

nur im zeitlichen Vollzug der Betrachtung ausgetragen werden können, auch an Bildern aus ganz anderen Zeiten machen, die sich völlig anderen Themen zuwenden. Philipp Otto Runge's Gemälde *Die Lehrstunde der Nachtigall* (Abb. 2) hat offenkundig weder von der Zweckbestimmung noch vom Themenkreis her – Runge's Bild nimmt auf eine gleichnamige Ode von Friedrich Gottlieb Klopstock Bezug – Gemeinsamkeiten mit dem Altarbild Bartolomeo Montagnas.³ Dennoch meine ich auch in diesem Fall bildinterne Spannungen auszumachen, die dem Betrachter den zeitlichen Prozess der Bildrezeption bewusst machen können. In dem ovalen Binnenbild stellt Runge die Nachtigallenmutter und ihr Kind dar, um jene Lehrstunde im Singen bzw. Flöten vor Augen zu führen, von der Klopstocks Ode handelt. Doch zeichnen sich bereits auf einer rein inhaltlichen Ebene Widersprüche ab, wenn man in den auf der schmalen Rahmenleiste des Binnenbildes geschriebenen Versen Klopstocks von einer Aufforderung zum Flöten erfährt, während im Bild selbst die Hand der Mutter das Kind am Musizieren hindert. Mindestens ebenso wichtig sind Spannungen anderer Art. Das Binnenbild lenkt die Aufmerksamkeit des Betrachters auf das Dargestellte: Mutter und Kind sind plastisch herausgearbeitet, ihre Umgebung weist Räumlichkeit auf. Der Blick wird mithin in einen Bildraum geführt, damit er sich dort auf die beiden zentralen Figuren konzentrieren kann. Eine völlig andere Blickregie und Erfahrung impliziert jedoch der Rahmen. Vor allem die vergleichsweise kleine Schrift auf der inneren Rahmenleiste hat hier erhebliche Folgen für die Bildbetrachtung. Sie veranlasst den Betrachter, von einer mittleren Sehdistanz in eine Nahsicht zu wechseln, verlangt ihm für die Lektüre der Verse halsbrecherische Kopfbewegungen ab und stößt ihn durch die ungewöhnliche Nähe des Auges zum Gemälde nicht zuletzt auf die Bildfläche mit ihrer eigenen Materialität. Statt eines Bildraumes mit plastischen Figuren drängt sich nun der Bildträger, die bemalte Leinwand, in den Fokus. Tritt der Betrachter anschließend wieder zurück, so konzentriert sich der Blick erneut auf das im Bild Dargestellte. Runge spielt also wie Bartolomeo Montagna damit, dem Betrachter im Verlauf des Rezeptionsprozesses sehr unterschiedliche, ja miteinander konkurrierende Erfahrungen zu eröffnen. Auch in diesem Fall lassen sich spezifische Gründe dafür anführen, warum dem Maler an

einem solchen Vorgehen gelegen sein konnte. Die widersprüchlichen Eindrücke, die ein aufmerksamer Betrachter sammelt, stoßen ihn darauf, dass sich auch sein eigenes Tun, das Sehen, in einem zeitlichen Prozess vollzieht, so dass sich die Malerei, die vermeintlich auf einen Augenblick beschränkt ist, als eine der Dichtung ebenbürtige Zeitkunst erweist. Auf diese Weise kann Runges Gemälde mehr für sich in Anspruch nehmen, als nur eine schlichte Illustration von Klopstocks Ode zu sein. Es erweist sich als eine Dichtung mit den Mitteln der Malerei.

So sehr sich die kurz vorgestellten Beispiele ihrerseits auch historisch kontextualisieren lassen, bleibt dennoch das Unbehagen, dass ihre mutmaßlichen Gemeinsamkeiten über die Epochengrenzen hinweg dem Verdacht einer anachronistischen Rückprojektion ausgesetzt sein könnten. Liegt die beschriebene Verwandtschaft tatsächlich der Sache nach vor oder verdankt sie sich nur einer *déformation professionnelle* des Kunsthistorikers, der nicht umhinkommt, die Bilder verschiedener Epochen von dem Standpunkt seiner eigenen Zeit aus zu betrachten? Dieses Misstrauen ließe sich verringern, wenn aufgezeigt werden könnte, dass es sich bei den Gemeinsamkeiten um Potenziale handelt, die vielen oder gar allen Bildern eigen sind, deren konkrete Nutzung und Entfaltung zu verschiedenen Zeiten aber sehr unterschiedlich ausfallen konnte. Es ist diese Hypothese, der das vorliegende Buch nachgeht; und dieses Ansinnen wiederum macht es erforderlich, über die Grenzen des Faches Kunstgeschichte hinauszugehen, um das Gespräch mit anderen Disziplinen, namentlich der Philosophie und der Psychologie, zu suchen.

