

**ECHTZEIT**

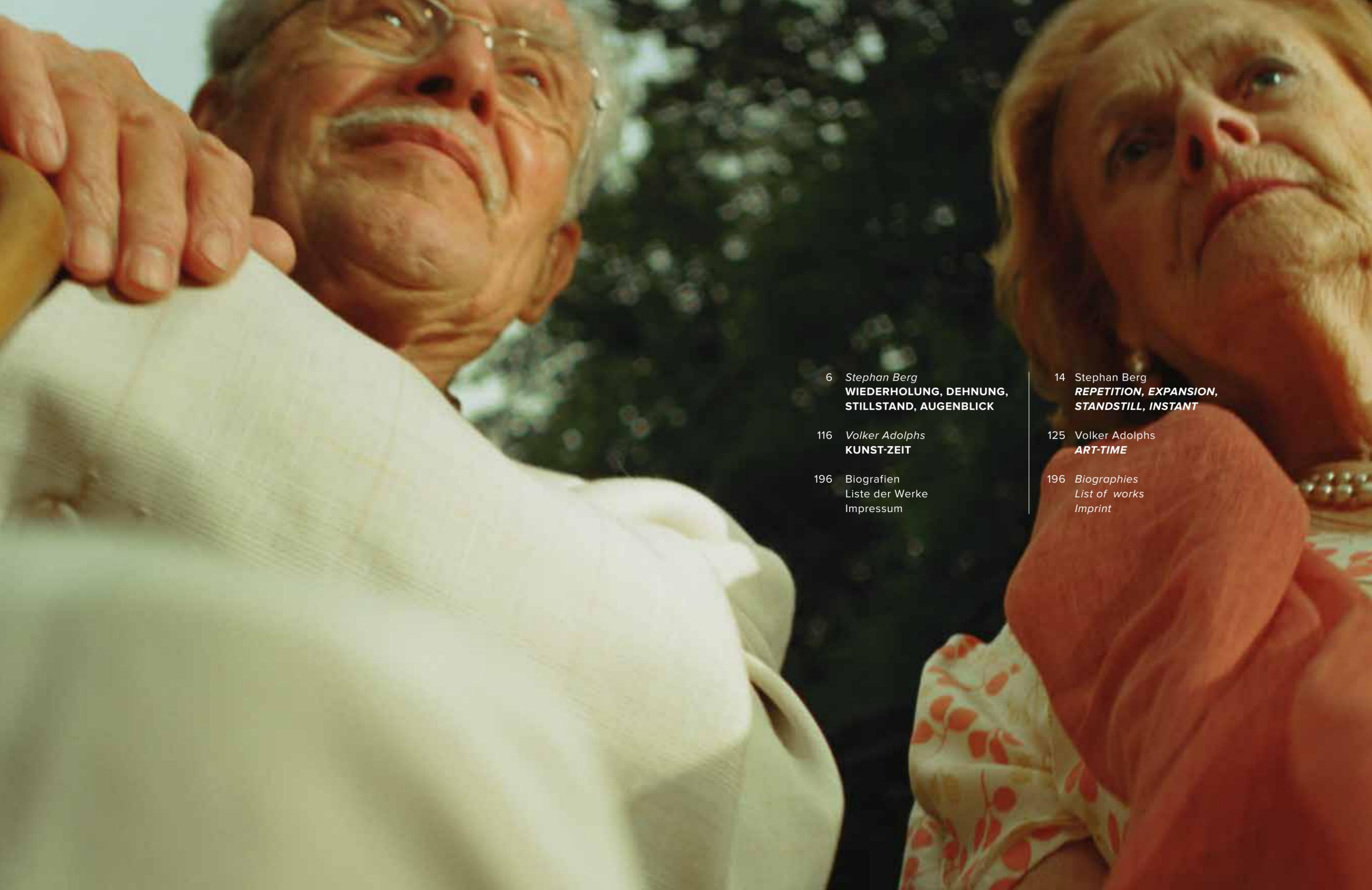
DIE KUNST DER LANGSAMKEIT

**REAL TIME**

THE ART OF SLOWNESS

Herausgegeben von  
Volker Adolphs und Stephan Berg

WIENAND



6 *Stephan Berg*  
**WIEDERHOLUNG, DEHNUNG,  
STILLSTAND, AUGENBLICK**

116 *Volker Adolphs*  
**KUNST-ZEIT**

196 *Biografien*  
Liste der Werke  
Impressum

14 *Stephan Berg*  
**REPETITION, EXPANSION,  
STANDSTILL, INSTANT**

125 *Volker Adolphs*  
**ART-TIME**

196 *Biographies*  
List of works  
Imprint

## WIEDERHOLUNG, DEHNUNG, STILLSTAND, AUGENBLICK

### ZEITKONZEPTE IN DER KUNST DER GEGENWART

»So you run and you run to catch up with the sun but it's sinking  
racing around to come up behind you again  
the sun is the same in a relative way but you're older  
shorter of breath and one day closer to death«

