

Erster Hauptteil.

(Systematischer Teil.)

Die „ästhetische Perspektive“ nach Wesen, Bedeutung und Entstehung dargestellt.

A. Zur Einführung: Allgemeines vom Wesen der Flächenkunst.

I. Raumkunst im allgemeinen.

So viel hat schon der Titel verraten, daß hier von Eigentümlichkeiten der Flächenkunst die Rede sein soll.

Die Flächenkunst ist der merkwürdigere Teil der Raumkunst, merkwürdig durch den transformatorischen Charakter der Darstellungsmittel und den illusionistischen Charakter der Wirkung.

Es kann hier nicht meine Absicht sein, unsere Betrachtungen zu einer allgemeinen Lehre von der Raumkunst abzurunden (womit ich freilich keineswegs gesagt haben möchte, daß mir eine solche Raumkunstlehre nicht als ein Gegenstand erschiene, der einer tieferdringenden Bearbeitung würdig, ja bedürftig wäre); von einigen allgemeinsten Dingen aber muß zugunsten voller Verständlichkeit alles Kommenden unbedingt kurz gesprochen werden.

Man kann sagen, daß der Teil der Raumkunst, der der Flächenkunst gegenübersteht (und Architektur und Plastik umfaßt), von der transformatorischen und illusionistischen Flächenkunst sich — in einem gewissen, allgemeinsten Sinne — als imitatorischer und realistischer am schärfsten und treffendsten unterscheiden lasse: er ahmt den wirklichen Raum nach, und seine Gebilde wirken daher als »wirklicher« Raum, sei es als umschließender Raum (Hohlraum, Innenraum), wie er ausschließlich von der Architektur gebildet wird, sei es als umschlossener Raum (Körper), wie er der Architektur und Plastik gemeinsam ist (der ersteren als Außenarchitektur).

Faßt man, wie es heute wohl allgemein geschieht, den Raum, den wir eben den wirklichen nannten, d. h. den dreidimensionalen Raum unserer vermutlich ursprünglichsten Sinne (des Gelenk-, Sehnen-, Muskelsinnes und des Hauttastsinnes, sowie vor allem des statischen Sinnes der Bogengänge im inneren Ohr) als den ursprünglichen Raum, so mag die imitatorisch-realistische dreidimensionale Raumkunst leicht als die ursprüngliche, als die »natürliche« erscheinen. Mir scheint freilich wichtiger als die sinnliche Ursprünglichkeit des drei-

dimensionalen Raumes — im Sinne einer zeitlichen Priorität! — die Rolle, die er im Verstande, in unserem Wissen spielt: die »wirkliche« Welt, die der Verstand aus dem Chaos der »reinen« Sinnlichkeit — und zum Teil diesem Chaos zum Trotz — sich erbaut, ist die dreidimensionale Welt. Eine zeitliche Priorität der dreidimensionalen Sinnlichkeit mag — für Ontogenie wie Phylogenie — unbestritten sein; sie kann aber bei der Schöpfung der Kunst eine Rolle nicht gespielt haben, da die Kunst zu einer Zeit — in einem Alter des Stammes wie des Einzelwesens — sich entwickelt hat und immer wieder entwickelt, wo die Sinne nebeneinander in voller Leistungsfähigkeit bestehen und eine Erinnerung an Ursprünglichkeit und frühere Abhängigkeit ausgeschlossen ist. Wohl aber muß die andere Priorität dieser dreidimensionalen Sinnlichkeit, diejenige nämlich, die die Bundesgenossenschaft des Verstandes ihr verleiht, sich, wie überall, so auch in der Kunst zur Geltung bringen. So lehrt es auch die Geschichte. Die dreidimensionale Kunst bewältigte ihre Aufgabe überall früher als die Flächenkunst. Das schlosse ein Hereinspielen der zeitlichen Rangordnung nicht aus. Wer aber die Entwicklung der Flächenkunst, sei es bei den Völkern, sei es beim Einzelnen, verfolgt, wird keinen Grund finden, die langsame Entwicklung einer Unreife der optischen Sinnlichkeit zuzuschreiben; er wird vielmehr zugeben müssen — alles drängt auf diese Deutung hin —, daß es das »Wissen« ist, das sich immer wieder störend einmengt; sei es nun, daß es den Darsteller in der handgreiflichsten Weise sich vertun läßt (wie wir es — ontogenetisch — beim Kinde sehen, wenn es den Profilkopf mit zwei Augen versieht, oder — phylogenetisch — bei den alten Ägyptern, wenn sie eben diesen Profilkopf nicht zwar mit zwei Augen, wohl aber mit einem Auge in Frontansicht wiedergeben); sei es, daß es ihn erst vor komplizierteren Aufgaben zu Falle bringt (wie etwa bei der Wiedergabe des Verhältnisses einer Figur zum Boden, zu anderen Figuren usw.), wie es noch in den Anfängen der modernen europäischen Kunst so oft geschieht.

Wir nannten die Flächenkunst eine transformatorische und durften dies wohl im Einverständnis mit der allgemeinen Meinung tun.

Es ist klar, daß diese Bezeichnung nur einen Sinn hat, solange man die zweidimensionale Darstellung auf die dreidimensionale Wirklichkeit bezieht. Und geradeso lange wie die Bezeichnung hat auch die Bewunderung einen Sinn, die man dieser Kunst eben um der Transformation willen als einer »Kunst« im Sinne des schwierigen, seltenen, ja rätselhaften, »göttlichen« Könnens entgegenbrachte und entgegenbringt (man vergleiche die Literatur der Renaissancekünstler, in denen die Erinnerung an die ursprüngliche Ohnmacht noch lebendig war!).

Nun ist es aber unschwer einzusehen, daß im letzten Grunde

die Flächenkunst nicht in geringerem Maße imitatorisch als die dreidimensionale Raumkunst ist. Was tut sie anders, als das Bild nachzeichnen, das uns unser »Gesichtsfeld« aufs unmittelbarste zeigt; das rein sinnliche Sehen ist zweidimensional (wir glauben hieran gewissen abweichenden Meinungen gegenüber festhalten zu dürfen), wenigstens das Sehen mit einem Auge, das wir bei Fragen der Darstellung auf der Fläche an Stelle des zweiäugigen Sehens setzen müssen. Hätte der Mensch sich nur auf den Gesichtssinn verlassen wollen, er hätte niemals perspektivische Fehler machen können; denn perspektivisches Sehen ist nichts anderes als Sehen überhaupt; er hat aber immer — und er tut es noch — das Sehen nur als Hilfe seiner dreidimensionalen Raumerfassung gebraucht, das Auge als Tastorgan für die Ferne verwendet, seine flächigen Eindrücke als Anweisungen auf Körperliches hingenommen, gleichwie Zeichen einer Schrift für die Dinge hingenommen werden; er hat, mit anderen Worten, vom Sehen nur einen wissenschaftlichen Gebrauch gemacht; denn in der Plastik und Architektur wurde das Gesehene nicht als solches genossen, sondern nach seiner Übersetzung ins Räumliche, Dreidimensionale; auch hier also war das Auge nur der Interpret (von gewissen Konzessionen an das Sehen als solches wird hier der Kürze halber abgesehen)¹⁾.

So war denn die berühmte Entdeckung der frühen Renaissance, die Entdeckung der perspektivischen Gesetze, nichts als die Entdeckung einer **Wirklichkeit**, des wirklichen, rein **sinnlichen** Sehens; die scheinbar rätselvoll »Projektion des Raumes auf die Fläche« ist nichts als das Ablesen des schon ohne unser Zutun projizierten Raumes von der Fläche, nämlich des Gesichtsfeldes; es war nur scheinbar ein Triumph des Verstandes, nur scheinbar ein Sieg der Wissenschaft in der Kunst, als welcher die »Entdeckung« damals gefeiert wurde; in Wirklichkeit hat in der Lehre von der Perspektive das Sehen über das Wissen gesiegt, die Sinnlichkeit über den Verstand!

Diesen Gegensatz von Sinnlichkeit und Verstand bitte ich im Auge zu behalten; er wird für uns wichtig sein.

II. Die Flächenkunst im besonderen.

a) Die Flächigkeit.

Das Wesentlichste an der Flächenkunst ist zweifelsohne, was ihr den Namen gibt: die Flächigkeit ihrer Werke, tiefer gesehen: die »Ban-

¹⁾ Das Problem der »natürlichen Projektionsfläche« kann hier nicht erörtert werden; ebenso blieben Kuppelbilder und Panoramen außer Betracht.

nung des dreidimensionalen Raumes auf die Fläche«; in ihr müssen wir das Wesentlichste sehen unbeschadet unserer Erkenntnis, daß diese »Verflachung« des körperlichen Raumes in unserem »Gesichtsfeld« (dem projizierten Netzhautbild) schon vollzogen und von uns gewissermaßen nur nachzuzeichnen ist. Daß das Gesichtsfeldbild für uns, für unsere zeichnende Hand, nicht »greifbar« ist, macht die Schwierigkeit dieses »Nachzeichnens« aus. Wir bedürfen, als Anfänger, einer künstlichen Hilfe. Diese hat das Zeitalter, das sich der Entdeckung der »Gesetze« der Perspektive rühmen darf, bekanntlich in durchsichtigen »Schirmen« (aus geöltem Papier, Glas usw.) gefunden, die zwischen Auge und Gegenstand in Greifweite aufgestellt wurden; bald lernte man auch auf einen bloß vorgestellten Schirm zu projizieren, d. h. freihändig zeichnen auf beliebige, d. h. hier, beliebig gelegene Flächen (Papier auf dem Tisch, Tafel auf der Staffelei, Fläche an der Wand oder Decke usw.).

Wir kommen auf gewisse Eigentümlichkeiten der Projektion zurück.

Machen wir uns zunächst noch mit dem zweiten Grundprinzip der Flächenkunst vertraut, das für uns von größerer Wichtigkeit ist, dem Prinzip der Rahmung.

b) Die Rahmung.

Es gibt Darstellungen auf der Fläche ohne Rahmung; so die primitivsten Äußerungen unserer Kunst einerseits, die vorbereitenden Zeichnungen und Studien aller Art, auch der reifsten Künstler, anderseits.

Es wird aber niemand bestreiten, daß wir als eigentliches Kunstwerk nur das gerahmte anerkennen, wobei als Rahmung freilich die Einfassung nicht nur mit dem Rahmen im gewöhnlichen engeren Sinne, sondern jede scharfe Abgrenzung gegen die Umgebung, auch — bei Fresken — die architektonische, verstanden werden muß.

Diese Rahmung ist in viel strengerem Sinne, als es die Verflachung ist, eine freie, ideelle Tat, ein Hinausgehen über alle Wirklichkeit; ein flaches Raumbild können wir sehen, ja sehen wir immer, wenn wir unbefangen sind; den Rahmen sehen wir nicht.

Bis zu einem gewissen Grade läßt sich ein Rahmen freilich auch in der Wirklichkeit des Sehreiches behaupten: unser Gesichtsfeld, d. h. das Stück Welt, was wir mit einem Blick erfassen, umspannen können, ist nicht unendlich, wie der gedachte Raum; wir sehen nur nach einer Seite; aber auch hier wird uns nicht die ganze »Halbkugel« des Raumes sichtbar, sondern nur ein Ausschnitt von ihr. Dieser Ausschnitt ist bekanntlich — was sich zum Teil aus unbewußten praktischen Bedürfnissen des Organismus ableiten läßt — von recht unregelmäßiger Gestalt (ein Bild von ihm — doch nur der einen

Hälfte, nach der das Ganze zu ergänzen ist — gibt Mach in seiner Analyse der Empfindungen, S. 27), abgerundet wäre er ein Quereoval; dieser natürliche Ausschnitt wird aber von der Kunst keineswegs, wie so oft der Inhalt, einfach, ohne weiteres, nachgezeichnet.

Die künstlerische Rahmung engt vielmehr zunächst das natürliche Gesichtsfeld ganz erheblich (im allgemeinen horizontal auf etwa ein Viertel, vertikal auf etwa ein Drittel) ein (sie verwertet nur den Bereich des deutlicheren Sehens); sie gestaltet es aber ferner auch um: an Stelle des Quereovals tritt, fast ausnahmslos, das Rechteck, selten das quadratische, meist das längliche, dieses wiederum seltener hoch, meistens quer gestellt. Hier, in der Schöpfung des »Formates«, hat sich die Rahmung ganz von dem Gängelband der Wirklichkeit befreit und auf den Boden der ästhetischen Wahl gestellt; nicht mehr die »Wahrheit« (die optische natürlich!), sondern die »Schönheit« spricht ihr Gebot (womit nicht gesagt sein soll, daß die Inhalte der räumlichen Wirklichkeit hier nicht eine erhebliche Rolle spielen [vgl. unten]).

