

TANZ DER FIGUREN - ZUR DARSTELLUNG VON BEWEGUNG IN DEN BILDERN DES HANS VON MARÉES

ISA WORTELKAMP

Wie viel Bewegung steckt im Bild? Lässt sich Bewegung im Bild darstellen – wenn ja, dann wie? Und: ist über das *Bild der Bewegung* eine *Bewegung des Bildes* selbst wahrnehmbar?

Ausgangspunkt der folgenden Überlegungen zum Verhältnis zweier auf den ersten Blick *unterschiedlichen* und vielleicht voneinander *verschiedenen* Medien – Bewegung und Bild – ist das Mittelbild des HESPERIDENTRIPTYCHONS von Hans von Marées. Es handelt sich dabei um ein mit Öl und Tempera auf Holz gemaltes 175 x 200 cm großes Bild, das zwischen einem rechten Flügel und einem linken Flügel von je ca. 170 x 90 cm in der Bayrischen Staatsgemäldesammlung in München ausgestellt ist.



Abbildung 1: Mittelbild des HESPERIDENTRIPTYCHONS von Hans von Marées.

Die Begegnung mit dem gemeinhin als bedeutendsten deutschen Maler des 19. Jahrhunderts bezeichneten Hans von Marées verdankt sich einem eigenen choreographischen Experiment – und damit einer Auseinandersetzung mit der Darstellung von Bewegung in seinen Bildern. Im Auftrag des Wuppertaler Von der Heydt-Museums ging es darum, anlässlich einer Ausstellung zu Marées eine tänzerische Umsetzung der Figuren seiner so genannten Hesperidenbilder zu entwickeln.¹ Wir entnahmen den Figuren damals Bewegungen, indem wir ihre Haltungen einnahmen und aus ihnen Schritte und Gänge ableiteten. Es war eine Übertragung eines Bildes in Bewegung – die Übertragung eines Mediums, das in seinem Material statisch und fixiert ist, in das den eigenen Körper transzendierende und transformierende Medium der Bewegung.

Was hier zum choreographischen Material wurde, dient in Bildern der Fotografie oder Malerei vor allem der Tanzforschung als eine wesentliche Quelle der Rekonstruktion: der ikonographisch festgehaltene Bewegungsmoment. Immer wieder werden bei dieser Form der Bewegungsbetrachtung Zweifel laut, ob sich das kinetische und transitorische Ereignis der Bewegung im statisch fixierten Bild beobachten ließe. Bewegung scheint in ihrer flüchtigen und einmaligen Eigenschaft nicht im Bild still zu stellen, nicht in den Rahmen zu passen, der auf den ersten Blick der Bewegungslosigkeit zugeordnet wird. Und doch lassen es Abbildungen von Bewegung zu, diese ab- und herzuleiten, Prinzipien und Strukturen von Bewegung zu beobachten und nachzuverfolgen (vgl. hierzu Jeschke). In jenen Re-Konstruktionen der Bewegungsforschung vollzieht sich eine Über-Setzung und Über-Tragung von Bild in Bewegung, von einer zweidimensionalen ebenen und unbewegten Fläche in den dreidimensionalen bewegten Körperraum.

Zur Bildhaftigkeit der Wahrnehmung von Bewegung

Bewegung *im* Bild markiert so gesehen einen Medien-Sprung, einen Sprung, von dem transitorischen Prozess der Bewegung *in* den statischen Rahmen der fixierten Punkte. Wie aber nehmen wir jenseits des Bildes Bewegung auf und wahr? Der Frage danach, wie viel Bewegung im Bild enthalten sei, schließt sich die Frage nach der Bildhaftigkeit der Wahrnehmung von Bewegung an.

Der Fokus unserer Aufmerksamkeit, die Begrenzung unseres Sichtfeldes, die Unterbrechung des Blicks durch unseren Lidschlag, Schlieren, die über unsere Pupille ziehen, bis hin zur Leerstelle des blinden Flecks – die Wahrnehmung von Bewegung, so viel kann in aller Kürze gesagt sein, ist weder lückenlos noch ungebrochen, ist nicht ohne Ein- und Ausschnitt.

