



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Linie und Form

Crane, Walter

Berlin [u.a.], [circa 1910]

Zehntes Kapitel.

[urn:nbn:de:hbz:466:1-76833](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-76833)

ZEHNTES KAPITEL.

Darstellung und Hervorhebung von Linie und Form mittels der Farbe — Wirkung derselben Farbe auf verschiedenen Gründen — Strahlung der Farbe — Weißer Umriß zur Abgrenzung der Farben — Erhöhung der Kraft der Farben durch andere Farben — Komplementärfarben — Harmonie — Farbensinn — Farbenverhältnisse — Bedeutung reiner Farben — Töne und Flächen — Der Ton der Zeit — Muster und Gemälde — Ein Muster nicht notwendig ein Gemälde, aber ein Gemälde prinzipiell ein Muster — Helldunkel — Beispiele von Mustern und Gemälden — Gemäldemuster und Mustergemälde.

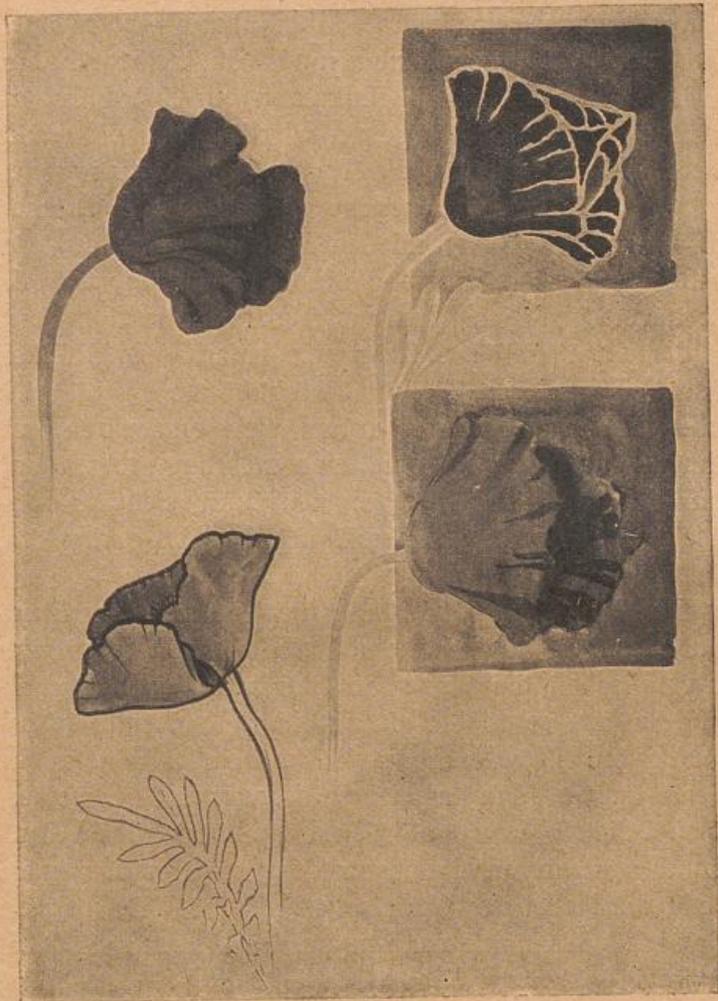
Darstellung und Hervorhebung von Linie und Form mittels der Farbe.

Vielleicht das wirkungsvollste Mittel für die Darstellung des Reliefs von Linie und Form, sicher das anziehendste ist die Farbe. In der Farbe besitzen wir das vollendetste und schönste Ausdrucksmittel in der Kunst.

Unsere ersten Vorstellungen von der Form rühren wahrscheinlich von den verschiedenen Farben der Gegenstände um uns her, durch die sie sich von dem Hintergrunde oder anderen Gegenständen abheben; und wie ich im ersten Kapitel gesagt habe, daß wir den Umriß erhalten, indem wir die Konturen verschiedener Massen, die sich dunkel oder hell von hellem oder dunklem Grunde abheben, beobachten, so kommen wir im letzten auf die Betrachtung über die Abgrenzung von Linie und Form mittels der Farbe und ihre Hervorhebung und Darstellung auf verschiedenen farbigen Flächen oder Feldern zurück.

Zuerst kommt die Farbe des Gegenstandes selbst
— die Lokalfarbe — und dann die Farbe des Hinter-

10. Kapitel.
Hervor-
hebung von
Linie und
Form mittels
der Farbe.



Skizze zur
Veranschau-
lichung der
Wirkung der-
selben Farbe
und Form auf
verschieden
gefärbtem
Grunde.

grundes, von dem sie sich abhebt, in Betracht, deren
Wirkung und Gegenwirkung aufeinander den Wert der
Lokalfarbe und den Grad der Betonung der Form auf
ihr sehr beeinflussen wird.

10. Kapitel.

Wirkung derselben Farbe und Form auf verschiedenfarbigem Grunde.

Eines der besten und einfachsten Mittel, den wahren Wert einer Farbe und ihre Wirkung auf verschiedenen Gründen oder Feldern festzustellen, besteht darin, eine Blume — sagen wir eine rote Mohnblume — zu nehmen und sie gegen einen Hintergrund von weißem Papier zu halten, indem wir die Lokalfarbe in ihrem Gegensatze zu weiß, so naturgetreu wir können, mit einem Pinsel anbringen und die Form beim Entlanggehen umgrenzen. Dann untersuche man dieselben Blumen auf Gründen von verschiedener Farbe — grün, blau, gelb — und man wird sogleich herausfinden, was für einen verschiedenen Wert und Ausdruck dieselbe Form in derselben Farbe auf verschiedenfarbigen Gründen besitzt. Eine scharlachrote Mohnblume würde am hellsten und am dunkelsten auf weiß erscheinen, auf blauem Grunde würde sie eine Neigung zeigen, an den Rändern zu verschwimmen und sich zu verwischen, und ebenso auf gelb und grün in geringerem Maße.

