



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

# **Die Dekorationsmalerei mit besonderer Berücksichtigung der kunstgewerblichen Seite**

Text

**Eyth, Karl**

**Leipzig, 1894**

I. Allgemeine Begriffe und Erläuterungen.

---

[urn:nbn:de:hbz:466:1-93705](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-93705)

# I. ALLGEMEINE BEGRIFFE UND ERLÄUTERUNGEN.

1. Die Dekorationsmalerei. — 2. Das Darstellungsgebiet. — 3. Die Darstellungsmittel und die Darstellungsweise. — 4. Der Umriss als Formbegrenzung. — 5. Der Umriss als Farbentrennung. — 6. Das Licht. — 7. Die Farbe. — 8. Die Harmonie der Farben. — 9. Weiß, Grau und Schwarz, Gold und Bronzen. — 10. Vor- und zurückspringende Farben. — Schillernde Farben. — Die Farben bei künstlicher Beleuchtung. — 11. Die einfarbige, die ähnlichfarbige, die vielfarbige und die teilfarbige Malerei. — 12. Beleuchtung und Perspektive.

## 1. Die Dekorationsmalerei.

Die Dekorationsmalerei gehört zum Kunstgewerbe. Sie ist ein Kunsthandwerk, das in seinen einfachsten Leistungen zum gewöhnlichen Handwerk wird, in seinen höchsten aber vollwertig zur eigentlichen Kunst zählt. Die glattgestrichene Wand einerseits und das Deckengemälde, der figurenreiche Theatervorhang andererseits mögen als die Gegensätze gelten, zwischen welchen sich der Beruf des Dekorationsmalers entfaltet.

Die Malerei schafft ihre Bilder der Bilder wegen; sie ist Selbstzweck. Die Dekorationsmalerei schmückt die Werke der Architektur und verziert die Erzeugnisse der Gewerbe; sie ist Ausstattungskunst, daher auch der als gleichbedeutend benützte Ausdruck „Staffiermalerei“.<sup>\*)</sup>

Die Dekorationsmalerei ist vielseitig. Nach dem Ort, an welchem sie zur Anwendung gelangt, unterscheidet man die Zimmer- oder Stubenmalerei, die Kirchenmalerei, die Theatermalerei, die Fassadenmalerei u. s. w. In ähnlichem Sinne macht man eine Trennung in Wand- und Deckenmalerei. Für andere Zwecke und durchschnittlich in kleinern Maßstäben arbeiten die Schriften- und Wappenmalerei — auch als Schilderei bezeichnet —, die Gobelinmalerei, die Fahnenmalerei und die Transparentmalerei. Nach den Malmitteln und der Art der Technik bilden sich ebenfalls bestimmte Abteilungen: die Leimfarbmaleri, die Temperamalerei, die Oelmalerei, die Freskomalerei — auch Malerei a fresco genannt —, die Sgraffitomaleri u. a. m. Nach der Art der Ausführung sind zu nennen: die glatte Malerei oder Tüncherei; die bunte oder vielfarbige (polychrome) Malerei, die Graumalerei oder die Malerei grau in grau, als Nachahmung einfarbiger Plastik; die Holz- und Steinmalerei, als Nachahmung der Maserung der Hölzer und der Aderung des Marmors, deshalb auch als Maserieren und Marmorieren bezeichnet. Zur Dekorationsmalerei im weiteren Sinne zählen dann auch das Lackieren, die Lackmalerei, das Bronzieren, das Vergolden und Versilbern, sowie das Fassen oder Ausfassen von Heiligenfiguren, Altären und anderen kirchlichen Gegenständen in

<sup>\*)</sup> Dekorieren = verziern, schmücken, vom lateinischen *decorare*. Dekoration = Verzierung, Ausschmückung, vom lateinischen *decoratio*. — Staffieren = ausstatten, ausschmücken, vom französischen *etoffer*, früher *estoffer*, dessen Stamm mit dem deutschen Wort Stoff zusammenfällt.

Eyth u. Meyer, Malerbuch.



Gold und Farben (polychrome Plastik — Fassmalerei). Nach den darzustellenden Gegenständen oder Formen, nach dem sog. Vorwurf redet man von ornamentaler, von figürlicher Malerei, von der Landschafts-, von der Blumenmalerei, vom Stilleben u. s. w. und in Bezug auf die Anlehnung an berühmte Vorbilder dekorativer Malerei aus früheren Zeiten sind wiederum besondere Benennungen gebräuchlich, wie z. B. die pompejanische Malerei, die italienische oder Grotteskenmalerei.

Schon diese einfache Aufzählung erweist die Vielseitigkeit der Dekorationsmalerei zur Genüge. Sie giebt einen Vorbegriff, nach wie vielen Seiten der Dekorationsmaler sein Wissen und Können ausgestalten kann. Als Künstler muß er zeichnen und malen können; er muß die Form und die Farbe gleichwohl beherrschen; er muß Verständnis für Stil und die Gliederungen der Architektur haben und wenn er etwas Besonderes leisten will, so muß er selbständig entwerfen können und die Gesetze der Ornamentik, die Regeln der Perspektive, die Lehren der Anatomie, die Kostümkunde, die Heraldik dürfen ihm nicht fremd sein. Außerdem muß er als Handwerker und Geschäftsmann, angewiesen auf Hilfskräfte, rechnen können. Er muß es verstehen, sich den Wünschen des Architekten, des Auftraggebers anzupassen.

Wer dies alles richtig bedenkt, der wird — sei er, wer er wolle — auf den Dekorationsmaler nicht herabsehen. Dieser aber sollte sich eine Ehre daraus machen und es mit Stolz sein. Die Dekorationsmaler nennen sich, und wohl nicht allein der Kürze wegen, gerne kurzweg: Maler. Das ist nicht taktvoll. Ein Teil der Maler hat dies als Uebergriff in die eigenen Rechte aufgefaßt. Sie haben die eingerissene Scheidewand wieder aufgerichtet und heißen sich zum Unterschied: Kunstmaler. Das ist überflüssig, nicht kollegial und klingt nicht geschmackvoll. Ein Dekorationsmaler kann ein großer Künstler sein und ein Maler kann recht handwerkmäßig malen, wie selbstredend auch umgekehrt.

Der große Rafael war nicht nur ein Maler, sondern auch ein Dekorationsmaler allerersten Ranges.

## 2. Das Darstellungsgebiet.

Dasjenige, was einer Malerei zum Vorwurf dient, der zur Darstellung kommende Gegenstand oder Gedanke wird als Motiv bezeichnet. Es giebt demnach ornamentale, figürliche, architektonische, landschaftliche, heraldische Motive u. s. w.

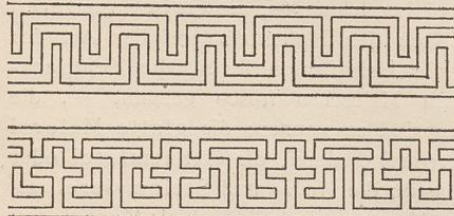


Fig. 1.

Mäander, gebildet durch Linienreihung.

Die ornamentalen Motive können wieder dreierlei Art sein: geometrisch, der Natur entlehnt oder künstliche Dinge, d. h. Erzeugnisse der Menschenhand zu Grunde legend.

Geometrische Motive entstehen durch regelmäßige Reihung und Zusammensetzung von Punkten, Linien und Figuren, durch die Felderteilung von Figuren, durch die Verschneidung von Kreisen etc. So entstehen durch Linienreihung die Mäander der Fig. 1, durch Figurenzusammenstellung das Flächenmuster der Fig. 2, durch Felderteilung eines Rechtecks die Decke der Fig. 3, durch Kreisverschneidungen die gotischen Maßwerke der Fig. 4.

Von den natürlichen Motiven stellt weitaus die meisten die Pflanzenwelt und man spricht in diesem Sinne von der Flora des Ornaments. Der Akanthus, der Lorbeer, die Rebe, der Epheu sind bekannte Beispiele. Die Fig. 9 zeigt ein reiches Akanthusrankenornament mit



figürlichen Zuthaten und die drei Ornamente der Fig. 5 verwerten Hopfen, Mohn, Aehren, Kornblumen etc. In geringerem Maße ist die Tierwelt beteiligt. Bekannte Beispiele aus der

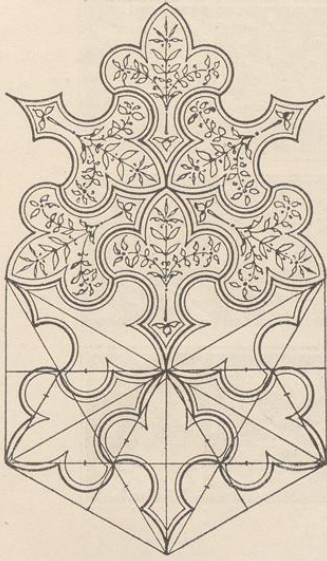


Fig. 2.

Flächenmuster, gebildet durch Figurenzusammenstellung.

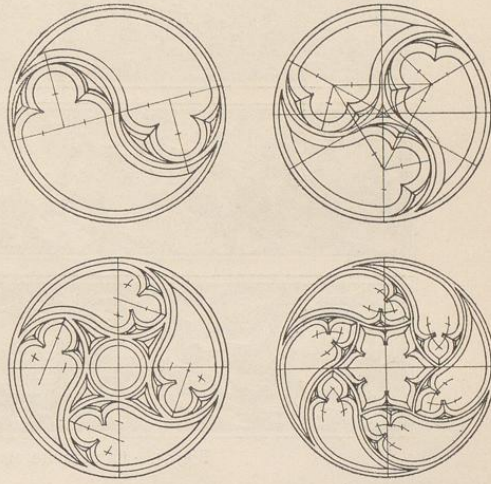


Fig. 4.

Gotische Mafswerke. Sog. Fischblasenornamente.

Fauna der Ornamentik sind der Löwe, der Adler, der Delphin. Die Fig. 6 zeigt den Adler in Verbindung mit einem Eichenlaubkranz nach einem römischen Relief und in Fig. 7 ist ein

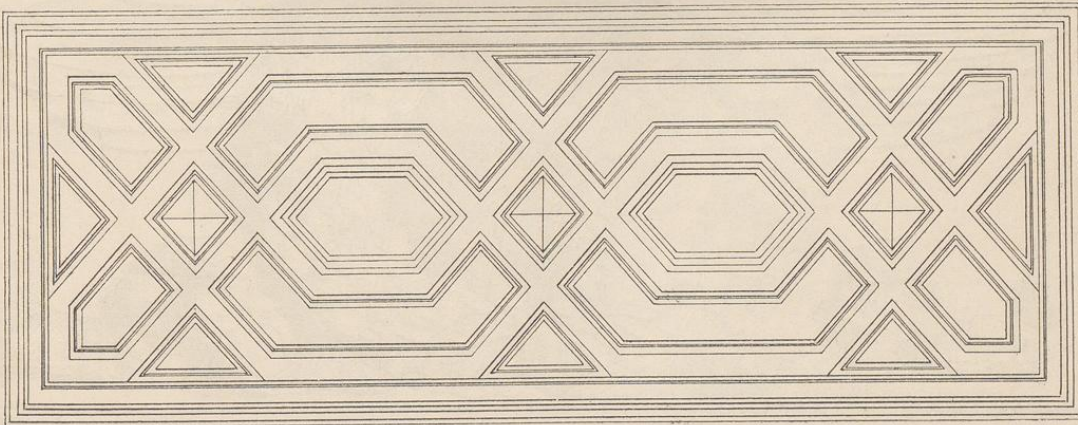


Fig. 3.

Felderteilung einer rechteckigen Decke.

Delphinenpaar abgebildet, von einem Renaissanceornament herrührend. Auch der menschliche Körper wird ornamental verwendet und zwar hauptsächlich in der Form von Masken, Fratzen,





Engelsköpfen (Fig. 8). Ausserdem werden menschliche Formen mit tierischen und pflanzlichen zu Phantasiemotiven verbunden. Hierher zählen menschliche Halbfiguren, welche sich in



Fig. 5. Ornamente von L. Hellmuth.

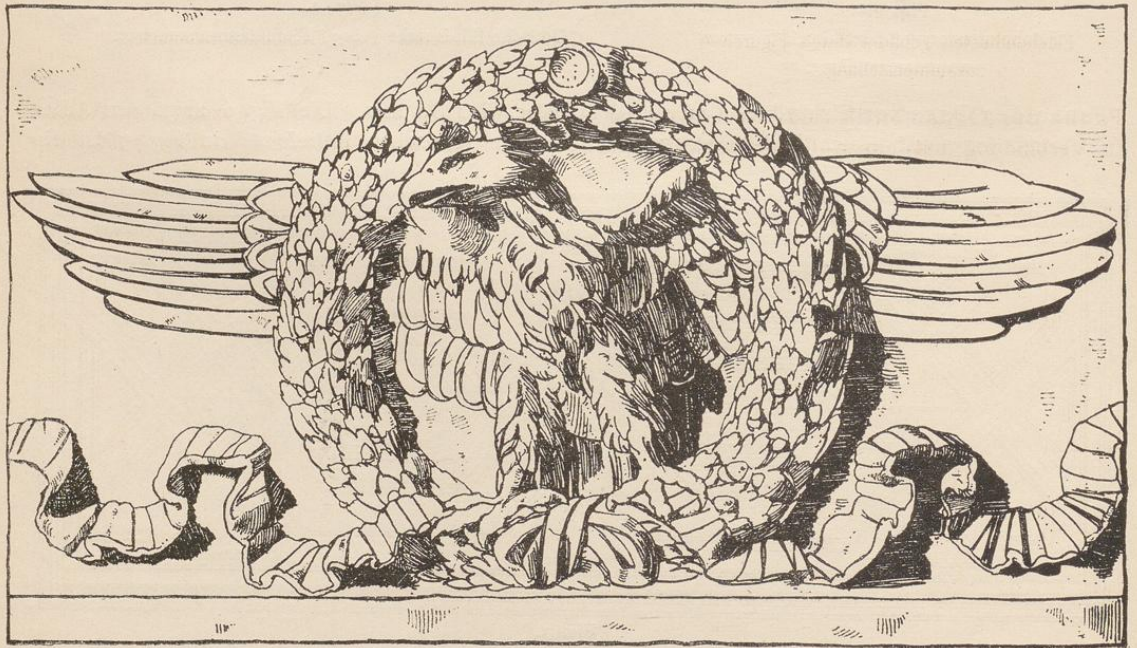


Fig. 6. Eichenlaubkranz mit Adler. Römisches Relief.

Akanthusranken auflösen (Fig. 9), Sphinxen, Kentauren, Grottesken u. a. Eine Zusammenstellung von grottesken Figuren nach italienischen Renaissanceornamenten giebt Fig. 10.



Die Zusammenstellung künstlicher Dinge zu Ornamentmotiven bezeichnet man als Embleme. Es giebt Embleme der Kunst, des Handwerks, der Wissenschaft, der Technik etc. Als Beispiel giebt Fig. 11 ein Emblem der Malerei. Dieselbe ist durch Palette, Pinsel, Malstock und anderes veranschaulicht und in ähnlichem Sinne bilden sich die Embleme der Musik, der Architektur, der Bildhauerei, der Gewerke etc. durch Zusammenstellung der betreffenden Instrumente, Geräte und Erzeugnisse.

Die Gruppierung von Waffen, Marinezeug, Kriegs- und Jagdbeuten benennt man als Trophäen. Die Fig. 12 bildet einige Beispiele ab.

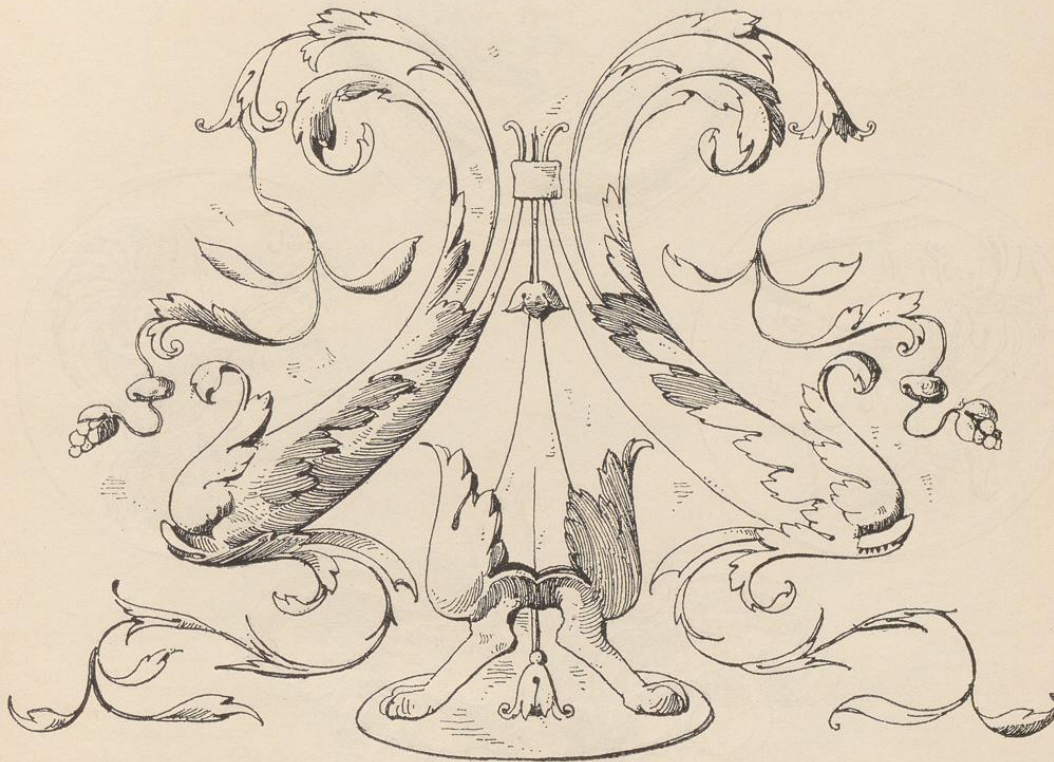


Fig. 7.

Delphinenornament. Italienische Renaissance.

Embleme und Trophäen sind gewissermaßen stilisierte Stillleben von bestimmter Zusammensetzung.

Die Zusammenstellung von Früchten, Blumen, Muscheln u. a. in der Form von Gehängen heisst man Guirlanden oder Festons. In Friesen hängen sie bogenförmig, auf Pilastern dagegen in senkrechter Linie. Die Fig. 13 giebt ein Blumengehäng in Bogenform und Fig. 14 zeigt ein Lorbeergewinde in aufsteigender Richtung. Häufig werden Blätter, Blumen und Früchte auch in der Form kreisrunder Kränze gewunden (Fig. 6); seltener ist die ornamentale Anordnung zu Sträussen. Diese Art eignet sich mehr zur naturalistischen, als zur stilisierten Wiedergabe.

Aufgehängte Stoffe und Tücher werden als Draperien benannt (Fig. 15); derselbe Ausdruck gilt, nebenbei bemerkt, auch für die Gewandungen in der figürlichen Malerei.



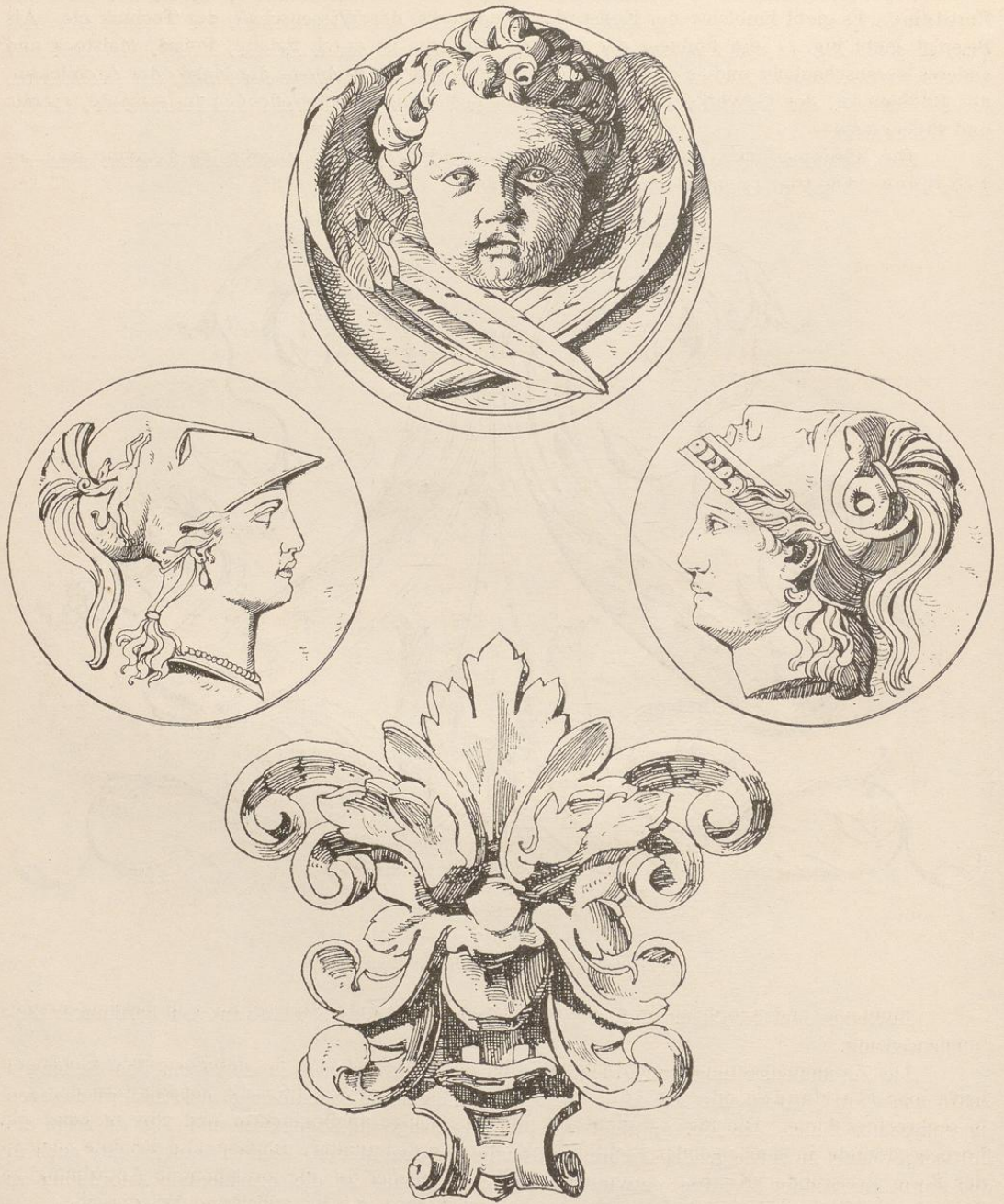


Fig. 8.

Engelsköpfchen, Profilköpfe der Minerva und Fratze.



Eine ähnliche Rolle, wie die ornamentalen Draperien spielen die fliegenden Bänder, die mit ihren Schleifen und Quasten zum Zusammenraffen der Festons und Guirlanden dienen, aber auch in Emblemen, Trophäen und anderweitig vorkommen. (Vergleiche Fig. 13 und 16.) Sie sind nicht zu verwechseln mit den Schrift- oder Spruchbändern, welche nach Art gerollter, aufgeschlitzter Papiere allerlei Inschriften, Sprüche und Devisen aufnehmen. Zwei derartige Spruchbänder nach Burgkmair und Dürer zeigt die Fig. 17.

Aus den Spruchbändern scheinen die Kartuschen entstanden zu sein, die in der Schilderei eine bedeutende Rolle spielen, teils rein dekorativ sind, vielfach aber auch Inschriften, bildliche Darstellungen, Wappen u. a. aufnehmen und umrahmen. Das Kartuschenornament kommt zur Zeit der Renaissance in Aufschwung und steht zur Barock- und Rokokozeit in besonderer Blüte. Wir veranschaulichen in Fig. 18 das vielseitige und umfassende Gebiet durch einige Beispiele.



Fig. 9. Akanthusornament mit figürlichem Beiwerk.

Weitere Motive werden der ornamentalen Malerei gestellt durch das Schrift- und Wappenwesen. Zierschriften, Initialen (verzierte Anfangsbuchstaben) und Monogramme (verschlungene Buchstaben und Chiffren) sowie die sog. heraldischen Prachtstücke sind hierbei in erster Reihe beteiligt. Ihrer Wichtigkeit entsprechend werden sie im Verlaufe des Buches besonders behandelt werden.

Man kann die Ornamente, unabhängig von den zu Grunde liegenden Motiven, auch nach der Art ihrer Anwendung einteilen, nach der Aufgabe, die ihnen zugewiesen wird. In diesem Sinne sind die Verzierungen entweder streifenartig; sie bilden Bordüren, Friese und Einfassungen in der Form von Mäandern, Ketten- und Flechtbändern, Blumen- und Rankenbändern etc. (Fig. 19), oder sie gestalten sich als sog. freie Endigungen zu Krönungen, zu Ab schlüssen nach unten und zur Seite (Fig. 20); sie treten als architektonische Gliederungen



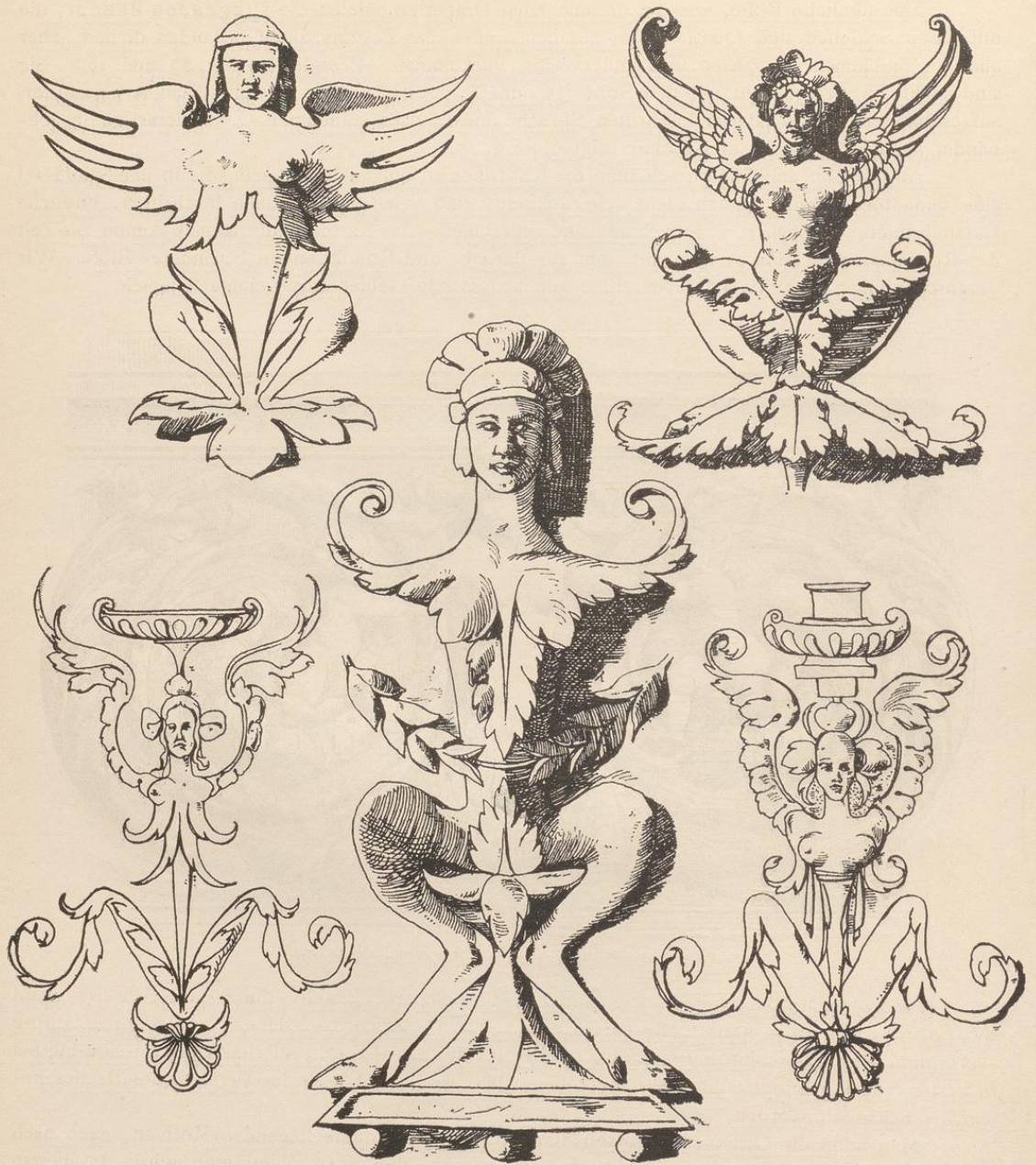


Fig. 10.  
Groteske Figuren.

auf, als Eierstäbe, Blattwellen, Karniese, Sockel, Gesimse etc. (Fig. 21); sie ahmen in freier Weise die stützenden Formen der Architektur nach in der Gestalt von Säulen, Kandelabern, Pilastern,



Docken, Hermen, Karyatiden, Atlanten und Konsolen (Fig. 22); sie passen sich als abgepasste Muster in bestimmt begrenzte Felder ein und heißen dann Füllungen (Fig. 23) oder sie bilden schliesslich nach Art der Tapete endlose, unbegrenzte Musterungen, die beliebig abgeschnitten oder vergrößert werden können. Tapetenartige Wandmalereien bezeichnet man auch als Teppichmuster oder kurzweg als Teppiche (Fig. 24).

Eine weitere Gruppe von Ornamenten bilden die verschiedenen Arten der Umrahmungen (Fig. 25).



Fig. 11.  
Emblem der Malerei.

Damit dürfte in großen Zügen das Gebiet der ornamentalen Malerei geschildert sein. Ornamente, welche man nicht definieren kann, mögen als Schnörkel gelten.

Die Ornamentik des Dekorationsmalers erstreckt sich in erster Reihe auf das Innere und Äußere der Gebäude. Im Innern kommen Decken und Wände in Betracht. Die gemalte Decke zeigt im einfachen Fall einen glatten Grund (Fond oder Spiegel), umrahmt von Friesen oder Bordüren. Gewöhnlich tritt eine Auszeichnung der Deckenmitte hinzu in der Form einer Rosette, mit welchem Ausdruck jedes runde, zentral entwickelte Ornament bezeichnet zu werden

Eyth u. Meyer, Malerbuch.





Fig. 12. Verschiedene Trophäen.



pflügt (Fig. 26). Um den Uebergang zwischen den Friesen und dem Spiegel zu vermitteln, werden gerne sog. Eck- und Mittelstücke eingeschaltet, welche übrigens auch für sich allein die Deckenmalerei bilden können (Fig. 27 und 28). Reichere Decken entstehen, wenn die ganze Fläche in Felder abgeteilt wird, die für sich verziert werden. Ein Beispiel einer solchen Felderdecke zeigt Fig. 29. Wiederholt sich die Felderteilung in gleichartiger Weise, so entsteht die Kasettendecke, wobei die einzelnen Felder oder Kassetten meistens ein Rosettenornament aufnehmen (Fig. 30). Die reichste Deckenverzierung aber entsteht, wenn dieselbe durch ein einheitliches Deckengemälde gebildet wird (Fig. 31).

Der Uebergang von der Decke zur Wand wird durch Gesimse gebildet, welche gewöhnlich eine große Kehle, die sog. Voute einschließen, für welche fortlaufende Ornamente mit aufsteigender Entwicklung am geeignetsten sind.

Die Wände werden, wenn sie überhaupt bemalt werden sollen, meist wieder in Felder von rechteckiger Form geteilt. Die Felder werden durch Pilaster, Friese etc. getrennt. Die Rechtecksfelder, insonders die hochgestellten, führen den Namen Panneaux und wenn sie schmal sind Paneele (Fig. 32). Die über den Thüren angebrachten Verzierungen heißen Superporten oder Sopraporte (Fig. 33). Zwischen den Wandmalereien und dem Boden schalten sich gewöhnlich hölzerne Tafelungen, Marmorverkleidungen oder entsprechend gemalte Sockel ein. Die Wandmalerei kann ornamental, figürlich oder landschaftlich sein. Im letztern Falle treten nicht selten gemalte Architekturen hinzu, als ob man in das Freie sehen könnte: Balustraden, Säulen- und Pfeilerstellungen, die dann mit den Bildern als Prospekte bezeichnet werden (Fig. 122 und 123).



Fig. 13. Blumenguirlande.



