

Der fruchtbare Moment:

Vom Zeitelement in der bildenden Kunst

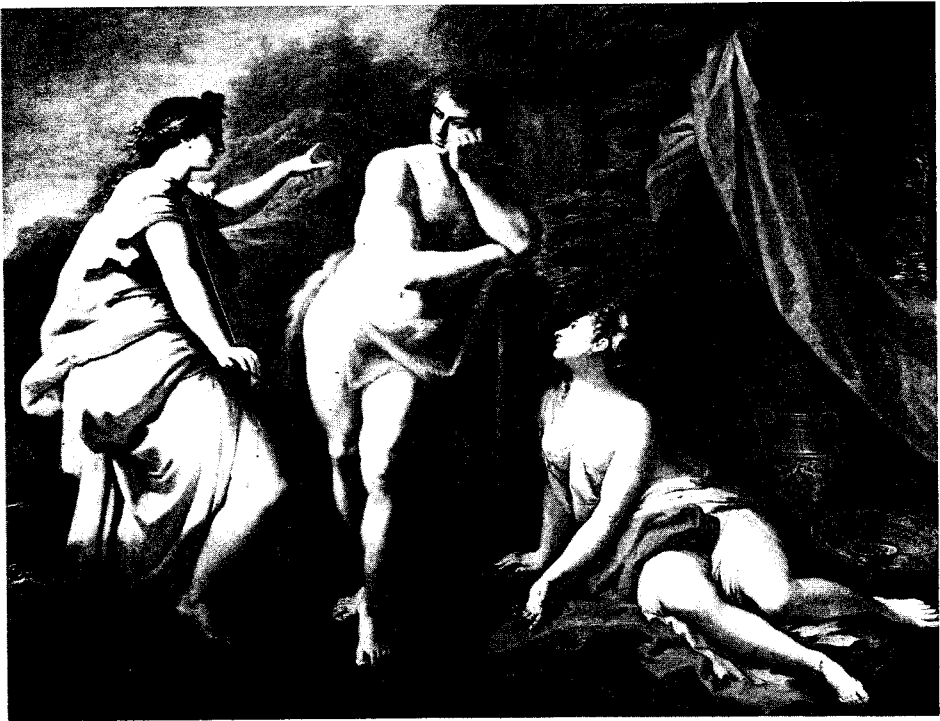
Dem Problem des Raums und seiner bildlichen Darstellung wurde von den Kunsthistorikern eine fast übertriebene Aufmerksamkeit gewidmet. Umgekehrt wurden das Problem des Zeitmoments und die Darstellung der Bewegung merkwürdig vernachlässigt. Natürlich gibt es in der Literatur verstreut interessante Bemerkungen, die hierher gehören¹, aber eine systematische Darstellung wurde bis jetzt nicht einmal versucht. Es ist hier nicht meine Absicht, diese Lücke zu füllen. Ich möchte nur kurz zeigen, wie es zu dieser Vernachlässigung kam und in welchem Sinne wir unsere vorgefaßten Meinungen revidieren müssen, wenn wir das Problem neu angehen wollen. Denn womöglich liegt es an der Art und Weise, wie das Problem des Zeitablaufs in der bildenden Kunst herkömmlicherweise gefaßt wurde, daß die Antworten relativ unergiebig ausfallen mußten. Die Tradition, an die ich hier denke, reicht mindestens bis zum Anfang des 18. Jahrhunderts zurück; genauer gesagt, stammt sie von Lord Shaftesburys klassischer Formulierung in den *Characteristicks*². Das erste Kapitel seiner *Betrachtungen über ein historisches Gemälde von dem Urtheile des Herkules* (Abb. 20) (die hier nach einer deutschen Übersetzung aus dem Jahre 1757, die Friedrich Nicolai zugeschrieben wird, zitiert werden sollen) beginnt wie folgt:

„Diese Fabel oder Geschichte kann nach der Ordnung der Zeitpunkte auf verschiedene Weise vorgestellt werden:

1. in dem Zeitpunkt, wenn die beyden Göttinnen, die *Tugend* und die *Wollust*, dem Herkules zuerst begegnen;
2. wann sie bereits im Streit begriffen sind oder
3. wann ihr Streit bereits eine Zeitlang gewährt, und die Tugend die Oberhand zu gewinnen scheint.

In dem ersten Falle muß Herkules nothwendig bey dem ersten Anblick zweyer solcher wunderbaren Erscheinungen bestürzt scheinen. Er bewundert, er betrachtet, aber er ist noch nicht in Streit verwickelt oder interessirt. In dem zweyten Fall ist er interessirt, getheilt und in Zweifel gesetzt. In dem dritten Fall wird er von den streitenden Leidenschaften bestürmt und mit Gewalt bewegt. Die lasterhafte Leidenschaft wendet ihre letzte Kraft an, um sich desselben zu bemächtigen. Er ist außer sich und suchet mit aller Stärke der Vernunft sich selbst zu überwinden.“

Dieser aristotelische Wendepunkt ist es, der dem Maler empfohlen wird, obwohl Shaftesbury auch noch eine vierte Möglichkeit in Betracht zieht, „nämlich wenn Herkules schon ganz von der Tugend gewonnen ist“. Er verwirft sie jedoch: erstens, weil



20. Paolo de Matteis: *Herkules am Scheidewege*. 1711. Oxford, Ashmolean Museum

sie undramatisch ist und, zweitens, weil die Wollust, „weil sie alle Hoffnung verlohren hat, nothwendig mißvergnügt und verdrüßlich aussehen muß. Ein Umstand, welcher sich zu ihrem Charakter gar nicht schicken würde.“

„Es ist ausgemacht, daß, wenn der Maler einmal den Zeitpunkt gewählt hat, in welchem er seine Geschichte vorstellen will, er nachher von keinem anderen Stücke der Handlung als demjenigen, das in dem Augenblicke, den er vorstellt, gegenwärtig ist, etwas nehmen darf. Denn wann er das Gegenwärtige um einen Augenblick überschreitet, so könnte er es ebenso wohl um einige Jahre überschreiten. So könnte er also auf diese Art eine und dieselbe Figur nach verschiedenen Zeiten vorstellen. [. . .]“

Wann man daher eine gehörige Übereinstimmung sowohl mit der historischen Wahrheit als auch mit der Einheit der Zeit und der Handlung beobachten will, so bleibt kein anderer Weg übrig, um etwas Vergangenes und Zukünftiges aufzuzeigen, als solche Begebenheiten zusammen vorzustellen, welche entweder zugleich vorgegangen sind oder doch natürlicher Weise zugleich in einem und eben demselben Augenblicke hätten geschehen können.“

Diese absolute Notwendigkeit hindert aber den Maler nicht unbedingt daran, Bewegung und Veränderung darzustellen, etwa den Wendepunkt des dramatischen Ereignisses, den Shaftesbury als Auftraggeber dem Maler vorgeschrieben hatte. In der Tat ist es hier, daß seine Abhandlung an Interesse gewinnt:

„Wenn also jemand fragen wollte: Wie ist es möglich, eine Veränderung von Leidenschaften auszudrücken, da eine solche Veränderung nach und nach geschieht und die gegenwärtige Leidenschaft ganz andere Stellungen und Gebärden erfordert als die vergangene? So kann

man darauf antworten, daß, obgleich die gegenwärtige als die vornehmste Leidenschaft durchaus regieren muß, dennoch dem Künstler erlaubt ist, gleichsam die Spuren oder Fußstapfen der vorigen Leidenschaft merken zu lassen. Als wenn z. B. einer Person, welche eben durch den Anblick eines Freundes, den sie einen Augenblick vorher als todt beweinet hatte, äußerst erfreut worden ist, die Spuren von eben gefallenen Thränen und andere ganz frische Kennzeichen des Klagens und der Betrübniß **anno**ch zu bemerken sind.“

Was für die Darstellung einer solchen Wendung in der Vergangenheit zutrifft, gilt auch für die Vorwegnahme der Zukunft:

„Durch eben das Mittel, wodurch man den Zuschauer an das Vergangene erinnern kann, kann man auch das Zukünftige voraus anzeigen. Dieses könnte ein geschickter Maler thun, welcher die vor uns habende Geschichte des Herkules nach dem dritten Zeitpunkt malen wollte, denn obgleich in diesem Augenblicke der Handlung Herkules in einer Stellung seyn müßte, welche dessen Unentschlossenheit ausdrückete, so müßte man dennoch an ihm bemerken können, daß die größte Heftigkeit seines innerlichen Streits vorüber sey und daß der Sieg anfangs, sich auf die Seite der Tugend zu lenken.

Diesen Übergang, welcher im Anfang so schwer auszudrücken scheinen möchte, wird man leicht begreifen, wenn man bedenket, daß der Leib, weil er sich langsamer bewegt als der Geist, von dem letzten leicht übereilet wird; und daß daher, wann der Geist auf einmal anfängt, eine neue Wendung zu bekommen, die am nächsten gelegenen und lebhaftesten Theile des Körpers (als die Augen und die Muskeln des Mundes und des Vorderhauptes überhaupt) zuerst bewegt werden und sich in einem Augenblick verändern, dagegen einige Augenblicke vergehen können, ehe die entlegeneren und langsameren Theile des Körpers nachfolgen und gleichsam ihre Stellung verändern.

Diese Figur in der Malerei könnte man die Vorausnehmung benennen.“

Shaftesbury merkt an, daß gegen das strenge Einhalten seines Prinzips der Gleichzeitigkeit oft gesündigt wird. Halb amüsiert, halb verächtlich zitiert er die üblichen Darstellungen des Mythos von Diana und Aktäon, in denen Aktäon, der von der Göttin mit Wasser bespritzt wird, Hirschgeweihe wachsen, bevor er noch naß geworden ist.

Shaftesburys Formulierung hat zweifellos James Harris beeinflusst, der in seinem *Discourse on Music Painting and Poetry*³ zum erstenmal völlig klar zwischen den verschiedenen Kunstformen unterschied: Musik habe mit Bewegung und Klang zu tun, Malerei mit Formen und Farben. Daher sei jedes Bild notwendigerweise ein *punctum temporis* oder ein Augenblick. Aber obwohl Harris ein Bild „nur einen Punkt oder Augenblick“ nennt, fügt er hinzu: „Wenn der Gegenstand des Bildes bekannt ist, wird das Gedächtnis des Beschauers das Vorangegangene und Künftige beistellen. [. . .] [Das] ist unmöglich, wo dieses Wissen fehlt.“ Tatsächlich fragt er sich, ob irgendein historisches Ereignis auf einem Gemälde verständlich sein könnte, „falls die Geschichte nichts darüber ausgesagt und uns keine zusätzliche Information geliefert hätte“.

All diese Ideen wurden von Lessing übernommen und seinem *Laokoon*-Aufsatz einverleibt, der systematisch zwischen den Künsten der Zeit und denen des Raumes unterscheidet.

