

42. Párizs, Louvre; A kép Venus és Mars dicsőítése.
43. Legnagyobb részük a Windsori kódexben.
44. Az egyik példány a Louvre-ben, a másik a Londoni National Gallery-ben.
45. Nem sokkal Itáliából történt hazatérése után festette.
46. A másolatot a Budapesti Szépművészeti Múzeumban levő tanulmányfej hitelesíti.
47. A kép a Louvre ún. Camondo gyűjteményében van.
48. *Novotny, Fritz: Cézanne und die Ende der wissenschaftliche Perspektive.* Wien, 1928.
49. A montázs előzményeiről lásd a Fotóművészet montázs számát 1973. *Végyvári Lajos, Szépe György, Hankiss Elemér, Horányi Özséb* megnyilatkozásait.

WIDERSPRÜCHE DES PERSPEKTIVISCHEN RÄUMLICHEN SEHENS: ENTSTEHUNG DES DOPPELBILDES

(Auszug)

Die moderne Kunstwissenschaft eignet den in den verschiedenen Epochen der Malerei angewandten Raumbetrachtungen grosse Bedeutung zu. Bedeutende Forscher haben bewiesen, dass die Art und das System der Raumdarstellung sich den Epochen entsprechend verändern, weil der Raum ein Mittel des Weltbildes, bzw. des Dialogs des Künstlers mit der Wirklichkeit ist. Es kann festgestellt werden, dass die Wahl des Raumsystems sowie dessen Anwendung für ästhetische Zwecke für die Bildgestaltung grundlegend sind: Art und Charakter des Raumes sind bildschöpferische — in das Stilsystem einfügbare — Elemente, ebenso wie die anderen traditionellen stilbildenden Faktoren.

Die Art und Technik der zentralen Perspektive sowie die Möglichkeiten ihrer künstlerischen Anwendung haben die Künstler des Quattrocentos entwickelt. Vorausgegangenes und Folgen beweisen, dass der mit Zentralperspektive abgebildete Raum in der Malerei nicht die Endstation der Entwicklung darstellte, sondern er ist die Annäherungsmethode eines Zeitalters, in dem Kunst und Wissenschaft — ihre Ziele und Mittel betreffend — in noch nie erfahrenem Masse einander nahestanden.

Den bedeutenden Künstlern war es immer klar, dass die Raumdarstellung mit Zentralperspektive ein eigenartiges Mittel, jedoch keinesfalls ewig gültiges Ziel oder ewig gültige Formel der Bildgestaltung ist. Eben Massaccio, einer der ersten Darsteller der Zentralperspektive in der Malerei, hat bewiesen, dass dieses — entwicklungshistorisch die spätgotische Raumdarstellung übertreffende — Raummodell auch nicht sämtliche Probleme lösen kann. Auf seinem Fresko „Der Steuergroschen“ (Florenz, Brancacci-Kapelle) hatte er die Zentralperspektive den herkömmlichen, die räumliche Einheit auflösenden Momenten untergeordnet und so durch die Betonung der Labilität des Raumsystems das Geschehen in der Zeit verwirklicht. Die flämische Malerei, im Begriff die Zentralperspektive anzuwenden, hat auch die Nachteile und nicht nur die Vorteile dieses Systems gespürt. Jan van Eyck hat in seinen zwei Hauptwerken — beim Porträt des Ehepaares Arnolfini und bei dem Bildnis des Kanzlers Rolin — ein zweites Hilfs-Raumsystem angewendet: auf dem ersten Bild durch einen erhabenen Spiegel, auf dem zweiten durch den Ausblick in die Landschaft. Denselben Weg wählt Mantegna bei seinem Bild „Parnassus“, dessen Lehren andere Maler der

Renaissance und des Barocks übernahmen (siehe Rubens: Kampf der Amazonen). In diesem Problemkreis nimmt Giorgiones „Tempesta“ einen besonderen Platz ein, das mit einer montageähnlichen Lösung die Zeitebene in die Ausdrucksweise einbezieht. Auch der Manierismus und der Barock machten aus der doppelten Perspektive oft Gebrauch, indem sie die beiden Blickpunkte in einem Bild (in mehreren Ebenen) vereinigten. Die Schöpfungen Tintoretos, Grecos und Zurbaráns haben einen eigenartigen Stil geschaffen. Velasquez wurde sein Leben lang von der Idee getragen, mehrere Stimmungsbilder zu verknüpfen: Sein Bild „Las Hilanderas“ ist die Summe seiner diesbezüglichen Bestrebungen. Seine Tradition erneuert Cézanne auf seinem Bild „Die Badenden“. Die Kunst des XX. Jahrhunderts deutet dieses Problem auf eine neue Art: es entwickelt sich einerseits die Montagetechnik, andererseits jene Technik, die mit Hilfe auf Ebenen aufgeteilter prismatischer Konstruktionen mehrere Bilder zu einem Bild synthetisieren kann. Ein erhabenes Beispiel dafür sind die Werke von De-launay, besonders die Bildserie von Eiffel-Turm und das grosse Panneau „Ville de Paris“.

Lajos Végvári