

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.
