

Glosse

Verweigerung der Zeit – Mannheimer Stellungnahmen

»Die Zeit, die ist ein sonderbares Ding.« Sonderbar, unverständlich, verstörend – und immer an die Instrumente ihrer Institutionalisierung gebunden. Unverständlich seit Zenon in Bezug auf die Bewegtheit der Dinge, die Veränderung ihrer Lage im Raum. Verstörend wenn es um die Veränderung der Dinge selbst geht, um ein Werden und Vergehen, also wenn wir uns als zeitliche, historische Wesen erfahren sollen.

Zugunsten der Verständlichkeit physikalischer Bewegung wird die Zeit auf den Raum bezogen, beispielsweise auf das mechanische Uhrwerk – das kausale Davor und Danach lässt sich auf die unterschiedlichen Bewegungszustände des Uhrwerks abbilden und erscheint nun als bloße Veränderung der Lage im Raum. Nicht anders als eine Sanduhr, für die zeitliche Veränderung nur bedeutet, dass sich der Sand an einem andern Ort befindet. Darüber hinaus gibt es in ihr kein Mehr oder Weniger, kein Werden und Vergehen, keine neue Qualität. Dies ist ein Motiv der Wissenschaftsgeschichte, der wissenschaftlichen Philosophie von Heinrich Hertz oder Emile Meyerson,¹ also einer bildermachenden Wissenschaft, die Mechanismen zu identifizieren sucht, und für die der Zeitpfeil, die Entropie, die Unumkehrbarkeit der Zeit immer noch eine produktive Verstörung darstellt.

Mittels der mechanisch getakteten Vorwärtsbewegung eines Minutenzeigers wird also die Zeit gemessen und steht dabei still – der bewegte Zeiger dreht sich auf der Stelle und geht nirgendwo hin. Was wäre dann ein *Messinstrument für Zeitlosigkeit*? Klaus Rinke hat es 1972/73 entworfen, in der Kunsthalle Mannheim kann es besichtigt werden: Von jeder Minute eines vorgestellten Ziffernblatts hängt ein Lot herab, regungslos, als ob sich die Sekunden und Minuten zur Tatenlosigkeit verabredet hätten. Hier bewegt sich nichts und doch ist der ganze Apparat feinfühlig auf die kleinste Veränderung eingestellt. Der verlangsamte Fall dieser Gewichte hat früher das Uhrwerk mancher Pendeluhr angetrieben, und wie sie da jetzt hängen, sind sie immer noch bereit, fallen nicht mehr, aber beim leichtesten Windstoß könnten sie Alarm schlagen. Dies erinnert an die Messinstrumente in Leichenhallen des 18. Jahrhunderts: Finger und Zehen sind mittels eines langen Fadens mit einem Glöckchen verbunden, das Alarm schlägt, falls sich im vermeintlich toten Körper doch noch etwas regt. Die Stille und der Stillstand misst die Leblosigkeit und öffnet gleichzeitig den Raum einer uferlosen Zeitlosigkeit. Eine *Gravitationszeichnung* –

1 Vgl. Emile Meyerson: *Identität und Wirklichkeit*, Leipzig 1930.

so der Untertitel von Rinkes durch und durch friedvollem, beruhigendem Werk – umreißt diesen Raum mit beschwerter Leichtigkeit.

Dass der Stillstand der funktionierenden Uhr ein rasender Stillstand sein kann und die *Bewegte Leere des Moments* bedeutet, führt die Arbeit von Alicja Kwade aus dem Jahr 2015 vor, gleichfalls in der Kunsthalle Mannheim. Hier ist die massive Bahnhofsuhr selbst das Gewicht. Ein Felsbrocken bildet das Gegengewicht und zusammen wirbeln sie durch die Luft als ob die Uhr den Stein, oder umgekehrt, verfolgen würde, aber niemals einholen kann. Vielleicht tanzen sie einen Reigen oder fahren Karussell oder bewahren wie ein Fliehkraftregler ihr Gleichgewicht. Bewegt zwar, aber einförmig, unverändert und unveränderlich auch hier, der Moment steht zeitlos still, zeitlos und leer ist seine innere Bewegung, der von ihm umschriebene Raum. In beiden Kunstwerken wird die Zeit in und durch den Raum gebannt. Es ist die Form des Werks selbst und wie es den Raum nachvollziehbar gestaltet, die es zum Instrument der Zeitlosigkeit macht und den Moment seiner Momenthaftigkeit beraubt – im Fels und der Bahnhofsuhr werden die archaisch geologische Zeit und der rasende Stillstand der Moderne miteinander verwirbelt.

