

„NAHE VERWANDTSCHAFT VON HIMMEL UND ERDE“  
Zur utopischen Erfahrung von Zeit-Räumen im Bild der  
Frühromantik und in dem Fotobild im 19. Jahrhundert

„Das Bild ist erst ein Du, wenn das  
Ich auf seiner Seite ist.“  
(F.T. Vischer, Ästhetik, 1848, § 390)

Caspar David Friedrich scheint das Riesengebirge in seinem Leben immer wieder nachhaltig fasziniert zu haben. Nach einer ersten Wanderung, die er im Jahre 1810 zusammen mit dem Freund und Maler Georg Friedrich Kersting unternimmt und von der zahlreiche Zeichnungen, Skizzen und Gemälde genauen Aufschluß geben<sup>1</sup>, stellt die um 1819 entstandene „Riesengebirgslandschaft mit aufsteigendem Nebel“ den Beginn einer Phase der erneuten Beschäftigung mit dem Motiv der staffagelosen Gebirgslandschaft dar.

Die wenigen zeitgenössischen Reaktionen auf diesen panoramaähnlichen Blick auf das Riesengebirge gegenüber dem Bild selbst, das Friedrich erstmals 1820 auf der Dresdener Akademieausstellung präsentiert hatte, zeugen von offener Verständnislosigkeit bis zum Bedauern über den Geisteszustand des Malers; das bedrückend leer wirkende Bild scheint den Kritikern um diese Zeit eine genauere Beobachtung nicht wert gewesen zu sein.

Im Ausstellungsjahr schreibt ein – anonym gebliebener – Autor über den Maler und dessen angeblichen psychischen Zustand:

„Friedrich gerät von Jahr zu Jahr tiefer in den dicken Nebel der Mystik, nichts ist ihm neblicht und wunderlich genug, er grübelt und ringt danach, das Gemüth durchaus auf das Höchste zu spannen. Seine Gebilde hören zum Theil schon auf, Kunstwerke zu sein. Schade ist es um Friedrichs Genie, welches Grosses zu leisten möchte, dass ein so finsterer, melancholischer Geist auf ihm brütet.“<sup>2</sup>

Das Bildthema bzw. dessen Darstellungsweise erwähnt der Kritiker wie beiläufig; für das angebliche ‚Ende der Kunst‘ Friedrichs gibt er (leider) keine weiteren Hinweise:

„Berggegend am Morgen. Noch liegen die Thäler voll Nebel, nur die Spitzen und felsigten Rücken der hohen Berge ragen empor. Äußerst wahr und mit grosser Kenntniss der hohen Gebirgsnatur dargestellt. Die Behandlung, besonders auch des steinigten, moosigen Vordergrundes, vortrefflich.“<sup>3</sup>

Ein weiterer, ebenfalls anonym Kritiker äußerte schon mehr detaillierte Beobachtungen zu der Bildstruktur selbst:

„So steigen dort ... am frühen Morgen die Dünste auf, in einer Berggegend und Wellen wogen aus den Talschluchten empor, sich um die kahlen Wipfel drehend ... Öde und einsam ist alles und unsere Phantasie allein strebt danach sich die dampfenden Nebel zu gestalten“<sup>4</sup>

Der Stimmungsgehalt der Gebirgslandschaft Friedrichs ist in wenigen, wichtigen Aspekten bereits andeutungsweise hervorgehoben worden (öde, kahl, einsam, Wellen). Der Autor vermutet, daß die Betrachtung des Bildes wesentlich auf die subjektive Anschauungsform des Betrachters angewiesen ist; eine nähere Begründung für diese Annahme leistet dieser Kritiker nicht. Mit den traditionell gültigen Anschauungs- und Verständnisweisen ist diesem Bild Friedrichs um diese Zeit wohl noch nicht beizukommen.

In Herbert von Einems 1938 veröffentlichter Friedrichsmonographie ist über das Bild am Beispiel eines Details schon sehr viel Wesentlicheres über die rätselhafte Komposition zu erfahren: In der Riesengebirgslandschaft „drückt ein entblätterter Baum, der aus dem Zusammenhang, in den er doch hineingehört, herausgenommen zu sein scheint, und in dem jeder Ast und jeder Zweig noch einmal mit einer fast grausamen Konsequenz vereinzelt ist die Qual allen Vereinzeltseins ... aus“<sup>5</sup>

Bezieht man diese Beobachtung v. Einems auch allgemein auf den Aufbau des Bildes, so kommt man einer Auffälligkeit der Bildkomposition auf die Spur. Die Vereinzlung oder Aneinanderreihung der Bildflächen führt zu einer Art von offensichtlichem Nebeneinander der Raumteile auf der Fläche des Bildes. Diese eigentümliche „Dehnung“ des räumlichen Zusammenhangs macht sich in einer ‚unsicheren‘ Betrachterposition gegenüber dem Bild deutlich; der Blick auf die Landschaft Friedrichs scheint in das ‚Innere‘ des Bildraumes nicht eindringen zu können.

Akzentuierte Raumteile oder fixierbare Orte, an denen der Blick des Betrachters die Vorstellung eines einheitlichen Ganzen bilden könnte, scheinen in Friedrichs Bild nicht zu existieren. In der ausführlichen Friedrichsmonographie von H. Börsch-Supan und K. Jähnig wird die problematische Bildkomposition zwar erwähnt, bleibt im Grunde genommen selbst uninterpretiert, da lediglich auf die abstrakten Symbolbedeutungen verwiesen wird.<sup>6</sup>

Ich möchte demgegenüber die These aufstellen, daß die bisher allgemein für Friedrich festgestellten Anschauungs- und (innerbildlichen) Kompositionsprobleme – wie etwa das diskontinuierliche Verhältnis von Flächen- und Raumwerten und damit der Störung des perspektivisch gerichteten Blicks in den Bildraum<sup>7</sup> – in besonderer Weise auch für die „Riesengebirgslandschaft“ von tieferer Bedeutung sind. Sie erweisen sich meiner Ansicht nach als in sich widersprüchliche Präsentation des (eigentlich) nach Raum und Zeit strukturierten Bildraumes selbst. Es soll im folgenden an zwei Landschaftsdarstellungen Friedrichs nachgewiesen werden, daß in diesen eine neuartige, abstrakte Bildlogik zum Vorschein kommt, die sich mit dem Begriff einer „animistischen Vitalisierung“ nicht hinreichend erklären läßt<sup>8</sup>, sondern die in einem umfassenden Zusammenhang einer, genuin frühromantischen, Problematisierung von Raum und / oder Zeit in den einzelnen Kunstgattungen gesehen werden muß. Besonders wird bei dieser Analyse auch auf einen fortentwickelten Begriff des „Erhabenen“ zurückgegriffen. Letztlich, so wäre eine Vermutung, sind „Ausläufer“



C.D. Friedrich, Riesengebirgslandschaft mit aufsteigendem Nebel,  
München, Neue Pinakothek

der frühromantischen Raumzeitvorstellungen auch heute noch gegenwärtig – wenn auch zugegebenermaßen nicht mehr als Ausdruck utopisch-visionären Gedankenguts. Räume und Zeiten spielen gerade bei der fotografischen Abbildung der äußeren Realität, gerade in der Frühzeit der Fotografie, eine eigenartige, innerpsychisch widersprüchlich wirkende Rolle. Die Einbeziehung dieses allgemeineren, medienhistorischen Umfelds innerhalb der Romantik läßt auch die Bedeutung der Landschaften Friedrichs in einem fast aktuellen Verständniszusammenhang erscheinen.

#### I. Blicke in Zeit und Raum: Die Landschaftsdarstellung als imaginäre Präsentation der Naturgeschichte

Die unschaulich-irrealen Qualitäten der „Riesengebirgslandschaft“ haben den Zeitgenossen Friedrichs wohl nicht zu Unrecht Schwierigkeiten mit einer adäquaten sprachlichen Wiedergabe des subjektiven Wahrnehmungseindrucks der Bildstruktur gemacht. Was bei einer nichtsahnenden Betrachtungsweise gegenüber Friedrichs Darstellung eines Landschaftsraumes Verwirrung stiftet, ist die Tatsache, daß die gewöhnliche Akzentuierung oder Andeutung einer homogenen, in sich einheitlichen Tiefenräumlichkeit auf der zweidimensionalen Bildfläche von Friedrich systematisch vermieden worden ist.

Der Eindruck eines illusionistisch dreidimensionalen und homogenen Bildgefüges, der wesentlich auch durch eine kontinuierliche Raumzeitanschauung konstituiert wird (durch den außenbildlich anwesenden Blick des Betrachters), läßt sich in Friedrichs Werk nur noch mit Mühe rekonstruieren. Die komplementären Dimensionen von Raum und Zeit scheinen sich auseinander verschoben zu haben und produzieren während des Wahrnehmungsvorganges (fast unmerklich für den Betrachter) Irritationen und Brüche innerhalb des „gewohnten“ Blicks auf Raum und Zeit. Friedrich scheint – nicht nur im Fall der „Riesengebirgslandschaft“ – ein Anschauungsparadox der Malerei fasziniert zu haben: Die traditionelle Repräsentation eines in sich stabilisierten Raumzeitgefüges geht in Friedrichs Landschaftsbild – unter tendenziellem Verlust der Illusion der Bildräumlichkeit – zu einer Art von nacheinander geordneten Zeiträumen auf der Bildfläche selbst über.

