

U n m e r k u n g e n.

Anmerkung A, zu Seite 6.

Aussprüche der Critik. Für den angehenden Maler ist es von großer Wichtigkeit, daß er von dem wahren Rang und Werth der verschiedenen Style und Zweige der Malerei und in'sbesondere des Colorits gründlich unterrichtet sey, damit er Zeit und Mühe nicht an unwürdige Gegenstände verschwende, und um hierüber eine richtige Ansicht zu fassen, ist es nöthig, jeden dieser Style und Zweige besonders aus dem wahren natürlichen und wissenschaftlichen Gesichtspuncte, ferner in seinen allgemeinen Beziehungen zur Kunst und zum Menschen zu betrachten. In ersterer Hinsicht sind sie entweder materiell oder mechanisch — sinnlich und auf das Gefühl wirkend — oder sittlich und intellectuell; indeß ist es unmöglich, irgend eine dieser Eigenschaften irgend einem Zweige ganz abzuspochen oder eine derselben einem Zweige anders als in einem relativ hohen Grade (nicht ausschließend) beizumessen, und in dieser Rücksicht gehören die Fertigkeit in der Ausführung und Zeichnung dem Materiellen oder Mechanischen; Farbe, Licht, Schatten und Effect dem Sinnlichen und Erfindung, Composition und Ausdruck dem Intellectuellen an. Räumt man nun dem Geistigen den Vorrang vor dem Sinnlichen, und diesem den Vorrang vor dem Materiellen und Mechanischen ein, so müssen wir der Erfindung und dem Ausdruck an sich die höchste, wie dem Colorit die mittlere Stelle anweisen. Wenn aber die Kunst überhaupt mehr dem Gebiete des Sinnlichen, als dem des Geistigen und Materiellen angehört, so steht das Sinnliche in der Kunst am Höchsten und das Colorit nebst Zubehör behauptet in der Malerei den obersten Rang, wengleich beide, von einem höhern Standpunct als die Kunst selbst aus betrachtet, dem Sittlichen und Intellectuellen weichen müssen.

Die Style in der Kunst haben zu verschiedenen Zeiten und bei verschiedenen Nationen stets gewechselt, je nachdem letztere mehr oder weniger materiell, sinnlich oder intelligent waren; sonst würde die Kunst lange in Regeln, Musterbildern und chineesischer Einförmigkeit ein festes Ziel gewonnen haben; sonst würde keine Niederländische, Römische oder Venetianische Schule entstanden seyn und jetzt keine Englische existiren. Hätten die Holländischen und Flandrischen Kunstkritiker den Holländischen und Flamländischen Malern den Ehrgeiz eingeblöst, mit den Schulen eines

Michael Angelo, Raphael und der Caracci in die Schranken zu treten, so würden deren Werke in ihrem Vaterlande nicht geachtet worden seyn, und ein solcher Versuch, der Zeit vorauszuweilen, statt dem Kunstgenie von dem Geiste der Nation die Richtung anweisen zu lassen, würde denselben Erfolg gehabt haben, wie in England, daß nämlich die Maler keine Gönner und Unterstützung gefunden hätten, also eine neue Entwicklungsart der Kunst und eine an Producten so reiche, zwar der Art nach niedrig, aber in Absicht auf den Effect außerordentlich hoch stehende Schule für die Welt verloren gegangen wäre. Wenn man also der Kunst in einem großen, freien und civilisirten Lande, wie England, ihren natürlichen Gang läßt, so kann es nicht fehlen, daß etwas Neues und in seiner Art hoch Vollendetes erreicht wird, wie denn Freiheit und Intelligenz, von Reichthum und Macht unterstützt, stets, wie im alten Griechenland, zu etwas Außerordentlichem führen müssen. Allein der Aufschwung der Kunst ist in England stets durch eine falsche Kritik, ausländische Schmähungen gegene unsern Genius und inländische Declamationen gegen den Mangel an Unterstützung großartiger Werke (als ob Größe und Verdienst Eines und Dasselbe wären) niedergehalten worden. Die Griechen wußten mehr Kunst in eine Gemme zusammenzudrängen, als die sämtlichen Riesenbilder Aegypten's enthalten, und warum soll es also den Englischen Künstlern nicht vergönnt seyn, sich Reichthum und Ruhm durch freie Uebung ihres Talents an Werken solcher Größe zu erwerben, wie sie die Gewohnheiten, das Clima und der Geschmack ihres Landes erheischen?

Anmerkung B, zu Seite 7.

Daß Sir Joshua Reynolds beim ersten Anschauen der Werke eines Raffaels zu Rom ungerührt blieb, ist unstreitig dem Umstand zuzuschreiben, daß ihr Colorit im Allgemeinen wenig anziehend ist. Er bemerkte auch, „daß diejenigen, welche durchaus zu flach seyen, um das wahre Verdienst jener göttlichen Werke zu würdigen, gewöhnlich beim ersten Anblick derselben ein übermäßiges Entzücken heucheln.“ — Reynolds's Werke, von Farrington.

