

Lorenz Dittmann

Über das Verhältnis von Zeitstruktur und Farbgestaltung in Werken der Malerei

Eine Erörterung des Verhältnisses von Zeitstruktur und Farbgestaltung in Werken der Malerei steht vor mannigfachen Schwierigkeiten.

Die erste liegt im Problem der Zeit selbst. Wie kaum ein anderes Phänomen verhält sich die Zeit in paradoxer Weise zum Begriff. Auf der einen Seite gebrauchen wir im alltäglichen Lebensvollzug ganz selbstverständlich Zeitbestimmungen wie gestern, heute, morgen, wir planen für die Zukunft und fixieren dort Termine, wir bewahren Erinnerungen im Gedächtnis, wir erfahren, wie schnell manche Stunden und Tage verfliegen, während in anderen Situationen die Zeit wie stillzustehen scheint. So ist unser gelebtes Dasein in eine Vielfalt von Zeitbezügen eingespant.

Auf der anderen Seite entzieht sich die Zeit hartnäckig dem Begriff. Die Geschichte der Philosophie zeigt, wie schwierig es ist, die genannten oder ähnliche Zeitaussagen und die in ihnen umschriebenen Lebenserfahrungen begrifflich zu formulieren 1). Wie ein Motto steht über ihr die Formulierung von Augustins „Bekenntnissen“: „Quid est ergo 'tempus'? Si nemo ex me quaerat, scio; si quaerenti explicare velim, nescio” 2) – Um nur einige Positionen aus der langen Geschichte der Philosophie der Zeit kurz zu benennen: Aristoteles hatte das Zeitproblem vom Phänomen der Bewegung aus exponiert. Dabei zeigte sich ihm unter allen Bewegungsarten die Kreisbewegung als die genaueste Analogie zur Zeit. „Wie sie die Bewegung des Kosmos ist und dadurch alle anderen Bewegungsarten in sich einschließt und umfaßt, so auch die Zeit als Weltzeit alle anderen Zeiten” 3). Während diese Theorie wesentlich bestimmt ist von der Tendenz, die Henri Bergson später die „Verräumlichung der Zeit” nannte, vollzogen Augustins Betrachtungen, mit Ernst Cassirer gesprochen, „den scharfen Schnitt zwischen der Ding-Zeit und der reinen Erlebnis-Zeit – zwischen der Zeit, die wir als Strombett für das objektive Geschehen denken, und der Bewußtseins-Zeit, die uns ihrem Wesen

nach nicht anders denn als „Präsenzzeit” gegeben sein kann” 4). „In Dir, mein Geist, messe ich die Zeiten”, erkannte Augustinus. „Wer leugnet, daß das Vergangene nicht mehr ist? Und doch ist im Geiste noch die Erinnerung an Vergangenes. Wer leugnet, daß die gegenwärtige Zeit ohne Ausdehnung ist, da sie nur ein einziger vorübergehender Punkt ist? Und doch dauert die Anschauung der Gegenwart, denn sie fährt fort zu sein, auch wenn die Gegenwart bereits vorüber ist. Nicht also die Zukunft ist lang, da sie ja überhaupt nicht i s t , vielmehr ist eine lange Zukunft nichts anderes als eine Erwartung der Zukunft als lang; noch auch ist die Vergangenheit lang, sondern eine lange Vergangenheit ist nur das Gedächtnis an Vergangenes als lang” 5). Die mit dieser Entdeckung der „Ichzeit” durch Augustinus aufgeschlossene Problematik kommt nicht mehr zur Ruhe. „Sie durchzieht fortan die Geschichte der Metaphysik wie die der Erkenntnistheorie” 6). Leibniz erfaßte in der „monadologischen” Zeit, der „Präsenz” des Ich den Ausgangspunkt, dessen Sein und Sinn durch keine Kausalität „von außen” mehr erklärt werden kann. Erst von ihm aus – und das bildete ein Kernstück in seinem Kampf gegen Newtons Zeitlehre – können wir zur mathematisch-physikalischen Zeit gelangen 7). Kants Analyse der Erfahrung ließ keinen Zweifel darüber, daß „die Zeit kein empirischer Begriff ist, der von irgend einer Erfahrung abgezogen worden” ist, sondern eine notwendige Vorstellung oder Anschauungsform, die „a priori gegeben” ist 8). Das 20. Jahrhundert brachte eine weitere Vertiefung der Zeitanalysen. Es genüge hier, an Bergsons Unterscheidung einer äußeren, verräumlichten von der inneren, nur in der Intuition erfassbaren Zeit, der „reinen Dauer” zu erinnern, an die Phänomenologie Edmund Husserls, die Zeitlichkeit als „Urform des welterfahrenden Lebens” entdeckte 9), oder schließlich an Heideggers epochales Werk „Sein und Zeit”. Hinzu kommen Untersuchungen zur Psychologie

und Psychopathologie der Zeitauffassung, wofür die Namen Ludwig Binswanger, Erwin Straus, Eugène Minkowski stehen mögen 10).

Als ein unumstößliches Ergebnis all dieser Analysen und Reflexionen muß festgehalten werden: Unbeschadet der Existenz einer „realen“ Zeit ist das Zeitproblem entscheidend ein Problem des Bewußtseins, (Bewußtsein hier in einem umfassenden Sinn verstanden), des zeiterfahrenden und zeitkonstituierenden Ich. Solche „Subjektivierung“ der Zeit antwortet ihrer „Objektivierung“ in den Naturwissenschaften. Eine die subjektiven und objektiven Momente übergreifende und damit, wie in der mythischen Zeitdeutung, das menschliche Leben sichernde Zeitauffassung ist uns heute nicht mehr gegeben. Helmuth Plessner schilderte in seiner Studie „Über die Beziehung der Zeit zum Tode“ diese unsere Situation folgendermaßen: „Die mit der Entchristlichung fortschreitende Sinnentleerung der Zeit, einer Formalisierung des Zeitbegriffs, der Urzeit und Endzeit zum Opfer gefallen sind, hat eine Spaltung in verschiedene, den Grundrichtungen der einzelnen Wissenschaften entsprechende Zeitbegriffe zur Folge gehabt: die physikalische, die biologische, die psychologische, die historische Zeit. Da ihre Horizonte einander nicht umgreifen und sich in die eine Weltzeit mehr einfügen lassen, sondern in nicht mehr ausgleichender Konkurrenz miteinander liegen — Altersbestimmungen mit Hilfe des Radiumzerfalls helfen bei physischer Datierung, aber sind für die qualitative Zeitbestimmung seelischer oder geistiger Dauer ohne Bedeutung, die Perspektiven durchkreuzen sich —, so bleibt von ‚der‘ Zeit nur die Zeitlichkeit übrig, wie von der Weltgeschichte nur die Geschichtlichkeit“ 11). Diese Zerspaltung in verschiedene Zeitbegriffe ist durch keine Theorie aufzuheben — weil sie nicht allein die Theorie, sondern das Leben selbst betrifft. Es mußte aber auf sie hingewiesen werden, um daran zu erinnern, daß wir von keinem überzeitlichen Standpunkt, sondern von einer bestimmten historischen Situation aus über die Zeit sprechen müssen. Jede Erörterung der Zeitproblematik vollzieht sich selbst in der Zeit, in einer äußeren Zeit, in einer historischen Zeit, in einer Erlebniszeit. Das aber wiederum zeigt, daß wir nirgendwo „hinter“ die Zeit zurückgreifen können. Zeit ist ein „Urphänomen“.

Die zweite Schwierigkeit liegt in der Bezugsetzung des Zeitproblems zur bildenden Kunst. Auf den ersten Blick könnte es ja scheinen, als wäre das Zeitproblem für die bildende Kunst nur

von ganz untergeordneter Bedeutung, mehr noch: als könnte von Zeit innerhalb der Bildkünste nur in einer unangemessenen, verfälschenden Übertragung gesprochen werden.

Diese Auffassung läßt sich jedoch nicht aufrecht halten. Die Zeitproblematik bestimmt in mannigfacher Weise vielmehr auch die Werke der bildenden Kunst. Ich möchte auf das Allgemeine hier nur mit wenigen Sätzen eingehen 12).

Mindestens drei Hinsichten lassen sich für die Zeitstruktur von Werken der bildenden Kunst unterscheiden 13).

1. Die historische Zeit. Diese Zeitdimension teilt das Werk der bildenden Kunst mit allen anderen in der Geschichte entstandenen Werken, seien sie im Medium der Sprache oder der Töne geschaffen oder seien sie Zeugnisse der kulturellen Überlieferung im weitesten Sinne. Die Besonderheit des bildkünstlerischen Werkes kann dabei, dank seines materiellen Substrates, bisweilen in der versuchten Überwindung dieser historischen Zeit verankert werden.

2. Die für das adäquate Wahrnehmen und Verstehen eines Bildkunstwerks erforderliche Zeit. Zwar steht das optische Feld, der Anschauungsraum mit einem Schlage, augenblicklich, vor uns, aber keineswegs vollzieht sich gerichtetes Sehen in einem Augenblick. Gerichtetes, genaues Sehen erfaßt vielmehr nur einen jeweils relativ beschränkten Bereich, den ein verfließender Rand des nur unbestimmt Mitgesehenen umgibt. Deshalb ist der Blick in einer ständigen Bewegung aktiviert 14). Diese Eigentümlichkeit des Sehens wird auch zur Grundlage der Wahrnehmung von Bildkunstwerken. Hier kommt hinzu das für Kunstwerke überhaupt konstitutive Wechselverhältnis von Ganzem und Teilen, von Einheit und Mannigfaltigem. Das Ganze, die Einheit steht bei Bildkunstwerken in den meisten Fällen (durchaus nicht immer) augenblicklich vor uns, zuerst jedoch nur unbestimmt. Die Erfassung des Mannigfaltigen, das genaue Sehen der einzelnen Teile und ihrer Bezüge untereinander und zum Ganzen aber erfordert Zeit und erst mit dem verstehenden Wahrnehmen des Mannigfaltigen vollendet sich auch das Verstehen des Ganzen. Diese Zeitdimension geht in den Bildaufbau selbst mit ein, denn was für das Verstehen gilt, gilt analog auch für das Schaffen. Zu verweisen ist hier auf die von Kurt Badt entwickelte Interpretationsmethode nach dem folgerichtigen Bildaufbau 15).

