

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

beiden in der Mitte; anders ausgedrückt, unter Zuhilfenahme unserer eigenen Bezeichnungen, würde es sich also um Fälle handeln, wo das Flügelbild gesehen ist entweder noch extratabulär, wenn der Augpunkt zwar nicht mehr im Zentrum, doch aber im Bereich des Mittelbildes liegt, oder marginal, wenn er eben auf der Scheidelinie der beiden Nachbarbilder, oder aber endlich bloß intratabulär, wenn der Augpunkt zwar innerhalb des Flügelbildes selbst, doch noch nicht in dessen perspektivischem Normaleigenaugpunkt liegt.

Rückkehr zur Hauptbetrachtung.

Wir haben so die drei apriorischen Möglichkeiten der Horizontal-Exzentrizität als mögliche, für uns freilich, wie gesagt, abnorme Entwicklungsstufen jenes Umwandlungsvorganges kennen gelernt, den man als perspektivische Entwicklung, besser wohl Auflösung des Triptychons bezeichnen kann.

Diese Stufen — das ist zugunsten der in Frage stehenden historischen Erklärung der abnormen Exzentrizität des Einzelbildes hervorzuheben — sind alle verwirklicht. Ja, wenn mein Material nicht wesentliche Lücken hat, sind die abnormen Zwischenstufen häufiger als die normalen Ganzstufen (der ersten und letzten Stufe, oder wie wir auch sagen können: der konzentrischen und der normal-multizentrischen Perspektive) zu finden (man vergleiche die Vorbetrachtungen des zweiten Teils), jedoch nur in älterer Zeit.

Wenn ich nun auch der Meinung bin, daß zwischen diesen abnorm exzentrischen Flügelbildern und den noch abnormeren exzentrischen Einzelbildern ein mehr als ideeller Zusammenhang — unter letzterem allein die formale Verwandtschaft beziehungsweise Übereinstimmung verstanden — bestehe, nämlich eben, was hier heißt: ein historischer, und zwar kausal-historischer (in dem Sinne, daß erstere als Vorbilder bei der Schaffung der letzteren wirksam waren), so liegt mir doch die Meinung ferne, mit der Aufdeckung dieses Zusammenhanges, dieser historischen Ursache, die eigentliche Erklärung, die erschöpfende Deutung der Exzentrizität des Einzelbildes gegeben zu haben. Aus zwei Gründen: Erstens tritt die Eigentümlichkeit des exzentrischen Bildes in der Kunst (vorzugsweise kommt hier naturgemäß die italienische in Betracht) zu einer Zeit — und auch an Orten — auf, wo von einer Beherrschung des künstlerischen Geschmacks durch die Triptychon- (und verwandte) Darstellungen noch nicht die Rede ist (italienisches Trezento, z. B. Giotto [des beschränkten Raumes halber muß ich mir leider versagen, hierauf näher einzugehen]); zweitens treten sie immer wieder zu Zeiten auf, wo von dem Einfluß der Gesamtkunstwerke