

# Zeit, Performanz und die ontosemantische Struktur des Kunstwerks

CONSTANZE PERES, DRESDEN

Die Relation von „Zeit“ und „Kunst“ eröffnet ein multiples Bezugsfeld. Es ist auf der einen Seite von der Struktur des Kunstwerks und den unterschiedlichen Symbolisierungsmodi der Künste markiert, auf der anderen Seite von der phänomenalen und theoretischen Perspektive auf „Zeit“. Das Thema soll in fünf Schritten entwickelt werden: I. Im ersten Schritt wird eine ontologische Struktur des Kunstwerks skizziert, die Temporalität als Konstituens enthält. II. Indem die Konstitution des Kunstwerks näher als Symbolisierung charakterisiert wird, ist die ontologische Struktur des Kunstwerks im zweiten Schritt genauer als ontosemantische Struktur zu bestimmen, die Performanz als Konstituens enthält. III. Im dritten kurzen Schritt ist zu klären, in welchem Sinne der Ausdruck „Zeit“ relevant für Kunst im hier diskutierten Theoriekontext ist. IV. Im vierten Schritt werden anhand von Beispielen künstlerisch symbolisierbare und symbolisierte Aspekte von Zeit(theorien) erläutert. V. Im fünften Schritt möchte ich ein aufsehenerregendes Kunstprojekt vorstellen, das eine vielfältige Bezugnahme auf temporale Aspekte exemplifiziert.

Die Veröffentlichung von Vorträgen *nach* einem Symposium eröffnet die konstruktive Einarbeitung der in den Diskussionen aufgeworfenen Fragen, Einwände und Widerlegungen in die schriftliche Fassung. Innerhalb der fünf Schritte dieses Beitrages werden deshalb an entsprechender Stelle sachlich mögliche wie auch tatsächlich vorgebrachte Einwürfe dargelegt und ihre Erwidierungen im Rahmen der vorliegenden Konzeption zumindest skizziert.

## I. Zeit und die ontologische Struktur des Kunstwerks

### 1. Die Struktur des Kunstwerks als eine ästhetisch-prozessuale 3-stellige Relation

Bisher war schon mehrfach von „Struktur“ die Rede. Da der Begriff in der heutigen Philosophie (und Mathematik) in unterschiedlicher Weise verwen-

det wird, ist seine hier geltende Bedeutung festzulegen. Danach ist „Struktur“ im ontologischen Sinne der komplexe und intrinsisch in spezifischer Weise geordnete Zusammenhang von Entitäten bzw. einer bestimmten Entität. In diesem Sinne ist die Struktur der Entität „Kunstwerk“ näher als ästhetisch-prozessuale 3-stellige Relation zu kennzeichnen. Dabei enthält der Ausdruck „prozessual“ den temporalen Aspekt. Für „ästhetisch“ kann man einsetzen „ganzheitlich sinnlich-emotiv-intellektuell“, womit sowohl jemandes Zugangsweise zu etwas als auch die Zugänglichkeit von etwas näher charakterisiert wird. Entscheidend ist weiterhin die Tatsache, daß innerhalb dieser Relation jedes der drei Relata anders ontologisch bestimmt ist als außerhalb der 3-stelligen Relation: Innerhalb der Kunstwerks-Relation „Guernica“ *ist* Picasso eine andere – spezifisch künstlerische – Entität als in der persönlichen Paar-Relation mit Dora Maar. D.h. das Verhältnis jedes Relatums zur 3-stellig relationalen Gesamtentität ist kein äußerlich-kompositionales, sondern ein intrinsisch-kontextuales Verhältnis. Dies ist so aufzufassen, daß keines der konstituierenden Relata ohne die anderen Relata existieren könnte oder positiv ausgedrückt, daß jedes Relatum nur im Kontext der ganzheitlichen relationalen Entität „Kunstwerk“ existiert und von daher zu bestimmen ist.

Je nachdem, welchen Term man an die Subjektstelle des Satzes setzt, läßt sich die prozessuale 3-stellige Relation in ihrer einfachsten Form in drei Versionen ausdrücken, in einer produktionsästhetischen, einer werkästhetischen und einer rezeptionsästhetischen Version (vgl. Peres 2000, 27 ff.):

V 1 <sub>ae prod</sub> :	Jemand produziert – etwas als Kunstwerk X – für jemanden, der es als (dieses) Kunstwerk X <sub>1–n</sub> realisiert
V 2 <sub>ae werk</sub> :	Etwas als Kunstwerk X – wird von jemandem produziert – für jemanden, der es als (dieses) Kunstwerk X <sub>1–n</sub> realisiert
V 3 <sub>ae rez</sub> :	Jemand realisiert als (dieses) Kunstwerk X <sub>1–n</sub> – etwas (als Kunstwerk X) – das von jemandem als Kunstwerk X produziert wird.

## 2. Die drei Relata

Die 3-stellige Relation ist, der Einfachheit halber in der Reihenfolge V 1<sub>ae prod</sub>, näher zu erläutern:

1. *Relatum*: Die Instanz, die „etwas produziert“, kann *Produzent* oder *Konstituent 1. Stufe* genannt werden. Das sind z.B. Komponisten, Maler,

Performer, Installationskünstler, Schriftsteller, Bildhauer usw. Diese Instanz produziert immer etwas für jemanden. Das ist nicht gleichbedeutend mit spezifischen Rezipienten, sondern meint lediglich Adressaten überhaupt. Es gibt immer mindestens einen Adressaten und das ist der Künstler, der mit und nach der Beendigung des Schaffensprozesses in Bezug auf die abgeschlossene Schöpfung nicht mehr als Künstler fungiert. Er hat dann sozusagen ‚die Seite gewechselt‘ und ist zum (häufig) ersten Rezipienten des Resultates des Schaffensprozesses geworden.

2. *Relatum*: Traditionell wurde in der Ästhetik das, was jemand produziert, als individuelles und singuläres „Kunstwerk“ bezeichnet. Das Problem ist bekanntlich, daß dieser Begriff eine ganze Reihe von Kunstwerken verfehlt. Zu diesem Typ des Kunstwerks gehören ein- oder mehrfach vollzogene Performances, die den Zuschauer als ko-agierende Instanz einbeziehen, ohne deren aktive Teilnahme die Performance nicht funktionieren würde. Aber auch die musikalische Partitur und der dramatische Text benötigen den Prozeß ihrer jeweiligen Aufführung für (oder mit) jemanden, um Musik- oder Theater-Kunstwerk zu sein.

Deshalb bezeichne ich das „Etwas“, das der Künstler als Kunstwerk X produziert, als „Kunstwerk-Schema“, das Interpretation benötigt, um ein vollständiges Kunstwerk zu sein. Dieses Schema ist nicht abstrakt, wie der Ausdruck „Schema“ vielleicht suggerieren mag, sondern es ist *singulär* und durch seinen Urheber *als unvollständig* bestimmt, d. h. dazu bestimmt, durch seine verschiedenen Interpretationen individuell vervollständigt zu werden. Derart ist das *singuläre* und *unvollständig bestimmte* Kunstwerk-Schema *offen für alle seine Realisationen*.