„Die Malerei kann [. . .] nur einen einzigen Augenblick der Handlung nutzen und muß daher den prägnantesten wählen, aus welchem das Vorhergehende und Folgende am begreiflichsten wird.“⁴

Wie ich früher einmal an anderer Stelle zu zeigen suchte⁵, schrieb Lessing den *Laokoon* nicht wegen dieser schon lange akzeptierten Unterscheidung. Wogegen er sich wandte, war die Idee, daß Dichtkunst und Drama an die Beschränkungen der bildenden Künste gebunden sein sollten. Denn seiner Meinung nach folgten diese Beschränkungen ausschließlich aus dem Zwang der Darstellung eines einzigen Augenblicks. Wenn ein einziger Moment für alle Ewigkeit bewahrt und fixiert zu bleiben hat, dann darf dieser Augenblick nicht häßlich sein. Die berühmte Diskussion über die Gründe, warum der marmorne *Laokoon* nicht schreien darf, während Virgil seinen *Laokoon* stöhnen und brüllen lassen kann, wird aus diesem Apriori-Prinzip deduziert.

„Kann der Künstler von der immer veränderlichen Natur nie mehr als einen einzigen Augenblick und der Maler insbesondere diesen einzigen Augenblick auch nur aus einem einzigen Gesichtspunkte brauchen; sind aber ihre Werke gemacht, nicht bloß erblickt, sondern betrachtet zu werden, lange und wiederholtermaßen betrachtet zu werden: so ist es gewiß, daß jener einzige Augenblick nicht fruchtbar genug gewählt werden kann. Dasjenige aber nur allein ist fruchtbar, was der Einbildungskraft freies Spiel läßt. Je mehr wir sehen [...], desto mehr müssen wir zu sehen glauben. In dem ganzen Verfolge eines Affekts ist aber kein Augenblick, der diesen Vorteil weniger hat als die höchste Staffel desselben. Über ihr ist weiter nichts, und dem Auge das Äußerste zu zeigen heißt der Phantasie die Flügel binden. [...] Wenn *Laokoon* also seufzet, kann ihn die Einbildungskraft schreien hören; wenn er aber schreiet, so kann sie von dieser Vorstellung weder eine Stufe höher noch eine Stufe tiefer steigen, ohne ihn in einem leidlicheren, folglich uninteressanteren Zustand zu zeigen.“⁶

Diese kaum sehr überzeugende Kasuistik war als eine Konzession an Winckelmann gedacht, der unentwegt gegen den Kunstverderber Bernini wettete, in dessen Werken, wie dem *David* oder der *Anima Dannata*, die Höhepunkte von Bewegung und Leidenschaft dem Beschauer dargeboten werden. Vorausgesetzt, daß den Künsten der Zeit die Freiheit eingeräumt werde, solche Extreme darzustellen, war Lessing durchaus bereit, zuzugestehen, daß sich die bildenden Künste auf Augenblicke der Stille zu konzentrieren haben.

Diese speziellen Schlußfolgerungen wurden von der Romantik zumindest indirekt angefochten⁷, aber soweit mir bekannt ist, wurde die zugrunde liegende Unterscheidung zwischen den Künsten, die in der Zeit, und denen, die im Raum operierten, Aufeinanderfolge und Simultaneität, in der Ästhetik niemals angezweifelt. Daher war der bildende Künstler im Interesse der Wahrheit gezwungen, sich mehr und mehr, wie Constable es formulierte, auf die Aufgabe zu konzentrieren, „einem kurzen Augenblick der flüchtigen Zeit eine bleibende, sachlich-schlichte Existenz zu sichern“.⁸ Constable schrieb diese Worte im Jahre 1832. Ein paar Jahre später wurde die Photographie erfunden. Aber die damaligen photographischen Apparate mit ihren langen Belichtungszeiten waren noch keine Bedrohung für einen Maler, der sich die Aufgabe gestellt hatte, die Zeit im Fluge zu erhaschen. Als Ruskin in seinen *Modern Painters* das Kapitel „Die Wahrheit über Wasser“ schrieb, um die naturgetreue Wiedergabe Turners gegenüber den Konventionen van de Veldes oder Canalettos zu preisen, bedauerte er, daß man „eine Welle nicht fangen oder daguerrotypieren kann, so daß es nicht möglich ist, die Sache durch reine Demonstration zu beweisen“.⁹ Er war jedoch offenbar fest überzeugt, daß die Daguerreotypie Turner recht geben würde, wenn sie eine Welle einfangen könnte.

Und doch zeigte sich die Photographie, als sie sich schließlich zur Momentaufnahme entwickelte, anscheinend selbst dem schärfstens beobachtenden Auge überlegen. Der Kampf wurde über die berühmte Frage des Pferdegalopps ausgetragen.¹⁰ Im Jahre 1877 beschloß der Photograph Muybridge, weder Kosten noch Mühe zu scheuen, um festzustellen, wie diese schnelle Bewegung wirklich abläuft. Er stellte zwölf Photoapparate entlang einer Rennbahn in Kalifornien auf, die so eingerichtet waren, daß das vorüberlaufende Pferd durch das Zerreißen eines über die Bahn gespannten Fadens die Aufnahme auslöste; in der blendenden Sonne Kaliforniens genügen sehr kurze Belichtungszeiten. Im Jahre 1878 überraschte sodann Muybridge die Welt der Kunst und die Welt der Wissenschaft mit dem alarmierenden Nachweis, daß die Maler nicht sehen können. Im besonderen wurde der fliegende Galopp, der so oft auf Bildern von Pferderennen dargestellt wurde, als mit den Tatsachen in Widerspruch stehend erklärt. Bei den Malern und Kritikern war die Reaktion nicht einheitlich. Manche erklärten, daß die Momentaufnahme es sei, die unwirklich aussehe, und daß das Experiment die Überlegenheit der Kunst beweise. Dabei wiesen sie darauf hin, daß die Momentaufnahmen so befremdlich starr wirkten. Heute fällt es uns schwer, uns in den Zustand des Staunens und der Befremdung zurückzusetzen, die solche Aufnahmen damals hervorriefen. Wir sehen so viele solche Bilder von Fußballspielen und sportlichen Veranstaltungen in unseren Zeitungen, daß uns derartige chaotische Konfigurationen zur Selbstverständlichkeit geworden sind. Nur hie und da kommt es vor, daß eine solche Photographie uns beunruhigt, weil sie unmögliche Bewegungen darzustellen scheint. Auch stimmt es keineswegs, daß alle Schnappschüsse wie erstarrt wirken. So ist es nicht verwunderlich, daß die Künstler die Herausforderung der Photographie annahmen und von ihr zu lernen trachteten. Damit bekannten sie sich zu der herkömmlichen Ansicht, daß ein wahrheitsgetreues Bild nur das wiedergeben kann und soll, was wir tatsächlich in einem bestimmten Augenblick sehen können.¹¹

In einem bestimmten Sinn ist es natürlich richtig, daß eine Momentaufnahme die Erscheinung dieses Moments darstellt. Wenn man eine Serie von kurz hintereinander aufgenommenen Momentaufnahmen in eine sich drehende Trommel gibt, so daß jede Aufnahme für etwa eine Sechzehntelsekunde durch einen Schlitz sichtbar wird, erblickt man den ursprünglichen Ablauf der Bewegung. Dank dieser Erfindung sind wir heute in der Lage, Shaftesburys Frage sehr einfach zu lösen. Nehmen wir an, ein Fernsehreporter hätte Herkules damals am Scheidewege gefilmt. Welches der sukzessiven Einzelbilder würde sich als Standphoto eignen? Die unerwartete Antwort lautet: Vielleicht gar keines! Die wie aus der Bewegung heraus erstarrten Bilder, die wir vor den Kinos ausgestellt oder in Büchern über die Filmkunst reproduziert finden, sind nur in seltenen Fällen vergrößerte Einzelbilder aus dem Film selbst. Sie werden meist eigens gemacht und oft nochmals gestellt, nachdem die Aufnahme beendet ist. Die spannende Szene, in der der Held sein Mädchen umarmt, während er gleichzeitig den Schurken mit seinem Revolver bedroht, besteht vermutlich aus vielen Metern Film mit vierundzwanzig Aufnahmen per Sekunde, aber es kann leicht sein, daß sich keine einzige für ein vergrößertes Werbephoto eignet. Beine fliegen in allen Richtungen, Finger sind in einer ungraziösen Haltung weggestreckt, und auf dem Gesicht des Helden zeigt sich plötzlich eine völlig unverständliche Grimasse, die überhaupt nicht zur Sache gehört. Da ist es viel besser, die ganze Szene sehr sorgfältig posieren zu lassen und sie als eine „lesbare“ Einheit zu photographieren, die Shaftesburys und Lessings Forderung nach Vorwegnahme und Aufhebung erfüllt. Allerdings widerlegen diese gestellten Stand-

photos wenigstens teilweise die Theorie, daß ein echtes *punctum temporis* ohne Schwierigkeit alle notwendigen Anhaltspunkte gleichzeitig enthält.

Aber doch nur teilweise: Es gibt aus dem Film geschnittene Standphotos, die vollkommen „lesbar“ sind, ebenso wie es Momentaufnahmen gibt, die eine vollkommene Illusion logisch zusammenhängender Bewegungsvorgänge vermitteln. Es ist nicht undenkbar, daß der gefilmte Kampf eines Mannes und seiner zwei Söhne mit einer riesigen Schlange in seinem Verlauf die Konfiguration des Laokoon enthielte. Aber könnte man es je mit Sicherheit wissen? Ist nicht die Frage, was zu einem bestimmten Zeitpunkt „wirklich vor sich geht“, eine *petitio principii*, die die Antwort auf das Hauptproblem vorwegnimmt? Wir unterstellen damit, daß das, was Harris ein *punctum temporis* genannt hat, wirklich existiert oder, noch schärfer gefaßt, daß das, was wir tatsächlich wahrnehmen, eine unendliche Reihe solcher statistischen „Zeitpunkte“ ist. Wenn diese Annahme einmal konzidiert ist, folgt das übrige von selbst, wenigstens wenn das Ziel „Mimesis“ sein soll. „Statische Zeichen“, so lautet das Argument, „können nur statische Augenblicke darstellen und niemals Bewegungen, die sich in der Zeit abspielen.“ In der Philosophie kennt man dieses Problem unter dem Namen Zeno-Paradox — es bringt den „Nachweis“, daß Achilles nie eine Schildkröte einholen und daß ein Pfeil nie fliegen könnte.¹² Sobald wir annehmen, daß es einen Bruchteil der Zeit gibt, in dem keine Bewegung stattfindet, wird Bewegung an sich unerklärlich.