Vielmehr kommt die Wahrnehmung von Bewegung, wie Gabriele Brandstetter (10) zum Verhältnis von Bild und Bewegung und von *stasis* und *kinesis* hervorhebt, einem ständigen Sistieren ihrer Bilder gleich, einem Segmentieren einzelner Momente aus dem Kontinuum der Bewegung in Bildsequenzen. »Dazwischen – die Lücken des Entschwundenen, Nicht-Erinnerbaren«.

1 Es handelt sich hier um die Ausstellung »Orangen für Hans von Marées« des zeitgenössischen bildenden Künstlers Erwin Wortelkamp, 05.09.-17.10.1999. Vgl. hierzu Nowald. Die Performance der 1998 in Köln begründeten Formation Architektanz fand zur Vernissage und Finissage statt und wurde 2001 zur Ausstellung in Neapel wiederholt.

Bewegung in ihrem Entschwinden und Erscheinen, in ihrem steten Vergehen und Vorübergehen wahrzunehmen, heißt auch sie zu erinnern und zu vergessen. Ihre Vergegenwärtigung vollzieht sich in einem unentwegten Aneinanderfügen von Eindrücken: Eindrücke von *Standbildern*, die im Rückblick erneut laufen lernen.

Die Darstellung von Bewegung im Bild erinnert so an die Bildhaftigkeit unserer eigenen Wahrnehmung von Bewegung, führt diese Wahrnehmung selbst vor Augen. Und: im umgekehrten Prozess können wir uns mittels dieses Bewegungsbildes – im Sinne der im Bild festgehaltenen Bewegung – Bewegung vorstellen, können sie sehen. Bewegung im Bild zu sehen heißt auch, sie in der Erinnerung an unsere Wahrnehmung von Bewegung und im Wissen um unsere eigene Erfahrung von und mit Bewegung, heißt; sie auf gewisse Weise in Bewegung zu sehen. Im Bild dargestellte Bewegung steht nicht still, bewegt sich in den Gedanken unseres Körpers fort. Die Betrachtung von Bewegung im Bild geschieht in der Spannung zur Stillstellung, dort wo die Wahrnehmung zu springen beginnt, zwischen der aufgezogenen Leinwand – still und flach – und der Figur, die bei der geringsten Regung (des Erinnerns oder des Vorgriffs) in Bewegung zu geraten, vor dem Auge zu tanzen vermag. Über die bildnerische Darstellung von Bewegung wird etwas wahrnehmbar, was der Bildbetrachtung *per se* eigen ist – die *Bewegtheit der Wahrnehmung* selbst, die in der Konzentration kunsthistorischer Betrachtungen auf den dargestellten Gegenstand und den Inhalt des Bildes lange Zeit verdeckt blieb.

Zur bildnerischen Darstellung von Bewegung im kunsthistorischen Kontext

Die Frage nach der Beziehung von Bewegung und Bild ist nicht unabhängig von einem kunstwissenschaftlichen Diskurs zu denken, dessen Tradition von einer bis heute anhaltenden Unterscheidung geprägt ist, nach der die bildende Kunst als Raumkunst von den eigentlichen Zeitkünsten der Dichtkunst, Musik und dem Schauspiel abgegrenzt wird.² Die von Lessing im LAOKOON ODER ÜBER DIE GRENZEN DER MALEREI UND POESIE (1766)³ ein- bzw. fortgeführte Unterscheidung beruht dabei weniger auf der Wirkung und Wahrnehmung des jeweiligen Mediums als vielmehr auf dessen Materialität. Leinwand, Bronze, Stein, Holz werden als räumlich und unbewegt, der zeitlichen und bewegten Sprache und von Ton entgegengesetzt betrachtet. Auch wenn es hier weniger um eine Beschränkung der bildenden Kunst als um eine Befreiung der Poesie ging, verdeckte diese Zuordnung wissenschaftsgeschichtlich das Phänomen der Zeit und damit auch das der Bewegung. So ging die Kunstgeschichte davon aus, dass aufgrund der statischen Be-

