

Eckhard Bendin



Zur Bestimmtheit
und Unbestimmtheit
der Farbe

Beiträge zur Farbenlehre
Module
1/11, 1/17 u. 1/20

The logo for Edition Bendin features the word "edition" in a white, lowercase, sans-serif font, positioned above the word "bendin" in a larger, black, lowercase, sans-serif font. The text is centered over a horizontal band of vertical bars. The top portion of this band consists of thin, grey bars, while the bottom portion consists of thicker, multi-colored bars in shades of purple, pink, red, orange, yellow, green, and blue.

edition
bendin

Eckhard Bendin
**Zur Bestimmtheit
und Unbestimmtheit
der Farbe**

Drei Essays
zum Raum- u. Gestaltbezug

Modul 1/11

The logo for Edition Bendin features a horizontal bar with vertical stripes in various colors (purple, pink, red, yellow, green, blue) on a black background. The word "edition" is written in white lowercase letters across the top of the bar, and "bendin" is written in black lowercase letters below the bar.

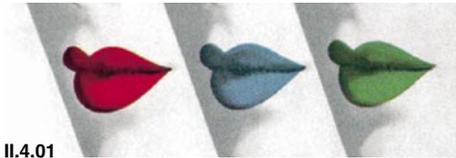
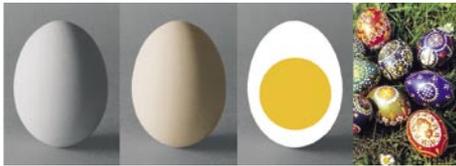
edition
bendin

Beiträge zur Farbenlehre

Zum Gestalt- und Raumbezug der Farbe

Jedoch wie schwer ist es, das Zeichen nicht an die Stelle der Sache zu setzen, das Wesen immer lebendig vor sich zu haben und es nicht durch das Wort zu töten.

Goethe, Zur Farbenlehre.
Didaktischer Teil § 754



Die Ei-Gestalt besitzt eine typische Form, die einerseits Raum bietet für das kostbare Innere, andererseits sich als körperliches Gebilde über die irrationale Krümmung seiner Schale im Raum erstreckt und positioniert. Dazu beansprucht unsere Vorstellung zunächst wohl nicht unbedingt die Farbe, obwohl bei genauerem Hinsehen man dem Ei durchaus eine signifikante Palette von Eigenfärbungen zubilligen muss. Es gibt im Deutschen sogar vier wesentliche Termini zur Bezeichnung derselben: Eiweiß, Eigelb, Dottergelb und Eierschalenfarben. Die spezifischen Färbungen der Ei-Gestalt kann man durchaus als Gestaltqualitäten verstehen, sie gehören wie selbstverständlich zum „Komplex eines wirklichen Wesens“, gemäß der treffend komprimierten Goetheschen Definition seines aus der Morphologie gewonnenen Gestaltbegriffes (Goethe WA 1890/1904). Sie scheint weitsichtig bereits das vorweggenommen zu haben, was die Gestaltpsychologie im 20. Jahrhundert zwar postulierte, leider aber nur zu selten derart komplex auffasste. Damit sind wir thematisch schon mittendrin - man könnte auch sagen: am „Gelben vom Ei“ - und es wird wohl kaum jemanden geben, der bei der Nennung des Begriffes „Osterei“ das signifikant ‚Bunte‘ in seiner Gestaltvorstellung als Unwesentliches ausklammern würde

Neben dem Gestaltbezug der Farbe, geht es nun aber auch um den Eindruck von Räumlichkeit, einen ‚Raumbezug‘, den Farbe uns ebenfalls vermitteln kann. Die Wahrnehmung des Räumlichen wird strukturiert durch eine Reihe von Tiefenindikatoren, d.h. Kriterien, die durch ihre Abstufung (Gradierung) Tiefe vermitteln. Zu ihnen gehören zunächst kontur- und figurbedingte Sachverhalte, wie Überdeckung, Staffelung, Dichte, Linienkonvergenz und Figur-Grund-Abhebung. Es gibt darüber hinaus aber auch andere, mehr atmosphärische Gradienten, deren Ausprägung Räumlichkeit signalisiert. Zu ihnen gehört neben dem Eindruck von Transparenz

auch die Lichtmodulation an Flächen und Körpern, d.h. der Verlauf von Aufhellung und Verschattung (das sogen. Helldunkel / clair-obscur). Und hier sind wir schon wieder mit einem Bein in der Farbe, denn sie transportiert in jeder ihrer Nuancen visuell immer auch ein bestimmtes Maß an Helle und Dunkel, ja man kann sagen, dass sie grundsätzlich aus jener Polarität erwächst und naturgemäß in sie eingespannt ist. So nehmen die extremen Positionen Schwarz und Weiß auch die beiden Pole unserer Farbvorstellung ein. Auf unser Ei-Beispiel bezogen erleben wir Räumlichkeit hier nicht nur durch die bereits plastisch anmutende Verlaufskontur und eine aufgrund ihrer Geschlossenheit deutliche Figur-Grund-Abhebung, sondern auch durch die Lichtmodulation und den Schattenwurf, welche zum einen uns die Krümmung der Schale verdeutlichen, zum anderen die Stellung des Körpers in seinem Umfeld

Bleiben wir noch ein wenig beim Dunkel des Schattens. Wer von uns ist nicht schon einmal - bildlich gesprochen - ‚in ein tiefes Loch‘ gefallen? Die Metapher vermittelt einen Absturz ins Bodenlose, in ein haltloses Dunkel. Dabei erscheint es in der Regel ungewiss, ob wir uns wieder ‚fangen‘ oder Boden unter den Füßen bekommen können. Ohne Halt und Orientierung kann uns auch jeden Moment etwas zustoßen. Der Extremfall jener Situation tritt ein, wenn uns absolutes Dunkel ‚umfängt‘. Wer Gelegenheit hatte, einmal die Schwarzraum-Installation von James Turrell zu erleben, hat die Einengung und Dichte, aber auch die unendliche Ambivalenz jenes zunächst lichtlosen Raumes hautnah zu spüren bekommen. Erst allmählich, unserer Dunkel-Adaptation gemäß, formierte sich im Dunkel ein schwacher Schimmer zur lichtdurchströmten Vision einer scheinbar konturlosen Kugel. Ungewissheit wich zunehmend der vagen Vermutung. Das antizipatorisch ‚Hineingesehene‘ wollte mehr und mehr Gewissheit.

Die skizzierten Anmutungen und Reaktionen stehen für typische Wahrnehmungs-

und Verhaltensvorgänge in unserer licht- raum-zeitlich strukturierten Lebenswelt. Unsere Vorstellungswelt ist angereichert sowohl aus phylogenetischer Vorprägung als auch durch ontogenetische Erfahrung, also Erfahrung, die wir selbst einmal gemacht haben. Der Zusammenhang der verschiedenen Ebenen der Farberfahrung wurde im vorhergehenden Kapitel vorgestellt .

In der Farbanmutung kann alles mitschwingen, was ihr wesentlich zugewachsen ist. Es handelt sich also nicht nur um einen visuellen Sachverhalt, sondern um ein komplexes phänomenales Feld. Farbe ist für unser lebensweltliches Sein weit mehr als ein auf physikalische oder neurophysiologische Dimensionen zu reduzierendes Konstrukt. Sie ist ‚phänomenal‘ und insofern elementar und mannigfaltig zugleich, spezifisch wie allgemein, unmittelbar uns ergreifend und uns übergreifend entrückend. Nicht von ungefähr stellte Goethe dereinst die einfachste Erscheinung, das Phänomen, *„an dem sich nichts weiter erklären lässt“*, als Grundformel in den Mittelpunkt seiner immer noch gültigen Aussagen über Farbe. Zu jener übergreifenden, andererseits aber auch phänomenologischen Sicht auf ‚die einfachste Erscheinung‘ sind wir angehalten.

Wir leben nicht nur im Licht und mit ihm in der Farbe; als endliche Wesen sind wir auch in Raum und Zeit befangen. In ihrem Kontext erleben und erobern wir den Raum, seine Strukturen nehmen ‚Gestalt‘ für uns an, wir erfahren ihn in der gegebenen Zeit. Dies geschieht intentional gerichtet mit all den uns gegebenen Sinnen. Die selektierenden und konstruktiven Vorgänge der Wahrnehmung tendieren dabei kontextbedingt zu übergeordneten Wahrnehmungseinheiten, zu ‚Gestalten‘, die uns verständlich sind und sich aufgrund prägnanter Merkmale (Gestaltqualitäten) hervorheben. Dies bezieht sich nicht nur auf den Gesichtssinn, sondern hat ebenso für andere Sinnesmodalitäten

und -qualitäten Gültigkeit. Wie im visuellen Bereich beispielsweise einfachste geometrische Gestalten, beispielsweise Kreis und Kugel, aber auch differenziertere und komplexere wie das Ei oder die menschliche Gestalt strukturinvariante Ganzheiten bilden, können wir leicht auch auditive, olfaktorische oder gustatorische Gestalten finden: in einer Melodie, im Duft eines Parfüms oder der Geschmackskomposition eines Weines z.B.. Erinnert sei hier noch einmal an die Definition von Gestalt als ‚Komplex eines wirklichen Wesens‘. Um den Kern dieser Auffassung im Hinblick auf Farbe zu verdeutlichen, ist die Gestalt der Zitrone willkommen. Zum ‚Komplex ihres Wesens‘ und zur ‚Natur der Sache‘ gehört neben der typischen Form und dem säuerlichen Geschmack ‚natürlich‘ auch das prägnante ‚Zitronengelb‘. Hier liegt ein signifikantes farbiges Gestaltmerkmal vor, die Eigenfarbe, auch ‚Lokalfarbe‘ genannt. Eine entscheidende Abwandlung oder gar Umkehrung der Eigenfarbe, z.B. zu blauen Sonnenblumen oder zu grünen Lippen würde Unstimmigkeit und Befremden, einen dramatisierenden und provozierenden Verfremdungseffekt hervorrufen. Inversion und Kontravention erzeugen Spannungen, die herausfordern und deshalb auch Eingang in ästhetische Konzepte gefunden haben (Abb. II.4.01).

II Bei aller Wertschätzung der differenziertesten Versuche zur Farbenlehre seit Goethe fällt auf, dass, wenn man heute Goethes ‚Entwurf einer Farbenlehre‘ (1810) zur Hand nimmt, kaum anderswo sinnliche und geistige Dichte trefflicher vorzufinden sind. Wir können hier den verschiedenen ‚Welten‘ der Farberfahrung durchaus im Einzelnen begegnen und in ihnen auch dem uns besonders interessierenden Raum- und Gestaltbezug. Raum wird hier auch nicht einseitig als nur physischer Raum gesehen, sondern in seiner Dreifaltigkeit als Daseins-, Erscheinungs- und Wirkungsraum. Auch der von Goethe als Zugabe veröffentlichte Brief Philipp Otto Runge aus dem Jahre 1806 ist ein Lehr-

stück der Anschauung und künstlerisch motivierten Reflexion. Runge schildert hier mit der Intention des Malers Farbe in ihrer durchsichtigen und undurchsichtigen Ausprägung, insbesondere das Verhältnis des Lichts zur ‚durchsichtigen‘ Farbe (Transparenz).