Entscheidend ist aber, daß auch die Kunstwerke, die durch sich selbst vollständig bestimmt zu sein *scheinen* – wie etwa Gemälde, Skulpturen, Romane oder Gedichte – ebenfalls singuläre und unvollständig bestimmte Kunstwerk-Schemata und offen für alle ihre Realisationen sind. Wenn es, sagen wir, 50 Interpretationen von Giorgiones Gemälde „La tempesta“ oder von Thomas Bernhards Roman „Wittgensteins Neffe“ gibt, dann kann man nicht sagen, es gebe das eine Kunstwerk „La tempesta“ oder das eine Kunstwerk „Wittgensteins Neffe“. 50 Betrachter werden „La tempesta“ unterschiedlich sehen und erleben. 50 Leser werden sich z. B. den Neffen in der Klinik, seine Gestik, die Farben und Gerüche der beschriebenen Situationen oder die Stimmen der handelnden Personen unterschiedlich vorstellen, d. h. imaginativ ihre Romanwelt des Romans schaffen. In beiden Fällen haben wir 50 mehr oder weniger differierende Realisationen, d. h. indivi-

duell realisierte Kunstwerke  $X_{1-50}$  und für „X“ setzen wir im ersten Fall „La Tempesta“ und im zweiten Fall „Wittgensteins Neffe“ ein.

Die Offenheit für die Vielfalt der Realisationen impliziert nicht Beliebigkeit. Das *singuläre* und *unvollständig bestimmte* Kunstwerk-Schema verbietet die Möglichkeit irgendwelcher Interpretationsakte und verhindert ein „anything goes“. Immer sind es Realisationen dieses singulären Kunstwerk-Schemas. Man kann eben nicht „La Tempesta“ in der Betrachtung als Fruchtestilleben und „Wittgensteins Neffe“ im lesenden Imaginieren als Göttermythos oder Comic realisieren.

3. *Relatum*: In jeder Kunstwerks-Relation gibt es eine Instanz, die das Kunstwerk-Schema als bestimmtes Kunstwerk erfährt und individuell vervollständigt. Diese Instanz ist ebenfalls mehr oder weniger produktiv, denn bereits beim Betrachten einer künstlerischen Photographie, beim Anhören einer Symphonie oder beim imaginierenden Lesen eines Romans sind selektierende, akzentuierende, löschende und ergänzende Prozesse im Spiel. Wir realisieren jeweils eine Welt-Version der, vielleicht nah beieinander liegenden, aber verschiedenen Realisierungsmöglichkeiten *des* gegebenen Kunstwerk-Schemas. Deshalb nenne ich die Instanz, die etwas als Kunstwerk  $X_{1-n}$  realisiert, *Konstituent 2. Stufe*, *KoKonstituent* oder *KonProduzent*.

In musikalischen, theatralen und ähnlichen Kunstwerken bedarf es zusätzlich einer *medialen* Instanz. Dirigenten, Performer, Musiker, Tänzer, Choreographen, Drucker, Schauspieler etc. sind die *künstlerischen* Konstituenten 2. Stufe, KonProduzenten oder KoKonstituenten des Kunstwerks  $X_{1-n}$ . Innerhalb dieser Konstellation rückt der nicht-künstlerische Konstituent eine Stufe weiter. Er wird zum *Konstituenten 3. Stufe* (KonKoKonstituent oder KoKonProduzent) des Kunstwerks  $X_{1-n_1-n}$ .

Im Überblick stellt sich die ontologische Struktur des Kunstwerks genauer so dar:

3-stellige → prozessuale Relation	Relatum 1	Relatum 2	Relatum 3	
Bereich ↓	jemand produziert	etwas als Kunst- werk- Schema X	für jemanden, der es als (dieses) Kunstwerk $X_{1-n}$ realisiert	
(einfach) kokonstitu- ierende Künste	der (künst- lerische) Konstituent 1.Stufe pro- duziert	Kunst- werk- Schema X	der (nicht-künstlerische) Konsti- tuent 2.Stufe kokonstituiert ein Kunstwerk $X_{1-n}$	
doppelt ko- konstituie- rende Künste	der (künst- lerische) Konstituent 1.Stufe pro- duziert	Kunst- werk- Schema X	der (künst- lerische) Konstituent 2.Stufe kon- produziert das Kunst- werk $X_{1-n}$	der (nicht-künst- lerische) Kons- tituent 3.Stufe kokonstituiert das Kunstwerk $X_{1-n_1-n}$

Die hier entwickelte Struktur des Kunstwerks wirft eine Fülle von Problemen auf, von denen nur zwei als zentral herausgegriffen werden. Beide sind so komplex, daß sie einer eingehenden Diskussion bedürften. Die folgende knappe Darstellung kann deshalb nur die Richtung angeben, in der die Konzeption weiterzuentwickeln ist, aus der heraus die aufgeworfenen Fragen zureichend beantwortet werden können.

### 3. Kunstphilosophischer Einwand

Eine wichtige Frage, die im Rahmen einer Produktionsästhetik an die hier vorgelegte Konzeption der dreistelligen Struktur des Kunstwerks herangebracht werden kann, lautet: Wo haben in dieser Struktur des Kunstwerks die spezifische Kreativität und die außergewöhnliche Leistung von Künstlern ihren Ort? Oder anders ausgedrückt: Gibt es einen Unterschied in den kreativen Prozessen der zwei bzw. drei Instanzen und wenn ja, wie ist er zu fassen?

Die Antwort ist so zu skizzieren: Das genuin Kreative im Sinne des Erschaffens von Etwas vermindert sich von Stufe zu Stufe. Dabei wird der Gradunterschied zwischen dem künstlerischen Produzieren 1. Stufe und



dem künstlerischen Konproduzieren 2. Stufe bereits groß sein, aber er wird relativ geringer ausfallen als zwischen diesen beiden Hervorbringungsprozessen und dem des nichtkünstlerischen KoKonstituenten. Neben diesen graduellen Unterscheidungen aber besteht der kategoriale Unterschied darin, daß die Realisation des jeweiligen Kunstwerks durch den bloßen konstitutiven Rezeptionsakt (3. Stufe) kein eigenständiges, künstlerisches Produkt für andere hervorbringt und *setzt*. Dem könnte entgegengehalten werden, daß Kunstwissenschaftler und -kritiker ihre theoretisch fundierten Interpretationen schriftlich niederlegen, öffentlich zugänglich machen und damit für andere hervorbringen. Das ist richtig, aber damit handelt es sich eben per definitionem nicht um künstlerische, sondern um kunstwissenschaftliche Produkte. Deren Rezeption kann allerdings hilfreich für das Erleben von Werken sein und derart in verarbeiteter Form (z. B. in einem durch das Wissen um die ikonographische Entschlüsselung veränderten Sehen eines Gemäldes) in den KoKonstitutionsprozess von Kunstwerken eingehen. Auch könnte man sich vorstellen, daß jemand, von der Lektüre von „Wittgensteins Neffe“ angeregt, anfängt, beispielsweise Comics zu zeichnen: In dem Moment aber, wo er den Roman nicht nur in der lesenden Imagination realisiert, sondern zeichnend in Comics *transformiert*, ist er bereits je nach Ausführung entweder zum künstlerischen Produzenten 2. Stufe dieses Romans (z. B. Illustrator) oder sogar zum künstlerischen Produzenten 1. Stufe eines neuen Kunstwerk-Schemas geworden.

#### 4. Ontologischer Einwand

In einigen Diskussionen mit Lorenz Bruno Puntel wurde die Frage nach der Identität des so konzipierten Kunstwerks vertieft. Ontologisch kann nämlich eingewandt werden: Wenn es der vorliegenden Kunstwerk-Struktur zufolge unzählige Realisationsmöglichkeiten eines Kunstwerk-Schemas wie der „Mona Lisa“ von Leonardo da Vinci oder der „Winterreise“ von Franz Schubert und bereits eine bestimmte Anzahl faktischer Realisationen gibt: Was ist oder worin besteht die Identität *des* Kunstwerks „Mona Lisa“ oder *der* „Winterreise“? Anders ausgedrückt: Wie steht es mit der Identität der Kunstwerke „Mona Lisa“ und „Winterreise“ durch alle ihre Realisationen und alle Zeiten hindurch und wie kann das Verhältnis der jeweiligen Realisationen untereinander gekennzeichnet werden?