Pink Floyd: *Time*

Dass ein Museum sich mit dem Thema der Zeit auseinandersetzt, ist naheliegend und vermessen zugleich. Nahelegend, weil Museen eigentlich mit nichts anderem beschäftigt sind, als an der Zeit zu arbeiten, indem sie all das, was ihnen über die Zeitläufte hinweg an Artefakten oder sonstigen Gegenständen zuwächst, auf Dauer bewahren und damit dem Zeitvergessen entreißen. Gewissermaßen funktionieren Museen als paradoxe Zeitmaschinen: Sie stellen in den Gegenständen, die sie zeigen, immer auch deren Zeitlichkeit aus und machen damit deren Vergänglichkeit zum Thema, die sie doch andererseits aufheben, indem sie alles unter den Bedingungen der musealen Sonderwelt auf ewig konservieren. Museen sind so gesehen die Orte, an denen Ewigkeit und Augenblick aufeinanderstoßen, um es einmal etwas pathetisch zu sagen. Die in den Objekten materialisierte ewige Dauer aktualisiert sich im gegenwärtigen

»Augen-Blick« des jeweiligen Betrachters zu einer paradoxen, ästhetisch aber entscheidenden Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen, in der wir sozusagen doppelt sehen: Das, was gewesen ist und fortdauert und das, was momentan ist. Vermessen ist die Beschäftigung mit der Zeit in einem musealen Zusammenhang aber vor allem deswegen, weil das Thema natürlich uferlos ist, so viele ästhetische, soziologische, philosophische und wirtschaftliche Aspekte und Synapsen aufweist, dass jeder Anspruch darauf, mit einer Ausstellung und einem begleitenden Katalog der Zeit und ihrem Niederschlag in der Bildenden Kunst gerecht zu werden, von vornherein zum Scheitern verurteilt wäre. Insoweit versucht sich *EchtZEIT* erst gar nicht an einer (wahrscheinlich ohnehin) unmöglichen Definition von Zeit, sondern nimmt die Widersprüchlichkeit zwischen der Vorstellung einer absoluten, gegebenen Zeit, ihrer Verfügbarma-

chung durch Messung und Mechanisierung und des davon differierenden persönlichen Zeitempfindens zum Ausgangspunkt für eine Recherche nach zeit-künstlerischen Reflexionen, die keinen definitorischen Anspruch erheben, sondern, ebenso oft systematisch wie spielerisch, genau diese paradoxe, nicht zu fassende Differenz zwischen Zeit und Zeitlichkeit ins Zentrum ihrer Überlegungen stellen.

### ZEIT IM HISTORISCHEN WANDEL

Die Zeit ist neben dem Raum die zentrale Koordinate für menschliche Existenz. Sie situiert uns im Rahmen einer Chronologie, also einer zeitlichen Ordnung, durch die erst die Unterscheidung von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft fassbar, vor allem aber messbar wird. So elementar aber die Beziehung zwischen der Zeit und dem menschlichen Leben auch ist, so schwierig bleibt die Bestimmung dessen, was Zeit ihrem Wesen nach ist. Ist sie ein unabhängig von uns existierendes Absolutes oder nur relativ und relational zu denken? Hat sie einen Anfang und ein Ende oder beansprucht sie Unendlichkeit? Die christliche Lehre setzte die Zeit gewissermaßen immer ins Verhältnis zur Ankunft des Erlösers und machte so aus der Zeit, deren Anfang logischerweise mit der göttlichen Schöpfung des Universums zusammenfällt, eine Heilsgeschichte. Isaac Newton (1643–1727) klammerte zwar den Schöpfer aus, behauptete aber neben dem unendlichen Raum auch die unendliche, absolute Zeit. Mit Albert Einsteins (1879–1955) spezieller und allgemeiner Relativitätstheorie (1905) wurden Raum und Zeit dann zum miteinander verbundenen relationalen Gefüge, in der jedes Objekt, je nach

