

Forschungsschwerpunkte – Prof. Dr. Johannes Grave

Meine kunsthistorische Arbeit bewegt sich in einem Spannungsfeld zwischen detaillierten Analysen und Interpretationen einzelner Bilder einerseits und systematischen Reflexionen zu allgemeinen bildtheoretischen Fragen andererseits. Im Sinne einer wechselseitigen Erhellung dieser beiden sehr unterschiedlichen Schwerpunkte versuche ich bei der eingehenden und historisch kontextualisierenden Beschäftigung mit einzelnen Bildern Fragestellungen und Überlegungen von übergreifender Relevanz zu entwickeln. Deren theoretische Durchdringung bietet mir wiederum Ausgangspunkte, um meine konkreten Bildanalysen weiter zu schärfen und neue Wege der Interpretation zu erproben. Zu diesem Zweck verknüpfe ich klassische kunsthistorische Analysemethoden mit einer Theoriearbeit, die sich durch philosophische Einsichten, insbesondere der Phänomenologie und poststrukturalistischer Ansätze, anregen lässt.

Im Zentrum dieser Forschungen steht die Überzeugung, dass Bilder oftmals in besonderer Weise faszinieren und Einsichten vermitteln, indem sie ihre Betrachter in anspruchsvolle Wahrnehmungsprozesse verstricken. Bilder geben zwar keine präzisen zeitlichen Verläufe für ihre Betrachtung vor, verlangen ihren Rezipienten aber Zeit ab und können dabei sehr verschiedene, teils einander widersprechende Beobachtungen anstoßen. Nicht jene bildlichen Darstellungen, die das in ihnen Erscheinende sehr gefällig vor Augen stellen oder die mit täuschenden Illusionseffekten aufwarten, beschäftigen uns besonders nachdrücklich, sondern Bilder, die zu einer längeren Betrachtung veranlassen, weil sich ihre Erscheinung nicht sogleich widerspruchsfrei erfassen lässt. Solche Widerstreite, die im zeitlichen Verlauf einer Bildbetrachtung auffällig werden können, sind im Prinzip allen Bildern eigen, da jedes Bild, das auf etwas anderes (das Dargestellte) verweist, zugleich auch stets sich selbst (und damit die Darstellungsmittel) zeigen muss. Beides lässt sich vielleicht zusammendenken, nicht aber zur selben Zeit bewusst in den Blick nehmen, sodass es des Einsatzes von Zeit bedarf, um derartige unterschiedliche Aspekte von Bildern zur Geltung zu bringen.

Der Zeitlichkeit der Bildbetrachtung, insofern sie durch die Eigenschaften des Bildes beeinflusst wird, gilt mein besonderes Interesse; denn sie könnte einen Erklärungsansatz dafür bieten, warum wir bisweilen den Eindruck gewinnen, ein Bild würde sich unserer souveränen Kontrolle entziehen. Meine Arbeiten auf diesem Feld begreife ich daher auch als einen Beitrag, um die viel beschworene, aber theoretisch noch immer nicht überzeugend durchdrun-

gene „Macht“ der Bilder besser zu verstehen. Mit jüngeren Beiträgen zur „rezeptionsästhetischen Temporalität des Bildes“ habe ich erste Umrissse dieser bildtheoretischen Überlegungen dargelegt, die ich in Zukunft gerne umfassender ausarbeiten möchte.

Neben einigen kleineren Studien zu Bildern aus anderen Epochen sind es vor allem meine Forschungen zur Kunst um 1800 sowie zur Malerei der Frührenaissance, die mich dazu veranlasst haben, den skizzierten theoretischen Ansatz zu entwickeln und zu verfolgen. Sowohl in meinen Arbeiten zu Caspar David Friedrich und anderen Malern der Romantik als auch in Büchern zur Malerei des Quattrocento, namentlich zu Giovanni Bellini, kommt Überlegungen zur Zeitlichkeit der Bildbetrachtung eine große Bedeutung zu. In beiden Untersuchungsfeldern stieß ich darauf, dass die von mir analysierten Bilder Sinn nicht allein oder vorrangig durch dechiffrierbare Zeichen vermitteln, sondern indem sie Rezeptionsangebote unterbreiten, die nur in einer längeren, spannungsvollen Betrachtung entfaltet werden können. In solchen Fällen dient der Wahrnehmungsprozess mithin nicht dazu, an einen vermeintlichen Zielpunkt und ein vorherbestimmtes Endergebnis zu gelangen. Vielmehr steht die zeitliche und performative Praxis der Bildbetrachtung selbst mit den ihr eigenen ästhetischen Erfahrungen im Mittelpunkt, ohne dabei beliebig zu werden.

