bezeichneten Winkel sind also gleich groß, nämlich 80 Grad. Fig. II ist ein Winkel von 50 Grad, da die Scheitelwinkel gleich sind. Fig. III ist 90 Grad groß. Denn der Nebenwinkel ist sichtbarlich so groß, beide Nebenwinkel haben 180 Grad, die 90 Grad des Nebenwinkels von 180 abgezogen, bleibt 90. Bei beiden zu Fig. IV gehörigen Winkeln geht der verlängerte Schenkel beim 10. Grade in den Horizont. Zählt man der Öffnung des Winkels entsprechend bei dem oberen Winkel bis zum 90. Grade, so erhält man für diesen Winkel 100 Grad, für den unteren ebenso 80 Grad in derselben Weise.

4. Wenn der eine Schenkel des zu messenden Winkels mit der Grundlinie parallel läuft, so daß nur der andere verlängert den Horizont trifft, dann zählt man auf dem Horizonte vom Schnittpunkte aus nach der Seite der Öffnung des Winkels hin bis zum 90. Grade. Die sich hierbei ergebende Zahl gibt die geometrische Größe des Winkels an. Dabei sind drei verschiedene Fälle möglich: a) der verlängerte Schenkel trifft in den Augenpunkt; dann sind es ja grade 90° , also ein rechter Winkel. b) Er trifft (rechts oder links) diesseits des Augenpunktes den Horizont, dann ist der Winkel größer als 90° . c) Er trifft ihn jenseits, dann ist der Winkel kleiner als 90° .

Im allgemeinen sei schließlich noch bemerkt, daß alle Winkel, welche gleichviel Grade auf den Horizont abschneiden, auch gleich groß sind, sie mögen noch so verschiedenartig aussehen und an noch so verschiedenen Stellen der Bildfläche stehen.



Zu denselben Resultaten in bezug auf Messung der perspektivischen Winkel gelangt man, falls man den perspektivischen Gradmesser nicht auf der Horizontlinie angebracht hat, auch nur mit Hilfe des gewöhnlichen Transporteurs. Man bringt letzteren in der oben angegebenen Weise an dem unteren Distanzpunkt an, verlängert die Schenkel der Winkel bis zum Horizont, wie vorher angegeben war und zieht von diesen Treffpunkten wieder Linien nach dem Mittelpunkt des Transporteurs. Die durch diese Linien im Transporteur gebildeten Winkel sind den gegebenen gleich, weil die Schenkel des einen perspektivisch parallel denen des anderen Winkels sind (Fig. 5a).

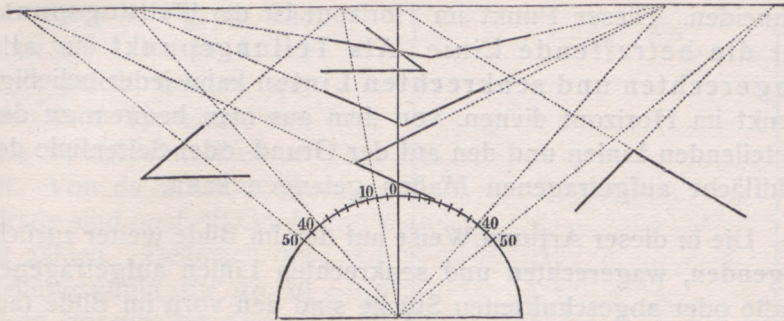


Fig. 5a.

Die Größe derselben Winkel ist hier in der zuletzt angegebenen Weise gefunden.

VOM TEILUNGSPUNKT.

Im vorhergehenden ist gelehrt worden, Winkel von jeder beliebigen Größe perspektivisch darzustellen; damit man nun jede beliebige geometrische Figur perspektivisch zeichnen könne, ist es notwendig, daß man auch Linien in jeder bestimmten Länge herstellen lerne. Um nun einer jeden Linie, welche sich von der vorderen Bildfläche entfernt, also sich tiefer im Bilde befindet, die ihr zukommende Länge geben zu können, oder was dasselbe sagen will, um eine bestimmte Länge auf eine Linie auftragen, eine Linie nach bestimmtem Maße einteilen zu können, bedient man sich der perspektivisch parallelen Linien, die, wie bekannt, in einem Punkt des Horizontes zusammen treffen.

Auf alle Linien, welche mit der Grundlinie (und also auch mit dem Horizont) parallel laufen, aber eben tiefer, weiter nach dem Hintergrunde zu liegen sollen, überträgt man die auf der Grundlinie angegebenen Maße durch parallele Linien, d. h. durch Linien, die von den Endpunkten der Maße ausgehen, in einem beliebigen Punkt des Horizontes zusammen treffen und die Linien, auf welche die Maße zu übertragen sind,

schneiden. Dieser Punkt im Horizont ist der **Teilungspunkt** für die betreffende Linie. Als Teilungspunkt für alle wagerechten und senkrechten Linien kann jeder beliebige Punkt im Horizont dienen, von dem aus man bequem zu den zu teilenden Linien und den auf der Grund- oder Seitenlinie der Bildfläche aufgetragenen Maßen gelangen kann.

Die in dieser Art und Weise auf den im Bilde weiter zurückliegenden, wagerechten und senkrechten Linien aufgetragenen Maße oder abgeschnittenen Stücke sind den vorn im Bilde (auf der Grund- oder Seitenlinie) aufgetragenen vollkommen gleich, denn der Zwischenraum zwischen 2 parallelen Linien hat immer die gleiche Breite, oder, was dasselbe sagt, parallele Linien zwischen Parallelen sind einander gleich. Siehe I. (Fig. 6).

Für alle anderen von der Bildfläche, also der Grundlinie abweichenden, in das Bild hineingehenden Linien ist der Teilungspunkt durchaus nicht willkürlich im Horizont zu nehmen, sondern es ist dies ein ganz bestimmter Punkt, welcher auf folgende Weise gefunden wird.

Nachdem man die zu teilende Linie nach beiden Seiten bis in den Horizont und bis in die Grundlinie verlängert hat, mißt man den an der Grundlinie entstandenen Winkel, welcher die Abweichung der Linie von der Bildfläche angibt (s. S. 201). Die Hälfte der Grade dieses Winkels trägt man vom Augenspunkt aus nach der der Richtung der Linie entgegengesetzten Seite auf den Horizont auf, der dadurch gewonnene Punkt ist der Teilungspunkt der betreffenden Linie. Von diesem Punkt aus überträgt man durch perspektivische, also in ihm zusammentreffende parallele Linien die auf der Grundlinie angegebenen Maße auf die gegebene Linie.

Durch dieses Verfahren ist nämlich ein gleichschenkliges Dreieck hergestellt, in welchem die Linien mit den angegebenen Maßen und die zu teilenden Linien die beiden gleichen Schenkel — also gleich lang — sind. Leichter übersehbar und deutlicher erkennbar wird dies, wenn man die Maße der Grundlinie auf eine zu derselben parallele Linie aufträgt, welche man an das untere, d. h. vordere Ende der zu teilenden Linie angesetzt hat.

Linie bildet ja mit der Grundlinie immer einen rechten Winkel, d. h. also einen Winkel von 90 Grad, der Distanzpunkt aber ist 45 Grad vom Augenpunkt entfernt. Siehe Fig. III.

Ferner haben die Linien, welche in einem Distanzpunkt verschwinden, ihren Teilungspunkt $22\frac{1}{2}$ Grad jenseits des Augenpunktes auf der anderen Seite des Horizontes, denn die Linie, welche in den Distanzpunkt verschwindet, bildet mit der Grundlinie einen Winkel von 45 Grad, die Hälfte davon genommen gibt $22\frac{1}{2}$ Grad. Siehe Fig. IV.

Aus demselben Grunde hat endlich eine Linie, welche 30 Grad vom Augenpunkt im Horizont verschwindet, ihren Teilungspunkt 30 Grad jenseits vom Augenpunkt; denn der Winkel, welchen diese Linie mit der Grundlinie bildet, ist 60 Grad. Siehe Fig. V.

Wenngleich es eigentlich selbstverständlich ist, so sei doch noch ausdrücklich bemerkt, daß alle in einer Richtung gehenden Parallelen denselben Teilungspunkt haben.



Man kann nun aber auch den betreffenden Teilungspunkt praktisch immer durch ein einfaches, mechanisches Verfahren, ohne alle Berechnung finden. Man verlängert nämlich die zu teilende Linie bis in den Horizont. Die Entfernung von dem Verschwindungspunkt dieser Linie bis zu dem Distanzpunkt, welcher auf der senkrecht vom Augenpunkt nach unten gehenden Linie aufgetragen ist, nimmt man in den Zirkel und trägt sie vom Verschwindungspunkt auf den Horizont auf. Der so gefundene Punkt ist immer der richtige Teilungspunkt für die betreffende Linie.

Dies ist ohne weiteres klar bei einer zu teilenden Linie, welche in den Augenpunkt verschwindet, denn die Entfernungen des Distanzpunktes unten und des auf dem Horizonte vom Augenpunkte sind ja gleich groß. Dies ist überall der Fall.

Die Kreislinie trifft also in dem Distanzpunkt auf den Horizont und aus dem Vorangehenden wissen wir, daß dies der Teilungspunkt für die in den Augenzentrum gehenden Linien ist.

Die Linie ab soll geteilt werden. Sie geht bei A in den Horizont. Ein Kreisabschnitt von A mit AH trifft bei TP_vA in den Horizont. Dies ist der Teilungspunkt für ab .

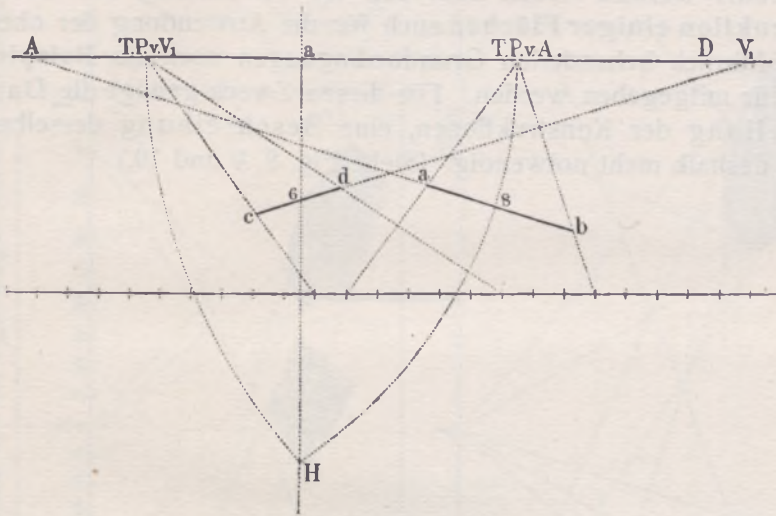


Fig. 7.

Die zu teilende Linie cd geht bei V_1 in den Horizont. Ein Kreisabschnitt von V_1 mit V_1 und H geschlagen, trifft den Horizont im Teilpunkt V_1 . Das ist der Teilungspunkt für cd .

Die bisherigen Ausführungen geben die Grundgesetze der Perspektive. Wie man durch ihre Anwendung jede perspektivische Konstruktion herstellen kann, so begründen sie auch die Richtigkeit dieser Konstruktion. Wesentlich sollen sie das im Gedächtnis wieder auffrischen und lebendig machen, was

demselben von dem vorangegangenen ausführlichen Studium der Perspektive etwa mehr oder weniger entschwunden sein sollte.

Mit der richtigen Anwendung jener Grundbedingungen der Perspektive ist jede perspektivische Konstruktion zu ermöglichen. Derartiges kann und soll daher hier nicht weiter ausgeführt werden. Doch aber soll die Vorführung der **Konstruktion einiger Flächen** auch für die Anwendung der oben ausführlich behandelten Grundbedingungen noch als **Beispiel** dafür mitgegeben werden. Für diesen Zweck genügt die Darstellung der Konstruktionen, eine Beschreibung derselben ist deshalb nicht notwendig. (Siehe Fig. 8, 9 und 10.)

Fig. 8. Ein gleichschenkeliges Dreieck, ein Quadrat und ein regelmäßiges Sechseck in Perspektive zu setzen.

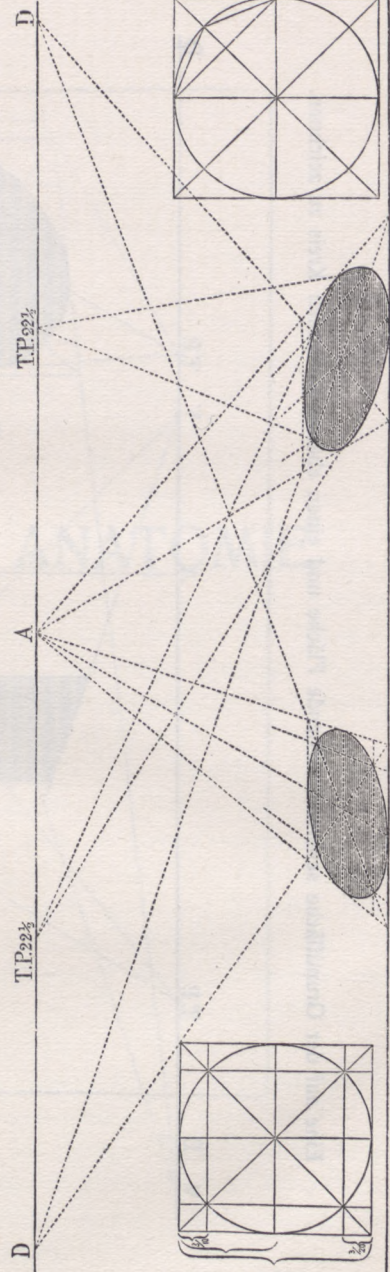
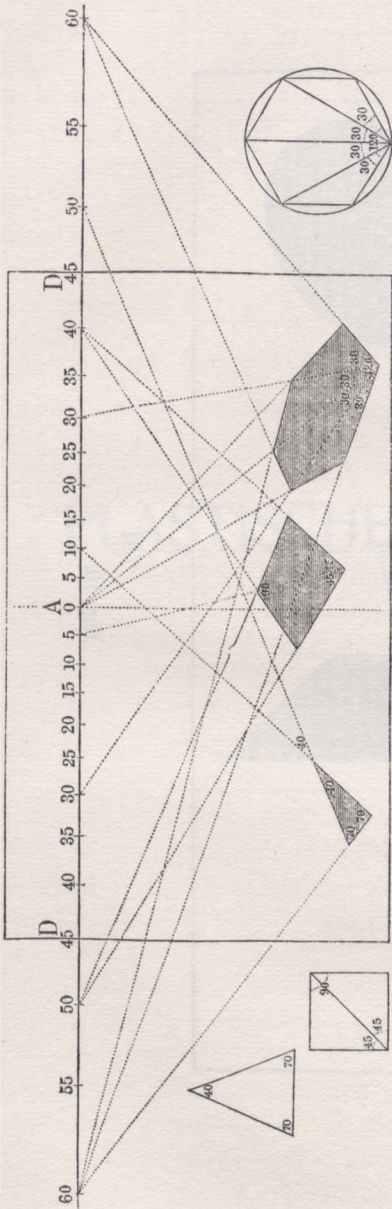


Fig. 9. Einen Kreis auf der Grundfläche in Perspektive zu setzen.

Eine auf der Grundfläche senkrecht stehende Fläche und einen ebenso stehenden Kreis zu zeichnen.

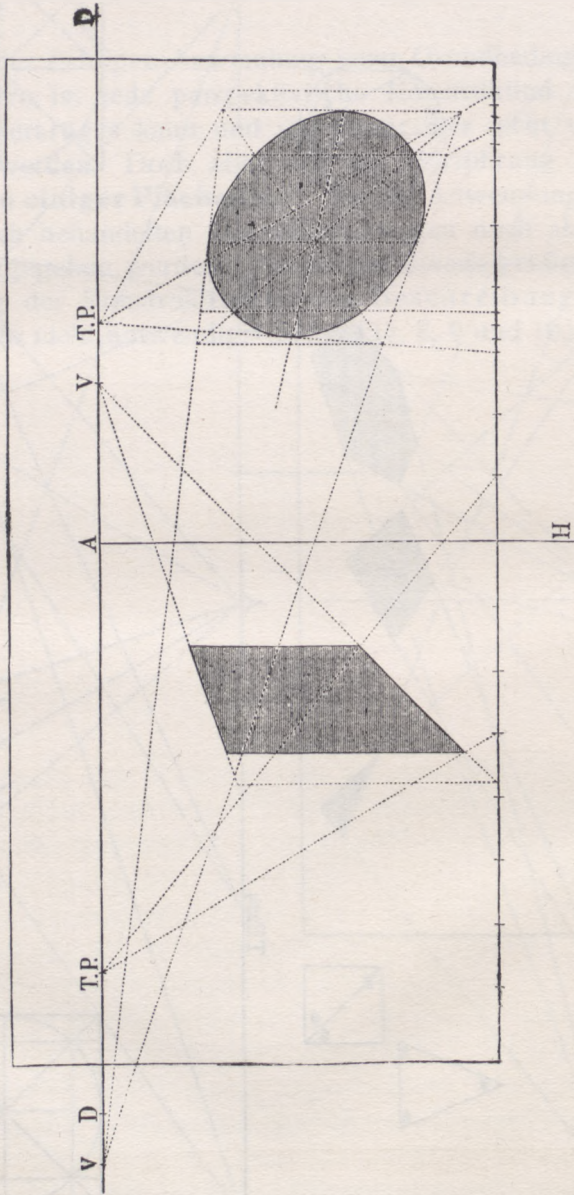


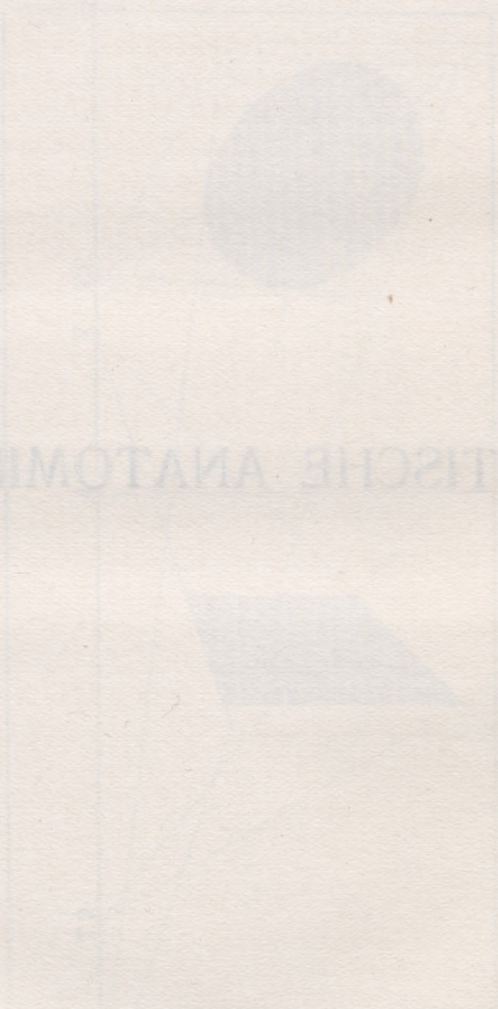
Fig. 10.

DIE ANATOMIE.

PLASTISCHE ANATOMIE.

Einige der Hauptstücke sind in der Natur zu finden.

PLASTISCHE ANATOMIE



DIE ANATOMIE.

Es ist in Abteilung I oben S. 23 ausgeführt worden, daß dem Maler seine anatomischen Studien zu einer genauen Kenntnis der Form aller einzelnen Knochen und des Zusammenhangs derselben, also des ganzen Skeletts, verhelfen sollen; ebenso der Muskeln, ihrer Wirksamkeit und der bei ihrer Tätigkeit veränderten Form. Der Maler erlangt diese Kenntnis in der plastischen Anatomie am besten dadurch, daß er sich die einzelnen Knochen sowie das ganze Knochengerüst, das Skelett, von allen Seiten so aufmerksam und so oft zeichnet, bis daß er es auch in den Kontur einer jeden Figur oder eines einzelnen Teils derselben hineinzeichnen kann. Ebenso hat er die Muskeln zu zeichnen, nach guten Gipsabgüssen über der Natur, oder anderweitig hergestellten Präparaten. Der Maler hat sich ferner die Kenntnis von der veränderten Gestalt der Muskeln, wenn sie tätig sind, mit Hilfe des lebenden Modells zu verschaffen, welches dann immer die Bewegungen zu machen hat, bei denen die betreffenden Muskeln tätig sind.

Überall kommt es darauf an, daß dem Künstler die Form und der Zusammenhang alles hierher Gehörigen fest im Gedächtnis geblieben ist, so daß ihm in der Erscheinung der Natur verständlich ist, was deren Formänderung hervorbringt, wenngleich es unmittelbar eben nicht gesehen werden kann, wie das beim Knochengerüste und der Muskulatur der Fall ist. Für das Festhalten im Gedächtnis wird es immer eine gute Beihilfe sein, wenn man sich die Namen und Bezeichnungen aller Einzelheiten einprägt.

Das, was für diese Hilfswissenschaft, die Anatomie, hier gegeben wird, ist geeignet, zu vorbereitenden Arbeiten für die eigentlich notwendigen Studien in dieser Wissenschaft angewendet zu werden. Wesentlich soll es dazu dienen, die Lücken, welche vielleicht im Gedächtnis bei diesem Gegenstande sich vorfinden, leicht und bequem auszufüllen.

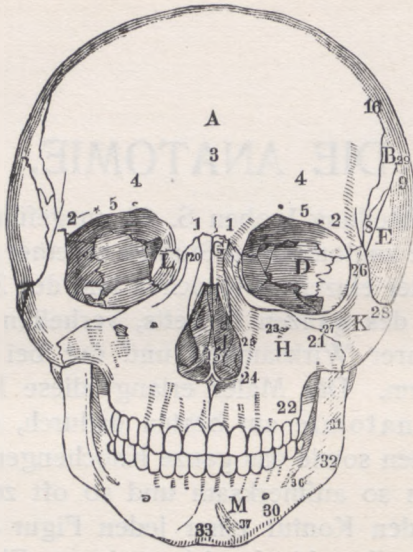


Fig. 11.

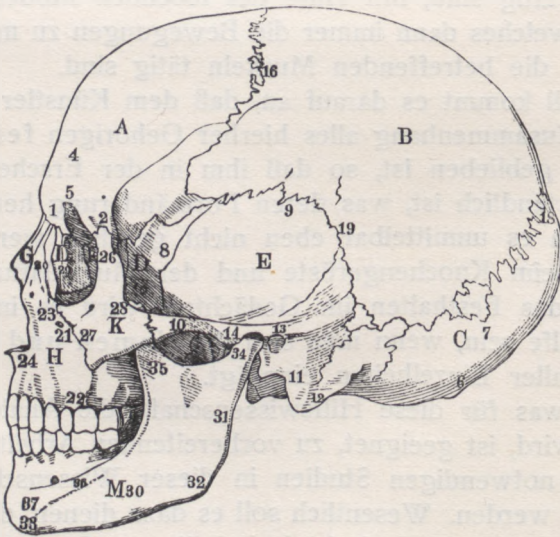


Fig. 12.

Der menschliche Schädel; Vorder- und Seitenansicht.

Das menschliche männliche Skelett (*Skeleton humanum masculinum*).

I. Der Kopf (*Caput*).

(S. Fig. 12 Vorder- und Seitenansicht.)

Der Schädel (*Cranium*).

A. Das Stirnbein (*Os frontis*).

1. Der Nasenfortsatz (*Processus nasalis*).
2. Der Jochfortsatz (*Processus zygomaticus*).
3. Die Stirnglatze (*Glabella*).
4. Die Stirnhöcker (*Tubera frontalia*).
5. Der obere Augenhöhlenrand (*Margo orbitalis superior*).
- * Der Augenbrauenbogen (*Arcus superciliaris*).

B. Das Scheitelbein (*Os bregmatis s. parietale*).

C. Das Hinterhauptbein (*Os occipitale*).

6. Der Hinterhauptstachel (*Spina occipitalis*).
7. Die halbkreisförmige Linie (*Linea semicircularis*).

D. Das Keilbein (*Os sphenoidium*).

8. Der große Flügel (*Ala magna*).

E. Das Schläfenbein (*Os temporale*).

9. Der Schuppenteil (*Squama*).
10. Der Jochfortsatz (*Processus zygomaticus*).
11. Der Warzenfortsatz (*Processus mastoideus*).
12. Der Warzeneinschnitt (*Incisura mastoidea*).
13. Äußere Gehörmündung (*Porus acusticus externus*).
14. Das Kiefergelenk (*Articulus mandibulae*).

F. Das Siebbein (*Os cribrosum s. ethmoideum*).

15. Die Papierplatte (*Lamina papyracea*).

Nähte (*Suturae*).

16. Die Kranznaht (*Coronalis*).
17. Die Pfeilnaht (*Sagittalis*).
18. Die Lambdanaht (*Lambdaidea*).
19. Die Schuppennaht (*Squamosa*).

Die Gesichtsknochen (*Facies*).

G. Das Nasenbein (*Os nasi*).

- H. Das Oberkieferbein (*Os maxillare superius, s. Maxilla superior*).

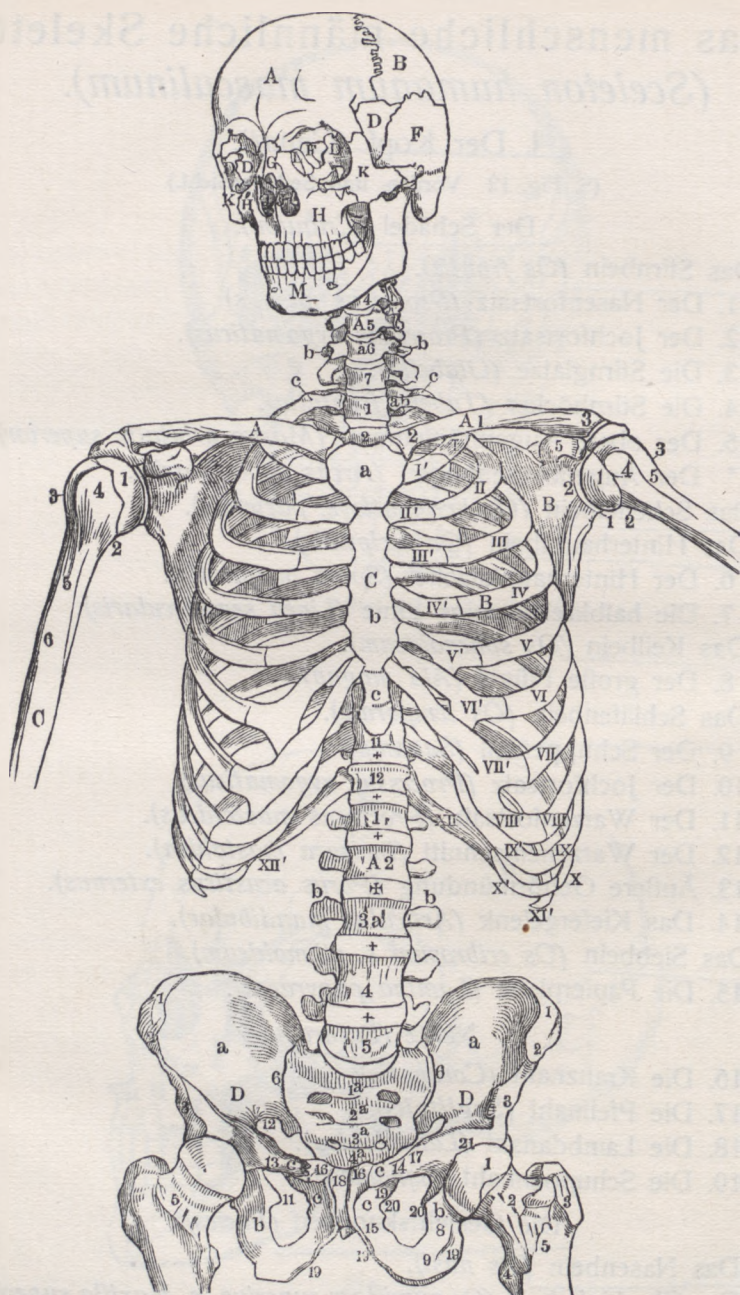


Fig. 13. Die Knochen des Rumpfes (von vorne gesehen).

- 20. Der Stirnfortsatz (*Processus frontalis*).
- 21. Der Jochfortsatz (*Processus zygomaticus*).
- 22. Der Zahnfortsatz (*Processus dentalis*).
- 23. Die Kiefergrube (*Fovea maxillaris*).
- 24. Der Nasenstachel (*Spina nasalis*).
- 25. Die birnförmige Öffnung (*Apertura pyriformis*).

I. Das Pflugscharbein (*Os vomer*).

K. Das Jochbein (*Os zygomaticum*).

- 26. Der Stirnfortsatz (*Processus frontalis*).
- 27. Der Kieferfortsatz (*Processus maxillaris*).
- 28. Der Schläfenfortsatz (*Processus temporalis*).
- 10—28. Der Jochbogen (*Arcus zygomaticus*).
- D. G. K. Die Schläfengrube (*Fossa temporalis*).

L. Das Tränenbein (*Os lacrymale s. unguis*).

- 29. Der Tränenkanal (*Canalis lacrymalis*).
- D. F. L. Augenhöhle (*Orbita*).

M. Der Unterkiefer (*Mandibula s. Maxilla inferior*).

- 30. Der wagerechte Ast (*Ramus horizontalis*).
- 31. Der aufsteigende Ast (*Ramus ascendens*).
- 32. Der Unterkieferwinkel (*Angulus maxill. infer.*).
- 33. Das Kinn (*Mentum*).
- 34. Der Gelenkfortsatz (*Processus articularis*).
- 35. Der Kronenfortsatz (*Coronalis*).
- 36. Die äußere schiefe Linie (*Linea obliqua externa*).
- 37. Die Höcker des Unterkiefers (*Tubercula*).

II. Der Rumpf (*Truncus*).

(S. Fig. 13 Vorderansicht und Fig. 14 Rückenansicht.)

A. Die Wirbelsäule (*Columna vertebralis*).

Wirbel (*Vertebrae*).

- a. Der Körper (*Corpus*).
- bb. Die Querfortsätze (*Processi transversi*).
- c. Der Dornfortsatz (*Processus spinosus*).
- * Der schiefe Gelenkfortsatz (*Processus obliqui articulares*).
- dd. Die Oberen (*Superiores*).
- ee. Die Unteren (*Inferiores*).
- *—* Der Bogen des Wirbels (*Arcus vertebrae*).
- † Die Zwischenwirbelknorpel (*Cartilagine intervertebrales*).

- 1—7. Die Halswirbel (*Vertebrae cervicales*).
- 1. Der Atlas, Träger (*Atlas*).
- 2. Der Dreher (*Epistropheus s. axis*).
- 7. Der hervorragende Halswirbel (*Vertebra prominens*).
- 1'—12'. Die Rückenwirbel (*Vertebrae dorsales*).
- 1''—5''. Die Lendenwirbel (*Vertebrae lumbares*).
- 1^a—5^a. Das Heiligenbein (*Vertebrae sacrales s. Os sacrum*).
- 1^b—4^b. Die Wirbel des Schwanzbeins (*Vertebrae coccygeae*).

B. Die Rippen (*Costae*).

- I—VII. Die wahren Rippen (*Verae*).
- VIII—XII. Die falschen Rippen (*Spuriae*).
- a. Das Köpfchen (*Capitulum*).
- b. Der Hals (*Collum*).
- c. Das Höckerchen (*Tuberculum*).
- d. Der Winkel (*Angulus*).
- I'—XII'. Die Rippenknorpel (*Cartilagine costarum*).

C. Das Brustbein (*Sternum*).

- a. Der Griff oder Handhabe (*Manubrium*).
- b. Der Körper (*Corpus*).
- c. Der Schwertfortsatz (*Processus ensiformis s. xyphoideus*).

D. Das Becken (*Pelvis s. Ossa innominata*).

- a. Das Hüftbein (*Os ilium*).
- 1. Der Hüftbeinkamm (*Crista*).
- 2. Der vordere obere Hüftbeinstachel (*Spina o. i. anterior superior*).
- 3. Der vordere untere Hüftbeinstachel (*Spina o. i. anterior inferior*).
- 4. Der hintere obere Hüftbeinstachel (*Spina o. i. posterior superior*).
- 5. Der hintere untere Hüftbeinstachel (*Spina o. i. posterior inferior*).
- 6. Faserknorpel des Kreuz- und Darmbeins (*Synchondrosis sacra-iliaca*).
- b. Das Sitzbein (*Os ischium*).
- 7. Der Körper (*Corpus*).

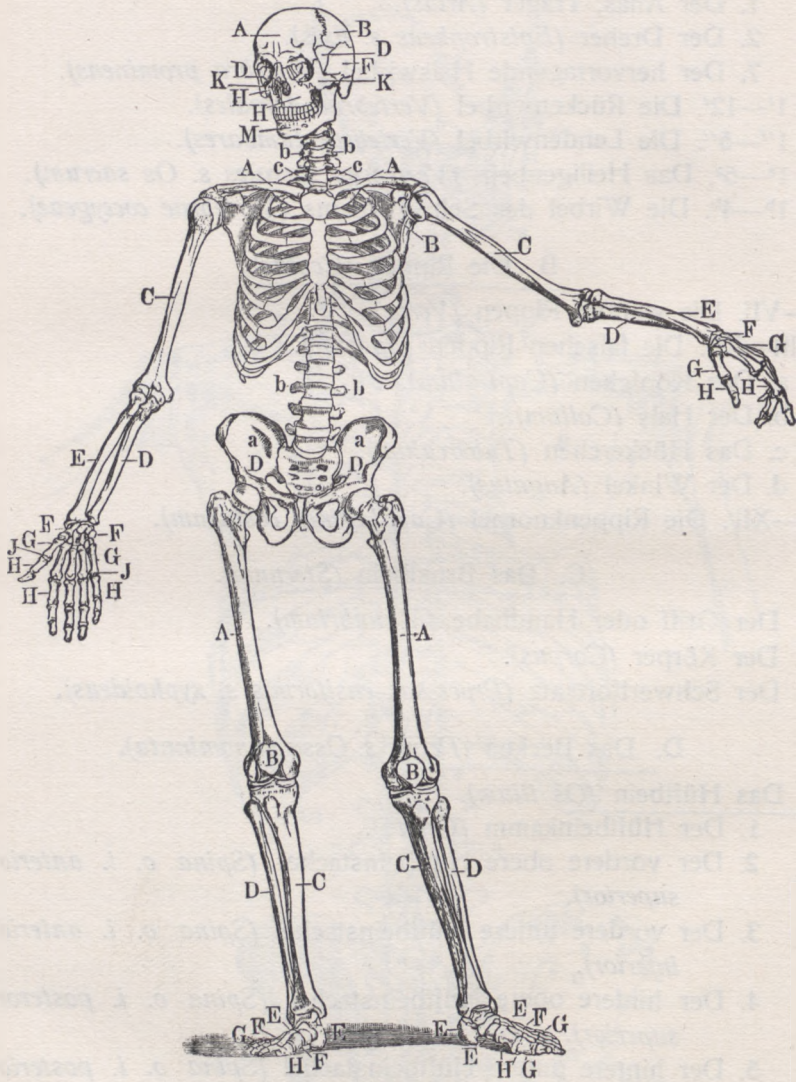


Fig. 15.

Das männliche Skelett (Vorderansicht).

8. Der absteigende Ast (*Ramus descendens*).
9. Der aufsteigende Ast (*Ramus ascendens*).
10. Der Sitzbeinhöcker (*Tuberositas o. i.*).
11. Der Stachel (*Spina o. i.*).
12. Der Sitzbeinausschnitt (*Incisura ischiadica*).
- c. Das Schambein (*Os pubis*).
13. Der Körper (*Corpus*).
14. Der horizontale Ast (*Ramus horizontalis*).
15. Der absteigende Ast (*Ramus descendens*).
16. Die Rauigkeit des Schambeins (*Tuberositas*).
17. Der Kamm des Schambeins (*Pecten*).
18. Die Schambeinfuge (*Symphysis o. p.*).
19. Der Schambogen (*Arcus o. p.*).
20. Das ovale Hüftbeinloch (*Foramen ovale*).
21. Die Pfanne oder Gelenkgrube für den Oberschenkel (*Acetabulum*).

III. Die obere Extremität (*Extremitas superior*).

(S. Fig. 13 und 15 Vorderansicht, Fig. 14 und 16 Rück- und Seitenansicht.)

A. Das Schlüsselbein (*Clavicula*).

1. Der Körper (*Corpus*).
2. Das Brustende (*Extremitas sternalis*).
3. Das Schulterende (*Extremitas scapularis*).

B. Das Schulterblatt (*Scapula s. Omoplata*).

1. Der Kopf (*Caput*).
2. Der Hals (*Collum*).
3. Die Gräte des Schulterblattes (*Spina scapulae*).
4. Die Schulterhöhe (*Acromion*).
5. Der Rabenschnabelfortsatz (*Processus coracoideus*).
6. Die Obergrätengrube (*Fossa supraspinata*).
7. Die Untergrätengrube (*Fossa infraspinata*).
8. Der obere Winkel (*Angulus superior*).
9. Der untere Winkel (*Angulus inferior*).

C. Der Oberarm. — Körper (*Humerus*. — *Corpus*).

1. Der Kopf (*Caput humeri*).
2. Der Hals (*Collum humeri*).
3. Der große äußere Höcker (*Tuberculum majus s. externum*).

