

Zeiten der Form – Formen der Zeit

Herausgegeben von

Michael Gamper, Eva Geulen, Johannes Grave,
Andreas Langenohl, Ralf Simon, Sabine Zubarik

Wehrhahn Verlag

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der
Deutschen Forschungsgemeinschaft
SPP 1688



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 2016
Wehrhahn Verlag
www.wehrhahn-verlag.de
Layout: Wehrhahn Verlag
Umschlagabbildung: D'Arcy Wentworth Thompson: On Growth and Form.
A New Edition, Cambridge/New York 1945.
Druck und Bindung: Beltz Bad Langensalza GmbH

Alle Rechte vorbehalten
Printed in Germany
© by Wehrhahn Verlag, Hannover
ISBN 978-3-86525-535-8

Johannes Grave

Form, Struktur und Zeit

Bildliche Formkonstellationen und ihre rezeptionsästhetische Temporalität

I. Die Frage nach der rezeptionsästhetischen Temporalität des Bildes

Anders als es die verblasste Metapher des Augenblicks suggeriert, impliziert unser Sehen Prozesse, die sich in der Zeit vollziehen. Dass es keine instantane, unmittelbare visuelle Wahrnehmung gibt, lehrt die Wahrnehmungsphysiologie spätestens seit dem 19. Jahrhundert.¹ So hat die Blickbewegungsforschung sowohl für unser Umgebungssehen als auch für die Bildwahrnehmung gezeigt, wie das Auge unausgesetzt zwischen Sakkaden und Fixationen wechselt und dabei innerhalb kürzester Zeit vielfältige Wege zurücklegt, um das Gegenüber zu erfassen. Zu dieser über die Muskulatur des Auges gesteuerten Motorik treten zahlreiche weitere, miteinander interagierende neuronale und kognitive Prozesse, die der Weiterverarbeitung von Reizen dienen. Erst auf der Grundlage dieser Vorgänge, die zwar nur minimale Zeitspannen in Anspruch nehmen, in sich aber zeitlich höchst komplex differenziert sind, entsteht jene Wahrnehmung, die oftmals auch als Wahrnehmungsbild bezeichnet wird.²

Es kann daher keinem Zweifel unterliegen, dass auch die Bildbetrachtung als ein Prozess zu verstehen ist, dessen zeitliche Erstreckung von zahlreichen Faktoren bestimmt wird. Neben kontingenten situativen Einflüssen und den Intentionen des Rezipienten kommt dabei der Beschaffenheit des Bildes ein hohes Maß an Bedeutung zu. Durch seine formalen Eigenschaften sowie durch Gehalte, die möglicherweise in ihm zur Darstellung kommen, kann es die Auf-

1 Vgl. Jonathan Crary: *Techniken des Betrachters. Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert*, Dresden 1996, bes. 104 f.; die Prozessualität und Performativität des Sehens betont ebenfalls – allerdings auf einer gänzlich anderen argumentativen Grundlage – Eva Schürmann: *Sehen als Praxis. Ethisch-ästhetische Studien zum Verhältnis von Sicht und Einsicht*, Frankfurt a.M. 2008.

2 Für eine Anwendung von Überlegungen aus wahrnehmungsphysiologischer und kognitionspsychologischer Sicht auf den Sonderfall der Bildbetrachtung vgl. Günther Kebeck: *Bild und Betrachter. Auf der Suche nach der Eindeutigkeit*, Regensburg 2006.

merksamkeit lenken, dem Blick Wege eröffnen oder Möglichkeiten verschließen. Wenngleich Bilder den Wahrnehmungsprozess ihrer Betrachter keinesfalls vollständig determinieren, ist ihnen eine rezeptionsästhetische Temporalität eigen, indem sie den Rezipienten Wahrnehmungsangebote darbieten, die auch die Zeitlichkeit des Sehens erheblich mitbestimmen können.³ Jeder konkrete individuelle Wahrnehmungsprozess ist in diesem Sinn eine Realisierung – oder mit Roman Ingarden gesprochen: eine Konkretisation⁴ – der Zeit des Bildes, eine Realisierung freilich, die zahlreichen externen Faktoren unterliegt.

Die Frage nach den im Bild angelegten rezeptionsästhetischen Potenzialen stellt sich nicht erst bei der Identifizierung des Dargestellten oder beim Nachvollzug einer Bilderzählung. Schon auf der Ebene der formalen Gestaltung, etwa beim Blick auf Punkte, Flecken, Tropfen, Linien, Bögen etc., sieht sich der Betrachter Vorgaben und Angeboten gegenüber, die den Prozess der Bildrezeption beeinflussen. Eine umfassende Analyse der rezeptionsästhetischen Temporalität des Bildes muss daher neben semiologischen und narratologischen Spezifika auch die formalen Qualitäten von Bildern berücksichtigen und danach fragen, auf welche Weise und mittels welcher Formen zum Beispiel Spuren des Produktionsprozesses oder die Darstellungsmittel im Bild zu Erscheinung kommen können.

Im Folgenden soll skizziert werden, inwiefern Formen auch in Bildern »als eine Organisation der Zeit« verstanden werden können.⁵ Zu diesem Zweck ist in einem ersten Schritt zu fragen, welche formalen Phänomene in Bildern in besonderer Weise zeitlich erstreckte Wahrnehmungsprozesse anstoßen können, die dem Betrachter die Möglichkeit eröffnen, Zeit bewusst zu erfahren. Viele dieser Phänomene lassen sich nicht ausschließlich in Bildern ausmachen, wenngleich sie dort besonders nachdrücklich und wirkmächtig zur Geltung kommen können. Daher ist in einem zweiten Schritt zu erwägen, ob es Konstellationen von Formen gibt, an denen sich eine für das Bild spezifische rezeptionsästhetische Temporalität aufweisen lässt. Dabei wird auch darauf zu achten sein, wo der Formbegriff an Grenzen stößt.

- 3 Für erste Gedanken zur rezeptionsästhetischen Temporalität des Bildes vgl. Johannes Grave: *Der Akt des Bildbetrachtens. Überlegungen zur rezeptionsästhetischen Temporalität des Bildes*, in: Michael Gamper, Helmut Hühn (Hrsg.): *Ästhetische Eigenzeiten*, Bd. 1: *Zeit der Darstellung*. Ästhetische Eigenzeiten in Kunst, Literatur und Wissenschaft, Hannover 2014, 51–71.
- 4 Vgl. Roman Ingarden: *Das literarische Kunstwerk. Mit einem Anhang von den Funktionen der Sprache im Theaterschauspiel*, 3., durchges. Aufl., Tübingen 1965, 354–367.
- 5 Vgl. Martin Seel: *Form als eine Organisation von Zeit*, in: Josef Frühl, Maria Moog-Grünwald (Hrsg.): *Ästhetik in metaphysikkritischen Zeiten. 100 Jahre Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*, Hamburg 2007, 33–44.

II. Linienzug und Rhythmus

Sieht man von Farbeffekten – etwa den Simultankontrasten des Divisionismus – ab,⁶ so kann bereits die ältere Kunsttheorie auf zwei formale Phänomene in Bildern aufmerksam machen, denen besondere Bedeutung für die Zeitlichkeit des Sehens zuzukommen scheint: auf die Linie und auf den sogenannten Rhythmus. In der kunsttheoretischen Literatur des 18. Jahrhunderts lässt sich exemplarisch beobachten, wie mit einem erhöhten Interesse an den materiellen und motorischen Grundlagen des Zeichnens auch eine Aufwertung des Strichs einhergeht, der nun verstärkt von seiner gegenstandsbezeichnenden Funktion emanzipiert wird.⁷ Die Linie dient nicht mehr allein oder vorrangig der Konturierung dessen, was im Bild erscheinen soll, sie wird nicht länger darauf reduziert, unvermeidbare Materialisierung der künstlerischen *idea* zu sein. Vielmehr gilt sie nun verstärkt auch als Ausdruck der Virtuosität und insbesondere des Genies eines Künstlers. Auffällig häufig wird im Diskurs der Sammler und Kenner betont, dass sich Skizzen gegenüber vollendeten Werken durch den Vorzug auszeichnen, eine unmittelbare Teilhabe an der »Begeisterung«, »Verzückung« und am »Feuer« des Schöpfungsakts zu ermöglichen.⁸ Theoretiker wie der Comte de Caylus, Antoine-Joseph Dezallier d'Argenville oder Goethe umkreisen immer wieder den Gedanken, dass der Kenner und Liebhaber bei der Betrachtung einer Skizze mit ihrer offenliegenden künstlerischen Handschrift nochmals den Moment ihrer Entstehung nachvollziehen könne.⁹ Der Grundgedanke dieser Konjunktur der Skizze ist bereits in die Etymologie der Wörter Strich und Zug eingelagert: Im dynamischen Linienzug hallt der Moment nach, in dem die Hand die Linie zog, und im rasch hingeworfenen Strich wird nochmals die Zeit erfahrbar, die im Zeichenakt verstrich.

