

2. Ästhetische Farbenlehre

2.1. Die Unterscheidungsmerkmale einer Malfarbe

Während sich eine Lichtfarbe des Spektrums sehr präzise nach ihrer Wellenlänge bestimmen läßt, kann man eine Mal- oder Substanzfarbe nur mit näherungsweise Genauigkeit bestimmen, nämlich nach *Farbton*, *Helligkeit* und *Intensität*. Diese Qualitäten einer Substanzfarbe werden in der ästhetischen Farbenlehre auch als die *drei Dimensionen* der Farbe bezeichnet.

Der Farbton (Farbrichtung)

(Abb. 8)

Das allgemeinste Unterscheidungsmerkmal einer bunten oder unbunten Farbe ist der Farbton, z. B. Blau, Rot, Gelb, bläulich, rötlich, gelblich (bunte Farbtöne) oder Schwarz, Weiß, Grau (unbunte Farbtöne).

Die Helligkeit (Eigenhelle, Tonwert)

(Abb. 8)

Die größten Helligkeitsunterschiede bestehen zwischen den unbunten Farben Schwarz und Weiß. Auch die Eigenhelle der reinbunten Farben ist von Natur aus schon sehr verschieden: Gelb ist die hellste, Violett die dunkelste Farbe im Farbkreis. Rot und Grün hingegen sind von annähernd gleicher Helligkeit. Den Nachweis der Helligkeit einer Farbe kann man sehr leicht erbringen, wenn man diese Farbe mit Hilfe eines Schwarz-Weiß-Filmes auf ihren Grauwert reduziert.

Die Helligkeit eines Farbtones kann man durch Ausmischen mit Schwarz oder Weiß verändern; durch diesen Vorgang des Abdunkelns oder Aufhellens wird die Farbe gleichzeitig gedämpft. Dieser Mischvorgang wird deshalb auch Trübung genannt, weil die Farbe an Reinheit und Leuchtkraft verliert.

Die Intensität (Reinheit, Sättigung)

(Abb. 9)

Eine reinbunte Farbe ist als höchst intensive (gesättigte), bunte Farbe definiert. Jede Beeinträchtigung, z. B. durch Mischen mit anderen Farben, vor allem mit unbunten, oder durch Beimengen von Füllstoffen zum Pigment usw., mindert gleichzeitig die Intensität einer Farbe.

Die Farbintensität kann z. B. durch Helligkeitsstufen abnehmen. Sie kann aber auch geringer sein, weil die jeweiligen Farben weißlich, gräulich oder schwärzlich vermischt sind. Eine durch Farbstoffverdünnung aufgehellte Farbe sieht etwas anders aus als eine durch Weißmischung aufgehellte. Das läßt sich gut beobachten, wenn man Aquarell- oder Ölfarben mit Weiß oder mit Wasser bzw. Leinöl verdünnt. Vermischt man sie mit Weiß, so entstehen milchige Farbtöne, die gegenüber der bunten Leuchtkraft abgestumpft aussehen. Auch durch Vermischung zweier Buntfarben kann die Intensität der einen herabgesetzt werden, wie z. B. Rot, wenn es mit etwas Gelb gemischt wird, als helleres Rot erscheint, ohne schon gelblich zu wirken.

[Heimendahl, a. a. o., S. 93]

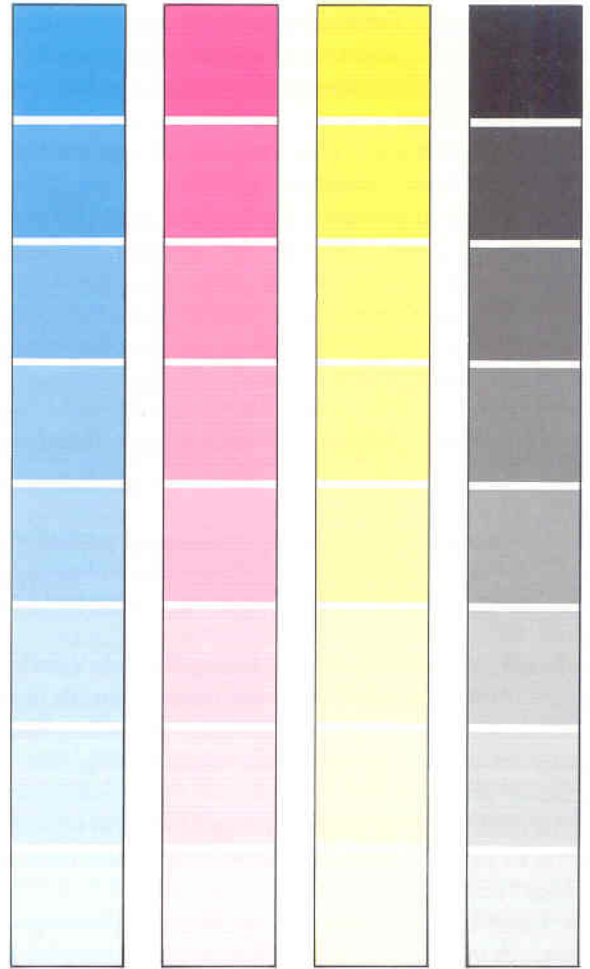


Abb. 8 Farbton/Helligkeit

Abb. 9 Veränderung der Farbintensität am Beispiel des Ostwaldschen Farbdreiecks



2.3. Die Farbkontraste

Abb. 14

Der *Farbe-an-sich-Kontrast* ist der einfachste der sieben Farbkontraste. Die Grundfarben geben untereinander den stärksten Ausdruck des Farbe-an-sich-Kontrastes.