- 2 In der Geschichte der Theaterwissenschaft geht die Besinnung auf die flüchtige und einmalige Aufführung einher mit einer Abgrenzung von der bildenden Kunst, die als im Bild oder in der Skulptur verewigter und greifbarer Gegenstand anders als die Aufführung einer dauerhaften und wiederholbaren Betrachtung zugänglich erscheint. Dabei droht die Kunst angesichts der sicht- und greifbaren Stofflichkeit ihres Gegenstands – wie der Spur eines Pinselstrichs, der Struktur einer plastischen reliefartigen Oberfläche oder der Rahmung und Formung eines Kunstwerks – auf die vordergründige Materialität ihres ästhetischen Gegenstandes reduziert zu werden. Vgl. Lessing 1958: 5.
- 3 »Die Malerei kann [...] nur einen einzigen Augenblick der Handlung nutzen und muß dabei den prägnantesten wählen, aus welchem das Vorhergehende und Folgende am begreiflichsten wird« (Lessing 1925: 114).

schaffenheit des Bildes in seiner materiellen Existenz auch seine Gehalte statisch und letzten Endes objektivierbar seien. Der Anschauungsform dafür entspricht der Raum, der im Neben- und Hintereinander der Elemente den Bildaufbau bestimmt.⁴ Die Rede von Zeit im Bild bleibt bis dahin vor allem an die Darstellung von Bewegung und das Studium der menschlichen Figur gebunden. Es geht nicht um die Formulierung von einer Zeitlichkeit des Bildes, sondern um die Zeit, die der *abgebildeten Bewegung* innewohnt. Sie zeigt sich in einem Moment der motorischen Aktion, den Lessing als *fruchtbaren Augenblick* beschreibt.

»Kann der Künstler von der immer veränderlichen Natur nie mehr als einen einzigen Augenblick und der Maler insbesondere diesen einzigen Augenblick auch nur aus einem einzigen Gesichtspunkt brauchen; sind aber ihre Werke gemacht, nicht bloß erblickt, sondern betrachtet zu werden, lange und wiederholtermaßen betrachtet zu werden: so ist es gewiß, daß jener einzige Augenblick nicht fruchtbar genug gewählt werden kann« (Lessing 1925: 22f).

Die Dauer und Wiederholbarkeit des Anblicks, bedingt durch den Gegenstand des Kunstwerks, verpflichtet den Künstler zur sorgsam Auswahl eines *fruchtbaren Augenblicks*. Fruchtbar ist nach Lessing ein Augenblick dann, wenn er dem Auge nicht das Äußerste zeigt, sondern der Einbildungskraft freies Spiel lässt. So bleibt auch der Schrei in der Plastik des LAOKOON nur in einem Seufzen angedeutet, kann ihn die Einbildungskraft doch nur dann selbst schreien hören, wenn ihr das Abbild diese eigene Einbildung nicht vorwegnimmt: »Je mehr wir sehen, desto mehr müssen wir hinzu denken können. Je mehr wir dazu denken, desto mehr müssen wir zu sehen glauben« (Lessing 1925: 23). Ist der Schrei aber bereits vollendet, kann die Einbildungskraft, so Lessing, von dieser Vorstellung »weder eine Stufe höher, noch eine Stufe tiefer steigen« (ebd.).⁵ Der Bewegung der Einbildungskraft wirkt in der bildenden Kunst jedoch immer wieder der bleibende Anblick und die unveränderliche Dauer des Augenblicks entgegen. Daher müsse der Augenblick »nichts anderes ausdrücken, was sich nicht anders als transitorisch denken läßt« (ebd.).

Lessings Forderung, den Moment transitorisch zu wählen, meint nichts anderes als: durchgängig für den Zeitsinn nach beiden Richtungen der Zeit, dem ›Voraus‹ und dem ›Gewesen-Sein‹. Dadurch erst entwickelt sich eine Relation, die zu realisieren eine Aufgabe der Imagination ist, mit der es möglich wird, einer abgebildeten Körperhaltung ihren zeitlichen Ablauf zu entnehmen. Für die Darstellung wie die Wahrnehmung von Bewegung entscheidend ist dabei der Dreh- und Wendepunkt einer Figur, wie sich an zahlreichen Historienbildern aufzeigen lässt. In einer im Schritt befindlichen oder im Stand sich wendenden Figur; im über den Kopf erhobenen Arm, der zum Schlag ausholt, liegt die Zeit der Bewegung im Sinne des *fruchtbaren Augenblicks*. Der still gestellte Augenblick – die im Moment fixierte Haltung eines Körpers im Bild – zeigt dabei, wie Gottfried Boehm (1987: 18) pointiert, nicht nur, »was er materialiter an sich hat: die Stillstellung, sondern auch das, was er an sich selbst gar nicht besitzt: die Bewegung in der Zeit.«

4 Diese Sicht ist bereits in der Perspektivtheorie der Renaissance angelegt, die von einer vorherrschenden Struktur des konstruierten Bildraumes ausgeht.