Gainsborough äußerte mit gleicher Offenheit, als er die Cartons zu Hampton Court besichtigte, gegen Edwards, „ihre Schönheit wäre der Art, daß er sie weder zu würdigen, noch zu genießen verstehe.“

Der gegenwärtige Präsident der königlichen Academie (Shee) hat sehr richtig bemerkt: „Diejenigen, welchen die Darstellung von Gegenständen großartigen und erhabenen Characters gelungen ist, haben sich selten zugleich das Verdienst eines tadellosen Colorits, Helldunkels und einer ge-

lungenen Ausführung anzueignen gewußt. Wir müssen uns also hüten, daß unsere Nachsicht mit diesen Mängeln nicht auf unsere Ansichten von Vorzüglichkeit in der Malerei überhaupt einen unbilligen Einfluß ausübe, und wir dürfen nicht darauf ausgehen, uns überreden zu wollen, sie hätten sich von diesen Unvollkommenheiten aus Grundsatz nicht frei gehalten. *Elements, Canto V. N. P. 284.*

„Wie man sich des Colorits und des Effects zu bedienen habe, um die Formen zu beleben und den sinnlichen Eindruck, so wie den Ausdruck, zu kräftigen, ist leicht zu begreifen und nachzuweisen; allein warum, oder daß diese verschiedenen Arten von Vorzüglichkeit unvereinbar mit einander seyen, hat mir nie einleuchten wollen. Die unfruchtbare Kälte eines David, das Ziegmehl des gelehrten Poussin und selbst die Trockenheit eines Raphael sollen mich nie davon überzeugen, daß das Fleisch eines Helden anders aussehe, als das von Alltagsmenschen, und daß der sicherste Weg, auf die Einbildungskraft und das Gefühl zu wirken, darin bestehe, daß man die Organe durch welche der Eindruck dem Geiste zugeht, ermüdet, verwirrt und ihnen Ekel erregt.“ *Opie's Lectures, I. p. 18.*

Ueber diesen Gegenstand, so wie über das Colorit überhaupt, hat Opie, der selbst ein tüchtiger Colorist ist, in der vierten und letzten seiner trefflichen Vorlesungen in schöner Sprache viel Wundiges gesagt, was von jedem Maler beherzigt und zur richtigen Beurtheilung der in diesen Zweig schlagenden Gegenstände gekannt zu werden verdient.

Indeß war offenbar Opie selbst mit den Verhältnissen, auf denen die Harmonie beruht, nicht gehörig bekannt, denn er verwechselt, einem sehr gewöhnlichen Irrthum zufolge, Ton und Wärme mit Harmonie, wenn er sagt: „Die Harmonie erreicht man dadurch, daß man im ganzen Gemälde denselben Ton herrschen läßt, und keineswegs durch irgend eine Art der Anordnung oder Zusammenstellung.“ *p. 143.*

Ferner: „Harmonie gehet leicht in's Gelbliche über.“ *Ebend.*

Die Harmonie des Colorits, die auf unendlich verschiedenartige Weise erreichbar ist, beruht indeß durchaus auf der Anordnung, und Ton ist nichts weiter als die Farbe, welche in irgend einer Zusammenstellung oder Composition vorherrscht, die Grundfarbe des Ganzen, wie in der Schwesterkunst, der Musik, jedes Stück seinen Grundton hat; und Wärme ist das Durchschimmern irgend eines besondern Tons, der natürliche Anfangston des Colorits. Das Colorit hat der künstlichen Anfangstöne so viele, als es Farbentöne giebt, und bei Anwendung eines jeden derselben läßt sich, durch richtige Anordnung, eine Harmonie herausbringen. Indeß sind sie nicht alle gleich empfehlenswerth, indem dieß dem Ge-

schmack, dem Naturell, dem Gefühl und Urtheil überlassen bleiben muß. Uebrigens verwechseln, außer D'pie, Viele Ton mit Harmonie; selbst Sir Joshua Reynolds war von diesem Irrthume nicht frei; und doch würde man sehr unrecht thun, wenn man Monotonie irgend einer Art für Harmonie ausgäbe.

Anmerkung C, zu Seite 21 und 220.

Die sogenannten Primärfarben: Grün, Orange, Violet und Indigo, entstehen durch Kreuzung blauer, rother und gelber Strahlen. Newton betrachtete die ursprüngliche Einfachheit der zuerstgenannten vier Farben, so gut wie die der drei letzten, als dadurch erwiesen, daß, nachdem er einen Lichtstrahl in die sieben Regenbogenfarben zerlegt hatte, er keine der letztern durch ein zweites Prisma ferner zerlegen konnte; denn, obgleich sie auf verschiedene Weise zerstreut wurden, so behielt doch jede Farbe ihren ursprünglichen Ton. (*Optics*, Prop. II., Theor. II., Exp. 5.) Daraus schloß Newton, daß es sieben Primärfarben gebe

Demungeachtet läßt sich aus dreien derselben, Blau, Roth, Gelb, wenn man sie von den vier übrigen trennt und gehörig verbindet, reines farbloses Licht darstellen, welches wiederum durch prismatische Farbenzerstreuung die sieben Primärfarben liefert, und dieser Proceß läßt sich öfters wiederholen. (S. den siebenundzwanzigsten Versuch, S. 240.)

