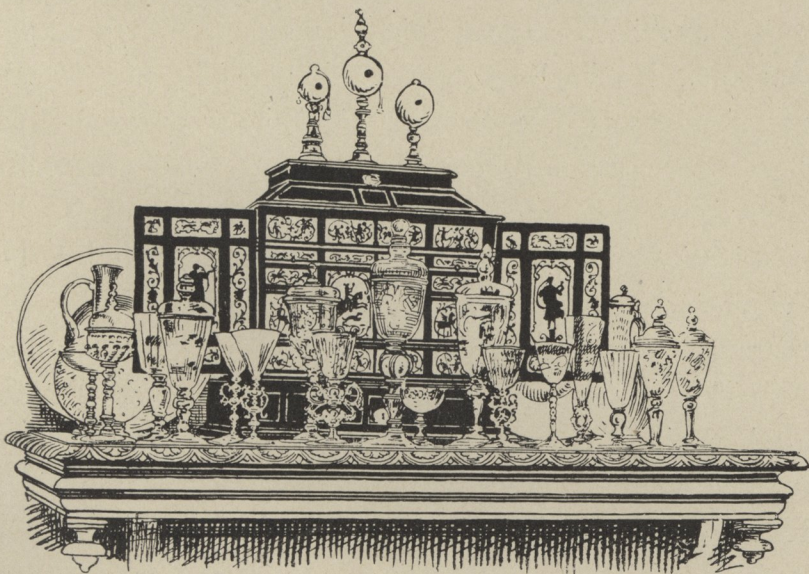


Damit kommen wir zur Lehre von den vorspringenden und den zurücktretenden Farben. Sehen wir aus einiger Entfernung ein System schwarzer und weißer Quadrate an, z. B. ein Schachbrett mit Elfenbein- und Ebenholzeinlage, so können wir uns, namentlich wenn wir durch Schließung des einen Auges das stereoskopische Sehen beseitigen, leicht der Illusion hingeben, daß die weißen Felder vorspringen, die schwarzen dagegen zurücktreten. Gleichzeitig kommen uns trotz der offenbar ganz gleichen Eintheilung die weißen Felder größer vor als die schwarzen, eine Täuschung, zu welcher bei weniger regelmässigen Figuren selbst das geübteste Auge gewissermaßen gezwungen wird. Wir haben auf neutral-grauem Grunde z. B. das Silhouettenbild einer schwebenden Psyche hier in weißem und daneben dasselbe in schwarzem Flächenkolorit — wir wissen, daß beide Figuren genau gleich groß sind, aber trotzdem können wir nicht umhin, die schwarze Figur schlanker, magerer zu finden als die weiße. Es liegt also hier eine physiologische Nöthigung vor, die auch für die Dekorationskunst von der größten Bedeutung ist. Was uns aber bei Weiß und Schwarz besonders auffällig erscheint, das gilt auch von allen anderen Farbzusammenstellungen: *Das Hellere erscheint uns heller und näher, das Dunklere dunkler und entfernter, als es wirklich ist*, mit der Maßgabe wiederum, daß die warmen Farbenstrahlen den Vorrang vor den kalten haben. Am Auffallendsten ist dies bei der Zusammenstellung von Roth und Blau; ein Muster mit kleinen Würfeln abwechselnd aus beiden Farben, ohne Konturen, thut in Folge des scheinbaren Vor- und Zurückspringens der einzelnen Felder unserem Auge geradezu weh.

Die Erklärung dieser und verwandter Erscheinungen, welche man unter dem Namen der Irradiation (Ueberstrahlung) zusammenfassen kann, würde uns hier zu weit führen; es genügt die Thatfache und ihre Nutzenanwendung. Und zu letzterer bietet sich dem denkenden Künstler und Handwerker fortwährend Gelegenheit. Nur ist neben dem rein physiologischen Grund auch gebührende Rücksicht auf uralte Techniken und Gewöhnungen zu nehmen. Es wäre z. B. falsch, wollten wir den Umstand, daß die Schriftzeichen sowie die figürliche Konturzeichnung seit undenklichen Zeiten dunkel auf hellem Grunde gemacht werden, lediglich auf das physische Bedürfnis zurückführen; gewiß würde ein Schriftstück oder ein Buch mit weißen Buchstaben auf schwarzem Papier für unser Auge unerträglich sein, wie denn auch die hellen Konturen auf einer grauen Schiefer- oder schwarzen Holztafel unser Stilgefühl verletzen, wenn es sich um andere als rein mathematische Darstellungen handelt. Aber zu der Gewöhnung, die Konturen dunkel zu zeichnen, haben doch auch andere Gründe beigetragen: in erster Linie soll wohl der Kontur den Schatten realistisch andeuten, durch welchen die darzustellenden Körper sich von ihrer Umgebung abheben, und sodann ist es wohl zu allen Zeiten leichter gewesen, die nöthigen Materialien (Papier, Griffel,

Tinten etc.) zu dunkeln auf hellem, als zu hellen Zeichnungen auf dunklem Grunde zu finden. Hier haben wir also eine ganze Gruppe von Erscheinungen, bei denen physiologische Nöthigungen, unbewusste Urtheilsbildungen und technische Zufälligkeiten derart zusammenwirken, daß wir selbst Verstöße gegen die Natürlichkeit kaum mehr beachten. Die dunkle Zeichnung auf hellem Grunde wird gewissermaßen zum *Prinzip* aller nicht plastischen Ornamentik, welches nun vom bloßen Umriss auch auf die Flächen der Figur selbst übertragen wird. Als Beispiel



77] Deutscher Kunstschrein (Ebenholz und Elfenbein), und venezianische Gläser aus dem Anfang des 17. Jahrhunderts.