

Zeitschrift: Werk, Bauen + Wohnen
Herausgeber: Bund Schweizer Architekten
Band: 89 (2002)
Heft: 7/8: Zeitlosigkeit = Intemporel = Timelessness

Artikel: Zeitlosigkeit und Geschichtlichkeit des Kunstwerks : zum dialektischen Verhältnis von "Zeitlosigkeit" und Zeitgebundenheit
Autor: Holz, Hans Heinz
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-66439>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 06.02.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>



Statue des Königs Djoser. Frontal. 3. Dynastie, um 2800 v. Chr. Kalkstein. Lebensgross. Kairo. «Die Statue des Djoser zeugt von einem Willen zur Einheit der Form... Man hat sich durch die Umhüllung des Körpers freigemacht... Es ist, als wolle die Plastik wieder in den Block zurücktreten, aus welchem sie emporgewachsen war» (Joachim Spiegel, *Das Werden der altägyptischen Hochkultur*, Heidelberg 1953, S. 56).

Spektrum Schweiz

Service

Zeitlosigkeit und Geschichtlichkeit des Kunstwerks

Zum dialektischen Verhältnis von «Zeitlosigkeit» und Zeitgebundenheit

Jedes Kunstwerk ist, wie überhaupt jedes Menschenwerk, geschichtlich. Es empfängt seine Form in Bezug auf die Zeitumstände, unter denen es entstanden ist und deren Reflex im Bewusstsein (des Künstlers wie des Betrachters) es ausdrückt. Motive, Sehweise, Bedeutungskonnotationen sind zeitgebunden. – So die Grundthese des Philosophen Hans Heinz Holz. Aus dem Blickwinkel der Theorie der bildenden Kunst geht er der Frage nach, was denn das Zeitlose, vielleicht das Überzeitliche, an grosser Kunst ist, was der Gehalt ist, den wir aufnehmen und immer wieder neu ausdeuten.

Gottfried Semper, dessen theoretische Schriften immer noch eine Fundgrube kunstwissenschaftlicher und kunstkritischer Einsichten sind, hat die gesellschaftliche Bedingtheit der Kunst nachdrücklich hervorgehoben: «Die individuellen Eigentümlichkeiten der verschiedenen Systeme der Architektur werden für uns solange unverständlich bleiben, als wir nicht eine Anschauung über die sozialpolitischen und religiösen Zustände derjenigen Nationen und Zeitalter gewonnen haben, denen die betreffenden architektonischen Stile eigentümlich waren. Architektonische Denkmale sind tatsächlich nur der künstlerische Ausdruck dieser sozialen, politischen und religiösen Institutionen». ¹ Diese Auffassung kommt dem historistischen und soziologistischen Relativismus,



San Miniato Al Monte, Florenz. 12. Jahrhundert
Die strenge Symmetrie der Fassadengliederung und die klare Zentrierung auf die Mittelachse mit dem Christus-Fresko in der Höhe entspricht einem zeitlosen Gleichgewichts-Schema. Die Horizontalen von Treppe und Simsen lassen den Bau fest ruhen, obwohl die Wandfelder die Vertikale deutlich betonen; Ruhen und Streben sind ausgewogen. Die beiden Bogenstellungen im Unterbau und Giebel versetzen die sonst statische Konfiguration in eine sanfte Bewegung.

11

der heute als postmoderner Pluralismus seine Wiederauferstehung erlebt, entgegen. Darum sei derselbe Semper ins Feld geführt, der ungeachtet der Geschichtlichkeit der Kunst doch auch festhält, ihre Werke seien «durch einige wenige Grundgedanken miteinander verknüpft, die ihren einfachsten Ausdruck in gewissen ursprünglichen Formen und Typen haben».²

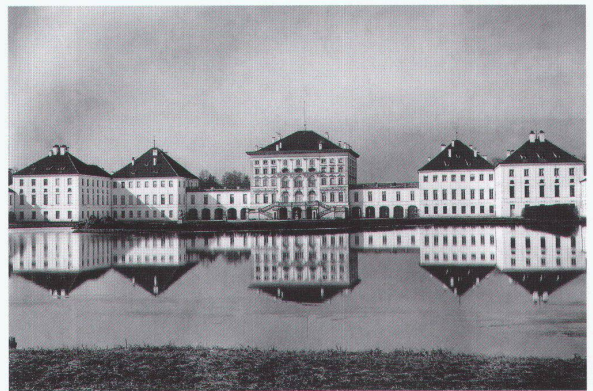
Von Kunstwerken aller Zeiten betroffen werden

