

Die Chipolin-Technik

Ein Anstrich mit überfirisster Leimfarbe aus der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts

Anna Krone

Bei der sogenannten Chipolin-Technik handelt es sich um einen weißen Anstrich mit überfirisster Leimfarbe, der sich in die vielfältigen Techniken der Weißfassungen des Rokokos einordnen lässt. Einer kurzen kunsthistorischen Einordnung und der Differenzierung zu anderen Weißfassungen dieser Zeit folgt ein Bericht über die praktische Umsetzung der in historischen Schriftquellen überlieferten Rezepturen. Da der direkte Vergleich mit erhaltenen Objekten dieser Art nicht möglich war, wurden verschiedene Probetafeln angefertigt, um eine experimentelle Annäherung an die Oberflächenbeschaffenheit und die ästhetische Wirkung des Chipolins zu erreichen. Dabei standen die Fragen nach den verwendeten Materialien, der technischen Ausführung, den durch die historischen Autoren empfohlenen Weingeistfirnissen und deren mögliche Polituren im Fokus.

The Chipolin Technique

A coating of over-varnished distemper from the 2nd half of the 18th century

The so-called chipolin technique is a white coating consisting of varnished distemper, which can be classified as one of the many techniques of the rococo white coatings. A brief art-historical classification and differentiation from other white coatings of the period is followed by a report on the practical implementation of the recipes handed down in historical written sources. Since direct comparison with preserved objects of this type was not possible, various test panels were made in order to achieve an experimental approach to the surface properties and the aesthetic effect of the chipolin. The focus was on questions about the materials used, the technical implementation, the spirit varnishes recommended by the historical authors and possible varnish polishes.

Kunsthistorische Einordnung des Chipolins¹

Ausgehend von Frankreich vollzog sich ein Wandel der pathetischen Formensprache des Barocks hin zur luftigen Leichtigkeit und Eleganz des Rokokos. Waren die barocken Räume von mächtigen Möbeln und strenger symmetrischer Ornamentik geprägt, zeigten die nach dem neuen Zeitgeist des Rokokos gestalteten Salons der Adligen und des erstarkten Bürgertums helle Pastelltöne und asymmetrisch verspielte Rankengestaltungen. Einflutendes Licht, zarte Farben, Glanz und grazile Dekorationselemente waren die neuen Stilmerkmale.² In diesem Zusammenhang muss auch die Entwicklung der europäischen Chinoiserie gesehen werden. Wurde sich in der ersten Phase der Chinoiserie noch um eine Imitation des chinesischen und japanischen Stils durch Errichtung sogenannter „Lackkabinette“ bemüht, entwickelten sich im Laufe der Zeit ganz eigene europäisierte Lackräume, die sich immer mehr den Gestaltungsideen des Rokokos öffneten. Solcherlei Räume wurden vollständig mit lackierten Wandtafeln (Lambris) ausgekleidet, wobei sich in Hinblick auf die nunmehr gewollte Helligkeit und den erhöhten Oberflächen-glanz für den Lack ein weites Feld neuer Anwendungsmöglichkeiten bot.³ Er fungierte jetzt nicht mehr allein als Schutz der kostbaren Wandgestaltung, sondern erzielte durch den zarten Glanz ebenso eine Steigerung der Farbwirkung und der Transparenz, was die Räume optisch erweiterte.

In diese Entwicklung reiht sich auch die sogenannte Chipolin-Technik, die ausführlich durch den französischen Maler

und Lackierer Jean Félix Watin in seinem 1753 erschienenen Handbuch *L'art du peintre, doreur et vernisseur* beschrieben wurde. Nach Watin sollen die berühmtesten Pariser Lackmaler, die Brüder Martin, diesen lichtvollen weißen Wandanstrich (Vernis de Martin) verfeinert und über die Grenzen Frankreichs verbreitet haben, sodass davon ausgegangen werden kann, dass die verstärkte Anwendung in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts stattfand.⁴ Eines der wenigen dieser Technik sicher zugeordneten Objektbeispiele, die im Rahmen dieser Arbeit ermittelt werden konnten, ist das zwischen 1751 und 1755 lackierte „Schreibkabinett“ des Potsdamer Stadtschlosses, das heute nicht mehr existiert. König Friedrich II. ließ das Kabinett vollständig vertäfeln und durch den Maler und Lackierer Augustin Dubuisson weiß lackieren. In ähnlicher Manier wurden ebenso das zwischen 1763 und 1769 lackierte „Ovale Kabinett“ sowie das durch Jean Alexandre Martin 1766 fertig gestellte „Schreibkabinett“ im Neuen Palais von Sanssouci angefertigt.⁵

Da es sich beim Chipolin scheinbar um eine Technik handelt, die weniger erforscht ist, lassen sich Fassungsbefunde im Umkehrschluss nur schwer auf diese zurückführen. Dies wurde bei der Suche nach erhaltenen Objekten dieser Art deutlich.

