

## **Bild – Blick – Zeit**

### **Die rezeptionsästhetische Temporalität des Bildes<sup>1</sup>**

#### **I. Die Zeitlichkeit der Bildbetrachtung**

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 von Bildern wird oftmals angeführt, wenn nach Gründen für deren besondere Wirkmacht gefragt wird. Weil wir ein Bild ohne 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 rasch 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. 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 investieren wir Zeit, da nur ein kleiner Bereich unseres Seh winkels eine hinreichend scharfe Wahrnehmung erlaubt. Unsere Augen vollziehen dabei zwischen den Fixationen unausgesetzt Bewegungen (besonders sogenannten Sakkaden), um hinreichend viele 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.<sup>2</sup> 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 Augenblick lassen sich Bilder dennoch nie erfassen.

---

<sup>1</sup> Der folgende Beitrag beruht auf gemeinsamen Diskussionen der Projektbeteiligten. Die Abschnitte I, II und V wurden im Wesentlichen von Johannes Grave formuliert; der Abschnitt III stammt von Frida-Marie Grigull; der Abschnitt IV wurde von Boris Roman Gibhardt verfasst.

<sup>2</sup> Zu den Grundlagen des Bildsehens im Unterschied zum Umgebungssehen vgl. Günther Kebeck: Bild und Betrachter. Auf der Suche nach Eindeutigkeit, Regensburg 2006.

Wenn der Zeit der Bildbetrachtung bislang dennoch kaum Aufmerksamkeit geschenkt wurde, so scheint der Schluss nahezuliegen, dass es sich bei der Temporalität der Bildrezeption um einen zwar unvermeidlichen, aber letztlich vernachlässigbaren Faktor handelt. So wie uns beim Umgebungssehen in der Regel nicht bewusst wird, dass sich verschiedene zeitliche Prozesse auf komplexe Weise verschalten, um unser vermeintlich augenblicklich verfügbares Wahrnehmungsbild hervorzubringen, denken wir auch bei der Bildbetrachtung selten über deren Temporalität nach. Ist man aber erst auf die Frage nach der Zeit der Bildwahrnehmung aufmerksam geworden, so drängt sich mehr und mehr die Vermutung auf, dass mit ihr Potenziale der bildlichen Gestaltung und Darstellung einhergehen, die keineswegs von bloß untergeordneter Bedeutung sind. Die Einsicht, dass uns Bilder in zeitlich erstreckte Rezeptionsvollzüge zu verstricken vermögen, könnte wesentlich für ein besseres Verständnis der viel diskutierten ‚Macht‘ des Bildes sein. Denn der Umstand, dass wir als Betrachter der zeitlichen Erstreckung unserer Beschäftigung mit einem Bild in der Regel nicht gezielt und bewusst Aufmerksamkeit schenken, lässt Raum für die Hypothese, dass sich gerade hier etwas unserer souveränen Kontrolle entzieht und das Bild in der Interaktion mit dem Betrachter nicht mehr nur ein passives Objekt der Anschauung ist. Indem Bilder durch ihre formale Gestaltung die zeitliche Erstreckung und den Verlauf der Betrachtung prägen oder zumindest erheblich beeinflussen, schränken sie zugleich die Souveränität des Rezipienten ein, ja gewinnen im äußersten Fall sogar punktuell ‚Macht‘ über ihn.

Bildproduzenten haben sich dieses Potenzial häufig zunutze gemacht. So haben Maler sehr verschiedener Epochen gezielt daran gearbeitet, die Betrachter ihrer Bilder in längere Wahrnehmungsprozesse zu verstricken.<sup>3</sup> 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 austragen lassen, sichern Künstler, aber auch die Produzenten vieler nicht-künstlerischer Bilder ihren Werken Aufmerksamkeit. Darüber hinaus regen sie zu ästhetischen Erfahrungen an, in denen sich – weit über das im Bild Dargestellte hinaus – Sinn vermitteln kann. Eine angemessene Deutung vieler Bilder muss daher berücksichtigen, dass sie sich uns nur nach und nach erschließen und dass wir dabei verschiedene, ja bisweilen widerstreitende Beobachtungen sammeln und zueinander ins Verhältnis setzen. Rezeptionsästhetische Studien können dazu beitragen, dieses Potenzial von Bildern

---

<sup>3</sup> Wir erlauben uns hier auf eigene Arbeiten zu verweisen, die am Anfang unserer Überlegungen zur rezeptionsästhetischen Temporalität standen: Johannes Grave: *Architekturen des Sehens. Bauten in Bildern des Quattrocento*, München 2015; ders.: *Caspar David Friedrich. Glaubensbild und Bildkritik*, Zürich/Berlin 2011; Reinhard Wegner: *Der geteilte Blick. Empirisches und imaginäres Sehen bei Caspar David Friedrich und August Wilhelm Schlegel*, in: ders. (Hrsg.): *Kunst – die andere Natur*, Göttingen 2004, 13–33; ders.: *Die unvollendete Landschaft*, in: ders., Markus Bertsch (Hrsg.): *Landschaft am „Scheidpunkt“*. Evolutionen einer Gattung in Kunsttheorie, Kunstschaffen und Literatur um 1800, Göttingen 2010, 471–484.

differenzierter zu beschreiben und seine Bedeutung besser zu ermessen. Dazu gilt es, die etablierte Rezeptionsästhetik<sup>4</sup> für zeitliche Phänomene und Prozesse zu sensibilisieren. Zu fragen ist, inwiefern und mit welchen Mitteln Bilder die komplexe Zeitlichkeit ihrer Rezeption beeinflussen: Wie gelingt es Bildern, durch das in ihnen Erscheinende, durch das Dargestellte, aber auch durch Darstellungsform und -mittel bestimmte Wahrnehmungsprozesse zu ermöglichen, anzuregen oder aber einzuschränken und zu unterbinden? Die rezeptionsästhetische Temporalität des Bildes nimmt mithin die Bilder selbst in den Blick und fragt danach, wie sich deren vielfältige Eigenschaften auf den zeitlichen Verlauf der Betrachtung auswirken.<sup>5</sup>

Dabei ist nicht allein zu untersuchen, wie lange der Betrachter ein Bild anschaut oder wann er seinen Blick auf welche Partien richtet. Die Spezifik der Bildwahrnehmung und ihre Differenz zum gewöhnlichen Umgebungssehen wird erst erfasst, wenn berücksichtigt wird, dass jedes Phänomen im Bild, jedes Detail und jede Stelle auf mindestens zwei verschiedene Weisen betrachtet werden kann: als Teil eines dargestellten Gegenstandes im Bild und als materielle Eigenschaft des Bilddinges selbst. Eine Untersuchung der rezeptionsästhetischen Temporalität des Bildes muss daher danach fragen, *als was wir wann welche* Partien des Bildes in den Blick nehmen. Genau diese Frage führt empirische Untersuchungsmethoden wie etwa das Eyetracking unvermeidlich an Grenzen. Diesem Problem kann jedoch durch eine Verbindung von rezeptionsästhetischen Analysen und bildtheoretischen Überlegungen Rechnung getragen werden. Während die Rezeptionsästhetik an exemplarischen Werken Wahrnehmungspotenziale oder Einschränkungen aufweisen kann und dabei offenzulegen vermag, welche Verschiebungen der Aufmerksamkeit zwischen verschiedenen Aspekten möglich sind, trägt eine bildtheoretische Fundierung dazu bei, die Differenz zwischen Bildbetrachtung und Umgebungssehen nicht aus den Augen zu verlieren.

## **II. Ebenen der rezeptionsästhetischen Temporalität. Eine idealtypische Differenzierung**

Es liegt auf der Hand, dass jede Eigenschaft eines Bildes – sei es ein hochrelevantes, mit Bedeutung aufgeladenes Motiv oder eine gänzlich kontingente Spur des Alterungsprozesses – Aufmerksamkeit auf sich ziehen und damit den zeitlichen Prozess der Betrachtung

---

<sup>4</sup> Vgl. Wolfgang Kemp: Der Anteil des Betrachters. Rezeptionsästhetische Studien zur Malerei des 19. Jahrhunderts, München 1983; ders. (Hrsg.): Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik, erw. Neuaufl., Berlin 1992; ders.: Art. „Rezeptionsästhetik“, in: Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe, hrsg. von Ulrich Pfisterer, 2. Aufl., Stuttgart 2011, 388–391.

<sup>5</sup> Für eine nähere Bestimmung dieses Ansatzes vgl. Johannes Grave: Der Akt des Bildbetrachtens. Überlegungen zur rezeptionsästhetischen Temporalität des Bildes, in: Michael Gamper, Helmut Hühn (Hrsg.): Zeit der Darstellung. Ästhetische Eigenzeiten in Kunst, Literatur und Wissenschaft, Hannover 2014, 51–71.

beeinflussen kann. Doch so unabsehbar die Fülle möglicher Faktoren ist, zu denen überdies eine Vielzahl bildexterner Einflüsse hinzutritt, lassen sich dennoch verschiedene Ebenen der Bildgestaltung differenzieren, die für eine Analyse der rezeptionsästhetischen Temporalität relevant sind:

- (1) Zeitlich erstreckte Prozesse des Betrachtens, Identifizierens, Assoziierens und Deutens werden in der Regel bereits durch *das in Bildern Erscheinende*, durch *das Dargestellte*, angestoßen. Treten mehrere Motive in einem Bild auf, so wollen sie nicht allein identifiziert, sondern auch in ihren bildinternen Bezügen und in ihren möglichen bildexternen Referenzen verstanden werden. Unbestimmte, mehrdeutige oder gar in sich widersprüchliche Darstellungen fordern dabei in besonderer Weise dazu auf, die Betrachtung nicht vorschnell abzuschließen, sondern verschiedene Sicht- und Verständnisweisen gegeneinander abzuwägen.
- (2) Daneben beeinflussen auch *die formalen Gestaltungsmittel des Bildes* erheblich, wie sich der zeitliche Vollzug der Betrachtung entfaltet und welche Erfahrungen von Zeit dabei ermöglicht werden.<sup>6</sup> Viele formale Phänomene – etwa Linienzüge oder Tropfenspuren – evozieren eine Zeiterfahrung, da in ihrer sinnlichen Erscheinungsform der Entstehungsprozess nachzuhallen scheint. Ein dynamischer Strich kann etwa dazu einladen, seinem Schwung zu folgen, um dabei vom Verlauf sowie vom An- und Abschwellen der Linie auf die Bewegung einer Zeichenhand zurückzuschließen. Es sind aber nicht nur die formalen Eigenschaften der einzelnen Bildelemente, das heißt der Punkte, Flecken, Spuren, Linien, Farbflächen etc., die die rezeptionsästhetische Temporalität entscheidend prägen, sondern auch in besonderem Maße deren Relationen untereinander.<sup>7</sup> Das mehr oder weniger geordnete Nebeneinander solcher Bildelemente auf der Bildfläche kann den Betrachter dazu veranlassen, verschiedene Bezüge zwischen ihnen zu erproben. Dass dabei auch über die Temporalität der Bildbetrachtung entschieden wird, zeigt sich insbesondere dann, wenn der Rezipient nicht sogleich eine bestimmte Form der Relationierung von Bildelementen privilegiert und als Gestalt sistiert.