Zwischen beiden Gesichtspunkten besteht nicht auf Antrieb Einhelligkeit. Der radikale Historist muss sich die Frage stellen, was uns an den grossen Kunstwerken der verschiedenen Kulturen und Zeitalter heute noch unmittelbar (und nicht nur als «Bildungserlebnis») betrifft, warum wir die Statue des altägyptischen Königs Djoser, eine korinthische Vase, die Fassade von San Miniato in Florenz, die Anlage des Nymphenburger Schlosses in München oder einen Fujiyama-Holzschnitt des Hokusai als «gelungen», als «vollkommen», als «Mass gebend» anerkennen. (Ich vermeide den Ausdruck «schön», weil er mit so vielen subjektiven Empfindungen und Wertungen verknüpft ist). Die von den Lateinern auf uns gekommene Redensart «De gustibus non est disputandum» (über Geschmack lässt sich nicht streiten) mag richtig sein. Dass mir oder dir etwas gefällt, hat nicht nur objektive, verallgemeinerbare Gründe. Wohl aber gibt es objektive Kriterien für die ästhetische Qualität von Kunstwerken, und sie können argumentativ entwickelt werden.³

Was also ist es, das uns aus der historischen Relativität unserer Position heraus die Möglichkeit gibt, von Kunstwerken aller Zeiten betroffen zu werden und sie wertend zu beurteilen? Mit anderen Worten: Was ist das Zeitlose an grosser Kunst, oder vielleicht das Überzeitliche, der unabgegoltene Gehalt, den wir aufnehmen und immer wieder aufs Neue ausdeuten? Warum erlaubt das Kunstwerk diese Fortschreibung seiner Bedeutung, die ja immer auch ein Bedeutungswandel an ein und derselben Formgestalt ist, sodass in die Aussage jedes Werks auch seine Rezeptionsgeschichte immer mit eingeht?⁴

Die Eigenart des Kunstwerks

Kunst fasst die Ganzheit der menschlichen Lebensverhältnisse in der einen oder anderen Weise in sich. Sie ist, neben der Sprache, der zweite grosse Bereich, in dem die Welt als ganze reprä-



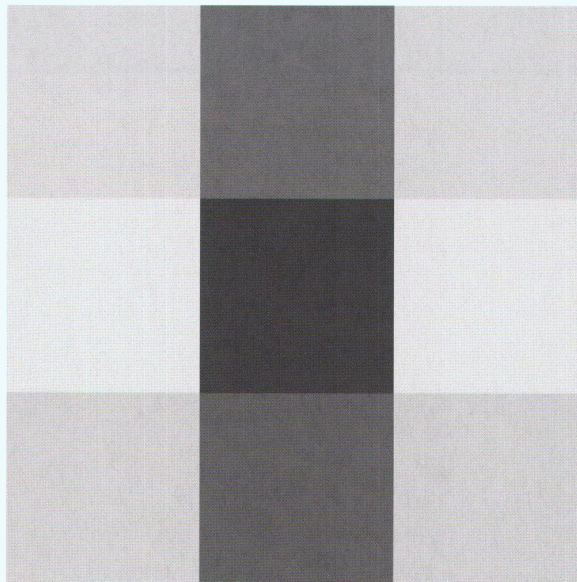
Schloss Nymphenburg, München. Gesamtansicht frontal. 1663–1728.
Das breit hingelagerte Schloss streckt seine Seitenflügel nach vorn, um die auf der Auffahrt nahenden Besucher umarmend zu empfangen. Die Horizontale dominiert, sie ist die architektonische Grenzlinie zum blassblauen Himmel, im wahrsten Sinne ein gebauter Horizont.



Poseidon von Artemision. Attisch. Um 460 v. Chr. Bronze. Höhe 209 cm. Athen, Nationalmuseum. In dasselbe Schema des orthogonalen euklidischen Raums eingeschrieben, ist der Poseidon aus der Masse in die Kraft umgesetzt. Die Senkrechte des Rumpfs, die sich im Halswirbel fortsetzt, betont die gespannte Haltung der Figur, die durch die gerichtete Waagrechte der Arme ihre Bedeutung als Kampfgebärde beim Wurf des Speers (oder Dreizacks) bekommt. Die Diagonale des zurückgesetzten Beins verstärkt die Schubwirkung.



