

Zweiter Hauptteil.

(Sachhistorischer Teil.)

Die Verwirklichung der „ästhetischen Perspektive“ in der neueren Kunst.

Es ist schon oben bemerkt worden, daß die horizontale Exzentrizität — auf sie als das allein Problematische schränken wir uns hier ein! — eine äußerst verbreitete Erscheinung ist; eine genauere Vorstellung von dieser Verbreitung und damit die Grundlage eines teils für ihre genetische, anderseits für ihre im engeren Sinne psychologische Deutung soll dieser Teil der Abhandlung geben. Von einer erschöpfenden Darstellung des Materials kann natürlich nicht die Rede sein; sie möchte leicht Bände füllen, wie die Darstellung des Gesamtmaterials der Malerei (natürlich auch hier nur des lebenskräftigen) von den üblichen Standpunkten der Kunstgeschichte aus es tut.

Wir können nur auf einige der hervorragendsten Punkte der künstlerischen Entwicklung ein Streiflicht werfen. Gegen den Verdacht, schon durch die Auswahl irgendwelche subjektiven Maßstäbe zur Geltung zu bringen, hoffe ich mich zu schützen, indem ich bei der Auswahl die Gesichtspunkte maßgebend sein lasse, die die üblichen sind, d. h. von anderswoher, von dem Standpunkt allgemeinsten Betrachtung, nämlich »objektiv«, begründet sind ¹⁾.

¹⁾ Zur Kontrolle kann dem Leser jedes beliebige der gebräuchlichen Handbücher dienen; sie enthalten alle eine große Menge exzentrischer Bilder, ohne daß in ihnen die Frage der Exzentrizität irgend eine Rolle spielte, ja ohne daß von der Exzentrizität auch nur mit einem Wort die Rede wäre. Außer ihnen und vor allem (aus naheliegenden Gründen) brauchbar sind für unseren Zweck die »Künstler-Monographien« (Knackfuß) und die »Klassiker der Kunst«, endlich, für bestimmte Zeiten, die »Kunst in Bildern« von Diederichs verlegt (wir zitieren besonders oft den Band »Alt-niederländische Malerei« [A. N.] mit Text von Heidrich).

Gewisse besondere Maßnahmen einschränkender Natur müssen uns mit Rücksicht auf den besonderen Gegenstand freilich gestattet sein; ihre Unverfänglichkeit wird jedem einleuchten.

Da ist vor allem diese:

Nicht das Werk eines jeden Künstlers ist zum Nachweis der uns interessierenden Eigentümlichkeiten geeignet, wenigstens nicht zu einem Nachweis, der sich an einen Leserkreis wendet, der nicht ausschließlich aus praktisch und theoretisch zur äußersten perspektivischen Feinfühligkeit erzogenen Künstlern oder Kunstkennern besteht. Es scheiden vielmehr Künstler, deren Werke rein figürlich oder rein landschaftlich oder rein figürlich-landschaftlich sind, aus; nur wo eine gewisse, am besten eine ausgesprochene Neigung — sie scheint im allgemeinen deutlich auf persönlichem Grunde zu ruhen — dazu besteht, im Bilde die stark rhythmische, stark gegliederte Musik der Architektur erklingen zu lassen, da suchen wir Belehrung; Architektur — im weitesten Sinne, d. h. alle Gebilde umfassend, deren Grenzen bestimmten einfachen geometrischen Verhältnissen nachgebildet sind (worunter der rechte Winkel das wichtigste ist), ermöglicht es uns allein, rasch und mit mathematischer Bestimmtheit die perspektivischen Verhältnisse klarzulegen (dieselbe Einschränkung hat sich naturgemäß auch Kern bei seinen sonst ganz anders gerichteten Studien auferlegt [vgl. auch unten]). Nicht nur persönliche Eigentümlichkeiten sind übrigens, wie beiläufig bemerkt werden mag, hier im Spiele, sondern auch allgemeinere. Denn die Bevorzugung geometrisch geklärter Raumbildung, oder umgekehrt ihre Vernachlässigung, tritt uns, wie als persönlicher Ausdruck besonderer Konstitution, so auch als Ausdruck des nationalen, vor allem aber des zeitlichen Charakters der Kunst als eines Ganzen entgegen (oder, in Verschmelzung beider, als Kulturcharakter). So finden wir die erstere, den geometrischen Geschmack, zwar diesseits wie jenseits der Alpen allgemein verbreitet (wennschon gleich von Anfang an im Norden — den Niederlanden — wie mir scheint, tiefer wurzelnd); doch nur in der Frühzeit der Malerei, rund innerhalb des Quattrocento, zu der Zeit, wo die Ausbildung des Raumgefühls die Hauptaufgabe der technischen Kunstentwicklung war. Sie hält sich — in Italien — bei den frühen Klassikern noch ziemlich zäh, geht aber, durch die Vorherrschaft der menschlichen Gestalt (bald auch der menschlichen Psyche) schon in der Klassik erheblich eingeschränkt, in der Bewegung des Barock fast völlig unter, und notwendig unter, da der Zug des Barock auf das Inkommensurable, das Irrationale, geht. Auch der Norden kennt ein Barock, ja mit guten Gründen schreibt man ihm neuerdings ein besonders enges und frühes Verhältnis zu dieser Geistesrichtung zu; es ist aber im Norden nie eine solche Uniformie-

rung der künstlerischen Leistung eingetreten, wie in Italien und seinen strenggläubigen geistigen Provinzen außerhalb Italiens (das Vorkommen vereinzelter Anachronismen auch dort soll damit nicht bestritten werden); die Kunst des Nordens bleibt in sich reicher an Grundformen der Wirklichkeitsauffassung; der unbeugsame Geist Hollands hat auch in seiner Kunst gelebt und nicht nur die — wohl allgemein deutsche — Landschaft, sondern auch jene spezifisch holländische Welt der Pieter de Hoogh, Terborch, Metsu und der vielen anderen geschaffen, die in der romanischen Kunst keine oder doch nur sehr einsame Brüder haben (wo die typische Barockmalerei Architektur bringt — es ist nicht so ganz selten der Fall —, ist sie ganz eigener Art und zeigt gerade das, was uns hier als charakteristisch für die Architektur gilt — die klare und straffe Gliederung des Raumes — nicht [hiervon unten mehr]). Diesen Eigentümlichkeiten der Entwicklung entsprechend, werden wir unser Material auch vorzüglich im Norden suchen; nur das junge Italien — und einige Spätlinge der Frühzeit — werden demnach mitzureden haben.

Als ein zweites Moment der Einschränkung unserer Wahl ist dies zu nennen: besonders lehrreich ist naturgemäß der Fall, wo das Werk eines Künstlers dem Studium vollständig zugänglich ist; und in einem solchen Werke wieder sind von Wert vor allem Bilderreihen von äußerem und innerem Zusammenhang, wie Freskenzyklen, Holzschnittfolgen und ähnliches; letztere sind noch vorzuziehen, weil bei ihnen die selbständige Betrachtung des einzelnen Bildes das Selbstverständliche ist, während bei Fresken die räumlichen Verhältnisse des Standorts unter Umständen ein Zusammensehen mit sich bringen, so daß damit gerechnet werden muß, daß das einzelne Bild als Teilbild behandelt ist. Von solchen Bilderreihen ist am ehesten Aufschluß über die Häufigkeit und — vielleicht — auch über die unbewußte oder bewußte Gesetzmäßigkeit der Variierung der perspektivischen Raumbewältigung Aufschluß zu erwarten (diese Rücksichten bedingen die ausführlichere Besprechung Dürers).

Außer diesen allgemeinen einleitenden Bemerkungen ist noch ein Wort über die besonderen Bezeichnungen, deren wir uns der Kürze wegen bedienen wollen, vonnöten; es handelt sich im wesentlichen um die quantitative Bestimmung der Exzentrizität; denn die Ausdrücke für die mehr qualitativen — im letzten Grunde freilich auch nur quantitativen — Unterschiede sind aus dem ersten Teil dieser Arbeit (siehe S. 8) bekannt, wie intratabulär exzentrisch (ie), marginal exzentrisch (me) und extratabulär exzentrisch (ee); es bedarf aber besonders die erste Form einer weiteren Abstufung, und diese wird besser als durch vage adjektivische Bezeichnung durch

Zahlen festgelegt, und zwar durch Brüche, deren Nenner die Maßeinheit (den Bruchteil des Bildquermessers, der sich beiderseits vom Sehpunkt, ohne daß ein Rest bleibt, abtragen läßt), deren Zähler aber die Anzahl dieser Maßeinheiten, die sich beiderseits vom Sehpunkt abtragbar ist, angibt. Die beiden Brüche werden außerdem in einen zusammengezogen, d. h. statt $\frac{4}{7}$ und $\frac{3}{7}$ wird $\frac{4/3}{7}$ geschrieben, wobei der Zähler links der linken, der rechts der rechten Seite des Bildes entspricht (entsprechend lautet die Formel für die vertikale Exzentrizität $\frac{4}{3} \left| 7 \right.$). Die besonderen Fälle der vollen Zentrizität, der marginalen und der extratabulären Exzentrizität werden im Zusammenhang quantitativer Erörterungen statt durch z, me, ee durch 0, $\infty/0$ beziehungsweise $0/\infty$ (statt $\frac{1/0}{1}$ beziehungsweise $\frac{0/1}{1}$) (bei Rechts- beziehungsweise Linksexzentrizität) (entsprechend $\frac{\infty}{0}$ beziehungsweise $\frac{0}{\infty}$ bei vertikaler Exzentrizität) und einen Bruch (bei extratabulärer Exzentrizität) gekennzeichnet, etwa $\frac{10/0}{7}$ beziehungsweise $\frac{0/10}{7}$ bei horizontaler, $\frac{0}{10} \left| 7 \right.$ beziehungsweise $\frac{10}{0} \left| 7 \right.$ bei vertikaler Exzentrizität, dessen Deutung nach Art und Grad der Exzentrizität wohl nicht vieler Worte bedarf ($\frac{10/0}{7} = \frac{7+3/0}{7} = \frac{3}{7}$ r. ee [rechtseitige extratabuläre Exzentrizität]).

Über die Einteilung des Stoffes ist endlich auch noch dies zu sagen.

Unser eigentlicher Gegenstand ist das horizontal exzentrische Einzelbild. Ich habe dieses schon oben in Zusammenhang mit jenen zusammengesetzten Bildformen gebracht, die in der Frühzeit der — neueren — nordischen Kunst nach Bedeutung und Masse im Vordergrund stehen; ich habe dies dort zunächst aus pädagogischen Gründen getan, um auf möglichst einfache Weise das Wesen des horizontal-exzentrischen Bildes klar zu machen; ich habe aber auch nicht ganz umhin gekonnt, die Vermutung durchblicken zu lassen, es möchten hier auch reale Zusammenhänge zu finden sein. Diese Vermutung zu diskutieren, ist auch hier noch nicht der Ort. Es soll aber an dieser Stelle doch die mögliche Basis solcher Vermutung geliefert werden, d. h. wir wollen in einer »Vorbetrachtung« einen Blick auf die perspektivischen Verhältnisse des zusammengesetzten Kunstwerkes werfen.

Vorbetrachtung: Die perspektivischen Verhältnisse des zusammengesetzten Flächenkunstwerks.

