

TRENNFARBE UND VERBINDEFARBE

EIN FARBTHEORETISCHER VERSUCH AUF GRUNDLAGE DER ITTENSCHEN FARBENLEHRE
von
WOLFGANG GLECHNER

VORBEMERKUNG

Am Beginn meiner Farbexperimente stand das Bedürfnis, die Erforschung der strengen Kontrastgesetze des Schwarzweiß auch in einer farbstarken Malerei in ähnlich klarer und logischer Form weiterführen zu können.

Farbe wollte ich nicht materiell sehen, als diese mehr oder weniger klare bis schmutzige körperliche Masse, die da aus der Farbtube herausgedrückt wird, sondern als reines (Wahrnehmungs-)Phänomen an sich, welches mit anderen ebenso körperlos an sich existierenden Farben in ganz bestimmte Beziehungen tritt, optische Verstärkungen, Abschwächungen, Veränderungen, „Täuschungen“, erzeugt, besser gesagt Wirkungen. Denn **jede Wahrnehmung eines Phänomens steht mit gleichzeitigen Nebenwahrnehmungen in einem sich gegenseitig verändernden und beeinflussenden Spannungsverhältnis, und müßte deshalb als Täuschung bezeichnet werden, wenn man sie mit der isolierten Wahrnehmung des Einzelphänomens vergleicht.**

Tatsächlich aber sind diese sogenannten Täuschungen die einzig verlässlichen Tatsachen auf dem Gebiet der Wahrnehmung, sie sind eben so real und ernst zu nehmen wie physikalische Gesetze. Die Kenntnis dieser Wechselwirkungen und ihre Einbeziehung in den Schaffensprozess ist für den Maler unerlässlich.

Als ich auf die **Farbenlehre Ittens** stieß, wurde mir schnell klar, daß ich hier genau das gefunden hatte, was mir vorgeschwebt hatte: einen nach klarer möglichst logischer Durchdringung strebenden Geist, der trotzdem niemals in unfruchtbare abstrakte oder rein physikalisch relevante Theorien abschweifte, sondern, fußend auf den Entdeckungen Delacroix's und der Impressionisten, beharrlich die konkret für den Menschen **sichtbare Wirklichkeit** im wahrsten Sinne des Wortes „im Auge behielt“. Das Theoretische daran ist lediglich, daß er die in künstlerisch geschulter Wahrnehmung beobachteten Wechselwirkungen mit wachem, wissenschaftlich kreativem und zugleich selbstkritischem Forschergeist **ins Bewusstsein hebt**. Diese gesehene Wirklichkeit ist zugleich der Raum des Malerischen. Deshalb hat Johannes Ittens farbtheoretisches Werk „**Die Kunst der Farbe**“ auch seit seinem Erscheinen bis heute bereits Generationen von Malern, Designern, Modemachern, Architekten etc., fasziniert und ihnen enorme praktische Dienste geleistet. Es verbindet logische Klarheit und Genauigkeit der Beobachtung mit pädagogischem Geschick und gilt zurecht als Standardwerk für jeden, der mit Farbe in irgendeiner Form zu tun hat.

Ich suchte seit längerem nach Wegen, um den **Ausdrucksreichtum der Zeichnung auch in der Malerei zu erreichen**, ihren vibrierenden Richtungs- und Kontrastreichtum, ihre Fähigkeit viele Details zu zeigen, sogar in Überlagerungen, in schärfster Deutlichkeit.

Konturlinie, vibrierende Binnenzeichnung, Flächenstrukturierung, die Fähigkeit der Linie, den Raum zu suggerieren, Kontrastreichtum - all das wollte ich auch in farbiger Malerei haben. Auf der Grundlage der Ittenschen Farbenlehre war mir dies plötzlich denkbar und gangbar.

Van Gogh, so las ich neulich erst, hat sich aus ähnlichen Bedürfnissen mit Farbtheorie beschäftigt. Im September 1888 schreibt er, entschlossen, nie mehr ein Bild mit Kohle zu zeichnen: Um gut zu zeichnen, muß man die Zeichnung mit der Farbe herausbringen, und zwar nicht etwa mit solchen, wie sie an den Umrissen der Dinge in der Natur beobachtet werden können, sondern wie die Bildfarben, die verschiedenen im Bild sonst verwendeten Farben es verlangen; also in Tönen, die zu diesen objektbedingten Farben in Kontrast stehen, sich von ihnen abheben.¹

Ich begann mit Experimenten in ganz reinen ungemischten Farben, die ich **in möglichst gleicher Tonigkeit** verwendete, damit möglichst **nur reine Farbwirkungen** und möglichst wenig Helldunkelwirkungen auftreten.