Hiermit wird derjenige ‚Raumbezug der Farben‘ angesprochen, wie man ihn heute im engeren Sinne als Erscheinungsweise der Farbe versteht. Unter Beachtung des Sehraumes eines Betrachters hat Wilhelm Ostwald seinerzeit die Farbeindrücke grundsätzlich in ‚unbezogene und bezogene‘ Farben gesondert. Nur die



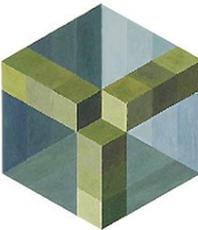
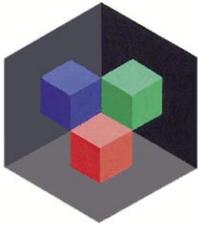
II.4.02

‚bezogenen‘, also jene, die einen Bezug zum Sehraum eines Betrachters haben, sind in der alltäglichen Wahrnehmung von Bedeutung. Die drei Erscheinungsweisen - die ‚Oberflächenfarbe‘, die ‚freie Farbe‘ und die ‚Raumfarbe‘ (Katz 1911, Matthaei 1933) - kann man phänomenologisch charakterisieren hinsichtlich der Auflockerung und Verdichtung, der Durchsichtigkeit, Eindringlichkeit, Bewegung und Beleuchtung, auch hinsichtlich der ‚Farbenkonstanz‘ (Fritzsche 1994/96).

Die ‚Raumfarbe‘, lässt durch Auflockerung den Blick eintreten und scheint bei maximaler Auflockerung den Raum zu ‚erfüllen‘.



II.4.03



II.4.05



Farbinstallationen von James Turrell z.B. bieten dieses Phänomen besonders eindrucksvoll (siehe ‚Kunst als Modellfall‘ im Teil III) Eine ‚Oberflächenfarbe‘ hingegen setzt durch Verdichtung dem Blick Widerstand entgegen. Klassische Fälle hierfür sind hier ‚harte‘ Flächeneindrücke an undurchsichtigen Körpern. Der physikalisch begründete Begriff der ‚Körperfarbe‘ in Abgrenzung zur selbstleuchtenden ‚Lichtfarbe‘ kommt dem sehr nahe und wird oft auch synonym für den Terminus ‚Oberflächenfarbe‘ gebraucht. Zwischen diesen beiden Fällen bewegt sich die ‚freie Farbe‘, bei der wie am Beispiel eines rotierenden Farbkreisels sowohl Auflockerung als auch Verdichtung erscheinen.

III Den Bezugsrahmen für unser gestalterisches Bemühen bildet die alltägliche Erfahrung einfachster Naturerscheinung, wie sie uns z.B. in den visuellen Phänomenen Trübung und Unschärfe begegnet. Ein Blick in die Ferne offenbart, dass alle Gegenstände mit zunehmender Entfernung farbschwächer, kälter, trüber und undeutlicher werden. Jeder von uns kennt jene ‚Luft- und Farbperspektive‘, auch die mit ihr verbundene Farbverschiebung, welche aus eigentlich grünen Berghängen ‚blaue Berge‘ zaubert (Abb. II.4.05). Erfahrungstatsachen dieser Art haben dazu geführt, dass wir sie grundsätzlich als Muster allen uns begehenden räumlichen Situationen unterlegen. „*Wie wir den hohen Himmel, die fernen Berge blau sehen, so scheint eine blaue Fläche vor uns zurückzuweichen.*“ (Goethe, § 780).

Auch unser Gefühl für die ‚Stimmigkeit‘ natürlicher Licht- und Farbwerte gehört dazu, ein Gefühl für fein abgestufte Proportionalität von Licht- und Schattenwerten und deren Einfärbungen, die aus dem alles dominierenden, alle ‚Stimmungen‘ schaffenden gemeinsamen Nenner, dem Sonnenlicht, herrühren. So ist unsere alltägliche Seherfahrung die wichtigste Grundlage jedes Aktes räumlicher Gestaltung. Dabei begleitet uns ein besonderes Phänomen, nämlich das der ‚Farbenkonstanz der Sehdinge‘.

Wenn wir an einem sonnigen Wintertag bei einem Spaziergang im Schnee vielleicht besonders aufmerksam uns am feinen Glitzern aller Farben erfreuen und deutlich auch das Blau der verschatteten Flächen vom Goldgelb der beleuchteten unterscheiden können, bleibt für uns der Schnee dennoch immer ein Weißes. Der allgemeinen Tendenz der Wahrnehmung zur Stabilität und Konstanz folgend, hat sich in unserem Gedächtnis das Nebensächliche dem Hauptsächlichen angeglichen und zu einem invarianten Eindruck verfestigt, einst von Ewald Hering als ‚Gedächtnisfarbe‘ bezeichnet (Abb. II.4.06 rechts).

Besonders im räumlichen und gestaltbezogenen Kontext der Gegenüber- und Zusammenstellung von Farben, in dem als ‚Farbverband‘ bezeichneten Miteinander (Matthaei 1933), kann man eine ähnliche Tendenz zur Angleichung (Bindung) beobachten, entgegengesetzt aber auch die ‚Abhebung‘ der Farben, eine Tendenz zur Kontrastierung. Im Interesse einer prägnanten Ausgestaltung des Wahrnehmungsfeldes neigt unser Farbgedächtnis zur Übertreibung und treibt die Dinge wo nötig ‚auf die Spitze‘. Erinnert werden muss hier natürlich an die physiologischen Grundlagen unseres Kontrastsehens, an Simultan- und Sukzessivkontrast, respektive aber jene im raumzeitlichen Kontext stehenden Beeinflussungen, die als Wirkung und Wechselwirkung der Farben vielfach untersucht und beschrieben wurden (u.a. Albers 1970, Kobbert 1996). ‚Abhebungen‘ durch kontrastierende Herausforderung aber auch ‚Hebungen‘, wie beispielsweise der Farbe blauer Augen durch ein blaues Gewand, sind Beispiele dafür, dass Angleichung und Abhebung im gestaltenden Vorgang das gleiche Ziel haben: Die Prägnanz der Gestalt (Abb. II.4.06 links).

Die Prägnanztendenz der Farbe kommt auch in ihrem Beitrag zur stimmigen ‚Ausgeprägtheit‘ von Gestalten zum Ausdruck, ebenso in Auszeichnungen durch Auffälligkeit und Wirksamkeit im Wahrneh-

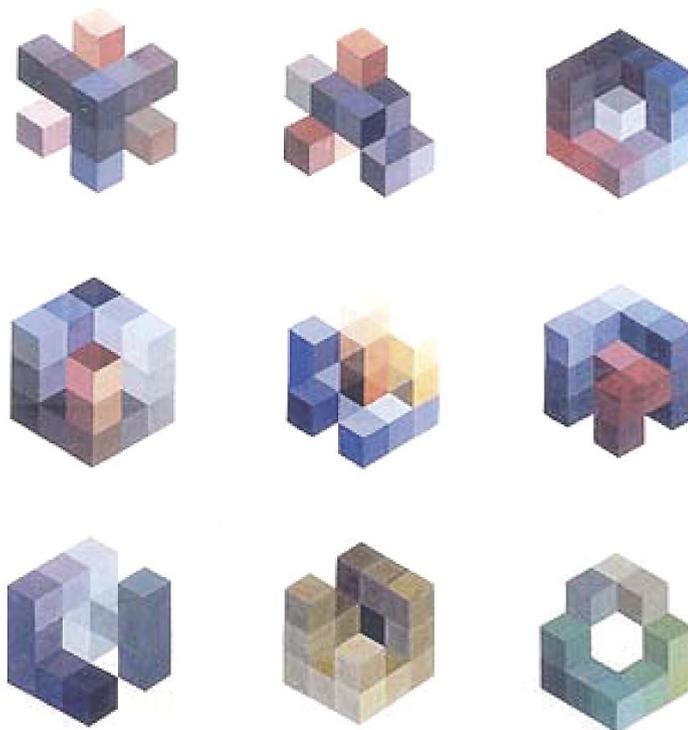
mungsraum. Die Tier- und Pflanzenwelt ist voller Beispiele, wie grundlegend dies bei der Nahrungs- und Partnersuche ist. Eine Kirsche erhält eben für Nahrungssuchende erst besonderen Wert, wenn sie rot ist. Indem sie ihre Reife zeigt, hebt sie sich deutlich und bedeutungsvoll vom Grün ab. Zum Beleg des Zusammenhangs von allgemeinen Wirkungen einer Farbe und ihrem funktionellen Potenzial soll Goethe zu Wort kommen. Er charakterisiert z.B.

an uns. Wir sind Geschöpfe des Lichtes in Raum und Zeit und leben in der Allgegenwart der Farbe. Farbe kann uns berühren und Mut machen wie ein Morgenstrahl. Die geheimnisvollen Kräfte nehmen wir instinktiv als verschlüsselte Botschaften in uns auf. Unsere Vorerfahrung scheint vieles bereits zu ‚wissen‘ und - unmerklich fast - der Erfahrung gemäß zu erkennen, d.h. die Angebote zuordnend aufnehmend zu ‚verstehen‘. Ein automatisiertes Wechselspiel

Die Anschauung, die alltägliche raum- und gestaltbezogene Farberfahrung, weist uns seit langem den Weg. Wir sollten uns ihr weiter anvertrauen, ebenso dem belebenden „Augen-Blick“. Da Farbe für uns so allgegenwärtig ist, wie die Luft zum Atmen, teilt sie mit ihr auch das Los alles Selbstverständlichen, denn zu oft neigen wir dazu, das Allgegenwärtige und Selbstverständliche gering zu schätzen.



II.4.06 Beispiele für ‚Hebung‘ und ‚Farbkonstanz‘



117

das Wesen des Roten und Grünen , indem auch Räumliches mitschwingt. Schau man auf eine vollkommen rote Fläche „...so scheint sich die Farbe wirklich in's Organ zu bohren.“ Zum Grün bemerkt er, dass Auge und Gemüt ruhen „wie auf einem Einfachen“. Man will nicht weiter und man kann nicht weiter.“ (§ 776; 802). In dieser Weise kommt Farbe auf uns zu; ihrer Faszination und Kraft kann sich niemand entziehen. Von Kindesbeinen an wirkt Farbe in und

also zwischen Vorwissen, darauf basierenden Annahmen und deren Bestätigung? Ein Sprachspiel zeigt uns Wesentliches im Verhältnis von Anmutung und Wahrnehmen: ...Anmutung, Annahme, Vermutung, Ermutigung zur Annahme, (aber auch ‚Zumutung‘ als paradoxe Anmutung?), Nehmen, Vernehmen, Wahrn, Bewahren. (aber auch ‚Verwahrlosen‘ als Ausdruck von ‚nicht in acht nehmen‘/‚keine Aufmerksamkeit schenken‘) Wahrnehmen...

