

Farbentheorie.

Da die Farbenlehre eine umfangreiche Wissenschaft ist, so kann ich mich hier nur auf einige Bemerkungen beschränken, in der Voraussetzung, dass der Leser dieses Buches wenigstens eines der Werke Chevreul's oder jenes von Rood: »Die moderne Farbenlehre mit Hinweisung auf ihre Benützung in Malerei und Kunstgewerbe«, oder Brücke: »Die Physiologie der Farben für die Zwecke des Kunstgewerbes«, gelesen hat.

Man muss sich stets vor Augen halten, dass die Farbe nichts Greifbares ist, dass der Eindruck, den eine Farbe auf unser Auge macht, von unzähligen Bedingungen abhängt, ja dass wir nicht einmal constatiren können, ob jeder Mensch unter gleichen Bedingungen eine Farbe ebenso sieht wie der andere. Die Farben, welche wir im Spectrum sehen, sind für den Maler werthlos; er muss daher mit den Farben rechnen, welche ihm zu Gebote stehen. Die Begriffe Roth, Blau, Gelb sind für den Maler nur theoretische. Sobald es sich um die Praxis handelt, muss er fragen: welches Roth, welches Blau etc. Dem Maler steht kein theoretisch reines Roth, Blau oder Gelb zur Verfügung, denn die Farben, welche er hat, sind nie reine, sondern gemischte und neigen stets zu einer oder der anderen in der Farbenscala nächststehenden hin. So ist Roth entweder gelbroth oder blauroth, zu violett neigend. Blau neigt entweder zu blauviolett oder blaugrün, Gelb zu orange oder grün.

Das Wichtigste für den Maler ist die Theorie der Complementärfarben und deren Anwendung, d. h. die gegenseitige Einwirkung der Farben aufeinander zu kennen und zu benützen.

Jeder Maler weiss, dass, wenn er eine Farbe besonders hervorheben will, er sie möglichst mit complementären Farben zu umgeben hat. Wenn ich beispielsweise ein Roth hervorheben will, so umgebe ich es mit Grün. Wenn ich aber dazu reines Grün nehme, so wird das Roth dieselbe Wirkung auf das Grün ausüben; auch dieses wird grüner erscheinen als etwa in weisser Umgebung. Die beiden Farben erhöhen sich also gegenseitig. Nehme ich aber das Grün als gebrochene Farbe, als schmutziges Grün, so wird das Roth allein als leuchtende Farbe hervortreten. Auch solche, der complementären Farbe nahestehende dienen noch zur Erhöhung, z. B. Blaugrün, Gelbgrün. Dasselbe gilt von Blau, dessen Complementärfarbe Orange, oder von Gelb, dessen Complementärfarbe Violett ist.

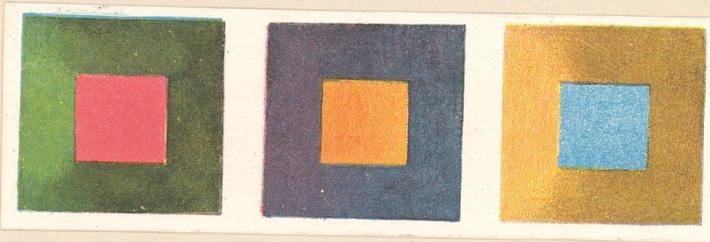


Fig. 6.

Die Natur gibt uns manchmal selbst diesen Fingerzeig. Betrachten wir einen farbenprächtigen Sonnenuntergang, so sehen wir hinter den Wolken das sinkende Tagesgestirn in hellem Rothorange hervorleuchten. Besehen wir uns aber die Farben, welche die Sonnenscheibe umgeben, so werden wir die umgebenden Wolken oder den Dunst in verschiedenen Abstufungen von Blauviolett sehen und das hell durchschimmernde Firmament in grünlichen Tönen — die ganze Umgebung der Sonne bewegt sich also in ihren complementären Farben.