Logisch betrachtet, führt die Idee, daß es einen „Moment“ gibt, in dem keine Bewegung stattfindet, und daß dieser Moment vom Künstler — oder auch vom Photoapparat — ergriffen und festgehalten werden kann, geradewegs zum Zeno-Paradox. Selbst die kürzeste Momentaufnahme hält Bewegungsspuren fest, eine Abfolge von Ereignissen, sei sie auch noch so kurz. Aber die Idee eines *punctum temporis* ist nicht nur logisch absurd, sie ist noch viel absurder vom psychologischen Standpunkt. Denn wir sind nicht photographische Apparate, sondern Instrumente, die nicht nur ziemlich langsam registrieren, sondern auch nur sehr wenig gleichzeitig aufnehmen können. Vierundzwanzig aufeinanderfolgende Bilder in einer Sekunde genügen, um auf einer Filmaufnahme den Eindruck der Bewegung zu vermitteln. Wir können sie *nur* als Bewegung sehen und nicht als individuelle Bilder. Was wir als einen „Moment“ erleben — das heißt: etwas, was wir nur „im Flug“ erhaschen können —, ist größenordnungsmäßig *ähnlich*, etwa eine Fünfzehntel- oder eine Zehntelsekunde. Verglichen mit einem Computer, haben wir in der Tat eine lange Leitung!

Der Fernsehschirm ist eine noch eindrucksvollere Demonstration der Trägheit unserer Wahrnehmung und der Dauer dessen, was wir einen „Moment“ nennen. Wenn wir einem Programm zusehen, beobachten wir in Wirklichkeit einen winzigen Leuchtpunkt, der in einer Fünftelsekunde den Schirm 426mal mit einer Geschwindigkeit von etwa 11 000 km die Stunde überquert und die rechteckige Fläche des Schirms konstant bestreicht. Je nachdem, ob er von helleren oder dunkleren Partien des wiederzugebenden Objekts reflektiert wird, variiert die Intensität des Lichtstrahls, mit dem die Aufnahmekamera das Objekt abtastet. Diese Variationen werden in elektrische Impulse umgesetzt und in einen Lichtstrahl rückverwandelt, der die Helligkeit des konstanten Leuchtpunkts entsprechend modifiziert. In jedem Zeitmoment sehen wir also „in Wirklichkeit“ — insoweit eine solche Aussage sinnvoll sein kann — nur einen leuchtenden Punkt.¹³ Ja, man kann nicht einmal sagen: einen Punkt, der einmal heller und einmal weniger hell ist, weil man damit den Vergleich mit dem, was vorher war und

nachher kommt, einführt. Es wäre ein sinnloses Fleckchen. Wenn wir aber diesen Gedanken bis zu seinem logischen Ende verfolgen, könnten wir in einem *punctum temporis* nicht einmal einen sinnlosen Punkt wahrnehmen, denn Licht hat eine Wellenfrequenz. Es handelt sich um einen zeitlichen Vorgang, ebenso wie das für einen Ton gilt – und dabei lassen wir noch die Vorgänge in unserem Nervensystem außer acht, die den Reiz in eine Wahrnehmung verwandeln.

Diese Überlegungen können uns vielleicht behilflich sein, das philosophische Problem, das der überkommenen Unterscheidung zwischen den Künsten der Zeit und denen des Raumes zugrunde liegt, besser in den Griff zu bekommen. Als zeitlicher Vorgang stellt das Fernsehen die Wanderungen eines flimmernden, sinnlosen Leuchtpunkts dar, dessen räumliche Ausdehnung sich als eine Illusion herausstellt, die ihrerseits auf der Trägheit unseres Wahrnehmungsapparats beruht. Aber gerade diese Trägheit ist es, was die Beschränkung des Zeitmoments, des *punctum temporis*, überwindet und durch das Wunder des Gedächtnisses eine sinnvolle Konfiguration erzeugt.

Niemand Geringerer als der heilige Augustinus hat über dieses Wunder in einer der berühmtesten Stellen seiner *Bekenntnisse* meditiert¹⁴, die, obwohl sehr berühmt, doch offenbar nicht genug beachtet wurde. Wenn Shaftesbury und Lessing von den introspektiven Erkenntnissen Augustinus' gelernt hätten, hätten sie nicht jene unglückselige Dichotomie zwischen Zeit und Raum in der Kunst aufgestellt, die bis heute auf die Diskussion eine so verwirrende Wirkung hatte.

Augustinus' Problem war eben jene Unfaßbarkeit des gegenwärtigen Augenblicks, der zwischen einer Zukunft, die es noch nicht gibt, und einer Vergangenheit, die es nicht mehr gibt, eingeklemt ist. Wie können wir überhaupt von der Länge einer Zeit reden – wie können wir überhaupt Zeit messen, wenn das, was wir messen, entweder noch nicht oder nicht mehr existiert? Es ist das Zeno-Paradox, von einer anderen Seite her gesehen. Denn, sagt Augustinus, wir sprechen nicht nur von langen Zeiten, wir sprechen in der Poetik auch von langen und kurzen Silben, und jedermann weiß, was gemeint ist, wenn man sagt, daß eine lange Silbe in einem Gedicht zweimal so lang ist wie eine kurze. Und doch kann man eine Silbe erst als lang bezeichnen, wenn sie beendet ist, das heißt, wenn sie nicht mehr existiert:

„Was soll ich da messen? Wo ist die kurze Silbe, mit der ich messe, wo die lange Silbe, die ich messe? Beide sind erklingen, sind verklungen, sind bereits nicht mehr. Und doch messe ich [. . .], ich messe also nicht sie selbst, die bereits nicht mehr sind, sondern etwas, was sich meinem Gedächtnisse eingepägt hat. In dir, mein Geist, messe ich die Zeiten. Entgegne mir nicht: Wieso das? Laß dich nicht durch die Menge deiner Vorurteile verwirren. In dir, ich sage es nochmals, messe ich die Zeiten; der Eindruck, den die vorübergehenden Dinge auf dich machen, bleibt, auch wenn sie vorübergegangen sind.“¹⁵

Auch für die Zukunft gilt dasselbe wie für die Vergangenheit.

„Wer aber leugnet, daß die Zukunft noch nicht ist? Dessenungeachtet aber ist bereits in der Seele die Erwartung des Zukünftigen.“¹⁶

Darauf folgt Augustinus' berühmte introspektive Beschreibung dessen, was in seinem Bewußtsein vorgeht, wenn er einen Psalm rezitiert:

„Bevor ich anfangе, richtet sich meine Erwartung über das Ganze. Wenn ich aber begonnen

habe, dann fällt das, was ich davon vortrage, als Vergangenheit meinem Gedächtnis anheim, und die Dauer dieser meiner Tätigkeit zerteilt sich in das Gedächtnis dessen, was ich schon gesagt habe, und in die Erwartung dessen, was ich noch sagen werde.“¹⁷

In der Ansprache, die Professor Hearnshaw in seiner Eigenschaft als Präsident an die Jahresversammlung der British Psychological Society des Jahres 1956 richtete¹⁸, nahm er diese Stelle zum Ausgangspunkt einer Diskussion über „temporal integration“ (Integration in der Zeit), wie man dieses Phänomen technisch nennt; man versteht darunter das als gleichzeitig empfundene Erleben von Erinnerungen und Erwartungen in einer eine gewisse Ausdehnung besitzenden Spanne Zeit. Selbst in seinem eigenen Sachgebiet mußte er feststellen, daß es über dieses mit so vielen Bewußtseinsvorgängen verquickte Problem erstaunlich wenig Literatur gibt – besonders im Vergleich mit der Fülle des Schrifttums über räumliche Probleme und speziell über Gestaltpsychologie. Die Erklärung, die er dafür gibt, trifft auch auf unser Studienggebiet zu:

„Die Integration in der Zeit hat mit den verschiedensten psychologischen Phänomenen zu tun. In ihr sind Wahrnehmung des Gegenwärtigen, Erinnerung an Vergangenes und Vorstellung von Künftigem, Stimulus-Konstellationen, Reizspuren und symbolische Prozesse zu einem organischen Komplex verknüpft.“

Es handelt sich um eines jener vielschichtigen Probleme, denen die Forschung gern aus dem Weg geht.

Allerdings sind wir aufgrund der Erkenntnisse der letzten hundert Jahre in der Lage, das Problem des heiligen Augustinus schärfer, wenn auch nicht so schön zu fassen. Wir wissen heute zum Beispiel, daß man dort, wo er von dem Gedächtnis spricht, das die Gegenwart im Bewußtsein festhält, mindestens drei Arten solchen Festhaltens unterscheiden kann und muß. Die erste ist jenes Fortbestehen eines Sinneseindrucks, das für das Fernsehen so wichtig ist. Zum Teil wenigstens handelt es sich um einen physiologischen Prozeß, der optische und akustische Eindrücke einen kurzen Moment weiter wirken läßt, nachdem der eigentliche Reiz vorbei ist. Aber dazu kommt noch eine andere Art von Fortbestehen oder Nachklingen, die man auch als unmittelbares Gedächtnis, Resonanzgedächtnis, primäre Retention oder Echo-Gedächtnis bezeichnen kann.¹⁹ Theoretisch ist das Phänomen schwer zu fassen, aber es ist ohne Schwierigkeit der Introspektion zugänglich. Nicht selten sagt jemand ein paar Worte, deren Inhalt wir nicht auffassen. Aber wenn wir zurückdenken, bemerken wir oft, daß sie uns noch ein paar Sekunden später „im Ohr liegen“ und daß wir nachträglich feststellen können, was gesagt wurde. Dieses unmittelbare Sich-Erinnern ist eine Gedächtnisspur, die sehr schnell vergeht, aber sie ist wesentlich zum Verständnis des Problems des heiligen Augustinus, was wir eigentlich messen, wenn wir die Länge von Silben in einem Gedicht oder von Tönen in einer Melodie berechnen, die wir gerade gehört haben. Diese Silben oder Töne sind in einem ganz anderen Sinne noch wirklich „da“ als vergangene Dinge, die irgendwo in unserem Gedächtnis gespeichert sind. Tatsächlich postuliert Hebb in seinem Buch *The Organization of Behaviour*²⁰ zwei verschiedene Arten von Gedächtnis: Er hält es für wahrscheinlich, daß eine Art von Nachschwingen des Reizes die Erinnerung festhält, bis sich eine dauerhaftere Gedächtnisspur gebildet hat. Sei dem, wie es wolle – es besteht kein Zweifel darüber, daß unsere Sinneseindrücke während einer kurzen Zeit „greifbar“ bleiben. Wir nennen diesen Zeitraum die Gedächtnisspanne oder die scheinbare Gegenwart. Psychologische Versuche mit dem Behalten von sinnlosen Silben oder Zahlen zeigen, daß die Versuchspersonen sich einige

wenige ein paar Sekunden lang merken können, daß diese aber dann verschwinden und durch neue Eindrücke verdrängt werden. Es gibt einen hochinteressanten Artikel von G. A. Miller, „The Magical Number Seven plus and minus Two“²¹, in dem er die Hypothese aufstellt, daß die Zahl Sieben ihre Sonderstellung dadurch erhalten hat, daß sie die größte Zahl von Objekten usw. ist, die wir gleichzeitig auffassen können. Für uns ist an all diesen Versuchen und Spekulationen das Wesentliche, daß sie die scharfe Apriori-Unterscheidung zwischen räumlichen und zeitlichen Wahrnehmungen unhaltbar machen. Sukzessive Eindrücke sind *de facto* gleichzeitig im Bewußtsein und werden nicht vollständig als sukzessiv erlebt. Wenn dem nicht so wäre, könnten wir nie eine Melodie erfassen oder gesprochene Rede verstehen.