»Die Zeit, die ist ein sonderbares Ding« – so die Feldmarschallin in Richard Strauss' und Hugo von Hofmannsthals *Rosenkavalier*:

»Aber wie kann das wirklich sein,
daß ich die kleine Resi war
und daß ich auch einmal die alte Frau sein werd! ...
Die alte Frau, die alte Marschallin!
›Siehst es, da geht's, die alte Fürstin Resi!‹
Wie kann denn das geschehen?
Wie macht denn das der liebe Gott?
Wo ich doch immer die gleiche bin.
Und wenn ers schon so machen muß,
warum laßt er mich denn zuschaun dabei
mit gar so klarem Sinn? Warum versteckt ers nicht vor mir?
Das alles ist geheim, so viel geheim.
Und man ist dazu da, daß mans ertragt.
Und in dem ›Wie‹ da liegt der ganze Unterschied – «²

Wie kann sich etwas ändern, das sich gleich bleibt? Die Fragen der Physiker tauchen hier wieder auf, nicht als erkenntnistheoretisches Problem, wie wir es nicht nur von Augustinus her kennen, sondern als Skandal. Mag sein, dass die Messung der Zeit einen durch Gravitations- und Fliehkräfte erzeugten Stillstand voraussetzt, in der Alltagserfahrung so omnipräsent wie unproblematisch ist. Problematisch ist, dass

2 Hugo von Hofmannsthal: »Der Rosenkavalier«, in: *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden. Band 5: Dramen*, Frankfurt 1979, S. 37–38.

ich auf sie aufmerksam werde, über den Fluss der Zeit in einer unveränderlichen Ordnung nachdenke und plötzlich nicht sagen kann, was sie ist.

»Die Zeit im Grund, Quin-quin, die Zeit,
die ändert doch nichts an den Sachen.
Die Zeit, die ist ein sonderbares Ding.
Wenn man so hinlebt, ist sie rein gar nichts.
Aber dann auf einmal,
da spürt man nichts als sie:
sie ist um uns herum, sie ist auch in uns drinnen.
In den Gesichtern rieselt sie, im Spiegel da rieselt sie,
in meinen Schläfen fließt sie.
Und zwischen mir und dir da fließt sie wieder.
Lautlos, wie eine Sanduhr.«³

Dieses zersetzende Rieseln der Zeit ist vielleicht das eigentliche Thema des Rosenkavaliers. Während die Feldmarschallin vorführt, wie sie die Vergänglichkeit der Liebe vornehm erträgt, bricht für die Jugend ein neues Leben, eine neue Liebe an, in deren zauberhafter Beschwörung dieses Rieseln schon vernehmbar ist. »Ist ein Traum, kann nicht wirklich sein, / daß wir zwei beieinander sein, / beieinander für alle Zeit / und Ewigkeit!«⁴ So wunderbar wie naiv wie unreal ist dieses Schlussduett und dieser Liebesschwur, unaufhaltsam die zersetzende Wirkung der musikalisch entfalteten Zeit. »Manchmal hör' ich sie fließen unaufhaltsam«, so die Feldmarschallin: »Manchmal steh ich auf, mitten in der Nacht, / und laß die Uhren alle stehen«.⁵

»Mir ist zumut, / daß ich die Schwäche von allem Zeitlichen recht spüren muß«.⁶ Wer wie die Feldmarschallin die Zeit einmal zu spüren bekommt, ist ausgeschlossen aus der beruhigenden Gleichförmigkeit der getakteten Zeit und ihres ewig wiederkehrenden um-sich-herum-Kreisens, geht gar zum tätlichen Angriff auf den Fortgang der Uhren über. Dieser Verweigerung der Zeit begegnen wir in W.G. Sebalds *Austerlitz*. In die ununterbrochen, ausschweifend alles ergreifende, stets gegenwärtige Sprechbewegung dieses Romans ragt die Vergangenheit, verlangt von ihrem Protagonisten – einem Historiker – sich als historisches Subjekt selbst zu verstehen, dabei »genüg[t] doch schon ein Quantum persönlichen Unglücks, um uns abzuschneiden von jeder Vergangenheit und jeder Zukunft«.⁷ Berichtet wird von einem Mann, dem es »beim bloßen Anblick« gewisser Gegenstände aus seiner Kindheit »gewesen [sei], als öffne sich vor ihm der Abgrund der Zeit [...]

