

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

kennen lernen; sie sind wesentlich durch Einschneiden von Türen oder Fenstern in die Wand gegeben (siehe Raffael).

Diese besonderen Verhältnisse finden sich zumal bei der Kapellenmalerei; hier bieten meist nur die Seitenwände eine ununterbrochene Fläche dar, vorn bricht die Tür, hinten die Altarnische ein Loch; dadurch kommen links und rechts schmale, hohe Flächen zustande, deren normaler Standpunkt aber doch der der Gesamtwand bleibt; er liegt für diese schmalen Flächen, die Flügelbildern ihrer Lage nach durchaus an die Seite gestellt werden können, exzentrisch, eben ungefähr in der Mitte des Raumes. So liegen die Dinge auch beim Hauptwerk Masaccios, der Brancaccikapelle der Carminekirche zu Florenz. Und Masaccio hat die Schmalbilder auch exzentrisch gemalt, während die Mittelbilder, trotz nicht geringer Versuchung zum Gegenteil (Komposition!), streng zentral gesehen sind.

Bei dem einen der Schmalbilder, vielleicht dem berühmtesten, der »Schattenheilung«, ist die Frontalität, wenn die Abbildung des nicht eben sonderlich gut erhaltenen Bildes mich recht sehen läßt, nicht ganz erhalten, es ist vielmehr eine leichte »Schrägstellung«, also Drehung nach außen, vorgenommen; es ist eine Drehung, die neuere Perspektiviker für frontale Teile bei starker Entfernung vom Augpunkt — und diese liegt hier vor — zur Vermeidung eines unnatürlichen Eindrucks — empfehlen; ob man Masaccio, von dem die Stärke des perspektivischen Instinkts durch Ghiberti überliefert ist — er erreichte stärkste Naturtreue in Verkürzungen, bevor er, durch Brunellesco, in die Theorie der Perspektive eingeführt war — ob man, frage ich, Masaccio diese Antizipation über die Jahrhunderte hinaus zutrauen darf oder eher eine echte Schrägstellung oder eine Zufälligkeit (vielleicht der Übermalung) zur Erklärung annehmen soll? Eine bewußte Schrägstellung, die sonst dem Geiste jener Zeit so sehr entgegen wäre, scheint mir bei dem Künstler nicht ausgeschlossen, der, in einem berühmten Berliner Predellenbild, durch den einen der so charakteristisch italienisch-quattrocentistischen »Statisten«, ein so empfindliches »Loch« in den Raum hat stoßen können. (Ich glaube, man hat mehr als einen Grund, dabei an Konrad Witz zu denken.)

Ins Zentrum dieser Skizze der italienischen Frühkunst stellen wir mit Fug und Recht

Mantegna. Wir befinden uns eine Generation später als beim Genter Altar und den Fresken des Masaccio, ungefähr in der Zeit des Memling, oder etwas früher, und zwar in Norditalien, Padua. Die Perspektive hat sich zur gefeierten Wissenschaft emporgearbeitet. Ein Geist vom architektonisch-plastischen Raumgefühl der Antike ist an der Arbeit, in einer Kapelle der Eremitanikirche zu Padua; durch ihn

wird die perspektivische Wissenschaft Leben, Leben von fast erschreckender Intensität des Seins im Raum, aber auch nur des körperlichen Seins.

Die Fresken der Eremitanikirche.

Lage usw.: an zwei gegenüberliegenden hohen Seitenwänden einer Kapelle; links sechs Bilder, je drei in zwei vertikalen Reihen, die oberen in eine Gewölbekappe hinein verengt, die unteren zwei Paare rechteckig, etwas höher als breit; rechts zwei Bilder, den untersten beiden links entsprechend (die übrigen Bilder von anderer Hand).

Formgebung: Die obersten wegen ihrer räumlichen Beeinträchtigung, auch ihrer jugendlichen Unbeholfenheit (das linke auch wegen Mangels an architektonischen Anhaltspunkten) zu übergehen. Übrige

vier Bilder links: alle, ausgenommen das rechts unten, mit reicher, stark sprechender Architektur.

Das obere Paar (Jacobus' Taufe des Hermogenes links, Jacobus' Verurteilung rechts) mit gemeinsamem Sehpunkt, also horizontal $\infty/0$ beziehungsweise $0/\infty$, und zwar vertikal für beide $\frac{3}{2} \left| 5 \right.$ (d. h. etwas unter Augenhöhe, wodurch die Figuren groß erscheinen).

Unteres Paar (Jacobus' Gang zur Richtstätte links, Jacobus' Hinrichtung rechts): Bestimmung für das rechte Bild, da Architektur fast Null und Landschaft sehr unregelmäßig, schwierig. Beide Bilder, horizontal, nur wenig exzentrisch; die beiden Sehpunkte links etwas rechts, rechts wohl entsprechend links von der Mitte, und zwar links $\frac{5/3}{8}$. Vertikal (links, wohl auch rechts) extratabuläre Exzentrizität, d. h. übersteigerte Untersicht (Überschreitung des Bildrandes sehr gering, ungefähr $1/15$).