3. Die in den bildlich dargestellten Bewegungsformen und Handlungszusammenhängen implizierten Zeitstrukturen. Viele Bilder stellen Be-

wegungen und Handlungen dar. Ihr richtiges Verständnis erfordert es, den Richtungssinn von Bewegungen, den Zeitverlauf von Handlungen, die Zeitsituation der einzelnen Figuren zu rekonstruieren und zu entfalten. Aber auch jenseits solcher Themen, etwa bei der Darstellung unbewegter Einzelfiguren, sollen diese in den allermeisten Fällen als lebendige gezeigt werden. Lebendigkeit ist jedoch nur durch Bewegung, äußere oder innere, zu veranschaulichen – sei es durch solche der Gewandung oder des Mienspiels – und immer sind darin Zeitmomente enthalten. Diese „imaginäre“ Bildzeit kann sich auf verschiedene Weise mit dem „realen“ Verlauf der Anschauungszeit verflechten.

In vorliegender Studie kommt die historische Zeit nur indirekt, im Wandel der Gestaltungen, zur Sprache. Der Schwerpunkt liegt in der Analyse des folgerichtigen Bildaufbaus und der dargestellten Zeitsituationen, ohne daß diese beiden Dimensionen eigens geschieden würden. Die Aufgabe besteht, den Anteil der Farb- und Helldunkelgestaltung an diesen Zeitstrukturen festzuhalten.

Und darin liegt die dritte Schwierigkeit – im Sprechen über Fragen der Farbgestaltung an Hand bloß andeutender Reproduktionen und mit Hilfe einer bislang erst weitmaschigen Terminologie.

Dieser dreifachen Schwierigkeit wegen sind diese Ausführungen nur zu verstehen als tastende Schritte in ein wenig begangenes Forschungsgebiet. Die Darlegung bietet keine abgeschlossenen Ergebnisse, sie ist nach vielen Hinsichten noch zu ergänzen – und wohl in manchen Aspekten auch zu korrigieren.

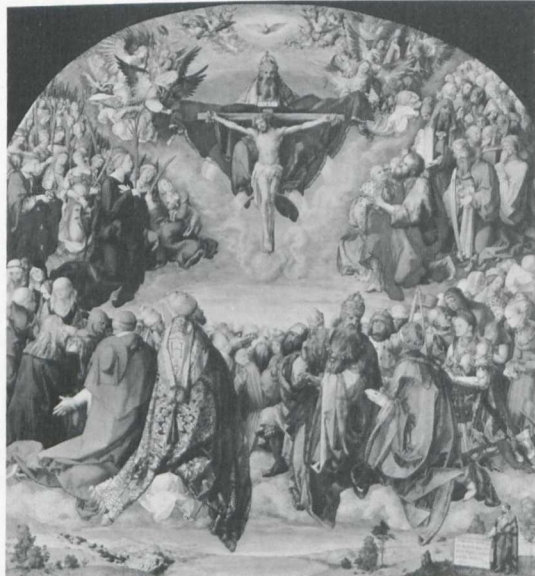
Zwei Begriffe und Phänomene sind es nach meinem Dafürhalten, die als Kristallisationskerne für eine Erörterung des Verhältnisses von Zeitstruktur und Farbgestaltung 16) in Werken der Malerei dienen können: Begriff und Phänomen des Rhythmus und Begriff und Phänomen der „Dauer“, ausgehend von Bergsons Beschreibung der „durée intérieure“.

Die Erörterung des Rhythmus setze ein bei seiner künstlerischen Gestaltung durch Dürer und ihrer kunstwissenschaftlichen Erkenntnis durch Hans Kauffmann und Erwin Panofsky, niedergelegt in Kauffmanns Buch „Albrecht Dürers rhythmische Kunst“, Leipzig 1924 und dessen umfangreiche Besprechung durch Panofsky im Jahrbuch für Kunstwissenschaft 1926. Beide Abhandlungen zusammengenommen erge-

ben, soviel ich sehe, die klarste Darstellung von Begriff und Phänomen des Rhythmus in Werken der Malerei.

„Rhythmus“ ist, so Panofskys Definition, „eine stetige Ordnung optischer oder akustischer Eindrücke in der Zeit“. „Ein rhythmisches Ganzes (ist) nur da gegeben, wo ein regelmäßiger Wechsel zwischen Abschwächung und Verstärkung, Hebung und Senkung erlebt wird“, die „Form des rhythmischen Ganzen“ ist mithin „die, wenn auch noch so differenzierte Wellenbewegung“ 17). Kauffmann zeigte in dem genannten Buche auf, daß in Dürer „Zeitphantasie mächtig war“ und daß seine Kompositionen deshalb „sukzessive abgelesen werden“ müssen. „Menschengruppen, die Dürer gezeichnet oder gemalt hat, sind von einer durchgehenden Bewegung beherrscht, und wenn er Bewegung im Bilde sichtbar machen wollte, so ließ er sie in Menschengruppen sich abspielen. Denn das Problem der Bewegung, das Lessing der bildenden Kunst vorenthalten zu müssen glaubte, weil diese allein imstande sei, jeweils einen Ruhezustand abzubilden, hat Dürer sein ganzes Leben hindurch unausgesetzt beschäftigt. Die Lösung, die er fand, ist aber nicht nur geeignet, Lessings Beschränkung des malerischen Stoffkreises zu widerlegen, sondern hat bis auf den heutigen Tag auch in der bildenden Kunst ihre allgemeine Gültigkeit behauptet“ 18). Daß Dürers Lösung bis auf den heutigen Tag ihre allgemeine Gültigkeit behauptet habe, ist nur mit Einschränkungen richtig – meine folgenden Ausführungen sollen gerade auch die Verwandlungen der bildkünstlerischen Zeitphantasie beschreiben. Undurchstreichbar aber bleibt Kauffmanns Verdienst, das Augenmerk auf die rhythmischen Phänomene in der Kunst Dürers gelenkt zu haben.

Panofsky wandte gegen Kauffmann ein, daß es sich bei den von Dürer dargestellten Bewegungen nicht, wie dieser meinte, um die auf mehrere Figuren verteilten Durchgangphasen der gleichen Bewegung handle, sondern um mehrere, qualitativ verschiedene, aber in besonderer Weise zusammenstimmende Bewegungen. Für die Einzelbewegung bezog Panofsky sich dabei auf die Bewegungslehre des Aristoxenos, die lautete, daß alle Bewegungen nur an ihren Halte- oder besser Wendepunkten (eremiai) wahrnehmbar seien und er schloß daraus, daß solche Bewegungen, „wenn anders ihre Darstellung ein Kräfteerlebnis vermitteln und dadurch für die Anschauung das Vorher und das Nachher in ein Jetzt eingehen lassen soll – nur an den Halte-



1. Albrecht Dürer: Das Allerheiligenbild. 1511.
Wien, Kunsthistorisches Museum.

oder besser Wendepunkten darstellbar sind. So paradox es klingt: die eremias – mit potentieller Bewegung geladen, gerade weil die aktuelle Bewegung in ihnen ruht – bedeuten die eigentlich bewegungswirksamen, die wahrhaft ‚fruchtbaren‘ Momente“. Und weiter stellte er fest: „Wir werden von einer derartigen Darstellung nur dann den Eindruck einer wirklich fließenden, in einheitlichem Zuge fortschreitenden Bewegung empfangen können, wenn die zur Anschauung gebrachten Einzelaktionen genau genommen gar nicht die Durchgangsstadien der gleichen, mehr oder weniger weit geführten Bewegung, sondern die Umkehrphasen mehrerer quantitativ abgestufter, aber qualitativ verschiedener Bewegungen darstellen“ 19).

Diese präzisere Fassung des Rhythmusbegriffs durch Panofsky macht deutlich, daß in den Darstellungen der bildenden Künste von rhythmischer Bewegung in zweierlei Hinsicht zu sprechen ist, einmal in Hinsicht auf die d a r g e s t e l l t e Bewegung – wobei jede Einzelbewegung an ihren Wendepunkten gefaßt werden muß – zum anderen in Hinblick auf die Rhythmik der Linien- und Farbgebilde a l s s o l c h e r .

Die Anerkennung dieser zwei Schichten ist nicht selbstverständlich. Eugen Petersen etwa hatte in seiner „Rhythmus“ betitelten Abhandlung von 1917 nur die Rhythmik der ebenfalls im Sinne des Aristoxenos verstandenen Einzelbewegung gelten lassen 20). Demgegenüber ist mit Panofsky festzuhalten, daß der Rhythmus in der bildenden Kunst ein „zweigestaltiger“ 21) ist. Und gerade solche „Zweigestaltigkeit“ ermöglicht Überlagerung und komplexe Durchdringung.

Kauffmann befaßte sich eingehend auch mit Dürers Allerheiligenbild von 1511 (Wien, Kunsthistorisches Museum, Abb. 1 22). Er beschrieb die Bewegungsform dieses Bildes als jeweiliges Anwachsen von den Rändern zur Mitte 23), hob dabei jedoch nur Einzelbewegungen hervor und verabsäumte, auf die Gesamtbewegung hinzuweisen, die die Gruppen, unbeschadet ihrer jeweiligen Orientierung auf die mittlere Bildachse, durchströmt. Bezeichnenderweise behandelte Kauffmann das Bild im Kapitel über die „rhythmische Periode“, also die „vitalen“ Einzelbewegungen, nicht aber als Darstellung eines „Zyklus“.

„Eine rastlos flutende Bewegung und doch im Ganzen eine feierliche Stille“ in diese Worte faßte Wölfflin 24) den Gesamteindruck des Bildes. Diese rastlos flutende Bewegung ist aber nun nicht eine aus vielen widerstreitenden Einzelbewegungen addierte, sondern eine einheitliche, wellenförmig aufsteigende und also rhythmische Gesamtbewegung. Sie setzt links mit der Figur Landauers ein 25), das Motiv des Kardinals steigert und vollendet sich im Papst. Darauf eine Zäsur in der Figur des knieenden Hellblauen. In der Figur des Kaisers trifft die Bewegung von rechts zur Mitte mit der Gesamtbewegung von links her zusammen und führt sie zur Drehung in sich. Und nun, wiederum mit Wölfflin gesprochen, vollendet sich „das Motiv des Kaisers . . . erst in der Figur des knieenden Königs, zu dem er spricht“ 26). Nach rechts hin ver klingt die Bewegung. Sie setzt wieder ein in der Gruppe der Heiligen in der Figurenreihe darüber, von rechts her anschwellend zum Johannes, wie Kauffmann es beschrieb – auch die Reihenfolge seiner Beschreibungen folgt der Gesamtbewegung, ohne sie jedoch zu benennen. In der Figur der Agnes bildet sich ein ähnlicher Strudel wie beim Kaiser, die Bewegung von rechts trifft auf die zur Mitte hin. Dann wird das Tempo langsamer, hoch aufgerichtet folgen einander Maria,



2. Albrecht Dürer: Geburt Christi, Mitteltafel des Paumgartner-Altars. 1503/04. München, Alte Pinakothek.

Katharina und Barbara. Erneuter Einsatz von links oben, die Engel schweben hernieder, auch das schon von Kauffmann beschrieben. Der Mantel Gottvaters senkt sich auf der linken Seite, steigt auf der rechten empor. Die Faltenbewegung ist hier ebenso charakteristisch unterschieden wie etwa beim Vorhang auf Raffaels Sixtinischer Madonna, der aber, aus einem anderen Bildzusammenhang heraus, links aufsteigt, rechts fällt. Die rechte obere Engelsgruppe führt unmittelbar zum schließenden Kranz der Cherubim, während links oben eine deutliche Zäsur bleibt. Ihren letzten Abschluß aber findet die Bildbewegung erst in den bekronenden Figuren des Bildrahmens, Christus auf dem Regenbogen zwischen Maria und Johannes. (Schon Wölfflin erschien das Bild allein wie geköpft). Mit seiner Rechten, also vom Betrachter aus links, weist Christus nach oben, seine Linke drängt die Verdammten in die Tiefe.

