

Überlegungen und Beobachtungen zur Zeitgestalt des Gemäldes

LORENZ DITTMANN/Saarbrücken

Drei Zeitaspekte zumindest lassen sich unterscheiden an Werken der Malerei: die geschichtliche Zeit – die dargestellte Zeitsituation – die dem künstlerischen Aufbau selbst inhärente Zeitlichkeit¹. Die geschichtliche Zeit ist implizite Gegenstand der meisten kunsthistorischen Untersuchungen, sie wird indirekt thematisiert im Datieren und der Zuordnung geschichtlicher Daten zu künstlerischen Gebilden und kann entfaltet werden in der Aufstellung stilistischer oder ikonographischer Entwicklungen, in der Erörterung geschichtlicher Bezüge usf.

Die in Bildkunstwerken dargestellte Zeitsituation, die Bilderzählung, der Handlungsablauf, aber auch die in Werken fundierten Zeitassoziationen, wurden viel seltener Thema kunsthistorischer Untersuchungen².

Die dem künstlerischen Bildaufbau selbst inhärente Folge- und damit Zeitordnung schließlich wurde, soviel ich sehe, bisher nur einmal in den Mittelpunkt der Interpretation gestellt, und zwar in der von *Kurt Badt* entwickelten Interpretationsmethode nach dem folgerichtigen Bildaufbau. Diese dem Bildaufbau inhärente Zeitlichkeit präzisiert sich aus der zuerst ungegliederten, aber umfassenden, „überblickenden“ Wahrnehmung des Bildes³ und bestimmt die Folge- und damit Zeitordnung der *verstehenden Wahrnehmung*.

1 Vgl. damit die Unterscheidung verschiedener Zeitaspekte bei Étienne Souriau: *Time in the Plastic Arts*, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, VII/4, 1949, S. 294–307, wiederabgedruckt in: *Reflections on Art, A Source Book of Writings by Artists, Critics, and Philosophers*, ed. by Susanne K. Langer, Baltimore 1958, S. 122–141; und bei Dagobert Frey: *Das Zeitproblem in der Bildkunst*, in: *Studium Generale*, 8. Jg., Heft 9, Oktober 1955, S. 568–577.

2 Als neuere Beispiele seien genannt: Wilhelm Messerer: *Die Zeit bei Caravaggio*, in: *Hefte des kunsthistorischen Seminars der Universität München*, 9/10, München 1964, S. 55–71. – Gregor Paulsson: *Zur Hermeneutik des Anschaulichen in der Bildkunst*, in: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*, XII, 1967, S. 129–153. – Fritz Schmalenbach: *Merkwürdigkeiten an Bildern*, in: *Neue Rundschau*, 1972, Heft 1, S. 74–84 (darin: *Zeitgefühle vor Bildern*). – Max Imdahl: *Über einige narrative Strukturen in den Arenafresken Giotto's*, in: *Geschichte – Ereignis und Erzählung*, hrsg. von Reinhart Koselleck und Wolf-Dieter Stempel, München 1973, S. 155–173. – Ders.: *Giotto. Zur Frage der ikonischen Sinnstruktur*, München 1979 (C. F. v. Siemens Stiftung).

3 Zur Unterscheidung der „*psychological time of contemplation*“ von der „*intrinsic time*“

Dieser Zeitaspekt allein kann als „Zeitgestalt“ bezeichnet werden. Sie erst weist die im Bilde dargestellte Zeitsituation (Aspekt 2) als Moment der bildkünstlerischen Gestaltung auf, und von ihr aus ließe sich auch die geschichtliche Zeit (Aspekt 1) in einem tieferen Sinne verstehen⁴.

In seiner Schrift „Modell und Maler von Jan Vermeer – Probleme der Interpretation“ (Köln 1961) wies Kurt Badt an einer Fülle von Beispielen auf, daß der Aufbau europäischer Bilder meist von links unten her entworfen ist (wobei Badt sich auch auf einzelne Untersuchungen von Heinrich Wölfflin, Dagobert Frey, John White und John Shearman u. a. berufen konnte), daß aber diese, „in den europäischen Gemälden auftretende Gerichtetheit von links nach rechts und von unten nach oben“ zugleich zu einer Differenzierung innerhalb der Folgeordnung ausgebildet wird: „Es wird nämlich im allgemeinen der Bildteil links unten ausgebildet als ein Kompositionsanfang, die Bildmitte zur *Entwicklung des Themas* (oder verschiedener Themen) benutzt, und im normalen Falle der Bildteil rechts als *Schluß* gestaltet.“ (S. 38/39)⁵

Diese Folge ist jedoch, wie Badt betonte, nur als „allgemeinstes Schema“ zu verstehen, denn „jenes Nacheinander von Anfang, Thema und Schluß ist auf unendlich verschiedene Weise ausgebildet worden.“ (S. 39) Und ebenso vielgestaltig ist das Verhältnis der bildkünstlerischen Folgeord-

of the work of art“ vgl. Souriau, a. a. O. (Wiederabdruck S. 126 ff.). Souriaus Analyse der „intrinsic time“ jedoch ist ungenau und dies beeinträchtigt auch seine Verhältnisbestimmung der beiden Zeitaspekte.

- 4 Die folgenden Ausführungen verstehen sich als Ergänzung zu meiner Abhandlung: „Über das Verhältnis von Zeitstruktur und Farbgestaltung in Werken der Malerei“, in: Festschrift Wolfgang Braunfels, hrsg. von Friedrich Piel und Jörg Träger, Tübingen 1977, S. 93–109. Eine systematische Zuordnung zu den dort behandelten Phänomenen der Rhythmik und der „Durée“ ist jedoch noch nicht gelungen.
- 5 Hierzu konnte Badt nur auf eine Bemerkung Hans Jantzens über „Anfang und Ende“ des Bildes bei Giotto verweisen (Badt, S. 30). Weitere Parallelen ließen sich in Beschreibungen Wölfflins, vor allem in seiner „Klassischen Kunst“, finden. Zu Wölfflins Zeitanalysen vgl. Thomas Zaunschirm: Zeit und Raum als Determinanten kunstwissenschaftlicher Methodologie, Diss. Salzburg 1973, S. 139–142. (In der unter dem Titel „Systeme der Kunstgeschichte“, Wien 1975, gedruckten gekürzten Fassung S. 104–105.) – *Faktisch* stimmen zahlreiche phänomenologisch genaue Bildbeschreibungen mit der von Badt entwickelten Methode überein. Ein Beispiel: Hans Kauffmann: Albrecht Dürer, „Die vier Apostel“, Vortrag, gehalten am 18. April 1972 im kunsthistorischen Institut in Utrecht (o. O., 1973), S. 6, 7: „Von links her gesehen öffnet sich die Gruppe: Johannes fängt durch seine halbe Vorderansicht, unterstützt durch intensives Rot, unseren Blick auf, läßt unser Auge nach rechts in die Tiefe gleiten. Gegenüber nimmt Paulus durch Kopf- und Blickwendung diese Richtung auf, versperrt jedoch durch strenge Profilstellung jeden Einblick und setzt durch seinen geraden Rückenkontur eine harte Grenze, ein äußerstes Halt; über diese Senkrechte hinaus gibt es kein Weiter ... Aufseiten des Johannes liegt die Introdution, aufseiten des Paulus der Schlußakzent, die Fermate.“

nungen zu den dargestellten Handlungsabläufen, worauf Badt anhand mehrerer Beispiele hinwies (etwa S. 40, 50ff.).

