
Raum und Zeit als Darstellungsformen bildender Kunst

Ein Beitrag zur Erörterung des kunsthistorischen Raum- und Zeitbegriffes

I.

Raum und Zeit sind als Medien bildkünstlerischer Darstellung von unterschiedlicher Bedeutung. Es könnte scheinen, als sei „Raum“ die wesentlichere Darstellungsform und „Zeit“ habe bestenfalls eine sekundäre Rolle zu spielen. Spricht man doch seit Lessings „Laokoon“ häufig von den „Raumkünsten“ Architektur, Plastik, Malerei im Gegensatz zu den „Zeitkünsten“ Dichtung, Schauspiel und Musik. In einer kritischen Erörterung einiger maßgebender Positionen der Kunstgeschichtswissenschaft — auf Vollständigkeit wurde kein Wert gelegt — soll hier erneut zum Problem „Raum und Zeit als Darstellungsformen bildender Kunst“ Stellung genommen und eine gegenteilige Bewertung vollzogen werden. Die These lautet: Die Zeit hat als Mittel zur Darstellung bildkünstlerischer Sinnzusammenhänge den Vorrang vor dem Raum.

Die Kunstgeschichtswissenschaft kennt eine Fülle von Untersuchungen, in deren Mittelpunkt der Raumbegriff steht. Hans Jantzen besprach in seiner Abhandlung „Über den kunstgeschichtlichen Raumbegriff“ (1) die richtungweisenden Werke bis etwa 1935 und stellte den Umkreis der möglichen Fragestellungen dar. Die Entwicklung des kunstgeschichtlichen Raumbegriffes durchlief nach Jantzen mehrere Phasen. Am Anfang stand die Bestimmung „Raum als Bildtiefe“, die von der Kunsthistoriographie der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts festgelegt wurde. Der Entfaltung einer verfeinerten kunsthistorischen Analyse dienten die Bestimmungen „Raum als Form“ und „Raum als Stilproblem“. Sie wurden von Alois Riegl, August Schmarsow, Adolf von Hildebrand und ihm folgend Heinrich Wölfflin ausgebildet. Hier erst erweiterte sich auch die Anwendungsmöglichkeit des Raumbegriffes über seinen ursprünglichen Bereich, die Malerei, hinaus auf die Interpretation der Architektur. Die formgeschichtliche Bedeutung ließ sich vertiefen zur Bestimmung „Raum als Symbol“. Diesem ebenfalls von Riegl erschlossenen Aspekt widmeten sich vornehmlich Abhandlungen von Erwin Panofsky und Dagobert Frey sowie die Strukturwissenschaft Guido Kaschnitz von Weinbergs. Es sind Arbeiten, „die eine Zuweisung von Raumstrukturen stilgesetzlicher Art an bestimmte Zeiten und Kulturen vornehmen,

derart, daß ein Raumstil der bildenden Kunst als Entsprechung oder als Ausdruck für allgemeine geistige Verhaltensweisen in Anspruch genommen wird“ (2). Am bekanntesten, weil nicht auf die Kunstgeschichte eingeschränkt, wurden die Aufstellungen Oswald Spenglers in seinem „Untergang des Abendlandes“. Die „Art der Ausgedehtheit“ wurde ihm zum „Ursymbol einer Kultur“. Ausgehend vom Raumbegriff Riegls benannte er als antikes Ursymbol den Körper, als arabisches die Höhle, als abendländisches den unendlichen Raum.

Nur bei dieser letzten und höchsten Bestimmung „Raum als Symbol“ gilt es zu verweilen. In ihr gründet die Faszination, die dem Raumbegriff für die Kunstgeschichtswissenschaft innewohnt. Der symbolische Raumbegriff soll einen viel umfassenderen Anspruch einlösen als der formanalytische: das Höchste, Metaphysische soll durch ihn erfaßt werden.

Das Gemeinte sei an Hand einiger Zitate des Archäologen Guido Kaschnitz von Weinberg erläutert. Kaschnitz von Weinbergs Strukturwissenschaft hat zur Voraussetzung die Kunstgeschichtstheorie Riegls und so steht auch in ihrem Mittelpunkt der Raumbegriff. Kaschnitz von Weinberg beschrieb, ausgehend vom Raum, die Struktur der ägyptischen Plastik folgendermaßen: „Der aus der Gravitation abgeleitete, aber von ihrer Wirkung befreite Raum ist gänzlich energielos und daher ein ewig ruhendes Abstraktum, an dem nur das gleichermaßen Ruhende Anteil nehmen kann. Daraus erklärt sich seine vollkommene Homogenität und seine absolute Zeitlosigkeit. In der restlosen Unberührtheit vom natürlichen Werden und Vergehen drückt sich der metaphysische Charakter der ägyptischen Plastik, deren Existenz an diesen Raum gebunden ist, vielleicht am klarsten aus . . . Da dieser künstlerische Vorstellungsraum der Ägypter vollkommen energielos ist, kommt ihm die Eigenschaft der Unveränderlichkeit, des reinen Seins zu . . .“ Kaschnitz von Weinberg schloß seine Untersuchung mit folgendem Ergebnis: „So ist die ägyptische Kunst der großartigste Versuch, den Tod zu überwinden, indem sie versucht, das Leben in einem Raume zu bannen, der sich mit der Zeit identifiziert, indem er sie als neue Dimension gewissermaßen vollständig in sich aufnimmt und dadurch in ihrer endlichen Wirkung paralyisiert. — So aufgefaßt, bildet die ägyptische Einstellung eine ausgesprochene Antinomie der modernen Zeit. Hier ist es der Raum, der durch die Zeit überwunden werden soll, ein Bestreben, das schließlich nur dazu führen kann, das Gefühl der Veränderlichkeit und des zeitlich Beschränkten allen Daseins auf die quälende Spitze zu treiben. Dort ist es Überwindung der Zeit durch den Raum, in der die Weisheit des Orientalen die Ewigkeit und das Bewußtsein des unveränderlichen Seins und seiner Totalität sucht und gefunden hat, soweit dies der menschlichen Natur überhaupt erreichbar zu sein scheint“ (3). Auch die griechische Kunst gewinnt ihre Ewigkeit nur durch diesen Raum, der Prinzip des ägyptischen Gestaltens war. Die klassisch-griechische Kunst ist nach Kaschnitz von Weinberg charakterisiert durch die „Einbettung des Zeitlichen in die räumliche Ganzheit des reinen unveränderlichen Seins“. „Es ist das Zeitliche sich abhebend vom Hintergrunde des Ewigen, das Endliche hineingewachsen in die räumliche Symbolik des Unendlichen und auf diese Weise am Unendlichen teilhabend, ausgreifend in die metaphysische Region des reinen Seins“ (4). Raum ist mithin für Kaschnitz von Weinberg: ewig, unveränderlich, zeitlos, unendlich, homogen, reines Sein. Zeit dagegen ist die Dimension der Endlichkeit, der Veränderlichkeit, des Beschränkten.

