

aus:  
Stefanie Heine, Sandro Zanetti (Hrsg.), Transaktualität. Ästhetische  
Dauerhaftigkeit und Flüchtigkeit, Paderborn: Wilhelm Fink 2017.

STEFANIE HEINE UND SANDRO ZANETTI

## Einleitung

*Ich liebe ein altes Werk  
um seiner Neuheit willen*  
Tristan Tzara

Der Wunsch, Kunst möge die Zeit ihrer Herstellung überdauern, ist so alt wie die Kunst selbst. Diesem Wunsch steht die Tatsache gegenüber, dass Kunstwerke der Zeit ausgesetzt sind: Sie zerfallen, zersetzen sich, werden wertlos, zerstört, vergessen – wobei spätestens seit dem mittleren 19. Jahrhundert auch diese mögliche Qualität der Kunst, dass sie flüchtig, vergänglich, ephemere sein kann, eigens betont und zuweilen sogar besonders geschätzt wird. Umgekehrt kommt es vor, dass Artefakte überhaupt erst mit Verspätung als Kunstwerke angesehen werden. Hannah Arendt erwähnt in diesem Zusammenhang das Beispiel unbrauchbar gewordener Gebrauchsgegenstände, man denke an Krüge, die Jahrtausende später ausgestellt in Museen den Charakter von Kunst annehmen, weil sie ihrem Gebrauchszusammenhang entzogen und damit dem Sog der Zeit entrissen worden sind. Arendt versteht Kunst als eine Form kondensierter Erinnerung: Kunst als Zeugnis einer Zeit, die nicht mehr ist und nur noch *in* der Kunst – oder eben *als* Kunst – Bestand hat.<sup>1</sup>

In der Literatur wird das Vermögen oder Unvermögen, Vergangenheit im Medium der Schrift festzuhalten, oft explizit zum Thema: Das wohl prominenteste Beispiel ist Marcel Prousts *Recherche*, in der die Flüchtigkeit der Erinnerung und der Wunsch zu bewahren gleichermaßen artikuliert werden (→ BEITRAG VON YVONNE BUCHSER). Glaubt man der literarischen Fiktion, dann wird bei Proust der Versuch einer dauerhaften schriftlichen Aufzeichnung plötzlicher, unwillkürlicher Erinnerungen ausgelöst durch den flüchtigen Geschmack eines kleinen in Tee getunkten Stücks Madeleine. Andere Texte entfalten eine regelrechte Poetik der Geschmäcker, der Düfte oder gar des Parfums (→ BEITRAG VON SERGEJ RICKENBACHER). Als dunkle Kehrseite nostalgischer Erinnerungspoetiken erscheinen dagegen literarische Arbeiten, die symptomatisch von traumatischen Erinnerungen heimgesucht werden (→ BEITRAG VON STEFANIE HEINE).

Doch was kann es für ein Kunstwerk überhaupt heißen, dass es als Trägermedium von Erinnerungen fungiert – und auf diese Weise Bestand hat? Was trägt zur Beständigkeit eines Kunstwerkes selbst, Literatur einbegriffen, bei? Welche Gesetzmäßigkeiten sind hier wirksam? Wer bestimmt darüber, ob ein Kunstwerk oder

---

<sup>1</sup> Vgl. Hannah Arendt, *Vita activa oder Vom tätigen Leben* (engl. 1958, dt. 1960), München, Zürich: Piper 2002, S. 201–212.

eine künstlerische Produktion von Dauer ist? Welche Selektionsmuster beginnen in der Rezeptionsgeschichte zu greifen? Und wie unterscheiden sich diese Muster zwischen den Künsten – in der bildenden Kunst, im Film, der Literatur, der Musik, im Theater oder der Performancekunst, wo die Flüchtigkeit der Aufführung Teil der künstlerischen Praxis ist? Wird die Flüchtigkeit der Aufführung oder der Vorführung kompensiert durch eine andere Art von Dauerhaftigkeit, die in der Spur der Erinnerung, im anschließenden Diskurs oder in verschiedenen Formen der Dokumentation Unterschlupf findet? Oder ist es überhaupt fragwürdig, Dauerhaftigkeit – doch welche Art von Dauerhaftigkeit? – explizit oder implizit als Kriterium zur Beurteilung der Qualität oder sogar der Faktizität eines Kunstwerks oder einer künstlerischen Produktion zu nehmen?

Von diesen Fragen sind wir in der Vorbereitung dieses Bandes ausgegangen.<sup>2</sup> Um von Anfang an deutlich zu machen, dass Dauerhaftigkeit und Flüchtigkeit in den Künsten kaum sinnvoll als unvereinbare Gegensätze aufzufassen sind, haben wir uns die Freiheit genommen, einen Begriff zu erfinden: Transaktualität. Dieser hier probeweise eingeführte Begriff soll deutlich machen, dass für künstlerische Produkte und Produktionen weder sinnvoll von einer ontologisch garantierten Dauerhaftigkeit ausgegangen werden kann noch davon, dass künstlerisch Erarbeitetes als schlechthin flüchtig gelten kann. Die Unterstellung einer fraglos hingegenommenen oder hinzunehmenden Dauerhaftigkeit von Kunstwerken – radikal gedacht: für alle Zeiten – wäre nur um den Preis einer forcierten Idealisierung und Enthistorisierung zu halten.<sup>3</sup> Jede Konkretion käme nur noch als vergänglicher

2 Die Beiträge wurden teils an der gleichnamigen Tagung an der Universität Zürich vom 11. bis 13. Juni 2015 erstmals vorgestellt und diskutiert, teils wurden sie gezielt für den Band geschrieben oder neu bearbeitet. Für die Hilfe bei der Redaktion danken wir Laura Basso und Thomas Müller.

3 Diese Tendenz herrscht in vielen Beiträgen zur gegenwärtigen Kunstontologie insbesondere aus dem Kontext der analytischen Philosophie und Ästhetik vor. Vgl. hierzu die Aufsätze in: Reinold Schmücker (Hrsg.), *Identität und Existenz. Studien zur Ontologie der Kunst*, Paderborn: mentis 2003, sowie ausführlicher zu einer ontologischen Bestimmung des Werkbegriffs: Maria E. Reicher, *Zur Metaphysik der Kunst. Eine logisch-ontologische Untersuchung des Werkbegriffs*, Graz: dbv 1998. Eine Bestimmung des Kunstwerks – auch jedes einzelnen Kunstwerks – als zeitloser Entität ist selbstredend nur aufrechtzuerhalten, wenn man den Bezug zum jeweiligen Material oder Körper der Kunst – ausgerechnet der Kunst! – nicht als entscheidend begreift. Ein derart ahistorischer, medienblinder Kunst- und Werkbegriff erweist sich nicht nur im Hinblick auf konkrete Analysen als kaum brauchbar. Er kann noch nicht einmal den von Künstlern selbst vielfach bezugten Eindruck erklären, wonach sich Werke im Zuge der Produktion, aber auch danach noch, ändern. Ist in solchen Fällen die nach wie vor gerne beschworene Bedeutung der Autorintention für ein Werk nur noch bedingt oder gar nicht mehr relevant? Das wäre immerhin zu begrüßen, auch wenn dadurch die Erkenntnis, dass Werke sich ändern, nicht ihrerseits irrelevant würde. Werkänderungen bereits im Zuge der Produktion und später unter dem Eindruck unterschiedlicher Kontextualisierungen und Interpretationen sind – wie immer man sie auch im Einzelnen einschätzen und bewerten möchte – nicht die Ausnahme, sondern die Regel. Erst *aufgrund* dieser veränderlichen Qualität von Werken stellt sich denn auch die Frage nach der *Einheit* eines Werkes, die selbstredend weiterhin, also stets von Neuem, dringlich bleibt. Vgl. hierzu Michel Foucault, „Was ist ein Autor?“ (1969), aus dem Französischen übersetzt von Karin Hofer und Anneliese Botond, in: Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matias Martinez und Simone Winko (Hrsg.), *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Stuttgart: Reclam 2000, S. 198-229, hier S. 205-206, sowie Carlos Spoerhase, „Was ist ein Werk? Über philologische Werkfunktionen“, in: *Scientia Poetica* 11 (2007), S. 276-344. Die Frage nach der

Abglanz, als Abweichung oder als (letztlich irrelevante) Variation von etwas scheinbar Unvergänglichem, Zeitlosem in Frage. Umgekehrt wäre etwas absolut Flüchtiges in letzter Konsequenz noch nicht einmal mehr *als* Flüchtiges erkennbar oder auch nur spürbar, weil es dann schon ein Moment von Dauer aufgewiesen haben müsste – oder zumindest nach sich gezogen hätte. Die beiden Extrempositionen legen die Aporien offen, die in der argumentativen Zuspitzung zutage treten, letztlich aber auch in moderateren Versuchen, Dauerhaftigkeit und Flüchtigkeit im Feld der Kunst als Gegensätze zu begreifen, die auf eine Entscheidung zugunsten der einen oder anderen Seite drängen, nicht ohne Weiteres aufzulösen sein dürften.