Das für C.D. Friedrich entscheidende Problem der Reflexion einer Art von Präsentation von „fließender Zeit im Bild“ ist schon von Peter Märker ausführlich untersucht worden<sup>9</sup>. Märker befaßt sich mit dieser Problematik der Bildzeit im Werk Friedrichs sozusagen „bildimmanent“; er weist darauf hin, daß der Raum im Bildwerk Friedrichs zwar spezifische temporale Qualitäten besitze, diese dürften jedoch nicht im „strengen Sinne als Bildzeit“<sup>10</sup> aufgefaßt werden. Vielmehr sei die Erfahrung von Zeit auf den subjektiven Einfühlungsprozeß seitens des Betrachters angewiesen.

Zeit werde in Friedrichs Werk indirekt erahnt, indem der Betrachter „Bild und Realität“ miteinander identifizieren würde. Märkers Interesse zielt darauf ab, die „inhaltliche“ Dimension der Zeitvorstellung bei Friedrich auszuloten bzw. dessen Vorstellungen eines utopischen Zeit- und Geschichtsverständnisses bildhaft zu rekonstruieren. Hierbei geht er von den wahrnehmungspsychologischen Untersuchungen Dagobert Freys aus, nach denen die Erfahrung der Zeit im Bild immer schon mit einer entsprechenden Raumerfahrung *simultan* gekoppelt sei<sup>11</sup>. Märker räumt ein, daß es Friedrich gelinge, „Nähe und Ferne in ein bereits zeitliches Verhältnis zu bringen“<sup>12</sup>. Im Gegensatz zur Historienmalerei jener Zeit erreiche es die Landschaftsmalerei Friedrichs „zeitliche Abschnitte als aufeinanderfolgende darzustellen“<sup>13</sup>.

Märker verweist zwar selbst auf die widersprüchliche Art der Raum- bzw. Flächendarstellung bei Friedrich, leitet hieraus jedoch keine Konsequenzen für eine entsprechend inhaltliche Begründung einer diskontinuierlichen Zeiterfahrung ab.<sup>14</sup>

Zumindest für die hier untersuchten „Riesengebirgslandschaften“ trifft diese Einschätzung Märkers meiner Meinung nicht zu.

Wie ist diese Vorstellung einer bildhaften Formulierung von einzelnen Flächenteilen in Friedrichs Landschaft so wahrzunehmen und zu denken, daß diese *gleichzeitig* ein zeitliches Verhältnis im Sinne eines Früher und Später präsentieren können?

Läßt man seinen Blick über die kontinuierliche Folge der einzelnen, leicht ineinander verschobenen Teilflächen der einzelnen Gebirgszüge gleiten, so bemerkt der Betrachter, daß die Konturbegrenzungen dieser Flächen – zumindest in der linsenförmigen Mittelzone – in betonter Parallelität das Bildfeld in diagonalen Verspannung durchziehen. Die Gliederung dieser Teilflächen zu einem, die Breitendimension des Bildes betonenden *Nacheinander* erweckt im Vorstellungsvermögen des Betrachters den Eindruck eines rhythmisierenden, vorwärtstreibenden und wellenförmigen Ablaufs; der optische Nachvollzug jeder einzelnen Kontur macht sich durch ein ruheloses Gleiten über die Bildfläche für den Betrachter selbst bemerkbar. Geht der Betrachter von dieser Wahrnehmungsweise primär aus, läßt sich aus der sukzessiven Gliederung der Konturlinien schon eine tendenzielle zeitliche Gestaltqualität der Bildwahrnehmung ableiten. Eine dem Bild allgemeine temporale Wahrnehmungsstruktur fordert Friedrich auch noch zusätzlich heraus: Die räumlichen Beziehungen innerhalb der einzelnen Gebirgszüge sind fast teleskopartig ineinandergestaucht – die Wirkung dieser Art Stauchung der räumlichen und Dehnung der ‚zeitlichen‘ Dimension führt dazu, daß der Bildraum tendenziell als eine verzeitlichte Flächengestalt wahrgenommen wird. In diesem Sinne besitzen auch die Nebelschwaden eine spezifische Aufgabe: sie markieren genau jene Orte, an denen der Betrachter eine tiefenräumliche Beziehung im Bild konstruieren könnte. Die Akzentuierung der Flächenwerte und der gleichzeitige Verlust der Raumentiefe scheinen in der Riesengebirgslandschaft in Korrelation zu stehen: Was Dagobert Frey als eine Möglichkeit der Empfindung von „Symmetrie als Breitentfaltung“ hervorgehoben hat<sup>15</sup>, gilt in diesem Sinne für Friedrichs Darstellung genau umgekehrt, da die einzelnen Raum- bzw. Flächenteile der Gebirgsketten im Bildganzen genau asymmetrisch (rhythmisierend) geordnet sind. Paradoxaerweise wird dadurch der Eindruck der Breitentfaltung nicht aufgehoben; Breitentfaltung nötigt den Betrachter nach Freys Untersuchung dazu, die bildparallelen Strukturen in frontaler Weise zu erleben; Frontalität aber tendiert nach Frey „zur Flüchtigkeit, zur Einbindung in die Bildebene“<sup>16</sup> was umgekehrt den Verlust der Dreidimensionalität zur Folge hat. Wird nach Freys Auffassung die Tiefe in einem zweidimensionalen Bild a priori eher zeitlich erlebt, so wirkt sich die Unanschaulichkeit des Vordergrundes im „Riesengebirge“ verhängnisvoll aus: Gerade der Vordergrund des Bildes enthält nämlich keine Hinweise, die über die tiefenräumlichen Beziehungen Aufschluß geben könnten (Orthogonalen) und somit auch die Illusion eines homogenen Raumzeitgefüges stärken könnten. Der Blick in die Tiefe des Raumes scheint buchstäblich schon in vorderster Front abzuprallen.

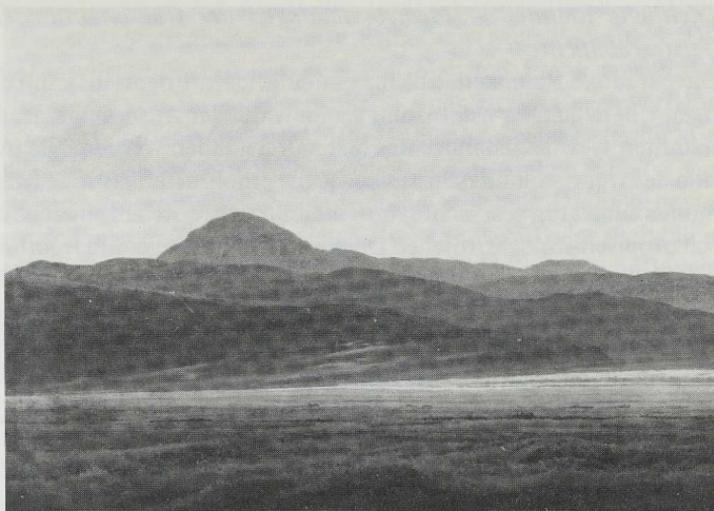
Allgemein läßt sich für die „Riesengebirgslandschaft“ festhalten, daß die Bildstruktur in sich widersprüchlich organisiert ist<sup>17</sup>. Die zeitliche „Wahrnehmungsspur“, so ließe sich aus heutiger Seherfahrung heraus rekonstruieren, läßt sich mit einer gleichzeitigen räumlichen Orientierung im Bild selbst nicht

mehr koppeln. Die Wahrnehmung des Bildes erweist sich im wahrsten Sinne des Wortes als „systemsprengend“. Die Folgen dieser „Verzeitlichung des Raumes“ im Bild sind für den Betrachter, der sich im Bild orientieren will, fatal, wenn nicht sogar alptraumartig: Zeit wird im Wahrnehmungsprozeß tendenziell in Form einer „verzeitlichten Bildzeit“ wahrgenommen. Diese irrealen Art des Raumzeiterlebens steht einem traditionellen Abbildungsmodus von Räumlichkeit konträr gegenüber, nach welchem die äußere Realität (Wie auch die Bildrealität) grundsätzlich in einer, für den Betrachter gefahrlosen Weise, als eine Kontinuität eines „Hier“ und „Jetzt“ organisiert ist, d.h. in der keine inneren Brüche und Diskontinuitäten im subjektiven Wahrnehmungsfluß auftreten können.

Die bildimmanenten „Wahrnehmungsstörungen“, die in der „Riesengebirgslandschaft“ in Form von überdeterminierten temporalen Gestaltqualitäten auftreten, lassen sich nun „künstlich“ wieder so beheben, daß der gewohnte Wahrnehmungseindruck von Raum und Zeit wieder entsteht. Betrachtet man das Bild Friedrichs aus einem Blickwinkel, mit dem man sich gewöhnlicherweise anamorphotischen Bildern nähert, so entfaltet das Bild plötzlich wieder seine ‚ursprüngliche‘ Illusionskraft: Raum und Zeit, Flächen- und Körperqualitäten sind wieder synchronisiert worden. Der „anamorphotische“ Blick „in“ die Landschaft vermittelt dem Betrachter den Eindruck einer weiträumigen Gebirgsschlucht, die von zahlreichen Seiten- und Quertälern durchlagert ist, aus dessen Tiefen die Nebelschwaden dem Betrachter fast entgegen zu ziehen scheinen ...

