

Zeit, Raum und Bewegung als Kriterien der Kunstbetrachtung

Bei der Wahl des Themas für diesen Abend ließ ich mich natürlich von meinem eigenen Interesse daran leiten, zum anderen erschien es mir geeignet, um einen Blick darauf zu werfen, was wir hier an der Schule tun, nämlich „Kunst“ zu produzieren und insofern auch immer Kunst zu betrachten. (Jedes Erzeugnis der Studierenden wird jedenfalls als künstlerisches Produkt gewürdigt, auch wenn es ein anderes Ziel haben mag.) Im Anschauen des Werks während des Prozesses ist der oder die Kunstschaffende der erste Betrachter und im Gespräch mit Lehrenden und Mitstudierenden geht es darum, Kriterien herauszuarbeiten, an denen die Werke gemessen werden können.

Es geht mir nun nicht darum, den Gebrauch von Farbe und Form unter künstlerischen Gesichtspunkten zu analysieren, sondern darum, die Grundbedingungen künstlerischen Schaffens zu untersuchen: wie nämlich ein Kunstwerk sich zu den Kategorien Raum und Zeit verhält, die ja zugleich die Grundlagen unserer menschlichen Wahrnehmung sind.

Die Frage ist also eine zweifache: Wie nehme ich die zeitlichen Strukturen und räumlichen Verhältnisse in einem Kunstwerk wahr und was sagt mir das Werk anhand dieser Organisation über sich selbst, über mich und meine Wahrnehmung und über die Struktur der Welt.

Wie Sie noch feststellen werden, lege ich dabei größeres Augenmerk auf die Zeit, da uns die Auseinandersetzung mit dieser Sphäre noch nicht so sehr in Fleisch und Blut übergegangen ist wie die Beschäftigung mit dem Raum. Das ist eine These, die ich gleich noch erläutern möchte, und die ich zur Begründung meiner heutigen Ausführungen benütze.

Der Vortrag behandelt zwei Komplexe: 1.) Warum soll man überhaupt über Zeit reden, wenn man von Kunstwerken spricht, und 2.) wie soll man über Zeit sprechen, d.h. in welcher Weise wird Zeit im einzelnen Werk relevant.

Um den ersten Komplex zu verdeutlichen, ist es nötig, eine kurze Begriffsbestimmung vorzunehmen, was ist Zeit und wie sie mit Bewegung und dem Raum zusammenhängt. Anschließend möchte ich darstellen, wie es überhaupt dazu kam, dass das Zeitproblem ins Blickfeld geriet. Dazu bedarf es eines Rückblicks auf die letzten hundert Jahre der Kunstgeschichte und die philosophisch-naturwissenschaftlichen Grundlagen der Moderne.

Im zweiten Teil möchte ich die verschiedenen Ebenen, auf denen man es mit Zeit im Kunstwerk zu tun hat, auseinander nehmen und anhand von Beispielen klären, wie die Behandlung von Zeit die Aussage eines Werks beeinflusst. Dabei beziehe ich mich hauptsächlich auf Werke der Gegenwartskunst, da das im 20. Jh. gewachsene Verständnis für Zeitphänomene das Gesicht der Kunst nachhaltig verändert hat.

Viele künstlerische Äußerungen sind ohne ein Bewusstsein von zeitlichen Vorgängen und Prozessen nicht zu verstehen. Ich nehme sehr stark an, dass das Unbehagen, das sich in der Konfrontation mit moderner Kunst so oft einstellt, mit der Schwierigkeit, in Prozessen zu denken, zu tun hat. Daher ist es mein Anliegen, anhand dieses Versuches einer systematischen Darstellung des Zeit- und Bewegungsproblems eine intensivere Begegnung mit der Gegenwartskunst zu ermöglichen.

Als Beispiele habe ich folgende KünstlerInnen ausgewählt: Roman Opalka, Barnett Newman, Christian Boltanski und Marina Abramovic. Ich werde erst im zweiten Teil dazu übergehen, Dias zu zeigen, da es mir widerstrebt, Werke der Kunst nur kurz zu zeigen und als Mittel zum Zweck, zur Beweisführung sozusagen zu benutzen. Auf andere Beispiele werde ich deshalb nur mündlich beschreibend hinweisen, ich hoffe auf Ihr Verständnis.

Ich habe auch nicht vor, einen Überblick über die ganzen kunsthistorischen Epochen zu bringen, in denen man den Umgang mit den Kategorien Zeit, Raum und Bewegung genauestens untersuchen könnte - denn da es Grundkategorien sind, spielen sie in jedem Kunstausdruck eine Rolle. Das wäre der Weg von unserem heutigen Wissen aus rückwärts zu blicken und jetzige Bezeichnungen, Unterscheidungen auf frühere Werke anzuwenden. Ich finde für heute den Weg andersherum interessanter, wenn man in der aktuellen Diskussion nachspürt, wann welche Ideen an Umfang gewonnen haben.

In diesem Falle gehe ich der Frage nach, wann man begonnen hat, sich mit dem Problem der Zeit in der Kunst auseinanderzusetzen und welche Gründe das haben mag.

Was aber ist Zeit und wie kann man sie bestimmen?

Wir könnten alle wie der Kirchenvater Augustinus antworten: „Wenn mich niemand danach fragt, weiß ich es, wenn ich es aber einem, der mich fragt, erklären sollte, weiß ich es nicht.“ Wir alle glauben zu wissen, was Zeit ist, sobald wir aber versuchen, sie objektiv zu bestimmen und ins rechte Verhältnis zu unserem subjektiven Zeitempfinden zu setzen, verwickeln wir uns in Schwierigkeiten und Widersprüche.

Kompliziert wird es dadurch, dass die Zeit eine voraussetzungslose Form der Anschauung ist, wie Kant sagt, und gleichzeitig auch den Inhalt unserer Erlebnisse darstellt. D. h. Zeit ist wie der Raum eine Grundkategorie, innerhalb der wir unsere Wahrnehmungen überhaupt erst vollziehen können. Sie muss nicht erst erfahren werden, sondern ist a-priori (ohne vorherige Erfahrung) stets vorhanden. Gleichzeitig ist sie in unserem bewussten Leben immer auch ein Inhalt unseres Denkens, eine Erfahrungstatsache, ein bewegliches Rätsel.

Von daher gibt es auch zwei Hauptunterscheidungen von Zeit: die Dingzeit und die Erlebniszeit, wie Augustinus es definiert hat. Ich könnte auch sagen, die naturwissenschaftliche, messbare und die subjektiv erfahrene Zeit.

In der Naturwissenschaft wird Zeit als das nichtumkehrbare, nicht wiederholbare Nacheinander verstanden, welches in der Aufeinanderfolge von Veränderungen und Ereignissen in der Natur und der Geschichte bewusst wird. Mit anderen Worten: Zeit wird erfahrbar, wo Bewegung stattfindet.

Diesen Zusammenhang stifteten Plato und Aristoteles: Zeit lässt sich anhand einer Bewegung, die sich im Raum vollzieht, bestimmen und letztlich messen. Dieser Zusammenhang blieb bis heute richtungweisend für die gesamte wissenschaftliche Diskussion über Zeit.

Der andere Aspekt, die erlebte Zeit, die durch Augustinus bewusst gemacht wurde, bezieht sich auf den Geist. Er misst die Zeiten nach anderem Maß: Länge oder Kürze sind abhängig von der Struktur des Gedächtnisses und der Zukunftserwartung. Diese Entdeckung der Ich-Zeit durchzieht seit dem 4. Jh. die Geschichte der Erkenntnistheorie und der Metaphysik.

Wie nehmen wir Zeit wahr?

Mit diesen beiden Antipoden haben wir es heute zu tun: der linear ablaufenden, objektivierbaren Zeit und der auf dem inneren Zeitsinn des Individuums basierenden subjektiven Zeit. Auf diese beiden Modalitäten stoßen wir auch, wenn wir uns fragen, wie wir Zeit im Kunstwerk erleben können. Nämlich als Verlauf und als Intensität.

