

Judith Siegmund (Hg.)

Handbuch Kunstphilosophie

Titel, Impressum, Inhaltsverzeichnis, Vorwort, 9783825258412, 2022
wurde mit IP-Adresse 085.001.155.074 aus dem Netz der \$[institution|ser.displayname] am Januar 16, 2023 um 23:01:52 (UTC) heruntergeladen.
Das Weitergeben und Kopieren dieses Dokuments ist nicht zulässig.

Zeitlichkeit

Brigitte Hilmer

1. Zeit und Zeitlichkeit

Mit Zeit und Zeitlichkeit lässt sich eine Vielzahl an ästhetischen Phänomenen in Zusammenhang bringen. Der Ausdruck ›Zeitlichkeit‹ wurde von Kierkegaard für die Erfahrung der Ewigkeit im Augenblick eingeführt.¹ Baudelaire bezieht diese Erfahrung auf Modernität: »le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre est l'éternel et l'immuable«.² Diese klassische Formulierung wurde zum Bezugspunkt für die Bestimmung von Zeitlichkeit im Ästhetischen und in der modernen Kunst.

Zeit und Zeitlichkeit erscheinen heute in künstlerischer Reflexion ebenso wie in der kulturwissenschaftlichen Begriffsbildung im Rang eines Paradigmas. Ihm werden Begriffe wie Geschwindigkeit, Geschichtlichkeit, Prozessualität oder Modernisierung zugeordnet. Insbesondere die ›Verzeitlichung‹ seit Beginn des Industriezeitalters, technische Synchronisierung, soziale Vergleichzeitigung, die Koordinierung kultureller Erfahrungsräume sowie der hohe Druck der ökonomischen Zeitbewirtschaftung tragen dazu bei, dass Begriffen wie Temporalisierung, Beschleunigung, Langsamkeit, Eigenzeit, Ungleichzeitigkeit oder Polychronie in der ästhetischen Theoriebildung hoher Erklärungswert und zeitdiagnostische Leistungen zugetraut werden.

Zeit geht ein in das gattungsbestimmende *Material* und die *Form* von Kunstwerken, sie ist Bedingung ihrer *Herstellung*, ihrer internen *Prozessualität* und des Vollzugs von *Kunsterfahrung*. Reflexionen über Zeit veranlassen die *Gestalt* der Werke, Zeit kann aber auch latent, indirekt oder explizit, als fiktionalisiert oder als realisiert zum *Thema* werden. Schließlich lässt sich die Frage stellen, ob Kunstwerke zu einer *Gestalt der Erfahrung und des Denkens* werden, die die metaphysischen und existenziellen Paradoxien der Zeit in neue Bezüge stellt.

1 Theunissen 1971. Zu den Konsequenzen vgl. Gadamer 1990, S. 126–133 (›Die Zeitlichkeit des Ästhetischen‹).

2 Baudelaire 1961, S. 1152.

Die Zeit scheint dadurch selbst in eine Pluralität von Aspekten, Konzepten, Erfahrungs- und Wissensformen zu zerfallen, die die vermeintliche »Polychronie«³ der Moderne widerspiegeln. Die Frage, was überhaupt mit ›Zeit‹ gemeint ist, erübrigt sich aber nicht durch Pluralisierung. Die Würdigung einzigartiger ästhetischer Stellungnahmen, die nicht in kulturwissenschaftlichen Typisierungen reduziert werden können, wird sogar oft erst durch eine philosophische Wesensbestimmung freigesetzt.⁴ Auch eine negativ auf Einzelnes bezogene Begriffsbestimmung ist Voraussetzung für Bestimmtheits- und Klarheitsgewinne.

2. Die Dichotomien der Zeit

Keine Bestimmung von Zeit kommt ohne eine grundlegende Dichotomie aus. Neben der metaphysischen Unterscheidung von relationaler und absoluter Zeit steht die epistemologische Unterscheidung zwischen innerer, subjektiver und äußerer, objektiver Zeit, die physikalische zwischen singulären Vorkommnissen und symmetrischer Raumzeit, die kosmologische zwischen einem reversiblen und einem entropisch gerichteten Zeitlauf. Während die Geschichtsphilosophie sich an der Unterscheidung zwischen einer durch Ereignisse und Epochenschwellen gefüllten, strukturierten und einer leeren, chronologisch-linearen Zeit orientiert und den Gegensatz zwischen einer »Lebenszeit« aus der Teilnehmerperspektive und einer »Weltzeit« aus der Sicht der Beobachters bearbeitet,⁵ rückt für die moderne chronobiologische Forschung die Differenz zwischen dem komplexen rhythmischen Gefüge von autonomen Prozessen in Organismen einerseits und deren kosmischen Taktgebern wie etwa dem Tag-Nacht-Wechsel andererseits in den Vordergrund.⁶ Die aufgezahlten Dualismen lassen sich nicht einfach miteinander zur Deckung bringen. Wir haben es dabei aber auch nicht mit Zeit im Plural zu tun, sondern mit einer Familie von Gegenüberstellungen, die die Frage nach ihrem Zusammenhang aufwerfen. Das archaische Griechisch kannte noch keinen einheitlichen Terminus für das, was wir Zeit nennen,⁷ aber seit Zeit als solche entdeckt wurde, ist ›sie selbst‹ das, was auf vielfältige Weise als dichotomisch erscheint.

Als logisch elementar hat sich eine Entdeckung von McTaggart erwiesen.⁸ Der linear geordneten Früher-Später-Reihe (B-Reihe) stehen demnach die »Exstasen« oder »Dimen-

3 Schneider 2020.

4 Vgl. Richard Klein 2000 zum Verhältnis von philosophischer Abstraktion und ästhetischem Phänomen.

5 Nach Blumenberg 1986.

6 Töpfer 2015.

7 Theunissen 2000.

8 McTaggart 1993.

sionen« Gegenwart, Vergangenheit, Zukunft (A-Reihe) gegenüber. Die beiden Reihen lassen sich nicht aufeinander reduzieren und auch nicht auseinander ableiten. Die Früher-Später-Reihe lässt die Erfahrung aus, dass die Zeit verfließt, sie enthält keinen wandernden Jetztpunkt. Die Zerlegung in drei Dimension erklärt nicht, wie die Jetztpunkte verschiedener Subjekte und Ereignisse linear geordnet und synchronisiert sein können.

Dichotomien der Zeit fallen nicht einfach mit der Unterscheidung von A- und B-Reihe zusammen. Aber diese Unterscheidung bewahrt davor, vorschnell irgendeine Dichotomie schon für eine grundlegende Wesensbestimmung zu halten. Die Analyse zeigt zudem, dass sich die beiden Reihen auf unterschiedliche Weise durchdringen. So ist etwa die chronologisch-lineare Geschichtszeit keine einfache Früher-Später-Reihe, sie ist als narrative Ordnung immer schon auf ein Jetzt bezogen. Biologische Rhythmen bilden in der Früher-Später-Ordnung pulsierende Wiederholungsstrukturen und stellen damit zugleich die unerlässliche Bedingung dar für den Vergangenheits- und Zukunftsbezug des Lebens. Die logische Differenz im Zeitbegriff macht es möglich, die Frage nach der Zeitlichkeit im Ästhetischen zu präzisieren. Diese wird es damit zu tun haben, wie diese beiden Reihen und ihre Rekombinationen in ihren Verschiebungen im Ästhetischen, in Artefakten, Kunstwerken und Erfahrungen erscheinen, wie sie bewusstgemacht, gehandhabt und aufgehoben werden.

