

Überblick.

a) Die Hauptgedanken.

Gewisse, darunter sehr berühmte Bilder können auf den Beschauer, ganz abgesehen von allem Inhaltlichen und allem Formalen im gewöhnlichen Sinne, einen ganz spezifischen Eindruck hervorrufen, so etwa Dürers »Hieronymus«, Burckmairs »Tod als Würger«, Pieter de Hooghs »Lesende Frau«, Kerstings fast ganzes Werk, Liebermanns »Gänseropferinnen« usw., um nur an der nordischen Kunst einiger Jahrhunderte zu exemplifizieren. Ich habe diese besondere Wirkung an mir und anderen, ganz unbeeinflussten Personen feststellen können. Sie besteht in einem Abgedrängtwerden aus der vertikalen Mittelebene des Bildes nach rechts oder links.

Teil I der Studie enthält die Untersuchung dieser inneren Erfahrung, und zwar:

1. die Feststellung der objektiven Eigentümlichkeit, der die geschilderte Wirkung solcher Bilder zuzuschreiben ist;
2. eine Deutung der subjektiven Wirkung selbst.

Diese zwei Gesichtspunkte geben aber nicht die Grundeinteilung ab; vielmehr tun dies die »Bildformen«, die man mit Rücksicht auf unsere Eigentümlichkeit als Grundformen der Flächenkunst (im Sinne von Raumkunst, d. h. transformatorischer Tiefenraumkunst) unterscheiden kann. Der besonderen Darstellung jeder dieser Grundformen schließt sich ein Deutungsversuch direkt an, d. h. ein Versuch, die ästhetische Wirkung herauszustellen.

Die »Grundformen« des Bildes werden hier abgeleitet aus dem Prinzip der Rahmung (des »Ausschnittes«), das neben oder doch nach der »Verflachung« des dreidimensionalen Raumes, d. h. der Bannung in das zweidimensionale Gebilde der Fläche, das Hauptprinzip der Flächenkunst ist.

Im Hinblick auf die Rahmung stelle ich zunächst als Begriff der Hauptgrundform den Begriff des Normalbildes auf als des zentrischen Bildes, das sich vom Fußpunkt der Bildachse, wenn nicht nach allen Seiten, so doch »paarweis« nach oben-unten, rechts-links gleich weit erstreckt, einer Bildform, wie wir sie in unserem natürlichen Gesichtsfeld unmittelbar erleben und in jedem typischen photographischen Bilde (aufgenommen bei zentrischem Lichteinfall!) vor uns haben.

Diesem Normalbild als erster wird als zweite Grundform das vertikal exzentrische Bild gegenübergestellt: bei ihm erstreckt

sich die Bildfläche nach oben hin weiter als nach unten (oder umgekehrt); es wird dies, zum Teil wenigstens, aus Eigentümlichkeiten unserer objektiven, künstlerisch interessanten Welt erklärt.

Als dritte Grundform wird endlich das in Frage stehende horizontal exzentrische Bild eingeführt; es ist objektiv (rein methodisch-perspektivisch), der anderen zweiten Form völlig analog, subjektiv aber von ganz anderer Bedeutung. Auch in diesem dritten Falle liegt eine einseitige Verbreiterung des Bildraumes (beziehungsweise eine entgegengesetzte Verschiebung der optischen Bildachse zum Rahmen) vor; sie läßt sich aber nicht darauf zurückführen, daß eine anders nicht ins Bild zu zwingende Wirklichkeit, wie, beim vertikal exzentrischen Bilde, etwa eine hohe enge Gasse, bewältigt werden soll; man muß hier vielmehr ganz ins Subjektive gehen: die Vorliebe für Frontalität, für die Reliefbühne im Bilde, zusammen mit dem Bedürfnis, fliehende Flächen durch die Verkürzung nicht zu sehr zu schädigen, sind hier das treibende Moment. Es liegt also eine Art künstlerisch-kategorialer Vergewaltigung der schlechthin gegebenen Wirklichkeit vor, eine gewisse strenge Pose, wenn man will, aber Pose im guten Sinn, Pose, wie sie vorzugsweise in der klassischen italienischen Kunst auch im Figürlichen so stark zur Geltung kommt.

