

Zeit der Darstellung

Ästhetische Eigenzeiten in Kunst, Literatur und Wissenschaft

Herausgegeben von
Michael Gamper und Helmut Hühn

Wehrhahn Verlag

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der
Deutschen Forschungsgemeinschaft

SPP 1688

DFG

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im
Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

1. Auflage 2014

Wehrhahn Verlag

www.wehrhahn-verlag.de

Layout: Wehrhahn Verlag

Umschlagabbildung: Caspar David Friedrich: Die Lebensstufen (um 1835).

Öl auf Leinwand, 72,5x94 cm. Leipzig, Museum der bildenden Künste.

Druck und Bindung: Freiburger Graphische Betriebe

Alle Rechte vorbehalten

Printed in Germany

© by Wehrhahn Verlag, Hannover

ISBN 978-3-86525-371-2

Inhalt

| | |
|-----------------------------|---|
| Michael Gamper, Helmut Hühn | |
| Einleitung | 7 |

I. Kunst

| | |
|---|----|
| Helmut Hühn | |
| Zeit und Zeitdarstellung in Caspar David Friedrichs <i>Lebensstufen</i> | 27 |

| | |
|--|----|
| Johannes Grave | |
| Der Akt des Bildbetrachtens. Überlegungen zur rezeptionsästhetischen Temporalität des Bildes | 51 |

| | |
|--|----|
| Christian Scholl | |
| Die Zeit der Architektur. Bauen und Entwerfen als Prozess zwischen Historismus und Moderne | 73 |

| | |
|--|-----|
| Verena Krieger | |
| Transzendenz der Zeit. Bildkonzepte absoluter Gegenwärtigkeit in der Kunst der klassischen Moderne | 109 |

| | |
|---|-----|
| Thomas Lange | |
| Geschichte visualisieren: William Kentridges <i>Felix in Exile</i> (1994) | 137 |

II. Literatur

| | |
|---|-----|
| Dirk Oschmann | |
| Das Epos in Zeiten des Romans. Goethes <i>Herrmann und Dorothea</i> | 167 |

| | |
|--|-----|
| Jutta Heinz | |
| »Es hatte nun die Zeit ihr Recht verloren«. »Absolute Gegenwart« als poetische Eigenzeitlichkeit in Novalis' <i>Astralis</i> -Gedicht | 191 |
| Jan Urbich | |
| Poetische Eigenzeiten in Hölderlins <i>Brod und Wein</i> im Licht seiner Zeitphilosophie | 209 |
| Peter Schnyder | |
| »Die Zeit bringt Rath.« Schillers <i>Wilhelm Tell</i> als Drama der Temporalität | 245 |
| Ralf Simon | |
| West-östliche Eigenzeiten und ihre Vermittlung im Gedicht. Überlegungen zu Goethes <i>Divan</i> mit Rückblick auf Herder | 271 |
| Klaus Manger | |
| Webstuhl Zeit. Temporalstrukturen in Goethes <i>Faust</i> | 297 |

III. Wissenschaft

| | |
|--|-----|
| Michael Gamper | |
| Zukünfte schreiben. Experimentale Eigenzeitlichkeit frühneuzeitlicher Futurologie | 317 |
| Olaf Breidbach | |
| Zeit-Dimension und Verzeitlichung. Das Maß der Wissenschaften | 345 |
| Tilman Reitz | |
| Zeitmanagement im Frühsozialismus. Ökonomische Zwänge und organisiertes Leben | 369 |
| Abbildungsnachweis | 391 |
| Autorinnen und Autoren | 395 |

Johannes Grave

Der Akt des Bildbetrachtens

Überlegungen zur rezeptionsästhetischen Temporalität des Bildes

Die verstreute Forschung zur Zeitlichkeit von Bildern steht noch immer auf irritierende Weise im Bann von Gotthold Ephraim Lessings *Laokoon*. Obwohl die scharfe Differenzierung in Raum- und Zeitkünste, die Lessing dem *Discourse on Music, Painting and Poetry* von James Harris entlehnt hatte, schon seit langem kritisiert und zurückgewiesen wird,¹ verzichtet kaum ein Beitrag zur Debatte darauf, einschlägige Passagen aus dem *Laokoon* zu zitieren. Nicht wenige Studien zum Verhältnis von Bild und Zeit sind von dem Anliegen bestimmt, gegen Lessings wirkmächtige These zu zeigen, dass auch Bilder über genuine zeitliche Qualitäten verfügen. Doch hat bereits Lessing selbst in eher beiläufigen Bemerkungen seiner Schrift eine Sensibilität dafür erkennen lassen, dass Bildern eine spezifische Zeitlichkeit eignet. Ausgerechnet in jener Passage, mit der er den Begriff des ›fruchtbaren Augenblicks‹ einführt, bemerkt er, dass Werke der bildenden Kunst es erfordern, »nicht bloß erblickt, sondern betrachtet zu werden, lange und wiederholter maßen betrachtet zu werden.«² Nicht zuletzt die performative Akzentuierung des Gedankens, die Lessing mit der Wiederholung des Wortes »betrachtet« vorgenommen hat, lässt ahnen, welche Bedeutung er dieser keineswegs trivialen Bestimmung einer Zeiterfahrung vor Bildern beimmaß. Mochte die Relation der Bildzeichen aus seiner Sicht allein Gesetzen der räumlichen Anordnung folgen, so war ihre Wahrnehmung nicht ohne einen zeitlich erstreckten und zugleich durch Wiederholungen strukturierten Prozess der Betrachtung zu denken. Was sich in Lessings vermeintlich marginalem Nebensatz andeutet, weist auf eine Theorie der rezeptionsästhetischen Temporalität des Bildes voraus, die, soweit ich sehe, bis heute nicht ausgearbeitet worden ist.

- 1 Für eine differenzierte Auseinandersetzung mit Lessing vgl. Ernst H. Gombrich: *Der fruchtbare Moment. Vom Zeitelement in der bildenden Kunst* [1964], in: ders.: *Bild und Auge. Neue Studien zur Psychologie der bildlichen Darstellung*, Stuttgart 1984, 40–62.
- 2 Gotthold Ephraim Lessing: *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*, in: ders.: *Werke und Briefe*, 12 Bde., Frankfurt a.M. 1985–2003, Bd. 5.2: *Werke 1766–1796*, hrsg. von Wilfried Barner, Frankfurt a.M. 1990, 11–206, hier 32.

Der Zeitlichkeit des Betrachtens von Bildern genauer nachzugehen, scheint aber nicht allein geboten, um einen bisher vernachlässigten blinden Fleck der Bildforschung auszuleuchten. Vielmehr verbindet sich mit diesem Vorhaben das Anliegen, eine neue Perspektive auf die alte Frage nach der Macht des Bildes zu gewinnen. Es ist, so die Leitthese der folgenden Überlegungen, in erheblichem Maße die rezeptionsästhetische Temporalität, aus der Bilder ihre ganz eigene Wirkmacht beziehen.

Die vielfältige Verstrickung des Bildes in Zeit

Dass Bilder auf besondere Weise in Zeitlichkeit verstrickt sind,³ ist immer wieder bemerkt worden: Bilder sind gleichsam in der Zeit verankert, in der sie selbst entstanden sind, verweisen aber oftmals mit dem bildlich Dargestellten auf andere Zeiten zurück oder voraus, etwa auf historische Ereignisse, auf mythische Vorzeiten oder auf die christliche Heilsgeschichte. Als materieller Gegenstand verdankt sich das Bild zeitlichen Produktionsprozessen und unterliegt zudem einer eigenen Alterung, in der sich Zeit über vielfältige Spuren in das Bild einzeichnet. Zu diesen verschiedenen zeitlichen Dimensionen tritt im Moment der Bildbetrachtung der Zeithorizont dessen, der vor dem jeweiligen Bild steht. Bei jeder Bildbetrachtung verschränken sich unweigerlich diese verschiedenen Zeitschichten, die sich keineswegs trennscharf und problemlos voneinander unterscheiden lassen. Die Zeitumstände der Entstehung des Bildes sowie dessen weitere Geschichte, etwa seine Wirkung in verschiedenen Kontexten, treten mit individuellen Erinnerungen oder Erwartungen zusammen, die verschiedene Betrachter an das Bild herantragen können. Bilder zeichnen sich daher durch einen konstitutiven Anachronismus aus.⁴ Ihre ›unreine‹, nicht eindeutig bestimmte Zeitlichkeit ist keineswegs erschöpfend beschrieben, wenn sie datiert, in eine Chronologie eingeordnet und aus ihrem jeweiligen historischen Kontext heraus erklärt werden. Indem Bilder gewohnte Ordnungen der Zeit durchbrechen können, gleichen sie nicht so sehr einem bewussten, gezielten Rückgriff auf das Gedächtnis, als vielmehr dem Auftauchen von Erinnerungen, das sich gerade nicht gänzlich steuern lässt.