Nichts wäre also erreicht mit einer mechanischen Anwendung der dargelegten Methode, vielmehr muß die Folgeordnung des Bildaufbaus bei jedem einzelnen Werk erneut in ihrer Eigenart erfaßt werden. Die Bildgestalt bestimmt, als Zeitgestalt, je neu den Charakter der Zeitlichkeit.

Die Folgeordnung, so erläuterte Badt, ist also „in doppeltem Sinne zu verstehen. Sie ist die Notwendigkeit des Zusammenhanges des Ganzen, das aus der Folgerichtigkeit seiner Teile hervorgeht (das Ganze und die Teile können nur reziprok zueinander gedacht werden). Folge ist hier also als Konsequenz verstanden, Folge ist aber zugleich auch ein Nach- und Aufeinander der Teile in der Zeit, weil die Anschaulichkeit des Kunstwerks, die an den Raum gebunden ist, immer auch im Akte der Wahrnehmung zeitlich und das Ganze nur durch die Wahrnehmung in Zeit und Raum angeeignet werden kann.“ (S. 55) In aller wünschenswerten Deutlichkeit ist damit der Zusammenhang von Folgeordnung als künstlerische Gestaltung und als Zeitlichkeit angesprochen.

Badt erkannte den folgerichtigen Bildaufbau nicht allein als künstlerisches Phänomen, sondern zugleich als Begründung der künstlerischen Schöpfung in der Lebenswirklichkeit: „Diese Ordnung des Bildaufbaus ist deshalb von größter Wichtigkeit, weil damit die Kunst, auch abgesehen von ihren Inhalten, ihren Themen, mit der Wirklichkeit des Lebens zusammenhängt. So sehr die Kunst von der Wirklichkeitswahrnehmung durch die besondere Art ihrer Darstellungsprozesse abgehoben ist, so unverwechselbar Kunst und Realität getrennt sind, so bedürfen sie doch auch einer Verbindung, um der Kunst ihre Zugehörigkeit zur Realität des gelebten Lebens zu sichern.“ (S. 32/33) Solche Verbindung zwischen Kunst und Lebenswirklichkeit, „solche Verwandtschaft, und zwar tieferer Art als die äußere Ähnlichkeit durch Mimesis, liegt in der Art, wie die bildende Kunst ihre Werke *orientiert*. So nämlich, wie sich der Mensch in der Wirklichkeit seines Alltags auf der Erde zu orientieren pflegt.“ „Wir fassen die sichtbaren Erscheinungen (Objekte) der uns umgebenden Wirklichkeit unter zwei Bedingungen auf, die in unserer psycho-physischen Natur begründet sind. Wir ermessen sie im Bezug auf unser Stehen auf der Erde unter dem Himmel (nach unten und oben) und auf unsere eigene Bedingtheit im Handeln, das zwischen rechts und links unterscheidet.“ Badt hielt den Verweis nur auf psychologische Erklärungen dabei für ungenügend, vielmehr gehe es „um deren Begründung aus der Realität der alltäglichen Lebenserfahrungen, in der der Mensch sich findet und in der er handelt.“ (S. 33)

An dieser Stelle setzen die vorliegenden Anmerkungen ein. Sie versuchen die von Badt entwickelte Interpretationsmethode zu begründen in Er-

kenntnissen einer Wissenschaft, die die „Realität der alltäglichen Lebenserfahrungen“ unverkürzt erfassen will. Badt selbst ging solchen Begründungsmöglichkeiten nicht nach.

Eine Eingrenzung der folgenden Bemerkungen liegt darin, daß sie nicht die von Badt in den genannten Sätzen angesprochene Orientierung nach links und rechts, unten und oben behandeln, sondern ausschließlich den Zusammenhang von Bildaufbau (Gestalt) und Zeitlichkeit, der aber im Zentrum des Badt'schen Interpretationsmodells steht.

Es ist sicher kein Zufall, daß einer der aufschlußreichsten Beiträge zu unserem Thema in den Schriften *Viktor von Weizsäcker* zu finden ist, des Begründers und lange Zeit profiliertesten Vertreters der psychosomatischen Medizin⁶. Nur eine Wissenschaft, der es Ernst ist mit der spannungsvollen Einheit von Leib und Geist, kann zur Begründung kunstwissenschaftlicher Erkenntnisse dienen: denn in dieser Einheit gründet die Kunst selbst, nicht in leibfreier Geistigkeit oder geistloser Leiblichkeit. In seiner Abhandlung über „Gestalt und Zeit“ (²Göttingen 1960)⁷ erörterte v. Weizsäcker ausführlich das Verhältnis dieser beiden Phänomene auf der Grundlage vieler andernorts niedergelegter Beobachtungen und Laboratoriumsuntersuchungen. Eine davon führte ihn z. B. zur Aufstellung eines „Gesetzes der konstanten Figurzeit“, wonach „ein großer Kreis mit ebensovielfach größerer Lineargeschwindigkeit geschrieben wird, als er größer ist wie ein anderer kleinerer“, das also besagt, daß es „die Figur ist, welche die Zeit festlegt, nicht umgekehrt“. (S. 16)⁸ Dieses

6 Dazu: Die Beiträge von Hans Ehrenberg, Carl Friedrich von Weizsäcker, Richard Siebeck in: Viktor von Weizsäcker, *Arzt im Irrsinn der Zeit*, Eine Freundesgabe zum siebenzigsten Geburtstag, Göttingen 1956; – Wilhelm Küttemeyer: Viktor von Weizsäcker zum Gedächtnis, in: Viktor von Weizsäcker, Dieter Wyss: *Zwischen Medizin und Philosophie*, Göttingen 1957, S. 9–20; – Dieter Wyss: Viktor von Weizäckers Stellung in Philosophie und Anthropologie der Neuzeit, ebenda, S. 183–290; – Thure von Uexküll: *Grundfragen der psychosomatischen Medizin*, Reinbek bei Hamburg 1963 (rde 179/180), S. 21 ff, 71 ff; – Carl Friedrich von Weizsäcker: *Der Garten des Menschlichen*, Beiträge zur geschichtlichen Anthropologie, München, Wien 1977, S. 206–224.

7 Wilhelm Messerer stellte in seiner Untersuchung „Zur Kunstgeschichte als Gestalt“ (in: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*, XXI, 1976, S. 34–54) fest, Weizäckers Schrift „Gestalt und Zeit“ „dürfte zum Erhellendsten gehören, was außerhalb der kunsthistorischen Fächer über unser Thema gesagt worden ist“. (S. 54) Messerer versuchte jedoch, Gestaltphänomene unmittelbar in der *Geschichte* der Kunst aufzufinden. Weizsäcker selbst hielt dafür, „daß die biologische Zeit keineswegs die Struktur der geschichtlichen Zeit“ habe (*Gestalt und Zeit*, S. 14). – Erste flüchtige Hinweise auf Schriften Viktor von Weizäckers gab ich in meinen Aufsätzen „Kunstwissenschaft“ (in: *Die Kunst, Wissen im Überblick*, Freiburg, Basel, Wien 1972, S. 119) und „Kunstwissenschaft und Phänomenologie des Leibes“ (in: *Aachener Kunstblätter*, 44, 1973, S. 304).

8 Vgl. auch: Viktor von Weizsäcker: *Der Gestaltkreis, Theorie der Einheit von Wahrnehmen und Bewegen*, Stuttgart 1950, S. 134 ff.