Dekorative Malereien am Aeußern der Gebäude sind seltener. Vollständig bemalte Fassaden nach Art alter Renaissancehäuser werden gelegentlich neuerdings wieder ausgeführt; in der Regel



Fig. 14.  
Lorbeerfeston.

aber beschränkt sich die Malerei auf einzelne hervorragende Stellen. Hierher zählen die Fenster- und Thürumrahmungen, die Friese zwischen Stock- und Fenstergerüste, der Hauptfries unter



dem Gesimse, Giebelfelder etc. Zur Aufnahme von Einzelbildern werden öfters sog. blinde Bogenstellungen angeordnet oder auch Bogenfriese, deren halbrunde Felder als Lünetten

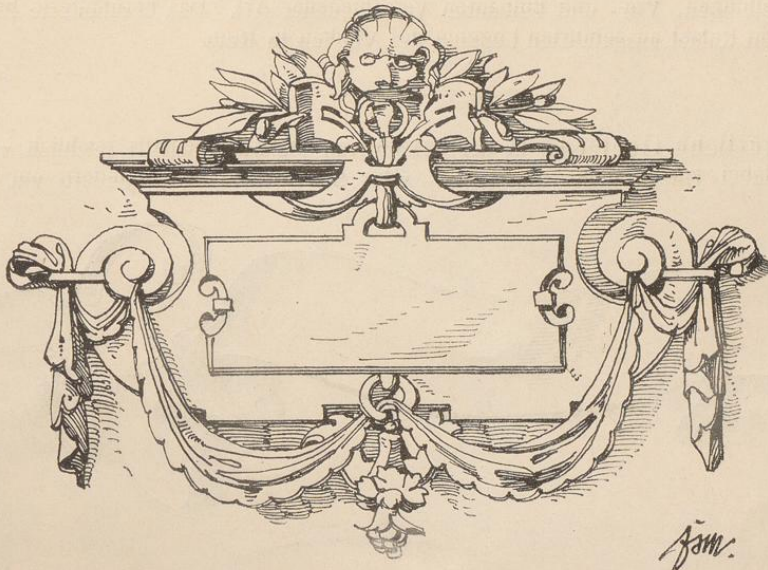


Fig. 15.

Schriftschild, mit Draperien behangen.

bezeichnet werden, während man unter Zwickeln die Räume versteht, welche zwischen den Bogen und der horizontalen Abdeckung verbleiben. Kreisrund oder elliptisch umrahmte Felder

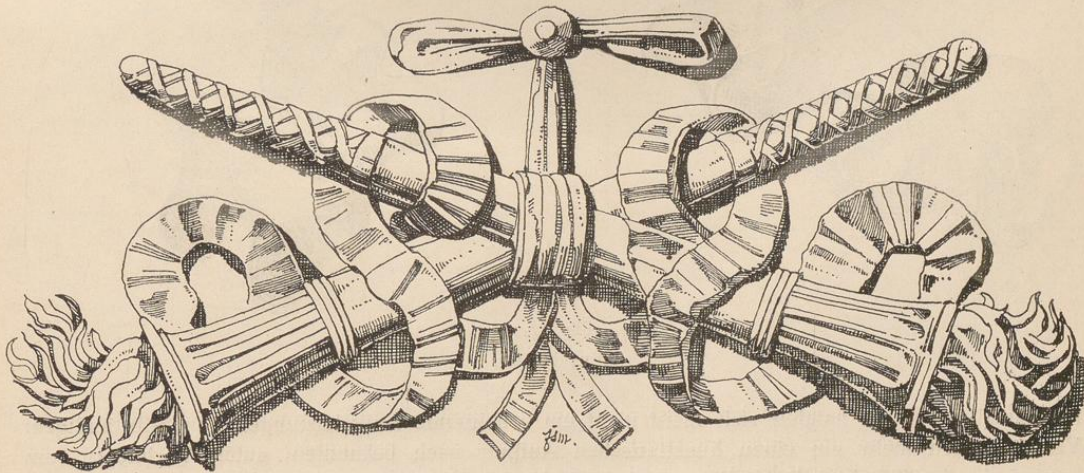


Fig. 16.

Gekreuzte Fackeln und fliegende Bänder.

führen den Namen Medaillon. Die Giebel- und Bogenfelder der Fenster und Thüren, insbesondere an kirchlichen Bauten heißen Tympanon. Erkerartige Vorbauten zur Aufnahme von Figuren sind



Baldachine; sie können plastisch oder bloß gemalt sein. Zur Außenmalerei eignen sich, weil die Malereien besser geschützt sind, hauptsächlich Arkaden und Loggien, d. s. gedeckte, seitlich offene Bogenstellungen, Vor- und Einbauten verschiedener Art. Das berühmteste Beispiel dieser Art sind die von Rafael ausgeführten Loggien des Vatikan in Rom.

Das figürliche Gebiet ist in der dekorativen Malerei ebenfalls reichlich vertreten. Es handelt sich dabei jedoch nicht um Tafel- oder Staffeleibilder, sondern um Wand- und

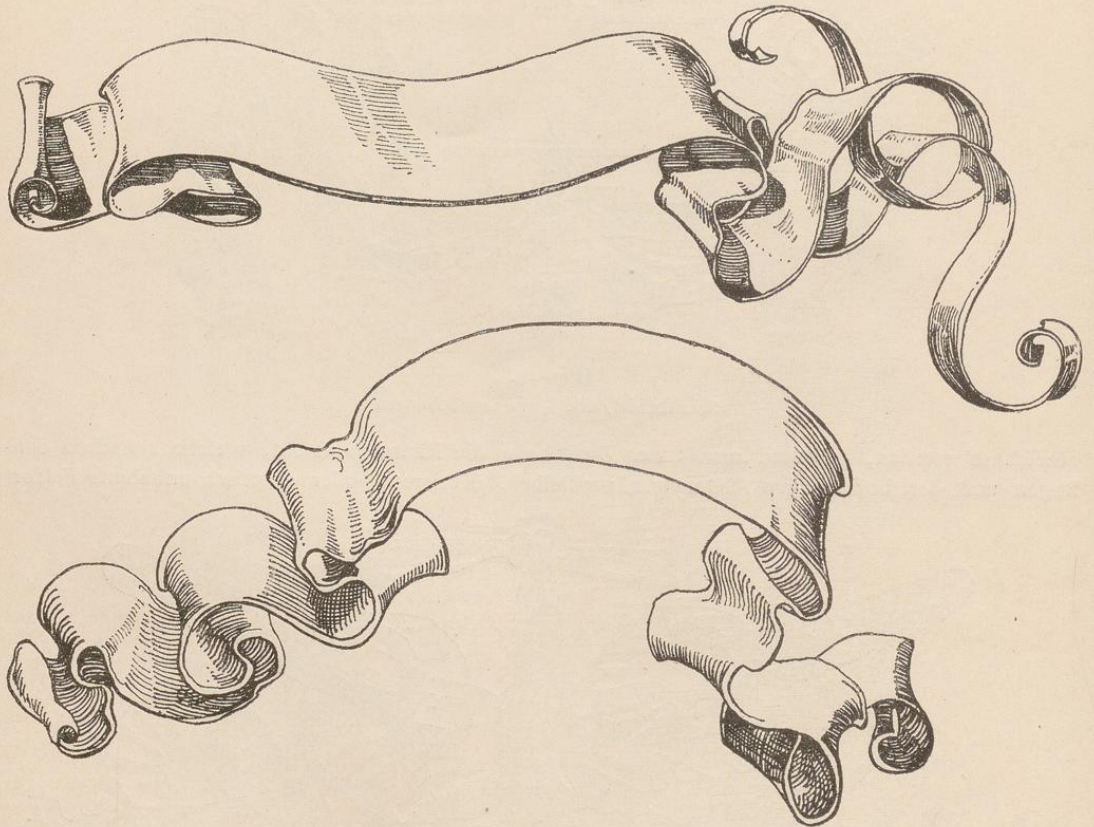


Fig. 17.  
Spruchbänder.

Deckenmalereien. Es handelt sich meist nicht um bedeutende Kunstleistungen von selbständigem Wert, sondern mehr um einen künstlerischen Aufputz nach bekannten, guten Vorbildern, um Kopien in vereinfachter Behandlung und verändertem Maßstabe. Die figürliche Malerei ist in diesem Sinne eine Art Abklatsch der hohen Kunst, ähnlich wie die Bücherillustration.

Wie bereits erwähnt, tritt das figürliche Element als Bestandteil der Ornamentik auf in der Form von Halbfiguren, Schildhaltern, Karyatiden, Hermen, Atlanten etc. Ferner werden in der Wand- und Deckenmalerei, auf Fahnen, Ofenschirmen, spanischen Wänden, Transparenten etc. im



ornamentalen Teil nicht selten bestimmte Felder ausgespart, welche eine figürliche Malerei aufnehmen. Je nach dem Uebergewicht des einen oder andern Teils ist dann die Ornamentik die Umrahmung des eigentlichen Bildes, oder die Bilder sind nur besonders hervortretende Punkte

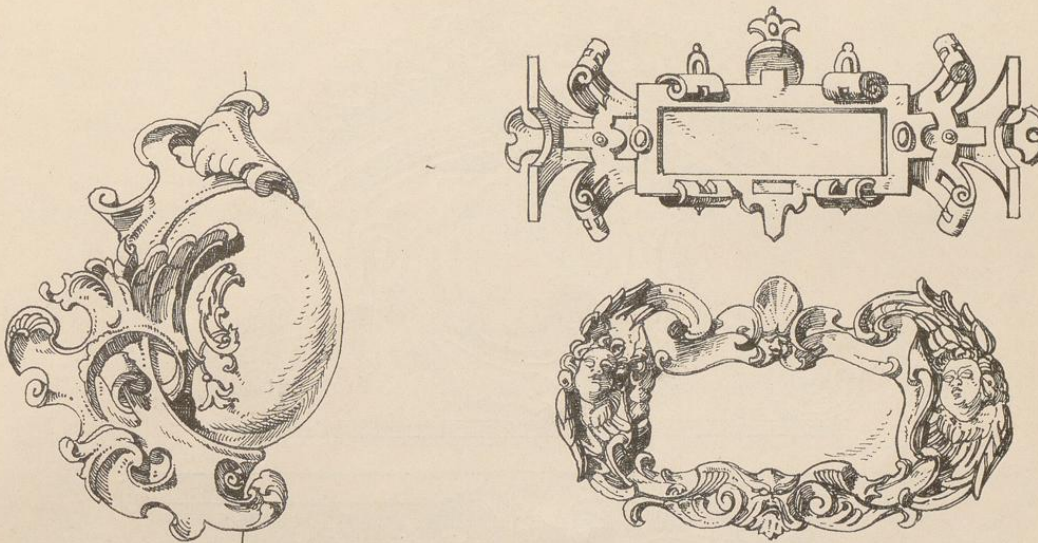


Fig. 18. Kartuschen.

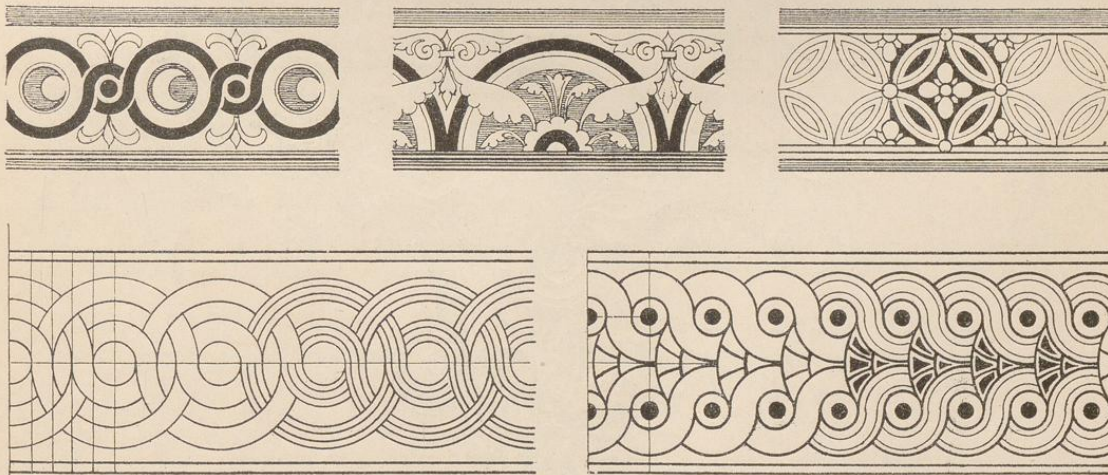


Fig. 19. Bordüren, Friese und Einfassungen.

der Gesamtverzierung. Seltener übernimmt die figürliche Malerei für sich allein die Dekoration, wie etwa in den sog. Kinderfriesen (Fig. 34).



Der Apparat der figürlichen Malerei ist mannigfaltig. Die größten Aufgaben stellt das Geschichtsbild (Historienmalerei). Martyrien, Legenden, Passionsbilder und Stationen

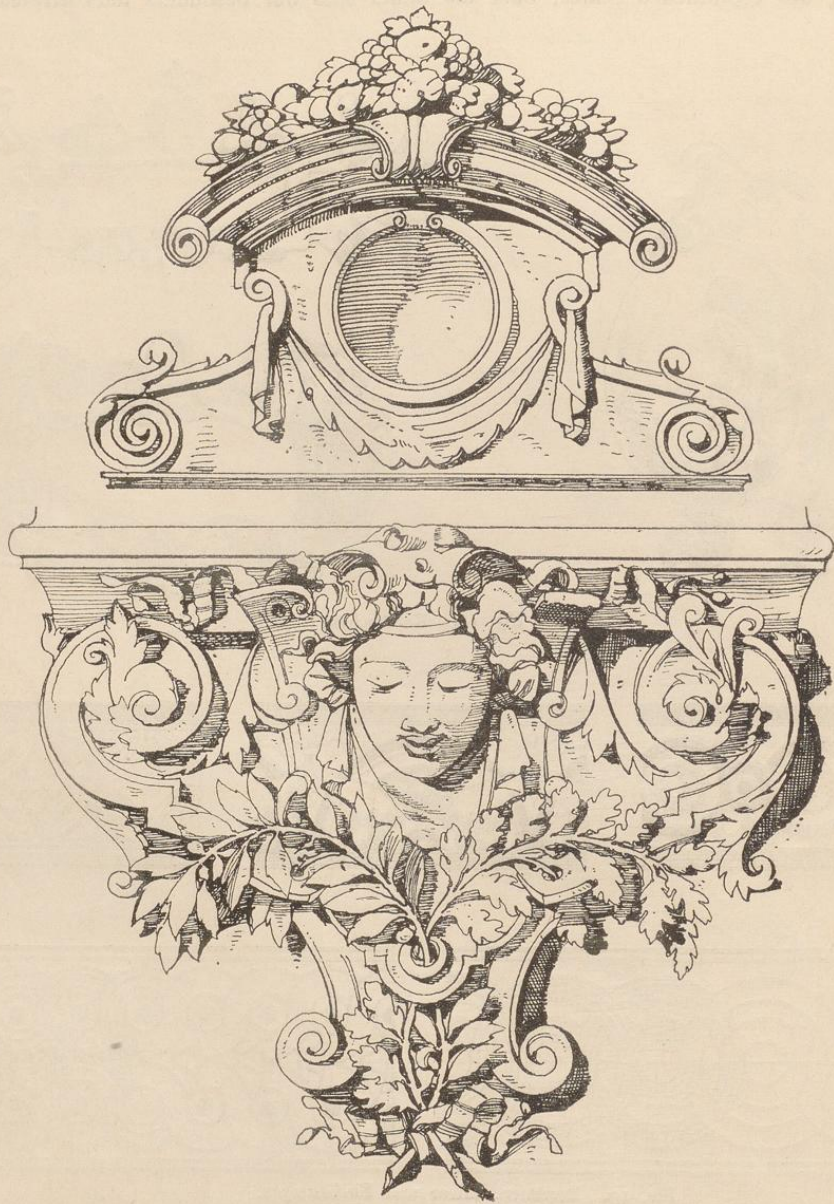


Fig. 20.

Krönende und nach unten abschließende Ornamente.

sind Anwendungen desselben auf die Heiligengeschichte; Mythologien und Sagen behandeln die unverbrieften Götter- und Heldengeschichten der Vorwelt. In der kirchlichen Malerei spielen



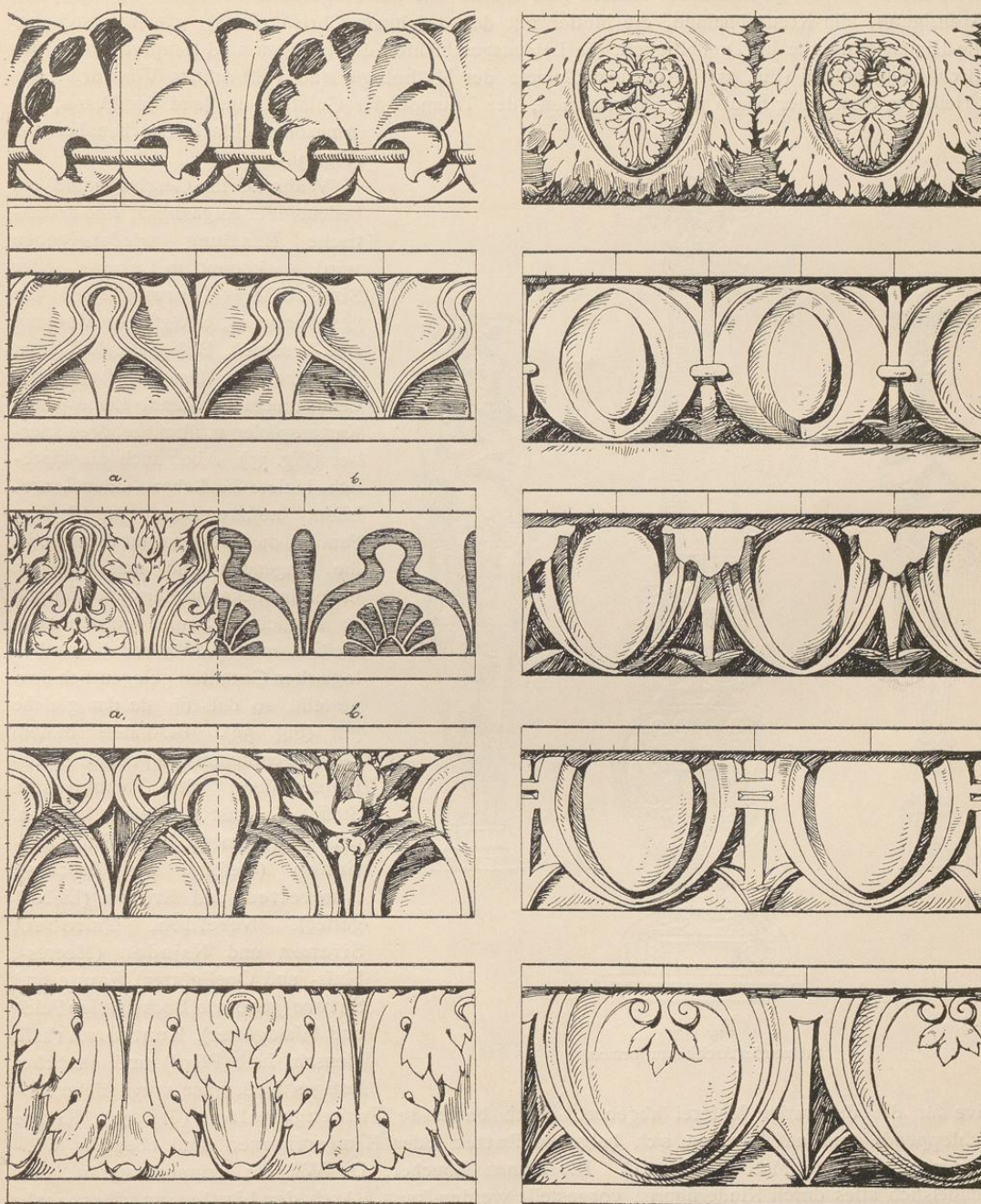


Fig. 21.

Architektonische Gliederungen.



die erstern, in der profanen die letztern ihre Rolle. Die Leidensgeschichte Christi (Passion), die Kreuzigung, die Kreuzabnahme, die Mutter mit dem Leichnam Christi (Pietà), die Auferstehung, die Himmelfahrt, die hl. Dreifaltigkeit, die Leidensgeschichten der Heiligen sind Hauptvorwürfe der kirchlichen Malerei (Fig. 35). Aus dem Gebiete der Mythologie sind vielbenützte Vorwürfe: das Urteil des Paris, der Raub der Sabinerinnen, der Triumph der Galatea, die Jagd der Diana, die Amazonenschlacht, Bacchanalien etc.

(Fig. 36).

Während im Geschichtsbild ein bedeutender Augenblick, eine dramatische Handlung wiedergegeben wird, so kommt im Lebens- oder Sittenbild (Genremalerei) ein gewöhnlicher, alltäglicher Vorgang zum Ausdruck. Ballspielende Kinder, musizierende Damen, zechende Landsknechte, kosende Liebespaare, Kartenspieler u. ähnl. gehören hierher (Fig. 37). Aber auch die kirchliche Malerei hat Lebens- oder Genrebilder aufzuweisen: die heilige Familie, die Madonna mit dem Kinde, die singenden und musizierenden Engel sind bekannte Beispiele (Fig. 38). In ähnlichem Sinne werden auch die Götter der Antike und die mythologischen Gestalten gelegentlich dargestellt, so daß für sie das gleiche gilt (Fig. 39). Besonders diesem Gebiete entnimmt die profane Dekorationsmalerei ihre dankbarsten Stoffe. Es läßt sich nicht leugnen, daß Bacchanten und Bacchantinnen (Gefolge des Bacchus), Amoretten und Eroten (Liebesgötter), Nereiden, Tritonen, Sirenen und Najaden (Meeres-, Fluß- und Quellgötter), Faune und Satyre (gehörnte, bocksfüßige Feld- und Waldgötter), Kentauren (halb Mensch, halb Pferd) und ähnliches lustiges Volk ganz vorzügliche Mo-

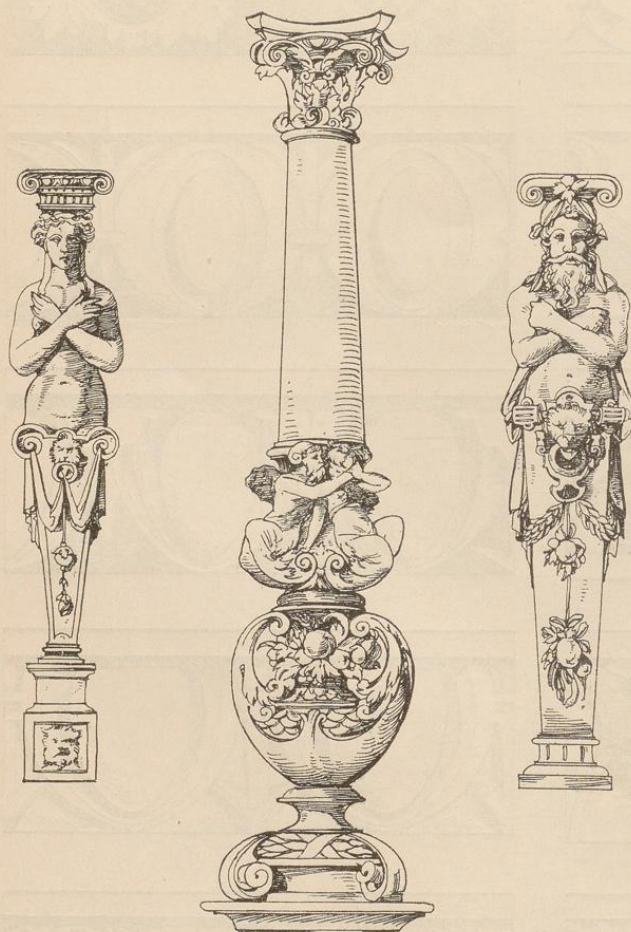


Fig. 22.

Stützende Architekturformen.

tive für die dekorative Malerei abgeben. Auch badende Frauengestalten (Fig. 40), Kränze schleppende und auf Wolken sich balgende Putten oder Kinderfiguren sind ebenfalls willkommene, beliebte Motive (Fig. 41). Die Namen Boucher, De Wit etc. erinnern daran, daß schließlich alles durch Kinderfiguren vorgestellt werden kann. Auch der Idyllen und Pastorale (Schäferereien, Liebesscenen im Hirtengewand) eines Watteau und seiner Schüler ist zu gedenken (Fig. 42).



Eine gewichtige Rolle in der dekorativen Malerei spielt auch das Ideenbild, das Sinnbild oder die Allegorie. Es entsteht, wenn abstrakte Begriffe und Vorstellungen figürlich dargestellt werden, ähnlich wie die Embleme es auf ornamentale Weise thun. Tugenden, Laster, Zeitalter, Lebensalter, Jahreszeiten, Tag und Nacht, Künste, Wissenschaften, Handel, Verkehr, Krieg, Friede, die fünf Sinne, die sieben Todsünden und zahllose andere Begriffe lassen sich auf diese Weise vorstellen. Die Allegorie bildet ein vorzügliches Mittel, die Ausstattung eines Raumes mit seinem Zwecke in Verbindung zu bringen. Zu den Sinnbildern kirchlicher Malerei zählen z. B.

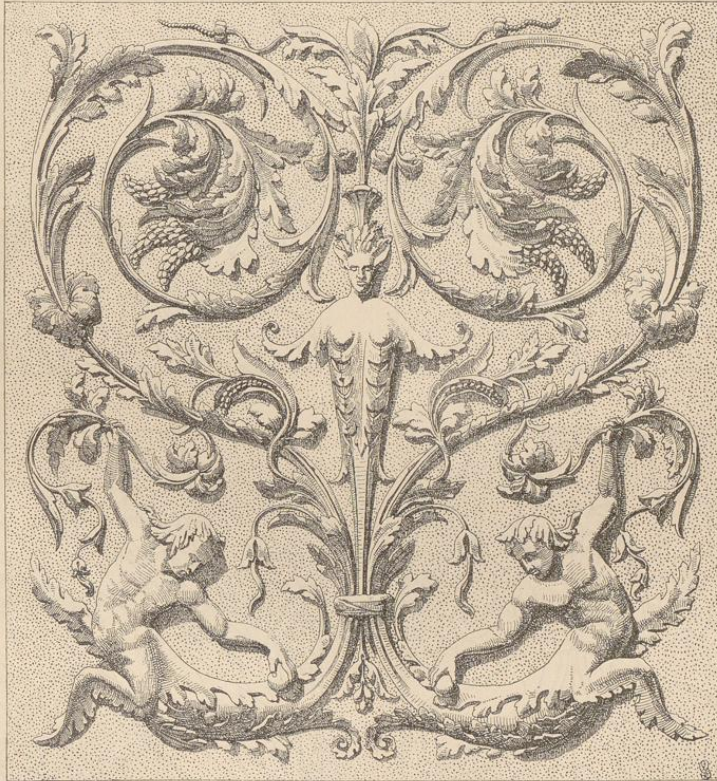


Fig. 23.

Füllung. Italienische Renaissance.

Glaube, Hoffnung und Liebe, Himmel und Hölle, Gottes- und Nächstenliebe, altes und neues Testament, die Sakramente u. a.

Die Sinnbilder der profanen Malerei richten sich nach dem Zweck der Bauwerke. In Kunsthallen, Museen und Kunstschulen werden die bildenden Künste, in Theatern, Konzerthäusern und Festhallen werden die Musik, der Gesang, die Arten des Schauspiels, die neun Musen etc. allegorisch dargestellt. In Baugewerkeschulen, technischen Hochschulen, Gewerbehallen und Industrieausstellungen sind die Allegorien der Architektur, des Ingenieurwesens, des Maschinenbaues und der verschiedenen Gewerke am Platze; auf Ausstellungen der Landwirtschaft und des Gartenbaues



werden der Acker- und Weinbau versinnbildlicht, die Flora und die Pomona dargestellt. Für die Wartesäle und Wirtschaftsräume von Bahnhöfen kommen die Allegorien der Eisenbahn und



Fig. 24. Teppichmuster.

Telegraphie, des Dampfes und der Elektrizität, des Handels und Verkehrs in Betracht; für Weinkeller und Schenklöke sind Bacchus und Gambrinus passende Gestalten. In Gerichtssälen, in Staatsbauten für das öffentliche Wohl finden sich häufig die Sinnbilder der Gerechtigkeit, der



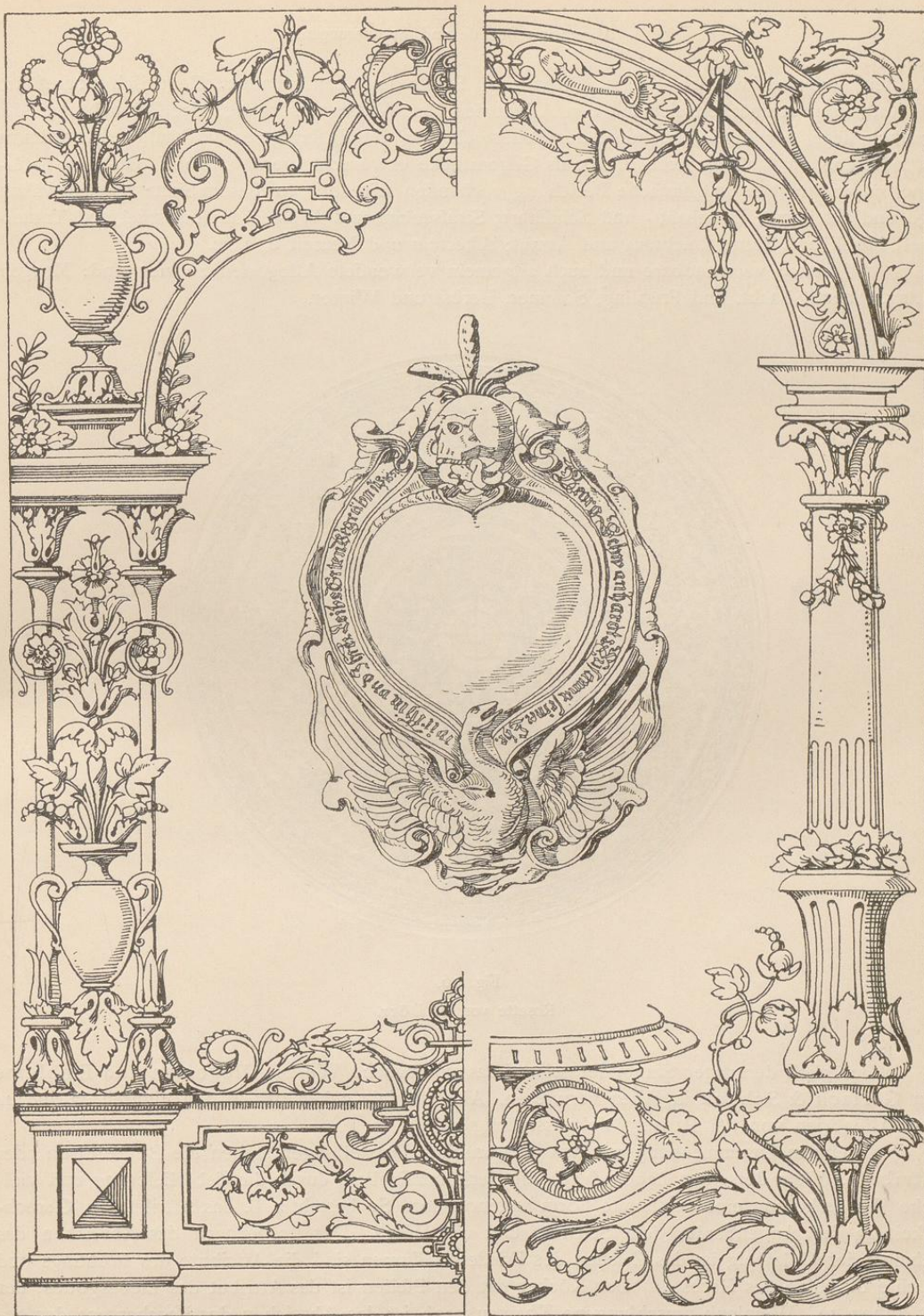


Fig. 25. Umrahmungen.



Weisheit; oder es werden Kreise, Provinzen, Städte und Landschaften allegorisch vorgeführt. Die Rathäuser schmücken sich mit den Allegorien der Wasserversorgung, der Beleuchtung, der Krankenpflege, der Kindererziehung, der Feuerwehr etc. Häufig bringt es die bauliche Anordnung mit sich, daß zwei allegorische Bilder als Gegenstücke erwünscht werden, wobei dann eine natürliche, ungezwungene und einfache Beziehung vorhanden sein soll. In diesem Sinne seien erwähnt: Jagd und Fischfang; Eisenbahn- und Schifffahrt; Straßenbau und Wasserbau; Lustspiel und Trauerspiel; Musik und Tanz; Reichtum und Armut; Altertum und Neuzeit u. a. m.

Allgemein verwendbare und auch allgemein verwendete Allegorien zu vier sind: Morgen, Mittag, Abend, Nacht, und Frühling, Sommer, Herbst und Winter.

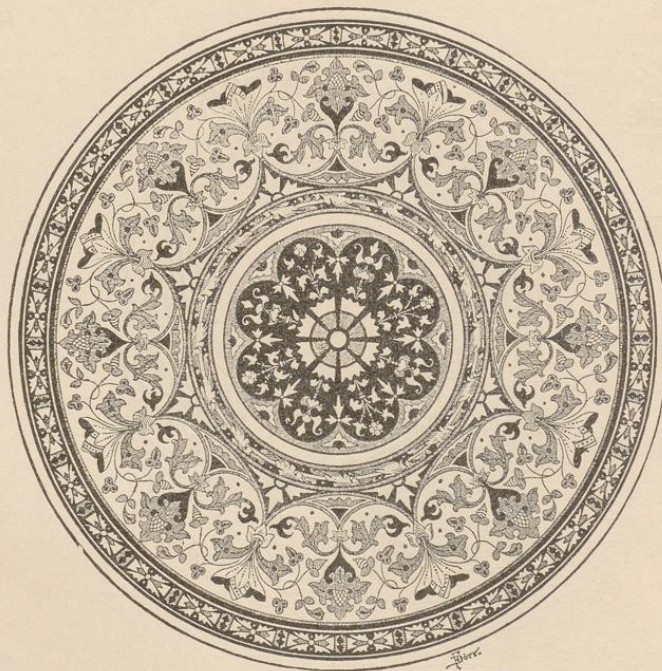


Fig. 26.

