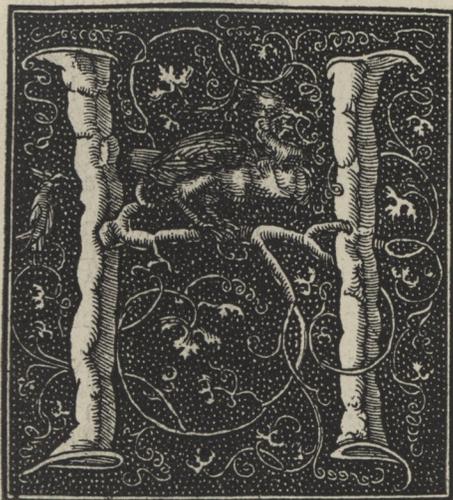




DIE FARBE.



ÄUFIG werden *Farbe* und *Form* nebeneinander genannt, als ob sie wesentlich verschiedene, gleichwerthige und trennbare Theile der Dekoration wären. Das ist aber in Wirklichkeit nicht der Fall: denn *Alles, was wir sehen, ist Farbe*; unser Auge ist gar nicht fähig, uns etwas *Farblos* zu zeigen. Dagegen sehen wir *formlos* Farbiges z. B., wenn wir auf hohem Bergesrücken in den wolkenfreien, noch nicht gestirnten Abendhimmel blicken, oder wenn wir im Gebirgssee tauchend für einen Moment die Augen öffnen, oder endlich wenn wir mit geschlossenen Lidern unser Antlitz den Sonnenstrahlen aussetzen. Im ersten Falle sehen wir formlos Blaues, im zweiten formlos Blaugrünes, im letzten Falle formlos Gelbrothes. Sobald auf dem Sehkreis verschiedene, mehr oder weniger deutlich unterscheidbare Farben oder Farbentöne, Lichter oder Schatten sichtbar werden, haben wir die *Form*. Was wir mit diesem Namen bezeichnen, ist aber nur eine Abstraktion aus der Reihe der farbigen Erscheinungen; es sind nur die Grenzen und Abschlüsse, die räumlichen Verhältnisse der *Farbe*, welche wir wahrnehmen und welche erst durch Erfahrung und Nachdenken, unterstützt durch die stereoskopische Stellung der Augen, in unserem Geiste die Vorstellung von den Dimensionen des Raumes selbst, d. h. von der »Gestalt«, hervorrufen.

Demnach ist die Farbe etwas Unumgängliches, etwas Primäres, die Form etwas Hinzukommendes, Sekundäres; die Farbe ist sinnlichen und nervösen, die Form begrifflichen Ursprungs; die Farbe erfasst und durchdringt uns, ohne dass wir uns darüber klar zu werden brauchen, sie ist dem sehenden Menschen fast ebenso nothwendig wie Luft, Wärme und Nahrung, während die Form gewissermaßen ein Erzeugniß der Intelligenz ist. Die Farbe wird gefühlt, die Form will verstanden sein. Es kann also nicht dem geringsten Zweifel unterliegen, dass die Farbe die erste und unentbehrlichste Voraussetzung aller Dekorationskunst ist. Deshalb muß die Farbenlehre an die Spitze jeder Unterweisung und jedes Selbstunterrichts in diesen Dingen gestellt werden, und wer dies unterläßt, muß nothwendig auf unserem Gebiete ein unsicher tastender Stümper bleiben — es sei denn, dass er ein von der Natur ganz besonders begabter »Farbenmensch« wäre, dem das im Traume kömmt, was Andere kaum wachend mühsam erwerben. Man wende nicht ein, dass die Kunst lediglich Sache des instinktiven Gefühls, der unbewussten Eingebung sei; dann



57] Wirtschaftszimmer im städt. Museum zu Salzburg. Gestellt von Hrn. Direktor Schiffmann.

müßten ja die Wilden Anwartschaft darauf haben, nicht nur die besseren Menschen, sondern auch die besseren Künstler zu sein! Selbst der wüthendste Praktiker muß nollens volens der so arg verketzerten Theorie — d. i. dem folgerichtigen, auf geordnetem Nachdenken beruhenden Erkennen und der Ueberlieferung des auf solche Weise Erkannten — sein Opfer bringen, mag dies auch noch so bescheiden ausfallen. In der That aber waren die größten Künstler der besten Zeiten viel mehr Theoretiker, als

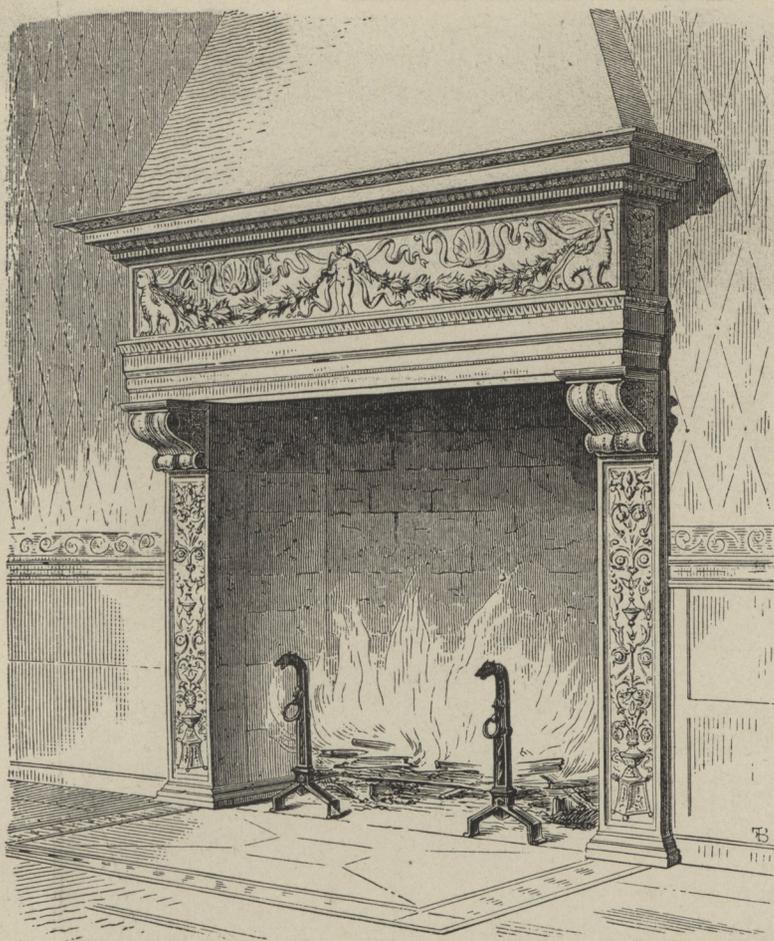
man gemeinhin anzunehmen geneigt ist; sie waren emsig bestrebt, ihre Kunst auf feste, wohl-durchdachte Regeln zu gründen, und einzelne von ihnen haben es dabei sogar zu wissenschaftlicher Bedeutung gebracht. *Lionardo da Vinci's* geistreiche Bemerkung, daß der Himmel eigentlich schwarz, und daß die Luft farblos sei und nur auf finsternem Hintergrund blau erscheine, bildet noch heute den Ausgangspunkt der Lehre von den trüben Medien.

Für den Laien ist es freilich nicht leicht, sich in den Ergebnissen der neueren Farbenwissenschaft *) zurechtzufinden, und die Aufgabe wird zu einer gefährlichen Klippe, wenn man die kärglich erworbene Einsicht Anderen mittheilen soll. Trotzdem habe ich es für meine Pflicht gehalten, den Versuch zu wagen. Die Farbe ist das Stiefkind unserer kunstgewerblichen Bestrebungen und selbst unsere Maler haben meistens nur mangelhafte Vorstellungen von der Rücksicht, welche sie dem Anfang und Ende aller Dekorationskunst schulden — ja Viele von ihnen verleugnen in Worten und Werken die Dekoration überhaupt. So »vornehm« waren die alten Meister nicht, und gerade darum waren sie so große *Meister*. Bemühen wir uns also, der alten Farbenherrlichkeit in unseren Zimmern eine fröhliche Auferstehung zu bereiten — auch der nachfolgende trockene Exkurs kann dazu Einiges beitragen, wenn er so aufgefaßt wird, wie er gemeint ist — als bescheidene Anregung.



Vor allen Dingen muß auf's Neue der prinzipielle Unterschied zwischen *Farbe* und *Pigment* in Erinnerung gebracht werden. Farbe ist das Gesammtergebnis des *Prozesses*, der mit dem Eindringen von Lichtschwingungen des Aethers in unser Auge beginnt und mit der geistigen Empfindung des Blauen, des Rothen u. f. w. endigt — ein noch immer nicht vollkommen aufgeklärtes Wunder. Ob es ohne den Apparat unseres Auges und ohne die Thätigkeit unseres Gehirns überhaupt »Farbe« nach unserer Vorstellung in der Welt gibt, wissen wir nicht. Sicher aber wissen wir, daß die Aetherschwingungen, welche zum Prozeß der Farbvorstellung erforderlich

*) Für das Studium kommt in erster Linie in Betracht das »Handbuch der physiologischen Optik« von *H. Helmholtz* (Leipzig bei L. Voss, 1867). In diesem eminenten Werke, das übrigens in einer auch für den Laien sehr klaren Sprache geschrieben ist, findet sich gleichzeitig das gesammte, bis 1867 in Betracht kommende wissenschaftliche Material kritisch gesichtet. Ferner empfehle ich angelegentlich: *Ernst Brücke*, »Die Physiologie der Farben für die Zwecke der Kunstgewerbe« (Leipzig, HIRZEL, 1866), und *W. v. Bezold*, »Die Farbenlehre in Hinsicht auf Kunst und Kunstgewerbe« (Braunschweig, WESTERMANN, 1874). Wer Bedürfnis nach weiterer Literatur empfindet, findet in den genannten Werken alle erforderlichen Nachweise. Besondere Beachtung verdienen einige, zum Theil prachtvoll illustrierte französische und englische Publikationen.



58] Kamin im Palaft von Urbino.

find, nicht nur von den leuchtenden Körpern (Sonne, Fixsterne, Feuer, elektrische Funken, Blitz etc.) *direkt* in unser Auge gelangen, sondern auch *indirekt*, indem sie vor dem Eintritt in's Auge von anderen Körpern aufgefangen und zurückgeworfen werden und häufig erst nach mehrmaliger Beugung und Brechung, wobei sie die verschiedenartigsten Veränderungen durchzumachen haben, von unserem Auge empfangen werden. Ja streng genommen gibt es überhaupt keine vollkommen »direkte« Empfängnis, weil zwischen dem Auge und den leuchtenden Körpern allüberall der Körper der irdischen Atmosphäre sich ausbreitet. Wir nennen nun einen Körper, durch welchen die Schwingungen aufserhalb des Auges hindurchgehen müssen, das »Medium« oder Mittel und unterscheiden je nach ihrer Klarheit und Durchsichtigkeit helle und trübe Medien; zu ihnen gehören aufser der Atmosphäre in ihren verschiedenen Dichtigkeiten und Mischungen (mit Wasserdämpfen, Rauch etc.)

auch Glas, Krytall, Wasser, gewisse vegetabilische und animalische Stoffe — immer in der Voraussetzung, daß sie die von *anderen* Körpern ausgehenden Schwingungen wenigstens theilweise *durchlassen*. Diese letzteren Körper sind die eigentlichen *Farbenträger*, und wenn wir solche Körper behufs Erzielung farbiger Eindrücke besonders herrichten, mischen und übertragen, so nennen wir sie *Farbstoffe* oder *Pigmente*. Der Maler kann daher auf seiner Palette niemals Farben, sondern nur Pigmente mischen. Das ist beileibe keine gelehrte Wortklauberei; die Unterscheidung ist auch für die Praxis absolut nothwendig, da ohne dieselbe fortwährende Mißgriffe in der Wahl der Mittel unvermeidlich sind. Ist doch die ganze Geschichte der endlosen Irrthümer, unter denen die Farbenlehre sowohl als die farbige Kunst gelitten hat, eigentlich nur eine Geschichte jener prinzipiellen Verwechslung.

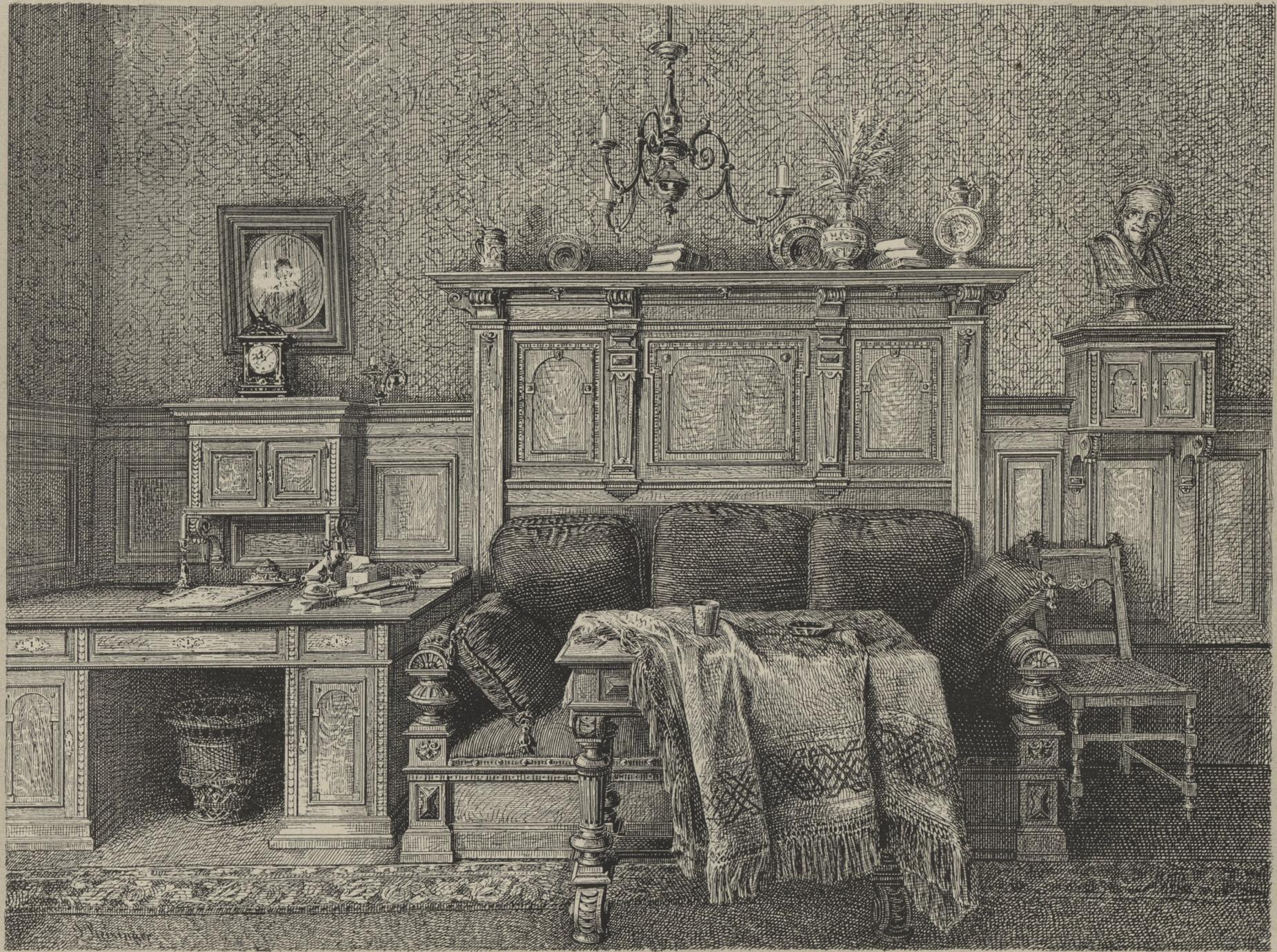
Die Tragweite des Unterschiedes wird sofort klar, wenn wir uns das Wesen der »Farbstoffe« als solcher vergegenwärtigen. Danach ist die Farbe nicht etwa eine den Stoffen anhaftende, immerwährende Eigenschaft oder Kraft; man könnte sie vielmehr die Folge eines Unvermögens nennen. Farben entstehen nämlich nur dadurch, daß die Stoffe, an denen wir sie gewahren, nicht das Vermögen haben, die auf sie entfallenden Lichtschwingungen vollständig zu verbrauchen, zu verschlucken. Stoffe, welche dieses Vermögen haben, erscheinen uns schwarz, d. h. farblos; Stoffe dagegen, welche überhaupt kein Licht absorbiren können, erscheinen uns nahezu in derselben Lichtstärke, wie die ursprüngliche Lichtquelle selbst. Hierbei ist aber zu bemerken, daß eine vollkommene Wiedergabe der ursprünglichen Lichtquelle ebenso wenig wie eine vollkommene Absorption derselben irgendwo stattfindet, wenigstens dann nicht, wenn die in Frage kommenden Stoffe konkurirenden Beleuchtungen ausgesetzt oder durch störende Medien von unserem Auge getrennt sind. So kann auch der beste Spiegel die Strahlen der Sonne nicht in ihrer *ganzen* Fülle und Kraft wiedergeben — nicht zu reden von einem weißen Blatt Papier, das mit feinen mikroskopisch sichtbaren Bergen und Thälern, mit feinen Fasern und Zacken den größten Theil des Sonnenlichtes



59] Farbige Thongefäße und Gläser, ausgeführt nach Entwürfen von F. Keller-Leuzinger in Stuttgart.

verschluckt und daher niemals ein vollkommenes Bild der Farbenpracht geben kann, welche der Sonne selbst entstrahlt. So groß und gewaltig ist diese Pracht, daß unser Auge davon momentan geblendet wird und erblinden würde, wollten wir mit unserem Schauen das Wunder ertragen. Das Licht der Vollmondscheibe ist 500,000mal schwächer als das der Sonne! Immerhin aber geben die Stoffe, welche wir »weiß« nennen, im Verhältnisse zu andern sehr viel von der ursprünglichen Lichtquelle zurück; oder richtiger ausgedrückt: sie haben die Fähigkeit, von jeder Gattung der verschiedenfarbigen Strahlen, aus denen das Licht zusammengesetzt ist, einen etwa gleich großen Theil zu verschlucken und wieder abzugeben, so daß wir das Weiße als die *vollkommenste Mischfarbe*, gewissermaßen als eine gleichmäßige Abschwächung aller im Lichte selbst enthaltenen Farben betrachten können. Diese Abschwächung schreitet dann durch alle Grade des Grauen bis zum Tieffschwarzen fort, welches als unerfättlicher Farbenvertilger gewissermaßen die Negation des Lichtes und aller Farben darstellt.

Das Sonnenlicht besteht also aus verschiedenfarbigen Strahlen. Diese Strahlen aber haben nicht bloß verschiedene Geschwindigkeiten, sondern bringen auch verschiedenartige physikalische Veränderungen und chemische Zersetzungen bzw. Verbindungen mit sich. Welcher Fortschritt auf diesem Gebiete, seit der große *Newton* vor kaum zweihundert Jahren die Entdeckung machte, daß man mit Hilfe eines Prismas das Sonnenlicht in seine verschiedenen Farben zerlegen und diese dann wieder zu einem weißen Bilde vereinigen kann! Im Spektrum sehen wir bekanntlich ein Theilchen Sonnenlicht in einen schmalen verschiedenfarbigen Streifen verwandelt, links mit dunklem Braunroth beginnend, welches dann heller wird und durch die verschiedenfarbigen Töne des Karmesin-, Zinnober- und Mennigroth allmählig in ein helleuchtendes Gelb übergeht; dann, immer mit prachtvollen mischfarbigen Uebergängen, nach rechts fortschreitend: Gelbgrün, Grün, Blaugrün,



60] Arbeitszimmer, moderne Renaissance, für Herrn Fabrikbesitzer Reinemann, entworfen und ausgeführt von Ant. Pöfenbacher, Hofmöbelfabrikant in München.

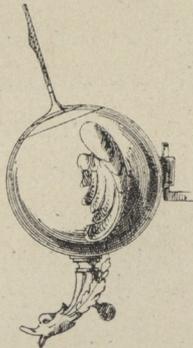
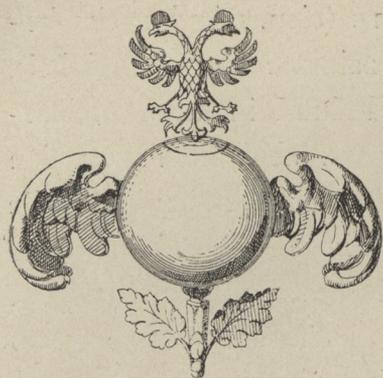


61—62] Aus Hans Holbein's Todtentanz.

Blau, Blauviolett, Rothviolett.*) Ueber das rothe und das violette Ende hinaus sind gewöhnlich klare Farben nicht mehr zu unterscheiden; da aber das Spektrum nach beiden Seiten hin eine, zwar nicht deutlich sichtbare, aber theils durch die Photographie, theils durch das Thermometer nachweisbare Fortsetzung hat, so spricht man von dessen »ultrarothen« und »ultravioletten« Theilen.

Aus der Fülle der merkwürdigen Erscheinungen, deren Erörterung hier zu weit führen würde, geht eine Lehre hervor, welche auch für die Praxis von der grössten Wichtigkeit ist: Jeder Strahl, welcher nicht zurückgeworfen wird, *muss* an dem Stoffe, von dem er verschluckt wird, Wärme oder chemische Veränderung erzeugen, und er *kann* beide Wirkungen zugleich haben. Vergewärtigen wir uns nun, daß jeder Stoff, welcher uns bei voller Sonnenbeleuchtung schwarz oder in einer nicht blendend weissen Farbe erscheint, einen grossen Theil der auf ihn fallenden Strahlen verzehrt, so liegt es auf der Hand, wie hier fortwährend allein durch das Licht farbenverändernde Prozesse vor sich gehen können. Daß uns ein Körper in vorwiegend blauem Lichte erscheint, zeigt uns doch nur den Grad seiner Fähigkeit, die nicht blauen Strahlen zu verschlucken; sofern nun aber die letzteren mit ihren Schwingungen nicht bloss eine Erwärmung, sondern auch eine stoffliche Veränderung bewirken, kann auch eine Abschwächung oder Verstärkung in der Fähigkeit des Körpers, die nichtblauen Strahlen zu verzehren, eintreten. Hierauf beruhen wohl die zahlreichen Veränderungen, welche wir an der Färbung von Gegenständen auch dann beobachten, wenn dieselben der Zersetzung durch die atmosphärische Luft, durch Feuchtigkeit etc. entrückt sind; hierauf beruht zum Theil der Prozess des Bleichens, des sogenannten »Nachdunkelns«, des »Verschießens« und anderer Farbenveränderungen. Was aber für die Stoffe gilt, welche wir sehen, *muss* auch für die nervösen Elemente der Netzhaut unseres Auges gelten. Alle Strahlen, welche hier Aufnahme finden, müssen entweder erwärmen oder chemisch zersetzen, oder beides zugleich. Es sind nur Fragen eines Laien an die Männer der Wissenschaft: ob nicht an den Nerven, welche die verschiedenen Farbenstrahlen des Spektrums aufnehmen, während ihrer Thätigkeit wirkliche chemische Substanzveränderungen vor sich gehen? — ob nicht die Ermüdung, welche wir nach langem Anschauen ein und derselben Farbe empfinden (welche uns aber nicht hindert, uns sofort an einer anderen Farbe zu erfreuen), auf das Bedürfnis einzelner Nerven nach Ruhe, bezw. nach Rückerersatz zerstörter Substanz zurückzuführen ist? — ob nicht bei verschiedenen Individuen, sei es in Folge natürlicher Anlage oder in Folge ungleichmässiger Uebung, der Stoffwechsel der verschiedenen Farbnerven ein sehr intensiver oder aber ein sehr schwacher sein kann? — ob nicht auf solcher ungleichmässiger nervöser Begabung und Entwicklung die Erscheinungen der einseitigen Farbenblindheit, sowie die individuelle Vorliebe für gewisse Farben beruhen? — ob nicht endlich die farbigen Kontraste mit chemischen Vorgängen auf der Retina im innigsten Zusammenhange stehen?

*) Es verlohnt sich, in einem der in der Anmerkung S. 34 angeführten Werke — z. B. bei *Bezold* S. 24 ff. — die genauere Beschreibung des Spektrums mit Angabe der Fraunhofer'schen Linien nachzulesen. Bei *Bezold* im Anhang, sowie in *Pfaundler's* 8. Auflage von *Müller-Pouillet's* »Lehrbuch der Physik« und in *Meyer's* Konversationslexikon (16. Bd. S. 704) auch farbige Abbildungen des Sonnenspektrums; wohl das Beste der Art im Atlas zu *Chevreul's* »Exposé d'un moyen de définir et de nommer les couleurs«, Paris 1861. Das Sonnenspektrum in seiner ganzen Pracht farbig nachzubilden, ist übrigens (selbst mit Anilinfarben) nahezu unmöglich, ebenso *muss* jede Beschreibung immer sehr mangelhaft bleiben.



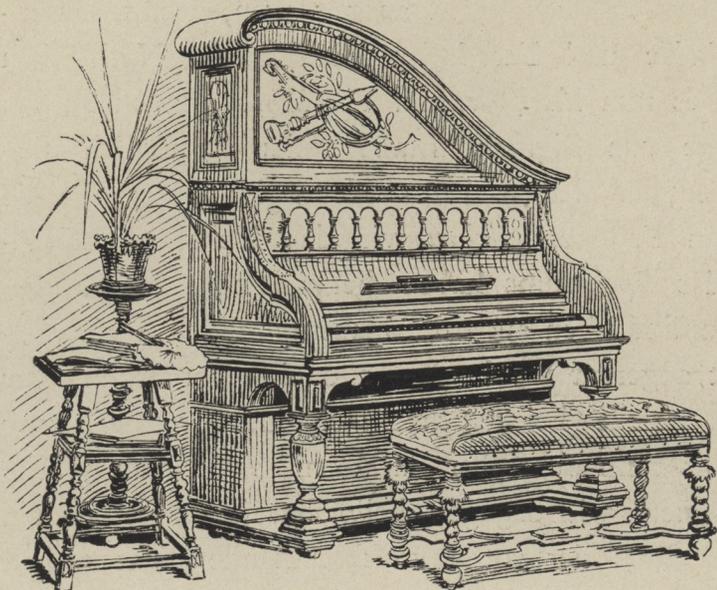
63—64] Wasserbehälter im Kameral-
amte zu Ulm. (Nach Theyer in See-
mann's D. Renaissance.)

Wir sind von der Nothwendigkeit ausgegangen, strenge Unterscheidung zwischen *Farben* und *Farbstoffen* festzuhalten. Nach dem bisher Angeführten ist es nun klar, warum die *Mischung* von Farben einerseits und diejenige von Pigmenten andererseits unmöglich dieselben optischen Wirkungen haben kann: denn im ersteren Falle *vermehrten*, im letzteren Falle *vermindern* wir das Licht! Vereinigungen von Farben des Spektrums haben beispielsweise zur Folge, daß außer den rothempfindlichen auch die blauempfindlichen Nerven-elemente der Netzhaut angeregt werden, — also eine Verstärkung der Nervenempfindungen, welche bei gleichzeitiger intensiver Wirkung aller Spektralfarben bis zum scheinbar farblosen blendenden Weiß gesteigert wird. Nehmen wir dagegen beispielsweise einen rothen und einen blauen Farbstoff: der rothe verschluckt alle nicht rothen Strahlen, also auch die blauen; der blaue umgekehrt alle nicht blauen Strahlen, also auch die rothen. Es findet demnach bei solcher Vermischung von Pigmenten (noch *vor* Beginn des Prozesses in unserem Auge!) ein Vernichtungskampf statt, aus dem unmöglich eine Steigerung des Lichteffektes hervorgehen kann. Daher ergibt denn in Wirklichkeit die Mischung von *Pigmenten*, unter welchen die einzelnen Spektralfarben möglichst vollständig vertreten sind, nicht *Weiß*, sondern ein neutrales *Schwarz* oder *Dunkelgrau*. Im Falle der

Farbenmischung haben wir also gewissermaßen ein *Additions-*, im Falle der Pigmentmischung ein *Subtraktions-*Exempel. *)

Ein wichtiger Grund, warum das Weiß bei der optischen Vereinigung verschiedener Körperfarben kaum erreicht werden kann, liegt auch darin, daß wir in den Farben der Pigmente und der Körper überhaupt keine reinen Vertreter der einfachen Spektralfarben finden. Das Blau des Spektrums selbst z. B. kann durch das Prisma nicht weiter zerlegt werden; dagegen hat jedes andere Blau, ebenso wie jedes von Körpern reflektirte Roth, Gelb, Grün, Violett etc. ein *mehrfarbiges Spektrum*, d. h. keine dieser Farben tritt in der Natur oder in künstlicher Zubereitung in der unbedingten Reinheit der entsprechenden Spektralfarben auf. Es gibt kaum eine Farbe in der Natur oder Kunst, welche nicht wenigstens *Spuren sämtlicher Farben des Spektrums* enthielte. Eine Thatfache von der größten Wichtigkeit auch für die farbige Kunst. Mit ihrer Annahme fallen alle jene unklaren Behauptungen über reine und unreine, über Grund- und Mischfarben; es fällt damit der müßige Streit, welche von den in der Natur vorkommenden Farbentönen denn eigentlich die

*) Der einfachste Versuch, der zwar nicht allen wissenschaftlichen Anforderungen entspricht, durch den ich aber selbst meinen Kindern die Sache klar gemacht habe, läßt sich mit verschiedenfarbigen Gläsern anstellen, wie man sie in jeder Glashandlung erhält. Man läßt in ein dunkel gemachtes Zimmer das direkte Sonnenlicht nur durch eine kleine Oeffnung eindringen, so daß die Strahlen ein Stück weißen Papiers grell erleuchten. Fängt man dieselben nun durch ein karminrothes Glas auf, so erscheint das Papier in prachtvoll leuchtendem Roth; legt man aber auf dieses Glas noch ein anderes, tief kobaltblau gefärbtes, so tritt der Fall der Subtraktion, der Farbenvernichtung ein, und von dem Sonnenlichte fällt nur ein dunkles Gemisch der wenigen rothen und blauen Strahlen, welche nach dem Vernichtungskampf in den beiden Gläsern noch übrig geblieben, auf das Papier. Ein ganz anderes Resultat erhalten wir, wenn wir einen Theil des direkten Sonnenlichtes durch das rothe Glas, einen andern Theil mit Zuhilfenahme eines Spiegels durch das blaue Glas leiten, so daß die rothen und die blauen Strahlen erst auf dem weißen Papier zusammentreffen: die erzielte Mischfarbe ist dann ein brillantes Violett, das an Helligkeit jede der beiden Mutterfarben übertrifft. In ähnlicher Weise kann man mit Hilfe von zwei, drei oder mehr Spiegeln eine entsprechende Anzahl verschiedenfarbiger Gläser zusammenwirken lassen, und wenn es auch wegen der Unvollkommenheit des Apparates schwierig sein dürfte, auf diesem Wege durch Farbenmischung ein blendendes Weiß zu erzeugen, so sehen wir doch, wie durch Zusammenlegung ganz verschiedener, an sich sehr kräftiger und gefättigter Farben eine Steigerung nach dem Weißen hin stattfinden kann. (Vgl. a. die Anmerkungen auf S. 42 und 44.)



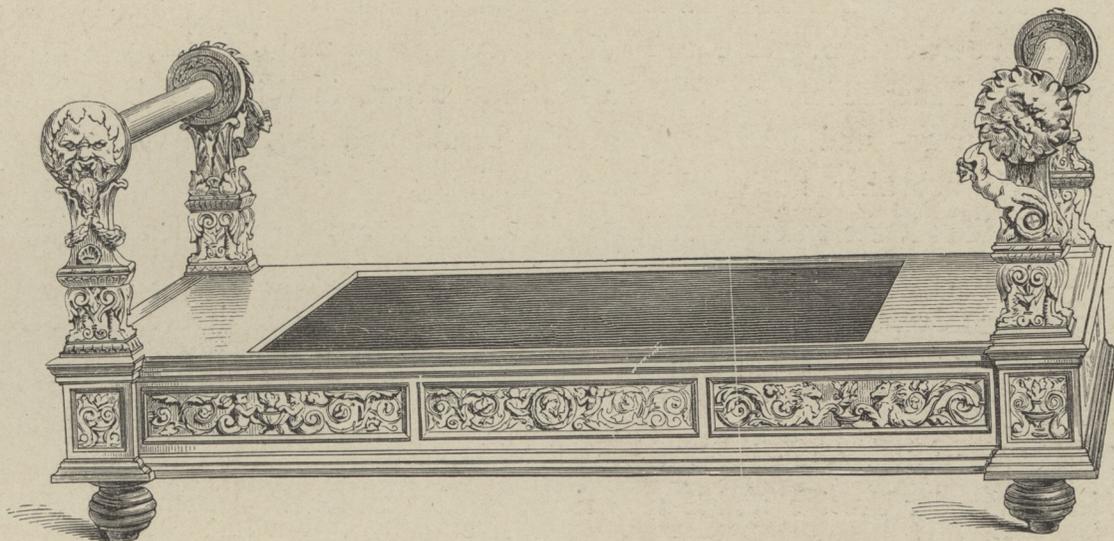
65] Piano, entworfen von Rud. Seitz, ausgeführt von Seitz & Seidl in München.

»wahren« und »edlen« feien. Andererseits begreifen wir nun die zahllose Mannigfaltigkeit, welche uns Natur und Kunst in ihren Farbengebungen zeigen — ganz abgesehen von den Variationen, welche durch die Struktur, die physikalische und chemische Beschaffenheit der Stoffe bedingt sind. Nehmen wir an, daß ein Stoff auf gegebenem kleinstem Raume 500 farbige Strahlen empfangt, und zwar je 1000 rothe, gelbe, grüne, blaue, violette (womit keineswegs das wirkliche Verhältniß der Spektralfarben unter einander angedeutet werden soll); nehmen wir an, daß hiervon 100 rothe, 300 gelbe, 500 grüne, 700 blaue und 900 violette Strahlen verschluckt, der Rest aber reflektirt würde, so erhielten wir wahrscheinlich ein

leuchtendes Braun; würden noch mehr Strahlen nach der blauen und violetten Seite verschluckt, so ergäbe sich wohl ein tiefes Orangeroth u. s. w. Die Zahl der möglichen Kombinationen ist unbegrenzt; es besteht auch kein wesentliches Interesse, eine Zahl zu finden, hochwichtig ist aber das *Prinzip*. Ich möchte es gerne das »Prinzip des Braunen« nennen, gerade im Gegensatze zu der alten Gepflogenheit, welche als *gute* Mischungen nur solche zwischen je zwei Nachbarfarben des Spektrums gelten lassen wollte. Soweit ging ja dieser Irrthum, daß *Goethe* das Braune schlechtweg für »schmutzig« halten konnte, während es doch mit seinen zahlreichen Tinten gewissermaßen alles Farbige wohlthuend verbindet und in der dekorativen Kunst einschließlic der Malerei die erste Rolle spielt. Es gibt überhaupt keine schmutzigen Farben in der Natur; diese Bezeichnung verdienen höchstens die Körper, welche uns widerlich sind, und die Pigmente, deren Eigenschaften eine freie Farbenentfaltung nicht gestatten. Aber das Braune stellt nur eine allgemeine Mischung mit vorwiegend *warmem* Charakter dar; richtiger wäre es daher, von einem »Prinzip des Weissen«, als der vollkommensten Farbenmischung, zu reden — wenn an einem Schlagwort überhaupt so viel gelegen wäre.

Die volle und rückhaltslose Anerkennung des Prinzips ist nun aber von großer Tragweite auch für den *Kontrast*, den eigentlichen Kern der praktischen Farbenlehre. Wer das Grundgesetz des Kontrastes richtig erfaßt hat, der besitzt den Schlüssel zur Farbenharmonie. Vielleicht gelingt es mir, dieses Grundgesetz vor meinen Lesern einigermaßen klar zu entwickeln. Wenn ich dabei zu einer, wie ich glaube, theilweise neuen Auffassung oder vielmehr zu einer eigenartigen Gruppierung der Thatsachen komme, so fusse ich doch immer auf den Ergebnissen der Gelehrtenforschung.

Man hat nämlich bisher einen prinzipiellen Unterschied gemacht zwischen einem Kontrast der *Farben* und einem solchen der *Helligkeiten*. Ich halte das für falsch und glaube, daß in dieser Trennung der Grund zu suchen ist, warum die Farbenharmonik bisher nicht zu rechter populärpraktischer Bedeutung gekommen ist. Wenn auf eine einfarbige Fläche ein Schatten geworfen wird, so werden von zehn Kunstjüngern neun erklären, die Farbe sei auf der schattigen Stelle dieselbe geblieben, sie sei nur etwas »verdunkelt«. *In Wirklichkeit ist die Farbe eine ganz andere geworden.* Mag es sich nun um eine Entziehung oder Hinzufügung direkten oder diffusen (zerstreuten, mehrfach gebrochenen und reflektirten) Sonnen- oder künstlichen Lichtes handeln, immer *mufs* eine Veränderung der Beleuchtung auch eine *Änderung der Farbe* bewirken. Wir haben gesehen, daß es außerhalb des Spektrums in der Natur nur *Mischfarben* gibt; die Mischungen aus den verschiedenen Farbenstrahlen des Lichtes können gerade und ungerade sein. Ungerade ist jede Mischung,



66] Bandwirkerrahmen, 17. Jahrh.; kgl. Museum in Berlin.

in der die Spektralfarben ungleichmäfsig vertreten sind. Wird nun z. B. einer braunrothen, also ungleichmäfsig mischfarbigen Fläche allgemeines Licht entzogen, so wird die Mischung noch ungleichmäfsiger als sie vorher schon war, weil die einseitige Absorptionsfähigkeit der Körper ganz bestimmte Grenzen hat und keineswegs mit der allgemeinen Bestrahlung gleichmäfsig zu- und abnimmt.

Die meisten Körperfarben kommen ja nicht, wie die metallischen Farben, durch bloß oberflächliche Reflexe, sondern dadurch zu Stande, daß die Lichtstrahlen auch *in die Tiefe* der Körper eindringen, hier zum Theil absorbirt, zum Theil aber reflektirt werden. *) Die Tiefe kann ausgefüllt sein von zahllosen kleinen lichtdurchlassenden krystallinischen Körperchen — das ist der Fall bei den meisten Deckfarben, welche in getrocknetem Zustande eine mehr oder weniger rauhe Oberfläche darbieten; oder die Tiefe ist gebildet durch wässerige, glasige, saftartige Schichten, welche auch in trockenem Zustande eine glatte Oberfläche darbieten — der Fall der sogenannten Lasur- und Lackfarben, auch der öligen Einlässe und Politurüberzüge. Beide Arten von Farbkörpern verhalten sich sehr verschieden, die ersteren reflektiren verhältnismäfsig viel allgemeines (weißes) Licht an der Oberfläche, die letzteren nehmen mehr davon in die Tiefe auf. Eine eigenthümliche Stellung nehmen die textilen Stoffe ein; die atlasartigen Gewebe sind auf glänzende oberflächliche Reflexe berechnet, die Sammet- und plüschartigen Gewebe dagegen reduzieren diese auf ein Minimum, indem sie durch die vertikale Stellung ihrer Fasern im Kleinen die innige Farbenfülle des Urwaldes erreichen. So bietet jeder Stoff schon durch seine Struktur dem Lichte besondere Mittel und Wege der Entfaltung. Nun wissen wir aber auch, daß die rothen Strahlen langsamer schwingen als die grünen, und diese wieder langsamer als die blauen und violetten; bei gewissen Beleuchtungen werden von gewissen Stoffen überhaupt fast nur noch die am schnellsten schwingenden blauen und violetten Strahlen durchgelassen oder reflektirt, alle übrigen erlahmen und verenden in der Materie. Erwägen wir die unendliche Mannigfaltigkeit der farbebestimmenden Faktoren, so ist es kein Wunder, wenn zwei Körper, welche wir soeben gleichfarbig sahen, bei anderer Beleuchtung verschiedenfarbig erscheinen; daß wir so häufig überraschende *Verschiebungen* in der Spektralkala da beobachten, wo wir nur Veränderungen in der »Sättigung« erwarteten; daß gewisse Farben an gewissen Stoffen nur unter ganz bestimmter allgemeiner Beleuchtung »schön« sind, ja daß uns im Dämmerlichte Manches violettgrau erscheint, was wir bei reicherm Lichte Braun, Roth oder Grün sahen.