Verhältnis genau zu bestimmen, sind neue Formulierungen sowohl des Gestalt- wie des Zeitbegriffes erforderlich. „Gestalt und Zeit sind darum ein so großes Thema, weil, wenn es wirkliche Gestalt gibt, ein vom objektiven abweichender Zeitbegriff nötig wird, und weil die Zeit es ist, welche die innere Spannung, die Problematik im Gestaltbegriff hervorruft.“ (S. 31)

Der vom objektiven abweichende *Zeitbegriff* ist der einer biologischen Zeit, einer Zeit des Lebendigen. „Die biologische Zeit ist weder objektives homogenes Kontinuum, noch aufbewahrte Zeit im Gedächtnis, sie ist Gegenwartszeit. Leben ist weder indifferent gegen den Unterschied von vergangen und zukünftig, noch Erinnerung, sondern Leben ist immer ‚Zeitüberbrückende Gegenwart‘ (Prinz Auersperg), Vergangenheit an Zukunft bindende Aktualität. Leben ist nicht in der Zeit, sondern es setzt sie immer neu fest.“ (S. 23)

Diese Eigenart der „biologischen Zeit“, die auch die „subjektive Zeit“ ist (S. 55), zeigt sich nun auch in der *Zeitgestalt*, und zwar derart, daß „Gestalt nicht *in* der Zeit entsteht oder besteht, sondern *Zeit in der Gestalt* entsteht und vergeht, als Anfang und Ende, als Dauern und Vergehen. Die Zeitgestalt also eines Phänomens in der Wahrnehmung empfängt ihr *Gestaltetsein* aus der Gestaltetheit dessen, was erscheint (wenn immer dies Zugrundeliegende überhaupt gestaltet ist, Gestalt besitzt).“ (S. 42)

Nur an der Gestalt also zeigt sich Zeitgestalt. Für die nicht gestaltbestimmte Wahrnehmung dagegen gilt, was James J. Gibson formulierte: „In der normalen visuellen Wahrnehmung gibt es weder einen Sinn für die *Sequenz* der Fixationen noch für die *Zeitspanne* zwischen ihnen.“⁹ Weizsäcker selbst deutete diesen Unterschied in einer kurzen Bemerkung an: „Wir erleben die Raumverhältnisse eines Gemäldes in der Sukzession, in der Außenwelt aber sind sie simultan.“¹⁰ (In kunstwissenschaftlichen Überlegungen wird er oft nicht berücksichtigt.)

Nur an der Gestalt zeigt sich Zeitgestalt – und umgekehrt: ohne Zeit ist Gestalt nicht angemessen erfahrbar. „Wenn unserer Wahrnehmung Gegenstände als gestaltete erscheinen, so ist, soweit es sich um Figuren handelt, die Zeit in jedem Falle integrierend beteiligt, sowohl wenn es sich um ruhende (unbewegte) Figuren, wie wenn es sich um bewegte (einen Weg zurücklegende) Erscheinungen handelt. Doch liegt der wesentliche Anteil der Zeit nicht darin, daß sie die ‚Form des inneren Sinnes‘ (Kant) ist; sondern die Gestalt selbst ist es, welche die Zeitstruktur mitgestaltet. Jede figurierte, ruhende oder bewegte Erscheinung besitzt auch Zeitgestalt.“ (Gestalt und Zeit, S. 48) Einbeschlossen ist darin das Phänomen der Richtung. „Die experimentelle Erfahrung hat gezeigt, daß . . . die *Richtung*

9 Die Wahrnehmung der visuellen Welt. Dt. Weinheim, Basel 1973, S. 236.

10 Der Gestaltkreis, S. 102.

der Bewegung ein Wesensmerkmal alles Figur-Wahrnehmens ist. Z. B. nimmt das Auge in vielen Fällen nur aus diesem ‚dort-hin‘ verständliche Ergänzungen an der Figur vor, die im Reiz (dem dargebotenen Objekt) überhaupt nicht fundiert sind. Wir nennen dies die *Prolepsis* der Wahrnehmung und kommen so zu der Feststellung des *anamnestisch-proleptischen Charakters* der Wahrnehmungsgestalten.“ (S. 50)

Der Charakter der Zeitgestalt ist also, um dies zu wiederholen, der der biologischen, subjektiven, Vergangenheit und Zukunft in eine Gegenwart integrierenden Zeit. Die Bestimmung der Wahrnehmungsgestalt als „anamnestisch-proleptische Vergegenwärtigung ihres Gegenstandes“ (S. 50) erlaubt nun auch eine genauere Fassung des *Gestaltbegriffes*: Gestalt ist nicht nur abgeschlossen, festgefügt-ganz, sondern in eins damit bewegt, lebendig, werdend und vergehend. Es ist, um noch einmal v. Weizsäcker zu zitieren, „die Struktur einer biologischen Zeit, welche sich allein als fähig erweist, die Vergänglichkeit der Gestalt und die Gerichtetheit der Gestalt mit ihrer Festigkeit in einer Gegenwart zu vereinigen.“ (S. 50)

V. Weizäckers Ausführungen über den untrennbaren Zusammenhang von Gestalt und Zeit können als ein Argument zur Begründung der von Kurt Badt entwickelten Interpretationsmethode nach dem folgerichtigen Bildaufbau dienen¹¹. Erforderlich ist dabei nur die Erweiterung der durch v. Weizsäcker an Einzelgestalten ermittelten Beobachtungen auf den Zusammenschluß der Darstellungsgestalten zur Gesamtgestalt des künstlerischen Bildaufbaus.

Zeit entsteht in der Gestalt: Die je konkrete Folgeordnung des einzelnen Werkes bestimmt dessen Zeitgestalt. Gestalt ist nie ohne Zeit: Die Erfassung des folgerichtigen Bildaufbaus ist nichts Beliebiges, vielmehr erschließt erst sie das Werk in der Konsequenz seines künstlerischen Zusammenhanges. Oder anders gewendet: Richtung ist Wesensmerkmal aller Figur-Wahrnehmung: Nur als gerichteter, nur in seiner Folgerichtigkeit ist der Gestaltzusammenhang erfahrbar. Und schließlich: Zeitgestalt ist Vergangenheit an Zukunft bindende Aktualität: Die Folgeordnung des Bildaufbaus differenziert sich in Anhebung, Hauptteil und Schluß, mithin in verschiedene Zeitcharaktere, als in der Einheit der Gegenwart verbun-

11 Daß Derartiges nicht gegen die Intention v. Weizäckers gerichtet ist, mag seine folgende Bemerkung belegen: Durch die „konstitutive Gabe der antilogischen Wahrnehmung wird verständlich, daß die Kunst in starrer Figur Bewegung zu zeigen vermag. Betrachten Sie die Statue des Diskuswerfers oder des schreitenden Apoll, so wird Ihnen das Gemeinte sogleich deutlich: die sinnliche Gleichwertigkeit von starrer Figur mit Bewegung. Je größer der Künstler war, um so vollkommener drückte er durch Ruhendes Bewegung aus ...“ (Wahrheit und Wahrnehmung; Über das Nervensystem; Zwei Vorträge, Leipzig o. J. (1943) S. 26).

denes Vergangenes und Zukünftiges. Die nur mittels dieser Methode¹² erfäßbare Eigenart des Bildaufbaus bezeugt den anamnestic-proleptischen Charakter der Wahrnehmungsgestalten.

Im Hintergrund der v. Weizsäckerschen Ausführungen über Gestalt und Zeit steht seine Lehre vom „Gestaltkreis“.¹³ Es kann sich nun nicht darum handeln, die kunsthistorische Interpretation enger mit dieser vielschichtigen, nicht leicht zu erschließenden Theorie zu verknüpfen. Nur ein Gedanke sei herausgegriffen, weil er geeignet ist, die Zeitgestalt des Gemäldes in einem umfassenderen Horizont erscheinen zu lassen.

