

## D r i t t e s C a p i t e l .

### Ueber die gegenseitigen Beziehungen der Farben.

„Ich weiß nicht, ob je Unterricht im Coloriren ertheilt worden ist, obgleich dasselbe einen so wesentlichen Punct der Malerei bildet und seine auf Wissenschaft und Vernunft gegründeten Gesetze hat. Ohne ein solches Studium kann die Jugend unmöglich einen guten Geschmack im Farbegeben erlangen oder die Harmonie der Farben verstehen.“

*Mengs über die Academie zu Madrid.*

„Wer im Colorit es Andern zuvorthun will, muß dasselbe aus verschiedenen Gesichtspuncten, rücksichtlich des Ganzen und der einzelnen Theile eines Gemäldes, in geistiger und körperlicher Beziehung und für sich betrachtet studiren.“

*Opie's Lect. IV. p. 133.*

Da ich über die Verhältnisse der Farben eine eigne Schrift herausgegeben \*), so kann ich mich hier rücksichtlich dieses wichtigen Zweiges unseres Gegenstandes, auf welchem der im vorigen Capitel abgehandelte Ausdruck der Farben beruht und von dem deren richtige Anwendung in der Praxis abhängt, kürzer fassen.

Schwarz und Weiß sind die äußersten Farben, welche alle übrigen synthetisch enthalten und aus denen sie sich auf analytischem Wege sämmtlich entwickeln lassen. Die Wahrheit dieses Satzes erhellt aus unserm 1sten und 2ten Experimente Cap. XXVI., woselbst die vorzüglichste, den richtigen natürlichen gegenseitigen Beziehungen der Farben zu Grunde liegende Thatsache durch die Erzeugung eines aus den drei primären Farben bestehenden Hofes aus einem schwarzen Flecken auf weißem Grunde,

\*) *S. Chromatics, or an essay on the Analogy and Harmony of Colours, woselbst das Verhältniß jeder einzelnen Farbe zu allen übrigen, wie zu Licht und Schatten, durch Beispiele erläutert wird.*

und umgekehrt aus einem weißen Flecken auf schwarzem Grunde dargethan wird, welchem Fig. 1. Taf. I. zur weitem Erläuterung dient.

Die primären Farben sind diejenigen, aus deren Mischung oder Verbindung andre hervorgehen, die sich aber selbst nicht durch Vermischung andrer erzeugen lassen. Es sind deren nur drei: Gelb, Roth und Blau \*) und man nennt sie auch zuweilen ganze Farben.

Die secundären Farben sind diejenigen, welche sich durch zwei primäre bilden und wieder in diese zerlegen lassen. Es sind deren ebenfalls nur drei, nämlich: Orange, bestehend aus Roth und Gelb; Grün, bestehend aus Gelb und Blau, und Purpur, bestehend aus Blau und Roth.

Die tertiären Farben sind diejenigen, welche aus der Zusammensetzung zweier secundären Farben bestehen und sich wieder in diese, so wie in die primären, auflösen lassen. Es sind deren wiederum drei; nämlich: Citronengelb, gebildet aus Grün und Orange, wo dem vorherrschenden Gelb Blau und Roth beigemischt sind; Rothbraun, entstehend aus Orange und Purpur oder vorherrschendem Roth nebst Blau und Gelb, und Olivengrün, zusammengesetzt aus Purpur und Grün oder vorherrschendem Blau nebst Gelb und Roth \*\*).

Diese drei Gattungen von Farben enthalten in regelmäßiger Reihenfolge sämtliche feste und genau bestimmte Farben, und die drei Species jeder Gattung bilden, wenn sie so mit einander vereinigt sind, daß keine für das Auge vorherrscht, die negativen oder neutralen Farben, unter denen Schwarz und Weiß die entgegengesetzten Extreme und die verschiedenen Abarten des Grau die Zwischenglieder sind. So bestehen denn Schwarz und Weiß aus den Elementen aller Farben, die in ihnen verborgen oder unentwickelt liegen, und sie begleiten die letztern in deren Tiefe und Helligkeit als Schatten und Licht, worüber weiter unten ein Mehreres \*\*\*).

Die auf diese Weise im Allgemeinen festgestellten Farben sind in Fig. 3. Taf. I. nach der Ordnung einer unwandelbaren Scale dargestellt, woselbst deren Beziehungen zu einander, so wie zu Licht und Schatten, vom Weiß bis zum Schwarz deutlich und in richtiger Anordnung vorliegen. Wir müssen übrigens bemerken, daß die obigen Benennungen der Farben nicht nur die besondern Tinten und Töne, durch die sie in der Abbildung beispielsweise erläutert worden, sondern ganze Classen von Far-

\*) Siehe Anmerkung C.

\*\* ) S. Anm. D.

\*\*\* ) S. den 1sten, 2ten und 3ten Versuch Cap. XXVI.

ben bedeuten, indem jede Farbe eine unbestimmbare Reihe von Schattirungen zwischen den Extremen Hell und Dunkel darbietet, so wie jede zusammengesetzte Farbe ebenfalls eine solche zwischen den Extremen ihrer Elementarfarben liegende Reihe von Tönen enthält.

Da jede Classe oder Gattung von Farben, die primären, secundären und tertiären, die Eigenschaft besitzt, bei gehöriger Unterordnung und Zusammensetzung ihrer Arten eine neutrale oder achromatische Composition zu bilden, so muß natürlich jede secundäre Farbe, da sie selbst aus zwei primären besteht, durch die dritte primäre, und jede tertiäre, da sie eine ähnliche Doppelverbindung zweier secundären ist, durch die dritte secundäre neutralisirt werden, welche auf diese Weise den Gegensatz der beiden andern bildet.

