

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-

nen: die Madonna mit den Karthäusern (Berlin), Tafelbild VIII: ungefähr $\frac{3/1}{4}$.

Wir halten uns nicht weiter bei Werken dieser ersten Blüte auf; sie sind — soweit Einzelbilder — überhaupt sehr spärlich, und ihre Verwendung als Beweismaterial ist insofern nicht ganz unbedenklich, als es hier oder dort erst noch auszumachen sein dürfte, ob es sich wirklich um Einzelbilder handelt (wie die Verhandlungen über das Triptychon des Portinari von Memling zeigen).

In der etwas späteren Blütezeit der oberdeutschen Malerei steht es insofern schon anders, als hier das Einzelbild (Einzelbild natürlich vom rein künstlerischen beziehungsweise formalen Standpunkt aus gefaßt, also ohne Rücksicht auf innere, gedankliche Zugehörigkeit zu einer größeren Bildereinheit, einem Marienleben, einer Passion und ähnlichem) eine größere Rolle spielt.

Es wäre hier zu nennen vor allem das eine der beiden oben — als besonders raumstark — genannten Bilder des Konrad Witz (das Kircheninnere [die »Heilige Familie«]), wenn hier nicht wegen Undeutlichkeit der maßgebenden Querlinien die Frage offen gelassen werden müßte, ob es sich nicht vielmehr um Schrägstellung wie im anderen Bilde (zwar auch nicht ganz sicher, aber doch sehr wahrscheinlich) handelt.

Wir halten uns auch bei dieser Kunst nicht länger auf, weil wir unseren Beweis lieber an Werken führen, für die die Richtigkeitsperspektive kein Problem mehr ist (wie sie es für die deutsche Kunst des ganzen 15. und für viele namhafte deutsche Künstler auch noch des 16. Jahrhunderts ist, in vereinzelt Fällen [Gehilfenfehler?], im Süden wie im Norden, auch noch viel später, bis in unsere Zeit, besonders auch bei Spiegelungsproblemen), und zwar zunächst am späteren italienischen Quattrocento, nur in einem raschen Überblick, dann an einem nordischen und einem südlichen Vertreter des Cinquecento ausführlicher.

b) Im Süden.

Von Mantegna ist ein exzentrisches Einzelbild nicht bekannt, wohl aber gibt es solche von vielen Zeitgenossen, deren Gesamtwerk wir auf sich beruhen lassen; so, in ausgeprägtester Form, von

Piero Pollajuolo

ein wahres Schulbeispiel: die Verkündigung in Berlin (Tafelbild IV); hier kommt aufs unverhüllteste, ja rücksichtsloseste, zur Geltung, was die abnormen Raumverhältnisse sprechen läßt; besonders interessant ist, daß hier die Exzentrizität, d. h. die Lage des Sehpunkts, nicht das Zufällige, wie so oft, vielmehr eines jener a priori zu konstruierenden »rationalen« (wenn ich so sagen darf) Verhältnisse zu dem selbst sehr

klaren und rationalen Raumgebilde hat; dieses besteht in einer Halle, einem Palaste zugehörig; vorne einheitlicher Raum, sich links in einen langen Gang vertiefend; rechts, in größerer Breite, in einen größeren, weniger tiefen Raum; in die Mitte des Ganges ist der Augpunkt verlegt; die an und für sich tiefste Stelle des Raumes erhält so die Saugkraft eines Trichters; außerdem bekommt die eine Figur, der Himmelsbote, dadurch einen Akzent.

Bilder von dieser Art — es sind (wohl nicht zufällig) vorzugsweise Verkündigungen — finden wir, wennschon meist nicht mit diesen fast schreienden perspektivischen Akzenten, bei den meisten Künstlern jener Zeit. Ich nenne Fra Angelico, Fra Filippo; von noch früheren Borgognone, von späteren Lionardo (Pariser Verkündigung $\frac{2}{8}$! [die andere Verkündigung, in den Uffizien, ist exzentrisch]), Carpaccio, Tizian $\frac{7}{8}$ (Frühbild), Lorenzo Lotto.

Wenn ich sagte, daß es wohl nicht zufällig vorzugsweise Verkündigungen seien, so dachte ich zunächst an die Eigentümlichkeit des geschilderten Vorganges, sich dem Reliefcharakter der damaligen Bildbühne, der beim exzentrischen Bilde eine der wesentlichsten Eigenschaften ist, zu fügen nicht nur, sondern geradezu ihn ins Figürliche zu übertragen, ihn figürlich zu verkörpern; ich dachte aber auch an die Asymmetrie des figuralen Bildteiles, der die Verlegung des Augpunktes begünstigen dürfte.