Was heißt das? Es gibt Werke, die betonen den Verlaufsaspekt der Zeit: Sie stellen entweder verschiedene aufeinander folgende Handlungen dar, entweder auf einem Bild oder in einem selbst zeitlich ablaufenden Medium wie z.B. Video.

Und es gibt Werke, die den Intensitätsaspekt der Zeit herausheben: eine Stimmung oder eine Gegenwärtigkeit, die nichts mit vorher/nachher zu tun hat, soll erzeugt werden. Das ist jetzt eine sehr grobe Unterscheidung, ich komme darauf zurück.

Ich will damit nur klarstellen, dass Zeit nicht nur etwas mit gleichmäßigem Vergehen und Veränderung zu tun hat, sondern auch in Form des scheinbaren Stillstehens zum Tragen kommt. Ruhe ist nämlich eine Grenzform der Bewegung und kann durch eine besondere Intensität gekennzeichnet sein.

Um Bewegung noch einmal zu differenzieren: Sie kann zum einen expandieren, nach außen oder auf ein Ziel orientiert sein, dann ist es eine gerichtete Bewegung, die am ehesten als Verlauf bezeichnet werden kann. Oder aber sie ist gewissermaßen auf sich selbst bezogen, und macht sich als Vibrieren, als Schwingung bemerkbar. In dem Fall würde ich mehr von Spannung sprechen, die mit dem Intensitätsaspekt von Zeit zusammenhängt.

Ich darf festhalten: auch bei einem stillstehenden Kunstobjekt kann man es mit Zeit und Bewegung zu tun haben, ebenso wie man es beim Wahrnehmen von Stille, also der Abwesenheit von Tönen, dennoch mit dem Hören zu tun hat.

Die Frage, warum das so ist - warum man bei einem in sich abgeschlossenen Kunstwerk von seinem Zeitaspekten reden kann, möchte ich zunächst zurückstellen und im 2. Teil behandeln, wo es darum geht, wie Zeit im Einzelwerk relevant wird. Erst möchte ich auf die historische Entwicklung eingehen, im Zuge welcher kultureller Ereignisse sich ein Bewusstsein für Zeitprozesse überhaupt erst gebildet hat.

Ab wann wird das Thema Zeit in Kunst und Kunstgeschichte aktuell?

Hier muss man zwischen beiden Bereichen unterscheiden, da die Kunstwissenschaft immer ein gehöriges Stück hinterherhinkt. In der künstlerischen Praxis hat man sich bereits vor der Jahrhundertwende damit auseinandergesetzt, in der Kunstgeschichte erst seit den 70er Jahren dieses Jahrhunderts. Bis dahin wirkte noch Lessings strenge Unterscheidung zwischen Raum- und Zeitkünsten nach, welche die Meinung beeinflusste, dass man es nur bei zeitlich ablaufenden, darstellenden Künsten mit temporären Kriterien zu tun hätte.

Dass es so lange gebraucht hat, bis das Zeitphänomen Thema der kunstgeschichtlichen Forschung wurde und wir heute das Gefühl haben, dass es noch immer sehr aktuell ist, kann einen schon erstaunen. Gottfried Böhm erklärt es damit, dass die Kunstgeschichte lange Zeit heimlich am Ideal des naturwissenschaftlichen Positivismus orientiert gewesen sei, der fordere, dass der Gegenstand der Untersuchung rational und objektivierbar sein müsse. Der Raum ist messbar, aus mentalen Elementen gebaut, Zeit hingegen unfassbar. Diese Schwellenangst hat sich erst in den letzten zwei Jahrzehnten abgebaut, macht aber das Umgehen mit Zeit noch immer nicht selbstverständlich. Mittlerweile existiert zwar eine Flut von Literatur zu dem Thema Zeit, das nun auch populärwissenschaftlich präsentiert wird, wie das Buch von Stephen Hawking zeigt, doch ist diese Beschäftigung eine ideengeschichtliche Verzögerung gegenüber der künstlerischen Praxis, wie sie allenthalben stattfindet.

Bis zum Ende des 19. Jahrhunderts kann man in unserem Kulturkreis noch von einer Vorherrschaft des Raumes über die Zeit sprechen, die jedoch durch den Paradigmenwechsel der Moderne um die Jahrhundertwende abgelöst wurde. Was heißt das?

Die Entwicklung der Zentralperspektive um 1420 bewirkte eine bewusstseinsmäßige Erschließung des Raumes, die auch auf unser Denken und unser Weltbild Einfluss nahm. Durch die perspektivisch verkürzte Darstellung von Objekten und Figuren konnten diese so abgebildet werden, wie sie dem natürlichen räumlichen Sehen erscheinen. Die Tiefenerstreckung

eines Raums konnte so täuschend echt nachgeahmt werden, dass zwischen Schein und Wirklichkeit kaum mehr zu unterscheiden ist. Das kann als eine weitgehende Beherrschung des Raumes bezeichnet werden.

Er wird in seiner einheitlichen Struktur als ein leerer Hohlkörper konstruiert (in Form eines Kastens), in den dann nach Belieben Gegenstände und Personen hineingesetzt werden. Dieser im Vorhinein gedachte und dann gezeichnete Hohlkörper schuf erst den Ort für erzählerische Handlung, d. h. die zeitlichen Impulse waren stets räumlichen Konstellationen untergeordnet.

Das ändert sich mit dem Verlassen der Zentralperspektive, wie es Paul Cézanne und andere Väter und Mütter der Moderne vorgeführt haben. In dieser Abkehr von der illusionistischen Malerei, die bisher stets abbildend und die Natur nachahmend gebraucht wurde, ist ein Indiz für einen grundlegenden Bewusstseinswandel zu sehen. Er vollzieht sich um die Jahrhundertwende auch in verschiedenen Bereichen der Wissenschaft, die sich wiederum auf die Ideen der Künstlerinnen und Künstler auswirken. Ein wechselseitiger Einfluss, den hier auseinanderzudividieren zu weit führen würde.

Wie sieht dieser Bewusstseinswandel aus?

Die Veränderungen im physikalischen Weltbild im beginnenden 20. Jh. stellen das bisherige Verhältnis zu Zeit und Raum auf den Kopf. Alle Grundannahmen, auf denen die Physik des 19. Jhs. und alle Philosophie aufbaute, wurden erschüttert. Bisher nahm man letzte unzerstörbare körperliche Einheiten, die Atome, an. Man hielt die Materie für das letzte und einfachste Element des Seienden und versuchte, alle anderen Phänomene aus ihr zu erklären. Man begrenzte die Aufgabe der Wissenschaft auf die Erforschung rein mechanischer Zusammenhänge und nahm einen strengen Kausalzusammenhang aller Naturvorgänge an.

Nun aber zeigte die Entdeckung der Atomteilung, dass die Atome keineswegs letzte Einheiten sind, sondern höchst komplizierte Gebilde ... Ihre komplexen Strukturen können nur noch anhand mathematischer Formeln beschrieben werden, die sich zunehmend der menschlichen Vorstellungskraft und Anschauung entziehen. Wissenschaft ist nicht mehr objektiv zu betreiben, die Einwirkung der Forschenden ist in das Ergebnis mit einzubeziehen. Der „Materialismus“ kann keineswegs eine einfache Erklärung des Weltganzen ermöglichen - die Materie selbst bedarf der Erklärung. Sie ist nun mit dem Begriff der Energie verschmolzen, die Entdeckung der Molekularenergie hat den alten Substanzbegriff der Materie verdrängt.

Was bedeutet das in Veränderung begriffene Weltbild für die Kunst?

