



# FARBE

## FARBE UND MALEREI

Die Abhängigkeit des Malers  
zum unterschiedlichen  
Verhalten der Farbe  
im Licht,  
im Auge  
und  
auf der Palette und dem Bild



Idee und Gestaltung: WEAT Michael Wissmann 2008

## Die drei Orte der Aufmerksamkeit beim Malen.

Dieses Buch ( auch PDF) befasst sich mit den Schlüsselfunktionen der Malerei, auf dass ersichtlich wird, wie Farben unterschiedlich gemischt werden. Es untersucht die Unterschiede und die Ähnlichkeiten der Mischungen, die für das Malen und das sich Gegenwärtig sein von Farbe wichtig sind.

Denkt man an Malerei, beziehungsweise an das, was vor sich geht beim Malen, dann sind es körperliche Erlebnisse bei der Arbeit mit Pinsel und Farbe. Dabei wendet man seine Aufmerksamkeit verschiedenen Orten zu. Es sind in der Regel drei. Man stelle sich also vor, wo die Augen hinblicken, wenn gemalt wird. Es fällt auf, dass es die Palette, das Motiv und die Leinwand sind. Auf diese drei Orte konzentriert sich die Aufmerksamkeit.

Das Malen und der Umgang mit dem Motiv sind etwas persönliches, so, dass viele Gründe dagegensprechen, das vergleichende Schauen zur Regel zu machen, denn Malen ist auch etwas sehr intuitives und hat oft mehr mit dem Kneten von inneren Bildern zu tun, als mit dem sich gegenwärtig werden, was da auf der Leinwand optisch vor sich geht. Die Aufmerksamkeit hängt auch von der Zuwendung und Konzentration ab.

Für beide Formen der Aufmerksamkeit; die, welche vergleicht und jene, welche Form und Farbe knetet, können zwei unterschiedliche Vorgehensweisen beim Malen festgehalten werden

- > Die eine, als ein die Fläche Tupfen und mit Flecken Bedecken, wobei der Flecken durch die Grösse, Form und Farbe, die Zelle eines zusammenhängenden Ganzen abgeben kann; Das Thema, das Motiv der Malerei wird in Flecken eingebettet.
- > Die andere Vorgehensweise ist ein gleitendes Auftragen von Farbe, ein sie in die nasse Farbmasse Untermischen, auf dass sich in weichen Farbübergängen die Fläche moduliert.

Diese beiden Arten des Malens unterscheiden sich alleine durch die Grösse der Malfläche zum Pinsel, denn in Wirklichkeit geschieht bei beiden das gleiche, nur sind die Grössen zwischen Werkzeug und Fläche die man malt, vertauscht.

Beim Malen mit Tupfern und Flecken ist die Pinselspitze beinahe so gross wie die Fläche die sie malt. Mit etwas Konzentration lassen sich diese Flecken interessant zueinandersetzen und verzahnen. Hingegen beim Malen, Ausbreiten und Untermischen von Farbe auf der Malfläche ist der Pinsel zur Fläche kleiner. Der Flecken ist hier eine grosse Form, welche mit weichen Farbabläufen moduliert werden kann.

Es geschieht also etwas auf der Leinwand und dieses ist in diesem Buch der eine von drei Orten dem die Aufmerksamkeit des Malers zugewendet ist.

## Der Flecken



A

Betrachten wir den Flecken an der Bildfläche noch etwas genauer.

An den elf Flecken in A welche wie übereinanderliegen, liest man zwei sehr wichtige Unterscheidungsmerkmale, das eine ist ihre Gestalt, das andere ordnende Merkmal sind die Farben.

Die Flecken in dem Bildausschnitt sind meist rechteckig und lassen auf zwei unterschiedlich breite Borstenpinsel schliessen, die wahrscheinlich beim Malen flach zur Bildfläche gehalten wurden. Die obenauf schwimmenden Flecken sind die jüngeren, von welchen man in unterschiedlich grosse Ausschnitte zurückschauen und bis in den kleinsten Überschneidungen Verläufe ablesen kann. Die Kanten des weissen Flecken in der Mitte stehen waagrecht, alle andern neigen sich mehr in die Waagrechte oder in die Senkrechte. Drei Flecken in den Ecken links oben (gelb), links unten (weiss) rechts unten (grün) sind nur noch zu ahnen.

Der Bildträger ist beige. Weiss ist am hellsten, Rot am dunkelsten. Eine Aufweichung der Farbkanten ist zwischen dem Gelb und Weiss und dem Beige zu beobachten.

## Linie in der Malerei

So wie die Grössenverhältnisse zwischen Pinsel und Fleck vertauscht werden können, wenn man von Flecken oder von der auszumalenden Form und Fläche ausgeht, so kann man auch von der Linie in der Malerei denken.

Linie ist in der Malerei die Farb- oder Fleckenkante. Die Malerei geht vom Fleck aus. Der Fleck als solcher hat durch die Umrisssform seine Gestalt. Er wirkt flach und räumlich. Farbe und Farbmischung wirken auf die Erscheinung.

Eine Linie ist die Fläche die ein Stift zwischen zwei Punkten ‚malt‘.



Aus den Betrachtungen zum Flecken sind einige Leitsätze zu schliessen:

Das flächige und räumliche Erscheinen der Flecken in Grün, Rot, Gelb und Weiss hängt ab

- von den Farben an sich und ihrer Helligkeit.
- von der Richtung der Fleckenkanten auf der Bildfläche.
- vom Aufeinanderstossen und Überdecken der Fleckenkante und dem Winkeln
- von der Deutlichkeit der Kanten.

Wieso die Farbkante in der Malerei die Linie bedeutet, soll in den nächsten beiden Beispielen gezeigt werden:

## Der Einfluss der Helligkeit und der Farbe auf die Fleckenkante

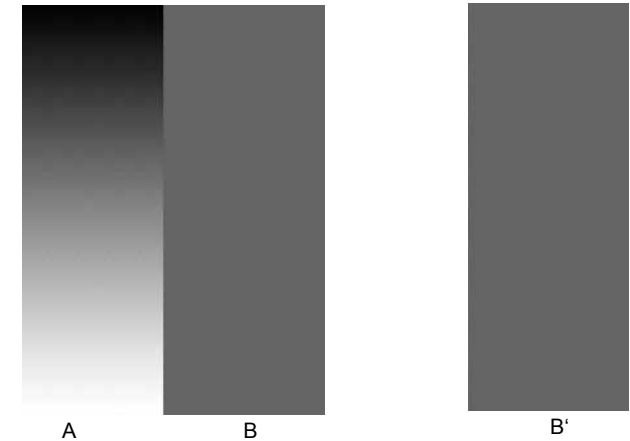
### Hell-Dunkel

Der Streifen A beeinflusst die Erscheinung von B.