3. Zeit der Produktion und Zeit der Rezeption

Ästhetische Gegenstände, Prozesse und Zustände gehören zu dem, was (anders als z. B. Zahlen oder Bedeutungen) notwendig zeitlich existiert. Kunst wird in Werken (Artefakten) instanziiert und muss dazu von in der Zeit lebenden Personen hergestellt und wahrgenommen werden. Idealtypischerweise sind diese Prozesse auf Produzent:innen und Rezipient:innen verteilt.⁹

Die Zeit der Produktion ist keine homogene, nur verbrauchte Zeit, die vom Produkt zurückgelassen und in ihm nicht mehr zu finden wäre. Der Entstehungsprozess ist verwoben in eine biographische Zeitgestalt, die in unterschiedlichem Maße von sozialen Vorgaben, Zwängen, Widerfahrnissen geprägt, aber auch selbstbestimmt und widerständig gestaltet sein kann. Künstlerische Prozesse vollziehen sich in der Spannung von Kalkül und Ereignis. So kann die Dehnung von Vorbereitungszeit, Recherche, Planung, Entwurf im Kontrast zur Plötzlichkeit einer Realisierung stehen, es kann aber auch einer augenblicklichen Inspiration eine Ausführungsphase folgen, bei der Zeit in einer Arbeitspraxis, in Übung, Ritualisierung oder in Prozessen von langer Dauer bewusst eingesetzt wird. Der Eingebung des Augenblicks stehen die Stimulierung von Erinnerungen und die Arbeit an Zukunftsentwürfen gegenüber. Arbeit an Kunstwerken ist somit nicht nur

⁹ Siehe auch den Beitrag »Kunstwerk« in diesem Handbuch.

zeitlicher Vollzug, sondern selbst schon Bildung von Zeitlichkeit, die als Intensität oder Komplexität im Ergebnis durchscheint.

Die Zeitlichkeit des Entstehungsprozesses kann je nach Kontext, Gattung und Konzeption unterschiedlich stark mit der Zeit der Rezeption synchronisiert sein. Kunstrezeption findet im Rahmen geschichtlich und gesellschaftlich eingeführter Praktiken statt, die auch deren Zeitpunkt, Dauer und Frequenz mitbestimmen. Sie vollzieht sich in einem Widerspiel zwischen der Zeit, die ein Werk fordert, und der Zeit, die sich jemand für es nimmt und nehmen kann. Während die Zeit der Herstellung (wenn sie professionell aufgefasst wird) den Alltag der Produzentin ausmacht, fällt die Rezeption typischerweise dem Außeralltäglichen oder dessen Schwundstufe, der Freizeit,¹⁰ zu (wenn man von technischer, ökonomischer oder wissenschaftlicher Beschäftigung mit Kunst absieht).

Innerhalb dieses objektiven zeitlichen Rahmens bringen die Menschen gelebte und erlebte Zeitlichkeit ein in die Wahrnehmung von Kunstwerken, auf die sie sich einlassen. Die Außeralltäglichkeit hat es nicht so sehr mit der Auszeichnung bestimmter Zeitabschnitte zu tun als mit der Qualität einer Gegenwart, in der man bei dem Werk »verweilt«.¹¹ Dabei tritt an die Stelle des normalerweise geforderten aktiven und effektiven Mitgehens mit der vergehenden Zeit ein Innehalten und eine zweckfreie Bewegtheit, die vom Fakten- und Handlungsdruck freistellen. Allerdings kann ästhetische Erfahrung durchaus in biographische Bildungsgeschichten und Narrative verwoben sein.¹² So kann z. B. die Wiederbegegnung mit einem Kunstwerk mit der Erinnerung an Momente des eigenen Lebens verschmelzen, in denen es uns »etwas sagte«. Ästhetische Erfahrung in einem bestimmten Moment des Lebens kann dessen Orientierung verändern,¹³ und das Leben mit Kunstwerken und die Wandlungen, denen sie in unserer Erfahrung zu unterliegen scheinen, können uns den Vollzug unseres eigenen subjektiv bewegten Lebens in der Zeit verständlicher machen.¹⁴

4. Zeit in den Kunstgattungen

Wie Prozesse der ästhetischen Erfahrung und Erfahrung von Kunstwerken im Einzelnen strukturiert sind, hängt nicht nur von der Qualität dieser Erfahrung, sondern zunächst vor allem von den Medien ab, die in unterschiedlicher Weise diese Erfahrungen ermög-

10 Jähnig 1975 zum Bayreuther »Anspruch auf die Vormittage«, hinter dem Wagners und Nietzsches Kritik an der kompensatorischen Rolle steht, die Kunsterfahrung in der »Zeit der Arbeit« zufällt: S. 177, 184, 188.

11 Theunissen 1991.

12 Gadamer 1990 hat mit diesem Argument die ästhetische Erfahrung gegen das folgenlose Erlebnis verteidigt: S. 101–106. Siehe auch den Beitrag »Ästhetische Erfahrung« in diesem Handbuch.

13 Seel 1995, S. 75–91.

14 Henrich 2001, S. 17 f. mit Verweis auf Georg Simmel.

lichen und ordnen. Kunstgattungen werden klassischerweise in Zeit- oder Raumkünste eingeteilt, je nachdem, ob sie in materieller Erstreckung und Gleichzeitigkeit Raum beanspruchen oder sich in zeitlicher Abfolge darstellen.¹⁵ Damit eröffnen sich jeweils spezifische Möglichkeiten, Prozesse im Werk und deren Erfahrung zu gestalten, dessen technische Reproduktion für neue Zeitschichten zu nutzen und Zeit- und Raumgestaltung zu kombinieren. Sprache und musikalischer Klang sind an die Linearität der Zeit gebunden, wobei Sprache Raum zur Vorstellung bringen und der Klang in einen Raum hineinwirken und ihn erfüllen kann. Bildende Künste gestalten eine materiale Gleichzeitigkeit im dreidimensionalen Raum und in dessen zweidimensionaler Reduktion und Projektion, wobei sie zeitliche Rezeptionsprozesse ermöglichen und einfordern, von der Plötzlichkeit eines Schocks über die zeitenthobene Zeit der Kontemplation bis zu Wanderungen, Bewegungen, Wiederholungen und Verschiebungen aufseiten der Rezipierenden. Projektionsschirm, Ausstellungsraum, Bühne, öffentlicher Raum oder Landschaft sind schließlich die Rahmungen, unter denen räumliche Realisierung in einer Zeitgestalt bewegt erscheinen kann, im herausgehobenen Sonderfall in narrativer zeitlicher Ordnung, die die Projektionsmöglichkeiten sprachlicher Semantik nutzt (Vortrag, Tanz, Theater, Prozedur, Demonstration, Wanderung, Performance, Film, Video, Internetschaltung etc.).

5. Zeitliche Koppelungen in Gleichzeitigkeit und Ungleichzeitigkeit

Mit der Unterscheidung zwischen der Zeit der Produktion und der Rezeption und den Gestaltungsformen der Gattungen gehen unterschiedliche Möglichkeiten einher, diese Momente zeitlich abzustimmen und zu koppeln oder zu entkoppeln.