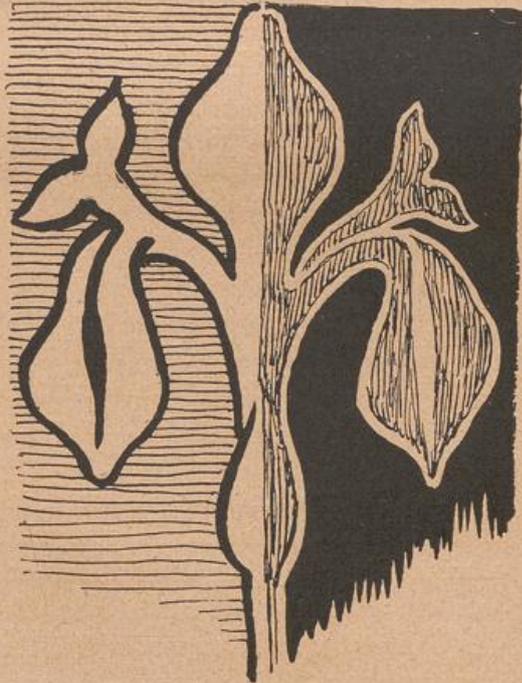
Strahlung der Farben.

Diese Neigung, die Ränder der Formen verschwinden zu lassen und mit der Farbe des Hintergrundes zu vermischen, die auf die Strahlung der Farben zurückzuführen ist, ist es, die eine kräftige Umrißlinie so beständig zu einer Notwendigkeit in einem dekorativen Werke macht. Man kann einen schwarzen oder weißen, einen braunen oder goldenen Umriß (wie beim Cloisonné) wählen, da die Natur des Umrisses allgemein durch die Natur des Werkes bestimmt ist. Bei buntem Glas muß der Umriß schwarz sein, und dieses Schwarz ist infolge seines Kontrastes von dem größten Werte bei der Erhöhung des Glanzes der Farben des eingeschlossenen Glases, da es das Licht ringsherum zurückhält, wie es geschieht, wenn festes Blei in das Fenster eingelassen ist.

Ein weißer Umriß, der durch eine Bedeckung oder



10. Kapitel.
Prinzip der
Wirkung des
Verschwim-
mens oder
Vermischens
der Farben
an ihren
Rändern.



Verwendung
von schwar-
zen und
weißem Um-
riß, um die
Ränder farbi-
ger Formen
auf verschie-
denfarbigen
Gründen
deutlich zu
machen.

10. Kapitel.
Weißer Umriß ein Mittel, die Farben deutlicher zu machen.

eine Beize in einem bedruckten Gewebe, worin die verwendeten Farben voll und reich sind, hervorgebracht wird, ist oft von guter Wirkung, da er durch die Betonung und Umgrenzung gewisser Hauptformen die Wirkung heller macht. Beispiele der Verwendung von weißen Umrissen finden sich in orientalischen Teppichen, wo die Hauptfarben, die aus dunkelblau und verschiedenem Gelb auf leuchtend rotem Grund bestehen, durch einen schwachen weißen Umriß belebt werden.

Es ist beim Zeichnen von Blumen, sei es nach der Natur oder als Teilen einer Zeichnung, stets praktisch, an den Vereinigungsstellen — d. h. dort, wo ein Blumenblatt über das andere hinwegragt oder wo in dem Stengel ein Knoten oder im Blatt eine Falte ist — eine weiße Umrißlinie zu lassen und die Rippen, Grenzen und Teilungen von Blume und Blatt sichtbar zu machen.

Intensität der Farben durch andere Farben gehoben.

Durch sorgfältig erwogene Auswahl der Intensität unserer Farben ist es möglich, verschiedene Farben in einem Muster zum klaren Ausdruck zu bringen. Um z. B. rot auf blau zu kräftiger Wirkung gelangen zu lassen, könnte man orangerot auf grünblau oder scharlachrot auf graublau verwenden — wobei als allgemeines Prinzip die Herstellung einer Art von Gleichgewicht zwischen den Farben gelten kann, so daß man der einen zusetzt, was man von der anderen weggenommen hat.

Ein sattes Rot und Blau zusammen angewandt, wird, wie wir gesehen haben, eine Neigung zum Purpurn zeigen, wenn die Farben durch Umrißlinien voneinander getrennt werden, so daß, wenn das Blau satt und leuchtend ist, das Rot sich dem Braun oder Rotbraun nähern würde, oder wenn das Rot satt ist — karmoisinrot — würde sich das Blau dem Grün nähern.

Der Grund davon mag in den notwendigen Komplementen der Farben liegen, die wir in der Natur wahrnehmen und die das Auge vorher beeinflussen, so daß es diese Modifikationen verlangt, um seinen Sinn für Harmonie zu befriedigen.

10. Kapitel.
Komplementär-
farben.

Wenn das Tageslicht mit Kerzen- oder Lampenlicht kämpft, kann man bemerken, daß auf dem weißen Tuch einer Mittagstafel das Licht blau und die Schatten gelb oder orange sind — wenn das Orange sich mit dem Schwinden des Tageslichts vertieft, wird das Blau tiefer, bis die Farben des Lichts und des Schattens ihre Stelle wechseln.

Die Harmonie der Farben besteht, kann man sagen — abgesehen von der allgemeinen Anerkennung des Gesetzes von den Komplementärfarben — darin, daß man den rohen Farben durch eine gewisse Beimischung oder Eingießung anderer Farben allmählich ein feineres Aussehen gibt.

Harmonic.

