



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

## **Universitätsbibliothek Paderborn**

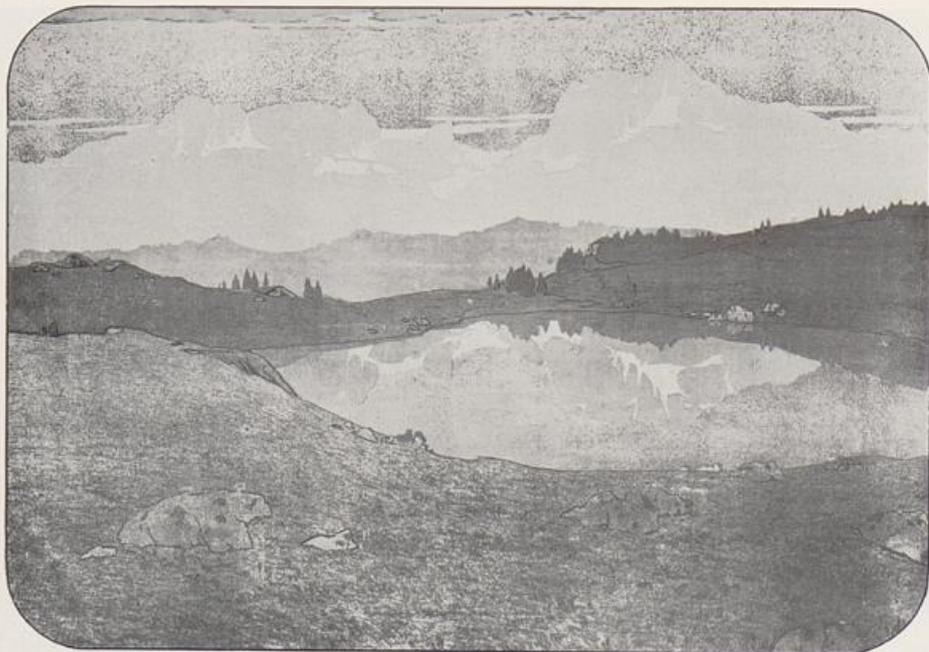
### **Elementargesetze der bildenden Kunst**

**Cornelius, Hans**

**Leipzig [u.a.], 1908**

28. Die Raumwerte der Farbe

**urn:nbn:de:hbz:466:1-43616**



235. ALPENLANDSCHAFT VON HOCH.

Das Bild zeigt keine perspektivischen Raumwerte und gibt daher im farblosen Zustande keinen Anhaltspunkt über die Tiefenverhältnisse.

Gegenstände sich zu einem einheitlichen Ganzen gegenüber dem umgebenden Dunkel verbinden. Der Beschauer wird durch eine solche Anordnung in derselben Weise zur einheitlichen Auffassung der in verschiedener Tiefe gelegenen perspektivischen Raumwerte genötigt, wie wir solche Nötigung oben als Wirkung der Überschneidung kennen gelernt haben.<sup>1)</sup>

#### 28. Die Raumwerte der Farbe.

Die Verwendung der Farbe als Raumwert, d. h. zur sichtbaren Gestaltung der Tiefenunterschiede, beruht auf durchaus anderen Bedingungen als ihre Verwendung zur Abhebung der Teile einer Erscheinung. Da in unserer Zeit der naturalistischen Malerei über die Bedeutung und Verwendung der Farbe Mißverständnisse allgemein verbreitet sind, so erscheint es notwendig, die einschlägigen Probleme eingehender zu besprechen.

1) Vgl. HILDEBRAND a. a. O. S. 65.



GRABLEGUNG VON REMBRANDT.

Beispiel für die Raumcharakteristik durch abnehmende Beleuchtungsstärke.





236. PLATZ IN PALERMO.

Architektonischer Platzabschluß zum Zweck der Überschneidung der Meeresfläche. Zugleich als Beispiel für die architektonische Verwendung von Bäumen als Raumwerte (analog den Obelisken in Fig. 225).

