

## In Zeit verstrickt

### Warum wir Bilder nicht in einem Augenblick erfassen

#### Projektbericht

Anders als Texte, Musikstücke oder Filme zeichnen sich statische Bilder in der Regel dadurch aus, dass sie dem Betrachter sogleich vollständig vor Augen stehen. Diese simultane Gegebenheit des Bildes wird oftmals angeführt, wenn nach Gründen für die besondere Wirkmacht von Bildern gefragt wird. Weil wir das Bild ohne eine Verzögerung erblicken können und es nicht erst nach und nach in Erscheinung tritt, vermag es – so scheint es – stark und suggestiv auf uns zu wirken. Diese verbreitete, vermeintlich evidente Auffassung wird jedoch zunehmend fragwürdig, wenn man sich bewusst macht, was es heißt, ein Bild zu betrachten. Die verblasste Metapher vom Augenblick, mit der wir einen kaum messbaren Zeitpunkt benennen, muss spätestens beim Blick auf Bilder als höchst trügerisch und irreführend gelten. Am Bild wird vielleicht dessen eigene Präsenz auf den ersten Blick erfahrbar, damit ist aber über den Wahrnehmungsvorgang noch nichts gesagt. Denn bereits das gewöhnliche Umgebungssehen basiert auf einer Vielzahl physiologischer, neuronaler und kognitiver Verarbeitungsschritte, die sich in der Zeit vollziehen. Selbst für die Erfassung einfacher, klar erkennbarer Gegenstände müssen wir Zeit investieren, da nur ein kleiner Bereich unseres Seh winkels eine hinreichend scharfe Wahrnehmung erlaubt. Unsere Augen vollzie-

hen dabei zwischen den Fixationen permanent Bewegungen (insbes. sog. Sakkaden), um genügend Sinnesdaten zu sammeln, aus denen sich unser Wahrnehmungsbild zusammensetzen kann. Für Bilder gilt dies umso mehr, als in ihnen zumeist zahlreiche Motive und Figuren zueinander in Relation treten und vielfältige Striche, Linien, Punkte, Flächen, Flecken oder andere Spuren Aufmerksamkeit auf sich ziehen können. Wie die Literatur, die Musik oder der Film ist daher auch das Bild darauf angewiesen, dass ein mit dem Werk gegebenes Wahrnehmungsangebot in einem zeitlich erstreckten Akt der Betrachtung realisiert wird. Die Zeit, die wir dazu brauchen, mag oftmals so kurz sein, dass sie uns nicht bewusst wird. In einem einzigen Augenblick lassen sich Bilder dennoch nie erfassen.

Maler haben sich diesen Umstand häufig zunutze gemacht. Sowohl bei Studien zur italienischen Malerei der Frührenaissance als auch bei der Beschäftigung mit dem Werk Caspar David Friedrichs ist mir aufgefallen, wie gezielt Künstler verschiedener Epochen daran gearbeitet haben, die Betrachter ihrer Bilder in längere Wahrnehmungsprozesse zu verstricken. Indem sie dazu einladen, zwischen Nah- und Fernsicht zu wechseln, oder indem sie Widersprüche in ihre Bilder einführen, die sich nicht auflösen, sondern nur zeitlich aus-



Professor Dr. Johannes Grave war von Oktober 2014 bis März 2015 Alfred Krupp Senior Fellow. Er ist Professor für Historische Bildwissenschaft und Kunstgeschichte an der Universität Bielefeld.

Johannes Grave studierte Kunstgeschichte, Mittellateinische Philologie, Mittelalterliche Geschichte und Philosophie an der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg i. Br. Nach Tätigkeiten als wissenschaftlicher Mitarbeiter an den Universitäten Jena und Basel war er von 2009 bis 2012 stellvertretender Direktor

des Deutschen Forums für Kunstgeschichte in Paris. Seit 2012 lehrt er als Professor für Historische Bildwissenschaft und Kunstgeschichte an der Universität Bielefeld. Zu seinen Forschungsschwerpunkten zählen die Kunst und Kunsttheorie um 1800, die italienische Frührenaissance sowie bildtheoretische Fragen.