Die Auflösung der Gegenstandswelt, die man im Denken vollzog, musste auch zu einer Neudefinition der Kunst, ihrer Inhalte und Aufgaben führen. Einer der bedeutsamsten Versuche in dieser Hinsicht stellt Kandinskys Buch „Über das Geistige in der Kunst“ dar, das er 1912 veröffentlichte. Darin kommt er zu einer Begründung der Aussagekraft auch ungegenständlicher Formen. In seinen Rückblicken beschreibt Kandinsky die eben genannte Erschütterung mit eindrucksvollen Worten:

„Ein wissenschaftliches Ereignis räumte eines der wichtigsten Hindernisse aus diesem Weg. Das war die weitere Teilung des Atoms. Das Zerfallen des Atoms war in meiner Seele dem Zerfall der ganzen Welt gleich. Plötzlich fielen die dicksten Mauern. Alles wurde unsicher, wackelig und weich. Ich hätte mich nicht gewundert, wenn ein Stein vor mir in der Luft geschmolzen und unsichtbar geworden wäre.“

Doch auch das bisherige Verständnis von Zeit als einer einheitlichen Größe blieb nicht unangetastet. Die spezielle Relativitätstheorie Albert Einsteins besagt u. a., dass es auf den Bezugsrahmen ankommt, in welchem man Zeit untersucht. Zwei Ereignisse, die in einem bestimmten Bezugssystem gleichzeitig erfolgen, finden in einem anderen Bezugssystem nicht gleichzeitig statt. So entkleideten Einsteins Thesen die Zeit ihres verlässlichen Charakters. Sie ist kein eigenständiges System mehr, sondern kann nur in Abhängigkeit vom jeweiligen Raumbezug untersucht werden.

Diese Neuformulierungen des Raum-Zeit-Problems konnten nicht ohne Konsequenzen für die Kunst bleiben. Die Futuristen, Kubisten, Dadaisten, die russischen Konstruktivisten und die Künstler des Bauhauses begriffen, dass Zeit und Raum nicht mehr als getrennte Phänomene untersucht werden konnten, sondern nur noch in ihrer gegenseitigen Abhängigkeit. D. h. man konnte nicht mehr erst den Raum ausdenken und dann ausfüllen mit Handlung irgendwelcher Art, sondern nun ging es viel mehr um Erfahrung von Wirklichkeit - um persönliche Erfahrung von Zeit und Bewegung im Raum. Diese ließ sich nicht mehr einfach abbilden, sondern bedurfte der Entwicklung einer neuen Bild- bzw. Formensprache. (Das gilt ebenso für die moderne Skulptur wie auch übrigens für die neuen Strukturen der Literatur, die sich aus der distanzierten Beschreibung von Ort und Figur zurückzieht zugunsten eines Erlebarmachens des menschlichen Gedankenstroms.)

Was heißt Erfahrung?

Das Schwergewicht auf die Erfahrung hatte schon der französische Philosoph Henri Bergson gelegt, der um die Jahrhundertwende einen weit reichenden Schritt in der Erforschung des Zeitbewusstseins tat. Um ihn kommt man nicht herum, wenn man die künstlerische Ideengeschichte verfolgt, da sich unglaublich viele Künstler/innen mit seinen Schriften beschäftigten oder Gedanken von ihm aufnahmen.

Sie begrüßten vor allem seine Theorie von der kreativen Rolle der Intuition und ihrem Vorrang gegenüber dem analytischen Denken, da dieses in den allgemeinen Umwälzungen als nicht allein selig machend empfunden wurde.

In einem seiner Hauptwerke, „Matière et Memoire“ (Materie und Gedächtnis) entwickelt Bergson den Qualitätsunterschied zwischen räumlicher und zeitlicher Erfahrung: den Raum beschreibt er als in sich homogen und beliebig abschreitbar, die Zeit dagegen als inhomogen. In ihr kann man nicht beliebig von einem Punkt zum anderen gehen. Damit setzt er sich sowohl von der naturwissenschaftlichen Beschreibung von Zeit ab, die sie als linear verlaufendes Etwas versteht, das beliebig teilbar ist, als auch von Kant, der zwischen Raum- und Zeiterfahrung keinen Wesensunterschied macht.

Bergson dagegen ordnet ihnen seiner Auffassung entsprechend verschiedene Erkenntnisvermögen zu: dem Raum den Verstand (dessen Gegenstand sei die Materie), der Zeit die Intuition.

Als Vertreter der Lebensphilosophie suchte er einen erkenntnismäßigen Zugang zum Lebendigen, das mit Hilfe des rationalen Denkens allein nicht zu erfassen sei. In seiner Anschauung der Realität als ein sich stets in Veränderung befindlicher Fluss des Universums kam er zu einem besonderen Zeitverständnis. Da für die Wahrnehmung von Bewegung, die er als Grundlage des Lebens und der Evolution ansah, die Erfahrung von Zeit bedeutsamer ist als das räumliche Erkennen, gab er ihr den Vorrang.

Wenn der Verstand sein messendes Verfahren auch auf die Zeit anwende, beginge er einen widersinnigen Akt der Zerstückelung. Bergson betont die Unteilbarkeit der Zeit, deren

Kontinuum in einem Akt der Intuition auch zu erfahren sei. Er bezeichnet diese unteilbare Einheit auch als Dauer.

Wie macht sich Bergsons Auffassung von Zeit für die Kunst geltend?

Die Auffassung von Zeit als einer komplexen Einheit, die nicht nur linear abläuft und sozusagen verbraucht wird, sondern ein bergendes Ganzes ist, hatte weit reichende Folgen. Im Futurismus und Kubismus wurde versucht, verschiedene Zustände ein und derselben Figur oder desselben Gegenstandes gleichzeitig darzustellen: eben weil erst die Gesamtheit verschiedener Stadien eines Gegenstandes zu seiner wesensmäßigen Erkenntnis führen können. Die verschachtelte Mehransichtigkeit des Kubismus und das Prinzip der Assemblage reflektiert neben den Bergson'schen Zeitvorstellungen auch Entdeckungen der Wahrnehmungspsychologie.

Die Tatsache, dass eine Wahrnehmung Zeit braucht, um Stück für Stück zusammengesetzt zu werden und in den erkenntnismäßigen Begriff zu münden, ist eine Einsicht der Sinnesphysiologie und Psychologie, die gegen Ende des letzten Jahrhunderts als empirische Wissenschaften entwickelt wurden.

Unterstützt wurde diese Erkenntnis der Zusammensetzung von Wahrnehmungen durch die Aufsehen erregenden Chronofotografien von Edward Muybridge und Etienne Jules Marey. Sie untersuchten Bewegungsabläufe von Tieren und Menschen in der Form, dass sie Glühlampen an den Hufen eines Pferdes, den Schwingen eines Vogels und den Füßen eines Menschen befestigten und per Impuls auf einer fotografischen Platte festhielten. So entstanden Fotoreihen, die den Verlauf einer geschmeidigen Bewegung in einzelne Stadien auseinander nahmen, die dem bloßen Auge gar nicht wahrnehmbar sind. Dadurch wurde die integrierende Tätigkeit des Bewusstseins während des Wahrnehmungsprozesses veranschaulicht.

Was bedeutet das für die Inhalte der Kunst?

Gegenstand der künstlerischen Auseinandersetzung wurden also zum einen die Gesetze der Wahrnehmung und das der ästhetischen Betrachtung innewohnende Zeitmoment. Zum anderen wird Bewegung in verschiedenster Weise zum zentralen Thema, sowohl in den Bildern und Skulpturen der Futuristen und des Franzosen Marcel Duchamp, als auch in kinetischen Objekten der Konstruktivisten. Dort werden plastische Formelemente durch die Einfügung einer Mechanik in tatsächliche Bewegung versetzt. Bewegte Bilder, d.h. Filme mit künstlerischer Aussage werden 1922 das erste Mal in einer Ausstellung präsentiert. Doch nicht nur die Bewegung eines Dings an einem Ort, sondern auch die Präsenz mehrerer Dinge an verschiedenen Orten in ihrer Gleichzeitigkeit darzustellen, war eine häufig aufgegriffene Problemstellung, die wir auch heute noch in der Kunst antreffen. Alle diese Entwicklungen wurden durch den Eintritt des zweiten Weltkrieges abrupt unterbrochen.

