

Zur Kategorie der Zeit

Musik, Tanz und Sprachkunst, die sogenannten Zeitkünste haben die Möglichkeit, Zeit direkt, mittels Takt und Rhythmus, zu organisieren und schon auf diese Weise darzustellen, ein Weg, der den bildenden Künsten in der Regel versagt bleibt. Dennoch haben auch sie Formen entwickelt, um über das wichtige, ins Weltanschauliche ausgreifende Thema Zeit Aussagen zu machen. Die hier ausgewählten Werke lassen sich zusammenfassend als eine Reihe historischer Ansätze zur Lösung dieses Problems betrachten.

Vergänglichkeit, Todesverfallenheit, Gerichtesein des Irdischen auf das Ewige, Gegensatz zwischen Diesseits und Jenseits sind der Grundtenor der mittelalterlichen Kunst. So tritt sie uns in den Visionen des jüngsten Gerichts (*Tympanon von Conques*) und den schaurig grotesken Totentänzen entgegen. Krasser ist die Endlichkeit des Lebens, die Gerichtetheit der Zeit auf Tod und Gericht kaum darstellbar.

Im Vanitasmotiv der Vergänglichkeit alles Irdischen überlebt die Anschauung des Mittelalters und kehrt auf den Stillleben des 16./17. Jhs. in chiffrierter Form wieder (Garzoni, MdK 37/1989; Heem, MdK 41/1993). So taucht zwar auch bei Pieter Claesz ein Totenschädel auf, jedoch nicht als Teil eines bewegten Gerippes, sondern für sich ruhend als ein Meditationsobjekt unter anderen. Über ihr dingliches Dasein hinaus verweisen alle abgebildeten Gegenstände auf die unterschwellige Bedeutungsebene der Vanitas, sei es durch ihre Zerbrechlichkeit, sei es durch ihren Funktionsverlust bzw. ihr eigenes Zeitunterworfenheit: Die Kerze ist abgebrannt, das Glas ist umgestürzt, leer, das Uhrwerk abgelaufen, der Ton der Violine verklungen.

Noch bei den romantischen Malern des beginnenden 19. Jhs. öffnet sich jene Transzendenz hinter den irdischen Dingen, wenn auch in mehr verschleierte und weniger verbindlichen Weise. So ist die anfangs eher zufällig wirkende Szene auf dem Gemälde Caspar David Friedrichs, die gemeinsame Betrachtung der einlaufenden Schiffe, metaphorisch zu verstehen. Man kann hier drei Generationen erkennen: Kindheit, Reife und Alter, wobei das Grenzmotiv des Ufers, die späte Tageszeit und die einfahrenden Schiffe auf das Ende der Lebensreise des alten Mannes verweisen, das versteckte Kreuzmotiv der Masten und der lichtverklärte Himmel auf die Ewigkeit. Doch wären auch andere Lesarten denkbar, zu denen das Bild in seinem kontemplativen Charakter geradezu einlädt.

Spätere Zeit tilgte das Übersinnliche. Bislang kam der Uhr als Chronometer in der Ikonographie der Vanitas eine herausragende Stellung zu. Bei Claesz schien sie stehengeblieben zu sein, worauf der aufgeklappte Deckel und der auffällig in Szene gesetzte Schlüssel hindeuten. Knapp 300 Jahre später findet die Uhr sich als alleiniges Bildmotiv bei Robert Michels „MEZ“. Ihr Räderwerk wird jetzt zum dynamischen Ereignis. Im Sinne des technischen und politischen Fortschrittsglaubens wird die verrinnende Zeit nicht mehr als Mahnung empfunden, das Rasen der Rädchen spiegelt den schnelleren Pulsschlag des modernen europäischen Lebens wieder. Diese neue Qualität des Zeiterlebens wird in den rotierenden Scheiben, steilen Schrägen und spitzen Winkeln der vier Kompositionen adäquat zum Ausdruck gebracht und verweist auf das unendliche, utopische Zukunftspotential der Zeit als universale Kategorie.