Dieses Verhältniß der Farben wird man bei aufmerksamer Betrachtung der Scale der chromatischen Aequivalente (Taf. I. Fig. 2.) leichter begreifen, indem dort der Name jeder Farbe dem Namen, der den jedesmaligen Gegensatz bildet, gegenübersteht.

Unter dem Ausdruck *Aequivalent* verstehen wir hier ein solches quantitatives Verhältniß in der Verbindung einander entgegengesetzter Farben, aus welchem achromatische oder neutrale, d. h. solche Schattirungen entstehen, in denen die dieselben bildenden Farben gebunden werden, d. h. verschwinden.

Diesen antagonistischen oder entgegengesetzten Farben hat man nach Umständen verschiedene Benennungen beigelegt. So hat man die im Auge sich bildende entgegengesetzte Farbe, das sogenannte Augenspectrum, welche entsteht, wenn man lange auf eine Farbe blickt, und welche immer der wahre Gegensatz, nie aber das Aequivalent der vorhandenen Farbe ist, mit verschiedenen Beiwörtern, als *hinzutretend*, *zufällig* u. bezeichnet; dergleichen einander nur in der Nebeneinanderlage entgegengesetzte Farben heißen *Contraste* und können entweder *äquivalente* (gleiche) oder *ungleiche* Contraste seyn. Diese sämtlichen einander entsprechenden Farben hat man auch *complementäre* genannt, obwohl sie nur dann wirklich diesen Namen verdienen, wenn sie äquivalent sind.

Die Scale der chromatischen Aequivalente besteht aus sechs Kreisen, welche das primäre Blau, Roth und Gelb und die secundären Farben, Orange, Grün, Purpur innerhalb eines großen graduirten Kreises mit einander abwechselnd enthalten, während die Namen der zusammengesetzteren Farben in den Räumen stehen, wo die sechs innern Kreise gegenseitig übereinandergreifen; zuvörderst die doppelten oder secundären Verbindungen, Rothpurpur, Rothorange, Gelborange u., welche den durch das Uebereinandergreifen zweier der sechs Kreise gebildeten Stern füllen; und zweitens die drei-

fachen oder tertiären Verbindungen, Rothbraun u., die in dem kleinern Mittelstern stehen, der durch die gegenseitige Durchschneidung je dreier Kreise gebildet wird \*). Die graduirte Scale, welche das Ganze umgiebt, ist um den innern Rand her mit einander diametrisch gegenüberliegenden Zahlen besetzt, welche das Verhältniß bezeichnen, in welchem die auf irgend einem Radius des Kreises liegende Farbe jedesmal die auf dem entgegengesetzten Radius befindliche einfache oder zusammengesetzte neutralisirt oder ihren Gegensatz bildet, während die Mittelfarben, welche dämpfen, ohne zu neutralisiren, ringsherum neben einander in der gehörigen Ordnung liegen, wie denn, z. B., Roth das neben ihm liegende Orange und Purpur dämpft oder melodisirt, und umgekehrt von beiden Nachbarfarben gedämpft wird.

Das Auge, wie das Gemüth, fühlt sich beruhigt, wenn Farben einander in äquivalenten chromatischen Verhältnissen, d. h., in solchen Proportionen entgegengesetzt sind, welche deren individuelle Aeußerungen neutralisiren. Dadurch entsteht eine vollkommene Harmonie oder Vereinigung der Farben. Aber das Auge, wie das Gemüth, wird auch angenehm angeregt, wenn die mathematischen Verhältnisse entgegengesetzter oder verbundener Farben von der Beschaffenheit sind, daß sie den Gesichtssinn auf eine erfreuliche Weise afficiren, und dieß giebt zu den Variationen der Harmonie und der Kraft der Zusammensetzung im Colorit Veranlassung. Auf diese Art sind Farben in ihrer Abstraction nur eine Veränderung der Verhältnisse Eines und Desselben. Schwarz und Weiß sind dieselbe Farbe, und indem die Farben ihrem Wesen nach aus relativen Zuständen entstehen, so kann auch keine einzige als für sich und allein existirend gedacht werden, so sonderbar und ungerheimt diese Behauptung auch auf den ersten Blick scheinen mag.

Die einander aufhebenden oder compensirenden Kräfte der Farben hat man unpassender Weise auch Antipathien genannt, da sie die Grundlage aller Harmonie und Uebereinstimmung unter den Farben sind, indem, wenn ein Gemälde von einer zu viel besitzt, man das Auge stets dadurch beruhigen kann, daß man von der entgegengesetzten oder äquivalenten, entweder durch Vermischung oder durch Entgegensetzung, und zwar im erstern Falle mit neutralisirender oder dämpfender, im letztern mit erhöhender und glänzender Wirkung; im erstern durch Ueberwältigung der Farbe, im letztern durch Bezwingung des Organs, in der angemessenen Art hinzufügt, so daß das Gleichgewicht und die gegenseitige Unterordnung der Farben wiederhergestellt wird. Es ist jedoch nicht genug, daß der Künstler wisse, was für Farben andre neutralisiren und deren Gegensatz bilden, wenn er

\*) S. Anmerk. E.

mit deren verschiedenen Kräften in dieser Beziehung unbekannt bleibt. Wenn er ihnen gleiche zuschreibt, so wird er in der Praxis Irrthümer begehen, vor denen ihn nur ein geübtes Auge und wiederholte Versuche bewahren können. Kennt er aber die Kräfte, mit welchen die Farben auf einander wirken und die gegenseitige Harmonie hervorbringen, im Voraus, so gehen Auge und Geist mit dem Pinsel Hand in Hand und ersparen ihm viele Täuschungen und Zeitverlust, während die selbstbewusste Hervorbringung der Schönheiten schon an sich ein großer Vortheil und Genuß ist.

