

Phänomenologie des Widerstreits

Johannes Grave
**Bild und Zeit. Eine Theorie des
 Bildbetrachtens.** München, C.H.
 Beck Verlag 2022. 271 S., 26 Abb.
 ISBN 978-3-406-78045-5. € 28,00

Der von Johannes Grave vorgelegte Band enthält eine Sammlung von elf Texten, die das in der europäischen Kunsttheorie spätestens seit Gotthold Ephraim Lessings Laokoon-Schrift (1766) vielfach diskutierte Thema der „Zeitlichkeit“ von Bildern aufgreifen. Bei den Kapiteln des Buches handelt es sich um neun zwischen 2014 und 2022 zunächst unabhängig voneinander publizierte Aufsätze und einen unveröffentlichten Vortrag. Sie wurden für die gemeinsame Publikation teils deutlich überarbeitet und um eine abschließende – zentrale Erkenntnisse der vorangegangenen theoretischen Ausführungen in konkreter Werkbetrachtung erprobende – Untersuchung von Caspar David Friedrichs Gemälde *Huttens Grab* (1823/24) **Abb. 1**, heute in Weimar befindlich, ergänzt.

Mit den Worten des Autors gesprochen, handelt es sich um „Untersuchungen zur Rezeptionsästhetischen Temporalität des Bildes“ (134). In ihrem Zentrum steht der Akt des Bildbetrachtens als ein dynamischer, sich nicht bloß in der Zeit entfaltender, sondern die explizite Zeiterfahrung der betrachtenden Person in der Begegnung mit dem Bild maßgeblich strukturierender Vorgang.

Obwohl die einzelnen Kapitel des Bandes über einen Zeitraum von neun Jahren hinweg unabhängig voneinander publiziert wurden, ist das Buch als Ganzes erstaunlich kohärent. Eine Ausnahme bildet die, von einem Wittgensteinschen oder Goodman'schen Standpunkt aus betrachtet, problematische – und eigentlich verzichtbare –

Unterscheidung von mentalen „Vorstellungsbildern“ im Gegensatz zu „materiellen“ Bildern zu Beginn von Kapitel X, die sich an keiner anderen Stelle findet.

METHODISCHE PRÄMISSEN

In methodischer Hinsicht spielt neben der Rezeptionsästhetik in ihren literaturwissenschaftlichen (Wolfgang Iser) und kunsthistorischen (Wolfgang Kemp) Spielarten insbesondere eine bestimmte Linie phänomenologischer Ästhetik (Roman Ingarden, Mikel Dufrenne, Gottfried Boehm) eine tragende Rolle. Nachdem sich jüngere Studien zur Zeitlichkeit von Bildern verstärkt mit der Empirie von Blickbewegungen (Raphael Rosenberg) oder den narrativen Potenzialen von Bildern befasst hatten – etwa die unveröffentlichte philosophische Dissertation Klaus Speidels *Narration visuelle et récit iconique. Raconter une histoire en une image* an der Sorbonne (2013) oder die 2022 in Buchform erschienene Basler Dissertation *Bildliche Narrativität. Erzählen mit Bildern* des Ägyptologen Frederik Rogner –, tritt Grave einen Schritt zurück und fragt sich, wie die zeitliche Dynamik des Bildbetrachtens noch vor und zum Teil unabhängig von einem deutlichen visuellen Erkennen von Motiven – Erwin Panofskys Ebene „vor-ikonographischer Beschreibung“ und eigentliche Spielweise narratologischer Bildtheorien – zu verstehen sei.

Dabei widmet sich Grave insbesondere dem Konstitutionsgeschehen einer Welt erkennbarer visueller Motive oder – technisch gesprochen – eines „Bildobjekts“ in und aus den materiellen Spuren, die – etwa in Form von Farbpigmenten – den Bildgegenstand bzw. das „Bildvehikel“ ausmachen. In der Alltagswahrnehmung von Bildern, aber auch in der beiläufigen Betrachtung von Kunstwerken vollzieht sich dieses Konstitutionsgeschehen in der Regel unbemerkt, wenngleich es Zeit benötigt. Komplexe und anspruchsvolle visuelle Artefakte jedoch – wie Bilder, die wir dem Bereich der Künste zurechnen – sind in einer Weise

