

**BildBewegungen/ImageMovements**

Pirkko Rathgeber | Nina Steinmüller (Hg.)

**eikones**

Herausgegeben vom Nationalen Forschungsschwerpunkt  
Bildkritik an der Universität Basel

**BildBewegungen/ImageMovements**

Pirkko Rathgeber | Nina Steinmüller (Hg.)

# Inhalt

Schutzumschlag: John Baldessari, Throwing Four Balls in the Air to Get a Square (Best of Thirty-Six Tries), 1972–1973, Farbfotografie auf Karton, 24,2×35,1 cm je Teil (acht Teile) (Detail). Emanuel Hoffmann-Stiftung, Depositum in der Öffentlichen Kunstsammlung Basel, Foto: Kunstmuseum Basel, Martin P. Bühler.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek  
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen Wiedergabe und der Übersetzung, vorbehalten. Dies betrifft auch die Vervielfältigung und Übertragung einzelner Textabschnitte, Zeichnungen oder Bilder durch alle Verfahren wie Speicherung und Übertragung auf Papier, Transparente, Filme, Bänder, Platten und andere Medien, soweit es nicht §§ 53 und 54 URG ausdrücklich gestatten.

© 2013 Wilhelm Fink Verlag, München  
(Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG, Jühenplatz 1, D-33098 Paderborn). Internet: [www.fink.de](http://www.fink.de)

eikones NFS Bildkritik, [www.eikones.ch](http://www.eikones.ch)  
Die Nationalen Forschungsschwerpunkte (NFS) sind ein Förderinstrument des Schweizerischen Nationalfonds.

Gestaltungskonzept eikones Publikationsreihe: Michael Renner, Basel  
Layout und Satz: Mark Schönbacher und Lucinda Renner, Basel  
Koordination: Daria Kolacka, Basel

Herstellung: Ferdinand Schöningh GmbH & Co. KG, Paderborn

ISBN 978-3-7705-5621-2

- Pirkko Rathgeber und Nina Steinmüller  
**9 Einführung**
- Joachim Paech  
**21 Wie kommt Bewegung in die (kinematografischen) Bilder?**
- Marie-Luise Angerer  
**55 Affektiv: Zur produktiven Differenz des Intervalls**
- Christa Blümlinger  
**77 Die Herausforderung der Performance an den Film.  
Anmerkungen zu den zuckenden Bildbewegungen der  
Mara Mattuschka**
- Pirkko Rathgeber  
**97 Linien der Figur. Bilder zwischen Aktion und Bewegung**
- Petra Löffler  
**133 Phase(n): Zur Konzeption des Bewegungsbildes**
- Volker Pantenburg  
**159 Back and Forth. Anmerkungen zum horizontalen Kameranewen**

- Nina Steinmüller  
179 **FILM als Film. Bildbewegungen bei Tacita Dean**
- Nadine Franci Binder  
203 **Das Erlebnis als konstitutives Element des  
performativen Bildes. Zur Darstellung von Bewegung  
im Werk von František Kupka**
- Christiane Voss  
233 **Zur Technizität des Affektverkehrs im Bewegtbild–  
Verschränkungen von Mensch und Medium bei *The Clock***
- Elie During  
257 **Cinematography and the Extended »Now«:  
From Bergson to Video Art**
- 281 **Abstracts**
- 287 **Autorinnen und Autoren**

## Einführung

Pirkko Rathgeber und Nina Steinmüller

Das Titelbild dieses Bandes zeigt ein Detail der Arbeit *Throwing Four Balls in the Air to Get a Square (Best of Thirty-Six Tries)* (1972–1973) des amerikanischen Pop-Art- und Konzeptkünstlers John Baldessari. Die Arbeit besteht aus acht kleinformatigen Farbfotografien, die, wie uns der Titel verrät, eine Auswahl aus ursprünglich 36 Versuchen darstellt, die vier rot leuchtenden Bälle im geworfenen Quadrat vor dem strahlend blauen kalifornischen Himmel mit dem Sucher visuell einzufangen [Abb. S. 136, 137]. Die erste Fotografie der Serie zeigt am unteren Bildrand einen linken Arm. Die Geste der nach oben hin geöffneten Hand legt nahe, dass diese soeben die vier Bälle, die sich im oberen Bilddrittel befinden, in die Luft geworfen hat. Die folgenden Fotografien zeigen weitere Wurfversuche, wobei drei Bilder auf der rechten Seite von Palmwipfeln gerahmt sind, die im Ausschnitt von Bild zu Bild variieren.