12 Constantin Brancusi. Der Kuss. 1908. Kalkstein. Höhe 58,4 cm. Philadelphia, Museum of Art. Der Block ist eine Urform, auf die sich Plastik immer wieder bezieht. Vom ägyptischen Würfelhocker bis zu Brancusis «Kuss» wird die Organizität des Lebens in die Tektonik des Steins zurückgenommen und gewinnt so die Zeitlosigkeit des dauerhaften Materials und der geometrischen Idealform.



Richard Paul Lohse. Horizontal- und Vertikalpositionen aus Extrem- und Nachbarfarben. 1955/76. Oel. 120 × 120 cm. Das zeitlose Prinzip der orthogonalen Achsen, welche Flächen trennen und zusammenschweissen, ist von Bauwerk und Plastik auch in die Flächenkunst der Malerei übertragbar. (Siehe H. H. Holz, Seins-Formen, Bielefeld 2001).

S. 13: Hans Aeschbacher. Figur XVI/1959, Messing. Höhe 39 cm. Die Idealität der Würfelform ist indifferent gegenüber dem Format. Die zur Stele aufgerichteten Kuben könnten ebenso 2 oder 5 Meter hoch sein, wie sie tatsächlich nur 39 cm sind. Die frühägyptische Kleinplastik wirkt auf Abbildungen monumental wie der Sphinx von Giseh; auch im zentimeterhohen Format spürt man die Potenz der Massendimension. Die Determinanten von Horizontalen und Vertikalen sind ein apriorisches Urverhältnis der physischen Schwere und Kraft.

sentiert wird. Aber die Wirklichkeit der Kunst gründet nicht in ihrer Herstellung durch den Künstler oder in ihrer Rezeption durch den Betrachter, sondern im Kunstwerk, in seiner besonderen Seinsweise gegenüber anderen Arten von Artefakten, und in der besonderen Art seines Gebrauchs gegenüber anderen Gebrauchsgegenständen.⁵ Die Frage nach der Geltung von Kunstformen kann immer nur vom Kunstwerk her beantwortet werden.

Dass ein Kunstwerk sich wesentlich von allen anderen Dingen unterscheidet, mit denen wir sonst in der Welt zu tun haben, ist immer wieder bemerkt worden. Nicht ganz so selbstverständlich scheint es, wie diese Eigenart zu bestimmen sei. Geht man vom Künstler aus, der seinem Erleben Ausdruck gibt, so ist kein allgemeingültiges Kriterium anzugeben, warum die individuelle Selbstbekundung für andere, die Betrachter, etwas bedeuten soll; und die Differenz zwischen dem, was man heute «Kreativität» nennt, und künstlerischer Gestaltung ist nicht mehr auszumachen. Eine Kunsttheorie kann auf die Künstlerästhetik nicht bauen, sie nimmt dann Zuflucht zu irrationalen Erklärungsmustern, wie zum Beispiel zum Geniebegriff.⁶

Geht man indessen, wie neuerdings die Rezeptionsästhetik, von der Betroffenheit des Betrachters aus, so kommt man zwar zu

soziologischen und psychologischen Verhaltenscharakteristika, aber die Eigenart des Ästhetischen bleibt dabei ungeklärt.

Anders ist es, wenn wir von der Frage nach dem Aussagegehalt des Werks, nach seiner gegenständlichen Verfassung und deren «Sprache» ausgehen, das heisst die Dingform als Bedeutungsträger verstehen.⁷ Dann sind der Künstler als der «Sprecher» oder «Sender», der Betrachter als der «Empfänger» durch eine spezifische Stelle im Prozess der Bedeutungskonstitution, der «drei-strahligen semantischen Relation»⁸ bestimmbar, ihre Funktion für die Entstehung der bestimmten Bedeutung einer Sache in einer bestimmten Situation wird beschreibbar, und zugleich werden die Bedeutungsvarianten aus dem Wandel der Situationen ableitbar.

Wir sehen: Vom Kunstwerk aus können wir die jeweils geschichtliche Singularität seiner Entstehung und seiner mannigfachen Rezeptionen historisch erfassen und begreifen, nicht *obwohl*, sondern *indem* wir die Konstanz seines Werkgehalts festhalten. Nicht in der Auflösung seiner Bedeutung, sondern in der Bewahrung einer Bedeutungsidentität, auf die sich jede neue Interpretation bezieht,⁹ vollzieht sich der zeitgeschichtliche Wandel. Dekonstruktion oder Dekomposition kann nicht heissen, dass der Kern der Bedeutung zerstört wird, sondern nur,

1 Gottfried Semper, Kleine Schriften, Berlin und Stuttgart 1884, Nachdruck Mittenwald 1979, S. 351.

2 Ebd., S. 261

3 Hans Heinz Holz, Philosophische Theorie der bildenden Künste, Band III: Der Zerfall der Bedeutungen, Bielefeld 1997, S. 11ff und 311ff.