Die verhältnißmäßigen Kräfte der Farben, wie sie uns in Zahlen ausgedrückt die Scala der chromatischen Aequivalente darbietet, wurden mittelst des *Metrochroms* \*) bestimmt. Mit Hülfe dieses Instruments ermittelte man, daß gewisse Verhältnißtheile der primären Farben (3 Gelb, 5 Roth, 8 Blau) von gleichen Intensitäten einander neutralisiren. Die Summe dieser Verhältnißtheile beträgt also 16, und folglich ist 5 Roth das Aequivalent von 11 Grün; 3 Gelb das von 13 Purpur, und 8 Blau das von 8 Orange. Die dazwischen rings um die Scala liegenden Verhältnisse lassen sich erlangen, indem man jede Zahl der Scala zu der vorhergehenden oder folgenden addirt, und die auf ähnliche Weise durch Addition gefundene diametrisch entgegengesetzte Zahl wird die proportionale Zahl der auf demselben Durchmesser befindlichen Farben seyn. Mehrere der letztern lassen sich durch Division mit derselben Zahl auf noch kleinere Werthe zurückführen, wie denn, z. B., die gleichen Proportionalzahlen 8, auf welche beide Enden der Nadel oder des Zeigers auf der Scala weisen, sich wie 1:1 verhalten, was das Einfachste aller Verhältnisse, das der Gleichheit, ist. Die demselben entsprechenden Farben sind: Orange und Blau, die Extreme der Wärme und Kälte, welche, so zu sagen, die Pole der Harmonie des Colorits bilden. Dieses Resultat ist zufällig; allein es geht daraus die Richtigkeit unsers Verfahrens hervor und stimmt auf eine überraschende Weise mit der Regel der Harmonie der Malerei überein, welche man von der sinnlichen Wahrnehmung, oder dem Gefühl abgeleitet hat, und die auf jenes Gleichgewicht von warmen und kalten Farben in einem Gemälde dringt, auf welchem der Ton so wesentlich beruht \*\*).

\*) Das Princip und den Mechanismus dieses Instruments betreffend, verweisen wir auf Cap. XXV. Versuch 27.

\*\*) Dieses Gleichgewicht und diese sich der sinnlichen Wahrnehmung entziehende Verbindung der Töne und Schattirungen in der Malerei, so wie der Töne in der Musik, bezeichneten die Griechen mit demselben Worte: *τονος* „Tandem se ars ipsa distinxit, et invenit lumen atque umbras, differentia

Diese beiden Farben sind die beiden einzigen contrastirenden, welche, wie Schwarz und Weiß, gleiche Kräfte besitzen. Alle übrigen Contraste sind nur dann vollkommen, wenn eine der entgegengesetzten Farben in dem auf der Scala angegebenen Verhältnisse vorherrscht. Eine queer durch die Nadel oder den Zeiger gelegte gerade Linie weist auf die Punkte der Scala, wo die Farben am meisten vorwärts und am meisten rückwärts liegen, und eine senkrecht durch die Scala gezogene Linie giebt die sämtlichen Mittelfarben an. Diese drei Linien zerlegen die ganze Scala in gleiche Theile.

Nach der Scala der chromatischen Aequivalente lassen sich ferner die Verhältnistheile bestimmen, in welchen je drei beliebige Farben einander neutralisiren und mit einander harmoniren. So sind im Bezug auf die primären Farben, Gelb, Roth und Blau, 3, 5 und 8, im Bezug auf die secundären, Orange, Grün und Purpur, 8, 11 und 13 diese Verhältniszahlen. Um die Verhältniszahlen jeder drei harmonirenden Farben auf der Scala desto leichter zu finden, ist dieselbe ringsherum mit einer Gradeintheilung versehen, und in drei gleiche Theile getheilt, von denen jeder 32 Grad enthält, welche an dem äußern Rande der Scala beziffert sind, so daß die ganze Peripherie in drei Abschnitte zerfällt. Jede Farbe des Schema ist, sammt den zwei mit ihr harmonirenden, durch dieselbe Zahl angezeigt, während die entsprechenden Zahlen am innern Rande deren Verhältnistheile angeben. Auf ähnliche Weise lassen sich die Verhältnistheile von 6 oder 9 harmonirenden Farben auffinden. Wenn man den äußern bezifferten Kreis um die Scala dreht, so kann man dadurch die Anzeige der Verhältnistheile jeder Anzahl und Mannichfaltigkeit von mit einander harmonirenden Farbentönen finden, was jedoch für die Praxis von keinem Belang ist. Dieses Schema ist auch der Schlüssel zum wissenschaftlichen und naturgemäßen Coloriren von Blumen, und es läßt sich darin die Analogie nicht verkennen, daß der Urtypus aller Blumenformen gedreht ist, und aus der Einschachtelung sich verschiedenartig entwickelnder Dreiecke besteht, indem die Zahl ihrer Strahlen oder Blumenblätter immer 3, 4 oder 5 oder ein Product dieser Ziffern ist, was wir hier nur im Vorbeigehen bemerken \*).

