

Das im Bild Dargestellte geht der Fotografie nicht in einem Sinne voraus, den diese nur aufzeichnen hätte, sondern ist in einem rätselhaften Sinn da, und wird in einem möglichen Aspekt realisiert. Das Foto hält insofern nicht fest, was ist, aber eine Version seines Sichtbareins, es zeigt, wie jemand etwas sah, jemand, der sich dazu verhielt. Es ist das Bild eines Verhältnisses, des Verhältnisses nämlich von Sehendem und Sichtbarem, eines Sichtbaren, das seinerseits eine Konstellation ist von dem, was möglicherweise wahrgenommen werden könnte, und dem, was aktuell gesehen wird.

Von daher gilt für die Fotografie wie für jede Darstellung, dass sie etwas nicht nur abbildet, sondern auch hervorbringt: So war es nicht, das Bild macht es erst dazu – und dies gilt bemerkenswerter Weise für Sugimoto wie für Cartier-Bresson, denn auch der letztere verändert das Sichtbare, indem er es auswählt, betont und den richtigen Ausschnitt durch Rahmung zu einem Bildganzen macht. Sowohl Cartier-Bressons an jeden Graustrafen seines Motivs interessierter Blick wie auch Sugimotos theatralische Inszenierungen des Sichtbaren stellen eine „neue Art, die Dinge zu sehen“⁵⁹ dar.

So dokumentarisch Cartier-Bressons Bilder seiner Absicht nach sind, so konstruktiv ist sein Blick. So artifiziell Sugimotos *Ceuvre* ist, so unvermeidlich sind auch seine Bilder die Spur eines sich vor der Linse befunden habenden Referenten. Nur ist dieser Referent kein objektives Faktum, sondern – mit Husserl gesprochen – ein perzeptives Fiktum. Der Referent ist der negative Fluchtpunkt, in dem Zeit, Blick und Imagination zusammenlaufen: die Zeitlichkeit des dagewesenen Referenten, sein Gesehenwerden durch den Blick und die Einbildungskraft des Künstlers und der Bildbetrachter.

Darum kann die Fotografie zugleich indexikalisch und konstruktiv, Versteinierung und Verlebendigung sein. Jedes fotografische Bild zeigt mehr und weniger als ohne es sichtbar wäre.⁶⁰ Das Aufzeichnungsmedium ist zugleich ein Medium der Bildproduktion, wie das Sehen bereits eine Form der Bedeutungsgenerierung ist, die Mimesis ist selbst. Poiesis.⁶¹ Man müsste sich nur an die Vorstellung gewöhnen, dass das Bild eine vorbildlose Darstellung sein könnte.

⁵⁹ Armstrong (Fig.), *Sugimotos Porträts* (Anm. 49), S. 41.

⁶⁰ Das scheint mir übrigens das Wesentliche an Antonionis Film *Blow up* zu sein. Der Fotograf sieht gerade nicht, was da ist, aber in der Vergrößerung sieht er etwas, das seinen Verdacht erregt. Erst daraufhin sucht er den Schauplatz des Fotografieren erneut auf und sieht zum ersten Mal das unübersehbare Indiz: die Leiche eines Mannes. Zugleich wirkt die grobkörnige Vergrößerung des Details stark verunklarend, es erscheinen einige farbige Flecken, eine Filmfigur kommentiert das dabei zustande kommende Bild, indem sie sagt: Wie Malerei! Das einzige, was das Foto in der Vergrößerung wirklich deutlich – und zwar deutlicher als das Sehen mit bloßem Auge – sichtbar macht, ist der Gesichtsausdruck der Frau kurz vor dem Mord.

⁶¹ Vgl. Ernst Cassirer, *Philosophie der symbolischen Formen*, Berlin 1923, S. 129.

CHRISTIAN GRÜNY

Komplizierte Gegenwart. Zur Zeitlichkeit von Bild und Musik

Ein unerwarteter Anfang kann nicht mit
offenen Armen empfangen werden.

Edmund Husserl¹

1. Falsche Gegensätze

Werkästhetik, Rezeptions- oder Wirkungsästhetik, Ästhetik des Erscheinens, Ereignisästhetik – stellt man die Begriffe so nebeneinander, so scheint sich ein Katalog von grundlegenden und sich grundlegend unterscheidenden Orientierungen innerhalb der philosophischen Ästhetik zu ergeben. Man muss sich, so sieht es aus, entscheiden, auf welche Instanz im Prozess der Kunst man seine philosophische Aufarbeitung stützen möchte, oder besser: Man muss mit philosophischen Mitteln begriffbar machen, wieso einem die eine oder andere als angemessener Kandidat erscheint. Die Auseinandersetzungen um diese Frage werden, wie nicht anders zu erwarten, mit harten Bandagen geführt.

Dabei scheint der große Streit um Werk- oder Rezeptionsästhetik eher der Vergangenheit anzugehören, und die Begriffe des Erscheinens und des Ereignisses markieren hier bereits Vermittlungspositionen, denen es um das geht, was sich zwischen Werk und Rezipienten abspielt, und die sich nun ihrerseits einander als unvereinbar entgegensetzen. Aber ist es wirklich produktiv und nötig, sich in diesem Streit auf eine der beiden Seiten zu schlagen? Oder ist es nicht vielmehr so, dass es die Aufgabe einer dem Stand der Dinge angemessenen Ästhetik wäre, auch in diesem Fall Wechselbeziehungen ausfindig zu machen? Die meines Erachtens in erster Linie diskurspolitisch zu verstehende Entgegensetzung von Erscheinung und Ereignis erscheint mir in mancher Hinsicht allzu forciert; sie hat schon terminologisch keinen rechten Anhalt. Eine scharfe Unterscheidung zwischen den beiden Begriffen kann nicht vorausgesetzt werden – so werden etwa dem Ereignis zugeordnete Begriffe wie Epiphanie oder Apparition vielfach zutreffend mit „Erscheinung“ übersetzt, und auch heute noch wird bisweilen mit beiden Begriffen operiert, als seien sie syno-

¹ Edmund Husserl, *Die Bernauer Manuskripte über das Zeitbewusstsein* (1917/1918) (Husserliana Bd. XXXIII), Dordrecht u.a. 2001, S. 37 Fn. (im folgenden zitiert als *Bernauer Manuskripte*).

nym. Um sie dennoch gegeneinander zu profilieren, empfiehlt es sich, fürs Erste die geläufige zeittheoretische Unterscheidung in den Mittelpunkt zu stellen: Während Erscheinung für Kontinuität steht, benennt Ereignis das Plötzliche, den Bruch, das nicht in der Ordnung Aufgehende, das nur nachträglich erfasst und erfahren werden kann.

Worum es mir an dieser Stelle gehen wird, ist, einen Begriff künstlerischer Gegenwart ausarbeiten, der beide Figuren gleichermaßen in Anspruch nimmt und ihre wechselseitige Verwiesenheit herausarbeitet. Dabei habe ich keinen weiteren Vermittlungsbegriff anzubieten, sondern möchte lediglich einen Vorschlag machen, der unter Berücksichtigung einiger in den letzten Jahren und Jahrzehnten vorgelegten Ansätzen der in sich keineswegs einheitlichen Struktur von Kunstwerken in ihrem Erfahrenwerden Rechnung trägt.

Ausgehen werde ich dabei zuerst einmal nicht von den einschlägigen ästhetischen Entwürfen, sondern von den zeittheoretischen Texten Husserls, die in ihrer immer wieder neu ansetzenden Offenheit bis heute besonders produktiv sind. Philosophische Theorien können dabei allerdings nicht mehr als einen allgemeinen Rahmen abgeben, der durch die Auseinandersetzung mit konkreten Kunstwerken gefüllt werden muss. Diese werden vor allem der bildenden Kunst entstammen; zusätzlich dazu werde ich aber an verschiedenen Stellen Seitenblicke in die Musik werfen, da bestimmte Aspekte dessen, worum es hier gehen soll, dort klarer zutage liegen. Eine der Pointen einer Anwendung der Begriffe von Ereignis und Erscheinung auf die bildende Kunst scheint mir in der Betonung der ihr eigenen, aber eben nicht einheitlichen Zeitlichkeit zu bestehen. Das bedeutet natürlich nicht, dass die ihr traditionell und auch alltagspraktisch eher zugeordnete Räumlichkeit damit aus dem Blick geraten dürfte oder auch nur könnte; vielmehr ist die Ver-schränkung von Kontinuität und Diskontinuität immer auch eine von Zeit und Raum, ohne dass diese jeweils einer der beiden Seiten zugeordnet werden könnten. Dies im Einzelnen auszuarbeiten, bleibt einer weitergehenden Untersuchung vorbehalten.

2. Zeitobjekte: Kontinuität und Ganzheit

Husserl bietet in seinen *Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins* einen prägnanten Begriff an, der an der Musik gebildet wird, aber für die Kunst insgesamt fruchtbar zu machen wäre: denjenigen des Zeitobjekts. Kunstwerke gleich welcher Gattung, so wäre meine These, können als Zeitobjekte betrachtet werden. Nun ist es alles andere als selbstverständlich, die Untersuchung von Werken der bildenden Kunst und der Musik unter diese gemeinsame Leitkategorie zu stellen; Husserls eigene Beispiele sind in erster Linie Töne und Melodien, Gegenstände also, die nur in der Zeit oder, radikaler formuliert, *als Zeit* existieren. Für Werke der bildenden Kunst scheint dies nicht zu gelten. Sehen wir uns seine Formulierung genauer an: „Unter Zeitobjekten im speziellen Sinn verstehen wir Objekte, die nicht nur Einheiten in der Zeit sind, sondern die Zeiterstension auch in

sich enthalten.“² *In der Zeit* ist jede Form von Gegenständlichkeit in doppelter Hinsicht: einmal als der Zeit und damit der Veränderung unterworfen, zum anderen als nur zeitlich wahrnehmbar. Während dies auch von einem Stein gilt, kommt bei der Musik noch eine weitere Dimension hinzu – sie selbst existiert zeitlich, ohne zeitliche Entfaltung gibt es sie nicht. Die basale Bedingung, auf die genannte doppelte Weise in der Zeit zu sein, gilt natürlich auch für Bilder und Skulpturen: Bilder dunkeln nach, Statuen verlieren ihre Arme, und die Betrachtung beider braucht ebenso sehr ihre Zeit wie die Betrachtung jedes anderen Gegenstandes in der Welt. Die Tatsache aber, dass die Rezeption von Werken der bildenden Kunst als zeitlicher Prozess beschrieben werden muss, geht über die notwendige Zeitlichkeit jeder Wahrnehmung hinaus. Zugespielt könnte man es so formulieren: Ein Bild ist aufgespeicherte Zeit, und seine Rezeption in Wahrnehmung und Diskurs ist ihm nicht äußerlich, sondern stellt seine spezifische Form der Realisierung dar.³ So wie ein Text erst aus der Virtualität befreit wird, wenn ihn jemand liest, ist auch ein Bild auf diese Realisierung angewiesen, um überhaupt zu dem zu werden, was es ist. Insofern ist es selbst ein Zeitobjekt.⁴

An dieser plausiblen, aber vielleicht allzu schnellen Rekonstruktion ist noch einiges explikationsbedürftig, und auch diese Explikation soll mit Husserl geleistet werden. Dazu muss seine Zeittheorie zumindest in ihren Grundzügen kurz vorgestellt werden. Ihren Ausgangspunkt bildet die Beobachtung von Kontinuität, von einer Kontinuität zudem, die als solche unteilbar und sogar „unwandelbar“ erscheint: „eine Kontinuität steter Wandlungen [...], die eine untrennbare Einheit bildet, untrennbar in Strecken, die für sich sein könnten, und unteilbar in Phasen, die für sich sein könnten, in Punkte der Kontinuität.“⁵ Die nahe liegende und von Husserl auch immer wieder in Anspruch genommene Metapher ist diejenige des Stromes.

Die entscheidende Frage ist nun aber, wie sich dieser Strom konstituiert, und um dem auf die Spur zu kommen, muss er sehr wohl unterteilt werden. Die bekannte Begriffstria von Retention, Urimpression und Protention soll diese Vermittlung von Differenz und Einheit leisten. Sie formuliert die klassischen Kategorien von Vergangenheit, Zukunft und Jetzt bewusstseinstheoretisch um, um zu einem gehaltvollen Modell von Gegenwart zu kommen. Anders als die Rede von

2 Edmund Husserl, *Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins* (1893–1917) (Husserliana Bd. X), Den Haag 1966, S. 23 (im folgenden zitiert als *Zeitbewusstsein*). Die Hervorhebungen, mit denen Husserl verschwerend umgeht, sind in diesem und allen folgenden Zitierten getilgt; Ausnahmen werden gesondert vermerkt.

3 Vgl. Christian Grüny, „Bildrhythmen“, in: *Rheinsprung 11*, 05 (2013), S. 139–151, in: <http://rheinsprung11.umbas.ch/archiv/ausgabe-05/glossar/bildrhythmen.html> (gesehen: 18.03.2013).

4 Man muss freilich aufpassen, hier die Rezeptionsseite nicht in einer Weise überbetonen, dass sie am Ende als Ort der eigentlichen *Produktion* der Bilder erscheint. Vgl. dazu: Ludwig Schwarte, „Die Wahrheitsfähigkeit des Bildes“, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 53, 1 (2008), S. 107–123.

5 Husserl, *Zeitbewusstsein* (Anm. 2), S. 27.

Retentionen und Protentionen im Plural nahe legt, darf man sich den Strom der bewussteinmäßig gegebenen Zeit nicht als zusammengesetzten denken, und Husserl betont immer wieder, dass von einzelnen Phasen nur abstraktiv gesprochen werden kann. Die Unterteilung in einzelne Zeitpunkte t_0 , t_1 etc., die sich in den in immer wieder neuen Ansätzen entworfenen Zeitdiagrammen findet, ist eher dem Problem der Darstellung geschuldet als dass sie Anhalt in der Sache hätte. So wenig die Abschattung ein Bildchen des Gegenstandes ist, kann man Retention als Punkt oder als abgegrenzte Phase verstehen. »[Jede Retention ist schon Kontinuum]«⁶ und es handelt sich eher um ein Prinzip als um eine Menge von Einzelnen: Retentionalität. Retentionalität bezeichnet den Aspekt der unmittelbaren Vergangenheit, der als gerade vergangen noch gegenwärtig ist, ohne ausdrücklich erinnert werden zu müssen. Ohne diese Fortsetzung des Jetzt in die Vergangenheit (und die Zukunft) hinein gäbe es keine Kontinuität und damit auch keinerlei Strukturiertheit, geschweige denn Gegenständlichkeit. Die Bezeichnungen »primäre Erinnerung« und »primäre Erwartung« sind dabei eher irreführend als erhellend: Zwischen Retention als »primärer Erinnerung« und »reproduktiver Erinnerung« als Erinnerung im eigentlichen Sinne, die wesentlich auf Diskontinuität beruht, besteht für Husserl ein kategorialer Unterschied.

