



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Die Dekorationsmalerei mit besonderer Berücksichtigung der kunstgewerblichen Seite

Text

Eyth, Karl

Leipzig, 1894

8. Die Harmonie der Farben

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

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 gleichgiltig, 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 zusammengingen; 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.

Aehnlich 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

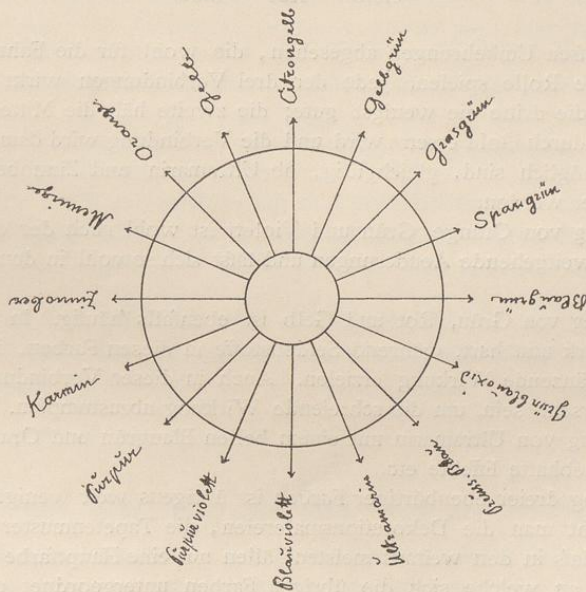


Fig. 72. Farbenkreis.

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 andererseits 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 Leinzeug 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, farbenprächige 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-