

*»Das bildnerische Werk entstand aus der Bewegung, ist selber festgelegte Bewegung und wird aufgenommen in der Bewegung.« (Paul Klee)*

Kunstwerke beinhalten immer Zeit: Sie sind immer an die historischen Bedingungen ihrer Entstehungszeit gebunden, wodurch sie sich zum Beispiel datieren lassen. Oder sie können von Ereignissen berichten, die sich etwa als historische Bezugspunkte offenbaren. Sie können aber auch Zeit selbst zum Inhalt ihrer Aussage machen, indem sie die Darstellung von Bewegung thematisieren oder selber bewegt sind und – wie etwa die kinetische Kunst – Zeit verräumlichen. Auf irgendeine Art steckt Zeit immer in Kunstwerken.

Als was sich Zeit in der Kunst artikulieren kann, ist nicht eindeutig faßbar, sondern unterliegt dem vielschichtigen historischen Wandel und den dadurch vorgegebenen Möglichkeiten, Zeit zu begreifen und damit auch zu gestalten. Dieser Wandel ist zugleich auch ein Wandel des Rollenwechsels vom sog. ›passiven‹ Betrachter hin zum mitspielenden Partner, der seine Aktionen und deren immanenten Zeitaufwand zum Bestandteil von Kunstwerken macht.

In diesen ohnehin schon äußerst komplexen Zusammenhang mischt sich noch die immer wichtiger werdende künstlerische Gestaltungszeit und somit wird es klar, daß »Zeit« in der Kunst unseres Jahrhunderts nicht nur über den Begriff der »Bewegung« gefaßt werden kann, sondern immer nur durch verschiedene Metaphern, die den Zeitbegriff umkreisen, jedoch nicht definieren. »Zeit« ist die Konstante, die sich immer nur durch Variationen ausdrückt.<sup>1</sup>

Insbesondere die Futuristen und Marcel Duchamp haben sich mit der Darstellung von Bewegung beschäftigt und geradezu eine Ikonografie der Unruhe entworfen. Bildtitel wie Boccionis »Stadt im Aufbau« oder Severinis »Der Einsturz« sind dafür ebenso bezeichnend wie Duchamps »Akt, die Treppe herabsteigend« aus dem Jahre 1912. Duchamp hat seinen Akt noch als menschliche Figur erkennbar mit den Mitteln der Illusion dargestellt. Nach dem Prinzip der Momentfotografie<sup>2</sup> hat er die kurz aufeinanderfolgenden Phasen des Bewegungsverlaufes festgehalten, diese bis zur Überblendung neben- und übereinandergestaffelt und läßt so die Figur rasch vor dem Betrachter die Kurve einer Treppe abwärts nehmen. Analog der in Bewegungsschemen aufgelösten Figur hat Duchamp auch dem Raum seine eindeutig konstruierte, zentralperspektivische Statik genommen und stattdessen »... mit der Bewegung aufgespannt. Wird die Bewegung nicht gelesen, bleibt das Bild raumlos.«<sup>3</sup>

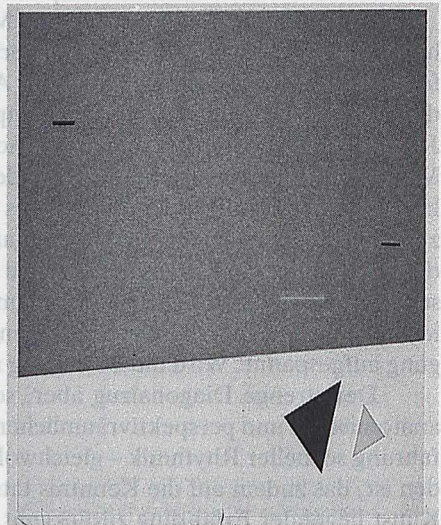
Der strenge Diagonalzug aber, sowie die Ungenauigkeit in der Wiedergabe anatomischer und perspektivräumlicher Details bewirken schon von sich aus die Erfahrung schneller Rhythmik – gleichwohl einer Rhythmik, die an ein Thema gebunden ist, das zudem auf die Kenntnis tatsächlich möglicher, das heißt außerhalb der Kunst liegender Erfahrung zurückgeht. Denn trotz des hohen Abstraktionsgrades

im Bild Duchamps verhindern seine Motive nicht die begriffliche Rückbindung und Identifikation mit einer Alltagserfahrung: Eine menschliche Figur bewegt sich durch Raum und Zeit.

Diese Aussage trifft einen lapidaren Allgemeinplatz. Sicher war Duchamp wohl auch daran gelegen gewesen, Errungenschaften der damals neuen Bewegungsfotografie in die Malerei umzusetzen. Doch stellt sich nun nicht die Frage, welche Konsequenzen das Problem der Bewegungsdarstellung für die Bildgestaltung etwa in kompositorischer Hinsicht darstellt. Vilemehr geht es hier um den Kern des Bildgegenstandes, die Theamatisierung eines zeitlichen Handlungsablaufs im Medium der Malerei.

Die Frage ist nun, ob die bildende Kunst immer ein bestimmtes Motivrepertoire benötigt, um Aussagen über Zeit machen zu können. Ist – mit anderen Worten – eine eindeutige Zeit-Ikonografie die Voraussetzung dafür, Funktionen von Zeit zu artikulieren, zum Beispiel durch gegenstandsbezogene Bewegungsmotive? Diese Frage ist sicherlich zu verneinen, da Zeit ebenso wie Raum immer schon in den künstlerischen Gestaltungsprozeß mit eingeht und sich dementsprechend auch völlig unabhängig von Motiven und Themen in den Kunstwerken artikuliert. Die Vielfalt solcher Artikulationsmöglichkeiten tritt besonders deutlich durch die Entstehung und Entwicklung besonders der »abstrakten« Kunst unseres Jahrhunderts zutage.

Dafür ein weiteres Beispiel: Ohne die von Duchamp noch vollzogene begriffliche Anbindung des Bildmotives an ein außerbildliches Ereignis, sind es in der »Composition no. 134« aus dem Jahre 1942 von Fr. Vordemberge-Gildewart geometrische Figurationen, die das Bildgeschehen beherrschen.<sup>4</sup> Zwar haben wir es auch in diesem Bild mit der Darsellung von Bewegung zu tun; Bewegung allerdings im Sinne einer Dynamisierung der Fläche. In einer grünen Farbfläche liegen spielerisch verteilt geometrische Farbformen, die untereinander und zum Bildrand teils parallele und damit sich gegenseitig stabilisierende, teils konvergierende und damit destabilisie-



Fr. Vordemberge-Gildewart, »Composition no. 134« (1942), Kunstmuseum Düsseldorf

rende Beziehungen eingehen. Der monochrome Grund ist Folie ohne Fixpunkt für die Figuren und auch für den Blick des Betrachters. Im Sinne perspektivisch angelegter Illusionsbilder wird ihm hier jede Betretbarkeit verweigert und stattdessen sein kontemplierendes Gegenüber gefordert. Er muß sich innerlich dem Bilde weit öffnen, um das intelligible Konstrukt der in sich ausgewogenen Raum-Zeit-Beziehungen auf sich wirken zu lassen. Ist das geschehen, mobilisieren die Figuren den inneren Zeitsinn des Betrachters und führen zu einer Beunruhigung seines Gespürs für Bewegung.