Das Zentrum des so konstituierten Zeitstrahls bleibt eine Punktualität: Jetzt. Der Status dieses Jetzt aber ist der zentrale Problempunkt der Husserlschen Zeittheorie. Auf der einen Seite heißt es: »Die Auffassungen gehen hier kontinuierlich ineinander über, sie terminieren in einer Auffassung, die das Jetzt konstituiert, aber nur eine ideale Grenze ist.«⁷ Auf der anderen Seite steht die alte Auffassung aber auch bei Husserl noch in ungebrochener Wirksamkeit im Hintergrund: bereits die Bezeichnung für dieses Jetzt, Urimpression, weist darauf hin: »Die Urimpression ist das absolut Unmodifizierte, die Urquelle für alles weitere Bewusstsein und Sein.«⁸ Einzig sie ist, wie Husserl ganz im Sinne der Tradition sagt, im strengen Sinne Gegenwart.⁹

Nimmt man die beiden Aussagen zusammen, so ergibt sich ein ambivalentes Bild: Der Punkt realer Gegenwart, der alles andere tragen muss, ist nichts als eine ideale Grenzbestimmung. Die lebendige Gegenwart der Wahrnehmung, von der alle anderen Auffassungsweisen abgeleitet sind, kann mit diesem Punkt nicht identisch sein, sie erbt seinen Status, muss aber selbst zeitlich erstreckt gedacht werden. Wahrnehmung ist damit nicht mehr gleichbedeutend mit Präsenz im strengen Sinne.

6 Husserl, *Zeitbewußtsein* (Anm. 2), S. 29.

7 Husserl, *Zeitbewußtsein* (Anm. 2), S. 40. Noch schärfer: »Urempfindung ist etwas Abstraktes.« (S. 326f.)

8 Husserl, *Zeitbewußtsein* (Anm. 2), S. 67.

9 Dieses Festhalten am Gegenwarts punkt findet sich implizit noch bei William James, der doch die Vorstellung einer erstreckten Gegenwart in die Diskussion eingebracht hat: Mit dem von E. R. Clay übernommenen Begriff des »specious present«, der Scheingegenwart, wird der Verweis auf eine wahre Gegenwart mitegeführt – Clay unterscheidet in der langen Passage, die James zitiert, ausdrücklich zwischen »real presence« und »specious present« (vgl. William James, *The Principles of Psychology*, Chicago u.a. 1952, S. 398f.).

ne: »Nennen wir aber Wahrnehmung den Akt, in dem aller Ursprung liegt, der originär konstituiert, so ist die primäre Erinnerung Wahrnehmung.«¹⁰ Merleau-Ponty wird später die Konsequenz daraus ziehen, hier und an Bergson anschließend die Punktualität ganz fallen zu lassen und von einer primären »Übergangssynthese« auszugehen.¹¹ Mit der Retention wird so die Vergangenheit in die Gegenwart geholt, und zwar nicht als erinnerte wie bei Augustinus, sondern als tatsächlich anwesende. Indem die Grenze zwischen beidem verschwimmt, wird der Urquellepunkt erweitert zu einem »originäre[n] Zeitfeld«¹², dessen Originalität allerdings ernsthaft beschädigt ist: Gegenwart in einem nicht logischen, sondern der Erfahrung angemessenen Sinne ist nicht gleichbedeutend mit Präsenz, sondern in sich mit Abwesenheit vermischt. Originalität ist durchzogen von nicht Originärem, oder auch: »Was immer wahrgenommen ist, was immer selbstgegeben ist als individuelles Objekt, ist gegeben als Einheit einer absoluten nicht gegebenen Mannigfaltigkeit.«¹³

Von hier aus erscheint es mir sinnvoll, einen Unterschied zwischen Gegenwart und Präsenz zu machen, den weder das Französische noch das Englische kennen. Mit Martin Heidegger gesprochen: »Der deutsche Ausdruck ‚Gegenwart‘ hat hier den großen Vorzug gegenüber dem englischen ‚presence‘, dass er es erlaubt, Gegenwart als eine Konstellation von Nahe- und Fernliegendem, Vertrautem und Fremdem, Verfügbarem und Unverfügbarem, mit einem Wort: von Präsenz und Absenz zu denken.«¹⁴ Die Gegenwart, die Husserl aufzuarbeiten versucht, zeichnet sich durch eben jene Konstellation aus, und sie ist meines Erachtens nicht so leicht zu verabschieden, wie Derrida es versucht. Überdies ist der Begriff der Gegenwart verglichen mit dem der Präsenz im Deutschen vergleichsweise unbelastet mit der Hypothek des Metaphysikverdachts und der darauf reagierenden Rehabilitation, wie sie etwa von Gumbrecht und Mersch vorgeführt wird.

10 Husserl, *Zeitbewußtsein* (Anm. 2), S. 41.

11 Vgl. Maurice Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, Berlin 1966, S. 477.

12 Husserl, *Zeitbewußtsein* (Anm. 2), S. 31.

13 Husserl, *Zeitbewußtsein* (Anm. 2), S. 284. Derrida sieht in dieser Erkenntnis des nicht-originiären Charakters der Gegenwart bekanntlich den Punkt, der »Husserls gesamte Argumentation in ihrem Grundsatz bedroht« (Jacques Derrida, *Die Stimme und das Phänomen. Einführung in den das Problem des Zeichens in der Phänomenologie Husserls*, Frankfurt am Main 2003, S. 84). Es erscheint mir hier produktiver, stattdessen von Husserls eigener Destruktion seines Ausgangspunktes auszugehen und sie als Grundlage einer reicheren und angemesseneren Beschreibung von Gegenwart zu nehmen. So Bernet: »Die wenigsten phänomenologischen Analysen Husserls bieten das, was Husserl von ihnen erwartet, und Husserls Texte tun meist etwas anderes, als was Husserl zu tun vorgibt.« (Rudolf Bernet, »Die ungewöhnliche Gegenwart. Anwesenheit und Abwesenheit in Husserls Analyse des Zeitbewusstseins«, in: Ernst Wolfgang Orth (Hg.), *Zeit und Zeitlichkeit bei Husserl und Heidegger*, Freiburg/München 1983, S. 16-57, hier: 42).

14 Martin Heidegger, »Über den kulturellen Sinn ästhetischer Gegenwart – mit Seitenblicken auf Descartes«, in: Ders., *Die Macht des Erscheinens. Texte zur Ästhetik*, Frankfurt am Main 2007, S. 82-94, hier: 93.

Den Bezug dieser formalen Bestimmung zeitlicher Kontinuität auf die konkrete Erfahrung leitet der Begriff des Horizonts. Horizont, wie Husserl ihn versteht, ist zeitlich und räumlich in einem, und er markiert in der Wahrnehmung die Stellen, die im Zeitbewusstsein *Protertion und Retention* innehaben. Es ist die Wahrnehmung räumlicher Gegenstände, an der Husserl dieses Motiv entwickelt, und obwohl es nicht auf sie beschränkt ist, lässt es sich hier am besten explizieren: Der ge-sehene Gegenstand weist Horizonte des jetzt gerade nicht Gesehenen, aber im Prinzip Sichtbaren auf, das ich durch eigene Bewegung in die Aktualität heben kann. Diese Horizonthaftigkeit bleibt nicht auf das Sehen beschränkt: Ich kann um ihn herumgehen, ihn hochheben, beklopfen, ihn zwischen die Zähne nehmen (im Prinzip kann ich all das – dass es zahlreiche Dinge und Situationen gibt, bei denen eine oder mehrere dieser Operationen nicht möglich sind, steht auf einem anderen Blatt). Die Horizonte changieren dabei zwischen vollkommener Offenheit und Determiniertheit, ohne je eines der beiden Extreme erreichen zu können; ihre Bestimmbarkeit eines fest vorgeschriebenen Stils¹⁵ – räumliche Gegenstände haben Rückseiten etc. – wird ausbalanciert durch die Ungewissheit, was die Erforschung tatsächlich im Einzelnen zu Tage fördern wird. Dabei korreliert jede Öffnung neuer Seiten mit der Schließung anderer, die Bestimmbarkeit erfüllt sich nie in einer vollständigen Bestimmtheit und die Wahrnehmung bleibt gebunden an die Potentialität des „Ich kann“, das im Zentrum von Husserls Wahrnehmungstheorie steht. Die Bewegung ist kein Sonderfall eines ansonsten stationären Wahrnehmungssystems, sondern die Normalität eines Leiblich in der Welt verorteten Wesens. Da die Horizonte des Gegenstandes nun aber keine Richtung der Erforschung vorschreiben, kann das nicht Gesehene in der Vergangenheit wie in der Zukunft verortet werden: Es gibt zwar eine Zeitlichkeit der Entfaltung des Raumes, aber keine räumliche Irreversibilität.¹⁶

Zusätzlich zur Beweglichkeit und der Unmöglichkeit einer vollständigen Erfassung des Gegenstands impliziert der Horizontbegriff, dass sich keine scharfen Grenzen zwischen jeweils Wahrgenommenem und jeweils nicht Wahrgenommenem ziehen lassen – nichts anderes meint Husserls Insistieren auf der Kontinuität des zeitlichen Stroms, der sich nicht in Einzelphasen zerlegen lässt. Jenes Ineinander von Raum und Zeit, die zeitliche Bewegung der Erschließung des Raumes, durch die dieser erst zu dem wird, was er ist, gilt nicht weniger für das Hören einer Melodie als für das Sehen eines Gegenstandes. Weder ist der Raum eine zeitfreie Simultaneität, noch ist die Zeit ein reines Nacheinander ohne die konkrete Räumlichkeit der Horizonte. Beide bilden zusammen eine dynamisierte Raumzeit.

So weit gilt das Ausgeführte für die elementare Struktur des Bewusstseins und damit auch für jeden möglichen Gegenstand. Um nun die Differenz zwischen Dingen, die lediglich in der Zeit vorkommen, zu solchen, die „die Zeitextension auch

¹⁵ Edmund Husserl, *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie*, Bd. 1 (Husserliana Bd. III.1), Den Haag 1976, S. 91.

¹⁶ Vgl. etwa Edmund Husserl, *Cartesianische Meditationen* (Husserliana Bd. 1), Den Haag 1950, S. 81ff.

in sich enthalten“, genauer in den Blick zu bekommen, muss man sich dem jeweiligen Einheitsmodus zuwenden. Entscheidend ist hier nicht, ob sich ein Gegenstand verändert oder nicht; vielmehr ist Veränderung der Normalfall und bezogen auf die sich zeitlich realisierende Wahrnehmung sogar konstitutiv: „[D]as eine identische Ding bleibt sich qualitativ nicht gleich, nämlich sofern es immer wieder anders wird, und doch ist es dasselbe Ding, ein Selbes wird gefasst, das aber sich verändert.“¹⁷ Wahrnehmung ist nichts anderes als eine Auffassung *dasselben*, sei es Gegenstand oder Vorgang, im *Verschiedenen*: des identischen Dinges durch seine bzw. in seinen Abschränkungen.

Das Verhältnis von Identität und Zeitlichkeit ist freilich ein je unterschiedliches, denn „der Vorgang hat in einem anderen Sinn eine Dauer als das Ding-Einheitsliche, er ist erfüllte Dauer, das Ding aber ist das Identische in jedem Punkt der Dauer, in jeder Phase der Fülle“¹⁸. Das Einheitsstiftende liegt jeweils auf einer anderen Ebene: Einmal ist es eine Art koordinierende Funktion der Dauer selbst, einmal ist es das durch die Dauer hindurch Vermeinte. Während man gerade nicht sagen könnte, eine Beethoven-Sonate wäre in einem Moment einer Aufführung ganz da, so würde man dies von einem beliebigen räumlichen Gegenstand sehr wohl sagen: Ich sehe den ganzen Baum, auch wenn ich wahrnehmend lange mit ihm beschäftigt sein bzw. ihn sogar unterschöpflich finden mag. Die Gegenstandsauffassung bildet die inhaltliche Klammer für das im zeitlichen Ablauf Zusammengehörige, sie gibt der konkreteren Kontinuität erst ihren Sinn.

Was jenen beliebigen Gegenstand aber von einem Kunstwerk unterscheidet, und sei es ein fraglos in jedem Moment ganz vorhandenes Stück Marmor, ist das Unproblematische seiner Identität. Solange er nicht selbst Gegenstand einer ästhetischen Betrachtung ist, ist der Baum fraglos dieser eine, auf den ich mich auf unterschiedliche Weise beziehen kann und beziehe. Selbst wenn, wie Husserl anmerkt, sich das Noema, der vermeinte Gegenstand, je nach Auffassungsweise „durch und durch“¹⁹ wandelt, behält es doch einen identischen Kern, auf den sich diese Auffassungsweisen beziehen. Tauschungen, Korrekturen, überraschende neue Perspektiven ändern daran nichts Grundlegendes. Im Falle eines Kunstwerks wird gerade diese Identität als Einheit problematisch, denn sie erschöpft sich nicht in der fraglosen materiellen Identität des an der Wand hängenden oder im Raum stehenden Gegenstands. Die Einheit des Kunstwerks muss eigens konstituiert werden, und es ist durchaus nicht ausgemacht, dass der materiellen Einheit eine inhaltliche entspricht – auch wenn man zugestehen wird, dass eine Einheitsunterstellung in der Regel den Leitfaden der Rezeption bildet. Inwiefern und wie genau diese bestätigt oder frustriert wird, muss sich aber erst erweisen.

Dabei unterscheidet Husserl noch einmal zwischen der Dauer selbst und dem sich als dauernd Darstellenden: „Das Zeitobjekt ist nicht die Ausbreitung, der

¹⁷ Husserl, *Zeitbewußtsein* (Anm. 2), S. 270.

¹⁸ Husserl, *Zeitbewußtsein* (Anm. 2), S. 273.

¹⁹ Husserl, *Ideen zu einer reinen Phänomenologie* (Anm. 15), S. 230.