#### Kurzvita

#### » Der Akt des Betrachtens. Zur rezeptionsästhetischen Temporalität von Bildern

Bilder sind auf besondere Weise in Zeitlichkeit verstrickt; in ihnen verschränken sich unvermeidlich verschiedenste Zeitebenen: die Zeit des Dargestellten, die Alterung des Bildträgers, temporale Prozesse der Wahrnehmung sowie Erinnerungen und Erwartungen des Betrachters. Die Wahrnehmung von Bildern lässt sich daher nicht als simultane Schau einer gegebenen visuellen Ganzheit verstehen, sondern vollzieht sich in einer eigenen Zeit, in der das Sehen vorgezeichneten Spuren folgt oder neue Wege durch das im Bild anschaulich Gegebene bahnt. Jeder Akt des Betrachtens von Bildern impliziert Prozesse, in denen verschiedene Elemente des Bildes zueinander ins Verhältnis gesetzt werden. Von zentraler Bedeutung für das Verständnis der Zeiterfahrungen vor Bildern sind deren rezeptionsästhetische Qualitäten, d. h. die Figurationen, Formkonstellationen und graphischen Spuren, durch die Bilder Einfluss auf den Verlauf der Bildbetrachtung

nehmen. Durch seine Gestaltung ermöglicht das Bild bestimmte Wahrnehmungsprozesse oder schränkt sie ein. Inwiefern und mit welchen Mitteln Bilder die komplexe Zeitlichkeit ihrer Rezeption beeinflussen, ist jedoch noch weitgehend ungeklärt.

Der Forschungsaufenthalt in Greifswald war eine wesentliche Etappe auf dem Weg zu einer systematisch angelegten Untersuchung, die sich dieser Frage widmen soll. Das Vorhaben, das im Rahmen eines DFG-Projekts weiterverfolgt wird, setzt sich zum Ziel, den begrifflichen und analytischen Rahmen für eine Rezeptionsästhetik des Bildes zu entwickeln, in deren Zentrum die Zeitlichkeit des Akts der Bildbetrachtung steht. Dabei ist nicht zuletzt eine neue Antwort auf die Frage zu erwarten, warum Bildern auch jenseits einer Rhetorik der Evidenz und ohne täuschende Realitätseffekte eine besondere Wirkmacht zukommen kann.

#### Fellow-Projekt

tragen lassen, sichern Maler ihren Werken Aufmerksamkeit. Darüber hinaus regen sie uns zu ästhetischen Erfahrungen an, in denen sich – weit über das im Bild Dargestellte hinaus – Sinn vermitteln kann. Eine angemessene Deutung vieler kunsthistorisch bedeutender Gemälde muss daher berücksichtigen, dass sich Bilder uns nur nach und nach erschließen und dass wir dabei verschiedene, ja bisweilen widerstreitende Beobachtungen sammeln und zueinander ins Verhältnis setzen.

Das Projekt, das im Zentrum meines halbjährigen Aufenthalts am Greifswalder Alfried Krupp Wissenschaftskolleg stand, knüpft an diese Ausgangsüberlegungen an. Was ich in früheren Arbeiten – u. a. in meinem Buch „Architekturen des Sehens“, dessen Drucklegung in meiner Greifswalder Zeit abgeschlossen werden konnte – nur an Fallbeispielen skizziert habe, soll nun in einer umfassenderen systematischen Studie genauer untersucht und auf seine bildtheoretischen Grundlagen hin befragt werden. Leitend für das Forschungsvorhaben ist die Frage, wie Bilder auf den zeitlich erstreckten Prozess ihrer Betrachtung Einfluss nehmen und inwiefern diese Temporalität für ein besseres Verständnis der Wirkmacht von Bildern von Bedeutung ist. Der Annäherung an diese Fragestellung dient ein rezeptionsästhetischer Ansatz, wie er zunächst in den Literaturwissenschaften, später auch in der Kunstgeschichte ausgebildet wurde. Während die klassische kunsthistorische Rezeptionsästhetik jedoch nur nach der Rolle fragt, die das Bild seinen Betrachtern zuweist, und dabei insbesondere räumliche Verhältnisse im Blick hat, liegt dem Projekt die These zugrunde, dass Bilder auch die zeitliche Erstreckung und den Verlauf des Rezeptionsprozesses entscheidend prägen.

