



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Die Physiologie der Farben für die Zwecke der Kunstgewerbe

Brücke, Ernst Wilhelm von

Leipzig, 1887

Vorwort zur ersten Auflage.

[urn:nbn:de:hbz:466:1-75809](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-75809)

Vorwort zur ersten Auflage.

Im Sommer 1864 bezeichnete es die Direction des kaiserlichen Museums für Kunst und Industrie als wünschenswerth, dass eine Farbenlehre mit Rücksicht auf die Bedürfnisse der Industrie und des Kunsthandwerks ausgearbeitet werde, welche dem jetzigen Stande der Optik als Wissenschaft entspräche. Ich ersah aus diesem Beisatze, dass es sich um eine physikalisch-physiologische Farbenlehre handelte, nicht um eine Chemie der Farben, oder richtiger der Farbstoffe, und nahm mir damals sogleich vor, diesem Wunsche nachzukommen. Es bot sich mir dadurch die Gelegenheit, eine Reihe von Erfahrungen, welche ich im Laufe der Jahre gemacht hatte und welche ich durch die Hülfsmittel des Museums noch mannigfach vermehren konnte, zu einem einheitlichen Ganzen zu verarbeiten. Als Sohn eines Malers und durch einige Jahre als Lehrer der Anatomie an der Akademie der Künste in Berlin angestellt, in stetem Verkehr mit Künstlern, hatte ich mich frühzeitig gewöhnt, die Lehren der wissenschaftlichen Optik im Zusammenhange mit ihrer Anwendung auf künstlerische Zwecke zu betrachten. Ich machte mich deshalb bald an die Arbeit und schrieb noch im Herbste des Jahres 1864 die grössere Hälfte der ersten Abtheilung dieses Buches; die Vollendung des Ganzen

ist aber theils durch Berufsgeschäfte, theils durch anderweitige Arbeiten bis jetzt verzögert worden. Jene erste Abtheilung bedarf keines besondern Vorwortes. Sie enthält Thatsachen, welche theils längst wissenschaftliches Gemeingut, theils erst in neuerer Zeit eruirt, aber durch bestimmte und unzweifelhafte Beweise festgestellt sind. Was ich an Folgerungen und Anwendungen in Rücksicht auf den speciellen Zweck des Buches hinzugethan habe, ergiebt sich so einfach, dass ich keine besondere Meinungsverschiedenheiten darüber erwarte. Anders verhält es sich mit der zweiten Abtheilung, in welcher die Zusammenstellung der Farben besprochen wird. Da es sich hier um Gegenstände des Gefallens und des Missfallens handelt, so werden die wesentlichsten Punkte der Controverse unterworfen sein und man kann dem Naturforscher als solchem das Recht absprechen, auf diesem Felde seine Meinung zu äussern. Ich würde es auch sicher den Künstlern und Kunstgelehrten ausschliesslich überlassen haben, diesen Gegenstand zu bearbeiten, wenn Aussicht vorhanden gewesen wäre, es werde von ihrer Seite die breite Kluft zwischen Kunst und Naturwissenschaft überbrückt werden. Da ich nach den bisherigen Erfahrungen nicht hoffen konnte, dass dies in nächster Zeit bevorstehe, so habe ich selber den Versuch gewagt.

Der Leser mag berücksichtigen, dass diese Abtheilung so wenig, wie das ganze Buch, für Maler geschrieben ist. Ein Maler, der sich gedrungen fühlt, über diesen Gegenstand ein Buch zu Rathe zu ziehen, hat sicher seinen Beruf verfehlt, und er wird aus Schriften nicht erlernen, was er in den grossen Vorbildern, die ihm vergangene Jahrhunderte hinterlassen haben, nicht entziffern konnte. Anders verhält es sich mit dem Industriellen, anders auch mit dem Kunsthandwerker. Ihr Leben war nicht, wie das des Malers, dem Studium der Farben gewidmet, und da, wo sie sich der Anwendung der-