Dieser Einwand ist schwerwiegender und komplexer als der erste, da es sich um ein Subproblem der allgemeinen ontologischen Frage nach dem Sein bzw. der Seinsidentität von etwas handelt. Sie tritt in vielen Spiel-

formen auf, von denen hier die Frage nach dem Verhältnis von Universale und Instantiierungen oder von type und tokens bzw. Typ und Vorkommnissen eine Lösungsrichtung vorzugeben scheint. Richard Wollheim hat diese Frage allerdings weitgehend in der Einschränkung auf die sogenannten nichtmateriellen Künste (z. B. Musik) behandelt (vgl. Wollheim 1982, 76 ff.).

Innerhalb der vorliegenden Konzeption jedoch greifen diese Verhältnisbestimmungen nicht (am nächsten kommt vielleicht der Ansatz von Schmücker <sup>2</sup>2005a): Prima facie böte sich das Kunstwerk-Schema als Kandidat für dasjenige an, was an den Kunstwerken „Mona Lisa“ und „Winterreise“ durch alle ihre Realisationen und alle Zeiten hindurch der je identisch bleibende Orientierungspunkt bleibt. „Orientierungspunkt“ trifft zu, „identisch bleibend“ nicht: Konzipiert man nämlich die 3-stellige Relation des Kunstwerks ontologisch konsequent, so *kann nicht* eines der Relata – in diesem Fall das genuin erschaffene Kunstwerk-Schema – für sich beanspruchen, identisch zu sein und zu bleiben, während *seine* Realisationen je andere bzw. sich verändernde Entitäten sind. Als ein konstitutives Element der Gesamrelation, d. h. als relationale Entität ist es produziert *von* einem Urheber, offen *für* alle seine Realisationen und *in* jeder Realisation *anders* konstitutiv. Deshalb muß gesagt werden: Das Kunstwerk-Schema und alle seine Realisationen durch alle historischen Zeiten „bis in alle Ewigkeit“ konstituieren zusammen die individuelle, komplexe und identische Totalität des Kunstwerks „Mona Lisa“ oder „Winterreise“. Oder noch anders: *Das* Kunstwerk, also *die* „Mona Lisa“ bzw. *die* „Winterreise“ *ist* die individuelle, komplexe und identische Totalität des erschaffenen Kunstwerk-Schemas und aller seiner mit-erschaffenen Realisationen<sub>1–n</sub> (2. und 3. Stufe) *in* der *Zeit*.

Alle Realisationen<sub>1–n</sub> der „Mona Lisa“ oder der „Winterreise“ wiederum konstituieren unabhängig von ihrer jeweiligen Beschaffenheit und (valuativen) Qualität dadurch die Kunstwerkstotalität, *daß* sie Realisationen der „Mona Lisa“ oder der „Winterreise“ sind.

Um darüber hinaus ihren internen Zusammenhang positiv zu beschreiben, könnte man mit Wittgenstein sagen: Die Realisationen eines Kunstwerk-Schemas bilden ein synchrones und diachrones dynamisches „Netz von Ähnlichkeiten“ (PU § 66) oder eine „Mona Lisa-“ bzw. „Winterreise-Familie“, innerhalb deren sich die Familienähnlichkeiten innerhalb einer Subfamilie und Generation, aber auch über die Generationen hinweg „übergreifen und kreuzen“ (PU § 67). Der Vorteil der Familienähnlichkeits-

konstellation liegt darin, daß sie eine Bandbreite von ‚fast zum Verwechseln ähnlich‘ bis zu ‚fast schon nicht mehr ähnlich‘ umfaßt. Das sich unmittelbar anschließende Problem der Ähnlichkeitskriterien ist damit noch nicht gelöst, wäre aber eigens und auf einer anderen, nämlich der epistemologischen Ebene zu diskutieren (vgl. Puntel 2006, 3.2.2.4.1.3).

## 5. Temporale Phasen in der ontologischen Struktur des Kunstwerks

Im Rahmen der dreistellig-relationalen prozessualen Konstitutions-Struktur des Kunstwerks gibt es auf diese Weise zwei bzw. drei temporale Phasen:

TPh <sub>1</sub>	die temporale Phase 1, innerhalb deren der Konstituent 1. Stufe sein <i>singuläres</i> und <i>unvollständig bestimmtes</i> Kunstwerk-Schema X produziert, kurz: Konstitutions-Zeit;
TPh <sub>2</sub>	die temporale Phase 2, innerhalb deren der Konstituent 2. Stufe das Kunstwerk-Schema X als Kunstwerk-Schema X <sub>1–n</sub> realisiert, kurz: KoKonstitutions-Zeit;
TPh <sub>3</sub>	ggf. die temporale Phase 3, innerhalb deren der Konstituent 3. Stufe das Kunstwerk-Schema X als Kunstwerk-Schema X <sub>1–n<sub>1–n</sub></sub> realisiert, kurz: KonKoKonstitutions-Zeit; im speziellen Falle des 1–n wiederholbaren Abspielens von Filmen, Musikwerken auf Tonträgern etc. muß die dritte temporale Phase der hörenden bzw. sehenden Realisierung eine zeitliche Subcharakterisierung erfahren: TPh <sub>3<sub>1–n</sub></sub> .

Einfach kokonstituierte Kunstwerke wie Gemälde, Skulpturen, Gedichte etc. benötigen nur zwei temporale Phasen: die Produktionszeit (TPh<sub>1</sub>) und die KoKonstitutions-Zeit (TPh<sub>2</sub>).

Doppelt kokonstituierte Kunstwerke wie Tanz- oder Musikaufführungen können drei temporale Phasen für sich in Anspruch nehmen.

In reinen performativen Improvisationen musikalischer, theatraler, körperkünstlerischer Art jedoch können alle drei Phasen zusammenfallen.

Im Falle einer geplanten und angekündigten Performance fallen in der Regel die KoKonstitutions-Zeit des oder der künstlerisch Ausführenden (TPh<sub>2</sub>) und die KonKoKonstitutions-Zeit (TPh<sub>3</sub>) der nicht-künstlerisch Realisierenden zusammen; beide temporale Phasen können teilkongruent mit der Konstitutionszeit sein, wenn sich in und während der Performance neue produktive Elemente erst ergeben.



## 6. Historische Zeit(phasen)

Innerhalb der faktischen Werk-Genese können die temporalen Phasen als *historische* Zeiten oder Zeitphasen bestimmt werden. Ein künstlerischer Konstituent 1. Stufe kann eine oder mehrere historisch bestimmte Produktionsphasen benötigen, oder mehrere künstlerische Konstituenten (Autorentams, z. B. das Ehepaar Christo) je eine oder zusammen eine Produktionsphase oder je mehrere, ggf. teilkongruente Produktionsphasen. Ein Kunstwerk-Schema kann z. B. im Falle einer Skulptur eine historisch abgeschlossene Zeit haben, im Falle mehrerer Editionen einer Partitur mehrere historische Zeiten. Im Falle der Konstituenten 1. und 2. Stufe wie auch der aufgeführten Kunstwerke 1–n und realisierten Kunstwerke 1–n<sub>1–n</sub> gibt es 1–n historische Realisierungszeiten.

Insofern alle historischen und biographischen Zeiten erfüllt sind von qualitativen Faktoren wie sozialen Umständen, persönlichen Erfahrungen, Haltungen usw., könnte man sie auch mit Gadamer als „Horizonte“ bezeichnen. Ihm zufolge ist jede, wie ich es nenne, „Realisierung“ eines Kunstwerks eine „Horizontverschmelzung“ von Künstler und Rezipient und eine Seins-Weise des Kunstwerks (Gadamer <sup>4</sup>1975, 239 f., 356 f., 375).

