

# Eg Vietinghoff

## DAS WESEN DER BILDENDEN KUNST – TEIL 5

Version Dezember 2018

### Ein Beitrag zur Philosophie der Malerei von Egon von Vietinghoff

Das ungedruckte Manuskript wurde erstmalig auf der Website der Egon von Vietinghoff-Stiftung [www.vietinghoff.org](http://www.vietinghoff.org) publiziert. Es wurde mehrmals redigiert und wird im Internet sukzessive und systematisch mit Abbildungen versehen. Ein redaktioneller Kommentar und das Vorwort des Autors stehen zu Beginn von Teil 1. © 1981ff. Egon von Vietinghoff-Stiftung

## 5. Die malerische Darstellung

### 5.1 Übertragung visueller Vorstellungen

#### in die Ausdrucksform malerischer Darstellung

In der visuellen Vorstellung des Künstlers ist der Gegenstand Träger der Formen und Farben und mit diesen untrennbar verbunden. Der visionäre Ausdruck zeigt sich somit als unlösbare Einheit von Gegenstand und Form und das Kunsterlebnis spielt sich sowohl für den visionären Künstler wie für den nachempfindenden Betrachter seiner Werke ausschließlich innerhalb dieser **Form-Gegenstand-Synthese** ab.

Diese Einheit zerfällt aber, sobald das Geschaute nicht mehr visuell erlebt, sondern bedacht und besprochen wird. Das hat zur Folge, dass die Autoren von Kunstabhandlungen und Mallehren genötigt sind, den realen Gegenstand und die abstrakte Form getrennt zu behandeln. In beiden Fällen können sie von jenen missverstanden werden, welche die Form-Gegenstand-Synthese nicht kennen. Wird der reale Gegenstand erörtert, so erweckt die Lehre den Anschein als ziele sie auf eine Wiedergabe der realen Erscheinung, wird dagegen die Form allein behandelt, so kann der Betrachtung Formalismus vorgeworfen werden.

Leonardo da Vinci spricht in seinem Lehrbuch der Malerei zwar fast ausschließlich vom Gegenstand und scheint sich nur um die Wiedergabe der realen Erscheinung zu kümmern. Seine Zeichnungen aber – selbst solche für Festungs- und Kanonenbau, Hebelgesetze, Anatomie, Optik, Flugwesen und Morphologie der Gesichtszüge oder des Körpers – beweisen, dass er die Welt der Erscheinungen immer als visionäre Synthese von Form und Gegenstand erlebt. Kein einziger Strich seiner Skizzen verrät, dass er die Natur mit den nüchternen Augen von Konstrukteuren, Architekten, Militärs, Botanikern oder Anatomen gesehen hätte.

Mit der Vision ist auch schon die Ausdrucksform gegeben, doch muss diese durch Meißel, Pinsel oder Stift in den Stein, auf die Leinwand oder auf das Papier gebracht d.h. dargestellt werden, um sichtbar zu werden und mitteilbar zu sein. Auf die Gestalt der Phantasiebilder, der Visionen, haben wir ebenso wenig Einfluss wie auf die bestehenden Formen der realen Erscheinungswelt – die Kunst sie darzustellen hingegen, Handwerk und Technik, sind lehrbar und erlernbar.

**Die Überführung des Erschautes ins sichtbare Werk vollzieht sich selten spontan, nur dann nämlich, wenn der Künstler seiner Phantasie freien Lauf lassen kann, weil er seine Ausdrucksmittel beherrscht.** Infolgedessen ist nur der erfahrene Künstler in der Lage, das Erschaute im Bilde festzuhalten. Um es zu können, muss er sich gründliche Kenntnisse über die Gesetzmäßigkeit seiner Ausdrucksformen und über die Verwendbarkeit seiner Werkstoffe angeeignet haben.

Um das Erschaute unmittelbar darstellen zu können, genügen jedoch selbst die umfassendsten malerischen Kenntnisse nur dann, wenn die künstlerische Vorstellung so deutlich vor dem geistigen Auge des Malers erscheint, dass er sie nur wiederzugeben braucht. Ein solcher Wurf gelingt jedoch nur selten und nur wenigen genialen Meistern. Meistens geht der Künstler von einem undeutlichen, nicht in allen Teilen lesbaren Phantasiebild aus und verdichtet es während des Darstellungsprozesses. Am Ende ist der bildbestimmende Anteil der anfangs schon fertigen Fragmente des Phantasiebildes dann kaum noch zu unterscheiden von den tastenden Versuchen zur Verdichtung der Vision. Dasselbe geschieht auch dann, wenn der Maler nach Natur arbeitet. Obgleich er das Objekt dann in allen Teilen wahrnehmen kann, erfasst die Phantasie es anfänglich nur teilweise und durchdringt es erst im Verlaufe des Gestaltungsvorganges.