Dabei reicht das Spektrum von starker Koppelung in strikter Synchronizität oder simultaner Anwesenheit im Raum über schwächere Koppelung durch gegeneinander verschobene, aber zeitlich geordnete Prozesse bis zu Techniken der völligen Loslösung von Zeitpunkt und Zeitordnung.

Der Inbegriff einer strikt synchronen Koppelung von Produktion und Rezeption ist die Improvisation. Das Kunstwerk entsteht aus dem Unvorhersehbaren (*ex improviso*). Um den Vorsprung irgendeiner Planung auszuschalten, kann es auf Interaktion mit Anwesenden (Mitspielende, Publikum, Versammlung, Passanten) oder mit unkontrollierbaren Gegebenheiten (Wetter, Umgebungslärm usw.) abstellen. Im Extremfall hat die Improvisation keinen anderen Ausgangspunkt und kein anderes Material als die gegebene Situation selbst.¹⁶ Die Kunst besteht darin, dem Unvorhersehbaren eigens Raum zu geben und sich im Eingehen darauf zu üben. Die Synchronisierung bindet alle Beteilig-

¹⁵ Hegel 1970, Bd. 13, S. 118, 121.

¹⁶ Zu den politischen Implikationen der Theaterimprovisation vgl. Fopp 2016. Siehe auch den Beitrag »Improvisation« in diesem Handbuch.

ten in den natürlichen Zeitablauf ein und schafft dadurch eine Zeitordnung, der sie nicht entrinnen können, ohne aus dem Werk ›auszusteigen‹. Der Reiz dieser Anordnung hat etwas mit einem Grundmoment des Ästhetischen zu tun, insofern sie zumindest partiell die intersubjektive Synchronisierungserfahrung aufruft, die für menschliches Wohlbefinden überhaupt unerlässlich ist.¹⁷ Die Synchronisierungsleistung der geteilten ästhetischen Erfahrung hat wohl dazu beigetragen, dass der Kunst immer wieder eine wichtige Rolle für das Gemeinschaftsgefühl zugeschrieben wurde.¹⁸ Dabei kann aber auch genau diese zeitliche Gleichschaltung regressive Tendenzen befördern, die Frage nach der Freiheit zur Teilnahme aufwerfen und zum Medium verstörender Erfahrung (gemacht) werden.

Auch wenn die Improvisation als ein offener Interaktionsprozess aufgefasst werden kann, gibt es gute Gründe, dabei vom Zustandekommen eines Werkes zu sprechen. Wenn der Prozess keinen Anfang und kein Ende hat oder wenn er auf Problemlösung oder Handlungsfolgen abstellt, ist die Improvisation in alltägliches Verhalten übergegangen.¹⁹

Für den klassischen europäischen Begriff des Kunstwerks sind Formen der asynchronen Koppelung von besonderer Bedeutung. Ihr Funktionieren lässt sich mit der von Nelson Goodman eingeführten Unterscheidung von autographischen und allographischen Künsten verdeutlichen.²⁰ Das Werk bestimmt in beiden Fällen einen Rezeptionsprozess so, dass dieser nicht gleichzeitig mit dem Entstehungsprozess stattfinden kann und im Rahmen von Gattungen in seiner Zeitlichkeit geregelt wird. Ein *autographisches* Kunstwerk ist an eine dingliche, nicht reproduzierbare Existenz gebunden, es existiert als ›Original‹ und ist keiner Notation zugänglich, der Standardfall der bildenden Künste. Das Moment der Synchronisierung wird durch die Gleichzeitigkeit im Raum verwirklicht, in dem man sich aufhalten muss, um dem bereits persistierenden Werk zu begegnen. In der zeitlichen Gestaltung der Begegnung ist die aufnehmende Person zunächst völlig frei, sie wird von dem Werk beansprucht, geführt und damit in einen möglicherweise kalkulierten Prozess hineingezogen, aus dem sie sich aber lösen kann, normalerweise ohne jemanden zu stören.

Die *allographischen* Künste führen ein völlig neues Entkoppelungsinstrument ein, die Notation. Ein linearisiertes Werk wird definiert durch die Partitur (das Buch, das Stück, die Choreographie, das Skript, das Drehbuch usw.), und kann in seinen Lektüren und

17 Fuchs 2015. »Eigenzeiten« werden unter diesem Aspekt zu einem pathologischen Symptom. Siehe auch Guthmüller 2020. Der »Gleichzeitige« als Figur wird von Kierkegaard mit Bezug auf das Verhältnis von Zeit und Ewigkeit im Augenblick entwickelt: Kierkegaard 1988, Kapitel IV (»Das Verhältnis des gleichzeitigen Schülers«). Vgl. Anm. 1.

18 In der Ästhetik dominiert bei der Interpretation dieser Leistung herkömmlicherweise die Selbsterkenntnis durch kollektive Selbstdarstellung, die aber das Erlebnis der Vergleichzeitigung schon voraussetzt.

19 Zum Werkbegriff im Prozessualen vgl. Figal 2000.

20 Goodman 1995, S. 113; Kap. III–V.

Aufführungen beliebig oft instanziiert werden.²¹ Eine technische Aufzeichnung oder Reproduktion kann einerseits zu Wiederholungen führen, bei denen die Frage der Identität vorentschieden ist, andererseits zu Imitationen anregen, kann aber nicht unter diesen unvermeidlich voneinander abweichenden Repliken einige als Instanzierungen des Werkes auszeichnen. Sie ist deshalb keine Notation. Bei einer Aufführung werden Mitwirkende und Publikum wie bei der Improvisation synchronisiert und in einen gemeinsamen Zeitablauf eingefügt. Da aber ein von der Aufführung unabhängiges und wiederholbares Werk existiert, entwickeln sich daraus eigentümliche Möglichkeiten der Verbreitung und Auseinandersetzung. Das Publikum kann durch Kenntnis des Repertoires vorbereitet, das Werk durch Interpretation angereichert sein, man kann Werk und Aufführung voneinander abheben und getrennt und vergleichend würdigen. Mit der Verschriftung und wiederholten Interpretation und Rezeption erweitern sich die Möglichkeiten, Strukturen innerhalb des Werkes auszubilden und wahrzunehmen, durch die ein eigenständiger ›Zeit-Raum‹ entsteht. Textkünste (Literatur) und Klangkünste (Musik) unterscheiden sich dabei durch die Mittel, mit denen sie einen solchen Zeit-Raum konstituieren und ausgestalten.

Sprache ist das vorzügliche Medium, in dem die Zeit des Erzählens von der erzählten Zeit abgelöst werden kann.²² Der Prozess des Textes, der in reguläres Lesen umgesetzt wird, hat eine eigene Dauer und Struktur, die nicht zusammenfällt mit der Zeit, in der die dargestellten Ereignisse, Handlungen oder Zustände sich vollziehen.²³ Diese Ablösung einer erzählten Zeit kann zunächst noch die lineare Anordnung intakt lassen, kann aber auch die narrative Folge durchbrechen. Durch erzählerische Rahmen, Intarsien, Raffungen, Dehnungen, Sprünge, Vor- und Rückblicke, durch ein Netz von formalen Verweisungen und erst recht durch Experimente mit undurchschaubarer Brechung, Fragmentierung und Überlagerung etabliert sich ein virtueller Raum, der zeitlich dimensioniert ist, ohne dass ein Zeitablauf unmittelbar nachvollzogen werden könnte. Viele dieser Möglichkeiten kommen schon in oralen Kulturen auf; durch Schrift, Buchdruck und elektrische und elektronische Medien wachsen ihnen aber neue Mittel und Ebenen zu.²⁴ Das Geschehen wird komplexer, wenn die Leserschaft die Freiheit hat, den Lesevorgang ihrerseits durch Unterbrechung, Auslassungen, Wiederholungen, Vor- und Rückgriffe selbst zu gestalten, und die Autor:innen dieser Freiheit, aber auch verfestigten Wahrnehmungsgewohnheiten Rechnung tragen.