Man kann die Farbe zunächst um ihrer selbst willen, wegen der Freude an der farbigen Pracht der Erscheinung, ferner zu rein dekorativem Zweck, d. h. zur Abhebung von Teilen der Erscheinung sowohl im realen Raum als in der malerischen Darstellung benützen. Diese Art der Verwendung der Farbe hat mit der Klärung des räumlichen Eindrucks nur insofern zu tun, als ev. die farbig abgehobenen Teile der Erscheinung auf Grund anderweitiger Verhältnisse als Raumwerte dienen. Die Farbe ist also hier — abgesehen von jener Freude an Farbenpracht und Teppichwirkung — nur Hilfsmittel, um andere Raumwerte entsprechend hervorzuheben. Daß sie dabei nicht unmotiviert und störend angewendet werden darf — also z. B. nicht so, daß mitten in einer Schwarz-Weißdarstellung plötzlich irgend-ein Fleck (etwa eine Kravatte oder ein Hutband) farbig angebracht wird — versteht sich von selbst; wer eine ausdrückliche Begründung für dieses



237. TOR UND HOF DES PALAZZO BEVILACQUA  
IN BOLOGNA.

Perspektivische Raumwerte und Überschneidungen in architektonischer Verwendung.

der Ferne. Trotzdem sagen wir, daß das Gras unter diesen verschiedenen Umständen seine eigene Farbe nicht geändert hat.<sup>1)</sup> Ich will diese bleibende Farbe des Gegenstandes kurz als seine Lokalfarbe bezeichnen.

Schon aus den soeben beschriebenen Tatsachen läßt sich schließen, daß es vollständig unmöglich ist die Farbe der natürlichen Erscheinung irgendwelcher Dinge in gegebener Beleuchtung auf der Bildfläche exakt wiederzugeben. Solches vermeintliche Abschreiben der natürlichen Erscheinung scheidet schon daran, daß die Farbe, die wir auf den Malgrund legen, auch ihrerseits eine gegenständliche Farbe ist und keine unver-

1) Für denjenigen Leser, dem es um eine exakte Analyse dieses Begriffs der Farbe des Gegenstandes im Gegensatz zur Farbe der Erscheinung zu tun ist, sei auf die Ausführungen in meiner Einleitung in die Philosophie (Leipzig, B. G. Teubner, 1903) S. 260 f. hingewiesen.

Verbot verlangt, mag sich an die Betrachtungen über die Einheit der Modellierung erinnern.

Im Gegensatz zur dekorativen Verwendung der Farbe soll ihre Anwendung zur Klärung der Raumverhältnisse als koloristische Verwendung bezeichnet werden.

Um diese koloristische Verwendung zu beschreiben, müssen wir vor allem die Farbe eines Gegenstandes und die Farbe seiner Erscheinung auseinanderhalten. Die Farbe der Erscheinung des Gegenstandes wechselt je nach seiner Beleuchtung und seiner Stellung zu unserem Auge. Eine und dieselbe grüne Wiese sieht in ihrer farbigen Erscheinung im Schatten anders aus als im Sonnenlicht, an einem bewölkten Tage anders als an einem hellen, am Abend anders als am Mittag, aus der Nähe anders als aus

änderliche Erscheinung hat, sondern bei wechselnder Beleuchtung und aus verschiedener Entfernung betrachtet sehr verschiedene Erscheinungsfarbe zeigt. Das Ziel, welches sich die naturalistische Naturkopie irrtümlich setzt, ist also schon aus diesem Grunde unerreichbar.

Es ist aber auch aus dem zweiten Grunde unerreichbar, weil die Farbenskala unserer Palette nicht entfernt der durch die Beleuchtungsverschiedenheiten bedingten natürlichen Farbenskala an Ausdehnung gleichkommt. (Wir könnten diese natürliche Skala höchstens dann erreichen, wenn es uns gelänge auf bestimmte Punkte des Bildes stets das natürliche Sonnenlicht wirken zu lassen.)

Wollte also die Malerei sich die Nachbildung der natürlichen Farbe der Erscheinung zur Aufgabe stellen, so müßte sie sich von vornherein bankerott erklären. Daß die Malerei sich andererseits auch nicht darauf beschränken kann, die Gegenstandsfarbe der gesehenen Dinge wiederzugeben, wie es Kinder bei ihren Malversuchen anstreben, bedarf nicht Erwähnung.