Emanzipiren wir uns also von allen jenen falschen Vorstellungen, welche lediglich in der

*) Vgl. über die Natur der Farbstoffe *Helmholtz* S. 274, *Brücke* S. 118, *Bezold* S. 39.

Unbehilflichkeit unserer Sprache liegen; halten wir daran fest, daß *alles Licht farbig und alle Farbe leuchtend* ist, daß jede neue Beleuchtung eine *andere Farbe* hervorbringt, und daß das, was man gewöhnlich Helligkeit, Sättigung, Feuer, Tiefe etc. *eines* Farbtones nennt, in Wirklichkeit auf wesentlich verschiedenen Verschluckungs- und Rückwurfsprozessen beruht und daher die verschiedensten Farben darstellt. Wenn wir nebenher noch von einer »Mischung der *Farben* mit Weiß und Schwarz« reden, als ob die beiden letzteren etwas anderes als Farben wären, so verfallen wir ja wieder in den alten Grundirrtum der Verwechslung von Farbe und Pigment!

Mit dem nachfolgenden und dem gleichzeitigen Kontrast aber hat es diese Bewandnis: Betrachten wir etwa Abends bei Lampenlicht eine durch ihre Färbung sich grell von der Umgebung abhebende Gestalt, gleichviel ob körperlich oder gezeichnet, und wenden wir dann den Blick rasch hinweg, am Besten hinaus in's nächtliche Dunkel, so glauben wir die Gestalt, oft mit genauester Wiedergabe der Umrisse und Einzelheiten, wieder zu sehen. Aber das Gespenst erscheint von einer anderen Färbung angehaucht, als das Original: Was in Wirklichkeit grün war, erscheint nun roth, Gelbes wird blauviolett, Weißes wird grau — und umgekehrt. Die Erscheinung beruht nicht auf krankhafter Sinnestäufung, sondern tritt unter gewissen Bedingungen naturnothwendig ein; ein spekulativer Kopf hat sogar ein unterhaltendes Spielzeug für große und kleine Kinder daraus gemacht. Wie ist die Erscheinung zu erklären? Wir *sehen* zweifellos Etwas, d. h. die



67—68] Aus Hans Holbein's
Todtentanz.

Nervenelemente der Netzhaut sind thätig, sie vermitteln dem Geiste klar abgegrenzte Farbenbilder. Leider können wir die letzteren, weil sie eben erst in unserem Auge entstehen, nicht mit dem Prisma zerlegen; wohl aber können wir untersuchen, in welchem Verhältniß das Spektrum des Originalbildes zu demjenigen der Lichtquelle — bei abendlichen Versuchen also des Lampenlichtes — steht. Und da stellt sich denn heraus, daß gerade diejenigen Farben der Lichtquelle, welche im Originalbild von dem Stoffe verschluckt wurden, sich im Nachbilde wiederfinden. Original- und Nachbild ergänzen sich also zum Spektrum der Lichtquelle, und wir nennen daher die Farbe des Nachbildes die *Ergänzungs-* oder *Komplementärfarbe*. Das Zustandekommen des Vorgangs ist noch immer ein Räthsel. Da das Nachbild sich auch dann einstellt, wenn man die Augen schließt oder in einen vollkommen dunklen Raum hineinsieht, so liegt eine von neuen äußeren Lichteindrücken unabhängige Reaktion der Sehnerven selbst vor; man könnte einen chemischen Prozeß an den Nerven-elementen vermuthen, welcher etwa der Bildung des Negativs bei der Photographie entsprechen würde, oder aber eine nachträgliche Kraftäußerung der bei der Aufnahme des Originalbildes nicht angestregten Nerven, während die angestregt gewesenen ermüdet wären. Doch was sollen hier alle Konjekturen! Wir dürfen uns schon glücklich schätzen, daß wir die eine große Thatsache zur Grundlage weiterer Erörterungen nehmen dürfen: »Die Komplementärfarbe ist die von unserem Sehorgan geforderte und gefundene Vereinigung derjenigen Farbenstrahlen des Spektrums, welche vom angesehenen Körper nicht reflektirt, sondern verschluckt werden.«*)

*) Die bisher gewöhnliche Definition lautet: »Komplementär sind zwei Farben, deren Mischung Weiß ergibt.« *Weiß* ist aber ein sehr unbestimmtes Ding; auch die Mischung zweier Farben, welche zusammen *nicht* alle Strahlen des Spektrums oder *mehr* als diese enthalten, kann ein Weiß ergeben — aber niemals, und darauf kommt es ja an, das Weiß

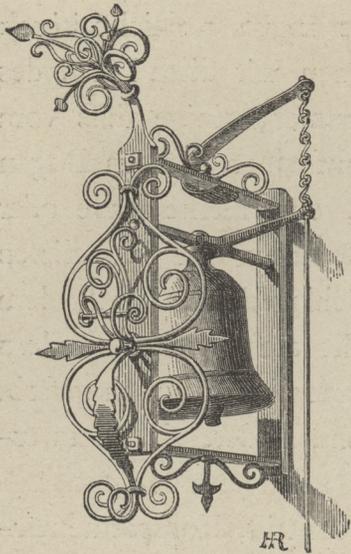
Dem geschilderten »nachfolgenden« Kontrast entspricht aber auch der sogen. »gleichzeitige« oder »simultane« — im Wesen einunddieselbe Sache. Am Schönsten können wir diese Form des Kontrastes an den sogen. *farbigen Schatten* beobachten. Stellen wir im Zimmer, einige Fufs vom Fenster entfernt, bei Tage, jedoch nicht unter direktem Sonnenlicht, auf einen grossen Bogen möglichst weissen Papiers irgend einen undurchsichtigen Körper (ein Buch, eine kleine Säule oder dergl.) auf, so dafs derselbe einen Schlagfchatten auf das Papier wirft; beleuchten wir dann diesen Körper von der Rückseite durch Kerzenlicht so, dafs er einen zweiten Schlagfchatten nach dem Fenster zu wirft, so wird das Papier da, wo der letztere es trifft, nicht mehr weifs, sondern sofort blaulich erscheinen — weil wir die übrige Papierfläche durch das Kerzenlicht gelblich gefärbt sehen und unser Auge die Ergänzungsfarbe zu Gelb, d. h. Blau, sucht und findet. Noch interessanter sind analoge Versuche mit farbigen Gläsern und farbigem Papier.*)

Wir müssen also annehmen, dafs unser Auge *fortwährend* fähig und bereit ist, Komplementärfarben zu fordern und zu erzeugen, und dafs das Nachbild nur ein vereinzelt Symptom des ganzen Vorganges bildet. »Nachfolgend« ist insofern *jeder* Kontrast, als er erst beginnen kann, nachdem die Strahlen der *gegebenen* Farbe die Netzhaut berührt haben; er ist dann sofort bei der Hand, auch wenn wir ihn noch nicht als solchen empfinden. Wenn uns z. B. in einem Laden nacheinander mehrere Stücke Sammet vom schönsten Karminroth gezeigt werden, so erfährt unsere Augenweide nach jedem Stücke eine gelinde Abschwächung — d. h. das Auge fordert immer lebhafter die Komplementärfarbe, und wird uns diese endlich in einem grünen Sammet geboten, so ist der bis dahin gesteigerte Kontrast vollendet. Ein Fingerzeig für Kaufleute und Dekorateure, auch in solchen Fällen auf die Gesetze der Farbenharmonie zu achten, wo es sich nicht um das Nebeneinander, sondern um das zeitliche Nacheinander der Betrachtung handelt, also abgesehen von dem Beispiel im Kaufladen auch bei dem Zusammenstimmen von Wänden und Zimmern, welche aneinander grenzen, — zugleich einer der wenigen Punkte, in welchem die Farbenharmonie der Harmonie der Töne, speziell der Melodie, vergleichbar ist.

Haben wir hier beiläufig gewissermassen einen vorausgehenden Kontrast kennen gelernt, so spielen freilich die *gleichzeitigen* Erscheinungen dieser Art eine ungleich wichtigere Rolle in der Dekorationskunst. Wir beobachten nämlich, dafs, wenn zwei Farben nebeneinanderstehen, *das Auge* — um es kurz zu sagen — *die Neigung hat, in jeder derselben die Komplementärfarbe der anderen zu sehen*. Ist dies nun in Wirklichkeit der Fall, ist die Natur oder Kunst dem Bedürfnis des Sehorgans entgegengekommen, so ist die rein physiologische Befriedigung momentan gesichert, das Auge »fordert« nicht mehr, sondern ruht geniefsend aus. Ob unser Geist auf die Dauer mit einer blofsen

in der Stärke der jeweiligen Gesamtbeleuchtung! Zur wissenschaftlichen Rechtfertigung *meiner* Definition berufe ich mich auf die Versuche, mit deren Hilfe man den vielfarbigen Strahlenfächer des Spektrums selbst beliebig entweder zu weissem Lichte oder zu zwei Komplementärfarben zusammenlegen kann. (Ausführlich beschrieben und illustriert bei *Bezold* S. 110.) Die hier dargestellten Komplemente können, vollkommenstes Gelingen des Versuchs vorausgesetzt, zusammen nicht mehr und nicht weniger Strahlen enthalten, als von der ursprünglichen Lichtquelle in das Aufnahmeprisma eingeführt wurden. Die physiologische Forderung unseres Auges ist aber nicht auf das *volle* Weifs gerichtet; es verlangt nur Ruhe und Gleichgewicht in einer Lichtempfindung, welche mit einer anderen gegebenen im Wege der Strahlenaddition sich zum hellsten Weifs der jeweiligen Beleuchtung steigern, im Wege der einfachen Flächenaddition aber (wie z. B. im Stereoskop, auf dem Farbenkreisel etc.) ein mittleres Grau ergeben würde. Konsequenter Weise müssen wir auch den (noch von *Brücke* S. 43 und *Bezold* S. 136 verfochtenen) Satz fallen lassen: »dafs jede Farbe unendlich viele Komplementärfarben habe.« Danach könnten z. B. ein röthliches und ein grünliches Weifs ein physiologisches Paar sein; nach meiner Auffassung aber nicht, weil ihre Mischung ein helleres Weifs gibt, als der Strahlenfächer des Spektrums. Auch Weifs und Weifs oder Hellgelb und Hellgelb etc. geben ja zusammen Weifs, und doch wird Niemand sie nur deshalb für physiologische Farbenpaare halten. Mit meiner Auffassung, wonach jede Farbe nur ein *einziges* Komplement haben kann, stimmt übrigens auch das subjektive Behagen überein. Man umrahme ein leuchtend rosiges Frauenantlitz erst mit einem hellgrünen und dann mit einem dunkelgrünen Schleier — ob nicht auch die Schöne selber dem letzteren den Vorzug geben wird!

*) Ausführlich beschrieben bei *Helmholtz* S. 394, *Brücke* S. 151, *Bezold* S. 177.



69] Hausglocke aus Hallstadt,
16. Jahrhundert.

Nebeneinanderstellung zweier sich ergänzender Farben zufrieden ist, ob die betreffende Farbenzusammenstellung zu weiteren Kombinationen sich eignet, das sind freilich andere Fragen. Ist nun aber die geforderte Ergänzungsfarbe *nicht* dargeboten, so treten an den Farbentönen in unserem Auge Veränderungen auf, welche sehr störend wirken oder aber absichtlich zur Erzielung gewisser Eindrücke benutzt werden können. Dabei darf als Regel betrachtet werden: Wenn zwei sich *nicht* ergänzende Farben in gleicher Ausdehnung nebeneinander wirken, so übt diejenige den größeren Einfluss in der Richtung ihrer eigenen Komplementärfarbe auf die andere aus, welche mehr Licht enthält, — d. h. deren Körper oder Pigment weniger farbige Strahlen verschluckt. Eine Modifikation erleidet diese Regel etwa nur insofern, als bei annähernd gleicher Lichtstärke beider Farben diejenige den Sieg davon trägt, deren Licht mehr aus den Strahlen der warmen Hälfte des Spektrums (Roth, Orange, Gelb, Gelbgrün), als aus der kalten Hälfte (Blaugrün, Blau, Violett) resultirt.

Aber wie steht es mit Weiß und Schwarz, die man bisher gewissermaßen *hors de concours* lediglich als die beiden Pole der *Helligkeit*, ja häufig sogar als »Nichtfarben« bezeichnet hat? Weiß ist, wie wir gesehen haben, die vollkommenste Mischfarbe; Schwarz ist die Negation aller Farbe — also keine Farbe. Wir wissen aber auch, dass es weder ein absolutes Weiß, noch ein absolutes Schwarz an Körpern gibt, letzteres etwa nur in der tiefsten Stockfinsternis, in der dann überhaupt von Farbe nicht mehr die Rede sein kann. Ein Gelehrter hat gemessen, dass bei einundderselben Beleuchtung selbst das blendendste Weiß als Reflexfarbe nur etwa 57 mal heller ist, als das tiefste Schwarz. Es wäre demnach überhaupt richtiger, etwa »tiefschwarzgrau« statt »schwarz« zu sagen. Das, was wir neben anderen Farben gewöhnlich mit dem Namen »Schwarz« benennen, *ist also immer noch Farbe!* Da aber *jede* Farbe ihre Ergänzungsfarbe haben muss — warum nicht auch Weiß und Schwarz? Ich verstehe nicht, wie man sich dieser Schlussfolgerung entziehen mag; und in der That wird ja durch dieselbe das ganze Gebiet der Farbenharmonie um ein Bedeutendes klarer und verständlicher gemacht. Bleiben wir gleich bei dem Verhältniss 57:1, so ist es doch ganz natürlich, dass eine Mischfarbe, welche von jeder Strahlengattung des Spektrums nur $\frac{1}{57}$ enthält, ihre Ergänzung in einer Mischfarbe mit je $\frac{56}{57}$ finden muss. Mit anderen Worten: *Die Komplementärfarbe von Weiß ist Schwarzgrau*; aus demselben Grunde ist dann Dunkelgrau diejenige von Hellgrau nach dem Verhältniss von etwa $\frac{15}{57} : \frac{42}{57}$ u. f. w. *)

Wenn wir somit daran festhalten, dass Weiß und Schwarz, Hellgrau und Dunkelgrau, Mittelgrau und Mittelgrau etc. physiologische Farbenpaare sind, so fällt es auch nicht schwer, das Zusammenstimmen von Farbenpaaren aus der unermesslich grossen Reihe der zarten Tinten und der komplizirten Mischfarben zu erklären. Nehmen wir z. B. an, das Positiv sei ein zartes Rosa, entsprechend einem Reflex von $\frac{56}{57}$ Roth und $\frac{50}{57}$ jeder der übrigen Spektralfarben, so würde die Ergänzung in einem grünlich-dunkelgrauen Ton bestehen müssen, entsprechend $\frac{1}{57}$ Roth und $\frac{7}{57}$ von allen übrigen Farben. In ähnlicher Weise lassen sich auch für die Farben des Gesichtes, des

*) Der Einwand, dass Schwarz und Weiß *gemischt* nicht Weiß, sondern Grau ergeben, ist unsichthaltig. Nur darf man die Probe nicht mit dem Stereoskop oder dem Farbenkreisel machen wollen! Es ist nicht blos dem Altmeister *Goethe*, sondern auch neueren Forschern entgangen, dass wir das bei solchen Versuchen optisch addirte Licht zweier gleich grosser Flächen gleichzeitig wiederum halbiren. Analog der Zusammenlegung des Strahlenfächers im Spektrum muss auch die Vereinigung von Komplementärfarben, wenn sie Weiß ergeben soll, auf *einer* der beiden gleich grossen Flächen erfolgen. Wenden wir das in der Anmerkung S. 39 beschriebene Verfahren an, indem wir für Weiß ein sehr hellgraues, für Schwarz ein sehr dunkelgraues Glas einstellen, so tritt die Lichtvermehrung zweifellos ein.

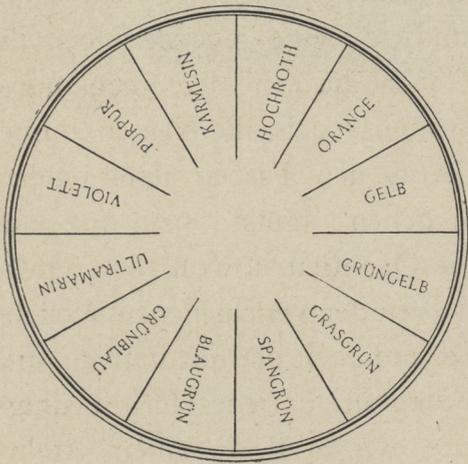


70] Deutsche Wohnstube im Geschmacke der Mitte des 16. Jahrhunderts.
Komponirt von Gabr. Seidl und ausgeführt für die Münchener Kunstgewerbe-Ausstellung von 1876.

Haares etc. unschwer die richtigen physiologischen Kontraste aufstellen. Es kommt nur darauf an, dass man sich einmal energisch mit dem Prinzip der Ergänzung und sodann recht gründlich mit den Mischungsbedingungen der Spektralfarben vertraut macht. An der Hand der Theorie stellen sich dann durch fortgesetztes Nachdenken und Ueben allmählig Sicherheit und Findigkeit ein, besser jedenfalls, als auf dem Wege der bloßen Erfahrung. Nun ist es allerdings keine leichte Aufgabe, die negativen Mischungen der Spektralfarben klar zu übersehen; namentlich da, wo als Positiv eine komplizierte bräunliche Mischung in Abzug zu bringen ist, wird schon eine ziemlich große Routine erforderlich sein, um lediglich aus der Phantasie heraus das negative Mischungsbild hervorzuzaubern. Dazu kommt nun noch die Schwierigkeit, unter den Farbstoffen einigermaßen gute Repräsentanten für die Spektralfarben zu finden; ferner der bereits hervorgehobene prinzipielle Unterschied zwischen der Mischung von Farben und der Mischung von Pigmenten; endlich der noch immer nicht entschiedene Streit der Naturforscher über die eigentlichen *Grundfarben* des Spektrums. Die Einen wollen sich mit drei — Roth, Grün, Violett — begnügen, wobei Gelb und Blau als kombinierte Zwischentöne betrachtet werden; Andere stellen dieser Theorie die Forderung von mindestens fünf Grundfarben, nämlich Roth, Gelb, Grün, Blau und Violett gegenüber. Die Stellung des *Gelb* und des *Blau* unter den Grundfarben ist bedeutend erschüttert; sie haben diese Stellung bisher behauptet, weil man zufällig aus gelben und blauen Pigmenten grüne Farbstoffe mischen kann, was bei den betr. Farben selbst *nicht* zutrifft. Für die Zwecke der Dekorationskunst lässt sich aber mit den Grundfarben der Naturforscher nicht viel anfangen und der Praktiker thut am Besten, sich einfach an die Farbengebungen des Sonnenspektrums zu halten.

Um die Auffindung der Komplementärfarben zu erleichtern, hat man sogenannte *Farbenkreise*

hergestellt, auf denen sich sämtliche Farben des Spektrums mit Einschluss des (im letzteren nicht vorkommenden) Purpurs finden. Die Unvollkommenheit dieses Hilfsmittels liegt auf der Hand, da dasselbe immer nur die Ergänzungen zu den im Spektrum selbst, d. h. in der Natur sonst kaum irgendwo vorkommenden reinen Farbenmischungen gegenüberstellt. Die *braunen*, d. h. aus den Komplementen Rothgelb und Blau, oder aus Roth und Grün, oder aus Grün und Violett u. s. w. zusammengesetzten Farbentöne sind im Farbenkreise (Fig. 71) nicht vertreten. Diefem Mifsstande hat man durch die Konstruktion der sogen. *Farbenkugel* abhelfen wollen, indem man den Farbenkreis als Aequator beibehielt und ihm zwei Pole der Helligkeit und Verdunkelung gab. Hier füllt das Sonnenspektrum als farbiger Gürtel die Aequatorialzone aus; jeder Farbenton hat seine Meridiane; während am Aequator die Farben ihre höchste einfarbige Lichtfülle aufweisen, werden sie nach den Polen zu immer mehr mit allgemeinem (weißem) Lichte vermifcht, mit der Maßgabe, daß nach Norden zu die Gesamtzahl der reflektirten Strahlen verringert, nach Süden vermehrt wird. Das Innere der Kugel müssen wir uns dermaßen von Farbe erfüllt denken, daß die Pole durch eine Axe verbunden sind, welche alle Sättigungsgrade des neutralen (weißen) Lichtes, d. h. der vollkommensten Mifchfarbe aufweist. Denken wir uns einen Schnitt von irgend einem Punkte des Aequators bis zur Axe hin, so haben wir alle denkbaren Schattirungen einer Spektralfarbe. Diese Farbenkugel kann uns daher in der Idee (aber auch *nur* in der Idee) ein gutes Bild von den verschiedenen *Sättigungsgraden der Spektralfarben* geben, nicht aber von den zahllosen *ungleichen* Mifchungen derselben untereinander. Was insbesondere die *braunen* Töne anbelangt, so kann man dieselben nicht dadurch erschöpfen, daß man die einzelnen Farben Roth, Orange, Gelb und Gelbgrün nur mit *allgemeinem* (weißem) Lichte mischt bzw. ihnen solches entzieht oder gar dadurch, daß man den entsprechenden Pigmenten weiße bzw. schwarze Farbstoffe hinzufügt. Ein brauner Ton kann so zusammengesetzt sein, daß jede Strahlengattung des Spektrums darin mit einem anderen Prozentsatz vertreten ist.)* Die Ver- kennung dieser Thatsache bildet auch die schwache Seite der Farbentafeln, welche *Chevreul* seinem für die französische Kunst- industrie bahnbrechenden Werke (1861) zu Grunde gelegt hat; hier finden wir die Farben des Spektrums auf zehn verschie- denen kreisförmigen Tafeln in ebenso vielen Sättigungsgraden dargestellt, welche lediglich durch Hinzufügen grauer Pigmente erreicht sind. Umsonst wird man auf diesen und ähnlichen Darstellungen jene goldig leuchtenden feurigen Töne suchen,



71] Zwölftheiliger Farbenkreis
mit Gegenüberstellung von physiologischen
Komplementärfarben.

*) Der Widerspruch, in welchem ich mich hier mit den Forschern *Helmholtz* u. v. a. befinde, liegt nur in der *Konsequenz*, welche ich ziehen zu müssen glaube. Auch *Helmholtz* sagt (a. a. O. S. 282): »Wollen wir die objektive Natur eines gemischten Lichts vollständig bestimmen, so müssen wir angeben, wie viel Licht von jeder Größe der Wellenlänge darin ist. Da es nun *unendlich* verschiedene Wellenlängen gibt, ist die physikalische Qualität eines gemischten Lichts nur darzustellen als eine Funktion von *unendlich* vielen Unbekannten.« Auf derselben Seite aber sagt der berühmte Gelehrte: »Der *Farbeneindruck*, den eine gewisse Quantität x beliebig gemischten Lichtes macht, kann *stets* auch hervorgebracht werden durch Mischung einer gewissen Quantität a weißen Lichts und einer gewissen Quantität b einer gesättigten Farbe (Spektralfarbe oder Purpur) von bestimmtem Farbentone.« *Helmholtz* will dadurch die »Menge der verschiedenartigen Farbeindrücke auf ein kleineres Maß beschränken.« Warum? Gerade der Praktiker, dem die *Unzähligkeit* der Farbenmischungen wohl bekannt ist, wird durch eine solche Zwangsjacke nur verwirrt gemacht und wendet einer Theorie den Rücken, welche die Fülle der Erscheinungen erst beschränkt, bevor sie zu ihrer Erklärung schreitet. Ich glaube, daß auch hier das Wahre zugleich das Einfachste und Verständlichste ist, und gründe daher mein System der Komplementärfarben auf den ersten der hier citirten *Helmholtz'schen* Sätze. Nur nebenbei kann ich hier berühren, daß konsequenterweise auch die *Newton-Grassmann'sche* Theorie zu verleugnen ist. Namentlich der Satz: »Gleich aussehende Farben gemischt geben gleich aussehende Mischungen« ist unmöglich richtig, weil wir ja bei der Farbenmischung das Licht vermehren. Wiederum die ungeliebte Verwechslung von Farbe und Pigment!

welche manchen Holzarten (ungarischer Esche etc.), sowie sehr oft dem menschlichen Haupthaar einen geradezu bestrickenden Reiz verleihen. Der alte Satz: »Braun ist verdunkeltes Gelb« sollte für immer aus der Farbenlehre verschwinden.

Aehnlich wie die Farbenkugel ist auch der *Farbenkegel* gedacht. Wer sich für diese Figuren interessiert, wolle darüber bei *Helmholtz* (Seite 285), *Brücke* (Seite 50 ff.) und *Bezold* (Seite 123 ff.) nachlesen. Auch bezüglich der verschiedenen Methoden und Instrumente, um die Ergänzungen zu gegebenen Farben aufzufinden, verweise ich auf jene Werke. Der einfachste Versuch ist der *Lambert'sche*: Man sieht durch eine durchsichtige Platte von Spiegelglas nach einer, auf schwarzem Grunde liegenden kleinen Scheibe, welche die gegebene Farbe hat; eine andere kleine Scheibe muß man an derselben Stelle als Spiegelbild wahrnehmen. Man ändert nun die Farbe der letzteren so lange, bis beide Scheibenbilder zusammenfallend neutrales Grau geben, dann hat man ungefähr die Komplementärfarben. Bei diesem Versuch (beschrieben bei *Helmholtz* S. 305, *Brücke* S. 39, *Bezold* S. 95) findet übrigens eine wirkliche Addition beider Farben statt, weil wir die Lichter derselben auf *einer* Fläche vereinigen — allerdings, wegen der Schwäche des Spiegelbildes, nicht in so vollkommener Weise, wie bei dem in der Anmerkung S. 39 beschriebenen Verfahren.



71] Emailirte Schale,
galvanoplastische Reproduktion von Elkington
in London.

Nun zu den Farbenpaaren! Es liegt auf der Hand, erstens, daß eine Uebersicht derselben niemals vollständig sein kann, weil ja die Zahl der Farben und, da eine jede derselben ihr bestimmtes Komplement hat, auch die Zahl der Ergänzungsfarben unendlich groß ist; zweitens, daß die Namen immer nur unsichere Vorstellungen von den Farben selbst geben können. Um ganz sicher zu gehen, müßte man für eine gewisse Raumeinheit genau die Quantität sowohl der reflektierten als der verschluckten Strahlen der verschiedenen Wellenlängen*) angeben können. Beständigkeit der qualitativen und quantitativen Gesamtbeleuchtung ist für jedes Paar bedingungslose Voraussetzung. Wenn wir z. B. in einem Atelier mit reinem Nordlicht, Mittags, bei hellem, aber bewölktem

*) Nach der neuesten von *Lifting* aufgestellten Farbenskala des Sonnenspektrums bilden die Schwingungszahlen der Hauptfarben und deren Grenzen eine arithmetische Reihe, und mithin die Wellenlängen, welche Reziproke der Schwingungszahlen sind, eine sogen. harmonische Reihe. Mit Hinzunahme der von *Brücke* am rothen bez. violetten Ende nachgewiesenen Farben *Braun* und *Lavendelgrau* (nicht zu verwechseln mit den braunen und grauen Farben, welche aus Mischungen von Strahlen verschiedener Wellenlängen resultieren) ergibt sich nach *Lifting* folgende Tabelle:

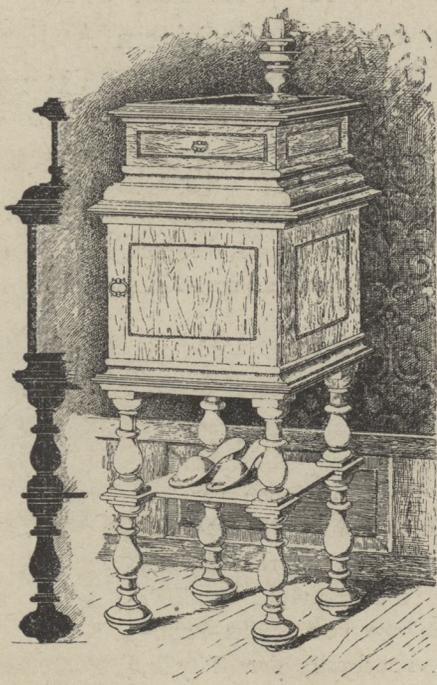
	Wellenlänge		Schwingungszahl	
	in Milliontel Millimeter		in Billionen per Sekunde	
	Grenze	Mittel	Grenze	Mittel
BRAUN	819,8	768,6	363,9	388,2
ROTH	723,4	683,2	412,5	436,7
ORANGE	647,2	614,9	461,0	485,2
GELB	585,6	559,0	509,5	533,8
GRÜN	534,7	512,4	558,0	582,3
CYANBLAU	491,9	473,0	606,6	630,8
INDIGO	455,5	439,2	655,1	679,3
VIOLETT	424,0	409,9	703,6	727,9
LAVENDEL	396,7	384,3	752,1	776,4
	372,6		800,6	

Die konstante Differenz in den Schwingungszahlen beträgt daher $24\frac{1}{4}$ Billionen per Sekunde.

(Vgl. Poggendorf's Annalen Bd. 131 S. 564 und *Pfaundler's* 8. Auflage von Müller-Pouillet's Lehrbuch der Physik, 2. Bd. I. S. 338.)

Himmel, die Farben zweier Körper als physiologisches Paar anerkennen müssen, so ist damit nicht gesagt, daß sie diese Eigenschaft beibehalten, wenn wir die beiden Körper bei direktem Sonnenlicht oder in der Dämmerung oder bei Lampenlicht betrachten, oder gar, wenn wir die beiden Körper gleichzeitig jeden einer anderen Beleuchtung aussetzen. Das zerstreute Sonnenlicht ist nicht mehr, wie das direkte, weiß, sondern etwas röthlich, in der Dämmerung wird es bläulich und selbst violett; das gewöhnliche Lampenlicht ist stark gelblich, so daß wir dabei z. B. weiße Handschuhe von gelben kaum noch unterscheiden können. Nicht minder wichtig ist die Beschaffenheit der *Stoffe*, an denen wir die Farben beobachten, und der *Medien*, durch welche die reflektirten Farbenstrahlen zum Auge gelangen. Die Färbungen aus saftiger Tiefe (Lasuren, Firnis, Lack, animalische und vegetabilische Häute etc.) verändern sich in anderer Weise, als diejenigen aus sandig-krySTALLINISCHER Tiefe (Erde, rauhes Gestein, Deckfarben etc.); Damast- und Atlasfarben anders als Sammet- und Plüschfarben u. s. w. Ferner: Ein schützendes Glas, und wäre es noch so durchsichtig, ändert immer die Farbe der bedeckten Körper — daher die Stilwidrigkeit des Glaschrankes und des Glassturzes! Für die Dekoration sind diese und viele andere farbeeinflussende Momente von der größten Wichtigkeit.

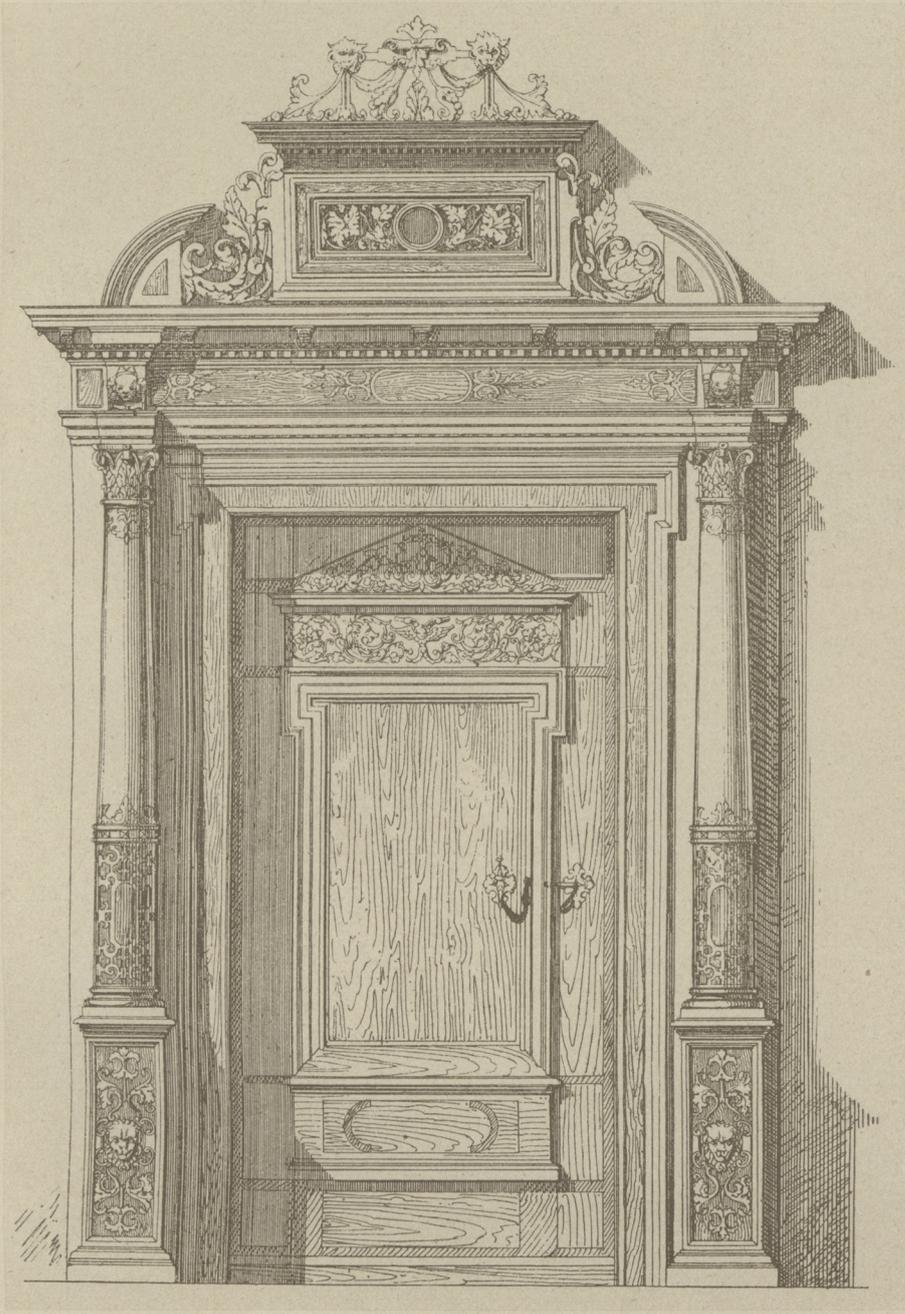
Zur Namengebung und Systematik bemerke ich: Wir können uns die einfarbigen Säulen des Spektrums horizontal oder vertikal oder durch eine unregelmäßige Kurve getheilt denken. Im ersten Falle bekommen wir neutrale Komplemente — die Strahlen jeder Wellenlänge sind gleich stark vertreten; es sind die verschiedenen Grade des früher als »farblos« angesehenen allgemeinen Lichtes, welche hier zum ersten Male als veritable Ergänzungsfarben gegenüber gestellt sind. In dieser Reihe finden wir auch die einzige Farbe, welche »sich selbst« zum Komplement hat, nämlich das mittlere, die Halbierung des jeweiligen allgemeinen Lichtes darstellende Grau: d. h. das Auge fordert, rein physiologisch genommen, keine andere Farbe neben Mittelgrau; aber eben deshalb ist uns diese Farbe allein so langweilig, gerade deshalb wird sie arbeits- und kampfluftigen Augen geradezu unerträglich. Im zweiten Falle haben wir Komplemente, von denen wenigstens Eines ein zusammenhängendes Strahlenbündel des Spektrums enthält, also z. B. alle Strahlen mit 500 bis 650 Billionen Schwingungen per Sekunde (dem anderen Komplemente würden dann diejenigen mit 363 bis 499 und 651 bis 800 Billionen zukommen). Dadurch, daß bei dieser



73] Nachtkästchen,
entworfen von L. Meggenderfer.

Gruppe von Farben die Mischung mit allgemeinem (weißem) Lichte prinzipiell ausgeschlossen ist, sind auch der Lichtstärke derselben gewisse Grenzen gezogen; leider läßt die Unsicherheit des Sprachgebrauchs genaue Bezeichnungen der »Sättigungsgrade« der verschiedenen Spektralfarben nicht zu, aber wir können uns eine Vorstellung davon machen, wenn wir verschieden gefärbte Stücke Seidenplüsch in Falten legen und bei zwar klarem, aber nicht direktem, sondern zerstreutem Sonnenlicht betrachten. Gelb erscheint hier in höchster Sättigung heller, als Roth und Grün, diese wieder heller als Blau und Violett. Die »geschlossenen Charaktere« unseres Systems müssen aber in der hellsten wie in der tiefsten Sättigung keinen Zweifel darüber lassen, daß ihr Licht einfarbig ist. Endlich im dritten Falle haben wir die unregelmäßige Mischung; die einzelnen Strahlengattungen sind in den beiden Farben mit den verschiedensten Procentsätzen vertreten, aber doch hat jedes Komplement seinen Schwerpunkt in irgend einem Theile des Strahlenfächers, so daß wir auch bei ihnen von »Charakteren des Spektrums« reden können. Es erhöht aber die Klarheit des ganzen Systems, wenn wir hier als besondere Gruppe diejenigen

Paare ausscheiden, bei denen, vom einfarbigen Schwerpunkt abgesehen, die Strahlenmischung eine nahezu allgemeine ist, — es sind die Farben, von denen man bisher zu sagen pflegte, sie seien »mit Weiß oder Schwarz gemischt.« Ein Versuch, dieses ganze System mit Pigmenten darzustellen, wäre vom höchsten Interesse und um so verdienstlicher, als es mindestens für die komplizirten Mischungen an jedem praktischen Hilfsmittel fehlt.



74] Thüre im Ehingerhof, Ulm. Nach L. Theyrer in Seemann's »Deutscher Renaissance«.

I. Neutrale Theilungen aller Strahlengattungen.

Weiß	Schwarz
Weißgrau	Schwarzgrau
Hellgrau	Dunkelgrau
Mittelgrau	Mittelgrau

II. Geschlossene Charaktere des Spektrums.

(«Gefättigte» Farben ohne allgemeine, d. h. weiße, bzw. graue Lichtreflexe.)