strukturiert, dass sie ihr Publikum in einen länger dauernden Prozess der Bildbetrachtung verwickeln und unsere Aufmerksamkeit reflexiv auf die zeitliche Genese der Welt visueller Motive aus den formalen, für sich nichts bedeutenden Elementen des Bildvehikels lenken. Das ist die – als solche überzeugende – Grundthese des Bandes. (Auf die interessante und komplexe Frage der Engführung eines Verständnisses von „Bildvehikel“ als materielles Bild-Ding einerseits mit den formalen, nicht-signifizierenden Elementen eines Bildes andererseits, wie sie Grave vornimmt, kann im Rahmen dieser Rezension nicht eingegangen werden.)

Aus dieser Kernthese leitet Grave eine wichtige methodische Bestimmung des Verhältnisses der Kunstgeschichte zur Bildtheorie ab, des Verhältnisses von Bildern als visuellen Artefakten in den Künsten mit ihren spezifischen Herstellungs- und Wahrnehmungsbedingungen zu allen übrigen Bildern: Bilder in den Künsten sind nach Grave so beschaffen, dass sie die rezeptionsästhetische Temporalität explizieren, in der sich jegliche Bildwahrnehmung vollzieht – auch die der scheinbar banalsten, alltäglichsten Bilder. Ja sie scheinen die artikulierte Entfaltung dieser Temporalität sogar zu fordern, um angemessen verstanden zu werden. Mit anderen Worten, Bilder aus dem Bereich der Künste können mit den in ihnen angelegten, von ihnen verlangten Formen des expliziten, zeitlich artikulierten Betrachtens als Analysewerkzeuge für Bilder im erweiterten Bereich visueller Kultur dienen.

AUFBAU UND FORM DES BANDES

Ausgehend von den im vorangegangenen Abschnitt skizzierten bildtheoretischen Grundannahmen – diese werden vor allem in den Kapiteln I bis V diskutiert – widmen sich die übrigen Kapitel der Frage, wie die spezifische rezeptionsästhetische Temporalität des Bildbetrachtens in unterschiedlichen Bereichen der Kultur von Relevanz sein kann: hinsichtlich der vermeintlichen „Macht“ von Bildern über ihre Betrachter/innen (Kapitel VI), der Einbettung von Bildern in soziale Praktiken im weitesten Sinne (Kapitel VII), der möglichen politischen Implikationen von Bildern

noch vor der Darstellung konkreter politischer Gehalte und der mit ihnen verbundenen ikonographischen Formulare (Kapitel X und XI) sowie der historiographischen Dimension von Bildern, wiederum vor jeder konkreten Geschichtsdarstellung (Kapitel IX und XI). Eine Ausnahme stellt das exzellente Kapitel VIII dar, das sich mit der Möglichkeit des Aufscheinens genuin visueller Rhythmen in Bildern befasst.

Aufbau und Form des Bandes bringen es mit sich, dass keine systematische Theorie der Zeitlichkeit von Bildern entworfen wird und dass einzelne Kapitel gewisse argumentative Redundanzen aufweisen, zuweilen begleitet von interessanten Akzentverschiebungen innerhalb des übergeordneten Argumentationsrahmens. Die Einschätzung mag überraschen, doch zählen die beiden genannten Aspekte zu den ausdrücklichen Stärken eines auf vielfache Weise inspirierenden Werks. Sie fügen sich in den Zusammenhang einer bildtheoretischen Abhandlung, die sich einer klaren und eleganten Sprache bedient, keinen unnötigen Fachjargon aufbietet, dogmatische Parteinahmen in einem kontroversen methodischen Terrain meidet und sowohl für Spezialist/innen wie für ein breiteres Publikum außerordentlich gut lesbar ist – wobei dem Letzteren ganz en passant eine exzellente Einführung in eine kunsthistorisch grundierete Bildtheorie geboten wird.