---

<sup>6</sup> Vgl. Johannes Grave: Form, Struktur und Zeit. Bildliche Formkonstellationen und ihre rezeptionsästhetische Temporalität, in: Michael Gamper u.a. (Hrsg.): Zeiten der Form – Formen der Zeit, Hannover 2016, 139–162, bes. 141–154.

<sup>7</sup> Ein anschauliches Beispiel für die implizite Temporalität solcher Relationen bietet die verbreitete Rede von ‚Bildrhythmen‘. Der Begriff und die damit bezeichneten Phänomene stehen im Zentrum eines Projekts, das an unsere Überlegungen zu ‚Bild – Blick – Zeit‘ anschließt und ebenfalls in Bielefeld und Jena bearbeitet wird: ‚Bildzeit und Bildrhythmen. Eine kunstwissenschaftliche Denkfigur und ihre rezeptionsästhetischen Implikationen‘. Vgl. <http://www.aesthetische-eigenzeiten.de/projekt/bildzeit/beschreibung> (konsultiert am 25.10.2017).

Realisiert der Betrachter, dass ihm unabsehbar viele Optionen der Relationierung offenstehen, kann er in entsprechend langanhaltende Prozesse der Bildrezeption eintreten.

- (3) Bereits auf einer physiologischen Ebene lassen sich Augenbewegungen und zeitliche Effekte auch durch *Farben und ihre Relationen*, insbesondere durch bestimmte Farbkontraste stimulieren. Neben den im engeren Sinne formalen Eigenschaften von Bildern trägt daher auch deren farbliche Gestaltung erheblich zur Ausprägung einer spezifischen rezeptionsästhetischen Temporalität bei. Besonders eindringliche Beispiele dafür bieten Sukzessivkontraste (namentlich Nachbilder) oder Phaseneffekte.<sup>8</sup>
- (4) In der Regel setzen sich Bilder nicht aus klar isolierbaren, distinkten und disjunkten Zeichen zusammen. Vielmehr treten die im Bild erscheinenden Motive und Formen aus einem Kontinuum ineinander übergehender Spuren und Markierungen hervor. Es bedarf daher einer *Emergenz der Bildelemente*, die sich – in der Zeit und lediglich auf Zeit, das heißt reversibel – im Akt des Betrachtens vollzieht. Die uns allzu vertraute Figur-Grund-Relation trägt über den Umstand hinweg, dass die vermeintlich klar abgrenzbaren Bildelemente oftmals tiefgreifend in andere Spuren und Markierungen verstrickt sind. Bei näherem Hinsehen lassen sie sich daher keineswegs stets scharf voneinander scheiden. Je entschiedener das Auge nach kleinsten Einheiten sucht, aus denen sich das Bild aufbaut, desto mehr scheinen sie sich zu entziehen: Der auf den ersten Blick klare, als Ganzheit hervortretende Strich zerfällt dann zum Beispiel in die porösen Spuren des Abriebs eines Kreidestifts, und die Kontur eines Motivs kann nahtlos in die Umgrenzung eines anderen Details übergehen. In solchen Momenten wird erfahrbar, dass sich Bilder nicht aus vorgängig gegebenen, eindeutig abgrenzbaren Grundeinheiten aufbauen. Vielmehr unterliegen auch die formalen Bildelemente einer differenziellen Logik, da sie nur im Zusammenspiel mit anderen Spuren und Markierungen Gestalt gewinnen und hervortreten.<sup>9</sup> Wenngleich diese Prozesse vom Betrachter kaum bewusst erfahren werden, haben sie erheblichen Anteil daran, die spezifische rezeptionsästhetische Temporalität eines Bildes auszubilden.
- (5) Die rezeptionsästhetische Temporalität ist aber bereits auf der elementarsten Ebene der Bestimmung des Bildes verankert: Schon *die Dualität des Bildes*, das heißt: seine Grundeigenschaft, mit der eigenen sinnlichen Präsenz etwas anderes, zum Beispiel einen im Bild dargestellten Gegenstand, zur Erscheinung zu bringen, impliziert eine potenzielle Zeitlichkeit, die Bilder von anderen Objekten unterscheidet. Bildern ist eine „zwiespältige

---

<sup>8</sup> Vgl. Kebeck (Anm. 2), bes. 194–197; Fabian Dorsch: *Die Natur der Farben*, Frankfurt a.M. 2009.

<sup>9</sup> Vgl. Grave, *Form, Struktur und Zeit* (Anm. 6), bes. 154–161.

Einheit von Bildvehikel und Bildobjekt“ eigen,<sup>10</sup> die das Potenzial birgt, Spannungen und Widersprüche hervorzurufen. Denn 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 („Bildvehikel“), droht den Blick vom Dargestellten („Bildobjekt“) abzulenken. Und ganz analog dazu kann die Konzentration auf das im Bild Erscheinende dazu führen, dass der Betrachter kurzzeitig 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. Richard Wollheim hat zwar mit seinem Konzept des *seeing-in* eine wirkmächtige Bildtheorie vertreten, die davon ausgeht, dass wir beim Blick auf Bilder gleichzeitig sowohl das im Bild Erscheinende als auch das Bild in seiner eigenen Dinglichkeit wahrnehmen.<sup>11</sup> Doch hat die jüngere Forschung Wollheims Argument insofern modifiziert, als Spannungen und ‚Rivalitäten‘ zwischen den verschiedenen Aspekten des Bildes mehr Bedeutung zugesprochen wird.<sup>12</sup> Es scheint daher keineswegs ausgeschlossen, dass die Zwiespältigkeit des Bildes durchaus 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.

Wie sich der Rezeptionsprozess eines Bildes gestaltet und welchen zeitlichen Verlauf er nehmen kann, wird durch die hier skizzierten Ebenen der Bildgestaltung und -wirkung entscheidend beeinflusst, ohne auch nur annähernd durch sie determiniert zu sein. Die rezeptionsästhetische Temporalität eines Bildes umfasst ein kaum ausschöpfbares und dennoch keineswegs beliebiges Potenzial möglicher Rezeptionsverläufe, von denen in der

---

<sup>10</sup> Wolfram Pichler, Ralph Ubl: Bildtheorie zur Einführung, Hamburg 2014, 116. Vgl. analog dazu Louis Marin: Das Kunstgespräch, Freiburg i.Br. 2001, bes. 47–65 („Transparenz und Opazität“); oder auch Richard L. Gregory: The Intelligent Eye, London 1970, 32 („double reality“); sowie John V. Kulvicki: Images, London 2014, 13 („duality“).

<sup>11</sup> Richard Wollheim: Objekte der Kunst, Frankfurt a.M. 1982, 195; sowie ders.: Painting as an Art. The A. W. Mellon Lectures in the Fine Arts 1984, Princeton 1987, bes. 43–100. Vgl. ferner Rob van Gerwen (Hrsg.): Richard Wollheim on the Art of Painting. Art as Representation and Expression, Cambridge 2001.

<sup>12</sup> Vgl. Patrick Maynard: Seeing Double, in: Journal of Aesthetics and Art Criticism 52 (1994), 155–167; Jerrold Levinson: Wollheim on Pictorial Representation, in: Journal of Aesthetics and Art Criticism 56 (1998), 227–233; Bence Nanay: Perceiving Pictures, in: Phenomenology and the Cognitive Sciences 10/4 (2011), 461–480.

konkreten Betrachtung nur wenige Optionen realisiert werden können. Situative Einflüsse sowie Vorlieben, Erinnerungen und Erwartungen des Rezipienten wirken daran mit, den Spielraum der Potenziale festzulegen, die sich im individuellen Rezeptionsprozess aktualisieren lassen. So kontingent mithin der konkrete Prozess der Bildbetrachtung gegenüber der dem Bild eigenen rezeptionsästhetischen Temporalität auch bleibt, kann eine präzise Analyse dieser im Bild selbst verankerten Temporalität doch aufzeigen, warum der Rezeptionsverlauf keineswegs allein im Belieben des Betrachters steht. Mit der rezeptionsästhetischen Temporalität werden daher Spezifika von Bildern beschreibbar, die einen entscheidenden Anteil daran haben, dass wir ihnen ‚Macht‘ zuschreiben. Wenn wir im Prozess der Betrachtung die rezeptionsästhetische Temporalität eines Bildes zur Geltung bringen, können wir den Eindruck gewinnen, dass Bilder nicht bloß passive Anschauungsobjekte sind, sondern unsere Souveränität einschränken können und gleichsam in eine Interaktion mit uns einzutreten vermögen.

Die vorgeschlagene analytische Differenzierung dient in erster Linie heuristischen Zwecken: Sie erweist sich als produktiv, wenn es in konkreten Bildanalysen gelingt, das Zusammenspiel mehrerer, hier idealtypisch unterschiedener Faktoren nachzuvollziehen. Denn erst im Zusammenwirken verschiedener bildspezifischer Eigenschaften wird plausibel, dass sich einzelne Setzungen, die auf die Zeiterfahrung bei der Bildbetrachtung Einfluss nehmen, nicht bloß einem Zufall verdanken.

Zwei exemplarische Fallstudien sollen dieses Potenzial des Ansatzes im Folgenden veranschaulichen: Die erste skizziert am Beispiel von Edouard Manet und Adolph Menzel, wie die gezielte Arbeit an den formalen Gestaltungsmitteln des Bildes und an deren Relationen dazu dienen kann, eine rezeptionsästhetische Temporalität des Bildes für die Darstellung des zeitlich verfassten Sehens zu nutzen. Zeit wird für den Betrachter in der eigenen Beschäftigung mit dem Bild erfahrbar, und diese Erfahrung gerät ihrerseits zum Gegenstand des Bildes. Eine zweite Fallstudie setzt weniger auf dieser bildstrukturellen und formalen Ebene als vielmehr bei der Semiologie des Bildes an. Am Beispiel der romantischen Allegorie fragt sie nach der spezifischen Zeit einer Semiose, die nicht auf ein vorbestimmtes Erkenntnisziel zusteuert, sondern in ihrem Prozessieren Einsichten vermittelt.