Newton's Theorie führte ferner die Nothwendigkeit herbei, zwei Arten von Farben anzunehmen, welche er homogene und heterogene Farben nannte; so war ihm das prismatische Grün homogen, während er das aus Blau und Gelb zusammengesetzte heterogen nannte. Hätte er jedoch seine blauen und gelben Strahlen gemischt, so würden seine Prismen sie gebrochen haben, ohne sie zu trennen, und so würde sein heterogenes Grün homogen geworden seyn. Wir wollen jedoch eine Discussion nicht weiter führen, über die Künstler lächeln und Gelehrte sich erbosen möchten. Indes sollte weder falsche Schaam, noch der den höchsten Autoritäten schuldige Respect, uns in irgend einem Falle dazu vermögen, die Achtung und Anerkennung der Wahrheit aus den Augen zu setzen. Ueberdem ermahnt uns bei Gelegenheit des vorliegenden Punctes, jener große Mann selbst, zur Erklärung von Naturerscheinungen nie mehr Ursachen anzunehmen, als zu diesem Behufe durchaus nöthig sind, was mit dem alten Sage übereinkommt, daß die Natur nichts Ueberflüssiges thue, und folglich auch nicht zu Zwecken, die mit drei Primärfarben vollständig erreicht werden könnten, deren sieben geschaffen haben würde.

Anmerkung D, zu Seite 21, 30, 153, 243.

Nachdem wir die Verhältnisse der Farben, vom Weiß oder Licht ausgehend, durch die Primär-, Secundär- und Tertiärfarben, bis zum Schwarz oder Schatten dargelegt, hätten wir diese Verwandtschaften in umgekehrter Richtung, vom Schwarz beginnend und beim Weiß endigend, auseinandersetzen können. Dabei würden nun die Tertiärfarben, Olivengrün, Rothbraun und Citrin, an die Stelle der Primärfarben Blau, Roth und Gelb getreten seyn, die Secundärfarben jedoch ihre mittlere Stellung zwischen und ihre Beziehungen zu beiden unverändert behauptet haben. So verbinden sich Rothbraun und Olivengrün zu Dunkelpurpurroth; Citrin und Olivengrün zu Dunkelgrün und Rothbraun und Citrin zu Dunkelorange, wie wir S. 242 und 243 darge-
 than haben. Die Tertiärfarben verhalten sich also zum Schwarz ganz ähnlich, wie die Primärfarben zum Weiß, und wir besitzen, rückwärts von Schwarz ausgehend, Primär-, Secundär- und Tertiärfarben, wie wir, vorwärts vom Weiß ausgehend, ebenfalls Primär-, Secundär- und Tertiärfarben haben, oder was auf dasselbe hinausläuft, wir besitzen helle und dunkle Farben von allen Classen.

Der Theorie nach lassen sich die Tertiärfarben entweder durch Mischung der Primärfarben allein, oder der Secundärfarben allein, oder der Primärfarben mit Schwarz, darstellen; allein im letztern Falle muß das Schwarz vollkommen neutral, und die Farben durchaus ächt und rein seyn; und diese Zusammensetzung ist, da unsere Pigmente diese erforderliche Rechtheit nie besitzen, unpractisch. Sie läßt sich demnach nur auf die Hervorbringung der Schattenfarben, oder sogenannten halbneutralen Farben (S. 30), anwenden. Wegen der Unvollkommenheit und anomalen Beschaffenheit der Pigmente, machen sich diese Unterscheidungen nöthig; denn besäßen wir Pigmente von der chromatischen und relativen Vollkommenheit der Primärfarben, so wie eine durchaus neutrale und durchsichtige Schattenfarbe, so würden wir die ganze Reihe der Farben in umgekehrter Ordnung, vom Schwarz bis zum Weiß, darstellen können. In practischer Hinsicht ist jedoch die Zusammensetzung vom Weiß nach dem Schwarz zu vorzuziehen; denn wir besitzen weiße Pigmente von hinreichender Reinheit und Undurchsichtigkeit, um sämtliche Tinten bilden zu können, ohne die Classen der Farben zu verändern. Indesß besitzen wir, wie früher bemerkt, kein so durchsichtiges und neutrales Schwarz, mittelst dessen wir gleich vollkommene Schattirungen zu bilden vermöchten. Beide, die gerade und umgekehrte Zusammensetzung der Farben, sind jedoch in der definitiven Scale, so wie in der der chromatischen Aequivalente enthalten, wenn man sie entweder vor- oder rückwärts anwendet, und

die absolute Vollständigkeit des natürlichen Farbensystems ist analytisch und synthetisch, oder vielmehr, antithetisch erwiesen.

Anmerkung E, zu Seite 23.