Die Geste einer konzeptuellen Wiederholung des Wurfs von scheinbar Gleichem – es sind immer vier Bälle, die geworfen werden – paart sich in der Simplizität ihrer Idee mit einem offenen und überraschenden Ausgang. Der Prozess erweist sich als ein *trial and error*, der im »Hin und Her der Bewegung, die sich ständig wiederholt« mit Hans-Georg Gadamer als Spiel beschrieben werden kann.<sup>1</sup> Ein

Moment, das dieses konzeptuelle Spiel Baldessarīs kennzeichnet, ist das Prinzip des Zufalls, der in Relation zur Ordnung steht. Ein anderes Moment lässt sich in der Ausstellung der Versuche als Serie ablesen, die die Arbeit als zeitlichen Prozess kennzeichnet. Die Erlebbarkeit dieser Momente als Eckpunkte jeweiliger Bewegungen in der spezifischen Anschaulichkeit des einzelnen Bildes drückt sich auch durch das abwechselnde Zusammenspiel von Sehen und Erkennen aus. Die Vergegenwärtigung der leitenden Idee dieser Arbeit und Aufgabe des Fotografen, in genau dem Moment die Aufnahme auszulösen, in dem die vier geworfenen Bälle als Ecken eines Quadrats erkannt werden, wird zum zeitlich versetzten Nachvollzug einer Bildbewegung des vermeintlich statischen, fotografischen Bildes durch den Betrachter. Diese produktive Rezeption der Bewegung kristallisiert sich einerseits anhand der konkreten Gestalt des Vierecks der Bälle heraus, welche sich im erkennenden Wahrnehmungsprozess allererst formt; sie artikuliert sich andererseits in der jeweiligen Abweichung als Differenz von Fotografie zu Fotografie und wird in dieser Abfolge der Sequenzen erkennbar. In Erwartung des Erkennens der geometrischen Figur geht der Aufnahme selbst ein antizipierter Prozess, eine Bewegung im Hinblick auf das Sehen des Quadratschemas voraus. Umgekehrt ist in der Wahrnehmung des Bildes die verborgene Latenz der Bewegung im Stillgestellten als Moment des Bewegten wiederzuerkennen. Erst über die Wiederholung der Aufgabenstellung, das heißt über die Abfolge der Serie, enthüllt sich die Konzeption der Arbeit und damit das Erkennen der Bälle und Suchen der geometrischen Form im Wurf. Es stellt sich ein Wahrnehmen ein, das mit Blick auf das Ballspiel eindrücklich als das Potenzial des Mitgehens des Betrachters beschrieben werden kann, das »nichts anderes als die participatio, die innere Teilnahme an dieser sich wiederholenden Bewegung«<sup>2</sup> ist und sich in jedem Moment des Bildes von Neuem gewandelt zeigt.

Die Etablierung der Bewegung im Nachvollziehen des Bewegungsprozesses der Aufgabe als einer Darstellung des Bildes nimmt in dieser Serienauswahl zum einen eine Vorform des kinematografischen Bewegtbildes an. Zum anderen ruft es in der Pluralität der Bilder, die in Serie oder Rasterstruktur angeordnet werden können, und in ihrer gegenseitigen Verweisstruktur Strategien früher Ordnungssysteme abendländischer Malereitradition auf. So arbeitet beispielsweise die christliche Tafelmalerei mit ihren klappbaren Altarbildern und Diptychen mit einer »Scharnierlogik«, die im körperlichen Mitvollzug der Variabilität der Bildanordnung Bewegung vermittelt,<sup>3</sup> oder man denke an Konventionen früher Sammelkultur,

die mit der Pendanthängung das Ziel verbindet, die vergleichende Wahrnehmung zu schulen.<sup>4</sup>