Jeder angehende Künstler weiß, wie schwierig es ist, mit Strichen, Farben oder plastischem Material das wiederzugeben, was er mit dem geistigen oder mit dem physischen Auge sieht. In der Malerei bereitet die Überführung des Erschautes in die malerische Darstellung zusätzliche Schwierigkeiten, wenn die elementarsten Kenntnisse der Farbeigenschaften fehlen oder unklare Ansichten darüber herrschen. Oft wird von kalten und warmen Tönen, von harmonischen und misstönenden, von satten, trüben, stumpfen, tiefen und durchsichtigen Farben gesprochen, ohne zu wissen was diese Bezeichnungen eigentlich bedeuten. Selbst Farbenlexika, die sich als unentbehrliche Handbücher anpreisen, Autoren von Farblehren und Lehrer an Kunstakademien bewegen sich in der Farbenwelt oft wie im Dickicht des Dschungels.

Es ist deshalb kein Wunder, wenn der angehende Maler dementsprechend unsicher ans Werk geht und wenn selbst durch langes Mischen nicht die gewünschte Farbe auf der Palette entsteht, sie sich verändert sobald sie aufgesetzt wird und die misslungene Stelle dann gefühlsmäßig und auf gut Glück korrigiert werden muss. Da der Anfänger sich weder über die Ursache seines Misslingens noch über die Maßnahmen zur Behebung der Fehler im Klaren ist, befriedigen ihn seine Korrekturen auch nicht. So muss er die Korrekturen korrigieren, verliert schließlich vor lauter Korrekturen die Übersicht und erkennt, dass seine Bemühungen ihn der beabsichtigten Wirkung nicht näher brachten sondern ihn davon entfernten.

Sucht er die notwendigen Kenntnisse in Büchern oder Akademien zu erlangen, so muss er feststellen, dass kaum ein Lehrbuch seine Lernbegierde zu befriedigen vermag und auch der Unterricht auf Malschulen sehr unvollständig ist. Für ein paar Aufklärungen muss er tausend Dinge lesen und hören, die ihm nichts nützen oder ihn nur verwirren, weil sie ihn mit einem Wissen beladen, das er anzuwenden nie die Gelegenheit hat. Es gibt Anatomiebücher für Maler, die sich weitläufig in der Beschreibung kleinster Knochenhöcker und Muskeln ergehen, ohne sich darum zu kümmern, ob diese sichtbar sind oder unter einer dicken Fleisch- und Fettschicht verborgen bleiben.

Es gibt Werke, die mit großem wissenschaftlichen Aufwand die Physiologie des Auges oder die Phänomene der Lichtbrechung behandeln, in anderen kann der Maler – wenn er die Geduld dazu aufbringt – erfahren, wie man die kompliziertesten geometrischen Figuren von allen möglichen und unmöglichen Standpunkten aus, perspektivisch richtig konstruiert. Wenn er sich über das Wesen der Farbe orientieren will, bekommt er es mit Prismen, Wellenlängen und anderen Dingen zu tun, die in ein Physikbuch, nicht aber in ein Lehrbuch der Malerei gehören.

Viele Autoren befließen sich Farbharmonien und Kompositionsgesetze aufzustellen, die willkürlich auf den Lieblingsfarben des Autors, auf imaginären ästhetischen Grundsätzen, auf geometrischen Konstruktionen oder auf das Unterscheidungsvermögen des Auges für optische Reize aufgebaut sind. Bestenfalls erweckt die Beschreibung der Malstile das historische Interesse des leer ausgegangenen Lernbegierigen. Nicht zu Unrecht wird er deshalb feststellen, nachdem er diesen nutzlosen Ballast verarbeitet hat, dass ihn der alte Cennino Cennini, als er den Malschüler in seinem Lehrbuch ermahnte, ein frommes Leben zu führen und sich von schlechter Gesellschaft fern zu halten, nicht schlechter beriet als die Autoren jener gelehrten Abhandlungen.

Die malerische Darstellung kann in drei verschiedene Vorgänge gegliedert werden, die aber zeitlich zusammenfallen:

1. Die Vision oder die wahrgenommene Erscheinung wird von allen Vorstellungen befreit, die nicht rein visuell sind. Solche Vorstellungen können von Anfang an bestehen oder sich während des Gestaltungsprozesses bilden. Im folgenden Kapitel über die rein visuelle Anschauung wird gezeigt wie solche Vorstellungen ausgeschaltet werden können (s. auch das PDF-Skript zum Online-Kapitel „Die Schule reinen Schauens“).
2. Das Phantasiebild oder die reale Erscheinung werden in die gegebenen Ausdrucksformen übertragen, z.B. ein dreidimensionaler Gegenstand in die zweidimensionale Farbigekeit der Bildfläche oder die vollen Formen der Dinge in die Strichführung einer linearen Zeichnung. Dazu ist die Kenntnis der gegebenen Ausdrucksform, nämlich der Eigenschaften der optischen Farbe und ihrer Gesetzmäßigkeit, bzw. der formalen Wirksamkeit des Striches erforderlich.
3. Das (optisch oder geistig) Gesehene wird mittels Werkstoffen sichtbar gemacht. Das erfordert die Kenntnis der Beschaffenheit dieser Werkstoffe und ihre Anwendungsmöglichkeiten. Es ist die handwerkliche Seite der Darstellung (s. Egon von Vietinghoff, „Handbuch zur Technik der Malerei“).