Wie geht es nach dem 2. Weltkrieg weiter?

Der zweite Weltkrieg und der Holocaust markieren einen gesamtgesellschaftlichen Einschnitt, dessen Folgen ich hier nicht im Einzelnen auszumalen brauche, um deutlich zu machen, dass es mit dem euphorischen Fortschrittsglauben vorbei war. Zu der tief greifenden Kulturkrise, die in der Frage mündete, wie Kunst nach Auschwitz überhaupt noch möglich sei, gesellten sich zunehmende Umweltprobleme und die Erkenntnis, dass die Ressourcen der Erde nicht

unerschöpflich sind. Die Energiekrise der 70er Jahre, die Hochrüstung und die Atompolitik bringen die Vorstellungen von der Unendlichkeit irdischer Zeitabläufe ins Wanken.

Auf diesem Hintergrund agieren die Künstler/innen nach 1945 und haben sozusagen mehr als genug Stoff, um sich mit der unverarbeiteten Vergangenheit, der sich verändernden Gegenwart und der möglicherweise bedrohten Zukunft auseinanderzusetzen. Auf welche Weise geschieht das?

Zeit als ikonographisches Thema

Es entstehen Themenkomplexe in der Kunst, die sich inhaltlich mit der Frage Zeit beschäftigen. „Spurensicherung, Archäologie und Erinnerung“ ist der veranschaulichende Titel einer 1974 in Hamburg und München organisierten Ausstellung. Dort wird Zeit als historisches Faktum einerseits und als psychologischer Faktor persönlichen und kollektiven Gedächtnisvermögens andererseits untersucht. Künstler bedienen sich archäologischer Methoden, um Vergangenes auszugraben, benutzen geschichtsträchtige Fundstücke, Fotos und Materialien, um auf Ereignisse der Vergangenheit bzw. deren Verdrängung hinzuweisen. Geschichte wird auf künstlerischem Wege bearbeitet, Geschichten werden neu erzählt. Als ein Vertreter der Spurensicherung wäre Christian Boltanski zu nennen, auf ihn komme ich im 2. Teil zu sprechen.

Zeit als konstitutives Element des Werks

Neben all den Fällen, bei denen es um motivische Aspekte der Zeit geht, gewissermaßen um ihre Ikonographie, gibt es eine zweite Richtung, in der das Thema Zeit verfolgt werden muss: dort, wo sie zum konstitutiven Element des Werkes selbst wird.

Die dripping-Bilder von Jackson Pollock markieren davon einen Anfang. Die auf dem Boden liegenden Leinwände werden mit tropfender Farbe aus einem Gießkännchen übergossen. Pollock geht dabei um das Bild herum, bearbeitet es von allen vier Seiten. Durch die Schlieren und verschlungenen Farbspuren entsteht eine All-over-Struktur, die die Gesetze der Komposition vollständig hinter sich lässt. „Jack the dripper“ sorgt mit seiner dergestalt ritualisierten Malweise dafür, dass die Aktion der Herstellung als künstlerischer Prozess in den Vordergrund tritt. Damit wird die spätere Konsequenz vorbereitet, den Prozess selbst zum Kunstwerk zu erheben.

In den Sparten Happening, Fluxus, Performance o.ä. werden Aktionen vorgeführt, die ihren Wert in sich selbst und nicht im Endprodukt besitzen. Kommunikation statt Kunstbesitz, ein Slogan von Gerry Schum, ist eines der Schlagworte in den 70ern, das auch heute noch aktuell ist, wie die Organisation der letzten Dokumenta von Catherine David gezeigt hat. Nur im Augenblick ihres Entstehens sind diese Aktionen originär und lassen sich daher schlecht reproduzieren oder vermarkten.

Als ein Beispiel nenne ich das legendäre 24-Std.-Happening, das sich im Juni 1965 in der Galerie Parnaß in Wuppertal abgespielt hat. (Nam June Paik, Wolf Vostell, Bazon Brock u. a.) Beuys agiert dabei 24 Std. lang von einer kleinen Kiste aus, mit der er permanent in Kontakt bleiben musste, ohne den Boden zu berühren. Er hantiert mit Eisenteilen und Spaten, die er mit voller Kraft in den Boden rammt und mühsam wieder heranholt; Stunde um Stunde, schweißüberströmt, das Gesicht vor Anstrengung verzerrt.

Hier wird die Zeitlichkeit des Ablaufs zum einen durch die extreme Länge der Aktion bewusst

gemacht. Zum anderen wird deutlich, dass das Werk nicht im Hinblick auf ein Endprodukt hervorgebracht, sondern gelebt wird. Biografische Zeit (Künstler/Betrachter) wird identisch mit der Realisationszeit des Kunstwerks - Verlauf und Intensität fallen hier zusammen.

Dies Empfinden der Ereignisse und Gesten als ein Stück durchlebter Zeit ist zu einer Grundlage des erweiterten Kunstbegriffs geworden. Alltägliches Verhalten von Künstlerinnen und Künstlern und mitwirkenden Betrachtern wird in den Kontext Kunst überführt und somit als Kunst deklariert. So hieß es dann: Kunst ist Leben, also ist Leben Kunst. Die bisher letzte Konsequenz daraus ist Beuys Begriff der sozialen Plastik: Jede Handlung und daher auch jeder Gedankengang kann als künstlerischer Vorgang vollzogen werden.

Sie sehen, dass der Zeitbegriff zur existenziellen Grundlage der neueren Kunst geworden ist, zur Bedingung sine qua non.

Räumliche Verhältnisse kann man gestalten, kann man auch zeitliche Verhältnisse bearbeiten? Zeit und Raum werden bei diesem Happening wie vormals Farbe und Gips als Materialien, als Utensilien für die Entstehung lebendiger Assemblagen benutzt. Was das heißt, wird auch nachher in den Beispielen des 2. Teils noch deutlich.

In ähnlicher Weise gilt das auch für die Videokunst, die als eine Verlaufskunst Zeit als Werkstoff gebraucht. Neben seiner dokumentarischen Funktion bietet nämlich das Medium Video die Möglichkeit, den Zeitablauf selbst zu thematisieren und zu verändern!

Als essentieller Teil der Gestaltung muss das gesamte aufgenommene Material gesichtet und der Ablauf strukturiert werden. Das geht sowohl durch Schnitt-Technik, durch musikalische Unterlegung, Zeitdehnung und -raffung. Ebenso durch die Kombination realzeitlicher und zeitlich verzögerter Widergabe oder der Gegenüberstellung vorwärts und rückwärts laufender Aktionen.

Dies kann besonders wirkungsvoll durch das splitting-screen-Verfahren eingesetzt werden: das heißt, der Bildschirm wird geteilt und gibt gleichzeitig zwei verschiedene Aufnahmen wieder. Alice Aycock z. B. experimentierte damit in den 70er Jahren. Sie machte u.a. einen Stummfilm, in dem das Auspacken einer Kiste auf der linken Seite des Monitors, das Einpacken derselben Sachen in dieselbe Kiste auf der rechten Seite gezeigt wird. Unser an den linearen Verlauf gewöhntes Bewusstsein wird durch die gleichzeitige Präsenz zweier zeitlich nicht gleichzeitig möglichen Vorgänge irritiert und herausgefordert.

Ich nehme an, es ist deutlich geworden, dass Zeit, Raum und Bewegung zum Hervorbringen von Kunstwerken benutzt und in ihrer Qualität bearbeitet werden können. So gehören sie also in jedem Fall zum Inhalt des künstlerischen Diskurses, auch wenn sie nicht ausdrücklich thematisiert wurden.