Der Raumbegriff Kaschnitz von Weinbergs ist undenkbar ohne die metaphysische Raumtheorie der neuzeitlichen Philosophie, die in den kritischen Schriften Kants überwunden wurde (5). Diese Auffassung sei, mit Worten von Heinz Heimsoeth, kurz verdeutlicht: „Vom Gedanken der wirklich-unendlichen Gotteswelt aus kann der Raum in seiner Einheit und Unendlichkeit als das dem Gotteswesen gleichsam Nächstgelegene erscheinen. Er wird zum allumfassenden Gefäß und Schauplatz göttlicher Daseinsäußerungen. Und wie das metaphysisch-religiöse Pathos von Bruno bis zum jungen Kant den unermeßlichen Reichtum der Welten dichterisch besingt, fällt erstlich und vor allem auf das Raumprinzip, als den unendlichen Umfang der Werke des Unendlichen, die Wertempfindung einer erhabenen unsagbaren Weite und Allumfassungskraft. Diese neue Wertung verdrängt die alte Empfindung vom nichtseienden Leeren. Jetzt erst erscheint der Raum so recht zum positiven Sein geworden... Damit zusammen geht die neue Wertung der Gleichförmigkeit des Raumes... Der Gegensatz berührt ihn nicht; er ist ganz, was er ist, in jeder Richtung, überall. In sich selbst beharrt er, in der reinen Identität eines ursprünglichen Seins. Auch hiermit wieder wächst der Raum gleichsam über alles Endlich-einzelne von Dingen und Welten hinaus und weist hinüber auf die erhabene ungeteilte und gegensatzlose Gotteseinheit, als auf das Erste Einzige vor allem Sein der Kreaturen. Das alte Prinzip des Leeren erhält in diesem Pathos eine einzigartige Bedeutung, ein Seinsübergewicht selbst über alle vollen Dinge“ (6). Heimsoeth benannte aber auch die Gefahren, die einer Raummetaphysik innewohnen, welche den Raum als „Sensorium Dei“ (Newton), als Attribut der göttlichen Substanz (Spinoza) begreift: „Die Seinsweise des Geistigen wird verfälscht. Die wesenhafte Gliederung der seelisch-geistigen Welt in personale, unteilbare Substanzen mit ihrer eigenartigen Verschiedenheit und Bindung wird durch die Parallelheftung der cogitatio an das Kontinuum des einen Raumes beseitigt. Personale Freiheit geht verloren in einem Gefüge notwendiger Folgen von analoger Art, wie Geometrie und geometrische Naturlehre es uns weisen“ (7). Und er schilderte den Kampf Leibniz' gegen die so vollzogene „Überwältigung des Geistes durch den Raum“ und die schließliche Überwindung dieser Raummetaphysik durch Kants Lehre von der transzendentalen Idealität des Raumes: „So wird durch Kant das Corpus mysticum vernünftiger Wesen, als Inbegriff der seelisch-geistigen Realitäten, hinausgehoben als eine eigene und die eigentliche Welt über alle Bindungen des Raumprinzips... So hat, am Ende einer großen philosophischen Epoche, die unter dem Zeichen des neuen Naturgedankens steht, der christliche Theismus und Personalismus doch den Sieg davongetragen gegen die naturalistischen Überwältigungstendenzen des Raumprinzips“ (8).

Der philosophiegeschichtliche Rückblick macht die Gefahr dieses metaphysischen Raumprinzips auch für die Kunstgeschichtswissenschaft sichtbar: Auch hier führt der „metaphysische“, „symbolische“ Raumbegriff zur Verfälschung des Geistigen durch Aufhebung der Personalität und damit auch der Freiheit. Es ist kein Zufall, daß in der Kunstgeschichte der symbolische Raumbegriff fast durchweg verbunden ist mit einer Stiltheorie oder einer Strukturwissenschaft, die personale Freiheit untergehen läßt in einer „notwendigen“ geschichtlichen Entwicklung (9). Und es ist ebenso wenig ein Zufall, daß, jenseits der Kunstgeschichtswissenschaft, dieser symbolische Raumbegriff gerade im fatalistischen Morphologismus von

Spenglers „Untergang des Abendlandes“ zur umfassenden Anwendung gelangte.

Der allgemeine Raumbegriff ist der Kunst unangemessen. Denn ihr geht es um die Gestaltung von Sinnzusammenhängen durch Körper- und Flächenformen, die sie in einem „Ort“ versammelt (10). Der allgemeine Raumbegriff verschlingt die Konkretheit der bildkünstlerischen Darstellungen und damit auch die Mannigfaltigkeit und Individualität ihrer geistigen Aussagen. Wie beim philosophischen Raumbegriff entwertet das Pathos der Leere die Körper und ihre Sinnhaftigkeit.

Gegenüber der Vielzahl kunstwissenschaftlicher Untersuchungen zum Raumprinzip ist die Zahl der Arbeiten über die Zeitproblematik in der bildenden Kunst gering zu nennen.

August Schmarsow stellte in mehreren Abhandlungen um und seit der Jahrhundertwende die Zeitdimension als wesentliche Kategorie für den Bau und die Erfassung von Werken der bildenden Kunst dar. Sein Zentralbegriff wurde „Rhythmus“ (11). Schmarsows Schüler Wilhelm Pinder führte diese Rhythmuslehre weiter. In seinen Untersuchungen zur Rhythmik romanischer Innenräume in der Normandie (12) interpretierte er an einem eng umrissenen Thema den zeitlich-rhythmisch sich entfaltenden Aufbau verschiedener Baugestalten. In der Einleitung zu seiner Voruntersuchung begründete Pinder seine Arbeitsmethode und gelangte dabei zu prinzipiellen Erörterungen: „Das Kunstwerk wird zur Wirklichkeit, indem es erlebt wird — gleichviel, ob im äußersten Falle der Schöpfer selbst der einzige Genießende ist. Der gestaltete Raum, in dem sich kein Mensch befindet, ist künstlerisch ebensowenig verwirklicht, wie das musikalische Werk, das nicht gespielt wird. Der Stoff, der ihn bildet, ist — wie das Notenheft — nur der Träger von Angaben an die Aufnehmenden. Die müssen benutzt werden, — dann ist das Kunstwerk da. — Wenn wir Formen betrachten, so suchen wir den seelischen Vorgang, den sie auslösen. Die sinnvolle Anordnung der Formen im Kunstwerk ist die sinnvolle Anordnung der Vorstellungen im Menschen. — Hier ist der zeitliche Vorgang im Subjekt. Er ruht gebunden im Kunstwerk: das Ereignis seiner Aufnahme“ (13). Es wird im nächsten Abschnitt am Beispiel kunstphilosophischer Forschungen darzulegen sein, daß die Zeitlichkeit der bildenden Kunst nur unter Mißachtung dieses Sachverhaltes zu bestreiten ist.