## 5.2 Die rein visuelle Anschauung

Schauen wir das, was sich vor unseren Blicken ausbreitet, Menschen, Gegenstände, die Natur, rein visuell an, indem wir alles aus unserem Bewusstsein ausschalten, was wir vom Wahrgenommenen nicht unmittelbar durch die Anschauung selbst erkennen, so sehen wir nicht mehr räumlich abgegrenzte Dinge verschiedener Beschaffenheit, die zueinander und zu uns in vielfältiger Beziehung stehen, sondern nur noch eine farblich differenzierte, flächige Ausdehnung. **Wenn das Auge allein die Beziehung zum Wahrgenommenen herstellt, hört es auf, uns eine gegenständliche und stoffliche Welt zu vermitteln**, denn eine solche ist erst durch den Tastsinn, durch die Erfahrung des Sehens und das Wissen um die Dinge, nicht aber durch das Schauen allein erkennbar.

Wenn so der rein visuell angeschaute Gegenstand als solcher zu bestehen aufhört, fällt er als Träger nichtvisueller Eigenschaften aus und die Stelle des farblich differenzierten Raumes, die er einnahm, sagt nichts anderes mehr aus, als alle übrigen Teile des Blickfeldes. So vermittelt uns die

reine Anschauung eines Apfels nicht mehr die Vorstellung eines von seiner Umgebung abgegrenzten runden und glatten Objekts, die wir mit Assoziationen wie essbare Frucht, glatte Oberfläche usw. verbinden. Der Apfel **löst sich vielmehr als ein farbliches Teilstück, das kein Eigendasein führt, in seiner farblichen Umgebung auf. Die Abgrenzung zu dieser Umgebung ist teilweise aufgehoben und da, wo sie noch besteht, unterscheidet sich das innerhalb der Grenze Befindliche von dem außerhalb der Grenze Liegende lediglich durch die Unterschiede farblicher Eigenschaften.**

Dieses rein visuelle Schauen – und nicht dingliches Sehen (Beobachten) – leitete die großen Maler und erlaubte ihnen, das (geistig oder optisch) Gesehene mit jener Präzision der Farb- und Formgebung darzustellen, die das Kennzeichen echter Meister ist. Dank reinen Schauens schufen sie ihre Werke, die sie selbst vielleicht für eine bloße Wiedergabe der Phänomene hielten. Velazquez legt eine Farbe quer über das Gesicht Philipps II. und dieser eine Pinselstrich formt erst die Wange, dann den Schnurrbart, dann die Oberlippe. Oft ist es unmöglich festzustellen, ob die einzelnen Farbaufträge seiner Bildnisse zur Stirn oder zum Haar, zum Hals oder zum Kragen, zur Hand oder zum Degen, den sie hält, oder zum Hintergrund gehören. Aber mit welcher unübertroffenen Präzision ihrer Eigenschaften ist jede dieser Farben aufgesetzt.

Auch die Dreidimensionalität des Raumes wird nicht unmittelbar durch das Auge allein erkannt, vielmehr werden hierzu Erfahrungen vorausgesetzt, die vom Tastsinn und von Veränderungen des Standortes abgeleitet wurden. Wie die Gegenständlichkeit fällt somit auch die dritte Dimension, die Tiefe des Raumes, bei rein visueller Anschauung aus. Ihre räumliche Ausdehnung ist dann planimetrisch, nicht stereometrisch. Das rein visuell erfasste Blickfeld besteht infolgedessen aus einem nur durch seine periphere Abgrenzung unterbrochenen Nebeneinander flächiger Raumelemente, die sich durch ihre Lage, ihre Gestalt, ihre Ausdehnung und ihre Farbe voneinander unterscheiden. Die Abgrenzung ist im realen Blickfeld durch die Anatomie von Auge und Gesicht, im Bild durch die Ränder der Malfläche gegeben. Formal gesprochen ist das Gemälde also das adäquate Abbild einer rein visuellen Anschauung – und zwar sowohl wenn es das optische Blickfeld der realen Erscheinungswelt als auch wenn es das visionäre Blickfeld der Phantasie betrifft, denn auch dieses muss, um dargestellt zu werden, in die Form der rein visuellen Anschauung übergeführt und auf den abgegrenzten Raum der Bildfläche übertragen werden.