Rosette von F. Dörr.

Bezüglich derartiger Sinnbilder sei auf das vorzügliche Werk: *Allegorien und Embleme* von Gerlach & Schenk in Wien verwiesen. Als Beispiele geben wir in den Figuren 43 und 44 zwei Allegorien von der Pariser Weltausstellung 1878.

In engem Zusammenhang mit den allegorischen Darstellungen stehen die Beizeichen oder Attribute. Viele derselben haben durch die Herkömmlichkeit, durch die Ueberlieferung und vielfache Wiederholung eine bestimmte Form angenommen. So besteht z. B. das Attribut der Gerechtigkeit in der Augenbinde, dem Schwert und der Wage. Der Lorbeer ist das Abzeichen des Ruhmes; der Oelzweig ist das Zeichen des Friedens; Blumen sind die Attribute des Frühlings und Früchte diejenige des Herbstes. Der Köcher mit den Pfeilen ist das Attribut des Liebesgottes; der mit Epheu und Weinlaub umschlungene Thyrsusstab ist das Abzeichen der Bacchanten; der ge-



flügelte Caduceus mit den Schlangen ist das Zeichen des Handels; das geflügelte Rad ist das Sinnbild der Eisenbahn etc.

In ähnlicher Weise hat auch die kirchliche Malerei ihre Attribute und Symbole. Christus

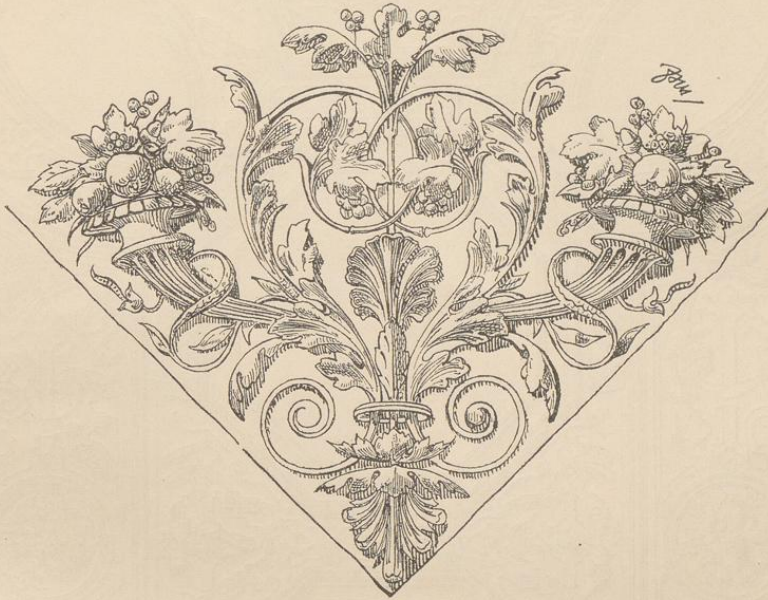


Fig. 27. Eckstück.

und die Heiligen erscheinen im Strahl der Glorie; die Häupter werden mit einem Nimbus umgeben. Das Attribut des heiligen Petrus sind die Himmelsschlüssel; der heilige Paulus führt ein Schwert; die Evangelisten Matthäus, Markus, Lukas und Johannes haben einen Engel, einen Löwen,

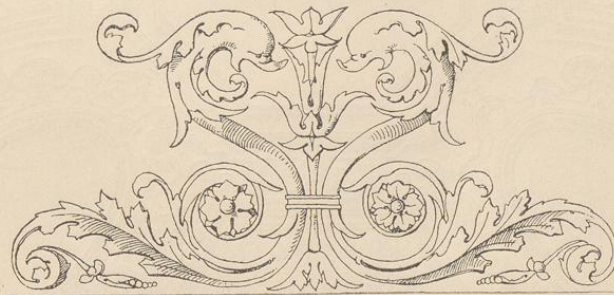


Fig. 28. Mittelstück.

einen Ochsen und einen Adler zu Symbolen. Der heilige Joseph führt das Werkzeug des Zimmermanns oder auch einen Lilienstengel; die heilige Barbara hat einen Palmzweig zur Hand und Kanonen zu Füßen (Fig. 45) etc.



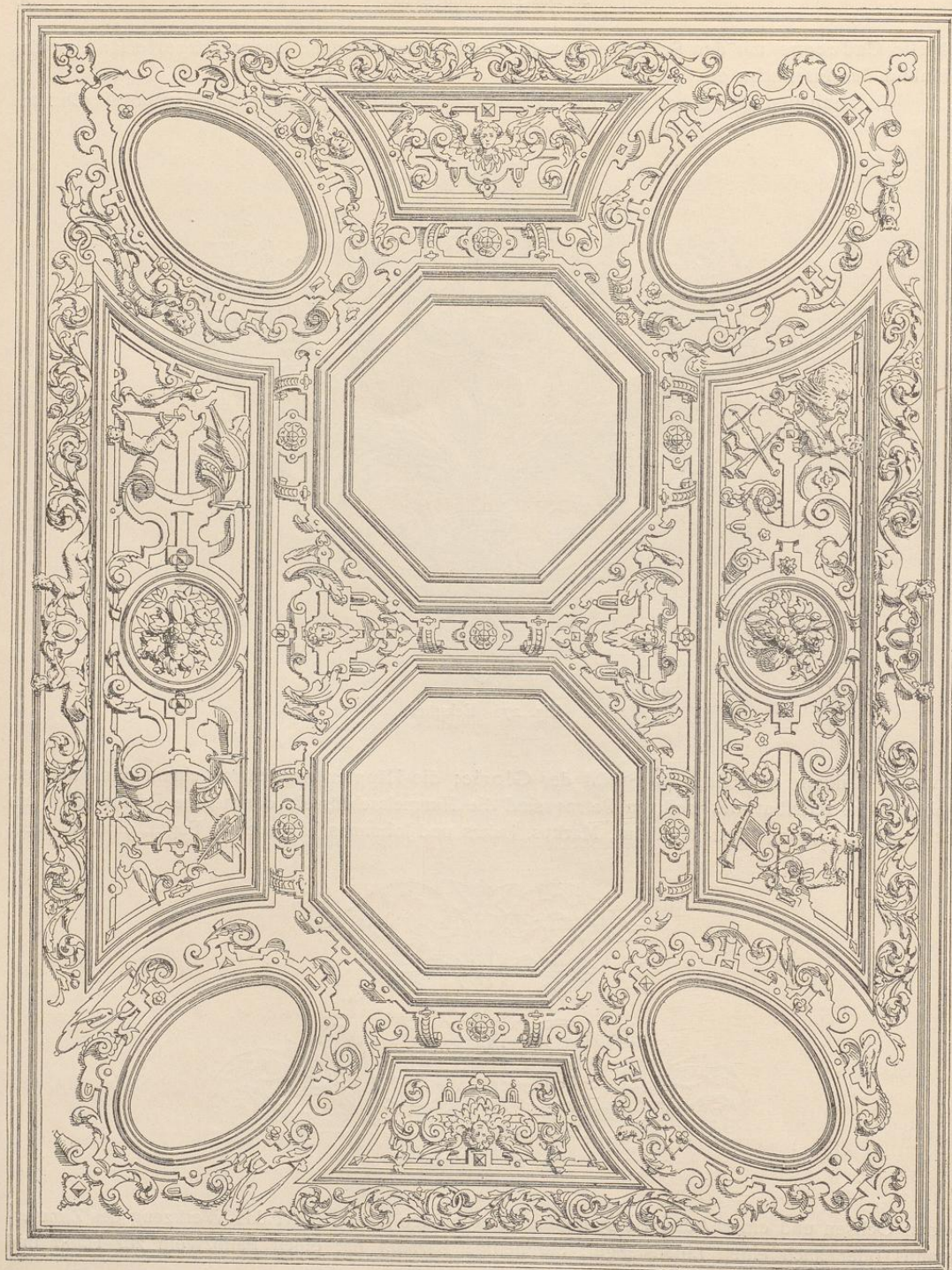


Fig 29. Felderdecke aus Frankfurt a/M.



Interessante, sinnbildliche Darstellungen sind auch die sog. Totentänze. Dieselben behandeln den Gedanken, daß der allmächtige Tod alle menschliche Macht bezwingt, daß er den



Fig. 30.

Kassettendecke aus Nürnberg.

Papst, den Kaiser wie den Bettelmann, jung wie alt, rücksichtslos von dannen nimmt. Die Totentänze sind die Illustrationen des alten Liedes: „Mitten wir im Leben sind von dem Tod umfängen“ (Fig. 46).

Eyth u. Meyer, Malerbuch.



Eine andere Form der figürlichen Malerei ist das Porträt, das Bildnis bestimmter Persönlichkeiten. Hauptsächlich in Anwendung auf Tafelbilder kommt es jedoch auch in der dekorativen Malerei zur Geltung. Das Porträt wird vertreten durch das Gruppen- und Familienbild, durch



Fig. 31.

Deckenbild nach Guercino.

die Abbildung einzelner Personen in ganzer Gröfse, sitzend oder stehend, durch das Kniestück, das Brustbild (Fig. 47) und das Kopfbild (Fig. 48).



Fig. 33.

Sopraportaornament.

Das Brustbild und das Kopfbild sind es, welche für die dekorative Malerei besonders in Betracht kommen. Die Frieze im Innern und am Aeufseren der Gebäude werden vielfach derart angeordnet, dafs der ornamentale Teil an passenden Stellen durch Medaillons unterbrochen wird,



welche die Brust- oder Kopfbilder, en face oder im Profil dargestellt, aufnehmen (Fig. 48). Es handelt sich dabei meist um die Darstellung berühmter Leute, Fürsten, Staatsmänner, Helden, Ge-

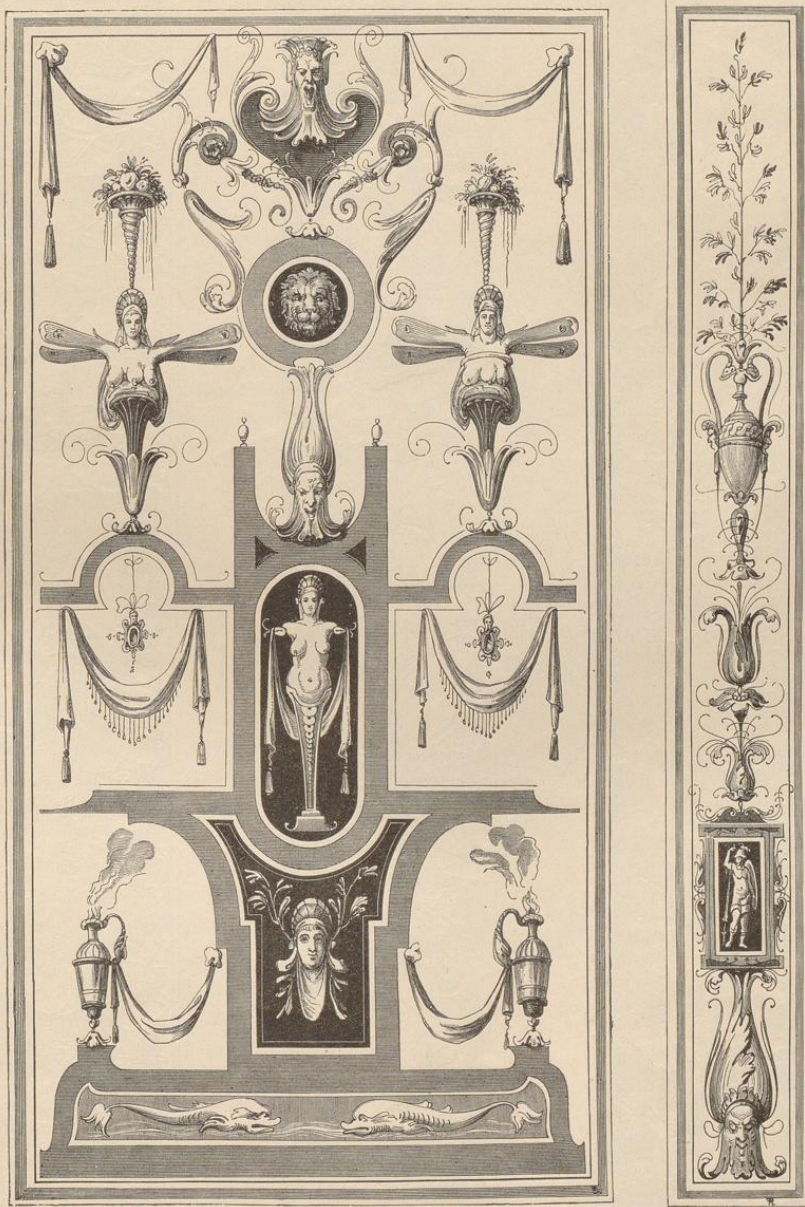


Fig. 32. Panneau und Panel aus dem Badezimmer im Fuggerhaus zu Augsburg.

lehrte, Künstler, Stifter und Wohlthäter. Wählen wir als Beispiel einen Theatervorhang. Der obere Fries soll Bezug nehmen auf das Schauspiel, der untere auf die Musik. Jeder Fries sei durch

4\*





Fig. 34.

Fries von C. Geiger. (Ackermann's Gewerbezeitung.)



vier Medaillons unterbrochen. Dann könnten die oberen enthalten die Profilköpfe von Shakespeare, Lessing, Schiller und Goethe, die unteren diejenigen von Gluck, Mozart, Beethoven und Wagner. Die Profile wären der Mittelaxe zuzuwenden. Oder: in dem gemalten Frieze eines Kunstgewerbeschulgebäudes sollen fünf Medaillons angebracht werden, welche die Malerei, die Bildhauerei, die Kleinkunst, die Metalltechnik und die Keramik vertreten. Man könnte folgende Kopfbilder wählen: Rafael oder Dürer, Michelangelo oder Veit Stofs, Holbein, Cellini oder Peter Vischer und Luca della Robbia. Man würde zweckmäßigerweise für die Medaillons 1, 3 und 5 die Darstellungen en face nehmen und bezüglich der Kopfbilder 2 und 4 die Profile einander zu- oder abkehren etc.

Derartige Kopf- und Medaillonbilder sind übrigens vielfach rein dekorativ ohne Bezug auf bestimmte Persönlichkeiten. Hübsche Frauenköpfe, die Profilköpfe der Minerva und des Apollo oder Mars treten an Stelle der Porträtköpfe (Fig. 8).

In der kirchlichen Malerei stößt die Sache insofern auf Schwierigkeiten, als verbürgte Bilder für die Heiligen der früheren Jahrhunderte nicht vorhanden sind. An Stelle des wahren Porträts tritt dann dasjenige eines passend gewählten Modelles (Fig. 49 und 50). In diesem Sinne sind gewisse Auffassungen typisch oder allgemein gebräuchlich geworden.

Auch der Uebertreibungs- und Spottbilder (Caricaturen), der Ulk- und Katerbilder wird zu gedenken sein. Einer scherzhaften Laune entspringend, finden sie als Malereien Anwendung bei Gelegenheitsdekorationen, für Stiftungsfeste, Narrenabende und ähnliche Anlässe. In den Kneipen und in Vereinslokalen zur Erholung und Unterhaltung ist nicht selten auch die bleibende Dekoration scherzhafter und launiger Art. In Jagdzimmern wird das Jägerlatein entsprechend illustriert; auf Kegelbahnen werden die den Kegelschiebern eigentümlichen Körperbewegungen dargestellt etc. Selbstredend sind die Künstlervereinslokale in erster Linie für derartige Ulkausstattungen berufen. Wir geben auch für diese Seite des figürlichen Gebietes zwei Abbildungen (Fig. 51 und 52).

Auch die an anderer Stelle zu besprechenden Stammbäume und Ahnentafeln können figürlicher Art sein.

Eine verhältnismäßig unbedeutende Rolle in der Dekorationsmalerei spielt das landschaftliche Motiv. Es werden wohl gelegentlich in Loggien, Arkaden und Hallen landschaftliche Bilder eingesetzt, gewissermaßen als Ersatz eines entsprechenden natürlichen Ausblickes. In Kurhäusern, auf Bahnhöfen und in anderen Gebäuden, die für den Fremdenverkehr bestimmt sind, werden auf

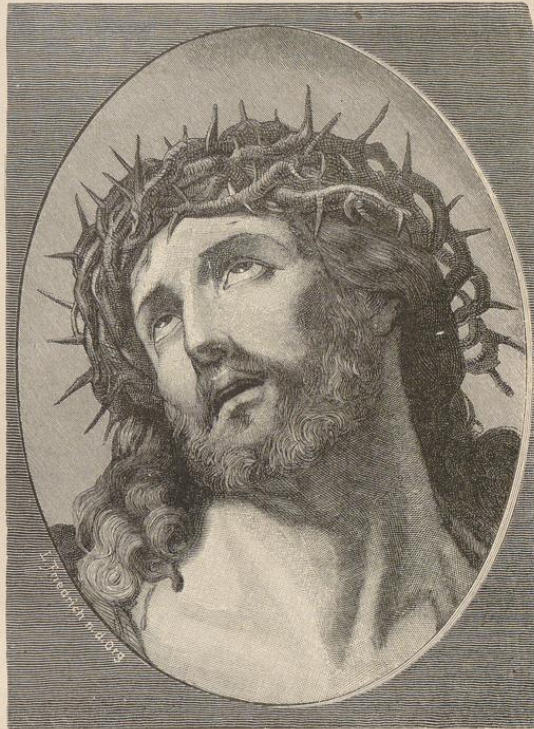


Fig. 35.

Ecce homo nach Guido Reni.



diese Weise die Reize der Umgebung angepriesen. Im übrigen kommen Landschaftsbilder meist nur in kleinem Maßstab als Aufputz ornamentaler Dekorationen zur Ausführung. Ausgesparte Felder werden mit Landschaften statt mit figürlicher Malerei geziert.

Je nach der Art des Motivs unterscheidet man wieder: Architekturstücke (Ruinen, Paläste, Plätze und Städteansichten (Fig. 53); Seestücke und Marinebilder (Fig. 54); Flufs-, Feld-, Wald- und Heidelandschaften, Mühlen, Windmühlen (Fig. 55); Bauerngehöfte, Felsschluchten, Wasserfälle etc.; Sonnenaufgänge, Abendlandschaften, Winterland-



Fig. 36.

Castor und Pollux nach P. P. Rubens.

schaften, Mondscheinlandschaften etc.; Ideallandschaften oder Landschaftskompositionen (Fig. 56).

Bei Landschaften mit ausgesprochener Perspektive, den sog. Veduten, unterscheidet man Vorder-, Mittel- und Hintergrund. Die Behandlung der Bäume und des Gesträuchs bezeichnet man als Baumschlag, diejenige des Himmels und der Wolken kurzweg als die Luft, während man unter Luftperspektive das Abnehmen der Lichter und Schatten in der Ferne versteht. Die im Landschaftsbild auftretenden figürlichen Darstellungen bilden die Staffage. Zwischen den Land-



schaftsbildern mit Staffage und den figürlichen Darstellungen mit landschaftlichem Hintergrund liegen die Uebergangsstufen, von denen schwer zu sagen ist, welcher Gattung sie angehören.

Aehnlich verhält es sich mit den Tierstücken. Die Tiere können die Hauptsache sein, die Landschaft bildet den Hintergrund; oder die Tiere sind nur Staffage zur Belebung der Landschaft. Jagd- und Reiterstücke verbinden die figürliche Malerei mit der Tiermalerei. In der Dekorationsmalerei ist das Tierstück selten in Anwendung und meist nur in der Form des Stilllebens mit toten Tieren, Wild, Geflügel, Fischen, Hummern etc. (Fig. 57).

Um so häufiger dagegen sind Blumen- und Fruchtstücke. Blumen und Früchte bilden für sich allein in hübscher Anordnung oder in Verbindung mit schönen Gefäßen und Geräten, mit Teppichen und Stoffen ein dekoratives Motiv von hoher Bedeutung, an welchem die Farbengebung oder das Kolorit ausgiebig zur Geltung gebracht werden kann. Treten Blumen und Früchte zurück und werden zur Nebensache gegenüber dem Gerät, dann geht das Blumen- und Fruchtstück in das eigentliche Stillleben über (Fig. 58). In der Oelmalerei ist dieses Gebiet insbesondere von der holländischen Schule in vorzüglicher Weise behandelt worden.

Für Blumen, Früchte und Stillleben hat die bereits erwähnte Firma Gerlach & Schenk in Wien eine äußerst brauchbare Vorbildersammlung erscheinen lassen: „Festons und dekorative Gruppen“. Dieselben sind von M. Gerlach mit vieler Mühe und Liebe gestellt und geordnet, photographisch aufgenommen und in Lichtdruck vervielfältigt.

Der Charakter der dekorativen Malerei ist zwar nicht allein aber doch in erster Linie von der Wahl der Motive abhängig und da jede Verzierung im Verhältnis und in richtiger Beziehung zum verzierten Gegenstand stehen soll, so ist die Wahl der Motive nicht gleichgiltig und beliebig. Eine strenge, ernste Architektur erfordert ebensolche Malereien; ist das Bauwerk leicht, luftig, frei in den Formen, so kann auch die Malerei so sein. Kirchliche Bauten und öffentliche Staatsgebäude, Museen, Sammlungen und Schulen erfordern einen strengern Maßstab als Theater, Festräume und Ballsäle. Das bürgerliche Wohnhaus und die Villa wollen anders dekoriert sein, als Kneipen und Vergnügungslokale.

Die Stilweise der Architektur bedingt die Stilweise der Malerei. Ergeht sich jene in antiken Formen, so wird die Malerei ebenfalls solche beiziehen; ist die Architektur romanisch oder gotisch, so sind mittelalterliche Malereien angezeigt; für die Renaissancearchitekturen liefern die zahlreichen Decken- und Wandmalereien italienischer Paläste und Kirchen passende Vorbilder und für Bauwerke im Barock- und Rokokostil haben wir im eigenen Lande reichlich Gelegenheit, die zugehörige Malerei zu studieren.

Dieses Anpassen der Malerei an die Gesamtform ist das Erfordernis der Stileinheit.



Fig. 37.

Skizze von Hendschel.



### 3. Die Darstellungsmittel und die Darstellungsweise.

Von ihnen ist in der Dekorationsmalerei, wie bei jeder darstellenden Kunst, in erster Linie die Wirkung (der Effekt) abhängig. Die Hauptmittel der Darstellung sind die Form und die Farbe. Die Darstellungsweise wird bedingt durch die Auffassung und die Wiedergabe oder Technik. Für die Form sind die Zeichnung, der Umriss, das Muster maßgebend und diese sollen durch die Farbe belebt, in ihrer Wirkung erhöht werden. Die Auffassung ist Sache der geistigen Befähigung und des Geschmacks; die Technik erfordert natürliche Veranlagung (Talent), eine geschickte Hand und Uebung. Ohne sie hat die künstlerische Ausbildung keinen Erfolg.



Fig. 38.

Die heilige Familie nach van Dyck.

Der zur Ausführung bestimmte Gedanke findet seine erste, flüchtige Wiedergabe in der Skizze (Croquis), die endgiltige in dem fertigen Entwurf (Komposition). (Vergleiche die Figuren 59 und 60.) Skizze und Entwurf können sich auf die Form allein, oder auf Form und Farbe erstrecken. Skizzen und Entwürfe werden meistens nicht in der Gröfse der späteren Ausführung, sondern kleiner, in verjüngtem Maßstabe gefertigt. Nach ihnen werden für die Ausführung die Einzelheiten in wirklicher oder natürlicher Gröfse aufgezeichnet (Details). Ausgeschnittene Detailzeichnungen, zum Durchpinseln der Ornamente bestimmt, heißen Schablonen oder Patronen. Die Detailzeichnungen für reich gehaltene, insbesondere für figürliche Malereien bezeichnet man mit dem Ausdruck Karton.



Die zur Aufnahme der Zeichnung und Malerei hergerichtete Fläche heißt der Grund oder Untergrund und die Herstellung selbst das Grundieren. Wird der Grund nicht im ganzen übermalt, so daß sich die Malereien von ihm abheben, so wird er zum Hintergrund. Ist er durch Vergoldung hergestellt, so heißt er Goldgrund, und wenn er bei lasierender Malerei durchschimmert, wird er zur Folie. In Bezug auf Decken- und Wandfelder benennt man den Grund auch als Fond oder Spiegel.

Das Uebertragen der Zeichnung auf die zu bemalende Stelle kann aus freier Hand erfolgen,



Fig. 39.

Venus, Merkur und Amor nach Boucher.

durch Aufzeichnen oder Aufreißen mit Kohle etc. oder es geschieht durch die verschiedenen Arten des Durchzeichnens (Pausen, Durchbeuteln etc.).

Die Form wirkt zunächst durch den Umriss (Contour). Er bildet sich in der einfachsten Weise, indem sich eine Farbe von der andern abhebt, hell von dunkel oder umgekehrt, wie es beispielsweise bei den Schattenrissen (Silhouetten) der Fall ist (Fig. 61) und häufig auch bei gemusterten Gründen und bei Schriften vorkommt. Der Umriss kann aber auch — und dies ist weit häufiger — als besondere Linie, als einfassender Streifen auftreten, der die einzelnen Farben trennt. Welch wichtige Eigenschaft ihm hierbei zufällt, soll später erörtert werden. Der

Eyth u. Meyer, Malerbuch.



Umriss ist selbstverständlich der wichtigste Teil der Zeichnung und wo er allein wirkt (wie bei den erwähnten Schattenrissen), da ist ihm doppelte Aufmerksamkeit zu schenken.

Der Umriss allein aber macht in den wenigsten Fällen die Zeichnung aus. Bei der Sgraffitomanier sind es Striche, welche als Schraffierung nach Art einer Federzeichnung oder eines Kupferstiches die Schattierung, die Modellierung, die körperliche Wirkung erzielen. Bei der gewöhnlichen Malerei treten an deren Stelle mehr oder weniger breite Pinselstriche oder es tritt statt dessen die sog. Flächenbehandlung ein, die sich insbesondere für Leimfarbentechnik eignet. Das heißt, die Stellen von gleicher Farbe und Helligkeit werden als



Fig. 40.

Badende Frauen nach Fragonard.

scharfbegrenzte Figuren aufgesetzt, wie sie an den Gegenständen erscheinen, wenn sie außerordentlich scharf beleuchtet sind oder wenn sie mit halb geschlossenem Auge betrachtet werden oder wenn man nach den Gesetzen der Beleuchtungslehre die Linien gleicher Helle konstruiert. Die Malerei stellt in diesem Falle die Dinge nicht genau so dar, wie sie erscheinen, sie vereinfacht die Erscheinung im Bilde zu Gunsten der Wirkung und zur Erleichterung der Arbeit. Nur wo scharfe Kanten und Kehlen an den Gegenständen auftreten, trennt auch an diesen selbst sich die Beleuchtung scharf und auch die Glanzlichter auf spiegelnden oder wenigstens glatten Flächen erscheinen auch auf Rundungen scharfbegrenzt. So bilden sich auf Marmorsäulen z. B. scharfe



Lichtlinien und auf Gläsern, auf blankem Metall spiegeln sich Fenster als viereckige Lichtflächen u. s. w. Wenn dagegen die hellsten Stellen auf Rundungen rauher Flächen, die in Wirklichkeit sich allmählich vom Hellen in das weniger Helle verlaufen, auch mit scharfer Begrenzung gegeben werden, so ist dies eine Abstraktion, ein Abweichen von der Wirklichkeit der Erscheinung, die deshalb erlaubt und angezeigt ist, weil das gemalte Bild schwächer, weniger lichtstark erscheint, als die Gegenstände selbst und weil, wie die Erfahrung lehrt, das Weglassen der Kleinigkeiten und Nebensächlichkeiten eine bessere, eine breitere Darstellung ermöglicht. Das Gleiche gilt von den Schatten.

Eine Art Mittelding zwischen der Linien- und Flächenbehandlung ist das Granieren. Die lavierende, verwaschende Behandlung, wie sie in der Aquarellmalerei die Regel ist und auch in der Oelmalerei bis zu einem gewissen Grade eintreten kann, erscheint für die Leimfarbe ausgeschlossen. Wohl aber können die deckenden Töne mit halbtrockenem Pinsel so aufgebracht



Fig. 41.

Der Früchtekranz nach Rubens.

werden, daß die Farbe gewissermaßen nur auf dem Korn der Unterma- lung haftet. Dabei kann der Deckton allmählich in einen Hauch verlaufen, was, richtig gemacht, gut aussieht.

Die Form, die Zeichnung spielt ferner eine Rolle bei den Damaszierungen. So heißt man die Ornamente, die geschnörkelten Linien, welche ein glattes Wappenfeld beleben und verzieren, ohne eine weitere Bedeutung zu haben. Ein Brokatpapier wirkt reicher und angenehmer als ein glattfarbiges; das ist die ganze Erklärung. Dieselbe Erscheinung liegt vor, wenn Hintergründe, wenn Gewandstoffe und Draperien gemustert werden, nur daß man hier nicht von Damaszierungen spricht, sondern von dem Muster. Punktierungen und Schraffierungen auf glatten Tönen sind schließlich die einfachste Art der Damaszierung und auch das Maserieren und Marmorieren hat gewöhnlich die Flächenbelebung zum Hauptzweck.

Das zweite Darstellungsmittel, die Farbe, läßt sich nicht mit wenigen Worten abthuen. Seiner großen Bedeutung entsprechend soll es für sich allein betrachtet werden,





Fig. 42. Die Schaukel von Watteau.



Was die Darstellungsweise betrifft, also die Auffassung und die Technik, so wird dieselbe vielleicht am einfachsten durch Aufzählung derjenigen Ausdrücke erläutert, welche zur Bezeichnung derselben üblich sind. Solcher Ausdrücke giebt es wohl über hundert. Viele derselben und gerade die kräftigsten und bezeichnendsten sind allerdings nicht schriftdeutsch; sie sind nur in Künstler-



Fig. 43.

Die Malerei.

Fayencemalereien nach F. Ehrmann von Deck u. Boulenger.



Fig. 44.

Die Goldschmiede-Kunst.

kreisen und in der Werkstätte gekannt und zulässig. Wieder ein anderer Teil ist fremdsprachlich und stammt aus der Zeit, da unsere Dekorationskunst am Schlepptau der französischen hing. Diese Ausdrücke sind vielfach mit Begriffen verknüpft, die durch die einfache Uebersetzung nicht voll gedeckt werden.



Die nachfolgende Aufzählung giebt eine Auswahl der betreffenden Ausdrücke, die sich teils auf die Form und Zeichnung, teils auf die farbliche Wirkung, teils auf die Auffassung und teils auf die technische Ausführung oder auf verschiedenes zusammen erstrecken.



Fig. 45.

Die heilige Barbara nach Palma vecchio.

Die handwerksmäßige Darstellung geht über das Gewöhnliche nicht hinaus; sie kann von jedem herrühren; umgekehrt verhält es sich mit der künstlerischen Darstellung.

Korrekt heißt die Zeichnung, wenn sie richtig ist, wenn sie fehlerfrei ist. Für das Gegenteil bedient man sich des Ausdrucks verzeichnet, insbesondere in Anwendung auf figürliche Darstellungen. So fallen z. B. zu lange oder zu kurze Glieder, Verrenkungen, falsche Muskulaturen, unschöne Verkürzungen unter diesen Begriff.

Skizzenhaft heißt die Darstellung, wenn sie nicht genügend ausgeführt erscheint. Die skizzenhafte Ausführung ist vielfach jedoch beabsichtigt, unter Umständen von besserer Wirkung als eine weiter gehende Ausführung und dann selbstredend kein Fehler. Geht die Ausführung über das übliche und notwendige Maß, so wird sie peinlich.

Nachlässige, unsaubere Ausführung erklärt sich von selbst und bildet den Gegensatz zu sorgfältiger, sauberer Behandlung. Klecksig, schmierig sind Komparative von unsauber, wie andererseits geleckelt eine Steigerung von sauber vorstellt, jedoch nicht zum bessern.



Fig. 46.

Der Tod und der Krämer.

Die Darstellung ist gequält, wenn man ihr die Mühe der Arbeit ansieht; macht sie den Eindruck der Mühelosigkeit, so heißt sie flott, sie ist hingeworfen. Sie sitzt, wenn sie bestimmt ist; sie ist verschwommen, wenn sie unbestimmt ist.

Kokett ist die Darstellungsweise, wenn sie nach Effekt hascht. Prätensiös ist der höhere Grad und anspruchslos das Gegenteil. Affektiert heißt sie, wenn sie gezwungen, wenn sie erkünstelt ist im Gegensatz zu einer einfachen, ungekünstelten Wirkung.



Eine breite Behandlung sieht auf die Wirkung des Ganzen und hütet sich, kleinlich zu werden. Eine kräftige, kernige Darstellung vermeidet das Süßliche, das Saftlose. Grob und zierlich sind Gegensätze, die gesteigert in plump und zimperlich ausarten.

Die Farbenbehandlung ist fehlerhaft, wenn die Wirkung rufsig, kreidig, käsig, wollig, „saucig“ ist. Gut ist dagegen eine duftige, klare, durchsichtige, satte Wirkung. Die Farben



Fig. 47.