Differenzierung zu anderen Weißfassungen

Watin charakterisiert diese spezielle Weißfassung gleich zu Beginn seiner Beschreibung: „Die überfirnißte Wasserfarbe,

welche Chipolin heißt, ist unstreitig das Meisterstück, der Kunst, anzustreichen. Nichts sieht prächtiger aus, als ein schön getäfeltes Zimmer, (en boiserie) oder ein Saal, der auf diese Art gemalt ist [...]. Der Chipolin- Anstrich gleicht dem Porzellan, wegen des glänzenden und frischen Ansehens [...].⁶ Zunächst lässt sich das Chipolin demnach in die Technik der weißen Wand- und Deckanstriche einordnen. Anders aber als die am häufigsten eingesetzten Kalk- oder Kalkmilchanstriche, handelt es sich beim Chipolin um ein Anstreichen der Räume mit einer leimgebundenen Wasserfarbe, die überfirnisst wird.⁷ In dem Zusammenhang werden in den historischen Schriftquellen noch weitere Wasserfarbenanstriche aufgeführt, die keinen Abschlussfiris erhalten, oft jedoch poliert und mit weiteren Vergoldungen versehen werden, wie das „Polierweiß“⁸ und die „Wasserfarbe mit Königsweiß“⁹. Für gröbere Arbeiten ohne zierende Elemente wird hingegen die aus Bleiweiß und Leim hergestellte „gemeine Wasserfarbe“ empfohlen.¹⁰

Watin liefert auch den Hinweis auf eine starke Ähnlichkeit des Chipolins mit Porzellan, sodass sich zunächst die Frage stellte, inwiefern diese Technik als Porzellanimitation gesehen werden kann. Es lässt sich jedoch feststellen, dass hier eine Differenzierung erfolgen sollte. Die Imitation des Porzellans bezieht sich ausdrücklich auf die echten Vorbilder, vornehmlich also kleine Gefäße, dekorative Gegenstände oder kleinere Skulpturen, und zeichnet sich vielmehr durch eine in Firnis eingerührte und mit Klarlack überzogene Fasstechnik aus.¹¹ Zur näheren Charakterisierung und Abgrenzung zu anderen Weißfassungen kann gesagt werden, dass es sich beim Chipolin um eine mehrschichtige leimgebundene Weißfassung für Innenräume handelt, die durch mehrere Glätt- und Polierschritte und einem, Überzug mit schnelltrocknendem transparenten Firnis eine porzellanähnliche Erscheinung erhält.

Die Besonderheit des Überzuges liegt hierbei in der durch Watin empfohlenen Anwendung eines Weingeistfirnis.¹² Im Vordergrund steht die ästhetische Funktion, die durch die Wirkung des Tiefenlichts auf der weißen, polierten Oberfläche und den damit verbundenen Glanz gekennzeichnet ist, während Haltbarkeit und Nutzbarkeit eher hintergründig erscheinen.

Konzeption zur Ausführung

Der praktischen Durchführung ging die systematische Auswertung und Interpretation der historischen Arbeitsanweisungen voraus. Herangezogen wurden hierfür die ins Deutsche übersetzten Handbücher für Anstreicher und Lackierer von Watin aus dem Jahr 1774¹³ und von Tingry, dessen Schrift 1804 veröffentlicht wurde.¹⁴ In der Forschungsliteratur wird zumeist Watin als Quellengrundlage herangezogen, da er eine sehr ausführliche Beschreibung der einzelnen Arbeitsgänge liefert. Tingry übernimmt hingegen einen Großteil der Anleitung in gekürzter Form, bietet jedoch zahlreiche weiterführende Rezepturen für Weingeistfirrisse.