Fluß, sondern das Sich-ausbreitende²⁰, es realisiert sich in Abschlammungen und „greift in seinem Sein doch über jede hinaus“²¹. Diese Beschreibung ist ganz auf die Musik zugeschnitten, auf das Stück, das nicht etwas den einzelnen Tönen jenseitiges ist, aber auch nicht in ihrer bloßen kontinuierlichen Abfolge aufgeht. Wendet man sie auf ein Bild an, so zeigt sich seine gedoppelte Einheit noch einmal in aller Deutlichkeit: Jenes „sich Ausbreitende“ ist nicht die unproblematische Einheit des an der Wand hängenden Stücks Leinwand und auch nicht der bloße Prozess des zeitlichen Durchlaufens der innerbildlichen Strukturen, sondern ein Drittes, eine suggerierte und dem Betrachter zur Realisierung aufgegebene Einheit, die nur in der Form durchlaufener Strukturen existiert. An dieser Stelle kann das Werk nicht gegen die Rezeption ausgespielt werden, da es nur in dieser existiert, sie aber an seine Formen verwiesen ist, an denen sie sich abarbeitet. Das sich Ausbreitende ist eine Weise der Organisation des Ausgebreiteten, der eine Art entspricht, es anzusehen. Da es an keiner Stelle als solches, jenseits seiner Verläufe greifbar ist, eignet ihm eine grundlegende, sich ständig erneuernde Offenheit, und der erste Blick, derjenige auf die Totale, ist nicht selbst schon die gesuchte Einheit, sondern lediglich ein präsumiver Vorgriff. Diese ist allerdings deutlich von Unbestimmtheit zu unterscheiden, denn die Einheit des Zeitobjekts ist, mit David Fopp zu sprechen, „weder vage noch geschlossen, sondern bestimmt und offen.“²²

Einheit wird so zu einer zeitlichen und als zeitliche problematischen Funktion. Entscheidend ist dabei gar nicht so sehr ihr mögliches Scheitern im Sinne eines nicht gelungenen Werks, sondern die innere Komplexität – wenn man will Uneinheitlichkeit – gelungener Einheit, die in jedem Fall in sich zerfällt. Mit einer solchen Rekonstruktion der Einheitsfunktion und mit ihr des Kunstwerks als Zeitobjekt verbindet sich keine Festlegung auf eine emphatische Einheitsvorstellung im klassischen Sinne des Kunstwerks als wie immer komplexe Totalität, im Gegenteil: Die Struktur tatsächlich offener Kunstwerke kann nur verstanden werden, wenn man von einer solchen Einheitsfunktion ausgeht und sie von der Identität des bloßen Gegenstandes unterscheidet.²³

20 Husserl, *Zeitbewußtsein* (Anm. 2), S. 265.

21 Husserl, *Zeitbewußtsein* (Anm. 2), S. 261.

22 David Fopp, „Gegenwart und Gegenwartigkeit. Zeittheoretische Überlegungen im Anschluß an Merleau-Ponty und Theunissen“, in: Emil Angehrn u.a. (Hg.), *Der Sinn der Zeit*, Weilerswit 2002, S. 124-143, hier: S. 127. Wenn Boehm Unbestimmtheit als entscheidendes Charakteristikum von Bildlichkeit überhaupt bestimmt, so hat er die Potentialität des Bildes insgesamt im Sinn, jene „visuelle Dynamik“, die „ein zugleich untergründiges wie an der Oberfläche ablesbares Geschehen in Gang setzt“ – letztlich also nichts anderes als die unteilbare Virtualität der Totale, um die es hier geht (Gottfried Boehm, „Unbestimmtheit. Zur Logik des Bildes“, in: Ders., *Wie Bilder Sinn erzeugen*, Berlin 2007, S. 199-212). Ich würde eher von einer Offenheit der Horizonte bei gleichzeitiger, vollständiger *Bestimmtheit* des jeweils fokussierten Aspekts des Bildes sprechen.

23 Bubners Ansatz bei der ästhetischen Erfahrung sieht genau hier, bei der Einheit, den entscheidenden Ansatzpunkt der konstruktiven Rolle der Erfahrung (vgl. Rüdiger Bubner, „Zur Analyse ästhetischer Erfahrung“ (mit Protokoll der Diskussion), in: Willi Oelmlücker, *Ästhe-*

In der bildenden Kunst bietet, anders als in der Musik, der Blick auf die Totale eine Ebene unproblematischer Einheit als Ressource der Betrachtung, auf die jederzeit zurückgegriffen werden kann und die daher in der Konstitution der problematischen, präsumtiven Einheit des Kunstwerks als Leitlinie wirken kann: Diese geschieht, wie Boehm formuliert, „in Horizont des Totums der Fläche.“²⁴ Auch wenn nicht ausgemacht ist, dass sich am Ende alles fügt – oder, wie man vielleicht genauer sagen müsste, ein solches sich Fügen in jedem Fall aufgeschoben bleibt, weil von einem zwingenden Ende der Betrachtung keine Rede sein kann –, so kann und wird diese konstitutive Offenheit oder ostentative Nicht-Einheit doch immer wieder auf die unproblematische Totale bezogen werden und so entwedert eine wie immer schwierigere Schließung suggerieren oder die Brüchigkeit noch einmal hervorheben.

Demgegenüber bleibt die Totale in der Musik eine virtuelle. Husserl ist hier in einer Passage, die sich mit Zeitobjekten beschäftigt, reichlich optimistisch: „Bin ich fertig, so habe ich das ganze im Jetzt im Griff und als Thema.“ Auf welche Weise dies der Fall sein kann, ist ihm offenbar selbst nicht ganz klar; er konstatiert „eine gewisse Analogie mit einer <ko>existierenden Kontinuität (einer räumlichen)“ und hält ansonsten etwas hilflos fest, das Ganze sei eben „gegeben, wie dergleichen gegeben sein kann.“²⁵ In der Tat zeigen sich kaum Alternativen dazu, diese eigenartige Gegebenheit als quasiräumliche beschreiben – wenn man dabei berücksichtigen möchte, wie schwierig und prekär sie ist. Die Vergewärtigung immer größerer Passagen ist in unserer westlichen Tradition eine der Voraussetzungen für das Musikhören, bei dem es nicht nur darum geht, Melodien als Kontinuität von Tonzusammenhängen aufzufassen, sondern auch einzelne Abschnitte als ganze vor sich zu bringen, bei der klassischen achtrakigen Phrase angefangen. Gelingt dies überhaupt nicht, so höre ich keine Musik, sondern lediglich einen Melodiestrom. Die Totale wäre die Auffassung, die diese Zusammenfassung für ein ganzes Stück leidet: Ein hoch voraussetzungsreiches Unterfangen, das nur den wenigsten gelingen dürfte und das sich um so schwieriger gestaltet, je weniger der Abgleich mit einem traditionellen Formenkanon noch möglich ist, je weniger also etwa die Sonatenhauptsatzform als vorab gegebenes Substitut der Totale einreten kann.

Lessing, dessen kategoriale Unterscheidung von Raum- und Zeitkünsten hier ja gerade nicht vertreten werden soll, trifft diese Problematik im *Laokoon* recht genau:

tische Erfahrung (Kolloquium Kunst und Philosophie Bd. 1), Paderborn u.a. 1981, S. 245-297). Die holzschnittartige Rekonstruktion der Adornoschen Ästhetik und die explizite Ignoranz des Philosophen gegenüber aus der Erfahrung mit und an konkreten Kunstwerken und aus der künstlerischen – hier musikalischen – Praxis erwachsenen Einwänden, wie sie sich vor allem in der protokollierten Diskussion zeigt, lassen ihn gleichwohl problematisch erscheinen.

24 Gottfried Boehm, „Repräsentation – Präsentation – Präsenz“, in: Ders. (Hg.), *Homo pictor*, München/Leipzig 2001, S. 3-13, hier S. 8.

25 Husserl, *Zeitbewußtsein* (Anm. 2), S. 262f.; vgl. schon S. 37.

„Dem Auge bleiben die betrachteten Teile beständig gegenwärtig; es kann sie abermals und abermals überlaufen: für das Ohr hingegen sind die vernommenen Teile verloren, wann sie nicht in dem Gedächtnisse zurückbleiben. Und bleiben sie schon da zurück: welche Mühe, welche Anstrengung kostet es, ihre Eindrücke alle eben in der Ordnung so lebhaft zu erneuern, sie nur mit einer mäßigen Geschwindigkeit auf einmal zu überdenken, um zu einem etwanigen Begriffe des Ganzen zu gelangen!“²⁶

In unserem Kontext möchte ich diesen Unterschied aber weder kategorial noch ontologisch, sondern funktional verstehen: als unterschiedlich akzentuierte Möglichkeiten der Realisierung einer Einheitsfunktion, die es gleichwohl im Prinzip mit derselben Problematik zu tun haben.

Dabei gilt es allerdings eins zu beachten: Die schwierige Totale der Musik, die erst dann aufgefasst werden kann, wenn sie sich ganz realisiert hat, also zu Ende ist, wäre eine entfaltete Totale, die virtuelle Präsenz des ganzen durchlaufenden Prozesses sub specie seiner Einheit. Die Totale als Ressource des Blicks bei einem Bild ist demgegenüber zuerst einmal gerade keine entfaltete, sondern bleibt ein präsumierter Vorgriff, der der Erfüllung harrt. Wenn wir vom Husserlschen Horizontbegriff ausgehen, zeigt sich dann, dass die tatsächliche Auffassung einer entfalteren Totale sich gar nicht so grundsätzlich von derjenigen eines Musiktücks unterscheidet. Für das bloße Durchlaufen der einzelnen Strukturen gilt dasselbe wie für die Betrachtung jedes anderen Gegenstands: So viel ich auf der einen Seite gewinne, so viel verliere ich auf der anderen. Der Horizont wird insofern von Anfang an reicher sein als bei der Musik, als er die zwar grobe, aber doch deutliche Bestimmtheit der Totalen bereits in sich aufgenommen hat, und er wird sich im Verlaufe der Betrachtung weiter anreichern. Die Notwendigkeit eines zeitlichen Durchlaufens aber erledigt sich nicht dadurch, dass ich einmal „alles“ gesehen, vermeintlich alle Relationen, Gleichzeitigkeiten, Rhythmen, Übergänge und Kontraste realisiert habe: Das Umschlagen von Simultaneität und Sukzessivität ineinander, das für Boehm eine der zentralen Bestimmungen der ikonischen Differenz ausmacht,²⁷ ist unaufhebbar, und jeder Blick auf größere Strukturen bis hin zum Ganzen bezahlt seinen größeren Überblick mit wachsender Vagheit. Die Präsenz des Ganzen in seinen entfalteren Strukturen, des Bildes als „sich Ausbreitendem“, ist demgegenüber nicht weniger virtuell als diejenige der Totalen in der Musik: Auch sie ist auf erneuernde Zusammenfassung, also auf eine komplexe Syntheseleistung angewiesen.

Auch wenn die vollständige Simultaneität eine virtuelle bleibt, indem sie stillgestellte Bewegung umfasst, unterscheidet sie sich beim Bild doch in einem weiteren Punkt von der Totale der Musik: Während es hier auf die zeitlichen Verläufe, auf das spezifische Nacheinander, die unterschiedlichen Geschwindigkeiten, Vor- und Rückbezüge und Überlagerungen im einzelnen ankommt, bleibt all dies dort zumindest teilweise ein Resultat der je konkreteren Rezeption, die immer ein kontin-

²⁶ Gotthold Ephraim Lessing, *Laokoön: oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*, in: *Werke*, Bd. 6: Kunsttheoretische und kunsthistorische Schriften, hg. v. Herbert G. Gopfert, München 1974, S. 7-188, hier: S. 110f.

²⁷ Vgl. dazu den folgenden Abschnitt.

gentes, situatives Moment einschließt. Bestimmte Richtungen, Geschwindigkeiten und Verweildauern sind von der Struktur des Bildes vorgezeichnet, aber insgesamt habe ich doch die Freiheit, länger oder kürzer, schneller oder langsamer und hier bei Husserl lernen kann, wesentlich zeitlich bestimmbar sind, wie man oder Protenzion festgelegt, und ich kann jede Linie in beiden Richtungen durchlaufen. Die eigenartige Stillstellung bei gleichzeitigem Festhalten der einzelnen zeitlichen Bestimmungen *als zeitlicher*, auf die die Musik hier angewiesen ist, hat beim Bild nur eine partielle Entsprechung.

Allerdings kann man paradoxerweise auch hier von Veräumlichung sprechen: Das, was doch selbst räumlich ist, wird in der Auffassung verzerrt, um schließlich wieder virtuell veräumlicht zu werden. Anders als bei der Musik kann sich die veräumlichte, entfaltere Totale im unscharfen Blick auf das Ganze verankern und gewinnt so zusätzliche Festigkeit. Wo das ganze Bild gegenwärtig bleibt, ist die Musik als ganze gerade nicht mehr da.

Die bisherige Betrachtung hat den Fokus ganz auf die zeitliche Kontinuität und den Vor- und Rückgriff auf die Ganzheit oder Einheit des Kunstwerks gelegt. Ein solches Verständnis als Zeitobjekt ist meines Erachtens die Voraussetzung dafür, die Frage nach der Ereignishaftigkeit der bzw. in der Kunst wirklich präzise stellen zu können. Das soll nun im zweiten Schritt geschehen, ansetzend wiederum bei Husserl. Dass damit nicht jede Dimension dessen, was in den unterschiedlichen Diskussionszusammenhängen als Ereignis bezeichnet wird, abgedeckt werden kann, liegt auf der Hand. Mir scheint die Husserlsche Vorlage aber doch die Möglichkeit zu geben, mich zu einem wesentlichen Teil dieser Diskussionen zu verhalten und sie umzuakzentuieren.

3. Ereignisse: Plötzlichkeit und Nachträglichkeit

Angesichts dessen, dass Husserl von Anfang an eine Komplementarität von Retentionen und Protenzionen ins Auge fasst, ist es verblüffend, wie wenig Aufmerksamkeit den Protenzionen in den bisher zitierten Vorlesungen und den in ihrem Umkreis verfassten Manuskripten gewidmet wird. Ändern wird sich dies erst mit den *Bernauer Manuskripten* von 1917/18. In den Vorlesungen von 1905 ist demgegenüber von Protenzion nur an wenigen Stellen die Rede. Die Protenzionen, „die das Kommen als solches leer konstruieren und auffangen, zur Erfüllung bringen“,²⁸ markieren hier einen lediglich von allgemeinen Erwartungen strukturierten, aber wesentlich offenen Horizont der Wahrnehmung. Dessen Unbestimmtheit wird dabei sofort dadurch aufgefangen, dass sie, wie bereits zitiert, „ja notwendig Bestimmbarkeit eines fest vorgeschriebenen Stils“²⁹ bedeuten soll. Die Fragen, die Husserl sich stellt, sind diejenige nach der Projektion oder „Umstülpung“ des Ver-

²⁸ Husserl, *Zeitbewußtsein* (Anm. 2), S. 52.