Weibliches Brustbild. Sog. Fornarina von Seb. del Piombo.

sollen nicht stumpf und verschossen, aber auch nicht grell und stechend wirken. Die Wirkung soll wohl weich, aber nicht hart sein; wohl abgestimmt und harmonisch, aber nicht schreiend und auseinanderfallend. Die polychrome, farbenreiche Darstellung darf nicht kunterbunt werden, nicht überladen, aber auch nicht zu mager.

Die Auffassung kann vornehm sein oder geschmacklos, naiv oder berechnet, welche Ausdrücke sich von selbst erklären. Sie ist malerisch, wenn sie sich leicht und ungezwungen



giebt, wenn sie sich nicht an Symmetrie und Regeln klammert; sie ist streng, wenn sie sich gewissen Herkömmlichkeiten und Normen anpaßt. Der altertümlichen Auffassung, die sich an frühere Stile anlehnt, steht die moderne Richtung gegenüber und Auffassungen, welche sich überlebt haben und außer Mode sind, heißen antiquiert.

Zur naturalistischen Auffassung bildet die stilisierende den Gegensatz. Die erstere giebt die Dinge, wie sie sind und erscheinen; die andere ändert sie nach bestimmten Regeln ab, paßt sie gewissen Formen und Zwecken an. Wird ein Eichenzweig gezeichnet und gemalt, wie er ist, so ist er naturalistisch dargestellt. Werden Blätter und Früchte schön in die Ebene gelegt und in gleichen Abständen gleichmäßig wiederholt, so entsteht die stilisierte Eichenlaubbordüre.

Ähnliche Gegensätze sind idealistisch und realistisch, phantastisch und nüchtern. Der kirchlichen Auffassung stellt sich die profane entgegen.

Die technische Wiedergabe kann vollendet sein oder zu wünschen übrig lassen. Virtuos, brillant, geschickt, unbeholfen und stümperhaft sind die Hauptspalten auf der langen Leiter der betreffenden Bezeichnungen. Die Technik ist solid, wenn sie auf die Dauer, auf die lange Erhaltung der Malerei bedacht ist. Die Technik wird zur Mache, wenn sie ohne Ueberlegung darauflos arbeitet, um viel fertig zu bringen. Die Technik wird zur Manier, wenn



Fig. 48.

Mittelstück eines Frieses von Myslbek.

sie sich in bestimmten Eigentümlichkeiten gefällt. Es giebt gute und schlechte Manieren, solche, die bloß dem Malenden und solche, die allgemein gefallen.

Eine Malerei ist in jeder Hinsicht gut, wenn sie technisch und künstlerisch vollendet ist, wenn sie wie aus einem Guß ist, wenn die Spuren der Arbeit vertilgt sind. Das höchste Ziel aller Kunst gilt auch für die Dekorationsmalerei: mit den einfachsten Mitteln die beste Wirkung zu erzielen.

#### 4. Der Umriss als Formbegrenzung.

Der Umriss ist das Verständigungsmittel des Malers. Durch ihn bringt er die ihm vorschwebenden Formen zur Anschauung, wie etwa die Schrift die Worte und Gedanken wiedergiebt. Der Umriss ist häufig rein ornamentaler Natur, ein gefälliges Linienspiel. So bilden z. B. einfache Linien, Punkte und mondformige Elemente das geometrische Ornament der Fig. 62; und so teilt der Umriss die in Fig. 63 dargestellte Einfassung derart, daß der helle und dunkle Teil gleiche Form haben (sog. Reziprokenornament). In den weitaus meisten Fällen aber soll der Umriss natürliche und künstliche Dinge ihrer Gestalt nach wiedergeben. Die in die Ebene verlegte Zeichnung soll in dem Beschauer eine körperliche Vorstellung wachrufen. Das erfordert eine Schulung des



Zeichners und des Beschauers, die uns nicht allzu schwer erscheint, die aber thatsächlich sehr schwer war. Die Menschheit hat auf niedriger Kulturstufe Jahrtausende nach der richtigen Darstellungs-



Fig. 49.

Johannes und Petrus.

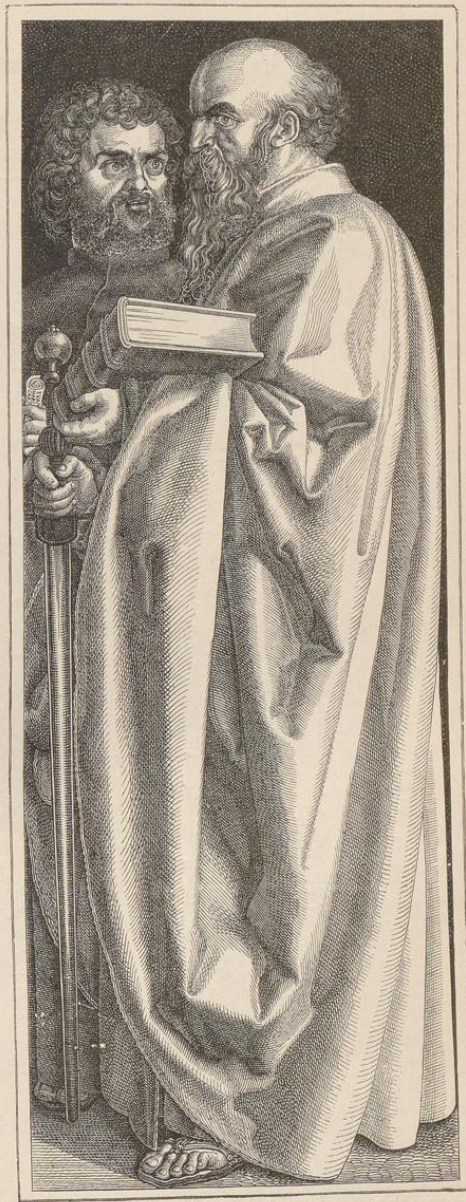


Fig. 50.

Paulus und Markus.

Apostel- und Evangelistenbilder nach A. Dürer.

Eyth u. Meyer, Malerbuch.



weise gerungen. Man vergleicht mit Recht die Zeichnerei der weniger entwickelten Völker mit derjenigen unserer Kinder. Beide suchen die Hauptschwierigkeiten auf allerlei Weise zu umgehen. Sie stellen die Dinge mit Vorliebe im Profil dar, weil dieses die Gestalt im allgemeinen mehr

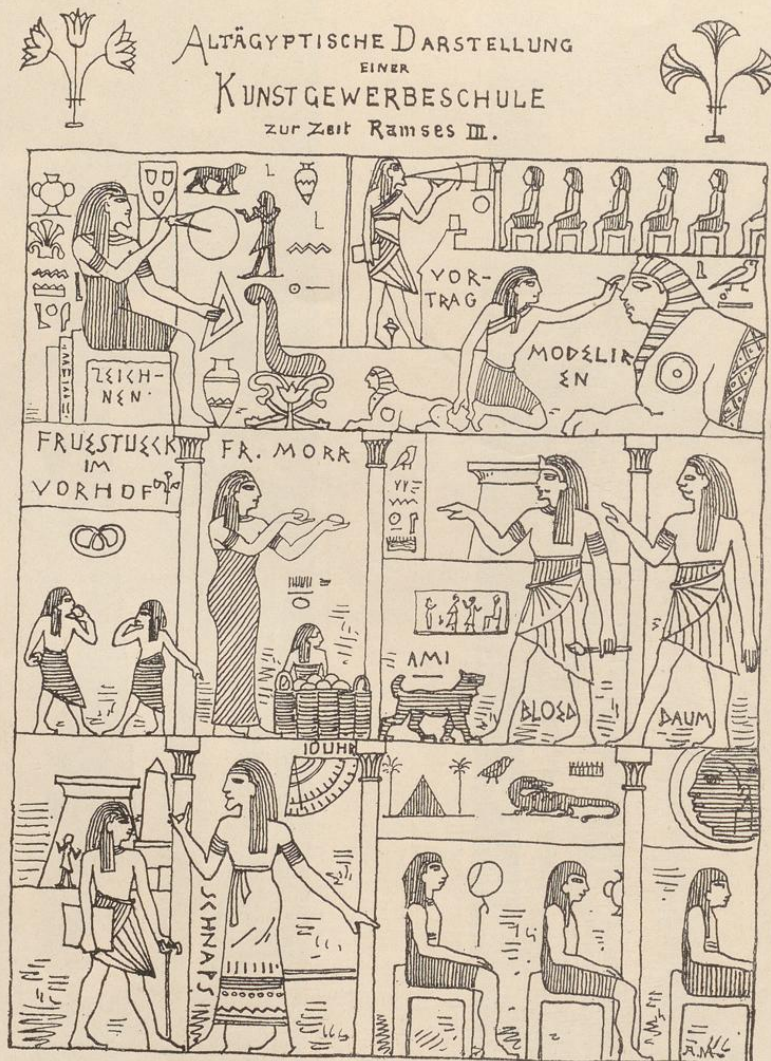


Fig. 51.

Ulkbild im Stile altägyptischer Wandmalerei.

kennzeichnet, als die Ansicht „en face“. Sie haben wohl eine Ahnung von perspektivischer Verschwindung und Verkürzung; sie können dieselbe aber nicht richtig wiedergeben; sie stellen Dinge, die hintereinander erscheinen, neben- und übereinander dar; sie verwechseln die Ansichten und verquicken die Durchschnitte, die Grund- und Aufrisse, wie die altägyptische Darstellung der Fig. 79





Fig. 52. Ulkbild von Maler K. Heilig.



zeigt. Die alten Römer waren doch sicherlich schon ein künstlerisch hochentwickeltes Volk. Wenn wir aber die pompejanischen Wandmalereien betrachten, so finden wir, daß die perspektivischen Architekturen derselben voll grober Fehler wimmeln und nur einigermaßen ein der Wirklichkeit entsprechendes Bild geben. Erst dem 15. Jahrhundert ist es gelungen, das Sehen als einen projektiven Vorgang zu erfassen und die Bilder nach den dabei geltenden Gesetzen zu konstruieren. Ob das letztere mit Zirkel und Lineal, oder nur durch Erwägung und Augenmaß erfolgt, ist ziemlich einerlei. Jedenfalls muß das Sehen wie das Zeichnen gelernt werden und uns fällt beides leichter, weil wir von frühester Jugend an nicht nur die Gegenstände, sondern auch die Abbildungen kennen lernen.

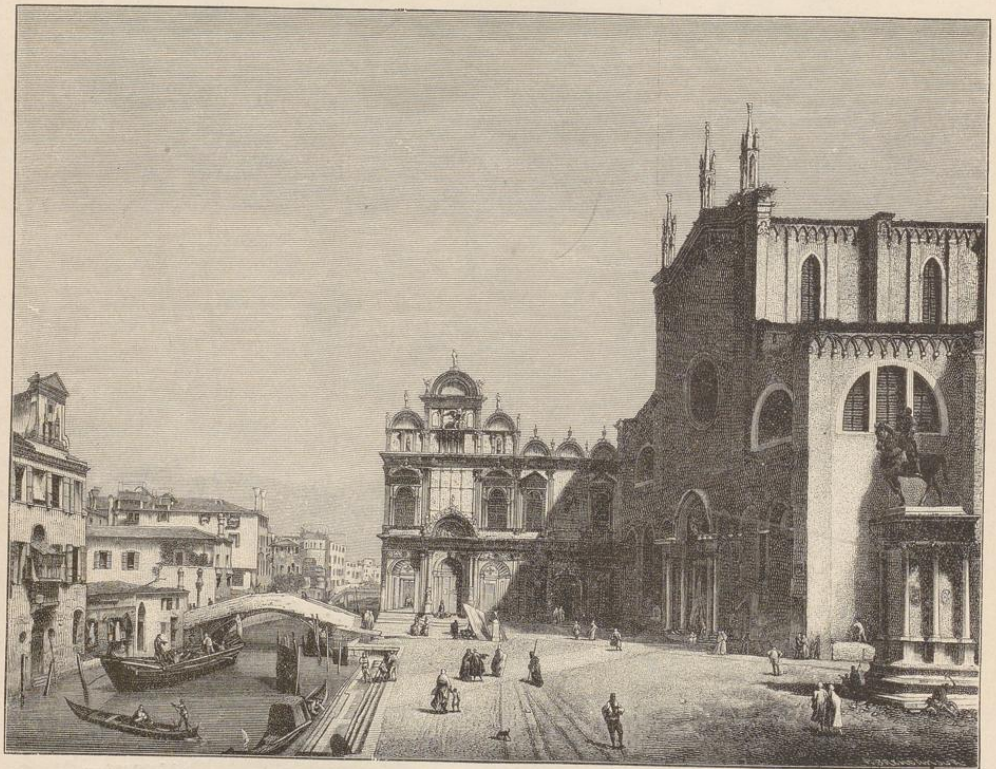


Fig. 53.

Venedig nach A. Canaletto.

Man könnte meinen, daß der Mensch auf den Grundstufen der Entwicklung zunächst seine Umgebung abzubilden versuche, die Pflanzen, die Tiere und sich selbst, seine Werkzeuge und Geräte etc. Das ist nicht der Fall; er geht nicht an das Nächstliegende; er befaßt sich zuerst mit dem geometrischen Ornament, also mit etwas Abstraktem. Bei näherer Ueberlegung ist dies auch ganz selbstverständlich, weil es technisch weit leichter herzustellen ist. Beim Spielen mit einem gabelförmigen Zweig im Sande dürfte der erste Kreis entstanden sein, dessen regelmäßige Linie auffallen mußte. Daß die Zirkelöffnung genau sechsmal im Kreise sich aufträgt, ist uns ganz verständlich, dürfte den ersten Entdecker der Thatsache aber doch überrascht haben und er wird



dann von selbst, wie unsere Jungen, wenn sie zum erstenmal den Zirkel handhaben, auf die Fig. 64 verfallen sein. Thatsächlich sind Zickzack- und Bogenornamente, Kerbschnittmuster und ähnliche geometrische Verzierungen die ursprünglichste Ausstattungskunst der Naturvölker und Urvölker wie schon ein flüchtiger Blick in unsere Museen für Altertums- und Völkerkunde zeigt (Fig. 65).

Dann kam die Pflanzenwelt zur Abbildung. Die Symmetrie der Blätter, die zentrale Regelmäßigkeit der Blumen waren das nächstliegende und auf dieser Grundlage hat sich allmählich eine reiche Pflanzenornamentik ausgebildet. Es ist ein weiter Weg von der altägyptischen Lotosverzierung bis zu den Darstellungen, wie sie uns in Gerlach's Werk „Die Pflanze“ vorliegen,



Fig 54.

Seestück nach Jan van de Capelle.

ein weiterer, als vom ursprünglichen Kerbschnitt bis zum gotischen Maßwerk. Die ältesten Pflanzenornamente sind streng stilisiert, oft bis zur Unkenntlichkeit. Der Grund hierfür ist ebenfalls wieder in der Technik zu suchen. Ein stilisiertes Ornament ist leichter zu zeichnen als eine naturgetreue Wiedergabe. Es ist für die Anfänge der Kunst leichter, mit Hilfe der Symmetrie und der regelmäßigen Reihung eine gute Wirkung zu erzielen, als durch eine malerische Anordnung. Umgekehrt fällt die letztere vielfach dem geübten Zeichner der Neuzeit leichter, weil ihm Licht- und Schattengebung, Verkürzungen etc. geläufige Dinge sind.

Erst auf der dritten Stufe der Entwicklung werden die Tiere, der menschliche Körper und ihre phantastischen Verbindungen unter sich und mit der Pflanze in die Ornamentik eingeführt.



Ebenso die künstlichen Dinge (Trophäen, Embleme etc.), Natur- und landschaftliche Erscheinungen, Wasser, Wolken u. a. m. (Fig. 24 unten rechts).

Dem Umriss fällt die Aufgabe zu, die Haupt- und Einzelformen zu begrenzen. Das einfachste, aber nicht das einzige Mittel zu diesem Zwecke ist die Linie. Für das Flachornament ist die säumende und abtrennende Linie vollauf genügend; werden aber körperliche Dinge nur durch die Umrisslinien gegeben, so muß der Beschauer die Modellierung im Geiste ergänzen; er muß sie hinzudenken. Umgekehrt muß der Künstler, um eine klare Vorstellung zu ermöglichen, auch dort vielfach Linien anbringen, wo in Wirklichkeit keine sind, wenigstens keine dunkeln. Die Fig. 66 zeigt ein italienisches Renaissanceornament, das durch Schraffierung in seiner körper-



Fig. 55.

Landschaft von E. Schleich.

lichen Wirkung veranschaulicht ist. Die Fig. 67 sucht dasselbe Ornament weit einfacher, durch den Umriss der Formen wiederzugeben. Während im ersten Fall die stark belichteten Teile sich von dem weniger hellen Grund ohne Trennungslinien abheben, so dürfen im zweiten Falle dieselben nicht fehlen, weil sonst die Form verloren geht und die Darstellung unfertig aussieht. Um das Ornament der Fig. 67 von einem ebenen Flachornament zu unterscheiden, ist der Umriss teils leichter, teils stärker gehalten. Die dünnen Linien weisen auf die Lichtseite, die dicken aber sind sog. Schattenlinien. Eine derartige Zeichnerie wird demjenigen, der sich in den Darstellungsweisen auskennt, ohne weiteres einen plastischen Eindruck hervorrufen, während dieser Eindruck beim Kind, beim Wilden ganz sicher nicht aufkommen würde. Dieses eine Beispiel möge die Behauptung erhärten, daß die Darstellung und das richtige Sehen angelernte Dinge sind und sich nicht von selbst ergeben. Ähnlich verhält es sich mit der zeichnerischen Flächenbehandlung durch





Fig. 56.  
Ideale Landschaft von K. F. Schinkel.



schraffieren, punktieren etc. Es lassen sich mit diesen Mitteln nicht nur Licht und Schatten und verschiedene Helligkeiten wiedergeben, was das nächstliegende ist, sondern es können auch bei geschickter Behandlung die Art des Materials, das Stoffliche, das Rauhe, das Glänzende zur Erscheinung gebracht werden. Sogar die Farbe läßt sich bei virtuoser Behandlung unter Umständen ahnen. Dafür sind die Meisterwerke der modernen Holzschnidekunst ein Beweis.

Wenn wir ein japanisches Bilderbuch durchblättern, haben wir den Eindruck des Fremdartigen, auch wenn ganz bekannte Dinge dargestellt sind, die bei uns dieselbe Form haben wie in Japan. Der fremdartige Eindruck ist nicht zum geringsten Teil der Auffassung und der Darstellungsweise zuzuschreiben, welche von der bei uns üblichen wesentlich abweichen. Die Fig. 68 bringt

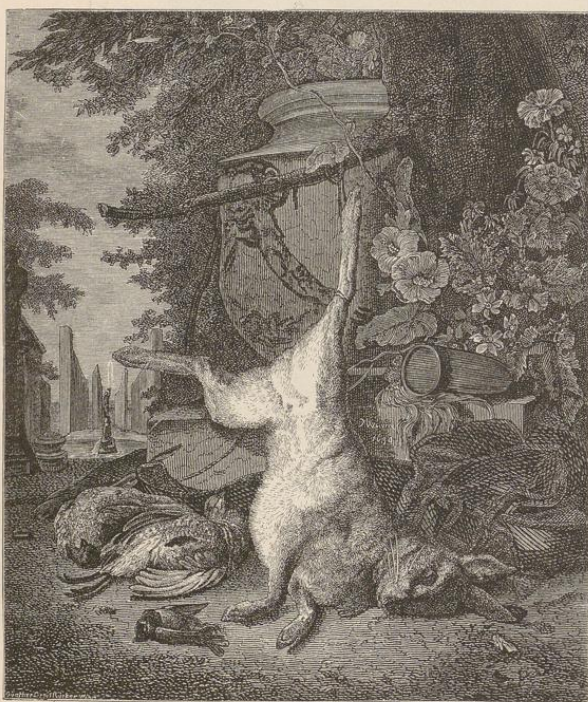


Fig. 57.

Totes Wild nach Jan Weenix.

eine Darstellung von wilden Rosen, Tazetten etc., wie sie bei uns auch blühen; über die Herkunft der Zeichnung kann trotzdem kein Zweifel sein. Wer die bessere Auffassung und Darstellungsweise hat, wir oder die Japaner, das zu entscheiden sind wir nicht unparteiisch genug. Dafs unsere Wettbewerber zweifellos geschickte Zeichner sind, mag aus den paar Strichen entnommen werden, mit denen die Vögel der Fig. 69 hingeworfen sind.

Das die zeichnerische Darstellungsweise nichts feststehendes ist, dafs Zeit und Mode sie beeinflussen und ihre Eigenart hineinlegen, wird sofort ersichtlich, wenn wir z. B. eine Photographie des römischen Forums mit einer Darstellung desselben aus dem vorigen Jahrhundert und einer von einem heutigen Architekten gemachten Aufnahme vergleichen. Der Rokoko-Mann giebt die Ruinen mit Anklängen an den Rokokostil, rokokosiert, wenn der Ausdruck gestattet ist. Der Mann des 19. Jahrhunderts glaubt ganz richtig gesehen zu haben; aber nur die Photographie hat die unbeeinflussten Augen.

## 5. Der Umriss als Farbentrennung.

Neben der Hauptaufgabe der Formbegrenzung fällt dem Umriss vielfach die weitere zu, die Farben zu trennen. Zwei benachbarte Farben, wenn sie unvermittelt aneinanderstoßen, verfließen auf der Grenze für das Auge scheinbar ineinander und bilden eine Mischfarbe. Dieselbe hat nichts störendes, wenn die beiden Farben verwandt sind, kann aber im anderen Falle störend wirken. Diese störende Wirkung wird aufgehoben, wenn die Mischfarbe durch einen kräftigen Umriss



ersetzt und zugedeckt wird. Gelb und blau nebeneinander bilden beispielsweise auf der Grenze für das Auge einen grauen Uebergang, welcher stört. Sind beide Farben durch einen dunklen Umriss getrennt, so kommt dieser Uebergang nicht zur Geltung und die Verbindung ist besser.

Von diesem Mittel wird praktisch ein ausgiebiger Gebrauch gemacht, vielfach allerdings unbewusst und aus anderen, rein technischen Gründen. Der Glasmaler trennt seine farbigen Gläser durch eine Bleifassung. Diese wirkt, gegen das Licht gesehen, als breiter, dunkler Umriss, welcher der Wirkung außerordentlich zu gut kommt. Beim Zellschmelz (Email cloisonné) trennen die blanken Metallstege (Cloisons) die einzelnen Farben ebenfalls in günstiger Weise. Bei den Einlegearbeiten (Intarsien) füllen sich die durch den Sägeschnitt entstehenden Fugen mit dunklem Leimkitt aus und wirken als trennender Umriss. In der Fayence- und Majolikamalerei werden die Farben vielfach am Ueberfließen durch braune oder schwarze Umrisse, welche sich matt einbrennen, gehindert etc. Dem Beschauer und vielfach auch dem Fertiger fallen dann wohl die



Fig. 58.  
Stilleben nach Heda.

günstigen Wirkungen auf, ohne daß sie sich Rechenschaft darüber geben, worauf dieselben zurückzuführen sind.

Es ist naheliegend, von diesem Mittel auch in der Dekorationsmalerei Gebrauch zu machen, wie es denn thatsächlich auch häufig geschieht. Die trennenden Umrisse sind dann um so breiter zu halten, je größer die Entfernung ist, aus welcher die Malereien gesehen werden. Der Umriss ist am besten dunkel; wo viele oder auseinanderliegende Farben vertreten sind: schwarz. Sind dagegen verschiedene Farben ähnlicher Art zu trennen, so wählt man auch den Umriss darnach, also dunkelblau, wenn verschiedene Blau zu trennen sind oder dunkelbraun, wenn es sich um sog. warme Töne handelt. Man richtet sich, mit anderen Worten, nach der vorherrschenden Farbe, der Einheitlichkeit wegen und um die Wirkung weniger hart zu machen.

Der trennende Umriss ist um so eher angezeigt, je weniger die verschiedenen Farben in der Helligkeit oder Lichtstärke von einander abweichen. Es ist auch ohne weiteres klar, daß bei Anwendung trennender Umrisse die sich berührenden Farben weniger ängstlich zueinander gestimmt

Eyth u. Meyer, Malerbuch.



zu werden brauchen. Der dunkle Umriss bedingt also gewissermaßen eine gröfsere Freiheit in der farblichen Behandlung.

Weniger zuverlässig ist die Wirkung in Bezug auf helle Umrisse. Dieselben kommen auch vor, insbesondere weifs oder als blankes Metall, golden. Die Wirkung kann gut sein, sogar vor-

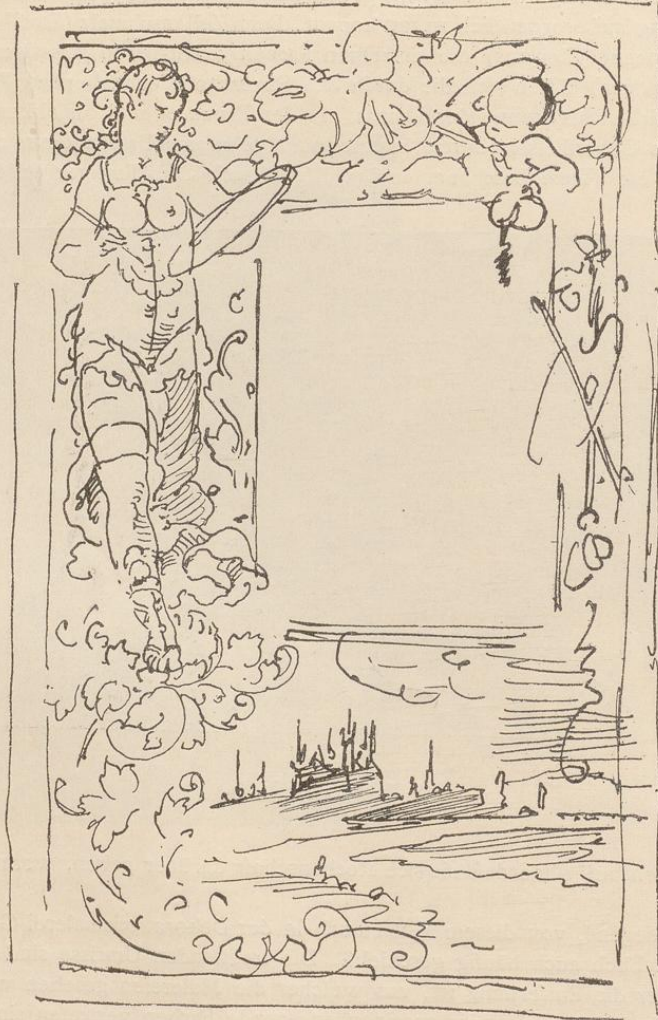


Fig. 59.

Skizze von Dir. C. Hammer.

züglich, aber sie ist es meistens nur bei Verwendung von glänzendem Material, in der Email- und Porzellanmalerei, bei Seidenstoffen, bei der Handvergoldung der Ledereinlagen etc. und zum glänzenden Material gehört die Leimfarbe nun einmal nicht. Ausserdem kann von hellen Umrisen nur bei Flachornamenten die Rede sein; bei körperlich wirkenden Darstellungen muß der Umriss



die Modellierung und die Schatten wiedergeben helfen und zu diesem Zwecke kann er nur dunkel sein. Wenigstens gilt dies von der allgemein üblichen Darstellungsweise, denn schliesslich läßt sich auch aus dem Licht modellieren. Es giebt alte Handzeichnungen auf dunkeln Papieren, bei

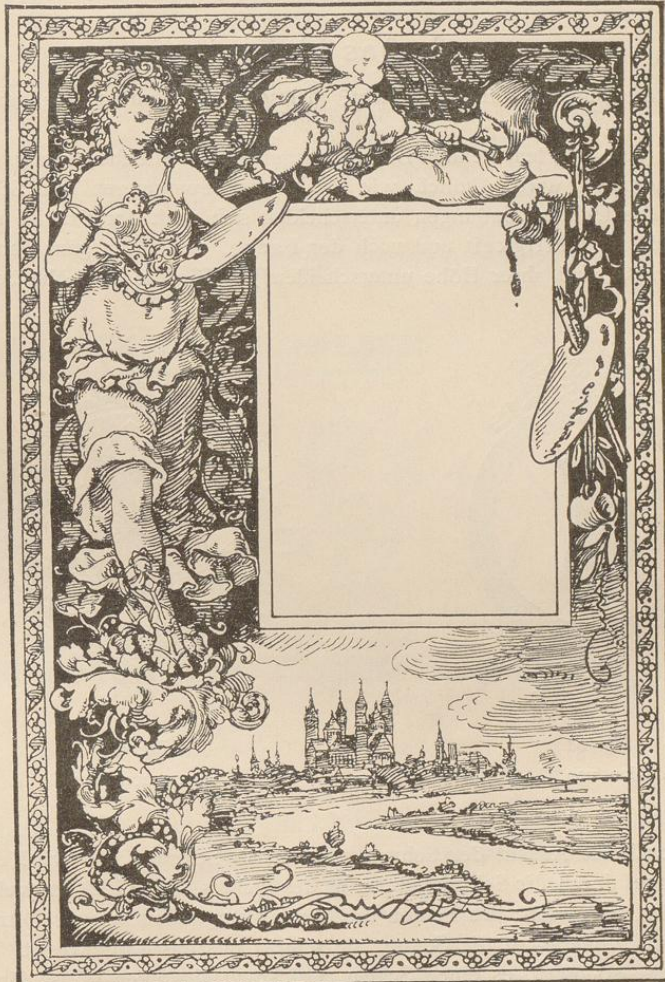


Fig. 60.

Entwurf von Dir. C. Hammer.

denen die Umrisse und die Modellierung grösstenteils mit Deckweiss eingezeichnet sind, während das Papier die dunkleren Mitteltöne vorstellt, die durch einige noch dunklere Striche vertieft werden, wo es nötig erscheint. In ähnlichem Sinne sind vereinzelte Dekorationsmalereien zu verzeichnen. Aus den vorausgegangenen Betrachtungen läßt sich für die Praxis die Nutzenanwendung



ziehen: Ist eine farbige Darstellung ohne ausgesprochene Umrisse verunglückt, so kann sie unter Umständen gerettet und in der Wirkung verbessert werden, wenn sie mit entsprechend starken, dunklen Konturen versehen wird.

## 6. Das Licht.

Was wäre die Malerei ohne das Licht? Diese Frage genügt, um seine Bedeutung zu würdigen.

Das Licht ist eine von leuchtenden Dingen ausgehende Wellenbewegung, welche durch die Sehnerven wahrgenommen wird, ähnlich wie die Wellenbewegungen des Schalls im Ohr zur Geltung kommen. Die Lichtempfindungen unterscheiden sich nach der Stärke und nach der Art des Eindruckes, nach der Helligkeit und nach der Farbe, wiederum ganz ähnlich, wie wir die Töne nach ihrer Stärke und ihrer Höhe unterscheiden\*). Wie die Tonhöhe bedingt wird durch



Fig. 61.

Silhouetten-Medaillon von D. Chodowiecki.

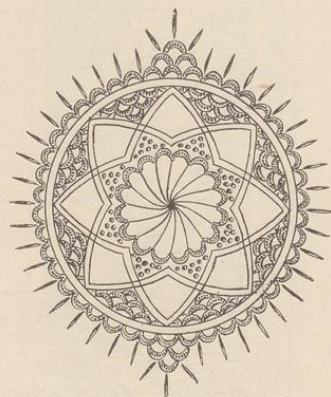


Fig. 62.

Rosettenornament.

die Wellenlänge, durch die Anzahl der Schwingungen pro Sekunde, so wird die Farbe bedingt durch die Wellenlänge, durch die Schwingungszahl des Lichtes. Ein Licht, in welchem alle Farben vertreten sind, nennen wir weiß; das Fehlen des Lichtes empfinden wir als Dunkelheit.

Unsere Hauptlichtquelle ist die Sonne; sie schickt uns das Tageslicht. Wenn wir Licht im Spiegel auffangen, so wirft es einen Schein zurück; in ähnlicher Weise fängt der Mond die Sonnenstrahlen auf und schickt sie uns zu. Das Mondlicht ist Reflexlicht und deshalb viel schwächer. Das Sonnen- und Mondlicht bezeichnet man als natürliches im Gegensatz zum künstlichen Licht der Kerzen, Flammen etc.

Das Tageslicht in seiner gewöhnlichen Art ist weiß. Ueber die Farbe des künstlichen Lichtes läßt sich streiten, weil sie uns nur im Vergleich zur Geltung kommt. Wohl giebt es ausgesprochen farbiges Licht; so werden die bengalischen Flammen durch Natron gelb, durch Strontian

\*) Die Aehnlichkeit der Wahrnehmungen der beiden entwickelsten menschlichen Sinne, des Gesichtes und Gehörs, findet auch im Sprachgebrauch Ausdruck; so spricht man bezüglich der Farben von Tönen und in Bezug auf die Töne von der Klangfarbe.



rot und durch Baryt grün gefärbt und niemand wird über diese Farben im Zweifel sein. Anders ist es jedoch, wenn die Farbe weniger deutlich ausgesprochen ist. Als das Gaslicht aufkam, war es weiß gegen das rotgelbe Oellicht; es ist aber heute selbst rotgelb gegen das weiße Gasglühlicht und dieses wieder ist grünlichgelb gegen das elektrische Bogenlicht. Man schreibt dem letzteren einen violetten Schimmer zu, aber mit dem Mond verglichen ist es weiß oder gelblich und obgleich die Maler aus berechtigten Gründen die Mondlandschaften in blauen Tönen halten, ist das Mondlicht wieder gelb gegen das viel hellere Sonnenlicht. Das Auge giebt sich also offenbar Täuschungen hin, die durch den Gegensatz (Kontrast) bedingt sind und nur durch physikalische Untersuchungen richtig gestellt werden können. Im allgemeinen wird ein zusammengesetztes Licht um so eher weiß erscheinen, je heller, je stärker es ist.

