

Constanze Peres

JETZTZEIT – ERLEBNISZEIT – KUNSTWERK¹

Was heißt es, von der Gegenwart des Kunstwerks zu sprechen?

0. Das Problem

Das Verhältnis von „Zeit“, „Gegenwart“ und „Kunst“ eröffnet ein Themenspektrum, das einerseits von zeittheoretischen Ansätzen zu Zeit und Gegenwart markiert ist, andererseits von der Frage, welche Rolle Zeitlichkeit und Gegenwart in der Struktur des Kunstwerks einnehmen.

Hier in die Auseinandersetzung mit den Hauptströmungen der heutigen Zeitphilosophien einzusteigen, wäre ein spannendes, aber Wochen füllendes Thema, zumal die Verschränkungen mit kosmologischen und physikalisch-chemischen Theorien schier unübersehbar sind. Ich möchte mich deshalb auf die Frage beschränken: „Was heißt es, in Bezug auf Kunstwerke von Zeit zu sprechen“ und später „Was heißt es, von der Gegenwart des Kunstwerks zu sprechen?“

Ich gehe dafür in 6 Schritten vor:

6 Schritte:

- I. Was heißt es, über RaumZeit und Gegenwart zu sprechen?
- II. Raum- und Zeitkünste
- III. Zeitlichkeit in der ontologischen Struktur des Kunstwerks
- IV. Temporale Phasen in der ontologischen Struktur des Kunstwerks
- V. „Gegenwart“ - Jetztzeit – Erlebniszeit
- VI. „Gegenwart“, Jetztzeit, Erlebniszeit in der ontologischen Struktur des Kunstwerks

I. Schritt: Was heißt es, über RaumZeit und Gegenwart zu sprechen?

1. Schon Augustinus sah in seinen Confessiones das Sprechen über Zeit als ein Problem: „Was ist also Zeit? Wenn mich niemand danach fragt, weiß ich es. Wenn ich es aber einem, der mich fragt, erklären sollte, weiß ich es nicht“ (Conf XI 14). Augustinus' Aussage ist unvermindert aktuell. Sie besagt zweierlei: einerseits stellt uns Zeit vor ein riesiges Erklärungsproblem, und das hat sich von den Anfängen des abendländischen Denkens bis heute nicht geändert, sondern ist eher immer komplexer geworden. Wir können also nur Schneisen schlagen oder punktuell bestimmte Aspekte beleuchten – und mehr will ich im folgenden auch nicht tun.

Andererseits besagt die Antwort „Wenn mich niemand danach fragt, weiß ich, was Zeit ist“ aber auch, daß wir ein vorexplikatives Wissen über Zeit haben, ein intuitives Wissen, was wir mit „Zeit“ meinen.

Wir sagen z.B. „Mir rennt die Zeit davon“, „Ich habe keine Zeit“. In beiden Fällen gehen wir selbstverständlich davon aus, daß es Zeit gibt. Daß es „Zeit gibt“ heißt so viel wie, daß Zeit existiert. Aber als was soll denn die

¹ Mündliche Originalfassung des Vortrags am 17. 10. 2008

Zeit existieren oder sein, die „mir davonrennt“ oder die Zeit, die ich „habe oder nicht“? Ist Zeit eine eigenständige Entität? Wenn ja, wie existiert diese Entität, dieses Seiende?

Fangen wir bei der letzten Frage an: Wie existiert Zeit. „Na ja“, sagen wir, „als vergangene, als gegenwärtige und als zukünftige Zeit“. Auch diese zunächst so einsichtige Antwort stellt schon Augustinus scharfsinnig in Frage:

„Jene beiden Zeiten also, Vergangenheit und Zukunft, wie kann man sagen, daß sie sind, wenn die Vergangenheit schon nicht mehr ist und die Zukunft noch nicht ist? Wenn dagegen die Gegenwart immer gegenwärtig wäre, und nicht in die Vergangenheit überginge, so wäre sie nicht mehr Zeit, sondern Ewigkeit.

Wenn also die Gegenwart nur darum zur Zeit wird, weil sie in die Vergangenheit übergeht, wie können wir dann sagen, daß sie ist, und wenn sie deshalb ist, weil sie sofort nicht mehr ist; so daß wir insofern in Wahrheit nur sagen könnten, daß sie eine Zeit ist, weil sie dem Nichtsein zustrebt.“ (Conf XI 14)

Wenn man diese Argumentation zugrundelegt, kann man nicht mehr sagen, daß Zeit als eigenständige Entität existiert. Daß die Vergangenheit nicht ist, weil sie nicht mehr ist, und daß die Zukunft nicht ist, weil sie noch nicht ist, leuchtet ein. Aber die Gegenwart ist doch hier und jetzt. Aber bereits wenn wir das „zt“ des Wortes „Jetzt“ ausgesprochen haben, ist das „je“ von „Jetzt“ schon Vergangenheit. Und das Problem würde sich nur quantitativ verkürzen, wenn wir als neues Wort für Gegenwart „Z“ einführen.

Dieses Problem wurde in der Tradition immer wieder so zusammengefaßt, daß „Gegenwart“ nur als Schnittpunkt von Vergangenheit und Zukunft existiert. Dann aber existiert sie gerade nicht, denn ein Schnittpunkt ist ein mathematischer Punkt und der ist definiert als Schnittstelle zweier Geraden hat also kein Sein als Punkt. Was wir als sichtbaren Punkt bezeichnen, ist ja kein Punkt, sondern eine minimale Fläche. Wie wir es auch drehen und wenden, über die Prüfung des Sprachgebrauchs kommen wir zu der ontologischen Aussage, daß Zeit für sich gesehen und in ihren Dimensionen der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft nicht existiert, nicht ist.