seiner Positionierung im Raum und seiner Bewegung, seine eigene Raumzeit aufweist. Die heutige Astrophysik wiederum ist gewissermaßen erneut an den Anfang zurückgekehrt, indem sie der Zeit einen absoluten Nullpunkt zuweist, einen spontanen, akasalen Entstehungsvorgang ohne zeitlichen Vorgänger.<sup>1</sup> Und auch jenseits der Frage nach der Absolutheit der Zeit bleibt die Identifizierung ihrer wesentlichen Merkmale merkwürdig opak. Schon Platon (428/27–347 v. Chr.) korrigierte seine eigene Vermutung, ob Zeit nicht einfach Veränderung, Bewegung sei, mit der Erkenntnis: »Nein, Veränderung kann schneller und langsamer ablaufen, Zeit nicht.« Von Augustinus (354–430 n. Chr.) stammt die berühmte Bemerkung: »Was also ist die Zeit? Wenn niemand danach fragt, weiß ich es; wenn ich es jemandem auf seine Frage hin erklären will, weiß ich es nicht.«

Augustinus ist es aber auch, der mit seiner Verlagerung des Zeitbegriffs in die menschliche Seele die bis heute gültigen Grundlagen für unseren Umgang mit der Zeit legte. Aus der Zeit als abstrakt-absolute Größe wurde eine Form der Zeitlichkeit, deren Gliederung in Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft über die psychischen Akte der Erinnerung, Wahrnehmung und Erwartung gesteuert wird und damit dem subjektiven Erleben unterliegt.

Entscheidend ausdifferenziert und erweitert wurde diese Psychologisierung der Zeit erst durch Immanuel Kant (1724–1804), der in seiner *Kritik der reinen Vernunft* (1781) zu dem Ergebnis kommt: »Die Zeit ist nichts anderes als die Form des inneren Sinnes, des Anschauens unserer selbst und unseres inneren Zustandes.« Damit re-

agierte Kant auf ein Problem, das insbesondere durch Newtons These einer unendlichen, absoluten Zeit aufgeworfen worden war. Sein Absolutheitsanspruch einer unendlichen Weltzeit kollidierte nämlich mit der Beobachtung, dass andererseits die Zeit nur fassbar wird über die Ereignisse innerhalb dieser unendlichen Weltzeit, die aber selbst wieder endlich sein müssen (sonst wären sie ja keine Ereignisse, die durch ein Davor und ein Danach definiert sind). Damit entstand das Problem, wie man eine Zeit vor der Welt, vor den Menschen und vor den Ereignissen überhaupt denken kann. Diese gewissermaßen »leere« Zeit rettete Kant, indem er sie als Realität ablehnte und zu einer reinen Bewusstseinsnotwendigkeit machte. Ihm zufolge muss der Mensch als elementare Voraussetzung seines Denkens vor jedes Davor ein weiteres Davor setzen.<sup>2</sup> In seiner Nachfolge opponierte auch Henri Bergson (1859–1941) gegen eine rein physikalische Zeitbetrachtung und sah die wahre Zeit als lebendige Zeit des bewegten Bewusstseins an, während Martin Heidegger (1889–1976) in *Sein und Zeit* (1927) Zeitlichkeit dramatisch existenzialisierte und als ständige Vornahme des jeweils eigenen Endes als »Sein zum Tode« interpretierte. Mit Heidegger wurde aber auch klar, dass Zeit nicht nur etwas ist, dass man denken muss, eine Voraussetzung, der wir nicht entfliehen können, sondern dass wir selbst, indem wir die Zeit erleben, erleiden, erdulden, diese Zeit auch gestalten oder – wie Heidegger dies in seiner gewohnten Sperrigkeit ausdrückte – »zeitigen«. Das Stocken der Zeit wäre damit gleichzusetzen mit dem Verlust der Fähigkeit, die Zeit zu zeitigen.

Für das vorliegende Ausstellungsprojekt ist diese Subjektivierung und

Existenzialisierung des Zeitverständnisses die entscheidende Grundlage. Im Gegensatz zu jüngsten naturwissenschaftlichen Untersuchungen, beispielsweise des Theoretikers Lee Smolin, der in seinem Buch *Im Universum der Zeit* (2014) versucht, der Zeit eine objektive, von menschlicher Wahrnehmung unabhängige Existenzform zuzuweisen, bezieht sich *EchtZEIT* ganz explizit auf die hochproduktive, paradoxe Spannung zwischen Zeit und Zeitlichkeit, also zwischen normativem Anspruch der Zeit und ihrem davon divergierenden menschlichen Erleben.

