

Bildrhythmik und Zeitgestaltung in der Malerei

Lorenz Dittmann

Diese Abhandlung widmet sich dem Zusammenhang von Bildrhythmik und Zeitgestaltung in Werken der Malerei.¹⁾ Ihre Voraussetzung liegt in der von Kurt Badt entwickelten Interpretationsmethode nach dem folgerichtigen Bildaufbau.²⁾ Sie ist u. a. in Verbindung zu bringen mit Heinrich Wölfflins Untersuchungen über das Rechts und Links im Bilde – diese haben neuerdings teilweise eine experimentalpsychologische Bestätigung erfahren³⁾ –, mit Viktor von Weizsäckers Erkenntnis des Zusammenhangs von Gestalt und Zeit⁴⁾ wie auch mit Künstlertheorien des 20. Jahrhunderts, die sich mit dieser Thematik befassen.

Um den geistesgeschichtlichen Ort der Entstehung von Bildrhythmik und Zeitgestaltung in bildender Kunst zu erfassen, ist es notwendig, den Blick auf ägyptische und griechische Kunst zu richten. Ich beziehe mich dabei auf Forschungen des Archäologen Guido Kaschnitz von Weinberg.

1) Dazu Verf. . Raum und Zeit als Darstellungsformen bildender Kunst. Ein Beitrag zur Erörterung des kunsthistorischen Raum- und Zeitbegriffes. In: Stadt und Landschaft – Raum und Zeit, Festschrift für Erich Kühn. Köln 1969, S. 43–55. – Über das Verhältnis von Zeitstruktur und Farbgestaltung in Werken der Malerei. In: Festschrift Wolfgang Braunfels, hrsg. von Friedrich Piel und Jörg Traeger. Tübingen 1977, S. 93–109. – Überlegungen und Beobachtungen zur Zeitgestalt des Gemäldes. In: Neue Hefte für Philosophie, 18/19, Anschauung als ästhetische Kategorie, hrsg. von Rüdiger Bubner, Konrad Cramer, Reiner Wiehl. Göttingen 1980, S. 133–150. – Probleme der Bildrhythmik. In: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, XXIX/2, 1984, S. 192–213.

Allgemein zur Thematisierung von Zeit in bildender Kunst: Zeit – Die vierte Dimension in der Kunst, hrsg. von Michel Baudson. Weinheim 1985, darin insbesondere: Paul Philippot, Anhaltspunkte für eine Geschichte der Zeit in der westlichen Kunst (S. 127–153). – Dietrich Seckel. Die Dimension der Zeit in der Kunst Ostasiens. In: Asiatische Studien, Études Asiatiques, Bern XXXII, 1, 1978, S. 66–96.

2) Kurt Badt. Modell und Maler von Jan Vermeer. Probleme der Interpretation. Köln 1961.
3) Vgl. Hans-Joachim Hufschmidt. Über die Linksorientierung der Zeichnung und die optische Dominanz der rechten Hirn-Hemisphäre. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 46, 1983, S. 287–294.
4) Viktor von Weizsäcker. Gestalt und Zeit. 2. Aufl. Göttingen 1960.

Kaschnitz von Weinberg verglich Kampfdarstellungen auf ägyptischen und griechischen Reliefs: auf einem Relief vom Felsentempel zu Abu Simbel aus der 19. Dynastie, das König Ramses II. im Kampf gegen die Libyer darstellt, und auf einem Relief vom Fries des Mausoleums in Halikarnassos, daß den Kampf von Griechen und Amazonen zeigt (British Museum, London). Der Vergleich verdeutlicht, „daß die Vorstellung von dem, was Kämpfen bedeutet, auf den beiden Reliefs eine vollständig verschiedene Auslegung erfahren hat. Der ägyptische König erledigt den Barbaren scheinbar ganz mühelos. Seine göttliche Erscheinung, sein stürmisches Vordringen, die Kraft, die von seinem Wesen ausgeht, genügen, um den Feind aller Fähigkeiten zum Widerstand zu berauben. Wie vom Blitz getroffen stürzt der Libyer unter dem sicheren Griff zusammen, wehrlos ist er dem Stoß der königlichen Lanze ausgesetzt, die ihn durchbohrt. In diesem Kampf ist von Ringen und von dem Messen zweier Kräfte keine Rede. Nirgends bemerkt man etwas von den spannenden Momenten, die der Aufeinanderprall zweier gegensätzlicher Gewalten mit sich bringt, nirgends führt das Ringen einander feindlicher Energien zu den unausweichlichen dramatischen Momenten eines echten Kampfes, in denen die Entscheidung oft auf des Messers Schneide steht. Der Sieg des Königs ist von Anfang an gewiß, vorbestimmt und daher mühelos, ungefährdet und selbstverständlich.“ Ganz anders dagegen das Kämpfen im griechischen Werk. Hier ist „alles voll Spannung, voll dramatischer Höhepunkte. Der Streit ist in Zweikämpfe aufgelöst, jedes Paar kämpft mit dem Aufgebot aller Kräfte. Noch ist im Vordringen und Zurückweichen, im erbitterten Ringen von Kämpfer zu Kämpfer nichts entschieden. Man überblickt hier den Verlauf der Geschehnisse als einen in der Zeit sich abspielenden Vorgang. Im Sich-Spannen und Lösen der Muskeln, in der Energie der Bewegungen, wird das Vorher und Nachher durch das krafterfüllte Bild der Funktionen der nackten oder wenig verhüllten Leiber und durch das, wie aus innerer Belebtheit heraus wirkende Flattern und Rauschen der Gewänder, wird die Zeit im Ablauf des Geschehens unmittelbar zum bildlichen Ausdruck gebracht.“⁵⁾

Aber nicht nur die Darstellung heftiger Bewegung wie beim Kämpfen, schon das gelassene, ruhige Zusammensein zweier Menschen enthält im

5) Guido Kaschnitz von Weinberg. Ägyptische und griechische Plastik, Versuch einer Strukturvergleichung (1946). In: Kleine Schriften zur Struktur, hrsg. von Helga von Heintze (Guido Kaschnitz von Weinberg, Ausgewählte Schriften. Bd. 1). Berlin 1965, S. 146–155, Zitate auf den S. 153, 154; Abb. 59 und 60.

Griechischen den bildlichen Ausdruck von Zeit. Das sei an einer weiteren Gegenüberstellung eines ägyptischen und griechischen Werkes aufgewiesen, wiederum mit Worten Kaschnitz von Weinbergs. Er verglich ein Relief aus dem Totentempel des Niuserre (V. Dynastie, Berlin), das den König zwischen Göttern sitzend darstellt, und ein Relief aus dem Grab des Sechemka bei Giseh (ebenfalls V. Dynastie, Berlin) mit der Stele der Hegeso vom Dipylonfriedhof in Athen (Nationalmuseum, Athen). Den Gestalten der ägyptischen Reliefs sind die „mit mathematischer Präzision in der Ebene sich entfaltenden Bewegungen“ und eine „horizontale Richtungsgebundenheit“ wesentlich. Gestalt reiht sich an Gestalt. „Alle sind, neben ihrer Bindung an die Vertikalen, einbezogen in den gleichmäßigen Rhythmus der Horizontalen, die als Wegweiser der Unendlichkeit und damit auch als Zeichen der Zeitlosigkeit verstanden werden müssen.“ Bei der Hegeso-Stele dagegen „ist der Raum mit den Körpern, die überall über den engen Rahmen hervortreten drohen, durch die gleiche Bewegung, die alles durchzieht, zu einer plastischen Einheit voll inneren Lebens verbunden. Diese in der körperlichen Fülle hervortretende Bewegung, die, um einen Mittelpunkt schwingend, immer wieder in sich selbst zurückkehrt, umhüllt die Körper und schließt sie mit dem ihnen zugehörigen Raum in Kreisen, Ellipsen und parabolischen Kurven zu einem für sich und in sich ruhenden Block zusammen. Ein plastischer Mikrokosmos entsteht so, der um ein Ruhendes kreist, um einen Mittelpunkt, der zugleich in den aufgenommenen Perlen das Zentrum der Aufmerksamkeit und des geistigen Interesses darstellt, das beide Personen der Gruppe in nachdenklicher und trauernder Betrachtung vereint. Die Bewegung hat daher hier überall einen endlichen Charakter. Sie bleibt überblickbar und tritt nirgends aus dieser individuell begrenzten Welt hinaus, die sie konstituiert und zusammenschließt.“⁶⁾

Damit sind auch schon wichtige Bestimmungen für eine Charakteristik von „Bildrhythmik“ gewonnen.

Eine zweite Untersuchung Kaschnitz von Weinbergs ist heranzuziehen, die dieser unter dem Titel „Über die Rationalisierung der ‚mythischen‘ Form in der klassischen Kunst“ veröffentlichte. Den damit gemeinten Vorgang erläuterte er durch Vergleiche archaisch- und klassisch-griechischer Jünglingsstatuen. Der Kuros des Polymedes (oder Agamedes, von etwa 590 v. Chr., Museum zu Delphi) steht wie „eingezwängt in einen unsichtbaren

6) Kaschnitz von Weinberg, op.cit., S. 147, 148, 150; Abb. 56–58.

kastenförmigen Raumteil, der ein rechtwinkliges Prisma darstellt“. Die Aneinanderreihung solcher Raumprismen läßt ein System vertikaler und horizontaler Achsen entstehen, das auch den Betrachter mit einschließt. Es ermöglicht ihm eine unmittelbare Anteilnahme an der archaischen Statue. Deren Formen sind Ausdruck einer Lebenskraft. „Diese Lebenskraft ist es, die in der verklärten künstlerischen Form und durch sie zum Eigentum Gottes wird und zugleich auch dem Weihenden selbst weiter angehört, der auf diese Weise die angestrebte mythische Verbindung zur Gottheit erreicht.“ – Mit der klassischen Statue tritt an die Stelle der aus Raumkubus und dagegen andrängenden Körperformen konstituierten archaischen Figur „die im rhythmischen Kontrapost in sich ausgewogene Figur. Es sind die Modulationen der kontrastierten Schwerkraftswirkung, die nun im harmonischen Zusammenwirken die Stabilität und Geschlossenheit der schöpferischen Konzeption gewährleisten. Es ist der Rhythmus, der im ‚Mitschwingen‘ des Beschauers an die Stelle der ursprünglichen mythischen Verbundenheit tritt.“ „Das Spiel der Kräfte schließt sich“ in der klassischen Statue „nach außen hin ab. Der ganze Körper scheint von einem Zentrum aus regiert ...“. „Das mythische Wesen der Statue wird uns auf diese Weise von Jahrzehnt zu Jahrzehnt fernergerückt. Es löst sich vom Menschen ab, das Werk nimmt den mythischen Gehalt gleichsam in sich hinein, so daß er zum ausschließlichen Objekt der Sinne wird.“ Auf diesem Vorgang „beruht nicht nur die immer deutlicher hervortretende Distanzierung des Beschauers vom Kunstwerk, sondern auch dessen zunehmend mikrokosmischer Charakter“. ⁷⁾

Das in sich geschlossene, in sich rhythmisch gegliederte klassische Werk, Statue oder Relief, nimmt den mythischen Gehalt in sich hinein – damit ist der geistesgeschichtliche Ort der Entstehung von Bildrhythmik und Zeitgestaltung fixiert: Bildrhythmik, als ein Moment von Bildhaftigkeit überhaupt, und Zeitgestaltung, als eine Möglichkeit bildkünstlerischer Gestaltung überhaupt, sind Erscheinungsweisen einer „Rationalisierung ‚mythischer‘ Form“, wobei „Rationalisierung“ Aufhebung meint im doppelten Sinne des Wortes: Außer-Geltung-Setzen und Bewahrung.