### **III. Strategien der Involvierung und die Verbildlichung der temporalen Rezeption.**

#### **Edouard Manets *Le Chemin de fer* und Adolph Menzel**

In Edouard Manets Ausnahmewerk *Le Chemin de fer* (*Die Eisenbahn*) von 1872/73 dreht sich

alles um das Sehen: das individuelle Sehen und Nicht-Sehen der dargestellten Personen, den Blick des Künstlers und des Bildbetrachters, den Sehprozess als physiologischen Vorgang. Michael Lüthy hat den Blicken in Manets Malerei eine wegweisende Studie gewidmet, die er mit den Worten einleitet: „Das Sujet der Bilder ist der Blick. Oft ist er das einzige, was in ihnen ‚geschieht‘“. Dabei „wird der Raum zwischen Bild und Betrachter zum eigentlichen Schauplatz.“ Der Betrachter „trifft auf Bruch- und Nahtstellen, auf Inkohärenzen und Lücken im Darstellungsgefüge [...]. Die kompositorische Struktur der Bilder steht [...] in engem, reflexivem Bezug zur Eigenart der Blicke.“<sup>13</sup>

Manets spezifische Auseinandersetzung mit dem Sehen verbindet ihn mit Adolph Menzel, wengleich diesem Berührungspunkt in der Forschung bislang keine Aufmerksamkeit geschenkt wurde. Die von Lüthy beschworenen „Inkohärenzen und Lücken“ – Momente von Blindheit, motivische und gestalterische Widersprüchlichkeiten –, aber auch eine sorgsam durchdachte, Blicke choreographierende Perspektivkonstruktion gehören zum Standardrepertoire beider Künstler und haben Auswirkungen auf die jeweilige Bildbetrachtung und ihre Temporalität. An *Le Chemin de fer* und einem bislang nur wenig besprochenen Kircheninterieur von Menzel aus den 1850er Jahren lässt sich der Gedanke exemplarisch präzisieren. In der Vergangenheit waren sowohl Bilder Manets als auch Werke Menzels bereits Gegenstand rezeptionsästhetischer Analysen, doch Fragen der Zeitlichkeit blieben dabei unberücksichtigt.<sup>14</sup>

*Le Chemin de fer* (Abb. 1) präsentiert uns in großer Nahsicht zwei Figuren vor einem Zaun, der sich als schwarzes Raster mit vertikalen Streben gleichsam über die gesamte Bildfläche legt: eine sitzende Dame mit langen, rotbraunen Haaren und dunkelblauem Kleid, die ihren Blick frontal aus dem Bild richtet, und rechts neben ihr ein junges Mädchen, das sich in das verlorene Profil dreht und durch das Gitter nach hinten sieht, wobei ihr linkes Auge auf einem der Eisenstäbe zu ruhen scheint (oder von ihm verdeckt wird, das heißt: temporär erblindet). Das Ziel ihres konzentrierten, einäugigen Schauens bleibt im wahrsten Sinne des Wortes unklar, denn hinter dem Gitter quillt eine dichte, weiße Dampfwolke auf, die den Hintergrund in seinem zentralen Teil ‚ausradiert‘. Von der zugehörigen Eisenbahn, die der Titel ankündigt,

---

<sup>13</sup> Michael Lüthy: *Bild und Blick in Manets Malerei*, Berlin 2003, 9 f.

<sup>14</sup> Für Manet vgl. vor allem die verschiedenen Publikationen von Michael Lüthy: Lüthy, *Bild und Blick* (Anm. 13); ders.: „Sehen“ contra „Erkennen“. *Die Erschießung Kaiser Maximilians* und *Die Eisenbahn* von Edouard Manet, in: Gert Mattenklott (Hrsg.): *Ästhetische Erfahrung im Zeichen der Entgrenzung der Künste. Epistemische, ästhetische und religiöse Formen von Erfahrung im Vergleich*, Hamburg 2004, 83–101; ders.: *Die Wendung des Blicks*, in: Hubertus Gaßner, Viola Hildebrand-Schat (Hrsg.): *Manet – Sehen. Der Blick der Moderne*, Ausstellungskatalog Hamburger Kunsthalle, Petersberg 2016, 13–19. Für Menzel: Wolfgang Kemp: *Der Bärenzwinger* von Adolph Menzel, in: ders., *Der Anteil des Betrachters* (Anm. 4), 56–66.

ist nichts zu sehen,<sup>15</sup> und die Wolke wird zum Bild im Bild, auch für den Betrachter, der in der Figur des Mädchens ein Repoussoir findet. Lüthy hat das komplexe Beziehungsgefüge von *Le Chemin de fer* eingehend untersucht und einen Wirkmechanismus erkannt, der die Blicke der Frau und des Mädchens in ein antagonistisches Verhältnis setzt und dabei „die Beziehung von Bild und Betrachter reflektiert – sie zugleich spiegelt und bricht.“ Vor der Leinwand stehend, sieht der Betrachter die Frau beziehungsweise fühlt sich von ihr angesehen, ohne zu wissen, was sie wirklich wahrnimmt und ob sein Auftritt tatsächlich der Grund für ihr Aufblicken ist. Er müsste „genau diese Umkehrung vollziehen können, die sich in der janusköpfigen Struktur des Bildes selbst ereignet [...]. Indem dies unmöglich ist, nistet sich inmitten dieses Bildes, dessen Sujet das Sehen selbst zu sein scheint, eine essentielle Unsichtbarkeit ein.“ Diese Unsichtbarkeit wird durch die Wolke gleichsam verdoppelt. Exakt an der Stelle, „wo es um ein Hindurchsehen ginge“, löscht Manet die Darstellung, durchkreuzt damit das „was man das Sichtbarkeitsversprechen eines Bildes nennen könnte“, und wirft den Betrachter auf sich selbst zurück.<sup>16</sup>

Unerwähnt bleibt bei Lüthy, dass eine solche Rückverweisung *per se* zeitlich verfasst ist. Die rätselhafte Leerstelle verstrickt den Betrachter und hält ihn vor dem Bild. Sie erweist sich als eine „elementare Kommunikationsbedingung“ im Sinne von Wolfgang Iser's Leerstellen-Konzept, „da sie die Interaktion zwischen Text [Bild] und Leser [Betrachter] in Gang bringen und bis zu einem gewissen Grade regulieren“ kann. Der Betrachter muss den Blindpunkt mit eigenen Ideen füllen; die Leerstelle verkompliziert daher den Prozess der Sinnkonstitution und sorgt auf diese Weise für eine längere „Beschäftigungsdauer“. Das gilt umso mehr, wenn „Vorstellungen ersten und zweiten Grades“ entstehen oder gar miteinander kollidieren, wir also „gebildete Vorstellungen wieder preisgeben müssen und damit in eine Gegenstellung zu unseren eigenen Produkten geraten, um dann Vorstellungen zu bilden, an die uns unsere habituelle Determiniertheit gar nicht denken ließ.“<sup>17</sup> So entwickeln wir neben dem Gedanken an eine Dampfwolke, die von einer durchfahrenden Eisenbahn ausgestoßen wurde, die Idee

---

<sup>15</sup> Eine Idee, mit der auch eine späte Gouache von Menzel arbeitet: *Auf der Fahrt durch schöne Natur* (1892, Gouache auf Papier, 28 x 38 cm, Privatbesitz) zeigt in einem opulent ausgestatteten Zugabteil mehrere Reisende, die mithilfe der verschiedensten Sehhilfen exaltiert nach draußen stieren, doch anstelle der besagten ‚schönen Natur‘ ist vor den Fenstern nur weiß-grauer Qualm zu entdecken. Siehe dazu Frida-Marie Grigull, Hein-Th. Schulze Altcapenberg: *Blinde Blicke. Sehen und Nicht-Sehen bei Adolph Menzel*. Gouachen, Pastelle, Bleistiftzeichnungen und Lithographien aus dem Kupferstichkabinett – Staatliche Museen zu Berlin, Ausstellungskatalog Staatliche Museen zu Berlin (Kupferstichkabinett, Alte Nationalgalerie), Hannover 2015, 12–16.

<sup>16</sup> Lüthy, *Bild und Blick* (Anm. 13), 68–71.

<sup>17</sup> Wolfgang Iser: *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*, 2. Aufl., München 1984, 284–291. Zur ergänzenden Aktivität des Betrachters siehe auch Wolfgang Kemp: *Verständlichkeit und Spannung. Über Leerstellen in der Malerei des 19. Jahrhunderts*, in: ders., *Der Betrachter ist im Bild* (Anm. 4), 307–332, hier: 313–316.

von einer Art Antimaterie, die Manet gezielt in die Darstellung setzte, um den Betrachter auf die verschiedensten Fährten zu führen: Etwas bereits Gemaltes wird getilgt oder abstrahiert (lat. *abstrahere*, abziehen) und auf diese Weise zugleich das Nichtgelöschte an den Rändern betont (nämlich das Gleisbett und Teile der Häuserfront, mit der in der linken oberen Ecke Manets Pariser Atelier in der Rue de Saint-Pétersbourg bezeichnet ist).<sup>18</sup> Die Flächigkeit der ‚Weißung‘ stößt uns auf die Materialität des Bildes als bemalte Fläche und damit erneut auf den Künstler selbst. Wir erwägen eine Auseinandersetzung Manets mit wahrnehmungswissenschaftlichen und -philosophischen Debatten (die Wolke als Visualisierung des blinden Flecks beziehungsweise Reflexion über das Nicht-Sehen, das mit jedem Sehen verbunden ist).<sup>19</sup> Die Liste potenzieller Deutungen könnte fortgeführt werden. Neben der zentralen Wolken-Leerstelle hat Manet weitere Irritationen inseriert, zum Beispiel in der Figur des Mädchens, dem der rechte Arm zu fehlen scheint und dessen Kleid nach unten hin seine Illusion von Stofflichkeit nahezu aufgibt; und man kommt nicht umhin, in Manets Hang zum Unbestimmten den Wunsch nach einer Extension der Betrachtungszeit zu lesen – einer Extension, die in der Sehanstrengung des Mädchens ein visuelles Echo findet. Hier sei nur angedeutet, dass auch Partien, in denen das Dargestellte eindeutiger bestimmt ist, Unklarheit stiften: Details wie das schlafende Hündchen und das aufgeschlagene Buch, der Blumenhut und die Trauben auf dem Zaunabsatz lassen sich als allegorische Anspielungen auffassen, deren Sinngehalt jedoch nicht eindeutig geklärt werden kann.

Wie Manet setzt auch Menzel immer wieder auf Unschärfen und nähert sich dabei mitunter der Grenze zur totalen Orientierungslosigkeit, ohne jedoch den Bruch mit dem Bild, das heißt den Rückzug des Betrachters, wirklich zu riskieren. Seine um 1852–1855 entstandene Komposition *Kircheninneres (Barocker Altar)* (Abb. 2) lässt den zentralen Gegenstand, einen monumentalen Hochaltar, nur noch im Umriss erkennen: Hinter einer steinernen Chorschranke, vor der sich einige Gläubige im Gebet kniend oder gebückt stehend versammelt haben, zeichnet sich ein riesiger, rauchig-dunkler Schatten neben helleren, ebenso roh ausgeführten Randzonen ab. Mit mathematischer Präzision hat Menzel die Altarwolke an den Zentralachsen des Bildes ausgerichtet. Die Mittelsenkrechte teilt den Fleck in zwei

---

<sup>18</sup> Vgl. Juliet Wilson-Bareau: Manet, Monet and the Gare Saint-Lazare, Ausstellungskatalog Musée d'Orsay, Paris, National Gallery of Art, Washington/New Haven/London 1998, 1 f.