B erscheint oben heller als unten, die linke obere Ecke heller als die rechte.

B' ist gleich B, aber vom Weiss umgeben, darum erscheint es gleichmässig grau und etwas dunkler.

- Flecken erscheinen und bilden Ränder, wenn sie heller oder dunkler zu ihrer Umgebung sind.
- Hell-Dunkel getönte Flecken erscheinen wie gebogen.
- Die Erscheinung beeinflusst jene ihrer nächsten Umgebung.



### Farbe

Farben unterscheiden sich grundsätzlich, ob ganz pastell oder sehr dunkel, bildet sich zwischen zwei Farben eine Kante. Es ist der «Farbe-an-sich-Kontrast» (Itten). Nur in der Trübung und Mischung ins Grau gleichen sie sich aus.

Es gibt nachweislich Situationen, in welchen Farbe in Farbe bei längerem Betrachten einfach wegtauchen kann. Den Grund findet man in der sogenannten Perzeption, der Farbmischung in der Retina der Augen und im Wirken der Reize auf das Gehirn.

- Farben unterscheiden sich immer.
- Flecken bilden Ränder, wenn sie andersfarbig sind oder, sobald sie heller oder dunkler zu ihrer Umgebung sind.

Nun ist der Spielraum, den der Fleck im Bildausschnitt hat, erklärt. Er wird später nochmals in Bezug zur Bildfläche besprochen. Wenden wir uns vom Bild weg und untersuchen wir nun die Farbe. Wieder soll an die drei Orte gedacht werden, die Palette, an das Bild und gehen wir davon aus, dass das Motiv vor uns steht und es abgemalt wird. Vielleicht hat man es schon in der Schule erfahren, nämlich, dass es drei Vorgänge gibt, die beim Malen gleichzeitig aufeinander wirken. Das eine passiert auf der Palette und am Bild, das andere am Motiv, welches abgemalt wird, und das dritte in den Augen.



**(Palette und Bild) Die subtraktive Farbmischung**

Subtraktiv mischen sich grundsätzlich die Drucker- und die Malfarben. Subtraktiv meint an Klarheit und Helligkeit abnehmend, sich trübend.

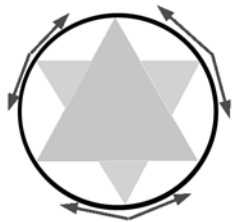
Farben mischen sich in der Reihenfolge Rot - Orange - Gelb - Grün - Blau - Violett zu Rot, zu einem bunten, sommerlich wirkenden Farbfächer, den man gleichmässig über einen Kreis verteilen kann und so ein Schema bildet, dessen Ordnung für das Einschätzen von Farbe und ihrer Eigenarten orientierend ist.

Wichtig am Kreis ist, dass man die bunten sommerlichen Farben dann erreicht, wenn man die Farben in der Reihenfolge mischt, und die Trübung, wenn man Farben wählt, die im Kreis gegenüberliegen und ihn ‚schneidet‘. Die Kreismitte ist dunkelgrau.



Man bemerkt zum Beispiel, dass in dieser Folge Grün, Violett und Orange jeweils aus zwei Farben ermischt sind, im Gegensatz zu Rot, Gelb und Blau, und dieses Nachvollziehen der vielen Eigenschaften von Farbe, sei es in der Malerei oder dann im Lichte, die Farbsysteme und Farbtheorien ergeben, wie

das **Farbdreieck** von Itten  
 der **Farbkreis** von Goethe  
 die **Farbkugel** von Runge



Sie ordnen das Mischen der Farben auf der Palette und sind Behelfsmittel beim Denken von Farbe.

**Farbsysteme.**

Systeme dienen zum Teil ganz praktisch der Druckindustrie oder der Herstellung der Bildschirme. Andere sind aus antroposophischen, aus didaktischen Gründen zusammengestellt worden. Johannes Itten schliesst in seine Betrachtungen der Farben gleich einen wichtigen Bestandteil des Denkens über Farbe mit ein, in dem er von «Kontrast» redet, was auf das Prinzip des Vergleichens hinweist, es geht vom Unterschied aus; das heisst, er fragt nicht alleine nach dem Rot, denn das dieses lacht einen bloss warm an. Sein Prinzip ist, den Unterschied suchen, den Grund dafür finden und die Zusammenhänge veranschaulichen.

**(Das Auge) Der besondere Kontrast**

Unter den sieben Kontrasten bildet der Simultankontrast beim Farbe - Sehen eine Königsrolle. Er entsteht durch das Wirken einer Farbe auf eine andere beim Betrachten von Flecken, die an- oder ineinander stehen, und deswegen in ihrer Erscheinung sich beeinflussen.



**(Licht) Die additive Farbmischung**

Für die Wahrnehmung von Licht hat die Retina im Auge Stäbchen und Zäpfchen. Sie reagieren auf Lichtfrequenzen die sich in drei Bereiche aufteilen lassen:

- L sind langwellige Strahlen  
und werden von den rotempfindlichen Nerven registriert R
- M sind die mittelwelligen Strahlen  
und werden von den grünempfindlichen Nerven gesehen G
- K sind die kurzwelligen Strahlen  
und werden von den blauempfindlichen Nerven empfunden B

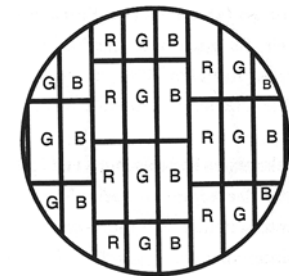


Die drei Farben Rot / Grün / Blau sind die Grundfarben in der additiven Farbmischung. Der additive Farbkreis Rot - Gelb - Grün - Türkis - Blau - Lila - Rot wird zunehmend heller und weisser.