Indem der angehende Maler diesen Verhältnissen Aufmerksamkeit schenkt, wird er die Kräfte der Farben richtig würdigen lernen, und von einem guten Auge, so wie einer genauen Kenntniß seiner Materialien un-

---

colorum alterna vice sese excitante: postea deinde adjectus est splendor, alius hic quam lumen: quem, quia inter hoc et umbram esset, appellaverunt *τορον*:“ *Plinius I. XXXV. cap. 5.*

\*) Vergleiche in dieser Beziehung auch das 28. Experiment Cap. XXVI.

terstützt, zu einer möglichst vollständigen Anwendung der letztern gelangen. Durch die Aufmerksamkeit auf die Kräfte der Farben wird auch der Kupferstecher zc. in den Stand gesetzt werden, das Licht und den Schatten so zu vertheilen, wie eine gehörige Berücksichtigung des Colorits es erfordert, d. h., wie die Farben durch deren Aequivalente von Licht und Schatten repräsentirt werden müssen.

Man hat häufig an jungen Malern den Fehler gerügt, daß deren übrigens gut gezeichnete Figuren nicht gehörig hervortreten, und die ersten Arbeiten von Bandyk, Titian und andern großen Meistern sollen in dieser Beziehung ebenfalls mangelhaft seyn; denn die vollständige Behandlung des Lichts, Schattens und der Farbe, von welcher das Relief abhängt, macht sich der Maler immer erst spät, und Mancher nie zu eigen. Andere dagegen, welche mit den Verhältnissen und Kräften der Farben nicht bekannt sind, und denen es sogar in dieser Beziehung an natürlichem Gefühl gebricht, coloriren gut, indem sie sich durch Kunst einen in dieser Beziehung richtigen Blick erwerben und auf den Geschmack und die Wissenschaft anderer Meister verlassen, daher sie bei ihren Arbeiten immer ein vorzüglich gut colorirtes Gemälde zum Muster nehmen. Dieß ist, wo es an Wissenschaft und natürlichem Talent gebricht, keineswegs zu tadeln, und Mancher hat so durch Ausdauer beide ersetzt; denn Gewohnheit wird zur Kunst und andern Natur.

Aus diesen Verhältnissen der Farben ist ferner erklärlich, warum ein mit zwei oder mehreren Farben gesprenkelter Gegenstand einen weit glänzenderen und malerischen Effect hervorbringt, als wenn man dieselben Farben zu einem ausgeglichenen Tone vermischt; warum ferner, wie Sir Joshua Reynolds richtig bemerkt, vermischte Farben einander gegenseitig von ihrem Werthe benehmen, was mehr durch unvollkommene chromatische Neutralisation oder Unterdrückung, als durch chemische Thätigkeit oder Mangel an Uebereinstimmung geschieht, obgleich die letztern Umstände allerdings zuweilen in Anschlag zu bringen sind. Es ergiebt sich daraus zugleich für den Maler, der gut coloriren will, die Nothwendigkeit, sich seiner Farben nicht nur reinlich zu bedienen, sondern auch reine Farben anzuwenden. Reines und glänzendes Colorit sind von rohem und hartem so verschieden, als Ton und Harmonie von Geräusch und Monotonie, obgleich beide von Stümpfern mit einander verwechselt worden sind.

Die Kraft der Farben, Gegensätze mit einander zu bilden, steht deren jedesmaligen Kraft in Bezug auf Licht und Schatten im geraden Verhältniß und muß von deren absoluter Wirkung auf das Auge unterschieden werden, welche nur dem Lichte angehört. So sind, z. B., Orange und Blau, in Bezug auf einander gleiche Kräfte, in Bezug auf das

Auge aber, durchaus von einander unterschieden und entgegengesetzt; denn Orange ist eine helle Farbe, welche auf dieses Organ kräftig reizend wirkt, während das schattige Blau vielmehr eine beruhigende Wirkung auf dasselbe äußert. Eben so verhält es sich in verschiedenen Graden mit andern Farben, und diese Kräfte lassen sich also in letzter Instanz auf dieselben Grundsätze, wie Licht und Schatten im sinnlich wahrnehmbaren oder gebundenen Zustande zurückführen.

Es giebt bei'm Colorit noch andere Arten von Gegensatz oder Antagonismus, welche die Aufmerksamkeit und Geschicklichkeit des Malers in Anspruch nehmen. Derjenige, von welchem wir bisher geredet, ist der Contrast der Töne, auf welchem der Glanz; die Kraft und die Harmonie des Colorits beruht. Außerdem ist aber auch der Contrast der Schattirungen zu berücksichtigen, von welchem die sämtlichen Wirkungen des Hell dunkels abhängen, welches zwar nur ein Theil und der einfachste Theil des Colorits ist, und nicht von demselben getrennt werden darf, aber als ein besonderer wichtiger Zweig der Malerei alle Aufmerksamkeit verdient, indem er den mit dem Gegensatze von Licht und Schatten, oder Weiß und Schwarz übereinstimmenden Farbencontrast beherrscht. Alles, was von dem Letztern gesagt werden kann, gilt auch von dem Erstern, und wer sich in Ansehung dieses auszeichnet, kann um so leichter in Betreff jenes zur Meisterschaft gelangen. Eine richtige Anwendung von Licht und Schatten kann sogar, wie bei Rembrandt, einem Maler den Ruf eines guten Coloristen erwerben, während mehrere ausgezeichnete Meister der italienischen Schule, die in Ansehung des Farbegebens sehr gründliche Kenntnisse besaßen, dennoch nie für gute Coloristen galten, weil sie sich nicht auf das Chiaroscuro verstanden. Eine dritte Art des Gegensatzes bei'm Coloriren ist der der Wärme und Kälte, auf welchem der Ton und die allgemeine Wirkung des Gemäldes beruht. Endlich besteht auch ein Gegensatz zwischen Farbe und Neutralität, dem Chromatischen und Achromatischen, dem Tone und der Schattirung, durch dessen richtige Behandlung locale Farben Werth, Abstufung, Haltung und Zusammenhang erhalten, und dem ein Gemälde die Breite, Luftperspective und die angemessene Vertheilung des Graues und der Schatten verdankt.