## II. Semantische Ebene: Ontosemantische Struktur des Kunstwerks

In den letzten Jahren ist viel von der Performativität der Kunst die Rede. Eine kürzlich erschienene „Ästhetik des Performativen“ der Theaterwissenschaftlerin Erika Fischer-Lichte will – in Abgrenzung von hermeneutischen und zeichentheoretischen Ansätzen – als ‚neue Ästhetik‘ dem neuen Typ des Kunstwerks nach der „performativen Wende“ in den Sechziger und Siebziger Jahren des 20. Jahrhunderts gerecht werden. Dagegen möchte ich herausstellen, daß unter Voraussetzung einer geeigneten ontologischen Struktur gerade – und m. E. nur – mit einem symboltheoretischen Ansatz gezeigt werden kann, daß und wie Performanz *allgemein* ein zentrales Konstituens *jedes* Kunstwerks *aller* Zeiten ist. Fruchtbar ist hier der Rückgriff auf Austins Konzeption der „performativen Äußerungen“: danach implizieren performative Akte mindestens zwei Aspekte: erstens *konstituieren* sie etwas und zweitens sind sie *selbstreferentiell* und zwar im Sinne der Interrelationalität von Existenzweise und Darstellung (Austin 1965, 307 f., vgl. Fischer-Lichte 2004, 26 f., 32 ff.). Es ist allerdings zu klären, was das genau für das Kunstwerk heißt.

## 1. Das Kunstwerk als Symbolisierung

Kunstwerke beziehen sich immer auf etwas. Ihre ästhetisch-prozessuale 3-stellige Relation ist deshalb mit Nelson Goodman *als Symbolisierung* zu charakterisieren. Das Produzieren des Kunstwerk-Schemas ist ein Symbolisierungsprozeß. Das Kunstwerk-Schema ist eine vorliegende oder sich prozessual entfaltende Symbolisierung 1. Stufe. Seine Realisierungen 2. Stufe und 3. Stufe durch künstlerische oder nichtkünstlerische Interpreten sind prozessuale Symbolisierungen 2. Stufe und 3. Stufe. Nun beziehen sich auch Anzeigetafeln oder wissenschaftliche Studien auf etwas, ohne deshalb als Kunstwerke realisiert zu werden. Die ästhetische Symbolisierung der Kunstwerksrelation und ihrer Relata sind deshalb durch die Art der Symbolisierung zu kennzeichnen.

Im folgenden soll ein für das Kunstwerk zentraler Symbolisierungsmodus skizziert werden, innerhalb dessen nicht nur die Temporalität, sondern auch die *Performanz* der Kunst zum Tragen kommt. Gestützt wird diese Konzeption von Goodmans Symboltheorie und besonders seiner Konzeption der exemplifikatorischen Bezugnahme (Goodman 1990, 93f.; 1987, 91ff.). Ich nenne diesen Symbolisierungsmodus *selbstreferentiell-performative syntaktisch-semantische Verschränkung*. Darin spielt die *Verkörperung* eine wesentliche Rolle. Statt Goodmans Terminus „exemplifikatorisch“ verwende ich deshalb die Ausdrücke „*inkorporierend*“, „*inkorporativ*“ oder „*Inkorporation*“, weil sie einerseits die *Instantiierung* und *Singularität* enthalten, die jeder Verkörperung innewohnen, andererseits den *körperlichen* und *sinnlich-erotischen* Aspekt des ästhetischen Realisierens konnotieren.

Ein künstlerisches Produkt kann mit zweifacher Vollzugsrichtung bezugnehmen und beides buchstäblich und/oder metaphorisch (vgl. Goodman 1990, 127ff.). In *metaphorischer* Symbolisierung wird entweder mit einer vertrauten Zeichengestalt auf eine neue Sphäre Bezug genommen oder in neuer syntaktische Weise auf eine vertraute Sphäre. Die beiden Vollzugsrichtungen unterscheiden zwei unterschiedliche Bezugnahmemodi, die im Kunstwerk zusammen oder getrennt auftreten können.

## 2. Denotierender Symbolisierungsmodus der Kunst

Der *1. Bezugnahme-Modus* ist die *künstlerische Denotation*. In ihr nimmt eine Symbolgestalt aus einem bestimmten syntaktischen Bereich *hinweisend* auf ein Objekt aus einer Sphäre Bezug. Alle sogenannten darstellenden bzw. mimetischen Kunstwerke denotieren etwas (für jemanden). Z. B.

Goyas Gemälde „Saturn frißt seine Kinder“ *denotiert buchstäblich* den römischen Gott Saturn, der im Mythos bis auf Jupiter alle seine Kinder frißt, um sie als Machtkonkurrenten auszuschalten. Unter der Voraussetzung der (seit der Antike immer wieder vorgenommenen) Gleichsetzung von Saturn und Chronos (= Zeit) kann das Gemälde aber auch den grausamen Charakter der Zeit ausdrücken. Es *denotiert dann metaphorisch* die Zeit, die als sukzessive Abfolge von Zeiteinheiten verstanden, genau diese „ihre Nachkommen“, die Zeiteinheiten schluckt.

Die *denotativ-hinweisende* Vollzugsrichtung kann vereinfacht so veranschaulicht werden:



### 3. Inkorporierend-performierender Symbolisierungsmodus der Kunst

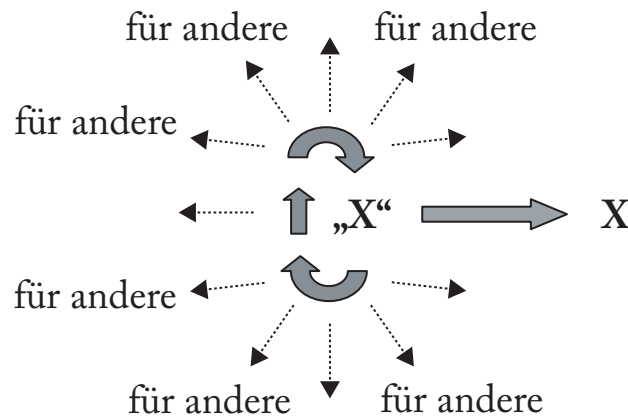
Der 2. *Bezugnahmemodus* ist die künstlerische *Inkorporation*. In ihr kehrt sich die Symbolisierungsrichtung sozusagen um: Ein künstlerisches Produkt eines bestimmten syntaktischen Bereichs nimmt auf einen Gegenstand einer Sphäre Bezug, *indem* es einige charakteristische Konstituentia dieses Gegenstandes, die es selbst *besitzt, beispielhaft an sich* für andere zeigt und als bedeutsam *vorführt* oder eben *performiert*. Oder anders herum: Indem das Kunstwerk auf sich selbst, d. h. auf eigene syntaktische Konstituentia Bezug nimmt und sie performativ als bedeutsam zeigt, nimmt es auf Konstituentia anderer Gegenstände Bezug.

Die inkorporative Bezugnahme ist mithin *selbstreferentiell, performativ* und *syntaktisch-semantic* *verschränkt*. Ein Beispiel, das bereits einen Zusammenhang mit dem temporalen Aspekt herstellt:

Die durch den künstlerischen Produzenten 1. Stufe Haydn *komponierte* und durch die künstlerischen Produzenten 2. Stufe (Orchester und Dirigent) *erklingende* Symphonie „Die Uhr“ *inkorporiert buchstäblich* in ihrer Klangabfolge das Geräusch tickender Uhren und ein (dadurch suggeriertes) gleichmäßig unterteiltes Fortschreiten der Zeit und zeigt dies performativ. Sie *führt* mit dieser *inkorporierten* Eigenschaft an ihrem Klangverlauf *metaphorisch* das Vergehen der Zeit *vor*. Dies wiederum kann von nicht-künstlerischen Konstituenten 3. Stufe *metaphorisch* als unerbittliches Verrinnen der eigenen Lebenszeit realisiert werden.

