

Till Julian Huss:

Für eine Ästhetik der Simultaneität. Ästhetische Theorie im *interdisziplinary turn*

Im Jahr 1913 entbrannte ein Streit zwischen Umberto Boccioni und Robert Delaunay – zwischen Futurismus und Orphismus – um die Einführung der Simultaneität als künstlerisches Prinzip. Ein Streit, der über mehrere Ausgaben der Zeitschrift *Der Sturm* geführt wurde. Boccioni versuchte auf der Leinwand das Sichtbare mit den Bewusstseinszuständen zu vereinen. Simultaneität galt ihm als Ausdruck einer dynamischen Synthese von Emotionen, Erinnerungen und Sinneseindrücken. Delaunay versuchte, durch den Einsatz von Simultankontrasten das Licht als Einheit der puren Realität wiederzugeben. Beide Künstler eint die Übernahme der Mehransichtigkeit des Kubismus und dessen radikaler Bruch mit der zentralperspektivischen Darstellung; beide sahen in der Simultaneität den stärksten Ausdruck, das wesentliche Prinzip einer neuen Kunst.

Simultaneität wurde zu einem der Leitbegriffe des künstlerischen Aufbruchs der Zeit. Neben Bewegung, Dynamik, Geschwindigkeit und Durchdringung bildet er das abstrakte begriffliche Kondensat einer veränderten Lebenswelt. Der paradigmatische Wandel jener Zeit nimmt in der Industrialisierung, in den technischen Errungenschaften wie auch in neuen philosophischen und naturwissenschaftlichen Theorien seinen Ausgang. Die moderne Großstadt ist der exemplarische Ort, an dem sich diese Veränderungen verdichten. Die Lebenswelt erfährt eine enorme Beschleunigung durch technische Innovationen wie auch eine Pluralisierung und Heterogenisierung durch das Nebeneinander divergierender Lebensentwürfe und arbeitsteiliger industrieller Produktion in der technischen Revolution des 19. Jahrhunderts. Aspekte, die George Grosz in seiner Zeichnung *Berlin Friedrichstraße* (1918) besonders eindringlich ins Bild setzt: Eine Vielzahl Großstädter bilden zusammen mit Gebäudefassaden, Brückenelementen und Leuchtreklamen ein Geflecht unterschiedlicher Impressionen, die es gilt, in der Betrachtung zu isolieren und in Beziehung zu setzen. Es ist vor allem die Technik der simultanen Montage in den Collagen des Dada Berlin, die Großstadterfahrung und Maschinenästhetik für die Avantgarden zusammenbringt. Raoul Hausmanns *Selbstporträt des Dadasophen* (1920) gibt den modernen Menschen als Hybrid aus Mensch und Maschine in einer unmöglichen Gleichzeitigkeit von Innen und Außen, Organischem und Technischen

wieder. In der Simultaneität werden disparate Elemente zur Einheit gebracht, ohne dass ihre Widersprüche eingeebnet und aufgehoben werden.¹

Auch im zeitgenössischen Film findet die moderne Befindlichkeit und Großstadterfahrung ihren Ausdruck. Einerseits wird die Metropole in Fritz Langs *Metropolis* (1927) ins Unermeßliche gesteigert, zum Geburtsort der Menschmaschine und zum Austragungsort eines erbitterten Klassenkampfes. Andererseits schickt Friedrich Wilhelm Murnau in seinem Film *Sunrise – A Song of Two Humans* (1927) das Provinzpaar in die Großstadt und liefert es der Reizüberflutung und Geschwindigkeit des Straßenverkehrs hoffnungslos aus.

Im Folgenden möchte ich exemplarisch den theoretischen und künstlerischen Umgang mit Formen der Simultaneität bei László Moholy-Nagy vorstellen. Sein Werk ist besonders geeignet, um das avantgardistische Konzept der Simultaneität mit der aktuellen Medienkunst zu verbinden, um den Anspruch einer Ästhetik der Simultaneität historisch wie auch systematisch zu begründen.