Beispiele für die additive Mischung sind die Bildschirme. Der Fernsehbildschirm vereint in einem Kreis mit 1.5 mm Durchmesser etwa 8 RGBZellen welche durch die Quantität an rotem, blauem oder grünem Licht gemischt werden können. Es sind etwa zwei Millionen solche Zellen.

Sonnenlicht wird bekanntlich an der Oberfläche gebrochen, die Oberfläche eines Baumblattes bricht aus dem Licht so viel Rot und Lila, auf dass es Grün reflektiert. Das Blatt nimmt der Anteil Licht, den man nicht sieht als Wärme auf. Die Atmosphäre bricht das Licht, der rötliche Anteil bei einem Sonnenuntergang beeinflusst das Wahrnehmen der Farben derart, dass Schatten am hellgrau-sienafarbigem Felsen in der Lichtrichtung geschaut, türkisfarben erscheinen, teilweise so, als wäre es Wasser. Licht kann also von Farbe durchtränkt sein und färbt auf die Umgebung ab und wirkt auf das Auge, je nachdem wie man zum Licht steht. Dieses Schauen von Farben zu ordnen, sich bewusst zu werden wie ein Sonnenstrahl etwas erscheinen lässt, erfordert ein Sich ständig Fragen und Antworten können, wie es kommt und von was es abhängig ist.



Vielleicht bemerkt man, dass schon ein wenig mehr Orientierung da ist. Man weiss von der Aufmerksamkeit beim Malen, die sich dem Motiv, der Palette und dem Bild zuwendet. Dass es drei Typen von Farbmischen gibt, die jede ein anderes Verhalten und darum Modell hat. Das additive Mischen des Lichtes, das subtraktive Mischen der Farbpigmente und Binder, und das Mischen welches in den Auge vor sich geht. Zudem wurde die Farbkante und die Linie besprochen.

## Der Blick Die zwei Arten des Schauens



Zu Beginn wurden die beiden Möglichkeiten des Malens, die mit dem Flecken und jene, bei der die Farbe fließend aufgetragen und Flächen moduliert werden, erwähnt. Erklärt wurde, dass Linie in der Malerei die Fleckenkante bzw die Farbkante ist. Und dann erfuhr man von den drei unterschiedlichen Arten wie Farbe in ihrer Erscheinung gemischt wird (Palette - Licht - Auge)  
Nun soll das Schauen nach dem Motiv erläutert werden.

Es gibt viele Arten wie Raum und Licht auf uns einwirken können. Sitzt man im Zug und schaut in die Gegenrichtung oder noch vorne, fährt man mit einer Zahnradbahn und schaut ins Tal, ist man in den Bergen oder im Flachland, immer ist es Raum und ist es Bewegung, die mit uns tun und wir tun mit.

Entweder wir lehnen uns nach hinten und schauen etwas schielend durch das Ganze hindurch und konzentrieren uns auf grobe Erscheinungen oder Farben; oder wir meinen etwas sehen zu müssen und zielen direkt auf das kleine Etwas im weiten Raum, und befangern es mit unserm Blick. Es sind diese beiden Arten des Schauens die interessanterweise auch dem gleichen, was der Pinsel mit der Farbe tut. Vielmals holt man sich das Gerüst unserer Augen, das der Zentralperspektive, und zeichnet sich eine Bühne in die man die Kulisse malt. Im Prinzip vermochten es nur wenige Maler so unmittelbar das Sehen, in seiner Zeitspanne und in der Frage um die Aufmerksamkeit, in das Verdichten des Malens einzubringen, um es dann vom Betrachter auch gelesen zu wissen. An den Bildern von Manet und Goya kann man die Zeit der Aufmerksamkeit, teils als Übung, teils als etwas existenzielles erfahren. Über den Sinn eines solchen Malens heute kann man diskutieren, aber im Umgang mit diesem Thema sind sie Orientierung.

Beschrieben wurde also das «Durch etwas Hindurchschauen» oder das «Befingern mit dem Blick» und es ist so gegensätzlich, wie die Pinselgröße zum Flecken beim Malen des Flecks oder dem Einbringen der Farbe in die Fläche.

Der Blick befangert etwas und beginnt die Farben und ihren Verlauf zu unterscheiden, man spricht dabei von **Lokalfarben**. Es ist also einerseits die Konzentration auf diesen Teil des Raumes aber auch das Wahrnehmen und Wissen um das Licht und wie es die Farben und Formen erscheinen lässt, sowie die Augen, welche auf diese Farbkombination reagieren. Das Licht tönt je nach Quelle den Raum ein, färbt auch die Schatten. Eigenschaften des additiven und des simultanen Farbmischens spielen mit. Das Auge reagiert auf die Färbung und Tönung, die Pupille weitet sich bei dämmerigem Schein oder schliesst sich, wenn das Licht blendet, das Auge gewichtet die Farben, reagiert auf die Zusammensetzung. Aus diesem Wissen ist das Erkennen zu malen.



## Bildoberfläche und Bildraum      Das Modulieren der Fläche

Beim Malen spielen Form und Grösse des Pinsels, die Konsistenz und die Qualität der Farben, das Aufsetzen der Farbe auf die Bildfläche und die Bewegung mit dem Arm und der Hand zusammen.

Man holt Farbe auf der Palette und setzt sie auf den Bildträger, mischt sie auf und unter. Das Aufweichen der Farbkanten erreicht man durch Nass-in-Nass-Malerei.

Wie man in der Grisaillemalerei den Bildaufbau in verschiedenen Grau gestalte und dann erst die Farben einbrachte, kann man in Pastelltönen die Leinwand nassmalen und dann sättigend Farbe beimischen, anders als das Malen von Flecken, die man an-, zu- nebeneinander schichtet und verzahnt.

Das Gefühl ob die Bildoberfläche mitwirkt hängt mit bestimmten Faktoren der Farbe und Form der Flecken und dem Bild zusammen. Der Fleck wird von der Form des Pinsels und der Bewegung bestimmt und der Farbquantität die der Pinsel mit sich führen kann. Fleckenkante, ihre Winkel und der Farbakord gliedern jeweils die Bildfläche und erscheinen je nachdem flach oder räumlich. Sind die Fleckenkanten an sich und zu den Bildecken rechtwinklig, erscheint der Fleck zur Bildfläche eben. Alle andern Winkel werden räumlich, also dreidimensional gesehen.

