

Bild und Gegenwart

„Gegenstände, die neben einander oder deren Teile neben einander existieren, heißen Körper. Folglich sind Körper mit ihren sichtbaren Eigenschaften die eigentlichen Gegenstände der Malerei.“

Gegenstände, die auf einander, oder deren Teile auf einander folgen, heißen überhaupt Handlungen. Folglich sind Handlungen der eigentliche Gegenstand der Poesie . . .“

„Körperliche Schönheit entspringt aus der übereinstimmenden Wirkung mannigfaltiger Teile, die sich auf einmal übersehen lassen. Sie erfordert also, daß diese Teile neben einander liegen müssen; und da Dinge, deren Teile neben einander liegen, der eigentliche Gegenstand der Malerei sind; so kann sie, und nur sie allein, körperliche Schönheit nachahmen . . .“

Somit ist „die Zeitfolge . . . das Gebiete des Dichters; der Raum das Gebiete des Malers . . .“

Lessing definierte in seinem „Laokoon“ mit diesen Bestimmungen die „Grenzen der Malerei und Poesie“.¹

In einem Werk der Malerei ließen sich, so heißt es hier, die Teile „auf einmal übersehen“, Simultaneität sei somit ein Charakteristikum des Bildes, „Zeitenfolge“ von ihm ausgeschlossen. Mit solcher Einschränkung grenzte Lessing aber das „Gebiet des Malers“ auf die Darstellung „körperlicher Schönheit“ ein.

Aber keine Malerei, weder die vormoderne noch die moderne noch die aktuelle, begnügte sich mit der bloßen Veranschaulichung körperlicher Schönheit. Deshalb wurde Lessings Definition zu Recht widersprochen. Die bekannteste Stimme ist die Paul Klees: „In Lessings Laokoon, an dem wir einmal jugendliche Denkversuche verzettelten, wird viel Wesens aus dem Unterschied von zeitlicher zu räumlicher Kunst gemacht. Und bei genauerem Zusehen ist's doch nur gelehrter Wahn. Denn auch der Raum ist ein zeitlicher Begriff . . .“²

Ungegenständliche Bilder stellen keine „Körper“ mehr dar. An ihre Stelle tritt oft die Präsentation von Farbe. Auch deren Bezirke lassen sich, so scheint es, „auf einmal übersehen“. „Simultaneität“ wäre so, in einem pointierten Sinne, Merkmal des Bildes, das aus Farbe besteht.

Solche Simultaneität aber wäre die Darbietungsform eines pur materiellen, „körperlichen“ Objekts. Werke der modernen und aktuellen, der „essentiellen“ Malerei sind jedoch keine pur materiellen Objekte, ihre Farbe ist nicht Farbe als bloße Materie. Wie also muß „Simultaneität“ dann verstanden werden?

Die „Simultaneität“ dieser Werke enthält, so lautet die These, in der Darstellung des „Objektes“ (der

„Farbe“ etwa) die Mitdarstellung des „inneren Zeitbewußtseins“.

Edmund Husserl unterschied in seinen „Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins“ die „Wahrnehmung selbst“ und das „Wahrgenommene“: „Betrachten wir . . . etwa die Wahrnehmung dieses kupfernen Aschenbechers: er steht als dauerndes dingliches Sein da. Eine Reflexion läßt unterscheiden: die Wahrnehmung selbst . . . und das Wahrgenommene; es ist zugleich Gemeintes, das Meinen ‚lebt‘ im Wahrnehmen. Die Wahrnehmungsauffassung . . . ist, wie die Reflexion lehrt, selbst etwas immanent-zeitlich Konstituiertes, in der Einheit der Gegenwärtigkeit dastehend, obschon es nicht Gemeintes ist. Es ist konstituiert durch die Mannigfaltigkeit von Jetztphasen und Retentionen . . .“³