7) Guido Kaschnitz von Weinberg, Über die Rationalisierung der „mythischen“ Form in der klassischen Kunst (1954). In: Kleine Schriften zur Struktur, op.cit., S. 203–215, Zitate auf den S. 205, 206, 211, 212/213; Abb. 89–91. – Zur klassischen Statue weiterführend: Friedrich Hiller. Zum Kanon Polyklets. In: Marburger Winkelmann-Programm 1965, S. 1–15. – Ders. Formgeschichtliche Untersuchungen zur griechischen Statue des späten 5. Jahrhunderts v. Chr. Mainz 1971.

In diesem Zusammenhang ist es aufschlußreich, daß Kurt Hübner in seinem vor kurzem erschienenen Buch „Die Wahrheit des Mythos“ von mythischer Zeit als einer „Zeitgestalt“ spricht. Warum ist mythische Zeit „Zeitgestalt“? Weil sie als zyklische in sich geschlossen ist, immer wieder zu ihrem Anfang zurückkehren kann.⁸⁾ Das Naturbild mythischer Zeit ist der Jahreskreislauf mit seinem Wechsel und seiner Wiederkehr der Jahreszeiten. Ihm entspricht in mythischer Zeit die Rückkehr zu einer immer sich erneuernden Urzeit.

Die archaische Statue zeichnet sich aus durch eine „in der ganzen späteren Entwicklung der griechischen Kunst nie wieder erreichte kraftvolle Präsenz der Form“. Ihr antwortet die unmittelbare Anteilnahme des Menschen, der im Strahlungsfeld dieser Präsenz steht. „Wir können vermuten“, schrieb Kaschnitz von Weinberg, „daß der archaische Mensch zu seinen Statuen in einem Verhältnis stand, das am ehesten als ein unmittelbares und naives Ergriffensein bezeichnet werden könnte, dem immer ein religiöses Gefühl zugrunde lag. Der Gedanke der Weihung, das heißt der Überantwortung des Werks und damit auch des Abgebildeten an den göttlichen Bereich bestimmte das Wesen des Schöpferischen und machte es zugleich auch zu einem Akt der mythischen Verwirklichung.“⁹⁾

Damit ist der „Realitätscharakter“ des Kunstwerks angesprochen, sowohl im Verhältnis zum Betrachter wie zum Darstellungsinhalt. Er ist untrennbar von der besonderen Art der Thematisierung von Zeit im Werk der bildenden Kunst.

Unter diesem Aspekt gehe ich zur mittelalterlichen und neuzeitlichen Kunstgeschichte über.

Dagobert Frey hatte sich als erster genauer mit den unterschiedlichen Realitätscharakteren von Kunstwerken befaßt. Die Besonderheit des mittelalterlichen Realitätscharakters wies er am Andreas-Tragaltar des Trierer Domschatzes auf. „Auf der Altarplatte, in der die Reliquien eingeschlossen sind, ist ein lebensgroßer, plastischer, in Silber getriebener Fuß angebracht ... Eine Inschrift besagt, daß das Portatile von Erzbischof Egbert († 933) stammt, und nennt weiter die Reliquien, darunter das sandalium S. Andreae apostoli. Auf sie bezieht sich offenkundig die Darstellung des

8) Kurt Hübner. Die Wahrheit des Mythos. München 1985, S. 142. Zur mythischen Zeit vgl. auch: Gerardus van der Leeuw, Urzeit und Endzeit. In: Eranos-Jahrbuch 1949, Bd. XVII, Der Mensch und die mythische Welt. Zürich 1950, S. 11–51.

9) Kaschnitz von Weinberg, op.cit., S. 204, 207.

Fußes. An diesem sind die Sandalenriemen sachlich wiedergegeben, aber es fehlt die Sohle! Der nackte Fuß ruht unmittelbar auf der Altarplatte. Die Sohle der Sandale, die als Reliquie in der Altarplatte eingeschlossen ist, muß zu dem Fuß und dem Riemenzug hinzugedacht werden ...“ Aus diesem und anderen Beispielen ergibt sich, daß das Bildwerk im frühen und hohen Mittelalter nicht autonom ist; „erst durch die Verbindung mit der konkreten Realität eines Gegenstandes oder einer Handlung erhält es Sinn und Wirkungskraft“. „Diese Wirkungskraft eignet ihm, weil es eine transzendente, ideelle Realität repräsentiert, die im Bildzeichen sinnbildlich zur Anschauung gelangt. Durch das Bild erscheint das Jenseitige im konkreten Gegenstand vergegenwärtigt. So verknüpft das Bild die diesseitige, objektive Welt mit der transzendenten Welt der Ideen.“¹⁰⁾

Auch hier entspricht solch mythischer Verschränkung von Darstellung und Darzustellendem eine Gegenwärtigkeit des Werkes, die sich in keine dargestellte Zeitlichkeit entfaltet. Wo aber Zeit dem Thema impliziert ist, wie etwa in der lang hinfließenden Kampffestschilderung des Teppichs von Bayeux,¹¹⁾ ist es die abrollende, in entschiedener Sukzessivität verlaufende Zeit,¹²⁾ der alle bildhafte Geschlossenheit fehlt.

Einsam ragt die „Madonna mit dem Kind“ in der Apsiswölbung der Basilika Santa Maria Assunta in Torcello auf,¹³⁾ vor weitem Goldgrund, in strenger Frontalität. Der Goldgrund ist Lichtraum, „alldimensionaler“ Raum, da ihm unterscheidbare Richtungen fehlen. Solche Unbegrenzbarkeit gründet auch in der unterschiedlichen Lagerung der Mosaiksteinchen, der tesserae, im Grund, so daß sie wechselnde, einander durchdringende Strahlen entsenden. Dieses fluktuierende Licht ist „Sendelicht“ in Wolfgang Schönes Terminologie,¹⁴⁾ es sendet auch die Heiligen Gestalten nach vorne, umfängt den Betrachter. Der „alldimensionale“, zugleich den Betrachter mitumfassende Lichtraum ist Träger einer gleichsam „alldimensionalen“ Zeitlichkeit als einer sinnlichen Vergegenwärtigung von „Ewigkeit“, von „Überzeit“.

10) Dagobert Frey. Der Realitätscharakter des Kunstwerks. In: Frey. Kunstwissenschaftliche Grundfragen, Prolegomena zu einer Kunstphilosophie. Wien 1946, S. 107–149, Zitate auf den S. 109 und 117; Abb. Taf. II.

11) Farbabbildung in: Zeit – Die vierte Dimension in der Kunst, op.cit., S. 130/131.

12) Vgl. dazu: Dagobert Frey. Gotik und Renaissance als Grundlagen der modernen Weltanschauung. Augsburg 1929, bes. S. 48, 49.

13) Farbabbildung in: Zeit – Die vierte Dimension in der Kunst, op.cit., S. 128.

14) Wolfgang Schöne. Über das Licht in der Malerei. Berlin 1954, S. 14.

Mit dem vor 1218 entstandenen Glasfenster des Chorumgangs der Kathedrale von Bourges¹⁵⁾ steht der hieratischen Apsisausgestaltung eine szenenreiche erzählerische Darstellung gegenüber. Beide Werke sind für ihre Epochen charakteristisch. Die einander in Gesten und Handlungen zugewandten Figuren erzählen das Gleichnis des Verlorenen Sohnes in seinen verschiedenen Lebenssituationen. Den vielfältigen Haltungen und Bewegungen der Figuren entspricht das Maß der Farbdifferenzierung nicht. Die Farben sind strahlendes Rot, leuchtendes Blau oder bewegen sich im Umkreis von Gelb-, Grünlich- und aufgehellten Purpurtönen. Blau ist ausschließlich Farbe des Grundes, Rot, dasselbe Rot, bestimmt den Grund des Vierpaßzentrums und einzelne hervorgehobene Gewandteile. Rotes und blaues Licht trägt die Szenen, umfängt die Gestalten, kehrt, ornamental durchgliedert, im Rahmenstreifen wieder. Das Licht des Glasfensters ist wiederum „Sendelicht“, strahlt alles Dargestellte in das Dunkel des Innenraums. Umgeschlossen von einem in Zeitdifferenzierungen sich nicht aufspaltenden, geheimnisvoll aus sich selbst leuchtenden Licht, bilden sich Keimzellen szenischer Zeitlichkeit aus.

In einem noch größeren Zeitabstand stehen sich gegenüber die ottonische Miniatur aus dem Perikopenbuch Heinrichs II. (entstanden zwischen 1007 und 1012, Bayerische Staatsbibliothek, München)¹⁶⁾ „Christus übergibt die Schlüssel an Petrus“ und Giotto's Fresko aus der Arena-Kapelle zu Padua, gemalt um 1305, mit der Darstellung der „Auferweckung des Lazarus“. Das Augenmerk sei vor allem auf die Gestalt Christi gerichtet. In der ottonischen Miniatur erscheinen die Figuren vor einem homogenen, gleichmäßig nach vorne strahlenden Goldgrund, der durch oben und unten begrenzende milchig-milde Farbstreifen in grautonigem Blau und kühlem Grün in seinem Charakter als Glanzfarbe noch gesteigert wird. Milchig hell ist auch die Mehrzahl der Gewandfarben, hellbläulich „verschattetes“ Weiß, verhaltener Ocker, rötlicher und bläulicher Purpur. Figurenfarben und -konturen entfalten sich zu rhythmischer Gliederung. Machtvoll ragt die Rechte Christi, die Petrus den Schlüssel reicht, nach vorne: in der Gebärde sammelt sich

15) Farbabbildung in: Eva Frodl-Kraft. Die Glasmalerei, Entwicklung, Technik, Eigenart. Wien/München 1970, Taf. XXI.

16) Abbildung in: Hans Jantzen. Ottonische Kunst. München 1947, Taf. 49. Farbabbildung der „Himmelfahrt Christi“ dieser Handschrift in Schöne, op.cit., Taf. 1.

die Geisteskraft und -bewegung der Figur.¹⁷⁾ Die Gebärde erscheint auch deshalb so machtvoll, weil sie, wie auch die figurale Rhythmik sonst, vom Goldgrund nicht aufgenommen wird. Zwei Zeiten sind hier, über eine Zäsur hinweg, miteinander vermittelt: der sich aller Sukzessivität entziehende Lichtraum des Goldgrundes und die davor sich entfaltende geistbestimmte Figurenbewegung.

In Giotto's Fresko¹⁸⁾ steht Christus an vergleichbarer Stelle, nahe dem linken Bildrand. Auch seine Rechte ist erhoben, im wunderwirkenden Gestus der Auferweckung des Lazarus. Wieviel mannigfaltiger aber pflanzt sich die Bewegung Christi in der Figurengruppe ihm gegenüber fort! Es bekundet sich darin auch, daß mehrere Szenen in Christi Wundertat ihre Ursache finden, mehrere Handlungszeiten aus ihr sich entfalten und sich überlagern. Noch bitten Maria und Martha, die Knechte tragen schon den Stein, der die Gruft verschloß, hinweg, Lazarus steht schon aufrecht da, immer noch verharren Umstehende in Gesten höchster Verwunderung. Auch der Bildgrund wird nun von Christi Geste mitergriffen: die zur rechten oberen Bildecke führende, mithin die ganze Bildfläche organisierende Schräge des Bergzuges scheint wie aus der Gebärde Christi entlassen, auch das Blau des Himmelsgrundes, weniger darstellungsgebunden als die anderen Farben, ist in Christi Mantel verankert.

Giotto ist der Begründer des neuzeitlichen Bildes, das alle Elemente zu einem in sich gegliederten Ganzen zusammenfügt, und dies auch rhythmisch-zeitlich, nach Anfang, Mitte und Schluß differenzierend. Erst bei Giotto, erst mit der Konstitution des neuzeitlichen Bildes entsteht (wieder) ganzheitliche Bildrhythmik und damit Bildzeit.

Dies ist jedoch nur die eine Wurzel des neuzeitlichen Bildes. Eine andere ist zu verfolgen in der transalpinen Malerei und ihrer Helldunkelkonzept-

17) Vgl. Jantzen, op.cit., S. 69ff.