Wenn die Ausdrucksformen der Malerei auch ungegenständlich und planimetrisch sind, heißt dies jedoch nicht, das Bild könne dem Beschauer nicht auch tiefenräumliche und gegenständliche Vorstellungen vermitteln. Der dreidimensionale Gegenstand wird ja – indem er rein visuell (ohne gedankliche Vorgaben) wahrgenommen wird – nur in die ihm eigenen Formelemente übertragen, nämlich in ein Nebeneinander verschiedenartiger Farben. Der Beschauer aber vollführt die Rückübertragung zum dreidimensionalen Gegenstand ohne jede Schwierigkeit. Er vollführt sie mit umso größerer Leichtigkeit, als die Übertragung des dreidimensionalen Gegenstandes in seine Farb- und Formelemente richtig war.

Je bestimmter und klarer der Künstler die Form rein visuell erfasst, umso vollständiger und glaubwürdiger erscheint deshalb auch die Darstellung des Gegenstandes und umso größer ist dann für den Betrachter des Werkes die Übereinstimmung von Darstellung und Dargestelltem, d.h. die Naturähnlichkeit. Der visionär schaffende Porträtist, der sich rein formal mit seinem Bildnis befasst, ist erstaunt zu vernehmen, er habe die Züge, die Seele, den Charakter oder den persönlichen Ausdruck des Porträtierten richtig getroffen. Dieses Lob wird ihm bezeichnenderweise vor allem dann erteilt, wenn er sich ausschließlich auf die farblichen Phänomene seiner Anschauung einstellte, denn Gegenstand, Thema und Motiv an sich, d.h. hier der Mensch mit seiner definierbaren Physiognomie und seinem tatsächlichen Auftreten, sind für echte künstlerische Tätigkeit belanglos.

Der Porträtist tut allerdings gut daran, seinem Auftraggeber diese Erkenntnis zu verschweigen und nur innerlich zu schmunzeln, wenn er für seine psychologische Einfühlungsgabe gelobt wird oder wenn sein Bild gepriesen wird, weil es nicht „nur das Äußere“, sondern den Charakter des Menschen offenbart. Grundlos sind solche Aussprüche nicht, nur wird die Fähigkeit der Phantasie, die Transzendenz der Formen zu erkennen, irrtümlicherweise als psychologische Einfühlungsgabe interpretiert.

**Die rein visuelle Anschauung ist der zentrale Ausgangspunkt bildnerischen Schaffens und Vorbedingung jeglicher wirksamer Gestaltung. Sie allein befähigt den Maler das Erschaute von visionsfremden Vorstellungen freizuhalten** und ermöglicht ihm, die wahrgenommene oder innerlich erschaute Vorstellungswelt im formal und farblich richtigen Verhältnis ihrer Einzelteile zu erfassen und darzustellen. Deshalb ist es für den Maler außerordentlich wichtig, sich diese Disziplin des Schauens zu eigen zu machen. Da wir gewöhnt sind, gegenständlich zu sehen, erfordert dies lange, ständige und unermüdliche Übung. **Abgesehen von mangelnder Kenntnis des Handwerks sind in der Malerei alle Unzulänglichkeiten die Folge nicht rein visuellen Schauens.**

Ein wirksamer Malunterricht sollte infolgedessen vor allem darin bestehen, den Schüler zu dieser „meditativen“ Sehdisziplin anzuhalten, ihn ständig darauf zurückzuführen und ihm zu zeigen, wie der geringste Rückfall ins gegenständliche Sehen sofort eine künstlerisch seichtere Leistung zur Folge hat. Doch auch der geübte Maler muss ständig darauf bedacht sein, sich nicht vom rein visuellen „gegenstandslosen“ Schauen abbringen zu lassen, denn nur so er wächst die Meisterschaft seiner Darstellungskunst.

**Was die Disziplin rein visuellen Schauens aber besonders wertvoll macht, ist dass sie besser als jedes Rauschmittel für künstlerische Eingebung empfangsbereit macht, also eine Vorstufe zu transzendtem Erkennen ist.** Sie zwingt den Geist zu höchster Anspannung, zugleich aber auch zu gelockter und hingebungsvoller Kontemplation der Phänomene. Der persönliche Wille und das Denken werden ausgeschaltet, die ganze konzentrierte Aufmerksamkeit ist auf das Erfassen des rein Visuellen gerichtet – damit ist die Voraussetzung für die Tätigkeit künstlerischer Phantasie gegeben.