Zum Glück für die Malerei ist weder das eine noch das andere die Aufgabe der farbigen Darstellung. Diese hat vielmehr — immer abgesehen von dem oben erwähnten Reiz der farbigen Erscheinung als solcher — nur die Aufgabe, räumliche Wirkung vermittels der Farbe zu schaffen oder eine schon vorhandene solche Wirkung zu steigern. Wir betrachten im folgenden die Tatsachen, die für diesen Zweck in Betracht kommen.

Die Grundtatsache, welche eine solche Verwendung der Farbe als Raumwert nicht nur ermöglicht, sondern diese Verwendung in jeder farbigen Darstellung von größerer räumlicher Tiefe notwendig mit sich bringt, wenn die Darstellung nicht falsch wirken soll, ist die Änderung der Erscheinungsfarbe bei verschiedener Entfernung des gefärbten Gegenstandes.

Für diese Änderung der Erscheinungsfarbe sprechen anscheinend mehrere Faktoren mit. Einerseits verringert sich unsere Fähigkeit zur Unterscheidung von Farbnuancen mit der größeren Entfernung der gefärbten Gegenstände von unserem Auge. Andererseits ändert sich die Erscheinungsfarbe jedes Gegenstandes mit seiner Entfernung vermöge der zwischen den Gegenstand und das Auge eingeschobenen größeren Luftschicht. Diese Luftschicht überzieht die Gegenstände mit einer bläulichen Färbung, die sich je nach dem Grade der Klarheit der Luft verschieden stark bemerklich macht. Vielleicht ist die zuerst genannte Tatsache nur eine Wirkung dieser zweiten. Neben diesen Tatsachen aber kommt eine analoge Veränderung der Farbe mit der wachsenden Entfernung



238. „SALUT DE L'ÉCUYÈRE“ VON RANFT.  
Darstellung ohne deutliche Tiefenmaße.

lichen Gegenständen — kältere, mehr und mehr ins Bläuliche gezogene Töne. Umgekehrt aber läßt sich ev. aus solcher Änderung der Farbe eines Gegenstandes seine Entfernung erkennen, d. h. diese Änderung ist als Raumwert zu benützen; denn die Gesetzmäßigkeit dieser Farbenänderung ist eine uns allen aus täglicher Erfahrung gewohnte (wenn auch vielleicht durchaus nicht beachtete) Grundlage unserer Entfernungsurteile. Analog wie bei den perspektivischen Raumwerten muß nur dem Beschauer ein Maß für die Änderung der Erscheinung gegeben werden. Dies kann hier ähnlich wie dort dadurch geschehen, daß entweder Gegenstände von durchaus bekannter Lokalfarbe — Menschen, Tiere, Bäume — angewendet werden, oder aber Gegenstände gleicher Färbung — z. B. Blumen bestimmter Art — sowohl im Vordergrunde als in der Tiefe des Bildes angegeben werden. Der Beschauer nimmt alsdann die Farbe der näher gelegenen Objekte sogleich zum Maßstab der entfernteren und kann die Tiefe der letzteren hieraus beurteilen. In der Regel findet diese Wirkung nur zur Unterstützung anderweitig schon gegebener Raumwerte Anwendung; eben hierdurch aber wird eine überaus einheitlich sprechende Raumwirkung erzielt.

Die Wirkung steigert sich um so mehr, je kräftiger die Lokalfarbe der Gegenstände selbst die Wirkung der Luftperspektive hervortreten läßt. Die Gegenstände scheinen dann gleichsam von Luft umflossen, sie schwimmen

von der Lichtquelle in Betracht, wie wir sie hinsichtlich der Beleuchtungsstärke in solchem Falle bereits kennen gelernt haben.

Auf Grund der einen wieder anderen Tatsache darf erstlich die Lokalfarbe des gleichen Gegenstandes bei verschiedener Entfernung desselben nicht mit denselben Farbmitteln wiedergegeben werden. Die größere Tiefe fordert geringere Differenzierung und — bei im Freien und im Tageslicht befindlichen

in der Luft wie in einem Meere: die Raumerfüllung des Luftkörpers wird dadurch fast greifbar vor Augen gestellt.