Charakterisiert durch die Serialisierung einzelner Fotografien drückt sich in der Arbeit Baldessarīs mit dem ihr inhärenten, konstitutiven Abstand der Bilder zueinander eine spezifische Ordnung aus, die als freigesetzte Produktivität die Imagination des Betrachters anregt und auch ohne Nachlesen des Werkstitels die Aufgabe des Spiels in der Serie der Ballkonstellationen errahnen und erkennen lässt. Die so beschriebene Schnittstelle zwischen innerbildlicher und relationaler Bildbewegung sowie der Imagination des Betrachters kann als ein produktives Intervall bezeichnet werden, das beispielhaft zu Diskussionen zum Bewegtbild jenseits von Kino und Standbild aufruft.

Anhand der Betrachtung des Werks von John Baldessari können einzelne Begriffe und Themenkomplexe adressiert werden, die für den vorliegenden Band Ausgangspunkte der Diskussion bilden: unter anderem das Verhältnis vom Einzelbild zur Bildfolge (und somit auch die Montage), das körperliche Mit-Wirken des Betrachters, die historischen Bezüge bildlicher Arrangements und das Intervall als produktives Kippmoment und Leerstelle. So steht die Fotoarbeit paradigmatisch für die hier versammelten Aufsätze, welche die Frage nach der wechselseitigen Beziehung von Bild und Bewegung stellen: Wie können Bilder über die in ihnen ansichtig werdende Bewegung betrachtet werden? Welche Konzepte von Darstellung, Wahrnehmung und Zeitlichkeit sind daran beteiligt?

Diese Einführung möchte einige ausgewählte Schlaglichter auf relevante Themen der interdisziplinären Forschung zu diesen Fragen an den Beginn des Bandes setzen und in einem kurzem Ausblick die Beiträge und ihre Reflexionen mit Blick auf die Korrelation von Bild und Bewegung vorstellen.

Viele Bilder, die uns vor allem in den Künsten in unterschiedlichsten Medien und Gattungen begegnen – von Malerei über Zeichnung, Animation, Fotografie und Film, aber auch performative Bildformen –, zeigen sich dem Betrachter als bewegt, sie arbeiten mit Kontrasten und Sprüngen, mit Gegensätzen und fließenden Übergängen, durch Posen und Gesten wird der Betrachter adressiert, sie pulsieren, sie affizieren und mobilisieren die (somatische) Wahrnehmung und verweisen durch ihre verschiedensten Bewegungen auf eine zeitliche Grunddisposition des Bildes. Diese Annahme einer spezifischen Temporalisierung der Bilder ist Einsatzpunkt für die Betrachtung des Zusammenspiels von Bild und Bewegung.<sup>5</sup>

Auf die Bewegung als Gegenstand der Forschung ist in den vergangenen Jahren in unterschiedlichen Disziplinen der Fokus gerichtet worden. Nicht nur der netzbasierte globale Austausch von Ideen, Texten und Bildern und die damit einhergehenden Revisionen räumlicher und zeitlicher Konzepte, sondern auch die große Präsenz von Film und Video in der zeitgenössischen Kunst hat die Bewegung als übergreifendes Prinzip von Prozessualität in den Blick gerückt.<sup>6</sup> Bewegung wird oft entlang der medialen Unterschiede von Fotografie und Film und der ihnen inhärenten Zeit- und Darstellungskonzeptionen als Stand- und Bewegtbild diskutiert.<sup>7</sup> Die technischen und imaginativen Dimensionen werden dabei auch an historische Vorläufer der Dispositive im Rahmen der Kinoarchäologie und an Fragen der Wahrnehmungspsychologie angeschlossen.<sup>8</sup> Neben der naheliegenden Untersuchung der Bewegung anhand technischer, apparativ bewegter Bilder widmeten sich in der jüngeren Vergangenheit auch andere Disziplinen mit ihren eigenen Methoden und Zielsetzungen dem Phänomen: Bewegung wird als Begriff soziokultureller Untersuchungen eingeführt,<sup>9</sup> als Kategorie der Tanz-, Theater- und Bewegungswissenschaft neu erschlossen<sup>10</sup> oder historisch als Merkmal einer bestimmten, zeitlich und ästhetisch abgeschlossenen künstlerischen Bewegung<sup>11</sup> in den Blick genommen. In der Raumtheorie, welche verschiedene kultur- und geisteswissenschaftliche Disziplinen bündelt, wird die Bewegung als Prozess, der einen Zwischenraum markiert, expliziert.<sup>12</sup>