In dieser Hinsicht kann diese Sehdisziplin mit den meditativen Konzentrationsübungen verschiedener Religionen verglichen werden, z.B. mit Exerzitien der Katholiken und dem Bogenschießen, dem Tuschzeichnen oder dem Ikebana der Zen-Buddhisten. Alle diese Disziplinen zielen darauf ab, den persönlichen Willen auszuschalten, um die Empfangsbereitschaft für transzendente Erkenntnisse herzustellen. Hat der buddhistische Bogenschütze das Ziel seiner Übungen, nämlich die Loslösung vom persönlichen Willen erreicht, so braucht er um den Erfolg seines Handelns nicht mehr zu bangen: Nicht er schießt jetzt, sondern es schießt. Ebenso geht es dem Künstler, wenn ihm sein Wirken „eingegeben“ wird. **Er fühlt sich dann nicht mehr als ein Schaffender, sondern als ausführendes Werkzeug. Nicht er malt, sondern es malt.** Seine malerische Tätigkeit läuft dann mit einer solchen Präzision und einer solchen Geschwindigkeit ab, dass er, sein Werk nachträglich betrachtend, erstaunt ist, wie rasch und mit welcher schlafwandlerischen Sicherheit er es vollbrachte.

Die rein visuelle Anschauung, wie sie hier beschrieben wurde, ist der Punkt, an dem sich die rational-visuelle Wahrnehmung in eine visionäre d.h. intuitiv-visuelle verwandeln kann. Es ist der Punkt, an dem vom breiten, von den Mauern des Verstandes eingefassten Weg ein Pfad abzweigt, der den Blick in eine transzendente Welt freigibt. Schlägt der Künstler diesen Pfad ein und überlässt sich willen- und gedankenlos der sich ihm öffnenden Schau, wird er die Wunder dieser irrationalen Welt ausdrücken und visionär gestalten. Schlägt er dagegen den vom Verstand sanktionierten und durch ihn geprägten Weg ein, so werden sich die Formen und Farben seiner visuellen Wahrnehmung entweder in reine Abbildungen verdichten oder ein unzusammenhängendes

Nebeneinander oder Durcheinander von Farbflecken bleiben. Bevorzugt er die Vergegenständlichung des Geschauten, so mündet seine Tätigkeit unweigerlich in eine Nachahmung der äußeren Erscheinung – er verfällt in Naturalismus.\*) Gibt er der formalen Beschaffenheit des Geschauten den Vorzug jedoch ohne ihre Transzendenz wahrzunehmen, dann artet seine Tätigkeit ebenso zwangsläufig in eine bestenfalls dekorative Spielerei mit Farben und Formen aus.

\*) *[Der Unterschied zwischen einem Maler mit visuell-transzendierenden Einsichten und phantasievolltem Pinselstrich einerseits und einem Illustrator mit maltechnischen Kenntnissen andererseits zeigt sich im Ergebnis: Der eine erreicht einen variationsreichen, lebendigen Ausdruck, der andere eine fade Beschreibung.]*

### 5.3 Räumliche Begrenzung der malerischen Darstellung

Visionäre Malerei ist, im Gegensatz zur dekorativen, an keinen Gebrauchsgegenstand gebunden und untersteht infolgedessen keiner durch seine Zweckbestimmung bedingten formalen Einschränkung. Die einzige formale Gegebenheit, mit der auch der visionäre Maler zu rechnen hat, ist das Format des Bildes.

Die Vision ist räumlich unbegrenzt, muss aber, um dargestellt zu werden, in den vom Bildrand eingeschlossenen Raum beschränkt werden, was für die malerische Gestaltung beträchtliche Folgen hat. Wenn das Bild nicht wie ein willkürlicher Teilausschnitt eines größeren Ganzen wirken soll, muss das malerische Geschehen innerhalb des Bildraumes ablaufen und an seinen Rändern einen überzeugenden Abschluss finden. Dieses kann durch verschiedene Maßnahmen erreicht werden, die jedoch – wenn sie zu starr, zu formalistisch oder geschmacksorientiert angewendet werden – leicht dazu führen, dekorative Belange in den Vordergrund zu spielen. Die folgenden Richtlinien dürfen deshalb nicht als allgemein gültige Regeln verstanden werden. Sie sollen lediglich einige Möglichkeiten andeuten, durch die einer ungenügenden Abgrenzung des Bildes von seiner Umgebung entgegengewirkt werden kann.

*[Anmerkung:*

*Zur Abgrenzungen der Motive eignen sich bei Landschaften Bäume, Alleen, Berghänge, Felswände und Wellen; bei Veduten sind es Fassaden, Türme, Brücken, Torbögen und Treppen; bei Interieurs sind es Wände, Schränke und Vorhänge; bei Stilleben sind es Tischkanten, Teller, Schalen und Körbe; bei Porträts ein aufgestützter Unterarm oder eine Schärpe; bei Kreuzigungen ist es der obere Balken des Kreuzes. Es gibt Motive, bei denen eine in sich geschlossene Darstellung einfach ist, da sie natürlich gegeben ist, z.B. bei Landschaften mit Bergen, Felsen und Bäumen, was bei baumlosen Ebenen und Meereslandschaften oft nicht gegeben ist – es sei denn es werden Bäume aus ästhetischen Gründen dazu erfunden. Im Klassizismus benutzten gewisse Maler eine antike Kulisse mit Säulen und mehr oder weniger genauen Symmetrien, die im Jugendstil besonders deutlich eingesetzt wurde, um die Bildfläche zu strukturieren. Es sind jedoch geschmacklich konstruierte und keine aus der unmittelbaren Wahrnehmung entstandene Werke.]*