Die nordische Kunst soll den Vortritt haben, die italienische folgen, da das den Tatsachen, wie sie sich von unserem Gesichtspunkt aus darstellen, entspricht; denn das zusammengesetzte Kunstwerk spielt im Norden bei weitem die größere Rolle, nicht nur in dem Sinne etwa, daß es bloß in der Frühkunst gegenüber den Einzelbildern der Masse nach überwogen hätte, auch in dem anderen, daß es sich viel länger im Verlaufe der Entwicklung erhalten hat, ja dauernd, bis auf unsere Tage.

Blütezeit ist das 15. Jahrhundert.

Das läßt eine gewisse Vorsicht angezeigt erscheinen. Denn innerhalb des 15. Jahrhunderts entwickelt sich auch erst jene Art von Perspektive oder jener Teil der Perspektive (Perspektive als Lehre gefaßt), den wir als »außer- oder vorästhetischen« vom Gesamtgebiet beziehungsweise gegenüber der »ästhetischen Perspektive« abgegrenzt haben. Vorsicht ist angesichts dieser Tatsache insofern am Platze, als man sich hüten muß, Eigentümlichkeiten, die aus der noch unvollkommenen Erkenntnis der neuen »Wissenschaft« stammen, für beabsichtigt zu halten, besonderen künstlerischen Intentionen zuzuschreiben.

Mangel in der Kenntnis auch der einfachsten perspektivischen Regeln macht sich, zumal im Norden, noch recht lange bemerklich, auch bei guten Meistern bis über Dürer hinaus. Ist doch Dürers Buch von der Meßkunst die erste deutsche Perspektive! Man muß also, ehe man einen Künstler als Zeugen zuläßt, sich erst vergewissern, daß er, wenn auch vielleicht nicht theoretisch, so doch gefühlsmäßig die Perspektive in der Hauptsache beherrscht.

(Die Entscheidung, wann und wo in der nordischen Kunst die Regeln der Perspektive bewußt geworden sind, ist erst noch zu fällen; einen schönen Versuch, es in eine bestehende Kontroverse auf Grund genauen monographischen Studiums — des Werkes der van Eycks — eingreifend zu tun, stellt die Arbeit von J. G. Kern dar: »Die Perspektive der Gebrüder van Eyck usw.« Leider hat dieser Versuch die in Aussicht gestellte Fortsetzung bis jetzt nicht erhalten.)

Dieser Vorsicht dürfte sich die nachfolgende Auswahl rühmen dürfen.

Ich exemplifiziere für den Norden am Genter Altar und den Altarwerken, die an ihn sich anschließen, für den Süden halte ich mich an Mantegna, aus Gründen, die aus der Sache selbst sich ergeben werden.

Das zusammengesetzte Kunstwerk der niederländischen Frühzeit:

Die Brüder van Eyck: Der Genter Altar.

Sicher ist zunächst, daß der Genter Altar schon perspektivische Eigentümlichkeiten zeigt, die nicht als zufällige ungeschickte Abweichungen von der Norm der perspektivischen Auffassung — dem »Normalbild« der früheren Ausführungen — aufgefaßt werden können, vielmehr als bewußte, gewollte Variationen — wohl im Sinne einer Bereicherung unternommen — anerkannt werden müssen.

Jedenfalls ist die Technik der Perspektive in der Hauptsache bewältigt (ob unbewußt, beziehungsweise rein empirisch, oder theoretisch bewußt, scheint fraglich [vgl. Kern, der die bewußte Lösung des Problems erst bei Petrus Cristus suchen will]). Sicher ist, daß die Hauptakzente durchgehend richtig sind; Verstöße im einzelnen (Unschärfe oder gar eine gewisse, wennschon nicht sehr grobe Multiplizität der Fluchtpunkte) kommen nicht selten vor; es ist aber zu beachten, daß man diese noch jahrhundertlang antrifft, und zwar bei guten Meistern und sogar solchen, denen das Verständnis gerade für Architektonisch-Räumliches keineswegs abgeht. Um diese Dinge richtig zu beurteilen, müßte man wohl über den Grad der Beteiligung von Hilfskräften bei der Ausführung der Werke genau orientiert sein.

Betrachten wir zuerst die Innenseite:

Unterer (Haupt-)Teil:

Hauptbild (Anbetung des Lammes): horizontal-zentrisch (in der Vertikale ist der Sehpunkt beträchtlich hochgeschoben, er liegt $\frac{3}{17}$ | 20).

Flügelbilder (Einsiedler usw.): für eine genaue Bestimmung ungeeignet, da ohne jeden architektonischen Anhaltspunkt; sie scheinen ungefähr von der Lotlinie durch den Sehpunkt des Mittelbildes aus gesehen, jedoch von einem tiefer gelegenen Punkt aus als das Mittelbild.

Oberer Teil: Mittlere drei Bilder (Gottvater usw.): von gemeinsamem Sehpunkt aus, der in der Mittelvertikale des Mittelbildes, vertikal ungefähr $\frac{2}{1}$ | 3 des Mittelbildes (in der Höhe der Kniee von Gottvater) liegt.

Drittes Bild beiderseits (musizierende Engel), exzentrisch, und zwar nach den mittleren Bildern hin, jedoch nicht vom einheitlichen Sehpunkt der mittleren drei Bilder aus gesehen, vielmehr jedes Bild von besonderem Sehpunkt aus, der für beide etwa in der Mitte des Nachbarbildes liegt (für das rechte Bild auch höher als für das linke und die Mittelbilder).

Viertes Bild beiderseits (Adam und Eva): Ist schon im dritten Bilderpaar der oberen Innenreihe eine Lockerung der perspektivischen Einheit eingetreten (immerhin nur derart, daß sie noch als quantitativ bezeichnet werden kann [der Standpunkt wird — wenn wir von der einseitigen Höhenverschiebung als einer wohl zufälligen absehen — nur symmetrisch nach außen verschoben, welcher Änderung der Beschauer leicht folgen kann, ohne das Gefühl eines Bruchs zu erleben]), so zeigt das vierte Bildpaar — freilich nur in Bezug auf die vertikale Orientierung — eine Änderung des Standpunkts, die ins Bereich des »Qualitativen« fällt: Die

Exzentrizität nach der Mitte hin, also das wesentliche Moment der Einigung, ist zwar auch hier gewahrt (der Sehpunkt dürfte beiderseits nicht allzuweit nach außen von dem des Nachbarbildes fallen; nähere Bestimmung ist unmöglich), er ist aber auf einmal aus der Region über in die unter dem Bildrand verlegt. Die abnorme Ansicht ist mit großem Geschick wiedergegeben.

Außenseite:

Untere Reihe: Inneres Bilderpaar (die beiden Johannes): von einem Sehpunkt aus gesehen, der im gemeinsamen Rahmen, vertikal annähernd in der Mitte, liegt (Sockel und Nischen).

Äußeres Paar (Stifter) mit Sehpunkten, die nach der Mitte zu symmetrisch exzentrisch nicht sehr weit vom Sehpunkt der Mittelbilder liegen (Figuren und Bodenstruktur wohl nicht ganz einstimmig).

Obere Reihe (Verkündigung): für alle vier Bilder ein Raum (unstimmig nur in einigen Details); Sehpunkt nicht unerheblich über der Mitte, horizontal zentral. Die Abschlußfelder alle in Untersicht!

Zusammenfassung:

Im allgemeinen deutliches Bedürfnis des Zusammensehens, zumal der horizontal benachbarten Bilder; ganz streng ist es durchgeführt außen oben, ziemlich streng außen unten (und vielleicht innen unten), mit deutlicher (aber geregelter) Lockerung des Zusammenhalts innen oben (es könnte diese Lockerung außerdem wohl durch vielleicht übliche Stellung der geöffneten Flügel in konkaver statt ebener Flucht gutgemacht werden). Auf ein Zusammensehen der oberen mit der unteren Bilderfolge ist im allgemeinen verzichtet; für beide Folgen liegen die Sehpunkte, wenn auch nicht in der Bildhöhenmitte, so doch intratabulär; nur die äußersten Bilder innen oben sind mit den beinahe marginal hochexzentrischen inneren unteren annähernd zusammen, d. h. in Untersicht gesehen; ebenso die Aufsatzbilder außen mit ihren unteren Nachbarn, gleichfalls in Untersicht.

Von Jan van Eyck sind noch zwei zusammengesetzte Bildwerke da:

1. Das Triptychon des Reisealtars in Dresden (Tafelbild I): es ist perspektivisch typisch, von einem einzigen Augpunkt aus konstruiert.

2. Das Diptychon der »Kirchenmadonna« (der namengebende Teil in Berlin): gleichfalls typisch, d. h. mit doppelseitiger marginaler Exzentrizität.

Von den Nachfolgern der van Eycks seien als Repräsentanten des zweiten und letzten Drittels des Jahrhunderts kurz besprochen: Petrus Cristus, Rogier van der Weyden, Dierick Bouts, Hans Memling. Dadurch entgehen wir der Gefahr, ein Persönliches für ein Allgemeines zu nehmen.

Petrus Cristus, oft von Jan van Eyck nur unsicher unterschieden (bis 1472):

Flügelbild (in Berlin), quergeteilt; für uns bedeutsam: im oberen Teil Verkündigung in architektonischem Milieu: zentral gesehen, obwohl das übliche »Eckbild«.

Rogier van der Weyden (1400–1469): Von den beiden kleinen Altarwerken der Frühzeit steht eines zunächst mathematisch (d. h. technisch)-perspektivisch auf einer niedrigeren Stufe als der Genter Altar; beide Flügelbilder des Johannesaltärchens (das Mittelbild kommt als fast rein figürlich-landschaftlich nicht in Betracht) zeigen merkliche Unstimmigkeiten: der untere Teil paßt nicht zum mittleren, der mittlere nicht zum oberen; sehen wir auf die offenbare Absicht, so kommen wir wohl auf beidseitige marginale Exzentrizität; es liegt also schon kein strenges Triptychon mehr vor. Das Miraflores-Altärchen (gleichfalls zu Berlin), ohne auffallende Verstöße gegen die Regeln der mathematischen Perspektive, in allen drei Bildern stark architektonisch, sprengt die Fesseln des Triptychons völlig: alle drei Bilder sind ganz zentral gesehen, zugleich streng symmetrisch; das letztere mag das erstere erklären. Der spätere Bladolins-Altar (wieder Berlin) kommt nur mit dem Mittelbild und dem linken Flügel in Betracht; ersteres ist bemerkenswert durch Schrägstellung des architektonischen Hauptgegenstandes, des Stalles in Bethlehem; der Augpunkt ist, wie üblich, zentral; das (linke) Flügelbild ist exzentrisch, aber nur intratabulär, und zwar ungefähr $\frac{3/1}{4}$, die normale Blickrichtung trifft

auf den Gegenstand der Vision, die Himmelskönigin (wohl zufällig); der Thron, auf dem diese sitzt, ist schräg gestellt (unstimmig ist in diesem Bild der Bethimmel).

Dierick Bouts: Bemerkenswert der »Sakramentsaltar«: Triptychon mit quergeteilten Flügeln. Das Bild links unten (Passahmahl) zeigt die Lockerung vom Triptychonzwang in verstärktem Maße; das Bild ist zwar noch exzentrisch nach der Seite des Mittelbildes hin, aber nicht einmal mehr marginal, sondern nur noch $\frac{2/1}{3}$.

Memling: Von ihm liegt das ganze Werk vor (»Klassiker der Kunst«).