Tatsächlich kann der geübte Blick einem Strich einiges über den Entstehungsprozess entnehmen: So kann sich im schwungvollen An- und Abschwel-

- 6 Das Verhältnis der Form zu Farbwirkungen, durch die sich Augenbewegungen stimulieren lassen, wäre eigens zu untersuchen.
- 7 Vgl. Johannes Grave: Zeichnung ohne Zug. Über das Unzeichnerische in der deutschen Kunst um 1800, in: Zeitschrift für Ästhetik und Kunstwissenschaft 53 (2008), 233–260, bes. 239–245.
- 8 Antoine-Joseph Dezallier d'Argenville: Leben der berühmtesten Maler, nebst einigen Anmerkungen über ihren Character, der Anzeige ihrer vornehmsten Werke und einer Anleitung, die Zeichnungen und Gemälde großer Meister zu kennen. Aus dem Französischen übersetzt, verbessert und mit Anmerkungen versehen [von Johann Jakob Volkmann]. Erster Theil: Von den Malern der Italienischen Schule, Leipzig 1767, 2 f.
- 9 Für weitere Hinweise vgl. Grave, Zeichnung ohne Zug (Anm. 7), 242–244.

len einer Linie der rasch zu- oder abnehmende Druck der Zeichenhand andeuten (Abb. 1), und im kontrollierten Verlauf eines sehr zurückgenommenen Strichs zeichnet sich ab, wie langsam und bedacht der Zeichner vorging (Abb. 2). Die Vermutung liegt daher nahe, dass die individuelle formale Erscheinung der Linie für die Unmittelbarkeit bürgt, mit der sich der Betrachter den Akt des Zeichnens vergegenwärtigen können soll. Dass der Nachvollzug eines Zugs nachträglich, unter grundlegend veränderten Bedingungen und in einer anderen Geschwindigkeit erfolgt,¹⁰ hat dem Erfolg des Gedankens, im Strich werde der Zeichenakt erfahrbar, keinen Abbruch getan. Bis zu Roland Barthes oder David Rosand lässt sich das Konzept der dynamischen Linie und der ihr eigenen Temporalität verfolgen.¹¹

Die Dynamik und Zeitlichkeit der zeichnerischen Linie wird dabei aber keineswegs immer auf deren Entstehungsmoment zurückbezogen. Namentlich in der Kunst der Moderne (Abb. 3) sind oftmals auch dauerhaft fixierte Linienzüge, die nicht mehr direkt auf ihre Entstehung zurückschließen lassen, als Ausdruck von Energien, von Kräften oder von Zeit verstanden worden.¹² Diese Kopplung von Linie und Zeit dürfte nicht zuletzt dem Umstand geschuldet sein, dass sich Linien als gerichtet verstehen lassen. Ungeachtet der Tatsache, dass der Blick an verschiedenen Punkten der Linie ansetzen und dann zwischen zwei Richtungen wählen kann, vermag die Linie zu einem Vektor zu

- 10 Vgl. ebd., bes. 245 f. – Streng genommen muss bereits dem Zeichner selbst die gerade gezogene Linie fremd werden und als vergangen gegenüberreten; vgl. Jacques Derrida: *Aufzeichnungen eines Blinden. Das Selbstporträt und andere Ruinen* [1990], übers. von Andreas Knop, München 1997; Johannes Grave, Arno Schubbach: *Zug um Zug. Vergangenheit im Bild*, in: Peter Geimer, Michael Hagner (Hrsg.): *Nachleben und Rekonstruktion. Vergangenheit im Bild*, München 2012, 71–92.
- 11 Zur Performativität des Zeichnens und des Blicks auf Zeichnungen vgl. Roland Barthes: *Cy Twombly oder Non multa sed multum*, in: ders.: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III*, übers. von Dieter Hornig, Frankfurt a.M. 1990, 165–183; Norman Bryson: *A Walk for a Walk's Sake*, in: Catherine de Zegher (Hrsg.): *The Stage of Drawing. Gesture and Act* (Katalog zur Ausstellung in London 2003), London 2003, 149–158; David Rosand: *Drawing Acts. Studies in Graphic Expression and Representation*, Cambridge 2002; Toni Hildebrandt, Fabian Goppelsröder, Ulrich Richtmeyer (Hrsg.): *Bild und Geste. Figurationen des Denkens in Philosophie und Kunst*, Bielefeld 2014; Nicola Suthor: *Guercino's »Wet« Drawing*, in: *Res. Anthropology and Aesthetics* 63/64 (2013), 80–92.
- 12 Vgl. etwa Régine Bonnefoit: *Der »Spaziergang des Auges« im Bilde. Reflexionen zur Wahrnehmung von Kunstwerken bei William Hogarth, Adolf von Hildebrand und Paul Klee*, in: *Kritische Berichte* 32/4 (2004), 6–18; dies.: *Die Linientheorien von Paul Klee*, Petersberg 2009.



Abb. 1: Francesco Barbieri, gen. il Guercino, Tod der Lucrezia, 1640, Rötel, 26,9 x 18,4 cm, Düsseldorf, Museum Kunstpalast.

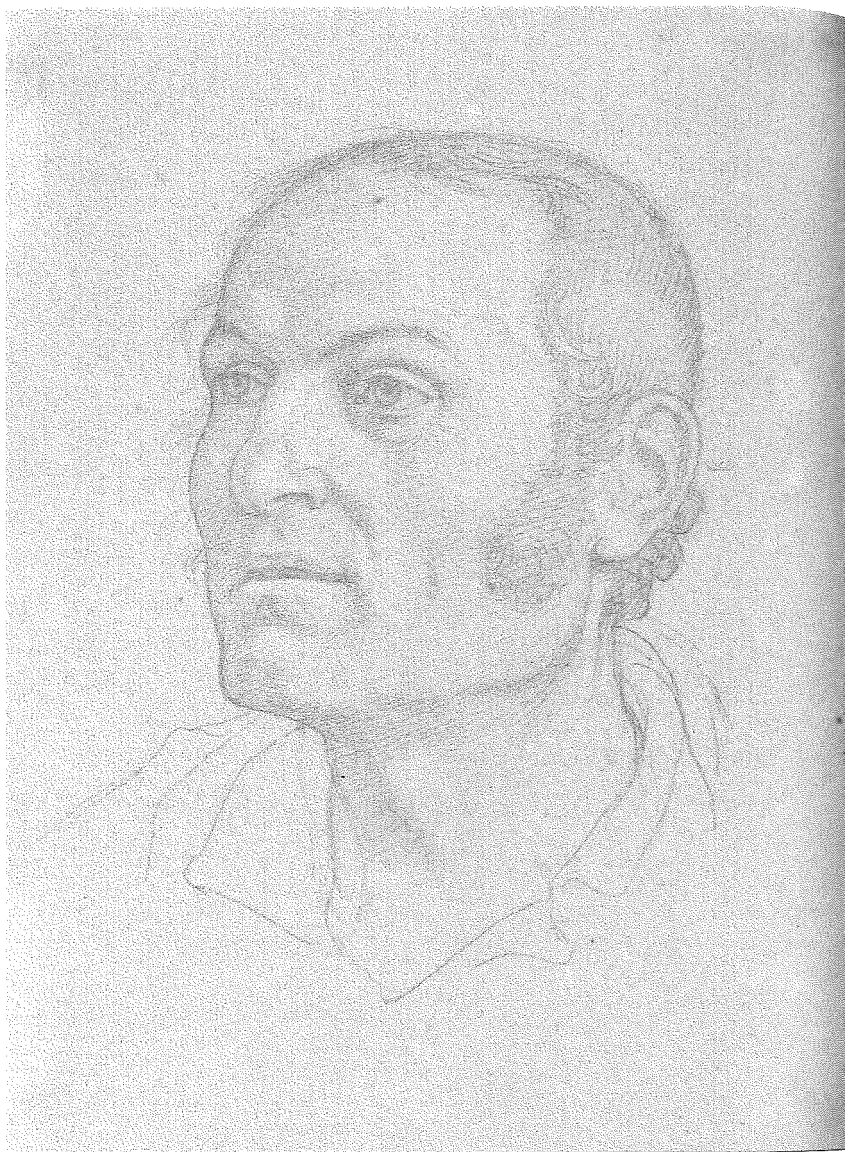


Abb. 2: Friedrich Overbeck, Kopf eines Mannes, um 1820/25, Bleistift, 22 x 16,5 cm, Los Angeles, J. Paul Getty Museum.