In deren Folge ergab sich häufig der Wunsch, **zwei verschiedenfarbige Flächen**, nennen wir sie A und B, **durch eine** dazwischenliegende farbige Kontur oder **Fläche möglichst deutlich voneinander zu trennen**, ohne dabei Helldunkelkontraste zu benutzen. Bei entsprechenden Farbexperimenten stellten sich dabei folgende

¹Vincent van Gogh, *Briefe an seinen Bruder*, Band I und II, Berlin 1914

Gesetzmäßigkeiten heraus, deren Entdeckung sich, wenigstens für mich, bisher als enorm praktisch erwiesen haben und die ich weder bei Johannes Itten noch woanders bisher gefunden habe. Vielleicht könnte sie auch für andere von Bedeutung sein. (Trotzdem ist es möglich, dass die Sache bereits teilweise oder vollständig beschrieben wurde oder sogar gut bekannt ist, in welchem Fall ich mich höflichst entschuldige, unnötigerweise Aufmerksamkeit beansprucht zu haben. Ich bitte dringend, mir in diesem Fall Mitteilung davon zu machen nebst näheren Angaben, Literaturangabe, Zitieren oder Kopieren entsprechender Passagen, Jahreszahl der Veröffentlichung u. Ähnlichem):

Selbst bei der Farb-Malerei ist klar, dass die Maler aller Zeiten und Länder, ja selbst malende Kinder, ohnehin gefühlsmäßig oder halb bewusst immer schon solchen Gesetze mehr oder weniger gefolgt waren. Die vorgestellte Theorie könnte trotzdem ihren Wert haben, wo sie als rasches und klares Hilfsmittel das Gefühl unterstützen, bestätigen, trainieren oder sogar, für den Anfänger, ersetzen kann. In ähnlichem Zusammenhang bezeichnet Johannes Itten die Farb-Theorien als einen Wagen, der einem auf unbekanntem und unwegsamem Gebiet hilft, rascher vorwärts zu kommen. Als Möglichkeit, sich nicht ausschließlich auf subjektive Empfindung verlassen zu müssen, sondern verlässliche Hilfsmittel zur Hand zu haben, um im Zweifelsfall sich einen Weg weiter bahnen zu können. Er betont ausdrücklich, dass alle Gesetze letztlich nur Hilfsmittel sind, die allein noch keine Kunst garantieren können. Deshalb sind sie auch dort überflüssig und zu vernachlässigen, wo Intuition und Gefühl hinreichend sicher sind.²

In diesem Sinne bitte ich um genaue praktische und theoretische Prüfung der folgenden Darlegungen, sowohl in Hinsicht auf ihren Nutzen als auch auf ihre Originalität.

Wien, 30. 6. 1999

Wolfgang Glechner

Die im Nutzraum 17 erstmals ausgestellten Trennfarb-Bilder entstanden zwischen 1999 und 2004. Sie gehen ursprünglich von der im Folgenden dargestellten Wirkung von Abstoßung und Verbindung zwischen Farben aus, lösen sich aber während des Malprozesses zunehmend von theoretischen Ausgangssituationen zugunsten eines freien Umgangs, in den die gewonnene Erfahrung mehr intuitiv einfließt.