Der heilige Augustinus hatte auch damit recht, daß unser Bewußtsein nicht nur vergangene Eindrücke festhält, sondern auch die Zukunft mit einbezieht. Auch hier handelt es sich nicht einfach um eine Erwartung, die sich beliebig weit in die Zukunft erstreckt. Betrachten wir sein Beispiel: das Rezitieren eines Psalms. Während wir eine Zeile sprechen, bereiten wir uns ganz wirklich für die Rezitation der nächsten Zeilen vor. Lashley²² hat in einer klassischen Arbeit über dieses Thema nachgewiesen, daß die unmittelbare Zukunft, auf die wir uns derart vorbereiten, in unserer Psyche genauso wirklich gegenwärtig ist wie die jüngste Vergangenheit. Wenn dem nicht so wäre, gäbe es zum Beispiel keine „Spoonerismen“ (so nennt man nach einem Oxforder Professor eine gewisse Art, sich zu versprechen, bei der Buchstaben der Wörter einer Phrase mit komischem Effekt vertauscht werden). Dadurch, daß Dr. Spooner einem seiner Studenten sagte: „You have hissed my mystery lesson“ (statt: „missed my history lesson“), bewies er, daß die Buchstaben der Wörter, die er sprechen wollte, schon in seinem Geist anwesend waren und dort durcheinandergerieten. Eines der interessantesten Beispiele Lashleys bezieht sich auf Tippfehler — etwa: „Der Apfe gar possierlich ist . . .“ Es geschieht auch gar nicht selten, daß man in einem Wort, dessen Orthographie einem völlig geläufig ist, den falschen Buchstaben verdoppelt. Die Instruktion zu verdoppeln, wartet sozusagen in den Kulissen, aber verpaßt ihr Stichwort — das heißt: wird falsch angewandt.

Wo eigene Handlungen beteiligt sind, wie hier, kann man sagen, daß es sich um Vorbereitung für Innervationen handelt, die in einer vorher festgelegten Reihenfolge zur Anwendung kommen sollen — und eigentlich ist es weniger merkwürdig, daß dies hie und da schiefeht, als daß es so oft klappt. Aber auch wenn wir nicht selbst sprechen, sondern andere sprechen hören, oder wenn wir ein Musikstück nicht spielen, sondern ihm lauschen, sind die möglichen Wort- oder Tonfolgen irgendwie in unserem Bewußtsein vorbereitet und können durch den kleinsten entsprechenden Anhaltspunkt zur scheinbaren Wahrnehmung werden. Angeblich gab es einmal einen Sänger, der zu seinem Entsetzen entdeckte, er könne diesen Abend die höchste Note in seiner Arie nicht singen. An die Rampe tretend, öffnete er jedoch seinen Mund weit und triumphierend, während das Orchester sehr laut spielte. Das Publikum „hörte“ die hohe Note und applaudierte begeistert. Diese Note war im Bewußtsein des Publikums schon genauso gegenwärtig gewesen wie die vorangegangenen Noten, die zu ihr hinführten. Was wäre geschehen, wenn der Sänger statt dessen eine falsche Note gesungen hätte? Er hätte nicht nur in diesem Augenblick unsere Ohren beleidigt, sondern hätte rückwirkend die ganze Phrase ruiniert, selbst wenn die vorher gesungenen Noten provisorisch als akzeptabel eingereiht und gespeichert worden wären.

Derartige Erlebnisse machen es klar, warum die alte Unterscheidung zwischen den

Künsten des Raumes, wie Malerei und Architektur, so unfruchtbar und irreführend ist. Wenn wir Musik zuhören, ist der Augenblick sozusagen zu einer Wahrnehmungsspanne ausgedehnt, in der das unmittelbare Gedächtnis und die Vorwegnahme des Kommenden beide im phänomenalen Sinn gegenwärtig sind. Manche Menschen empfinden diese Gegenwart sehr stark als etwas Räumliches, andere weniger. Für uns spielt das kaum eine Rolle, solange wir uns klar darüber sind, daß wir weder Musik noch Sprache verstehen könnten, wenn die Spanne, die wir als gegenwärtig erleben, zu klein wäre. Denn ebenso wie in der Sprache beeinflußt in der Musik das, was nachkommt, das, was vorangegangen ist. Ich kenne einen angeblich von Arthur Schnabel stammenden (geradezu blasphemischen) musikalischen Witz, der zeigt, daß man die wunderbarsten Themen (etwa den Anfang von Mozarts g-Moll-Sinfonie) einfach dadurch völlig verderben und ihrer Wirkung berauben kann, daß man die letzte Note der Phrase verdoppelt. Man kann das gleiche auch für das Sprachverstehen demonstrieren. Wir könnten kaum je einen einfachen Satz verstehen, wenn wir nicht die soeben gehörten Laute provisorisch im Gedächtnis festhielten, um unsere Deutung entsprechend zu modifizieren, je nachdem, ob der nächste Laut unsere Erwartungsvorstellung bestätigt oder widerlegt. Lashley bringt zwei sehr hübsche (selbstverständlich unübersetzbare) Beispiele für den Einfluß des Sinnzusammenhangs auf die Bedeutung gleichlautender Wörter. Das erste lautet: "The mill-wright on my right thinks it right that a conventional rite should symbolize the right of every man to write as he pleases." In diesem Fall wird die phonetische Silbe „reit“, die je nach Stellung und Orthographie „(Mühlen-)Bauer“, „rechts“, „recht“, „richtig“, „Ritus“ und „Schreiben“ heißen kann, unter dem Einfluß vorangehender Wörter richtig gedeutet. In seinem zweiten Beispiel demonstriert Lashley den retroaktiven Prozeß: "Rapid righting with his uninjured hand saved from loss the contents of the canoe." Hier handelt es sich um die Bedeutung „righting“, das heißt „aufrichten“, anstelle der ursprünglich durch die Nachbarschaft des Wortes „Hand“ plausiblen Deutung „Writing“ (Schreiben), die durch das später eingeführte Wort „Canoe“ hergestellt wird. Die Assoziationen, die diese unerwartete Bedeutung herstellen, werden, wie Lashley betont, erst drei bis fünf Sekunden später, nachdem das Wort gehört wurde, wirksam, aber in den meisten Fällen ist es noch so „gegenwärtig“, daß es umgedeutet werden kann. (Eine entferntere deutschsprachige Analogie wäre etwa die „Fangfrage“ aus der Rechtschreibprüfung: „Wenn es Häute regnete, so wären die Schuhe billiger“, wo der Prüfling natürlich zunächst „heute“ hört und schreibt, aber rückwirkend merken soll [oder sollte], was gemeint war.)

Psychologische Zeit ist offenbar etwas viel Komplizierteres und Mysteriöseres als eine einfache Aufeinanderfolge von Vorgängen. Aber wenn es einerseits in Musik und Dichtkunst nicht so ausschließlich auf die Aufeinanderfolge von Vorgängen ankommt, wie Shaftesbury, Harris und Lessing glaubten, handelt es sich andererseits bei Malerei und Bildhauerei ebensowenig nur um angehaltene Bewegung. Vom phänomenologischen Standpunkt aus gibt es den Augenblick für den Maler ebensowenig wie für den Musiker. Genau wie wir beim Hören unsere Eindrücke kurzfristig parat halten, bevor wir sie (wenn überhaupt) dem eigentlichen Gedächtnis zu längerer Speicherung übergeben, gehen wir auch mit unseren optischen Eindrücken um. Wir können gar nicht anders. Die visuelle Wahrnehmung ist ein Vorgang in der Zeit – und nicht einmal ein rapider. Bei Versuchen, die feststellen sollten, wieviel „Information“ das Auge „auf einen Blick“ aufnehmen kann, waren die Forscher, besonders der verstorbene Professor

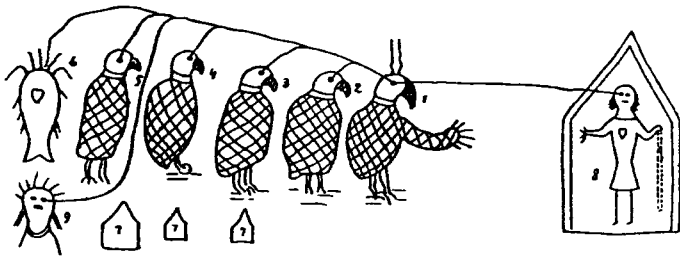
Quastler, bestrebt, die beiden Begriffe möglichst präzise zu fassen. Dabei machte Professor Quastler die Entdeckung, daß wir im allgemeinen das Ausmaß der Information, die wir verarbeiten, sehr überschätzen.

„Was wir tatsächlich *sehen*, ist ein sehr ungenaues Bild, in dem einige Punkte klar hervortreten. Was wir zu sehen *glauben*, ist ein großes Bild, das überall in seinen Details so klar ist wie der eine bevorzugte Punkt, auf den wir unsere Aufmerksamkeit konzentrieren. Grob gesprochen, besteht der von uns klar wahrgenommene Teil aus nicht einmal einem Prozent des gesamten Gesichtsfeldes.“²³

Es ist in diesem Zusammenhang bezeichnend, daß die Macula, „der blinde Punkt“ im Auge, erst verhältnismäßig spät entdeckt wurde — wohl aus dem Grunde, weil wir, während wir unsere Umgebung nach Information absuchen, das Resultat soeben vollendeter Suchoperationen sowie unsere Erwartungsvorstellungen künftiger Eindrücke, die unsere Wahrnehmung bestätigend oder revidierend entscheidend beeinflussen, in unserem Bewußtsein gegenwärtig halten, so daß die Lücken durch Überdeckung ausgeschaltet werden.