²⁹ Husserl, *Ideen zu einer reinen Phänomenologie* (Anm. 15), S. 91.

gangen in die Zukunft und der Veränderung dieses offenen Horizonts in der inneren Wahrnehmung, in der die Protentionen als bereits erfüllte auftauchen, aber auch dies geschieht nur sehr skizzenhaft.³⁰

Interessanterweise greift er an einer Stelle zur Explikation des protentionalen Vorriffs auf die Figur des Bildes zurück: „Die ganze Anschauung bietet gewissermaßen nur ein Schema des Künftigen, ja ein Bild, da ich in dem anschaulich Gegebenen etwas sehe, was mir nicht gegeben ist, und mir gegeben wäre, wenn eben nichts in dem ‚Bild‘ mir etwas offen ließe.“³¹ Das Bild steht hier für das Offene ein, das ein mehr an Bestimmtheit bietet, als es selbst ausweisen kann, und das selbst eine reproduktive und damit auf die Vergangenheit verweisende Dimension hat. Es ist nicht ganz klar, ob damit eine zeitliche Offenheit von Bildlichkeit überhaupt ausgesagt werden oder ob dieses Bild ein *bestimmtes*, nämlich durch seine Offenheit und Unfertigkeit ausgezeichnetes darstellen soll. Ich möchte der ersten Variante folgen, da sie mir als die produktivere erscheint. „Nur ein Schema“: Ein solches „bloßes“ Bild würde sich dann von der wirklich gegebenen Sache gerade dadurch unterscheiden, dass es eben nicht fertig daliegt, dass es konstitutiv zeitlich realisiert werden muss – dass es ein Zeitobjekt ist.³²

Dennoch bleibt die Protention auch hier unterbestimmt, und die immer wieder neu ansetzenden Zeitdiagramme gehen nur in eine Richtung: in die Vergangenheit. In einem Manuskript heißt es lapidar: „Erwartung: Phantasievorstellung.“³³ Formal hat die Protention als zeitlicher Repräsentant des Horizontes von Gegenständigkeit jeglicher Form grundlegende Bedeutung für die Konstitution von Gegenständen; ihre Rolle für die Konstitution des zeitlichen Zusammenhangs als solchem scheint sich in ihrer Eigenschaft als durch allgemeine Vorzeichnung und Projektion partiell erfüllbare Leere zu erschöpfen, die auf der allgemeinsten Ebene garantiert, dass es auf „fest vorgeschriebener“ Weise weitergeht.

Das ändert sich radikal in den Bernauer Manuskripten. Hier wird auch zum ersten Mal die Möglichkeit in den Blick genommen, dass sich ein zeitliches Geschehen bereits im Hintergrund vollzieht, ehe ich ihm Aufmerksamkeit zuwende. Inso-

30 Vgl. Husserl, *Zeitbewußtsein* (Anm. 2), S. 53ff. (§§ 24-26).

31 Husserl, *Zeitbewußtsein* (Anm. 2), S. 306; analog S. 55f.

32 Man könnte die Unfertigkeit des Bildes noch auf andere Weise interpretieren: „Der Horizont des Bildes lässt sich nicht verschieben“, wie Gottfried Boehm festhält („Ausmaß. Zur Genese der ikonischen Evidenz“, in: Ders., Birgit Mersmann u. Christian Spies (Hg.), *Motivens Bild. Zwischen Evidenz und Affekt*, München 2008, S. 14-41, hier: S. 30), und damit wird es zur exemplarischen Verkörperung der Horizonthaftigkeit als konstitutiver und hier stillgestellter Unfertigkeit. Hier lässt sich auch die genau entgegengesetzte Verwendung des Bildes als Beispiel anschließen, die sich bei Peirce findet, bei dem Bildlichkeit für eine in allen Details ausgefüllte Anschaulichkeit, also ein Sichtbares ohne eigene Horizonte steht, das als „Material zu einer unendlichen Summe an bewussten Erkenntnis“ der zeitlich begründeten Unfertigkeit der wahrgenommenen Welt entgegengesetzt ist (vgl. Charles Sanders Peirce, „Einige Konsequenzen aus vier Unvermögen“, in: Ders., *Schriften zum Pragmatismus und Pragmatizismus*, Frankfurt am Main 1991, S. 40-87, hier: S. 72).

33 Husserl, *Zeitbewußtsein* (Anm. 2), S. 155.

fern es nicht aufgefasst wird, ist es nicht im vollen Sinne zeitlich, aber es ist auch nicht außer- oder unzeitlich. Die Kontinuität, ohne die von Zeitlichkeit keine Rede sein könnte, wird durch ein „sich Anspinnen“ von Retentionen gewährleistet, einem Vorgang, der offenbar auch diesseits der bewusstenmässigen Zuwendung, quasi von selbst geschehen kann. Diese vorbewusste Proto-Zeitlichkeit scheint noch diesseits der passiven Syntheseleistung einer fungierenden Subjektivität zu liegen, die wiederum diesseits der ausdrücklichen Konstitution von Gegenständigkeitlichkeit liegt.³⁴

Wenn ich nun nachträglich die Aufmerksamkeit auf den bereits eine Weile fortgeschrittenen Prozess richte, so muss man sagen, „dass sich der Blick durch den Fluss der Retention auf das erste Stück der Zeitstrecke richtet“³⁵ bzw. ihren Einsatzpunkt sucht. Damit soll nicht gesagt sein, dass diese Nachträglichkeit die Regel ist; zumindest aber ist sie möglich. Bereits hier fällt es schwer zu sagen, ob jener Anfang je in vollem Sinne Gegenwart war.

Diese Situation verschärft sich noch, wenn die konstitutive Rolle der Protentionen einbezogen wird: In einer Reformulierung der skizzierten Situation spricht Husserl davon, dass

„sich nach ursprünglicher genetischer Notwendigkeit die Protentionen [etablieren], die wir brauchen, und das künftige Auffassungskontinuum, das sich nun ausbreitet in der Entwicklung des Flusses, breitet sich nun auch nach rückwärts aus, strahlt zurück auf den abgelaufenen Prozess und erteilt ihm die vordem noch fehlenden Auffassungen.“³⁶

Wenn zeitliche Kontinuität sowohl der Retentionen als auch der Protentionen bedarf, muss sich mit der Zuwendung der Aufmerksamkeit ein merkwürdiger retrograder Prozess vollziehen: Nachträglich werden Protentionen in die bereits vergangenen Momente eingelegt, um so rückwirkend für nach vorn wirkende Kontinuität zu sorgen. Ich hole das Verpasste inklusive der jeweiligen Horizonte sozusagen im Zeitraffer nach, um schließlich in die wirkliche Zukunft ausgreifen zu können.

Den radikalsten Gedanken formuliert Husserl am Schluss dieses Textes und lässt ihn unbeantwortet abbrechen: „Nahe liegt jetzt die Frage: Ist die Retention überhaupt erst wirkliche Retention eines Zeitpunktgegenstandes und identischen Punktes dadurch, dass schon Protention ein Jetzt geschaffen hat und damit zugleich ein auch in verschiedenen Gegebenheitsmodus identifizierbares?“³⁷ Hiermit deutet sich eine vollständige Reformulierung der ursprünglichen Figur an: Ein Jetzt, das erst durch die Protention geschaffen wird, kann schwerlich Urimpression genannt werden, und tatsächlich taucht dieser Terminus in den Manuskripten kaum noch auf. Die Protention ist jetzt weit davon entfernt, eine bloße Leerintention zu sein, die abstrakt für eine Garantie des Fortgangs einsteht: Fällt sie aus, gibt

34 Vgl. Edmund Husserl, *Analysen zur passiven Synthesis* (Husserliana Bd. XI), Den Haag 1970.

35 Husserl, *Bernauer Manuskripte* (Anm. 1), S. 3.

36 Husserl, *Bernauer Manuskripte* (Anm. 1), S. 11.

37 Husserl, *Bernauer Manuskripte* (Anm. 1), S. 14.

es für das kommende Jetzt also keine Vorzeichnung, verliert es seine Bestimmtheit. Ein solches Jetzt kann sich weder retentional modifizieren, noch kann man sich re- produktiv erinnern auf es beziehen, weil es buchstäblich gar nichts ist, ein „Sein ohne Eigenschaften“³⁸, wie Dirk Rustermeys pointierte Bestimmung des Ereignisses lautet. Aber diese Unbestimmtheit, die als plötzlich auftauchendes (noch) Nichts die Kontinuität des Flusses und damit auch aller in ihm konstituierten Gegenstände bedroht, kann durch die beschriebene Bewegung nachträglich abgefangen werden. Man wird nicht umhin können, hier die später von Merleau-Ponty im Anschluss an Bergson formulierte Figur vorgebildet zu finden: eine Vergangenheit, die niemals Gegenwart war.³⁹ Die „wirkliche“, nicht scheinhafte Gegenwart des punktuellen Jetzt nimmt demgegenüber immer mehr an Bedeutung ab, bis sie zu einer Funktion der sich gegenseitig modifizierenden Protenationen und Retentionen wird.⁴⁰

Die Tatsache, dass Husserl auf diese Figur nicht im Zusammenhang einer phänomenologischen Aufarbeitung etwa von Schockerlebnissen oder Traumata, sondern bei der kaum außergewöhnlichen nachträglichen Zuwendung zu einem Geschehen stößt, das bereits angehoben hat, zeigt ihren alltäglichen Charakter. Sie eröffnet die Möglichkeit einer Beschreibung des Ereignisses fern von allzu großer Emphase und Einseitigkeit. Ereignis wäre dann das, zu dem ich ein Verhältnis der Nachträglichkeit einzunehmen gezwungen bin – sei es, weil es den Charakter der Plötzlichkeit oder des Außerordentlichen trägt, sei es, weil ich mich ihm schlicht verspätet zugewandt habe. Es repräsentiert Diskontinuität in einem sehr basalen Sinne, indem es mich aus dem selbstverständlichen Und-so-weiter herausreißt und mir abverlangt, eine Art elementarer Aufarbeitung zu leisten. Von dieser Art Ereignis ist jede Erscheinung eines Gegenstandes durchzogen und geprägt, und mit der Husserlschen Vorlage kann die gegenseitige Verwiesenheit beider aufeinander gedacht werden.

Diese kurze formale Rekonstruktion dessen, was innerhalb der Wahrnehmung nicht nur von Kunst-Ereignis heißen könnte, bedarf offensichtlich der weiteren Explikation. Es scheint mir aber nicht sinnvoll, hier auf der formalen Ebene zu ver-

38 Dirk Rustermeys, *Oszillationen*, Würzburg 2006, S. 256.

39 Vgl. Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung* (Anm. 11), S. 283; vgl. auch: Emmanuel Levinas, *Jenseits des Subjektivs* (Anm. 11), S. 283; vgl. auch: Emmanuel Levinas, *Jenseits des Subjektivs*, Freiburg/München 1992, S. 198f. und, mit Bezug auf Proust, Gilles Deleuze, *Differenz und Wiederholung*, 2. Aufl., München 1997, S. 117. Manche Formulierungen Husserls entsprechen dabei der von Merleau-Ponty in die Diskussion gebrachten Figur aufs Haar, etwa die Rede von einem „ursprünglich schlafende[n] Bewusstsein, das noch nie wachendes war, oder ein[em] ursprünglich schlafende[n] Ich, das noch nie gewacht hat.“ Husserl, *Berliner Manuskripte* (Anm. 1), S. 246.

40 „Thus it seems that the horizontal line of actualization merely arises out of the activity of protention and retention.“ (Lancei M. Rodemeyer, *Intersubjective Temporality*, Berlin/New York 2007, S. 147) Eigenartigerweise ignoriert Rodemeyer in ihrer detaillierten Auseinandersetzung mit der Protenation die in den Manuskripten angelegtere Nachträglichkeitsstruktur vollkommen.

haren und weitere Motive aus den einschlägigen Texten zu versammeln. Um über die elementare Bestimmung, die hier versucht wurde, hinauszugehen, muss man sich konkreten Phänomenen zuwenden. Hier zeigt sich, dass die formale Grundbestimmung in ganz unterschiedliche Figuren ausbuchstabiert werden muss, die sich an den behandelten Kunstwerken orientieren.

Ehe ich damit beginne, möchte ich aber ein weiteres Motiv einführen, das implizit bereits an einigen Stellen in Anspruch genommen wurde und das mit demjenigen des Ereignisses produktiv zusammengespannt werden kann: Gottfried Boehms Begriff der ikonischen Differenz, der kein starres Verhältnis kategorial unterschiedener Aspekte von Bildlichkeit, sondern von vornherein eine dynamische und damit immer auch zeitlich gedachte Beziehung benennt. Ausgangspunkt dieser Differenz ist die grundlegende Bewegung der Bildlichkeit, nämlich der „Übergang des Bildseins in die Bilderscheinung.“⁴¹ In einem frühen Text zu Josef Albers spricht Boehm noch etwas hegelianisch von einer „Dialektik der ästhetischen Grenze“ und nimmt von dort her die Differenzstruktur von Kunst: überthaupt in den Blick. Die ästhetische Grenze markiert hier einen „steige[n] und sich erhaltende[n] Übergang“⁴², und was Boehm als „Bilderfahrung und die ihr innewohnenden Strukturen“ beschreibt, hat seine genaue Entsprechung in den hier zu skizzierenden Ereignisfiguren: „ihre Irritation, das Umschlagen, die Instabilität etc.“⁴³ Die Stärke der Figur der ikonischen Differenz, wie Boehm sie fasst, besteht letztlich gerade darin, dass sie nicht auf eine bestimmte Differenz festgelegt ist, und in seinen Texten findet sich eine ganze Kaskade unterschiedlicher Differenzen. Axel Müller bringt einen Teil von ihnen in eine scheinbar unproblematische Aufzählung:

„Gemeint sind jene divergierenden und konvergierenden Beziehungsstile zwischen seinen Teilen und seinem Ganzen, zwischen überschaubarer Gesamtläche und allem was sie an Binnereignissen einschließt, zwischen Figur und Grund, Fläche und Tiefe, Hell und Dunkel, oder der Wahrnehmung nach: zwischen Sukzession und Simultaneität, zwischen factual fact und actual fact, nicht zuletzt zwischen Sinnlichkeit und anschaulichem Sinn.“⁴⁴

Was als Nebeneinanderordnung von Disparatrem erscheinen mag, gewinnt dann Kohärenz, wenn man die einzelnen Differenzen nicht von ihrer verfestigten Gestalt, sondern vom Geschehen des Übergangs her begreift.

Nimmt man dies ernst, so wird man die Dynamik vor der eigentlichen Verfestigung dessen ansetzen müssen, was da differiert. Es ist das Prinzip des verfestigten Übergangs, das den Ursprung des Ästhetischen darstellt, nicht das Verhältnis vor-

41 Gottfried Boehm, „Zu einer Hermeneutik des Bildes“, in: Hans-Georg Gadamer, Ders. (Hg.), *Seminar: Die Hermeneutik und die Wissenschaften*, Frankfurt am Main 1978, S. 444-471, hier: S. 467.

42 Gottfried Boehm, „Die Dialektik der ästhetischen Grenze. Überlegungen zur gegenwärtigen Ästhetik im Anschluss an Josef Albers“, in: *Neue Hefte für Philosophie* 5 (1973), S. 118-138, hier: S. 119.