Dieses Gesetz des Contrastes findet sogar auf die einzelnen Farben Anwendung, und ist dem guten Colorit ungemein ersprießlich, wenn man es auf die verschiedenen Tiefen und Töne derselben Farbe, sowohl in Ansehung des Lichts und Schattens, als der Wärme und Kälte und der Farbe und Neutralität anwendet. Auf diese Weise versteht der einsichtsvolle Landschaftsmaler durch Nebeneinanderstellen von verschiedenen warmen und kalten, hellen und dunkeln, schimmernden und gebrochenen Grünen



die schönsten und mannichfaltigsten Wirkungen hervorzubringen, welche sich in andern Fällen durch eine ähnliche Behandlung des Blaues, Weißes ic. erreichen lassen. Diese Kräfte einer Farbe, in Bezug auf sich selbst, haben für den Maler eine große Wichtigkeit, und führen zu der aus einem guten Colorit entspringenden Befriedigung, welche durch ein geübtes Auge auf eine so geheimnißvolle Weise gewonnen wird.

Wenn wir die Werke der Natur genau betrachten, so werden wir finden, daß sie keine gleichartigen Farbentöne haben, mögen sie nun dem Thier-, Pflanzen- oder Mineralreich angehören; Himmel und Erde, Fleisch und Laub, Blumen und Steine zeigen, so gleichförmig ihre Farbe sich auch von ferne ausnehmen mag, wenn man sie in der Nähe, oder selbst mikroskopisch betrachtet, eine harmonisch und verständig gemischte Verschiedenartigkeit von Tönen und Schattirungen.

Außerdem bilden auch Durchsichtigkeit und Undurchsichtigkeit einen Contrast des Colorits; die erstere entspricht dem Schatten und dem Schwarz, die letztere dem Licht und dem Weiß. Selbst aus dem Gegensatz entwickelt sich ein neuer Gegensatz, indem Abstufungen oder Uebergänge sich den Contrasten oder Extremen entgegensetzen lassen, und auf der richtigen Behandlung der Contraste und Abstufungen beruhen die Harmonie und Melodie, die Pausen und Cadenzen, der Ton, die Wirkung und der Ausdruck des Gemäldes, so daß die Malerei, wenigstens in Ansehung des Colorits, wo nicht durchaus, auf einer einsichtsvollen Behandlung der Contraste beruht.

Diese Gegensätze lassen sich auch verschiedenartig oder gänzlich vereinigen. Wenn wir, z. B. beim Contraste von irgend einer Farbe, derselben Licht oder Glanz verleihen wollen, so unterdrücken wir deren Gegensatz, oder stellen denselben in Schatten; wollen wir derselben Wärme geben, so machen wir deren Antagonisten kälter, und wollen wir sie durchsichtig, so verleihen wir ihrem Gegentheile Undurchsichtigkeit, so wie denn in der Praxis alle diese Mittel mehr oder weniger gemeinschaftlich angewandt werden.

Dies wären denn einige der Kräfte des Contrastes beim bloßen Farbengeben, und auf diese Weise besitzt die Kunst des Colorirens mannichfaltige Hülfsmittel. Dabei darf man jedoch nicht vergessen, daß Contraste oder Extreme in Licht und Schatten, wie in Farben, heftig und unleidlich werden, wenn sie nicht durch die Dazwischenkunft ihrer Mittelglieder versöhnt werden. Auf diese Art läßt sich die contrastirende Wirkung von Blau und Orange mildern und in eine Harmonie auflösen, wenn man eine aus beiden zusammengesetzte Farbe dazwischen bringt, so wie dieß auch von andern Farben, Schattirungen und Contrasten gilt.

Eine andere, aus der Betrachtung der Contrasten fließende, wichtige Regel ist, daß das, was von einer Art gilt, auch auf die übrigen Anwendung findet. Daher sind die Grundsätze des Helldunkels auch auf contrastirende Farben anwendbar; beide haben ihren Brennpunct, müssen einander gegenseitig durchdringen und verwaschen, sich in gehöriger Unterordnung, d. h., als Töne ersten, zweiten u. d. Manges wiederholen, und einander das Gleichgewicht halten. Die Behandlung des Colorits und die Meisterschaft in demselben hängt in der That so sehr von denselben Grundsätzen ab, wie die des Lichts und Schattens, daß man, um etwas Ausgezeichnetes hierin zu leisten, nach der Erlernung der Anwendung des Schwarzes und Weißes im Chiaroscuro, ein eigenes Studium daraus machen sollte, Gemälde nur mit zwei contrastirenden Farben, z. B., Blau und Orange, zu coloriren, ehe man an die Anwendung aller Farben zugleich ginge. Schwarz ist in diesen Fällen sogar entbehrlich, da es sich durch Mischungen erzeugen läßt, indem das neutrale Grau und die tertiären Farben immer aus der Verbindung contrastirender Farben entstehen, so daß sich selbst Fleisch auf diese Weise, z. B., bloß mit Roth und Grün, malen läßt, wie Gainsborough es eine gewisse Zeit lang gethan haben soll. Auf diese Weise wird ein Theil der Kunst zum Spiegel der übrigen.