Sicher, beide Beispiele sprechen gleichermaßen das Betrachtervermögen an, Rhythmik und Dynamik als Wirkung von an sich statischen Motiven im Bilde zu erfahren. Dennoch sprechen sie aber gänzlich unterschiedliche Zugehörigkeiten von Zeit aus.

So ließe sich bei Duchamp sagen, daß er Momente des Ausschnittes einer profanen menschlichen Handlung im zeitlichen Ablauf gewählt hat, und damit Zeit als eine existentielle Rahmenbedingung für die Möglichkeiten solcher Handlungen gestalterisch begeschrieben hat.

Vordemerge-Gildewart dagegen hat ein solcher profaner Zusammenhang nicht interessiert. In seiner »Composition« findet Bewegung in einem entkörpernten Flächenraum statt, in dem die Figurationen aufgrund ihrer Lage, Form und Farbigkeit Energien verströmen und austauschen. Gleichwohl verbindet sie ein unsichtbares Ordnungsgestüt, das eine abstrakte Harmonie garantiert. Abstrakt deshalb, weil sich diese besondere Art von Ordnung unserer alltäglichen Anschauung und damit auch unserer Gegenwart als daseinsfern entzieht. Insofern lassen sich ihre Dimensionen als utopischer Entwurf verstehen, der im Bereich einer zwar nur vorstellbaren, aber doch anzustrebenden ideellen Form des Daseins anzusiedeln ist. Dabei korrespondiert dieser besonderen Bildzeit wiederum die Zeit des Betrachters als konstitutives Element seines Erkenntnisvermögens, in der sich jene wiederum konkretisiert.

Da Zeit kein anschauliches Gegenüber ist, läßt sie sich auch nicht wie ein Porträt mit festen Konturen umreißen. Vielmehr tritt sie immer vermittelt und in ihrer näheren Bestimmung immer als etwas, also metaphorisch auf. Allerdings waren es in den Beispielen die Motive der Bewegungsdarstellung von Figuren im Bildraum, die deshalb schon von sich aus die Frage nahelegten, als was sie denn Zeit artikulieren.

Echten, das heißt meßbaren Zeitaufwand und -verbrauch benötigen und demonstrieren vor allem die Raumplastiken der kinetischen Kunst. Sie teilen mit ihrem Betrachtergegenüber das Raum-Zeit-Kontinuum, stellen es aber nicht dar, sondern geben Anschauungsunterricht über das globale Ordnungssystem und seine Funktionsweisen.

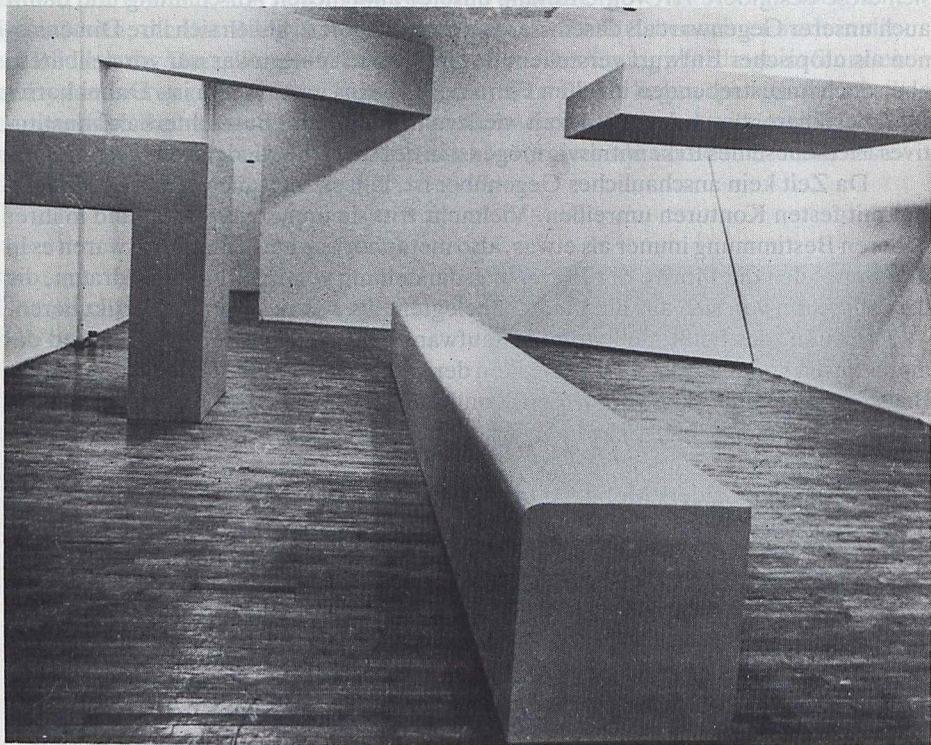
Alexander Calders Mobile »Drei schwarze Blätter« (1956) veranschaulicht in dieser Hinsicht das Verhältnis der Bewegungsmöglichkeiten von plastischen Körpern in einem begrenzten Raumsystem.<sup>5</sup> Das Mobile besteht aus schwarzen, weißen und roten Eisenblättern, die an einer labilen Bügelkonstruktion von einer Zimmerdecke herabhängen. Jeder seichte Luftzug, der sich durch das Öffnen oder Schließen einer Türe oder auch vom Galeriebesucher erzeugt wird, führt zu einer von der Plastik registrierten Veränderung ihrer Blätterkonstellation im Raum, ohne daß es unter den Blättern zu einer Kollision kommen könnte. Der Zufall bestimmt den Zeitpunkt, die Stärke und die Dauer dieses Vorganges, wobei die Plastik den Stellenwert eines kosmischen Gleichnisses einnimmt: Ihre Elemente können nur innerhalb eines

begrenzten Systems nach den Gesetzen des Zufalls eine tendenziell unendlich mögliche Vielheit von Beziehungen eingehen. Dabei übernimmt neben dem Raum hier auch die Zeit die Funktionen eines stabilisierenden Korrektivs, das den Zustand einer chaotischen Unordnung verhindert.

## II

Die Artikulationsmöglichkeiten von Zeit, die die bildende Kunst in den Beispielen Vordemberges und Calders gefunden hat, rühren wiederum an zwei völlig verschiedenen, wenn auch sich gegenseitig ergänzende Polaritäten. Auf der einen Seite sprechen sie Zeit als subjektive Größe des Betrachters an. Hier artikuliert sie sich als innere Bewegtheit, die sich während der kontemplativen Betrachtung einstellt. Auf der anderen Seite beschreibt sie das gleichsam objektiv bestehende, weil physikalisch meßbare Komplementär zu jener als faktischer Anteil unserer äußeren Existenz im Raum-Zeit-Kontinuum.<sup>6</sup>

Strikt voneinander trennbar sind beide natürlich nicht, wenn auch die Beispiele den Betrachter auf verschiedene Zeitgleise schieben. Ganz deutlich hält in diesem Sinne ja auch das Bild Duchamps eine Mittlerposition, gewissermaßen als Weichenstellung für beide Richtungen: Es artikuliert Zeit als allgemein gegebene Koordinate unserer äußeren Existenzbedingungen, wobei es die Mittlerrolle eines noch an die



R. Morris, »Green Gallery Installation« (1963), Green Gallery, New York

Empirie gebundenen Darstellungsmotives benutzt, das zur Erfahrung von (innerer) Rhythmik führt.

Die Frage nach der Zeit wird nun dort besonders interessant, wo dem Betrachter kein eindeutiges Motiv einer Funktion von Zeit mehr vor Augen gehalten wird. Als was artikuliert sie sich zum Beispiel in einer solch »motivlosen« Kunst wie es die Minimal Art ist?