selben nicht ent schlagen können, sind sie deshalb leicht in Gefahr, ihre in anderer Hinsicht vielleicht vortrefflichen Erzeugnisse durch irgend einen Missgriff zu verderben. Dass sich hier nicht jeder Einzelne ohne weiteres auf den angeborenen Takt verlassen könne, das zeigt zur Genüge der grelle Unverstand, dem man so häufig in den Farben der Gewebe, der Tapeten, des Porzellans u. s. w. begegnet. Der gute Geschmack ist eben nicht Eigenthum jedes Einzelnen, er ist das Gemeingut derjenigen, die in seiner Befriedigung den Reiz und die Verschönerung des Lebens finden. Wer sich vom Schönen und vom Hässlichen lebhaft berührt fühlt, darf, ohne selbst Künstler zu sein, denen rathen, welche die Bedürfnisse des gewöhnlichen Lebens in ihrer verfeinerten, in ihrer schmuckvolleren Form hervorbringen sollen, nicht so dem Maler, der den Anspruch erhebt, ein Kunstwerk hervorzubringen, das um seiner selbst willen existirt.

Wenn ich es übrigens hätte wagen wollen, die Farbenzusammenstellung auf Gemälden zu erörtern, so hätte ich ihr ein eigenes, aus dem Rahmen dieses Buches heraustretendes Capitel widmen müssen: denn sie lässt sich nicht unter einem und demselben Gesichtspunkte mit den Zwecken der Industrie und des Kunsthandwerks abhandeln. Für sie giebt es allgemeine und ausnahmslose Regeln, welche für unser Feld nur untergeordnete Bedeutung haben. So darf auf einem Gemälde eine Farbe niemals so unbedingt herrschen, dass sie die übrigen unterdrückt. Wo der Gegenstand die ausgedehnte und energische Anwendung einer Farbe erheischt, muss sie, wo es sich um künstlerische Wirkung, nicht lediglich ums Copiren der Natur handelt, stets durch eine oder mehrere andere Farben äquilibrirt sein. Ein gutes Bild soll nicht grün, nicht blau, nicht roth und noch weniger violett sein; ein gutes Bild soll, wie man sich wohl einigermaßen paradox ausdrückt, keine

Farbe haben. Diese Regel, welche von Owen Jones auch in die Grundsätze der Ornamentik übertragen wurde*), ist für Industrie und Kunsthandwerk nur von beschränkter Bedeutung. Viele, sehr viele ihrer Producte müssen eine herrschende Farbe haben, und es handelt sich nicht darum, wie man dieselbe aufhebt, sondern darum, wie man die übrigen Farben mit ihr in Zusammenhang bringt. Ferner ist man in der Malerei als darstellender Kunst durch die natürlichen Farben der Gegenstände in weit höherem Grade gebunden, als dies auf dem Felde der Industrie und des Kunsthandwerks der Fall ist, auf welchem die Darstellung von ganz untergeordneter Bedeutung ist im Vergleiche mit der Behandlung des Musters und des freien Ornaments. Da der Maler nach Illusion streben muss, so kann er intensive Farben in der Regel nur in geringerer Ausdehnung anwenden, indem er diesen Farben die anderen unterordnen muss, wie sie ihnen in der Natur untergeordnet sein würden: und da seine kräftigsten Farben hinter denen der Natur weit zurückstehen und er deshalb genöthigt ist, sich auch in den mittleren und schwächeren verhältnissmässig zurückzuhalten, so wird ihn dies nicht unwesentlich beschränken. Er wird deshalb durch die Zusammenstellung und die dadurch erzielten Gegensätze zu ersetzen suchen, was

*) The various colours should be so blended that the objects coloured, when viewed at a distance, should present a neutralised bloom. Grammar of ornament. Proposition 22. Die deutsche Ausgabe sagt: „Die verschiedenen Farben sollten derart mit einander verschmolzen werden, dass die colorirten Gegenstände, aus der Entfernung angesehen, einen neutralisirten Glanz darstellen.“ Bloom hier mit „Glanz“ zu übersetzen, dafür ist weder eine sprachliche Berechtigung vorhanden, noch giebt es einen vernünftigen Sinn. Was ist ein neutralisirter Glanz? Von einem neutralisirten Glanze könnte man nur gegenüber von einem farbigen reden. Der Glanz colorirter Gegenstände ist aber an sich nicht farbig, wie es der des Goldes, des Kupfers, der Pfauenfedern u. s. w. ist, sondern, wenn er überhaupt vorhanden ist, immer farblos.

