

Bestehen nun analoge Verhältnisse, aus denen die Berechtigung einer horizontalen Exzentrizität abgeleitet werden könnte?

Es scheint für eine positive Antwort wenig Aussicht vorhanden zu sein. Sollen wir darum nicht lieber einem Winke folgen, den uns die Geschichte gibt, einem Winke, der uns die Annahme einer äußeren Veranlassung, statt der unwahrscheinlichen inneren, nahelegt? Es ist das Vorkommen einer Erscheinung, die ich der zu untersuchenden als »unechte« oder »scheinbare« Horizontal-Exzentrizität beziehungsweise als Normalform der Horizontal-Exzentrizität gegenüberstellen möchte. Was ich meine, wird das nachfolgende Intermezzo klar machen.

Zwischenbetrachtung: Vom Triptychon als Vertreter des zusammengesetzten Bildes und der normalen Exzentrizität.

Machen wir uns vor allem mit der Erscheinung des normalen Triptychons (wie seiner Geschwister, des Diptychons, Tetrptychons usw.) bekannt, als dem Träger jener perspektivischen Eigentümlichkeit, die ich eben als »scheinbare« oder »unechte« Horizontal-Exzentrizität oder als »Normalform« der Horizontal-Exzentrizität bezeichnete.

Diese Erscheinung des normalen Triptychons ist in der Frühzeit der neueren Malerei sehr verbreitet, ja fast die Regel.

Wer freilich die Dokumente der verschiedenen Epochen sich so ansieht, wie sie sich uns augenblicklich in unseren Museen darbieten (auch in den Bildersammlungen der monographischen und besonders der Lehrbuchliteratur), der muß den Eindruck bekommen, als wäre gerade das Gegenstück zu dieser normalen Exzentrizität des zusammengesetzten Bildes, die abnorme Exzentrizität nämlich des Einzelbildes, in den Frühzeiten beliebt gewesen. Dem liegt aber eine unserer Ungezogenheiten zugrunde, die Sitte nämlich, Gesamtkunstwerke in Stücke zu reißen und die Stücke zusammenhanglos der Betrachtung darzubieten. Man beginnt, teils aus Gründen der Pietät, teils aus mannigfachen ästhetischen Beweggründen, gegen diese Barbarei vorzugehen; das Motiv, das für sich allein nicht nur genügt, sondern es geradezu unumgebar macht, die alten Zusammenhänge wieder herzustellen, scheint dabei höchstens neben anderen in Betracht zu kommen: es ist das Bedürfnis, die auffallenden perspektivischen Verschiedenheiten dieser Bilder — ich denke vor allem an das nordische Quattrocento — zu verstehen.

Die Eigentümlichkeit der Zeit, auf die es ankommt, ist diese, nicht in Einzelbildern, sondern in bestimmten Zusammenordnungen solcher zu schaffen, vor allem in der Form des Triptychons. Die Sitte mag

äußerlich bedingt sein durch den Umstand, daß der Altar in seinem Aufsatz vorzugsweise der Träger von Bildschmuck war, ein Schrein mit einem Hauptfeld, von einem typischerweise zweigeteilten Deckel, den »Flügeln«, geschützt. Es scheint mir nun aber einer der stärksten Beweise für die künstlerische, insbesondere die eigentlich raumkünstlerische Vitalität der Zeit zu sein, daß sie aus dieser Not eine Tugend bester Art gemacht hat, indem sie die drei nachbarlichen Bilder perspektivisch zu einer Einheit von ganz eigenartigem Reiz zusammenschloß.