II.4.07 Studien zur räumliche Wirkung der Farbe von Studierenden der Architektur / Landschaftsarchitektur an der Technischen Universität Dresden (auch II.4.04)

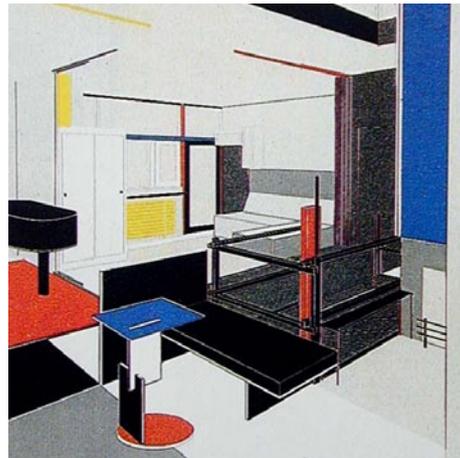
Modul 1/17

The logo for Edition Bendin features a horizontal bar with vertical stripes in various colors (purple, pink, red, yellow, green, blue) on a black background. The word "edition" is written in white lowercase letters across the top of the bar, and "bendin" is written in black lowercase letters below the bar.

edition
bendin

Beiträge zur Farbenlehre

Zur Bestimmtheit und Unbestimmtheit der Farbe



III.1.01 Gerriet Rietveld, Haus Schröder, 1924/25

„Die Neue Gestaltung ist (...) ästhetisch in Bestimmtheit gestaltete Beziehung.“ Zwischen jener Maxime Piet Mondrians in seinem Aufsatz ‚Die Neue Gestaltung in der Malerei von 1918‘, die einst auf die ‚Bestimmtheit‘ der Farbe und ihrer Beziehungen als Ausdruck des Universalen gerichtet war, und aktuellen Tendenzen in Kunst und Architektur wird ein Bogen gespannt. Es steht dabei die Frage, inwieweit Farbe ästhetische ‚Bestimmtheit‘ in ihrer jeweiligen Stofflichkeit findet. Offensichtlich bewegt sich die Farbe zwischen Prägnanz und Immaterialität. Neben den in konstruktiver und konkreter Kunst sich in Vergangenheit und Gegenwart immer wieder auch vordrängenden Tendenzen zum Atmosphärischen durch visuell angestrebte und erfahrbare Lockerung und Bewegung in Texturen, Farbverläufen und Farbwechsel, in Lichterfüllung, Transluzenz und Transparenz, bieten zunehmend auch architektonische Tendenzen analoge Kristallisationspunkte zur Beantwortung jener Frage heute.

Doch zunächst zu Mondrians Anspruch von 1918, die Neue Gestaltung sei „*ästhetisch in Bestimmtheit gestaltete Beziehung*“. In Bezug auf das Grundelement der Malerei, die Farbe, macht Mondrian dies auch deutlich: „*Erst durch exakte Gestaltung von ausgewogenen Farbbeziehungen wird die Farbe beherrscht und kann das Universale in Bestimmtheit auftreten.*“ Es geht ihm um die raumbildende, raumbestimmende Funktion von Farbe. Farbe wird als autonome Energie und zugleich als Ausdruck des Universalen gesehen. Das universale Wesen der Farbe wird dabei zuallererst in der Farbe als Farbe selbst gesucht. Angesichts der eingetretenen Stil- und Kunstentwicklung ist aber zu fragen, inwieweit auch die Erscheinungsweise bzw. das Erscheinungsbild der Farbe im spezifisch Stofflichen jene Bestimmtheit schafft. Der frühe Begriff des ‚Konkreten‘ war bereits auf das Konkrete des Materials gerichtet, d.h. im Sinne einer Orientierung auf das Wesen des Materials unter Befreiung gegenständlicher Assoziationen.

Auch Theo van Doesburg sieht den universalen Anspruch der ‚Bestimmtheit‘ nicht im Gegensatz zum Atmosphärischen der Erscheinung: „*...denn nichts ist ‚konkreter‘ wirklicher als eine Linie, eine Farbe, eine Oberfläche. ...Der organische Zusammenhang von Raum und Material ist nur vermittels des Lichtes möglich. ...Letzten Endes ist (...) die Oberfläche für die Architektur entscheidend, der Mensch lebt nicht in der Konstruktion sondern in der Atmosphäre, welche durch die Oberfläche hervorgerufen wird.*“ (Doesburg 1928 /1930) Der Begriff der konkreten Kunst hat zwischenzeitlich mehrfach Interpretationen erfahren. Obwohl z.B. Max Bill die konkrete Kunst als etwas Selbständiges neben die Naturerscheinung stellt, sieht er doch aber ihre besonderen Möglichkeiten zur „*...Vermittlung elementarer Kräfte auf sinnlich wahrnehmbare Weise (...), daß die Kunst das Denken vermitteln könne in einer Weise, daß es direkt wahrnehmbar ist.*“ (Bill 1944)

Ausgehend von der phänomenalen Bedingtheit der Farbwahrnehmung durch die jeweilige Erscheinungsweise, den Raumbezug, den Texturbezug, den Gestaltbezug sowie die möglicherweise im Kontext gegebenen Interaktionen soll das Verhältnis von Bestimm- und Unbestimmtheit aspekthaft veranschaulicht werden.

Zum ersten Aspekt: Der Raum- und Texturbezug der Farbwahrnehmung

Wahrnehmungsbezogen können wir Farbe nach ihrer Erscheinungsweise charakterisieren, wobei drei Arten des ‚Raumbezuges‘ sie in Oberflächenfarbe, freie Farbe und Raumfarbe sondern. Bild III.1.02 deutet die Wandlung des visuellen Eindrucks von Oberflächenfarbe in ‚freie Farbe‘ bei rotierenden Kreiselscheiben an. Die Erscheinungsweise der freien Farbe kann infolge ihres unsicheren Raumbezuges phänomenologisch als diejenige gelten, von der die beiden anderen sich ableiten lassen, denn sie verdichtet sich zur Oberflächenfarbe oder lockert sich zur Raumfarbe. So er-

scheinen Auflockerung und Verdichtung als die ersten Charakteristika. Wir unterscheiden aber auch Fälle, bei denen andere Gegebenheiten mitwirken und den drei Erscheinungsweisen Besonderes verleihen. Dazu gehören deren Durchsichtigkeit, Eindringlichkeit (z.B. Glänzen, Glühen) oder Bewegung (z.B. Funkeln, Glitzern, Flimmern). Dadurch wird bereits deutlich, dass unser Eindruck, den wir wahrnehmend von der Farbe haben, äußerst differenziert sein kann (Abb. III.1.02 bis 04).

Um ein Mehrfaches erhöht sich die Erscheinungs-Vielfalt noch durch das Zusammenwirken der Farbe mit der Textur, d.h. der Gesamtheit des Gesichteindrucks, den uns die Oberfläche eines Materials vermittelt. Textur, Struktur, Faktur und Duktus sind visuelle Gegebenheiten, die wir eigentlich dem Formbereich und nicht der Farbe zuweisen. Doch wird sofort am visuellen Eindruck beispielsweise von Rauheit, Feinheit, Mattheit oder Glätte auch deutlich, wie sehr Farbeindrücke mit der texturabhängigen Verschattung, Trübung, Aufhellung oder Glanzwirkung infolge Absorption, Transmission bzw. Reflexion zusammenhängen. Beispielsweise erhalten wir von schwarzem Samt einen spezifisch anderen Farbeindruck als von einer rußgeschwärzten Glasscheibe oder einer schwarz durchgefärbten Kunststoffolie. Man kann jene Bedingtheit des Farbeindrucks durch die Beschaffenheit der Textur analog zum ‚Raumbezug‘ den Texturbezug der Farbe nennen.

Zum zweiten Aspekt: Die Tendenz zu Prägnanz und Immaterialität

‚Bestimmtheit‘ äußert sich nicht nur in der Tendenz zur Primärfarbe im elementaren Dreiklang (Rot, Blau Gelb) und der Hinwendung zur kompositionellen Balance der verschiedenen Farbkräfte als Ausdruck von Universalität, polarer Exponiertheit und akkordischer Bestimmtheit sondern auch im Anspruch von Eindeutigkeit und Unversehrtheit. Vor allem auch in der Ausprägtheit der Farbattribute Reinheit,

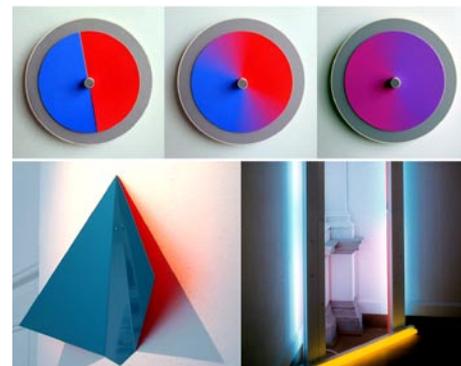
Klarheit, Fülle und Aktivwert zeigt sich eine Tendenz des Konstruktiven und Konkreten zur Prägnanz. Dem stehen die visuellen Phänomene der Farbschwäche, Trübung und Mehrdeutigkeit gegenüber (z.B. bei Aufhellung, Vergrauung, Vermischung, Wolkigkeit, Farbwandel oder Farbverlauf), aber auch immaterielle Tendenzen durch Transluzenz, Transparenz, Lichterfüllung oder Bewegung (z.B. Milchigkeit, Lasur, Überstrahlung, Glanz, Glitzern, Flimmern o.ä.). (Abb.III.1.03)

Zum dritten Aspekt: Der ‚Farbe-Licht-Zusammenhang‘ als Konkretion

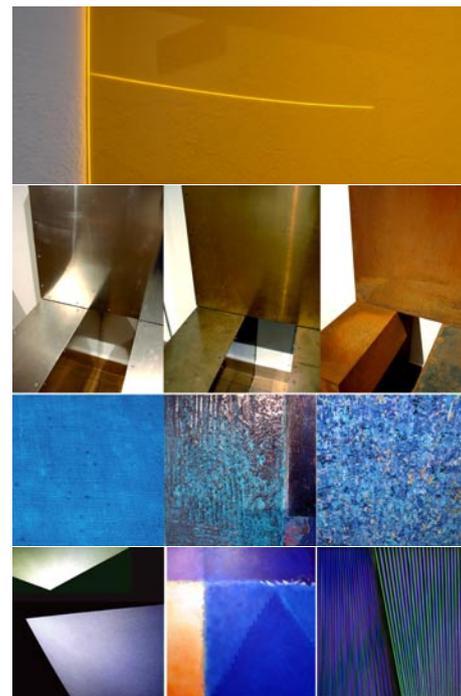
Gerade aber entmaterialisierende Anmutungen durch raumerfüllende Auflockerung mit Tendenzen zur ‚freien‘ Farbe können dem Künstler wiederum als etwas Wesentliches erscheinen, weil hier der Farbe-Licht-Zusammenhang bedeutend wird und sich direkt offenbart. Die erlebbare farbige Lichterfüllung von Metallganz, Spiegelreflex, farbiger Lasur, lichtsammelndem Acryl, durch Leuchtröhre oder LED kann zum direkten künstlerischen Ausdrucksträger werden. Obwohl der Natur nach immateriell, entfaltet er sich hier gewissermaßen als neuartige ‚Stofflichkeit‘. Wesentliche Impulse auch für die architektonische Wertschätzung jener neuen ‚Stofflichkeit‘ gaben sicher die künstlerischen Arbeiten eines Keith Sonnier, Dan Flavin oder James Turrell.

Zum vierten Aspekt: Substanz und Technik, Entschiedenheit und Präzision

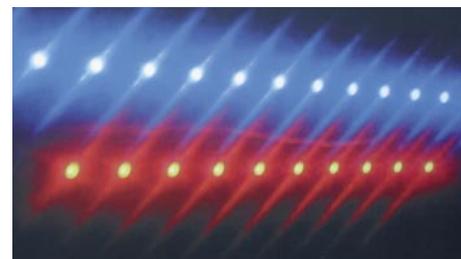
Durchgefärbtes Material (Gewebe, Farbglass etc.) wie aufgetragene Farbsubstanz (Aufstrich, Spray, Spachtel etc.) sind normalerweise visuell eng mit dem Ausdruck des Materialgefüges (z.B. einer Leinwand) sowie der Herstellungs- bzw. Auftragstechnik verbunden. Jene Bindung kann durch Entschiedenheit und Präzision betont oder aufgehoben werden. In beiden Fällen wirkt die Farbe dann wesentlicher, sowohl in ihrer selbstverständlichen Anbindung durch substantielle Zugehörigkeit als auch bei verfremdender Ablösung durch ihre



III.1.02 Beispiele: Erscheinungsweisen der Farbe



III.1.03 Material und Oberflächen von Kunstwerken



III.1.04 Farbe-Licht: Raumfarbe durch LED

substantielle Verselbständigung. Letztere Entschiedenheit wird insbesondere durch Präzision in mehrfacher Hinsicht erreicht: präzise Trägerform, präzise Abgrenzung der Farbaufträge, präzise Flächenwirkung.