Hell Karminroth	Dunkel Blaugrün
Dunkel Karminroth	Hell Blaugrün
Hell Zinnoberroth	Dunkel Cyanblau
Dunkel Zinnoberroth	Hell Cyanblau
Hell Orange	Dunkel Ultramarin
Dunkel Orange	Hell Ultramarin
Hell Gelb	Dunkel Blauviolett
Dunkel Gelb	Hell Blauviolett
Hell Gelbgrün	Dunkel Purpurviolett
Dunkel Gelbgrün	Hell Purpurviolett
Hell Spangrün	Dunkel Purpurroth
Dunkel Spangrün	Hell Purpurroth

III. Neutralisirende Charaktere des Spektrums.

Karminröthlich Weiß	Blaugrünlich Schwarz
Karminröthlich Grau	Blaugrünlich Grau
Karminröthl. Schwarz	Blaugrünlich Weiß
Zinnoberrothl. Weiß	Cyanblaulich Schwarz
Zinnoberrothlich Grau	Cyanblaulich Grau
Zinnoberrothl. Schwarz	Cyanblaulich Weiß
Orange Weiß	Ultramarin Schwarz
Orange Grau	Ultramarin Grau
Orange Schwarz	Ultramarin Weiß
Gelblich Weiß	Blauviolett Schwarz
Gelblich Grau	Blauviolett Grau
Gelblich Schwarz	Blauviolett Weiß
Gelbgrünlich Weiß	Purpurviolett Schwarz
Gelbgrünlich Grau	Purpurviolett Grau
Gelbgrünlich Schwarz	Purpurviolett Weiß
Grünlich Weiß	Purpurröthlich Schwarz
Grünlich Grau	Purpurröthlich Grau
Grünlich Schwarz	Purpurröthlich Weiß

IV. Komplizirte Charaktere des Spektrums.

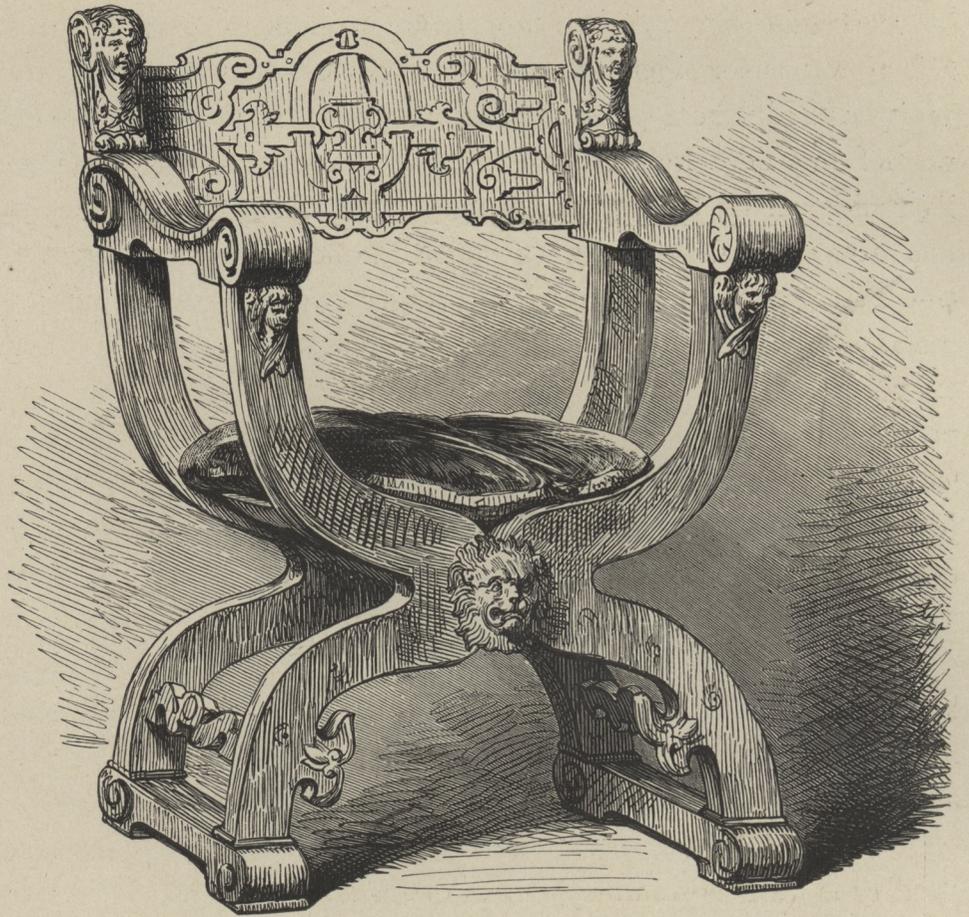
Stark röthliche Gesichtsfarbe	Epheuigrün	Bräunliche Gesichtsfarbe	Veilchenblau
Blafs röthliche Gesichtsfarbe	Pfauenbrustgrün	Goldblonde Haarfarbe	Tiefes Himmelblau
Bläulich-weiße Gesichtsfarbe	Schwarzbraune Haarfarbe	Dunkelbraune Haarfarbe	Helles Meergrün

Und so weiter — in infinitum!

Für alle diese Farbenpaare (Irrthum vorbehalten!) gilt also das wichtige Gesetz des Kontrastes: Wirken zwei sich *ergänzende* Farben nebeneinander, so offenbart jede derselben ihren Charakter kräftiger, als sie dies einzeln für sich zu thun vermag; wirken zwei sich *nicht* ergänzende Farben



75] Detail zu No. 76.

76] Stuhl aus dem bayer. Nationalmuseum. Gez. von H. Löffow.
(Zeitschrift des Münchener Kunstgewerbevereins.)

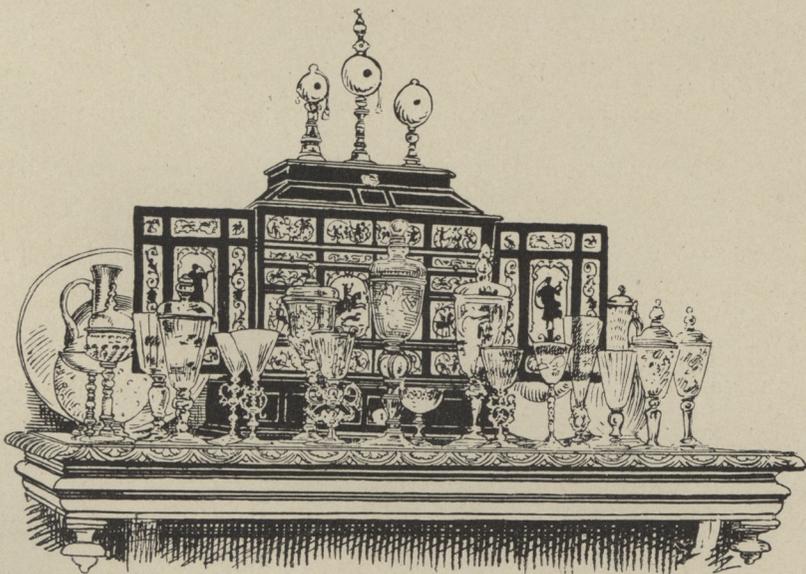
nebeneinander, so verliert eine jede von ihnen etwas von ihrem eigenen Charakter und nimmt dagegen etwas von dem Charakter der *Ergänzungsfarbe der anderen* an. Die Bedeutung dieses »negativen Kontrastes« ist aber kaum minder wichtig als diejenige des »positiven«; meine verehrten Leserinnen werden das am Besten wissen: Will man einem gelblichen Teint ein mehr zartröthliches Ansehen verleihen, so muß man ihm das Komplement der gewünschten Farbe zugewellen — nach der vorstehenden Uebersicht wäre das also das tief gefättigte Blaugrün der Pfauenbrust; wer dagegen seinem Antlitz die möglichst interessante Blässe ankränkeln will, der muß zur Umrahmung die Ergänzung von Blauweiß wählen, d. i. röthlich Schwarz. So kann man mit sicherer Beherrschung der Komplemente die farbigen Eindrücke verstärken und abschwächen. Schwarz läßt die Nachbarfarben blässer, Blau läßt sie gelber, Grün läßt sie röther erscheinen, als sie wirklich sind.

Ein sehr helles und ein sehr dunkles Grau können nebeneinander den Eindruck von Weiß neben Schwarz machen — und namentlich da, wo die beiden Farben aneinander grenzen, wird die Täuschung ihren höchsten Grad erreichen (daher auch das Wort »Grenzkontrast«). Eine rothe Blume auf grünem Plan erscheint weithin wie ein feuriger Punkt, indem sie gleichzeitig das umgebende Grün wohlthuend belebt und in seiner Sättigung steigert. Dieses Beispiel lehrt aber zugleich, wie wichtig für den Kontrast die Ausdehnung der Flächen bzw. Körper ist, von welchen die zum Vergleich kommenden Farben ausgehen. Das kleine schwarze Centrum auf einer großen weißen Zielscheibe wird verhältnismäßig stärker verdunkelt erscheinen, als es umgekehrt den Eindruck der größeren weißen Fläche zu steigern vermag. Im Allgemeinen gilt also wohl die Regel, daß die Farbe mit der größeren Ausdehnung auch den größeren Einfluß auf die benachbarte Farbe ausübt — im positiven Sinne sowohl als im negativen, je nachdem die beiden Farben sich ergänzen oder nicht. Nur da, wo die Ausdehnung der beiden Farben nahezu gleich groß, ist die Uebermacht auf der Seite derjenigen, welche am meisten Licht von der warmen Hälfte des Spektrums (Roth, Gelb, Grün) enthält.

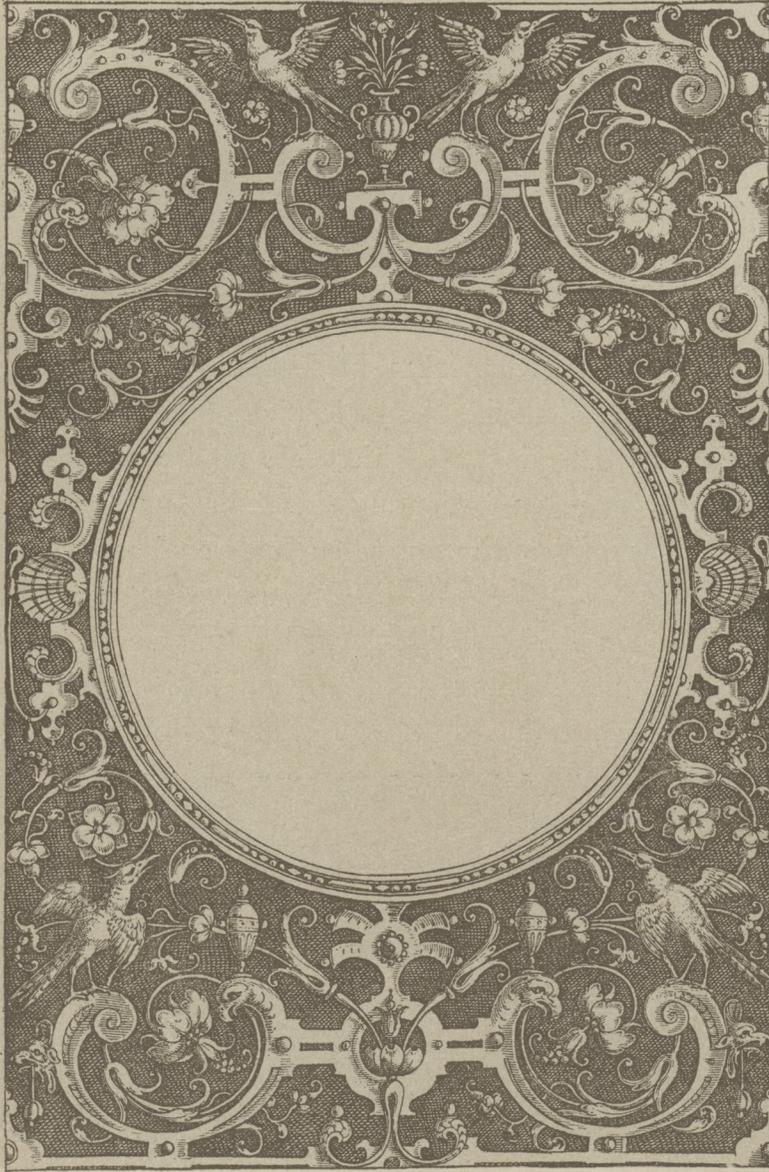
Damit kommen wir zur Lehre von den vorspringenden und den zurücktretenden Farben. Sehen wir aus einiger Entfernung ein System schwarzer und weißer Quadrate an, z. B. ein Schachbrett mit Elfenbein- und Ebenholzeinlage, so können wir uns, namentlich wenn wir durch Schließung des einen Auges das stereoskopische Sehen beseitigen, leicht der Illusion hingeben, daß die weißen Felder vorspringen, die schwarzen dagegen zurücktreten. Gleichzeitig kommen uns trotz der offenbar ganz gleichen Eintheilung die weißen Felder größer vor als die schwarzen, eine Täuschung, zu welcher bei weniger regelmässigen Figuren selbst das geübteste Auge gewissermaßen gezwungen wird. Wir haben auf neutral-grauem Grunde z. B. das Silhouettenbild einer schwebenden Psyche hier in weißem und daneben dasselbe in schwarzem Flächenkolorit — wir wissen, daß beide Figuren genau gleich groß sind, aber trotzdem können wir nicht umhin, die schwarze Figur schlanker, magerer zu finden als die weiße. Es liegt also hier eine physiologische Nöthigung vor, die auch für die Dekorationskunst von der größten Bedeutung ist. Was uns aber bei Weiß und Schwarz besonders auffällig erscheint, das gilt auch von allen anderen Farbzusammenstellungen: *Das Hellere erscheint uns heller und näher, das Dunklere dunkler und entfernter, als es wirklich ist*, mit der Maßgabe wiederum, daß die warmen Farbenstrahlen den Vorrang vor den kalten haben. Am Auffallendsten ist dies bei der Zusammenstellung von Roth und Blau; ein Muster mit kleinen Würfeln abwechselnd aus beiden Farben, ohne Konturen, thut in Folge des scheinbaren Vor- und Zurückspringens der einzelnen Felder unserem Auge geradezu weh.

Die Erklärung dieser und verwandter Erscheinungen, welche man unter dem Namen der Irradiation (Ueberstrahlung) zusammenfassen kann, würde uns hier zu weit führen; es genügt die Thatfache und ihre Nutzenanwendung. Und zu letzterer bietet sich dem denkenden Künstler und Handwerker fortwährend Gelegenheit. Nur ist neben dem rein physiologischen Grund auch gebührende Rücksicht auf uralte Techniken und Gewöhnungen zu nehmen. Es wäre z. B. falsch, wollten wir den Umstand, daß die Schriftzeichen sowie die figürliche Konturzeichnung seit undenklichen Zeiten dunkel auf hellem Grunde gemacht werden, lediglich auf das physische Bedürfnis zurückführen; gewiß würde ein Schriftstück oder ein Buch mit weißen Buchstaben auf schwarzem Papier für unser Auge unerträglich sein, wie denn auch die hellen Konturen auf einer grauen Schiefer- oder schwarzen Holztafel unser Stilgefühl verletzen, wenn es sich um andere als rein mathematische Darstellungen handelt. Aber zu der Gewöhnung, die Konturen dunkel zu zeichnen, haben doch auch andere Gründe beigetragen: in erster Linie soll wohl der Kontur den Schatten realistisch andeuten, durch welchen die darzustellenden Körper sich von ihrer Umgebung abheben, und sodann ist es wohl zu allen Zeiten leichter gewesen, die nöthigen Materialien (Papier, Griffel,

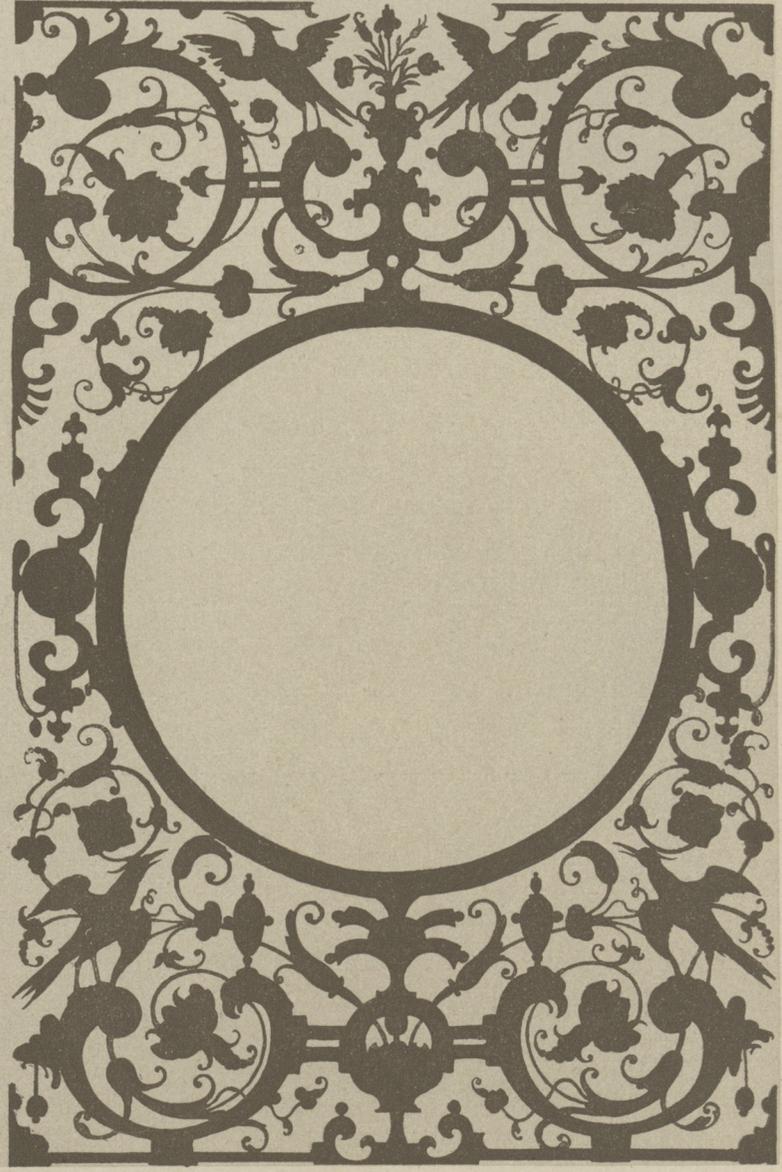
Tinten etc.) zu dunklen auf hellem, als zu hellen Zeichnungen auf dunklem Grunde zu finden. Hier haben wir also eine ganze Gruppe von Erscheinungen, bei denen physiologische Nöthigungen, unbewusste Urtheilsbildungen und technische Zufälligkeiten derart zusammenwirken, daß wir selbst Verstöße gegen die Natürlichkeit kaum mehr beachten. Die dunkle Zeichnung auf hellem Grunde wird gewissermaßen zum *Prinzip* aller nicht plastischen Ornamentik, welches nun vom bloßen Umriss auch auf die Flächen der Figur selbst übertragen wird. Als Beispiel



77] Deutscher Kunstschrein (Ebenholz und Elfenbein), und venezianische Gläser aus dem Anfang des 17. Jahrhunderts.



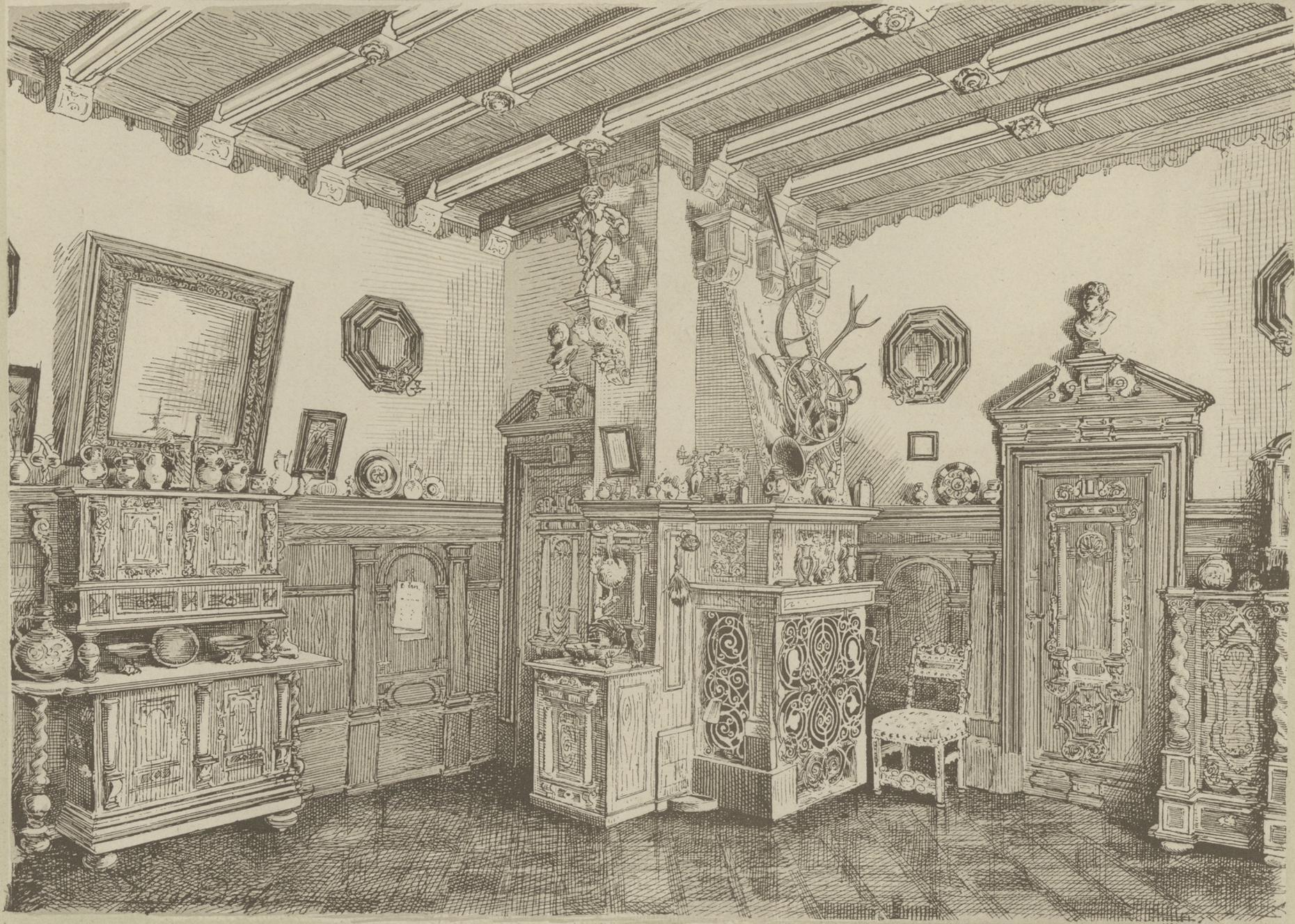
78] Cartouche nach Theod. de Bry, gedacht als Vorlage für realistische Malerei oder erhabene Arbeit.



79] Die Ornamente der nebenan links reproduzierten Darstellung, als Vorlage für eingelegte Arbeit.

führe ich die in den Holz- und Elfenbeinarbeiten der italienischen und mehr noch der deutschen Renaissance so häufigen Intarsia-Ornamente an: hier erscheinen in der Regel die Silhouettenbilder von Arabesken, stilisirten Thierformen etc. in dunklem Flächenkolorit auf hellerem Grunde, im Gegenfatze zum Relief, welchem zur Erhöhung des plastischen Eindruckes eher ein dunkler Hintergrund gegeben wird. Zur Illustration dieses Unterschiedes mögen die Figuren 77 bis 79 dienen. Häufig aber fällt wiederum die Regel technischen Rücksichten zum Opfer: Nicht nur Metallinlagen erscheinen hell auf dunklem Grunde, sondern es werden auch die bei der dunklen Holzeinlage sich ergebenden Auschnitte dazu benutzt, um ein dem Hauptstück, dem »Mannl«, umgekehrt entsprechendes Gegenstück, das »Weibl«, hell auf dunklem Grunde herzustellen.

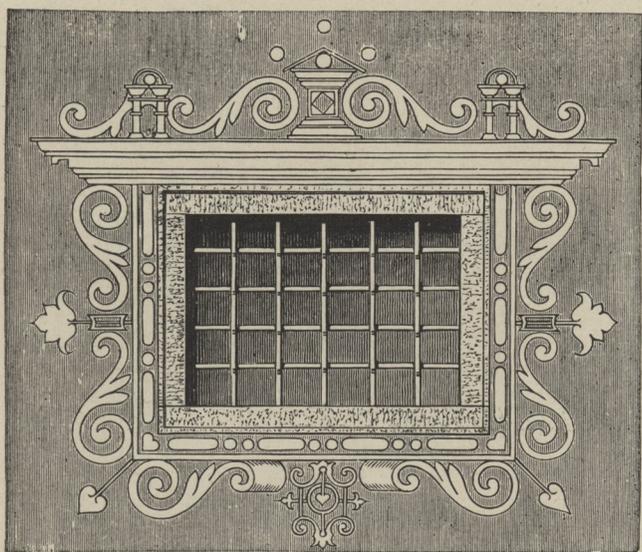
Dafs man den für die Dekoration so wichtigen *Kontur* vorwiegend in den neutralen Farben Schwarz, Weifs oder Grau zeichnet, hat aber noch einen besonderen sehr triftigen Grund. Es ist schon angedeutet worden, dafs der Kontrast zweier Farben da am stärksten ist, wo dieselben aneinander grenzen. Will man nun diese Wirkung abschwächen, so kann man nichts Besseres thun, als zwischen den kontrastirenden Flächen eine neutrale Zone einschieben, auf welcher die Gegenfatze abklingen, sich mildern und beruhigen können. So bilden, wie wir noch sehen werden, Roth und Blau eine sehr gute Zusammenstellung, obschon sie kein Komplementärpaar sind. Aber im Grenzkontrast mufs das Blau Grünlich, das Roth Gelblich erscheinen, so dafs eine gelbgrüne Zwischenzone in erhöhter Intensität hervortreten würde. Damit aber würde man den Eindruck



80] Aus einem Speisezimmer im Hause des Herrn Direktor Franz v. Seitz in München.

der beiden Hauptfarben wieder abschwächen, weshalb man dem Kontur eine Färbung gibt, welche mit keiner der beiden Hauptfarben in näherer Verwandtschaft steht. Aehnlich verhält es sich bei den Ergänzungsfarben, nur daß hier umgekehrt der Kontrast an der Grenze eine Stärkung der Intensität einer jeden derselben bewirkt. Welche der verschiedenen Abstufungen vom lichtstärksten Weiß bis zum tiefen Schwarz man für die Grenzzonen verwenden soll, hängt von der Lichtstärke der zu trennenden Hauptfarben und davon ab, ob man die Lichtfülle und den Charakter derselben heben oder abschwächen will: Ein leuchtender Nachbar verdunkelt um sich her, und wer sein Licht unter den Scheffel stellt, macht Anderen das Glänzen leicht. Häufig empfiehlt sich sogar eine *Kombination* schwarzer und weißer Konturen, wie wir sie namentlich auf orientalischen Teppichen finden. Im Prinzip dasselbe ist es, wenn wir solche neutrale Zonen zum *Untergrund* für mehrfarbige Muster erweitern, auch dann erfüllen sie ihre Bestimmung als trennende und verbindende Elemente, gewissermaßen als Ableiter und Dämpfer, als unempfindliche Tummelplätze des Grenzkontrastes. Für die gesammte Flächendekoration sind die neutralen Zonen und Konturen außerordentlich wichtig; ohne sie kann dort die üppigste Polychromie niemals zur stilvollen Kunst werden, weil der scharfe Grenzkontrast beunruhigt, überschneidet und da, wo der Eindruck der »ruhigen Fläche« erstes Gebot ist, plastisch wirkt. Der Vergleich irgend eines guten altorientalischen Teppichs mit einem jener unglücklichen Blumenbeete, mit welchen die moderne Teppichweberei noch vor Kurzem unsere »Salons« verunzierte, wird das Gefagte vollkommen klar machen.

Gewissermaßen als Neutra höherer Ordnung können die metallischen Farben des Goldes, des Silbers und der dieselben vertretenden unedlen Metalle angesehen werden.*) Hier ist es weniger die Grundfarbe (bei Silber und Zinn also grau, bei Gold und Messing orange und blond, bei Kupfer braunroth u. s. w.), welche neutralisierend wirkt, als die eigenthümliche Durchsetzung der metallischen Oberflächen und Pigmente mit weißen, mithin eigentlich neutralen Lichtern. Je inniger diese Lichter mit der Farbe des Metalles selbst verbunden sind, je ruhiger die Mischung als Lokalfarbe wirkt und je zuverlässiger sie bei allen Beleuchtungen ihren schönen matten Glanz bewahrt, desto besser. Der metallische Glanz darf aber, wenn er dekorativ farbig wirken soll, niemals zum eigentlichen *Spiegel* werden, denn der zufällige Spiegel ist barbarisch und stilllos. Selbstverständlich können auch andere Farben die Rolle der neutralen Zone übernehmen; ihre Anwendung ist aber doch eine viel beschränktere



81] Sgraffito-Detail am Kornhaus zu Steier, als Beispiel für gemalte Thür- und Fensterbekleidungen der Innendekoration.

und an noch engere Voraussetzungen geknüpft. Von großer praktischer Bedeutung ist diese Frage für die farbige Behandlung des gesammten *Rahmenwerks*. Der Mißbrauch, welchen die sinnlos prunkfüchtige Zeit des Rococo mit dem feinsten Dekorationselement, dem metallischen Glanz, gemacht und womit sie ihre häufig so kunstvollen Gebilde mehr erniedrigt als gehoben hat, erstreckt sich durch die Zeiten des Louis XVI., Imperial- und Biedermeierstils bis in unsere Tage. In unseren großen Gemäldeausstellungen nimmt das Rahmenwerk aus hellem Glanzgold fast ebensoviele Raum ein, wie die bemalte Leinwand; nur hie und da tritt das Bestreben hervor, der Umrahmung mit feinerer, auf Hebung des Bildes berechneter Form auch eine bescheidenere metallische Lokalfarbe zu geben. In einer berühmten Gallerie hat man (es ist schon lange her) die guten

*) Vgl. über die Farben der regulinischen Metalle, insbesondere über Goldfarben, *Brücke* a. a. O. S. 105 und 222.

alten Rahmen aus dem 16. und 17. Jahrhundert durch jene scheulederartigen Goldrahmen ersetzt — die ersteren liegen noch heute in einer Rumpelkammer. Die unvermeidliche Reaktion geht nun wieder zu weit, wenn sie den vergoldeten Rahmen lediglich durch den schwarzen und braunen ersetzen will. Das Richtige ist vielmehr feinstes künstlerisches Zusammenstimmen: Der Rahmen soll auch farbig betrachtet die Verbindung zwischen Wand und Bild herstellen. Mit dieser höheren, der Galerie- und Ausstellungschablone entgegengesetzten Auffassung verträgt es sich sehr gut, wenn wir in besonderen Fällen die Vergoldung mit einer fastgrünen oder braunrothen Lafur versehen oder den Rahmen aus grünlich oder rothgebeiztem Holze nehmen, um den im Bilde und auf der Wand vorherrschenden entgegengesetzten Farbenautoritäten Roth bezw. Grün ein Gegengewicht zu geben — eine Praxis, welche der deutschen Gothik und Renaissance durchaus nicht fremd war.

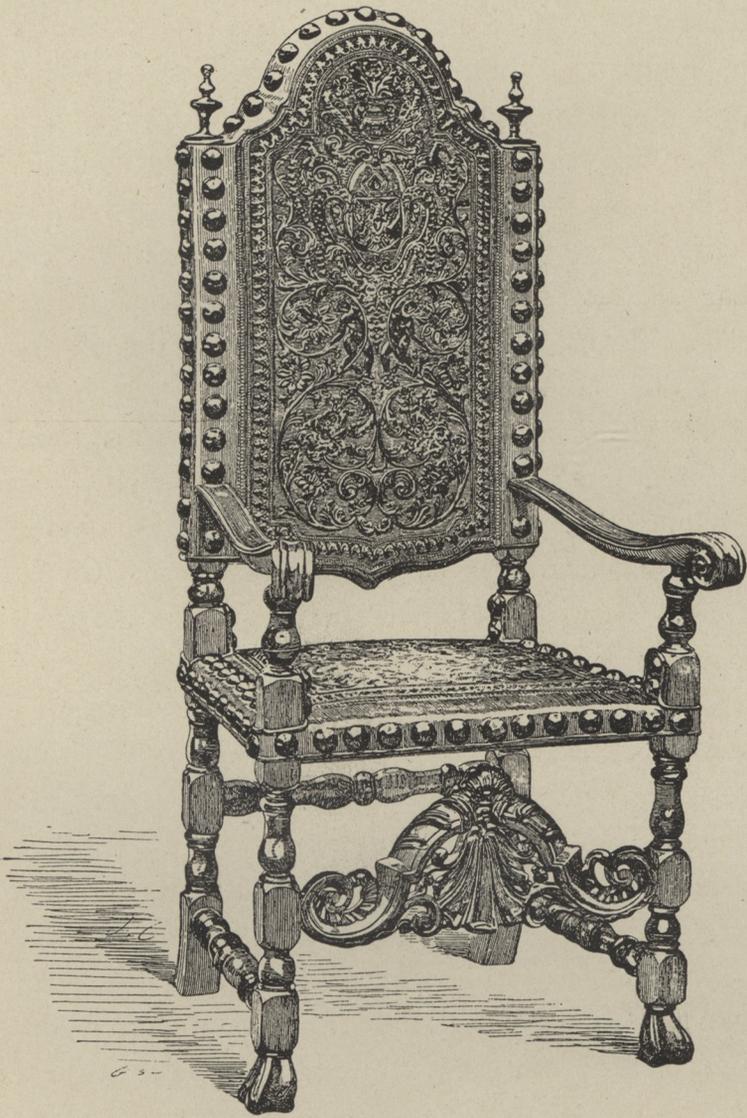
Mit der neutralen Zone ist eigentlich schon der Anfang der *Triade*, des farbigen Dreiklangs,

gegeben. Denn auch in der Dekoration gilt der weise Satz: »Aller guten Dinge sind drei« — man würde freilich besser sagen »mindestens drei«. Es genügt dem Auge nicht, sich an der einfachen Harmonie zweier Farben zu letzen. Bleiben wir zunächst bei der Dreizahl, so lassen sich sofort aus dem zwölftheiligen Farbkreis des Spektrums (S. 46) mehrere Gruppen in der Art herausnehmen, daß man zwischen je zwei Farben der Auswahl immer zwei des Kreises überspringt. Man kann diese Triaden noch immer »physiologisch« nennen, weil sich aus jeder derselben das ganze Spektrum zusammensetzt. Es sind die folgenden:

Purpur — Gelb — Cyan- (Türkisen-) Blau.
 Karminroth — Gelbgrün — Ultramarin.
 Zinnoberroth — Spangrün — Blauviolett.
 Orange — Blaugrün — Purpurviolett.

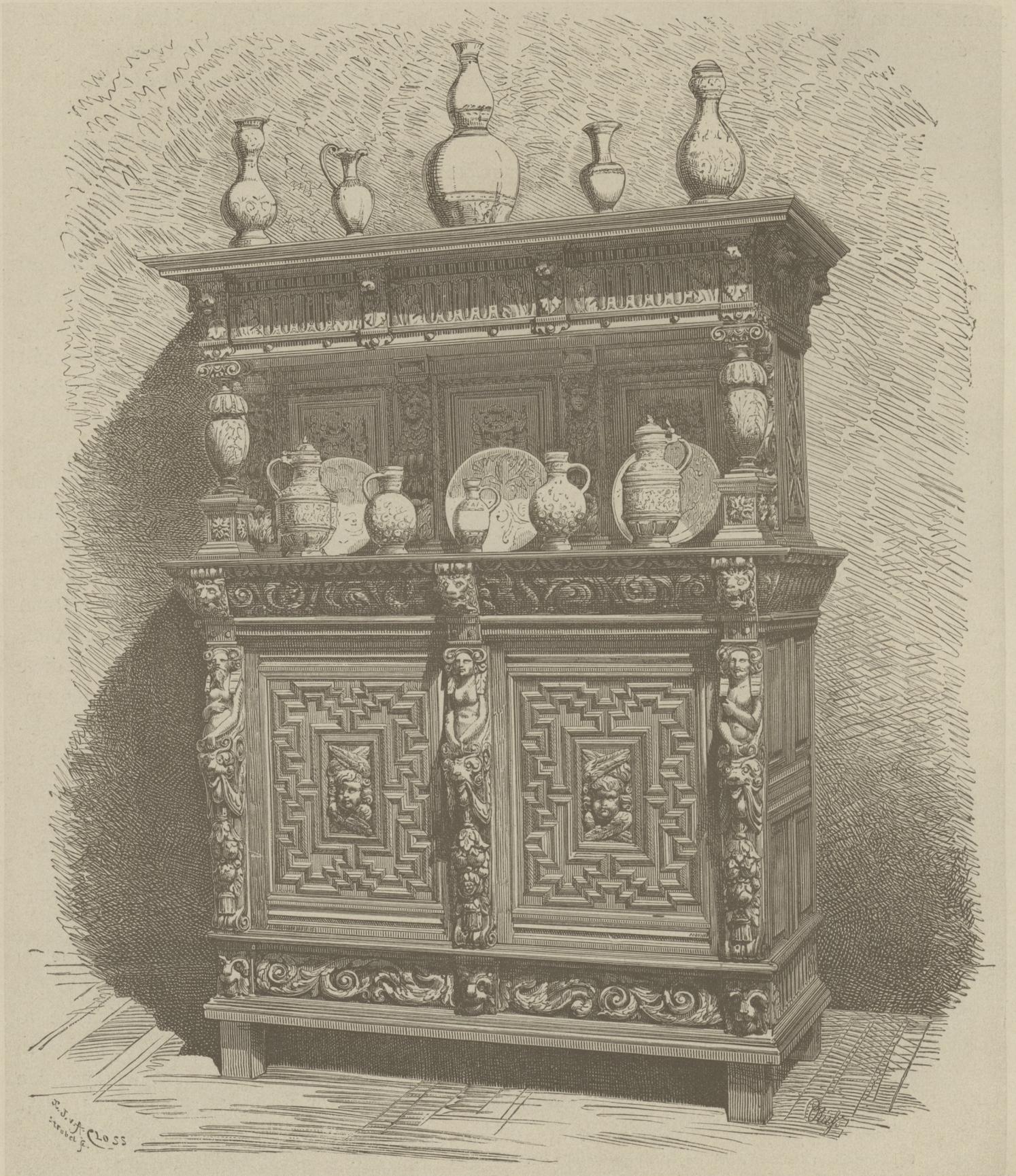
Aber auch mit den Mischungen in bräunlichen Tinten, welche ja in dem sehr mangelhaften Farbkreise nicht vertreten sind, lassen sich zahlreiche Dreieite bilden. Das Wesen der »bräunlichen Triaden«, wenn ich sie so nennen darf, besteht darin, daß den kalten Farben etwas von den warmen, den warmen etwas von den kalten mitgetheilt wird, wodurch zwar die ganze Zusammenstellung an Energie verliert, dafür aber an Milde und Innigkeit, an »Stimmung« gewinnt — das eben,

was wir an der Färbung alter Oelbilder und Gobelins, sowie alter orientalischer Teppiche so hoch schätzen, und dasselbe, was uns in der herbstlichen Landschaft so wohligh anheimelt und erwärmt. Daß auch die Farben der bräunlichen Triade*) durch neutrale Zonen vielfach verbunden, verändert



82] Spanischer Stuhl mit Ueberzug aus geprefstem Leder.
 Anfang des 17. Jahrhunderts. (Nach Jacquemart.)