Schließlich machen es die situativ wiederkehrende methodische Selbstverortung des Autors, die transparente Bestimmung seiner argumentativen Position, die klare Definition der eigenen Ansprüche und die wohlthuende Benennung ihrer Grenzen für die Leser/in einfach, in einen Dialog mit dem Text zu treten und sich dabei kritisch oder affirmativ zu verhalten. Zur guten Lesbarkeit trägt auch die vorbildliche Verwebung von theoretischer Arbeit und spezifischen Bildanalysen bei. Dass es sich bei den Bildbeispielen um relativ beliebig herangezogene Werke aus unterschiedlichen Epochen handelt, wird von Grave bereitwillig zugestanden. Offensichtlich entstammen sie dem eindrucksvollen Portfolio seiner

kunsthistorischen Forschungen im engeren Sinn. Die Werklektüren sind jedoch immer erhellend, anregend und auch für sich genommen instruktiv, so dass hier keine Kritik angebracht ist.

BILD UND ZEIT

Bildtheoretisch geht das Buch von einer „Dualität“ des Bildes aus, terminologisch festgehalten in der Differenz von „Bildobjekt“ (dem visuellen Gehalt dessen, was im Bild zu sehen ist) und „Bildvehikel“ (dem materiellen Artefakt, in dem das Bildobjekt erscheint). Diese Unterscheidung ist sowohl in einer phänomenologischen Tradition (etwa bei Boehm oder Lambert Wiesing) als auch in einer durch die analytische Philosophie geprägten angloamerikanischen Tradition (etwa bei Richard Wollheim oder Whitney Davis) etabliert. Es fällt jedoch auf, dass der Autor nicht immer trennscharf zwischen dem Bildobjekt und allfälligen außerbildlichen Referenzen unterscheidet, die ein Bild haben kann, aber keineswegs haben muss (vgl. etwa 34, 170–174).

Was das Hauptaugenmerk des Bandes betrifft, das Verhältnis von „Bild und Zeit“, verzichtet Grave auf eine philosophische Diskussion des Begriffs der „Zeit“. Er beginnt vielmehr mit einer deskriptiven, taxonomischen Einteilung: In kritischer Auseinandersetzung mit Heinrich Theisingers *Die Zeit im Bild* (1987), der zwischen der „geschichtlichen Zeit des Bildes (in seiner Materialität und Dinglichkeit)“, der „Zeit der Bildrezeption“ sowie der „Zeit der bildlichen Darstellung“ (23) unterschieden hatte, legt Grave den Schwerpunkt auf den zweiten Aspekt, jenen der Bildbetrachtung, während er den ersten Aspekt strategisch klug an das Bildvehikel und den dritten an das Bildobjekt bindet. Im Akt der Bildwahrnehmung – zumindest im Bereich der Künste, so das bereits referierte Kernargument des Autors – wird die Dynamik zwischen Bildvehikel und Bildobjekt, wird die Genese des Bildobjekts aus den formalen Elementen des Bildvehikels in ihrer zeitlichen Artikulation erfahrbar.

Grave zufolge vollzieht sich diese Genese in der Bildbetrachtung keineswegs harmonisch, sondern wird als ein „Widerstreit“ – der Terminus

stammt aus Edmund Husserls Vorlesungen zu *Phantasie und Bildbewusstsein* (1904/05) – zwischen dem Bildvehikel und dem Bildobjekt erfahren, etwa wenn in einer Zeichnung unklar bleibt, ob eine dynamisch gezogene Linie als Kontur einer Figur dient oder einen Bewegungsimpuls (der zeichnenden Hand, aber auch der dargestellten Figur) ausdrückt. Dass sich diese Optionen nicht ausschließen, sondern sich wechselweise steigern können, hat Michael Podro in *Sustaining Recognition* (1998) demonstriert – ein Phänomen, das bei Grave zugunsten der Emphase des Widerstreits zwischen Bildvehikel und Bildobjekt tendenziell in den Hintergrund gerät.

