



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Gedanken zur Kunstgeschichte

Wölfflin, Heinrich

Basel, 1941

Über Abbildungen und Deutungen

[urn:nbn:de:hbz:466:1-78633](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-78633)

ÜBER ABBILDUNGEN UND DEUTUNGEN

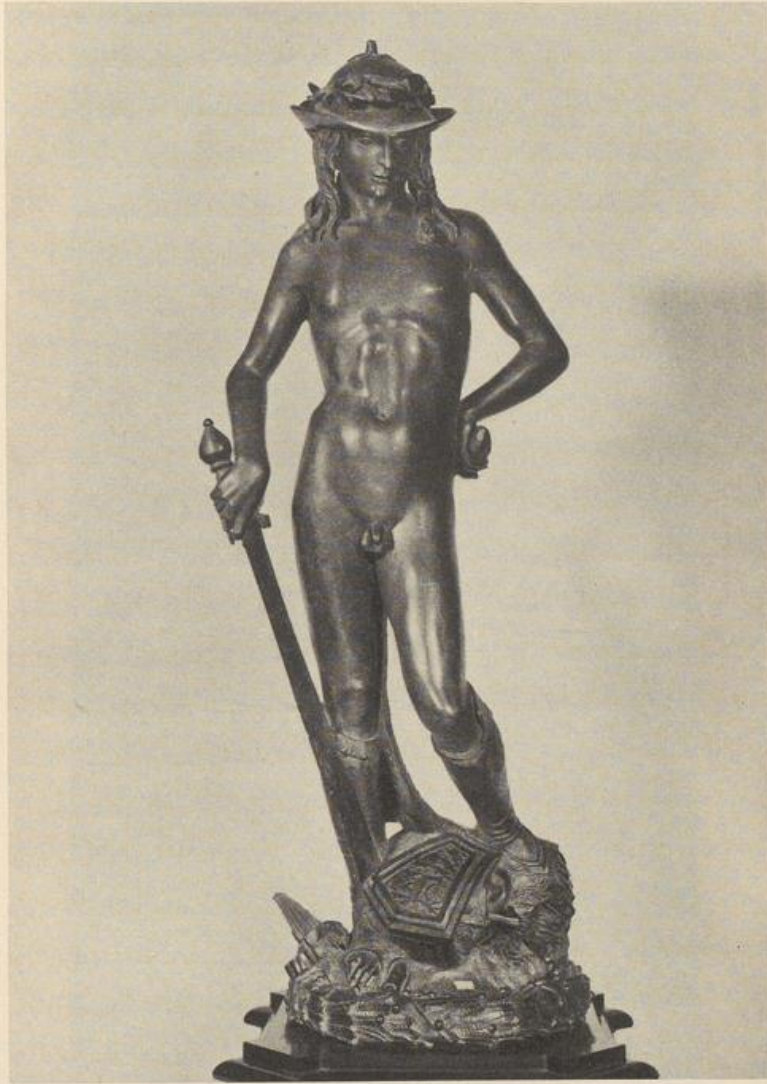
1. Es wird immer eine bemerkenswerte Tatsache bleiben, wie lange es gedauert hat, bis das Gesetz der Frontalität in der Plastik der italienischen Renaissance Anerkennung gefunden hat. Eine Figur wie der Bronzedavid des Donatello – man sollte meinen, es hätte nie übersehn werden können, daß nur in der planen Ansicht die Proportionen, die hier so wesentlich sind, ihre Geltung gewinnen und daß nur in der genauen Ansicht von vorn die Silhouette der Figur in geschlossener Schönheit und Klarheit sich vollendet. Aber den Photographen schien früher nur das interessant, was der Frontansicht auswich und wo die Figur ein bißchen von der Seite her aufgenommen war. Selbst eine gepflegte Publikation wie die große Toskanaskulptur von Bode-Bruckmann erfüllt noch nicht die natürlichen Forderungen.

An ebenso bekannter Stelle, beim David des Verrocchio, wiederholt sich das Gleiche. Erst ganz allmählig ist die Melodie des Umrisses entdeckt worden, den die ältern Aufnahmen beharrlich uns vorenthalten haben. Wie dann in der klassischen Epoche der «Reliefcharakter» der Figuren trotz größerer Freiheit in der objektiven Bewegung sich nicht nur behauptet, sondern noch verstärkt und wie erst der Barock zur bewußt-unfixierten Ansicht übergeht, soll hier nicht weiter dargelegt werden. Was wir sagen wollen, ist das, daß die Verpflichtung auf Frontansicht auch für Aufnahmen alter nordischer Plastik besteht, auch wenn sie nicht auf Silhouettenwirkung im italienischen Sinne angelegt sind. Ich nehme an, daß unter Fachleuten keine Meinungsverschiedenheit mehr darüber besteht, aber die Lässigkeit im Geltenlassen auch ungenügender Aufnahmen ist groß und das Abbildungsmaterial in den landläufigen Bilderbüchern, wie sie bis vor kurzem herausgegeben wurden, verlangt weitgehend nach Revision und Ersetzung. Nicht die bessere Aufnahme soll an Stelle der schlechteren treten, sondern die richtige an Stelle der falschen und irreführenden.