Abb. 15

Der *Hell-Dunkel-Kontrast* ist ein optischer Primärkontrast. Ohne ihn gibt es keine deutliche Unterscheidung der Dingwelt.

Zwischen Hell und Dunkel gestaltet sich die gesamte optische Welt, alle Farben, alle Grautöne.



Abb. 16

Der *Kalt-Warm-Kontrast* beruht auf subjektiven Empfindungen. Rotorange gilt als wärmste, Blaugrün als kälteste Farbe. Temperaturempfindungen von Farben sind aber immer relativ.



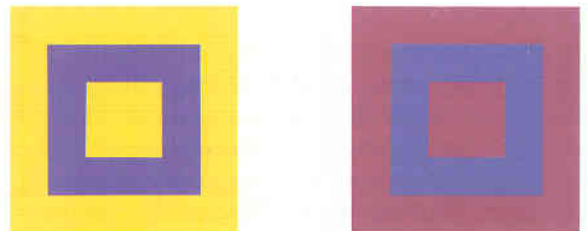
Abb. 17

Zwei pigmentäre Farben, die zusammengemischt ein neutrales Grau ergeben, werden nach Itten, als *komplementäre Farben* bezeichnet. Auf dem Farbkreis liegen komplementäre Farben diametral gegenüber.



Abb. 18

Der *Simultan-Kontrast* ist ein optischer Komplementärkontrast. Zu einer gegebenen Farbe bildet sich im Gehirn gleichzeitig (= simultan) die Gegenfarbe als Farbempfindung und überflutet eine real gegebene, benachbarte *Farbfläche*, die sich dadurch scheinbar verändert.



Eine Farbfläche wirkt auf weißem Grund dunkler und kleiner, auf schwarzem Grund hingegen heller und größer.

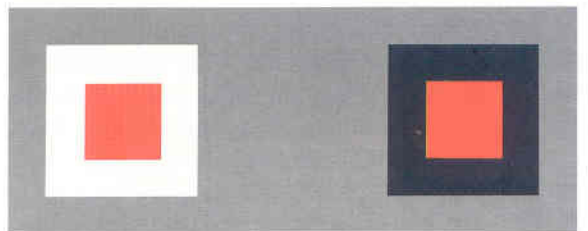


Abb. 19

Der *Qualitäts-Kontrast* ist ein Kontrast zwischen leuchtender und getrüübter Farbe. Für Itten bedeutet Farbqualität den Reinheits- und Intensitätsgrad einer Farbe.



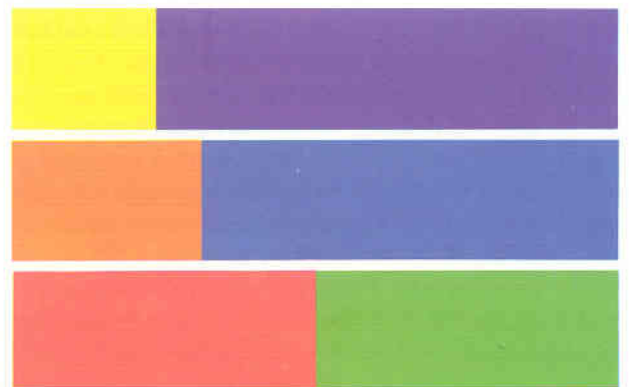
Abb. 20

Nach Itten bezieht sich der *Quantitäts-Kontrast* auf das Größenverhältnis von zwei oder mehreren Farbflecken. Er ist also der Gegensatz „viel und wenig“ oder „groß und klein“. Damit die Wirkung der reinbunten Farben gleich groß ist, müssen sie nach Goethe in folgenden Mengenverhältnissen vorliegen:

Gelb: Violett = 1:3

Orange: Blau = 1:2

Rot: Grün = 1:1



3.2. Die Farbe-Gegenstands-Beziehung in der Malerei

Hans Jantzen: Farbe als Eigenwert und Farbe als Darstellungswert

Der Kunsthistoriker Hans Jantzen hatte bereits im Jahre 1913 in einem Aufsatz ›Über die Prinzipien der Farbgebung in der Malerei‹ zwei grundverschiedene Auffassungsweisen der Farbgebung in der Malerei herausgestellt: Farbe als *Eigenwert* und als *Darstellungswert*.