Die Farbe steigert den Rhythmus dieser wellenförmig aufsteigenden Gesamtbewegung. Nach seiner Farbkomposition wurde Dürers Allerheiligenbild bisher kaum angemessen erfaßt. Kauffmann wollte sie von den Farben des Regenbogens, des Thrones Gottvaters, aus verstehen 27), was

aber keine anschauliche Evidenz hat. Wölfflin meinte: „Rein dekorativ ist Farbfläche neben Farbfläche gesetzt in einer hellen bunten harten Harmonie“ 28). Walter Jürgen Hofmann, in seiner Studie „Über Dürers Farbe“, fand „verschränkte Symmetrie“ und Beziehungen „über Kreuz“ 29). Das ist jedoch zu einfach gesehen. Denn zugleich mit dieser ja auf den ersten Blick wirksamen annähernd symmetrischen Ordnung, dieser Beziehung auf die Mitte, ist die Farbkomposition dieses Bildes bestimmt von dem großen Atem einer einheitlichen, rhythmisch sich entfaltenden Farbbewegung. Sie setzt ein mit dem Grau und Braun des Mathes Landauer, gewinnt eine erste machtvolle Steigerung in der Farbgruppe von Zinnober und Gold in Kardinal und Papst. Ihr antwortet, nach der Zäsur des Hellblau, in einer Inversion und zugleich Erweiterung die Gruppe: Gold und Karmin des Kaisers, Rot des Königs, Gold im Harnisch des Wilhelm Haller und Rot in der Schulter des Mannes über ihm. Im Rot der Knieenden rechts klingt diese Gruppe aus. In der Figurengruppe darüber schwillt Rot zum David hin an, findet im Grün des Johannes entschiedenen Kontrast, klingt aus in dessem hermelingeschmückten linken Nachbarn und wird

nochmals aufgenommen in der kauernenden Agnes. Dann setzt, nach den Vorbereitungen der rechten Heiligengruppe, im Mantel des Moses nämlich, voll das Blau in Maria ein. Ihm gesellt sich, in einem Abstand, das Grün der Barbara zu und dies gibt den Weg frei zur farbigen Haupt- und Mittelgruppe von Grün und Blau in der Gewandung Gottvaters. Das Rot aber klingt aus, verliert sich in den kleinen Flecken bei den weiblichen Heiligen und wird zur Hintergrundfarbe in den Engelscharen. Mithin eine höchst konsequente, stufenweise Verwandlung von Rot und Gold zu Grün und Blau. Ihren letzten Abschluß aber findet diese Farbbewegung wohl wieder im Rahmen, in seinem milden Hellblau und Braun.

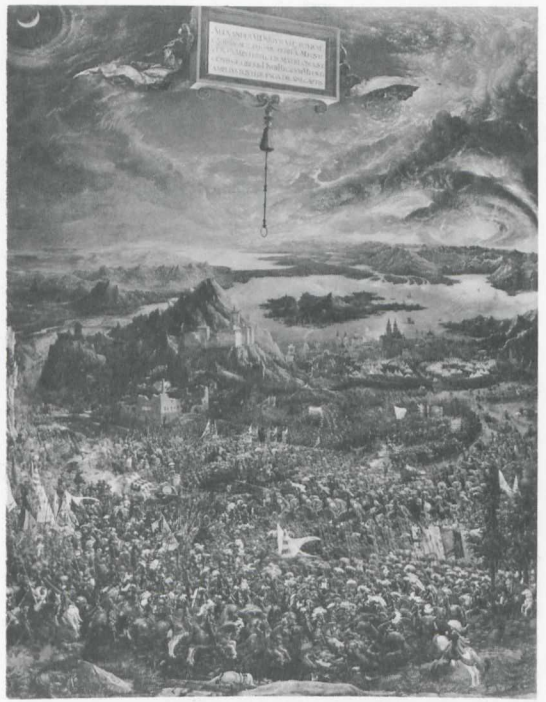
Dürer stand mit seiner rhythmischen Farb- und Formkomposition in einer langen Tradition deutscher Bildgestaltung. Es ist hier zu verweisen an das an Einsichten und Beobachtungen reiche Buch von Wolfgang Pilz: *Das Triptychon als Kompositions- und Erzählform in der deutschen Tafelmalerei von den Anfängen bis zur Dürerzeit* (München 1970), in dem die Farbbewegungen und -rhythmen vieler spätmittelalterlicher deutscher Bilder ausführlich beschrieben werden. Was Dürer auszeichnet und was, mit Kauffmann, als ein Renaissance-Element angesprochen werden darf, ist die Konkretisierung solcher vordem meist überfigürlicher Rhythmen in die Bewegung menschlicher Körper. Das verleiht ihnen ihre stetige Ordnung, ihre Entfaltung in wohlabgemessenen Phasen. Diese Eigenart kennzeichnet auch den Farbrhythmus auf Dürers Allerheiligenbild, denn er ist eng an die Rhythmik körperlicher Bewegungen gebunden; er ist von ihnen nicht zu lösen, auch wenn er stellenweise gleichsam eine Oberstimme zu ihnen bilden kann.

Und dennoch ist auch bei Dürer Farbrhythmik nicht allein an menschliche Körper gebunden. Dies kann das Mittelbild seines *Paumgartner-Altars* (1503/04, München, Alte Pinakothek, Abb. 2) zeigen. Die figurale Bildbewegung führt vom vertieft knieenden, bildeinwärts leitenden Josef über die Engelsgruppe mit dem Kinde zur Maria. Es ist wiederum ein Weg von Rot nach Blau 30), schließend im Weiß des Kopftuches. In Variation und Konzentration vollziehen die kleinen Farbflächen wie auch die Inkarnat-Töne der Engelsgruppe dieselbe Entwicklung von Rot zu Blau und zur Helligkeit. Ich richte hier das Augenmerk jedoch auf die Architektur. Sie ist in der Literatur meist

schlecht weggekommen. Friedrich Winkler schrieb in seinem *Dürer-Buch* von 1957: „Wie (Dürer) der Wucht der kolossalen Bauten begegnete, befriedigt nicht völlig. . . . Es ist . . . mehr als fraglich, ob es jemals besser um die Bewältigung der großen kahlen Flächen der Quaderbauten bestellt gewesen ist, zu schweigen von der aufdringlichen Vehemenz, mit der die Fluchtlinien in die Tiefe eilen und sich mit Linien, die in anderer Richtung verlaufen, kreuzen“ 31). Ähnlich sprach Fedja Anzelewsky 1971 von der „Aufdringlichkeit der fast im Mittelpunkt des Gemäldes zusammenlaufenden Fluchtlinien“ 32). Dazu ist zu sagen: Zwar laufen die Fluchtlinien in einem zentralen Fluchtpunkt zusammen, aber ihr Tiefenstoß wird gemildert durch den rhythmischen Zusammenhang der Architekturglieder. Drei Schichten dieses Zusammenhanges sind zu unterscheiden: Formen, Helldunkel und Farbigkeit. In rascher, aber rhythmisch, d.h. in Hebungen und Senkungen gegliederter Bewegung führen die Formen links in die Tiefe, keineswegs bis zum Fluchtpunkt, sondern bis zu einer vertikal aufgerichteten Schlußform. Der Bogen, links schon vorbereitet, spannt sich bildflächenparallel nach rechts. Auf dem Mauerwerk darüber liegen Bretter, von links gesehen und beleuchtet. Sie führen nach vorne zurück. Rechts senken sich die Formen. Bei zwei von den drei Säulen sind die Basen ganz oder teilweise verdeckt. Mit Bedacht sind rechts auch die oberen und unteren Fluchtlinien verdeckt, die obere von der zur Mitte herableitenden Holzkonstruktion, die untere von der Mariengestalt. Der Helldunkelkontrast steigert diese Architekturbewegung. Dunkelheit läßt die linke Architekturseite in die Tiefe weichen, Helligkeit die rechte dagegen aus der Tiefe nach vorne kommen. (Gestützt wird diese Bewegung nach vorne durch die formale Gestaltung: Die mittlere Säule ist im Verhältnis zu einer konstruierten Festlegung zu weit nach vorne gerückt 33). Die Architektur ist somit betont asymmetrisch, in gegenläufigen Richtungen bewegt. Schließlich die Farbigkeit: Sie umschreibt innerhalb der Neutraltöne, in einem großen Raumbogen von links nach rechts die Figuren, von Rosabraun zu Grau, in genauer Entsprechung zur figuralem Farbbewegung von Rot zu Blau. Dürers Variationskunst zeigt sich hier in hellem Licht. Er setzt ein mit Grau neben Josef. (Daß das Rot des Josef, zusammen mit den umgebenden Grautönen der Architektur, das farbige Einleitungsmotiv bildet, wird unterstützt vom



3. Albrecht Altdorfer: *Geburt Mariä*. Um 1520. München, Alte Pinakothek.



4. Albrecht Altdorfer: *Alexanderschlacht*. 1529. München, Alte Pinakothek.

Rot-Grau-Schwarz-Klang der Flügel, die ihrerseits die Einleitung für das Mittelbild darstellen). Grau ist noch die erste Stufe der linken Architekturwand, die zweite Stufe bräunlich, das aufgehende Mauerwerk rosabraun. Dann folgt im rückwärtigen Mauerabschnitt wiederum Grau, der Bogen ist bräunlich, die Ziegelmauer darüber rosabraun, das daraufliegende Brett braun. Es führt zur Arkadenwand rechts. In ihr gewinnt das Grau seinen Höhepunkt. Das Braunrosa verklingt in den Säulen. Ein Braunton führt im Holz der Dachkonstruktion wieder zurück zu Josef, leitet im Sockel wieder zum Rosabraun über und damit unmittelbar zum Rot der Josefsgewandung, das überdies selbst gestuft ist vom Graurosa seiner Hose zum Karmin seines Mantels. In solcher Stufung vollzieht sich die Bewegung der Neutraltöne als zugleich genaue und phantasievoll variierende Begleitung der figuralen Farbbewegung.