Indem der Künstler seine Farben mit Weiß mischt, erhält er seine sogenannten Tinten; indem er eine Farbe mit der andern mischt, seine zusammengesetzten Farben oder Töne, und indem er Farben oder Tinten mit Schwarz behandelt, seine Schattirungen im engeren Sinne; übrigens werden diese Benennungen häufig mit einander verwechselt.

Die vorstehende Classification der Farben bietet eine allgemeine wissenschaftlich geordnete Uebersicht der Genealogie oder Abstammung der Töne und Schattirungen dar, und setzt uns in den Stand, das zwischen den unendlich vielen Tönen, Schattirungen und Tinten bestehende Verhältniß in seiner Einfachheit zu begreifen, während sie darauf berechnet ist, der Sprache, im Bezug auf die Farben, Bestimmtheit zu ertheilen, da früher die Nomenclatur höchst willkürlich, veränderlich und unpassend war. Die Benennungen wurden den Farben, ohne Beziehung auf's Allgemeine oder Analogie, nach beständig wechselnden Modeansichten beigelegt und sind daher in allen Sprachen größtentheils idiomatisch und schwankend. So gränzenlos jedoch die Mannichfaltigkeit der Schattirungen und zusammengesetzten Farben ist, so wird doch in jedem möglichen Falle ein geübtes Auge den Verwandtschaftsgrad rücksichtlich der oben angeführten Benennungen und Classen leicht herausfinden.

Es giebt jedoch einige in die Volkssprache übergegangene regelwidrige Namen von Classen, die als mit den tertiären Farben nahe verwandte Schattirungen mit denselben verwechselt worden sind, und bei ihrer bedeutenden praktischen Wichtigkeit von dem Coloristen beachtet zu werden verdienen. Diese Benennungen umfassen alle Verbindungen der primären, secundären und tertiären Farben, sammt dem neutralen Schwarz oder Schatten, und können daher passend halbneutrale Farben genannt werden, und sie verhalten sich genau nach denselben Gesetzen, welche in dem oben dargelegten System enthalten sind.

Von den verschiedenen Verbindungen des Schwarzes haben diejenigen, in welchen Gelb, Orange oder Citronengelb vorherrscht, die Namen Braun u. erhalten. Eine zweite Classe, in welcher die Verbindungen von Schwarz vorherrschende rothe, purpurne oder rothbraune Töne enthalten, begreift die Namen Castanienfarben, Chocoladenfarben u.; und eine dritte Classe, wo in den Verbindungen des Schwarzes der blaue, grüne oder olivengrüne Ton vorherrscht, umfaßt die Farben, welche man Grau-, Schiefergrau u. nennt. Braun, Marmorfarben und Grau kann man also passend als die unterscheidenden Benennungen der drei Classen der halbneutralen Farben gelten lassen \*).

Diese Farben sind in der Praxis von Wichtigkeit, indem sie die primären, secundären und tertiären Farben, unter die man sie zu stellen hat, begleiten, vertiefen oder schattiren, während man sie nur als Halbgewisser derselben, und nicht als legitime Verbindungen betrachten darf. Demungeachtet kennen wir einen sinnreichen und ausgezeichneten Künstler, welcher, indem er die Schattirungen mit den Tönen verwechselt und die Theorie aus der Praxis ableitet, sich einbildet, er könne jederzeit seine tertiären Farben mit ungewöhnlicher Einfachheit, Harmonie und Kraft durch den Zusatz von Schwarz hervorbringen, und ein ehemaliger Professor der Malerkunst redete, unter ähnlichen Voraussetzungen, vom Ausgleichen der Farbenmischöne durch Schwarz. Dieselbe Ansicht hat wahrscheinlich auf den Paletten vieler Maler gegolten. Beim Coloriren schwarzgedruckter Stiche muß man sie allerdings zu Grunde legen; allein es gehört ein ausgezeichnet geschickter Maler dazu, wenn dabei der Fehler der Trübheit vermieden werden soll, und mancher alte Maler mag dadurch in's Düstere geführt worden seyn, daher denn der Abscheu, welchen Rubens gegen das Weiß im Schatten hegte, eben so kräftig gegen das Schwarz in den Farben gehegt werden sollte. Noch verwerflicher als Beides ist eine Partheilichkeit für irgend eine besondere Farbe; allein, um alles Widerliche der Art zu vermeiden, braucht sich der Maler nur vor der unpassenden Anwen-

\*) S. Anmerk. D.

hung irgend einer Farbe zu scheuen. Gegen das Schwarz hat man sich jedoch auch in einer andern Beziehung zu hüten, nämlich in so fern, als in dem Verhältniß, wie die Farben eines Gemäldes verschwinden oder ausgezogen werden, Schwarz an deren Stelle tritt, und in dieser Beziehung hat man beim Malen auf etwas überschüssige Frische und Kraft Rücksicht zu nehmen. Das Gegentheil geschieht jedoch, wenn der Künstler, wie es nur zu oft geschieht, die Natur mit vorurtheilsvollem Blick betrachtet, und ihre Gegenstände nicht in deren wahren Farben, sondern in denjenigen sieht, welche er an Gemälden wahrgenommen hat, oder in denen er sie zu malen gewohnt ist. Indem er sich scheut, sie vorurtheilsfrei zu betrachten, und sich selbst zur Natur zu erheben, überwindet er die Schwierigkeit durch Selbsttäuschung, und indem er die Natur zu sich herabzieht.