Die Bildwelten der Kubisten, Futuristen und Orphisten spiegeln den Übergang von einer auf ein Zentrum ausgerichteten Ordnung zu einem Chaos divergierender Formen wieder. Dennoch versuchten die Maler, die moderne Simultaneität ihrer Lebenswelt im Bild zu einer harmonischen Einheit zu bringen. Anders verfahren bereits die Dadaisten wie Hannah Höch, George Grosz oder Raoul Hausmann. Ähnlich wie Höch nutze auch Moholy-Nagy die Montagetechnik, um die sinnliche Erfahrung der Großstadt in ein ebenso reizüberflutendes Bild umzusetzen.² Die Inhalte ergeben weder eine einheitliche Narration noch eine harmonische Zusammenschau; sie folgen keinem schlichten kausalen Nacheinander, sondern müssen in der Betrachtung immer wieder zusammengesehen und zusammengedacht werden. Die Zurschaustellung des Partikularen ist der modernen Großstadterfahrung aber nicht dem modernistischen Denken verpflichtet. In diesem Sinne kann sie auch als Antizipation einer postmodernen Ästhetik verstanden werden.

¹ Vgl. Philipp Hubmann / Till Julian Huss, „Das Gleichzeitigkeits-Paradigma der Moderne“, in: Dies. (Hg.), *Simultaneität. Modelle der Gleichzeitigkeit in den Wissenschaften und Künsten*, Bielefeld 2013, S. 9-36.

² Vgl. exemplarisch die Fotomontage, die als Kulissenprojektion für Erwin Piscators Inszenierung von Walter Mehrings *Der Kaufmann von Berlin* (1929) diente.

Die in seinem Bauhausbuch *Malerei Fotografie Film* zusammengestellten Texte und Bilder stellen ein Kompendium wegweisender, gar visionärer ästhetischer und medientheoretischer Forschung dar. So bezeichnete Oliver Botar Moholy-Nagy jüngst auch als Medientheoretiker und seine Konzepte für Mehrkanalprojektionen für ein Theater der Totalität, das er gemeinsam mit Oskar Schlemmer erarbeitete, als mediales Environment.³ Die Mehrkanalinstallationen und *immersive environments* der Medienkunst und des *expanded cinema* seit Mitte des 20. Jahrhunderts verwirklichen dann diese experimentellen Gedanken zur Sinneserweiterung.

Neben der Skizze zu *Dynamik der Gross-Stadt*⁴ – einem Film, der zwar nie realisiert wurde, dessen Typofotos Moholy aber in sein Bauhausbuch aufnahm – sind es vor allem seine experimentellen Überlegungen zu einem Polykino⁵, die wesentliche Strategien der Medienkunst – zumindest theoretisch und skizzenhaft – bereits vorwegnehmen. Anhand eines Diagramms beschreibt er, wie auf einer kreisrunden Projektionsfläche mehrere Filme gleichzeitig gezeigt werden können. Mechanisch bewegte Projektoren können die Filme diagonal über die Fläche laufen lassen und die bewegten Bilder an bestimmten Punkten und Szenen überlappen, sich gegenseitig durchdringen lassen. Moholy stellt auch hier wieder explizit den Bezug zur Großstadterfahrung her, die zu einer Erweiterung der Sinnesorgane zur simultanen Aufnahme geführt habe. Der ‚verschlagene Provinzmensch‘ ist den Sinneseindrücken auf dem Potsdamer Platz hilflos ausgeliefert, so sein kontrastierendes Beispiel – genau wie in Murnaus Film desselben Jahres.

Moholy-Nagy experimentierte zunehmend mit der Gestaltung und Formgebung durch Licht. Bereits in seinem frühen Bauhausbuch wird der Bezug zu Albert Einsteins Relativitätstheorie und dessen Konzept der Simultaneität zweier Ereignisse deutlich.⁶ In seinem Spätwerk der Zeit im Exil in Chicago formuliert er seine Theorie eines Denkens in Relationen in starker Anlehnung an das physikalische Zeitkonzept aus: „Vision in motion is a synonym for simultaneity and space-time: a means to comprehend the new dimension.“⁷ Die neue Dimension, die das Sehen im wahrsten

³ Oliver Botar (Hg.), *Sensing the future: Moholy-Nagy, die Medien und die Künste*, Ausst.-Kat. Bauhaus Archiv Berlin 2014, Zürich 2014.