In den Werken Albrecht Altdorfers werden alle Bildgegenstände von Bewegung ergriffen. Bewegungsträger sind nicht mehr nur menschliche Figuren, vielmehr bestimmt die Be-

wegung der gebauten oder landschaftlichen Umwelt nun auch die Figuren. Gleichzeitig erscheinen die Bezüge der Farben und die Helldunkelspannungen als die primären Verursacher der Bildbewegung, erst in zweiter Linie tragen die Formelemente dazu bei.

Eine pulsierende, raumhaft sich entfaltende und wieder zurücklaufende Bewegung erfüllt Altdorfers Bild der „Mariengeburt“ (um 1520, München, Alte Pinakothek, Abb. 334). Ihr Quell sind die hellen Lanzettfenster der rechten Konche zwischen dem linken und dem mittleren Pfeiler. Im Kontrast zur umgebenden grauen Dunkelheit der Wände bilden sie die intensivsten Helligkeiten der Tafel. Nach beiden Seiten strahlt diese Helligkeit aus und verklingt an den Bildrändern. Hier setzt die Gegenbewegung ein, die bildeinwärts führende Richtung der Bogen und Horizontalgliederungen der rechten Hochschiffwand, getragen nun von der Dunkelheit der blau- und violett haltigen Grautöne. Helligkeit wird in der Regel als ausstrahlend wahrgenommen, Dunkelheit gegensätzlich dazu als sich verdichtend, konzentrierend, und solches

Pulsieren von Hell- und Dunkelflächen dient hier als Grundlage der ganzen Bildbewegung. Die Figuren ordnen sich dieser Bewegung ein. Mit dem bräunlichen Zinnober des Joachim hebt die Folge der Rottöne an, sie wird weitergeführt im Granatrof der sitzenden Magd, die die kleine Maria in ihren Armen hält, kühle und gelbliche Weißtöne in Tuch, Haube und Inkarnat umgeben das Rot. Das kühle Weiß schafft die Verbindung zur nächsten Figur, zum Kopf- und Schultertuch der stehenden Alten. Ihr Gewand ist dunkelblau und so bildet sie eine Zäsur in der Figurengruppe und zugleich die Überleitung zum Ursprung der Architekturbewegung, den erwähnten hellstrahlenden Fenstern. (Die von beiden Seiten bildeinwärts führenden Braungoldflächen am linken und am mittleren Pfeiler bezeichnen denselben Bildweg). Nun öffnet sich die Weite des Raumes, und, gesättigt mit der Erfahrung der mitschwingenden Umwelt findet der betrachtende Blick sein Ziel und seinen Ruhepunkt in der Gestalt der Mutter Anna im Wochenbett.

Wie wenig Altdorfer menschliche Bewegung als Erfassen der Wendepunkte im Sinne Dürers und Aristoxenos' verstanden hat, kann der Engelskranz lehren. Seine Bewegungsrichtung ist seltsam unbestimmbar. Einige der Engelsgruppen, so die oben links mit ihrem goldgelben Protagonisten, sind nach links hin bewegt, andere dagegen nach rechts, wieder andere scheinen in der Luft zu stehen. Auch hier werden Bewegungsimpulse vornehmlich von der Abfolge der Farb- und Helldunkelwerte erzeugt, so zwar, daß die Richtung doppelläufig ist. Der Engelskranz kann, in rhythmischem Wechsel, nach beiden Richtungen hin austanzen. So entspricht er genau dem Pulsieren, dem Ausstrahlen und Verdichten der helldunkelgetragenen Architekturbewegung 35).

Auf Altdorfers „Alexanderschlacht“ (1529, München, Alte Pinakothek, Abb. 4 36) gewinnt die Bildbewegung kosmische Weite. Zu Recht sprach Winzinger vom „Farbraum“ dieses Bildes 37). Aber auch die Rhythmik, die Zeitgestalt dieses Werkes ist von Farbe und Helldunkel bestimmt. Nicht Einzelfarben oder Farbgruppen bilden die Farbkomposition, sondern ausgedehnte Farbkomplexe. Die beiden Hauptangriffsböcke Alexanders sind in einem dunklen, graugefärbten Blau zusammengehalten. Sie branden gegen das Heer des Darius an, in dem Braun- und Rottöne vorherrschen und das damit mehr der Erdzone zugezogen wird. Die heftige, wellenartig

aufschäumende Gesamtbewegung des Kampfgetümmels verhält in der weiten Fluchtbahn, die sich vor Darius öffnet. Über weite, in der Dynamik verdünnte Zwischenräume hebt sich die Bildbewegung links mit den aufsteigenden Wolkenbahnen zum Mond in der linken oberen Bildecke. Rechts aber sinkt sie. Nach rechts hat der Wind die Cirruswolken gefegt. Unter ihnen ballen sich die Massen der Cumuluswolken zusammen, sie sinken, wie schwer geworden von der in ihnen sich verdichtenden Dunkelheit. Gegen sie kämpft das aufstrahlende Licht der Sonne an. Sie bildet, zusammen mit der farbig den Wolken und dem Himmel verbundenen Fernlandschaft, das Schlußmotiv. Charakteristisch unterscheiden sich linke und rechte Bildseite an der Schwelle zur Fernlandschaft. Während links, hinter der Dunkelheit des Berges, eine kontinuierliche Verwandlung von Olivgrün über Blaugrün zu Blau erfolgt, sind rechts das Blau der Ferne und der Olivton des Mittelgrundes klar voneinander geschieden. Hier kommt die Bewegung zur Ruhe.

Diese Gesamtbewegung im Bilde verbindet das irdische und das kosmische Geschehen nachdrücklicher als das konkrete naturhafte Ereignis. Die Entsprechung von irdischem und kosmischem Bereich wird meist als Entsprechung der aufgehenden Sonne zum sieghaften Alexander verstanden. So formulierte schon Friedrich Schlegel 1803: „links der untergehende Mond, rechts die aufgehende Sonne, ein ebenso deutliches als großes Sinnbild der dargestellten Geschichte“ 38). Die neueste Publikation, die eben erschienene Gesamtausgabe der Gemälde Altdorfers durch Franz Winzinger, folgt dieser Interpretation 39).

An Gegenstimmen hat es nicht gefehlt: Otto Benesch 40), Ernst Buchner 41), Kurt Martin 42) verstanden das kosmische Geschehen als Sonnenuntergang. Auch ich neige zu dieser Auffassung. Das Bild ist allseitig, oben um etwa 9 cm, beschnitten. Betrachtet man die im erwähnten Band von Winzinger gegebene Rekonstruktion des ursprünglichen Zustandes 43), dann wird der Gegensatz zwischen dem hochstehenden Mond und der tief liegenden, in einer Wolkenschlucht versinkenden Sonne umso eindringlicher. Doch ist dies eine sekundäre Frage, wichtiger ist die Erkenntnis der alles umfassenden Gesamtbewegung des Bildes. Diese Bewegung stellt einen Zeitverlauf dar 44), den Zeitverlauf eines welt-historischen und zugleich kosmischen Geschehens.

„Rhythmus“ ist, das muß zu den Bestimmungen Panofskys hinzugefügt werden, „eine Bewegung in Verhältnissen, die ein Aufhören der Bewegung mit sich bringen.“ So beschrieb Hans Hermann Russack in seiner Studie „Der Begriff des Rhythmus bei den deutschen Kunsthistorikern des 19. Jahrhunderts“ 45) ein Charakteristikum des Rhythmusbegriffs von Franz Kugler. Die rhythmische Bewegung kommt zu einem Abschluß, sie ist in sich geschlossen; — sie ist des weiteren eine Bewegung, die, in den genannten und vielen anderen Bildern dieses Zeitraums, eng an die dargestellten Figuren, das dargestellte Geschehen gebunden bleibt 46).

Darin unterscheidet sich der Rhythmus vom zweiten der eingangs erwähnten Phänomene, dem der *D a u e r*, der „durée intérieure“. Hier nenne ich, ohne freilich näher darauf einzugehen, als meinen Ausgangspunkt die wichtige Abhandlung von Rene Huyghe: „La Couleur et l'Expression de la Durée Intérieure en Occident“, erschienen im 1974 veröffentlichten, der „Welt der Farben“ gewidmeten Eranos-Jahrbuch 1972 47). Wengleich Huyghe kaum ausgeführte Bildanalysen brachte, und wengleich manchen seiner historischen und systematischen Aussagen nicht zuzustimmen ist, bleibt es doch sehr bedeutsam, daß vor dem ersten Mal das Augenmerk auf den Zusammenhang von Farbe und Dauer gerichtet hat. „Dauer“, „durée“ kommt nach Huyghe allein durch Farbe und Helldunkel zur Anschauung. Im Begriff der „durée“ bezog sich Huyghe auf Henri Bergson.

Zur Kennzeichnung der „durée“ gebe ich ein Zitat aus Bergsons „Schöpferischer Entwicklung“. Bergson spricht hier von der Diskontinuität der psychischen Einzelzustände und -ereignisse und schreibt: „Diese Diskontinuität ihres Auftauchens hebt sich von der Kontinuität eines Grundes ab, dem sie eingezeichnet sind, und dem sie die Intervalle selbst, die sie trennen, verdanken . . . Jeder von ihnen ist nur der bestbeleuchtete Punkt einer wogenden Zone, die alles umfaßt, was wir fühlen, denken, wollen, kurz alles, was wir in einem gegebenen Augenblick *s i n d*. Und diese Gesamtzone ist es, die in Wirklichkeit unseren Zustand ausmacht. Von so definierten Zuständen also darf gesagt werden, daß sie keine gesonderten Elemente sind. Sie setzen einander fort in einem Fließen ohne Ende . . .“ Dauer ist „Kontinuität der Veränderung, Fortbestehen der Vergangenheit in der Gegenwart“, wie es an anderer Stelle heißt 48). Dauer ist ständiges

Fließen, ständige unmerkliche Verwandlung und Modulation, zugleich Simultaneität — denn nirgendwo ist die Dauer abgerissen, entschwinden — und Sukzessivität, denn das Fließen der Dauer ist unumkehrbar.

Dauer ist also der Zeitgrund, in den die einzelnen Zeitereignisse eingetragen sind. Diese Erkenntnis ist Bestandteil der modernen Psychologie der Zeit, die auch andere Analysen Bergsons, unter Ausschaltung ihres metaphysischen Aspektes, in sich aufgenommen hat. Zu nennen ist hier die umfassende Darstellung von Paul Fraise: „La Psychologie du Temps“. An mehreren Stellen verwies Fraise auf Analogien räumlicher und zeitlicher Wahrnehmung und stellte fest, daß die Unterscheidung von Figur und Grund wie bei Raumstrukturen so auch bei Zeitstrukturen zu vollziehen ist 49).

