

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: $\frac{1}{19}$ (fast marginal) (bei unsymm. Komp.).
9. Christi Beschneidung: $\frac{1}{10}$ (bei symm. Komp., insbesondere Arch.).
10. Anbetung der Könige: $\frac{1}{3}$ (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 $\frac{1}{2}$ beziehungsweise $\frac{2}{3}$), 6mal ist sie erheblich (gleich oder größer als $\frac{1}{2}$ 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: $\frac{1}{4}$ (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. Schweiß Tuch: 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