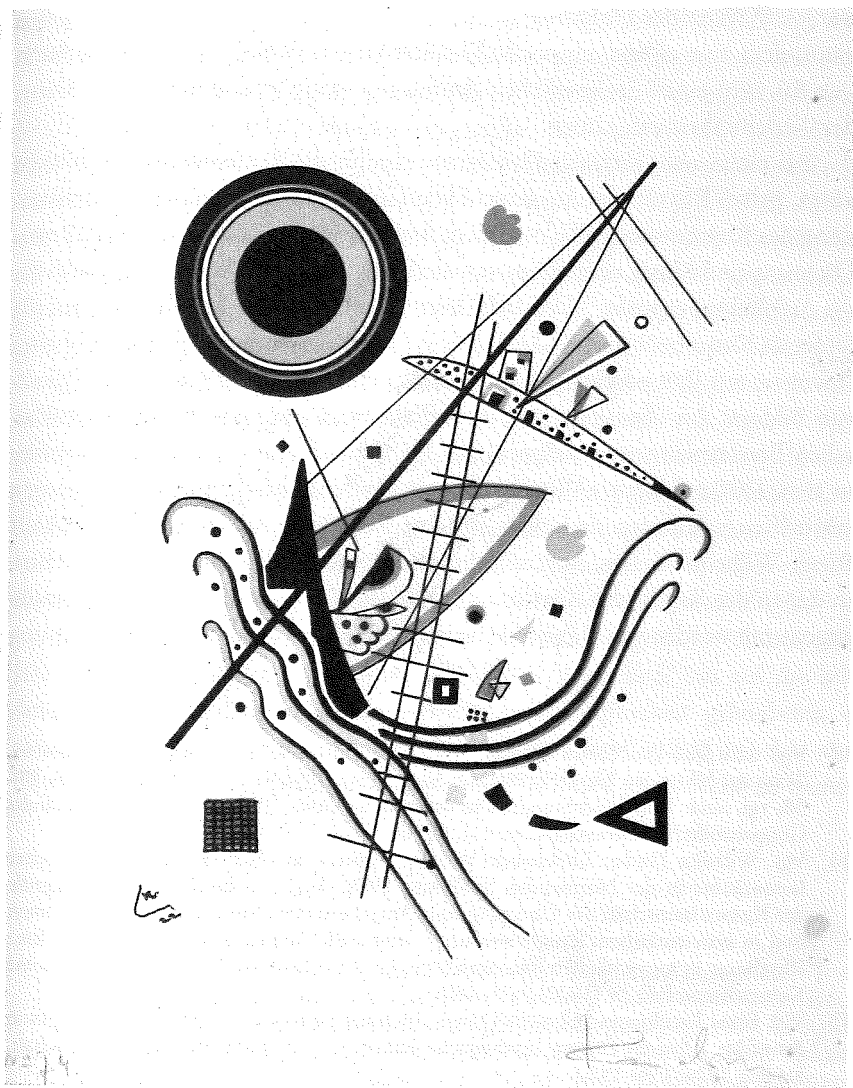


Abb. 3: Wassily Kandinsky, Blau, 1922, Lithographie, 21 x 14,3 cm, Houston, Museum of Fine Arts.

werden.¹³ Wenn der Linienzug als das formale Bildelement *par excellence* gelten kann, dem eine eigene temporale Qualität zuzukommen scheint, so verdankt sich das zum einen der gestischen Anmutung vieler Striche und zum anderen der Gerichtetheit von Linien.

Als ein zweites formales Phänomen, das für die Temporalität von Bildern bürgt, gelten Rhythmen. Ausgehend von Gottfried Semper wurde die Anwendung des Rhythmusbegriffs, der in der Ästhetik für die klassischen ›Zeitkünste‹ Dichtung und Musik eingeführt war, ab dem späteren 19. Jahrhundert auch für die Architektur erprobt.¹⁴ Um 1900 lässt sich ein weiterer Transfer, nun auf die bildende Kunst beobachten. Auch hier stößt der Rhythmusbegriff auf lebhaftes Interesse; mit ihm scheint sich die Hoffnung zu verbinden, die ›Lebendigkeit‹ von Bildern, ihre ›Energien‹ und ihre affektiven Wirkungen in formal-strukturellen Bestimmungen zu erfassen. Als Hans Kauffmann und Erwin Panofsky in den 1920er Jahren »Albrecht Dürers rhythmische Kunst« zu bestimmen versuchten,¹⁵ konnten sie bereits auf eine Reihe von Arbeiten (u.a. von Alois Riegl, Wilhelm Pinder, August Schmarsow und Willi Drost) zurückblicken, in denen der Begriff des Rhythmus auf Werke der sogenannten ›Raumkünste‹ angewandt worden war.¹⁶ Panofsky versteht den Rhythmus als »stetige Ordnung

- 13 Vgl. dazu Jean-Paul Sartre: Masson [1961], in: ders.: Die Suche nach dem Absoluten. Texte zur bildenden Kunst, übers. von Vincent von Wroblewsky, Rheinbek 1999, 39–58; vgl. auch Toni Hildebrandt: Die tachistische Geste 1951–1970, in: Hildebrandt/Goppelsröder/Richtmeyer (Anm. 11), 45–64.
- 14 Vgl. Wilhelm Pinder: Einleitende Voruntersuchung zu einer Rhythmik romanischer Innenräume in der Normandie, Straßburg 1904; August Schmarsow: Grundbegriffe der Kunstwissenschaft am Übergang vom Altertum zum Mittelalter. Kritisch erörtert und in systematischem Zusammenhange dargestellt, Leipzig 1905, bes. 84–99; ders.: Rhythmus in menschlichen Raumgebilden, in: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft 14 (1920), 171–187.
- 15 Vgl. Hans Kauffmann: Albrecht Dürers rhythmische Kunst, Leipzig 1924; und Erwin Panofsky: Albrecht Dürers rhythmische Kunst, in: Jahrbuch für Kunstwissenschaft, Leipzig 1926, 136–192.
- 16 Neben den schon genannten Titeln vgl. auch Alois Riegl: Spätromische Kunstindustrie nach den Funden in Österreich-Ungarn, Wien 1901, 209–217; Max Dessoir: Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Leipzig 1906, bes. 391; August Schmarsow: Zur Lehre vom Rhythmus, in: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft 16 (1922), 109–118. – Schon im frühen 20. Jahrhundert erschienen erste historiographische Arbeiten zum Rhythmusbegriff in der kunstwissenschaftlichen Forschung, so Hans Hermann Russack: Der Begriff des Rhythmus bei den deutschen Kunsthistorikern des XIX. Jahrhunderts, Weida 1910; Willy Drost: Die Lehre vom Rhythmus in der heutigen Ästhetik der bildenden Künste, Leipzig 1919. – Für jüngere Rückblicke auf diese Diskussionen vgl. Norbert Schneider: Rhythmus. Untersuchungen zu einer zentralen Kategorie in der ästhetischen und kulturphilosophischen Debatte um die Jahr-

optischer oder akustischer Eindrücke in der Zeit«,¹⁷ wobei er die zeitliche Folge von Eindrücken im Fall des Bildes mit dem Akt der Betrachtung für gegeben hält. Aus seiner Sicht lässt sich eine rhythmische Ordnung ausmachen, wenn gewährleistet ist, dass distinkte, aber einander verwandte und aufeinander beziehbare Elemente sukzessive wahrgenommen werden und dabei eine übergreifende Verbindung zutage tritt. Voraussetzung des rhythmischen Erlebnisses sei daher, wie Panofsky in einer rhythmisierten Parataxe formuliert, »daß die Glieder des rhythmischen Ganzen stets miteinander verbunden bleiben, mit anderen Worten, daß in denselben eine ununterbrochene, von einheitlichem Schwunge getragene, sich immer wieder aus sich selbst erneuernde, kurzum »lebendige« Bewegung empfunden werde«.¹⁸ In Bildern könne ein solcher Rhythmus sowohl in der Anordnung des Dargestellten, etwa in der Disposition von Figuren oder architektonischen Motiven (Abb. 4), als auch auf rein formaler Ebene, in den »Linien- und Flächegebilden[n]«¹⁹ (Abb. 3), zur Geltung gebracht werden. Der Gedanke einer Bildrhythmik, die allein auf der Anordnung von Formen beruht, hatte sich zuvor bereits bei Wassily Kandinsky angedeutet und sollte sowohl Kandinsky als auch Paul Klee in den Bauhaus-Jahren weiterhin beschäftigen.²⁰

Bei allen Kontroversen, die sich am Rhythmusbegriff im frühen 20. Jahrhundert entzündeten, ist den verschiedenen Versuchen, ihn auf die bildenden Künste anzuwenden, ein – meist unausgesprochen gebliebenes – rezeptionsästhetisches Kernargument gemeinsam: Kaum strittig ist, dass der Rhythmus Temporalität impliziert, dass er als »Ordnung in der Zeit« zu verste-

hundertwende, Osnabrück 1992; Sabine Mainberger: Experiment Linie. Künste und ihre Wissenschaften um 1900, Berlin 2010, 91–110; Georg Vasold: Anschauung versus Erlebnis. Der Rhythmus in der deutschsprachigen Kunstforschung um 1900, in: Sigrid Brandt, Andrea Gott dang (Hrsg.): Rhythmus. Harmonie. Proportion. Zum Verhältnis von Architektur und Musik, Worms 2012, 36–41; ders.: Am Urgrund der Kunst. Rhythmus und Kunstwissenschaft, ca. 1921, in: Zeitschrift für Kulturphilosophie 7/1 (2013), 67–76; Claudia Blümle: Farbe – Form – Rhythmus, in: Stephan Günzel, Dieter Mersch (Hrsg.): Bild. Ein interdisziplinäres Handbuch, Stuttgart 2014, 340–346.