5 Hier wendet sich Lessing gegen Winckelmann. Lessing betont den ästhetischen Aspekt in der Gestaltung der Plastik, während Winckelmann den ethischen hervorhebt, der zur Zügelung des Schmerzensschreis geführt haben soll.

Zeit des Bildes/Zeit der Bewegung

Die Bindung der Zeit an die Bewegung in der Bildbetrachtung überlagerte in der Kunstgeschichte die Frage nach der Zeitlichkeit des Bildes selbst. Nicht der *Zeit der Darstellung*, sondern der im Bild *dargestellten Zeit* galt die Aufmerksamkeit – eine Unterscheidung, die Gottfried Boehm in seinen Überlegungen zum Verhältnis von Zeit und Bild hervorhebt. Boehm macht Zeit als eine dem Bild innewohnende Komponente, als eine Grundkategorie der Malerei bewusst. Als solche tritt sie mit der *ikonischen Wendung* in der Kunst des 19. Jahrhunderts in den Vordergrund der Bildbetrachtung. Jene Wendung beschreibt eine Wendung des Bildes zum Bild selbst, zu den Eigenschaften seines Mediums. Indem Realität nicht mehr nach dem Modell des Abbildes begriffen wird, löst sich auch das Bild von der Funktion als Abbild von Wirklichkeit und wird in seiner eigenen Wirklichkeit bewusst. Während sich das Bild in der Wiedergabe des Abgebildeten selbst aufhebt, im Abbild verschwindet, zeigt sich das Bild nun in seiner eigenen bildlichen Potenz, indem es sich selbst, als Ab-Bild, übersteigt. Das Bild wird bildend. Die *poietische Leistung* der Bilder beschreibt Boehm als Leitsignal der Kunst des späten 19. Jahrhunderts. Die Leistung dieses historischen Geschehens sei die Entdeckung der genuinen und produktiven Leistung des Bildes selbst. Die Wendung zum Bild impliziert eine Wendung zum Sehen, als deren Begründer Konrad Fiedler, der Vertreter der neueren Bildtheorien im 19. Jahrhundert, gilt. Fiedler befreit das Sehen aus seiner passiven Rolle innerhalb der philosophischen Erkenntnis und rückt das Sehen als »Ursprung der künstlerischen Tätigkeit« in den Mittelpunkt der sinnlichen Wahrnehmung« (149).

Mit der *Produktivität des Bildes*, die in der Struktur seines Mediums angelegt ist, rückt die damit verbundene *Aktivität des Sehens* als zeitlicher und bewegter Prozess der Bildbetrachtung in den Vordergrund (vgl. Boehm 1987: 7). Jene Betrachtung vollzieht sich innerhalb des *ikonischen Kontrastes*, durch den sich ein Bild von seiner Umgebung als Rahmung und Ausschnitt abhebt und durch den das in die Materie ein- oder aufgetragene Bild, so Boehm (1987: 30), »darin einen Sinn aufscheinen lässt, der zugleich alles Faktische überbietet«. Auf ihm gründet sich das Verhältnis zwischen Fläche und Tiefe, innerhalb dessen es zu einem produktiven Oszillieren im Bildsehen kommt. Auf dieser *flachen Tiefe* des Bildes entspinnt sich eine *Beziehungsform* der einzelnen Elemente, die sich im Wechsel zwischen simultaner und sukzessiver, zwischen begleitender und fokussierender Wahrnehmung erschließen.

Zeit zeigt sich über das Abbild hinaus, als eine Zeit des Bildes selbst, die sich in der Wahrnehmung ereignet. Indem die Zeit vom Abbild der Bewegung gelöst betrachtet wird, wird auch die Bewegung über ihr Abbild hinaus, als eine Bewegung des Bildes und als eine Bewegung der Wahrnehmung, sichtbar.