Zum fünften Aspekt: Interaktionen

Maßgeblich zum Verständnis des Eigenwertes der Farbe beigetragen haben unsere gewachsenen Erkenntnisse über ihre wahrnehmungsbedingte, wesenseigene Bestimmung zur unablässigen Wechselwirkung der Farbe, ihrer ‚Interaktionen‘. Sie liegen in den psychophysischen, adaptiv-regulierenden Vorgängen des Sehens (z.B. Kontrastsehen) begründet und sind wissenschaftlich eng verbunden mit Namen wie Schopenhauer, Purkinje, Chevreul oder Hering. Künstlerisch standen jene Phänomene spätestens mit den Bemühungen der Impressionisten auf der Tagesordnung. Insbesondere in der Mitte des vergangenen Jahrhunderts haben Künstler sie avantgardistisch zur ästhetischen Konkretion geführt. Namen wie Vasarely, Lohse und Albers stehen dafür. Während Victor Vasarely z.B. über seine Farb-Form-Module und Richard Paul Lohse über modular-serielle Farbentwicklungen jeweils generative Farbbewegungen mit universalem Ausdruck erreichten, hat vor allem Josef Albers die Möglichkeiten simultaner Interaktionen reduktiv ausgelotet und konkret veranschaulicht.

Zum sechsten Aspekt: Gestaltbezug

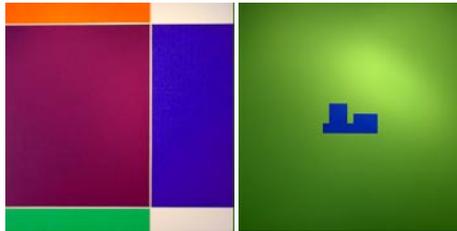
Für die ‚Bestimmtheit‘ der Farbe nicht gerade unerheblich ist ihre ‚Gestalt‘, die wir wesentlich durch Figuratives und evt. zugehörige farbassoziative Bezüge (Symbolwerte, Lokalfarbigkeit etc.) wahrnehmen. Neben der bereits hervorgehobenen Entschiedenheit und Präzision, in der uns besonders geometrische Grundgestalten durch ihre Gesetzmäßigkeit erscheinen, verleiht erst der Charakter der Farbgestalt letztlich dem künstlerischen Konzept ästhetische ‚Bestimmtheit‘. Interessant zu beobachten sind hier auch in der aktuellen konkreten Kunst verstärkte Bewegungstendenzen

geometrischer Grundgestalten zum Polygonalen, wie sie beispielsweise durch perspektivische Verkürzung und Versatz bei Hans Jörg Glattfelder oder Karl-Heinz Adler ins Spiel gebracht werden, oder in den oft knotenartig verschlungenen Kippbild-Konstruktionen von Friedrich Kracht (Abb. III.1.06).

Exemplarisches

Zur Bestimmtheit im künstlerischen Werk von Gerhard Richter Grau - unscharf - unbestimmt?

An Gerhard Richters künstlerischem Werk, insbesondere in seiner Hinwendung zum Grau und den Spiegel- und Mehrfachbrechungen (Abb.III.1.08 und 12) scheint sich die Wahrheit zu bestätigen: Nichts ist beständiger als der Wandel. Sein Werk steht vielleicht auch als Kristallisationspunkt für den Wandel in unserer Haltung zum Begriff des ‚Konkreten‘ und in Bezug auf Farbe - um Mondrians Begriff der ‚Bestimmtheit‘ wiederaufzunehmen - für den Wandel in unserem Verhältnis zum ‚Bestimmten und Unbestimmten‘ der Farbe. Richter selbst sagt zu seinen grauen Bildern: *„Sicher kommt das Grau auch von den Fotobildern...und es hat natürlich auch damit zu tun, daß ich Grau für eine wichtige Farbe halte, die ideale Farbe für Meinungslosigkeit, Schweigen, Hoffnungslosigkeit. Also für Zustände und Aussichten, die einen betreffen und für die man ein Bild finden möchte.“* und weiter: *„Es gibt noch die andere Seite, ich meine das Bestreben, etwas Komplettes, Heiles herzustellen, woran man nicht mehr rütteln kann. In sich perfekt, selbstverständlich und makellos. Mit einem grauen Bild kann man sich diesem Ideal schon nähern.“* (Richter/Thorn-Pikker 2004)



III.1.05 Waldo Balert / Diet Saylor
Total Proposition 1995 / Blau auf Grün 1994



III.1.06 Richard P. Lohse / Victor Vasarely
30 vertik. systemat. Farbr. 1943-70 / AMBIGU B 1970



III.1.07 Karl-Heinz Adler / F. Kracht
Von Karmin bis Orange 2000 / Blau u. Schwarz auf
gelbem Grund o.JA



III.1.08 s. unten



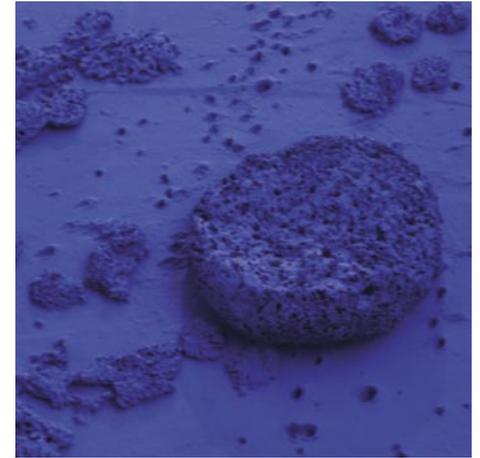
III.1.09 Räumliches Spiel zwischen Licht, Oberfläche und Schatten

III.1.08 (Oben) Duktus grauer Oberflächen an Bildern von Gerhard Richter

Aus der phänomenalen Bedingtheit der Wahrnehmung durch Erscheinungsweise, Raumbezug, Stofflichkeit und Gestaltbezug sowie aus einem gewachsenen Verständnis für das Verhältnis von Polarität und Indifferenz ergeben sich drei Erkenntnisse, die uns über Mondrian hinausgeführt haben.

I

Bei aller Konzentration auf den Selbstwert der Farbe (z.B. als autonome Energie und Ausdruck des Universalen) sowie Hinwendung zur ‚finalen Vergeistigung und Überwindung aller Stofflichkeit‘ kann die raum- und texturbezogene Natur der Farbwahrnehmung nicht negiert werden.



III.1.10 Yves Kleins Blau

II

Konkretheit liegt auch im raumstofflichen Wesen der Wahrnehmung, in welcher wir Farbe sinnlich direkt (elementar-ästhetisch) erfahren und aufnehmen.



III.1.11 Dan Flavin, Raumerfüllendes Licht

III

Die der konkreten Kunst eigenen, scheinbar widersprüchlichen Tendenzen zu Prägnanz und Immaterialität (Bestimmtheit- und Unbestimmtheit, bzw. Schärfe und Unschärfe) erweisen sich als wesentliche ästhetische Wahrheiten des Zusammengangs von Licht und Farbe .



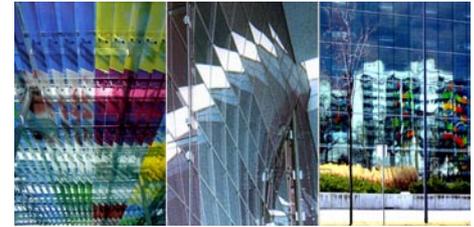
III.1.12 Gerhard Richter, Unschärfe durch Transluzenz

Thesen zu Tendenzen der Architekturästhetik

Die ästhetischen Konzepte des ‚Neuen Bauens‘ zu Beginn des letzten Jahrhunderts führten zu architektonischen Konventionen, aus denen in innovativer, reduktiver und verfremdender Absicht das Farbatmosphärische des Natürlichen mehr und mehr verbannt und durch achromatisch erstarnte, konträr ästhetisierte Farbkulissen ersetzt wurden. Insbesondere durch Entfärben, einheitliches Färben oder gezieltes ‚Ver‘- Färben der Bauteile bzw. -stoffe-, wurde ein ‚Absetzen‘ von bislang konventionellen Bezügen erreicht. Der neutral weiß ‚entfärbte‘ Baukörper, das schwarz-weiß gehaltene Architekturmodell mit dem plakativen Signalrot oder -gelb als Akzent oder die in unwirkliches Blaulicht getauchte Raumsimulation setzen sich vom natürlichen Kontext ab und reduzieren unsere Aufmerksamkeit auf die nun noch signifikanter erscheinenden Gegebenheiten der Form. In jener immer noch von den Extremen Schwarz und Weiß her bestimmten Konvention aber zeigen sich zunehmend Tendenzen zu auflösenden, atmosphärischen Vibrationen durch Transparenz, Transluzenz, raumerfüllendes Farblicht, Irisierungen oder Farbfacettierungen, andererseits aber auch farbsattere Baukörperdurchfärbungen. Dies geschieht, ohne gegenüber den tradierten, reduktiven Haltungen an ‚Bestimmtheit‘ einzubüßen. Im Gegenteil, jene Tendenzen machen zunehmend bewusst, wie stark das Bewusstsein für die Erscheinungsvielfalt von Licht, Farbe und Textur gewachsen und auch im Architektonischen zum Träger von Gestaltprägnanz genutzt werden kann. Damit steht auch die Frage nach den im zweiten Teil des Buches behandelten ‚Prägnanzdimensionen der Farbe‘ und ihrer Bedeutung für die Prägnanzhöhe von Gestalten in der Architekturästhetik neu.

