

Mahler, Strawinsky und Messiaen, Saint-John Perse, Broch und Ionesco. Die zum Teil dünnen und nichtssagenden Äußerungen der Künstler sind höchst überinterpretiert. Es wird mit Gewalt eine Beziehung Kunst-Metaphysik geschaffen. Dies sei am Beispiel des Architekten Sullivan klargemacht (40–43). A. zitiert drei Aussagen S.s, von denen zwei sich ausdrücklich nicht auf die Architektur beziehen: 1. einen Lobspruch über den Dichter Whitman (41); 2. S.s These „form follows function“, an die A. abrupt den Begriff „Schönheit“ anfügt (42) und 3. Aussagen über die Bedeutung des Gefühls in Geschäftsangelegenheiten (42 unten). – Um die metaphysische Wurzel der Architektur S.s zu beweisen, argumentiert A. folgendermaßen: S. preist einen Dichter, also ist er selbst ein Dichter – mit zwangsläufig metaphysischen Erfahrungen. S.s Erfahrungen von Form ist notwendigerweise schön. Schönheit und Zweckmäßigkeit bilden eine Einheit. Zu dieser Einheit kommt S.s Gefühl für die Horizontale (nach S.s Schüler Wright, 43). Dieses Gefühl ist für den Vf. ein metaphysisches Gefühl. Quod erat demonstrandum!

Alle anderen erwähnten Künstler werden in ähnlicher Weise behandelt. Diese „Philosophie der modernen Kunst“ dient weder dem Verständnis der zeitgenössischen Philosophie noch dem der Kunst des 20. Jhs.

P. CONRADS-KRONENBERG S. J.

ZEIT. DIE VIERTE DIMENSION IN DER KUNST. Hrsg. *Michel Baudson*. Weinheim: Acta humaniora 1985. 272 S.

Es ist gewiß eine faszinierende Aufgabe, anhand signifikanter Beispiele einmal aufzuzeigen, wie sich Künstler bemüht haben, das Thema „Zeit“ darzustellen. Die Schwierigkeit der künstlerischen Darstellung der Zeit liegt auf der Hand: auf der einen Seite ist die Zeit überhaupt nur indirekt thematisierbar (auf dem Umweg über die Bewegung, das unbewegte Bleiben usw.), und auf der anderen scheinen sich zu dieser Darstellung nur wenige, die sogenannten Zeit-Künste (Musik, Tanz, Literatur) zu eignen, kaum aber die Formen der bildenden Kunst (Malerei, Plastik, Architektur und deren moderne Filiationen). Um so neugieriger öffnet man den vorliegenden Band, der sich der Auseinandersetzung mit der „Zeit“ im Medium der bildenden Künste, insbesondere seit dem Ende des letzten Jhs. widmet. Der Band ist der begleitende Katalog zur gleichnamigen Ausstellung, die in Brüssel, Genf, Mannheim, Wien und London gezeigt und von M. Baudson, Palais des Beaux-Arts, Brüssel, konzipiert worden ist. Der Katalog bildet nicht nur viele der dort gezeigten Werke, sondern – zum Vergleich – auch andere, insbesondere ältere Werke ab. Vor allem enthält er eine dichte Fülle von Essays zum Thema: einerseits zur künstlerischen Bewältigung der Zeit, andererseits auch zur Zeit in der modernen Philosophie, Physik, Ethnologie usw. So ist diese Veröffentlichung auch unabhängig von ihrem ursprünglichen Zweck eines Ausstellungskatalogs durchaus lesbar und lesenswert.