Erst dieser „unerlaubte“ Blick *in* die Natur (bzw. dessen zweidimensionaler Repräsentation), läßt die traditionelle frontalsichtige Schau auf das Bild – als Darstellung einer „Mitte zwischen Himmel und Erde“<sup>18</sup> – wieder für gewohnte, dreidimensional-zeitliche Sehweise erträglich erscheinen. Der anamorphotische Blick enthüllt zugleich auch die tiefere Bedeutung und Funktion des *gerahmten* Bildes. Der Rahmen garantiert normalerweise die eigenständige Repräsentation eines autonomen Raumzeitgefüges (Bildzeit); als Rahmen stellt er eine sichtbare Grenze zwischen „Innen“ und „Außen“, zwischen gegenwärtig-zukünftiger Zeit der Außenrealität und abgebildeter, fixierter (Bild)Zeit dar. Der Rahmen thematisiert – allgemeiner formuliert – das Problem des Verhältnisses von (abgebildetem) *System* und (nicht abbildbarer) *Geschichte*!

Die in sich widersprüchliche Bildkomposition thematisiert dementsprechend auch die Möglichkeit, diese Bedeutung des Rahmens als notwendige Grenzfunktion zwischen den Zeiten und Räumen wahrzunehmen, indem diese Trennung zwischen SYSTEM (Bildzeit) und GESCHICHTE (gegenwärtige Zeit, verlängerte Bildzeit – Illusionismus) durch einen Wahrnehmungswechsel tendenziell überwunden werden kann. In imaginärer Weise kann der Betrachter so räumliche Naturgeschichte und flächig geordnete Systematisierung der Naturphänomene als einen genuin zeitlich strukturierten, inneren Entwicklungs-



C.D. Friedrich, Riesengebirgslandschaft, Hamburger Kunsthalle

und (subjektiven) Anschauungsprozeß rekonstruieren.

„Innere“ und „äußere“ Ordnung der Natur und ihrer Geschichte wie auch die entsprechend diskontinuierlichen Raum- und Zeiterfahrungen, die sich als Form von inneren Irritationen auch psychisch auswirken können, werden in Friedrichs Bild gleichzeitig gewissermaßen als „Längs- und Querschnittblicke“ durch Zeiträume und Raumzeit, präsentiert.

Die Verzeitlichung des (Bild)Raumes, wie auch dessen mögliche Aufhebung der Wahrnehmungsirritationen, läßt sich auch in anderen Werken Friedrichs rekonstruieren<sup>19</sup>.

In der Hamburger „Riesengebirgslandschaft“ (Abb. 2) ist die Temporalisierungstendenz des Raumes dabei so weit fortgeschritten, daß durch die akzentuierte Ausschnitthaftigkeit der Bilder der Bruch aus einem Raumzeitkontinuum fast offen thematisiert wird.

Die Ordnung der Natur ist in diesem Falle so systematisch abgebildet, d.h. gestört worden, daß eine quasi räumliche (imaginäre) Rekonstruktion nicht mehr anschauungsmäßig zu leisten ist. Das „Sichtbare“ dieser Landschaftsdarstellung – als paradoxe Präsentation von ZEIT – befindet sich in diesem Bild – metaphorisch gesprochen – nicht mehr im Innern des gerahmten Bildes (also als diskontinuierlich wahrnehmbare Re-Präsentation eines Raumzeitgefüges), sondern wird vielmehr erst unter der Einbeziehung des Bildaußens im Vorstellungsvermögen des Betrachters präsent; Friedrich nimmt hier schon eine Wahrnehmungsweise vorweg, die von einer Art Zeitpräsenz außerhalb des (gerahmten) Bildes ausgeht – eine Wahrnehmungsstruktur, die dem heutigen Filmzuschauer in jeder Sekunde unbewußt abverlangt wird und der die innere Kohärenz des Films erst gewährleistet.

## „Zeitliche Räume“ – Idealvorstellungen der frühromantischen Natur- und Geistesgeschichte

Die paradoxe Raumzeitstruktur in den Bildern Friedrichs kann nach den bisherigen Überlegungen wohl kaum als individueller Ausdruck eines eventuell überspannten Geisteszustandes des Malers verstanden werden. Die innere Dissoziation des Wahrnehmungsflusses sowie die erhöhte Reflexion des Repräsentationsmodus der Natur(geschichte) im Tafelbild selbst, stellen einen bildhaften Reflex von utopisch-fortschrittlichen Denkweisen dar, die genuin frühromantischen Ursprungs sind. In dieser Epoche – um 1800 – ist die Vorstellung einer (diskontinuierlich-paradoxen) Dehnung des Raumzeitgefüges ständig aktuell und läßt sich in unterschiedlichsten Zusammenhängen und Denkmethoden wiederfinden. Immer geht es den Frühromantikern dabei um die innere Auflösung des Statisch-Räumlichen, das allgemein als Inbegriff einer verdinglichten, blockhaften und nicht mehr für entwicklungsfähig gehaltenen Realität angesehen wird. Die empirisch-räumlich strukturierte Welt der äußeren Erscheinungen wird in imaginärer Weise generell verzeitlicht, indem die Dimensionen von Raum und Zeit wechselseitig übereinander projiziert und einander angenähert werden; der Auflösungsprozeß des Räumlichen ins Zeitliche und umgekehrt wird dabei als eine Form höherer, reflektierterer Wirklichkeit verstanden.<sup>20</sup> Das Interesse an der Kunstgattung Musik sowie die Abneigung gegenüber der Reliefplastik sind aus dieser „romantischen“ Perspektive grundsätzlich zu verstehen. Besonders in der Literatur kann das Ineinanderfließen und das schockhafte Erleben von weiten Räumen und schnellen (Bild)Zeiten – als Ausdruck von psychischen Erregungs- und Umschlagssituationen – deutlich verfolgt werden. In der Naturmetaphorik des Jean Paul, sowie in komplizierter Weise etwas später in Adalbert Stifters Naturschilderungen entwickelt sich die literarische Beschreibung von räumlicher Enge und/oder Weite und entsprechenden zeitlich diskontinuierlichen Anschauungsformen des Naturraums zu einem in die Realität verlagerten Spiegelbild einer irritierten menschlichen Psyche. Gerade durch den stetigen Wechsel, das Ausbrechen aus dem Zyklus von Diastole und Systole<sup>21</sup>, durch den plötzlichen Sprung von relativer Bewegungslosigkeit zur reflektierten, beschleunigten (Zeit)Bewegung wird die grundsätzliche Ambivalenz der psychischen Reaktionen auf die innere Zerstörung des homogenen Raumzeitgefüges in ihren Widersprüchen deutlich. Ebenso wie Überblendung von Zeit oder Raum im Betrachter Wahn- oder Erregungszustände hervorrufen können, besitzen sie andererseits auch einen „karthatischen“ Effekt, der nur durch den permanenten Anschauungswechsel von (zu lange) fixierten Raumzeitsegmenten durch die Vorstellungskraft des Subjekts wieder eigentätig produziert werden kann.

In einem psychohistorischen Zusammenhang muß wohl auch der Grund für die Vorliebe bzw. die besondere „Anziehungskraft“ des panoramatischen Blicks von der Höhe eines Berggipfels in die weite *Fläche* des Raumes gesehen

werden, dessen Auftreten in der Kunst um 1800 die romantische „Verzeitlichung“ des Raumes in komplexer Weise ästhetisch widerspiegelt<sup>22</sup>. Die Zeitphilosophie der Frühromantik ist, wie von Manfred Frank ausführlich nachgewiesen wurde<sup>23</sup>, von einem allgemeinen Leiden an der Gegenwartszeit geprägt: Diese wird als zutiefst fixierter, toter Moment aufgefaßt, der die fließende, lebendige Zeit, das WERDEN der Zeit selbst zum Stehen bringt – Geschichte und dessen verborgene Potenzen gleichsam stillstellt. Die frühromantische Utopievorstellung der Zeit als „vollen Mitte“ (Schlegel) oder als „vollendeten Gegenwart“ (Novalis) geht davon aus, Vergangenheit und Zukunft nicht negativ als jenseits liegende Ewigkeit, sondern als irdische Gegenwart miteinander zu verknüpfen, *Geschichte* als Reflexion des Werdens in einem permanenten, nichtlinearen geistigen Prozeß gewissermaßen in einer Art Zusammenschau simultan zu erleben um die erstarrte Gegenwartszeit „im Lauf der Zeit“ auseinanderzusprennen.