In dieser Zeit der ›Revolution der modernen Kunst‹ (Sedlmayr), d. h. der Forderung der Künstler nach Eigenwert, Eigengesetzlichkeit und Reinheit der bildnerischen Mittel, stellte sich den Künstlern die Frage nach einer neuen Wirklichkeit im Bild, losgelöst vom Sinnzusammenhang einer fragwürdig gewordenen Erscheinungswelt. Maler des Kubismus, Expressionismus u. a. versuchten, ihre Bildwirklichkeit voraussetzungslos durch den Einsatz eigenwertiger Bildmittel zu schaffen und ihre Kunst aus den Zwängen nachahmender Naturdarstellung zu befreien.

Der Originaltext von 1913 (2) ist hier stark gekürzt wiedergegeben. Ihm vorangestellt ist dafür ein Textauschnitt desselben Verfassers aus seiner Schrift ›Ottonische Kunst‹ (1), in der er aus zeitlicher Distanz (1947) heraus noch einmal die wesentlichen Unterscheidungsmerkmale der Farbgebung in der abendländischen Malerei sehr klar und gut verständlich zusammenfaßt.

Unter „Eigenwert“ verstehe ich alle diejenigen Werte in der Wirkungsweise der Farbe, die ohne Rücksicht auf den Farbträger (dargestellten Gegenstand, Anm. Verf.) Geltung besitzen, in denen also die Elementarkräfte der Farbe zum Ausdruck kommen, ihr Schönheitswert, ihr Buntwert, ihre Möglichkeit, sich wechselseitig zu ergänzen, zu steigern oder abzustoßen. Unter „Darstellungswert“ seien alle diejenigen Eigenschaften in der Wirkungsweise der Farbe verstanden, die darauf ausgehen, die Natur des Farbträgers zu erklären, die nicht nur seine „Färbung“ angeben, sondern auch seine Stofflichkeit, Härte, Dichte, Rauheit, Glätte, das Körperhafte ebensogut wie seine Stellung in Raum und Licht, das heißt also diejenigen Werte, um die sich alle nachmittelalterliche Malerei, die die Welt als eine Welt individueller Dinglichkeiten auffaßte, unaufhörlich bemühte. Die Geschichte der Farbe in der Malerei ist die Geschichte der stets sich wandelnden Beziehungen von „Eigenwert“ und „Darstellungswert“ zueinander. Dem epochalen Stil der ottonischen Kunst, deren Malerei die Welt nicht als Welt von Dinglichkeiten, sondern als eine Welt geistiger Beziehungen auffaßt, entspricht es, daß an den Darstellungswert der Farbe die geringsten Ansprüche gestellt werden. Auch dort, wo sie an der „Gestalt“ der Dinge haftet, hat sie nicht die Aufgabe, etwas über das naturhaft-dingliche Leben des Dargestellten auszusagen. Sie trägt vielmehr dazu bei, das Gegenständliche aus aller umweltlichen Bezogenheit herauszulösen, und dient so dazu, das „Allgemeine“ als das wahrhaft Seiende zu veranschaulichen. [...] So kön-

nen die Buntwerte der Farbe durch ihre gesteigerte Pracht dem Dargestellten Adel, Schönheit, Entrückung verleihen, ohne daß dingliche Beziehungen notwendig wären. (1) Solches Schönheitsprinzip einer Malerei als Gestaltung von Eigenwerten der Farbe muß sofort Modifikationen erleiden, wenn wir die Malerei als naturnachahmende Kunst betrachten. Als solche ergab sich für die Malerei – um nur bei den allgemeinsten formalen Forderungen der letzten Jahrhunderte zu bleiben – als eine wesentliche Aufgabe: Schilderung der Dinge der Umwelt im Raumzusammenhang. Von diesem Gesichtspunkt aus kommt aber für die Malerei Farbe nur als Darstellungswert in Betracht, und damit befindet sie sich zu allen Forderungen, die Farbe als Eigenwert stellt, im Gegensatz. [...] Die Farbfläche wird [...] gleichsam gezwungen, [...] ihre eigene Materialität umzuwandeln und aufgehen zu lassen in den Schein der Darstellung, und zwar um so mehr, je komplizierter und höher organisiert die stoffliche Struktur des Gegenstandes ist. Das kann so weit gehen, daß Farbe allen Eigenwert verliert und gänzlich in naturalistischer Stoffschilderung aufgelöst wird. Bei einem streng naturalistischen Seidenkleid etwa wird der Eindruck der Farbe nicht mehr in erster Linie stehen, sondern der Betrachter wird nur den gemalten Stoff bewundern mit dem Empfinden, ihn betasten und anfassen zu können. (2)

[Hans Jantzen: Ottonische Kunst, Reinbek 1963, S. 104 (1) ders.: Über Prinzipien der Farbgebung in der Malerei. 1913. In ders.: „Über den gothischen Kirchenraum“ und andere Aufsätze, Berlin 1951, S. 61 (2)]