Durch einen durchsichtigen, farblosen Gegenstand wie die Fensterscheibe geht das Licht nahezu unverändert hindurch. Ist der Gegenstand durchsichtig, aber farbig wie farbiges Glas, so gehen nur bestimmte Lichtarten hindurch, die übrigen werden zurückgehalten und das hindurchgegangene Licht hat die Farbe des Glases. Ist das durchlassende Mittel (das Medium) nicht durch-

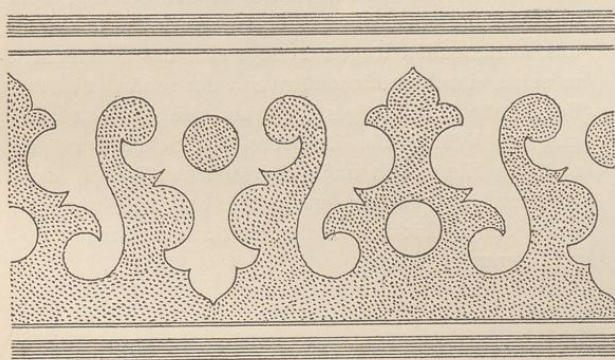


Fig. 63.

Reziprokes Ornament.

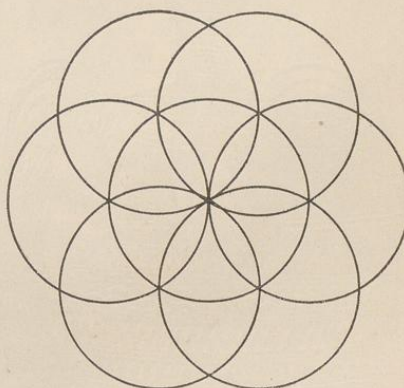


Fig. 64.

Kreisverschnidung.

sichtig, aber durchscheinend, so wird das Licht geschwächt, getrübt und gewöhnlich auch in der Farbe verändert, auch dann, wenn das Medium selbst nicht farbig ist, wie z. B. der Wasserdampf, welcher durchfallendes weißes Licht gelb oder rötlich erscheinen läßt.

Fällt das Licht auf einen undurchlassenden Körper, dann wird es teils zurückgeworfen (reflektiert), teils aufgeschluckt (absorbiert). Das von der Oberfläche der Körper zurückgeworfene Licht hat die Farbe des einfallenden, ist also bei Tageslicht weiß; nur die Metalle machen eine Ausnahme. Deshalb erscheinen die Glanzlichter auf Marmorsäulen, glasierten Gefäßen etc. weiß, auf Gold und Messing gelb, auf Kupfer rötlich.

Das Licht, welches in den Körper eindringt und erst aus dem Innern zurückgeworfen wird, kann alle Farben zeigen und in diesen Farben erscheinen dann die Gegenstände, die Körper selbst. Sie sind weiß, wenn alles Licht zurückkommt; sie sind schwarz, wenn keines zurückkommt und grau, wenn das Licht nur zum Teil zurückkommt, aber derart, daß von jeder der das weiße Licht zusammensetzenden Arten der gleiche Anteil zurückbehalten wird. Ist die Verteilung eine ungleiche, wird von der einen Art mehr zurückgeworfen, von der andern mehr verschluckt, so erscheint der Körper farbig.



Treffen die zurückgeworfenen Strahlen wiederum auf einen Gegenstand, so wiederholen sich die genannten Vorgänge in abgeschwächtem Mafse und auf diese Weise entstehen zum Beispiel die farbigen Schatten und Reflexe.

Das sind in Kürze die malerischen Mittel des Lichtes. Es bemalt die Natur und alle Dinge auf die eine oder andere Weise. Scheint die Sonne voll vom klaren Himmel, dann zeigt sich uns alles in gewohnter Art; bricht sie durch dunstige Luftschichten, so malt sie uns das Morgen- und Abendrot und erscheint selbst als eine riesige, rote Scheibe. Das Sonnenlicht malt das Meer und die Wolken in den zartesten bis zu den unheimlichsten Farben. Es malt die Berge in den duftigsten Tönen; die dunkeln Wälder erscheinen tiefblau hinter dem atmosphärischen Schleier und die Schneefelder der Alpen erglühen im letzten, sinkenden Strahl wie feuriges Erz. Der

regungslose See spiegelt all die Farbenpracht zur nochmaligen Augenfreude. Ziehen die Gewitterwolken drohend auf mit ihrem glänzenden Saum, dann beleuchtet sich alles eigentümlich fahl neben blauschwarzen Reflexen und hat es ausgewittert, dann schwimmen am lichten Abendhimmel „Goldgewölk und Nachtgewölk, regenmüde stillvereint“. Im hinter uns abziehenden Regen zerlegt sich das Sonnenlicht in seine einzelnen Lichtarten und der schön gewölbte Bogen ist ein großartiges Spektrum. Hüllt ein anderes mal der Winter die Landschaft in Schnee und Eis und den Himmel in undurchdringlichen Nebel, dann scheinen die Farben gestorben zu sein und das Licht, der geschickteste Maler, malt uns ein Stimmungsbild „grau in grau“.

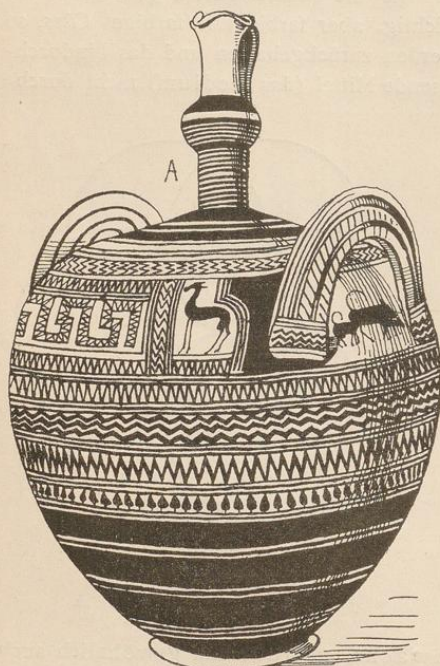


Fig. 65.  
Altes Thongefäß. Archaisch.

ähnlich wie die Tonempfindung für das Ohr aufhört, wenn die Schwingungszahlen des Schalls zu klein oder zu groß werden. Wie zwischen dem tiefsten hörbaren Ton und dem höchsten unzählige Tonhöhen liegen, so liegen zwischen dem langwelligen Licht von geringster Schwingungszahl — d. i. Rot — und dem kurzwelligen von größter Schwingungszahl — d. i. Violett — unendlich viele Uebergänge.

## 7. Die Farbe.\*)

Farbe ist die im Auge vom Licht hervorgerufene Empfindung, verschieden nach der Schwingungszahl des Lichtes, gleichgiltig ob dasselbe unmittelbar oder zurückgeworfen einfällt.

Die Schwingungszahlen des Lichtes haben eine obere und untere Grenze; wird diese überschritten, so hört für das Auge die Lichtempfindung auf, ganz

\*) Da diese Betrachtung sich vielfach an die Ausführungen von Brücke und von Helmholtz, zwei Autoritäten auf dem Gebiete der Farbe und der Optik, anlehnt, so mögen die betreffenden Werke hiermit allen denen empfohlen sein, die sich eingehender mit der Sache zu befassen wünschen:

E. Brücke, Die Physiologie der Farben für die Zwecke der Kunstgewerbe. Leipzig, Hirzel.  
H. Helmholtz, Handbuch der physiologischen Optik. Leipzig, Voss.



Fährt man mit dem Finger einer klingenden Saite entlang, so verändert sich die Tonhöhe stetig und allmählich, nicht in Abstufungen, wie sie die Tonleiter giebt. Aehnlich gehen die verschiedenen Farben ineinander über und da nicht unendlich viele Bezeichnungen möglich sind, so macht die Sprache eine Abstufung und unterscheidet bestimmte Farben. Diese Unterscheidung ist gesetzlos, ursprünglich willkürlich. Eine feinfühligere Farbenunterscheidung mußte wie das richtige Sehen überhaupt erst im Laufe der Zeiten erlernt werden. Die ursprünglichen Völker unterscheiden nur einige wenige Hauptfarben, wie die Sprache in ihren Anfängen überhaupt nur die wichtigsten, nächstliegenden Dinge, Vorgänge und Begriffe benennt. Diese ursprünglichen Haupt-

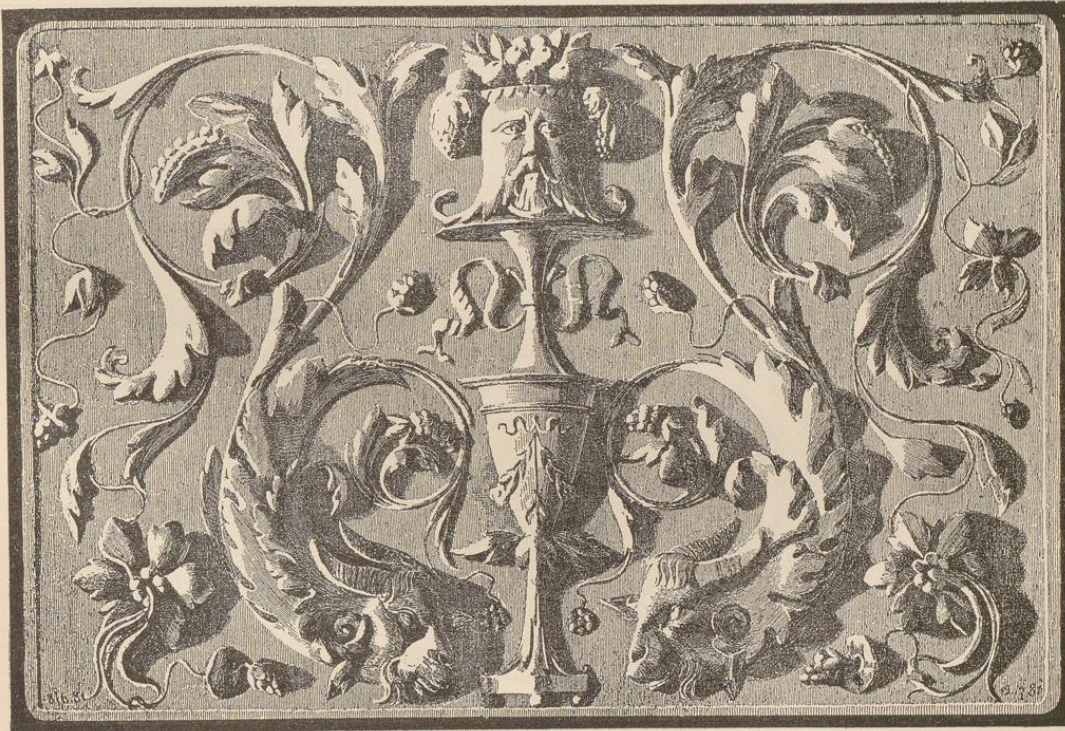


Fig. 66.

Renaissanceornament, durch die Schraffierung plastisch wiedergegeben.

farben sind schwarz, weiß, blau, rot, grün und gelb.\*) Die Weiterentwicklung der Menschheit und die Bereicherung der Sprache hat dann ständig neue Farbenbezeichnungen zwischen die hergebrachten eingeschoben und eine reichere Abstufung geschaffen. Sie sind teils selbständiger Art, wie purpur und violett, teils zusammengesetzt aus vorhandenen Sprachformen, wie grünblau und goldgelb.

\*) Es ist lehrreich, die Wortstämme der Farbenbezeichnung in den einzelnen Sprachen zu verfolgen. Schwarz deckt den Begriff des Dunkeln und Trüben, weiß denjenigen des Lichts und Reinen. Blau steht mit der Farbe des Himmels, rot mit dem Blut und grün mit dem Wachsen und Spriesen der Pflanzenwelt im Zusammenhang.



Wollen wir die ganze Farbenabstufung entrollen, so bietet das Spektrum des Sonnenlichts hierzu Gelegenheit. Läßt man in einen dunkeln Raum durch einen schmalen Spalt das Licht einfallen, so daß sein Weg durch ein dreiseitiges Glasprisma führt, so wird das Licht gebrochen, d. h. unter einem Winkel abgelenkt. Das langwellige rote Licht wird am wenigsten, das kurzwellige violette am meisten abgelenkt. Während ohne Einschlebung des brechenden Glases das Licht auf dem dunkeln Grund als weißer, schmaler Streif erscheint, so wird durch die Brechung der Streif zu einem Rechteck verbreitert, welches vom rot am einen Ende bis zum violett am anderen alle Uebergänge des farbigen Lichts enthält, welche im Sonnenlicht überhaupt vorhanden sind (Fig. 70).



Fig. 67.

Das Ornament der Fig. 66, durch den Umriss wiedergegeben.

Auf diese Weise ergeben sich die Farben des Regenbogens, der ein natürliches Spektrum ist. Während die Alten den Regenbogen dreifarbig abgebildet haben, hat Newton sieben Farben in demselben unterschieden, was bis heute beibehalten ist, obgleich auch mehrstufige Abtrennungen vorgeschlagen sind.

Ueber die Stufen rot, orange, gelb, grün und violett ist kein Zweifel, wogegen eine einheitliche Bezeichnung für die beiden Blau fehlt. Hell- und dunkelblau waren schlecht gewählt, weil damit eigentlich nur Helligkeits- und nicht Farbenunterschiede bezeichnet werden können. Besser ist schon die Teilung des Blau, die, nebenbei bemerkt, unnötig war, in Cyan- und Indigoblau. Gemeint ist ein grünliches Blau und ein solches mit rötlichem Stich. Für Leute,





Fig. 68.  
Japanisches Blumenstück.



die mit bekannten Farbstoffen umgehen, dürfte die Bezeichnung Preußischblau und Ultramarinblau am verständlichsten sein und am wenigsten mißverstanden werden.

Das farbige Licht des Spektrums ist nicht weiter zerlegbar; es wird als einfaches (monochromatisches) Licht bezeichnet im Gegensatz zu dem zusammengesetzten. Dagegen lassen sich zwei oder mehrere Farben zu neuen Farben mischen, wenn sie aus verschiedenen Spektren auf ein und dieselbe Stelle geworfen werden. Diese Art der Farbenmischung hat ein anderes Ergebnis, als wenn die betreffenden Farbstoffe oder Pigmente gemischt werden; so giebt z. B. gelbes und blaues Licht zusammen Weiß, während gelbe Farbstoffe mit blauen gemengt bekanntlich Grün geben. Denken wir uns die Farben des Spektrums im Kreise oder ringförmig aufgetragen, so hätten wir einerseits alle möglichen Uebergänge vom Rot durch Gelb, Grün und Blau zum Violett, während anderseits das Violett unvermittelt an das Rot anstoßen würde. Die Vermittlungsfarbe, der Purpur, ist eben im Spektrum nicht vorhanden, kann aber durch Deckung von Rot und Violett als gemischtes Licht erzeugt werden. Wenn wir also die Spektralfarben zu einem stetig geschlossenen Farbenkreis ordnen wollen, so wird der Purpur in seinen rötlichen und violetten Abstufungen eingeschoben werden müssen.



Fig. 69.

Japanische Zeichnungen.

Sieht man von Schwarz und Weiß als keinen eigentlichen Farben ab, legt man die ursprünglich benannten Hauptfarben Rot, Gelb, Grün und Blau zu Grunde und giebt jeder dieser Farben nach beiden Seiten eine Vorstufe zur nächsten, so ergiebt sich folgende Reihe der Benennungen: Blaurot, Rot, Gelbrot — Rotgelb, Gelb, Grüngelb — Gelbgrün, Grün, Blaugrün — Grünblau, Blau, Rotblau. Würde man für dasselbe Verfahren auch Orange und Violett als Grundfarben einreihen, so würden sich statt 12 Abstufungen deren 18 ergeben. Die Sprache geht jedoch ihre eigenen Wege und richtet sich nach derartigen Aufstellungen nicht, umsomehr als die Bezeichnung einer gewissen Farbe nicht allein von ihrer Stellung im Farbenkreis, sondern noch von ganz andern Dingen abhängt und zwar von der Lichtstärke und von der Sättigung.

Eine Farbe heist lichtstark oder lichtschwach, je nachdem sie mehr oder weniger hell erscheint. Die Lichtstärke eines farbigen Körpers ist zunächst davon abhängig, ob viel oder wenig Licht zurückgeworfen, ob wenig oder viel verschluckt wird. Die beiderseitigen Grenzen der Helligkeitsabstufung sind weiß und schwarz, für gemischtes Licht und für einfach farbiges. Das farbige Licht macht jedoch nur einen weißen Eindruck unter der Voraussetzung der denkbar höchsten Lichtstärke, der Hochglut, welche aber für gewöhnlich und insbesondere bei zurückgeworfenem Licht gar nicht vorkommt. Eine noch so stark beleuchtete Farbenfläche zeigt mehr oder weniger genau ihre Stelle im Farbenkreis. Anders ist dies bei weißem Licht. Seine Hellig-



keitsabstufung ist weiß, hellgrau, dunkelgrau, schwarz. Wir haben aber auch noch den Eindruck von Weiß, wenn es längst tatsächlich grau ist. (Die Helligkeitsskala der Farben endet nach oben gewissermaßen mit Weiß als einem Punkt, während sie für farbloses Licht mit einer langen Strecke endigt.) Legt man ein weißes Papier in den Schatten, ein hellgraues daneben in das Sonnenlicht, so erscheint das letztere weiß, das erstere dagegen grau. Bläut man ein weißes Linnen mit gelblichem Stich in der richtigen Weise, so wird es dabei weiß. Es ist tatsächlich dunkler geworden; der neutrale graue Ton erscheint uns jedoch weiß, während der gelbe Stich im hellern Zustand den Eindruck des Weißen nicht aufkommen läßt. Der farblose Schnee erscheint weiß, auch wenn er sich verhältnismäßig dunkel vom blauen Himmel abhebt und also offenbar schon dem neutralen Grau angehört. Mustern wir eine Reihe weißer Papiere, so sind sie einzeln betrachtet alle weiß und doch können wir sie ihrer Lichtstärke nach ordnen vom hellern zum weniger hellen. Im Vergleich erscheinen dann auch die farbigen Stiche ins Gelbe, ins Blaue, die bei der Einzelbetrachtung nicht zu bemerken waren. Die Gegensätze bedingen die Feinfühligkeit des Auges auf Helligkeits- und Farbenunterschiede.

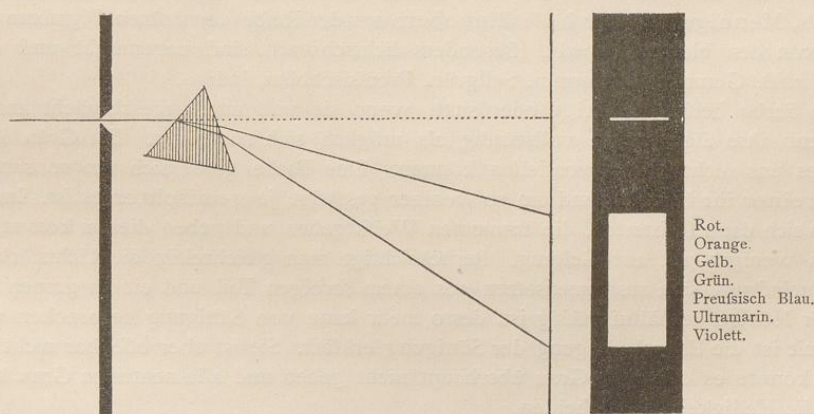


Fig. 70.  
Spektrum des Sonnenlichtes.

Die Lichtstärke ist schon im Spektrum für das Auge eine ungleiche und sie kommt noch weit mehr zur Geltung in Bezug auf farbige Körper, auf Farbstoffe und Pigmente.

Im allgemeinen und von Ausnahmen abgesehen, sind Weiß, Gelb und Orange lichtstark, Blau und Violett dagegen lichtschwach; Rot und Grün halten die Mitte. Weil für die lichtstarken Farben die Helligkeitsabstufung sich in weitem Grenzen bewegt, so hat die Sprache auch selbständige Zwischenbezeichnungen eingeschoben. Was für die Abstufung aus dem Weißen das Grau ist, das ist für das lichtschwache Gelb und Orange das Braun. Für Rot, Grün, Blau und Violett fehlen diese selbständigen Bezeichnungen; man spricht dann von hell- und dunkelblau etc.

Die Lichtstärke der farbigen Körper und Farbstoffe wächst mit der stärkeren Beleuchtung; Sie wächst aber bei verschiedenen Farben ungleich. Wenn ein Rot und ein Blau nebeneinander bei voller Beleuchtung gleich lichtstark erscheinen, so wird bei nachlassender Beleuchtung das Rot dunkler, das Blau heller. Ein anscheinend gleichhelles Violett neben Gelb wird im Halbdunkel viel heller wirken. Die sog. warmen Farben verlieren bei abnehmender Beleuchtung mehr an Lichtstärke, als die kalten. Damit steht es im Zusammenhang, daß die Landschaftler in den sonnigen



Bildern, im Orientalischen die warmen Farben vorherrschen lassen, in Winter- und Mondschein-  
szenen die kalten. Damit steht es im Zusammenhang, daß die Natur durch ein gelbes Glas  
betrachtet, einen sommerlichen Eindruck macht, während sie durch ein blaugefärbtes gesehen,  
winterlich erscheint. Auf diese Weise erklärt sich schliesslich auch der sonst unverständliche  
Sprachgebrauch, die roten und gelben Farben als warme, die blauen und violetten als kalte zu  
bezeichnen.

Aus der Reihe der Farbstoffe oder Pigmente sind einzelne besonders lichtstark, andere  
wieder besonders lichtschwach, abgesehen davon, ob sie zu den warmen oder kalten Farben  
zählen. Allgemein gesagt sind die erdigen, mineralischen Farben lichtstärker als die dem  
Pflanzen- oder Tierreich entnommenen. Den letzteren sind meist von Natur aus Teile bei-  
gemischt, welche viel Licht verschlucken, Gummi, Harz etc. Es liegt also der ähnliche Fall vor,  
wie er durch die Wahl des sog. Bindemittels bedingt wird. Bekanntlich sind die mit Oel, Lack,  
Gummi etc. angeriebenen Farben viel lichtschwächer, als wenn das Bindemittel Wasser ist. Dagegen  
erscheinen die Oel- und Lackfarben tiefer, gesättigter; die Farbenwirkung scheint weniger von  
der Oberfläche als aus der Tiefe, aus dem Innern zu kommen. Besonders lichtstark sind z. B.  
Chromgelb, Mennige und der helle Zinnober; aus der Reihe der grünen Pigmente der Grün-  
span und von den blauen Kobalt. Besonders lichtschwach sind ungemischt und ohne hellen  
Untergrund z. B. Gummigutt, Carmin, Saftgrün, Preussischblau, Indigo.

Eine Farbe heisst gesättigt oder satt, wenn sie voll und ungeschwächt zum Ausdruck  
kommt, wenn ihre Eigenart so vollständig als möglich sich ausdrückt. Ein Grün ist gesättigt,  
wenn wir es uns nicht grüner vorstellen können. Eine Farbe giebt sich um so satter, je ein-  
facher, je reiner ihr Licht ist und um so weniger gesättigt, je gemischter es ist. Im gemischten  
Licht finden sich dann Lichtarten, die zusammen Weiss geben und neben diesem kommt der farbige  
Ueberschufs weniger gut zur Geltung. Berücksichtigt man gleichzeitig die Lichtstärke, so wird  
jeder Farbeneindruck sich zusammensetzen aus einem farbigen Teil und einem grauen Teil und je  
geringer der letztere verhältnismässig ist, desto mehr kann von Sättigung gesprochen werden.

Damit ist die Hauptbedingung der Sättigung erklärt. Sie ist aber offenbar nicht die einzige,  
denn sonst könnte es ein sattes Grau überhaupt nicht geben und alle neutralen Grau könnten sich  
nur durch die Helligkeit unterscheiden.

Betrachtet man die Farbstoffe auf die Sättigung hin, so ist zunächst zu bemerken, daß alle  
Pigmente gemischtes Licht zurückwerfen. Zinnober giebt Licht aller Art zurück, aber das rote ist  
das weitaus vorherrschende. Gummigutt hat Licht aller Art; Rot und Grün herrschen vor und  
machen den Eindruck des Gelben. Bei dünnem Auftrag überwiegt das Grünliche, bei dickem  
Auftrag das Rötliche.

Ein Pigment wird um so gesättigter wirken, je weniger es verunreinigt ist, denn Staub  
und Schmutz erzeugen grau.

Ein mittelfein gepulvertes Pigment erscheint satter und dunkler als ein ganz fein zer-  
riebenes, weil bei ersterem das Licht mehr aus der Tiefe kommt, weil mehr Licht verschluckt wird,  
wobei sich naturgemäss der rein farbige Ueberschufs verhältnismässig vergrößert. Dasselbe tritt  
ein, wenn ein Farbenpulver mit Oel, Gummi etc. gemengt wird; deshalb sind Oelfarben satter als  
Leimfarben oder gar Kalkfarben. Aus einem ähnlichen Grunde werden farbige Flächen gesättigter,  
wenn sie gefirnist, geölt oder poliert werden.

Durch Mischung erzielte Farbstoffe sind naturgemäss weniger satt in der Wirkung als  
ungemischte. Es läßt sich aus gelben und blauen Pigmenten keine Farbe erzielen, die dem Grün-  
span gleichkäme. Mischen wir anderseits aus zwei oder mehr farbigen Pigmenten ein neutrales  
Grau, so wird es gesättigter erscheinen als ein gleich helles aus Schwarz und Weiss. Seine Her-  
kunft haftet ihm an.



Mischen wir eine Farbe mit Weiß, Grau oder Schwarz, so ist es selbstverständlich, daß die Sättigung je nach der Stärke des Zusatzes abnimmt. Die Farben lassen sich also je nach der Art der Mischung vom Hellen zum Dunkeln abtonen und gleichzeitig vom Gesättigten in das weniger Satte oder Neutrale.

Um den Sättigungsgrad zu bezeichnen, benützt die Sprache verschiedene Ausdrücke. Ein volles Blau, ein sattes Blau bezeichnet z. B. die Sättigung bei mittlerer Helle, während ein gesättigtes dunkles Blau als tiefblau benannt wird und ein gesättigtes helles Blau als lichtes, als durchsichtiges gilt. Auch der Ausdruck saftig bezeichnet die Sättigung, insbesondere in der Anwendung auf Grün. Für geringere Sättigungsgrade gelten die Benennungen blafsblau, blaßrot etc. oder man heißt die Farben stumpf. Graublau, graurot etc. weisen schon auf eine starke Mischung, in der jedoch die Farbe noch vorherrscht, während im umgekehrten Fall die Ausdrücke blaugrau und rotgrau an die Stelle treten. Herrscht das Grau noch mehr, so sagt man, es habe einen Stich ins Blaue, Rote etc. Ähnlich verhält es sich mit sehr hellen und dunkeln Tönen; weißblau, blauweiß, ein kreidiges Blau, schwarzblau und blauschwarz sind die entsprechenden Bezeichnungen.

Wie das Grau so können auch Schwarz und Weiß einen Stich in das Farbige haben.

Von Farben, welche gleichzeitig hell und gesättigt sind, also gleichzeitig lichtstark und ausgesprochen farbig wirken, sagt man, sie seien intensiv. Rote und gelbe Farben, für welche dies hauptsächlich zutrifft, bezeichnet man dann auch als feurig; sie haben Feuer, sie leuchten. Gelb und rot werden auch, wenn sie satt und lichtstark sind, als hochgelb und hochrot von den weniger intensiven Farben gleicher Art unterschieden.

Ist der Eindruck einer Farbe hochgradig intensiv, so daß er dem Auge unangenehm wird, was besonders bei Farbenzusammenstellungen, weniger bei den Farben im einzelnen vorzukommen pflegt, so gilt dieselbe als schreiend, als stechend, als „giftig“. Derartige Farben müssen gebrochen werden, d. h. die Sättigung und die Lichtstärke sind durch Beimischung anderer Farben abzuschwächen. Im gegenteiligen Falle sind die Farben tot, trüb, schmutzig etc.; ihnen wird durch Aufhellen, durch Beimischung intensiverer Farben nachgeholfen.

Wenn von matten oder von glänzenden Farben die Rede ist, so kann sich das auch auf den Grad der Intensität beziehen. Gewöhnlicher und richtiger ist diese Benennung jedoch in Bezug auf die eigentliche Farbenoberfläche. Ein Körper, also auch ein Pigment, ist glänzend, wenn es das Licht von der Oberfläche mit einer gewissen Regelmäßigkeit zurückwirft, etwa wie die Seidenfäden eines Gewebes. Wird das Licht diffus, d. h. beliebig zerstreut zurückgeworfen, so erscheint die Oberfläche matt, wie es z. B. beim Velour (Samt) der Tapeten der Fall ist. Aus ähnlichen Gründen ist es nicht gleichgiltig, ob eine Farbe auf eine rauhe oder auf eine glatte Fläche aufgestrichen wird.

Verschiedene Farben führen, wenn sie hell und wenig gesättigt sind, auch besondere Namen. So bezeichnet man im alltäglichen Leben ein helles Violett als Lila (nach der spanischen Benennung der Syringenblüten), ein graues Violett als Heliotrop, ein helles Rot als Rosa, ein helles Gelb als Crème (rahmfarbig), ein helles Rotgelb als Chamois (gemtsfarben, isabellenfarbig) etc.

Mit der Entwicklung der Malerei, der Farbentechnik und des Farbensinnes überhaupt mußten selbstredend immer neue Bezeichnungen zu den herkömmlichen hinzutreten, um eine feinere Unterscheidung zu ermöglichen. Dieselben setzen sich meist aus zwei Wörtern zusammen, von denen das zweite die Farbe im allgemeinen benennt, während das erste natürliche oder künstliche Dinge erwähnt, welchen die bestimmtere Farbe zukommt; zum Beispiel: himmelblau, türkisblau, smaragdgrün, olivengrün, strohgelb, kanariengelb, pfauenblau, ziegelrot. Sind die Farben wenig ausgesprochen, so lautet das zweite Wort auch bloß auf „farbig“ oder „farben“,



so z. B. lavendelfarbig, fleischfarben, rehfarbig. Da die Farbstoffe oder Pigmente zur genauen Bezeichnung das nächstliegende sind, so spielen die entsprechenden Ausdrücke ebenfalls eine hervorragende Rolle. Karminrot, zinnoberrot, mennigrot sind allerwärts verständliche Farbennennungen, während wieder andere nur in Fachkreisen gekannt sind, wie etwa: Massicotgelb und Smalteblau.

Nicht minder zahlreich als die Farbenbezeichnungen sind die Benennungen der Pigmente. Sie heißen zum Teil nach den Stoffen, aus denen sie erzeugt werden, wie Zinkweiß, Anilinviolett und Sepia, zum Teil nach besonderen Eigenschaften, wie Deckweiß, Brillantblau, Permanentgrün, zum Teil nach Städten und Ländern, wie Neapelgelb, Schweinfurtergrün und Preussischblau, zum Teil nach Malern, Farbenerfindern und anderen berühmten Leuten, wie Vandyckbraun, Pinkertsblau und Bismarckbraun, zum Teil nach willkürlichen Begriffen und weithergeholten Vergleichen, wie Drachenblut, Caput mortuum etc.

Zwei verschiedene und verschieden benannte Pigmente brauchen aber nicht notwendigerweise verschiedene Farbeindrücke hervorzubringen. Sie können in technischer Hinsicht, in Bezug auf Dauerhaftigkeit, auf Unveränderlichkeit etc. wesentlich verschieden sein, während der Farbeindruck der gleiche oder wenigstens nahezu der gleiche ist. Bleiweiß und Zinkweiß geben ungefähr gleichaussehende Anstriche; der Bleiweißanstrich färbt sich aber unter der Einwirkung von Schwefelwasserstoff (auf Aborten) erst gelb, dann braun und schließlich schiefergrau, während das Zinkweiß im gleichen Falle sich nicht verändert. Umgekehrt aber ist das Bleiweiß dem Zinkweiß bezüglich des Deckens weit überlegen; es wirkt schon in dünnen Schichten weiß und selbst in Verbindung mit Ölen und Lacken. Zwei verschiedene schwarze Pigmente können ungemischt die gleichen Anstriche ergeben, während bei einer Mischung mit Weiß zu Grau das eine einen roten, das andere einen blauen Stich bedingt.

Fasst man das Vorgebrachte kurz zusammen, so wird der Eindruck einer Farbe zunächst von drei Umständen abhängen:

1. von der Stellung im Farbkreis,
2. von der Helligkeit oder Lichtstärke,
3. von dem Grad der Sättigung.