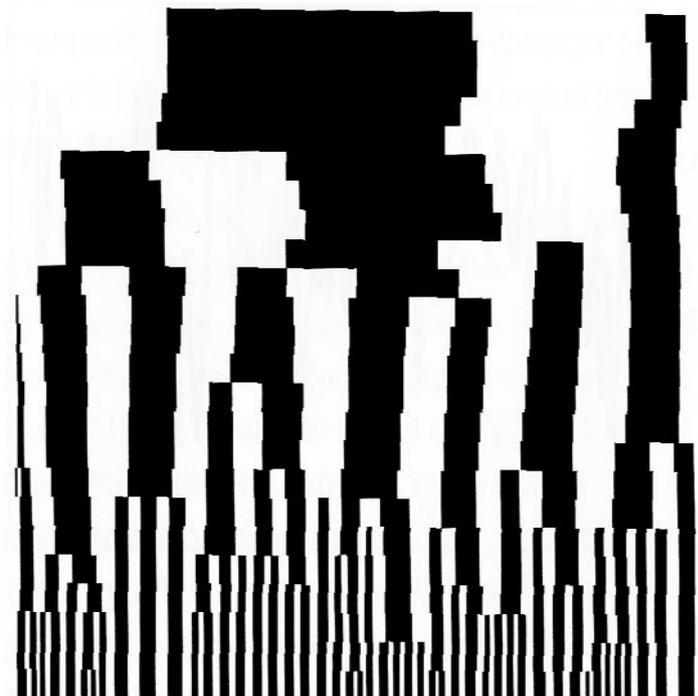
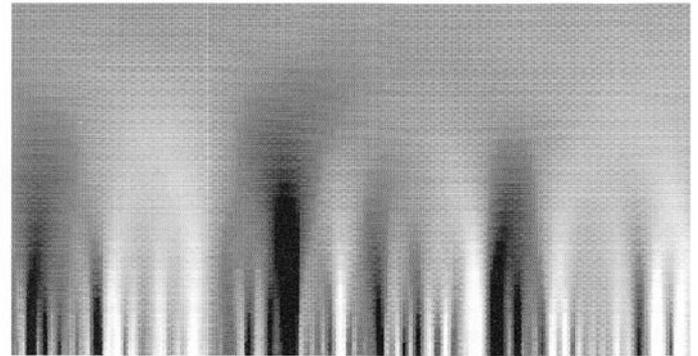
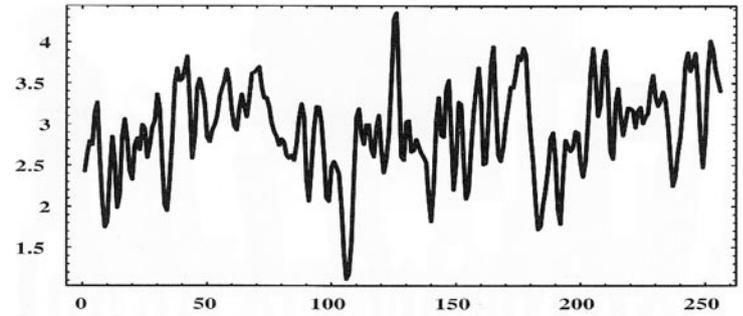


III.1.13 Oben: Beispiel für Zonierung durch kontrastierende Lichtführung
Unten: Materialisiertes Farblicht in transluzenten Wänden



III.1.14 Beispiele: Atmosphärische Auflösungen durch farbiges, dynamisches, raumerfüllendes Kunstlicht und Projektionen, Spiegelungen, Facettierungen und Lamellierungen, die auch - wie in Zaha Hadids Feuerwache (2. v.u.) - das natürliche Licht im architektonischen Innenraum differenzieren...





157

III.1.15

Ein Anschauungsbeispiel

J.J. Koenderinck und A. Van Doorn (1999)
 Drei Darstellungen zur räumlichen Bildauflösung:
 Random-Signal (Oben) mit skaliertem Raum (Mitte)
 und höherer Auflösung der ‚Causal Structur‘
 des Bildraumes

Modul 1/20

The logo for Edition Bendin features a horizontal bar with vertical stripes in various colors (purple, pink, red, yellow, green, blue) on a black background. The word "edition" is written in white lowercase letters across the top of the bar, and "bendin" is written in black lowercase letters below the bar.

edition
bendin

Beiträge zur Farbenlehre

Gebaute Farbenlehre Kunst als Modellfall



Kunst kann Wesentliches in neuartiger, besonderer Weise bewußt machen und ihre Artefakte als menschliche Schöpfungen dem lebensweltlichen Alltag zur Seite stellen. In diesem Sinne können Artefakte Neues und Besonderes modellieren. Sie werden zum Modellfall subtiler Vermittlung herausgehobener Situationen der Wahrnehmung. Indem sie überraschend einfach und überzeugend etwas zur Anschauung bringen, was mit anderen Mitteln schwerlich oder weniger eindrucksvoll nur zu erreichen wäre - leisten sie Besonderes. So kann bestimmten Kunstwerken ein nachhaltiger didaktischer Aspekt zuwachsen, wie beispielsweise der Bildserie ‚Huldigung an das Quadrat‘ von Josef Albers, an der er die reichen Wechselbeziehungen der Farbe künstlerisch veranschaulichte (Abb. III.4.03). Mit jener Serie erreichte er eine Verdichtung jener Thematik, die er mit seinen Schülern auch im didaktischen Tafelwerk ‚Interaction of Color‘ veranschaulichte. Mit dem Computer geschaffene Farbdrucke des Münchner Malers Martin Minde sind auf dem besten Wege, in ähnlich grundsätzlichen Modulationen Albers Werk um neue, spannende Einsichten an Farbverläufen zu ergänzen (Abb. III.4.02).

Auch der architektonische Raum wurde von jeher genutzt, um bestimmte Auffassungen über das Raumerlebnis deutlich erfahrbar zu machen. Die expressionistische ‚Farbkathedrale‘ von Peter Behrens im Verwaltungsgebäude der Farbwerke Hoechst (1924/25) oder die ‚Lichtfallen‘ der Kapelle in Ronchamp von Le Corbusier (1950/55) vermitteln, welche Möglichkeiten in bewußter Licht- und Farbführung liegen. Auf dem Hintergrund der im Kapitel III.1 bereits vorgestellten konstruktiven Auffassung von Farbe in der Stijl-Bewegung stellt z.B. auch das Haus Schröder von Gerriet Rietveld (1923) einen modellartigen Prototyp für das Neue Bauen dar.

Ähnliche Ausstrahlung besitzt auch Piet Mondrians Entwurf, den er 1926 für einen Innenraum der Villa Bienert in Dresden

sshuf (Abb.III.4.04). Die raumgreifend in Relation gesetzten Flächen in den Farben Gelb, Rot, Blau, Schwarz und Weiß sowie einigen Grauschattierungen brachten das neue konstruktive Anliegen stringent zum Ausdruck. In einer Werkstatt des Lehrstuhl Raumgestaltung an der Dresdner Architektur fakultät wurde 2006 jener Entwurf als 3D-Modell im Maßstab 1:5 auf der Grundlage der Originalpläne räumlich umgesetzt. In der Galerie Neue Meister der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden wurde jenes Modell neben Mondrians Entwurf präsentiert und zum Ausgangspunkt für Auseinandersetzungen der Studierenden mit Mondrians Theorie. Abb. III.4.05 zeigt eine Dekompositionsstudie.

Hier vorgestellt werden nun einige Arbeiten, die ich gern im eingangs genannten Sinne als Modellfall bezeichnen würde. Dies gilt in besonderem Maße für die Lichtkunst. Die Farbkunst hat in den letzten fünf Jahrzehnten durch Arbeiten u.a. von Adolf Luther, Heinz Mack, Dan Flavin, James Turrell oder Olafur Eliasson die Lichtkunst als eine neue Dimension hinzugewonnen. Sie fand inzwischen vielfach Eingang auch in neue Architekturkonzepte. Von einer ständigen Erweiterung auch des technischen Spielraumes zeugen die experimentellen Arbeiten am Farb-Licht-Zentrum der Hochschule der Künste in Zürich. Ulrich Bachmann, Ralf Michel, Marcus Pericin, Florian Bachmann u.a. schufen mit ihren Farb-Licht-Installationen Modellfälle, in denen das faszinierende Verhältnis von Raum, Material und wandelndem Farblicht zum Erlebnis wird (Abb. III.4.01).

Auch wer 2010 das ‚Wolfsburg-Projekt‘, den neuen Farbraum von James Turrell, erlebt hat, wird den Raum bei seinem Eintauchen in die Farblicht-Atmosphäre auch als ein großartiges didaktisches Instrument begriffen haben, als einen Akt gebauter Farbenlehre und künstlerischen Modellfall, an dem wir die Faszination der Erscheinungsweise, die Autonomie und Interaktion der Farbe hautnah erleben können.

III.4.02 Martin Minde, aus der Serie ‚Abwandlung chromatischer Flächen‘ (Vertauschungen) o.JA

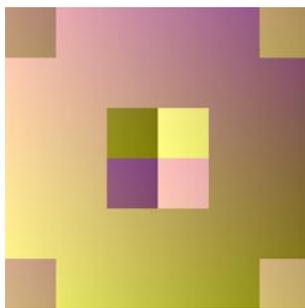
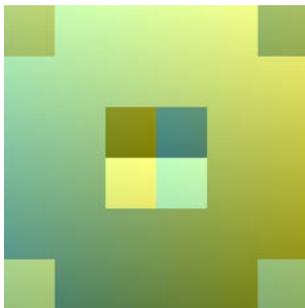
III.4.03 darunter: Josef Albers, aus der Serie ‚Hommage an das Quadrat‘, um 1950

III.4.04 Piet Mondrian, Entwurf eines Raumes für Ida Bienert, Grundriss, 1926

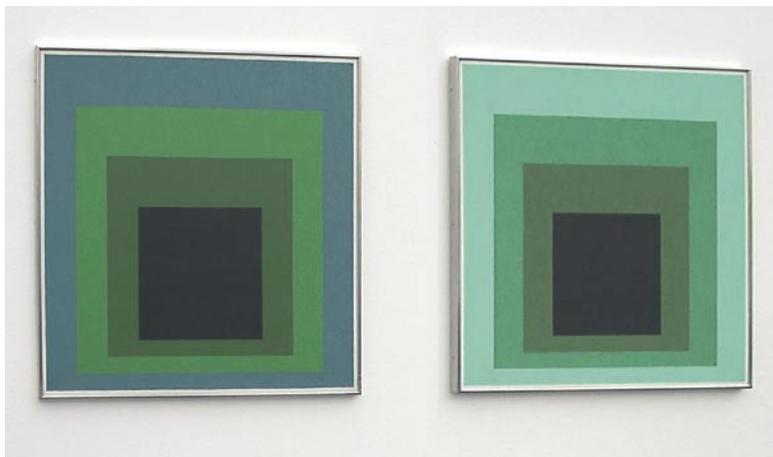
III.4.05 Ralf Weber, Matthias Burkhardt u.a., Dekonstruktion des Entwurfs Mondrians, Dresden 2006

III.4.06 Wanddetail aus dem Meisterhaus von Paul Klee in Dessau (um 1925, Rekonstruktion 2003)

III.4.02



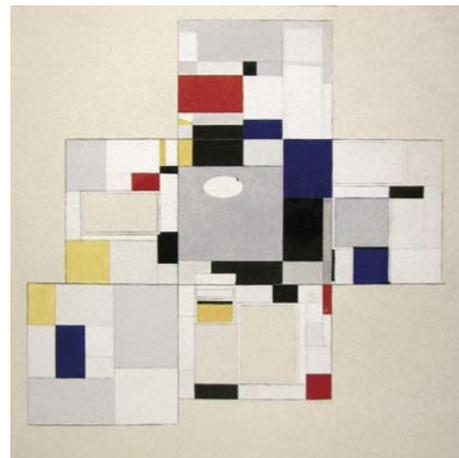
III.4.03



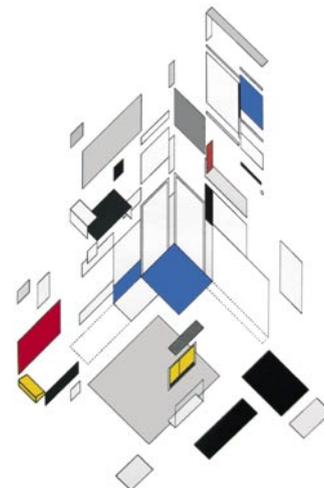
„Wenn ich male,
sehe und denke ich zunächst – Farbe
...und näher betrachte,
als ein Atem und Pulsieren – in der Farbe“

Josef Albers

III.4.04



III.4.05



III.4.06



Friedrich Schmuck

Farbkonzept
Maria Montessori Gesamtschule
Aachen 200



III.4.06



III.4.08

Es verwundert nicht, daß einer der wichtigsten Vertreter der Theorie und Praxis architektonischer Farbgestaltung in Deutschland (Schmuck 1996, 1999 und 2002) in seinen Farbprojekten auch das modelliert, was ihm an Erkenntnissen in seiner langjährigen Praxis zugewachsen ist. Ich stelle deshalb hier auch an erster Stelle ein Beispiel vor, zu dem Friedrich Schmuck mich 2006 führte und das er mit Recht als 'Gebaute Farbenlehre' bezeichnete. Die Nutzer der Aachener Gesamtschule können sinnlich reichen Anschauungsunterricht genießen, insbesondere durch den Wechsel der Farbklänge von Außen nach Innen und die räumlichen Farbzonierungen im Oben und Unten des Gebäudes. Visuelle Steigerungen wurden insbesondere durch Ausnutzen der Lichtmodulierungen erreicht, die besonders im Hellen die Illusion weicher Farbverläufe erzeugen, obwohl der Farbanstrich der Flächen einheitlich, also nicht moduliert ist. Besonderen Eindruck hinterließ die 'Himmelsleiter', eine aus dem Dunkel ins Licht führende Treppe, auf der mit jedem Schritt ein Wandel der räumlichen Farbatmosphäre, nicht zuletzt adaptiv bedingt, eintritt.