Von einer anderen Seite aus behandelte Hans Kauffmann in seinem Buche „Albrecht Dürers rhythmische Kunst“ (14) ein Thema der Zeitproblematik in der bildenden Kunst. Kauffmann analysierte Dürers Gruppenbildung und seine Bewegungsdarstellung und kam zu dem Hauptergebnis, daß Dürer die Handlung einer Gruppe als Sukzession kontinuierlich aufeinander folgender Einzelhandlungen gestaltet habe. „Es war in ihm Zeitphantasie mächtig und deshalb müssen seine Kompositionen sukzessive abgelesen werden.“ „Das Problem der Bewegung, das Lessing der bildenden Kunst vorenthalten zu müssen glaubte, weil diese allein imstande sei, jeweils einen Ruhezustand abzubilden, hat Dürer sein ganzes Leben hindurch unausgesetzt beschäftigt. Die Lösung, die er fand, ist aber nicht nur geeignet, Lessings Beschränkung des malerischen Stoffkreises zu widerlegen, sondern hat bis auf den heutigen Tag auch in der bildenden Kunst ihre allgemeine Gültigkeit behauptet“ (15).

War für Pinder und Kauffmann die Zeitanalyse das Mittel zum vertieften Verständnis individueller Kunstwerke nach Form und Gehalt, so nahm Dagobert Frey den Zeitbegriff zum Angelpunkt weit ausgreifender historischer Betrachtungen. Die Kernthese seines Buches „Gotik und Renaissance als Grundlagen der modernen Weltanschauung“ (16) lautete: Gotik ist bestimmt von sukzessiver Vorstellung, Renaissance von simultaner. Zeitliche Folge und Gleichzeitigkeit wurden mithin als Charakteristika zweier Stilepochen und zweier Weltanschauungen einander entgegengesetzt. Die Zeitanalyse wurde der gleichen Aufgabe dienlich gemacht wie der symbolische Raumbegriff und verband sich mit ihm. Seine Unbestimmtheit und Leere teilte sich ihr mit. Freys Behauptung von der Simultanität der Renaissance wird von den Kunstwerken widerlegt. Kauffmann hatte in seiner Untersuchung betont, daß Dürers Rhythmik, seine „Zeitphantasie“ ein Renaissance-Element sei (17) und Dürers Verbindung zur rhythmischen Kunst Mantegnas und Donatellos aufgezeigt.

Nach diesen bedeutsamen Werken ruhte, von einzelnen Aufsätzen (18) abgesehen, die Erforschung der Zeitform in der bildenden Kunst. Einen neuen Einsatz und zugleich eine Wendung zum Prinzipiellen brachte das Buch von Kurt Badt „Modell und Maler' von Jan Vermeer, Probleme der Interpretation“ (Köln 1961). Das Zeitproblem wurde hier nicht wie bei Pinder an Werken der Architektur erörtert, die als ungegenständliche Kunst, als „erstarrte Musik“ (19) der Zeitform am offensichtlichsten bedarf, sondern gerade an Werken der gegenstandsdarstellenden Malerei. Nicht wie bei Kauffmann wurde die dargestellte Bewegung, die Bewegung der Figuren oder der Handlungsablauf innerhalb einer Figurengruppe untersucht und damit aus dem Bildganzen ein Einzel- oder Gruppenmotiv herausgelöst, sondern das Bild als Ganzes wurde in seinem folgerichtigen Aufbau begriffen, als Entfaltung formaler und geistiger Bezüge, in die alle gegenständlichen Bewegungen, alle Aktionen der Bildfiguren eingebettet sind. Nicht wie bei Frey wurde versucht, die Relevanz des zeitlich geordneten Aufbaus auf bestimmte Stilperioden einzuschränken, als Beispiele wurden vielmehr Werke der mittelalterlichen Buchmalerei und der Malerei des 16. und 17. Jahrhunderts herangezogen (20). Badt interpretierte diese Werke in genauen Analysen nach ihrer folgerichtigen Gliederung in Anhebung, Hauptthema und Schluß (21). Innerhalb dieser folgerichtigen Entfaltung ergeben sich die vielfältigsten Möglichkeiten des Gleichmaßes, der Verzögerung und Beschleunigung, der Steigerung und Spannung, der Variation, der Polyphonie etc. Es sind dies Gestaltungsformen, deren sich alle Künste bedienen, die Musik, die Dichtung — und auch die bildenden Künste. So ist die Möglichkeit gewonnen, die bildende Kunst mit den anderen Künsten zusammenzusehen, etwa die epische, dramatische, lyrische Gestaltungsweise auch in der Malerei zu entdecken. Zugleich können „Form“ und „Inhalt“ in ihrer Einheit vertieft erfaßt werden. Die Werke der älteren Bildkunst sind ja fast durchweg „gegenständlich“, sie stellen „Geschichten“, Handlungen oder Menschen und Dinge in „Situationen“ dar. Der Kernsatz der humanistischen Malereitheorie lautet: Ut Pictura Poesis (22).

Dieses Motto bezog sich vornehmlich auf die Bildinhalte. Aber erst wenn erkannt wird, daß die bildende Kunst aus sich selbst, aus ihren eigenen formalen Mitteln heraus „poetisch“ verfahren kann, wird die gegenstands-

darstellende Bildkunst nicht mehr als „Illustration“ ihr fremder literarischer Inhalte angesehen werden müssen.

II.

Mit der Konzeption Badts findet die Kunstgeschichtsforschung Anschluß an die maßgebende philosophische Fragestellung unserer Zeit.