Die von den Physiologen so vielfach studirten »Nachbilder« sind für den Maler nur insoweit von Wichtigkeit, als er sich hüten muss, zu lange auf eine Farbe zu sehen, und namentlich bei starken Farben das Auge von Zeit zu Zeit aus-

ruhen lassen soll. Wer hat nicht einmal des Abends in die roth leuchtende Sonne geblickt und kann sich hierauf der grün leuchtenden Scheiben eine lange Zeit nicht erwehren, welche er überall sieht, wohin er sein Auge richtet. Dieser grüne Fleck ist das Nachbild, die Complementärfarbe der rothen Sonne. Aber wohin immer wir längere Zeit sehen, erhalten wir ein Nachbild, nur ist es gewöhnlich so schwach, dass wir es nicht merken. Bleiben wir bei diesem Beispiele von Roth und Grün und denken wir uns einen Maler, der ein ziemlich geröthetes Gesicht malt. Er sieht während seiner Arbeit gewiss längere Zeit auf seine Fleischtöne, die röthlichen Töne. Er erhält daher ein Nachbild von grünlichen Farben. Da nun die Complementärfarben, die sich zu Weiss ergänzen, sich gewissermassen aufheben, so sieht er das Roth von dem Moment ab, wo das Nachbild zu wirken anfängt, minus dem grünen Nachbild, also weniger Roth.

Die Folge davon wird sein, dass der Maler, wenn er seine Arbeit unterbricht und sein Auge wieder ausgeruht hat, finden wird, dass er das Gesicht viel zu roth gemalt hat — gerade um so viel, als das Nachbild ihm Roth entzogen hat.

Das Auge wird also, mit anderen Worten gesagt, nach längerem Verweilen auf einer Farbe gegen dieselbe mehr oder weniger unempfindlich. Eine Folge dieses Umstandes ist es auch, dass die Behandlung des Grün in der Landschaft zu den schwierigsten Aufgaben gehört und bekanntlich am schwierigsten richtig zu treffen ist. Die Erklärung dafür liegt darin, dass in der grünen Landschaft gewöhnlich Alles in der Umgebung grün ist, wie im Walde, so dass das Auge des Malers keine Gelegenheit hat auszuruhen, daher die feinen Nuancen dieser Farbe gar nicht mehr wahrnimmt. Ausserdem ist im Walde das durch die Blätter fallende Licht an und für sich schon grün. Die Folge davon ist gewöhnlich, dass das Grün übertrieben stark gemalt wird.

Eine andere optische Erscheinung und ähnlich in der Wirkung ist die Influenz der Farben. Stehen zwei starke Farben

nebeneinander, so greift die eine gewissermassen in die andere über, beeinflusst sie. Ich will diese Erscheinung durch ein von mir in der Natur beobachtetes Beispiel erklären.

In einem Garten waren dicht nebeneinander Blumen von gleicher orangegelber Farbe, nur eine davon erschien fast Rosa. Was war die Ursache? Ein blauvioletter Rittersporn wuchs dazwischen, eine Blume lehnte sich an die orangegelbe an und beeinflusste so deren Farbe.

Die Erklärung hiefür ist folgende: Das Orange der grossen Blume ist aus Gelb und Roth zusammengesetzt, das Violett der kleinen aus Blau und Roth.

Das Blau als Complementärfarbe von Gelb hat dieses im Orange theilweise aufgehoben, das Blau in der violetten Blume wurde durch das Gelb verdrängt, so dass von beiden Farben das Roth übrig blieb, die Blume daher roth erschien.

$$\begin{array}{l} \text{Orange} = \text{Gelb, Roth} \quad - \quad \text{Gelb} = \text{Roth} \quad \} \\ \text{Violett} = \text{Blau, Roth} \quad - \quad \text{Blau} = \text{Roth} \quad \} \end{array}$$

Aus Roth, Blau und Gelb lassen sich bekanntlich in der Theorie alle übrigen Farben mischen. In der Praxis gibt es aber, wie erwähnt, keine reinen Farben, sondern jede Farbe, mit der wir malen, ist nur als ein Surrogat zu betrachten, als gemischte Farbe. Betrachten wir beispielsweise die rothen Farben, welche wir auf der Palette haben: Zinnober neigt sehr zum Orange, Carmin hingegen zum Violett; Mennige könnte man fast zum Orange zählen, Engelroth und gebrannter lichter Ocker sind fast nur mehr warmes Braun. Wir müssen daher bei Mischungen der Farben mit diesem Factor rechnen und die Nachtheile unserer Farben häufig durch Contraste aufzuheben suchen. So wird reiner Zinnober viel rother wirken, wenn gelbe und grüngelbe Farben in dessen Nähe sind, da hiedurch dem Auge das Gelb, welches im Zinnober zu viel ist, verschwindend erscheint. Ebenso wird der Carmin, der zu viel an blauer Beimischung hat, durch blaue, violette und grüne Farben richtiger roth erscheinen.