Da es kaum Anhaltspunkte bezüglich der Frage nach erhaltenen und kunsttechnologisch untersuchten Objekten in der Manier des Chipolins gibt, war keine Orientierung am konkreten Original und damit keine Form der Rekonstruktion möglich.¹⁵ Lediglich die historischen Beschreibungen in den kunsttechnischen Schriftquellen zur Erscheinung dieser Raumgestaltung lieferten Hinweise auf die funktionalen und ästhetischen Eigenschaften. Um die Arbeitsanweisungen für die sich anschließende praktische Arbeit zu interpretieren und umsetzungsfähig zu gestalten, fand ein ständiger Abgleich mit der aktuellen Forschungsliteratur statt. Zu nen-



1
Hergestellte Probetafel mit aufgesetzter Profilleiste



2

Weiße Leimtränke in Vorbe-
reitung für die Grundierung

nen sei an der Stelle die Publikation *Lacke des Barock und Rokoko* von Katharina Walch und Johann Koller, die sich eingehend der Frage der hochentwickelten Lacktechnik dieser Zeit und insbesondere der Thematik der Klarlacke widmet.¹⁶ Im Wesentlichen stellt diese Arbeit also eine experimentelle Annäherung an die Oberflächenbeschaffenheit und den optischen Eindruck des Chipolins durch Erstellung von Probetafeln dar. Durch diese Herangehensweise können die Anweisungen auf ihre Durchführbarkeit und Plausibilität überprüft werden. Zudem bieten die Probetafeln die Möglichkeit, die Alterungsbeständigkeit und mögliche Materialveränderungen zu beobachten. Anhand des Erkenntnisgewinns über die Kunsttechnologie können Rückschlüsse auf durchzuführende Konservierungs- und Restaurierungsmaßnahmen an solcherlei Objekten gezogen werden.

Ausschlaggebend für die ästhetische Wirkung des Chipolins scheinen die Glättprozesse, die mehrschichtigen transparenten Weingeistfirnisaufräge sowie deren Polituren zu sein. Zunächst soll der Fassungsaufbau, der durch Watin (1774) beschrieben wird, bis zum Schritt des Überziehens mit Firnis auf drei Probetafeln in gleicher Weise durchgeführt werden, da Tingry (1804) keine Neuerungen hinzufügt. Für den Schritt des Überzuges sollen hingegen zwei unterschiedliche Weingeistfirnisrezepte nach Watin (Probetafel A und C) und Tingry (Probetafel B) erprobt werden.¹⁷ Auf den einzelnen Tafeln sollen dann wiederum die unterschiedlichen Stadien der Firnispolitur, demnach ohne Politur auf Tafel A, mit Abschlusspolitur auf Tafel B sowie mit Zwischen- und Abschlusspolitur auf Tafel C, gezeigt werden, um deren Auswirkung auf die optische Erscheinung zu evaluieren. Die einzelnen Arbeitsschritte zum Fassungsaufbau sollen in ihrer zeitlichen Abfolge in den einzelnen Bereichen sichtbar belassen werden.

Die Herstellung der hölzernen Träger

Bei der Form der Probetafeln wurde sich für eine Art Wandpaneel mit einer rahmenden aufgesetzten Profilleiste entschieden, damit sowohl auf der Fläche als auch am Profil die Arbeitsschritte nachvollzogen werden konnten. Für die glatte Paneelfläche wurde Kiefernsperrholz ausgewählt, um die Bewegungen des Holzes durch die wässrigen Anstriche zu minimieren und Rissbildungen in der Fassung vorzubeugen. Die handgehobelte Profilleiste konnte dankenswerterweise aus dem Restbestand der Holzwerkstatt der HfBK Dresden entnommen werden.¹⁸ Nach der Verleimung mit PVAc-Leim erfolgte das leichte Abschleifen der Probetafeln (Abb. 1).

Die erste Leimtränke

Zunächst wurde für die Leimtränke ein Wermut-Knoblauch-Sud hergestellt, indem Wermutkraut und Knoblauchzehen zusammen in Wasser eingekocht wurden. Hiernach wurde eine ca. 8%ige Hasenhautleimlösung angesetzt und mit dem Sud im Verhältnis 4:1 vermischt. Anschließend erfolgte die Zugabe von Essig und Salz, um schließlich eine 6%ige Leimkonzentration einzustellen. Hinsichtlich der Funktion der Zusätze von Wermut, Knoblauch und Salz lässt sich vermuten, dass hiermit eine fungizide und insektizide Wirkung erreicht werden soll, während die Essigzugabe die längere Verarbeitbarkeit des Warmleims bewirkt und somit sichergestellt wird, dass die Leimtränke ausreichend eindringt. Der einschichtige Auftrag des warmen Leimwassers erfolgte mit einem flachen Schweineborstenpinsel. Durch den Leimanstrich konnte eine leichte Verfärbung des Holzes beobachtet werden, was auf die gelbliche Eigenfarbe des Wermutsdes zurückgeführt wird. Nach ausreichender Trocknung wurden aufgerichtete Holzfasern mit Schleifpapier glattgeschliffen.