Die *inkorporativ-performative* Vollzugsrichtung stellt sich verkürzt so dar: das Kunstwerk bezieht sich

1. auf charakteristische konstitutive Elemente von etwas, indem es sich
2. auf sich selbst, d. h. auf seine charakteristischen konstitutiven Elemente bezieht, und diese
3. an sich selbst als bedeutsam für andere performiert/vorführt.



Die wohl lakonischste Charakterisierung dieses Symbolisierungsmodus – wenn auch ohne die eben ausgeführten Implikationen – findet sich bei Arthur C. Danto: „The work of art *is* about“ (Danto 1985, S. 20, vgl. 89, 111 f.). Hier ist also festzuhalten: Die ontologische 3-stellige prozessuale Struktur des Kunstwerks *ist* eine *ontosemantische* Struktur.

#### 4. Kunstphilosophischer Einwand gegen die Semantizität der Kunst

Als typischer und auch in der Diskussion vorgebrachter Einwand (Georg Franck) gegen das grundsätzliche „to be about“ des Kunstwerks wird immer wieder die Kunstgattung der Architektur angeführt: künstlerische Bauten bezögen sich auf nichts bzw. nicht auf etwas. Der Einwand trifft zu, wenn man Gebäude, was durchaus richtig ist, als Gebrauchsgegenstände einordnet: *Insofern* man sie bewohnt, in ihnen Güter lagert, sie als Arbeitsstätte benutzt etc., symbolisieren sie in keiner künstlerisch relevanten Weise; *in dieser Hinsicht* gelten sie nicht als Kunstwerke. *Insofern* jedoch Architekturkomplexe Merkmale an sich haben, die über Gebrauch und Funktionalität hinausweisen oder auf sie als bedeutsam verweisen, ist damit bereits ihre Semantizität gegeben: Der Grundriß eines normalen öffentlichen Gebäudes verweist auf nichts; der Grundriß der (zerstörten) Abteikirche von Cluny inkorporierte und führte buchstäblich mathematische Maßverhältnisse

vor, die zugleich musikalische Schwingungsverhältnisse waren; der Grundriß sollte damit metaphorisch die himmlische Harmonie inkorporieren und performieren. Der Kubus eines einfachen Wohnhauses symbolisiert nichts; der preisgekrönte gläserne Bau des Dresdner Landtages *inkorporiert* und *performiert buchstäblich* Leichtigkeit und Helle und *metaphorisch* die (anzustrebende) politische Transparenz eines öffentlichen Parlaments. Ein hochaufragender Wasserturm ist nichts als ein Turm; die Türme des Wiener Stephansdomes wie auch die aufwärtsstrebenden Bündelpfeiler und hochgewölbten Spitzbögen jeder hochgotischen Kirche *inkorporieren* und *performieren buchstäblich* den Höhenzug, *metaphorisch* die Transzendenz eines Gotteshauses und die Transzendenzorientiertheit gotischer Religiosität.

### 5. Logischer Einwand gegen die 3-stellige ontosemantische Struktur des Kunstwerks

Ein auf der logischen Ebene vorgetragener Einwurf (Nico Strobach) besagt, daß es sich unter Hinzufügung der semantischen Dimension bei der Struktur des Kunstwerks nicht mehr um eine 3-stellige, sondern um eine 6-stellige Relation handelt, sofern jedes der drei Relata auf etwas Bezug nimmt. Der Einwand ist *unter der Voraussetzung richtig*, daß man *erstens* Bezugnahme als *zusätzliche* Charakterisierung zur ontologischen Verfaßtheit des Kunstwerks ansieht und *zweitens* die drei Relata der 3-stelligen Kunstwerksrelation als gesonderte Komponenten auffaßt. Das wiederum kann man korrekt aus der logischen Perspektive tun, nur trifft es nicht die hier zugrundeliegende Ontologie und damit auch nicht die daraus abgeleitete Konzeption.

Die *zweite* Voraussetzung verkennt, daß es sich bei jeder Kunstwerksrealisierung um eine „echte“ *ontologische* Relation handelt: es ist *keine* Beziehung *zwischen* für sich selbständigen Elementen, sondern *von* Elementen, die sich nur durch ihre Situierung *in* der Relation definieren, d. h. als Konstituentia in *einer* individuellen und komplexen ganzheitlich-prozessualen Entität. Diese komplexe Entität ist derart dreifach relational strukturiert, daß die Relata keine eigenständigen Entitäten sind und demzufolge nicht für sich Bezug nehmen können. Vielmehr sind sie in und bestimmen sie sich aus ihrer Einbindung in den Kontext der individuell-prozessualen Kunstwerk-Realisierung.

Für die Widerlegung der *ersten* Voraussetzung müßte die hier zugrundeliegende Ontologie, die an so umfassende wie methodisch unterschiedliche Konzeptionen wie die von G.W. Leibniz und L.B. Puntel anknüpft, expliziert werden (vgl. z.B. Leibniz 1714 u.ö.; Puntel 2006). Da dies nicht möglich



ist, sei hier nur so viel gesagt: Der Einwand geht, was durchaus üblich ist, davon aus, daß Sein und Bezugnehmen gänzlich verschiedenen Bereichen angehören. Wie Puntel in seiner struktural-systematischen Philosophie expliziert, sind gegenüber der traditionellen Dichotomie von Sein und Denken, Wirklichkeit und Symbolisierung, Ontologie und Semantik etc. die angeblich dichotomischen Elemente als die „zwei Seiten ein und derselben Medaille“ zu verstehen (Puntel 2006, 3.1.5 [2]). Begründet in dieser ausgeführten Theorie wird hier die Auffassung vertreten, daß die einfachen und basalen Seinseinheiten „Verhalte“ sind, zu deren Sein es wesentlich gehört, daß sie Bezug nehmen bzw. daß auf sie Bezug genommen wird. Die komplexe Entität des individuellen Kunstwerks, d. h. die jeweilige Kunstwerk-Realisierung kann demnach operativ unter ontologischer und unter semantischer Rücksicht erklärt werden, aber es handelt sich um die zwei Seiten einer ‚Sache‘: die individuelle Kunstwerk-Realisierung *ist/existiert* als Ganzes, *indem* sie Bezug nimmt und nimmt Bezug, *indem* sie existiert. Insofern ist und bleibt innerhalb der vorliegenden *ontosemantischen* Konzeption jedes Kunstwerk seiner inneren Strukturierung nach eine 3-stellige Relation, deren Sein als komplexe Entität darin besteht, als Ganze (und mit bestimmten Merkmalen) Bezug zu nehmen.