2. Teil

Um nun auf den zweiten Teil der Ausführungen zu kommen, möchte ich noch einmal systematisch aufgliedern, auf welchen Ebenen Zeit im Kunstwerk von Bedeutung ist. Inwiefern sie also nicht nur Thema, sondern Grundkategorie künstlerischen Schaffens ist. Beim Raum ist klar, wonach wir fragen müssen: ist das Kunstwerk abbildlich-gegenständlich oder nicht, wird Tiefenwirkung im Bild erzeugt und wenn ja, wie; wie ist das Verhältnis zwischen Figur und Grund. Bei der Skulptur fragen wir nach der Behandlung des Volumens, ihrer Plastizität und ihrem Verhältnis zum umgebenden Raum.

Wonach müssen wir fragen, wenn es um Zeit geht?

1. nach der historischen Zeit

Wann ist das Werk entstanden und in welchem geschichtlichen Umfeld: Gibt es einen Anlass dafür (das kann auch heute noch ein Auftrag sein), was ist in der Zeit passiert, was sich in irgendeiner Weise geltend macht im Werk. Welche Merkmale in ihm sind als historisch bedingt zu kennzeichnen. Berühmtes Beispiel: Guernica

2. Entstehungszeit

Welche Dauer hat die Herstellung des Kunstwerks beansprucht und welchen Produktionsbedingungen war es unterworfen. Hier denke ich beispielsweise an die Bilder von Yves Klein, die er „Traces of the wind“ nannte. (...) Die Entstehungszeit wird also im Bild thematisiert.

In diesem Bereich der Prozesskunst haben viele KünstlerInnen Untersuchungen angestellt, die sich die Arbeit der Natur zunutze machen bzw. sie eindringlich zum Bewusstsein bringen. Chemische und biologische Naturprozesse wie Verwesungsvorgänge, Verdunstung und Kondensation, der Tidenhub von Ebbe und Flut etc. werden zum Ausgangspunkt von Kunstwerken, bei denen die Entstehungszeit als natürliche Lebensbedingung in den Vordergrund rückt.

Ein ähnliches Beispiel wären die Objekte von Dagmar Tille, mit denen sie vor 5 Jahren hier ihren Abschluss machte. Sie übergoss selbstgebaute Puppenstubenkästen mit einem Sud von gekochten Spaghetti und stellte den Verschimmelungsprozess in verschiedenen Stadien dar. Hierbei ging es allerdings nicht um die Arbeit der Natur, sondern um die gesellschaftlichen Verhältnisse in Familien. Wo in festgefahrenen bürgerlichen Strukturen keine echte Bewegung, d.h. Veränderlichkeit stattfindet, beginnt ein Verrottungsprozess. Hier ist Zeit nicht nur als Entstehungsbedingung für das Werk von Bedeutung, sondern auch auf inhaltlicher Ebene. Damit kommen wir zu Punkt 3:

3. Zeit auf der Werkebene

Hier kann Zeit in verschiedener Weise behandelt werden. Zum einen in Form eines Begriffes, der mittels einer Verbildlichung durch Zeichen, Symbole oder Allegorien als Vorstellung im Betrachter erweckt wird. Denken sie dabei an die Vanitas-Motive der holländischen Kunst z.B., wie Kerze, Stundenglas oder Totenkopf, die an die Vergänglichkeit des Lebens gemahnen (und auch heute noch in der Malerei hie und da anzutreffen sind).

In der Gegenwartskunst wird die Idee der Zeit zuweilen als Datumsangabe zeichenhaft fixiert, wie beispielsweise bei den „Date Paintings“ von On Kawara. Er malt in der jeweiligen Schreibweise des Landes, in dem er sich gerade aufhält, die Ziffern und Buchstaben des aktuellen Datums auf farbig grundierte Leinwand.

Zum anderen kann Zeit in Form einer geforderten Anschauungsleistung bemerkbar werden, wenn der Blick der Betrachtenden in irgendeiner Weise gelenkt wird. In der Addition verschiedener Perspektiven, im Hinterlassen von Spuren und erkennbaren Prozessabzeichnungen auf der Oberfläche von Bildträgern und Plastiken wird man des Zeitmoments auch bei stillstehenden Werken ansichtig.

Besonders deutlich wird die Auseinandersetzung mit Zeit, wenn es sich um die Darstellung von Bewegung handelt - die nicht nur in den Verlaufskünsten möglich ist. Auch in den klassischen Sparten des Tafelbilds und der Skulptur kann durch bestimmte Farbgestaltung oder bewusst hergestellte Formbezüge Bewegung anschaulich gemacht werden. Dies ist im Besonderen ein Anliegen der Farbmalerie, die sich zum Ziel setzt, die farbige Oberfläche so zu aktivieren, dass sie im Auge der Betrachtenden zu visuellen Veränderungen führt. Wer schon einmal längere Zeit ein Bild von Mark Rothko betrachtet hat, hat diesen Effekt der Farbveränderung vielleicht schon erlebt. Hier berühren wir schon den vierten Punkt, die Rezeptionszeit:

4. Rezeptionszeit

Das ist die Zeitspanne, die zum Wahrnehmen eines Kunstwerks nötig ist, damit Einzelheiten aufgenommen und in Bezug zum Ganzen gesetzt werden können. Ein Werk erschließt sich nicht ad hoc, sondern entfaltet sich erst während des Anschauungsprozesses. Je schneller man fertig wird, desto schlimmer für das Kunstwerk ...

Beim Erfahren eines künstlerischen Produkts ist immer ein Wechsel von Simultaneität und Sukzessivität festzustellen, ein stetes Abwechseln von Gesamtansicht und aufeinander folgende Detailbeobachtungen, über dessen Gesetzmäßigkeit die Kunstwissenschaft keine Klarheit hat. Auch bei den scheinbar rein sukzessiven Kunstformen wie Video, Film, Musik, Theater ist die Simultaneität vorhanden und zwar in Form der Gesamtgestalt des Werks, die mithilfe des Gedächtnisses erfasst wird (Edmund Husserl).

Ich nenne dieses Faktum deswegen, um der Meinung zuvorzukommen, dass es keine große Sache ist festzustellen, dass Verlaufskünste sich in einer zeitlichen Abfolge vermitteln. Interessant ist ja gerade der Moment, wo dies unterbrochen, hinterfragt, verändert wird und Momente der Gleichzeitigkeit oder der Überzeitlichkeit darin integriert werden. Und umgekehrt, wie es ein statisches Bild beispielsweise fertigbringt, den Betrachter in Bewegung zu versetzen.

An dieser Stelle möchte ich nochmals an die beiden Wahrnehmungsaspekte von Zeit erinnern, auf die es mir hier besonders ankommt, den Verlauf und die Intensität.

So wie beides in einem abgeschlossenen Kunstwerk erfahrbar sein kann - der Verlauf durch die Wiedergabe verschiedener Stadien eines Gegenstands in Bewegung, Intensität durch farbliche Aktivität, oszillierende Vibration der Oberfläche, kann beides auch in temporären Werken zum Ausdruck kommen. Ein Video ist nicht allein wegen seiner Erscheinungsform als Verlaufsstück zeitlich, sondern kann in der Art seiner Gestaltung das Zeiterleben betonen. Und zwar genau in diesen beiden Art und Weisen.

Zwei Richtungen in der Videokunst sind diesbezüglich zu nennen - einmal diejenige, die durch Langeweile Furore machte und einmal die, in der eine Spannung aufgebaut wird, die die Grenzen der Unerträglichkeit erreichen kann.

Diese erste Methode, Zeit erlebbar zu machen, ist die der minimalen Handlung. Beispiel: Andy Warhols 8-Std.-Film „Empire“ (1964), in dem die Kamera stur auf das Empire State Building gerichtet wurde und sich in den 8 Stunden nur die Beleuchtung durch den Gang der Sonne ändert. „There is only one thing to do, and that is, to sit them through“ (Gregory Battcock). Die völlige Unattraktivität dieses monotonen Prozesses strapaziert unseren Betrachtungswillen und lässt allein das Zeitbewusstsein aktiv werden. Man fühlt den Verlauf der Zeit, ihr langsames Vergehen, am eigenen Körper.