<sup>19</sup> Zum Thema Sehen/Nicht-Sehen und Leerstellen in Bildern ausführlicher in: Grigull/Schulze Altcappenberg (Anm. 15); Johannes Grave: Anfänge ohne Ende. Überlegungen zu Bildwahrnehmung und Zeiterfahrung um 1800, in: Albert Meier, Thorsten Valk (Hrsg.): Konstellationen der Künste um 1800. Reflexionen, Transformationen, Kombinationen, Göttingen 2015, 129–146, hier bes.: 132; Reinhard Wegner: Menzels Balkonzimmer. Ein Kabinettstück, in: Lorenz Dittmann, Christoph Wagner, Dethard von Winterfeld (Hrsg.): Sprachen der Kunst. Festschrift für Klaus Gühlein zum 65. Geburtstag, Worms 2007, 241–248.; ders., Die unvollendete Landschaft (Anm. 3).

symmetrische Hälften, die Mittelwaagerechte wird durch die obere Reihe heller Punkte (Kerzen?) angezeigt. Der Schnittpunkt der beiden Achsen, mithin das Zentrum des Bildes, markiert ein ‚schwarzes Loch‘, und auch an den Kreuzungen der Linien des Goldenen Schnitts bleibt es buchstäblich dunkel. Und als wäre damit die Unbestimmtheitsstelle, der durch ihre schiere Größe ohnehin Aufmerksamkeit gesichert ist, nicht schon hinreichend akzentuiert, zieht die Öffnung in der Chorschranke den Blick zusätzlich nach hinten und lädt zum Eintritt in das ‚Schattenreich‘ ein. Es scheint zunächst naheliegend, dass der Dunst von Kerzen, Weihrauch und diffusem Lichteinfall herrührt, doch auch in diesem Fall kommen Zweifel auf, die im Laufe der Betrachtung zu ‚Vorstellungen zweiten Grades‘ hinleiten. Kann eine so flächendeckende Verschleierung überhaupt durch Weih- und Kerzenrauch verursacht werden? Warum überwindet der Nebel die Altarschranke nach vorne hin nicht? Tatsächlich ist der Vordergrund deutlich konkreter gemalt, was Claude Keisch zu der Annahme führt, Menzel habe hier im Stil Caspar David Friedrichs den „Dualismus zweier Aggregatzustände bildlicher Existenz zum Thema [gemacht]: dem greifbaren, gegenwärtigen Vordergrund wird der Schein, die verschwebende Vision des Unerreichbaren, gegenübergestellt.“<sup>20</sup>

Das ist gut möglich. Vor allem aber verstrickt Menzel den Betrachter mit allen ihm zur Verfügung stehenden Mitteln in eine intensive Rezeption, zerstreut den Blick im Hintergrund und fängt ihn, gleichsam im letzten Moment vor der enttäuschten Abkehr vom Bild, mit dem „gegenwärtigen Vordergrund“ wieder ein. Doch bei näherem Hinsehen zerfällt auch das kompakter Gemalte zu einem Nebeneinander von einzeln gesetzten Pinselstrichen, und die Gegenstandsbezeichnung verliert an Deutlichkeit, besonders am linken Bildrand, wo die Figuren vor dem Geländer schwarz-in-schwarz kaum ausdifferenziert sind. So verlangt das Bild vom Betrachter im Kleinen wie im Großen jenen „anhaltenden Akt visueller [...] Erforschung“, der auch in Michael Frieds Analyse von Menzels *Hinterhaus und Hof* (1844)<sup>21</sup> zur Sprache kommt:

Damit meine ich, daß gerade [...] das Provisorische und Unfertige der verbildlichten Szene einen geradezu hypnotischen Appell an den Betrachter richtet, welcher [...] feststellen wird, daß er, sobald er beginnt, den Bildraum zu ‚durchdringen‘ [...], die Augen kaum abwenden kann von dieser Leinwand. Oder vielleicht führt die perzeptuelle und imaginative Anstrengung, die diese Seharbeit vom Betrachter

---

<sup>20</sup> Claude Keisch, Marie U. Riemann-Reyher (Hrsg.): Adolph Menzel, 1815–1905. Das Labyrinth der Wirklichkeit, Ausstellungskatalog Musée d’Orsay, Paris, National Gallery of Art Washington, Staatliche Museen zu Berlin (Nationalgalerie, Kupferstichkabinett), Köln 1996, 171.

<sup>21</sup> Öl auf Leinwand, 44,5 x 61,5 cm, Alte Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin.

verlangt [...], schließlich dazu, das Bildfeld mit projektiven Energien zu beleben oder neu zu beleben, die in ihrer Art wenn schon nicht in ihrer Intensität denen vergleichbar sind, die es zuerst ins Leben riefen.“<sup>22</sup>

Das Modell zum ‚richtigen Schauen‘ lieferte Menzel höchstselbst. In einer autobiographischen Notiz schildert er, wie er schon in jungen Jahren in „stundenlangem Verweilen in Sonnenbrand oder Schnee vor ein paar kleinen Schaukästen italienischer Kupferstichhändler“ „höchsten Genuß“ fand.<sup>23</sup> Sein Pastell *Ein Betrachter vor dem Flötenkonzert* (um 1852)<sup>24</sup> zeigt ihn *in persona* bei der hochkonzentrierten Inspektion des eigenen Meisterwerks. Und auch die zeitgenössischen Rezensenten wurden nicht müde, von „seiner unübertroffenen Gründlichkeit im Bilderbesehen“ zu berichten:

Wohl niemand hat sich je künstlerische Arbeiten aller Zeiten so genau angesehen wie er. In Ausstellungen, Sammlungen und Kirchen verweilte er so lange, bis er vom Aufseher hinausgedrängt wurde; in letztern ist er sogar ein paarmal übersehen und eingeschlossen worden.<sup>25</sup>

Genauso aufmerksam und ausdauernd, wie er selbst auf Bilder blickte, wollte Menzel die eigene Kunst durch das Publikum angeschaut wissen – nicht, wie Axel Delmar formulierte, „mit der Töf-Töfhast der meisten Ausstellungsbesucher, sondern mit Augen voller Wandermüße!“<sup>26</sup> Um das zu erreichen, betrieb er den beschriebenen Aufwand mit Unschärfen und Leerstellen und kannte darüber hinaus noch weitere Strategien der Involvierung des Betrachters, etwa die Überfüllung des Bildraums mit kaleidoskopartig addierten Einzelschilderungen.<sup>27</sup> Arbeiten wie *Kircheninneres (Barocker Altar)*, *Hinterhaus und Hof* oder auch das berühmte *Balkonzimmer* (1845)<sup>28</sup> sollten keinesfalls als unvollendete Studien, sondern als anschauliche Zeugnisse dieses Menzel’schen Bemühens gehandelt werden.<sup>29</sup>

---

<sup>22</sup> Michael Fried: *Menzels Realismus. Kunst und Verkörperung im Berlin des 19. Jahrhunderts*, übers. von Heinz Jatho, München 2008, 261.

<sup>23</sup> Eine autobiographische Note Adolf Menzels, in: *Kunst und Künstler – Almanach 1909* (B. Cassirer Verlag Berlin), 16–20, hier: 16.

<sup>24</sup> Pastell auf dunkelgrünem Tonpapier, 23,9 x 16,5 cm, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin.

<sup>25</sup> Paul Meyerheim: *Adolf von Menzel. Erinnerungen*, 1906, in: Gisold Lammel (Hrsg.): *Exzellenz lassen bitten. Erinnerungen an Adolph Menzel*, Leipzig 1992, 157–235, hier: 197, 224.

<sup>26</sup> Axel Delmar: *Die kleine Exzellenz*, 1905, in: Lammel (Anm. 25), 99–126, hier: 104.

<sup>27</sup> Zum Beispiel im Bild *Piazza d’Erbe in Verona*, 1882–84, Öl auf Leinwand, 74 x 127 cm, Gemäldegalerie Neue Meister, Staatliche Kunstsammlungen Dresden.

<sup>28</sup> Öl auf Pappe, 58 x 47 cm, Alte Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin.

<sup>29</sup> Dies gilt umso mehr, als der Künstler aktiv Sorge dafür trug, in welcher Form seine Werke die Zeit überdauerten. Was ihm wirklich missfiel, wurde korrigiert, aus dem Bild geschnitten, oder die betreffende

Dabei vermittelt sich auch das physiologische Wissen des Berliner Künstlerstars, der Hermann von Helmholtz und andere Koryphäen der Wahrnehmungswissenschaft zu seinem Bekanntenkreis zählte: Die jüngere Forschung hat in Menzels Schärfenstaffelung einen Reflex auf den natürlichen Sehprozess entdeckt, in dem Nah und Fern nicht gleichzeitig, das heißt gleichdeutlich in einer Einstellung, erfasst werden können – vielmehr bewegen sich die Augen durch den Raum, gleiten über manches hinweg und haften sich an anderes, wobei das nicht im Fokus Liegende wiederum verwischt und verschwindet.<sup>30</sup> Keisch schloss mit einem Hinweis auf die zeitgenössische Kunstlehre an, die den Malern tatsächlich empfahl, die verschiedenen Augenadaptionen zu berücksichtigen und vom jeweiligen Fixationspunkt weiter entfernt liegende Dinge unbestimmter auszuführen.<sup>31</sup> So wird die Zeit der Betrachtung als Zeit der Anpassung des Auges an Nähe und Distanz im Scharf-Unscharf von *Kircheninneres (Barocker Altar)* gleichsam selbst zum Sujet. Menzels ‚Realismus‘ veranschaulicht den bewegten Blick als einen in mehreren Stufen erfolgenden zeitlichen Prozess.

Eine ähnliche Erfahrung, wenn auch mit anderen Mitteln, artikuliert sich in Manets *Le Chemin de fer*. Das schwarze Eisengitter, dessen Erscheinung im Laufe des Malprozesses mehrfach variiert wurde und das bei den Besuchern des Salons von 1874 für erhebliche Irritationen sorgte,<sup>32</sup> unternimmt eine radikale Sequenzierung des Raums und stößt uns damit auf die Sequenzhaftigkeit unserer Wahrnehmung, mit anderen Worten: auf die Zeitlichkeit unserer Wahrnehmung. Die Erkenntnis, dass das Sehen nicht unmittelbar geschieht, sondern ein mannigfaltige Reize verarbeitender Akt ist, dass darüber hinaus einzelne Eindrücke auf der Netzhaut nachklingen (Nachbildeffekt), war zur Entstehungszeit des Bildes verbreitet. Es mag dem Zufall geschuldet sein, dass Manets Bildstruktur an die Versuchsanordnung erinnert, mit welcher der Engländer Peter Mark Roget in den 1820er Jahren den Stroboskopeffekt entdeckt und damit den Weg für die Entwicklung verschiedener optischer Apparate bereitet hatte, die ihrerseits als Vorläufer des Films mit bewegten Bildern gewertet werden können. Durch die senkrechten Spalten eines dunklen Zauns sah Roget auf eine vorbeifahrende Eisenbahn und fand heraus, dass aufgrund der Trägheit des Auges eine Bewegungsillusion

---

Komposition gleich ganz zerstört und der Nachlass auf diese Weise regelrecht kuratiert. – Menzels Autoikonoklasmus und seine Bemühungen um die (postume) Erscheinung seines Œuvres sind ein Thema meiner im Entstehen begriffenen Dissertation.

<sup>30</sup> Vgl. Werner Busch: Adolph Menzel. Auf der Suche nach der Wirklichkeit, München 2015, 94–100; ders.: Die notwendige Arabeske. Wirklichkeitsaneignung und Stilisierung in der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts, Berlin 1985, 280–284; Wegner, Menzels Balkonzimmer (Anm. 19).

<sup>31</sup> Vgl. Rudolf Wiegmann: Die illusorische Wirkung bei Gemälden, mit besonderer Beziehung auf die Portraitmalerei, 1855, zitiert in: Keisch/Riemann-Reyher (Anm. 20), 90.