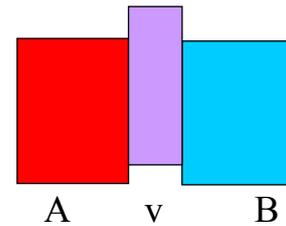
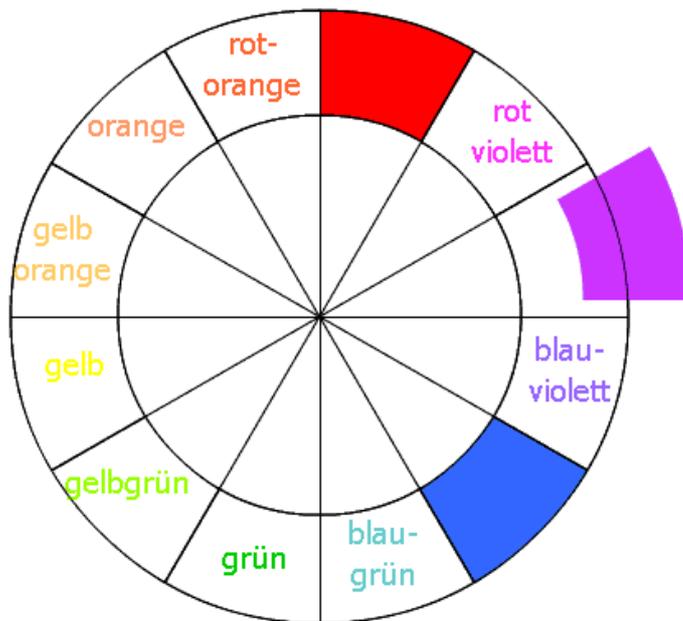
(Hinzufügung vom 14.4.2004 anlässlich der Ausstellung „Trennfarbbilder“ im Rahmen von „NUTZRAUM17“)

²Johannes Itten, *Kunst der Farbe*, gekürzte Studienausgabe, Ravensburger 1987

Verbindefarbe und Trennfarbe

Wir stellen, zur Vergegenwärtigung, vorerst den Farbkreis vor: Drei Grundfarben Rot, Blau, Gelb, drei primäre Mischungen dieser Grundfarben, kommen also Violett, Grün, Orange dazu, und wir haben den einfachsten, 6-teiligen Farbkreis: Rot, Orange, Gelb, Grün, Blau, Violett.

Jetzt mischen wir noch jede dieser Farben mit ihrem Nachbarn (sekundäre Mischungen) und erhalten so Rotorange, Gelborange, Gelbgrün, Blaugrün, Blauviolett und Rotviolett und können nun den **zwölfteiligen Farbkreis** bilden: Rot, Rotorange, Orange, Gelborange, Gelb, Gelbgrün, Grün, Blaugrün, Blau, Blauviolett, Violett, Rotviolett.



Nehmen wir nun an, eine Fläche **A** wäre **rot**, eine Fläche **B** wäre **blau**
Frage: Welche Farbe müsste eine dazwischenliegende Fläche oder Linie **v** haben, um die Grenze zwischen beiden Flächen möglichst fließend und weich zu machen?

Antwort:

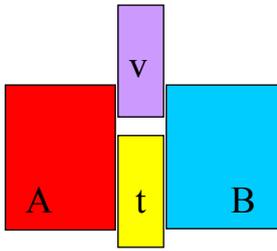
Eine zwischen den beiden liegende Linie oder Fläche **v** hätte in **violett** die **geringste trennende Wirkung**, weil violett genau **in der Mitte der kürzesten Verbindung** zwischen rot und blau liegt. Sie hätte sogar eine **verbindende, vermittelnde Wirkung** zwischen der roten und blauen Fläche, weil violett sowohl zu rot als auch blau (gleich) nahe verwandt ist.

Das Bisherige klingt nach Selbstverständlichkeit, weil jeder Maler instinktiv oder bewusst danach handelt. Trotzdem halten wir folgende Gesetzmäßigkeiten fest:

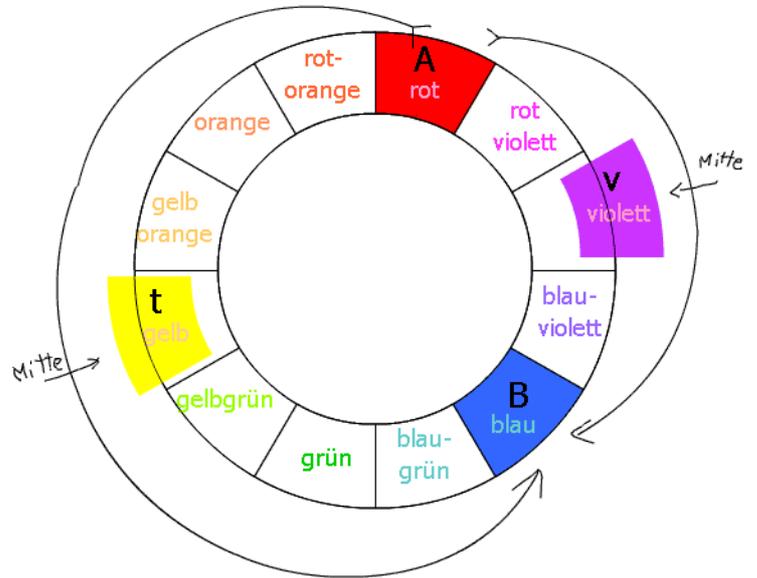
- 1) Eine Farbe, die zwischen zwei verschiedenfarbigen Flächen liegend, eine möglichst **verbindende Wirkung** hat und die Grenze abschwächt, liegt im Farbkreis **in der Mitte zwischen den beiden Farben**. (Mathematisch: Auf der Mitte des kürzeren Kreisbogens zwischen A und C). Ich nenne sie deshalb **Verbindefarbe** (v) oder **Konjunktivfarbe** (nach lat. conjungere = verbinden)