Es liegt auf der Hand, dass sich die skizzierten Fragen nicht mehr allein mit den klassischen Ansätzen und Methoden der Kunstgeschichte bearbeiten lassen, sondern einer

bildtheoretischen Fundierung bedürfen und einen interdisziplinären Austausch mit Wissenschaftlern erfordern, die empirisch über die Wahrnehmung von Bildern forschen. Es war daher von Beginn an klar, dass sich das anspruchsvolle Vorhaben in meinem Greifswalder Semester nicht würde abschließen lassen. Als Teil des von der DFG geförderten Projekts „Bild – Blick – Zeit. Die rezeptionsästhetische Temporalität des Bildes“ wird es an der Universität Bielefeld und an der Friedrich-Schiller-Universität Jena weiterverfolgt, um hoffentlich in nicht allzu ferner Zeit in eine monographische Studie zu münden.

#### Zwischen Chaos und Gestalt: Bildliche Strukturen und ihre Temporalität

Das Semester in Greifswald bot mir vor allem die Möglichkeit, mich mit komplexen bildtheoretischen Grundfragen zu befassen, die im Grenzgebiet von Kunstwissenschaft, Ästhetik und Wahrnehmungstheorie liegen. Ein besonderes Augenmerk galt dabei der Frage, inwiefern Bilder bereits aufgrund ihrer formalen Beschaffenheit die Zeitlichkeit der Bildwahrnehmung prägen. Noch bevor ein Bild etwas Bestimmtes zur Darstellung bringt und verschiedene Motive oder Figuren vor Augen stellt, konfrontiert es den Betrachter in der Regel mit zahlreichen visuellen Phänomenen: mit Punkten, Tropfen, Linien, Strichen, Bögen, Flächen, Flecken, Schraffuren etc. Es sind solche Bildelemente, oftmals Spuren des Produktionsprozesses, aus denen sich die bildliche Darstellung formt. Was als Motiv, Gegenstand oder Figur erkannt wird, muss 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 sehr rasch, so dass sie keine Aufmerksamkeit auf sich zieht. Unbestimmtheiten, Unklarheiten oder Widersprüche können jedoch dazu führen, dass der Schritt von der Perzep-



Abb. 1: Rembrandt van Rijn, Die drei Kreuze, 4. Zustand, um 1653-55, Kaltnadel und Radierung, 38,2 x 45,1 cm, Philadelphia Museum of Art.

tion einzelner Bildelemente zur Apperzeption einer identifizierbaren Gestalt auffällig wird. Bereits auf dieser Ebene lassen sich daher rezeptionsästhetische Potenziale ausmachen, die für eine Untersuchung der Temporalität des Bildes relevant sind. So erklärt sich auch, warum Linienzüge in der älteren Kunsttheorie als Ausdruck von Zeit (namentlich als Nachhall ihres Entstehungsmoments) verstanden wurden und weshalb bestimmte formale Regelmäßigkeiten als ‚Rhythmen‘ bezeichnet und damit ebenfalls als temporales Phänomen aufgefasst werden konnten. Wo mehrere oder gar unübersehbar viele einzelne Bildelemen-

te zusammentreten, eröffnen sich potenziell zahllose Möglichkeiten, Relationen zwischen diesen Elementen auszumachen. Diese Relationen sind unverzichtbar, um Gestalten herauszubilden – etwa wenn sich verschiedene Linienzüge zum Kontur einer Figur fügen. Sie können aber immer auch mehrere, miteinander konkurrierende Optionen eröffnen: Ein Geräusel, das auf den ersten Blick wie ein Detail eines Gegenstands erschien, kann sich dann als einem anderen Motiv zugehörig erweisen.