„Dauer“ kann mithin, und hier verlasse ich Huyghe, vornehmlich durch den *B i l d g r u n d* veranschaulicht werden. Zur Frage steht deshalb nun das Verhältnis von figural gefaßten Farbbewegungen und -rhythmen (figural hier im weitesten Sinne verstanden) zum farbigen Bildgrund.

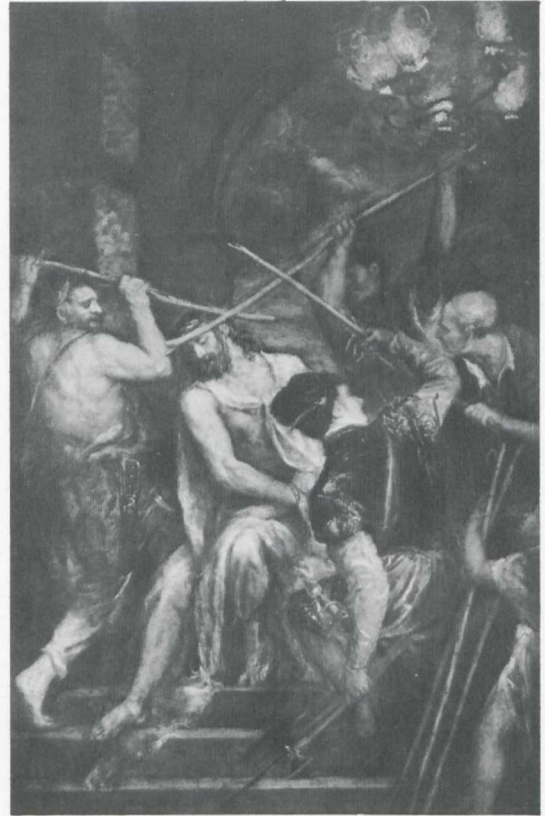
Einige Phasen in der Entwicklung dieses Verhältnisses seien kurz beschrieben.

In *T i z i a n s* „*B a c c h u s u n d A r i a d n e*“ der Londoner National-Gallery, entstanden wohl zwischen 1520 und 1522 (Abb. 5), gewinnt der farbige Bildgrund eine neue Bedeutung. Die Bildbewegung führt von links über das Blau der Ariadne sogleich zum Blau des Himmels, der bestimmenden Farbe des Bildes. Die Bacchus-Gruppe aber entfaltet sich von rechts her; das gelbe Tuch im Vordergrund, der Hund, die geschwungene Linie am unteren Bildrand führen zu ihr hin. Von rechts her schäumt die Welle der Figurenbewegung auf, die einzelnen, an ihren Wendepunkten gefaßten Bewegungen dabei, wie bei Dürer, zu einer rhythmischen Gesamtbewegung zusammenfassend. Die Schrittstellung des Weinlaub-Bekränzten ganz rechts, der das Hinterbein eines Rindes hoch emporhebt, vollendet sich in der Schrittstellung des von Schlangen Umwundenen in der Mitte der Begleiterschar. Den Schwung seiner Arme führen die Arme der Cymbalschlägerin fort.

Der figuralen Bewegung folgt die Farbbewegung. Das hellbraune Inkarnat des Rechten schwillt an zum kräftigen Braun des Schlangenträgers und daraus bricht dann das Goldbraun im Gewand der Cymbalschlägerin hervor. Das *G o l d w i r d* aus dem Braun, ein wichtiger Zug der *Tizian-*



5. Tizian: *Bacchus und Ariadne*. Um 1520/22.
London, National Gallery.



6. Tizian: *Dornenkrönung Christi*. Um 1570.
München, Alte Pinakothek.

schen „Potentialität“ 50) der Farbe und seiner neuen Verbindung von Inkarnat- und Gewandfarben. Im Rock der Musikantin setzt dann das Blau ein. Wie im Formalen so auch im Farbigen, dem strahlenden Karmin seines Mantels, ist Bacchus sowohl der Höhe- wie Mittelpunkt der figuralen Farbrhythmik. Er wirft sich der Ariadne entgegen und führt so die Bewegung zum Abfang zurück. Zugleich steht er frei vor dem Blau des Himmels. In ihm verklingen, von beiden Seiten her, über die hellblauen Wolken, Bewegung und Gegenbewegung der Figuren 51)

Der Bildgrund ist das Ungegenständliche. Alle lineare, formale Bildung ist bis ins 19. Jahrhundert fast ausschließlich an Gegenstandsdarstellung gebunden. Allein der Bildgrund und seine Farbe können deshalb das allem Geschehen in der Gegenstandsdimension Zugrundeliegende, die Dauer, veranschaulichen.

In seinen früheren Werken komponierte Tizian die Figurenfarben zueinander wie zum Bildgrund

über weite Abstände hinweg. Die späten Bilder verbinden die Farben der Figuren eng mit denen des Grundes. In der Münchener „Dornenkrönung Christi“ (um 1570, Abb. 6 52)) durchdringt das dunkle Grau des Grundes an vielen Stellen die Figurenfarben, füllt die Konturlinien und die Vertiefungen der Körper aus und bettet alle Formen in eine umgreifende Dunkelheit ein. Sie nimmt die figurale Rhythmik in sich auf. Die Bildbewegung steigt rechts empor und sinkt links herab 53). Die Lampen senken sich nach links, die Wolken sinken, der Torbogen senkt sich auf Christi Haupt herab. Diese allgemeine Bewegung ist jedoch nur Erweiterung der Figurenbewegung. So sind die Bewegungen der beiden Peiniger charakteristisch unterschieden 54). Während der linke aus kurzer Entfernung den Stab mit beiden Armen auf das Haupt Christi drückt, benutzt der rechte, aus größerer Distanz agierend, seinen Stab als Hebel. Mit seiner Linken (vom Betrachter aus also rechts) stemmt er ihn



7. Peter Paul Rubens: *Urteil des Paris*. 1635/36. London, National Gallery.

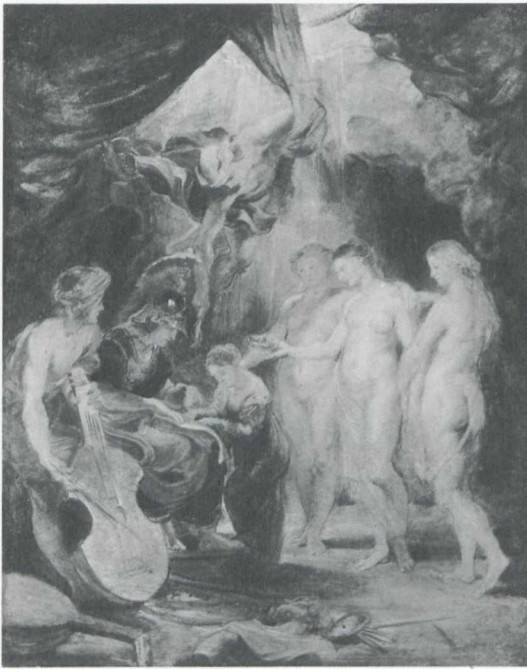
empor, damit der Stab am anderen Ende die Dornenkrone auf Christi Haupt drückt. Die rechte Hand bildet mithin den Drehpunkt der Bewegung. Farben und Helldunkel entsprechen in ihrer Entfaltung dieser Bewegung. In den Figuren führt sie über das kostbare Goldgelb, Purpurrot und tiefe Samtblau in der Gewandung des vorderen Kriegsknechts oder Boten zu Christus – damit Farbigkeit überhaupt zum bloß Vordergründigen erklärend. Christus sammelt in sich die Dunkelheit des Grundes wie auch die rosaweißliche Helligkeit der Lampen. So bewegt die figurale Rhythmik den Grund und dieser läßt sie in verhaltener Modulation verebben. Bewegung ist in die Ruhe, die in sich vibrierende Dauer aufgenommen.

Der Farb- und Helldunkelgrund der neuzeitlichen Malerei tritt an die Stelle des mittelalterlichen Goldgrundes. Ist dieser Veranschaulichung einer Überzeit und eines Un-raumes, so wirkt jener raumkonstitutiv, wie Ernst Strauß erkannte, 55)

und zugleich konstitutiv für die Zeit-Struktur der Darstellungen.

Die Helldunkelphase des 17. Jahrhunderts kann dabei als Verzeitlichung des Grundes begriffen werden.

Bei Rubens greifen figurale Farbrhythmik und farbiger Helldunkelgrund unmittelbar ineinander. In seinem späten „Urteil des Paris“ (1635/36, London, National-Gallery, Abb. 7) bringt der purpurschwärzliche Mantel der Juno eine entschiedene Zäsur in die Gruppierung der Figuren. Es führt kein direkter Weg von den Göttinnen zu Paris und Merkur. Vielmehr verweist die Dunkelheit des Mantels sogleich auf die Dunkelheit des Grundes, die einen Baum in sich hüllt und aus der, orangebraun, umweht von violett-grauen Wolken, die Furie verderbenbringend stößt. „Erst Rubens entdeckt . . . das Visionäre des Vorgangs“, so urteilte Jacob Burckhardt über das Paris-Urteil 56). Dies Visionäre, die Hereinnahme der dunklen, unheilvollen Zukunft in das



8. Peter Paul Rubens: *Die Erziehung der Prinzessin*. Um 1622. München, Alte Pinakothek.

idyllische Geschehen der Gegenwart, wird aber vornehmlich durch die von einer Bindung an die Figurenrhythmik befreite Helldunkelbewegung veranschaulicht.

In den Skizzen von Rubens sind Farben und Helldunkelmodulationen in Figuren und Grund einander auf das engste angenähert, ohne jedoch ineinander zu verschmelzen. In Rubens' Skizze der „*Erziehung der Prinzessin*“ (um 1622, München, Alte Pinakothek, Abb 8) bringt Apoll links das Einleitungsmotiv. Das Zinnoberbraun seines Gewandes wird weitergeführt im Braun des Grundes und im Rötlichbraun des Vorhangs. Hier bricht die Bewegung um, und über die Figuren des herabstürzenden Merkur und der Minerva geht es, in Engführung, sogleich zur Schlußfigur der Prinzessin. Ihr blausilbriger Ton ist jedoch aus dieser Farbentwicklung nicht zu verstehen, er verweist auf die Töne des Grundes, der sich wie ein Klangraum hinter den Figuren öffnet. Braun wird hier in ein kühles, bläuliches Grau verwandelt, emporsteigend zum Blau des

Himmels, in den fallenden Kurven des Felsens rechts wieder zum Braun werdend, das sich verdichtet in der blaugrünlischen Dunkelheit der Grotte. Sie dient als Folie für die Helligkeit der drei Grazien, dem farbig-lichtmäßigen Hauptmotiv des Bildes, das Neutral- und Bunttöne fließend verbindet, wiederum modulierend von wärmerer Tönung im Rosa und Gelb der Rechten zu kühleren Bläulichgrau und Rosaweiß der Mittleren und zur Wiederholung des Wärmereen, Bräunlichen in der Linken. Sie leiten zur Schlußfigur der Prinzessin über und, um nochmals Burckhardt das Wort zu geben, „von ihnen aus geht erst das Licht als Reflex auf alles Wissen und Lernen über, und dieser schönen und gewiß bewußten Symbolik wird man anderswo nicht wieder begegnen“ 57). Die drei Grazien bilden das Zentrum der Farb- und Lichtkomposition, vorbereitet durch eine vielgliedrige Einleitung. Sie vermitteln zur Schlußfigur, die doch immer schon mit dem Anhebungsmotiv des Apoll zusammen aufgefaßt wurde. Anfang und Schluß sind ineinander geführt, Sukzessivität und Simultaneität ineinander verflochten zur in sich bewegten Dauer.

