



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Gedanken zur Kunstgeschichte

Wölfflin, Heinrich

Basel, 1941

Über das Rechts und Links im Bilde

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

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,

und jene Wolkenbreitung unterhalb der Barbara, die ursprünglich beruhigend, festigend, schließend wirkte, wird zu einer unverständlichen Leere im Bild, wenn sie rechts zu liegen kommt. Und im gleichen Sinne wird die begleitende Bewegung der Vorhänge, wenn die natürliche Blickbahn zerstört ist, nicht nur unverständlich, sondern widrig.

Das ist sicher nicht nur eine Gewöhnung des Sehens diesem einen Bild gegenüber: es ist eine Art, die Formen anzuordnen, die sich im Norden so gut findet wie im Süden. Auch Holbeins Darmstädter Bild enthält denselben optischen Tatbestand: das Empor auf der linken und das Abwärts auf der rechten Seite, wobei wieder dafür gesorgt ist, daß diese Abwärtsbewegung in beruhigten Schlußformen ausklingt. Wird die Komposition umgekehrt gesehen, so verliert alles seinen Sinn und Zusammenhang und das Auge kämpft mit Widerständen.

Im weiteren Verlauf solcher Beobachtungen ergibt sich dann, daß wir durchweg von steigenden und fallenden Schräglinien zu reden Anlaß haben. Was im Sinn der Links-Rechts-Diagonale läuft, wird als steigend, das Entgegengesetzte als fallend empfunden. Dort sagen wir (wenn sonst nichts dagegen spricht!): die Treppe führt hinauf, hier: die Treppe führt hinab. Die gleiche Berglinie wird sich emporziehen, wenn die Höhe rechts liegt, und wird sich senken, wenn die Höhe links liegt (daher auf Abendlandschaften so häufig die Abdachung des Berges von links nach rechts hin).

Ich wiederhole: «wenn sonst nichts dagegen spricht.» Es gibt Kombinationen, die diese elementare Wirkung modifizieren können, zum Beispiel wenn die objektive Bewegung der Figuren gegensätzlich läuft. Aber auch die Lichtführung kann als Gegenkraft wirken, und die leichter faßbare Form wird unter allen Umständen auf das Auge eine unmittelbarere Anziehung ausüben als die schwerer faßbare und dadurch (von einer anderen Seite her) einen bestimmten Gang der Betrachtung erzwingen. Meist handelt es sich um kombinierte Farb-, Licht- und Formwirkungen, der Variationsmöglichkeiten sind unendliche, und zeitweilig scheint man einen besonderen Reiz in der widersprechenden Führung der Stimmen gefunden zu haben.

2. Man könnte meinen, daß unsere Kunst – im Sinne unserer Schrift – immer die Neigung haben müßte, einen objektiven Bewegungszug (marschierende Soldaten, rennende Pferde) von links nach rechts sich entwickeln zu lassen. So ist es nicht. Aber das ist sicher, daß die rechte Bildseite einen anderen Stimmungswert hat als die linke. Es entscheidet über die Stimmung des Bildes, wie es nach rechts ausgeht. Gewissermaßen wird dort das letzte Wort gesprochen.

Im materiellen Bestand ändert sich nichts, ob auf Rembrandts Radierung mit den drei Bäumen diese Bäume rechts stehen oder – in der Umkehrung – auf die linke Seite kommen. Aber die Stimmung ist eine ganz verschiedene. Das Bild, wie Rembrandt es druckte, hat einen ausgesprochen aktiven Charakter,



Raffael, Sixtinische Madonna.

die geschlossene Gruppe der Bäume in ihrer Vertikalität gibt dem Ganzen einen Akzent von Energie, der sich merkwürdigerweise in der Umkehrung verliert, trotzdem der große Gegensatz der Senkrechten und Waagrechten ja nicht angegriffen wird. Aber sobald eben die Waagrechte der Ebene auf die rechte Seite zu liegen kommt, wird sie die stimmungsmäßig entscheidende Form. Die Bäume sind entwertet und der Akzent liegt auf der ruhenden, endlos sich deh- nenden Fläche.



Raffael, Sixtinische Madonna (seitenverkehrt).

In anderen Radierungen, die das Typische der holländischen Flachlandschaft anklingen lassen sollen, hat Rembrandt diese Ebene nach rechts verlegt, und dort ist das Motiv dann natürlich ganz an seinem Platz.