4 Hans Heinz Holz, Philosophische Theorie der bildenden Künste, Band I: Der ästhetische Gegenstand, Bielefeld 1996.

5 Hans Heinz Holz, Der ästhetische Gegenstand, a.a.O., und Der Zerfall der Bedeutungen, a.a.O.

6 Mechthild Curtius (Hg.) Theorien der künstler-

rischen Produktivität, Frankfurt am Main 1976.– Jochen Schmidt, Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik, 2 Bände, Darmstadt 1985.

7 Vgl. Rolf Wedewer, Zur Sprachlichkeit von Bildern, Köln 1985.

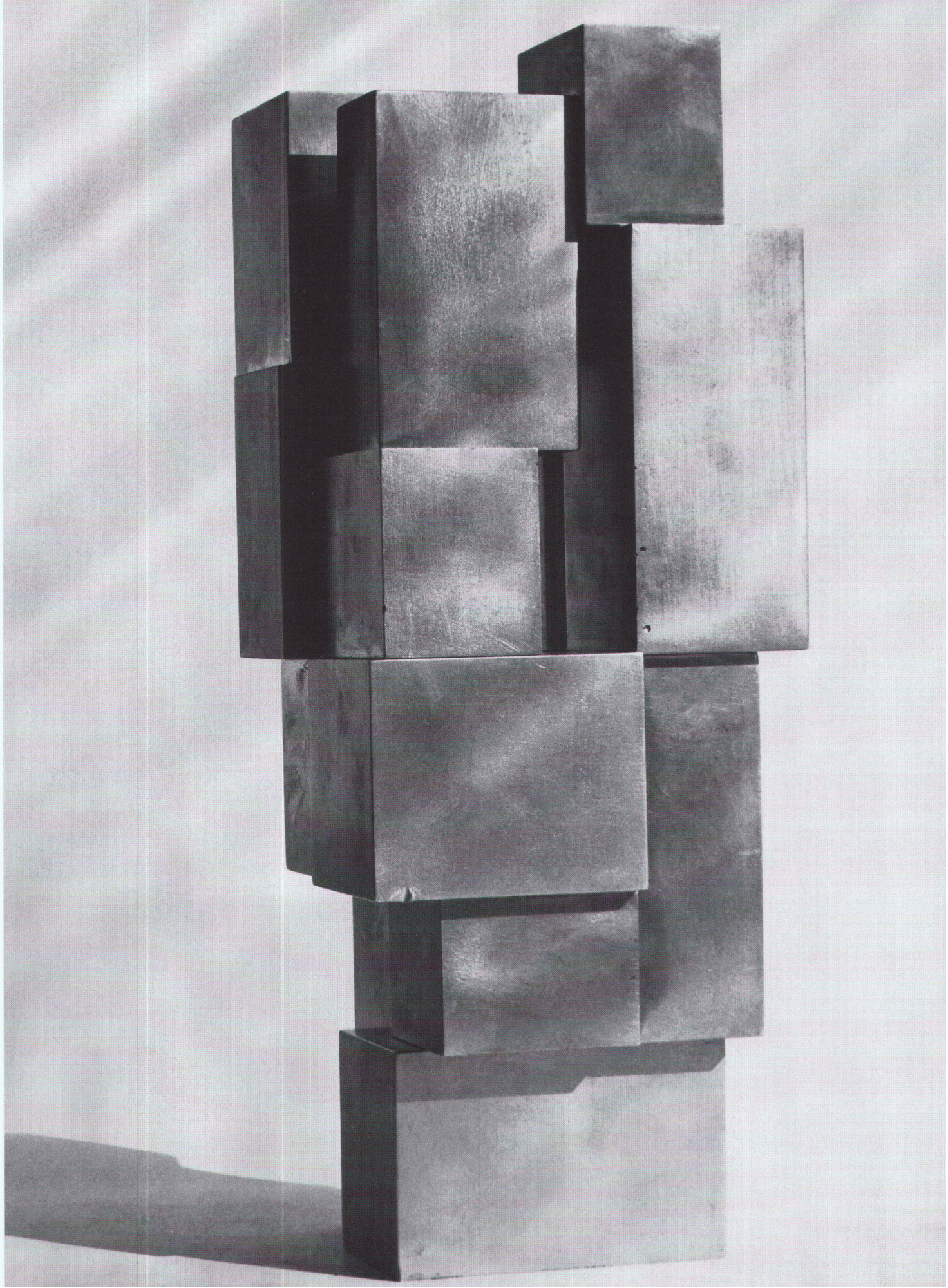
8 Karl Bühler, Die Axiomatik der Sprachwissenschaften, Berlin 1933. Bruno, über das Wesen der Sprache, Zeitschrift für philosophische Forschung, Band V, S. 470ff.