Das hat etwas Beklemmendes, denn existieren wir denn nicht IN Raum und Zeit? Wenn nun die Zeit nicht existiert, wie soll es dann Prozesse, Veränderungen in und an uns geben?

2. Die Rede vom Sein-in-Raum-und-Zeit suggeriert die NEWTONSCHE Idee eines leeren Raumes, der absolut existiert und einer leeren Zeit, die absolut – also für sich – existiert. Danach sind Raum und Zeit selbständige Entitäten (wie unabzählbar große Behälter), innerhalb deren sich die Dinge verorten, die Ereignisse und Prozesse stattfinden.

Dagegen haben zwei große Denker folgenschwere Einwände vorgebracht und – wenn auch in sehr unterschiedlichen Sprachen und in weit auseinander liegenden historischen Epochen – bemerkenswert ähnliche Zeitmodelle entgegengehalten, die bis heute in ihrer Grundstruktur hohe Plausibilität haben: Georg Wilhelm Leibniz und Albert Einstein.

Fangen wir beim jüngeren an: EINSTEIN beschreibt die Welt in physikalisch-mathematischer Sprache als vierdimensionale Gesamtheit raumzeitlicher Ereignisse. Raum und Zeit haben keinen eigenständig konkreten Sta-

tus, sondern bilden die relationalen Koordinaten eines vierdimensionalen *Raum-Zeit-Kontinuums*. Es wird gemäß der allgemeinen Relativitätstheorie durch eine Raum-Zeit-Geometrie beschreibbar, die notwendig Krümmung impliziert.²

200 Jahre früher beschrieb der Philosoph LEIBNIZ, der auch Mathematiker und Physiker war, die Welt in ontologischer Sprache als vierdimensionale Gesamtheit raumzeitlicher Prozesse. Raum und Zeit sind darin keine eigenständigen Entitäten, keine absoluten, keine leeren Seienden. Zeit – unser Hauptthema – existiert demzufolge nicht als solche für sich. Als was dann?³

Leibniz definiert vielerorts den Raum als „Nebeneinander oder Koexistenz der Dinge“, die Zeit als „Nacheinander oder Sukzession der Dinge“. ⁴ Das klingt so simpel, hat aber ungeheure Folgerungen: Unter der Voraussetzung, daß mit „Dingen“ alles gemeint ist, was ist, also alle Entitäten, ob wir sie wahrnehmen können oder nicht – also auch z.B. Luft oder unfäßbar Kleines oder Großes – heißt das: 1) Raum und Zeit existieren nicht unabhängig von irgendwelchen Entitäten. Sie haben keine Existenz für sich, sind also nicht absolut. 2) Dann aber sind Raum und Zeit relativ, und zwar relativ auf die Dinge und wechselseitig aufeinander. 3) Wenn Raum und Zeit also nicht als für sich existierende Kontexte oder „Behälter“ für die Dinge aufgefaßt werden können, sondern als durch die Dinge konstituiert, dann gibt es kein „Zwischen“ und kein „Außerhalb“ der Dinge, also keinen leeren Raum und keine leere Zeit. 4) Dann aber bilden alle Dinge, einfache Entitäten wie auch komplexe Dinge, ein Raum-Zeit-Kontinuum; sie existieren in einer kontinuierlichen universalen Vernetzung. 5) Der Wahrnehmung ist diese Wirklichkeit nicht zugänglich. Wir erfahren die Dinge und uns im Neben- und Nacheinander und nennen dies Raum und Zeit. Raum und Zeit sind also nicht für sich, sondern unsere Erkenntnisleistungen, unsere idealen Ordnungsbegriffe für unsere physikalische und phänomenale Welt.⁵

Die Fassung von RaumZeit als „relationales Neben- und Nacheinander der Dinge“ legt nahe, zeitliche Konstellationen auch sprachlich relational so auszudrücken, etwa so:

„Ding 17 am Ort a ist früher als Ding 25 am Ort b, gleichzeitig mit Ding 11 am Ort c und später als Ding 8 an Ort d“.

² Vgl. Einstein, Albert: Zur Elektrodynamik bewegter Körper. In *Annalen der Physik*, 4. Serie 17 (1905), S. 891–921; H. Minkowski, *Raum und Zeit* (1909). Vortrag, geh. auf der 80. Naturforscherversammlung zu Köln, 21. 9. 1908; die Bezeichnung der Zeit als „Vierte Dimension“ schon bei Brentano, vgl. Franz Brentano, *Philosophische Untersuchungen zu Raum, Zeit und Kontinuum*, hg. v. S. Körner/ R.M.Chisholm, 1976, S. 209

³ Wenn ich jetzt kurz auf Leibniz' Raum-Zeit-Konzept eingehe, dann deshalb, weil es fruchtbar für eine Ontologie des Kunstwerks ist und auch nach heutigen philosophischen Einschätzungen theoretisch bedeutsam, sofern Leibniz' Gedanken „erste Teile einer philosophischen Theorie des Raumes [und, wie ich denke, der Zeit, C.P.] sind, die Anspruch auf wissenschaftliche Bedeutung erheben können.“ Jürgen Mittelstraß/Klaus Mainzer, „Raum“, in: *Enzyklopädie Philosophie und Wissenschaftstheorie*, Bd. 3, hg. v. J. Mittelstraß, Stuttgart /Weimar 1995, S. 483/484; ; vgl. H. Weyl, *Philosophie der Mathematik und Naturwissenschaft*, München 1990, S. 115 f.; vgl. J. Earman, *Leibniz and the Absolute vs. Relational Dispute*. In: N. Rescher (Ed.), *Leibnizian Inquiries. A Group of Essays*, Lanham/ N.Y., S. 95-102.