Erschwert oder völlig aufgehoben wird diese Wirkung der Luftperspektive, wenn man im Vordergrunde Gegenstände von solcher Lokalfarbe malt, die zu kalte, blaue Töne zeigt, so daß die kalte Färbung der Luftperspektive nicht mehr als Gegensatz dazu auffällt, oder wenn umgekehrt in größerer Tiefe Gegenstände mit so warmen Lokalfarben gezeigt werden, daß der Einfluß der Luftperspektive die Wirkung dieser Farben nicht zu überwinden vermag. Am vorteilhaftesten muß vielmehr diejenige Anordnung wirken, welche entweder gleiche Lokalfarben in verschiedenen Tiefen oder aber Gegenstände mit warmen Lokalfarben im Vordergrund, solche mit kälterer Färbung in der Ferne zeigt.

Entsprechend der Forderung der Einheit der Modellierung in der Zeichnung ist für die farbige Darstellung ein einheitlicher Maßstab für die Übersetzung der Farbenskala notwendig, wenn eine einheitliche Wirkung erzeugt werden soll. Da, wie oben bemerkt, die Farbenskala der Palette eine viel beschränktere ist als diejenige der natürlichen Erscheinung, so muß jederzeit eine „Übersetzung“, d. h. eine Veränderung der Farbgebung gegenüber der natürlichen Erscheinung eintreten; dabei aber dürfen im Bilde nicht einseitig die Farbkontraste irgendwelcher Einzelheiten denen in der Natur gleich gestaltet werden, während andere Kontraste herabgemindert werden, sondern die Änderung der Kontraste gegenüber der natürlichen Erscheinung muß durchgängig gleichmäßig gehandhabt werden, so weit sie für die räumliche Wirkung überhaupt in Betracht kommt. Hierbei kann der farbige Grundton des Bildes selbst — die „Gesamtfärbung“ im abstrakten Sehen — von der natürlichen Erscheinung ganz verschieden gewählt werden, z. B. eine Landschaft ganz in Blau gestimmt werden; wenn nur die einzelnen Beziehungen der Farben innerhalb dieser Gesamtfärbung der obigen Forderung gemäß bestimmt werden, so daß die räumliche Wirkung einheitlich zu Tage tritt, fällt die Abweichung der einzelnen Farbtöne von den natürlichen Farben der Gegenstände dem Beschauer überhaupt nicht auf. Die Erfüllung dieser Forderung ist es, die man meint, wenn man von der „Farbenharmonie“ im Bilde und vom „Zusammenstimmen“ der Farben redet.

Auf der Notwendigkeit dieses Zusammenstimmens einerseits, der Veränderung der farbigen Erscheinung je nach der Entfernung des Gegenstandes andererseits beruht die richtige Auswahl des Farbwertes auf der Bildfläche für die Wiedergabe der Farben beim Malen nach der Natur. Das moderne Schlagwort der „Farbwerte“ oder „valeurs“, das soviel ge-

braucht und so wenig begriffen wird, meint eben diese Tatsache, daß es nicht nur möglich, sondern nach dem Zusammenhang des Bildes auch jederzeit notwendig ist, für die Farbe des darzustellenden Gegenstandes einen entsprechend veränderten Farbwert im Bilde zu wählen: die richtige Wahl dieses Farbwertes ist diejenige, welche dem Beschauer unwillkürlich die Überzeugung von der Stellung des betreffenden Gegenstandes in einer bestimmten Tiefe des Bildraumes aufdrängt.

Für die einheitliche Ablesung des Bildes ist es notwendig, daß die Gegenstände, die als Raumwerte für diese Ablesung in Betracht kommen, nicht durch die Farbwirkung für das Auge zerrissen werden, daß sie vielmehr in möglichst einheitlicher Farbgebung modelliert werden. Wer die Bedeutung dieser Forderung verstehen will, braucht nur die Farbgebung der einzelnen Formen und Figuren etwa auf einem Bild von Tizian oder Feuerbach mit derjenigen auf der Mehrzahl der modernen deutschen und französischen Bilder zu vergleichen. Dort durchaus einheitliche Farbgebung in jeder einzelnen Form: jede Figur hat ihre einheitliche Gesamtfärbung, innerhalb deren die Modellierung nur durch hellere und dunklere Tönung, nicht aber durch neue Farbwirkungen gegeben erscheint. Hier dagegen in vielen Fällen ein verwirrendes Farbenspiel, das die Ablesung der Form erschwert oder unmöglich macht. Nicht als ob nicht auch in den Bildern jener Meister die Modellierung farbig, d. h. durch Anwendung verschiedenster Farbmittel zuwege gebracht würde; aber diese Mittel ordnen sich dem Gesamtton unter, sie dienen nur dazu diesen Ton zu beleben, ohne daß sie sich im einzelnen in den Vordergrund drängen. Wo je durch die farbige Modellierung eine Unruhe zu entstehen droht, wird ihr sogleich durch einen daneben gelegten scharfen Kontrast das Gleichgewicht gehalten. Ist durch zu viel Grün in der Modellierung einer Figur der Gesamtton des Fleisches an einer Stelle alteriert, so dient ein danebengelegtes violettees oder rotes Gewand, dem Eindruck die Ruhe wiederzugeben, während auf der anderen Seite vielleicht ein grüner Vorhang ein Übermaß von Rot in der Modellierung zurückdrängt.