17 Panofsky (Anm. 15), 136.

18 Ebd., 136 f.

19 Ebd., 140.

20 Wichtige relevante Passagen aus den Schriften Kandinskys sind zusammengetragen bei Reinhard Zimmermann: Die Kunsttheorie von Wassily Kandinsky, 2 Bde., Berlin 2002, Bd. 2, 455–457; für Klees Rhythmusbegriff vgl. Paul Klee: Schriften zur Form- und Gestaltungslehre, hrsg. von Jürgen Spiller, Bd. 1: Das bildnerische Denken, Basel 1956, 217–292, bes. 267–292.

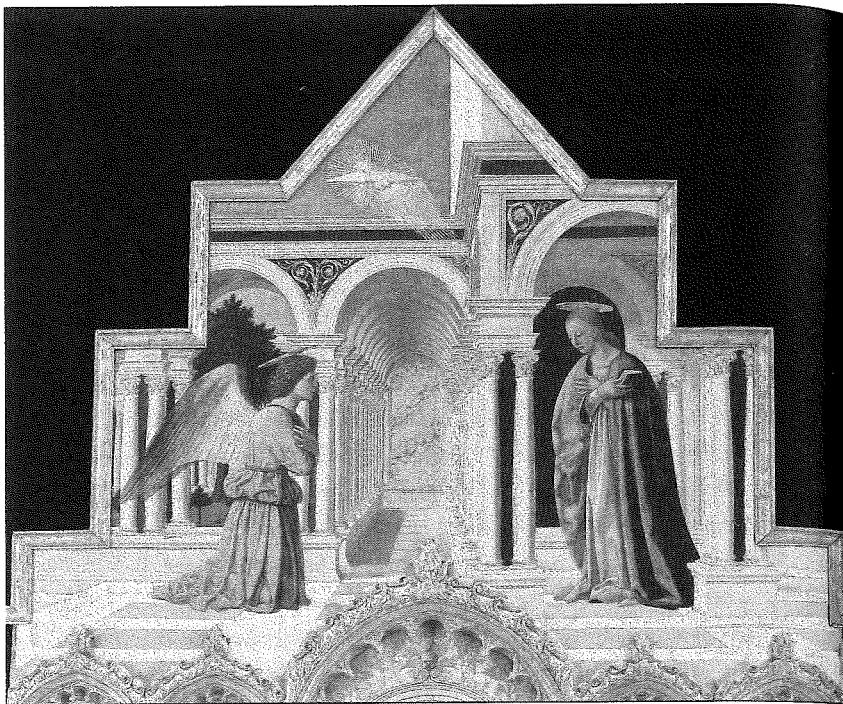


Abb. 4: Piero della Francesca, Verkündigung (oberer Abschluss des Sant'Antonio-Altars), um 1460/70, Öl und Tempera auf Pappelholz, Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria.

hen ist, um nochmals eine Formulierung Panofskys aufzugreifen.²¹ Von Temporalität kann aber im Fall der bildenden Künste nur sinnvoll gesprochen werden, wenn die zeitliche Erstreckung des Wahrnehmungsprozesses in den Blick kommt. Erst im betrachtenden Nachvollzug kann das räumliche Nebeneinander von Elementen die dem Rhythmus eigene zeitliche Qualität gewinnen.²²

21 Panofsky (Anm. 15), 136.

22 So auch Christian Grüny, der allerdings im Anschluss an Gottfried Boehm darum bemüht ist, die »Realisierung« des Rhythmus in der Betrachtung von rezeptionsästhetischen Fragen zu unterscheiden – eine Abgrenzung, die von m.E. unbegründeten grundsätzlichen Vorbehalten gegen die Rezeptionsästhetik motiviert ist; vgl. Christian Grüny: Bildrhythmen, in: Rheinsprung 11. Zeitschrift für Bildkritik 5 (2013), 149–161, hier: 151 [rheinsprung11.unibas.ch/ausgabe-05/glossar/bildrhythmen.html, konsultiert am 15.08.2015]. Grüny knüpft explizit an einen frühen Beitrag von Boehm an: Gottfried Boehm: Das Werk als Prozess (gefolgt vom Protokoll der Diskussion), in: Willi Oel-müller (Hrsg.): Kolloquium Kunst und Philosophie. Bd. 3: Das Kunstwerk, Paderborn 1983, 326–359, bes. 332.

Ungeachtet weiterer späterer Versuche (u.a. von John Dewey und Henri Maldiney),²³ den Rhythmusbegriff für die bildenden Künste weiter zu schärfen, zeichnet sich bereits mit den hier skizzierten Überlegungen ab, dass sich die Frage nach der Temporalität des Bildes mit dem Rhythmus von den Elementen auf deren Komposition verlagert. In diesem Fall sind es nicht einzelne formale Erscheinungen, sondern deren Ordnungen, die ein rhythmisches und damit zeitliches Erlebnis ermöglichen. Zu Recht ist darauf hingewiesen worden, dass – anders als in der Dichtung oder in der Musik – einer rhythmischen Ordnung im Bild in der Regel kein klar bestimmbarer Anfang, kein Schluss und keine eindeutig gerichtete Abfolge zugrunde liegen.²⁴ Dennoch können bestimmte Formkonstellationen als rhythmisiert erscheinen, wobei die konkrete Realisierung der rhythmischen Folge erst im Vollzug des Betrachtens erfolgt und daher Unterschiede aufweisen kann.

Der Rhythmus, mit dem zumeist eine regelmäßige, aber auch spannungsvolle Ordnung von Elementen oder Eindrücken (mithin weder ein starres Gleichmaß noch ein unverbundenes Nebeneinander) bezeichnet wird, kann als ein besonders prägnant hervortretender Sonderfall von Kompositionen im Bild gelten. An ihm fällt auf, was grundsätzlich allen bildlichen Formkonstellationen eigen ist: Sie bieten die Möglichkeit, Formelemente in ihrer Differenz zu sehen und zugleich Bezüge zwischen ihnen zu erproben. In vielen Fällen wird diese Möglichkeit vom Betrachter nicht bewusst ergriffen, da er die Komposition verschiedener Elemente sogleich als eine zusammenhängende Einheit, etwa als Gestalt, begreift. Sofern der Rezipient aber bemerkt, dass ihm verschiedene, potenziell gar unendlich viele Möglichkeiten der Relationierung von Bildelementen offenstehen, kann er mit dem Wechsel zwischen solchen Optionen auch die Zeitlichkeit seiner Wahrnehmung erfahren. Zumindest potenziell kann daher jede Zusammenstellung verschiedener Bildelemente, jede Kompo-

23 Vgl. John Dewey: *Kunst als Erfahrung* [1934], übers. von Christa Velten, Frankfurt a.M. 1988, 156–216; Henri Maldiney: *Die Ästhetik der Rhythmen* [1967], übers. von Claudia Blümle, in: dies., Armin Schäfer (Hrsg.): *Struktur, Figur, Kontur. Abstraktion in Kunst und Lebenswissenschaften*, Berlin 2007, 45–74; vgl. ferner Rudolf Kuhn: *Komposition und Rhythmus. Beiträge zur Neubegründung einer Historischen Kompositionslehre*, Berlin/New York 1980; Lorenz Dittmann: *Probleme der Bildrhythmik*, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 29/2 (1984), 192–213; ders.: *Bildrhythmik und Zeitgestaltung in der Malerei*, in: Hannelore Paflik (Hrsg.): *Das Phänomen Zeit in Kunst und Wissenschaft*, Weinheim 1987, 89–124; sowie Grüny (Anm. 22).