<sup>32</sup> Vgl. Wilson-Bareau (Anm. 18), 57, 49–55.

entsteht, wenn Einzelbilder mit Dunkel-Unterbrechungen schnell aufeinanderfolgen.<sup>33</sup> Manets Bild ist statisch, aber es vermag den Blick mit dem Eisengitter zu einer rhythmischen Bewegung, zu einem filmartigen Abtasten der Felder zwischen den Stäben anzuleiten. Das Zaunraster gibt die Temporalität als einen unvermeidlichen Faktor des Sehvorgangs zu erkennen,<sup>34</sup> und es darf nun nicht mehr verwundern, dass das Œuvre von Adolph Menzel eine ganze Reihe ebensolcher Rasterungen enthält. Arbeiten wie *Die Distelfinken und der Kanarienvogel im Bauer* und *Drei Bären im Zwinger* (beide 1863–1883)<sup>35</sup> oder *Kircheninneres mit betender Frau* (um 1852–1855) (Abb. 3) inszenieren einen Zaun, der eine Grenze markiert, die nur mit Blicken überwunden werden kann. Das jeweils davor oder dahinter stehende Bildpersonal wird zum Sehen geradezu verdammt, genauso wie der Betrachter, der das Kunstwerk letztlich immer nur anschauen, niemals physisch betreten kann. Für *Kircheninneres mit betender Frau* gilt wie für *Le Chemin de fer*: Weil es hinter dem Zaun faktisch nichts Spektakuläres zu entdecken gibt, gerät die formale und inhaltliche Zuspitzung auf das Thema des Sehens zum Paradox. Hier wie dort wird der Betrachter „auf den Prozeß seiner eigenen, Sinn konstruierenden (Kunst-)Rezeption verwiesen, der nicht befriedigend abgeschlossen werden kann.“<sup>36</sup> Hier wie dort wird ästhetisch Einfluss auf die Temporalität der Rezeption genommen und die Temporalität der Rezeption metaphorisch zum Bildgegenstand erhoben.

#### **IV. Der zeitliche Modus der Allegorie. Darstellung und Temporalität in der Romantik**

Der vorhergehende Abschnitt veranschaulichte, wie für den Betrachter Zeit nicht nur als subjektives Sich-Einlassen auf den jeweiligen Gegenstand erfahrbar ist, sondern wie ein zeitlich verfasstes Sehen durch formale Gestaltungsmittel gelenkt werden kann. Am folgenden Beispiel wird ersichtlich, dass zeitliche Strukturen die Wahrnehmung und Sinnengese bereits auf der Ebene der die jeweilige Darstellung allererst konstituierenden Zeichen beeinflussen. Von dieser semiologischen Dimension der Temporalität ist das Verhältnis von Zeit und Darstellung in den Künsten nicht zu trennen. Dies lässt sich besonders gut anhand der Romantik aufzeigen.

---

<sup>33</sup> Vgl. Jonathan Crary: *Techniken des Betrachters. Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert*, übers. von Anne Vonderstein, Dresden/Basel 1996, 111.

<sup>34</sup> Vgl. ebd., 104.

<sup>35</sup> Aus dem sogenannten *Kinderalbum*, Gouache auf Papier, 19,9 x 14,1 cm (*Distelfinken*), 20,7 x 24 cm (*Bären*), Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin.

<sup>36</sup> Janina Nentwig: *Ikonographie der Abwesenheit. Die Eisenbahn* von Edouard Manet, in: *Belvedere. Zeitschrift für bildende Kunst* 10/1 (2004), 42–55, hier: 55.

Die romantische Theorie des Zeichens wird häufig als unendliches, sich im ‚Schweben‘ von Zeichen und Bedeutung der Zeit entziehendes Wechselverhältnis von ‚Geist‘ und ‚Buchstabe‘ oder, allgemeiner, Darstellendem und Darstellungsinhalt gefasst.<sup>37</sup> So plausibel diese Deutung für die philosophisch-rhetorischen Zusammenhänge der frühromantischen Postulate sein mag, so wenig dürfte sie einer darstellungsanalytischen Perspektive auf romantische Kunstentwürfe – seien sie literarisch oder bildlich verfasst – ganz gerecht werden. Vielmehr gibt es gute Gründe zu der Annahme, dass in der romantischen Kunstlehre Zeichen gerade in ihrer zeitlichen Verfasstheit reflektiert wurden und dass diese Zeitlichkeit den Prozess der Wahrnehmung einer jeweiligen Darstellung konkret lenkt und somit auf die Sinn-genese zurückwirkt.

Methodisch dürfte die romantische Darstellung, wenn dies zutrifft, nicht allein dialektisch bestimmt,<sup>38</sup> sie müsste vielmehr auch aus ihrer Zeichenlogik semiologisch und aus ihrer Wirkung im Akt der Erfahrung rezeptionsästhetisch erschlossen werden. Dass sich romantische Darstellungen nicht zuletzt durch Evokationen von Zeit oder im weitesten Sinne zeitlicher Phänomene wie Ferne und Entzug auszeichnen, ist auch in jüngerer Zeit bemerkt worden.<sup>39</sup> Dennoch dürfte damit keineswegs geklärt sein, wie die temporale Dimension einer jeweiligen Darstellung – und dies gilt für Text und Bild gleichermaßen – hinsichtlich der romantischen Gattungs- und Formbegriffe wie Arabeske, Fragment, Symbol und nicht zuletzt der Allegorie systematisch zu fassen ist.

Philipp Otto Runge's *Zeiten* (Abb. 4) sind für solche Grundfragen romantischer Darstellungsästhetik in vielerlei Hinsicht aufschlussreich.<sup>40</sup> Dies hat sich in zahlreichen Beiträgen zum Diskurs über die Arabeske um 1800 gezeigt.<sup>41</sup> Anhaltspunkte dafür, dass die ornamental-lineare Arabeske eng mit der Aufwertung der Darstellungsmittel gegenüber dem

---

<sup>37</sup> Winfried Menninghaus: Die frühromantische Theorie von Zeichen und Metapher, in: *The German Quarterly* 62 (1989), 48–58; ders.: *Unendliche Verdopplung. Die frühromantische Grundlegung der Kunsttheorie im Begriff absoluter Selbstreflexion*, Frankfurt a.M. 1987.

<sup>38</sup> Vgl. etwa Manfred Frank: *Das Problem „Zeit“ in der deutschen Romantik. Zeitbewußtsein und Bewußtsein von Zeitlichkeit in der frühromantischen Philosophie und in Tiecks Dichtung*, München 1972.

<sup>39</sup> Uwe Steiner: Zur Verzeitlichung romantischer Schrift(träume). Tiecks Einspruch gegen Novalis, in: *Athenäum. Jahrbuch für Romantik* 4 (1994), 311–347; Johannes Grave: Bildtheoretische Grundfragen der Romantik. Skizze eines Forschungsfeldes, in: Helmut Hühn, Joachim Schiedermaier (Hrsg.): *Europäische Romantik. Interdisziplinäre Perspektiven der Forschung*, Berlin 2015, 51–64; Ansätze auch bei Albrecht Koschorke: *Die Geschichte des Horizonts. Grenze und Grenzüberschreitung in literarischen Landschaftsbildern*, Frankfurt a.M. 1990.

<sup>40</sup> Philipp Otto Runge: *Die Zeiten*, Kupferstichfolge, 1805, Hamburger Kunsthalle. Vgl. für einen Überblick über das *Zeiten*-Projekt zuletzt (mit Verweis auf vorherige Forschungsbeiträge) Werner Busch, Petra Maisak (Hrsg.): *Verwandlung der Welt. Die romantische Arabeske*, Petersberg 2013, 87–138.

<sup>41</sup> Günter Oesterle: Art. „Arabeske“, in: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, hrsg. von Karlheinz Barck u.a., Stuttgart/Weimar 2000–2005, Bd. 1, 272–286; Sabine M. Schneider: Zwischen Klassizismus und Autonomieästhetik der Moderne. Die Ornamentdebatte um 1800 und die Autonomisierung des Ornaments, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 63 (2000), 339–357; Busch, *Die notwendige Arabeske* (Anm. 30).

Inhalt verbunden ist und deshalb mehr als thematisch-narrative Formen von Temporalität veranschaulichen kann, liefern die weit ins 18. Jahrhundert zurückreichenden Debatten zur Sinnesphysiologie der Zeichen. Dabei wurden immer wieder Rückschlüsse von der Temporalität der Wahrnehmung auf die Form des Wahrgenommenen selbst unternommen.<sup>42</sup> Zugleich wurden Umriss und Arabeske in der Romantik von einer solchen sinnesphysiologischen Bestimmung aber auch in spezifischer Weise entkoppelt, wenn etwa August Wilhelm Schlegel der Arabeske beziehungsweise in diesem Fall zunächst der Umrisszeichnung eine symbolische Tragkraft zumisst, weil sie aufgrund ihrer Abstraktion ihren Gegenstand nicht erschöpft, Zeichen und Bezeichnetes bewusst nicht zur Deckung bringt und damit unablässig die Phantasietätigkeit des Betrachters anregt.<sup>43</sup>

Welche Temporalität in dieser exemplarischen Konzeption der romantischen Darstellung ausgespielt wird, zeigt sich in der Konfrontation mit dem skizzierten phänomenalen Zugang zur Rezeptionszeit, der im Zuge des Sensualismus insbesondere auch für die Dichtung erprobt wurde. Mit der Idee der ‚Wortbewegung‘ entwickelte Friedrich Gottlieb Klopstock eine Wirkungsästhetik der Darstellungsmittel selbst: Klang, Rhythmus und Silbenmaß wirken, so Klopstock, unmittelbarer und schneller als bedeutungshafte Inhalte; sie gehen der signifikativen Ebene voraus, lösen also referenzielle Funktionen tendenziell auf und stoßen damit Sinngenesen an, die ein dynamisches Verhältnis von Zeit und Darstellung mit sich bringen. Denn die Bewegung aktualisiert die Worte so, dass in ihnen etwas erscheint, was als solches nicht in ihnen repräsentiert ist, sondern erst performativ im Vers entsteht.<sup>44</sup> Die Romantik ergänzt jedoch diese phänomenale Ebene durch eine zeichentheoretische Ebene – die freilich konkrete Effekte ausspielt: Wie August Wilhelm Schlegel die Dynamik der Arabeske von einer bloß persuasiven, wahrnehmungsphysiologisch generierten Wirkungszeit absetzt, so kritisiert er auch an Klopstocks Versinnlichung der Sprache, dass sie Zeitlichkeit nur in einem naturanalogen, mimetischen Sinn transportiert, daher die Natur als Idee der Darstellung missversteht und sich in einer medialen Übertragung erschöpft. Sinn künstlerischer Darstellung sei vielmehr, die Zeitlichkeit im Prozessieren der Darstellung selbst zu erweisen – das heißt, statt Naturformen der Zeit repräsentieren zu wollen, die Lebendigkeit und Dynamik im ‚Geist‘, nämlich im Herstellen von Relationen zu erweisen,

---

<sup>42</sup> Neben William Hogarth wäre etwa zu denken an Frans Hemsterhuis: *Lettre sur la sculpture*, in: ders.: *Œuvres philosophiques*, Bd. 1, Paris 1792, 10–47; vgl. Cray (Anm. 33).

<sup>43</sup> August Wilhelm Schlegel: *Über Zeichnungen zu Gedichten und John Flaxman's Umrisse*, in: Friedmar Apel (Hrsg.): *Romantische Kunstlehre. Poesie und Poetik des Blicks in der deutschen Romantik*, Frankfurt a.M. 1992, 311–327.