Ich kann unmöglich die übrigen Quattrocentisten Mann für Mann durchgehen; es sei ihnen nur eine allgemeine Bemerkung gewidmet: hier, im späten Quattrocento, hebt sich aus der Menge zum ersten und, so viel ich sehe, auf Jahrhunderte hinaus zum letzten Male eine Anzahl von Künstlern heraus, bei denen, trotz der großen Hinterlassenschaft gut erhaltener Werke, die Exzentrizität so gut wie gar nicht anzutreffen ist; es sind die drei größten der Zeit (alle drei fast genau in der Mitte des Jahrhunderts geboren): Perugino, Botticelli, Ghirlandajo; ein Umbrier, zwei Florentiner (es wäre hier allenfalls, als zweiter Umbrier, noch Pinturicchio zu nennen); unter ihnen einer, Ghirlandajo, der in der Architekturmalerei geradezu exzelliert. Nicht eine einzige Ausnahme ist mir bekannt geworden von Perugino; eine von Ghirlandajo (Judith, Berlin, Friedrichsmuseum Nr. 21, $\frac{1}{10}$, in kleinem Format), zwei von Botticelli (erstens ein Frühwerk, die Verkündigung, Berlin, dann ein Spätwerk, Friedrichsmuseum Nr. 1117 $\frac{2}{5}$, jenes

merkwürdigste Werk des merkwürdigen Mannes, jenes Bild, das man fast erschrocken beiseite legt, wenn man es zum ersten Male unter den Werken des Meisters findet, weil man es nicht für möglich hält, daß es derselben Hand, ja nur derselben Zeit, ja, es ist vielleicht nicht zu viel gesagt, demselben Volk entstammt; ich meine die »Verlassene« (Abbildung in der »Knackfußmonographie«), ein Bild wie Wetterleuchten. Es ist leicht exzentrisch, wohl in Anpassung an die Architektur (zur Vermeidung der öden symmetrischen Einsicht in die zentrale Toröffnung).

Und dieser Ablehnung der Exzentrizität durch die reife Kunst des Quattrocento schließt sich der große Erbe und Vollender, der Führer des Cinquecento, an: Raffael.

Doch wir kehren zunächst zum Norden zurück, um dort zuerst den Schritt ins neue Jahrhundert zu tun.

Die Hochrenaissance.

a) Im Norden.

Und da ist unser natürlicher Führer Dürer (Gesamtwerke, abgesehen von den Zeichnungen, in den »Klassikern der Kunst« Bd. IV, Auswahl auch K. M.).

Dürer:

Die Werke, die wir in Betracht ziehen, sind:

1. Das Marienleben,
2. die kleine Holzschnittpassion,
3. die kleine Kupferstichpassion,
4. die »Meisterstiche«, einzelne Sonderholzschnitte und Gemälde.

Es sind in diesem ausführlichen Teil unserer Analyse paradigmatisch auch Bemerkungen über das Verhältnis von Exzentrizität und Raum- sowie Personen- beziehungsweise Gesamtkomposition beigefügt. Sie wollen und können nichts als eine Anregung sein.

1. Das Marienleben.

Ich bemerke im voraus, daß die vertikale Lage des Augpunkts nur sehr geringe Variationen zeigt und im Durchschnitt die normale in Augenhöhe der dargestellten Hauptpersonen ist, dem entsprechend — nach früher Gesagtem — meist annähernd in oder wenig über oder unter der Mitte des Bildes zu finden ist; auf seine Charakterisierung im Einzelfall verzichte ich, wenn nicht ein besonderes Verhältnis vorliegt. Diese Anmerkung gilt auch für die weiteren Bilderfolgen.

Gesamtzahl der Bilder 18; Zahl der Bilder mit Architektur 16. Analyse:

1. Joachims Zurückweisung: fast genau z. (bei sprechend asymmetrischer Komposition der Architektur).
2. Begegnung unter der goldnen Pforte: $\frac{<2/3}{5}$ (bei ziemlich asymmetrischer Komposition).
3. Mariä Geburt: ungefähr z. (bei starker aber ziemlich oberflächlicher Asymmetrie der Komposition).