In der Kunstgeschichte bindet sich Bewegung traditionell an die Darstellung der (menschlichen) Figur, sie tritt als Charakteristikum der Wechselbezüge mehrteiliger Bildformen und des (bewegten) Betrachters auf und die ästhetische Kategorie der Lebendigkeit bezeichnet die Wirkmächtigkeit des Bildes, Bewegung in der Wahrnehmung in Gang zu setzen.<sup>13</sup> An der Schnittstelle zwischen Kunstgeschichte, Tanzwissenschaft und Geschichte erarbeitet beispielhaft der Band *Figur und Figuration*<sup>14</sup> die inhärente Bewegung der Figuration, die den Akzent »vom Produkt auf den Prozess«<sup>15</sup> verschiebt.

Die angeführten Untersuchungen werden als Ausgangspunkt genommen, um mit dem hier vorliegenden Band den Fokus auf das Bild selbst auszurichten, das als Grund, auf dem die Bewegung ansichtig werden kann, verschiedene methodische Zugänge so unterschiedlicher Disziplinen wie der Kunstgeschichte, Filmwissenschaft, Medienwissenschaft und Philosophie zu verbinden vermag. Der Rahmen der Untersuchung ist nicht von einer Dichotomie des statischen und

bewegten Bildes bestimmt, welche in der Abgrenzung zueinander in ihren zeitlichen Organisationen und ihrem Bewegungspotenzial zutage treten. Vielmehr soll Bewegung als Strukturierung von Zeit, als Grundkategorie des Bildes und verbindendes Element verschiedener Bildformen beschrieben werden. Modi der Bewegung in unterschiedlichen Bildern werden an Pose und Geste, Schwenk und Montage, Ausdruck und Affekt, Performativität und Animation sichtbar. Eine besondere Herausforderung für die Betrachtung besteht in der Flüchtigkeit dieser beweglichen Bilder und der in oder zwischen ihnen figurierenden Bewegung. Hier im wechselseitigen Austausch theoretischer und bildlicher Befunde Wege der sprachlichen Annäherung an das bildlich Ephemere aufzuzeigen ist ein Beweggrund des Buches.

Den Auftakt des Sammelbandes bildet der Aufsatz von Joachim Paech, welcher entlang der Frage, wie Bewegung in die Bilder kommt, die medienspezifischen Grundlagen der kinematografischen Bewegung diskutiert. Ausgehend von verschiedenen Figuren der Bewegung im Bild (Unschärfe, Dekadierung, Wiederholung und Reihung) beschreibt er den Algorithmus des Gehens und den Mechanismus der Uhr als die Ursprünge der kinematografisch-bildlichen Bewegung, welche als Differenzfigur zwischen den Einzelbildern sichtbar wird. »Bewegung« erscheint »als Übergang zwischen zwei Stillständen und für deren Fortschaltung« und markiert somit das Intervall zwischen zwei Bildern.

Marie-Luise Angerer behandelt in ihrem Beitrag das Intervall als schöpferisches Moment. Sie beschreibt es als »Zeit der Noch-Nicht-Bewegung«, in die sich der »Affekt als Verbindungs- und gleichzeitig Unterbrechungsmoment einschreibt« und produktiv besetzt. In ihrer theoriegeschichtlichen Aufarbeitung der »kleinen Bewegung« verbindet sie diese Zeitspanne der »fehlenden halben Sekunde« mit dem Affekt. Anhand der Fotografie *Desert Of Perception* (2003/2010) des Künstlers Rolf Walz und einer Szene aus *Strange Days* (1995) von Kathryn Bigelow beschreibt Angerer eine Bewegung, die im Affekt das Intervall aufhält, eine Lücke öffnet: Der Betrachter sieht sich der Spannung von Unbestimmtheit (Leere) und Dichte/Fülle (Überfülle) gegenüber.