Zwei beliebig gegriffene Beispiele: Die Breslauer Maria aus dem früheren und die Dangolsheimer Maria (Berlin) aus dem späteren 15. Jahrhundert.

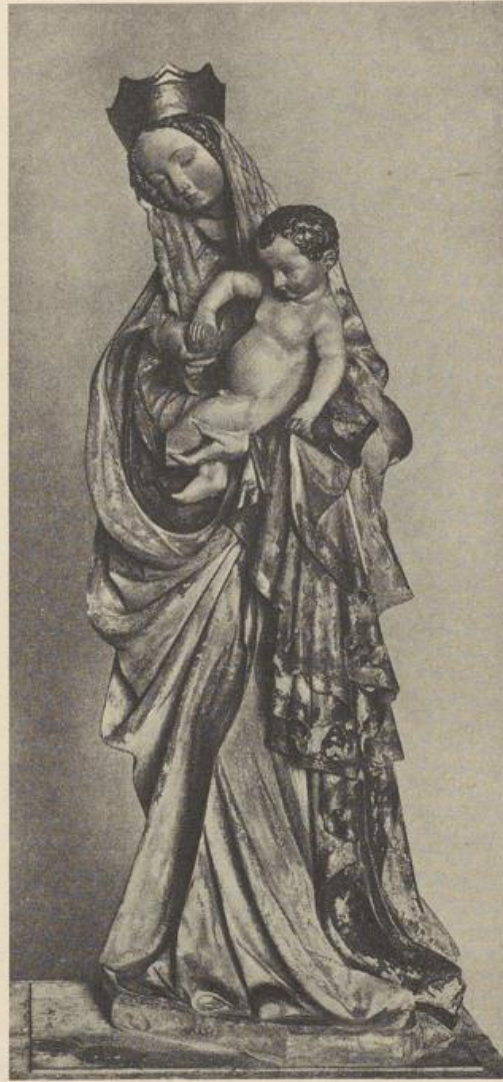
Die Schönheit dort liegt offenbar in dem Faltengehänge der rechten Seite, in dem Rhythmus der Kurvenfolge, die mit der Schrägstellung des Kopfes harmonisch zusammengeht. In den Steilfalten der andern Seite klingt ein Gegen thema an, aber die undulierenden Saumlinien sorgen dafür, daß die Einheitlichkeit der Bewegung nicht übersehn werden kann. Es bleibt ein Begleitmotiv. Jedenfalls müssen aber die zwei Seiten gleichmäßig zur Erscheinung kommen.

In der Schrägansicht ist das Wirkungsverhältnis gestört. Das Hauptmotiv ist verkümmert und das Nebenmotiv macht sich zu stark geltend. Man mag sagen, das habe auch einen Reiz, und als Rundfigur ist das Stück gelegentlich gewiß



Donatello, David (Bronze).

auch so gesehn worden, aber es ist eben nicht die typische Erscheinung. Wenn es eines weitem Beweises bedürfte, so wäre er darin zu suchen, daß die Schlagkraft der Kopfneigung mit den zwei gleichmäßig rahmenden Linien des Kopftuchs in gleicher Weise unwirksam geworden ist. Beim Kind ist es ebenso, und die reichende Hand der Maria wirkt hier nicht nur schwächer, sondern gibt sich in einer Verkürzung, die ganz außerhalb der Formvorstellungen der Zeit liegt.



Maria
mit Kind.

Breslau.
(Schrägsicht).

Bei der Dangolsheimer Maria dasselbe Schauspiel, daß jede Preisgabe der Frontansicht eine empfindliche Einbuße bedeutet: an Stelle von Klarheit und Wohllaut tritt chaotische Zerklüftung. Das mittlere Motiv des am Saum hochgenommenen Mantels mit den Brechungen über dem Knie wird sofort unverständlich und die Musik der Formbegegnungen im ganzen geht verloren. Zeichnerisch möge man sich klar machen, wie allein schon die Deutlichkeit des Kindes gelitten hat. Eine solche Erscheinung löst sich nicht auf in der Anschauung des 15. Jahrhunderts. Dabei wollen wir nicht leugnen, daß das reiche Gefält



Maria
mit Kind.

Breslau.
(Front-
ansicht).

auch von der Seite packende Anblicke gewährt, Anblicke, auf die der Künstler gewiß auch gerechnet hat, aber sie dürfen doch erst neben, nicht an Stelle der primären Frontansicht abgebildet werden.