Die zweite Leimtränke (Erstes Weißen) und das Spanischweiß

Watin beschreibt beim Auftrag der zweiten Leimtränke die Zugabe von Spanischweiß zum Leimwasser, damit das Holz die folgenden weißen Anstriche besser annimmt.¹⁹ Das von ihm benannte Spanischweiß findet im gesamten Rezept als Füllstoff bzw. Weißpigment Anwendung, sodass im Vorhinein geklärt werden musste, worum es sich hierbei handelt. Es wurde deutlich, dass der Name Spanischweiß für verschiedenste Farbmittel wie weißer Mergel, Tonerde oder Wismutchlorid verwendet wurde und kein eindeutiger Rückschluss auf die eigentliche Zusammensetzung oder Herkunft gezogen werden kann.²⁰ Offenbar scheint die Hauptegenschaft die Weichheit und Feinheit des tonhaltigen Pigments zu sein. Um sich dem Spanischweiß anzunähern, wurde sich für eine Füllstoffmischung bestehend aus China Clay und Champagnerkreide (1:1) entschieden, der eine sehr gute Verlaufseigenschaft, dichte Schichtbildung und gute Polierbarkeit nachgesagt wird.²¹ Für die Herstellung der Leimtränke wurde der 8%ige Hasenhautleim auf eine 6,4%ige Leimlösung verdünnt. In den im Wasserbad warm und flüssig gehaltenen Leim wurde dann ein geringer Anteil der gesiebten Kreidemischung für eine Stunde eingesumpft (ca. 3:1). Der einschichtige Auftrag erfolgte zügig mit einem flachen Schweineborstenpinsel, wobei zu beachten war, dass nicht zu oft mit dem Pinsel über eine bereits eingeschichtete Fläche gefahren wurde, da der Leim schnell stockte und Pinselstriemen sichtbar wurden. Die weiße Leimtränke erhielt durch die Trocknung ein höheres Deckvermögen, wobei die Holzmaserung noch leicht zu erkennen war (Abb. 2).

Die Grundierung

In warmen 8%igen Hasenhautleim wurde die vorbereitete Kreidemischung (China Clay und Champagnerkreide, 1:1) eingesiebt und für eine Stunde eingesumpft. Im Anschluss wurde die Masse durch ein Sieb gegeben und mit dem Grundieren begonnen. Insgesamt wurden zehn Schichten zügig

4, 5
Abziehen der Profilleisten mit verschiedenen Repariereisen



3
Zügiger Auftrag der Kreidegrundierung

mit einem Borstenpinsel aufgetragen (Abb. 3). Trotz ständiger Temperaturkontrolle der Grundiermasse konnte eine starke Blasenbildung in den obersten Schichten beobachtet werden. Zudem zeigten sich erste schmale Risse, was auf die Bewegungen des Holzes in Reaktion auf den wässrigen Eintrag zurückgeführt wurde.

Das Reparieren und Nassschleifen

An der Stelle erfolgte eine Abweichung von der historischen Rezeptur. Watin erläutert zunächst das Nassschleifen mit Bimsstein, bevor er auf die Reparierarbeiten mit Eisen zur Klärung des zugesetzten Profils zu sprechen kommt.²² Diese





6
Aufschlämmen und Schleifen der Gründierung mit Bimsstein



7
Abziehen der Kreidegrundschlämme mit einem Baumwolltuch

Reihenfolge erschien nicht schlüssig, sodass im ersten Gang die Profile mit Repariereisen abgezogen wurden, um einen ebenmäßigen Untergrund für das spätere Nassschleifen herzustellen (Abb. 4 und 5). Im Anschluss konnte das Schleifen mit Bimsstein erfolgen. Hierfür wurde der Bimsstein gewässert und in kreisenden Bewegungen die oberste Grundierschicht des glatten Paneels partiell aufgeschlämmt und plangeschliffen (Abb. 6). Mit einem feuchten Baumwolltuch konnte nun die Kreideschlämme verteilt und glattgezogen werden (Abb. 7). Entlang des schmalen Profils wurde lediglich mit einem befeuchteten Baumwolltuch zum Aufschlämmen, Verteilen und Glattziehen gearbeitet. Die Blasen und Pinselspuren konnten so erfolgreich nivelliert werden. Schließlich wurde die trockene Oberfläche noch leicht mit einem trockenen Baumwolltuch berieben, um eine Feinpolitur zu erzeugen.