Sowohl für die Frührenaissance als auch für die Romantik lässt sich – mit freilich sehr verschiedenen Begründungen – nachvollziehen, warum Künstler zu solchen bildlichen Strategien gegriffen haben. In beiden Fällen dürften religiöse Anliegen von großer Bedeutung gewesen sein. Maler des Quattrocento waren offenkundig darum bemüht, die neuen Möglichkeiten der linearperspektivischen Darstellung zu nutzen, ohne dabei jedoch ihre christlichen Sujets wie Personen oder Gegenstände im Hier und Jetzt erscheinen zu lassen. Wie ich in meinem Buch „Architekturen des Sehens“ (2015) zu zeigen versucht habe, schränkten sie den Vergegenwärtigungseffekt der neuen Darstellungsform ein, indem sie Paradoxien und Widersprüche in ihre Bilder einführten, die sich insbesondere mit architektonischen Bildmotiven verbinden. Am Beispiel von Giovanni Bellini habe ich zudem in zwei Büchern („Landschaften der Meditation“, 2004, und „Giovanni Bellini“, 2018) exemplarisch nachvollzogen, wie eine Bildgestaltung, die zu lang anhaltenden Betrachtungen einlädt, in eine Kultur der religiösen Meditation eingebunden sein konnte.

Im Zentrum meiner Überlegungen zu Caspar David Friedrich stehen ebenfalls religiöse Anliegen: in diesem Fall das schwierige Unterfangen, in Bildern dem protestantischen Vorbehalt gegen die Sinnlichkeit und gegen ein allzu großes Vertrauen auf Bilder gerecht zu werden. In zwei meiner Bücher („C. D. Friedrich. Glaubensbild und Bildkritik“, 2011, und „Caspar David

Friedrich“, 2012) habe ich den Leitgedanken entfaltet, dass Friedrich in seinen Bildern eine lutherisch motivierte Bildkritik vollzieht, mit anderen Worten: dass er die Betrachter seiner Bilder zu Beobachtungen führt, durch die sie veranlasst werden, ihren gewohnten, alltäglichen Blick zugunsten einer anderen Form des Sehens aufzugeben und das Gemälde tatsächlich als Bild wahrzunehmen. Auch in diesem Fall bemüht sich der Maler darum, in seinen Bildern unterschiedliche Phänomene auffällig werden zu lassen, die einander zu widersprechen scheinen und nur in einem zeitlich erstreckten Wahrnehmungsvollzug ausgetragen werden können. Immer wieder stellt Friedrich seinen Betrachtern suggestive, stimmungsvolle Landschaften vor Augen, zugleich aber stellt er durch rigide Kompositionen und andere Bildmittel sicher, dass die Rezipienten das Bild auch als artifizien, begrenzten und flächigen Gegenstand wahrnehmen. Wie im Fall Bellinis oder anderer Maler der Frührenaissance wird auch hier die „rezeptionsästhetische Temporalität des Bildes“ auf sehr gezielte Weise eingesetzt, um einem Anliegen gerecht zu werden, das nur aus der vertieften Betrachtung des jeweiligen historischen Kontextes heraus angemessen verstanden werden kann.

Zu diesen Fragen tritt ein weiterer Forschungsschwerpunkt, der sich aus meiner Dissertation über Goethe als Sammler von Zeichnungen und Druckgraphiken (*Der „ideale Kunstkörper“*, 2006) ergibt und sich zu den bisher skizzierten Überlegungen komplementär verhält. Während ich in meinen Arbeiten zu Bellini, Friedrich und anderen Malern – im Sinne einer Rezeptionsästhetik – Eigenschaften von Bildern auf die durch sie ermöglichten Prozesse der Betrachtung hin befrage, habe ich insbesondere in meiner Dissertationsschrift historische Praktiken der Bildrezeption zu rekonstruieren versucht. Goethes bis heute erhaltene grafische Sammlung bot dazu aufgrund der einzigartig dichten Überlieferung von aussagekräftigen Quellen (Rechnungen, Verzeichnisse, Tagebücher, Briefe, Schriften, literarische Werke usw.) einen idealen Ausgangspunkt. An diesem Material lässt sich nachvollziehen, warum Goethe in solcher Breite gesammelt hat, auf welche Weise er praktisch mit den über 11 000 Blättern umging und wie er dabei einen eigenen, „morphologischen“ Blick auf die Kunst und ihre Geschichte herausbildete.

Das Interesse an der Rekonstruktion derartiger historischer Praktiken setzt sich aktuell unter anderem in einem Projekt zur Geschichte des vergleichenden Betrachtens von Bildern fort, das ich gemeinsam mit Kolleginnen und Kollegen im Rahmen des Sonderforschungsbereichs „Praktiken des Vergleichens“ (SFB 1288) verfolge.