43 Boehm, „Die Dialektik der ästhetischen Grenze“ (Anm. 42), S. 126.

44 Axel Müller, *Die ikonische Differenz. Das Kunstwerk als Augenblick*, München 1997, S. 12.

weg bestimmbarer Seiten, Aspekte, Dimensionen oder gar Entitäten: An einer Sache in der Welt zeigt sich etwas, das nicht einfach sie selbst ist – das ist die ästhetische Ur Differenz, der „Riss“ um mit Heidegger zu sprechen, der zugleich die Materialität aufreißt und eine Gestalt umreißt.⁴⁵ Dieser Riss der ikonischen Differenz hat keinen eigenen Ort im Bild, sondern umschreibt das Geschehen seiner differenziellen Genese, das aber nicht in der Vergangenheit einer ein für allemal vollzogenen Entschlungung angesiedelt werden kann, sondern die innere Struktur des Bildes: sein Sein ausmacht. Auch wenn diese Differenz gleich dem Heideggerschen Ereignis im Singular auftritt, erscheint sie nicht nur in unterschiedlichen Dimensionen des Bildes, sondern auch auf je unterschiedliche Weise. Interessant ist damit weniger das bloße Dass der Differenz, auf das Dieter Mersch so viel Wert legt, als diese Weisen und Formen, in denen es sich realisiert.

Nun ist die Übergängigkeit der ikonischen Differenz bei Boehm zwar dynamisch und damit zeitlich gedacht, sie wird aber in der Regel nicht ausdrücklich zeitlich ausbuchstabiert oder zeittheoretisch fundiert. Sie mit der Husserlschen Zeittheorie in der hier dargestellten Form zusammenzubringen, verspricht die Möglichkeit einer gegenseitigen Schärfung der Figuren von Ereignis und ikonischer Differenz. Um dies zu leisten, soll nun auf einige konkrete Kunstwerke zurückgegriffen werden. Die dabei an den Bildern und Objekten von Fox Talbot, Judd, Klee und Fontana und dem musikalischen Anfang explizierten Figuren bilden keinesfalls einen vollständigen Katalog. Sie wurden gewählt, weil sie besonders markant erscheinen und sich deutlich voneinander abgrenzen lassen, und weil sie in den behandelten Werken exemplarische Gestalt annehmen. Der gemeinsame Fokus bleibt dabei die Zeitlichkeit.

4. Ereignisfiguren

4.1 Anfängen

Es erscheint einigermaßen gesucht, bei Werken der bildenden Kunst von einem – ihrem – Anfängen zu sprechen: Jede Rezeption hat ihren Anfang, der die Form eines Bemerkens aus dem Augenwinkel, einer durch eine auratische Präsentation gelenkten Konfrontation oder auch eines zufälligen Auffallens beim Durchblättern eines Buches annehmen kann, aber das Bild selbst ist da, auch wenn keiner es ansieht; es zeichnet sich gerade aus durch diese Anwesenheit. Die bloße Aufzählung einiger möglicher Anfänge seiner Rezeption zeigt, dass es diese nicht steuern kann und sie insofern auch nur bedingt ihm selbst zuzurechnen sind.

Um die Frage stellen zu können, ob diese Kontingenz des Anfangs tatsächlich das letzte Wort in Bezug auf die bildende Kunst ist, möchte ich zur Explikation der Figur des Anfangens auf ein anderes Medium zurückgreifen, bei dem sie besonders

⁴⁵ Vgl. Martin Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerkes*, in: Ders., *Hölderlin, Frankfurt am Main 2003*, S. 1-74; hier: S. 51ff.

markant erscheint: der Musik. Das Einsetzen eines Klangs ist die wohl elementarste Figur des Ereignisses, und es ist in seiner scheinbaren Alltäglichkeit besonders anschaulich. Es verkörpert eine Plötzlichkeit, die sich in der Regel weit diesseits des Erschreckens oder des Schmerzes hält, und taugt insofern besser als elementares Beispiel als jene hoch aufgeladenen Erfahrungsgestalten. Bei der Erfahrung des Einsetzens der Musik bei einem Konzert oder auch nach dem Einlegen einer CD wird deutlich, dass die von Husserl beschriebene Nachträglichkeit keine etwas formierte Konstruktion ist, sondern bestimmten Dimensionen der Erfahrung unteilbar innewohnt.

Husserl rekonstruiert den Bruch der Kontinuität als Ausfall von Proentionen. Am deutlichsten ist dies natürlich im Fall einer wirklichen Überraschung, die der Störung verwandt ist: Ich habe mit etwas anderem gerechnet oder hatte gar keine deutlichen Erwartungen, und das tatsächlich Eintretende trifft mich vollkommen unvorbereitet, es kann, um das Eingangszeit aufzugreifen, „nicht mit offenen Armen empfangen werden.“⁴⁶ Damit ist nicht gesagt, dass es mein Auffassungsvermögen prinzipiell überschreitet, insofern es etwa so laut ist oder schmerzhaft, sondern es ist lediglich in seinem Was nicht vorbereitet. Dieses Moment von Überraschung ist aber gar nicht nötig: Ich kann sehr wohl vorbereitet sein auf das Kommen, und meine Erwartung kann sogar so weit gehen, dass ich genau weiß, was für ein Ton gleich erklingen wird. Ich habe ihn in Erinnerung, etwa weil ich ihn gerade eben bereits gehört habe, und projiziere diese Erinnerung in die Erwartung. Inwiefern kann man hier davon sprechen, dass noch etwas fehlt oder ausfällt?

Und doch entspricht die Erfahrung Husserls Beschreibung. Um dies klarzumachen, kann man auf eine scheinbar paradoxe Formulierung zurückgreifen: Es geht darum, den Anfang des Klangs in dem Moment zu hören, in dem er erklingt.⁴⁷ Was nicht nur selbstverständlich, sondern auch alternativlos erscheint, ist verblüffender Weise nicht möglich. Vor diese Aufgabe gestellt nimmt man eine Haltung ein, die mit dem Husserlschen Begriff der Leertention sehr treffend beschrieben ist: ein gespanntes, offenes, aber doch stark gerichtetes Hören, das beinahe körperliche Züge trägt. Wenn man ihn nicht über das Verfolgen der ansetzenden Bewegungen der Musiker in eine Kontinuität der Wahrnehmung einfügt (und letztlich selbst dann), wird man vom Einsetzen des Klangs dennoch überrascht, und man hat den Anfang bei aller Aufmerksamkeit verpasst. Hat die Aufmerksamkeit nachgelassen, tritt der andere von Husserl beschriebene Fall ein, in dem zu einem bereits Geschehenden verspätet hinzukommt und das bereits Abgelaufene nachholt. Dabei gibt es keine Leerstelle in der Wahrnehmung, und die Kompensation für dieses Versäumnis findet sofort statt: Man kann sich förmlich dabei beobachten, wie man den Anfang rückblickend einholt und in die Kontinuität bringt – wie man Gegen-

⁴⁶ Husserl, *Bernauer Manuskripte* (Anm. 1), S. 37 Fn.

⁴⁷ Diese Anweisung bildet einen Bestandteil der Hörübungen, mit denen der Komponist und Musikphänomenologe Elmar Lampson seit vielen Jahren arbeitet. Diese nur sehr verkürzend als Musikpädagogik interpretierbaren Übungen erweisen sich als philosophisch hochproduktiv.

wart und damit Zeitlichkeit konstituiert. Greift man auf die oben skizzierte Unterscheidung von Präsenz und Gegenwart zurück, so könnte man den Anfang des Klanges als Vergangenheit bezeichnen, die niemals Gegenwart war, die aber gerade in ihrer Nachträglichkeit konstitutiv für Gegenwart ist: Verschränkung von Diskontinuität und Kontinuität, von Ereignis und Erscheinung.

Man könnte hier tatsächlich von einer musikalischen Differenz sprechen und Boehms Begriff so auf ästhetische Phänomene jenseits der Bildlichkeit ausweiten. Das Einsetzen des musikalischen Klangs ist eine zeitliche Kondensierung der Differenz selbst zum prägnant als solcher wahrnehmbaren Ereignis. Er markiert den Wechsel von einer Ordnung in die andere, den Bruch mit der alltäglichen Klangwelt und das sich Abheben des Erklingenden als Musik von einem Hintergrund, der durch diesen Wechsel als Stille qualifiziert wird.⁴⁸ Roman Ingarden findet hier eine treffende Formulierung, indem er den Anfang als „etwas, was ‚vor‘ sich selbst nichts anderes besitzt“⁴⁹, bezeichnet. Aus der Perspektive des Anfangens liegt vor ihm tatsächlich nichts, und die Stille, auf die der Dirigent wartet, ist ein akustisches Zeichen für die hörende Vorbereitung dieses Anfangs, die aber nicht mehr als eine Vorbereitung sein kann, das Eröffnen eines gespannten Hörraums, das nicht selbst schon der Übergang in die musikalische Ordnung ist und das im übrigen zwar hilfreich, aber nicht unbedingt nötig für die tatsächliche Ausführung ist. Dass vor dem Anfang nichts liegt, lässt sich nur retrospektiv konstatieren – nichts anderes beschreibt der Ausfall der Protenktion und die Nachträglichkeit der Auffassung. Mit dem Ereignis des Anfangs kann man nicht koinzidieren.

Wenn wir uns von der so gewonnenen Bestimmung des Anfangs als ereignishafter Kondensation der ikonischen Differenz wieder der bildenden Kunst zuwenden, so bietet es sich an, auf Lyotards Auffassung des Erhabenen in der Kunst zurückzugreifen. Er formuliert pointiert: „Die Welt hört nicht auf zu beginnen.“⁵⁰ Das mag für die Welt im ganzen gelten (und man fühlt sich an das klassische Motiv erinnern, „dass Erhaltung nur dem Gesichtspunkte des Denkens nach von Schöpfung verschieden ist“⁵¹), vinulent wird es aber doch in erster Linie in der Kunst. Das Motiv, auf das Lyotard hier vor allem setzt, ist das der Grundlosigkeit und damit der Prekarität der Existenz, womit er weniger an das mit Gewalt und Überwältigung assoziierte Dynamisch-Erhabene bei Kant als an die „Beraubung“ bei Burke anknüpft. Er bezieht sich hier auf eine bestimmte Spielart der Kunst des 20. Jahrhunderts, namentlich bei Barnett Newman, der selbst den Begriff des Erhabenen in Anspruch nimmt. Die Kunst Newmans stellt für Lyotard die Ereignishaftigkeit nackt

48 Vgl. zu dieser Übertragung Christian Grüny, „Figuren von Differenz. Philosophie zur Musik“, in: *Deutsche Zeitschrift für Philosophie* 47, 6 (2009), S. 907-932.

49 Roman Ingarden, *Untersuchungen zur Ontologie des Kunstwerks. Musikwerke – Bild – Architektur – Film*, Tübingen 1962, S. 44.

50 Jean-François Lyotard, *Der Augenblick*, Newman, in: *Deus., Das Inhumane. Plaudereien über die Zeit*, Wien 1989, S. 141-158, hier: S. 147.

51 Vgl. René Descartes, *Meditationen über die Grundlagen der Philosophie mit sämtlichen Einwürfen und Erwiderungen*, Hamburg 1972, S. 40.

aus, indem sie den doppelten Schrecken der Bodenlosigkeit des sich Ereignenden und der damit verbundenen Möglichkeit, dass es einfach *nicht* weitergehen könnte, erfahrbar macht: „Was schreckt, ist, dass das *Es geschieht* – nicht geschieht, dass es zu geschehen aufhört.“⁵² „Und der Schock par excellence ist, dass *es geschieht*, dass etwas geschieht und nicht nichts, dass die Beraubung suspendiert ist.“⁵³ Die Kunst tut dies nicht, indem sie tatsächliche Plötzlichkeit inszeniert, sondern indem sie die massive Präsenz von etwas vorführt, das aber ebenso gut nicht sein könnte, das unabweichlich und prekär zugleich ist.

Das ist es letztlich auch, was Adorno meint, wenn er vom „Gefühl des Überfräulen-Werdens im Angesicht jedes bedeutenden Werkes“⁵⁴ und vom *Werk* als apparition spricht. Ereignis wäre dann weniger ihre jeweilige Struktur als vielmehr ihr Stauffinden selbst, die höchst unwahrscheinliche Tatsache einer sich von allem anderen abhebenden Sichtbarkeit, die mich unmittelbar in ihren Bann zieht. Dass überhaupt etwas ist und nicht vielmehr nichts, kann man besonders eindringlich dort erfahren, wo dieses Erwas sich tatsächlich von einem Nichts abhebt, auf das es angewiesen ist und das es selbst schafft – eben in der Kunst. Diese Erfahrung ist nicht an den kontingenten Anfang der jeweiligen Rezeption gebunden, sondern hängt mit der Funktionsweise der Differenz selbst zusammen, die bei allem zeitlich liegenden Nachvollzug von Strukturen und aller verräumlichenden Bildung von Ganzheiten immer wieder nackt hervortritt, sich momenthaft kondensiert und insofern eine unaufhörliche Anfänglichkeit der Sache und Nachträglichkeit der Rezeption ins Spiel bringt.

Wenn man auch sagen kann, dass das *Was* des Ereignisses demgegenüber in den Hintergrund tritt, muss man dabei doch im Blick behalten, dass es sich nur in jeweils spezifischen Formen realisieren kann: Nur indem sie *Form* ist, kann die Kunst Ereignis sein. Geht man den Weg der Ereignishaftigkeit hier zu weit, besteht die Gefahr einer Mystifikation, die sich am Ende für die tatsächliche Kunst nicht mehr interessiert.⁵⁵ Als Antidot gegen diese Versuchung mag die Beschäftigung mit leise-

52 Jean-François Lyotard, „Das Erhabene und die Avantgarde“, in: *Deus., Das Inhumane. Plaudereien über die Zeit*, Wien 1989, S. 159-187, hier: S. 175.

53 Lyotard, „Das Erhabene und die Avantgarde“ (Anm. 52), S. 177.

54 Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt am Main 1970, S. 123ff.

55 Hier denke ich vor allem an Dieter Mersch, der die Kunst als solche auf eine Ereignishaftigkeit verpflichtet, gegenüber der ihre jeweilige Struktur und Gestalt zunehmend zur Belanglosigkeit verdammnt werden: „Nicht das Ereignis als ‚dieses‘, als besonderes Geschehnis ist dabei von Belang, auch nicht die verschiedenen Szenarien, Handlungen und Materialitäten, die im einzelnen aufgewendet werden, um ihm zur Geburt zu verhelfen, sondern allein seine Aktualität. sein Können“ (Dieter Mersch, *Ereignis und Aura*, Frankfurt am Main 2002, S. 229). Schließlich wird das Ereignis substantiiert und zum Akteur sui generis gemacht: „Man kann deshalb – ohne der Versuchung einer unangemessenen Ontologisierung zu verfallen – sagen, daß das Ereignis von sich her Räume, Zeiten, Prozesse und Praxen verfügt.“ (Dieter Mersch, „Ereignis und Aura. Zur Dialektik von ästhetischem Augenblick und kulturellem Gedächtnis“, in: *Musik & Ästhetik* 1, 3 (1997), S. 20-36, hier: S. 31) Das, so würde ich sagen,

ren Formen der Ereignishaftigkeit dienen, die sich im Inneren der Werke selbst abspielen und von ihren Formen nicht losgelöst werden können.