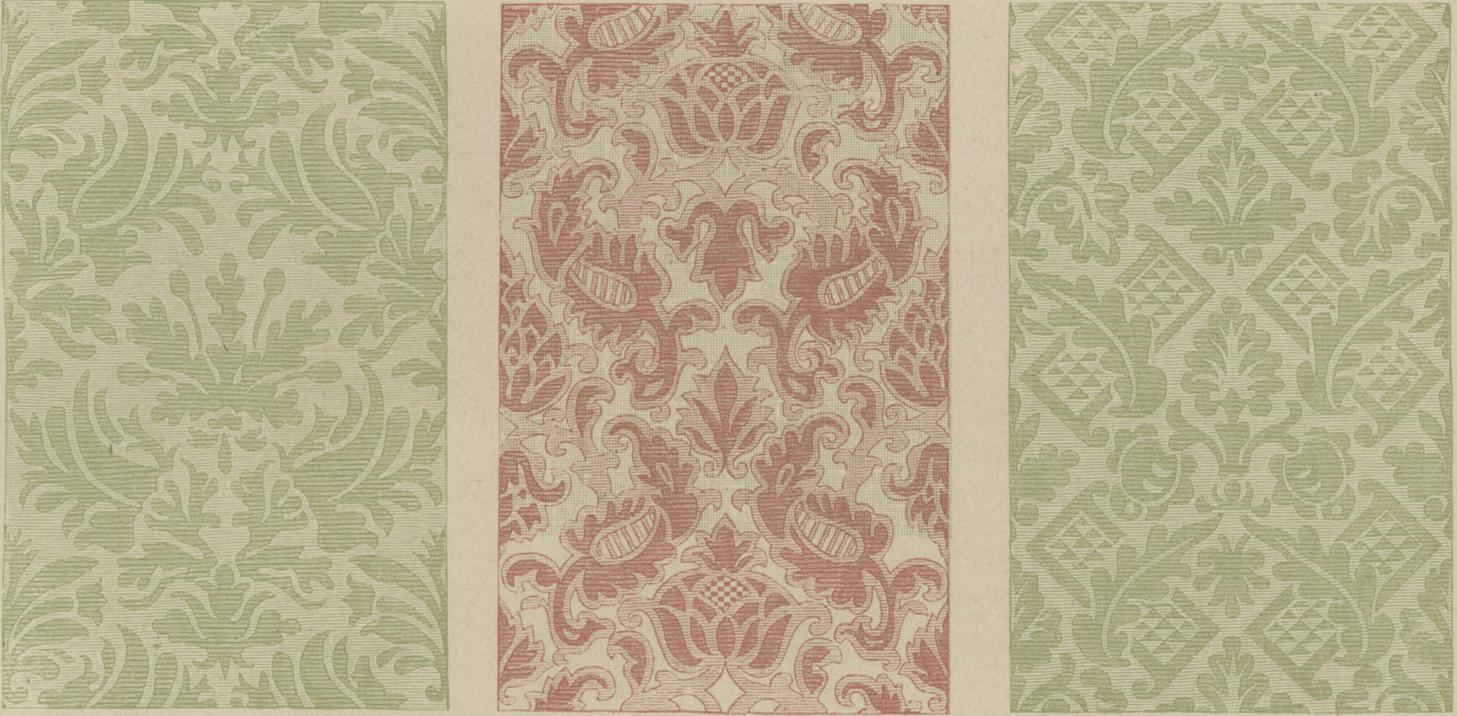
*) Als praktisches Hilfsmittel leistet der Atlas zu *Chevreul's* »Exposé« etc. (oben S. 46) noch immer leidlich gute Dienste, obschon er auf falschem Prinzip beruht. Sehr nützlich wäre eine deutsche Ausgabe des Textes, worin für jeden Farbenton zahlreiche Beispiele aus der anorganischen wie Pflanzen- und Thierwelt beigebracht sind; nur müßten den lateinischen Benennungen derselben auch die deutschen beigelegt werden.



83] Kredenzschrank aus dem 16. Jahrhundert auf Schloß Rosenbergr an der Moldau.

und gehoben werden können, ist selbstverständlich; es ist aber wohl darauf zu achten, daß in solchem Falle auch den weißen, schwarzen, goldenen etc. Konturen ein verhältnismäßig wärmerer Ton zu geben, daß die »Patina« der ganzen Dekoration auch auf sie zu übertragen ist.

Sobald die Zwischenräume im Spektrum wesentlich verkleinert werden, beginnen die von *Goethe* sehr gut mit dem Namen der »charakterlosen« bezeichneten Zusammenstellungen. Das gilt z. B. von dem Doppelpaar: »Purpurroth, Grün, Zinnoberroth, Blau.« Wenn diese und andere gleich nah oder näher verwandte Farben trotzdem als Nachbarn prächtige Wirkungen machen, so

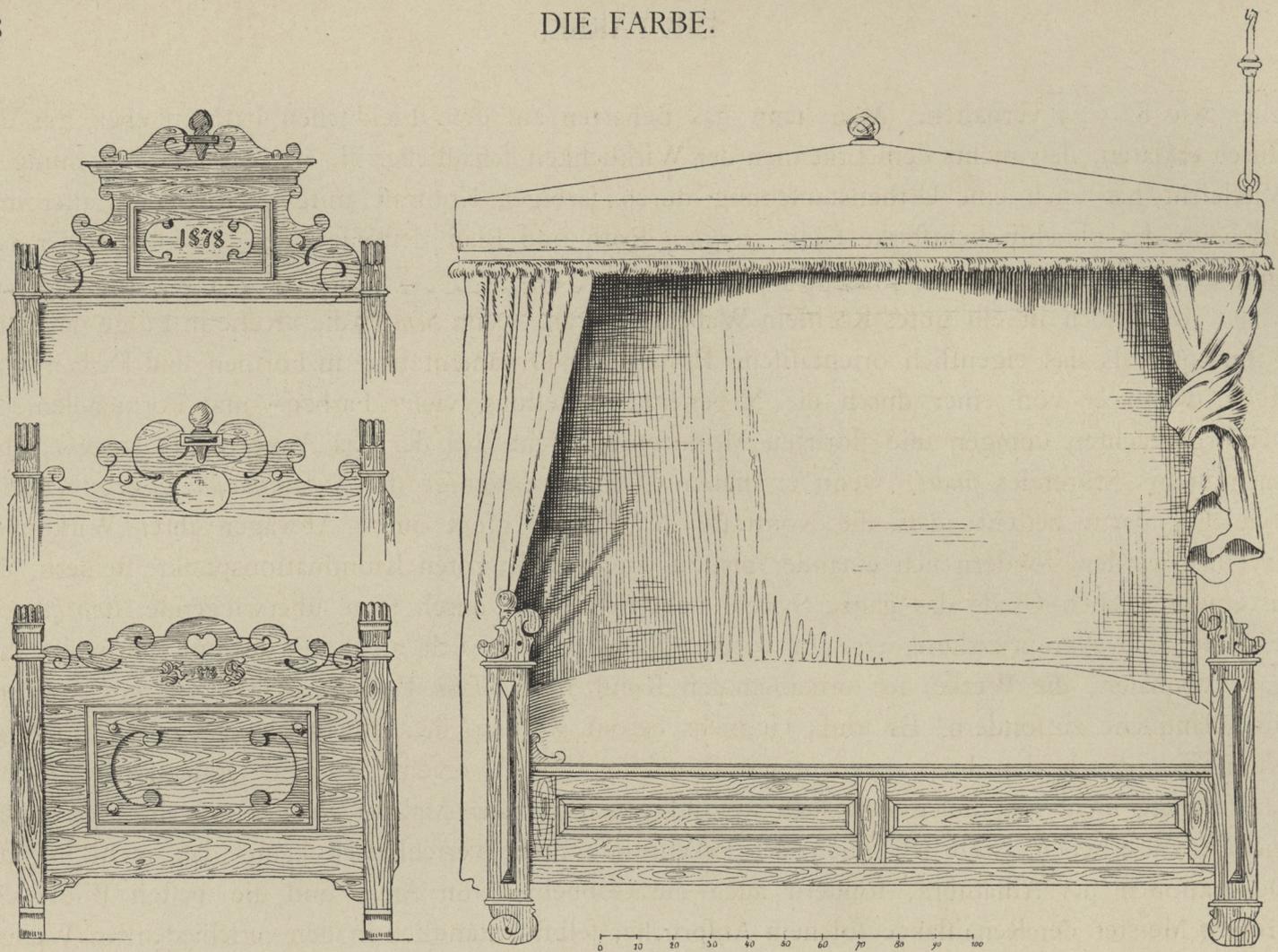


84—86] Stoffmuster aus dem kgl. bayer. Nationalmuseum in München.

ist das nur möglich bei einer fehr geschickten Verflechtung mit neutralen Zonen, nicht bloß in Form schmaler Konturen, sondern auch in Form trennender Felder. Mit gut berechneten Uebergängen kann man ja, wie uns die Orientalen lehren, die unglaublichsten Farbenzusammenstellungen riskiren; aber freilich nicht ohne großes Geschick und feine Empfindung. Namentlich dann, wenn zur Ausfüllung der neutralen Zonen die Farbengebilde der Natur selbst, z. B. in der rohen Wolle, Seide etc., verwandt werden, und wenn die polychromen Muster eine gewisse Höhe stilvoller Formvollendung erreichen, darf die Farbenwahl als nahezu unbeschränkt gelten.

Damit kommen wir zu der wichtigen Frage, wie sich die Farben *in Bezug auf ihre räumliche Ausdehnung und Anordnung* untereinander zu verhalten haben? Man kann die Antwort hierauf sowohl aus den eigenen subjektiven Empfindungen, als aus der Beschaffenheit der farbigen Dekoration aller Zeiten herleiten. Beiden Gesichtspunkten Rechnung zu tragen wird das Beste sein. Nur muß man sich davor hüten, in dieser Frage des künstlerischen Behagens allzu ängstlich nach *Formeln* zu fuchen; wer solche fuchet, der wird sie wohl finden, aber er verengert sich damit nur den Gesichtskreis und an Stelle des Schlüssels, mit dem er das Geheimniß der Kunst zu erschließen gehofft, bleibt ihm der Irrthum. So steht es auch mit den sogenannten *farbigen Aequivalenten*. Der Engländer *Field* glaubte entdeckt zu haben, daß die drei »Grundfarben« Gelb, Roth und Blau (bei gleicher Intensität) im Flächenverhältniß von 3 : 5 : 8 die einzig wahre 16theilige Harmonie darstellen; für die Zusammenstellung Orange, Purpur, Grün berechnete er hiernach das Verhältniß 8 : 13 : 11 = 32 u. f. w. Auch *Arthur Schopenhauer* hat ähnliche Zahlen zu ermitteln gesucht. Die *Field'sche* Lehre erhielt neues Ansehen durch die Zustimmung des Engländers *Owen Jones*, des Herausgebers einer fehr verdienstvollen Sammlung farbiger Ornamente aller Zeiten und Völker (1856), und dieser Autorität ist es wohl hauptsächlich zuzuschreiben, daß selbst *Gottfried Semper* *)

*) Der Letztere sagt («Stil» 2. Aufl. S. 47): »Eine Mischung von 8 mal Blau, 5 mal Roth und 3 mal Gelb gibt ein ganz neutrales Grau. Stellt man Gelb dem sekundären Violett gegenüber, so nimmt das Gelb 3 Theile ein, das Violett dagegen die übrigen 13 Theile zusammen. Dieses Violett besteht aber selbst aus 8 Theilen Roth. Kombiniert man nach dem Prinzip der gleichmäßigen Vertheilung das Roth im Gegenfatze zum Grün, so muß das Roth 5 Theile der Oberfläche einnehmen, die übrigen 11 Theile gehören dem Grün als Grund. Setzt man Grün, Blau und Violett neben einander, so darf, da das Blau in allen dreien vorkommt und ihm im Ganzen nur 8 Theile der Oberfläche gebühren, das blaue Feld = 4,



87—88] Entwürfe zu einem Bett mit Baldachin von Rud. Seitz. Ausgeführt von Seitz & Seidl in München.

sich rückhaltlos der Theorie angeschlossen hat. Dieselbe beruht auf folgenden unrichtigen Voraussetzungen: 1. das die Farben Gelb, Roth und Blau die »Grundfarben« seien; 2. das sie in Bezug auf ihr Vermögen, die Sehnerven anzuspannen und zu ermüden, sich wie 3 : 5 : 8 verhalten; 3. das die Mischung der genannten *Farben* in diesem Verhältniß ein neutrales mittleres Grau ergeben — während es in Wirklichkeit *Farbstoffe* waren, durch deren Mischung Field ein solches Resultat erreichte; 4. das ein nach dem fraglichen Rezept zusammengestelltes polychromes Muster, aus der Ferne gesehen, im Ganzen einen grauen, indifferenten Eindruck mache; 5. das es die Aufgabe der vielfarbigen Dekoration sei, bei der reichsten Abwechslung im Einzelnen doch im Ganzen eine beruhigende graue Monotonie zu erzielen; endlich 6. das diesem Ideale die Farbenvertheilung auf den besten orientalischen Mustern thatfächlich entspreche.

Von allen diesen Irrthümern ist der letzte der merkwürdigste; denn wenn wir, was an sich sehr lehrreich ist, die »Grammatik der Ornamente« von *Owen Jones*, oder den prachtvollen Atlas von *Prifse d'Avennes* über die arabische Kunst, oder eine grössere Anzahl orientalischer Teppiche und Tücher genau ansehen, so müssen wir wohl die reiche Phantasie der alten Meister des Ostens bewundern, aber von dem Prinzip der »farbigen Aequivalente« können wir dabei nicht viel entdecken. Es fällt sogar nicht schwer, mustergiltige Beispiele für die Umkehrung des ganzen Prinzips zu finden; so habe ich einen reizenden alten Teppich vor mir mit goldgelbem Grund und allerliebft stilisirten Blumen, auf dem sich Gelb, Roth und Blau in ziemlich gleicher Sättigung

das grüne Feld = $2 + 3 = 5$, das violette Feld = $2 + 5 = 7$ sein. Doch sind natürlich auch andere Verbindungen dieser drei Farben gestattet. Setzt man z. B. den blaugrünen Grund = 8 (wobei 6 Theile auf Blau und 2 Theile auf Gelb kommen mögen), so bleibt für die Muster ein Raum von 8 Theilen. Soll dieses Muster nur *eine* gemischte Farbe haben, so besteht diese aus 5 mal Roth, 1 mal Gelb und 2 mal Blau.«

eher wie 8 : 5 : 3 verhalten. Man kann das Beharren auf dem Field'schen Irrthum eben nur dadurch erklären, daß nichts dem Erkennen der Wirklichkeit schädlicher ist, als vorgefasste Meinungen. Vielleicht hat auch eine Urtheilstäufchung durch farbigen Kontrast mitgespielt; denn allerdings erscheint das ohnehin lichtstarke Gelb *zwischen* Roth und Blau desto feuriger, je kleiner der von ihm eingenommene Raum verhältnißmäßig ist.

Und doch ist ein gutes Körnlein Wahrheit daran, wenn *Semper* die »Ruhe in Folge raschster Vibration« als das eigentlich orientalische Prinzip der Ornamentation in Formen und Farben hinstellt; wenn er von einer durch die Nebeneinanderstellung vieler Farben- und Formenelemente hervorgebrachten üppigen und florirten Monotonie spricht, bei der das Auge nichts *vermisst*, aber auch nichts Störendes *findet*; wenn er diesem Prinzip dasjenige der *Subordination* gegenüberstellt, »welches darin besteht, daß die Kontraste der Farben nicht durch Abwägen ihrer Wirkungen nivellirt werden, sondern sich einander bis zu einem bestimmten Kulminationspunkte steigern, der in einem solchen Grade das ganze System beherrscht, daß durch seine überwiegende *Autorität* die Einheit der Gesamtwirkung erreicht wird«. Nur darf man sich nicht mit der unfruchtbaren Aufgabe abquälen, die Werke der ornamentalen Kunst nach *diesen* Prinzipien etwa in morgen- und abendländische zu sondern! Es muß vielmehr betont werden, daß eigentlich *jedes* gute vielfarbige Kunstwerk die beiden hier angedeuteten Prinzipien bis zu einem gewissen Grade *vereinigen* soll. Ja ich stehe nicht an, diesen Anspruch sowohl gegenüber der Malerei als der polychromen Ornamentik zu erheben, weil ich mich der Erkenntniß nicht verschließen kann, daß nicht nur die Dekorationen der Alhambra, sondern auch die Gobelins von Arras und die besten Bilder der großen Meister der Renaissance solchem Anspruche, selbstverständlich in den verschiedensten Weisen, gerecht werden.

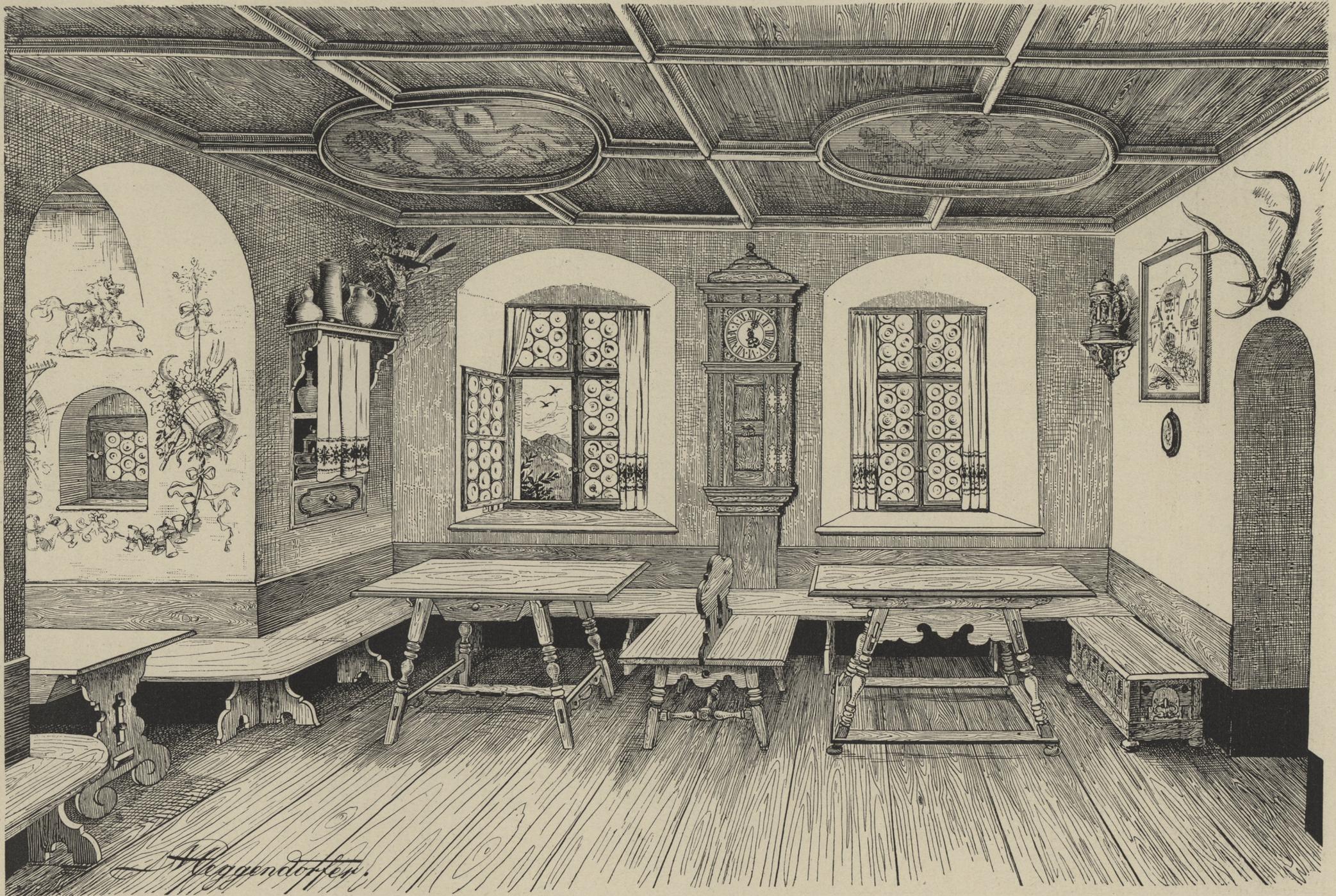
Und steht dies nicht im Einklang mit unserem eigenen, durch Uebung gesteigerten und verfeinerten natürlichen Bedürfnis? Das kräftige Auge will keine »Monotonie«, auch dann nicht, wenn diese in denkbar buntestem Kleide dargeboten wird; Gleichmacherei und Aufhebung der Gegenätze sind ihm unleidlich, es verlangt nach Veränderung und anregender Beschäftigung, selbst nach Aufregung und einseitiger Ermüdung. Gerade die Orientalen haben es trefflich verstanden, diese Forderungen zu erfüllen. Es ist ja richtig, sie haben von den »üppigen und florirten« Mustern, wie überhaupt von der Polychromie einen viel umfassenderen Gebrauch gemacht, als die Völker des Westens. Der Grund liegt wohl hauptsächlich einerseits in dem instinktiven Bestreben, die sonnige Einförmigkeit ihrer Natur durch reichere Farbenspiele zu überbieten, und andererseits in der eigenartigen Entwicklung ihrer Ornamentik. Den Anhängern des Islam war es verboten, die Gestalten von Menschen und Thieren zum Gegenstande bildlicher Darstellungen zu machen, ein Verbot, das zwar mehrfach auch schon in der Blüthezeit mohamedanischer Kunst (namentlich von den Perfern) übertreten wurde, im Ganzen aber doch bewirkte, daß die geometrischen, kalligraphischen und pflanzlichen Ornamente, also gerade die für vielfarbige Behandlung besonders geeigneten Formen, eine erstaunlich virtuose Ausbildung erfuhren. Von dieser höchst interessanten Entwicklung und ihren Beziehungen zur Kunst des Westens, insbesondere zur deutschen Renaissance, wird noch später die Rede sein; an dieser Stelle soll nur betont werden, daß auch die farbige Dekoration des Ostens, *als Ganzes* betrachtet, so wenig der »überwiegenden Autoritäten« entbehrt, wie jene des Westens. Wir können uns dies sofort klar machen, wenn wir in einem größeren Zimmer einige der zierlichen kleinen Teppiche nebeneinander ausbreiten, die uns noch heute der Orient liefert. Selten, daß wir deren zwei oder mehrere beisammen sehen, welche denselben Charakter in Form und Farbe an sich tragen; lassen wir den Blick vom einen zum andern schweifen, so werden wir gerade durch den Wechsel der farbigen Grundstimmungen froh bewegt. Und ähnlich verhält es sich bei den Dekorationen der orientalischen Wohnräume und Hausfacades, der Moscheen und Paläste. Was Einigen hier als Monotonie erscheint, das ist doch wohl nur Folge



89] Zimmer im ehemaligen Seidenhof zu Zürich.

der Herrschaft, welche die arabische Logik selbst über die gewagtesten Farbenzusammenstellungen auszuüben vermag. So siegreich über die Farbe, wie das abstrakt-logische Ornament des Ostens, kann sich das malerisch-realistische Ornament des Abendlandes niemals erweisen, weil schon die bloße Andeutung der Wirklichkeit zur Beschränkung in der Farbenwahl zwingt.

So wichtig also selbstverständlich in jedem einzelnen Falle die Frage ist, *welche Farben* man zur Erzielung einer dekorativen Wirkung wählen soll, und so zweifellos hierbei Alles von der *räumlichen Vertheilung* abhängt, so lassen sich doch mathematische Formeln dafür weder geben noch rechtfertigen. Wohl aber kann man einige Regeln aufstellen, welche als Ausfluß unserer physiologischen und ästhetischen Einsicht gewissermaßen den logischen »*Stil der Farbe*« bilden, und welche unabhängig vom persönlichen Geschmack und von dem Farbensinn der verschiedenen Zeiten und Völker einfach Sache des gefunden Menschenverstandes sind; — und zweitens kann man der farbigen Dekoration, der äußeren sowohl als der inneren, den Anspruch auf ein gewisses *landsmannschaftliches oder nationales Gepräge* zuerkennen. Denn wenn wir auch die Behauptung von der theilweisen Farbenblindheit der alten Hellenen in das Reich der philologischen Märchen verweisen dürfen, so muß doch anerkannt werden, daß die Farbenempfindungen bei Völkern wie Individuen zum großen Theile ein Ergebnis der Gewöhnung und Ausbildung sind. Auf den sonnenverbrannten Wüstensohn macht das spärliche Grün der Oase einen feierlichen, freudig erregenden Eindruck; ein deutscher Forstwart wird von solcher Erregung nicht viel verspüren, aber seinem Auge ist das grüne Licht ebenso zum Bedürfnis geworden, wie dem Auge des Arabers die gelben und röthlichen Lichter der baumlosen südlichen Landschaft. Dankbar nehmen wir an, was uns der Orient in seiner reichen vielfarbigen Kunst darbietet, aber dem *Ganzen* unserer farbigen Dekoration dürfen und sollen wir den Stempel unserer heimathlichen Natur aufdrücken. Klingt es doch wie ein Lobgesang auf die deutsche Farbe, was *Victor Scheffel* den aus dem Kreuzzuge kampfmüde in sein geliebtes Thüringer Land heimkehrenden *Biterolf* fingen läßt:



90] Wirtschaftsstube, nach einem Zimmer im Wirthshaus zu Reichertshausen bei Pfaffenhofen.

Im heiligen Land, im Wüstenland
Bin ich zu Feld gelegen
Und kehre sonnenbraungebrannt
Zu heimischen Gehegen:
Nun erst, mein alter Heimathwald,
Weiß ich dich ganz zu schätzen,
Mich deiner dunklen Prachtgestalt
Tagtäglich neu zu letzen.

Ich sah die Ebne Esdrelon,
Der Aquäduce Bogen,
Und sah in rauschender Fächerkron'
Den Palmenhain erwogen.
Fern sei, folch adlig schlank Gehölz
Dem Sarazen zu neiden;
Ich mußte um den Trunk des Quells
Mit sieben Heiden streiten.

Noch auf und ab am Infelsberg
Manch waidlich Jagdlied singen,
Und so mein Forstmanntagewerk
Treu, wie sich's ziemt, vollbringen.
Klopft dann der Oberforstherr Tod
An meine Kemenaten,
Sein Klopfen wird mir nicht zu Noth
Und ewiger Pein gerathen.

Ich hab' viel giftigen Schmack und Ruch
Auf Syriens Feld erlitten;
Wie anders schmeckt ein voller Zug
Der Luft in Harzwaldmitten!
Wer einmal diesen Jungbrunn fand,
Der schöpft aus keinem andern;
Thüringer Wald, Thüringer Land,
Nur hier mag ich noch wandern!

Will je, der Meerfahrt Rest, an mir
Ein Wüstenpesthauch zehren,
Such ich im Nadelholz Quartier
Ihn siegreich abzuwehren:
Denn das ist deutschen Waldes Kraft,
Dafs er kein Siechthum leidet
Und alles, was gebrechenhaft,
Aus Leib und Seele scheidet.

Dafs ich wieder singen und jauchzen kann,
Dafs alle Lieder gerathen,
Verdank ich nur dem Streifen im Tann,
Den stillen Hochwaldpfaden:
Aus schwarzem Buch erlernst Du's nicht,
Auch nicht mit Kopferdrehen:
O Tannengrün, o Sonnenlicht,
O freie Luft der Höhen!

Mein Kreuzfahrtschild hangt im Geäst,
Kriegsruhmes gern ich darbe,
Ich schliesse meiner Tage Rest
Als Mann der grünen Farbe.
Noch möcht ich pflegen manchen Baum
Den Enkeln einst zum Schatten,
Noch roden manchen wüsten Raum
Zu Wald und Wiesenmatten;

Näht mich in eine Hirschhaut ein
Im grünen Sonntagkleide,
Das Jagdhorn von Weisselfenbein,
Den Spiefs legt mir zur Seite:
Verschließst die Berggruft mit dem Schild,
Deckt sie mit Moos und Rasen,
Ich hoff' von dort einst Wald und Wild
Zur frohen Urftend zu blasen.

Ob es uns noch einmal beschieden sein wird, mit dem Abglanz dieser uraltdutschen Farbenherrlichkeit unsere häusliche Kunst zu verklären? Wäre wirklich dem Volke, dessen Kindheit noch immer vom strahlenden Weihnachtsbaum vergoldet ist, die Gabe verfaßt, in seinen Winterquartieren liebevoll nachzubilden, was die heimischen Gehege heute wie vor tausend Jahren an farbigen Wonnen offenbaren?

Nach dieser Abschweifung in das Reich der Dichtung wollen wir auf dem Wege der trockenen Unterfuchung weitergehen. Nach Allem, was wir bisher besprochen, muß eine verständige Innendekoration sich ebenso von monotoner Einfarbigkeit wie von verwirrender Buntfcheckigkeit fern halten. Wer da meint, er verübe etwas vornehm Stilvolles, wenn er ängstlich die gleichfarbigen Stoffe für Tapeten, Möbel und Vorhänge seines Zimmers zusammensucht, der geht in der Irre. Er hat einmal etwas von »Harmonie« in der Farbe gehört, ohne ernstlich nachzudenken, was damit gemeint sein könnte. Die Einfarbigkeit oder Isochromie, über einen ganzen in sich abgeschlossenen Wohnraum ausgebreitet, ist um so verkehrter, je mehr der Bewohner gerade auf diesen einen Raum angewiesen ist. Eher rechtfertigen läßt sie sich dann, wenn man eine ganze Reihe von Räumen jeden in einer anderen Farbenautorität dekorieren kann. Stellen wir uns eine lange Flucht von Prachtgemächern in einem Fürstenschlosse vor, welche Nachts von tausend Flammen erleuchtet und von tausend strahlenden Uniformen bevölkert sind, so können wir beim flüchtigen Durchwandern des blauen, des gelben, des rothen, des grünen Zimmers etc. bis zum »weißen Saal« wohl einen angenehmen Farbenrausch bekommen. Jeder Raum für sich bildet eine Analogie zu dem Innern des goldenen Bechers, auch hier wird die einheitliche Lokalfarbe durch zahllose Reflexe des gleichfarbigen Lichtes zur größten Innigkeit gesteigert. Das spätere 17. und mehr noch das 18. Jahrhundert haben diese fürstliche Dekorationskunst zur höchsten Entfaltung gebracht; mit allen denkbaren Feinheiten sehen wir hier Spiegel, Glanzgold und Glanzsilber, Kryftalle, Porzellan, Atlastapeten, gewichste Fußböden, Lackfarben, Malerei und Stuckatur zur Erreichung bestrickender isochromer Effekte zusammenwirken, Alles berechnet auf verschwenderische künstliche Beleuchtung, auf überreiche Toiletten, auf lebende Büsten mit strahlendem Brillantschmuck. Bei der Nachahmung dieser Dekorationsweise in betcheideneren Verhältnissen wird sehr häufig übersehen,



91] Deutscher Stuhl, Anfang des 17. Jahrh.

dafs ihr innerstes Wesen auf grofsartige fürstliche und festliche Prachtentfaltung gerichtet ist und dafs ihre Erfolge gerade auf dem mehrfachen Wechsel der Szene und der räumlich abgeschlossenen einfarbigen Grundstimmungen beruhen, also auf Bedingungen, welche das bürgerliche Haus nicht erfüllen kann. Es ist hier nicht der Ort, näher auf die farbige Dekoration jener Prunkstühle einzugehen; aber schon diese wenigen Erwägungen machen uns klar, warum wir uns mit den unläugbar reizenden und liebenswürdigen Grazien des Rococo nicht allzu lange in demselben Raume wohl fühlen; sie selber treiben uns kosend hinaus, um uns an der Schwelle des nächsten Gemaches mit neuem Zauber zu umgarnen.

Bietet also die vollkommene Isochromie in unserem deutschen Zimmer — auch im Arbeitszimmer des Fürsten — keine dauernde Befriedigung, so können wir doch nicht

umhin, gewissen gröfseren Partien der Dekoration einen einfarbigen Charakter zu verleihen. Während am Fußboden wie an der Decke, über welche der Blick nur flüchtig hinstreift, sehr wohl eine reiche Buntfarbigkeit (Poikilochromie) erträglich ist, sucht unser Auge beim geraden Ausblick in der Gesichtshöhe ruhigere Eindrücke. Ich glaube nun, dafs sich in der Art, wie man *diesem* Bedürfnisse am Besten gerecht wird, die Nationalität der häuslichen Kunst deutlich aussprechen läfst. Indem wir der deutschen Herbstlandschaft in der Zeit der Weinlese ihre warmen, saftvollen Farbenstimmungen entlehnen, schaffen wir sowohl unserem Gemüthe als unserem sinnlichen Auge Befriedigung. Es sind namentlich die *braunen*, *bräunlich-rothen* und *grünen*, die *grünlich-* und *bräunlich-gelben* und endlich die *gelblich-weißen* Töne, lauter Mischfarben, in denen die »warmen«, d. h. hier die erregenden Strahlen überwiegend vertreten sind. So unbefränkt auch die Farbenwahl für sehr kleine Felder des Gesichtskreises ist, so beschränkt ist sie für den Schmuck der grofsen Wandflächen, selbst für den Stoffüberzug eines Stuhles oder eines Divans. Bevor wir aber auf die Verwendbarkeit der einzelnen Farben näher eingehen, mufs noch das *allgemeine Gesetz* erörtert werden, welchem alle und jede einfarbige Dekoration unterworfen ist.

Unser Auge hat das Bedürfnis, den Blick jederzeit auf einen bestimmten Punkt zu fixiren, selbst dann, wenn wir gar nichts Bestimmtes erkennen wollen, wenn wir »in's Blaue sehen«. Ob nun gleich das Himmelsgewölbe mit feinen wunderbaren, jeder farbigen Nachbildung spottenden Lichtreflexen uns geheimnisvoll anzieht — sobald dem im Unendlichen irrenden Blick die Gestalt eines kreisenden Sperbers oder einer Schwalbe begegnet, folgt er ihr unwillkürlich nach. Was aber dem Firmament oder seinem Spiegelbild im windstillen See so unergründlichen Zauber verleiht, nämlich die halb stereoskopisch-sinnliche, halb intellektuelle Empfindung der Tiefe, das mufs jeder künstlichen Einfarbigkeit fehlen, und wenn uns ja eine solche auf gröfserer Fläche geboten wird, ohne dafs der Blick seine festen Ruhepunkte findet, so beschleicht uns eine Art *horror vacui*, ein Abscheu vor der Leere. Das einfarbige Flächenkolorit ist daher beunruhigend, armselig, todt, traurig, überhaupt *stillos*; um es geniefsbar zu machen, müssen wir es durch Merkmale unterbrechen und beleben. Haben wir vorhin im *Kontur* das beruhigende Element der vielfarbigen Dekoration kennen gelernt, so tritt uns nun ein ganz analoges Erfordernis für die einfarbige Dekoration entgegen. Wo diese beiden fehlen, kann von farbiger »Kunst« nicht die Rede sein.

Die Unterbrechungen der einfarbigen Flächenerscheinung können nun hervorgebracht sein durch plastische oder durch graphische Hülfsmittel; sie können dem Körper des einfarbigen Gegenstandes organisch eingefügt oder nur gelegentlich angepaßt sein; sie können mit ihm denselben



92] Deutscher Schrank vom Jahre 1607. Eigenthum der Familie des Herrn Direktors v. Kreling.

farbigen Charakter theilen oder aber andere Elemente in die Einfarbigkeit hineintragen. Dem dekorationskundigen Leser wird es leicht fallen, für alle dreißig oder mehr Möglichkeiten dieses Systems Beispiele genug zu finden; aber freilich wird er sich auch mancher Beispiele der Verkehrtheit und Geschmacklosigkeit erinnern. Denn eine jede Art von farbiger Unterbrechung hat ihren eigenen Stil: die Falte, das Relief, die Tektonik, die Inkrustation, die Intarfia, das isochrome und das polychrome Flächenmuster, die Malerei etc. — alle diese Dekorationsmittel haben ihre aus Mittel und Zweck mit Nothwendigkeit sich ergebende Logik. Eine kurze Klarstellung der hier in Betracht kommenden wichtigsten Prinzipien wird uns später manchen umständlichen Beweis von Fall zu Fall ersparen; wie es sich denn überhaupt als sehr nützlich erweist, die wechselnden Launen des Geschmackes durch feste Grundfätze auf ihren rechtmäßigen Spielraum einzuschränken. Die Aufgaben der Dekoration werden dadurch zwar etwas ernster und schwieriger, aber auch lohnender, und wir retten sie aus dem Bereiche der Mode in dasjenige der stilvollen Kunst.



93] Velour-Tapete von Palin in Paris, in halber Gröfse (Imitation eines Stoffes, Ende des XVI. Jahrhunderts).

Rein physiologisch betrachtet, wird die Forderung der farbigen Unterbrechung schon durch die kleinsten wahrnehmbaren Bilder *) erfüllt, d. h. sobald wir unsere beiden Augen auf bestimmte Punkte fest »einstellen«, unsere beiden Blicke zu einem einzigen vereinigen können. Da aber die Erkennbarkeit jedes Bildes von einer gewissen Nähe abhängt und wir doch im Wohnraume die Ansicht unserer Umgebung häufig wechseln, so verlangt die Dekoration ein auf die verschiedenen Entfernungsmöglichkeiten berechnetes System. Wenn wir am gedeckten Tische sitzen, so bietet schon das einfache grobe Gewebe des weissen Leinentuchs dem Auge farbige Unterbrechungen genug dar; sobald wir uns soweit entfernen, dafs wir Kette und Schufs des Gewebes nicht mehr erkennen können, gleichwohl aber die Fläche des Tuches noch immer einen grossen Theil unseres Sehfeldes einnimmt, so brauchen wir Unterbrechungen von stärkerer Zeichnung, sei es in Form von allerlei Tischgeräth oder — wenn das weisse Tuch selbstständig dekorativ wirken soll — von eingewebten Mustern, Stickereien etc. Aehnlich bei der weissen Wandfläche, die nur dann recht »stilvoll« ist, wenn sie nicht allein für die entferntere Ansicht plastisch oder malerisch unterbrochen ist, sondern auch bei nächster Betrachtung im rohen Kalkbewurf oder sandigen Anstrich dem irrenden Blicke kleinste Ruhepunkte gönnt.

Es ist also ein dekoratives Gesetz, dafs alle gröfseren einfarbigen Flächen, welche wir in der Nähe zu betrachten in die Lage kommen, eine gewisse raue Erscheinung oder, wenn sie körperlich glatt sind, eine belebende Zeichnung haben. Und zwar bedient sich die edlere Dekorkunst zur Erzeugung dieser farbigen Unterbrechungen ersten Grades mit Vorliebe der natürlichen Gebilde, wie sie uns in den Geweben aus Wolle, Flachs und Seide, in den Jahresringen, Markstrahlen und Mafern des Holzes, in den Unebenheiten des rohen Mörtelbewurfs, in den Adern

*) Eingehend behandelt bei *Helmholtz* a. a. S. 215—218 und 841.



94] Zuckerdose mit Zange, Löffel und Dessertmesser; 95] Weinkühler, entworfen von Herm. Kellner.

des Marmors u. f. w. entgegneten. Da aber, wo diese natürlichen Mittel durch künstliche ersetzt werden, muß auch die Erscheinung der ersteren möglichst angestrebt werden, so zwar, daß die isochrome Papiertapete das Aussehen des Gewebes (am besten durch die gerippten und Velourtapeten erreicht), der Holzanstrich die natürliche Zeichnung des Holzes erhält u. f. w. Diese Andeutungen werden genügen, um den Grund zu erklären, warum z. B. die fatinirten Unitapeten, ferner die mit deckenden Oel- oder Leimfarben überzogenen Thüren, Möbel und Fußböden, die spiegelglatten weißen Oefen u. f. w. schlechterdings keine Berechtigung in einem Zimmer haben, welches im Sinne der guten Renaissance als stilvoll gelten soll.