Im Zentrum dieses Buches steht daher die Frage, ob und auf welche Weise Bilder auf die Zeitlichkeit ihrer Betrachtung Einfluss nehmen. Wenn unser Sehen – wie jede andere menschliche Tätigkeit auch – ein zeitlicher Prozess ist,⁴ dann liegt die Vermutung nahe, dass es für die Dauer und innere Strukturierung dieser Zeit der Betrachtung einen Unterschied macht, ob wir einen Alltagsgegenstand, eine Naturaussicht oder aber ein Bild vor Augen haben. Diese Frage stellt sich für Bilder in besonderer Weise, weil wir uns nicht selten eigens Zeit für ihre Betrachtung nehmen. Die Zeit, die wir dabei investieren, scheint auf den ersten Blick nur Mittel zum Zweck zu sein, um zu einer Beobachtung oder Einsicht zu gelangen. Die folgenden Überlegungen sollen jedoch der

Hypothese nachgehen, dass der Zeit des Bildbetrachtens ein eigener Wert zukommen könnte – mit anderen Worten: dass wir die Art und Weise, wie wir mit Bildern umgehen, erst verstehen, wenn wir uns die Bedeutung der Zeitlichkeit der Bildbetrachtung bewusst machen.

Wenn ich mich im Folgenden auf diese Leitidee konzentriere, werden andere Aspekte unweigerlich in den Hintergrund rücken. Über weite Strecken werde ich nicht gezielt darauf achtgeben, wie die jeweilige Betrachterin oder der jeweilige Betrachter individuell verkörpert wird. Meine Überlegungen sehen davon ab, Fragen von Gender, Herkunft, Klasse, Alter etc. näher zu behandeln; die Verwendung des generischen Maskulinums markiert so gesehen auch einen blinden Fleck des folgenden Gedankengangs. Ebenso wird nicht eigens darauf eingegangen, dass auch unser Sehen verkörperlicht ist, dass es mithin nicht ohne den Körper, dessen oft unscheinbare Bewegungen und sensomotorisches Wissen zu denken ist.⁵ Diese Blickverengung erfolgt nicht, weil ich der Meinung wäre, dass die genannten Faktoren nicht von grundlegender Bedeutung sind. Sie begründet sich daraus, dass mit dem folgenden Gedankengang erkundet werden soll, welchen Beitrag Studien zum Bildbetrachten erbringen können, die sich bewusst auf den Pol des Bildes konzentrieren. Für den Versuch, den spezifischen Anteil des Bildes in der Interaktion mit Betrachterinnen und Betrachtern zu ermessen, erscheint es mir vertretbar, die Instanz des Rezipienten in einem ersten Schritt ohne jede Spezifizierung zu belassen, wenngleich unbestreitbar ist, dass jede Bildbetrachterin und jeder Bildbetrachter immer schon in vielerlei Hinsicht bestimmt und situiert ist. Ich vertraue dabei darauf, dass der Erkenntnisgewinn, der sich aus dem Scharfstellen der Wahrnehmung für einen Aspekt ergibt, dafür zu entschädigen vermag, dass wichtige andere Phänomene kaum in den Blick kommen.

Die Frage, wie Zeit zu begreifen, zu konzeptualisieren und vorzustellen ist, wird ebenfalls nicht ausführlich diskutiert werden können. Die Philosophie des 20. Jahrhunderts – zu denken ist etwa an Henri Bergson – sowie die Überwindung eurozentrischer Scheuklappen haben die Aufmerksamkeit für die Vielfalt der Zeitvorstellungen, Zeitbegriffe und Zeittheorien geschärft, die sich teilweise weit von der sog. Uhrenzeit oder vom Konzept einer gerichteten, linearen Zeit entfernen. Der

Reichtum solcher Zeitvorstellungen ist jüngst durch das umfassende Kompendium *Formen der Zeit* zur Geltung gebracht worden.⁶ Für das mit dem vorliegenden Buch verfolgte Vorhaben scheint es mir jedoch sinnvoller, sich nicht voreilig auf die Seite einer Konzeption von Zeit zu schlagen, sondern den Begriff – soweit möglich – unbestimmt zu lassen. Zwar fließen unvermeidlich kulturell bedingte, namentlich europäisch geprägte Vorannahmen in meine Argumentation ein. Doch sollte der Kern des Gedankengangs auch Bestand haben, wenn man ihn vor dem Hintergrund anderer Zeitvorstellungen nachvollzieht.