Der eigenartige Titel, der Ausstellung wie Buch schmückt, erhält nicht gleich am Anfang, sondern erst relativ weit hinten, in einem Art. von *Henderson* über Van Doesberg, seine Aufklärung. Sich anlehnend an den Riemannschen Entwurf einer Geometrie mit n -dimensionalen Räumen entstand gegen Ende des letzten Jhs. die (von Hinton und Uspenskij mythisch aufgeladene) Idee, die Realität habe vier Dimensionen, wobei die uns vertraute dreidimensionale Raumwelt die verborgene vierte („eigentliche“) Dimension in ähnlicher Weise „abbilde“, wie das für die graphische Darstellung eines Würfels möglich ist. Diese vierte Dimension, das Geistige, versuchte man malend, also zweidimensional zur Gegebenheit zu bringen; diese Malerei sollte die Bindung an das Dreidimensionale (natürliche Richtungen links/rechts, oben/unten; räumliche Erstreckung durch Perspektive) rückgängig machen, in einer anti-naturalistischen, spiritualistischen Tendenz. Als Minkowski seinen Raum-Zeit-Formalismus entwickelte, mit dessen Hilfe Einstein seine Spezielle Relativitätstheorie ausdrücken konnte, legte sich für manche die Idee nahe, die von Minkowski als ‚vierte Dimension‘ bezeichnete Zeit sei die spezifische Erscheinungsweise der gesuchten „Vierten Dimension“. Aus diesem Grunde beschäftigten sich Künstler mit der Relativitätstheorie. Auf diese komplexen Zusammenhänge, die heute freilich nicht mehr aktuell und die auch sachlich nicht sehr haltbar sind, verweist das vorliegende Buch: nicht nur in seinem Titel, sondern auch in seiner Anlage. Denn der Versuch, von der modernen Physik der autokatalytischen,