er an directen Mitteln nicht aufwenden kann oder nicht aufwenden darf. Schon Lionardo da Vinci gab in seiner Abhandlung über die Malerei die Regel, die Farben nicht in der grössten Schönheit anzuwenden, in der sie in der Natur vorkommen, sondern zu suchen, sie mittelst der Zusammenstellung zu heben. Die Kunstindustrie würde sich dagegen schwere Fesseln anlegen, sie würde auf einen Theil ihrer besten Mittel verzichten, wenn sie dieser Regel überall folgen wollte. Sie ist eben hier freier als die Malerei, weil die Anforderung der Illusion theils gar nicht, theils erst in zweiter Reihe an sie herantritt. Andererseits wird aber auch an den Maler nicht die Anforderung der stets neuen und neuen chromatischen Erfindung gestellt, mit welcher das Publicum Industrie und Kunsthandwerk quält. Des Malers Werke sind nicht der Mode unterworfen, während der Luxus, der Industrie und Kunsthandwerk ernährt, sich derselben nie entziehen wird, so dass dem Einzelnen nichts übrig bleibt, als aus der herrschenden Neigung das Edlere zu entwickeln und, wo die Mode auf Abwege geräth, zu versuchen, ob es möglich ist, sie durch reinere Gebilde wieder auf bessere Bahnen hinüberzuziehen.

In Bezug auf die Grundlagen, auf welchen man versuchen kann, eine Lehre von der Farbenzusammenstellung aufzubauen, muss ich gleich hier vorausschicken, dass alle Theorien, welche auf eine Vergleichung mit der Musik hinauslaufen, welche eine Harmonie der Farben nach Analogie der Harmonie der Töne statuiren, für mich nicht den allergeringsten Werth haben, und dass ich vollständig von ihnen absehe.

Die Tradition von dem hohen Werthe, welchen die alten italienischen Maler der Ausbildung in der Theorie der Musik beilegte, und das hohe Ansehen Isaak Newton's, der die Farben im Sonnenspectrum nach den Tonintervallen eintheilte, haben dazu beigetragen, Anschauungen bis auf die Jetztzeit

fortzupflanzen, welche mit unseren heutigen Kenntnissen nicht mehr in Einklang sind. Es ist schon mehrfach von Anderen darauf aufmerksam gemacht worden, dass bei den Tönen das Nacheinander ebenso sehr wie das Nebeneinander, ja in gewisser Hinsicht noch mehr in Betracht komme, in der Harmonie der Farben aber wesentlich und vor allem das Nebeneinander, indem das künstlerisch gestaltete Object auf uns einen Gesamteindruck machen soll. Ebenso ist darauf aufmerksam gemacht worden, dass der Unterschied in den Schwingungszeiten der Strahlen an den äussersten Enden des unter gewöhnlichen Umständen sichtbaren Sonnenspectrums noch nicht einmal dem Intervalle einer Octave gleichkommt. Aber dies sind Einwände, welche, obgleich an sich bedeutend genug, doch die musikalischen Farbentheorien noch nicht so sehr im innersten Wesen treffen als die Thatsache, dass es zur Hervorbringung einer bestimmten Farbenempfindung gar nicht einer bestimmten Schwingungsdauer bedarf, sondern dass dieselbe Empfindung auch das Resultat des Zusammenwirkens zweier oder mehrerer Spectralfarben sein kann. Würde wohl der Generalbass derselbe sein, der er ist, wenn *cis* und *f* gleichzeitig auf dem Clavier angeschlagen mit einander den Ton *dis* gäben? Ja noch mehr, wenn man es dabei in seiner Gewalt hätte, durch relative Verstärkung und Schwächung von *cis* und *f* nach einander die Töne *d*, *dis* und *e* hervorbringen? Zum Ueberflusse werden uns in der Natur nur selten, in der Kunstwelt noch seltner die Farbenempfindungen durch einfaches Licht erregt; fast immer ist hier der Eindruck das Resultat einer höchst complicirten Einwirkung verschiedener Lichtsorten, so dass in der künstlerischen Praxis von allem dem, was man aus den Intervallen der Schwingungsdauer abgeleitet hat, durchaus nichts mit Nothwendigkeit und aus den angegebenen inneren Gründen zutrifft. Die Lehrsätze der so-

genannten Farbenharmonie können bis jetzt nur aus der Erfahrung abstrahirt werden, und wo man nach Erklärungen für dieselben sucht, muss man sie suchen in der Natur der Farben, wie sie an den Körpern entstehen, in der Natur des Organs, durch welches sie empfunden, in den Eigenschaften des Bewusstseins endlich, in welchem sie vorgestellt werden.