BILDVEHIKEL GEGEN BILDOBJEKT

In Kapitel V entwickelt der Autor die These vom zeitlich artikulierten Widerstreit zwischen Bildvehikel und Bildobjekt in der Bildbetrachtung anhand der Rekonstruktion der historischen, aber immer noch einflussreichen Debatte zwischen Richard Wollheim und Ernst Gombrich, die in Wollheims Konzept des „Seeing-in“ (*Art and its Objects*, 1980; *Painting as an Art*, 1987) mündete, einer für das Bildersehen – im Unterschied zum Sehen empirischer Gegenstände – charakteristischen Erfahrung, die durch eine gleichzeitige Aufmerksamkeit sowohl auf das Bildobjekt als auch auf das Bildvehikel gekennzeichnet ist. Die von Grave eingenommene Mittelposition zwischen Wollheim und Gombrich – Letzterer hatte auf einer strikten Disjunktion hinsichtlich einer bewussten Wahrnehmung von entweder Bildvehikel oder Bildobjekt beharrt (*Art and Illusion*, 1961) – verdankt sich nicht zuletzt der Berücksichtigung neuroästhetischer philosophischer Befunde jüngerer Datums (Bence Nanay, Gabrielle Ferretti, Francesco Marchi). Graves Position ist grundsätzlich überzeugend, auch wenn der Autor vielleicht ein wenig zu sehr das ausschließende Moment betont und damit Phänomene der kalkulierten gegenseitigen Steigerung von Elementen des Bildvehikels einerseits und des Bildobjekts andererseits tendenziell unterschlägt, wie sie Podro beschreibt.

Es ist die konstitutive, in der Struktur von Bildlichkeit selbst angelegte und nicht auflösbare

Spannung, welche uns in einen ausgedehnten – Grave zufolge unabschließbaren – Prozess der Bildbetrachtung verwickelt, uns immer wieder Hypothesen über bestimmte Möglichkeiten, das Bild so oder so zu sehen, bestimmte formale Elemente des Bildvehikels so oder anders in Hinblick auf das Bildobjekt zu betrachten, entwerfen lässt und damit unsere Aufmerksamkeit bindet. Diese Bindung oder Fesselung der Aufmerksamkeit stellt eine klare Antwort auf die teils verworrenen bildtheoretischen Diskussionen der vergangenen Jahre rund um eine vorgebliche „Macht“ oder „Agency“ von Bildern dar. Allzu buchstäbliche Deutungen der Handlungsmacht von Bildern als ihnen selbst wie Quasi-Subjekten zugehörig – etwa im Rahmen der von John Michael Krois und Horst Bredekamp begründeten „Theorie des Bildakts“ – lehnt Grave zu Recht als neoanimistisch ab.

Während einer aufmerksamen Bildbetrachtung bemerke die Rezipient/in vielmehr die Reversibilität bestimmter visueller Auffassungen eines Bildes, so Grave. Sie bemerke die Uner-schöpflichkeit möglicher Deutungen, die grundlegende „Unbestimmtheit“ des Bildes als Bild, die sich in jeder Betrachtung neu artikuliert, sie werde der Nichtigkeit sich als abschließend gebender Interpretationen inne. In der „Interaktion zwischen Bild und Betrachter“ (118) erfährt sich die Rezipient/in als aktiv und passiv zugleich, den Wahrnehmungsvorgaben und -angeboten des Bildes unterworfen, diese aber im Akt der Betrachtung konkretisierend und gestaltend. Die in der Bildbetrachtung gefühlte „Macht“ ist also keiner substanzial gedachten Instanz zuzuschreiben, weder dem „Bild“ noch der „Rezipient/in“, sie entsteht vielmehr als ein relationales Phänomen in der zeitlichen Dynamik des Betrachtens selbst. Diese Relationalität fasst Grave mit dem in der phänomenologischen Ästhetik von Roman Ingarden und Mikel Dufrenne konturierten Begriff des „ästhetischen Objekts“. Der bezeichnet nicht das Werk in seiner Dinglichkeit, sondern das dynamische und zeitlich vergängliche Korrelat der ästhetischen Erfahrung des Werks.