Robert Morris hat für die »Green Gallery Installation« (1963)<sup>7</sup> einfache, stereometrische Körper im Raum verteilt. Diese nun zwingen den Betrachter dazu, sich unter sie zu begeben, die Wege zwischen ihnen zu suchen und zu beschreiten. Während dieser Aktion bieten sich ihm dann ständig und zu jedem Zeitpunkt neue Ansichten, neue Raumaufteilungen, Raumausschnitte usw. an. Zeit definiert sich hier also als die vom Betrachter mitgebrachte Zeit, die faktisch und meßbar ist, solange er sich hier aufhält. Er teilt mit den Objekten im Raum seine eigene Existenzzeit, ja er leiht ihnen geradezu seine Zeit, so daß ihr immanent statisches Dasein wiederum durch seine einfache Aktivität aufgebrochen wird. Um es auf eine Kurzformel zu bringen: Die von der Raumskulptur provozierten Basishandlungen des Betrachters richten ihn darauf ein, seine eigene Aufmerksamkeit auf die Koordination von Wahrnehmen, Denken und Handeln in Raum und Zeit zu lenken – auf eine Grunderfahrung also, die ihm in dieser komplexen Formulierung durch Kunst bewußt gemacht wird.

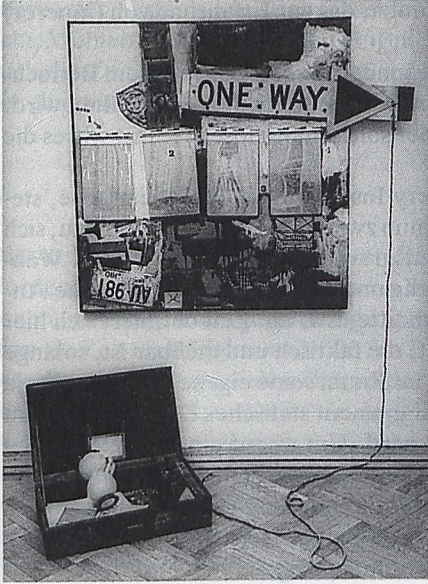
Da die von Morris hergestellten Objekte nichts weiter sein wollen als raumgliedernd und als solche den Betrachter in ihre Mitte ziehen, definiert sich ihr Raum als Aktionsraum des Betrachters. In diesem Sinne »zeitlos« füllt der Betrachter dieses Vakuum im Raum mit seiner Handlungs- und Erlebniszeit auf – ja, die Rauminstallation saugt geradezu osmotisch seine faktische Zeit als vervollständigende Dimension auf. Raum und Zeit sind während des Aktionsverlaufes unmittelbar und gegenwärtig.<sup>8</sup>

Solche puristische Raumkonstellationen, die auf jede Art von Berichterstattung verzichten und die anstelle eines räumlich voneinander getrennten Bild-Betrachter-Verhältnisses ein tektonisches Raumsystem konstruieren, versetzen den Betrachter in eine extreme Situation. Sie verfangen ihn in dem Netz seiner Existenzbedingungen, in denen er sich selbst als handelndes Individuum erfährt, das in diesem Bewußtsein aktiv seine historische Gegenwart gestaltet.<sup>9</sup>

In der oben besprochenen Rauminstallation von Morris spielte die Zeitspanne der Erfindung und Herstellung ihrer einzelnen Elemente eine sehr untergeordnete Rolle. Stattdessen fing bei ihr die Uhr erst dann an zu laufen, sobald der Betrachter als Täter, Mitspieler und Vollender sozusagen als künstlerischer Aktivposten seine Rolle übernahm. Weit komplexere Zeitbezüge als in solchen Installationen kommen vor allem in solchen Werken der bildenden Kunst zum tragen, die zum einen den faktischen Anteil der Betrachterzeit verlangen und die zum anderen die Tradition der frühen Collagen fortsetzen, da sie u. a. mit Materialien gestaltet worden sind, die ihre Herkunft aus dem alltäglichen Umgang und Gebrauch offen zur Schau stellen.

Gemeint sind hier vor allem die Combine Paintings Robert Rauschenbergs, unter denen sich wohl keines besser als »Black Market« dazu anbietet, die unterschiedlichsten Zeitaspekte zu analysieren. Zudem hat man besonders gern an »Black Market« mit dem Schlagwort von »Kunst und Leben«<sup>10</sup> und der gegenseitigen Durchdringung beider Daseinsformen operiert. Im Folgenden soll dieses Combine

R. Rauschenberg, »Black Market« (1961), Sammlung Ludwig, Wallraff-Richartz-Museum, Köln



Painting als ein beispielhaftes Hauptwerk für eine Beschreibung von sich wandelnden Zeitartikulationen in der Kunst des 20. Jahrhunderts behandelt werden.

»Black Market«, 1961 entstanden, ist ein Kombinationswerk, bestehend aus Fundstücken wie Schreibblockunterlagen, Autokennzeichen, Fotografie des Kapitols in Washington und Einbahnstraßenschild, sowie aus malerischen Elementen wie Buchstabenfragmenten und freien Malspuren, die das alles als ein Ganzes in die Fläche des Bildträgers einbinden. Hinzu kommt ein unter dem Wandbild stehender Koffer mit der auffordernden Aufschrift »open«, dessen Zugehörigkeit zum Bild durch eine Verbindungsschnur bezeichnet ist. Im Koffer befanden sich ursprünglich vier nummerierte Gegenstände, die der Besucher gegen einen zufällig mitgeführten Gegenstand austauschen und diesen dann mit der entsprechenden Nummer stemplen sollte, um ihn dann in dem »Buche« (»book«) mit entsprechender Nummer einzuzichnen. (Daß bei konsequenter Durchführung dieser Anleitung das Werk wohl sehr bald zerstört worden wäre, was nicht dem Konzept entsprochen hätte, muß hier am Rande erwähnt werden.)

Mit dieser kurzen Beschreibung ist »Black Market« zwar nicht vollständig analysiert, doch kristallisieren sich nun schon die eigentümlichen Zeitachsen heraus: Den meisten Fundstücken haftet Alltägliches an, Triviales; sie besitzen ihrer Herkunft nach über ihre reine Zweckmäßigkeit hinaus kaum Besonderes und waren fast alle vorher dem Augenmerk als Müll entzogen. Solange sie im alltäglichen Gebrauch standen, waren sie ihrem Benutzer immer vertraut; als Bestandteil des Kunstwerkes dagegen erfüllen sie qualitativ neue Funktionen<sup>11</sup>, die gleichwohl schon vorher latent vorhanden gewesen sein müssen. Der Augenblick des Qualitätswechsels ereignete sich einmalig während der künstlerischen Gestaltung, in der Wiederholung aber

auch immer wieder während der Tauschaktionen, die der Betrachter mit den Gegenständen im Koffer ausführen sollte.

Als Bildgegenstände nun, oder besser: als Bausteine des Combine Paintings bringen die Materialien ihre eigene ›Geschichte‹ in den Raum des Kunstwerkes mit ein. Sie sagen etwas über ihre Herkunft aus, über ihre ehemalige Zweckerfüllung, Benutzbarkeit und so fort bis zu ihrer neuen, endgültigen Bestimmung im Bild. Diese ihre ›Geschichte‹ ist nun aber erst eine erste, gewissermaßen transparente Prosa-schicht, durch die hindurch tiefere Zeitebenen pulsieren.