3 Ebd., S. 41.

4 Ebd., S. 102.

5 Ebd., S. 41.

6 Ebd., S. 39.

7 W.G. Sebald: *Austerlitz*, Frankfurt 2003, S. 151.

ehe er auch nur wußte, was er tat, habe er draußen auf dem hinteren Hof gestanden und mehrmals mit seiner Flinte auf das Uhrtürmchen der Remise geschossen, an dessen Zifferblatt man die Einschläge heute noch sehen könne.«⁸

Der Widerstand gegen die Zeit formiert sich in *Austerlitz* bei einem Besuch der Sternwarte von Greenwich, gewissermaßen der Schaltzentrale der Zeit und ihrer Messung.

»Tatsächlich, sagte Austerlitz, habe ich nie eine Uhr besessen, weder einen Regulator, noch einen Wecker, noch eine Taschenuhr, und eine Armbanduhr schon gar nicht. Eine Uhr ist mir immer wie etwas Lachhaftes vorgekommen, wie etwas von Grund auf Verlogenes, vielleicht weil ich mich, aus einem mir selber nie verständlichen inneren Antrieb heraus, gegen die Macht der Zeit stets gesträubt und von dem sogenannten Zeitgeschehen mich ausgeschlossen habe, in der Hoffnung, wie ich heute denke, sagte Austerlitz, daß die Zeit nicht verginge, nicht vergangen sei, daß ich hinter sie zurücklaufen könne, daß dort alles so wäre wie vordem oder, genauer gesagt, daß sämtliche Zeitmomente gleichzeitig nebeneinander existierten, beziehungsweise daß nichts von dem, was die Geschichte erzählt, wahr wäre, das Geschehene noch gar nicht geschehen ist, sondern eben erst geschieht, in dem Augenblick, in dem wir an es denken, was natürlich andererseits den trostlosen Prospekt eröffne eines immerwährenden Elends und einer niemals zu Ende gehenden Pein.«⁹

The Refusal of Time – was uns die Zeit verweigert und wie wir uns der Zeit verweigern – das wird philosophisch noch einmal ganz anders ausgelotet in der Installation von William Kentridge, wiederum in der Kunsthalle Mannheim. Hier findet Verweigerung in Form von Überlagerung statt, also dem Widerstreit der Zeitlichkeiten und der technischen Mittel, an die sie gebunden sind. Was als Installation bezeichnet wird, ist wirklich eine Oper ohne lebende Darsteller, ist eine erstmals auf der Documenta 2012 in Kassel gezeigte, beim Theaterfestival in Avignon weiterentwickelte etwa 30minütige Performance, in der dingliche Zeitmaschinerien, eine musikalische Erzählung, der Künstler selbst und seine Schauspieler*innen wie in einem dadaistischen Theaterstück als gleichberechtigte Elemente figurieren.

»Die Zeit, so sagte Austerlitz in der Sternkammer von Greenwich, sei von allen unseren Erfindungen weitaus die künstlichste [...] Das Außer-der-Zeit-Sein, sagte Austerlitz, das für die zurückgebliebenen und vergessenen Gegenden im eigenen Land bis vor kurzem beinahe genauso wie für die unentdeckten überseeischen Kontinente dereinst gegolten habe, gelte nach wie vor, selbst in einer Zeitmetropole wie London.«¹⁰

Diese Bemerkung von Sebalds Protagonisten könnte auch Kentridge als Stichwort gedient haben. Tür an Tür befinden sich bei ihm der »Clock Room« des Royal Observatory of Greenwich und der »Engine Room« des Colonial War Office in Lon-

8 Ebd., S. 160–161.

9 Ebd., S. 151–152.

10 Ebd., S. S. 149–151.

don. Auf einer ersten Ebene geht es dem südafrikanischen Künstler um die Erfindung der Zeit als einer kolonisierenden Kriegsmaschine – nicht nur im Sinne der metronomischen Taktung monotoner Abläufe, auch im Sinne einer imperialen Gleichschaltung und weltweiten Synchronisierung der Uhren. In enger Zusammenarbeit mit dem Physikhistoriker Peter Galison verdeutlicht Kentridge die technische Anstrengung, die wissenschaftlichen Aporien, die sich mit diesem Projekt verbinden.¹¹ Auch wenn es Kentridge gelingt, diese Geschichte wunderbar sinnlich zu vermitteln, ist sie uns in groben Zügen doch schon altbekannt, und es mag sogar simplistisch erscheinen, dass die Kammeroper mit einer Art Metronomenkonzert beginnt, wie es György Ligeti 1962 in seinem *Poème Symphonique*, einer Komposition für 100 Metronome, vorgeführt hat, und dass sie mündet in einen südafrikanischen, fröhlich verrückten Marsch, der die Instrumente des Kolonialismus zu Grabe trägt und auch rhythmisch unterläuft. Dabei nimmt der Protest gegen die Herrschaft der Uhr-Zeit auch bei Kentridge gewaltsame Züge an, wenn nämlich im Uhrenraum eine Stange Dynamit gezündet wird - in praise of bad clocks!