Ist einer der Ränder parallel zu den Bildränder, seitlich oder oben/unten wirkt er aus der Senk- oder Waagrechten geklappt, dabei entwickelt der Fleck entweder links/rechts oder oben/unten zu den Bildränder gestalterisch eine Nähe.

Bildfläche, Bildkasten, Bildraum lassen sich auf diesen Rand hin oder von ihm weg modulieren. Oder anders gesagt:

In dem man Flächen und Kanten bildet, die am Bildrand und an der Bildecke parallel bzw. rechtwinklig verlaufen oder anstossen, kann das Motiv, ob figürlich oder abstrakt, Bildfläche und Bildraum mit einbeziehen.

Flecken können zueinander gemalt werden, auf dass sich ihre Kanten überlappen, verzahnen, vereinen und man kann sich fragen ob sie unter, an oder über der Bildfläche erscheinen. Damit kann das Motiv an die Bildfläche gebunden werden. Der Flecken moduliert durch seine Gestalt und durch die Farbe die Bildfläche.



Es sei hier auf Lücken im Wissen um die Farben hingewiesen

### Farben aus der Tube



A

Der Kontrast Gelb Rot Blau lässt sich im subtraktiven Farbkreis nicht weiter aufteilen, da es die Primärfarben sind. Im Grün weiss man um den Anteil Blau und Gelb. Mischt man Farben in dem man den Kreis schneidet, etwa Karminrot zu Grün oder Karminrot zu Blau, erfährt sie eine Trübung die zu «herbstlichen» Farben führt (A). Ein Umbra oder ein Van Dyke-Braun befinden sich in den Abstufungen, bei Gelb sind es das Tierra di Siena und das Umbra. In den Farbtheorien in Büchern oder im Wikipedia wird dieser Teil des Kreises kaum behandelt, obwohl in den vielen Modellen des Photoshop oder Illustrator und im Webdesign, mit den sehr raffinierten Möglichkeiten, die Mittel zur Verfügung stehen. Das heisst, es sind fertige Farbpaletten, aus welchen man die Farbe wählt, während in der Malerei das Mischen Bedingung ist, dieses die Farbe aus- und untermischen, im Farbkreis zuordnen und im Bild abschätzen können macht das Innere des Kreises interessant.

### Das Licht

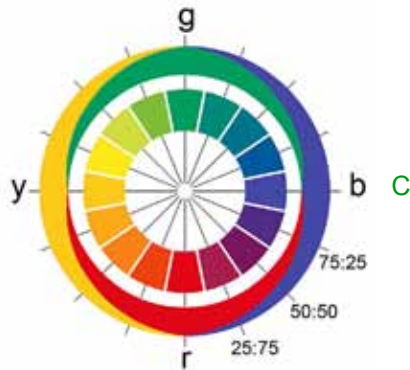


B

Im additiven Farbkreis aus Licht, dem RGB RotGrünBlau (man kennt es von Computer) addiert man zuerst das CMYK (Cyan, Magenta, Yellow und Black) mit Grün und Rot das Gelb (Yellow), mit Grün und Blau das Türkis (Cyan), und mit Blau und Rot ein Lila (Magenta). (B)

Warum können wir uns ein gelbhaltiges Grün vorstellen aber kein Rot? Liegt es am subtraktiven Modell? Wie trübt sich das Licht? Wenn gelbes Licht auf eine bläuliche Fläche scheint, oder über einen schattigen Teil der Baumkrone wegblendet, was tut es mit den Farben von welchen man weiss, wie sie ohne Blendung erscheinen? Was macht das Licht am Baumstamm am Morgen, am Mittag und am Abend? Steht nun der Baumstamm auf dem Hügel und ragt in den Himmel, oder ist er in der Talsenke, im Grün der Wiese?

### Das Auge, der Simultankontrast



C

Das Auge reagiert auf Farben. Wenn sie angrenzen oder die eine die andere umschliesst, kann man sie vergleichen. Zum Verständnis hilft das sogenannte Gegenfarbensystem. (C) **Wird ein grüner Fleck in eine gelbes Feld getan, unterstützt das Gelb im Grün die Gegenfarbe, der Fleck erscheint bläulicher.** Wie ist es mit Rot und Gelb?

Dieses ‚Farbe einbetten - Gegenfarbe unterstützen‘ muss noch genau betrachtet und experimentiert werden.

Grundsätzlich richtet man sich gedanklich auf das subtraktive Modell ein. **Wenn ein brauner Fleck in einem Rot grünlicher wirkt, dann mischt man Grün bei, um ihn im Weiss gleich grünlich erscheinen zu lassen.**

### Farbakkord

Wenn man Farben zuordnen kann und um die Abhängigkeit unter sich weiss, wird es interessant immer dort, wo der Blick sich hinwendet die Lokalfarben, also die am Ort aufeinander treffenden Farben auszumachen, um dann aus den stützenden Farben auf Zweier-, Dreier-, Viererklang zu schliessen.

## Der Farb-Akkord

Die Farben in dem Bildausschnitt entsprechen einem Vierklang, sie basieren auf *Terra di Siena* / *Grün* / *Grau* / *Ocker* Man achte die Farbanteile und die Herkunft der Farbe im Farbkreis

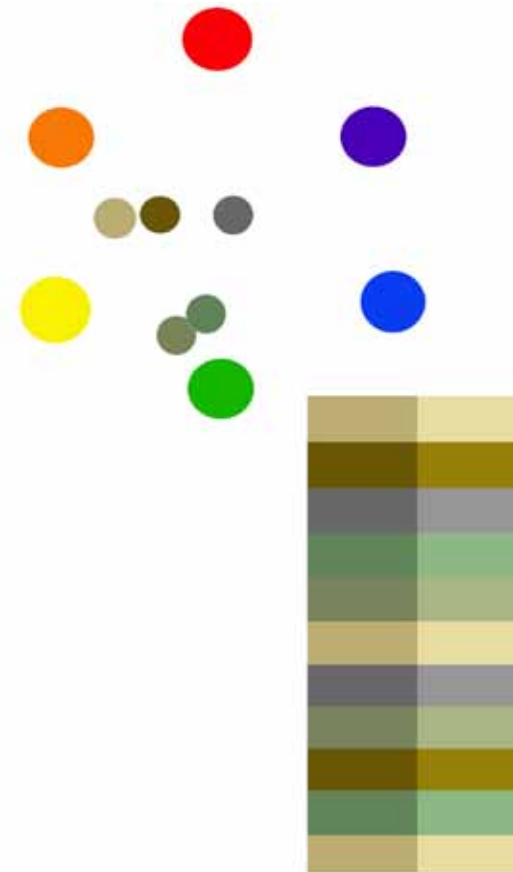


Das *Terra di Siena* > getrübbtes Gelb  
 Das *Grün* > ein leicht bläuliches Grün  
                   ein leicht gelbliches Grün  
 Das *Grau* > mit Spuren von Violett oder Gelb  
 Das *Ocker* > getrübbtes Orange