Von den (4) Diptycha nur eines brauchbar (architektonisch und ganz erhalten), das des Niewenhove von 1487: Links Madonna z., rechts der Stifter, sehr stark l. et, stärker nicht nur, als dem gemeinsamen Blickpunkt, sondern auch stärker, als dem Blickpunkt der andern Hälfte (die wohl als Hauptbild zentral dargestellt wurde) entspricht. Also, dem ungleichen Inhalt zuliebe, Abweichung von der Normalperspektive des Diptychons.

NB. Eine Art Diptychon stellen mehrere der Porträtpaare insofern dar, als sie auch mehr oder weniger streng zusammen gedacht nicht nur, sondern auch gesehen sind.

Von den zahlreichen (einem reichen halben Dutzend) Triptycha kommen zwei unbestrittene, das von Chatsworth und eines von Brügge (der sogenannte Johannes-Altar) und ein bestrittenes (das von Madrid) in Betracht:

1. Triptychon von Chatsworth (1468?):

Beide Flügel vom zentralen Blickpunkt des Mittelbildes aus gesehen.

2. Triptychon des Johannes-Altars in Brügge (1479):

Beide Flügel nach dem Mittelbild hin zwar et, aber nicht bis zum (zentralen) Augpunkt des Mittelbildes hin, der bei etwa $\frac{9}{12}$ läge, sondern nur

etwa je $\frac{2}{12}$; also »Lockerung«, »beginnende Auflösung« des Triptychonprinzips. (Zeitliche Distanz vom vorigen Bild ein volles Jahrzehnt.)

3. Triptychon von Madrid (von Kämmerer 1899 dem Memling zugeschrieben und auf etwa 1475 angesetzt, von Kehrler 1909 und Voll 1910 dem Memling abgestritten und von etwa 1500 datiert):

Beide Flügel so, daß jeder an Stelle des andern ungefähr vom (zen-

tralen) Blickpunkt aus gesehen wäre. Also eine extreme Abkehr vom Triptychonprinzip. Wäre es erlaubt, hier Reihen zu bilden und zu chronologischen Zwecken zu benützen, so hätten die letzteren Autoren, zunächst mit der späteren Datierung, recht; man könnte aber ferner aus dem Gegensatz der perspektivischen Gesinnung des letzten Bildes zu der aller andern Werke des Memling auch ein Argument ziehen, das für die andere Urheberschaft spräche.

Es sei noch beigefügt, daß die Außenflügel aller, auch der hier — wegen Fehlen der architektonischen Anhaltspunkte — nicht berücksichtigten Triptycha nach Diptychonart, also von einem einheitlichen Standpunkt vor der Mitte der Gesamtbildfläche, d. h. von der gemeinsamen Grenzlinie aus (wobei der Rahmen allerdings nicht außer Betracht gelassen werden darf) gesehen sind, also normal (nur, daß die Exzentrizität hie und da wohl etwas übertrieben ist, offenbar nur aus Ungeschick).

Machen wir uns das Gesamtergebnis für die niederländische Frühzeit klar, so haben wir festzustellen: Die Normalform des Triptychons kommt im ganzen 15. Jahrhundert — der Blütezeit dieser zusammengesetzten Bildform — vor und darf wohl als die vorherrschende bezeichnet werden; Abweichungen von ihr sind aber keineswegs selten, auch stärkere nicht; so ist das intratabulär exzentrische Bild, das Vorbild (wie wir vorgreifend bemerken wollen) der häufigsten Form des exzentrischen Einzelbildes, keineswegs sehr ungewöhnlich; aber sogar das extreme Gegenstück zum normalen Triptychon, die Einheit von exzentrisch gesehenen Bildern, dem Normaltypus des Einzelbildes, wird nicht vermißt, er kommt, freilich nur einmal, vor, bei einem Meister merkwürdigerweise, der am Anfang der Reihe, in nächster Nähe des jüngeren van Eyck, gestanden hat (Petrus Cristus).

Deutsche Frühzeit.

Ein wesentlich anderes Bild als die niederländische bietet die gleichzeitige deutsche Kunst. Ihr Schwergewicht liegt viel weniger im zusammengesetzten Bilde (dieses wird größtenteils durch das geschnittene Altarwerk ersetzt); ihre Besprechung gehört zum größeren Teil somit überhaupt nicht an diese Stelle; es ist aber schon hier darauf aufmerksam zu machen, daß in der deutschen — süddeutschen! — Bildkunst ein anderes Raumgefühl lebt — wie es sich auch in der Architektur deutlich genug geäußert hat — ein Raumgefühl, viel mit stärkerem Sinn für das eigentlich Räumliche (das Innere des Basler Münsters und des — auch Basler? — Kreuzganges auf Bildern des Konrad Witz sind für mich trotz manchem Ungeschick im einzelnen — das wohl auf Mangel an theoretischer Beherrschung der Perspektive zurückzuführen ist — von einer damals unerhörten Intensität des Raumklanges); diese süddeutsche Raumkunst zwingt ihr Raumgefühl auch in keine akademische Schranke; die ruhige, »gesetzte« Frontstellung ist für sie durchaus nicht das Selbstverständliche; diese deut-

schen Künstler bringen anscheinend mit einer gewissen wilden Lust die wohlausgerichteten Wände des frontalen Systems in Unordnung; und nicht etwa einer von ihnen; nein, in gleicher Weise ein Lucas Moser, ein Konrad Witz, ein Hans Multscher. Man sehe sich von Moser das Schiff mit den Heiligen oder die Rast der Heiligen auf dem Tiefenbronner Altarwerk an, auch das »Gastmahl beim Pharisäer« (mit schrägem Tisch), von Witz vor allem die neuerworbene Kreuzigung, Berlin (allerdings ohne Architektur), mit schrägem Kreuz, diagonal angeordneten Figuren; dann etwa Petri Befreiung (vielleicht sind auch jene oben erwähnten, so stark räumlichen Bilder [»Heilige Familie«, Neapel, und »Magdalena und Katharina«, Straßburg] schräg [?] gedacht), von Multscher die »Anbetung der Hirten«! Diese wilde Freiheit wird, wie wir sehen werden, in der klassischen Zeit gedämpft und in die international geltenden Formen gegossen; sie regt sich erst nach etwa drei Jahrhunderten und siegt nach vierein, wie sich zeigen wird. Übrigens ist die Schrägstellung auch der niederländischen Kunst nicht völlig fremd, tritt aber ziemlich spät auf, so daß man deutschen Einfluß wohl nicht ausschließen kann (vgl. Gerard David, Urteil des Kambyses, Heidrich, A. N. Nr. 87 von 1498; ferner desselben Künstlers Kreuzigung mit schrägem Kreuz, ebenda Nr. 88; ferner Quinten Massys Salome, ebenda Nr. 108 mit schrägem Tisch [vgl. unten S. 60]).

Italienische Frühzeit.

Die südliche Frühkunst liefert für ein ursprüngliches Zusammensehen mehrerer Bilder in einem Gesamtkunstwerk, wie es sich für den Norden geradezu als das typische Sehen der großen Kunst erwies, weniger Dokumente. Das Altarbild ist in der Kunst des italienischen Quattrocento nur von untergeordneter Bedeutung gegenüber einer anderen Aufgabe: dem großen Wandgemälde.

So sind denn schon von Masaccio, der zeitlich, wie nach seiner künstlerischen Bedeutung (der bahnbrechenden Leistung nach, zumal in der Perspektive) der Doppelgänger der Brüder van Eyck ist (sein frühes Todesjahr 1428 fällt ziemlich genau in die Mitte der Ausarbeitung des Genter Altars), nur solche selbständige Wandbilder erhalten.

Diese Wandbilder geben im allgemeinen oft schon wegen des Fehlens oder der lockeren Art des inneren psychologischen Zusammenhangs, wie er zwischen den einzelnen Teilen des Altarschreins besteht, aber auch dank ihrer Größe, besonders endlich wegen ihrer gegenseitigen Lage (oft genug jedes Bild an einer besonderen Wand) zum »Zusammensehen« nicht nur keine Veranlassung, schließen es vielmehr völlig aus. Verhältnisse, die auch beim Wandbild ein Zusammensehen ermöglichen, ja direkt fordern, werden wir bei Einzelbesprechungen

kennen lernen; sie sind wesentlich durch Einschneiden von Türen oder Fenstern in die Wand gegeben (siehe Raffael).

Diese besonderen Verhältnisse finden sich zumal bei der Kapellenmalerei; hier bieten meist nur die Seitenwände eine ununterbrochene Fläche dar, vorn bricht die Tür, hinten die Altarnische ein Loch; dadurch kommen links und rechts schmale, hohe Flächen zustande, deren normaler Standpunkt aber doch der der Gesamtwand bleibt; er liegt für diese schmalen Flächen, die Flügelbildern ihrer Lage nach durchaus an die Seite gestellt werden können, exzentrisch, eben ungefähr in der Mitte des Raumes. So liegen die Dinge auch beim Hauptwerk Masaccios, der Brancaccikapelle der Carminekirche zu Florenz. Und Masaccio hat die Schmalbilder auch exzentrisch gemalt, während die Mittelbilder, trotz nicht geringer Versuchung zum Gegenteil (Komposition!), streng zentral gesehen sind.

Bei dem einen der Schmalbilder, vielleicht dem berühmtesten, der »Schattenheilung«, ist die Frontalität, wenn die Abbildung des nicht eben sonderlich gut erhaltenen Bildes mich recht sehen läßt, nicht ganz erhalten, es ist vielmehr eine leichte »Schrägstellung«, also Drehung nach außen, vorgenommen; es ist eine Drehung, die neuere Perspektiviker für frontale Teile bei starker Entfernung vom Augpunkt — und diese liegt hier vor — zur Vermeidung eines unnatürlichen Eindrucks — empfehlen; ob man Masaccio, von dem die Stärke des perspektivischen Instinkts durch Ghiberti überliefert ist — er erreichte stärkste Naturtreue in Verkürzungen, bevor er, durch Brunellesco, in die Theorie der Perspektive eingeführt war — ob man, frage ich, Masaccio diese Antizipation über die Jahrhunderte hinaus zutrauen darf oder eher eine echte Schrägstellung oder eine Zufälligkeit (vielleicht der Übermalung) zur Erklärung annehmen soll? Eine bewußte Schrägstellung, die sonst dem Geiste jener Zeit so sehr entgegen wäre, scheint mir bei dem Künstler nicht ausgeschlossen, der, in einem berühmten Berliner Predellenbild, durch den einen der so charakteristisch italienisch-quattrocentistischen »Statisten«, ein so empfindliches »Loch« in den Raum hat stoßen können. (Ich glaube, man hat mehr als einen Grund, dabei an Konrad Witz zu denken.)

Ins Zentrum dieser Skizze der italienischen Frühkunst stellen wir mit Fug und Recht

Mantegna. Wir befinden uns eine Generation später als beim Genter Altar und den Fresken des Masaccio, ungefähr in der Zeit des Memling, oder etwas früher, und zwar in Norditalien, Padua. Die Perspektive hat sich zur gefeierten Wissenschaft emporgearbeitet. Ein Geist vom architektonisch-plastischen Raumgefühl der Antike ist an der Arbeit, in einer Kapelle der Eremitanikirche zu Padua; durch ihn

wird die perspektivische Wissenschaft Leben, Leben von fast erschreckender Intensität des Seins im Raum, aber auch nur des körperlichen Seins.

