

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.