Das sind zwei vereinzelte kleine Beispiele für eine Sache, deren Bedeutung weit über den Zeitraum des 15. Jahrhunderts hinausgeht. Natürlich läßt sich die Frage der Ansicht nicht trennen von der Frage der Beleuchtung. Auch hier herrschte früher die reine Willkür. «Erlaubt ist, was gefällt.» Man ist jetzt überzeugt, daß aus den streng plastischen Naumburger Stifterfiguren keine Nacht-



Dangolsheimer
Maria.

Berlin.
(Schrägansicht).

stücke gemacht werden dürfen, aber wie kommt es, daß da, wo wir in zeitgenössischen Stichen und Malereien nach Skulpturen die deutlichste Aussage haben, wie solche Sachen einmal gesehn worden sind, wie kommt es, daß moderne Abbildungen doch nur selten einen gleichen Eindruck machen? Der Wert der Aussage wird am größten da sein, wo Zeichner und Plastiker identisch sind. Wir können uns nicht versagen, den Stich einer Maria von Veit Stoß hier abzubilden. Das ist der Stil des 16. Jahrhunderts: Die neuen großen führenden Linien und die neue Rechnung mit hell und dunkel in weit ausgebreiteten zu-



Dangolsheimer
Maria.

Berlin.
(Frontansicht).

sammenfassenden Maßen, die, bedeutend an sich, der plastischen Hauptform doch durchaus sich unterordnen. So möchte man alles abgebildet haben aus jener großen Zeit. Es ist da noch viel Gold zutage zu fördern. Wie gerne sähe man zum Beispiel den Versuch erneuert, aus Leinbergers grandioser Maria in Landshut das Letzte, Eigentlichste herauszuholen. Es würde sich lohnen. Typisch niederbayerisch ist diese Frau in Wahrheit unsere Sixtinische Madonna.

«Hell und dunkel in weitausgebreiteten zusammenfassenden Massen, die, bedeutend an sich, der plastischen Hauptform doch mehr oder weniger sich

unterordnen» – das ist der Charakter der Lichtführung im Heroenzeitalter des 16. Jahrhunderts, die kleinformatige Plastik des 15. Jahrhunderts rechnet auch mit Lichtreizen und die Photographen haben sich das nicht entgehen lassen, aber wenn man den zeitgenössischen Stechern und Malern glauben will, so wäre der Effekt eines selbstständigen Lebens der Helligkeiten und Dunkelheiten durchaus zu vermeiden. Beide halten sich im wesentlichen an die Einzelformen und die Tonstufen liegen noch nicht sehr weit auseinander.

Was die Lichtführung in der italienischen Renaissance anbelangt, so sind in einem der obengenannten Aufsätze der Zeitschrift für bildende Kunst (1915) einige Beobachtungen zusammengestellt worden.

Zum weiteren wichtigen Problem der Isolierung der Figur oder ihrer Verflechtung mit dekorativem Rahmenwerk sei es erlaubt, aus meinem Buch: «Italien und das deutsche Formgefühl» hier ein paar Sätze zu wiederholen. Es ist dort davon die Rede, wie die wundervollen Figuren Riemenschneiders in Würzburg, Adam und Eva (1493), für ihre originale Wirkung durchaus auf die alten Konsolen und Baldachine angewiesen sind und daß ihnen diese nicht willkürlich vorenthalten werden dürften. «Bei wie vielen Figuren aber, die jetzt unverständlich in den Museen herumstehn, wären ähnliche Ergänzungen zu machen! Das Gefühl für die originalen Ensemblewirkungen hat sich fast ganz verloren. Auch in den Abbildungen wird mit einseitigem Interesse das Figürliche aus dem Zusammenhang herausgebrochen, selbst wo das alte Ganze noch vorhanden ist.»

«Übrigens gibt es auch für die Malerei ein verwandtes Problem. Was uns so selbstverständlich vorkommt, der Begriff der in sich begrenzten Bildtafel, ist für die deutsche Kunst erst allmählig gewonnen worden. Die Galerien geben da nicht ganz zuverlässige Auskunft. Abgesehen von dem Auseinandernehmen von Bildersystemen, die als Gesamteindruck beurteilt sein wollen¹, wie es bei den großen Altarwerken der Fall ist, ist am einzelnen Bild viel altes Maßwerk entfernt worden. (Die Bilder des Marienlebens in München zum Beispiel vom sogenannten Meister des Marienlebens haben Maßwerk gehabt und gewinnen außerordentlich, wenn man die Ecken wieder füllt: die Komposition rechnet damit.)»

2. Sonderbar: Auch für die Interpretation alter Kunst gibt es noch nicht überall ein einheitliches Verfahren. Man sollte denken, daß wenigstens in einfachen Fällen wie bei Donatellos Bronzedavid oder Michelangelos Moses ein Meinungsunterschied nicht bestünde. Und doch ist dem so. Die Differenz liegt darin, daß der uns geläufige Begriff des historischen Moments auch auf Figuren der Renaissance übertragen wird. Der David soll eine bestimmte Situation aus

¹ Das willkürlich isolierte und einzeln gerahmte Bild bekommt dann oft geradezu etwas Hinkendes.