<sup>44</sup> Winfried Menninghaus: *„Darstellung“*. Friedrich Gottlieb Klopstocks Eröffnung eines neuen Paradigmas, in: Christiaan L. Hart Nibbrig (Hrsg.): *Was heißt „Darstellen“?* Frankfurt a.M. 1994, 205–226.

was allererst durch eine Sensibilisierung für die Selbstbezüglichkeit der Zeichen zu erreichen sei.<sup>45</sup>

Will man die Spezifität der einzelnen Künste für einen Augenblick außer Acht lassen, könnte man Schlegels Unbehagen an Klopstocks ‚falscher‘, weil zu naturhafter Dynamisierung der Zeichen mit Runges Verriss von Joseph Haydns musikalischer Darstellung der *Vier Jahreszeiten* vergleichen. Runge, der das Bild, auch und gerade das Landschaftsbild, als der Musik bis in den Tonsatz hinein strukturverwandt begreift und seine *Zeiten* sogar als Symphonie bezeichnet,<sup>46</sup> verurteilt Haydns an natürlicher Lautlichkeit orientierte Symphonik unmissverständlich als ein „Ersäuf[en]“ aller „Leidenschaft“ in der „Plattheit der Prosa“.<sup>47</sup> Zur Erhaltung der „reinen Natur“ sei vielmehr die „Symbolik“ und „Poesie, d.i. die innere Musik der drey Künste, durch Worte, Linien und Farben“,<sup>48</sup> notwendig. Mit anderen Worten, eine lebendige Darstellung muss sich nach Runge und Schlegel von der Abbildfunktion, die als Zurichtung der Natur kritisiert wird, lösen. Sie muss ihren Entwicklungsgedanken aus ihrer eigenen Zeichenhaftigkeit schöpfen, wobei dieser – das legt in Runges Beispiel schon die prinzipielle Analogie mit der Musik nahe – immer auch in seiner zeitlichen Erstreckung zur Geltung kommen kann oder sogar muss. Mit dieser Autonomisierung der Darstellungsmittel sind auch Vorentscheidungen für die Rezeption getroffen, die offensichtlich systematischer Natur sind. Fraglich ist damit jedoch, in welcher Ordnung diese Zeitlichkeit zu situieren ist, wenn die Eigendynamik ästhetischer Darstellung nicht länger durch eine harmonisierende Naturanalogie, sondern durch die Relationalität der Zeichen verbürgt werden soll.

Denn die mit der skizzierten Operationalisierung der Zeichen einhergehenden Erwartungen sind sehr verschieden. Wo August Wilhelm und Friedrich Schlegel eine unendliche Ausdeutbarkeit und Potenzierung, gleich einer „Reihe von Spiegeln“,<sup>49</sup> vorschwebt, insistiert Runge im Umfeld seines *Zeiten*-Projekts auf einer in der Sache verbindlichen Kunstsprache „harter“ Zeichen,<sup>50</sup> die – was zunächst paradox anmutet – eine höhere Ebene erschließen, gerade indem sie jedes Mal aufs Neue dem konventionellen, sinnzentrierten Zugang zuwiderlaufen. In seinen Schriften umkreist Runge immer wieder die „Spannung“, die sich

---

<sup>45</sup> August Wilhelm Schlegel: *Die Kunstlehre*, hrsg. von Edgar Lohner, Stuttgart 1963, 269.

<sup>46</sup> Vgl. Julie Ramos: *Nostalgie de l'unité. Paysage et musique dans la peinture de Philipp Otto Runge et Caspar David Friedrich*, Rennes 2008.

<sup>47</sup> Philipp Otto Runge: *Hinterlassene Schriften*, hrsg. von dessen ältestem Bruder (1840/1841), Göttingen 1965, Bd. 2, 206.

<sup>48</sup> Ebd., Bd. 1, 42.

<sup>49</sup> Friedrich Schlegel: *Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe*, hrsg. von Ulrich Breuer, zuvor von Ernst Behler, Jean-Jacques Anstett, Hans Eichner, Paderborn/München/Wien 1979–2015, Bd. 2, 182 f.

<sup>50</sup> Runge, *Hinterlassene Schriften* (Anm. 47), Bd. 1, 11.

zwischen der Erwartung an referenzielle Bedeutung und der Reflexion ihrer Unmöglichkeit aufbaut und dort, wo der Betrachter auf sie besonders aufmerksam wird, zu einer „Überspannung“, einem „Zusammensturz der Zeichen“ führt, wobei dieser Kreislauf mit jeder Wahrnehmung neu ansetzen kann.<sup>51</sup> Einer festen Zeichenrelation wird misstraut, und mit der sich zeitlich artikulierenden Spannung wird eine Differenzebene eingezogen, doch zugleich bleibt der Anspruch an die kommunikative Funktion von Darstellung bestehen.

Diese widersprüchlichen Erwartungen verschränken sich besonders aufschlussreich im Begriff der Allegorie.<sup>52</sup> Verwendet Friedrich Schlegel ihn zur Umschreibung eines relationalen, nicht auf Sinnzentrierung zulaufenden Zeichenverhältnisses – nachdem Wilhelm Heinrich Wackenroder und Ludwig Tieck die Allegorie als Zeichen der Rätselhaftigkeit und Heiligkeit des Kunstwerks lanciert hatten –, so konfrontiert Runge die Rede vom Allegorischen durchaus mit jenem Anspruch an Verbindlichkeit und Universalisierbarkeit, der zuvor zugunsten des Spielerischen (Friedrich Schlegel) und nicht weiter Ausdeutbaren (Wackenroder) entgrenzt worden war. Er bringt damit in die romantische Debatte zur Form- und Darstellungsästhetik eine neue Komplexität ein.

Dies zeigt sich in den *Zeiten* zum Beispiel an der Einbeziehung der Emblemik. In Verbindung mit der traditionellen Leserichtung und Gliederung der Arabeske ergibt sich eine formal vorgegebene Folgerichtigkeit und damit auch bedeutungshafte Potenzierung, wie sie im traditionellen Emblem und Sinnbild besteht. Dort wird sie durch ikonographische Codierung oder, vor allem in der frühen Neuzeit, durch das Verhältnis von Bild (*imago*) und Text (*subscriptio*) gewonnen. Die emblematisch codierten oder zumindest inspirierten Chiffren scheinen in den *Zeiten* in diesem allegorischen Sinn einen harmonischen, angesichts der Wachstumsmetaphorik organisch-naturalen Begriff von Zeit zu repräsentieren, wobei der Zyklusgedanke des Werks sowie einzelne Symbole wie die sich in den Schwanz beißende Schlange (Uroboros) diese Deutung untermauern.<sup>53</sup> Doch im Verlauf der Betrachtung der vier Blätter bringt die dezidiert christliche Motivik einen theologischen, das heißt teleologisch gerichteten Begriff von Zeit ein, der in der *Nacht*, wie sich an Runges Kommentaren zeigen

---

<sup>51</sup> Ebd., 408.

<sup>52</sup> Vgl. Michael Titzmann: Allegorie und Symbol im Denksystem der Goethezeit, in: Walter Haug (Hrsg.): Formen und Funktionen der Allegorie. Symposium Wolfenbüttel 1978, Stuttgart 1979, 642–665; Bengt Algot Sørensen: Symbol und Symbolismus in den ästhetischen Theorien des 18. Jahrhunderts und der deutschen Romantik, Kopenhagen 1963.

<sup>53</sup> Der harmonisierenden Deutung bei Jörg Träger: Philipp Otto Runge und sein Werk, München 1975, wurde bislang u.E. nicht konsequent widersprochen. Einzelne neuere Ansätze finden sich in Markus Bertsch, Hubertus Gaßner, Jennis Howoldt (Hrsg.): Kosmos Runge. Das Hamburger Symposium, München 2013. Vgl. etwa dort Reinhart Wegner: Zeiterfahrung und historisches Bewusstsein bei Philipp Otto Runge und Caspar David Friedrich, in: ebd., 323–328.

ließe, einen apokalyptischen Unterton hat.<sup>54</sup> Bezieht man nun die in den Innenbildern chiffriert erzählte Handlung der Figuren als Figurationen der Menschheit mit ein, ergeben sich weitere existenzphilosophische, heilsgeschichtliche und andere temporale, gegebenenfalls ‚weltzeitliche‘ Sinnpotenziale, während sich nicht abschließend klären lässt, ob deshalb das Bild als solches, also die *Zeiten*, auf diese außerbildlichen Referenzen abbildhaft verweist und von dort seine Referenz borgt, wie es für das klassische Bildverständnis paradigmatisch wäre. An dieser Stelle kann nur ein Detail hervorgehoben werden: Mit einer besonderen Pointierung durchbricht Joseph Görres, der bewundernde Kommentator von Runge's *Zeiten*, ein solches klassisches Analogiedenken von Darstellung und Referenz, indem er schon die vermeintliche Folgerichtigkeit der vier Teile infrage stellt. Denn seiner Darlegung zufolge beginnt der Zyklus nicht mit dem *Morgen*, sondern mit dem *Abend*, woraus sich für die Symbolik ganz andere und im Vergleich zum ‚unendlichen‘ Symbolbegriff wiederum durchaus distinkte und signifikante Schlussfolgerungen ergeben.<sup>55</sup>

So knapp diese Hinweise hier ausfallen, dürfte doch deutlich werden, dass das gängige Verständnis, Runge habe mit den *Zeiten* eine in der Betrachtung sinnlich nachvollziehbare Ganzheitsvorstellung von Zeit zu leisten versucht, zu hinterfragen ist. Nicht nur zerfällt die Idee der Ganzheit oder Absolutheit der Zeit im Akt der Betrachtung in die Vielheit der notwendig zeitverhafteten Endlichkeiten, über deren Brechung der Mensch nach christlichem Verständnis den göttlichen Logos nur zu schauen vermag. Vielmehr werden Abbrüche der kommunikativen Funktion von Darstellung in das Universalisierungsvorhaben offensiv integriert: Im Versuch, das Gefühl höherer Zusammenhänge in „äußeren Zeichen [...] zu befestigen und [...] zu vollenden“, muss die Seele, so Runge, „schachmatt“ werden;<sup>56</sup> und gerade in dieser Widerspruchserfahrung, im Entzug, setzt eine höhere Sinnebene ein, nämlich – verkürzt formuliert – diejenige der Religion. Für die *Zeiten* heißt dies, dass die Frage der Ganzheit oder Vollendung der Zeit, statt im Zyklus-Gedanken der Darstellung im Sinne der klassischen Naturanalogie repräsentiert zu werden, in die Zeitperspektive des gesamten menschlichen Strebens verschoben und auch insofern allegorisch wird. Während sich diese ontologische Perspektive etwa auch bei Romantikern wie Friedrich Schlegel findet, hat sie Runge in ganz spezifischer Weise pointiert, da er mit einer für die Romantik beispiellosen Konsequenz Widerspruchserfahrungen in ihrer konkreten Zeitlichkeit im Akt der Erfahrung

---

<sup>54</sup> Vgl. Boris Roman Gihardt: Nachtseite des Sinnbildes. Die romantische Allegorie, erscheint in Kürze im Wallstein Verlag Göttingen (Kapitel zur Apokalypse).

<sup>55</sup> Johann Joseph Görres: Die *Zeiten*. Vier Blätter nach Zeichnungen von Philipp Otto Runge, in: Heidelberger Jahrbücher der Literatur 1 (1808), 5. Abt., 2. H., 261–277.