Die Fresken der Eremitanikirche.

Lage usw.: an zwei gegenüberliegenden hohen Seitenwänden einer Kapelle; links sechs Bilder, je drei in zwei vertikalen Reihen, die oberen in eine Gewölbekappe hinein verengt, die unteren zwei Paare rechteckig, etwas höher als breit; rechts zwei Bilder, den untersten beiden links entsprechend (die übrigen Bilder von anderer Hand).

Formgebung: Die obersten wegen ihrer räumlichen Beeinträchtigung, auch ihrer jugendlichen Unbeholfenheit (das linke auch wegen Mangels an architektonischen Anhaltspunkten) zu übergehen. Übrige

vier Bilder links: alle, ausgenommen das rechts unten, mit reicher, stark sprechender Architektur.

Das obere Paar (Jacobus' Taufe des Hermogenes links, Jacobus' Verurteilung rechts) mit gemeinsamem Sehpunkt, also horizontal $\infty/0$ beziehungsweise $0/\infty$, und zwar vertikal für beide $\frac{3}{2} \left| 5 \right.$ (d. h. etwas unter Augenhöhe, wodurch die Figuren groß erscheinen).

Unteres Paar (Jacobus' Gang zur Richtstätte links, Jacobus' Hinrichtung rechts): Bestimmung für das rechte Bild, da Architektur fast Null und Landschaft sehr unregelmäßig, schwierig. Beide Bilder, horizontal, nur wenig exzentrisch; die beiden Sehpunkte links etwas rechts, rechts wohl entsprechend links von der Mitte, und zwar links $\frac{5/3}{8}$. Vertikal (links, wohl auch rechts) extratabuläre Exzentrizität, d. h. übersteigerte Untersicht (Überschreitung des Bildrandes sehr gering, ungefähr $1/15$).

Rechte Seite (Martyrium und Wegschleppung des Christophorus): Die zwei Bilder mit gemeinsamem Sehpunkt auf der Grenzlinie, also $\infty/0$ und $0/\infty$, in der Höhe nicht ganz der Augen der Figuren, ungefähr $\frac{4}{3} \left| 7 \right.$. (In beiden Bildern stark sprechende Architektur.)

Zusammenfassung: Auch hier die Exzentrizität im Dienste des Zusammensehens mehrerer Bilder, die auf übersehbarem Raum nach einer bestimmten Regel beisammen sind (hier mehrere Paare übereinander); Zusammenfassung aber nur in der Horizontalen, wie bei den van Eycks, obwohl auch hier die extratabuläre Untersicht, die ein Zusammenfassen auch in der Höhenrichtung ermöglicht hätte (allerdings nur bei Anwendung in einem kaum erträglichen Maße), verwendet ist (merkwürdigerweise gerade beim untersten Paar).

Noch näher als dieses mehr zufällige Beisammen mehrerer Bilder stehen dem Werk der van Eycks zwei Altarwerke Mantegnas, beide Triptycha:

1. Der Altar von S. Zeno (Thode K. M. S. 30 ff.).
2. Der Altar der Uffizien (Thode K. M. S. 40 ff.).

Ersterer mit einheitlichem Sehpunkt nicht nur, sondern auch mit einheitlichem Raum, bei starkem architektonischem Grundton (die drei Bilder von gleicher Breite, beträchtlich höher als breit).

Letzterer mit gesonderten Räumen nicht nur, sondern auch selbständigem Sehpunkt für jedes Bild; und zwar sind die Sehpunkte alle horizontal-zentral (vertikal durchweg ungefähr in Augenhöhe; für das Bild links besteht ein zweiter Sehpunkt in der Höhe des zum Himmel fahrenden Christus). Das Mittelbild wie das Auf-

fahrtbild links sind ganz ohne Architektur, von starker landschaftlicher Ausbildung, das rechte Bild dagegen ist von Architektur beherrscht, und zwar derart, daß die perspektivischen Verhältnisse sofort in die Augen springen müssen. Also, in den beiden Triptychen, erstes und letztes Glied unserer Entwicklungsreihe nebeneinander: beide — dies sehr zu beachten — in Anpassung an den Gegenstand; denn dieser ist nur im ersten Bildwerk ein einheitlicher; im letzten liegen drei ganz und gar unabhängige Szenen vor. (Bei den Nordländern hat die Selbständigkeit des Vorganges diese Sprengkraft nicht, beziehungsweise nicht immer [freilich liegt uns in Italien entsprechend großes Material, das einen quantitativen Vergleich ermöglichte, überhaupt nicht vor] oder in geringerem Maße [vgl. Memling, Tript. 2]) (vgl. auch den I. Teil, S. 442 ff.).

Auch in der italienischen Kunst der späteren Zeit nimmt das zusammengesetzte Bildwerk nicht die Vorzugsstellung ein, wie in der parallelen niederländischen. Die ungeheure Mehrzahl der Bilder, mit denen man das, was italienische Kunst bedeutet, zu illustrieren pflegt, besteht aus Einzelbildern. Ausnahmen gibt es, noch bei Perugino; sie sind zu spärlich, um die Ableitung einer Regel zu gestatten; als ein späteres Triptychon vom Normaltypus nenne ich das des Giovanni Bellini in der Frarikirche zu Venedig — Madonna mit Heiligen —, dessen Flügel wohl Dürer zu seiner größten Schöpfung — der Münchener Apostel — angeregt haben.

Wir wenden uns dem Einzelbilde zu.

Hauptbetrachtung:

Geschichte des horizontal exzentrischen Einzelbildes.

Das horizontal exzentrische Einzelbild — wir bezeichnen es künftig als exzentrisches Bild schlechtweg oder sprechen, noch kürzer, von Exzentrizität — tritt schon in der ältesten Kunst, soweit sie uns hier angeht, auf.

1. Frühzeit.

a) Im Norden.

Dieselben van Eycks, mit denen unsere Betrachtung des zusammengesetzten Bildwerkes begann, beziehungsweise derjenige von ihnen, der, abgesehen vom Genter Altar, überhaupt in Betracht kommt, sind auch hier zu nennen. Die meisten Einzelbilder des Jan van Eyck, alle stark architektonisch durchsetzt, sind streng zentral gesehen, darunter, sehr beachtenswerterweise, auch ein weltliches Bild, das bekannte Doppelbildnis des Arnolfini und seiner Braut; exzentrisch sind die Verkündigung in Petersburg: oben und unten verschieden gesehen: unten (Boden) ungefähr $\frac{4}{5}$, oben r. et.; dann eins der Bilder, die in ihrer Urheberschaft mehr oder weniger unsicher zu sein schei-

nen: die Madonna mit den Karthäusern (Berlin), Tafelbild VIII: ungefähr $\frac{3/1}{4}$.

Wir halten uns nicht weiter bei Werken dieser ersten Blüte auf; sie sind — soweit Einzelbilder — überhaupt sehr spärlich, und ihre Verwendung als Beweismaterial ist insofern nicht ganz unbedenklich, als es hier oder dort erst noch auszumachen sein dürfte, ob es sich wirklich um Einzelbilder handelt (wie die Verhandlungen über das Triptychon des Portinari von Memling zeigen).

In der etwas späteren Blütezeit der oberdeutschen Malerei steht es insofern schon anders, als hier das Einzelbild (Einzelbild natürlich vom rein künstlerischen beziehungsweise formalen Standpunkt aus gefaßt, also ohne Rücksicht auf innere, gedankliche Zugehörigkeit zu einer größeren Bildereinheit, einem Marienleben, einer Passion und ähnlichem) eine größere Rolle spielt.

Es wäre hier zu nennen vor allem das eine der beiden oben — als besonders raumstark — genannten Bilder des Konrad Witz (das Kircheninnere [die »Heilige Familie«]), wenn hier nicht wegen Undeutlichkeit der maßgebenden Querlinien die Frage offen gelassen werden müßte, ob es sich nicht vielmehr um Schrägstellung wie im anderen Bilde (zwar auch nicht ganz sicher, aber doch sehr wahrscheinlich) handelt.

Wir halten uns auch bei dieser Kunst nicht länger auf, weil wir unseren Beweis lieber an Werken führen, für die die Richtigkeitsperspektive kein Problem mehr ist (wie sie es für die deutsche Kunst des ganzen 15. und für viele namhafte deutsche Künstler auch noch des 16. Jahrhunderts ist, in vereinzelt Fällen [Gehilfenfehler?], im Süden wie im Norden, auch noch viel später, bis in unsere Zeit, besonders auch bei Spiegelungsproblemen), und zwar zunächst am späteren italienischen Quattrocento, nur in einem raschen Überblick, dann an einem nordischen und einem südlichen Vertreter des Cinquecento ausführlicher.

b) Im Süden.

Von Mantegna ist ein exzentrisches Einzelbild nicht bekannt, wohl aber gibt es solche von vielen Zeitgenossen, deren Gesamtwerk wir auf sich beruhen lassen; so, in ausgeprägtester Form, von

Piero Pollajuolo

ein wahres Schulbeispiel: die Verkündigung in Berlin (Tafelbild IV); hier kommt aufs unverhüllteste, ja rücksichtsloseste, zur Geltung, was die abnormen Raumverhältnisse sprechen läßt; besonders interessant ist, daß hier die Exzentrizität, d. h. die Lage des Sehpunkts, nicht das Zufällige, wie so oft, vielmehr eines jener a priori zu konstruierenden »rationalen« (wenn ich so sagen darf) Verhältnisse zu dem selbst sehr

klaren und rationalen Raumgebilde hat; dieses besteht in einer Halle, einem Palaste zugehörig; vorne einheitlicher Raum, sich links in einen langen Gang vertiefend; rechts, in größerer Breite, in einen größeren, weniger tiefen Raum; in die Mitte des Ganges ist der Augpunkt verlegt; die an und für sich tiefste Stelle des Raumes erhält so die Saugkraft eines Trichters; außerdem bekommt die eine Figur, der Himmelsbote, dadurch einen Akzent.

Bilder von dieser Art — es sind (wohl nicht zufällig) vorzugsweise Verkündigungen — finden wir, wennschon meist nicht mit diesen fast schreienden perspektivischen Akzenten, bei den meisten Künstlern jener Zeit. Ich nenne Fra Angelico, Fra Filippo; von noch früheren Borgognone, von späteren Lionardo (Pariser Verkündigung $\frac{2}{8}$! [die andere Verkündigung, in den Uffizien, ist exzentrisch]), Carpaccio, Tizian $\frac{7}{8}$ (Frühbild), Lorenzo Lotto.

Wenn ich sagte, daß es wohl nicht zufällig vorzugsweise Verkündigungen seien, so dachte ich zunächst an die Eigentümlichkeit des geschilderten Vorganges, sich dem Reliefcharakter der damaligen Bildbühne, der beim exzentrischen Bilde eine der wesentlichsten Eigenschaften ist, zu fügen nicht nur, sondern geradezu ihn ins Figürliche zu übertragen, ihn figürlich zu verkörpern; ich dachte aber auch an die Asymmetrie des figuralen Bildteiles, der die Verlegung des Augpunktes begünstigen dürfte.