In diesem Sinne kann man mit Sicherheit behaupten, daß wir das, was uns eine Momentphotographie enthüllt, nie sehen, denn wir fassen Bewegungsabfolgen zusammen und sehen niemals statische Konfigurationen. Was für das Sehen der Wirklichkeit gilt, gilt auch von bildlichen Darstellungen. Auch das „Lesen“ eines Bildes ist ein Prozeß, der in der Zeit vor sich geht, und zwar braucht er sehr viel Zeit. In der psychologischen Literatur gibt es Beispiele der sonderbarsten Beschreibungen von Bildinhalten durch Versuchspersonen, denen dasselbe Gemälde für zwei Sekunden auf einem Schirm gezeigt wurde.²⁴ So schnell kann man eben ein Gemälde nicht auffassen. Es scheint, daß wir dabei mehr oder minder so vorgehen, wie wenn wir eine Seite in einem Buch lesen — wir tasten es mit unseren Augen ab. Photographierte Augenbewegungen lassen vermuten, daß die Art und Weise, wie das Auge den Sinn des Gesehenen zu erfassen sucht, sich sehr wesentlich von der Vorstellung der Kritiker unterscheidet, die zu schreiben pflegen, daß der Künstler das Auge da- oder dorthin lenkt.²⁵ Dabei müssen diese so beschriebenen ästhetischen Erlebnisse nicht unbedingt auf blasser Einbildung beruhen. Sie können sehr gut Rekonstruktionen *post factum* sein, die eben durch das retroaktive Revisionsvermögen erleichtert werden. Der extremste und daher der instruktivste Fall eines solchen retroaktiven Reagierens auf vorangegangene Eindrücke stellt das Phänomen der Eidetik dar.²⁶ Eidetische Kinder sind imstande, ein Bild ein paar Sekunden lang anzusehen und es sich nachher so genau vorzustellen, wie wenn sie es auf einem Fernsehbildschirm vor sich hätten, obwohl es nicht mehr sichtbar ist. Sie können zum Beispiel eine Inschrift über einer Türe lesen oder die Hühner im Hühnerhof zählen, selbst wenn sie dies, während das Bild ihnen sichtbar war, nicht getan hatten. Überdies zeigt es sich, daß ihre Erinnerung das Bild nicht einfach photographisch reproduziert. Viele Bilder, auf denen eine Handlung dargestellt wird, erzeugen ein Erinnerungsbild, in dem sich die Handlung fortsetzt.

„Im eidetischen Erinnerungsbild eines Gemäldes, in dem ein Esel in einer gewissen Entfernung von einer Krippe stand, ging der Esel zur Krippe hinüber, bewegte seine Ohren, senkte seinen Kopf und begann zu fressen. Wenn der Versuchsleiter die Meinung aussprach, der Esel sei hungrig, veranlaßte seine suggestive Bemerkung manchmal eine Anzahl von Veränderungen, die die am Experiment teilnehmenden eidetischen Kinder selbst oft erstaunten. Es war, als ob sie nicht ein statisches Bild betrachteten, sondern eine Szene aus der



21. Indianischer Bild-Brief. Aus: W. Wundt: *Völkerpsychologie*
(I, 1, S. 247)

Wirklichkeit, denn sobald die suggestive Bemerkung gemacht worden war, pfl egte der Esel ganz spontan auf die Krippe zuzulaufen.“ (Nach H. Kluver, 1926.)

Hier haben wir in fast pathologischer Vergrößerung die Vorgänge vor uns, die sich in uns allen abspielen, wenn wir ein Bild betrachten. Wir bauen es über eine Zeitspanne auf und halten die einzelnen Teile in Bereitschaft, bis sie sich zu einem vorstellbaren Objekt oder Vorfall zusammenschließen, und diese vorgestellte Ganzheit ist es, die wir wahrnehmen und mit dem Bild vor uns vergleichen. Gleichgültig ob wir eine Melodie hören oder ein Bild sehen, das etwas darstellt, treibt uns das, was Bartlett „das Streben nach dem Sinn“ genannt hat, dazu, in Raum oder Zeit vorwärts und rückwärts zu schweifen, bis wir den einzelnen Teilen die ihnen gemäße Reihenfolge zugeordnet haben, die allein einen logischen Aufbau des Gesehenen oder Gehörten ermöglicht.

Anders ausgedrückt, sind der Eindruck der Bewegung wie die Illusion der Räumlichkeit das Resultat eines komplexen Prozesses, den wir am besten mit dem geläufigen Ausdruck des Bilderlesens beschreiben. Es ist nicht die Absicht dieser Arbeit, diesen Prozeß hier nochmals zu durchforschen.²⁷ Aber eines der Prinzipien, das für das Lesen räumlicher Beziehungen auf einer flachen gespannten Leinwand zutrifft, gilt, wie man leicht zeigen kann, auch für die Rekonstruktion zeitlicher Beziehungen. Wir können es das Primat der Bedeutung nennen. Man kann die Entfernung eines Gegenstands im Raume nicht beurteilen, bevor man ihn nicht identifiziert und seine Größe geschätzt ist. Ebenso wenig können wir den Ablauf der Zeit auf einem Bild schätzen, solange wir nicht das darauf dargestellte Ereignis gedeutet haben. Vielleicht ist dies der Grund, warum die bildende Kunst (in allen Kulturen) mit einer Darstellung von Sinnzusammenhängen und nicht mit der Naturwiedergabe beginnt und warum sie sich von dieser sicheren Verankerung nicht weit entfernen kann, ohne den Eindruck von Raum und Zeit aufs Spiel zu setzen. Ist das sogenannte „vorstellige Bild“, die primitive Bilderschrift der Kinder und Ungeschulten, nicht einfach ein Ausdruck dieses Primats? Ein Brief, den der Häuptling eines Indianerstammes dem Präsidenten der Vereinigten Staaten sandte, illustriert, was ich damit meine (Abb. 21).²⁸ Der Häuptling reicht darauf dem Mann im Weißen Haus die Hand des Friedens. Die Darstellungen anderer Geschöpfe und Hütten zeigen an, daß die Mitglieder seines Totems und anderer Stämme bereit sind, von jetzt an in Häusern zu wohnen und ihr nomadisches Leben aufzugeben. Genaugenommen ist hier gar kein Zeitpunkt dargestellt, ebensowenig wie diese Unterwerfung in einem wirklichen Raum stattfindet. Und doch ist es die Geste der ausgestreckten Hand, die die einzelnen bilderschriftlichen Zeichen zu einer zusammenhängenden und sinnvollen Botschaft zusammenfügt. Man könnte ihren



22. Die Auferweckung des Lazarus. Um 520. Mosaik. Ravenna, Sant' Apollinare Nuovo

Inhalt auch in einer realen Zeremonie zum Ausdruck bringen oder auf einem realistischen Bild darstellen, aber in jedem Fall müßte die Geste des Häuptlings oder ein äquivalentes Symbol, das allein die Botschaft verkörpert, im Mittelpunkt stehen, das anzeigt, daß bisher Krieg war und jetzt Frieden ist.

Die erzählende Kunst aller Zeiten hat solche symbolischen Gesten benutzt, um die Bedeutung eines abgebildeten Ereignisses klarzumachen.²⁹ In der Darstellung der *Auferweckung des Lazarus* in Sant' Apollinare Nuovo in Ravenna ist das Ereignis auf seine wesentlichen Elemente reduziert: die Gestalt Christi, die Mumie im Grab und die Machtgebärde, die die Verwandlung herbeiführt (Abb. 22). Aber ist es auf einer anspruchsvolleren Darstellung, wie der Sebastianos (Abb. 23), eigentlich anders? Ist es nicht ganz auf die Geste hin komponiert, die den Sinn des Bildes zusammenfaßt?

Einerseits scheint dies die Ansicht Shaftesburys und Lessings zu bestätigen, daß eine gute Illustration einer Geschichte immer Aufhebung und Vorwegnahme andeuten und dem Beschauer in Gedanken das zeitliche Vorwärts- und Zurückgehen erleichtern soll, das sich aus dem Verstehen einer Handlung ergibt. Andererseits aber sehen wir jetzt auch deutlicher, daß Shaftesbury im Irrtum war, als er schrieb, daß jeder Maler,

„nachdem er den entscheidenden Augenblick gewählt hat [. . .], keine anderen Vorkommnisse heranziehen darf als die, die in diesem Augenblick stattfinden und zu dem Moment gehören, den er schildert. Denn wenn er den gegenwärtigen Moment auch nur um einen Augenblick überschreitet, kann er es ebensogut um Jahre tun.“

Es besteht ein wirklicher Unterschied zwischen Ereignissen, die zu *einer* Gedächtnis-spanne gehören und einem zentralen, klar wahrnehmbaren Sinnzusammenhang untergeordnet sind, und Ereignissen, die durch Jahre oder auch nur durch Stunden getrennt sind. Genau wie die Musik sich in Phrasen entfaltet, entfaltet sich eine Handlung in Phasen: Diese Phrasen beziehungsweise Phasen sind die Einheiten, die irgendwie den Augenblick im Erlebnissinn darstellen, während der Augenblick, von dem der Theoretiker spricht, der Moment, in dem die Zeit stillsteht, eine unberechtigte Extra-

