

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-