Dagegen liegt dem heuristisch zu verstehenden Begriff der Transaktualität als Arbeitshypothese die schlichte Annahme zugrunde, dass für das Zustandekommen von Kunst – und zwar von jeglicher Kunst – auf der Ebene sowohl der Produktion als auch der Rezeption von *Interaktionsmomenten* auszugehen ist, die über die jeweils aktuelle Interaktion hinausweisen. Die transaktuelle Dimension dieses ‚Hinausweisens‘ bedarf allerdings sowohl weiterer begrifflicher und methodologischer Klärung als auch weiterer Spezifizierung im Hinblick auf die im Einzelfall wirksamen Bedingungen und Realisierungsoptionen. Zentral für die folgenden Erörterungen ist die Bestimmung des Kunstwerks als einer zwischen Produktion und Rezeption situierten Vermittlungsinstanz (ästhetischer Erfahrung, theoretischer Setzung, konzeptueller Neugierde etc.), die jeweils spezifische, für ihr eigenes Zustandekommen ebenso wie für ihr eigenes Fortbestehen und Fortwirken notwendige Beteiligungsmöglichkeiten eröffnet, wenn nicht gar einfordert: Beteiligungsmöglichkeiten, die aufgrund ihrer jeweiligen materiellen und kontextuellen Bestimmungen von relativer Dauer sind, deren im Prinzip nicht antizipierbare,<sup>4</sup> höchstens provozierbare Aktualisierungen jedoch von ebenso relativer Flüchtigkeit sind.

Diese Aktualisierungen sind für den Moment der Produktion ebenso wie für den Moment – das heißt genau genommen: die Momente – der Rezeption anzunehmen. Denn auch Rezeptionsprozesse sind produktiv, und zwar prinzipiell. Sie sind es auf ihre eigene Weise: etwa durch die Erzeugung von Affekten, Imaginationen, Reflexionen, Erinnerungen, auch wenn diese sich nicht in konkreten Werken manifestieren bzw. objektivieren. Allerdings kommt auch dies vor. Die Rezeption

---

Einheit lässt sich allerdings gut klären, wenn man die Aufmerksamkeit auf die jeweiligen historisch rekonstruierbaren *Identitätszuschreibungen* sowie die damit jeweils einhergehenden *Strategien der Einheitsbildung* (als deren Folge sich noch so mancher Diskurs der Kunstontologie beschreiben lässt...) lenkt.

<sup>4</sup> Dass die Aktualisierungen nicht antizipierbar sind, ist entscheidend: Wenn im Folgenden von Aktualisierungen die Rede ist, dann geht es nicht um Aktualisierungen von Möglichkeiten, die bereits bekannt sind, sondern es geht um momentane Verwirklichungen, die durch den unabsehbaren Kontakt zwischen Vorgegebenem und Dazukommendem, zwischen dem Vorhandenen und dem prinzipiell nicht vorkalkulierbaren Künftigen – dem gerade erst in die Gegenwart Eintretenden – entstehen.

eines Werkes ist oft genug Anlass zur Produktion eines weiteren, ohne dass die Urheber dabei identisch sein müssten.<sup>5</sup>

Das gilt selbstredend nicht nur für den engeren Bereich der Kunst oder der Ästhetik. Wenn etwa Alfred North Whitehead von der europäischen Philosophie insgesamt behauptet, „daß sie aus einer Reihe von Fußnoten zu Platon besteht“,<sup>6</sup> dann hat er damit zwar (wohl) nicht recht, aber er trägt mit seiner Aussage immerhin gleich selbst auf eine paradoxe Weise dazu bei, dass die Erinnerung an Platon, an Platons Texte wach bleibt. Er vermittelt eine Ahnung davon, was es heißt, dass eine gegebenenfalls über einen langen Zeitraum hindurch stattfindende Rezeption produktiv werden und das gegenwärtige Nachdenken anregen kann. Ganz konkret lässt sich der Prozess einer produktiv werdenden Rezeption etwa in der Auseinandersetzung Jacques Derridas mit der Philosophie Edmund Husserls nachweisen. Die Rezeption von Husserls „Ursprung der Geometrie“ in Form einer von Derrida eigenhändig angefertigten Übersetzung lässt die methodische Richtung erst deutlich werden, welche die Ausarbeitung der ‚eigenen‘ Philosophie grundlegend bestimmen wird (→ BEITRAG VON PHILIPPE P. HAENSLER).

Dabei sind Produktionsakte – Produktionen eines Gemäldes, einer Komposition, einer Performance oder eines Textes – grundsätzlich so zu denken, dass sie sich als geprägt erwiesen haben werden durch fortlaufende Momente der Rezeption von bereits bestehenden Vorlagen ebenso wie des gerade (eigenhändig) Produzierten, des vorläufig Entworfenen, des improvisatorisch Erzeugten.<sup>7</sup> Was danach kommt, bestimmt bereits die (mögliche) Wirkungsgeschichte eines Werkes. Diese Wirkungsgeschichte wiederum ist hochgradig davon abhängig, welche Aktualisierungsoptionen ein Werk aufgrund seiner spezifischen medialen Anlage, seiner materialen Verfassung, seiner (bestenfalls anzunehmenden) ästhetischen bzw. konzeptuellen Individualität, seiner jeweiligen (explizit formulierten oder implizit vorausgesetzten) Rezeptions- bzw. Interpretationserfordernisse sowie seiner (prinzipiell veränderlichen) institutionellen und diskursiven Rahmungen zu eröffnen in der Lage ist.<sup>8</sup>

<sup>5</sup> Auch kommt es vor, dass die Rezeption – wie etwa in der Interaktions- oder Partizipationskunst – zum integralen Bestandteil eines Werkes selbst gehört. Vgl. hierzu die Beiträge in: Marc Caduff, Stefanie Heine, Michael Steiner (Hrsg.), *Die Kunst der Rezeption*, Bielefeld: Aisthesis 2015.

<sup>6</sup> Alfred North Whitehead, *Prozeß und Realität. Entwürfe einer Kosmologie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1979, S. 91.

<sup>7</sup> Außerdem handelt es sich bei diesen Prozessen nie einfach um Einwegkommunikationen oder -produktionen. Was zwischen Künstlern (bzw. ihren Ideen) und ihrem (im Entstehen begriffenen) Werk passiert, ist ein Prozess gegenseitiger Rückkopplungen: Das Werk entsteht nicht einfach aus dem Künstler heraus, sondern wirkt immer auch auf ihn (oder sie, die Künstlerin) zurück. Letzteres gilt auch für den Rezeptionsprozess, der nicht bloß Aufnahme dessen ist, was im Werk vorliegt, sondern Koproduktion der aktualisierbaren vorliegenden und (jeweils gegenwärtig bzw. künftig) dazukommenden Möglichkeiten.

<sup>8</sup> Ein avancierter Werkbegriff integriert die genannten Aspekte und bestimmt ‚Werk‘ primär – so wie es im englischen ‚work‘ offensichtlicher ist – als Arbeit, als Prozess, als Produktionsgeschehen, an dem unterschiedliche Faktoren mitwirken (und zwar maßgeblich auch solche der Rezeption). Vgl. zu einem derartigen Werkbegriff, der nicht mehr in Opposition zum Ereignis, zum Ungegenständ-

Der heuristische Begriff der Transaktualität zielt darauf ab, diejenigen Momente zu beschreiben und zu erfassen, die jeweils an der Umschlagstelle zwischen (prinzipiell flüchtiger) Aktualisierung und daraus resultierender oder ihr zuvorkommender (andauernder) Potenzialität materieller und/oder konzeptueller Art ihre Bewährungsprobe finden. Im Bereich der Künste sind diese Momente letztlich mit dafür verantwortlich, ob ein Gegenstand oder ein Ereignis überhaupt als ästhetischer Gegenstand oder als ästhetisches Ereignis – und somit auch als Kunst im engeren Sinne – in Betracht kommen kann. Selbstverständlich setzt eine derartige Sicht der Dinge ein bestimmtes Vorverständnis von Kunst voraus: eines, in dem die Potenz zur Transaktualität im Sinne einer Abgrenzung von den oben genannten Extrempositionen selbst einen entscheidenden Faktor bildet.

Es ist hier nicht der Ort, die entsprechende Debatte, die auf den Kunstbegriff selbst zielt, zu führen. Eine solche kann hier höchstens angeregt werden, wobei das Ziel der folgenden Ausführungen ebenso wie der versammelten Beiträge in diesem Band bescheidener ist: Es geht darum, eine vorläufige Sondierung des Feldes vorzunehmen, indem in Form von Stichproben mögliche Beziehungen zwischen ästhetischer Dauerhaftigkeit und Flüchtigkeit in und zwischen bzw. ausgehend von einzelnen Artefakten – literarischen Texten, Arbeitsspuren, Kunstwerken, theatralen Ereignissen etc. – untersucht werden. Die Unterschiedlichkeit der Phänomene soll dabei nicht verdeckt, sondern im Gegenteil erkennbar werden, so dass in einem weiteren Schritt auch die theoretischen Diskussionen eine Chance haben, sich an jenen vielfältigen Sachverhalten zu bewähren, die faktisch existieren und die sich kaum über einen Kamm scheren lassen.