⁴ vgl. Gottfried Wilhelm Leibniz, *Dritter Brief an Samuel Clarke*, § 4, in: *Samuel Clarke, Der Briefwechsel mit G.W. Leibniz von 1715/1716*, übers. u. mit e. Einf., Erl. u. e. Anh. hg. v. Ed Dellian, Hamburg (Phil. Bibl. 423) 1990, S. 28 u.ö.

⁵ Kant wird diese Auffassung transzendentalphilosophisch dahingehend radikalisieren, daß Raum und Zeit bloße Anschauungsformen der von jeglicher objektiven Dinglichkeit getrennten Ich-Struktur sind.

Im strengen Sinne kann man also nicht korrekt nur über Zeit als solche reden, sondern über Zeit immer in ihrer Kontinuums-Bindung der Zeit an die drei Raumdimensionen. Wenn man es dennoch tut, dann im Wissen um diese Bindung und auf dem Weg einer operativen Subtraktion der Raumdimensionen:

„Zeit“ = „RaumZeit“ minus „(3-dimensionaler) Raum“

In diesem Sinne komme ich jetzt zu einer klassisch gewordenen Zeittheorie der analytischen Philosophie des 20. Jahrhunderts.

3. Die Erfahrungsdimensionen der Zeit werden von der analytischen Philosophie in zwei zeitsprachlichen Reihen erfaßt, die von zentraler Bedeutung für alle weiteren Theorien wurden. Nach der klassischen Theorie MC TAGGARTS (1904) und RUSSELLS 1915⁶ reden wir in der sog. A-Reihe und der B-Reihe über Zeit.

Die B-Reihe entspricht der Sprechweise, die auf Leibniz Zeitmodell der Suzessivität der Dinge zutrifft. Sie enthält die Ausdrücke „früher(als) - gleichzeitig (mit) - später (als)“. Die B-Reihe der Zeit beschreibt dann unabhängig von einem Ich-Standpunkt meßbare lineare Zeitabläufe als Nacheinander von Zuständen. Man könnte auch sagen, damit werden aus der 3. Person-Perspektive inter-relationale Zustandsabfolgen erfaßt.

Ganz anders die A-Reihe: Sie ist eine bezugspunkt-relationale Abfolge von Zeitabschnitten oder -dimensionen und zwar so, daß die Bezugsgröße immer die Gegenwartsdimension des sprechenden Ichs ist. Die A-Reihe der Zeit: „vergangen – gegenwärtig – zukünftig“ rekurriert auf die grammatischen Verbmodi. Sie erfaßt aus der 1. Personperspektive die darauf bezogenen Zeitdimensionen „Vergangenheit – Gegenwart – Zukunft“ und kann deshalb auch „dimensionierte“ oder „modale“ Zeitreihe genannt werden. Leibniz selbst hat übrigens auch diese Weise über Zeit zu reden, angewandt, wenn er in Bezug auf perzipierende Wesen sagt, „daß die Gegenwart mit der Zukunft schwanger und von der Vergangenheit erfüllt ist“ (NE, GP 48).

II. Schritt: Raum- und Zeitkünste

1. Aufgrund dieser Begrifflichkeit bietet es sich an, die Künste aufgrund der B-Reihe in Raum- und Zeitkünste einzuteilen. Denn die Performance, das Theaterstück, und natürlich als paradigmatischer Fall, die Musik, benötigen die Sukzessivität der Zeit, um überhaupt zu sein. So ist nach Hegel das Grundelement der Musik „der Ton, eine Äußerlichkeit, welche sich in ihrem Entstehen durch ihr Dasein selbst wieder vernichtet und an sich selbst verschwindet“.⁷ Demgegenüber brauchen die Bildenden Künste die andere grundlegende Dimension der Wirklichkeit, den Raum, wesentlich zu ihrer Existenz. Skulpturen zum Beispiel umschließen einen Raum und befinden sich notwendig in einem Um-Raum.

2. Die ausdrückliche Gegenüberstellung von Bildender Kunst als Raumkunst und Musik als Zeitkunst stammt von Johann Gottfried HERDER: „Malerei wirkt ganz durch den Raum, so wie Musik durch die Zeitfolge ...

⁶ Vgl. John Mc Taggart Ellis Mc Taggart, Die Irrealität der Zeit, in: Klassiker der modernen Zeitphilosophie (1993), a.a.O., S. 67-86, bes. S. 68-74; Bertrand Russel, Über die Erfahrung der Zeit, *ibid.*, S. 87-105, bes. S. 100 ff.

⁷ Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1976): Ästhetik, hg. v. Bassenge, Friedrich 2 Bde, Berlin/Weimar, Bd. II, S. 261

Wie bei jener auf dem Anblicke des Koexistenten ... die Wirkung der Kunst beruhet, so ist in dieser das Sukzessive, die Verknüpfung und Abwechslung der Töne das Mittel der musikalischen Wirkung.“⁸

Herder schreibt damit die strenge Zweiteilung fest, wonach die Bildende Kunst räumlich, die Musik hingegen zeitlich verfaßt sei. Die Raumkunst wirke durch die statische und simultane Sichtbarmachung des Koexistenten, die Zeitkunst durch die transitorische Abfolge klanglicher Ereignisse. Er trifft seine Unterscheidung auf der Basis der klassischen Wirkungsästhetik, wonach von einem objektiven Werk eine entsprechende Wirkung auf Hörer oder Betrachter ausgeht: im Fall der Musik die Wirkung ästhetischer Abfolge, im Fall der Bildenden Kunst die Wirkung ästhetischer Koexistenz.