### III. „Zeit“ und temporale Aspekte in der künstlerischen Symbolisierung

Um die künstlerische Symbolisierung von Zeit etwas ausführlicher an Beispielen erläutern zu können, ist zunächst zu klären, was es in diesem Zusammenhang heißt, von „Zeit“ zu sprechen und welche Aspekte von „Zeit“ relevant für das künstlerische Symbolisieren sind. Künstlerische Symbolisierungen der Kunst artikulieren weder eine theoretische Erkenntnis der Zeit, noch die bloße Alltagserfahrung, sondern eine *ästhetische Erfahrung von Zeit*. Das schließt nicht aus, daß alltägliche Zeiterfahrungen konstitutiv werden können. Aber es geht eben nicht um die triviale zeitliche Einteilung unseres Alltags, sondern um die persönliche oder existentielle Bedeutsamkeit, die beiläufige *Alltagserfahrungen* von Zeit ästhetisch gewinnen können. Es ist auch nicht ausgeschlossen, daß *theoretische Zeitbegriffe* und *-modelle* ästhetisch erfahren und künstlerisch artikuliert werden können. Dabei ist es unerheblich, ob das künstlerische Subjekt z. B. die spezielle Relativitätstheorie zunächst in ihren physikalischen Implikationen nachvollzogen und dann assoziativ-gestalterisch umgesetzt hat; es ist sogar unerheblich, inwie-

weit und ob es diese Theorie überhaupt ‚versteht‘. Entscheidend ist nur, daß in der künstlerischen Symbolisierung das *ästhetisch erfahrene* theoretische Zeitmodell *künstlerisch transformiert* wird.

Im vorliegenden Zusammenhang ist es deshalb weder erforderlich noch erstrebenswert, einen eigenen zeittheoretischen Ansatz zu entwickeln oder sich argumentativ innerhalb eines bevorzugten Zeitmodells zu bewegen. Vielmehr interessiert hier „Zeit“ sozusagen extrinsisch aus einer bestimmten Perspektive. Es geht nicht um Zeit oder Zeittheorien als solche, sondern um *künstlerisch symbolisierbare* bzw. *symbolisierte Aspekte von Zeit* und *Zeittheorien*.

#### IV. Künstlerisch symbolisierbare Aspekte von Zeit(theorien) – Beispiele

Für die künstlerische Umsetzung phänomenaler wie auch naturwissenschaftlicher und philosophischer Perspektiven auf „Zeit“ gibt es unabzählbar viele Beispiele. Zeit ist ein zentraler Bezugspunkt aller Künste von ihren Anfängen bis heute. Ich kann deshalb nur ausgewählte Aspekte herausgreifen und für einige von ihnen Beispiele anführen (vgl. Peres 2003 u. 2000, II.).

##### 1. Sukzessivität

Die Sukzessivität der Zeit kann mit McTaggarts B-Reihe der Zeit als Nacheinander von Entitätenzuständen, als Abfolge von Ereignissen, als interrelationale Zeit oder aus der 3. Person-Perspektive beschrieben werden, d. h. als ‚früher als – gleichzeitig mit – später als‘ (vgl. McTaggart 1993, bes. 68ff.). Dieser Aspekt, aber auch die Strukturierung oder Metrisierung in der Abfolge wird buchstäblich von serieller Musik, metaphorisch und buchstäblich von serieller Druckgraphik wie z. B. den Siebdruck-Serien Andy Warhols von Marilyn Monroe inkorporiert und vorgeführt.

In beiden Beispielen ist das strukturierende Merkmal die metrisierende Wiederholung: Das liegt in der seriellen Musik auf der Hand; Warhols Serie aber inkorporiert die repetierende Abfolge metaphorisch, insofern das Nacheinander in die Syntax des Nebeneinander übertragen wird und buchstäblich, sofern das sehende Realisieren der Sukzessivität notwendig sukzessiv erfolgt.

## 2. Bezugspunkt-relationale Abfolge

Die bezugspunkt-relationale Abfolge von Zeit(en), oder mit McTaggart, die A-Reihe der Zeit (vgl. McTaggart 1993, bes. 68ff.) wird aus der 1. Personperspektive mit den Ausdrücken ‚vergangen – gegenwärtig – zukünftig‘ erfaßt: hier hinein fallen z. B. *biographische Lebenszeiten* bzw. -phasen. Sie können als in der Vergangenheit erlebte Ereignisse oder als gegenwärtig empfundene Abläufe einer oder mehrerer Personen und manchmal auch als deren Zukunftsprojektionen vom jeweiligen Erfahrungs(zeit)punkt aus z. B. im Film buchstäblich und metaphorisch inkorporiert, dargestellt und vorgeführt werden, etwa durch schwarz-weiße Rückblenden oder durch Überblendungen und Wiederholungen einer Szene aus verschiedenen Perspektiven.

## 3. Historische Zeit

Personen, Situationen und Handlungen geschichtlicher Epochen gehören zum Grundbestand dessen, was darstellende Literatur, Malerei, Bildhauerei etc. buchstäblich denotieren und was Theater, Performances, Film buchstäblich inkorporieren und vorführen.

## 4. Lineare Zeit

Die bisher aufgeführten Zeit-Aspekte suggerieren als zusätzliches Moment die Linearität, einige davon auch die *Gerichtetheit* der Zeit. Das unter 2. angeführte Beispiel des Genres Film kann aber auch gerade gegen diese klare lineare Abfolge von Ereignissen Filmszenen so ineinander- und übereinander blenden, daß für den Rezipienten ein schwer durchschaubares Kaleidoskop von Zeitphasen oder -fetzen entsteht, das sich der Rekonstruktion des Nacheinanders einer Erzählung entzieht. Auch der negative Bezug auf einen bestimmten Zeitaspekt ist eine Bezugnahme.

## 5. Netzartige Zeit

Gegen die Linearität der Zeit stehen in der Folge beispielsweise des chemisch-physikalischen Modells von Ilya Prigogine irreversibel gerichtete, aber nonlineare und indeterministische bifurkative *Netzwerke* der Zeit (vgl. Prigogine 1995, bes. Kap. II) oder Ideen der *Verräumlichung* der Zeit. Indem sich z.B. in einer Komposition von Bernd Alois Zimmermann „von einem Punkt des klanglichen Einsetzens aus musikalische Bewegungen nach allen Seiten ausbreiten“, inkorporiert und performiert das aufgeführte Musikstück – das buchstäblich für den Hörer nacheinander abläuft –

metaphorisch die, wie Zimmermann es nennt, „Kugelgestalt der Musik“ (vgl. Mehner 1997, 179f.).

## 6. Entschwindende – „verlorene“ – gesuchte – wiedergefundene Zeit als Zeiterfahrung

Ein signifikantes literarisches Beispiel für die Symbolisierung *entschwindender historischer* Zeit (vgl. auch 3.) ist Kuno Raebers Roman „Sacco di Roma“ (1989).

Er denotiert buchstäblich eine Reihe verschiedener historischer Ereignisse (wie den „sacco di roma“, also die Plünderung Roms durch deutsche Landsknechte von 1527). Diese werden aber nicht chronologisch geschildert, sondern als spiralförmige Geschichtsbewegung, in der die Zeit sich immer weiter dreht. Diese Chrono-Spirale des Entschwindens wird metaphorisch denotiert durch die zu Beginn beschriebene Bewegung des in einer Badewanne abfließenden Wassers, mit welcher der Roman beginnt:

Das Wasser, kaum daß du den Pfropfen herausziehst, fließt aus der Wanne, langsam erst und dann schneller und schneller, den Abfluß hinunter, [...] die Spiele des Schaums, seine Kapriolen im Abfluß, einmal dicht, einmal dünner, die Tempowechsel im Zurückweichen und in der Annäherung, immer dramatisch, Adagio, Crescendo, Presto, Molto Presto, Diminuendo und Presto wieder von vorn, das ist spannend zu sehen, [...] wie sich eins aus dem andern ergibt, Streit und Versöhnung, Trennung, Umarmung, Widerstand und Ergebung, der Sacco di Roma, der Brand im Borgo wirbeln hinab [...]