Womöglich wichtiger als die im Einzelnen gegebenen und noch zu gebenden Antworten sind dabei die Fragen, die sich in der Auseinandersetzung mit dem je spezifischen Verhältnis von Flüchtigkeit und Dauerhaftigkeit in den unterschiedlichen Künsten – und letztlich mit jedem einzelnen Werk und Prozess bzw. Ereignis – jeweils stellen. Vier Bereiche sind dabei besonders zu berücksichtigen:

1. Historizität und Systematik
2. Materialität und Medialität
3. Immanenz und Dialogizität
4. Rezeption und Interpretation

Diese vier Bereiche sollen hier einleitend kurz umrissen werden, damit die – im Einzelfall stets miteinander verflochtenen – Dimensionen deutlich werden, die das Untersuchungsfeld durchziehen und gleichzeitig konstituieren. Die Stichwörter sollen dabei helfen zu klären, wovon genau die Rede ist oder sein soll, wenn wir ein Kunstwerk, einen Text oder ein sonstiges Artefakt als transaktuell beschreiben und begreifen wollen. In diesem Sinne dient die Auflistung dieser vier Bereiche in erster Linie dazu, Aufmerksamkeiten zu schärfen und somit den Blick möglichst offen zu halten

---

lichen oder zum Prozess steht, zusammenfassend: Sandro Zanetti, *Avantgardismus der Greise? Spätwerke und ihre Poetik*, München: Wilhelm Fink 2012, S. 239-259 (Kapitel „Werkkonzeptionen“).

für die faktische Vielfalt an Faktoren, die es sinnvoll erscheinen lassen, künstlerische Werke, Prozesse, Ereignisse grundsätzlich unter dem Gesichtspunkt ihrer Transaktualität zu untersuchen. Mögliche forschungsleitende Perspektiven ergeben sich aus den Fragen, die wir jeweils zu den Stichwörtern formuliert haben.

## 1. Historizität und Systematik

Wie hat sich der Diskurs über Dauerhaftigkeit bzw. Flüchtigkeit der Kunst historisch formiert bzw. verändert, und welche Vorannahmen, Prägungen, Konjunkturen und Präferenzen waren für die einzelnen Momente leitend? Wie lässt sich – heutzutage – das Verhältnis von Dauerhaftigkeit und Flüchtigkeit in den Künsten theoretisch auf eine Weise systematisieren, die der Vielfalt an faktisch vorliegenden bzw. historisch belegten Phänomenen Rechnung tragen kann? Welche Ebenen – z.B. Kunst- und Werkbegriff versus künstlerische Artikulationsform – müssen dazu gegebenfalls unterschieden bzw. in Frage gestellt werden?

Es wäre möglich, eine Diskursgeschichte der ästhetischen Wertung zu schreiben, in der das Kriterium der Dauerhaftigkeit bzw. jenes der Flüchtigkeit mal positiv, mal negativ gewertet erscheint. In der Forschung wird die Wertschätzung des Flüchtigen in der Regel als ein spezifisch modernes Phänomen begriffen (→ BEITRAG VON SEBASTIAN LÜBCKE): Baudelaires Passantin etwa, die flüchtig Vorübergehende,<sup>9</sup> ist zum seinerseits flüchtigen Bild dieser modernen Form von Wertschätzung des Ephemereren, Randständigen, plötzlich Auftauchenden und ebenso schnell wieder Verschwindenden geworden. Aber selbst bei Baudelaire ist dieser Moment kein *schlechthin* flüchtiger – und zwar schon deshalb nicht, weil er zum einen selbst bereits in einer langen Bildtradition steht (→ BEITRAG VON CORNELIA WILD), zum anderen, weil von ihm ja weiterhin etwas bleibt: in der Erinnerung. Außerdem bleibt von ihm, für uns Leserinnen und Leser, auch und zunächst dadurch etwas, dass dieser Moment in einem Gedicht mit andauerndem Evokationspotenzial aufgehoben erscheint. Es spricht da etwas oder jemand, im Medium der Schrift, *von* diesem Moment, und es verbindet sich im Gesagten mit der Betonung des Flüchtigen gleichzeitig die Vorstellung, dass sich in ihm, dem Flüchtigen – und in ihm *allein* – auch ein Zugang zum schlechthin Dauernden, dem Ewigen, eröffnet, wenn auch vielleicht immer nur, immer wieder nur, blitzhaft.<sup>10</sup>

Walter Benjamin und Theodor W. Adorno haben diese von Baudelaire in seiner Essaysammlung *Le peintre de la vie moderne* von 1863 erstmals ausformulierten Über-

9 Charles Baudelaire, „À une passante“, in: ders., *Les fleurs du mal / Die Blumen des Bösen*, aus dem Französischen übersetzt von Friedhelm Kemp, Frankfurt am Main: Fischer 1966, S. 158. In ihren historischen Voraussetzungen rekonstruiert wird die (moderne) Ästhetik der Flüchtigkeit bei Baudelaire (und Proust) in: Hermann Doetsch, *Flüchtigkeit. Archäologie einer modernen Ästhetik bei Baudelaire und Proust*, Tübingen: Narr 2004.

10 „Das wahre Bild der Vergangenheit *huscht* vorbei. Nur als Bild, das auf Nimmerwiedersehen im Augenblick seiner Erkennbarkeit eben aufblitzt, ist die Vergangenheit festzuhalten.“ Walter Benjamin, „Über den Begriff der Geschichte“ (1940), in: ders., *Gesammelte Schriften*, herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1972, Bd. I.2, S. 691-704, hier S. 695.

legungen bekanntlich aufgegriffen – und ihnen somit ihrerseits zu einer Form von Dauer (durch Rezeption und Weitergabe) verholfen. Was sich in all diesen Überlegungen als dauerhaft erweist, ist *nicht* die Vorstellung, dass Kunst im Grunde immer dieselbe ist und bleibt und auf diese Weise andauert, sondern was anhält, ist die Idee und zuweilen auch nur die Hoffnung, dass Kunst immer wieder – auch und gerade in unerwarteten künftigen Gegenwarten – ‚passieren‘ kann, und zwar durchaus diskontinuierlich. Entsprechend naserümpfend musste Adorno den Anspruch kommentieren, den Horaz (immerhin rund zwei Jahrtausende vor Adornos Kritik) in einer seiner Oden (→ BEITRAG VON SANDRO ZANETTI) zu bekräftigen versucht hat: „Errichtet habe ich ein Monument, das Erz überdauert, das den majestätischen Bau der Pyramiden überragt, welches nicht der nagende Regen [...] vermag zu zerstören oder [...] der Zeiten Flucht.“<sup>11</sup> Adorno versuchte diesem Modell mutwillig behaupteter (und wohl auch nur behauptbarer) Dauer mit folgendem Satz einen Stoß zu versetzen: „Sobald die Kunstwerke die Hoffnung ihrer Dauer fetischisieren, leiden sie schon an ihrer Krankheit zum Tode.“<sup>12</sup> Nun hat zwar auch das Verächtlichmachen eines auf Dauerhaftigkeit versessenen Kunstwerkes noch teil an ebenjener Verdauerung, die infrage gestellt werden soll: Auch negativer Ruhm ist eine Form von Ruhm. Was sich aber nicht vorherbestimmen oder gar künstlich auf Dauer stellen lässt, ist die Art, *wie* etwas tatsächlich rezipiert wird (wenn dies denn geschieht).

Man kann allenfalls im Nachhinein den Versuch unternehmen, die Rezeptions- und Produktionsgeschichte von Kunst in eine mehr oder weniger nachvollziehbare Systematik zu bringen. In der Literaturwissenschaft fehlte es nicht an Versuchen, die relative Dauerhaftigkeit von Werken entweder als Ausweis ihres (vielleicht) überzeitlichen Wertes anzusehen oder aber als Effekt von Kanonisierungsprozessen zu begreifen, die gelegentlich, wenn auch auf sehr unterschiedliche Weise, mit Begriffen aus der Evolutionstheorie beschrieben worden sind. So verabschiedete Jurij Tynjanov die Idee eines überzeitlich beständigen Wesens der Literatur, indem er dagegen das Modell einer evolutionären Bewegung setzte: Ein Wandel in der Literatur finde immer dann statt, wenn vormals als nichtliterarisch erachtete Erscheinungen von der Peripherie ins Zentrum rücken und somit das, was Literatur ist oder sein kann, neu bestimmen.<sup>13</sup>

Harold Blooms Versuch, Literaturgeschichte zu konzeptualisieren, richtet dagegen den Blick stärker auf die Produktionsdynamik und die Perspektive der Autoren: Die Geschichte der Literatur wird von ihm als ödipaler Kampf auf Leben und Tod mit den kanonisierten Texten und deren Verfassern – den übermächtig erscheinenden Vaterfiguren – beschrieben. Vorherrschend scheint hier das darwinis-

11 Quintus Horatius Flaccus, *Oden und Epoden. Lateinisch/Deutsch*, übersetzt und herausgegeben von Bernhard Kytzler, Stuttgart: Reclam 2000, S. 183.

12 Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie* (1970), herausgegeben von Gretel Adorno und Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1973, S. 49.