Veit Stoß, Maria mit Kind.

der Folge des Ablaufs seiner Geschichte zum Inhalt haben: es ist der David nach der Tat, sagt man, denn der Goliathkopf liegt ihm zu Füßen; sein Blick soll sogar auf diesen Kopf gerichtet sein, woraus man dann Schlüsse auf die Gedanken zieht, die den Knaben in diesem Augenblick bewegen mögen. Die andere Deutung aber steht auf dem Boden, daß wir es hier überhaupt nicht mit der Darstellung eines vorübergehenden Moments zu tun haben, sondern mit dem Bild des Siegerknaben David in bleibender Gestalt, dem der Kopf des Goliath nur

als Attribut beigeordnet ist, wie die Heiligen ihre Attribute haben, an denen man sie erkennt. Die Kopfneigung kann trotzdem demütige Bescheidenheit ausdrücken, sie gehört mit zum Charakter des jugendlichen Helden. Daß eine solche Erklärung die richtigere ist, braucht man nicht nur aus allgemeinen Erwägungen anzunehmen – das eine Motiv, daß dieser David den Stein ja noch in der Hand hält, beweist es. Sollte wirklich der Sieger *nach der Tat* gemeint sein, so müßte man dann schon glauben, er habe wie Wilhelm Tell einen «zweiten Pfeil» in Bereitschaft gehalten.

Wenn später Bernini den schleudernden David gibt, so ist darin der generelle Wandel in der Motivgeschichte ausgesprochen. Aber noch der David Michelangelos, so sehr er «geschichtlich» gefaßt zu sein und den Augenblick vor dem Kampf zu enthalten scheint, ist gewiß noch im alten zeitlosen Sinn konzipiert. Das Fehlen des Goliathkopfes mag hier auf zufällige äußere Gründe zurückgehen: was David in der Hand hält, ist jedenfalls keine gebrauchsfertige Schleuder.

Komplizierter liegt der Fall bei der Judith Donatellos, die mit gehobenem Schwert neben dem Leichnam des Holofernes steht, wobei die andere Hand einen Büschel der Haare des Opfers hält. Auf Justi hat diese Judith den Eindruck einer «Schlächtersfrau» gemacht. Mit Recht, wenn man die Gebärde als eine momentane deutet – das Abhacken des Kopfes vom toten Körper hat etwas Schlächtermäßiges –, aber wie ist es, wenn man das gehobene Schwert auch hier nur attributiv auffaßt? Die Frau tötet bekanntlich den Feind, indem sie ihm den Kopf abschlägt, hier ist er freilich schon tot und Judith tritt ihm auf das eine Handgelenk, aber es ist zuzugeben, daß das traditionelle (durch den biblischen Text gelieferte) Motiv des Haltens einer Haarsträhne *unsere* Vorstellung wieder stark nach der Seite einer erst sich vollziehenden Handlung lenkt, auch wenn man sich sagen muß, daß man in der Figur wenig von augenblicklicher Spannung spürt und das Kopfabhauen auf diese Art sich kaum praktizieren ließe. Scheinbar-Momentanes und Typisch-Bleibendes mischen sich in einer uns befremdenden Weise. Man wird aber auch sonst mit Übergangserscheinungen zu rechnen haben, wie in der Malerei Fälle von Einzelgestalten vorkommen, wo das Urteil schwankend bleiben kann, ob der zeitlose Heilige oder der Heilige im Martyrium dargestellt sei¹.

Aus der Hochrenaissance wird die Interpretation von Michelangelos Moses immer das stärkste Interesse wecken. Die Anschauung, daß hier nicht eine bloße Charakterfigur gemeint sei, sondern ein ganz bestimmter Moment aus

¹ Unsere Abbildung ist nicht ganz befriedigend. Der Photograph (Alinari) ist wieder der reinen Frontansicht ausgewichen, wie man am Untersatz kontrollieren kann. Dadurch verliert die Schwertbewegung an Kraft und die Funktion des linken Fußes (auf dem Handgelenk) wird undeutlich.



Donatello.

Judith mit
Holofernes.

dem Leben des Moses, der Moment nämlich, wo er vom Sinai herabsteigend die Verehrung des Goldenen Kalbes erblicke, ist von vielen, am eindrucksvollsten wohl durch Justi vertreten worden. Sie ist zwar von vornherein mit gewissen Schwierigkeiten verbunden: Warum sitzt Moses? (er war müde von der langen Bergwanderung, antwortet Justi) und wie kann man erraten, was den Anlaß zu seiner Erregung gegeben hat? Das Motiv der Erregung bleibt unsichtbar und läßt sich nicht als etwas Selbstverständliches ergänzen. Aber man ist immer gern bereit, einer Erklärung Gehör zu leihen, die die Figur in einen

dramatischen Zusammenhang bringt. Die Phantasie arbeitet dann weiter: im nächsten Moment wird der Gewaltige aufspringen, die Tafeln zerbrechen usw.