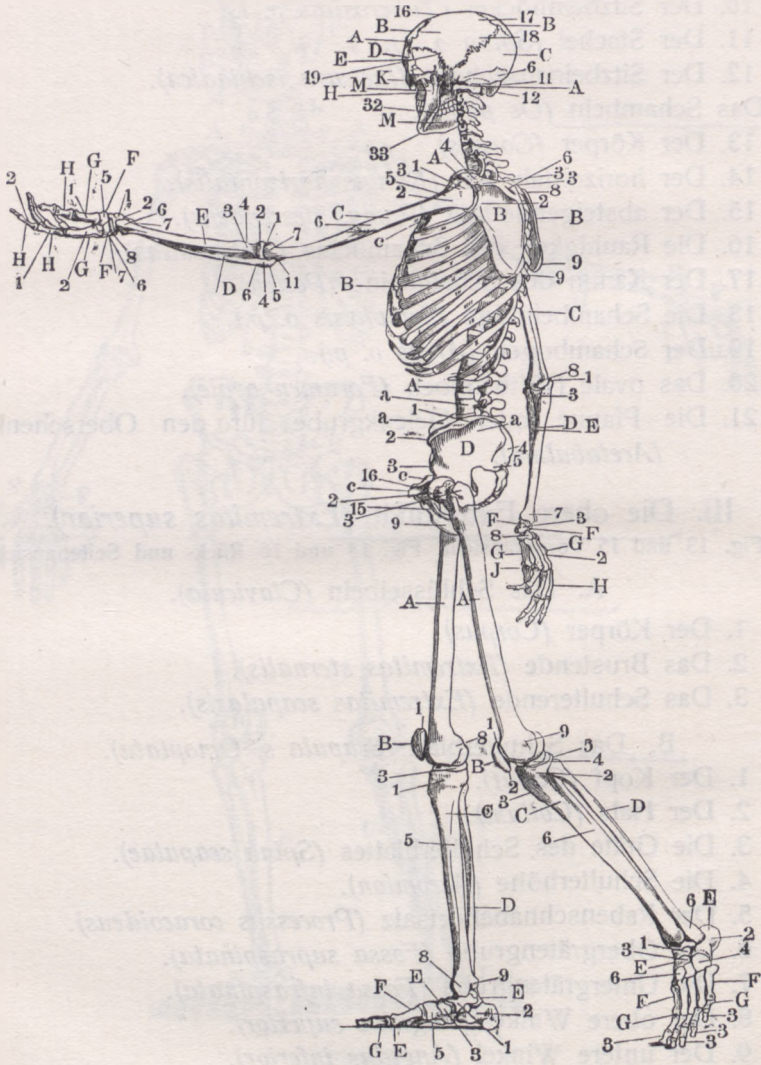


Fig. 16.

Männliches Skelett (Seitenansicht).

4. Der kleine innere Höcker (*Tuberculum minus s. internum*).
5. Die Rinne (*Sulcus*).
6. Die Rauigkeit des Oberarmes (*Tuberositas hum.*).
7. Der äußere Gelenkknorrn (*Condylus externus*).
8. Der innere Gelenkknorrn (*Condylus internus*).
9. Die Rolle (*Trochlea*).
10. Die kopfartige Erhöhung (*Eminentia capitata*).
11. Die Ellenbogengrube (*Fossa pro olecrano*).

Der Vorderarm (*Antibrachium*).

(S. Fig. 15, 16 und 19.)

D. Die Elle. — Körper (*Cubitus s. Ulna. — Corpus*).

1. Der Ellenbogenfortsatz (*Processus olecranon*).
2. Der Kronfortsatz (*Processus coronoideus*).
3. Der große halbmondförmige Ausschnitt (*Cavitas sigmoidea major*).
4. Der kleine halbmondförmige Ausschnitt (*Cavitas sigmoidea minor*).
5. Der Ellenbogenkopf (*Caput ulnae*).
6. Der Ellenbogenhals (*Collum ulnae*).
7. Der Griffelfortsatz (*Processus styloideus*).

E. Die Speiche. — Körper (*Radius. — Corpus*).

1. Der Kopf (*Caput radii*).
2. Der Ringumfang des Speichenkopfes (*Circumferentia annularis capitis radii*).
3. Der Hals (*Collum*).
4. Der Speichenhöcker (*Tuberositas*).
5. Der halbmondförmige Ausschnitt (*Cavitas sigmoidea*).
6. Der Griffelfortsatz (*Processus styloideus*).

Die Hand (*Manus*).

(S. Fig. 17 und 18.)

E. Die Handwurzel (*Carpus*).

Erste Ordnung (*Ordo primus*).

1. Das Kahnbein (*Os naviculare s. scaphoideum*).
2. Das Mondbein (*Os lunatum s. semilunare*).
3. Das dreieckige Bein (*Os triquetrum s. triangulare*).
4. Das Erbsenbein (*Os pisiforme*).

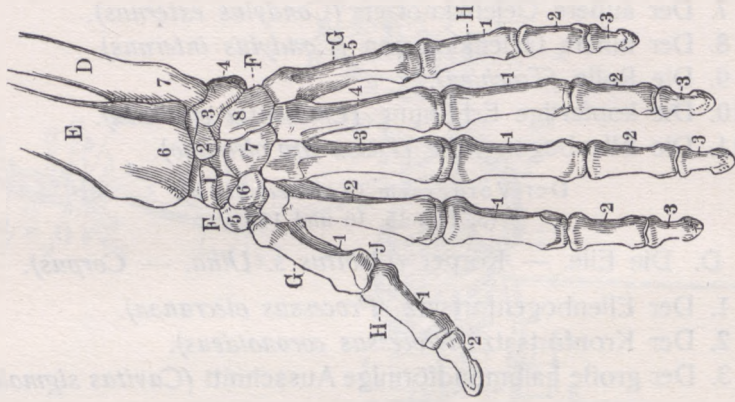


Fig. 17.

Die Knochen der Hand (Außenansicht).

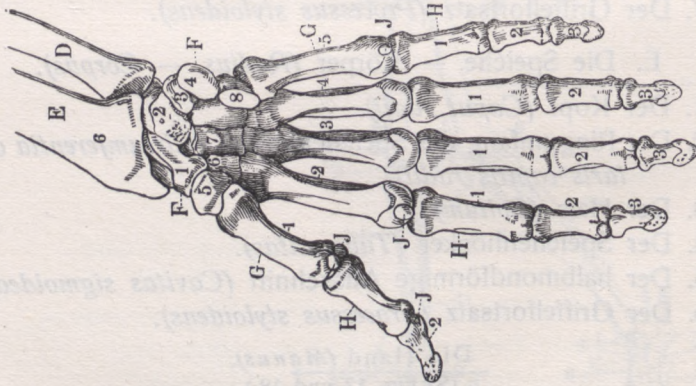


Fig. 18.

Die Knochen der Hand (Innenansicht).

Zweite Ordnung (*Ordo secundus*).

5. Das große vieleckige Bein (*Os multangulum majus*).
6. Das kleine vieleckige Bein (*Os multangulum minus*).
7. Das Kopfbein (*Os capitatum*).
8. Das Hakenbein (*Os hamatum s. unciforme*).

G. Die Mittelhand (*Metacarpus*).

1. Der Mittelhandknochen des Daumens (*Os metacarpi pollicis*).
2. Der Mittelhandknochen des Zeigefingers (*Os metacarpi indicis*).
3. Der Mittelhandknochen des Mittelfingers (*Os metacarpi digiti medii*).
- * Der Griffelfortsatz (*Processus styloideus*).
4. Der Mittelhandknochen des vierten Fingers (*Os metacarpi digiti quarti s. annularis*).
5. Der Mittelhandknochen des kleinen Fingers (*Os metacarpi digiti quinti s. minimi*).

H. Die Finger (*Phalanges s. Digiti*).

Das erste Glied des Fingers (*Phalanx prima*).

Das zweite Glied des Fingers (*Phalanx secunda*).

Das dritte Glied des Fingers (*Phalanx tertia s. imgens*).

- I. Die Sesambeine (*Ossa sesamoidea*).

IV. Die untere Extremität (*Extremitas inferior*).

(S. Fig. 14, 16 und 19.)

A. Der Oberschenkel. — Körper (*Femur. — Corpus*).

1. Der Kopf (*Caput*).
2. Der Hals (*Collum*).
3. Der große Rollhügel (*Trochanter major*).
4. Der kleine Rollhügel (*Trochanter minor*).
5. Die vordere Rollhügelleiste (*Linea intertrochanterica anterior*).
6. Die hintere Rollhügelleiste (*Linea intertrochanterica posterior*).
7. Die rauhe Linie (*Linea aspera*).

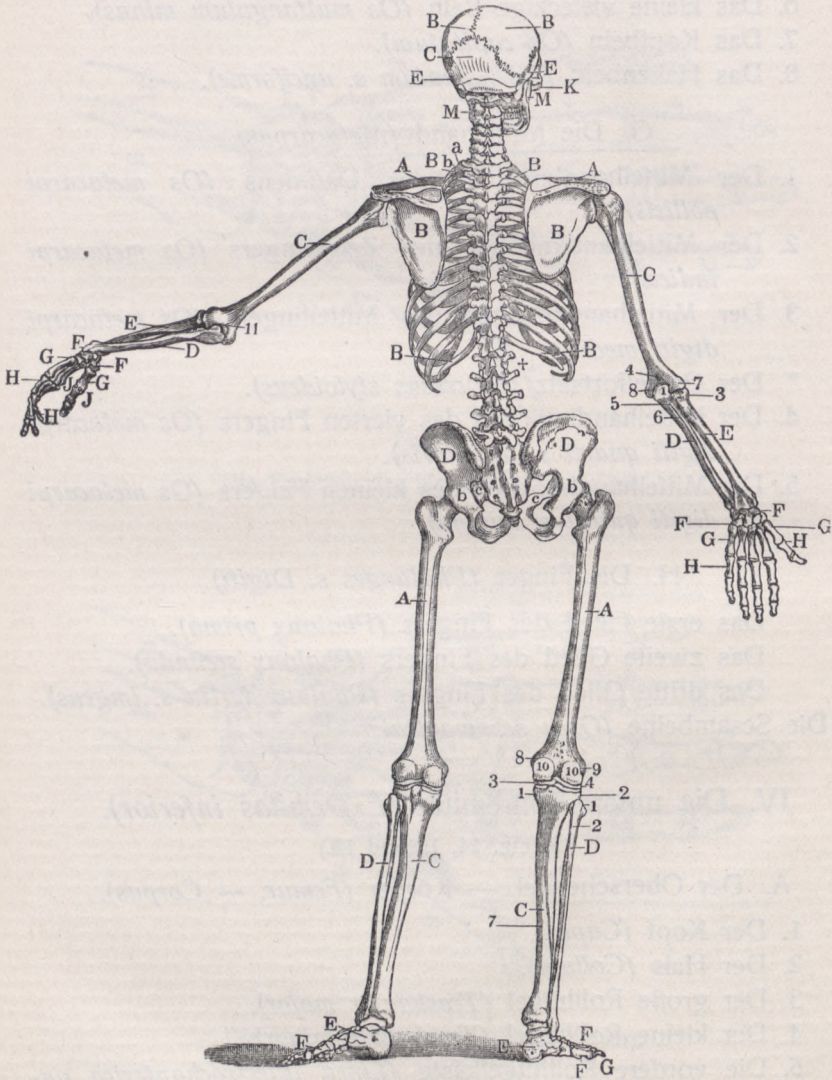


Fig. 10.

Das Skelett, (Rückenansicht).

8. Der innere Oberschenkelknorren (*Condylus internus*).
9. Der äußere Oberschenkelknorren (*Condylus externus*).
10. Die Gelenkflächen (*Facies articularis*).

B. Die Kniescheibe (*Patella s. Rotula*).

1. Die Grundfläche (*Basis*).
2. Die Spitze (*Apex s. mucro*).
3. Der innere halbmondförmige Knorpel (*Cartilago semilunaris interna*).
4. Der äußere halbmondförmige Knorpel (*Cartilago semilunaris externa*).

Der Unterschenkel. — Körper (*Crus — Corpus*).
(S. Fig. 16 und 19.)

C. Das Schienbein (*Tibia*).

1. Der innere Knorren (*Condylus internus*).
2. Der äußere Knorren (*Condylus externus*).
3. Die Rauigkeit des Schienbeinhöckers (*Tuberositas*).
4. Der Schienbeinkamm (*Spina s. Crista tibiae*).
5. Innere Gelenkfläche (*Facies interna*).
6. Äußere Gelenkfläche (*Facies externa*).
7. Hintere Gelenkfläche (*Facies postica*).
8. Der innere Knöchel (*Malleolus internus*).
9. Sehnenfurche (*Sulcus tendinum*).

Das Wadenbein. — Körper (*Fibula s. Perone. — Corpus*).

1. Das Köpfchen (*Capitulum*).
2. Der Hals (*Collum*).
3. Der äußere Knöchel (*Malleolus externus*).
4. Sehnenfurche der Wadenbeinmuskeln (*Sulcus tendinum peroneorum*).
5. Gelenk des Wadenbeinköpfchens (*Articulatio capituli fibulae*).
6. Gelenk des äußern Knöchels (*Articulatio malleoli externi*).

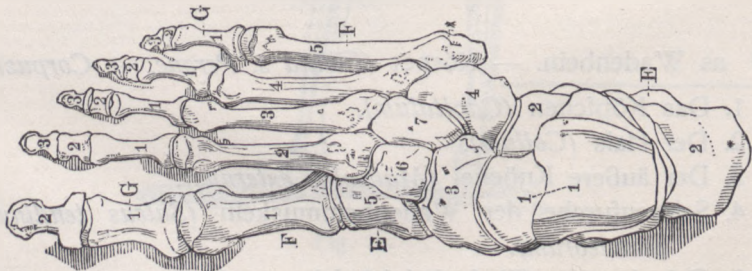
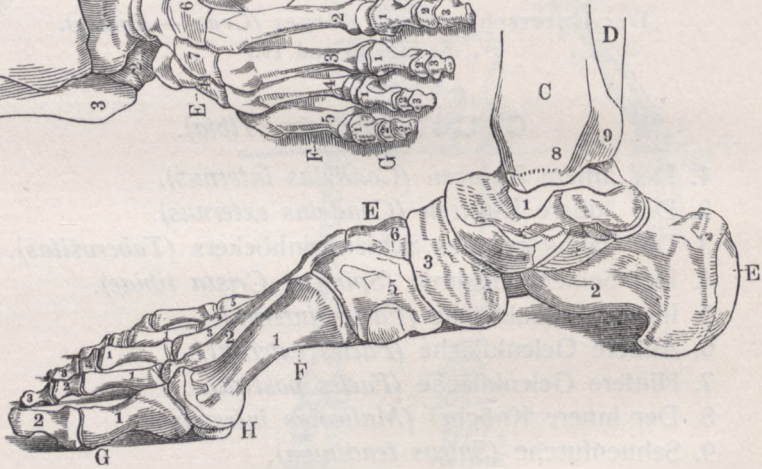
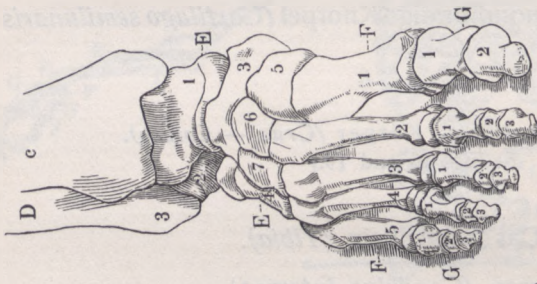
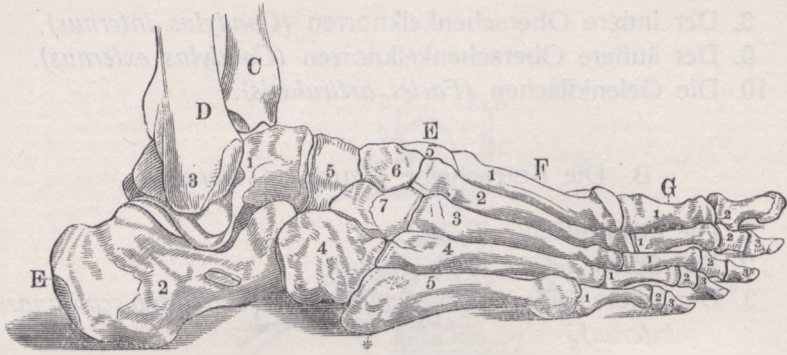


Fig. 20.

Fig. 21.

Fig. 22.

Fig. 23.

Die Knochen des Fußes: Rechter Fuß (Seitenansicht), rechter Fuß (Vorderansicht), rechter Fuß (von innen gesehen), rechter Fuß (von oben gesehen).

Der Fuß (*Pes*).

(S. Fig. 20—23.)

E. Die Fußwurzel (*Tarsus*).

1. Das Sprungbein (*Astragalus s. talus*).
2. Das Fersenbein (*Calcaneus*).
- * Höcker des Fersenbeins (*Tuberositas calcanei*).
- † Die innere Verlängerung (*Sustentaculum s. Apophysis interna*).
3. Das Kahnbein (*Os scaphoideum s. naviculare*).
4. Das Würfelbein (*Os cuboideum*).

Die Keilbeine (*Ossa cuneiformia*).

5. Das innere große (*internum s. magnum*).
6. Das mittlere kleine (*medium s. minimum*).
7. Das äußere kleine (*externum s. minus*).

F. Der Mittelfuß (*Metatarsus*).

1. Der Mittelfußknochen der großen Zehe (*Os metatarsi hallucis*).
2. Der Mittelfußknochen der zweiten Zehe (*Os metatarsi digiti pedis secundi*).
3. Der Mittelfußknochen der dritten Zehe (*Os metatarsi digiti pedis tertii*).
4. Der Mittelfußknochen der vierten Zehe (*Os metatarsi digiti pedis quarti*).
5. Der Mittelfußknochen der kleinen Zehe (*Os metatarsi digiti pedis quinti s. minimi*).
- * Der Höcker (*Tuberositas*).

G. Glieder der Zehen (*Phalanges digitorum pedis*).

1. Erstes Glied (*Phalanx prima*).
 2. Zweites Glied (*Phalanx secunda*).
 3. Drittes Glied (*Phalanx tertia*).
- H. Die Sesambeine (*Ossa sesamoidea*).

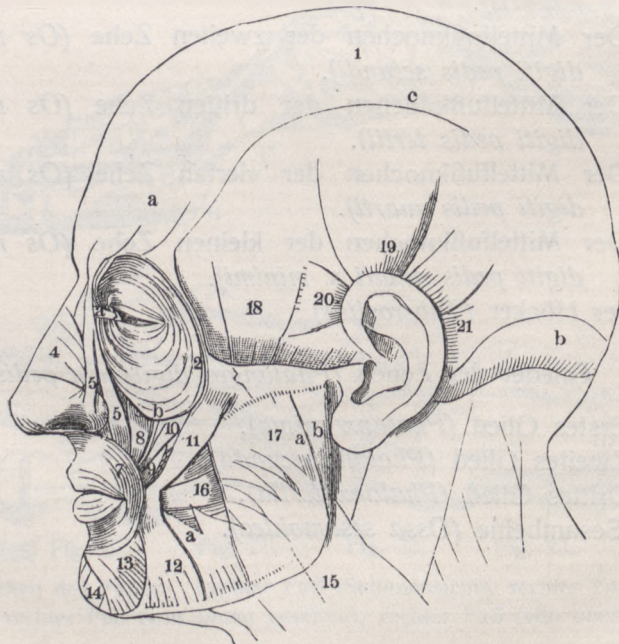
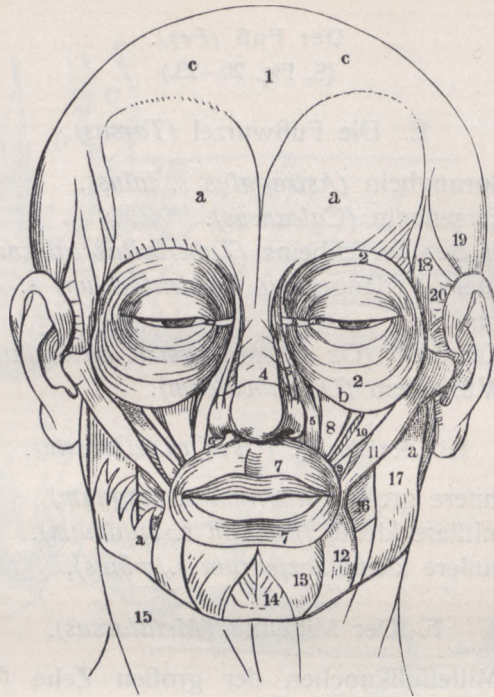


Fig. 24, 25. Muskeln des Kopfes (Vorder- und Seitenansicht).

Die Muskeln (*Musculi*).

Die Muskeln des Kopfes (*Musculi capitis*).

(S. Fig. 24, 25. Vorder- und Seitenansicht.)

1. Oberschädelmuskel (*M. Epicranius*).
 - aa. Stirnmuskel (*M. frontalis*).
 - bb. Hinterhauptsmuskel (*M. occipitaiis*).
 - cc. Sehnenhaube (*Galea aponeurotica*).
2. Kreismuskel des Augenlides (*M. orbicularis palpebrarum*).
 - a. Sehne (*Tendo musculi*).
 - b. Portion zur Oberlippe (*Portio ad labium superius*).
- *3. Augenbrauenrunzler (*M. corrugator superciliorum*).
4. Zusammendrücker der Nase (*M. compressor nasi*).
5. Heber des Nasenflügels und der Oberlippe (*M. levator alae nasi et labii superioris*).
6. Niederzieher des Nasenflügels (*M. depressor alae nasi*).
7. Ringmuskel oder Schließer des Mundes (*M. orbicularis oris*).
8. Der eigne Heber der Oberlippe (*M. levator labii superioris propius*).
- *9. Heber des Mundwinkels (*M. levator anguli oris*).
10. Kleiner Jochbeinmuskel (*M. zygomaticus minor*).
11. Großer Jochbeinmuskel (*M. zygomaticus major*).
12. Niederzieher des Mundwinkels (*M. depressor anguli oris s. triangularis menti*).
13. Niederzieher der Unterlippe (*M. depressor labii inferioris s. quadratus menti*).
- *14. Heber des Kinnes (*M. levator menti*).
15. Derbreite Halsmuskel (*M. latissimus colli s. platysmamyoides*).
 - a. Lachmuskel (*M. risorius Santorini*).
16. Backen- oder Trompetermuskel (*M. buccinatorius*).
17. Kaumuskel (*M. masseter*).

Anmerkung: * bezeichnet die Muskeln der tieferen Schichten. Diese sind besonders abgebildet in Fig. 31 (Vorderansicht) und Fig. 32 (Rückenansicht).

Bei der nachfolgenden Muskellehre stimmen die Bezeichnungen der betreffenden Muskeln mit den hier gebrauchten durchaus überein.

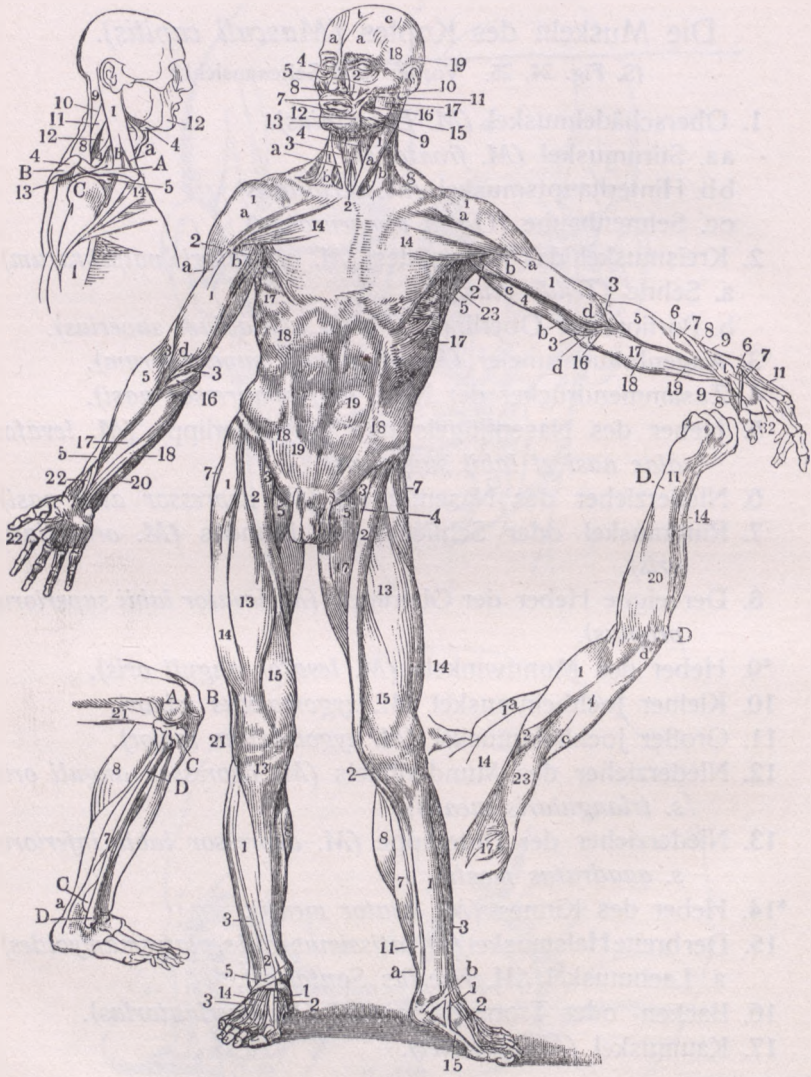


Fig. 26.

Muskulatur des Mannes (Vorderansicht). Halsmuskeln (von der Seite gesehen). Knie in gebeugter Stellung von außen gesehen. Arm in gehobener Stellung.

- a. vorderer äußerer Teil (*Portio exterior anterior*).
- b. hinterer innerer Teil (*Portio posterior interior*).
- *18. Schläfenmuskel (*M. temporalis*).
- 19. Heber des Ohres (*M. attolens auriculae*).
- 20. An- oder Vorwärtszieher des Ohres (*M. anterior s. attrahens auriculae*).
- 21. Rückwärtszieher des Ohres (*M. posteriores s. retrahentes auriculae*).

Muskeln des Rumpfes (*Musculi trunci*).

(S. Fig. 26 und 27 Vorder- und Rückenansicht.)

- 1. Brustschlüsselbeinmuskel des Warzenfortsatzes (*M. sternocleidomastoideus*).
 - a. Brustbeinportion (*Portio sternalis*).
 - b. Schlüsselbeinportion (*Portio clavicularis*).
- *2. Brustbein-Schildmuskel (*M. sterno-thyreoideus*).
- 3. Brustzungenbeinmuskel oder Niederzieher des Zungenbeins (*M. sterno-hyoideus*).
- † Die Luftröhre (*Arteria aspera s. trachea*).
- *4. Schulterzungenbeinmuskel oder Rückwärtszieher des Zungenbeins (*M. omo-hyoideus*).
- *5. Schildmuskel des Zungenbeins (*M. hyo-thyreoideus*).
- *6. Griffel-Zungenbeinmuskel oder Heber des Zungenbeins (*M. stylo-hyoideus*).
- *7. Niederzieher des Unterkiefers oder der zweibäuchige Unterkiefermuskel (*M. digastricus s. biventer maxillae inferioris*).
- 8. Kapuzenmuskel (*M. cucullaris*).
- *9. Zweibäuchiger Nackenmuskel (*M. biventer cervicis*).
- *10. Milzähnlicher Kopfmuskel (*M. splenius capitis*).
- *11. Milzähnlicher Halsmuskel (*M. splenius colli*).
- *12. Heber des Schulterblattes (*M. levator anguli scapulae*).
- *13. Mittler ungleich dreiseitiger Halsmuskel (*M. scalenus medius*).
- 14. Großer Brustmuskel (*M. pectoralis major*).
- *15. Kleiner Brustmuskel (*M. pectoralis minor*).
- *16. Unterschlüsselbeinmuskel (*M. subclavius*).

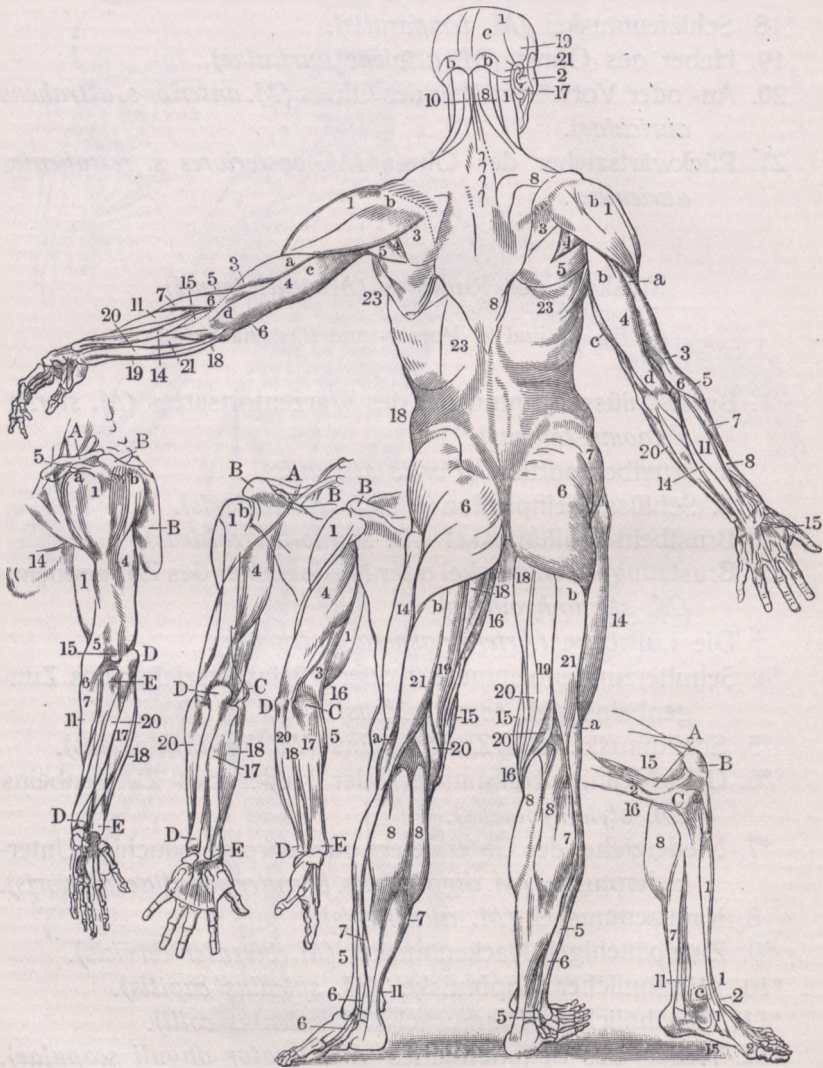


Fig. 27.

Rückenmuskulatur. Linker Arm von der Seite, von rückwärts, nach einwärts gedreht. Linkes Knie von innen gesehen.

- *17. Großer vorderer Sägemuskel (*M. serratus magnus*).
- 18. Äußerer schiefer Bauchmuskel (*M. obliquus abdominis externus descendens*).
- *19. Gerader Bauchmuskel (*M. rectus abdominis*).
- *20. Pyramidenmuskel (*M. pyramidalis abdominis*).
- *21. Innerer schiefer Bauchmuskel (*M. obliquus abdominis internus s. ascendens*).
- *22. Die Zwischenrippenmuskeln (*M. intercostalis*).
- 23. Breiter Rückenmuskel (*M. latissimus dorsi*).
- *24. Großer Rautenmuskel (*M. rhomboideus major*).
- *25. Kleiner Rautenmuskel (*M. rhomboideus minor*).
- *26. Hinterer oberer Sägemuskel (*M. serratus posticus superior*).
- *27. Hinterer unterer Sägemuskel (*M. serratus posticus inferior*).
- *28. Lenden-Heiligbeinmuskel (*M. sacro-lumbaris*).
- *29. Langer Rückenmuskel (*M. longissimus dorsi*).
 - a. Die sehnigen Inschriften (*Inscriptiones tendineae*).
- † Die weiße Linie (*Linea alba*).

Muskeln des Oberarms (*Musculi humeri*).

(S. Fig. 27 und 28.)

- 1. Dreieckiger Heber des Armes (*M. deltoides*).
 - a. Schlüsselbeinportion (*Portio clavicularis*).
 - b. Schulterblattportion (*Portio scapularis*).
- *2. Obergrätenmuskel (*M. supraspinatus*).
- *3. Untergrätenmuskel (*M. infraspinatus*).
- *4. Kleiner rundlicher Muskel (*M. teres minor*).
- *5. Großer rundlicher Muskel (*M. teres major*).
- *6. Unterschulterblattmuskel (*M. subscapularis*).

Muskeln des Vorderarms (*Musculi brachiorum*) und der Hand.

(S. Fig. 27, 28, 29 und 30.)

- 1. Der zweiköpfige Armmuskel (*M. biceps brachii*).
 - a. langer Kopf (*Caput longum*).
 - b. kurzer Kopf (*Caput breve*).
 - c. Sehnenfortsatz zur Sehnenscheide der Elle (*Processus tendinis ad vaginam cubiti*).

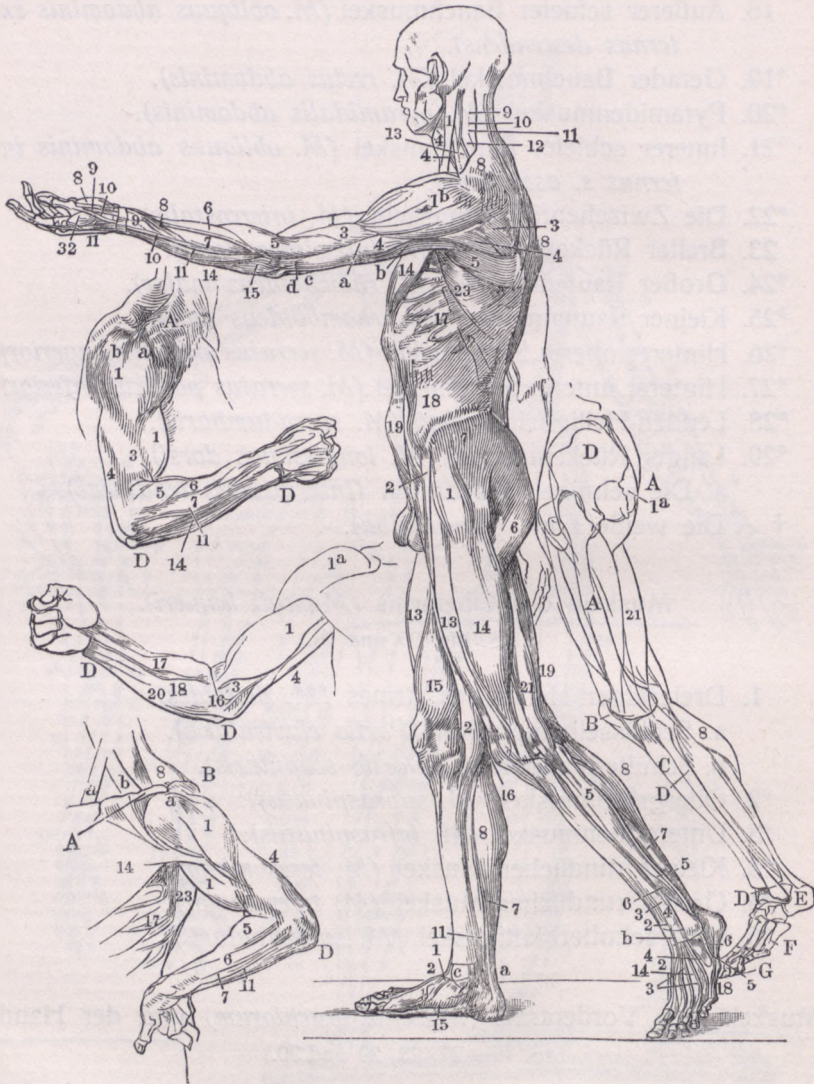


Fig. 28.

Muskulatur von der Seite. Rechter Arm in gebogener Haltung von außen, rechter Arm in gebogener Haltung von innen. Linker Arm in gebogener Haltung von außen.

- d. Sehne zur Speiche (*Tendo ad radium*).
- *2. Der Rabenschnabelarmmuskel (*M. coraco-brachialis*).
- *3. Innerer Armmuskel (*M. brachialis internus*).
- 4. Der dreiköpfige Armmuskel (*M. triceps brachii s. anconaei*).
 - a. äußerer Kopf (*Caput externum*).
 - b. innerer Kopf (*Caput internum*).
 - c. mittlerer Kopf (*Caput medium*).
 - d. Sehne (*Tendo*).
- 5. Der lange Rückwärtsdreher (*M. supinator longus*).
 - a. Sehne (*Tendo*).
- 6. Der äußere lange Speichenmuskel (*M. radialis externus s. extensor carpi radialis longus*).
 - b. Sehne (*Tendo*).
- 7. Der äußere kurze Speichenmuskel (*M. radialis externus brevis s. extensor carpi radialis brevis*).
 - c. Sehne (*Tendo*).
- *8. Der lange Abzieher des Daumens (*M. abductor pollicis longus*).
 - d. Sehne (*Tendo*).
- *9. Der kurze Strecker des Daumens (*M. extensor pollicis brevis*).
 - e. Sehne (*Tendo*).
- *10. Der lange Daumenstrecker (*M. extensor pollicis longus*).
 - f. Sehne (*Tendo*).
- 11. Der gemeinschaftliche Fingerstrecker (*M. extensor digitorum communis*).
 - g. h. i. Sehnen (*Tendines*).
- *12. Der Strecker des Zeigefingers (*M. extensor digiti secundi s. Indicator*).
 - k. Sehne (*Tendo*).
- 13. Der Strecker des kleinen Fingers (*M. extensor digiti minimi*).
- 14. Der äußere Ellenmuskel (*M. ulnaris externus s. extensor carpi ulnaris*).
- 15. Knorrenmuskel (*M. anconaeus quartus*).
 - l. das gemeinschaftliche Querband des Handrückens (*Ligamentum carpi commune dorsale*).
- 16. Der rundliche Vorwärtsdreher (*M. pronator teres*).