24 Vgl. Heinrich Theissing: *Die Zeit im Bild*, Darmstadt 1987, 29.

sition von Punkten, Linien, Flächen etc., aber auch jede Figur-Grund-Relation, zu einem Anlass für eine zeitlich erstreckte Betrachtung werden.²⁵

III. Differenzielle Strukturen

An Phänomenen wie dem Strich oder dem Rhythmus lässt sich nachvollziehen, dass Bilder bereits aufgrund ihrer formalen Gestaltung eine rezeptionsästhetische Temporalität aufweisen. Um herzuleiten, dass die Zeiterfahrung vor Bildern nicht auf komplexe Darstellungsgehalte oder Narrationen angewiesen ist, haben wir bislang von formalen Bildelementen und deren Konstellationen gesprochen. Dabei hat der Blick auf Linien und Rhythmen die Vermutung nahegelegt, dass sowohl einzelne Formen als auch deren Komposition eine potenzielle zeitliche Qualität aufweisen. Doch wirft der Begriff der Form gerade für die Frage nach der rezeptionsästhetischen Temporalität des Bildes Probleme auf, da er suggerieren kann, dass sich Bilder in klar nachvollziehbarer Weise aus distinkten formalen Grundelementen und deren Komposition aufbauen. Insbesondere die zwei klassischen Gegenbegriffe, Materie und Gehalt, bergen die Gefahr, die Form selbst als eine in sich geschlossene Ganzheit stillzustellen: Sie dient dann entweder als Gestalt eines Gehaltes oder gibt einem Stoff seine Form.²⁶ In beiden Fällen bindet sich die Form an eine gegebene Einheit oder konstituiert sie sogar. Im Sinne eines solchen Formbegriffs würde die Konturlinie eines im Bild dargestellten Gegenstands zwar den Betrachter einladen, sein Auge mit dem Linienzug wandern zu lassen, die Linie selbst aber erschiene dann als statische und stabile Gegebenheit. Analog dazu wären auch die Relationen zwischen diesen Formen als dauerhaft gegebene, beständige Kompositionen zu verstehen, wenngleich sie vom Rezipienten nur in einem zeitlich erstreckten Prozess der Betrachtung nach und nach aktualisiert werden könnten. Ein solches Konzept hat allerdings in zweierlei Hinsicht eine fragwürdige Komplexitätsreduktion zur Folge: Es unterschätzt sowohl die differenziellen und veränderlichen Relationen, die formale Elemente im Bild eingehen können, als auch den Umstand, dass diese Elemente selbst fragiler und differenzieller Natur sind.

25 Vgl. auch die ebenso anschaulichen wie grundlegenden Ausführungen von Gottfried Boehm: *Bild und Zeit*, in: Hannelore Pafflik (Hrsg.): *Das Phänomen Zeit in Kunst und Wissenschaft*, Weinheim 1987, 1–23.

26 Zur klassischen Semantik des Formbegriffs vgl. etwa Klaus Städtke: Art. »Form«, in: *Ästhetische Grundbegriffe*, hrsg. von Karlheinz Barck u.a., Stuttgart 2000–2005, Bd. 2, 462–494, bes. 463 f.

Denn anders als es die Rede von Gestalten, Formen oder Figuren im Bild zunächst nahezulegen scheint, beschränken sich Bilder nicht auf ein geordnetes Nebeneinander von Elementen, die für sich bereits signifikant sind. Schon auf der Ebene des Dargestellten erschließt sich der Sinn der im Bild zusammengeführten Einzelmotive nicht aus deren Addition, sondern aus den konkreten, anschaulich gegebenen Bezügen, die zwischen ihnen gestiftet werden. Dass sich Bilder nicht ohne vielfältige, potenziell unerschöpfliche Relationen denken lassen, erschließt sich aber vor allem beim Blick auf die Darstellungsmittel, mithin auf die Striche, Punkte, Flecken, Flächen und Lasuren, die das Bild konstituieren. Jede Markierung im Bild kann unzählige Beziehungen zu anderen Spuren eingehen und auf diese Weise dazu beitragen, dass im Bild etwas zur Erscheinung kommt. Sowohl die zahlreichen Bezüge auf der Ebene des Dargestellten als auch die Relationen zwischen den Darstellungsmitteln können nur in Wahrnehmungsakten aktualisiert werden, denen eine zeitliche Erstreckung eignet.

Will man diese fundamentale Relationalität des Bildes beschreiben, so bietet es sich meines Erachtens an, nicht allein auf den Form-, sondern auch auf den Strukturbegriff zurückzugreifen. Allerdings sind Strukturen dann nicht als stabile, allgemeingültige und gesetzmäßige Gefüge, sondern als dynamische Prozesse der Relationierung zu verstehen. Ein solcher Strukturbegriff, der voraussetzt, dass sich die Elemente erst wechselseitig in ihren vielfältigen und veränderlichen Relationen bestimmen lassen, lässt sich durchaus sinnvoll auf Bilder anwenden. Wenngleich jede Bestimmung des Bildes angesichts der aktuellen Grundsatzdebatten vorläufig bleiben muss,²⁷ erscheint es plausibel, Bilder als Gefüge zu verstehen, die mindestens durch äußere Grenzen als eine zusammengehörige Einheit markiert sind und zumeist eine Mehrzahl von Binnenelementen aufweisen, aus deren Relationen sich Sinn ergeben kann. Als ein in sich ausdifferenziertes Ganzes, das in den Binnenrelationen seiner Elemente zu seiner eigentlichen Bestimmung findet, ist das Bild kaum ohne Strukturen zu denken.²⁸ Auch für Bilder

27 Hilfreiche Klärungen und anregende Überlegungen zu einer Bestimmung des Bildes finden sich bei Wolfram Pichler und Ralph Ubl: *Bildtheorie zur Einführung*, Hamburg 2014.

28 Lediglich vollkommen monochrome Gemälde scheinen sich einer Beschreibung mit dem Strukturbegriff zu entziehen; als Grenzfälle unterstreichen sie jedoch *ex negativo* die grundsätzliche Bedeutung, die Strukturen in Bildern zukommt. Beschränkt man sich auf die wesentlichen Bestimmungen des Strukturbegriffs, so scheint er durchaus angemessen zu sein, um Bilder zu beschreiben. In der Bildtheorie ist der Bildstatus von monochromer Malerei nicht unumstritten; vgl. etwa Christoph Asmuth: *Bilder über Bilder. Bilder ohne Bilder. Eine neue Theorie der Bildlichkeit*, Darmstadt 2011, 94 f.

gilt dabei, »daß der Sinn immer aus der Kombination von Elementen resultiert, die selbst nicht bezeichnend sind.«²⁹ Mit diesen Worten hat Gilles Deleuze eine grundlegende Einsicht reformuliert, die Ferdinand de Saussure seiner Linguistik zugrunde gelegt hatte. Die Relationalität, die Saussure für sprachliche Zeichen postuliert hatte, gilt Deleuze als zentrales Charakteristikum aller Strukturen: In ihnen treten nicht Elemente zueinander, die je für sich bereits vorgängig als gleichsam »präexistente Realitäten«³⁰ konstituiert wurden und einen eigenen Gehalt aufweisen. Vielmehr gewinnen sie nur differenziell, mithin in Relationen zu anderen Elementen, ihre Identität und Bedeutung.

Für eine Reflexion über formale Relationen in Bildern ist dabei von besonderem Interesse, dass Deleuze die Struktur generell in einem Raum bzw. einer Topologie verankert sieht. Es sind Plätze und Orte sowie die daraus hervorgehenden Nachbarschaften, die wesentlich für die Herausbildung von Strukturen sind.³¹ Sie bedingen auch, dass die Relationen zwar vielfältig, aber keineswegs beliebig sind, da die topologische Verortung der Elemente einen Rahmen ausweist, in dem sich deren Relationierungen vollziehen. Mit Blick auf strukturalistische Denkformen der Ethnologie, Psychoanalyse oder der Philosophie hat sich Deleuze dagegen gewandt, das topologische Prinzip des Strukturbegriffs allzu buchstäblich auf konkrete räumliche Verhältnisse und Ausdehnungen festzulegen. Für einen Strukturalismus des Bildes jedoch erweist sich selbst eine solche grob vereinfachende Lesart als produktiv. Denn die begrenzte Fläche des Bildes (analog ließe sich der Gedanke für die Skulptur entwickeln) bietet einen idealen Rahmen, um topologische Relationen zwischen Elementen zur Geltung kommen zu lassen. Jede Markierung, die im Bild in Erscheinung tritt, verortet sich nicht nur im Verhältnis zu anderen Bildelementen, sondern positioniert sich auch zu den Grundrichtungen oben, unten, rechts und links sowie zum Zentrum oder zur Peripherie des Bildes. Auch hier gilt, um eine weitere Formulierung von Deleuze aufzugreifen, dass »der Platz Vorrang hat vor dem, der ihn einnimmt«.³²

Die topologisch fundierte Relationalität der bildlichen Struktur hat zur Folge, dass sich das Bild nicht auf Differenzen reduzieren lässt, die allein aus der Addition präexistenter Motive oder Figurationen hervorgehen. Jede Markierung oder Spur im Bild kann indes unzählige Relationen zu anderen Bild-

29 Gilles Deleuze: *Woran erkennt man den Strukturalismus?*, übers. von Eva Brückner-Pfaffenberger, Donald Watts Tuckwiller, Berlin 1992, 18.

