

Kompositorische Entwicklungsreihe des Triptychons als Hauptvertreter des zusammengesetzten Bildes.

(Kompositorisch ist hier natürlich in einem etwas höheren Sinne genommen als gewöhnlich; es handelt sich nicht um Anordnung figuraler Elemente in einem Bildraum, sondern um die Abgrenzung eines Bildraums gegen den anderen.) Ihre Stufen sind diese:

Erste Stufe: Der Raum des Triptychons ist, wie oben für die Grundform angenommen, ein einheitlicher, durchaus ungeteilter; die Teilung liegt nur im Rahmen; dieser liegt vor dem Bildraum, wie das Rahmenwerk eines dreigeteilten Fensters vor der Landschaft draußen (Beispiele: Verkündigung des Genter Altars [freilich, doch in ganz unwesentlicher Weise, vierteilig], Mantegna Altar von S. Zeno, Peruginos Beweinung und viele andere, auch Werke der Gegenwart).

Zweite Stufe: Der Raum der drei Bilder ist zwar derselbe eine, wie zuvor; er wird aber nicht mehr bloß durch den gewissermaßen vorgelegten Rahmen, sondern im Bilde selbst geteilt, etwa so, daß das Mittelbild das Mittelschiff, die Seitenbilder die Seitenschiffe einer Kirche darstellen, so daß den Zwischenstücken des Rahmens die trennenden Säulen oder Pfeiler entsprechen, ihnen untergelegt sind. Die Rahmenteilung entspricht also einer objektiven Raumteilung. (Beispiele: Jan v. Eyck: Dresdener Reisealtärchen [Tafel I], Giov. Bellini in jenem Bilde [zu S. Maria dei Frari], dessen Anregung wir wohl die Dürerschen Apostel verdanken, und andere; aus jüngster Zeit Arthur Kampfs Fresko im Lesesaal der neuen Kgl. Bibliothek zu Berlin [zugleich ein Beispiel von »Untersicht«, d. h. tiefer extratabulärer Vertikal-Exzentrizität, in Anpassung an den Standort, wie auf unserem Tafelbild VII] [Tiepolo].)

Dritte Stufe: Es werden in den Seitenfeldern nicht nur objektiv abgesetzte Teile des einen gemeinschaftlichen Raumes sichtbar, sondern völlig getrennte Räume, immerhin solche, die insofern objektiv verbunden bleiben, als sie entweder und zum mindesten als benachbart gedacht sind, oder geradezu im Bilde, etwa durch eine geöffnete Tür, in Verbindung gesetzt erscheinen. (Reine Beispiele sind hier schon schwerer beizubringen, indem sich in den wenigen Fällen dieser kompositorischen Stufe meist schon jene perspektivischen Abweichungen von der Norm des Triptychons geltend machen, die wir sofort in einer besonderen »Entwicklungsreihe« darstellen werden, so im Triptychon des Meisters von Flémalle [Heidrich, A. N.¹⁾ 20]; hierher auch Diptychon desselben Meisters [Barbara mit Johannes und Stifter, Heidrich, A. N. 24, 25; bei den Neueren wohl fehlend]).

Vierte Stufe: Sie kommt zu stande, wenn die Seitenbilder Räume

¹⁾ Alt-Niederländische Malerei. Bei Diederichs, Jena 1910.

darstellen, die objektiv in keiner Weise, auch nicht durch nachbarliche Lage, mehr verbunden sind; wenn vielmehr die Einheit, die aus den drei Bildern ein Triptychon macht, abgesehen von der einheitlichen Perspektive, nur noch eine innerliche, gedankliche ist (was gemeinsame figurale Elemente natürlich nicht ausschließt). (Beispiele [es gilt für sie freilich meist die für die dritte Stufe gemachte Einschränkung]: Triptycha des Rogier v. d. Weyden: Johannesaltärchen [Heidrich, A. N. 35—37], Drei-Königs-Altar, München [Heidrich, A. N. 31, 38, 39; bei den Neueren wohl fehlend!]).

Mit dieser Abstufung bzw. Lockerung der »kompositorischen« Einheit geht nun eine zweite parallel, besser, sie durchflieht sich mit ihr aufs mannigfaltigste: die Lockerung der perspektivischen Einheit, die sich ebenfalls in einer Entwicklungsreihe darstellen läßt.

Perspektivische Entwicklungsreihe des Triptychons als Hauptvertreter des zusammengesetzten Bildes.

Sie ist — nach meiner Meinung — nur in einer einzigen Form normal; wenn sie nämlich als Krönung des erstgeschilderten kompositorischen Lockerungsvorgangs erscheint, an ihn sich als letzte Vollendung anschließt.

Als letzte kompositorische Stufe hatten wir diejenige kennen gelernt, wo die Bilder des Triptychons formal nur noch durch die Perspektive zusammengehalten waren (von Einheit der Farbgebung haben wir mit Bewußtsein abgesehen). Dies kann, nach meiner Auffassung, als Mißverhältnis empfunden werden, denn die perspektivische Einheit ist, für mein Gefühl, die höchste der formalen Einheiten überhaupt, erfordert als solche den Unterbau der übrigen, erscheint ohne sie leer, wie eine leere Quinte. Räume, die objektiv nicht benachbart sind, im Bilde durch die einheitliche Perspektive zu Nachbarn zu machen, hat etwas Gekünsteltes, ja Gewaltames. Die Zerlegung des Triptychons (der gemeinschaftliche Rahmen kann nach wie vor der Betonung des inneren Zusammenhanges der entstehenden Einzelbilder dienen!) ist also in perspektivischer Hinsicht auf der vierten Stufe nicht nur zu entschuldigen, vielmehr geradezu als das Natürliche anzusehen.

Als unnatürlich muß aber das ganze Reich der Zwischenstufen angesehen werden, das zwischen diesen zwei Punkten, Anfangs- und Endpunkt der perspektivischen Entwicklungsreihe des Triptychons liegt; jene Zwischenstufen, auf denen die Seitenbilder zwar nicht mehr als echte Flügelbilder, von dem einen normalen Blickpunkt des Mittelbildes, aber auch noch nicht von ihrem eigenen Normalblickpunkt aus, also als echte Einzelbilder, gesehen sind, sondern jedes für sich von einem Punkt aus, der zwischen den beiden Normalpunkten liegt, und zwar entweder näher dem einen oder näher dem anderen, oder zwischen