3 Eine Vielzahl von (freilich ungeordnet nebeneinander stehenden) Aspekten versammelte zuletzt folgender Sammelband: Thomas Kisser (Hrsg.): *Bild und Zeit. Temporalität in Kunst und Kunsttheorie seit 1800*, München 2011.

4 Vgl. Georges Didi-Huberman: *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris 2000.

Welche engen Grenzen dem Vorhaben gesetzt sind, diese verschiedenen zeitlichen Aspekte von Bildern klar zu differenzieren und präzise zueinander ins Verhältnis zu setzen, lassen die vergleichsweise wenigen systematischen Annäherungen an das Problem erahnen. Selbst die geläufigste und weithin akzeptierte Unterscheidung in 1.) die geschichtliche Zeit des Werkes (in seiner Materialität und Dinglichkeit), 2.) die Zeit der Bildrezeption und 3.) die Zeit der bildlichen Darstellung, die von Heinrich Theissing vorgeschlagen worden ist,⁵ birgt nicht wenige Probleme. Die der Darstellung inhärente Zeit hat Theissing als »Bildzeit« bezeichnet, »welche durch die ›dargestellten Zeitsituationen‹ und mehr noch durch ihre zeitliche Darstellungsweise zur Anschauung kommt«⁶. Doch bereits in diesem Zusatz deuten sich Unschärfen an, die offenkundig in der Sache liegen und sich auch durch das Bemühen um definitonische Präzision kaum beherrschen lassen. Denn Theissings »Bildzeit« umfasst sowohl zeitliche Eigenschaften des Dargestellten als auch temporale Qualitäten der Darstellungsmittel; neben der Ikonographie und der Bildnarration berührt sie daher auch formale und bildstrukturelle Fragen. Dass Theissing diese Aspekte nicht scharf trennt, erscheint zunächst sinnvoll, ist es ihm auf diese Weise doch möglich, eine verengte Sicht auf das Problem der Darstellung von zeitlichen Verläufen im Bild zu umgehen. Und dennoch wird angesichts dieser Entscheidung die gerade erst etablierte Dreiteilung der Temporalitäten des Bildes wieder fraglich, da insbesondere die

- 5 Vgl. Heinrich Theissing: *Die Zeit im Bild*, Darmstadt 1987, 18; ferner Götz Pochat: *Bild – Zeit. Zeitgestalt und Erzählstruktur in der bildenden Kunst von den Anfängen bis zur frühen Neuzeit*, Wien 1996; Arno Schubbach: *Zur Darstellung von Zeit und die Zeit der Darstellung*, in: *Studia philosophica* 69 (2010), 95–119, bes. 96; Etienne Jollet: *La temporalité dans les arts visuels. L'exemple des Temps modernes*, in: *Revue de l'art* 178 (2012), 4, 49–64.
- 6 Theissing, *Die Zeit im Bild* (Anm. 5), 18. – Eine vergleichbare Dreigliederung der Zeitaspekte des Bildes hatte 1977 Lorenz Dittmann entworfen, als er zwischen der »historischen Zeit« des Kunstwerkes, der für die Wahrnehmung erforderlichen Zeit und den im Dargestellten »implizierten Zeitstrukturen« differenzierte; Lorenz Dittmann: *Über das Verhältnis von Zeitstruktur und Farbgestaltung in Werken der Malerei*, in: Friedrich Piel, Jörg Traeger (Hrsg.): *Festschrift Wolfgang Braunfels*, Tübingen 1977, 93–109, hier 94 f. Wenig später variierte Dittmann diese Gliederung nochmals, indem er nun die »geschichtliche Zeit« des Werkes, »die dargestellte Zeitsituation« und die »dem künstlerischen *Bildaufbau* selbst inhärente Folge- und damit Zeitordnung« voneinander unterschied; Lorenz Dittmann: *Überlegungen und Beobachtungen zur Zeitgestalt des Gemäldes*, in: *Neue Hefte für Philosophie* 18/19 (1980), 133–150, hier 133. Erste, freilich noch nicht systematisierte Ansätze zu solchen Differenzierungen finden sich bereits bei Etienne Souriau und Dagobert Frey; vgl. Etienne Souriau: *Time in the Plastic Arts*, in: *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 7 (1949), 4, 294–307; Dagobert Frey: *Das Zeitproblem in der Bildkunst [1955]*, in: ders.: *Bausteine zu einer Philosophie der Kunst*, hrsg. von Gerhard Frey, Darmstadt 1976, 212–235.

formalen und bildstrukturellen Eigenschaften des Bildes unweigerlich den Prozess der Rezeption beeinflussen, ja in ihm eigentlich erst zur Geltung kommen können. Die Scheidung zwischen »Betrachtungszeit« und »Bildzeit« erweist sich damit als äußerst fragil. Dabei sind es nicht nur die Interdependenzen zwischen der Temporalität der Rezeption und jener Zeit, die der Darstellung selbst inhärent ist, die eine allzu strikte und stabile Differenzierung der verschiedenen Zeitebenen nicht erstrebenswert erscheinen lassen. Denn auch die Zeit der Bildproduktion und der anschließende materielle Alterungsprozess des Bildes können sich auf vielfältige Weise mit der von Theissing so genannten »Bildzeit« und mit der Zeiterfahrung des Rezipienten verflechten. Gegenstandsbezeichnende Konturlinien oder formale Strukturierungen des Bildes gehen nicht selten auf Linienzüge zurück, die auch als Spur der Bildproduktion betrachtet werden können und in ihrem dynamischen Verlauf etwas vom Moment der Bildentstehung erfahren lassen. Selbst kontingente Alterungsspuren wie die Krakelee im Ölgemälde ziehen bisweilen im Prozess der Rezeption Aufmerksamkeit auf sich und können sich gar den das eigentliche Bild konstituierenden Linien angleichen, so dass es für einen Augenblick schwer fällt, sie vom Dargestellten zu differenzieren. Wer dem Verhältnis von Bild und Zeit genauer nachgehen will, wird daher nicht umhinkommen, alle auf den ersten Blick unterscheidbaren zeitlichen Phänomene im Blick behalten und mit zahlreichen Übergängen und Grenzverwischungen rechnen zu müssen.

Die rezeptionsästhetische Temporalität als blinder Fleck der Forschung

Die Bildwahrnehmung darf als der Vorgang gelten, in dem diese verschiedenen, nie endgültig abgrenzbaren Zeitebenen immer wieder neu zueinander ins Verhältnis gesetzt werden. Jede Bildbetrachtung geht mit zahlreichen Verschiebungen der Aufmerksamkeit einher und bietet Anlass zu entsprechend vielen unterschiedlichen Zeiterfahrungen. Der Betrachter eines frühneuzeitlichen Historienbildes wird sich zumeist auf den dargestellten Moment und die in ihm implizierte Handlung zu konzentrieren versuchen. Zuvor hat er seinen Gegenstand aber vielleicht bereits als Kunstwerk von hohem Alter wahrgenommen; und ein Linienzug, der zunächst die Kontur einer im Bild handelnden Figur markiert, kann bei genauerer Betrachtung als rasch hingeworfene Spur einer Künstlerhand Aufmerksamkeit auf sich ziehen. Die Vielzahl von Faktoren, die über derartige Wechsel in der Fokussierung von Aspekten des Bildes ent-

scheiden, scheint zunächst allzu groß und unkontrollierbar, um diese Vorgänge jenseits einzelner empirischer Studien zu untersuchen. Dazu wären neben dem Bild, seiner Darstellung, formalen Gestaltung und materiellen Erscheinung vielfältige situative Einflüsse und die individuelle Disposition der Betrachter zu berücksichtigen – mithin allzu viele Parameter, die sich selbst für modellhafte Betrachtersituationen kaum erschöpfend erfassen lassen.

Damit ist jedoch keineswegs ausgeschlossen, dass es möglich und sinnvoll sein könnte, jenseits einer Analyse konkreter individueller Wahrnehmungsvollzüge über die Interaktion zwischen Bild und Betrachter nachzudenken und dabei vor allem den Anteil des Bildes genauer in den Blick zu nehmen. Es ist diese Fragestellung, die den Weg zu einer Untersuchung der rezeptionsästhetischen Temporalität des Bildes weist und damit eine allzu strikte Trennung zwischen »Betrachtungszeit« und »Bildzeit« unterläuft. Denn eine rezeptionsästhetische Analyse des Verhältnisses von Bild und Zeit muss danach fragen, inwiefern und auf welche Weise die materiellen, formalen, sinnlich erfahrbaren oder ausdeutbaren Eigenschaften des Bildes die Zeiterfahrung des Betrachters disponieren, beeinflussen, befördern oder einschränken. Folgt man dieser Fragestellung, so würde zwar nur ein Teilaspekt der sehr viel umfassenderen und ungleich komplexeren Zeit der Bildbetrachtung beschrieben; zugleich aber wäre damit die Schnittstelle zwischen Betrachtungszeit und Bildzeit gewonnen.