Dies das Nötige vom Allgemeinsten; wir kehren noch einmal zum ersten Prinzip der Flächenkunst, dem der Verflachung, zurück, um uns unserem Gegenstand zu nähern.

B. Der eigentliche Gegenstand: Die ästhetische Perspektive.

I. Vorbereitende Betrachtung:

Perspektive als außerästhetische Bedingung (Vorbedingung) der künstlerischen Gestaltung in der Flächenkunst.

Hier handelt es sich um das, was man gewohnt ist, schlechthin »Perspektive« zu nennen¹⁾; es ist eigentlich eine rein mathematische Wissenschaft, auch von Mathematikern ohne jede Rücksicht auf die Kunst hin und wieder dargestellt; soweit sie für die Kunst in Betracht kommt, muß sie als bekannt vorausgesetzt werden; diese außerästhetische Künstlerperspektive ist eine wenig weitläufige Wissenschaft, wenn der Begriff ganz streng gefaßt wird. Was die Lehrbücher über Künstlerperspektive bieten, geht über das außerästhetische Gebiet mehr oder weniger weit hinaus, greift ins ästhetische hinüber.

¹⁾ Wir sind hier durch den Sprachgebrauch in die unerfreuliche, leider aber nicht eben seltene Lage gebracht, einen Ausdruck (Perspektive) in zwei Bedeutungen zu gebrauchen: erstens in der Bedeutung von perspektivischem Sehen beziehungsweise perspektivischer Ansicht oder Wiedergabe, zweitens in der Bedeutung von Perspektive als Lehre vom perspektivischen Sehen beziehungsweise perspektivischer Darstellung. Ich hoffe aber, daß aus dem doppelten Gebrauch Mißverständnisse nicht entspringen werden.

Denn wenn in diesen Schriften nur diejenige Projektionsfläche berücksichtigt wird, die senkrecht zur Blickrichtung (»Visierlinie«), außerdem aber — und vor allem! — senkrecht »in der Wirklichkeit« steht, so liegt hier nicht bloß eine willkürliche Einschränkung des mathematischen Stoffkreises vor, oder eine Einschränkung, die sich praktisch empfähle, etwa um der verwirrenden Menge der mathematisch-theoretischen Möglichkeiten nur irgendwie zu entgehen; die Auswahl ist vielmehr schon von ästhetischen Gesichtspunkten bestimmt — ästhetisch freilich im weitesten Sinne verstanden: im Sinne **gefühlsmäßig** betonter Sinnlichkeit.

Ich würde aber nicht nur gegen den Sprachgebrauch verstoßen, sondern auch des Vorteils mich begeben, das, was ich unter dem Titel »ästhetische Perspektive« als einen neuen Zweig der Kunstwissenschaft einführen möchte, vom Bekannten reinlich zu trennen, wenn ich diese eben genannten »ästhetischen« Gesichtspunkte mit den später geltend zu machenden auf eine Stufe stellen wollte.

Wir rechnen also die genannten Selbstbeschränkungen der künstlerischen Perspektive besser zu den außer- oder vorästhetischen Voraussetzungen der künstlerischen Gestaltung. Das ändert nichts an der Tatsache ihrer Bedeutung als Grundlage der »ästhetischen Perspektive«. Wir müssen ihnen somit einige Worte widmen, sie in ihrem Wesen zu würdigen suchen.

Wir haben sie ästhetisch im Sinne einer gefühlsmäßig, d. h. gemütlich betonten Sinnlichkeit genannt. In der Tat gehen sie alle, zum guten Teil mindestens, auf die gefühlte Herrschaft — in unserem Körper — von einem der lange verkannten »sechsten« Sinne, dem Gleichgewichtsbesser Schwerkraftssinne zurück; daneben auf unsere fühl- und sichtbare bilaterale Organisation, sowie — und nicht zuletzt! — auf die sichtbare Herrschaft der Schwerkraft auch in der Außenwelt.

Alle diese Momente wirken in demselben Sinne einer »Auswertung« der unendlich mannigfaltigen Richtungen im Raum des Denkens; der Raum verliert durch sie den homogenen Charakter, den er für den Mathematiker hat; ein Oben und Unten, Vorn und Hinten, Rechts und Links wird in ihm unterschieden; vor allem aber Vertikal und Horizontal, die als (relativ) »objektive« Richtungen den erstgenannten »subjektiven« gegenübergestellt werden können.

Dieser ausgewertete Raum ist der Raum der Kunst.

Dieser ausgewertete Raum ist auch der Raum, dem gegenüber erst das zweite Grundprinzip der Flächenkunst, die Rahmung, zur Anwendung kommt, ja dessen Wertungen sich die Rahmung unterordnet: die Seiten des Normalrahmens (des rechtwinkligen) sind paarweise vertikal und horizontal.

Mit dieser Erkenntnis können wir zum Hauptgegenstand unserer Untersuchung übergehen: zur

II. Hauptbetrachtung:

Die Perspektive als ästhetische Bedingung der künstlerischen Gestaltung in der Flächenkunst.

Begriff der ästhetischen Perspektive: Lösung des Rahmungsproblems.

Wir haben uns bisher darauf besonnen, daß vom Flächenkunstwerk folgende Bestimmungen gelten: Es stellt Wirklichkeit dar, auf eine Ebene projiziert, die senkrecht zur Blickrichtung und senkrecht in der Wirklichkeit steht; d. h. horizontal geschaut ist; es stellt von dieser Wirklichkeit nur einen Ausschnitt dar, der einem Sehwinkel (beziehungsweise -kegel) von meist ungefähr 40 Grad entspricht und durch ein vertikal-horizontal orientiertes Rechteck umgrenzt wird.

Diese Bestimmungen sind unvollständig; es fehlt ein Wichtiges: die Bestimmung des Verhältnisses, d. h. der Lage der Umgrenzung, des Rahmens, zur Achse des Bildes ¹⁾. Dieses Verhältnis des Rahmens zur Sehachse, beziehungsweise zu ihrem Fußpunkt, dem Augpunkt, ist der Gegenstand unserer ästhetischen Perspektive.

Als das Natürliche wird es nun erscheinen, daß der Rahmen symmetrisch zum Augpunkt, oder, wie wir uns auch ausdrücken können, daß der Augpunkt zentral im Rahmen sitzt. Unter dieser Voraussetzung allein ist das Bild dem »natürlichen« Bilde, das uns in unserem Gesichtsfeld gegeben ist, wesensgleich; es unterscheidet sich von ihm einzig und allein durch Ausdehnung und Form der Umgrenzung (sowie durch die absolute Größe der Inhalte, was hier ohne Bedeutung ist). Es ist dies die Bildart, die nicht nur das »natürliche«, sondern auch das »künstliche Auge«, der photographische Apparat (in seiner typischen Bildung der gewöhnlichen »Kamera« mit zentralem Lichteinfall) uns liefert.

Ich nenne diesen ersten Grundbegriff der ästhetischen Perspektive das Normalbild.

¹⁾ Achse des Bildes, Sehachse, heißt bekanntlich die Richtungslinie des Blickes eine horizontale Linie, die die Bildfläche senkrecht in einem Punkt trifft, den man konventionell den Augpunkt nennt, so daß man, nötigenfalls, den Punkt, wo »das Auge« sich befindet, als Blick- oder Sehpunkt« bezeichnen muß. Es ist die Sehachse somit die Zentrale des ganzen »Sehkegels«. Zu ihr senkrecht steht die Bildebene; durch sie, die Sehachse, hindurch geht jene Ebene (und durch ihren Fußpunkt im Bild, den Augpunkt, jene Linie), die man Horizont heißt.

b) Formen des Verhältnisses des Bildrahmens zur Bildachse:

1. Das Normalbild.

Wir können das Normalbild nach den obigen Bestimmungen definieren als das zentrische Bild, ein Bild also, das über und unter dem Horizont, wie rechts und links vom Hauptlot (der Vertikalen durch den Augpunkt!) gleich weit ausgreift (wobei das horizontale Ausgreifen dem vertikalen gleich, oder aber größer oder kleiner als das vertikale sein kann, je nachdem das Bild quadratisch, hoch- oder queroblong sein soll). Alle diese Formen bilden also von der Wirklichkeit ein gleich großes Stück über und unter dem Horizont, links und rechts vom Beschauer ab.

Neben der Frage nach dem Wesen dieser Bildform die nach ihrer Bedeutung und Entstehung aufzuwerfen, liegt kein Anlaß vor, da sie uns durchaus als die natürliche erscheint: gibt sie doch schlechtweg den Inhalt des Gesichtsfeldes wieder, nur etwas eingengt und bestimmt umgrenzt.

2. Die abnormen (exzentrischen) Bilder.

Mit der normalen Bildform, beziehungsweise normalen Bildformen ist nun aber der Reichtum der künstlerischen Bilderwelt durchaus nicht erschöpft; es gibt zwei andere Grundformen: das vertikal exzentrische Bild und das horizontal exzentrische Bild. Ihre Betrachtung steht im Mittelpunkt unseres Interesses.

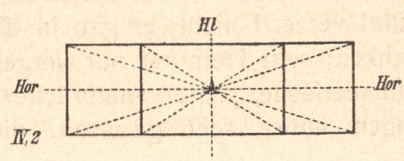
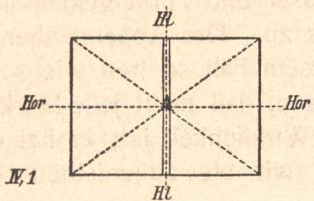
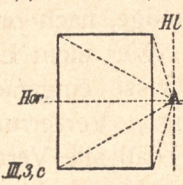
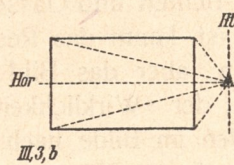
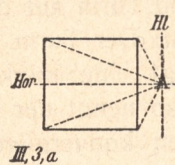
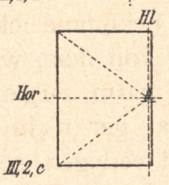
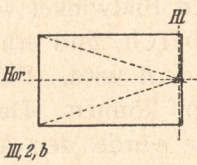
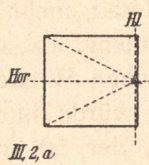
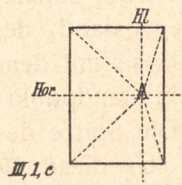
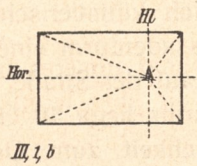
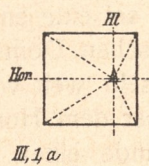
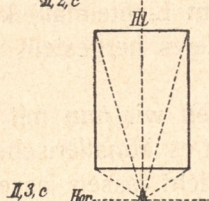
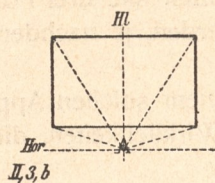
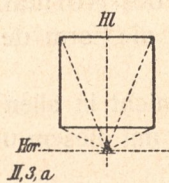
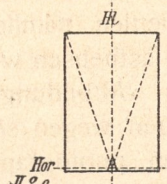
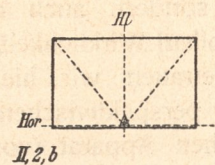
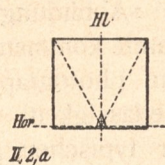
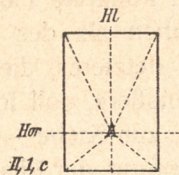
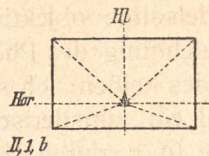
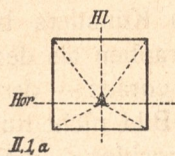
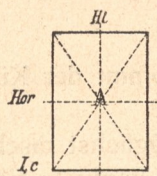
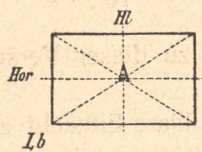
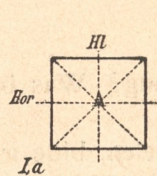
Ihre bildlichen Schemata, die aber wohl erst nach Durchsicht auch der folgenden Teile dieses ersten Hauptteils unserer Studie verstanden werden können, gibt Gruppe 2 beziehungsweise 3 der Figurenreihe I, während Gruppe 1 Formen des Normalbildes wiedergibt. Die Verschiebungen des Bildzentrums, die hier veranschaulicht werden, sind, für beide Arten der Exzentrizität, in drei Klassen geteilt und als intratabulär, marginal und extratabulär bezeichnet, je nachdem das Zentrum trotz der Verschiebung sich innerhalb der Bildfläche hält oder aber bis zum Rande oder gar über diesen hinaus rückt.