Jede Analyse der Zeitstruktur des Rembrandtschen Helldunkels hat auszugehen von der tiefdringenden Rembrandt-Interpretation Georg Simmels. Ähnlich wie Bergson, den er sehr bewunderte, 58) versuchte Simmel, den Lebensstrom als solchen zu erfassen. Ich zitiere einige Sätze aus Simmels „*Rembrandtstudie*“ von 1914: „Die praktischen Notwendigkeiten und die Differenziertheit unserer aufnehmenden und verarbeitenden Kräfte lassen uns selten das Leben in seiner Einheit und Ganzheit, sondern vielmehr seine einzelnen Inhalte, Schicksale, Zuspitzungen empfinden.“ Denn „unser Leben (hat) die Form eines mit wechselnden Inhalten ablaufenden Prozesses, die Inhalte aber, außer daß sie in der Lebensreihe stehen, können auch noch in allerhand andere: logische, ideelle, sachliche Reihen eingeordnet werden . . .“ 59) Simmel wollte das Leben als kontinuierlichen Fluß jenseits aller nach Sachbegriffen bezeichnbaren Inhalte fassen. Diesen Lebensfluß fand er bei Rembrandt dargestellt. Für die hier vorgetragene Fragestellung ist Simmels Interpretation insofern bedeutsam, als sie ein Licht wirft auf das Verhältnis von figuraler Rhythmik als Darstellung des konkreten, inhaltlich bestimmten Geschehens zur ungegenständlichen Bewegung des Helldunkels. Sie macht das Übergewicht des gegenstandsfreien Helldunkels bei Rembrandt begreiflich.

Zur Ergänzung der Simmelschen Auffassung sei

nur ein Punkt hervorgerufen. Simmel sah bei Rembrandt vor allem die Lebensvergangenheit dargestellt. Ein ganzes Kapitel seines Rembrandt-Buches handelt von der „Lebensvergangenheit im Bild“ 60). Diese Fixierung auf die Vergangenheit halte ich für eine einseitige, verkürzte Betrachtung. Nicht die Vergangenheit, sondern die Zukunft ist die wichtigste Dimension der gelebten Zeit, wie Heidegger 61) und unabhängig von ihm Eugène Minkowski 62) betonten. Ernst Cassirer rügte zu Recht die Überbewertung der Vergangenheit bei Bergson 63). Derselbe Einwand ist gegen Simmel zu erheben.

Es gilt deshalb, der Zukunftsdimension in der Zeitstruktur des Rembrandtschen Helldunkels zu ihrem Recht zu verhelfen.

Im Licht kann diese Zukunftsdimension veranschaulicht werden. Auf vielen Bildern Rembrandts wirkt das Licht nicht, wie in der empirischen Wahrnehmung, ausstrahlend, sondern sammelnd. Es ist dies ein Moment seiner besonderen „Immanenz“, die Simmel akzentuierte 64).

Die Dunkelheit führt zum Licht, nicht strahlt das Licht in die Dunkelheit aus. In Rembrandts Münchener „Anbetung der Hirten“ (1646, Abb. 9) — wie auch etwa auf seiner „Grablegung Christi“ von 1636, ebenda — leitet eine Dunkelsilhouette in das Bild und auf das Licht zu. Mit der Bewegung der Figuren, die in zwei Kreisen das göttliche Kind umringen, weist alle Dunkelheit auf das Licht.

Bei Rembrandts Münchener „Auferstehung Christi“ steigt die Bildbewegung mit Christus rechts empor. Auch die Richtungstendenz des Vorhangs zeigt dies an. Die dunklen Wolken steigen zum Licht auf.

Gerade wegen solcher Richtung der Dunkelheit auf das Licht zu kann das Licht die Qualifikation der Zukunft annehmen. Zukunft ist das Ziel, das Worauffhin der gelebten Zeit. Mit den ikonographischen Bedeutungen, der Geburt des Kindes, dem geöffneten Himmel, kann sich die im Lichte veranschaulichte Zukunftsdimension unmittelbar verbinden.

Kann Rhythmik als die objektive Zeit eines konkreten Geschehens begriffen werden, so ist „durée“ die Dimension der gelebten, der subjektiv erfaßten Zeit. Der Weg von Rhythmik zur Dauer ist der Weg zur Subjektivierung, zur Verinnerlichung 65) der Zeit. Mit der Verzeitlichung des Helldunkels im 17. Jahrhundert gliedern sich Vergangenheit und Zukunft als Dimensionen der „gelebten Zeit“ aus.

Das Verhältnis der Zeitdimensionen kann jedoch



9. Rembrandt: Anbetung der Hirten. 1646. München, Alte Pinakothek.

in verschiedener Weise aufgefaßt werden. Entweder es erscheint Zukunft als die Fortsetzung des über Vergangenheit und Gegenwart vorrückenden Zeitkontinuums oder die Zukunft kommt aus ihrer eigenen Ferne zur Gegenwart heran 66). Von der ersten Art ist die Zeitauffassung Bergsons 67), Simmels und auch Rembrandts, wie das Kontinuum seines Helldunkels zeigt 68). Hierin behält die Übertragung der „lebensphilosophischen“ Zeitauffassung auf Rembrandts Kunst ihr Recht.

Als hereinbrechend dagegen erscheint Zukunft in den Bildern Caravaggios, auch hier durch das Licht veranschaulicht. Licht und Dunkel stehen sich bei Caravaggio als feindliche Mächte gegenüber. Das Licht bricht, von ferne kommend, in das Dunkel ein. Das Momenthafte der Zeitgestaltung Caravaggios wurde schon des öfteren eindringlich beschrieben. Es ist — im Gegensatz zum Impressionismus — nicht der gleichgültige Moment, den Caravaggio darstellt, sondern der herausgehobene Moment 69), der Augenblick der

Krisis und der Entscheidung, in dem um des Neuen einer zukünftigen Bestimmung willen 70) die Vergangenheit verlassen und die Gegenwart verwandelt werden müssen, am deutlichsten faßbar in den Themen der „Berufung“ und der „Bekehrung“, in Caravaggois „Berufung des Matthäus“ und seiner „Bekehrung Pauli“.

Mit dem Schwinden des Helldunkels im 19. Jahrhundert verändert sich auch die Zeitstruktur der Bilder. Ich muß mich hier auf ganz wenige, skizzenhafte Andeutungen beschränken.

Ernst Strauss hat festgestellt, daß bei Delacroix das Dunkel eine besondere zeitliche Qualifikation trägt, es „entrückt“ den dargestellten Vorgang „aus der Nähe des Gegenwärtigen“ 71), es entrückt ihn in die Vergangenheit. Die Zukunftsdimension scheint mit dem Helligkeitspol abgeblendet.

Das Werk Manets bedeutet einen weiteren Schritt auf dem Weg zur Gestaltung rein aus der Farbe. In manchen seiner Bilder wirkt Zeit wie stillgestellt. Die Gestalten Manets, etwa in seinem „Frühstück im Atelier“ (1868/69, München, Neue Staatsgalerie, Abb. 10 72)) scheinen, wie Jantzen formulierte, wie in einer „Pause ihres Daseins“ festgehalten 73). Zeit wirkt hier wie in ihrer Jetztphase gedehnt, und diese hinterlegt von einer Schicht der Vergangenheit, der Erinnerung, beides aber nicht, wie in der Helldunkelmalerei, im Strom der „gelebten Zeit“ fließend verbunden, sondern eigentümlich isoliert, das Vergangene ins Imaginäre entrückt. Dem entspricht die neue Funktion des Bildgrundes. Das Grau des Grundes erscheint unbewegt-homogen. Die Farben des Mittelgrundes sinken darin ein und versetzen ihre Träger, vornehmlich das Dienstmädchen, in eine unbestimmbare Ferne. Der Grund ist nicht mehr Ort einer „Potentialität“ der Farben, nicht mehr Quelle ihrer lebendigen Entfaltung.

Begrenzung auf die Jetztphase bestimmt die Werke impressionistischer Malerei. Erst im „visuellen Feld“, einer Reduktion des Schraumes, wird das Augenblicksbild möglich. Denn das Momenthafte des „Jetzt“ ist ein Grenzphänomen der gelebten Zeit 74), wie der Anschauungsraum ein Grenzphänomen des gelebten Raumes 75).

Wird, wie bei Cezanne, durch Gleichsetzung von Modellierung mit Farbmodulierung und andere künstlerische Verfahren, den dargestellten Gegenständen ein höherer Wirklichkeitsgrad verliehen, so gewinnen sie damit den Charakter unveränderlichen Fortbestehens, zeitentrückten, „unwan-



10. Edouard Manet: *Frühstück im Atelier.* 1868/69. München, Neue Staatsgalerie.

delbar sich erhaltenen Seins“ 76). Mit dem „Jetzt“ hat dies in der „Ewigkeit-des-Seins“-Bestehen gemeinsam, daß es nicht eingegliedert ist in das Kontinuum von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft.

Im 20. Jahrhundert differenzieren sich die Zeitaspekte, wie in der Wissenschaft, so auch in der Kunst 77). Verschiedene Zeitcharaktere kommen zur Darstellung, etwa das Stoßhafte der Aktionszeit in futuristischen Werken, das Strahlig-Gespannte der aus Vorstellung und Wille sich vollziehenden Gegenstandskonstitution im Kubismus 78). Nicht zufällig wird hier um des höheren Abstraktionsgrades willen auf Farbe weithin Verzicht getan, während die meist naturhaft-physiologische Thematik des Futurismus in dynamischen Farbrhythmen veranschaulicht werden kann.