Zum Teil ist die heute so verbreitete Unruhe der Farbgebung auf ein naturalistisches Kopieren der Einzelheiten von Reflexwirkungen zurückzuführen. Man muß aber beachten, daß eben nicht alle natürlichen Reflexwirkungen zur künstlerischen Wiedergabe brauchbar sind. Eine Fülle von Reflexen in einer dem Auge nicht aus alltäglicher Erfahrung gewohnten Kombination zerstört die Wirkung, weil sie keine typische Erscheinung mehr aufkommen läßt. Die einzigen in ihrer Wirkung typischen Reflexe sind diejenigen, welche in einheitlichem Licht von einer Fläche einheit-

licher Färbung zurückgestrahlt werden. Alle farbige Differenzierung solcher Reflexwirkung unterliegt dem einfachen Gesetz, daß die Abweichung des Reflexlichts vom Gesamtton der Beleuchtung eine komplementäre Änderung in der Farbe des Schattentones bedingt, auf welchen dieser Reflex zurückfällt: also bei grünem Reflexlicht rötliche Schatten, bei gelbem bläuliche und so weiter. Aber auch diese Reflexe dürfen niemals so aufdringlich angebracht sein, daß der einheitliche Eindruck der Gesamtfärbung der davon betroffenen Form unterbrochen wird.

Eine wesentliche Förderung kann die Einheit der Ablesung durch eine solche Anordnung der Farbgebung erfahren, wie sie der früher betrachteten Anordnung des Lichtganges entspricht: daß nämlich die für die Betrachtung zusammengehörigen Teile — etwa die einzelnen Glieder einer quer durch das Bild geführten Fläche — in einheitlichem Farbton sich von der Umgebung abheben und sich daher dem Beschauer sogleich als zusammengehörig aufdrängen.

Für die Lösung der sämtlichen hier bezeichneten Aufgaben der farbigen Darstellung erwachsen dem Künstler aus der heutigen Schulmethode des ausschließlichen Malens nach der Natur mannigfaltige Hindernisse. In erster Linie deshalb, weil bei solchem Studienmalen regelmäßig nur die exakte Nachbildung der gegebenen farbigen Erscheinung geübt wird ohne Rücksicht darauf, daß diese farbige Erscheinung in der Harmonie des Bildes stets eine Veränderung erleiden muß. Vielfach wird sogar der Schüler bei diesem Studiengang zu einem Vergleich der einzelnen Farbtöne seines Bildes mit den einzeln gesehenen Tönen der natürlichen Erscheinung angehalten, obwohl doch diese Erscheinung schon durch den Kontrast der umgebenden Farbtöne ganz und gar alteriert werden kann, sobald sie in diesem Zusammenhang ins Auge gefaßt wird. Auch vom Übersetzen und vom Studium der Raumwerte der Farbe ist bei solcher Lernmethode regelmäßig nicht die Rede.