Herr Brockedon theilte in seiner, unlängst dem königl. Institute vorgetragenen, Abhandlung über chromatische und optische Erscheinungen verschiedene Vorrichtungen mit, unter denen mehrere, vermöge eines sehr sinnreichen Mechanismus, die Verbindungen, Contraste und gegenseitigen Einwirkungen der Farben aufeinander erläuterten. Diese Vorrichtungen ohne Figuren und Farben genau zu beschreiben, würde unmöglich seyn; indeß wollen wir doch dem Leser von der folgenden einen ziemlich richtigen Begriff zu geben suchen. Dieselbe bestand aus einem breiten Ringe auf weißem Grunde. Der Ring war in gleichen Abständen blau, roth und gelb gemalt, und diese Farben auf beiden Seiten in einander verwaschen, so daß sie die drei Secundärfarben bildeten, und in regelmäßiger Abstufung und Aufeinanderfolge rings um den Kreis jede contrastirende Farbe ihrem Gegensatze gegenüberlag. Ein ähnlicher schmalerer Ring, der bei der Mitte der Breite des erstern in denselben eingelegt war, wurde eben so, aber mit weit blässerem Farben, bemalt. Wenn dieser letztere mit dem erstern concentrischen Ringe nun so lag, daß die gleichnamigen Farben beider Ringe genau aneinander paßten, so erschien der blässer gefärbte, wegen des Uebergewichts der Farben des andern, beinahe weiß; drehte man ihn aber so, daß die Farben des einen Ringes neben ihre Gegensätze im andern Ringe zu liegen kamen, so fielen die Farben des blässerem Ringes weit lebhafter in die Augen, als wenn man denselben allein betrachtete.

Wenn man eine farblose Scheibe, die den größern Ring bedeckte und in der sich zwei (oder mehrere Paare) einander diametrisch gegenüberliegende Löcher befanden, concentrisch mit dem Ringe auf diesem drehte, so zeigten sich nacheinander die sämtlichen einzelnen Contrasten der ganzen kreisförmigen Reihe, nebst andern gefälligen und belehrenden Wirkungen, von denen sich auf die Künste mannigfache Anwendungen machen lassen.

Dieser Versuch des Herrn Brockedon würde offenbar für unsere Äquivalentenscale zu benutzen seyn, so daß einzelne Contrasten isolirt dargestellt würden, oder wenn drei oder mehr Oeffnungen in gleichen Abständen vorhanden wären, eine gleiche Zahl harmonisirender Farben und zugleich die quantitativen Verhältnisse auf der Scale sich kund gäben, in denen sie beim Malen eine harmonische Zusammenstellung bilden würden.

Man hat viele Zeichnungen entworfen, um die Farben nach verschiedenen Beziehungen zur Anschauung zu bringen. Was Kircher, Læ-

mozzo, Newton und Harris in dieser Beziehung geleistet, ist bekannt genug. Wenn man die Theorie der drei Primärfarben zu Grunde legt, so lassen sich deren Verhältnisse durch eine große Mannigfaltigkeit von gebreiten Figuren vor die Augen führen, und in unserer Chromatik haben wir dem Dreieck, wegen seiner Einfachheit und weil es, in Ansehung der Form und Entstehungsart, die meiste Analogie darbietet, den Vorzug gegeben.

Herr Clover, welcher diesen Zweig der Kunst mit Sorgfalt und Erfolg studirt, hat eine eben so einfache als sinnreiche Zeichnung dieser Art entworfen, deren Hauptfigur in einem, ein Dreieck umgebenden, breiten Ringe besteht, der aus drei Halbmonden zusammengesetzt ist, die durch Linien gebildet werden, welche mit einem Birkel vom äußern nach dem innern Rande des Ringes gezogen sind und diesen in drei gleiche Portionen theilen, von denen eine blau, eine zweite roth und die dritte gelb bemalt ist. Offenbar wird nun jeder Diameter des Ringes rings um denselben her auf zwei contrastirende Farben zeigen, welche aus Verbindungen der Primärfarben entstehen.

Wir könnten noch viele andere Methoden beschreiben, z. B. die Hargreavesche, welche mit der unsrigen übereinkommt; die Martin'sche, welche darin besteht, daß man drei Parthieen concentrischer Kreise durch Linien in drei gleiche Theile zerfällt; die des Herrn Hayter, welche sehr sinnreich ist, und bei welcher drei Spiralen sich umeinander winden. Das Princip aller derselben beruht auf den eigenthümlich zu diesem Zweck passenden geometrischen Eigenschaften der gebreiten Figuren.

Anmerkung F, zu Seite 41.

Unsere Theorie, rücksichtlich der Bestandtheile des Lichts, nach welcher wir die Erscheinungen fester und vorübergehender Farben durch chemische Wahlverwandtschaft erklären, genügt auch durchaus zur Erklärung der Farben des durchfallenden und zurückgestrahlten Lichtes. Wenn z. B. das Licht durch ein durchsichtiges farbiges Glas fällt, so ist es nicht die Farbe des Glases, welche das durchgelassene Licht färbt, wie wenn z. B. eine Flüssigkeit durch irgend einen darin aufgelösten Farbestoff gefärbt wird, sondern die Farbe des Glases neutralisirt sich, d. h. sie behält von dem durchfallenden Lichte, in Folge einer Wahlverwandtschaft, den Theil zurück, durch welchen sie selbst achromatisch (farblos) wird, während sie den Rest des Lichts, der allemal genau die Farbe wie das Glas selbst hat, entweichen läßt. Auf diese Art gehet durch rothes Glas der Theil des Lichtes, welcher roth ist, und der Rest wird von dem Glase aufgefangen. Mit andern Farbe durchsichtiger Substanzen verhält es sich eben so, und auf