Wie so häufig in den 50er und 60er Jahren hat Rauschenberg auch für »Black Market« Fundsachen verwendet, die er nicht oder nur kaum verändert hat. Damit bleiben sie zumeist auch begrifflich immer eindeutig identifizierbar. Ebenso wichtig sind aber auch die frei aufgetragenen Malspuren, mit denen einerseits das Material in die Fläche verbunden wird, und wodurch andererseits Rauschenberg sich selber als handelnde Person im Bilde markiert hat. Sie sind also notwendig aus Gründen der Bildkomposition und zugleich auch als Anwesenheitsbeweise des Künstlers, sozusagen als des historisch identifizierbaren Bildtäters. Damit unterlegen die Malspuren und die Materialien dem Combine Painting einen besonderen Realsinn, dessen Qualität in der Simulierung tatsächlichen und gegenwärtigen Lebens mit seinen vielfältigsten Hervorbringungen liegt und entziehen dem Combine Painting jeden möglichen Idealismus. Die Genese des Kunstwerkes und seine Aussage sind vielmehr fest an Rauschenbergs Lebenszeit gebunden.

Mit seinen Combine Paintings hat er damit jegliche Esoterik und Intimität durchbrochen, die ja im »action painting« und hier vor allem bei Jackson Pollock eine ganz hervorragende Rolle spielten.<sup>12</sup> Denn die Gegenstände des Gebrauchs sind so, wie Rauschenberg sie gefunden hat, zu Gegenständen des Kunstwerkes geworden, was heißt, daß sie ebenso Spureenträger fremder Existenzen, wie auch autobiografische Dokumente Rauschenbergs selber sind. Sie erweitern den Raum-Zeit-Radius um entlehnte Anteile des alltäglichen Lebens und Erlebens und vergegenständlichen diesen ihren Episodencharakter im Kunstwerk.

Auf dieses Werk hin sind die unterschiedlichen Ebenen der Zeitartikulation kanalisiert. In ihm vereinigen sich die prosaischen Spuren des Materiales mit der, auch als Handlungsvollzug, erlebten Gegenwart des Künstlers, der seine Arbeit mit freien Malspuren abgeschlossen hat. Es ist eine Art Tagebuch, das die Vielfältigkeit alltäglich erzeugter Lebensspuren offenlegt, die verschiedene Existenzen zumeist unbewußt und zufällig hinterlassen haben und an denen der Künstler sich mit seiner eigenen historischen Existenz reibt. Für diese Lebensvielfalt, so könnte man sagen, stehen die Combine Paintings Rauschenbergs als Paradigmen ihrer Entstehungszeit und sind zugleich wiederum dauerhaft in dem Sinne, weiter als Kunstwerke zu gelten.

Die Methode des Sammelns, Auswählens und Kombinierens von Materialien innerhalb der jüngeren kunsthistorischen Tradition prägte sich zunächst in den *papiers collés* Picassos und Braques und dann in den Merz-Bildern von Kurt Schwitters aus.<sup>13</sup> Verglichen mit deren Materialbildern zeichnen sich die Combine Paintings Rauschenbergs allerdings schon durch ihre größeren Proportionen und ihren Ballast an Materialien aus. Zudem sind die frühen Collagen Picassos und Braques nicht von der Materialzeit her konzipiert wie die Combine Paintings.

Sicher, auch das Material in den Collagen ist häufig eindeutig in seiner Her-

kunft, z.B. als Stück Zeitungspapier o.ä. und als solches trägt es auch seine Altersspuren. Dennoch galt die Aufmerksamkeit ihrer Urheber weniger ihrem Alltagscharakter und entsprechend auch nicht ihrem prosaischen Gehalt. Sie gingen vielmehr der Frage nach, *wie* das Material durch Schneiden, Reißen etc. soweit zurecht gemacht werden konnte, daß es konstruktive Funktionen für die Gestaltung räumlicher Verhältnisse einer Fläche übernehmen konnte. Dabei liegt es den Collagen ebenso fern, am Material Fingerabdrücke nachzuweisen als Beweis ihres Benutztwordenseins, wie es auch diesen Künstlern ferne lag, den künstlerischen Schaffensgang selber in seiner Täterschaft anzuzeigen. Die unterschiedliche Zubereitung des Materiales unterstreicht hier vielmehr den – ganz allgemein – in der Kunst immer schon vollzogenen und notwendigen Prozeß des Machens und charakterisiert das vollendete Werk als etwas Hergestelltes, als etwas Gemachtes, das in seiner faktischen Autonomie die Erkenntniswelt bereichert.

Das für die Collage gewählte Material steht insbesondere im Dienste der Fläche und ihren Gestaltungsgesetzen, das heißt: primär der Offenbarung der ihr eigentümlichen materiellen und ideellen (illusionistischen) Räumlichkeiten.<sup>14</sup> Dabei ist an dieser Stelle weder sein unerschwerter Erzählkanon<sup>15</sup> interessant noch sein Bericht über den Vorgang des Bild-Machens selber, der ja später bei Rauschenberg eminent an Bedeutung gewinnt.

Gerade die frühen Collagen zeigen, worauf es ankommt: Die planparallele Zeichnung (ohne bunte Werte) nutzt die Fläche zum Chiffrieren bekannter Gegenstände und verknüpft zugleich den Illusionsgehalt der Flächenräumlichkeit mit dem tastbaren und damit dem Realraum zugehörigen Material. Auf einer dritten, raumneutralen Ebene halten die disparaten Elemente das Zündungsmoment ihrer Vereinigung lebendig. Die Collage als ein Konstrukt sui generis hat – so W. Hofmann – »alles Zufällige und Zeitliche ... eliminiert.«<sup>16</sup> Anders formuliert, artikuliert sie keine dynamische Zeit, sondern steigert noch den Charakter des Stillebens mit seinem heimlich belauschten Höhepunkt natürlichen Lebens bis hin zur Verschwiegenheit über außerbildliche Vorgänge. Deswegen verlangen die Collagen auch nur nach der immanenten Zeit, die der Betrachter für die Erkenntnis der Bildlogik aufwenden muß, d.h. nach einem nicht genau bestimmbareren Zeitverbrauch und dem Augenblick der Bilderkenntnis.

Zur Untermauerung dieser Beobachtung lassen sich auch solche Raum-Collagen Picassos heranziehen, die wie die »Gitarre« oder der »Stierkopf« einer gezielten Auswahl von Gegenständen folgen, deren Vereinigung im frappierendem Zustand eines festgefrorenen Augenblicks ambivalenter Deutungsmöglichkeit mündet. Für den Betrachter ist dieser Zustand Assoziationszündung, bietet ihm zugleich aber auch die Möglichkeit, sich der Suggestion zu entziehen und die Dinge einzeln sachlich zu benennen. In diesen Raum-Collagen verharren beide Aggregatzustände vor ihm.<sup>17</sup>

Von solchen Collagen gehen dann bedeutende Impulse aus u.a. für den kommenden Surrealismus mit seinen phantastischen und traumhaften Zeitzuständen – aber auch für die sog. »konkrete« Kunst.<sup>18</sup> Zwar berief sich die »konkrete Kunst« nicht auf die künstlerische Wandlungsfähigkeit vorgefundener Materialien, dafür aber auch das gleichwohl konkret vorhandene Handwerkszeug der Malerei selber – die Farbe, die Fläche, die Leinwand – und darauf, nur mit diesen genuin künstlerische Erfahrungsstatsachen zu liefern. Damit binden die »konkreten« Künstler ihre



Werke zwar nur an den Vorgang des Bild-Machens, appellieren aber dennoch mit ihren Bildern etwa an ideelle Zustände, wie diejenigen Th. van Doesburgs oder Vordemberge-Gildewart und aktualisieren damit Zeit im Sinne möglicher, wenngleich utopischer Zustände.<sup>19</sup>

Völlig reduziert auf ihr bloßes Dasein, unverändert durch einen künstlerischen Eingriff und zumeist auch ohne weitere Kombinatorik sind die ready made Marcel Duchamps.<sup>20</sup> In ihrer nackten, ikonengleichen Beharrlichkeit entzünden sie – anders als die Collagen – keinen Augenblick plötzlicher, überraschender Erkenntnis einer Mehrdeutigkeit unserer Gegenstandswelt, sondern beunruhigen dank ihrer penetranten Belanglosigkeit, Isoliertheit, ja vielleicht ihrer Einsamkeit.