Doch harrt diese rezeptionsästhetische Temporalität noch immer einer umfassenden Untersuchung.⁷ Sowohl in den Forschungen zur Zeitlichkeit des Bildes als auch in der kunsthistorischen Rezeptionsästhetik lassen sich allenfalls Ansätze dazu ausmachen, die Interaktion zwischen Bild und Betrachter in ihrer zeitlichen Beschaffenheit präziser zu erfassen. Mit wenigen Ausnahmen, die es ausführlicher zu diskutieren gilt, haben Studien zur Zeitlichkeit des Bildes die Temporalität des Wahrnehmungsprozesses von der dem Bild inhärenten Zeit geschieden und als Untersuchungsfeld von empirischen Forschungen verstanden. Die Frage nach der »Betrachtungszeit«, so stellte etwa Heinrich Theissing fest, berühre vor allem »Wahrnehmungspsychologie und Informationstheorie«,

7 Ein erster Vorstoß wurde unternommen von Antoinette Roesler-Friedenthal und Johannes Nathan (Hrsg.): *The Enduring Instant. Time and Spectator in the Visual Arts*, Berlin 2003. Doch hat Brigitte Scheer in einer Rezension dieses Bandes zurecht bemerkt, dass kaum einer der Beiträge »den Wirkungen jener impliziten Zeit auf den Betrachter« genauer nachgehe, die eigentlich im Zentrum des Interesses hätte stehen sollen; vgl. Brigitte Scheer: Rezension zu A. Roesler-Friedenthal/J. Nathan (Hrsg.): *The Enduring Instant*, Berlin 2003, in: *sehpunkte* 4 (2004), 6. <http://www.sehpunkte.de/2004/06/3923.html> [konsultiert am 4.1.2013].

weshalb jede ihr gewidmete Untersuchung »den Rahmen einer kunstwissenschaftlichen Arbeit«⁸ überschreite.

Dass temporale Qualitäten auch seitens der kunsthistorischen Rezeptionsästhetik kaum behandelt wurden, kann zunächst erstaunen, da die literaturwissenschaftliche Rezeptionsästhetik, der sich wesentliche theoretische und methodische Anregungen für das kunsthistorische Pendant verdanken, ein hohes Maß an Sensibilität für Zeitphänomene aufweist. Insbesondere dort, wo die Rezeptionsästhetik Wolfgang Iser an die Narratologie anschließt, stößt sie zu anspruchsvollen und komplexen Analysen von Zeiterfahrungen bei der Lektüre vor. Beim Transfer der Rezeptionsästhetik in die Kunstgeschichte scheinen diese Aspekte jedoch – vielleicht sogar bewusst – in den Hintergrund gerückt worden zu sein. Während Wolfgang Kemp Leitbegriffe wie den »impliziten Leser« oder die »Leerstelle« mit Gewinn für Bildanalysen adaptierte,⁹ blieb die Zeitdimension implizit und wurde nicht Gegenstand von rezeptionsästhetischen Analysen. Im Rückgriff auf Überlegungen Iser wird dieser Faden nochmals aufzugreifen sein.

»Folgeweisung«, »Erlebniszeit« und Blickbewegung: Ansätze der Forschung

Dass die rezeptionsästhetische Temporalität des Bildes noch immer nicht umfassender untersucht worden ist, mag nicht zuletzt auf ältere Forschungen zurückzuführen sein, die dieser Fragestellung gewidmet zu sein scheinen, aus heutiger Sicht aber wenig zielführend oder fragwürdig anmuten. Am entschiedensten hat Kurt Badt in seiner Streitschrift gegen Hans Sedlmayr eine Methode der Bildinterpretation eingefordert, die den Vorgaben folgt, durch die das Bild den Wahrnehmungsprozess des Betrachters steuert. Mit großem Nachdruck hat Badt die These vertreten, dass die klassische abendländische Malerei die Reihenfolge der Bildbetrachtung zu lenken gewusst habe. Die Bildstruktur sei auf jene Grundorientierung zwischen links und rechts, oben und unten abgestimmt, die auch unsere Alltagswahrnehmung fundiere, und weise eine Grundorientierung auf. Ein geordneter, durchdachter Bildaufbau impliziere daher immer auch eine »Folgeweisung, der der Interpret sich zu fügen

8 Theissing, *Die Zeit im Bild* (Anm. 5), 26.

9 Vgl. Wolfgang Kemp: *Rezeptionsästhetik*, in: *Kunsthistorische Arbeitsblätter* 5 (2003), Nr. 12, 51–60.

hat«¹⁰. Das Bild gebe aber bei der Erschließung der Darstellung nicht allein eine geordnete Reihenfolge vor, sondern finde zudem durch eine Strukturierung in »Kompositionsanfang«, »Entwicklung des Themas« und »Schluß«¹¹ zu einer eigenen Geschlossenheit.

Badts Ansatz ist mit guten Gründen kritisiert worden.¹² Fraglich ist nicht nur, ob für Bilder – und sei es auch nur die Bildproduktion einer Epoche und eines vergleichsweise homogenen Umfeldes – eine Grundorientierung von links nach rechts unterstellt werden kann.¹³ Vielmehr hat auch die Entscheidung, die Interaktion zwischen Bild und Betrachter allein auf eindeutige Vorgaben seitens des Bildes zurückzuführen, den Blick für eine Fülle komplexer rezeptionsästhetischer Phänomene verstellt. Badt beruft sich zwar beiläufig auf die Grundorientierung einer leiblich situierten Wahrnehmung, doch deutet sich schon in seiner Formel von der »verstehenden Wahrnehmung« an, dass die von ihm postulierte »Folgeweisung« nicht im strengen Sinne auf den Wahrnehmungsprozess und seine zeitliche Verfasstheit bezogen werden kann. Sehen und Interpretieren sind hier immer schon verflochten und idealtypisch reglementiert; Zeitverläufe werden von Badt mit Kausalität aufgeladen.

Dass Badts These in die Diskussion um die spezifische Zeitlichkeit des Bildes Eingang gefunden hat, verdankt sich Lorenz Dittmann. Er versuchte im Anschluss an das Konzept von der »folgerichtigen Gliederung« des Bildes in »Anhebung, Hauptthema und Schluß« den zuvor eher vage und allgemein verbliebenen Diskussionen um die Zeitlichkeit und Rhythmik von Bildern eine neue Grundlage zu geben.¹⁴ Um Badts Gedanken eines inneren Zusammenhangs von Bildaufbau und Zeitlichkeit zu untermauern, griff Dittmann auf voraussetzungsreiche Konzepte aus

- 10 Kurt Badt: *Modell und Maler von Jan Vermeer. Probleme der Interpretation. Eine Streitschrift gegen Hans Sedlmayr*, Köln 1961, 30. – Die Idee einer Rezeptionsabfolge von links nach rechts findet sich auch bei Bernard Lamblin: *Peinture et temps*, 2., erw. Aufl., Paris 1987, 72–92.
- 11 Badt, *Modell und Maler von Jan Vermeer* (Anm. 10), 38.
- 12 Vgl. etwa Oskar Bätschmann: *Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik. Die Auslegung von Bildern*, 4. Aufl., Darmstadt 1992, 117–120.
- 13 Vgl. Sigrid Weigel: *Die Richtung des Bildes. Zum Links-Rechts-Problem von Bilderzählungen und Bildbeschreibungen in kultur- und mediengeschichtlicher Perspektive*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 64 (2001), 449–474.
- 14 Vgl. bereits Lorenz Dittmann: *Raum und Zeit als Darstellungsformen bildender Kunst. Ein Beitrag zur Erörterung des kunsthistorischen Raum- und Zeitbegriffes*, in: Alfred C. Boettger u.a. (Hrsg.): *Stadt und Landschaft. Raum und Zeit. Festschrift für Erich Kühn zur Vollendung seines 65. Lebensjahres*, Köln 1969, 43–55. Dittmann hat 2003 nochmals seine Überlegungen zusammengefasst; vgl. Lorenz Dittmann: *Der folgerichtige Bildaufbau. Eine wissenschaftsgeschichtliche Skizze*, in: Andrea von Hülsen-Esch, Hans Körner, Guido Reuter (Hrsg.): *Bilderzählungen – Zeitlichkeit im Bild*, Köln 2003, 1–23.