Ich bin sogar der Ansicht, dass bei den Farben gar kein so strenger Unterschied zwischen Consonanz und Dissonanz existirt als bei den Tönen. Es ist unzweifelhaft, dass es Combinationen giebt, welche allgemein gefallen, und ebenso Combinationen, welche allgemein missfallen; ja wenn man die chromatischen Compositionen verschiedener Völker und verschiedener Zeitalter untersucht, so findet man in ihren Fundamenten im Grossen und Ganzen viel mehr Uebereinstimmung, als zwischen den Symbolen, aus denen sich bei verschiedenen Völkern und zu verschiedenen Zeiten die Formenwelt der Ornamente aufgebaut hat, und auf dieser Uebereinstimmung beruht eben die Möglichkeit feste Grundlagen für die Lehre von der Zusammenstellung der Farben zu finden. Es ist aber auch ebenso unzweifelhaft, dass es Combinationen giebt, welche an einer und derselben Stelle Einigen gefallen und Anderen nicht. Man kann deshalb die Farbenverbindungen nicht streng eintheilen in gute und schlechte; man muss eine dritte Kategorie, die der bedenklichen, zugeben, zu denen man unter Umständen und um eine bestimmte Wirkung zu erzielen, aber nicht ohne Grund zu greifen hat.

Es ist wohl zu berücksichtigen, dass man es bei Compositionen in Farben nicht immer nur mit dem Gefühle der Befriedigung zu thun hat, dass es auch darauf ankommen kann charakteristische Wirkungen zu erzielen, die oft nur auf Kosten des Gefühls der Befriedigung erzielt werden können. Wo der Stimmung und dem Charakteristischen ein Opfer gebracht wer-

den müsse, das zu beurtheilen wird stets dem Einzelnen überlassen bleiben, und man kann in solchen schwierigen Fällen niemals ein übereinstimmendes Urtheil der Billigung von seiten Aller erwarten.

Wie wenig die Einzelnen sich da, wo die Aufgaben verwickelter und schwieriger werden, noch über den Werth oder Unwerth von Farbenzusammenstellungen einig sind, das zeigt sich darin, dass die Einen in Rafael's Werken die Farbenharmonie in ihrer grössten Vollendung bewundern, während Andere in ihnen nur Composition und Zeichnung anerkennen, in Rücksicht auf Farbengebung theils Titian, theils Paul Veronese den ersten Rang anweisen, und hier den göttlichen Sanzio auf der Stufenleiter weit nach abwärts stellen. Fr. Wilh. Unger, einer der neuesten Schriftsteller über unsern Gegenstand, ist mit vielen älteren der Ansicht, dass Rafael in der Farbenharmonie das Ausserordentlichste geleistet habe (Fr. Wilh. Unger, Die bildende Kunst, Göttingen 1858, S. 192); dagegen sagt George Field, der Verfasser der Chromatik und der Chromatographie, der in England noch jetzt als Autorität ersten Ranges gilt, in der Einleitung zum letztgenannten Werke: „So scheinen denn die alten Griechen die Grundsätze des Lichtes, des Schattens und der Farben verstanden zu haben, welche später sammt ihren schätzbaren Werken über Malerei, z. B. dem des Euphranor, nach den Zeiten der Römer verloren gingen und nach der Wiederherstellung der Wissenschaften in Europa nicht wiedererlangt wurden. Demnach waren M. Angelo, Rafael und alle älteren römischen und florentinischen in anderen Beziehungen so ausgezeichneten Maler mit diesen Grundsätzen so wie allem wahrhaft hochgebildeten Geschmack rücksichtlich der Wirkung des Colorits vollkommen unbekannt.“ Er beruft sich ausserdem in dieser Beziehung auf Sir Joshua Reynolds, der mit ihm gleicher

Ansicht gewesen, und citirt: Reynold's Werke, von Farrington, die mir nicht zur Hand sind.