Seit Husserls Untersuchungen zur „Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins“ und vor allem seit Heideggers „Sein und Zeit“ gehört die Zeitproblematik zu den wesentlichen Themen des philosophischen Denkens. In seinem Werk „Kant und das Problem der Metaphysik“ erörterte Heidegger den Vorrang der Zeit, den er in Ansätzen schon bei Kant vorformuliert fand. Hervorzuheben ist hier der Zusammenhang von Zeit und transzendentaler Einbildungskraft. Heidegger schreibt: „Kants Grundlegung der Metaphysik führt auf die transzendente Einbildungskraft. Diese ist die Wurzel der beiden Stämme Sinnlichkeit und Verstand. Als solche ermöglicht sie die ursprüngliche Einheit der ontologischen Synthesis. Diese Wurzel aber ist in der ursprünglichen Zeit verwurzelt. Der in der Grundlegung offenbar werdende ursprüngliche Grund ist die Zeit“ (23). Einbildungskraft ist nach Kant das Vermögen der Synthesis überhaupt. Als dieses syn-hafte Vermögen ist es von höchster Bedeutung für das künstlerische Schaffen. Die Beziehung der verschiedenen Weisen der Einbildungskraft bei Kant wurde von Walter Biemel analysiert. In der transzendentalen Einbildungskraft gründet die produktive Einbildungskraft und diese bringt die schöpferische Synthesis hervor, eine Synthesis, „die es noch nicht gegeben hat und durch die nicht nur die Sinnlichkeit und der Verstand, sondern auch die Sinnlichkeit und die Vernunft in Einklang gebracht werden, anders ausgedrückt: durch die die Einheit des Menschen als sinnliches und sittliches Wesen erreicht werden soll“ (24). Einheit, In-Eins-Bildung von Sinnlichkeit und Vernunft offenbart sich im Kunstwerk, dem Werk der produktiven Einbildungskraft.

Die Erkenntnis des Bezuges von Einbildungskraft und Zeit machte es zur Aufgabe, auch das Verhältnis von schöpferischer Einbildungskraft und Zeit tiefer zu erfassen. Dem Wesen des Gegenstandes gemäß erschloß sich dieser Aspekt zuerst an Werken der Dichtung. Emil Staiger unterschied in seinem grundlegenden Buche „Die Zeit als Einbildungskraft des Dichters“ die „reißende Zeit“ bei Clemens von Brentano vom „Augenblick Goethes“ und der „ruhenden Zeit“ Gottfried Kellers. Staigers Untersuchung, die von der Zeit als der reinen Form der Anschauung ausging, hatte zum Ziel, „bis zu einem ‚metaphysischen‘ Grund des dichterischen Kunstwerks vorzudringen“. Dadurch, so stellte Staiger fest, „verliert die geistesgeschichtliche Lage, in die ein Dichter hineingerät, das Zeitbedingte seines Werks an Bedeutsamkeit. Die dichterische Möglichkeit als solche tritt unberührter heraus; und da wir die Literaturgeschichte nach der letzten Frage ‚Was ist der Mensch?‘ ausrichten, betrachten wir ... dies entschieden als Gewinn“ (25).

Läßt sich eine solche Fragestellung zu Recht auf die Werke der bildenden Kunst übertragen? Findet hier nicht eine unerlaubte Grenzverwischung statt? Diesem Einspruch (26) sei entgegengehalten: Die neue philosophische Einsicht in den Zusammenhang von Einbildungskraft und Zeit stellt die Erkenntnisaufgabe, auch die Zeitform der Werke der bildenden Kunst zu

erfassen. Wäre die Dimension der Zeit für die bildende Kunst irrelevant, so folgte daraus, daß bildende Kunst der Dichtkunst an Tiefe, Ursprünglichkeit und geistiger Bedeutung unterlegen ist.

Nicolai Hartmann gab der Überzeugung von der geringeren geistigen Tiefe der bildenden Kunst unmißverständlichen Ausdruck. In der Sprache seiner Schichtentheorie heißt es bei ihm, die Dichtkunst sei, „was die innersten Schichten anlangt“, der Malerei (und natürlich auch der Plastik) „bedeutend überlegen — einfach deswegen, weil sie eine Zeitkunst ist: sie ist nicht an den einmaligen Augenblick gebunden, kann Geschehnisse, Situationen, Entwicklungen, Handlungen und ihre Folgen, sowie ganze Schicksale ein Menschenleben entlang verfolgen. Darum schaltet sich im Hintergrunde bei ihr eine Reihe von Schichten ein, die der Malerei entweder ganz versagt sind oder doch nur andeutungsweise erscheinen können; das eben sind die Schichten: erstens der Situation und Handlung, zweitens der seelischen Formung und des Charakters, drittens des Schicksals und der Art, wie es getragen wird. — Hier sind die Grenzen der Malerei deutlich angebbar. Sie bedeuten . . . keineswegs, daß ihr die letzten Hintergründe des Menschlichen versagt sind: diese treten als allgemeine Ideen durchaus greifbar hervor, gelegentlich sogar als individuelle Idee. Aber sie bleiben auf Streiflichter beschränkt. — Malerei ist die — entsprechend ihrer rein sinnlichen Materie — an die mehr vordergründigen Gegenstandsschichten gebundene, in ihnen aber unerschöpflich mannigfaltige Kunst; Dichtung ist an die mehr hintergründigen Schichten verhaftet, ist deshalb die weniger sinnlich-konkrete, dafür aber die bei der Tiefe des Menschlichen verweilende und sie ganz anders erschöpfende Kunst“ (28). Seelischer Gehalt, Charakter, Schicksal, die „Tiefe des Menschlichen“ sind an Zeitlichkeit gebunden, das ist keine Frage. Daß sie in der bildenden Kunst nur auf „Streiflichter“ beschränkt bleiben müssen, weil diese angeblich unfähig sei, in der Dimension des Zeitlichen zu gestalten — das kann niemand, der wesentliche Werke der bildenden Kunst verstanden hat, zugestehen!

Die Ästhetik Nicolai Hartmanns und vor allem die in wichtigen Zügen damit vergleichbare Ästhetik von Roman Ingarden wurden von Bruno Liebrucks einer eindringlichen Kritik unterzogen (28). Die Kommentare von Liebrucks zu einigen Thesen Ingardens sind, wie sich zeigen wird, für die Frage nach der Zeit als Darstellungsform bildender Kunst von Bedeutung. Sie werden deshalb hier kurz wiedergegeben.

Das Charakteristische der Ästhetik Ingardens ist die Erstarrung des Kunstwerks zum „Gebilde“, zum (intentionalen) Gegenstand. Für Ingarden ist selbst „jedes bestimmte Musikwerk . . . ein in der Zeit verharrender Gegenstand“. „Als ein in der Zeit verharrender Gegenstand ist das einzelne Musikwerk auch kein in dem Sinne ‚zeitlicher‘ Gegenstand, wie dies bezüglich seiner einzelnen Ausführungen gilt. Während die einzelnen Teile einer Ausführung in ganz bestimmten Zeitphasen realiter aufeinanderfolgen, existieren alle Teile des Musikwerks selbst . . . zugleich.“ Diese Teile haben nur eine bestimmte „Ordnung der Aufeinanderfolge“ und eine nur „quasi-zeitliche Struktur“. „Man darf aber diese ‚Ordnung der Aufeinanderfolge‘ der Werkteile mit dem Sich-Entfalten einer bestimmten Ausführung des Werkes in einem bestimmten ‚Abschnitt‘ der objektiven bzw. der intersubjektiven phänomenalen Zeit nicht verwechseln . . . Die eine Ausführung spielt sich länger, eine andere kürzer ab. Demgegenüber besitzt