Der Kunst des Klangs stehen zwar nicht die komplexen Verschachtelungen sprachlicher Semantik zur Verfügung. Dass sie aber als Zeitkunst schlechthin gilt, liegt daran,

21 Siehe auch den Beitrag »Partitur/Notation« in diesem Handbuch.

22 Müller 1968.

23 Iser 1976.

24 Eine Wiederholung und Steigerung dieser Entwicklungslogik findet sich in der Geschichte des Kinos. Narrative Erzählzeit in Filmen wird nach dem Zweiten Weltkrieg durch »Zeitkristalle«, von der Erzähllogik gelöste Zeitstrukturen, ersetzt: Deleuze 1997.

dass sie in den Strom des bewussten Erlebens direkt einzugreifen und ihn zu modifizieren vermag. Ein auffälliger und in der europäischen Kunstmusik hervorgehobener Zug ist, dass darin leere und erfüllte, messbare und erlebte Zeit unmittelbar repräsentiert und aufeinander bezogen werden, und zwar im Dualismus von Takt und Rhythmus. Von Augustinus²⁵ bis Hegel²⁶ hat man darin den Vollzug und die Bekräftigung der sich auf sich beziehenden Subjektivität gesehen. Eine Vielzahl an Gestalten zeitlicher Abläufe lassen sich nutzen, um komponierte Musik intern zu strukturieren. Einige sind mit literarischen Kunstmitteln verwandt: Untereinheiten, Entfernung vom und Rückkehr zum Ausgangspunkt, Rahmungen, Wiederholungen, Variationen, Tempodifferenzen usw. Die dabei ausgebildeten Sonderformen bedienen sich außerdem des virtuellen Raums der Tonarten, der nach bestimmten Regeln genutzt und durchschritten wird, und stellen durch Arbeit an den Themen und Motiven über ein Werk hinweg Bezüge her, die räumlich an der Partitur identifiziert, aber auch zeitlich als systematische Entwicklung, Entfaltung, in Vorwegnahme oder Erinnerung wahrgenommen werden können. Die Bedeutung der Notation für die Musik setzt einen eigenständigen Rezeptionsprozess frei, der sich aber nicht wie bei der Sprache im Lesen erschöpft, weil er auf die Realisierung des Klangs in Aufführungen ausgerichtet ist. Auch die ausführende Interpretation ist als ein Vorgang der Rezeption und Aneignung zu sehen, der sich auf weitere Rezeptionen auswirkt. Analyse, Studium, Übung, diskursive Artikulation sind die Voraussetzungen, unter denen sich ein Hören ausbildet, das vom Zeitablauf der Musik nicht einfach mitgenommen und überwältigt wird, sondern dem der Raum der Vielstimmigkeit und Ungleichzeitigkeit aufgeht, ein Hören, das antizipieren und behalten kann.²⁷

6. Geschichte und Geschichtlichkeit

Zeitkünste haben gemeinsam, dass sie den Zeitablauf skandieren und rhythmisieren und sich dabei auf biologische Rhythmen wie den Pulsschlag stützen können. Das gilt für improvisierte, oral tradierte und auf Notation basierende Musik gleichermaßen, aber auch für in Reimen, Versen und Akzenten gebundene Sprache. Mit der Notation wird aber eine Dimension der Zeitgestaltung eröffnet, die die Zeitkünste wieder an die autographische bildende Kunst heranrückt: Sie erlaubt es, das materielle Überdauern von Werken für die Archivierung und Tradierung über Generationen hinweg zu nutzen. Auch nicht verschriftete Formen können zwar tradiert und weiterentwickelt werden, sie werden zum Gegenstand des Spiels, der Kennerschaft. Aber erst die materielle Niederlegung, in der Moderne die technische Aufzeichnung, macht es möglich, sie ebenso wie das im Bo-

²⁵ Augustinus 2002.

²⁶ Hegel 1977, Bd. 1, S. 163–171.

²⁷ Siehe auch den Beitrag »Hören« in diesem Handbuch.

den versunkene Bildwerk völlig zu vergessen und dann wiederzuentdecken. Eine Wirkungsgeschichte wird latent und wieder sichtbar, Anfänge werden von Abwandlungen unterscheidbar, hinter diese kann zurückgegangen werden. Die materiellen Archive des Vergessens bergen eine unerschöpfliche Vielfalt an Anregungen und Impulsen, anhand derer sich geschichtlicher Fortschritt profilieren kann. Diese Möglichkeit wurde in Renaissance in der Kunst genutzt, schon lange bevor die Geistes- und Kulturwissenschaften, gestützt auf moderne Reproduktionstechnik, das imaginäre Museum von Werken der Vergangenheit dafür zur Verfügung stellen konnten.

Ob Geschichtlichkeit eine Gestalt von Zeitlichkeit ist oder ein Zeitinhalt, kann nur entschieden werden, wenn man die Rolle von Monumenten, Kunstwerken, Verschriftungen und Archiven berücksichtigt, die die materielle Dauer für die Aufspreizung von Ungleichzeitigkeiten zur Verfügung halten. Es scheint für menschliche Geschichte charakteristisch zu sein, dass sie sich zwar einerseits auf Sprache und Erinnerung stützt, aber andererseits große Zeiträume überbrücken und bewusstmachen kann, wenn Gegenstände im Raum als Koexistenz des Ungleichzeitigen gelesen werden. Besonders eindrücklich zeigt dies die in der Literatur reflektierte Entdeckung der »Tiefenzeit« durch die Neuinterpretation von Fossilien um 1800, durch die das Vergangenheitsbewusstsein in kurzer Spanne sich von biblischen 5.000 Jahren auf paläontologische Jahrmillionen erweiterte und vorher undenkbar Sachverhalte wie etwa das Aussterben von Arten in den Blick kamen.²⁸ Versteht man Zeitlichkeit nur als den Prozess der existenziellen Zeitigung (A-Reihe), dann ist sie noch weit von eigentlicher Geschichte entfernt. Bezieht man Sprache, materielle Zeugnisse und Institutionen als Medien der Persistenz, der Datierung, der Vertiefung und Schichtung von Zeit ein, dann hat es eine gewisse Berechtigung, Geschichte als eine Form von Zeitlichkeit aufzufassen. Somit gilt für die Geschichtlichkeit von Kunstwerken, was für ihre Zeitlichkeit überhaupt gilt: Sie haben Geschichte zu ihrer Bedingung, sie finden darin statt, aber sie sind auch Mittel ihrer Reflexion und Gestaltung. Kunstwerke können als Medien der Überlieferung die Geschichtlichkeit unserer Existenz eröffnen, sofern sie nur in irgendeiner Form materiell oder kulturell verfügbar sind, können aber auch akut geschichtliche Interventionen sein, sie können, mit Heidegger gesagt, in die Geschichte kommen als ein »Stoß«.²⁹

7. Wahrheit und Gestaltung in den Zeitdimensionen

Ausgehend von der Wissensgeschichte wurde die Frage nach den ästhetischen Formen des »Zeitwissens« und dem Beitrag der Kunst dazu in den Blick gerückt.³⁰ Schon das

²⁸ Kugler 2017.