dem Umkreis von Psychosomatik und Gestalttheorie zurück. Insbesondere Viktor von Weizsäckers Forschungen zum Verhältnis von Gestalt und Zeit schienen ihm dazu geeignet. Dittmanns zunächst plausibel anmutende Engführung von Zeit und Gestalt – »Zeit entsteht in der Gestalt [...]. Gestalt ist nie ohne Zeit.«¹⁵ – musste jedoch grundlegende Probleme aufwerfen. So sehr er auch betonte, dass die Gestalt selbst als »lebendig, werdend und vergehend«¹⁶ zu denken sei, impliziert die Fokussierung auf Gestalt bereits eine Sistierung von Strukturen im Bild. Nur so konnte Dittmann plausibilisieren, dass Bilder in ihrem Aufbau eine folgerichtige Ordnung der Betrachtung vorgeben können. Wie sehr der Gestaltbegriff in diesem Kontext stabile Figur-Grund-Differenzen voraussetzt, deutet sich an, wenn Dittmann aus dem Zusammenhang von Zeit und Gestalt eine folgerichtige Ordnung des Bildes abzuleiten versucht: »Richtung ist Wesensmerkmal aller Figur-Wahrnehmung: Nur als gerichteter, nur in seiner Folgerichtigkeit ist der Gestaltzusammenhang erfahrbar.«¹⁷ Damit sind jedoch zwangsläufig all jene Prozesse und Erfahrungen vor Bildern ausgeblendet, die der Wahrnehmung und Abgrenzung von Gestalten vorausgehen können. Denn es ist keineswegs ausgemacht, wann sich ein Strich zu einer geschlossenen Gestalt fügt oder wann sich Linienbündel und Farbflecken zu einer visuellen Einheit verdichten und nicht mehr nur als konturloses Kontinuum von Spuren im Bild gelten. Unweigerlich setzt der Gestaltbegriff Differenzierungen und Distinktionen voraus, deren Emergenz im Bild mitnichten selbstverständlich und dauerhaft sein muss. Bevor mithin Zeit an Gestalt erfahrbar werden kann, haben sich immer schon andere zeitliche Prozesse ereignet, die für das Verständnis der Zeitlichkeit des Bildes von erheblicher Bedeutung sein dürften.

In Götz Pochats Arbeiten zur Zeitlichkeit des Bildes lässt sich – bei allen Abweichungen bezüglich der theoretischen Vorannahmen – dasselbe Problem beobachten. Neben den Beiträgen Badts und Dittmanns zählen Pochats Studien über die »Erlebniszeit« des Betrachters zu den wenigen Untersuchungen, die sich explizit dem »Zeitmoment der ästhetischen Betrachtung«¹⁸ zugewandt haben. Zwar versucht Pochat Erkenntnisse und Begriffe Henri Bergsons, Edmund Husserls und Maurice Merleau-Pontys aufzugreifen, doch bleibt der Transfer dieser philosophischen und phänomenologischen Anregungen wiederum auf

15 Dittmann, Überlegungen und Beobachtungen zur Zeitgestalt des Gemäldes (Anm. 6), 138.

16 Ebd.

17 Ebd.

18 Götz Pochat: Erlebniszeit und bildende Kunst, in: Christian W. Thomsen, Hans Holländer (Hrsg.): Augenblick und Zeitpunkt. Studien zur Zeitstruktur und Zeitmetaphorik in Kunst und Wissenschaften, Darmstadt 1984, 22–46, hier 25 f.; vgl. auch Pochat, Bild – Zeit (Anm. 5), 12.

den Gestaltbegriff fokussiert. Auf diese Weise hat sich Pochat jedoch weitgehend der Möglichkeit beraubt, die Potenziale zu entfalten, die sich aus seinem Rekurs auf Husserls Analyse des inneren Zeitbewusstseins und der konstitutiven Bedeutung von Retention und Protention hätten ergeben können. Seines Erachtens sind es gegebene, in sich statische Gestaltformationen, an denen sich Wahrnehmungsprozesse vollziehen. Dass sich diese Gestalten vielfach erst im Vorgang der Bildbetrachtung herauskristallisieren müssen und auch danach einen fortwährenden Wechsel zwischen verschiedenen Aspekten – etwa zwischen dem Dargestellten und den Darstellungsmitteln – zulassen, bleibt in Pochats Untersuchungen ausgeblendet.

Aus dem Bann gestalttheoretischer Bildauffassungen ist Gottfried Boehm getreten, als er Bilder überhaupt und damit auch Zeiterfahrungen vor Bildern auf Relationen von Elementen zurückführte. Als »Kontrastphänomen, das sich in der Unterscheidbarkeit von Fläche und Binnenelement zeigt und bestimmt«,¹⁹ weist das Bild in sich immer schon Differenzen auf, die in temporalen Wahrnehmungsvollzügen zur Geltung kommen können. Scheint die Fokussierung auf bildliche Binnenelemente und deren Relationen noch dem Gestaltdenken verwandt zu sein, so weist das Wechselspiel von Simultaneität und Sukzession, das Boehm als wesentlichen Motor des Prozesses der Bildbetrachtung ausmacht, weit darüber hinaus. Die Rezeption eines Bildes kann sich seines Erachtens nicht auf die Wahrnehmung von Gestalten beschränken, sondern muss neben »Figuren oder isolierten Elementen« auch das Bild »als simultane[s] Feld und Kontinuum«²⁰ im Blick behalten. Zwischen diesen beiden Aspekten wechseln und vermitteln Wahrnehmungsvollzüge, die nicht in die Synthese einer in sich geschlossenen Gestalt münden: »Wir sehen stets neue Wege, auf denen sich ein Bild zu einem Ganzen ›integriert‹ und aus ihm, auf dem Rückweg, in die Sukzession ›differenziert‹.«²¹

Nimmt man den Gedanken ernst, dass Bilder sowohl sukzessiv als auch simultan erfahren werden, dass mithin bald einzelne im Bild erscheinende Figurationen,

19 Gottfried Boehm: Bild und Zeit, in: Hannelore Paflik (Hrsg.): Das Phänomen Zeit in Kunst und Wissenschaft, Weinheim 1987, 1–23, hier 9. – Dem Gedanken liegt unverkennbar Boehms Begriff der ikonischen Differenz zugrunde; vgl. dazu Gottfried Boehm: Ikonische Differenz, in: Rheinsprung 11. Zeitschrift für Bildkritik 1 (2011), 170–176. http://rheinsprung11.unibas.ch/fileadmin/documents/Edition_PDF/Ausgabe1/glossar-boehm.pdf [konsultiert am 4.1.2013].

20 Boehm, Bild und Zeit (Anm. 19), 20.

21 Ebd., 21. Ansätze zu einer Bestimmung der Zeitlichkeit des Bildes als differenzielles Geschehen finden sich auch bei Brigitte Scheer: Zur Zeitgestaltung und Zeitwahrnehmung in der bildenden Kunst in: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft 46 (2002), 255–269, bes. 265–269.

bald aber das Bild als Ganzes in den Blick kommt, so folgt daraus, dass die Zeit des Bildes nicht mehr bloß aus dem räumlichen Nebeneinander seiner Elemente erschlossen werden kann. Wichtig ist dann nicht nur, *wann* eine bestimmte Partie des Bildes erfasst wird, sondern auch *als was* sie betrachtet wird. Selbst wenn der Blick aus dem Kontinuum der Punkte, Striche, Flächen, Tupfen, Felder etc. ein Element oder eine Figur isoliert hat, ist keineswegs bereits entschieden, ob diese Einheit als ein bedeutungshaltiges Bildmotiv, als Spur einer künstlerischen Geste oder etwa als Erscheinungsform von Farbe wahrgenommen wird. Ebenso lässt sich nie exakt festlegen, wie rasch der Blick von der Fokussierung eines Details auf das Ganze des Bildes zurückgelenkt werden kann. Die rezeptionsästhetische Temporalität des Bildes, so deutet sich mit diesen Überlegungen an, umfasst wesentlich mehr als eine Abfolge, in der einzelne Bildelemente wahrgenommen werden.