sich verzweigenden Prozesse, in denen die Zeit ein echter Operator, nicht mehr bloß ein Parameter des Geschehens ist (I. Prigogine), zum größeren Interesse der Künstler an der Zeit-Thematik Beziehungen herzustellen, nimmt einen relativ breiten Raum ein, – Zeugnis nicht nur eines Kontakts der beiden Brüsseler Baudson und Prigogine, sondern auch des (nicht immer wissenschaftlichen) Interesses von Künstlern an der Wissenschaft. Der Band umfaßt drei Teile: „Wissenschaft und Philosophie der Zeit“ (23–105), „Kunstgeschichte und Zeit“ (109–155) und „Die Zeit in der modernen und zeitgenössischen Kunst“ (159–259). Einige charakteristische Beiträge seien herausgegriffen! – Im 1. Teil kommt zunächst die Physik der Selbstorganisation von Ordnungen zur Sprache, die es erlaubt, von einer Eigenzeit von Systemen zu sprechen. „Die Vorstellung, daß Strukturen eine Geschichte haben, trennt die Wissenschaft nicht mehr von der Kunst“ (32), da die Physik nicht mehr bloß, wie die klassische Mechanik, das zeitlose Sein, sondern nun auch das Werden thematisieren kann (Beiträge von *Prigogine*, *Nicolis* u. a.). Wie eine versteckte Kritik an der Relevanz des physikalischen Fortschritts für das Begreifen der Kunst liest sich der Anfang des Beitrags von *U. Eco*, in dem verschiedene Ebenen von Zeit unterschieden werden, die für die Bedeutsamkeit (Zeichenhaftigkeit) von Kunstwerken konstitutiv sein können; Werke, die mit der Korrelation dieser Ebenen so spielen, daß daraus eine eigene Botschaft wird, wären dann im engeren Sinn als künstlerische Auseinandersetzung mit der Zeit zu bezeichnen. Der ausgezeichnete Aufsatz von *J.-F. Lyotard*, der die Malerei von B. Newman als eine Bemühung um die Erhabenheit des „es gibt ...“, der Plötzlichkeit der Präsenz interpretiert, scheint seinerseits eine skeptische Distanz zu den semiotischen Kunst-Deutungen von der Art *Ecos* auszudrücken. Lyotard stellt in sehr erhellender Weise Newman und Duchamp (dem *W. Drechsler* eine eigene Skizze widmet) gegenüber: während bei Duchamp das Noch-nicht und das Nicht-mehr Thema wird, ist es bei Newman das reine Ereignis von Gegenwart. Den Beitrag von *H. Vanlier* „Die Philosophie der Zeit“ muß man leider zu den nicht besonders gelungenen rechnen. Allzu holzhammerhaft wird dort festgesetzt: „in letzter Instanz ist das Universum aufgeteilt in Funktionsweisen und Präsenzen“, wobei es – rein logisch – sieben einfache Beziehungen zwischen beiden geben kann, aus denen sieben Arten grundlegender Zeiten hervorgehen (61), die in verschiedenen Geschichtsepochen, Religionen usw. jeweils „ihre“ Zeit gehabt haben. – Der 2. Teil, zur Stellung der vormodernen Kunst zur Zeit, ist relativ kurz. Neben einer Einführung des Hrsg., der zu allen Teilen des Buches verbindende Texte geschrieben hat, findet man hier einen sehr unbefriedigenden und einen sehr instruktiven Beitrag. Der erstere ist aus der Feder von *P. Sterckx*. Er behandelt die Einführung der Perspektive durch Ucello, unter dem Titel „Die Schlacht in Hutform“. Leider wird weder klar, worin die Hutform des Schlachtenbildes besteht, noch auch, worin, präzise gesprochen, die Verwandlung des Bildraumes durch die Zentralperspektive sich auf die Konzeption der Zeit auswirkt. Faszinierend hingegen ist die Übersicht über die Wandlungen des Zeitempfindens, soweit es sich in der Kunst seit dem Ausgang der Antike niedergeschlagen hat, die *P. Philippot* vermittelt; als Parameter fungieren dabei die Korrelationen von Figur und Raum, von Bild und „Betrachter“, von Zeit und Zeitlosigkeit. – Der 3. Teil befaßt sich nur noch mit der modernen Kunst, genauer – abgesehen von einigen Bemerkungen zu Monet und Turner – mit der Kunst dieses Jhs. In unserer Epoche wird, ähnlich wie in der Philosophie und in anderen Wissenschaften, auch in der Kunst die Zeit immer häufiger ein eigenes Thema. Breiter Raum wird dem Futurismus gewidmet (*Boccioni* u. a.), dem Suprematismus und Surrealismus etwas weniger, dann wieder steht jene Architektur (*Wright*, *Erickson* u. a.) im Blickpunkt, deren Raumgestalt ausdrücklich vom Hindurchgehen und -sehen, also von einem zeitbetonten Prinzip her, entworfen ist. Ein großer, sehr instruktiver, Übersichtsaufsatz von *M. Joachimsen* gibt eine Einführung in die mannigfachen Bemühungen der aktuellen Gegenwart um ein Bewußtmachen und eine Beschwörung der Zeit-Realität; Stichworte sind u. a. die Action Painting (angefangen mit *Pollock*), Happening und Fluxus, die Concept Art von *H. Darboven*, landscape art usw. Einige der dort schon genannten Richtungen werden in eigenen Beiträgen näher gedeutet: so die Tendenz zur „Spurensicherung“, die Videokunst eines *Nam June Paik* und die großartigen Fotoserien von *Duane Michals*. Kunst in diesem Kontext bekommt offenbar immer mehr eine philo-

sophische Funktion: die, aufmerksam zu machen auf ursprüngliche und deswegen normalerweise übersehene Realitäten, – sich bewußt zu werden, wie wir heute eingespannt zwischen verschiedenen Weisen der Zeitlichkeit leben. Im Unterschied zur alten Kunst ist das Element der Ewigkeit nur noch sehr versteckt anwesend.