Christa Blümlinger widmet sich in ihrer Untersuchung dem Intervall als gestaltender Kategorie in der Filmtheorie Dziga Vertovs, der es als »zwischenbildliche Bewegung« kennzeichnet und darauf seine »Energetik des Filmbilds« begründet. Blümlinger führt die Energetik beziehungsweise »Erregung« (Deleuze) des bewegten Bildes

als eine Zerlegung von Zeit und Raum an, die die Wahrnehmung ausdehnt. Diese Überlegung überträgt sie in ihrer Diskussion auf die performativ wie schnitttechnisch zerhackten Figurbewegungen der Künstlerin Mara Mattuschka, deren realfilmische Animationen verschiedenste Bildtypen mit ihrer je eigenen Bewegung aufrufen.

Pirkko Rathgebers Unterscheidung von Aktion und Bewegung anhand der Figurdarstellung in Handbüchern der Kunst und der Animation macht deutlich, wie die Bewegungsintentionalität der Figur mit der ›Aktionslinie‹ als Hilfsmittel ausgedrückt werden kann. Die flüchtige Bewegung in einem figürlichen Bild einzufangen ist das gemeinsame Ziel beider Disziplinen, die, wie der Beitrag beschreibt, ausgehend von der Konstruktion der Figur über den Einsatz spezifischer Linien am Eindruck von Bewegung arbeiten.

Anhand der eingangs beschriebenen Fotoarbeit von John Baldessari und zweier Filme Chantal Akermans entwickelt der Aufsatz von Petra Löffler eine Konzeption des Bewegungsbildes, die sich am Begriff der Phase orientiert. Diese wird als kontinuierlich sich im Raum entfaltende Bewegung beschrieben und auf ihre Affektqualitäten hin untersucht. In den Filmen Akermans entfaltet sich die Bewegung in der kontinuierlichen Verknüpfung intensiver Bildmomente durch langsame, die Dauer der Phase betonende Kameraschwenks.

Der Schwenk als spezifische Bildbewegung der Kinematografie, die historische und phänomenologische Implikationen miteinander verknüpft, steht im Mittelpunkt des Textes von Volker Pantenburg. Am Beispiel von Gerhard Friedls Filmen und Werken von Straub/Huillet analysiert er das Verhältnis des Betrachters zum Bild und interpretiert dieses über die im Schwenk erschlossene Bildräumlichkeit als Gleichheit, Überwachung und Vermessung.

Das Ineinandergreifen kontinuierlicher und diskontinuierlicher Bewegungen im filmischen Medium bestimmt die Arbeit *FILM* (2011) von Tacita Dean, welche Nina Steinmüller in ihrem Beitrag diskutiert. Sie legt dar, wie die Künstlerin die Bewegungsformen der Collage und der abstrakten Kunst in den Film überträgt und so die Dynamik des Standbildes in Kontrast zu seiner zeitlichen Animation setzt. Die Bezüge zur Kunstgeschichte wie zu Deans früheren Arbeiten treten in Wechselwirkung mit der Historizität des Ortes der Aufführung.

Nadine Franci Binder untersucht, wie in den Bewegungsdarstellungen bei František Kupka der Wahrnehmungsprozess des Betrachters als performativer Prozess erlebt wird. Anhand des Pastells *Blumen pflückende Frau* (1910/11) und mit Rückblick auf die

Erkenntnisse der Wahrnehmungsphysiologie im 19. Jahrhundert arbeitet sie die Darstellung spezifischer Reize, die konstitutiv für die Bewegungswahrnehmung sind, heraus. Über das Zusammenwirken von Stimulation und Simulation wird, so die Überlegung, bei Kupka das subjektive Erlebnis der Betrachtung als tragendes Moment des als performativ gedachten Bildes erreicht – das Bildgeschehen wird in ein Ereignis überführt.