gleiche Weise sind die von undurchsichtigen Substanzen zurückgestrahlten Farben nicht die der Körper selbst, sondern die des zurückgestrahlten Lichtes, und in keinem Falle sehen wir die Farben der Gegenstände unmittelbar selbst, sondern immer nur diejenigen, welche sie dem von ihnen ausgehenden Lichte lassen. So wie das Gelb einen gewissen Verhältnistheil der einfachen Bestandtheile des Lichts, Roth einen andern und Blau einen dritten, Schwarz aber alle zusammen absorbiert oder fixirt, so findet man auch, daß die farbigen Körper von den Sonnenstrahlen in demselben Verhältniß erwärmt werden, wie deren Farben das Licht zurückhalten oder dessen Durchfallen oder Zurückstrahlung verhindern.

Unsere Ansicht, daß die Farben und das Licht selbst aus Wasserstoffoxyden bestehen, gründet sich zwar hauptsächlich auf Entdeckungen der neuesten Zeit; indeß scheint der Sinn einer uralten, durch den Vater der Dichtkunst, Hesiod, uns überlieferten Tradition hiermit vollkommen übereinzustimmen. Iris war die Tochter des Thaumas (Dfiris) und der Electra (oder Isis), und die Drillingschwester der Allo und Deypete. Was bedeutet dieß? Wenn hier unter der Iris figurlich die Farben zu verstehen sind, so scheint die Electra das thätige Princip des Lichtes, und Thaumas das rückwirkende Princip des Schattens, oder der Dunkelheit, anzuzeigen; und wenn ferner Deypete, symbolisch, ein anderes Kind dieses Aelternpaares, den Sauerstoff, und Allo (eine schwüle Gewitterluft) den Wasserstoff bedeutet, so wird es nicht schwer halten, die poetische Genealogie der Iris mit der neuern Physik und der von uns auf diese gegründeten Theorie der Farben in Uebereinstimmung zu bringen.

Wenn sich die ächte ursprüngliche Bedeutung der Namen der heidnischen Gottheiten bestimmen ließe, so würde man wahrscheinlich Hesiod's ganze Theogonie in Personificationen der Naturkräfte, wie sie die Physik und Metaphysik jener Zeit sich dachte, auflösen und dieselbe so klar machen können, wie sie, unter jener Voraussetzung, den Zeitgenossen erscheinen mußte, oder die Werke und Tage *) desselben Dichters es noch sind. Es würde sich dann wahrscheinlich der Grund der beständigen Anspielungen auf die heidnische Mythologie in den Allegorien der Poesie und Malerei hervorthun, in denen die Personification der Naturkräfte stets eine Hauptrolle spielen müssen, die selbst das Christenthum ihres Ranges nicht hat entfegen können.

Sind diese Ansichten nicht ohne alle Begründung, so darf der Maler, mit voller Zustimmung des Naturforschers, folgende gereimte Epistel,

*) *E'p̄ca uai η̄m̄ep̄ai.*

in welcher die Farben in der Ordnung ihrer Ableitung als primäre, secundäre und tertiäre classificirt und mit Gegenständen aus der Natur in Verbindung gebracht sind, an die Iris richten.

Du des Himmels Auserkorne,
Schnell aus Nacht und Tag *) Geborne,
Schönste von den Drillingschwestern **),
Heute frisch und neu wie gestern,
Sende von dem Himmelsbogen
Deine Töchter wohlgewogen!

Gelb im goldnen Sonnenstrahl,
Und im hehren Himmelsaal
Reinstes Blau und Morgenroth;
In dem üppig grünen Laube
Prang' Orange und Purpurtraube
Farbenreich auf dein Gebot!
Laß im Herbst die Flur bescheiden
In Citronengelb sich kleiden,
Röthlichbraun die Haiden stehn.
Die Olive nicht vergehn!

Anmerkung G, zu Seite 41.

Aus ungleichen Verwandtschaften der Organe dürften sich verschiedene Gesichtsfehler in Betreff der Farben erklären lassen. Ein in Ansehung der Farben unvollkommenes Auge ist vielleicht kaum ungewöhnlicher als ein in Betreff der musikalischen Töne fehlerhaftes Gehör. Vor einigen Jahren machte ich die Bekanntschaft eines gescheidten und gebildeten Mannes von etwa 50 Jahren, der bei der ostindischen Gesellschaft ein hohes Amt bekleidete und nie in seinem Leben im Stande gewesen war, irgend eine Farbe gut genug unterscheiden zu können, um sie richtig zu benennen. Vergleichungsweise konnte er sie nur als hell und dunkel bezeichnen, und so oft er wissen

*) Thaumas und Elektra, Schatten und Licht, Schwarz und Weiß.