Der Frühromantiker ist dabei, wie N. Berkowski betont, ein vergleichender Kulturhistoriker, ein Physiognomiker von Zeiten und Räumen, nicht von fixiert erscheinenden Körperzeichen. Wie die Entwicklung der entstehenden Geschichtswissenschaft um 1800 gleichfalls durch eine innere Dynamisierung der Entwicklungsvorstellungen gegenüber dem Ablauf der Geschichte geprägt ist<sup>24</sup>, so existiert im frühromantischen Geschichtsdenken die Utopievorstellung, Ungleichzeitigkeiten einzelner geschichtlicher Epochen und Entwicklungsschritte möglichst zusammenfassend reflexiv zu überschauen: im ahnenden Vorausblick und erinnernder Rückschau wird die Gegenwartszeit der Frühromantik als eine genuine „Übergangszeit“ begriffen, um einzigartige, gewesene historische Kräfteverhältnisse und Widerstandsmomente Erinnerungsfähig zu halten und diese für das gegenwärtig-zukünftige Leben und Handeln fruchtbar und entwicklungsfähig zu erhalten. Ernst Moritz Arndt hat diese temporale Utopievorstellung dieser Zeit in emphatischer Weise mit folgenden Worten beschworen:

„Die Zeit ist auf der Flucht, ddie Klügeren wissen es lange. Ungeheure Dinge sind geschehen. Große Verwandlungen hat die Welt still und laut, im leisen Schritt der Tage und in den Orkanen und Vulkanen der Revolution erlitten. Ungeheures wird geschehen, Größeres wird verwandelt werden.“<sup>25</sup>

Besonders intensiv wirken sich die Tendenzen der „Verzeitlichung“ auch auf die bis dahin weitgehend starr gebliebenen Denkweisen und Systematisierungsvorstellungen der Naturwissenschaften und Naturphilosophie aus. Seit ungefähr 1800 werden sämtliche Bereiche der Natur einem Paradigmenwechsel unterworfen, der wesentlich auf der Einführung eines dynamischen Zeitbegriffes beruht<sup>26</sup>. Naturhistorische Leitbilder und Idealvorstellungen der frühromantischen Naturforschung sind Potenz, Metamorphose, Analogie und (ideale) Entwicklung – Strukturierungsbegriffe und Systematisierungsformeln, nach denen reale räumliche und zeitliche Diskontinuitäten und Sprünge innerhalb des Evolutionsprozesses in utopischer Weise miteinander vermittelt und angeglichen werden können. Die frühromantische Naturphilosophie wie auch

die Naturforschung lehren – zumindest für eine Zeitlang – keine realgeschichtliche Evolutionslehre: die „zeitliche Systematisierung der Naturerscheinungen ist für die romantischen Naturforscher eine Idealgene“<sup>27</sup>. Die temporale, d.h. ideelle Systematisierung der (im späten 19. Jahrhundert konsequent verinselten) Naturbereiche versöhnt dabei in utopischer Weise zwischen Naturgeschichte und deren positiver Systematisierung, zwischen anschaulicher Vielfalt der Arten und deren ideeller Einheit<sup>28</sup>.

#### *Semantik des ‚verzeitlichten Raums‘: Erhabenheit*

In der Kunsttheorie um 1800 wird das Ideal der tendenziellen Verzeitlichung innerhalb einzelner Kunstgattungen wie auch zwischen diesen selbst ständig unterschwellig mitreflektiert. Besonders in den kunsttheoretischen Reflexionen über einen zeitgemäßen Darstellungsmodus der Landschaftsdarstellung wird das Anschauungsparadox der Verzeitlichung der (Bild-)Zeit notwendig diskutiert und im Zusammenhang mit anderen Zeitkünsten, besonders der Musik, verglichen und differenziert. Auf die wahrnehmungslogischen Schwierigkeiten bei diesem Unternehmen hatte allerdings schon Moses Mendelssohn in kritischer Auseinandersetzung mit Lessings ‚Laokoon‘ unmißverständlich aufmerksam gemacht:

„Die schwerste und fast unmögliche Verbindung der Künste ist, wenn Künste, welche Schönheiten in der Folge neben einander vorstellen, mit Künsten, welche Schönheiten in der Folge aufeinander vorstellen, vereinigt werden sollen.“<sup>29</sup>

Das für Mendelssohn noch relativ allgemeingültig-abstrakte Problem der Anschauung von sukzessiven und nebeneinandergeordneten Bildzeichen verlagert sich nun u.a. auf das Problem, innerhalb eines Landschaftsbildes einen Zeitverlauf der Natur in *analoger* Weise bildhaft zu repräsentieren.

August Wilhelm Schlegel schreibt dazu in seinen 1801 veröffentlichten „Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst“:

„Wenn die Malerei, je nachdem sie den Geist bei der ruhigen Betrachtung eines umgrenzten Gegenstandes fixiert, oder das Gemüt zu unbestimmten Phantasien anregt und in eine unennbare Sehnsucht verstrickt, sich entweder der Plastik oder der Musik annähert, so kann man die Landschaft ihren musikalischen Teil nennen.“<sup>30</sup>

Konsequent lehnt Schlegel eine statisch wirkende, raumzeitlich *begrenzte* Identifizierung der Gegenstände in einem Landschaftsbild ab und besteht auf einer unreal anmutenden Wahrnehmung des Bildraumes, die er fast mystifizierend mit dem Ausdruck „Zauber“ in Zusammenhang bringt.<sup>31</sup>

Weit ausführlicher als Schlegel kennzeichnet im Jahr 1808 der konservative Gelehrte Adam Müller in seinem kurzen Artikel „Etwas über Landschaftsmalerei“ die modernen Tendenzen der neueren Landschaftsmalerei in entschieden fortschrittlicher Gesinnung. Wohl im Hinblick auf Friedrichs Werke konstruiert Müller genau jene Art einer paradoxen Verräumlichung der Zeit im Bild wie auch eine Verzeitlichung der Bildzeit als eine Art inneren wie äußeren ‚Per-

spektivenwechsels<sup>4</sup>, den er mit einer reflektierten, psychologischen und historischen Selbsterkenntnis des Individuums in Zusammenhang bringt:

„Überall nämlich wo der Mensch wandelt, ist sein Auge so eingestellt, daß er das himmlische und irdische Element mit einem Blicke auffassen muß. Das, was den Menschen unmittelbar umgibt, ... erscheint in schroffem Gegezet fest, deutlich und klar ... nun erhebt sich sein Auge, daß es eine größere Ferne beherrschen kann und die Umriss der irdischen Dinge werden weicher ... Luft und Himmel scheinen zusammenzufließen. ... In der weitesten Weite verlieren sich die Grenzen, ... so erscheint, von den schroffen Klippen der Gegenwart betrachtet dem Menschen seine früheste Kindheit: Nahe Verwandtschaft von Himmel und Erde, aber das Gedächtnis jener Tage einfärbig und wie verwittert ... Darum ist die Landschaftsmalerei überhaupt mehr allegorischer als plastischer Natur: sie neigt zu den redenden, tönenden Künsten herüber, und wenn die Bildhauerei die Ewigkeit in einem Moment zusammendrängt, so stellt die Landschaftsmalerei sie symbolisch in eine *Reihe*, ich möchte sagen in einer Folge von Raummomenten dar.“<sup>32</sup>

Die emphatischen Bemühungen der Frühromantiker, dem Phänomen der ZEIT einen neuen, qualitativen Sinn zu verleihen, ist bei Adam Müller besonders spürbar. In seiner Schrift „Von den Ideen der Schönheit“ (1808) fordert er in erster Linie die Rücksichtnahme auf die temporalen Qualitäten eines Kunstwerkes:

„In allen Kunstwerken muß es Wechsel der Gestalten, muß es Übergänge, muß es Modulation geben, weil ... sich nur im Wechsel, in Übergängen, in Gegensätzen das Bleibende und Einfache zu zeigen vermag.“<sup>33</sup>

Schlegels und Müllers Insistieren auf dem Kriterium der „Verzeitlichung“ der Bildzeichen rückt gleichzeitig aber auch die ‚negativen‘ Momente dieses utopisch verstandenen Anschauungswechsels in den Blickpunkt einer kunstwissenschaftlichen Wahrnehmungspsychologie. In einer 1802 gehaltenen Vorlesung über „Das Verhältnis der Schönen Kunst zur Natur; über Täuschung und Wahrscheinlichkeit; über Stil und Manier“ hatte A.W. Schlegel das Wahrnehmungsproblem gegenüber einem ablaufenden Zeitvorgang in allgemeiner Form thematisiert:

„Die todte und empirische Ansicht von der Welt ist, daß die äußeren Dinge ‚sind‘; die philosophische, daß Alles in ewigem *Werden*, in einer unaufhörlichen Schöpfung begriffen ist: worauf uns schon eine Menge Erscheinungen im gemeinen Leben gleichsam hinstoßen. Von uralten Zeiten her hat ... der Mensch diese in allem wirksame Kraft der Hervorbringung zur Einheit einer Idee zusammengefaßt ... In keiner einzelnen Hervorbringung kann diese allgemeine Schöpferkraft erlöschen, allein wir können sie nie mit dem äußeren Sinne gewahr werden.“<sup>34</sup>

Gegenüber dieser mehr wahrnehmungstheoretischen Argumentation lehnt der klassizistisch orientierte Kunstkritiker Carl Ludwig Fernow in seiner 1806 erschienenen Studie „Über Landschaftsmalerei“ den inneren Temporalisierungsschub, der sich bereits als „zerstörerisch“ für die Qualitäten dieser Bildgattung gezeigt hatte, grundsätzlich ab.