Man *kann* so interpretieren, ja, manchmal scheint das Motiv eine Interpretation der Art vielleicht geradezu zu fordern, die Frage ist nur, ob sie einer Vorstellungsform der Zeit entspricht. Ich vermag mich nicht davon zu überzeugen. «Moses, die Verehrung des goldenen Kalbes erblickend» – ist das nicht eine Fragestellung wie bei Piloty: «Columbus, Amerika entdeckend»? Daß es nötig sein soll, zum Verständnis der Figur eine ferne Szene heranzuziehn, die vom Beschauer überhaupt erst erraten werden muß, widerspricht dem Geist dieser Kunst ebenso sehr wie die Vorstellung einer bloß augenblicklichen, vorübergehenden Situation. Das klassische Bildwerk ist etwas Geschlossenes, das in sich selbst sich erschöpft und vor dem auch die Frage nach dem Vorher und Nachher gar nicht gestellt zu werden braucht¹.

Ein Problem für sich ist die Frage, wie weit eine Darstellung auf den Beschauer direkt Bezug nimmt und damit also doch wohl aus ihrer Sphäre heraustritt. Man muß hier unterscheiden. Der nach außen gerichtete Blick ist beim Porträt etwas Selbstverständliches und selbst wenn er von einer Hand mit Redegebärde begleitet ist, braucht man noch nicht anzunehmen, daß der Beschauer sich angeredet fühlen soll. Das Bild eines redenden Mannes ist noch nicht ein Bild, das mit dem Beschauer reden will. Und wenn auf Lionardos Felsgrottenmadonna der weisende Engel aus dem Bild herausblickt oder wie auf Raffaels Sixtina eine Figur, der Papst Sixtus, empfehlend nach außen deutet, wird der Andächtige sich nicht persönlich gemeint glauben. Aber aus der spätern Kunst wird man sich wohl an Fälle erinnern, wo der Beschauer glauben muß, daß er unmittelbar angegangen werde. Es fällt mir kein bezeichnenderes Beispiel ein als der lachende Alte auf dem Bilde der «Trinker» des Velasquez, den sein Nebenmann auf etwas – auf uns? – aufmerksam macht. Ich würde nicht sagen, daß wir damit in die Bildsphäre hineingezogen werden, aber ein neuer Kontakt mit der Außenwelt liegt hier doch vor. Eine solche Bezugnahme auf einen passiven Beschauer ist aber immer noch etwas ganz anderes als wenn ein (unsichtbarer) Außenstehender ins Bild eingreift, derart, daß die Darstellung als Reaktion auf ihn erscheint.

Das klingt so seltsam, daß man wohl fragen kann: Gibt es das überhaupt? – Eines der berühmtesten Bilder Rembrandts, die Staalmeesters, wird so gedeutet.

¹ Wie weit die erste Erklärung heutzutage noch Anhänger hat, vermag ich nicht zu beurteilen. Aber ein Gelehrter von der Autorität Dvoraks hat jedenfalls in allem noch gegenteilig geurteilt, nicht nur beim Moses, sondern auch beim David Donatellos. Auch glaubt er, in der Medicäerkapelle annehmen zu sollen, daß der eine der Herzöge auf die entfernt aufgestellte Sondergruppe der Madonna mit dem Kind hinblicke (!).

tet. Die Deutung stammt freilich erst aus dem 19. Jahrhundert. Burger-Thoré (Musées de la Hollande I. 1858) hat sie gefunden, aber andere haben sie gebilligt, vor allem der verdiente Geschichtsschreiber des holländischen Gruppenbildes, Riegl. Von Burger-Thoré, sagt dieser, sei zuerst die richtige Erklärung gegeben worden: daß eine unsichtbare Partei vorausgesetzt werden müsse, mit der die Staalmeesters verhandelten.

Tatsache ist, daß man es gar nicht besser machen könnte, wenn wirklich etwas Derartiges, sagen wir die Beantwortung einer Interpellation, verlangt gewesen wäre. Riegl geht noch weiter und glaubt zu sehn, daß die Herren zu gleicher Zeit sowohl auf die Worte des Vorsitzenden wie auf die Wirkung merken, die diese Worte bei der Partei hervorbringen. Aber ist das Bild ursprünglich wirklich so gelesen worden?