Das Bild kann durch konzentrische Umrahmungen und durch die Betonung einzelner Bildteile abgeschlossen werden. Ein eher breiter Bildrahmen fördert und unterstreicht die Wirkung dieser Maßnahmen. Die konzentrische Umrahmung betrifft die farbliche und formale Gestaltung der peripheren Teile des Bildes. Sie soll seine Abgrenzung betonen und das Kernmotiv hervorheben. Um das Bild räumlich abzuschließen, sind vom Bildrand abgeschnittene Figuren, aus ihm heraus strebende Formen und gleichmäßige, nur vom Bildrand unterbrochene Flächen zu meiden oder so abzuändern, dass ihre Farbe und ihre Form an den Bildrändern endet.

Eine Landschaft, die beispielsweise eine weite Ebene und einen sich darüber wölbenden Himmel darstellt, wirkt wie der willkürlich begrenzte Ausschnitt eines größeren Blickfeldes, wenn kein motivierter, randnaher Abschluss gefunden wird. Nach oben kann die Landschaft z.B. „abgeriegelt“ werden, indem der Himmel so abgetönt wird, dass sein dunkelster oder kältester Ton dem oberen Bildrand entlang läuft und nach unten zu in fortschreitend hellere bzw. wärmere Töne übergeht. Je deutlicher und kontrastreicher die Abtönung ist, umso größer ist auch ihre abschließende Wirkung. Die Venezianer beendeten ihren dunkelblaugrauen Himmel oft mit einem am Horizont verlaufenden helleren oder orangeren Streifen. In japanischen Holzschnitten des 19. Jhs. läuft der nur leicht oder gar nicht getönte Himmel am oberen Rand in einen dunkelblauen Streifen aus. Der starke Kontrast zwischen diesem Streifen und dem blassen Himmel ergibt einen wirkungsvollen Abschluss.

Die obere Bildhälfte kann auch durch umrahmende Formen wie seitlich in den oberen Teil des Bildes ragende Zweige, Wolkenbildungen, Torbögen, Säulen u.a. abgeschlossen werden. Je nach ihrer Lage riegeln diese Umrahmungen den Darstellungsraum nach oben und nach den Seiten hin ab. Sie müssen jedoch nicht notwendigerweise an den Bildrändern entlang laufen, um ihren Zweck zu erfüllen. Wenn sie ein in sich abgeschlossenes Ganzes bilden, genügt es, sie nur stellenweise bis zum Rand auszudehnen (vgl. die Wolkenbildungen bei J. van Goyen und die Bäume bei A. Watteau). Ebenso wie der Himmel kann auch der untere Teil der Landschaft oder einer historischen Szene durch einen stark betonten, dem unteren Bildrand entlanglaufenden Vordergrund begrenzt werden (z.B. durch Schatten, Treppen, Tischkanten). Wird dieser an den Ecken hochgezogen, so schließt er das Bild zugleich seitlich ab (vgl. Goya, „Aussicht auf Toledo“) *[Anm. ??]*. Randnahe senkrechte Formen wie Bäume, Pfähle, Säulen, Türme, Schiffsmasten, Fassaden, Felswände, stehende Gestalten wirken ebenfalls wie seitliche Schranken.

Der Abgeschlossenheit des Bildraums sehr abträglich sind alle farblich zusammenhängenden Formen, die vom Bildrand unterbrochen werden, z.B. aus dem Bild heraus strebende Flussläufe, Wege, Bergketten, ferner vom Bildrand halbierte Gestalten, Arme, Beine oder Tiere. Durch randbetonte Abschränkungen lassen sich solche zentrifugalen Formen in das Bildinnere zurückweisen. Eine sehr wirksame farbliche Umrandung entsteht, wenn das Bild gegen seine Ränder hin so stark abgedunkelt wird, dass die von den Rändern halbierten Formen an den kritischen Stellen kaum oder nicht mehr sichtbar sind (vgl. Rembrandt-Bildnisse). *[Anm. d. Red.: Im Zuge der Überwindung der Akademischen Malerei wurden solche klassischen Empfehlungen, die im Laufe der Zeit zu formalistischen Konventionen erstarrten, von den Impressionisten, Surrealisten und Expressionisten bewusst und forciert durchbrochen.]*