Am knappsten äußerte sich v. Weizsäcker über den Gestaltkreis in seiner Schrift „Anonyma“ (Bern 1946). „Unter Gestaltkreis verstehe ich eine wesentliche Struktur des pathisch begriffenen lebendigen Aktes. Es wird mit diesem anschaulichen Begriffe zum Ausdruck gebracht, daß das Lebendige, indem es sich verändert, doch auch zu sich selbst zurückkehrt.“¹⁴ Im Bild des Kreises wird in der Anschauung sichtbar das „aus der fort-

12 Der mit Badts Untersuchung in mancher Hinsicht vergleichbaren Arbeit von Marcelle Wahl: „Le Mouvement dans la Peinture“ (Nouv. Ed. Paris 1955) gelingt es nicht, den Vergangenheit und Zukunft in der Gegenwart einenden Charakter der Zeitgestalt zu erfassen. Sie folgt der Bildordnung nicht, wie Badt, über die dargestellten Figuren in ihrer Konkretheit, sondern bemüht sich um den Aufweis von „Arabesken“. So zerfällt ihr die Bildbewegung in zwei gegensätzliche Momente: „Tout artiste véritable est habité par deux tendances opposées, expressions de deux mouvements contraires qu'il cherche à équilibrer: Le mouvement ‚immobilisé‘, de nature abstraite, d'essence musicale, le rythme à proprement parler qui traduit la spiritualité, dégagée de ses contingences et répond à l'idéalité. – Le mouvement ‚en mouvement‘, le dynamisme, concret, qui par l'asymétrie et l'élément irrationnel du rythme répond à la vie vivante. – Comme dans la vie, chacun de ses mouvements ne peut être exprimé sans le secours du mouvement opposé, et c'est par la prédominance de l'un ou de l'autre que se différencient les tempéraments créateurs.“ (S. 170)

13 Norbert Bischof beschloß seine Darstellung der Gestaltkreislehre v. Weizsäckers („Erkenntnistheoretische Grundlagenprobleme der Wahrnehmungspsychologie“ in: Handbuch der Psychologie, I, 1, Göttingen 1966, S. 73, 74) mit folgenden Worten: „Wir vermerken abschließend zur Würdigung der Gestaltkreislehre, daß ihr seminaiver Realismus letztlich dem ernsthaft ausgetragenen, aber nicht bewältigten Konflikt zweier Erkenntnishaltungen entstammen dürfte, die wir . . . als ‚existenzielles‘ und ‚intellektuelles‘ Denken apostrophieren können. V. v. Weizsäcker ist Arzt, wie übrigens auch viele seiner Anhänger. Ärzte aber haben es nicht, wie reine Naturforscher, mit wertfreien Objekten, sondern mit Menschen zu tun, die man erkennt, nicht indem man sie manipuliert, sondern indem man mit ihnen Kontakt nimmt . . . ‚Existenzielle‘ Erkenntnis vollzieht sich im naiv-phänomenalen Raum durch Begegnung und Anteilnahme. ‚Um Lebendes zu erforschen, muß man sich am Leben beteiligen‘, sagt v. Weizsäcker . . . Daß es hier jedoch ‚erforschen‘ heißt, ist recht eigentlich das proton pseudos: Forschung geschieht stets und überall ‚intellektuell‘, d. i. auf der Basis der kritisch-phänomenalen Welt. Am Versuch der Synthese von Verstehen und Erforschen scheitert die Gestaltkreislehre.“ Wie immer es mit diesem „Scheitern“ bestellt sein mag, festzuhalten ist, daß die hier (wenn auch unzulänglich) beschriebene Spannung zwischen ‚intellektuellem‘ und ‚existenziellem‘ Denken auch dem Verstehen des Kunstwerks eignet. Auch Kunstwerke sind ja keine wertfreien Objekte, auch sie fordern Begegnung und Anteilnahme.

strebenden Richtung Zu-sich-selbst-Zurückkehren.“ Hier „erscheint das Ganze als ein Weg, d. h. als eine geschlossene und in sich zusammenhängende Figurierung, und diese nennen wir Gestalt. Die Kreisgestalt ist ein *bildhaftes Symbol* für die in der Veränderung doch mögliche Rückkehr zu sich selbst, und dies Symbol soll die eigenartige Beschaffenheit des biologischen Aktes andeuten.“ (S. 18) Und noch einmal, an späterer Stelle: „Das Subjekt ist identisch in der Verschiedenheit. Anschaulich vorgestellt kehrt es mit einer Bewegung zu sich zurück; das Bild dafür ist der Kreis, in dem durch *Bewegung* etwas zum selben Ort zurückkehrt.“ (S. 60/61) Verweist die Zeitgestalt, und damit auch die Zeitgestalt des Gemäldes, zurück auf den Gestaltkreis, die Lebensbewegung als Rückkehr des Subjekts, durch die Weltbegegnungen hindurch, zu sich selbst? Im Sinne v. Weizsäckers darf diese Frage wohl bejaht werden, definiert er doch selbst Gestalt am Schluß seiner Abhandlung über Gestalt und Zeit folgendermaßen: „Indem sich nämlich der Rhythmus von Systole des Erkennens und Diastole des Handelns *in der Zeit* auseinanderlegt und wieder aus dieser verrinnenden Zeit zur Erscheinung in einer Gegenwart vereinigt – indem dieser Rhythmus als Eins erscheint – erscheint Gestalt.“ (S. 58). Dieser Begriff von Gestalt und Zeitgestalt versetzt die von Badt gesuchte Begründung des folgerichtigen Bildaufbaus¹⁴ auf die Lebenswirklichkeit

14 Die von Badt entwickelte Interpretationsmethode wurde, da sie – nicht zu ihrem Vorteil – innerhalb einer „Streitschrift gegen Hans Sedlmayr“ dargelegt worden war, von diesem scharf zurückgewiesen (Hefte des kunsthistorischen Seminars der Universität München, 7–8, Interpretationen, München 1962). Die Autorität Sedlmayrs und die landläufige Meinung über die angebliche „natürliche Simultaneität des Bildes“ (Sedlmayr) haben verhindert, daß die Interpretation nach dem folgerichtigen Bildaufbau eine ihrer Bedeutung entsprechende Verbreitung erfuhr. (Ein Beispiel für das Gewicht der Autorität Sedlmayrs ist die in Anm. 5 genannte Salzburger Dissertation von Thomas Zaunschirm, die bei einem Literaturverzeichnis von 325 Nummern Badts Schrift nicht einmal erwähnt, geschweige denn behandelt.)

Über persönliche Differenzen hinaus darf die schroffe Ablehnung durch Sedlmayr in dessen anderem wissenschaftlichen Ansatz vermutet werden. Sedlmayr folgte der Gestaltpsychologie. Die Gestaltpsychologie aber akzeptiert den objektiven Zeitbegriff auch für die Wahrnehmung. Sie „geht davon aus, daß sich die Wahrnehmungsprozesse in der Zeit abspielen müssen . . . Die Gestalt und ihre Wahrnehmung steht genetisch in der Zeit. Damit ist aber die . . . hier dargestellte Struktur der biologischen Zeit nicht eingeführt, sondern ausgeschlossen. Die Zeit der biologischen Aktualität ist in einem anderen, nämlich dem eigentlichen Sinne genetisch, insofern sie, als jeweils Vorzeit und Nachzeit determinierende Gegenwart, die Zeit nicht als nur ablaufende, sondern als verbindende, Vergangenes und Zukunft zur Einheit zusammenbindende bestimmt.“ (V. Weizsäcker: Gestalt und Zeit, S. 41) – Ähnlich urteilte Erwin Straus (Vom Sinn der Sinne, ²Berlin, Göttingen, Heidelberg 1956, S. 21, 328).