Um mit den negativen — weiß und schwarz — zu beginnen, so kann weiß milchähnlich oder silberig sein; schwarz kann von einem grünlichen, bläulichen, bräunlichen Tone sein, von den Primärfarben — rot, blau, gelb oder rot, grün, violett — kann rot von karmoisin bis zu orange und rotbraun reichen, gelb kann sich grün oder gold nähern, grün kann am nächsten mit blau verwandt sein, blau kann einerseits von Türkisfarbe sein, andererseits sich mit purpurn berühren und so weiter durch unendliche Variationen von Halbtinten und Halbtönen hindurch.

Es unterliegt keinem Zweifel, daß es leichter ist, zwischen Halbtinten Harmonie herzustellen als zwischen Farben von gesättigter Leuchtkraft, was das Vorwiegen der ersteren bei dekorativen Arbeiten zu erklären vermag. Auch das Musterbuch der Natur ist voll von Halbtönen und gemischten Tinten.

10. Kapitel.
Harmonie.

Wir können nicht alle die Farben in genau derselben Weise sehen, und dieselbe Farbe kann verschiedenen Augen verschieden abgetönt erscheinen, und es scheint sicher, daß Klima und Umgebung auf den Farbensinn einwirken; Licht und Farbe wird die Lust an der Farbe erhöhen, während, wenn graue oder stumpfe Farben in der Umgebung vorherrschen, der Farbensinn sich abschwächen und, wenn er sich überhaupt zeigt, eine Neigung zu grauen und schweren Tönen annehmen wird.

Der Farbensinn.

Die Kunst der verschiedenen Völker der Erde zeigt dies deutlich, und wie wir sehen können, wenn wir uns von Ost nach West, von Nord nach Süd oder selbst vom Winter zum Sommer wenden, folgt die Freude an den Farben der Sonne gleich dem Regenbogen.

Wir können jedoch alle etwas zur Ausbildung unseres Farbensinnes beitragen, und hierzu gibt es kein besseres Mittel als das Studium der Harmonien und Farbermannigfaltigkeiten in der Natur. Selbst der Stadtbewohner ist nicht ganz des Anblicks des Himmels beraubt, der beständig die schönsten Zusammenstellungen sowohl in Form als Farbe bietet.

Farbenverhältnisse.

Was die Auswahl der Farbe im dekorativen Zeichnen betrifft, sofern sie nicht durch die besonderen Bedingungen der Arbeit eingeschränkt wird, müssen wir uns durch dieselben Erwägungen leiten lassen, deren wir uns allgemein beim Zeichnen bedienen, und ohne Zweifel die Angemessenheit zu Raum und Zweck ins Auge fassen. Viel hängt auch von den Farbenverhältnissen ab, und eine schöne, harmonische Wirkung kann in einem Zimmer dadurch hervorgerufen werden, daß man die Farbe in einem bestimmten Ton hält oder sogar die Zeichnungen und Tinten geschmackvoll in einem oder zwei Tönen

wechseln läßt. Dasselbe kann man bei der Angabe eines Farbenschemas für einen bestimmten Gegenstand, z. B. eine gemalte Füllung oder ein Gewebemuster sagen; obgleich derlei Dinge an letzter Stelle durch ihr Verhältnis zu anderen Teilen in einem allgemeinen Zusammenhang geregelt werden, so erfordern es doch oft die Umstände, daß sie für sich gezeichnet werden müssen. Wird ferner die Farbe eines Musters sorgfältig erwogen oder besser als ein wirklicher Organismus harmonisch empfunden, so kann man sicher sein, daß sie für ihren Platz passen wird, wenn ihre Zeit kommt.

Bei der Anordnung unserer farbigen Zeichnung können wir, was Verhältnisse und Beschaffenheit anbetrifft, keinen besseren Führer als die Natur haben, und wir würden in der Praxis gut daran tun, eine Blume, das Gefieder eines Vogels oder die Farben einer Landschaft zu nehmen und sie einem bestimmten Muster oder Dekorationsschema anzupassen, indem wir uns dabei so nahe wie möglich an die vorhandenen Abstufungen der Farbe und ihre Größenmengen halten. Um dies mit Erfolg tun zu können, muß man Erfindungsgabe und Geschmack besitzen; aber erfolgreich oder erfolglos, man dürfte schwerlich verfehlen, etwas Positives und Wertvolles in betreff der Farbe zu lernen, wenn man den Versuch gewissenhaft macht, und frischere Motive und anmutigere Farben würden das Ergebnis solcher Studien sein.

Ich halte es für etwas sehr Wichtiges bei allen dekorativen Arbeiten, daß man seine Farben rein im Tone hält und alle trüben und schweren Tinten vermeidet. Braun ist eine besonders schwierig zu behandelnde Farbe wegen seiner im allgemeinen schweren Wirkung und der Schwierigkeit, es außer im Umriß in harmonische Verbindung mit anderen Farben zu bringen,

10. Kapitel.
Farben-
verhältnisse.

Bedeutung
reiner Farben.

10. Kapitel.
Bedeutung
reiner Farben.

und sogar hier macht es einen großen Unterschied, ob der Schatten kalt oder warm ist. Ein warmes Braun zerstört oft die Harmonie der Farben. Es kann als zuverlässige Regel gelten, es neben grün, bronze oder gold zu stellen.

Als allgemeine Regel kann es betrachtet werden, in eine Reihe kühler Farben einen kühlen Ton zu bringen, im umgekehrten Falle einen warmen und vollen. Wenige kühle Harmonien können besser sein als ultramarin oder türkisblau auf einem grünlichen Weiß, wofür die Perser und Inder bei ihren Ziegelbauten eine so große Vorliebe haben. Sie sind für das Auge angenehm und zugleich dem Charakter des Werkes entsprechend, da sie ihre Eigenart dem Kupferoxyd verdanken, das durch das Brennen so gut zum Vorschein kommt.