Da ist es nun wichtig zu wissen, daß es keine erstmalige Fragestellung war, sondern daß das Thema einer Kommissions- (Vorstands-) Sitzung seit Generationen behandelt wurde und daß Rembrandt sich durchaus in die Tradition hineinstellt. Riegl gibt das ohne weiteres zu. Wenn wir hier ein analoges Bild des Nik. Elias von 1628 abbilden, so ist das ein Stück, das also mehr als dreißig Jahre vorausliegt, aber im Materiellen durchaus mit Rembrandt zusammengeht. Es ist alles da: der Blick nach außen, als ob jemand dastünde, die Gebärden des Zeigens und Erklärens, als ob jemand auf diese Erklärung wartete. Nur fehlt noch der Zusammenhang: In «primitiver» Weise (das Porträtstück hat seine eigene Entwicklungsgeschichte) agiert jeder mehr oder weniger für sich und alle gleichzeitig. Aber Riegl verfährt ganz konsequent, wenn er auch hier schon eine Partei annimmt, an die sich die Anwesenden wenden. Wir lassen es auf sich beruhen, ob diese Annahme eine sachliche Berechtigung hat oder ob die «Kommission» nicht, wie es sonst üblich ist, für sich tagt, aber der Außenblick zwingt jedenfalls noch nicht, ein Gegenüber anzunehmen: er ist für ein Bildnis das Gegebene, und ebenso setzt keine der Gebärden einen gegenwärtigen Partner voraus: sie kommen so schon in Gruppenporträts vor, die ein Jahrhundert älter sind und wo, ohne einheitliche Situation, die Köpfe in zwei Reihen übereinander erscheinen.

Daß Rembrandt zu einer Darstellung kam, die so einheitlich ist und so gefüllt mit augenblicklichem Leben, daß es aussieht, als ob wir die Beantwortung einer (von unsichtbarer Seite her gestellten) Frage vor uns hätten, ist seine Genialität, er tritt damit motivisch nicht aus der Entwicklung heraus und die Staalmeesters sind zu ihrer Zeit sicher nicht anders verstanden worden als die frühern Regentenbilder, als Bildnisse nämlich, für deren Gebarung eine Motivierung in der Welt außerhalb des Bildes zu suchen unnötig ist. Und ist es nicht, als ob ein Bild etwas Unreines bekäme, wenn man eine unsichtbare und sachlich durchaus unbestimmte Gegenhandlung als notwendige Voraussetzung der



Nik. Elias, Regentenbild (1628).

sichtbaren Handlung annimmt? Im 19. Jahrhundert scheint man darüber allerdings anders gedacht zu haben.

Der Fall der Interpretation der Staalmeesters steht auch nicht vereinzelt da. Wenn Justi die «Meninas» des Velasquez als eine Szene faßt, die sich vor den Augen der königlichen Majestäten abspiele, während diese eben ihrem Maler Modell ständen, so beruht eine solche Auffassung auf denselben Grundsätzen. Wie kam Justi darauf? Die Herrschaften sind als ganz kleine Figuren im Spiegel an der Rückwand sichtbar. Daß das Gemälde, das der Maler – Velasquez – gerade in Arbeit hat, ein Porträt des Königs und der Königin sein soll, ist aber damit natürlich nicht erwiesen und hat auch wenig Wahrscheinlichkeit für sich (wir kennen kein solches Doppelbildnis und das Format der aufgestellten Leinwand dürfte von vornherein widersprechen), aber, abgesehen davon, entspricht eine solche Deutung überhaupt einer alten Bildform und müßten wir nicht froh sein, wenn uns die Vorstellung erspart bleibt, daß der reale Beschauer und eine bloß angenommene, mit der Darstellung aber sachlich zusammenhängende «Partei» sich den Platz vor dem Bilde streitig machen sollen? –



Rembrandt, Die Staalmeesters (1661).

3. Alle Wirkungen sind relativ. Dieselbe Form bedeutet nicht zu allen Zeiten das gleiche. Die Vertikale im Porträt der Klassik hat einen anderen Sinn als die Vertikale im Porträt der Primitiven. Hier ist sie die einzige Darstellungsform, dort hebt sie sich ab von anderen Möglichkeiten und gewinnt dadurch einen eigentümlichen Ausdruck.

Es gibt eine falsche Beleuchtung, wenn man ältere Kunst in den Lichtkreis späterer Epochen stellt. Die «Starrheit» archaischer Historienbilder darf nicht so beurteilt werden wie wenn die spätern Formmöglichkeiten damals auch schon bekannt gewesen wären. Uns mag etwas starr erscheinen, was den Zeitgenossen, die noch nicht vergleichen konnten, sicher nicht starr vorgekommen ist. Man kann immer nur das Zurückliegende oder mindestens Gleichzeitige zum Maßstab des Urteils nehmen, nicht das, was später gekommen ist.

