

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.

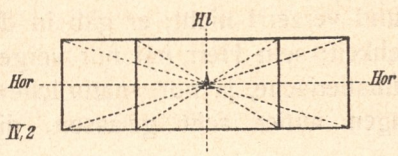
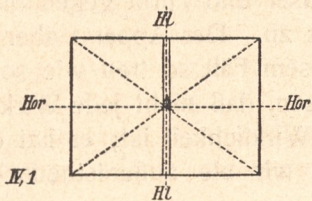
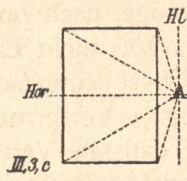
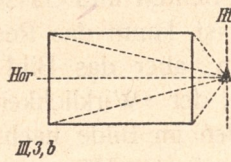
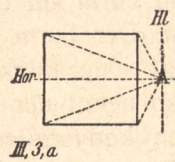
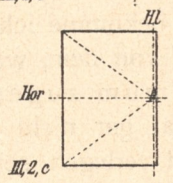
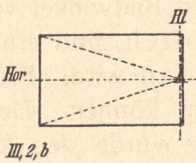
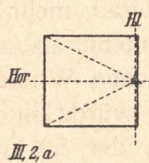
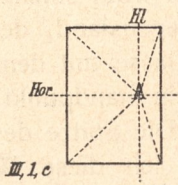
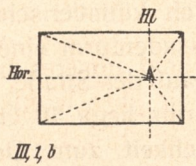
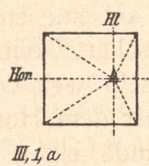
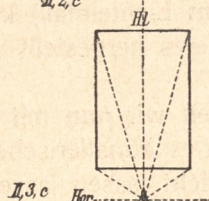
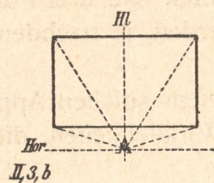
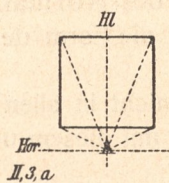
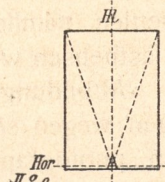
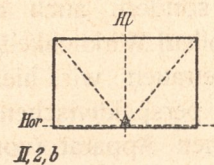
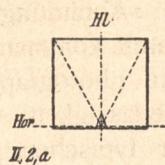
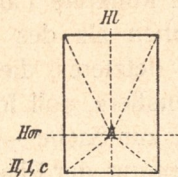
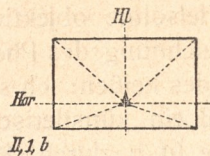
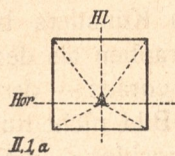
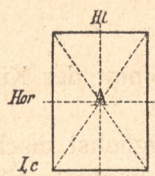
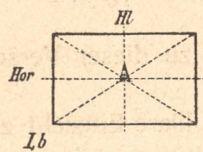
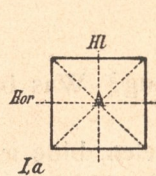
Ihre bildlichen Schemata, die aber wohl erst nach Durchsicht auch der folgenden Teile dieses ersten Hauptteils unserer Studie verstanden werden können, gibt Gruppe 2 beziehungsweise 3 der Figurenreihe I, während Gruppe 1 Formen des Normalbildes wiedergibt. Die Verschiebungen des Bildzentrums, die hier 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.