Blaue, grüne und graue Farben, belebt durch weiß, gelb und orange, oder rote und gelbe, belebt durch weiß und mit schwarz kontrastierend, entsprechen sich im allgemeinen. Oder eine Reihe roter zusammen oder eine Reihe blauer oder gelber, in Verbindung mit schwarz und weiß zur Belebung und zum Kontrast. Auch blau und weiß kann seine Qualität ändern, schwarz kann grünlich, bräunlich, bläulich ausfallen oder ins Purpurne spielen, je nach der erstrebten Harmonie. Weiß kann rein, von Elfenbein- oder Cremefarbe oder mit anderen Farben versetzt sein und sollte sich gradweise entsprechend der Kraft der Harmonie ändern. Dies bringt uns auf die Frage nach dem Tone.

Töne und
Flächen.

Jetzt ist der Ornamentist, der Musterzeichner für seine Wirkung auf den Gebrauch gewisser Flächen und Farbenkontraste zur Hebung und Belebung seiner Zeichnung, zur Betonung ihres Hauptmotivs, zur Darstellung oder Unterdrückung seiner Linien und Formen

angewiesen. Er weiß, daß kühle, matte Farben — blaue, grüne, graue — Formen und Flächen entfernt erscheinen lassen, und er macht von ihnen für matte und ruhige Wirkungen Gebrauch, wie für Wand- und Deckenflächen, indem er das natürliche Prinzip der Farbe in Landschaft und Himmel befolgt.

10. Kapitel.
Töne und
Flächen.

Er verwendet sattere und mannigfaltigere Farben bei gewebten Wanddekorationen und Teppichen, Möbeln und ihrem Zubehör — rot, gelb, grün, karmoisin, braunrot, orange, gold — die den leuchtenderen Blumen und Beeten unserer Gärten als Dinge entsprechen, die dem Auge und der Hand näher gerückt sind und in geringeren Quantitäten in einem Entwurfe der farbigen Zeichnung einer Zimmereinrichtung erscheinen.

Bei der farbigen Zeichnung von Mustern können harmonische und reiche Wirkungen unzweifelhaft durch die ausschließliche Verwendung reiner Farben erzielt werden, wenn sie sorgfältig verteilt und durch Umrißlinien getrennt sind; doch ist Harmonie schwieriger in reinen Farben, die in ihrer vollen Leuchtkraft angewandt werden, zu erreichen, und für ihre gehörige Wirkung und zur Vermeidung von Härten erfordert eine solche Behandlung von außen einfallendes Licht, besondere Bedingungen der Beleuchtung oder das kräftige Licht östlicher und südlicher Gegenden, um die Wirkung zu mildern.

Und da wir unsere Zeichnungen ihrer wahrscheinlichen Umgebung anzupassen haben, so suchen wir gewöhnlich mit Bewußtsein lieber gewisse Töne und Schattierungen einer Farbe aus, als daß wir sie in ihrer vollen Reinheit oder in ihrer vollen Leuchtkraft benutzen. Mit dem schönen Ton, den die Zeit allen farbigen Werken verleiht, ist schwer zu wetteifern, aber keine bewußte Nachahmung von ihm ist erträglich.

Der Ton
der Zeit.

10. Kapitel.
Der Ton
der Zeit.

Aber solange wir bestrebt sind, eine Farbenzusammenstellung irgendeiner Art streng im Verhältnis zu sich selbst oder in Harmonie mit ihrer Umgebung zu gestalten, so lange sind wir auf einem richtigen und gesunden Wege. Die durchgängige Beziehung ist das Ausschlaggebende in der ganzen dekorativen Kunst, was sie mehr als irgend eine andere Eigenschaft von der Malerei unterscheidet, obgleich die Malerei unter dem Zwange desselben Gesetzes in Bezug auf sich steht und in ihren höchsten Formen, wie in der Wandmalerei, sicher dem Gesetz der durchgängigen Beziehung in seiner weitesten Bedeutung unterliegt.

Muster und
Gemälde.

Auf den ersten Blick könnte es scheinen, als ob ein wesentlicher natürlicher Gegensatz zwischen einem Muster und einem Gemälde bestände, aber wenn wir näher zusehen, scheint es mehr ein Unterschied als ein Gegensatz zu sein.

Ein Muster kann eine Zusammenstellung von Linien und Formen und Harmonie von farbigen Flächen und Tönen sein.

Mit denselben Worten kann man in allgemeinen Ausdrücken auch ein Gemälde definieren.

Gewisse Wiederholungen von Linie und Form, gewisse wiederkehrende Anklänge an dieselbe oder eine verwandte Farbe sind sowohl dem Muster als dem Gemälde unerlässlich. Die abstrakten Bestandteile erscheinen in beiden Fällen als dieselben.

Ein Gemälde
ein Muster.

Ein Gemälde kann in der Tat als ein Muster einer anderen Gattung angesehen werden, und der tatsächliche Unterschied ist der, daß ein Muster nicht notwendig ein Gemälde ist, das Gemälde dagegen ein Muster sein muß — ein Muster, das seine Größenverhältnisse, sein Gleichgewicht der Massen, seine verbindenden Linien, seine verschiedenen Ebenen, seine

Farbentönung, sein Spiel der Kontraste, seine Farbharmone besitzt.

Technisch kann ein Gemälde als ein unregelmäßiges Muster betrachtet werden, namentlich in bezug auf Ton und Stärke der Farben, während ein Muster als ein regelmäßiges Muster bezeichnet werden kann, namentlich in bezug auf die farbigen Flächen.