Wie bereits erwähnt ist die Verbindefarbe dem malerischen Hausverstand meist auch ohne diese genaue Definition selbstverständlich. Anders ist es möglicherweise mit dem nun Folgenden, der Trennfarbe:

- 2) Eine Farbe, die zwischen zwei verschiedenfarbigen Flächen eine möglichst **deutliche Trennung** erzeugen soll und die Grenze verdeutlicht, liegt im Farbkreis genau **auf der Mitte des längeren Kreisbogens** zwischen den beiden Farben. Ich nenne sie **Trennfarbe (t)** oder **Separativfarbe** (nach lat. separare - trennen, scheiden).

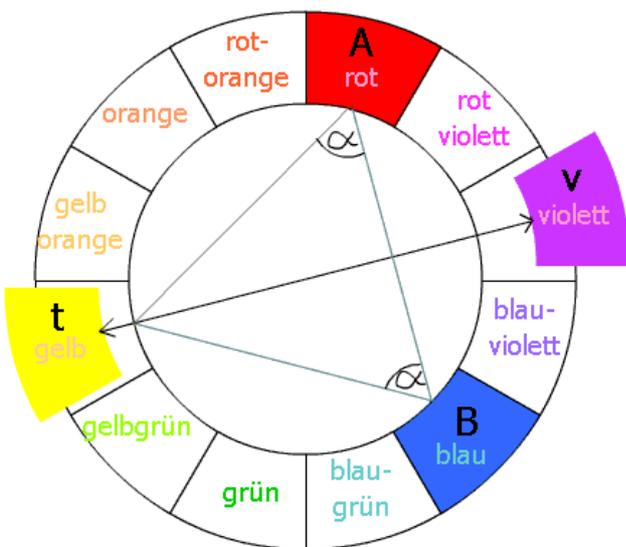
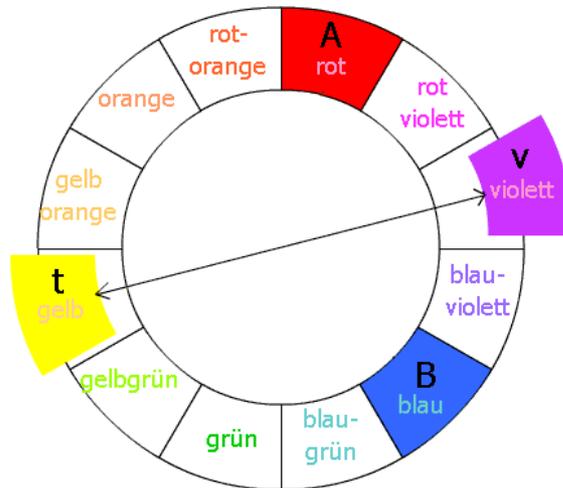


Blieben wir bei unserem Beispiel: eine Fläche *A* wäre **rot** und eine Fläche *B* wäre **blau** auf der Mitte des längeren Kreisbogens liegt gelb. Gelb ist also unsere gesuchte Trennfarbe *t* Violett ist die Verbindefarbe *v* und liegt in der Mitte des kürzeren Kreisbogens



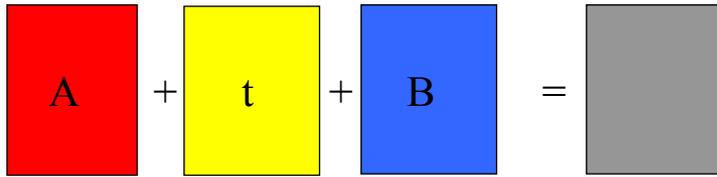
Kurzformel: Die Verbindefarbe *v* liegt in der Mitte der spektralen Abkürzung
Die Trennfarbe *t* liegt in der Mitte des spektralen Umweges

- 3) Die **Trennfarbe** ist genau **komplementär** zur **Verbindefarbe**, liegt ihr im Farbkreis **gegenüber** - dies ist in der Praxis auch der schnellere und einfachere Weg, sie zu finden:
Zuerst die Verbindefarbe- komplementär dazu die Trennfarbe!