9 Die zugrunde liegende Denkfigur ist die von Hegel herausgearbeitete «Identität von Identität und Nicht-Identität».

10 Warum das so ist, hat Helmuth Plessner in seiner Aisthesiologie der Sinne gezeigt: Die Einheit der Sinne, Gesammelte Schriften Band III, Frankfurt/Main 1980. Dazu Hans Heinz Holz, Die Systematik der Sinne, in: J. Friedrich/B. Westermann, Unter offenem Horizont. Anthropologie nach Plessner, Frankfurt/Main 1995, S. 117ff.

11 Darum ist eine Konzeptkunst, die die begriffliche Inhaltsbezeichnung oder Fertigungsanweisung an die Stelle des optisch-haptischen Phänomens setzt, ein Widerspruch in der Sache.

12 Eine Analyse der konstituierenden kategorialen Strukturen der Darstellung nehme ich in



dass eine Deutung durch eine andere Deutung destruiert oder modifiziert wird. (Es ist der grundlegende methodische Fehler des postmodernen Dekonstruktivismus, dass er dieses dialektische Verhältnis nicht begriffen hat und sich so der Beliebigkeit im Zersetzen und Zusammensetzen ausliefert).

Wodurch manifestiert sich nun dieser konstante Bedeutungskern, der die historisch relativen, jeweils neuen Deutungen provoziert? Zunächst einmal ist davon auszugehen, dass diese Frage für die verschiedenen Kunstgattungen – also Dichtung, bildende Kunst, Musik, Tanz usw. – auf verschiedene Weise zu beantworten ist.¹⁰ In jedem anderen sinnlichen Material bilden sich auch andere Sinnbeziehungen aus. Für die bildenden Künste – einschliesslich Architektur und dekorativen Formgebungen – gilt übereinstimmend, dass die elementaren Beziehungen, die vor und mit jeder inhaltlichen Erfüllung in der Werkform gestaltet werden und gestaltet werden müssen, solche der Ordnung von ausgedehnten Dingen im Raume sind. Die bildende Kunst hat es immer mit den Formbestimmungen der *res extensa* zu tun.¹¹ Der Sinn der Statue eines ruhig thronenden Pharaos zeigt sich ebenso wie der Sinn des mit den Schlangen in schmerzlicher Bewegung ringenden Laokoon in der körperlichen Konfiguration, das heisst in dem Verhältnis der Leib-Form zum Um-Seienden, also zum Raum als dem System des Zusammenseins der Dinge.¹²

Raum und Gestus

Dass die bildende Kunst Raum-Kunst sei, haben von weit auseinander liegenden Positionen aus die Kunsttheoretiker unisono festgestellt. «Vom Gesichtspunkt der sinnlichen Erscheinung aus genommen, sind die bildenden Künste insgesamt Raumkunst, indem sie entweder direkt Raum und Körper bilden, wie die Architektur und die Plastik, oder den Schein von Raum erzeugen, wie die Malerei». Ebenso: «Die umfassendste Naturgesetzlichkeit, in der bildende Kunst Gestalt gewinnt, ist die des Wahrnehmungsraums, des Tastraums sowohl wie des Sehraums, dessen wir durch körperliche Erfahrung oder durch das Auge innwerden».¹³ Die Künstler selbst haben nicht anders gedacht. Paul Klee bemüht dafür das einleuchtende Bild des Eis: «Räumlich-körperlich (ab ovo): Urzelle, durch Befruchtung in Bewegung gebracht, wächst. Innenraum (gliedert sich beim Ei in Dotter und Eiweiss). Grenze des dinglichen Begriffs (Schale), Körper. Der umliegende Raum (Aussenraum. Das Ganze: räumlich-körperlich-räumlich).¹⁴

