

tralen) Blickpunkt aus gesehen wäre. Also eine extreme Abkehr vom Triptychonprinzip. Wäre es erlaubt, hier Reihen zu bilden und zu chronologischen Zwecken zu benützen, so hätten die letzteren Autoren, zunächst mit der späteren Datierung, recht; man könnte aber ferner aus dem Gegensatz der perspektivischen Gesinnung des letzten Bildes zu der aller andern Werke des Memling auch ein Argument ziehen, das für die andere Urheberschaft spräche.

Es sei noch beigefügt, daß die Außenflügel aller, auch der hier — wegen Fehlen der architektonischen Anhaltspunkte — nicht berücksichtigten Triptycha nach Diptychonart, also von einem einheitlichen Standpunkt vor der Mitte der Gesamtbildfläche, d. h. von der gemeinsamen Grenzlinie aus (wobei der Rahmen allerdings nicht außer Betracht gelassen werden darf) gesehen sind, also normal (nur, daß die Exzentrizität hie und da wohl etwas übertrieben ist, offenbar nur aus Ungeschick).

Machen wir uns das Gesamtergebnis für die niederländische Frühzeit klar, so haben wir festzustellen: Die Normalform des Triptychons kommt im ganzen 15. Jahrhundert — der Blütezeit dieser zusammengesetzten Bildform — vor und darf wohl als die vorherrschende bezeichnet werden; Abweichungen von ihr sind aber keineswegs selten, auch stärkere nicht; so ist das intratabulär exzentrische Bild, das Vorbild (wie wir vorgreifend bemerken wollen) der häufigsten Form des exzentrischen Einzelbildes, keineswegs sehr ungewöhnlich; aber sogar das extreme Gegenstück zum normalen Triptychon, die Einheit von exzentrisch gesehenen Bildern, dem Normaltypus des Einzelbildes, wird nicht vermißt, er kommt, freilich nur einmal, vor, bei einem Meister merkwürdigerweise, der am Anfang der Reihe, in nächster Nähe des jüngeren van Eyck, gestanden hat (Petrus Cristus).

Deutsche Frühzeit.

Ein wesentlich anderes Bild als die niederländische bietet die gleichzeitige deutsche Kunst. Ihr Schwergewicht liegt viel weniger im zusammengesetzten Bilde (dieses wird größtenteils durch das geschnittene Altarwerk ersetzt); ihre Besprechung gehört zum größeren Teil somit überhaupt nicht an diese Stelle; es ist aber schon hier darauf aufmerksam zu machen, daß in der deutschen — süddeutschen! — Bildkunst ein anderes Raumgefühl lebt — wie es sich auch in der Architektur deutlich genug geäußert hat — ein Raumgefühl, viel mit stärkerem Sinn für das eigentlich Räumliche (das Innere des Basler Münsters und des — auch Basler? — Kreuzganges auf Bildern des Konrad Witz sind für mich trotz manchem Ungeschick im einzelnen — das wohl auf Mangel an theoretischer Beherrschung der Perspektive zurückzuführen ist — von einer damals unerhörten Intensität des Raumklanges); diese süddeutsche Raumkunst zwingt ihr Raumgefühl auch in keine akademische Schranke; die ruhige, »gesetzte« Frontstellung ist für sie durchaus nicht das Selbstverständliche; diese deut-

schen Künstler bringen anscheinend mit einer gewissen wilden Lust die wohlausgerichteten Wände des frontalen Systems in Unordnung; und nicht etwa einer von ihnen; nein, in gleicher Weise ein Lucas Moser, ein Konrad Witz, ein Hans Multscher. Man sehe sich von Moser das Schiff mit den Heiligen oder die Rast der Heiligen auf dem Tiefenbronner Altarwerk an, auch das »Gastmahl beim Pharisäer« (mit schrägem Tisch), von Witz vor allem die neuerworbene Kreuzigung, Berlin (allerdings ohne Architektur), mit schrägem Kreuz, diagonal angeordneten Figuren; dann etwa Petri Befreiung (vielleicht sind auch jene oben erwähnten, so stark räumlichen Bilder [»Heilige Familie«, Neapel, und »Magdalena und Katharina«, Straßburg] schräg [?] gedacht), von Multscher die »Anbetung der Hirten«! Diese wilde Freiheit wird, wie wir sehen werden, in der klassischen Zeit gedämpft und in die international geltenden Formen gegossen; sie regt sich erst nach etwa drei Jahrhunderten und siegt nach vierein, wie sich zeigen wird. Übrigens ist die Schrägstellung auch der niederländischen Kunst nicht völlig fremd, tritt aber ziemlich spät auf, so daß man deutschen Einfluß wohl nicht ausschließen kann (vgl. Gerard David, Urteil des Kambyses, Heidrich, A. N. Nr. 87 von 1498; ferner desselben Künstlers Kreuzigung mit schrägem Kreuz, ebenda Nr. 88; ferner Quinten Massys Salome, ebenda Nr. 108 mit schrägem Tisch [vgl. unten S. 60]).

Italienische Frühzeit.

Die südliche Frühkunst liefert für ein ursprüngliches Zusammensehen mehrerer Bilder in einem Gesamtkunstwerk, wie es sich für den Norden geradezu als das typische Sehen der großen Kunst erwies, weniger Dokumente. Das Altarbild ist in der Kunst des italienischen Quattrocento nur von untergeordneter Bedeutung gegenüber einer anderen Aufgabe: dem großen Wandgemälde.

So sind denn schon von Masaccio, der zeitlich, wie nach seiner künstlerischen Bedeutung (der bahnbrechenden Leistung nach, zumal in der Perspektive) der Doppelgänger der Brüder van Eyck ist (sein frühes Todesjahr 1428 fällt ziemlich genau in die Mitte der Ausarbeitung des Genter Altars), nur solche selbständige Wandbilder erhalten.

Diese Wandbilder geben im allgemeinen oft schon wegen des Fehlens oder der lockeren Art des inneren psychologischen Zusammenhangs, wie er zwischen den einzelnen Teilen des Altarschreins besteht, aber auch dank ihrer Größe, besonders endlich wegen ihrer gegenseitigen Lage (oft genug jedes Bild an einer besonderen Wand) zum »Zusammensehen« nicht nur keine Veranlassung, schließen es vielmehr völlig aus. Verhältnisse, die auch beim Wandbild ein Zusammensehen ermöglichen, ja direkt fordern, werden wir bei Einzelbesprechungen