Der reich bebilderte Band ist eine Fundgrube nicht nur für den Kunst-Interessierten, sondern auch für den Philosophen, der beim Nachdenken über die Zeit seine empirische Grundlage erweitern möchte. Natürlich sind Künstler und Kunstinterpreten im allgemeinen nicht solche Meister im begrifflichen Handwerk, wie das der philosophisch denkende Leser gern hätte. Die zwischen der modernen Physik und der modernen Kunst gezogenen Parallelen erweisen sich bei näherem Zusehen doch meistens von nur assoziativer Natur. Dennoch könnte gerade die Verschiedenheit der Zugänge und Sprachen dem Philosophen, der ja, neben der aktiven Beherrschung seiner eigenen Sprache mindestens passiv auch andere Sprachen kennen sollte, von Nutzen sein. – Im Unterschied zu manchem ähnlichen Katalog bzw. Sammelband hat dieser den Vorteil, daß die einzelnen Beiträge miteinander verbunden sind, und z. T. sogar aufeinander Bezug nehmen. Gerade deswegen wüßte man allerdings auch gerne, wer die Autoren sind – soweit es sich nicht um weltbekannte Namen handelt. Es gibt z. B. einen Beitrag, von *Prigogine* und *Pahaut* gezeichnet, der Beziehungen von Theorien der Physik zu Werken der archaischen Kunst zieht. Wenn man wüßte, wer Herr Pahaut ist – ein Physiker? ein Kunsthistoriker? –, könnte man sich die Frage, ob Prigogine den Ausweitungen seiner Begriffe zustimme oder nicht, mit größerer Treffsicherheit beantworten. Eine weitere kritische Bemerkung gilt der Übersetzung, die gewiß, angesichts der heterogenen Natur der Beiträge, sehr schwierig war. Doch hat man an nicht wenigen Stellen den Wunsch, das Original zur Hand zu haben, um zu entscheiden, ob die Vagheit des Textes erst durch die Übertragung ins Deutsche zustande gekommen ist oder schon in der Vorlage enthalten war. (Einige Beispiele: Muß die auf S. 28 genannte „Verwandlung des Bäckers“ nicht besser „Bäcker-Transformation“ heißen? S. 207 muß es, statt „innerer Raum“, wohl „Innenraum“ heißen.)

G. HAEFFNER S. J.

3. Ethik usw.

CORETH, EMERICH, *Vom Sinn der Freiheit*. Innsbruck: Tyrolia 1985. 125 S.

Coreths Veröffentlichungen sind immer ein Beispiel dafür, daß es möglich ist, komplizierte Gedankengänge und weit ausgreifende geschichtliche Zusammenhänge in schlichter, schöner Sprache und in klarer Durchsichtigkeit darzustellen. Diese Erfahrung macht man auch mit dem vorliegenden Büchlein, das – z. T. in überarbeiteter Form – drei schon anderwärts veröffentlichte Essays in einen Wechselbezug setzt. Es geht zunächst (9–71) um eine Übersicht über die Geschichte des Freiheitsbegriffs im europäischen Denken, wobei C. zeigt, wie das langsame Auftauchen der Willensfreiheit im griechischen Denken gegen den Widerstand der Schicksalsidee zu kämpfen hat. (Ob allerdings Platons Auffassung, die Tugend sei lehrbar, wirklich auf den Einfluß dieser Idee und nicht vielmehr auf die Übermacht des Modells einer Fertigkeit [*arete*], die durch Ausbildung zu erwerben ist, zurückzuführen ist?). Nach der kräftigen Verstärkung des Freiheitsdenkens aus biblischen Quellen wird in der Neuzeit wieder der Gedanke der Notwendigkeit stark, der häufig von denselben Autoren vertreten wird, die sich am meisten für politische Freiheiten einsetzen. – Dem korrelativen Problem-Begriff, dem der Notwendigkeit, in der geschichtlichen Entfaltung seiner Gegenstellung zur Idee der Freiheit, ist konsequenterweise der zweite Teil des Werkes (72–96) gewidmet. Hier unterstreicht C. den ungeheuren Einfluß des Neuplatonismus, in dem er – vielleicht etwas überpointiert, aber letzten Endes wohl zu Recht – die Freiheit verfehlt sieht: einerseits wegen der irgendwie notwendigen Emanation, andererseits wegen der nur negativ (Fall, Schuld) angesetzten Selbständigkeit der vielen Einzelwesen. C. macht deutlich, daß die Freiheit des Menschen und diejenige des Absoluten entweder gemeinsam gesehen oder gemeinsam mißdeutet werden. Er vermittelt auch eine le-