***) Den Sauerstoff und Wasserstoff konnte der Uebersetzer auf keine Weise mit in dieser Apostrophe namentlich aufführen; zumal da der Verf. seinen, der Hauptidee nach wohl sehr richtigen, aber keineswegs neuen Vermuthungen über die wahre Bedeutung der mythologischen Personen eine viel zu große Ausdehnung giebt, wenn er den Hesioid bei der Oxygene (die Raschfliegende) und Aello (Sturm) an Oxygen und Hydrogen denken läßt, da die Alten von diesen Stoffen wohl keine Ahnung hatten. Der Gedanke an verderbliche Naturerscheinungen, wie Gewitter und Orkane, liegt bei diesen beiden Harpyien, welche nach Homer (Il. I, 241; XX, 77) Menschen von der Erde spurlos hinwegraffen, viel näher.

wollte, welche Farbe ein Gegenstand habe, so wandte er sich an seine Tochter, die treffliche Augen hatte. Er führte eine Brille, seine Augen hatten aber sonst keinen Fehler.

In den *Philosophical Transactions* für's Jahr 1738 wird eines Falles gedacht, in welchem Leuten, die Bilsenkrautwurzeln genossen hatten, alle Gegenstände roth gefärbt erschienen.

In derselben Zeitschrift für's Jahr 1777, S. 250, wird eines gewissen Harris gedacht, der Weiß nicht von Schwarz unterscheiden konnte. Er hatte zwei Brüder, die an demselben Gesichtsfehler litten und von denen einer Orange für Grün ansah.

Wieder einer Person, deren in den *Philosophical Transactions* auf's Jahr 1778, S. 613, gedacht wird, erschienen volle Rothe und volle Grüne durchaus gleich, wogegen sie Gelb und Dunkelblau sehr genau unterschied.

Es ist merkwürdig, daß in denjenigen Fällen eines fehlerhaften Gesichtssinns, in welchen das Auge für den Eindruck irgend einer der Primärfarben unempfindlich ist, das in dieser Beziehung unvollkommene Organ diese Farbe mit deren Contrast verwechselt oder für denselben ansieht.

Diese Erscheinung erklärt sich nach unserer Ansicht vom Sehen und den Farben und der durch den 3ten, 7ten, 12ten und 13ten Versuch dargethanen Thatsache, daß jede Farbe alle übrigen enthält, ohne Schwierigkeit. Wenn daher ein Auge das Roth nicht erkennen kann, so wird ihm ein rother Gegenstand grün erscheinen, u. s. w. Der Grund, weshalb ein Auge die Farben genau, ein anderes weniger gut unterscheiden kann liegt ebendarin und hängt natürlich mit der Gesundheit oder Schwäche des Organs zusammen. Auch unterliegt es keinem Zweifel, daß die Uebung gewissermaßen den Mangel an natürlicher Befähigung ersetzt und letztere sehr erhöhen kann, da wir an allen geistigen und körperlichen Kräften dasselbe gewahren, und bei Kurzsichtigen, welche gewöhnlich Farben nicht gut unterscheiden, ist dieß am auffallendsten.

Insofern Jemand irgend einen Sinnenfehler hat, ist er als neugeboren zu betrachten, daher denn diejenigen, welchen die Vollkommenheit des Gesichtssinns abgeht, ihre eigne Mangelhaftigkeit weder kennen noch ahnen. Indes sind dennoch Manche ohne Farbensinn bedeutende Maler, jedoch nie gute Coloristen geworden. Andre haben, obwohl ihnen diese Fähigkeit abgieng, Werke über Farben geschrieben, und höchst wahrscheinlich ist der Grund der in Ansehung dieses Zweigs herrschenden Meinungsverschiedenheit größtentheils hierin zu suchen. Ein verstorbnener Professor der Malerkunst sprach über diesen Gegenstand wie ein Blindgeborener, und

viele Naturforscher scheinen an bedeutenden Gesichtsfehlern dieser Art gelitten zu haben. Newton gab zu, daß er sich in Betreff der Unterscheidung der Farben nicht recht auf seine Augen verlassen könne (*Optics*, Prop. III, Prob. I, p. 110) und bediente sich bei seinen Versuchen fremden Beistands. Dalton konnte bei Tage Blau nicht von Bläulichroth unterscheiden (*Manchester Mem.* V. 28). Prof. Sanderson, der blind geboren war oder doch in der frühesten Jugend erblindete, hielt Vorlesungen über das Licht und die Farben, und Dr. Priestley erwähnt eines in Edinburgh lebenden Künstlers, dem seine Schüler mehrmals den Streich spielten, daß sie die Ordnung, in die er seine Farben gelegt, verwechselten, wodurch sie, z. B., bewirkten, daß er einen Mann mit einem grünen Barte, und einer jungen Dame blaue Wangen malte.

Anmerkung H, zu Seite 42.

Daß jede fest und lange betrachtete Farbe ihren Contrast als Augenspectrum hervorbringt; daß zwei zu gleicher Zeit in je ein Auge einfallende Farben des prismatischen Spectrum eine zusammengesetzte Perception veranlassen; daß zwei nebeneinanderliegende Farben einander durch eine ähnliche Verschmelzung das Gleichgewicht halten und unterdrücken; daß durchsichtige Farben beim Lasiren und Vermischen eine ähnliche Wirkung auf einander äußern; die harmonisirenden Kräfte der Farben, so wie die ganze Theorie der Aequivalenz derselben, beruhen sämmtlich auf denselben Grundsätzen.