Mit einer etwas veränderten Anwendung begegnet uns dieses Wirkungsgesetz bei einem Interieur wie der stimmungstarken «Lesenden Frau» des Janssens in der Alten Pinakothek. Es ist die Stimmung der Sammlung, und jedermann gibt zu, daß sie im Raum liegt, nicht in der Figur der Frau an sich. Daß das



Rembrandt, Landschaft mit den drei Bäumen.

Zimmer sauber und hell und aufgeräumt ist, tut es aber nicht allein, denn sobald man das Bild umkehrt, verflüchtigt sich die «sonntägliche» Stimmung, und die Leserin sitzt unbehaglich, wie verloren in ihrer Stube. Offenbar sprechen auch hier Richtungsfragen entscheidend mit: es ist wichtig, daß auf der rechten Seite die Formen reich und zierlich sind, daß dort die hellen Sonnenflecken spielen, daß dort die starke Farbe sich entzündet. Kommen diese Dinge auf die andere Seite, so liest man darüber hinweg wie über eine mehr oder weniger gleichgültige Einleitung, und das Ungefüllte des rechten Bildabschlusses, wie es sich dann ergibt, genügt, die Stimmung der ganzen Szene zu verderben.

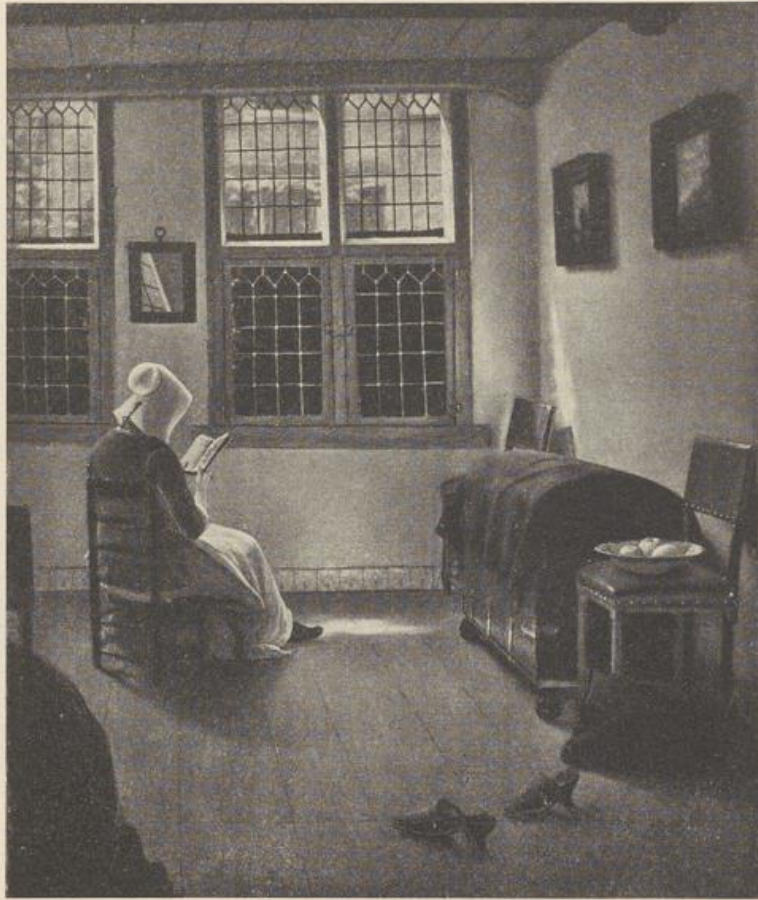
Das sind Wirkungseinsichten, die nicht erst das 17. Jahrhundert verwertet hat, wir treffen sie schon bei Dürer, trotzdem man damals, im 16. Jahrhundert, über Bildwirkung grundsätzlich anders gedacht hat. Was sich hier am besten vergleichen läßt, ist der Hieronymus im Gehäus. Die schließende Wand ist hier zwar zur Linken und der Raum öffnet sich nach rechts hin, aber die Formanordnung ist von verwandter Art: Das Bild gewinnt seinen Charakter der



Rembrandt, Landschaft mit den drei Bäumen (seitenverkehrt).