30 Ebd., 15.

31 Vgl. ebd.

32 Ebd., 19.

elementen eingehen und trägt auf diese Weise zu einer unerschöpflichen Vielzahl an möglichen Differenzierungen bei. Erst durch die Aktualisierung einiger ausgewählter Relationen, die sich im Prozess der Bildwahrnehmung zwangsläufig vollzieht, bilden sich jene Differenzen heraus, die schließlich als Träger des Sinns aufgefasst werden. Die anfänglich mit dem Bild gegebene Überfülle an potenziellen Differenzierungen ist davon zu unterscheiden; sie lässt sich – um nochmals Deleuze zu zitieren – als ein »Gewimmel von Differenzen« beschreiben, als »ein[] Pluralismus von freien, wilden oder ungezähmten Differenzen, ein[] im eigentlichen Sinn differentielle[r], ursprüngliche[r] Raum und eine differentielle, ursprüngliche Zeit, die über die Vereinfachungen der Grenze oder des Gegensatzes hinweg fortbestehen.« Erst auf dieser Grundlage lassen sich Formen und Konturen etablieren. Deleuze fährt daher fort: »Damit Kräftegegensätze oder Formbegrenzungen Gestalt annehmen, ist zunächst ein tieferes reales Element notwendig, das sich als eine formlose und potenzielle Mannigfaltigkeit definiert und bestimmt.«³³ Die Differenzen, durch die sich bildliche Strukturen auszeichnen, beruhen nicht auf vorgängig gegebenen Identitäten, die vom Bildbetrachter gleichsam nur wiedererkannt werden müssten. Vielmehr konstituiert sich das im Bild Erscheinende, mithin die Form oder der dargestellte Gehalt, erst in einem Differenzierungsgeschehen. Der Schluss liegt nahe, dass dieses Differenzierungsgeschehen nicht ohne einen zeitlich erstreckten Wahrnehmungsprozess zu denken ist.

Bildliche Strukturen sind daher darauf angewiesen, durch den Betrachter im Akt der Bildwahrnehmung aktualisiert zu werden.³⁴ Sie bieten sich nicht offen und vollständig ausdifferenziert dar, um in einem Augenblick erfasst werden zu können. Die Vielzahl bisweilen minimaler Spuren und Markierungen sowie die Vielfalt möglicher Relationen, die sich zwischen ihnen etablieren lassen, haben zur Folge, dass keine Aktualisierung das Potenzial der bildlichen Struktur vollständig ausschöpfen kann. Jede Entscheidung für eine Relation kann andere Optionen verdecken oder gar ausschließen. Folgt der Blick einer Spur, um zum Beispiel aus mehreren Strichen eine Form herauszuarbeiten, die schließlich einen Gegenstand zu bezeichnen scheint, so bleiben andere denkbare Relationen zumindest kurzzeitig ausgeblendet. Der Betrachter hat keine andere Wahl, als sich der Frage, welche Bildelemente er zueinander ins Verhältnis setzt, immer wieder zu stellen. Noch bevor er in eine vertiefte Deutung eintreten kann, hat

33 Gilles Deleuze: *Differenz und Wiederholung*, übers. von Joseph Vogl, München 1992, 76.

34 Vgl. Boehm (Anm. 25), 11 f.

er Entscheidungen zu fällen, die nicht selten im Verlauf der intensiveren Beschäftigung mit dem Bild in Frage gestellt und revidiert werden können.

Oftmals vollziehen sich diese Prozesse der Differenzierung und Relationierung von Elementen des Bildes so reibungslos, dass sie nicht eigens als ein eigener Vorgang erfahren werden. Die Temporalität des Wahrnehmungsprozesses, in dem einige ausgewählte Potenziale der bildlichen Struktur aktualisiert werden, bleibt in solchen Fällen unauffällig und tritt nicht in das Bewusstsein des Rezipienten. Störungen oder Irritationen können den Betrachter jedoch jederzeit darauf aufmerksam werden lassen, dass kein bloßer Augenblick reicht, um ein Bild zu betrachten.

IV. Emergenz formaler Elemente

Die bisher skizzierten Überlegungen zu bildlichen Strukturen und zu der ihnen eigenen Temporalität beruhen jedoch auf einer weitreichenden Komplexitätsreduktion. Denn die Rede von Elementen im Bild ist voraussetzungsreicher, als der Verweis auf graphische Spuren wie Punkte, Striche, Flecken oder Flächen zunächst suggeriert. Bemüht man sich, solche Binnenelemente bildlicher Strukturen genauer zu fixieren, so kann sich – je nach Bild – bald der Eindruck aufdrängen, dass sie sich in einem informellen, differenzlosen Chaos der Darstellungsmittel auflösen und jeder Versuch der Identifikation und Abgrenzung einzelner Markierungen scheitert. Bestimmte Bildformen und Stile begünstigen solche Erfahrungen, etwa die materialintensive Malerei im Umkreis der Schule von Barbizon, die so sehr aus der Farbpaste gearbeitet ist, dass die gegenstandsbezeichnenden Züge bei näherer Betrachtung zunehmend fraglich werden. Bei einem Blick auf ein beliebig ausgewähltes Bild (Abb. 5 u. 6) zeigt sich rasch, dass es zu kurz greifen würde, die Bäume, den See, das verschattete Gebäude und das Boot im Vordergrund als elementare Grundeinheiten der bildlichen Struktur anzusprechen. Doch lassen sich in diesem Fall auch keine Striche, Linien oder Punkte isolieren, da alle Spuren ineinander überzugehen scheinen. Das Problem ist keineswegs auf die Malerei beschränkt; es gilt nicht minder für die vermeintlich auf klare Grenzziehungen fokussierte Druckgraphik. Lenkt ein einzelner Strich in Rembrandts Radierung *Die drei Kreuze* (Abb. 7) erst die Aufmerksamkeit auf sich, so lässt sich an guten Abzügen mit einem Vergrößerungsglas, bisweilen aber bereits mit dem bloßen Auge erkennen, dass einige Linien (die der sogenannten Kaltnadel) von einem samttonigen Schatten begleitet sind, während andere (die geätzten) körnig



Abb. 5: Künstler aus dem Umkreis der Schule von Barbizon, Flusslandschaft, 2. Drittel des 19. Jahrhunderts, Öl auf Holz, 22 x 34 cm, Privatbesitz.



Abb. 6: Künstler aus dem Umkreis der Schule von Barbizon, Flusslandschaft (Detail).

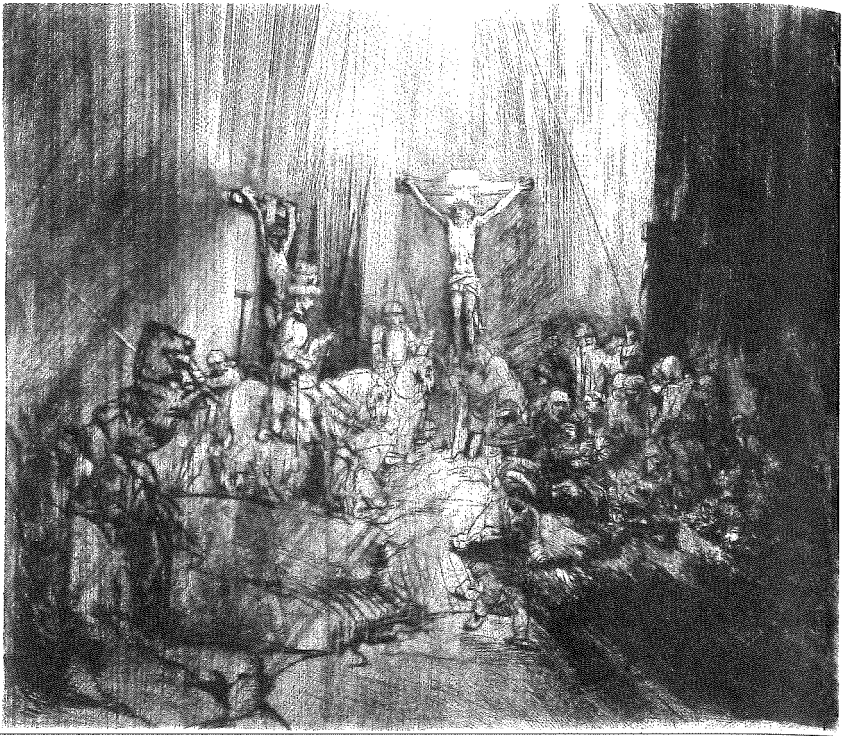


Abb. 7: Rembrandt van Rijn, Die drei Kreuze, 4. Zustand, um 1653–1655, Kaltnadel und Radierung, 38,2 x 45,1 cm, Philadelphia Museum of Art.

und porös anmuten (Abb. 8). Auch hier stellt sich die Frage, wo jene kleinsten abgrenzbaren Binnenelemente zu suchen wären, die in der bildlichen Struktur unerschöpflich viele Relationen mit anderen Elementen eingehen können: Sind es die Linien, die der Ritzung der Radiernadel entsprechen, oder die kaum mehr sichtbaren Spuren, Punkte und Fransen, aus denen sich die Linien zusammensetzen scheinen?