Im Farbkreis ist der Vierklang  
 ausfindig gemacht

und in der Säule sind die Streifen so gesetzt,  
 dass die Farben sich jeweils einmal berühren  
 also alle Berührungen verglichen werden können

Die Streifensäule ist in eine dunklere und hellere  
 Seite aufgeteilt  
 Nun muss man sich die Palette denken mit welcher  
 man die Farben möglichst ergänzend aufeinander  
 zumischen kann





A

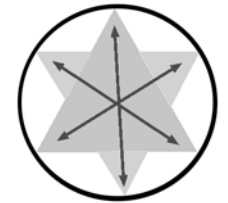
Erläuterungen zur subtraktiven Farbtonleiter (Palette)

In A sind es drei Farbtonleitern je basierend auf der Primärfarbe, die sind in der reinen Mischung zu ihren Sekundärfarben hingestuft: Violett zu **Rot** zu Orange Orange zu **Gelb** zu Grün Grün zu **Blau** zu Violett



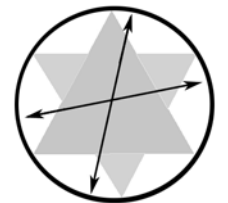
B

In B sind es drei Tonleitern in der reinen Form zwischen zwei Primärfarben.



C

In C sind die Tonleitern zwischen den Primär- und den Komplementärfarben aufgezeichnet. Immer ausgehend von einem reinen Rot zum BlauGelb in gleicher Mischung



D

In D werden die Farben aus reinen Mischungen komplementär gesetzt und ermischt



E

In E sind die FarbTonleitern ausgehend von Farben aus dem Kreis der reinen Farbstufungen. Auch hier führt die Tonleiter über bestimmte Trübungen.

Erläuterungen zum Simultan-contrast (Auge)

Violett und Orange haben Rot gemein. Wenn Violett als Fleck in Orange ist, unterstützt es mit der gemeinsamen Farbe die Gegenfarbe, das heisst das Violett erscheint bläulicher als das gleiche in einem neutralen und gleich hellen Grau.

In der Farbe ist die Nähe zur Primärfarbe ersichtlich Orangegelb in Gelborange unterstützen die Gegenfarbe und Helligkeit /Dunkelheit

Der komplementäre Farbkontrast ist der opponierende und der aktivste Kontrast. In Gelb ist kein Anteil Rot oder Blau.

Das reine Blau zum reinen Orange ist der komplementäre Kontrast. Die trüben Farbmischungen trüben sich zur Primärfarbe und zur Komplementärfarbe jeweils über Farbtypen, die man sich einprägen kann. Legt man ein Umbra in ein Rotbraun wird das Gelbgrün im Umbra gestützt.

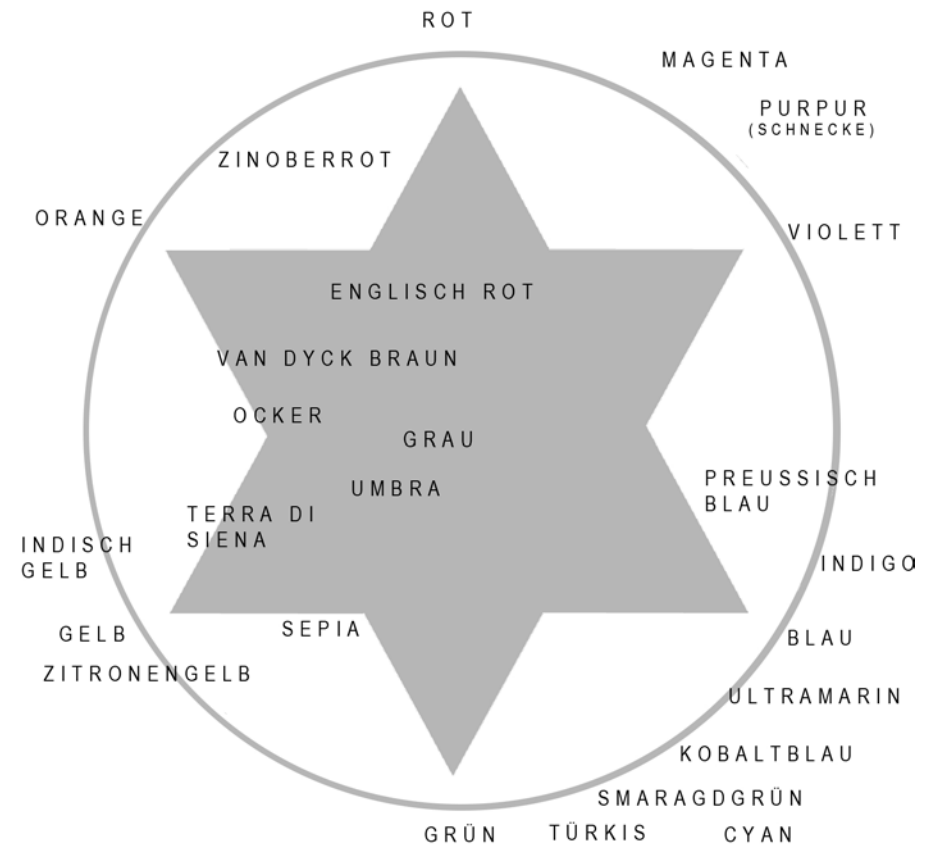
Erläuterungen zur additiven Farbmischung (Licht)

Das CMYK ergibt sich in der additiven Mischung aus dem Rot-Grün-Blau. Das heisst, die Gegenüberstellung von Rot zu Gelb im subtraktiven Modell wird im additiven zu einem gänzlich gelbslosen Magenta in diesem Moment beginnt man im Rot ein Gelb zu vermuten!