Ich kann unmöglich die übrigen Quattrocentisten Mann für Mann durchgehen; es sei ihnen nur eine allgemeine Bemerkung gewidmet: hier, im späten Quattrocento, hebt sich aus der Menge zum ersten und, so viel ich sehe, auf Jahrhunderte hinaus zum letzten Male eine Anzahl von Künstlern heraus, bei denen, trotz der großen Hinterlassenschaft gut erhaltener Werke, die Exzentrizität so gut wie gar nicht anzutreffen ist; es sind die drei größten der Zeit (alle drei fast genau in der Mitte des Jahrhunderts geboren): Perugino, Botticelli, Ghirlandajo; ein Umbrier, zwei Florentiner (es wäre hier allenfalls, als zweiter Umbrier, noch Pinturicchio zu nennen); unter ihnen einer, Ghirlandajo, der in der Architekturmalerei geradezu exzelliert. Nicht eine einzige Ausnahme ist mir bekannt geworden von Perugino; eine von Ghirlandajo (Judith, Berlin, Friedrichsmuseum Nr. 21, $\frac{1}{10}$, in kleinem Format), zwei von Botticelli (erstens ein Frühwerk, die Verkündigung, Berlin, dann ein Spätwerk, Friedrichsmuseum Nr. 1117 $\frac{2}{5}$, jenes

merkwürdigste Werk des merkwürdigen Mannes, jenes Bild, das man fast erschrocken beiseite legt, wenn man es zum ersten Male unter den Werken des Meisters findet, weil man es nicht für möglich hält, daß es derselben Hand, ja nur derselben Zeit, ja, es ist vielleicht nicht zu viel gesagt, demselben Volk entstammt; ich meine die »Verlassene« (Abbildung in der »Knackfußmonographie«), ein Bild wie Wetterleuchten. Es ist leicht exzentrisch, wohl in Anpassung an die Architektur (zur Vermeidung der öden symmetrischen Einsicht in die zentrale Toröffnung).

Und dieser Ablehnung der Exzentrizität durch die reife Kunst des Quattrocento schließt sich der große Erbe und Vollender, der Führer des Cinquecento, an: Raffael.

Doch wir kehren zunächst zum Norden zurück, um dort zuerst den Schritt ins neue Jahrhundert zu tun.

Die Hochrenaissance.

a) Im Norden.

Und da ist unser natürlicher Führer Dürer (Gesamtwerke, abgesehen von den Zeichnungen, in den »Klassikern der Kunst« Bd. IV, Auswahl auch K. M.).

Dürer:

Die Werke, die wir in Betracht ziehen, sind:

1. Das Marienleben,
2. die kleine Holzschnittpassion,
3. die kleine Kupferstichpassion,
4. die »Meisterstiche«, einzelne Sonderholzschnitte und Gemälde.

Es sind in diesem ausführlichen Teil unserer Analyse paradigmatisch auch Bemerkungen über das Verhältnis von Exzentrizität und Raum- sowie Personen- beziehungsweise Gesamtkomposition beigefügt. Sie wollen und können nichts als eine Anregung sein.

1. Das Marienleben.

Ich bemerke im voraus, daß die vertikale Lage des Augpunkts nur sehr geringe Variationen zeigt und im Durchschnitt die normale in Augenhöhe der dargestellten Hauptpersonen ist, dem entsprechend — nach früher Gesagtem — meist annähernd in oder wenig über oder unter der Mitte des Bildes zu finden ist; auf seine Charakterisierung im Einzelfall verzichte ich, wenn nicht ein besonderes Verhältnis vorliegt. Diese Anmerkung gilt auch für die weiteren Bilderfolgen.

Gesamtzahl der Bilder 18; Zahl der Bilder mit Architektur 16. Analyse:

1. Joachims Zurückweisung: fast genau z. (bei sprechend asymmetrischer Komposition der Architektur).
2. Begegnung unter der goldnen Pforte: $\frac{<2/3}{5}$ (bei ziemlich asymmetrischer Komposition).
3. Mariä Geburt: ungefähr z. (bei starker aber ziemlich oberflächlicher Asymmetrie der Komposition).

4. Mariä Tempelgang: $\frac{5}{7}$ (Ap. im Kopf der weiblichen Hauptfigur) (bei sprech. Asymm. d. K.).
5. Mariä Verlobung: $\frac{7}{15}$ (bei völliger Symmetrie d. K. in Vorder- und Mittelgrund).
6. Mariä Verkündigung: $\frac{1}{3}$ (bei voll. Symm. des [archit.] Vordergrundes, Asymm. des [figürlichen] Mittelgrundes).
7. Mariä Heimsuchung: $\frac{3}{7}$ (bei symmetr. Anordnung der vorwieg. Figuren [auch diese in Schrägsicht]).
8. Christi Geburt: $\frac{1}{20}$ (fast marginal) (bei unsymm. Komp.).
9. Christi Beschneidung: $\frac{1}{10}$ (bei symm. Komp., insbesondere Arch.).
10. Anbetung der Könige: $\frac{1}{4}$ (bei stark asymm. Komp. [Fig. u. Arch.]).
11. Darstellung im Tempel: $\frac{2}{5}$ (bei mäß. Asymm. d. Komp.).
12. Ruhe auf der Flucht: $\frac{6}{7}$ (bei starker Asymm. d. Komp.).
13. Der Zwölfjährige im Tempel: $\frac{2}{5}$ (bei symm. Komp.).
14. Christi Abschied von der Mutter: ungefähr $\frac{3}{5}$ (bei unsymm. Komp.).
15. Mariä Tod: fast z. (Ap. im leicht seitlich geneigten Haupt der Maria) (bei in der Hauptsache symm. Komp.).
16. Mariä Verehrung: $\frac{1}{3}$ (bei symm. Komp.).

Fassen wir zusammen:

Nur 3 von den 16 Bildern sind zentral (Nr. 1, 3, 15), 13 sind exzentrisch gesehen; die Exzentrizität ist 7mal gering oder mäßig (hält sich über dem Verhältnis $\frac{1}{3}$ beziehungsweise $\frac{2}{3}$), 6mal ist sie erheblich (gleich oder größer als $\frac{1}{3}$ beziehungsweise $\frac{2}{3}$) und zwar mäßig in der Nr. 6, 8, 9, 10, 12, 16, stark in der Nr. 2, 4, 5, 7, 11, 13, 14; unter den letzteren Fällen sind 3, in denen die Exzentrizität eine nahezu, ja fast ganz marginale wird, nämlich 12, 9, 8 (mit $\frac{6}{7}$, $\frac{1}{10}$, $\frac{1}{20}$); auffallend ist, daß die Exzentrizität fast durchgehend eine linksseitige ist (unter den leichten Fällen kommen nur 2 rechtsseitige auf 5 andere, unter den 6 schweren Fällen 1 auf 5). Ob hier eine Beziehung zu manuellen Gewohnheiten vorliegt, vielleicht zur Rechts- beziehungsweise Linkshändigkeit?

2. Kleine Holzschnittpassion (36 Bilder, 18 mit Architektur).

1. Verkündigung: $\frac{1}{5}$ (bei stark asymmetrischer Komposition).
2. Christi Geburt: $\frac{2}{5}$ (bei mäßig asymm. Komp.).
3. Austreibung der Händler: $\frac{2}{3}$ (bei mäßig asymm. Komp.).

4. Abendmahl: z. (bei streng symm. Komp.).
 5. Fußwaschung: z. (bei größtenteils symm. Komp.).
 6. Christus vor Hannas: fast z. (Spur l. exz.) (bei stark asymm. Komp.).
 7. Christus vor Kaiphas: fast z. (Spur l. exz.) (bei ganz asymm. Komp.).
 8. Christi Verspottung: $\frac{2/1}{3}$ (bei fast symm. Komp.).
 9. Christus vor Pilatus: $\frac{1/3}{4}$ (bei stark asymm. Komp.).
 10. Christus vor Herodes: $\frac{1/3}{4}$ (Ap. wenig links vom Haupt Christi) (bei mäßig asymm. Komp.).
 11. Christi Geißelung: $\frac{1/4}{5}$ (bei stark asymm. Komp.).
 12. Christi Dornenkrönung: z. (bei asymm. Komp. des [figürl.] Vordergrundes),
 („ symm. „ „ [archit.] Mittelgrundes),
 („ asymm. „ „ „ „ Hintergrundes).
 13. Christi Schaustellung: $\frac{2/3}{5}$ (bei asymm. Komp.).
 14. Handwaschung des Pilatus: $\frac{2/3}{5}$ (bei asymm. Komp. [Ap. im Symmetriepunkt der seitlich geschobenen Arch.]).
 15. Schweißstuch: z. (bei streng symm. Komp.).
 16. Grablegung: z. (bei verhüllt symm. Komp.).
 17. Erscheinung vor Maria: fast $\infty/0$ (bei asymm. Komp.).
 18. Mahl in Emmaus: fast z. (bei fast symm. Komp.).
- Zusammenfassung:
- 8 von den 18 Bildern sind ganz oder beinahe zentral gesehen (Nr. 4, 5, 6, 7, 12, 15, 16, 18), 10 sind exzentrisch gesehen (der Rest); die Exzentrität ist geringer als $\frac{2/1}{3}$ beziehungsweise $\frac{1/2}{3}$ nur 3mal, stärker als $\frac{2/1}{3}$ beziehungsweise $\frac{1/2}{3}$ 7mal, ersteres in Nr. 2, 13, 14, letzteres in Nr. 1, 3, 8, 9, 10, 11, 17; unter den letzteren Fällen ist nur eine einzige marginale Exzentrität (Nr. 17). Auch hier ist die linksseitige Exzentrität in starkem Übergewicht (7 Fälle gegen 3; die marginale Exzentrität ist eine rechtsseitige); ein bestimmtes Verhältnis zu den Kompositionsprinzipien ist auch hier kaum festzustellen; hin und wieder scheint ein Zusammenhang vorhanden zu sein.
3. Kleine Kupferstichpassion (15 Bilder, davon 9 mit Architektur).
1. Schmerzensmann: fast $0/\infty$ (bei nur zum Teil asymmetrischer Komposition).
 2. Christus vor Kaiphas: fast $0/\infty$ (bei ganz asymm. Komp.).
 3. Christus vor Pilatus: $\frac{2/3}{5}$ (für den überwiegenden Aktionsraum, links von der Laube) z. (bei zieml. symm. Komp.).
 4. Christi Geißelung: $\frac{1/7}{8}$ (bei zieml. symm. Komp.).
 5. Christi Dornenkrönung: unstimmig: für Vordergrund (Thronstufe) $\frac{1/2}{3}$, für Mittelgrund (fliehende Säulenreihe) $\frac{1/4}{5}$ (bei mäß. asymm. Komp.).
 6. Christi Schaustellung: ungefähr $\frac{6/1}{7}$ (bei ganz asymm. Komp.).

7. Pilatus' Händewaschung: unstimmig: Vordergrund (Thronstufen) ungefähr z.,
Mittelgrund (fliehende Palastwand) ungefähr $\frac{4/1}{5}$ (bei symm. Komp.).
8. Christi Grablegung: Sarkophag (nicht Figuren) stark exz. (extratabulär) (bei wenig
asymm. Komp.).
9. Christi Auferstehung: ungefähr $\frac{1/9}{10}$ (wesentlich Sarkophag) bei symm. Komp.