4.2. Erscheinen/Verlöschen

Das allmähliche Erscheinen und wieder Verlöschen ist zwar in gewisser Weise selbst ein Modus des Anfangens (und Endens), ist aber denkbar weit von der Plötzlichkeit des Einsetzens oder dem nackten Dass des Erhabenen entfernt. Dennoch lässt sich an Beispielen zeigen, dass wir es auch hier mit einer Ereignisfigur, einer sozusagen stillgestellten Diskontinuität zu tun haben.

Ich möchte dafür auf ein fotografisches Experiment von William Henry Fox Talbot aus den 1830er Jahren zurückgreifen, das Hiroshi Sugimoto entdeckt und von dem er ein Positiv hergestellt hat (Abb. 1). Wenn man sich diesem Bild mit den Begriffen nähert, mit denen man gewöhnlich an Fotografien herangeht, zeigt sich seine Eigenart schnell. Die erste Frage wäre sicher, was es abbildet, und darauf gibt es auch eine Antwort, die aber nicht viel erhellt: Es zeigt einen Pflanzenstängel mit Blättern. Es ist aber weit davon entfernt, die Abbildung einer Pflanze zu sein.

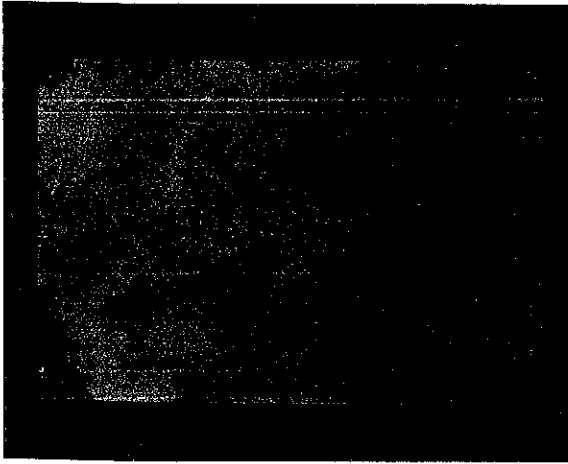
Dafür ließen sich verschiedene Gründe nennen: Am offensichtlichsten ist derjenige, dass die Technik hier noch so wenig ausgereift ist, dass die abgebildeten Gegenstände – neben den Pflanzen und Blättern finden sich auf den frühen Platten auch Häuser – lediglich als Konturen auftauchen, in einer Vagheit, die sehr weit von ihrer Prägnanz in der visuellen Welt und auf späteren Fotos entfernt ist. Zusätzlich dazu sind die Unreinheiten des Materials, das einen bräunlichen, inhomogenen, an den Rändern teilweise beschädigten Hintergrund bildet, in einer Weise präsent, die mit der Anwesenheit des Abgebildeten konkurriert. Tatsächlich muss man genau hinschauen, um die Pflanze überhaupt wahrzunehmen. Der vorhersehende Eindruck ist allerdings nicht der einer unausgereiften Technik, die zu einer schlechten, weil nicht naturgetreuen und schlecht erkennbaren Abbildung geführt hat. Der kausale Vorgang, mit dem das auf eine dafür empfindliche Platte geworfene, durch Gegenstände blockierte, gebrochene und abgelenkte Licht materielle Spuren hinterlässt, hat auch dieses Bild hervorgebracht, aber es ist gerade nicht durch den schlagenden Hinweis auf die vergangene Wirklichkeit des Dargestellten geprägt, von dem Barthes spricht und das er mit dem *punctum* zusammenbringt, jenem Aspekt des Bildes, der mich unmittelbar betrifft.⁵⁶ Vielmehr erscheint das Foto als ein beinahe archaisches Bild, eine Art Essenz von Bildhaftigkeit.

Sugimoto kommentiert diese ersten fotografischen Versuche:

ist weit jenseits der Versuchung von Ontologisierung – es ist eine ausgewachsene Metaphysik.

⁵⁶ Vgl. Roland Barthes, *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Fotografie*, Frankfurt am Main 1989, S. 33ff. u. 86f.

Abb. 1: William Henry Fox Talbot, *Botanical Specimen* (Photogenic Drawing), ca. 1835, © Hiroshi Sugimoto, Courtesy of Gallery Koyanagi.



„Betrachtet man Fox Talbots erste Experimente, die verschwommenen und diffusen Bilder, fühlt man sich durchdrungen von der erwartungsvollen Spannung, die die Entdeckung begleitete, dass sich durch Licht die Form von Gegenständen auf Papier bannen ließ. Eine alte und okkulte Aura des Ritualen vertritt sich hier, als stünde man in Kontakt mit den Seelen der Toten.“⁵⁷

Es gibt in dieser Aussage eine offensichtliche Spannung: auf der einen Seite der physikalische Vorgang, durch den sich die Form von Gegenständen festhalten lässt, auf der anderen Seite die Evokation des Ritualen, der Séance. Bemerkenswert finde ich daran gar nicht so sehr den Kontrast zwischen Technik und Okkultismus, sondern die entgegengesetzte Richtung, die das Bild jeweils nimmt: Während es physikalisch auf die Platte geworfen und dort festgehalten wird, also eine Spur der Interaktion des Gegenstandes mit dem Licht bildet, ist der Eindruck der eines Auftauchens aus der Materialität selbst. Der Vergleich mit den Seelen der Toten ist abseits von allem Mystizismus wirklich ethelend, da er auf das Auftauchen von etwas an einem Ort hinweist, das nicht wirklich dort ist. Was man sieht, wirkt wie eine echte *apparition*, wie ein Auftauchen aus einer anderen Welt. Die Seelen der Toten sind nicht die Toten selbst, sondern sie bewohnen ein anderes Reich, aus dem sie hervorgerufen werden können, und wir wohnen in der Tat dem Ereignis eines Erscheinens bei, das in

⁵⁷ Hiroshi Sugimoto, Ausstellungstext zur Einzelausstellung in der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, 14.07.2007–06.01.2008 (nicht im Katalog enthalten).

einem ganz ungeklärten Verhältnis zu den wirklichen Gegenständen in der Welt steht. Das Bild, das sich zeigt, erinnert natürlich an eine Sache, verweist aber nicht wirklich auf sie. Stattdessen erscheint es als Zeugnis der Welt der Bilder oder Seelen, der es entstammt und in die es wieder zurückkehren wird.

Dieses Wunder des Auftauchens kann in gewisser Weise jeder erleben, der Fotos selbst vergrößert: wenn das belichtete Papier im Entwicklerbad liegt und das Motiv langsam erscheint. Dieser Moment, auf den auch Sugimoto anzuspitzen scheint, ist vergänglich, und wenn man ihn nicht unterbricht, bleibt das Erscheinen des Motivs eine Episode des Weiße zu Schwärze übergelenden Papiers. Dem Pflanzenbild gelingt es aber, diesen Moment zu konservieren, sozusagen auf Dauer zu stellen: Es zeigt das Bild einer Pflanze, das im Begriff ist, an einem Ort zu erscheinen, es zeigt das Ankommen des Bildes dresseits seines fertigen Vorliegens, es zeigt, um einen Lieblingsausdruck Merleau-Pontys aufzugreifen, ein Bild in statu nascenti – oder auch, nur eine kleine Wendung des Blickes entfernt, ein verlöschendes Bild. Erscheinen und Verlöschen bilden zwar in der Geschichte des Erscheinens einen Gegensatz, sind aber im Stillstand nicht zu unterscheiden. Das Bild erscheint auf der einen Seite als transparente Platte, ohne ganz da zu sein, es verharrt in der Mitte zwischen Erscheinen und Verlöschen.

Man könnte dieses Bild als Meditation über Medialität und Bildlichkeit lesen: Die sichtbare unklare Materialität ist der Ort, an dem ein Bild auftaucht, und wird dadurch zum Mittel des Erscheinens, zum Medium (die Doppeldeutigkeit dieses Begriffs gerade hier ist deutlich und wurde durch den Verweis auf die Séance bereits implizit aufgerufen). Dabei treten Material und Bild gemeinsam hervor, und es zeigt sich, dass Medialität weder darauf angewiesen ist, dass die Materialität des Mediums vollständig in den Hintergrund tritt, noch darauf, dass das Bild vollständig präsent ist – das Ende der Fluchlinie dieses Auftauchens, an dem ein reines, klares Bild und ein sich in seiner Materialität durchschießendes, verschwindendes Medium stehen, taugt nicht als Paradigma und ist schlechterdings unerreichbar. Was in Bezug auf das Bild als Materialität erscheint, offenbart dabei eine eigene Gestalt, die mit ihren Verfärbungen und Zerstörungen von einer Zeitlichkeit Zeugnis ablegt, die nicht die der Erfahrung ist.

Anders als beim Einsetzen und Anfangen findet der Übergang, der hier gezeigt wird, im Inneren des Sichtbaren statt. Er markiert nicht die Diskontinuität des Wechsels in eine andere Ordnung, sondern eine allmähliche innere Differenzierung, die an kein Ende kommt und sich so nicht selbst durchstreicht und zu radikal unterschiedlichen Polen verfestigt. Fox Talbots Fotografie zeigt so den Übergang als solchen, die sich zu einer gegenwärtig weitende Differenz, das Andauern dessen, was niemals dauern kann, einen Moment Stille im Werden und Vergehen.

4.3 Umschlagen

Mit dem Umschlagen sind wir bei einer Figur des Ereignisses, die auf noch einmal andere Weise im Inneren der Sache staunfindet. Hier geht es weder um das zeitlich

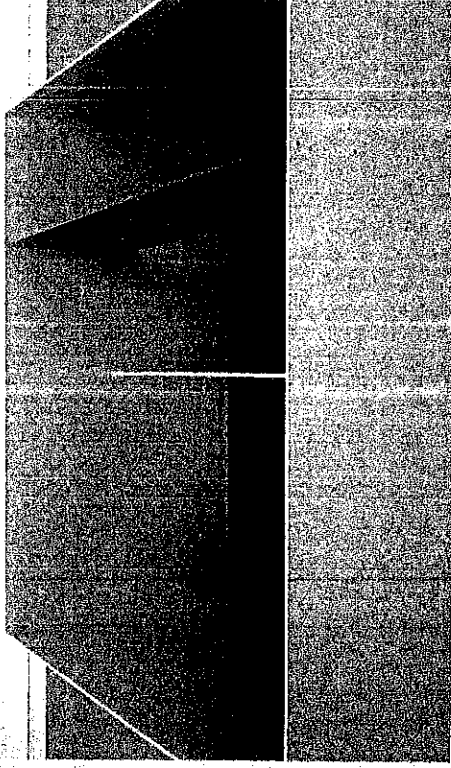


Abb. 2: Donald Judd, *Untitled*, 1989, Aluminium und Plexiglas, 100 x 200 x 200, Zürich, Annemarie Verna Galerie.

kondensierte noch um das still gestellte in die Erscheinung Kommen, sondern um eine Bewegung, die innerhalb des sich zeitlich entfaltenden Erscheinungszusammenhangs stattfindet. Als Beispiel soll dabei ein Objekt von Donald Judd dienen (Abb. 2). Das Metall des nach einem relativ simplen Bauplan gefertigten Kastens (einer aus einer Serie ähnlicher Objekte) und seine Farblosigkeit konstituieren hier weder eine zweite Ebene ikonischer Bewegung, die die Materialität des Objekts hinter sich zu lassen scheint, noch verweisen sie dezidiert auf ihre Materialität. Ihre Fragwürdigkeit beginnt vielmehr bei dem Versuch, das Objekt in seiner Gestalt in den Blick zu nehmen.

Dabei kann keine Rede davon sein, dass es dem Begreifen irgendwelche Schwierigkeiten in den Weg legen würde; im Gegenteil ist seine Konstruktion von vollkommener Klarheit: Im Innenraum eines Kastens aus Aluminium, der sich auf einer quadratischen Grundfläche von 2m erhebt und dessen Höhe der halben Kantenlänge entspricht, sind zwei Unterteilungen angebracht, die beide in derselben Richtung verlaufen; die obere der beiden ist blau anodisiert. Sie sind jeweils halb so hoch wie der Behälter selbst, wobei eine von ihnen auf dem Boden aufsteht, der aus in einem etwas anderen Blautönen gefärbtem Plexiglas besteht, und die andere mit der Oberkante abschließt. Die untere der beiden markiert die genaue Mitte des Kastens, die obere ist ein Viertel der Gesamtlänge von der einen Außenwand entfernt. Sie halbiert damit eine der von der unteren abgeteilten Hälften noch einmal. Die Proportionen des ganzen lassen sich allesamt auf das einfachste Verhältnis,

2:1, zurückführen. Das ganze Objekt stellt sich damit als konstruiert aus und könnte als exemplarische Darstellung elementarer raumgeometrischer Verhältnisse gelesen werden. Die deutlich sichtbaren Schrauben verweisen auf seine handwerkliche Herstellung, während die Makellosigkeit der einzelnen Bauteile auf industrielle Fertigung deutet. Alles in allem erweckt es den Eindruck, man könnte es, die entsprechenden technischen Möglichkeiten vorausgesetzt, leicht selbst nachbauen, und zwar bereits nach einer kurzen Inspektion.⁵⁸

Nun geht man nicht mit einem solchen Interesse ins Museum, und der Blick, der das Objekt nicht zu konstruieren, sondern zu sehen versucht, wird mit einer vollkommen anderen Struktur konfrontiert. Ein schneller erster Blick umfasst den skizzierten Aufbau in vager Weise und realisiert zumindest seine Strenge und Einfachheit, wenn auch nicht die genauen Proportionen. Wenn man sich aber darum bemüht, die unterschiedlichen Raumsegmente und ihre Begrenzungen im Verhältnis zueinander visuell zu erfassen, so gerät die Eindeutigkeit ins Wanken. Geht man von der oberen Unterteilung aus und versucht, sie zur unteren ins Verhältnis zu setzen, so erscheint diese in ihrer Verortung auf eigenartige Weise unbestimmt. Sie ist, um eine Beobachtung von Merleau-Ponty abzuwandeln, weder in der Mitte noch abseits der Mitte angebracht: Sie gehört überhaupt nicht der Ordnung des auf diese Weise Feststellbaren an.⁵⁹ Auch ihre tiefere Position gewinnt eine qualitative Dimension, als gehöre sie insgesamt einem anderen Zusammenhang an als die obere Unterteilung. Der farbliche Unterschied hebt diesen Eindruck noch einmal hervor, erzeugt ihn aber nicht.