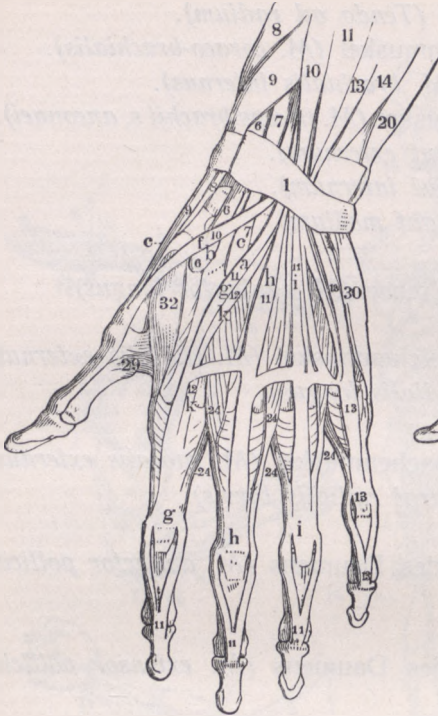


Fig. 29.

Muskeln der Hand von außen.

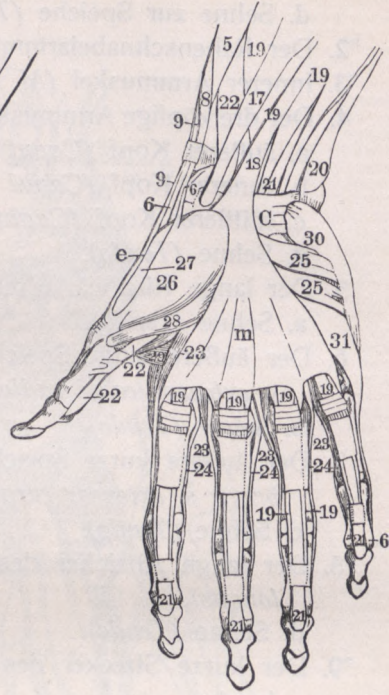


Fig. 30.

Muskeln der Hand von innen.

- 17. Der innere Speichenmuskel (*M. radialis internus s. flexor carpi radialis*).
- 18. Der innere Hohlhandmuskel (*M. palmaris longus*).
m. sehnige Ausbreitung desselben (*Aponeurosis palmaris*).
- 19. Der gemeinschaftliche oberflächliche Fingerbeuger (*M. flexor digitorum communis sublimis s. perforatus*).
n. Sehnenscheiden (*Vaginae tendinum*).
- 20. Äußerer Ellenmuskel (*M. ulnaris internus s. flexor carpi ulnaris*).
- *21. Der gemeinschaftliche tiefliegende Fingerbeuger (*M. flexor digitorum communis profundus s. perforans*).
- *22. Der lange Beuger des Daumens (*M. flexor longus pollicis propius*).
- 23. Die Spulmuskeln (*M. lumbricales*).

- *24. Die Zwischenknochenmuskeln (*M. interossei*).
- 25. Der kurze Hohlhandmuskel (*M. palmaris brevis*).
- 26. Der kurze Abzieher des Daumens (*M. abductor pollicis brevis*).
- *27. Der Gegensteller des Daumens (*M. opponens pollicis*).
- *28. Der kurze Beuger des Daumens (*M. flexor pollicis brevis*).
- *29. Der Abzieher des Daumens (*M. abductor pollicis*).
- 30. Der Abzieher des kleinen Fingers (*M. abductor digiti minimi*).
- *31. Der kleine Beuger des kleinen Fingers (*M. flexor parvus digiti minimi*).
- 32. Der Abzieher des Zeigefingers (*M. abductor digiti indicis*).
o. das gemeinschaftliche Hohlhandband (*Ligamentum carpi commune volare*).

Muskeln des Oberschenkels (*Musculi femorum*).

(S. Fig. 27, 28 und 31.)

- 1. Der Spanner der Schenkelbinde (*M. tensor fasciae latae*).
- 2. Der Schneidermuskel (*M. sartorius s. sutorius*).
- *3. Innerer Darmbeinmuskel (*M. iliacus internus*).
- *4. Großer Lendenmuskel (*M. psoas magnus*).
- 5. Kammmuskel (*M. pectineus*).
- 6. Großer Gesäßmuskel (*M. glutaemus maximus*).
- *7. Mittlerer Gesäßmuskel (*M. glutaemus medius*).
- *8. Kleiner Gesäßmuskel (*M. glutaemus minimus*).
- *9. Der birnförmige Muskel (*M. pyriformis*).
- *10. Der obere und untere Zwillingsmuskel des Schenkels (*M. gemini superior et inferior*).
- *11. Der innere Verstopfungsmuskel (*M. obturator internus*).
- *12. Der viereckige Rollmuskel des Schenkels (*M. quadratus femoris*).
- 13. Der gerade Schenkelmuskel (*M. rectus femoris*).
- 14. Der äußere dicke Schenkelmuskel (*M. vastus externus*).
a. innerer Schenkelmuskel (*M. cruralis*).
- 15. Der innere dicke Schenkelmuskel (*M. vastus internus*).
- 16. Der schlanke Schenkelmuskel (*M. gracilis*).

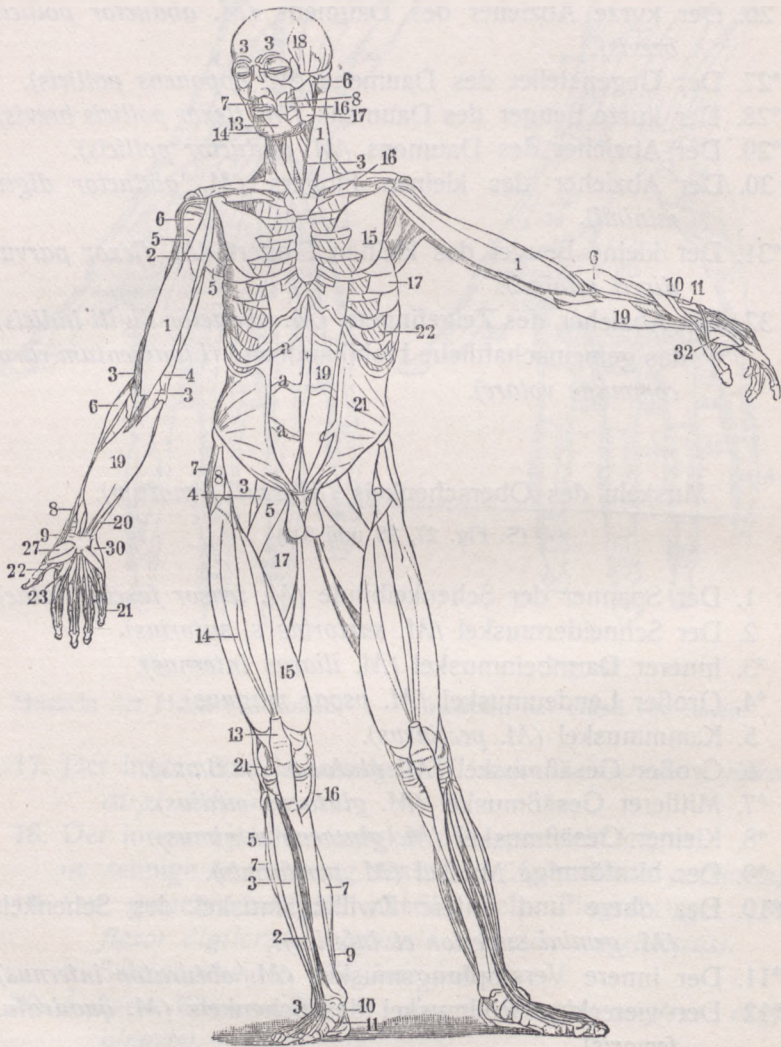


Fig. 31.

Die tieferliegenden Muskeln des menschlichen Körpers (Vorderansicht).

- *17. Der lange Anzieher des Schenkels (*M. adductor femoris longus*).
- *18. Der große Anzieher des Schenkels (*M. adductor femoris maximus*).
- 19. Der halbsehnige Schenkelmuskel (*M. semitendinosus*).
- *20. Der halbhäutige Muskel (*M. semimembranosus*).
- 21. Der zweiköpfige Schenkelmuskel (*M. biceps femoris*).
 - a. langer Kopf (*Caput longum*).
 - b. kurzer Kopf (*Caput breve*).
 - c. Verbindung der Kniescheibe mit dem Schienbein (*Ligamentum patellae ad tibiam*).

Muskeln des Unterschenkels und des Fußes (*Musculi crucis et pedis*).

(S. Fig. 27, 28, 33 und 34.)

- 1. Der vordere Schienbeinmuskel (*M. tibialis anticus*).
- *2. Der lange Strecker der großen Zehe (*M. extensor hallucis longus*).
- 3. Der gemeinschaftliche Zehenstrecker (*M. extensor digitorum pedis communis*).
- 4. Der dritte Wadenbeinmuskel (*M. peroneus tertius*).
- 5. Der lange Wadenbeinmuskel (*M. peroneus longus*).
- 6. Der kurze Wadenbeinmuskel (*M. peroneus brevis*).
- *7. Der Schollenmuskel (*M. soleus*).
- 8. Zwillingsmuskel der Wade (*M. gastrocnemii s. gemelli*).
 - a. Achillessehne (*Tendo Achillis*).
- *9. Der lange Sohlenmuskel (*M. plantaris*).
- 10. Der hintere Schienbeinmuskel (*M. tibialis posticus*).
- 11. Der gemeinschaftliche Zehenbeuger (*M. flexor digitorum pedis communis*).
- 12. Der große Beuger der großen Zehe (*M. flexor hallucis longus*).
- *13. Der Kniekehlenmuskel (*M. popliteus*).
 - b. Das Kreuzband (*Ligamentum cruciatum*).
 - c. Das gefranzte Band (*Ligamentum laciniatum*).
- *14. Der kurze Zehenbeuger (*M. extensor digitorum pedis brevis*).
- 15. Der Abzieher der großen Zehe (*M. abductor hallucis*).

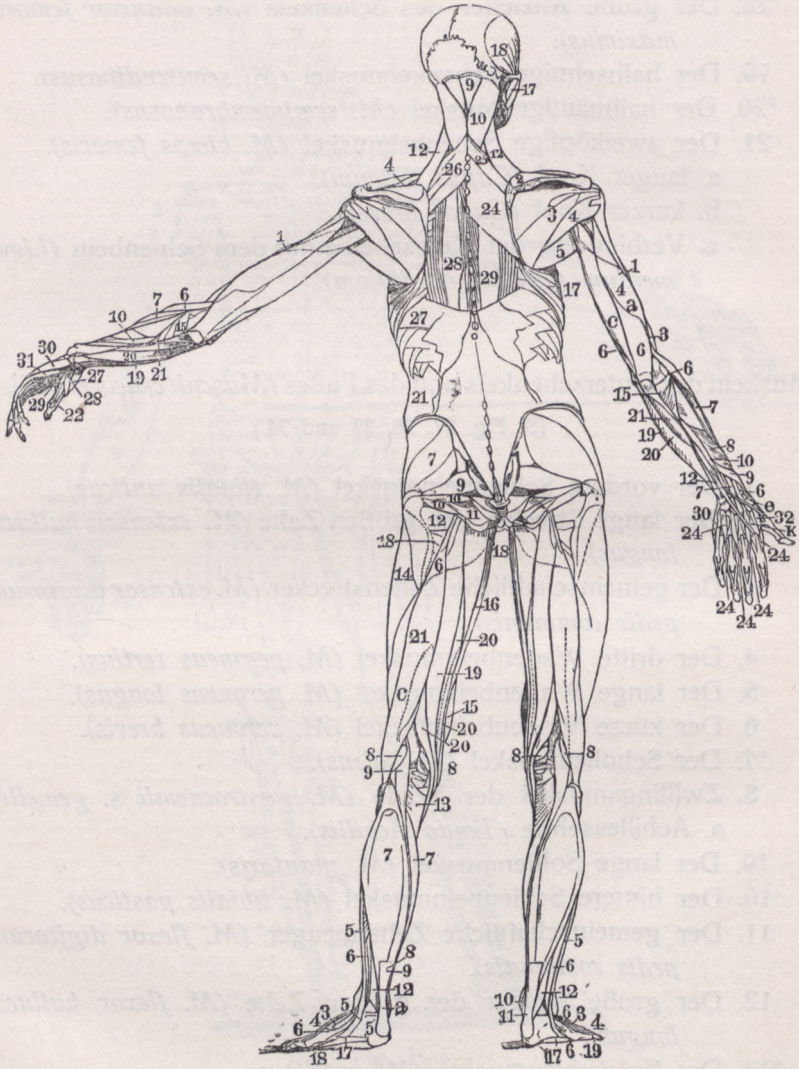


Fig. 32.

Die tiefer gelegenen Muskeln (Rückenansicht).

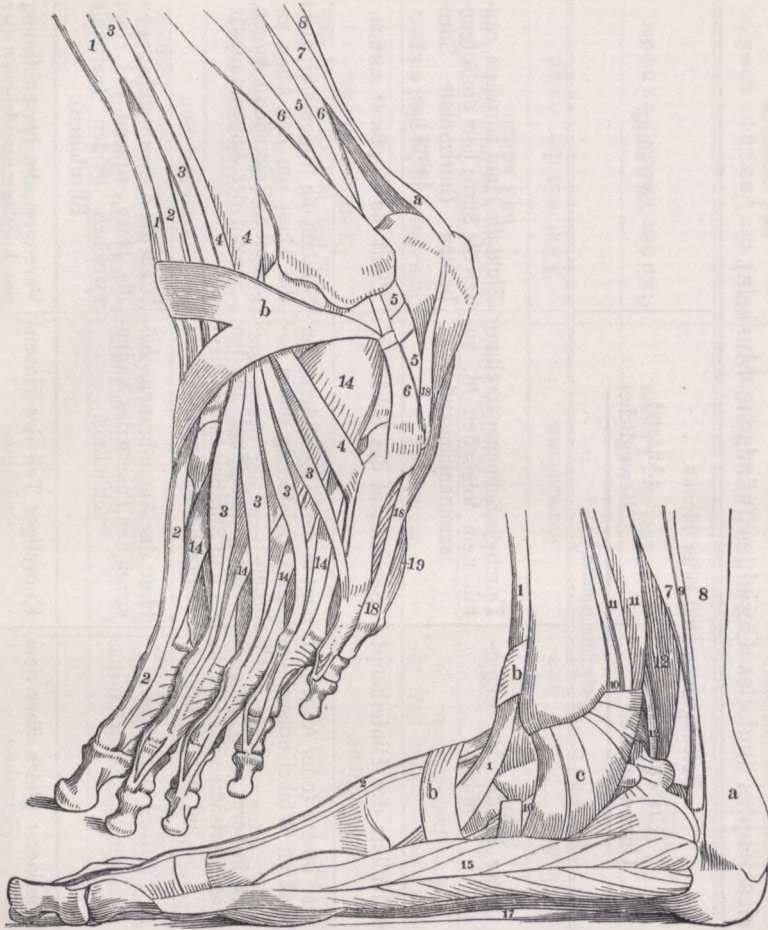


Fig. 33.

Fig. 34.

Die Muskeln des Fußes: von oben und von der inneren Seite.

- *16. Der kurze Beuger der großen Zehe (*M. flexor hallucis brevis*).
- 17. Der kurze Zehenbeuger (*M. flexor brevis digitorum pedis*).
- 18. Der Abzieher der kleinen Zehe (*M. abductor digiti minimi*).
- *19. Der kurze Beuger der kleinen Zehe (*M. flexor brevis digiti minimi*).

MUSKELLEHRE (MYOLOGIE).

Muskeln des Kopfes und des Gesichtes (mimische Muskeln).

Benennung.	Befestigungspunkt oder Nexus.		Wirkung.
	(Ursprung) Unbeweglicher	(Ansatz) Beweglicher	
1. Oberschädelmuskel (<i>Musculus Epicranius</i>). Stirnmuskel (<i>M. frontalis</i>).	Obere Ränder der Augenhöhle.	Durch die Sehnenausbreitung mit dem folgenden M. zusammenhängend.	Zieht die Haut vorwärts, runzelt die Stirn; hebt die Augenbrauen (horizontale Stirnfalten).
b, b. Hinterhauptmuskel (<i>M. occipitalis</i>).	Seitenlinie des Hinterhauptknochens.	Sehnenhaut des Schädels.	Zieht die Kopfhaut zurück.
2. Kreismuskel der Augenlider (<i>M. orbicularis palpebrarum</i>).	Der innere (oder Augenteil) liegt in den Augenlidern, am inneren Winkel entspringend, und kreisförmig dahin zurückkehrend. Der äußere (oder Augenhöhleenteil) entspringt an den Nasenfortsätzen des Oberkiefers und Stirnbeines und liegt auf dem knöchernen Augenhöhletrand.		Schließt die Augenlider; zieht die Haut um das Auge zusammen. (Zukneifen d. Augen, Senken der Augenbrauen).
*3. Augenbrauenrunzler (<i>M. corrugator superciliarum</i>).	Wurzel der Nase.	Haut der Augenbrauen, zwischen den Fasern des Augenschließers.	Zieht die Augenbrauen gegen die Nase, runzelt die Haut zwischen beiden (vertikale Stirnfalten).
4. Zusammendrucker der Nase (<i>M. compressor nasi</i>).	Oberkiefer gleich über dem Eckzahne.	Knorpeliger Teil des Nasenrückens.	Verengert die Nasenöffnung durch Zusammendrücken der Nase.

5.	Heber des Nasenflügels und der Oberlippe (<i>M. levator alae nasi et labii superioris, communis s. pyramidalis</i>).	Nasenfortsatz d. Oberkiefers am inneren Augenrande.	Nasenflügel und Haut der Oberlippe.	Hebt die Oberlippe und den Nasenflügel; erweitert die Nasenlöcher.
* 6.	Der Niederdrücker d. Nasenflügels (<i>M. depressor alae nasi</i>).	An den Zahnleckenhöhlen der Schneidezähne und des Eckzahnes, hängt auch mit der Oberlippe fest zusammen.	An der Wurzel und am unteren Rande des Nasenflügels.	Drückt den Nasenflügel abwärts, ein wenig an die Schreidenwand und senkt dadurch die Oberlippe.
7.	Ringmuskel oder Schließer des Mundes (<i>M. orbicularis oris</i>).	Verläuft, in die Lippen eingeschlossen, um die Mundplatte herum, seine Fasern durchflechten sich mit denen der übrigen Mundmuskeln.		Zieht den Mund zusammen, runzelt die Lippen, bringt sie nach vorn usw.
8.	Der eigene Aufzieher der Oberlippe (<i>M. levator labii superioris propius</i>).	Unterer Rand der Augenhöhle.	Oberlippe.	Zieht den seitlichen Teil der Oberlippe empor.
* 9.	Aufheber des Mundwinkels (<i>M. levator anguli oris</i>).	Unter dem Loche des Intraorbital-Nerven.	Mundwinkel.	Zieht den Mundwinkel empor.
10.	Der kleine Jochmuskel (<i>M. zygomaticus minor</i>).	Vom untern Teil d. Jochbeins schief zur	Oberlippe (im äußeren Teil).	Zieht die Oberlippe nach oben und außen.
11.	Der große Jochmuskel (<i>M. zygomaticus major</i>).	Vom äußeren Teil des Jochbeins (nach außen vom vorigen).	Mundwinkel.	Wirkt wie der vorige.
12.	Niederzieher d. Mundwinkels (<i>M. depressor anguli oris s. triangularis menti</i>).	Von der Außenfläche des Unterkiefers zum	Winkel der Lippen.	Zieht den Mundwinkel nieder.
13.	Niederzieher der Unterlippe (<i>M. depressor labii inferioris s. quadratus menti</i>).	Außenfläche d. Unterkiefers (nach innen vom vorigen).	Zur Haut der Unterlippe.	Zieht die Unterlippe abwärts und auswärts.

Benennung.	Ursprung.	Ansatz.	Wirkung.
*14. Aufheber des Kinnes (<i>M. levator menti</i>).	Vom Fach des Eck- und äußern Schneidezahns schief	in die Haut des Kinns, (mit dem der anderen Seite sich verbindend).	Hebt das Kinn, zieht auch die Lippe über die Zähne nach innen.
15. Breiter Halsmuskel (<i>M. latissimus colli</i>), (besteht aus langen, dünnen im Fett und Zellgewebe zerstreuten Fasern).	Unter dem Schlüsselbeine, oft schon an der 4. Rippe, mit zerstreuten, einzelnen Fasern aus der Brust- und Schultergegend gegen den Hals und das Gesicht,	vereinigt sich daselbst mit dem Niederzieher d. Unterlippe und des Mundwinkels und bedeckt von da bis gegen das Ohr den Unterkiefer.	Zieht den Mundwinkel, die Unterlippe, die Wange, die Haut des Halses schief abwärts; ist tätig beim Lächeln, kann, wenn er stark ist, den Mund öffnen etc.
a. Dersantorinische Lachmuskel (<i>M. risorius Santorini</i>).	Entsteht in der Gegend des Ohres von der schnigten Ausbreitung des breiten Halsmuskels u. geht bogenförmig	an den Winkel d. Oberlippe.	Tätig beim Lachen (fehlt oft).
17. Der Kaumuskel (<i>M. masseter</i>).	Unterer Rand d. Jochbogens	Außenfläche des Unterkiefers bis zum Winkel.	Preßt den Unterkiefer gegen den Oberkiefer.
*18. Schläfenmuskel (<i>M. temporalis</i>).	Halbmondförmige Linie des Schläfenbeins.	Kronenfortsatz des Unterkiefers.	Hebt und drückt den Unterkiefer gegen den Oberkiefer. (Kaumuskel).
19. Heber des Ohres (<i>M. attolens auriculae</i>).	Sehnenausbreitung der Hirnschale.	Ohrmuschel.	Zieht das Ohr nach oben (ist der größte M. d. Ohres).
20. Vorwärtszieher d. Ohres (<i>M. anterior s. attrahens auriculae</i>).	Jochfortsatz.	Ohrmuschel.	Vorwärtszieher (wird auch wohl doppelt angetroffen).
21. Rückwärtszieher des Ohres (<i>M. posteriores s. retrahentes auriculae</i>).	Wurzel d. Warzenfortsatzes entsteht auch oft zwischen den Mm. cucullaris u. complexus oder vom mastoideus.	Ohrmuschel.	Rückwärtszieher.

Die Muskeln des Rumpfes (*Musculi trunci*).

Benennung.	Ursprung.	Ansatz.	Wirkung.
1. Der Kopfnicker (<i>M. sternocleidomastoideus</i>).	Brustbein, Schlüsselbein, 1. Rippe.	Warzenfortsatz hinter dem Ohre.	Biegt den Kopf zur Brust und dreht ihn um seine Achse.
*2. Brustschildmuskel (<i>M. sternothyroideus</i>).	Brustbein.	Schildknorpel.	Drückt Kehlkopf- u. Zungenbein herab.
*3. Brustzungenbeinmuskel (<i>M. sternohyoideus</i>).	Brust- u. Schlüsselbein.	Unterer Rand des mittleren Teiles des Zungenbeins.	Zieht das Zungenbein nebst Anhängsel herab.
*4. Schalterzungenbeinmuskel (<i>M. omohyoideus</i>).	Oberer Rand des Schulterblatts neben dem Rabenfortsatz.	Unterer Rand des mittleren Teiles des Zungenbeins.	Zieht d. Zungenbein schief zur Seite u. rückwärts (der längste u. dünnste aller Halsmuskeln).
*5. Schildzungenbeinmuskel (<i>M. hyothyroideus</i>).	Unterer Teil des Grundes u. vordere Hälfte des großen Hornes am Zungenbein.	Endet sich an der erhobenen Linie der äußeren Fläche des Schildknorpels, gleich über dem M. sternothyroideus.	Zieht entweder den Schildknorpel in die Höhe oder das Zungenbein herab, je nachdem der eine oder andere Teil festgehalten wird.
*6. Griffelzungenbeinmuskel (<i>M. stylohyoideus</i>).	Griffelfortsatz.	Am Zungenbein.	Zieht das Zungenbein auf- und rückwärts zur Seite.
*7. Der zweibäuchige Unterkiefermuskel (<i>M. digastricus s. biventer maxillae inferioris</i>).	Furche des Warzenfortsatzes; das Zungenbein.	Innere Gräte des Unterkiefers.	Entfernt den Unterkiefer vom Oberkiefer.
8. Der Kapuzenmuskel (<i>M. cucullaris</i>).	Obere bogenförmige Linie des Hinterhauptbeines am Nackenrande u. an d. Spitzen der Stachelfortsätze der zwei untersten Halswirbel (6, 7) u. aller Rückenwirbel (1—12).	An der oberen Gegend der hinteren Hälfte des Schlüsselbeines, an der Schulterhöhe und Schulterblattgräte.	Hält und hebt den geneigten Kopf; dreht ihn, den Hals u. d. Rücken nach der feststehenden Schulter; zieht die Schulter rück- und abwärts, je nachdem die einzelnen Teile wirken.

Benennung.	Ursprung.	Ansatz.	Wirkung.
*9. Der zweibäuchige Nackenmuskel (<i>M. biventer cervicis</i>).	Am Querfortsatze des 3.—7. Rückenwirbelbeines wie auch am Stachelfortsatze d. ersten Rückenwirbelbeins.	An der oberen bogenförmigen Linie des Hinterhauptbeines.	Biegt den Kopf rückwärts und dreht ihn zugleich auf die Seite.
*10. Der bauschähnliche Muskel des Kopfes (<i>M. splenius capitis</i>).	An den Stachelfortsätzen der zwei oberen Rückenwirbelbeine und des untersten Halswirbelbeines; dann von dem Nackenbande bis zum Stachelfortsatze des dritten Halswirbelbeines.	Rück- und seitwärts am Warzenfortsatze, wie auch an der oberen bogenförmigen Linie des Hinterhauptbeines.	Biegt den Kopf zur Seite und dreht ihn rückwärts.
*11. Der bauschähnliche Muskel des Halses (<i>M. splenius colli</i>).	An den Stachelfortsätzen des 3. und 4. Rückenwirbelbeines.	An den Querfortsätzen der 3 oberen Halswirbelbeine.	Biegt und dreht den Hals zur Seite rückwärts.
*12. Der Aufheber des Schulterblattes (<i>M. levator anguli scapulae</i>).	An den Querfortsätzen der 4 oberen Halswirbel.	Am hinteren oberen Winkel des Schulterblattes.	Hebt das Schulterblatt auf nach ein- und vorwärts; bei festem Schulterblatt zieht er den Hals rück- und seitwärts.
*13. Der mittlere Rippenhalter (<i>M. scalenus medius</i>).	Querfortsätze aller Halswirbel.	an der 1. und 2. Rippe (wenig sichtbar).	Biegt den Kopf gerade zur Seite und hebt die oberen Rippen.
14. Der große Brustmuskel (<i>M. pectoralis major</i>).	Mitte d. Schlüsselbeines (mit zuweilen getrennten Bündeln); Brustbein, an den Knorpeln d. 5., 6. u. 7. wahren Rippe.	Rauhigkeit des Oberarmknochens, die vom größtem Höcker desselben gebildet wird.	Zieht den Arm einwärts und nach vorn, den erhobenen Arm nach vorn u. unten usw.
*15. Der kleine Brustmuskel (<i>M. pectoralis minor</i>).	Ganz vom vorig. bedeckt, entspringt v. d. 2.—5. Rippe, geht birnförmig sich verschmal. nach aus- und aufwärts.	Setzt sich an den Rabenschnabelfortsatz an.	Zieht den Rabenfortsatz nach vorn.

*16.	Unterschlüsselbeinmuskul (<i>M. subclavius</i>).	An dem Knorpel der 1. Rippe.	Untere Fläche des Schlüsselbeins.	Zieht das Schlüsselbein abwärts u. vorwärts gegen das Brustbein; hebt bei befestigtem Schlüsselbein die erste Rippe.
*17.	Großer Sägemuskel (<i>M. serratus magnus</i>).	An den letzten 6 wahren und ersten 2 falschen Rippen (mit 8 gefingerten, gesägten Zacken).	Innerer Rand des Schulterblattes am oberen u. unteren Winkel.	Zieht das Schulterblatt nach außen und vorn und dreht es um seine Achse, so daß der Arm gehoben wird.
18.	Der äußere oder absteigende schiefe Bauchmuskel (<i>M. obliquus abdominis externus descendens</i>).	Mit 8 gefingerten Enden von den 8 unteren Rippen; (die 4 oberen zwischen den Zacken des großen Sägemuskels; die 4 unteren zwischen den Rippenursprüngen d. breiten Rückenmuskels.	An dem Kamme des Darm- und Schambeines; außerdem mit seiner breiten Sehnenhaut an den Knorpeln der 6. und 7. Rippe und in der Mittellinie des Bauches (<i>linea alba</i>).	Zieht den Bauch zusammen, verengt die Höhle des Unterleibes; zieht den Brustkorb vorn gegen das Becken. (Er bildet das Leisten- oder Poupartige Band.)
*19.	Gerader Bauchmuskel (<i>M. rectus abdominis</i>).	Vereinigung der Schambeine, durch 2, 3, 3 $\frac{1}{4}$ oder 4 schräge Querstreifen in 3, 4 oder 5 Teile geteilt.	7., 6. und 5. Rippe, 1. falsche Rippe, Schwertknorpel mit 3 bis 4 gefingerten Enden.	Zieht den Bauch nach vorn herab; den angeschwellten Bauch zurück; hebt bei Rückenlage das Becken.
*20.	Der Pyramidenmuskel (<i>M. pyramidalis abdominis</i>).	Entsteht teils aus der Knorpelverbindung der Schambeine, teils aus dem Schambeine selbst, an dessen Rauhigkeit.	Endet an der weißen Bauchlinie (<i>linea alba</i>).	Zieht die weiße Linie abwärts, spannt sie an.
*21.	Der äußere schiefe oder aufsteigende Bauchmuskel (<i>M. obliquus abdominis internus s. ascendens</i>).	Vordere zwei Drittel des Darmbeinkamms.	Unterer Rand und Spitze der drei letzten Rippen.	Zieht den Brustkorb gegen das Becken, verengt die Brusthöhle (mit den anderen die Bauchpresse bildend).
*22.	Die Zwischenrippenmuskeln (<i>Mm. intercostales</i>).	Elf an der Zahl, entstehen am unteren Rande der oberhalb liegenden Rippe.	Am oberen Rande der unterhalb liegenden Rippe.	Bringen die Rippen einander näher.

Benennung.	Ursprung.	Ansatz.	Wirkung.
23. Der breite Rückenmuskel (<i>M. latissimus dorsi</i>).	Gräten der 8 unteren Rückenwirbel, aller Lendenwirbel u. Kreuzwirbel; v. äußeren Rande des Darmbeinkammes; der 3. und 4. untersten Rippe.	Rauhe Linie und kleiner Hügel hinterwärts am Oberarm.	Zieht den Arm nach hinten zum Rücken; den erhobenen Arm herab usw.
*24. Der große Rautenmuskel (<i>M. rhomboideus major</i>).	Stachelfortsätze d. 4 obersten Rückenwirbel u. letztes Halswirbel, dann auch an ihren Zwischenstachelbändern.	Äußere Leuze des hinteren Randes am Schulterblatte unter der dreieckigen Fläche.	Hebt das Schulterblatt schief aufwärts; steht die Schulter fest, so dreht er den Rücken gegen dieselbe.
*25. Der kleine Rautenmuskel (<i>M. rhomboideus minor</i>).	Stachelfortsätze der 3 untersten Halswirbel und an dem Nackenbände.	Äußere Leuze des hinteren Randes am Schulterblatt bei der dreieckigen Fläche.	Wirkt wie der vorige auf das Schulterblatt; dreht aber bei festgestellter Schulter den Hals zur Seite abwärts.
*26. Der hintere obere Sägemuskel (<i>M. serratus posticus superior</i>).	Stachelfortsätze der 3 untersten Halswirbel und der 2 oberen Halswirbel; am Nackenbände und Zwischenstachelbändern;	am oberen Rande der 2. bis 5. Rippe, wo sie sich am meisten vorwärts krümmen;	hebt die Rippen auf; wenn sie feststehen, dreht er die Halswirbel zur Seite.
*27. Der hintere untere Sägemuskel (<i>M. serratus posticus inferior</i>).	Entsteht, verbunden mit der Sehne des breiten Rückenmuskels an den Stachelfortsätzen der 3 untersten Rückenwirbel, der 3. bis 4. obersten Lendenwirbel, dann mit einer schiefen Ausbreitung, die sich mit dem äußeren schiefen Bauchmuskel verbindet, an den Querfortsätzen der Lendenwirbel.	Unterer Rand der 4 letzten Rippen, nahe an ihren Knorpeln.	Zieht die entsprechenden Rippen rück- und abwärts.

*28.	Lenden-Heiligenbeinmuskul (<i>M. sacro-umbaris</i>).	Kreuzbein, Darmbein.	Winkel aller Rippen, Querfortsätze der Lendenwirbel.	Biegt den Rücken nach hinten und seitwärts; hält den Rücken aufrecht.
*29.	Langer Rückenmuskel (<i>M. longissimus dorsi</i>).	Heiligen- und Darmbein.	Quer- und Dornfortsätze der Lenden- und 7 Rückenwirbel.	Wirkt wie der vorige. Beide werden auch <i>M. lumbal-costalis</i> genannt.

Die Muskeln des Oberarms (*Musculi humeri*).

Benennung.	Ursprung.	Ansatz.	Wirkung.
1. Der Deltamuskel (<i>M. deltoideus</i>).	Mitte des Schlüsselbeins, Schulterfortsatz, Gräte des Schulterblattes.	Äußerer oberer Teil des Oberarms.	Hebt den Arm bis zum rechten Winkel, bewegt ihn vorwärts und rückwärts.
*2. Der Obergrätenmuskel (<i>M. supraspinatus</i>).	An der ganzen oberen Grube des Schulterblattes.	Am obersten Muskeindrucke des großen Hügels am Armknochen.	Hebt den Arm vorwärts und zugleich schief auswärts; zieht das Schulterblatt an den Kopf des Armknochens, wenn der Arm befestigt ist.
*3. Der Untergrätenmuskel (<i>M. infraspinatus</i>).	Untere Fläche der Schulterblattgräte, an dem Grunde und unteren Winkel des Schulterblattes, wie auch an jenem Teile der Fläche unter der Gräte, die er bedeckt.	Am mittleren Muskeindrucke des großen Hügels am Armknochen.	Dreht den Arm nach vorn auswärts, spannt die Gelenkkapsel (wie der vorige).
*4. Der kleine rundliche Muskel (<i>M. teres minor</i>).	Vorderer Rand des Schulterblattes.	Hinterer Höcker des Oberarms.	Ebenso.
*5. Großer rundlicher Muskel (<i>M. teres major</i>).	Unterer Winkel des Schulterblattes.	Unter dem Höcker des Oberarms.	Rollt den Arm um seine Achse nach innen.

Benennung.	Ursprung.	Ansatz.	Wirkung.
* 6. Unterschulterblattmuskel (<i>M. subscapularis</i>).	An der ganzen ausgehöhlten Fläche und allen Rändern des Schulterblattes.	Kleiner Hügel des Armknochens.	Dreht den Arm einwärts, zieht ihn abwärts; spannt die Gelenkkapsel.
Die Armmuskeln (<i>Musculi brachiorum</i>).			
Benennung.	Ursprung.	Ansatz.	Wirkung.
1. Der zweiköpfige Oberarmmuskel (<i>M. biceps brachii</i>).	Der kurze innere Kopf entspringt am Proc. coracoideus; der längere v. der Mitte des oberen Anfanges der Gelenkhöhle d. Schulterblattes, in die Rinne zwischen den beiden Höckern d. Oberarms tretend,	plötzlich sich verschmälernd in eine Sehne übergehend, die sich an dem Höcker der Speiche ansetzt; außerdem geht eine sehnige Haut von ihm auf die Streckergruppe des Vorderarms.	Beugung des Vorderarms und Drehung desselben (Speichendrehung).
* 2. Der Rabenschnabelarmmuskel (<i>M. coraco-brachialis</i>).	Rabenschnabelfortsatz, verwachsen mit dem kürzeren Kopfe des vorigen.	Rück- und einwärts an der Mitte des Armknochens.	Zieht den Arm an den Stamm, dreht ihn auswärts; zieht das Schulterblatt an den Kopf des Armknochens.
* 3. Der innere Armmuskel (unter dem Biceps gelegen) (<i>M. brachialis internus</i>).	Mitte der vorderen und inneren Fläche des Oberarmknochens.	Höcker des Ellenbogenbeins.	Beugt den Arm.
4. Der dreiköpfige Vorderarmstrecker (<i>M. triceps brachii s. anconaeus</i>).	Mit dem langen Kopfe vom Schulterblatte am Rande des Gelenkfortsatzes; mit dem mittleren vom Halse des Oberarmbeins; mit dem kurzen Kopfe vom inneren Rande desselben.	Ankerfortsatz des Ellenbogenbeins.	Streckt den Vorderarm (im Ellenbogengelenk).