18) Farbabbildung z. B. in: Theodor Hetzer. Giotto, Grundlegung der neuzeitlichen Kunst (Schriften Theodor Hetzers, hrsg. von Gertrude Berthold, Bd. 1). Mittenwald/Stuttgart 1981, Abb. 2. Zu Giotto's Fresken vgl. auch Hans Jantzen: „Das Bild wird innerhalb der Rahmengrenzen als ein organisches Gefüge gestaltet, das Anfang und Ende, rhythmische Ordnung und Geschlossenheit besitzt und damit zu einer neuen Auffassung von ‚Ganzheit‘ der Bildwirkung gelangt, in der jedes Einzelne zum Ganzen in eine klare Beziehung tritt.“ (Die zeitliche Abfolge der Paduaner Fresken Giotto's (1939). In: Jantzen. Über den gotischen Kirchenraum und andere Aufsätze. Berlin 1951, S. 21–33, Zitat auf S. 24.) Und: Max Imdahl. Giotto, Arenafresken. Ikonographie, Ikonologie, Ikonik. München 1980.

tion. Sie bezieht sich zurück auf die Glasmalerei, bannt das beim Glasfenster durchstrahlende Licht in die Bildfläche und bedarf dazu als einer unerläßlichen Bedingung des Bilddunkels.¹⁹⁾

Die böhmische Malerei des 14. Jahrhunderts ist der Ort dieser transalpinen Bildwerdung. Die „Auferstehung Christi“ des Meisters von Wittingau, entstanden um 1380/85 (Nationalgalerie, Prag),²⁰⁾ zeigt glühendes Rot im Mantel Christi, im Gewand des Wächters vorne und im Himmel. Die Lichtkraft der Farbe ist Folge der schwarzbraunen Dunkelheit des Bildgrundes, die nicht nur die Bildtiefe bestimmt, sondern schon unmittelbar unter dem ausgestreckten Bein des Grabwächters ansetzt. Das Farblicht strahlt nach vorne, wird aber zugleich ins Bild zurückgebunden. Figurale Bildrhythmik entfaltet sich innerhalb des quellenden, aus der Dunkelheit sich ständig selbst erneuernden Lichts. Es ist ein visionäres Licht, und die ihm entsprechende Zeitlichkeit ist eine mystische, einen Augenblick unbegrenzbarer Entrückung umfassende, durch Dunkel vom empirischen Zeitfluß scharf abgegrenzte. Im Vergleich zum Glasfenster ist das Bild des Wittingauer Meisters bestimmt von neuer Subjektivität wie neuem Weltgehalt, von einer Hinwendung auf das Erscheinungs- wie auf das Erlebnishaftes.

Im 15. Jahrhundert hat dieser Bildtypus eine tiefgreifende Veränderung erfahren. Hans Pleydenwurffs „Auferstehung Christi“ (Alte Pinakothek, München) vom 1465 entstandenen Hofer Altar²¹⁾ ist durchzogen von Spannungen, die das Bildfeld nahezu sprengen. Weit stoßen die Lokalfarben des Christusmantels, des Engelsingewandes, des Mantels des Wächters nach vorne, Sarkophag und Mauer des Grabbezirks laufen schräg in die Bildtiefe. Es ist die Struktur einer, wie Otto Pächt formulierte, „suggestiven Illusion“,²²⁾ mit der die deutsche Bildvorstellung scheinbar Unmögliches versucht, nämlich die Haltungen des Davorstehens und des im Bilde Drinnen-seins zu vereinen, „Schauen und Innehaben“, Distanz und Hingabe, Sich-Verlieren im Bilde und an die dargestellten Objekte und Bewahrung der

19) Vgl. Ernst Strauss. Zu den Anfängen des Helldunkels (1959). In: Ernst Strauss. Koloritgeschichtliche Untersuchungen zur Malerei seit Giotto und andere Studien, hrsg. von Lorenz Dittmann. München/Berlin 1983, S. 47–62, insbes. S. 55 ff.

20) Farbabbildung in: Hanspeter Landolt. Die deutsche Malerei. Das Spätmittelalter (1350–1500). Genf 1968, S. 34.

21) Farbabbildung in: Landolt, op.cit., S. 111.

22) Vgl. Otto Pächt. Die historische Aufgabe Michael Pachters (1931); Ders. Zur deutschen Bildauffassung der Spätgotik und Renaissance (1952). In: Pächt. Methodisches zur kunsthistorischen Praxis. München 1977, S. 59–106, 107–120, Zitat auf S. 70.

Subjektivität. Nur stoßweise, ruckartig kann die darin implizierte Bildrhythmik sein – wenn überhaupt hier von Rhythmik und ihrem verkettenden Zusammenhang noch zu sprechen ist – und ebenso zerrissen, heftig, aber die Existenz unmittelbar betreffend, die Bildzeit.



Abb. 1 Filippo Lippi, Verkündigung an Maria, um 1450. Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek, München.

Masaccio griff auf Giotto zurück, Filippo Lippi schloß an Masaccio an. Filippo Lippis „Verkündigung an Maria“ entstand vermutlich gegen 1450 (Abb. 1). Vor einer in strenger Reliefschichtung aufgerichteten vorhallenartigen Architektur, die sich auf einen umfriedeten Ziergarten, einen „hortus conclusus“ öffnet, erscheinen nebeneinander die Gestalten: der Engel im Profil, Maria leicht zum Betrachter gewandt. Mit dem nach rechts knienden Engel setzt der Figurenaufbau ein. Das Changieren seines Gewandes, von einem spröden, herben Grau über Purpurrosa zu Purpurrot, unterstreicht die Orientierung nach rechts. Buntfarbigkeit wächst in ihm an, weist auf Maria. Auch die schräge, rötliche Marmorierung der Steinbank fügt sich dieser Bewegung ein. Das reine, im Licht zart weißlich aufgehellte Blau des Marienmantels ist ihr Ziel. Es ist dem Gelbbraun des Betpultes zugeordnet, faßt auch ein Rosagelblich ihres Gewandes in sich. Der Blau-Gelblich-Klang leitet den Blick in die linke obere Bildecke, in der Gottvater inmitten seiner Engel erscheint. Er sendet den Heiligen Geist zu Maria in Gestalt einer Taube nahe der mittleren Bildachse, dies ein seit dem 12. Jahrhundert üblicher ikonographischer Bestandteil von Verkündigungsdarstellungen.²³⁾ Der biblische Text lautet (Lukas 1, 26–38): Der Engel Gabriel ward „von Gott gesandt in eine Stadt in Galiläa mit Namen Nazareth zu einer Jungfrau. Sie war verlobt mit einem Manne namens Joseph, aus dem Hause Davids. Der Name der Jungfrau war Maria. Der Engel trat bei ihr ein und sprach: ‚Sei gegrüßt, du Gnadenvolle! Der Herr ist mit dir...‘ Bei diesen Worten erschrak sie und dachte nach, was dieser Gruß bedeuten solle. Der Engel sprach zu ihr: ‚Fürchte dich nicht, Maria; denn du hast bei Gott Gnade gefunden. Du wirst empfangen und einen Sohn gebären. Dem sollst du den Namen Jesus geben...‘ Maria sprach zum Engel: ‚Wie wird das geschehen, da ich keinen Mann erkenne?‘ Der Engel antwortete ihr: ‚Der Heilige Geist wird über dich kommen, und die Kraft des Allerhöchsten dich überschatten. Darum wird auch das Heilige, das aus dir geboren wird, Sohn Gottes genannt werden...‘ Da sprach Maria: ‚Siehe, ich bin eine Magd des Herrn; mir geschehe nach deinem Wort.‘ Und der Engel schied von ihr.“

Dieser altbekannte Text unterscheidet, von der Zeitstruktur her betrachtet, neben der dialogischen Vielfalt die gegenwärtige Botschaft des Engels von der zukünftigen Überschattung Mariens durch die „Kraft des Allerhöchsten“. Die bildliche Darstellung aber faßt beide Zeiten in eine, die Ver-

23) Vgl. Wolfgang Braunfels. Die Verkündigung (Lukas-Bücherei zur christlichen Ikonographie, Bd. 1). Düsseldorf 1949, S. XV.

kündigung durch den Engel und die Überschattung durch den Heiligen Geist. Dies scheint nun die dem Bilde eigenste Möglichkeit zu sein: die Synthese verschiedener Phasen der Erzählung zur bildlichen „Gleichzeitigkeit“ – die in diesem Falle auch der göttlichen Enthobenheit über die Sukzessivität des Zeitflusses entsprechen kann. Aber merkwürdiger noch als diese Zeitverdichtung ist die Zeitdehnung der Darstellung an einem anderen Bildort. Am linken Bildrand erscheint nämlich, halb verdeckt von der Säule links vorne, in ganz verhaltener Farbigkeit, in schwer bestimmbarem gelblich-purpurrosafarbenem Grau, ein segnender Engel mit einem Lilienstengel, dessen Blüten noch nicht wie beim knienden Engel zur Gänze aufgebrochen sind: es ist ein zweites Mal Gabriel, dargestellt, wie er Mariens Gemach betritt.²⁴⁾ In einer der Antike und dem Mittelalter geläufigen „kontinuierenden Darstellungsweise“²⁵⁾ wird eine Figur in zwei verschiedenen Zeitsituationen vergegenwärtigt – hier jedoch so, daß die der Handlungsfolge nach zweite Zeitsituation bildkünstlerisch zur ersten erhoben wird: der Bildaufbau setzt ein beim knienden Gabriel, der eintretende, figural und farbig ganz verhalten, zeigt sich erst der genaueren Betrachtung. Vom knienden Gabriel führt die Folgeordnung zu Maria, von ihr zu Gottvater und seinen Engeln oben links, aus der Engelsgruppe löst sich, auch farbig, die handlungszeitlich erste Gestalt Gabriels. So konstituiert das Bild seine eigene Zeitordnung, welche die Botschaft des Engels und die Demut Mariens vor dem göttlichen Urheber der Botschaft und vor der ersten Phase im Tun des Engels zeigt. Die Glieder dieser Bildordnung verbinden sich zu einer in sich geschlossenen Bildzeit: der eintretende Gabriel verweist wiederum auf den knienden. Diese die Bildfläche ausmessende Bewegung umspielt die Mitte, die ein kräftiges Zinnoberrot im Boden der Vorhalle akzentuiert, direkt unterhalb der Taube des Heiligen Geistes, wie als irdisches Anzeichen seiner göttlichen Botschaft.

24) Vgl. Ernst Strauss. *Fra Filippo Lippi, Verkündigung Mariae*. In: *Kunstwerke der Welt aus dem öffentlichen Bayerischen Kunstbesitz*, hrsg. von Remigius Netzer, Bd. II. München 1962, S. 42.

25) Vgl. Franz Wickhoff. *Die Wiener Genesis* (Schriften, Bd. 3). Berlin 1912. Wickhoff erläuterte den „kontinuierenden“ Stil am Beispiel der Trajanssäule (S. 124). Für das Bild Lippis ist wichtig, daß das „kontinuierende“ Element der „ersten“ Gestalt Gabriels nicht vornehmlich „das dem Bilde vorgegebene (narrative) Nacheinander“ thematisiert (Imdahl, op.cit., S. 137, Anm. 123), sondern selbst Moment der Schließung der Bildzeit ist.

Eine gelassene Bildrhythmik ist es, die so entsteht, im Gleichmaß der zu voller Selbständigkeit ausgebildeten Elemente, in gleichmäßiger, nichts verhüllender Helle – eine „epische Zeit“, ²⁶⁾ in der die italienische Kunst ihr antikes Erbe wahrte.