Schwarz ist die absolute Einheit der Trias oder Dreieinigkeit der Farben, und übt daher über dieselben gewissermaßen eine verbindende monoton oder harmonisch machende Kraft, indem es ihre Mischöne dadurch mildert, daß es dieselben verdunkelt. Dieß ist die einzige rationelle Vertheidigung eines Verfahrens, wobei Dunkelheit, Monotonie oder Schatten an die Stelle der Harmonie traten. Zur Vollkommenheit des Colorits gehört jedoch, daß Harmonie mit Glanz, Einheit mit Mannichfaltigkeit und Frische mit Kraft, ohne Verletzung der Naturwahrheit, verbunden werden. Indes steht dem Künstler in denjenigen Fällen, wo er, wie, z. B., bei Militäruniformen u. gezwungen ist, seine Hauptgegenstände in gegebene örtliche und vielleicht das Auge beleidigende Farben zu kleiden, oder wo er sonst sich genöthigt sieht, in einer schwierigen Tonart zu malen, diese Macht des Lichts und Schattens über die Farbe als ein wichtiges Hülfsmittel zur Seite. Durch ein ähnliches, ebenfalls theoretisch nicht haltbares, aber in der Praxis mit unterlaufendes Verfahren, können in der Musik Dissonanzen durch die bedeutende Tiefe in der Tonleiter dem Ohre erträglich, d. h., obwohl durch ihre gehörigen Consonanzen unaufgelöst, gleichsam durch ein tiefes Summen beschattet werden, indem das Ohr, wie das Auge, für die Verhältnisse höherer Töne und hellerer Farben weit empfindlicher sind, als für niedrige Töne und dunkle Farben.

Sollte man gegen die vorstehenden Benennungen der Farben oder Farbenclassen irgend gegründete Einwendungen erheben können, so mag man dieselben durch treffendere oder der Analogie mehr entsprechende ersetzen, wenn man solche auffinden kann; denn wir wollen diese Namen Niemand aufbringen, sondern fühlen uns vollkommen zufriedengestellt, wenn wir durch die von uns vorgeschlagenen Ausdrücke unsern Lesern verständlich geworden sind.

Was die Perspective der Farben, oder die Art und Weise anbetrifft, wie dieselben das Auge in Rücksicht der Lage und Entfernung afficiren, so kommt hier die Luftperspective, d. h. die Perspective von Licht und Schatten, in Betracht, denn beide stehen unter ähnlichen Gesetzen. Diese Perspective des Lichts und der Farben ist wiederum von der Linienperspective zu unterscheiden, d. h. von der Perspective der Zeichnung, so wie denn überhaupt das Colorit und die Zeichnung zwei ganz verschiedene Zweige der Malerkunst sind. Beide Hauptarten von der Perspective haben ziemlich gleiche Fortschritte gemacht. Die ältesten Maler scheinen von beiden wenig verstanden zu haben, und die Linienperspective stand vor der Luftperspective wissenschaftlich fest, so wie die Zeichnung und Composition ihre Begründung vor dem Colorit erhielten.

Die Perspective der Farben beruht auf der Fähigkeit der Isthern, die Bestandtheile des Lichts zurückzustrahlen, welche Fähigkeit keineswegs gleichförmig ist. So verliert sich das Blau vor dem Roth in der Entfernung, und Gelb ist bei einem Abstände noch sichtbar, in welchem Roth verschwinden würde. Dagegen behält Blau, da Farben durch die Entfernung kälter werden, seinen Ton besser als Roth, und Roth den feinsten besser als Gelb. In dieser Beziehung haben die zusammengesetzten Farben dieselbe Kraft wie deren Bestandtheile, und zwar gilt hierbei die allgemeine Regel, daß Farben, welche mit Schwarz die meiste Verwandtschaft haben, bei der geringsten Entfernung, und die dem Weiß am nächsten verwandten, in immer größern Entfernungen verschwinden. Eben so verhält es sich mit Licht und Schatten; der letztere wird bei großen Entfernungen ganz unsichtbar, daher man, z. B., die beschattete Seite des Mondes nicht sieht. Kräftige Farben werden jedoch durch Nebel, Luft, Höhe und Mischung, welche dieselben nach und nach zum Verschwinden bringen, und durch Contrast verändert, welcher durch das Abstecken von einander dieselben länger in Kraft erhält. Durch Entfernung in senkrechter Richtung werden die Farben nicht in gleichem Grade geschwächt, als durch die in horizontaler Richtung, indem die obere Atmosphäre weniger dicht und dunstig ist, und dieß ist der Grund, weshalb der Gipfel eines hohen Berges weit näher zu seyn scheint, als er wirklich ist. Aus allen diesen Umständen geht deutlich hervor, daß durch eine gleichförmige Schwächung der örtlichen Farben keine wahre Perspective erreicht werden kann, denn dadurch kann bloß die Luftperspective von Licht und Schatten hervorbracht werden. Vielmehr muß man auch eine solche Unterordnung der Töne und Tinten beobachten, wie sie die verschiedenen Kräfte der Farben erheischen, und dieselbe sich in der Natur jederzeit beobachten läßt. Wenige Künstler haben dieser Art von Wirkung, welche sich fast nur durch die fleißigste Natur-

beobachtung erreichen läßt, genügend entsprechen, und wir besitzen in der Kunst keine schönern Beispiele davon, als die, welche die Wilson'schen Landschaften darbieten.