Die immanente Zeitlichkeit der Wahrnehmung zeigt sich freilich am deutlichsten an der Wahrnehmung von „Zeitobjekten im speziellen Sinne“, an der Wahrnehmung von Tönen oder Melodien. Ein Ton „fängt an und hört auf, und seine ganze Dauereinheit, die Einheit des ganzen Vorganges, in dem er anfängt und endet, ‚rückt‘ nach dem Enden in die immer fernere Vergangenheit. In diesem Zurücksinken ‚halte‘ ich ihn noch fest, habe ihn in einer ‚Retention‘, und solange sie anhält, hat er seine eigene Zeitlichkeit, ist er derselbe, seine Dauer ist dieselbe. Ich kann die Aufmerksamkeit richten auf die Weise seines Gegebenseins. Er und die Dauer, die er erfüllt, ist in einer Kontinuität von ‚Weisen‘ bewußt, in einem ‚beständigen Flusse‘; und ein Punkt, eine Phase dieses Flusses heißt ‚Bewußtsein vom anhebenden Ton‘, und darin ist der erste Zeitpunkt der Dauer des Tones in der Weise des Jetzt bewußt. Der Ton ist gegeben, d. h. er ist als jetzt bewußt; er ist aber als jetzt bewußt, ‚solange‘ irgendeine seiner Phasen als jetzt bewußt ist. Ist aber irgendeine Zeitphase (entsprechend einem Zeitpunkt der Ton-Dauer) aktuelles Jetzt . . ., so ist eine Kontinuität von Phasen als ‚vorhin‘ bewußt, und die ganze Strecke der Zeitdauer vom Anfangspunkt bis zum Zeitpunkt ist bewußt als abgelaufene Dauer, die übrige Strecke der Dauer ist aber noch nicht bewußt. Am Ende ist dieser selbst als Zeitpunkt bewußt, und die ganze Dauer bewußt als abgelaufen . . . ‚Während‘ dieses ganzen Bewußtseinsflusses ist der eine und selbe Ton als dauernd bewußt, als jetzt dauernd. ‚Vorher‘ (falls er nicht etwa erwarteter war) ist er nicht bewußt. ‚Nachher‘ ist er ‚eine Zeitlang‘ in der ‚Retention‘ als gewesener ‚noch‘ bewußt, er kann festgehalten und im fixierenden Blick stehend bzw. bleibend sein. Die ganze Dauerstrecke des Tones oder ‚der‘ Ton in seiner Erstreckung steht dann als ein sozusagen Totes, sich nicht mehr lebendig Erzeugendes da, ein von keinem Erzeugungspunkt des Jetzt beseeltes Gebilde, das aber stetig sich modifiziert und ins ‚Leere‘ zurücksinkt . . .“⁴

Was sich am klarsten in der Wahrnehmung eines Tones als eines „Zeitobjektes im speziellen Sinne“ zeigt, gilt jedoch für alle Objekte des immanenten Zeitbewußtseins, also auch für die Farbe: „Die immanente Zeit konstituiert sich *eine* für alle immanenten Objekte und Vorgänge . . . Eine Urempfindung oder eine Gruppe von Urempfindungen, die eine immanentes Jetzt bewußt hat (ein Ton-Jetzt, im selben Jetzt eine Farbe usw.), wandelt sich stetig in Modi des Vorhin-Bewußtseins, in dem das immanente Objekt als vergangen bewußt ist, und ‚zugleich‘, zusammen damit tritt eine neue und immer neue Urempfindung auf, ein immer neues Jetzt ist etabliert, und dabei ist ein immer neues Ton-Jetzt, Gestalt-Jetzt usw. bewußt . . .“⁵

Die besondere Art der Farbgestaltung in Werken der aktuellen Kunst läßt sich verstehen als Analogisierung von Farbe und Ton, nämlich als Gestaltung einer werdenden und verklingenden, „prozeßhaften“ oder rhythmisch-akzentuierenden Farbe, damit die Farbe etwas vom Charakter eines „Zeitobjektes im speziellen Sinne“ zuteil werde. Dazu nur einige Hinweise:

Karin Radoy hellt Farbe in zarten Schwingungen auf und verdunkelt sie, in ihren Radierungen tritt zu den Modulationen von Grauwerten die rhythmisierte Formsetzung.

Engelbert Becker bringt Nuancen jeweils einer Farbfamilie oder unterschiedlicher Farbgruppen in strömende Bewegung.

Ulrich Wellmann setzt schwebende Farbakzente über einen Farbgrund, läßt Farbrhythmen aus einem homogenen Grund auftauchen.