²⁹ Heidegger 1980, S. 63.

³⁰ Vgl. Gamper/Hühn 2014, S. 13–16.

Akzentuieren und Bewusstmachen von Zeitlichkeit könnte man als einen Beitrag zum Wissen von der Zeit betrachten, insbesondere dann, wenn nach dem berühmten Diktum von Augustinus gilt, dass wir zu wissen glauben, was Zeit sei, aber es nicht sagen können.³¹ Wir können es dann wenigstens darstellen oder zeigen. Eine Chance allerdings, zu diskursivem (oder ikonischem oder mathematischem) Wissen beizutragen, haben Werke erst dann, wenn sie Zeit eigens thematisieren können. Neben den semantischen Möglichkeiten der Sprache und den gestalterischen der Musik ist die Verräumlichung der Zeit (wie sie etwa Uhren leisten) der Königsweg, um Wissen über sie zu erhalten. Die bildenden Künste haben sich auf das Feld einer solchen Darstellung und Thematisierung überall da begeben, wo sie Prozesse, wo sie Bewegung, Entstehen und Vergehen in Bilder fassen, etwa in der Facettierung oder fotografischen Reihung von Bewegungsmomenten, in Anspielungen auf eine »vierte Dimension«³² oder dort, wo sie die Bildwerke selbst zeitlichen Prozessen aussetzen. Das Werk kann Spuren von Geschehnissen vorweisen, die zu ihm geführt haben, aber auch Abbau und Verfall einkalkulieren. Ob dabei tatsächlich ein Beitrag zum Wissen von der Zeit geleistet oder ob nicht vielmehr der Wissenshintergrund aufseiten der Produzent:innen zur Verstehensbedingung wird, lässt sich wohl nur am jeweiligen Fall entscheiden.

Die Wahrheitsdimension des Ästhetischen hat aber nicht nur mit propositionalem oder intersubjektiv objektivierbarem Wissen zu tun.³³ Wahrheit und Sinn oder Bedeutung setzen einander voraus. Wahrheit zeigt sich in der Aufweisung von Phänomenen, sie bewährt sich in praktischer Applikation und existenzieller Relevanz.

In der Sprachphilosophie ist geltend gemacht worden, dass Sinn nicht im Ausdruck unmittelbar präsent ist, sondern in Zeichen- und Kommunikationsprozessen einem Aufschub unterliegt.³⁴ Ich weiß selbst erst, was ich äußere/geäußert habe, wenn jemand an meine Äußerung anschließt (sie also verstanden hat). Dabei geht es nicht nur um Nachträglichkeit und Rückkoppelungen in der Früher-Später-Reihe, in der Artikulation und ihr Sinn auseinandertreten. Subjektivität bringt durch ihre Sinnintentionen die dimensionierte Zeit erst hervor, insofern sie erleben, erinnern, antizipieren und dabei Zeiteksten auseinanderhalten und aufeinander beziehen kann. Sinn zeitigt Zeit primär als dreidimensional, die Gegenwart ist Sinnquelle als ein Hof von ineinander verflochtenen Vor- und Rückgriffen, aus denen Vergangenheit und Zukunft als das schlechthin Irreversible einerseits, ein schlechthin Ungewisses andererseits ausgeschieden werden.

An dieser Stelle leisten Kunstwerke und ästhetische Erfahrungen einen eigenständigen Beitrag zu Phänomenologie und bewussten Gestaltung von Zeitlichkeit.

31 Augustinus 2000.

32 Dalrymple Henderson 2011.

33 Vgl. auch die Beiträge »Ästhetische Wahrheit« und »Wissen« in diesem Handbuch.

34 Khurana 2007 entfaltet diesen Gedanken im Anschluss an Luhmann, Derrida und Wittgenstein. Siehe allgemeiner auch den Beitrag »Sinn« in diesem Handbuch.

A. Gegenwart

Die phänomenologische Erhellung des nicht als bloßer Punkt zu fassenden hofartigen Charakters einer Jetzt-Erfahrung ist Edmund Husserl zu verdanken, der dafür die Begriffe *Retention* und *Protention* eingeführt hat.³⁵ Standardbeispiel für diese Erstreckung und Verflechtung ist die Melodie, deren Anfang und Verlauf wir müssen zurückbehalten und deren Ende wir müssen vorwegnehmen können, um sie als Melodie zu hören. (Dasselbe gilt für sprachliche Sätze, für Episoden der Alltagskommunikation, für Praktiken und Handlungsabläufe.)

In der philosophischen Ästhetik wurde die Auffassung Theunissens diskutiert, dass die Zeitlichkeit der ästhetischen Erfahrung von einem »Verweilen« im Augenblick geprägt sein soll.³⁶ Es wäre ein Missverständnis, gegen diese These die Musik geltend zu machen, denn es gibt keinen einfachen Augenblickspunkt, dem man den Verlauf der Musik entgegenhalten könnte, wohl aber gibt es wie in der Melodie und in größeren Einheiten die retentional-protentionale Struktur, aus der Vergangenheit und Zukunft noch nicht ausgeschieden sind. Solange wir mit einem Anlass beschäftigt sind und nicht von außen unterbrochen werden, verweilen wir insofern bei ihm, als wir uns weder in eine unwiderrufliche Vergangenheit fügen noch uns einer unser Engagement fordernden Zukunft stellen müssen, sondern aus dieser ›Sorgestruktur‹ heraustreten. Das ist die eigentliche Pointe des ›Verweilens‹. Auch wenn wir nicht wissen, wie eine Geschichte ausgeht oder was die Rückseite einer Installation für uns bereithält, wissen wir, dass nicht wir in unserer Alltagsexistenz dafür sorgen müssen und dass uns der Ausgang nicht bedroht.

Das Verweilen in der Gegenwart hat also mit Entlastung zu tun, es wird aber auch mit Versöhnung in Verbindung gebracht, die in der Freiheit von der Herrschaft der Zeit aufscheinen soll. Dieser These von Theunissen wurde von Wellmer ihr theologisch-mystischer Ursprung vorgehalten: Jenseits der Zeit gebe es nur das Nirwana,³⁷ die Zeit sei als herrschende primär ermöglichend und Herrschaft ansonsten den sozialen Verhältnissen zuzurechnen. Wie immer es mit der Theologie bestellt sein mag, dem Hinweis auf die Mystik lohnt es sich an dieser Stelle nachzugehen. Nicht von ungefähr sind Grundgedanken von Plotin, der als Ahnvater nicht nur der philosophischen Mystik, sondern auch der Ästhetik des westlichen Christentums und eines bedeutenden Strangs der Zeitphilosophie gelten kann, in vielen modernen Ästhetiken, allen voran bei Adorno, zu finden. Die Erfahrung der Schau, auf die Plotin in seiner Philosophie des Einen hinauswill, sprengt die Grenzen der Sprache und kann nur narrativ und hinweisend bewältigt, geteilt und gelehrt werden. Subjekt und Objekt werden in der Weise eins, dass die Mittelpunkte »zu-

35 Husserl 1969.

36 Theunissen 1991.

37 Wellmer 2000, S. 43–49.

sammenfallen«. ³⁸ Plotin beschreibt eine Erfahrung der Kon-Zentration, die man deshalb als mystisch bezeichnen könnte, weil sie uns zugleich von Egozentrizität befreit. ³⁹ Sie knüpft an die oben erwähnte beglückende Synchronisierungserfahrung an, ist aber mit ihr nicht gleichzusetzen. Wer in der mystischen und vergleichbar in der ästhetischen Erfahrung verweilt, ist konzentriert in der Gegenwart und damit ›bei sich‹, gerade weil er oder sie eine Erfahrung der Selbstüberschreitung, der Transgression oder Transzendenz macht, in der dieses ›sich‹ nicht mit einem auf sich beschränkten Ego gleichzusetzen ist. Frei von der Herrschaft der Zeit ist diejenige, die in der Zeit eine Erfahrung macht, welche weder von der zeitigend-leistenden Ichstärke noch von der Einstimmung auf ein anderes Ich abhängt. Diese Erfahrung des Verweilens kann in der Begegnung mit konkreten Werken ästhetisch differenziert werden.