Christiane Voss beschreibt in ihrem Aufsatz die Logik von Affekten anhand der Feedback-Theorie von William James als einen eigenen epistemischen Zugang zur Welt, dessen phänomenales Spektrum kognitive und nicht-kognitive Affekte in unterschiedlichen Intensitätsgraden umfasst. In vier verschiedenen Operationsmodi organisieren Affekte, so ihre These, »Bewegungen zwischen materiellen Entitäten«, die nicht nur selbst wahrnehmbar sind, sondern auch in bildlich darstellenden Formen als »Zustandswechsel« erlebbar werden können. Dies führt Voss am Beispiel von Christian Marclays *The Clock* (2010) aus, einer Filminstallation, die, aus Versatzstücken von Spielfilmen montiert, wie eine realzeitliche Uhr funktioniert. An der Arbeit wird anschaulich, wie körperliche und medial-apparative Bewegungen im Modus des Affekts miteinander verschränkt werden.

Elie During widmet sich dem Konzept der »Dauer« in der Philosophie Henri Bergsons, das, wie er schildert, nicht so sehr die kinematografische Illusion als vielmehr mithilfe des Bildes des Kinematografen die Annahme einer *Globalzeit* zum Thema hat. Er diskutiert diese Analogiebildung mit Bezug auf eine Vielfalt unterschiedlicher filmischer Bewegungen, die er anhand künstlerischer Werke von VALIE EXPORT, Mark Lewis und Christian Marclay analysiert.

Die Konzeption dieses Buches beruht auf der gleichnamigen Vortragsreihe, die bei eikones, dem Nationalen Forschungsschwerpunkt Bildkritik an der Universität Basel, im Rahmen des *Iconic Talks* im Herbstsemester 2010 stattgefunden hat und mit einem Workshop als Auftaktveranstaltung begann. Einige der Beiträge sind aus den dort gehaltenen Vorträgen hervorgegangen, sie wurden durch weitere ergänzt und in der vorliegenden Publikation versammelt.

Unser Dank geht in erster Linie an den Schweizerischen Nationalfonds und den NFS Bildkritik, die diese Vortragsreihe und die Aufnahme des Bandes in die eikones Publikationsreihe ermöglichten. Dafür sei auch dem Wilhelm Fink Verlag gedankt.

Wir danken Gottfried Boehm und Arno Schubbach, die das Projekt mit großer Unterstützung und gedanklichem Austausch



begleitet haben, unseren Kolleginnen und Kollegen von eikones wie auch den Mitgliedern des Graduiertenkollegs »Bild und Zeit«. Außerdem danken wir dem Team von eikones, Orlando Budelacci und Heike Freiberger, die für die Organisation im Hintergrund verantwortlich waren sowie Daria Kołacka für die Abwicklung des Buches in der finalen Phase. Für die grafische Gestaltung danken wir Michael Renner und seinem Team von der Hochschule für Gestaltung und Kunst der Fachhochschule Nordwestschweiz, insbesondere Mark Schönbächler. John Baldessari und dem Kunstmuseum Basel sei für die freundliche Genehmigung, die Arbeit *Throwing Four Balls in the Air to Get a Square (Best of Thirty-Six Tries)* für unseren Buchtitel zu verwenden, herzlich gedankt.

Schließlich danken wir besonders allen Autorinnen und Autoren dieses Bandes für den fruchtbaren Austausch und für ihre Beiträge.