Nun die farbigen Unterbrechungen zweiten und dritten Grades! Was ich damit meine und wie ich mir diese verschiedenen Grade zu einem System verbunden denke, wird sich am leichtesten an einem Beispiel erweisen. Wir haben einen vierthürigen Buffetschrank vor uns, dessen farbige Grundstimmung Goldbraun ist. In nächster Betrachtung wird das Auge durch die Mafern und Spiegel der mit deutscher und ungarischer Esche furnirten Füllungen in Anspruch genommen; wir treten einen oder zwei Schritte weiter weg und nun heben sich die einzelnen, durch eingefügte Adern, durch zierliche Leisten und Gesimse getrennten Felder in wohlthuenden Farbenunterschieden ab, eingelegte und aufgelegte Ornamente kommen in ihrem Zusammenhang zur Geltung; stellen wir uns an der entgegengesetzten Wand des Zimmers auf: die natürliche Zeichnung des Holzes ist kaum noch erkennbar, aber auch die kleinere Ornamentik tritt zurück und weicht dem Eindrucke, den der ganze tektonische Bau des Möbels mit den Lichtern und Schatten feiner senk- und waagrechten Eintheilungen, mit feinen durchlaufenden Gesimsen und kräftigen Säulen auf uns macht. Wir sehen also, wie hier auf einem großen Gesichtsfelde von gleichfarbiger Grundstimmung verschiedene Autoritäten farbiger Unterbrechung einander ablösen: wir mögen uns dazu stellen, wie wir wollen, immer finden wir Harmonie der Theile, hervorgebracht durch weise Unterordnung des Kleinen unter das Große. Und man wähne doch ja nicht, daß es sich hier in erster Linie um die Form, nicht um die Farbe handle: die edelste Form wird zu Schanden gemacht, wenn das, was untergeordnet bleiben soll, sich farblich unbescheiden hervordrängt, aus dem ihm gegebenen Rahmen austritt.

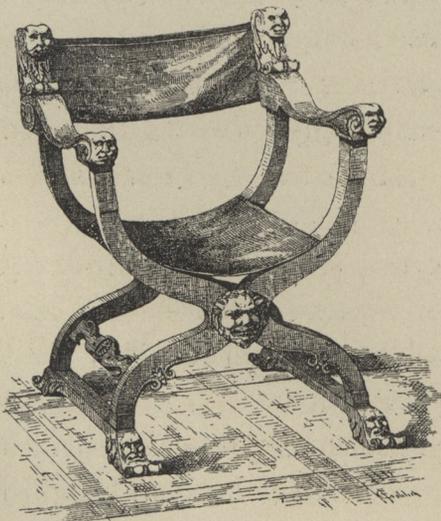
Analog dem angeführten Beispiele läßt sich für jede isochrome Dekoration das richtige Maß finden. Es ist klar, daß das regelmässig wiederkehrende Muster einer Wandbekleidung farblich nicht allzu anspruchsvoll erscheinen darf, wenn auf deren Grunde andere Gegenstände, wie Oelbilder, Gefäße, Majolikafschalen, Hirschgeweihe u. dgl. farbige Unterbrechungen höherer Ordnung bilden sollen. Umgekehrt ist es ebenso sinnlos, wenn auf einem Gobelin mit zusammenhängender, breiter bildlicher Darstellung, welcher also alle Autoritäten der farbigen Unterbrechung an sich vereinigt, noch andere dekorative Gegenstände angebracht werden. Ferner: handelt es sich darum, die *Falte*, eines der wirkungsvollsten Dekorationselemente, zur vollen Geltung zu bringen, so darf

man dazu nicht einen Stoff mit anspruchsvoller Musterung verwenden, durch welche die schöne plastische Erscheinung des Faltenwurfes selbst gestört oder gar aufgehoben wird. Das Nonplus-ultra von Verkehrtheit dieser Art war jüngst auf einer internationalen Ausstellung zu sehen, wo man die farbenreichsten Gobelins zu riesigen Portièren verwandt hatte, aus deren Falten die Köpfe, Arme und Beine der Figuren des gewebten Bildes in jämmerlicher Entstellung hervorschauten. Genügt zur Belebung der Flächenzüge, welche die Falte darbietet, nicht ein einfarbiges glattes oder plüschartiges Gewebe, so verwendet man am besten ein konfuses, d. h. unregelmäßiges farbiges Muster; unter den regelmäßigen Mustern aber verdienen in solchem Falle die geometrischen den Vorzug vor denjenigen mit Figuren aus der Pflanzen- und Thierwelt, die letzteren seien denn von allem Realismus frei. Der Grad des Anklanges an die Natur, welchen wir einem Muster geben, ist hiebei ausschlaggebend: so gut jene streng stilisirten (gewissermaßen entnaturalisirten, abgetödteten) Pflanzenornamente byzantinischer, arabischer und gothischer Sammet- und Brokatstoffe nicht nur für untergeordnete Flächendekoration, sondern selbst für die Falte sich eignen, so wenig trifft dies bei den realistischen Ornamenten der Renaissance zu, welche immer als Schmuck für sich gelten wollen und daher am vortheilhaftesten in der Plastik und Intarsia, sowie in der übergeordneten malerischen Ausschmückung der Wände und Decken, niemals aber in der Falte oder als Hintergrund am Platze sind.

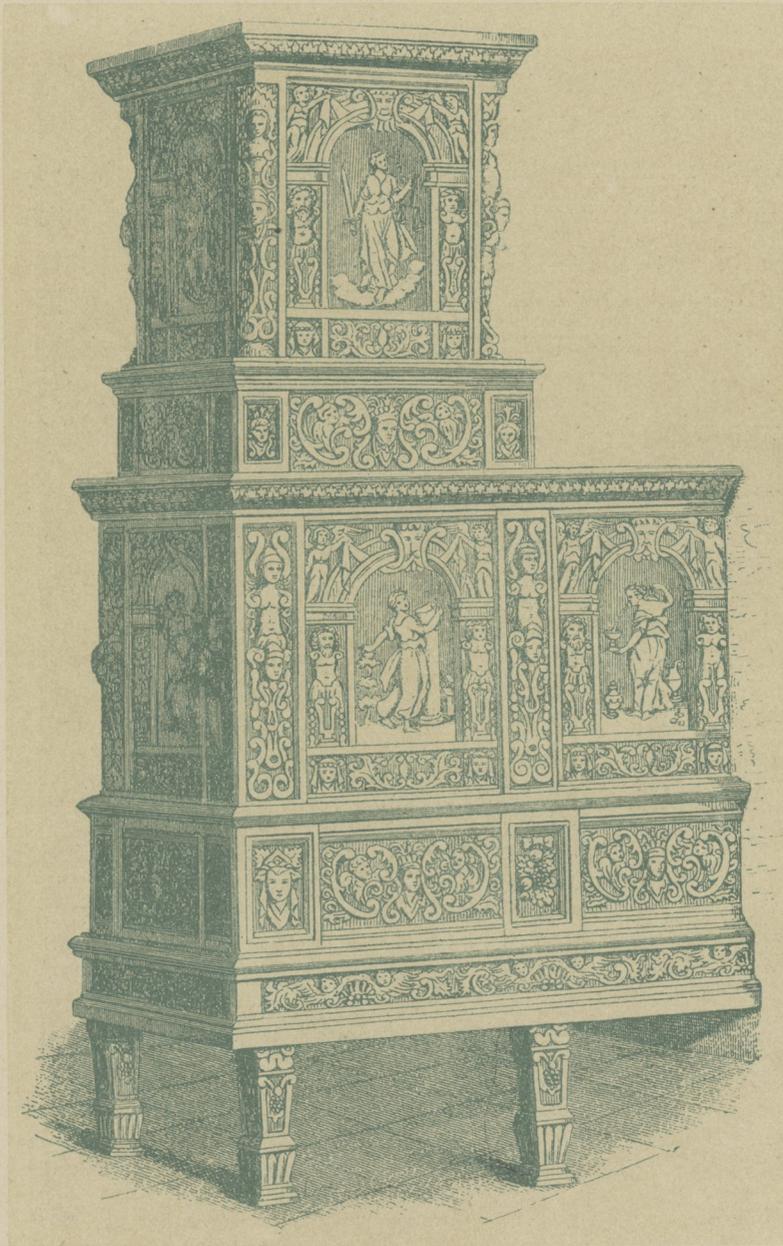
Diese feineren Unterscheidungen ergeben sich übrigens nicht mehr ausschließlich aus farbenphysiologischen, sondern auch aus ästhetischen Gründen. Es widerstrebt unserer Empfindung des Schönen, etwas Lebendiges oder lebend Gedachtes verstümmelt zu sehen — wäre es auch nur ein üppig schwungvolles Akanthusblatt. Ueberhaupt spielen in diesen Fragen mancherlei unwillkürliche Urtheilsbildungen mit, von denen sich die meisten Menschen keine genaue Rechenschaft geben. So ist denn das Verlangen nach farbigen Unterbrechungen, sowohl in Bezug auf deren Menge und Anordnung als Erregungskraft, sehr wesentlich auch von der Bestimmung des Raumes abhängig. In einer hochgewölbten Vorhalle, welche wir in der Regel rasch durchschreiten, oder in einer Klostertrinkstube, wo wir das edle Nafs mit dem ungewöhnlichen Beigeschmack der Weltentfagung zu schlürfen lieben, braucht und sucht das Auge keine lebhafte Beschäftigung; eine solche ist, als Mittel zur Zeitabkürzung, viel eher in den Wartefälen der Bahnhöfe, Gerichtspaläste und Kaffeehäuser am Platze. Man denke an die verschiedenen dekorativen Charaktere der katholischen und protestantischen Kirchen, in denen sich zugleich das Wesen der beiden Konfessionen ausdrückt. Einen schlagenden Beleg aber dafür, daß auch die *Richtung* der farbigen Unterbrechungen durch feelische Beziehungen beeinflusst wird, finden wir in der Struktur des gothischen Kirchenbaues: hier wird der Blick genöthigt, an den Strebepfeilern, Fialen und Spitzbogen nach Oben zu gleiten,

»von wannen der Herr kommen wird zu richten die Lebenden und die Todten.« So kann man wohl sagen, der scheidelrechte Aufblick gehöre dem Glauben und der Hoffnung, der waagerechte Ausblick, in welchem wir mehr auf menschliche und irdische Dinge geleitet werden, der Liebe und Freude — nur Trauer und Reue senken den Blick zu Boden oder verschließen das Auge.

Von großer Wichtigkeit ist nun das *farbige Zusammenstimmen* der Unterbrechungen mit dem Grunde. Die Natur erreicht die Veröhnung farbiger Gegensätze oft in bezaubernder Weise durch gewisse Beleuchtungen, z. B. bei Sonnenauf- und Untergang, vor oder nach einem Gewitter u. f. w. Wir haben dann wohl den Eindruck, als ob wir die Welt durch ein roth, gelb oder violett gefärbtes Glas betrachteten. Aehnlich sind die Wirkungen des



96] Stuhl, aus Nufsbaumholz, deutsche Renaissance. Original im b. Nationalmuseum.



97] Grünglasirter Ofen, deutsche Spätrenaissance.
Imitirt von der Fleischmann'schen Kunsthandlung in Nürnberg.

stark gelben Lampenlichts, wodurch manche Zimmer, welche bei Tageslicht unschöne Farben-Zusammenstellungen zeigen, bei abendlicher Beleuchtung sich sehr vorthellhaft ausnehmen. Theaterkoulissen, Ballfäle etc. sind ja geradezu auf künstliches Licht berechnet. Oelbildern kann man durch eine allgemeine bräunliche Lasur eine gewisse harmonische Patina geben, den sogenannten »Gallerieton«, mit welchem man früher aus antiquarischem Unverstand leider so viele alte Meisterwerke überzogen und verdorben hat, um sie noch älter und ehrwürdiger erscheinen zu lassen, als sie schon waren. Der Künstler und Dekorateur, welcher seine Schöpfungen so hinstellt, wie sie bei Tage gesehen sein wollen, muß dagegen jedem Theil seine bestimmte Lokalfarbe geben. Ueber das Wie? habe ich schon früher (S. 55, 63) einige Andeutungen gemacht. Nach den letzten Auseinandersetzungen ist es nun klar, daß das farbige Zusammenstimmen ein um so innigeres sein muß, je mehr der in Frage stehende Dekorationstheil untergeordnet sein oder einen geschlossenen, ruhigen Eindruck machen soll. Eine Wand, welche anspruchsvolle Staffeleibilder aufnehmen soll, darf keine farbigen Elemente enthalten, welche diesem Bilder schmuck Konkurrenz machen. An

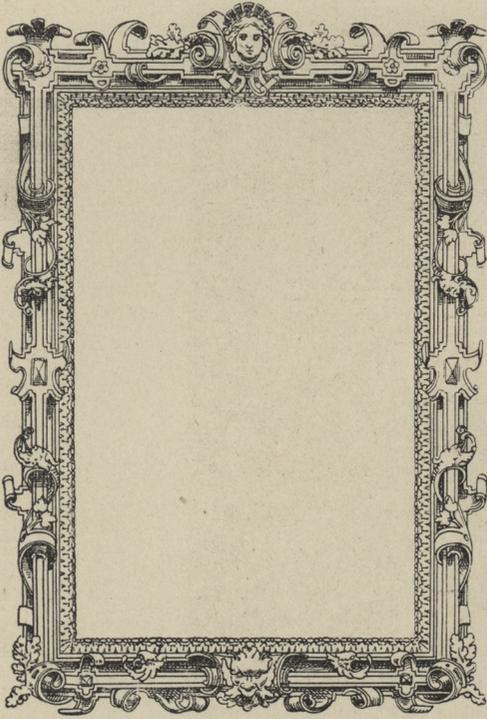
einem Schrank aus verschiedenen Holzarten dürfen die Farbenunterschiede der Intarsien, Füllungen, Adern etc. nicht so groß sein, daß sie die Harmonie des ganzen Baues stören — ein Fehler, der von unseren modernen Schreibern sehr häufig gemacht wird, wenn sie die Technik der Alten nachahmen, und den sie in der Regel damit entschuldigen, daß die schöne Farbe der alten Schränke nur eine Folge ihres hohen Alters sei. In Wirklichkeit liegt der Mißerfolg in falscher Wahl und Behandlung der Hölzer. Wie gut es die Alten verstanden, *prima vista* farbig zusammenzustimmen, sehen wir an ihren Majoliken und Fayencen, an den deutschen bunten Oefen und Steingutkrügen nicht minder, als an den italienischen Tellern und den Henry deux-Gefäßen; hier ist der Einfluß des Alters auf die Farbe sicherlich ohne Belang. Bei Teppichen, Gobelins, Vergoldungen etc. kann das Alter die Farbenharmonie erhöhen, doch war sie zweifellos den alten Werken dieser Art schon von Anfang an eigenthümlich, jugendfrischer wohl, aber nicht minder reizend — vielleicht in ähnlichem Verhältniß, wie ein von den Firnisüberzügen superkluger Pfücher befreiter Zeitbloom oder Tizian uns in frischer Farbenluft entgegenlacht.

Das farbige Zusammenstimmen wird nun um so leichter, je mehr *natürliche* Oberflächen wir zur Dekoration verwenden; ein edler Stoff erträgt sogar fehlerhafte Farbengebungen, lediglich weil wir mit ihm unwillkürlich die Vorstellung des Kostbaren verbinden. Für unsere deutsche Renaissance — ich betone hier absichtlich die Nationalität — können wir eigentlich als goldene



98] Erkerzimmer. Ausgeführt von A. Pöffenbacher in München.

Regel festhalten: daß bei der inneren Dekoration wo irgend thunlich der konstruktive Stoff zugleich die Grundlage der Farbenstimmung abgeben soll. Dadurch, daß wir in den vielfarbigen Wand- und Bodenbekleidungen die wirkliche Wolle oder Seide, in dem Getäfel und Geschränk die wirkliche Holzfafer, in dem glazierten Ofen die gebrannte Erde etc. trotz aller Beizen und Lafuren doch noch deutlich erkennen, erhalten wir eben nicht bloß die so wichtigen farbigen Unterbrechungen ersten Grades, sondern auch eigenthümliche Elemente der Farbe selbst, welche dem künstlich Hinzugefügten einen natürlichen, sicheren Halt, gewissermaßen den soliden Charakter geben. Gleichzeitig aber wird in uns durch die farbige Empfindung des edlen Stoffes ein gewisses Gefühl des Vertrauens, der Wärme und Behaglichkeit erzeugt, und wir bleiben auch in unserer Behausung sinnlich im Zusammenhange mit den Gebilden der Allmutter Natur, auf welche das nie gestillte



99] Spiegelrahmen, Spätrenaissance.

Sehen jedes gefunden Menschen gerichtet ist. Auf diesem breiten, natürlichen, echten Hintergrunde kann die Dekorkunst einen poetischen Zauber entfalten, welcher den unnatürlich erkünstelten und geschraubten Praktiken des Rococo, der verschiedenen Ludwigs-, Imperial- und antikifizierenden Zopfftile sचेchterdings verfast ist. Die beste Probe auf die Stilgerechtigkeit eines Zimmers in unserem Sinne ist immer der Versuch, ob und wie sich mit der ganzen Dekoration desselben die Natur selber verträgt — repräsentirt etwa durch lebende Blumen und exotische Gewächse, durch Bündel von getrockneten Kornähren und Gräsern, durch ausgestopfte Vögel: einen schwebenden Adler, einen balzenden Birkhahn oder einen radschlagenden Pfau, durch ein mächtiges Tiger- oder Bärenfell, durch Hirschgeweihe u. f. w. Man versuche nur solch köstlichen Schmuck an den mit Deckfarben, Spiegeln und Gold überzogenen Wänden anzubringen, und man wird sofort die Ueberzeugung gewinnen, das hier unverföhnliche Gegenfätze herrschen.

Je mehr nun die Dekoration ihre Erfolge durch die Anwendung edler Naturstoffe und solider Künfte zu erreichen strebt, desto wichtiger wird die Frage der *Täuschung durch Farbe*. Wohl zu unterscheiden von der symbolischen *Illusion*, welche die fehlende Wirklichkeit sinnbildlich andeuten, niemals aber sinnlich glaubhaft ersetzen will. Realismus und Naturalismus! Eine viel-farbige Wandmalerei auf freiem weißem Grunde z. B. mag das glänzendste Zeugnis für die Naturstudien des Künstlers ablegen — sobald sie auf vollkommene Täuschung ausgeht, wird sie zur stilllosen Spielerei. Deshalb können wir auch ein Stilleben, welches Früchte, Jagdbeute u. dgl. mit täuschender Naturwahrheit wiedergibt, nur mit den Attributen des »Bildes« ertragen, wobei namentlich der Rahmen die Aufgabe hat, jede betrügliche Absicht von Vorneherein auszuschließen. »Der Schein darf nie die Wirklichkeit erreichen, Und siegt Natur, so muß die Kunst entweichen.« Schließlich haben wir auch hier nur eine Frage der Schicklichkeit und Wohlanständigkeit: Das-selbe Taktgefühl, welches dem Prestidigitateur vor gebildeten Zuschauern die Erklärung abnöthigt, das sein ganzes Zauberwerk nur auf Geschicklichkeit beruhe, das-selbe Taktgefühl sollte auch den verständigen Dekorateur vor naturalistischen Verirrungen bewahren.

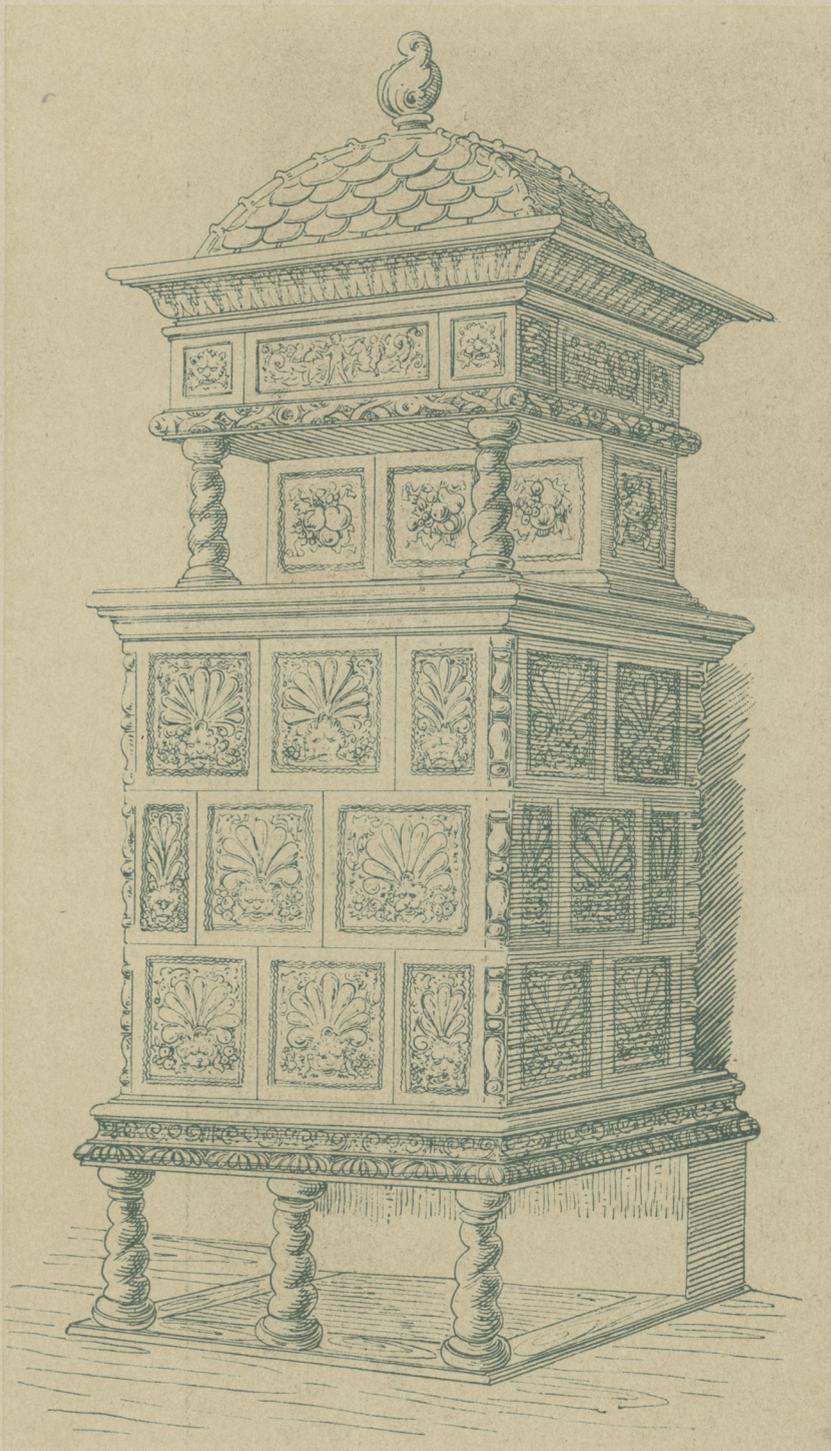
Und dennoch, wie oft wird gerade in diesem Punkte gefehlt! Denn leider kann unsere bürgerliche Dekoration sich nicht immer von trüglichen Kunstgriffen frei halten. Da freilich, wo höchste Vollendung sein soll, darf von Täuschung überhaupt nicht die Rede sein: sie verbietet sich dann beim Zimmerschmuck ebenso von selbst, wie beim Monumentalbau. In unseren gewöhnlichen bürgerlichen Verhältnissen, bei der Unbeständigkeit unserer Wohnsitze etc. können wir es dagegen kaum vermeiden, hie und da den Schein an die Stelle der Wirklichkeit zu setzen.

Durch künstliche Farbengebung kann man nun aber täuschen über die *Gestalt* eines Dinges, über den *Stoff*, über die *Technik*, endlich über das *Alter* eines Gegenstandes. Die Täuschung über die Gestalt sollte unter allen Umständen verpönt sein; denn wenn es auch gelingen kann, für die Ansicht von einem bestimmten Punkte aus durch Bemalung etwas Flaches plastisch erscheinen zu lassen, so muß doch der Trug sofort unangenehm werden, wenn wir unseren Standort verändern oder wenn das Licht von einer anderen Seite auf das corpus delicti fällt. Namentlich an den Plafonds ist bisher mit körperlosen Schatten viel Unfug getrieben worden; nicht bloß einfache Leisten, Gesimse und Konsolen, sondern auch Engelsköpfe, Früchte etc. hat man Grau in Weiß oder Braun in Gelb hingepinselt, als ob sie in Gyps gegossen oder in Holz ausgeführt wären, ja



100] Persischer Teppich von Haas & Söhne in Wien. Nach einem alten Original im Münchener Nationalmuseum.

selbst an Tapeten mit plastischer Stukko- und Holzimitation hat es nicht gefehlt. Fort mit solchen barbarischen Künsten, die nur eine Bankerotterklärung der Dekoration bedeuten! Wie viel schöner, reicher und technisch einfacher sind dagegen schlichte Flächenornamente oder, wenn durchaus etwas Plastisches dabei sein soll, einfach profilirte Holz- oder Stuckleisten u. dgl.

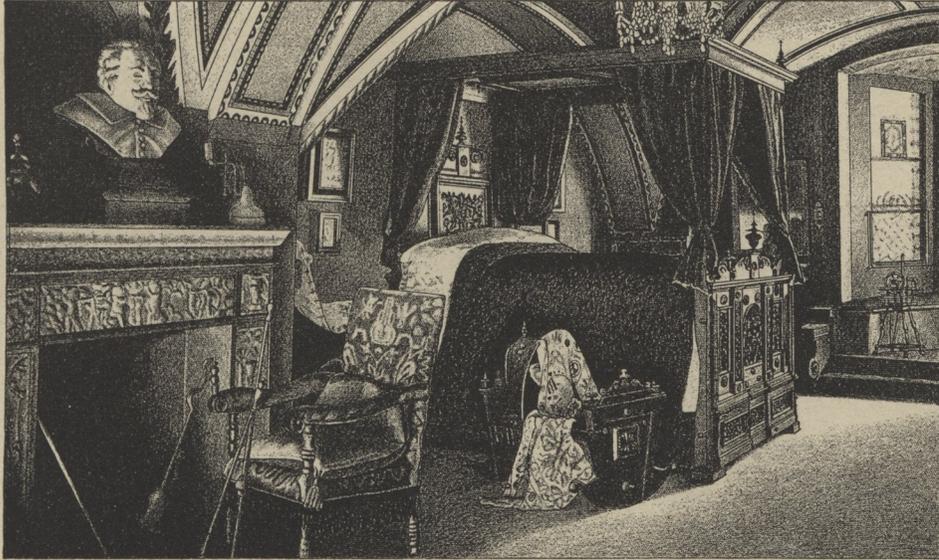


101] Grünglasirter Kachelofen;
entworfen von Rud. Seitz, ausgeführt von Joh. Graf in München.

Die farbige Täufchung über den *Stoff* kann unter Umständen sehr zweckmäfsig fein, doch ist es gut, dabei der Fälfchungs- und Imitationswuth des Zeitgeiftes einen kleinen äfthetifchen Beifskorb anzulegen. Was für Verrirungen, wenn man fogar goldene Trinkgefäfe auf den Kredenztifch ftellt, deren Inneres nach einem wirklichen Gebrauche fich mit Grünfpan bedecken würde! Solche Dinge gehören in Schulen und Ateliers, nicht aber in folide Bürgerftuben. Hier gilt die alte Lehre: Du follft nicht mehr fcheinen wollen als du bift. In welchen Fällen die Täufchung denn nun erlaubt ift? Ein feiner Mann wird fich nicht fcheuen, im Nothfalle einen Papierkragen anzulegen, aber er würde fich vor fich felber fchämen, feinen Mitmenschen durch einen falſchen Brillantring oder eine vergoldete Uhrkette aus Meffing zu imponiren. Auch von der Dekoration gilt die Regel, dafs man Stoffe, deren Koſtbarkeit an fich die Aufmerkſamkeit erregt, nicht täufchend nachahmen, fondern dafs man lieber auf den vornehmen Schein verzichten foll. Eine anſpruchsloſe Holztapete ift zwar nicht ſchön, bedarf aber keiner Entſchuldigung, weil ſie ſich ehrlich als das gibt, was ſie fein foll: ein Nothbehelf aus Sparſamkeit. Die Grenze des Erlaubten ift natürlich Gefchmacksſache und hängt von beſonderen Umständen ab; wer

nur vom maleriſchen Gefichtspunkte dekorirt und daraus kein Hehl macht, der kann auch in der Stofftäufchung ſehr weit gehen, wer aber die Dinge für ſich ſelber ſprechen läßt oder gar mit feinen Schätzen prunken will, der muß die unächtten Stoffe um ſo ſorgfältiger meiden, je werthvoller die ächten Originale derſelben ſind.

Ganz ähnliche Rückſichten walten bei der Täufchung über die *Technik*. Einer meiner Freunde befaß ein ſehr zierliches Schmuckkäſtchen, welches nur den einen Fehler hatte, dafs die reizenden Ornamente und Figuren daran nicht in Ebenholz- und Elfenbeintarſia ausgeführt, ſondern auf weiches Holz — gemalt waren. Das anfängliche treudige Intereſſe, welches jeder neue Beſucher an dem ſchönen Dinge nahm, ſchwand natürlich ſofort bei näherer Betrachtung — das ärgerte endlich den Freund und er verbannte das Käſtchen in die Rumpelkammer. So wird es wohl allmählig Jedem gehen, der ſich mit allerlei Scheinkünſten umgibt. Und was wird nicht Alles gemacht! Gemalter Marmor, Majolika- und Fayencevaſen aus Blech, Holzfchnitzereien aus Papiermaché,



102] Schlafzimmer im Geschmack der Spätrenaissance, im städt. Museum zu Salzburg gestellt durch Herrn Direktor Schiffmann.

gemalte und selbst auf Papier gedruckte Holzintarsia, Zinkguss statt Schloffer- und Schmiedearbeit, Bronzen aus Gyps, galvanische Niederschläge statt getriebener Arbeit, bedruckte Stoffe statt polychromer Gewebe, gemalte und gedruckte Gobelins, papierne Ledertapeten, endlich Oelbilder in Farbendruck etc. So schwunghaft und vielseitig wird diese »Industrie der Täuschungen durch Farbe« betrieben, daß man mit ihren Produkten ganze prunkvolle Einrichtungen herstellen könnte. Es ist nun nicht zu verkennen, daß dadurch der Popularisirung des guten Geschmacks bis zu einem gewissen Punkte Vorschub geleistet werden kann, ganz abgesehen von dem wirklichen Gebrauchswerte, den selbst der geborgte Glanz für die Theater- und Gelegenheitsdekoration, für die Schule und für die Werkstatt hat. Für die häusliche Kunst liegt in der unechten Imitation eine große Gefahr, weil sie den Sinn für Stoffgerechtigkeit verdirbt, die Wahrheit durch die Lüge ersetzt und endlich das anhaltend freudige Gefühl sicheren Behagens, die tiefere künstlerische Poesie der Häuslichkeit vernichtet. Kaum minder großen Schaden leidet das Gewerbe selbst, wenn die unsolide Arbeit sich auf Kosten der soliden allzu breit macht; die alten Zunftordnungen belegten die erstere mit empfindlichen Strafen, ja für viele Gegenstände war nicht nur das zu verwendende Material, sondern auch das technische Verfahren genau vorgeschrieben. Daher kommt es, daß uns aus den guten Zeiten des Kunsthandwerks zwar viele Probestücke und Modelle, aber nur wenige wirkliche Gebrauchsgegenstände mit imitirter Technik erhalten sind.

Am wenigsten verhänglich ist die farbige Täuschung über das *Alter*, vorausgesetzt, daß sie nicht — was freilich oft genug vorkommt — zu absichtsvollem Betrüge mißbraucht wird. Wenn wir versucht sind, einen schönen neuen Schrank oder einen modernen Sammetstoff wegen seiner exquisiten Farbe für *alt* zu halten, so ist dies ja das beste Zeugniß, welches wir den Verfertigern ausstellen können. Erst durch die Farbe erheben wir eine stofflich und technisch vollendete Imitation zur *Kopie*; das gilt nicht bloß von der Oelmalerei, sondern auch von den meisten fogen. kunstgewerblichen Erzeugnissen. *Gute* Kopien tüchtiger Meisterwerke waren aber zu allen Zeiten geachtet und sind ein treffliches Mittel, die Kunst und den edlen Geschmack zu heben und fortzupflanzen. Man geht aber doch zu weit, wenn man z. B. echten, aus guter Metallmischung gemachten und fein ciselirten modernen Bronzen künstlich eine Patina gibt, welche sonst nur im Verlaufe von Jahrhunderten sich einzustellen pflegt. Eine rationelle Täuschung über das Alter wird sich lediglich zur Aufgabe machen, den Gegenständen den Glanz der Neuheit zu nehmen; wir wollen uns in und mit unserer häuslichen Umgebung vertraut fühlen und nicht an die Fabrik

und den Laden erinnert sein. Das feinfühliges Kunstgewerbe aber kommt diesem Bedürfnis wo irgend möglich entgegen.

Wenn also die Kunst im Allgemeinen die Aufgabe hat, sinnbildliche Illusionen in uns zu erwecken, und wenn es richtig ist, daß plumpe Täuschungen über die hierbei angewandten Mittel die Feinheit und Vollkommenheit der Illusion selbst beeinträchtigen, so kann umgekehrt auch die letztere, obgleich sie vielleicht gar nicht beabsichtigt war, lästig werden. Wir haben dann den Fall der *störenden Illusion*. Beispiele: die im alten Pompeji aufgefundenen und neuerdings oft imitierten Mosaikfußböden, welche farbig so zusammengesetzt sind, daß wir auf scharfkantigen Stufen oder Würfeln zu gehen wähnen (bei manchen Leuten erregt ein solcher Boden sogar Schwindelanfälle); die modernen Teppiche mit naturalistisch geformten und gefärbten Blumenbouquets, deren plastisch-vordringliches Scheinraus uns geradezu unangenehm ist; ferner die neuesten französischen Gobelins, welche nicht nur durch Zeichnung und Farbe, sondern auch durch ihr raffiniertes feines Gewebe und durch mächtige vergoldete Rahmen von Weitem den Eindruck des Oelbildes machen. Dieses letzte Beispiel beweist nebenbei, daß selbst eine technisch so hoch entwickelte Kunstindustrie, wie die französische, auf wunderliche Abwege gerathen kann, wenn sie die *Prinzipien* vernachlässigt. Die musterartigen Vorbilder des 16. und 17. Jahrhunderts wollten auch dann, wenn sie figurenreiche Darstellungen enthielten, nichts anderes sein, als künstlerisch ausgeführte, erwärmende Wandbekleidungen, sie waren so beschaffen, daß der Beschauer nie im Zweifel über die Natur des Stoffes sein konnte; die erwähnten neuesten französischen Gobelins dagegen frappiren durch ihre täuschende Aehnlichkeit mit dem wirklichen Oelgemälde. Was will man nun aber mit solcher gewebten Kopie eines Staffeleibildes erreichen? Nicht die wirklich vollendete Wiedergabe des Originals ist die Hauptsache, sondern das letztere wird dazu mißbraucht, einer speciellen Technik als Folie zu dienen; auch nicht auf Kostenersparnis ist es abgesehen, denn eine in Oel gemalte Kopie würde viel billiger sein; endlich will man gar nicht nachhaltig über die Technik »täuschen«, sondern im Gegentheil es soll gezeigt werden, daß es die Weberei kühnlich selbst mit der Oelmalerei aufnehmen könne! Da wir uns aber einmal den Schöpfer des *Originals* nicht am Webestuhle sitzend denken und auch nicht vergessen können, daß der gewebte Gobelin eine ganz andere Aufgabe in der Dekoration hat, als das Oelbild, so sprechen wir hier mit Recht von »störender Illusion«. Und das gilt von allen farbigen Techniken, welche auf Umwegen und durch vermehrte Mühseligkeit erreichen wollen, was auf herkömmliche Weise einfacher und besser geleistet wird: wir ärgern uns über die unnütze Quälerei; das Mitleid mit dem »Künstler« fängt an, der Kunstgenuss hört auf.

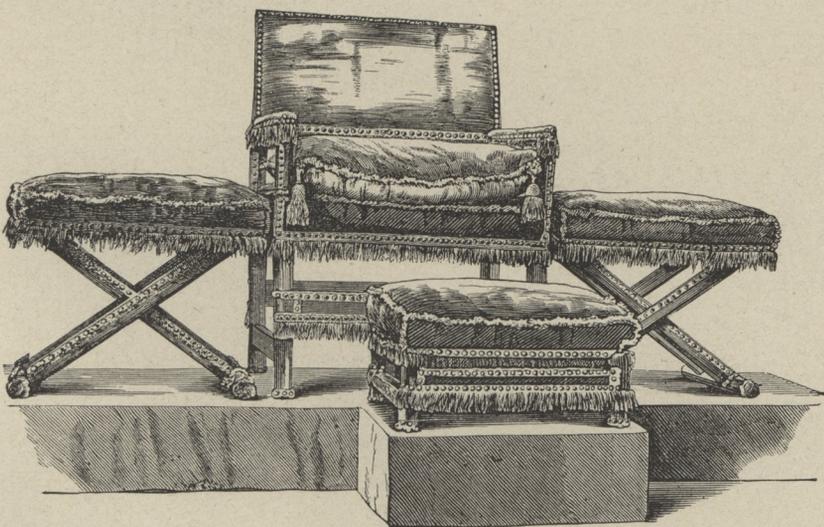
In das Kapitel der farbigen Verkehrtheiten gehört auch der Mißbrauch, welcher mit dem *Fensterglas* an Schränken, sowie mit Glaslocken über Uhren u. dgl. getrieben wird. In öffentlichen Sammlungen und Schauläden, wo man das Betaften durch unberufene Finger oder Schlimmeres von werthvollen Gegenständen abwenden will, da ist das Glasfenster ganz am Platze, es ist dann ein nothwendiges Uebel, denn das Glas ist und bleibt, zumal mit feinen Spiegeln vor dunklem Hintergrund, ein farbestörendes Medium. Im Privathause dagegen sollten wir die Glasbedeckung möglichst beschränken (auf Käseglocken u. dgl.). Abgesehen davon, daß feines Gold- und Silbergeschirr, Porzellan, Bronzen, Schmucksachen etc. unter Glas einen großen Theil ihres Farbenreizes einbüßen, macht der ängstliche Verschluss hier immer einen philiströsen Eindruck: man will die Sachen bewundern lassen, fürchtet aber den Staub, die Berührung, das Zerschlagen — ein komisches Gemisch von Prunkfucht und Spiessbürgerthum. Die durch und durch noble Renaissance kannte das nicht und wollte es nicht kennen; wohl wurden da manche Herrlichkeiten im sicheren Gewahrsam verschlossen gehalten, dann



103] Haus-Orgel nach Hans Burgkmair.

aber waren sie auch neugierigen Blicken entzogen und wurden nur bei besonderen Gelegenheiten hervorgeholt. Man denke sich die Philippine Welfer vor einem Glaschrank! Regel: Was du zeigen willst, das zeige offen und frei, wie es der Künstler geschaffen hat; was du schonen und schützen willst, das verbirg in der Truhe. Dafs man vor dreihundert Jahren Kupferstiche und Aquarellkizzen nicht als Wand schmuck verwandt hat, mag wohl zum Theile auch an der damaligen Kostspieligkeit des Tafelglases liegen; im Grunde aber folgen wir auch heute nur einem richtigen Stilgefühl, wenn wir solche, überhaupt nicht auf die Dekoration berechnete Darstellungen mehr und mehr von den Wänden entfernen und in die Sammelmappen und das Album verweisen, wo sie des gläsernen Schutzes nicht bedürfen. In manchen Fällen kann man freilich das glasbedeckte Bild nicht umgehen, dann aber mufs um so mehr Sorgfalt auf die Umrahmung und auf das farbige Zusammenstimmen mit dem Hintergrunde verwendet werden; so ist z. B. der weisse Papierrand an Photographien unter Glas doppelt störend, wogegen eine grüngraue oder silberne, schwarz konturirte Einfassung oder ein schwarzer Rahmen zu dem rothbraunen Ton der Photographie meistens gut steht.