Wir besprechen zunächst die erste dieser exzentrischen Grundformen.

a) Das vertikal exzentrische Bild.

So nenne ich ein Bild, bei dem das Verhältnis des Horizonts zum Rahmen, beziehungsweise des Rahmens zum Horizont in der Weise verschoben ist, daß der Horizont entweder über oder aber unter der Mitte des Bildes liegt; das übrige ist unverändert.

Hier wird mit Recht die Frage nach Bedeutung und Entstehung laut; denn es handelt sich um eine Abweichung von dem, was selbstverständlich ist. Wir fragen hier mit gutem Grunde:



Wie kommt der Künstler zu dieser Verschiebung? Was bezweckt er mit ihr?

Um möglichst rasch eine klare Einsicht zu erzielen, bitte ich, mich erstens an konkrete Fälle halten, zweitens mich der Erfahrungen des Photographen als des zweifelsohne objektivsten Künstlers bedienen zu dürfen (letzteres, die Bezeichnung des Photographen als des objektivsten Künstlers, soll folgendes heißen: ich setze voraus — der Beweis tut nichts zur Sache —, daß ein künstlerisches Bild nicht nur durch freie Schöpfung der Phantasie [d. h. durch »Komposition«, von Erinnerungsfragmenten nämlich], sondern auch durch »Abbildung« einer »schönen« [ästhetisch wertvollen] Wirklichkeit zustande kommen könne; mit dieser »Abbildung« betrauen wir hier den photographischen Apparat, eben wegen seiner perspektivischen Zuverlässigkeit).

Mit dem photographischen Apparat (von der typischen Art mit zentrischem Lichteinfall) können alle drei Formen des Normalbildes ohne weiteres hergestellt werden, je nachdem wir die Form der Platte wählen.

Kommen wir nun mit einem solchen Apparat nicht in allen Lagen aus? Gibt es künstlerische Wirklichkeiten, die sich mit diesem unserem Apparat nicht fassen lassen?

Es gibt wohl solche; eine soll statt vieler als Beispiel dienen!

Der Gegenstand, der mich künstlerisch reizt, sei eine enge hohe gotische Gasse mit dem Fassadenturm eines gotischen Doms in der Tiefe. Mein Standpunkt sei auf der Straße, nicht sehr weit vom Dom entfernt. Die Spitze des Turms liege 40 Grad über dem Horizont.

Mache ich diese Wirklichkeit zum Gegenstande eines Normalbildes, so bekomme ich einen Bildwinkel von 80 Grad, mehr als dem Doppelten von dem, was üblich, und erheblich mehr, als allgemein als Maximum zugestanden wird. Einen solchen Winkel würde der Apparat gar nicht fassen können. Der Laie würde in solchem Falle nicht verlegen sein; er würde den Apparat, der 50 Grad umspannen möge, nach oben richten und Gasse und Turm auf die Platte zwingen. Wer nicht Laie ist, kennt das Resultat: Der Turm ist zwar mit der Gasse eingefangen; aber das Bild zeigt eine merkwürdige »Fälschung«, »Verzerrung«, der »Wirklichkeit«; so nennt der Laie die Tatsache, daß alle Vertikalen im Bilde nach oben konvergieren, was den Eindruck erweckt, als stürzten Häuser und Turm gegen die Mitte des (hinteren, unsichtbaren) Bildraumes zu. Der Apparat aber fälscht nicht und verzerrt nicht; er gab in diesem Fall so treu wie sonst die Wirklichkeit; sein Herr hat nur vergessen, daß nicht jede Wirklichkeit eine künstlerische, ja nur »natürliche« Wirklichkeit ist; er hat die Bedingungen außer acht gelassen, die wir als außerästhetische Be-

dingungen der künstlerischen Darstellung im vorigen Abschnitt uns bewußt gemacht haben: die Respektierung der Grundrichtungen des Raumes, des Systems der Vertikalen und Horizontalen; er hat »nach oben photographiert«, d. h. auf eine schräggestellte Fläche projiziert, sich also gegen das erste Gebot verfehlt; der schräge (konvergierende) Verlauf der Vertikalen ist die selbstverständliche Folge; denn nur Parallelen zur Bildfläche erscheinen auf der Bildfläche parallel.

Wer sich auskennt, hilft sich in der angedeuteten Lage anders: er verschiebt die Platte gegen das Objektiv (beziehungsweise das Objektiv gegen die Platte) unter Wahrung der vertikalen Stellung, bis Gasse und Turm in ganzer Ausdehnung auf ihr erschienen sind; er bekommt ein brauchbares Bild mit vertikalen (parallelen) Vertikalen; aber was herauskommt, ist keine von den Bildformen, die wir kennen; es ist ein vertikal exzentrisches Bild mit hochgeschobenem Rahmen, oder, wie man sich gewöhnlich ausdrückt, tiefgelegtem Horizont; es liegt der Horizont am unteren Bildrand, statt durch die Mitte des Bildes zu gehen.

Diesem Typus der neuen Bildform entspricht als entgegengesetzter das vertikal exzentrische Bild mit tiefgerücktem Rahmen, hochgelegtem Horizont.

Man nennt die Art der Perspektive, die diesen beiden Typen zu grunde liegt, auch Frosch- beziehungsweise Vogelperspektive; diese Bezeichnungen sind nicht gut; sie geben von der Eigentümlichkeit der vorliegenden »Unten-« beziehungsweise »Aufsicht« — wie man sich auch wohl ausdrückt — keine Andeutung; das »verzerrte« Laienbild, das wir eben beim Photographieren aufwärts zustande kommen sahen, ist auch ein Bild aus der »Froschperspektive«, und umgekehrt sind die absonderlichen Aufnahmen, die gerne von Luftschiffen aus gemacht werden, auch Bilder aus der »Vogelperspektive«; beide sind künstlerisch unbrauchbar, weil sie sich um Vertikal und Horizontal nicht kümmern, weil sie auf eine geneigte — einmal aufwärts, das andermal abwärts geneigte — Bildfläche projiziert sind.

Gewiß, wir richten im Leben oft genug unser Auge aufwärts oder abwärts — das Auge ist ja in fast unaufhörlicher und uneingeschränkter Bewegung, solange wir wachen! Wir »sehen« also unendlich oft die Vertikalen konvergieren — nach oben wie nach unten (in gewöhnlicher Frosch- und Vogelperspektive); es kommt uns aber nicht zum Bewußtsein; warum? Nun, weil, wie wir oben uns klar gemacht haben, das Auge gewöhnlich nur als Hilfskraft unseres dreidimensionalen Raumsinns dient, die sich dieser übergeordneten Macht durchaus angepaßt hat; dieser dreidimensionale Raumsinn hat uns gelehrt: alle Vertikalen sind parallel; das glaubt unser Auge, wenn es auch

hundertmal die Vertikalen von ihrem Parallelismus abweichen sieht. Wie in früheren Zeiten sogar die Künstler nicht »sahen«, daß die Gegenstände mit der Entfernung »kleiner« werden, weil sie es dank dem übergeordneten allgemeinen Raumsinn besser »wußten«, so »sehen« heute noch zum mindesten die meisten Laien nicht die Änderung, die im Vertikalsystem eintritt bei jeder Hebung oder Senkung des Blicks. Es mag sein, daß die Verstocktheit gerade dieser perspektivischen Verschiebung gegenüber physiologisch besonders nützlich ist, da die Vertikalen in unserer »Wirklichkeit« die stärkste Herrschaft üben: der Boden, auf dem die Dinge stehen, kann sich im Hügelland und Gebirge heben und senken, die Richtung, in der die Dinge stehen (Pflanzen, vor allem Bäume, und Tiere) — so wie wir selbst — und unsere Werke (Bauten vor allem!), wankt nicht (dieselbe Stabilität für unser Empfinden hat die wahre Horizontale, d. h. die Breitenerstreckung, da, wo sie, wie wir wissen, unbedingt unter der Herrschaft der Schwerkraft steht: als Gesamthorizont [Oberfläche der Erde] und als Wasserspiegel, ebenso als Horizontale unserer Architektur: ihre Schrägstellung wird ganz ebenso als unmöglich empfunden wie die von Vertikalen)¹⁾.

Noch eine Überlegung ist an unser konkretes Beispiel anzuknüpfen. Man möchte auf den Gedanken kommen: sollte sich denn von unserem Turm (samt Gasse) nicht auch ein zentrisches Bild gewinnen lassen, indem wir unsern Standpunkt höher, vor die Mitte des Turms verlegen; dann haben wir über wie unter dem Horizont nur 20 Grad; das läßt sich zentrisch sehr wohl fassen. Gewiß, dies ist möglich. Freilich, es mag in dieser oder jener Wirklichkeit, die unserem Beispiel entspräche, unmöglich sein, uns mit dem Apparat in die erforderliche

¹⁾ Es ist mir natürlich durchaus bewußt, daß, streng genommen, für das Auge »wirkliche« Parallelen niemals parallel sind. Parallelsehen heißt ja eigentlich: unter unveränderlichem Gesichtswinkel sehen. Habe ich nun ein paar Vertikalen in gerader (normaler) Ansicht vor mir, so bilden — bei, wie angenommen, ruhig stehendem so gut wie bei frei beweglichem Auge — die Verbindungs(Visier)linien nach entsprechenden Punktpaaren dieser Vertikalen (d. h. nach Punkten, die gleich weit vom Horizont entfernt) einen desto kleineren Winkel, je weiter sie vom Horizont entfernt sind. Es ist aber diese Verkleinerung bei horizontaler Ansicht im Bereiche des bildmäßigen Sehens (40 Grad) erstens an sich kaum merklich, zweitens zum Horizont symmetrisch, drittens in der Peripherie des Gesichtsfeldes gelegen. Alles dieses ist bei Aufsicht oder Untersicht anders. Auf diese und andere Feinheiten der perspektivischen Analyse einzugehen, muß ich mir hier aber versagen. Sie würden zusammengefaßt ebenfalls ein ganz besonderes Kapitel der »Perspektive« überhaupt bilden, das ich vorschlagen möchte, die Lehre von den perspektivischen Kompromissen zu nennen. Am meisten hat zu ihrer Aufhellung, wenn schon, wie ich glaube, in manchem anfechtbar, der ehemalige Lehrer der Perspektive an der Technischen Hochschule zu Berlin, Hauck, beigetragen; auf seine Werke (siehe Literaturverzeichnis) sei ausdrücklich hingewiesen.

Höhe zu begeben, wenn nicht etwa gerade hinter uns ein Haus die Gasse schließt oder die eine Häuserreihe einer querverlaufenden Straße liegt. Aber, wird man erwidern können, wir brauchen uns so streng an die Umstände des Falles nicht zu halten, handelt es sich bei ihm doch nur um ein Beispiel, in dem der Apparat nur den Künstler ersetzt; was der Apparat nicht in Wirklichkeit kann, kann der Künstler in der Phantasie dank seiner perspektivischen Wissenschaft; es ist ihm ein leichtes, den Turm zu zeichnen, als ob er ihn aus halber Turmhöhe sähe! Das ist richtig, und darum erhebt sich von neuem die Frage: warum hat die Kunst zur vertikalen Verschiebung des Augpunkts nach unten beziehungsweise des Rahmens nach oben sich entschlossen?

Daß die Kunst des Auges, wie wir die Flächenkunst nennen müssen, sich — trotz der Möglichkeit des Ausweges, wie er, wenigstens für den freischaffenden Künstler, in der Verlegung des Blickpunktes gegeben ist — solcher Ansichten angenommen hat, die dem Auge ersichtlich Zwang antun, kann meines Erachtens nur daraus verstanden werden, daß die neue Art Bild einen besonderen ästhetischen Reiz ausübt. Ich glaube, daß man diesen Reiz in dem Bewegungsimpuls, in der Betonung einer bestimmten Richtung und verwandten Wirkungen zu suchen hat, die das Bild enthält. Wir haben mit Absicht wiederholt den Ausdruck »Hochschiebung des Rahmens« gebraucht statt des gleichsinnigen »Tieflegung des Augpunktes (beziehungsweise Horizonts)«, der der üblichere ist; mit Absicht, denn er trifft das Wesen des Vorgangs besser, ja allein; denn der Horizont, als die horizontale Ebene durch unser Auge, ist das Gegebene, liegt fest; die Emanzipation vom zentrischen Normalsehen, dem das Normalbild seine Entstehung verdankt, kommt dadurch zustande, daß das Interesse, statt gleichmäßig auf die Welt über und unter dem Horizont verteilt zu bleiben, sich entweder nach oben (wie in unserem Beispiel) oder nach unten wendet; ich sage, das »Interesse«, denn nur das geistige Auge darf sich heben und senken, nicht das physische, wie wir uns zur Genüge vergewissert haben; der Rahmen aber trennt das — künstlerisch — Interessante vom Uninteressanten; er wird also hochgeschoben (so im Beispiel; im Gegenfalle tief); dadurch wird der untere Teil des Normalbildes verdeckt; oben wird ein neuer Teil der Wirklichkeit in den Rahmen einbezogen.