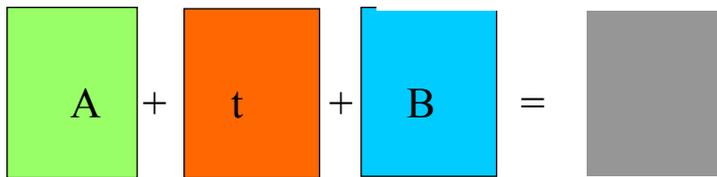
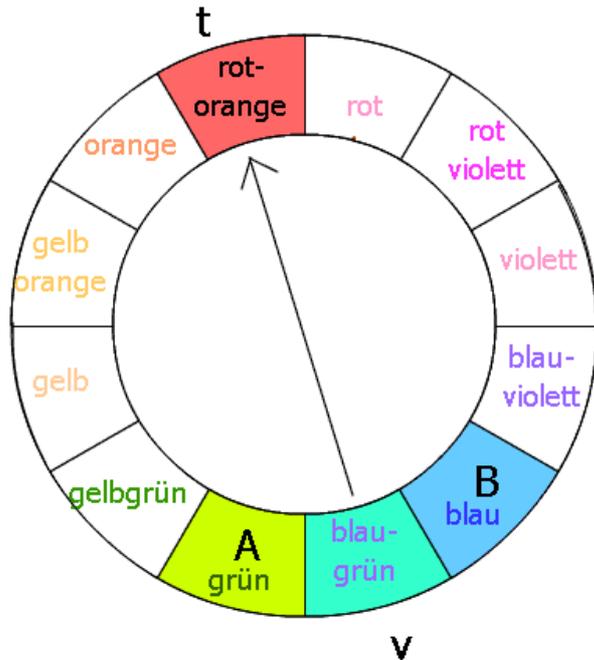
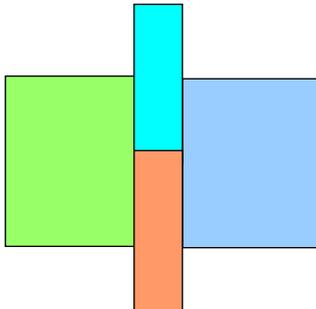
- 4) **Trennfarbe** und die beiden durch sie getrennten Farben ergeben einen **harmonischen Farbdreiklang** (Terminologie nach Itten), d.h. bilden im Farbkreis ein gleichschenkliges Dreieck.

Sie mischen daher weiters, gleiche Flächengröße vorausgesetzt, zu grau aus.
 Deshalb **schwächt** (Malersprache: „bricht“) **die Trennfarbe den Farbton der Region:**



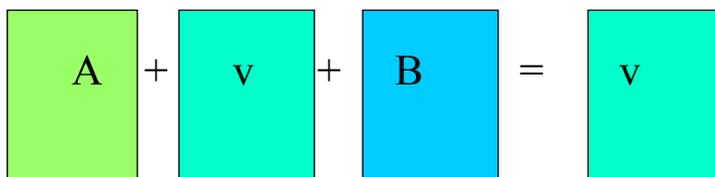
Ein neues Beispiel:

Wir haben die Ausgangsfarben A= grün und B = blau.
 Wir ermitteln nun als Zwischenprodukt die Verbindefarbe v Blaugrün und schauen dann, welche Farbe dem Blaugrün im Farbkreis gegenüberliegt: Es ist Rotorange – unsere gesuchte Trennfarbe t.



5) Die **Verbindefarbe unterstützt den Farbton** der Nachbarflächen und gibt sogar selbst „den Ton an“.

Wir bleiben beim letzten Beispiel:



6) Stehen die Ausgangsfarben A/B im Farbkreis in einem **Winkel > 120°**, so **nähern sich Trenn- und Verbindefarbe** hinsichtlich ihrer Trenn (bzw. Verbindewirkung) immer mehr an. Beide werden demnach, je mehr sie sich den 180° nähern, immer mehr zu Verbindefarben, wenn auch immer noch mit unterschiedlich stark verbindendem Charakter.