Das scheint so evident, daß man eigentlich gar nicht mehr weiter darüber nachdenken müßte. Aber gerade das erregt philosophischen Argwohn, ist es doch die primäre Aufgabe des Philosophierens, das scheinbar Selbstverständliche daraufhin zu befragen, ob es tatsächlich so selbstverständlich ist.

In der Tat spielen Raum und Zeit eine entscheidende Rolle als Existenzbedingungen bildnerischer und musikalischer Werke. Sofern diese nämlich zunächst einmal Entitäten dieser Welt sind, unterliegen sie beide den Bedingungen des Raum-Zeit-Kontinuums – vielleicht mit einer für unsere Wahrnehmung unterschiedlichen Gewichtung zugunsten Räumlichkeit oder Zeitlichkeit. Sofern es sich aber um Kunstwerke handelt, will ich zeigen, daß die gewohnte Einteilung Musik als Zeitkunst und Bildende Kunst als Raumkunst auf einem Begriff von „Kunstwerk“ beruht, der uns zwar wohlvertraut, aber viel zu eng ist, um die künstlerische Wirklichkeit zu erfassen. Unter der Voraussetzung, daß Zeit prinzipiell im (oben dargestellten) RaumZeit-Kontinuum zu sehen ist, werde ich dabei gemäß dem Schwerpunkt dieser Tagung im folgenden III. Schritt vorrangig die Zeitlichkeit des Kunstwerks fokussieren. Ich sage bewußt „Zeitlichkeit“ oder „Temporalität“, weil der Zeitfaktor auf ganz verschiedenen Ebenen eine Rolle spielt.

III. Zeitlichkeit in der ontologischen Struktur des Kunstwerks

1. Nicht nur die Werke der sog. „Zeitkünste“ wie Musik, Theater, Film, Performance etc. sondern prinzipiell jedes Kunstwerk, sei es eine Skulptur, eine Installation, ein Gemälde oder eine Zeichnung etc. enthält nach meiner Ontologie des Kunstwerks Zeitlichkeit als tragendes Strukturmerkmal. Denn die Seinsstruktur des Kunstwerks kann als eine 3-stellige Relation gekennzeichnet werden, die dadurch charakterisiert ist, daß sie ästhetisch-prozessual ist. „Ästhetisch“ bedeutet hierbei „ganzheitlich sinnlich-emotiv-intellektuell“. Der Aus-

⁸ vgl. Johann Gottfried Herder, Kritische Wälder..., 1. Wäldchen (1769), in: Herders Werke. Auswahl in acht Teilen, Auf Grund der Hempelschen Ausg. neu hg. mit Einl. u. Anm. vers. v. Ernst Naumann, Zweiter Teil, 19-70, 128/129: „Wie also ... die Malerei bloß durch ein Blendwerk den Begriff der Zeitfolge in uns erwecken kann, so mache sie dies Nebenwerk nie zu ihrer Hauptsache, nämlich als Malerei durch Farben und doch in der Zeitfolge zu wirken, sonst gehet das Wesen und alle Wirkung der Kunst verloren .. Und also im Gegenteil die Musik, die ganz durch die Zeitfolge wirkt, mache es nie zum Hauptzwecke, Gegenstände des Raumes musikalisch zu schildern, wie unerfahrene Stümper tun. Jene verliere sich nie aus dem Koexistenten, diese nie aus der Sukzession; denn beide sind die natürlichen Mittel ihrer Wirkung“.

druck „prozessual“ enthält den temporalen Aspekt auf einer ersten Ebene. Hier tragen im Sinne der B-Reihe verschiedene Sukzessivitäts-Einheiten zur Gesamrelation bei.

Die drei Momente dieser Relation sind:

1. die konstituierende, d.h. produzierende künstlerische Instanz,
2. das Resultat des künstlerischen Produzierens, das Kunstwerk-Schema (Bilder, Partituren, Gedichte, Aktionen, Skulpturen etc.)
3. die kokonstitutive Instanz, die das künstlerische Resultat oder Kunstwerk-Schema je ereignishaft im Betrachten, Hören, Lesen, Fühlen als Kunstwerk realisiert.

Die prozessuale 3-stellige Relation des Kunstwerks läßt sich in ihrer einfachsten Form in drei Versionen ausdrücken, je nachdem, welchen Term man an die Subjektstelle des Satzes setzt⁹

- V_{1_{ae} prod}: Jemand produziert – etwas als Kunstwerk X – für jemanden, der es als (dieses) Kunstwerk X_{1-n} realisiert
- V_{2_{ae} werk}: Etwas als Kunstwerk X – wird von jemandem produziert – für jemanden, der es als (dieses) Kunstwerk X_{1-n} realisiert
- V_{3_{ae} rez}: Jemand realisiert als (dieses) Kunstwerk X_{1-n} – etwas (als Kunstwerk X) – das von jemandem als Kunstwerk X produziert wird.