Am stärksten kommt dieser Reiz zur Geltung, wo ihm das Bildformat zu Hilfe kommt. Die drei Formen der ersten Grundform — das quadratische, das quer- und das hochoblonge Bild — kommen ja natürlich auch als Variationen unserer neuen Grundform vor; diejenige Variation, die das Eigentümliche dieser neuen Grundform durch ihre

innere Verwandtschaft, ihre Konsonanz, verstärkt, ist die hohe, das Hochformat; im hohen vertikal exzentrischen — und zwar, wie im Beispiel, tiefexzentrischen — Bilde steigert sich der Hochdrang zur Stärke der Wirkung eines gotischen Kirchenschiffs. Dies Format würde man in unserem Beispiel naturgemäß in Anwendung bringen.

Es braucht wohl nicht erst erwiesen zu werden, daß die ganzen letzten Bemerkungen für das freieste künstlerische Schaffen zutreffen so gut wie für die abbildende Kunst des Photographen; jedes freigeschaffene Bild stellt ja schließlich eine Welt dar, die wirklich, also abbildbar sein könnte, wenn ein guter Stern es wollte. Daß neben den genannten formalen Reizen auch inhaltliche mit im Spiele sind, soll keineswegs geleugnet werden, ja es mag die Frage, ob erstere immer das Entscheidende sind, mit einem recht deutlichen Fragezeichen versehen werden.

Es sind, was »inhaltliche« Momente betrifft, tausend Fälle denkbar, die unser künstlerisches Interesse nach oben lenken — »*os homini sublime dedit*«, singt der antike Dichter dem Schicksal zum Dank —: Himmel, Wolken, sich türmende Felsen, hochragende Bäume, all die Werke von Menschenhand, in denen Getier und Menschen wohnen, sie alle weisen nach oben; es fehlt aber auch »unten« nicht an anziehenden Gegenständen der Darstellung: die Blumen der Wiese, das Getier des ländlichen Betriebes, der spiegelnde Boden unserer Wohnräume mit seinen Teppichen, vor allem aber die großen Spiegel der Natur, die ruhigen Wasserflächen; endlich das reiche Sein, das sich zu unseren Füßen breitet, wenn wir auf Bergeshöhe oder hoher Warte sind, ja nur von den Fenstern unseres Hauses aus unsere kleine oder große Welt überblicken (bei Darstellungen der letzteren Art sollte der Künstler meines Erachtens freilich [solange wenigstens die Fortbewegung durch die Luft nicht allgemein geworden ist] nie vergessen, im Bilde selbst den nötigen Anhalt zu geben, aus dem die Art des ungewöhnlichen Standpunktes entnommen werden kann, und sollte sich hüten, wenn er ein Stück wirkliche Welt, das dem Beschauer bekannt sein kann, zum Gegenstande der Darstellung macht, es von einem Standpunkt aus wiederzugeben, der in Wirklichkeit [außer auf den Schwingen eines Flugapparates] nicht eingenommen werden kann).

Da die Sphäre über dem Horizont im allgemeinen andersartigen Interessen entgegenkommt, als die unter ihm, und die Interessen mit der künstlerischen wie der rein menschlichen Persönlichkeit meist eng zusammenhängen, wird man das hochexzentrische Bild im ganzen bei anderen Künstlern finden, als das tiefexzentrische.

Ein wohlabgegrenztes Gebiet, wo im allgemeinen eine — mäßige — Aufsicht, also Hochexzentrizität vorherrschen muß, ist die Figuren-

malerei, zumal die Porträtkunst. Um einen unnatürlichen Eindruck zu vermeiden, müssen wir Personen in der Weise abbilden, in der wir sie zu sehen gewöhnt sind; der Kopf muß in Augenhöhe (wenn es sich um sitzende Figuren handelt unter ihr) gesehen sein; auf alle Fälle darf er höchstens so weit gehoben sein, wie er uns bei einer stehenden Person erscheint, wenn wir selbst sitzen; außer dem Kopf pflegen aber mehr oder weniger große Teile des Körpers mit dargestellt zu werden; sie liegen alle tiefer als der Kopf; das Bild erhält so seine größte Ausdehnung nach unten. Es gibt Ausnahmen, wenn es sich um Repräsentationsbilder handelt, deren Held auf ein Postament gesetzt werden kann (besonders krasses Beispiel — schon als solches dem gehaltenen Velasquez kaum zuzutrauen — der Pseudo-Velasquez »Olivarez« in Berlin).

Ein Hochrücken der Figuren ist ferner das Natürliche bei einer anderen Art Figurenbild: dem Gnadenbild und verwandten Gestaltungen der religiösen Kunst, mit deren Gegenstand wir uns nicht, auch räumlich nicht, auf ein und derselben Stufe fühlen.

Wem das Zusammengehen der Bildform mit dem Bildinhalt in allen diesen Fällen bewußt wird, möchte leicht dazu kommen, das gegenständliche Interesse als maßgebendes ganz in den Vordergrund zu schieben und zu sagen: wir verwenden die Aufsicht und die Untersicht ausschließlich, weil wir ohne sie eines großen Teils der Wirklichkeit nicht habhaft werden können; sie sind nur Mittel, und gar nicht Zweck¹⁾. Ich verzichte, um bei bloß vorbereitenden Betrachtungen nicht zu sehr ins Breite zu geraten, auf eine Darlegung der kunstpsychologischen Gründe, die mich diese Auffassung nicht teilen, jedenfalls nicht für alle künstlerischen Zeiten teilen lassen. Ich räume dem Leser dafür gerne das Recht ein, auch diesen Teil der »Perspektive« noch zum außerästhetischen zu rechnen; die Existenz der »ästhetischen Perspektive« wird dadurch nicht gefährdet, wie der folgende Abschnitt zeigen wird.

Eines dürfen wir auf alle Fälle sagen: Es ist uns in dem Verhältnis des Rahmens zur Sehachse ein Moment bewußt geworden, auf dem der große Reichtum der flächigen Bilderwelt zum guten Teile ruht; denn der Unterschied zwischen hoch-exzentrischen, zentrischen und

¹⁾ Es mag beigefügt werden, daß unter Umständen auch echte vertikale Schrägsicht — hauptsächlich, wenn nicht ausschließlich, Aufsicht — künstlerisch brauchbare Bilder liefern kann; dann nämlich, wenn sie erstens wenig erheblich ist, zweitens wenn Architektur im Bilde fehlt oder nur in winzigem Maßstabe zur Darstellung kommt, d. h. aus weiter Ferne gesehen ist. Unter diesen Bedingungen können sogar Ballonaufnahmen ebenso wie Aufnahmen von Berggipfeln recht gute Bilder geben. Der Grund ist, daß in solchen Fällen sprechende Vertikalen fehlen.

tief-exzentrischen Bildern ist ein weit fundamentalerer nicht nur, als die tausend mehr oder weniger beträchtlichen Unterschiede der Innenkomposition, wie ich die Anordnung des Stoffes auf gegebener — durch Fixierung des Rahmens so oder so gegebener — Bühne nennen will, nein, fundamentaler auch als die Unterschiede des Formates.

Bevor wir zur Kernbetrachtung unserer ästhetischen Perspektive übergehen, noch einmal ein Wort über den Zwiespalt von »Sehen« und »Wissen« im engsten Anschluß an den Inhalt dieses Kapitels!

Darüber kann kein Zweifel bestehen:

Jedes Bild ist ein Stück Wirklichkeit, von einem bestimmten Standpunkt aus gesehen. Nur von diesem einen, einzigen Standpunkt aus erscheint die abgebildete Wirklichkeit so, wie im Bilde. Wir haben es eben nicht wie in Architektur und Plastik mit einem — imitierten — Stück Realität zu tun, für das es dieselben tausend Standpunkte gibt, wie für die Wirklichkeit¹⁾; es handelt sich vielmehr um eine transformierte Realität, die nur unter Berücksichtigung der Transformation, durch ihre rückläufige Aufhebung, die Illusion, d. h. die Wirklichkeitsempfindung erleben läßt.

Worin besteht aber diese Aufhebung der Transformation? Was ist ihre Bedingung?

Nun, die Einnahme des Standpunktes seitens des Beschauers, den der Künstler während der Transformation eingenommen hat; ich will ihn den idealen Standpunkt nennen.

Daß dieser Standpunkt nicht für alle Bilder derselbe ist, haben unsere bisherigen Betrachtungen über allen Zweifel erhoben: das zentrische Bild will von einem Punkt aus gesehen sein, der senkrecht vor seinem Mittelpunkt liegt (natürlich auch in ganz bestimmter Entfernung, die meist das Anderthalb- bis Zweifache des Bildquermessers beträgt); das tiefexzentrische Bild dagegen verlangt einen tieferen Standpunkt beziehungsweise Sehpunkt, mehr oder weniger weit vom Bildzentrum abwärts, meist noch innerhalb, hie und da aber auch außerhalb des Rahmens gelegen; das hochexzentrische Bild umgekehrt. Also muß das zentrische Bild — mit dem Mittelpunkt — in Augenhöhe, das exzentrische so und so viel über oder unter Augenhöhe hängen.

Wie steht es aber mit der Erfüllung dieser Forderungen in der Wirklichkeit? So, daß es schlimmer überhaupt kaum stehen könnte! Doch davon mag bei anderer Gelegenheit einmal die Rede sein.

An dieser Stelle müssen wir uns begnügen, unseren Hauptgedankengang zu Ende zu führen.

¹⁾ Ein Eingehen auf herrschende Ansichten gegenteiliger Art (von Hildebrand und anderen) muß ich mir hier versagen.

Wir kommen dabei zu unserem eigentlichsten Thema, dem horizontal exzentrischen Bilde.

β) Das horizontal exzentrische Bild.

Ich erinnere daran (vgl. den »Überblick« S. IV), daß es das Problem dieses horizontal exzentrischen Bildes gewesen ist, das mich zum Nachdenken über die »ästhetische Perspektive«, wie ich das Gesamtgebiet unseres augenblicklichen Interesses nenne, gebracht hat und damit der Anlaß dieser Erörterungen geworden ist. Auch das wiederhole ich, um dem Leser das Gefühl zu ersparen, als plagten wir uns mit Ausgeburten seltener künstlerischer Laune, daß diese horizontale Exzentrizität nicht nur vorkommt, sondern sogar eine außerordentlich häufige Erscheinung ist, und zwar zu allen, auch den reifsten künstlerischen Zeiten. Ausführliche historische Belege sind dem zweiten Teile vorbehalten.

Sie ist mir als ein recht schwieriges Problem erschienen; die Schwierigkeiten sind ganz anderer Art, oder vielleicht besser, die Beurteilung, der Standpunkt, von dem aus diese Art Bild gewertet werden muß, ist ein ganz anderer, andersartiger als der, der gegenüber dem vertikal exzentrischen Bild nicht allzu schwer zu finden war.

Das Wesen der horizontalen Exzentrizität ist wohl schon oben, bei der Aufstellung der möglichen Bildformen (S. 8), klar geworden: es handelt sich um die Verschiebung des Rahmens, beziehungsweise des Augpunktes in seitlicher Richtung, nach rechts oder links. Die Frage geht auf die Bedeutung, auf die Entstehung der neuen Form — beides scheint ja in Fällen wie dem vorliegenden eins zu sein.

Nur eine oberflächliche Betrachtung könnte folgern: wenn schon der Augpunkt nach oben und unten verschoben werden kann, warum soll man ihn nicht auch nach rechts oder links verschieben? Denn daß oben und unten in anderer Weise als rechts und links verschieden sind, unterliegt keiner Diskussion. Läßt sich aber nicht vielleicht trotzdem eine Gemeinschaft des Wesens finden, die die Verschiebung des Augpunktes in der Horizontalen ebenso bzw. analog begreiflich erscheinen ließe, wie die Verschiebung in der Vertikalen?

Erinnern wir uns des konkreten Falles, an dem wir uns das Wesen der Vertikalverschiebung klar gemacht haben. Es war folgender: das Gesichtsfeld ist nur einseitig — gewöhnlich wird es oben der Fall sein — künstlerisch interessant; der uninteressante (meist der untere) Teil wird also zugedeckt, abgeschnitten; es ergibt sich dann ein Bild mit tiefem Horizont oder — wie man vom genetischen Standpunkt aus besser sagt — mit hochgerücktem Rahmen, ein tiefexzentrisches Bild.