Soweit es sich bei den ready made um gekaufte und danach nicht weiter veränderte Gebrauchsgegenstände wie einen Flaschentrockner, eine Schneeschaukel oder ein Urinoir handelt, deren einzige und einmalige, dennoch aber wesentliche Hinzufügung in der pseudonymen Signatur R. Mutt der »Fontäne« besteht, fällt bei ihnen sogar der Zeitaufwand der künstlerischen Durchformung aus.

Trotzdem hat Duchamps Gleichgültigkeit in der Auswahl seiner Gegenstände klare Grenzen. Denn er legte den Zeitpunkt seiner Wahl fest und engte damit den zeitlichen Rahmen entsprechend auf den Akt der Wahl ein, um gerade dem kontrollierbaren Gestaltungsverlauf seinen Boden zu entziehen und stattdessen dem zufälligen Augenblick der Wahl seine Chance zu geben. Der Herstellungsprozeß der ready made selber ist ja schon als vollzogen vorgegeben und zwar anonym – auch das Pseudonym dient der Anonymität – so daß nicht mehr auszumachen ist, durch wen und wann, zumal es sich um Massenprodukte handelt. Sie sind gebrauchsbereite Produkte unserer Zivilisation und als solche durchaus auch als ironische Stellvertreter ihrer unbekanntem Hersteller zu verstehen. Vielleicht überspitzt man auf dieser Ebene die Interpretation, wenn man die ready made in diesem Sinne als »Porträts« bezeichnet, doch lassen sie sich trotzdem als Zeugen des Daseins von handelnden, in der Zivilisation produzierenden Existenzen begreifen.

Der gewählte Zeitpunkt, die Datierung und die Signatur schließlich bekräftigen aber nicht bloß die menschliche Handlungsfähigkeit als solche, sondern umschließen fernerhin die vorgeschaltete Fähigkeit, das Bewußtsein zu richten auf eine selbstgewählte Zeit an einem zufälligen Ort und genau dann und dort eine Handlung durchzuführen.<sup>21</sup> Der Akt dieser Wahl findet demnach im Zustand klarer Reflexion statt, der dann im ready made in den Aggregatzustand penetranter Erstarrung gerät.

Anders als Duchamp hat Rauschenberg in seinen Combine Paintings die gesammelten Materialien nie von ihrem konkreten Zeitbezug isoliert. Sie versteifen sich nicht vereinzelt gleichsam tabuisiert, unantastbar und in völliger hermetischer Fremdheit, bloß der tiefen Reflexion annäherbar. Sie präsentieren sich aber auch nicht nur in einem einzigen und besonderen Zustand. Zeit artikuliert sich durch sie vielmehr als Ablauf, als sukzessives Kontinuum, als Verlauf von Lebenszeit – sowohl der eigenen Kurzlebigkeit der Gebrauchsgegenstände, als auch derjenigen des Künstlers, der sie aufgelesen, verarbeitet und mit seinen Mach- und Malspuren markiert hat.

Diese Art von »Leben« läßt sich nicht darstellen, nicht abmalen, und deswegen ist die Verwendung konkreter Materialien notwendig. Eine Erkenntnis, die schon Kurt Schwitters zum Kleben, Nageln und Schrauben für seine Merz-Collagen veranlaßt hat.<sup>22</sup>

Die von Schwitters bevorzugten Materialien sind – ganz ähnlich denjenigen der Combine Paintings Rauschenbergs – zumeist abgenutzte, weggeworfene oder ausgemerzte Gegenstände des Gebrauchs. Doch anders als in den Combine Paintings, in denen sie vergleichsweise herbe Charaktere in einem prosaischen Erzählkanon verkörpern, vereinigen sie sich in den Merz-Collagen zu einer poetischen Komposition. Denn erst in dem Moment des Zusammenklagens ihrer kombinierten Verschiedenheit entfalten sie ihre volle Schönheit. Zwar lassen sie auch häufig den Rückschluß auf ihre Herkunft zu, stiften aber in der Collage und als Collage eine eigene Welt der Schönheit als Filtrat des Profanen, so wie nur Schwitters sie hat erkennen und erschaffen können.

So definieren seine Bilder einen besonderen Aspekt des Alltagslebens und halten diesen als einen objektiven Seins-Zustand fest. Zugleich sind sie auch Ausdruck einer persönlichen, ja privaten Einstellung der Welt gegenüber, die sich nicht zuletzt auch durch die Formatgröße ausspricht, die eine besondere Nähe zum Betrachter oft bis zur Intimität fordert. Erst dann zeigen die Werke von Schwitters eine durch den Künstler gesiebte und von ihm gestiftete und geläuterte Ordnung, die gegen den (historischen) Zeitverlauf und auch gegen die Beiläufigkeit und Gleichgültigkeit der Gegenstandswelt gegenüber gerade deren immer vorhandene innere Schönheit setzt. Die Materialien sind in diesen Bildern um ihren zweckhaften Alltagswert beschnitten und damit auch um ihren Erzählwert gebracht. Trotzdem ist auch in den Collagen von Schwitters die Alltagswelt präsent: Die Vielfalt mit der sie uns tagtäglich umgibt, tritt sie uns in ihren stillebenhaft und in erhabener Schönheit arrangiert entgegen. Mit ihrem poetischen Gehalt unterscheiden sie sich grundlegend von den Collagen der Kubisten und auch von den Combine Paintings Robert Rauschenbergs.

Die ready mades und die Collagen Picassos und Schwitters' richten beide die Aufmerksamkeit auf das Konkrete, Dinghafte der Lebenswelt. Wenn auch mit unterschiedlichen Intentionen und verschiedenen Auswirkungen für die Kunstgeschichte, schlagen beide nicht das Angebot des Profanen und Trivialen aus, sondern verfügen darüber, indem sie mit dem Material kombinatorisch-konstruktiv verfahren. So wird das Material zum instrumentellen Träger der Artikulationsmöglichkeiten von Zeitpotenzen, die sich im spielerischen Austausch und Zusammenhang mit Farbe, Zeichnung, räumlichen Qualitäten oder auch nur der Signatur zur Schau stellen. Immer aber handelt es sich im Ergebnis um Kunstwerke, die der ästhetischen Zeit ausgesetzt und dem Betrachter gegenüber präsent sind. Denn die Collagen und die ready mades verlangen den ruhigen, ja beruhigten, kontemplativen und reflektierenden Betrachter, der sie als etwas »Gemachtes« erkennt und von der Bedeutung konstruktiven Denken und Handelns erfährt.

