

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.