Anmerkung I, zu Seite 63.

Da die benachbarten Farben leicht auf das Auge des Künstlers einen Einfluß üben, und dieser Umstand für die höchste Vollendung seiner Werke nicht ohne große Bedeutung ist, so ist die Farbe der Wände des Ateliers, in Bezug auf das Colorit der Gemälde, keineswegs gleichgültig. Auch hat man diesem Gegenstande Aufmerksamkeit geschenkt, ist indeß zu verschiedenen Resultaten gelangt. Der verstorbene Academiker Tresham und diejenigen seiner Collegen, welche mit ihm die Aufstellung der Downkey'schen Statuensammlung im Britischen Museum zu besorgen hatten, fanden es sehr schwierig, den Wänden in der Galerie diejenige Farbe zu geben, welche sich am besten zu derjenigen der durch Alter düster gefärbten Bildsäulen paßte; da bekanntlich eine hinter Statuen befindliche ebne Fläche oder Masse von irgend einer besondern Farbe zum Nachtheil des Reliefs der Sculptur scheinbar hervortritt und manche Farben die Eigenschaft besitzen, daß sie die unweine der Statuen noch stärker hervorstechen machen. Es gelang ihnen endlich, beide Schwierigkeiten da-

durch zu überwinden, daß sie die Wände mit einer zweiten oder auch dritten Farbe besprenkelten oder marmorirten, worauf dieselben zum Vortheil des Reliefs der Statuen, ohne daß deren Schmutzfarbe stärker in die Augen fiel, zurückzutreten schienen, wiewgleich jene Herren eine warme hervortretende Farbe gewählt hatten, die sich besser für eine Gemäldegalerie eignet.

Den Grundsatz, nach welchem die Akademiker bei Aufstellung der Statuen mit so gutem Erfolg verfahren, trug man später auf die Ateliers der Maler und die Gemäldegalerien über; allein es geschah dieß wohl unpassenderweise; denn Gemälde sind in dieser Beziehung den Statuen entgegengesetzt, bei welchen die Farbe eine Nebensache und das Relief die Hauptsache ist. Wir betrachten ein Gemälde in seinem Rahmen, als ob das Dargestellte Ferne habe und durch eine Thür oder ein Fenster gesehen würde. Wenn also die Wand, an der es hängt, hervortritt, so ist dieß eher ein Vortheil als ein Nachtheil, vorausgesetzt, daß deren Farbe das Auge nicht vom Gemälde ablenkt. Folglich ist ein schlicht gefärbter Grund zum Daranhängen von Bildern zu empfehlen, und aus demselben Grunde präsentiren sich die Gemälde am vortheilhaftesten in stark hervortretenden Rahmen, deren Farbe ihnen scheinbar noch mehr Nähe verleiht, so daß sie gleichsam zu einem Proscenium werden, während das Gemälde selbst die Scene vorstellt.

Was die Farben anbetrifft, so sind die kältesten und dunkelsten diejenigen, welche am meisten zurücktreten, und jede Farbe hat ihren Antagonisten, kann also je nach dem Tone oder der allgemeinen Farbe eines Gemäldes einen wohlthätigen oder nachtheiligen Einfluß auf dasselbe ausüben. Deßhalb kann man nicht eine bestimmte Farbe für alle Ateliers oder Gemäldegalerien empfehlen; aber im Allgemeinen wird eine nicht zu sehr in die Augen fallende Mittelfarbe die passendste seyn, wie z. B. Carmoisinroth, welches aus einer vor- und zurücktretenden Farbe zusammengesetzt und weder warm noch kalt ist, und mit dem in der Natur wie in den Gemälden so häufig vorkommenden Grün contrastirt. Diese Mittelfarben des chromatischen Systems machen im Allgemeinen als Antagonisten den angenehmsten Eindruck und beleidigen das Auge fast unter keinen Umständen.

Wir schließen daher, daß eine einfache, anspruchlose, carmoisinrothe Farbe sich für die Zimmer, wo man eine Gemäldeausstellung veranstaltet, am besten eigne und in Ansehung des allgemeinen Effects jeder andern voranzustellen sey. Sie würde auch sehr dazu beitragen, den Gemächern der Gemäldegalerien den nur zu häufig vorkommenden Character des Gefängnißartigen zu benehmen, und wenn dem Künstlerauge die Farbenmasse

zu stark hervorzutreten schiene, so könnte er dieselbe durch ein schwaches Muster brechen lassen.

Ein solches Carmoisinroth wird im Allgemeinen den besten Contrast für Landschaften und entfernte Gegenstände darbieten, während er für die historische und Portraitmalerei, deren Gegenstände dem Beschauer näher stehen, weniger wichtig ist, und für diese sogar eine mehr zurücktretende Farbe, z. B. ein bescheidenes Grün, in manchen Fällen den Vorzug verdienen dürfte. Allein das öfters von den Künstlern angewandte Verfahren, durch eine an sich widerliche Farbe der Wände einen für die Gemälde vortheilhaften Contrast zu erzeugen, ist verwerflich, indem man sonst gleich beim Eintritt in das Gemach einen üblen Eindruck erhält, der weder dem Künstler noch dessen Werken zum Vortheil gereichen kann. Er hat daher unter allen Umständen eine angenehme Farbe zu wählen, und wir können bemerken, daß Carmoisinroth und Grün durchgehends gefällig sind, und daß sich die Natur derselben ganz vorzüglich zur Bewirkung der chromatischen Harmonie bedient; da sich jedoch keine allgemeine Regel geben läßt, so muß es dem Urtheil und dem Geschmacke des Künstlers überlassen bleiben, diejenige Farbe zu wählen, welche nach den Gesetzen der chromatischen Aequivalenz sich am besten für seine Gemälde eignet.