Der weiße Farbanstrich

Zur Herstellung der eigentlichen weißen Farbe wurden zunächst alle Pigmente separat in Wasser angeteigt. Die Kreidemischung (China Clay und Champagnerkreide, 1:1) wurde im Verhältnis 1:1 mit Titanweiß vermischt. Dazu wurden kleinste Mengen (halbe Messerspitzen) Preußischblau und Rußschwarz zur Brechung des Weißtons ins kühle, leicht bläulich wirkende „Silbergrau“²³ hinzugegeben. Die streichfähige Farbkonsistenz wurde durch Zugabe von 8%igem Hasenhautleim eingestellt (Abb. 8). Es erfolgte der Auftrag von zwei Schichten des weißen Farbanstrichs mittels eines weichen Flachpinsels. Watin setzt nach diesem Arbeitsgang

gleich mit dem nächsten Schritt fort, ohne die Schicht ein weiteres Mal zu glätten. Vorversuche zeigten jedoch, dass ohne ein erneutes Schleifen wegen der diffusen Brechung des Lichts an der unregelmäßigen Oberfläche kein ausreichend ebenmäßiger Glanz erzeugt werden kann (Abb. 9). Der von Watin beschriebene porzellanähnliche Eindruck hätte somit nicht erzielt werden können. Daher schlossen wir einen weiteren Glätdurchgang an. Ein erneutes Nassschleifen führte nicht zum Erfolg. Die weißen Farbschichten waren zu dünn, rissen sofort wieder auf und gaben so den Blick auf die gelblich wirkende Grundierung frei. Als am besten erwies sich das leichte trockene Abschleifen mit feinem Schleifpapier (Abb. 10). Im Rückblick hätten allerdings statt der angegebenen zwei Aufträge mindestens vier Anstriche erfolgen sollen, um das Risiko der Erzeugung von Fehlstellen zu minimieren.

Die Leimlösche (Isolierung)

In Vorbereitung auf das Überziehen des Leimfarbenanstrichs mit einem Firnis beschreibt Watin die Befestigung der Farbe, bei der die Arbeit mit einem sehr schwachen Leim zweifach überstrichen werden soll. Dabei scheint die Sorgfalt des Auftrags von Bedeutung, denn er konkretisiert: „Man streicht den Leim mit sehr flüchtiger Hand auf, um die Farbe nirgends los zu weichen und Streifen zu machen, die nachgehend Flecken geben [...]. [D]enn wenn einige Stellen bey dem Leim anstrich übergangen sind, so greift die Firniß die Farben an und macht sie schwarz.“²⁴



8
Herstellung der Leimfarbe für den weißen Farbanstrich aus Kreidemischung, Preußischblau und Ruß-schwarz



9
Pinselpuren des weißen Farbanstrichs verhindern eine ausreichende Glanzausbildung beim späteren Firnissen (Vorversuch)



10
Ausreichend glatte Oberfläche nach erneutem Schleifen mit Farbunterschied zwischen der gelblich wirkenden Grundierung und dem gebrochenen Weißanstrich

Für die Leimlösung kam ein 3,5%iger Hasenhautleim zum Einsatz, der in zwei Schichten sehr zügig und mit nach ausreichender Zwischentrocknung aufgetragen wurde. Dadurch war bereits eine deutliche Farbvertiefung und die Ausbildung von seidenmattem Glanz zu beobachten (Abb. 11).

Der Firnisauftrag und die Politur

Da für die ästhetische Wirkung des Chipolins der Auftrag eines mehrschichtigen Weingeistfirnisses und dessen Politur als ausschlaggebend beschrieben werden, sollten nun Versuche mit verschiedenen Firnisrezepturen und unterschied-

lichen Politurstadien folgen. Dafür wurden zwei Firnissoße sowohl nach Watin (1774) als auch nach Tingry (1804) hergestellt. Die Anfertigung erfolgte im Wasserbad durch Erwärmen der mit Harzen versetzten Alkohollösung. Die Firnislösung nach Watin setzte sich aus 12 g Mastix, 25 g Sandarak, 20 g Venezianischem Terpentin gelöst in 200 ml Ethylalkohol zusammen.²⁵ Demgegenüber wurde nach Tingry eine Lösung bestehend aus 22,5 g Mastix, 11,25 g Sandarak, 11,25 g Venezianischem Terpentin in 120 ml Ethylalkohol hergestellt (Abb. 12).²⁶ Die Besonderheit dieses Rezeptes lag in der Beigabe von 15 g Glaspulver während des Kochens, das nach dem Lösevorgang geseiht wurde. Durch das Hinzufügen des Glases konnte beobachtet werden, dass es sich unten am