Bestehen nun analoge Verhältnisse, aus denen die Berechtigung einer horizontalen Exzentrizität abgeleitet werden könnte?

Es scheint für eine positive Antwort wenig Aussicht vorhanden zu sein. Sollen wir darum nicht lieber einem Winke folgen, den uns die Geschichte gibt, einem Winke, der uns die Annahme einer äußeren Veranlassung, statt der unwahrscheinlichen inneren, nahelegt? Es ist das Vorkommen einer Erscheinung, die ich der zu untersuchenden als »unechte« oder »scheinbare« Horizontal-Exzentrizität beziehungsweise als Normalform der Horizontal-Exzentrizität gegenüberstellen möchte. Was ich meine, wird das nachfolgende Intermezzo klar machen.

Zwischenbetrachtung: Vom Triptychon als Vertreter des zusammengesetzten Bildes und der normalen Exzentrizität.

Machen wir uns vor allem mit der Erscheinung des normalen Triptychons (wie seiner Geschwister, des Diptychons, Tetrptychons usw.) bekannt, als dem Träger jener perspektivischen Eigentümlichkeit, die ich eben als »scheinbare« oder »unechte« Horizontal-Exzentrizität oder als »Normalform« der Horizontal-Exzentrizität bezeichnete.

Diese Erscheinung des normalen Triptychons ist in der Frühzeit der neueren Malerei sehr verbreitet, ja fast die Regel.

Wer freilich die Dokumente der verschiedenen Epochen sich so ansieht, wie sie sich uns augenblicklich in unseren Museen darbieten (auch in den Bildersammlungen der monographischen und besonders der Lehrbuchliteratur), der muß den Eindruck bekommen, als wäre gerade das Gegenstück zu dieser normalen Exzentrizität des zusammengesetzten Bildes, die abnorme Exzentrizität nämlich des Einzelbildes, in den Frühzeiten beliebt gewesen. Dem liegt aber eine unserer Ungezogenheiten zugrunde, die Sitte nämlich, Gesamtkunstwerke in Stücke zu reißen und die Stücke zusammenhanglos der Betrachtung darzubieten. Man beginnt, teils aus Gründen der Pietät, teils aus mannigfachen ästhetischen Beweggründen, gegen diese Barbarei vorzugehen; das Motiv, das für sich allein nicht nur genügt, sondern es geradezu unumgebar macht, die alten Zusammenhänge wieder herzustellen, scheint dabei höchstens neben anderen in Betracht zu kommen: es ist das Bedürfnis, die auffallenden perspektivischen Verschiedenheiten dieser Bilder — ich denke vor allem an das nordische Quattrocento — zu verstehen.

Die Eigentümlichkeit der Zeit, auf die es ankommt, ist diese, nicht in Einzelbildern, sondern in bestimmten Zusammenordnungen solcher zu schaffen, vor allem in der Form des Triptychons. Die Sitte mag

äußerlich bedingt sein durch den Umstand, daß der Altar in seinem Aufsatz vorzugsweise der Träger von Bildschmuck war, ein Schrein mit einem Hauptfeld, von einem typischerweise zweigeteilten Deckel, den »Flügeln«, geschützt. Es scheint mir nun aber einer der stärksten Beweise für die künstlerische, insbesondere die eigentlich raumkünstlerische Vitalität der Zeit zu sein, daß sie aus dieser Not eine Tugend bester Art gemacht hat, indem sie die drei nachbarlichen Bilder perspektivisch zu einer Einheit von ganz eigenartigem Reiz zusammenschloß.

In diesem Falle, den ich den des eigentlichen oder typischen oder normalen Triptychons (bzw. Diptychons, Tetrptychons usw.) nenne, besteht also folgende perspektivische Eigentümlichkeit: Die drei Teilbilder verlangen vom Beschauer nicht, was drei selbständige Bilder — in dieselbe nachbarliche Lage gebracht — verlangen würden, nämlich daß der Beschauer einem jeden einzelnen sich gegenüberstellt — und zwar vor seinen Mittelpunkt (bzw. seine vertikale Mittellinie); sie wollen vielmehr von dem einen Mittelpunkt des mittleren Bildes aus gesehen sein, und zwar ganz unabhängig davon, ob dies Mittelbild inhaltlich oder formal oder in beidem den Seitenbildern (Flügelbildern) überlegen sei. Der Raum der Seitenbilder ist gesehen als Fortsetzung des Mittelbildraumes; oder, wie man — in gewissen Fällen — auch sagen könnte: es ist überhaupt nur ein einziger Raum gesehen; er ist aber durch einen vorgelegten geteilten Rahmen für den Beschauer in drei (bzw. beim Diptychon usw. in zwei usw.) Räume geteilt. Ich fügte der letzteren Deutung die Einschränkung zu: »in gewissen Fällen«; in der Tat ist diese Deutung nur in den »einfachsten« Fällen möglich, da nämlich, wo die Einheit zwischen Seitenbildern und Mittelbild die größtmögliche ist; zunächst in dem Falle, in dem ich von der Grundform des Triptychons (usw.) reden würde: in dem Falle nämlich, wo tatsächlich ein einheitlicher, in keiner Weise objektiv geteilter Raum im Triptychon zur Darstellung kommt, wo die Teilung nur im Rahmen liegt (vielleicht den Zweck hat, kompositorische »Einteilungen«, »Gruppierungen« zu unterstützen); dann auch in dem Fall, dem wir alsbald als zweitem Glied der kompositorischen (inhaltlich-formalen) Entwicklungsreihe des Triptychons begegnen werden (der wir eine perspektivische [optisch-formale] — ich bitte dies im Auge zu behalten — Entwicklungsreihe gegenüberstellen).

Als für das Verständnis unseres Problems der abnormen Exzentrizität grundlegend werde vorläufig die Erkenntnis festgehalten, daß das normale Triptychon in seinen Seitenbildern Darstellungen schafft, die zwar, solange sie nur in Beziehung zum Mittelbilde geschaut werden, nichts Besonderes von wesentlicher Bedeutung an sich

haben, vielmehr lediglich als äußere, durch einen Rahmenteil abgehobene Seitenteile eines (mehr oder weniger breiten) gewöhnlichen, d. h. normalen, zentrisch gesehenen Bildes erscheinen; die aber, sobald die Beziehung zum Mittelbilde ausgeschaltet wird, in einem ganz eigentümlichen Lichte erscheinen; als selbständige Bilder betrachtet sind die Seiten(Flügel-)bilder des normalen Triptychons (usw.) nämlich exzentrisch — das eine rechts, das andere links —, und zwar exzentrisch im dritten, höchsten Grade: extratabulär (vgl. S. 8 des Textes, sowie Fig. I, Gruppe 3); liegt doch der Augpunkt in der Mitte eines — meist queroblongen — Nachbarbildes.

Vom Eindruck nun eines solchen Flügelbildes, sofern es nur für sich betrachtet wird, ist der eines abnorm exzentrischen Einzelbildes in keiner Weise verschieden, außer — in der Regel — graduell, indem bei den meisten dieser Einzelbilder die Exzentrizität nicht so hochgradig, vielmehr nur marginal oder, noch öfter, nur intratabulär ist.

Entwicklung des Triptychons als Hauptvertreter des zusammengesetzten Bildes.

Für die historische d. h. hier die äußerliche Ableitung des abnorm exzentrischen Einzelbildes wäre nun weiter wichtig, daß ein solches Absehen vom Mittelbild, eine solche Verselbständigung des Flügelbildes schon sehr frühe eingetreten ist. Wie sie sich vollzogen hätte, wenn die Geschichte sich streng an logische Schemata hielte, versucht die nachstehend skizzierte »Entwicklungsgeschichte des Triptychons« zu zeigen (daß die Geschichte ihre Wege zum Teil unbekümmert um die Logik geht, ist auch schuld daran, daß nicht zu allen Stufen Beispiele in gleich befriedigender Weise gefunden werden konnten).

Ich glaube keinen »materialistischen« Mißgriff zu tun, wenn ich der Vermutung Raum gebe, äußere Faktoren, nämlich der Stoff, der Inhalt der Darstellungen habe bei der Verselbständigung der Flügelbilder zum mindesten ganz wesentlich mitgeholfen; ich meine das so: wurden schon einmal die verschiedenen Felder des Triptychons (usw.) zur Darstellung verschiedener Vorgänge benutzt, und kam diese Verschiedenheit — was uns in jener Frühzeit nicht selbstverständlich — auch in der Verschiedenheit des Milieus zum Ausdruck, so mußte — will mir scheinen — das Band der optisch-räumlichen, perspektivischen Einheit seine Macht verlieren; es mußte der inhaltlich-formalen (kompositorischen) Selbständigkeit die optisch-formale (perspektivische) folgen (wie, ganz früh, der geistigen [zeitlichen] Selbständigkeit die inhaltlich formale gefolgt war, indem

man zeitlich getrennte Vorgänge nicht mehr auf einheitlichem Schauplatz gab); einfacher ausgedrückt: wo jedes Triptychonfeld seinen besonderen (zeitlich-räumlich besonderen) Vorgang übernahm, mußte auch der Anspruch auf den besonderen (normalen, zentrischen) Blickbeziehungsweise Augpunkt natürlich erscheinen.

Der aufmerksame Leser wird schon eingewandt haben: diese Entwicklung führt ja gar nicht zum exzentrischen Einzelbild, sondern darüber hinaus zum normalen Einzelbild. Das ist durchaus richtig: die normale, ideale Entwicklung des Triptychons führt zu einem ganz anderen Ziel, vom normal exzentrischen Flügelbild zum normal zentrischen Einzelbild (als seitlichem Teilbild); die wirkliche, abnorme Entwicklung führt aber auf ihrem Wege beziehungsweise auf einem Zweigwege auch zum exzentrischen Einzelbild hin, dieser Zweigweg ist ein Abweg; das exzentrische Einzelbild somit unhaltbar; das soll aber gerade bewiesen werden, deshalb nannte ich das exzentrische Einzelbild von Anfang an abnorm; es enthält in sich zwei widersprechende Eigentümlichkeiten: es tritt als Einzelbild auf und bietet doch einen — perspektivischen — Anblick, der nur einem bestimmten Teilbild eines zusammengesetzten Kunstwerkes zukommen kann, eben dem Flügelbild.

Es wurde schon gesagt: es gibt eine Zahl von Fällen, wo Einzelbilder wie echte Flügelbilder erscheinen, als Ableger also gewissermaßen schon der Grundform des Triptychons; es sind die extratabulär exzentrischen Einzelbilder. Es wurde aber auch schon weiter gesagt, daß diese Fälle Ausnahmen sind. Die meisten exzentrischen Einzelbilder müßten von Zwischenformen der »Triptychonentwicklung« abgeleitet werden; die marginalen kann man freilich zur Grundform des Diptychons in Beziehung setzen, indem sie genau dieselbe Perspektive wie die Flügel des normalen Diptychons haben, d. h. von einem Punkt gesehen sind, der zwischen den beiden Feldern auf dem trennenden Rahmenteil liegt (ist dieser Rahmenteil von erheblicher Breite, so wird die Exzentrizität natürlich leicht extratabulär!). Die große Mehrzahl aber der exzentrischen Einzelbilder ist nur von unhaltbaren Zwischenstufen zwischen normalem, extratabulär oder marginal exzentrischem Flügelbild und normalem, zentrischem Einzelbilde abzuleiten; denn ihre Exzentrizität ist, wie schon angedeutet, intratabulär.

Zwei »Entwicklungsreihen« des Triptychons (als eines Paradigmas des zusammengesetzten Flächenkunstwerks überhaupt) sollten uns in die Bedeutung, sowie in die — mögliche — historische Bedingtheit des exzentrischen Einzelbildes einen genaueren Einblick gewähren. Streng genommen kann es nur die eine, die perspektivische (optisch-formale) sein; die andere, kompositorische (inhaltlich-formale), dient nur zum Verständnis dieser; gerade deshalb schicken wir sie voraus.

Kompositorische Entwicklungsreihe des Triptychons als Hauptvertreter des zusammengesetzten Bildes.

(Kompositorisch ist hier natürlich in einem etwas höheren Sinne genommen als gewöhnlich; es handelt sich nicht um Anordnung figuraler Elemente in einem Bildraum, sondern um die Abgrenzung eines Bildraums gegen den anderen.) Ihre Stufen sind diese:

Erste Stufe: Der Raum des Triptychons ist, wie oben für die Grundform angenommen, ein einheitlicher, durchaus ungeteilter; die Teilung liegt nur im Rahmen; dieser liegt vor dem Bildraum, wie das Rahmenwerk eines dreigeteilten Fensters vor der Landschaft draußen (Beispiele: Verkündigung des Genter Altars [freilich, doch in ganz unwesentlicher Weise, vierteilig], Mantegna Altar von S. Zeno, Peruginos Beweinung und viele andere, auch Werke der Gegenwart).