An Fernows defensiver Argumentationsführung läßt sich die Bedeutung

der „beschleunigten“ Bild-Zeit in der Landschaftsmalerei in der Frühromantik sehr deutlich ablesen. Nach Fernow führe nämlich eine einseitige Akzentuierung der ‚werdenden‘ Zeit im Landschaftsbild nur dazu, Bewegung im Bild „Für die äußeren Sinne allein“<sup>35</sup> darzustellen. Die Sinne des Betrachters würden dabei „absichtlich“ getäuscht werden.<sup>36</sup>

Fernow kommt anschließend auf das akut gewordene Problem der Zeit im Bildraum zu sprechen; traditionell wurde dieses Problem von widersprüchlichen Raumanschauungen im Bild unter der Kategorie des Erhabenen diskutiert.<sup>37</sup>

Bezeichnenderweise zieht nun der Klassizist Fernow genau jene – inzwischen indiskutabel gewordene – Anschauungskategorie heran, an der sich die ästhetische Diskussion um den Erhabenheitsbegriff während des gesamten 18. Jahrhunderts fast ausnahmslos entzündet hatte: den Raum bzw. die „Grösse“.

„Die bildende Kunst kann durch ihre Darstellungen das Gefühl des Erhabenen nicht unmittelbar wecken wie die Natur, denn sie kann das Erhabene nicht darstellen wie diese. Das Erhabene ist für die sinnliche Einbildungskraft unermesslich, unendlich; sie erliegt seiner Macht. Die Kunst kann zwar durch die Größe die Einbildungskraft erweitern und spannen, aber sie kann die Spannung nicht zu einem Grade treiben wo dem Gefühl des sinnlichen Unvermögens der Schauer des Erhabenen eintritt, denn alle Größe der Massen ist in ihr beschränkt und *Bewegung, die durch Macht erhaben wird*, kann sie nur scheinbar durch Festhaltung des Moments ausdrücken.“<sup>38</sup>

Genau diese Umschreibung Fernows, die „Bewegung, die durch Macht erhaben wird“, bezeichnet mit anderen Worten die Verzeitlichung des Räumlichen im Bild. Für Fernow ist ihre Repräsentation im Bild nicht nur unwürdig sondern vielmehr auch nicht vorstellbar.

Seit Beginn des 19. Jahrhunderts entwickelt sich in Auseinandersetzung mit dem festen Begriff der „Erhabenheit“ mehr und mehr ein subjektives Konstrukt unter wahrnehmungspsychologischem Vorzeichen, an dem innere und äußere Analogien und qualitative Umbrüche innerhalb eines gesonderten Anschauungsprozesses beschrieben und definiert werden können. Die Geschichte des Erhabenheitsbegriffes<sup>39</sup> spiegelt so den Prozeß der Verzeitlichung des Raumes auch auf der Seite der ästhetischen, d.h. wahrnehmungspsychologischen Theoriebildung zeitgleich wider.

Mit Jean Pauls 1804 erstmals veröffentlichter „Vorschule der Ästhetik“ setzt die Psychologisierung des Begriffes „Erhabenheit“ offen ein. Seine Feststellung – „das Begrenzte ist erhaben, nicht das Begrenzende“ – nimmt dabei schon die Erkenntnisse der späteren Wahrnehmungspsychologie vorweg, nach denen die psychischen Umschlagspunkte nicht quasi „äußerlich“ wahrgenommen werden können, sondern im Grunde auf subjektiven Analogiebildungsprozessen einzelner – gerichtet wahrgenommener – Gestaltphänomene beruhen, in denen diese Eindrücke dann assoziativ zu „Interpretationen“ des Wahrgenommenen verarbeitet werden.<sup>40</sup>

Schließlich können im Umfeld der bisher rekonstruierten „Verzeitlichung

des Räumlichen“ auch noch die „Klassiker“ der idealistischen deutschen Philosophie bemüht werden.

Der Topos des (zeitlich *oder* räumlich) Erhabenen bildet um 1800 den Ort, an welchem Leben und Handeln vorgestellt werden kann, ohne dabei vom gesellschaftlich vermittelten Realitätsdruck gefangen genommen zu werden. In Friedrich Schillers 1795 erschienener Schrift „Über die notwendigen Grenzen beim Gebrauch schöner Formen“ so wie im 14. Brief seiner Schrift „Über die ästhetische Erziehung des Menschen“ wird der Aspekt eines momentanen, präsenthaften Erblickens der Zeit (bzw. der räumlichen Wahrnehmung des Raums) noch in keiner Weise mit psychisch motivierten Ausfällen oder Störungen des subjektiven Vorstellungsvermögens in Zusammenhang gebracht, sondern verkörpert die reale Utopie einer freien, unentfremdeten und phantasievollen Betätigung der (Einbildungs)-Kräfte des Individuums.<sup>41</sup>

## II Sichtbare Grenze zwischen Zeit und Raum –

Die Frühromantik und die Entwicklung des fotografischen Bildes.

Nach dem ersten Drittel des 19. Jahrhunderts hatte sich, (nicht zufälligerweise, wie man nach dem bisher Ausgeführten vermuten kann), eine neuartige, mechanische Bilderzeugungstechnik entwickelt, deren technische Grundlagen schon jahrhundertlang bekannt waren, die in ihrem Zusammenwirken aber die subjektive Wahrnehmungs- und Verständnisweise auf das Äußerste irritieren konnte: Es geht um die Fotografie, als deren Geburtsstunde gewöhnlich 1839, das Jahr der offiziellen Bekanntmachung der ‚Erfindung‘ durch Niepce bezeichnet wird<sup>42</sup>. Immer wieder ist in der fotohistorischen Literatur<sup>43</sup> das fast manisch anmutende Vergleichen der frühen Daguerreotypien mit der äußeren Wirklichkeit beschrieben worden – beziehungsweise das gleichzeitige Erstaunen über die exakte Reproduktion der Wirklichkeit. Ein Grund für dieses, heute fast nicht nachvollziehbare Verhalten dürfte darin zu suchen sein, daß das fotografische Bild den Bruch mit einer kontinuierlichen Erfahrung von Raum und Zeit als *sichtbaren* selbst offenbart und in viel stärkerer Weise als jede andere Repräsentation von Raum und Zeit im Bild diese Erfahrung dem Betrachter gleichsam schockartig präsentieren konnte. Die Utopievorstellungen der Frühromantik hatten sich, so gesehen, in kürzester Zeit in reale Einsichten in Raum *oder* Zeit verwandelt<sup>44</sup>.

Es scheint, daß in der Fotografie (technische) Möglichkeiten strukturell enthalten sind, die an die frühromantische Utopie eines Widerstands gegenüber einer Wahrnehmungsweise anknüpft, nach der die optische Erfahrung von Raum und Zeit in starker Weise fixiert und bruchlos-homogen erscheint.

Thierry de Duve hat in einer Untersuchung über den „Realitätsgehalt“ des fotografischen Bildes<sup>45</sup> nachgewiesen, daß das Raumzeitverhältnis des fotografischen Abbilds a priori diskontinuierlich strukturiert ist. Die Wahrnehmung eines fotografischen Bildes lasse demnach eine sichere, d.h. *identitätsstiftende*

Orientierung im Sinne eines ausgewogenen Verhältnisses von Raum und Zeit nicht zu. Das „Hier“ und das „Jetzt“ des normalen Wahrnehmungseindrucks sei für den Fall der fotografischen Realitätswahrnehmung unvermittelbar in ein „Hier“ und „Da“ (bei der Schnappschußfotografie) sowie in ein „Jetzt“ und „Dort“ (z.B. einer stillebenähnlichen Fotografie) gespalten. Raum oder Zeit sind so einerseits sichtbar abwesend oder – anders formuliert – überdeterminiert bzw. zu lange oder zu kurz abgebildet worden.

Nur in Momenten der Irritation oder psychischer Erregungszustände (Melancholie), die der Betrachter einer Fotografie als Art von Versenkung in die Realität des Bildes erlebt, kann jedoch „vergangener Raum“ als gegenwärtig anwesender bzw. verflossene Zeit als Präsenzzeit erlebt oder vielmehr real erinnert werden. Die stetige Abwesenheit der Raumzeitkontinuität ist so gesehen Bedingung wie auch momenthaft erlebbarer Wunsch die Abwesenheit (von Raum oder Zeit) in einem schmerzlichen Akt der Erinnerung zu ertragen.<sup>46</sup>

Dabei macht die Fotografie die faktische Unmöglichkeit der realen Annäherung an das vergangene, abwesende Raumzeitkontinuum dem Betrachter immer wieder selbst bewußt. Franz Kafka mag diese Einsicht zu einer Äußerung veranlaßt haben, nach der die fotografische Wahrnehmung die sinnliche quasi überholt hat und der Annäherungsprozeß im Grunde in traumatischer Weise umgekehrt verläuft:

„Man fotografiert Dinge um sie aus dem Sinn zu verscheuchen. Meine Geschichten sind eine Art von Augenschließen.“<sup>47</sup>

Umgekehrt läßt die Fotografie aber auch karthatische Wirkungen zu bzw. fordert sie heraus; Fotografien repräsentieren in gewisser Weise eine Art moderner Reliquie: die sichtbare Anwesenheit eines real Abwesenden (z.B. Verstorbenen) läßt sie Realität für den Betrachter um so erträglicher erscheinen, je mehr das Foto eine notwendige Grenze für eine restlose Vergegenwärtigung der Vergangenheit bietet. Der *Glaube* an die Unerreichbarkeit der fotografierten Zeit ersetzt das *Wissen* um die unerträgliche Einsicht in die Realität der Trennung des Abgebildeten<sup>48</sup>.