Entscheidend ist, daß die drei Momente der Relation, die das Kunstwerk konstituieren, dabei nicht unabhängig voneinander existieren können. Außerhalb der 3-stelligen Kunstwerksrelation ist jedes der drei Relata ontologisch etwas anderes als innerhalb. (1) Wenn Picasso einen Stier zeichnete, d.h. als Künstler fungierte, war er ontologisch ein anderer, als wenn er gerade Paella aß. (2) Wenn sein Blatt „Stier“ im Graphikschrank liegt, ist es ontologisch etwas anderes, als wenn es gerade Gegenstand der intensiven Betrachtung ist, d.h. einerseits eine berührende Wirkung ausübt und andererseits als kraftvoll und erotisch interpretiert wird. (3) Wenn die Betrachterin Françoise Gillot von dem Blatt „Der Stier“ affiziert war und die Zeichnung als kraftvoll und erotisch interpretierte, war sie ontologisch eine andere, als wenn sie gerade ihre Mutter photographierte oder Langusten aß. D. h. das Verhältnis (1) der künstlerischen Person, (2) dessen, was sie hervorbringt und (3) der Hörer, Betrachter, Leser zur 3-stellig relationalen Gesamtentität des Kunstwerks ist kein äußerlich-zusammengesetztes, sondern ein intrinsisch-gesamtheitliches Verhältnis. Das heißt einerseits, daß jedes der 3 Relata nur im Kontext der ganzheitlichen relationalen Entität „Kunstwerk“ existiert und von daher zu bestimmen ist. Andererseits wäre das Kunstwerk kein Kunstwerk, wenn eines der drei Relata fehlen würde.

2. Ich möchte die 3-stellige Relation etwas ausführlicher theoretisch entfalten und zeige Ihnen dazu eine Übersicht:

⁹ vgl. Peres 2000, 27 ff. und 2005

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. „Für jemanden“ meint dabei Adressaten überhaupt, nicht eine bestimmte, womöglich angezielte Klientel. Es muß also immer mindestens einen Adressaten geben. Das ist im Minimalfall der Künstler selbst, der mit und nach Beendigung seines Schaffensprozesses in Bezug auf die von ihm abgeschlossene Schöpfung nicht mehr als Künstler in der Relation existiert. Er hat dann sozusagen ‚die Seite gewechselt‘ und ist zum (meistens) ersten Rezipienten des Werkes und damit zum 3. *Relatum* geworden.

2. *Relatum*: Traditionell wird das, was jemand produziert, als individuelles und singuläres „Kunstwerk“ bezeichnet. Das Problem ist, daß dieser Begriff schon auf den ersten Blick mehrere Klassen von Kunstwerken verfehlt. Dazu gehören ein- oder mehrfach vollzogene Performances, aber auch musikalische Partituren und dramatische Texte: sie benötigen den Prozeß ihrer jeweiligen Aufführung, um Musik- oder Theater-Kunstwerk zu sein.

Deshalb bezeichne ich das „Etwas“ das der Künstler aus seiner Sicht als Kunstwerk produziert als „Kunstwerk-Schema“. Dieses Schema muß realisiert, d.h. erfaßt und gedeutet werden, um ein konkretes Kunstwerk zu sein. Oder anders: das Kunstwerk-Schema enthält Leerstellen und muß zum je konkreten Kunstwerk vervollständigt werden. Dieses Schema ist aber nicht abstrakt, wie der Ausdruck „Schema“ vielleicht suggerieren mag, sondern es ist durch seinen künstlerischen Urheber *singulär* und *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*.

Diese Struktur trifft nach meiner Konzeption – und das ist entscheidend – nicht nur auf Partituren und Theaterstücke zu, für deren Konkretisierung es auf der Hand liegt, daß sie aufgeführt werden. Vielmehr fügen sich hier auch die Kunstwerke ein, die vollständig bestimmt zu sein *scheinen* – wie etwa Gemälde, Skulpturen, Romane oder Gedichte. Auch sie sind nämlich unvollständig bestimmte Kunstwerk-Schemata und offen für alle ihre Realisationen. Wenn es 100 Interpretationen von Klimts Gemälde „Der Kuß“ oder von Thomas Manns Roman „Zauberberg“ gibt, dann kann man nicht sagen, es gebe das eine Kunstwerk „Der Kuß“ oder das eine Kunstwerk „Zauberberg“. 100 Betrachter werden den „Kuß“ anders betrachten, andere Gefühle und Gedanken dabei entwickeln. 100 Leser werden sich Hans Castorp in der Klinik, seine Gestik, die Farben und Gerüche der beschriebenen Situationen oder die Stimmen der handelnden Personen anders vorstellen, d. h. imaginativ ihre Romanwelt des Romans schaffen. In beiden Fällen haben wir 100 mehr oder weniger verschiedene Realisationen, d. h. individuell realisierte Kunstwerke.

Die Offenheit für die Vielfalt der Realisationen impliziert nicht Beliebigkeit. Das *singuläre* und *unvollständig bestimmte* Kunstwerk-Schema verbietet das „anything goes“ irgendwelcher Interpretationsakte – sofern sie ernst gemeint sind. Immer sind es Realisationen dieses singulären Kunstwerk-Schemas. Man kann eben nicht den „Kuß“ als Fruchtestilleben realisieren und den „Zauberberg“ nicht als antiken Göttermythos.

3. *Relatum*: In jeder Kunstwerks-Relation gibt es deshalb die Instanz, die das Kunstwerk-Schema individuell zum je konkreten Kunstwerk vervollständigt. Auch diese Instanz ist graduell produktiv, denn bereits beim Betrachten einer künstlerischen Photographie, beim Erleben einer Performance oder beim Imaginieren einer Romanwelt selektieren wir, akzentuieren, tilgen und ergänzen wir. Wir realisieren jeweils eine Welt-Version der verschiedenen Realisierungsmöglichkeiten *des* gegebenen Kunstwerk-Schemas. Deshalb nenne ich die Instanz, die etwas als Kunstwerk X_{1-n} realisiert, *Konstituent 2. Stufe, Ko-Konstituent* oder *Kon-Produzent*.