Wenn der Ausdruck, von welchem wir im vorigen Capitel gehandelt haben, einer nicht unpassenden Analogie zufolge, die Poesie des Colorits genannt werden kann, so hat der Gegenstand, mit dem wir uns hier beschäftigen, gleiche Ansprüche auf den Namen der Musik des Colorits, denn auf ihm beruht die Harmonie der Malerei, und zu allen Zeiten hat man beide Künste als mit einander verschwistert betrachtet. Aus dieser nahen Verwandtschaft der Musik und Malerei und der unbestreitbaren Identität ihres Urtypus lassen sich zahlreiche Analogien entwickeln, durch welche sie, sowohl in der Theorie, als in der Praxis, einander gegenseitig Aufschlüsse gewähren. Offenbar sind die Abstufungen und Verbindungen der Farben eben so unendlich mannichfaltig, als die der Töne, und dem feinen Sinn und Genie des Coloristen steht also ein eben so weites Feld offen, als denen des Musikers. Schöne, feine, deutliche und classificirte Farben sind dem erstern so nöthig, als Töne von ähnlichen Eigenschaften dem letztern. Die Palette ist das Instrument des Malers, wie die Bioline das des Musikers, und der Ton und das Stimmen der letztern ist den Farben und dem Befehlen der erstern vergleichbar. Beide bedürfen einer gewissen Regulirung nach den Grundsätzen der jedesmaligen Kunst. Es läßt sich in der That schwer angeben, wo die Ähnlichkeit zwischen beiden Künsten ihre Gränze findet, wenn es wahr ist, was Philosophen gedacht und Poeten gesungen haben, daß

„die Natur, die Seele der unermesslichen Schöpfung, jenes stätige, unergründliche Thätigkeitsprincip des Universums, die Kunst des Himmels und die Ordnung dieser Körperwelt, nur Musik unter einem andern Namen ist.“

Catharine Phillips.

Um die Palette theoretisch richtig und harmonisch mit Farben zu besetzen, bedarf man zuvörderst reines Blau, Roth und Gelb, ferner Orange von einem Tone, welcher das Blau neutralisirt, Grün von einem solchen, welcher der genaue Gegensatz des Roths ist, Purpur, welches das Gelb neutralisirt, u. bis zu Schwarz und Weiß, welche einander ebenfalls neutralisiren. Da in der Natur die allgemeine Farbe des Himmels Blau ist, und die Farbe des Lichts stets den Gegensatz derjenigen des Himmels und des Schattens bildet, so muß das Weiß, welches das Licht darstellen soll, von dem Orange der Palette immer einen hinreichenden Zusatz erhalten, damit die vorherrschende Kälte des Schwarzes neutralisirt werde, und reines, neutrales Weiß läßt sich auf diese Weise als eine locale Farbe zurückbehalten, worunter wir hier, im technischen Sinne, die weder durch Entfer-

nung, Reflex oder irgend einen andern das deutliche Sehen verhindernden Umstand veränderte natürliche Farbe eines Gegenstandes verstehen.

Wenn eine Palette nach diesen Grundsätzen mit Farben versehen wird, so hat man sehr darauf zu sehen, daß dieselben so viel möglich in Contrast und Uebereinstimmung mit einander sind, und eine so gestimmte und besetzte Palette wird einem Maler, dessen Auge Geschmack und Urtheil besitzt, das Mittel an die Hand geben, leicht, harmonisch und mannichfaltig zu coloriren, wie die Phantasie des Virtuosen einem richtig gestimmten Instrumente von gutem Tone Melodien und Variationen von denselben Eigenschaften entlockt. Uebrigens muß man zugeben, daß ein tüchtiger Meister, der feinen Sinn mit klugem Geiste verbindet, selbst bei nicht regelrechten und mit nur geringen Mitteln in beiden Künsten etwas Schönes zu leisten vermag; und wenn man der hier empfohlenen Palette auch mit Recht den Vorwurf machen könnte, daß sie zu theoretisch sey, so ist diese Bervollkommnung derselben doch naturgemäß und mit der von den besten Autoritäten unterstützten Praxis, so wie dem unverrückbaren Ziele des Coloristen im Einklange, daher wir sie, als aus der Entwicklung der eben dargelegten Beziehungen hervorgegangen, hier in Vorschlag bringen.

Wir müssen noch einmal darauf zurückkommen, daß dergleichen Maaßregeln den wenigen Ausgewählten, die von der Natur mit einem so feinen und kräftigen Sinne begabt sind, daß sie mit geringer Beihülfe des Verstandes und gar keiner von Seiten der Wissenschaft, ihre Werke mit der Grazie und Sicherheit der Natur gleichsam instinctartig ausführen, ziemlich überflüssig vorkommen dürften; denn die Producte der Wissenschaft sind, im Vergleich mit den andern, welche man fast als Originale (Natur) betrachten kann, immer nur Nachahmung, sie besitzen nicht das begeisternde Element des Genie's, in welchem wir die Gottheit wiederfinden; wem es gegeben war, der steht über der Regel, er bezeichnet eine Aera und schreibt der Kunst Gesetze vor. Weit entfernt, wie Mancher, dieß Element gar nicht anerkennen zu wollen, behaupten wir doch, daß es in seiner Vollkommenheit nur höchst selten anzutreffen sey, und wir sind der Meinung, daß das meiste Vorzügliche in den menschlichen Künsten aus einer Vereinigung des Fleißes und der Regel oder Wissenschaft, oder mit andern Worten, aus richtiger Theorie, verbunden mit eifriger Praxis, hervorgegangen sey. Daher hat man der Regel den Vorwurf gemacht, sie lege dem Genie des Menschen Fesseln an, indem dadurch Leute von beschränkten Fähigkeiten in den Stand gesetzt würden, gleichsam mechanisch Bedeutendes zu leisten. Hierin liegt allerdings etwas Wahres, wenn nämlich die Regeln ohne Einsicht der Gründe in Anwendung gebracht werden; allein die Vernunft fesselt das Genie nicht; sondern das Genie selbst ist vielmehr eine nicht zum Bewußtseyn erhobene, nach der Regel der Natur wirkende Vernunft.