## Endnoten

- 1 Hans-Georg Gadamer, *Die Aktualität des Schönen. Kunst als Spiel, Symbol und Fest*, Stuttgart 1977, S. 29.
- 2 Ebd., S. 31.
- 3 David Ganz, *Weder eins noch zwei. Jan van Eycks Madonna in der Kirche und die Scharnierlogik spätmittelalterlicher Diptychen*, in: David Ganz, Felix Thürlemann (Hg.), *Das Bild im Plural. Mehrteilige Bildformen zwischen Mittelalter und Gegenwart*, Berlin 2010, S. 41–65, S. 41.
- 4 David Ganz, Felix Thürlemann, *Zur Einführung. Singular und Plural der Bilder*, in: dies., *Das Bild im Plural* (Anm. 3), S. 7–38, S. 23. *Zur Bewegung des vergleichenden Betrachtens siehe auch Lena Bader, Martin Gaier, Falk Wolf (Hg.), Vergleichendes Sehen*, München 2010.
- 5 *Der Zeitlichkeit des Bildes wird seit den 1950er Jahren besondere Aufmerksamkeit gewidmet. Vgl. unter anderem: Wilhelm Perpeet, Von der Zeitlosigkeit der Kunst*, in: *Jahrbuch für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* 1, 1951, S. 1–28; Dagobert Frey, *Das Zeitproblem in der Bildkunst*, in: *Studium Generale* 8, 1955, S. 568–577; Lorenz Dittmann, *Überlegungen und Beobachtungen zur Zeitgestalt des Gemäldes*, in: *Neue Hefte für Philosophie* 18/19, 1980, S. 133–150; Gottfried Boehm, *Kunsterfahrung als Herausforderung der Ästhetik*, in: Willi Oelmüller (Hg.), *Kolloquium Kunst und Philosophie, Bd. 1: Ästhetische Erfahrung*, Paderborn/München/Wien/Zürich 1981, S. 13–28; ders., *Bild und Zeit*, in: Hannelore Paflik (Hg.), *Das Phänomen Zeit in Kunst und Wissenschaft*, Weinheim 1987, S. 1–23. Hier findet sich auch weiterführende Literatur zu ›Bild und Zeit‹ in verschiedenen Disziplinen. Jüngere Arbeiten zur Temporalisierung des Bildes: Petra Wilhelmy, *Studien zur Zeitgestaltung im Werk Albrecht Dürers*, Frankfurt a. M. 1995; Irene Netta, *Das Phänomen Zeit bei Jan Vermeer van Delft. Eine Analyse der innerbildlichen Zeitstrukturen seiner ein- und mehrfigurigen Interieurbilder*, Hildesheim/Zürich/New York 1996; Götz Pochat, *Bild–Zeit. Zeitgestalt und Erzählstruktur in der bildenden Kunst von den Anfängen bis zur frühen Neuzeit*, Köln/Weimar/Wien 1996; Nicolaj van der Meulen, *Transparente Zeit. Zur Temporalität kubistischer Bilder*, München 2002; Andrea von Hülsen-Esch, Hans Körner, Guido Reuter (Hg.), *Bilderzählungen–Zeitlichkeit im Bild*, Köln/Weimar/Wien 2003; Christian Spies, *Die Trägheit des Bildes. Bildlichkeit und Zeit zwischen Malerei und Video*, München 2007; Gottfried Boehm, Birgit Mersmann, Christian Spies (Hg.), *Movens Bild. Zwischen Bild und Affekt*, München 2008; Thomas Kisser (Hg.), *Bild und Zeit. Temporalität in Kunst und Kunsttheorie seit 1800*, München 2011; Fabiana Cazzola, *Im Akt des Malen. Aspekte von Zeitlichkeit in Selbstporträts der italienischen Frühen Neuzeit*, München 2013; Emmanuel Alloa (Hg.), *Erscheinung und Ereignis. Zur Zeitlichkeit des Bildes*, München 2013.
- 6 Tanya Leighton (Hg.), *Art and the Moving Image. A Critical Reader*, London 2008; *Die Mobilisierung des bewegten Bildes und seines Betrachters innerhalb der Ausstellungsräume diskutiert ausführlich: Ursula Frohne, Lilian Haberer (Hg.), Kinetographische Räume. Installationsästhetik in Film und Kunst*, München 2012.