#### *Anschaungsverlust der Bildzeit des Tafelbildes und die Entwicklung mechanisierter Bildzeiten. Vom Filmbild zur Polaroidfotografie*

Bereits gegen Ende des 18. Jahrhunderts zeichnen sich verstärkt Tendenzen, besonders in der französischen und deutschen Landschaftsmalerei und -zeichnung, ab, die darauf zielen, die Grenzen des Bildraumes zu akzentuieren und damit auch verstärkt den Charakter des Zufälligen erhalten.<sup>49</sup> Wie auch schon bei Friedrichs Hamburger „Riesengebirgslandschaft“ gezeigt wurde, wird tendenziell die innere, im Bildzentrum ‚geordnete‘ Bildzeit – oft durch die Darstellung eines begrenzten Blickwinkels in die Natur – aufgelöst. Die Zeit im Bild kann in diesen Bildern nur noch durch die Erfahrung der Ausschnitthaftig-

keit des Raumes gewissermaßen als abwesende indirekt erschlossen werden. Diese Auflösung der inneren Bildzeit des Tafelbildes läßt sich, in einer allgemeineren medienhistorischen Perspektive betrachtet, als ein Teil eines weiteren Entwicklungsprozesses des gesamten 19. Jahrhunderts begreifen.

Die buchstäbliche „Übereinanderblendung“ von tafelbildlicher „autonomen“ Bildzeit und der Zeit der äußeren Realität durch die Aneinanderreihung mehrerer Einzelbilder in immer kürzer werdenden Zeitabständen setzt sich besonders in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts immer rascher fort. Die Entwicklung immer raffinierterer Illusionsmaschinen, angefangen von der „Laterna Magica“ über das „Thaumatrope“ oder das „Stroboskop“ bis hin zu den Panoramen und Dioramen, ermöglicht im Grunde eine immer homogener werdende Verschmelzung von Einzelbildern zu einem kontinuierlichen Ablauf von Bildern und Fotografien. Wichtiger als diese äußere Beschreibung des Entwicklungsprozesses, der seinen Abschluß in der Kinematografie finden sollte, ist die Rekonstruktion des inneren Wahrnehmungsverhaltens des Betrachters angesichts der Darstellung von ‚bewegten‘ Bildern‘. Die Auflösung der festen Grenze zwischen den einzelnen Künsten und optischen Illusionsmedien bildet den Ort der technischen Beeinflussung des subjektiven Wahrnehmungsverhaltens. Nicht von ungefähr wird seit der Romantik ein allgemeines Bewußtsein von Diskontinuität ausgebildet, das sich u.a. gerade auch auf die Grenzbereiche der Wahrnehmungsleistungen des Subjekts bezieht: auf das Verhältnis zwischen physischem Wahrnehmungseindruck und innerpsychischem Bewußtseins- und Interpretationsprozeß, zwischen imaginärer Außenwelt und realem Unbewußten, zwischen zeitlicher Folge von Wahrnehmungsreizen und räumlichen Grenzen der Informationsverarbeitung in der Vorstellungskraft.<sup>49</sup>

Die Romantiker kommen dabei zu der weitblickenden Erkenntnis, daß eine möglichst lebendige Erfahrung von verlaufender Zeit(Geschichte) nur durch eine, teilweise irritierende, Störung oder Infragestellung des erstarrten ‚gegenwärtigen‘ Zeitflusses zu erreichen ist.<sup>50</sup>

Das 19. Jahrhundert hat sich nicht nur in utopischer Weise mit dem inneren Auflösungsprozeß der Bildzeit zufriedengegeben. Die besonders in der zweiten Jahrhunderthälfte zum Durchbruch gelangende Schnappschußfotografie ist auch ein Hinweis auf die Tatsache, daß der um 1800 noch ersehnte Blick auf eine „vollendete Gegenwart“ (Novalis), einen Moment der intensiven Durchdringung von Zeit und Raum, ansatzweise auch technisch-optisch realisierbar geworden war.

Dieser Wechsel von einem gewohnten zu einem quasi zugespitzten Verhältnis von imaginärer Zeit und Raum auf dem Fotobild, läßt sich auch in der kunsttheoretischen Diskussion jener Zeit wiederfinden. Unter dem Deckmantel eines Rangstreits zwischen Fotografie und Malerei werden im Grunde genuin psychologische Beschreibungs- und Erklärungskriterien entwickelt, die sich mit den unterschiedlichen Wirkungen und objektiven Darstellungsmöglichkei-

ten von gemalter und fotografierte Wirklichkeit befassen – fast könnte man den Rangstreit auch als „Laokoon“-Diskussion des 19. Jahrhunderts bezeichnen. Anders als bei Lessing geht es bei diesem Rangstreit aber um die kritische Diskussion eines Begriffs: der *Imagination* bzw. des Vorstellungsbildes. Die diesem Begriff zugrunde liegende, traditionelle Beziehungsstruktur zwischen „Abbild“ und „Modell“ weicht dabei – durch die Verdoppelung der Realität in der Fotografie – einer mehr oder minder rezeptionsästhetischen Untersuchung der Beziehung zwischen „Abbild“ und bereits durch Erfahrung vorproduziertem „inneren Vorstellungsbild“<sup>51</sup>.

Ein anschauliches Beispiel für die Problematik, um die es hier im Grunde geht, bieten die extremen Schnappschußaufnahmen Edward Mybridges. Die 1878 erstmals veröffentlichten „Chronofotografien“ des amerikanischen Naturwissenschaftlers thematisieren einen Bewegungsvorgang, dessen anschauliche Realität bis zu diesem Zeitpunkt unbekannt (weil nicht wahrnehmbar) geblieben war. Die Aneinanderreihung dieser, mit Belichtungszeiten von 1/1000 sec.(!) aufgenommenen Objekte, führte notwendig zu dem Problem, daß dem Vorstellungsvermögen des Betrachters buchstäblich kein Platz mehr gelassen wurde.

Der Naturwissenschaftler Ernst Brücke spricht diese Erfahrung in einem 1881 veröffentlichten Aufsatz über „Die Darstellung der Bewegungen durch die bildenden Künste“<sup>52</sup> offen aus. Es sei durch die Aufnahmetechnik Mybridges dem Betrachter bewußt geworden, daß es unmöglich sei, die bildhafte und fotografische Wiedergabe eines Raumzeitsegments quasi synchronisiert so abzubilden, *ohne* dabei das entsprechende räumliche Vorstellungsvermögen des Betrachters nicht permanent zu verwirren: Der Schnappschuß lebt gewissermaßen von dem Mangel an zeitlicher Kontinuität, die durch die Vorstellungskraft des räumlichen Vorher und Hinterher tendenziell wieder ausgeglichen werden kann (vgl. de Duve).

Hatte Brücke noch am Anfang seines Aufsatzes, – wohl in direkter Anlehnung an Lessings „Laokoon“, formuliert:

Die bildenden Künste sollen Action, sollen Bewegungen darstellen, aber alles was sie geschaffen haben, ruht. Sie können die Bewegung nicht wiedergeben, nur andeuten“<sup>53</sup>

so wird einige Jahre später dieser ästhetische Grundsatz von der technischen Entwicklung hinfällig gemacht. Durch die vertikal verlaufende, kontinuierliche Projektion von Einzelbildern pro Sekunde wird der Illusionsraum des raumzeitlich begrenzten Einzelbildausschnittes erstmals vollständig und homogen *restlos* anschaulich darstellbar. Der Film garantiert in dieser Hinsicht eine quasi ‚grenzenlose‘ Mimesis innerhalb des gerahmten Filmbildes und produziert dabei vollkommen eigenständige und neuartig-unbekannte Raumzeitkollisionen.<sup>54</sup>

Erst Panofsky hat in seinem 1934 erstmals veröffentlichten filmhistorischen Aufsatz über „Style and Medium in the Motion Pictures“<sup>55</sup> völlig zu

Recht die einzigartigen filmischen Möglichkeiten der Raumzeitabbildung als „dynamization of space and ... spatialization of time“<sup>56</sup> charakterisiert.

### III Ausblick – Rückblick

Unter den heutigen Bedingungen einer sprunghaften Weiterentwicklung von optisch-elektronischen Bilderzeugern und Illusionsmedien scheinen sich die asynchronen Überlagerungen und Vermischungen von mehreren Zeiträumen im Bild(schirm) immer widerspruchsvoller zu entwickeln. Ist in der gesellschaftlichen Realität die Erfahrung von Raum und Zeit heute mehr denn je fixiert, verlangt der Blick nach immer aufwendigeren und unvorstellbaren Reisen durch imaginäre Zeit-Räume und unendliche Raum-Zeiten. Die Entwicklung dreidimensionaler Projektionsverfahren, Video- und Holografie scheinen diesen Wunschträumen der Phantasie entgegenzukommen. Unauffälliger als die technischen Neuerungen vollziehen sich dabei die Wandlungsprozesse auf der Ebene der psychischen Verarbeitung der Wahrnehmungsleistungen des Subjekts: Als ein aktuelles Beispiel kann hier auf die Erfahrungen mit der Polaroidfotografie verwiesen werden.