In musikalischen, theatralen und ähnlich strukturierten Kunstwerken sind zusätzlich Dirigenten, Performer, Musiker, Tänzer, Choreographen, Drucker, Schauspieler, Regisseure etc. am Werk, d.h. hier ist eine *mediale* Instanz notwendig. Dies sind die *künstlerischen* Konstituenten 2. Stufe, Kon-Produzenten oder Ko-Konstituenten des Kunstwerks X_{1-n} . Innerhalb dieser Konstellation rückt der nicht-künstlerische Konstituent eine Stufe weiter. Er wird zum Konstituenten 3. Stufe des Kunstwerks $X_{1-n_{1-n}}$.

IV. Schritt: Temporale Phasen in der ontologischen Struktur des Kunstwerks

Auf diese Weise kann man aus der 3. Person-Perspektive im Kunstwerk drei temporale Phasen unterscheiden: TPh1 die temporale Phase 1, innerhalb deren der Konstituent 1. Stufe sein singuläres und unvollständig bestimmtes Kunstwerk-Schema X produziert; kurz: die Konstitutions-Zeit

TPh2 die temporale Phase 2, innerhalb deren ein Konstituent 2. Stufe das Kunstwerk-Schema X als Kunstwerk-Schema X_{1-n} realisiert, kurz: Co-Konstitutions-Zeit

TPh3 die temporale Phase 3, innerhalb deren der Konstituent 3. Stufe das Kunstwerk-Schema X als Kunstwerk-Schema $X_{1-n_{1-n}}$ realisiert, kurz: Con-Co-Konstitutions-Zeit

Beispielhaft angewandt auf verschiedene Typen von Kunstwerks-Strukturen bedeutet das:

- einfach ko-konstituierte Kunstwerke wie Gemälde, Skulpturen, Gedichte etc. benötigen nur zwei temporale Phasen: die Produktionszeit der Künstler (TPh₁) und die Ko-Konstitutionszeit der sog. Rezipienten (TPh₂)
- durch Interpreten und Zuschauer do elt ko-konstituierte Kunstwerke wie Tanz- oder Musikaufführungen können drei temporale Phasen für sich in Anspruch nehmen
- in rein performativen Improvisationen musikalischer, theatraler, körperlischer Art können alle drei Phasen zusammenfallen.
- wird eine Performance geplant und angekündigt, so fallen in der Regel die Konstitutionszeit 2. Stufe der künstlerisch Ausführenden (TPh₂) und die Konstitutionszeit 3. Stufe (TPh₃) der nicht-künstlerisch Realisierenden zusammen; beide temporale Phasen können teilweise mit der Konstitutionszeit 1. Stufe übereinstimmen, wenn sich in und während der Performance neue, d.h. nicht geplante produktive Elemente erst ergeben.

V. Schritt: „Gegenwart“ – Jetztzeit – Erlebniszeit

Bisher habe ich im Sinne der B-Reihe kühl und sozusagen „von außen“ die Zeitlichkeit des Kunstwerks herausgestellt.

Im weiteren geht es um die Frage, ob, und wenn ja, wie in der Zeitlichkeitsstruktur des Kunstwerks das Zeitsegment der Gegenwart einen Ort hat, also wie gemäß der A-Reihe die unmittelbar auf ein Ich bezogene Zeitdimension

zu verorten ist, und welchen Stellenwert sie hat. Das bedeutet zunächst, etwas genauer zu klären, was es hier heißt, von „Gegenwart“ zu reden.

Man kann in das „früher als x“ der B-Reihe für das x „jetzt“ oder „nun“ einsetzen. Damit wird die Gegenwart eines Ich zum Bezugspunkt des komparativen „früher als“ und wir haben bereits die Perspektive gewechselt. Denn „jetzt“ ist der Ausdruck für das, was in der 1. Person von einem Ich als Gegenwart empfunden wird. Für „früher als jetzt“ kann man ebenso „vergangen“ sagen. Damit sind wir in der A-Reihe gelandet, wo Zeit von der Spiegelachse einer Ich-Gegenwart aus als Vergangenheit und Zukunft dimensioniert wird. Im Bezugssystem dieses Modells kann „Gegenwart“ nicht der mathematische Schnittpunkt von Vergangenheit und Zukunft sein, denn selbst das auf die bloße Zeit reduzierte „jetzt“ referiert nicht nur auf einen Augenblick oder eine Zeitspanne. Als Ausdruck für unsere „Ich-Gegenwart“ ist es nämlich lediglich die elliptische Verkürzung für „Ich bin hier und jetzt“. Und das beschreibt viel mehr als die schlichte Zeitspanne von ca. 3,5 Sekunden, die empirische Zeittheoretiker als Maximalspanne dessen gemessen haben wollen, was der Mensch überhaupt als Gegenwart erfassen kann¹⁰. Wir können unser Gegenwarts-Erfahren nicht aus dem Raumzeit-Kontinuum ausklinken.

Wenn wir sagen „Ich bin hier und jetzt“, erfahren wir uns in unserer raumzeitlichen Verortung und darüber hinaus – wenn auch noch nicht ausdrücklich reflektiert – als „Ich in Gegenwart“ oder „Ich als gegenwärtig-in-Welt“. Nichts anderes meint ja der Wahlspruch der glücklichen Menschen, die das „savoir vivre“ haben: „Carpe diem“, „Lebe das Jetzt“, „Lebe die Gegenwart“. Der Ausdruck „Gegenwart“ referiert also auf eine umfassende „phänomenale“ Zeit-in-Raum-Situation und diese kann als erfahrene Jetztzeit des Ich oder Erlebnisgegenwart bestimmt werden.