Und es ist eine zyklische, in sich zurückkehrende Zeit, wie im Mythos und wie ähnlich dargestellt seit der „Rationalisierung ‚mythischer‘ Form“ in der griechischen Klassik. Auch die christliche Religion folgt ja, wie alle Religionen – sie allerdings in Form einer „heiligen Geschichte“ ²⁷⁾ – der mythischen Zeit in der Wiederkehr ihrer Feste, der Wiederkehr von Verkündigung, Weihnacht, Passion, Auferstehung, Pfingsten. Mit der Aufhebung der geschichtlichen Distanz ermöglicht diese Wiederholung dem Gläubigen die geistig-geistliche Vergegenwärtigung der Heilstatsachen. Die Verkündigung an Maria ist nicht nur das einmalige, vergangene und durch die Jahrhunderte liturgisch wiederholte Geschehen, sondern auch und vor allem Vorbild der Gottesgeburt in jedem einzelnen Gläubigen.

Einige Jahre später, gegen 1455, entstand Rogier van der Weydens „Columba-Altar“, ein Hauptwerk niederländischer Malerei, ebenfalls in der Münchener Alten Pinakothek aufbewahrt. ²⁸⁾ Rogier van der Weyden ist innerhalb der niederländischen Malerei des 15. Jahrhunderts gekennzeichnet durch präzise Liniensprache und gesteigerte Buntfarbigkeit. Schon die Unterschiede der Gewandfarben sind aufschlußreich. Bei der „Verkündigung an Maria“, dem linken Flügel des Altars, steht das strahlende Weiß des Engels gegen das tiefe Dunkelblau der Mariengewandung. Daraus entwickeln sich, anders als bei Filippo Lippi, Raumbewegungen der Farbe im Vor und Zurück. Auch der Innenraum ist stärker in eine Dunkeltiefe zurückgenommen. An die Stelle einer Bewegung über die Bildfläche hin beim italienischen Werk tritt somit eine Bewegung aus der Tiefe, ungespaltener, alle figurale Bildrhythmik in die farbgetragene Hell-Dunkel-Entfaltung einbindend. Im Medium dieser Hell-Dunkel-Polarität erscheinen die Gestalten mehr in sich geschlossen, weniger handlungsmäßig aufeinander bezogen denn geistig, im Wechselbezug von Bringen und Annehmen göttlicher Botschaft, im Sprechen und Hören. Alois Riegl unterschied die italienischen

26) Vgl. Emil Staiger. Grundbegriffe der Poetik. 2. Aufl., Zürich 1951, S. 85–145.

27) Vgl. Mircea Eliade. Das Heilige und das Profane. Vom Wesen des Religiösen. Hamburg 1957 (rde 31), S. 40–67: Die heilige Zeit und die Mythen, insbes. S. 66. – Ders. Der Mythos der ewigen Wiederkehr. Düsseldorf 1953, S. 201 ff.

28) Abbildung in: Alte Pinakothek München, Erläuterungen zu den ausgestellten Gemälden. München 1983, S. 569.

von den niederländischen Malern in der Weise, daß letztere „an Stelle des aktiven Willens, der die Handlung diktieren sollte, nach Möglichkeit den Ausdruck des passiven Gefühls und namentlich der neutralen, Aktives und Passives vereinigenden Aufmerksamkeit ... setzen“.²⁹⁾ Bezeichnenderweise sind die handlungsmäßigen Elemente bei Rogier zurückgedrängt, weder Gottvater als Urheber der Botschaft erscheint im Bild, geschweige die Entfaltung der Handlung durch zweimaliges Auftreten des Engels. Eine geistig-geistliche, im meditierenden Dialog verweilende Zeitlichkeit erfüllt das Bild.

Sie ist keine pure Gleichzeitigkeit. Das strahlende, bläulich verschattete Weiß des Engels setzt unverkennbar einen Anfang, das Rot des Bettes wird in der Mitteltafel mit der Figur Josefs wiederaufgenommen, dann variiert im Mantel des mittleren Königs, wie das Weiß nachklingt im Hermelinbesatz des stehenden Königs und im Diener zwischen den beiden. Von links und von rechts, von Josef und von den Königen in der Abfolge des Stehens, sich zum Knien Niederlassens und demütigen Kniens führt die Bildbewegung auf die Mitte zu, auf Maria in ihrem tiefen, leuchtend-dunklen Blau, in dem sich alle Dunkelheit des Bildes versammelt und auch alles Licht sich bindet. Auch die Farbenbewegung kommt hier zur Ruhe, vom Gelb-Rot im Brokatstoff des stehenden grüßenden Königs zum zweigeteilten Rot des mittleren, zum klar getrennten Gelb und Rot im knienden König, die sich mit dem Blau Mariens zur Farbfigur der Trias zusammenschließen. Als ein Epilog, mit neuen Figurenerfindungen, neuem Bildraum, neuen Farbwerten: Grün, Zitrongelb, Stahlblau, setzt sich der rechte Flügel, die „Darbringung im Tempel“, davon ab, gleichwohl im wiederkehrenden tiefen Blau Mariens rückbezogen auf die Mitte und den linken Flügel – und so Bild und Bildzeit zur in sich ruhenden Gestalt versammelnd. Der Selbständigkeit der Flügel unerachtet, weisen Farben und Hell-Dunkel voraus und zurück auf die Mitte der Mitteltafel, auf die Verehrung des Kindes in Mariens Arm durch den greisen König. Die Unterschiedenheit der Zeiten, das „Vorher“ der Verkündigung, das „Danach“ der Darbringung, ist aufgehoben in der „Gegenwart“ dieser Mitte, der immerwährenden Verehrung.

In Lucas Cranachs „Kreuzigung“ von 1503 (Alte Pinakothek, München)³⁰⁾ sind Formen und Farben von drängender Bewegung erfüllt. Dem

29) Alois Riegl. Das holländische Gruppenporträt. Wien 1931, S. 13.

30) Farbabbildung in: Erich Steingräber. Die Alte Pinakothek München. München 1985, S. 121.

Betrachter ist ein Standpunkt vorne links zugewiesen. Von der durch Kontur und die Farbordnung der Trias zu einer Figur zusammengeschlossenen Gruppe von Maria und Johannes führt der Weg nur über eine Zäsur zum Gekreuzigten in seiner Einsamkeit. Die Energien einer nach links züngelnden Gewitterwolke scheinen sich in Christi Lendentuch zu entladen. Keine einheitliche, sondern eine aus zwei gegeneinander gerichteten Strömen gefügte Bewegung erfüllt das Bild. Es ist die Situation einer Begegnung, einer Begegnung zwischen Christus und den Gläubigen unter dem Kreuze – zu denen auch der Betrachter sich zählen soll, kommt doch auch hier die deutsche Bildvorstellung mit ihrer Synthese von Davorstehen und Drinnensein zur Wirkung. Deshalb ist der Gekreuzigte nicht frontal gegeben, sondern nach links gewandt, wie er in einer „innerbildlichen Perspektive“ sich zeigt. Die Situation des in neuer eigener Verantwortung vor Christus stehenden Subjekts bestimmt hier die dem Bilde inhärente Zeitlichkeit.

Der deutschen Malerei der Dürerzeit aber gelingt auch die Öffnung figuraler Bewegtheit auf eine naturhafte, ja kosmische Zeit, so in Albrecht Altdorfers „Alexanderschlacht“, 1529 (Abb. 2). Der siegreiche Vorstoß Alexanders von rechts her, die Flucht des Darius nach links in die Tiefe – beide Bewegungen in großen Kurvenbögen – werden aufgenommen in der Bewegung des Berges und der Wolken. Links steigt die Himmelsbewegung auf, drückt den Mond weg in die linke obere Bildecke, rechts senken sich die Wolken, verdichten sich zu schweren, dunklen Ballen, gegen die die Sonne siegreich ankämpft. Dem Kampf der Heere auf Erden antwortet die Dramatik der Himmelserscheinungen. Die Bogenformen der Wolken über der Sonne wiederholen sich in den Kurven der Heeresformationen: so kehrt die Bildbewegung in sich selbst zurück, kreisend, bereit zu neuem Aufstieg. Doch fällt es schwer, überhaupt einen Anfangspunkt dieser kreisenden Bewegung zu fixieren. Richtet man das Augenmerk auf den Mittelgrund, so kann es erscheinen, als entquelle die Bewegung einem unsichtbaren Zentrum, dem Erdinneren, aus diesem Strudel, Wirbel die Menschen eher mitreißend als von diesen bestimmt. Wie unter naturhaftem Fatum erscheint so das Tun der Menschen, Kampf, Sieg und Niederlage als naturanaloges Geschehen, dem gleichen Rhythmus unterworfen wie der Kreislauf von Tag und Nacht, die Bewegungen der Gestirne und der Elemente. Eine organische Bewegung umfaßt Erde und Himmel, in sich entschieden artikuliert nach Hebungen und Senkungen, Verdichtungen und Ausdünnungen. Nicht ist die Erde nur die flach sich breitende, der Himmel darüber der weit gespannte. In kühnem Gleichgewicht steigt vielmehr der



Abb. 2 Albrecht Altdorfer, Alexanderschlacht, 1529. Bayerische Staatsgemäldesammlung, Alte Pinakothek, München.

Berg auf, in unermeßlicher Ferne ihm schräg gegenüber senken sich die Wolken.

Der Kosmos ist ein einziger Organismus, lebendig in allen seinen Gliedern. Eine „paracelsische“ Natursicht wird hier anschauliche Gestalt, in der nirgendwo Kausalitätsverhältnisse herrschen, sondern überall Korrespondenzen, Entsprechungen im freien Gleichgewicht der Vier Elemente Erde, Wasser, Luft und Feuer (der Sonne).³¹⁾

Entsprechung von Mikro- und Makrokosmos ist ein durchgängiges Motiv in der Naturphilosophie der Renaissance.³²⁾ Der Mikrokosmos ist der Mensch, das Nahe, der Makrokosmos ist das Ferne. Wie wohl kein zweites Bild der abendländischen Malerei entfaltet Altdorfers „Alexanderschlacht“ die Dialektik von Nähe und Ferne. In nahsichtiger Detaillierung sind noch die fernsten Berge, die höchsten Wolken gemalt. Winzig die Menschen vor der Größe des Universums – gleichwohl gibt die ihren Proportionen angemessene Genauigkeit der Darstellung noch das Maß ab für die fernsten und größten Gegenstände des Makrokosmos. Aus der Nähe (der lokalfarbigen Malerei des 15. Jahrhunderts) hat Altdorfer die Ferne gewonnen, in unüberbietbare Nahsicht holt er die Ferne zurück!

Ferne und Nähe sind aber nicht allein räumliche, sie sind ebensowohl zeitliche Bestimmungen.³³⁾ Altdorfers „Alexanderschlacht“ ist ein Geschichtsbild, das lang vergangenes Geschehen vergegenwärtigt und dem in weiteste Ferne sich dehnenden Kosmos eingliedert. Geschichte und Natur werden einander ähnlich, wenn nicht identisch.

Solche Verähnlichung von Geschichte und Natur, Mikro- und Makrokosmos, hält den Menschen in mythischer Geborgenheit, fesselt ihn zugleich im Fatum. Solche Geborgenheit und Fesselung *darstellend*, ist Altdorfers „Alexanderschlacht“ eines der bedeutendsten Zeugnisse der Überwindung und distanzierenden Bewahrung mythischer Zeitlichkeit.

31) Vgl. etwa: Max Frischeisen-Köhler und Willy Moog. Die Philosophie der Neuzeit bis zum Ende des XVIII. Jahrhunderts (Friedrich Ueberwegs Grundriß der Geschichte der Philosophie, Dritter Teil). 14. Aufl. Darmstadt 1957, S. 122–125.

32) Vgl. Ernst Cassirer. Individuum und Kosmos in der Philosophie der Renaissance. 2. Aufl. Darmstadt 1963, passim.

33) Vgl. etwa Elisabeth Ströker. Philosophische Untersuchungen zum Raum. Frankfurt/M. 1965, § 4: Nähe und Ferne, insb. S. 35.