11
Farbvertiefung und Glanz durch Auftrag der Leimlösung

Boden absetzte und die klebrige Harzmasse nicht so stark am Boden haftete, was das Lösen beschleunigte. Der zweischichtige Firnis auftrag erwies sich als sehr schwierig.²⁷ Am besten ließen sich beide Firnisse mit einem breiten Ziegenhaarpinsel applizieren. Der gut gesättigte Pinsel musste zügig gestrichen werden. Es durfte nichts vertrieben werden und es war auch kein mehrmaliges Übergehen einer bereits gefirnißten Stelle möglich, da dies zu störenden gelblich wirkenden Ansammlungen von Firnis führte. Beim Auftrag konnte kein signifikanter Unterschied zwischen den beiden Firnislösungen hinsichtlich der Verarbeitbarkeit und optischen Erscheinung festgestellt werden. Allerdings wurde die Wichtigkeit der Leimlösche deutlich. Beim Auftrag der ersten Schicht auf Probetafel A zeigte sich, dass die Isolierung stellenweise zu dünn war. Der Firnis drang in die unteren Schichten und sorgte für eine Änderung des Brechungsexponenten. Die Farbe verdunkelte sich in diesen Bereichen, was sich in graublauen Flecken äußerte. Durch den Auftrag einer dritten Schicht der Leimlösche auf den Tafeln B und C konnte dies jedoch verhindert werden.

Im Anschluss konnte nun die schrittweise Politur erfolgen, die Watin in einem gesonderten Kapitel beschreibt.²⁸ Zunächst wurde mit feinem Baumwollgewebe und in Wasser angeteigtem Bimsmehl der trockene Firnis überfahren, wodurch die oberste Schicht leicht geschliffen wurde. Dann konnte wiederum mit einem Baumwolltuch und in Olivenöl angeteigtem Bimsmehl der Überzug berieben werden. Im Anschluss wurde die gefettete Oberfläche mit einem trockenen Baumwolltuch sauber gewischt. Zur abschließenden Politur erfolgte nun das Überfahren der Oberfläche mit der Fingerkuppe und feiner Speisestärke, dessen Reste abermals mit einem Baumwolltuch abgenommen wurden.

Nach Abschluss der Polierarbeiten war eindeutig eine Nivellierung der Auftragsspuren des Firnis zu beobachten, der nach dem zweischichtigen Auftrag in einigen Bereichen Spuren des Zusammenlaufens zeigte (Abb. 13). Dieser Unterschied wurde bei der vergleichenden Betrachtung der unpolierten

12

Hergestellte Firnislösungen nach
Watin (links) und Tingry (rechts)



13

Erzeugung eines
ebenmäßigen Glanzes
durch die Politur der
Weingeistfirnisse



14

Porzellanähnlicher
Eindruck der polierten
Oberflächen auf den
Profilleisten



Tafel A mit den polierten Tafeln B und C deutlich. Probetafel A zeigt einen eher unregelmäßigen und abgeschwächten Glanz, da die leicht erhabenen Firnisansammlungen nicht geschliffen wurden und damit kein ausreichendes Tiefenlicht erzeugt werden konnte.²⁹ Zwischen Probetafel B und C konnte indes kein weitreichender Unterschied festgestellt werden. Beide Tafeln zeigen einen ebenmäßigen Glanz und ein ähnliches Tiefenlicht (Abb. 14). Offenbar hätten mehr Firnis aufträge erfolgen müssen, um einen wahrnehmbaren Unterschied bei den zwischenpolierten Aufträgen zu erreichen.