So hat man zum Beispiel gefunden, daß sich für die Wände, an welchen nicht colorirte Kupferstiche aufgehängt werden sollen, keine Farbe besser eignet, als eine helle, fahle Farbe, ja daß sie gegen keine andre vortheilhaft abstechen.

Ein kühles oder neutrales Grau läßt sich mit guter Wirkung an den Wänden der Gänge anbringen, durch die man sich einer Gemäldegalerie nähert, indem dadurch das Auge eine gute Vorbereitung erhält. Für die Wände der Galerie selbst tritt diese Farbe jedoch im Allgemeinen zu stark zurück, während die Bildhauerarbeiten oder Abgüsse, welche in der Regel in den Vorhöfen u. s. w. aufgestellt sind, zu ihrem Vortheil gegen dieselbe abstechen.

Es könnte eine nützliche Zugabe für das Studium des Künstlers werden, wenn Stäbe diagonal durch das Zimmer angebracht würden, auf denen sich Vorhänge von verschiedenen Farben und Formen hinter seinem Gemälde oder der Staffelei hin- und herschieben ließen, die er dann als Hintergründe zu betrachten und denen er seine Farben, Composition, Draperie anzupassen hätte, oder mittelst deren er sein Auge nach Gefühl und Theorie mit dem Colorit seines Gemäldes in Einklang bringen würde. Die Nützlichkeit und Wichtigkeit angemessener Hintergründe bei der Portraitmalerei und selbst als Hilfsmittel bei streng akademischen Mustern ist durch die von Sir Joshua Reynolds aufgestellten und von ihm in seiner Praxis beobachteten Regeln (S. dessen Werke, Anmerk. XLII) so

deutlich herausgestellt worden, und der Hintergrund spielt eine so bedeutende Rolle, um der sonst nichtsagenden und monotonen Erscheinung einzelner Figuren Bedeutung, Ausdruck und Harmonie zu verleihen, daß wir uns kaum hierauf zu berufen brauchen, um die Anwendung solcher oder ähnlicher Hülfsmittel, wie wir sie eben vorgeschlagen haben, im Atelier des Künstlers wirksamer zu empfehlen. Mehrere der Akademiker, welchen die ehrenvolle Auszeichnung zu Theil geworden ist, daß sie zu Directoren der Schule der königl. Akademie erwählt wurden, wo nach lebenden Mustern gezeichnet wird, haben dieß Verfahren in der That schon angewandt, und es läßt sich nicht bezweifeln, daß es auf die Fortschritte der Schüler einen höchst wohlthätigen Einfluß gehabt habe. Denn sie erhielten dadurch das Mittel, die Thätigkeit der Figur und die Kunst, sich derselben zu bedienen, völlig zu begreifen, während sie deren Gestalt correct copirten, so daß Hand, Auge und Geist gleichmäßig geübt wurden. „Die Kunst, die Natur zu betrachten, oder mit andern Worten, die Kunst, sich der Muster zu bedienen“, sagt Sir Joshua in seinem zwölften Vortrage, „ist eigentlich die Hauptfache, auf welche alle unsre Studien hinauslaufen.“

Die Form und die einfache Gestalt spielen indeß in der Bildhauerkunst, so wie in der strengen Schule der lebenden Muster, die Hauptrolle, und die diesen Studien gewidmete Zeit, sollte durchaus nicht durch Nebendinge unnöthigerweise mit in Anspruch genommen werden, indem man die Annäherung an die niedrigeren Schulen nach Möglichkeit zu vermeiden hat. Auch darf man das Verfahren in der lebenden Schule keineswegs mit dem beim Tableau vivant verwechseln, welches Herr Parris auf dem Festlande, in der Schule der historischen Gesellschaft, zu einer so hohen Vollkommenheit gebracht hat, und bei welchem fast jede Art von Composition und Mannigfaltigkeit der Staffage unter den schönsten und sinnreichsten Arrangements in Leben, Licht, Schatten und Farbe höchst passend eingeführt werden. Indesß besitzen diese verschiedenen Arten der Praxis dasselbe wirksame Princip, unter dessen Einflusse der Pinsel des Malers eine Treue, die ihn vor falschen nichtsagenden Zusammenstellungen bewahrt, so wie die Uebung und den Tact erlangen muß, durch welche Hand und Auge einander zur Hervorbringung einer geschmackvollen Wirkung unterstützen, so daß der wahre Grund zu der Poesie des Ausdruckes und Gefühles der Malerei gelegt wird, auf welchem das Genie des Malers das Höchste in der Kunst erreicht.