

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

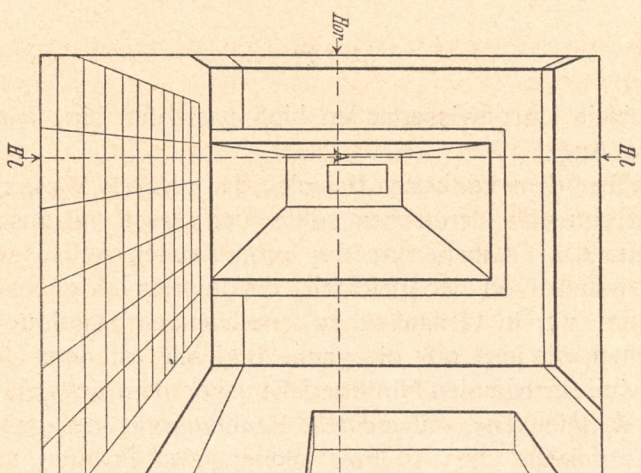


Figure 3.

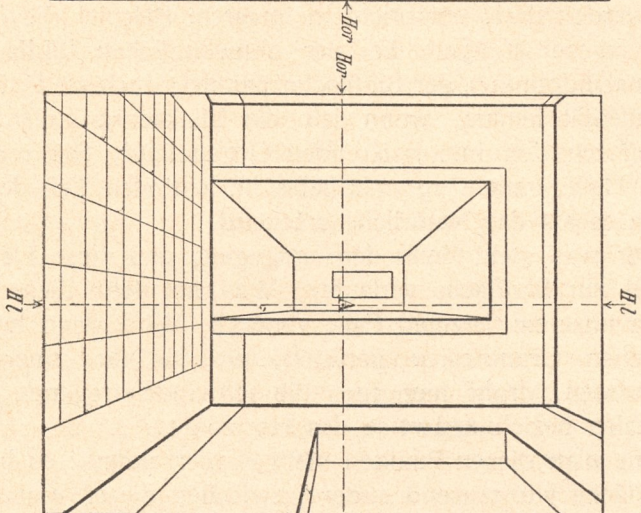


Figure 1.

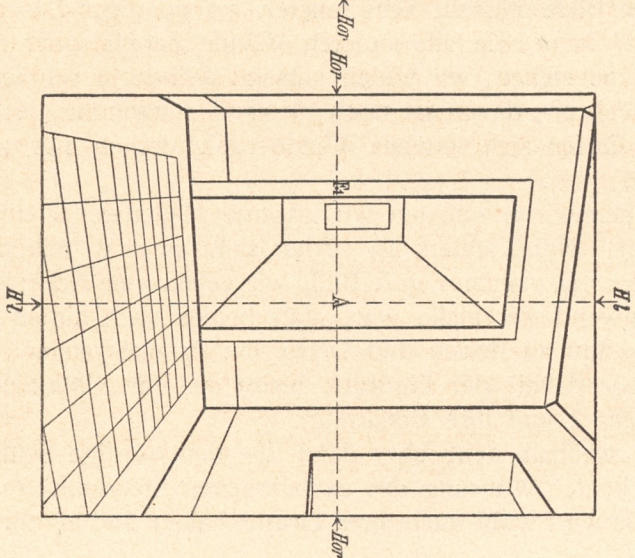


Figure 2.

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.