Das Mittelbild der Hesperiden - eine bewegte Bildbetrachtung

Wie bewegt sich mein Blick? Wie wird er bewegt? Inwiefern lässt sich angesichts der Figuren im Mittelbild des HESPERIDENTRIPTYCHONS von Bewegung sprechen?

Zu sehen sind – vielleicht auf den ersten Blick – drei Frauengestalten, hinter denen durch die Stämme vereinzelter Bäume eine Landschaft sichtbar wird. In den

Baumkronen über den Köpfen der Frauen, von denen die mittlere eine Frucht in den Händen hält, hängen Orangen. Eine weitere liegt zu Füßen.

Mein Blick findet keine Ruhe in der Liniatur der Gliedmaßen der hell sich abhebenden Figuren. Vielmehr wird er über die Fläche des Bildes gelenkt, entlang der Arme und Beine, im Wechsel der Bewegungsrichtungen der Körperhaltungen selbst bewegt. Die helle Fläche des Standbeines der linken Figur aufnehmend, folgt er den Konturen ihres Körpers, bis ihn das abgewinkelte Bein derselben wieder zum Boden führt. Vom Fuße der nebenstehenden Figur bis zu den Armen aufwärts wandernd, wird der Blick von einer Orange in der linken Hand der Hesperide im oberen Bereich der Bildfläche zentriert. Die von zwei Baumstämmen umrahmte Frucht hält die Bewegung der Betrachtung einen Augenblick an, fixiert ihn innerhalb eines Bildes im Bild. Den Weg des tragenden Armes zurückverfolgend, findet sich dessen abgewinkelte Form im äußeren Arm der dritten Figur in nächster Nähe fortgeführt. Von hier aus springt der Blick zurück zur linken Figur, wo sich der spitze Winkel im weichen Winkel des in der Hüfte aufgestützten Armes gespiegelt findet. Zwei Winkel rahmen die Gruppe und lassen das Auge über die Liniatur der Arme hin und her wandern. Die Formen der Winkel finden sich in den Spielbeinen der Hesperiden wieder, die die Linien der Arme aufgreifen und umlenken, den Blick immer in Bewegung haltend.

Im figuralen Zusammen und Auseinander verhalten sich die Figuren durch eine Anzahl möglicher Verbindungslinien und Richtungsbezüge in bewegter Weise zu einander, die auch das Auge in Bewegung hält. Die Streckung der Figuren und die Ausformung der Gelenke verstärken den Eindruck von Bewegung. Ihre Formen gestalten in Winkeln, Diagonalen und Parallelen den Bildraum – die Choreographie der Bewegung bestimmt den Aufbau und die Anordnung des Bildes. Dabei wird die Bewegung des Blicks durch die dunklen Stämme der Bäume, die sich hinter den Frauen aufreihen und ihren aufrechten Stand unterstreichen, strukturiert und rhythmisiert. In der Reihung der Vertikalen wird das Sehen veranlasst, sich zwischen Fläche und Tiefe, Figur und Grund zu bewegen, sich zu versenken und wieder schweifen zu lassen. Die Zwischenräume der Körper werden ergänzt um die Zwischenräume der Bäume, deren dichte Anordnung in der rechten Bildhälfte die Bewegtheit der rechten Gestalten unterstreicht; die Ruhe in der linken Hälfte wird durch den weiten Abstand der Stämme ausgedehnt.

Durch die Streckung der Gliedmaßen lässt Marées die Gelenkstellen deutlicher hervortreten und damit, verstärkt durch die Schattengebung, auch die Winkel, die die formale Komposition des Bildes in einem hohen Maße prägen. Die vertraute Anatomie des Körpers wird – wie sich im Unterschenkel des Spielbeines der linken Figur und im Oberschenkel des Spielbeins der mittleren Figur sowie in den im Verhältnis zu den unteren Gliedmaßen sehr kurzen Oberkörpern beobachten lässt – verfremdet.