Diese komplexe Zeitlichkeit der Bildwahrnehmung lässt sich auch mit den hochentwickelten Instrumentarien empirischer Untersuchungen nicht vollkommen durchdringen. Die Blickbewegungsforschung,²² deren Anwendung für kunsthistorische Untersuchungsgegenstände zuletzt stetig verfeinert wurde,²³ sieht sich vor Grenzen gestellt, die sich voraussichtlich nicht allein durch die Perfektionierung ihrer apparativen Mittel werden überwinden lassen. Was Eye-Tracking-Systeme, die das Zusammenspiel von sakkadischen Augenbewegungen und Fixationen nachvollziehen, zuverlässig leisten können, ist der präzise Nachvollzug des Verlaufs einer Bildwahrnehmung. In aufwendigen Versuchsreihen mit verschiedenen Betrachtern ermittelt die Blickbewegungsforschung typische Wahrnehmungsmuster und ermöglicht so indirekt Rückschlüsse auf den Einfluss, den die Gestaltung des Bildes auf den Sehprozess hat. Während das Eye-Tracking auf diese Weise nachzeichnet, welche Partien des Bildes in welchen Momenten des Wahrnehmungsprozesses in den Blick kommen, kann es jedoch nicht bestimmen, in welcher Hinsicht diese Partie jeweils wahrgenommen wird. Ob die Aufmerksamkeit des Betrachters ganz bei der Identifikation eines Motivs liegt oder den sinnlichen und formalen

22 Zu den Grundlagen der Blickbewegungsforschung vgl. etwa die klassische Studie von Alfred L. Yarbus: *Eye Movements and Vision*, New York 1967; zur Geschichte dieser Forschungen vgl. Benjamin W. Tatler: *The Moving Tablet of the Eye. The Origins of Modern Eye Movement Research*, Oxford 2005.

23 Vgl. Raphael Rosenberg: Dem Auge auf der Spur. Blickbewegungen beim Betrachten von Gemälden – historisch und empirisch, in: *Jahrbuch der Heidelberger Akademie der Wissenschaften* 2010, Heidelberg 2011, 76–89; Juliane Betz, Martina Engelbrecht, Christoph Klein und Raphael Rosenberg: Dem Auge auf der Spur: Eine historische und empirische Studie zur Blickbewegung beim Betrachten von Gemälden, in: *Image. Journal of Interdisciplinary Image Science* 11 (2010), 29–41. <http://www.gib.uni-tuebingen.de/image/ausgaben-3?function=fnArticle&showArticle=159> [konsultiert am 4.1.2013].

Qualitäten gilt, lässt sich mit den Mitteln des Eye-Tracking nicht feststellen. Die Blickerfassung bleibt unvermeidlich auf der Ebene der primären Wahrnehmung und kann keinen Aufschluss darüber geben, als was das jeweilige Bildelement gesehen wird und ob überhaupt ein abgegrenztes Element isoliert worden ist.

Es ist kaum denkbar, dass sich diese Informationslücke durch Interviews von Probanden schließen ließe,²⁴ da jede Befragung lediglich sehr grobe zeitliche Verläufe und nur bewusst wahrgenommene Wechsel der Aufmerksamkeit zur Sprache bringen könnte. Eine Untersuchung der rezeptionsästhetischen Temporalität von Bildern wird aber gerade unterschwellige, oftmals kurze Wechsel des Aspektsehens²⁵ in ihr Kalkül miteinbeziehen müssen, da komplexe, anspruchsvolle Bilder weniger durch eine Verkettung von Motiven als durch ambivalente, mehrdeutige Bildelemente zu einer zeitlichen Dehnung der Bildbetrachtung beitragen können. Wenn beispielsweise eine Konturlinie der Bezeichnung eines Gegenstands dient, zugleich aber in ihrem graphischen Eigenwert Aufmerksamkeit auf sich zieht, so kann sie durch einen ständigen Aspektwechsel die Zeiterfahrung des Betrachters maßgeblich beeinflussen. Dass ein und dasselbe Bildelement im zeitlichen Verlauf auf unterschiedliche Weise und in verschiedenen Hinsichten erfasst werden kann, scheint jedoch auch von empirischen Methoden jenseits des Eye-Tracking (z.B. *neuroimaging* mit fMRT oder *computerized dynamic posturography*) noch nicht untersucht werden zu können.²⁶ Ein besseres Verständnis der rezeptionsästhetischen Temporalität des Bildes kann sich daher nur begrenzt an den Ergebnissen empirischer Forschungen orientieren. Die Rezeptionsästhetik hat allen Grund, sich zunächst auf eine klassisch geisteswissenschaftliche Methode, das Beschreiben, zu besinnen und die Bilder selbst auf ihre Wahrnehmungspotenziale hin zu befragen. Auf dieser Grundlage könnte sie nicht zuletzt zu einer komplexeren Weiterentwicklung empirischer Untersuchungsformen beitragen.

- 24 Befragungen von Probanden sowie sog. Laut-Denk-Protokolle sind Bestandteil vieler kognitionswissenschaftlicher Untersuchungen; eine besonders weitreichende Ausdifferenzierung unterschiedlicher Typen von Befragungen lässt sich in empirischen Studien zur Lektüre literarischer Texte beobachten; vgl. David S. Miall: *Literary Reading. Empirical and theoretical studies*, New York 2006, bes. 23–34.
- 25 Vgl. Ludwig Wittgenstein: *Philosophische Untersuchungen*, in: ders.: *Schriften*, Bd. 1, Frankfurt a.M. 1960, 503–526.
- 26 Vgl. etwa Paul Locher: *Contemporary Experimental Aesthetics: State of the art technology*, in: *i-Perception* 2 (2011), 697–707; sowie Arthur P. Shimamura: *Toward a Science of Aesthetics. Issues and Ideas*, in: Arthur P. Shimamura, Stephen E. Palmer (Hrsg.): *Aesthetic Science. Connecting Minds, Brains, and Experience*, New York 2012, 3–28. – Die insbesondere von John Onians propagierte Neuroarthistory konzentriert sich auf den Versuch, kognitive Prozesse von Künstlern nachzuvollziehen oder *ex post* zu erschließen; vgl. John Onians: *Neuroarthistory. From Aristotle and Pliny to Baxandall and Zeki*, New Haven 2007.

Konturen und Perspektiven der Rezeptionsästhetik

Will sich eine Untersuchung der Zeitlichkeit von Bildern und Bildbetrachtungen nicht allein darauf beschränken, Abfolgen in der Erfassung unterschiedlicher Bildbereiche nachzuvollziehen, so dürfte es hilfreich sein, nochmals an die literaturwissenschaftliche Rezeptionsästhetik anzuknüpfen.²⁷ Während sich Hans-Robert Jauß auf einer Makroebene vorrangig historischen Prozessen »fortgesetzter Horizontstiftung und Horizontveränderung«²⁸ und deren Bedeutung für die Rezeption literarischer Werke zuwandte, hat Wolfgang Iser auf einer Mikroebene wesentliche Faktoren und Charakteristika des Leseaktes untersucht.²⁹ Es ist vor allem diese Ausprägung der Rezeptionsästhetik, die Perspektiven zum besseren Verständnis der Temporalität von Wahrnehmungsvollzügen eröffnen kann.

Bereits Roman Ingarden hatte den phänomenologischen Grundgedanken, dass die Wirklichkeit nicht ohne die konstituierenden Leistungen unseres Bewusstseins zu denken ist, auf ästhetische Probleme angewandt und darzulegen versucht, wie vielschichtige literarische Werke erst durch die »Konkretisation«³⁰ im Akt der Lektüre zur Geltung kommen können. Diese Konkretisationen durch den individuellen Leser haben, so Ingarden, ihre Verankerung in Vorgaben des Textes, werden durch ihn aber keinesfalls vollständig determiniert, da Texte unvermeidlich »Unbestimmtheitsstellen« aufweisen. Wolfgang Iser hat sich von diesem Gedanken anregen lassen, als er seine Studien zum Lesevorgang ausarbeitete und das Zusammenspiel zwischen dem Leser einerseits sowie textuellen Potenzialen und Vorgaben andererseits beschrieb. Stärker als Ingarden betonte Iser die Dynamiken und Spannungen, die den Akt des Lesens kennzeichnen. Da der Verlauf einer Textlektüre unausgesetzt mit der Notwendigkeit von neuen Konkretisationen und Aktualisierungen konfrontiert, kommt es zwischen den verschiedenen Bestimmungsversuchen von Seiten des Lesers fast zwangsläufig zu Interferenzen und Diskrepanzen. Bei der Lektüre von Texten erlangen daher jene Protentionen und Retentionen, durch die Husserl das innere Zeitbewusstsein

27 Für einen problemorientierten Überblick vgl. Sven Strasen: *Rezeptionstheorien. Literatur-, sprach- und kulturwissenschaftliche Ansätze und kulturelle Modelle*, Trier 2008.