13 Vgl. Jurij Tynjanov, „Das literarische Faktum“ (1924), aus dem Russischen übersetzt von Helene Imendörffer, in: Jurij Striedter (Hrsg.), *Russischer Formalismus*, München: Wilhelm Fink 1969, S. 394-431, und Jurij Tynjanov, „Über die literarische Evolution“ (1927), aus dem Russischen übersetzt von Helene Imendörffer, in: Striedter, *Russischer Formalismus*, S. 434-461.

tische Prinzip des *survival of the fittest*.<sup>14</sup> Georges Didi-Huberman wiederum geht es gerade ums Überleben des Schwachen, Unbedeutenden, Lächerlichen, Überflüssigen etc.: Mit Rekurs auf Aby Warburgs Begriff des ‚Nachlebens‘ verfolgt er, welche Art von dynamischer Dauerhaftigkeit sich in den Künsten dadurch etablieren kann, dass über einzelne Werke hinweg Details an unscheinbaren Rändern und in flüchtigen Erscheinungen in einen Dialog miteinander treten.<sup>15</sup>

Aus einer etwas weiteren Perspektive hat man es bei den gerade genannten Theorien durchgängig mit Intertextualitäts- bzw. Intermedialitätstheorien zu tun, wobei für die hier leitende Frage nach den möglichen Konzeptualisierungen von Dauer bzw. Flüchtigkeit das Moment der Interaktion, des Dialogs, der ihrerseits produktiv werdenden Rezeption entscheidend ist. Die jeweils flüchtigen Momente der Interaktion sind zugleich – mit Blick auf die mögliche Zukunft des (gerade noch) in die Gegenwart hineinreichenden Vergangenen – Momente der Verdauerung. Die von Michail Bachtin entwickelte Dialogizitätstheorie,<sup>16</sup> die von Julia Kristeva zu einer Intertextualitätstheorie<sup>17</sup> und von Renate Lachmann zu einer Gedächtnistheorie ausgearbeitet wurde,<sup>18</sup> enthielt immer schon eine Reflexion über die spezifische Zeitlichkeit literarischer bzw. ästhetischer Kommunikation. Eine entscheidende Rolle spielten dabei die in vielerlei Hinsicht zeitdurchgreifenden Gattungen sowie der Formbegriff, der seinerseits als eine strukturelle Konkretion von Dauer gefasst werden kann.<sup>19</sup>

So gibt es vergleichsweise fest strukturierte Gattungen und Formen wie beispielsweise das Sonett oder das Triptychon (→ BEITRAG VON ILKA MILDENBERGER), die über Jahrhunderte hinweg für die literarische bzw. künstlerische Produktion stimulierend geblieben sind und gleichzeitig zur Etablierung eines andauernden Formgedächtnisses beigetragen haben. Dabei lässt sich im Einzelfall zeigen, dass gerade das Spannungsverhältnis zwischen der formalen Beharrlichkeit und der Offenheit gegenüber gegenwärtigen und zukünftigen Aktualisierungen die Attraktivität der entsprechenden Arbeiten ausmacht bzw. ausmachen kann. Zweifelsohne kann jedoch eine transformative Arbeit an und mit der Überlieferung auch mit weniger starren Vorgaben und Vorlagen betrieben werden, so etwa in der punktu-

14 Vgl. Harold Bloom, *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry* (1973), New York, Oxford: Oxford University Press 1997.

15 Vgl. Georges Didi-Huberman, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris: Les Editions de Minuit 2002.

16 Vgl. Michail M. Bachtin, *Die Ästhetik des Wortes*, herausgegeben und eingeleitet von Rainer Grübel, aus dem Russischen übersetzt von Rainer Grübel und Sabine Reese, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1979; ders., *Probleme der Poetik Dostoevskijs*, aus dem Russischen übersetzt von Adelheid Schramm, München: Carl Hanser 1971.

17 Vgl. Julia Kristeva, „Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman“, in: *Critique* 239 (1967), S. 438-465.

18 Vgl. Renate Lachmann, *Gedächtnis und Literatur. Studien zur Intertextualität in der russischen Moderne*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1990.

19 Einschlägig geworden sind in diesem Zusammenhang der Formbegriff von Theodor W. Adorno – „daß ästhetische Form sedimentierter Inhalt sei“ (Adorno, *Ästhetische Theorie* [Anm. 12], S. 15) – sowie die vor allem von Peter Szondi entwickelten Überlegungen zu einer historischen Formsemantik. Vgl. dazu etwa Peter Szondi, *Die Theorie des modernen Dramas*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1956.



ellen Arbeit mit Zitaten (→ BEITRAG VON FABIAN SANER) oder in der Fortschreibung existenzieller bzw. literarischer Spuren, so wie sie sich beispielsweise in der Textreihe von den autobiografischen Aufzeichnungen Jakob Michael Reinhold Lenz' über Büchners *Lenz* und Celans *Meridian*-Rede bis zu Oswald Eggers *Euer Lenz* nachverfolgen lässt (→ BEITRAG VON CHARLES DE ROCHE).

Es ist mitunter der Versuch unternommen worden, jene Werke, die über lange Zeiträume hinweg offenbar rezeptionsstimulierend geblieben sind, mit dem Begriff des Klassischen zu belegen. Als Walter Benjamin sich mit dem Begriff im Rahmen einer Rezension beschäftigte, hob er, eher beiläufig, den Charakter des historisch Unabgeschlossenen hervor: Klassiker – und mit ihnen die Diskussionen rund um den Begriff der Klassik und des Klassischen – werfen Fragen auf, die sich in einem stillstellen-wollenden Zugriff auf ein (scheinbar) zeitloses Ideal nicht beruhigen lassen.<sup>20</sup> Hans-Georg Gadamer hingegen versuchte die Kriterien des Klassischen gerade aus einer letztlich zeitlos gedachten Werkstruktur zu erklären und zu legitimieren,<sup>21</sup> Hans Robert Jauß wiederum verlegte sich ganz auf die Perspektive der Rezeption als Instanz einer fortlaufend produzierten Verdauerung, die am Ende in Kanonisierung mündet.<sup>22</sup>

Das Problem im Begriff des Klassischen liegt jedoch darin, dass in ihm deskriptive und normative Komponenten unreflektiert nebeneinander bestehen. Außerdem ist es mit ihm kaum möglich, jene flüchtigen Momente auf der Ebene der künstlerischen Produktion ebenso wie jener der Rezeption zu erfassen, ohne die wohl auch im konventionellen Sinne ganz klassische Werke nicht auskommen. Der Begriff der Transaktualität dürfte sich in all diesen Hinsichten als brauchbarer erweisen. Er enthält keine ungedeckten normativen Bestimmungen, wohl aber enthält er eine systematische Bestimmung, die man in die Formel übersetzen kann, dass Kunst prinzipiell transaktuell ist – *wenn* sie denn ist. Aber *wie* sie dies ist, wenn sie es ist, kann nur historisch spezifiziert werden, die jeweilige Gegenwart, in der eine Auseinandersetzung mit Kunst stattfindet, eingerechnet.

20 Vgl. Walter Benjamin, „Das Problem des Klassischen und die Antike“ (Buchrezension), in: ders., *Gesammelte Schriften* (Anm. 10), Bd. III, S. 290-294, bes. S. 294.

21 Hans-Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Tübingen: J. C. B. Mohr 1986, S. 293: „Was klassisch ist, das ist herausgehoben aus der Differenz der wechselnden Zeit und ihres wandelbaren Geschmacks – es ist auf eine unmittelbare Weise zugänglich, nicht in jener gleichsam elektrischen Berührung, die hin und wieder eine zeitgenössische Produktion auszeichnet und in der die Erfüllung einer alles bewußte Erwartungen übersteigenden Sinn-Ahnung augenblickshaft erfahren wird. Vielmehr ist es ein Bewußtsein des Bleibendseins, der unverlierbaren, von allen Zeitumständen unabhängigen Bedeutung, in dem wir etwas ‚klassisch‘ nennen – eine Art zeitloser Gegenwart, die für jede Gegenwart Gleichzeitigkeit bedeutet.“ Geschichtlich ist Gadamer zufolge allein das Verstehen, nicht das Klassische bzw. das klassische Werk.

22 Hans Robert Jauß, „Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft“ (1967), in: Rainer Warning (Hrsg.), *Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis*, München: Wilhelm Fink 1994, S. 126-162, hier S. 129: „Das literarische Werk ist kein für sich bestehendes Objekt, das jedem Betrachter zu jeder Zeit den gleichen Anblick darbietet. Es ist kein Monument, das monologisch sein zeitloses Wesen offenbart. Es ist wie eine Partitur auf die immer neue Resonanz der Lektüre angelegt, die den Text aus der Materie der Worte erlöst und ihn zu aktuellem Dasein bringt“. Zum Phänomen der Kanonbildung vgl. ebd., S. 128.

Peter Szondi sprach in diesem Zusammenhang, mit Blick auf die Literatur, von einer „unverminderte[n] Gegenwärtigkeit auch noch der ältesten Texte“<sup>23</sup> – denn diese sind eben auch jetzt noch da, wenn wir sie anschauen, lesen, interpretieren (→ BEITRAG VON THOMAS MÜLLER). Und Ezra Pound verstieg sich in *The Spirit of Romance* von 1910 sogar zur These: „All ages are contemporaneous“.<sup>24</sup> Richtig ist an diesen Aussagen, dass auch vergangene Werke der Literatur und Kunst in den Momenten gegenwärtig sind, in denen sie rezipiert werden. Doch wäre zu ergänzen, dass diese Gegenwärtigkeit keine gesicherte ist, sie existiert allenfalls im Modus der Potenz oder Latenz,<sup>25</sup> worauf das Bild Ossip Mandelstams von der Dichtung als Flaschenpost anspielt: Kunst erweist sich so lange als (vielleicht vorhanden, aber) inaktuell, wie sie nicht von jemand aufgegriffen, wahrgenommen, weiter tradiert wird.<sup>26</sup> Um diese potenzielle Dimension, die jeder Art von Transaktualität zugrunde liegt, ermessen zu können, bedarf es einer Reflexion auf die materiellen und medialen Bedingungen dafür, dass etwas überhaupt, für jemanden, aktuell *werden* kann.