⁴ Vgl. hierzu ausführlicher: Till Julian Huss, „Picturing Modern Urban Life. László Moholy-Nagy and the Metropolis“ (engl./chinesisch), in: Jun Jiang (Hg.), *The Publicness of Everyday Life*, Shanghai 2018.

⁵ Vgl. László Moholy-Nagy, *Malerei Fotografie Film*, Weimar 1925 / 2. Fass. 1927, S. 39-41.

⁶ Vgl. László Moholy-Nagy, *Von Material zu Architektur*, Dessau 1929, S. 175.

⁷ László Moholy-Nagy, *Vision in Motion*, Chicago 1947, S. 153.

Sinne des Wortes bewegt, ist die Zeit. Und sie äußert sich im modernen Leben vor allem durch ein Nebeneinander anstelle eines Nacheinanders.

In Moholys Werk kommen zwei Konzepte der Simultaneität zusammen: die physikalische Theorie nach Einsteins Relativitätstheorie und ein rein ästhetisches, an der modernen Großstadterfahrung Geschultes. Aus den kurz vorgestellten Beispielen wird ersichtlich, dass die Auseinandersetzungen der künstlerischen Avantgarden mit dem urbanen Raum zu eigenständigen Konzepten der Darstellung einer neuen Wahrnehmungsweise geführt haben, die der physikalischen Konzeption, die in jener Zeit durch Einstein begründet und so populär wurde, entgegengestellt werden kann und den Ausblick auf eine *Ästhetik* der Simultaneität gibt. Es geht dabei nämlich nicht nur um zeittheoretische Aspekte, sondern vor allem um die Wahrnehmung und ihre Repräsentationen – im Bild wie auch der Sprache.

Um die Sichtbarmachung komplexer temporaler Verhältnisse im Bewusstsein geht es auch in zahlreichen Positionen der Medienkunst. Bill Viola zeigt in seiner Videoinstallation *Nante's Triptych* (1992) drei Phasen des Lebens in einer unmöglichen aber medial möglichen Gleichzeitigkeit – die Geburt, den Tod und die Zeit dazwischen als ein Tauchen in unbestimmtem Raum. Omer Fast lässt in *Spielberg's List* (2003) Zeitzeuginnen des 2. Weltkriegs zu Wort kommen, die sowohl von Oskar Schindler vor den Nazis bewahrt wurden wie auch später in Steven Spielbergs Film Komparsenrollen übernahmen. In ihren Aussagen vermischen sich Erinnerungen der historischen Realität und der filmischen Fiktion am Set, was Fast durch unterschiedliche Untertitel wiedergibt. Diese Formen der Simultaneität können nicht mehr bloß durch physikalische Zeitkonzepte erklärt werden.⁸

Für das Bisherige lassen sich folgende Referenzpunkte einer *Ästhetik* der Simultaneität anführen: die Reizüberflutung der modernen Metropolen; die Farbtheorie Eugène Chevreuls, deren Simultankontraste Delaunay seinem Simultanismus zugrunde legte; die Transparenz und Durchdringung der Optik und der Mehrfachbelichtung der Photographie; eine Überzeitlichkeit wie sie besonders Augustinus als Ewigkeit Gottes beschrieb – dieser Überschau aller Zeiten nähert sich etwa Viola auf technischem Wege an –; die Physik in ihrer paradigmatischen Wende

⁸ Vgl. ausführlicher: Till Julian Huss, „Produktive Pluralität. Mediale Eigenzeit in der Videokunst“, in: Philipp Hubmann / Till Julian Huss (Hg.), *Simultaneität. Modelle der Gleichzeitigkeit in den Wissenschaften und Künsten*, Bielefeld 2013, S. 353-369.

mit Einsteins Relativitätstheorie; und als Kritiker ebendieser die lebensphilosophischen Positionen der Dauer und des Seins von Henri Bergson und Martin Heidegger. Besonders der Widerstreit zwischen physikalischen und philosophisch-psychologischen Konzepten der Zeit bildet seit den Avantgarden einen zentralen Referenzpunkt der Medienkunst – von Moholy-Nagy über Bill Viola bis zu Omer Fast.