5.	Der lange Auswärtsreher. (<i>M. supinator longus</i>).	Äußerer Winkel des unteren Drittels vom Oberarm.	Griffelfortsatz der Speiche.	Beugt das Ellenbogengelenk u. dreht die Hand rückwärts.
6.	Der lange äußere Speichenmuskel (<i>M. radialis externus longus</i>).	Entspringt dicht unter dem vorigen vom Oberarm.	2. Knochen der Mittelhand.	Streckt die Hand und zieht sie auswärts.
7.	Der kurze äußere Speichenmuskel (<i>M. radialis externus brevis</i>).	Äußerer Höcker des Oberarms.	Basis des 3. Mittelhandknochens.	Unterstützt die Wirkung des vorigen.
*8.	Der lange Abzieher des Daumens (<i>M. abductor pollicis longus</i>).	Äußerer Ulnar-Winkel; äußere Fläche des Zwischenknochens; mittlerer Teil der äußeren Fläche der Speiche.	Oberes Ende des 1. Mittelhandknochens des Daumens und großen vieleckigen Handwurzelknochens.	Zieht den Daumen ab und nähert ihm dem Radius.
*9.	Der kurze Streckerd. Daumens (<i>M. extensor pollicis brevis</i>).	Äußere Fläche des Zwischenknochens u. d. Speiche.	Ende des ersten Daumengliedes.	Streckt den Daumen und zieht ihn ab.
*10.	Der lange Streckerd. Daumens (<i>M. extensor pollicis longus</i>).	Äußere Fläche der Ulna und der des Zwischenbandes.	Die lange Sehne verläuft immer neben der des kurzen Streckers des Daumens, und setzt sich an die Basis des 2. Daumengliedes.	Streckt d. Daumen (d. Sehnen der langen Daumenstreckerd. liegen an d. Handwurzel oberflächlich und bilden zwischen sich eine Grube [Tabatière]).
11.	Der gemeinschaftliche Fingerstreckerd. (<i>M. extensor digitorum communis</i>).	Äußerer Oberarmknochen; teilt sich fast in der Mitte des Oberarms in 4 Portionen, welche in Sehnen auslaufen.	Nagelglied des 2.—5. Fingers.	Streckt den 2.—4. Finger.
*12.	Der Streckerd. des Zeigefingers (<i>M. extensor digiti secundii s. indicator</i>).	Äußere Fläche der Ulna und des Zwischenbandes, bald in Sehne übergehend, die von den vorigen bedeckt unter der Sehne desselben für den Zeigefinger herabläuft,	mit dieser verschmilzt.	Streckt den Zeigefinger.

Benennung.	Ursprung.	Ansatz.	Wirkung.
13. Der Strecker des kleinen Fingers (<i>M. extensor digiti minimi</i>).	Äußerer Knorren des Oberarms.	Glieder des kleinen Fingers, verschmelzend mit der Kleinfingersehne d. gemeinschaftlichen Streckers.	Streckt den kleinen Finger.
14. Der äußere Ellenmuskel (<i>M. ulnaris externus</i>).	Vom äußeren Oberarmknochen mit Nr. 11 verwachsen, die äußere Fläche der Ulna herabgehend.	Basis des 5. Mittelhandknochens.	Streckt die Hand und zieht sie nach hinten gegen den Ulnarrand.
15. Der kleine Knorrenmuskel (<i>M. anconaeus quartus</i>).	Äußerer Knorren des Oberarms.	Oberer Teil des Ellenbogenbeins.	Streckt das Ellenbogengelenk.
16. Der rundliche Vorwärtsdreher (<i>M. pronator teres</i>).	Innerer Armknochen.	Mitte der vorderen Fläche des Radius.	Dreht den Radius und damit die Hand nach vorn und innen und bewirkt so die Pronation.
17. Der innere Speichenmuskel (<i>M. radialis internus</i>).	Vordere Fläche des inneren Oberarmknorrens.	Am oberen Ende des zweiten Mittelhandknochens.	Beugt die Hand und wendet sie etwas nach außen (Abduction).
18. Der lange Hohlhandmuskel (<i>M. palmaris longus</i>).	Vom oberen Teile des inneren Oberarmknorrens; geht dann bald in eine dünne Sehne über,	die sich, in der Mitte des Vorderarms oberflächlich herablaufend, gegen das untere Ende aus der Vorderarmbinde heraustretend, in die Aponeurose der Hohlhand endigt.	Spannt die Hohlhand-Sehnhaut an und unterstützt die Beugung der Hand.
19. Der oberflächliche gemeinschaftliche Fingerbeuger (der durchbohrte) (<i>M. flexor digitorum communis sublimis s. perforatus</i>).	Innerer Oberarmknorren, Kronfortsatz des Ulnarknochens, innere Fläche des Radius.	Die 4 rundlichen Sehnen gehen unter dem inneren Querbande durch, mit gespaltenem Ende an die zweite Phalange des 2.—5. Fingers.	Beugt das 2. Glied der 4 letzten Finger.

20.	Der innere Ellenmuskel (<i>M. ulnaris internus</i>).	Inn. Oberarmknorren, innere Fläche d. Ellenbogenknorrens.	An d. Erbsenbein u. d. Basis des 5. Mittelhandknochens.	Beugt d. Hand u. zieht sie nach hint. geg. d. Ulna (Abduktion).
*21.	Der gemeinschaftliche tief- liegende Fingerbeuger (der durchbohrende) (<i>M. flexor digitorum communis profun-</i> <i>dus s. perforans</i>).	Oben von der inneren Fläche der Ulna und des Zwischen- knochenbandes.	An das 3. Fingerglied (am 2. Gliede durch die Spalten des oberflächlichen Beugers hindurchtretend).	Beugt die 3. Glieder der 4 letzten Finger.
*22.	Der lange Beuger des Dau- mens (<i>M. flexor longus polli-</i> <i>cis proprius</i>).	An d. Rauhhigkeit u. d. ganzen mittl. Teile der inn. Fläche der Speiche, a. Zwischenknochen- bande, wozu noch ein schmal. Teil kommt, der am hint. Knor- ren d. Armknochens entsteht.	Innere Fläche des 2. Gliedes des Daumens.	Biegt das 2., dann das 1. Glied; kann auch das Mittelhandbein des Daumens gegen die flache Hand, und die Hand selbst biegen.
23.	Die Spulmuskeln (<i>M. lumbri-</i> <i>cales</i>).	Der erste entsteht nur aus der Sehne des tiefliegenden Mus- kels, die zum Zeigefinger geht; die übrigen entstehen sowohl an einer als der an- deren Sehne des <i>M. profun-</i> <i>dus</i> , zwischen welchem sie liegen.	Ihre Sehnen wenden sich am vorderen Rande der Finger auf den Rücken derselben, wo sie sich mit dem allgemeinen Ausstrecker der Finger und d. Zwischenknochenmuskeln verbinden, u. sich am Rücken des 3. Gliedes endigen.	Biegen die ersten Glieder der Finger und ziehen sie zugleich vorwärts; wegen ihrer Ver- bindung mit den Streckern können sie das 3. Glied aus- strecken helfen.
*24.	Die Zwischenknochen- muskeln (<i>M. interossei</i>).	Die 4 inneren Zwischen- knochenmuskeln entspringen zwischen dem Ballen des Daumens u. dem des kleinen Fingers in der Hohlhand, be- deckt von der breiten Hand- bandsehne und den Flechsen der Fingerbeuger; die äuße- ren Zwischenknochenmuskel, 3 an der Zahl, entspringen auf dem Handrücken an den Mittelhandknochen der 4 Finger.	Setzen sich an das Nagel- glied der Finger.	Die inneren sowohl als d. äuße- ren Zwischenknochenmuskeln beugen die 1. Glieder d. Finger, wenn sie schon gebogen sind; wegen ihrer Verbindung m. d. Streckern können sie die 3. u. 2. Glieder ausstrecken. Einzelne wirkt jeder derart, daß er den Finger, an welchem er sich endigt, nach der Seite zieht und daher ziehen die vorderen die Finger vorwärts, die hin- teren selbige rückwärts.

Benennung.	Ursprung.	Ansatz.	Wirkung.
25. Der kurze Hohlhandmuskel (<i>M. palmaris brevis</i>).	An der sehnigen Ausbreitung der Hohlhand und an dem inneren queren Handwurzelbande nahe an dem Daumen.	An der Fetthaut und Muskelscheide am hinteren Rande der Hand.	Zieht die Haut, an die er sich endet, gegen den Ballen und macht sie etwas aufschwellen.
26. Der kurze Abzieher des Daumens (<i>M. abductor pollicis brevis</i>) liegt am oberflächlichsten längs dem Radialrande des 1. Mittelhandknochens.	Entspringt nach außen von dem eigenen Hohlhandbande und dem Kahnbein und setzt sich (mit der Sehne des kurzen Beugers zusammenfließend)	an dem äußeren Höcker der Basis des 1. Daumengliedes fest.	Zieht den Daumen vom Zeigefinger ab.
*27. Der Gegensteller des Daumens (<i>M. opponens pollicis</i>).	Am inneren queren Handwurzelbande und am großen vieleckigen Beine der Handwurzel.	Am vorderen Rande der inneren Fläche am Mittelhandbeine des Daumens.	Zieht den Daumen einwärts, und gegen die Mitte der Hohlhand, wodurch er also den übrigen Fingern entgegengestellt wird.
*28. Der kurze Beuger des Daumens (<i>M. flexor pollicis brevis</i>).	Am eigentümlichen Volarbande, Kopf- und Hackenbein der Handwurzel.	Am ersten Knochen des Daumens oder an dem äußeren Sesamknochen.	Beugt das 1. Glied des Daumens.
*29. Der Abzieher des Daumens (<i>M. abductor pollicis</i>).	Entsteht an dem inneren Handwurzelbande.	Am vorderen, rauhen Hügel des Grundstückes vom 1. Gliede des Daumens; wächst hierbei mit dem kurzen Beuger, als dessen Teil er betrachtet wird.	Zieht den Daumen von den übrigen Fingern ab, aber mehr einwärts; biegt auch das erste Glied des Daumens.
30. Der Abzieher des kleinen Fingers (<i>M. abductor digiti minimi</i>).	Ulnar-Rand der Mittelhand, und Erbsenbein.	Ulnarseite des 1. Fingers.	Zieht den kleinen Finger von den übrigen ab.

*31.	Der kleine Beuger d. kleinen Fingers (<i>M. flexor parvus digiti minimi</i>).	Am Hackenfortsatze des Hackenbeins und am inneren queren Handwurzelbande;	schlingt sich bei dem hinteren Rande des Fingers auf den Rücken desselben und endet an dem 3. Gliede.	Biegt den kleinen Finger und dessen Mittelhandbein, streckt das 2. und 3. Glied aus.
32.	Der Abzieher des kleinen Fingers (<i>M. abductor digiti minimi</i>).	Am Erbsenbein.	Am hinteren Hügel des Grundstückes des kleinen Fingers; der andere Teil seiner Sehne läuft mit dem kleinen Bieger auf den Rücken des Fingers, hilft hier die sehnige Ausbreitung bilden, endet am 3. Gliede des Fingers.	Zieht den Finger von den Mittelhandbein, streckt auch das 3. Glied.

Die Oberschenkelmuskeln (*Musculi femoris*).

Benennung.	Ansatz.	Ursprung.	Wirkung.
1. Der Spanner d. Schenkelbinde (<i>M. tensor fasciae latae</i>).	Am vorderen oberen Stachel des Darmbeins.	Endigt in die sehnige Schenkelscheide.	Spannt die Schenkelscheide nach oben an.
2. Der Schneidermuskel (der längste Muskel des menschlichen Körpers) (<i>M. sartorius</i>).	Vom vorderen oberen Hüftstachel, geht über die Sehne des Rectus und die Adduktoren schief nach innen.	Setzt sich, hinter und unter dem inneren Oberschenkelknorren herabgehend, an die innere Fläche d. Schienbeins am Schienbeinhöcker fest.	Beugt das Kniegelenk; den Unterschenkel nach innen.
*3. Der innere Hüftmuskel (<i>M. iliacus internus</i>).	Innere Lefze des Kammes u. des vorderen oberen Darmbeinstachels u. an d. inneren Oberfläche dieses Knochens; ferner an dem Querfortsatze d. letzten Lendenwirbels und aus dem Bande, welches von hier zum Darmbeine läuft.	Endigt vereinigt mit dem großen Lendenmuskel an dem kleinen Rollhügel.	Hebt den Schenkel vorwärts in die Höhe; wenn dieser fest steht, biegt er das Becken vorwärts gegen den Schenkel,

Benennung.	Ursprung.	Ansatz.	Wirkung.
*4. Der große Lendenmuskel (<i>M. psoas magnus</i>).	Am Körper des letzten Rücken- und der 4 oberen Lendenwirbel; aus den Bändern zwischen diesen Wirbeln und an den Querfortsätzen aller Lendenwirbel.	Endet gemeinschaftlich mit dem vorigen an dem kleinen Rollhügel.	Biegt den Schenkel vorwärts in die Höhe, dreht ihn zugleich auswärts; wenn der Schenkel fest steht, biegt er die Lenden und das Becken vorwärts nach seiner Seite.
5. Der Kammuskel (<i>M. pectineus</i>).	Vom Kamm des horizontalen Astes des Schambeins.	An das obere Ende der innern Leize der rauhen Linie des Oberschenkelknochens.	Er nähert den Schenkel dem andern (Adduktion), kann ihn etwas heben und nach innen rollen.
6. Der große Gesäßmuskel (<i>M. glutaeus maximus</i>).	Hinterer Teil des äußeren Darmbeinkammes; hintere Fläche des Darmbeins, von d. d. hinteren Fläche des Kreuzbeins bedeckenden Sehnenhaut (Fascia lumbo-sacralis).	Die breite Sehne geht teils in die Schenkelbinde über, und setzt sich mit dem dickern Teile nahe unter dem großen Trochanter an die rauhe Linie.	Streckt den Schenkel, rollt ihn zugleich etwas nach außen, und entfernt ihn vom andern (Abduktion).
7. Der mittlere Gesäßmuskel (<i>M. glutaeus medius</i>).	Äußere Lippe des Darmbeinkammes, äußere Darmbeinfläche.	Oben an der äußeren Fläche des großen Trochanter.	Wirkt wie der vorige.
*8. Der kleine Gesäßmuskel (von dem vorigen bedeckt) (<i>M. glutaeus minimus</i>).	Äußere Fläche des Darmbeines, welche sich unter der bogenförmigen rauhen Linie befindet; z. Teil am Sitzbeine.	Vordere Gegend der Spitze d. großen Trochanter; einige seiner Fasern verlieren sich in die Gelenkkapsel.	Hebt den Schenkel auswärts in die Höhe.
*9. Der birnförmige Muskel (<i>M. pyriformis</i>).	Vordere Fläche des Heiligbeines u. hinter dem unteren Darmbeinstachel.	An der Grube des großen Rollhügels.	Rollt den Schenkel aus- und rückwärts; hebt ihn auch etwas in die Höhe; wenn der Schenkel gebogen, kann er ihn vom andern abziehen.

*10.	Die Zwillingmuskeln des Schenkels (<i>Mm. gemini superior et inferior</i>).	Der obere entsteht an dem Sitzbeinstachel, der untere an dem Rande des Einschnittes zwischen dem Stachel und der Rauigkeit des Sitzbeines.	Enden beide in der Grube des großen Trochanter.	Wirken wie der vorige, können aber den Schenkel nicht heben.
*11.	Innere Verstopfungsmuskeln (<i>M. obturator internus</i>).	Innere Hälfte des inneren Randes a. Verstopfungsloche, und an der hinteren Fläche des Verstopfungsbandes.	Endet wie der vorige.	Wie der vorige.
*12.	Der viereckige Schenkelm. (<i>M. quadratus femoris</i>).	Äußerer Rand der Rauigkeit des Sitzbeines.	Hintere Linie des Rollhügels.	Rollt den Schenkel rückwärts, zieht ihn zum andern hin.
13.	Der gerade Schenkelmuskel (<i>M. rectus femoris</i>).	Unterer vorderer Hüftstachel und oberer Teil des Pfannrandes.	Geht unten in eine flache Sehne über, die, etwas breiter werdend, teils an den oberen Rand der Kniescheibe sich heftet, teils mit der Sehne der anderen Strecker sich verbindet.	Streckt den Unterschenkel.
14.	Der äußere dicke Schenkelm. (<i>M. vastus externus</i>).	Vom unteren Teil der vorderen und äußeren Fläche d. großen Trochanter, außen von der rauhen Linie.	Seine Sehne verschmilzt mit der gemeinschaftlichen der Strecker.	Ebenso.
a.	Tiefer Schenkelm. (<i>M. cruralis</i>).	An der Vorderfläche d. Oberschenkelbeins (von dem <i>rectus cruris</i> bedeckt).	Mit den vorigen in die Sehne der Kniescheibe.	Desgl.

Benennung.	Ursprung.	Ansatz.	Wirkung.
15. Der innere dicke Schenkelmuskel (<i>M. vastus internus</i>).	Von außen nach innen von der vorderen Rollhügelinie mit dem größten Teil seines hinteren Randes immer von der rauhen Linie, wo er mit den Adductoren zusammen- trifft.	Ebenso.	Desgl.
16. Der schlanke Schenkelmuskel (<i>M. gracilis</i>).	Am absteigenden Aste des Schambeins und aufsteigendem Aste des Sitzbeins.	Setzt sich, in eine rundliche Sehne übergehend, dicht hinter der Sehne des Sartorius und mit dieser verwachsend, am Schienbeinhöcker fest.	Beugt das Knie, wendet den Unterschenkel nach innen u. unterstützt so den Schneidermuskel.
*17. Der lange Anzieher des Schenkels (<i>M. adductor femoris longus</i>).	Außer dem horizontalen Aste des Schambeines und geht schräg	an die rauhe Linie.	Anziehung des Oberschenkels (Schenkelschluß).
*18. Der große Anzieher des Schenkels (<i>M. adductor maximus</i>).	Mit der Sehne des <i>M. gracilis</i> verwachsen, entspringt er von der vorderen Fläche des absteigenden Astes d. Schambeins, d. aufsteigenden Astes des Hüftbeins u. d. unteren Rande des Sitzknorrens.	Geht nach unten und außen herab, hinten weniger schräg fast an die ganze rauhe Linie bis zur hinteren Fläche des inneren Oberschenkelknorrens.	Desgl.
Der kurze Anzieher (<i>M. adductor brevis</i>).	Entspringt außen vom inneren Ende des horizontalen Astes des Schambeins, geht	an die rauhe Linie.	Desgl.

19.	Der halbsehnige Muskel (<i>M. semitendinosus</i>).	Hintere Fläche des Sitzknorrens.	Die rundliche, strangförmige Sehne geht hinter dem inneren Schenkelknorren dicht unter dem <i>M. gracilis</i> an die innere Fläche des Schienbeins.	Beugt das Kniegelenk; ist der Unterschenkel festgestellt, so zieht er das Becken und so den Rumpf nach hinten, zieht auch den Oberschenkel herab gegen den Unterschenkel, z. B. beim Niedersetzen.
*20.	Der halbhäutige Muskel (<i>M. semimembranosus</i>).	Vorn und außen vom Sitzknorren, mit langer starker, breiter Sehne.	Die kurze, starke, rundliche untere Sehne geht an der äußeren Seite des inneren Schenkelknorrens herab und befestigt sich, eine kurze Strecke frei verlaufend, an dem inneren Schienbeinknorren.	Ebenso.
21.	Der zweiköpfige Schenkelmuskel (<i>M. biceps femoris</i>).	Langer Kopf von der hinteren Fläche des Sitzknorrens, vereinigt sich mit dem kurzen Kopfe, der, vom mittleren und unteren Teile der rauhen Linie entspringend, schiefl nach unten herabsteigt.	Die durch beide gebildete Sehne befestigt sich, an der äußeren Fläche des äußeren Schenkelknorrens herabgehend, an der Spitze des Wadenbeinköpfchens.	Beugt wie die vorigen das Knie, dreht auch bei gebeugtem Knie den Unterschenkel nach außen.

Die Unterschenkelmuskeln (*Musculi cruris*).

Benennung.	Ursprung.	Ansatz.	Wirkung.
1. Der vordere Schienbeinmuskel (<i>M. tibialis anticus</i>).	An der unteren Gegend des äußeren Gelenkkopfes an der äußeren Fläche und dem vorderen Winkel des Schienbeins, bis über dessen Hälfte wie auch an dem Zwischenknochenbande und aus der über ihm liegenden Scheide.	Bei dem inneren Rande des Fußes an dem 1. Keilbein, und an dem Grundstücke des 1. Mittelfußknochens.	Biegt den Fuß gegen den Unterschenkel, zieht ihn aber dabei auch dergestalt einwärts, daß der Rücken desselben auswärts steht.
*2. Der lange Strecker der großen Zehe (<i>M. extensor hallucis longus</i>).	Entspringt etwas über die Mitte des Unterschenkels an der inneren Fläche der Fibula und der vorderen des Zwischenbandes.	Längs dem inneren Rande des Fußrückens herablaufend und mit der Sehne des kurzen Streckers sich vereinigend, befestigt er sich an die obere Fläche des 2. Gliedes der großen Zehe.	Streckt und richtet die große Zehe in die Höhe.
3. Der gemeinschaftl. Strecker der Zehen (<i>M. extensor digitorum pedis communis</i>).	Äußere Fläche des Schienbeinknorrens, vom Zwischenbande und dem vorderen Rande der Fibula.	Die Sehne spaltet sich unter dem Kreuzbande in 5 Teile, die an die Zehenglieder der 2. bis 5. Zehe sich befestigen; der 5. kürzere Zipfel setzt sich an den 5. Mittelfußknochen.	Streckt die Zehen und unterstützt die Beugung des Fußes.

<p>4. Der dritte Wadenbeinmuskel (<i>M. peroneus tertius</i>).</p>	<p>Entsteht gewöhnlich aus der Fortsetzung einiger fleischiger Fasern des langen Zehenstreckers, dann an der inneren Fläche und an dem vorderen Winkel des Wadenbeines, wie auch aus dem Zwischenbande u. der Unterschenkel-scheide.</p>	<p>An dem oberen Winkel des Grundstückes des 5. Mittelfußknochens.</p>	<p>Biegt den Fuß gegen den Unterschenkel und kehrt dabei den Rücken desselben etwas einwärts.</p>
<p>5. Der lange Wadenbeinmuskel (<i>M. peroneus longus</i>).</p>	<p>Vom äußeren Umfange des Wadenbeinköpfchens u. von der äußeren Fläche der oberen Hälfte desselben.</p>	<p>Geht an der äußeren, dann an der hinteren Fläche des Unterschenkels, den kurzen Peroneus bedeckend, hinter dem äußeren Knöchel zum Fuße, schlägt sich um den äußeren Rand des Würfelfußbeins an das 1. Keilbein u. 2. Mittelfußknochen.</p>	<p>Streckt und zieht den Fuß nach hinten und wendet ihn so, daß der äußere Rand nach oben und die Sohle nach außen gerichtet wird.</p>
<p>6. Der kurze Wadenbeinmuskel (<i>M. peroneus brevis</i>).</p>	<p>Entspringt über der Mitte bis nahe vom Knöchel von der vorderen Fläche und dem äußeren Winkel der Fibula.</p>	<p>Am äußeren Rande des Fußrückens zum Höcker des 5. Mittelfußknochens.</p>	<p>Streckt und abduziert den Fuß.</p>
<p>*7. Der Schollenmuskel (<i>M. soleus</i>).</p>	<p>Am hinteren Rande d. Köpfchens und an dem oberen Teile des hinteren Randes des Wadenbeines, an der schiefen rauhen Linie der hinteren Fläche und am inneren Winkel des Schienbeines.</p>	<p>Seine Sehne endigt sich mit der des Zwillingsmuskels an dem Fersenbein.</p>	<p>Streckt den Fuß.</p>

Benennung.	Ursprung.	Ansatz.	Wirkung.
8. Zwillingsmuskel der Wade (<i>M. gastrocnemii</i> s. <i>gemelli</i>).	Der äußere Kopf entsteht an der rauhen, schief zum äußeren Knorren des Schenkels laufende Linie und an dem hinteren oberen Teil des äußeren Knorrens; ebenso entsteht auch sein innerer Kopf an dem inneren Knorren und an der inneren rauhen Linie, etwas weiter oben als der vorige.	Nachdem sich seine Sehne mit der des Soleus verbindet, und dadurch die Achillessehne gebildet hat, endet sich diese an dem Muskeleindruck der Rauigkeit des Fersenbeins.	Streckt den Fuß aus und wenn dieser festgestellt, zieht er den Unterschenkel rückwärts gegen den Fuß; auch kann er den Unterschenkel gegen das Schienbein biegen.
*9. Der dünne Sohlenmuskel [fehlt bisweilen], (<i>M. plantaris</i>).	Rauhe Linie des äußeren Gelenkknorrens des Schenkels, gleich über dem Vorsprunge des äußeren Kopfes des Zwillingsmuskels.	An der inneren Seite der Rauigkeit des Fersenbeins neben der Achillessehne.	Hilft dem vorigen in seiner Wirkung.
10. Der hintere Schienbeinmuskel (<i>M. tibiatis posterior</i>).	Entspringt zwischen dem langen Zehenbeuger und dem Beuger der großen Zehe, oben von beiden bedeckt, von der hinteren Fläche des Zwischenbandes; seine Sehne geht durch die überknorpelte Rinne des inneren Knöchels nach innen und vorn zur inneren und unteren Fußfläche der Fußsohle.	An den inneren Rand des Kahnbeins sowie an die Plantarfläche des Kahn-, Würfel- und der 3 Keilbeine.	Streckt den Fuß und wendet den inneren Rand etwas nach oben, so daß die Sohle nach innen gerichtet wird.

11. Der gemeinschaftliche Zehenbeuger (<i>M. flexor digitorum pedis communis</i>).	Größere obere Hälfte der hinteren Fläche der Tibia und des Zwischenbandes; die starke Sehne steigt oberflächlich, den hinteren Tibialmuskel bedeckend, an der hinteren Fläche der Tibia zur inneren	Seite der Fußwurzel über den Abzieher der großen Zehe zur Fußsohle nach vorn, spaltet sich in vier Sehnen, welche die Sehnen des kurzen gemeinschaftlichen Zehenbeugers durchbohren und an das 3. Glied der 2. bis 5. Zehe gehen.	Beugt das 3. Glied der 2. bis 5. Zehe.
12. Der lange Beuger der großen Zehe (<i>M. flexor hallucis longus</i>).	Nach außen neben dem vorigen gelegen; entsteht vom größten Teil der unteren Hälfte der hinteren Fläche der Fibula.	Die Sehne geht schief nach innen an die innere Seite der Fußwurzel neben dem Abzieher der großen Zehe an das Nagelglied.	Beugt das 2. Glied der großen Zehe.
*13. Der Kniekehlenmuskel (<i>M. popliteus</i>).	Äußere Fläche des äußeren Oberschenkelknorrens; unterer Rand des Kapselbandes des Kniegelenkes;	Oberer Teil der hinteren Fläche der Tibia.	Dreht den Oberschenkel etwas nach innen, hilft das Knie beugen.
*14. Der kurze Zehenstrecker (<i>M. extensor digitorum pedis brevis</i>).	Ist platt, aus 4 länglich runden Bäuchen bestehend, entsteht an der Dorsalfäche des Fersenknöchens.	Die Sehnen durchkreuzen sich mit denen des langen Zehenstreckers und verschmelzen sich an den hinteren Enden der 1., 2. und 3. Sehne desselben; die 1. setzt sich an die Basis des 1. Gliedes der großen Zehe.	Streckt die 1., 2. und 3. Zehe u. zieht sie etwas nach außen.
15. Der Abzieher der großen Zehe (<i>M. abductor hallucis</i>).	Fersenbein, Sprung-, Kahn- und 1. Keilbein und 1. Mittelfußbein.	Basis des 1. Gliedes der großen Zehe und inneres Sesambeinchen.	Zieht die große Zehe nach innen und entfernt sie von der zweiten.

Benennung.	Ursprung.	Ansatz.	Wirkung.
*16. Der kurze Beuger der großen Zehe (<i>M. flexor hallucis brevis</i>).	Am Fersenbeine, am 5. Keilbeine und an der Fortsetzung der sehnigen Ausbreitung des Plattfußes; auch verlängert sich ein Teil der Sehne des hinteren Schienbeinmuskels mit ihm.	An beiden Sesambeinchen; der äußere Teil desselben verbindet sich noch mit dem Zuzieher, der innere mit dem Abzieher der großen Zehe.	Zieht die Sesamknochen rück- und abwärts, beugt damit auch das 1. Glied, an welchem die Sesamknochen durch feste Bänder befestigt sind.
17. Der kurze Beuger der Zehen (<i>M. flexor brevis digitorum pedis</i>).	An der unteren Gegend der Rauhhigkeit des Fersenbeins und aus der über ihm liegenden sehnigen Ausbreitung des Plattfußes.	Die 4 Sehnen, in welche er sich teilt, laufen zu den 4 kleinen Zehen hin, wo sie sich bei deren erstem Gliede in 2 Schenkel spalten, gegen das 2. Fingergelenk aber durch kreuzweis laufende sehnige Fasern verbunden werden und enden an den Seitenrändern des 2. Gliedes.	Beugt die zweiten, dann die ersten Zehenglieder.
18. Der Abzieher der kleinen Zehe (<i>M. abductor digiti minimi</i>).	An der unteren, äußeren Gegend des Randes der Rauhhigkeit des Fersenbeins, und aus der sehnigen Ausbreitung am Plattfuß, die ihn bedeckt.	An der Rauhhigkeit des Grundstückes des 5. Mittelfußknochens und an der äußeren Gegend des Grundstückes des 1. Gliedes der kleinen Zehe.	Zieht den Mittelfußknochen und die Zehe von den übrigen ab und gegen den Plattfuß.
*19. Der kurze Beuger der kleinen Zehe (<i>M. flexor brevis digiti minimi</i>).	Entsteht an dem großen Plattfußbande.	Am äußeren Winkel des 5. Mittelfußknochens, und an der unteren Gegend des Grundstückes am 1. Gliede der kleinen Zehe.	Biegt das 1. Glied und so viel als möglich auch das Mittel- fußbein der kleinen Zehe.

VON DEN MASSEN UND VERHÄLTNISSEN DES MENSCHEN.

VON DEN MASSEN UND VERHÄLTNISSEN DES MENSCHEN.

:: :: NACH GOTTFRIED SCHADOWS POLYKLET. :: ::

VON DEN MASSEN UND VERHÄLTNISSEN DES MENSCHEN.

Es ist in den vorangegangenen Abteilungen mehrfach darauf hingewiesen worden, daß für die charakteristische Darstellung der Form des Menschen, sowohl des Kopfes, wie der ganzen Gestalt, das Verhältnis der einzelnen Teile zueinander und zum Ganzen von größter Wichtigkeit ist. Wo sich eine künstlerische Tätigkeit entwickelt hat, da hat das Bestreben nicht gefehlt, durch bestimmte Maße das Verhältnis der Teile fest und dadurch eine Norm, einen Kanon für die Schönheit aufzustellen. Schon ein altes Buch des Sanskrit stellt solche Verhältnisse auf und bei den Ägyptern vorzugsweise ist ein solcher Kanon zur Anwendung gekommen, kurz bei allen künstlerisch produktiven Völkern sind Versuche zu derartigen Auf- und Feststellungen mit größerem oder geringerem Erfolg gemacht worden.

Die Aufstellung eines so bestimmten Kanon für die Schönheit der Form entspricht durchaus nicht den Anschauungen und dem Stand der Kunst in unserer Zeit, in der die Schönheit immer untrennbar mit der charakteristischen Individualität, der Besonderheit verbunden empfunden wird, wo mehr als je verlangt wird, daß die Schöpfungen der Phantasie mit denen des vollen Lebens der wirklichen Natur erscheinen sollen, der sie nachgebildet werden müssen. Es ist gerade in unserer Zeit am wenigsten denkbar, daß ein Maler sein Werk ohne den bestimmenden Einfluß der Natur vollenden sollte.

Aus allen diesen Gründen aber gerade wird es dem Künstler bei seinen Studien nach der Natur eine besondere Hilfe sein, er wird leichter in der jedesmaligen Natur das charakteristisch Notwendige von dem ganz Zufälligen und Unwesentlichen unterscheiden können, wenn er eine Vorstellung von der wirklich normalen Erscheinung je nach Alter und Geschlecht hat.

Solche Normal-Maße müssen selbstverständlich in der Natur gesucht und gefunden werden. Es kann dies aber nur durch eine große Menge sehr sorgfältiger, aufmerksamer Beobachtungen geschehen. Diesen Bedingungen entspricht vollkommen

das Werk des 1850 verstorbenen Bildhauers und langjährigen Direktors der Berliner Akademie, **Gottfried Schadow**, dem er den Titel **Polyklet** gegeben hat. Eine genügende Auswahl aus diesem Werk, in sorgfältiger, getreuer Nachbildung wird gewiß von allen Künstlern als eine schätzenswerte Hilfe bei ihren Arbeiten empfunden werden, wenn ihnen das Werk Schadows selbst nicht zugänglich ist.

G. Schadow hat den rheinischen Fuß als Maßstab gebraucht und den Zoll in 8 Teile geteilt. Er hat diese Art der Einteilung am passendsten gefunden, da sich damit immer leichter halbieren läßt. Es soll jedoch überall im Text das Metermaß in Millimetern beigegeben werden.

DER KOPF EN FACE.

Tafel 35. Erste Reihe*).

Die erste Tafel enthält fünf Köpfe von drei Altern, nämlich: das Kind, die Ausgewachsenen und das Alter.

Den Kopf betrachte man als aus zwei Teilen bestehend:

1. der ober Schädel, als den Gehirn fassenden Teil;
2. der untere, das Gesicht vom oberen Rande der Augenhöhle bis zum unteren Rande des Kinnes.

Dieser Teil enthält die Werkzeuge von vier Sinnen ausschließlich: Sehen, Hören, Schmecken und Riechen, und ist die Haut der Wangen die mobilste des ganzen Körpers.

Bei Feststellung einer Lehre von den Verhältnissen des Kopfes hat man sich auf drei Alter beschränkt, indem eine größere Zahl von Verhältnissen der Klarheit Eintrag tun würde.

Als unbewegliche Linie ist die anzusehen, welche den oberen Rand der Augenhöhle durchstreicht.

Das ausgewachsene Gesicht des Mannes hat eine Länge von 5 Zoll (130 mm). Zwei senkrechte Linien in der Entfernung von gleichfalls 5 Zoll (130 mm) machen den Einschluß der Gesichter en face, welcher als solcher für alle beibehalten worden ist.

Das Maß von 3 Zoll (80 mm) für den Raum von einem äußeren Augenwinkel zum anderen ist ebenfalls für alle Gesichter beibehalten worden.

*) Tafel 35 befindet sich am Schlusse des Buches.

Die geringe Ausdehnung dieses Maßes durch das Wachstum, verglichen mit dem, welches die Gesichtslänge erreicht,

beim Kinde nämlich 3 Zoll oder 80 mm

zu $3\frac{1}{2}$ „ oder 90 „

und beim Manne . $3\frac{1}{2}$ „ oder 90 „

zu 5 „ oder 130 „

zeigen auf der ersten Tafel den wesentlichen Unterschied des Alters.

Zwischen dem Kinde und dem Manne sieht man den Frauenkopf. Die Gesichtslänge ist hier $4\frac{1}{2}$ Zoll (120 mm), und so $\frac{1}{2}$ Zoll (10 mm) weniger als die des Mannes; indem nun der Augenraum von $3\frac{1}{2}$ Zoll (90 mm) für beide gleiche Größe hat, so muß das Gesichtsoval der Frau runder erscheinen, als dasjenige des Mannes.

Man hat die Stirne bisher in die Teilung des Gesichtes mit aufgenommen; die unbestimmte Haargrenze war der Grund, daß hier kein Maß dazu mit aufgenommen wurde.

Was den Schädel betrifft, so bemerkt man auf der Tafel die geringe Ausdehnung desselben von dem Kinde zur Frau

von $5\frac{1}{2}$ Zoll oder 145 mm

in der Breite zu . . 6 „ oder 155 „

und in der Höhe von 3 „ oder 80 „

zu $3\frac{1}{2}$ „ oder 90 „

Bei dem Manne hatte man die selten erreichte Ausdehnung angenommen von 4 Zoll (105 mm) hoch und $6\frac{1}{2}$ Zoll (170 mm) breit, woraus zu ersehen, daß das Wachstum des Gehirns fassenden Teiles geringer ist, als das von den Gesichtsteilen.

Das Gesicht ist hier für jedes Alter und Geschlecht in sechs Gleichen geteilt.

Von der stehenden Linie, welche den oberen Rand der Augenhöhle durchzieht, heruntergezählt:

erster Teil — durchstreift die Augenwinkel;

dritter Teil — den unteren Rand der Nüstern;

der vierte Teil — den Mundschlitz, und

der sechste — den Rand des Kinnes.

Im ausgewachsenen männlichen Kopfe haben die vier Quadrate erst gleiche Breite und Höhe von $2\frac{1}{2}$ Zoll (65 mm) und

sind die weiblichen und die Kinderköpfe in ihrer Höhe geringer, als in der Breite:

Kind $\left\{ \begin{array}{l} \text{breit } 2\frac{1}{2} \text{ Zoll oder } 65 \text{ mm} \\ \text{hoch } 1\frac{3}{4} \text{ „ oder } 45 \text{ „} \end{array} \right.$

Im ganzen sind die Augen der Kinder etwas kleiner, als bei Erwachsenen; aber der gefärbte Teil oder die Iris hat im dritten Jahre die volle Größe erreicht, und ist oft größer, wie bei alten Leuten, bei denen man deshalb viel Weißes umher sieht. Neugeborene und kleine Kinder zeigen vom Weißen gar wenig.

Der Durchmesser der Iris ist etwas weniger als $\frac{1}{2}$ Zoll oder $3\frac{1}{2}$ Linien (13 mm).

VOM PROFILE.

Tafel 35. Zweite Reihe.