Indem man so die beiden Metallbretter zueinander in Beziehung setzt, kommt unweigerlich irgendwann der Moment, an dem man die Verankerung wechselt, zum unteren springt und dieses als Ausgangspunkt nimmt. Nach diesem Umschlag gewinnt der qualitative Unterschied eine neue Dimension: Das untere Brett erscheint nun in einer Tiefe situiert, mit der das obere nichts zu tun hat. Dieses rückt stattdessen in einen Vordergrund, der als Hintergrund für den Blick in die Tiefe wahrgenommen wird. Die Tiefe ist dabei innen, während das obere Brett noch dem Außen angehört. Die farbliche Korrespondenz des oberen Bretts mit dem Boden und des unteren mit den Außenwänden stört diesen Eindruck nur scheinbar: Sie verhindert eine vorläufige Zusammenfassung von Unterteilung und Boden zu ei-

58 Rémy Zaugg spricht in seiner Auseinandersetzung mit einer anderen Skulptur Judds treffend davon, daß der „langsame, arbeitsintensive und mühselige Annäherungsversuch [...] einen starken Kontrast zur Einfachheit der Skulptur [bildet], deren Beschreibung eines einzigen Satzes bedarf“ (*Die List der Unschuld. Das Wahrnehmen einer Skulptur*, 2. Aufl., Basel 2004, S. 13). Insgesamt ist Zauggs Buch eine in ihrer Differenziertheit und Ausführlichkeit beispielhafte Untersuchung eines Kunstwerks in seiner sich in der Erfahrung entfaltenden Gestalt.

59 Vgl. Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung* (Anm. 11), S. 302ff. Insgesamt bieten Merleau-Pontys Analysen wahrgenommener Räumlichkeit hier zahlreiche Anknüpfungspunkte; vgl. etwa auch den Begriff des von der Verankerung abhängigen „Rauminterevas“ (S. 290ff.). Zuerst festgehalten wurde diese Nähe von Rosalind Krauss, „Allusion and Illusion in Donald Judd“, in: *Artforum* 4, 9 (1966), S. 24–26.

ner Figur, unterläuft damit einen eher trivialen Eindruck von Tiefe und hebt die Räumlichkeit des Innenraums besonders hervor.

Dabei geht der Sinn für die Größe des ganzen vollständig verloren, was durch die Bläue des Bodens noch verstärkt wird: Die innere Tiefe des Objekts könnte ebenso gut zehn Meter betragen, und es erscheint vorstellbar, in dieser Tiefe Menschen auszumachen, die dann weniger als halb so groß wie die untere Unterteilung wären. Diese hat sich damit nicht nur von der oberen entkoppelt, sondern auch von der Ordnung des Betrachters, dem diese noch angehört. Der offene Innenraum des Objekts, das in seinen äußeren Dimensionen zwar groß, aber keineswegs übermäßig wirkt, erscheint nun als Darstellung räumlicher Möglichkeiten, die aber kein Bild von Raum, sondern selbst Raum ist. „Three dimensions are real space“, wie Judd selbst schreibt – aber, wie er nicht bereit ist anzuerkennen, *als Darstellung*.

Will man sich demgegenüber der „wirklichen“ Maßstäbe versichern, so muss man Abstand von dem Objekt gewinnen und es tatsächlich von außen betrachten, ohne sich auf das Spiel in seinem Inneren einzulassen. Am sichersten ist der Wechsel in den konstruktiven Blick, der endgültig auf eine andere Ebene springt. Nur hier ist die Einheit des Objekts garantiert, und die genauere Auseinandersetzung mit den einzelnen Details ist hier nichts als die Schärfung von Aspekten, die bereits unscharf vorhanden waren. Die sehende Annäherung hat es dahingehen mit einem Objekt zu tun, das konstruktiv unfertig ist. Innerhalb der Prozesshaftigkeit seiner Auffassung kommt es immer wieder zu Umschlägen zwischen unterschiedlichen Bezugspunkten oder Verankerungen, und es gelingt nicht, diese so aufeinander zu beziehen, dass sie ein Ganzes ergeben. Die Anstrengung, die beiden Metallbretter in eine Simultaneität zu bannen, gleicht dem Versuch, ein Stück Metall in der Mitte zwischen zwei Magneten zu platzieren – es mag momenthaft möglich sein, diese prekäre Balance zu erzeugen, schließlich aber schnell wieder in die eine oder andere Richtung.

Die Verzeitlichung des Objekts mit ihren Kontinuitätsbrüchen ist hier so besonders frappierend, weil es sich um ein in seinen Dimensionen auf einen Blick erfassbares, vollkommen fraglos als Ganzes vor dem Betrachter stehendes, in seiner Konstruktion ohne weiteres erkennbares Erwas handelt. Aber ein Zeitobjekt kann nicht durch Schrauben zusammengehalten werden.

4.4 Gleiten

Die vierte Ereignisfigur, die ich hier behandeln möchte, könnte als eine Abwandlung des Umschlagens betrachtet werden, erscheint mir aber als eigenständige Form, die, wie im Beispiel gezeigt werden soll, anders funktioniert als dieses: Während für den Umschlag eine Verschiebung der visuellen Verankerung eine plötzliche Veränderung des gesamten Rahmens und so eine Situation existenziell erfahrener Instabilität mit sich bringt, ist der Vorgang, den ich hier als Gleiten bezeichne,

60 Donald Judd, „Specific objects“, in: *Complete Writings 1959–1975*, Halifax/New York 2005, S. 181–189, hier: S. 184.

wesentlich unscheinbarer. Gemeint sein soll damit das eher unmerkliche Übergehen von einer innerästhetischen Ordnung in eine andere, ein Übergehen, das sich erst im Rückblick oder gar erst bei dem Versuch bemerkbar macht, das Wahrgenommene zu einem Ganzen zusammenzufassen.

Mein Beispiel ist hier ein Bild von Paul Klee mit dem Titel *Schlängenuge* (Abb. 3). Das Bild ist aufgebaut aus drei sich von links nach rechts durch das Bild schlängelnden Linien, zwei mit starken Ausschlägen, die links oben bzw. unten ansetzen und am gleichen Ort an der rechten Seite enden, und eine mit eher schwachen Schwankungen, die in etwa mittig ansetzt und endet. Die Linien schneiden sich an sechs gemeinsamen Punkten, und ihre Schnittpunkte werden von einer unregelmäßigen geschlossenen Linie umfassen, die in etwa die Form eines abgerundeten Rechtecks hat. Alle der durch diese unterschiedlichen Schnittpunkte gebildeten Felder – es sind 22 – sind farbig ausgefüllt, wobei sieben verschiedene Beige-, Braun- und Blauröne und ein Weiß verwendet werden und an keinem Punkt zwei gleiche Farben aneinander stoßen. Innerhalb des durch die geschlossene Linie gebildeten Feldes schlängelt sich in vager Regelmäßigkeit eine rote Schlange, die allerdings keinen der Schnittpunkte berührt. Gemalt ist das ganze auf einer groben, in ihrer Struktur deutlich sichtbaren Leinwand; von der Interaktion zwischen Bildlichkeit und Material wird noch die Rede sein.

Der Fokus soll aber auf die durch die unterschiedlichen Linien und Farbfelder gebildete Figur gelegt werden. Sie ist zwar naturgemäß unregelmäßiger, in ihrem Aufbau aber nicht schwerer zu verstehen als Judds räumliche Konstruktion. Dennoch stellt auch sie den Blick vor unerwartete Schwierigkeiten. Die Schlange lässt sich als solche relativ gut isolieren und von ihrem Hintergrund abheben; auch wenn man wenige Farbfelder zusammenfassend betrachtet, gelingt dies recht gut (die Grenze scheint mir hier bei vier bis vier am Rand und sechs bis acht in der Mitte zu liegen). Wenn man aber versucht, eine Spur konsequent zu verfolgen, ist dies nur mit einiger Anstrengung möglich. Folgt man etwa einer der Linien von links nach rechts, so gerät man fortwährend auf Abwege: Sei es, dass man an einem der Schnittpunkte in eine andere Spur rutscht, sei es, dass man das, was man als Linie verfolgt hat, nun als Begrenzung eines Feldes erfährt, das in seiner gedämpften Farbigkeit und seinen Schwingungen als Teil einer größeren, aber nie das Ganze umfassenden Konstellation erscheint. Ebenso gilt das Umgekehrte: Setzt man etwa bei der Gleichzeitigkeit der drei weißen Felder an, die sich farblich und durch ihre eingenormten symmetrische Anordnung am stärksten abheben, so wird man in ihren Kontext oder durch die die beiden äußeren Felder durchquerenden Schlange, die hier den stärksten Farbkontrast bildet, auf eine ganz andere Spur gezogen. Auf diese Weise setzen sich immer neue Konstellationen zusammen – Gipfel, Täler, Felder, Punkte, Spuren, Wege, formale oder farbliche Kontraste –, die auf der einen Seite von gleichzeitigen Figuren und auf der anderen von sukzessiv zu durchlaufenden Spuren gebildet werden, wobei ein fortwährender Wechsel zwischen Simultaneität und Sukzessivität stattfindet.

Bemerkenswert ist dabei, dass von diesem vollkommen instabilen Geschehen anders als bei Judd kaum ein Eindruck von bedrohlicher Irritation ausgeht. Der



Abb. 3: Paul Klee, *Schlängenuge*, 1934, Aquarell gewachsen auf Leinwand, 47 x 63 cm, Bern, Sammlung K. Bürgi.

Wechsel von einer Ordnung in die andere erfolgt gleitend und damit weitgehend unmerklich, und die Ambiguität jeder einzelnen Linie und Figur – abgesehen vielleicht von der Schlange – erscheint auf merkwürdige Weise aufgehoben in einem unproblematischen Ganzen, das jede noch so widerstrebende Form aufzufangen scheint. Die Ordnungen, zwischen denen der Blick hin- und herwechselt, sind zwar stets partielle und nur als solche für sich genommen plausibel, werden aber von den anderen möglichen Ordnungen nicht in Frage gestellt oder bedroht: eine Art versöhnlicher Inkommensurabilität. Ein wesentlicher Grund für diesen Eindruck scheint mir sowohl im Material wie auch in der Farb- und Formgebung zu bestehen: Der in einem schmalen, einfachen Holzrahmen gespannt Rupfenstoff schafft einen warmen Gesamteindruck, der an häusliche Objekte erinnert und eine gewisse Vertrautheit ausstrahlt; die selbst im Falle von Weiß und Rot gedeckten Farben und die vage organischen Formen unterstützen diesen Eindruck.

Die Subversion dieses Bildes besteht darin, dass es die Bewegung und den inneren Widerstreit der Form in ein solches vertraut erscheinendes Ganzes einbettet.⁶¹

⁶¹ Bei Klee selbst liest sich das so: „Ein Wechsel in der Beschaffenheit der Oberfläche, der Örtlichkeit liegt vor. [...] Grundfläche und Schlänglenkörper bilden einen Bewegungskontrast.“

Wenn man sich auf das Bild einlässt, kommt man nicht umhin, die Erfahrung des Gleitens zwischen unterschiedlichen Ordnungen und Konstellationen zu machen, aber selbst diese bleibt in ihrer Saftigkeit unaufdringlich. Es fügt sich, indem es sich nicht fügt, und es fügt sich nicht, indem es sich fügt: Die Erscheinung dieses Bildes ist konstruiert durch eine Ereignishaftigkeit, die es überall durchdringt und selbst der Modus ist, mit dem es sich zusammensetzt. Was ihm Kontinuität gibt, ist nichts anderes als seine innere Diskontinuität.

4.5 Oszillieren

Die letzte innerbildliche Ereignisfigur, auf die ich eingehen möchte, kann anhand eines von Lucio Fontanas *Concetti spaziali* von 1960 entwickelt werden, das Teil der Kunstsammlung der Ruhr-Universität Bochum ist (Abb. 4). Während die Materialität bei Klee nicht selbst Teil der gleitenden Ereignishaftigkeit war, sondern ihren beruhigenden, die Suggestion von Einheitlichkeit herstellenden Hintergrund bildete, ist sie hier selbst in die Bewegung einbezogen.

Man kennt die farbigen Leinwände Fontanas, die mit mehreren in etwa vertikalen Schnitten versehen sind: Sie beziehen die Leinwand, die im klassischen Tafelbild bloßer Träger des eigentlichen Bildes war, in die Gestaltung mit ein und verschieben damit die Differenz Sinn-Materialität. Dennoch ist es offenbar nicht damit getan, Leinwand und Schnitte nun dem Sinn-Bereich zuzuschlagen und die Materialitätsdimension weiter in den Hintergrund zu verbannen. Die Bildobjekte Fontanas beziehen ihre subversive Kraft dadurch, dass sie die Differenz durchbrechen und sie dadurch als solche scharf hervortreten lassen.

Diese Kraft ist nicht, wie man vielleicht glauben könnte, auf Neuheit angewiesen. Gegenüber dem Publikum der vierziger Jahre sind wir in einer Position, die nicht nur Fontanas Kunst kennt, sondern alle nur denkbaren anderen Formen des Umgangs mit den klassischen Materialien. Dennoch ist die elementare Geste der Leinwandverletzung auch heute mehr als ein historisch interessantes Zitat. Die Form des Bildes an der Wand ist bis heute in tausendfacher Ausprägung Teil unserer alltäglichen Erfahrung, und sie bleibt auch bei Fontana erhalten. Dass sie gleichzeitig durchbrochen wird, schafft eine Art innerbildliches Paradox, das sich nicht nach einer Seite hin auflösen lässt. Die Leinwand ist Träger der Farbe und als solche ein verschwundenes, zweidimensionales Wesen, aber gleichzeitig öffnet sie an den Orten ihrer Schnitte eine dritte Dimension. In dieser Dimension behauptet sie sich selbst als Materialität, aber dies in der Weise ihrer Verletztheit. Das, um das es nicht geht, das nicht überschritten werden kann, wird herausgestellt nicht als es selbst, als beliebiges Strick Stoff, sondern als Übergangenes und nur um den Preis der Trans-

⁶⁴ Zugleich sind sie eine harmonische Synthese von Bewegwerden und freier Bewegung [...].“ (Paul Klee, „Übersicht und Orientierung auf dem Gebiet der bildnerischen Mittel und ihre räumliche Orientierung“, in: Ders., *Das bildnerische Denken* (Form und Gestaltungslehre Bd. 1), 4. Aufl., Basel/Stuttgart 1981, S. 81-96; hier: S. 85).