B. Vergangenheit

Das Aufkommen von Sinn schiebt im Akt des Verstehens die verstandene Äußerung in die Vergangenheit, sie wird zu einem interpretierten und für neue Interpretationen offenen Faktum. Was in der Retention zum Gegenwartshof gehörte, entfernt sich ins Unwiderrufliche. Das gilt für alle entstandenen Werke, denen schon deshalb ein *memento mori* innewohnt. Es gilt aber auch für die Quellen, aus denen sich die Kunst speist. In der griechischen Antike galt Mnemosyne (Erinnerung) als die Mutter aller Musen. Das kann zunächst heißen, dass die Herstellung von Werken nur möglich ist auf dem Hintergrund von Material, das der Vorstellungs- und Einbildungskraft (*phantasia*) aus der Erfahrung zuwächst. Die Erinnerung hat aber darüber hinaus eine Subjektivität einräumende (er-innernde, d. h. verinnerlichende) Funktion. Den Kern wie Augustinus, Freud, Proust oder Lacan zufolge ist es ein fiktives bzw. innerlich repräsentiertes Mitwissen (*conscientia*, Sprache), das es ermöglicht, eine Vergangenheit sprechend oder schreibend zu erinnern, die der Aufmerksamkeit und Wertschätzung entging und nie Gegenwart sein konnte. ⁴⁰

Kunstwerke schreiben sich in die Dimension der Geschichte ein und eröffnen sie, indem sie Erinnerung an individuell und kollektiv Vergangenes aufkommen lassen und zur Verfügung stellen. Dabei kann der stimulierende, aber auch dezentrierende und verstörende Effekt der Vergegenwärtigung untergegangener Lebensformen ästhetisch fruchtbar werden. Erinnerung hat aber darüber hinaus eine quasi transzendente ästhetische Bedeutung insofern, als ein Werk das Erinnerte aus einer als gegenwärtig erlebten Gemengelage aussondern und damit sein Vergangensein sichtbar machen und eine Epochenschwelle hervortreten lassen kann. Hölderlin und Benjamin haben im

³⁸ Plotin 1973 S. 158 f.

³⁹ Tugendhat 2003.

⁴⁰ Vgl. Angehrn 2015.

Rahmen unterschiedlicher ästhetischer Projekte auf die Abscheidung des Gewesenen aus der Gegenwart in gestaltender Vergegenwärtigung aufmerksam gemacht: durch fortwährenden Abschied in einem rasanten gesellschaftlichen Umbruch⁴¹ oder als Erwachen aus einem Traum.⁴² Die künstlerischen Avantgarden des 20. Jahrhunderts haben dieser Skandierung des Wandels die Weihe eines zukunftsgerichteten Fortschritts verliehen.

C. Zukunft

Zukünftige Artefakte und Werke spielen zwar in der Dimension des Entwurfs eine wichtige Rolle, aber kaum für die ästhetische Erfahrung, noch nicht einmal in virtueller Inexistenz. Kunst kann sich zwar auf Zukunft beziehen, aber eine zukünftige Kunst als begegnende und erfahrene zu evozieren, die damit nicht schon in gewisser Weise bestimmt und damit *gegenwärtige* Kunst würde, steht nicht in unserer Macht. Die Pro-
tention des im Verweilen erlebten Augenblicks kann nur so weit reichen, wie eine werk-
basierte Erfahrungsepisode antizipiert werden kann. Insofern verhält sich allgemein
begrifflich, aber auch im Ästhetischen, die Zukunft nicht symmetrisch zur Vergan-
genheit und der beides vermittelnden Gegenwart. Während Epochenschwellen vor allem
beim Absinken der Gegenwart in die Vergangenheit auffällig werden, macht sich für die
Zukunft die Verschachtelung der Zeitdimensionen bemerkbar. Die Kunst kann die auf
die Zukunft gerichteten Attitüden und Stimmungen der Erwartung, des Optimismus,
der Verzweiflung artikulieren, sie kann versöhnte, aber auch katastrophische End-
zustände vorwegnehmen. Sie kann aber auch Hoffnungen ansprechen in der Weige-
rung, die Offenheit der Zukunft zu reduzieren und Utopien auszumalen,⁴³ und sie kann
dadurch die Komplexität ästhetischer Prozesse wahren und steigern. Im Konzert der
zeitlichen Modalitäten ist dabei deren Spiegelung ineinander von besonderem Interes-
se: Einer Vergangenheit, die uns noch bevorsteht (deren Zukunftsbogen oder Potenzial
weiter reicht, als wir gegenwärtig zu ermessen vermögen), steht dann eine vergangene
Zukunft⁴⁴ gegenüber, die als einzulösendes Versprechen auf uns gekommen ist.⁴⁵ Der
Blick zurück aus der Perspektive einer vorweggenommenen Zukunft erweist sich als
Mittel ästhetischer Verfremdung und Distanznahme und zeitigt ästhetische Erfahrung
im Modus des Verweilens, weil wir damit in der Gegenwart als einer im voraus schon
erinnerten ankommen.