Salvador Dalís Gemälde „Die Beständigkeit der Erinnerung“ schließlich führt den Begriff der subjektiven Zeit ein. Zeit als objektiv ordnende, physikalisch messbare Größe scheint zugunsten der subjektiven Vermischung der Zeitschichten in Erinnerung und Traum außer Kraft gesetzt.

Im surrealistischen Licht der Darstellung schmelzen und verformen sich die Uhren und erlangen eine vorher nicht gekannte, nahezu organische Körperlichkeit.

Nach dem Zerfall der mittelalterlichen Zeitvorstellung faszinierte die Künstler vor allem die ausschnittshafte, punktuelle Darstellung der Zeit als offener Prozess. In der spätmittelalterlichen Malerei eines Hans Memling etwa ist diese Perspektive auf Raum, Zeit und Handlung noch nicht gegeben. Auf einer langgestreckten Holztafel sind mehrere, zeitlich aufeinanderfolgende Szenen aus dem Leben Mariä vor einer durchgehenden Landschaftskulisse dargestellt und so entsprechend der in sich geschlossenen Heilsgeschichte simultan erfahrbar. Wenn auch stark relativiert, ist hier das Konzept der „kontinuierenden Darstellungsweise“ (Wickhoff) noch spürbar, die in reiner Form am Reliefband der römischen Trajanssäule oder in der frühchristlichen Buchmalerei begegnet, wo die Szenen oft ununterscheidbar ineinanderfließen. Demgegenüber ist bei Memling bereits eine klare Trennung in Einzelszenen festzustellen, die auch losgelöst von der Gesamtkomposition für sich stehen könnten, wie es dann in der Renaissance zunehmend der Fall ist. Die damit einsetzende Guckkasten-Optik bestimmt in den nächsten Jahrhunderten die Bildwelten. Insofern kam der Wahl des dargestellten Zeitpunktes nun eine neue Bedeutung zu. In diesem Sinne plädiert Lessing im 18. Jahrhundert dafür, dass die bildende Kunst den „fruchtbaren Augenblick“ finden und darstellen müsse, der dem Höhepunkt der Handlung unmittelbar vorausgehe (vgl. Laokoongruppe, MdK 28/1980).

Dieser episch-dramatische Ansatz gerät im 19. Jahrhundert zunehmend aus dem Blickfeld. Durch die aufkommende Fotografie und ihre Schnappschussästhetik wird der Augenblickscharakter zum Zufallsprodukt trivialisiert, auch wenn Künstler wie Edgar Degas oder in späterer Zeit der Fotograf Robert Frank dem eine kalkulierte Ästhetik des Augenblicks entgegensetzen (MdK 34/1986; GD). Weniger das Motiv als die Art der Malerei bzw. die subjektive Art der Aufnahme gewinnen an Gewicht. Der Impressionist Claude Monet versucht, den atmosphärischen Eindruck der in Licht und Dunst getauchten Kathedrale von Rouen in einem ganz bestimmten Moment festzuhalten. Da dieser Eindruck sich von Augenblick zu Augenblick ändert, ergeben sich so, den wechselnden Lichtverhältnissen entsprechend, farblich ganz unterschiedliche Bilder, so dass bei Wiederholung des Motivs das scheinbar Gleiche immer wieder neu und anders erscheint.

Zu Anfang des 20. Jahrhunderts zeigt sich die Kunst beeinflusst durch die Ideen Henri Bergsons und die Relativitätstheorie Albert Einsteins, welche mit der naiv-realistischen Auffassung der Zeit gebrochen haben. So sprengen die Kubisten auch in der Kunst die über Jahrhunderte verbindliche Einheit von Raum und Zeit. In ihren Stilleben brechen Picasso und Braque mit der Zentralperspektive und stellen die Gegenstände gleichzeitig aus verschiedenen Blickwinkeln dar, die bei demselben Objekt sonst nur in einem zeitlichen Nacheinander zu gewinnen wären (Braque, MdK 23/1975, SaM). In der simultan wahrnehmbaren Synthese sich eigentlich ausschließender Ansichten erscheint die Zeit kondensiert bzw. aufgehoben.