28 Hans Robert Jauß: *Literaturgeschichte als Provokation*, 2. Aufl., Frankfurt a.M. 1970, 175.

29 Vgl. Wolfgang Iser: *Der Lesevorgang. Eine phänomenologische Perspektive*, in: Rainer Warning (Hrsg.): *Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis*, München 1975, 253–276; ders.: *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*, 2. verb. Aufl., München 1984.

30 Roman Ingarden: *Das literarische Kunstwerk. Mit einem Anhang von den Funktionen der Sprache im Theaterschauspiel*, 3., durchges. Aufl., Tübingen 1965, 354–367.

bestimmt sah,³¹ eine besondere Bedeutung; sie treten, so Iser, in ein dialektisches Verhältnis.³² Eine entscheidende Einsicht Iser besteht darin, dass er die Diskrepanzen zwischen Vorgriffen und Rückblicken, zwischen Erwartungen und Erinnerungen, nicht als bloße Störungen im Prozess der Lektüre begreift, sondern in ihnen ein wesentliches Mittel erblickt, durch das Leser in Texte verstrickt werden: »In solchen Verstrickungen gründet ein entscheidendes Moment des Lesens überhaupt. Durch sie werden wir in den Text hineingezogen, den wir dann als ein Geschehen erfahren, in dessen Gegenwart wir sind.«³³ Zugleich aber bieten die Diskrepanzen zwischen konkurrierenden Konkretisationen dem Leser auch Gelegenheiten, um auf die Prozessualität seiner Lektüre und seine Interaktion mit dem Text aufmerksam zu werden. Sie sind daher von fundamentaler Bedeutung für Zeiterfahrungen beim Lesen von Texten.

Die spannungsvollen Dynamiken, die von der literaturwissenschaftlichen Rezeptionsästhetik für Texte untersucht wurden, sind für Bilder bislang noch nicht umfassend beschrieben worden.³⁴ Eine genauere Analyse der rezeptionsästhetischen Temporalität von Bildern könnte erheblich von Iser's Studien zum Lesevorgang profitieren, hat der Literaturwissenschaftler doch zeigen können, wie sich mit der Aktualisierung eines Werks im Prozess der Rezeption eine komplexe eigene Zeitlichkeit entfaltet. Und dennoch muss eine Untersuchung der rezeptionsästhetischen Temporalität von Bildern einen gänzlich eigenständigen Zugang gewinnen. Ein bloßer Transfer literaturwissenschaftlicher Ansätze verbietet sich, da der Akt des Betrachtens nicht analog zum Lesevorgang charakterisiert werden kann. Während sich Iser weitgehend auf die Semantik von Texten und deren Narrationen konzentrieren konnte, muss eine Rezeptionsästhetik des Bildes in weit stärkerem Maße semiologische, vor allem aber phänomenologische und wahrnehmungstheoretische Aspekte in ihr Kalkül einbeziehen. Denn anders als

31 Edmund Husserl: *Zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins* (1893–1917) (Husserliana, Bd. 10), hrsg. von Rudolf Boehm, Den Haag 1966, bes. 29–32 u. 52 f.

32 Iser, *Der Akt des Lesens* (Anm. 29), 182: »Jeder Augenblick der Lektüre ist eine Dialektik von Protention und Retention, indem sich ein noch leerer, aber zu füllender Zukunftshorizont mit einem gesättigten, aber kontinuierlich ausbleichenden Vergangenheitshorizont so vermittelt, daß durch den wandernden Blickpunkt des Lesers ständig die beiden Innenhorizonte des Textes eröffnet werden, um miteinander verschmelzen zu können.«; vgl. Iser, *Der Lesevorgang* (Anm. 29), 258.

33 Ebd., 270.

34 Ansätze finden sich allerdings bereits bei Roman Ingarden, der auch mit Bezug auf Bilder von Unbestimmtheitsstellen und folglich von einer Vielzahl von Konkretisationen gesprochen hat; vgl. Roman Ingarden: *Untersuchungen zur Ontologie der Kunst. Musikwerk. Bild, Architektur, Film*, Tübingen 1962, 236–244.

bei Texten lässt sich die Struktur bildlicher Darstellungen nicht auf distinkte Grundeinheiten (Buchstaben, Lautsilben oder Wörter) zurückführen. Vielmehr haben sowohl semiotische Bildtheorien als auch deren Kritiker darauf aufmerksam gemacht, dass sich in Bildern in der Regel keine stabilen bedeutungstragenden und -unterscheidenden Einheiten finden lassen, die problemlos als Zeichen gelten könnten.³⁵ Was im Kontext einer bildlichen Darstellung als Motiv, Gegenstand oder Figur identifiziert wird, muss vielmehr zunächst aus dem Kontinuum der visuellen Phänomene im Bild hervortreten und durch den Betrachter abgegrenzt werden. Diese Emergenz von Elementen im Bild vollzieht sich in der Regel unwillkürlich und zieht keine Aufmerksamkeit auf sich. Da sie jedoch dem Akt des Betrachtens inhärent ist und zudem potenziell jederzeit auffällig werden kann, ist sie für eine Untersuchung der rezeptionsästhetischen Temporalität des Bildes von grundlegender Bedeutung.

Um dieser spezifischen Problematik bildlicher Darstellungen gerecht zu werden, gilt es, bildtheoretische Ansätze aufzugreifen, die das komplexe Zusammenspiel zwischen Darstellungsmitteln und Dargestelltem, zwischen der »Opazität« des Bildes und seiner Referenzialität, zu beschreiben versucht haben.³⁶ Diese Ansätze sind auf ihre Implikationen für die Zeiterfahrungen vor Bildern hin zu befragen und in einem weiteren Schritt um Einsichten narratologischer Forschungen zum Bild zu ergänzen. Auf dieser Grundlage dürften sich wesentliche Rahmenbedingungen und Erscheinungsformen der rezeptionsästhetischen Temporalität von Bildern beschreiben lassen. Ein solcher Ansatz könnte es insbesondere ermöglichen, Interferenzen zwischen verschiedenen Ebenen bildlicher Darstellung (materielle Eigenschaften des Bildes, phänomenologische Aspekte der Bildwahrnehmung, semiologische Prozesse, Semantik, Narration, Bildpragmatik) herauszuarbeiten und deren Relevanz für die Temporalität des Bildes zu bestimmen. Einiges spricht dafür, dass weniger ein harmonisches Zusammenspiel als vielmehr Widerstreite zwischen dem Dargestellten und den Darstellungsmitteln oder zwischen verschiedenen Aspekten und Deutungsoptionen des Dargestellten die Zeiterfahrung vor Bildern entscheidend prägen.

35 Vgl. Hubert Damisch: Acht Thesen für (oder gegen?) eine Semiologie der Malerei [1974], in: Emmanuel Alloa (Hrsg.): Bildtheorien aus Frankreich. Eine Anthologie, München 2011, 203–219; James Elkins: Marks, Traces, Traits, Contours, Orli and Splendores: Non-semiotic Elements in Pictures, in: *Critical Inquiry* 21 (1995), 822–860; sowie Gottfried Boehm: Unbestimmtheit. Zur Logik des Bildes, in: ders.: *Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens*, Berlin 2007, 199–212.

36 Vgl. Louis Marin: *Das Opake der Malerei. Zur Repräsentation im Quattrocento*, Berlin 2004; ders.: *Über das Kunstgespräch*, Freiburg i.Br. 2001, bes. 47–56.

Das skizzierte Arbeitsprogramm kann im Rahmen des vorliegenden Beitrags nicht annähernd umgesetzt werden und bedürfte umfangreicher Untersuchungen, die systematische Überlegungen eng mit exemplarischen Fallstudien verzahnen müssten.³⁷ Sollte sich dabei die Ausgangsthese erhärten, dass bildinternen Widerstreiten eine grundlegende Bedeutung für die Konstitution der Temporalität des Bildes zukommt, so ließen sich vermutlich auch weiterführende bildtheoretische Schlussfolgerungen ziehen, die zu einem besseren Verständnis der viel diskutierten ›Macht‹ oder ›agency‹ von Bildern beitragen könnten. Während sich aktuelle theoretische Konzeptionen der Bildmacht oder des Bildaktes den sozialen und politischen Kontexten des Bildes oder aber dessen ganz eigener ästhetischer Verfasstheit zuwenden,³⁸ vermag die Rezeptionsästhetik Wege zu einem komplexeren Verständnis der Interaktionen zwischen Bild und Betrachter zu bahnen. Da es zeitlich erstreckte Prozesse der Bildwahrnehmung sind, in denen die latente Wirkmacht eines Bildes aktualisiert und konkretisiert wird, muss die Frage, wie Bilder durch die ihnen eigene rezeptionsästhetische Temporalität den Prozess dieser Aktualisierung von Macht konditionieren, von besonderem Interesse sein.