Eine konsequente Fundierung der rezeptionsästhetischen Zeitlichkeit des Bildes muss jedoch noch einen Schritt weitergehen:



Abb. 2: Rembrandt van Rijn, Die drei Kreuze (Detail).

Streng genommen kann nicht einmal vorausgesetzt werden, dass sich Bilder aus einzelnen, distinkten Bildelementen zusammensetzen. Bemüht man sich, solche Binnenelemente bildlicher Strukturen in einer nahsichtigen Betrachtung genauer zu fixieren, so kann sich – je nach Bild – durchaus der Eindruck aufdrängen, dass sie sich in einem informellen, differenzlosen Chaos der Darstellungsmittel auflösen und jeder Versuch der Identifikation und Abgrenzung einzelner Markierungen scheitert (Abb. 1 u. 2). Nicht selten vollzieht daher der Betrachter unbewusst eine eigenständige Leistung, wenn er beim Blick auf ein Bild einzelne Striche, Flecken oder andere Elemente fixiert. Unter Rückgriff auf einen streng relationalen und differenziellen Strukturbegriff, wie ihn Gilles Deleuze entwickelt

hat, habe ich versucht, diese Phänomene und Prozesse genauer zu erfassen und deren Bedeutung für die Temporalität der Bildbetrachtung zu beschreiben.

#### Die Zwiespältigkeit des Bildes

Diese Überlegungen haben mich auch dazu angeregt, einer grundlegenden bildtheoretischen Fragestellung genauer nachzugehen. Insofern Bilder etwas darstellen, zeichnen sie sich dadurch aus, etwas anderes und zugleich sich selbst vor Augen zu führen. Wolfram Pichler und Ralph Ubl haben diesen vielfach beschriebenen Umstand als „Zwiespältigkeit“ des Bildes charakterisiert und damit zum Ausdruck gebracht, dass dem doppelten Zeigen eine Spannung inhärent ist. Das Bild kann nur etwas anderes darstellen, indem es sich selbst

dem Blick des Betrachters darbietet. Eine allzu auffällige Präsenz des Bildes als Bild, mithin als begrenzter flächiger Gegenstand mit eigener Materialität, droht aber den Blick vom Dargestellten abzulenken. Und ganz analog dazu kann die Konzentration auf das im Bild Erscheinende dazu führen, dass der Betrachter vergisst, vor einem Bild zu stehen. Jedem Bild, das in irgendeiner Form auf etwas anderes – auf reale Gegenstände ebenso wie auf Phantasmen – verweist, ist daher ein grundlegender Widerstreit eigen, der sich in der Wahrnehmung nicht endgültig auflösen lässt. Der Betrachter kommt nicht umhin, sich immer wieder für den Blick auf das Dargestellte oder auf das Bild als Gegenstand eigenen Rechts zu entscheiden. Er kann, so scheint es, nicht bei beiden Aspekten zugleich habhaft werden, sondern sie nur nacheinander, d. h. in einem zeitlich erstreckten Wahrnehmungsprozess realisieren. Wenn diese Beschreibung der Zwiespältigkeit des Bildes Plausibilität beanspruchen darf, wäre ein Ausgangspunkt gefunden, um zu beschreiben, wie Bilder in einer Weise Zeitlichkeit implizieren, die sich fundamental von der Erfahrung anderer Objekte unterscheidet.