Unser gesamter Umgang mit dem alles bestimmenden und doch nie direkt greifbaren Medium der Zeit ist geprägt davon, dass wir sie stets als beides zugleich erleben: einerseits in Form ihrer synchronisierten, objektivierten gleichförmigen Taktung und andererseits als Ausdruck persönlichen Erlebens, mit all den Dehnungen, Verdichtungen, Verlangsamungen und Dynamisierungen, die Zeit dabei annehmen kann. Erst so entstehen die wunderbaren Paradoxien, die uns ganz selbstverständlich davon sprechen lassen, wir könnten an einer Stelle Zeit sparen, um sie an anderer Stelle zu investieren, zu verlieren oder zu vergeuden. Erst so kann der Zeitvertreib gleichzeitig die Zeit zerstreuen und zu einer Vertreibung, einer Austreibung der Zeit werden. Zu Recht warnt deshalb auch Norbert Elias in *Über die Zeit* (1984) davor, soziale und physikalische Zeit so zu trennen, »als ob sie unabhängig voneinander existierten und erforscht werden könnten.«<sup>3</sup>

Eben diese paradoxe Verknüpfung zwischen Universalzeit und (Er-) Lebenszeit, so die Behauptung, produziert auch erst die Fallhöhe, aus der heraus Zeit zu einem wichtigen