Als Beispiel kunstwissenschaftlicher Anwendung des gestaltpsychologischen Zeitbegriffs kann auch Rudolf Arnheims Buch „Kunst und Sehen, Eine Psychologie des schöpferischen Auges“ (dt. von Henning Bock, Berlin 1965) genannt werden. Im Kapitel „Bewegung“ heißt es über den Tanz: „Man stelle sich einen Tänzer vor, der über die Bühne springt. Gehört es zu unserer Erfahrung, . . . daß während dieses Sprunges Zeit

in eine Dimension, die das Kunstwerk bezieht auf Erkenntnis und Handeln und auf deren Zusammenhang, und das heißt: in die Dimension der Ethik. Hier eröffnet sich ein Feld sowohl prinzipieller wie auch für die Werk-Interpretation wichtiger Fragestellungen, das jedoch erst benannt, aber noch nicht näher beschrieben werden kann.

Der umfassende Gestaltbegriff erlaubt es v. Weizsäcker, seine Gedanken an Formulierungen Goethes anzuschließen. Am Eingang seiner Schrift steht ein Zitat aus Goethes „Metamorphose der Pflanze“: „Betrachten wir aber alle Gestalten, besonders die organischen, so finden wir, daß nirgends ein Bestehendes, nirgends ein Ruhendes, ein Abgeschlossenes vorkommt, sondern daß vielmehr alles in einer steten Bewegung schwanke.“ An einer späteren Stelle (S. 51) kommt er auf Goethes Farbenlehre zu sprechen: „Goethes Beitrag zur Farbenlehre verdient darum, in jenen Sätzen vor allem verteidigt und wieder zu Ehren gebracht zu werden, welche nicht der Theorie des Lichtes und der Farbenphysik gelten, sondern welche seine Art zu sehen und seine Weise, das Organ zu betrachten, zeigen.“ Einige Stellen aus dem Didaktischen Teil fügt er an (S. 51/52), darunter: „(33.) Das Auge eines Wachenden äußert seine Lebendigkeit besonders darin, daß es durchaus in seinen Zuständen abzuwechseln vermag, die sich am einfachsten vom Dunkeln zum Hellen und umgekehrt

vergeht? Kommt er aus der Zukunft und springt durch die Gegenwart in die Vergangenheit? Kann man den Teil der Ausführung bestimmen, der zur Gegenwart gehört? Die vorige Sekunde vielleicht, oder nur ein Teil von ihr? Und wenn der ganze Sprung zur Gegenwart gehört, wo beginnt die Vergangenheit vor diesem Sprung?“ „Der Tanz ist“, so Arnheims Auffassung, „im wesentlichen ein zeitloses Ganzes, wie auch jeder einzelne Sprung oder jede Bewegung.“ (S. 323/324) Arnheim hat also offenbar nur den objektiven Zeitbegriff im Blick, er kennt nicht die biologische, die subjektive Zeit. Und deshalb kann er auch formulieren: „Der Betrachter sieht die verschiedenen Teile des Bildes nacheinander, weil kein Auge oder Bewußtsein alles gleichzeitig aufnehmen kann, aber es hat keine Bedeutung, in welcher Reihenfolge dieses Betrachten stattfindet. Das Auge braucht sich zum richtigen Verständnis nicht an die von der Komposition vorgeschriebenen Wege zu halten.“ (S. 325) Dies ist eine zwiespältige Behauptung. Wird schon zugestanden, daß es „von der Komposition vorgeschriebene Wege“ gibt, dann ist nicht einzusehen, weshalb sich die Betrachtung *für ein richtiges Verstehen* nicht daran halten sollte.

Die Differenzen im Zeitbegriff tangieren auch die Unterschiede im Gestaltbegriff. Die zitierte Gestaltdefinition v. Weizsäckers entspricht seiner Bemühung, das tätig-leidende Subjekt in die Biologie einzuführen (vgl. Gestaltkreis, S. V.). Die Gestaltpsychologie dagegen weiß mit der Spontaneität und Aktivität des Subjekts wenig anzufangen. (Vgl. David Katz: Gestaltpsychologie, 4. Aufl., bearbeitet und ergänzt von Wolfgang Metzger, Michael Stadler und Heinrich Crabus, Basel, Stuttgart 1969, S. 90, 91, 170.) Eine vergleichbare Betonung des Passivischen in der künstlerischen Gestaltung findet sich in Sedlmayrs Kunsttheorie. (Vgl. Hans Sedlmayr: Kunst und Wahrheit, Zur Theorie und Methode der Kunstgeschichte, Hamburg 1958, rde 71, S. 64, 112, 113. Vermehrte Neuausg. Mittenwald 1978, S. 74, 118, 119.)