VI. Schritt: „Gegenwart“, Jetztzeit, Erlebniszeit in der ontologischen Struktur des Kunstwerks

Eine so verstandene Gegenwart erfährt, wie im folgenden VI. Schritt zu zeigen sein wird, in zweifacher Hinsicht eine herausragende Bedeutung im Rahmen der zeitlichen Struktur des Kunstwerks:

Einerseits erfüllen die Rezipienten mit ihrer Erlebnis-Gegenwart das Kunstwerk-Schema und vice versa erfüllt das KW-Schema unsere Erlebnis-Gegenwart mit seiner Weltdeutung

1) Die Rezipienten erfüllen das KW-Schema mit ihrer Erlebniszeit

¹⁰ vgl. Michael Stefan Metzner (2002), Zeit und Ambiguität. Zeitpsychologische Grundlagen und Studien mit mehrdeutigem Material. Inaugural-Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie an der Ludwig-Maximilians-Universität, München, S. 74

Ob es sich um eine Theateraufführung oder ein Gemälde handelt, um ein Konzert oder eine Rauminstallation, um eine Performance oder eine Skulptur: von dem betreffenden Kunstwerk-Schema aus gesehen – wenn man also eine wirkungsästhetische Perspektive einnimmt – kann man strenggenommen sagen, daß es sich sozusagen allen Rezipienten gleichermaßen darbietet oder auf alle Rezipienten gleichermaßen wirkt.

Von Seiten der Rezipienten aus gesehen – also wenn man eine rezeptionsästhetische Perspektive einnimmt – sieht der Fall ganz anders aus: Dann entstehen – in der 3. Person-Perspektive der B-Reihe formuliert – so viele konkrete Kunstwerke wie es Betrachter z.B. des einen Gemäldes in der bestimmten Zeitspanne t_{14-27} oder der einen Konzertaufführung in der bestimmten Zeitspanne t_{30-36} gibt, Das beginnt bereits mit simplen Tatsachen: Jeder Mensch ist schon körperlich geringfügig anders mit seiner individuellen Sinneswahrnehmung ausgestattet. Jeder Mensch hat von seiner räumlichen Verortung in einem Theater aus oder von seinem – wörtlich – Stand-Punkt in einem Museumsraum aus notwendig eine andere Wahrnehmung des Dargebotenen als jemand, der 3 Meter weiter steht oder zwei Ränge höher sitzt. Dem korrespondieren ein je anderer Lichteinfall und je andere akustische Bedingungen. Die auf die einfache raumzeitliche Situierung der Rezipienten relative Mit-Konstitution am Kunstwerk stellt aber noch den geringsten Anteil dar. Er ist notwendig, aber natürlich bei weitem nicht hinreichend, um zu erklären, daß ein vom Künstler erschaffenes Kunstwerk-Schema mit jedem Erleben neu und im vorgegebenen Rahmen anders konkretisiert wird.

Dafür muß zweierlei vorausgesetzt werden: 1. Die Rezipienten lassen sich für die jeweilige Zeitspanne tatsächlich auf das ihnen künstlerisch Dargebotene ein, lassen sich berühren, setzen sich kognitiv, emotional, lustvoll oder ablehnend damit auseinander. Und das bedeutet 2. : ihr Erfassen und Interpretieren vollzieht sich innerhalb desjenigen Interpretationsspektrums, das die jeweilige Theateraufführung oder das jeweilige Gemälde bereithält und zuläßt. Es wäre z.B. unsinnig, ein blaues Quadrat von Yves Klein als Feuersbrunst oder Becketts „Warten auf Godot“ als blutige antike Tragödie zu interpretieren.

Unter diesen beiden Prämissen realisieren wir in und mit unserer Erlebnisgegenwart das dargebotene Kunstwerks-Schema je individuell als je konkretes Kunstwerk. Und spätestens hier haben wir den Wechsel von der B-Reihe in die A-Reihe der Zeit vollzogen. Denn dies geschieht, indem der je individuelle Mensch das Kunstwerk-Schema ereignishaft mit seiner Ich-Jetztzeit *erfüllt*, die sich wiederum aus dem Vergangenen und dem Zukünftigen speist. Das heißt, die phänomenale Gegenwart des Kunsterlebens ist konstitutiv für den prozessualen ontologischen Status des Kunstwerks. Und hier können wir den Bogen zurück zu Leibniz schlagen, der, wenn es um erkennende, wahrnehmende, fühlende Wesen geht, sagt, „daß die Gegenwart mit der Zukunft schwanger und von der Vergangenheit erfüllt ist“ (NE, GP 48). Das heißt: Jeder ernsthafte Betrachter eines der Werke dieser Ausstellung wird in diese einmalige Erlebnis- und Deutungsgegenwart seine Vergangenheit einbringen, seine familiär, sozial und kulturell geprägten Erlebnisse, Erkenntnisse, Erfahrungen. Und ebenso wird die betrachtende Person in diese Erlebnisgegenwart ihre Zukunftsgerichtetheit hineinragen, das, was sie erhofft, erwartet, erstrebt, wünscht, plant. Beides geschieht allgemein, sofern wir uns im ästhetischen Erleben

ganzheitlich einbringen und darüber hinaus spezifisch, sofern sich im vorgegebenen Rahmen des Kunstwerk-Schemas bestimmte, an das künstlerisch Dargebotene gebundene Assoziationen einstellen. Unsere Erlebniszeit erfüllt das Kunstwerk-Schema.

2) Umgekehrt *erfüllt* zweitens das Erleben des künstlerisch Dargebotenen unsere phänomenale Gegenwart. Das hat einen quantitativen und einen qualitativen Aspekt.