Während im Folgenden mithin in bewusst unbestimmter Weise auf Betrachter und Zeit Bezug genommen wird, versuchen meine Überlegungen umso mehr jene Charakteristika und Eigenschaften von Bildern zu ergründen, die für die Zeit des Bildbetrachtens relevant sein könnten. Darauf liegt das Hauptaugenmerk des Buches. Es soll vor allem den Blick dafür schärfen, wie Bilder bereits vor einer Darstellung zeitlicher Ereignisse oder Prozesse die Temporalität ihrer Rezeption mitprägen.

Der Umgang mit Bildern und mit Kunstwerken verdient eine weitere Vorbemerkung: Die wichtigsten Leitgedanken meiner Ausführungen zielen darauf, unser Verständnis von Bildern im Allgemeinen zu vertiefen. Der Gang der Argumentation steuert im ersten Teil des Buches bewusst darauf zu, mit den Kapiteln IV und V Eigenschaften in den Blick zu nehmen, die auch für viele Bilder jenseits der Kunst oder gar für alle statischen und materiell gebundenen Bilder relevant sind. Wo ich auf Beispiele zu sprechen komme, handelt es sich zwar im Regelfall um Bilder, die zugleich Kunstwerke sind; allerdings liegt deren Status als Kunstwerk nicht im Zentrum meines Erkenntnisinteresses. Dass ein Nachdenken über die Zeitlichkeit der Bildbetrachtung mit einigem Gewinn bei Bildern der Kunst ansetzen kann, dürfte jedoch kein Zufall sein. Denn es ist gut vorstellbar, dass ähnliche Überlegungen, wie sie im Folgenden entfaltet werden, auch frühere Bildbetrachter umgetrieben haben, die in hohem Maße Anlass hatten, über Bilder, ihre Eigenschaften und ihre Potenziale nachzudenken.⁷ Das gilt insbesondere für bildende Künstlerinnen und Künstler. Sie könnten bereits früher in ihrem eigenen Idiom, nämlich dem des Bildes, gedanklich exploriert haben,

was hier mit dem weniger anschaulichen Instrumentarium der Sprache versucht werden soll.

*

Auch dieses Buch ist unvermeidlich mit der Zeit seiner Entstehung verbunden. Die meisten Kapitel sind über einen Zeitraum von knapp zehn Jahren zunächst als Vorträge und Aufsätze entstanden. Schon früh wurden sie aber auf das Ziel eines zusammenhängenden Buches hin ausgerichtet. Meine Beschäftigung mit der Zeit des Bildbetrachtens hat dabei erheblich von den verschiedenen Kontexten profitiert, in denen ich daran arbeiten durfte. Erste Anregungen verdanken sich meiner Zeit am Basler Forschungsschwerpunkt «Bildkritik» (eikones) und am Deutschen Forum für Kunstgeschichte, Paris. Von 2013 bis 2020 bot zudem das von der Deutschen Forschungsgemeinschaft geförderte Schwerpunktprogramm «Ästhetische Eigenzeiten» (SPP 1688) einen denkbar produktiven Rahmen, um den Fragen nachzugehen, auf die ich zuvor gestoßen war. Wesentliche Fortschritte hat das Projekt 2014/15 während meiner Zeit am Alfred Krupp Wissenschaftskolleg Greifswald gemacht. Weitere wichtige Impulse habe ich als Fellow der Kolleg-Forschergruppe Bild-Evidenz an der Freien Universität Berlin erhalten, wo ich 2017 zu Gast war.

Dem Verlag C.H.Beck danke ich dafür, dass er sich auf dieses Buch einlässt. Alexandra Schumacher sei für Vorschläge und Nachfragen ebenso gedankt wie Beate Sander für die Bildrecherche. Für Anregungen und kritische Hinweise habe ich zudem zahlreichen Kolleginnen und Kollegen zu danken, von denen ich hier nur einige stellvertretend nennen kann: Amrei Bahr, Andreas Beyer, Gottfried Boehm, Georges Didi-Huberman, Michael Gamper, Peter Geimer, Eva Geulen, Boris Roman Gibhardt, Frida-Marie Grigull, Joris Corin Heyder, Britta Hochkirchen, Helmut Hühn, Etienne Jollet, Klaus Krüger, Helga Lutz, Christian Neubauer, Eberhard Ortland, Dirk Oschmann, Ulrich Pfisterer, Max Pommer, Bettina Rolke, Raphael Rosenberg, Reinold Schmücker, Ludger Schwarte, Ralf Simon, Klaus Speidel, Reinhard Wegner, David Wellbery und Lambert Wiesing. Arno Schubbach hat dankenswerterweise das