das Musikwerk selbst eine einzige ‚Ordnung der Aufeinanderfolge‘ der Teile und auch eine einzige quasi-zeitliche Struktur, die von den Phasen der konkret erlebten, intersubjektiven Zeit ganz unabhängig ist“ (29). Es wird also eine strenge Unterscheidung gemacht zwischen dem „eigentlichen“ Kunstwerk und seinen je verschiedenen Erscheinungen, seinen Aufführungen. Das eigentliche Kunstwerk steht als ein nicht-erscheinendes An-sich hinter und über allen seinen sinnlich-geistigen Erscheinungen. Aber solche Aufspaltung in An-sich und Erscheinung widerspricht dem Wesen des Kunstwerks. Das Kunstwerk ist nur in seinen Erscheinungen. Kunstwerke, schrieb Liebrucks richtig, „sind gar nicht da, weder in realer noch in idealer Existenz . . ., solange sie nicht aufgeführt werden“. In der Aufführung erscheint das Kunstwerk. „Aber hinter dieser Erscheinung steht nicht so etwas wie das x, das hinter der Erscheinung eines Naturgegenstandes, z. B. eines Baumes, angenommen wird, wenn wir dem Wahrnehmungssinn des wahrnehmenden Bewußtseins folgen.“ Das Kunstwerk ist „ganz und gar Oberfläche“, und zwar eine „Oberfläche, die zugleich das Innere ist“ (30).

In der Gebilde-Ästhetik wird das Kunstwerk von aller Erkenntnis und Wahrheit ausgeschlossen. Nach Ingarden spricht ein literarisches Kunstwerk keine Urteile, sondern nur „Quasi-Urteile“ aus. Nur wissenschaftliche Abhandlungen geben seiner Auffassung nach „echte Urteile im logischen Sinne, in welchem etwas ernst behauptet wird und die nicht nur den Anspruch auf Wahrheit erheben, sondern auch wahr oder falsch sind . . .“ (31). Liebrucks benannte den Grund für diese Unterscheidung Ingardens der quasi-urteilsmäßigen Sätze von den sogenannten echten Urteilen in wissenschaftlichen Abhandlungen und die damit vollzogene strikte Trennung von Kunst und Wahrheit. Er liegt in „dem Irrtum des natürlichen Bewußtseins, daß es dem Menschen in intentione recta möglich sei, zu einer Welt zu gelangen, die vom Bewußtsein seinsunabhängig ist. Diesem Irrtum, der übrigens nicht einmal in menschlicher Sprache formulierbar ist, weil auch ‚eine vom Bewußtsein seinsunabhängige Welt‘ immer schon eine solche ist, die relativ zu Sprache und Bewußtsein ist, verdankt Ingarden seine Theorie. Gewiß wird die Welt als eine solche von uns gesetzt, die Eigendasein gegenüber unserem Bewußtsein hat. Aber schon eine solche Formulierung trägt die eigene Unwahrheit an der Stirn, wenn diese ‚Unabhängigkeit‘ nicht innerhalb des Bewußtseins gedacht wird“ (32). Wird es als höchste Aufgabe des erkennenden Menschen angesehen, zu einer „bewußtseinsunabhängigen Welt“ zu gelangen, dann bleibt Kunst von der Wahrheit ausgeschlossen und sinkt herab zum bloßen geschmackvollen Arrangement. Denn ihre Wahrheit, ihre Tiefe und Schönheit beziehen sich ausschließlich auf eine Welt für den Menschen. „Wir wissen von keiner Welt als im Bezug auf den Menschen; wir wollen keine Kunst, als die ein Abdruck dieses Bezuges ist“ (Goethe, 33).

Es ist nun aufschlußreich, daß Ingarden die ästhetische Existenz und die ästhetische Gegebenheit von Werken der Malerei in folgender Weise analysiert: „Das Bild . . . steht bei der ästhetischen Erfassung auf einmal als fertiges Ganzes da, obwohl diese Erfassung im allgemeinen nicht genau momentan ist. Sie erfordert mehr oder weniger Zeit, aber das in ihr Erfasste — das Bild — ist kein in Phasen sich entfaltendes Gebilde. Sobald es sich einmal konstituiert hat, ist es wandellos da . . . Dem wird man vielleicht entgegensetzen, daß jede Bilderfassung im Grunde sich in vielen Phasen voll-

zieht. Man wandert, besonders bei Bildern größeren Umfangs, mit dem Blicke über der Bildoberfläche umher, interessiert sich nacheinander für verschiedene Partien des Bildes, dann sucht man das Ganze zu erfassen, was aber oft nicht gleich gelingt und nicht (nur) einmal wiederholt wird, um letzten Endes zu einem anderen Ergebnis zu gelangen als dem zunächst vermuteten oder auch erfaßten.“ Dennoch gilt für Ingarden, daß das Bild „phasenlos, also in allen seinen Teilen ‚zugleich‘ ist, . . . ganz unabhängig davon, ob es sofort und ‚auf einmal‘ in seinem Ganzen erfaßt wird“ (34). Wie für Ingarden das Musikwerk, dem nur eine quasi-zeitliche Struktur zugesprochen wurde, von seinen zeitlichen Aufführungen unabhängig war, so ist auch das Werk der bildenden Kunst für ihn unabhängig von der Weise der Erfassung, die, das wird zugestanden, „im allgemeinen mehr oder weniger Zeit“ erfordert. Hält man jedoch fest, daß das Kunstwerk nur in seiner Erscheinung „ist“, daß ein nicht erscheinendes Kunstwerk ein Unding ist, so folgt daraus, daß das in der Erscheinung sich erfüllende Kunstwerk sinnvoll auf die Bedingungen hin geschaffen sein muß, unter denen es zur Erscheinung gelangen kann. Die in der Zeit sich entfaltende Aufführung gehört zum Wesen des musikalischen Kunstwerks, dieses ist nicht unabhängig von der Aufführung, wie Ingarden meinte. Das Werk der bildenden Kunst ist zwar für einen summarischen Gesamteindruck augenblicklich gegeben, das verstehende Sehen aber erfordert Zeit: kein Werk der Malerei, der Plastik, der Architektur erschließt sich augenblickshaft. Zeitlichkeit ist, zwar in subtilerer Weise als in der Musik und der Literatur, Bedingung auch der Erscheinungsweise des Werkes der bildenden Kunst (35). Wer das flüchtige Sehen überwunden hat, entdeckt, daß auch das Werk der bildenden Kunst in einer sinnvollen Folge sich erschließt, weil es in dieser Folgeordnung gebaut ist.