Bis zu einem gewissen Grade besitzen auch die weiter oben besprochenen Beispiele der Bilder und Plastiken Vordemerge-Gildewarts, Calders und Morris' diese Qualitäten. Sie alle verzichten auf die Illustration der empirischen Welt und stellen sich ebenfalls als künstlerische Gebilde vor. Während aber die Beispiele der drei erstgenannten das Distanzverhältnis zum Betrachter in der Weise überbrücken, daß ihre Zeit zwar auch, dennoch aber vermittelt die Zeit des passiven Beschauers ist, ist die Zeit der Rauminstallation von Morris unmittelbar, d.h. im gleichen Raum gerade die faktische Zeit seiner Handlung, seiner Wahrnehmung und seiner Erkenntnis.

In Rauschenbergs »Black Market« sind die frühen Errungenschaften des Materialbildes und der ready mades in Vereinigung mit der Emanzipation der Betrachter-

aktion auf die Spitze getrieben: Das Material ist weder isoliert, noch hat es seinen prosaischen Gehalt verloren; es ist nun einerseits konstruktiver Teil der Bildkomposition, ohne wiederum andererseits ausschließlich statisches Zündungsmoment zu sein, wie auch sein Erzählwert nicht durch seinen Schönheitswert verdrängt ist. Alles das ist vielmehr gleichberechtigter Bestandteil im Kunstwerk als Paradigma und Simulator der Vielfältigkeit des Lebens. Nun wäre dieses aber unvollkommen, bliebe der Betrachter als Vertreter des aktiven und dynamischen Lebens ausgeschlossen; so wird er dazu aufgefordert, mit seiner Handlung das Kunstwerk zu vollenden. Dadurch erzielt »Black Market« weiteren Zeitgewinn: Die faktische Zeit des Betrachters nämlich, der hier keiner Ort und Zeit entrückten Darstellung gegenüber steht, sondern erst durch sein Hinzutun – das sich theoretisch unendlich fortsetzen muß – die ganzen Dimensionen dieses Werkes ausfüllt und zugleich erschließt. Dennoch hebt seine aktive Präsenz während des »Tauschhandels« keineswegs die Qualitäten des Kunstwerkes hinüber in die Alltagstrivialität und rückt sie auch nicht ins »Leben« und seiner raumzeitlichen Erlebnisbereiche eigener Qualität. Vielmehr zieht das Kunstwerk bedeutende Anteile jener Dimensionen zu sich hinüber – ohne sie ästhetisch geläutert zurückzugeben.

Eine solche Komplexität kann Kunst wohl nur in zweckgebundenen Bereichen wie der Architektur oder dem Design erreichen. Dagegen findet hier eine Bereicherung des Kunstwerkes statt um eben diese Dimension des faktischen Zeitverlaufes des aktiven Handelns. Dieses zählt zum Werk, wie überhaupt der Betrachter seine Handlungs- und Erlebniszeit zum vorübergehenden Vehikel einer Verzeitlichung oder Vergegenwärtigung des Kunstwerkes macht. In diesem Sinne tritt jetzt auch durchaus eine »Vermenschlichung«<sup>23</sup> des Werkes ein, da beide, Werk und Betrachter sich nicht mehr nur im gleichen Raum aufhalten, sondern nun auch und zwar unmittelbar die gleiche Zeit teilen, solange das Kunstwerk die Möglichkeit hat, sich von der Betrachterzeit osmotisch zu nähren.

»Die Zeit« als fest definierte Größe mit ikonografischer Verbindlichkeit für die Kunst gibt es nicht. Ob sie als Gestaltungsthema vom Künstler aufgegriffen wird oder auch nicht – zumindest unterschwellig schwingt sie im Kunstwerk immer mit und findet ebenso wie Raum zu ihren gestalteten Artikulationen. Die verschiedenen Artikulationsmöglichkeiten unterschiedlichster Aspekte der Zeit sind dabei natürlich abhängig von der historischen Position und den Rahmenbedingungen, unter denen das einzelne Kunstwerk entsteht. Auch die Tatsache, daß Kunst Geschichte hat und sich ohne teleologisches Ziel in einem ununterbrochenen dynamischen Wandlungsprozeß bewegt und vollzieht, ist schon eine besondere »Form der Zeit« (Kubler).<sup>24</sup>

Dennoch treten Kunstwerke auch aus ihrer historischen Zeit heraus, trennen sich von ihr und überdauern sie als Kunstwerke, auch dann, wenn sie ihren ursprünglichen Funktionsbereich verlassen haben. Werden sie auch ohne Auskunft ihres Alters als Kunstwerke anerkannt und als solche ästhetisch erfahren, läßt man sich also auf eine besondere Einstellung ihnen gegenüber ein, indem man ihnen die geforderte Aufmerksamkeit schenkt, so kann das wiederum nur an einer Eigenschaft a priori von Kunst überhaupt liegen: der ästhetischen Zeit als einer wesensmäßigen Funktion von Kunst.

Auf diesem Grund und Boden bauen auch die hier behandelten Kunstwerke des 20. Jahrhunderts ihre unterschiedlichsten Möglichkeiten weiterer Zeitartikula-

tionen auf, die zugleich auch Markierungen für eine chronologische Metamorphose dieser Möglichkeiten abgeben. So gesehen vollzogen sich hier Schritte einer Verdichtung hin zu einem Zeiten-Konvolut, das in Rauschenbergs Combine Painting »Black Market« gipfelte, in dem wohl ein Höhepunkt des Möglichen im Gattungsbe- reich der bildenden Kunst unseres Jahrhunderts erreicht ist. Hier stehen die Zeit des Gestaltungsverlaufes, die Zeit des Materiales und auch die Zeit des Betrachters als des handelnd Erkennenden gleichbedeutend und gleichrangig nebeneinander.