Inwieweit wurden die künstlerischen Modelle der Simultaneität bislang theoretisch erarbeitet und verortet? In der wissenschaftshistorischen Schrift Max Jammers⁹ von 2006 fehlt jeder Bezug zur bildenden Kunst. Jammer erzählt die „prehistory“ der Simultaneität der Relativitätstheorie, um besonders auch dem mangelnden Wissen der Physiker um theologische und philosophische Konzepte entgegenzuwirken. Indirekt schreibt er die Vorgeschichte der Einsteinschen Simultaneität als Verhinderung ihrer theoretischen Bestimmung im Sinne der Physik.

Erstaunlich ist es, dass die Simultaneität zwar als mediale oder ästhetische Eigenzeit ausgearbeitet wurde, die theoretischen Einsichten aber unter jeweils kunst-, bild- oder medientheoretischer, soziologischer oder theologischer Schwerpunktsetzung verbleiben. Eine dezidierte *Ästhetik* der Simultaneität, die die kunst- und wahrnehmungstheoretischen Positionen der Avantgarden mit den traditionellen kunsthistorischen und theologischen Konzepten verbindet und ihre Synergien aber auch ihren Widerstreit mit naturwissenschaftlichen Theorien ausarbeitet, bleibt bislang aus. Kunstwissenschaftliche und -historische Ansätze konzentrieren sich entweder nur auf den avantgardistischen Streit um den Simultanismus oder erarbeiten Modelle der Simultaneität für die Gegenwartskunst, wie es vor allem Hannelore Paflik-Huber in einer ersten Systematisierung 1997 tat.¹⁰

Die bislang detaillierteste Analyse unterschiedlicher Formen der Simultaneität in der Medienkunst legte Christine Ross 2012 vor, indem sie diese in den weiteren Kontext eines *temporal turn* der Gegenwartskunst stellt, nach dem künstlerische Positionen vermehrt neue Zugänge zur Historizität und damit verbunden dem modernistischen Ideal einer linearen Fortschrittslogik bieten.¹¹ Ross zeigt besonders auf – ohne aber die entsprechenden historischen Referenzen auszuarbeiten –, dass die Simultaneität in der zeitgenössischen Kunst die Unendlichkeit der Ewigkeit vorzieht, wie auch das

⁹ Max Jammer, *Concepts of Simultaneity. From Antiquity to Einstein and Beyond*, Baltimore 2006.

¹⁰ Hannelore Paflik-Huber, *Kunst und Zeit. Zeitmodelle in der Gegenwartskunst*, München 1997.

¹¹ Christine Ross, *The Past is the Present, It's the Future Too: The Temporal Turn in Contemporary Art*, New York / London 2012.

Partikulare dem Totalen. Simultaneität ist damit nicht mehr göttlich sondern lediglich post-optisch bestimmt. Ross' Bezug zu den Avantgarden beschränkt sich aber auf die Montagetechnik, die sie in der zeitgenössischen Medienkunst in neuer Form wiederfindet als Wechsel zu einer nahtlosen, digitalen Ästhetik. Sie spricht dabei sogar explizit von einer Ästhetik der Simultaneität, deren Konstante die „multi-screen structure of projection“¹² ist. Die zeitgenössische Kunst ist endlich in der Lage – so ließe sich an Ross anschließen –, das erfahrungsmäßig einzuholen bzw. als problematisch rauszustellen, was das Ende der Moderne, der großen Erzählungen und der geschichtlichen Progression für unsere Auffassung des Werdens bedeutet. Ross arbeitet dabei zwei wesentliche Operationen aus: erstens den Raum mit der Zeit denken – gemäß der Relativitätstheorie –, zweitens die Zurückweisung eines Allsehenden zugunsten post-optischer Strategien der Wahrnehmungserweiterung. Letzteres übersteigt also den Rahmen einer physikalischen Bestimmung der Simultaneität und verlangt nach einer theoretischen Ausarbeitung im Sinne einer Ästhetik.