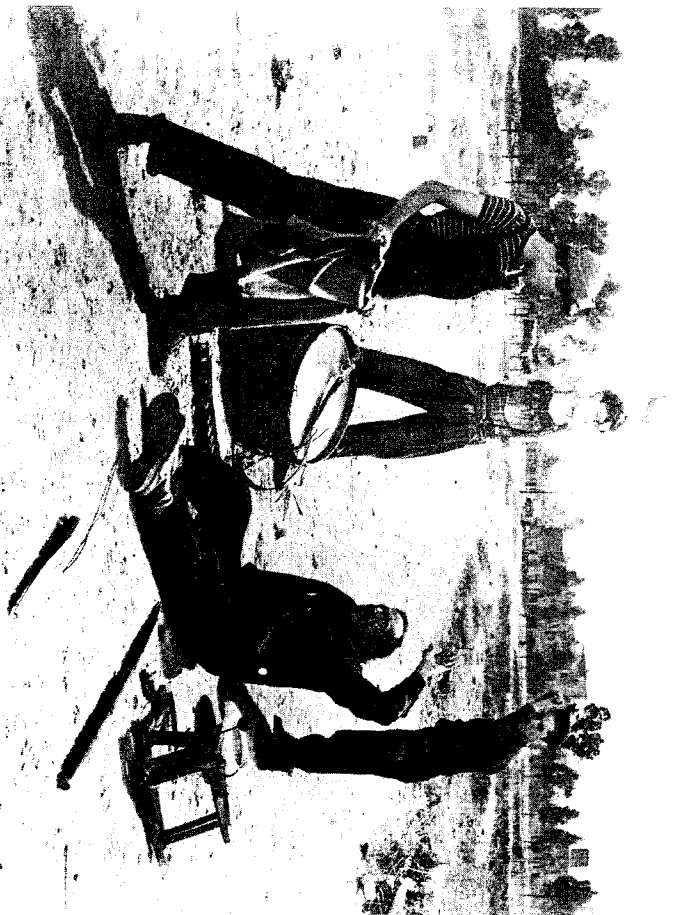


23. Sebastiano del Piombo: *Die Auferweckung des Lazarus*. 1516–1520. London, National Gallery

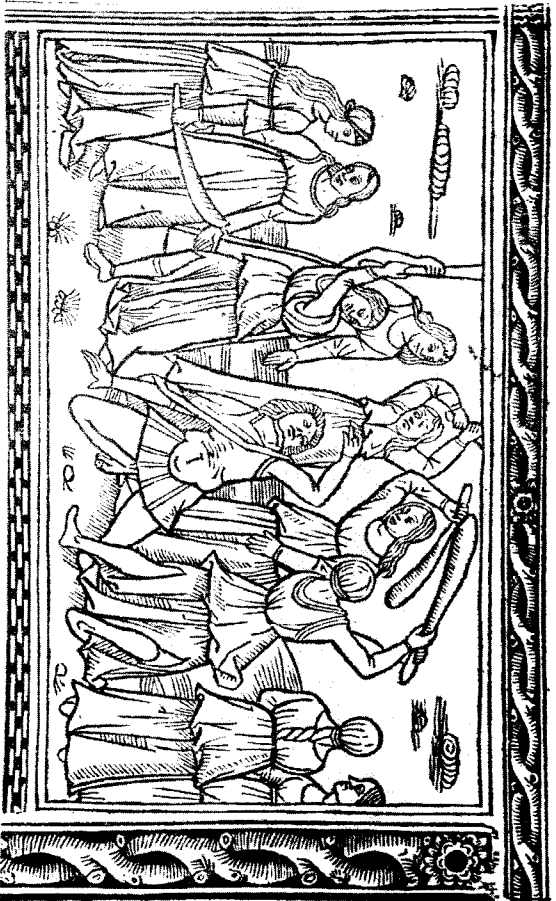
polation ist — ungeachtet der trügerischen Plausibilität, die die Momentaufnahme dieser alten Idee verliehen hat.

Wenn wir uns fragen, wie ein Schnappschuß beschaffen sein muß, um den Eindruck von Leben und Bewegung hervorzurufen, werden wir kaum erstaunt sein, zu finden, daß dies wieder davon abhängen wird, wie leicht wir den Sinn der photographischen Handlung erfassen können, so daß wir imstande sind, das soeben Vorhergegangene zu ergänzen und das Nachfolgende vorwegzunehmen.³⁰ Bei Standphotos gilt das gleiche. Eine Szene wie diese aus Buñuels *Los Olvidados* (Abb. 24) ist nur allzu klar, weil wir die Logik der Situation verstehen — die drohende Haltung der halbwüchsigen Jungen und die Abwehrgeste des Opfers.³¹ Bekanntlich kommt diese Stellung in der Kunst nicht selten in Kampfszenen vor und in der Darstellung von Themen wie der Tötung des Orpheus (Abb. 25). Entlehnte der Regisseur des Films diese Gebärde von der antiken Pathosformel, die Warburg so sehr interessierte?³² Doch wohl kaum. Es gibt wenig andere Möglichkeiten, diese Situation so leicht klarzumachen.

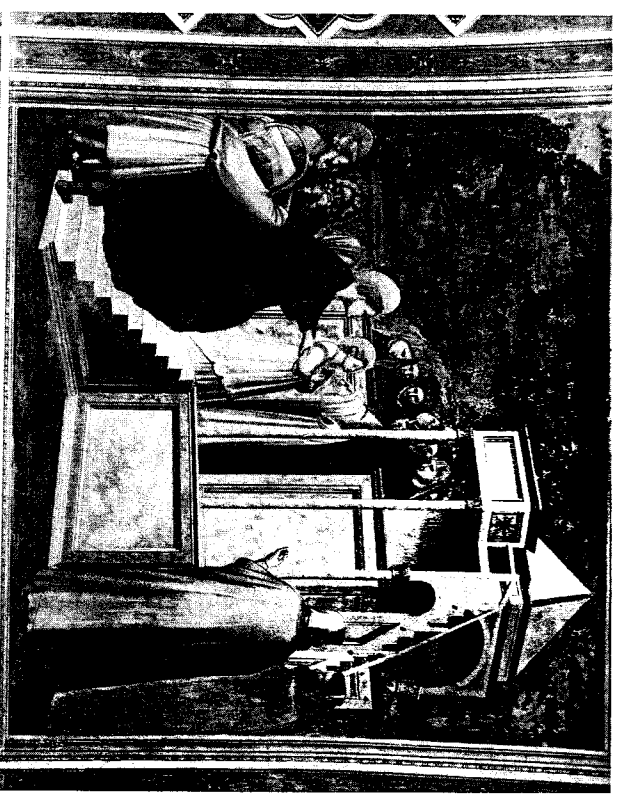
Es lohnt sich manchmal, der Frage nachzugehen, wie lange die objektive Zeitspanne ist, die durch den Sinn der Handlung suggeriert wird. Betrachten wir etwa die Ikonographie von *Mariä Tempelgang*. Giotto zeigt uns, wie die Heilige Anna Maria eigenhändig die Stufen hinaufführt und sie persönlich der Obhut des Hohepriesters übergibt (Abb. 26). Die Bedeutung des Ereignisses wird durch den dramatischen Kunstgriff verstärkt, die Anwesenden nicht die zentrale Gruppe, sondern sich gegenseitig ansehen zu lassen³³, was die Zeitspanne verlängert. Denn offenbar haben sie schon Maria gesehen und tauschen jetzt Blicke und Bemerkungen aus. In Ghirlandaios Darstellung (Abb. 27) ist die Strecke, die die Jungfrau von ihrer Familie zum wartenden



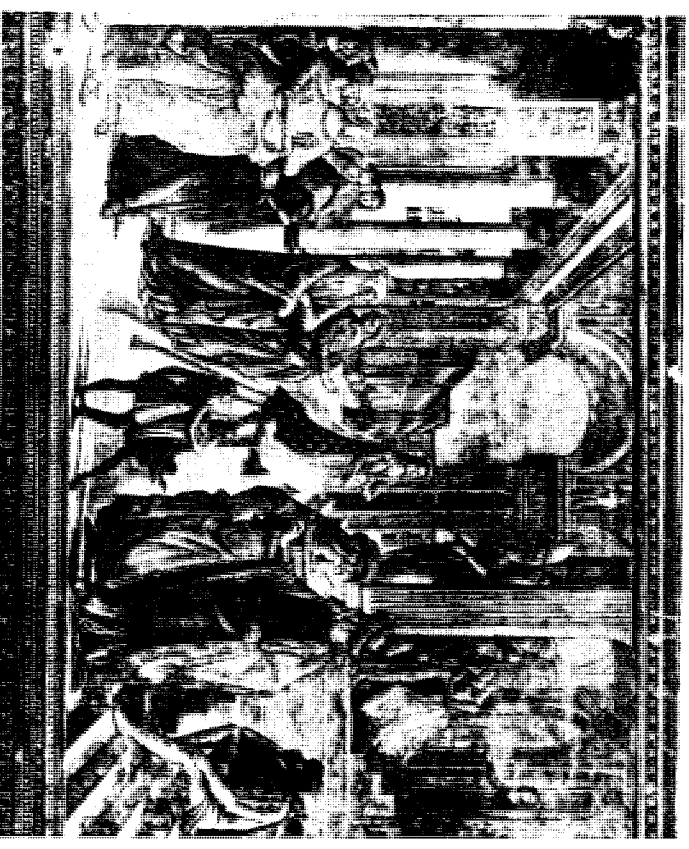
24. Szene aus Buñuels *Los Olvidados*. Standphoto-Archiv, Museum of Modern Art, New York



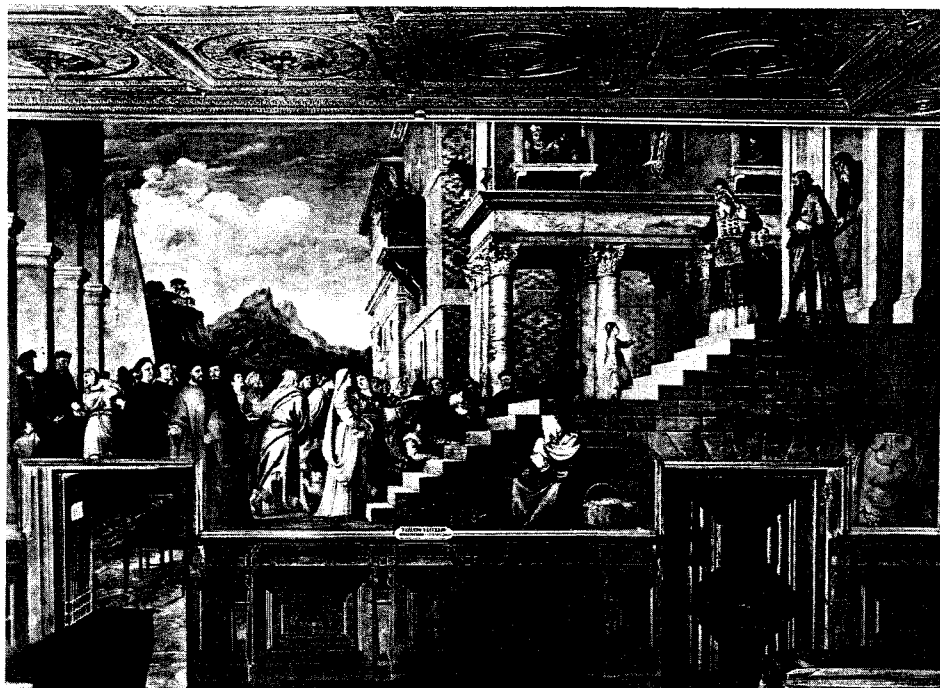
25. *Der Tod des Orpheus*. Aus Ovid: *Metamorphosen* (Lyon 1507, S. 152)



26. Giotto: *Maria Tempelgang*. Um 1306. Padua, Arena-Kapelle



27. Ghirlandajo: *Maria Tempelgang*. Um 1490. Florenz, Santa Maria Novella



28. Tizian: *Mariä Tempelgang*. Um 1535. Venedig, Accademia

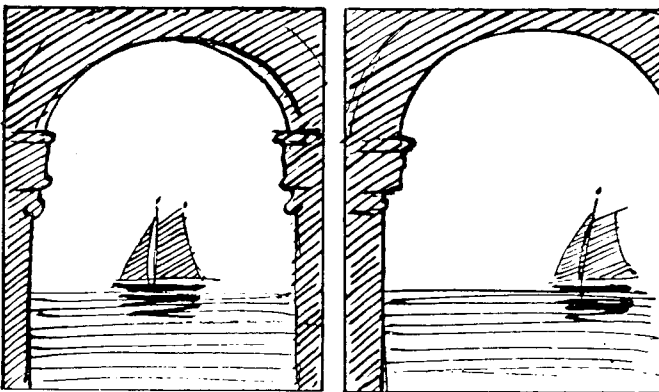


29. Tintoretto: *Mariä Tempelgang*. Um 1552. Venedig, Madonna dell'Orto

Hohepriester zurückzulegen hat, und auch die Menge der Zuschauer größer. In Tizians Komposition wird der Weg noch länger, aber die Gesten bleiben dieselben. Tintoretto hingegen (Abb. 29) ändert sowohl die Richtung des Weges als auch die Intensität der Reaktionen der Bettler und Krüppel, aber auch er verläßt sich auf die Sinngebung durch die zeigende Bewegung und die Willkommen heißende Geste des Hohepriesters.