Blau erzeugt mit dem Grün das Cyan. Blau steht zwischen Cyan und Magenta. Grün zwischen Yellow und Cyan.

## Malfarben im Farbkreis

Man kann sich immer wieder orientieren wie die Farben zueinanderstehen, es hilft einen Farbkreis zusammenzustellen.

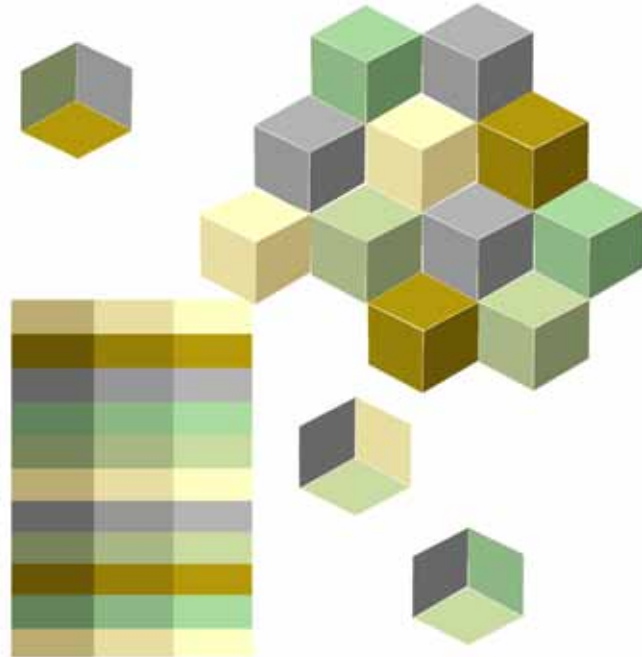




Der Bildausschnitt wird mit dem Vierklang  
(Farbakkord)

Das *Terra di Siena* > getrübtetes Gelb  
Das *Grün* > ein leicht getrübtetes Grün  
Das *Grau* > mit Spuren von Violett oder Gelb  
Das *Ocker* > getrübtetes Orange

moduliert



Die Säule mit dem Farbakkord wird in drei  
Helligkeitsstufen eingefärbt, die Farben auf  
stehende Kuben übertragen. Durch das  
Zusammensetzen der Kuben entstehen die  
verschiedenen Kombinationen der Farben  
aus der Säule.

In den hängenden Kuben sind Dreiklänge  
aus zwei und aus drei unterschiedlichen Farben  
der Säule auszumachen.



Da mit Farbe auch Gefühle aufkommen, mag man mit einfachen Leitbildern die Abstraktheit erklären.

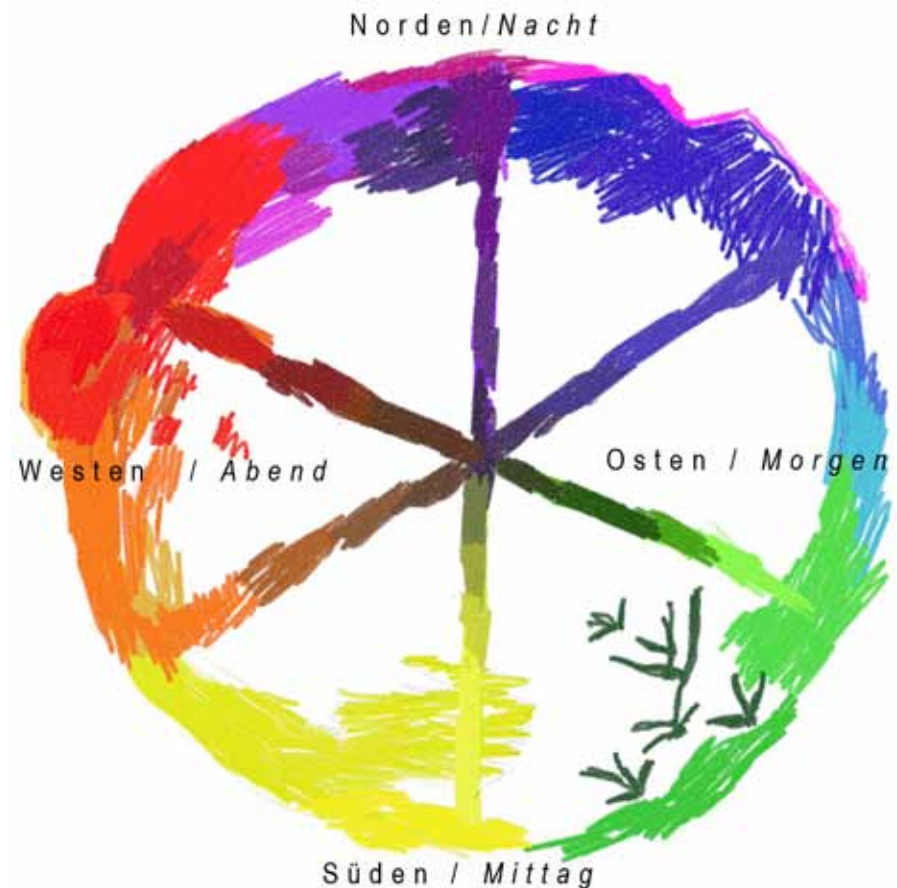
Hier ein Beispiel, in dem der Farbkreis in eine Landschaft in der Zeitspanne eines Tages eingebunden ist.