Aber nicht allein das schützende Glas wirkt als zufälliger und daher sehr häufig störender Spiegel; ähnlich verhalten sich alle sehr glatten, allgemeines Licht reflektirenden Oberflächen, und namentlich die *Politur* ist eines der beliebtesten Mittel zur Verunzierung von Gegenständen aus Holz, Metall und Stein. Innerhalb einer künstlerisch angelegten Dekoration hat die allgemeine Konfusion des Glanzes, welche durch zahlreiche und ausgedehnte spiegelnde Flächen bewirkt wird, nur sehr eingeschränkte Berechtigung; wir wollen ja die Farbe beherrschen, nicht aber dem planlosen Wechsel preisgeben, wir wollen die verschiedenen Theile der Dekoration in ihrer farbigen Eigenthümlichkeit heben, gewissermassen harmonisch individualisiren, nicht aber kaleidoskopisch mischen. (Ueber die Isochromie des Rococo hingegen vgl. S. 62). Die Spiegel mit neutraler Lokalfarbe (weifs, grau oder schwarz), in erster Linie also der eingerahmte »Zweckspiegel« mit Quecksilbergrund, haben wenigstens das Eine Gute, dafs ihre Reflexe ungefähr den farbigen Charakter der gespiegelten Gegenstände beibehalten, sie gehen bis zu einem gewissen Grade in der farbigen Eigenart ihrer Umgebung auf. Wie weit man dies treiben kann, beweist am Besten ein Konzertflügel mit einer schwarzer Politur: hier wirken Lokalfarbe (schwarz macht klein! S. 51) und neutrale Spiegel zusammen, um ein unförmiges, undekorisches Möbel auf das denkbare Minimum farbigen Selbsts hindazudrücken. Von solchen Ausnahmefällen abgesehen ist der zufällige Spiegel um so bedenklicher, je mehr er den farbigen Charakter der wiedergespiegelten Dinge verändert und je gröfser das von ihm eingenommene Gesichtsfeld ist. Das Letztere ist dabei sehr wichtig, häufig allein ausschlaggebend. Bei

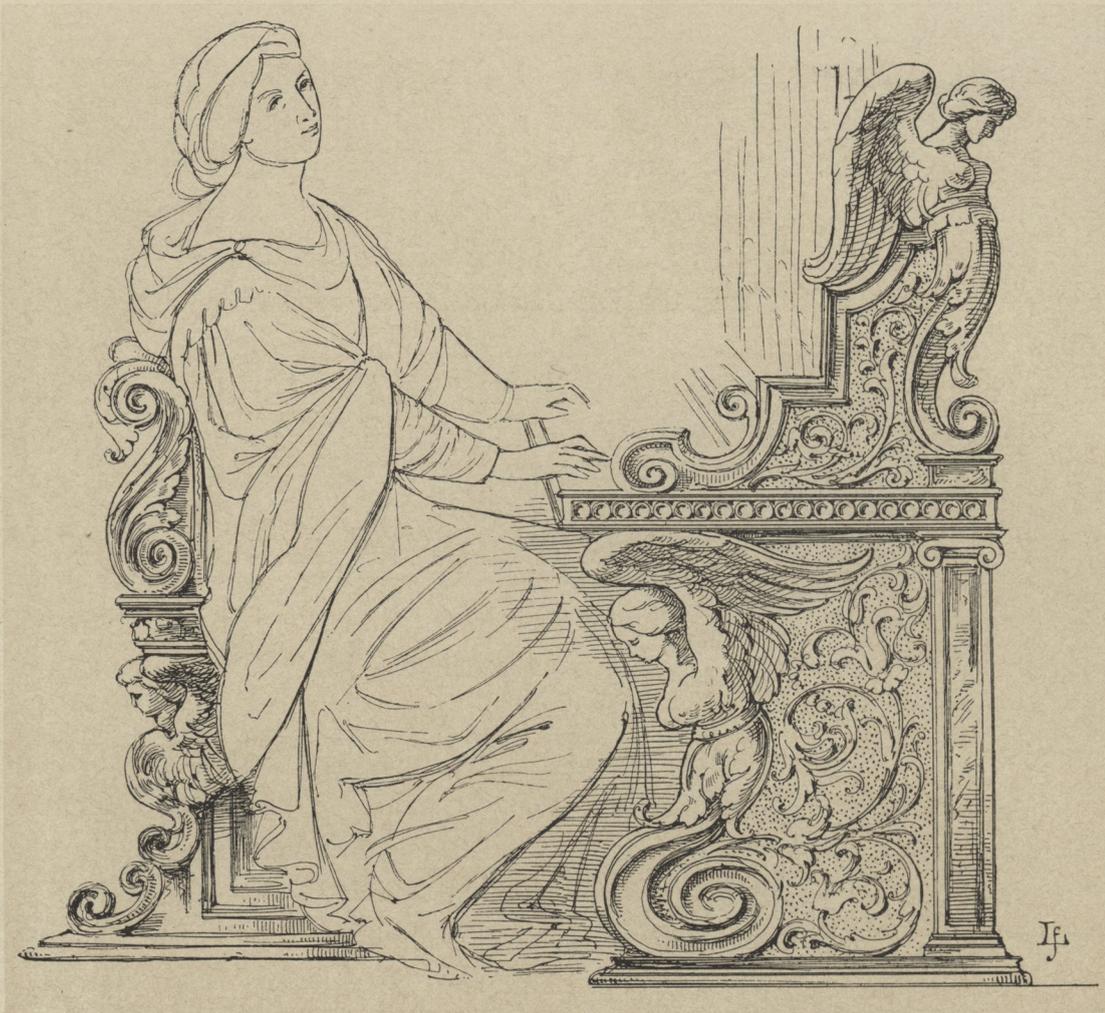


104] Sitzmöbel aus dem Atelier des Peter Paul Rubens. (Aus Semper's »Der Stil«.)

kleinster Ausdehnung, z. B. an den Prismen eines KrySTALLleuchters oder den Facetten eines Brillantenschmuckes, kann der zufällige Spiegel im Verein mit dem durch Strahlenbrechung hervorgebrachten Farbenspiel sogar feine dekorative Wirkungen erzielen. Zu der unbedingten Verurtheilung dieser an das wunderbare Flimmern der Sterne erinnernden Farbeneffekte kann ich mich nicht verstehen; man wende sie nicht im Uebermase an, aber man freue sich an ihrem geheimnissvollen Zauber.*)

Auch die kleinen Spiegelungen an

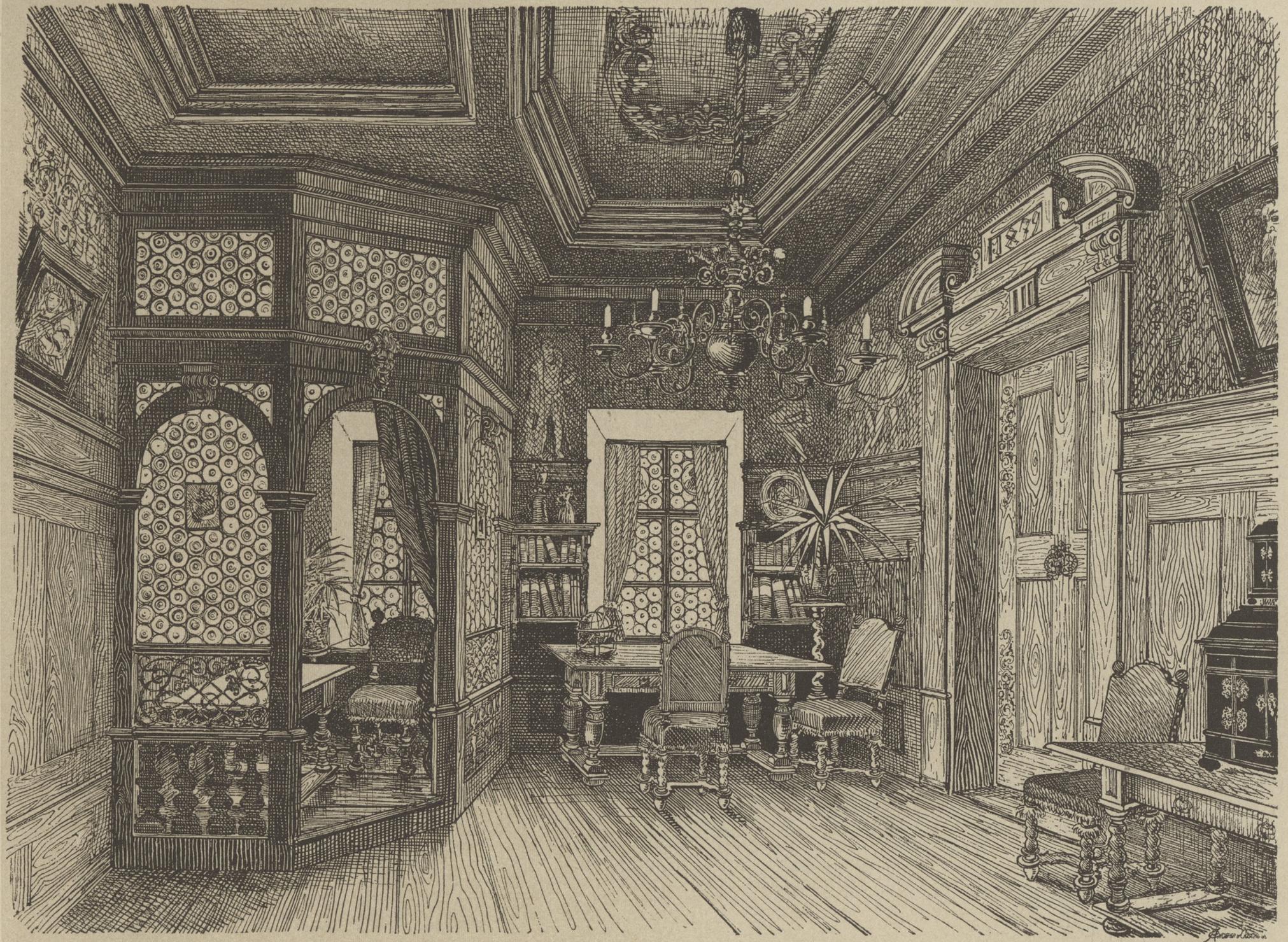
*) *Brücke* sagt am angeführten Orte über die Diamanten: Wenn man sieht, wie sie keinen Kopf verschönern, wohl aber durch ihr grelles Licht manchen alt und häflich machen, so fragt man sich mit Recht, wie lange sich wohl die Damen



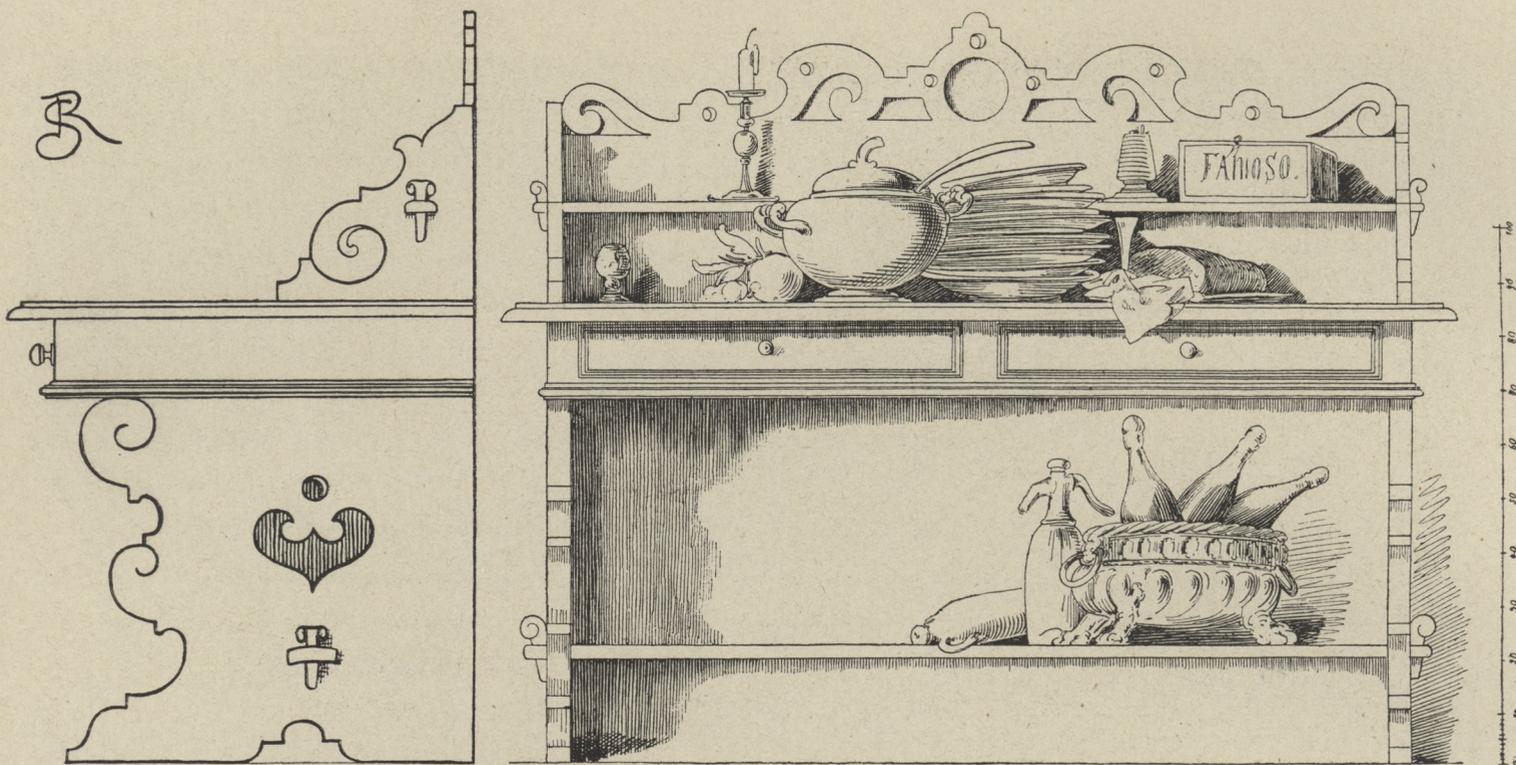
105] Nach einem italienischen Gemälde auf einem Spinett aus dem 17. Jahrhundert im Gewerbemuseum zu Berlin. Gez. von F. Luthmer, Berlin.

Metallgegenständen, Porzellan, Trinkgläsern, glasierten Oefen etc. können ja die Farbenharmonie steigern, so lange sie eben nur als glitzernde Lichter, nicht aber als Spiegel im engeren Sinne erscheinen. Ein sehr lehrreiches Beispiel bildet die Glasthüre vom hellen Zimmer nach dem dunklen Vorfaal: große Glastafeln, in denen wir wider Willen uns und unsere Umgebung deutlich abspiegelt sehen, sind uns hier lästig, während Butzenscheiben mit zahlreichen glitzernden Lichtern sogar zum lieblichen Schmuck werden können. Bei solcher Zerkleinerung der Spiegelbilder wirkt dann auch deren Veränderung durch Lokalfarbe nicht mehr störend, sondern eher wohlthuend, so an goldenen Gefäßen, vergoldeten Rahmen, blanken Messing- und Eisenteilen, gewissen Vogelfiedern mit metallisch-schillerndem Glanze etc. Dadurch, daß wir den Glanz »matt« machen (d. h. die Zerkleinerung der neutralen Lichtreflexe so weit treiben, daß sie keine zusammenhängenden scharfen Spiegelbilder mehr geben und einzeln nur noch mikroskopisch unterscheidbar sind), befördern wir die innigere Verschmelzung mit der Lokalfarbe: es beruht darauf wesentlich die prächtige dekorative Wirkung des alten Zinngeschirrs, der mit Wachs oder Oel behandelten Holz- möbel, der Atlas-, Sammet- und Brokatstoffe etc. Im ersten Falle ist der matte Glanz das Resultat häufigen Putzens, wodurch die Oberfläche gleichzeitig gereinigt und mit winzigen Zerklüftungen und Granulationen versehen wird; im zweiten Falle bewirkt die natürliche Beschaffenheit

noch mit diesen glitzernden Schätzen schmücken würden, wenn sie nicht mehr kosteten als die Glasperlen, welche die Bäuerin um ihren Nacken hängt.« Ich möchte die Gegenfrage aufwerfen: Verschmähen es unsere Schönen wirkliche Rosen im Haar zu tragen? Es gibt denn doch in der Natur wie in der Kunst lieblich fesselnde Erscheinungen, die selbst bei größter Vulgarität ihren Reiz beibehalten — wenigstens in den Augen gebildeter Menschen. Veilchen, Vergiftmeinnicht! Und wer erinnert sich nicht der Matthison-Beethoven'schen Apotheose des Thautropfens, des flüchtigen Bruders des Diamanten — »einst, o Wunder! entblüht auf meinem Grabe eine Blume der Asche meines Herzens; deutlich schimmert auf jedem Purpurplättchen: Adelaide.«



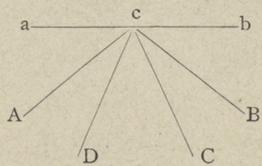
106] Zimmer mit eingesetztem Erkerstübchen. Entworfen und ausgeführt von Gabriel Seidl.



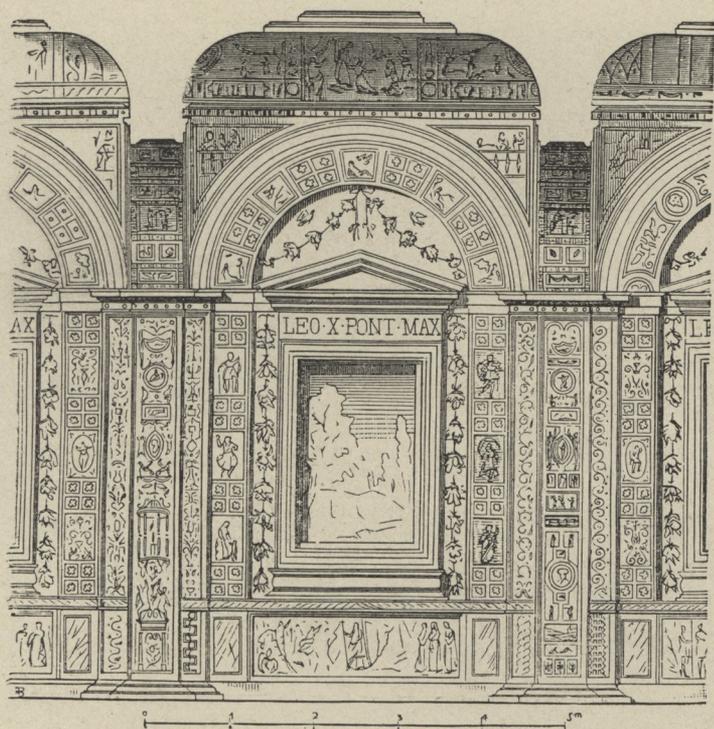
107 & 108] Anrichtetisch. Entworfen von Rud. Seitz. Ausgeführt von Seitz & Seidl in München.

der Holzfaser im Verein mit der Saftlasur die Erscheinung; im dritten Falle ist diese der künstlichen Anordnung, beim Sammet insbesondere der aufrechten Stellung der Textilfasern zu verdanken. (Vgl. S. 41.) In allen drei Fällen und in vielen andern haben wir gewissermaßen eine *Atomisierung* des Spiegels. Im Allgemeinen ist die Frage, ob wir matten oder glitzernden Glanz anwenden dürfen, von der Beschaffenheit der Stoffe abhängig: weiche und poröse Stoffe (wie Holz, Gewebe, Papier, Leder) verlangen mehr den ersteren; harte, glasige Körper (Metalle, Steine, Glas, Horn etc.) den letzteren. Innerhalb dieser großen Kategorien gibt es wiederum Abstufungen, so darf man dem harten Ebenholz zweifellos einen intensiveren Glanz zumuthen, als dem weichen Fichtenholz; Diamant und Bergkry stall eignen sich eher zu feinstem Schliff, als gewöhnliches Glas u. s. w. Auch auf die Applikatur kommt viel an: ein massiv goldenes Gefäß erträgt helleren und reineren Glanz als ein vergoldeter Rahmen oder Buchdeckel, bei denen die Färbung nicht ganz das struktive Material vergessen lassen soll. Eine aufmerksame Prüfung stilvoll eingerichteter Zimmer »auf den Glanz« wird das hier nur flüchtig Angedeutete vollkommen klar machen und Sicherheit in der Praxis geben.

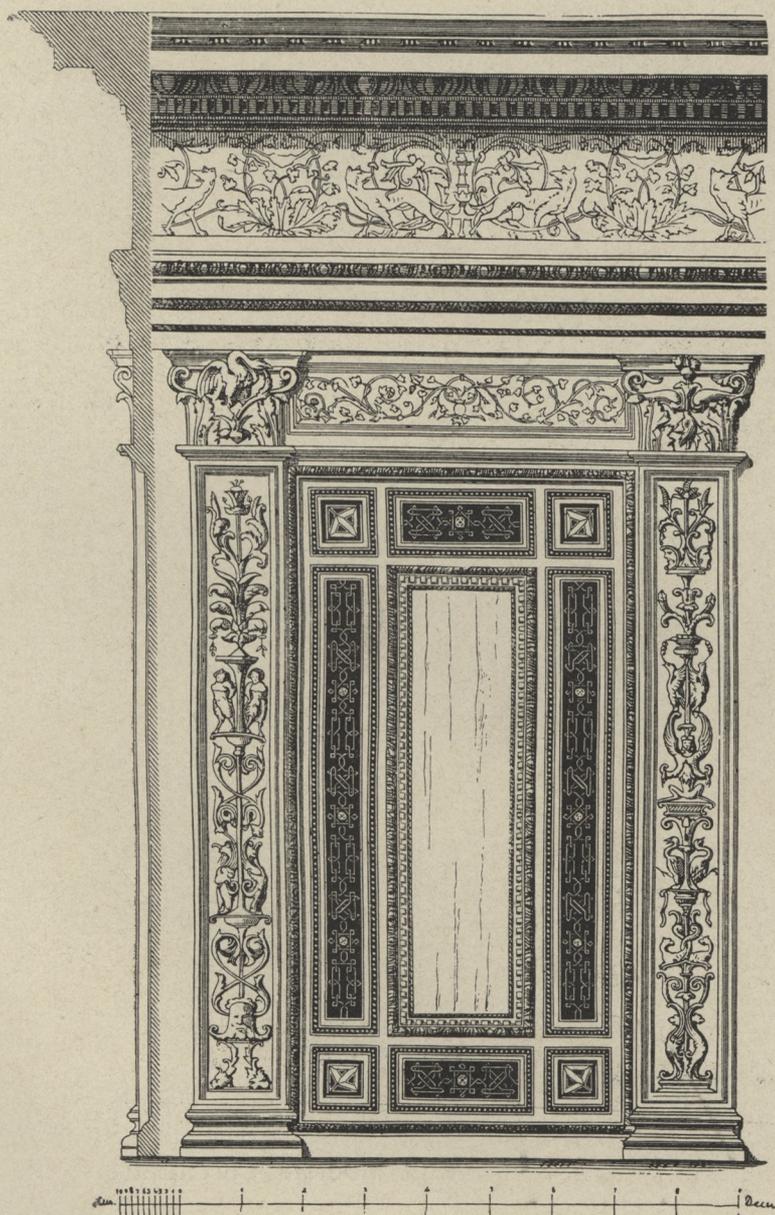
Für die volle Entwicklung des dekorativ vortheilhaften (sowohl, als für die Vermeidung des störenden Glanzes) ist nun die *Beleuchtung* von größter Wichtigkeit. Ein Oelgemälde muß so aufgehängt werden, daß der unvermeidliche Firnisüberzug nicht den Eindruck des Kunstwerkes beeinträchtigt, d. h. daß er *keinen* Glanz entwickelt — wenigstens für die Ansicht von gewissen Punkten aus. Bei vielen Schau stücken und Gebrauchsgegenständen aus Metall, Glas, Holz und Geweben ist das Verhältniß gerade umgekehrt, hier kommt es darauf an, daß das durch die Fenster einströmende Tageslicht oder das von den Lampen ausgehende künstliche Licht von den spiegelnden Flächen bzw. kleinsten Körperchen in unser Auge reflektirt werde. Es genügt aber hierbei nicht eine gewisse quantitative Helligkeit, sondern die Lichtstrahlen müssen in demselben Winkel auf den Gegenstand fallen, in welchem unser Blick entgegengesetzt auf diesen gerichtet ist. Nach Fig. 109 sei *a b* der Durchschnitt der glanzfähigen Fläche, *A c* die Richtung der Lichtstrahlen, so sehen wir von *B* aus den Punkt *c* im Glanze; von *A*, *D* und *C* aus sehen wir zwar diesen Punkt sehr gut beleuchtet, aber nicht glänzend.



109] Nach Leonardo da Vinci's Trattato della Pittura Cap. 280.

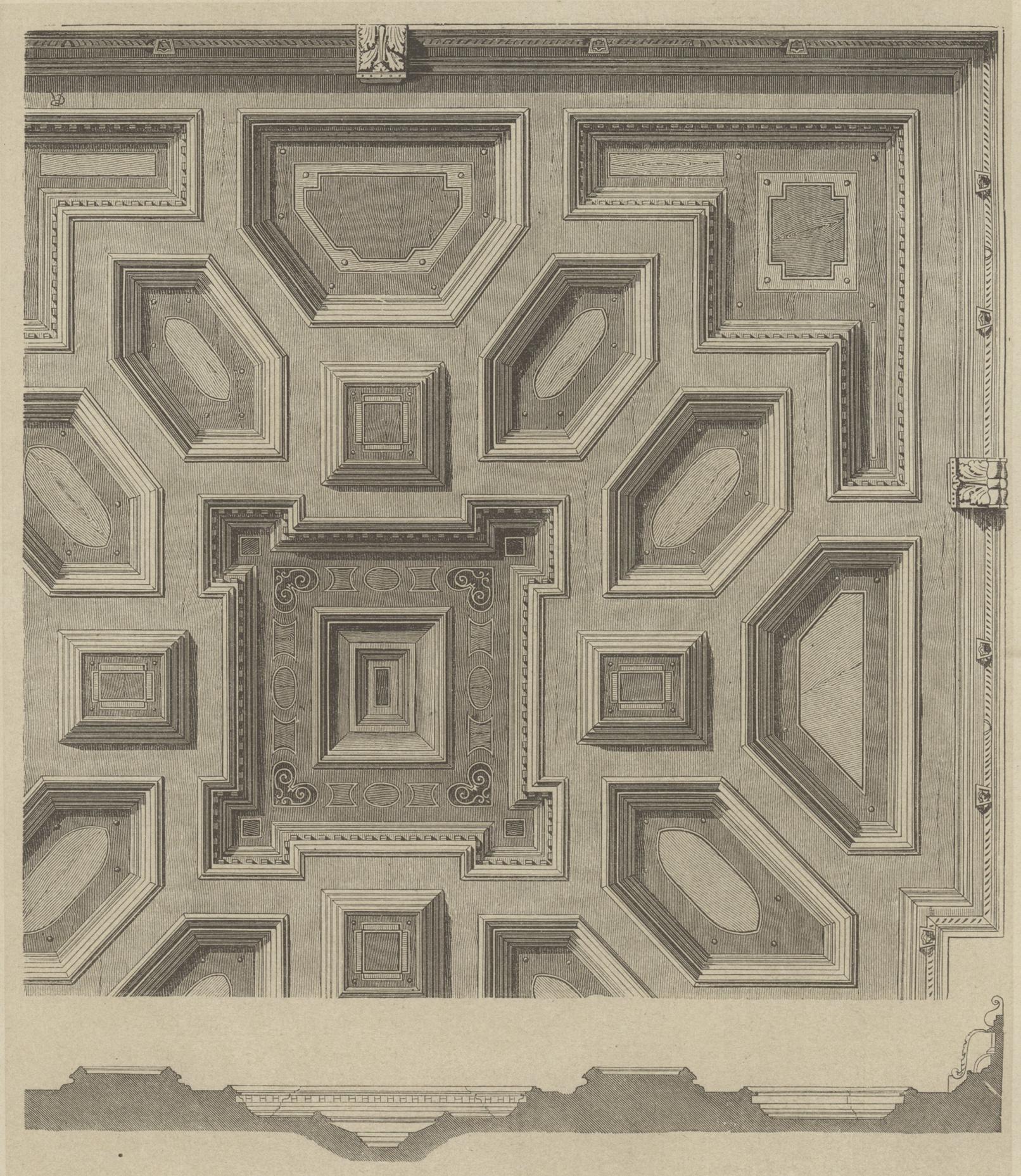


110] Aus den Loggien im Vatikan.



111] Wandbekleidung aus S. Croce zu Florenz.

An der Hand dieser einfachen Figur, welche *Lionardo da Vinci* zur Erläuterung der besten Ansicht von Oelbildern gibt, läßt sich bei einigem Nachdenken die ganze Lehre vom Glanz praktisch ergründen. Ein Oelbild ab, welches von A aus beleuchtet ist, betrachten wir am Besten von D aus (vorausgesetzt, daß der Augenzentrum ungefähr in derselben Richtung liegt); denn hier sehen wir alle Pigmentkörperchen noch in nahezu voller Beleuchtung, dem Glanze des Firnisses sind wir gänzlich entrückt und haben gleichwohl die Bildfläche ziemlich gerade vor uns. Für Oelbilder ergeben sich daher folgende Regeln: In einem Zimmer mit horizontalem Licht haben sie ihren besten Platz an den Seitenwänden, in etwa gleicher Höhe mit dem Fenster und unseren Augen, womöglich mit einer kleinen Wendung nach dem Lichte zu, so daß dasselbe im Winkel von ca. 50 Grad auffällt (a A.); um sie dem Fenster gegenüber glanzlos sehen zu können, müssen wir sie hoch aufhängen, wobei wir freilich sehr oft den perspektivischen Anblick verlieren; an der Fensterwand selbst, vielleicht gar zwischen zwei Fenstern, ist kein guter Platz, weil hier nicht nur die direkte Beleuchtung fehlt, sondern unser Auge geblendet wird. In einem Zimmer mit *Oberlicht* darf das Oelbild nicht zu hoch über und nicht zu tief unter unserem Horizont hängen, im ersteren Falle weil wir dann die Pigmentmoleküle nicht mehr hell beleuchtet, sondern theilweise im Schatten sehen, im letzteren Falle weil das Licht nicht voll genug auf das Bild fällt. Denn die unter dem Firnis liegende Pigmentkruste besteht aus Milliarden von Bergen und Thälern; eine Beleuchtung, welche die Tiefen im Dunklen läßt, etwa wie bei einer flach beschienenen Mondlandschaft, kann unmöglich den ganzen Farbenreiz eines Bildes zur Geltung bringen. Jede Beleuchtungsart hat also nur ihr bedingtes Recht; die günstigste Ansicht eines Oelbildes ist zweifellos immer derjenigen entsprechend, welche der Maler selbst hatte, als er von der Staffelei zurücktretend sich von



112] Holzplafond, vom Ende des 16. oder Anfang des 17. Jahrhunderts im Haus zum Wilden Mann in Zürich.

dem Eindrucke seines Werkes überzeugen wollte. Eine Analogie, welche zwar kaum für das Oelbild, geschweige denn für die Werke der Tektonik und Kleinkunst überall durchführbar ist, welche man sich aber in jedem Falle vergegenwärtigen sollte.

So verlangt denn jeder Bestandtheil der Dekoration, jeder Stoff, jede Technik besondere

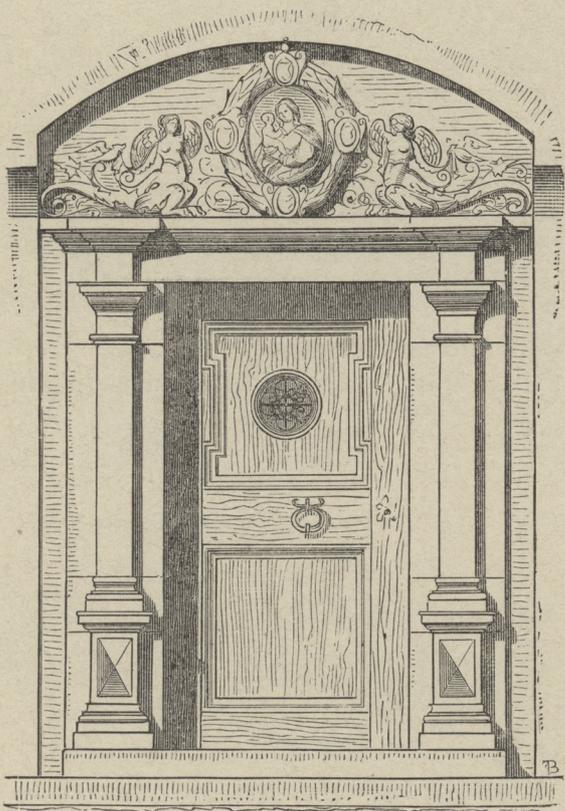


113] Büffet, Ende des 16. Jahrhunderts, niederdeutsche Arbeit. Im Besitze des Herrn Frdr. Carstens in Bremen.

Beleuchtungsverhältnisse. Der Praktiker weiß sehr gut, daß nicht blos Oelbilder, sondern auch Vertäfelungen und Schränke aus edlen Hölzern, Gobelins, Sammetstoffe etc. nur unter gewissen Beleuchtungen ihre volle Farbenpracht entfalten; er kennt die Schwierigkeiten, welche namentlich die dem Fenster zugekehrte Wandfläche verursacht, und weiß den Vortheil plastischer Gebilde, welche dem Lichte zahlreiche Reflexpunkte darbieten, zu schätzen. Vor allen Dingen aber wird der verständnisvolle Dekorateur bestrebt sein, den dankbarsten Partien seines Werkes an den Seitenwänden und am Plafond *reichliches Licht* zu verschaffen. Die bisherige armselige Behandlung der Decke, die faden, grauen Anstriche und Tapeten haben zu dem Wahne geführt, daß man durch Beschränkung des ohnehin spärlichen Tageslichtes, durch ein über vier Fünftel des ganzen Raumes verbreitetes »Helldunkel« vornehme Wirkungen erzielen könne. Mächtige faltenreiche Vorhänge aus schweren dunklen Stoffen verwehren dem besten Lichte in den oberen Theilen des Fensters den Eintritt in's Zimmer; die Lichtöffnung ist auf ein Dreieck reduziert, dessen Spitze kaum in das oberste Drittel des Fensters reicht, und dieses armselige Licht wird noch obendrein durch weiße Tüllgardinen malträtirt. Selbst in den feinsten Quartieren unserer Großstädte tragen ganze Fensterfronten schon von Außen das Gepräge der Lichtabtötung zur Schau, und die

Herrschaften, die sich hinter diesen Wolken aus Baumwolle langweilen, meinen das sei »schön«. In einem derartigen Zimmer muß man Katzenaugen haben, um etwas Rechtes erkennen zu können; hier werden die schönsten Farbeneffekte vernichtet und die Menschen zu Höhlenbewohnern degradirt. Vor solchen Verirrungen, die sich ärgerlicher Weise noch dazu als »Renaissance« breit machen, kann ich nicht genug warnen. Der faltige, dunkle Zugvorhang und die weiße Zuggardine sollen freilich vorhanden sein; man schliesse sie ganz bei Nacht und etwa bei Tage gegen die heißen Sonnenstrahlen, gegen den grellen Widerschein eines weissen Nachbarhauses oder wenn es sich um ein Nachmittagschläfchen des Hausherrn handelt — aber sonst lasse man sie weit zurückgezogen nur als farbigen Abschluss gelten und wehre dem göttlichen Lichte nicht, in der Maueröffnung ganzer Breite in unsere Kemenate hereinzuströmen. Auch die sog. Lambrequins (wörtlich »Helmdecken«, in diesem Falle eher »Lichtschürzen«) sind zu verurtheilen, wenn sie mehr als bloße Verzierungen sein sollen. Die farbigen Dinge wollen so beleuchtet sein, wie sie von ihren Erschaffern farbig empfunden sind; wir sollen dem Oelbild, dem Gobelin, der Holzvertäfelung nicht mehr »Helldunkel« geben, als die kunstgeübten Verfertiger in ihren Werkstätten diesen Dingen geben wollten, da wir ja durch allzu großes Mehr oder Weniger an Licht die *Farbe selbst* verändern (vgl. S. 48 oben). Mit der sinnlosen Dunkelmacherei wird auch das menschliche Antlitz nicht interessanter, das sich am schönsten lichtumflossen auf fein gestimmtem Grunde präsentirt. An dunklen Winkeln mit Rembrandtischen Beleuchtungseffekten fehlt es auch im hellsten Zimmer nicht, wenn nur Wände, Decke und Fußboden die rechten Farben haben.

Für ein mittelgroßes oder kleines Zimmer ist die *Einheit* der Lichtquelle das Ideal; muster-giltig sind in dieser Beziehung die meisten Malerateliers mit großem Nordfenster oder nicht zu hoch angelegtem Oberlicht. Wenn das letztere so angebracht ist, daß die Lichtstrahlen in einem gar zu spitzen Winkel (von weniger als 45 Grad) auf die Wände fallen, so sind sie für künstlerische Dekoration nahezu unbrauchbar. Das einzige Seitenfenster darf reichlich die halbe Breite der Wandfläche einnehmen, um so mehr, wenn die Wand sehr dick ist; es darf nahe an die Decke reichen, mag aber erst einige Fuß über dem Boden beginnen.*) Die großen gewölbten Nischen- und Erkerfenster der deutschen Renaissance, in denen auf erhöhtem Antritt bequem zwei Personen am Klappstisch sitzen können, sind nicht bloß trauliche, gemüthliche Lieblingsplätzchen, wo des Hauses Töchterlein gern Blumen pflegt, Strümpfe stopft und Geschichten liest, sondern sie bilden auch die besten Lichtthore, die man für die reiche Farbenentfaltung des Innern sich nur wünschen kann. Daß wir sie in der modernsten bürgerlichen Baukunst fast ganz vernachlässigt sehen, beweist eben nur, daß das beliebte Façaden-Virtuosenthum mit der häuslichen Kunstpflege nichts zu schaffen hat. Die kasernenmäßige Eintheilung der Fensterreihen wird nach der Schablone gemacht, das Ganze wird mit Gyps zur Palastkarikatur aufgebauscht — drinnen aber herrscht fürchterliche Oede.



114] Portal in Biberach.

*) Die physiologische und ästhetische Begründung dieser und ähnlicher Forderungen muß ich mir hier versagen. Ueber die Theorie der Beleuchtung vgl. Brücke's »Bruchstücke zur Theorie der bild. Künste«, Leipzig 1877.