Die alte orientalische Kunst war in ihrer ganzen Ausdehnung ausgesprochene Musterkunst, was auch der Inhalt der Malerei sein mochte. Die ägyptische, persische, indische, chinesische, maurische und arabische Kunst zeigen in all ihren Abarten das Vorherrschen des Mustersinnes und die Erfindungsgabe unbewußter Dekorateur beim Gebrauche der Farben.

Die Japaner sind ebenfalls unbewußte Dekorateur, obgleich in weniger formaler und mehr impressionistischer Art und mit mehr naturalistischer Empfindung. Ihre von Farbenstöcken gedruckten Holzschnitte sowohl als ihre auf Seide gemalten „Kakimonos“ sind ausgesprochene Mustermalereien, in denen das Mustermotiv ebenso stark oder stärker als das graphische oder darstellende Motiv ist.

Die Malerei des Mittelalters und der Frührenaissance in Europa war ausgesprochenermaßen mehr oder weniger formal und von ornamentalem Charakter, und selbst in ihrer freiesten und vollsten Entwicklung, in den Werken der großen Meister des sechzehnten Jahrhunderts in Venedig und Florenz, ist eine gewisse dekorative oder architektonische Empfindung stets wahrzunehmen.

Die Malerei stand noch in enger Verbindung mit der Architektur und bildete den Hauptschmuck der Kirchen und Paläste; so bewahrte sie eine eigene Vornehmheit und Würde des Stils. Die holländische

10. Kapitel.
Ein Gemälde
ein Muster.

10. Kapitel.
Ein Gemälde
ein Muster.

Schule durchbrach diese alten dekorativen und architektonischen Überlieferungen vielleicht mehr als eine andere mit ihren dem Innern der Häuser entnommenen und rein naturalistischen Motiven, ihrem realistischen Streben, ihrer Luftperspektive und ihrem Helldunkel — diesem lockenden Ziele der Malerei.

De Hooghe
und Ver Meer.

Aber unter den Meistern des siebzehnten Jahrhunderts, und zwar unter den besten, gab es solche wie De Hooghe und Ver Meer van Delft, die die dekorative Wirkung wieder belebten, welche durch ihre Meisterschaft im Helldunkel, ihre Meisterschaft, die Dinge in ihrer eigenen Atmosphäre darzustellen, wie in durchsichtige Schattentiefen verloren oder in geheimnisvolles Licht getaucht, nur erhöht zu sein schien.

Helldunkel.

In Bezug auf wunderbare ornamentale und würdevolle Zeichnung, die mit der höchsten zeichnerischen Sorgfalt und doch schon in helldunkel und getragenerem Tone jede Einzelheit durchdringt, kann es kein schöneres Beispiel geben, als das Porträt Jan Arnolfinis und seiner Gattin von J. van Eyck in unserer Nationalgalerie. Gemälde wie diese erscheinen wie wertvolle und kostbare Edelsteine an der Wand und würden die Mittelpunkte bilden, zu denen die herumhängenden farbigen Muster und Dekorationen hinleiteten, wie in dem Gemälde der kleine Spiegel die Figuren zurückwirft und auf der Wand erglänzt, gleichsam ein Gemälde im Gemälde.

Es ist von jedem Gesichtspunkte aus lehrreich, in solchen Werken die Massen und Verhältnisse der Farben, sowie ihre Töne und Werte zu studieren.

Ver Meer
1632.

Nehmen wir Ver Meers „Dame am Spinett“ in unserer Nationalgalerie.

Wir haben eine einfache weiße Wand von sehr kräftiger Wirkung, auf der das goldene Blattwerk des kleinen eine bräunliche Landschaft mit blau und

weißem Himmel umschließenden Rahmens und der 10. Kapitel.
breite schwarze Rahmen des „Cupido“ darstellenden Ver Meer
1632.



J. van Eyck:
Porträt Jan
Arnolfinis
und seiner
Gattin, Natio-
nalgalerie.

Gemäldes stark zum Beschauer sprechen, aber in die Ebene hinter der Figur in weißem Seidenkleide — einer ganz verschiedenen Art von weiß und wärmer und leuchtender als die Wand — fallen. Das Mieder ist

10. Kapitel.
Ver Meer
1632.

von stahlblauer Seide, die auf dem Plüschsitz des Stuhles wiederkehrt, während die blau und weiße Landschaft auf dem geöffneten Deckel des Spinetts die blau und weiße Landschaft an der Wand wiederholt und das

Ver Meer
van Delft:
Dame am
Spinett,
National-
galerie.



blau und weiße Motiv seinen leisen Widerhall in den kleinen Ziegeln findet, die den Fuß der Wand ein-
fassen. Der Fußboden ist abwechselnd mit schwarz
und weißen (geäderten) Marmorplatten bedeckt, was
einen wirksamen Gegensatz zu der Kleidung abgibt
und das ausdrucksvolle Schwarz des Gemälderahmens
wiederholt, die Unterlage des Spinetts ist ebenfalls

schwarz gestreifter Marmor. Ruhiges Tageslicht fällt durch die grünlich weißen bleigefärbten Fensterscheiben. Das nelkenbraune Holz des Spinetts und des Stuhles bewahrt die Farbenzusammenstellung davor, kalt zu wirken. Das Fleisch ist sehr blaß und elfenbeinähnlich im Tone, aber die Kleidung ist durch kleine scharlachrote Krausen und Goldpunkte in den die Schläfe umwindenden feinen Spitzen belebt.

10. Kapitel.
Ver Meer
1632.

Das kleine Gemälde ist eine Perle der Malerei und der Wahrheit des Tones, und zugleich würde es einem Ornamentisten ein reizvolles Farbenschema bieten.

Prüfen wir den van Eyck auf dieselbe Weise, so werden wir ein sehr reiches, aber ruhiges Farbenschema eines niedrigeren Grades finden, das im höchsten Grade dekorativ wirkt, aber mit außerordentlich realistischer Kraft dargestellt ist, verbunden mit dem vollendetsten Können und vortrefflichem Helldunkel und großer Wahrheit im Ton und Wert der Farbe als Porträtmalerei, sowie als Werk der Innenbeleuchtung.