Auch hier dürfte es zu kurz greifen, wollte man sich nur auf die Frage konzentrieren, wie durch Vorgaben im Bild die Abfolge von Blickbewegungen gesteuert wird. Für ein besseres Verständnis der Wirkmacht von Bildern wird vielmehr zu klären sein, auf welche Weise Bilder ihre Betrachter in Wahrnehmungsprozesse verstricken, die sich zum Teil der souveränen Kontrolle durch den Rezipienten entziehen. Bildinterne Widerstreite dürften auch in dieser Hinsicht von erheblicher Bedeutung sein. Sie lassen sich den Diskrepanzen vergleichen, die Iser an literarischen Texten und den ihre Lektüre begleitenden Vorgriffen und Rückblicken des Lesers beobachtete. So wie diese Diskrepanzen den Leser stets aufs Neue vor die Herausforderung stellen, seine Lektüre zu modifizieren und zu korrigieren, konfrontieren Bilder mit Widerstreiten, denen nur zeitlich erstreckte Wahrnehmungsprozesse gerecht werden können. Indem der Betrachter sich bald in das Dargestellte vertieft und dessen bildliche Vermitteltheit außer Acht lässt, bald aber auf die Opazität und den Eigensinn des Bildes stößt, wird

37 Ein umfassenderes Forschungsprojekt zur rezeptionsästhetischen Temporalität des Bildes, das ich gemeinsam mit Reinhard Wegner (Jena) konzipiert habe, soll sich ab 2014 dieser Herausforderung stellen.

38 Vgl. etwa Alfred Gell, *Art and Agency. An anthropological theory*, Oxford 1998; W. J. T. Mitchell: *What do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*, Chicago 2005; Horst Bredekamp: *Theorie des Bildakts. Frankfurter Adorno-Vorlesungen 2007*, Frankfurt a.M. 2010. Vgl. ferner Ludger Schwarte (Hrsg.): *Bild-Performanz. Die Kraft des Visuellen*, München 2011.

er unvermeidlich in eine Betrachtung verstrickt, die nicht allein von ihm gelenkt, sondern vom Bild, seinen Figurationen, aber auch seiner Materialität, Flächigkeit und Begrenztheit entscheidend beeinflusst wird.

Ein vertieftes Verständnis dieser Interaktionen zwischen Betrachter und Bild dürfte eine geeignete Grundlage bieten, um zu erklären, wie Bildern auch jenseits von Realitätseffekten, der Erzeugung von Evidenz oder sinnlicher Täuschung ein hohes Maß an Wirkmacht zukommen kann. Das vermeintliche Paradox, dass sich ein Bild durch eine Eigenaktivität und ›Macht‹ auszuzeichnen scheint, obgleich es sich als lebloses, statisches Ding zu erkennen gibt, wird erst verständlich, wenn man die Bildrezeption als temporales Geschehen begreift, in dessen Verlauf zwei einander ausschließende Aspekte des Bildes – das Bildbewusstsein und die Versenkung in das Dargestellte – zur Geltung gebracht werden können. Wer verstehen will, was in jüngsten bildtheoretischen Diskussionen mit dem Begriff des Bildakts beschrieben wurde, wird daher den Akt des Bildbetrachtens in seiner zeitlichen Beschaffenheit genauer analysieren müssen.

Rezeptionsästhetische Temporalität und dargestellte Zeit bei C. D. Friedrich

Die Analyse der rezeptionsästhetischen Temporalität von Bildern scheint zunächst weit von deren möglichem Bedeutungsgehalt und von der Frage nach den Intentionen des jeweiligen Künstlers wegzuführen. Die Prozesse, Interferenzen und Widerstreite, die mit dem skizzierten Arbeitsprogramm in den Blick kommen, sind so grundsätzlicher Natur, dass es problematisch anmutet, diese Untersuchungsperspektive mit klassischen hermeneutischen Ansätzen zu vermitteln. Und doch zeugen nicht wenige Werke davon, dass Maler die rezeptionsästhetische Temporalität des Bildes gezielt genutzt haben, um den Sinn des jeweiligen Gemäldes deutlicher hervortreten zu lassen. Um 1800 kann vermehrt beobachtet werden, wie die rezeptionsästhetische Zeitlichkeit des Bildes in das künstlerische Kalkül miteinbezogen wird und erheblichen Anteil an der Bedeutungsgenese gewinnt. Insbesondere Philipp Otto Runge und Caspar David Friedrich haben in ihren Bildern Spannungen zwischen dem Dargestellten und den Darstellungsmitteln provoziert, die vom Betrachter nur in zeitlich erstreckten Wahrnehmungsvollzügen zur Geltung gebracht werden können.³⁹

39 Vgl. Johannes Grave: Runges Poetologie der bildlichen Darstellung. Überlegungen zur ›Lehrstunde der Nachtigall‹, in: Markus Bertsch, Hubertus Gaßner, Jenns Howoldt



Abb. 1: Caspar David Friedrich, *Elbschiff im Frühnebel*, um 1821, Öl auf Leinwand, 22,5 x 30,8 cm, Köln, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud.

Ein Blick auf zwei Landschaftsbilder Caspar David Friedrichs mag andeuten, wie sich der Dresdner Maler die rezeptionsästhetische Temporalität des Bildes für seine Zwecke zu Nutze machte. Das kleinformatige Bild *Elbschiff im Frühnebel* (Abb. 1) gibt sich bereits durch den Bildtitel als Momentaufnahme einer stark veränderlichen Situation zu erkennen. Während die Blumen, Gräser und Büsche im Vordergrund des Bildes klar zu sehen sind, trübt der vom Fluss aufsteigende Nebel im Mittelgrund die Sicht in die Ferne. Nur schwach erahnt der Betrachter, dass sich am anderen Ufer des Flusses Baumreihen staffeln, die von sanften Hügelketten hinterfangen werden. Mitten im dichten weißen Nebel

(Hrsg.): Kosmos Runge. *Das Hamburger Symposium*, München 2013, 159–167; ders.: *Caspar David Friedrich. Glaubensbild und Bildkritik*, Zürich 2011, bes. 9–21 u. 83–90; ders.: *Caspar David Friedrich*, München 2012, bes. 227–244; sowie ders.: *Anfänge ohne Ende. Überlegungen zu Bildwahrnehmung und Zeiterfahrung um 1800*, in: Albert Meier, Thorsten Valk (Hrsg.): *Konstellationen der Künste um 1800. Reflexionen – Transformationen – Kombinationen*, Berlin 2014 (in Vorb.).

lässt sich lediglich ein Frachtkahn ausmachen, der von drei Schiffern manövriert wird. Klar konturierte Motive stehen neben Zonen, die sich dem Blick nur vage und schemenhaft erschließen.

Insbesondere die diagonal aufsteigenden Nebelschwaden legen die Vermutung nahe, dass im Bild ein höchst transitorischer Moment erfasst ist. Das sommerliche Grün der Vegetation und das zarte Blau des Himmels hinter den Schwaden lassen darauf schließen, dass wenig später die wärmende Sonne den Nebel auflösen wird. Zeit ist mithin schon auf der Ebene des Dargestellten von zentraler Bedeutung. Mit der Fahrt des Schiffes auf dem Fluss wird neben diesem vergänglichen atmosphärischen Augenblick eine zweite Zeitebene erfahrbar. Das Schiff ist in Bewegung, es legt einen Weg zurück, der sich buchstäblich, aber auch im übertragenen Sinne verstehen lässt. Erinnerungen an den Topos von der Lebensfahrt und entsprechende ikonographische Traditionen werden angeregt.⁴⁰ Zugleich aber – und darauf wird zurückzukommen sein – erscheint kein Motiv im Bild so statisch wie das Schiff. Während die Büsche und der Nebel einen leichten Windhauch erahnen lassen, sind auf dem Schiff alle Segel eingeholt. Und anders als der Rest des Bildes, der überwiegend durch dynamische Diagonale strukturiert ist, wird der Kahn durch die Horizontale des Schiffsrumpfes und die Vertikale des Mastes fest auf der Bildfläche verankert.