Während der Betrachter des traditionellen Fotobildes, welches auf einem Negativ-Positivverfahren aufgebaut ist, die reale Diskontinuität von Gegenwart und abwesender Gegenwart, von fotografiertes und präsenter Lebenszeit vom Betrachter noch in einem ‚langsamen‘ Prozeß melancholischer Einfühlung das Bildobjekt quasi wieder zum Leben erweckt, kündigt sich in der Polaroidfotografie das Ende einer aus dem 19. Jahrhundert stammenden Bilderzeugungstechnik an. Das „Sofortbild“ entspricht dem Stand einer weit fortgeschrittenen Fototechnik, die neben der Entwicklungszeit des Fotos vielmehr gerade auch den Anschauungsprozeß gegenüber dem Dargestellten ‚beschleunigt‘. Das Polaroidfoto rechnet implizit mit einem flüchtig-unkonzentrierten Blick eines bildhungrigen Betrachters. Einer reflexiven Vermittlung des im Foto Gegenwärtig-Anwesenden mit einer früher erlebten, unanschaulich gewordenen Vergangenheit wird bei dem Blick auf ein „Sofortbild“ nicht mehr entsprochen. Das Motiv des Besitzenwollens jener vergangenen und nicht mehr rückholbaren Lebenszeit, das noch mit der traditionellen Fotografie verbunden war, scheint durch das heutige, „polaroide Sehen“ immer mehr verdrängt zu werden.

Polaroidfotos verlangen nach einem unmittelbaren „Anschluß ans Gegenwärtige, den Plural des Einen und Einzigen, das Jetzt, also keine Vervielfältigungen in der zukünftigen Vergangenheit, sondern Gegenwart in Serie“<sup>57</sup>. Das sofort „fixierte Gegenwärtige, das gebannte Sofort“<sup>58</sup> läßt einer melancholisch-andauernden Versenkung ins Bild buchstäblich keine Zeit; das Polaroidfoto lebt vom ‚schnellen Blick‘ auf eine scheinbar präsent wahrnehmbare Gegenwartszeit. Diese Form der Wahrnehmung gegenüber dem Bild nimmt das Verkoppeln der Dimension von Raum und Zeit quasi wortwörtlich.

Die *Fiktion*, nach der die abgebildete Diskontinuität von Raum und Zeit jemals wieder durch die erinnernde Einbildungskraft des Betrachters synchronisiert werden könnte, erweist bei der Polaroidtechnik (bzw. dem dieser Technik innewohnenden Blick) als eine in sich widerspruchslose *Realität* eines homogenen Raumzeitgefüges im Bild: Die Bildzeit der Polaroidfotografie bezieht sich gerade nicht auf eine im Bild abwesende, wieder zu vergegenwärtigende Zeit – sie realisiert eine Art anschaulicher ‚gleichzeitiger Dauer‘. Aus der frühromantischen Denkfigur einer präsenzhaften, vergehenden Zukunft im Bild hat sich heute der polaroide Blick entwickelt, der die Zeit der Gegenwart buchstäblich fixiert.

Nach der kritischen Analyse der Polaroidfotografie durch Frank Böckelmann und Hans Zischler spiegelt diese Fototechnik die Veranschulichung von Werden und Vergehen eines Augenblicks simultan wider; auffällig sei dabei die strukturelle Ähnlichkeit des Polaroidblicks mit einer aus dem 19. Jahrhundert stammenden sinnlichen Wahrnehmungserfahrung – dem Blick aus dem fahrenden Zug, bei dem die Zeit im Bild in ähnlicher Weise als eine Art Querschnitt einer fließenden, im Moment des Betrachtens jedesmal schon wieder vergehenden Gegenwärtigkeit erscheine:

„Im Zug sieht der in Fahrtrichtung Sitzende die verräumlichte Zukunft vor sich; blickt er zurück ist die Landschaft zu Vergangenheit geworden.“<sup>59</sup>

An diesem zentralen Motiv aus der Wahrnehmungsgeschichte des 19. Jahrhunderts läßt sich vielleicht ermessen, daß der frühromantische Schrecken einer vorübergleitenden, vergehenden Zukunft im Bild für den heutigen Medienkonsumenten allenfalls noch ein wahrnehmungspsychologisches Problem abgibt.

Unter einer breiteren, medien- und kulturhistorischen Perspektive werden aber die „Spätfolgen“ einer ‚Beschleunigung der Wahrnehmung‘ im 19. Jahrhundert für das heutige Bildgedächtnis in Umrissen sichtbar: Die restlos analoge Darstellung eines Raumzeitsegments ist in der Polaroidfotografie in einem solchen Ausmaß erreicht, in dem die Differenz von fotografiertem und erlebtem, abwesender Zeit nicht mehr als solche erfahrbar wird – der Anstoß zu individueller und gesellschaftlicher Erinnerungstätigkeit gegenüber der Zeit und dem Bild stillgelegt wird.

Erst durch die kritische Sprengung tradierter, kollektiver Seh- und Denknormen – insbesondere der perspektivischen Fixierung des Blicks seit der frühen Neuzeit – kann die Zeit im Bild als eine Art reflexiver Gegenwärtigkeit wieder erfahrbar gemacht und als veränderbar erkannt werden; die Tennung scheinbar objektiver Dimensionen wie Raum und Zeit erlaubt dabei dem Bildbetrachter seine Position als ein Subjekt zu behaupten, welches im Wahrnehmungsprozeß seine reflexive Anwesenheit gegenüber dem Bild erfährt.

*Hinweis:* Raum und Zeit sind in der europäischen Kultur besonders durch die Naturwissenschaften der frühen Neuzeit zunehmend homogen und linear miteinander verschmolzen worden. (Vgl. dazu: R. Wendorff, *Zeit und Kultur – Geschichte des Zeitbewußtseins in Europa*, Wiesbaden 1981<sup>2</sup>). Der kunsthistorisch geprägte Begriff des *Bildraums* impliziert somit auch die Vorstellung eines homogen-repräsentierbaren Zeitkontinuums im Bild („Bildzeit“). Die „Verzeitlichung“ dieser Bildzeit bezieht sich nicht so sehr auf das Wahrnehmungsobjekt, den gegenständlichen Bildraum, sondern vielmehr auf dessen imaginäre Wahrnehmungsweise; die Vergegenwärtigung bzw. der *Verlauf* des Wahrnehmungsvorganges im Bild wird dabei aus psychohistorischer Perspektive rekonstruiert. Dabei erhält der Betrachter wieder verstärkt die Möglichkeit, sich eine Blickweise anzueignen, die als eine Art erinnernder, latenter Aufmerksamkeit gegenüber dem Bild bzw. dessen Wahrnehmungsstruktur verstanden werden kann.

## Anmerkungen

- 1 Günther Grundmann, Caspar David Friedrich: Topographische Treue und künstlerische Freiheit. In: *Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen*, Bd. 19, 1974, S. 89ff.
- 2 zit. nach H. Börsch-Supan, K.W. Jähmig, Caspar David Friedrich, München 1973, S. 91.
- 3 ebda.
- 4 ebda., S. 94
- 5 Herbert von Einem, Caspar David Friedrich, Leipzig 1938, S. 86f.
- 6 Börsch-Supan/Jähmig, 1973, S. 36 u. 359f.
- 7 vgl. dazu: H. Börsch-Supan, *Die Bildgestaltung bei Caspar David Friedrich*, Diss. München, 1960, S. 17ff.
- 8 so Norbert Schneiders Interpretation der verzerrten Perspektive im „Tetschener Altar“: N. Schneider, *Natur und Religiosität in der deutschen Frühromantik – Zu Caspar David Friedrichs Tetschener Altar*. In: Hinz, Kunst, Märker, Rautmann, Schneider, *Bürgerliche Revolution und Romantik. Natur und Gesellschaft bei Caspar David Friedrich*. Gießen 1976, S. 124.
- 9 vgl. Peter Märker, *Geschichte als Natur*. Diss. Kiel 1974, Kap. II.
- 10 Märker, 1974, S. 59.
- 11 vgl. Dagobert Frey, *Zum Problem der Symmetrie in der bildenden Kunst*, in: *Studium Generale*, Jg. 2, Heft 4/5, 1949, S. 269.
- 12 Märker, 1974, S. 64
- 13 ebda., S. 69
- 14 ebda., S. 68
- 15 Frey, 1949, S. 272ff.
- 16 ebda.
- 17 vgl. Michael Brötje, *Die Gestaltung der Landschaft im Werk C.D. Friedrichs und in der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*. In: *Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen* Bd. 19, 1974, S. 43ff. Brötje berücksichtigt dabei das Problem der Bildzeit in Friedrichs Werk in keiner Weise.
- 18 so E.M. Arndt zit. nach Märker, 1974, S. 114.
- 19 vgl. zum Beispiel: „Das Große Gehege“ (Ausstellungskatalog, Caspar David Friedrich, Hamburg 1974, S. 291), „Böhmische Landschaft“ (Kat., 1974, S. 178), „Morgen im Riesengebirge“ (Kat., 1974, S. 181), „Der Wanderer über dem Nebelmeer“ (Kat., S. 219), „Riesengebirgslandschaft“ (Kat., 1974, S. 174), „Pforte in der Gartenmauer“ (Kat., 1974, S. 108) u.a.m.
- 20 N. Berkowski, *Die Romantik in Deutschland*, Leipzig 1979, S. 26ff.
- 21 Friedrich W. Korff, *Diastole und Systole – Zum Thema Jean Paul und Adalbert Stifter*. Bern 1969, S. 69ff.
- 22 Joachim Neidhardt, *Das Gipfelerlebnis in der Kunst um 1800*. In: *Studien zur deutschen Kunst und Architektur*. Hrsg. v. Peter Bethausen, Dresden 1981, S. 94 – 117
- 23 Manfred Frank, *Das Problem der Zeit in der deutschen Romantik*, München 1972, sowie Werner Gent, *Die Raumzeitphilosophien des 19. und 20. Jahrhunderts*, Bonn 1930, bes. S. 151ff.