Hierin liegt eine gewisse Analogie zu dem Bild „Das Reich der Lichter“ von René Magritte, das ebenfalls die Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen zeigt. Der hellblaue Tageshimmel über der nächtlichen, nur künstlich erhellten Uferszene hat einen stark verfremdenden Effekt, der eine ganz eigene, rätselhafte Poesie hervorbringt, eine Darstellung nichtlinearer Zeit von subtilerem Charakter,

die ohne perspektivisch-gewaltsame Brüche auskommt.

Dem Kubismus wieder verwandter sind die Bestrebungen der italienischen Futuristen, die im Sinne des „*élan vital*“, unter dem Primat der Bewegung die Zeit als Folge von Augenblicken aufzählern, so dass der zeitliche Ablauf in seiner Dynamik sichtbar wird. Auf diese Weise malt Giacomo Balla die verschiedenen Phasen der Bewegung eines laufenden Mädchens aneinandergereiht und einander überlappend auf einem einzigen Bild, wobei der Einfluss der Chronofotografien von Etienne-Jules Marey unverkennbar ist (vgl. Duchamp, MdK 30/1982).

Über die quantitative Folge von Momentaufnahmen hinaus will Umberto Boccioni im Sinne Bergsons die innere, „reine Bewegung“, die Dauer („*durée*“) wiedergeben, die weder sichtbar noch aufteilbar und somit nur intuitiv erfahrbar ist. Bei der Plastik mit dem bezeichnenden Titel „Einzigartige Formen der Kontinuität im Raum“ entwickelt sich um die Grundbewegung des Schreitens herum ein komplexes System aus „Kraftlinien“, welche die Figur mit Bewegungsenergie aufladen, gleichsam gewesene und zukünftige Schritte andeutend. Der Verfestigung der Form, ein Problem, das sich bei der Plastik in besonderem Maße stellt, arbeitet Boccioni entgegen, indem er die Figur in fließenden Volumina gestaltet und nach dem Vorbild der kubistischen Plastik durch Leerstellen und Unterschneidungen zum Raum hin öffnet, all das Ausdruck des dynamischen Wechselspiels zwischen Körper und räumlicher Umgebung.

Eine originelle Innovation der Zeitdarstellung bedeutet die Zurschaustellung des Malaktes im „Action-Painting“ seit den 40er Jahren. In K. R. H. Sonderborgs Gemälde ist an der dynamischen Strichführung und der Art des Farbaufrags sofort ablesbar, dass es als unmittelbare Folge einer spontanen Aktion entstand. Man kann den zeitlichen Ablauf des Malprozesses anhand seiner Bewegungsspuren im Bild nachvollziehen. Zeitfluss ereignet sich hier für den Betrachter sozusagen direkt auf der Leinwand.

Schließlich geben sich die Künstler nicht mehr mit dem Schein des Fiktiven zufrieden. In der um 1920 einsetzenden, vor allem aber seit den 50er Jahren aufkommenden kinetischen Kunst wird die tatsächliche Bewegung bzw. Mobilität und damit die Zeit zum konstitutiven Bestandteil des Kunstwerkes. Marcel Duchamp entwickelt rotierende Reliefs, László Moholy-Nagy seinen Licht-Raum-Modulator und Alexander Calder seine abstrakten Mobiles. Es folgen die Windskulpturen George Rickeys und die Maschinen Jean Tinguelys. Parallel zur Technisierung der Kunst wird auch die Bewegung immer raffinierter einbezogen: In der Videoinstallation „Tempo Liquido“ Fabrizio Plessis sind zwei Arten von Bewegung zu unterscheiden: das sich drehende, motorbestückte Mühlrad und die Fernsehbilder des stürzenden Wassers auf den Bildschirmen. Reale und virtuelle Bewegung durchdringen einander und lassen den verwirrten Betrachter etwas vom blinden Strudel der Zeit verspüren, diesem Thema, das gerade die moderne Kunst nicht lösst.

Felix Reuße