## Anmerkungen

- 1 Die kaum überschaubare Anzahl von Literatur zum Zeitproblem in den verschiedensten Disziplinen kann hier nicht annähernd wiedergegeben werden. Als Anstoß für diese Untersuchung zur Zeit-artikulation seien deshalb nur genannt: Baudson, M. (Hg.): *Zeit. Die Vierte Dimension in der Kunst* (Kat. Mannheim), Weinheim 1985; Paflik, H. (Hg.): *Das Phänomen Zeit in Literatur und Wissenschaft* (VHC, Acta Humaniora), Weinheim 1987; Theissing, H.: *Die Zeit im Bild*, Darmstadt 1987. Weiter wichtig sind: Frey, D.: *Das Zeitproblem in der Bildkunst*, in: *Bausteine zu einer Philosophie der Kunst*; Darmstadt 1976, S. 212-235; Thomsen, Chr. W./Holländer, H.: *Augenblick und Zeitpunkt*, Darmstadt 1984; Die beiden Dissertationsarbeiten von Rohsmann, A.: *Manifestationsmöglichkeiten von Zeit in der bildenden Kunst des 20. Jahrhunderts*, Hildesheim - Zürich - New York 1984, und Overmeier, G.: *Studien zur Zeitgestalt in der Malerei des 20. Jahrhunderts*, Hildesheim - Zürich - New York 1982 folgen im Ansatz allerdings keinem streng deskriptiven Verfahren, sondern einem ikonografischen in dem Sinne, daß sie das Bewegungsmotiv als verbildlichte Zeit aufsuchen und als gestalterisches Problem be-greifen. – Unter methodologischen Blick-winkel hat Kubler, G.: *The shape of time*, New Haven - London 1962, Antworten auf Fragen nach Entstehung von Traditionen in der Kunstgeschichte, nach deren Vorläufern, deren Verschwinden, Varia-tionen usw. gegeben. – Besonders die nach Abschluß des vorliegenden Manu-skripts erschienenen Buchbesprechungen zu Lamblin, B.: *Peinture et Temps* und → Theissing, H.: *Die Zeit im Bild* (Ztschr. f. Ästhetik, Bd. XXXII/2, Bonn 1990, S. 298-306 u. 306-313) machen deutlich, wie schwierig es grundsätzlich ist, all die Aspekte des Zeit-Begriffs aus der bis heu-te bekannten Literatur zum Thema zu berücksichtigen und eine gebündelte De-finition für eine Beschreibung von Kunst-werken zu nutzen. Gerade aus diesem Grunde vermeidet diese Arbeit eine Vor-abdefinition von Zeit und versucht statt-dessen, den umgekehrten Weg als andere Möglichkeit vorzuschlagen – methodisch also danach zu fragen, als was sich Zeit durch die Kunst zu erkennen geben kann.
- 2 Zum Einfluß der Fotografie auf die Kunst des 20. Jahrhunderts s. Stelzer, O.: *Kunst und Fotografie*, München 1978; Kesting, M.: *Die Diktatur der Photographie*, Mün-chen 1980. – Zu den Futuristen und Du-champ ebd. und Molderings, H.: *Film, Photographie und ihr Einfluß auf die Ma-leri in Paris um 1910*. Marcel Duchamp – Jaques Villon – Frank Kupka, W.-R.-Jb. XXXVI, Köln 1975, S. 247-286. Über diese letzte, zweite Fassung des Bildes von Duchamp sagt Molderings: »Erst in diesem Gemälde hat Duchamp das Ziel seiner Experimente erreicht, einen ›Aus-druck von Zeit und Raum durch die ab-strakte Darstellung von Bewegung.« S. 254. Vgl. dazu auch: Molderings, H.: *Marcel Duchamp*, Frankfurt - Paris 1983.
- 3 Rohsmann, S. (zit. Anm. 1), S. 98.
- 4 Zu Vordemberge-Gildewart vgl. Jaffé,

- H. L. C.: Vordemberge-Gildewart. Mensch und Werk, Köln 1971; Schäfer, J.: Vordemberge-Gildewart – Studien zu einer beschreibenden Bildanalyse, Frankfurt - Bern - New York 1984, hier bes. S. 94ff.
- 5 Vgl. Popper, F.: Die kinetische Kunst, Köln 1975, bes. S. 57ff.; Albrecht, H.-J.: Skulptur im 20. Jahrhundert, Köln 1978. Vergleichbares gilt für die Außenplastiken George Riqueys. Deren Raum-Zeit-Bedingungen allerdings sind anders als diejenigen der Mobiles eher irdisch zu verstehen als kosmisch. Zu Rickey s.a. Riedl, P. A.: George Rickey. Kinetsche Objekte, Stuttgart 1970.
- 6 Eine Unterscheidung von Zeit als innerer Anschauungsform, die für Kant neben dem Raum als der äußeren Form der Anschauung jeder Erkenntnis vorausgesetzt ist, und Zeit als meßbarem Verbrauch des Wahrnehmungsprozesses, hat Holländer mit den Begriffen »Augenblick« und »Zeitpunkt« getroffen: »Die Zeitlichkeit des Blicks ist meßbar, das Bewußtsein der Wahrnehmung aber nicht... das sind also zwei ganz verschiedene, wenn auch oft miteinander verwechselte und im Sprachgebrauch nur unscharf voneinander getrennte Dinge. Auf Zeitmessung bezieht sich auch der Zeitpunkt. Die Zeit des Bewußtseins meint den Augenblick.« Holländer, H. (zit. Anm. 1) S. 8. – Über das Erkennen von Zeit (als Bewegung) in der Kunst s.a. Boehm, G.: Zeit und Bild, in: Paflik, H. (zit. Anm. 1), S. 1-23.
- 7 Zu Morris s. Compton, M./Sylvester, D.: Robert Morris (Kat. London 1971), London 1971 und Kambartel, W.: Robert Morris. Felt piece, Stuttgart 1971.
- 8 Raum und Zeit in solcher Reinform als Raum und Zeit des Betrachters und zugleich auch als Raum und Zeit des Kunstwerkes zu begreifen, ist der Kunst des 20. Jahrhunderts vorbehalten. Natürlich bedarf alle Kunst der Betrachterzeit, sei es derjenigen mediativer Kontemplation vor einer religiösen Plastik, sei es derjenigen, die zur Befriedigung sinnlicher Augenlust vor einem barocken Akt aufgewendet werden muß. Aber für fast alle erzählende, abbildende Kunst gilt, daß ihre Inhalte in der Regel einer dem Be-

- trachter fernen oder fremden Sphäre zugehören. Und jedesmal, wenn er sich auf sie einläßt, sich gewissermaßen ästhetisch auf sie einstellt und sie zu sich sprechen läßt, holt er ihre Inhalte immer wieder in seine Gegenwärtigkeit. Dieses Phänomen hat Eliade unter anderen Vorzeichen den »Mythos der ewigen Wiederkehr« genannt. Denn auch Kunstwerke haben als solche nur Gültigkeit, wenn sie immer wieder erlebt werden, zuzusagen im ewig wiederkehrenden Ritus der ästhetischen Einstellung. Nach diesem verlangt jede Kunst und in diesem Sinne ist Kunst ewig und zeitlos. Treffender läßt sich vielleicht sagen, daß Kunst die durch sie selbst definierte »ästhetische Zeit« a priori besitzt und daß – anders gewendet – die »ästhetische Zeit« eine Funktion von Kunst überhaupt ist. Vgl. Eliade, M.: Kosmos und Geschichte. Der Mythos der ewigen Wiederkehr, Frankfurt a.M. 1984. – Der Ritus der ästhetischen Einstellung vollzieht sich also immer wieder. Das Besondere aber an der Kunst des 20. Jahrhunderts ist, daß sie die Zeitschere nicht mehr unbedingt so weit öffnet, daß eine durch die Kunst erzählte Zeit die faktische Zeit des Kunsterlebens überlagert und sogar dominiert.
- 9 In einem anderen Zusammenhang hat D. Frey (zit. Anm. 1) auf den Charakter der »Überzeitlichkeit«, bzw. Zeitlosigkeit, der alten, vornehmlich religiösen Kunst verwiesen, die sich in der Aktionslosigkeit und Beziehungslosigkeit zum Betrachter artikulieren. In diesem Sinne dürfte man vor unseren Beispielen der Kunst des 20. Jahrhunderts also nicht von »Überzeitlichkeit« sprechen. Dafür trifft hier eine andere, irdisch-menschliche Kategorie zu, die auch Frey erkannt hat. Am Beispiel einer barocken Heiligenfigur, die neben ihrer religiös-legendenhaften »überzeitlichen« Aussage auch starke, den Betrachter ansprechende Emotionen besitzt, sagt er zusammenfassend: »...für das Erleben der Überzeitlichkeit des Bildwerkes [ist] die Art des Verhältnisses zum Betrachter und seiner Umwelt wesentlich... Je mehr dagegen das Bildwerk auf den Betrachter bezogen erscheint und in seinen Lebensraum ein-