Erwin Panofsky definierte Rhythmus als „stetige Ordnung optischer und akustischer Eindrücke in der Zeit“. Ein rhythmisches Ganzes ist nur da gegeben, so Panofsky, „wo ein regelmäßiger Wechsel zwischen Abschwächung und Verstärkung, Hebung und Senkung erlebt wird. Denn nur in diesem Falle wird den Bedingungen der Ordnung und der Stetigkeit zugleich genügt ...“ Dieser Rhythmus ist auch der naturhafte, und so konnte Panofsky formulieren: „Die Form des rhythmischen Ganzen ist ... die, wenn auch noch so differenzierte, Wellenbewegung.“³⁴⁾

Demgegenüber akzentuierte Rudolf Kuhn in seinem Buch „Komposition und Rhythmus“ nachdrücklich die Diskontinuität rhythmischer Bewegung und wies sie als Gestaltungsprinzip Raffaels und, allgemeiner, der „klassischen“ Kunst innerhalb der italienischen Renaissancemalerei auf. Dem Diskontinuum sprach er einen höheren Rang zu als der rhythmischen Kontinuität: „Dank der diskontinuierlichen Verbindung wird jede dargestellte Sache als isolierte gesetzt, und zugleich ein Zusammenhang geschaffen. Das intensiviert, steigert das Komponieren ... Solch gesteigertes Komponieren erreicht die höchste Stufe, wenn jeder endlich doch erscheinende Zusammenhang weder (geschweige) als automatisch noch als flüssig natürlich, sondern als spontan gewirkt erscheint, und, falls einem ausdrücklich etablierten Kontinuum folgend, auch nicht nach solcherart angesetztem Gesetze, sondern als nicht-, als übergesetzlich... Das ist höchst geistgewirkte Lebendigkeit in der Kunst.“³⁵⁾

Gemeint ist die Durchbrechung einer formal-motivisch engen Fügung durch ein Unvorbereitetes, eine „Fundamentalüberraschung“, wie Kuhn es nannte, eine Zäsur, die den rhythmischen Fluß stört. Kontinuierliche Entwicklung bricht ins Diskontinuierliche ab, gerade dies eröffnet eine neue Dimension: Diskontinuität der Bildrhythmik, Kappung eines natürlichen Flusses macht das Spontane geistgegründeter Lebendigkeit sichtbar, menschliche Freiheit, die einen je neuen Anfang setzt! Im diskontinuierlichen Rhythmus wird Freiheit des Menschen jenseits Naturbedingtheit künstlerisch entdeckt und anschauliche Gestalt.

34) Erwin Panofsky. Besprechung des Buches von Hans Kauffmann, Albrecht Dürers rhythmische Kunst. In: Jahrbuch für Kunstwissenschaft. Leipzig 1926, S. 136 ff.

35) Rudolf Kuhn. Komposition und Rhythmus, Beiträge zur Neubegründung einer Historischen Kompositionslehre. Berlin/New York (1979) 1980, S. 115. – Dazu Verf., Probleme der Bildrhythmik, op.cit.

Mit dem fortschreitenden 16. Jahrhundert baut die italienische Malerei solch diskontinuierliches Komponieren in mannigfaltiger Weise aus.

In Tizians „Dornenkönig Christ“ der Münchener Alten Pinakothek,³⁶⁾ einem wohl nach 1570 gemalten Spätwerk, setzt der figurale Aufbau ein mit der Gestalt des von rechts her die Stufen Hinaufeilenden, vielleicht, wie vermutet wurde, dem Boten, der von Pilatus' Frau geschickt wurde, diesem zu sagen: „Hab nichts zu schaffen mit diesem Gerechten! Denn ich habe sine wegen heute im Traume viel ausgestanden“ (Matthäus, 27, 19). Er scheint den Folterknechten Einhalt gebieten zu wollen – jedoch vergeblich: in ehernem Takt, wie Glieder einer Maschine, drücken sie ihre Stäbe auf Christi Dornenkrone, der rechte Scherge seine rechte Hand als Drehpunkt einer Hebelbewegung nutzend, mit seiner Linken das Ende des Stabes hochstemmend, damit dieser am anderen Ende in Christi Dornenkrone sich eingrabe, der linke Scherge mit beiden Armen den Stecken auf das Haupt Christi niederdrückend. Die figurale Bewegung wendet sich in der Gestalt des prächtig gekleideten „Boten“ jäh nach rechts – also auch hier Diskontinuität, Umbruch, Neueinsatz aus einer menschlich-spontanen Regung heraus –, fortgesetzt aber wird die Bildbewegung in weitem Bogen über die rechte obere Bildecke nach links unten. Der düster glimmende Leuchter gliedert sich diesem Bewegungsstrom ein, von oben senkt sich die Architektur mit ihren mächtigen Quadern auf Christus, auch die graue Wolke des dunklen Himmels scheint nach unten zu ziehen. Der Weltbezug des Leidens Christi wird damit anschauliche Gestalt – dies ist das Unterscheidende zu Raffaels Gestaltung: Tizian erfüllt das Bild mit einer Figuren und Grund umfassenden Bewegung, läßt nicht mehr wie Raffael figurale Bewegung vor einem – insbesondere farbig – anders organisierten Bildgrund sich entfalten, bindet damit auch figurale Rhythmik einem übergreifenden Zeitgrund ein.

Dem dient auch Tizians farbgetragenes Hell-Dunkel. Die Zeitlichkeit des Hell-Dunkels ist eine andere als die figuraler Rhythmik. Die im Licht erscheinende Gestalt Christi ist immer schon da, ist so Anfang, Mitte und Schluß einer sie umkreisenden, bedrängenden, zugleich in ihr zentrierten

36) Farabbildung in: Steingraber, op. cit., S 22. Dazu Verf. Bemerkungen zu Tizians „Dornenkönig Christi“ in der Münchener Alten Pinakothek. Farbgestaltung als „Rationalisierung ‚mythischer‘ Form“. In: *Diversarum Artium Schemata*, Festschrift für Heinz Roosen-Runge zum 70. Geburtstag, hrsg. von Helmut Engelhart und Gerda Kempter. Wiesbaden 1982, S. 127–145.

Bildbewegung. Christus wird, auch in seinem Leiden, offenbar als das „Licht der Welt“.

In anderer Weise wirken Figuralrhythmik und farbiges Hell-Dunkel zusammen bei Tintoretto's spätem, um 1580 entstandenem Bild „Christus bei Maria und Martha“ (Abb. 3). Das Bildthema ist dem Lukas-Evangelium entnommen. Hier heißt es (Lukas 10, 38–42): „Auf der Wanderung kehrte (Christus) in einem Flecken ein. Eine Frau namens Martha nahm ihn in ihr Haus auf. Sie hatte eine Schwester, Maria mit Namen. Die setzte sich zu den Füßen des Herrn und lauschte seinem Worte. Martha aber machte sich viel zu schaffen mit der Bedienung. Sie trat hinzu und sagte: ‚Herr, kümmerst du dich nicht, daß meine Schwester mir allein die Bedienung überläßt? Sag ihr doch, sie solle mir helfen.‘ Der Herr entgegnete ihr: ‚Martha, Martha, du sorgst und kümmerst dich um gar viele Dinge. Nur eines ist notwendig. Maria hat den besten Teil erwählt. Er soll ihr nicht genommen werden.‘“

Die Bildbewegung setzt ein mit der Gestalt Christi, der mit der Geste seiner Hände seine Rede unterstreicht, und spaltet sich sodann. Über die Licht-Dunkel-Schräge der Tischkante verläuft ein Strahl zu Martha, die auf Maria einredet, ihre Mithilfe einfordert. Christi Blick aber ist auf Maria gerichtet. Ein doppelter Weg von Christus aus wird so veranschaulicht, über das Ding, den Tisch, hin zu Martha, der um die Dinge Besorgten, über den Blick als Träger des Geistes hin zu Martha. Die diskontinuierliche Komposition dient hier der Gestaltwerdung einer Situation der Entscheidung zwischen dingverhaftetem Tun und geistig-geistlichem Bezug. Maria ist Christus auch farbig zugeordnet. Das gedeckte, grauüberschattete Blau ihres Gewandes ist der Farbe des Christumantels sehr ähnlich, das von schwärzlichen Faltentiefen durchzogene Orangebraun ihres Mantels erscheint wie eine irdische Variante des im Lichte gelblich aufgehellten, im Schatten schwarzbräunlich verdunkelten Karmintons im Christusgewand. Martha aber verdichtet in ihrer braunschwärzlichen Dunkelheit die Dunkelheit des Wandgrundes wie auch die Dunkelheit der auf sie zu führenden Schattenzone des Tisches. Die Schräge der Tischkante weist über Martha hinaus auf den Ort ihrer Geschäftigkeit, die Küche mit dem Herd, in der rechten oberen Bildecke. Geistvoll variiert die Kurve des gerafften Vorhangs die bogige Kontur ihres Miederausschnittes. In nochmaliger Entgegensetzung von Befangenheit im irdischen Tun und Öffnung ins Geistige aber verbindet die entgegengesetzte Bildschräge Maria mit der geheimnisvollen Gruppe von Heiligen jenseits des Innenraumes, in der kommende Erlösung von aller



Abb. 3 Tintoretto, Christus bei Maria und Martha, um 1580. Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek, München.

materiellen Sorge visionär vorweggenommen scheint. Zeit der Entscheidung ist mithin das Signum der Zeitgestalt dieses Bildes, auch sie keine endgültig erledigte, sondern immer erneut sich stellende.

Im 17. Jahrhundert lotet die Malerei mit der Vertiefung der Hell-Dunkel-Komposition auch die dem Hell-Dunkel eigene Zeitdimension aus.

Rembrandts 1647 gemaltes Bild „Susanna und die beiden Alten“ (Abb. 4) ist bestimmt von der kühnen Asymmetrie einer dunklen linken Bildhälfte, in der Gegenstände und Raumdistanzen nur schwer, nur allmählich aus einer alles umfangenden tiefen Dunkelheit sich lösen, und der vom Licht getroffenen Figurengruppe in der rechten Bildhälfte. Das Licht versammelt sich hier auf dem fast nackten Körper Susannas; von ihr getrennt der kräftige Farbakzent eines glühenden Rots ganz rechts, ihr auf der Steinumfassung abgelegtes kostbares Gewand. Auch hier zieht die im Licht erstrahlende Gestalt den Blick zuerst auf sich; im Unterschied aber zu Tizians „Dornenkönig“ ist hier die Erstreckung der Dunkelheit vor Susanna, also in der linken Bildhälfte, zu groß, als daß die Figur als Bildmitte sich behaupten könnte. Zudem steht der zu eigenem Glühen gebrachte Rotkomplex des Gewandes zum Lichtfokus der Frau in unruhig-drängender Konkurrenz. Daraus konstituiert sich eine wiederum neuartige, vordem unbekannte Bildzeit. Auf die Plötzlichkeit des Einsatzes im lichterfüllten Frauenakt folgt die ganz andere Zeitstruktur der dunklen linken Bildhälfte. Susanna wendet sich dem Dunkel des Wassers zu, in dieser Dunkelheit aber hebt nun, langsam, zögernd, eine Gegenbewegung an, eine Bewegung nach rechts, jedoch keine direkt gerichtete, sondern über Umwege führende. Ein erstes Sichregen von Bewegung vollzieht sich in den weißlichen und goldbräunlichen Wellenzügen, die sich von links vorne etwas nach rechts ziehen, um sogleich wieder in raumhafte Dunkelheit zu versinken, aus der dann langsam Formen auftauchen: die Mauer des Badeteiches, danach, aufgipfelnd, die Bäume und Büsche. Aus der erneut verdichteten Dunkelheit lösen sich die beiden Alten, dringen aus der Tiefe auf Susanna ein. Auch das rote Gewand wendet sich nach links, zu Susanna, zeichnet mit der Kurve seines Kragens die Körperkurven Susannas vor. So erscheint die Frau von Bewegung bedrohlich umkreist, eingeengt; aus der lauernen Dunkelheit entlädt sich die dunkle Gier der Alten, die Leidenschaft des Rot. Gleichwohl verbleibt ihr nicht bloße Ausweglosigkeit, denn nun enthüllt auch das Licht anderen Charakter, es trifft ja nicht nur die Frau, sondern öffnet ihr zugleich eine Bahn, macht sie letztlich unberührbar.