Dass es zu kurz greifen würde, in Markierungen und Spuren der Bildentstehung elementare Grundeinheiten des Bildes ausmachen zu wollen, hat James Elkins am Beispiel einer berühmten Künstlerlegende aus der *Naturalis historia*

35 Vgl. James Elkins: Marks, Traces, *Traits*, Contours, *Orli*, and *Splendores*. Nonsemiotic Elements in Pictures, in: *Critical Inquiry* 21/4 (1995), 822–860; vgl. auch Arno Schubach: Linie, in: *Rheinsprung* 11. Zeitschrift für Bildkritik 3 (2012), 174–182 [rheinsprung11.unibas.ch/archiv/ausgabe-03/glossar/linie.html, konsultiert am 15.08.2015].



Abb. 8: Rembrandt van Rijn, Die drei Kreuze (Detail).

(XXXV, 81–83) von Plinius dem Älteren vor Augen geführt.³⁵ Plinius berichtet von einem ungewöhnlichen stillen Wettstreit zwischen Apelles und Protogenes: Apelles hatte eigens eine Reise von Kos nach Rhodos auf sich genommen, um den verehrten, älteren Meister Protogenes kennenzulernen, ihn aber bei seiner Ankunft auf Rhodos nicht angetroffen. Gleichsam als Gruß zog er auf einer Tafel eine höchst feine farbige Linie. Als Protogenes die Linie sah und in ihr die Hand des Apelles erkannte, bemühte er sich mit Erfolg, in diese Linie hinein eine weitere, feinere Linie zu ziehen. Apelles traf bei seinem zweiten Besuch im Haus des Protogenes den berühmten Maler erneut nicht an, fand dafür aber nochmals die Tafel vor, die er nun als Herausforderung verstehen musste. Tatsächlich gelang es dem jungen Maler, so Plinius, die Linien mit einer dritten Farbe zu durchziehen, »so daß für etwas noch Feineres kein Platz mehr war«.³⁶

36 Plinius Secundus d. Ä.: Naturkunde. Lateinisch – Deutsch, hrsg. und übers. von Roderich König u.a., Buch 34: Farben, Malerei, Plastik, 3. Aufl., Düsseldorf 2007, 69; vgl. neben Elkins (Anm. 35) auch Charlotte Kurbjuhn: Kontur. Geschichte einer ästhetischen Denkfigur, Berlin 2014, bes. 61–64.

Unter den zahlreichen, noch immer umstrittenen Versuchen, das Aussehen der Tafel mit den Linien von Apelles und Protogenes zu rekonstruieren, hebt Elkins eine Variante besonders hervor: den naheliegenden Gedanken, dass beide Maler ihre gleichgerichteten Linien mit verschiedenen Farben jeweils direkt übereinander gezogen und dabei die bereits vorhandene Spur geteilt haben. Folgt man diesem Vorschlag, so zeigt sich rasch, dass die Zahl der gezogenen Striche nicht mit der der sichtbaren Linien übereingestimmt haben kann. Mit der zweiten Linie müssen nämlich drei schmale farbige Bahnen sichtbar geworden sein, und nach dem Auftrag des nochmals dünneren dritten Strichs könnten dem Betrachter schließlich fünf Linien vor Augen gestanden haben.

Das Beispiel zeigt, dass auch die formalen Elemente im Bild nicht als gegebene, eindeutig und endgültig abgrenzbare Grundeinheiten verstanden werden können, indem man sie etwa auf die Spur einer Künstlerhand oder auf eine Markierung zurückführt. Im Bild addieren sich nicht einfach zahlreiche Spuren des Entstehungsprozesses nebeneinander auf, die dann in einem zweiten Schritt Relationen eingehen könnten. Vielmehr unterliegt bereits die Konstitution der formalen Elemente einer differenziellen Logik. Jede weitere Markierung kann eine frühere Spur trennen und zerlegen oder eine scheinbar körperlose Linie als schmale Fläche erscheinen lassen, in der weitere Einzeichnungen Platz finden.

Und doch orientiert sich unser Blick in Bildern, findet Markierungen, die er fixieren kann und die ihm zum Ausgangspunkt werden, um temporär Relationen im Bild zu etablieren. Das Fehlen von abgrenzbaren Grundelementen muss mithin die Rede von bildlichen Strukturen keineswegs in Frage stellen. Vielmehr zeigt sich, dass die Prozesse der Stiftung und Ausdifferenzierung von innerbildlichen Bezügen mit Vorgängen verschränkt sein können, in denen der Betrachter unwillkürlich oder bewusst einzelne Phänomene im Bild klar eingrenzt. Es sind daher nicht allein die Relationen, sondern oftmals auch deren Grundelemente, die im Wahrnehmungsprozess zuallererst emergieren müssen.³⁷ Sie bleiben vorläufig und fragil, können durch andere Beobachtungen erschüttert und einer Revision unterzogen werden. So wenig sich also bildliche Strukturen gleichsam essentialistisch dauerhaft fixieren lassen, so sehr ist die Bildrezeption fortwährend auf Prozesse der Differenzierung und Strukturierung angewiesen, damit aus dem rohen Chaos der materiellen Spuren etwas in Erscheinung treten kann. Auch für Bilder erscheint daher plausibel, was Gilles

37 Zur Formwerdung im Bild und der ihr komplementären Deformation vgl. auch Gilles Deleuze: Francis Bacon. Logik der Sensation, übers. von Joseph Vogl, München 1995.

Deleuze allgemein an Strukturen bemerken zu können meinte: »Auf eine gewisse Weise sind sie nicht gegenwärtig. Gegenwärtig ist das, worin die Struktur sich verkörpert, oder vielmehr das, was sie konstituiert, indem sie sich verkörpert.«³⁸

Zwar werden solche Prozesse der Emergenz von formalen Elementen und deren Relationen eher selten auffällig und bewusst vom Betrachter erfahren. Dennoch sind sie von grundsätzlicher Bedeutung bei dem Versuch, die rezeptionsästhetische Temporalität von Bildern angemessen zu beschreiben. Wenn die Elemente, die wir im Bild zu erblicken glauben, ebenso wie die zahlreichen potenziellen Bezüge zwischen ihnen nicht immer schon stabil, wohlgeordnet und klar voneinander abgegrenzt in den Bildern gegeben sind, so deutet sich an, welche vielfältigen, teils einander überlagernden Prozesse mit der Bildbetrachtung einhergehen können. Vor diesem Hintergrund wird nicht allein die Rede von der augenblickshaften, simultanen Rezeption des Bildes fragwürdig,³⁹ sondern auch der Versuch, »folgerichtige« Abläufe der Blickbewegung zu rekonstruieren.⁴⁰ Wenn unser Blick durch ein Bild schweift, vollziehen sich Emergenzen von Differenzierungen und Relationen, auf deren Grundlage erst die Identifikation von Motiven und Deutungen möglich wird, die ihrerseits ebenfalls reversibel und wandelbar sind.

Spätestens auf der Ebene der Emergenz einzelner Formen in der bildlichen Struktur zeichnet sich ab, inwiefern die mit ihr verknüpfte rezeptionsästhetische Temporalität spezifisch für Bilder ist und nicht gleichermaßen auch anderen Objekten eignet. Denn jede dieser Formen, die aus den differenziellen

38 Deleuze, Woran erkennt man den Strukturalismus? (Anm. 29), 29.

39 Der Gedanke einer simultanen, augenblicklichen Apperzeption des im Bild Erscheinenden ist noch immer überraschend weit verbreitet, vgl. etwa Sybille Krämer: Operative Bildlichkeit. Von der ›Grammatologie‹ zu einer ›Diagrammatologie? Reflexionen über erkennendes ›Sehen‹, in: Martina Heßler, Dieter Mersch (Hrsg.): Logik des Bildlichen. Zur Kritik der ikonischen Vernunft, Bielefeld 2009, 94–122, bes. 98: Das Auge könne »das Vielerlei von nebeneinander Liegendem in einem ›Augenblick‹ – also gleichzeitig – wahrnehmen. Diese dem Sehen [...] einzigartig zukommende simultane Präsenz ist von erkenntnistheoretischem Gewicht.« – Vgl. demgegenüber Kebeck (Anm. 2), bes. 74 und 316, der davon ausgeht, dass die Wahrnehmung von Bildern sogar eine »Verlängerung der Betrachtungszeit« zur Folge hat.