„Simultaneität“ ist der Zentralbegriff Delaunays. Delaunay orientierte sich an Bergson. Für Bergson aber war „durée“ eine geistige Wirklichkeit, eine „allein vom Bewußtsein zu leistende Erlebniseinheit eines zeitlichen Fortschreitens . . .“ Bei Delaunay dagegen ist Dauer ein „rein physiologisch bedingtes und dabei allein dem Auge erfahrbares, permanent gleichzeitiges Sich-Einstellen sämtlicher Korrespondenzen der verschiedenen Phänomene miteinander . . .“ 79) Damit sind gravierende Unterschiede gesetzt, denn Reduktion auf Physiologisches zerstört die Grundlage der Zeittheorie Bergsons 80).

Und hat Delaunay mit seiner Betonung und spekulativen Überhöhung der Simultaneität nicht eher aus einer Not eine Tugend gemacht? Mit anderen Worten: Können Farben überhaupt aus

sich selbst heraus Folgeordnungen erstellen? Eine Frage, die auch für die Werke Kandinskys gilt.

In allen bisher betrachteten Werken entfaltete sich die Farbbewegung auf der Grundlage der Gegenstandsdarstellung. Wird nicht auch bei Kandinsky die Richtung der Farbbewegung bestimmt von den Formüberschneidungen und den formalen Richtungstendenzen? Helmuth Plessner erklärte in seinem Buch „Die Einheit der Sinne, Grundlinien einer Aesthesiologie des Geistes“ dezidiert: „Farben und Farbenzusammenstellungen können keine Folgeordnung bilden, außer wenn sie gegenständlich motiviert erscheinen“ 81), und bestritt die Möglichkeit einer sinnvollen „Musik der Farben“. Ich bin geneigt, ihm hierin zu folgen.

Für die Zeitstruktur in bildkünstlerischen Werken des 20. Jahrhunderts ist das Oeuvre Paul Klees höchst bedeutsam. Auch hier muß ich mich auf eine fragende Andeutung beschränken. Auf vielen Bildern Klees stellt die Bewegung eine freie, allseitige Verflechtung dar, keine gerichtete Folge. Sein Bild „Wildwasser“ von 1934 82) etwa ist bestimmt von Bewegung und Gegenbewegung, von offenen Bewegungen, die von weit her zu kommen scheinen. Das kann darauf verweisen, daß Klee eine andere als die menschliche Zeit

thematisiert. Denn die menschliche „gelebte“ Zeit ist gerichtete Zeit, wie „Richtung“ überhaupt eine wichtige anthropologische Dimension darstellt 83).

Und was mag es bedeuten, wenn in Werken der 50er und der 60er Jahre Bewegung auf das physiologisch bedingte Flimmern reduziert wird, wie in Bildern der Optical Art – oder ganz stillgestellt wird wie etwa in Barnett Newmans großformatigen Werken, in deren farbiger Übermacht der Betrachter sich verlieren soll. – „Gelebte Zeit“ ist hier nicht mehr zu finden.

Die Gestaltung der gelebten Zeit in der Helldunkelmalerei der Neuzeit kann, mit dieser These möchte ich schließen, begriffen werden als Antwort der Kunst auf die Konstitution der abstrakten, neutralisierten „absoluten Zeit“ bei Newton 84), formuliert 1687 in seinen „*Philosophiae naturalis principia mathematica*“, die ein wesentliches Moment für die Grundlegung der neuzeitlichen Naturwissenschaften bildete 85). Wie aber ist die Zeitstruktur in den bildkünstlerischen Werken des 20. Jahrhunderts zu verstehen? Ist sie ein Reflex auf die eingangs angedeutete Aufspaltung der Zeitphänomene in unserem Jahrhundert? Symbolisiert sei ein Ungenügen an der menschlichen, gelebten Zeit überhaupt? Dies bleibt eine offene Frage.

- 1) Vgl. Wilhelm Dupré: Zeit, in: Handbuch philosophischer Grundbegriffe, Bd. 6, München 1975, S. 1799.
- 2) Augustinus: Confessiones – Bekenntnisse, lat.-deutsch, München 1955, S. 628, 629.
- 3) Werner Gent: Die Philosophie des Raumes und der Zeit, Nachdruck Hildesheim 1962, S. 6 – Allgemein ist festzuhalten, daß anschaulich erfäßbare Zeit von der Bewegung, von der Raumdurchmessung aus zu begreifen ist, wobei gilt, „daß dem Raum zwar in empirischer Hinsicht, in prinzipieller jedoch der Zeit Priorität zukommt.“ (Dupré, a.a.O., S. 1807).
- 4) Ernst Cassirer: Philosophie der symbolischen Formen, Bd. 3, Darmstadt 1958, S. 197.
- 5) Nach Cassirer, a.a.O., S. 196, 197.
- 6) Cassirer, a.a.O., S. 197.
- 7) Cassirer, a.a.O., S. 198.
- 8) Kant: Kritik der reinen Vernunft, A 31 ff, B 46 ff. Vgl. Dupré, a.a.O., S. 1807.
- 9) Vgl. Gerd Brand: Welt, Ich und Zeit; Nach unveröffentlichten Manuskripten Edmund Husserls, Den Haag 1955, S. 54 ff.
- 10) Vgl. Eugène Minkowski: Die gelebte Zeit, dt. Salzburg 1971; und: H. Tellenbach: Die Begründung psychiatrischer Erfahrung und psychiatrischer

Methoden in philosophischen Konzeptionen vom Wesen des Menschen, in: Neue Anthropologie, hrsg. von Hans-Georg Gadamer und Paul Vogler, Bd. 6, Stuttgart 1975, S. 138–181.

- 11) Eranos-Jahrbuch, Bd. XX, 1951, Zürich 1952, „Mensch und Zeit“, S. 349–386, Zitat auf S. 382.
- 12) Vgl. 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.
- 13) Dazu weiterführend: Dagobert Frey: Das Zeitproblem in der Bildkunst, in: Studium Generale, 8. Jg., 1955, S. 568–577. – Thomas Zauschirm: Zeit und Raum als Determinanten kunstwissenschaftlicher Methodologie, Diss. Salzburg 1973.
- 14) Vgl. Maurice Merleau-Ponty: Phänomenologie der Wahrnehmung, dt. von Rudolf Boehm, Berlin 1966, S. 280: „Jeder Akt der Fixierung bedarf stets der Erneuerung, soll er nicht ins Unbewußtsein zurück-sinken. Der Gegenstand bleibt nur deutlich vor mir stehen, solange ich ihn mit dem Blick durchlaufe; ein Wesenszug des Blickens ist die Beweglichkeit.“ – Dazu auch E.H. Gombrich: Moment and movement in art, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, Bd. 27, 1964, S. 293–306.

- 15) Vgl. Kurt Badt: „Modell und Maler“ von Jan Vermeer, Probleme der Interpretation, Köln 1961.
- 16) Heinrich Frieling behandelt in seinem Buch „Das Gesetz der Farbe“ (Göttingen etc. 1968) kurz auch das Verhältnis von Farbe und Zeit (S. 170, 173, 175, 176).
- 17) Erwin Panofsky: Albrecht Dürers rhythmische Kunst, in: Jahrbuch für Kunstwissenschaft 1926, S. 136–192, Zitate auf S. 136, 137.
- 18) Kauffmann, a.a.O., S. 4, 10.
- 19) Panofsky, a.a.O., S. 142, 146.
- 20) Abhandlungen der königlichen Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen, Philol.-Histor. Klasse, N.F. Bd. XVI, Nr. 5, Berlin 1917, z.B. S. 27.
- 21) Panofsky, a.a.O. S. 140.
- 22) Farbige Abbildung bei Walter Jürgen Hofmann: Über Dürers Farbe, Nürnberg 1971.
- 23) A.a.O., S. 50–51.
- 24) Die Kunst Albrecht Dürers, ⁴München 1920, S. 167.
- 25) Vgl. Hans Jantzen: Dürer der Maler, Bern 1952 S. 16: „Wenn (der Betrachter) will, kann er hinzutreten und niederknien wie der alte Matthäus Landauer neben den ihn gütig empfehlenden Kardinal.“
- 26) Wölfflin, a.a.O., S. 167.
- 27) A.a.O. S. 135.
- 28) Wölfflin, a.a.O., S. 169.
- 29) A.a.O., S. 77.
- 30) Das Blau der Mariengewandung wirkt, trotz seines größeren optischen Gewichts, wie schwebend. Im Gegensatz zu Tizian setzt Dürer die Farben nicht ihren verschiedenen Gewichten gemäß ein: Hinweis von Prof. Ernst Strauss nach meinem Vortrag am Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München am 8.10.1975.
- 31) Albrecht Dürer, Leben und Werk, Berlin 1957, S. 169.
- 32) Albrecht Dürer, Das malerische Werk, Berlin 1971, S. 158.
- 33) Vgl. Joseph Harnest: Das Problem der konstruierten Perspektive in der altdeutschen Malerei, Diss. T.U. München 1971, S. 51 u. Tafel 24. – Ders.: Theorie und Ausführung in der perspektivischen Raumdarstellung Albrecht Dürers, in: Festschrift Luitpold Dussler, München-Berlin 1972, S. 189–204, Hinweis auf S. 190.
- 34) Farbige Abbildung bei Franz Winzinger: Albrecht Altdorfer, Die Gemälde, Gesamtausgabe, München 1975, Abb. 44.
- 35) Zu Altdorfers Raumgestaltung vgl. auch Peter Halm: Eine Gruppe von Architekturzeichnungen aus dem Umkreis Albrecht Altdorfers, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, Dritte Folge, Bd. II, 1951, S. 127–178, Hinweis auf S. 176, 177.
- 36) Farbige Abbildung bei Kurt Martin: Die Alexanderschlacht von Albrecht Altdorfer, München 1969, Abb. 1.
- 37) Winzinger, a.a.O., S. 61.
- 38) Wiederabgedruckt u.a. bei Martin, a.a.O., S. 12–13.
- 39) A.a.O., S. 42/43. – Auch Alfred G. Roth: Die Gestirne in der Landschaftsmalerei des Abendlandes (Berner Schriften zur Kunst III) Bern-Bümpliz 1945, S. 108, votiert für einen Sonnenaufgang, muß aber einräumen: „Allerdings ist dann die Stellung der Mondichel astronomisch unmöglich, wie auch die geographische Lage von Issus, des Meers und des Schlachtorts falsch . . .“ (S. 206, Anm. 32).
- 40) Der Maler Albrecht Altdorfer, Wien 1939, S. 50 u. Abb. 83.
- 41) Albrecht Altdorfer, Die Alexanderschlacht, Stuttgart 1956 (Werkmonographien zur bildenden Kunst 1), S. 4, 10.
- 42) Martin, a.a.O., S. 10 u. Anm. 13, S. 30.
- 43) Winzinger, a.a.O., Abb. 50 a.
- 44) Vgl. die Formulierung Oskar Kokoschkas in seinem Essay: Das Auge des Darius (wiederabgedruckt bei Martin, a.a.O., S. 14–16): „Der Zeitverlauf, in welchem die miteinander ringenden Motive in einer musikalischen Fuge zur harmonischen Auflösung kommen, ist hier zum Bildinhalt geworden.“ (S. 15).
- 45) Dissertation Leipzig; Weida in Thüringen 1910, S. 38.
- 46) Damit sind zwei wichtige Momente zur Bestimmung der Zeitstruktur rhythmischer Bewegung aufgestellt. Die genannten Züge gehören weder der alltäglich verlaufenden noch der naturwissenschaftlich-technisch neutralisierten Zeit an, sie bringen die rhythmische Bewegung vielmehr in die Nähe der mythischen Zeit. „Überhaupt ist die mythische Zeitanschauung, gleich der mythischen Raumanschauung, durchaus qualitativ und konkret, nicht quantitativ und abstrakt gefaßt. Für den Mythos gibt es keine Zeit, keine gleichmäßige Dauer und keine regelmäßige Wiederkehr oder Sukzession „an sich“, sondern es gibt immer nur bestimmte inhaltliche Gestaltungen, die ihrerseits bestimmte „Zeitgestalten“, ein Kommen und Gehen, ein rhythmisches Dasein und Werden offenbaren.“ So kennzeichnete Cassirer die „mythische Zeit“ im zweiten, dem „mythischen Denken“ gewidmeten Band seiner „Philosophie der symbolischen Formen“ (3. Aufl., Darmstadt 1958, S. 133). – Rhythmus in diesem Sinne ist mithin kein beliebiges bloß-ästhetisches Phänomen, sondern verankert in einer bestimmten Welt- und Lebensauffassung. Dieser Gedanke ließe sich wohl noch vertiefen im Verfolg der antiken Rhythmus-Lehre, vor allem der von Platon und Aristoteles (vgl. hierzu Ernesto Grassi: Die Theorie des Schönen in der Antike, Köln 1962, S. 111, 119, 130–131; und Grassi: Kunst und Mythos, rde 36, Hamburg 1957, S. 97, 104) und ihrer Aneignung durch den Humanismus. Darauf kann hier nicht weiter eingegangen werden.
- 47) Hrg. von Adolf Portmann und Rudolf Ritsema, S. 217–263.
- 48) Henri Bergson: Schöpferische Entwicklung, dt. von Gertrud Kantorowicz, Jena 1912, S. 10, 29.
- 49) Paul Fraise: La Psychologie du Temps, 1963, zitiert nach der englischen Übersetzung von Jennifer Leith, London 1964, S. 77: „We can push the analogy between spatial and temporal structures even further by showing that the distinction between figure and ground can be applied to the latter.“
- 50) Vgl. Theodor Hetzer: Tizian, Geschichte seiner Farbe, Frankfurt/M. ²1948, S. 52.
- 51) Hetzer hob als Charakteristikum von Tizians zweiter Periode hervor, „daß alle Umgebung,