III.4.09

III.4.07 Die ‚Himmelsleiter‘ wirkt wie eine Metapher, die Schüler ‚aus dem Dunkel ins Licht‘ führend
III.4.08 Farbwahl und-zonierung und stützen die Ablesbarkeit der architektonisch-strukturellen Konzeption sowie die Lage- und Richtungskontraste der Flächen und Konturen
III.4.09 Entwurf der Farbscalen



III.4.07

Jochen Stankowski

Fraktal
Galerie Konkret, Dresden 2008

“...Jochen Stankowskis Bilder nehmen den Betrachter mit auf den Weg des Zenon von Athen nach Elea, durch die erstaunliche Welt der Fraktale, von der großen Form in die kleine Kopie, von der Endlichkeit in die Unendlichkeit...”

Gert F. Bär

III.4.11



III.4.10

III.4.10 Farbig gestaffeltes, selbstähnliches Zeichen für kreis- und strahlenförmiges Ausbreiten

III.4.11 und III.4.12 Zwei Arbeiten aus der Serie Fraktal

Auf den ersten Blick sind Stankowskis Arbeiten - auch als 'Zeichensteller' - wohl an der Form stärker als an der Farbe orientiert und er behauptet dies auch. Doch scheint der Hintergrund seiner Formoperationen oft auch das bildende Spiel von Licht und Schatten zu sein. Seine Serie 'Licht durch Schatten' zeugt davon. Nicht nur die harte, auch die weiche Linie zwischen Licht und Schatten faszinieren ihn, so wie offensichtlich auch die Gebrochenheit von Küstenlinien, die ins Unendliche gehen. Ich erinnere mich an eine Postkarte, die ich von ihm einmal erhielt und die von seiner meditativen Anschauung und Erbauung an der Grenzlinie zwischen Wasser und Küste kündete. Die Werkgruppe 'Fraktale' scheint deren Gebrochenheit und Selbstähnlichkeit zu vermitteln und zeugt vom Züngeln des Wassers, von der Gischt und dem bizarren Aufbäumen und Strudeln an der Härte tektonisch lagernder Schichten. Gert. F. Bär schreibt wohl mit Recht über Stankowski, daß dieser die Bücher von Benoit Mandelbrot nicht gelesen, aber das fraktale Wesen der Natur selbst mit wachen Augen erfaßt hätte. In der künstlerischen Umsetzung wird die meist satte Farbe oft von reich gestaffelten Graustufungen aufgenommen. In seinen Vermittlungen genügt Stankowski die Andeutung jenes vorstellbaren fraktalen Reichtums, den auch die Farbe für uns bereithält.

III.4.12





III.4.13

III.4.13 Elektroakustisch erzeugte Farbsequenzen 'unitxt_xerrox'

III.4.14 Unten: Rauminstallation 'inver' 2005
Der durch eine winzige Öffnung eintretende weiße Laser-Strahl wird auf der Gegenseite durch ein schwarzes Quadrat, das aus dem derzeit stärksten Absorptionsmaterial besteht (99,7%), nahezu vollständig absorbiert.

174

Carsten Nicolai

Farbsequenzen 'unitxt_xerrox'
Ausstellung 'color continuo' 1810...2010..
Altana-Galerie KUNST + Technik, TU Dresden 2009

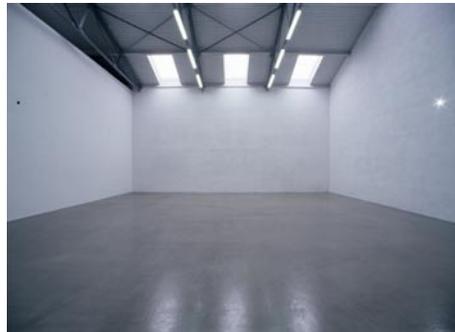
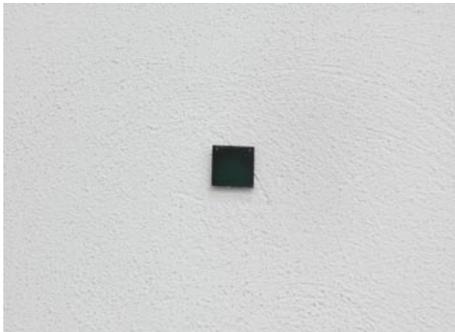
Lichtraum 'inver'
Galerie EIGEN + ART Leipzig 2005

Der in Berlin lebende Künstler Carsten Nicolai hat in seinem bisherigen Schaffen wie kaum ein Anderer das Visuelle mit dem Akustischen neuartig verbunden. Auffällig ist seine Orientierung an visuellen Strukturen, die elektroakustisch angeregt werden, wobei er die alltäglichen Wahrnehmungsbereiche überschreitet und sich sowohl in Mikro- als auch Makrowelten einfühlt, strukturelle Analogien findet und visuelle Sensationen sucht. Als einer der wichtigsten Vertreter der experimentellen elektroakustischen Musik in Deutschland

stellt 'noto' (Pseudonym) experimentell auch Licht und Farbe in diesen Zusammenhang. Die farbigen Sequenzen 'unitxt_xerrox' offenbaren die in der Farbmännigfaltigkeit liegende unendliche Kombinatorik und verdeutlichen Determiniertheit und Unvorhersehbarkeit gleichermaßen.

Die Installation 'inver' hingegen reduziert auf die ursächliche Polarität von Licht und Finsternis. Zwei 'Marken' verweisen auf den Gegensatz von Strahlung und Absorption in einem 'experimentum absorbere'.

III.4.14



Jedes chemische Element zeigt unter gleichen Bedingungen stets das gleiche charakteristische Linienspektrum. Auf Untersuchungen solcher Linienspektren gründeten einst Gustav R. Kirchhoff und Robert Bunsen die Spektralanalyse und deckten damit gewissermaßen den genetischen Code der anorganischen Materie auf. Die Charakteristik der Linienspektren resultiert aus der für jedes Element typischen Reduktion auf wenige Emissionslinien. Roland Fuhrmann löste die signifikanten Spektrallinien aller Elemente von Nr. 1 Wasserstoff bis Nr. 99 Einsteinium heraus und übersetzte sie als generative Struktur in einen architektonischen Kontext. Aus der Logik des Naturgesetzes entwickelte er eine farbige Klangstruktur und schuf die 'Spektralsymphonie der Elemente'. Die Spektrallinien schweben in Gestalt von Röhren aus farbig leuchtendem Glas und staffeln sich in 11 Ebenen in den Raum, sich überlagernd und verdichtend. Ihre Anordnung im Raum folgt den Ordnungszahlen. Die 1433 Röhren sind Spezialanfertigungen aus Borosilikatglas, hinterlegt mit transluzenten Mineralfarbpigmenten. Das Spektrum von 400-700 nm unterteilte Fuhrmann in ein Farbraster von 40 Glasfarben. dem er die Spektrallinien zuordnete.

Roland Fuhrmann

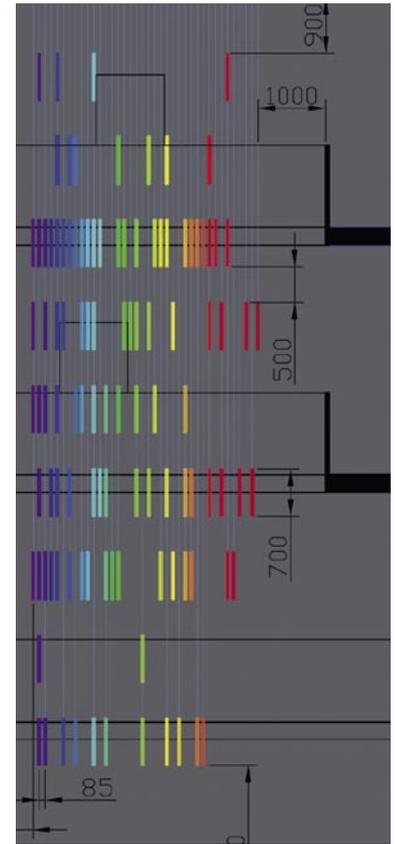
Spektralsymphonie der Elemente

Glasrohrstruktur
Neubau der Chemischen Institute
der TU Dresden, 2009

“Das scheinbar chaotische Verteilungsprinzip der Glasröhren wird in der Abfolge logisch, denn jeder einzelne Farbton liegt auf der gleichen Raumkoordinate. Beim Durchschreiten der Passage wird die Verschiebung der Farben dynamisch, die Spektrallinien vermischen sich und gehen neue chemische Verbindungen ein.“

R. Fuhrmann

III.4.15



175

III.4.16



III.4.15 Die signifikanten Emissionslinien im Raumkonzept

III.4.16 Einblick von der Galerie im 1. OG

James Turrell

The Wolfsburg Project

Ganzfeld Pieces

Kunstmuseum Wolfsburg 2009/10

In der bisher umfangreichsten Schau des seit den sechziger Jahren ausschließlich mit dem Medium Licht arbeitenden amerikanischen Künstlers in Deutschland wurde auf einer Grundfläche von 700 qm der bisher größte ‚viewing space‘ gezeigt. Der zweigliedrige Hohlraum nach dem Ganzfeld-Prinzip wurde mithilfe indirekt leuchtender LEDs durch dynamisches Farblicht ausgeflutet. Der Besucher betritt den Raum über eine Rampe und taucht mit allen Sinnen in ein ‚Farb-Lichtbad‘. Die uns dabei allseitig ‚angreifende Farbigkeit‘ dringt fühlbar in uns ein. Auf sublimen Art wird zudem beim Verlassen des Raumes durch die scheinbare Gegen-Färbung des Ausgangs die Relativität jeder visuellen Wahrnehmung gezeigt.