Fast noch bedenklicher aber ist die zweite Gewohnheit, die sich bei dem ausschließlichen Naturmalen einzustellen pflegt: die Gewohnheit alle Farbwirkungen durch Mischung herstellen zu wollen — wie es freilich erforderlich ist, wenn man gleich auf den ersten Pinselstrich die gewünschte Farbwirkung meint hinsetzen zu müssen. Man beraubt sich dadurch gerade des schönsten und für die Raumdarstellung wichtigsten Mittels der Malerei: des Gegensatzes von Lasur und Deckfarbe, der nur da verwendet werden kann, wo einerseits hinreichende Zeit zum Trocknen der zu übermalenden Schichten gegeben ist und wo andererseits der Maler weiß, welche Wir-



239. GENREBILD VON TENIERS D. J.

239 und 240. Beispiele vollendeter Funktionsdarstellung.

kungen er durch die Anwendung bestimmter übereinandergelegter Pigmente erzielen kann. Selbst von der alten, in der Natur der Pigmente gelegenen Regel, daß eine Lasur, wenn sie leuchten soll, auf hellere, eine helle Deckfarbe aber auf dunklere Unterlage zu setzen ist, weiß kaum einer der Lehrer in der Unzahl von modernen Malschulen seinen Schülern zu berichten — geschweige von den Wirkungen, die durch die Anwendung bestimmter Farbmittel zu erzielen sind.

Hiermit soll natürlich nicht etwa allgemein gegen das Malen nach der Natur gesprochen sein. Aber diese Art des Studiums darf nur einen beschränkten Teil in der Erziehung des Malers bilden. Insbesondere darf dieser sich niemals gewöhnen in ein Bild direkt nach der natürlichen Erscheinung die Farben des Modelles einzutragen, sondern er muß diese Farben aus der Harmonie des Bildganzen so zu entwickeln lernen,

daß sie als sprechende Mittel für die Erkenntnis von Raum und Form der einheitlichen Wirkung des Bildes dienstbar gemacht werden.

#### Schlußwort.

Ich habe versucht die Bedingungen ausführlich zu beschreiben, von welchen die künstlerische Raumgestaltung abhängt.

Wir haben gefunden, daß diese Bedingungen zugleich die Grundbedingungen aller künstlerischen Gestaltung überhaupt sind. Was ihnen nicht entspricht, ist künstlerisch unrichtig — mag es in allen übrigen Beziehungen mit noch so viel Talent, Geschmack, Fleiß und technischem Geschick gearbeitet sein. In der mangelnden Erkenntnis dieser Bedingungen und ihrer Bedeutung sind, wie bereits früher bemerkt wurde, fast alle Verirrungen der modernen Kunst und Kunsterziehung begründet. Aus eben diesem Grunde erschien es geboten, gerade auf diese Bedingungen ausdrücklich hinzuweisen, sie in Begriffe zu fassen und an Beispielen zu verdeutlichen.

Es wäre aber ein vollkommenes Mißverständnis der Absicht dieses Buches, wenn man aus demselben die Behauptung herauslesen wollte, daß die Kunst nur in der Befolgung dieser Regeln der Raumgestaltung bestünde. Diese sind allerdings die elementaren Bedingungen aller künstlerischen Gestaltung; aber in ihrer Erfüllung allein besteht noch nicht die Kunst. Neben der sichtbaren Gestaltung des Räumlichen ist vielmehr da, wo nach der Funktion des Gegenstandes der Gestaltung überhaupt zu fragen ist, auch diese Funktion als Wirkung der Erscheinung wiederzugeben, und der Wert des Kunstwerkes hängt dann von der Lösung dieser Aufgabe wesentlich mit ab. Mag etwa durch menschliche Figuren in einem Bilde der Raum noch so richtig charakterisiert sein: wenn die Figuren wie Holzpuppen wirken, ist das Bild trotz der richtigen Raumdarstellung noch lange kein Kunstwerk.

Andererseits aber braucht auf der Funktion in keiner Weise der Schwerpunkt des Interesses zu liegen. Sind jene Figuren nur eben als lebendige Menschen typisch wiedergegeben, so ist es für den Kunstwert des Bildes völlig gleichgültig, ob die Handlung, in der sich diese Figuren befinden, sonst irgend ein gegenständliches Interesse für sich in Anspruch nimmt.

Allerdings aber ist bei Werken der darstellenden Kunst der Kunstwert wesentlich verschieden je nach der Menge und dem Grade der Feinheit der funktionellen Tatbestände, welche in dem Werke zum Ausdruck gebracht sind. In einer Mona Lisa oder in Hildebrands weiblicher Porträtbüste in der Münchener Glyptothek ist eine weit feiner differenzierte Fülle solcher Tatbestände zum Sprechen gebracht, als etwa in einer Trinkerszene