Denselben Quadraten ist hier eins zugefügt worden, und bilden den Einschluß für das Profil beim Manne:

hoch 5 Zoll — Achtel oder 130 mm.

breit 7 „ 4 „ oder 195 „

Eine senkrechte Linie am Stirnrande herab sei hiermit als Profil-Linie bezeichnet.

Der Kinderkopf ist eingeschlossen in einen Einschluß gleicher Größe und zeigt Figura, um wieviel die Ausdehnung geringer als beim Erwachsenen.

Aus den punktierten Konturen entnimmt man, daß das Wachstum des Gesichtes größer ist denn das des Schädels. Beim Manne berührt die Profillinie den Ansatz der Oberlippe, die Unterlippe und das Kinn; beim Kinde geht die Oberlippe darüber hinaus und das Kinn bleibt zurück.

Bei dem Profile der Frau ist zu bemerken, daß, obwohl das Gesicht $\frac{1}{2}$ Zoll (13 mm) kürzer ist, als das männliche, das Ohr dennoch in gleicher Entfernung steht, 3 Zoll 6 Achtel (95 mm), weshalb das weibliche Profil runder erscheint, als das männliche.

Die Nase kann als Relief eins von den sechs Gesichtsteilen erhalten, wodurch solche im weiblichen und männlichen Kopfe die verhältnismäßige Erhabenheit bekommt.

En face gesehen, kann die weibliche Nase an Breite dem Zwischenraume der Augen gleich sein, 1 Zoll 2 Achtel oder 33 mm

die männliche Nase 1 Zoll 4 Achtel oder 40 mm
 der weibliche Mund 1 „ 4 „ oder 40 „
 der männliche Mund 1 „ 6 „ oder 45 „

Das Auge selbst kann in beiden zu gleicher Größe angenommen werden 1 Zoll (25 mm), und macht mehrenteils dessen stärkere Wölbung den Unterschied, indem die Augenlider, mehr zurückweichend, dem Auge scheinbar mehr Größe geben, obwohl die beiden Winkel desselben keine Ausdehnung annehmen.

Die Unterschiede des männlichen Kopfes vom weiblichen bestehen in:

1. der größeren Breite und Erhabenheit der Nase;
2. dem größeren Mundschlitz;
3. dem längeren Gesicht;

4. dem breiteren Unterkiefer und folglich dem dickeren Halse. Dieser, der Hals, erreicht durch das Wachstum die größte Ausdehnung; vom dritten Jahre bis beendetem Wachstum beinahe das Doppelte 2 Zoll 4 Achtel oder 65 mm

bis 4 „ 4 „ oder 120 „

während der Durchmesser des Schädels wächst

von 5 Zoll 4 Achtel oder 145 „

bis 6 „ 4 „ oder 170 „

welches wiederum dartut, daß durch das Wachstum die Ausdehnung des Gesichtes stärker ist als die des Schädels.

VOM ALTER.

Tafel 35.

Dieselbe Teilung des Gesichtes ist hier beibehalten worden, und zeigt die Tafel die wesentliche Veränderung, welche das Alter hervorgebracht hat.

Die Beugung der Rückenwirbel dehnt die Haut der hinteren Seite bis zum Rande der Augenhöhle und zieht die Augenbrauen in die Höhe; trägt dazu bei, die oberen Augenlider zu heben; daher der starre Blick alter Leute.

Der Mangel der Zähne hebt den Unterkiefer, der Mundschlitz steigt und somit der Rand des Kinnes; die Gesichter werden kürzer.

Der Durchmesser der harten Teile bleibt derselbe, nämlich: der Schädel und der Jochbogen.

Dagegen zieht sich der Unterkiefer ein, weil die Backen an Muskelfülle abgenommen haben.

Mit dem Mangel der Zähne gehen die sie deckenden Teile, die Lippen, zurück, und die Oberlippe zieht die Nasenspitze herunter.

Zu gleicher Zeit entsteht das die Profil-Linie überschreitende Vorragen des Kinnes, indem sich der Unterkiefer heben muß.

Mit dem Abnehmen der Gesichtsmuskeln geschieht ein Gleiches mit denen des Halses.

Der Mangel dieser Prinzipien ist Ursache, daß in so vielen Kunstwerken der weibliche und männliche Kopf oft so zweifelhaft abgebildet ist.

DIE HÄNDE UND FÜSSE.

Tafel 35. Dritte Reihe.

Den Fuß hat man lange Zeit zum Maßstabe genommen; dessen Länge, die genau gemessen werden kann, eignet sich dazu besser als der Kopf.

Die Deutschen und auch andere Nationen haben als Maß die Ellenbogen (die Ellen), indem jeder einzelne gewöhnlich mit dem Fuße gleiche Länge hat.

Bei der Mittelgröße, nämlich von 5 Fuß 6 Zoll (1730 mm) für den Mann, hat aber der wohlgestaltete Fuß in unserem Maß an Länge 10 Zoll (260 mm), und so auch der Ellenbogen.

Nach diesem Verhältnis ist der männliche Fuß auf der Tafel gezeichnet, und so ergibt sich, daß er gerade das Doppelte der Gesichtslänge von 5 Zoll (130 mm) hat.

Die Vermessungen auf die Natur berechtigten, nach demselben Gesetze das Maß des weiblichen Fußes anzugeben, dessen Gesicht 4 Zoll 4 Achtel oder 118 mm beträgt, für den Fuß das Doppelte 9 Zoll — Achtel oder 235 mm anzunehmen. Die Breite ersieht man auf der Tafel.

Beide zeigen, daß die Länge des Fußes die des Kopfes übertreffen muß.

Bei dem dreijährigen Kinde ist das Verhältnis anders: der Kopf hat 6 Zoll 4 Achtel oder 170 mm und der Fuß nur 5 Zoll 4 Achtel oder 145 mm, auch ist er im Verhältnis zur Länge breiter als der ausgewachsene Fuß.

Füße von 12 Zoll (315 mm) Länge finden sich selten, und nur bei Männern von der größten Gestaltung.

In den Kunstwerken der Alten sieht man dies Naturgesetz genau beobachtet; Michelangelo war der erste, welcher den Fuß zu klein abbildete.

Die männliche Hand ist hier angenommen an Länge 7 Zoll (185 mm), somit 2 Zoll (55 mm) mehr als die Gesichtslänge.

Die drei größeren Finger messen die Hälfte, 3 Zoll 4 Achtel (90 mm).

Sie ist hier gespreizt abgebildet, wonach sie eine Gestaltung annimmt, die in der größten Spreizung 9 Zoll (235 mm) beträgt.

In der Figur auf der Tafel ist der Punkt angegeben, von dem aus diejenigen Kreissegmente gezogen werden können, welche auf die Fingergelenke treffen. Die Breite derselben kann nur über den Ansatz der vier Finger genau gegeben werden: 3 Zoll 2 Achtel (85 mm).

Die weibliche Hand ist angenommen zu 6 Zoll 4 Achtel (170 mm) und verhält sich gegen das Gesicht etwas größer wie die männliche. Die Beobachtungen auf die Natur bestätigen diese Annahme.

Sie ist eingeschlossen in einen Rahmen von 3 Zoll (80 mm), darf aber, über die 4 Finger gemessen, nicht so breit sein.

Die Hand des Kindes, an Länge 4 Zoll (105 mm), kann über die 4 Finger etwas breiter sein als die Hälfte: 2 Zoll 2 Achtel (60 mm).

Die Alten, und auch mehrenteils Raffael, haben diese Naturgesetze beobachtet.

Macht man die Hände kleiner, welches mehrenteils geschieht, so würden die mit der Größe der ganzen Figur gleich sein sollenden ausgestreckten Arme zu kurz erscheinen.

Da nun überdies die Schenkel die möglichste Länge erhalten und der Torso gedrungen und kurz gestaltet wird, so werden die Arme auch zu kurz gebildet; oft wird diese Abweichung von den Naturgesetzen ausgeübt, nicht bloß von Stümpfern, sondern von den gepriesensten lebenden Meistern der Kunst.

Man möchte sagen, sie hätten nicht den Mut, die Wahrheit darzustellen.

DAS KIND VON VIER MONATEN.

Tafel 36.

Maß. — Die Achtelteile (Striche) des Zolles sind als Angabe gebraucht; die Vergleichung der Maße wird erleichtert und die Verschiedenheiten merklicher.

Einschluß. — So wollen wir die Umrahmung nennen, welcher den Fußboden und den Scheitel (2 Fuß oder 24 Zoll oder 630 mm) begrenzt und die Rippen einschließt (5 Zoll oder 40 Achtel oder 130 mm). Dies gewährt für die drei Ansichten von vorne, von der Seite und von hinten einen schnell vergleichenden Überblick. Die Zeichnungen werden so orthographisch gegeben wie möglich, d. h. nach der Art, wie Baurisse angegeben werden, um jeden Teil in seiner ganzen Länge zu zeigen.

Größe („Größe bei der Geburt 1 Fuß 6 Zoll oder 470 mm“) . . . 24 Zoll — Achtel (630 mm)
 Es gibt Knaben, welche bei guter Nahrung schon im dritten Monat diese 6 Zoll (160 mm) gewachsen sind, jedoch darf zur Begründung der Lehre nur ein mäßiges Wachstum angenommen werden.
 Der **Nabel** hat nun die halbe Höhe erreicht 12 Zoll — Achtel (315 mm)
 Die ausgestreckten **Arme** geben die Höhe von 24 ” — ” (630 ”)
 Beim neugeborenen Kinde überschreiten die ausgestreckten Arme die ganze Höhe ein wenig; die Oberschenkel haben sich merklich verlängert, die Hüften erweitert, wie auch die Brustwarzen, von 2 Zoll 4 Achtel zu 3¹/₂ Zoll oder 28 Achtel (65 zu 90 mm)
Profil, welches bei neugeborenen Kindern beinahe ohne Rückenbeugung ist, hat solche nun erhalten.
 Ulna und die Länge des Fußes sind gleich 3³/₄ Zoll oder 30 Achtel (100 mm)

DER EINJÄHRIGE KNABE.

Tafel 37.

12 Monate. Größe	28	Zoll	—	Achtel	(730 mm)
Einschluß. — Die Rippen haben nun beinahe die Weite erreicht .	6	"	—	"	(160 ")
Der Oberkopf, Höhe	$2\frac{3}{4}$	"	22	"	(72 ")
Gesicht	$3\frac{1}{2}$	"	28	"	(90 ")
Oberkopf im Profil	$5\frac{1}{2}$	"	44	"	(145 ")
Binteilung der Höhe nach, ist die leichteste in vier gleiche Teile, jeden zu nämlich:	7	"	—	"	(182,5 ")

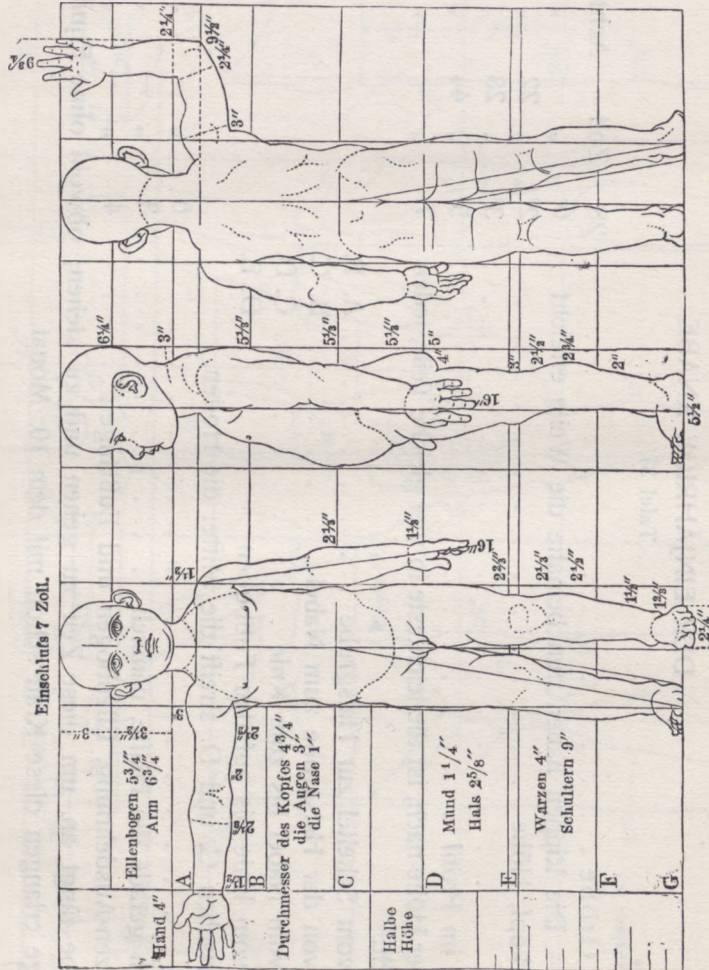
1. vom Scheitel zur Halsgrube A. B.
2. von der Halsgrube zum Nabel B. C.
3. vom Nabel bis zum Knie C. D.
4. vom Knie bis auf den Fußboden D. E.

Zwischen C. und D. streift die Mitte: die Hoden.

Kopfgröße.	6	"	—	"	(160 ")
Hand hiervon gerade die Hälfte, nämlich	3	"	—	"	(80 ")
Brustwarzen-Ausdehnung, Ellenbogen und Fußlänge	4	"	—	"	(105 ")

Der Knabe fängt an, um diese Zeit zu gehen und zu stehen; obwohl ohne Equilibre. Einige wenige erlangen diese Kraft schon mit dem 10. Monat.

Der Knabe von drei Jahren.



Tafel 38.

DER KNABE VON DREI JAHREN.

Tafel 38.

3 Jahre. Größe 3 Fuß od. 36 Zoll — Achtel (940 mm)
Kopf: Länge 6 " (170 ")
 die Gesichtsteile . . . 3 " (90 ")

so daß der Oberkopfnur eine Höhe behält von 3 " — " (80 ")
 welches mehrtheils mit d. Natur übereinstimmt 6 " 4 " (170 ")

Teilung. Um diese von A. bis G. zu finden, wird etwas weniger wie 5 Zoll (130 mm) mit dem Zirkel genommen, indem auf 6 Teile ein halber Zoll (13 mm) erspart werden muß. Alsdann erhält man die Entfernungen vom Kinn zur Herzgrube, von der Herzgrube zum Nabel, vom Nabel in die Mitte des Penis, vom Penis bis zum oberen Rande der Kniescheibe, und von da bis unter die Wade.

Einschluß 7 Zoll — Achtel (185 mm)
Rippen. Diese werden hier als noch weniger mit Fleisch belegt angenommen.

Augen. Diese betreffend, wird zurückgewiesen auf die erste Tafel von den Köpfen, wo insbesondere die Entfernung von dem einen äußeren Augenwinkel bis zum anderen, als das von nun an am wenigsten zunehmende Maß: den Maßstab fürs Allgemeine in den Verhältnissen des mensch-

lichen Körpers abgibt 3 Zoll — Achtel (80 mm) welche Ausdehnung sich zuweilen bei ganz ausgewachsenen noch findet.

Kopf. Der Durchmesser desselben en face. . 4 Zoll 6 Achtel (125 mm)
Schultern. Deren Breite ist hier 9 " — " (235 ")

Die Entfernung der Warzen kann die Hälfte 4 " 4 " (118 ") betragen, welches gegenseitige Verhältnis bis zum völligen Wachstum verbleibt. Dies gibt den Schultern zuweilen eine Breite von 18 Zoll — Achtel (470 mm) alsdann kann die Entfernung der Warzen betragen 9 " — " (235 ")

Mittellinie. Diese wird in drei Punkten von der inneren Seite der Schenkel berührt, nämlich:

1. oben vom Oberschenkel,
 2. vom Knie und
 3. vom inneren Knöchel.
- Erst im reifen Mannesalter berührt die innere Wade die Mittellinie. In der Zeichnung sieht man beim abgesetzten rechten Schenkel dasselbe beobachtet.

DER SECHSJÄHRIGE KNABE.

Tafel 39.

72 Monate. Größe	3 Fuß 8 Zoll oder	44	Zoll (1150 mm)
Hier stellt sich zuerst das Centrum in der halben Höhe		22	" (575 ")
Der Einschluß ist erweitert auf		8	" (210 ")
Die Breite der Oberschenkel berührt diese Weite, die Rippen sind etwas eingezogen.			
Der obere Rand der Knie Scheibe kann etwas überschreiten		12	" (315 ")
Der Ansatz des Penis kann etwas unter der halben Höhe stehen.			
Dadurch wurden gleich die Maße: vom Kinn bis zur Herzgrube, von der Herzgrube zum Nabel und vom Nabel zum Penis		5	Zoll (130 mm)
Der Kopf hat hier		7 ¹ / ₂	" (195 ")
Der Oberkopf ist ungewöhnlich hoch angenommen, nämlich zu		3 ¹ / ₂	" (90 ")
Hierzu hat die lebende Natur verleitet.			
Eine zierlichere Gestalt wird entstehen, wenn man den Oberkopf weniger hoch macht, dies dem Halse zufügt, wodurch der Kopf mehr aus den Schultern rückt.			
Die Schultern geben also an Breite		5 ¹ / ₂	Zoll (145 mm)
welches das Doppelte ist und als Gesetz gelten kann. Hiernach ist die Breite viermal in der Höhe enthalten.		11	" (290 ")
Die Hand ist groß		4 ¹ / ₂	Zoll (117 mm)
Der Oberarm in gebogenem Zustande, wenn der Ellenbogenknöchel herausrückt, vide profil, das Doppelte		9	" (235 ")
Der Ellenbogen und Fußlänge gleich		6 ¹ / ₂	" (170 ")
Augenweite und Halsdicke auch gleich		3	" (80 ")
Dem Halse jedoch im Profil		3 ¹ / ₈	" (92 ")
und könnte man dem Halse en face ¹ / ₄ zugeben.			

DER KNABE VON ZEHN JAHREN.

Tafel 40*).

120 Monate. Größe . . . 4 Fuß oder 48 Zoll (1255 mm)

der Einschluß ist erweitert um einen Zoll	9	„	(235 „)
die Kopflänge	7 $\frac{1}{2}$	„	(195 „)
der Augenraum vergrößert	3 $\frac{1}{4}$	„	(85 „)
die Halsgrube bleibt vom Kinn	3	„	(80 „)
Kinn bis Herzgrube, von da bis Nabel und vom Nabel bis Schamteilchen gleich	5 $\frac{1}{2}$	Zoll	(147 mm)
die Unterschenkel haben sich gestreckt			
bis auf	14	„	(365 „)
die Hand ist nun lang	5	„	(130 „)
der Ellenbogen und Fuß	7 $\frac{1}{2}$	„	(195 „)
die Schulterbreite beträgt hier	12	„	(315 „)
und könnte die Entfernung der Brustwarzen die Hälfte betragen, alsdann müßten solche etwas tiefer zu stehen kommen; diese sind	5 $\frac{1}{4}$	Zoll	(137 mm)
hierzu hat die lebende Natur das Muster gegeben.			
Die Weite der Rippen ist hier	8	Zoll	(210 mm)
Auch diese könnten noch breiter werden, alsdann müßte aber der Leib länger und der Knabe weniger hoch gespalten sein.			

DER 13 JÄHRIGE KNABE.

Tafel 41.

156 Monate. Größe 4 Fuß 8 Zoll oder 56 Zoll (1465 mm)

im letzten Jahre gewachsen	3	„	(80 „)
der Einschluß ist erweitert	10	„	(260 „)
Kopflänge	8 $\frac{1}{4}$	„	(215 „)
indem die Gesichtsteile betragen	4 $\frac{3}{4}$	„	(125 „)
Es bleiben vom Kinn bis Zentrum 3 Teile	6 $\frac{1}{2}$	„	(170 „)
Dies geschieht zur Erleichterung des Auffassens, findet sich auch so in der wirklichen Natur; es ist jedoch zu raten, die Herzgrube und den Nabel etwas unter diese Teilungen zu stellen.			
Die Hand	6	Zoll	(155 mm)

*) Die weiteren Tafeln befinden sich am Schlusse des Buches.

Der Oberarm	12	Zoll (316 mm)
Die zwei Längen, Ulna und Fuß, jede	8 $\frac{1}{2}$	„ (220 „)
Entfernung der Warzen	6 $\frac{1}{2}$	„ (170 „)
Die Schultern das Doppelte	13	„ (340 „)
Kniedicke und Waden werden gleich	3 $\frac{1}{2}$	„ (90 „)

DER APOLLINO.

Tafel 42.

Ob das Modell zu dieser Figur in einer Masse gebildet worden, welche durch Trocknen kleiner geworden, oder ob der Künstler solche absichtlich kleiner als die Natur modelliert hat, mag dahingestellt bleiben.

Größe. Die Gesichtsteile von den Augenbrauen bis unter dem Kinne geben kaum 4 Zoll (105 mm), und macht man einen Maßstab, der diesen Teilen 4 $\frac{1}{2}$ Zoll (115 mm) gibt, wie es die Gesetze der lebenden Natur verlangen, so erhält die ganze Figur eine Höhe von 5 Fuß 2 Zoll (1625 mm), und rechtefertigt das angenommene Alter von 15 Jahren.

Die Fülle und wellenförmige Gestaltung aller Glieder darf man dem hohen Begriffe der Schönheit zurechnen, welchen die griechischen Künstler besessen; die lebende Natur hat in diesem Alter einen anderen Charakter wie an vielen Arbeiten der Alten zu ersehen ist, so z. B. bei dem Dornenzieher usw.

DER JÜNGLING VON 17 JAHREN.

Tafel 43.

204 Monate. Größe 5 Fuß 4 Zoll (1675 mm)

Mit dem 15jährigen Jüngling gleiche Größe und zu der Mittelgröße passend von 5 Fuß 6 Zoll (1730 mm)

Diese Größe wird allgemein als Mittelmaß anerkannt. Es ist mir nicht gelungen, in der lebenden Natur die in dem Zeitraume vom 15. bis 19. Jahre stimmenden Individuen zu finden. Die Entwicklung der Mannbarkeit bietet hier so große Verschiedenheiten dar, daß ich es anderen überlasse, hierüber bestimmte Tafeln zu geben.

Obwohl man hier nur die Abbildung der wirklichen Natur

erhält, so findet sich darin eine Übereinstimmung der Maße, die sich eignet, als Regel festgehalten zu werden:

Die Länge des Kopfes, vom Kinn zur Herzgrube, von der Herzgrube zum Nabel und vom Nabel zum Punkte sind
8 Zoll (210 mm)

In den Breiten dürfte man sich die Vergrößerung erlauben: die Entfernung der Warzen 8 Zoll (210 mm) und der Schulterbreite zweimal acht zu geben 16 „ (420 „)

Die Figur hatte die Eigenheit, daß die ausgestreckten Arme 1 Zoll (25 mm) weniger als die ganze Größe gaben, welches in der Natur oftmals etwas mehr beträgt.

Die Rippen, welche nur 10 Zoll Weite hatten, könnten haben
11 Zoll (290 mm)

wie die Trochanter.

Das gleiche Maß „8 Zoll“, welches hier so oft und als vorgeschlagene Amplifikation vorkommt, kann übereinstimmend auch für die Knie- und Wadendicke gelten, welche, zweimal genommen, wiederum gibt 8 Zoll (210 mm)

Bemerkung. Bei der hier vorgeschlagenen Ausdehnung der Brust, der Schultern und der Rippen ist zu besorgen, daß der Charakter des 17jährigen Jünglings in den des 19jährigen übergeht.

DER MANN.

Tafel 44.

Größe, die mittlere 5 Fuß 6 Zoll oder . 66 Zoll (1730 mm)

Die Höhentheilungen von 9 „ (235 „)

geben ziemlich genau an Kopflängen $7\frac{1}{2}$ mal, welches mit den Verhältnissen der mehrsten antiken Figuren übereinstimmt.

Man hatte immer den Gebrauch, die Kopflänge zum Maßstabe für die übrigen Teile des Körpers anzunehmen. Die runde Wölbung des Oberkopfes verstattet nicht, genau die Höhe des Kopfes zu nehmen, und dann ist das Haupthaar dem auch hinderlich.

Genauer würde hierzu der menschliche Fuß dienen können,

der nach Vitruv den 6. Teil der ganzen Höhe beträgt, also
11 Zoll (290 mm)

welches mit der lebenden Natur ziemlich genau übereinstimmt.
Indessen fand ich die wohlgestaltete Natur, wie auch Figura
zeigt nur 10 Zoll (260 mm)
und hatte dann der Ellenbogen etwas mehr, z. B.

10¹/₂ Zoll (275 mm)

obwohl beide Längen sehr oft sich gleich sind.

Die Hand hat eine Länge von 5 Zoll (185 mm)
und der Oberarm 14 „ (360 „)

Zoll. Diese Größe gibt Vitruv dem Gesichte und sagt: sie
sei zehnmal in der Höhe enthalten . . . 70 Zoll (1830 mm)

PROPORTION DES HEROS.

Tafel 45.

Größe 5 Fuß 10 Zoll oder 70 Zoll (1830 mm)

Die Götterbilder der Alten überschreiten in den kolossalsten
Werken nicht dieses Verhältnis. Ob sie unter den Lebenden
keine größeren Gestalten wahrnahmen, oder ob sie es mit
den Begriffen von Schönheit nicht verträglich erachteten, mag
dahingestellt bleiben. Gewiß ist, daß Männer von dieser
Größe bei uns und heutigen Tages nichts Seltenes sind.

Daß die Kraft mit der Größe nicht gleiches Maß hält, zeigt
die Erfahrung; diejenigen, welche die gewaltsamsten und Er-
staunen erregende Kraftstücke machen, sind Männer mitt-
lerer Größe, wie Lesbenier, Frank und Rappo usw. usw.
Wenn der Kopf in zwei Teile geteilt ist, à 4¹/₂ Zoll (115 mm)
so geht die Teilung mitten durch die Augen.

Für die ganze Höhe ist die faßlichste Teilung 7 mal

10 Zoll (260 mm)

Einschluß. Der Einschluß hat sich ausgedehnt

13 Zoll (340 mm)

Das Doppelte von 10 Zoll, also 20 „ (525 „)
findet sich von H. bis I., von I. bis K. und von K. bis H.,
wie auch der Unterschenkel bis im Knie L., und der Ober-
schenkel bis in M.

Die Waden, à 5 Zoll (130 mm) Dicke, geben zusammen
10 Zoll (260 mm)

Der Kopf. Außer einer größeren Fülle des Unterkiefers bleiben die Maße des Kopfes mit der mittleren Größe von 5 Fuß 6 Zoll (1730 mm) gleich.

DIE PROPORTIONEN DER WEIBLICHEN FIGUR.

Tafel 46.

Größe derselben ist angenommen zu $63\frac{1}{2}$ Zoll (1660 mm) Obwohl die meisten Frauen kleiner sind, so läßt sich in der Kunst eine geringere Höhe nicht annehmen. Gestellt neben den Mann mittlerer Größe von . . . 66 Zoll (1730 mm) bleibt der Unterschied von $2\frac{1}{2}$ „ (70 „) welches bei Gruppierungen, besonders in den Werken der Skulptur, eine merkliche Verringerung im ganzen Volumen erscheinen läßt. Die merklichsten Verschiedenheiten in den Verhältnissen zwischen Mann und Frau sind:

1. Das kürzere Gesicht der Frau . $4\frac{1}{2}$ Zoll (115 mm)
2. deren schmalere Rippen . . . 10 „ (260 „)
3. die kürzeren Schenkel.

Das Maß vom Fußboden bis zum Schampunkt
 30 Zoll (785 mm)
 erreicht den oberen Rand der Augenhöhlen 30 „ (785 „)
 Der Einsatz des Bauches kommt dadurch um ein Merkliches tiefer als beim Manne.

4. ist der Unterschied der Rippenweite 10 Zoll (260 mm) gegen die Breite der Oberschenkellinie C 13 „ (340 „) bedeutend, indem beide Maße beim Manne, insbesondere bei vielen antiken Statuen, gleich sind. In der lebenden Natur fand ich die Rippen jederzeit etwas schmaler.

A. B. C. D. E. sind vier leicht faßliche Einteilungen
 à 15 Zoll (390 mm)

Vom Kinn bis Schampunkt drei desgl. . . $8\frac{1}{2}$ „ (220 „)
 welche mit der Gesichtslänge von . . . $4\frac{1}{2}$ „ (115 „)
 die Höhe betragen von 40 „ (785 „)
 Das Intervall der Brustwarzen beträgt . 7 „ (185 „)
 und die Breite der Schultern 15 „ (385 „)

5. Unterschied: indem beim Manne dieses Intervall die Hälfte der Schulternbreite beträgt.

DIE FRAU.

Tafel 46. Face — Profil — Rücken.

Die beiden wagerecht ausgestreckten Arme geben eine gleiche Länge mit der Höhe der ganzen Figur.

Die Entfernung der Brustwarzen . . . $7\frac{1}{2}$ Zoll (195 mm)
 Die Länge der Hand $6\frac{1}{2}$ „ (170 „)
 Der Ellenbogen hat eine Länge von . . . 10 „ (260 „)
 und die Länge des Fußes ist hier . . . 9 „ (235 „)

Bemerkung. Bei den mehrsten kleinen Frauengestalten wird man beide Längen gleich antreffen.

Der Oberarm hat das Doppelte der Handlänge

13 Zoll (340 mm)

mißt aber im gebogenen Zustande mehr, wenn die Ellenbogen-
 spitze auslenkt. Von dieser Spitze bis zum Ansatz der Finger
 auch 13 Zoll (340 mm)
 und so die Breite über die Oberschenkel en face.

Profil. Dieses ist eingeschlossen in die Breite von

9 Zoll (235 mm)

und wird erreicht bei der Brust und den Glutäen oder Gefäßen.

Der Ansatz des Oberschenkels ist stärker als

7 Zoll (185 mm)

die Dicke des Leibes über die Lendenwirbel

$6\frac{1}{2}$ Zoll (170 mm)

Die Halsgrube ist vom Kinn entfernt . $3\frac{1}{2}$ „ (90 „)
 um das Sinken der Schultern anzugeben, die beim Manne
 höher gestellt sind.

Der Rücken. Wenn der gehobene Arm vom Einsatzpunkte
 der Halsgrubenlinie gemessen wird, hat solcher bis zur Ellen-
 bogenspitze $14\frac{1}{2}$ Zoll (380 mm)
 und der gesenkte Arm die doppelte Länge 29 „ (760 „)

DIE SCHLANKERE FRAU.

Tafel 47.

Die Höhenmaße sind dieselben, wie bei den vorigen Figuren.

Einschluß. Derselbe ist weiter angenommen $12\frac{1}{2}$ Zoll (325 mm)

Der aufgehobene linke Arm ist von der Mittellinie zum Ellenbogen, und von da zur Fingerspitze gleichen Maßes

17 Zoll (445 mm)

Dasselbe Maß bleibt von der Halsgrube bis zur Ellenbogen-
spitze, wenn der Arm in die Seite gesetzt wird.

Die Dicke der Gelenke bleibt wie bei der vorigen Figur.

Die Arme sind in der Zeichnung hier mehrenteils zu stark ausgefallen, welches bei der Anwendung vermieden werden müßte.

Unter den Rippen ist das Maß en face $8\frac{1}{2}$ Zoll (222 mm)
und im Rücken zu 8 „ (210 „)
angegeben, als das Minimum, welches sich in der Natur zuweilen vorfindet.

Durch den Anwuchs des Fleisches wird der Zwischenraum von den Rippen zum Rande des Beckens kürzer, und so steigen scheinbar die Hüften höher.

DIE VENUS VON MEDICI.

Hier gerade aufgerichtet. Tafel 48.

Die Gesichtsteile wurden, wie bei den anderen weiblichen Figuren, auf den Maßstab gestellt von $4\frac{1}{2}$ Zoll (115 mm)

Größe der ganzen Figur aufgerichtet demnach

5 Fuß 3 Zoll (1650 mm)

Profil, nämlich des Marmors, zeigt die Linie vom Einsatz des linken Steißes bis an den Rand der Augenhöhle, welche an Länge derselben Linie im aufgerichteten Profil, gesehen von der linken Seite, gleich ist . . 2 Fuß 8 Zoll (835 mm)

Die Senkung der Figur gibt in der ganzen Höhe eine Verringerung von 3 Zoll (80 mm)

Die Hauptteilungen des Leibes der Höhe nach bleiben dieselben, nämlich: vom Kinn zu den Brustwarzen, von da zum Nabel und vom Nabel zum Punkte . . $8\frac{1}{2}$ Zoll (222 mm)

Hätte der Kopf die rechte Größe, so würde dasselbe Maß zum vierten Mal herauskommen, indem die Natur einen so kleinen Kopf nicht gestaltet, auch damit ein Mangel des Intellektuellen würde verbunden sein.

Die vier Hauptteilungen: vom Fußboden zum Knie, vom Knie zum Punkte, von da unter die Brust und vom Einsatz der Brust zu den Augenbrauen 15 Zoll (400 mm) können beibehalten werden; dadurch wird jedoch bemerklich, daß die Unterschenkel länger sind, wie bei den anderen Figuren. Besonders merklich wird die Kürze des rechten Oberschenkels und die Länge des rechtseitigen Unterschenkels, weshalb auch das Knie sich nicht senkt.

Der Fuß ist hier $1\frac{1}{2}$ Zoll (13 mm) länger als wir bisher angenommen haben, nämlich $9\frac{1}{2}$ Zoll (250 mm)

Die im Unterleibe vorkommenden dreimal $8\frac{1}{2}$ Zoll (222 mm)

werden vom Fußboden hinauf zweimal im Profil die Knie-scheibe und en face das Knie geben.

Die Entfernung der Brustwarzen 8 Zoll (210 mm) gibt zweimal genommen, die Schulterbreite

16 Zoll (420 mm)

Die Handlänge im Vergleich der Gesichtsteile ist groß, nämlich 7 Zoll (185 mm)

mit der Fußlänge jedoch richtig . . . $9\frac{1}{2}$ „ (250 „)

MAXIMUM DER FRAU.

Tafel 49.

Größe 5 Fuß 6 Zoll oder 66 Zoll (1730 mm)

Diese Größe reiht sich an die Heros-Gestalt

70 Zoll (1830 mm)

Es würde also ein geringeres Maß in Kunstwerken, wo beide Geschlechter gleicher Abstammung vorzustellen sind, nicht angenommen werden können. Diese Junonische Proportion findet sich bei den antiken Bildwerken an verschiedenen Göttinnen, auch außer der Juno.

Die Gesichtsteile sind hier bedeutend größer

5 Zoll (130 mm)

- Die Hand jedoch nicht größer als die vorige
 7 Zoll (185 mm)
- Der Brustwarzen-Zwischenraum ist . . . 8 „ (210 „)
- Die Schultern etwas mehr wie das Doppelte
 16 $\frac{1}{2}$ Zoll (430 mm)
- Der Unterschied zwischen Ulna 11 Zoll (285 mm) und Fuß
 10 $\frac{1}{2}$ Zoll (275 mm)
- Man hat hier der Wade gegeben . . . 4 $\frac{1}{2}$ „ (117 „)
 und das Kniegelenk ein geringes dünner 4 $\frac{1}{3}$ „ (113 „)
 welches jedoch nötig, um den Charakter des Weiblichen bei-
 zubehalten; weshalb auch die vier Hauptteilungen dieselben,
 à 15 $\frac{1}{2}$ Zoll (413 mm)
- Die Schulterbreite hat hier genau den vierten Teil der ganzen
 Höhe, 66 à 16 $\frac{1}{2}$ Zoll (432 mm)
- Man kann hier die Venus Melos anführen als ein Beispiel,
 daß die Alten selbst dieser Göttin eine mächtige Körperbildung
 gaben.

DIE FRAU (5 FUSS).

Tafel 50.

- Größe nach Horace Vernet 4 Fuß 8 Zoll Pariser Maß
 hier 5 Fuß oder 60 Zoll (1570 mm)
- Die Größe des Kopfes ist hier angenommen
 8 $\frac{1}{2}$ Zoll (223 mm)
- Es ist aber dem Oberkopfe das Maximum gegeben
 4 Zoll (105 mm)
- Hiernach würde die ganze Höhe siebenmal die Größe des
 Kopfes enthalten und gäbe man dem Oberkopfe nur
 3 $\frac{1}{2}$ Zoll (92 mm)
- welches mit der Natur häufiger stimmt, so würde es 7 $\frac{1}{2}$ mal
 die Kopflänge geben 8 Zoll (210 mm)
- Die ausgestreckten Arme geben die ganze Höhe. Vom Rande
 des Kinnes bis zur Brustwarzen-Linie, von da zum Nabel und
 vom Nabel zum Punkte 7 $\frac{1}{2}$ Zoll (195 mm)
- Die Schultern sind hier etwas niedriger gestellt als die Hals-
 grube 2 $\frac{1}{2}$ Zoll (65 mm)
- und haben eine Breite von 14 „ (365 „)
- erreicht, also nicht den vierten Teil der Höhe.

Einschluß. Derselbe ist en face angenommen

12 Zoll (315 mm)

und die Oberschenkel erreichen nicht ganz diese Ausdehnung.

Die Rippen haben nur 9 Zoll (235 mm)

Der Fuß und der Ellenbogen (Ulna) ebenso

9 Zoll (235 mm)

und die Hand, wie bisher $6\frac{1}{2}$ Zoll (170 mm)

Profil. Dessen Einschluß ist eingefabt in 8 „ (210 „)

und verhält sich insofern zur Face wie 2 zu 3; jedoch überschreitet das Gesäß diesen Einschluß um ein Weniges.