Die Chrono-Spirale des Entschwindens in das verzweigte dunkle ‚Kanalsystem‘ der Zeit wird metaphorisch inkorporiert und vorgeführt durch die sichtbare und hörbare Sprache: der ganze Roman ist in einem einzigen Satz geschrieben, der keine Grenze, Pause, Zäsur vorgibt, sondern sich in rhythmischen Wiederholungen, Variationen, Paraphrasen kreiselnd durch die Lese- oder Hörzeit bewegt.

## 7. Strukturierte, gemessene, rhythmische, metrische Zeit

In dem für diesen Zeitaspekt nächstliegenden Bereich der Musik kann nicht nur auf thematisch bezugnehmende Werke wie etwa Josef Haydns Symphonie „Die Uhr“ verwiesen werden (s.o. II.2.), sondern auf fast jedes Musikstück. Mozarts „Prager Symphonie“ z. B. hat kein anderes Sujet als

eben das, was geschieht, wenn sie erklingt. Sie verkörpert buchstäblich eine in ihr bestimmt geregelte klanglich-rhythmische Ordnung eines Zeitablaufs mit spezifischen ästhetischen Qualitäten und führt sie vor.

Auf andere Weise verkörpert Ravels (erklingender) Bolero performativ buchstäblich in ständiger leichter Variation zweier Themen einen sich in Geschwindigkeit, Lautstärke und Intensität steigernden Rhythmus, dessen Ausgangstempo dem normalen Herzrhythmus entspricht; er verkörpert performativ metaphorisch den sich bei Spannung beschleunigenden Herzrhythmus (was in der ersten Realisierung der Uraufführung bei einigen Hörern zu Herzproblemen geführt haben soll).

Als Beispiel aus den Bildenden Künsten kann eine Installation der vorletzten Documenta gelten: dort konnte man durch einen Raum schreiten, in dem ein spiralförmiger Weg durch, von der Decke hängende, Maßbänder mit je unterschiedlichen Maßeinteilungen vorgegeben war. Das im Gehen erfahrene Kunstwerk verkörperte performativ buchstäblich räumliche Meßvorrichtungen als Lenkung unseres Gehprozesses; mit den je unterschiedlichen Maßeinteilungen denotierte es metaphorisch die Relativität der Zeitmessung; es verkörperte performativ metaphorisch die Vorstellung einer als Spirale verräumlichten offenen Zeit.

## 8. Die Zeit im Raum-Zeit-Kontinuum

Die Zeit im Raum-Zeit-Kontinuum, wie es schon von Leibniz philosophisch begründet und schließlich in der speziellen und allgemeinen Relativitätstheorie Einsteins physikalisch-mathematisch expliziert wurde, hat als weitere Konnotationen das Problem der symmetrischen im Gegensatz zur asymmetrischen und der determinierten im Gegensatz zur indeterminierten Zeit. Die Künstler der klassischen Moderne reagierten nach 1905 und in den Folgejahren sehr deutlich auf das neue Weltbild und vor allem auf die Tatsache, daß durch die Relativitätstheorie die *Spaltung* der 3-dimensionalen *Anschauungswelt* von der *mathematisch-physikalischen Begriffswelt* vollzogen wurde: den gekrümmten Raum und die vierte Dimension des Raum-Zeit-Kontinuums kann man nicht empirisch erfassen oder imaginieren; beides kann man nur denken und berechnen. Das Auseinanderklaffen von „täuschender“ Erfahrungswirklichkeit und berechneter „wahrer“ Physikwirklichkeit wurde einerseits als Verunsicherung empfunden, andererseits als Befreiung von der mimetischen Norm, die sichtbare Wirklichkeit abzubilden.

Das 1911 entstandene Gemälde „Der Lärm der Straße dringt ins Haus“



des Futuristen Umberto Boccioni z. B. stellt eine Anschauungswelt dar, die wirkt, als sei sie aus den dreidimensionalen Fugen geraten: Innen- und Außenraum von Häusern und Straßenzügen klappen ineinander um; die Ansicht und das Sehen des Bildes scheinen in einen Geschwindigkeitswirbel gezogen zu werden. Das Bild denotiert metaphorisch das Phänomen der Geschwindigkeit und damit die Relation zeitlicher Abläufe zum Raum; und im Sehvorgang inkorporiert der Betrachter genau diese phänomenale Relation der zeitlichen Vorgänge zum Raum.



*Umberto Boccioni „Der Lärm der Straße dringt ins Haus“, 1911*

Einige der Ready-Mades von Duchamps wiederum existieren als in räumlich-zeitlicher Abfolge bewegt, d. h. sie inkorporieren diesen Aspekt buchstäblich.

## 9. Zeitdauer

Verschiedene Arten der *Zeitdauer* sind künstlerisch relevante Zeiterfahrungen: Gegen die schnelle, kurz währende Zeit und Kurz-weil setzt z.B. der Regisseur Christoph Marthaler als Stilprinzip die *lang währende Zeit und Lange-weile*. Seine Inszenierungen wie etwa „Die Stunde Null oder die Kunst des Servierens“ (Hamburg 1995) denotieren sowie inkorporieren und performieren buchstäblich langsame, lang andauernde, sich rhythmisch wiederholende Handlungs- bzw. Geschehensprozesse.

Thomas Manns Roman „Der Zauberberg“ stellt metaphorisch die unwirklich *stillstehende Zeit* dar, die Menschen in der ‚Watte-Welt‘ eines Sanatoriums als ihre wirkliche Zeit erleben.

## 10. Vergehen der Zeit und Vergänglichkeit

Ein wesentlicher Aspekt ist die, existentiell an die Erfahrung der Sterblichkeit gebundene *endliche, vergängliche Zeit*. In der darstellenden Malerei und Literatur wimmelt es nur so von metaphorischen Denotationen der Vergänglichkeit (Vanitassymbolik), seien es die abgestorbenen Bäume und Ruinen in Caspar David Friedrichs Landschaften, die überreifen Früchte, umgestürzten Weingläser oder Salzgefäße in Chardins Stilleben oder der Sensenmann in Hugo von Hoffmannsthals „Jedermann“.

Vergänglichkeit wird buchstäblich inkorporiert und der Erfahrung vorgeführt, wenn Paul Klee absichtsvoll für eine Reihe seiner Graphiken holzhaltige Papiere verwendete, die sich relativ schnell verändern, verfärben und schließlich zerfallen.

## 11. Unendliche Zeit und Ewigkeit

Eine Fülle von Darstellungen *unendlicher Zeit* bzw. *zeitloser oder überzeitlicher Ewigkeit* findet sich z. B. in den religiösen Darstellungen und überlieferten Symbolen christlicher Kunst. Dieser Zeitaspekt kann, beispielsweise in Darstellungen der Auferstehung Christi oder der himmlischen Sphäre nach dem jüngsten Gericht prima facie nur metaphorisch denotiert oder inkorporiert werden. Kann man jedoch beim Betrachter den Glauben an die betreffenden religiösen Wahrheiten voraussetzen, so denotiert z. B. eine solche Darstellung die Ewigkeit nicht nur *metaphorisch*, sondern auch *buchstäblich*.

## V. Multipler Zeit-Bezug: das Beispiel „Projekt Organ<sup>2</sup> / ASLSP“

Eines der interessantesten Kunstwerke in diesem Zusammenhang ist das Projekt „Organ<sup>2</sup> / ASLSP“ in der romanischen Burchardi-Kirche, Halberstadt (vgl. Göttert 2003; [www.john-cage.halberstadt.de](http://www.john-cage.halberstadt.de)). Es thematisiert Zeit und symbolisiert eine ganze Reihe von Zeitaspekten auf vielfache Weise.

## 1. Die Kunstwerk-Struktur

*Künstlerischer Produzent 1. Stufe* ist John Cage. Das Kunstwerk-Schema ist sein 1985 konzipiertes und 1987 für Orgel komponiertes „Organ<sup>2</sup>/ASLSP“ – „as slow as possible“.