Elisabeth Vary bedeckt rhythmisch gefügte Kartonelemente mit zugleich spontan und fest gliedernden Farbstrichen als Bekundungen der Identität von Leben und Altersschichtung.

Gloria Brand reißt die Bildfläche durch Collagefragmente auf. Ein Labyrinth aus Erinnerungsfetzen entsteht, ständig bedroht, ins Unbestimmt-Leere abzusinken, zusammengehalten – gegen die explosive Gewalt der Elemente – von einem fast zwanghaft synthetisierenden Bild- und Zeitbewußtsein.

Form- und Gegenstandsfragmente schweben, – nun aber entspannter –, in den weiten Bildräumen Francis Berrars. In unterschiedlicher Präsenz sind sie da, einige in dinghafter Materialität, andere in verschwebenden Konturen und Farbtönen, wie Spuren verdämmernder Erinnerungen.

Im „inneren Zeitbewußtsein“ aber konstituiert sich nicht nur die zeitigende Wahrnehmung von Wahrnehmungsobjekten, in ihm zeigt sich letztlich das „ich bin“, das „Ich als ‚nunc stans‘“.

Husserls in Notizen aus dem Nachlaß formulierte Rückfrage „führt auf das urtümliche stehende Strömen – in einem gewissen Sinne das *nunc stans*, stehende ‚Gegenwart‘, wobei das Wort Gegenwart als schon auf eine Zeitmodalität verweisend eigentlich nicht paßt . . . Die erste Aussage ist: stehendes Strömen, stehendes Verströmen, stehendes Heranströmen. In Strömen als stehendem konstituiert sich der (Lebens-)Strom; das Stehen besagt Ständigsein als ‚Prozeß‘ . . .“

„Ein Akt, eine Ichtätigkeit ist wesensmäßig ein urquellendes ‚Ich tue‘. Als Urquellendes ist es stehendes und bleibendes Urquellen, aber auch ineins Verströmen in stetige Modifikation des soeben Gewesenen, andererseits urquellend zugleich Vorgerichtetsein auf das soeben Kommende; dieses ganze Urquellende unter Verströmen und Heranströmen von Kommendem ist Einheit eines stehenden und bleibenden Urphänomens, ein stehender und bleibender Wandel, Urphänomen meines ‚Ich tue‘, worin ich, das stehende und bleibende Ich bin, und zwar bin ich der Tuende des ‚nunc stans‘. Jetzt tue ich und nur jetzt, und ‚ständig‘ tue ich. Aber das ‚Ich tue‘ verquillt auch ständig, und ständig habe ich Zukommendes, das aus mir betätigt wird.“⁶

„Ständigsein als ‚Prozeß‘“ könnte der Titel vieler Werke der aktuellen Kunst sein. Er könnte dies, da sich in solchen Werken das Ich in seiner „lebendigen Gegenwart“, seinem „stehenden Strömen“ selbst darstellt, je konkretisiert nach der Besonderheit des Individuellen.

Lorenz Dittmann
Universität des Saarlandes

Anmerkungen:

- 1 Zitiert nach: Gotthold Ephraim Lessing. Gesammelte Werke. Fünfter Band. Antiquarische Schriften. Berlin (Ost) 1955, S. 115, 146, 234.
- 2 Zitiert nach: Paul Klee: Das bildnerische Denken. Schriften zur Form- und Gestaltungslehre, hrsg. und bearbeitet von Jürg Spiller. Basel, Stuttgart 1956, S. 78.
- 3 Edmund Husserl: Zur Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins (1893 – 1917). Hrsg. von Rudolf Boehm. (Husserliana Bd. X). Den Haag 1966, S. 90.
- 4 Ebenda, S. 24, 25.
- 5 Ebenda, S. 77, 78.
- 6 Zitiert nach: Klaus Held: Lebendige Gegenwart. Die Frage nach der Seinsweise des transzendentalen Ich bei Edmund Husserl, entwickelt am Leitfaden der Zeitproblematik. (Phaenomenologica 23). Den Haag 1966, S. 141, 142. – Vgl. dazu aber auch: Klaus Held: Phänomenologie der Zeit nach Husserl. In: Perspektiven der Philosophie, Bd. 7, 1981, S. 185 – 221.