Bei 180° haben wir den **Spezialfall** zweier sich im Farbkreis gegenüberliegender Farben (=Komplementärfarben) erreicht: Es gibt es keinen kürzeren oder längeren Verbindungsweg mehr, beide verbindenden Farbkreisbögen sind gleich lang, also Halbkreise, und beide darauf gefundenen **Mittelfarben** haben

eine gleichermaßen verbindende Wirkung – auch wenn sie sich gegenseitig im Spektrum gegenüber stehen. Man hat in diesem Fall die Wahl, über welche Seite des Spektrums man die Mitte sucht.

Die eben dargestellten Gesetze gelten natürlich genauso in einem mehrteiligen bzw. stufenlosen Farbkreis.

Wolfgang Glechner, Wien, 1999

leicht überarbeitet 2004 und 2012 - Copyright beim Autor – Vervielfältigung, Veröffentlichung jedweder Art, auch nur von Teilen, nur mit Genehmigung des Autors. Kontakt: wolfgang.glechner@chello.at

Anfügung:

Trennton und Mittelton - Anwendung derselben Methode auf Schwarzweiß-Kontraste

Nach denselben Prinzipien wie bei der Farbe läßt sich eine entsprechende Kontrastlehre des Helldunkel erstellen. Über den praktischen Nutzen eines solchen Systems bei Schwarzweißarbeiten liegen mir allerdings noch keine Erfahrungen vor. Vermutlich sind die Verhältnisse beim Schwarzweiß so einfach gefühlsmäßig abschätzbar, daß diese Theorie hier nicht mehr als wirkliche praktische Hilfe, sondern als unnötige Komplizierung einer Selbstverständlichkeit empfunden wird.

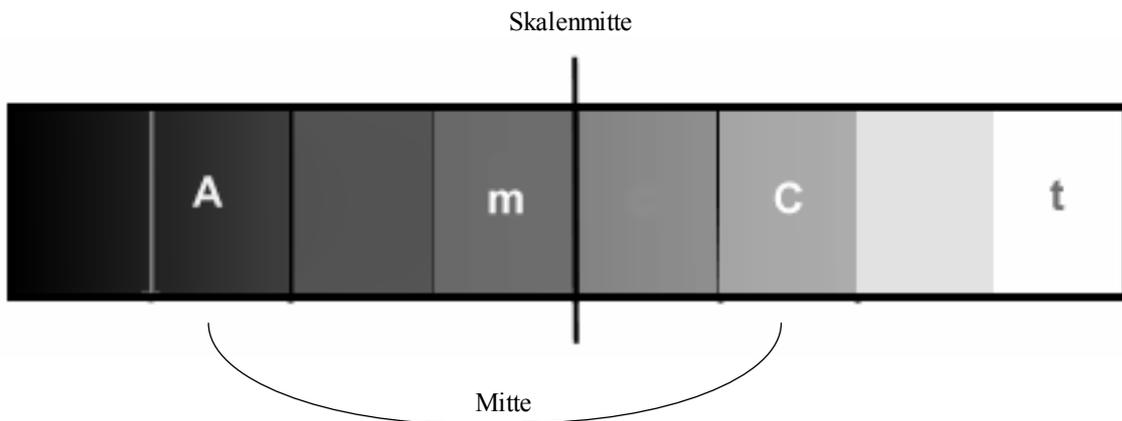
Trotzdem wollen wir sie der Vollständigkeit halber hier anbieten:

1) Mit Tonwertskala

Auch eine Übertragung der Begriffe Trenn- und Verbindfarbe auf SW ist denkbar: Statt eines Kreises genügt hier eine lineare Graustufen-Skala von Weiß bis Schwarz. Wir sprechen hier deshalb von Trennton und Mittelton. Der **Mittelton**, ein bereits geläufiger Begriff, liegt in der Mitte zwischen den beiden gegebenen Tönen.

Der **Trennton** (Der Ton mit der größtmöglichen Trennwirkung) ist auf dem **extremen Ende** der dem Mittelton **gegenüberliegenden Skalenhälfte**, also entweder Schwarz oder Weiß.