- 24 vgl. Reinhart Koselleck, *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*. Ffm. 1979
- 25 ebda., S. 330
- 26 vgl. Dietrich von Engelhardt, *Historisches Bewußtsein in den Naturwissenschaften – von der Aufklärung bis zum Positivismus*. Freiburg, München 1979, S. 134. Zur Herausbildung der Evolutionsparadigmen vgl. auch Karl Clausberg: *Naturhistorische Leitbilder der Kulturwissenschaften: Die Evolutionsparadigmen*. In: M. Brix, M. Steinhäuser (Hrsg.), „Geschichte allein ist zeitgemäß – Historismus in Deutschland“, Gießen 1978, S. 41–52.
- 27 v. Engelhardt, 1979, S. 134
- 28 ebda., S. 138
- 29 zit. nach Nikolaus Rudolf Schweizer, *The Ut pictura poesis Controversy in Eighteenth-Century England and Germany*, Frankfurt/M. 1972, S. 48.
- 30 August W. Schlegel, *Vorlesungen über schöne Kunst und Literatur (1801)* zit. nach Werner Hofmann (Hrsg.), *Caspar D. Friedrich 1774 – 1840*. Kunsthalle Hamburg, München 1974, S. 22.
- 31 ebda.: „Zum eigentlichen Denken kann der Landschaftsmaler nur auf sehr Untergeordnete Weise veranlassen: denn dieses setzt einen wesentlichen Zusammenhang unter seinen Gegenständen voraus, und hier findet ein bloßes Nebeneinander im Raum statt, welches aus keinem höheren Grund begriffen wird. Der Landschaftsmaler soll dies aber auch nicht wollen, denn der ganze Zauber würde dadurch gelöst werden.“
- 32 Adam Müller, *Kritische / Ästhetische und philosophische Schriften.*, Bd. 2, Hrsg. v. W. Schroeder und W. Siebert, Neuwied, Berlin 1967, S. 188.
- 33 ebda., S. 77
- 34 zit. nach: August W. Schlegels sämtliche Werke. Hrsg. v. E. Böcking, Leipzig 1846, S. 305.
- 35 Carl Ludwig Fernow, *Über Landschaftsmalerei – Römische Studien*, Zürich 1806, S. 68.
- 36 Was den Klassizisten Fernow „zu Recht“ störte, ist die Auflösung der festen ästhetischen Grenzen zwischen der Bildwelt und der äußeren Realität – eine der zentralen Bedingungen für eine möglichst kontemplative Versenkung *in* das Kunstwerk. Die Temporalisierung der Bildzeit hat unweigerlich zur Folge, daß die distanzierte und identitätsungefährliche Schau auf das Werk unterlaufen wird.
- 37 vgl. dazu: Gerhard Bartsch, *Bemerkungen zur Bedeutung der drei antiken Autoritäten Aristoteles, Horaz und Pseudo-Longinus in der Ästhetik des 18. Jahrhunderts*, unter besonderer Berücksichtigung des Begriffes des Erhabenen. In: *Kunst und Kunsttheorie des XVIII. Jahrhunderts*, Hrsg. v. G.C. Rump. Hildesheim 1978, S. 160–175.
- 38 Fernow, 1806, S. 69, Hervorhebung M.K.
- 39 vgl. Arthur Seidl, *Zur Geschichte des Erhabenheitsbegriffes seit Kant*, Leipzig 1889.
- 40 vgl. in diesem Sinne z.B. die formgeschichtliche Begründung des Erhabenheitsbegriffes durch Robert Zimmermann bei Seidl, 1889, S. 115ff.
- 41 Friedrich Schiller beschreibt in „Über die notwendigen Grenzen beim Gebrauch schöner Formen“ (1795) den Konflikt zwischen Einbildungskraft und Verstand nach temporalen Kriterien: „Nur will die Imagination ungebunden und reglos von Anschauung zu Anschauung springen, und sich an keinen anderen Zusammenhang als den der *Zeitfolge* binden“ (zit. nach F. Schiller, *Gesammelte Werke*, Bd. 5. Hrsg. v. R. Netolitzky, Bielefeld 1955, S. 285 – Hervorhebung M.K.). Wenn diese Anschauungen „die ganze Unordnung einer spielenden und bloß sich selbst gehorchenden Einbildungskraft“ veratzen, „so hat die Einkleidung ästhetische Freiheit und das Bedürfnis der Phantasie ist befriedigt. Eine solche Darstellung, könnte man sagen, ist auch ein organisches Produkt, wo nicht bloß das Ganze lebt, sondern auch die einzelnen Teile ihr eigentümliches Leben haben; die bloß wissenschaftliche Darstellung ist ein mechanisches Werk, wo die Teile, leblos für sich selbst, dem Ganzen durch ihre Zusammenstimmung ein künstliches Leben erteilen.“ (ebda.).
- 42 vgl. als Beispiel u.v.a.: Heinz Haberkorn, *Anfänge der Fotografie – Entstehungsbedingungen eines neuen Mediums*, Hamburg 1981.

- 43 vgl. Heinz Budemeier, *Das Foto – Geschichte und Theorie der Fotografie als Grundlage eines neuen Urteils*, Hamburg 1981, bes. S. 44
- 44 vgl. Buddemeier, 1981, S. 42
- 45 Thierry de Duve, *Time Exposure and snapshot. The Photograph as Paradox*. In: *October*, 5, 1978, S. 113 – 125; sowie Klaus Honnef, *Fotografie zwischen Authentizität und Fiktion*. In: *Documenta-Katalog*, Bd. 2, Kassel 1977, S. 11 – 27, bes. S. 23.
- 46 vgl. de Duve, 1978, S. 121 ff.
- 47 zit. nach Marianne Kesting, *Die Diktatur der Photographie. Von der Nachahmung der Kunst bis zu ihrer Überwältigung*. München 1980, S. 31.
- 48 Pierre Fedida, *Die Reliquie und die Trauerarbeit*. In: J.B. Pontalis (Hrsg.), *Objekte des Fetischismus*, Frankfurt/M. 1972, S. 377.  
Wichtige Hinweise zu einer psychoanalytisch orientierten Untersuchung von Fotografien gibt auch: Victor Burgin, *Photography, Fantasy, Fiction*, in: *Screen* vol. 21, no. 1, Spring 1980, S. 43 ff.
- 49 vgl. dazu ausführlich: Peter Galassi (Hrsg.), *Before Photography – Painting and the Invention of Photography*. The Museum of Modern Art New York, Boston 1981, bes. S. 27 ff; sowie Hugh Hounour, *Romanticism*, London 1979, S. 57 ff (Abb. Nr. 29 u. 34)
- 50 vgl.: Cyrus Hamlin, *The Temporality of Selfhood: Metaphor and Romantic Poetry*. In: *New Literary History*, vol. VI, No. 1, 1974, S. 169 ff.
- 51 vgl. Heinz Buddemeier, *Panorama, Diorama, Photographie. Entstehung und Wirkung neuer Medien im 19. Jahrhundert*. München 1970, S. 111 ff.
- 52 Heinrich v. Brücke, *Die Darstellung der Bewegung durch die Bildenden Künste*, in: *Deutsche Rundschau*, 1881 Bd. 16, S. 539 – 554.
- 53 ebda., S. 539
- 54 vgl. Uwe Gaube, *Film und Traum*, 1978, S. 95 ff. und 103 ff.
- 55 Erwin Panofsky, *Style and Medium in the Motion Pictures*, in: *Film. An Anthology*, Ed. by Daniel Talbot, Berkeley, Los Angeles, 1970, S. 15 – 32.
- 56 ebda., S. 18
- 57 Frank Böckelmann, Hans Zischler, *Gegenwart in Serie*. In: *Filmkritik*, Nr. 11/12, Nov./Dez. 1981, S. 524 – 529, hier S. 525
- 58 ebda.
- 59 ebda., S. 527.