Die zweite Methode, Zeit in einem Verlaufsstück durch Intensität zu betonen, liegt im Aufbau eines inneren Spannungsbogens. Hier ist z. B. Friederike Petzold zu nennen, die sich in ihren Videofilmen mit quälender Langsamkeit voranarbeitet. Beispiel: „Toilette“ (1979) - in diesem Film erzielt die Künstlerin während der 93 Min. Dauer ein Maximum an Spannung und Zeiterlebnis durch ein Minimum an Handlung, die aus der sukzessiven, Millimeter für Millimeter jede Partie ihres Körpers tangierenden Pflege besteht. Die Spannung entsteht, wie ich vermute, auch aus dem Wissen, dass es ein Ende hat, dass irgendwann alle Körperteile erreicht sein werden - im Gegensatz zu Warhols Film, bei dem ich das Ende gar nicht vorausempfinden kann, weil es keine Anhaltspunkte dafür gibt.

Bruce Nauman z. B. arbeitet in seinen Videoperformances oft mit dem Mittel der Wiederholung, meist einer einfachen Handlung. 1969 machte er fünf Stücke, die z.B. „Walking in contraposto“ oder „Bouncing in a corner“ heißen. Die Stärke und das Zwingende, was seine Werke ausstrahlen, erklärt er wie folgt:

„Wenn du wirklich daran glaubst, was du tust und es so gut tust, wie du kannst, dann wird sich da ein gewisses Maß von Spannung einstellen - wenn du ehrlich müde wirst oder wenn du ehrlich versuchst, auf einem Fuß eine lange Weile zu balancieren, dann muss es eine gewisse sympathische Resonanz geben in jemandem, der dich beobachtet. Es ist eine Art von Körper-Resonanz, sie fühlen jenen Fuß und jene Spannung.“

Wichtig für Nauman ist die Ernsthaftigkeit des Beharrens auf jeder einzelnen Bewegung. Zeiterleben kann durch den sich steigernden Verbrauch von physischer und psychischer Energie bis zur Unerträglichkeit verstärkt werden.

Alle diese vier Aspekte, die ich jetzt genannt habe: historische Zeit, Entstehungszeit, Zeit auf der Werkebene und die Rezeptionszeit können bewusst bearbeitete Schwerpunkte einer Arbeit sein. Sie kommen aber in jedem Fall zum Tragen. Die Antwort darauf, wie sie zum Tragen kommen, ist jedoch entscheidend für den Ausdruckscharakter des Werks. Dies möchte ich zuletzt anhand von vier Beispielen ausführlicher erläutern.

Roman Opalka

Ich zeige Ihnen hier zwei Dias eines polnischen Malers, eine Gesamtaufnahme von drei Bildern und einen Ausschnitt daraus.

Wenn ich nach Raum und Zeit bzw. Bewegung frage, mag sich mancher vielleicht wundern, wo denn die Farbe bleibt, wenn man von Malerei spricht. Ich habe nach einem System gesucht, mit dem sich alle möglichen Werke der Kunst beschreiben lassen und festgestellt, dass sich die Farbe aufgliedert in die beiden Bereiche Raum und Zeit. Bei der Raumfrage heißt es eigentlich: WAS wird wahrgenommen (Bestandaufnahme von Format, Material, Farbe als Werkstoff, Form und Gegenstand), bei der Zeitfrage heißt es: WIE wird es wahrgenommen (Farbe und Form in ihrer Erscheinungsweise und Wirkung).

Die Bildtafeln sind alle 196 x 135 cm groß, Acryl auf Leinwand, weiße Farbe auf grauem Grund. Darstellungsgegenstand sind Zahlenreihen in fortlaufender Progression von ca. 5 mm Höhe. Ich gehe auf die Zeitfragen ein.

1. Die historische Zeit.

Wann wurden die Bilder gemalt? Ich kann im Plural sprechen, da alle seine Bilder ab einem gewissen Zeitpunkt als Glieder einer großen Kette anzusehen sind, die sich zwar leicht unterscheiden, aber im Prinzip gleich geartet sind. Der übergeordnete Titel lautet „1965, 1- unendlich,“ daran angehängt sind Anfangs- und Endziffer der auf der jeweiligen Tafel gemalten Zahlen. Hier 1.378.724 - 1.441.898.

Wenn wir jetzt die Möglichkeit gehabt hätten, das Werk Roman Opalkas über viele Jahre in verschiedenen Ausstellungen zu verfolgen, würde uns auffallen, dass es immer nur hieße „1965, 1-unendlich (plus die dazugehörigen Ziffern)“. Das bedeutet, dass wir keinen genauen Anhaltspunkt darüber haben, in welchem Jahr ein Detail gemalt ist. Von Wichtigkeit scheint nur das Jahr des Beginns, an dem er bei 1 angefangen hat zu malen bzw. zu zählen. Sie merken schon, es ist ein konzeptuell ausgerichtetes Werk, zu dem es einiger Hintergrundinformationen bedarf.

Was gab es für einen Anlass zu diesem Werk? Ein Jahr lang suchte Opalka nach der geeigneten Form für das Thema, das er sich gesetzt hatte: Er wollte seine eigene Lebenszeit zum alleinigen Inhalt seiner Arbeit machen. Im Jahr 1965 entschloss er sich dazu, bei der Zahl 1 anzufangen und sie bis zur Unendlichkeit fortzuschreiben. Er sagt nicht, bis zum Ende seines

Lebens, was es in Praxis bedeutet, sondern bis zur Unendlichkeit. Diesen Haken an der Sache versucht er einige Jahre später durch eine Änderung seiner Konzeption geradezubiegen: Mit jedem neuen Bild hellt er den Grauanteil der Grundierung um 1% auf, so dass er bei der darauf folgenden 100. Tafel beim Weiß angekommen sein wird. Dann würde er weiß auf weiß schreiben. Und für die Betrachtenden würde das Ende der Zahlenreihe nicht mehr ersichtlich (nur Opalka wüsste, bei welcher Ziffer ihn der Tod ereilt hat), sie wäre im Prinzip fortsetzbar zu denken.

2. Entstehungszeit

Acht Jahre nach Beginn der Arbeit schickt er ein Telegramm an die Galerie LP 220 in Turin mit dem Wortlaut: „I crossed the Million“. Acht Jahre, um eine Million Zahlen zu malen. Für die erste Leinwand brauchte er noch sieben Monate, später pendelte es sich bei einem Monat ein. Er verreist erst, wenn er eine Tafel beendet hat und überbrückt den Zeitraum bis zum nächsten Bild mit dem Fortschreiben der Zahlen auf Papier. Die Bilder, die wir hier sehen, sind also irgendwann nach 1973 gemalt.

3. Zeit auf der Werkebene

Bei dieser Frage wird es meistens interessant, da es hier zur Sache geht – „das Was bedenke, mehr bedenke Wie“. Wie äußert sich also die Kernaussage des Bildes - Aussage verstanden im Sinne von Thema, Interesse, Kommunikationsanliegen. In welcher Weise kommt Zeit zum Ausdruck, anders gefragt: Wie verhält sich das Werk zum Bewegungsaspekt?

Bei Opalkas Bildern wird deutlich, dass es sich um die Darstellung einer Tätigkeit handelt - die des fortlaufenden Zahlenschreibens (bzw. -malens). Außerdem spricht er die Zahlen auf Tonband, während er sie schreibt.

Insofern sind es Tafeln, auf denen Bewegung festgehalten wird, die Zeit ist auf ihnen geronnen. Es gibt auch einen aktiven Bewegungsaspekt, darauf komme ich gleich. Die Zahlen können als Spuren der Existenz ihres Erzeugers gewertet werden, eine Tafel ist ein Ausschnitt aus der gesamten Lebenszeit Roman Opalkas. Mit jeder Ziffer sagt er quasi: Ich lebe noch (wie On Kawara mit seinen Telegrammen).