- Himmel, Berge, Bäume, Säulen auf die Farben bezogen werden, die am Menschen, dem schönsten und am vollkommensten organisierten Wesen, erscheinen . . ." (a.a.O., S. 104). Dieser Bezug ist damit wohl zu einseitig erfaßt. Er wirkt auch, in Tizians „Bacchus und Ariadne" sogar stärker, in der entgegengesetzten Richtung, von den Figurenfarben zum Bildgrund.
- 52) Farbige Abbildung bei Ernst Buchner: Die Alte Pinakothek München, München 1957, Taf. XXXV.
- 53) Michael W. Alpatow beschrieb in seiner Analyse dieses Bildes dessen Bewegungskomposition folgendermaßen: „Die Bewegung richtet sich hier von oben nach unten, die Peiniger haben die Waffe hoch über den Kopf Christi gehoben und zwingen ihn, sein Haupt zu senken. Aber es gibt auch eine Gegenbewegung von unten nach oben; nicht ohne Grund ist die ganze Gruppe auf einem Podest über einer mehrstufigen Treppe dargestellt wie in der Pesaro-Madonna. Zu Christus hin, der sich auf der obersten Stufe befindet, bewegen sich die übrigen Gestalten, insbesondere der Junge mit den Stöcken in der Hand . . . er hilft uns, in das Bild „einzutreten," (Studien zur Geschichte der westeuropäischen Kunst, Köln 1974, S. 86). An dieser Beschreibung Alpatows ist zu ergänzen, daß beide Bewegungen zu einer Gesamtbewegung zusammengefaßt sind.
- 54) Auch hierin ist Alpatow zu ergänzen.
- 55) Koloritgeschichtliche Untersuchungen zur Malerei seit Giotto, München-Berlin 1972, S. 38 ff.
- 56) Erinnerungen aus Rubens, hrsg. von Felix Stähelin und Heinrich Wölfflin, Berlin und Leipzig 1934, S. 469.
- 57) A.a.O., S. 480.
- 58) Vgl. die Einleitung von Michael Landmann zu Georg Simmel: Brücke und Tür, Stuttgart 1957, S. XV.
- 59) Zitiert nach: Simmel: Rembrandtstudien, Darmstadt 1953, S. 8, 9.
- 60) Rembrandt; ein kunstphilosophischer Versuch, ²Leipzig 1919, S. 39–47.
- 61) Sein und Zeit, S. 327 ff.
- 62) Vgl. Minkowski: Die gelebte Zeit, S. 85 ff.
- 63) Philosophie der symbolischen Form, Bd. 3, S. 217. – Vgl. auch Friedrich Kümmler: Über den Begriff der Zeit, Tübingen 1962, S. 22.
- 64) Rembrandt, S. 173–182.
- 65) Vgl. hierzu Winfried Hellmann: Der Begriff der Zeit bei Henri Bergson, in: Philosophia naturalis, Bd. IV, 1957, S. 126–139.
- 66) Vgl. Hedwig Conrad-Martius: Die Zeit, München 1954, S. 22–31: Die imaginativ vortrückende Zeit; Doppelsinnige imaginative Zeitbewegung.
- 67) Dauer ist das „Hineindehnen des Vergangenen ins Jetztige . . . Dauer ist ununterbrochenes Fortschreiten der Vergangenheit, die an der Zukunft nagt und im Vorrücken anschwillt." (Bergson, Schöpferische Entwicklung, dt. 1912, S. 11).
- 68) Dazu auch Kaspar H. Spinner: Helldunkel und Zeitlichkeit; Caravaggio, Ribera, Zurbaran, G. de la Tour, Rembrandt; in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, Bd. 34, 1971, S. 169–183. S. 180: „Rembrandts Kunst ist Bewegung auf etwas hin, das sich der Erfassung entzieht . . . Rembrandts Gemälde sind durchwegs Übergang, von dunkel zu hell, von sichtbar zu unsichtbar, von einer Form zur andern, von einer Farbe zur andern. So ist bei Rembrandt das Helldunkel das Prinzip des Übergänglichen . . ." – Zum Helldunkelkontinuum Rembrandts vgl. Wolfgang Schöne: Über das Licht in der Malerei, Berlin 1954, S. 156–160.
- 69) Vgl. Wilhelm Messerer: Die Zeit bei Caravaggio, in: Hefte des kunsthistorischen Seminars der Universität München, 9/10, München 1964, S. 55–71.
- 70) Siehe Schöne, a.a.O., S. 142, zu Caravaggio: „Das Licht bringt Leben . . ."
- 71) Zur Frage des Helldunkels bei Delacroix, wiederabgedruckt in: Strauss: Koloritgeschichtliche Untersuchungen zur Malerei seit Giotto, S. 75.
- 72) Farbige Abbildung bei Gisela Hopp: Edouard Manet, Farbe und Bildgestalt, Berlin 1968, Taf. 1.
- 73) Hans Jantzen: Edouard Manets „Bar aux Folies-Bergère", zitiert nach Jantzen: Über den gotischen Kirchenraum und andere Aufsätze, Berlin 1951, S. 74. – Zum „Frühstück im Atelier" vgl. auch Hopp, a.a.O., S. 14: „Nur von (der Gestalt des Jungen) her ist der Bildraum, sind die Bildlinge in ihrem schwebenden Spannungsverband zu erfassen. So muß der Sinn des Dargestellten in dessen Bezogenheit auf den Jungen gesucht werden. Er ergibt sich, wenn man die Bildwelt wie aus der Vorstellung des Jungen gespiegelt empfindet, mit seinem abwesend träumenden Blick sieht."
- 74) Zur Unterscheidung von „Gegenwart" und „Jetzt" vgl. Minkowski: Die gelebte Zeit, S. 42, 43.
- 75) „Der Leib . . . steht (hier) nicht mehr „inmitten" der Dinge, sondern hat sie in ausschließlicher Gegenüberstellung." (Elisabeth Ströcker: Philosophische Untersuchungen zum Raum, Frankfurt/M. 1965, S. 104).
- 76) Kurt Badt: Die Kunst Cezannes, München 1956, S. 136 u.ö.
- 77) Vgl. dazu auch die ausführliche Darstellung von Rosemarie Schönbach: Form und Gestalt der Bewegungsgestaltung in der europäischen Bildkunst um 1900, Frankfurt/M. 1971.
- 78) Dazu Verf.: Die Willensform im Kubismus, in: Argo, Festschrift für Kurt Badt zu seinem achtzigsten Geburtstag, Köln 1970, S. 401–417.
- 79) Max Imdahl: Zu Delaunays historischer Stellung, in: Gustav Vriesen, Max Imdahl: Robert Delaunay – Licht und Farbe, Köln 1967, S. 83, 84.
- 80) Die Malerei Delaunays kann also kaum, wie Imdahl will (a.a.O., S. 84) als „die vollkommenste visuelle Versinnlichung der Ideen Bergsons" angesprochen werden.
- 81) Bonn 1923, zitiert nach dem Nachdruck Bonn 1965, S. 237.
- 82) Farbige Abbildung bei Walter Ueberwasser: Klee, Spätwerke, Galerie Beyeler, Basel 1965, Taf. 14.
- 83) Vgl. E. Minkowski: Zum Problem der erlebten Zeit, in: Studium Generale, Jg. 8, 1955, S. 601–607, Hinweis auf S. 605. – Ders.: Die gelebte Zeit, S. 45 ff.
- 84) Vgl. Alexandre Koyré: Von der geschlossenen Welt zum unendlichen Universum, dt. Frankfurt 1969, S. 148.
- 85) Siehe hierzu auch Max Knoll: Endogene Rhythmen und biologische Zeit, in: Eranos-Jahrbuch, Bd. XXIV, „Der Mensch und die Sympathie aller Dinge", Zürich 1956, S. 433–483, Hinweis auf S. 441, 442.