Gerade die Verfremdung der Bewegung – in der Überlängung der Gliedmaßen und Betonung der Gelenke – aber trägt zum Eindruck von Bewegtheit bei. Sie betont das bewegte Verhältnis von Stand- und Spielbein, das dem gestalterischen Prinzip des Gegensatzes folgt – des so genannten Kontrapostes, das in der Malerei zum Ausgleich der menschlichen Gewichtsverhältnisse durch die gegenseitige Abwägung der bewegten Glieder dient. Es bewirkt, wie hier vor allem in der Darstellung der Figuren in der rechten Bildhälfte sichtbar, den Eindruck einer Bewegung zwischen Stehen und Schreiten und damit den Augenblick eines Übergangs. In dem Zwischenstadium von Stand und Gang liegt das Bewegungspotential der Haltung, die aus einer Schrittbewegung hervorgeht und für eine weitere offen ist.

Es entsteht eine Ambivalenz, die zugleich in der Wahrnehmung von Bewegung im Bild selbst zu liegen scheint. In der Wahrnehmung eines andauernden Stillstandes – eines Stillstandes von der Bewegung im Bild und von etwas, um dessen Bewegung wir wissen, die wir kennen und sehen. Im Wissen um die motorischen Möglichkeiten beginnt der Blick die Figuren zu bewegen, und wird angesichts ihres Stillstandes dieser Bewegung des Blicks gewahr. Es ist Marées selbst, der sagt, eine Figur müsse den Eindruck erwecken, dass sie »jeden Augenblick ihre Stellung ändern« könne und der von der bildlichen Darstellung von Bewegungsabläufen fordert, sie möge, eine »Summe von Momenten« zeigen, die das »Gefühl der Fortsetzung von Bewegung« erwecken (Volkmann: 52). Und tatsächlich scheint der ansetzende Schritt der hinteren Hesperide im rechten Bildfeld in der vorderen Figur fortgesetzt und könnte in der linken mit einer Wendung zu Ende geführt sein, wobei die Arme der Schrittbewegung folgen. – Die Kinesis entspringt der Stasis.

Im Wechselspiel von dargestellter Bewegung und Bewegung der Darstellung

Weniger die Bewegung der Figuren, vielmehr die durch die Figuren im Bild freigesetzte Bewegung bestimmt hier das Bildsehen. Mehr noch scheint die im Bild dargestellte Bewegung der Bewegung der Darstellung selbst zu dienen.

Die Frage nach dem *Bild der Bewegung* und der *Bewegung des Bildes* sieht sich hier mit einer Überlagerung konfrontiert, die eine Unterscheidung beider Ansichten zu unterlaufen scheint. Die Ansichten der im Bild abgebildeten Bewegung und der Bewegung des Bildes finden sich in einer Unterscheidung zweier Sehweisen wieder, die Max Imdahl in seinem Giotto-Buch von 1980 vornimmt. Es ist die Unterscheidung zwischen einem *sehenden* und einem *wiedererkennenden Sehen* – zwischen einem Sehen, das zunächst dem formalen Bildsehen und einem anderen Sehen, das dem inhaltlichen Bildsinn zuzuordnen ist. Imdahl entwickelt die Differenzierung in der Beschäftigung mit modernen Werken, insbesondere Bildern des späten Cézanne und der Kubisten, in denen er eine signifikante Verschiebung innerhalb des Erscheinungsbildes beobachtet (vgl. Boehm 1996b: 29). Sie bestand in einer Verselbständigung einer eigenständigen, »optischen autonomen« Ebene aus den gestalterischen Elementen, die auch in der Darstellung wiedererkennbarer Dinge sichtbar bleibt (Imdahl 1974: 303). Der Nachvollzug jener Ebene erfolgt durch ein Sehen, das sich nicht in der nachträglichen Anschauung eines bereits Gewussten und Be- und Erkannten erschöpft, sondern das Bild in der ihm eigenen optischen Existenz erfasst – ein Sehen, das über das Dargestellte hinaus, das Bild in der Art und Weise der Darstellung *sieht*. Dabei ist das sehende Sehen, wie Gottfried Boehm (1996b: 30) zur Konzeption Imdahls bemerkt, »kein inhaltsloser, die leere Form realisierender Akt. Es erfasst das Bild vielmehr in der nur ihm eigentümlichen optischen Existenz, die auch jede denkbare Inhaltlichkeit formiert«. Sehendes Sehen und wiedererkennendes Sehen kooperieren auf eine für das einzelne Bild je spezifische Weise miteinander.