Abb. 4 Rembrandt, Susanna und die beiden Alten, 1647. Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie, Berlin.

Eine dramatische³⁷⁾ Bildzeit entfaltet dieses Werk, mit jäh einsetzender Spannung, langsamem Neuanfang, zunehmender Verschnellerung, Rückkehr zum Höhepunkt und einer offenen Zukunftsperspektive.

Wie sehr Bildzeit dem jeweiligen Bildgehalt zugehört, soll ein Blick auf Rembrandts fast gleichzeitig, nämlich 1646, entstandene „Anbetung der Könige“ (Alte Pinakothek, München)³⁸⁾ zeigen. Hier strahlt das Licht nicht aus, sondern sammelt, im Zentrum um das Kind, läßt dort zugleich die Far-

37) Dazu : Staiger, op.cit., S. 147–206; Dramatischer Stil: Spannung.

38) Abbildung z. B. in: Horst Gerson. Rembrandt, Gemälde. Amsterdam/Wiesbaden 1968, S. 322, Nr. 215. – Alte Pinakothek München, Erläuterungen op.cit., S. 416.

ben sich entfalten, zu Bläulichgrau und Braunrosa in Maria, zu einem Gelblichton im Stroh, also im Klang der gedämpften Grundfarbentrias. Licht verdichtet sich zur pastosen Materie, während die Dunkelheiten dünn über den Grund gezogen sind, sich zudem formaler Bestimmtheit entziehen. So kommt ein Drängen aus dem Dunkel zum Licht zustande, aus der Formlosigkeit zur Form, hin zum Zentrum des Lichts, zu seiner in sich ruhenden Zeit. Alle Bewegung ist Rückkehr zu dieser lichterfüllten Zeit des Heiles, die zugleich, dem Kinde zugehörend, Zukunft ist.

Zukunft erscheint bei Rembrandt als Fortsetzung der aus der Vergangenheit sich vorwärts bewegenden Aktualitätsstelle der Gegenwart, Zukunft kann jedoch auch, gemäß der „Doppelsinnigkeit der imaginativen Zeitbewegung“ (Hedwig Conrad-Martius),³⁹⁾ erfahren werden als aus ihrer eigenen Ferne zur Gegenwart heranrückende, ja in diese einbrechende. So erscheint sie bei Caravaggio – und auch hier dargestellt durch die besondere Art der Lichtkomposition, des aus der Ferne in das Dunkel einbrechenden Lichts.⁴⁰⁾

Vermeers Kunst macht dagegen ausdrücklicher als alle vorangegangene den „Augenblick“ sichtbar. Jan Vermeer van Delfts „Junge Dame mit Perlenhalsband“, gemalt um 1660/65 (Abb. 5), ist ins Schauen versunken, in den Anblick ihres Spiegelbildes. In moralisierender Auslegung ist das Werk ein Sinnbild von Eitelkeit und Vergänglichkeit, ein Vanitas-Bild, und der „Augenblick“ ein Sinnbild der Flüchtigkeit, Vergänglichkeit von Zeit.⁴¹⁾

Aber die gelassene Ruhe des Vermeerschen Bildes weiß nichts von solcher Flüchtigkeit. Augenblick ist hier kein bloßer Moment, kein „Zeitpunkt“, sondern in sich zur rhythmischen Gestalt gegliedert, schwingend zwischen Dunkel und Licht, zwischen den einen inneren Rahmen aufrichtenden Vertikalen und Schrägen am linken und rechten Bildrand, der dunklen Fenster-

39) Hedwig Conrad-Martius. *Die Zeit*. München 1954, S. 22–31: Die imaginativ vorrückende Zeit. Doppelsinnige imaginative Zeitbewegung.

40) Vgl. Verf. *Über das Verhältnis von Zeitstruktur und Farbgestaltung in Werken der Malerei*, op.cit., S. 105, 106.

41) Vgl.: *Gemäldegalerie Berlin, Geschichte der Sammlung und ausgewählte Meisterwerke*, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz. Berlin 1985, S. 244. – Unter vornehmlich ikonographischer Hinsicht handelt Hans Holländer über „Augenblicksbilder“. In: *Augenblick und Zeitpunkt, Studien zur Zeitstruktur und Zeitmetaphorik in Kunst und Wissenschaften*, hrsg. von Christian W. Thomsen und Hans Holländer. Darmstadt 1984, S. 175–197.



Abb. 5 Jan Vermeer von Delft, Junge Dame mit Perlenhalsband, um 1660/65. Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie, Berlin.

wand mit ihrem gelben Vorhang und der dunklen Rückenlehne des Sessels. Die lichtsammelnde Rückwand wird gefaßt von Dunkelheit und dem genau ausbalancierten Gleichgewicht von satterem Gelb im Fenstervorhang und zitronengelblichem Ton in der hermelinbesetzten Atlasjacke der jungen Frau. Nahezu homogen erscheint die Dunkelheit des Vordergrundes, ganz anders als das von einem Lebensprozeß durchzogene Dunkel Rembrandts. Auch in den Farben ist Bewegungshaftes möglichst zurückgedrängt mit Hilfe eines körnigen, an manchen Stellen zu Farb- und Lichtpunkten sich verfestigenden Auftrags. Und dennoch ist auch aus diesem Bilde Zeitlichkeit nicht ausgeschlossen, nur vollzieht sie sich wie im Pianissimo. Die Präsenz des Lichtes auf der Wand verwandelt sich nach rechts in subtilsten Dunkelnuancen, langsam fällt die Bewegung der Dunkelsilhouetten vorne von Vase über Tischtuch zur Tischkante, langsam steigt die Dunkelheit entlang der Rückenkontur der Frau aufwärts und festigt sie darin. Ihren Blick wendet die Frau dem einfallenden Licht entgegen, aber zugleich zurück in die Dunkelheit des Spiegels. So trägt der „Augenblick“ dieses Bildes auch seine Zukunfts- und Vergangenheitsdimension in sich.

Rubens' um 1622 gemaltes Bild „Perseus befreit Andromeda“ (Gemäldegalerie, Berlin)⁴²⁾ bindet die Figuren in den grautonigen Felsengrund, läßt sie aus ihm erst entstehen. Etwas bläulicher als das Steingrau erscheint das Flügelroß Pegasus, ein dunkles Grau nimmt Perseus' Rüstung auf, noch das gelblich-rosafarbene Inkarnat Andromedas ist von bläulichgrauen Schatten überhaucht. Aber schon ganz links klärt sich, in Himmel, Meer und Wolken, der Bildgrund zur Buntfarbigkeit auf, zu einem Klang aus Hellblau und mildem Gelb im Himmel, etwas grünlicherem Blau im Wasser – und diesem Akkord antwortet das kräftige Rot im wehenden Mantel des Perseus: so spannt sich über eine weite Bilddistanz die Trias der Grundfarben aus, mit entschiedener Akzentuierung im Rot, und damit entspricht die Farbbewegung der figuralen Folgeordnung, die sich entschieden von links nach rechts hin artikuliert. Der Rhythmisierung in Pegasus, Perseus und Andromeda ist analog die Rhythmisierung des Felsens in hell, dunkel und hell. In neuer Weise, über Tizian hinausgehend, führt Rubens damit figurale Rhythmik und überfigurale Farb- und Hell-Dunkel-Rhythmik zusammen – und damit das Elementare von Himmel, Wasser, Fels mit Mensch und Tier. Wie keinem zweiten Maler der Neuzeit gelang Rubens die bild-

42) Farbbildung in: Gemäldegalerie Berlin, op.cit., S. 193.

hafte Vergegenwärtigung der Einheit von Mensch und Natur und der ihr zugemessenen Einheit und Geschlossenheit der Bildzeit bei höchster Lebendigkeit aller Glieder. Die Bewegung kommt zum Abschluß, Andromeda wendet sich nach innen, der Blau-Gelb-Klang in den Flügeln des Putto bei ihr weist zurück auf den Anfang im Himmel und im Meer.

Eine andere Art dramatischer Bildzeit als bei Rembrandt kommt hier zur Gestaltung. Dient bei Rembrandt der kreisende, Zeitcharakter scharf kontrastierende Bildbau der Darstellung eines Dramas von Bedrängnis, Verführung und Rettung, so ist die Rubenssche Dramatik festliche Schlußapotheose: der Kampf ist schon geschlagen, sterbend bäumt sich das Meeresungeheuer im Wasser, Perseus drängt zur Erfüllung in Liebe und Glück.

Watteau, in manchem von Rubens' Kunst inspiriert, hat gleichwohl dessen Einheit von figuraler Rhythmik und Rhythmik des Grundes aufgegeben. Sein nach 1716 gemaltes Bild „Die französische Komödie“ (Abb. 6) ist erfüllt von einem stark akzentuierenden, mit Kontrasten von Dehnung und Verdichtung arbeitenden Rhythmus. Nach einem langsam vorne links anhebenden, in der Dunkelheit des Grundes wie „sordinierten“ Einleitungsthema klingt plötzlich mit der Tänzerin nahe der Bildmitte die Figuralkomposition auf. Das Violettgrau ihres Mieders wie auch ihr graugelbliches Inkarnat nehmen Farbtöne des Landschaftsgrundes auf, während das dunkle Stahlblau ihres Rockes und Brustschmucks sie davon isoliert. In perlender Abfolge entwickelt sich die Figurengruppe nach rechts und zwar in einer Spaltung der Bewegung. Mit dem gelblichrosafarbenen Gewand des als Amor mit seinem Köcher herausgeputzten Kavaliere wechselt Neutral- zur Buntfarbigkeit. Das Blau seines Mantels bildet sich sogleich mit dem leicht bräunlichen Zinnober des keck nach links gewandten, vom Rücken gesehenen Tänzers, und zur Trias der Grundfarben ergänzt das Messinggelb im Rock der Dame daneben. Diesen kurzen, vollklingenden Farbschluß aber begleitet die zartnuancierte Abfolge von Halbneutraltönen in Olivgrünlich, Weißlich, Rosa beim rechts schließenden Figurenbogen, dessen letztem Glied auch der erwähnte messinggelbe Rock zugehört. Im Schwarzgrau der Figur des Crispin am rechten Bildrand findet dieser Farb- und Figurenrhythmus seinen Schluß. Ein geistvoll-komplexer, pointierender Bildrhythmus ist so entstanden, mit Trennung von Haupt- und Nebenakteuren, ein Rhythmus, der das Spiel der Komödianten mit ganz der Malerei eigenen Mitteln, ihren Fähigkeiten der Kontrastierung theatralischer Zuspitzung und lyrischer Einstimmung vergegenwärtigt, abgehoben vom Bildgrund,

dem mehr die Realität eines Bühnenprospektes denn einer Landschaft verliehen ist.

Mit dem Schwinden rhythmisch-figuraler Bildgestaltung im 19. Jahrhundert öffnet sich die Bildzeit den Charakteren der „gelebten Zeit“ und ihrer emotionalen Mannigfaltigkeit.⁴³⁾



Abb. 6 Antoine Watteau, Die französische Komödie, nach 1716. Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie, Berlin.

43) Vgl. Conrad-Martius, op.cit., S. 18: „Die gelebte Zeit ist die zeitliche Struktur unseres subjektiv dargelebten Seins ... In der intentional gehalten (der ‚imaginativen‘) Zeit dagegen steht uns das Dasein der Welt und unser selbst objektiv anschaulich gegenüber.“ Zur literarischen Zeitgestaltung vgl. Walter Biemel. Zeitigung und Raumstruktur, Philosophische Analysen zur Deutung des modernen Romans. Freiburg/München 1985.