*Künstlerische KonProduzenten 2. Stufe* sind Organisten, Kunsttheoretiker, Orgelbauer, Theologen, Historiker, die eine spezielle Interpretation entwickeln: Deren Kern ist eine 639-jährige Ausführungszeit, von denen knapp 5 Jahre bereits umgesetzt wurden. Ihr Ausgangspunkt war die Frage: Was heißt bzw. wie langsam ist „as slow as possible“? Prinzipiell könnte das Stück unendlich lange aufgeführt werden. Faktisch bedeutet „so langsam wie möglich“ eine so lange Realisierungszeit wie die Blasebälge der Orgel halten. Ihr Anfang – und hier beginnt die interpretative Zeitkonstruktion – sollte im Jahr der Jahrtausendwende liegen. Da die erste Orgel der Geschichte in Halberstadt das erste Mal 1361 erklang, wurden die 639 Jahre vom ersten Orgelklang bis zum Jahr 2000 von dort aus symmetrisch in die Zukunft gespiegelt. Bis 2639 soll die Orgel zugleich immer weiter ausgebaut werden.

Die Aufführung jedes der 9 Teile dauert ( $639 : 9 = 71$ ) 71 Jahre. Dennoch war die Umrechnung der Partitur auf eine 639-jährige Zeitspanne äußerst kompliziert. Der definitive Beginn der Aufführung war am 5. September 2001, dem Geburtstag des verstorbenen John Cage.

Bis heute wurden folgende temporale Phasen realisiert:

5. September 2001: Beginn mit einer anderthalbjährigen musikalischen Pause, in der kein Klang zu hören war, sondern allein die einströmende Luft in den ersten 6 fertiggestellten Orgelblasebälgen.

5. Februar 2003 erster Klangimpuls: der Akkord gis', h', gis'' erklingt: eine Gruppe von Schülern wird eingeladen, da sie in hohem *Alter* das Ende des ersten Klangkontinuums 70 Jahre später erleben könnten. Kleinste *Veränderungen* in dem über Jahre andauernden Ton sollen registriert und gemessen werden.

5. Juli 2004 zweiter Klangimpuls: Ergänzung durch ein e und ein e'.

5. Juli 2005 Pause (e, e'): nur gis' und h' sind zu hören.

Der nächste Klangimpuls a', c'', fis'' ist für den 1. Januar 2006 festgesetzt.

Das in der Realisierung befindliche *Kunstwerk* ist Organ<sup>2</sup>/ASLSP Halberstadt<sub>1-x</sub>.

*Nicht-künstlerischer Kokonstituent 3. Stufe* ist jeder, der während der 639

Jahre die Kirche betritt und für eine mehr oder weniger lange Zeitspanne in das Klangkontinuum eintaucht, d. h. z. B. den gerade erklingenden Orgelintervall oder –akkord eine bestimmte Zeitspanne lang realisiert.

## 2. Symbolisierung von Zeit

Das Gesamtprojekt „Organ<sup>2</sup>/ASLSP“ *inkorporiert* und *performiert*:

*Buchstäblich* eine relativ, d. h. maximal langsame klangliche Umsetzung, ferner die komplizierte neunteilige Strukturierung der Klang-Zeit, schließlich die zeitliche Begrenzung und Fragmentarizität des Hörens und Produzierens, d. h. die durch die Lebenszeit bedingte Unmöglichkeit, den vollständigen Realisierungszeitraum des Kunstwerks zu vollziehen; es *inkorporiert* und *performiert metaphorisch* die menschliche Vergänglichkeit.

Indem 639 Jahre historische Orgel-Vergangenheit konzeptuell integriert und auf der Jahr-2000-Achse in die Realisierungs-Zukunft gespiegelt werden, *inkorporiert* und *performiert* ASLSP:

*Metaphorisch* die bezugspunkt-bezogene A-Reihe der Zeit, eine gerichtet-symmetrische Auffassung von Zeit (um die Spiegelachse Jahr 2000) und weiterhin *metaphorisch* die „Entschleunigung“ der Zeit und „Entdeckung der Langsamkeit“ sowie *buchstäblich* die Antizipation der zukünftigen Vollendungszeit und daran anschließend *metaphorisch* das Vertrauen in die Kontinuität der Zukunftsentwicklung. Ferner *inkorporiert* und *performiert* ASLSP *buchstäblich* das den Menschen faktisch transzendierende Sein des aktuellen Kunstwerksprozesses wie auch die permanente Veränderlichkeit der Orgel und des andauernden Klangs und schließlich *metaphorisch* vielleicht die Vorstellung eines unendlichen, ewigen Klangs und das Gefühl, in die Ewigkeit gestellt zu sein.

## Literatur

- Austin, John L. 1965 „Performative Äußerungen“, in: ders. *Gesammelte philosophische Aufsätze*, dt. u. hg. v. Joachim Schulte, Stuttgart: Reclam, 305–327.
- Danto, Arthur C. <sup>2</sup>1993 *Die Verklärung des Gewöhnlichen. Eine Philosophie der Kunst*, dt. v. Max Looser, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Fischer-Lichte, Erika 2004 *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2004.



- Gadamer, Hans Georg <sup>4</sup>1975 *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Tübingen: Mohr Siebeck.
- Goodman, Nelson 1990 *Weisen der Welterzeugung*, dt. v. Max Looser, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- 1987 *Vom Denken und anderen Dingen*, dt. v. Bernd Philippi, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Göttert, Karl-Heinz 2003 *Organ<sup>2</sup>/ASLSP*, John-Cage-Orgel-Stiftung Halberstadt (Hg.), Halberstadt.
- Leibniz, Georg Wilhelm 1714 *Monadologie* (Die philosophischen Schriften, 7 Bde., hg. v. C. I. Gerhardt, Berlin 1875–90), Hildesheim/New York: Olms, 607–623.
- McTaggart, John Ellis 1993 „Die Irrealität der Zeit“, in: Walther Ch. Zimmerli und Mike Sandbothe (Hgg.) *Klassiker der modernen Zeitphilosophie*, Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft, S. 67–86.
- Mehner, Klaus 1997 „Das Antizipatorische in der Musik“, in: F. Gaede u. C. Peres (Hgg.) *Antizipation in Kunst und Wissenschaft. Ein interdisziplinäres Erkenntnisproblem und seine Begründung bei Leibniz*, Tübingen, 173–184.
- Peres, Constanze 2000 „Raumzeitliche Strukturgemeinsamkeiten bildnerischer und musikalischer Werke“, in: Tatjana Böhme u. Klaus Mehner (Hgg.), *Zeit und Raum in Musik und Bildender Kunst*, Köln/Weimar/Wien: Böhlau, S. 9–30.
- 2003 „Kandinsky, Leibniz und die RaumZeit“, *Spektrum der Wissenschaft*, Spezial 1 „Phänomen Zeit“, S. 84–89.
- Prigogine, Ilya 1998 *Die Gesetze des Chaos*, Frankfurt/Leipzig: Insel.
- Puntel, Lorenz Bruno 2006 *Struktur und Sein. Ein Theorierahmen für eine systematische Philosophie*, Tübingen: Mohr Siebeck (im Druck).
- Raeber, Kuno 1989 *Sacco di Roma. Roman*, Zürich: Amman, 1989.
- Wittgenstein, Ludwig <sup>3</sup>1975 *Philosophische Untersuchungen* (abgek. PU), Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Wollheim, Richard 1982 *Objekte der Kunst*, dt. v. M. Looser, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- [www.john-cage.halberstadt.de](http://www.john-cage.halberstadt.de)