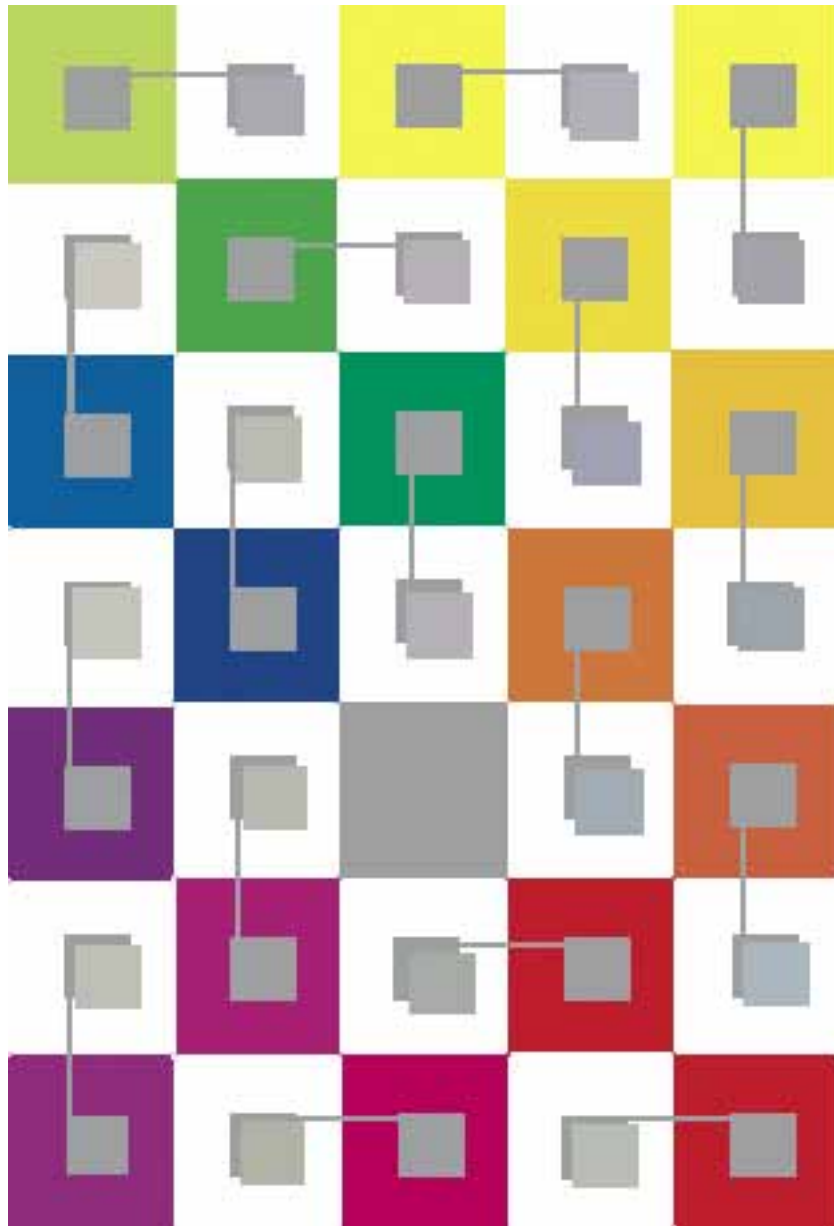
Im **Süden** die Sonne in der Mittagshitze, weit im **Norden** das violettbläuliche Gebirge nach dem Sonnenuntergang im **Westen**, und dem Morgen im **Osten** mit dem Purpur am Horizont und dem Türkis im Wasser und am Himmel. Am Ufer all das Grün der Pflanzen.

Zwischen dem Grün am Morgen und dem Rot der Sonne, das Grün und das Braun von Holz.

Zwischen der südlichen Mittagshitze und dem kühlen dunkeln Horizont das weissliche Terra di Siena der Sanddüne und das kohlige Braunschwarz von Umbra (Schatten).

Mit diesen Eselsbrücken kann man das Farbschema zusammenfassen und Bezüge schaffen.





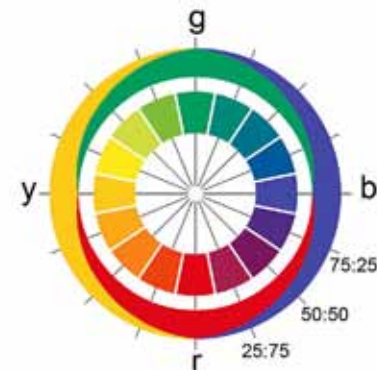
## Der Simultankontrast

Die **Mischung** welche sich im Auge abspielt, relativiert das Schauen und Erkennen der Kontraste.

Um die zarte Färbung umfassender anschaulich zu machen sei hier ein Farbfächer der bunten Farben aufgestellt in welchen jeweils ein Quadrat vom gleichen Grau eingebracht ist und mit dem dünnen Strich zum gleichen in Weiss, welches Gewissheit gibt, dass es sich tatsächlich um das selbe Grau handelt.

Darüber schwebt ein graues Quadrat welches im Weiss jenem in der Farbe angepasst ist, es ist nach den Augen und dem Drucker des Autors ausgerichtet und kann kaum den Augen des Lesers genau entsprechen, aber es soll mithilfe dieses ‚interaction of colour‘ ein wenig zu verstehen.

Für den Simultankontrast wird heute die Gegenfarbtheorie von Ewald Hering, als bestes Modell gepriesen. Demzufolge ist Blau die durch Gelb erzeugte Gegenfarbe und ein Gelbgrün erzeugt Violett



Auch bei den trüben Farben unterstützt die umgebende Farbe die Gegenfarbe. Bei Grün wirkt das Braun rötlicher, bei Gelb bläulicher etc.



Auf der folgenden Seite wird nochmals an Beispielen gezeigt wie Bildfläche und Malerei nach gegenständlichen Motiven in der Frage wie das Motiv in sie eingebettet ist, behandelt.

Aber zuvor ist zusammenzufassen was bis zu dieser Seite erfahren wurde. Dann sind Fragen, welche sich daraus ergeben, zu stellen. Der Autor wäre dem Leser dankbar, sich mit den Themen so zu beschäftigen in dem er nachprüft was gemeint ist und es mit seinen Beobachtungen an den Farben vergleicht und sich nach Bedarf auch in Kontakt setzt und fragt oder informiert. Die e-mail Adresse ist: [gewiss@bluewin.ch](mailto:gewiss@bluewin.ch)

Die drei Orte der Aufmerksamkeit beim Malen nach einem Motiv

Ausgehend vom Malen nach einem Gegenstand bzw Motiv kann man sich fragen wo die Aufmerksamkeit die meiste Zeit verweilt und welche Art des Farbe Sehen dabei eine Rolle spielt, welche Mischungen auf das Sehen wirken.

Die drei Arten des Mischens von Farbe

Man kommt auf drei Orte, wo man sich, die Farben gedanklich vergleichend und konkret mischend, aufhält. Es wird dabei auch klar, dass drei unterschiedlich funktionierende Mischungen unser Sehen und Malen und Denken von Farbe beeinflussen. Die Farbe im Licht, die in den Augen und die auf der Malpalette bzw im Bild.