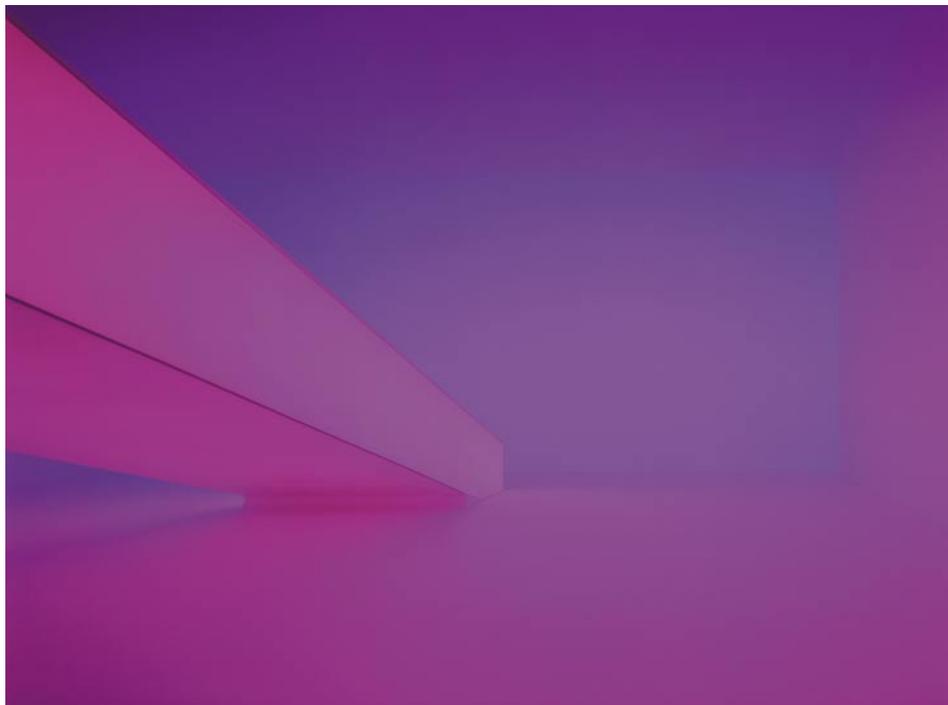
III.4.17 Rechts: Rampenartiger Aufgang mit Öffnung (Eingang)

III.4.18 Unten: ‚Viewing Space‘ mit Blick auf den ‚sensing space‘

III.4.17



176



“Ähnlich einem Bildhauer verleiht er den Dingen Masse und Konsistenz, die fälschlicherweise als „immateriell“ bezeichnet werden.”

Quelle: Peter Klein

Turrell schafft in diesem Präzedenzfall gebauter Farbenlehre homogene Sehfelder, in denen sich die architektonischen Gegebenheiten bis zur Orientierungslosigkeit aufheben. Nicht nur das Auge wird dadurch herausgefordert, die raumerfüllende Farbe zu fühlen...

III.4.18



Ulrich Bachmann und LED-ColourLab Team

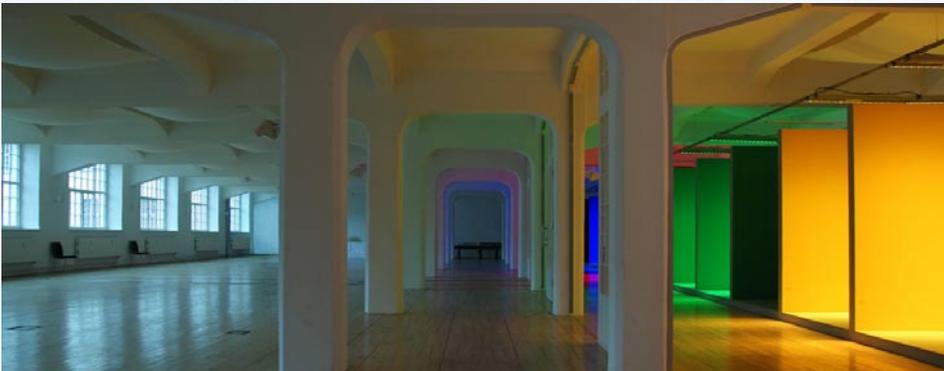
Florian Bachmann, Martin Bölsterli, Boris Hitz,
Andreas Kohli, Ralf Michel, Valentin Spiess, Matthias
Ulrich, Farb-Licht Zentrum Zürich an der ZHdK

ColourLab

Farb-Licht Klaviatur,
Gewerbemuseum Winterthur 2008/2009;
Werkstätten Hellerau, Dresden 2009

Farben unterwegs

Farb-Licht Installation, farbige Pigmente
und animierte Lichtprojektionen
Gewerbemuseum Winterthur 2010



III.4.20

III.4.19 Oben: Gewerbemuseum Winterthur 2008
III.4.20 darunter: Werkstätten Hellerau 2009/10

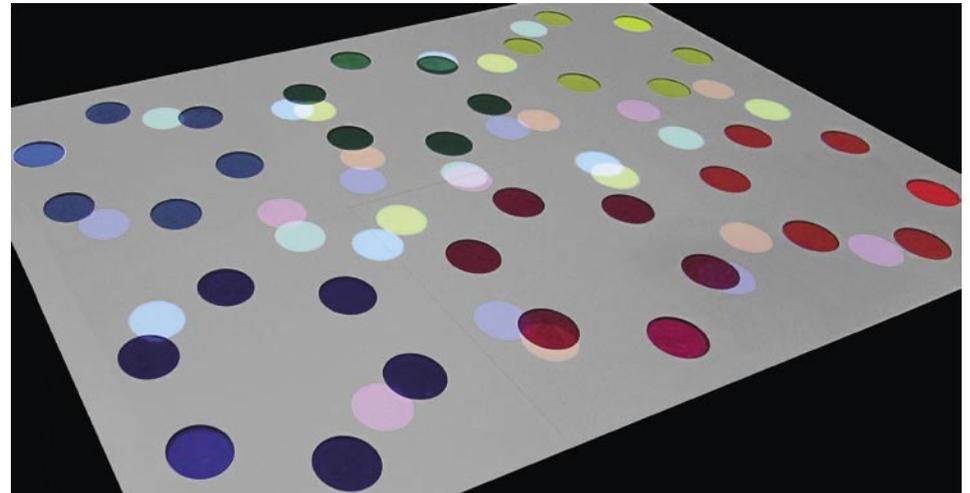
*“...und kaum meinen wir, eine Farbe
wahrgenommen zu haben, entzieht sie sich
unter dem Einfluss der Lichtveränderung.“*

Ulrich Bachmann

Ulrich Bachmann zeigte bereits 2002 das Wechselspiel zwischen Licht- und Substanzfarbe durch wanderndes und sich wandelndes Farblicht auf einer Pigmentlandschaft. In Winterthur führte jenes Spiel nun an Gruppen-Formationen zu farbigen Verwandlungen zwischen Ordnung und Auflösung.

III.4.21

III.4.21 Farblicht unterwegs , 2010 in Winterthur



Das von Bachmann auch als Klaviatur bezeichnete ‚ColourLab‘ ist ein begehbares Instrument zur Vermittlung elementarer Farb-Licht-Raum-Erfahrungen. Es macht auf subtile Weise die Relativität und Dynamik unserer Wahrnehmung anschaulich. Das Zusammenspiel der verschiedenen Qualitäten des durch LEDs erzeugten, sich dynamisch wandelnden Lichtes und der reflektierenden Wand-, Boden- und Deckenflächen führt zu physiologisch bedingten farbigen Interaktionen und verblüffenden Wahrnehmungsergebnissen. In Hellerau besonders eindrucksvoll war das Verweben des starkfarbigen Kunstlichtes mit dem verhaltenen, ebenfalls aber dynamischen Tageslicht.

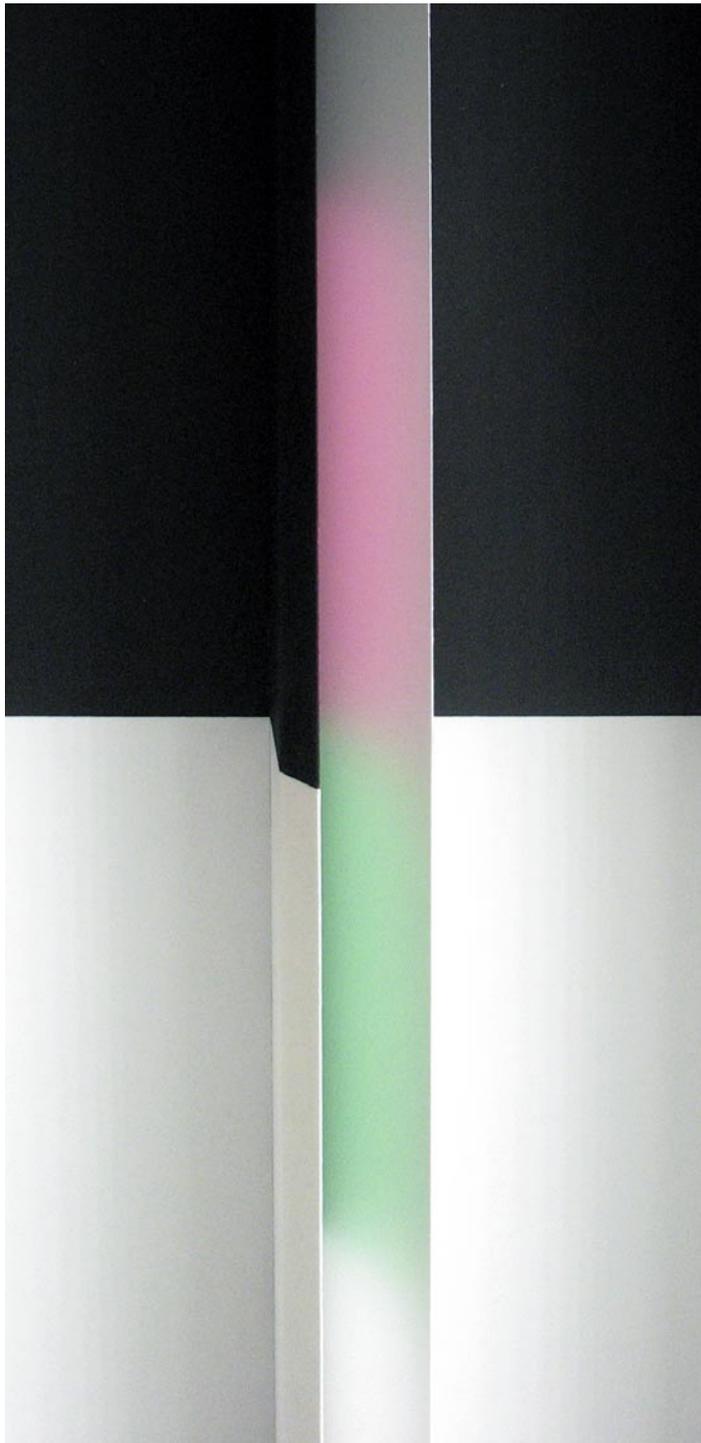
Scheintrilogie Modell zu Erscheinung und Genese der Farben

Die Idee, den Zusammenhang der prismatisch generierten Farbtöne zu modellieren, reifte bereits Mitte der 80er Jahre. Erste Ergebnisse lagen 1991 und 1994 als „Analogiemodell der Farbe/AMC“ vor, dem eine „Generative Grammatik der Farbe“ zugrunde liegt. Im ersten Teil des Buches wurde Beides schon vorgestellt.

An jener Grammatik ist auch die vor wenigen Jahren erst entstandene Trilogie reliefhafter Modellierung farbiger Erscheinungen orientiert. Sie vermittelt neben dem Bewusstmachen des generativen Zusammenhangs auch das Erlebnis raumerfüllender Farbe, d.h. visuell aufgelockerter, weich-raumgreifender Farberscheinungen im Kontrast zu fest, hart und geschlossen anmutender Oberflächenfarbe.