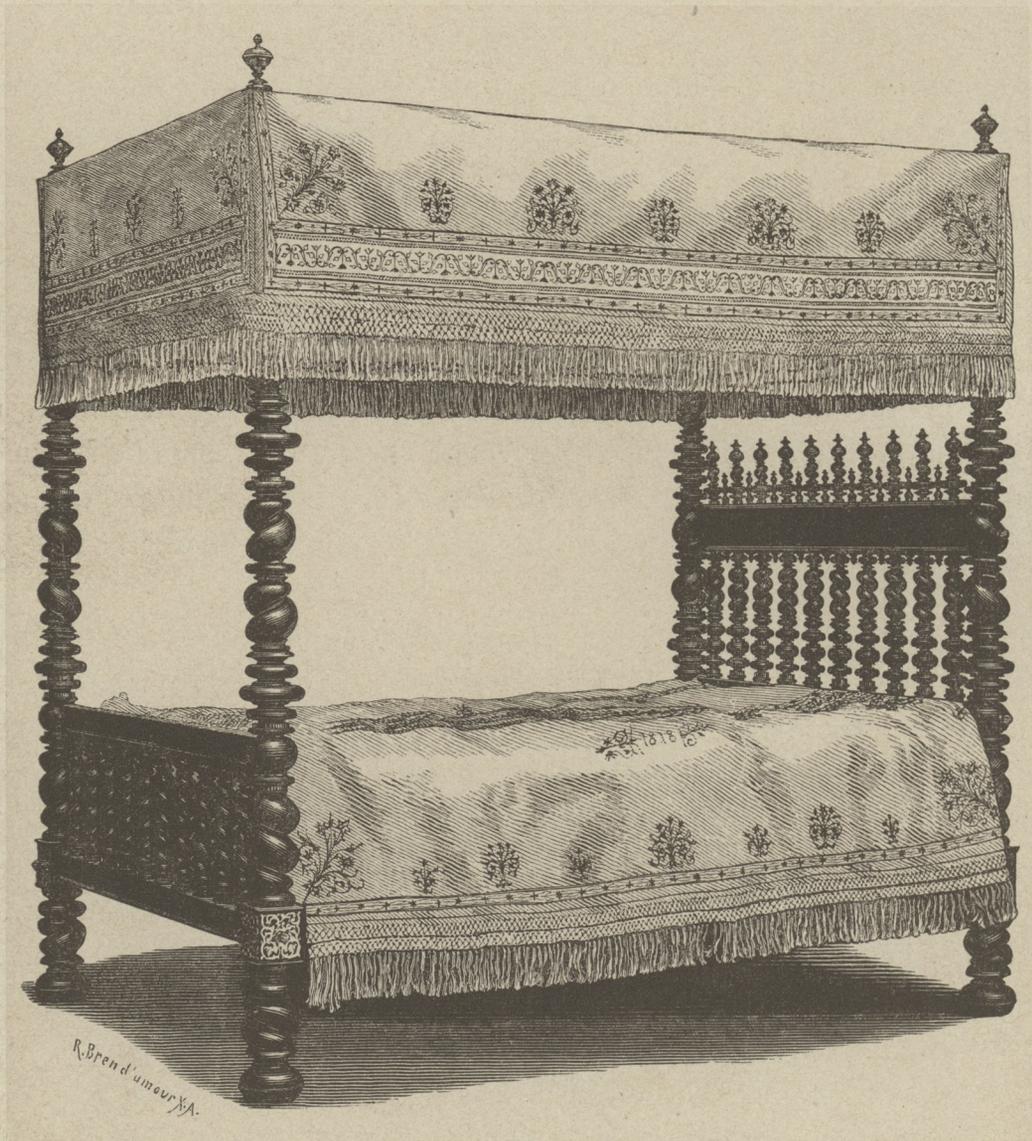
Die *künstliche Beleuchtung* durch Gas, Petroleum oder Kerzen ist freilich im Stande, die schönsten Tagesdispositionen zu nichte zu machen, nicht blos weil die Gegenstände nun in ganz anderen Richtungen erhellt werden, sondern auch weil das stark gelbe künstliche Licht alle Farben mehr oder weniger verändert. Ultramarinblau wird fast schwarz, himmelblau dagegen gewinnt an Feuer; manche Arten von Grün und Blau sind Abends kaum von einander zu unterscheiden u. f. w. Dabei kommt aber sehr viel auf die Beschaffenheit der Farbenträger an; namentlich bei Sammet und Atlas, bei Wolle und Baumwolle sind die Veränderungen oft überraschend. Man hüte sich daher, bei Tage grössere Anschaffungen zu machen oder Wand- und Plafondmalereien ausführen zu lassen, ohne damit Proben bei abendlicher Beleuchtung anzustellen. Im Allgemeinen aber gewinnt bei letzterer die Farbestimmung an Wärme und Harmonie, wenn die Beleuchtung quantitativ ein gewisses Mass innehält und so angeordnet ist, dass nicht etwa durch konkurrierende Lichter (wie in einem Ballsaal mit mehreren Kronleuchtern) alles Plastische an den Wänden Schatten und Gestalt verliert.

Eine kurze Charakteristik der *einzelnen Hauptfarben* nach ihrer Bedeutung für die deutsche Innendekoration mag den Schluss dieses Abschnittes bilden. Nicht eine Untersuchung des polychromen Ornaments soll hier angestellt noch eine eigentliche Farbenästhetik gegeben werden. Die vielfarbigen Zusammenstellungen in kleinen Feldern sind namentlich auf gewebtem Grunde fast unbeschränkt, und so lohnend auch das Studium alter Vorbilder für die Geschmacksbildung ist, so dürfen wir doch nicht vergessen, dass die Farbenwahl zu allen Zeiten sehr wesentlich von technischen Zufälligkeiten abhängig war, namentlich von der jeweiligen Pigmentkunde. Wenn man in der Praxis selbst heute noch sieht, wie gewisse Farben nur deshalb gemieden werden, weil es an genügend charaktervollen oder haltbaren Stoffen zu ihrer Darstellung fehlt, — wie viel wesentlicher mag solche Rücksicht in alten Zeiten gewesen sein, als man an die Solidität des Pigmentes viel strengere Anforderungen stellte und noch nicht, wie heute, aus Steinkohlentheer die wunderbarsten Auskunfts Mittel zu brauen verstand!



115] Bordüre von Dräcker in Wien.

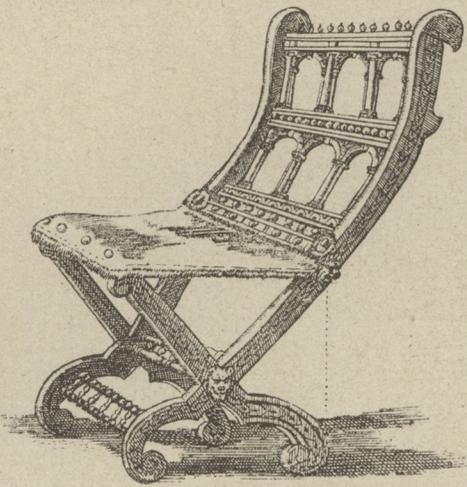
Bei der Wahl der farbigen Grundstimmungen treten aber noch ganz andere Rücksichten in den Vordergrund. Einen Theil derselben möchte ich unter dem Namen der *stofflichen Exklusivität der Farbe* zusammenfassen. Das ist beispielsweise so zu verstehen: *Braun* in den verschiedensten Abstufungen ist die natürliche Farbe der meisten Holzarten, wenn wir dieselben nur mit saftigen, öligen oder harzigen Einlässen und bräunlichen Beizen behandeln. Besteht nun ein grosser Theil der Zimmerdekoration aus so behandelten Holzoberflächen, so müssen wir darauf bedacht sein, an den übrigen Partien andere, mit Braun gut zusammenstimmende Farbengebungen anzubringen. Und zwar aus doppeltem Grunde: erstens weil das Auge Abwechslungen verlangt selbst neben einer so wohlthuenden Mischfarbe wie Braun, und zweitens weil wir der Holzdekoration gewissermassen die Achtung schuldig sind, dass wir ihr nicht in die Farbe pfuschen; denn wollten wir neben ihr sehr kostbare Stoffe, wie Atlas und Sammet, gleichfalls braun färben, so würden wir den farbigen Werth des Holzes herabsetzen. Das Holzbraun des Fussbodens, der Täfelung, der Schränke, Tische und Stühle schliesst also das Braun an andern Stoffen bis zu einem gewissem Grade aus und fordert gleichzeitig solche Nachbarfarben, welche feinem Ansehen nützlich sind. Selbstverständlich kommt dabei sehr wesentlich die Leuchtkraft und der besondere Charakter der Farbe in Betracht: nähert sich das Braun des Holzes dem Goldgelben, so kann daneben wohl ein sehr dunkles Braun auch an andern Stoffen erträglich sein; so würde z. B. vor



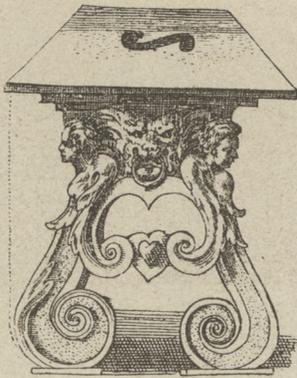
116] Bett, ausgeführt in den Lehrwerkstätten zu Königsherg und Tachau (in Böhmen).

einem helleuchtenden Eschenholzschrank das Fell eines Königstigers viel weniger am Platze fein, als dasjenige eines braunen Bären, und auf demselben Schranke nehmen sich Zinngeschirr und blaue Tongefäße entschieden besser aus, als blankgeputzte Bronzefchalen und gelbe Majoliken, während diese letzteren auf einem dunklen Nufsbaumschrank sehr gut aussehen. Im Allgemeinen wird eine ungünstige Zusammenstellung in der angedeuteten Richtung leichter ertragen, wenn die gleichen Farbengebungen der benachbarten Gegenstände *natürliche*, den Stoffen *anhastende* sind: ein gelbbraunes Holz und ein gelbbraunes Thierfell sind nebeneinander entschuldbar, ein gelbbrauner Maueranstrich oder gelbbraun gefärbter Textilstoff würde daneben als unverantwortliche Geschmacklosigkeit gelten.

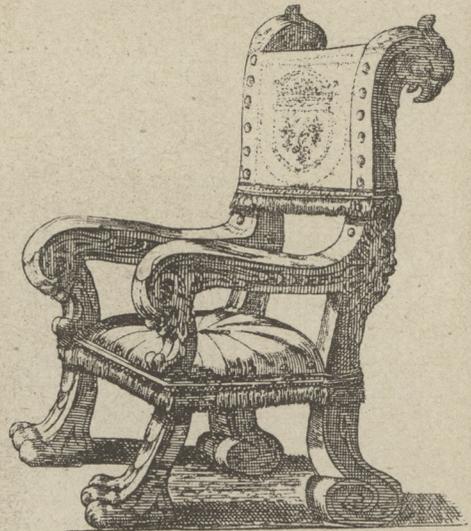
In ähnlicher Weise wirkt das *Weiß* der gelblichen Leinwand, Wolle, Baumwolle, Seide, des rohen Mauerbewurfs oder Kalkanstrichs, des Marmors, des Porzellans, des Elfenbeins etc. exklusiv, wobei die Erregungskraft dieser Farbe doppelt schwer ins Gewicht fällt; ferner das *Grün* der im Zimmer gehegten Pflanzen, welche zweifellos einen fastgrünen Hintergrund ausschließen; das *Schwarz* des Ebenholzes, des schwarzen Marmors u. f. w. Wir haben hier eine Reihe gewissermaßen *obligatorischer* Farbengebungen, d. h. solcher, welche mit den betr. Stoffen untrennbar verbunden sind. Zu ihnen gefellt sich eine andere Reihe von Farbengebungen als Folge technischer Rathsamkeit hinzu; unsere prächtigen deutschen Oefen z. B. werden hauptsächlich deshalb fastgrün glafirt, weil es für keine andere Farbe ein Pigment gibt, welches mit dem röthlichen Grunde des gebrannten Thons sich zu gleich prächtiger Wirkung verschmelzen läßt. Auf dem weissen oder bleigrauen Majolikagrunde dagegen steht eine gewisse blaue Lafur sehr gut. Im Bereiche der



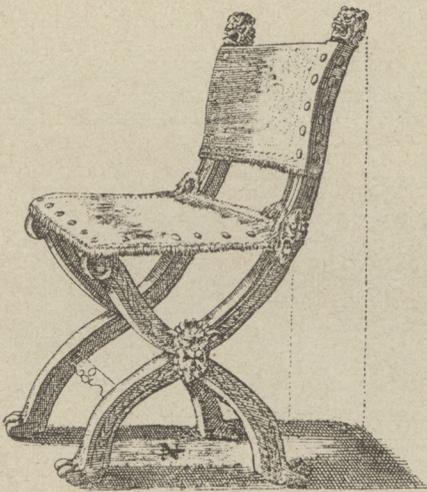
121



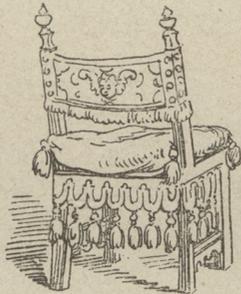
122



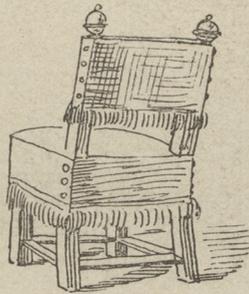
123



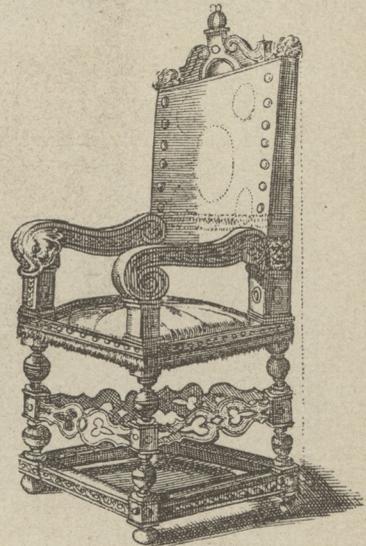
119



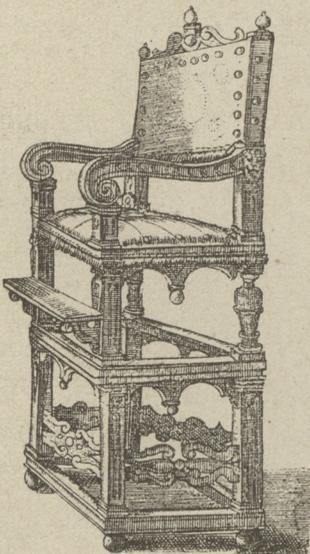
124



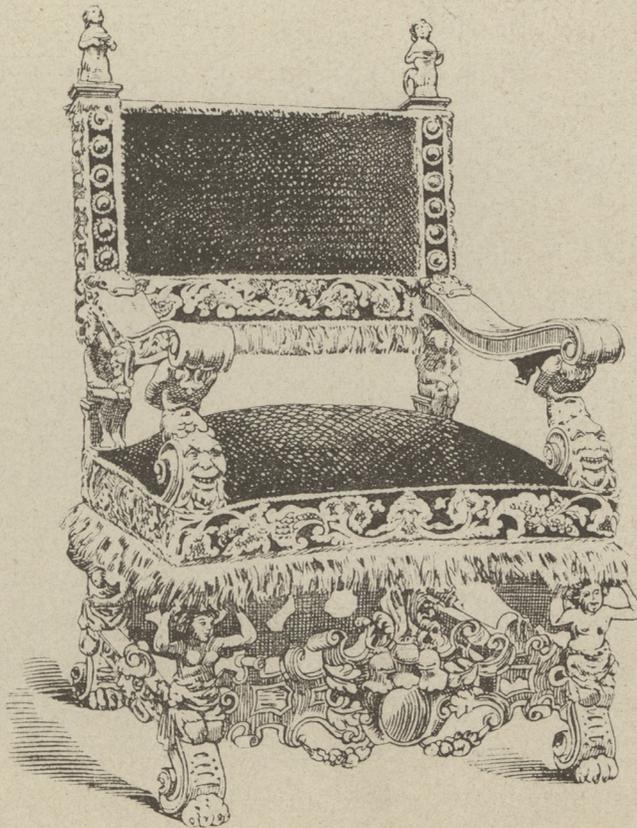
125



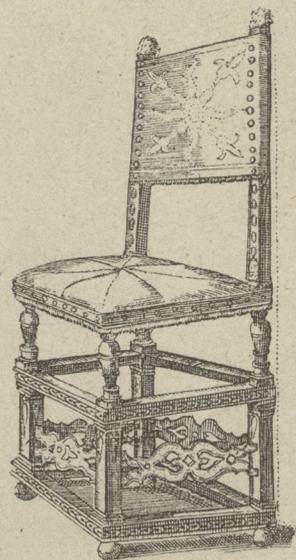
120



117

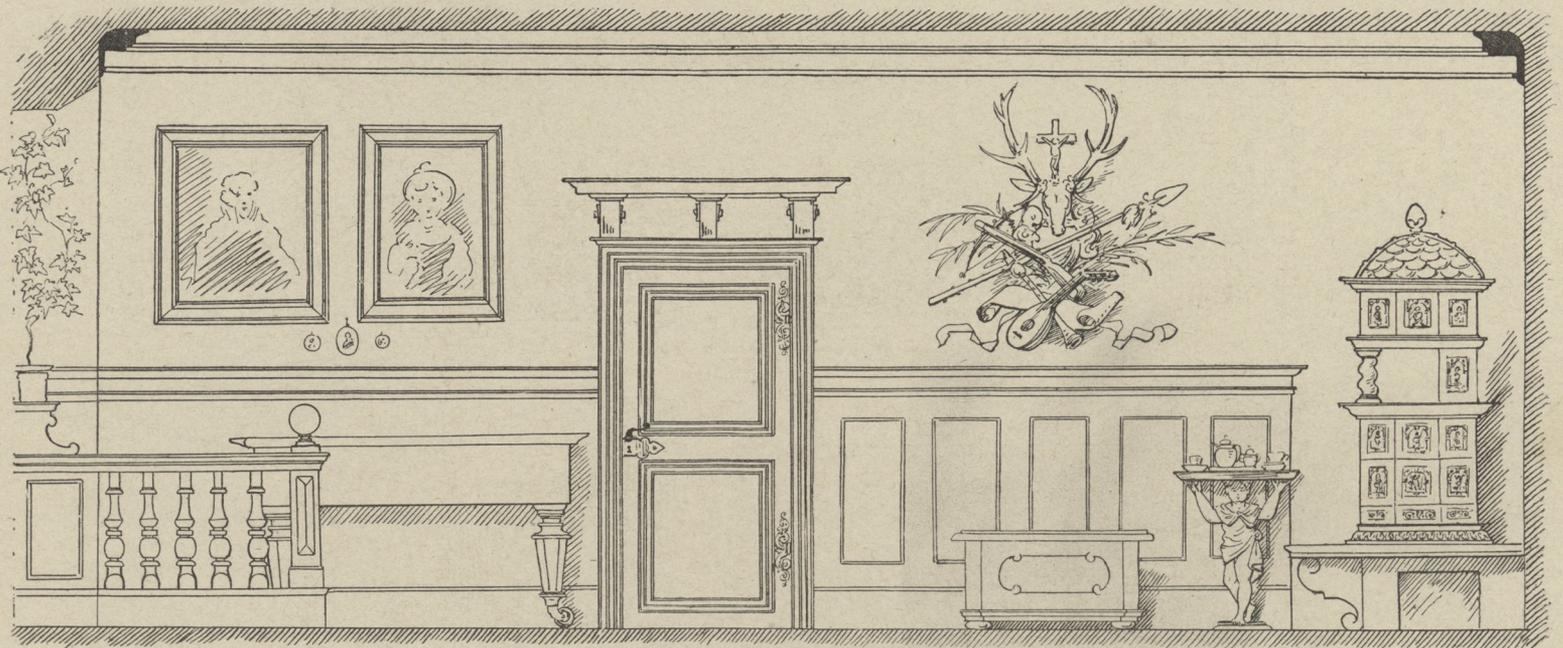
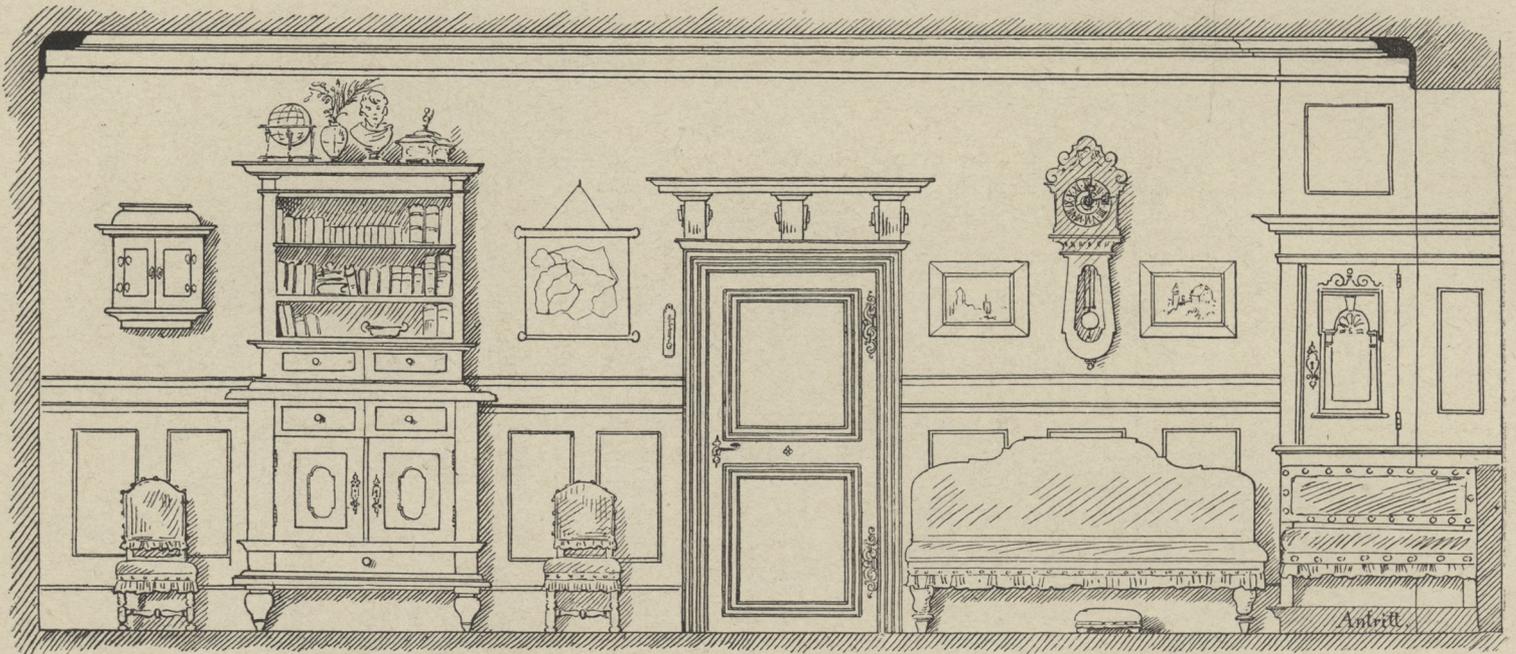


126



118

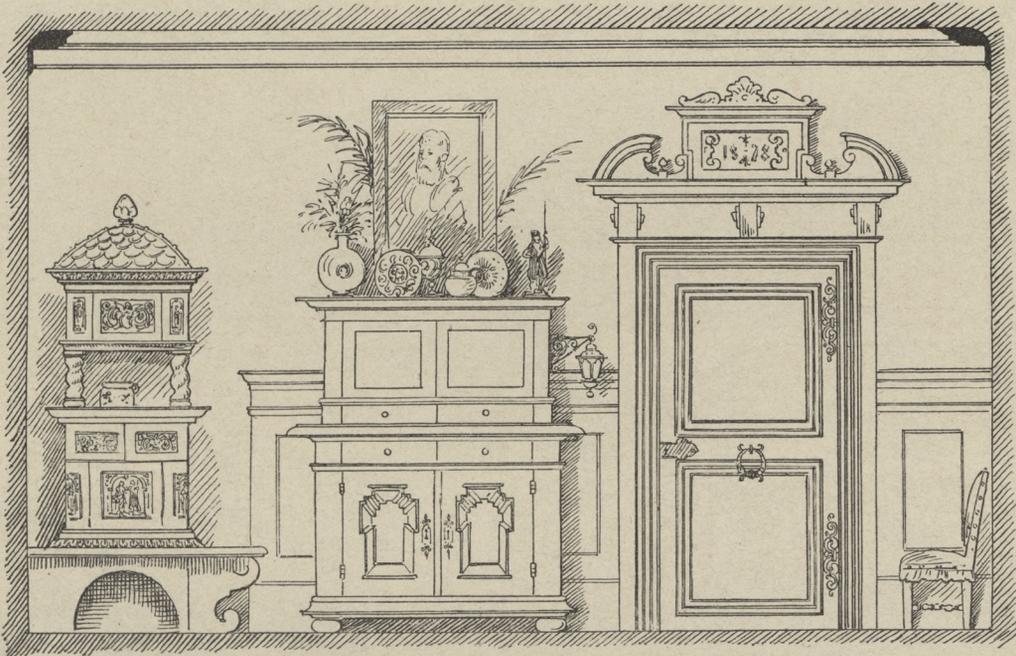
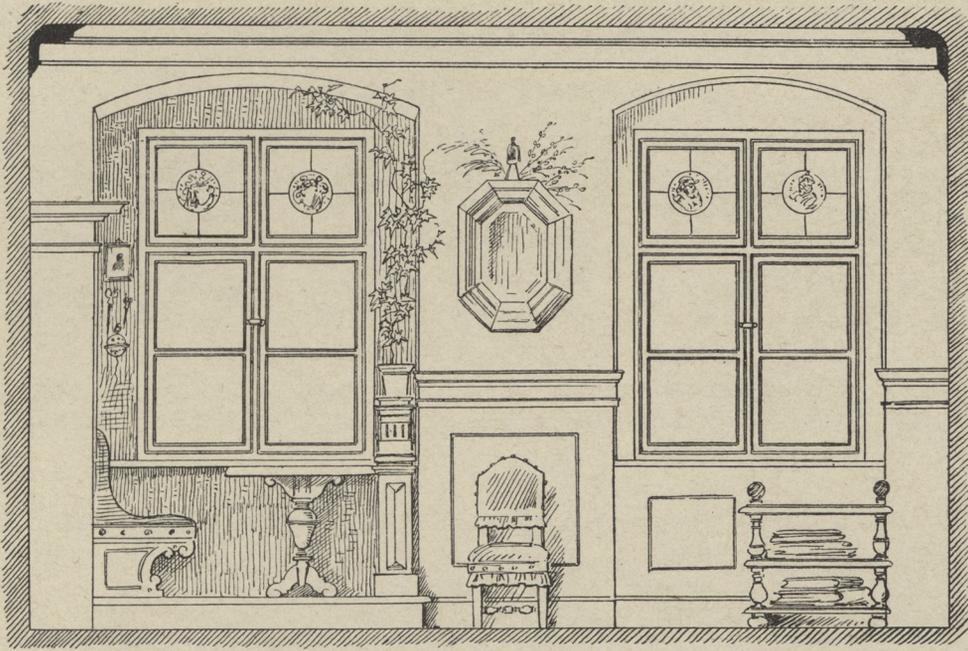
117 bis 123] Stühle und Tische nach Radirungen von Vredeman de Vries (Ende des 16. Jahrhunderts). — 124 bis 125] Stühle aus Handzeichnungen von Peter Candid in München (um 1580). — 126] Reichgechnitzter Lehnstuhl, italienische Hochrenaissance.



127 & 128] Skizzen zu einem Wohnzimmer. Von Gabriel Seidl in München.

Textilfärberei eignet sich das bekannte bräunliche Indischroth (wegen feiner subtilen Strahlenmischung eine der wohlthuedensten Farben und sehr mit Unrecht »schmutzig« genannt) am Besten für Wolle; Karmin, Purpur und Violett am Besten für Sammet. Fast jeder Stoff, fast jede Technik hat selbst dann, wenn die Farbenwahl ideell unbeschränkt ist, solche *meistbegünstigte Farben*, und umgekehrt haben viele eigenartige Farben ihre meistbegünstigten Stoffe.

Einer anderen Reihe von Rücksichten kann man den Namen der *symbolischen Exklusivität* geben. Es ist eine Folge unwillkürlicher Urtheilsbildung, wenn wir das Blau des Himmels in breitem Flächenkolorit auch im Zimmer nur *über* uns, d. h. an der Decke, nicht aber auf dem Fußboden ertragen, wenn wir große grüne Flächen — dem Laub des Waldes entsprechend — hauptsächlich den Wänden zuweisen. Die buntfarbigen, reich gemusterten Teppiche gehören als Repräsentanten der blumenbefäeten Flur auf den Fußboden, vielleicht noch auf die Sitzbank. So unscheinbar auch solche Anklänge an die Natur auftreten und so wenig stichhaltig sie sich in den Praktiken der Jahrhunderte erweisen, — der feinfühligte Dekorateur wird sie sich doch jederzeit in's Gedächtniß rufen, und, ohne in naturalistische Spielereien zu verfallen, auch daraus Nutzen ziehen. So ist es



129 & 130] Skizzen zu einem Wohnzimmer. Von Gabriel Seidl in München.

gerade die *höchste* Stilvollendung, in welcher, uralten Sagen gleich, Erinnerungen an die naturwüchsigsten Anfänge aller Kultur fortklingen — aber freilich nur eine Errungenschaft der Begeisterung, ein liebliches Mysterium, das nicht durch tote Formeln, sondern nur durch lebendiges Erglühen erworben wird.

Allgemeiner verständlich wird fein, was ich von der *farbigen Symmetrie* als exklusivem Beweggrund zu fagen habe. Sie ist für die Praxis sehr wichtig, leider aber auch ein bequemes Auskunftsmittel, um vor einem urtheilslosen Publikum die Unwissenheit und Talentlosigkeit zu verdecken. Als Regel mit vielen Ausnahmen kann man aufstellen: Wo der Begriff der Zusammengehörigkeit (des Paares, des Pendants) durch Form und Stellung deutlich ausgedrückt ist, da soll die Farbgebung nicht zerreißen. Es fragt sich nur, was hier dekorativ als *Paar* (wobei es nicht sowohl auf die Zweizahl, als auf die Gleichheit mehrerer Exemplare überhaupt ankommt) zu betrachten? Wir nennen Braut und Bräutigam »ein schönes Paar«, ohne das wir bei ihnen gleichfarbige Augen und Haare voraussetzen; gleichfarbige Kleidung würde sogar lächerlich fein,



gerade die Verschiedenartigkeit ihrer Schönheit, die liebliche Vereinigung der Gegensätze erweckt unser Interesse. Dagegen wird bei Zwillingsgeschwistern, die einander sehr ähnlich sehen, durch gleichfarbige Kleidung eher das Wunder ihrer gemeinschaftlichen Geburt hervorgehoben. Hier erfüllt also die Gleichfarbigkeit die Aufgabe, Beider Solidarität noch besser zur Geltung zu bringen. »Gleichfarbigkeit macht stark«, könnte man von den Uniformen des Militärs und der geistlichen Orden sagen. Auch in der Dekoration erhöht die farbige Symmetrie zweifellos den Eindruck der Ordnung, Wohlhabenheit und Ruhe; aber die Forderungen des Farbenwechsels und der künstlerischen Freiheit machen sich hier so engerisch geltend, daß ein geringes Zuviel an jenen Elementen der Ordnung langweilend, störend wirkt. Statt theoretischer Begründung ein praktisches Beispiel: Wenn zwei Stühle aus demselben Holze gebaut, ganz gleich geformt und nachbarlich aufgestellt sind, so mögen sie, als ächte Zwillinge, auch gleichfarbige Ueberzüge aus einunddemselben Stoffe haben. Aber total falsch ist die Anwendung des Prinzips auf die *Gattung* der Stühle oder gar aller Sitzmöbel überhaupt, wodurch wir das beste Mittel zur künstlerischen Individualisierung preisgeben. Was nicht ursprünglich als »Paar« gedacht oder erzeugt ist, das soll man auch farblich auseinander halten. Aber leider begnügt sich der Irrthum nicht mit der Uniform der »Art«; selbst Dinge, die nach ihrer Gebrauchsbestimmung gar nichts gemein haben, werden farblich egalisiert: für Portiären, Vorhänge, Divan und Stühle wird derselbe Textilstoff verwandt, und womöglich mit der Farbe desselben auch noch die Wand »übereinstimmend« gemacht. Es ist die geistlose Schablone der meisten Tapezierer, deren Interesse an fabrikmässiger Materialvergeudung dem Unverstand des grossen Publikums brüderlich die Hand reicht.

Zu den einzelnen Farben uns wendend, so steht selbstverständlich *Braun* allen anderen voran. Es gab wohl eine Zeit, in der diese »Farbe der Farben« in der Dekorationskunst misachtet, ja verpönt war — es war, auf unserem Gebiete wenigstens, die Zeit der Unnatur, merkwürdiger Weise gerade zusammenfallend mit der Epoche unserer grossen Dichter. Während *Goethe* trotz feinsten Naturbeobachtung nicht dazu kam, dem Braunen sein Recht zu geben, sagt ein neuester Farbenlehrer geradezu: »*Die Harmonie ist braun.*« Ein etwas paradoxer, aber viel Wahres enthaltender Ausspruch. Denn, wie wir schon früher besprochen, läßt sich fast jede Farbe in einen bräunlichen Ton hinüberspielen, und wenn wir die besten Farbengebungen einer in unserem Sinne stilvollen Innendekoration aufmerksam prüfen, so werden wir in ihnen das Prinzip des Braunen verwirklicht finden. (Vgl. oben S. 40, 55 & 63.) Abgesehen vom Helldunkel in den schattigen Partien des Zimmers, welches immer braun ist, haben manche Lokalfarben, wie Weinroth, Indischroth, Olivgrün, Meerblau etc. offenbar selbst in heller Beleuchtung einen bräunlichen Timbre. Das *eigentliche* Braun mit seinen tausend Abstufungen aber ist die obligate Farbe des Holzes und daher da, wo dieses in grossen Partien dekorativ verwandt ist, auch auf das Holz beschränkt. Mit diesem Material freilich hat es gleichzeitig eine Verwendbarkeit wie keine zweite Farbe. Zimmer, in welchen Boden, Wände und Decken durchweg aus Holzvertäfelung bestehen, in denen bis auf einige Eisenbeschläge und Kleingeräthe alles braun ist, gehören nicht zu den Seltenheiten und können trotz dieser Einfarbigkeit den behaglichsten Eindruck machen. Das Zierlichste der Art ist das sogen. Fugger'sche Trinkstübchen im Nationalmuseum zu München, wo das Holz sogar ohne alle Nachbehandlung hell und klar zu Tage tritt. Der himmelweite Unterschied *dieser* Art natürlicher Isochromie von der erkünstelten Art des Rococo geht am Besten daraus hervor, daß das letztere die natürliche Holzfarbe in breiter Anlage verschmäht. Von den Spezialfarben der verschiedenen Holzarten in einem späteren Abschnitt. Neben oder auf grossen Holzflächen sollten in brauner Farbe nur naturbraune Dinge dekorativ verwandt werden: Geweihe, Felle, Vogelgefieder, Vegetabilisches. Starkbräunliche Malereien setzen andere Hintergründe voraus. Braune Textilstoffe sind auf Holzgrund unbrauchbar, aber auch sonst wegen ihrer Holzanklänge in der Renaissance nicht beliebt.



135] DAS ATELIER HANS MAKART'S IN WIEN. NACH EINER PHOTOGRAPHIE VON VICTOR ANGERER.

Weiß, *Grau* und *Schwarz* sind, wie früher dargelegt, noch vollkommeneren Mischfarben als Braun, haben aber eine weit geringere Bedeutung als dieses, erstens weil die Stoffe, denen sie obligat sind, in der Innendekoration neben dem Holze eine untergeordnete Rolle spielen, und zweitens, weil sie verhältnißmäßig nicht genug warme Strahlen enthalten, um — zu erwärmen. Erste Voraussetzung für ihre Verwendung in *größeren* Partien ist, daß sie eine mehr oder weniger auffallende Neigung zum Gelblichen, Bräunlichen oder Röthlichen haben; entschieden bläuliche und violette Anklänge kommen nur in der Polychromie, Malerei und Kleinkunst in Betracht.

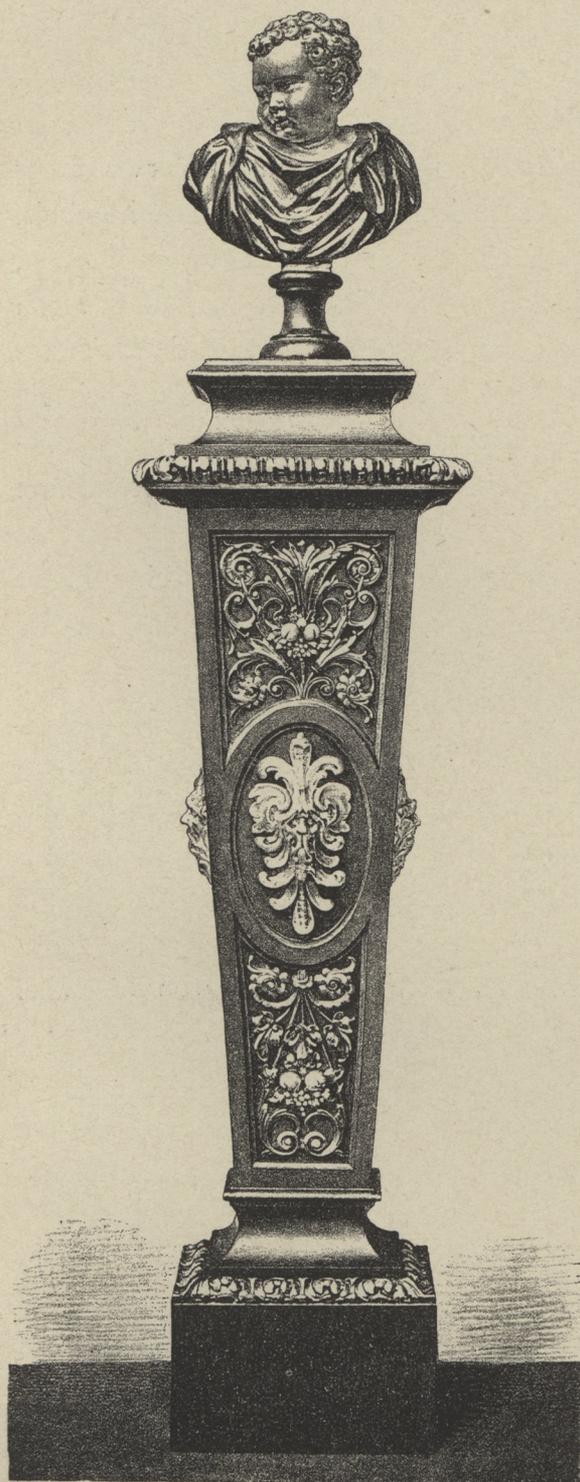
Weiß wirkt unter den dekorativen Hauptfarben wie ein starkes Gewürz in unseren Speisen: wenig macht schmackhaft, zu viel verdirbt; zur Herrschaft gelangt, wird es zum wirklichen Despoten, duldet keinen herzhaften Kameraden mehr und tödtet da, wo Leben und Freude herrschen sollte. Mindestens verlangt es die sparsamste und weiseste Verwendung, wie denn eine Marmorstatue oder Alabastrervase künstlerisch aufzustellen allein schon ein Kunststück ist. Soweit nun die weiße Farbe obligat ist (an der Leib- und Tischwäsche, am Porzellangrund, am Elfenbein etc.), ist durch die betr. Stoffe eine übermäßige Anwendung der Farbe ausgeschlossen; gefährlich wird sie erst da, wo sie ohne Entwerthung der Stoffe leicht durch andere Farben ersetzt werden könnte. Sehr lehrreich ist in dieser Beziehung die Geschichte der Stuccodekoration. Die mit einem erhärtenden Bindemittel gemischte Gypsmaße, welche etwa seit der Mitte des 15. Jahrhunderts verwandt wurde, ermöglichte allerdings die Ausführung plastischer Dekorationen, wie kein anderes Material; mit ihrer Hilfe konnten ebenso rasch als verhältnißmäßig billig Entwürfe in's Werk gesetzt werden, welche in Stein, Holz oder Metall entweder gar nicht oder doch nur mit den größten Opfern und Mühen auszuführen waren. Lag schon in dieser Leichtigkeit der Bearbeitung eine ebenso große Verführung für Künstler und Kunstgönner, den äußeren Schein über die Solidität zu erheben und in eine üppige Ueberladung mit plastischem Schmuck zu gerathen, so mehrten sich die Gefahren noch, als man anfing, der weißen Gypsmaße ihre natürliche Farbe zu lassen. Anfangs nämlich hatte man, dem kraftvollen Farbensinn der Zeit entsprechend, die stuckirten Ornamente übermalt, theils in realistischer Weise der Naturfarbe der dargestellten Gegenstände entsprechend, theils mit gleichmäßigen, vielleicht symbolischen Grundtönen, so daß z. B. die plastischen Ornamente und Gesimse eines Plafonds vergoldet auf blauem Grunde erschienen. Dann aber fing man an, nur einzelne Partien zu bemalen oder zu vergolden, andere aber weiß zu lassen. Da wo in Kirchen oder sonstigen Monumentalbauten ein besonders feierlicher Eindruck erzielt werden sollte, und in den Händen eines so genialen Dekorateurs, wie Raffael, liefs sich dieses Verfahren rechtfertigen; aber in dem Moment, wo der nackte weiße Stucco sich in dem *Wohnraume* breit machte, mußte er auf die gesammte Dekoration wie Gift wirken.