Wenn das Dinge sind, die sich von selbst verstehn, so ist es doch nicht immer leicht, sich von unzulässigen Vergleichen ganz frei zu halten und die Relativität aller Wirkungen richtig einzuschätzen. Ein Beispiel: Die Beurteilung des Zeitgefühls in der alten Kunst. Es ist uns natürlich, alles Geschehen als ein Fließendes uns vorzustellen, wo die Erscheinung von Moment zu Moment sich verändert und die Darstellung darauf angewiesen ist, in raschem Zugriff die

einmalige Gegenwart zu fassen. Alles Leben ist Bewegung und alle Bewegung ist ein Vorübergehendes. Von diesem Standpunkt aus gesehn erscheint uns die Kunst eines Lionardo oder eines Raffael fast wie zeitlos. Es ist wohl Bewegung dargestellt und oft sogar eine sehr heftige, aber diese Bewegung wirkt wie stillgestellt. Ist das die Folge einer Vergleichung mit spätern Entwicklungen? Haben die Zeitgenossen, die nur nach rückwärts vergleichen konnten, anders geurteilt? Verglichen mit Ghirlandajo hat Lionardos Abendmahl einst jedenfalls sehr bewegt gewirkt, sehr augenblicklich und voll Spannung. Und der Gottvater Michelangelos bei der Schöpfung von Sonne und Mond mag den Leuten wie ein Sturmwind vorgekommen sein. Also würde es sich überall nur um relative Werte handeln? Das ist nicht richtig. Gewiß, die Klassik hat eine Vorstellung von augenblicklichem Geschehn auch gehabt, aber Augenblick und Augenblick bedeuten nicht immer dasselbe. Es hat sich objektiv der Zeitbegriff im 17. Jahrhundert verfeinert, erst damals ist die Zuspitzung ins wirklich Momentane erfolgt, während das 16. Jahrhundert nur den *breiten* Moment kennt und – wenn man das Wort recht verstehn will – die voll ausgesprochene Handlung, die voll ausgesprochene Bewegung, die eben mit dem Eindruck eines gewissen Beharrens verbunden ist.

Diesen Unterschieden hat die Beschreibung Rechnung zu tragen. Es scheint mir, daß sie zwar theoretisch anerkannt werden, daß man in der Praxis aber nicht immer vermeidet, Szenen des ältern Typs mit Begriffen zu interpretieren, die einer spätern Entwicklungsstufe entnommen sind. Natürlich gibt es von Anfang an persönliche und nationale Verschiedenheiten. Correggio ist momentaner als Tizian und schon Donatello bekundet stellenweise ein moderneres Zeitgefühl als Lionardo oder Raffael. Den Italienern gegenüber sind es die Deutschen, die generell das Vorübergehende zu fassen versuchen, und die Schärfung des Augenblicks, wie wir sie im novellistischen Genrebild Hollands im 17. Jahrhundert finden, hat im Süden auch damals keine volle Analogie. Trotzdem wird man von einer allgemeinen Entwicklungstendenz, das Geschehen in eine Folge des Vorher und Nachher auseinanderzulegen, sprechen können, die mit einer neuen Empfindlichkeit für das Bloß-Momentane zusammengeht. Alle biblischen und profanen Szenen sind in diesem Sinne umredigiert worden. Neben Tizians Danaë, auch in der letzten Fassung (Wien), hat Rembrandts Danaë (Petersburg) eine Augenblicklichkeit und Spannung, die selbst einem Correggio noch nicht vorstellbar gewesen wäre. Freilich ist das Zeitgefühl Tizians in einem ganz andern Sachgefühl verankert und kann darum nicht ohne weiteres mit dem Zeitgefühl Rembrandts und seiner Zeitgenossen zusammengehalten werden, aber um so mehr hat man Anlaß, sich von der Übertragung neuerer Zeitbegriffe auf ältere Kunst zu hüten.

Wenn die weltbekannte Szene des Besuchs vom heiligen Antonius bei Paulus

auf dem Isenheimer Altar in einem sehr sorgfältig gearbeiteten Buche so beschrieben wird: «es ist der Augenblick dargestellt, wo sich die Beiden vor der Höhle niedergelassen haben, der Rabe herunterkommt und Paulus dem Antonius das Wunder erklärt», so ist materiell gegen eine solche Beschreibung natürlich nichts einzuwenden, aber sollte man es nicht vermeiden, hier von einem «Augenblick» zu sprechen und bei dem traditionellen Nebeneinandersitzen der zwei Greise die Vorstellung auf den vorausgegangenen Akt des Sich-Niederlassens zu lenken? Und wenn die Gebärden nach ihrem Sinn sich wohl im allgemeinen als bezugnehmend auf das Rabenwunder erklären lassen, so ist es eben für eine Kunst des breiten Moments charakteristisch, daß die Dargestellten beide gleichzeitig zu sprechen scheinen. Wie anders ist das Gespräch der zwei Heiligen – und alle Gespräche des 17. Jahrhunderts – bei Velasquez präzisiert (Madrid), daß der Vorgang in der Beschreibung durchaus auf einen Moment festgelegt werden kann.