Der Blick auf die Position Ingardens und deren Kritik durch Liebrucks zeigt die Voraussetzungen auf, unter denen der bildenden Kunst die Zeitdimension abgesprochen wird. Diese Voraussetzungen sind: 1. Das Kunstwerk ist ein an sich bestehender Gegenstand, unabhängig von seiner Erscheinung und der Weise seines Erscheinens. 2. Das Kunstwerk ist Objekt in einer Welt, die als bewußtseinsunabhängig gedacht wird. 3. Das Kunstwerk ist deshalb ausgeschlossen von der Wahrheit. Nur die Wissenschaft meint es mit der Wahrheit ernst. Das Kunstwerk ist bloßes ästhetisches Objekt.

Demgegenüber verliert das Kunstwerk durch die Dimension der Zeit den starren Objektcharakter. Im lebendigen Nachvollzug muß es erfahren werden.

Hierzu ist ein letzter Punkt wichtig. Heidegger wies darauf hin, daß „die Zeit dem Subjekt ursprünglicher einwohnt als der Raum“ (36). Zeit ist „subjektiver“ als Raum. Diese Subjektivität steht jedoch höher als alle Objektivität. Sie meint zugleich Personalität. Wie der Raumbegriff zum Tragen kommt in einer objektivistischen Geschichtsauffassung, die personale Freiheit und Geistigkeit unmöglich macht, so gibt der Zeitbegriff den Weg frei zur Person und ihrer Freiheit und Lebendigkeit.

III.

Wessen sich die Wissenschaft auf dem schwierigen Wege philosophischer Begründung versichern muß, das ist dem Künstler, der aus der Erfahrung seines Schaffens spricht, unmittelbar gewiß. Zahlreich sind die Äuße-

rungen moderner Künstler zum Zeitproblem in der bildenden Kunst. Nur drei seien herausgegriffen. Paul Klee schrieb: „In Lessings Laokoon, an dem wir einmal jugendliche Denkversuche verzettelten, wird viel Wesens aus dem Unterschied von zeitlicher und räumlicher Kunst gemacht. Und bei genauerem Zusehen ist's doch nur gelehrter Wahn. Denn auch der Raum ist ein zeitlicher Begriff. — Wenn ein Punkt Bewegung und Linie wird, so erfordert das Zeit. Ebenso, wenn sich eine Linie zur Fläche verschiebt. Desgleichen die Bewegung von Flächen zu Räumen. — Entsteht vielleicht ein Bildwerk auf einmal? Nein, es wird Stück für Stück aufgebaut, nicht anders als ein Haus. — Und der Beschauer, wird er auf einmal fertig mit dem Werk? (Leider oft ja.) — Sagt nicht Feuerbach, zum Verstehen eines Bildes gehöre ein Stuhl? Wozu der Stuhl? Damit die ermüdenden Beine den Geist nicht stören. Beine werden müde vom langen Stehen. Also, Spielraum: Zeit. Charakter: Bewegung. Zeitlos ist nur der an sich tote Punkt... Auch das Kunstwerk ist in erster Linie Genesis, niemals wird es rein als Produkt erlebt. — Ein gewisses Feuer, zu werden, lebt auf, leitet sich durch die Hand weiter, strömt auf die Tafel und auf der Tafel, springt als Funke, den Kreis schließend, woher es kam: zurück ins Auge und weiter (zurück in ein Zentrum der Bewegung, des Wollens, der Idee). Auch des Beschauers wesentliche Tätigkeit ist zeitlich. Das Auge ist so eingerichtet, es bringt Teil für Teil in die Sehgrube, und um sich auf ein neues Stück einzustellen, muß es das alte verlassen... Dem gleich einem weidenden Tier abtastenden Auge des Beschauers sind im Kunstwerk Wege eingerichtet... Das bildnerische Werk entstand aus der Bewegung, ist selber festgelegte Bewegung und wird aufgenommen in der Bewegung (Augenmuskeln)“ (37). Kandinsky stellte fest: „Die Frage der Zeit in der Malerei... ist sehr kompliziert. Vor einigen Jahren begann man auch hier eine Mauer niederzulegen. Diese Mauer teilte bisher zwei Kunstgebiete voneinander — das der Malerei und das der Musik. — Die scheinbar klare und berechnete Teilung: Malerei — Raum (Fläche) / Musik — Zeit ist bei näherer... Untersuchung plötzlich zweifelhaft geworden... Das im allgemeinen heute noch gepflogene Übersehen des Zeitelements in der Malerei zeigt deutlich die Oberflächlichkeit der herrschenden Theorie...“ (38). Schon Rodin aber hatte das Problem der Zeitlichkeit in der bildenden Kunst bedacht. Er beschrieb Watteaus Bild „Einschiffung nach Cythera“ als sinnvolle Abfolge von Szenen: „Ist das nun Theater? Oder ist es Malerei? Wer könnte das sagen? Sie sehen also, daß ein Künstler, wenn er will, nicht nur flüchtige Gebärden, sondern auch eine regelrechte lange ‚Handlung‘ darstellen kann, um den in der dramatischen Kunst gebräuchlichen Ausdruck anzuwenden. Wenn ihm das glücken soll, muß er seine Figuren so verteilen, daß der Betrachter zunächst die erblickt, die diese Handlung beginnen, dann die, die sie fortsetzen und schließlich die, die sie beenden“ (39).

Diese Zitate zeigen, wie wenig selbstverständlich den Künstlern die Trennung zwischen „Raumkünsten“ und „Zeitkünsten“ ist. Die bildenden Künste werden vielmehr in nahe Beziehung gebracht zu den Wort- und Tonkünsten.

Es geht jedoch nicht an, aus solchen und ähnlichen Äußerungen zu schließen, die Zeitdimension sei erst für die moderne bildende Kunst wichtig geworden (40). Schon das Beispiel, das Rodin wählte, weist auf die Bedeutung der Zeitform auch für die Werke der älteren bildenden Kunst hin. Die

Kunstgeschichtsforschung ist, wie erwähnt, dieser Bedeutung an vielen Werken inne geworden.

Obgleich somit die Dimension der Zeit als prinzipielle, nicht historisch eingrenzende Darstellungsform bildender Kunst angesprochen werden muß, sind die Unterschiede zwischen der Zeitform der modernen bildenden Kunst und jener früherer Jahrhunderte nicht zu verkennen. Vor allem die Architektur macht sichtbar, daß sich die Rhythmik aus einer gebundenen und strengen zu einer freieren gewandelt hat. Das künstlerische Bewußtsein hat die Zeitdimension als grundsätzliche Bedingung künstlerischen Schaffens erfaßt, und dies Wissen verändert die Zeitgestalt der Werke selbst. Die Wandlung der Bildkünste von gegenstandsdarstellenden zu ungegenständlichen wirkte auf die Zeitform ein. Die Malerei nähert sich mehr der Musik als der Literatur. „Ut Pictura Musica“ ist an die Stelle der alten Formulierung „Ut Pictura Poesis“ getreten (41).