Doch gibt es gewichtige Argumente, die gegen eine solche Bestimmung des Bildes zu sprechen scheinen. Während meines Aufenthalts in Greifswald habe ich mich vor allem mit Richard Wollheims Theorie der Bildwahrnehmung auseinandergesetzt, die unseren Blick auf Bilder als ein *Seeing-in* beschreibt und damit die These vertritt, dass wir durchaus die Bildoberfläche und das im Bild Dargestellte zugleich wahrnehmen. Beim Blick auf Bilder erfassen wir seines Erachtens im selben Moment das dargestellte Motiv (*recognitional aspect*) und etwas von der materiellen Beschaffenheit der Bildfläche (*configurational aspect*). Wollheims These ist trotz einiger kritischer Einwände durch spätere empirische Untersuchungen und wahrnehmungstheoretische Überlegungen in wesentlichen Aspekten

bestätigt und ausdifferenziert worden. In aktuellen empirisch fundierten Wahrnehmungstheorien (etwa von Bence Nanay) deutet sich allerdings an, dass das Bewusstsein für die Bildfläche, das Wollheim als *configurational aspect* beschrieben hat, stark begrenzt sein dürfte, sofern die eigentliche Aufmerksamkeit des Betrachters auf dem im Bild Erscheinenden liegt. Wenn das Interesse dem Dargestellten gilt, ist daher vermutlich eher von einem Hintergrundbewusstsein für *configurational aspects* als von einer gerichteten Aufmerksamkeit für die Bildfläche zu sprechen. Wollheim hat zwar gute Argumente dafür, dass wir bei der Bildwahrnehmung in der Regel nie völlig von der Bildfläche absehen. Doch ist damit keineswegs ausgeschlossen, dass die Zwiespältigkeit des Bildes dennoch zu Aufmerksamkeitsverschiebungen zwischen dem Dargestellten und dem Bild als eigenem materiellen Gegenstand anregen kann – mit anderen Worten: zu Aufmerksamkeitsverschiebungen, die nur in zeitlich erstreckten Wahrnehmungsprozessen realisiert werden können. Sollte sich dieses Argument erhärten lassen, so wäre eine Definition des Bildes gewonnen, deren Kern es unausweichlich macht, Bildern eine spezifische Temporalität zuzuerkennen. Auf dieser Basis wird sich besser darlegen lassen, wie Maler und andere Bildproduzenten Strategien entwickeln können, um derartige Verschiebungen der Aufmerksamkeit gezielt herbeizuführen. Nicht wenige der Bilder, die uns anhaltend fesseln, zeichnen sich nämlich dadurch aus, dass sie unser Augenmerk sowohl auf Figuren und Motive als auch auf die sinnliche Beschaffenheit des Bildes selbst lenken.

#### Das Kolleg als Denkraum

Die skizzierten Überlegungen entfernen sich weit von der klassischen Arbeitsweise eines Kunsthistorikers. Sie bauen zwar, so ist zu hoffen, auf konkreten Beobachtungen zu ver-



Abb. 3: Caspar David Friedrich, Ruine Eldena im Riesengebirge, um 1830-34, Öl auf Leinwand, 103 x 73 cm, Greifswald, Pommersches Landesmuseum.

schiedenen Fallbeispielen auf, rühren aber an grundlegende bildtheoretische Fragen und an Arbeitsfelder anderer Disziplinen (namentlich der Wahrnehmungstheorie und Kognitionspsychologie), die sich ganz anderer Methoden und Ansätze bedienen. Das Alfred Krupp Kolleg bot gleich in mehrfacher Hinsicht einen idealen Rahmen, um sich auf dieses gewagte Experiment einzulassen: Es ließ wertvollen Freiraum für tastende Schritte auf ein wenig vertrautes Terrain und bot zugleich in Gesprächen mit den Fellows und Angehörigen der Universität immer wieder gute Anlässe, um vage Überlegungen zumindest vorläufig auszuformulieren und danach präziser auszuarbeiten. Gegen Ende meines Aufenthalts in Greifswald ermöglichte es mir das Kolleg zudem, Kolleginnen und Kollegen aus der Kunst-