So gross die Autorität Field's noch heut zu Tage, namentlich in England ist, so werden wir doch sehen, dass er mit seiner Lehre von den Aequivalenten auf keinem bessern Boden stand als diejenigen, welche sich den Generalbass zur Grundlage wählten. Sie ist durch und durch falsch und verwerflich und verdankt ihren Ursprung der unrichtigen Deutung von an und für sich richtig beobachteten Naturerscheinungen.

Allgemeine Regeln aufzustellen, aus denen sich für jeden einzelnen Fall abstrahiren liesse, wie in Farben componirt werden soll, ist so unmöglich, wie es unmöglich ist, die Regeln zu geben, nach denen ein Gedicht zu machen sei. Wie überall, wo dem künstlerischen Schaffen nothwendig ein beträchtlicher Spielraum bleiben muss, so giebt es auch hier kein Gebot, das nicht übertreten, kein Verbot, das nicht gelegentlich missachtet werden dürfte. Ich habe es auch nicht versucht Anweisungen zu geben um die Farben in ihren feineren Unterschieden zusammenzustimmen, denn dazu fehlen uns die sprachlichen Hilfsmittel: das hätte nur geschehen können durch chromolithographische Beispiele, die das Buch unverhältnissmässig vertheuert haben würden und die ohnehin in anderen Werken in reicher Auswahl geboten sind.*) Ich

*) Solche Werke sind: *Owen Jones*, Grammar of ornament; London, Day and Son, 1856. Deutsche Ausgabe: Grammatik der Ornamente von Owen Jones; London, Day and Son; Leipzig, Ludwig Denicke. *Owen Jones*, Plans of the Alhambra; London 1842. *Hoffmann* und *Kellerhoven*, Recueil de dessins; Paris 1858. *Tymms* und *Wyatt*, Art of illuminating as practised in Europe from the earliest times; London 1860. *J. B. Waring*, Textile fabrics with essais by Owen Jones and Wyatt; London, Day and Son. *Zahn*, Die schönsten Ornamente und merkwürdigsten Gemälde aus Pompeji, Herkulanum und Stabiä. Drei Folgen. Berlin 1829, 44, 59. *Zahn*, Ornamente aller klassischen Kunstepochen nach den Originalen in ihren eigenthümlichen Farben darge-

habe nur versucht die verschiedenen Wege, auf welchen man zu chromatischen Compositionen gelangt, wenigstens in ihren Anfängen aufzudecken, damit der Praktiker angeleitet werde, die Muster, welche ihm theils im Original vorliegen, theils durch Kupferwerke zugänglich sind, mit grösserer Leichtigkeit zu studiren, als es bisher möglich war. Wenn in dieser Hinsicht in meinem Buche Lehren enthalten sind, die zugleich als richtig und als neu befunden werden, so habe ich das Verdienst davon nicht für mich allein in Anspruch zu nehmen, indem sich meine Ansichten über Zusammenstellung der Farben entwickelt haben unter dem Einflusse von Gesprächen, die ich mit meinem Vater, Joh. Gottfr. Brücke, theils während meiner Studienzeit, theils später in reiferem Alter führte und die mich zuerst auf den Weg planmässiger Beobachtung und Durch-

stellt. Erste Aufl. Berlin 1843, zweite Berlin 1853. *Niccolini* (Fausto et Felice), *Le case ed i monumenti di Pompei disegnati e descritti*; Napoli 1854. *Morey* et *H. Roux aîné*, *Charpente de la cathédrale de Messine*; Paris 1841, Firmin Didot frères. *Edmond Lévy* und *J. B. Capronnier*, *Histoire de la peinture sur verre en Europe et particulièrement en Belgique*; Brüssel 1860. *Gruner*, *Decorations de palais et d'églises en Italie*; Paris und London 1854. *J. C. Robinson*, *Treasury of ornamental art*; London, Day and Son. *H. Shaw*, *The decorative arts of the middle ages*; London 1851. *Dom. Ben. Gravina*, *Il duomo di Monreal*; Palermo 1861. *Al. Ferd. v. Quast*, *Die christlichen Bauwerke von Ravenna aus dem 5. bis 9. Jahrhundert*; Berlin 1842. *Monuments inédits ou peu connus faisant partie du cabinet de Guil. Libri*; London, Dulau u. Comp., 1862. *Ch. Louandre*, *Les arts somptuaires*; Paris 1858. *Monumentos arquitectonicos de España publicados de R. Orden y por disposicion del ministerio del fomento*; Madrid 1859 u. f. *Gottfr. Semper*, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Aesthetik, ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde*; Frankfurt a. M. 1860. *Prisse d'Avennes*, *Histoire de l'art Egyptien d'après les monuments depuis les temps les plus reculés jusqu'à la domination Romaine*; Paris 1858. *William Warrington*, *The history of stained glass illustrated by coloured examples of intire windows in the various styles*; London 1848. Endlich die in Paris erschienenen *Mélanges d'archéologie, d'histoire et de littérature*.