Die tiefere Verstörung, der uneinholbare Mehrwert von Kentridges *Verweigerung der Zeit* besteht nicht in ihrer politischen Zeit-Geschichte oder dem Aufstand gegen das moderne, koloniale Zeitregime. Der Ausgangspunkt dieser Verstörung ist vielmehr der Elefant im Raum, ein hölzernes Pumpengestänge, das dem Werk seinen Atem verleiht. Hier scheint eine künstliche Lunge zu stehen, die im Takt des Herzschlags irgendwelche Blasebälge antreibt. Über diese physiologische Schicht lagert sich nun aber die Figur des Elefanten, die auf die Maschinenräume der Kolonialmacht England verweist. Am Anfang des fünften Kapitels heißt es nämlich in *Hard Times* von Charles Dickens: »Monoton fuhr der Kolben der Dampfmaschine auf und nieder, wie der Kopf eines Elefanten in melancholischem Wahnsinn.«¹² Wenn Kentridge dieses Getriebe als den Elefanten bezeichnet, bezieht er sich auf Dickens, obgleich das hölzerne Gestänge auch noch als Pulsschlag und Antriebskraft einer weiteren Technologie firmiert, die sich als besonders einschlägig erweist. Fast 8000 Uhren in Schulen, Bahnhöfen, öffentlichen Gebäuden und Plätzen wurden nach 1880 in Paris mit einem Pressluftsystem betrieben, das jede Minute einen Luftpuls aussandte und alle Uhren um eine Minute weitertrieb. Um eine Zeitpumpe handelt es sich also, die keine Rohrpost verschickt, sondern mittels einer ähnlichen Technik Zeitschübe gibt. Dabei stellen alle drei im Elefanten versammelten Technologien eine Frage, die über Flüstertüten, animierte Filmsequenzen, künstlerische Aktionen im Atelier, Buchdokumente, die Musik gestellt und verhandelt wird: „How do we know that we are in time?“

11 Vgl. Peter Galison: *Einsteins Uhren und Poincarés Karten: Die Arbeit an der Ordnung der Zeit*, Frankfurt 2003.

12 Eigene Übersetzung, vgl. etwa: Charles Dickens: *Harte Zeiten*, Berlin 1986.

Es müssen gar nicht 100 sein, schon bei drei Metronomen bleibt jedes für sich zwar unbeirrbar im Takt, aber zusammen erzeugen sie einen reich texturierten Klangteppich rhythmischer Verschiebungen. Die Instrumente, die die Zeit vorgeben, verbünden sich, weisen ihre Aufgabe zurück und verweigern uns die Zeit. Die Pariser Zeitpumpe sendet einen Puls aus und stellt 8000 maschinell verkoppelte Uhren, aber ganz gleichzeitig geschieht dies nicht, zeigen die Uhren keineswegs die genau gleiche Zeit an, weil sich der Puls nur mit endlicher Geschwindigkeit im Röhrensystem ausbreiten kann. Auch hier ist es das Uhrwerk selbst, das sich in Frage stellt. Drei verschiedene Fragen sind es schließlich, die der dreifach kodierte Elefant stellt, und die einen unauflöschlichen Resonanzeffekt erzeugen: »Woher wissen wir, dass wir in der Zeit sind, zeitliche Wesen?« »Woher wissen wir, dass wir zur rechten Zeit sind, pünktlich, auf der Höhe der Zeit?« »Woher wissen wir, dass wir musikalisch im Takt sind, aufeinander abgestimmt, eingespielt?« Alle drei Fragen schwingen in der englischen Formulierung mit. Und obwohl es zunächst so aussah, als ginge es darum, sich einem kolonialen Zeitregime zu widersetzen, verweigert sich Kentridges *Refusal of Time* schließlich der Idee eines Zeitregimes überhaupt, das uns im Griff hätte, sei es auch nur 28 großartige Minuten lang.

Links zu den erwähnten Kunstwerken:

William Kentridge: <http://sammlung-online.kuma.art/node/6819>

<https://kentridge.liebieghaus.de/de/the-refusal-of-time>

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/499717>

Klaus Rinke: <http://sammlung-online.kuma.art/node/6823>

Alicja Kwade: <http://sammlung-online.kuma.art/node/21693>