Es ist, als ob man einen tatsächlichen Einblick in das häusliche Leben eines flämischen Bürgers des fünfzehnten Jahrhunderts gewönne.

Man scheint die stille Luft des friedlichen Zimmers zu atmen, das graue Tageslicht fällt durch die bleigefärbten Fensterflügel, von denen einer offensteht und uns einen schmalen Streifen des hellen Himmels und die Andeutung eines Gartens mit scharlachroten Blumen inmitten grüner Blätter zeigt.

Der Mann ist in einen langen pelzbesetzten Mantel von weinbraunem Sammet über einem schwarzen Rock und Beinkleid gehüllt. Er trägt einen zierlichen schwarzen Hut auf dem Kopfe, der beinahe dem hohen Hut des modernen Bürgers gleicht. Das blasse, verschlossene Gesicht erscheint unter ihm noch blasser und verschlossener, aber es stimmt mit den langen,

10. Kapitel.
Ver Meer
1632.

mageren Händen überein. Die Figur macht auf uns den Eindruck gesetzlicher Strenge und Trockenheit und erinnert an das feierliche Wesen eines Geistlichen. Die Frau zeigt den schlanken und charakteristischen Typus der Flämin, sie hat ein grasgrünes, mit weißem Pelz besetztes Kleid, einen pfaublauen Überwurf, einen gefältelten silberweißen Kopfputz, einen dunkelroten Ledergürtel mit silbernem Nähzeug. Ihre Figur hebt sich von dem gedämpften Rot der Bettvorhänge ab, das sich in dem roten Bezüge des Lehnstuhls und den roten Schuhen fortsetzt. Die Wand des Zimmers, das sich zum großen Teile in durchsichtigem Schatten verliert, ist von einem grünlich-grauen Tone, und in der Mitte zwischen den Figuren glänzt ein kreisrunder Konvexspiegel, der den Rücken der Figuren an der Wand zurückstrahlt. Feine Linien wiederholen in zarter Weise das Rot in dem Spiegelrahmen, der einen schwarz und roten inneren Fries hat. Eine Schnur Bernsteinperlen hängt an der Wand und wiederholt den Schimmer des glänzenden Armleuchters, der von der Decke herunterhängt und der mit hinreichender Genauigkeit gezeichnet ist, um von einem Handwerker nachgebildet zu werden.

Muster-
gemälde.

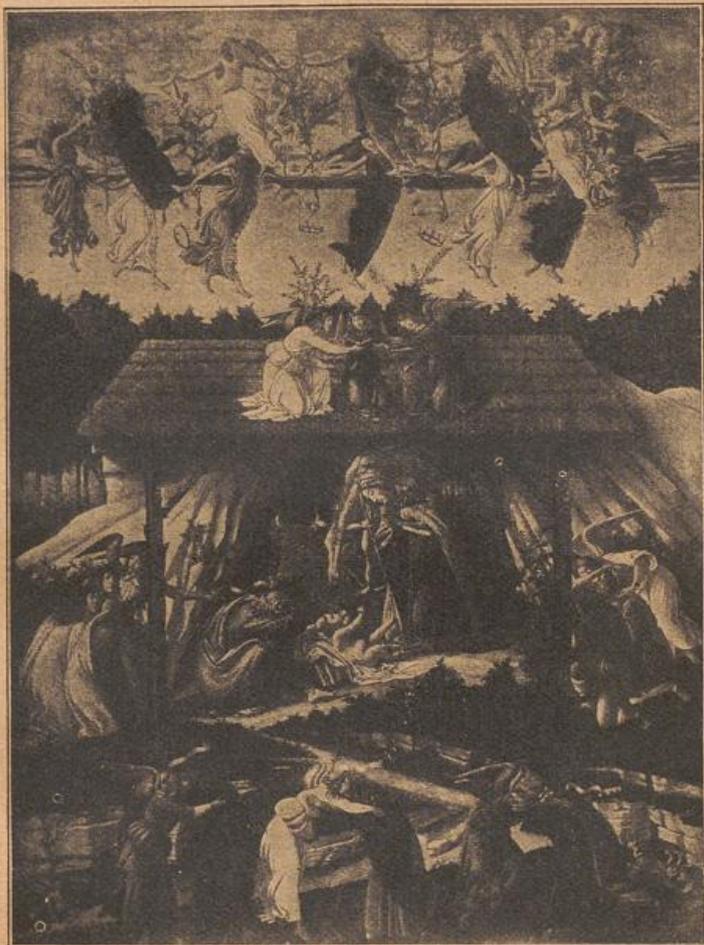
Sowohl Zeichner als Maler finden überreiche Anregung in diesem Gemälde, das ich neben Ver Meers „Dame am Spinett“ als Mustergemälde bezeichnen möchte, das will sagen: während sie durchaus vom Maler hergestellte Gemälde sind und alle Eigentümlichkeiten der Ölmalerei in der Wiedergabe der Farbtöne und Farbenwerte aufweisen, zeigen sie doch in ihrer Farbenzusammenstellung dekorative Eigenart und können in Muster von denselben Verhältnissen und Abstufungen der Farben übertragen werden.

Gemälde-
muster.

Um klarzumachen, was wir unter Gemäldemustern verstehen, müssen wir, wie erwähnt, zu den Wand-

gemälden des alten Ägyptens und der ursprünglichen Kunst überhaupt zurückgreifen; aber um ein viel späteres Beispiel zu nehmen, das aus der florentinischen

10. Kapitel.
Gemälde-
muster.



Botticelli:
Die Geburt.