Zusammenfassung:

Vorbemerkung: Die Systematik ist in diesem Fall etwas erschwert, da die Bilder (in architektonischen Teilen) in 2 Fällen (Nr. 5 und 7) grobe Unstimmigkeiten zeigen, die ihre Stellung zweifelhaft machen; ich weise ihnen die Stellung an: dem ersten nach der Perspektive des Mittel-, dem letzteren nach der des Vordergrundes, da mir der Mittelgrund dort, der Vordergrund hier das stärker sprechende Element zu sein scheint. In der Nr. 8 und 9, bei denen der architektonische Teil (in beiden Fällen nur ein Sarkophag) im Widerspruch mit dem figürlichen ist, lasse ich den architektonischen Teil als den stärker oder doch bestimmter sprechenden entscheiden.

Demnach sind 1 Bild von 9 zentral (und dieses nur im Vordergrund, Nr. 7), 8 Bilder exzentrisch (der Rest).

Die Exzentrizität ist geringer als $\frac{1/2}{3}$ beziehungsweise $\frac{2/1}{3}$ nur 1mal (Nr. 3), stärker als $\frac{1/2}{3}$ beziehungsweise $\frac{2/1}{3}$ 7mal (der Rest); unter letzteren Fällen sind 4 beinahe marginale (Nr. 6 mit $\frac{6/1}{7}$, 9 mit $\frac{1/9}{10}$, 1 und 2 mit fast $0/\infty$), außerdem ein extratabulärer (nur partiell, nicht für den [vorwiegenden] figuralen Teil): Nr. 8.

Wiederum ist die linkseitige Exzentrizität in starkem Übergewicht: auf 1 Fall von (starker) rechtseitiger Exzentrizität (Nr. 6 mit $\frac{6/1}{7}$) kommen 7 linkseitige; Beziehung zwischen Exzentrizität und Komposition nicht strenger als in den anderen Reihen.

4. Einzelwerke (diesmal im Sinne von Bildern, die nicht einem Zyklus angehören).

1. Von Gemälden führe ich auf als stark exzentrisch:

»Die Anbetung der Könige« der Uffizien: ungefähr $\frac{5/2}{7}$ (bei stark sprechender Architektur).

Ich erinnere daran, daß dies das einzige Einzelbild mit reichlicher Architektur ist; ferner daran, daß von den zwei Mittelbildern zusammengesetzter Werke, die gleichfalls starken architektonischen Einschlag haben, das eine (das des Baumgartnerschen Altars) zentral, das andere (das des Dresdner Altars [Frühwerk]) mäßig exzentrisch ist ($\frac{2/1}{3}$); die nicht-architektonisch akzentuierten Mittel- wie Einzelbilder sind zentral (bei symmetrischer Komposition [Rosenkranzfest, »Allerheiligenbild«, Hauptbild des Hellerschen Altars]).

2. Von Holzschnitten zeigt eine mehr oder weniger stark wirkende Exzentrizität:

Die heilige Familie (stark, weil im Vordergrund Symmetrie),
Messe des heil. Gregor (fast rechts-marginal),

beide Bischofsbilder ($\frac{3/1}{4}$ und $\frac{2/1}{3}$).

Salome und Herodias (ungefähr $\frac{1/3}{4}$).

Ein Hieronymus in der Zelle von 1511 $\left(\frac{1/2}{3}\right)$.

Unstimmig ist »der Büßende«.

Als Zentralbilder stehen den genannten nur gegenüber:

Die Enthauptung Johannis und
die Anbetung der Könige von 1511.

3. Bei den Kupferstichen sind:

»Das kleine Pferd« und »Maria an der Mauer« als einzige zentrale einer
ganzen Anzahl exzentrischer gegenüberzustellen, zunächst ein Paar
weniger wichtige, wie

»Die Hexen« $\frac{1/2}{3}$,

»Des Doktors Traum« ungefähr $0/\infty$ (nicht ganz einstimmig);
dann aber die berühmtesten der Stiche:

neben der »Geburt Christi« (von 1504) $\left(\frac{1/2}{3}\right)$

der »Hieronymus im Gehäus« mit fast $\infty/0$ $\left(\frac{24/1}{25}\right)$

und die »Melancholie« mit beinahe $\frac{1/3}{4}$.

Das zuletzt genannte Bild, der Hieronymus (Tafelbild IX),
läßt unter allen Dürerschen Bildern die Exzentrizität, und
zwar einen hohen Grad (marginaler S. p.), am stärksten zur
Geltung kommen, da das Architektonische im ganzen
Bilde von stärkstem und ungebrochenem Klange ist.

Die Entstehungszeit wie die Qualitäten des Bildes machen den
Fall besonders wichtig; er bestätigt zum Überfluß, was schon die Be-
trachtung des übrigen Werkes lehrte, daß die Exzentrizität nicht etwa
zu den Versuchen der tastenden Frühzeit, sondern zu den Äußerungen
des gereiftesten künstlerischen Geschmacks und Willens gehört.

Ich mache noch darauf aufmerksam, daß gerade der »Hieronymus«
zu der Gattung von Bildern gehört, an denen ich oben das Wesen
der Exzentrizität zu erläutern suchte; er ist ein ausgesprochenes Eck-
bild, und, als typisches exzentrisches Eckbild, eine Geradecke (siehe
I. Teil, S. 29 f. samt Abbildungen daselbst).

Es ist uns dort, im allgemeinen Teil, wahrscheinlich geworden,
daß die Vergewaltigung, die in der horizontalen Exzentrizität liegt,
ihren Grund in der Vereinfachung und dem ganz bestimmten Charakter
des im ganzen rechtwinkligen Flächen- und Liniensystems unserer
europäischen Architektur hat: die parallele Vorzugslage zur Bildfläche
wird dem einen Teil der Flächen und ihrer Grenzlinien erhalten, wäh-
rend doch der andere, darstellerisch wertvolle, in stärkerer Aufsicht
beziehungsweise geringerer Verkürzung gegeben werden kann; wie
wertvoll diese stärkere Schrägstellung, also Ausbreitung
der fliehenden Wand werden kann, zeigt gerade der

»Hieronymus« wie ein Schulbeispiel: welch ein Reichtum von malerischem Reiz (im weitesten Sinn!) ist an dieser linken Wand entfaltet; und kaum minder stark macht sich das andere Moment geltend, die beruhigende Wirkung des bildparallelen Abschlusses, der alle Tiefenbewegung breit in sich aufnimmt und zum Stillstand bringt, wie so ganz anders, als die Ecke des Schrägeckbildes, in der sich alles wie in einem Kesseltreiben drängt und fängt.

Sehr verschieden sieht das Bild dieser Zeit:

b) Im Süden

aus, beim Partner Dürers, Raffael.

Raffael:

Auch hier ein sehr umfangreiches Werk überliefert (»Klassiker der Kunst«, Bd. I).

Schon das Äußerliche der Malerei zeigt natürlich erhebliche Unterschiede; freilich in anderer Art als früher, in einer Art zugleich, die die Kunst des Nordens und die des Südens einander nahe bringt und von unserem Standpunkt aus vergleichbar macht: im Norden herrscht — in Deutschland — die Holzschnitt- und Kupferstichfolge (an Stelle des mehrteiligen Altarbildes) vor, in Italien sind dem Freskenzyklus (und der Teppichserie) besonders reiche Aufgaben erwachsen. Der Anlaß zu monumentaler Formgebung ist also immer noch das Privileg Italiens; Süden und Norden gemeinsam sind aber die Vorwürfe, das große historische Geschehen (in Italien — freilich nicht hier allein — auch das symbolische Sein [Raffael]).

Als Perspektiviker hat Raffael sich ganz seinen großen unmittelbaren Vorgängern, insbesondere seinem Lehrer, Landsmann und Vorbild Perugino angeschlossen. Wie dieser, sowie Botticelli und Ghirlandajo (siehe oben), ist Raffael Anhänger der zentrischen Darstellung. Charakteristisch ist für Raffael ferner die Vorliebe, die er gleichfalls mit Perugino teilt, für zentrale, symmetrische Komposition. Ist letztere häufig, zumal in den früheren, in mancher Hinsicht freilich gewaltigsten Werken, so ist die perspektivische Zentrität anscheinend ausnahmslos. Die große Mehrzahl der berühmtesten Werke Raffaels scheint dies ohne weiteres auf den ersten Blick zu bestätigen. Aber gerade die *Camera della Segnatura*, die diesen Satz durch die Schule von Athen, die Disputa, den Parnaß und die Allegorie der vierten Lunette so glänzend bestätigt, scheint zwei Ausnahmen zu enthalten: es sind die zwei Bilder: »Justinian erhält die Pandekten« und »Gregor übergibt die Dekretalien«; sie sind beide exzentrisch, und zwar extratabulär; sie sind es aber nur, solange man sie außerhalb ihres Zusammenhangs betrachtet; sie befinden sich nämlich links und rechts von der

Tür der vierten Wand; das Bild links ist rechts extratabulär exzentrisch, das rechts links, und zwar gerade soviel, daß wir zu einem gemeinsamen Blickpunkt vor der Mitte der Tür kommen; wir haben hier noch einmal ein Triptychon vor uns, ein Triptychon freilich ohne Mittelbild.

Auch bei stark asymmetrischen Bildern mit starker »Versuchung zur Exzentrizität« (Borgobrand) ist Raffael dem zentrischen Prinzip treu geblieben. Ich habe in seinem ganzen Werk nur einen Rückfall, wenn ich so sagen darf, gefunden; es ist die »Predigt des Paulus« (Tafelbild*V), freilich auch ein Fall, in dem die Versuchung besonders groß gewesen ist; erstens liegt einer der Fälle vor, die typisch sind als »prädisponierend«: eine Plattform (diesmal ohne Thron), die als »Ecke« in den Bildraum hineinragt, und zwar über die Bildmitte hinaus, und so, daß der eine Schenkel des Winkels der Ecke der Bildfläche parallel läuft; der Winkel müßte unter diesen Umständen bei zentrischer Darstellung stumpf gebildet werden, er wird aber spitz gebildet. Der einzige Autor — wir werden mit ihm im folgenden Teil näher bekannt werden —, der über diese Dinge nachgedacht hat, meinte, es solle durch die Änderung des Winkels (die nur durch exzentrische Verlegung des Augpunktes möglich wird!) die »strahlige Anordnung« der Treppenkanten vermieden werden; diese wird aber gar nicht vermieden, nur unwesentlich geändert; es wird aber etwas anderes erreicht, was gerade in diesem Falle äußerst zweckentsprechend erscheinen mußte und auch für einen Raffael ein würdigeres Motiv darstellen würde, von der Regel abzuweichen: in ihrer spitzwinkligen Bildung bekommt nämlich die Plattformecke etwas Aggressives, das die geistige Aggressivität des Mannes, der von ihr aus predigt, trägt, wie der Baß die Melodie: wie Worte und Gebärde, so wühlt sich dieses Piedestal in die Masse der Zuhörer ein! Zugleich fällt der Sehpunkt auf die Hauptgruppe dieser Zuhörer (den stehenden Mann dem Apostel gegenüber). —

(Mehrere Male tritt mäßige Exzentrizität in der Bilderreihe der Loggien auf; es mögen hier fremde Hände im Spiel gewesen sein. Ein einziges Schrägbild weist die *Stanza del incendio* in der »Krönung Karls« auf.)

Zeitgenossen und Nachfolger Dürers und Raffaels.

a) Im Norden.