## 2. Materialität und Medialität

Welche Rolle spielen in den jeweiligen Künsten die Trägermaterialien (Stoff, Farbe, Ton, Wachs, Papier, Druckschwärze etc.) sowie die involvierten Körper für die spezifische zeitliche Qualität der realisierten Werke bzw. Prozesse (Dauerhaftigkeit, Spontaneität, Zerfall etc.)? In welchem Bezug steht diese Qualität zur Beurteilung der Qualität eines Kunstwerks oder einer künstlerischen Produktion?

Materialität und Medialität sind die Stichwörter, ohne die man kaum auskommt, wenn es darum geht, die Prozesse zu beschreiben, die in künstlerischen Interaktionen sowohl auf der Seite der Produktion als auch auf jener der Rezeption stattfinden. Im Theater wird der Schauspieler selbst zum Medium einer Aktualisierung, die durch ihre jeweilige ästhetisch-partikuläre Bestimmtheit auch den Modus der

23 Peter Szondi, „Über philologische Erkenntnis“ (1962), in: ders., *Schriften I*, herausgegeben von Jean Bollack, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1978, S. 263-286, hier S. 265.

24 Ezra Pound, *The Spirit of Romance*, London: J. M. Dent 1910, S. vi.

25 Latenz ist *eine* Spielart von Transaktualität. In den vergangenen Jahren wurde sie als kulturwissenschaftlicher Leitbegriff reaktiviert. Vgl. hierzu prominent: Anselm Haverkamp, *Figura cryptica. Theorie der literarischen Latenz*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002; ders., *Latenzzeit. Wissen im Nachkrieg*, Berlin: Kadmos 2004; Hans Ulrich Gumbrecht und Florian Klinger (Hrsg.), *Latenz. Blinde Passagiere in den Geisteswissenschaften*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2011; Hans Ulrich Gumbrecht, *Nach 1945. Latenz als Ursprung der Gegenwart*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2012. Außerdem: Lutz Ellrich, Harun Maye, Arno Meteling (Hrsg.), *Die Unsichtbarkeit des Politischen. Theorie und Geschichte medialer Latenz*, Bielefeld: transcript 2009. Der Klassiker: Ernst Bloch, *Tendenz, Latenz, Utopie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1978.

26 Ossip Mandelstam, „Vom Gegenüber“ (1913), aus dem Russischen übersetzt von Dierk Rodewald, in: Werner Hamacher und Winfried Menninghaus (Hrsg.), *Paul Celan*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988, S. 201-208, hier S. 202-203.

Rezeption mitbestimmt (→ BEITRAG VON MANUEL SCHEIDEGGER). Weil die Materialität des Theaters zu einem bedeutenden Teil aus menschlichen Körpern – den Schauspielern – besteht, die während der Aufführung auf andere menschliche Körper im Publikum treffen, weil also in einer unwiederholbaren Aufführungssituation gemeinsam verstreichende Lebenszeit geteilt wird, ist das Theater eine genuin transitorische Kunstform (→ BEITRAG VON HANS-THIES LEHMANN).

Neben Theater und Performance gelten insbesondere Musik und Tanz als Kunstformen, die in ausgezeichneter Weise ephemer sind. Die Flüchtigkeit der Tanzbewegung wird nicht selten eigens betont – etwa wenn sie mit der Vergänglichkeit von Blumen verglichen wird (→ BEITRAG VON ALEXANDER SCHWAN). Musik wiederum wird zwar als Ereignis flüchtig er- und verklingender Töne wahrgenommen, doch ist sie als Gegenstand der Analyse auf verschiedenen Ebenen – durch kompositorische Prinzipien, Notation, wiederholte Interpretation sowie in jüngerer Zeit auch durch Aufnahme- und Reproduktionstechniken – auch auf ihre dauerhaften Strukturen sowie ihre spezifische Reflexivität zeitlicher Abläufe und Ereignisse hin zu untersuchen (→ BEITRAG VON SILVAN MOOSMÜLLER).

Manche Kunstwerke setzen dezidiert auf die Vergänglichkeit ihrer Medien und die daraus resultierenden Prozesse einer Verdauerung in Form von Dokumentationen, Gesprächen, Erinnerungen. Man denke etwa an die *Fluids* von Allan Kaprow (rechteckige Gebilde aus Eis, die dazu bestimmt sind, nach ihrem Aufbau dahinzuschmelzen) oder an das *Schimmelmuseum* von Dieter Roth, das vor gut zehn Jahren abgerissen wurde. Andere Kunstformen benötigen zu ihrer Produktion temporäre Hilfsmittel, die aber im Nachhinein – wie im Falle des Storyboards beim Film (→ BEITRAG VON ANNA HÄUSLER UND JAN HENSCHEN) – selbst die Möglichkeit einer ästhetisch-transformativen Überdauerung eröffnen. Wiederum andere versuchen die Flüchtigkeit der Initialmomente einer Produktion in die Darstellungssuggestionen des Produktes selbst hineinzuretten. Das ist etwa bei den Strichzeichnungen Henri Michaux' der Fall, in denen die tentativ festgehaltenen Bewusstseinsinhalte zugleich offenlegen, in welcher Weise Verdauerung als fortgesetzte Erzeugung von Rekursionen stattfinden kann (→ BEITRAG VON MATTHIAS HENNIG).

Die Arbeit mit dem Material – nicht das Material alleine – ist stets ein zentraler Faktor in der Gestaltung von Transaktualitätsprovokationen. Auf dem Umschlag dieses Bandes ist eine Aufnahme der Installation *Raum unter der Treppe* des Künstlerduos Fischli/Weiss zu sehen. Ausgehend von ihrer Materialität und Medialität lässt sich an dieser Installation eine Reihe von Aspekten benennen, die auf ein signifikantes Spiel mit Transaktualitätsprovokationen schließen lassen. Die Installation wurde 1993 für das Museum für Moderne Kunst in Frankfurt am Main hergestellt und befindet sich heute immer noch dort. Auf den ersten Blick sieht man flüchtig hingeworfene oder auch nur stehengelassene Materialien. Man denkt zuerst vielleicht, dass Maler oder sonstige Handwerker vergessen haben, die Türe zum Raum unter der Treppe zu schließen. Manche Museumsbesucher dürften erst durch das Schildchen an der Wand bemerken, dass es sich dabei um Kunst handelt, wobei die besonders Findigen unter ihnen einen Rekurs auf Marcel Duchamps Readymades ausmachen dürften: Aha, hier werden Alltagsmaterialien ins Museum

gestellt, um dadurch Kunst zu werden – eine Form der Verewigung zu erfahren. Hier wird besonders deutlich, dass die entsprechenden Materialien zwar eine wichtige Voraussetzung von Kunst darstellen; sie bedürfen aber einer diskursiven und institutionellen Rahmung, damit die ansonsten flüchtige Situation, in der sie im Alltag auftreten, auf Dauer gestellt werden kann.

Der Witz der Installation *Raum unter der Treppe* besteht nun allerdings darin, dass die darin vorkommenden Materialien gar keine Readymades sind. Es handelt sich vielmehr um Nachbildungen vornehmlich aus dem Kunststoff Polyurethan. Und wer genau hinschaut, sieht auch, dass die scheinbar so achtlos liegengelassenen Arbeitsmaterialien faktisch von Hand nachgebildet wurden, erkennbar etwa an der etwas zitterigen Schrift auf den Etiketten der Behälter, Dosen und Flaschen. Nach dem reflexiven Durchlauf durch die sattsam bekannten Theorien über die Kunst als Institution und Diskurs wird man hier also auf recht heitere Weise wieder zurückgeführt auf die materiellen und medialen Besonderheiten, ohne die es Kunst letztlich nicht geben könnte. Die spezifische Ästhetik und Komik der Installation resultiert aus einer ihrerseits *Raum* gewordenen Komplexion ganz unterschiedlicher Wahrnehmungs- und Reflexionspotenzen.