In der Malerei des Hans von Marées wechselt die Bildbetrachtung zwischen jenem wiedererkennenden Sehen der *dargestellten Bewegung* und einem sehenden Sehen, das durch die *Bewegung der Darstellung* selbst bestimmt ist. Während die Haltungen der Figuren es zulassen, Bewegungen zu erinnern und wiederzuerkennen, wird das Sehen zugleich durch die Strukturierung und Rhythmisierung der formalen Gestaltung auf seine Tätigkeit, die Bewegungen des Blickes verwiesen.

In diesem Wechsel der Wahrnehmung beginnt der Blick zu springen – kippt zwischen *dargestellter Bewegung* und der *Bewegung der Darstellung* selbst.

Es ist jenes »Spiel mit den Referenten«, das Bernhard Waldenfels (120) – die Unterscheidung von *sehendem* und *wiedererkennendem Sehen* aufgreifend – in *Ordnungen des Sichtbaren* beschreibt. Der Referent – hier die wiedererkannte Bewegung – tritt mal in den Vordergrund, mal in den Hintergrund des Bildes, um dem Blick ein »Feld von Möglichkeiten« (120) zu eröffnen. Wird Waldenfels folgend »das ›wiedererkennende Sehen‹, das im ›Schon-Gesehenen‹ seinen Halt findet, durch ein ›sehendes Sehen‹ aus der Bahn geworfen« (124), so findet sich in der Malerei des Hans von Marées das *sehende Sehen* durch ein *wiedererkennendes Sehen* eingefangen, auf- und angehalten.

Bewegung der Bildbetrachtung und -beschreibung

Im Wechselspiel von sehendem und wiedererkennendem Sehen, von dargestellter Bewegung und der Bewegung der Darstellung entwickelt sich das Bild vor dem und im Auge des Betrachters. Die Einzelbilder von Bewegung reihen sich zu einer Abfolge. Die im Bild still gestellte Bewegung setzt sich in Gang, die Figuren beginnen zu schreiten, zu tanzen vielleicht. Die Wahrnehmung von Bewegung *im* Bild verselbstständigt sich, löst die Figuren aus der Fixierung – verlässt den Rahmen. Die im Bild dargestellte Bewegung ist ebenso wie das Bild selbst nicht an die Leinwand gebunden – sie erschließt sich in und mit der Bewegung des Sehens.

Es ist nicht das Bild, das wir sehen, folgt man Maurice Merleau-Ponty in *Das Auge und der Geist* (1984 [1960]). – Das Bild als Bild, das in eine Materie gemalt oder gezeichnet ist, in der Begrenzung durch Wand oder Rahmen, in Struktur, Fasern und Farben, in der Komplexität in seiner Gestaltung und Komposition. Wir sehen nicht das Bild, wir sehen *mit* dem Bild. Wir sehen, was das Bild sichtbar werden lässt (ebd.: 18).

Im steten Verweis auf das Wechselverhältnis von Sehen und Sichtbarem beschreibt Merleau-Ponty die Wahrnehmung des Bildes in der Einbindung des Körpers. Wir sehen nicht nur *mit* dem Bild, sondern wir sehen auch *mit einem Körper*. Im Blick auf das Bild erscheint auch immer der Rahmen meiner Augenhöhle, im Blick auf die Bewegung mein eigener Körper. Vielleicht liegt in diesem *Körper-Sehen* ja auch begründet, dass auch das Bild nicht ohne Bewegungen zu denken ist, denn, so Merleau-Ponty (39), »die Malerei ist niemals ganz und gar außerhalb der Zeit« – und ich erlaube mir zu ergänzen: außerhalb der Bewegung – »weil sie immer im Körperlichen ist«.

Welche Auswirkungen hat eine Malerei, die immer im Körperlichen ist, auf die Wahrnehmung des Bildes? Welche Rolle spielt die Wahrnehmung des Körpers und seiner Bewegungen in der Betrachtung des Bildes? Und: wie ließe sich die Bewegung der Wahrnehmung des Bildes beschreiben – wie ließe sich mit der Betrachtung auch die Beschreibung des Bildes als *bewegte* denken?