Die Verheerungen, die der blanke Gyps in der edlen Dekorationskunst der Renaissance angerichtet, sind denn auch ganz erstaunliche und heute noch fühlbar. Zuerst mußten ihm jene kraft- und saftvollen Farben weichen, die ich schlechthin »Renaissancefarben« nennen würde, wenn nicht schon die viel verkannte Gothik ihren Zauber gekannt hätte; das tiefe Blau des italienischen Himmels und unserer herrlichen Gebirgsseen, das wir ja auch in den Augen unserer Frauen bewundern, gewissermaßen das farbige Symbol der Unendlichkeit und der Verklärung alles Irdischen; das prachtvoll glühende Roth des gefunden warmen Blutes und der aufgehenden Sonne; das saftige Grün und das gefättigte Braun unserer Hochwaldpfade und Auen. Diese urkräftigen Farben mit ihren zahllosen Abstufungen und prachtvollen Mischungen hat das Weiß, von der Decke beginnend, nach und nach von den Wänden unserer Wohnungen verdrängt, so daß wir in der Zeit des Rococo und des Zopfes fast nur noch die verwaschenen, süßlichen und zimperlichen Verdünnungen der kraftvollen Urbilder sehen; die Napoleonische Aera mit ihrer falschen saft- und kraftlosen Antike leistete das Höchste in dieser Richtung und noch heute übertünchen wir die holzbraunen Thüren mit weißem Lack, noch heute werden unsere Decken Grau in Weiß gemalt,

um doch wenigstens den *Schein* des theueren Gypses zu wahren; in der Ecke aber steht als traurigster Spross dieser ganzen Geschmacksverirrung der weisse Ofen, dessen bloßer Anblick schon hinreicht, um ein farbenfrohes Gemüth um einige Grad Réaumur abzukühlen.

Und dennoch kann man auch mit der weissen Zimmerwand ausserordentlich feine Wirkungen erzielen, wenn man in der Lage ist, ihr kräftige Gegenfätze hinzuzufellen, etwa in Form einer mannshohen dunklen Holzvertäfelung, eines holzbraunen oder polychromen Plafonds und gewisser, auf dem weissen Hintergrunde selbst angebrachter Dekorationsstücke. Das Weiss nimmt in folchem Falle nur einen breiten Streifen unterhalb der Decke ein. Die Decke selbst ganz weiss

zu halten, ist auch bei reicher Stuccoverzierung derselben bedenklich, der Raum sei denn sehr klein und die Decke ein schon durch feine Formen belebtes Kreuzgewölbe. Auf keinem andern als weissem Untergrunde wirken blaue, rothe, grüne und goldene Ornamente gleich fein; Alles erscheint hier bestimmter konturirt, charakterisirt, jüngerfräulicher. Am Augenfälligsten ist dies an den altdeutschen Leinenstickereien, mit denen jetzt überall in deutschen Landen die Frauen als Pioniere häuslicher Kunstpflege auftreten; Arbeiten übrigens, welche in ganz ähnlicher Weise noch jetzt in Schweden, Siebenbürgen, Russland etc. volksthümlich sind. Aber auch die bunte Malerei auf weisser Wand kann bei verständnisvoller Behandlung grossen Reiz ausüben; zu dem Besten, was in dieser Art neuerdings geschaffen, gehören die Malereien von *H. Lofsov* und *Rudolf Seitz* in der Trinkstube des Münchener Kunstgewerbevereins (angedeutet auf Figur 20 & 21). Der breite weisse Hintergrund fordert freilich eine Technik, zu deren Ausübung vielleicht noch mehr Gemüth als Kunstfertigkeit gehört; mit der Antike und der Gliederpuppe ist hier nichts auszurichten, wogegen sogar dem naiven Hauskünstler bei selbstloser Hingabe an die Linien eines Dürer, Burgkmair, Amman oder Stimmer frohes Gelingen erblühen kann. Am Besten kann man die Arbeit mit einer leicht kolorirten Federzeichnung vergleichen. Es kommt also bei der weissen Fläche Alles auf die Form und Vertheilung der farbigen Unterbrechungen an. Grau genügt als solche in der Regel nicht, weder gemalt noch als Körperchatten; noch weniger wird ein grosser weisser Gegenstand lediglich durch glitzernde Lichter angenehm. Was man aber selbst aus der glatten weissen Thonkachel machen kann, das zeigen uns die blau oder bunt bemalten Fliesenwände der alten Araber und die altdeutschen Majolikaöfen.



136] Gueridon und Büste mit reicher Vergoldung und Verfilberung. Ausgeführt von Franz Radspieler in München.

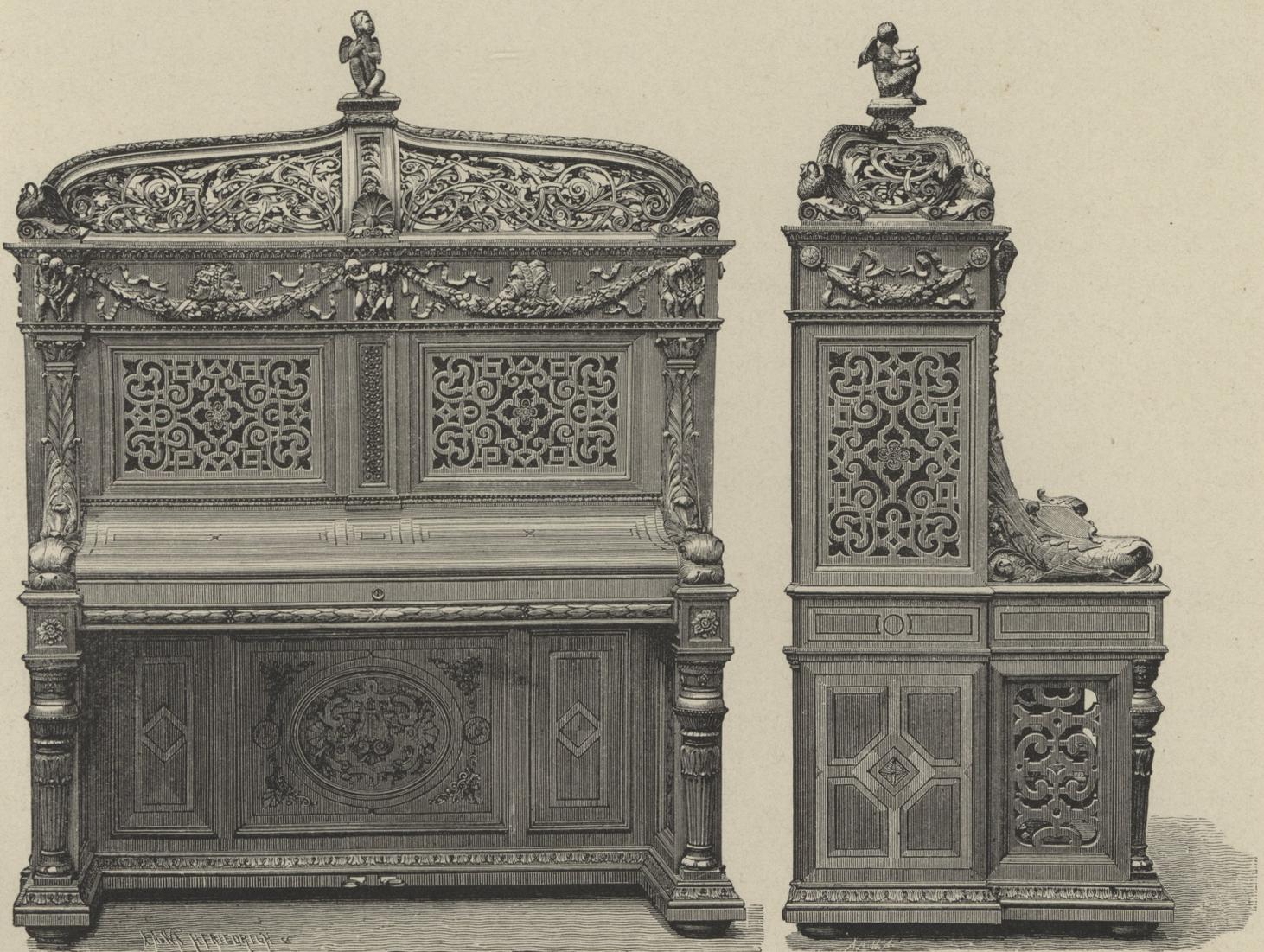
liegen, dafs das gebildete Auge gegen diese energieloseste aller Mischfarben, welche nicht kalt und nicht warm, nicht hell und nicht dunkel ist, eine gewisse natürliche Abneigung hat. Sie liebt nicht und wird nicht geliebt, denn ihre Komplementärfarbe ist sie selbst (S. 48). »Grau,

theurer Freund, ist alle Theorie, und grün des Lebens gold'ner Baum«. Graue Brillen sind für Augenranke. Ein zweiter Grund ist in dem fast gänzlichen Mangel an dekorativen Stoffen mit obligater grauer Farbe zu suchen; denn Silber, Zinn und Eisen lieben wir nicht wegen ihrer grauen Schatten, sondern wegen ihres hellen metallischen Glanzes. Sodann verbinden wir mit Grau den Begriff des Trüben, Schmutzigen, Unfreundlichen, des Staubes und des Landregens, und grau sind wir selbst, wenn wir nicht mehr jung und doch noch nicht ganz ehrwürdig erscheinen. Grau sind die letzten Reste des durch Feuer zerstörten Lebens, und zur Asche werden wir ja Alle. Endlich ist Grau die unentbehrliche Schattenfarbe von Weiss und Silber, und der matte Glanz einer schwarzen Fläche erscheint gleichfalls grau; ein selbstständiges Auftreten der Hilfsfarbe ist daher um so weniger passend, je breiter jene beiden Hauptfarben entfaltet sind. Ich führe dies hier so weitläufig aus, weil mit grauen Plafonds, Maueranstrichen, Tapeten, ja sogar Möbelüberzügen und Tischdecken noch heutzutage ein abscheulicher Mißbrauch getrieben wird. Jedermann hat das Gefühl, daß Grau die traurigste aller Verlegenheitsfarben ist, ihre massenhafte Verwendung ist daher der klarste Beweis für die auf dem Gebiete der Dekoration herrschende Unwissenheit, Gedankenarmuth und Bequemlichkeit. Damit soll nicht die Möglichkeit überhaupt geläugnet werden, daß diese neutrale Farbe par excellence hie und da vorzügliche Dienste leisten könne, so u. a. an Einrahmungen von braunrothen Photographien, überhaupt in Fällen, wo Schwarz und Weiss als Neutra zu energisch erscheinen. Grau ist ja zweifellos nicht bloß die ärmlichste, sondern auch die anspruchsloseste und bescheidenste Farbe und daher eher zur Bekleidung als zur Dekoration verwendbar; die Farbe der Sommerüberzieher, Regenmäntel und Reifekleider, wobei sich der Glanz der Seide als besonders vortheilhaft für ältere Damen erweist.

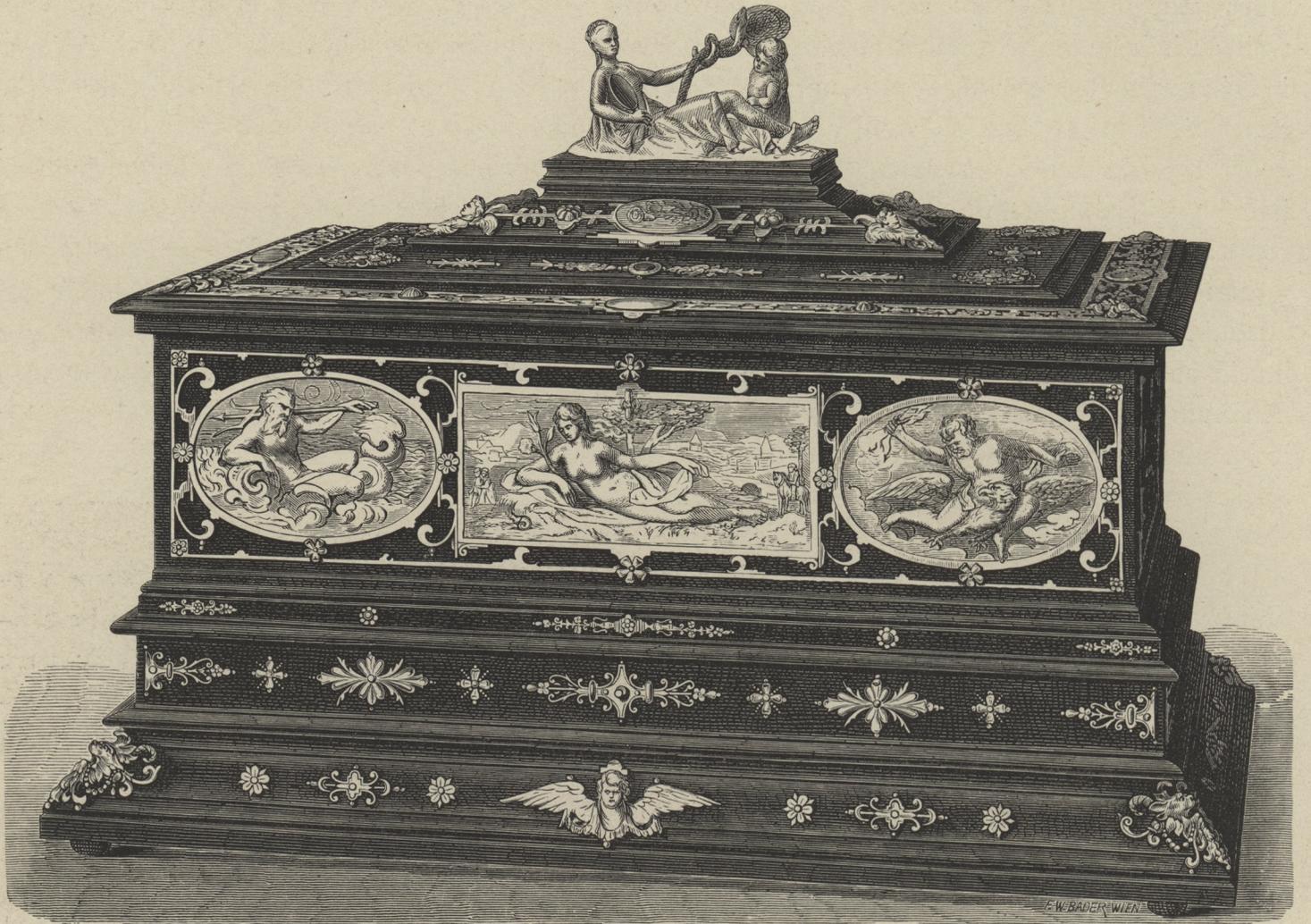
Schwarz ist nicht so vielseitig anwendbar, wie sein Widerpart Weiss, doch aber eine Farbe von großer dekorativer Bedeutung. Sie ist unter allen die vornehmste, ruhigste, ernsteste. Da der Mensch aus allerlei praktischen und ästhetischen Gründen die schwarze Kleidung bevorzugt, so verbietet sich schon von selbst eine ausgiebige Verwendung schwarzer Textilstoffe für die Dekoration. Auch eine »farbige Exklusivität«, wenn wir, wie billig, die Bewohner als Staffage der Zimmereinrichtung betrachten; zu einem reich- und vielfarbigen Hintergrund paßt nichts besser als das schwarze Kleid, in welchem der Mensch würdevoller, schöner und geistreicher erscheint, und das gilt ja auch von jenen unfrohen Eiferern, welche (obschon sie nichts davon verstehen) nicht müde werden, die Unvereinbarkeit der farbenprächtigen Renaissance mit der nüchternen Realität dieses Jahrhunderts zu predigen. Nur die Trauerdekoration bedient sich auch der schwarzen Gewebe. Von den übrigen Stoffen sind in erster Reihe Ebenholz, Schiefer und Marmor mit obligater Schwärze zu nennen; sodann werden unter den helleren Hölzern namentlich Birnen- und Pflaumenholz, aber auch Fichtenholz, schwarz gebeizt; schwarzes Leder, schwarzer Stucco, geschwärztes Eisen sind vielfach verwendbar. Das nobelste Dekorationsstück ist der kleine Ebenholzkunstschrein mit Elfenbeineinlage oder Metallornamenten, welchem sich das größere »Kabinet« mit Tisch und Schreibpult anschließt. Es kann kaum etwas Schöneres geben, als ein solches Möbel vor einer gelben Atlas- oder Ledertapete oder vor einem olivgelben Maueranstrich; aber auch rothe und blaue Stoffe, Gold und Silber lassen sich damit zu den feinsten Wirkungen zusammenstimmen, nur muß man sich hüten, in der Nachbarschaft feurig-braune Hölzer anzubringen. Die allgemeinste Verwendbarkeit hat der schwarze Spiegel- und Bilderrahmen, vielleicht gehoben durch zarte Vergoldung. Schwarze Holzfasen, zu denen auch die schwarzen Uhrgehäuse zu rechnen, dürfen nicht polirt sein, wenn ihre Farbenercheinung eine vollkommene sein soll; »gut geschliffen ist halb polirt«, sagt der Schreiner, und bei diesem guten Schliff mag es sein Bewenden haben. Eine stilllose Spielerei ist es, an einunddemselben Möbel gewisse Partien matt zu halten, andere zu poliren; ich habe oben (S. 75) einen Fall angedeutet, wo ausnahmsweise die Politur vortheilhaft ist, dann aber muß sie dem ganzen Möbel gleichmäßig zu Theil werden. Plastische Ornamente, wohl gar

lebensvolle Figuren als Schnitzereien sind an einem schwarzen Holzmöbel übel angebracht, weil auch bei mattem Glanze desselben die Schatten zu dunkel, die Lichter zu scharf erscheinen; in schwarzem Marmor wird man nur etwa die Büste eines Mohren ausführen, nach der Weise altvenetianischer Dekoration wohl mit weissen Augen und buntem Turban. Das Uebelste sind jene gepressten schwarzen Ornamente, Engel etc., welche matt auf polirtem Grund angebracht sind und in keinerlei organischem Zusammenhang mit dem Möbel selbst stehen. Der Grundzug des schwarzen Dekorationsstückes ist vornehme Ruhe, was diese stören kann, muss vermieden werden; deshalb sucht sowohl die schwarze Schreiner- als Steinmetzarbeit ihre Triumphe mehr in der Feinheit der tektonischen Linien, als in dem Aufputz mit figürlicher Plastik. Ein Kamin aus schwarzem Marmor ist ein ganz anderes Ding als ein solcher aus rothem, gelbem oder weissem Marmor. Die vornehme Bescheidenheit der schwarzen Farbe stellt aber auch hohe Anforderungen an die Nachbarschaft, alles Rohe und Aermliche in Stoffen und Technik ist damit unvereinbar. Ein fein dekorirtes Kaffeehaus wird besser mit schwarzen als mit weissen Marmortischen ausgerüstet; die Tischplatte aus weissem Marmor leidet immer durch die Erinnerung an das Leinentuch.

Wie kommt es nun, dass die beiden neutralen Pole Schwarz und Weiss so ganz verschiedene Anwendung in der Dekoration finden? Die Verschiedenheit ihrer obligatorischen Farben-träger bildet nur einen Grund; andere, kaum minder wichtige Gründe sind folgende: Schwarz macht klein und schlank, tritt zurück, Weiss dagegen lässt die Dinge vorspringen und grösser erscheinen (vgl. S. 51). Sodann gibt es für Weiss keine durchsichtigen Farbstoffe; wenn wir einem



137] Pianino, nach Entwürfen des Leipziger Kunstgewerbemuseums, ausgeführt durch die Königl. Sächs. Hofpianoortefabrik Julius Blüthner in Leipzig.



138] Schreibkästchen in Ebenholz mit Ornamenten aus Silber und Gold, 16. Jahrhundert; aus der Sammlung des Freiherrn Anf. von Rothschild in Wien.

Gegenstände, der nicht schon von Natur oder durch die Bleiche weiß ist, diese Farbe geben wollen, so müssen wir ihn mit einer Pigmentkruste überziehen, welche weder die Naturfarbe des struktiven Stoffes, noch dessen Poren, Adern etc. durchscheinen läßt. Dagegen lassen sich die meisten vegetabilischen und animalischen Stoffe ohne eigentliche Deckfarbe schwarz beizen. Hält man dies mit dem zusammen, was oben (S. 65) über den Werth der natürlichen Zeichnung gesagt worden ist, so leuchtet ein, daß Weiß als *applicirte* Farbengebung namentlich bei Geweben und Holz eine viel geringere Anwendbarkeit besitzt als Schwarz. Die weißlackirten Thüren und Möbel des 18. und 19. Jahrhunderts stellen nur eine von den vielen Abirrungen dar, welche mit dem Verlassen der Natürlichkeit so leicht zum System werden.

Grün beherrscht zwar als obligate Farbe ein sehr kleines Gebiet; für gewöhnliche Verhältnisse nur durch die Pflanzen, welche wir im Zimmer hegen, da wohl wenige von uns in der Lage sind, echte Malachitvasen und wirklich antike Bronzen aufzustellen. Um so mehr ist uns die Farbe wegen ihrer Anklänge an Wald und Flur ein Bedürfnis und wird daher fast an allen Stoffen, welche fremde Farbengebungen fordern oder ertragen, gern mitgetheilt. Es ist aber zunächst hervorzuheben, daß für breitere Anlagen die sogenannten »giftgrünen«, sowie die dunkleren Nuancen mit blaulichem Charakter fast ganz ausgeschlossen sind. Für Textilstoffe, für Tapeten und Maueranstriche kommen hauptsächlich die gelblichen fast- und olivgrünen Töne in Betracht, für die Keramik jene eigenthümlich kraftvoll leuchtende Färbung unserer altdeutschen Oefen. Blaugrüne Seidenvorhänge erhalten unter dem Einflusse der Sonnenstrahlen sehr bald eine wohlthuende Färbung; der dekorative Effekt wird erhöht, indem der Stoff die Fähigkeit annimmt, auch andere als blaugrüne, namentlich rothe und gelbe Strahlen zu reflektiren. Nicht alle in der Landschaft

vorkommenden und dort uns erfreuenden Nüancen von Grün lassen sich mit gleicher Wirkung auf die Dekoration übertragen, noch weniger deren natürliche Verbindungen, z. B. diejenige des Laub- und Rasengrüns mit dem Blau des Himmels. Von der Natur nehmen wir die ungewöhnlichsten Erscheinungen mit Bewunderung auf, selbst wenn dadurch unseren Sinnen momentan weh gethan wird; von der Kunst verlangen wir dagegen keine erstaunlichen Effekte, sondern wohlthuende Beruhigung. Und dann sind in Folge unseres stereoskopischen Sehens und des kategorischen Gefühles der Körperlichkeit in der Natur auch die grellsten Farbenerscheinungen mit nervös-beweglichen Eindrücken, gewissermaßen mit Elementen der Wärme verbunden, welche künstliche Nachbildungen niemals in uns hervorrufen können. Selbst die wirkliche Schneelandschaft mit ihren herrlichen Luftlichtern hat eine eigenthümlich fesselnde Vitalität, die gemalte erinnert uns nur an Celsius und Réaumur. Jeder denkende Maler muß mit diesen Wahrheiten rechnen; wenn gleichwohl die

modernste naturalistische Landschaftsmalerei dies nicht immer thut, so hat die Dekoration allen Anlaß, ihrem Beispiele dasjenige der Meister des 16. und 17. Jahrhunderts vorzuziehen, welche es so wunderbar verstanden haben, selbst die Natur immer »dekorativ« darzustellen. Große Vorsicht bei der Wahl grüner Farbtöne ist also nicht genug zu empfehlen; daß dabei insbesondere auch auf abendliche Beleuchtung Rücksicht zu nehmen ist, habe ich schon früher angedeutet. Und man übertreibe nicht die Anwendung des Grün; wir sollen nicht wähnen, daheim in einem Gewächshaus oder in einer Gartenlaube zu sitzen. Als breite Hintergrundfarbe ist selbst ein sehr warmes Grün nur in Gesellschaft von reichlichem Braun rathsam; ist der Ofen grün, so muß an Wänden und Möbeln um so sparsamer damit umgegangen werden. Am Plafond und am Fußboden ist Grün nur neben überwiegenden anderen Farben anwendbar. Da es in der Leinenfärberei an wachsfesten schönen grünen Pigmenten fehlt, so eignet sich die Farbe nicht für Handtuchstickerei u. dgl.; hier haben wir ein Beispiel für den großen Einfluß unwillkürlicher Urtheilbildung und Gewöhnung: denn so schön wir grüne Ornamente oder grüne Gläser auf einer weißen Wand oder grüne Stickerei in weißer Seide finden können, so unangenehm würde uns im ersten Moment ein Leinentischtuch mit grünen Einfätzen berühren.



139] Aus einem Zimmer der Burg Trausnitz bei Landsbut, um 1579.

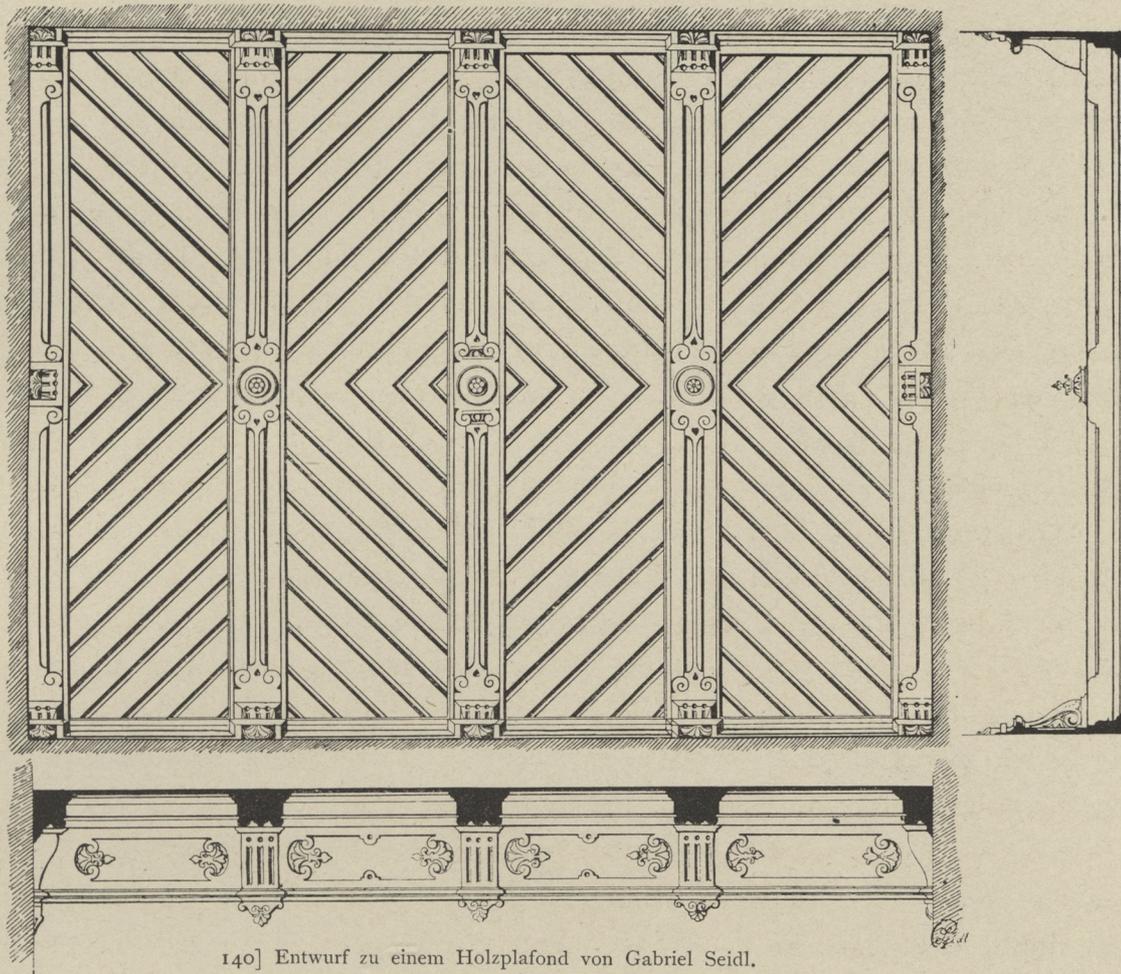
Gelb hat eine sehr groſſe Verwendbarkeit mit einem bräunlichen Beigefchmack und wenn es ſich der Lokalfarbe des Goldes nähert; eine ſehr geringe Verwendbarkeit dagegen in feiner höchſten Reinheit als Spektralfarbe, im Kanarien- und im Schwefelgelb. Das Prinzip des Braunen iſt hier ſiegreich, denn wenn ein Hinüberneigen zum Rothen allein genügt, ſo müſten auch Rothgelb und Gelbroth dekorative Farben für breite Anlagen ſein, was ſie indeſſen nicht ſind, da ſie ſich nur für die Mikrochromie eignen. Am Beſten ſteht zu gröſſerem gelbem Hintergrund ſchwarzes Holz und blaues Gewebe, eine hochfeine Kombination, deren vornehme Kühllheit durch geſchickte Verflechtung mit Karminroth und namentlich dann, wenn neben edlen Stoffen (Atlas- oder Ledertapete, Sammet) dekorative groſſe Oelbilder mitwirken, zu feierlicher Pracht geſteigert werden kann. Daſs neben hellbraunen Hölzern gelbe Gewebe oder Tapeten übel angebracht ſind, iſt ſelbſtverſtändlich; häufig genügt es, letztere durch einen kleinen Stich in's Grünliche auch in ſolcher Verbindung erträglich zu machen. Der Anſicht *Goethe's*, daſs die gelbe Farbe an unedlen Oberflächen, wie des gemeinen Tuchs, des Filzes und dergleichen, worauf ſie nicht mit ganzer Energie erſcheine, zu einer Farbe des Miſsbehagens werden müſte, kann ſich wohl Niemand anſchließen, der die Wirkung des Gelben in orientalifchen Teppichen genau beobachtet hat. Aber ſicher iſt, daſs mit der Feinheit des Stoffes auch die Farbe an Verwendbarkeit zunimmt. Dieſe tritt ſchon in den glänzenden Geweben, vor allen im Atlas, zu Tage, erreicht aber ihren höchſten Grad in den gelben Metallen.

Die *Goldfarbe* verdankt ihre bevorzugte Stellung in erſter Linie dem durch kein Pigment erſetzbaren metalliſchen Glanz, welcher ihr eine ganz eigenthümliche plaſtiſche Lebendigkeit verleiht; in zweiter Linie ihrer ſtofflichen Ausſchließlichkeit. Wenn wir ſie mit Holz, Geweben, Leder, Papier, Stein, Glas oder Thon in Verbindung bringen, ſo haben wir immer die beſtimmte Vorſtellung der *metalliſchen* Applikation. Am Auffallendſten tritt dies in Fällen hervor, wo wir die Anwendung jedes anderen gelben Pigments als geſchmacklos verwerfen müſten. Braungebeiztes Holz verträgt theilweiſe Vergoldung, aber kein gewöhnliches Gelb; fogar braune und gelbgrüne Tapeten können mit Goldgrund oder Goldornamenten prächtig wirken. Der Werth der Goldfarbe für den Kontur und die neutrale Zone überhaupt wurde ſchon früher (S. 54) hervorgehoben; ja ſie iſt in dieſem Wirkungskreiſe ſo wichtig, daſs man ſie, um ihr Anſehen hoch zu halten, füglich hierauf beſchränken ſollte. Jedes Uebermaſs im Gebrauche des Goldes wirkt abſtumpfend, wie allzu häufiger Champagnergenuſs.

Roth iſt die Farbe des Blutes, der Liebe, der Leidenschaft.*) In Verbindung mit Schwarz dient ſie finſteren Mächten, mit Weiß unſchuldvoller Freude, mit Gold der Prachtentfaltung. Für die Dekoration kommen indeſſen mehr die bräunlichen als die ſpektralreinen Tinten dieſer Farbe in Betracht; für gröſſere Flächen und polychrome Grundſtimmungen hauptſächlich Indiſch-, Pompejanifch- und Weinroth. Karminroth und Purpur ſind nur in kleinen Doſen angenehm, und die Verwendbarkeit der Farbe nimmt in dem Maſſe ab, in dem ſie ſich dem Blauen zuneigt. Der Charakter des *Blaurothen* und *Violetten* iſt Unruhe, daſſelbe iſt daher bedingungsweiſe eher im Koſtüm als in der Dekoration zu brauchen. Sehr treffend ſagt *Goethe*: »Jene Unruhe nimmt bei der weiter ſchreitenden Steigerung zu, und man kann wohl behaupten, daſs eine Tapete von einem ganz reinen geſättigten Blauroth eine Art von unerträglichem Gegenwart ſein müſte. Sehr verdünnt kennen wir die Farbe unter dem Namen Lila; aber auch ſo hat ſie etwas Lebhaftes ohne Fröhlichkeit.«

Blau dagegen iſt eine Farbe von hoher Bedeutung, deren richtige Anwendung einen Prüfſtein für das Talent eines Dekorateurs bildet. Es wäre falſch, ihr Energie und Kraft abzuprechen;

*) Von einem geiſtreichen Franzoſen wird erzählt: Il prétendait que son ton de conversation avec Madame était changé depuis qu'elle avait changé en cramoiſi le meuble de son cabinet qui était bleu. (*Goethe*, Farbenlehre 762.)



140] Entwurf zu einem Holzplafond von Gabriel Seidl.

eher könnte man fagen, sie habe ein »kühles Feuer«, das seine Umgebung nur in desto wärmerem Scheine erglühen läßt. Diese Eigenschaft entwickelt es insbesondere in den Verbindungen mit Braun und Roth, welche neben Blau in's Gelbliche getrieben werden. Seiner Natur als negatives Erregungsmittel entsprechend ist Blau nicht geeignet für das Kolorit breiter Flächen, auf denen das Auge auszuruhen pflegt. Deshalb ist es in größeren Feldern nur etwa an der Decke zu verwenden; in den polychromen Teppichen oder Fliesen des Fußbodens mag es höchstens die Grundstimmung abgeben; an den Wänden genügt seine Vertretung in der Malerei. Die keramische Kleinkunst wendet blaue Farben nicht blos deshalb mit Vorliebe an, weil die betreffenden Pigmente sich prächtig für die Glasur eignen, sondern auch weil dem Materiale die kühle Farbstimmung entspricht. Für das Tischgeschirr von Porzellan empfiehlt sich eine blaue Ornamentik auf weißem Grunde insbesondere, weil gerade eine solche nicht leicht den Farben der Speisen Konkurrenz macht. Für textile Stoffe, welche erwärmen sollen, z. B. Sessel- und Kissenüberzüge, sind nur solche blaue Tinten zu wählen, welche etwas in's Gelbliche oder Bräunliche spielen; Divanüberzüge, Portièren und Vorhänge sollten überhaupt nicht blau sein. Zu allen diesen Erwägungen tritt noch die Rücksicht auf die Veränderungen, welche das künstliche Licht gerade an der blauen Farbe bewirkt.

Dem aufmerksamen Leser wird eine gewisse Einseitigkeit in der hier skizzirten Farbenökonomik*) nicht entgangen sein. Es ist das, was ich schon früher (S. 60 & 63) als *Nationalität*

*) Ein *vollständiges* System der Farbenanwendung in der Dekoration (einschließlich der Malerei) müßte freilich vor allen Dingen die Poikilochromie oder Kleinfelderfärbung umfassen, und zwar gefondert nach Stoffen, Techniken und Gebrauchszwecken; ferner die Lehre von den obligaten und applizirten Farben und der Färberei. Besondere Beachtung verdient die von *Brücke* (Physiologie der Farben S. 251) unter dem Namen »Merochromie« begründete Lehre von der Ausbreitung eines bestimmten Farbentones über eine ganze vielfarbige Komposition, von welcher bei den keramischen Gefäßen noch die Rede sein wird.

der farbigen Innendekoration bezeichnet habe. In der That, wenn es noch eines Beweises für das gute Recht einer *deutschen* oder überhaupt *nordischen Renaissance* bedürfte, so müßte der Hinweis auf die Eigenart ihrer obligaten Farbengebungen genügen: im antiken Hause bedingen Steinmosaik, Wandmalerei und großartige Draperien den Gesamtkarakter, auch im Hause der italienischen Renaissance fällt der Schreinerarbeit noch nicht die Hauptrolle zu; zur vollen Herrschaft gelangt das Holz in der denkbar vielseitigsten Anwendung erst im nordischen und insbesondere im deutschen Zimmer — es ist der Triumph des Braunen mit allen feinen farbigen Konsequenzen.

Das praktisch wichtigste Ergebniss einer allseitigen, vollen Würdigung der Farbe und ihrer Aufgaben in der Dekoration ist indeß wohl die Ueberzeugung, daß zwischen »hoher« und »niederer« Kunst, insoferne es sich um den Schmuck unserer Häuslichkeit handelt, ein *grundsätzlicher* Unterschied nicht besteht. Hier ist ein Gebiet, auf dem jeder Begabte innerhalb seiner vier Wände auch ohne zunftgemäße akademische Bildung ein kleiner »Künstler« werden kann, und von der Verbreitung gerade dieses *häuslichen* Künstlerthums wird es hauptsächlich abhängen, ob die hohe Kunst sowohl als das Gewerbe jemals wieder die Höhe der alten Meister erreichen werden. Wenn man in Betracht zieht, daß unserer gänzlich verfehlten Massenproduktion an undekorativen Staffeleibildern denn doch ein annähernd gleich großer »Konsum« entsprechen muß, so läßt sich wohl sagen: der verdorbene Geschmack des Publikums trägt die Hauptschuld auch an den Verirrungen der Künstler und eine gründliche Besserung kann nur eintreten mit der Pflege ächt künstlerischen Geistes in unseren *Wohnungen*, nicht bloß in Worten, sondern auch in Thaten.



Am Schluffe dieses Exkurses frage ich mich, ob die hier gegebenen nothdürftigen Andeutungen, ob überhaupt *Worte* der Hoheit des Gegenstandes zu rechter Anerkennung verhelfen können? Und doch ist zwischen der bloßen Anerkennung und dem wirklichen Verständniß noch ein langer Weg, dessen Mühseligkeit zwar rüstigen und begeisterten Wanderern zur Luft wird, der aber Keinem, so hoch er stehe, erspart bleibt. Der Weg heißt: Sehen, Nachdenken, Probiren! Und das ist wiederum sehr schön geordnet; denn nur *den* Besitz wissen wir ganz zu schätzen, den wir durch eigene Kraft erwerben.