Kunst des fünfzehnten Jahrhunderts stammt, wollen wir einen Blick auf Botticellis reizendes kleines Gemälde „Die Geburt“ in der Nationalgalerie werfen. Es besitzt all dies absichtliche, aber vielleicht instinktive orna-

10. Kapitel.
Gemälde-
muster.

mentale Bestreben der italienischen Kunst, und seine Farbenanordnung zeigt eine außerordentlich feine und zarte Erfindung in der strengsten Beziehung zum Vorwurf und zur Empfindung und ist mit der äußersten Feinheit und der zierlichsten Kunst zusammengestellt.

Der Kreis der Engel oben hebt sich z. B. zum Teil von einem vergoldeten Hintergrunde ab, der die Himmelswölbung bezeichnen soll. Sie tragen Ölzweige und die Farbe ihrer Gewänder wechselt folgendermaßen ab: rosa, oliv (mit gold durchschossen) und weiß.

Die rosafarbenen Engel haben olivgrün und weiße Flügel, die weißen Engel rosa und olivgrüne und die olivgrünen Engel weiß und rosa Flügel.

Dieser Teil des Gemäldes bildet an sich ein sehr schönes Mustermotiv, da es die Vorstellung des Friedens und Wohlgefallens erweckt.

Dann begegnen uns auf dem braun und goldenen Dach des Stalles drei weitere Engel, die beziehungsweise in weiß, rosa und grün gekleidet sind. Vor einem blassen Himmel erheben sich üppige Olivenbäume, die den Hintergrund bilden.

Die Jungfrau wirft den hellsten Schein in ihrem roten Unterkleide und dem himmelblauen Mantel. Hinter ihr befindet sich ein grauweißer Esel und eine fahlbraune Kuh.

St. Joseph ist in stahlgrau mit einem Mantel von Orangegoldfarbe gekleidet.

Das hellste Weiß begegnet uns in dem Tuche, auf dem das Christuskind liegt.

Ein Engel erscheint mit einer Gruppe von Männern, die zur Linken knien und sich von den weißen Felsen abheben; ihre Farben sind — die Flügel des Engels — pfaublau und grün und ein fahlrosa Kleid. Die nächste Figur ist in scharlach, die nächste in gelb

gekleidet, und der dritte Mann trägt fahlrosa über leuchtendem Grasgrün. 10. Kapitel. Gemäldemuster.

Von den Hirten zur Rechten ist der erste rotbraun und weiß, der nächste stahlgrau und der Engel weiß gekleidet mit rosa und blaßgrünen Flügeln.

Der Hintergrund ist durchgängig in warmem Weiß und Braun gehalten, mit dunkelolivfarbenem Gras und



Holbein:
„Die Ge-
sandten“,
National-
galerie.

Laub, so daß das Muster des Gemäldes in der Hauptsache ein Grund von oliv, gold und weiß ist, von dem sich rosa, weiße, blaue, gelbe, rosen- und scharlachrote Tupfen abheben, während die Farben in den Gruppen der Engel, die die Männer vorn umarmen, die tiefsten Töne aufweisen.

Der erste Engel in dieser Gruppe (zur Linken) trägt

10. Kapitel.
Gemälde-
muster.

grün mit gold durchschossen, weiß mit grün durchschossen und goldene Flügel, der Mensch ist in dunkeloliv und leuchtendes Karmoisinrot gekleidet.

Zunächst steht ein weißer Engel mit blaßrosa

Botticelli:
„Madonna
und Kind“,
National-
galerie.



Flügeln, der Mann ist grau gekleidet mit einem roten Mantel darüber.

Der letzte ist ein Engel in rosa mit rosa und roten Flügeln, während der Mann in scharlach mit einem grauen Mantel darüber gekleidet ist. Alle Männer

tragen Ölzweige, und die Gruppe veranschaulicht auf 10. Kapitel.
das eindrucksvollste die Vorstellung des „Friede auf Gemälde-
muster.



Carlo Crivelli:
Die Verkün-
digung.

Erden und den Menschen ein Wohlgefallen“, indem sie auf diese Weise sowohl der Farbe als der Vorstellung nach in dem Grundton, den der Kreis der Engel oben angegeben hat, endet.

10. Kapitel.
Gemäldemuster.

Es ist nicht nur ein liebliches Gemälde, sondern auch ein ausgezeichnetes Muster.

Ein anderes Beispiel eines Gemäldemusters, außerordentlich kräftig und glänzend in seiner Entwicklung der vollen Kraft und des vollen Wertes leuchtender Farben, zu denen das kräftigste Weiß und Schwarz den Kontrast bildet, findet sich in Holbeins glänzenden „Gesandten“, ebenfalls in unserer Nationalsammlung.

Perugino:
„Die anbetende Jungfrau mit dem heiligen Michael und dem heiligen Raphael und Tobias“, Nationalgalerie.



Das Rundgemälde der Madonna und des Kindes mit dem heiligen Johannes und einem Engel von Botticelli ist ebenfalls ein anderes schönes Beispiel eines Gemäldemusters sowie einer wohlangepaßten und den Raum angemessen ausfüllenden Zeichnung, zugleich erfüllt von feiner zeichnerischer Kunst, poetischem Empfinden und prunkvoller Farbe.

Noch strenger ornamental in Charakter und Absicht ist Carlo Crivellis „Verkündigung“. Erstaunlich reich an Erfindung und schön gezeichnetem Detail sowie von prächtiger dekorativer Wirkung in seinem

Farbenschema von ziegelrot, weiß, fleischfarben, stahlgrau, gelb, unterbrochen durch scharlach und schwarz, grün, blau und gold in Kleidern und Gewändern, die von Edelsteinen blitzen und von goldenen Streifen und Mustern glänzen.