Teil II: Die oben skizzierte Deutung zu rechtfertigen ist Aufgabe des II. Teils. Sein Grundgedanke, sein Leitmotiv ist folgende Überlegung: Soll unsere Deutung richtig sein, so muß sich ein Zusammenfallen der horizontalen Exzentrizität und gewisser psychischer Eigentümlichkeiten — Grundstimmungen — in der Geschichte der Malerei nachweisen lassen. Ergebnis: dies ist tatsächlich möglich. Zeiten von einer gewissen Gebundenheit oder Gehaltenheit des Formgefühls (Frührenaissance, Hochrenaissance) lieben die Exzentrizität, die irrationale Epoche des Barock drängt sie stark zurück oder vermeidet sie, die antirationale des modernen Naturalismus setzt an ihre Stelle das Gegenstück: die Schrägansicht.

Teil III: Er verteidigt meine Deutung — in Ergänzung der positiven Verteidigung des II. Teils — negativ, indem er zeigt, daß mit der einzigen anderen Deutung, die vorliegt (Schreiber, Niemann [Mitte des vorigen Jahrhunderts!]), die geschichtlichen Tatsachen nicht zu vereinigen sind; es ist die Theorie, die die horizontale Exzentrizität mit der Entwicklung der theoretischen Perspektive in Zusammenhang bringt, in dem Sinne, daß die Schrägansicht — das Gegenstück zur Exzentrizität! — als besonders schwieriges Problem eben erst sehr spät bewältigt worden sei.

b) Die Gliederung des Gedankengangs.	Seite
Vorbemerkung über die Stellung des Gegenstandes	III
Überblick über den Inhalt der Abhandlung	IV
a) Die Hauptgedanken (in kürzester Fassung)	IV
b) Die Gliederung des Gedankengangs (»Inhaltsverzeichnis«)	VI
Der Abhandlung verschiedene Teile	1
Erster Hauptteil: Die ästhetische Perspektive nach Wesen, Bedeutung und Entstehung systematisch dargestellt (wesentlich: Deutungsversuch)	1
A. Zur Einführung: Allgemeines vom Wesen der Flächenkunst	1
I. Raumkunst im allgemeinen	1
Dreidimensionale Raumkunst und Flächenkunst	1
Angeblich abgeleiteter Charakter der letzteren	1
Anteil des Verstandes und der Sinnlichkeit an der Flächenkunst	2
Sinnlicher Charakter (Natürlichkeit) des perspektivischen Sehens	3
II. Die Flächenkunst im besonderen	3
a) Die Flächigkeit	3
b) Die Rahmung	4
B. Der eigentliche Gegenstand: Die ästhetische Perspektive	5
I. Vorbereitende Betrachtung: Perspektive als außerästhetische Bedingung (Vorbedingung) der künstlerischen Gestaltung in der Flächenkunst (rein mathematische und sinnlich-mathematische Perspektive)	5
II. Hauptbetrachtung: Die Perspektive als ästhetische Bedingung der künstlerischen Gestaltung in der Flächenkunst	7
a) Der Begriff der ästhetischen Perspektive: Lösung des Rahmungsproblems	7
b) Arten der Lösung des Problems: Formen des Verhältnisses des Bildrahmens zur Bildachse	8
1. Das Normalbild (Übersicht mit Abbildungen)	8
2. Die abnormen, exzentrischen Bilder	8
α) Das vertikal exzentrische Bild	8
Wesen	9
Abarten	11
Ursprung (äußerer Anlaß)	11
Vorzüge	16
Bildform, Bildformat und Bildinhalt usw.	16
Exkurs über Bildform und Beschauerstandpunkt	16
β) Das horizontal exzentrische Bild	17
Einleitendes	17
Äußeres Wesen	17
Zwischenbetrachtung (zur Klärung des inneren Wesens, beziehungsweise der Entstehung dieser Bildform) über die normale Horizontal-Exzentrizität zusammengesetzter Kunstwerke (Beispiel Triptychon)	18
Vom normalen Triptychon	19
Von der Entwicklung des normalen Triptychons	20
Wirkliche und ideale Entwicklung	20
Perspektivische (optisch-formale) und kompositorische (inhaltlich-formale) Entwicklung	20
Die letztere	22
Die erstere	23