Es verwundert nicht, dass die Beschreibung des für seine Bildbetrachtungen bekannten Kunsthistorikers Max Imdahl des Bildes von Marées *DIE HESPERIDEN* (1884-1887) einer choreographischen Anweisung gleichkommt (1996b: 48). In ihr ist die Rede von »ausponderierten Figuren in erfüllten Bewegungsphasen«, von »Raumschichten« der Figuren, die durch ein Knie, einen *vorgehaltenen* Arm, oder eine *zurückreichende* Hand begrenzt sind. Die Bildbeschreibung Imdahls ist durchdrungen von Attributen der Bewegung und von einem beinahe choreographischen

Blick auf die Komposition von Raum und Bewegung im Bild. Der Tanz der Figuren setzt mit der Wahrnehmung auch die Beschreibung in Bewegung, wird im Lesen sichtbar. Von hier aus ließe sich die Wendung des Bildes zum Bild und damit zur der ihm eigenen Bewegungen weiterdenken. *Ekphrasis*, die Kunst der Kunstbeschreibung, wäre dann im Hinblick auf die Übertragung der Bewegung des Bildes in das Schreiben zu lesen – im Wechselspiel von *beschriebener Bewegung* und der *Bewegung der Beschreibung* selbst.

Literatur

- Boehm, Gottfried (1987): »Bild und Zeit«. In: Hannelore Paflik (Hg.): *Das Phänomen Zeit in Kunst und Wissenschaft*. Weinheim: Acta Hunnmanoria, S. 1-23.
- Boehm, Gottfried (Hg.) (1996a): *Max Imdahl. Gesammelte Schriften. Reflexion, Theorie, Methode*, Bd. 3. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Boehm, Gottfried (1996b): »Die Arbeit des Blickes. Hinweise zu Max Imdahls theoretischen Schriften«. In: Ders. (Hg.): *Max Imdahl*, S. 7-41.
- Brandstetter, Gabriele (2005): *Bild-Sprung. TanzTheaterBewegung im Wechsel der Medien*. Berlin: Theater der Zeit, Recherchen 26.
- Fiedler, Konrad (1991 [1913/14]): »Über den Ursprung der künstlerischen Tätigkeit«. In: Gottfried Boehm (Hg.): *Schriften zur Kunst I*. München: Fink.
- Imdahl, Max (1974): »Cézanne – Braque – Picasso. Zum Verhältnis zwischen Bildautonomie und Gegenstandssehen«. In: Boehm (Hg.): *Max Imdahl*, S. 283-303.
- Imdahl, Max (1996 [1980]): *Giotto, Arenafresken. Ikonographie – Ikonologie – Ikonik*. München: Fink.
- Imdahl, Max (1996b): »Marées, Fiedler, Hildebrand, Riegl, Cézanne. Bilder und Zitate«. In: Boehm (Hg.): *Max Imdahl*, S. 42-93.
- Jeschke, Claudia (1999): *Tanz als BewegungsText. Analysen zum Verhältnis von Tanztheater und Gesellschaftstanz*. Tübingen: Niemeyer.
- Lessing, Gotthold Ephraim (1925 [1766]): *Laokoon oder die Grenzen der Malerei und Poesie*. Stuttgart: Reclam.
- Lessing, Gotthold Ephraim (1958 [1767-69]): *Hamburgische Dramaturgie*. Kritisches durchgesehene Gesamtausgabe mit Einleitung und Kommentar von Otto Mann, Stuttgart: Kröner.
- Merleau-Ponty, Maurice (1984, verfasst 1960): »Das Auge und der Geist«. In: Hans Werner Arndt (Hg.): *Das Auge und der Geist. Philosophische Essays*. Hamburg: Felix Meiner, S. 13-43.
- Nowald, Karl Heinz (2000): »Orangen für Hans von Marées. Eine Ausstellung im Von der Heydt Museum Wuppertal, Herbst 1999«. In: Jörg van den Berg/Karen van den Berg/Christoph Brockhaus (Hg.): *Erwin Wortelkamp. Papierre...Skulpturen...Räume...Kontexte*. Ostfildern-Ruit: Cantz, S. 115-122.
- Volkmann, Artur (1912): *Vom Sehen und Gestalten. Ein Beitrag zur Geschichte der jüngeren deutschen Kunst*. Jena: Diederichs.
- Waldenfels, Bernhard (1999): *Ordnungen des Sichtbaren*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.