Kaum weniger ornamental in seiner mehr bewußten Anmut und Renaissanceempfindung ist Peruginos Triptychon der anbetenden Jungfrau mit dem heiligen

10. Kapitel.
Gemäldemuster.

Perugino.



Tizian:
„Bakchos und
Ariadne“,
Nationalgalerie.

Michael auf dem einen Flügel und dem heiligen Raphael und Tobias auf dem anderen. Es ist eine glänzende tieftönige Harmonie von blau, warmen Fleischtönen und goldenem Haar, belebt durch Opalfarben, rosenrot, bronze, grün, weiß, purpurn, orange.

Tizians „Bakchos und Ariadne“ ist vielleicht mehr das, was ich geschildert habe, als ein Mustergemälde und zeigt einen viel späteren Typus. Der volle Strom der Farbe und der heidnischen Freude der Renaissance ist hier vorherrschend, dargestellt mit der meister-

Tizian.

10. Kapitel.
Tizian.

haften Freiheit der Zeichnung und dem wunderbaren Farbensinne des großen venezianischen Meisters. Blicken wir jedoch dem Leben, der Bewegung, dem Schwunge und der Jugendfrische der Figuren, der Kraft und Poesie, die die Darstellung begleitet, auf den Grund, so werden wir eine fein ornamentierte Zeichnung, ein außerordentlich reiches und verschwenderisches Farbenmuster finden. Wir haben die weit ausgebreitete Himmelswölbung von dunklem Blau, die von silberweißen und grauen Wolken durchzogen ist, während große Massen von braunem und grünem Laube sich über einem Streifen tiefblauen Meeres und einem Stücke leuchtend goldbrauner Erde in geschwungenen Linien von ihm abheben. Warme Fleischtöne, dunkel und blaß, unterbrechen dies mit einem strahlenden Muster von flatternden Gewändern in rosa, blau, scharlach, orange und weiß, die durch das gefleckte Fell der Leoparden, das schwarze der Hunde, die kupfernen Gefäße und das warme Weiß der zerwühlten Gewänder belebt werden.

Keats konnte dieses Gemälde im Sinne haben, als er sein Lied auf „Endymion“ dichtete:

Und wie ich saß, kam von den blauen Hügeln
Ein wilder Schwarm von Trunknen, kaum zu zügeln:
Die Bächlein rannen in das Purpurmeer.
's war Bakchos und sein Heer.

Trompeten schmettern hell, und Cymbelschläge
Ertönen silberklar in lust'gem Flug —
's war Bakchos und sein Zug.

Gleich frohen Winzern stiegen sie hernieder,
Entflammten Angesichts, bekränzt die Glieder,
Sie rasten tanzend durch das grüne Tal,
Dich zu verscheuchen, Qual!

Die „Himmlische und irdische Liebe“ desselben Malers in der Galerie Borghese in Rom ist ein noch

glänzenderes Beispiel von Farbe und Ton und ist wahrscheinlich das schönste aller Werke Tizians.

Bei Paolo Veronese finden wir allgemein eine kühlere Farbennote mit einer Hinneigung zur Zusammenstellung von Figuren mit klassischer Architektur, reichgemusterten Gewändern und den mannig-

10. Kapitel.
Tizian.

Paolo Veronese.



Madox
Brown:
„Christus
wäscht dem
heiligen
Petrus die
Füße“,
Tategalerie.

faltigsten Köpfen, die in gefälligem Gegensatz zu den strengen senkrechten Linien und glatten Oberflächen der Marmorsäulen stehen — eine prächtige und würdevolle Art von Gemäldemustern und im vollsten Umfange der Ausschmückung der venezianischen Kirchen und Paläste der Renaissance angepaßt.

Madox Browns „Christus dem heiligen Petrus die Füße waschend“, jetzt in der Tategalerie, ist ein modernes Gemäldemuster und zwar eines der schönsten.

Dies sind nur einige wenige Beispiele von vielen,

F. Madox
Brown.

10. Kapitel.
F. Madox
Brown.

und das Thema von Farbe und Muster ist ebenso wie der Ausdruck von Linie und Form, von dem das erstere ein Teil ist, so umfassend, und seine Seiten sind so zahlreich, daß zur erschöpfenden Behandlung und zur entsprechenden Illustrierung des Gegenstandes nicht zehn Kapitel, sondern zehnhundert nötig wären, und daß eine solche Aufgabe nur durch die Geschichte der Kunst selbst gelöst werden könnte.

Wenn irgend etwas, was ich über den Gegenstand gesagt habe oder mit Hilfe der Illustration habe deutlich machen können, etwas dazu beigetragen hat, Dunkelheiten zu beseitigen oder Studenten die Mühe zu erleichtern oder neue Gedanken über die Theorie, Geschichte oder Ausübung der Kunst in einem meiner Leser anzuregen, so werde ich die Überzeugung gewinnen, daß mein Werk nicht vergeblich gewesen ist, und jedenfalls kann ich nur sagen, daß ich mich bemüht habe, hier die Ergebnisse meines eigenen Nachdenkens und meiner Kunsterfahrung zu geben.

Viele mögen die Kunst lediglich als Mittel ansehen, sich den Lebensunterhalt zu erwerben, als eine Magd des Handels, als einen Zweig des Wissens, der nur insofern erworben werden kann, als man imstande ist, ihn anderen mitzuteilen, andere mögen sie als ihre Unterhaltung betrachten, wieder andere als verzehrendes, leidenschaftliches Streben, das die äußerste Hingabe erheischt; aber von was für einem Standpunkte wir sie betrachten mögen, wir wollen nie vergessen, daß das Streben nach der Schönheit in der Kunst das beste zur wissenschaftlichen Erziehung beiträgt, daß das Interesse an ihr stetig wächst und ihre Genüsse und Erfolge die verfeinertsten und befriedigendsten sind.