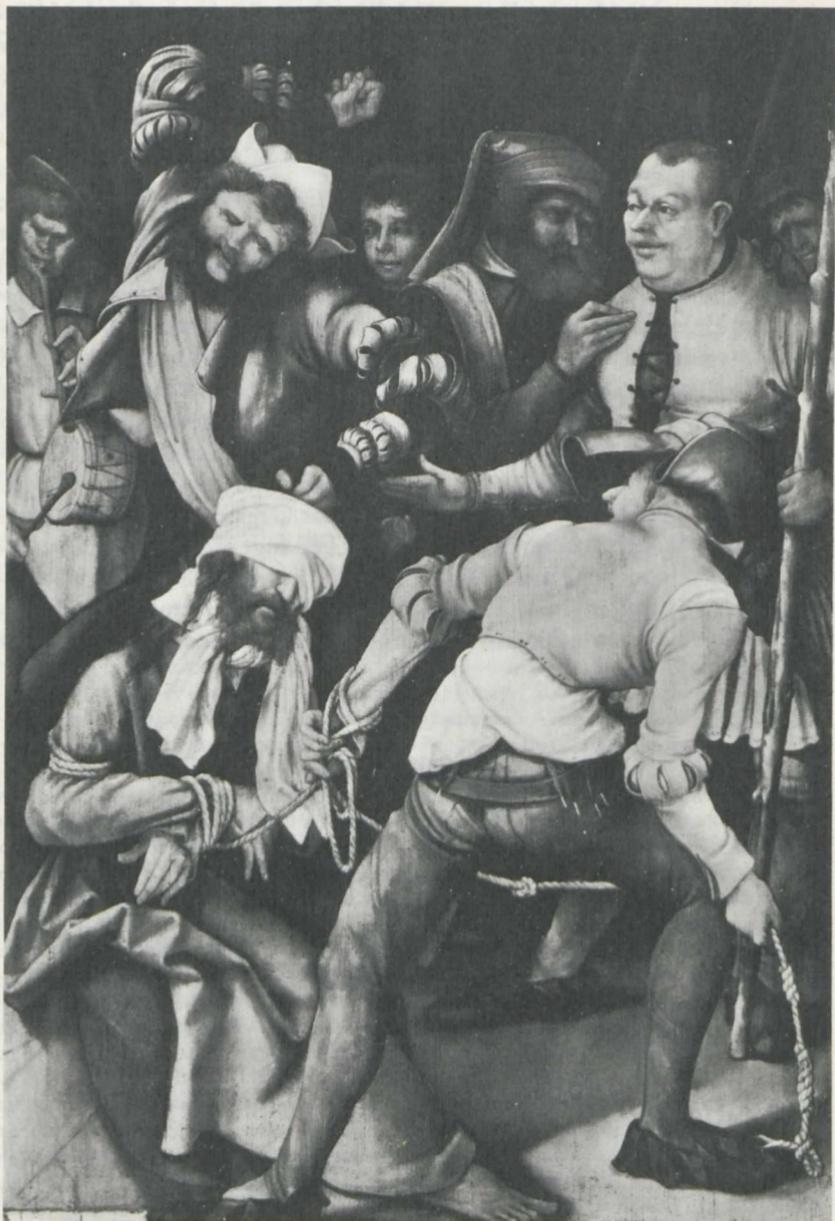


Abb. 1: Grünewald: Verspottung Christi. München, Alte Pinakothek.
109 × 73,5 cm

bewegen. Das Auge kann und mag nicht einen Moment in einem besonderen, in einem durch das Objekt spezifizierten Zustand identisch verharren . . .“

Dieser Art zu sehen entspricht Goethes ontologische, nun nicht mehr bei v. Weizsäcker aufgenommene Aussage aus dem Vorwort der Farbenlehre: „Mit leisem Gewicht und Gegengewicht wägt sich die Natur hin und her, und so entsteht ein Hüben und Drüben, ein Oben und Unten, ein Zuvor und Hernach, wodurch alle die Erscheinungen bedingt werden, die uns im Raum und in der Zeit entgegentreten. Diese allgemeinen Bewegungen und Bestimmungen werden wir auf die verschiedenste Weise gewahr, . . . jedoch immer als verbindend oder trennend, das Dasein bewegend und irgendeine Art von Leben befördernd.“ Und Goethes Intention war, „diese universellen Bezeichnungen, diese Natursprache auch auf die Farbenlehre anzuwenden.“¹⁵ Sehen ist für Goethe also ein lebendiger Prozeß, Leben zeigt sich im dynamischen Gefüge der Farben, und dies erweitert v. Weizsäckers von der Konturbestimmung ausgehende Betrachtungsweise auf die Region der Farben und stellt sie zugleich ein in eine geistesgeschichtliche Tradition.

Beschreibungsskizzen der Zeitgestalten dreier Bilder mögen das Angeführte veranschaulichen helfen.

In *Grünewalds* (Matthis Gothardt-Neithardts) „Verspottung Christi“, gemalt um 1504, aufbewahrt in der Alten Pinakothek München (Abb. 1)¹⁶, sind die Figuren Christi und der auf ihn einschlagenden Schergen zu einer Gruppe zusammengefaßt, verklammert vor allem durch das kalte Weiß in den Hemden der beiden Schläger und das Tuch um Christi Haupt. Die Bezüge zwischen den Gliedern dieser Gruppe sind jedoch labil. Wird das Grün gelb in der Jacke des Peinigens vorne rechts nach seinem Gelbton hin erfaßt, dann kann es sich mit dem Rot seiner Hose und dem Graublau des Passionsmantels Christi zu einer Trias verbinden (wobei aber nur das Rot in seinem Charakter als Primärfarbe erscheint). Diese Einheit aber hat keinen Bestand. Das graufahle, kraftlose Blau Christi vermag den Blick nicht auf sich zu versammeln. Er gleitet weg, zum vorderen Schergen, die Farbe seiner Jacke kann umschlagen in einen gelben, scharfen Grün ton, und dieser zusammen mit dem Rot der Hose einen etwas zu hoch gegriffenen und darum dissonanten Komplementärkontrast bilden. Ihm antwortet der gleichfalls zum Dissonanten auseinandergepannte Komplementärkontrast aus Zitrongelb und trübem Violett in der

15 Goethe, Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche, hrsg. von Ernst Beutler, Artemis-Verlag Zürich, 1949, Bd. 16, S. 10.

16 Farabbildungen z. B. bei: Hermann Bauer: Die Alte Pinakothek in München, München 1966, S. 42, und G. Testori, P. Bianconi: L'opera completa di Grünewald, Milano 1972 (Classici dell'Arte), Tav. I.



Abb. 2: Der Bethlehemitische Kindermord. München, Alte Pinakothek. 199 x 302 cm.

Figur des anderen Kriegsknechtes. Vom Gelb seiner Mütze kann der Blick wandern zum weißlicheren Gelbton des Trommlers am linken Bildrand und dessen Gegengewicht ist das Wachsgrau in der entsprechenden Figur am rechten Bildrand, offenbar der des Befehlshabers. Ihm wendet sich begütigend ein Mitleidiger zu, in dem sich Stufen der Grundfarben, nämlich das dunkle Blau seines Mantels, der milde Karmin des Schulterstreifens und des Kragens und das gedämpfte Goldgelb seiner Mütze zu einer dunklen Variation der Primärfarben-Trias vereinen. Das Gesicht dieses an der Passion Anteilnehmenden zeigt deutliche Ähnlichkeit mit dem Antlitz Christi, so daß es als Element des Bildschlusses zurückverweisen kann auf die Hauptfigur der Darstellung, Christus selbst.

Es bildet sich mithin eine anschauliche Folgeordnung, deren erste Phase aufs stärkste inhaltlich bestimmt ist als Darstellung der heftigen Aktion des Auf-Christus-Einschlagens. Die zweite Phase, die Gliederung der abschließenden Figurenreihe, ist nicht mehr in einer einsinnig gerichteten Abfolge gegeben: die beiden hellen Figuren an den Bildrändern stehen eher im Bezug eines spannungsvollen Auswägens als eines optischen Früher und Später, die Figur des Mitleidigen ist nicht nur Schlußglied, sondern verweist wieder auf die des Befehlshabers. Überdies schweben die helleren Töne des Bildes, sowohl die der beiden Seitenfiguren wie die der Hauptgruppe, unverbunden vor dem gegenständlich unbestimmt gelassenen, unbewegten Dunkelgrund und dies ermöglicht ein freies Vor- und Zurücktreten der Farben, eine gegenständlich nicht festgelegte Beweglichkeit, ein Fluten und Kreisen, das die gespannte Aktionszeit der Hauptgruppe umhüllt.

Von Grünewalds Bild unterscheidet sich *Rubens'* „Bethlehemitischer Kindermord“, entstanden um 1635, ebenfalls in der Alten Pinakothek München (Abb. 2)¹⁷, vor allem darin, daß dessen Zeitgestalt das *Kontinuum* einer Zeitordnung entfaltet und innerhalb dieses Kontinuums unterschiedliche Zeitcharaktere zur Geltung kommen läßt. Dem Kontinuum der Zeitordnung entspricht das Kontinuum der Raumordnung, beide bedingen sich wechselseitig¹⁸.

17 Farbabbildungen z. B. bei Wolf-Dieter Dube: Alte Pinakothek München, München o. J., S. 209; Remigius Netzer (Hrsg.): Kunstwerke der Welt, Alte Pinakothek München, München 1967, S. 219; Berühmte Museen, Alte Pinakothek, München, Wiesbaden o. J. (1976), S. 76.