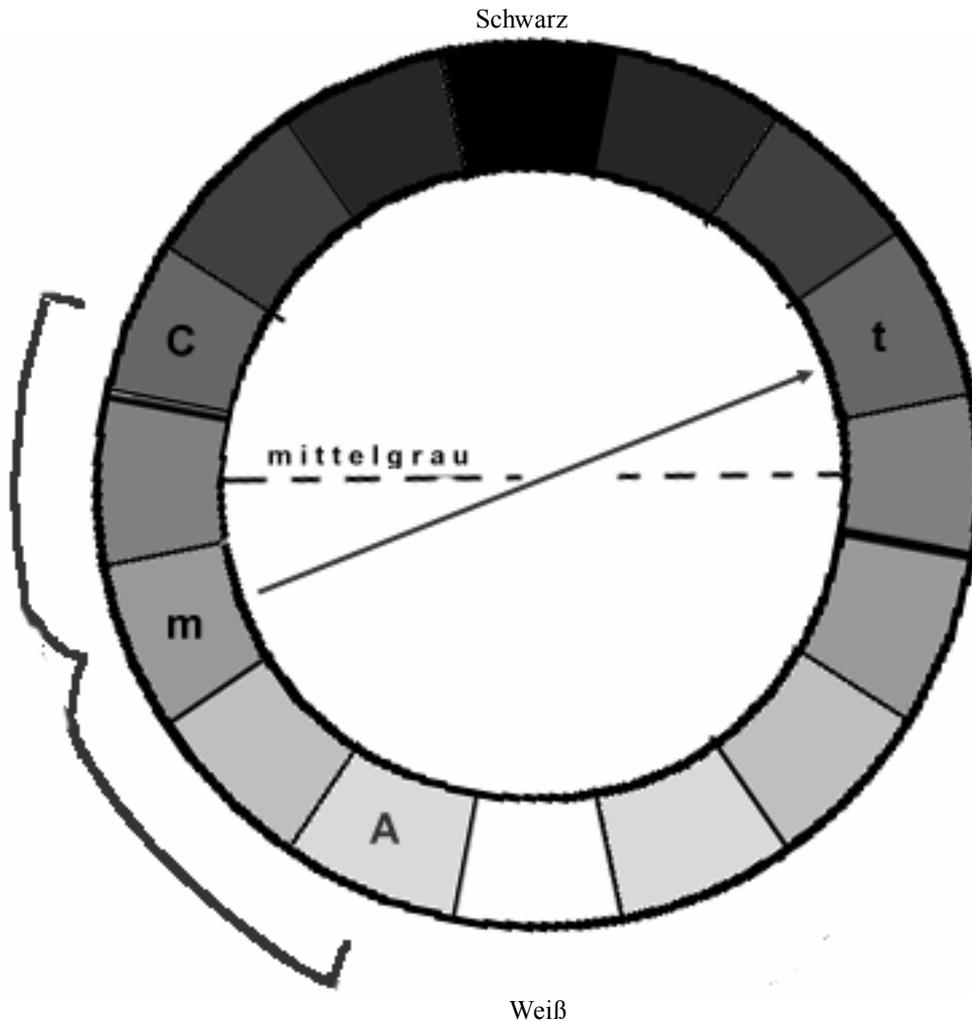
Abbildung: A, B = zwei gegebene Tonwerte
m = Mittelton dazwischen
t = Trennton mit größtmöglicher Trennwirkung



2) Mit Tonwertkreis

Stellt man die Forderung einer Ausmischung aller Teilregionen des Bildes zu Mittelgrau, was einer Art Ittenscher Farbharmonik in der Malerei parallel liefe, wenn man also eine **Tonharmonik** erreichen will, so verwenden wir einen **Tonwertkreis** mit Schwarz und Weiß diametral gegenüber und den Graustufen auf beiden Halbkreisbögen dazwischen. Bei der Ermittlung von **Trennton** und **Mittelton** gehen wir dann analog wie beim Farbkreis vor.

Abb.: A, C = gegebene Grautöne
 m = Mittelton
 t = Trennton



Weiterführende Themata

im Zusammenhang mit dem Trennfärb-Ansatz:

- Kombinierte Anwendung durch Einschreibung in die Farbkugel (Runge'sche Farbkugel)
- Automatische Trennfärb-Anwendung als eigenes Tool in einem Computer-Malprogramm denkbar, mit zwei Eyedroppers bzw. automatischer Farbaufnahme in wählbarer oder durch Druck etc. steuerbarer Distanz von der Trennlinie.