Damit sind wir in eine Basis-Schicht der Gestalt des Kunstwerks vorgedrungen, in der wir die Bedingung für die «Zeitlosigkeit» oder «Überzeitlichkeit» der doch stets historisch einmaligen und zeitbezogenen Kunstgebilde erkennen können. Die im Werk sichtbar werdende Beziehung einer singulären Situation auf das allgemeinste Medium des Daseins, den Raum, versetzt den Einzelfall in den Bedeutungskontext von «Welt». Die besondere Erscheinung wird als eine typische nachvollziehbar.¹⁵ Auf den sichtbaren Vollzug einer Bühnenhandlung bezogen, hat Bert Brecht dies den «Gestus» genannt.¹⁶ Der Gestus ist etwas Allgemeines – sei es die Hoheit des sich präsentierenden Seins, die

die Statue des Königs Djoser auf seine Weise ebenso auszeichnet wie die Giotto-Madonna auf eine andere; sei es die Gebärde des Schmerzes, des Abschieds, des Opfers im Aufbruch der «Bürger von Calais» von Rodin; sei es die revolutionäre Kraft in Lissitzkys «Schlagt die Weissen mit dem roten Keil», wo Symbol und Signal ineinander umschlagen. Jeder gut gebaute Raum hat einen Gestus, durch den der sich bewegende Mensch in ein Sinn-System einbezogen wird; und jede dieser Gesten ist eine mögliche Welt-Perspektive – und damit in ihrer Singularität ein Allgemeines und eine überdauernde Bedeutung.

Reflexionsgehalt und Geltung

Bedeutungen haben einen idealen Geltungscharakter, unabhängig von ihrer jeweils zeitlich bedingten Einfügung in den Zusammenhang einer Sinnggebung.¹⁷ Platons Argumentation, es wäre das Beste, wenn die Philosophen Staatslenker wären, behält ihre Bedeutung auch dann, wenn die Orientierung des platonischen Staatsideals an der spartanischen Verfassung längst obsolet geworden ist und ja auch zu seiner Zeit Ausdruck einer fragwürdigen politischen Parteinahme war. Ideen sind Möglichkeiten, Strukturmodelle von Seinsverhältnissen. Der Djoser ist ein idealtypisches Modell des Verhältnisses von organischem Körper als Masse zur Raumordnung des euklidischen Würfelraums, der «Poseidon von Artemision» ein anderes Modell für dasselbe Verhältnis, ein Schreitender von Giacometti entwirft das Modell des Körper-Raum Verhältnisses unter dem Aspekt linearen Ausdrucks. Jeweils ein anderes Moment wird herausgehoben, die Wesensbestimmung aus einer anderen Beziehung hergeleitet.

Was als wesentlich an einer Sache erfahren wird, artikuliert sich in unserer Zuwendung zu ihr und in ihrer Rückwirkung auf uns. Diese Beziehung ist es, die wir Reflexion nennen. Die Reflexion vollzieht sich in drei gleichzeitig und als Einheit ablaufenden Momenten: Als «setzende Reflexion» stellt sich die Beziehung zwischen dem auffassenden Bewusstsein und dem von ihm in den Blick genommenen Gegenstand her, der Gegenstand wird als solcher «gesetzt»; als «äussere Reflexion» wird dieser Gegenstand in seiner externen Selbständigkeit unter dem Gesichtspunkt aufgefasst, der dem Erkenntnisinteresse wichtig ist; als «bestimmende Reflexion» wirkt die Erscheinungsweise des Gegenstands auf mich zurück und bestimmt den Inhalt meines Bewusstseins von ihm.¹⁸ Entscheidend ist, dass der Gegenstand nicht unmittelbar gegeben ist, wie er an sich ist, sondern vermittelt durch unser Interesse, für das er etwas bedeutet. Was immer er von sich zeigt, ist ein Moment seiner Wirklichkeit – und wenn dies ein allgemeines und Sinnzusammenhänge aufschliessendes Moment im Verhältnis des Menschen zu den Dingen ist, dann offenbart sich darin ein Aspekt seines Wesens. Die von der gestischen Linie her gedachte Giacometti-Figur ist nicht minder ein Wesensaspekt des Menschen in seiner Körper-Raum-Beziehung als die aus der leiblichen Fülle und ihrer Oberfläche empfundene «Pomona» des Maillol. Der reflexive Wesensbegriff ist relational und darum plural.