Gewöhnlich beschreibt man eine Komposition wie die Tintoretto's als unruhiger, bewegter, weniger statisch und mehr „mouvementé“ als die früheren Beispiele, die auf uns eher einen feierlich gelassenen Eindruck machen, ja vielleicht geradezu „gestellt“ wirken wie ein Standphoto. Die heftigen Bewegungen mancher Figuren und besonders ihre Instabilität tragen sicherlich zu dem Eindruck bei, daß der dargestellte Augenblick nur einen Bruchteil einer Sekunde gedauert haben kann. Aber wir haben auch das Gefühl, daß die Komposition selbst, die komplizierte Anordnung der Figuren und die steile Kurve der Treppe, diesen Eindruck verstärkt. Könnten wir doch auch die Architektur selbst mit Ausdrücken wie „dynamisch“ beschreiben, als ob ihre Formen in Bewegung wären.³⁴ Obwohl solche Ausdrücke zu den Gemeinplätzen der Kunstkritik gehören, ist es nicht ganz leicht, die Psychologie dieser Terminologie zu verstehen. Warum empfinden wir Symmetrie als statisch und Asymmetrie als instabil? Warum scheint uns eine klare Anordnung Ruhe, hingegen eine wirre Verteilung Bewegung auszudrücken?

Aller Wahrscheinlichkeit nach haben diese Reaktionen nicht alle dieselbe Ursache, und vermutlich sind sie, zum Teil wenigstens, durch Konventionen bedingt. Man darf aber wohl annehmen, daß hier, wie so oft, die Metaphern, die wir gebrauchen, uns einen Fingerzeig geben können. Dinge, die mechanisch im Gleichgewicht sind, pflegen stabil zu sein, während „windschiefe“ jederzeit umzufallen drohen. Daher haben wir die Tendenz, eine gleichmäßige, „ausgewogene“ Verteilung als ruhig zu empfinden und rapide Veränderungen zu erwarten, wo eine solche fehlt. Es ist merkwürdig, wie schnell sich solche Gefühle gleichsam auf dem Wege der Analogie auf andere Situationen übertragen. Eine kleine Broschüre für Amateurphotographen³⁵ weist mit Recht darauf hin, daß ein Segelboot im Zentrum eines Bildes unbeweglich aussehen wird, während sich ein gleiches Boot zu bewegen scheint, wenn es mehr am Rande ist (Abb. 30). Natürlich gilt das viel mehr für Segelboote als, sagen wir, für Bäume, woraus hervor-



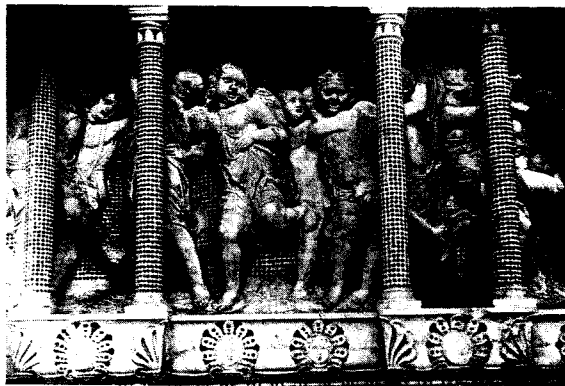
30. Stellung im Bild und Bewegungssuggestion

zugehen scheint, daß auch hier der Sinnzusammenhang auf den Eindruck, der entsteht, einen großen Einfluß ausübt.

Nichtsdestoweniger stehen wir hier anscheinend vor einem sonderbaren Paradox – das *Verständnis* von Bewegungen beruht weitgehend auf der Klarheit des Sinnzusammenhanges, aber der *Eindruck* des bewegten Lebens kann durch Fehlen geometrischer Klarheit in der Darstellung verstärkt werden. Besonders interessant ist in diesem Zusammenhang ein Experiment Donatellos. Die tanzenden *Putti* auf der Kanzel in Prato [Abb. 31] wirkten gewiß ausgelassen und animiert, aber als der Meister dieselbe Idee in der *Cantoria* weiterentwickelte [Abb. 32], kam er auf den kühnen Gedanken, sie hinter einer Reihe von Säulen tanzen zu lassen. Für die meisten Betrachter wird durch diese teilweise Verdeckung der Eindruck einer wirbelnden Bewegung noch erhöht. Bei dem anläßlich der Winterolympiade in Grenoble im Jahre 1968 für das Skifahren verwendeten Symbol [Abb. 33] handelt es sich um eine besonders geschickte Ausnutzung desselben Effekts. Wäre es denkbar, daß noch eine andere Analogie zu dieser Wirkung beiträgt? Daß die Schwierigkeit, die uns dadurch bei unserem Bestreben, der Darstellung zu folgen und sie als Ganzes zu begreifen, geboten wird, mit der Erinnerung an die Schwierigkeiten verschmilzt, die wir in der Wirklichkeit erlebten, wenn wir bei einem wilden Tanz die Körper und Gliedmaßen der Teilnehmer auseinanderzuhalten suchten? Schließlich würde das Auge in beiden Fällen dem Hirn die gleiche Botschaft „Unentwirrbares Durcheinander!“ zugehen lassen, und dadurch könnte sich eine Äquivalenz ergeben. Es ist aber auch möglich, daß Donatello bewußt oder unbewußt einen weiteren Effekt ausnutzte, der durch solche Verdeckung entsteht – den Effekt, der in der Psychologie unter dem Namen Poggendorf-Illusion bekannt ist [Abb. 34]. Eine gerade Linie, die scheinbar diagonal hinter einem Band oder Rechteck vorbeigeführt wird, sieht oft so aus, als wäre ihre Fortsetzung verschoben. Es ist daher die Möglichkeit gegeben, daß sich das Bein des Kindes wirklich bewegt zu haben scheint, während wir das Kunstwerk genau betrachten. Sicher gibt es noch andere Gründe, warum Unvollkommenheit zum Eindruck rascher Bewegung beitragen kann. Die „Schnappschußeffekte“ Degas' machen manchmal den Eindruck, daß dem Künstler so viel daran gelegen war, ein Motiv auf die Leinwand zu bannen, daß er weder Zeit noch Gelegenheit wahrnahm, sich einen günstigen Beobachtungspunkt auszusuchen. Die Unvollständigkeit wird zum Anzeichen der Eile des Malers, und seine



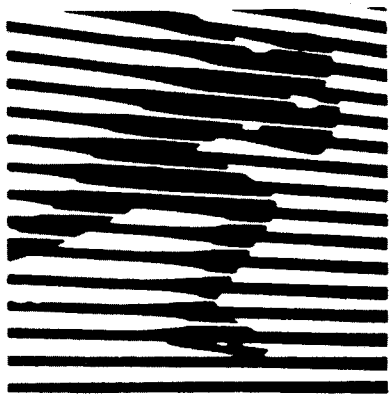
31. Donatello: Kanzel. Detail. 1434–1438.
Prato, Dom



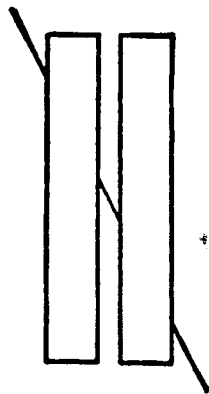
32. Donatello: *Cantoria*. Detail. 1433–1440. Florenz, Museo dell'Opera del Duomo

Hast wirkt irgendwie ansteckend. Wir werden dadurch dazu gebracht, den „Leseprozeß“ zu beschleunigen, und dabei kann es vorkommen, daß die Unvollständigkeit bekannter Formen unsere Erwartungsvorstellungen geradezu halluzinatorisch anregt, genau wie es die Experimente mit eidetischen Kindern beschreiben. Wieder ist es die Suche nach dem Sinn, die dem tatsächlich Gegebenen vorausseilt und eine Gestalt komplettiert, etwa wie wir einen gesprochenen Satz oder eine musikalische Phrase zu komplettieren pflegen. Daher kommt vielleicht auch das erhöhte Gefühl von Geschwindigkeit und Bewegung, das sich bei vielen Betrachtern einstellt, wenn sie die unvollständigere und schwerer verständliche Rückansicht des *Diskuswerfers* betrachten und mit dem Eindruck der Photographie in Frontalansicht vergleichen (Abb. 35 und 36).

Die hier angedeuteten Möglichkeiten, das Zeitmoment durch Kunstgriffe zu verkürzen und das Bewegungsmoment zu verstärken, machen es verständlich, daß mit dem Siegeszug der Kamera auf diesem Gebiet die Künstler nach neuen Experimenten Umschau hielten. Allerdings folgten die Futuristen, die ja Geschwindigkeit und Bewegung so sehr verherrlichten, der Photographie in ihren Nachahmungen doppelter Belichtungen ohne viel Originalität. Selbst Duchamps' berühmtes Bild *Aktfigur, eine*



33. Symbol des Skisports bei den Olympischen Winterspielen in Grenoble



34. Die Poggendorfsche Illusion



35. 36. *Der Diskuswerfer*. Vorderansicht (links) und Seitenansicht (rechts)
München, Staatliche Antikensammlungen



37. Pablo Picasso: *Schlafende, die sich umdreht*. Aus Zervos: *Picasso* (II, 1960, Abb. 198, S. 85)
38. Pablo Picasso: *Lesendes Mädchen*. Privatbesitz

Treppe hinuntersteigend ist eine recht ausgeklügelte Angelegenheit. Es bedurfte eines großen Künstlers, um diesen schwer zu fassenden Eindruck von Bewegung innerhalb eines Bildes neu zu orchestrieren, und hier wie auch sonst so oft war es Picasso, der die interessantesten und verschiedenartigsten Problemlösungen produzierte. In seiner kubistischen Periode spielte er mit der Idee der verschiedenen Aspekte desselben Gegenstandes; aber das kubistische Programm — insoweit es überhaupt ein Programm war — ist im wesentlichen kaum mehr als ein Vorwand, uns bei unserem Streben nach dem Sinn auf eine wilde Jagd durch Labyrinth von Mehrdeutigkeiten zu schicken, die das Stilleben auf dem Tisch sowohl verhüllen wie entschleiern und mehr den Prozeß der Wahrnehmung als das wahrgenommene Objekt widerspiegeln.