Rücken. Der aufgehobene Arm, wo die Ellenbogenspitze den

Scheitel erreicht hat $12\frac{1}{2}$ Zoll (325 mm)

und von dieser Spitze bis zum Ansatz der Finger

12 Zoll (315 mm)

Die ganze Länge des ausgestreckten Armes ist

27 Zoll (705 mm)

also dreimal die Länge des Fußes 9 „ (235 „)

Im Rücken ist unter den Rippen die Weite

$7\frac{1}{2}$ Zoll (195 mm)

und en face dieselbe Stelle 8 „ (210 „)

welches nur zeigen soll, wie verschieden solche ist, da keine harten Teile darunter sind.

DIE JUNGFRAU (14 JÄHRIG).

Tafel 50.

Größe 4 Fuß 5 Zoll oder 53 Zoll (1380 mm)

Kopf. Dessen Größe ist angenommen zu 8 „ (210 „)

und so ungefähr $6\frac{1}{2}$ mal in der Höhe der ganzen Figur enthalten

Einschluß. Derselbe beträgt nur 10 Zoll (260 mm)

Unter den Rippen ist dieselbe Breite beibehalten, welche die größere Figur hat $7\frac{1}{2}$ Zoll (195 mm)

Die Rippen haben in der Weite einen Zoll weniger

8 Zoll (210 mm)

und die Schulterbreite mißt 2 Zoll weniger

12 Zoll (315 mm)

Auch ist hier das Maß vom Kinn zu der Brustwarzenlinie

geringer als die Maße von dieser Linie zum Nabel und vom Nabel zum Punkte.

Die Hand hat eine Länge von $6\frac{1}{4}$ Zoll (162 mm)
 aber der Fuß die Größe von 9 „ (235 „)
 welches sich in der Natur so fand; jedoch in der Anwendung um $\frac{1}{2}$ Zoll geringer statthaben dürfte, da Ulna wenig mehr hat als 8 Zoll (210 mm)

Rücken. Auch hier ist unter den Rippen weniger genommen als von vorn 7 Zoll (185 mm)

DIE VERHÄLTNISSE BEI 5 FUSS 11 ZOLL HÖHE.

Tafel 51.9

DIE VERHÄLTNISSE DES BORGHESISCHEN FECHTERS, 6 FUSS (1880 mm).

Tafel 52.

Bei dem ersten ist bemerkt, daß die Maße vom Fußboden bis zur Mitte der Kniescheibe A. B., von da bis zur Leisten-
 gegend C., und vom Bauchsatz bis zur Halsgrube D. E. ein-
 ander gleich sind, nämlich 20 Zoll (520 mm).

In den meisten männlichen antiken Figuren findet sich, daß dieses Verhältnis beibehalten wurde, und so auch hier beim borghesischen Fechter. Was jedoch einen bedeutenden Unterschied zwischen beiden Figuren macht, ist die Länge der Füße; denn obwohl der borghesische Fechter nur einen Zoll (26 mm) in der ganzen Höhe größer ist, so sind doch dessen Füße um einen ganzen Zoll länger.

Wiederholend bemerke, wie die Neueren mehrenteils in der Länge der Füße und Hände von den Gesetzen der Natur abgewichen sind, und ist hiervon der große Michelangelo nicht auszunehmen, welcher, da dies mit großer Geschicklichkeit geschah, um desto verführerischer wirkte. Den Kopf der Figuren nahm ich in der Höhe von 9 Zoll (235 mm) an, obgleich die Natur mehrenteils diese Größe nicht erreicht und eine solche nur bei einem hohen Oberkopfe zutrifft.

Auch haben die größten Männer nicht mehr, wie hier an

zwei vorhandenen Skeletten und einem lebenden Manne, welche 7 Fuß (2195 mm) und darüber Höhe haben, zu sehen ist.

Diese Beschränkung der Natur für gewisse Teile gibt in der Kunst die Mittel, sowohl im verkleinerten, wie im vergrößerten Maßstabe die Verschiedenheiten der Gestalten abzubilden.

Wenn nun Künstler die Hände kleiner machen, als die Gesetze der Natur solches vorschreiben, so müßten sie um so viel die Arme länger bilden, damit solche ausgestreckt die ganze Höhe messen, wie solches in der Natur jederzeit statt hat. Die dünnen Waden fanden sich so in der Natur. Es wird auch hiermit nicht angeraten, diese Abweichung vom guten Verhältnisse nachzuahmen, sondern solche wurde beibehalten, weil dies gleichsam nur porträtartige Abbildung ist, welche außerdem ein so harmonisches Ebenmaß darbietet, daß man solche wohl hier aufnehmen durfte. Wie die Füße klein zu nennen sind, so sind es auch die Hände, und möchte für einen Mann von dieser Höhe eine Hand, die kürzer als 7 Zoll (185 mm) ist, schwerlich anzutreffen sein.

Die Augen haben von einem Winkel zum andern $3\frac{1}{2}$ Zoll (92 mm) Raum; im Kopfe des borghesischen Fechters dagegen nur $3\frac{1}{4}$ Zoll (85 mm) für den gleichen Raum, woraus man schließen möchte, daß der Fechter Porträt ist.

Dieser, der mit dem Manne von 5 Fuß 11 Zoll (1855 mm) in den Längenmaßen beinahe gleichkommt, da der Unterschied nur einen Zoll beträgt, ist dagegen sehr verschieden in der Breite und Dicke der Teile. Seine Schultern sind weniger gesenkt. Wenn in dem ersteren die Schulterbreite viermal in der ganzen Höhe enthalten ist, so beträgt dies beim Fechter etwas über $3\frac{1}{2}$ mal. In einer Stelle außer dem Kopfe sind sich beide gleich, nämlich in der Dicke des Kniegelenks 4 Zoll (105 mm)

Salvage nahm die Figur des borghesischen Fechters, um seine Analyse des menschlichen Körpers darauf zu begründen, insofern solche für den Künstler nötig ist. Von den uns geliebten Werken der alten Skulptur ist hierzu keines geeigneter. Viele dieser Werke scheinen nach Schulmaximen gearbeitet und haben daher etwas Konventionelles, da bei dem stets obwaltenden Schönheitsgeföhle doch ein Mangel insofern wahrzunehmen ist, als die Maße sich ändern, wenn die Haut weg-

genommen ist. Die Alten waren durch ihre Sitten in Erforschung der Leichname behindert, wogegen sie durch ihr freieres Leben in Kenntnis der Bewegung des Nackten vor uns Neuere begünstigt waren.

Einen gleichen Charakter der Natürlichkeit hat der sogenannte sterbende Fechter, da fehlt aber die Bewegung, welche den Muskeln jene Schwellung gibt, die zur Wahrnehmung der ganzen Muskulatur sich eignet.

Jenen angeführten Mangel bei den Alten bemerkte insbesondere unser berühmter Anatom Walter, bei Betrachtungen der Gruppe des Laokoon, und will ich nur anführen: dessen Tadel der Schlüsselbeine, der Interkostales, der Serrati, der Knie und des mangelnden Gelenkkopfes des Phalanx vom kleinen Zehen an den Füßen. Dagegen ist es wohl der Ausdruck des Schmerzes, von dem Scheitel bis zu den Zehen, welcher jederzeit die höchste Bewunderung verdient.

Bei den meisten männlichen Figuren der Alten ist die Ausdehnung der Rippen und die der Trochanter gleich. Bei allen Männern, welche ich Gelegenheit hatte zu messen, fand ich das Rippenmaß, auch bei den stärksten Männern, jederzeit etwas geringer.

Die Beschränkung, welche bei uns Europäern durch den Gebrauch entstanden, den Hals zu decken und zu umwinden, ist Schuld, daß man selten einen ausgebildeten Hals und Nacken zu sehen bekommt; die Art unserer Fußbekleidung ist indessen der Entwicklung dieses Körperteils noch hinderlicher, und müssen wir so auf die Werke der Alten, oder auf unkultivierte Völkerschaften hinblicken, um zu erfahren, wie die ungestörte Natur aussieht.

CHRISTUS VON MICHELANGELO. — DER THESEUS DER ELGIN MARBLES.

Tafel 53.

Es gibt keine Art, welche geeigneter wäre, die Größe der menschlichen Gestalt mit Sicherheit anzugeben, als die: die Ge-

sichtsteile des Mannes auf 5 Zoll (130 mm) zu stellen; hiernach fand sich, daß der Christus eine Größe von 5 Fuß 6 Zoll (1727 mm) hat. Der Gliederbau dieser Figur gehört zu den feinsten Gestalten dieses Meisters und unterscheidet sich merklich von dessen Christus „alla Minerva“ zu Rom. Im Schoße der Mutter ruhend, scheint diese eine Frau von ungewöhnlicher Größe, und hierdurch entsteht eine wohlgefällige Gruppe. Durch Rückbeugen des Kopfes schwillt der Hals, der deshalb mehr Dicke hat, als die Schulterbreite gestattet, welche, von dem Zwischenraume der Brustwarzen gerechnet, das Doppelte beträgt, wie es früher schon als Gesetz angeführt wurde, und hier auch bestätigt wird.

Die ganze Figur teilt sich da in zwei gleiche Teile, wie bereits festgestellt worden ist, und ist die Dicke der Schenkel und Arme in vollkommener Übereinstimmung. Die Hände haben die Größe, welche die Gesetze der Natur vorschreiben; hiermit stimmt jedoch nicht die Größe der Füße, welche beide zu klein sind; dieser Fehler ist dadurch noch auffallender, daß der linke Fuß, welcher in der Originalgruppe frei schwebt, beinahe einen ganzen Zoll (26 mm) kürzer ist als der rechte, der die Plinthe berührt. Dessenungeachtet wird mit Recht diese Gruppe zu dem Besten gezählt, was die neuere Skulptur hervorgebracht hat; denn die Behandlung der Haut ist von einer Zartheit, die kaum ihresgleichen hat.

Daneben ist aufrecht hingestellt: die ruhende Figur des Theseus, aus der Sammlung des Lord Elgin, welche jetzt das britische Museum ziert. Die Gesichtsteile wieder zu 5 Zoll (130 mm) angenommen, ergibt hier eine Größe des Ganzen von 5 Fuß 10 $\frac{1}{2}$ Zoll (1835 mm), welche bei uns nicht selten sich findet, jedoch den Griechen für ihre Herosgestalten hinreichend schien. Was ihr den heroischen Charakter gibt, ist die Stärke der Glieder, die Ausdehnung des Rippenkastens, der Brust und der Schultern. Wenn man auch annimmt, daß die Länge der Zeit deren Oberfläche zerstört hat, so bleibt doch die Vermutung, daß der Hals kurz und dünn gewesen sei, indem solcher gewöhnlich die Dicke der Waden zu haben pflegt, hier 5 Zoll

(130 mm). Die Ausdehnung der Rippen ($13\frac{1}{2}$ Zoll, 355 mm) und die der Hüften unter dem Becken sind gleicher Größe, welches das schmalste ist, was man wagen darf, indem die äußeren Gelenkköpfe des Femur (Trochanter) jederzeit etwas mehr auseinanderstehen als die Ausdehnung der Rippen. Die Füße, welche am Original fehlen, sind hier zu 10 Zoll (260 mm) Länge angenommen, keineswegs naturgemäß, jedoch ist wohl Michel Angelos Eigenart damit entsprochen worden.

REGISTER.

- Abschneiden des Freskobewurfes 173.
Allgemeines (Malerei) 52.
 " (Proportion) 269.
Aktstudien 86.
Alter (Proportion) 273.
Anatomie, Studium der 213.
Anatomische Kenntnisse 23.
Anilinfarben 89.
Anleitung zur Kunst 6, 10.
Ansatz bei Freskomalerei 171.
Anschauung der Kunstwerke 43.
Antuschung 87, 113.
Apollino 285.
Arabeske 151.
Architektur, mit der — verbundene
 Malerei 143.
Architekturmalerei 132.
Atmosphäre 128.
Aufeinanderfolge der Studien 85.
Auffassung 7, 99, 108.
Aufpausen, siehe Pause.
Aufzeichnung 87.
Ausführung auf der Bildfläche 113.

Baumstudien 127.
Beckenknochen 219.
Begabung 3, 45.
Begründung der perspekt. Konstruk-
 tionen 193.
Behandlung der Ölfarbe 54.
 " " Ölwachsfarbe 184.
Beleuchtung 37.
 " des Modells 100.
Bemerkungen (Ölmalerei) 81.
 " über verschied. Fächer
 der Malerei 97.

Bewegung der Figuren 24.
Bewurf der Mauer 162.
Bildfläche, Form und Größe der 146.
Bindemittel f. Kaseinmalerei 178.
 " " Temperamalerei 156.
Bleifarben 57, 89.
Bleisikkative 90.
Blumenmalerei 134.
Borghesische Fechter 294.
Borstpinsel 91.
Brustbein 219.

Christus von Michelangelo 296.
Chromfarben 57, 89.
Cornelius 36, 160.

Darstellung, Mittel der 4.
Dauerhaftigkeit der Ölgemälde 54.
Dekorative Malerei 145, 153.
Dickmalen, siehe Impastieren.
Distanz 195.

Eigelb 157 (siehe Tempera).
Elle (Vorderarm) 223.

Falten des Gewandes 34.
Farbe und die Farben 51.
 " , Gesetz der 61.
Farben 89.
 " für Fresko 165.
 " " Kaseinmalerei 179.
Farbenskizze 104, 112, 122.
Felsen 127.
Figurenzeichnen 24.
Finger (Knochenbau) 225.
Fluchtpunkt 197.
Form und Verhältnis 30.

- Frau, Proportion der 289.
 „ „ „ schlankeren 290.
 „ Maximum der 291.
 „ 5 Fuß hoch 292.
 Freilichtmalerei 137.
 Freskomalerei 159.
 Führich 36.
 Fuß 229.
 „ Proportion des 274.
 Fußwurzel 229.
- Gedächtnisübung 40.
 Genremalerei 115.
 Gerätschaften f. Wandmalerei 168.
 Gesetz der Farbe 61.
 Gesichtsknochen 215.
 Gewandstudien 33, 110.
 Gipsabgüsse, Zeichnen nach 16.
 Glanzlicht 66.
 Glättungsverfahren 177.
 Gliedermann 35.
 Goldgrund f. Mauer 164.
 Grund, Präparation der Leinwand 182.
 „ „ „ Mauer 181.
 Grundfarben 139.
 Grundierung 93.
 Grundlinie 195.
- Haarpinsel 91.
 Halbakt 86.
 Halbton 61, 67.
 „ -Masse 70.
 Hand (Knochen) 223.
 „ Muskeln der 235.
 „ Proportion der 274.
 Handwerkszeug 89.
 Handwurzel 223.
 Harzölfarben 79.
 Heros, Proportion des 287.
 Herstellung v. Wandmalereien 149.
 Hintergrund 101.
 Hinterhauptbein 215.
 Historienmalerei 105.
 Horizont 195.
 Hüftbein 219.
- Idealismus VIII.
 Impastieren 84.
 Impressionist. Malerei 138.
 Jochbein 217.
 Jungfrau (Proportion) 293.
 Jüngling „ 285.
- Kalk 160, 162, 177.
 Karton 110, 119, 122, 151, 169.
 Kasein (Käsestoff) 176, 177.
 Keilbeine 215, 229.
 Kind (Proportion) 276.
 Kleidung 33, 101, 119.
 Knabe, einjährig 278.
 „ dreijährig 280.
 „ sechsjährig 282.
 „ zehnjährig 284.
 „ dreizehnjährig 284.
- Kniescheibe 227.
 Kolorit 59, 63, 65.
 Komposition 45, 108, 118, 149.
 Konstruktion, perspekt. 193, 208.
 Konturzeichnung 26, 41, 111.
 Kopaivabalsam 77, 90.
 Kopaivavöl 79.
 Kopf 215.
 „ Muskel des 231.
 „ en face 270.
- Kopieren 59.
 Kostüm, siehe Kleidung.
 Krapprot 55, 89.
 Kreidegrund 94.
 Kulturgeschichte 43.
 Kunstgeschichte 42.
 Kupferfarben 57, 89.
- Lacke (Farben) 56, 89.
 Landschaftsmalerei 124.
 „ -Studien 88.
- Lasieren der Freskomalerei 171.
 Lasur 78, 114.
 Leinöl 53, 89.
 Leinwand, Präparation für Olwachs-
 farbe 182.
 Lichtmasse 70.
 Lichtwirkung 137.
 Linien, perspekt. parallele 197.

- Makart 154.
 Malen 68.
 „ al Fresko 169.
 Malerei 5, 52.
 „ mit Kalk u. Kasein 177.
 Malmittel 79, 90.
 Mangan-Leinöl 79.
 Mann (Proportion) 286.
 Marderhaarpinsel 91.
 Maße u. Verhältnisse der menschlichen
 Gestalt 269.
 Maßstab d. Figuren 147.
 Material u. Handwerkszeug 89.
 Mauer 162.
 „ Bewurf f. Fresko 162.
 „ Präparation des Grundes (Öl-
 wachsmalerei) 181.
 Maximum der Frau 291.
 Michelangelo 41, 296, 298.
 Mimische Muskeln 244.
 Mineralmalerei 186.
 Mischen der Freskofarben 170.
 Mischung d. Farben durch Addition 139.
 „ „ „ „ Absorption 139.
 Mittelfußknochen 229.
 Mittelhandknochen 225.
 Modell, Zeichnen nach lebendem 27.
 Mohnöl 53, 79, 89.
 Monumentale Malerei 145.
 „ Stil 144.
 Mörtelbewurf 162.
 Muskeln der Hand 235.
 „ des Kopfes 231.
 „ „ Oberarms 235, 251.
 „ „ Oberschenkels 239, 251.
 „ „ Rumpfes 233, 247.
 „ „ Unterarms 235, 252.
 „ „ Unterschenkels 241, 262.
 Muskellehre (Tabellen) 244.

 Nachdunkeln d. Ölfarbe 53, 56.
 Nähte des Schädels 215.
 Nasenbein 215.
 Nelkenöl 79.
 Neo-Impressionisten 138.
 Nußöl 53, 89.

 Oberarm 221.
 „ -Muskulatur 235.
 Oberkiefer 215.
 Oberlicht 39.
 Oberschenkel 225.
 „ -Muskulatur 239.
 Ockerfarben 89.
 Öle 89.
 Ölgrund 93.
 Olmalerei 52.
 Olmenge der Farben 54, 56.
 Ölwachsfarbe 183.
 „ Malerei mit 180.
 Overbeck 36, 160.

 Palette 65, 69, 92.
 „ für Fresko 158.
 „ „ Tempera 168.
 Parallele Linien 197.
 Pause 122, 155, 169, 179.
 Perspektive 133.
 Perspektiv. Konstruktion 193.
 „ Winkel 198.
 Pinsel 91.
 „ -Führung 83.
 Polyklet 270.
 Pompejanische Fresken 175.
 Porträtmalerei 98.
 Präparation der Leinwand 182.
 „ „ Mauer 181.
 à la Primamalerei 80.
 Primärfarben 139.
 Profilansicht 272.
 Proportion der menschl. Figur 30, 32.
 „ „ weibl. „ 289.
 „ des Heros 287.

 Rafael 151, 161, 275.
 Realismus VIII.
 Reibstein 168.
 Retusche 76, 114, 123.
 Retuschierfirmis 77, 91.
 Rippen 219.
 Rnmpf 217.
 „ -Muskeln 233.

- Sand (Wandbewurf) 162.
 Schadow 32, 160, 270.
 Schädel 215.
 Schattentön 61, 67.
 „ -Masse 70.
 Scheitelbein 215.
 Schienbein 227.
 Schläfenbein 215.
 Schlüsselbein 221.
 Schlußbemerkung z. Wandmalerei 187.
 Schnorr, J. 160.
 Schönheit der Darstellung 106.
 Schulterblatt 221.
 Seitenlicht 39.
 Sesambeine 229.
 Siebbein 215.
 Sikkativ 79.
 „ de Courtray 90.
 „ „ Haarlem 90.
 Sitzbein 219.
 Skelett, das männliche 215.
 Skizzierte Zeichnung 104.
 Spachtel 93.
 Speiche (Vorderarm) 223.
 Stellung b. Porträt 99.
 Stillebenmalerei 136, 188.
 Stirnbein 215.
 Stuccolustro 177.
 Studien des Genremalers 120.
 „ „ Historienmalers 110, 111.
 „ „ Landschaftsmalers 126.
 Studienkopf 63.

 Technisches (Ölmalerei) 83.
 Teilungspunkt 203.
 Temperafarbe 123.
 „ -Bindemittel 156, 157.
 „ -Malerei 155.
 „ -Retusche 175.
 Terrain 127.
 Theseus 296.
 Tiermalerei 130.
 Tierstudien 88.

 Totenmasken 28.
 Tränenbein 217.
 Transporteur, perspekt. 199.
 Trockenmittel 90.
 Trocknen d. Farben 85.
 Trockenöl 90.

 Übergangston 61, 67.
 Übermalung 74, 114, 123.
 Unterkiefer 217.
 Untermalung 72, 114.
 Unterricht 48.
 Untertuschung 73, 123.

 Venus v. Medici 290.
 Veränderung der Farben 55.
 Verhältnisse d. menschl. Gestalt 269.
 Verhältnis d. borghes. Fechters 294.
 Vorputz der Mauer 178.
 Verschwindungspunkt 197.
 Vertreiber 79, 92.
 Vitruv 175, 287.
 Vollendung der Malerei 115.
 Vorderarm 223.
 „ -Muskulatur 235.
 Vorlagen, Zeichnen nach 12.
 Vorschule 11.

 Wachsfarbe 180, 184.
 Wadenbein 227.
 Wandfläche (Verputz) 178.
 Wandmalerei, Herstellung 149.
 Wasser (Landschaft) 127.
 Weißkalk, siehe Kalk.
 Winkel, perspektivischer 198.
 Wirkung (Effekt) 101.
 Wirbel 219.
 Wirbelsäule 217.

 Zehen (Fuß) 229.
 Zeichnen, nach Vorlagen 11.
 „ „ Gipsabguß 16.
 „ „ d. menschl. Figur 24.
 „ „ d. lebenden Modell 27.
 Zeichnung 4, 10, 129.

Insbesondere empfehle ich die folgenden Werke freundl.
Beachtung:

Kiesling, Ernst

Wesen und Technik der Malerei

Ein Handbuch für Künstler und Kunstfreunde

(Hiersemanns Handbücher, Band II)

Oktav. 165 Seiten mit 10 Textabbildungen und 17 Tafeln

:: **Preis geheftet M. 3.60** ::
gebunden in Ganzleinenband M. 4.80.

Dieses Handbuch der Malerei enthält nicht bloß die Ergebnisse langjähriger praktisch-technischer Erfahrungen auf dem Gebiete der Malerei, sondern es gibt zugleich Aufschluß über die verschiedenen mit der Kunst der Malerei eng verknüpften Zweige des Wissens, indem es die Entstehung der Farbe und die Eigenschaften der Farbenwerte behandelt, Wesen, Zeichnung und Form der bildlichen Komposition erläutert, sowie die Konstruktion der Perspektive darlegt.

Der als Kunstschriftsteller und ausübender Künstler bekannte Verfasser stellt in diesem Buch keineswegs trockene Lehrsätze auf, vielmehr behandelt er die verschiedenartigen Teile der Kunst der Malerei in leichtflüssigem, anregendem Stil und allgemeinverständlicher Form; während der Inhalt dem ausübenden Künstler gewiß manchen Hinweis und Anhalt zu geben vermag, wird er zugleich dem Kunstfreunde willkommene Auskunft über die Entstehung eines Gemäldes und die Art der Betrachtung eines derartigen Kunstwerks bieten.

Wohl kann die Ausbildung des Malers und dessen künstlerische Entwicklung sich nur durch stetige Betätigung und unausgesetzte Naturbeobachtung vollziehen, aber bei alledem wird

er dennoch gewisser theoretischer Kenntnisse nicht entbehren können, wenn sein Schaffen sich frei und sicher entfalten und es nicht in fruchtloses Experimentieren auslaufen soll. Es liegt daher nahe, daß dies Buch auch an Kunstschulen bei Ausbildung der Schüler als geeignetes Hilfsmittel Verwendung finden wird.

Die knappen und sachlichen, immer auf den Kern des Gegenstandes hinzielenden Ausführungen des Verfassers werden durch sorgfältig ausgewähltes, die Anschauung unterstützendes Bildermaterial ergänzt, wodurch der Leser volle Klarheit über das Wesentliche eines Gemäldes gewinnt.

In den allgemeinen Betrachtungen, die der Verfasser seiner Schrift eingefügt hat, weist er mit Entschiedenheit auf das höchste Ziel des Künstlers, das stets das Kennzeichen jeder großen Kunst war und sein wird, auf das Streben zur Erreichung des Ideales hin.

Inhalts-Verzeichnis:

Einführung.

I. Die Zeichnung und Form.

II. Die Farbe.

- Physikalische Betrachtungen über die Hauptfarben.
- Komplementär-Farben.
- Farbenkontrast.
- Zusammenstellung nach Paaren und Triaden.
- Warme und kalte Farben.
- Farbencharaktere.
- Vorspringende und zurücktretende Farben.

III. Die Komposition.

- Horizontale Komposition.
- Vertikale "
- Diagonale "
- Kreisförmige "

IV. Die Perspektive.

- Die Linearperspektive.
- Perspektiven von Kreisen und gebogenen Linien.
- Anwendung von Teilpunkten bei über Eck gestellten Gegenständen.
- Schattenkonstruktion.

- Konstruktion des Wasserspiegels.
- Perspektivische Konstruktion eines ausgeführten Bildes.

V. Die Technik der Malerei.

- Die Ölmalerei.
- Die Aquarellmalerei.
- Gobelinmalerei.
- Die Pastellmalerei.
- Die Temperamalerei.
- Die Fresko- und Casein-Malerei.
- Das Panorama.

VI. Verschiedenes.

- Der Malgrund.
- Die verschiedene Widerstandskraft der Malfarben gegen die Einflüsse des Lichts.
- Unbedingt widerstehende Farben.
- Flüchtige Farben.
- Stark widerstehende Farben.
- Mittelmäßig widerstehende Farben.
- Die Veränderungen der Farben bei künstlichem Licht.
- Die Behandlung beim Auftragen und Mischen der Farben.
- Das Nachdunkeln der Farben.
- Die schlechten Eigenschaften des Bleiweiß.
- Allgemeine Betrachtungen.

Verlag von Karl W. Hiersemann in Leipzig, Königstrasse 29.

Neue Auflage.

Neue Auflage.

Hiersemanns Handbücher Bd. V:

Bouviere

Handbuch der Ölmalerei für Künstler und Kunstfreunde.

Nebst einem Anhang über Konservierung, Re-
generation und Restauration alter Gemälde von

Adolf Ehrhardt.

8. Auflage.

Mit einer Einleitung versehen und revidiert von

Ernst Berger.

8°. XX, 444 Seiten.

Elegant gebunden. Preis M. 10.—.

Dieses Werk wird allen denen, die sich ernstlich und eingehend, praktisch oder theoretisch mit der Ölmalerei beschäftigen wollen, sehr gute Dienste leisten; denn, nicht nur die Technik der Ölmalerei, sondern auch das Material, dessen sie sich bedient und seine Verwendung, sowie das Malgerät und seine Handhabung sind sachgemäß genau darin beschrieben. Die sorgfältige, genaue und ausführliche Art, mit der alles für den Künstler Beachtenswerte behandelt worden ist, wird von ganz besonderem Nutzen für diejenigen Anfänger sein, die überhaupt noch gar nicht in das Gebiet der Kunst eingeführt sind, weder durch Unterricht, noch durch genügendem Verkehr mit Künstlern.

Aber auch fortgeschrittenen Künstlern wird die Kenntnis des inneren Zusammenhanges aller technischen Vorschriften und Anweisungen von Nutzen sein, gewiß auch das, was über die Bestandteile des Materials (Farben, Öle, Malmittel, Firnisse) mitgeteilt wird, sowie der ganze Abschnitt über Erhaltung, Auffrischung und Wiederherstellung der Gemälde.

Für diese **neue, achte** Auflage ist der Inhalt des Buches von neuem gänzlich durchgearbeitet und auf die Höhe der Jetztzeit gebracht worden. Der Wegfall unnötiger Ausführlichkeit, die straffere und klarere Darlegung dessen, was bei der Ausübung der Ölmalerei notwendig ist, die Hinzufügung neuer Erfahrungen und eine Mitteilung über die Technik der alten Meister der Renaissance zeichnen die neue Auflage von den früheren aus.

Voss, Eugen
Bilderpflege

Ein Handbuch für Bilderbesitzer.
Die Behandlung der Ölbilder, Bilderschäden, deren Ursache,
Vermeidung und Beseitigung.

8. V, 75 Seiten Text und 12 Lichtdrucktafeln.

Gebunden Preis M. 4.—.

Dieses Handbuch bietet die Beantwortung jeder Frage, die in Bezug auf Behandlung und gute Erhaltung von Ölbildern entstehen kann. In Privathäusern, wie auch in öffentlichen Galerien leiden wertvolle Kunstschatze durch die Unklarheit über ihre Behandlung und es entstehen Schäden, die auf einfache und leichte Art hätten vermieden werden können. Dazu erteilt das Handbuch die Anweisung.

Alle bei Ölbildern nur denkbaren Schäden sind übersichtlich behandelt, so daß jeder, der im Besitz eines schadhaften Bildes ist, unter Vergleich mit den Photographien ähnlich gelittener Bilder über die Beseitigung des Schadens klar unterrichtet wird.

Alle die hier empfohlenen, die einzelnen Gebiete der Malerei behandelnden Werke:

Bouviere Handbuch der Ölmalerei

— von dem bekannten Münchener Maler und Schriftsteller Ernst Berger ergänzt und auf die Höhe der Jetztzeit gebracht —

Kieslings Wesen und Technik der Malerei

sowie **Eugen Voss' Bilderpflege**

ergänzen sich gegenseitig und sollten gerade deshalb im Besitze eines jeden Malers und angehenden Künstlers wie auch jeden Freundes der Malkunst sein.

Die Werke können — auch zur Ansicht — durch jede Buchhandlung bezogen werden, eventuell vom Verlage

Leipzig, Königstr. 29.

Karl W. Hiersemann.

Ferner ist in meinem Verlage erschienen:

Aubert, Andreas, Die malerische Dekoration der San Francesco-Kirche in Assisi. Ein Beitrag zur Lösung der Cimabue-Frage.

(Kunstgeschichtliche Monographien Band VI.)

Groß-Oktav. 149 Seiten Text und 80 Abbildungen auf 69 Lichtdrucktafeln. davon 1 farbig. In Ganzleinen (grün) gebunden.

Preis M. 36.—

Cimabue gilt heute für eine gewisse Richtung der modernen Kunstkritik, die immer mehr Anhänger findet, als ein Name ohne kunsthistorische Bedeutung, eine Unterschätzung, die ihren Höhepunkt in dem Verdikt von Douglas: „Für die wissenschaftliche Kritik ist Cimabue als Künstler eine unbekannt Person“ erreicht. Hand in Hand mit dieser Unterschätzung des Meisters geht eine Vernachlässigung seiner von der Zeit schon stark mitgenommenen Werke, die langsam dem Verfall entgegengehen. blieb doch der schon 1885 ausgesprochene Vorschlag Thodes, die ganze malerische Entwicklung der San Francesco-Kirche in Assisi mit allen Mitteln moderner Reproduktionskunst zu verewigen, bisher nur ein frommer Wunsch. Und doch zeigen die Reste jener vorgiottesken Kunstepoche auch in ihrem traurig verwüsteten Zustande eine monumentale Größe und dekorative Werke, die sich mit Giotto's Kunst wohl messen können, ja die Voraussetzung Giotto's bilden.

Bassermann-Jordan, Ernst, Unveröffentlichte Gemälde alter Meister aus dem Besitze des Bayerischen Staates.

I. Band: Die Gemälde-Galerie im Kgl. Schlosse zu Aschaffenburg. Groß-Folio, 50 Tafeln und 10 Textbilder in Lichtdruck. Mit 32 Seiten Text, Titel und Inhaltsverzeichnis.

In eleganter Leinwandmappe mit Goldprägung M. 100.—

II. Band: Die Gemäldegalerien in den Kgl. Schlössern zu Ansbach, Bamberg und Würzburg und die Gemälde aus Bayer. Staatsbesitze in der Städtischen Galerie zu Bamberg. Groß-Folio, 42 Tafeln und 8 Textbilder in Lichtdruck. Mit 20 Seiten Text, Titel und Inhaltsverzeichnis.

In eleganter Leinwandmappe mit Goldprägung M. 100.—

III. Band: Die Gemäldegalerie im Kgl. Schlosse zu Schleißheim. Groß-Folio, 50 Tafeln und 14 Textbilder in Lichtdruck. Mit 29 Seiten Text, Titel und Inhaltsverzeichnis.

In eleganter Leinwandmappe mit Goldprägung M. 120.—

Burckhardt, Rudolf, Cima da Conegliano. Ein venezianischer Maler des Überganges vom Quattrocento zum Cinquecento. Ein Beitrag zur Geschichte Venedigs.

(Kunstgeschichtliche Monographien Band II.)

8. 144 Seiten Text mit 31 Abbildungen in demselben. Elegant kartoniert. Preis M. 12.—

Wer Venedigs Kunst liebt, wen der Übergang von der herb archaischen Kunst zur hoch klassischen fesselt, der findet in diesem, dem schlichten Maler Cima da Conegliano gewidmeten Versuch reiche Anregung und edlen Genuß, denn auch dieser bis jetzt noch wenig bekannte Künstler hat viel zum Werden der großen Kunst beigetragen.

Einer im ersten analytischen Abschnitt des Buches in chronologischer Reihenfolge gegebenen Beschreibung der Hauptwerke, bei der die jeweiligen, für die künstlerische Entwicklung wichtigen Punkte besonders betont werden, folgt der synthetische Teil, in dem versucht wird, Cimas künstlerisches Werden und sein Wesen darzustellen, und schließlich durch Vergleiche mit den Werken des größten Künstlers seiner Zeit, Giovanni Bellini, Cimas Bedeutung für die Kunstgeschichte Venedigs festzustellen.

Denio, Elisabeth Harriet, Nicolas Poussin.

Gr.-8. VIII, 148 Seiten Text und 9 Lichtdrucktafeln nach Gemälden Poussins. Steif broschiert. Preis M. 8.—

Die gelehrte Amerikanerin hat auf Grund ihrer Untersuchungen über Poussin, denen sie einen längeren Aufenthalt in Europa widmete, den Dokortitel der Heidelberger Universität erlangt.

Eine Monographie über Poussin in deutscher Sprache gab es bisher noch nicht, und die Literatur des Auslandes ist vom heutigen Standpunkte der Kunstgeschichte veraltet.

Essenwein, August Ritter von, Die farbige Ausstattung des zehneckigen Schiffes der Pfarrkirche zum Heiligen Gereon in Köln durch Wand- und Glasmalereien.

21 Seiten Text und 36 Tafeln, meist Photolithographien, in Farben- und Schwarzdruck. Großfolioformat (80×64 cm). In Mappe. (Ursprünglich M. 240.—.) Jetziger Preis M. 160.—

Mit der Herausgabe dieses epochemachenden Prachtwerkes hat der als Museumdirektor und Architekt weitberühmte Verfasser seinem künstlerischen Können selbst ein bleibendes Denkmal gesetzt. Die farbige

Ausstattung der Pfarrkirche zum Heiligen Gereon in Köln war sein letztes Werk auf dem Gebiet der Neuschmückung kirchlicher Bauwerke, auf welchem er als Autorität ersten Ranges galt und in berufenen Kreisen die verdiente Beachtung gefunden hat.

Dekorations- und Glasmaler, die sich mit Ausschmückung oder Restaurierung kirchlicher Baudenkmäler zu beschäftigen haben, müssen dieses unübertroffene Werk zu Rate ziehen.

Fischer, Otto, Die altdeutsche Malerei in Salzburg.

(Kunstgeschichtliche Monographien Band XII.)

Groß-Oktav. 225 Seiten Text und 35 Abbildungen auf 25 Lichtdrucktafeln. In elegantem Ganzleinenband. Preis M. 18.—

Die Monographie ist einer Lokalschule, nicht einer führenden, doch auch nicht einer unbedeutenden Gruppe von Meistern und Werken gewidmet — einer kleinen Wildnis von Ranken, Gebüsch und Blumen im verworrenen Garten jenes altdeutschen Kunstkreises.

Nachdem in der Einleitung die Frage gestellt, in den Vorfragen erörtert ist, was sich über die Maler selbst und ihre Tätigkeit mit Sicherheit ermitteln lasse, werden in dem historischen Hauptteil die erhaltenen Gemälde und Altarwerke salzburgischer Entstehung behandelt, wobei eine Anzahl von Künstlerpersönlichkeiten, eine Reihe von Künstlergruppen und ihre Verknüpfungen untereinander untersucht und festgestellt werden.

Glaser, Curt, Hans Holbein der Ältere.

(Kunstgeschichtliche Monographien Band XI.)

Groß-Oktav. 219 Seiten Text und 69 Abbildungen auf 48 Lichtdrucktafeln. In elegantem Ganzleinenband.

Preis M. 20.—

Hans Holbein der Ältere ist eine der interessantesten Künstlerpersönlichkeiten der Zeit des Übergangs aus der Gotik in die Renaissance. Beweglicher und anpassungsfähiger als die zäheren Franken, gelingt ihm leichter der Schritt aus der altertümlichen schwäbischen Art in den neuen Stil, und in dem besonderen Gebiet des Porträts, auf das ihn persönliche Neigung und Begabung hinweisen, findet er seinen Weg in die neue Zeit. Holbein gehörte nicht zu den führenden Geistern seiner Epoche. Aber er war Maler durch und durch und hinterließ eine stattliche Reihe von Werken, unter denen einige zum schönsten gehören, was deutscher Kunst zu schaffen beschieden war.

Graefe, Felix, Jan Sanders van Hemessen und seine Identifikation mit dem Braunschweiger Monogrammisten.