Strukturen der Darstellung vor, vgl. Hans Heinz Holz, Philosophische Theorie der bildenden Künste Band II: Strukturen der Darstellung, Kp. II. Hauptstück, Bielefeld 1997; die italienische Fassung, *Strutture della visualità*, Milano 1984, bietet dazu reichhaltiges Abbildungsmaterial. – Die Anwendung dieser Methode auf das einzelne Kunstwerk bzw. das Oeuvre eines Künstlers ist von Fall zu Fall zu studieren; vgl. z.B. meine Untersuchungen zu Hans Aeschbacher, Zürich 1976, zu Carl Bucher, Wabern-Bern 2001, oder im ganz anderen Felde der «reinen» Malerei zu Hans Falk, Zürich 1999.

13 Friedrich Jodl, a.a.O., S. 109. – Bernhard Schweitzer, *Ausgewählte Schriften*, Band I, Tübingen 1963, S. 184.

14 Paul Klee, *Das bildnerische Denken*, Basel 1963, S. 6.

15 Hans Heinz Holz, *Der ästhetische Gegenstand*, a.a.O., S. 99ff.

16 Bertolt Brecht, *Kleines Organon für das Theater*, Sinn und Form Sonderheft Brecht, 1949.

17 Auch in der Sprache ist die Bedeutung eines Wortes zu unterscheiden von dem Sinn eines Satzes oder gar dem Sinn eines weiter ausgeführten Redezusammenhangs, in dem die

Wortbedeutung sich modifiziert.

18 Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Wissenschaft der Logik*, *Gesammelte Werke* Band 11, Hamburg 1978, S. 249ff. über die Momente der Reflexion.

19 Joshua Reynolds, *Zur Ästhetik und Technik der bildenden Künste*. Akademische Reden, Leipzig 1893, S. 46.

20 Hier reproduziert sich das philosophische Universalien-Problem in der bildenden Kunst. Vgl. Hans Heinz Holz, *Seins-Formen*. Über strengen Konstruktivismus in der Kunst, Bielefeld 2001, S. 11ff.

Das allgemeine Weltverhältnis im Singulären

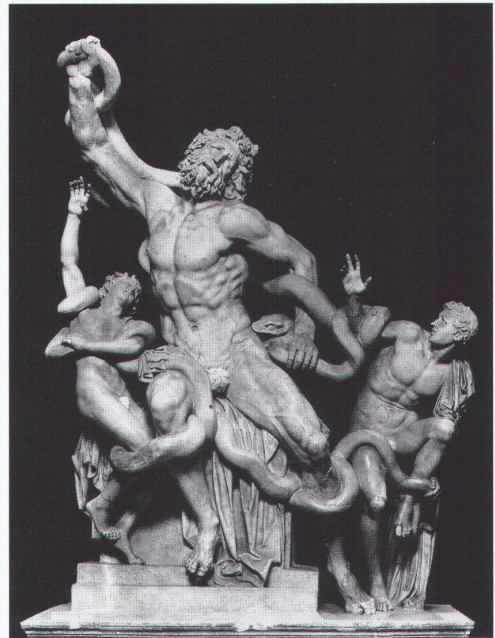
«Zeitlos» ist, so zeigt sich jetzt, kein Gegenbegriff zu geschichtlich, zu zeitgebunden; vielmehr ist gerade das geschichtlich Bestimmte, also Singuläre zeitlos, wenn an ihm ein allgemeines Weltverhältnis sichtbar wird. «Die Beziehung auf das Allgemeine adelt erst eigentlich den Gegenstand der Darstellung. Alles Nebensächliche, so vorzüglich es in seiner Art auch sein mag, muss ohne Bedenken der Hauptsache geopfert werden»¹⁹, sagt der englische Maler Joshua Reynolds seinen Akademie-Studenten. Das Nebensächliche, die Zufälligkeiten der Umstände, mögen eine Darstellung «lebendig» und «interessant» machen; fallen dann diese Umstände im Laufe der Zeit weg, verlassen die Erinnerungen an sie, erschöpft sich die Neuheit des Anekdotischen in der Wiederholung – dann erlischt auch das Erkenntnisinteresse, die Sache wird unwesentlich. Über einen Witz lacht man beim zweiten Erzählen nicht mehr. Einmal kann Magritte dem Bild einer Pfeife den Titel geben «Ceci n'est pas une pipe» und damit, auf die Differenz zwischen Bild und Sache selbst aufmerksam machen. Wiederholte er das mit irgendeinem anderen Gegenstand, so wirkte der Einfall abgestanden. Nur das Allgemeine ist wiederholbar – eben weil es allgemein ist und darum in jeder Individualisierung aufs Neue bedeutend.²⁰ Josef Albers hat das in der Serie «Hommage to the square» vor Augen geführt.