Es ist ohne weiteres klar, daß die Vereinigung dieser Umstände eine große Zahl von Farbeindrücken hervorzurufen vermag. Nimmt man 20 verschiedene Farben, 20 verschiedene Helligkeitsgrade und 10 verschiedene Sättigungsgrade an, so ergibt dies schon 4000 verschiedene Farbeindrücke. Ein geübtes Auge vermag aber, besonders im Vergleiche, weit mehr derselben auseinander zu halten und dabei ist von matten oder glänzenden Oberflächen, von durchsichtigen, durchscheinenden oder undurchsichtigen (opaken) Stoffen etc. noch gar nicht die Rede.\*)

Es ist weiter klar, daß die Sprache eine derart große Zahl von Eindrücken nicht im einzelnen decken kann und daß zur genauen Bezeichnung mannigfache Umschreibungen nötig fallen, umso mehr als in dieser Hinsicht eine auffällige Systemlosigkeit zu verzeichnen ist. Nicht einmal für die drei genannten Hauptumstände hat die Sprache unzweideutige und allgemein gültige Ausdrücke. Was dem einen ein Ton ist, ist dem andern eine Schattierung und dem dritten eine Tinte.

\*) Die Mosaikfabrik im Vatikan verfügt angeblich über 10000 verschiedene Glasflüsse zur Herstellung ihrer Werke. Es wird diese hohe Zahl erklärlich, wenn man bedenkt, daß im Mosaik jede Farbe für sich wiedergegeben werden muß und daß die vielfachen Abstufungen nach Helligkeit und Sättigung wiederum in verschiedenen Querschnittsformen (quadratisch, rechteckig etc.) und Größen vorkommen. — Die Farben der Zigarren bewegen sich in engen Grenzen. Bei gründlicher Sortierung werden jedoch je sechs Helligkeiten in fünf verschiedenen Färbungen, also 30 Nuancen unterschieden.



Wir folgen dem Vorgehen Brücke's, wenn wir im weiteren Verlauf dieses Buches die üblichen Ausdrücke nicht willkürlich, sondern stets in bestimmtem Sinne gebrauchen. Im Interesse der Einheitlichkeit wäre es sehr zu begrüßen, wenn alle, welche mit Farben zu thun haben, dem Beispiele folgen wollten.

Es werden bezeichnet:

1. als **Tinten** die Stellungen der Farben im Farbenkreis;
2. als **Töne** die Grade der Helligkeit oder Lichtstärke;
3. als **Schattierungen** die Grade der Sättigung.

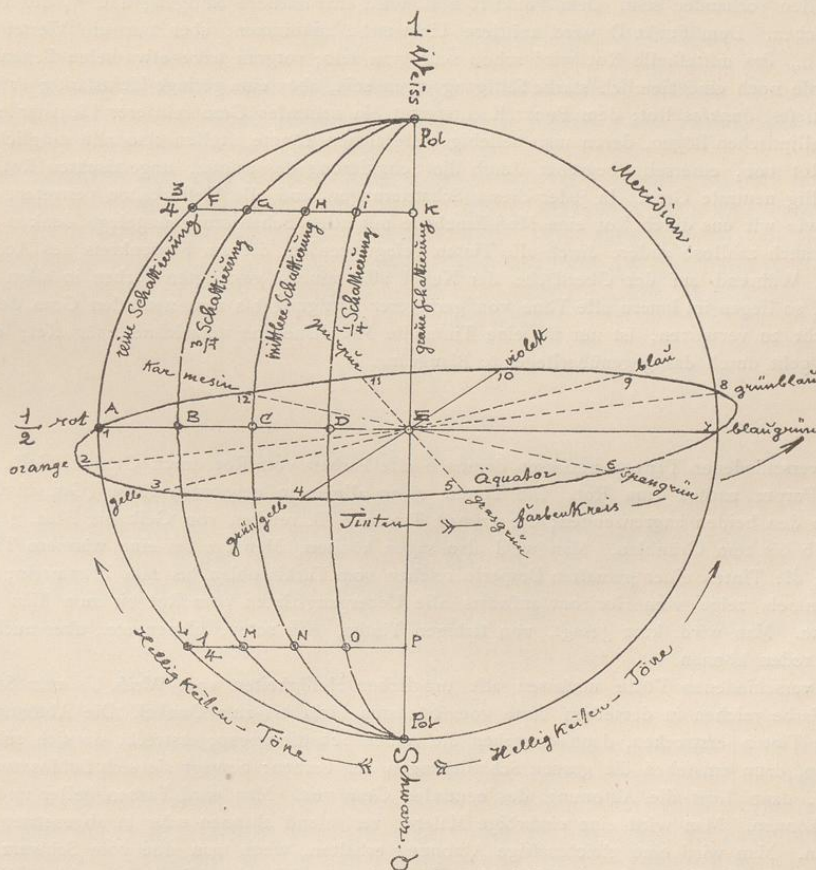


Fig. 71.

Zur Veranschaulichung der Begriffe: Tinte, Ton und Schattierung.

Diese Begriffe erscheinen wichtig genug, um sie durch eine Figur zu veranschaulichen. Denken wir uns zu diesem Zwecke eine Kugel. Der Aequator (Fig. 71) sei als Farbenkreis eingeteilt. Den Punkten 1 bis 12 entsprechen zwölf verschiedene Tinten, rot, orange, gelb etc., zwischen welchen wir uns dann alle weiteren Farben eingereiht vorstellen können. Diese Tinten seien alle gesättigt, also so farbig wie denkbar. An dem einen Pol der Kugel sei Weiß, das höchste Licht, am andern Schwarz, das tiefste Dunkel. Verbinden wir irgend eine Tinte des Aequators, z. B. rot (Fig. 71) durch einen Meridian mit den



beiden Polen, so liegen auf diesem Halbkreis alle Helligkeiten des Rot vom tiefsten Dunkel (Schwarz) bis zum hellsten Licht (Weiß). Giebt man diesem die Zahlengröße 1 und jenem Null, so werden die Helligkeiten sich nach allen echten Brüchen abstufen; im Punkt F wird das Rot  $\frac{3}{4}$  der vollen Helligkeit, im Punkt A die Hälfte, im Punkt L aber  $\frac{1}{4}$  derselben aufweisen, alle aber werden gesättigt sein. Der durch Rot gehende Halbkreis von Pol zu Pol wird die ganze Schattierung des reinen Rot vorstellen.

Denken wir uns ferner den weißen Pol mit dem schwarzen durch die Kugelaxe verbunden, so werden auf dieser Linie alle Abstufungen des neutralen Grau liegen. Denken wir uns weiter die halbkreisförmige Schnittfläche der Kugel zwischen dem roten Meridian und der grauen Axe entsprechend und allmählich an Sättigung abnehmend, so werden in dieser Fläche für alle Helligkeiten und für alle Sättigungsgrade die betreffenden Stellen vorhanden sein. Dem Punkt H z. B. wird eine mittlere Sättigung und  $\frac{3}{4}$  der vollen Lichtstärke entsprechen. Dem Punkt D wird mittlere Lichtstärke zukommen, aber nur ein Viertel der vollen Sättigung, d. h., das mittelhelle Rot wird schon sehr grau sein; rotgrau wäre etwa seine Benennung. Dem Punkt M würde noch eine ziemlich starke Sättigung eigen sein, aber eine geringe Lichtstärke; er repräsentiert ein ziemlich tiefes, dunkles Rot; dem Punkt E entspricht ein neutrales Grau mittlerer Lichtstärke etc.

Die elliptischen Bögen, deren man beliebig viele ziehen könnte, stellen also alle möglichen Schattierungen des Rot vor, einerseits begrenzt durch die Schattierung des reinen, ungemischten Rot, andererseits durch das völlig neutrale Grau. In jeder dieser Schattierungen sind alle Helligkeiten vertreten.

So, wie wir uns durch Rot eine Meridianebene mit allen Schattierungen gelegt denken können, so könnten aber auch zahllose andere durch alle Tinten gelegt werden, die am Farbenkreis des Aequators vorhanden sind. Während auf der Oberfläche der Kugel alle reinen, gesättigten Farben in allen Helligkeiten vertreten sind, so liegen im Innern alle Töne von geringerer Sättigung bis zum neutralen Grau der Axe. Um die Figur nicht zu verwirren, ist nur für eine Tinte die Meridianebene verzeichnet, für Rot; eine weitere Meridianlinie geht durch das gegenüberliegende Blaugrün.

Die verschiedenen Tinten umfassen demnach alle Farben vom Rot durch Orange, Gelb, Grün, Blau, Violett und Purpur zurück zum Rot. Die Tinten einer allgemein benannten Farbe (Grundfarbe) bewegen sich zwischen den beiden angrenzenden; die grünen Tinten z. B. reichen von Gelb bis Blau, genauer gesagt vom Grüngelb bis zum Grünblau. Man wird also sagen können, Mennige sei eine wärmere Tinte des Rot als Zinnober; die Tinten einer gemalten Draperie reichen vom Türkisenblau bis zum Ultramarin; die Färbung des Abendhimmels zeige vom Horizont aufwärts alle Uebergangstinten vom Rot bis zum Blau (durch Gelb und Grün) etc. Man wird, kurz gesagt, von farbigen Tinten, von roten, blauen etc., aber auch von kalten und warmen reden können.

Die verschiedenen Töne umfassen alle möglichen Helligkeiten vom Weiß bis zum Schwarz. Die Töne einer Farbe reichen in derselben Tinte vom höchsten Licht bis zum Dunkel. Die Abtönung kann sich auf gesättigte Tinten erstrecken, dann entstehen die reinen Schattierungen; erstreckt sie sich auf minder gesättigte Tinten, dann entstehen die grauen Schattierungen der Farben; bewegt sie sich farblos zwischen Weiß und Schwarz, dann liegt die Abtonung des neutralen Grau vor. Man wird Farben heller und dunkler im Ton halten können. Man wird eine einfarbige Malerei verlaufend abtonen oder in abgesetzten Tönen ausführen können. Man wird eine gleichmäßige Abtonung erhalten, wenn man eine vom Schwarz durch Grau ins Weiß übergehende Untermalung gleichmäßig mit einer durchsichtigen Farbe überzieht. Man wird von hellen und dunkeln, von weißen, grauen und schwarzen Tönen reden können, aber richtiger Weise nicht von farbigen, blauen, roten etc.

Die verschiedenen Schattierungen umfassen alle möglichen Grade der Sättigung. Jede Schattierung gehört einer bestimmten Tinte und einer bestimmten Sättigung an und umfaßt innerhalb derselben alle Töne vom Hell ins Dunkel. Man könnte meinen, eine richtige Schattierung zu erhalten, wenn auf weißem Grund ein Farbstoff in abnehmender Stärke aufgetragen wird. Dies ist jedoch im allgemeinen nicht der Fall. Laviert man z. B. Karmin auf weißem Papier, so gehört der dicke Auftrag einer andern Stelle im Farbenkreis an, als der durchsichtige. Die lichter Verwaschungen sind kälter in der Tinte als der stärkere Auftrag. Man wird von reinen, durchsichtigen, satten, tiefen, stumpfen, grauen, trüben, schmutzigen Schattierungen



reden können; man wird auch sagen können, die dunkeln Töne des Preussischblau nähern sich in ihren Schattierungen auffallend der Tinte des Ultramarin, da Preussischblau beim Ablavieren ebenfalls wie der Karmin durch verschiedene Tinten geht.

Eine Malerei bleibt selten in einer Schattierung, einer Tinte. Es ist auch schon eine schwierige Aufgabe, durch Mischung von Pigmenten eine derartige Farbenreihe zu bilden und nötig ist es erst recht nicht, weil die Dinge in natura sich nicht so zeigen. Wer eine spangrüne Gewandung mit Grünspangrün allein malen wollte, der würde schwer thun; auch mit Zuhilfenahme von Weiss und Schwarz würde das Ergebnis wenig befriedigen. Kinder und Laien malen gerne in einer Schattierung und auch da, wo wir die Malerei als Kunst in ihren Anfängen verfolgen, sind naheliegende Schattierungen die Regel (altdeutsche, altitalienische Bilder etc.). Auf der Höhe der Entwicklung bewegt sich die Malerei freier und schüttelt die beengenden Fesseln ab. Neben kalten Lichtern erscheinen wärmere Mitteltöne und noch wärmere Reflexe; in der Darstellung eines roten Gewandes erscheinen gelbliche und violette Tinten. Die Verfallzeiten gehen noch weiter, sie übertreiben; sie tuschen Grün mit Rot ab etc.

Eine geschickt gemachte Malerei, grau in grau nach dem weissen Modell, wird in ihren einzelnen Teilen nicht nur helle und dunkle Töne zeigen; man wird auch eine ganze Reihe von Tinten in verschiedenen Schattierungen entdecken können. Nur dann wird sie ein der Wirklichkeit entsprechendes Bild geben und die Täuschung wird vollkommen sein können.

Farbe ist ein einfaches Wort, aber es steckt sehr vieles dahinter. Farbe ist ein Hauptwort und nicht allein, weil es die Sprachlehre als solches aufführt.

## 8. Die Harmonie der Farben.

Die Zusammenstellung verschiedener Farben zu einem Bilde ist für das Auge ungefähr das, was das Zusammenklingen der Töne für das Ohr ist. In der richtigen Vereinigung liegt in beiden Fällen die befriedigende Wirkung. Wie der einzelne Ton an sich schon angenehm oder unangenehm sein kann, so auch die einzelne Farbe. Grelle, unreine Töne stören uns wie eben solche Farben. Bezüglich der letzteren liegt das Ungenügende jedoch nicht an der Tinte und das Spektrum wirkt an keiner Stelle unangenehm. Der ungünstige Eindruck einer einzelnen Farbe ist durch das betreffende Pigment bedingt, durch welches sie dargestellt wird. Je reiner die Farbstoffe sind, desto weniger macht sich im allgemeinen die unangenehme Wirkung geltend. Es können aber auch verhältnismässig reine Pigmente das Auge beleidigen, wenn ihre Farben zu intensiv, zu grell sind. Die Farben in der Natur sind selten störend; die Farbe einer Blume berührt kaum unangenehm. Die Pigmente wirken gröber, körperlicher, was sich sofort zeigt, wenn ein Rosenblatt neben seine Darstellung in Leimfarbe gehalten wird. Auch die Unterlage der Farbe spielt wesentlich mit. Gefärbte Seidenstoffe wirken angenehmer als Wollstoffe derselben Farbe; eine Malerei auf Pergament wirkt anders als eine solche auf Packpapier etc. Das Bindemittel der Pigmente spielt ebenfalls eine grosse Rolle; derselbe Farbstoff wirkt als Leimfarbe anders wie als Oelfarbe, im Aquarell anders wie im Pastell. Auch die eigenartige Empfindung des Beschauers spricht mit. Es sind offenbar nicht alle Augen, auch wenn sie gesund sind, gleich veranlagt. Wie sollte sich sonst die Thatsache erklären, dass der eine die kalten, der andere die warmen Farben bevorzugt; dass verschiedene Menschen verschiedene Lieblingsfarben haben? Allerdings darf man in dieser Hinsicht die Gedankenverbindung (Ideenassoziation) nicht ausser acht lassen. In diesem Sinne giebt es ja sogar eine Farbensymbolik. Grün ist die Farbe der Hoffnung, Rot diejenige der Liebe; Blau deutet auf Treue und Gelb ist falsch. Es wäre interessant zu wissen, ob die Völker, welche Weiss



als Trauer tragen, mit dieser Farbe auch den Begriff des Düstern und Toten verbinden, wie wir es mit dem Schwarz thun.

Dadurch, daß die Farben in Verbindung zu einander treten, indem sie nebeneinander gestellt werden, tritt etwas Neues hinzu. Neben der Wirkung im einzelnen, kommt für sich die Gesamtwirkung, die Harmonie, zur Geltung. Die einzelnen Farben treten dabei in Gegensatz; sie werden durch den Kontrast in ihrer Wirkung gehoben, verbessert oder aber auch verschlechtert.

Der Gegensatz macht sich in verschiedener Weise geltend. Wird eine dunkle Farbe neben eine helle gestellt, so erscheint die dunkle noch dunkler als vordem, die helle aber heller. Dies kommt hauptsächlich an der Uebergangsstelle, an der Grenze beider zum Ausdruck, so daß die Flächen nicht mehr im ganzen gleichmäßig erscheinen. Die dunkle Farbe scheint dunkler, wo sie an die helle stößt; die helle erscheint heller, wo sie an die dunkle grenzt.

Der Gegensatz verändert aber nicht nur die Helligkeiten, er verändert auch die Tinten; er verschiebt die Farben scheinbar auf eine andere Stelle des Farbkreises. Wenn wir von drei gleichen zinnoberroten Papieren das eine belassen, das andere mit Deckweißlinien und das dritte mit Goldlinien verzieren, so wird der Vergleich eine ganz unerwartete Wirkung zeigen. Man könnte darauf wetten, daß die drei Papiere von verschiedener Grundfarbe seien. Das Rot mit den weißen Ornamenten erscheint viel kälter als Zinnober, es ist in der Richtung zum Karmin verschoben. Das Rot mit den Goldornamenten ist viel wärmer geworden, es erscheint in der Richtung des Mennigrot von der Tinte des Zinnobers abgerückt.

Der Gegensatz verändert aber auch die Sättigung in scheinbarer Weise. Werden eine stark und eine wenig gesättigte Farbe nebeneinander gestellt, so gewinnt die satte noch an Sättigung, während die andere noch mehr verliert. Es gilt dies insbesondere, wenn die Farben derselben Tinte angehören oder in dieser Hinsicht nicht weit auseinanderliegen. Die Gründe hierfür werden später erwähnt werden.

Die Bezeichnung Farbenharmonie ist eine Anspielung auf die Harmonie der Töne, eine Uebertragung vom Schall auf das Licht. Töne, welche harmonisch zusammenklingen sollen, haben bestimmte, einfache, mathematische Verhältniszahlen der Schwingungen. Es ist gleichgültig, welche Schwingungszahl der Grundton hat, seine Oktave hat aber stets die doppelte. Die Schwingungszahlen der Quinte verhalten sich wie 2 zu 3; der Quart wie 3 : 4, der großen Terz wie 4 : 5, der kleinen Terz wie 5 : 6 etc. Ganz anders verhält es sich mit der Harmonie der Farben. Die Verhältnisse der Schwingungszahlen verschiedenfarbigen Lichtes ergeben kein System und die Parallele zwischen Ton und Farbe hat hier ein Ende.

Verschiedene der sog. Farbenlehren sind verunglückt und haben für die Praxis gar keinen Wert, weil sie die Harmonie der Farben in eine allgemein gültige Regel fassen wollten. Klarsehende Leute, wie Brücke, haben gefunden, daß es vergeblich sei, ein festes Gesetz ausfindig machen zu wollen und daß man über gute und schlechte Verbindungen nur nach dem Gefühl und der Erfahrung für den einzelnen Fall urteilen könne.

Man kann beim Vergleich der Tinten des Farbkreises unterscheiden zwischen benachbarten, mittelfernen und entgegengesetzten Farben. Geht man von irgend einem Punkte des Farbkreises aus, so folgen zu beiden Seiten zunächst die benachbarten Tinten, dann die mittelfernen und am anderen Ende des Durchmessers, wo die beiden Wege sich wieder treffen, liegt die entgegengesetzte Tinte.

Die benachbarten Farben verhalten sich verschieden. Es giebt gute und schlechte Nachbarn. Die allernächsten Tinten gehen meist gut zusammen. Es ist dies um so besser, als gerade in der Natur naheliegende Tinten außerordentlich häufig zusammenstoßen. Wie müßte der grünende Wald unser Auge beleidigen, wenn seine in zahllosen Tinten, Tönen und Schattierungen auftretende Hauptfarbe schlechte Verbindungen gäbe und was sollte aus farbigen Gewändern werden, wenn



die im Faltenwurf entstehenden Tinten nicht zusammengehen; wenn die nächstliegenden Tinten wie die nächstliegenden Töne der Tonleiter harmonierten, d. h. schlecht.

Zwei naheliegende Tinten vertragen sich besonders gut, wenn ihre Helligkeit verschieden ist. Der hellere Ton ist dann gewöhnlich der wärmeren Tinte angehörig. Dies ist durchschnittlich in der Natur so und wird auch in der Malerei meist so gehalten. Ein dunkles Blau steht gut neben Türkisenblau; Ultramarin geht gut zusammen mit lichtem Preussischblau. Ein dunkles Blaugrün wirkt gut neben einem hellen Gelbgrün; aber auch umgekehrt ist die Verbindung nicht schlecht. Von zweierlei Gelb ist das zum Rötlichen neigende besser das dunkle. Ein dunkles Karminrot steht erträglich neben Zinnober, aber noch besser neben Rosa. Als naheliegende Tinten gehen überhaupt diejenigen zusammen, wie sie sich beim Verwaschen eines Pigmentes auf weißem Untergrund zu ergeben pflegen. Unser Auge scheint sich diesem natürlichen Vorgang angepaßt zu haben, wie die Entwicklung des Farbensinnes überhaupt offenbar ein Ergebnis der Naturauffassung vorstellt.

Mit der auseinander rückenden Nachbarschaft pflegen sich die Verbindungen zu verschlechtern, wenn auch nicht in gleichem Maße in Bezug auf alle Tinten. Auch läßt sich allgemein sagen, je feiner das Material, desto eher genießbar sind auch noch Zusammenstellungen, die bei unreinen Farben schon bedenklich sind. Am Abendhimmel finden sich vielfach Tinten zusammen, die, wenn man sie malen wollte, kaum ein befriedigendes Bild ermöglichen würden. Andererseits ist zu betonen, daß gerade eine Auswahl der intensivsten Pigmente am schwierigsten in naheliegende Verbindungen eingeht, wofür das helle Chromgelb nicht minder ein Beleg ist, als das Spangrün.

Eine der schlechtesten Verbindungen dieser Art ist wohl Purpur und Mennige, während die letztgenannte Farbe mit dem anderseits ungefähr gleichweit abliegenden Ockergelb noch eine gute Verbindung giebt.

Sobald das bedenkliche Grenzgebiet der Nachbarschaft überschritten ist und die Tinten sich mittelfern stehen, werden die Verbindungen wieder besser. Einzelne sind gut, sogar sehr gut, wieder andere tragen etwas Fremdes, Hartes an sich. Da die Tinten weiter auseinander liegen, tragen die Verbindungen einen ausgesprochenen Charakter und die Farben können auch wohl in gleicher Helle und Sättigung nebeneinander gestellt werden, obgleich die durchschnittlich besseren Verbindungen auch hier entstehen, wenn dies nicht der Fall ist. Die hauptsächlichsten Farbenpaare dieser Abteilung sind:

Rot und Blau, Rot und Grün;  
Orange und Spangrün, Orange und Violett;  
Gelb und Purpur, Gelb und Grün;  
Grün und Violett, Grün und Blau.

Die Verbindung von Rot und Blau ist kräftig und gut. Zinnober und Mennige wirken mit Preussischblau und Ultramarin etwas schreiend; ruhiger werden die Verbindungen bei Anwendung eines satten, tiefen, zum Karmin neigenden Rot, wie es das Spektrum aufweist. Bei Anwendung reiner Pigmente sind auch die hellfarbigen Verbindungen gut, Kobalt mit Rosa bis Chamois etc.

Rot mit Grün ist schon gewagter, muß aber vielfach verbunden werden. Die betreffenden Verbindungen sind am besten, wenn beide Farben dunkel und tief sind oder wenn die eine der Farben stark gebrochen wird, das Grün nach Grau etc. Grelle Farben, wie Spangrün mit Zinnober oder gar Mennige sind nur genießbar, wenn ein Aufputz oder eine Trennung mit Gold, Weiß etc. erfolgt. Bei künstlicher Beleuchtung, im Lampenlicht sind diese Verbindungen weniger hart. Die Verbindungen von Orange mit Grün und von Orange mit Violett sind beide gut, wenn die Farben richtig gewählt werden. Wenn das Orange mehr gelb als rot und etwas stumpf ist,



so können Grün und Violett gesättigt sein. Andernfalls müssen die letztgenannten Farben gebrochen werden.

Die Verbindung von Gelb und Rot ist nur in bestimmten Farben gut. Goldocker mit tiefem Zinnober, Karmin oder Purpur wirkt beispielsweise ganz gut. Auch Mennige und heller Zinnober neben Ocker und ungebrannter Sienna sind genießbar. Dagegen muß das Rot schon gut gestimmt werden, wenn es neben Citrongelb oder hell Chromgelb erträglich sein soll.

Ähnlich verhält es sich mit Gelb und Grün. Beide voll und satt genommen, können gut und dabei sehr kräftig wirken. Neben einem dunkeln Grün geht ein helles Gelb besser zum Neapelgelb als nach der rötlichen oder grünlichen Tinte. Ein grünliches Gelb neben Blaugrün steht schlecht.

Grün mit Blau ist eine zweifelhafte Verbindung, die nur in den wenigsten Fällen befriedigt, wenn die Farben voll und ungebrochen bleiben. Aus dem Umstand, daß geschickte Maler das junge Buchengrün oder das grüne Meer mit dem blauen Himmel anständig zusammenbringen, folgert keineswegs die Unrichtigkeit des Gesagten für die dekorative Malerei. In der Glasmalerei, in der Email- und Majolikamalerei helfen der Glanz und die Art des Materials leichter über die Schwierigkeit hinweg, als es bei der kreidigen Leimfarbe möglich ist. Ein Hilfsmittel ist in der Trennung durch Weiß, Grau oder Schwarz gegeben. Weniger schwierig verbinden sich Grün und Violett, wenn das erstere nicht intensiv und giftig ist und nach Gelb oder Braun gebrochen wird. Auch ein liches Blaugrün oder Graugrün steht noch gut neben einem satten Violett.

Die letzte Abteilung der Farbenpaare wird gebildet durch die entgegengesetzten oder Ergänzungsfarben (Komplementärfarben).

Jeder Farbe kommt ein gewisser Teil des weißen Lichtes zu; der fehlende Teil würde für sich ebenfalls eine Farbe ergeben, die mit der ersten zusammen wieder weißes Licht giebt. Da das weiße Licht aber durch alle Helligkeitsgrade des neutralen Grau vorgestellt wird, so werden jeder Farbe zahlreiche Ergänzungen verschiedener Helligkeit gegenüberstehen. Nach dem früher Vorgebrachten müßten all diese Ergänzungsfarben zusammen die ganze Schattierung einer bestimmten Tinte ergeben. Dies stimmt jedoch nicht genau, weil das Tageslicht nicht völlig weiß ist, wie das eigentliche Sonnenlicht, sondern rötlich, obgleich wir uns daran gewöhnt haben, es für weiß zu halten. Die Ergänzungsfarbe einer andern bleibt mit allen ihren Tönen nur bei Rot und Blaugrün genau in der Schattierung, während in allen andern Fällen die hellern Töne mehr oder weniger aus der Ergänzungstinte heraustreten in der Richtung zum Rot. Ist also z. B. für ein gewisses Gelb die Ergänzungsfarbe Ultramarin, so neigen die hellern Ergänzungen zum Violett. Gehört zu Purpur ein bestimmtes Grün als Ergänzung, so neigt dasselbe in den hellern Tönen ins Gelbe etc.

Es giebt eine größere Anzahl von Verfahren, die Ergänzungsfarben durch den Versuch zu bestimmen. Dieselben mögen hier unerörtert bleiben. Es genügt, das Ergebnis festzustellen. Die Fig. 72 zeigt einen Farbenkreis, auf welchem 16 verschiedene Tinten verzeichnet und meist durch bekannte Farbstoffe benannt sind. Die beiden an den Enden eines Durchmessers stehenden Farben ergänzen sich genau oder wenigstens ungefähr. Eine genaue Feststellung hat wenig Wert für die Praxis, erstens, weil wie oben erwähnt die verschiedenen hellen Ergänzungstöne doch nicht in der Tinte bleiben und zweitens, weil zwischen den mittelfernen und entgegengesetzten Farben für eine bestimmte Tinte keine schlechten Verbindungen mehr auftreten. Wenn sich Rot mit Blau einerseits und mit Grün andererseits ordentlich verbinden läßt, so wird es sich auch mit allen zwischen Blau und Grün über Blaugrün gelegenen Tinten gut verbinden. Wenn Verbindungen in ähnlichem Sinne gelegentlich nicht befriedigen, so fällt dies nicht auf die Wahl der Tinten zurück, sondern auf schlecht gewählte Helligkeiten oder Sättigungsgrade, auf unpassendes, unreines Material etc.



Angesichts der Fig. 72 kann die Aufzählung der Ergänzungsfarbenpaare unterbleiben. Allgemein ist zu bemerken, daß entgegengesetzte Farben naturgemäß die ausgesprochensten Wirkungen erzielen und deshalb vielfach auch einen unerwünscht grellen Eindruck hervorrufen, der sich aber immer auf das richtige Maß umstimmen läßt, wenn die Helligkeiten und Sättigungen passend geändert werden, was bei an und für sich schlechten Verbindungen nur bis zu einem gewissen Grade helfen würde.

Zwei Ergänzungsfarben heben sich in auffallender Weise gegenseitig und zwar weit mehr als Tintenpaare, welche sich näher stehen. Es ist dies einfach zu erklären. Betrachtet man ein starkes Rot eine Weile und hernach eine weiße Fläche, so erscheint das weiße Papier daneben rötlich. Grenzen nun Rot und Blaugrün aneinander, so werden die genannten Gegensätze die Intensität steigern; beide Tinten werden farbiger erscheinen, als sie sind. Beide Tinten gewinnen

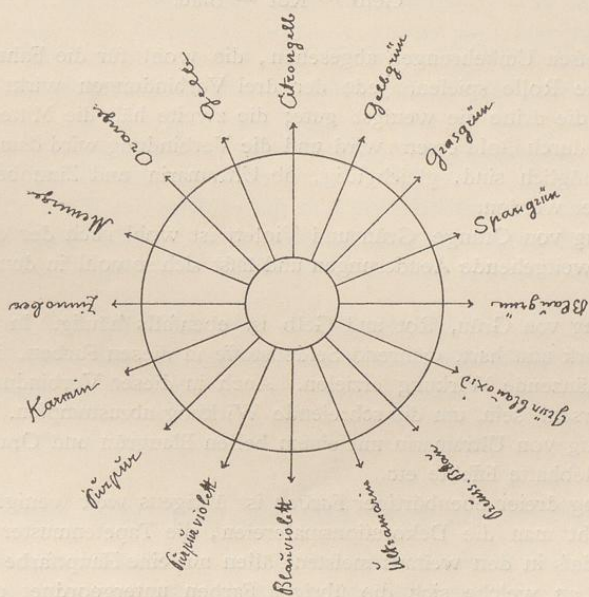


Fig. 72. Farbenkreis.

unter allen Umständen an Sättigung, was nicht der Fall ist, wenn ungleich satte Farben einer und derselben Tinte aneinandergrenzen, wie weiter oben aufgeführt wurde.

Was die Verbindung von mehr als zwei Farben betrifft, so ist nach dem Vorausgegangenen naheliegend, daß von auseinanderliegenden Tinten nur drei zu einer guten Verbindung sich vereinigen können, also etwa Rot, Blau und Gelb. Jede dieser Farben wird aber wieder gegliedert sein können; sie kann in verschiedenen Tönen und Sättigungen erscheinen; sie kann auch ihre gesamte gute Nachbarschaft mitführen. Das Rot, das Blau, das Gelb wird in verschiedenen naheliegenden Tinten vertreten sein können. Außerdem können Weiß, Schwarz, Grau unbeanstandet in die Verbindung eintreten. Auch die Metalle, Gold, Silber und Bronzen, die nicht wie eigentliche Farben wirken, können hinzutreten. Auch fremde Farben sind nicht ausgeschlossen, wenn sie sich bescheiden unterordnen und in ihrer Nebensächlichkeit die Gesamtharmonie nicht stören. Hieraus ergibt sich denn doch eine belangreiche Palette auf einfacher Grundlage.





Sollen in einer Malerei viele fremden Tinten vertreten sein oder beinahe alle in gleichwertigen Mengen, dann ist ein befriedigender Eindruck nur möglich, wenn die Farben sich zerstückeln und sich kaleidoskopartig auf kleine Plätze beschränken. Wir erinnern in diesem Sinne an die alten Glasfenster, an die orientalischen Teppiche, an die gespreckelten Aquarelle der neuern Spanier und Italiener. An Stelle der eigentlichen Malerei tritt in diesem Falle das Farbenmosaik.

Der Fall mit drei Farben wird etwas verwickelt, weil drei Farben verschieden gereiht und verbunden werden können, wobei die Wirkungen ungleich sind. Nehmen wir als einfachsten Fall eine dreifarbigte Fahne (Trikolore). Sie kann, wenn wir die obenerwähnte Verbindung wählen, sein:

Rot — Blau — Gelb  
 Blau — Gelb — Rot  
 Gelb — Rot — Blau.

Dabei ist von den bloßen Umkehrungen abgesehen, die wohl für die Fahne, aber nicht für die Farbenverbindung eine Rolle spielen. Jede der drei Verbindungen wirkt anders. Die erste ist zweifellos die beste; die dritte die wenigst gute; die zweite hält die Mitte. Alle drei gewinnen aber, wenn das Gelb durch Gold ersetzt wird und die Verbindung wird damit zu einer der besten, die mit drei Farben möglich sind, gleichgiltig, ob Ultramarin und Zinnober oder Preussischblau und Karmin verwendet werden.

Die Verbindung von Orange, Grün und Violett ist wohl nach der obigen die nächstbeste. Sie gestattet ziemlich weitgehende Aenderungen und läßt sich sowohl in dunkeln wie hellen Tönen verwerten.