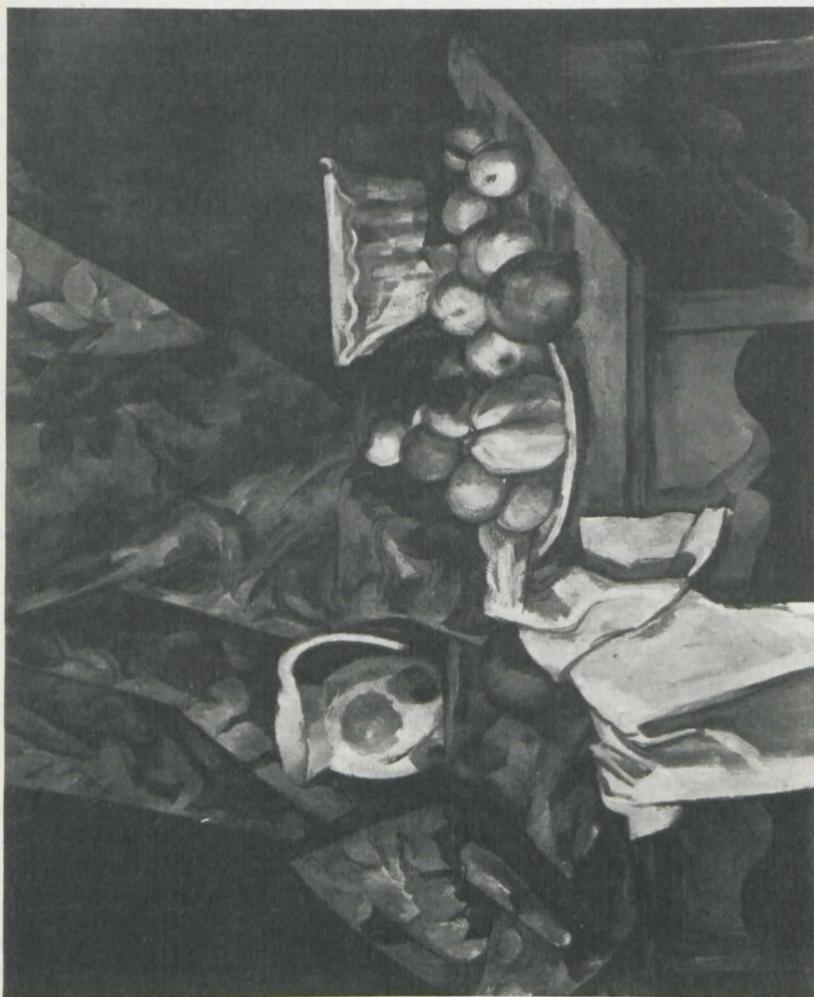
18 Thomas Zaunschirm (vgl. Anm. 5) legt großen Wert auf die Einführung einer raum-zeitlichen Betrachtungsweise. – Raum- und Zeitauffassung hängen gewiß sehr eng zusammen. Auch v. Weizsäcker stellt fest, daß es „wohl keine zeitbestimmende Wahrnehmung gibt, der nicht auch Räumliches anhaftet.“ (Gestalt und Zeit, S. 43) Selbstverständlich kann die Folgeordnung des Bildaufbaus nur über Orte auf der Bildfläche und damit über Raumbestimmungen (im weitesten Sinne) dargestellt und erfahren werden. Im Begriff „Raumzeit“ aber liegt die Gefahr nahe, zu vergessen, daß sich die Folgeordnungen des Bildaufbaus über weite historische Bereiche hin wesentlich an *Körper-*, an *Fi-*

Die Blickführung setzt ein bei der ergreifenden Ausdrucksfigur der klagenden, die Arme emporwerfenden Frau in der Mitte des Bildes. Das tiefe, violett-tonige Schwarzblau ihres Mantels zieht zuerst den Blick auf sich. In diesem Schwarzblau sammeln, verdichten sich die Dunkelheiten und die Grautöne des Bildgrundes¹⁹. Das Herauswachsen dieser und, in unterschiedlichen Graden, aller Figurenfarben aus dem Bildgrund ist ein wichtiges bildnerisches Mittel zur Darstellung eines raumzeitlichen Kontinuums, zur Einbeziehung jedes Kompositionsgliedes in dieses Kontinuum. Das Schwarzblau der Klagenden wird begleitet vom Zitrongelb der Mantel-Innenseite und vom Karminrot ihres Rockes. Darin klingt eine expressiv gespannte, vom Absturz in die Dunkelheit bedrohte Trias der Primärfarben an. Aus dieser Mitte entfalten sich drei unterschiedliche farbige Figuren, „sätze“, die auch hinsichtlich ihrer Zeitcharaktere differieren. Auf den Aufschrei der Einleitungsfigur folgt das stille, langsame Thema der Trauernden und Bittflehenden, in den Figuren dreier Frauen aufwärts führend, entwickelt in der Verhaltenheit der Sekundärfarben: in rosa aufgehelltes Violett ist die Mutter mit ihrem toten Kind gekleidet, in Olivgrün die Frau rechts davon. Dieses Thema verklingt im trostlosen Interludium der tötenden Schergen, ihrem Grau und Orangebraun. Darauf das große, prunkvolle Kampf- und Klage Thema als Höhepunkt der farbigen Bildordnung. Die erbittert um ihre Kinder kämpfenden oder laut um sie klagenden Mütter erscheinen in ausgeprägten Grundfarben, die Sitzende zuoberst, die in den Arm des Soldaten beißt, in einem mittleren Blau, in Goldgelb die Rückenfigur mit den nach oben geworfenen Armen (in dieser Bewegung ein Pendant zur Einleitungsfigur), in Hochrot die von ihrem Kind Weggestoßene, und schließlich im wiederkehrenden Blau die auf dem Boden Liegende, die in den Dolch des Kindsmörders greift. Die Schönheit dieser Grundfarben verrät nichts vom Leid und der Grausamkeit des dargestellten Geschehens: mitten im wütenden Kampf schon ein Vorblick auf die Verklärung, wie sie der Bildschluß zeigt, und zugleich

guren-Zusammenhängen darstellen. Ihnen können Raumrichtungen (im engeren, phänomenologisch präzisen Sinne) auch entgegengeführt werden, wie Badts Analyse von Tintoretts „Abendmahl“ in S. Giorgio Maggiore, Venedig, aufwies (a.a.O., S. 52, 53).

- 19 Hierzu und weiterführend zur Farbordnung bei Rubens, Verf.: Versuch über die Farbe bei Rubens, in: Rubens, Kunstgeschichtliche Beiträge, hrsg. von Erich Hubala, Konstanz 1979 (Persönlichkeit und Werk, Bd. 4), S. 37–72. – Rudolf Kuhn interpretiert in seinem Aufsatz: Die dramatische Erzählung des Bethlehemitischen Kindermordes gegenüber der epischen Erzählung der Amazonenschlacht (im gleichen Band, S. 73–99) sowie in seinem wichtigen Buch: Komposition und Rhythmus, Beiträge zur Neube-gründung einer Historischen Kompositionslehre, Berlin, New York 1980 (Beiträge zur Kunstgeschichte, hrsg. von Erich Hubala und Wolfgang Schöne, Bd. 15), S. 158–169, das Rubens'sche Bild nach einer anderen Folgeordnung. Zur Erörterung dieser unterschiedlichen Auffassungsweisen vgl. meine Rezension des Buches von Rudolf Kuhn in der Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft, 1981.