POLITIK DER BILDER

Eine analoge Argumentation findet sich in den Kapiteln X und XI zur politischen Dimension von Bildern. „Politik“ versteht der Autor, dem Philosophen und Althusser-Schüler Jacques Rancière folgend, nicht als Parteienstreit, sondern in radikaler Weise als ein „Sichtbarkeitsregime“, das einen Raum für Dissens einrichtet. Entsprechend befasst sich Grave nicht mit Fragen politischer Ikonographie, vielmehr beschreibt er eine Politizität, welche der Form von Bildlichkeit selbst eignet und allen Bildern als solchen zugehört – nicht nur Bildern mit explizit politischen Themen. Bilder sind ihrer bildlichen *Form* nach Paradigmen möglichen Dissenses, so Graves Argument, denn aufgrund des unauflösbaren Widerstreits zwischen Bildvehikel und Bildobjekt lassen sie sich keiner abschließenden Deutung zuführen, mehr noch, sie zeigen exemplarisch, dass sich jede etablierte Ordnung – auch und gerade im Bereich des Politischen – der kontingenten Stillstellung eines dynamischen Geschehens verdankt und damit negiert werden kann.

Ähnlich argumentiert Grave in Kapitel IX im Hinblick auf eine Analogie zwischen den Strukturen von Bildlichkeit einerseits und Historizität andererseits. Bei der gezeigten Emphase für einen von Walter Benjamin geprägten Geschichtsbegriff – der eine aktive und kritische Konstruktion von Geschichte ausgehend von der gegenwärtigen Situiertheit der Historiker/in ins Zentrum stellt – gerät jedoch in den Hintergrund, dass das „Material“ von Geschichtsschreibung (Quellen, die sich auf historische Ereignisse und historische gesellschaftliche Verhältnisse beziehen) nicht deckungsgleich sein kann mit dem (notwendig ideologischen) „Material“ radikaler politischer Aushandlungen.

Graves Überlegungen zur Politik der Bilder sind charakteristisch für den Duktus des Buches als Ganzes. Seiner phänomenologischen Grundausrichtung nach setzt es auf die Analyse von Potenzialitäten, von bildlichen Phänomenen der „Unbestimmtheit“ – hier stellt sich der Autor klar in die Tradition der „Bildkritik“ Boehms –, von Horizonten, die durch die besondere mediale Form der Bildlichkeit aufgespannt werden, sich aber in



Abb. 1 Caspar David Friedrich, Huttens Grab, ca. 1823/24. Öl/Lw., 93,5 × 73,4 cm. Weimar, Klassik Stiftung (https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Caspar_David_Friedrich_-_Huttens_Grab.jpg)

konkreten Bildern mit ihrer Einbettung in bestimmte historische Kontexte – der Herstellung, aber auch der Rezeption – sehr unterschiedlich realisieren. Diese Realisationen können völlig konträr zu den von Grave herausgearbeiteten spezifischen Möglichkeiten von Bildern als solchen geschehen, wie der politische Gebrauch von Bildern nicht nur in den sozialen Netzwerken des digitalen Zeitalters lehrt.

So ist die bildtheoretische Privilegierung der Potenzialität vor der Aktualität eine der großen Stärken, aber zugleich auch eine Schwäche des graveschen Ansatzes. Vergleichbar mit Jacques Derridas philosophischer Praxis der Dekonstruktion, zerstört sie jede Souveränitätsprätention kunsthistorischer Arbeit, erschließt sie einen Bereich der radikalen Kritik, in dem scheinbare formale, ikonographische oder ikonologische Gewissheiten einer fortwährenden Revision unterzogen und elaborierte Bilddeutungen kunsthistorischer Texte immer erneut auf die Probe gestellt werden. Doch vermag sie jenseits des Dissenses und der

Emphase der Potenzialität – wie auch Rancières eigene politische Theorie – nur wenige konkrete Bestimmungen vorzunehmen, anders als beispielsweise David Summers in *Real Spaces* (2003), der bestimmte Formen hierarchischer Herrschaft mit bestimmten Formen von Bildlichkeit in Zusammenhang bringt. Wenn Grave das Gespräch vor dem Werk als Paradigma eines offenen Austauschprozesses gleicher oder zumindest gleichberechtigter Akteur/innen beschreibt, dann gilt es – wiederum im rancièreschen Geist – nach den Möglichkeiten der Einrichtung solcher Gespräche und den Bedingungen der Teilnahme daran – auch abseits kunsthistorischer oder bildtheoretischer Zirkel – zu fragen.

PROF. DR. MARKUS KLAMMER
Schulager-Professor für Kunsttheorie
Kunsthistorisches Seminar der
Universität Basel
markus.klammer@unibas.ch