Die reichliche Anwendung des exzentrischen Standpunkts ist bei Dürer nicht etwa eine persönliche, altertümelige Liebhaberei; wir treffen sie in Deutschland zu seiner Zeit und später allgemein, wie wir sie schon bei

den Vorgängern (vor allem auch Schongauer) treffen konnten; um statt vieler beliebiger ein Beispiel zu nennen, das sich dem schönsten Dürerschen an die Seite stellen darf — es ist charakteristischerweise wieder ein graphisches Werk! —, verweise ich auf Burckmairs »Tod als Würger«; das Werk ist wie der Dürersche »Hieronymus« fast marginal exzentrisch, und zwar auch rechtseitig (die Perspektive ist gleichfalls konstruiert!). Von Zeitgenossen Dürers sei noch Pacher erwähnt, als derjenige Deutsche, dem für Raumgeometrie — wohl infolge norditalienischen Einflusses — eine besondere Leidenschaft eignete.

Die Holzschnittfolgen der nachdürerschen Zeit bilden überhaupt reiche Belege (auch in der Nachblüte des 19. Jahrhunderts [Rethel, Richter]).

b) Im Süden

ist die Lage wieder wesentlich anders. Die »perspektivische Strenge« des ausgehenden Quattrocento scheint bis zu einem gewissen Grade in Fleisch und Blut der Nation übergegangen zu sein. An die absoluten Zentriker — Botticelli, Ghirlandajo, Perugino — schließt sich nicht etwa nur Raffael an, nein, in gleicher Weise ein Fra Bartolomeo und ein Andrea del Sarto (vergleiche dessen »Verkündigung«!) und im ganzen auch die Folgezeit, insbesondere also die venezianische Kunst. Immerhin ist die Unterwerfung unter die Orthodoxie keine unbedingte. Ausnahmen kommen, zumal in Venedig, nicht allzu selten vor, wie denn auch hier, in Carpaccio, die alte Manier sich am tiefsten aus dem 15. ins 16. Jahrhundert hinein in bedeutenden Werken lebendig erhalten hatte. Eine ganz »persönliche« Perspektive hat sich, für seine Porträts, Bronzino geschaffen (vergleiche »Ugolino Martelli«, Berlin, $\frac{1}{12}$, in deutlichem Zusammenhang mit dem Gesamtcharakter der Bilder). Bei Paolo Veronese allein habe ich vergebens nach einem exzentrischen Bilde gesucht; von dem jugendlichen Tizian wäre eine stark sprechende Ausnahme (Verkündigung der Frühzeit) zu erwähnen (ein wenig bedeutendes und ganz uncharakteristisches Bild); sie ist, wie die besprochene Verkündigung des Pollajuolo, dadurch ausgezeichnet, daß der exzentrische Augpunkt — bewußt? — dazu verwendet ist, dem Himmelsboten einen Akzent zu verleihen. Wir kommen auf Tizian in der Besprechung des Barocks zurück. Von dem späteren Tintoretto habe ich zwei sehr typische exzentrische Werke gefunden, darunter ein gegenständlich recht sehr bedeutsames, die Hochzeit zu Kana (das andere ist die »Auffindung der Leiche des heiligen Markus«). (Das erste ist $\frac{1}{3}$, wodurch wiederum eine wert-

volle Akzentuierung herauskommt, diejenige nämlich von Christus, sowie der ausgiebige Einblick in die ganze Tischgesellschaft [Tafelbild VI¹⁾)).

Der Barock.

Der Barock wird wohl am besten verstanden als die Epoche der Irrationalität, des Inkommensurabeln. Auf die Quellen, aus denen die neue Denk- und Fühlweise abgeleitet werden kann, brauchen wir nicht einzugehen; sie sind zum Teil wohl in sehr tiefen Schichten der Völkerpsyche zu suchen; für uns ist der Barock der Malerei als reaktive Überwindung — wenn man will Weiterbildung — der rationalen, durch und durch aufs Kommensurable gerichteten, maßsuchenden und maßhaltenden Gesinnung der Renaissance (man denke an die Bestrebungen der Theoretiker — und nicht nur der italienischen!) genügend verständlich.

Von dieser heißblütigen Zeit des Irrationalen werden wir einen endgültigen Bruch mit der kühlen, durchsichtigen Reliefbühne des Frontalismus erwarten, der ja, wie wir glauben annehmen zu dürfen, im Exzentrizismus als Seele steckt. Man wird darauf gefaßt sein, daß nun der ganze Reichtum der verbannten Schrägansichten hereinbrechen wird, wie die visionären Scharen der Seligen aus den geöffneten Himmeln der barocken Deckenmalerei; ja man wird sein Ohr einstellen auf die schmetternden Trompetenstöße der kühnsten Übereckstellungen; denn nach Affekt, auch dem schmerzlichen Affekt, dürstet das Lustbedürfnis — und die Lüsternheit! — der Zeit.

Wir werden enttäuscht! Doch nur, weil das alles der neuen Stimmung nicht Genüge tut; man geht weiter; man löscht die Architektur überhaupt aus; und wo man sie gibt, wird sie aller Möglichkeit beraubt, ihre Stimme, die immer noch eine zu klare Sprache sprechen würde, zur Geltung zu bringen (durch Verdeckung — mittels Menschen, Blumen, Wolken — gerade an den sprechenden Stellen); oder man gibt sie, dem jetzt häufigen Standort der Bilder an Decken und Gewölben, halb, nicht ganz entsprechend, in einer Art Untersicht, die alle gewohnte Ansicht verdreht, das Parallele konvergieren läßt und alle rechten Winkel verbiegt. Der inkommensurablen Figur des Menschen und Wolken fällt die Herrschaft im Bilde zu, oder — tiefer Dämmerung, aus der es nur hin und wieder aufblitzt. Als ein Bild, das die skizzierten Eigentümlichkeiten des Barock, obwohl ein Spätling dieser Zeit, recht deutlich zeigt, dabei

¹⁾ Auf der Photographie, die unserer Abbildung zugrunde liegt, besteht ganz leichte Schrägstellung, auf anderen Reproduktionen nicht.

aber doch — ausnahmsweise — frontal und exzentrisch ist, sei »Barbarossas Hochzeit« aus dem Würzburger Schloß, von Tiepolo, erwähnt (Tafelbild VII).

Das Gesagte gilt von der Kunst des Barockzeitalters, soweit sie barock gewesen ist; man vergleiche etwa Rubens (nur ein einziges wirkliches Schrägbild, Kl. K. Nr. 326). Als Vorläufer kommen aber schon ein Tizian mit seinem Abendmahl in Urbino in Betracht, auch mit seiner Madonna des Hauses Pesaro (bei genauem Zusehen ist sie wahrscheinlich exzentrisch; vergleiche auch Kl. K. 74, 94, 95, 161, 170 II). In der Zeit des Formenrausches, der ganz sachgemäß seine Welt so gern in den Himmel verlegte, lebt aber auch ein Geschlecht, das fester als alle frühere Kunst am Boden wurzelt, ja das Irdischste nicht scheut. Es kommt in Italien zuerst in dem einen der Caracci (Annibale), dann und besonders in Caravaggio auf und ist nie sehr stark geworden; wohl aber hat es im Norden sich eine Stätte geschaffen, weithin sichtbar; das starknackige Holland hat, wie politisch und religiös, so in der Kunst dem allgemeinen Strudel sich entzogen (es war ganz im allgemeinen schon am Anfang dieses Teiles hiervon die Rede); es hat seinen nüchternen, auf das Saubere, Übersichtliche, Berechenbare gerichteten Sinn behalten und in der Kunst zur Geltung gebracht; man kann im Quattrocento kaum »geometrischere« Bilder finden als im Holland des 17. Jahrhunderts; und es sind Namen von bestem Klang, die hier genannt sein wollen: Gerard Dou, Gerard Terborch, Jan Steen, Gabriel Metsu, Jan Vermeer van Delft, Frans Mieris der Ältere und vor allen Pieter de Hoogh (Tafelbild X).

Doch ist eins zu beachten: die Mehrzahl dieser Künstler hat doch der Zeit des Irrationalismus ihren Tribut gezahlt. Man erfährt zwar bei den Werken all der genannten Meister wieder den beruhigenden Eindruck des frontalen Stils; sieht man aber genauer zu, so zeigen doch fast alle diese Maler, mit Ausnahme des Pieter de Hoogh, gegenüber quattrocentistischen und anderen Bildern des geometrischen Stils eine mehr oder weniger starke Verschleierung, eine Verwischung beziehungsweise Verdeckung des geometrischen Gerippes, ersteres durch Beleuchtungsdifferenzen, letzteres durch Überschneidung architektonisch wichtiger Teile durch andere nichtarchitektonische, oder Hinausverlegen ersterer über den Bildrand hinaus; ein Beispiel:

van der Meer van Delft zeigt in 10 Interieurs vom fraglichen Typus dreimal die Eckkante — es sind alles Interieurs! — nicht (in diesen 3 Fällen zweimal die Decke, zweimal den Boden nicht); siebenmal wohl die Ecke (dabei aber sechsmal die Decke nicht, viermal den Boden nicht!).

Vollendet klar ist die Raumbildung bei Pieter de Hoogh; sie ist immer der Frontalität unterworfen, und wie fast überall, wo die Fron-

talität herrscht¹⁾, so kommt auch hier ihre abnorme Form, die exzentrische, vor; ja leichte Exzentrizität (von $\frac{1}{3} - \frac{1}{4}$) ist sogar die Regel; es fehlt die Exzentrizität im Berliner Bild »Die Mutter« (trotz sehr verführerischer Raumbildung — sie ist ganz analog der der Pollajuoloschen Verkündigung!), sehr stark exzentrisch ist dagegen die Hofszene der Londoner Nationalgalerie: $\frac{1}{8}$.

Auch der überragende Zeitgenosse dieser Meister macht von dem Verhalten seiner Landsleute, so sehr es den Anschein hat, keine Ausnahme. Ich nenne als exzentrische Bilder von Rembrandt (nach der Gesamtausgabe »Klassiker d. Kunst«): Nr. 32 ($\frac{1}{3}$), 33 ($\frac{1}{10}$ l. ee.), 76 r ($\frac{3}{5}$), 159 (stark r. et.!), 160 ($\frac{1}{3}$), 184 ($\frac{5}{7}$), 185 (stark r. et.), 209 ($\frac{1}{8}$), 216 ($\frac{2}{3}$), 218 ($\frac{2}{3}$), 236 r ($\frac{2}{3}$), 256 ($\frac{3}{4}$), 298 ff., 325 (fast l. m.).

Die Kunst all dieser Künstler steht zwischen der des vollen Rationalismus der Klassizität und der der vollen Irrationalität des eigentlichen Barock in der Mitte, wie in der Musikgeschichte die Kunst von Schumann und Brahms zwischen der eines Mozart und eines Wagner steht.

Gerade in der typisch holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts taucht aber auch schon die Schrägansicht auf, in deutlichstem Zusammenhang mit dem Gegenstand und der Gesinnung der Darstellung, wie die bloße Nennung der Namen Ostade, Steen und verwandter verrät (siehe etwa Jan Steens »Wirtsgarten« und vergleiche Liebermanns »Biergarten« rund zweihundert Jahre später; doch fügen auch diese wilden Gesellen sich zumeist noch der alten Regel).

Beim Verklingen des Barock wird das Architektonische auch in weiterer Verbreitung wieder laut, am frühesten und stärksten, in natürlicher Abhängigkeit vom Stoff, bei den Sittenschilderern, wie etwa Moreau le Jeune in Frankreich, Chodowiecki in Deutschland, Hogarth in England. Und da wird denn auch die Wandlung offenbar. Ist es nur die Änderung des Raumgefühls im allgemeinen, die hier so stark spricht, oder ist die satirische Tendenz, die auf Mißtöne aus ist, dabei im Spiele?