Komplexionen dieser Art weisen eine eigene Art von Dauerhaftigkeit auf, die Gilles Deleuze und Félix Guattari in ihrem gemeinsam verfassten Buch *Qu'est-ce que la philosophie?* von 1991 wie folgt beschrieben haben:

Der junge Mann wird auf der Leinwand solange lächeln, wie sie besteht. Unter der Haut jenes Frauengesichts schlägt das Blut, und der Wind bewegt einen Ast, eine Gruppe Männer ist dabei aufzubrechen. In einem Roman oder einem Film wird der junge Mann aufhören zu lächeln, aber wieder damit anfangen, wenn man diese oder jene Seite aufschlägt, diesen oder jenen Moment ins Auge faßt. Kunst bewahrt, und sie ist das einzige in der Welt, das sich bewahrt. Sie bewahrt, und sie bewahrt sich an sich (*quid juris?*), obwohl sie faktisch nicht länger besteht als ihr Träger und ihre Materialien (*quid facti?*), Stein, Leinwand, chemische Farbe usw. Das junge Mädchen bewahrt die Stellung, die es vor 5000 Jahren eingenommen hatte, eine Geste, die nicht mehr von der abhängt, die sie tat. Die Luft bewahrt die Bewegtheit, den Windhauch und das Licht jenes Tages vom letzten Jahr, und hängt nicht mehr von dem ab, der sie an jenem Morgen atmete. Kunst bewahrt, aber konserviert nicht nach Art der Industrie, die eine Substanz hinzufügt, damit die Sache sich länger hält. Das Ding ist von Beginn an von seinem ‚Modell‘ unabhängig geworden, unabhängig aber auch von eventuellen anderen Personen, die selbst Künstler-Dinge sind, Malpersonen, die jene Malluft atmen. Und es ist nicht minder unabhängig vom aktuellen Betrachter oder Zuhörer, die es erst nachträglich erfahren, wenn sie dazu die Kraft haben. Und was ist mit dem Schöpfer? Das Ding ist kraft der Selbst-Setzung des Geschaffenen, das sich in sich erhält, vom Schöpfer unabhängig. Was sich bewahrt, erhält, die Sache oder das Kunstwerk, ist *ein Empfindungsblock, das heißt eine Verbindung, eine Zusammensetzung aus Perzepten und Affekten.*<sup>27</sup>

<sup>27</sup> Gilles Deleuze und Félix Guattari, *Was ist Philosophie?* (1991), aus dem Französischen übersetzt von Bernd Schwibs und Joseph Vogl, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2000, S. 191.

Inwiefern es Kunstwerken möglich ist, auf ihre eigene Art der Gestaltung von ‚Empfindungsblöcken‘ und also von potenzieller Dauerhaftigkeit aufgrund einer spezifischen materialen und medialen Verfassung zu reflektieren, haben Deleuze und Guattari nicht eigens untersucht. Gerade für derartige immanente oder dialogisch ausgerichtete Reflexionen ästhetischer Dauerhaftigkeit und Flüchtigkeit gibt es allerdings im Feld der Künste selbst außerordentlich viele und vielfältige Belege und Zeugnisse.

### 3. Immanenz und Dialogizität

In welcher Weise wird Dauerhaftigkeit/Flüchtigkeit in den Kunstwerken bzw. in künstlerischen Prozessen selbst thematisiert, exponiert, reflektiert etc.? Inwiefern greifen künstlerische Artikulationsweisen in die Struktur möglicher Rezeptionsweisen ein, steuern bzw. antizipieren diese und arbeiten somit am spezifischen Verlaufspotenzial ihrer ‚eigenen‘ Dialogizität mit?

Wenn Werke ihr eigenes Überdauern oder Vergehen thematisieren, entwerfen sie – dialogisch in Bezug auf sich selbst, ihre möglichen Referenzen sowie ihre potenzielle Rezeption – eine immanente Poetik ihrer eigenen Transaktualität. Um solche Poetiken der Transaktualität nachzeichnen zu können, lohnt sich ein engerer, genauerer Blick auf einzelne Texte, Bilder, Aufführungen etc. Mehrere Beiträge des vorliegenden Bandes widmen sich entweder ganz oder zum Teil solchen konkreten text- bzw. medienimmanenten Reflexionen. Wenn Sol LeWitt seine Kunst vor allem als Konzept entwirft, das in der flüchtigen künftigen Rezeption gleichwohl den Eindruck einer spezifischen Dauer vermitteln soll (→ BEITRAG VON DUSTIN BREITENWISCHER), wenn James Joyce momenthafte Epiphanien zum Strukturprinzip seiner bedeutendsten Werke erhebt (→ BEITRAG VON FRANZISKA HUMPHREYS), Robert Walser in seinen Mikrogrammen darüber nachdenkt, was es heißt, „unaktuell und doch immer wieder modern“ zu sein (→ BEITRAG VON THOMAS FRIES), oder Ludwig Hohl seinen Anspruch auf „gegenwärtigste Formulierung“ in ein zugleich dauerhaftes und bewegliches Zettelwerk übersetzt (→ BEITRAG VON BETTINA MOSCA-RAU), dann hat man es mit derartigen immanenten Reflexionen von Transaktualität zu tun.

Wie weit eine solche Reflexion ausgreifen kann, sei hier vorab beispielhaft an Allen Ginsbergs 1955 verfasstem Gedicht *Howl* kurz dargelegt. In der Poetik dieses Gedichts verschränkt sich die Artikulation flüchtiger Elemente und Begebenheiten mit dem Anspruch, auch in Zukunft noch bedeutend zu sein. Das Gedicht ist ein Gegenwartspportrait von Zeitgenossen, „the best minds of my generation“.<sup>28</sup> Die skizzierte Gegenwart ist flüchtig, jedoch nicht allein darum, weil sie (wie jede Gegenwart) nur zu einem bestimmten Zeitpunkt Gegenwart ist und danach eben nicht mehr. Ginsberg beschreibt eine Generation, die sich an den Rändern der

28 Allen Ginsberg, „Howl“ (1956), in: ders., *Howl. 50<sup>th</sup> Anniversary Edition*, herausgegeben von Barry Miles, New York: Harper Perennial 2006, S. 3-8, hier S. 3.

Gesellschaft verausgibt im Leben, in Drogen, im Lieben. Ihr Motto lautet: ‚live fast, die young‘. Ihr Lebensinhalt ist der gegenwärtige Moment allein: das Aufgehen in einem Jetzt, das im Aussprechen schon erlischt. Im und mit dem Augenblick zu verglühen wie eine sich selbst verschlingende, kurz aufflackernde Flamme, das ist die Grundeinstellung: „it’s better to burn out than to fade away“.<sup>29</sup> Die Schilderung dieser Generation ist selbst eine delirierende sprachliche Momentaufnahme in langen in sich verschlungenen Zeilen, deren rasender Rhythmus sich bis zur Atemlosigkeit steigert:

I saw the best minds of my generation destroyed by madness, starving hysterical naked, / dragging themselves through the negro streets at dawn looking for an angry fix, / angelheaded hipsters burning for the ancient heavenly connection to the starry dynamo in the machinery of night, / who poverty and tatters and hollow-eyed and high sat up smoking in the supernatural darkness of cold-water flats floating across the tops of cities contemplating jazz [...].<sup>30</sup>

Letztlich wird genau dieser Aspekt oft als ausschlaggebend dafür angesehen, dass *Howl* bis zum heutigen Tag in Anthologien der amerikanischen Literatur zu finden ist. Wir kennen das Gedicht nach wie vor primär als sprachgewaltige Skizze der Beat Generation, deren Anhänger gerade wegen ihrer radikalen Selbstverausgabung im Jetzt als die vielleicht letzten Romantiker mystifiziert wurden.<sup>31</sup>

Dass die beschriebene Generation ausgerechnet in jener durch das Gedicht bezeugten Selbstzerstörung die Zeit überdauert, wird bereits in *Howl* selbst antizipierend thematisiert. Am Ende des ersten Teils steht Ginsbergs eigene Poetik im Zentrum: Beschrieben wird ein Gedicht, das exakt mit Ginsbergs Erläuterung der Komposition von *Howl* übereinstimmt.<sup>32</sup> Es kommt eine Figur hinzu, die ein entsprechendes Gedicht vorträgt, aber vom Publikum zurückgewiesen wird: „rejected yet confessing out the soul to conform to the rhythm of thought in his naked and endless head“.<sup>33</sup> Der Vortragende macht weiter, obwohl er abgelehnt wird, weil er sich nur seinem eigenen Rhythmus beim Sprechen anpasst und nicht dem Geschmack oder den Erwartungen des Publikums.

Damit ist es allerdings noch nicht getan. Das Gedicht nimmt eine prophetische Wendung, setzt sich selbst mit der zurückgewiesenen Dichtung gleich und inszeniert sie (und damit sich) als eine, die ihrer Zeit voraus ist und darum über sie hinauswirken wird. Die noch unbekanntenen Dichter werden irgendwann von der Zeit

29 Neil Young, „My My, Hey Hey (Out of the Blue)“, in: *This Note’s for You*, Burbank: Reprise Records 1988.

30 Ginsberg, „Howl“ (Anm. 28), S. 3, V. 1-4.

31 Siehe z.B. John Tytell, *Naked Angels: The Lives and Literature of the Beat Generation* (1976), Chicago: Ivan R. Dee 2006, S. 259: „As our last romantics in a time of muteness, their [the Beats’] strategy was a philippic of excess.“

32 Die „incarnate gaps“ und „images juxtaposed“ in Zeile 74 („Howl“, Anm. 28, S. 6) werden von Ginsberg in einem Interview z.B. als Kompositionsprinzip beschrieben: Allen Ginsberg, *Spontaneous Mind. Selected Interviews 1958–1996*, herausgegeben von David Carter, New York: HarperCollins 2001, S. 31.