<sup>56</sup> Runge, Hinterlassene Schriften (Anm. 47), Bd. 1, 35.

beschreibt.<sup>57</sup> Dies setzt sich fort, wenn Runge für seine *Zeiten* den Begriff der Hieroglyphe prägt. Denn hieroglyphischem Bedeuten ist von jeher eine disjunktive Temporalität eigen. Im Vorgang des Entzifferns oder Entziffern-Müssens tritt der Entzug der vorgelagerten Zeit, in der die Zeichen entweder gewusst oder geweissagt wurden, unmittelbar zutage, so dass diesem Mangel ein nachträglicher, supplementärer Charakter anhaftet.<sup>58</sup>

Historisch gesehen, hat der Darstellungsbegriff bei Runge zwar seinen Fluchtpunkt in der Metaphysik, allein die Begründung setzt am elementaren Wahrnehmungsvollzug als einer Reaktion auf Relationen der Zeichen an. Reflektiert wird also nicht einfach ein Bedeutungsverlust der Zeichen im Zuge der skizzierten historischen Umbrüche, vielmehr wird die Zeitlichkeit der Sinn-genese – auch im Unterschied zur Temporalität nur perzeptiver Effekte – in ihren Grenzen und Potenzialen allererst entdeckt.

Es zeichnet sich ab, dass sich in der Poetologie der romantischen Darstellung, wie sie von den *Zeiten* aus historisch-systematisch skizziert wurde, mehrere Ebenen von Zeit – ontologische, historisch-formale (Beispiel Emblematis), rhetorische und zeichentheoretische – polychronal verschränken und in besonderer Weise an der Reflexion des allegorischen Modus des Bedeutens mitwirken. Ohne alle Register dekonstruktiver Rhetorikanalyse mitvollziehen zu müssen, scheint daher an dieser Stelle eine Beobachtung Paul de Mans angebracht, in der die bereits häufiger behandelte, kausale emblematische Ebene der Allegorie (als einem Modus, der etwas anderes meint, als er sagt) durch eine temporale ergänzt wird: „Während das Symbol die Möglichkeit einer Identität oder Identifizierung behauptet, bezeichnet die Allegorie in erster Linie eine Distanz in Bezug auf ihren eigenen Ursprung“, eine „zeitliche Differenz“.<sup>59</sup>

Ist, durch die zeitliche Erstreckung des Wahrnehmungsvollzugs begünstigt, eine Chiffre oder Trope in ihrer Inkongruenz zur angezeigten Referenz, ihrer Nachträglichkeit oder Supplementarität einmal auffällig geworden, so gibt es von ihr kein einfaches Zurück mehr zum Nicht-Figurativen, Eigentlichen. Die Darstellung kann im Rezeptionsvorgang durch diese Aufmerksamkeitsverschiebungen, die in der Zeit bewältigt und damit auch in ihrer Diskunktion fokussiert werden müssen, in vielfacher Weise die Reflexion von Zeitlichkeit

---

<sup>57</sup> Gibhardt, Nachtseite des Sinnbildes (Anm. 54). Als eine weitere Facette solcher Widerspruchserfahrungen ließe sich Runges Verwendung von Schrift im Bild heranziehen. Vgl. hierzu Johannes Grave: Runge's Poetologie der bildlichen Darstellung. Überlegungen zur *Lehrstunde der Nachtigall*, in: Bertsch, Gaßner, Howoldt (Hrsg.), Kosmos Runge (Anm. 53), 159–167.

<sup>58</sup> Vgl. Gibhardt, Nachtseite des Sinnbildes (Anm. 54, Kapitel zur Hieroglyphe) sowie historisch Johann Joseph Görres: Mythengeschichte der asiatischen Welt, Heidelberg 1810; Friedrich Creuzer: Symbolik und Mythologie der alten Völker, besonders der Griechen, 1. Teil, 3. Aufl., Leipzig-Darmstadt 1837.

<sup>59</sup> Paul de Man: Die Rhetorik der Zeitlichkeit, in: ders.: Die Ideologie des Ästhetischen, hrsg. von Christoph Menke, Frankfurt a.M. 1993, 83–130, hier: 104.

anstoßen. In der Allegorie, die seit der Antike rhetorisch als ‚Anders-Rede‘ bestimmt ist und in der entsprechend ein erster und ein zweiter Sinn bedeutungsvoll auseinandertreten, hat sich die skizzierte Reflexion der Darstellungszeit am wirkmächtigsten niedergeschlagen.<sup>60</sup>

Für Runge und die (früh-)romantische Darstellungsästhetik insgesamt ist dabei – dies sei gegen de Mans Schlussfolgerung gesagt – keinesfalls sinnfällig, dass kommunikative Gehalte einer rhetorisch vorgeprägten absoluten Unkommunizierbarkeit weichen müssten. Runge hält, teilweise in Absetzung zur Poetik etwa Friedrich Schlegels, am Bedeuten emphatisch, ja mit existenzieller Wucht fest – jedoch vermittelt über einen an der Zeichenlogik sinnbildlicher Darstellung entwickelten, in der elementaren Sinneserfahrung von Wahrnehmungsvollzügen erprobten und im Anschluss daran theologisch reflektierten Zugang, den man als ein Denken in Relationen umschreiben kann. Gerade die temporale Dimension dieser Poetologie und ihre Diskussion innerhalb der Romantik birgt dabei das Potenzial, einen nicht unerheblichen Beitrag zu einem historischen, gattungsgeschichtlichen, semiologischen und darstellungsanalytischen Verständnis der Allegorie auch über die Zeit um 1800 hinaus zu leisten.

## **V. Perspektiven**

Unsere Überlegungen zur rezeptionsästhetischen Temporalität, die eingangs skizziert und dann in zwei exemplarischen Betrachtungen vertieft wurden, verstehen sich vor allem als eine Einladung, bei der Analyse einzelner Bilder oder Bildgruppen einem Aspekt Aufmerksamkeit zu schenken, der noch immer unterschätzt wird: der Zeitlichkeit des Aktes der Bildbetrachtung. Er ist, wie nicht zuletzt die Fallstudien vor Augen führen, nicht selten von entscheidender Bedeutung, um Sinn und Wirkung eines Bildes zu erfassen oder die ihm zugrundeliegenden Formen und Verfahren der Darstellung zu verstehen. So grundlegend die rezeptionsästhetische Temporalität für Bilder ist, so lückenhaft ist noch immer ihre Erforschung. Daher hat sich das Forschungsprojekt, auf dem die hier dargelegten Überlegungen beruhen, bewusst darauf konzentriert, all jene Eigenschaften von Bildern in den Blick zu nehmen, die auf die Zeitlichkeit der Bildwahrnehmung Einfluss nehmen. Und in besonderer Weise kam es uns darauf an, die Produktivität dieses Ansatzes in exemplarischen Analysen vor Augen zu führen.

---

<sup>60</sup> Vgl. zur jüngeren Allegorie-Forschung Ulla Haselstein (Hrsg.): *Allegorie*. DFG-Symposium 2014, Berlin 2016, wobei in der dortigen Theoriebildung der romantischen Allegorie im historischen Sinn kein Platz eingeräumt wird.

Während das Projekt gezielt eine bildtheoretische Fragestellung ins Zentrum gestellt hat und dabei vorrangig von Kunstwerken ausgegangen ist, zeichnen sich mit den genaueren Umrissen der rezeptionsästhetischen Temporalität des Bildes auch Anschlüsse an aktuelle theoretische Diskussionen ab, die von anderen Voraussetzungen und Untersuchungsgegenständen ausgehen. Abschließend sei daher sehr tentativ und vorläufig skizziert, wie sich die Überlegungen unseres Projekts zu benachbarten Fragestellungen ins Verhältnis setzen lassen, die dezidiert den Rahmen des Ästhetischen (im engeren Sinne) überschreiten.

Sowohl die französische Technikanthropologie als auch die primär deutschsprachige Medienwissenschaft und Kulturtechnikforschung haben darauf aufmerksam gemacht, wie fragwürdig es ist, von einem Vorrang der Werkzeuge und Objekte gegenüber Praktiken und Vollzügen auszugehen. Erhard Schüttpelz spitzt diese Einsicht zu, wenn er „eine heuristische, historische und praktische ‚Priorität der Operationsketten‘ vor den durch sie gestalteten Größen“ einfordert.<sup>61</sup> Für Medien gelte in besonderem Maße, dass den medialen Operationsketten der Vorrang „vor der Fixierung ihrer Artefakte, Organisationen und Zeichentypen“ einzuräumen sei.<sup>62</sup> Wenn die Bild- und Kunstgeschichte mit einer solchen Einsicht Ernst machen will, wird sie nicht umhinkommen, sehr viel entschiedener auf die Verschränkung von Bildern und Vollzügen der Betrachtung achtzugeben. Die sogenannten *visual culture studies* haben zwar durchaus bereits Untersuchungsperspektiven gebahnt, die nicht mehr ausschließlich beim Bild ansetzen, sondern jedes visuelle Artefakt in seinen vielfältigen sozialen und kulturellen Bezügen zu betrachten versuchen.<sup>63</sup> Doch darf in diesem Kontext auch die scheinbar in die Tage gekommene, zum konventionellen methodischen Grundbestand der Kunstgeschichte zählende Rezeptionsästhetik neues Interesse beanspruchen, sofern es ihr gelingt, den zeitlichen Vollzugscharakter der Rezeption zur Geltung zu bringen. Das hier dargelegte Konzept der rezeptionsästhetischen Temporalität des Bildes versteht sich als ein erster Schritt in eine solche Richtung. Denn die Bildeigenschaften, die darüber mitentscheiden, welche zeitlichen Betrachtungsvollzüge vor dem Bild möglich und sinnvoll sind, erweisen sich einerseits als Produkte von Praktiken (der Bildproduktion ebenso wie von Routinen und Konventionen der Betrachtung). Andererseits verbinden sich mit ihnen zugleich Vorgaben für Folgepraktiken, namentlich für den Akt des Bildbetrachtens.

---

<sup>61</sup> Erhard Schüttpelz: Die medienanthropologische Kehre der Kulturtechniken, in: Archiv für Mediengeschichte 6 (2006), 87–110. Vgl. auch Harun Maye: Was ist eine Kulturtechnik?, in: Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung 1 (2010), H. 1, 121–135.

<sup>62</sup> Schüttpelz (Anm. 61), 92.

<sup>63</sup> Vgl. etwa Marius Rimmel, Bernd Stiegler: Visuelle Kulturen. Visual Culture zur Einführung, Hamburg 2012.

Unser Vorschlag, die rezeptionsästhetische Temporalität des Bildes ernst zu nehmen, könnte daher dazu beitragen zu verstehen, wie Praktiken und Artefakte (in diesem Fall: der Vollzug des Betrachtens und die Gestaltung eines Bildes) zusammenhängen.