Der Zeitbegriff wird hier als Ablauf veranschaulicht, als linearer Verlauf, der irgendwann sein natürliches Ende findet. Über den Intensitätsaspekt der Zeit, seiner individuell durchlebten Zeit beim Arbeiten wird eigentlich nichts gesagt. Die leisen Farbschwankungen, die durch das allmähliche Ausmalen des Pinsels und das Neueintauchen entstehen, sind gewissermaßen mechanisch-technisch bedingt, nicht psychisch.

Die einzelnen Zeilen sind ausgesprochen exakt und gleichmäßig gesetzt. Wer das selbst schon einmal versucht hat, weiß, wie sehr sich die Befindlichkeit in Unregelmäßigkeiten und Schiefheiten niederschlägt. Opalka wollte diese psychischen und physischen Schwankungen eher an seiner Stimme ablesbar werden lassen, zu welchem Zweck er auch die gesprochenen Zahlen auf Band aufnimmt. Auch fotografiert er sich selbst nach jeder Arbeitsnacht, „damit man sieht, was Zeit ist, was die Natur auf meinem Gesicht zeigt, das die Zeit verändert.“ (Alles drei wird ausgestellt.)

Dennoch möchte ich festhalten, dass es sich hier mehr um den Verlaufsaspekt der Zeit handelt, um die Tatsache, dass sie vergeht, dass sie einem Lebewesen nur begrenzt zur Verfügung steht. Da Opalka keinen Änderungen Raum gibt und geradezu stur an seinem vor 33 Jahren gefassten Entschluss festhält, bis ans Ende nur Zahlen zu schreiben, geht die Qualitätsfrage in der künstlerischen Biografie eigentlich verloren. Darüber könnte man sich ausführlicher unterhalten. Es sei eine Illusion, sagt Opalka, als Künstler stets neue Ideen zu produzieren - womit er seine Festlegung begründet. Auch das ist diskussionswürdig.

4. Zeit auf der Rezeptionsebene

Wie nehmen wir das Bild wahr? Der starke ästhetische Reiz, den die auf und abschwellende weiße Farbe auf grauem Grund ausübt, ist leider auf diesen Reproduktionen kaum zu bemerken. Als ich sie im Original sah, war ich zunächst sehr angezogen von diesem Flirren, von weitem konnte man nicht sehen, was da stand. Opalka erzeugt keine räumliche Tiefenwirkung, aber eine bewegliche Oberfläche. Da die sehr kleinen, verschieden hellen Farbflecken auf dunklerem Grund für das Auge permanente Hell-Dunkel-Unterscheidung fordern, entsteht eine Art Flimmern, das nirgends zur Ruhe kommt, solange man nicht genau hinschaut. Sobald man eine Einzelheit ins Auge fasst, hat man es mit einer Zahl zu tun. Diese regt sofort die Begriffsbildung an, also das Denkvermögen und führt unmittelbar aus der Wahrnehmung heraus. Um wieder ins Sehen hineinzukommen, bedarf es eines deutlichen Entschlusses.

Die Bewegung in diesem Flimmern ist mehr eine gerichtete, von rechts nach links (in der Farbsteigerung) oder umgekehrt (in der Abnahme). Sie hat etwas medizinisches, wie der Ausschlag von elektrokardiographischen Geräten.

In der Überschau über einen längeren Zeitraum von Opalkas Biografie, die sich hier als reine Lebenszeit, als Existenzbeweis präsentiert, springt man vom Gedanken des Ablaufs zurück an den Beginn und fort an das mögliche Ende. Insofern wird Zeit begrifflich bewusst gemacht als Vorstellung mathematischer Art einerseits, als Vorstellung seiner Existenz andererseits. Empfinden tue ich Opalkas Zeit eigentlich nicht. Die simultane Überschau verhindert das in gewissem Sinne, da ich nicht in den Ablauf einbezogen werde (ich wüsste auch niemanden, der seine Bilder Zeile für Zeile lesen würde), zum anderen habe ich wenig Anhaltspunkte für Intensität, auch wenn ich eine Weile von der fluktuierenden Oberfläche gefesselt werde.

Dies ist also eher ein Beispiel für Zeitvorstellung als Verlaufsform, das nächste Beispiel ist dagegen eines für Zeit und Bewegung als Intensitätsform.

Barnett Newman

Das Bild heißt „Who's Afraid Of Red, Yellow and Blue IV“, ist 274,3 x 604,5 cm groß, Acryl auf Leinwand, es hängt in Berlin in der Nationalgalerie. Es zeigt die drei Grundfarben in einer symmetrischen Konstruktion mit drei vertikal voneinander abgegrenzten Farbflächen, bei denen das Rot und das Gelb eine quadratische Form annehmen.

Es entstand 1969/70, die Dauer der Entstehung ist nicht genau zu bestimmen. Es ergab jedoch eine Restaurierung, die 1982 nach einem Attentat notwendig wurde, dass das Gelb und das Blau nur aus einer Schicht bestehen, das Rot jedoch aus 17 Schichten. Newman hat also mit der Schwierigkeit gerungen, den richtigen Ton zu treffen. Was richtig ist, können wir im Nachvollzug erschließen: Offensichtlich wollte er ein Rot aufbauen, das auf die Gegensätze Gelb und Blau sowohl ausgleichend als auch intensivierend wirkte. Es sollte die 3 Farbbänder zusammenbinden und trotzdem sprengen, die enorme Leuchtkraft des Gelb parieren und dennoch nicht übertreffen. Es musste das Blau steigern, ohne ihm zuviel Gewicht zu geben, damit es nicht plötzlich als bestimmende Mitte, als Scharnier und Bildachse auftrumpft.

Wenn wir hier von Zeit auf der Werkebene sprechen wollen, wird deutlich, dass es sich nicht um einen wie auch immer gearteten Verlauf handelt, der hier zum Ausdruck kommt, sondern um eine Art Plötzlichkeit, mit der uns Farbe begegnet. Es ist mehr diese Erfahrung einer jähen Farbwirkung, eines Farbschocks fast, der uns schier überwältigen kann.

Die Aktivität der Farbe, die sich besonders als Ausdehnung, als Raumerweiterung und als sich in der Zeit ausdrückende Veränderung bemerkbar macht, wird als Intensität erfahren. Der oder die Betrachtende ist aufgefordert, den Ort der Farbe zu lokalisieren und dadurch, dass sie

in ihrer Ausdehnung den Menschen überragt, muss er auch seinen eigenen Ort in Beziehung dazu setzen.

Diese Steigerung des Ich-Bewusstseins, das man vor Newmans Bildern erleben kann, bedarf natürlich auch einer gewissen Wahrnehmungszeit. Sie ist notwendig, um die Wirkung der Farbe zur Entfaltung zu bringen.

Es geht Newman nicht um Komposition, sondern um das Optimum an Intensität bei jeder Farbe. Diese steigert er bis an die Grenzen der Konstruktion, so dass das Nebeneinander der Farben fast nicht mehr als Miteinander empfunden wird und der Zusammenhang sich optisch beinahe auflöst. Der Betrachter steht in diesem Spannungsfeld und hält sich und das Bild zusammen.

Christian Boltanski

Boltanski wird mit seinen Werken der Spurensicherung zugerechnet. Er versucht, seine Kindheit zu rekonstruieren bzw. eine Biografie bis zur Geburt zurückzuverfolgen und bedient sich dabei gesammelter Gegenstände, vor allem aber des Mediums Fotografie. Er sucht alles zusammen, was er an persönlichen Sachen finden kann und rekonstruiert auch Gegenstände und Gesten, an die er sich erinnert.

Das Foto ist betitelt: „Christian Boltanski weint, 6. Juli 1951“. Es ist eines aus einer Serie namens „Rekonstruktion der Handlungen Christian Boltanskis zwischen 1948 und 1954“, entstanden 1970.