In einigen seiner späteren Gemälde gelang es jedoch Picasso in erstaunlicher Weise, uns das Gefühl sukzessiver Aspekte zu vermitteln, ohne dabei die ihnen gemeinsame Bedeutung aufzuopfern.³⁶ Die *Schlafende, die sich umdreht* (Abb. 37) ist ein Beispiel dafür, aber sein größter Triumph ist vielleicht sein *Lesendes Mädchen* aus dem Anfang der fünfziger Jahre (Abb. 38). Das seltsame Wechselspiel von Schönheit und Häßlichkeit, von heiterer Gelöstheit und Plumpheit in den widersprüchlichen Aspekten suggeriert nicht unmittelbar ein zeitliches Hintereinander, aber gerade weil diese hier in vorläufiger Gleichzeitigkeit geboten werden, veranschaulichen sie einen überzeugenden und originellen Sieg über jenen von uns selbst geschaffenen Popanz, das *punctum temporis*.

Denn wie immer wir diese einzelnen Kunstgriffe werten und wie subjektiv auch der Eindruck der Bewegung sein mag, den der eine oder andere Kunstgriff in manchen Beschauern hervorruft, kann man doch eines mit Sicherheit sagen: Wenn nicht sowohl die Wahrnehmung der Realität als auch die Wahrnehmung von Bildern zeitliche Prozesse wären, und noch dazu recht langsame und komplexe Prozesse, könnten statische Bilder in uns nicht Erinnerungen *an* und Vorwegnahmen *von* Bewegungen hervorgerufen. Letzten Endes dürfte diese Reaktion gerade in den Schwierigkeiten wurzeln, die es uns bereitet, alle Elemente gleichzeitig in unserem Bewußtsein zu halten, während wir unser Gesichtsfeld absuchen. Daher kann sogar die abstrakte Kunst den Eindruck des Statischen wenigstens in jenen extremen Fällen vermeiden, die Augenmüdigkeit und Nachbilder auszunutzen wissen, um ein Gefühl des Flimmerns zu erzeugen und ihre Linien und Muster vor unseren hilflosen Augen tanzen zu lassen. Eine volle Erklärung der Phänomene, die wir vor den schwarzweißen Gemälden Bridget Rileys erleben (Abb. 39)³⁷, ist noch nicht gefunden worden³⁸, aber selbst die ersten diesbezüglichen Versuche haben auf die Kompliziertheit unserer Sehprozesse ein faszinierendes Licht geworfen. Es tut uns gewiß gut, durch derartige Experimente daran erinnert zu werden, wie unzulänglich jene Apriori-Unterscheidungen der Ästhetik sind, die den Gegenstand meiner Ausführungen bildeten.



39. Bridget Riley: *Fall*. 1963. London, The Tate Gallery

- 1 Siehe meine Rundfunkvortragsserie *The Primitive and its Value in Art* (Das Primitive in der Kunst und seine Wertung), erschienen im *Listener*, 15. und 22. Februar und 1. und 8. März 1979.
- 2 Siehe mein *The Leaven of Criticism*, in: *The Heritage of Apelles* (Oxford 1976).
- 3 New York und London 1960.
- 4 P. Selz: *The Work of Jean Dubuffet* (New York 1962), S. 102.
- 5 Siehe mein *The Museum: Past, Present and Future*, in: *Ideals and Idols* (Oxford 1979).
- 6 Siehe mein *Means and Ends: Reflections on the History of Fresco Painting* (London 1976).
- 7 In: *From the Revival of Letters to the Reform of the Arts*, in: *The Heritage of Apelles*, a. a. O. (Anm. 2), habe ich dies ausführlich besprochen.
- 8 Siehe meinen Beitrag *Vom Experiment in der Kunst*, in diesem Band, S. 212–239.
- 9 Siehe meinen Beitrag *Bild und Kode*, in diesem Band, S. 274–293.
- 10 N. Tinbergen: *Social Behaviour in Animals* (London 1953), 94–95.
- 11 Siehe auch mein *Illusion and Art*, in: R. L. Gregory und E. H. Gombrich: *Illusion in Nature and Art* (London 1973).
- 12 Siehe meinen Beitrag *Maske und Gesicht*, in diesem Band S. 105–134.
- 13 Siehe meinen Beitrag *Zwischen Landkarte und Spiegelbild*, in diesem Band, S. 169–211.
- 14 Siehe mein *The Renaissance Theory of Art and the Rise of Landscape*, in: *Norm and Form* (London 1966).

Der fruchtbare Moment: Vom Zeitelement in der bildenden Kunst (40–62)

- 1 Siehe E. Panofskys Besprechung von Hanns Kaufmans *Albrecht Dürers rhythmische Kunst*, in: *Jahrbuch für Kunstwissenschaft* (1926); M. J. Friedlaender: *Von Kunst und Kennerschaft* (Oxford und Zürich 1946), S. 60–66; H. A. Groenewegen-Frankfort: *Arrest and Movement* (London 1951); H. van de Waal: *Traditie en bezielung* (Rotterdam 1946), und *De Staalmeeesters en hun legende*, in: *Oud Holland*, 71, 1956; Etienne Souriau: *Time in the Plastic Arts*, in: *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 7, 1949, S. 294–307; R. Arnheim: *Art and Visual Perception* (1956), Kap. 8; E. H. Gombrich: *Art and Illusion* (New York und London 1960). (Deutsch: *Kunst und Illusion* [Köln 1967: Phaidon-Verlag].) Siehe unter „Bewegung“ im Sachregister.
- 2 Anthony, Earl of Shaftesbury: *Characteristicks of Men, Manners, Opinions, Times* (1714). Bezüglich des Auftrages und seiner Ausführung siehe F. Haskell: *Patrons and Painters* (1963), S. 138.
- 3 James Harris: *Three Treatises* (1744).
- 4 *Laokoon*, xvi.
- 5 Siehe meinen Artikel *Lessing* (Vortrag

- über ein Genie], in: *Proceedings of the British Academy*, 43 (1957).
- 6 Laokoon, iii.
- 7 Siehe, zum Beispiel, Friedrich Schlegels Verteidigung von Marterdarstellungen in der Malerei: *Gemäldebeschreibungen aus Paris und den Niederlanden*, II. Nachtrag (1804).
- 8 J. Constable: *Various Subjects of Landscape* (1832). Siehe auch R. Beckett: *Photogenic Drawings*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 27, 1944, S. 342–343.
- 9 *Modern Painters* (1842–1860), Teil V, Kap. I.
- 10 Beaumont Newhall: *Photography and the Development of Kinetic Visualization*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 7, 1944, S. 40–45. Siehe auch S. Reinach: *La représentation du Galop dans l'art ancien et moderne* (1925).
- 11 Aaron Scharf: *Art and Photography* (London 1968).
- 12 Dr. William Bartley (Illinois) machte mich freundlicherweise auf diesen Zusammenhang aufmerksam.
- 13 Donald G. Fink und David M. Lutyens: *The Physics of Television* (1961).
- 14 Buch XI, 10–31.
- 15 Buch XI, 27. Nach der Übersetzung von Otto F. Lachmann.
- 16 Buch XI, 28.
- 17 Buch XI, 28.
- 18 *Bulletin of the British Psychological Society*, 30. September 1956.
- 19 Der dritte Jahresbericht des Center for Cognitive Studies at Harvard (1963) enthält auf Seite 142 einen vorläufigen Bericht über eine Untersuchung dieser Phänomene unter dem anschaulichen Namen „Echobox“.
- 20 D. O. Hebb: *The Organization of Behavior* (1949), S. 61, 62.
- 21 *Psychological Review*, 63, 1956, S. 81–97.
- 22 *The Problem of Serial Order in Behavior*, in: *Cerebral Mechanisms in Behavior*, hrsg. von L. A. Jeffres (New York 1951).
- 23 Henry Quastler: *Studies of Human Channel Capacity*, in: *Control Systems; Laboratory Report*, No. R.-71, S. 33 (Schablonendruck).
- 24 F. C. Bartlett: *Remembering* (Cambridge 1932), S. 29 ff.; M. D. Vernon: *A Further Study of Visual Perception* (Cambridge 1952), Anhang B.
- 25 J. J. Gibson: *The Perception of the Visual World* (Boston 1950), S. 155.
- 26 Für das Folgende siehe Ian M. L. Hunter: *Memory, Facts and Fallacies* (1957), S. 148–149.
- 27 Siehe mein Buch *Art and Illusion*, a. a. O. (Anm. 1), und meinen Beitrag *Illusion and Visual Deadlock*, in: *Meditations on a Hobby Horse* (London 1963). [Deutsch: *Meditationen über ein Steckenpferd*. Von den Wurzeln und Grenzen der Kunst. Übersetzt von Lisbeth Gombrich [Frankfurt a. M. 1978].]
- 28 W. Wundt: *Völkerpsychologie*, I, 1, 1911, S. 247.
- 29 Siehe auch meine Aufsätze *Verhaltensritual und Ausdrucksgebärde in der Kunst und Handlung und Ausdruck in der abendländischen Kunst*, in diesem Band, S. 63–77 und S. 78–104.
- 30 Siehe meinen Aufsatz *Maske und Gesicht*, in diesem Band, S. 105–134.
- 31 S. Kracauer: *The Nature of Film* (1961), Abb. 25.
- 32 A. Warburg: *Dürer und die italienische Antike* (1905), in: *Gesammelte Schriften*, 2, 1932, siehe auch mein Buch *Aby Warburg. An Intellectual Biography* (London 1970).
- 33 Siehe meinen Aufsatz *Handlung und Ausdruck in der abendländischen Kunst*, a. a. O. (Anm. 29).
- 34 Siehe Kap. V meines Buches *Ornament und Kunst* (Stuttgart 1982).
- 35 *Auf das Sehen kommt es an*, herausgegeben für Ilford by Ott & Co., Zofingen.
- 36 C. Gottlieb: *Movement in Painting*, in: *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 17, 1958.
- 37 Siehe Cyril Barrett: *Op Art* (London 1970), und Maurice de Saussure: *Bridget Riley* (London 1970).
- 38 Donald M. MacKay: *Moving Visual Images produced by Regular Stationary Patterns*, in: *Nature*, 1957, S. 180, 849–850, und 1958, S. 181, 362–363; A. Crawford: *Measurement of the Duration of a Moment in Visual Perception*, und B. Babington Smith: *On the Duration of the Moment of Perception*, in: *Bulletin of the British Psychological Society*, XVII, 54 und 55, 1964; siehe auch mein Buch *The Sense of Order* (London 1979), S. 134 und Anmerkung. [Deutsch: *Ornament und Kunst*. Übersetzt von Albrecht Joseph [Stuttgart 1982].]