Die Verbindung von Grün, Rot und Gelb ist ebenfalls häufig. In Pigmenten dargestellt, wirkt sie leicht zu stark und hart, während Seidenstoffe in diesen Farben, insbesondere in künstlichem Licht, eine glänzende Wirkung erzielen. Auch in dieser Verbindung kann das Gelb mit Vorteil durch Gold ersetzt sein, um die schreiende Wirkung abzustumpfen.

Die Verbindung von Ultramarin mit einem hellen Blaugrün und Orange giebt bei richtiger Wahl ebenfalls gute lebhafte Effekte etc.

Die Verbindung dreier ebenbürtiger Farben ist übrigens weit weniger häufig, als man annehmen könnte. Sieht man die Dekorationsmalereien, die Tapetenmuster und Stoffe daraufhin durch, so zeigt sich, daß in den weitaus meisten Fällen nur eine Hauptfarbe vertreten ist oder nur ein Hauptfarbenpaar, an welche sich die übrigen Farben untergeordnet oder nebensächlich anschließen.

Dies gilt insbesondere von den sog. Streumustern und von denen, bei welchen die vom Grund sich abhebende Ornamentik in benachbarten Tinten sich abschattiert, gelb in gelb auf blauem Grund etc.

Es ist schwer, in dieser Beziehung sich verständlich zu machen, ohne die Beigabe farbiger Abbildungen. Die vorstehenden Erklärungen haben überhaupt einen weitem Umfang erhalten, als ursprünglich beabsichtigt war. Sie können unmöglich bezwecken, das zu geben, was erfahrungsgemäß Sache des Gefühls, des Geschicks und der künstlerischen Veranlagung ist und bleibt. Wie man Farben zu einander stimmt, das lernt man mit der Palette und nicht mit dem Buch in der Hand. Aber anderseits kann man auch mit Recht sagen: Derjenige, der täglich mit Farben arbeitet, der täglich probiert und findet, dem die Wunder und die Wunderlichkeiten der Farbenharmonie zuerst und am meisten auffallen müssen, der hat doch sicher auch ein Interesse, den Gründen für dieselbe nachzuforschen.



Wollte man schließlich noch untersuchen, wie verschiedene Völker und Zeiten sich zu der Farbenharmonie stellen, so wäre das Ergebnis in Kürze etwa folgendes:

Die Ansichten über gute und schlechte Verbindungen scheinen als Erfahrungssache im allgemeinen unwandelbar. Zeiten und Völker mit unentwickeltem Farbensinn legen wenig Wert auf Farbe und Farbenwahl; sie bevorzugen lebhaft, ausgesprochene Farben und Verbindungen mit einem Geschmack, den wir bei uns als „bäurisch“ bezeichnen.

In den Entwicklungszeiten der Kunst bedingt häufig das Material die Farbenwahl; wer nur wenige Pigmente zur Verfügung hat, malt selbstredend mit einfacher Palette. Die altitalienischen Majoliken zeigen nur ein paar Farben, weil die Flüsse der übrigen erst später entdeckt wurden. Das weiße Leinenzeug zeigt heute noch mit Vorliebe rote und blaue Ornamente, weil die übrigen Farben nicht so waschecht sind.

Den Orientalen ist die Farbenfreude angeboren, vielleicht weil ihnen die Natur farbenreicher entgegentritt. Aber im Einzelnen haben sie wieder ihre Lieblingsverbindungen. Die Malereien des Japaners unterscheiden sich in der Farbe wieder von denen der Chinesen. Der Indier bewegt sich gerne zwischen Gelb, Grün und Rot; dem Perser liegen Blau, Rot und Weiß näher etc.

Die Völker des Abendlandes sind farbenfreudiger im romanischen als im germanischen Sprachgebiet. Italien ist das Hauptland der Malerei.

Die Höhenpunkte der Kunstentwicklung sind gekennzeichnet durch farbenreiche, farbenprächtige und farbenkräftige Malerei. Die Niedergänge der Kunst, die Verfallzeiten neigen zur Farbenschwächlichkeit. Sie stimmen nach Weiß und nach Grau und tonen ab bis zur schließlichen Farblosigkeit.

Wenn die letztere lang genug da war, dann langweilt sich die Menschheit und sie ruft wieder nach Farbe. Das ist eine der großen Wellen mit ihren Kämmen und Thälern, wie sie durch die Geschichte der Völker gehen.

## 9. Weiß, Grau und Schwarz, Gold und Bronzen.

Weiß ist die Summe aller Farben und Helligkeiten; Schwarz ist Lichtlosigkeit und Farblosigkeit; das neutrale Grau ist die Farblosigkeit in verschiedenen Helligkeiten oder Tönen.

Weiß, Grau und Schwarz sind keine eigentlichen Farben. Sie können sich mit jeder Farbe verbinden, ohne daß eine schlechte Verbindung entsteht. Aus diesem Grunde sind Weiß, Schwarz und Grau ein willkommenes Mittel zur Abtrennung widerstrebender Farben.

Da die Reihenfolge von verschieden hellem Grau die verschiedenen Beleuchtungsstärken vorstellen kann, so dient sie in der Malerei vielfach zur Darstellung des Körperlichen. Weiße Ornamente werden grau in grau plastisch dargestellt, farbige Ornamente können grau in grau untermalt und farbig lasiert werden. Bei undurchsichtiger Malerei kann das Grau den Farbstoffen beigemischt werden, wenn die betreffenden Schattierungen nicht auf andere Weise hervorgebracht sein sollen.

Die Verbindungen von Weiß mit einer Farbe haben etwas Lichtes, Freudiges. Die schweizer, die bairischen, die päpstlichen Flaggen sind ein Beweis dafür.

Die Verbindungen von Schwarz mit einer Farbe haben etwas Düsteres, Totes an sich. Am lebhaftesten sind noch Schwarz und Gelb, weil Gelb die lichtstärkste Farbe ist.

Die Gegensätze kommen mehr oder weniger auch noch zum Ausdruck, wenn sich Weiß oder Schwarz mit einem Farbenpaar verbinden, wobei die Art der Reihung wieder eine wesent-



liche Rolle spielt. Schon die Grundfarben Rot, Blau, Gelb und Grün allein ermöglichen mit Zuziehung von Weiß oder Schwarz 36 verschiedene Trikoloren. Als die besten Zusammenstellungen können wohl gelten:

Grün — Weiß — Rot,  
 Blau — Weiß — Rot,  
 Weiß — Blau — Gelb,  
 Blau — Gelb — Schwarz,  
 Grün — Weiß — Orange etc.

Der Verbindung Schwarz — Weiß haftet naturgemäß die Farblosigkeit an. Sie wird am besten durch Zutritt von Rot gehoben. Schwarz — weiß — rot, die Farben des Reichs, sind eine gute, auch in der dekorativen Malerei viel benützte Zusammenstellung.

Auch die Farbenverbindungen mit Schwarz und Weiß gewinnen durchschnittlich wesentlich, wenn man das Gelb durch Gold ersetzt, welches glänzender, aber weniger grell wirkt. Heraldisch genommen ist Weiß der Ersatz für Silber, wie Gelb für Gold. Weiß als Farbe betrachtet könnte man durch ganz mattes Silber ersetzen, wobei aber nichts gewonnen würde. Glänzendes Silber ist farblich ein guter Ersatz für Hellgrau.

Die Verbindungen des neutralen Grau mit Farben sind ein Mittelding der bereits erwähnten Zusammenstellungen mit Weiß oder Schwarz und verhalten sich dem entsprechend. Das helle Grau giebt die lebhafteren, das dunkle die mehr düsteren Verbindungen. Die beste Verbindung ist Grau mit Rot. Neutrales Grau mit Rot von der Tinte der Klatschrose in ungefähr gleichen Helligkeiten stimmt ganz eigenartig und vorzüglich. Die Verbindungen mit Bordeauxrot, mit Mennige, Pfirsichblütenrot etc. sind weniger auffallend, aber ebenfalls gut. Neben Rot läßt sich das Grau auch besonders gut durch die verschiedenen Silberbronzen ersetzen.

Eigentümlich in verschiedener Hinsicht verhalten sich die Farben der Metalle. Pigmente und farbige Körper überhaupt werfen farbiges Licht nur aus dem Innern zurück, während das von der Oberfläche kommende Licht weiß ist. Deshalb sind Glanzlichter auf denselben weiß oder grau. Die Metalle werfen, wenn sie überhaupt farbig sind, nur farbiges Licht zurück, ihre Glanzlichter haben die Farbe des Metalls; auf Gold sind sie gelb, auf Kupfer sind sie rot.

Da bei den Metallen das zurückgeworfene Licht fast nur von der Oberfläche kommt, so ist es stark, aber wenig gesättigt. Die Helligkeit überwiegt die Sättigung, das Glänzende überwiegt das Farbliche. Auf dieser Eigenschaft beruht die hohe Bedeutung der Metalle für Farbenzusammenstellungen. Die Verbindung Rot — Blau — Gelb wirkt farbiger und greller als die glänzende, prächtige und dabei doch ruhige Verbindung Rot — Blau — Gold. Die Metalle machen die Verbindungen gleichzeitig brillanter, feiner und vornehmer.

Gold geht, wie Weiß und Schwarz, zu allen Farben, wenn auch nicht gleich gut. Gold läßt sich mit Silber zu Grüngold, mit Kupfer zu Rotgold legieren; man hat also überdies die Wahl einer passenden Tinte.

Gold eignet sich wie Weiß und Schwarz auch besonders zur Trennung widerstrebender Farben. Insbesondere sind blanke Umrisse und feine Ornamentierungen in Glanzgold von guter Wirkung. Das ächte Gold läßt sich mit dem Achat zu Hochglanz polieren. Es kann dann je nach der Richtung des Lichtes dem Auge hell oder dunkel erscheinen und dieses „Spiel der Lichter“ giebt ihm einen eigenen Reiz. Das Gold kann auch matt sein, völlig glanzlos; dann wirkt es fast pigmentartig. Zwischen beiden Formen liegen alle möglichen Zwischenstufen. Man kann das matte Gold an einzelnen Stellen aufpolieren. Damaszierungen dieser Art wirken sehr fein. Ähnlich verhalten sich die übrigen Metalle und die sog. Bronzen, die in zahlreichen Tinten und Helligkeiten im Handel sind. Die unedlen Metalle lassen sich jedoch schwer aufpolieren, was auch



wenig Zweck hat, da sie doch bald an der Luft „nachlassen“ und sich oxydieren. Ihre Anwendung an Stelle der edeln Metalle erfolgt nur, weil diese zu teuer sind, um eine allgemeine Benützung zu gestatten.

Wird das Licht des Goldes mehrfach zurückgeworfen, zum Beispiel im Faltenwurf einer vergoldeten Statue, so wird es gesättigter, tiefer. Eingebogene Flächen und Vertiefungen zeigen dann mehr Farbe und weniger Helligkeit, während der umgekehrte Fall für ausgebogene Rundungen und Buckelungen eintritt.

Wichtig ist das Bindemittel. Eigentliche Metallwirkung wird nur erzielt, wenn die Metalle in der Form feiner, dünner Blättchen aufgeheftet werden (Blattvergoldung etc.), wobei das Bindemittel also hinter dem Metall sitzt. Da bei pulverförmigem Auftrag ein gewisser Zusatz von Gummi oder Leim nötig wird, so findet eine Trübung statt; das weiße Licht dieser Bindemittel hebt die oben geschilderte Eigentümlichkeit bis zu gewissem Grade auf, woraus sich für die Praxis die Regel ableitet, die Zusätze möglichst zu beschränken und nur reinstes Material zu verwenden. Die Bindemittel wirken ähnlich, wie wenn die Metalle gefirnist werden, wobei dann auch dem farbigen Licht des Metalles sich das weiße des Ueberzuges zugesellt. Die edlen Metalle haben das Firnissen nicht nötig; die unedlen werden allerdings auf Kosten der Wirkung gegen das Oxydieren und Dunkelwerden einigermassen geschützt.

An dieser Stelle ist auch der Lasierungen zu gedenken, welche entstehen, wenn durchsichtige oder durchscheinende Farblagen auf blankes Metall aufgetragen werden. Auf hochpoliertem Gold lassen sich auf diese Weise Farbeneffekte erzielen, die mit keinen anderen malerischen Mitteln zu erreichen sind. Es sind insbesondere die geschnitzten Heiligenfiguren der Kirchen, denen auf diese Weise Glanz und Farbe zugleich verliehen wird. Auch die Herstellung billiger Goldleisten beruht auf diesem Grundsatz. Die Leisten werden mit Blattsilber belegt und mit einem hochgelben Firnis (Goldlack) überzogen, wobei sie dann annähernd wie vergoldet wirken. Vereinzelt haben auch neuzeitige Maler das Mittel benützt, auf Goldgrund gesteigerte Effekte des Kolorits zu erzielen. Daß Asphalt über einem Goldgrund anders leuchtet als über einer grauen Untermauerung ist naturgemäß. In ähnlichem Sinne, wenn auch mit weit geringerer Wirkung, kann man den Pigmenten Bronzen zusetzen; im übrigen soll derartigen Kniffen der Technik das Wort nicht geredet werden. Für Deckfarben verbieten sie sich ohnehin von selbst.

Die Metalle werden auch vielfach zum Auflichten der Farben verwendet. So ist es eine gewöhnliche und alltägliche Erscheinung, daß mit Oelfarbe gestrichene Eisengitter und ähnliche Dinge auf den Erhabenheiten vergoldet oder mit Bronzen eingepudert werden. Man hat aber auch, insbesondere im vorigen Jahrhundert, in dekorativen Malereien, gelegentlich die höchsten Lichter in blankem Metall aufgesetzt und auch in der neuzeitigen Dekorationsmalerei sowie im Tapetendruck werden Bronzen zum Auflichten von in Gelb gemalten Goldornamenten gerne benützt. Das Verfahren ist an sich schon zweifelhafter Art, weil nicht jeder Standpunkt des Beschauers die beabsichtigte Wirkung ergibt. Die letztere geht aber geradezu in das Gegenteil über, wenn die legierten Metalle im Laufe der Zeit schwarz werden, wobei dann an Stelle der höchsten Lichter dunkle Kleckse stehen.

Umgekehrt kann auch der Fall vorliegen, daß Metalle aufgelichtet werden sollen. Die mit Bindemitteln aufgetragenen Bronzen sind nicht sehr lichtstark. Werden nun in der Malerei metallische Gegenstände, Gefäße, Kandelaber etc. in ihrem Hauptton durch Bronzen gegeben, so sind dieselben einerseits entsprechend abzuschattieren, andererseits aber aufzulichten. Die Abschattierung erfolgt mit lasierenden Farben, z. B. auf Goldbronzen mit Braun. Die Lichter werden in Deckfarben größter Helligkeit aufgesetzt. Für Silber eignet sich hierfür das reine Weiß; auf Gold würde dieses jedoch der natürlichen Erscheinung nicht entsprechen. Da Gold gelbes Licht zurückwirft, müssen auch die Decklichter gelb sein. Es ist dem Deckweiß also eine genügende Menge



von lichtstarkem Gelb zuzusetzen. Helles und rötliches Chromgelb gemischt werden für jede Tinte der Goldbronzen das Richtige finden lassen.

Da farbige Körper weißes Licht von der Oberfläche zurückwerfen, so sind die höchsten Lichter auf deren Darstellungen ebenfalls durch Weiß zu geben. Wo dasselbe zu grell, zu abstechend wirken würde, wird es durch grau ersetzt oder man mischt ihm die Farbe des betreffenden Körpers bei, was dem natürlichen Vorgang bei halbmatten Oberflächen auch völlig entspricht. Demnach kann also das Glanzlicht auf dem Bild einer blauen Marmorsäule weiß, grau oder grau-blau sein etc. Bei grau in grau gemalten Bildern ist Weiß selbstredend ebenfalls das höchste Licht und auch bei einfachen, farblosen Darstellungen, Kohlenzeichnungen auf Tonpapier etc. dient das Weiß zur Wiedergabe der größten Helligkeiten. Hierbei muß nun, wie die Erfahrung lehrt, das Weiß gefärbt werden, sobald der Untergrund gelb, braun oder rot ist, wenn die Wirkung gut sein soll. Die Erklärung ist folgende:

Die weißen Pigmente sind farblose Pulver, die in ihrer Menge zwar weiß erscheinen, in ihren kleinsten Teilchen aber durchsichtig oder durchscheinend sind. Sie verhalten sich ähnlich, wie der Schnee, der blendend weiß erscheint, obgleich er bei näherem Zusehen aus lauter feinen Eiskristallen zusammengesetzt ist; sie verhalten sich wie der Wasserdampf, der weiß erscheint, obgleich die einzelnen Wassertropfchen, welche ihn bilden, durchsichtig sind. Auf das feinste pulverisierte Glas giebt ein tadellos weißes Pigment; mit Wasser oder Oel angerieben, verliert es aber die weiße Farbe.

Aehnlich verhalten sich alle weißen Farbstoffe und die brauchbarsten sind eben diejenigen, die wie das Bleiweiß auch in die Bindemittel eingelagert noch ordentlich weiß wirken, die mit anderen Worten auch in dünnen Aufträgen noch undurchsichtig erscheinen.

Das Deckweiß ist in dünnen Schichten stets etwas durchscheinend, gleichgiltig, ob es mit dem Pinsel oder Stift aufgebracht wird. Es wirkt als durchscheinendes Mittel (Medium). Der dunkle Untergrund erscheint hinter dem durchscheinenden Auftrag mit einem Stich ins Blaue oder Lilafarbige. Um das zu zeigen, genügt es, eine dünne, weiße Farbe auf schwarzem Grund auszugießen. Dieser farbige Stich verträgt sich nun ganz wohl mit einem grauen, blauen, grau-blauen, graugrünen Grund, dagegen erscheint er häßlich, schmutzig-rötlich auf gelbem, orange-farbigem, hellrotem, gelbgrünem und braunem Grunde. Das Weiß muß auf solchen Gründen sehr dick aufgesetzt werden; es darf nicht laviert werden oder man muß den häßlichen Stich durch Zusatz von Gelb beseitigen, beziehungsweise das Deckweiß durch Neapelgelb ersetzen. Daß die besprochene Wirkung nicht an dem Weiß, sondern an dem mangelhaften Deckvermögen des Pigmentes liegt, geht daraus hervor, daß die weißen Pigmente sich in dieser Hinsicht verschieden verhalten und daß weiße Lichter neben Gelb und Braun ganz erträglich sind, wenn sie nicht aufgesetzt, sondern auf weißem Grund ausgespart werden.

Aehnlich wie dem Deckweiß ergeht es aber allen deckenden Farben, wenn sie durchscheinend sind. Es entstehen dann stets fremdartige Nebentöne, die, wenn sie unangenehm wirken, durch entgegengesetzte Farbenzusätze neutralisiert werden müssen, die aber auch, wenn sie gut sind, zu eigenartigen Wirkungen ausgenützt werden können. Die Gouachemalerei auf schwarzem Papier macht hiervon ihre Anwendungen.

Will man den gelblichen Stich eines Kalkanstriches beseitigen, damit er weiß erscheine, so genügt eine Beimischung von Blau. Das entstehende neutrale Grau wirkt trotz geringerer Lichtstärke weiß, wie weiter oben schon ausgeführt wurde. Derselbe Zweck wird aber auch erreicht durch die Beimischung von fein pulverisierter Kohle. Diese giebt kein blaues Licht, aber der durchscheinende Kalk ruft über den schwarzen Pigmentteilchen den Eindruck des Blauen hervor, wobei der gelbe Stich verschwindet.



Die schwarzen Pigmente liefern alle eigentlich nur ein dunkles, neutrales Grau, wie die weißen ein helles liefern. Davon kann man sich sofort überzeugen, wenn man einen schwarzen Anstrich firnist, wobei er dunkler wird oder wenn man neben den Anstrich ein Stückchen von schwarzem Samt hält. Das Auge ist eben für farbige Stiche, für die Unterscheidung der Tinten empfindlicher als für die Helligkeitsgrade an den Enden der Skala.

Die schwarzen Pigmente sind aber in den wenigsten Fällen völlig neutral und wenn sie es bei dickem, ungemischtem Auftrag auch zu sein scheinen, so kommt der Stich beim Mischen mit Weiß zu Grau gewiß zum Vorschein. Das eine Schwarz sticht dann ins Gelbliche, ein anderes nach Violett etc., wobei aber nicht nur das schwarze, sondern auch das weiße Pigment eine verändernde Rolle spielt. Die unerwünschten Stiche des Grau und Schwarz werden leicht beseitigt durch geringen Zusatz der entgegengesetzten Farbe. Ein violetter Stich wird durch grünliches Gelb beseitigt etc., wie das „Brechen“ der Farben überhaupt auf diesem Mittel beruht. Wenn ein Rot bloß zu rot erscheint, so kann es nicht nur durch Grau, sondern auch durch Blaugrün gebrochen werden; ist dagegen ein Rot zu gelb, so wird man Blau oder Violett oder Rot zusetzen, je nachdem die Farbe an Sättigung verlieren soll oder nicht, je nachdem sie gebrochen werden soll oder nur in der Tinte geändert.

Wird Schwarz mit einem farbigen Pigment gemischt, so erhält man nicht immer einen dunkleren Ton seiner Tinte; die Mischung geht häufig aus der eigentlichen Schattierung heraus; so giebt z. B. Hell-Chromgelb mit Schwarz grünliche Färbungen.

Schwarze Töne können auch ohne schwarze Pigmente erzeugt werden. Mischt man ein tiefes Rot mit einem tiefen Blau und einem satten Braun im richtigen Verhältnis, so erhält man eine schwarze Farbe, die unter Umständen noch dunkler ist, wie die mit Beinschwarz etc. zu erzielende.

Schwarze Anstriche lassen sich ferner erzielen, indem man eine dunkle Farbe mit der entgegengesetzten lasiert; indem man einen dunkelbraunen Auftrag mit einem tiefen Blau übergeht, einen dunkelroten mit Blaugrün etc. Dunkelblau gebeiztes Holz nimmt unter der bräunlichen Schellackpolitur eine neutral schwarze Farbe an.

---

Kurz wiederholt: Weiß, Grau, Schwarz und die Metalle und Bronzen wirken nicht als eigentliche Farben. Ihre Verbindungen mit den Farben sind an sich nie schlecht. Ungünstige Wirkungen entstehen höchstens durch unrichtige Helligkeitsgrade, durch unangenehme und ungenügend gebrochene Stiche, durch die auf dem Weiß etc. entstehenden, durch benachbarte Farben hervorgerufenen und nicht ausgeglichenen Kontraste, durch ungenügendes Deckvermögen der Pigmente und anderes mehr.

Weiß, Grau und Schwarz spielen eine große Rolle bei der Abtonung und Brechung der Farben; sie sind ein Hauptmittel der Graumalerei und der Darstellung des Körperlichen. Als Trennungsmittel widerstrebender Farben sind sie in der Form von Umrissen und breiteren Flächen ein wichtiger Faktor. In der Oelmalerei spielen sie hervorragend mit bei den Untermalungen der Lasuren.

Die Metalle, in erster Reihe das Gold, sind von hoher dekorativer Bedeutung. Sie sättigen und sammeln die Farben. Sie sind unempfindlich gegen störende Kontraste und beeinträchtigen in dieser Hinsicht ihre Nachbarschaft selbst nicht. Sie sind der beste Aufputz einer Malerei und heben dieselbe, wie der Goldrahmen ein Gemälde hebt.



## 10. Vor- und zurückspringende Farben. — Schillernde Farben. — Die Farben bei künstlicher Beleuchtung.

Es kommt vor, dass von zwei aneinandergrenzenden Farben die eine dem Auge etwas näher erscheint als die andere. Im allgemeinen sind die warmen, die hellen, die undurchsichtigen Farben vortretend; die kalten, die dunkeln, die tiefen Farben sind zurücktretend.

Der Grund dieser merkwürdigen Erscheinung liegt in sog. optischen Täuschungen, die für den gegebenen Fall verschiedener Art sein können.

Liegt z. B. Rot neben Blau, so tritt das Blau zurück. Die Lichtbrechung beider Farben ist ungleich. Wenn das Bild von Rot für das Auge scharf eingestellt wird, so liegt das Bild von Blau etwas weiter vorn und erscheint weniger scharf. Wird nun Blau scharf eingestellt, so muß sich das Auge so verändern, als ob ein etwas weiter gelegener Gegenstand nach einem näher gelegenen scharf betrachtet werden sollte. Da aber mit einer derartigen Anpassung des Auges auf verschiedene Sehweiten gewohnheitsgemäß und unwillkürlich der Begriff der Entfernung zum Eindruck kommt, so entsteht das Gefühl, als liege das Blau weiter ab. \*)

Helle Farben scheinen gegen dunkle vorzutreten, weil die vorspringenden Teile von Gegenständen für gewöhnlich die stärker beleuchteten, die hellern sind und auf einer ähnlichen Gedankenverbindung beruht die Täuschung bezüglich der undurchsichtigen und der durchsichtigen Farben.

Das Vor- und Zurücktreten der Farben ist übrigens eine mehr zufällige als regelmässige Erscheinung und es ist auch nicht ausgeschlossen, daß verschiedene Beschauer nicht die nämlichen Eindrücke erhalten. Auch andere Dinge spielen gelegentlich mit, um die Wirkung zu verschärfen oder aufzuheben, so z. B. die Lichter und Schlagschatten pastos aufgesetzter Farben. Nicht selten ist die Erscheinung bei Farbdrucken und hier können vollständige Reliefbilder entstehen, wenn die Punktierung vom Drucker nicht genau eingehalten wird, so daß den einzelnen Teilen in bestimmter Richtung eine Lichtlinie (Farbenlücke) vorausgeht und eine Schattenlinie (Doppeldruck) folgt.

Auch der schillernden Farben möge in Kürze gedacht sein, obgleich sie für die Praxis noch weniger von Bedeutung sind, als die vor- und zurücktretenden.

Die gegenseitige Beeinflussung und Störung verschiedenwelligen Lichtes bezeichnet man als Interferenzerscheinungen. Zu diesen gehört u. a. die schillernde Wirkung, welche das Licht ausübt, wenn es durch sehr dünne brechende Medien geht. Die dünne farblose Haut der Seifenblase zaubert uns Interferenzfarben vor. Auf Wasser schwimmendes Oel oder Harz nimmt Schillerfarben an. Altes Glas, dessen oberste Schichten abzublättern beginnen, ist irisierend. Perlmutter, auf zahllosen, schleimigen Kalkabsonderungen aufeinander geschichtet, zeigt die nach ihm benannten Farben etc.

Schillernde Farben zeigen viele natürliche Dinge, der Opal und ähnliche Steine, oxidierende Metalle, Pfauen- und andere Vogelfedern, die Schuppen der Fische, Schnecken und Muscheln, die Schmetterlingsflügel, Käferflügel etc. Von künstlichen Dingen schillern gewisse Seidengewebe, die

\*) Auf dem gleichen Grunde beruhen auch Täuschungen anderer Art. Legt man z. B. den Zeige- und den Mittelfinger einer Hand mit den Spitzen übereinander und rollt in der Kerbe eine kleine Brotkugel oder einen Bleistift hin und her, so erscheinen diese Gegenstände doppelt vorhanden, weil für jeden Finger die Berührung auf der äußeren Seite erfolgt, welchem Eindruck für gewöhnlich nur getrennte Gegenstände entsprechen.



Glasuren von Majolikagefäßen u. a. Auch eine Anzahl von Pigmenten hat die Eigenschaft, in kompaktem Zustand zu schillern, so z. B. Preußischblau, Indigo, die Anilinfarben, auf welchen ähnliche Erscheinungen auftreten, wie auf den Bruchstücken der Steinkohle und der Erze. Bei dünnem gewöhnlichem Auftrag der Farben verschwindet der Schimmer jedoch vollständig.

Die Schillerfarben haben das Gemeinsame, daß ihr Licht ein von der Oberfläche ausgehendes ist, wie bei den Metallen. Die Helligkeit, der Glanz übersteigt die farbliche Erscheinung. Das reflektierte Licht ist gefärbt. Deshalb haben Käferflügel, Vogelfedern u. aehn. oft etwas Metallisches. Die Erscheinungen sind übrigens verschiedenartig. Teilweise herrscht der Metallglanz vor, teilweise kommt mehr das irisierende Element, das Regenbogenfarbige zur Geltung. Wo, wie bei Perlmutter, das letztere der Fall ist, da bewegen sich die Farben vom Ort, wenn der Gegenstand langsam bewegt wird, was allein schon dafür spricht, daß es sich nur um scheinbare Farben handeln kann. Daß es eine schwierige Aufgabe ist, die Wirkung der Schillerfarben durch Malerei nachzuahmen, dürfte nach dem Erwähnten ohne weiteres einleuchten.

Es ist eine bekannte Erscheinung, daß die Farben bei künstlicher Beleuchtung anders aussehen, als im Tageslicht. Diese Thatsache ist auch unschwer zu erklären.

Die Körperfarben entstehen, indem von dem einfallenden Licht ein Teil verschluckt, ein anderer zurückgeworfen wird. Dieses Verhältnis wird sich nun ändern, wenn das einfallende Licht in Bezug auf seine Zusammensetzung sich selbst ändert. Das Tageslicht enthält alle farbigen Lichtarten, das Rote herrscht etwas vor, aber nur wenig. Das künstliche Licht der Kerzen, Lampen etc. enthält gleichfalls alle farbigen Lichtarten, aber das Gelbe herrscht weitaus vor.

Ein gelbes Pigment giebt die gelben Strahlen zurück und verschluckt alle andern mehr oder weniger. Ein gelbes Pigment wird also im künstlichen Licht wenig oder gar nicht verlieren.

Ein blaues Pigment giebt die blauen Strahlen zurück und verschluckt die andern. Wenn das einfallende Licht aber vorwiegend gelb ist und wenig blaue Strahlen enthält, so muß Blau in künstlicher Beleuchtung sehr unwirksam werden, weil die eine Lichtart verschluckt wird und die andere überhaupt nicht einfällt. In ähnlichem Sinne wird Grün gewinnen, wenn es zum Gelb neigt und verlieren, wenn es sich dem Blau nähert. Im Orange wird insbesondere das Gelb wirken und im Violett wird hauptsächlich das Blau verloren gehen.

Auf diese Weise erklärt es sich, daß die gelben Farben bei künstlicher Beleuchtung nicht bloß gelb bleiben, sondern des Gegensatzes wegen auch heller erscheinen, wie die übrigen Farben, also mehr zum Weiß neigen als bei Tage. Auf diese Weise erklärt es sich, daß blaue Farben bei Nacht einen grauen, farblosen Eindruck machen und daß blaue und grünblaue Farben fast kaum zu unterscheiden sind. In der Theatermalerei muß deshalb der Himmel mit Grünblauoxyd gegeben werden, wenn er noch wirken soll und die Bäume müssen ein Grün erhalten, das bei Tage viel zu giftig wäre.

Rote zum Gelb neigende Farben, wie Zinnober und Mennige, werden im künstlichen Licht heller und feuriger. Rote zum Violett neigende Farben und dieses selbst werden dagegen lichtschwächer und wirken braunrot. Anilinviolett ist bei Nacht kaum wieder zu erkennen.

Damit hängt es denn auch zusammen, daß manche Verbindungen bei künstlichem Licht gewinnen und weniger hart erscheinen. Violett und Mennige ist bei Tage ungenießbar, bei Nacht jedoch besser, weil das Violett eben braun wirkt. Eine andere, böse Verbindung — Citrongelb und Blaugrün — wird besser, weil beide Farben sich nach Grau stimmen etc.

Die beste Verbindung von drei Farben — Gelb, Blau, Rot — verliert bei Nacht, während eine andere — Gelb, Grün, Rot — wesentlich gewinnt, weil sie lebhaft bleibt und das Grelle verliert, das ihr bei Tage anhaftet.



Weiß, Grau, Schwarz und die Metalle werden kaum beeinflusst.

Da die verschiedenen Pigmente infolge verschiedener Zusammensetzung nicht gleichmäßig beeinflusst werden, so lassen sich allgemein gültige Regeln nicht geben. Von zwei bei Tage gleich hellen Blau ein und derselben Tinte kann bei Lampenlicht das eine heller, das andere dunkel sein, das eine grau, das andere lila etc.

Wer die Aufgabe hat, für Lampenlicht zu malen, ohne daß ihm eine große Erfahrung zu Gebote steht, der wird daher gut thun, die Malerei im künstlichen Licht auszuführen, damit er während der Entstehung die Wirkung kontrollieren kann und vor Enttäuschungen geschützt bleibt.

Wer andererseits aber genötigt ist, bei künstlichem Licht eine Malerei zu schaffen, welche für das Tageslicht bestimmt ist, der wird sich nicht auf den Schein und das Aussehen verlassen dürfen. Er muß seine Palette und Farbentöpfe kennen. Er muß die Mischungsverhältnisse der Pigmente für die beabsichtigten Wirkungen im Kopfe haben; er muß nach dem Gedächtnis malen.