forschung des überreichen Materiales, welches uns vorliegt, leiteten.

Die aufgestellten Grundsätze sind in sofern der Ausdruck meines subjectiven Geschmacks, als ich niemals gegen meine eigene Ueberzeugung eine Farbenverbindung empfohlen oder getadelt habe. Ich bin aber seit mehr als fünfundzwanzig Jahren bemüht gewesen mir Erfahrungen darüber zu sammeln, was sich als allgemein berechtigt ansehen lasse und was nicht. Ueber die Art, wie man zu solchen Erfahrungen gelangt, habe ich einige Worte zu sagen.

Es gab und giebt noch immer Viele, deren Bücher, auch wenn sie von wissenschaftlichen Gegenständen handeln, mehr der Sammelplatz sind für die Ideen, welche dem Verfasser und vielleicht auch dem Leser am nächsten liegen, als die reife Frucht der Beobachtung und des Nachdenkens. Solche Schriftsteller haben den Belehrungsuchenden zunächst auf die Natur, namentlich auf die Blumen verwiesen. Aus der Schöpfung soll er lernen. Ich halte diesen Weg, so fruchtbringend er in mancher Beziehung werden kann, in Rücksicht auf den Anfänger, für einen unsicheren und gefährlichen. Die Gegenstände der Natur, namentlich die Blumen, die Kinder des Lenzes, üben auf uns einen Zauber aus, den sie nicht gänzlich ihrer Vollkommenheit und Harmonie an Form und Farbe, sondern theilweise der Ideenassociation verdanken. Wir finden uns deshalb nicht selten getäuscht, wenn wir ihre Schönheit in Factoren zerlegen und diese einzeln auf andere Gegenstände zu übertragen suchen. Ein Beispiel wird dies erläutern. Was giebt es Lieblicheres als die rothe Rose in ihren grünen Blättern, die Blume der Liebe und der jungfräulichen Schönheit? Wollte man hieraus schliessen, dass Rosenroth und Blattgrün eine der vollkommensten Farbenverbindungen seien, so würde man in einen folgenschweren Irrthum verfallen. Das

Roth der hellen Rose bildet mit Grün eine an sich gute Verbindung, deren Gebrauch aber doch, wie wir später sehen werden, ziemlich beschränkt ist. Das Roth der nicht minder schönen dunkeln Rose bildet mit Grün eine Verbindung, die geradezu als bedenklich bezeichnet werden muss, indem das Urtheil über sie sehr verschieden und zum Theil ungünstig lautet. Sir J. Gardner Wilkinson, der gewiss vor manchen anderen ein Recht hat sein Urtheil geltend zu machen, sagt von ihr, dass sie sich ertragen lasse, obgleich selten und meist nur als Verbindung von rothen Blumen, Rosen oder Camilien mit deren Blättern. Das der Schattirung der Rose nicht so fern stehende „pink“, welches uns in der Nelke so warm anmuthet, nennt er in seiner Verbindung mit Grün geradezu unerträglich (On colour and the necessity for a general diffusion of taste among all classes, London 1858).