Aert van der Neers „Winterlandschaft“, entstanden in der zweiten Hälfte der fünfziger Jahre des 17. Jahrhunderts (Alte Pinakothek, München)⁴⁴⁾ führt in vielfach gegliederter Bewegung in die Tiefe, in einer Schlangenspur von vorne nach hinten, begleitet von der gelösten Kurvenfolge der Baumsilhouetten und der knapperen der fernen Windmühle. Wolkenbänder leiten die Bewegung vom Horizont sachte nach oben. Kontinuierlich erstreckt sich der Bildraum in die Tiefe, in gelassenem und zugleich lebendigem Fluß, Ort selbstverständlichen, entspannten Tuns.

Caspar David Friedrich dagegen trennt in seinem Bild „Ziehende Wolken“ (entstanden wohl 1821, Kunsthalle, Hamburg)⁴⁵⁾ wie in vielen anderen seiner Werke den Vordergrund von der Ferne. Die Nähe ist in Braun und Olivgrün dicht und erdnah gegeben, schon im Mittelgrund aber lösen sich die Formen in Grauviolett und Graugelb, dahinter nur mehr Nebelwolken, die fragmenthaft Bergrücken freigeben, sich im weißen Himmel zu einem räumlich unbestimmbaren Medium verdichten. Ferne ist, wie Erwin Straus formulierte, die „raum-zeitliche Form des Empfindens“.⁴⁶⁾ Aber Empfindung ist hier nicht in Handlung eingebettet, sondern meint Entrückung aus der Gegenwart in eine raum-zeitlich unbestimmbare Ferne.

Im 19. Jahrhundert differenzieren sich auch die den Bildern inhärenten Zeitcharaktere in vordem unbekannter Weise.

Edouard Manet zeigt die Gestalten seiner Bildwelt wie in einer „Pause ihres Daseins“ (Hans Jantzen),⁴⁷⁾ in passivem Verweilen herausgehoben aus dem Strom der Zeit. So steht auch die Bardame in Manets „Bar aux Folies-Bergère“ (1882, Courtauld-Collection, London)⁴⁸⁾ in monumentaler Ein-

44) Abbildung in: Alte Pinakothek München, op.cit., S. 365.

45) Abbildung in: Helmut Börsch-Supan und Karl Wilhelm Jähnig. Caspar David Friedrich, Gemälde, Druckgraphik und bildmäßige Zeichnungen. München 1973, S. 365, Nr. 276. – Farbabbildung in: Jens Christian Jensen. Caspar David Friedrich, Leben und Werk. Köln 1974, Taf. 15.

46) Erwin Straus. Vom Sinn der Sinne, Ein Beitrag zur Grundlegung der Psychologie. 2. Aufl. Berlin/Göttingen/Heidelberg 1956, S. 403–409.

47) Hans Jantzen. Edouard Manets „Bar aux Folies-Bergère“. In: Jantzen. Über den gotischen Kirchenraum, op.cit., S. 74. – Ferner: Bernd Growe. Modernität und Komposition. Zur Krise des Werkbegriffs in der französischen Malerei des 19. Jahrhunderts. In: Kolloquium Kunst und Philosophie, Bd. 3: Das Kunstwerk, hrsg. von Willi Oelmüller. Paderborn 1983, S. 173, 174.

48) Farbabbildung z. B. in: Gisela Hopp. Edouard Manet, Farbe und Bildgestalt. Berlin 1968, Taf. 13.

samkeit vor dem großen Wandspiegel, der den Zuschauerraum des Varietés in all seinem Gefunkel, seiner optischen Unbeständigkeit wiedergibt. Unwirklich spaltet sich das Spiegelbild der Bardame ab, zeigt sie auch in einer anderen Haltung, leicht nach vorne gebeugt, einem männlichen Gaste zugewandt. Solche Trennung läßt den frontalen Anblick wie ein Traumbild erscheinen, gefangen in der imaginären Zeit unbestimmter Dehnung und Leere, die sich der flüchtigen realen Zeit entzieht.

Derartige Spaltungen und Spiegelungen sind möglich nur bei Rücknahme figural bestimmter Bildrhythmik. An die Stelle einer figurengetragenen Komposition ist bei Manet ein dichtes, Figur und Grund angleichendes Gewebe zart abgestufter farbiger Flecken getreten, an die Stelle einer Zeit- und Folgeordnung von der Vergangenheit zur Zukunft ein „Jetzt“, aus dem die Figuren in ein höchst fragiles Dauern wie entrückt erscheinen.

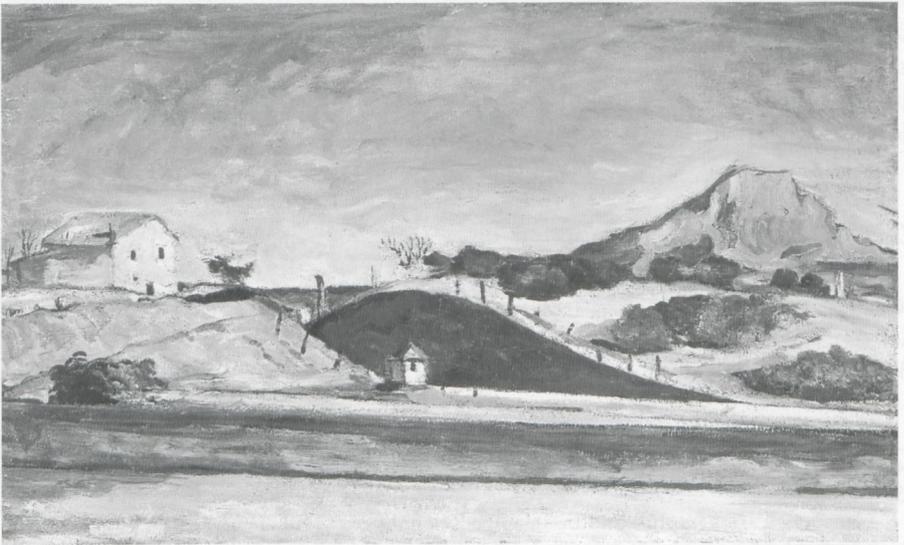


Abb. 7 Paul Cézanne, Der Bahndurchstich, um 1870. Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Neue Pinakothek, München.

Dauer ist nicht gleich Dauer. Wieviel härter, entschiedener stellen sich die Dinge auf Cézannes „Bahndurchstich“ von etwa 1870 (Abb. 7) dem verzehrenden Fluß der Zeit entgegen. Nicht wie bei Altdorfer oder Rubens werden die Bildgegenstände getragen von einer gelassen strömenden, zu sich selbst zurückkehrenden, zyklisch sich schließenden Zeit, sondern nun stel-

len sie sich als Elemente des Widerstands dem langsamen Rhythmus des Bildes entgegen. Kurt Badt hatte in seiner tiefdringenden Cézanne-Interpretation das Wesen dieser Kunst gedeutet als Darstellung „des durchgehenden Einen als Gleichnis des Bleibenden, ewig unveränderlich im Sein sich Erhaltenden“. ⁴⁹⁾ Dieses im Sein sich Erhalten ist beim frühen Cézanne Aktivität, Leistung, beim späteren durchaus vereinbar mit einer wiederum kosmisch ausschwingenden Rhythmik. Stets aber bleibt ihm die Passivität der Zeitigung fremd, die Manets Bildern eigen ist.

In Cézannes „Bahndurchstich“ fehlt ein Einleitungsmotiv. Schroff, mauerhaft abweisend ziehen sich leicht aus der Horizontale geneigte Geraden über die vorderste Zone. Dahinter der kahle, ins Sonnenlicht sich breitere Hügel, hart durchschnitten vom Bahndurchstich. Dem schweren, langsamen Rhythmus der Großformen setzen die Dinge Widerstände entgegen, das leicht nach links geneigte Haus auf dem Hügel scheint sich ihm entgegenzustemmen, und so auch die stumpf graugrünen, stellenweise silbrig aufschimmernden Büsche und Bäume. Der gegen den weiten Himmel gestellte Baum, das kleine Steinhaus vor dem Durchstich, die Büsche erscheinen durch schwere, tiefschwarze Schattenstreifen wie an die Erde gefesselt. Das tiefe Rotbraun des Erdinneren im Durchstich verfestigt sich durch dunkles Grau gegen den Bewegungszug der Kurve.

„Dauer“ ist hier mithin nicht, wie in Bergsons Auffassung der „durée“, eine allesumfassende „wogende Zone“, ein „Fließen ohne Ende“, ⁵⁰⁾ sondern kraftvolles Beharren, aktive Verweigerung von Bewegung – sichtbar zu machen jedoch nur bei gleichzeitiger Setzung von Bewegungsimpulsen. Dauer ist hier entgegengestellt der flüchtigen Zeit des Impressionismus.

Auch in Van Goghs „Ebene bei Auvers“ (Neue Pinakothek, München) ⁵¹⁾ von 1890, der letzten Schaffensphase des Künstlers entstammend, versperrt eine optische Barriere, das vom Wind durchpflügte Kornfeld, den Zugang, auch hier richtet das Werk eine andere Welt auf, trotz der höchstgesteigerten Subjektivität, aus der es entstand; dahinter die Felder in übersteigerter, rasender Perspektive, die jedoch an der Horizontlinie in Festigkeit endet.

49) Kurt Badt. Die Kunst Cézannes. München 1956, S. 126.

50) Henri Bergson. Schöpferische Entwicklung, übersetzt von Gertrud Kantorowicz. Jena 1912, S. 10.

51) Abbildung in: Neue Pinakothek München, Erläuterungen zu den ausgestellten Werken. München 1981, S. 115. – Farbabbildung z. B. in: Vincent van Gogh in Farben. London/Köln 1956, Taf. 34.

Luftperspektive ist dem Bild fremd, die grünen Bäume am Horizont verketten sich zum kraftvoll-festen Farbliniensaum, der Horizont selbst ist als schwarze und blaugüne Linie durchgezogen. Aber die Farbe kommt nirgends zur Ruhe, fast durchweg ist sie linienhaft zerteilt, selbst im Blau des Himmels. Oft wirken die Farblinien, durch Farbwechsel und Wechsel der Pigmentdichte, wie in sich selbst gedreht. So scheint die Farbe ekstatisch sich zu übersteigen, in verzehrender Dynamik über sich hinauszutreiben, immer aber wiederum verankert in Festigkeit und Kraft. Ekstatisch wie die Farbe ist auch die Bildzeit dieses Werkes: diskontinuierlich, in den Zonen des Mittel- und Hintergrundes wie des Himmels je neu ansetzend und in den Richtungsenergien über sich hinausgetrieben – in einer Ekstasis, die Selbst- und Welterfahrung in sich vereint.⁵²⁾

Mit dem Futurismus tritt die bildende Kunst in ausdrückliche Konkurrenz zur Kinematographie. Bemerkenswert in dem hier behandelten Zusammenhang ist, daß solch unmittelbare Übernahme der einem anderen Medium entstammenden Bewegungsdarstellung oft zusammengeht mit einer Reduktion der Bildrhythmik, einer Schematisierung der Bildgestalt, die so dem Vergleich mit den erörterten bildrhythmischen Erfindungen früherer Jahrhunderte nicht standhält.

Giacomo Ballas Bild „Ein Kind läuft über den Balkon“ oder seine „Hand des Violinspielers“,⁵³⁾ beide aus dem Jahre 1912, fügen die Phasen der kinematographisch zerlegten Bewegung naiv aneinander, ohne tieferdringende Reflexion auf die Erfordernisse einer Darstellung im Bild.⁵⁴⁾

Erst im 20. Jahrhundert entstand, in der „kinetischen Kunst“, eine sich ausdrücklich der Bewegung widmende Kunstrichtung. Unter dem Aspekt der hier erörterten Fragestellung ergibt sich dabei folgendes Problem: Eine Kunst, die reale Bewegung in irgendeiner Form dem Werk selbst integriert,

52) Vgl. Conrad-Martius, op.cit., S. 40: „Nicht nur der Mensch hat ein durch und durch ekstatisches Sein. Die Welt steht seinsmäßig in der Ek-stasis, unaufhebbar, fortwährend und unaufhaltsam. ‚Unaufhebbar‘ – solange und soweit Welt, Weltbestände und Mensch ein empirisches Dasein besitzen.“

53) Abgebildet z. B. in: Umbro Apollonio. Der Futurismus, Manifeste und Dokumente einer künstlerischen Revolution, 1909–1918. Köln 1972, Abb. 31 und 34.