Dieser Ansatz wird jedoch mit komplementären theoretischen Zugängen zu verknüpfen sein. Erst dann werden sich auch für Bilder die vielfältigen wechselseitigen und rekursiven Prozesse zwischen Personen, Dingen, Zeichen sowie Körper- und Kulturtechniken erschließen lassen, in denen sich jene Instanzen konstituieren, die wir in der Regel voraussetzen, wenn wir von einem Subjekt und einem Objekt der Rezeption sprechen. Die rezeptionsästhetische Temporalität des Bildes betrifft dabei freilich nur einen Faktor in den Operationsketten der Bildpraktiken; ihre Untersuchung muss sich daher auf das Eruiere von Potenzialen beschränken, wenn sie nicht einem fragwürdigen Determinismus Vorschub leisten will. Die jüngere Kulturtechnikforschung und die Akteur-Netzwerk-Theorie bieten vielversprechende Perspektiven, um eine solche Akzentsetzung gleichsam auszubalancieren. Die in der Soziologie entwickelte Praxistheorie<sup>64</sup> könnte zudem die Aufmerksamkeit für das praktische, oftmals implizite und verkörperte Wissen sowie für Routinen und Regeln oder aber für deren Verschiebungen und Abweichungen schärfen, die in den Vollzug einer Bildbetrachtung eingehen und ihn ebenfalls prägen.<sup>65</sup> Wenn es gelingt, eine für zeitliche Prozesse sensibilisierte Rezeptionsästhetik zu den genannten Ansätzen ins Verhältnis zu setzen, könnte sie einen wichtigen Beitrag zu einer Bild- und Kunstgeschichte erbringen, die die Wirkung von Bildern weder allein auf Intentionen der Betrachter oder auf externe Strukturen noch ausschließlich auf ästhetische Vorgaben des Bildes zurückführt.

---

<sup>64</sup> Vgl. Andreas Reckwitz: Grundelemente einer Theorie sozialer Praktiken. Eine sozialtheoretische Perspektive, in: Zeitschrift für Soziologie 32 (2003), 282–301.

<sup>65</sup> Innerhalb des Sonderforschungsbereichs „Praktiken des Vergleichens“ (SFB 1288) an der Universität Bielefeld untersucht ein Teilprojekt mit dem vergleichenden Sehen eine solche Praxisform. Das von Britta Hochkirchen und Johannes Grave geleitete Projekt versteht sich als Komplement zu dem hier resümierten SPP-Projekt „Bild – Blick – Zeit“.

Abbildungen:



Abb. 1: Edouard Manet: Le Chemin de fer (Die Eisenbahn), 1872/73, Öl auf Leinwand, 93,3 x 111,5 cm, National Gallery of Art, Washington, D.C. Quelle: Juliet Wilson-Bureau: Manet, Monet and the Gare Saint-Lazare, Ausstellungskatalog Musée d'Orsay, Paris, National Gallery of Art, Washington/New Haven/London 1998, Abb. 1.



Abb. 2: Adolph Menzel: Kircheninneres (Barocker Altar), um 1852–55, Öl auf Leinwand, 70,5 x 60 cm, Alte Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin. Quelle: Claude Keisch, Marie U. Riemann-Reyher (Hrsg.): Adolph Menzel, 1815–1905. Das Labyrinth der Wirklichkeit, Ausstellungskatalog Musée d’Orsay, Paris, National Gallery of Art Washington, Staatliche Museen zu Berlin (Nationalgalerie, Kupferstichkabinett), Köln 1996, 170 (Abb. 71).

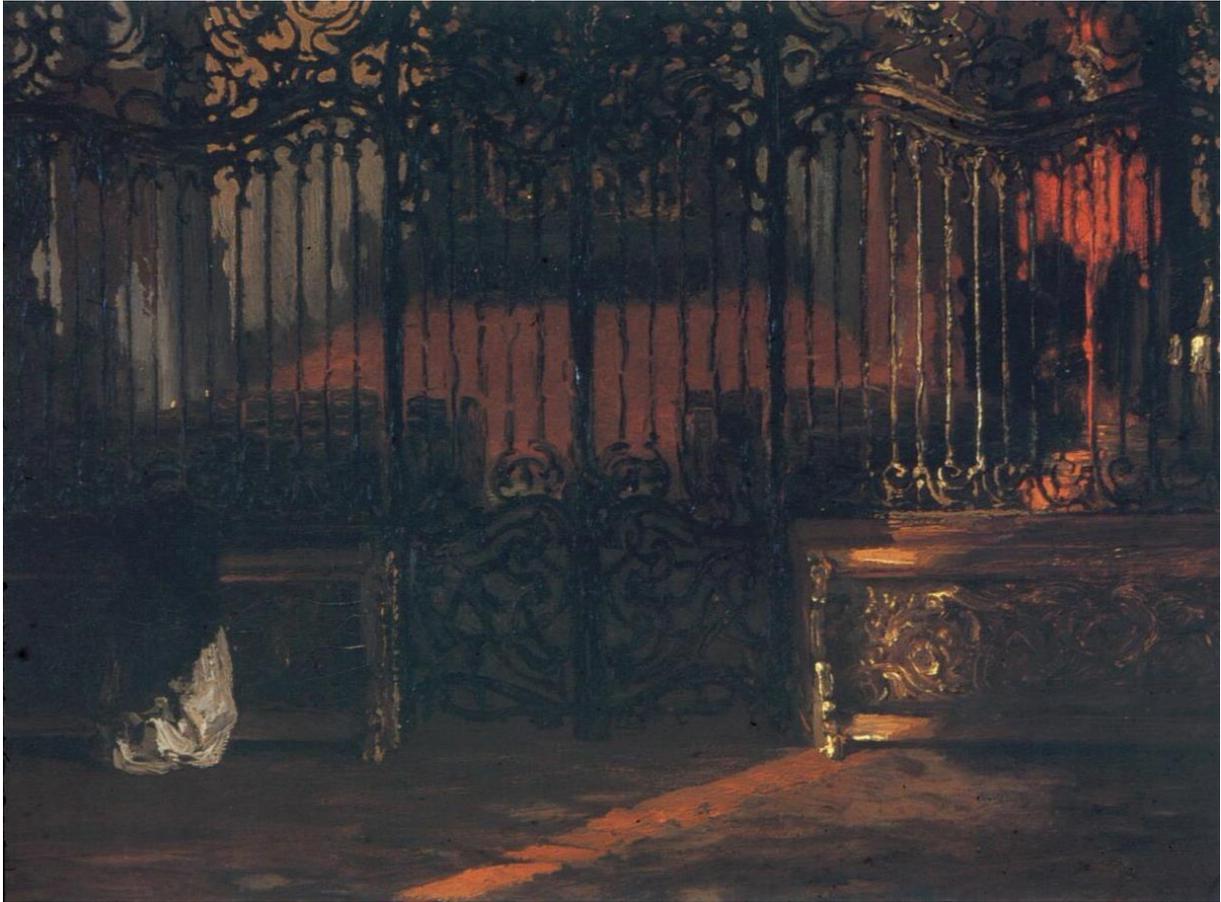


Abb. 3: Adolph Menzel: Kircheninneres mit betender Frau vor dem Gitter einer Barockkapelle, um 1852–55, Öl auf Pappe, 25,8 x 33,5 cm, Neue Pinakothek, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München. Quelle: Claude Keisch, Marie U. Riemann-Reyher (Hrsg.): Adolph Menzel, 1815–1905. Das Labyrinth der Wirklichkeit, Ausstellungskatalog Musée d'Orsay, Paris, National Gallery of Art Washington, Staatliche Museen zu Berlin (Nationalgalerie, Kupferstichkabinett), Köln 1996, 172 (Abb. 72).

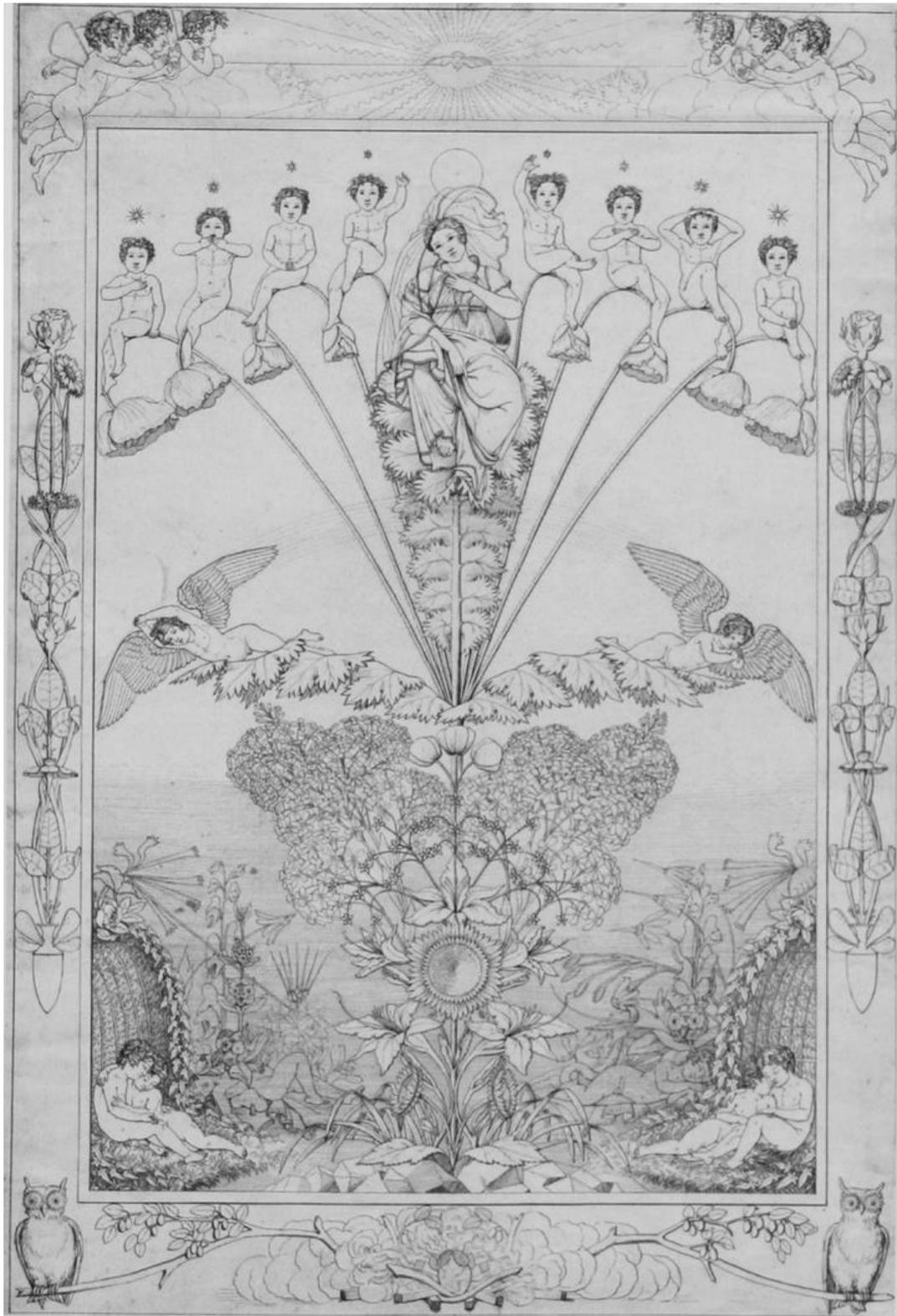


Abb. 4: Philipp Otto Runge: Die Nacht, aus: Die Zeiten, 1805, Radierung und Kupferstich, 70,7 x 47,6 cm, Freies Deutsches Hochstift, Frankfurt a.M. Quelle: Werner Busch, Petra Maisak (Hrsg.): Verwandlung der Welt. Die romantische Arabeske, Ausstellungskatalog Freies Deutsches Hochstift, Frankfurt a.M., Hamburger Kunsthalle, Frankfurt a.M. 2014, 123.