Ein anderer Grund, welcher die Blumen für das Studium der Farbenharmonie weniger geeignet macht, ist die unnachahmliche Schönheit und Feinheit einzelner Farben. Sie wirken bestechend auf den Anfänger und können sein Urtheil trüben, so lange ihm noch keine vielseitige Erfahrung zu Gebote steht. Ein musikalisches Instrument mag einen noch so schönen Ton haben, wir werden darum nicht minder hören, wenn es verstimmt ist, und werden nie eine stümperhafte Composition, die auf demselben vorgetragen wird, für eine gute halten; aber es ist eine unleugbare Thatsache, dass bei den Farben die Schönheit der einzelnen bis zu einem gewissen Grade über Mängel in der Zusammenstellung hinwegsehen lässt. Deshalb kann ich es auch nicht billigen, wenn man seine Erfahrungen mit einseitiger Vorliebe an alten Glasfenstern oder Emails sammelt; denn hier hat die Beschränktheit der Auswahl in den Farben die Künstler manches thun lassen, was eben hier wegen der eigenthümlichen Schönheit der einzelnen Farben dem Tadel

entgeht, was man sich aber auf dem Kalke und auf der Leinwand nicht erlauben dürfte. Man muss so viel als möglich alle Arten von Producten der Kunst und des Kunsthandwerks mit einander vergleichen, um zu erfahren, was bei dem einen, was bei dem anderen gestattet sei.

Bei dieser Vergleichung wird sich nun aber die gewichtige Frage ergeben, welchen Zeiten man seine besondere Aufmerksamkeit zuwenden soll. Man wird gewiss mit mir darin übereinstimmen, dass jedes Zeitalter, in dem Malerei und Architectur mit Erfolg gepflegt wurden, Gegenstand unseres ernstesten Studiums sein muss; aber ich glaube nicht, dass man hierbei allein stehen bleiben darf, denn die Entwicklung der Chromatik ist von der Malerei als darstellender und als schöpferischer Kunst unabhängig und kann sich ganz ohne sie entwickeln, wie dies das Beispiel der Orientalen und unter ihnen besonders das Beispiel der spanischen Mauren zeigt, die in den wenigen Fällen, in denen sie sich als Maler versucht haben, nur Untergeordnetes leisteten, während ihre Zusammenstellung der Farben in Mustern und Ornamenten von keinem Volke übertroffen worden ist. Die Kunst der Farbenverbindung kann somit auch der Malerei als darstellender Kunst voraus-eilen und ist ihr thatsächlich vorausgeeilt. Wenn man die Mosaiken verschiedener Zeiten vergleicht, welche die Markuskirche in Venedig aufzuweisen hat, so fragt man sich mit Recht, ob in Rücksicht auf Zeichnung und Färbung der Ornamente die späteren, in denen die Gestalten frei bewegt und künstlerisch vollendet sind, den Vorzug verdienen vor den älteren, in denen der Mangel an Perspective und die Steifheit der Figuren deutlich zeigt, dass sie aus einer Zeit herrühren, in der die Malerei als darstellende Kunst noch weit zurück war. Andererseits kann die Kunst der Farbengebung nicht nur die Glanzperiode der Malerei und Architectur, sondern

selbst die Periode des guten Geschmacks im Allgemeinen überdauern. Dies zeigt sich an manchen Denkmälern der byzantinischen Kunst. Es scheint, dass die guten Traditionen sich in den Farben bisweilen haltbarer erweisen als in den Formen; vielleicht nur deshalb, weil neue Einflüsse, welche sich geltend machen, ihrer Natur nach auf die letzteren stärker und nachtheiliger einwirken als auf die ersteren.

Das geringste Interesse bieten diejenigen Perioden dar, in welchen, wie in der letzten Hälfte des vorigen und in der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts, sich eine gewisse prude Abneigung gegen die Zusammenstellung lebhafter und gesättigter Farben kund giebt. In den Massen von Weiss und Grau, mit denen in solchen Zeiten alles durchsetzt wird, müssen sich die Begriffe nothwendig verwirren, da sie alles erträglich, freilich nur zu oft auch unwirksam machen. Es soll hieraus kein unbedingter Vorzug für lebhaftere Farbenverbindungen abgeleitet werden. Für die Praxis hat stets das Werth, was man unter den gegebenen Umständen braucht, die Theorie aber muss nothwendig mit der Zusammenstellung der gesättigten Farben unter sich beginnen, weil hier die Erscheinungen, auf welche sie sich stützen soll, am deutlichsten zu Tage treten, und weil hier, wo die Zahl der möglichen Fälle doch wenigstens einigermaßen begrenzt ist, allein ein fester Grund gelegt werden kann, von dem aus ein weiterer Fortschritt nach verschiedenen Richtungen hin möglich ist.

Wien, am 27. Jänner 1866.