Stille und Befriedung, weil von den gewählten Formen alle lauten und unruhigen links bleiben und rechts die Erscheinung ins Klare, Begrenzte, Durchgebildete mündet. Unruhig wirken die Bogenfenster, unruhig die Überschneidungen, unruhig vor allem die Flucht der großen Wand, während auf der andern Seite schon durch den Löwen und den eckfüllenden Kürbis (um von anderem zu schweigen) für den Eindruck des Beschlossenen gesorgt ist. Man kann auch diese Komposition nicht umkehren, ohne ihr ihren Zauber zu nehmen. Selbst wenn keine anderen Formen hineinspielen, verschiebt sich eben die Wirkung aufs gründlichste dadurch, daß die sekundären Motive auf die guten Plätze kommen.

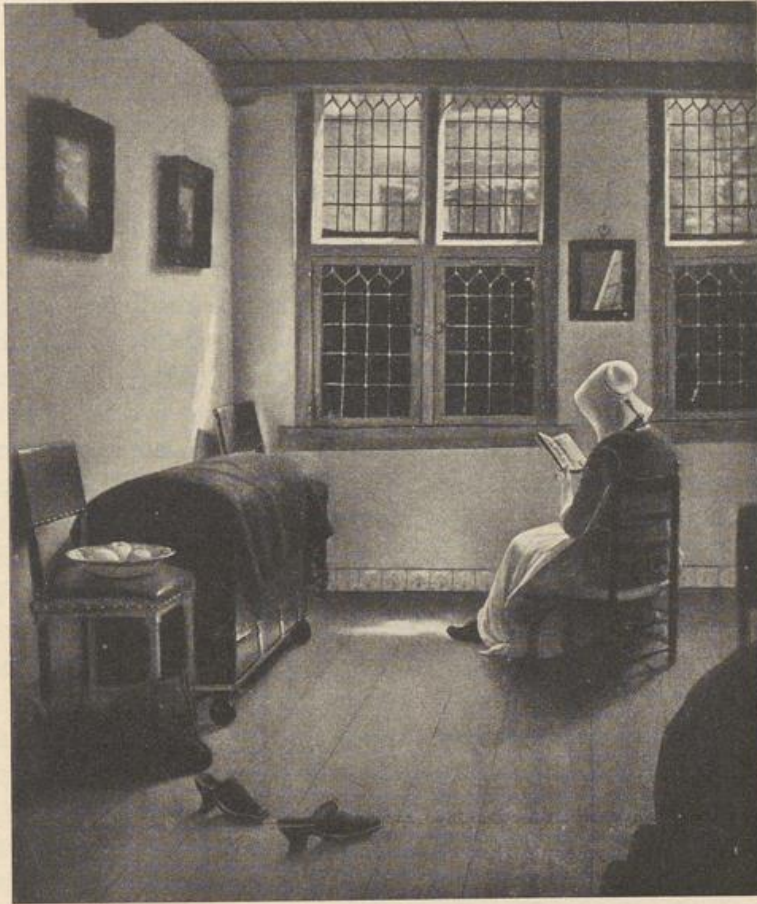
Ins gleiche Kapitel gehört die Gewohnheit, mit einer überschnittenen Form als Kulisse am linken Rande anzufangen und nach rechts hin, die Zeichnung vollständig werden zu lassen (nach dem Typus der Cranachschen Kreuzigung in der Münchner Pinakothek). Obwohl auch das Gegenteil vorkommt, sind die Beispiele der ersteren Anordnung so überwiegend, daß man wohl sagen darf,



Janssens, Lesende Frau.

sie sei als das Natürlichere empfunden worden. Ein besonderer Gefühlston *braucht* nicht daran zu haften.

3. Mit den beschriebenen Fällen ist der Reichtum an verschiedenen Wirkungsmöglichkeiten, die mit dem Rechts und Links zusammenhängen, natürlich nicht abgesteckt. Ich möchte hier aber nur noch an das Verhalten der Graphik, zunächst der reproduzierenden, erinnern, das nicht so einheitlich ist, wie man erwarten sollte. Während in Italien ein Marc Anton den Originalsinn der Komposition zu erhalten bemüht war (indem er also die Zeichnung gegenseitig auf die Platte brachte), haben die Rubensstecher zum Beispiel die Sache merkwürdig leicht genommen und sich kein Gewissen daraus gemacht, etwa eine Himmelfahrt der Maria, die im Original auf der steigenden Diagonale sich vollzieht, in der Richtung umzustellen. Und solche Umstellungen geschahen