Obige drei genannten Farben nennt man primäre, die Mischfarben aus diesen, Violett, Orange und Grün, secundäre, alle übrigen Mischungen tertiäre Mischfarben. Wir haben es in der Malerei immer nur mit den beiden letzteren zu thun, da es, wie oben erwähnt, keine wirklichen primären gibt. Die Mischungen der Farben gehen natürlich in's Unendliche, nachdem jede einzelne secundäre in beliebig viele Nuancen gemischt werden kann, die wieder mit der folgenden Farbe in irgend ein Mischungsverhältniss treten.

Die Farbenlehre beschäftigt sich auch sehr mit den wechselseitigen Beziehungen der Farben, welche nebeneinander gesetzt werden, Complementärfarben, Contrast- oder Ergänzungsfarben. Paarweise, zu Dreien oder Vieren zusammengestellt, zuweilen durch Einschlebung von Weiss, erzielt man harmonisch wirkende Farbengruppen. Für den Maler haben diese Studien aber so gut wie gar keinen Werth, für ihn ist einzig und allein der persönliche Geschmack massgebend.

Aber auf einen anderen Umstand sei hier aufmerksam gemacht: Zwei Farben wirken ganz anders, je nachdem sie scharf nebeneinander stehen oder mit undeutlichen Grenzen ineinander verlaufen. Dieser Umstand ist von grosser Wichtigkeit; denn darauf beruhen verschiedene Maltechniken. Wenn ich in einem Bilde einen verlaufenden Ton betrachte, z. B. Luft in einer Landschaft, welche nach dem Zenithe sich verdunkelt, so werde ich die Steigerung der Farbe bei Distanzen von wenigen Centimetern kaum bemerken. Lege ich aber ein Blatt Papier darüber, in dem in gewissen Entfernungen kleine Quadrate ausgeschnitten sind, so werde ich durch diese die Farbenabstufungen sofort deutlich erkennen. Auf diesem Umstand beruht eigentlich die Technik mit der Spatel. Dieses Instrument setzt die Farbe in kleinen, glatten Flächen nebeneinander, wodurch die Farben nicht wie mit dem Pinsel ineinander gestrichen werden, sondern nebeneinander scharf begrenzt zu stehen kommen. Dadurch erzielt man eine lebendige Wirkung der gemalten Fläche, ähnlich wie bei einem Mosaik. Farben, welche auf diese Weise

nebeneinander gesetzt sind, wirken besonders auf grössere Distanz viel lebendiger.

Unser Auge ist für Farbennuancen ausserordentlich empfindlich, wenn diese scharf nebeneinander stehen. Zwei farbige Stoffe, welche in einiger Entfernung ganz gleich aussehen, braucht man nur theilweise übereinander zu legen, so dass sich die Ränder scharf berühren, und man wird oft über die Verschiedenheit in Farbe und Ton staunen.

Auf einer gemalten Fläche ist ein darauf gemalter Fleck sofort sichtbar, wenn er nicht absolut dieselbe Farbe hat, vorausgesetzt, dass seine Ränder scharf sind. Verwischt man aber die Ränder dieses Fleckes, so dass er in die Grundfarbe verläuft, so wird er bei geringen Farbenunterschieden kaum mehr zu sehen sein. Dieser Umstand spielt in der Malerei, bewusst und unbewusst, eine grosse Rolle.

Es zeigen diese wenigen Beispiele schon, wie vielerlei Factoren zusammenwirken, um einer in's Auge gefassten Farbe ihren wirklichen Werth zu geben. Das will sagen, dass jede Farbe, jeder Farbfleck so aussieht, wie ihn seine Umgebung erscheinen lässt, nicht, wie sie wirklich sind. Dem feinfühligem Maler bieten sich daher zahlreiche Mittel, seine Farben zu steigern oder zu verringern. Die Wissenschaft bietet auch zahlreiche Theorien, und der Maler thut gut, sie zu kennen, praktischen Werth haben sie aber nur dann, wenn sie der Maler kennt, bei der Arbeit aber sich nur allein von seiner Empfindung leiten lässt. Wo käme ein Maler auch hin, wenn er im Momente, wo er eine Farbe auf sein Bild setzt, an alles das denken sollte: welche chemische Zusammensetzung die Farbe hat, wie sie bereitet wurde, wie sie sich in chemischer Beziehung zu der darunter befindlichen benimmt, und dann noch, welche optischen Eigenschaften zu berücksichtigen seien! Da bliebe ihm wohl keine Zeit mehr, um an den geistigen Inhalt seiner Arbeit zu denken. Die Praxis und das Gefühl sagen ihm das Richtige, wenn er ein Künstler ist.