Ich exemplifiziere an Hogarth, bei dem die bewußte Tendenz am

¹⁾ Die Ausnahmen im Abschnitt über die italienische Kunst des ausgehenden 15. und des angehenden 16. Jahrhunderts.

stärksten entwickelt ist: bei ihm ist die Schrägstellung die Regel (man vergleiche die Bilderserie der »Konvenienz-Ehe« [Tafelbild XII]).

Anderen Zwecken dient aber nach wie vor eine andere Perspektive, die zentrale oder exzentrische Frontansicht:

Die Maler, die dem tändelnden Leben des Rokoko die gute Seite abzugewinnen wissen (das maßvoll bewegte, bewegt maßvolle Sein), sie greifen wieder zur Perspektive der Ruhe, ohne Steifigkeit und Starrheit, zur Exzentrizität, so etwa Lancret bei seiner Gesellschaft im Gartenpavillon (ungefähr $\frac{1}{3}$), Watteau beim Konzert im Freien ungefähr $\frac{3}{5}$ (vergleiche auch die Bemerkung über Tiepolo, oben S. 59 f. und Tafelbild VII).

Die moderne Zeit.

Die Loslösung vom Barock wird zum bewußten Gegensatz zunächst in Richtungen, die in frühen, einfachen, klaren Zeiten ihr Vorbild sehen — sie bringen auch die Eigentümlichkeit dieser Frühzeiten, die uns hier interessiert: Cornelius — um das Nächstliegende zu nehmen — hat in seiner Traumdeutung und anderen Bildern freilich nicht sehr stark exzentrische Werke geschaffen; bald aber schlägt die Kunst im eigenen heimatlichen und zeitgenössischen Boden Wurzel, und damit tritt die entscheidende Wendung ein, gegen Mitte des vergangenen Jahrhunderts: die Herrschaft der Frontalität bricht zusammen; nicht nur, daß man ihre abnorme Form unterdrückte — ich meine natürlich die exzentrische Frontansicht —, nein, auch die durchaus berechnete und von den größten Meistern immer vertretene Form der zentrischen Ansicht muß weichen. Ich habe darüber, über den Grund dieser Erscheinung, schon oben meine Meinung gesagt: ich sehe den Grund in dem realistischen Grundzug, der die Dinge packen will, wie sie eben der Zufall bietet; und dieser bietet sie unter tausend Fällen vielleicht einmal in Frontansicht.

Aber auch hier noch gehen besondere Temperamente besondere Wege, erzwingen sich besondere Stoffe ihre besondere Form. Es scheint aber die Zeit doch auf absolute Wahrhaftigkeit hinzudrängen; und diese schließt nach unserer Auffassung das exzentrische Frontbild aus.

Das Interieur, das zu exzentrischer Darstellung zu allen Zeiten wohl den meisten Anlaß gegeben hat, verliert gegen Ende des Jahrhunderts, wie es scheint, die Macht der Verführung zur Exzentrizität mehr und mehr.

Eine Reihe von drei Beispielen mag das für unsere deutsche Kunst zeigen (es braucht kaum gesagt zu werden, daß die revolutionärere, führende Kunst der Franzosen die Änderungen noch früher und durch-

greifender zeigt; für sie Namen zu nennen, ist deshalb überflüssig): Kersting, einer der Sterne der »Jahrhundertausstellung«, Schwind und Uhde seien ausgewählt, wie man sieht, alles Künstler, die gar nicht zu den krassesten Realisten gehören.

Kersting (1787—1840)¹⁾.

Einer »Schrägecke« (»Mädchen vor dem Spiegel« 1822, »Stiller Garten« 36) stehen fünf exzentrische Frontansichten gegenüber (es sind übrigens diese Bilder Kerstings es gewesen, die mich die Exzentrizität entdecken ließen!):

1. Selbstbildnis, 1811 (ebenda S. 19, Tafelbild XI): fast marg. exz. (rechtseit.).
2. Die Stickerin, 1812 (S. 23): fast marginal exzentrisch (links).
3. »Der elegante Leser«, 1812 (S. 33): extratabulär exzentrisch (l. $\frac{2}{7}$).
4. Paar am Fenster, 1817 (S. 22): extratabulär exzentrisch (r. $\frac{2}{9}$).
5. Friedrich (der Maler) im Atelier (ohne Datum) (S. 30): $\frac{9/1}{10}$.

Diese Bilder zeigen die Exzentrizität ausnahmslos in einem besonders hohen Grade (alle fast marginal, zwei gar extratabulär; es war bei ihnen deshalb auch am leichtesten das Eigentümliche herauszuempfinden). Es braucht wohl nicht gesagt zu werden, daß die übrigen Eigenschaften der Bilder den Gedanken an Ungeschick als Quelle der Abnormität völlig ausschließen.

Ich erwähne anhangsweise, daß (Material am selben Orte S. 27) der berühmtere Friedrich eins der erstaunlichsten seiner erstaunlichen Bilder auch in — mäßiger Exzentrizität gemalt hat, $\frac{1/3}{4}$, seine »Frau im Atelierfenster«; ferner, daß man in einem Bilde eines unbekannten Zeitgenossen der beiden Meister (»Graf Lichnowsky«, ebenda S. 39) jene merkwürdige exzentrische Perspektive Bronzinos wieder aufleben sieht, die fast wie Alldrücken auf uns wirkt.

Von größter Bedeutung dürfte es sein, daß das erwähnte Schrägbild das jüngste aller erwähnten (und bekannten hierher gehörigen) Bilder ist; es scheint also die »Bekehrung« der Zeit zur perspektivischen Natürlichkeit schon im Leben Kerstings wirksam gewesen zu sein.

Das Bild ändert sich erheblich bei

Schwind (1804—1871)²⁾.

In dem sehr reichen Lebenswerk hat die Schrägansicht das erste Wort. Frontansicht kommt aber nicht selten vor, und auch ihre ab-

¹⁾ Eine reiche Auswahl seiner Bilder außer in dem großen Bruckmann-Werk über die Jahrhundertausstellung in einem der blauen Bücher von Langewiesche, dem »Stillen Garten« (alle meine Beispiele sind dort zu finden).

²⁾ Gesamtwerk in den »Klassikern der Kunst« Bd. IX.

norme, exzentrische Form ist nicht ganz selten (Zahlenverhältnis ungefähr 20 : 15 : 10).

Die Frontansicht, die normale wie die abnorme, ist aber bestimmten Zwecken vorbehalten, die in der Kunst Schwind's gerade eine besonders starke Rolle spielen, ohne welchen Umstand sie viel mehr zurückgetreten wären: sie findet sich in Bildern, die erstens dekorativen Charakter tragen (meist Wandgemälde), die zweitens altertümeln, d. h. stofflich und stilistisch in eine frühere Zeit zurückgreifen, die drittens bedeutsame, meist figurenreiche Szenen darstellen; alle drei Bedingungen werden vom zentralgesehenen, in der Komposition meist symmetrischen Frontalbild, die zwei ersten vom exzentrischen — und meist asymmetrischen — Frontalbild erfüllt.

Ich gebe, um eine Kontrolle des Materials zu ermöglichen, die Nummern der verschiedenen Bildarten (nach der erwähnten Gesamtausgabe):

Zentrisches Frontalbild: 80 (u. l.), 114 (l. u. r.), 118, 137 f., 153, 203, 231, 245, 246, 287, 305 ff., 337, 365, 367.

Exzentrisches Frontalbild: 65, 81 (l. u.), 84 (u.), 85 (l. o.), 105 (l. o.), 132 (l. u. r.), 142, 317, 360, 392.

Schrägbild: 28 ff., 56, 66, 77 (r. u.), 78 (l. u.), 84 (r. o., l. u.), 85 (47), 105 (r. o.), 128, 140, 154, 207 f., 264 (r. u.), 314 f., 333, 394, 398, 402 (r.), 449, 497.

Uhde (1844—1910)¹⁾

Bei ihm taucht die Exzentrizität nur noch wie eine ferne Erinnerung hin und wieder, und, wie man glauben könnte, nur in Stunden der Entspannung auf; alle seine bedeutenderen Bilder nämlich sind zentral gesehen; die Exzentrizität ist nur in Bildern zu treffen, die neben den anderen fast wie »Parerga« stehen.

Es sind (nach der Gesamtausgabe in den »Klassikern der Kunst« zitiert) Nr. 27, 116, 117, 119, 247, 259 (181 ist fraglich).

Fast ausnahmslos macht sich die Exzentrizität auch nur in wenig sprechendem Beiwerk geltend. Dabei ist zu beachten, daß die Werke, die eine Bestimmung der Perspektive sehr leicht machen (hauptsächlich Innenräume) bei Uhde sehr häufig sind (etwa siebenzig habe ich gezählt).

Sehr interessant ist das Triptychon Uhdes (in zwei wesensgleichen Redaktionen); es scheint auf den ersten Blick (nur rechts sind die Anhaltspunkte greifbar) nach der alten Manier gesehen, von dem einen Zentrum des Mittelbildes aus; genaueres Zusehen zeigt aber, daß der Raum (rechts) etwas über Eck gestellt, also zentral gesehen ist.

Der Fall Uhde ist um so lehrreicher, als Uhde, wie Schwind, die großen Gegenstände keineswegs meidet; seine religiösen Bilder sind wohl als seine Hauptwerke anzusehen. Und gerade in diesen, wo

¹⁾ Gleichfalls in den »Klassikern der Kunst«.

nicht nur Frontalität, sondern auch Zentrität und zwar der Perspektive und der Komposition von jeher am unumschränktesten herrschten, gibt sich Uhde als »Moderner«, verzichtet auf kompositionelle nicht nur, sondern auch perspektivische Zentrität.

Beispiel: Tafelbild XIII, dem ich als allseitigen Gegensatz die alte Redaktion desselben Vorwurfs von Lionardo da Vinci beigegeben habe (Tafelbild II).

Daß bei den Realisten reinster Zucht, die in der Methode das Ziel sehen, alle Frontalität geradezu fanatisch vermieden wird, braucht kaum gesagt zu werden. Aber ganz allgemein scheint die Macht der »Form« gebrochen (die Wandlung geht einer ähnlichen formalen in der Musik ganz parallel, nur daß der Geist ein anderer ist hier und dort, in der Musik barock, hier irdisch bis zur Nüchternheit); ich sage: der »Form«, denn in der Herrschaft der Frontalität war ein starker Wille zur Form im Sinne der Geformtheit, der Regelmäßigkeit, der uns adäquaten Struktur lebendig, eben der Wille, der allem Rationalismus eigentümlich ist. Der Empirismus siegt auch in der Kunst, der Kunst wenigstens, die dem Verstand am nächsten steht, mit ihm das Organ gemeinsam hat, in der Kunst des Auges, des Raumsinnes überhaupt. Heute freilich scheint ein neuer Umschwung sich vollziehen zu wollen, wenn anders Bemühungen wie die Hildebrands um Reform der Plastik oder die Bewegung für die Reliefbühne wirklich Zeichen der Zeit sind.

Dies meine Deutung! Eine andere soll der Leser im nächsten Teil dieses Aufsatzes kennen lernen, um sie selber der meinigen gegenüber abwägen zu können.