(Kunstgeschichtliche Monographien Band XIII.)

Groß-Oktav. 62 Seiten Text und 28 Abbildungen auf 24 Lichtdrucktafeln. In elegantem Ganzleinenband. Preis M. 12.—

Für die Beurteilung der immer mehr das kunstgeschichtliche Interesse in Anspruch nehmenden Frage, in welcher Weise zu der Zeit des Romanismus in den Niederlanden die nationalen künstlerischen Ideale sich entwickelten, erscheint eine erneute eingehende Beschäftigung mit der Kunst des Braunschweiger Monogrammisten und des Jan Sanders van Hemessen von Wichtigkeit. Handelt es sich hier um ein und denselben Meister? Noch immer ist dies nicht entschieden.

Ein vom Verfasser dieser Arbeit im holländischen Kunsthandel im Jahre 1904 erworbenes Bild, den „Zug Christi nach Jerusalem“ darstellend, veranlaßte ihn, nach so manchen anderen, sich seinerseits auch mit der Frage zu beschäftigen und zu deren Lösung seinen Teil beizutragen.

Graff, Anton, von Winterthur, Bildnisse des Meisters.

Herausgegeben vom Kunstverein Winterthur, mit biographischer Einleitung und erklärendem Text von Otto Waser.

57 Seiten Text mit 13 Abbildungen in demselben und 40 Tafeln (nach photographischen Originalaufnahmen). 4. Origlwd.

Preis M. 32.—

Das vorliegende Graffsche Album ist vom Winterthurer Kunstverein als ein Erinnerungszeichen an die dortige Graff-Ausstellung vom Jahre 1901 und als eine Ergänzung zu dem Tafelwerk J. Vogels ausgegeben.

Die 40 Tafeln bringen eine Auswahl der schönsten Porträte dieses Meisters in vorzüglicher Reproduktion mit ausführlichem erklärendem Text. Anton Graff (1736—1813) war der Modemaler seiner Zeit, und es gab in Deutschland nur wenige Leute von Bedeutung, welche er nicht porträtiert hätte; er darf auch sehr wohl als der Porträtist unserer Klassiker bezeichnet werden: ihm saßen Gellert, Lessing, Gebner und Bodmer, Wieland, Herder, Schiller, Bürger — leider aber nicht Goethe. Graff darf geradezu als der einzige deutsche Bildnismaler des 18. Jahrhunderts gelten, der mit Geschmack und Erfolg einen gewissen Realismus im Bildnis durchgesetzt hat, wie sein von ihm porträtierter Freund Daniel Chodowiecki auf dem Gebiete der Illustration bürgerlicher Zustände als Realist gewirkt hat.

Guthmann, Johannes, Die Landschaftsmalerei der Toskanischen und Umbrischen Kunst von Giotto bis Raffael.

Oktav. VIII, 456 Seiten Text mit 53 Abbildungen in demselben und 14 Lichtdrucktafeln. Preis M. 22.—

Der Verfasser hat es versucht, von dem speziellen Fall der Landschaftsmalerei ausgehend und die gewonnenen Ergebnisse mit dem allgemeinen Schaffen der einzelnen Meister vergleichend, die Geschichte der mittelitalienischen Malerei von Giotto bis Raffael in großen Umrissen zu entwerfen. Nachdem er auf die Anfänge einer konsequenten Raumkunst bei Giotto hingewiesen und aus der Verquickung ihrer einzelnen Elemente mit den Einflüssen der phantasiereicheren aber sorgloseren sienesischen Malerei den Untergang der Trecento-Kunst, zugleich aber die Anfänge einer neuen Naturanschauung zu erklären versucht hat, widmet er dem Quattrocento seine Betrachtung.

Aus der Betrachtung der Naturdarstellungen der Malerei ergeben sich dem Autor Schlüsse auf das Naturgefühl der Renaissance, die in einem Vergleich mit verwandten Erscheinungen der Literatur ihre Bestätigung erhalten. Nur von einem solchen größeren Gesichtspunkte aus ist es dem Verfasser möglich erschienen, einen Einblick in die Entstehung des eigenartigen Landschaftsideals Lionardos da Vinci und in das Verhältnis dieses universalsten Genies der Renaissance zur Natur zu gewinnen.

Guthmann, Johannes, Über Otto Greiner.

Groß-Quart. 57 Seiten Text mit verschiedenen, teils ganzseitigen Abbildungen und 3 Lichtdrucktafeln. Steif broschiert.

Preis M. 2.—

In diesem mit 17 Reproduktionen Greinerscher Bilder und Skizzen ausgestatteten Werkchen macht der Verfasser den Versuch, die abweichenden Urteile über Greiners Kunst auf das richtige Maß zu beschränken. Er ist — wie er selbst in der Vorrede sagt — nicht der Meinung, daß seine Worte da, wo die Kunst Greiners sich nicht verständlich zu machen vermocht hat, mehr Aufklärung zu geben wissen werden. Sie sind für alle diejenigen bestimmt, denen irgendeins der Werke Greiners herzlich entgegengekommen ist und die nun mehr von dem Künstler wissen wollen, als daß er ein „Klingerschüler“ und Aktzeichner ist. Sie suchen die Entwicklung dieser Kunst, wie sie anfang, wie sie wurde und wie sie ist, zu bezeichnen. Nicht jedes einzelne Werk konnte hierbei berücksichtigt werden, obwohl ein jedes eine weitere Stufe in dem reichen Werdegange bildet.

Heidrich, Ernst, Geschichte des Dürerschen Marienbildes.

(Kunstgeschichtliche Monographien Band III.)

Groß-8. XIV, 209 Seiten Text mit 26 Abbildungen in demselben. Elegant kartoniert. Preis M. 11.—

Das Buch gibt zunächst einen wertvollen Beitrag zur genaueren Kenntnis der Kunst Albrecht Dürers, indem es die eine inhaltlich und formal bestimmte Linie des Dürerschen Schaffens im Zusammenhange ihrer Entwicklung verfolgt: eine Geschichte des Dürerschen Marienbildes nicht im Sinne einer bloßen Aufreihung der einzelnen Mariendarstellungen, sondern im Sinne einer in sich geschlossenen und mit der Gesamtentwicklung Dürers zusammenhängenden notwendigen Folge. An zweiter Stelle erscheint das Buch als ein Ausschnitt aus einer Geschichte der religiösen Themata in der deutschen Kunst der Reformationszeit. Im Interesse sowohl einer reineren Form wie einer größeren materiellen Eindringlichkeit der Darstellung sind aus dem eigentlichen Text alle kritischen Erörterungen ausgeschieden. Soweit diese letzteren nicht durch eine kurze Anmerkung zu erledigen waren, wurden sie in einem besonderen Anhang zusammengefaßt.

Hoerth, Otto, Das Abendmahl des Leonardo da Vinci. Ein Beitrag zur Frage seiner künstlerischen Rekonstruktion.

(Kunstgeschichtliche Monographien Band VIII.)

Groß-Oktav. 250 Seiten Text und 25 Abbildungen in Lichtdruck auf 23 Tafeln. In Ganzleinen (grün) gebunden.

Preis M. 20.—

In dem Abendmahl des Leonardo da Vinci verkörpert sich schlechtweg unsere Vorstellung von dem letzten Passamahl Christi. Zu dieser Bedeutung des Werkes aber steht in innerem Widerspruche der ruinöse Zustand des Originals in S. Maria delle Grazie sowie auch, daß mittelmäßigen Nachbildungen bisher die Vermittlerrolle überlassen bleiben mußte. Da das Original aus Pietätsgründen nur konserviert, niemals restauriert oder gar ergänzt werden darf, so läßt sich jener Widerspruch nur durch Erstellung einer den ursprünglichen Zustand des Originals wiedergebenden Kopie beheben, die jedoch eine vollständige und genaue Kenntnis der Komposition voraussetzt. Die Hauptaufgabe, die die Schrift sich stellte, war demgemäß, das Werk zu erkennen. Die Untersuchungen des zweiten und dritten und eines Teils des vierten Kapitels sind diesem Zweck gewidmet: dann erst konnte das zur Schaffung einer Musterkopie brauchbare Material, soweit es der heutigen Forschung zugänglich ist, nachgewiesen werden.

Josef Israëls und seine Kunst.

:: Fünfzig Photogravüren mit Text nach Jan Veth ::
Auf holländischem Büttenpapier in Imperial-Folio
(74×54 cm). Format der Bildfläche durchschnittlich
50×38 cm. Textumfang in gleichem Format 8 Bogen.

:: In Leinwandmappe M. 600.— ::
In künstlerisch ausgeführter Ledermappe M. 700.—

Josef Israëls ist wohl der bedeutendste holländische Maler der Gegenwart. Was der jetzt 83jährige im Haag lebende Künstler in seinen Fischertypen, in der schlichten lebenswahren Schilderung des natürlichen Volkslebens geleistet, sichert ihm unvergänglichen Ruhm. Neben einigen französischen Künstlern hat Israëls den bedeutendsten Einfluß auf die neue deutsche Malerei ausgeübt.

Die Werke dieses Meisters der modernen holländischen Malerei werden durch die Publikation in prächtiger Photogravüre weiteren Kreisen zugänglich gemacht. Die Gemälde des Künstlers sind vorher in größeren Reproduktionen noch nicht veröffentlicht worden. Das Werk wird daher nicht nur dazu beitragen, dem Kunstliebhaber einen Genuß zu verschaffen, es wird besonders auch dazu dienen, den Ruhm des Künstlers noch mehr zu verbreiten und ein genaueres Bild von des Meisters großer Bedeutung in der Kunst dieser Zeit zu geben. Nicht nur die bekannten, in niederländischen öffentlichen Sammlungen ausgestellten Werke werden durch vorliegende Publikation wiedergegeben, sondern hauptsächlich auch solche aus weniger zugänglichen Privatsammlungen in Holland und anderen Ländern Europas.

Der weit über die Grenzen seines Vaterlandes hinaus bekannte und geschätzte Kunsthistoriker Jan Veth, der bereits in mehreren Werken Beweise von seiner Vertrautheit mit des Meisters Kunst geliefert, hat den Text dazu geschrieben und darin eine eingehende Lebensbeschreibung und Würdigung des Künstlers, sowie eine ausführliche Beschreibung der abgebildeten Werke gegeben.

Die Ausstattung der Publikation ist eine ihrer Bedeutung würdige. Gravüren und Text sind auf holländisches Büttenpapier im Format von 74×54 cm gedruckt, der Text mit einer eigens für das Werk gegossenen Type. Die herrlichen hellblau gedruckten Initialen und Initialziffern des Textes stammen von dem holländischen Buchkünstler R. W. P. de Vries jr. Die Mappe ist ganz aus feinstem braunen Samtleder hergestellt und mit seidenen Schnüren und weißen Pergamentstreifen künstlerisch verziert.

Justi, Ludwig, Konstruierte Figuren und Köpfe unter den Werken Albrecht Dürers. Untersuchungen und Rekonstruktionen.

Groß-Quart. II, 71 Seiten Text mit 27 Abbildungen in demselben und 8 Tafeln. Eleganter Leinwandband. Preis M. 20.—

Die vorliegende Untersuchung übernimmt es, den Nachweis zu führen, daß von einer bestimmten Zeit an Dürer seine Idealfiguren und Idealköpfe nach mathematischen Schemata konstruiert hat. Den sicheren Ausgangspunkt für die Untersuchung bilden die erhaltenen Schemata auf der Rückseite mehrerer Zeichnungen, die dann auf die anderen Blätter gleichen künstlerischen Charakters und gleicher Zeit genau passen. Von dieser Zeit, dem Beginn des XVI. Jahrhunderts an, begleiten wir die Geschichte der Dürerschen Proportionsstudien bis zu seinem Tod; die Beziehungen zu den italienischen Theoretikern werden kargestellt.

Katalog der Gemäldegalerie des Allerhöchsten Kaiserhauses in Wien. Alte Meister. 2. Auflage.

Klein-Oktav. V, 413 Seiten Text mit 200 ganzseitigen Abbildungen auf Einschalttafeln (in Autotypie gedruckt). In Ganzleinen gebunden. Preis M. 10.—

Diese zweite Auflage des illustrierten Führers durch die kaiserliche Gemäldegalerie in Wien ist nach dem Muster der ersten Auflage bearbeitet, wobei die letzten Auflagen des nicht illustrierten Führers zugrunde gelegt worden sind. Der Katalog enthält neben der kurzen Beschreibung von 1717 Bildern, die Angabe ihrer Maße und ihres künstlerischen Materials, ihre Provenienz, die hauptsächlichsten Daten aus dem Leben und dem Bildungsgange ihrer Meister.

Klopfleisch, Dr. Friedrich, Drei Denkmäler mittelalterlicher Malerei aus den obersächsischen Landen, nebst einem Anhang über zerstörte alte Malereien zu Jena.

8. 133 Seiten Text mit 66 Holzschnitten in demselben und 11 Tafeln. (Ursprünglich M. 4.50). Jetziger Preis M. 3.—

Tafel 1—3 behandeln die Glasmalereien in der Kirche zu Veitsberg, 4—11 die Wandmalereien zu Weida, Lichtenhain und Jena.

Kurzwelly, Albrecht, Forschungen zu Georg Pencz.

8. 94 Seiten Text. Preis M. 3.—

Inhalt: I. Pencz als Wandmaler. — II. Sandrarts Nachrichten über die italienischen Reisen der deutschen Kleinmeister Barthel Beham, Binck und Pencz. — III. Zur Annahme einer niederländischen Reise des Pencz. — IV. Beschreibende Verzeichnisse der Werke des Pencz.

Lehmann, Alfred, Das Bildnis bei den altdeutschen Meistern bis auf Dürer.

8. XVI, 252 Seiten Text mit 72 Abbildungen in demselben. Steif broschiert. Preis M. 16.—

Eine Geschichte des „Deutschen Bildnisses“ existierte bisher noch nicht. Die vorliegende Arbeit umfaßt in erschöpfender Weise das Werden des Bildnisses in Deutschland von seinen frühesten Anfängen bis zur allgemeinen Verbreitung der Formschneidekunst, das ist etwa bis zur Hälfte des 15. Jahrhunderts, wo der Bilddruck die Feder- und Pinselzeichnung zu verdrängen beginnt.

Lichtenberg, Dr. Reinhold Freiherr von, Über einige Fragen der modernen Malerei.

8. 66 Seiten Text. Preis M. 1.20

Der Verfasser dieser interessanten Studie legt in derselben, wie er im Vorwort sagt, die Früchte seiner Vorträge nieder, die er als Dozent für Kunstgeschichte an der Technischen Hochschule Fridericiana bei Gelegenheit von Führungen durch die „Jubiläums-Kunst-Ausstellung“ zu Karlsruhe 1902 gesammelt hat. Es sind ihm bei der Betrachtung und Erläuterung der ausgestellten Bilder manche neue Gedanken gekommen, die er in vorliegender Schrift in einigen allgemein verständlichen Aufsätzen „Über den Inhalt in der Kunst“, „Über den Standpunkt des Beschauers zum Bilde“ u. s. f. niedergelegt hat.

Mayer, August L., Jusepe de Ribera (lo spagnoletto).

(Kunstgeschichtliche Monographien Band X.)

Groß-Oktav. 196 Seiten Text und 59 Abbildungen auf 43 Lichtdrucktafeln. In elegantem Ganzleinenband.

Preis M. 24.—

In der Geschichte der spanischen Malerei des Seicento stand bisher die Sevillaner Schule mit ihrem Dreigestirn Velasquez, Murillo, Zurbaran fast ausschließlich im Vordergrund des Interesses. Ihr wird hier zum ersten Male die Valencianer Schule gegenübergestellt in ihren Hauptvertretern Ribalta und Ribera.

Wenn auch Ribera, „der kleine Spanier“, die größte Zeit seines Lebens in Italien verbracht hat, so ist er doch seinem innersten Wesen nach stets ein Valencianer, ein Schüler Ribaltas geblieben.

Verlag von Karl W. Hiersemann in Leipzig, Königstrasse 29.

Rembrandt- Zeichnungen

im Budapester Museum der bildenden Künste

26 teilweise unveröffentlichte Blätter

In Lichtdruck in den Farben der Originale nachgebildet

Herausgegeben von

Hofrat Dr. Gabriel von Térey

in Budapest

Groß-Folio

1 Band mit 26 Tafeln

Preis in eleganter Leinenmappe M. 200.—.

Etwa 1200 Originalhandzeichnungen des Meisters sind uns bekannt, von denen über 600 durch Lichtdruckreproduktion den Liebhabern zugänglich gemacht wurden.

Diese neue Mappe bringt eine weitere Anzahl, und zwar die im Besitze des Kupferstichkabinetts des Museums der bildenden Künste in Budapest befindlichen 26 Rembrandt-Originalhandzeichnungen, dessen kostbarsten Schatz sie bilden und dessen Direktor: Hofrat Dr. Gabriel von Térey der Herausgeber des Werkes ist.

Die Reproduktion ist originalgetreu und in vorzüglichem Lichtdruck erfolgt.

Alle Rembrandt-Freunde seien besonders auf diese neue Mappe aufmerksam gemacht.

Schubring, Paul, Altichiero und seine Schule. Ein Beitrag zur Geschichte der oberitalienischen Malerei im Trecento. Groß-Oktav. X, 144 Seiten Text und 10 Lichtdrucktafeln nach Fresken in Padua, Verona und Treviso. Broschiert.
Preis M. 8.—

Die Untersuchung geht nicht in erster Linie darauf aus, den Anteil Altichieros und Avanzos an den Paduaner Freskenzyklen mit Sicherheit abzugrenzen; eine Zuweisung im Einzelnen ist versucht worden, ohne daß sie den Anspruch auf definitive Gültigkeit machte. Es kam dem Verfasser vielmehr vor allem darauf an, den wichtigen Beitrag, den die oberitalienische Trecentomalerei für die Gesamtentwicklung der italienischen Kunst leistet, heller zu beleuchten, als es bisher geschehen ist. Wir müssen durchaus von dem Irrtum loskommen, den uns Vasari immer wieder aufdrängen will, als ob alles Heil nur aus Florenz gekommen sei.

Sievers, Johannes, Pieter Aertsen. Ein Beitrag zur Geschichte der niederländischen Kunst im XVI. Jahrhundert.
(Kunstgeschichtliche Monographien Band IX.)

Groß-Oktav. 148 Seiten Text und 35 Abbildungen auf 32 Lichtdrucktafeln. In elegantem Leinenband. Preis M. 18.—

Pieter Aertsen, den wir heute fast nur als Genre- und Stillebenmaler kennen, hat um die Mitte des XVI. Jahrhunderts in den Niederlanden, insbesondere in seiner Vaterstadt Amsterdam, auch als Maler religiöser Kompositionen u. a. großer Altarwerke, die meist im Bildersturm zugrunde gingen, und als Porträtist außerordentlichen Ruf genossen, wie uns die zahlreichen Bestellungen für die Hauptkirchen der Stadt und für deren erste Bürger beweisen.

Sirén, Osvald, Dessins et Tableaux Italiens de la Renaissance Italienne dans les Collections de Suède.

Gr.-8. 144 Seiten Text und 39 Tafeln. Faksimile-Reproduktionen der schönsten Handzeichnungen und Gemälde.

Geheftet Preis M. 24.—

In Ganzleinwandband Preis M. 27.—

Das Buch bringt ganz neues Material zur Geschichte der italienischen Renaissance-Kunst, ein Material, das in verschiedener Hinsicht von großem Wert ist. Nur sehr selten haben sich Kunsthistoriker nach Schweden verirrt und die Sammlungen der Handzeichnungen im National-Museum zu Stockholm kritisch durchforscht, obgleich dieses eine nicht geringe Anzahl guter Blätter enthält. Der Verfasser behandelt kritisch die Handzeichnungen der Meister von Fra Angelico an bis nach dem Verfall der Renaissance (Baroccio und Zuccaro) und sucht dabei die verschiedenen Künstler als Zeichner zu charakterisieren.

Jan Vermeer von Delft und Karel Fabritius

Photogravüren nach ihren bekannten Gemälden

mit biographischem und beschreibendem Text von

Dr. C. Hofstede de Groot.

Photogravüren auf holländischem Büttenpapier im Format von 53×69 cm.

Preis des vollständigen Werkes inkl. Halbledermappe **M. 530.—**

Nur in kleiner Auflage hergestellt.

In der vorliegenden Publikation werden zum ersten Male in vorzüglichster Reproduktion die sämtlichen authentischen Gemälde der beiden holländischen Meister Jan Vermeer von Delft und Karel Fabritius in großem Maßstabe wiedergegeben. Die Heliogravüren sind im durchschnittlichen Maßstabe von 50×40 cm auf holländischem Büttenpapier von 53×69 cm durch die Kunstanstalt Meisenbach, Riffarth & Co. in Berlin hergestellt.

Die verhältnismäßig nicht sehr zahlreichen Werke Vermeers und Fabritius' gehören zu dem kostbarsten Besitz der öffentlichen und privaten Sammlungen und werden, wenn sie je auf den Markt kommen, mit Gold aufgewogen.

Der vor einigen Jahren erfolgte Ankauf des Vermeer „Herrin und Dienstmädchen“ durch den Berliner Sammler James Simon um den Preis von 325 000 Mark dürfte noch in aller Erinnerung sein. Eine vortreffliche Reproduktion dieses Bildes im Format von 47×54 cm ist in Lieferung 3 dieses Werkes gegeben. Die Bilder Vermeers stellen holländische Interieurs dar mit wunderbaren Lichteffekten, sowie Studienköpfe und Porträte moralisierenden, mythologischen oder biblischen Inhalts. Wohl die berühmtesten Bilder Vermeers sind die zwei Städteansichten „Ansicht von Delft“ und das „Delfter Gäßchen“. — Karel Fabritius, der Lehrer und selbst ein Schüler Rembrandts, bildet das Kettenglied, das beide Altmeister verbindet. Durchaus frei von Zwang und Schulmäßigkeit zeichnet sich Fabritius durch die Selbständigkeit aus, womit er Rembrandts Lehren in Anwendung brachte. Hätte ihn die verhängnisvolle Pulverexplosion am 12. Oktober 1654 nicht des Lebens beraubt, dann wäre er sicher einer der berühmtesten Maler der holländischen Schule geworden.

Vogels Wandgemälde des grossen Saales im Hamburger Rathaus

Fol. 27 Lichtdrucktafeln mit 30 Darstellungen.
VIII, 62 Seiten beschreibender Text von **Richard Graul**.
Mit 35 Textabbildungen, darunter mehrere
ganzseitige. Elegant in Pergament gebunden
und mit Kopfgoldschnitt :: Preis M. 50.—.

Die Malfläche des Saales, der einer der größten seiner Art in Deutschland ist, umfaßt rund 354 Quadratmeter, eine ungeheure Malfläche, die bewältigt sein wollte!

Erst nach dem plötzlichen Tode der zuerst konkurrierenden Künstler: des Hamburgers Carl Gehrts und des Schöpfers der Ruhmeshalle im Zeughause zu Berlin: Friedrich Geselschap und ferner, nachdem ein Preisausschreiben unter den deutschen oder in Deutschland lebenden Künstlern kein Resultat gezeitigt hatte, fiel die Wahl auf Hugo Vogel, der gerade damals für den Hamburger Senat ein Gruppenbild der Senatoren in ihrer altehrwürdigen Amtstracht vollendet hatte.

Nachdem im Oktober 1902 Vogel der Rathausbau-Kommission endgültige Entwürfe für die Wandbilder, die Zustimmung fanden, eingereicht hatte, begann er sofort mit seiner Arbeit und vollendete dieselbe im Sommer 1909. Das was in dem Werke vorliegt, ist das Resultat des nie versagenden Fleißes eines genialen Künstlers, der energisch und siegreich alle Schwierigkeiten bekämpfte, um seine Arbeit in der gewünschten Weise zu Ende führen zu können.

Verlag von Karl W. Hiersemann in Leipzig, Königstrasse 29.

Voß, Hermann, Der Ursprung des Donaustiles. Ein Stück
Entwicklungsgeschichte deutscher Malerei.

(**Kunstgeschichtliche Monographien Band VII.**)

Gr.-Oktav. 222 Seiten Text und 30 Abbildungen in dem-
selben und auf 16 Tafeln. In Ganzleinen (grün) gebunden.

Preis M. 18.—

Wie der Untertitel verrät, war es die Absicht des Verfassers, einen
Beitrag entwicklungsgeschichtlicher Art zur deutschen Malerei zu liefern.
Gegenstand war ihm dabei die Kunstübung der oberdeutschen, beson-
ders der bayrischen Lande seit etwa 1450; Zweck der Arbeit ist zu
zeigen, wie aus einheimischen und fremden Vorbedingungen zusammen
die Kunst des „Donaustiles“, also Altdorfer und seines Kreises in
weiterem Sinne, sich entfaltet hat.

Weese, Arthur, Baldassare Peruzzis Anteil an dem malerischen
Schmucke der Villa Farnesina. Nebst einem Anhang: „Il
taccuino di Baldassare-Peruzzi“ in der Kommunalbibliothek zu
Siena.

8. 90 Seiten.

Preis M. 3.—

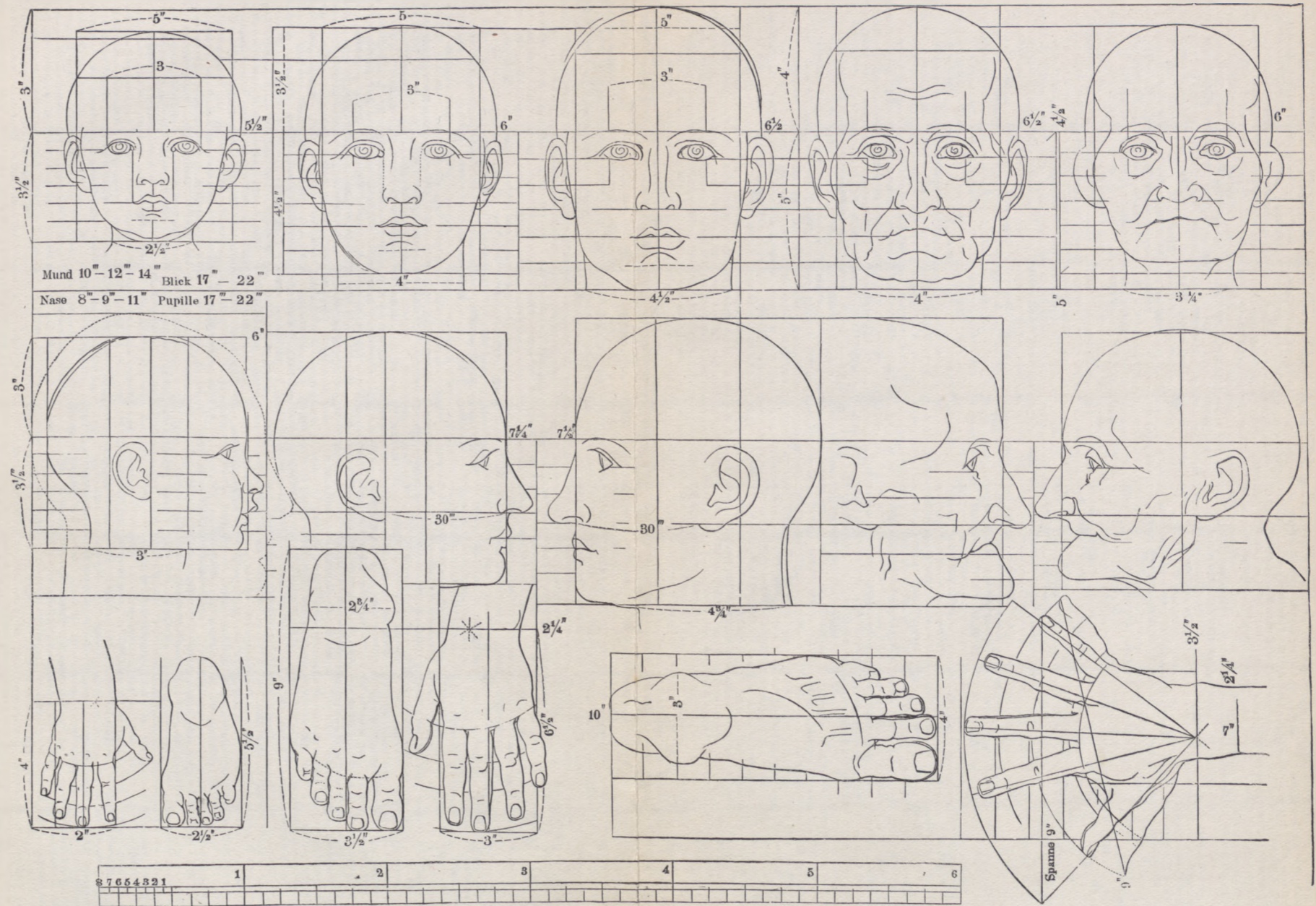
(Schmarsow, A., Studien und Forschungen zur Kunstgeschichte, Heft I.)

Alle hier angezeigten Werke können — auch zur Ansicht —
durch jede Buchhandlung bezogen werden, eventuell wende man
sich direkt an den Verlag

Leipzig, Königstraße 29.

Karl W. Hiersemann.

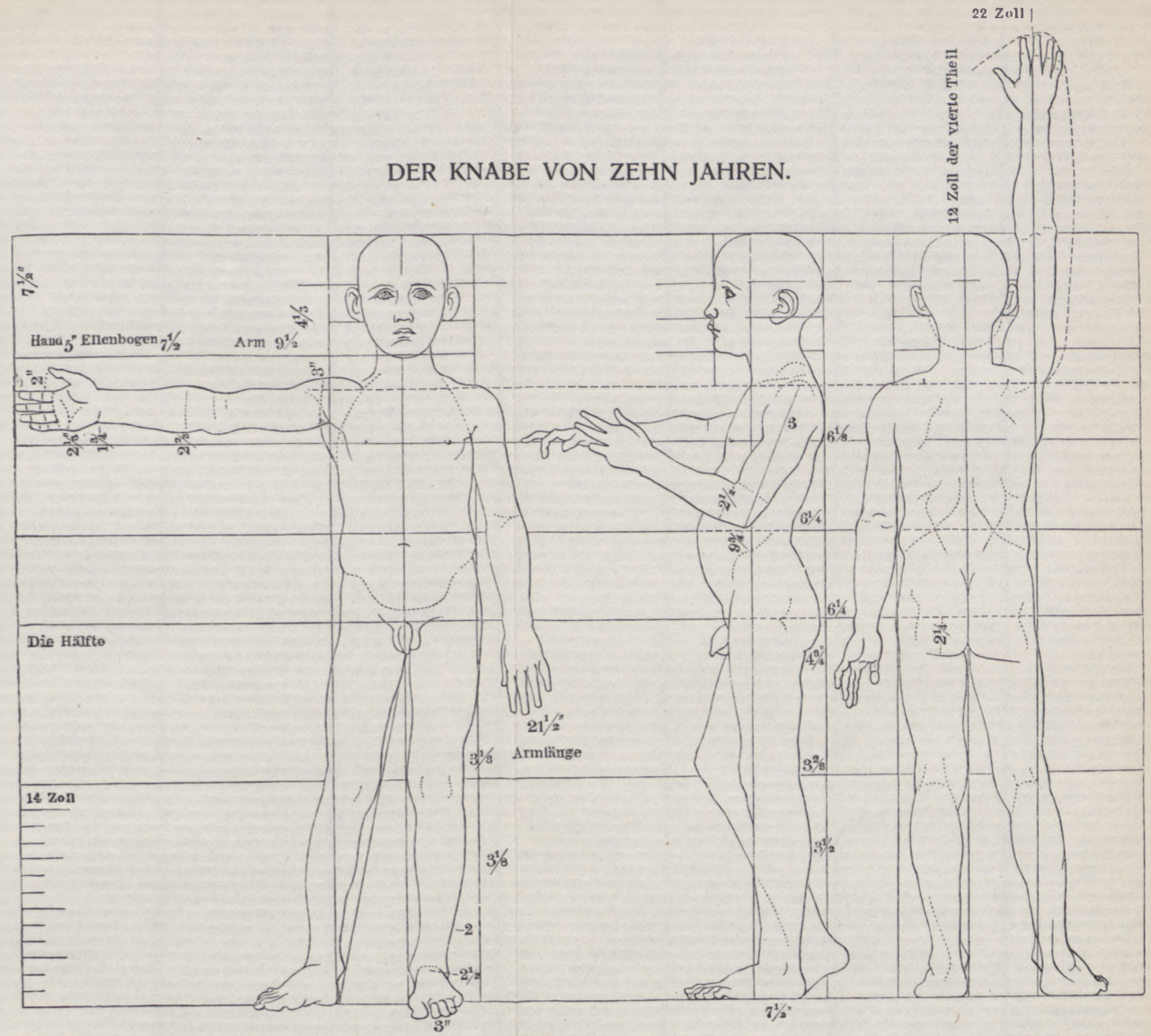
DER KOPF EN FACE UND IM PROFIL. DIE HÄNDE UND FÜSSE.



Rheinischer Maßstab.

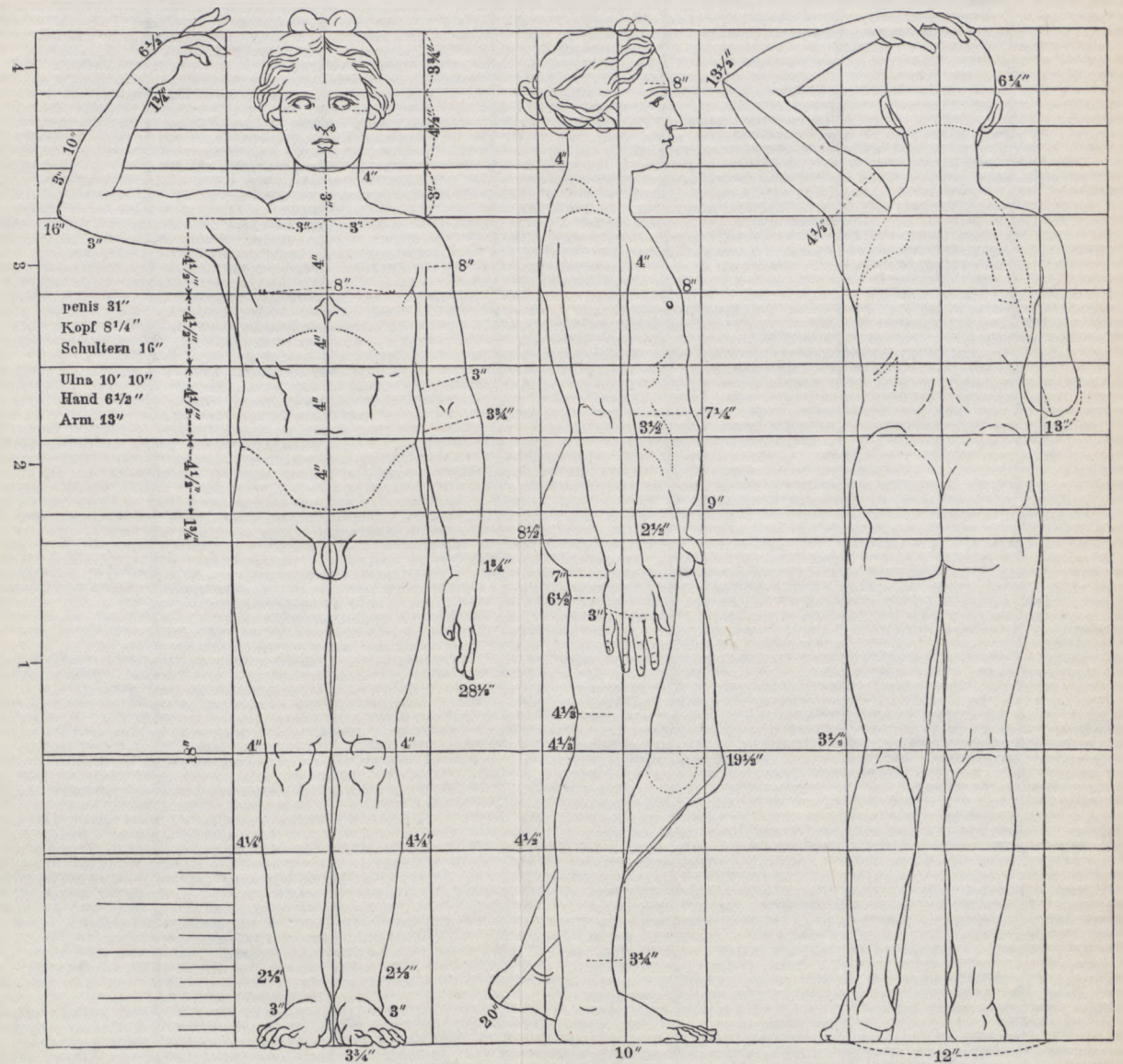
Tafel 35.

DER KNABE VON ZEHN JAHREN.