33 Ginsberg, „Howl“ (Anm. 28), S. 6, V. 75.

eingeholt und sterben: „the madman bum and angel beat in Time, unknown“.<sup>34</sup> Doch schreiben diese noch unbekanntem Dichter hier – also hier in diesem Gedicht – schon auf, was noch gesagt werden könnte, nicht nur jetzt, sondern auch in der Zeit nach ihrem Tod, der nicht nur ein Ende bedeutet, sondern auch die Möglichkeit einer merkwürdigen Form von Reinkarnation eröffnet: „yet putting down here what might be left to say in time come after death, / and rose reincarnate“.<sup>35</sup> Wiederauferstehen sollen diese Dichter „with the absolute heart of the poem of life butchered out of their own bodies good to eat a thousand years.“<sup>36</sup> Hier wird deutlich, wie die schonungslose Lebens- und Schreibweise der umrissenen Generation in *Howl* zur Selbstaufopferung für eine noch fern liegende Zukunft stilisiert wird.

Das Gedicht antizipiert seine eigene Rezeption in einer Metaphorik, die dramatischer kaum sein könnte: Das Herz einer Lebensdichtung, die vom Leben der Dichter nicht zu trennen ist, wird diesen aus dem Leib geschlachtet, damit zukünftige Leser noch tausende Jahre später kannibalisch daran zehren können. Interessanterweise greift Ginsberg genau an dieser Stelle einen Topos auf, der nicht zeitgenössisch, sondern tief in den Wurzeln der Literaturgeschichte angesiedelt ist. Das Herzessen war besonders im Mittelalter ein populäres Motiv, prominent vertreten etwa in Boccaccios *Decamerone* oder Konrads von Würzburg *Herzmaere*.<sup>37</sup> Ein Stoff, der sich in der Literatur bewährt hat, wird kurzgeschlossen mit etwas, das sich erst noch bewähren soll. Durch einen sprachlichen Trick inszeniert sich das Gedicht so als eines, dessen Zeit noch nicht da ist, aber noch kommen wird.

Rückblickend betrachtet, hat sich die Voraussage bewahrheitet – zumindest sechzig Jahre später ist *Howl* immer noch bestens genießbar. Dass dies so kommen würde, war direkt nach der Entstehung des Gedichts alles andere als klar. Vielmehr war die Zukunft äußerst ungewiss: Wie würde *Howl* tatsächlich rezipiert werden? Und wie würde man das Gedicht interpretieren?

#### 4. Rezeption und Interpretation

In welcher Weise arbeitet die Rezeption an der Verdauerung (oder auch der Verflüchtigung bzw. Transformation) eines Kunstwerks bzw. eines künstlerischen Prozesses mit? Welche Art von Zeitlichkeit implizieren die unterschiedlichen Rezeptions- und Interpretationsformen (Latenz, Verspätung, Wiederentdeckung, Musealisierung, Kanonisierung, Institutionalisierung, Politisierung etc.)? Was heißt es für ein Werk bzw. einen Prozess, in der Rezeption dauerhaft zu sein – oder immer wieder flüchtig? Welche Art von Verdauerung (oder Verflüchtigung) betreiben Interpretationen? Und welche Alternativen zum Modell der Interpretation gibt es – oder sind denkbar?

<sup>34</sup> Ebd., V. 76.

<sup>35</sup> Ebd., V. 76-77.

<sup>36</sup> Ebd., V. 78.

<sup>37</sup> Zu einer Übersicht über den Stoff siehe David Blamires, „Konrads von Würzburg ‚Herzmaere‘ im Kontext der Geschichte vom gegessenen Herzen“, in: *Jahrbuch der Oswald von Wolkenstein Gesellschaft* 5 (1988/1989), S. 251-261.

Auch im Hinblick auf die möglichen spezifischen Prägungen eines Werkes durch Rezeptions- und Interpretationsakte erweist sich *Howl* als ein aufschlussreicher Fall – ein Fall auch im juristischen Sinne, da die Rezeption des Gedichts in den frühen 1950er Jahren maßgeblich durch einen Gerichtsprozess geprägt ist, der die anschließende Wirkungsgeschichte und Kanonisierung mitbestimmt. Die ersten Leser von *Howl* sind einerseits Freunde von Allen Ginsberg, darunter auch prominente wie Jack Kerouac oder Lucien Carr. Ginsberg schickt das Gedicht aber auch an seine literarischen Vorbilder: William Carlos Williams und Ezra Pound.<sup>38</sup> Ginsbergs Ambitionen, das Gedicht bekannt zu machen, und das Lob, das er dafür in hohem Maße auch erntet, sind vielversprechende Signale für den Text. Allerdings steht dessen Zukunft zu diesem Zeitpunkt noch auf der Kippe: *Howl* ist nur einer Handvoll Leuten bekannt.

Das erste öffentliche Publikum findet das Gedicht 1955 bei einer Lesung in einer kleinen Galerie in San Francisco.<sup>39</sup> Angekündigt wird diese auf etwa hundert Flyern und in Bars, das Setting ist also klar abseits von den Orten, an denen Schriftsteller von namhaften Verlagen oder Literaturkritikern entdeckt werden. Natürlich muss berücksichtigt werden, dass in dieser Zeit eine literarische Revolte im Untergrund stattfindet – die richtungsweisenden Schriftsteller in den USA der 1950er Jahre kommen gerade aus den Jazzbaracken und „secondrate experimental art galler[ies]“.<sup>40</sup> Trotzdem ist in diesem Moment nicht klar, ob das vorgetragene Gedicht in der momenthaft unwiederholbaren Livesituation an diesem Abend, an dem laut Berichten nicht wenig Wein floss, nicht einfach verpufft. Auch als Lawrence Ferlinghetti, ein Buchhändler aus San Francisco, Ginsberg noch am gleichen Abend anbietet, das Gedicht in seinem Verlag zu veröffentlichen, ist die Gefahr, dass *Howl* keine breite Leserschaft erreicht und eventuell bald vergessen wird, noch groß: In seinem eigenen Verlag publizierte Ferlinghetti bisher nur drei Bücher – drei Sammlungen eigener Gedichte... Der City Lights Buchladen, in dem der *Howl*-Band für einen Spottpreis verkauft werden soll, ist gut besucht, aber sehr klein.<sup>41</sup>

Als *Howl* schließlich erscheint, sorgt ein weiteres Ereignis fast dafür, dass ihm eine Leserschaft ganz verweigert bleibt. Das Buch wird vom Collector of Customs<sup>42</sup> konfisziert, und es kommt zum Gerichtsprozess wegen angeblicher Obszönität.<sup>43</sup> Dass der kleine Verlag durch den Prozess nicht in den Ruin getrieben wird, ist allein der amerikanischen Bürgerrechtsunion ACLU zu verdanken, die die Verteidi-

38 Siehe diverse Briefwechsel, abgedruckt in Ginsberg, *Howl* (Anm. 28), S. 149-164.

39 Die folgenden Informationen zur Lesung sind Allen Ginsbergs und Gregory Corsos Text „The Literary Revolution in America“ entnommen. Allen Ginsberg und Gregory Corso, „The Literary Revolution in America“ (1957), in: Ginsberg, *Howl* (Anm. 28), S. 164-166.

40 Ebd., S. 165.

41 Vgl. David Perlman, „How Captain Hanrahan Made *Howl* a Best-Seller“ (1957), in: Bill Morgan und Nancy J. Peters (Hrsg.), *Howl on Trial. The Battle for Free Expression*, San Francisco: City Lights Books 2006, S. 201-207, hier S. 202.

42 Das Buch wurde in England gedruckt und musste darum durch die Zollkontrolle.

43 Hintergründe und Dokumente zum *Howl*-Prozess sind im Buch *Howl on Trial* (Anm. 41) zu finden. Die Ausführungen hier gehen darauf zurück.



gung übernimmt. Im Prozess selbst wird der literarische Wert des Gedichts diskutiert – ein mehrfach genanntes Kriterium dafür ist: „surviving the test of time“.<sup>44</sup> Dass dieses Kriterium im Prozess unbrauchbar ist, wird schnell klar – selbstverständlich kann niemand im Gerichtssaal diese Frage beantworten. Hätten die Kläger den Prozess gewonnen, wäre *Howl* mit Zensur belegt worden und somit zumindest für eine gewisse Zeit unrezipierbar geworden. Mit dem Freispruch war das Umgekehrte der Fall: Das Gedicht und die Kontroverse darum waren wochenlang in den Schlagzeilen. In seiner ironischen Reaktion auf den Prozess erkennt dies auch Ferlinghetti:

The San Francisco Collector of Customs deserves a word of thanks for seizing Allen Ginsberg's "Howl and Other Poems" and thereby rendering it famous. Perhaps we could have a medal made. It would have taken years for critics to accomplish what the good collector did in a day, merely by calling the book obscene.<sup>45</sup>

Paradoxerweise führte also genau das, was die Rezeption des Gedichts in seinen Anfängen gefährdete, dazu, dass es vermehrt gelesen und diskutiert wurde.<sup>46</sup>