Natürlich gibt es bei anderm Anlaß solche zeitlich eindeutigen Szenen auch im 16. Jahrhundert, es ist voll von Bewegung und auch die bloß flüchtige Bewegung fehlt nicht, aber die Grundvorstellung ist doch eine andere und darum muß man zurückhaltend sein mit Ausdrücken wie: – soeben ist er eingetreten, – im nächsten Augenblick wird das und das geschehn, und dergleichen. Die Spannung, die Frage nach dem Vorher und Nachher, bleibt für diese Kunst im Hintergrund.

Auch beim vorhin genannten Gottvater Michelangelos in der Schöpfung von Sonne und Mond verbindet sich ein Maximum von Bewegung doch mit dem Eindruck der fixierten, der vollendeten Handlung, ebenso wie man bei der Sibylla Libyca, deren Bewegung gewiß nur ganz kurz so dauern kann, nicht das Vorübergehende empfindet.

Die Beschreibung hat das zu berücksichtigen. Erst holländische Bilder des 17. Jahrhunderts messen mit der Uhr. Da gibt es Geschichten von völlig augenblicklicher Zuspitzung, die der modernen Sprache sehr gut liegen. Es braucht keine novellistische Szene zu sein, auch ein Schreibender, ein Lesender, eine Milch eingießende Frau wirken so, daß wir den Augenblick als Augenblick in einer unendlichen Reihe von Augenblicken empfinden. Warum? Im Motiv an sich liegt es nicht. Wir haben auch ältere Bilder mit Szenen des täglichen Lebens, ja, mit so flüchtigen Motiven wie das Bestreuen des Geschriebenen mit Sand eines ist, aber sie sind aus einer andern Vorstellung von Kunst hervorgegangen. Der geschlossene Umriß, die tektonische Ordnung wirken immer fixierend, mit dem Eindruck der Zeit verträgt sich nur der «zufällige» Umriß, die «offene» Form.

Läßt sich der Eindruck rekonstruieren, den die Zeitgenossen gehabt haben? Es wird immer eine Schwierigkeit bleiben, die objektive Entwicklung im Zeit-

gefühl und das Bloß-Relative der Wirkungen gegeneinander zu verrechnen, aber ein ungefähres Urteil läßt sich trotzdem gewinnen.

ÜBER DAS RECHTS UND LINKS IM BILDE

Paul Wolters zum 70. Geburtstag

Lieber Wolters, Sie haben jede Aufgabe im Leben ernst genommen, auch die Aufgabe eines Vorsitzenden der Münchner Kunstwissenschaftlichen Gesellschaft, als deren Mitglied ich so oft Gelegenheit hatte, Sie zu bewundern: mit welcher Urbanität Sie das passende Wort zu finden wußten, eine peinliche Situation zu überwinden, ein Verdienst ins Licht zu stellen, drohender Saumseligkeit zu wehren. Und als ich bei meinem Abgang von München meinen letzten Vortrag in der Gesellschaft hielt, da sind wieder Sie es gewesen, der mit ein paar freundlichen Sätzen mir den Abschied bot. Ich benütze den heutigen Anlaß, Ihnen dafür zu danken, indem ich gerade auf jenen Vortrag zurückgreife und Ihnen diese kurzen Betrachtungen über das Rechts und Links im Bilde widme, die, leider seither kaum weiter gefördert, mir doch ein wichtiges Problem der Kunst zu enthalten scheinen.

Man kann es im kunstgeschichtlichen Unterricht, wo mit Diapositiven gearbeitet wird, manchmal erleben, daß eine Platte, falsch eingestellt, das Bild im Gegensinn erscheinen läßt. Da gibts dann gewöhnlich einen ärgerlichen Zwischenruf: «Umdrehn! Die Platte ist verkehrt eingestellt!», aber man dürfte sich auch einmal besinnen, warum denn das Bild nicht umgekehrt werden kann und was sich in der Wirkung ändert. Daß die rechten Hände zu linken werden, ist schließlich etwas Nebensächliches, aber es ist in der Tat so, daß selbst scheinbar reine Symmetrien wie Raffaels Sixtinische Madonna oder Holbeins Marienbild in Darmstadt die Umkehrung nicht ertragen.

1. Untersuchen wir den Fall bei Raffael. In der richtigen Ansicht steigen wir mit dem emporgewendeten Blick des Sixtus von links nach der Höhe der Madonna hinauf, und die heilige Barbara, die Kopf und Auge senkt, führt uns auf der andern Seite wieder nach unten. Ich sage nicht, daß man *nur* diese Bewegung ausführt, aber man hat entschieden die Neigung, im Sinn der Darstellung von links nach rechts emporzugehen und auf der entgegengesetzten Schräglinie niederzugleiten. Sobald das Bild im Gegensinn gesehen wird und also die Richtungen sich umkehren, verzerrt sich die Erscheinung: die Motive wirken zusammenhanglos und laufen «gegen den Strich». Statt des schwungvollen Aufstiegs bei Sixtus, wenn er links kniet, empfinden wir jetzt nur ein schweres Einsacken,