Seitlich aus dem Bild strebende Formen können auch durch randnahe, senkrechte Gegenstände verdeckt werden. Verwendbar sind z.B. an Ufern entlang wachsende Bäume, deren Abstände durch die perspektivische Verkürzung mit der Entfernung fortlaufend abnehmen und am Bildrand in so dichter Folge stehen, dass sie die Schnittstelle des Flusses verdecken. Ähnliche Dienste leisten Telephonmasten, die aus dem Bild entweichende Straßen säumen. Oft kann dem Ausbrechen einer Figur Einhalt geboten werden indem sie von einer zum Bildrand parallel laufenden Form, z.B. von einem Vorhang oder einem Fensterrahmen, überschritten und teilweise verdeckt wird, oder indem ihre Licht-Schattengrenze farblich überbetont wird. Vom unteren Bildrand abgeschnittene Figuren können durch die Betonung waagrechter, randnaher Formen gesperrt werden, bei Bildnissen z.B. durch eine Tischkante, durch Hände und Unterarme, durch den Ausschnitt des Kleides, die Betonung des Gürtels oder durch Faltenwürfe. Eine interessante Lösung fand Lucas Cranach: einige seiner Bildnisse werden durch den oberen Rand der Hände, also paradoxerweise gerade durch eine zweigeteilte Form, abgeschlossen.

*[Anm. d. Red.: Es ist unklar, welchen der Cranachs und welches Gemälde E.v.V. meinte. Immerhin fanden wir den Lucas Cranach d.J. zugeschriebenen „Selbstmord der Lucretia“, wo wenigstens ein Arm das Gemälde nach oben hin abschließt.]*

Während konzentrische Umrahmungen die Gestaltung der peripheren Bildteile betreffen, kann das Bild auch durch die Betonung einzelner Teile des Bildinneren abgeschlossen werden. Die Konzentrierung bestimmter Farbgruppen auf einzelne Bildteile wirkt dann wie ein Schwerpunkt, der die übrigen Bildteile ans Innere bindet. Die zentripetale Wirkung, die von der Hervorhebung einzelner Teile des Bildinneren ausgeht, ist umso größer, je kleiner die Farbintervalle der einzelnen Farben dieses Teilstücks sind und je größer die Intervalle zwischen der Farbgruppe des Teilstücks und den sie umgebenden Farben gewählt werden.

Die Hervorhebung einer Bildstelle kann sich auf die Form oder die Farbe beziehen oder auf beides zugleich; sie kann auf einen Bruchteil des Bildes beschränkt bleiben und z.B. nur die hellen Gesichtsfarben eines Ganzportraits umfassen oder sich bis zum Bildrand ausdehnen. Sie kann sich farblich und in der Form scharf von der Umgebung abheben oder sich über viele Zwischenstufen darin verlieren. Sie kann sich im Mittelpunkt des Bildes oder an einer seiner Seiten befinden. Am wirksamsten wird der Darstellungsraum abgeschlossen, wenn der betonte Bildteil wenig Raum einnimmt, sich scharf von seiner Umgebung abhebt und in der Nähe des Bildzentrums liegt. Je mehr Platz er im Bild einnimmt, je abgestufter der Übergang zu seiner Umgebung ist und je näher er den Außenseiten des Bildes liegt, desto wirkungsloser ist die zentripetale Kraft der hervorgehobenen Stelle. Die Betonung kann auch auf mehrere Bildteile ausgedehnt werden, wenn diese sich farblich genügend von ihrer Umgebung abheben. Tintoretto, Tizian, Rembrandt beleuchteten oft Gesicht und Hände ihrer Portraits stark und verdunkelten alle übrigen Teile des Bildes. Zu viele über die Bildfläche verstreute Betonungen sind aber nicht dazu geeignet, das Bild nach außen hin zu begrenzen.

Um die Unmittelbarkeit des künstlerischen Ausdrucks nicht zu beeinträchtigen, dürfen die Maßnahmen zur Isolierung des malerischen Raumes nie systematisch oder routinemäßig angewendet werden. Sie sind als **Zugeständnisse des Künstlers an die Begrenzung seines Darstellungsraumes** anzusehen und müssen seiner Vision in jedem Einzelfalle angepasst werden. So bediente sich Holbein in manchen seiner Bildnisse einer Abwandlung des umrahmenden Prinzips: Er teilte das Bild auf indem er die kürzere Seite des Hochformates einmal vom unteren Rand, dann vom oberen aus, auf die längere Bildseite übertrug. Die Schnittlinie der ersten Übertragung fiel mit den meist betonten Augenlidern zusammen, während die zweite den oberen Rand der Hände oder des Mieders bildete. Das daraus entstehende Verhältnis der wichtigsten Bildteile zueinander kam offenbar Holbeins Raumvorstellung entgegen. Sie diente ihm außerdem als ein abgekürztes Verfahren, das Portrait räumlich anzulegen. Er wandte diese Aufteilung zwar oft, aber durchaus nicht immer an, nur dann nämlich, wenn seine Vision es erlaubte.