Die zwei Arten des Blicks

Dies wurde erklärt einerseits anhand des forschenden, die Dinge ‚befingernden‘ Blicks, der auf eine Lokalität im Raum konzentriert ist und nicht breit schauen kann, andererseits dem breiten «durch alles Hindurchschauen», welches kein direktes Befingern mit dem Blick erlaubt. In beiden Fällen kann man sich alleine auf das Sehen von Farbe konzentrieren.

Farbmodelle und Theorien

Dann wurde erklärt wie Farben in Modelle aufgefächert werden, um ihre Wirkung miteinander zu vergleichen. Es ist wichtig zu wissen, dass es nicht tausende von Farben zu unterscheiden gibt, sondern jene Bunten und Klaren, die im Farbkreis geordnet liegen, und jene Trüben, welche durch ein Mischen innerhalb des Kreises auszumachen sind.

Farbe und Form hinterfragen

Beim Erzeugen von Farben für die Industrie werden Beobachtungen des Brechen von Licht am Pigment und Binder im Nanometerbereich nötig, damit die Mercedestüre so geflickt und gespritzt werden kann, dass sie im Schatten und in der Sonne keine andere Färbung hat als das Auto selber, Farben haben in diesen Berechnungen grafische Kurven, und es liegt an einer ganz kleinen Abweichung am Ende der Kurve die zeigt ob sich die Farbe dann eignet, die Farben werden nummeriert und katalogisiert. In diesem Buch aber geht es um einen Mischpult auf dem ein mehrstufiger Farbakord so ausgelegt werden kann, dass sich die Mischung nicht unnötig ‚verschmutzt‘ und im Verhältniss zum Bild steht.

Zu gerne werden heute die Momente, welche in einer bestimmten Konstellation einen optischen Effekt auslösen, als optische Täuschung betrachtet, das trompe l'oeile oder der Simultankontrast, und dabei gibt man sich nicht die Mühe diesen Moment des Verhaltens der Augen, bis in das Material und die konkrete Form und Farbe zu hinterfragen, auch von den Malern und Zeichnern nicht! Und die Welt besteht dann nur aus den logischen und den täuschenden Bildern. Wie es sich aber verhält ist wurscht.

Linie und Farbkante

Die eigentliche Besonderheit von Farbe ist am Anfang gesagt worden, sie ist so gründlich wie nichts anderes, nämlich, dass Malerei mit dem *Flecken* arbeitet, *der Kleinform von Flächen*, und, dass die Zeichnung die Fläche auf die Linie reduziert. Man tut gut daran beides nicht gleich mit Schraffuren und anderen Extras zu vermischen, denn das Aufregende ist an der Zeichnung die Linie und ist in der Malerei der Fleck. Und bevor man nach den Eigenschaften von Farbe fragt, muss man sie als solche zu etwas anderem vergleichen, darum ist es naheliegend zu fragen, ob es denn einen Kontrast gibt den die Farbe als solche ausmacht? Es gibt ihn, weil sich zwei Farben auch im Hell-Dunkel unterscheiden, das heisst eine durchgehende Kante bilden, während eine Farbe im Hell-Dunkel sich in der Angleichung verbindet (Seite 3). Diese Beweislage erklärte erst den sogenannten «Farbe an Sich Kontrast» Also! keine weitere optische «Täuschung» übergehen, sondern wissen wie sie tut! Zum Beispiel ist das bei längerem Betrachten geschehene Wegtauchen der kleinern, grünen, unterschiedlich grossen Quadrate in einem Violetten zu untersuchen. Mit welchen Farben geschieht es, und bei welchem Helligkeitsunterschied.. ....etc.

Nun ist dieses Buch (PDF) und sind die Beispiele auf Malerei mit gegenständlichem Motiv ausgerichtet. Will aber den Blick und die Konzentration des Arbeitens mit Farbe und Form rückwirkend erforschen, also nicht mehr so, dass es ein Motiv braucht wie eine Kerze in Grau oder mit überdimensioniertem Werkzeug gemalte und nummerierte informelle Bilder, sondern das, was in den Arbeiten von Rothko und oder Pollok erfahren wird, im Medium Malerei untersucht und das Erkannte gemalt wird, um es zu zeigen und nicht mehr! Bei der Ausschichtung von Flecken à la Gerhard Richter fehlen die Kriterien, die den Spielraum ausmachen. Auch bei den Wolkenbilder, und so ist auch diese Malerei vorwiegend Produktion.



Via Ludovisi'82 Dispersion auf Nessel 100 x 150 cm



Leuchtkörper' 78 Dispersion auf Nessel 110x 160 cm



Via Ludovisi'83 Dispersion auf Nessel 150 x 100 cm

## Stadtlandschaft

Das Motiv in der Stadtlandschaft ist in die Ferne gerückt, der Fleckenteppich fasert, zahlt, verschwimmt, schimmert milchig, die Farbkanten vermengen sich in weichen Kontrasten und schneiden sich in härteren, farbigen und hell-dunkeln Kontrasten. Das Oben-Untern bedingt eine Vergrößerung der Flecken nach unten. Der gemalte Körper ist weit entfernt aber die zu bemalende Fläche ist ganz nah.

## Leuchtkörper

Nähert man sich mit der Bildfläche einem Gegenstand beginnt man diesen sinn gemäss mit dem Pinsel zu berühren. Rückt das Motiv an die Bildfläche. Das Blickfeld ist ganz nahe bei einem Körper man schaut auf und in die Glieder.

Das Auge erfährt im Raum eine Art Lichttränkung. Es hat mit dem indirekten Licht zu tun, mit fremden Lichtquellen, mit Flächen, die zur Bildebene gleich stehen, mit Farbe im Schatten.



Vittorio Emmanuele - Colosseo Dispersion auf Karton 100 x 150 cm 1981



WERKSTATTATELIER  
MICHAEL WISSMANN  
SULZBACHERSTR. 9  
CH 8610 USTER  
TEL: 043 537 94 37  
E-MAIL [gewiss@bluewin.ch](mailto:gewiss@bluewin.ch)  
[www.weat.ch](http://www.weat.ch)