- tritt, umso mehr wird die Überzeitlichkeit des Bildes in Frage gestellt. Es wird verzeitlicht, woraus sich ebenso eine gewisse Profanierung wie eine innigere und tiefere Vermenschlichung ergeben kann. Das zeitlich Distanzierte wird vergegenwärtigt...« S. 214f. – Die Vergegenwärtigung von Kunst kann kaum größer sein als in solchen Beispielen wie der Rauminstallationen von Morris; dichter allerdings noch in Materialbildern, die weiter unten besprochen werden.
- 10 »Öffnet sich die Kunst der Realität, so geht die Realität in die Kunst über, was für beide Partner Folgen hat, denn mit den Gegenständen tauschen sich notwendigerweise auch deren Bedingungen aus. Die ästhetische Grenze ist nicht mehr mit der Grenze des statischen Bildes, dem Rahmen, identisch, sie erweitert sich zum bewegten Leben hin, und das Leben folglich wird fähig, dem Ästhetischen integriert zu sein.« Wißmann, J.: Robert Rauschenberg. Black Market, Stuttgart 1970, S. 6. An anderer Stelle spricht Wißmann sogar von einer »tatsächliche[n] Vertauschung von Kunst und Leben«, ebd. S. 10. Die – nicht nur von – Wißmann bevorzugte Konstruktion eines Kunst-Leben-Gegensatzes muß oberflächlich und künstlich sein, solange beide Positionen nicht eindeutig geklärt sind. Eine Interpretation der Zeitebenen kann dieses Verhältnis durchschaubar machen.
- 11 Black Market's »... wechselnder Bestand demonstriert, daß sich Teile der Realität als kunstoffähig dann erweisen, wenn sie zweckfrei einem neuen Kontext eingefügt sind, und ebenso, daß sich das Kontextverbundene ins Leben zurückführen läßt.« Wißmann, S. 6. gleichwohl muß man unterstreichen, daß die Realitätsteile nur solange im Kunstwert aufgehen, wie sie auch Bestandteil des Werkes sind. Ins »Leben« zurückgeführt, besitzen sie nur wieder ihre alten Qualitäten und lassen ihre ästhetische Qualität zurück. Ein echter Austausch findet demnach nicht statt.
- 12 Zu »Black Market« s. Wißmann (zit. Anm. 12). Mit aller Deutlichkeit haben ja die »Abstrakten Expressionisten«, allen voran Jackson Pollock, gezeigt, wie fest das künstlerische Produkt und seine Aussage mit der künstlerischen Tätigkeit selber verknüpft ist. Als bedeutsames Abstraktum lösen sich die Kunstwerke von der künstlerischen Tätigkeit als dem Quell der Erzeugung von Malspuren und bleiben doch an diesen besonderen Arbeitsvorgang gebunden. Die Gestaltungszeit ist zugleich auch eine Episode aus der Lebenszeit des Künstlers, ist Handlungszeit und wiederum auch die Zeit dessen, was dargestellt ist.
- 13 Zur Geschichte der Collage s. bes. Wißmann, J.: Collagen oder die Integration von Realität im Kunstwerk, in: Poetik und Hermeneutik 2. Immanente Ästhetik. Ästhetische Reflexion, München 1966, S. 327 ff. – Wescher, H.: Die Geschichte der Collage, Köln 1986.
- 14 Die Unterscheidung in »materielle« und »ideelle« Ebenen trifft Raphael, M.: Raumgestaltungen, Frankfurt a.M. - New York 1986: »Braque unterscheidet scharf materielle Ebenen (aus aufgeklebten oder nachgeahmten Stoffen) und ideelle Ebenen, die nur durch Zeichnung (Linie, Schattierung) auf dem Träger (Papier, Leinwand) hervorgerufen sind. Indem der Raum aus zwei Arten von Ebenen – einer Stoff- und einer Darstellungsmittelsebene – aufgebaut wird, wird das Bild zu einer Zusammenfassung von zwei verschiedenen Realitäten: einer weitgehend vorgegebenen und einer geschaffenen.« S. 120.
- 15 Natürlich sind die papier collés oder die Collagen ebensowenig der Alltags- oder Außenwelt entzogen wie auch die gemalten Bilder der Kubisten, ob es sich dabei um ein Porträt Braques von Picasso handelt oder um ein papier collé von Braque. Der Zugriff auf den gesehenen – wie im Falle des porträtierten Freundes – oder des benutzten Gegenstandes – wie des ins Bild geklebten Zeitungsfragments – bezeugt er auch im Bild noch trotz aller kubistischer Hermetik eine außerbildlich vorhandene Existenz. Die Bildzeit und die außerbildliche Existenzzeit miteinander im Kunstwerk zu verkoppeln, ist – nach A. Martin – das Verdienst von Braque: »He established the possibility of combining illusions of reality with the concrete reality of the painting as an abstract ob-

- ject, which led to the formal evolution of both ›analytic‹ and ›synthetic‹ cubism...« Martin, A.: Georges Braque and the origins of the language of synthetic cubism, in: Braque. The Papiers Collés, (Kat.) Washington 1982, S. 73.
- 16 Hofmann, W.: Grundlagen der modernen Kunst, Stuttgart 1966, S. 283.
- 17 »Dieses Umschlagen von einer Funktion (der Bildelemente) in die andere wird letztlich von der Wahrnehmung des Betrachters vollzogen und sanktioniert, bei ihm liegt die Entscheidung, ob er ein bestimmtes Linien- oder Flächengefüge auf Sachinhalte beziehen will oder nicht...« Hofmann (zit. Anm. 17), S. 284.
- 18 Die Bedeutung der Collage für die Theorie der »konkreten« Kunst hat Hofmann, W.: Über den Begriff der »konkreten« Kunst, in: Deutsche Vierteljahresschrift für Literatur und Geisteswissenschaften, Bd. 29, 1955, H. I., S. 57 ff., analysiert.
- 19 S.o., vgl. auch Anm. 9 und 10. In Umkehrung des »Mythos der ewigen Wiederkehr« könnte man hier sagen, daß für die »konkreten« Künstler der Gestaltungsakt den Stellenwert einer Religionsstiftung einnimmt und daß das fertige Bild gleichsam der Prophet einer Utopie ist, zu deren Verwirklichung der kontemplative Betrachter sein Denken und Handeln ausrichten soll.
- 20 Zu Duchamps. Molderings, H. (zit. Anm. 2); Zaunschirm, Th.: Bereites Mädchen Ready Made, Genf 1983.
- 21 Die potentielle Austauschbarkeit der gewählten Gegenstände als ready mades und auch die Einfügung des Fundstückes in einen augenblicklichen, dauerhaften Zustand erinnern nicht allzu ferne an die gemalten Bilderserien mit gleichen Bildmotiven wie Heuhafen und Kathedralen, die Claude Monet gemalt hat. Auch für Monet ging es ja nicht um den Erzählwert seiner Motive, sondern um die Wahl der Zeitpunkte und die Fixierung der verschiedenen Zustände, in denen der gleiche Gegenstand anders aussieht.
- 22 Vgl. Schmalenbach, K.: Kurt Schwitters, München 1984, S. 96 ff.; Wißmann, J.: Collagen (zit. Anm. 15).
- 23 Frey, D. (zit. Anm. 10).
- 24 Kubler, G. (zit. Anm. 1).