41 Hölderlin 1994.

42 Benjamin 1983, Bd. 1, N 1,9; N 4,1; N 4,3; N 5,6; N 9a,7; Bd. 2, S. 1057f.

43 Vgl. Adorno 1973.

44 Koselleck 1979.

45 Benjamin 1980, S. 693.

Literatur

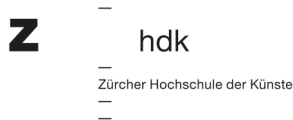
- Adorno, Theodor W. (1973): *Ästhetische Theorie*, Frankfurt a. M.
- Angehrn, Emil (2015): »Das Vergangene, das nie gegenwärtig war. Zwischen Leidenerinnerung und Glücksversprechen«, in: ders./Joachim Küchenhoff (Hg.), *Das unerledigte Vergangene: Konstellationen der Erinnerung*, Weilerswist S. 175–206.
- Assmann, Aleida (1999): *Zeit und Tradition: Kulturelle Strategien der Dauer*, Köln u. a.
- Augustinus, Aurelius (2000): *Was ist Zeit? Confessiones XI* [396–400], hg. von Norbert Fischer, Hamburg.
- Augustinus, Aurelius (2002): *De musica. Bücher I und VI: vom ästhetischen Urteil zur metaphysischen Erkenntnis*, hg. von Frank Hentschel, Hamburg.
- Augustinus, Aurelius (2003): *De Trinitate (Bücher VIII–XI, XIV–XV, Anhang: Buch V)*, lateinisch-deutsch, hg. von Johannes Kreuzer, Hamburg.
- Bachtin, Michail M. (1989): *Die Form der Zeit im Roman. Untersuchungen zur historischen Poetik* [1975], Frankfurt a. M.
- Baudelaire, Charles (1961): »Le peintre de la vie moderne«, in: ders., *Œuvres Complètes. Texte établi et annoté par Y.-G. LeDantec*, Paris, S. 1152.
- Benjamin, Walter (1980): »Über den Begriff der Geschichte« [1940], in: ders., *Gesammelte Schriften* I.2, Frankfurt a. M., S. 691–704.
- Benjamin, Walter (1983): *Das Passagen-Werk* [1933–39], 2 Bde. Frankfurt a. M.
- Bergson, Henri (2015): *Materie und Gedächtnis, Ein Versuch über die Beziehung zwischen Körper und Geist* [1896], Hamburg.
- Bies, Michael (2020): »Eigenzeit. Zur Geschichte eines modernen Begriffs«, in: Helmut Hühn/Sabine Schneider (Hg.), *Eigenzeiten der Moderne*, Hannover, S. 435–455.
- Blumenberg, Hans (1986): *Lebenszeit und Weltzeit*, Frankfurt a. M.
- Boehm, Gottfried (1985): »Mnemosyne. Zur Kategorie des erinnernden Sehens«, in: Gottfried Boehm/Karlheinz Stierle/Gundolf Winter (Hg.), *Modernität und Tradition. Festschrift für Max Imdahl zum 60. Geburtstag*, München, S. 37–57.
- Bohrer, Karl Heinz (2003): *Ekstasen der Zeit. Augenblick, Gegenwart, Erinnerung*, München/Wien.
- Dalrymple Henderson, Linda (2011): »Raum, Zeit und Raumzeit: Die wechselnden Identitäten der vierten Dimension in der Kunst des 20. Jahrhunderts«, in: Ilka Becker/Michael Cuntz/Michael Wetzel (Hg.), *Just not in Time. Inframedialität und non-lineare Zeitlichkeiten in Kunst, Film, Literatur und Philosophie*, München, S. 53–66.
- Deleuze, Gilles (1997): *Das Zeitbild. Kino 2*, Frankfurt a. M.
- Figal, Günter (2000): »Zeit und Präsenz als ästhetische Kategorien«, in: Richard Klein/Eckehard Kiem/Wolfram Ette (Hg.), *Musik in der Zeit, Zeit in der Musik*, Weilerswist, S. 11–20.
- Fopp, David (2016): *Menschlichkeit als ästhetische, politische und pädagogische Idee: Philosophisch-praktische Untersuchungen zum »applied theatre«*, Bielefeld.

- Fuchs, Thomas (2015): »Zeiterfahrung in Gesundheit und Krankheit«, in: Gerald Hartung (Hg.), *Mensch und Zeit*, Wiesbaden, S. 168–184.
- Gadamer, Hans Georg (1990): *Wahrheit und Methode* [1960], 6. Aufl., Tübingen.
- Gamper, Michael/Helmut Hühn (2014): *Was sind Ästhetische Eigenzeiten?*, Hannover.
- Goer, Lydia (1992): *The Imaginary Museum of Musical Works: an Essay in the Philosophy of Music*, Oxford.
- Goodman, Nelson (1995): *Sprachen der Kunst. Entwurf zu einer Symboltheorie*, Frankfurt a. M.
- Grant, Stuart/McNeilly, Jodie/Veerapen, Maeva (Hg.) (2015): *Performance and Temporalisation. Time Happens*, Basingstoke/New York.
- Guthmüller, Marie (2020): »Zwischen Psychopathologie und Mystik. Erfahrungen der Desynchronisierung bei Pierre Janet, Federico Tozzi und William James«, in: *Zeitschrift für Kulturwissenschaften* 15/1, S. 119–132.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1970): *Vorlesungen über die Ästhetik* [1835–1843], in: ders., *Werke*, hg. von Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel, Bd. 13–15, Frankfurt a. M.
- Heidegger, Martin (1980): »Der Ursprung des Kunstwerks«, in: *Holzwege*, Frankfurt a. M., S. 1–72.
- Henrich, Dieter (2001): *Versuch über Kunst und Leben. Subjektivität, Weltverstehen, Kunst*, München.
- Hilmer, Brigitte (2009): »Die Zeit der Figuren als Prinzip filmischer Fiktion«, in: Gertrud Koch/Christiane Voss (Hg.), »*Es ist, als ob*«. *Fiktionalität in Philosophie, Film- und Medienwissenschaften*, München, S. 107–126.
- Hilmer, Brigitte (2011): »Angeschautes Werden und Magie des Scheinens. Zu Hegels Grammatik der Malerei«, in: Thomas Kisser (Hg.), *Bild und Zeit. Temporalität in Kunst und Kunsttheorie seit 1800*, München, S. 273–283.
- Hölderlin, Friedrich (1994): »Das untergehende Vaterland ...« [um 1799], in: *Sämtliche Werke und Briefe in 3 Bänden*, hg. von Jochen Schmidt in Zusammenarbeit mit Katharina Grätz, Frankfurt a. M.
- Husserl, Edmund (1969): *Zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins* [1905/1928], in: *Husserliana*, Bd. 10, Den Haag.
- Husserl, Edmund (1980): *Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung. Texte aus dem Nachlass* [1898–1925], in: *Husserliana*, Bd. 23, Boston u. a.
- Iser, Wolfgang (1976): *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*, München.
- Jähnig, Dieter (1975): »Die Kunst in der Zeit der Arbeit (Nietzsches »Bayreuth-Gedanke«)«, in: ders., *Welt-Geschichte: Kunst-Geschichte. Zum Verhältnis von Vergangenheitserkenntnis und Veränderung*, Köln, S. 161–180.
- Kaesbohrer, Barbara (2019): *Ways of Watching. Eine kurze Geschichte der zeitbasierten Kunst*, Oberhausen.
- Khurana, Thomas (2007): *Sinn und Gedächtnis. Die Zeitlichkeit des Sinns und die Figuren ihrer Reflexion*, Paderborn.
- Kierkegaard, Søren (1988): *Philosophische Brocken* [1844], Frankfurt a. M.