Diese Wandlung ins Ungegenständliche ist, auch hinsichtlich der Zeitform, nicht ohne Gefahr. Das Mißverständnis konnte entstehen, Zeitlichkeit und deren Erscheinung: Bewegung, Dynamik, als Werte für sich zu nehmen. Einem solchen Mißverständnis und der daraus folgenden Veräußerlichung und Entleerung unterliegt die sogenannte „kinetische Kunst“.

Demgegenüber ist festzuhalten, daß Zeit nur als „Form“ für die Kunst von Bedeutung ist. Es darf an Kants Bestimmung der Zeit erinnert werden: „Die Zeit ist nicht etwas, was für sich selbst bestünde . . . Die Zeit ist nichts anderes, als die Form des inneren Sinnes, d. i. des Anschauens unserer selbst und unseres inneren Zustandes“ (42). Nur als Form des inneren Sinnes, als Form sinnvoller Mitteilung, geistig-seelischer Kundgabe ist Zeit auch für die Kunst wesentlich.

Als solche Form des inneren Sinnes (43) hat die Zeit in der Kunst den Vorrang vor dem Raum, der als die „reine Form aller äußeren Anschauung . . . als Bedingung a priori bloß auf äußere Erscheinungen eingeschränkt“ ist (44). Denn in der Kunst ist alles „Äußere“ Sprache des „Inneren“, das „Innere“ wird Erscheinung.

ANMERKUNGEN

(1) Sitzungsberichte der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-historische Abteilung, Jahrgang 1938, Heft 5, München 1938.

(2) A. a. O., S. 39.

(3) Bemerkungen zur Struktur der ägyptischen Plastik. Zuerst erschienen in: Kunstwissenschaftliche Forschungen II, Berlin 1933; zitiert nach: Guido Kaschnitz von Weinberg, Ausgewählte Schriften I, Kleine Schriften zur Struktur, Berlin 1965, S. 27 und 37. Die letzten Sätze wiederholt auf S. 155.

(4) Zur Struktur der griechischen Kunst. Zuerst erschienen in: Corolla Ludwig Curtius, 1937; zitiert nach: Kleine Schriften zur Struktur, S. 91. — Vgl. auch S. 150, 151, 154, 208 ebenda.

(5) Vgl. über den Zusammenhang des allgemeinen kunstwissenschaftlichen Raumbegriffs mit dem metaphysischen Raumbegriff: Kurt Badt, Raumphantasien und Raumillusionen, Köln 1963, S. 73 ff., 89. Badts Abhandlung stellt die eindringlichste Kritik des kunstwissenschaftlichen Raumbegriffs dar.

(6) Der Kampf um den Raum in der Metaphysik der Neuzeit; in: Heimsoeth, Studien zur Philosophie Immanuel Kants, Köln 1956. Zitate auf S. 98, 99.

(7) A. a. O., S. 107.

(8) A. a. O., S. 124. Ferner: Friedrich Kaulbach, Die Metaphysik des Raumes bei Leibniz und Kant; Kantstudien, Ergänzungshefte 79, Köln 1960, S. 149: „Mit dieser Lehre hat Kant in voller Bewußtheit den Spinozismus und zugleich die Auffassung von Newton überschritten, welche den Geist der Botmäßigkeit des Raumes unterwerfen und seiner Freiheit und Unbedingtheit nicht gerecht werden.“