Fazit

Im Rahmen dieses kunsttechnologischen Projektes bestand die Möglichkeit, sich ausführlich mit den Materialien und Techniken zur Ausführung des Chipolin-Anstrichs zu beschäftigen. Bei der praktischen Umsetzung auf Grundlage der historischen Anweisungen ergaben sich jedoch auch einige Abweichungen. Als wesentlicher Unterschied lässt sich der weitere Glättvorgang nach dem Auftrag des weißen Farbanstrichs anführen. Nur so konnte eine ausreichende Glätte und damit ein gleichmäßiger Glanz erreicht werden, um die charakteristische Porzellanähnlichkeit zu erzielen. Dabei wären jedoch mehr weiße Farbanstriche adäquat gewesen, da somit die Gefahr des Herunterschleifens auf die gelblich wirkende Grundierung reduziert wird. Überdies wurde die enorme Wichtigkeit der sorgfältigen Ausführung der Leimlösche zur Isolierung der leimgebundenen Fassung verdeutlicht. Ist diese zu dünn,

dringt der Firnis in die darunterliegenden Schichten und sorgt für Verdunklungen, die nur durch einen erneuten Fassungsaufbau behoben werden können. Hinsichtlich der Herstellung der Weingeistfirnisse in historischer Manier durch Erwärmung der Lösungen wird eine zukünftige Beobachtung der Probetafeln die Veränderungen sichtbarer machen, da durch den Wärmeeintrag die Oxidation und Vergilbung des Materials beschleunigt wird. In Bezug auf die Politur konnte festgestellt werden, dass dieser Schritt ausschlaggebend erscheint, um die Ebenmäßigkeit der Glanzerscheinung zu erreichen und damit die Ähnlichkeit zum Porzellan zu erhöhen. Durch mögliche Zwischenpolituren nach jedem Firnisauftag kann der Glanzgrad gesteigert und damit eingestellt werden.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass ein eingehender Eindruck zur ästhetischen Wirkung des Chipolins gewonnen werden konnte. Es bleibt zu wünschen, dass das tiefergehende Verständnis eine angemessene Betrachtung und Vorgehensweise bei möglichen Konservierungs- und Restaurierungsmaßnahmen an dieser speziellen Raumfassung ermöglicht.

Anna Krone
Hoyerswerdaer Straße 18
01099 Dresden
krone-anna@web.de

Anmerkungen

- 1 Dem Beitrag liegt eine Studie zugrunde, die im Rahmen eines kunsttechnologischen Projektes 2021 an der Hochschule für Bildende Künste Dresden unter Leitung von Prof. Ivo Mohrmann und Dipl.-Rest. Monika Kammer angefertigt wurde.
- 2 Vgl. STRÄSSER 1986, S. 252–254
- 3 Vgl. WÜRTTEMBERG 1998, S. 117
- 4 Vgl. STRÄSSER 1986, S. 254
- 5 Vgl. WÜRTTEMBERG 1998, S. 177–181, ebenso HERBST/SCHÖNFELDER 1999
- 6 WATIN 1774, S. 66
- 7 Vgl. SPECKHARDT 2014, S. 84
- 8 Vgl. CRÖKER 1736, S. 135
- 9 Vgl. WATIN 1774, S. 72
- 10 Vgl. WATIN, S. 59
- 11 Vgl. SPECKHARDT 2014, S. 84
- 12 Vgl. WALCH 1997, S. 21–51. Die im 16. Jahrhundert eingeführten Weingeistfirnisse, später auch Spirituslacke genannt, wurden als Glanzlacke auf Fassungen sowie als Holzlacke auf furnierten Holzoberflächen verwendet. Die Weingeistfirnisse eignen sich jedoch nur für den Innenbereich. Watin empfiehlt explizit die Anwendung von Weingeistfirnissem im Zusammenhang mit dem Chipolin (Vgl. WATIN 1774, S. 71).
- 13 WATIN 1774
- 14 TINGRY 1804
- 15 Vielen Dank an das Kunstgewerbemuseum der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, insbesondere an Dipl.-Rest. Clara von Engelhardt für die ermöglichte Recherche.
- 16 WALCH/KOLLER 1997
- 17 Die Umrechnung der historischen Maßeinheiten erfolgte auf Grundlage von Angaben in der Dissertation von CZARNOCKA 1989, S. 47. Kanne: ca. 1 L (in Sachsen), Nösel: 1/2 Kanne, ca. 467–600 ml (in Sachsen), Pfund: ca. 500 g, Unze: ca. 31 g
- 18 Vielen Dank an die Tischlerei der HfBK Dresden, insbesondere Herrn Detlef Freier.
- 19 Vgl. WATIN 1774, S. 68
- 20 Vgl. ESTAUGH ET AL., S. 350
- 21 Vgl. KELLNER 1992, S. 26–27
- 22 Vgl. WATIN 1774, S. 69–70
- 23 WATIN 1774, S. 70
- 24 WATIN 1774, S. 71
- 25 WATIN 1779, S. 209–212
- 26 TINGRY 1804, S. 116
- 27 Vielen Dank an die Stiftung Preußische Schlösser und Gärten, insbesondere an Prof. Hans Michaelsen und Dipl.-Rest. Verena Göttel für die Unterstützung bei der Recherche und bei Fragen zur praktischen Umsetzung.
- 28 Vgl. WATIN 1774, S. 297
- 29 Diese feinen optischen Phänomene ließen sich fotografisch nicht schlüssig darstellen und sind nur an den originalen Tafeln wahrnehmbar.