Über die verschiedenen Abwandlungen des Prinzips der Schwerpunktbetonung ließen sich Bände analytischer Abhandlungen schreiben. So wurden die Farbwerte in drei Hauptstufen geteilt und jeder dieser Stufen wurde ein bestimmter Anteil an der Gesamtfläche des Bildes zugemessen, z.B.  $\frac{1}{5}$  den hellen,  $\frac{3}{5}$  den mittleren und  $\frac{1}{5}$  den dunklen Farbwerten. Durch Konzentrierung verwandter Farben auf bestimmte Bildteile wurden Schwerpunkte geschaffen, die das Bild nach außen hin abschlossen und die seine wichtigsten Bestandteile enthielten, z.B. die Hauptfiguren. Sie wurden zudem in räumliche Abschnitte zusammengefasst, die in geometrischen Figuren eingeschlossen waren. Am beliebtesten waren zu diesem Zwecke rechtwinklige und gleichschenklige Dreiecke, deren Winkel an die Ränder des Bildes grenzten. Andere Maler teilten die Bildfläche in Rechtecke ein, deren Maße vom Format des Bildes oder vom „Goldenen Schnitt“ abgeleitet waren. Mittellinien und Diagonalen wurden benutzt, um Gruppen nach Formen und Farben zu trennen und zusammenzufassen; Tangenten geometrisch erstellter Kreise verbanden die zu betonenden Bildteile. Namentlich die theoriefreudigen Maler der Renaissance konnten sich an geometrischen Konstruktionen nicht genug tun.



Soweit solche Bestrebungen dazu dienen, die malerische Gestaltung der räumlichen Begrenzung des Bildes anzupassen, solange sie Hilfsmittel bleiben, um das Eigenleben der Darstellung nach außen hin abzuschirmen, sind sie berechtigt und erfüllen ihren Zweck. **Wenn Konstruieren und Geometrisieren jedoch Selbstzweck werden und vor allem ästhetische Bedürfnisse bedienen, arten sie in formalistische Spielerei aus, die dem Wesen visionärer Malerei zuwiderlaufen.**

Jeder Konstruktion liegt eine formale Absicht und damit eine Willensäußerung zugrunde, an der nicht mehr die Phantasie, sondern eine gedankliche Kraft beteiligt ist. Formale Erwägungen treten in den Vordergrund und fördern das dekorative Element auf Kosten des intuitiv-visionären. Infolgedessen mündet jeder Versuch, allgemeine Kompositionsgesetze, Harmonielehren oder Proportionsregeln für das Staffeleibild aufzustellen, unweigerlich in dekorative Erwägungen, die geschmacklich und subjektiv begründet und deshalb nicht allgemeingültig sind. So kann jeder Regel ein großes Kunstwerk entgegengehalten werden, das ihr widerspricht.

Wenn die Dreiteilung der Bilder Holbein nützlich war, heißt dies also nicht, dass sie auch für andere Maler brauchbar wäre, denn jeder von ihnen hat eine andere und in jedem Falle eine neue Raumvorstellung. Große Künstler haben von ihnen selbst aufgestellte Regeln deshalb wieder fallen lassen, sobald sie mit ihrer Vision unvereinbar waren. Regeln, die große Meister als Hilfsmittel zum Eigengebrauch aufstellten, werden oft von ihren blässeren Epigonen oder von nachfolgenden Kunstgelehrten zu absolut gültigen Gesetzen erklärt, die der freien Entfaltung der Phantasie dann im Wege stehen statt ihr zu dienen. **Alle Kunststile haben sich totgelaufen, weil phantasieschwache Künstlergenerationen ihre Werke nach Grundsätzen gestalteten, die ein genialer Vorgänger zu seinem Hausgebrauch aufgestellt hatte.** Ästhetische Lehren können die Phantasie ebenso wenig ersetzen wie Naturstudien (oder z.B. die Bühnenmodelle Poussins) und müssen geopfert werden, wenn sie ihre Funktion als Hilfsmittel nicht mehr erfüllen. Sonst wird die Kunst zu einer schematischen oder toten Sprache und die Werke verkommen zu Stereotypen.

Abgesehen von den Maßnahmen, die ergriffen werden, um den Folgen der Bildbegrenzung zu begegnen, **soll „visionäre Malerei“ durch keine formalen Erwägungen eingeschränkt, mit keinen Grundsätzen irgendwelcher Art belastet, von keinerlei Regeln eingengt, durch keine Kompositionsgesetze oder Konstruktionsformeln behindert werden. Jeder willkürliche Eingriff kann ihr nur abträglich sein und ihrer einzigen Funktion schaden, nämlich die authentische Vision des Künstlers so vollständig wie möglich darzustellen.** Hingegen kennt die Ornamentik absolut gültige Richtlinien, die durch die Form des verzierten Gegenstands und durch seinen Verwendungszweck gegeben sind.