Zunächst zum quantitativen Aspekt von „Gegenwart“:

Das Ich-relationale Zeitsegment „Gegenwart“ ist genau dadurch charakterisiert, daß wir im unmittelbaren Erleben von Gegenwart gerade keine Sukzessivität, sondern bloßes „Jetzt“, als eine, nicht zergliederbare Wahrnehmungsganzheit, empfinden. Dieser Begriff steht somit begriffslogisch im Widerspruch zur Zeitmessung, die dadurch definiert ist, Zeitspannen und ihre Zeiteinheiten in Maßeinheiten zu übersetzen. Dennoch wurden und werden immer wieder Versuch gemacht, die maximale Zeitspanne zu messen, die der Mensch als „jetzt“ erfahren kann (d.h. gerade nicht als „Spanne“). In der heutigen Forschung hat man dafür einen Mittelwert von 3,456 Sekunden ermittelt.¹¹

Da nun gerade im unmittelbaren Gegenwartsempfinden das meßbare Nacheinander jegliche Bedeutung verliert, ist das Messen der sog. Gegenwartsspanne einerseits ganz irrelevant für den Gegenwartsbegriff der A-Reihe. (Denn korrekt gesprochen ist „Gegenwartsmessung“ gerade keine Gegenwartsmessung, sondern im Sprachkontext der B-Reihe ein Zuordnen von Meßabläufen zu Wahrnehmungsabläufen, die als miteinander gleichzeitig beobachtet werden.). Andererseits führt uns dies zu einem relevanten Aspekt: In der nachträglichen Reflexion auf die reine Erlebnis-Jetztzeit des Kunstwerks können wir tatsächlich quantitative Verstärkungen feststellen: Wie in der überwältigenden Erfahrung einer Gipfellandschaft oder einer berührenden Begegnung mit einem Menschen intensiviert, dehnt oder verkürzt sich die erlebte Gegenwart. Die erlebende Person „vergißt“ sozusagen das Nacheinander und sich im Nacheinander der Dinge (vergißt die unentrinnbare Einbindung in dieses unerbittliche Fortschreiten der Zeit) und erlebt dieses „Ich-hier-und-jetzt“ als eine höchst intensive Ganzheit. Aber, wie gesagt, das hat die Erlebnisgegenwart des Kunstwerks mit allen großen Erlebnissen gemeinsam Unhintergebar eigen an der Erlebnisgegenwart des Kunstwerks ist der qualitative, genauer, der semantische Aspekt. Anders als ein überwältigender Sternenhimmel, der die jeweilige Gegenwart ebenfalls bereichert, ist ein künstlerisch dargebotenes Werk immer „about“, „über etwas“. Ein Apfel oder ein Sternenhimmel machen keine Aussage. Sie „sind nicht über etwas“, wie Arthur C. Danto es ausdrückt.¹² Wir können ihnen höchstens Bedeutungen beilegen.

Jedes individuelle Kunstwerk-Schema dagegen enthält ein in ihm einzigartig vom Künstler symbolisiertes Angebot an *Weltdeutungen* und *erfüllt* unsere Jetztzeit damit. Außerdem gibt dieses künstlerische Angebot an *Weltdeutungen* damit den Rahmen vor für die auch wieder einzigartige Wahrnehmungsdeutung des konkreten

¹¹ vgl. Metzner 2002, S. 74; William James (1886), Die Wahrnehmung der Zeit, in: Klassiker der modernen Zeitphilosophie (1993), S. 66, hatte bis zu einer Minute angesetzt

¹² Danto, Arthur C. (1993) Die Verklärung des Gewöhnlichen. Eine Philosophie der Kunst, übers. v. Max Looser, Frankfurt a.M., S. 20, 89, 111f., u.ö.

Rezipienten und sie kann in einer nachträglichen Reflexionszeit in eine Analyse und Tiefeninterpretation münden, muß das aber nicht.

Die Wahrnehmungs-Interpretation der jeweiligen Jetztzeit macht die KoKonstitution des konkreten Kunstwerks aus. Wenn und indem diese intensive Erlebnisgegenwart wie „ausgeschnitten“ aus dem alltagspraktischen Nacheinander, aus erinnerten Handlungsgewohnheiten und –planungen, erfahren wird, ist die erlebende Person frei für die Erfahrung des angebotenen Neuen.

In der je individuellen Erlebnisgegenwart und Mit-Konstitution z.B. der „Mona Lisa“ schiebt sich der „von der Vergangenheit erfüllte und mit der Zukunft schwangere“ gegenwärtige Interpretationsrahmen des Betrachters über den, von Leonardo da Vinci mit seiner Weltdeutung vorgegebenen Interpretationsrahmen – und damit entsteht die jeweilige Kunstwerks-Konkretisation.

Darüber hinaus fordert genau dieses offene und damit letztlich unerschöpfliche Interpretationspotential dazu auf, es in künftigen historischen Jetztzeiten eines oder mehrere Betrachter immer wieder ein Stück weiter und mehr auszuschöpfen. Das Kunstwerk „Mona Lisa“ ist damit also das von Leonardo geschaffene Gemälde mit seinem unerschöpflichen Deutungspotential PLUS alle seine faktischen Interpretationen in allen historischen Erlebnis-Jetztzeiten dieses Bildes.

Für den beteiligten Betrachter bedeutet das:

Sofern sich die Identität einer Person daraus ergibt, daß sie sich aus ihrer Vergangenheit und Zukunft versteht, bringt sie in der ganzheitlichen Erlebnisgegenwart ihre Identität in die Kunstwerkskonstitution der „Mona Lisa“ ein. Umgekehrt wird die „Mona Lisa“ dieser Erlebnisgegenwart die Identität dieser Person mitkonstituieren, denn sie wird zum künftigen Selbst-Verstehen dieser Person beitragen.