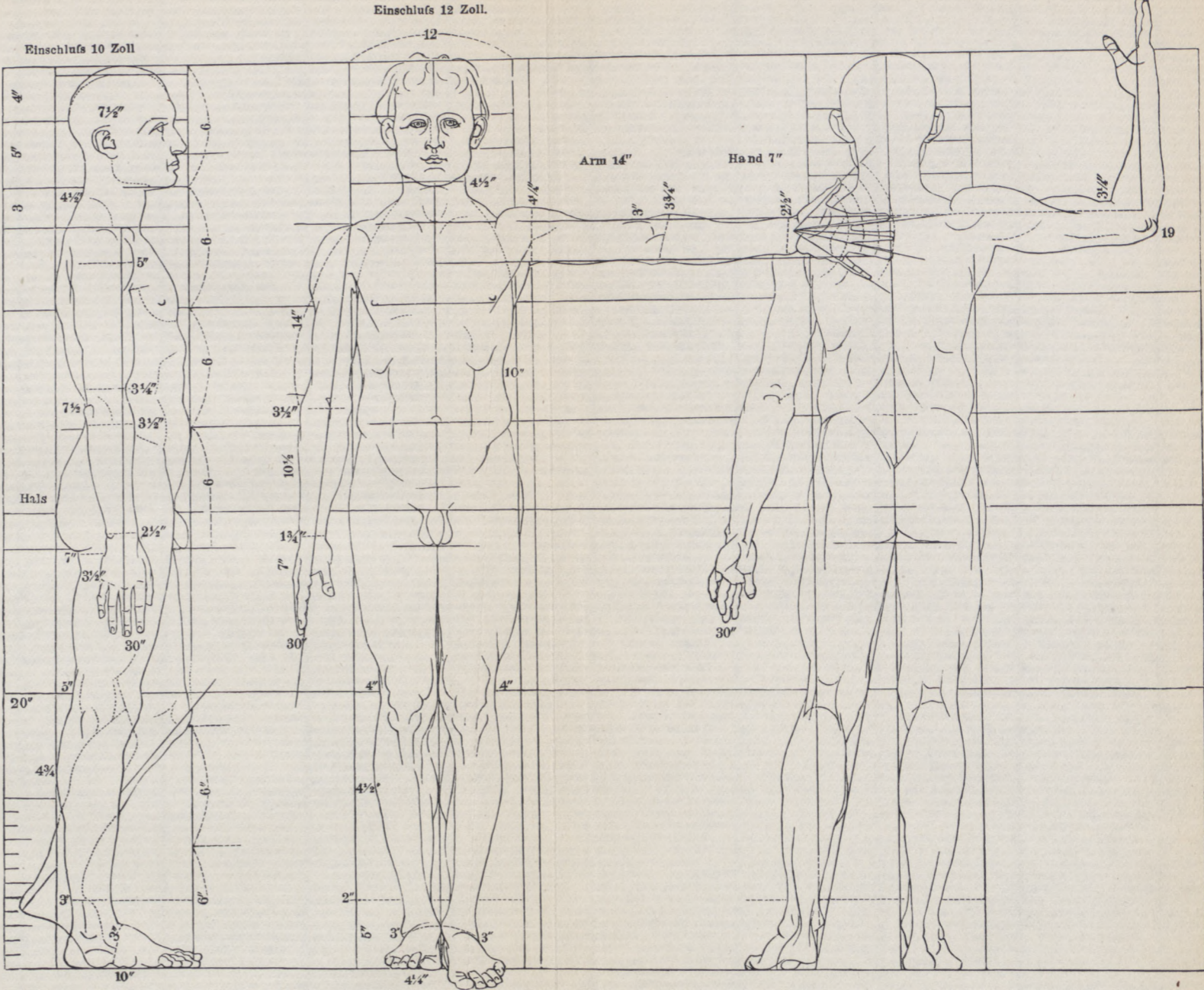
Tafel 40.

DER APOLLINO.



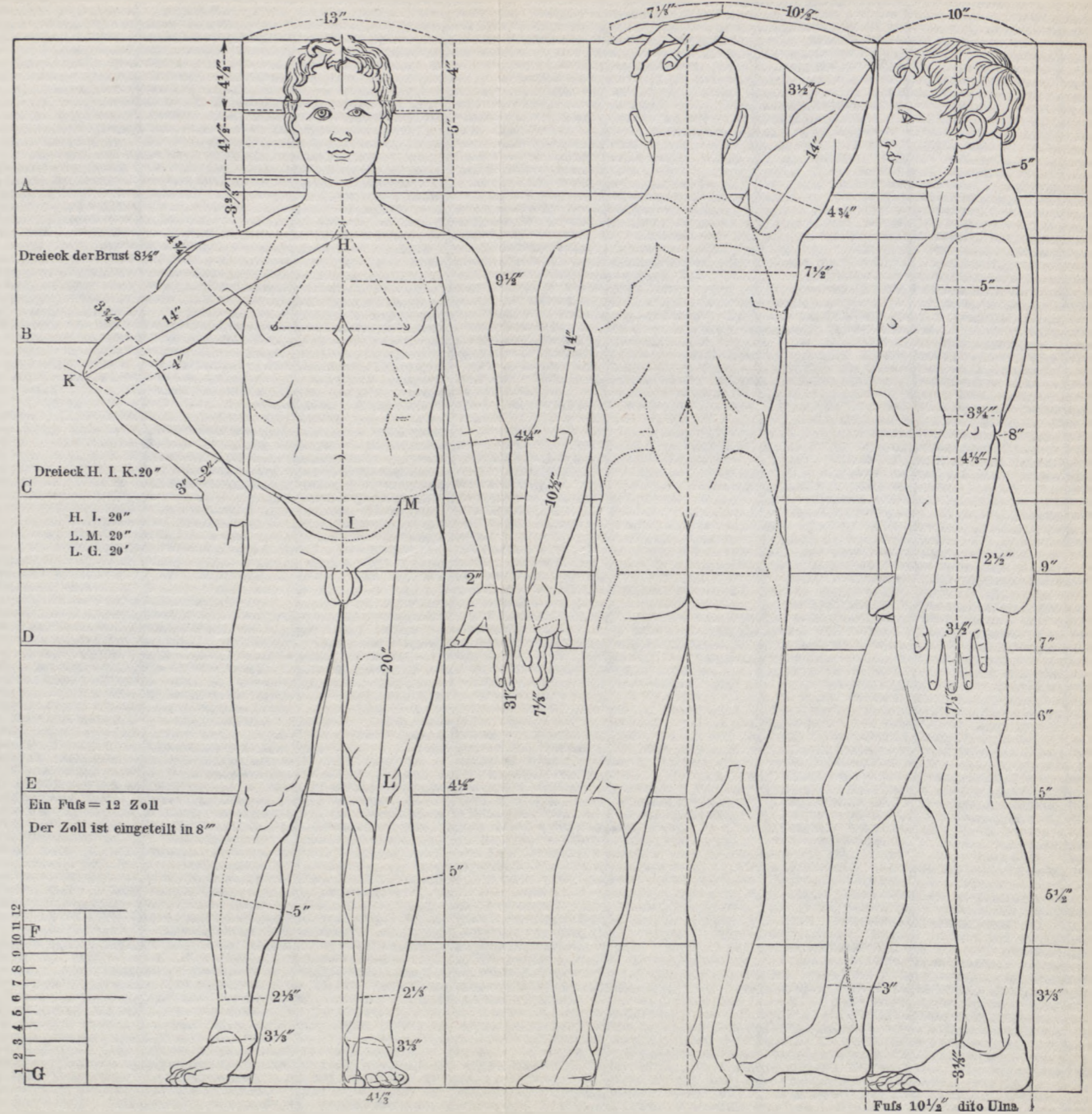
Tafel 42.

DER MANN.



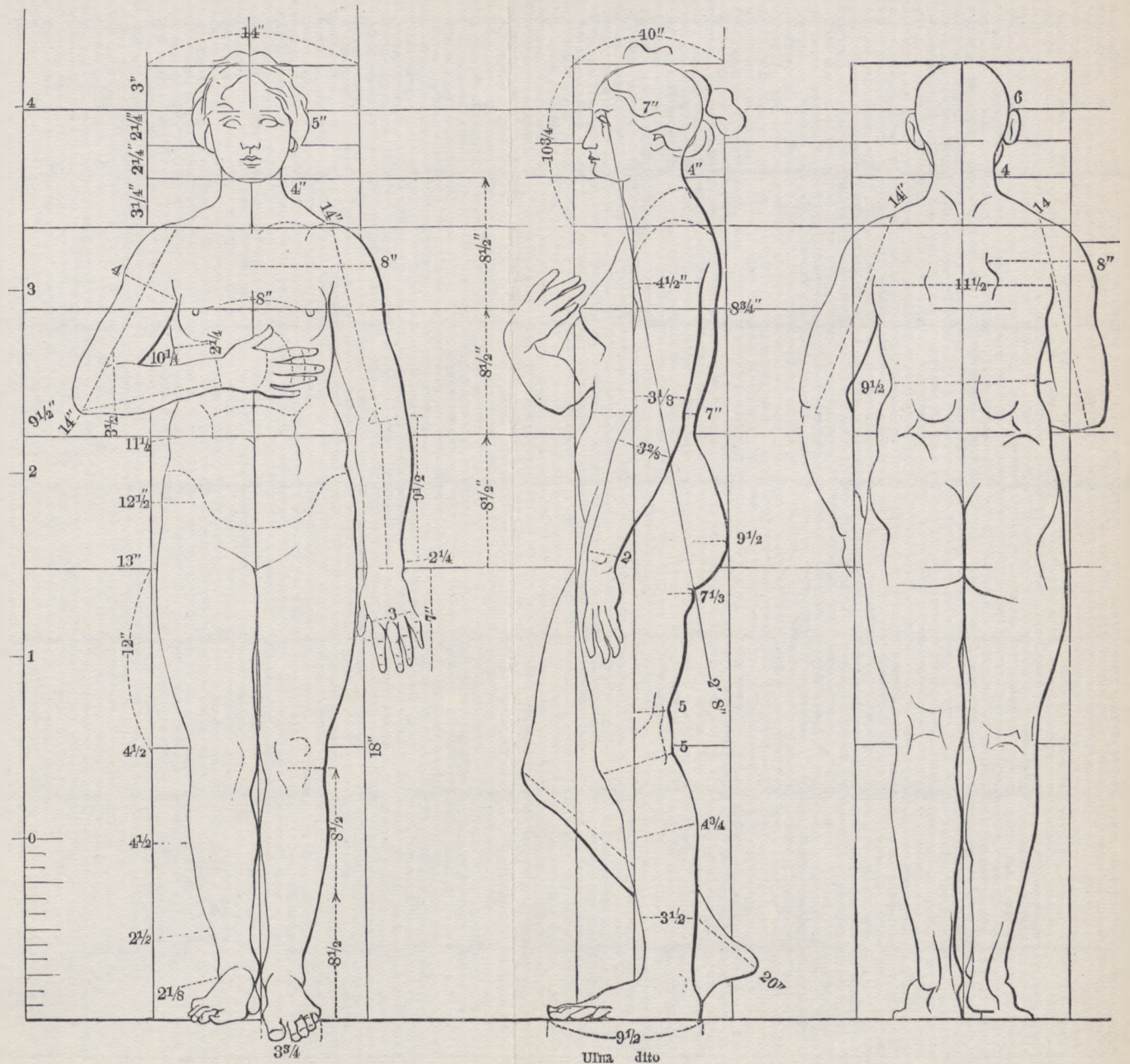
Tafel 44.

PROPORTIONEN DES HEROS.



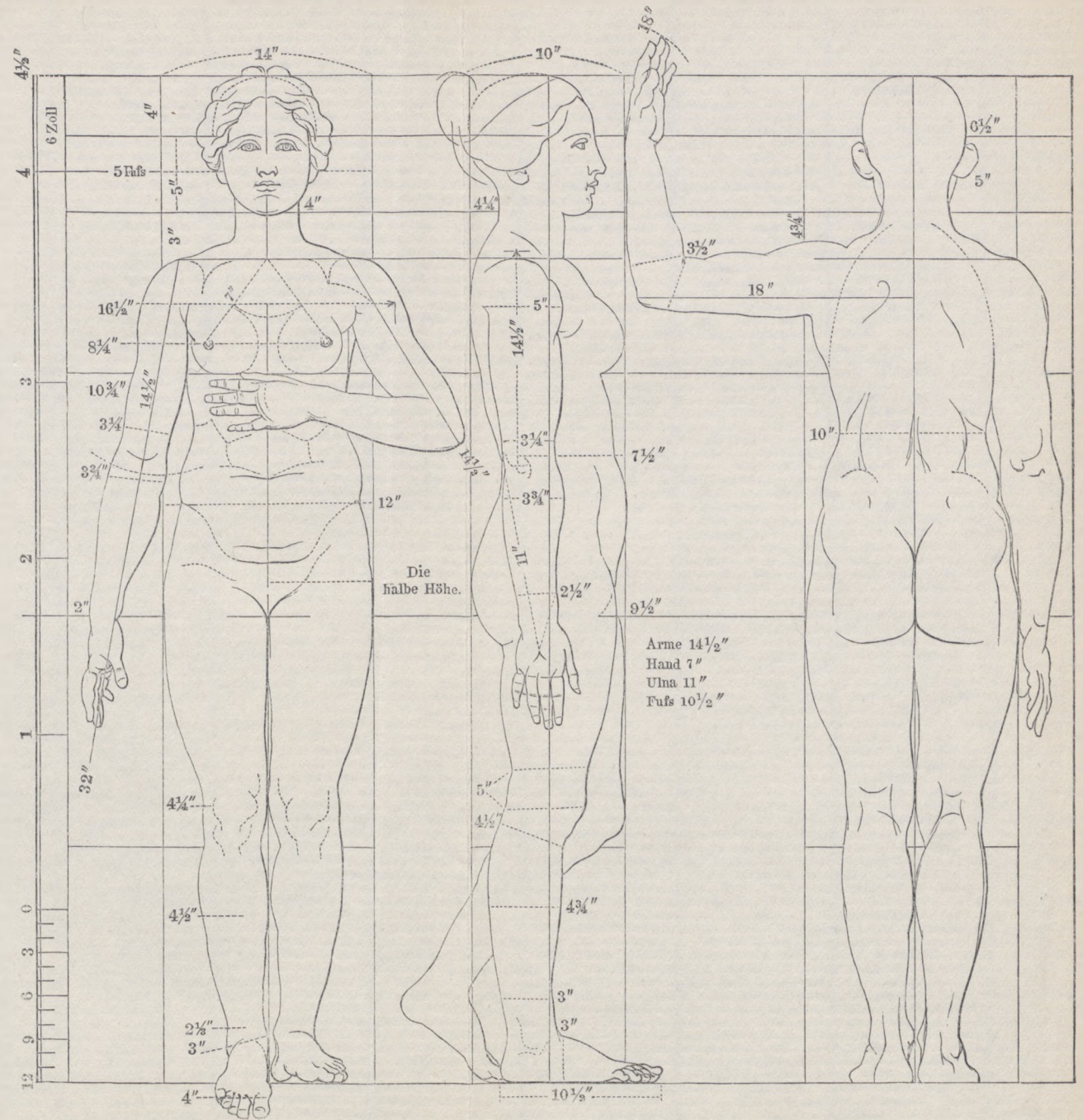
Tafel 45.

VENUS VON MEDICI.
 Hier gerade aufgerichtet.



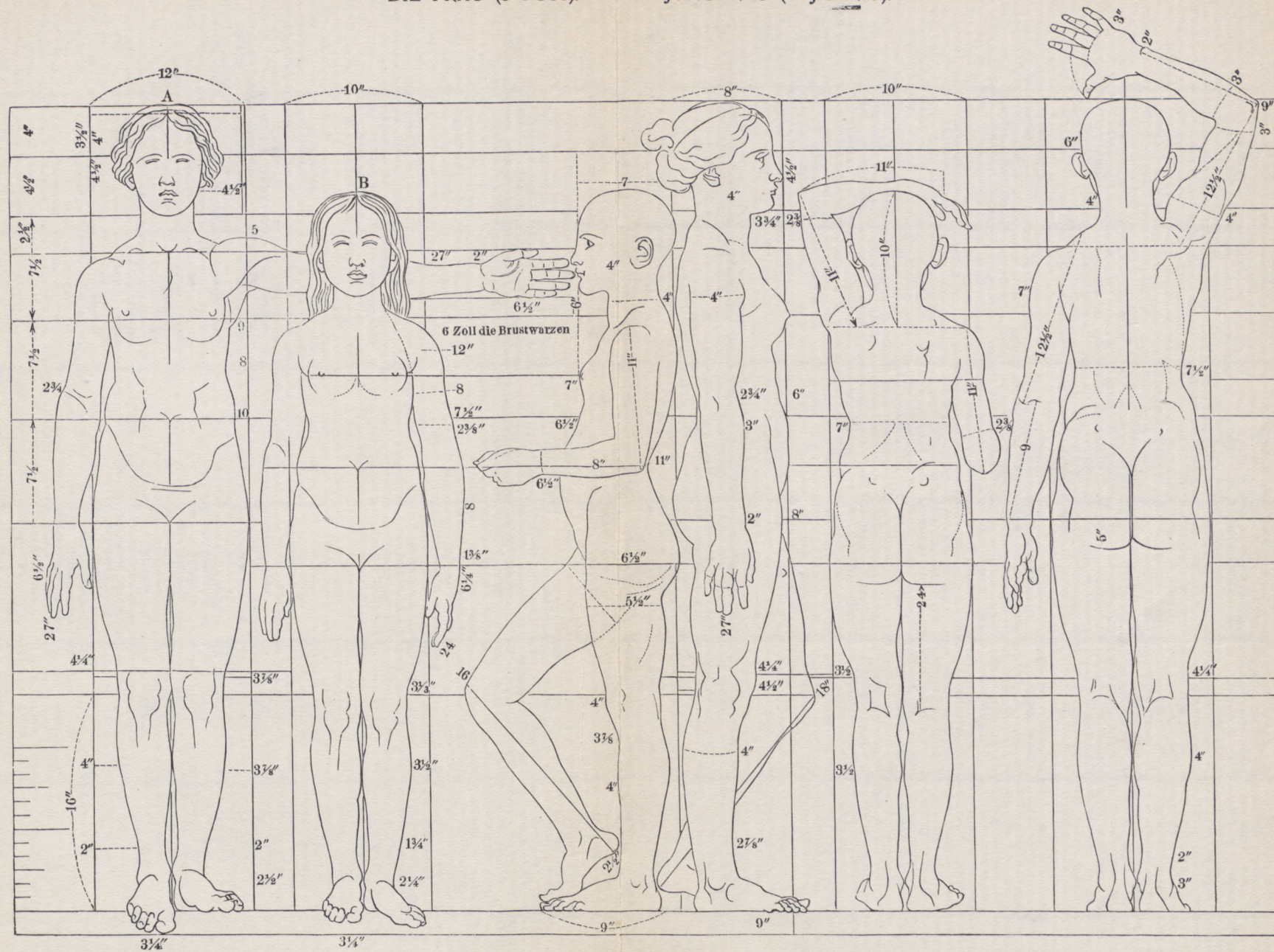
Ulna dito
 Tafel 48.

MAXIMUM DER FRAU.



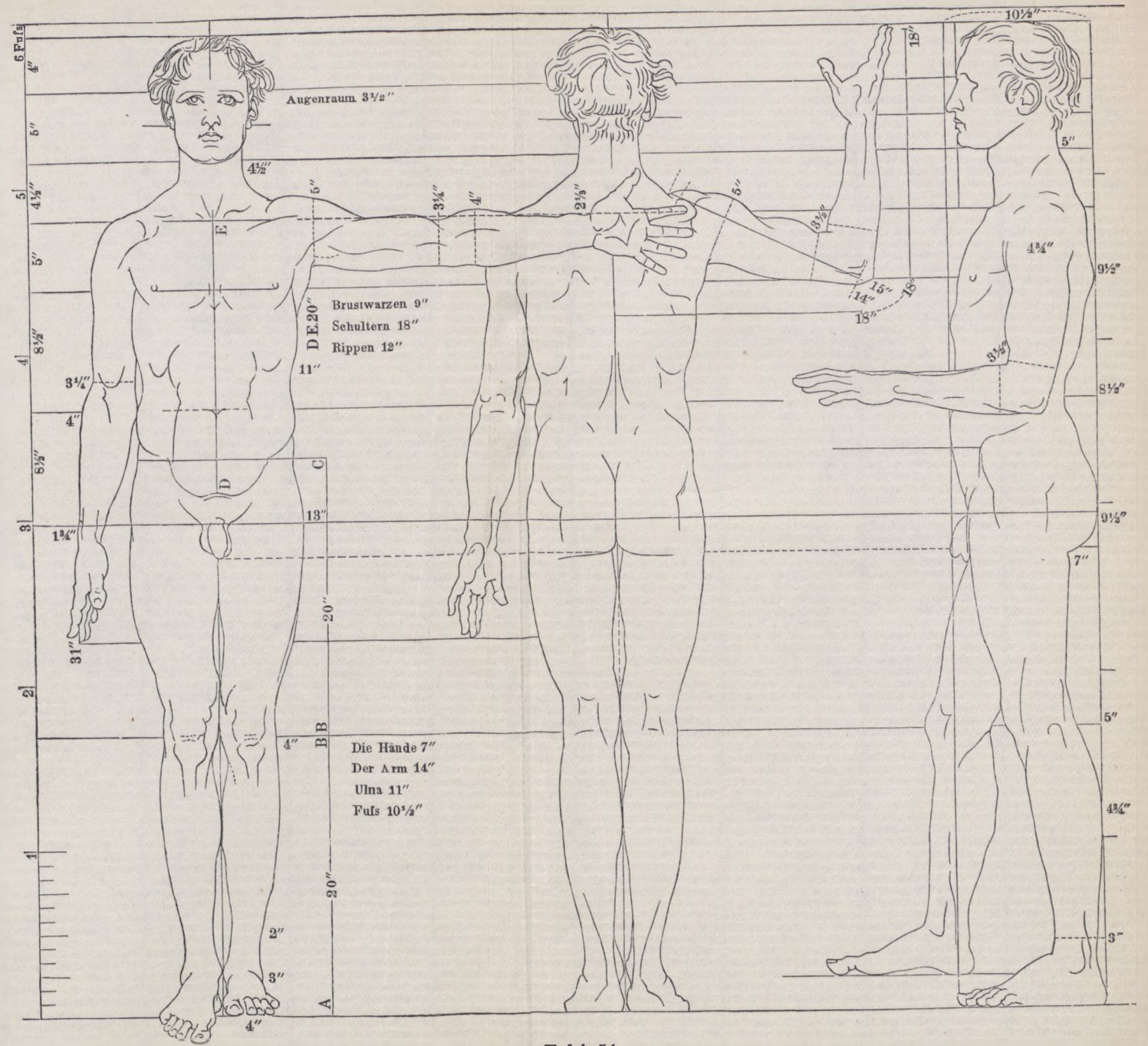
Tafel 49.

DIE FRAU (5 FUSS). — DIE JUNGFRAU (14 JÄHRIG).



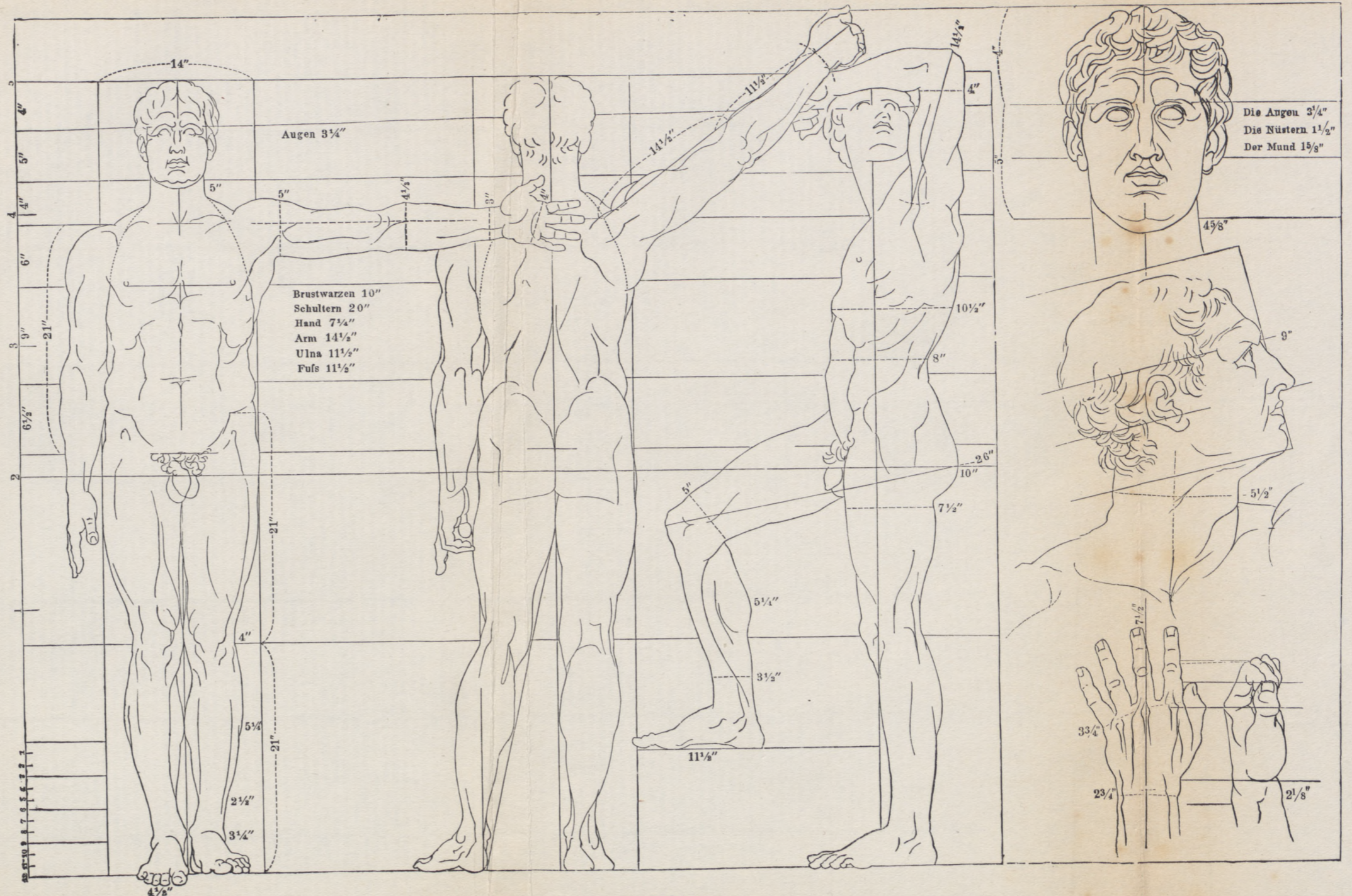
Tafel 50.

DIE VERHÄLTNISSSE BEI 5 FUSS 11 ZOLL HÖHE.

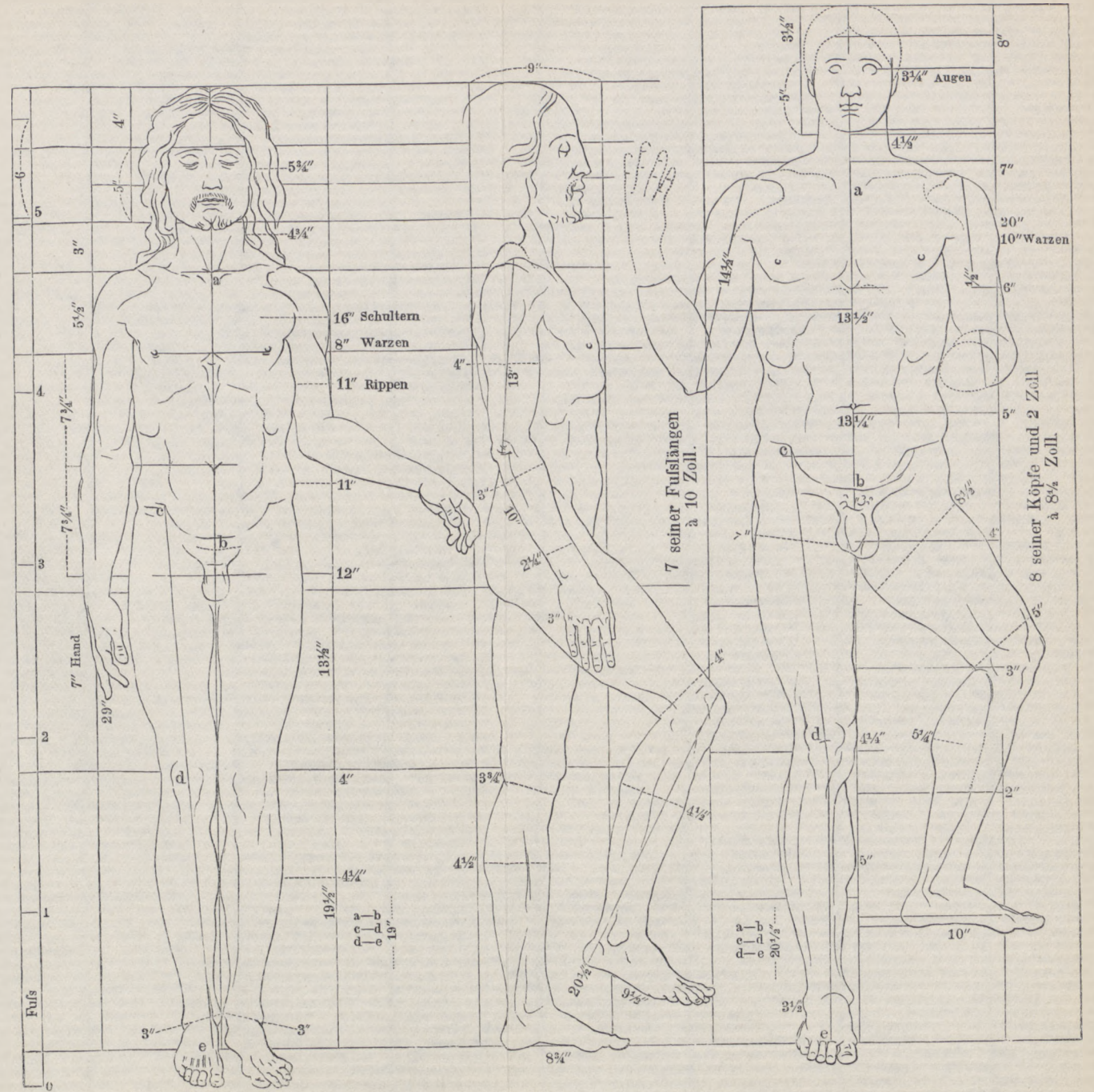


Tafel 51.

DIE VERHÄLTNISS E DES BORGHE S I S C H E N FECHTERS (6 FUSS HÖHE).



Tafel 52.



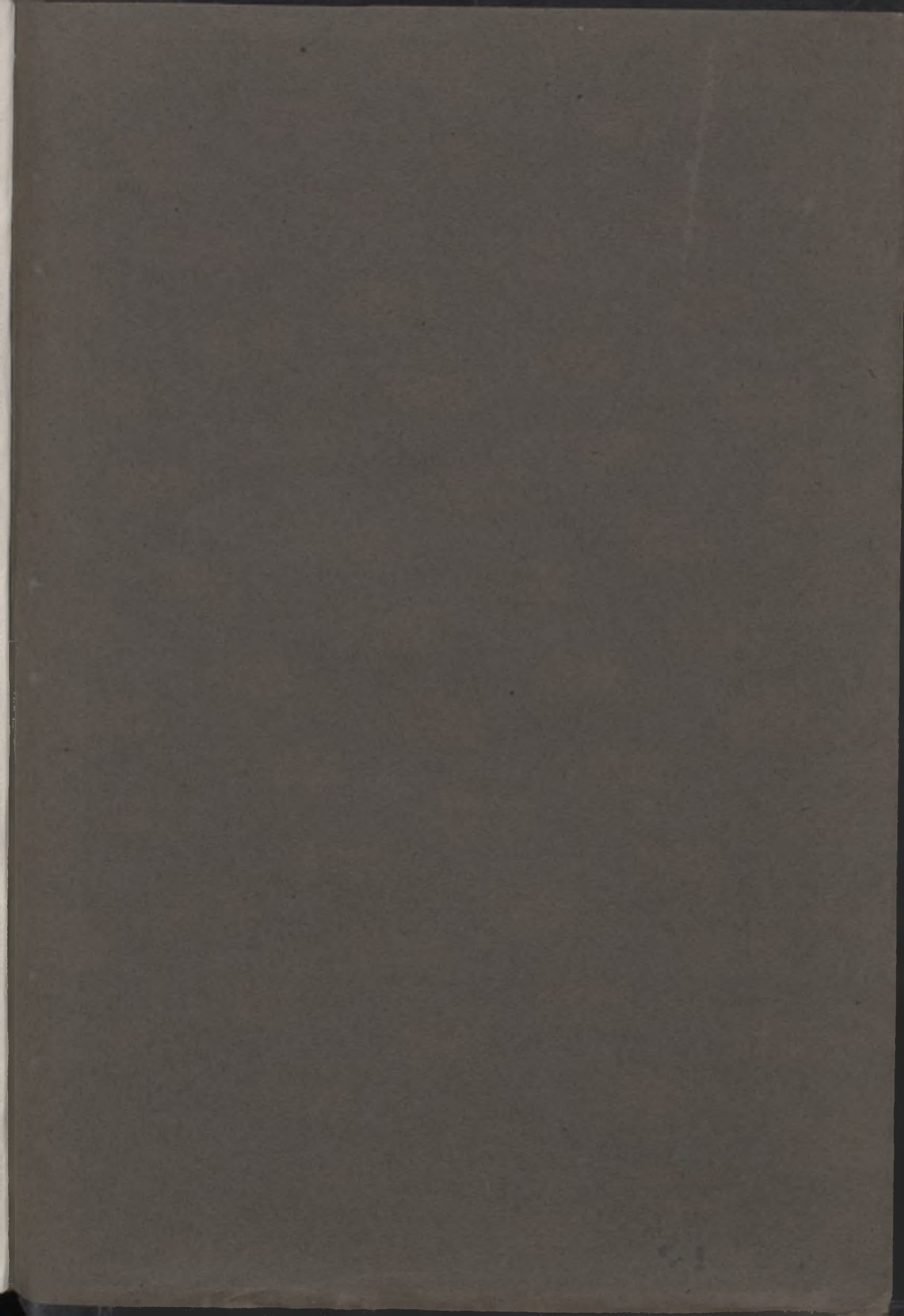
Tafel 53.

1001/

BIBLIOTEKA
UNIERSYTECKA
w Toruniu

e8

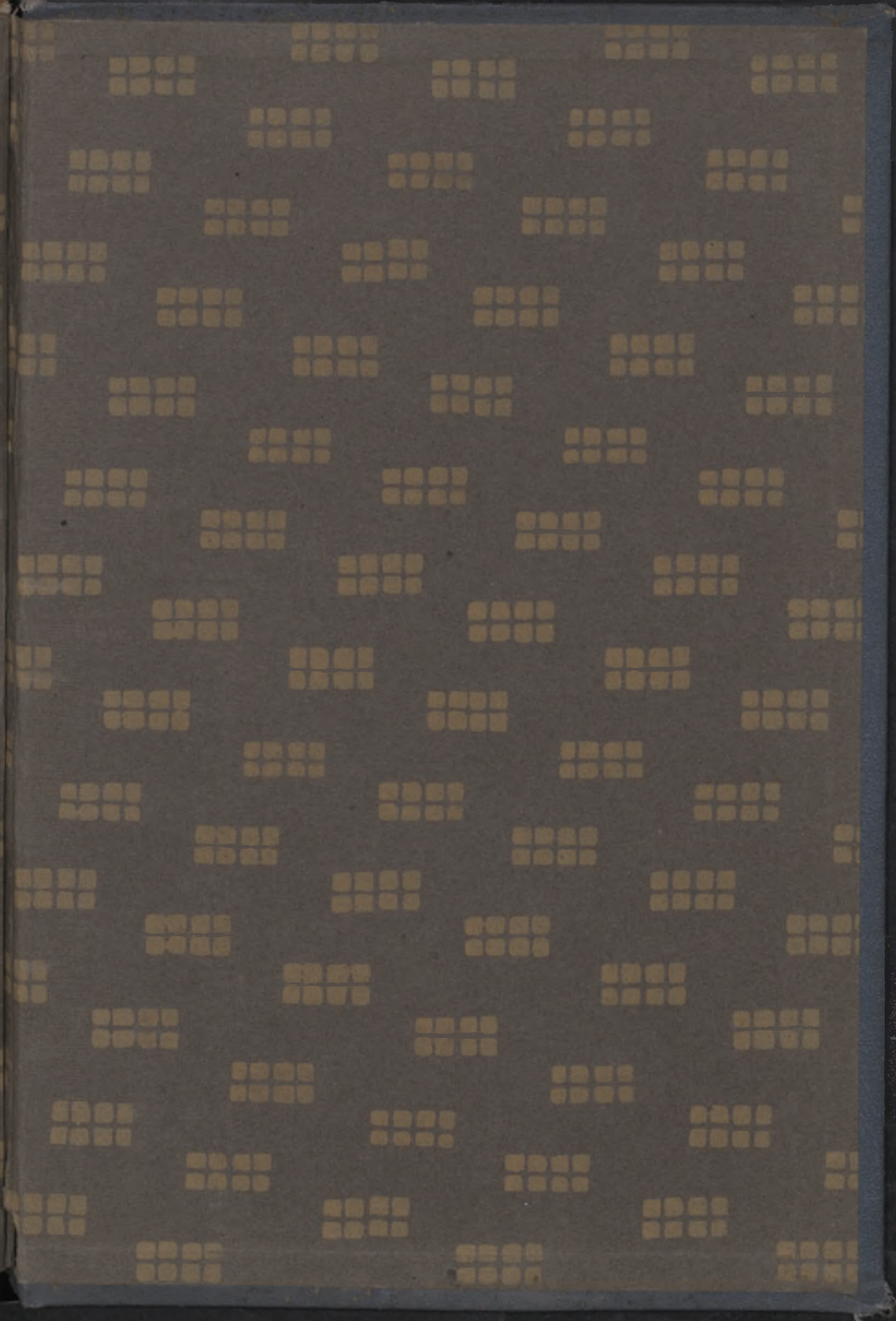
B. 150
M. 200



Biblioteka Główna UMK



300044675804



Biblioteka
Główna
UMK Toruń

1020437

Biblioteka Główna UMK



300044675804