In diesem Falle, den ich den des eigentlichen oder typischen oder normalen Triptychons (bzw. Diptychons, Tetrptychons usw.) nenne, besteht also folgende perspektivische Eigentümlichkeit: Die drei Teilbilder verlangen vom Beschauer nicht, was drei selbständige Bilder — in dieselbe nachbarliche Lage gebracht — verlangen würden, nämlich daß der Beschauer einem jeden einzelnen sich gegenüberstellt — und zwar vor seinen Mittelpunkt (bzw. seine vertikale Mittellinie); sie wollen vielmehr von dem einen Mittelpunkt des mittleren Bildes aus gesehen sein, und zwar ganz unabhängig davon, ob dies Mittelbild inhaltlich oder formal oder in beidem den Seitenbildern (Flügelbildern) überlegen sei. Der Raum der Seitenbilder ist gesehen als Fortsetzung des Mittelbildraumes; oder, wie man — in gewissen Fällen — auch sagen könnte: es ist überhaupt nur ein einziger Raum gesehen; er ist aber durch einen vorgelegten geteilten Rahmen für den Beschauer in drei (bzw. beim Diptychon usw. in zwei usw.) Räume geteilt. Ich fügte der letzteren Deutung die Einschränkung zu: »in gewissen Fällen«; in der Tat ist diese Deutung nur in den »einfachsten« Fällen möglich, da nämlich, wo die Einheit zwischen Seitenbildern und Mittelbild die größtmögliche ist; zunächst in dem Falle, in dem ich von der Grundform des Triptychons (usw.) reden würde: in dem Falle nämlich, wo tatsächlich ein einheitlicher, in keiner Weise objektiv geteilter Raum im Triptychon zur Darstellung kommt, wo die Teilung nur im Rahmen liegt (vielleicht den Zweck hat, kompositorische »Einteilungen«, »Gruppierungen« zu unterstützen); dann auch in dem Fall, dem wir alsbald als zweitem Glied der kompositorischen (inhaltlich-formalen) Entwicklungsreihe des Triptychons begegnen werden (der wir eine perspektivische [optisch-formale] — ich bitte dies im Auge zu behalten — Entwicklungsreihe gegenüberstellen).

Als für das Verständnis unseres Problems der abnormen Exzentrität grundlegend werde vorläufig die Erkenntnis festgehalten, daß das normale Triptychon in seinen Seitenbildern Darstellungen schafft, die zwar, solange sie nur in Beziehung zum Mittelbilde geschaut werden, nichts Besonderes von wesentlicher Bedeutung an sich

haben, vielmehr lediglich als äußere, durch einen Rahmenteil abgehobene Seitenteile eines (mehr oder weniger breiten) gewöhnlichen, d. h. normalen, zentrisch gesehenen Bildes erscheinen; die aber, sobald die Beziehung zum Mittelbilde ausgeschaltet wird, in einem ganz eigentümlichen Lichte erscheinen; als selbständige Bilder betrachtet sind die Seiten(Flügel-)bilder des normalen Triptychons (usw.) nämlich exzentrisch — das eine rechts, das andere links —, und zwar exzentrisch im dritten, höchsten Grade: extratabulär (vgl. S. 8 des Textes, sowie Fig. I, Gruppe 3); liegt doch der Augpunkt in der Mitte eines — meist queroblongen — Nachbarbildes.

Vom Eindruck nun eines solchen Flügelbildes, sofern es nur für sich betrachtet wird, ist der eines abnorm exzentrischen Einzelbildes in keiner Weise verschieden, außer — in der Regel — graduell, indem bei den meisten dieser Einzelbilder die Exzentrizität nicht so hochgradig, vielmehr nur marginal oder, noch öfter, nur intratabulär ist.

Entwicklung des Triptychons als Hauptvertreters des zusammengesetzten Bildes.

Für die historische d. h. hier die äußerliche Ableitung des abnorm exzentrischen Einzelbildes wäre nun weiter wichtig, daß ein solches Absehen vom Mittelbild, eine solche Verselbständigung des Flügelbildes schon sehr frühe eingetreten ist. Wie sie sich vollzogen hätte, wenn die Geschichte sich streng an logische Schemata hielte, versucht die nachstehend skizzierte »Entwicklungsgeschichte des Triptychons« zu zeigen (daß die Geschichte ihre Wege zum Teil unbekümmert um die Logik geht, ist auch schuld daran, daß nicht zu allen Stufen Beispiele in gleich befriedigender Weise gefunden werden konnten).

Ich glaube keinen »materialistischen« Mißgriff zu tun, wenn ich der Vermutung Raum gebe, äußere Faktoren, nämlich der Stoff, der Inhalt der Darstellungen habe bei der Verselbständigung der Flügelbilder zum mindesten ganz wesentlich mitgeholfen; ich meine das so: wurden schon einmal die verschiedenen Felder des Triptychons (usw.) zur Darstellung verschiedener Vorgänge benutzt, und kam diese Verschiedenheit — was uns in jener Frühzeit nicht selbstverständlich — auch in der Verschiedenheit des Milieus zum Ausdruck, so mußte — will mir scheinen — das Band der optisch-räumlichen, perspektivischen Einheit seine Macht verlieren; es mußte der inhaltlich-formalen (kompositorischen) Selbständigkeit die optisch-formale (perspektivische) folgen (wie, ganz früh, der geistigen [zeitlichen] Selbständigkeit die inhaltlich formale gefolgt war, indem