Friedrichs Entscheidung, einen sehr rasch vergänglichen Augenblick darzustellen, hat bei einigen zeitgenössischen Betrachtern Irritationen hervorgerufen. Zum *Elbschiff im Frühnebel* oder einem etwa zeitgleich entstandenen, vergleichbaren Bild heißt es in einem Bericht über die Dresdner Kunstausstellung des Jahres 1822, der in der *Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode* erschien, dass man angesichts des Morgennebels über der Elbe, »die gegenüberliegenden Weinberge nur ahnen« könne:

[E]in dichter weißer Dunst lagert sich über das Ganze so schwerfällig, daß des berühmten Künstlers Name der einzige Sonnenstrahl bleibt, der es erleuchtet. Unläugbar erscheint die Natur bisweilen so, aber dann ist sie nicht malerisch; eine Viertelstunde später, wenn sich diese Nebelkappe hebt oder senkt, wäre erst ein Bild daraus geworden.⁴¹

Der Rezensent erfasste mit seiner Kritik intuitiv einen Aspekt, der auch Friedrich interessiert haben könnte: Im Motiv des Frühnebels lässt sich die Darstellung

40 Vgl. Sabine Mertens: *Seesturm und Schiffbruch. Eine motivgeschichtliche Studie*, Hamburg 1987, 26 f.

41 [Anonym]: *Über die Dresdner Kunstausstellung im Herbst 1822 (Fortsetzung)*, in: *Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode*, Nr. 129 (26.10.1822), 1042.

eines transitorischen Moments mit einem spannungsreichen Spiel zwischen Sichtbarmachung und Verschleierung verknüpfen. Mit dem Nebel stellt sich unweigerlich die Frage, was überhaupt im Bild sichtbar in Erscheinung treten kann und unter welchen Bedingungen sich uns etwas zeigt.

Es ist aber nicht allein das ungewöhnliche Bildmotiv, das dazu anregen kann, über die Bedingungen der Sichtbarkeit nachzudenken. Indem das Schiff mit seinem Rumpf und seinem Mast die Vertikale und Horizontale betont, nimmt es jene Grundrichtungen auf, die auch die Grenzen des Bildträgers, der gerahmten rechteckigen Leinwand, kennzeichnen. Wird die Aufmerksamkeit des Betrachters erst einmal auf die Flächigkeit des Bildes gelenkt, so kann er darauf stoßen, wie subtil verschiedene Motive des Bildes, die räumlich weit voneinander entfernt sind, auf der Fläche zueinander in Beziehung treten. Die sanft ansteigenden oder fallenden Diagonalen des vorderen Ufers sowie der Baumreihen und Hügelketten im Hintergrund sind im Sinne einer Zickzack-Linie gleichsam miteinander verspannt; und die Wipfel der Büsche und kleinen Bäume im Vordergrund enden genau dort, wo sie sich mit einer dieser Diagonalen überschneiden. Bei aller Momenthaftigkeit liegt dem Bild mithin eine strenge Komposition zugrunde, die sich an der Flächigkeit und Begrenztheit des Bildträgers orientiert. Dadurch eröffnet das Gemälde einen Widerstreit, der potenziell in jedem Bild zu finden ist, hier jedoch gesteigert zur Geltung kommt: Der Betrachter ist einerseits eingeladen, sich so sehr in den dargestellten Augenblick zu versenken, dass er gleichsam das Ziehen der Nebelschwaden zu verfolgen meint; andererseits aber kann ihn das Kalkül der Komposition jederzeit auch auf die Statik und Artifizialität des Bildes aufmerksam machen.

Der Betrachter von Friedrichs *Elbschiff im Frühnebel* sieht sich daher in mehrfacher Weise Prozessen des Sichtbarmachens und Verbergens gegenüber. So wie der Nebel je nachdem, ob er sich verdichtet oder auflöst, etwas zu sehen gibt oder verschleiert, kann auch das Bild selbst entweder einen transparenten Durchblick auf das Dargestellte gewähren oder aber mit seiner eigenen Materialität und Künstlichkeit konfrontieren. Der Betrachter kann zwischen diesen Polen nur in einem zeitlich erstreckten Wahrnehmungsprozess vermitteln. Indem der Blick des Rezipienten bald auf die im Bild erscheinende Landschaft, bald aber auf das Gemälde selbst trifft, wiederholt sich gleichsam jener Wechsel von Ver- und Entschleierung, von Transparenz und Opazität, der auch dem Nebel als beherrschendem Bildmotiv eigen ist.

Insbesondere in den Jahren um 1820 hat Friedrich bemerkenswert viele Darstellungen von Nebel und Wolken gemalt, die mit ähnlichen Effekten aufwarten.

In seiner Darstellung von *Ziehenden Wolken* (Abb. 2) hat Friedrich die Materialität der Farbe genutzt, um das Bild nochmals auf andere Weise als Gegenstand eigenen Rechts erfahrbar werden zu lassen. Auch in diesem Fall scheint der Betrachter zunächst aufgefordert, sich ganz in die dargestellte Landschaft hineinzusetzen, um nachzuempfinden, wie der Wind die Wolken vor sich hertreibt. Doch das kleine Format der Darstellung nötigt ihn, so nah an das Gemälde heranzutreten, dass der Blick unvermeidlich auf die pastos aufgetragene Farbsubstanz trifft, an der sich noch die Spuren des Pinsels ablesen lassen. Am Motiv der Wolken, die einen Teil der Landschaft verbergen, wird auf diese Weise zugleich erfahrbar, dass die Erscheinung von Hügel und Wolken bildlich vermittelt ist. Auch hier wird der Betrachter dazu angeregt, seine Aufmerksamkeit ständig zwischen dem Dargestellten und den Darstellungsmitteln schwanken zu lassen.

Die beiden Landschaften zeigen, dass die Transitorik des Verschleierns und Enthüllens, die Friedrich mit den Motiven des Nebels und der Wolken in seinen Bildern inszeniert, nicht allein auf die Ebene des Dargestellten beschränkt bleibt, sondern das Bild in einem fundamentalen Sinne betrifft. Wenn Bilder etwas vor Augen führen, müssen sie zugleich auch sich selbst zeigen. Friedrich hat ganz in diesem Sinne darauf beharrt, dass seine Gemälde nicht mit Mitteln des Illusionismus täuschen dürfen, sondern in ihrer Gemachtheit erkennbar sein sollen: »Ein Bild muß sich als Bild als Menschenwerk gleich darstellen; nicht aber als Natur täuschen wollen [...].«⁴² Sobald jedoch das Bild in seiner Artifizialität Aufmerksamkeit auf sich zieht, trübt sich der Blick auf das ein, was im Bild zuvor noch unmittelbar zugänglich zu sein schien. Friedrichs Anspruch, das Bild immer auch als »Menschenwerk« zu kennzeichnen, musste daher zwangsläufig jenen bildinternen Widerstreit zur Folge haben, der in unseren systematischen Vorüberlegungen als eine wesentliche Triebfeder der rezeptionsästhetischen Temporalität ausgemacht worden ist. Indem Friedrichs Bilder sowohl zur Versenkung in Landschaften einladen als auch ihre eigene Materialität und Flächigkeit erfahren lassen, setzen sie ihre Betrachter gezielt der Erfahrung eines grundlegenden Widerstreits aus. Wenn sich der Rezipient offen auf diese Herausforderung einlässt, wird er in einen Wahrnehmungsprozess verstrickt, der sich in der Zeit entfaltet und nicht gänzlich seiner eigenen Kontrolle unterliegt. Auf subtile Weise kann das Bild ›Macht‹ über seinen Betrachter gewinnen und ihm eine Erfahrung von Zeit ermöglichen, die sich nur vor Bildern denken lässt.

42 Caspar David Friedrich: Äußerungen bei Betrachtung einer Sammlung von Gemälden von größtenteils noch lebenden und unlängst verstorbenen Künstlern, bearb. von Gerhard Eimer in Verbindung mit Günter Rath. Frankfurt a.M. 1999, 86.



Abb. 2: Caspar David Friedrich, Ziehende Wolken, um 1820, Öl auf Leinwand, 18,3 x 24,5 cm, Hamburger Kunsthalle.

Am Beispiel von Friedrichs Wolken- und Nebel-Malerei erweist sich damit die rezeptionsästhetische Temporalität als ein wesentlicher Aspekt zum Verständnis der ästhetischen Eigenzeit von Bildern. Wenn auch Bilder der Zeitmodellierung und Zeitreflexion dienen können, so verdankt sich dieses Potenzial in erheblichem Maße dem Umstand, dass sie mit rezeptionsästhetischen Mitteln den Prozess der Bildbetrachtung zu beeinflussen vermögen. Indizien zeitlicher Verläufe auf der Ebene des Dargestellten reichen dazu nicht aus. Von einer ästhetischen Eigenzeit kann vielmehr erst die Rede sein, wenn Bilder nicht nur zeichenhaft auf Zeit verweisen, sondern im Betrachter Zeiterfahrungen eigener Art anstoßen.