- (9) Vgl. *Badt*, Raumphantasien und Raumillusionen, S. 27 ff.
- (10) Hierzu *Badt*, a. a. O., S. 91 ff.
- (11) Vgl. Willy *Drost*, Die Lehre vom Rhythmus in der heutigen Ästhetik der bildenden Künste, Leipzig 1919; mit einer Bibliographie der in Frage kommenden Werke Schmarsows. — Hans Hermann *Russack*, Der Begriff des Rhythmus bei den deutschen Kunsthistorikern des XIX. Jahrhunderts, Diss. Leipzig, Weida 1910. — Werner *Hager*, Über den Rhythmus in der Kunst; Studium Generale, 2, 1949, S. 153–160.
- (12) Einleitende Voruntersuchung zu einer Rhythmik romanischer Innenräume in der Normandie, Straßburg 1904. Zur Rhythmik romanischer Innenräume in der Normandie, Weitere Untersuchungen, Straßburg 1905.
- (13) A. a. O., S. 5/6.
- (14) Leipzig 1924. Dazu die kritischen Erörterungen von Erwin *Panofsky*, Albrecht Dürers rhythmische Kunst; Jahrbuch für Kunstwissenschaft, 1926, S. 136–192.
- (15) A. a. O., S. 10 und 4.
- (16) Augsburg 1929. Ferner: Dagobert *Frey*, Grundlegung zu einer vergleichenden Kunstwissenschaft, Raum und Zeit in der Kunst der afrikanisch-eurasischen Hochkulturen, Innsbruck-Wien 1949.
- (17) A. a. O., S. 89.
- (18) U. a.: Etienne *Souriau*, Time in the Plastic Arts; The Journal of Aesthetics and Art Criticism, VII, 1948, S. 294–307. — Wolfgang *Stechow*, Problems of Structure in some Relations between the Visual Arts and Music, ebenda, XI, 1952, S. 324–333. — Dagobert *Frey*, Giotto und die Maniera greca; Wallraf-Richartz-Jahrbuch, XIV, 1952, S. 73–98. — Derselbe, Das Zeitproblem in der Bildkunst; Studium Generale, 8, 1955, S. 568–777. — Wilhelm *Messerer*, Die Zeit bei Caravaggio; Hefte des kunsthistorischen Seminars der Universität München, 9/10, 1964, S. 55–71.
- (19) Eckermanns Gespräche mit Goethe, 23. März 1829.
- (20) Dazu folgende Abhandlungen Kurt *Badts*: Raphaels ‚Incendio del Borgo‘; Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, XXII, 1959, S. 35–59. — Domenichinos ‚Caccia di Diana‘ in der Galleria Borghese; Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, Dritte Folge, XIII, 1962, S. 216–237. — Stilleben mit Frühlingsblumen von Paul Cézanne; Die Kunst und das Schöne Heim, Februar 1960. — Die Farbenlehre Van Goghs, Köln 1961, S. 133/134, 138/141.
- (21) Es ist dies eine allgemein künstlerische Gliederung und weiter auch die Gliederung des Festes, das den „Ort“ der Kunst bildet. Vgl. hierzu Helmut *Kuhn*, Die Ontogenese der Kunst; Festschrift für Hans Sedlmayr, München 1962, S. 13–55. S. 45: „Das Fest hat seine eigene Zeitform ... in seinem Verlauf bildet es wie Lied oder Drama eine natürliche Zeitgestalt mit Auftakt, Höhepunkt und Ausklang.“ Über die Festlichkeit der Kunst auch Helmut *Kuhn*, Schriften zur Ästhetik, München 1966, passim.
- (22) Vgl. Rensselaer W. *Lee*, Ut Pictura Poesis: The Humanistic Theory of Painting; The Art Bulletin, XXII, 1940, S. 197–269. — Zur Geschichte dieser Formel auch: Jean H. *Hagstrum*, The Sister Arts, The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray, Chicago 1958.
- (23) Kant und das Problem der Metaphysik, 1929, 2. Aufl., Frankfurt/M. 1951, S. 183.
- (24) Walter *Biemel*, Die Bedeutung von Kants Begründung der Ästhetik für die Philosophie der Kunst; Kantstudien, Ergänzungshefte 77, Köln 1959, S. 107.
- (25) Die Zeit als Einbildungskraft des Dichters, Zürich 1939, 2. Aufl. 1953, S. 213.
- (26) Er wurde mit großer Schärfe von Hans *Sedlmayr* in seiner Replik auf *Badt* formuliert (Hefte des kunsthistorischen Seminars der Universität München, 7–8, 1962, S. 39/40.).
- (27) Ästhetik, Berlin 1953, S. 192/193.
- (28) Sprache und Bewußtsein, Bd. 2, Frankfurt/M. 1965, XV. Sprache und Kunst, S. 413 bis 478: Kunst und Erkenntnis. Das Schein der Idee und der Tod der Kunst. — Die Gebildebetrachtung der Kunst als Ästhetik.
- (29) Roman *Ingarden*, Untersuchungen zur Ontologie der Kunst, Tübingen 1962, S. 11/12.
- (30) A. a. O., S. 457. — Vgl. dazu auch Wilhelm *Perpeet*, Von der Zeitlosigkeit der Kunst; Jahrbuch für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, 1, 1951, S. 1–28. „Das Kunstwerk ‚ist‘ aktuell als fieri, als schöpferische W e r d e wirklichkeit. Seine Gegebenheitsweise ist die sich selbst zeitigende künstlerische Erlebniseinheit. Sofern es ist, ist es zeitlich und zwar nicht in der Zeitart perfekten Fertigseins, sondern in der des Werde-seins...“ (S. 23). „Nicht nur die ereignishaften ‚Zeitkünste‘, die mit dem Gehör erfaßt werden, auch die optisch wahrgenommenen ‚Raumkünste‘ erleben wir mit dem inneren ‚Zeitsinn‘...“ (S. 19). — Daß das Kunstwerk aufgeführt, ja sogar wieder-erschaffen werden müsse, wurde mit Nachdruck von Hans *Sedlmayr* betont (Vgl. Kunst und Wahrheit, Zur Theorie und Methode der Kunstgeschichte, Hamburg 1958, rde 71, S. 88). Obgleich

Sedlmayr das sukzessive Erfassen von Gemälden ablehnt, kommt auch in seiner Struktur-analyse die Zeitlichkeit verdeckt ins Spiel, nämlich in den wechselnden „Einstellungen“ des Betrachters, in der Folge der sich erschließenden Sinnebenen des Kunstwerks. Es ist dies jedoch keine künstlerisch gestaltete Zeitform.

(31) Das literarische Kunstwerk, 2. Aufl., Tübingen 1960, S. 170.

(32) *Liebrucks*, a. a. O., S. 475/476.

(33) *Maximen und Reflexionen* 725; Hamburger Ausgabe, XII, 1953, S. 467.

(34) *Untersuchungen zur Ontologie der Kunst*, S. 231/232.

(35) Vgl. hierzu auch die psychologische Untersuchungen einbeziehenden Ausführungen von Ernst *Gombrich*, *Moment and Movement in Art*; *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXVII, 1964, S. 293–306.

(36) *Kant und das Problem der Metaphysik*, S. 52. Ferner S. 171 ff.: Die Zeit als reine Selbstaffektion und der Zeitcharakter des Selbst.

(37) *Das bildnerische Denken*, Schriften zur Form- und Gestaltungslehre, herausgegeben und bearbeitet von Jürg *Spiller*, Basel/Stuttgart 1956, S. 78, vgl. auch S. 355–360.

(38) *Punkt und Linie zu Fläche*, München 1926; zitiert nach der 4. Auflage, herausgegeben von Max *Bill*, Bern-Bümpliz 1959, S. 33/34.

(39) *Die Kunst, Gespräche des Meisters*, gesammelt von Paul *Gsell*, 2. Aufl., Leipzig 1912, S. 106/109.

(40) So meinte etwa Siegfried *Giedion*, erst im Kubismus werden „den drei Dimensionen, die den Raum der Renaissance umschreiben und die durch so viele Jahrhunderte das konstituierende Element bildeten, eine vierte angefügt: die Zeit“. (*Architektur und Gemeinschaft*, Hamburg 1956, rde 18, S. 58.)

(41) Vgl. hierzu Hellmuth Christian *Wolff*, *Das Musikalische in der modernen Malerei*; Jahrbuch für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, 7, 1962, S. 48–66. — George P. *Mras*, *Ut Pictura Musica: A Study of Delacroix's Paragone*; *The Art Bulletin*, LXX, 1963, S. 266 bis 271. — Werner *Hafmann*, *Formidentitäten zwischen Musik und moderner Malerei*. In: *Aspekte der Modernität*, herausgegeben von Hans *Steffen*, Göttingen 1965, S. 101–128.

(42) *Kritik der reinen Vernunft, Transzendente Ästhetik*, § 6. Ausgabe Wilhelm *Weischedel*, Darmstadt 1956, S. 80/81.

(43) Als „Form des inneren Sinnes“ ist die Zeit zugleich die „formale Bedingung a priori aller Erscheinungen überhaupt“. Denn „weil alle Vorstellungen, sie mögen nun äußere Dinge zum Gegenstande haben, oder nicht, doch an sich selbst, als Bestimmungen des Gemüts, zum inneren Zustande gehören; dieser innere Zustand aber unter der formalen Bedingung der inneren Anschauung, mithin der Zeit gehöret: so ist die Zeit eine Bedingung a priori von aller Erscheinung überhaupt, und zwar die unmittelbare Bedingung der inneren (unserer Seelen) und eben dadurch mittelbar auch der äußeren Erscheinungen.“ (*Kant*, ebenda, S. 81).

(44) *Kant*, ebenda, S. 81.