Abb. 3: Cézanne: Stilleben mit Äpfeln und Pfirsichen. Washington, National Gallery of Art. 81,2 × 100 cm.



der Bezug auf eine über den Partikularitäten des Motivischen stehende Gesetzmäßigkeit der Farbwelt, eben die triadische Bindung der Primärfarben. Nur in der Unruhe des Auf- und Ableitens der Farbbezüge im Viertelkreis der Figurenkette teilt sich etwas von der Erregung des Geschehens mit. In das hochpathetische Thema des mittleren Satzes aber greift nun, mit der Figur der einen Soldaten von rückwärts wild attackierenden Alten rechts vorne, das dritte Figur- und Farbthema ein. Ihre Bewegung und ihre Grautöne verweisen den Blick auf die Graubraungruppe der linken Bildhälfte, die anhebt mit der dunkelgrauen, wütend kratzenden Frau. Den Braun- und Grautönen dieser Gruppe ist Blutrot zugefügt, das Motiv des Kampfes der Mütter und des Todes der Kinder wird so ins Fahle und Schrilte gewendet. Darauf folgt, über die Rosabraun- und Grautöne der Architekturen, in einer wunderbaren Verwandlung der Farbcharaktere, der Schluß der Bilderzählung in der Engelsgruppe am Himmel. Hier kehren nochmals alle Farben in zarten Tönen wieder, Violett, Grün, Orange, Rot, das Blau des Himmels und die gelben Strahlen des Himmelslichtes. Ist die Einleitungsfigur, die große Klagende, proleptisch auf die Zukunft, auf die Schlußkonfiguration hin geöffnet, – sie blickt zum Himmel empor und wird den Trost der Engel empfangen –, so bewahrt die Schlußgruppe die Erinnerung an die Gesamtheit der Farben, beide verbunden durch die fließend bewegte Gegenwart in der Entfaltung der Formen und Farben, gegliedert in die Anhebung der sekundären Trias, den Höhepunkt der Trias der Grundfarben, die Zurücknahme in die Grau- und Brauntöne und die verklarte Wiederkehr in den zarten Buntfarbtönen des Schlusses.

Ist die Zeitgestalt der Bilder von Grünewald und Rubens wesentlich bestimmt von der Darstellung bewegter Figuren, getragen von der linearen und körperlichen Gerichtetheit der Bildgestalten und der darin beschlossenen Dynamik der Farben, so zeigt sich bei *Cézannes* „Stilleben mit Äpfeln und Pfirsichen“, entstanden etwa 1905, Washington, National Gallery of Art (Abb. 3)²⁰ mit einem anderen Verhältnis von linear umgrenzter Form und Farbe auch eine andere Zeitgestalt.

Im purpurgraubraunen Grund der rechten oberen Bildecke sind wie im Keim die Buntfarben des Bildes enthalten, die sich in zwei Reihen, zwei „Tonarten“ aus ihm entfalten, die Rotbrauntöne im Tisch, die Blaugrüntöne im Vorhang. Hellere Flächenteile heben sich aus dem Grund heraus und leiten eine nach links gerichtete Bewegung ein, die aufgenommen wird vom Vorhang und hier sich nach Gesamtform, Faltengebung und Orientierung der Blattmuster zum linken Bildrand senkt. Die Auflich-

20 Farbabbildungen z. B. in: *Cézanne, The Late Work*, hrsg. von William Rubin, London 1978, Taf. 144; und im Katalog der Ausstellung: *Cézanne, Les dernières années (1895–1906)*, Paris, Grand Palais, 1978, S. 125.

tungen im Vorhangmuster nehmen mit ihrem Rosagelblichton die andere Farbreihe in sich auf. Deren Hauptthema aber ist die Früchtegruppe mit ihren ausgeprägten Rot-, Orange- und Gelbtönen. Ihre Farbbezüge, die Körperformen der Früchte wie die des Tisches weisen in die nach links gerichtete Gesamtbewegung des Bildes. In diese Richtung stellen sich schließlich auch die Gegenstände der dritten Farbreihe, des vielfältig nach Rosa und Blau abgestuften Weiß ein, die Schale, der Krug und das Tisch-tuch, das nicht nur, den Faltenformen nach, die Formmotive des Vorhangs zum Abschluß bringt, sondern zugleich die Stelle höchster Licht-zuwendung ist.

Das Besondere der Zeitgestalt des Cézanne-Bildes ist, daß sie getragen wird vornehmlich von virtuell gewölbten, ganz nach „außen“, in die Dimension der Synthese von Licht und Körperoberfläche gewandten²¹ Flächen-teilen, wobei die Konturen der Einbindung in die farbige Umgebung dienen und gerade nicht die Abgrenzung, die Abschließung der Einzelkörper akzentuieren²².

Dieses Geöffnetsein der Körperoberflächen, ihre Einbettung in das Um-feld, läßt nun die Bildbewegung als Darstellung der langsamen, gewaltlo-sen, stetigen Bewegung des Vegetativen²³ erscheinen. Ist doch die Organi-sation der Pflanze die „offene Form“, die „den Organismus in allen sei-nen Lebensäußerungen unmittelbar seiner Umgebung eingliedert“, mor-phologisch geprägt durch die „Tendenz zur äußeren, der Umgebung di-rekt zugewandten Flächenentwicklung“ (Helmuth Plessner²⁴), den „ganz nach außen gerichteten Drang“ (Max Scheler²⁵). So bezeugt das Bild Cézannes Bemühen, über die Begrenzung in menschlicher Aktivität und Ausdruckshaltung hinauszugelangen in eine ontologische Erfassung naturhafter Seinsdimensionen.

In der Zeitgestalt des Gemäldes bekunden sich, soviel sollte angedeutet werden, historisch differenzierbare Zeiterfahrungen. Zugleich gewährt

21 Vgl. Verf.: Zur Kunst Cézannes, in: Festschrift Kurt Badt zum siebzigsten Geburtstage, Berlin 1961, S. 201 ff.

22 Vgl. Kurt Badt: Die Kunst Cézannes, München 1956, S. 37 u. ö.

23 Kurt Badt formulierte: „Die Farbenvielfalt und die Kleinteiligkeit der späten Bilder, . . . die sie beherrschende allgemeine Bewegtheit . . ., diese in sich bewegte, musikalisch klingende und architektonisch gebaute Einheit bleibt aber immer im Bereich des Naturhaften, genauer: des Vegetativen.“ (Das Spätwerk Cézannes, Konstanzer Universitätsreden 40, Konstanz 1971, S. 29) Dazu auch Verf.: Zur Kunst Cézannes, a. a. O., S. 211.

24 Die Stufen des Organischen und der Mensch, Einleitung in die philosophische Anthropologie, Berlin, New York 1975 (Sammlung Göschen 2200), S. 219.

25 Die Stellung des Menschen im Kosmos, Darmstadt 1928, S. 20.

sie eine vertiefte Anschauung der künstlerischen Folgerichtigkeit der Werke²⁶.

26 Vgl. Souriau, Wiederabdruck a.a.O., S. 140/41: „I do not hesitate, in fact, to say, that time is *more important* aesthetically, and more worthy of study, in painting, sculpture or architecture than in music, the dance, or the cinema. Here more delicate and more profound perspectives are opened up. Why? – Because, in the arts which are obviously temporal, time is the palpable stuff of which the works are fashioned . . . But the painter, the architect, and the sculptor are masters, by a more subtle magic, of an immaterial time which they establish when they create a universe whose temporal dimension can extend or contract in a moving and curious way . . . But this time is never suggested except by means that are indirect, oblique, and subtle. However fragile, delicate, unsubstantial may be these means of suggesting time, they are the key to the greatest success in these arts. Plastic time is an essential time, of which the particular characteristics in each work form the most moving evidence of the power of the artist, in creating a masterpiece, to flash before our eyes a world to which he invites us, and where we may live.“