40 Diesen Versuch hat vor allem Lorenz Dittmann – im Anschluss an Kurt Badt – unternommen, vgl. Lorenz Dittmann: Überlegungen und Beobachtungen zur Zeitgestalt des Gemäldes, in: Neue Hefte für Philosophie 18/19 (1980), 133–150; ders.: Der folgerichtige Bildaufbau. Eine wissenschaftsgeschichtliche Skizze, in: Andrea von Hülsen-Esch, Hans Körner, Guido Reuter (Hrsg.): Bilderzählungen. Zeitlichkeit im Bild, Köln 2003, 1–23.

Prozessen emergiert, steht einerseits unter den materiellen Bedingungen des jeweiligen Bildes, sie muss mithin der konkreten Beschaffenheit von Bildträger und Darstellungsmitteln sowie den technischen Spezifika der Bildproduktion entsprechen. Andererseits aber kann sie dazu dienen, im Bild etwas zur Erscheinung zu bringen. Jede Form kann daher als Eigenschaft des im Bild Dargestellten, aber auch des Bildes selbst verstanden werden.

Wenn die Form auffällig wird, kann sie den Rezipienten nicht zuletzt dazu anregen, die Aufmerksamkeit zwischen dem bildlich Dargestellten und den Darstellungsmitteln wechseln zu lassen. So kann das Bemühen um die genaue Erfassung der Kontur eines Bilddetails zum Beispiel dazu führen, dass die entsprechende Linie in ihrem Eigenwert, als graphische Spur einer Hand, in Erscheinung tritt. Bei gegenständlich darstellenden Bildern wird in solchen Momenten ein Aspektwechsel angestoßen, der einen Widerstreit zwischen der Konzentration auf das Dargestellte einerseits und einem Bewusstsein für die bildliche Vermittlung andererseits zur Folge hat. Austragen lässt sich ein solcher Widerstreit nur temporal, indem der Betrachter bald den einen, bald aber den anderen Aspekt fokussiert.⁴¹ Dabei zeigt sich, dass die bildliche Struktur nicht nur in den Relationen von Elementen auf einer begrenzten Fläche zu suchen ist, sondern gleichsam eine mehrschichtige Tiefe aufweist. Jeder Punkt, Strich oder Fleck kann Teil eines im Bild dargestellten Gegenstands und zugleich eine eigenständige Erscheinungsform der Darstellungsmittel sein. Die Binnenelemente im Bild bilden daher nicht nur vielfältige Relationen aus, vielmehr gewinnen diese wechselhaften, durchaus reversiblen Bezüge zusätzlich an Komplexität, weil sich mit ihnen verschiedene Aspekte verbinden können. Denn es macht einen Unterschied, ob eine Linie, die der Betrachter zu anderen

41 In diesem Sinne auch Kebeck (Anm. 2), bes. 291. Der hier angesprochene Wechsel der bewussten Aufmerksamkeit zwischen dem Dargestellten und den Darstellungsmitteln bzw. dem Bildträger ist nicht mit dem von Richard Wollheim postulierten *seeing-in* zu verwechseln. Wollheim geht davon aus, dass es uns bei der Betrachtung von Bildern möglich ist, das Bildobjekt (*»recognitional aspect«*) und den Bildträger (*»configurational aspect«*) gleichzeitig wahrzunehmen; vgl. Richard Wollheim: *Painting as an Art*, Princeton 1987, 46 f. und 72–75. Die gezielte Verschiebung der Aufmerksamkeit auf die Darstellungsmittel oder den Bildträger beschränkt sich jedoch m.E. nicht auf ein bloßes *»Mitsehen«*. Wenn es zu einer bewussten Wahrnehmung von spezifischen Eigenschaften des Bildträgers oder der Darstellungsmittel kommt, rücken vielmehr Leinwand, Farbe, Spuren etc. in die Position des zu erkennenden Gegenstandes und werden zum *»recognitional aspect«*. Jüngste Weiterentwicklungen von Wollheims These bieten für solche Überlegungen, die ich an anderer Stelle vertiefen möchte, eine gute Grundlage; vgl. etwa Bence Nanay: *Perceiving Pictures*, in: *Phenomenology and the Cognitive Sciences* 10/4 (2011), 461–480.

Elementen im Bild in Bezug setzt, dabei als Kontur, d. h. als Objektbegrenzung und damit als Eigenschaft eines dargestellten Gegenstands, gesehen wird, oder als spezifische Erscheinungsweise des Darstellungsmittels Aufmerksamkeit weckt. Neben die potenziell unzähligen Relationen auf der Bildfläche treten damit Relationen zwischen verschiedenen Aspekten.

V. Form, Struktur und Zeit

Bevor Bilder ein zeitliches Geschehen darzustellen und Narrationen auszubilden versuchen, bieten sie bereits aufgrund ihrer formalen Beschaffenheit und ihrer Struktur eine Vielzahl an Möglichkeiten für Zeiterfahrungen. Die temporalen Qualitäten, die traditionell dem Linienzug oder Rhythmen im Bild zuerkannt werden, erweisen sich bei näherer Betrachtung als keineswegs außergewöhnlich. Zeiterfahrungen, wie sie im kunsttheoretischen und ästhetischen Diskurs seit der frühen Neuzeit für Linien und rhythmisch anmutende Formkonstellationen immer wieder beschrieben worden sind, lassen sich grundsätzlich an allen Bildern machen, in denen mehrere Spuren, Elemente oder Formen zueinander treten. Zwei Ebenen scheinen dabei von besonderer Bedeutung zu sein: zum einen die differenziellen Strukturen, die sich zwischen Bildelementen ausbilden, zum anderen aber die Formationen und Deformationen, das Emergieren und Zurücksinken abgrenzbarer Elemente im Bildkontinuum.

Dass die Bildbetrachtung nicht nur ebenso wie die Umgebungswahrnehmung als ein zeitlich erstreckter Prozess zu verstehen ist, sondern noch in höherem Maße Temporalität impliziert, erklärt sich, wenn man sich vor Augen hält, worin sich Bilder von Objekten der Umgebung unterscheiden: Bildern ist ein hoher Grad an Unbestimmtheit oder, mit anderen Worten, an vielfältiger Bestimmbarkeit eigen. Sie regen daher ganz unwillkürlich zu längeren Wahrnehmungsprozessen an, in denen die dem Bild eigenen Unbestimmtheiten und Ambiguitäten versuchsweise abgebaut werden.⁴² Da die bildliche Darstellung – anders als das Bild als materieller Gegenstand eigenen Rechts – in der Regel keine weiteren Informationen preisgibt, wenn der Betrachter den Bildträger umkreist, und weil die Bewegungsparallaxe nicht greift,⁴³ lassen sich viele Fragen nicht auf den Wegen klären, die uns von der Umgebungswahrnehmung ver-

42 Vgl. Kebeck (Anm. 2), 286–321.

43 Vgl. ebd., 73 f.

traut sind. Mit dieser Unbestimmtheit geht das Potenzial einher, den Betrachter stärker in den Wahrnehmungsprozess zu involvieren. Der Versuch, Mehrdeutigkeiten aufzulösen, führt dabei nicht selten dazu, deren Quelle genauer in den Blick zu nehmen. Auf diese Weise kann der Blick auf die Zwiespältigkeit der Bildelemente gestoßen werden, die sowohl eine Qualität des Dargestellten als auch eine formale Eigenschaft des Bildträgers und der Darstellungsmittel zur Geltung bringen. Darüber hinaus kann die verstärkte Aufmerksamkeit für einzelne Elemente und ihre vielfältigen potenziellen Relationen auch den fragilen Status und die mangelnde Abgrenzbarkeit von Strichen, Flecken, Pinselzügen, Lasuren etc. auffällig werden lassen. Es sind mithin basale Grundbestimmungen des Bildes, in denen die rezeptionsästhetische Temporalität verankert ist. Dass diese Möglichkeit zu komplexeren Zeiterfahrungen oftmals weder vom Künstler noch vom Betrachter gezielt angestrebt wird, sollte nicht über deren grundlegende Bedeutung hinwegtäuschen. Denn es ist nicht zuletzt die rezeptionsästhetische Temporalität, durch die Bilder ihre Betrachter so wirkungsvoll in Wahrnehmungsprozesse verstricken, dass sie ›Macht‹ über ihre Rezipienten zu gewinnen scheinen.