Zweite Stufe: Der Raum der drei Bilder ist zwar derselbe eine, wie zuvor; er wird aber nicht mehr bloß durch den gewissermaßen vorgelegten Rahmen, sondern im Bilde selbst geteilt, etwa so, daß das Mittelbild das Mittelschiff, die Seitenbilder die Seitenschiffe einer Kirche darstellen, so daß den Zwischenstücken des Rahmens die trennenden Säulen oder Pfeiler entsprechen, ihnen untergelegt sind. Die Rahmenteilung entspricht also einer objektiven Raumteilung. (Beispiele: Jan v. Eyck: Dresdener Reisealtärchen [Tafel I], Giov. Bellini in jenem Bilde [zu S. Maria dei Frari], dessen Anregung wir wohl die Dürerschen Apostel verdanken, und andere; aus jüngster Zeit Arthur Kampfs Fresko im Lesesaal der neuen Kgl. Bibliothek zu Berlin [zugleich ein Beispiel von »Untersicht«, d. h. tiefer extratabulärer Vertikal-Exzentrizität, in Anpassung an den Standort, wie auf unserem Tafelbild VII] [Tiepolo].)

Dritte Stufe: Es werden in den Seitenfeldern nicht nur objektiv abgesetzte Teile des einen gemeinschaftlichen Raumes sichtbar, sondern völlig getrennte Räume, immerhin solche, die insofern objektiv verbunden bleiben, als sie entweder und zum mindesten als benachbart gedacht sind, oder geradezu im Bilde, etwa durch eine geöffnete Tür, in Verbindung gesetzt erscheinen. (Reine Beispiele sind hier schon schwerer beizubringen, indem sich in den wenigen Fällen dieser kompositorischen Stufe meist schon jene perspektivischen Abweichungen von der Norm des Triptychons geltend machen, die wir sofort in einer besonderen »Entwicklungsreihe« darstellen werden, so im Triptychon des Meisters von Flémalle [Heidrich, A. N.¹⁾ 20]; hierher auch Diptychon desselben Meisters [Barbara mit Johannes und Stifter, Heidrich, A. N. 24, 25; bei den Neueren wohl fehlend]).

Vierte Stufe: Sie kommt zu stande, wenn die Seitenbilder Räume

¹⁾ Alt-Niederländische Malerei. Bei Diederichs, Jena 1910.

darstellen, die objektiv in keiner Weise, auch nicht durch nachbarliche Lage, mehr verbunden sind; wenn vielmehr die Einheit, die aus den drei Bildern ein Triptychon macht, abgesehen von der einheitlichen Perspektive, nur noch eine innerliche, gedankliche ist (was gemeinsame figurale Elemente natürlich nicht ausschließt). (Beispiele [es gilt für sie freilich meist die für die dritte Stufe gemachte Einschränkung]: Triptycha des Rogier v. d. Weyden: Johannesaltärchen [Heidrich, A. N. 35—37], Drei-Königs-Altar, München [Heidrich, A. N. 31, 38, 39; bei den Neueren wohl fehlend!]).

Mit dieser Abstufung bzw. Lockerung der »kompositorischen« Einheit geht nun eine zweite parallel, besser, sie durchflieht sich mit ihr aufs mannigfaltigste: die Lockerung der perspektivischen Einheit, die sich ebenfalls in einer Entwicklungsreihe darstellen läßt.

Perspektivische Entwicklungsreihe des Triptychons als Hauptvertreter des zusammengesetzten Bildes.

Sie ist — nach meiner Meinung — nur in einer einzigen Form normal; wenn sie nämlich als Krönung des erstgeschilderten kompositorischen Lockerungsvorgangs erscheint, an ihn sich als letzte Vollendung anschließt.

Als letzte kompositorische Stufe hatten wir diejenige kennen gelernt, wo die Bilder des Triptychons formal nur noch durch die Perspektive zusammengehalten waren (von Einheit der Farbgebung haben wir mit Bewußtsein abgesehen). Dies kann, nach meiner Auffassung, als Mißverhältnis empfunden werden, denn die perspektivische Einheit ist, für mein Gefühl, die höchste der formalen Einheiten überhaupt, erfordert als solche den Unterbau der übrigen, erscheint ohne sie leer, wie eine leere Quinte. Räume, die objektiv nicht benachbart sind, im Bilde durch die einheitliche Perspektive zu Nachbarn zu machen, hat etwas Gekünsteltes, ja Gewaltames. Die Zerlegung des Triptychons (der gemeinschaftliche Rahmen kann nach wie vor der Betonung des inneren Zusammenhanges der entstehenden Einzelbilder dienen!) ist also in perspektivischer Hinsicht auf der vierten Stufe nicht nur zu entschuldigen, vielmehr geradezu als das Natürliche anzusehen.

Als unnatürlich muß aber das ganze Reich der Zwischenstufen angesehen werden, das zwischen diesen zwei Punkten, Anfangs- und Endpunkt der perspektivischen Entwicklungsreihe des Triptychons liegt; jene Zwischenstufen, auf denen die Seitenbilder zwar nicht mehr als echte Flügelbilder, von dem einen normalen Blickpunkt des Mittelbildes, aber auch noch nicht von ihrem eigenen Normalblickpunkt aus, also als echte Einzelbilder, gesehen sind, sondern jedes für sich von einem Punkt aus, der zwischen den beiden Normalpunkten liegt, und zwar entweder näher dem einen oder näher dem anderen, oder zwischen

beiden in der Mitte; anders ausgedrückt, unter Zuhilfenahme unserer eigenen Bezeichnungen, würde es sich also um Fälle handeln, wo das Flügelbild gesehen ist entweder noch extratabulär, wenn der Augpunkt zwar nicht mehr im Zentrum, doch aber im Bereich des Mittelbildes liegt, oder marginal, wenn er eben auf der Scheidelinie der beiden Nachbarbilder, oder aber endlich bloß intratabulär, wenn der Augpunkt zwar innerhalb des Flügelbildes selbst, doch noch nicht in dessen perspektivischem Normaleigenaugpunkt liegt.

Rückkehr zur Hauptbetrachtung.

Wir haben so die drei apriorischen Möglichkeiten der Horizontal-Exzentrizität als mögliche, für uns freilich, wie gesagt, abnorme Entwicklungsstufen jenes Umwandlungsvorganges kennen gelernt, den man als perspektivische Entwicklung, besser wohl Auflösung des Triptychons bezeichnen kann.

Diese Stufen — das ist zugunsten der in Frage stehenden historischen Erklärung der abnormen Exzentrizität des Einzelbildes hervorzuheben — sind alle verwirklicht. Ja, wenn mein Material nicht wesentliche Lücken hat, sind die abnormen Zwischenstufen häufiger als die normalen Ganzstufen (der ersten und letzten Stufe, oder wie wir auch sagen können: der konzentrischen und der normal-multizentrischen Perspektive) zu finden (man vergleiche die Vorbetrachtungen des zweiten Teils), jedoch nur in älterer Zeit.

Wenn ich nun auch der Meinung bin, daß zwischen diesen abnorm exzentrischen Flügelbildern und den noch abnormeren exzentrischen Einzelbildern ein mehr als ideeller Zusammenhang — unter letzterem allein die formale Verwandtschaft beziehungsweise Übereinstimmung verstanden — bestehe, nämlich eben, was hier heißt: ein historischer, und zwar kausal-historischer (in dem Sinne, daß erstere als Vorbilder bei der Schaffung der letzteren wirksam waren), so liegt mir doch die Meinung ferne, mit der Aufdeckung dieses Zusammenhanges, dieser historischen Ursache, die eigentliche Erklärung, die erschöpfende Deutung der Exzentrizität des Einzelbildes gegeben zu haben. Aus zwei Gründen: Erstens tritt die Eigentümlichkeit des exzentrischen Bildes in der Kunst (vorzugsweise kommt hier naturgemäß die italienische in Betracht) zu einer Zeit — und auch an Orten — auf, wo von einer Beherrschung des künstlerischen Geschmacks durch die Triptychon- (und verwandte) Darstellungen noch nicht die Rede ist (italienisches Trezento, z. B. Giotto [des beschränkten Raumes halber muß ich mir leider versagen, hierauf näher einzugehen]); zweitens treten sie immer wieder zu Zeiten auf, wo von dem Einfluß der Gesamtkunstwerke

ohne Gewaltsamkeit nicht mehr geredet werden kann (nämlich bis in die Gegenwart herein). Wir sind also gezwungen, neben der historischen Erklärung eine andere aufzustellen; diese wird wohl eine Erklärung sein müssen von innen heraus, also eine (im engeren Sinne) psychologische.

Die Lage ist also derjenigen, in der wir uns angesichts der vertikalen Exzentrizität befanden, durchaus verwandt: auch dort schien eine Erklärung von außen sich darzubieten — in den inhaltlichen Reizen der schaubaren Welt über und unter dem Horizont; sie erwies sich aber, nach meinem Dafürhalten, als unzulänglich und wurde daher durch eine Erklärung von innen, aus formalen, perspektivischen Reizen ergänzt. Der Unterschied liegt vorerst in der verschiedenen Art der äußeren Ursache, die dort eine natürliche war, hier aber in bestimmten Kunstwerken gefunden wurde. Über die innere Ursache ist für den zweiten Fall noch nichts ausgemacht, sie ist erst festzustellen.

Was kann es nun also — so steht die Frage — für einen Sinn haben, solche Bastarde zwischen typischem Flügelbild und typischem normalem Einzelbild zu schaffen, wie es die horizontal exzentrischen Einzelbilder sind; welches ist der **künstlerische Zweck** — nur um einen solchen scheint es mir sich handeln zu können —, der solche Bilder entstehen läßt?

Das ist unser Problem, unser Hauptproblem. Auch seine Lösung ist nach meiner Überzeugung im Vorhandensein eines besonderen Reizes zu suchen und zwar wie bei der vertikalen Exzentrizität eines Reizes rein ästhetischer Art. Was das heißen soll, muß eine ausführlichere Überlegung lehren. Wir erinnern uns dabei zunächst genauer dessen, was sich bei der Untersuchung der vertikalen Exzentrizität ergeben hat.

Wir sind — wie wir uns eben neu vergegenwärtigten — bei der Besprechung des vertikal exzentrischen Bildes zum Schluß gekommen, daß auch der vertikalen Exzentrizität (etwa der Untensicht) ein besonderer ästhetischer Reiz innewohnen müsse; wir haben uns aber außerdem versichert, daß auch abgesehen von diesem Reiz die vertikale Exzentrizität ihre Daseinsberechtigung hat, da ohne sie ein erheblicher Teil der Wirklichkeit von natürlichen Standpunkten aus — ganz anders läge die Sache, wie angedeutet, für den Menschen, der an den Erdboden nicht gefesselt wäre! — gar nicht zu fassen oder nur in sehr weitwinkligen Bildern mit leeren oder nur künstlich zu füllenden Stellen zu fassen wäre; das nächstliegende Mittel, das — bei Erhaltung des perspektivischen Reizes des tiefen beziehungsweise hohen Standpunktes! — diese Weitwinkligkeit mit ihren Folgen vermied, die Änderung (Hebung) der Blickrichtung, die Untensicht im eigentlichen Sinne,

erwies sich als untunlich, da seine Anwendung das unerträgliche Konvergieren der Vertikalen beziehungsweise das Hintüberfallen der dem Bilde parallelen vertikalen Flächen zur Folge hat. Diese Alteration des Vertikalsystems war als das Entscheidende anzuerkennen. Wäre sie nicht, es stände der Änderung (in der Regel Hebung) der Bildachse beziehungsweise der Neigung der Bildfläche gegen den Horizont nicht das mindeste im Wege.

Daß die Sache für die horizontale Exzentrizität ganz anders liegt, wird nunmehr wohl von selbst in die Augen springen.

Nehmen wir auch hier ein konkretes Beispiel: Vor uns liege symmetrisch, mit frontparalleler (d. h. zur Stirn- und zur Bildfläche paralleler) Hinterwand, eine ausgedehnte Halle, seitlich von Wänden, senkrecht zur Hinterwand, begrenzt; ich sehe die Halle unter einem Winkel von $2 \times 40^\circ$ (jede Hälfte also unter demselben Winkel wie im vorigen Beispiel den Turm). Das Gesamtbild müßte also mindestens 80° , das Doppelte der Norm, betragen.