Mittels Simultaneität lassen sich zwei Arten einer Unmöglichkeit erzeugen: einerseits die Gleichzeitigkeit mehrerer Zeiten, andererseits eine Zeit mehrmals gleichzeitig zu zeigen, also die Gegenwart in den Plural zu setzen. Darüber hinaus lässt sich Simultaneität aber auch erzeugen, indem Disparates zusammengezogen wird, ohne es zur Einheit zu bringen. Hierin äußert sich ein genereller Umgang mit Komplexität – sowohl im zeitlichen als auch rein formal-strukturellen Sinne. Welche Ansprüche müssen nun an eine Ästhetik der Simultaneität gestellt werden, die die verschiedene Konzepte zusammendenkt und sie historisch herleitet? Die Simultaneität ist nicht nur ein ausgezeichnetes Thema der Ästhetik, weil sie die Grenzen und Geltung der sinnlichen Wahrnehmung betrifft, sondern in erster Linie, weil sie als *differencia specifica* des Sinnlichen und im Besonderen des Bildlichen bereits in einer langen Tradition steht. Gotthold Ephraim Lessing arbeitete sie in seiner Laokoon-Schrift als die genuine Darstellungsform der bildenden Künste aus; Gottfried Boehm führte die Erscheinungsweise der Bilder auf sie zurück. Das Simultane ist in diesen Bestimmungen das Andere der Sukzession der Sprache. Simultaneität ist eines der Grundprinzipien des Ästhetischen.

¹² Ebd., S. 259.

Die Simultaneität, wie ich sie bisher vorgestellt habe, verlangt nach einem interdisziplinären Zugang, der Kunst- und Medientheorie, Physik wie Kultur- und Technikgeschichte, Theologie, Psychologie und Philosophie einschließt. Ästhetische Fragestellungen äußern sich in diesem Zugang in einer interdisziplinären ästhetischen Theorie. Die Frage nach sinnlichen Formen der Erkenntnis ist nicht mehr exklusiv das Terrain der philosophischen Ästhetik. Dafür ist das interdisziplinäre Interesse an ihr – besonders im Hinblick auf Bilder – zu groß. Es gilt jedoch – und dies ist mein Appell –, den besonderen Zusammenschluss von Erkenntnistheorie und Ästhetik in der *philosophischen Ästhetik* zu erkennen, zu berücksichtigen und vor allem in den verschiedenen Disziplinen anschlussfähig zu machen. Hierbei geht es grundsätzlich um den Zusammenhang von Sprache, Anschauung und Denken sowie das Verhältnis von Allgemeinem und Besonderem in der Theoriebildung. Einerseits verlangt die historische und systematische Ausarbeitung einer Ästhetik der Simultaneität eine ästhetische Theorie interdisziplinären Charakters, andererseits muss diese an eine philosophische Ästhetik anknüpfen, die dezidiert als Ort der Konfrontation bzw. des Konflikts zwischen einer diskursiven und sinnlichen Wissenskultur verstanden werden muss. Und gerade ins Herz dieses Konflikts trifft die Simultaneität auch als das Andere der Sukzession. Gerade dieser philosophische Kern ästhetischer Theorie fehlt jedoch im Diskurs um die Simultaneität.

In einer interdisziplinär verorteten ästhetischen Theorie migriert die philosophische Ästhetik nicht, sondern muss ihre Legitimität nur neu unter Beweis stellen. Ebenso muss es aber um eine Rückwirkung auf die Philosophie gehen, wenn auch – wie im Falle Moholy-Nagys – die künstlerische Theorie und Praxis als Wissensform eingeschlossen wird. Philosophische Ästhetik ist immer eine Kritik am logozentrischen Verständnis der Erkenntnistheorie. Die philosophische Ästhetik stellt unter Beweis, dass eine adäquate Erkenntnistheorie nur unter Einschluss der Ästhetik möglich ist. Erkenntnis ist in diesem Sinne nicht auf das Diskursive limitiert und verlangt, das Verhältnis von Sprache und Sinnlichkeit auch vom Sinnlichen her zu Denken.

Moholy-Nagy ist hierfür ein paradigmatisches Beispiel, weil über ihn Frage der Ästhetik nicht auf den Sonderfall der Kunst reduziert werden: Künstlerische, gestalterische, medientheoretische wie auch anthropologische Aspekte bilden bei ihm einen interdisziplinären Zugang zu zentralen Fragen der Ästhetik. Das Sinnliche

ist hierbei nicht nur Lieferant des Besonderen für das Allgemeine der Philosophie. Es hilft, gegen die Bildschemata traditioneller – vor allem modernistischer – Zeitkonzepte (etwa die lineare Fortschrittslogik) anzugehen, indem sie diese suspendiert oder offenlegt, verneint und alternative Konzepte erfahrbar macht.