Rechte Seite (Martyrium und Wegschleppung des Christophorus): Die zwei Bilder mit gemeinsamem Sehpunkt auf der Grenzlinie, also $\infty/0$ und $0/\infty$, in der Höhe nicht ganz der Augen der Figuren, ungefähr $\frac{4}{3} \left| 7 \right.$. (In beiden Bildern stark sprechende Architektur.)

Zusammenfassung: Auch hier die Exzentrizität im Dienste des Zusammensehens mehrerer Bilder, die auf übersehbarem Raum nach einer bestimmten Regel beisammen sind (hier mehrere Paare übereinander); Zusammenfassung aber nur in der Horizontalen, wie bei den van Eycks, obwohl auch hier die extratabuläre Untersicht, die ein Zusammenfassen auch in der Höhenrichtung ermöglicht hätte (allerdings nur bei Anwendung in einem kaum erträglichen Maße), verwendet ist (merkwürdigerweise gerade beim untersten Paar).

Noch näher als dieses mehr zufällige Beisammen mehrerer Bilder stehen dem Werk der van Eycks zwei Altarwerke Mantegnas, beide Triptycha:

1. Der Altar von S. Zeno (Thode K. M. S. 30 ff.).
2. Der Altar der Uffizien (Thode K. M. S. 40 ff.).

Ersterer mit einheitlichem Sehpunkt nicht nur, sondern auch mit einheitlichem Raum, bei starkem architektonischem Grundton (die drei Bilder von gleicher Breite, beträchtlich höher als breit).

Letzterer mit gesonderten Räumen nicht nur, sondern auch selbständigem Sehpunkt für jedes Bild; und zwar sind die Sehpunkte alle horizontal-zentral (vertikal durchweg ungefähr in Augenhöhe; für das Bild links besteht ein zweiter Sehpunkt in der Höhe des zum Himmel fahrenden Christus). Das Mittelbild wie das Auf-

fahrtbild links sind ganz ohne Architektur, von starker landschaftlicher Ausbildung, das rechte Bild dagegen ist von Architektur beherrscht, und zwar derart, daß die perspektivischen Verhältnisse sofort in die Augen springen müssen. Also, in den beiden Triptychen, erstes und letztes Glied unserer Entwicklungsreihe nebeneinander: beide — dies sehr zu beachten — in Anpassung an den Gegenstand; denn dieser ist nur im ersten Bildwerk ein einheitlicher; im letzten liegen drei ganz und gar unabhängige Szenen vor. (Bei den Nordländern hat die Selbständigkeit des Vorganges diese Sprengkraft nicht, beziehungsweise nicht immer [freilich liegt uns in Italien entsprechend großes Material, das einen quantitativen Vergleich ermöglichte, überhaupt nicht vor] oder in geringerem Maße [vgl. Memling, Tript. 2]) (vgl. auch den I. Teil, S. 442 ff.).

Auch in der italienischen Kunst der späteren Zeit nimmt das zusammengesetzte Bildwerk nicht die Vorzugsstellung ein, wie in der parallelen niederländischen. Die ungeheure Mehrzahl der Bilder, mit denen man das, was italienische Kunst bedeutet, zu illustrieren pflegt, besteht aus Einzelbildern. Ausnahmen gibt es, noch bei Perugino; sie sind zu spärlich, um die Ableitung einer Regel zu gestatten; als ein späteres Triptychon vom Normaltypus nenne ich das des Giovanni Bellini in der Frarikirche zu Venedig — Madonna mit Heiligen —, dessen Flügel wohl Dürer zu seiner größten Schöpfung — der Münchener Apostel — angeregt haben.

Wir wenden uns dem Einzelbilde zu.

Hauptbetrachtung:

Geschichte des horizontal exzentrischen Einzelbildes.

Das horizontal exzentrische Einzelbild — wir bezeichnen es künftig als exzentrisches Bild schlechtweg oder sprechen, noch kürzer, von Exzentrizität — tritt schon in der ältesten Kunst, soweit sie uns hier angeht, auf.

1. Frühzeit.

a) Im Norden.

Dieselben van Eycks, mit denen unsere Betrachtung des zusammengesetzten Bildwerkes begann, beziehungsweise derjenige von ihnen, der, abgesehen vom Genter Altar, überhaupt in Betracht kommt, sind auch hier zu nennen. Die meisten Einzelbilder des Jan van Eyck, alle stark architektonisch durchsetzt, sind streng zentral gesehen, darunter, sehr beachtenswerterweise, auch ein weltliches Bild, das bekannte Doppelbildnis des Arnolfini und seiner Braut; exzentrisch sind die Verkündigung in Petersburg: oben und unten verschieden gesehen: unten (Boden) ungefähr $\frac{4}{5}$, oben r. et.; dann eins der Bilder, die in ihrer Urheberschaft mehr oder weniger unsicher zu sein schei-