Bilden wir trotzdem unsere »Halle« zunächst in einheitlichem Bilde der üblichen »Perspektive« gemäß ab: die Grenzen von Hinterwand und Fußboden sowie Hinterwand und Decke laufen dem Bildrand durchaus parallel, desgleichen alle Parallelen zu diesen Kanten, also, bei quadratischer Teilung (durch Tafelung etwa) des Bodens und entsprechender Gliederung (durch Balkensysteme) der Decke, je das eine System der Grenzlinien von Boden- und Deckenfeldern. Die Kanten, die Fußboden und Decke mit den Seitenwänden bilden, laufen in symmetrischer Weise konvergent nach innen (auf den Augpunkt zu); gleichfalls symmetrisch konvergent, nach der Mitte zu immer weniger, im ganzen »fächerartig«, läuft das andere System von Grenzlinien an Fußboden und Decke (ich nenne die beiden Systeme gerne mit v. Oettingen Brachialen und Orthogonalen). (Vgl. Lionardos Abendmahl, Tafelbild II.)

Legen wir dem Ganzen nun einen Triptychonrahmen vor, und lösen wir nun vom Triptychon eines der Seitenbilder los, so haben wir in diesem ein exquisit horizontal exzentrisches Bild: es stellt einen Bruchteil, z. B. das rechte äußere Viertel des vom ganzen Triptychon gefaßten Bildes dar; aber es stellt es dar, wie es im indirekten Sehfeld, d. h. bei innerlicher Festhaltung jener Richtung erscheint, die das Ganze der Halle symmetrisch faßt, bei der Blickrichtung also des Triptychons.

Wer zwingt uns aber, an dieser Blickrichtung festzuhalten, wenn der Gesamtgegenstand des Triptychons für unser Interesse nicht existiert, sondern nur jenes äußere Viertel zur Rechten (wie etwa auf Tafelbild I jeder der Flügel, auf Tafelbild III das linke Drittel — bis zu einem gewissen Grade — selbständig wirksam denkbar wäre);

warum schiele ich gewissermaßen bloß nach ihm hin, fasse es nicht gerade ins Auge?

Gegenüber dem konkreten Beispiel, das uns das Wesen der vertikalen Exzentrizität klarmachen sollte, der Gasse mit abschließendem Turm, hatte das Festhalten an der exzentrischen Achse seinen guten Sinn; ich rettete (von der gleichfalls diskutierten Möglichkeit der Einnahme eines nur in Gedanken zu erreichenden Standpunktes in den Lüften sehen wir jetzt ab) die ganze Bildwelt vor dem Umsturz, vor dem schwindelerregenden Hintüberfallen, vor dem schwersten Konflikt mit der »Wirklichkeit«, mit meinem Raumwissen und -gewissen.

Der Turmfläche, die aus ihrer bildparallelen Position nicht herausgerissen werden darf, entspricht in unserem Beispiel die Hinterwand der Halle; diese ist auch, bei der ursprünglichen Bildfassung (des Triptychonstandpunkts), der Bildfläche parallel; auch sie fällt aus dieser ihrer Parallelität heraus, wenn ich die Blickachse so (nach rechts) drehe, daß ich den interessierenden Gegenstand, das rechte äußere Viertel der Halle, gerade vor mir habe, im zentralen Teil des Gesichtsfeldes, wie es als das Natürliche erscheint.

Ja, aber was steht denn dem entgegen, daß diese Fläche anders als parallel zur Bildfläche verlaufe? Was hat denn diese Fläche vor anderen in unserem jetzigen Falle voraus? Wird denn hier auch an irgendwelchen Grundfesten gerüttelt, die für uns unerschütterlich bleiben müssen; droht hier auch die schwindelerregende Aufhebung der Vertikalen beziehungsweise des Horizontes?

Nein, in allen diesen Punkten steht es hier anders: es handelt sich um eine Fläche wie tausend andere; zwischen dieser Wand und ihrer Stellung im Bilde besteht kein innerer, notwendiger Zusammenhang; diese Wand kann wie alle anderen Wände parallel oder nichtparallel zur Bildfläche stehen; wir bilden tausend Wände in schräger Stellung zur Bildfläche ab; davon ist noch niemand schwindlig geworden; um Vertikalen dürfen sich vertikale Wände ruhig drehen, nur um Horizontalen nicht.

Versuchen wir's: schauen wir unserem Hallenviertel einmal gerade ins Gesicht! Nun, anders als vorher sieht es jetzt freilich aus; aber nicht anders als manches gute Bild; wir sehen eine Ecke; was Hinter- und Seitenwand der Halle war, läuft beides nach hinten zusammen, das gleiche tun an Boden und Decke die Parallelsysteme; es ist aber keine Gefahr dabei; der Eindruck bleibt der von »Wirklichkeit« (vgl. die Textfigur 2 und ihre Erklärung).

Wozu, weshalb denn aber dann die merkwürdige Selbstbeschränkung, die in der Wahrung des exzentrischen Standpunktes liegt?

Nun, sie wird wohl auch ihren Grund haben und vermutlich keinen

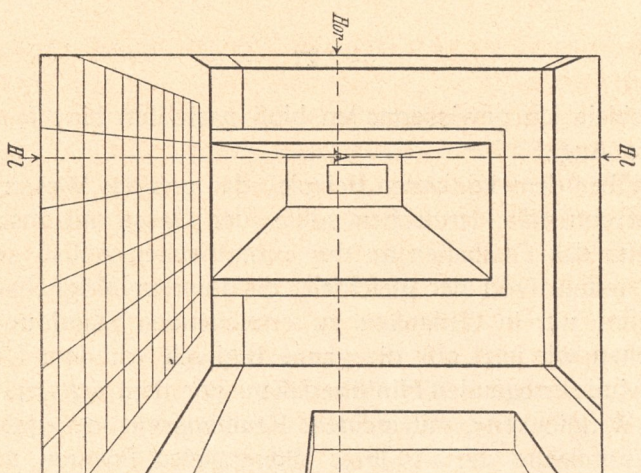


Figure 3.

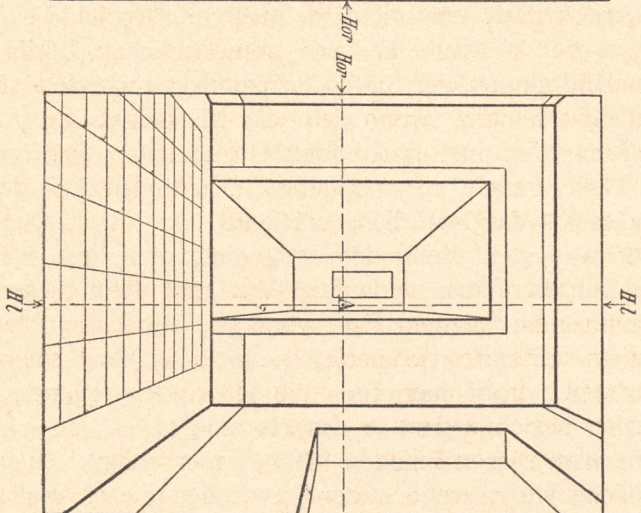


Figure 1.

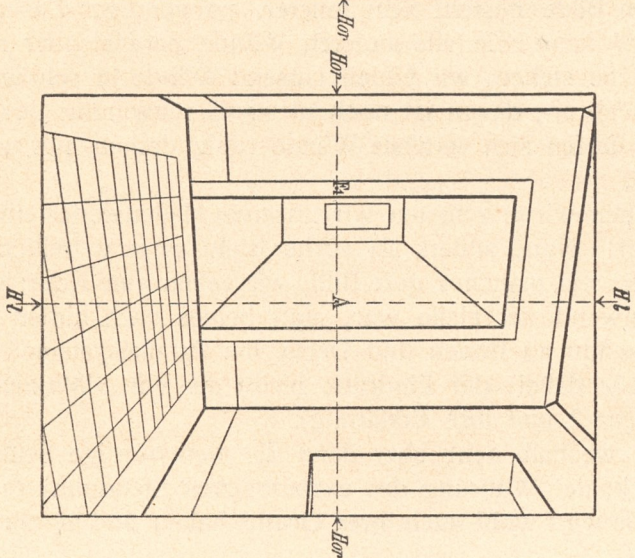


Figure 2.

ganz schlechten; denn es sind tüchtige Maler unter denen, die an ihr festgehalten haben.

Ich vermute, daß es dieser ist:

Unser Raumgewissen wird freilich nicht in Aufruhr gebracht, wenn wir an Stelle der ersten Ansicht — ich will sie in Ermangelung einer besseren Bezeichnung die Gradecke nennen — die zweite — die Schrägecke — setzen; aber das räumliche Empfinden bleibt doch keineswegs unberührt: die Gradecke hat vor tausend anderen Ecken — eben den Schrägecken — eine Vorzugsstellung voraus: und zwar dadurch, daß ihre eine Begrenzungsfläche in einer geraden Frontebene, also parallel der Bildebene liegt. Diese Parallelität der einen Wandfläche wird aber zweifelsohne als besonders wohltätig (beruhigend) empfunden. Diese wohltuende Eigentümlichkeit ist für sich allein freilich nicht ausschließlich um den Preis der Exzentrizität zu gewinnen; ich kann auch in einem zentrischen Bild eine Wand parallel der Bildfläche laufen lassen; aber — nur auf Kosten eines guten Anblicks der Seitenwand; diese muß in einem solchen Bild so stark verkürzt erscheinen, daß sie darstellerisch nur schlecht mehr zu verwenden ist; die malerische (im weiten Sinne!) Eigentümlichkeit der »Ecke« geht verloren (vgl. Textfigur II mit Erklärung)!

Für die Deutung spricht der Umstand, daß die horizontale Exzentrizität sozusagen ausschließlich angetroffen wird, wo es sich um architektonische Darstellungen, jedenfalls Darstellungen mit Architektur und zwar einigermmaßen dominierendem architektonischen Einschlag handelt, vorzugsweise aber bei der Darstellung von Innenräumen und hier wieder vor allem eben beim Eckbild; ja, daß in einem und demselben Bild — bei Meistern selbst wie Rubens (siehe den zweiten Teil) — die Figuren und sonstigen nicht architektonischen Elemente normal, die Architektur aber exzentrisch gesehen sind. Ich war bei der Durchsicht von Tausenden von Bildern geradezu verblüfft, wie selten man die Schrägecke, wie außerordentlich häufig und liebevoll behandelt man aber die Gradecke findet. Ich selbst empfinde das Beruhigende der Gradecke auch recht stark ¹⁾.

¹⁾ Ich begnüge mich in diesem ersten Teil mit der Wiedergabe dieser einen Auffassung von Wesen und Bedeutung der horizontalen Exzentrizität. Es ist die, die ich mir rein aus der Sache heraus gebildet habe. Es gibt aber eine andere in der Literatur. Ich habe sie erst nachträglich, als die Niederschrift dieses Teiles fertig vorlag, kennen gelernt, nach vielen vergeblichen Bemühungen, Freunde oder Gegner meiner Anschauungen zu finden. Der dritte Teil ist der Darstellung und Kritik dieser anderen Auffassung gewidmet; es setzt nämlich die Kritik dieser Auffassung die eingehende historische Orientierung voraus, die dem zweiten Teil, um den ersten zu entlasten, vorbehalten blieb.

Freilich, wer für die Exzentrizität des Augpunktes das Organ hat — es muß wirklich etwas wie ein Organ im Spiele sein, denn ich selbst bin auf sie zunächst durch eine starke, mir vorerst ganz unverständliche Sensation aufmerksam geworden — wer, sage ich, für die Exzentrizität als solche, d. h. für die exzentrische Lage des Augpunktes ein Organ hat, geht freilich der beruhigenden Wirkung der Frontstellung zum Teil wieder verlustig; denn das Gefühl — gleichfalls eine Sensation — der Abdrängung von der Bildmitte, die der Beschauer zunächst unwillkürlich einzunehmen sucht, ist mit dem Gegenteil von Beruhigung verknüpft, wenigstens bei mir. Das horizontal exzentrische Bild ruft somit nicht nur einen ziemlich komplizierten, sondern auch einen in sich etwas zwiespältigen Seelenzustand hervor; man könnte so wohl dazu kommen, es als Ausdruck eines gewissen Raffinements anzusehen. Die Geschichte gibt einer solchen Auffassung nicht recht. Es scheint also, wie es bei mir selbst zutrifft, so ganz allgemein die beruhigende Wirkung der Frontalität die beunruhigende der Exzentrizität als solcher (d. h. der Abdrängung aus der Mittelachse des Bildes, oder, wie man es auch auffassen kann, des Bildes aus der normalen Stelle des Sehfeldes) deutlich zu überwiegen.