geschichte, der Kognitionspsychologie und der Philosophie zu einem Workshop einzuladen, der empirische und rezeptionsästhetische Ansätze zur Bildwahrnehmung miteinander ins Gespräch brachte. Der Workshop, in dessen Zentrum nicht eine Folge ausgearbeiteter Präsentationen, sondern das offene, aber strukturierte Gespräch stand, erwies sich als außerordentlich produktiv und trug wesentlich dazu bei, dass ich wichtige Thesen und Überlegungen meines Projekts schärfen konnte.

Als sehr anregend erwies sich auch der Austausch mit der regen Romantik-Forschung an der Universität Greifswald, der gleich zu Beginn meines Aufenthalts mit der Diskussion meines Vortrags im Rahmen der Ausstellung „In der Schwebel“ einsetzte. Das Semester am Krupp-Kolleg bot vielfältige Anlässe, um das

Gespräch über die Romantik fortzusetzen und Einblicke in die aktuellen Forschungsinitiativen an der Ernst-Moritz-Arndt-Universität zu erhalten. Da mich zudem das Kunstmuseum Bern und das Museum Giersch in Frankfurt am Main eingeladen hatten, mit Überlegungen zur Malerei des frühen 19. Jahrhunderts zu zwei Ausstellungskatalogen beizutragen, kam auch in meiner eigenen Arbeit die Beschäftigung mit der Romantik nicht zu kurz. Die räumliche Nähe zum Pommerschen Landesmuseum bot in diesem Zusammenhang eine willkommene Möglichkeit, nochmals über ein Gemälde Friedrichs, *Die Ruine Eldena im Riesengebirge* (Abb. 3), nachzudenken.

Dass der – natürlich viel zu kurze – Aufenthalt in Greifswald wie erhofft zu einer wichtigen Etappe für mein Forschungsprojekt zur rezeptionsästhetischen Temporalität des Bildes werden konnte, verdankt sich dem sehr angenehmen und zugleich produktiven Umfeld sowie dem unermüdlichen Engagement der Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter des Kollegs. Das Krupp-Kolleg verbindet meines Erachtens auf ideale Weise den wichtigen Freiraum für die individuelle Forschung mit einem sehr motivierenden intellektuellen Umfeld und einem reichen, qualitativ hochwertigen Programm an anregenden Veranstaltungen. Für dieses Geschenk bin ich dem Alfred Krupp Wissenschaftskolleg sehr dankbar.

Grave, Johannes: Zur Faszinationsgeschichte des Kristallinen in der Romantik. Naturforschung und Landschaftsbild bei Carl Gustav Carus, in: Matthias Frehner und Daniel Spanke (Hg.): Stein aus Licht. Kristallvisionen in der Kunst (Kat. zur Ausst. im Kunstmuseum Bern, 24.4.-6.9.2015), Bielefeld 2015, S. 23-31.  
Grave, Johannes: Zur Topographie der Romantik. Orte und Imaginationsräume romantischer Malerei, in: Mareike Hennig (Hg.): Romantik im Rhein-Main-Gebiet (Kat. zur Ausst. im Museum Giersch, Frankfurt am Main, 22.3.-19.7.2015), Petersberg 2015, S. 31-39.

Grave, Johannes: Architekturen des Sehens. Bauten in Bildern des Quattrocento (eikones), München 2015.  
Grave, Johannes: Form, Struktur und Zeit. Bildliche Formkonstellationen und ihre rezeptionsästhetische Temporalität, in: Michael Gamper, Johannes Grave u.a. (Hg.): Zeiten der Form, Formen der Zeit, Hannover [erscheint voraussichtlich 2016].

Ausgewählte  
Veröffentlichungen