- Klein, Richard (2000): »Thesen zum Verhältnis von Musik und Zeit«, in: Richard Klein/Eckehard Kiem/Wolfram Ette (Hg.), *Musik in der Zeit, Zeit in der Musik*, Weilerswist, S. 57–107.
- Koselleck, Reinhart (1979): *Vergangene Zukunft*, Frankfurt a. M.
- Kugler, Lena (2017): »Staub und Steine. Organische Überreste und die Tiefenzeit moderner Flüchtling- und Vergänglichkeit«, in: Michael Bies/Sean Franzel/Dirk Oschmann (Hg.), *Flüchtigkeit der Moderne. Eigenzeiten des Ephemeren im langen 19. Jahrhundert*, Hannover, S. 183–202.
- McTaggart, John Ellis (1993): »Die Irrealität der Zeit [1908]«, in: Mike Sandbothe/Walter Zimmerli (Hg.), *Klassiker der modernen Zeitphilosophie*, Darmstadt, S. 67–86.
- Müller, Günther (1968): »Erzählzeit und erzählte Zeit«, in: Elena Müller (Hg.), *Morphologische Poetik. Gesammelte Aufsätze*, Darmstadt, S. 299–311.
- Mysok, Johannes/Schwarte, Ludger (Hg.) (2013): *Zeitstrukturen. Techniken der Vergegenwärtigung in Wissenschaft und Kunst*, Berlin.
- Plotin (1973): »Das Gute (das Eine)« [Enneaden VI,9], in: ders., *Ausgewählte Schriften*, hg. von Walter Marg, Stuttgart, S. 144–165.
- Ricœur, Paul (1989): *Zeit und Erzählung*. Band II: *Zeit und literarische Erzählung*, München.
- Rosa, Hartmut (2016): *Beschleunigung. Die Veränderung der Zeitstrukturen in der Moderne*, Frankfurt a. M.
- Sandbothe, Mike/Zimmerli, Walter (Hg.) (1993): *Klassiker der modernen Zeitphilosophie*, Darmstadt.
- Schneider, Sabine (2020): »Polychrone Moderne. Einleitung«, in: Helmut Hühn/Sabine Schneider (Hg.), *Eigenzeiten der Moderne*, Hannover, S. 25–39.
- Seel, Martin (1985): *Die Kunst der Entzweiung. Zum Begriff der ästhetischen Rationalität*, Frankfurt a. M.
- Stepath, Karin (2006): *Gegenwartskonzepte. Eine philosophisch-literaturwissenschaftliche Analyse temporaler Strukturen*, Würzburg.
- Stierle, Karlheinz (2008): *Zeit und Werk: Prousts À la recherche du temps perdu und Dantes Commedia*, München.
- Theunissen, Michael (1971): »Augenblick«, in: Joachim Ritter (Hg.), *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 1, Basel, Sp. 649–650.
- Theunissen, Michael (1991): »Freiheit von der Zeit. Ästhetisches Anschauen als Verweilen«, in: ders., *Negative Theologie der Zeit*, Frankfurt a. M., S. 285–298.
- Theunissen, Michael (2000): *Pindar: Menschenlos und Wende der Zeit*, München.
- Töpfer, Georg (2015): »Die Zeit der Lebewesen. Heteronomie und Autonomie der vitalen Zeit«, in: Gerald Hartung (Hg.), *Mensch und Zeit*, Wiesbaden, S. 85–103.
- Tugendhat, Ernst (2003): *Egozentrizität und Mystik. Eine anthropologische Studie*, München.
- Wellmer, Albrecht (2000): »Die Zeit, die Sprache und die Kunst. Mit einem Exkurs über Musik und Zeit«, in: Richard Klein/Eckehard Kiem/Wolfram Ette (Hg.), *Musik in der Zeit, Zeit in der Musik*, Weilerswist, S. 21–56.

Diese Publikation wurde im Rahmen des Fördervorhabens 16TOA002 mit Mitteln des Bundesministeriums für Bildung und Forschung im Open Access bereitgestellt.

Mit freundlicher Unterstützung des Forschungsschwerpunkts Ästhetik der Zürcher Hochschule der Künste.



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution-Non-Commercial 4.0 Lizenz (BY-NC). Diese Lizenz erlaubt unter Voraussetzung der Namensnennung des Urhebers die Bearbeitung, Vervielfältigung und Verbreitung des Materials in jedem Format oder Medium ausschliesslich für nicht-kommerzielle Zwecke.

(Lizenztext: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.de>)

Um Genehmigungen für die Wiederverwendung zu kommerziellen Zwecken einzuholen, wenden Sie sich bitte an rights@transcript-publishing.com

Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z.B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

Erschienen 2022 im transcript Verlag, Bielefeld

© Judith Siegmund (Hg.)

utb-Bandnr. 5841

Print-ISBN 978-3-8252-5841-2

PDF-ISBN 978-3-8385-5841-7

Einbandgestaltung: Atelier Reichert, Stuttgart

Lektorat: Norbert Axel Richter

Satz: Michael Rauscher

Druck: Friedrich Pustet GmbH & Co. KG, Regensburg

Inhalt

Vorwort <i>Judith Siegmund</i>	9
---	---

I. Kunsthandeln

Autorschaft <i>Judith-Frederike Popp</i>	19
---	----

Handlungswissen <i>Tasos Zembylas</i>	37
--	----

Poiesis <i>Heinz Drügh</i>	49
---	----

Kunst als Praxis / Praxologie der Kunst <i>Anke Haarmann und Harald Lemke</i>	59
--	----

Mimesis <i>Josef Früchtl</i>	67
---	----

Verkörperung <i>Sascha Freyberg</i>	79
--	----

Material <i>Martin Mettin</i>	95
--	----

Künstlerische Improvisation <i>Alessandro Bertinotto</i>	109
---	-----

Partizipation <i>Marita Tatari</i>	123
---	-----

Empathie <i>Íngrid Vendrell Ferran</i>	135
---	-----

Artistic Research / Künstlerische Forschung <i>Dieter Mersch</i>	147
---	-----

II. Kunstwerk / Aufführung

Artefakt <i>Martin Hoffmann und Reinold Schmücker</i>	167
--	-----

Kunstwerk <i>Daniel Martin Feige</i>	179
---	-----

Form Florian Arnold	193
Sinn Matthias Vogel	203
Gehalt Harry Lehmann	215
Zeitlichkeit Brigitte Hilmer	229
Philosophie des Bildes Thomas Zingelmann	245
Visual Culture Studies Sigrid Adorf und Antoine Chessex	259
Partitur / Notation Christian Grüny	273
Performance Benjamin Wihstutz	285
Kopie Eberhard Ortland	303
 III. Rezeption / Interpretation	
Schönheit Constanze Peres	319
Aisthesis Tamas Zembylas	345
Ästhetische Erfahrung Emmanuel Alloa und Christoph Haffter	357
Ästhetische Evidenz Rüdiger Campe	373
Ästhetische Wahrheit Anne Eusterschulte	387
Reflexion Daniel Martin Feige	401
Affekt Francesca Raimondi	413
Geschmack Ruth Sonderegger	427
Präsenz Gerald Siegmund	439
Fiktion Christiane Voss	455

Sehen <i>Eva Schürmann und Christina Kast</i>	467
Hören <i>Martin Mettin</i>	479
Wissen <i>Elke Bippus</i>	493
Kritik <i>Johan Hartle</i>	509
Kunst(philosophie) und (post)koloniale Kritik <i>Michaela Ott</i>	523
 IV. Künste und Gesellschaft	
Funktionen von Künsten <i>Bernadette Collenberg-Plotnikov</i>	537
Autonomie der Kunst <i>Georg W. Bertram</i>	553
Zweck/Zweckfreiheit <i>Judith Siegmund</i>	565
›Politik‹ und ›die Künste‹ <i>Maria Muhle und Anne Gräfe</i>	579
Künste und Moral <i>Jakob Steinbrenner</i>	597
Künste und Ökonomie <i>Christoph Henning</i>	613
Künste und Digitalität <i>Katerina Krtilova</i>	629
Zeitgenossenschaft <i>Camilla Croce</i>	643
Entgrenzung der Kunst <i>Ines Kleesattel</i>	657
Utopie <i>Ludger Schwarte</i>	671
 Personenregister	 689
 Verzeichnis der Autor:innen	 703