Janssens, Lesende Frau (seitenverkehrt).

unter den Augen des Meisters. Soll man annehmen, er habe, an monumentale Maßstäbe gewöhnt, der Richtung auf dem Papier keine Bedeutung beigelegt? In einzelnen Fällen freilich ist es dann doch anders gehalten worden. So hat Boëtius a Bolswert den «Lanzenstich» gleichsinnig gebracht, so daß dem Blatt die unvergleichliche Steigerung nach der oberen rechten Ecke hin, wo der Schächer am Kreuz sich bäumt und wo das Motiv gerade durch die Pressung in diese rechte Ecke seinen ganzen Nachdruck erst zu bekommen scheint, erhalten blieb.

Rembrandt, der in seiner Jugend sich nicht scheute, das Bild der Kreuzabnahme (München) als gegensinnige Radierung auf den Markt zu bringen, ist später sehr richtungsempfindlich geworden: Die sogenannte kleine Kreuzabnahme rechnet sehr entschieden mit der fallenden Diagonale für den Vorgang.

Hier haben wir es nun nicht mehr mit reproduzierender Graphik zu tun, und damit eröffnet sich die Frage nach dem Verhältnis der Vorzeichnung zu solchen Blättern, die von vornherein als Druck gedacht waren. Je mehr sie auf Richtungswirkungen eingehen, müssen sich die *Vorzeichnungen* als solche, das heißt eben als Kunstwerke, die nicht auf eignen Füßen stehen, bemerkbar machen, auch abgesehen von der Rechts- und Linkshändigkeit in der Gebärde. Was wir besitzen, sind aber meist Entwürfe, die, wenn auch deutlich auf Umkehrung berechnet, doch noch eine eigene Bildmäßigkeit festhalten. Das Entscheidende, Schlechthin-nicht-Umkehrbare scheint erst im letzten Stadium der Ausführung hinzugekommen zu sein. Nichts lehrreicher, als solche letzten Akzentuierungen zu kontrollieren. Zum Holzschnitt von Dürers Hieronymus in der Zelle gibt es eine Zeichnung in Mailand, die an die endgültige Fassung schon ziemlich nahe herankommt, aber die schlagenden Unterscheidungen zwischen den zwei Bildseiten, wie sie der Druck enthält, doch noch nicht kennt. Ebenso geht im Holzschnitt des Marienodes von 1510 die Komposition in wesentlichen Punkten über die doch sehr ausgereifte Vorzeichnung in Wien hinaus. Auch der aufgegraffte Betthimmel fehlt hier noch. Es ist ein Motiv, das nur als Anlauf linksseitig möglich ist und in der Verkehrung eine ganz andere und unerwünschte Wirkung bekommt: es sieht dann so aus, als ob ein heftiger Zugwind durch den Raum ginge und die Gardine hochgenommen hätte.

Für die Architektur spielt das Problem des Rechts und Links im dargelegten Sinne keine Rolle, für die darstellende Kunst erst von einer bestimmten Entwicklungsstufe an und auch dann nicht gleichmäßig. Wie weit es über die abendländische Kunst hinaus Bedeutung hat, müßte erst untersucht werden. Mit allen zeitlichen und landschaftlichen Eingrenzungen aber ist noch nichts geleistet zur Erklärung des Phänomens. Es hat offenbar tiefe Wurzeln, Wurzeln, die in die untersten Gründe unserer sinnlichen Natur hinabreichen.

DAS PROBLEM DER UMKEHRUNG IN RAFFAELS TEPPICHKARTONS

Ob es für die Raffaelschen Kartons ein Gewinn oder ein Verlust gewesen sei, daß sie in der Teppichausführung eine Umkehrung erfahren mußten, ist eine Frage, die gewöhnlich gar nicht gestellt wird, die man aber, wo sie aufgenommen worden ist, gern zu Ungunsten der Teppiche entscheidet. Es mag Ausnahmen geben, im allgemeinen wird das Urteil noch immer gültig sein, das Springer formuliert hat («Raffael und Michelangelo»): «Die Teppiche brachten in die Komposition eine wesentliche Änderung, indem sie dieselbe von der