54) Damit ist jedoch nur ein Moment genannt. Zum Zeitbegriff im Futurismus vgl.; Marietta Mautner Markof. Umberto Boccioni und die Zeitbegriffe in der futuristischen Kunst, 1910–1914. In: Zeit – Die vierte Dimension in der Kunst, op.cit., S. 169–185.

sei es, daß plastische Gebilde durch Motoren oder durch Wind bewegt werden, sei es, daß, wie in manchen Spielarten der Optical Art, vom Betrachter ein realer Standortwechsel gefordert wird, muß eben deshalb Bewegung und die darin implizierte Zeitlichkeit verräumlichen – und zwar in einer weit über die Erfordernisse früherer Kunst hinausgehenden Weise. Bergson hatte die verräumlichte Zeit als eine veräußerlichte Zeit bestimmt,⁵⁵⁾ und von der Gefahr einer Veräußerlichung von Zeit kann auch die kinetische Kunst betroffen sein, je offensichtlicher Bewegung dem Gebilde selbst innewohnt, desto weniger wird die Zeitphantasie, das zeitkonstituierende Bewußtsein des Betrachters in Anspruch genommen. Es sind die materiell statischen Werke, die den Betrachter zur Zeitigung aktivieren, den selbstbewegten Gebilden gegenüber kann er in Passivität verharren oder wird von ihnen häufig nur zur physischen Bewegung aufgefordert. Andererseits stellen diese neue Probleme in der Synthese realer und imaginativer Bewegung.

Es war Paul Klee, der Zeitlichkeit erneut mit den Bedingungen des Bildes versöhnte. Ihm verdanken wir auch die umfassendste und genaueste theoretische Durchdringung der damit verbundenen bildkünstlerischen Probleme.

Schon in seiner 1920 veröffentlichten „Schöpferischen Konfession“ schrieb Klee: „Bewegung liegt allem Werden zugrunde. In Lessings Laokoon, an dem wir einmal jugendliche Denkversuche verzettelten, wird viel Wesens aus dem Unterschied von zeitlicher zu räumlicher Kunst gemacht. Und bei genauerem Zusehen ist's doch nur gelehrter Wahn. Denn auch der Raum ist ein zeitlicher Begriff.“

Wenn ein Punkt Bewegung und Linie wird, so erfordert das Zeit. Ebenso, wenn sich eine Linie zur Fläche verschiebt. Desgleichen die Bewegung von Flächen zu Räumen.

Entsteht vielleicht ein Bildwerk auf einmal? Nein, es wird Stück für Stück aufgebaut, nicht anders als ein Haus.

Und der Beschauer, wird er auf einmal fertig mit dem Werk? (Leider oft ja.)

55) Vgl. Bergson: „Vornehmlich durch Vermittelung der Bewegung nimmt die Dauer die Gestalt eines homogenen Mediums an, und projiziert sich die Zeit in den Raum.“ „... das innere Ich, das da fühlt und sich leidenschaftlich erregt, das da abwägt und Entschlüsse faßt, ist eine Kraft, deren Zustände und Modifikationen sich aufs Innigste durchdringen und eine tiefe Veränderung erfahren, sobald man sie voneinander absondert und in den Raum entfaltet ...“ (Zeit und Freiheit. Eine Abhandlung über die unmittelbaren Bewußtseinsstatsachen. 2. Aufl. Jena 1920, S. 97, 98).

Sagt nicht Feuerbach, zum Verstehen eines Bildes gehöre ein Stuhl? Wozu der Stuhl? Damit die ermüdenden Beine den Geist nicht stören. Beine werden müde vom langen Stehen. Also, Spielraum: Zeit, Charakter: Bewegung. Zeitlos ist nur der an sich tote Punkt. Auch im Weltall ist Bewegung das Gegebene. ...

Die Genesis der ‚Schrift‘ ist ein sehr gutes Gleichnis der Bewegung. Auch das Kunstwerk ist in erster Linie Genesis, niemals wird es rein als Produkt erlebt.

Ein gewisses Feuer, zu werden, lebt auf, leitet sich durch die Hand weiter, strömt auf die Tafel, springt als Funke, den Kreis schließend, woher es kam: zurück ins Auge und weiter (zurück in ein Zentrum der Bewegung, des Wollens, der Idee). Auch des Beschauers wesentliche Tätigkeit ist zeitlich. Das Auge ist so eingerichtet, es bringt Teil für Teil in die Sehgrube, und um sich auf ein neues Stück einzustellen, muß es das alte verlassen. ...

Dem gleich einem weidenden Tier abtastenden Auge des Beschauers sind im Kunstwerk Wege eingerichtet (in der Musik dem Ohr Zuleitungskanäle – das weiß ein jeder –, im Drama beides beides). Das bildnerische Werk entstand aus der Bewegung, ist selber festgelegte Bewegung und wird aufgenommen in der Bewegung (Augenmuskeln).⁵⁶⁾

Diesem wichtigen Text, der unterschiedliche Gesichtspunkte miteinander verbindet, kommt *prinzipielle*, nicht allein auf Klees eigene Kunst bezogene Geltung zu.

Klees „Landschaft mit dem gelben Kirchturm“ (Abb. 8) ist in horizontale Streifen gegliedert und von schrägen und kurvig geführten Linienzügen durchwirkt, somit erfüllt von vieldimensionaler, polyphoner Bewegung. Die Linien konturieren Flächen, die, ständig fluktuierend, stellenweise einander durchdringen und überlagern. Gleichermaßen irisieren die Farben aus Dunkelheit in überall verteilte Lichtflecken und -spitzen, schimmern auf in grünliches Gelb, vielfach abgestuftes Grün, Violett- und Purpurtöne. Farben und Formen entfalten sich zu einer ins Unbewußte, ins Traumhafte

56) Zitiert nach: Paul Klee. Das bildnerische Denken, Schriften zur Form- und Gestaltungslehre, hrsg. und bearbeitet von Jürg Spiller. Basel/Stuttgart 1956, S. 78. Zur Zeitgestaltung bei Klee vgl.: Gudula Overmeyer. Studien zur Zeitgestalt in der Malerei des 20. Jahrhunderts, Robert Delaunay – Paul Klee. Hildesheim/Zürich/New York 1982. – Christian Geelhaar, Paul Klee und das Bauhaus. Köln 1972. – Ders. Paul Klee. In: Vom Klang der Bilder. Die Musik in der Kunst des 20. Jahrhunderts, hrsg. von Karin von Maur. München 1985, S. 422–429.

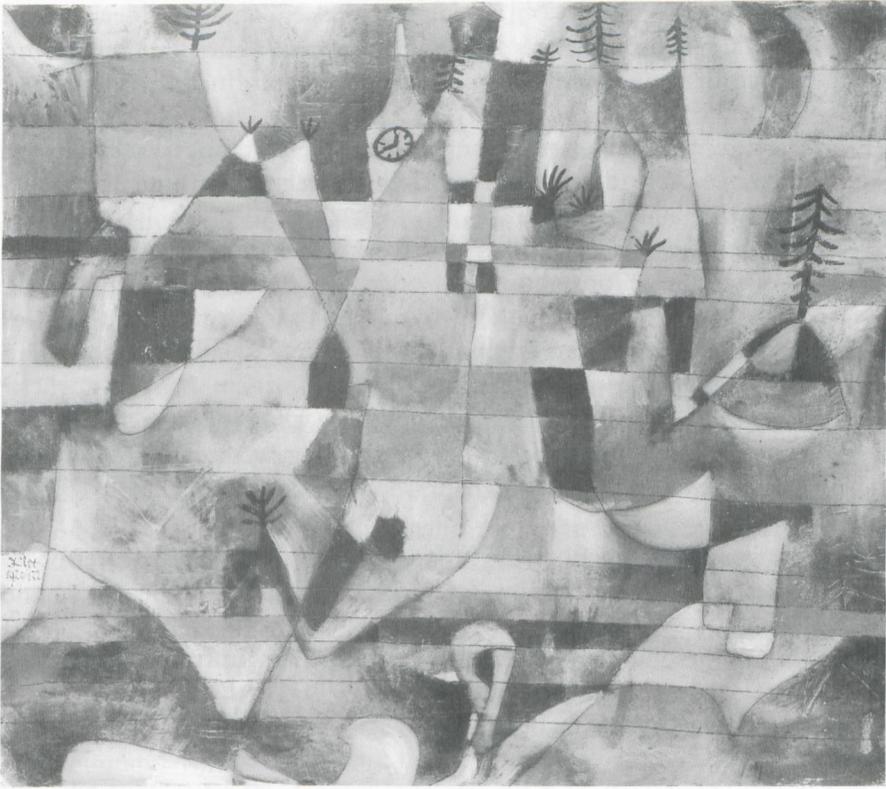


Abb. 8 Paul Klee, Landschaft mit dem gelben Kirchturm, 1920. Staatsgalerie moderner Kunst, München.

entführenden Zeitlichkeit,⁵⁷⁾ ständig changierend zwischen Präsenz und Absenz, Ahnung, Vergegenwärtigung und Verschwinden. Tiefen öffnen sich ins Unbekannte, Gipfel steigen auf und sinken, alle Folgeordnung ist aufgegeben in Überblendungen, Umkehrungen, Gleichzeitigem, das sich jedoch allseitig nie enthüllt – und dies alles konfrontiert der gemessenen Zeit der Kirchturmuh, deren Zifferblatt allerdings fragmentiert und verzogen erscheint. Diese so sich verfasern, gegeneinanderlaufenden Zeiti-

57) Vgl. Bergson: „Lassen wir uns dagegen gehen, träumen wir statt zu handeln, so zerfasert unser Ich im selben Augenblick. Unsere Vergangenheit, die sich bis dahin in dem unteilbaren Impulse, den sie uns mitteilte, zusammenraffte, zergeht in ein Nebeneinander von tausend und abertausend Erinnerungen ...“ (Schöpferische Entwicklung, op.cit., S. 206).

gungsbahnen bleiben gleichwohl in sich geschlossen, an den Bildecken und -rändern verlaufen sie sich. Das Bild wahrt so seine Ganzheit, auch wenn es sich nun vordem undarstellbaren Zeiterfahrungen öffnet.

Eine Darlegung über Zeitgestaltung in der Malerei kann, da selbst in der Zeit, freilich in einer anderen, der historischen, stehend, zu einem abschließenden Resultat nicht gelangen.

So sei, fragend, zuletzt verwiesen auf Werke Barnett Newmans. Frontal stehen Farbwände vor uns, homogen oder nur wenig moduliert, geteilt durch Vertikalstreifen. Kehrt hier die mythische Präsenz eines Bildgehaltes wieder, die sich zu keiner dargestellten Zeit entfaltet? Wendet sich somit der Bogen bildzeitthematizierender Entwicklung zu seinem Anfang zurück? Wenn, dann nur in Hinsicht der Bildmacht und Ungespaltenheit der Wirkung. Denn nun tritt an die Stelle der mythisch geweihten Statue die elementare, in *einem* Augenblick sich präsentierende⁵⁸⁾ Farbmacht, die das Subjekt aufruft.

Unbeantwortet bleibt jedoch die Frage, woraus sich solche Selbstermächtigung speist und wie sie sich im Zeitverlauf menschlichen Lebens entäußern kann.

So bedürfen diese Werke, bei all ihrer existentiellen Kraft, der Ergänzung durch die zeitgestaltende Malerei früherer Jahrhunderte.

Erst die Kunst des 20. Jahrhunderts aber hat unseren Blick geschärft zur Erfahrung der Zeitdimension auch der alteuropäischen Malerei.

58) Vgl. dazu: Jean-François Lyotard. Der Augenblick, Newman. In: Zeit – Die vierte Dimension in der Kunst, op.cit., S. 99–105.