*Diamantsonne vs Blockbuster, 2012*

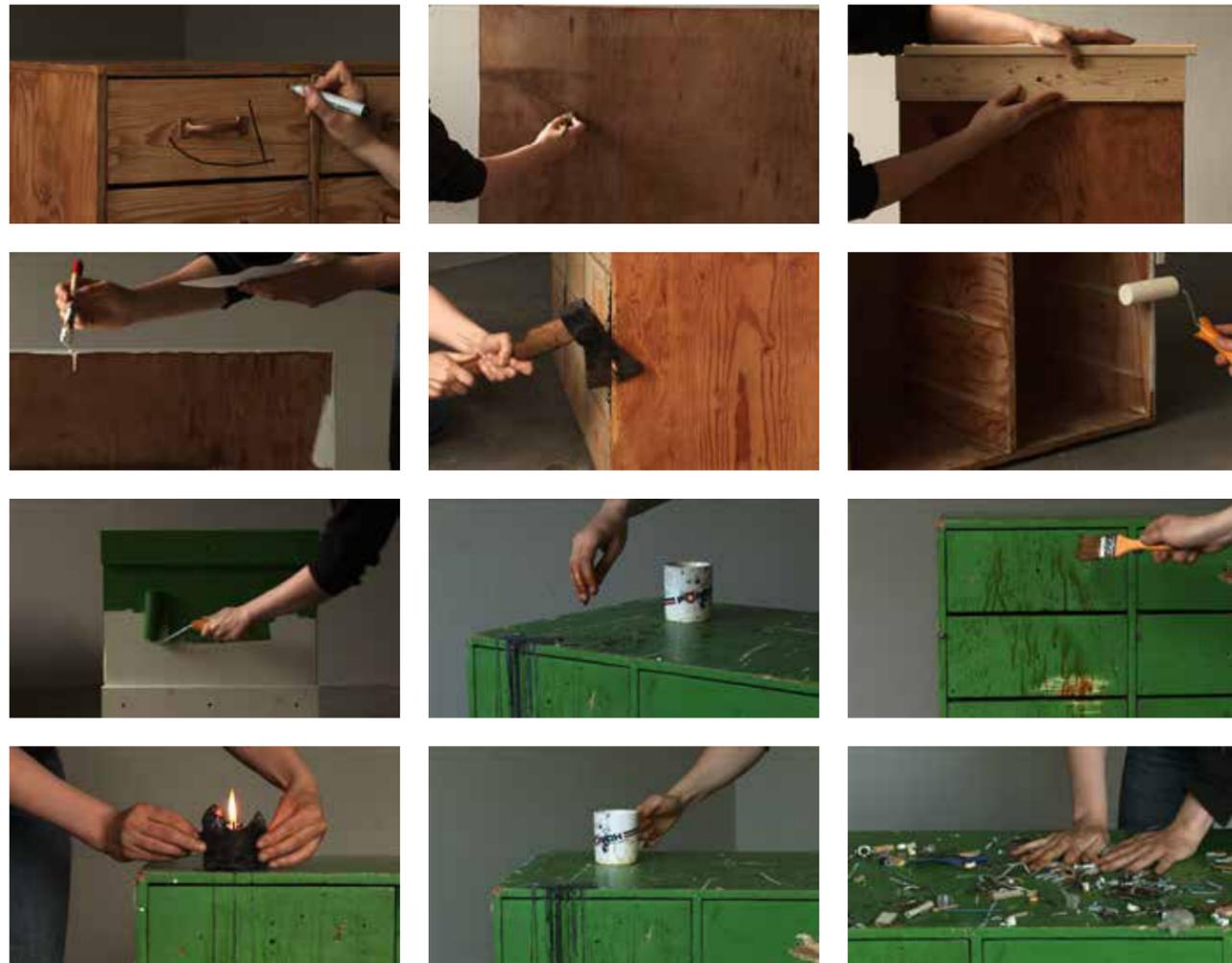


*Diamantsonne vs Blockbuster, 2012*



*Just One Second, 2003–2009*





*Mutual Annihilation, 2008*



## ROMAN SIGNER

Zu Beginn des Videos *56 kleine Helikopter* sind diese identischen Objekte in einem geometrischen Raster von Acht mal Sieben in einem kleinen Raum aufgereiht. Ihre Anordnung erinnert an eine militärische Formation, die zum Einsatz bereit ist. Unvermittelt und ohne Hinweis auf Fremdeinwirkung beginnt ihr simultaner Flug. Das Video zeigt im Folgenden ein chaotisches Bild ziellos herumschwirrender Modellhubschrauber. Sie erinnern unweigerlich an einen Schwarm freigelassener Bienen-drohnen. Es kommt wie es kommen muss: Auf viel zu kleinem Flugraum fliegen sie unkoordiniert umher, kol-

At the beginning of the video *56 kleine Helikopter* these identical objects are lined up in a little room in a geometric grid of eight by seven fields. Their arrangement is redolent of a military formation ready for action. Suddenly, and with no indication of external influence, their simultaneous flight begins. In what follows, the video shows a chaotic picture of model helicopters aimlessly buzzing around. They invariably remind us of a swarm of drone bees that has been let loose. And the inevitable happens: They fly around in an uncoordinated manner in much too small a space, colliding with walls and with one another. One crashes after the next, until all die their mechanical death.

The attraction of the extremely simple and effective test arrangement is the immediately plausible meaning

lidieren mit Wänden und miteinander. Einer nach dem anderen stürzt ab. Bis schließlich alle ihren Maschinentod sterben.

Der Reiz der äußerst simplen und effektiven Versuchsanordnung ist der unmittelbar einleuchtende Sinn eines vollkommen zweckfreien Experiments. Das Ergebnis und das Schicksal der Objekte sind genau absehbar, und dennoch ist der Verlauf des Schauspiels faszinierend, er erzeugt eine dauerhafte Spannung. Die Arbeit operiert mit einer kindlichen Logik der Neugier: Was passiert eigentlich, wenn ...? Die kleinen Hubschrauber sind dabei der Macht des Neugierigen ausgeliefert. Sie werden zu Käfern unterm Brennglas, zu gefangenen Schmetterlingen unter Glas.

Die Anordnung lässt sich als eine Art bewegte Skulptur verstehen, die

of an experiment without any specific purpose. The result and the fate of the objects may be precisely predicted, yet the process of the drama is nevertheless fascinating, producing ongoing excitement. The work operates with the childish logic of curiosity: What actually happens if ...? In this experiment, the little helicopters are at the mercy of the curious. They become bugs under a magnifying glass, or butterflies caught under glass.

The arrangement may be understood as a kind of moving sculpture that creates itself on its own accord. It creates random forms and extinguishes itself again. The artist merely starts an action and then lets things take their course. In doing so, an at once inherent and unexpected potential becomes pictorially creative—a power that is released when it is allowed to do

sich eigenständig schafft. Sie kreierte zufällige Formen und löscht sich selbst wieder aus. Der Künstler setzt lediglich eine Aktion in Bewegung und lässt den Dingen freien Lauf. Dabei wird ein den Objekten inhärentes und nicht erwartetes Potenzial bildschöpfend – ein Vermögen, das freigesetzt wird, wenn man sie das tun lässt, wozu sie eigentlich nicht bestimmt sind. Das Video scheint so die vollkommen ausgelieferten Automaten zu beseelen. Sie haben einen gewissen Charme – ihre Hilflosigkeit ist ebenso tragikomisch und rührend wie mitleiderregend und verstörend. Sie zeigen sich als Modell des Lebens, als Existenz in Miniatur. BO

something it is not actually meant to do. From this aspect, the video seems to breathe a soul into the completely helpless machines. They have a certain charm—their helplessness is just as tragicomic and touching as it is pitiful and disturbing. They reveal themselves as a model of life, as an existence in miniature. BO

## ROMAN SIGNER



*Wasserstiefel, 1986*