Das Allgemeine und Wiederholbare der Form zeigt sich als Regel oder Regelmässigkeit. Solche Regelmässigkeiten haben ihre Wurzel in Naturverhältnissen: Die Vertikale als Linie des aufrechten Stehens, des Aufgestelltseins; die Horizontale als Standfläche; die Diagonalen und die Kurven als Bewegungsausdruck; die Symmetrie als Spiegelphänomen; die reihende Wiederholung als einfachste Ordnung einer Mehrzahl; die geometrischen Urfiguren wie Kreis, Quadrat, Dreieck. Das sind apriorische Formmuster, die als solche zeitlos sind, weil sie Elementarstrukturen des materiellen Seins darstellen. Geometrische Figuren entstehen nach einfachen Erzeugungsregeln, von denen die künstlerische Konstruktion Gebrauch machen kann. Wo von der Zeitlosigkeit des Kunstwerks in formaler Hinsicht die Rede ist, sind solche «ontologischen» Materialstrukturen ausschlaggebend. Auf ihnen ruhen jene inhaltlichen Momente, in denen der Mensch und sein Weltverhältnis reflektiert und damit aus der punktuellen Existenz in die Bedeutung eines Moments der Gattungsgeschichte gehoben wird.

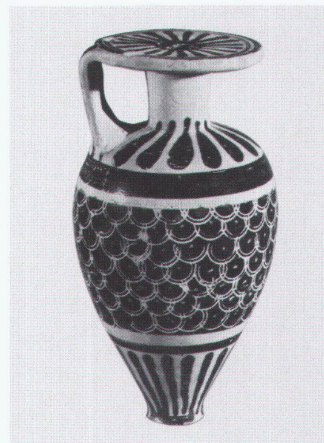
Zeitlosigkeit hat viele Aspekte. Der «Don Quijote» des Cervantes ist aus anderen Gründen zeitlos als die «Venus im Spiegel» des Velasquez. In der bildenden Kunst, in der die Einheit von visuell-materieller Form und Bedeutungsgehalt das Prinzip der ästhetischen Qualität ist, beruht die Überzeitlichkeit oder Zeitlosigkeit auf der Leistung der Form, die Reflexion des Inhalts, der Bedeutung zu vermitteln. Eine Begründung von Geschichtlichkeit und Überzeitlichkeit des Kunstwerks wird in einer Theorie der ästhetischen Reflexion ihr Fundament haben. **H. H. H.**

Hans Heinz Holz, *1927

Prof. Dr. Dr. h.c. Ehrenpräsident der «Société intern. pour la pensée dialectique». Lehrte in Marburg (D) und Groningen (NL). Schwerpunkte: Geschichte und Systematik der Dialektik; Ästhetik der bildenden Künste. Zahlreiche Publikationen, darunter «Philosophische Theorie der bildenden Künste» (3 Bde. 1996ff), «Einheit und Widerspruch. Problemgeschichte der Dialektik» (3 Bde. 1997ff), Seins-Formen. «Strenger Konstruktivismus in der bildenden Kunst» (2001).



Laoköon. Rhodisch. 2.–1. Jahrhundert v. Chr. Marmor. Höhe 185 cm. Rom, Vatikan. Die Gruppe wird sozusagen in die Reliefform überführt. Die Gebärde bezeugt nicht mehr Kraft, sondern nur noch die versagende Abwehr. Die Bewegung ist zur Signatur der Verzweiflung und des Untergangs geworden, zum «sprechenden» Bild.



Korinthisch. Spitzaryballos, um 600 v. Chr. Höhe 9,3 cm. Privatbesitz, aus der Zürcher Galerie Arete.

Das kleine Gefäss mit minimaler Standfläche erhält eine optische Standfestigkeit durch die horizontalen Bänder um Fussteil und Hals. Das Hals-Band fängt das Zungenmuster der Schulter auf. Die Zungen, die von der Standfläche aufsteigen, tragen das bauchige Mittelstück wie ein Kelch. Die Schuppen evozieren eine gleichmässige Unruhe, wie Wellenschlag, und fügen sich in das artistische Equilibrium ein. Ist die Ruhe bewegt oder die Bewegung beruhigt?

Repos Lohse, Aeschbacher und korinthische Vase:
Archiv des Autors; alle anderen: Bildarchiv Foto Marburg