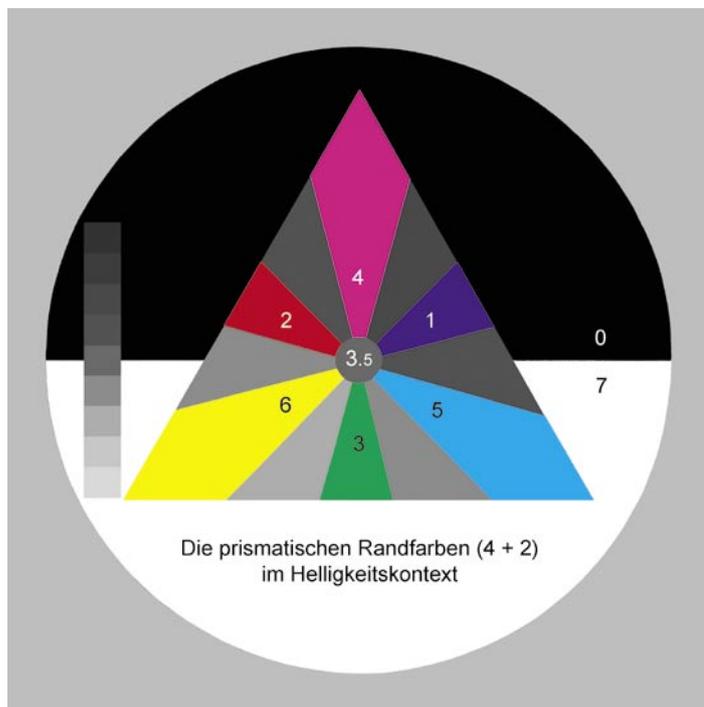
Die entwickelte generative Grammatik der Farbe, im ersten Teil des Buches eingehend beschrieben, nimmt auch Bezug auf den von Goethe, Schopenhauer, Chevreul und Bezold bereits betonten, später auch durch Adolf Hölzel, Rupprecht Matthaei und Eckart Heimendahl hervorgehobenen generativen Zusammenhang der Farben. Dieser wird insbesondere in den bekannten Phänomenen der prismatischen Randfarben ablesbar und äußert sich biopsychologisch in der spezifischen Ausprägung der Gegenfarbenpaare.

Die Verschiedenartigkeit der Farbtöne findet auch in ihrer spezifischen Helligkeit (Eigenhelligkeit) adäquaten Ausdruck.

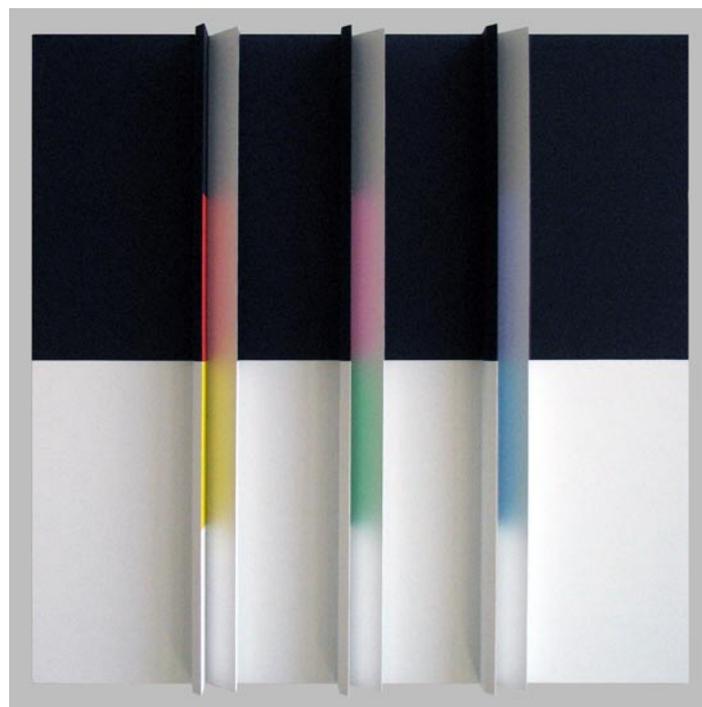


Diese ist ebenso wie der Farbeindruck das Ergebnis eines kombinatorischen Algorithmus. Nach Goethes Beobachtung rufen unterschiedliche Trüben auf hellem oder dunklem Grund nicht nur das Urphänomen gelber bzw. blauer Färbung hervor, sondern auch jede weitere Farbsonderung. Dem lässt sich ein kombinatorischer Algorithmus von Helligkeitsverhältnissen zugrunde legen, wie er in der ‚Generativen Grammatik‘ bereits beschrieben wurde.

und Violettblau-Cyanblau (VB-C) die vermittelte Farbpaarung Magenta-Grün (M-G) in Erscheinung. Dabei wird auch deren Bedingung durch das jeweilige Helligkeitsniveau des Grundes schematisch veranschaulicht, auf dem die spezifische Farbigkeit entsteht. Dem hellen Grund (Weiß) zugehörig sind die drei Farbtöne Gelb, Cyan und Grün (Y, C und G), dem dunklen Grund (Schwarz) dagegen Orangerot, Violettblau und Magenta (OR, M und VB).



III.5.02



179

III.5.03

Der in den drei Reliefs veranschaulichte Zusammenhang von Helligkeitsverhältnissen (Eigen- und Umfeldhelligkeiten) und Farbdifferenzierung führt zu verschiedenen Ordnungen als artifiziellen Metaphern für die Genese der Farbtöne und ihren Beziehungen zu Helligkeitsverhältnissen.

In der Farbgeneration 2/6 (Teil I der Scheintrilogie) tritt zwischen den prismatischen Randfarbenpaaren Gelb-Orangerot (Y-OR)

III.5.02 Die prismatischen Randfarben im Helligkeitsschema des AMC

III.5.03 Bendin 2007, Scheintrilogie I
Farbgeneration 2/6
Farbre relief, Acryl auf MDF, 80 x 80 x 8 cm

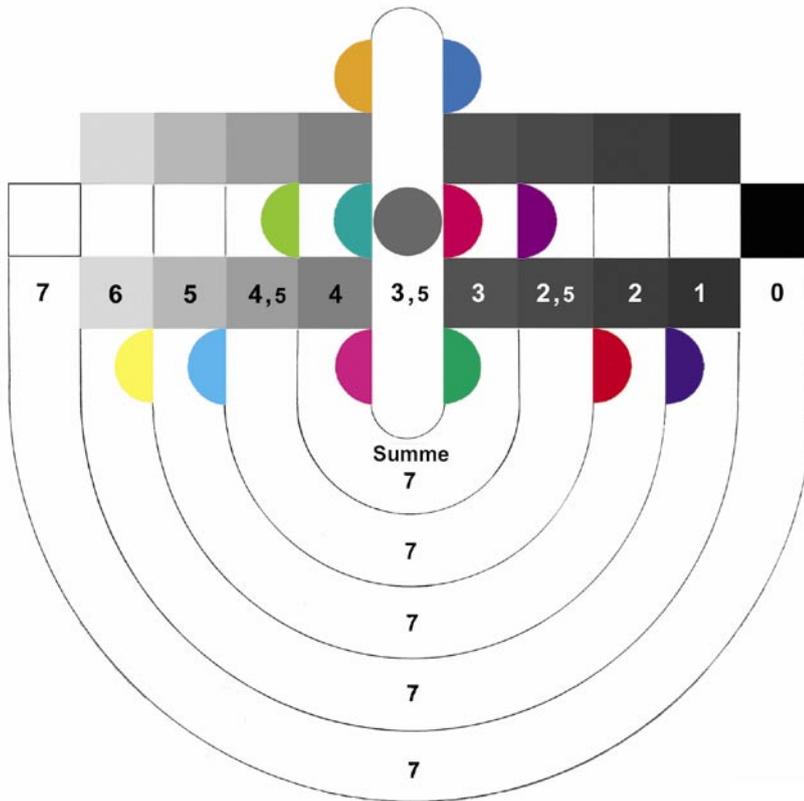
Seite 178

III.5.01 (S. 178) Detail der Scheintrilogie I

Die Farbgenerationen 7/6 und 3/2 (Teile II und III der Scheintrilogie) zeigen die drei genannten Farbenpaare sowie zusätzlich das Gegenfarbenpaar Orange-Blau in einer anderen Zuordnung. Zwischen sieben Grauwertstufen von Dunkel- bis Hellgrau sind die sechs Hauptfarben schematisch entsprechend ihrer Eigenhelligkeit eingebettet (Scheintrilogie II), während das Gegenfarbenpaar O-B, das eng mit dem ausgewogenen generativen Zusammenspiel von Hell (Weiß) und Dunkel (Schwarz) zusammenhängt, metaphorisch durch das mittlere Grau verbunden wurde (Scheintrilogie III).

Besonderes Anliegen ist auch die Vermittlung des fundamentalen Unterschiedes der Erscheinungsweisen von sogenannter Oberflächenfarbe (auch ‚Körperfarbe‘) und deren Farbreflexion, einem farbigen Schein geringer Stärke (auch ‚Raumfarbe‘). Der Farbschein wirkt visuell aufgelockert, weich und raumgreifend, raum-erfüllend. Im Kontrast dazu mutet die Oberflächenfarbe fest, hart und geschlossen an.

Die Modelle als metachrome Artefakte verstehen sich als Vermittler in der Annahme, dass es für alle Erscheinungen einfache Algorithmen der Entwicklung gibt, Wirkprinzipien, Wesens- und Bildungskräfte, die wir sowohl intuitiv als auch rational zu erfassen und zu veranschaulichen suchen. An ihnen können über die ästhetische Anschauung jene Prinzipien und Kräfte konkret werden.



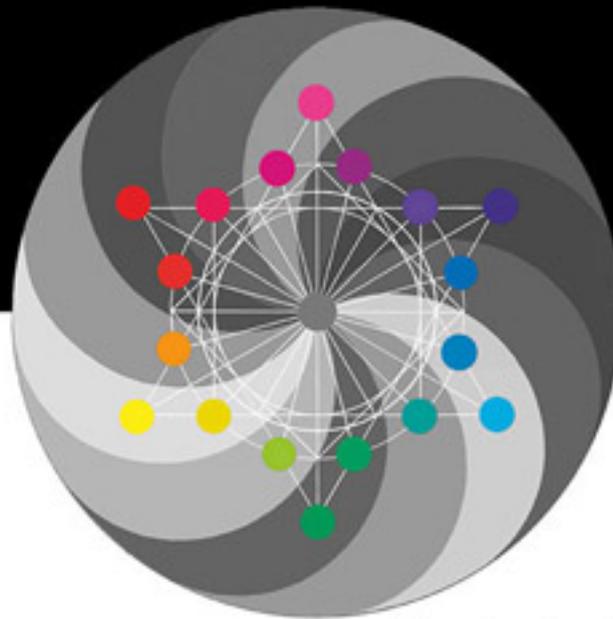


181

III.5.05 Bendin 2007, Scheintrilogie II und III
Farbgenerationen 7/6 und 3/2
Farbrelief Acryl auf MDF , 80 x 120 x 8 cm und 80 x 60 x 8 cm,

Die Module basieren
auf der Studienausgabe ©2014
und der Erstausgabe ©2010

Eckhard Bendin



Zur Farbenlehre
Studienausgabe in Modulen



www.bendin-color.de/edition-bendin/