Abb. 4: Lucio Fontana, *Concetto Spaziale*, 1960, Öl auf Leinwand, 81 x 65,5 cm, Bochum, Kunstsammlung der Ruhr-Universität.



gression selbst Darzustellendes. Man ist versucht, hier auf ethnische Begriffe wie den der Verletzung zurückzugreifen.

Damit kommt auch der zweite Bezug ins Spiel, der für das vorliegende Werk besondere Relevanz hat: Während es bei vielen von Fontanas Bildern bisweilen scheint, ein militanter, aber zivilisierter Ikonoklast mit einem Rasiermesser habe das Museum heimgesucht und sei sehr kontrolliert und sparsam vorgegangen, ist hier der Eindruck gewalttätiger und dadurch differenzierter. Die Verletzungen sind offenbar mit mindestens zwei verschiedenen Werkzeugen beigebracht worden, einem Messer und einer Hacke oder ähnlichem. Die Ränder der Schnitte sind leicht ausgefranst und weitgehend frei von Farbe, während die restliche Leinwand mit einem ungleichmäßigen, schwarz-grünlichen Farbauftrag versehen ist, der eine unebene Oberfläche ergibt.⁶²

Aufgrund all dessen ist es dem Betrachter unmöglich, sich dem Bild ausschließlich visuell zu nähern – auch wenn dies, den Regeln des Museumsbetriebs folgend,

⁶² Vgl. dazu insgesamt Bernd Growe, „Lucio Fontana, *Concetto Spaziale*, 1960“, in: Norbert Künisch (Hg.), *Erhebungen zur modernen Kunst. 60 Texte von Max Imbühl, seinen Freunden und Schülern*, 2. Aufl., Düsseldorf 1992, S. 55-59.

natürlich so sein muss. Die Leinwand mit ihren Schründen und Löchern will betastet werden, und das Auge führt einen virtuellen Greifstrich durch. Von den Löchern ausgehend ergibt sich aber noch eine andere Erfahrung: Hier hat bereits jemand die Probe auf Beschaffenheit und Festigkeit des Materials gemacht, deren Resultat nun besichtigt werden kann. Die scheinbare Brutalität des Eingriffs lässt die Löcher nicht nur wie Zerstörungen, sondern wie tatsächliche Verletzungen erscheinen. Dabei lässt das Inspirieren einer Wunde den Betrachter nicht in der gleichen Weise kalt wie die Untersuchung eines zerstörten Gegenstandes, und er wird momenthaft virtuell die Seite wechseln und sich selbst an der Stelle des Verletzten finden.

Nun ist diese Erfahrung von Materialität in Form von – virtuellem und vergangenem – Widerstand und Verletzung nur die eine Seite, und die Löcher können ebenso sehr als Gestaltungsmittel im Bildaufbau betrachtet werden. Es ergibt sich eine interessante Struktur mit vagen Regelmäßigkeiten (clusterförmige Verteilung der unterschiedlichen Einschnitte, eine kreisförmige Anordnung in der Mitte), wobei Form und Streuung der Löcher mit dem ungleichmäßigen Farbauftrag korrespondieren. Das Bild erscheint so als differenzierteres Beispiel ungenständlicher Kunst.

Zentral für die Rezeptionserfahrung ist aber, dass keine dieser beiden Sichtweisen stabil ist. Sobald die Löcher als Löcher in den Blick kommen, öffnet sich neben der dritten Dimension räumlicher Gestaltung die vierte des materiellen Eingriffs, und der Betrachter ist auf die Erfahrung von Materialität zurückgeworfen. Von hier aus gelangt er immer wieder zurück auf die Ebene des bloßen Anschauens eines Gestalteten, wenn das Auge nicht seine Visualität vollständig verweigern will. Diese Instabilität zwischen zwei Ebenen lässt sich weder still stellen noch integrieren oder aufspalten, und sie macht die dauerhafte Bedeutung von Fontanas Werk aus: nicht die dauerhafte Eroberung neuen Terrains, wie er selbst es sich vorgestellt hatte, sondern die Inszenierung von Übergängen, die hier die Form einer Oszillation annehmen.

Man kommt diesen Werken mit der kategorialen Unterscheidung zwischen Bildträger und Bildobjekt nicht mehr bei. Wenn Wiesing etwa schreibt, dass „jedes Bild [...] den Blick in eine physikfreie Zone“⁶³ erlaubt, so bleibt dies auf die scharfe Trennung zwischen dem alternen und zerstörbaren Bildträger und dem reinen Sinngegenstand Bildobjekt gegründet. Diese Grenze ist aber eben das, was bei Fontana fortwährend überschritten wird: Das Bild ist nichts anderes als dieser Übergang in seiner ganzen Instabilität. Besser als von Physikfreiheit wäre hier von einem der Materialität Enthobensein, das sich nicht primär auf die idealen Konstruktionen der Physik, sondern auf die realen Einwirkungsprozesse bezieht, ein der Welt Ausgesetztsein, das immer die Möglichkeit der Zerstörung beinhaltet, gesprochen. Diesem Ausgesetztsein sind die Bildobjekte Fontanas gerade nicht entzogen, sondern sie sind ihm sichtlich unterworfen. Noch stärker als die fotografische Platte

⁶³ Lambert Wiesing, *Artifizielle Präsenz. Studien zur Philosophie des Bildes*, Frankfurt am Main 2005, S. 69.

Fox Talbots zeigt sich an ihnen die andere, ins Historische reichende Zeitlichkeit der Materialität, die in diejenige der Erfahrung hineinreicht, ohne je in ihr aufzugehen. In einem selbst zeitlichen Prozess enziffert der Blick die Spuren der Zeit an den Gegenständen, die nie wirklich seine sind, sondern ein Eigenleben führen und ihn so nicht nur in ihrer Unerschöpflichkeit, sondern auch in ihrer Historizität übersteigen. Die Spuren, die die Welt auf ihnen hinterlassen hat, stellen sie ebenso sehr aus wie ihre Farbigkeit und zeigen damit, dass wirkliche „Physikfreiheit“ ein Moment in einem nicht still zu stellenden Prozess ist und keine abtrennbare Realität.

5. Schluss

Kunstwerke sind Zeitobjekte. Das ist die These, die der vorliegende Text an den zeittheoretischen Texten Husserls und an einigen künstlerischen Beispielen auszubuchstabieren versucht hat. Sie sind dies nicht neben vielem anderen auch noch oder lediglich in einer von ihnen als Werke abtrennbaren Rezeption, sondern konstitutiv. Eine Theorie, die ihre Zeitlichkeit marginalisiert oder rundheraus abstreift, kann ihnen nicht gerecht werden, und es kann gezeigt werden, dass eine konkrete Beschreibung ohne zumindest implizite zeitliche Kategorien schlicht nicht auskommt, da sich innerbildliche Verhältnisse von der Linienführung bis zur Balance von Flächen sonst nicht fassen lassen.

Wie sich gezeigt hat, ist diese Zeitlichkeit nicht einheitlich: Weder gibt es eine einzige spezifisch künstlerische Zeitlichkeit, noch bieten die je unterschiedlichen Werke einen glatten Ablauf. Die Zeitschlaufe, mit der ich immer schon zu spät daran gehe, das Geschehene anzueignen und zu erfahren, liegt in der Bewegung der Zeitigung selbst. Wenn man ein Bild sucht, das dem angemessen ist, so ist es nicht der Strahl oder der Pfeil, sondern eben die Schlaufe, das ständig hin- und hergehende Gefädel des Einsammelns und Zusammenfassens. Die im vorigen Abschnitt behandelten Figuren exponieren unterschiedliche Ausprägungen dieses Gefädels und führen so eine Pluralisierung dessen vor, was man als Ereignis bezeichnen kann, als unteilbare Nachträglichkeit innerhalb des Verlaufs, als Diskontinuität innerhalb der Kontinuität.

Aus diesen herausgehobenen Formen und damit explizit erfahrbaren Formen der Zeitlichkeit kann man etwas über Zeit allgemein lernen, über die unterschiedlichen Arten, ihr unterworfen zu sein, sie zu enthalten, sich in ihr zu entfalten und vermittels ihrer zu realisieren. Dies gilt nicht nur für die emphatische Zeitkunst Musik, sondern auch für die bildende Kunst. In der Darstellung der Verschränkung von Gegenständlichkeit und Zeitlichkeit erfahren wir etwas über die Dinge, ihre Geschichte und unsere Erfahrung von ihnen. Die Unterschiedlichkeit der Zeitformen und -figuren verbietet es dabei, eine von ihnen für eigentlicher oder der historischen Situation angemessener zu erklären, sie durchkreuzt den Versuch, ein großgeschriebenes Ereignis im Singular in ihr Zentrum zu setzen, so sehr wie das scheinbar längst obsoletere Festhalten an einer ungebrochenen Einheitsvorstellung.

Die Komplexität der künstlerischen Gegenwart ist nichts anderes als eine Darstellung der Vielschichtigkeit der Verflechtungen, denen wir uns gegenüber sehen, in die wir verstrickt sind und gegenüber denen jede Vereinheitlichung, und sei es eine des Bruches, vorläufig bleiben muss.

LUDGER SCHWARTE

Fulguration. Zur Bildlichkeit der Zeit

1. Urstände

Fulgurationen sind blitzartige Manifestationen, plötzliche Einschläge einer anderen Wirklichkeit. Jakob Böhme begriff Fulgurationen als Selbstgebärung Gottes: „Der Blitz“, so Jakob Böhme, entläßt sich aus dem Gegensatz von „freier Lust“ und „Begierde“ in Gott. Und so „uständet“ im Blitz „alles, was lebrt und webrt.“¹ Leibniz zufolge sind Fulgurationen Zeugnisse der kontinuierlichen Schöpfung. Augenblicksschöpfungen. Es sind Blitze, die Sein setzen, stets sich erneuernde Emanationen, Erzeugungen des göttlichen Blicks.² Fulgurationen können sich auch im Bereich menschlicher Bewusstseinstätigkeit (Kunst, Religion, Philosophie) ereignen. Heidegger stellt heraus, das Blicken und Blitzen identisch sind. Er spricht vom Einblitz des Seins.³ Blitze sind nicht nur Entladungen von Energie. Wenn sie plötzlich den Himmel durchzucken, sehen wir Linien, Zeichnungen, Bilder. Das kurze Aufglühen und Verschwinden ephemerer Himmelsbilder, das Funkeln der Städte: Die Fulgurationen des Lichts im nächtlichen Geschehen sind den Meteoriten und Sternschnuppen verwandt als den Sternbildern, die man stundenlang wenn nicht jahrhundertlang betrachten kann.

Doch auch Bilder, vor denen wir Ewigkeiten verharren möchten, ändern ihr Aussehen mit jeder Bewegung unserer Augen. Unser Blick gleitet unruhig über den Bildraum, um die Farben abzutasten, um zu sehen. Doch Bilder werden nicht durch unser Sehen generiert. Vielmehr treten sie uns entgegen. Blitzartig blenden sie uns, und erst in einer Zusammenfügung der Farbpulse gelingt es uns, im Leuchtenden eine Struktur, eine Fläche oder gar einen Tiefenraum zu sehen. Bilder präsentieren sich als Fulgurationen. Bevor man sie als Erscheinungen durchschaut, als Fläche betrachtet oder ihre Präsenz schlichtweg voraussetzt, gilt es daher, die Zeitlichkeit der Bilder genauer in den Blick zu nehmen.

Eine Analyse der Zeitlichkeit des Bildes kann sich zum Ziel setzen, erstens, die verschiedenen Schichten und Strukturen, in denen die Zeit für das Bild konstitutiv ist, zu untersuchen, zweitens die Zeitlichkeit des Bildes selbst zu analysieren, und drittens zu fragen, inwiefern der Zeit selbst etwas Bildhaftes eignet.

1 Jakob Böhme, *Mysterium Magnum*, Amsterdamm 1682, IV, 11, S. 20.

2 Gottfried Wilhelm Leibniz, *Monadologie* § 47, *Metaphysische Abhandlung* § 14, *Theodizee* §§ S. 382, S. 385f. Fichte vergleicht dies mit Plotins lichthafem Emanationsprozess.

3 Martin Heidegger, *Die Technik und die Kehre*, Pfullingen 1962, S. 43f., sowie Ders., *Vorträge und Aufsätze*, Pfullingen 1954, S. 229.

Emmanuel Alloa (Hg.)

Erscheinung und Ereignis

Zur Zeitlichkeit des Bildes

Wilhelm Fink

Gedruckt mit Mitteln des NCCR Bildkritik (Eikonos) Basel und des
Dr. h.c. Emil-Zaugg-Fonds der Universität St. Gallen.

Unschlegelbildung:

Eugène Arget, Au petit Dunkerque, 3 quai Conti (1900)
© Bibliothèque Nationale de France, Paris

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.

Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen Wiedergabe und
der Übersetzung, vorbehalten. Dies betrifft auch die Vervielfältigung und Übertragung
einzelner Textabschnitte, Zeichnungen oder Bilder durch alle Verfahren wie Speicherung und
Übertragung auf Papier, Transparente, Filme, Bänder, Platten und andere Medien, soweit es
nicht §§ 53 und 54 UrhG ausdrücklich gestatten.

© 2013 Wilhelm Fink Verlag, München
(Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG, Jühenplatz 1, D-33098 Paderborn)

Internet: www.fink.de

Lektorat: Thorsten Bothe, Lüneburg
Einbandgestaltung: Evelyn Ziegler, München
Printed in Germany

Herstellung: Ferdinand Schöningh GmbH & Co KG, Paderborn
ISBN 978-3-7705-5504-8

Inhalt

1. EMMANUEL ALLOA: Erscheinungsereignisse. Zur Einleitung	7
2. EVA SCHÜRMMANN: Erscheinen als Ereignis. Zeithistorische Überlegungen zur Fotografie	17
3. CHRISTIAN GRÜNY: Komplizierte Gegenwart. Zur Zeitlichkeit von Bild und Musik	39
4. LUDGER SCHWARTZ: Fulgurationen. Kairos und Plötzlichkeit	71
5. ELIE DURING: Zeitlupen. Von Vertov bis <i>Matrix</i>	85
6. EMMANUEL ALLOA: Eilender Stillstand – Elender Stillstand. Merleau-Ponty und die Ambivalenzen der Chronofotografie	107
7. IRIS LANER: Ereignis, Bild, Iterabilität. Zum Problem der Geschichtlichkeit der Fotografie	127
8. HANS RAINER SEPP: Einbrüche im Erscheinen. Von der Uneinholbarkeit des Selbst im Bildnis	151
9. IRIS DÄRMANN: Elemente einer Ästhetik der Gewalt: Masochistisch-Heroisch-Traumatisch	165
10. CLAUDE ROMANO: Ereignis oder Kann es eine Phänomenologie des Ereignisses geben? ...	183
11. AUTORINNEN UND AUTOREN	201