Der Ausgangspunkt für seine Beschäftigung mit Biografien ist das Erlebnis einer Gedächtnisausstellung für einen jüngst verstorbenen Maler, die er 1968 in Chatillon, Frankreich, besucht. Dort wurden neben seinen Bildern die Gegenstände, die zum Leben des Malers gehörten, in Vitrinen ausgestellt: sein Kugelschreiber, einige Briefe, Urlaubsfotos. Was für das Subjekt einen hohen Wert besessen hatte, kann aber für die Betrachtenden nicht übermittelt werden. C.B. beschreibt, wie willkürlich ihm die Gegenstände erschienen, dass sie jedem von uns hätten gehören können. Dieses Schlüsselerlebnis bringt Boltanski dazu, sich 1.) fortan mit seinem eigenen Leben zu befassen, und es bis zur Geburt zu rekonstruieren, und 2.) den Betrachtungswinkel der Allgemeingültigkeit zu wählen.

Entstehungszeit: Es dauert ca. 2 Jahre, bis er zu dieser Formulierung gelangt. Frühere Arbeiten sind „Suche und Darstellung von allem, was von meiner Kindheit übriggeblieben ist, 1944-1950“ – Fotokopien von unspezifischen Gegenständen, die ihn nicht näher beschreiben, womit er unzufrieden ist. Der hier gezeigte dritte Versuch, seine bisherige Existenz zu dokumentieren, ist die Nachstellung erlebter Situationen seiner Kindheit. Geschehnisse, die damals nicht dokumentiert wurden, die ihm aber nachhaltig in Erinnerung geblieben sind.

Bei dieser Arbeit, von der wir hier nur ein Foto sehen, stellt er verschiedene Tätigkeiten der Vergangenheit nach und zwar am Originalschauplatz, im Haus seiner Eltern: wie er am 20. Sept. 1948 ein Kopfkissen wirft, wie er am 15. Okt. 1949 ein Treppengeländer herunterrutscht oder wie er am 3. März 1951 frühstückt. Hier ließ er sich bei einem Gefühlsausbruch fotografieren.

Zeit auf der Werkebene und Rezeptionszeit

Die genaue Angabe des Tagesdatums ist ebenso wichtig wie verwirrend. 1944 ist er geboren, also ist er am 6. Juli 1951 sechs Jahre alt. Als Erwachsener steht er vor uns. Der Zeitsprung, zwischen Kind und Erwachsenen-Dasein, entsteht plötzlich als Spanne in meinem Bewusstsein durch das anschauliche Bild mit der Zusatzinformation des Titels – ein Erlebnis mit

Erkenntnischarakter. Das ganze Leben schnurrt in einem Punkt zusammen, wird, wie Bergson sagt, in einem einzigen Moment erfahren. Es ist hier nicht nur das Kind im Manne, sondern das Kind in jedem von uns angesprochen. Obwohl der Künstler eine bestimmte Situation „dokumentiert“, wird sie durch ihre Alltäglichkeit und die zurückgelegte Zeit mit all ihren Wiederholungen zu einer archetypischen, allgemeingültigen Aussage. Boltanski suchte Urbilder, die eigene Erinnerungen auslösen und gelangt damit von der Autobiografie zur allgemeinen Biografie.

Zeit wird hier thematisiert als Lebenszeit und als Tätigkeit der Erinnerung. Boltanski erinnert selbst Stationen seiner Kindheit und regt die Eigenaktivität der Betrachtenden an, sowohl sein Leben als auch das eigene zu überschauen. Insofern ist es kein statisches Moment des Festhaltens von Vergangenheit, sondern der Versuch, in die Ebene der Dauer einzutauchen.

Marina Abramovic /Ulay

Von Marina Abramovic, Professorin an der Braunschweiger Kunstakademie, möchte ich eine ältere Performance darstellen, die sie mit ihrem damaligen Partner Uwe Laysiepen, der sich Ulay nennt, vorgeführt hat: „Relation in Time“, Oktober 1977 im Studio G 7 in Bologna. Es ist eine 17-stündige Aktion, bei der sie zusammengebunden Rücken an Rücken in derselben Position verharren. Dies zuerst unter Ausschluss des Publikums, dann erhalten die Zuschauer während der letzten Stunde die Möglichkeit, die Personen in dieser Situation zu beobachten. Es werden alle halbe Stunde 1 1/2 Minuten Videoaufzeichnungen gemacht.

Historische Zeit und Entstehungszeit fallen hier zusammen, die Rezeptionszeit der Betrachtenden ist ebenfalls darin aufgehoben. Zur Entstehung:

1976 fassen sie den Beschluss, zusammen zu leben und zu arbeiten. Sie sind viel auf Reisen und beschäftigen sich mit den Themen permanente Beweglichkeit, Immobilität, Stilleben, Abhängigkeit voneinander. Die Notwendigkeit, in die Ruhe zu kommen und dort zu verharren. Grenzen der Belastbarkeit. Grundlage für das Freiwerden des Bewusstseins. Dies wird unabhängig vom Raum und dehnt sich aus. Treten aus der Zeit aus.

Marina Abramovic nennt es ausdrücklich als Ziel ihrer Arbeit, Zeitlosigkeit zu erleben und an die Betrachtenden weiterzuvermitteln. Sie glaubt, dass es möglich ist, während des Zuschauens sich in ihren Gedankenstrom einzuschalten und ähnliche Erlebnisse zu haben. Beide schaffen als Performer dafür die Vorbedingung, durch ein Höchstmaß an Konzentration:

„Der Beginn einer Performance ist immer sehr rational. Der wichtigste Punkt ist derjenige, bei dem eine totale Identifikation mit dem Grundkonzept eintritt, und wo einem gleichzeitig das klare Bewusstsein, die rationale Kontrolle mehr und mehr entgleiten. Man gerät in eine Situation, an die man sich später nicht mehr erinnern kann. In diesem Augenblick kommt man mit dem, was man tut, genau zur Deckung, und zwar ohne zu denken.“

Hier steht der Intensitätsaspekt der Zeit im Vordergrund. Wir haben es mit einem Verlauf von Zeit zu tun, der so angelegt ist, da er fast wie ein Stillstand aussieht. Über dieses Bremsen der äußeren Bewegung und das Ankurbeln der inneren geistigen Bewegung wird eine Qualität der Zeit hervorgerufen, die den Raum überschreitet. Nicht fixierbare, aber existenziell erfahrbare Zeit, die an nichts gebunden zu sein scheint.

Schlussbetrachtung

Der Verlauf der Zeit kann wie bei Boltanski zu einer Übersicht zusammengefasst werden, der Intensitätsaspekt kann wie bei Abramovic zu einem Erlebnis der Überzeitlichkeit oder Zeitlosigkeit führen. Inwiefern die Erfahrung von Zeitlosigkeit therapeutisch wirken kann, ist eine interessante weiterführende Frage.

Das Verhältnis zum Raum und zur Bewegung verändert sich je nach der gewählten Zeitbearbeitung; bei Opalka wird der Raum nur als Unterlage, als Grundfläche für die Formulierung seiner Zeitkonzeption benutzt. Bei Newman wird der physische Raum durch die Bildwahrnehmung ganz neu bewusst und entsteht im Bild erst bei der Anschauung. Bei Abramovic/Ulay wird die Wahrnehmung von Raum und Zeit transzendiert.

Bewegung findet in jedem Fall bei den Betrachtenden statt: im Denken, im Sehen, im Empfinden. Ohne das Publikum sind die genannten Werke nicht vollständig - ebenso wie dieser Vortrag ohne Zuhörende unvollständig gewesen wäre. Unser Tun erst macht das Kunstwerk zu dem, was es sein soll. Ich wünsche Ihnen viel Freude bei der Vollendung der Kunst des 20. Jahrhunderts!