Dies ist es auch, was die Geschichte positiv bestätigt (siehe den zweiten Teil der Abhandlung). Denn, wie schon angedeutet: es kommt diese Art Bild so ziemlich zu allen Zeiten vor; am stärksten schien sie mir zugunsten der Schrägecke in einer Zeit zurückzutreten, die dank der langen Tradition auf Raffinement besonderen Anspruch hat, bei den modernen Franzosen und ihren Gesinnungsgenossen.

Ich erkläre mir diese Verhältnisse so, daß in älterer Zeit — in der Nachfolge des Quattrocento — die Frontecke in der Erinnerung an die Flügelbilder eine einflußstarke Bundesgenossin hatte, daß später teils die Gewohnheit, teils das Herausempfinden vorwiegend der beruhigenden Wirkung, vielleicht auch das Mathematisch-Rationale des »Zeitgeistes« die Vorliebe für diese Bildform erhielt, bis — bei den modernen Revolutionären — teils gerade dieses Rationale, Berechnete, »Gestellte«, Theatermäßige, teils die richtige Erkenntnis der vorliegenden perspektivischen Abnormität die Bildart in Mißkredit brachte. Davon mehr im zweiten Teil. —

Hier sei — ausschließlich für Leser mit tiefergehendem Interesse am Gegenstand — nur eine Bemerkung angebracht, die nicht den Gegenstand des dritten Teils betrifft, aber durch einen der beiden dort besprochenen Autoren veranlaßt ist, eine Bemerkung didaktischer Art, betreffend die beste Art, das Wesen der horizontalen Exzentrizität klar zu machen. Der bewußte Autor rückt nämlich an Stelle des Rahmenprinzips, von dem wir ausgegangen sind, das Prinzip der Bildebenenstellung in den Vordergrund. Ich muß dem Leser die Entscheidung für die eine oder andere Methode überlassen.

Diesem positiven Beweis fügt die Geschichte einen zweiten, negativen, hinzu, indem sie die einzige Deutung, die außer der unserigen bisher vorliegt, aufs unmißverständlichste ins Unrecht setzt, es ist die Deutung, nach der die horizontale Exzentrizität nur ganz äußerlich aus der Unfähigkeit gewisser Zeitalter zu erklären wäre, dank dem primitiven Zustand der theoretischen Perspektive richtige Schrägansichten zu zeichnen (s. den dritten Teil der Abhandlung).

Ich glaube daher die allgemeine Kunstwissenschaft, die diese Betrachtungen mit begründen möchten, nicht um eine bloß ephemere Hypothese bereichert zu haben, wenn ich behaupte: In der horizontalen Exzentrizität des Blickpunkts liegt eine Erscheinung vor, die weder als ein gleichgültiges Ergebnis irgend eines historischen Zufalls angesehen noch auch aus irgendwelchen Bedingungen des außer- beziehungsweise vorästhetischen Untergrunds der Kunstübung der Flächenkünstler (wie es die Beherrschung der mathematischen oder Richtigkeitsperspektive ist) erklärt werden kann; nein, nicht blinder Zufall und nicht traurige Unfähigkeit stehen hinter dieser formalen Eigentümlichkeit; sie ist vielmehr eine Schöpfung freier, zielbewußter Wahl. Es ist hier allerdings der Punkt getroffen, wo das ästhetische Gefühl seine ordnende Macht am tiefsten in den Bereich der vor- oder außer- oder unterästhetischen Gegebenheiten hineinstrahlt; nach meiner Meinung zu weit; denn ich meine, daß die (horizontal) zentrierte Lage des Bildrahmens zu den Dingen gehört, die, über die rein mathematische Perspektive hinaus, als *noli-me-tangere* nicht weniger anzuerkennen sind, als die Respektierung des Systems der Vertikalen usw., indem sie in gewissen physiologischen Verhältnissen ihre Quelle haben, die uns in der Wahl mathematisch-perspektivischer Möglichkeiten eine Beschränkung auferlegen. Aus dieser Abnormität der horizontalen Exzentrizität gerade mag man die Stärke des ästhetischen Dranges ermessen, der hier am Werke ist; in der Tat ist die ästhetische Wirkung der Frontalität, um deretwillen die Kunst sich zur Exzentrizität hat verleiten lassen, eine so starke, so tiefgehende, daß alle anderen ästhetischen Wirkungen eines Bildes, wie sie relativer Maßstab, Farbgebung, Komposition usw. erzeugen, sich zu ihr verhalten, wie musikalische Variationen zu ihrem Thema. Deshalb ist die Exzentrizität aber auch nichts Selbständiges, soll es wenigstens, wenn man sie überhaupt in Anwendung bringen will, nicht sein; in einem natürlichen Bilde wird vielmehr die Lage des Blickpunkts nicht nur mit dem Format, sondern mit all den genannten und nichtgenannten, vor allem auch den psychischen ästhetischen Faktoren zusammengehen.

Um Mißverständnisse beziehungsweise voreilige Beurteilungen von Bildern zu vermeiden, seien zwei Bemerkungen beigelegt.

Eine zunächst über das Verhältnis von ästhetischer Perspektive und Komposition.

Hierbei werden die Tafelbilder gute Dienste tun.

Man verwechsle ja nicht Exzentrizität der Perspektive und Exzentrizität der Komposition. Diese haben — freilich nur, wenn rein äußerlich betrachtet — nichts miteinander zu tun, sind voneinander durchaus unabhängig; die Perspektive kann zentrisch sein, wo die Komposition exzentrisch usw.; freilich — wir wiederholen es — nur rein äußerlich betrachtet — d. h. von ästhetischen Gesichtspunkten abgesehen. Diese schränken, wie sich nach dem eben — am Schluß des vorigen Abschnitts — Gesagten von selbst versteht, die theoretischen Möglichkeiten bis zu einem gewissen Grade ein. Zwar sind mit zentrischer Perspektive — der einzig normalen — die verschiedensten Arten der Komposition verträglich; eine Beschränkung der kompositorischen Freiheit ist nur auf der Gegenseite gefordert; doch dies nur deshalb, weil mit der perspektivischen Exzentrizität — wenigstens in den sicher unendlich überwiegenden Fällen, die wir hier allein im Auge haben — immer schon eine andere, eigentlich schon — im allerfundamentalsten Sinne — kompositorische Eigentümlichkeit gegeben ist: die Frontalität der wichtigsten räumlichen Gebilde, der Architektur (wir sprechen nach wie vor nur von Bildern mit Architektur). Auch bei zentrischer Perspektive bekommt die Frage: zentrische oder exzentrische, oder, wie der Sprachgebrauch, der hier nicht versagt, lieber will: symmetrische oder asymmetrische Komposition erst Sinn, wenn die Vorfrage: frontale oder nicht frontale (schräge) Ansicht positiv beantwortet ist; denn die Frontalität ist die natürliche Voraussetzung der Wirkung symmetrischer Bildgestaltung. Dann ergeben sich auch gewisse Unterschiede ganz von selbst: die zentrische Frontalansicht wird ebensogut symmetrisch wie asymmetrisch sein können (s. Tafelbild II und III); die exzentrische Frontalansicht hat eine natürliche Verwandtschaft zur asymmetrischen Komposition (Tafelbild IV—IX); ja, die kompositorische Asymmetrie ist hier geradezu Gesetz.

Während man also angesichts einer vollkommen symmetrischen Komposition — die Art der Komposition fällt natürlich immer zuerst ins Auge — nicht zu fragen braucht, ob perspektivisch Asymmetrie, d. h. horizontale Exzentrizität oder Symmetrie (Zentrizität) vorliegt, ist diese Frage vor einem asymmetrisch komponierten Bilde immer erst zu stellen.

Die Lage wäre demnach nicht allzu kompliziert, wenn nicht der Begriff der Komposition ein komplizierter wäre; die Komposition hat aber etliche Faktoren; es können in einem Bilde etliche räumliche Elemente symmetrisch, andere asymmetrisch sein; nicht nur etwa die

architektonischen Elemente das eine, die (menschlich) figürlichen das andere; es kann auch die Architektur im großen ganzen symmetrisch, in — durchaus nicht unwesentlichen — Einzelheiten aber unsymmetrisch sein. Ganz vollkommene Symmetrie kommt in Bildern (in eigentlichem Sinne — reine Dekorationen abgerechnet) überhaupt nicht vor; sie widersteht uns. Und da ist nun wichtig, daß die horizontal-exzentrische Verlegung des Blickpunkts gerade ein Mittel ist, einem in der Hauptsache symmetrischen Bilde eine angenehme Asymmetrie zu verleihen; es sei z. B. die Wand eines Palastes, in der Mitte ein Torgang, dargestellt, die übrigen kompositorischen Elemente auch in symmetrischer Anordnung; dann bringt eine leichte Verschiebung des Blickpunkts im Innern des Torbogens eine asymmetrische Gestaltung hervor, die unter Umständen viel angenehmer empfunden wird als die symmetrische (vgl. die Verlassene von Botticelli, wo allerdings schon die Figur asymmetrisch ist, freilich nicht der Stellung im Bilde nach, sondern nur in sich [Haltungsasymmetrie]); umgekehrt können durch und durch asymmetrische Bilder von jener Form des Eckenbildes, das der unverkennbare Lieblingsgegenstand exzentrischer Perspektive ist, perspektivisch zentrisch sein; man wird hierauf vor allem bei ausgesprochenem Breitformat gefaßt sein müssen.

Inwiefern bestimmten Kombinationsformen der perspektivischen und der kompositorischen Bildgestaltung bestimmte ästhetische Werte zugeordnet sind, kann hier nicht weiter ausgeführt werden (einiges darüber bringt gelegentlich, in Zitaten, der letzte Teil); nur beispielsweise sei gesagt, daß doppelte Symmetrie ausschließlich dekorativer Darstellung feierlicher Geschehnisse vorzubehalten ist.

Als zweite Bemerkung mag noch die folgende hier am Platze sein. Sie betrifft das Verhältnis, das schon oben zu einer kurzen Bemerkung Anlaß gab, von ästhetischer Perspektive und Standpunkt des Beschauers. Dies Verhältnis kann hier nur in einer ganz bestimmten Hinsicht berücksichtigt werden, es verlangt aber eigentlich, weil grundlegenden Zweifeln tatsächlich ausgesetzt (vgl. Lipps, Lit. Nr. 10), eine eingehende Erörterung. Diese muß, um den Zusammenhang der dringenderen Betrachtungen nicht zu zerreißen, einem besonderen Aufsatz vorbehalten bleiben, der später erscheinen mag.

Noch einmal soll nämlich daran erinnert werden, daß nicht jedes Bild mit horizontal exzentrischem Augpunkt echt exzentrisch, somit abnorm ist.

Wir haben schon eingangs dieses letzten Abschnittes Bedingungen kennen gelernt, in denen die Exzentrizität nur eine unechte, scheinbare ist, indem sie darauf zurückgeht, daß das betreffende Bild nur ein Teil-

bild eines größeren Kunstwerks und vom zentrischen Sehpunkt des Gesamtwerkes aus gesehen ist.

Ganz so wie in den Beispielen, die uns oben dienten, wird die unechte Exzentrizität heute kaum mehr häufig zur künstlerischen Aufgabe werden; die Zeit der Altarbilder ist vorbei; nicht so freilich die des Diptychons und Triptychons, seien diese nun als Staffeleibild, seien sie als Wandbild gedacht. Es sind aber auch andere Verhältnisse denkbar, unter denen eine horizontale Verlegung des Augpunktes das Natürliche ist; sie werden sich im allgemeinen freilich nur in der dekorativen Malerei geltend machen; da nämlich, wo es sich um Darstellungen an Wand-(oder Decken-)feldern handelt, die gerade von vorn, d. h. von der Mittelachse, dem zentrischen Sehpunkt aus, nicht zugänglich sind, was besonders oft in Treppenhäusern, auch wohl Gängen, Höfen der Fall sein wird.

Um also behaupten zu können, daß ein Bild echt exzentrisch sei, müssen wir erstens wissen, daß es Einzelbild und nicht Teil eines Gesamtbildes ist, zweitens, daß es an einen Ort gefesselt, jedenfalls für einen Ort gedacht ist, der die Einnahme des normalen zentrischen Standpunktes nicht gestattet. Stoßen wir also bei Galeriebildern oder Reproduktionen auf starke, besonders extratabuläre Exzentrizität, so ist dies vielfach ein Fingerzeig, daß wir es mit einem Bild zu tun haben, bei dem die eine oder die andere dieser beiden Bedingungen ursprünglich erfüllt war oder — sofern es sich um Reproduktionen handelt — noch ist, jener Bedingungen, die die Exzentrizität aus der Sphäre der Abnormität in die des Normalen hinübrücken. Das genauere Studium der Exzentrizität kann sogar zur Entdeckung ursprünglicher Zugehörigkeiten führen.