Es kommt vor, daß Malereien, die in der Werkstätte entstanden sind, an den Bestimmungs-ort verbracht, an Wirkung verlieren. Der Grund dafür liegt meistens an der verschiedenen Beleuchtungsart. War es im Atelier hell, während das Bild später ins Dunkle zu hängen kommt, so verliert es naturgemäß an Kraft und zwar nicht in allen Teilen gleichmäßig, wie weiter oben ausgeführt wurde. Es kann aber auch ein anderer Fall eintreten, der mehr auf das zuletzt Erwähnte Bezug hat. Kommt die Malerei, welche in der weiß gestrichenen Werkstätte entstanden ist, in einen Raum mit farbigen Wänden oder in einen solchen, der durch farbige Fenster sein Licht erhält, zu hängen, dann ist eben das auffallende Licht nicht mehr weiß, es ist gefärbt und es treten je nach der Art der Färbung dann schwächende und störende Wirkungen auf, Veränderungen, ähnlich denjenigen, wie sie die künstliche Beleuchtung im Vergleich zur Tagesbeleuchtung hervorruft. Nebenher gehend spielt außerdem der Kontrast eine Rolle, der durch die farbige Umgebung hervorgerufen wird und die Farben, wenn auch nicht wirklich, so doch scheinbar verändert.

## 11. Die einfarbige, die ähnlichfarbige, die vielfarbige und die teilfarbige Malerei.

Mit diesen Zeilen soll der Versuch gemacht werden, die obigen Ausdrücke an Stelle der bisher üblichen fremdsprachlichen Bezeichnungen einzubürgern. Wir setzen Einfarbigkeit für Isochromie, Aehnlichfarbigkeit für Homöochromie, Vielfarbigkeit für Polychromie und Poikilochromie und schließlic Teilfarbigkeit für Merochromie.

1. Die Malerei ist einfarbig, wenn sie mit Hilfe einer einzigen Farbe ausgeführt wird. Eine einfarbige Malerei liegt vor, wenn ein Ornament in Sepiamanier auf Papier ausgeführt wird. Der dickste Auftrag ist der tiefste Schatten, die Mitteltöne und die Lichter entstehen, indem der helle Grund des Papiers durch die lavierte Farbschicht hindurchscheint. Das höchste Licht ist das ausgesparte Papier.

Derartige einfarbige Malereien lassen sich in jeder andern Farbe ausführen, in Blau, in Tusche etc. Sie lassen sich nicht nur in Aquarellmanier, also durch Verwaschen der Töne, sondern auch in Deckfarben mit abgesetzten Tönen herstellen. Dem betreffenden Pigment ist in diesem Fall mehr und mehr Weiß zuzusetzen, je heller die Töne werden; das höchste Licht kann weiß sein. Die einfarbige Malerei kann genau in der Tinte bleiben und die Schattierungen derselben umfassen. Ein gewisser Spielraum wird jedoch aus technischen Gründen vorhanden sein müssen, weil die Pigmente weder beim Verwaschen noch beim Mischen mit Weiß genau die ursprüngliche Farbe halten, wie schon mehrfach erwähnt wurde.



Die einfarbige Malerei ist vielfach in Anwendung, obgleich sie die Wirkung nicht wiedergibt, welche einfarbige körperliche Dinge für das Auge machen. Will man die in der Wirklichkeit auftretenden farbigen Schatten und Reflexe berücksichtigen, so kann die Tinte unmöglich eingehalten werden. Die Graumalerei nach dem weissen Modell kann nicht im neutralen Grau bleiben; die Goldmalerei kann nicht dasselbe Gelb in Hell und Dunkel allein verwenden. Die einfarbige Malerei geht in die ähnlichfarbige über.

2. Eine Malerei ist ähnlichfarbig, wenn sie sich auf eine Reihe von verwandten Farben beschränkt, wenn die benachbarten Tinten, soweit es sich um gute Verbindungen handelt, neben der Haupttinte (Lokalfarbe) auftreten, wenn die Farben nicht nur in verschiedenen Tönen, sondern auch in verschiedenen Schattierungen vertreten sind, also in verschiedenen Helligkeits- und Sättigungsgraden. Die ähnlichfarbige Malerei spielt in dekorativer Hinsicht eine grosse Rolle, als Graumalerei, zur Darstellung von Goldornamenten durch Farbe, in den Wand- und Teppichmustern, in den gemusterten Gründen etc. Die ähnlichfarbige Malerei wirkt ruhig, ohne einfarbig zu sein; sie kommt der wirklichen Erscheinung körperlicher Dinge näher, als es bei Einfarbigkeit möglich ist.

In der Graumalerei können die Tinten ziemlich weit auseinandergehen; neben dem Weiss und neutralen Grau können gelbliche, bräunliche, grünliche, rötliche oder bläuliche Farben auftreten, um die Lichter, Schatten und Reflexe von der Lokalfarbe zu sondern. Die Malerei wird dadurch zusammengehalten, daß alle diese Farben stark gebrochen sind und gewissermaßen nur Grau mit verschiedenfarbigen Stichen vorstellen.

Wird die Wirkung des Goldes oder anderer Metalle in Farbe nachgeahmt, so verhält es sich ähnlich. Der gelben Lokalfarbe des Goldes stehen hellgelbe, dunkelgelbe, braune, rötliche, grünliche etc. Farben zur Seite.

Handelt es sich dagegen um farbige Muster, so bleiben die Tinten näher zusammen, weil die Farben ausgesprochener zu sein pflegen. Die hellern Farben sind gewöhnlich wärmer in der Tinte, als die dunkeln; der Grund ist gewöhnlich weniger gesättigt, weniger ausgesprochen in der Farbe als die Ornamentik. So kann man beispielsweise Ornamente englischrot abheben von indischrotem Grund, Ockergelb von Braun, Bremerblau von Ultramarin etc. Einen ausgiebigen Gebrauch von der Ähnlichfarbigkeit macht in diesem Sinne die Tapetenfabrikation. Auch die Einlegearbeit mit ähnlichfarbigen Hölzern und deren Nachahmungen zählt hieher.

In die einfarbigen und die ähnlichfarbigen Malereien können Weiss, Schwarz, Grau und die Metalle eintreten, ohne ihre Eigenart aufzuheben. Der beste Aufputz sind die Metalle; sie wirken weniger grell als Weiss und Schwarz und werden weniger durch den Kontrast verändert.

3. Die vielfarbige Malerei ist zweierlei Art. Entweder herrschen zwei oder drei Hauptfarben vor und bedecken grössere Flächen in verschiedenen Tönen und Sättigungen mit oder ohne Zutritt nebensächlicher Farben, mit oder ohne Aufputz von Gold etc. Oder es bilden viele, auf kleine Räume verteilte Farben eine Art Farbenmosaik.

Zur ersten Art zählt die übliche Decken- und Wandmalerei mit Ornamenten und Figuren. Das Mittelfeld erhält eine Farbe für sich, die umgebenden Friese zeigen eine andere Farbe, beide getrennt und belebt durch aufputzende Zuthaten.

Zur zweiten Art zählt die Musterung nach Art der orientalischen Teppiche. Je kleiner im Massstab das Muster ist, desto weniger ängstlich brauchen die Farben gegen einander abgewogen zu werden, weil erfahrungsgemäss bei der Zerstückelung die schädlichen Gegensätze weniger zur Geltung kommen und weil die Gesamtwirkung schon auf geringe Entfernung eine ruhige wird. Aus dem gleichen Grunde können Farbenskizzen in kleinem Massstabe viel bunter sein, als die Ausführung im Grossen. Aus dem gleichen Grunde werden die lebhaften Farben in einem gemalten Blumenstrauße, in einem Fruchtgehänge nicht stören und die Groteskenmalerei nach Art der italienischen Decken wird viel bunter sein können, als eine grosse, schwere Ornamentik.



Welchen Einfluß die Größe des Maßstabes auf die Wirkung farbiger Dekorationen ausübt, davon kann man sich am besten überzeugen, wenn man eine Malerei mit dem Opernglas betrachtet, erst in der gewöhnlichen Weise und dann mit Umkehrung des Glases.

4. Die teilfarbige Malerei ist die wichtigste von allen und die meistverwendete; wir hätten sie auch die abgestimmte nennen können.

Betrachtet man die Natur oder eine Malerei durch ein schwach gefärbtes Glas, so erhält man ein eigenartiges Bild, ein Stimmungsbild. Ein gelbes Glas färbt das Bild warm, ein blaues dagegen kalt. Im ersten Fall sind alle Farben nach Gelb abgestimmt, im zweiten nach Blau. Wird ein Oelbild gefirnist, so werden die Farben nicht nur tiefer, sondern sie stimmen sich auch zusammen. Das Firnissen wirkt wärmend wie das gelbe Glas. Ist eine grellfarbige Stickerei längere Zeit dem Licht ausgesetzt, dann „verschieft“ sie; die Farben verblassen; das Grelle macht einer eigenartigen Stimmung Platz. Die Malereien, die Glasgemälde alter Paläste und Dome waren früher viel farbiger; die Zeit, das Alter, Licht, Luft und Moder haben die Farben gestimmt und zusammen gebracht und manch herrliche Wirkung rührt von ihnen her und nicht von der Meisterhand, der sie zugeschrieben wird.

Die Teilfarbigkeit entsteht, wenn zu allen Farben eine bestimmte Farbe hinzutritt oder von denselben hinweggenommen wird. Der letztere Fall ist vorhanden, wenn die Beleuchtung farbig ist. Im Abendrot erscheint alles, was beleuchtet ist, rötlich; die ergänzende Lichtart fällt nicht ein, kann also auch nicht zurückgeworfen werden. Rote Körper erscheinen noch röter, leuchtend. Grüne und blaue werden graurot, lichtschwach. Das gleiche ist beim Betrachten durch ein rotes Glas der Fall.

Wenn eine Malerei verschieft, so verlieren die Pigmente die Eigenschaft, das Licht in der ursprünglichen Stärke und Art zurückzuwerfen. Da die Pigmente in dieser Hinsicht sich jedoch sehr verschieden verhalten, so kann von einer Teilfarbigkeit im strengen Sinne nicht die Rede sein. Die verschossene, verblasste Malerei wird immerhin anders aussehen, als wenn sie nach einer bestimmten Farbe verändert worden wäre. In dem einen Grün kann das Blaue, in dem anderen das Gelbe verblichen sein. Ursprünglich gute Verbindungen können dabei schlecht werden, während durch gefärbtes Licht eine von Haus aus gute Verbindung nie schlecht, sondern höchstens flau und wirkungslos wird.

Die Teilfarbigkeit durch Hinzutritt einer bestimmten Farbe tritt ein, wenn auf einer durchsichtigen Glasscheibe sich Gegenstände spiegeln und gleichzeitig eine farbige Fläche durch die Scheibe hindurchscheint. Der gewöhnliche weiße Spiegel wirft die Farben zurück, wie sie sind, etwas geschwächt durch den Lichtverlust. Der sog. schwarze Spiegel der Maler wirft die Farben ebenfalls zurück, wie sie sind, aber bedeutend lichtschwächer und da die Malerei stets lichtschwächer bleibt als die Wirklichkeit, so ist der schwarze Spiegel ein geeignetes Vergleichsmittel. Das blanke Gold wirft gelbes Licht zurück; es wird also in seinem Spiegel alles mehr oder weniger gelb, teilfarbig zeigen.

Die Teilfarbigkeit kommt in der Malerei zur Geltung, wenn auf farbigem Grund lasiert wird. Ein Aquarell auf weißem Papier giebt sich anders als auf gelblichem. Die Papierfarbe scheint durch und stimmt nach Gelb. Wird eine bunte Malerei mit einer farbigen Lasur übergangen, so werden alle Teile nach dieser Farbe gestimmt; der Effekt ist ähnlich, wie wenn dieselbe Malerei durchscheinend auf einem Grund der nämlichen Farbe ausgeführt worden wäre. Wird ein verunglücktes Aquarell abgewaschen, so übergehen sich die Farben gegenseitig mit einer allgemeinen Generallasur; sie werden blasser und stimmen sich gleichzeitig in günstiger Weise für die Weitermalung.

Soll die Teilfarbigkeit bei Deckfarben durchgeführt werden, so muß jede Farbe durch Mischung entsprechend geändert werden. Soll z. B. die in Grün, Gelb und Violett gehaltene



Dekoration einer Wandfläche, welche zu einer elfenbeinfarbenen Decke zu hart wäre, nach Gelb gestimmt werden, so würde man das Gelb belassen oder etwas vertiefen, das Grün zum Olivgrün drängen und das Violett in ein tiefes Rotbraun verwandeln. Ein Ersatz für das Lasieren, das auf Deckfarben nicht wohl zulässig ist, besteht darin, daß die Malerei mit feinen Linien einer bestimmten Farbe schraffiert wird. Für ornamentale Friese, gemusterte Gründe und ähnliches ist dieses Mittel wohl anwendbar und auch vielfach angewendet. Auch in der teilfarbigen Malerei haben Weiß, Schwarz und die Metalle ihre Berechtigung, wenn sie nicht zu hart und grell wirken. So geben zum Beispiel weiße Schriftfelder mit schwarzer Schrift in teilfarbiger Umrahmung eine gute Wirkung.

Die teilfarbige Malerei hält gewissermaßen die Mitte zwischen der ein- und ähnlichfarbigen einerseits und der vielfarbigen anderseits. Sie spielt eine große Rolle, weil das Abstimmen in bestimmter Richtung sehr häufig nötig wird und in denjenigen Zeiten, in welchen die volle Farbe den Menschen widerstrebt, ist sie sogar die Regel.

Es ist naheliegend, daß scharfe Grenzen zwischen den einzelnen Arten nicht vorhanden sind; sie gehen ineinander über und bilden in ihrer ganzen Reihe das Gesamtgebiet der Malerei. Blättern wir ein Farbenwerk durch, so werden wir dieses und jenes ohne Zweifel der einen oder anderen Abteilung zuweisen können; in vielen Fällen aber wird die Frage eine offene bleiben und wir stehen nicht zum erstenmal vor den Rätseln der Farbenwelt.

Die Natur, unsere große Lehrmeisterin, macht, nebenbei bemerkt, dieselben Unterschiede. Der Frühling ist vielfarbig. Er streut schneeweiße Blüten und Blumen aller Tinten in den Teppich von hundertfältigem Grün. Der Sommer geht zur Teilfarbigkeit über. In seinem warmen Lichte nähern sich die Farben einander; Sonne und Staub stimmen sie zusammen. Der Herbst malt uns mit den fallenden Blättern ein ähnlichfarbiges Bild in allen Tönen und Schattierungen von Gelb und Rot. Das kahle Winterkleid aber ist die Einfarbigkeit selbst.

## 12. Beleuchtung und Perspektive.

Es kann sich hier ebenfalls nur um die Erklärung allgemeiner Begriffe handeln; ein gründliches Eingehen auf die Gesetze und Regeln der Beleuchtungslehre und Perspektive würde ein Buch für sich erfordern. Es soll damit jedoch keineswegs gesagt sein, daß die Kenntnis der Beleuchtungslehre und Perspektive für den Dekorationsmaler entbehrlich sei. Im Gegenteil, sie ist zweifellos notwendig und außerordentlich wichtig und allen denen, welchen diese Kenntnis abgeht, kann nur dringend geraten werden, sich dieselbe durch Selbststudium an der Hand guter Bücher oder anderweitig anzueignen. So lange die Malerei sich auf die Wiedergabe von wirklich vorhandenen Formen beschränkt (wenn z. B. ein Ornament grau in grau nach dem Gipsmodell gemalt wird), kann die Beleuchtung unmittelbar nach der Natur kopiert werden, was jedoch nicht der Fall ist, wenn es sich um Entwürfe handelt. Ähnlich verhält es sich in Bezug auf die Perspektive. Eine vorhandene Architektur, ein in Wirklichkeit aufgebautes Stilleben lassen sich schließlich ohne Kenntnis der perspektivischen Vorgänge annähernd richtig wiedergeben, ähnliche Gebilde, die bloß in der Phantasie vorhanden sind, jedoch gewiß nicht. Falsche Perspektiven und unrichtige Beleuchtungen machen aber auf das Kennerauge einen um so ungünstigeren Eindruck, je schöner und tadelloser die übrige Arbeit ist. Den Nichtkenner stören solche Fehler allerdings wenig, weil er sich über dieselben keine Rechenschaft zu geben vermag, weil sie für ihn einfach nicht vorhanden sind.

Eyth u. Meyer, Malerbuch.



Man unterscheidet zwischen natürlicher und künstlicher Beleuchtung. Zur ersteren gehört das Sonnen- und Mondlicht, zur letzteren Kerzen-, Lampen-, Gaslicht, Feuerschein etc. Abgesehen von der Farbe des Lichtes, besteht der wesentliche Unterschied darin, daß das natürliche Licht parallel einfällt, während das künstliche Licht von der leuchtenden Flamme sich nach allen Richtungen gleichmäßig ausbreitet. \*)

Für gewöhnlich wird den dekorativen Malereien die Parallelbeleuchtung zu Grunde gelegt und nur ausnahmsweise die künstliche. Die natürliche Beleuchtung wechselt nach dem Stand der Sonne. Tiefer Stand giebt lange Schatten, hoher Stand kurze Schatten. Die Wirkung ist eine andere, wenn der Beschauer die Sonne im Rücken, als wenn er sie vor sich hat. Man unterscheidet ferner zwischen Links- und Rechtsbeleuchtung. Man hat sich im technischen Zeichnen und zum Teil auch in der Malerei daran gewöhnt, eine mittlere Lichtrichtung als die durchschnittliche anzunehmen. Man läßt das Licht von vorn-oben-links nach hinten-unten-rechts fallen. Dabei ist dann die linke Seite der dargestellten Gegenstände beleuchtet, die rechte dagegen beschattet; die Aufsichten sind beleuchtet, die Untersichten sind beschattet. Diese allgemeine Annahme ist bequem und hat mancherlei Vorteile. Man braucht sich die Beleuchtungsverhältnisse bestimmter Formen nur für den einen Fall zu merken und kann leicht aus dem Gedächtnis arbeiten.

Man darf jedoch in Bezug auf diese Vereinfachung nicht zu weit gehen; man muß den vorliegenden Fällen Rechnung tragen. Es wäre verkehrt, die Malerei auf sämtlichen Wänden eines Zimmers, welches von einer Seite her durch Fenster beleuchtet wird, nach obigem Schema zu gestalten. Denn wenn auf der einen Seitenwand die Beleuchtung richtig wäre, müßte sie für die gegenüberliegende falsch sein. Wenn das Licht einerseits von links einfällt (in Bezug auf die Malerei), so muß es auf der gegenüberliegenden Seite von rechts einfallen. Man sieht in dieser Hinsicht übrigens alltäglich eine solche Menge von Verkehrtheiten, daß man sich schließlich an dieselben gewöhnt.

Eine Decke, die ausschließlich oder fast nur bei Nacht gesehen wird, wird man am besten nach dem künstlichen Licht, nach dem Kronleuchter, schattieren. Allem kann man übrigens auch nicht Rechnung tragen und es muß zugegeben werden, daß die Fälle öfters recht verwickelt sind, wenn das Licht z. B. von mehreren Seiten einfällt, von der Seite und durch ein Oberlicht etc.

Eine Fläche ist voll beleuchtet, wenn das Licht senkrecht auffällt. Die Beleuchtung wird Null, wenn das Licht die Fläche streift. Zwischen der vollen Beleuchtung und dem Streiflicht liegen zahllose Beleuchtungsstärken als Uebergänge. Auf Flächen, welche nach zwei Richtungen gerundet sind (nicht abwickelbare Flächen), wie die Kugel, das Ei u. a., ist die volle Beleuchtung ein Punkt; auf abwickelbaren gebogenen Flächen, den Cylinderflächen und Kegelflächen, ist nur zufällig volle Beleuchtung vorhanden, in der Form einer geraden Linie, einer sog. Seite. Stets aber wird auf diesen Flächen eine solche Seite die hellste sein. Gerade Flächen oder Ebenen sind in allen ihren Teilen gleichmäßig beleuchtet. Verbindet man die Punkte gleicher Beleuchtungsstärke durch Linien, so sind dies die Linien gleicher Helle (Isophoten). Sie spielen in der abgesetzten Malerei insofern eine Rolle, als nach ihnen sich die Töne abstufen.

Die Linien, welche die beleuchteten Teile von den beschatteten trennen, heißen Wendeschatten oder Schattengrenzen. Wird z. B. eine Kugel beleuchtet, so ist die Hälfte im Licht, die Hälfte im Eigenschatten; der Wendeschatten, welcher beide Teile trennt, ist ein größter Kreis. Fällt der Schatten eines Körpers auf eine Fläche, auf einen anderen Körper oder auf sich selbst, so entstehen die Schlagschatten. Diese wären an und für sich gleich dunkel, wenn keine

\*) Auch das Sonnen- und Mondlicht verbreitet sich nach allen Richtungen. Der ungeheuren Entfernung dieser leuchtenden Körper wegen haben die auf die Erde fallenden Strahlen eine solch geringe Divergenz, daß sie als parallel betrachtet werden können.



Aufhellung durch Reflexe etc. eintreten würde. Man läßt die Schlagschatten häufig nach den Rändern verlaufen oder setzt sie in einzelnen Tönen ab, welches letzteres der Wirklichkeit allerdings nicht entspricht.

Schlagschatten in abgesetzten Stärken entstehen in Wirklichkeit nur bei mehrfacher Beleuchtung. Ist ein Gegenstand durch zwei Fenster beleuchtet, so wird er zwei Schatten werfen. Wo beide sich decken, ist der dunklere Kernschatten zum Unterschied von den helleren Halbschatten.

Durch Rückstrahlung beleuchtete Schatten heißen Reflexe. Sie sind im allgemeinen am stärksten in der Richtung, welche dem einfallenden Licht entgegengesetzt ist.

Spiegelnde Flächen verhalten sich anders als matte. Zwischen beiden finden sich allerlei halbmatte Uebergangsstufen. Auf spiegelnden Flächen entstehen Glanzlichter; und zwar: wenn jene abwickelbar sind, Glanzlinien; wenn sie es nicht sind, wie die Kugelfläche, Glanzpunkte. Ebenen spiegeln im Ganzen (Glanzflächen). Auf halbmatten Körpern treten an Stelle der Glanzpunkte und Glanzlinien entsprechend verschwommene Tupfen und Streifen. Ein Beispiel hiefür:

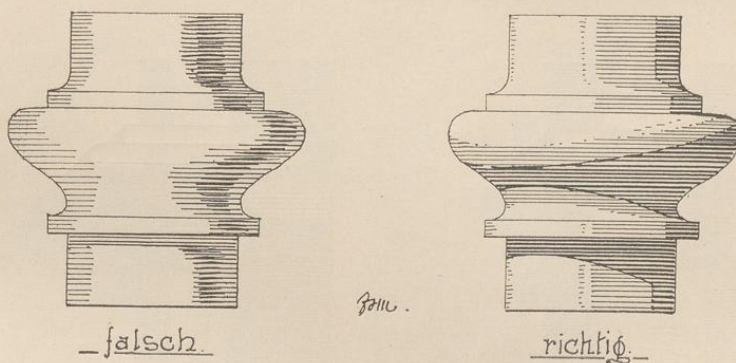


Fig. 73.

Falsche und richtige Eigenschatten oder Wendeschatten etc.

In einer glatten, unbewegten Wasserfläche spiegeln sich Sonne und Mond in ihrer scheibenförmigen Gestalt; der leichteste Windhauch zieht das Bild zu einem gleichbreiten Lichtstreifen aus; je stärker der Wind, je rauher die Fläche wird, desto breiter, verschwommener wird der Lichtstreif. Was hier im großen vor sich geht, vollzieht sich auf halbmatten Gegenständen im kleinen.

Die Glanzlinien auf Marmorsäulen liegen zwischen der Säulenmitte und der hellsten Stelle des matt gedachten Cylinders. Der Glanzpunkt auf kugeligen Körpern liegt ebenfalls zwischen der Ansicht-Mitte und dem Punkt voller Beleuchtung auf der matt gedachten Kugel.

In Bezug auf Landschaften mit spiegelndem Wasser sei bemerkt, daß die Spiegelbilder der Sonne und des Mondes so tief unter dem Horizont erscheinen, als die Himmelskörper über demselben stehen, daß die Spiegelstreifen senkrecht zum Horizont stehen und daß überhaupt jeder Punkt, auf die Wasserfläche gelotet, um diese Lothöhe unter derselben erscheint.

Die meistgemachten Fehler in Bezug auf die Wiedergabe der natürlichen Beleuchtung bestehen in folgendem:

1. daß die der Malerei zu Grund gelegte Lichtrichtung im Widerspruch steht zur Lichtrichtung, welche das Bild beleuchtet (daß die Schatten dem Fenster zugekehrt sind etc.);



2. daß die hellsten Stellen, die Abgrenzungen verschieden heller Töne (Isophoten) und die Eigenschatten oder Wendeschatten nicht am richtigen Platze sind (vgl. Fig. 73);
3. daß die Schlagschatten unrichtige Form haben. Die Laien der Schattenkonstruktion gehen meist von dem Gedanken aus, daß der Schlagschatten dieselbe Begrenzung haben müsse, wie der schattenwerfende Körper, was in den allerseltensten Fällen zutrifft (vergl. Fig. 74).

Unter der perspektivischen Darstellung versteht man eine solche, welche die Gegenstände wiedergibt, so wie sie dem Auge in Wirklichkeit erscheinen. Eine Perspektive ist richtig, wenn sie im Auge dasselbe Bild hervorruft, wie der Gegenstand selbst, den sie darstellt. Soweit nur die Umrisse in Betracht kommen, spricht man von der Linearperspektive. Da das Sehen ein bekannter physikalischer Vorgang ist, so lassen sich die linearen Bilder mit Hilfe der darstellenden Geometrie konstruieren, wenn die abzubildenden Gegenstände gekannt sind, wozu sie nicht notwendigerweise wirklich vorhanden sein müssen.

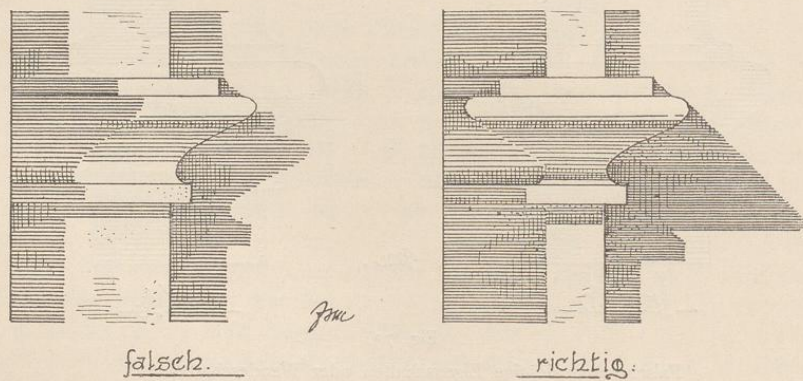


Fig. 74.

Falsche und richtige Schlagschatten eines Profils.

Die Bildflächen sind meistens Ebenen; die Perspektiven können jedoch auch auf gebogene Flächen konstruiert werden, wie die gemalten Architekturen in den Kuppeln der Barockbauten zeigen. Der Abstand des Auges vom Bilde soll sich zur Größe des Bildes verhalten, wie der Abstand des Beschauers vom Gegenstand zur wirklichen Größe des Gegenstandes (Distanz des Bildes und wirkliche Distanz, im Verhältnis des verjüngten und des natürlichen Maßstabes stehend). Ein Bild soll nicht mehr umfassen, als das Auge in Wirklichkeit bequem übersehen kann, d. h. die Distanz soll nicht kleiner sein als die größte Ausdehnung des Bildes.

Die Bildfläche wird gewöhnlich als senkrechte Ebene gedacht. Lotrechte Linien bleiben dann lotrecht. Horizontale Ebenen verschwinden im Horizont, d. i. eine horizontale Querlinie auf der Höhe des Auges (Linie ab, Fig. 75). Auf dem Horizont liegen auch die Verschwindungspunkte aller horizontalen Linien. Parallele Linien haben gemeinsame Verschwindungspunkte. Ansteigende und abfallende Linien haben die Verschwindungspunkte über, beziehungsweise unter dem Horizont. Horizontale Linien in senkrechter Richtung zur Bildfläche verschwinden im Hauptpunkt oder Augenpunkt. Er liegt gerade aus vor dem Auge auf dem Horizont und stellt die



kürzeste Entfernung des Auges von der Bildfläche vor (Distanz). Dieselbe Entfernung vom Hauptpunkt aus nach rechts und links auf dem Horizont abgetragen, liefert die Distanzpunkte; in diesen verschwinden diejenigen horizontalen Linien, welche unter  $45^\circ$  zur Bildfläche geneigt sind etc.

Die Partie unterhalb des Horizontes heist perspektivischer Vordergrund. Bilder, deren Horizont auf halber Höhe liegt, geben keinen guten Eindruck, weshalb derselbe meist etwas tiefer, etwa auf  $\frac{1}{3}$  der Höhe verlegt wird. Wird der Augenpunkt in die Mitte der Bildbreite gelegt, so wird die Verschwindung symmetrisch zur Mitte. Da ungleiche Verkürzungen durchschnittlich besser aussehen, so legt man den Hauptpunkt entsprechend zur Seite. Legt man die Fronten von Gebäuden etc. parallel zur Bildfläche, so wird die Darstellung wesentlich vereinfacht, aber zu Ungunsten der Wirkung, welche besser ist, wenn die Horizontallinien des Gebäudes beiderseits, und zwar ungleich, abfallen.

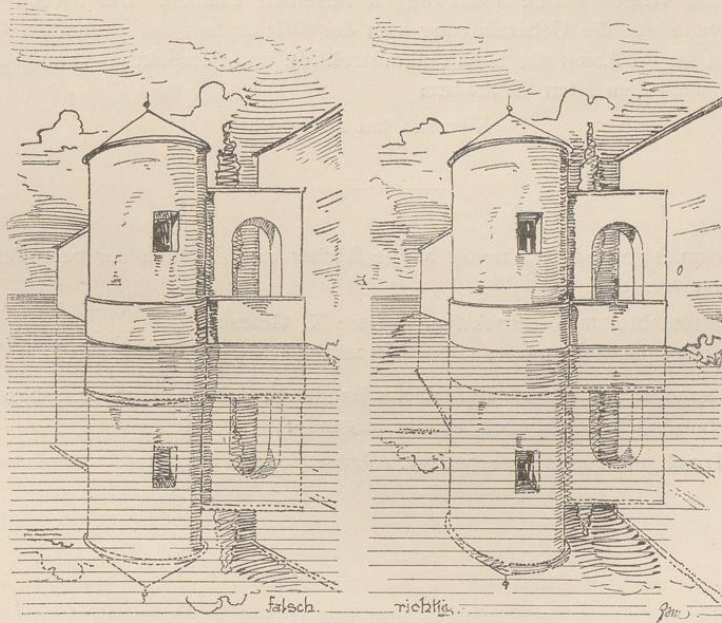


Fig. 75.

Falsche und richtige Spiegelung.

Die Verschwindung der Farbe, die Abnahme der Deutlichkeit mit der Entfernung etc. bezeichnet man als Luftperspektive.

Die meistgemachten Fehler in Bezug auf perspektivische Darstellungen sind folgende:

1. eine ungünstige Annahme, zu geringe Distanz, zu hoher oder zu niedriger Horizont, ungünstige Lage der Hauptteile zur Bildfläche etc.;
2. unrichtige Verschwindungen, falsche Fluchtpunkte, unrichtige Maße, falsche Konstruktion überhaupt. Hieher zählt z. B. wenn die Personen der Staffage in verschiedener Tiefe nicht die ihnen zukommende Größe haben oder wenn die Bilder von Sonne und Mond zu groß sind (das Umgekehrte kommt selten vor). Es ist eine bekannte, viel gerügte Harmlosigkeit, derartige Abmessungen beliebig zu nehmen;



3. unrichtige Spiegelungen. Auch hier verrät sich die Unkenntnis der Sache gewöhnlich dadurch, daß dem Spiegelbild genau die Form des sich spiegelnden Gegenstandes gegeben wird, was wiederum nur in den seltensten Fällen zutrifft (Fig. 75). Hieher gehört es auch, wenn die Spiegelstreifen von Sonne und Mond nach einem Verschwindungspunkt laufen, also schräg zum Horizont stehen u. a. m.

Nicht zu verwechseln mit den Fehlern der Perspektive sind die absichtlichen Abweichungen von der Richtigkeit. Man kann aus verschiedenen Gründen zu Gunsten einer besseren Wirkung auf derartigen Betrug verfallen. Die Sache muß dann aber stets so gemacht sein, daß sich Niemand daran stören wird. Hieher gehören die Annahme zweier Horizonte, zweier Augenpunkte für ein und dasselbe Bild u. ähnl.

Wer von Beleuchtungslehre und Perspektive keine Ahnung hat, dem werden selbstverständlich auch die vorgebrachten Bemerkungen rätselhaft bleiben. Der Zweck dieser Zeilen ist aber erreicht, wenn sie die Ueberzeugung von der Wichtigkeit der genannten Gebiete erbracht haben und wenn sie die Laien der Schattenkonstruktion und Perspektive veranlassen, diese Laienschaft abzulegen nach dem alten Grundsatz:

Niemand hat ausgelernt!

Als zweckmäßige und gleichzeitig billige Bücher zum Studium der betreffenden Lehrfächer können empfohlen werden:

J. Kajetan, Schattenlehre und Perspektive. Wien: K. Graeser.

M. Kleiber, Katechismus der angewandten Perspektive (No. 137). Leipzig: J. J. Weber.

Ein interessantes und hübsch illustriertes Handbuch der Perspektive, insbesondere für Maler bestimmt, aber französisch geschrieben, ist das folgende:

A. Cassagne, *Traité pratique de perspective*. Paris: Fouraut et fils.