- 7 Raymond Bellour, *L'Entre-Images. Photo, Cinéma, Vidéo*, Paris 2002; David Green, Joanna Lowry (Hg.), *Stillness and Time. Photography and the Moving Image*, Brighton 2006; Karen Beckman, Jean Ma (Hg.), *Still Moving. Between Cinema and Photography*, Durham, NC 2008; David Company, *Photography and Cinema*, London 2008; Stefanie Diekmann, Winfried Gerling (Hg.), *Freeze Frames. Zum Verhältnis von Fotografie und Film*, Bielefeld 2010; Laurent Guido, Olivier Lugon (Hg.), *Fixe/animé. Croisements de la photographie et du cinéma au XX<sup>e</sup> siècle*, Lausanne 2010.
- 8 Daniel Gethmann, Christoph B. Schulz (Hg.), *Apparaturen bewegter Bilder*, Münster 2006; Jörg Jochen Berns, *Geflacker in dunklen Räumen. Von der Camera Obscura zu Kino und Bildschirm*, in: Matthias Bruhn, Kai-Uwe Hemken (Hg.), *Modernisierung des Sehens. Schweisen zwischen Künsten und Medien*, Bielefeld 2008, S. 25–36; Jonathan Crary, *Techniken des Betrachters. Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert*, Dresden/Basel 1996.
- 9 Gabriele Klein (Hg.), *Bewegung. Sozial- und kulturwissenschaftliche Konzepte*, Bielefeld 2004; Monika Fikus, Volker Schürmann (Hg.), *Die Sprache der Bewegung. Sportwissenschaft als Kulturwissenschaft*, Bielefeld 2004; Thomas Alkemeyer, Kristina Brümmer, Rea Kodalle, Thomas Pille (Hg.), *Ordnung in Bewegung. Choreographien des Sozialen. Körper in Sport, Tanz, Arbeit und Bildung*, Bielefeld 2009; Dorothee Kimmich, Schamma Schahadat (Hg.), *Kulturen in Bewegung. Beiträge zur Theorie und Praxis der Transkulturalität*, Bielefeld 2012.
- 10 Gabriele Brandstetter, *Intervalle. Raum, Zeit und Körper im Tanz des 20. Jahrhunderts*, in: Martin Bergelt, Hortensia Völckers (Hg.), *Zeit-Räume. Zeiträume–Raumzeiten–Zeiträume*, München 1991, S. 225–269; Gabriele Brandstetter, Hortensia Völckers (Hg.), *ReMembering the Body. Körperbilder in Bewegung*, Stuttgart 2000; Claudia Jeschke, Hans-Peter Bayerdörfer (Hg.), *Bewegung im Blick. Beiträge zu einer theaterwissenschaftlichen Bewegung*, Stuttgart 2000; Gabriele Brandstetter, Sibylle Peters (Hg.), *de figura. Rhetorik–Bewegung–Gestalt*, München 2002; Christiane Berger, *Körper denken in Bewegung. Zur Wahrnehmung tänzerischen Sinns bei William Forsythe und Saburo Teshigawara*, Bielefeld 2006; Sabine Gehm, Pirkko Husemann, Katharina von Wilcke (Hg.), *Wissen in Bewegung. Perspektiven der künstlerischen und wissenschaftlichen Forschung im Tanz*, Bielefeld 2007; Bettina Brandl-Risi, Gabriele Brandstetter, Stefanie Diekmann (Hg.), *Hold it! Zur Pose zwischen Bild und Performance*, Berlin 2012; Isa Wortelkamp (Hg.), *Bewegung lesen. Bewegung schreiben*, Berlin 2012.
- 11 Marijana Erstić, Walburga Hülk, Gregor Schuhen (Hg.), *Körper in Bewegung. Modelle und Impulse der italienischen Avantgarde*, Bielefeld 2009.
- 12 Uwe Wirth, *Bewegen im Zwischenraum*, Berlin 2012.
- 13 Vgl. u. v. a.: Inka Mülder-Bach, *Im Zeichen Pygmalions. Das Modell der Statue und die Entdeckung der »Darstellung« im 18. Jahrhundert*, München 1998; Wilhelm Ritter von Hartel, Franz Wickhoff (Hg.), *Die Wiener Genesis, 2 Bde.*, *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, Beilage zum 15. und 16. Bd., Prag/Wien 1895; Frank Fehrenbach, *Lebendigkeit*, in: Ulrich Pfisterer (Hg.), *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe*, Stuttgart/Weimar 2003, S. 222–227.
- 14 Gottfried Boehm, Gabriele Brandstetter, Achatz von Müller (Hg.), *Figur und Figuration. Studien zu Wahrnehmung und Wissen*, München 2007.
- 15 Gottfried Boehm, *Die ikonische Figuration*, in: ders., Brandstetter, von Müller, *Figur und Figuration* (Anm. 14), S. 33–52, S. 34.