Literatur

- CRÖKER 1764: Johann Melchior Cröker, Der wohl anführende Mahler, welcher curiöse Liebhaber lehret, wie man sich zur Mahlerey zubereite, mit Oel-Farben umgehen, Gründe, Fürnisse und andere darzu nöthige Sachen verfertigen, die Gemälde geschickt auszieren, vergülden, versilbern, accurat laquiren, und saubere Kupffer-Stiche ausarbeiten solle. Jena 1764
- CZARNOCKA 1989: Anna H. Czarnocka, Aspekte der „Chinoserie“ in der französischen Lackkunst des 18. Jahrhunderts. Veröff. Dissertation an der Rheinischen Friedrich-Wilhelm-Universität zu Bonn. Bonn 1989
- ESTAUGH ET AL. 2004: Nicholas Estaugh; Valentine Walsh, Tracey Chaplin, Ruth Siddall, Pigment Compendium. A Dictionary of Historical Pigments. Burlington 2004
- HERBST/SCHÖNFELDER 1999: Ute Herbst, Birgit Schönfelder, Transparente Lacke und Firnisse als Überzüge auf Fassungen von Beginn des 18. Jahrhunderts bis zur 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts. Quellenstudien und Herstellung ausgewählter Rezepte, deren Anwendung und Modifizierung durch Lichtschutzmittel. Unveröffentl. Facharbeit, Studiengang Restaurierung, Fachhochschule Potsdam 1999
- KELLNER 1992: Hans Kellner, Vergolden. Das Arbeiten mit Blattgold. München 1992
- SPECKHARDT 2014: Melissa Speckhardt, Weiß gefasste Skulpturen und Ausstattungen des 17. bis 19. Jahrhunderts in Deutschland. Quellenforschung, Technologie der Fassungen, künstlerische Phänomene und denkmalpflegerische Probleme. Petersberg 2014
- STRÄSSER 1986: Edith M. H. Sträßer, Lackkunst im späten 17. und 18. Jahrhundert. In: Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken. Bd. 3. Stuttgart 1986, S. 252–257
- TINGRY 1804: Pierre-François Tingry, Neues Handbuch für Lackierer und Mahler, welches eine Anweisung zur Bereitung aller Arten von Firmissen und Farben enthält. Hrsg. v. Christian Gotthold Eschenbach. Leipzig 1804
- WALCH/KOLLER 1997: Katharina Walch, Johann Koller, Lacke des Barock und Rokoko. Arbeitshefte des Bayrischen Landesamtes für Denkmalpflege. Bd. 81. München 1997
- WALCH 1997: Katharina Walch: Transparente Glanzlacke des Barock und Rokoko. I. Rekonstruktion „Weißer Lacke“ aufgrund quellenkundlicher Studien und technischer Untersuchungen. In: Katharina Walch, Johann Koller, Lacke des Barock und Rokoko. Arbeitshefte des Bayrischen Landesamtes für Denkmalpflege. Bd. 81. München 1997, S. 21–51
- WATIN 1774: Jean Félix Watin, Der Staffirmaler, oder die Kunst anzustreichen, zu vergolden und zu lackiren, wie solche den Gebäuden, Meublen, Galateriewaren, Kutschen, u.s.w auf die beste, leichteste und einfachste Art anzuwenden ist, sowohl den Künstlern als den Liebhabern zum Unterricht. Leipzig 1774
- WÜRTTEMBERG 1998: Philipp Württemberg, Das Lackkabinett im deutschen Schloßbau. Zur Chinarezeption im 17. und 18. Jahrhundert. Bern 1998

Abbildungsnachweis

Abb. 1–14: Anna Krone