— VII —

	Seite
Rückkehr zur Hauptbetrachtung	24
Allgemeine Bemerkungen, Untersuchung eines konkreten Falles unter Vergleichung mit dem konkreten Fall von vertikaler Exzen- trizität, Deutung der Tatsachen (Abbildung typischer Fälle S. 28)	26
Die Tatsachen	26
Vermutlicher Gefühlswert	27
Prüfung der Deutung (vorläufige [die ausführliche ist Gegen- stand des zweiten und dritten Hauptteils])	29
Direkte: aus Eigentümlichkeiten (Architekturgehalt) der hori- zontal exzentrischen Bilder	29
Indirekte: aus dem historischen Vorkommen, das	
1. eine Übereinstimmung zeigt zwischen der Verbreitung der horizontalen Exzentrität und gewissen Eigentümlich- keiten des Zeit- beziehungsweise Volkscharakters, wie sie unsere Deutung fordert (s. zweiten Teil)	30
2. Nichtübereinstimmen zwischen der Verbreitung der hori- zontalen Exzentrität und der Entwicklung der theoretischen Perspektive, wie sie die einzig gegebene andere Deutung fördern würde (s. dritten Teil)	30
Bemerkungen zur Verhütung von Mißverständnissen:	
Perspektivische und kompositorische Exzentrität von Einzel- bildern	32
Durch den nicht willkürlichen Standort gewisser (vorzugsweise monumentaler) Bilder bedingte normale Exzentrität von Einzelbildern	34
Zweiter Hauptteil (sachhistorischer Teil): Die Verwirklichung der ästhetischen Perspektive in der neueren Kunst	35
Einleitung:	
Sinn und Schranken der Aufgabe	35
Nomenklatur	37
Einteilung des Stoffs	38
Vorbetrachtung: Geschichte der perspektivischen Verhältnisse des zusam- mengesetzten Flächenkunstwerks	39
Allgemeine Bemerkungen	39
Einzelanalysen	40
Niederländische Frühzeit	40
Die Brüder van Eyck	40
Ihre Nachfolger	41
Deutsche Frühzeit (ihre Ausnahmestellung)	43
Italienische Frühzeit	44
Masaccio	44
Mantegna	45
Spätere	47
Hauptbetrachtung: Geschichte der perspektivischen Verhältnisse des horizontal- exzentrischen Einzelbildes	48
Frühzeit	48
Im Norden	48
Im Süden	48
Frühes Quattrocento (Kult der hor. Exz.)	48
Spätes Quattrocento (Ablehnung der hor. Exz.)	49

— VIII —

	Seite
Hochrenaissance	50
Im Norden: Dürer	50
Im Süden: Raffael	55
Zeitgenossen und Nachfolger Dürers und Raffaels	56
Im Norden	56
Im Süden	57
Der Barock	58
Der Typus: Vermeidung der hor. Exzentrizität bzw. Frontalität	58
Ausnahmen und ihr Typisches	59
Auftauchen der Schrägansicht	60
Die moderne Zeit	61
Der Typus: Kult der Schrägansicht	61
Ihr allmählicher Sieg an einer Beispielreihe aufgezeigt	61
Kersting	62
Schwind	62
Uhde	63
Schluß	64
Dritter Hauptteil (literarhistorischer Teil): Die Beurteilung der ästhetischen	
Perspektive in der Literatur	65
Allgemeine Bemerkungen: Relative Neuheit des Gegenstandes, Dürftigkeit	
literarischer Bemerkungen überhaupt	65
Die einzigen Beiträge von Bedeutung	67
Niemann	67
Schreiber	68
Kritik dieser Beiträge, insbesondere der in ihnen vertretenen exogenen Er-	
klärung der horizontalen Exzentrizität aus Mängeln der perspektivi-	
schen Theorie	74
Anhang: Bemerkungen über verwandte Probleme	78
Literatur	78
Erklärung der Abbildungen:	
1. Der Textfiguren	79
2. Der Tafelbilder	80