Dass *Howl* heute zum ‚Klassiker‘ geworden ist, verdankt sich kaum allein dem Gerichtsprozess, aber dieser trug doch maßgeblich dazu bei, dass das Gedicht schon zu diesem frühen Zeitpunkt wahrgenommen wird – und nicht, wie im Gedicht selbst antizipiert, viel später. 1986, in seinem Vorwort zur 50<sup>th</sup> Anniversary Edition von *Howl*, also zu einem Zeitpunkt, an dem es den Test der Zeit schon bestanden hat, benutzt Ginsberg die prekäre Ausgangslage des Gedichts, um die postulierte Prophezeiung des Überdauerns zu bekräftigen. Zuerst unterstreicht er die ephemeren Aspekte der Entstehung: wie er als Underdog, der nichts zu verlieren hat, auf nicht sehr haltbares Material – „cheap scratch paper“<sup>47</sup> – etwas niedergelegt, was er noch gar nicht als für eine Publikation gedachtes Gedicht auffasst, sondern als unmittelbaren Gefühlsausdruck. Direkt anschließend thematisiert Ginsberg die bleibende Wirkung des Gedichts:

In publishing „Howl“, I was curious to leave behind after my generation an emotional time bomb that would continue exploding in U.S. consciousness in case our military-industrial-nationalist complex solidified into a repressive police bureaucracy. As a side-light, I thought to disseminate a poem so strong that a clean Saxon four-letter word might enter high school anthologies permanently and deflate tendencies toward authoritarian strong-arming.<sup>48</sup>

44 Morgan und Peters, *Howl on Trial* (Anm. 41), S. 149.

45 Ebd., S. 107.

46 Die Verkaufszahlen von *Howl* stiegen während und nach dem Prozess stark. Noch während des Verfahrens lässt Ferlinghetti in den USA eine 3. Auflage von 2500 Exemplaren drucken, im Oktober 1957, also ein Monat nach dem Urteil, wird aufgrund großer Nachfrage eine 4. Auflage von 5000 Exemplaren gedruckt. Vgl. Morgan und Peters, *Howl on Trial* (Anm. 41), S. 2-3. In den folgenden drei Jahren steigen die Verkaufszahlen kontinuierlich: nach einer 5. und 6. Auflage von je 5000 Exemplaren 1958 folgen bis November 1960 vier weitere Auflagen von je 10000 Exemplaren. Wir danken Robert Sharrad vom City Lights Verlag für diese Auskunft.

47 Allen Ginsberg, „Author's Preface: Reader's Guide“, in: ders., *Howl* (Anm. 28), S. xi-xii, hier S. xii.

48 Ebd.

Mehr noch: die Bombe soll nicht nur in Form des Gedichts *Howl* selbst immer wieder explodieren; Ginsberg betont, dass er die Faksimile-Edition, die zahlreiche Vorstufen von *Howl* enthält, als ein „How to“-Buch versteht, „a handbook for composition“,<sup>49</sup> das es Schriftstellern ermöglichen soll, ähnliche Gedichte zu schreiben, heute und morgen.

Diese Äußerungen Ginsbergs und die Antizipation der Dauer sowie der kommenden Rezeption des Gedichts in *Howl* selbst decken sich fast zu gut. Nachträglich scheinen Ginsbergs Ausführungen im Vorwort der Jubiläumsausgabe zu bestätigen, was in *Howl* als Zukunft des Gedichts skizziert wurde. Dabei sollte jedoch nicht übersehen werden, dass Ginsbergs Narrativ erst in dieser Nachträglichkeit plausibel und der Schluss von *Howl* so zur *self-fulfilling prophecy* wird. Als das Gedicht geschrieben, zum ersten Mal vorgetragen und dann publiziert wurde, war weder klar, ob *Howl* – wie der Text von sich selbst behauptet – zunächst nicht gehört werden würde, noch war absehbar, ob er in Zukunft tatsächlich Erfolg haben würde. Ginsberg filterte im Anschluss seine Erläuterungen zur Entstehung des Gedichts kontinuierlich daraufhin, dass genau diese antizipierenden Passagen sich bewahrheiteten. Er betonte die kontingenten Faktoren beim Schreiben, den flüchtigen Jetztmoment der Lesung, das Improvisierte und Unvorhersehbare, die Schockwirkung auf die zeitgenössische Leserschaft, die zum Gerichtsprozess führte. All das soll im Nachhinein als revolutionäres Potenzial erkannt werden: *Howl* als „time bomb“.

Es zeigt sich jedoch, dass Ginsberg an der Konstruktion dieser Zeitbombe entscheidend beteiligt war. Hätten sich andere Facetten der Entstehung von *Howl* als Narrativ mehr durchgesetzt, etwa, dass das Gedicht schon, bevor es jemals vorgelesen wurde, in den Händen der einflussreichsten Schriftsteller Amerikas war, oder, dass ein Großteil der Literaturexperten im Gerichtsprozess von seiner literarischen Qualität überzeugt war, sähe die dominant überlieferte Rezeptionsgeschichte wohl anders aus. Und dass sie nicht anders aussieht, ist bestimmt nicht nur Ginsbergs Äußerungen geschuldet, sondern auch einem Publikum, das für sein Narrativ empfänglich war und bereit, es weiterzuspinnen.

So wenig jedoch, wie Transaktualität vorhersehbar ist oder intentional gesteuert werden kann, so wenig geschehen Kanonisierung und Wirkungsgeschichte von alleine. Im selbst wirkungsmächtig gewordenen Aufsatz „Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft“ schreibt Hans Robert Jauß: „Geschichte der Literatur ist ein Prozeß ästhetischer Rezeption und Produktion, der sich in der Aktualisierung literarischer Texte durch den aufnehmenden Leser, den reflektierenden Kritiker und den selbst wieder produzierenden Schriftsteller vollzieht.“<sup>50</sup> Dass solche Aktualisierungen durch Leser, Kritiker und Autoren stattfinden, ist eine Bedingung für das Weiterbestehen von Werken: dafür, dass sie nicht nur zu einem Zeitpunkt aktuell sind, sondern transaktuell werden und bleiben können. Während Jauß jedoch die wiederholten Aktualisierungen zum Gegenstand einer litera-

49 Ebd.

50 Jauß, „Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft“ (Anm. 22), S. 129.

turhistorischen Auseinandersetzung erklärt und dementsprechend als immer schon realisierte und ‚gegebene‘<sup>51</sup> in den Blick nimmt, soll mit dem Begriff der Transaktualität das Augenmerk gerade auch auf das gerichtet werden, was sich noch nicht realisiert hat, sich vielleicht nie realisieren wird oder sich der Realisierung immer wieder entzieht.

Das, was bleibt, ist oft genug nicht das, was als Bleibendes beabsichtigt oder kulturell bereits nobilitiert war oder ist, sondern als Überzähliges, Unbeachtetes, Randständiges übriggeblieben ist oder übrigbleibt: als Rest. Ein solcher ‚Rest‘, der wörtlich ja das ‚Bleibende‘ bezeichnet, bietet die Möglichkeit eines künftigen Zurückkommens *zu* ihm, wobei im Anschluss wiederum *von* ihm ausgegangen werden kann. Die Literatur kann sich auf die *Stiftung* derartiger Möglichkeiten konzentrieren. „Was bleibet aber, stiften die Dichter“,<sup>52</sup> heißt es in Friedrich Hölderlins „Andenken“ entsprechend selbstbewusst und zugleich einsichtig im Hinblick auf die Tatsache, dass Stiftung Eröffnung, nicht Realisierung von Möglichkeiten meint. Und ebenso nachvollziehbar kommentiert Slavoj Žižek das berühmte Hölderlinzitat mit einer (rhetorischen) Frage:

Doch was, wenn das, ‚was bleibet‘, der Rest selber ist, das, was Schelling als den „niemals aufgehenden Rest“ bezeichnet, das, was aus dem organischen Ganzen herausragt, der Exzess, der sich nicht in die soziohistorische Totalität eingliedern lässt, so dass die Dichtung, weit davon entfernt, das harmonische Gesamtbild einer Epoche zu zeichnen, dem eine Stimme verleiht, was eine Epoche nicht in ihre Erzählung(en) zu integrieren vermochte?<sup>53</sup>

Die Frage nach der Transaktualität impliziert immer auch die Frage, *wie* Aktualisierungen – als Realisierungen von offensichtlichen und verschütteten, von gegebenen und neu dazu kommenden Möglichkeiten – zustande kommen und stattfinden, wie sie sich ereignen oder passieren, wie verschiedene Instanzen – Leser, Kritiker, Autoren – zusammen agieren und wie sie das in unterschiedlicher Weise tun oder tun könnten. Was Jauß über das literarische Werk angesichts seiner jeweiligen Wirkungsgeschichte schreibt, dass es keine festgeschriebene, stabile Verlaufsform aufweist, gilt schließlich auch für die Literaturgeschichte selbst. Als „Prozeß ästhetischer Rezeption und Produktion“ ist sie stets unabgeschlossen und im Werden begriffen. Der Begriff der Transaktualität schärft den Blick für diesen Aspekt, weil damit nicht nur rückblickend Rezeptionsprozesse als Grundlagen einer Kanonisierungsgeschichte erkannt werden können (wodurch sie oft genug auch festgeschrieben werden), sondern auch die immer wieder neu zur Diskussion stehenden Potenziale von Werken im Hinblick auf ihre (möglichen) Beziehungen zu anderen Werken oder anderem als Werken genauer erfasst werden können.

In methodologischer Hinsicht setzt dies eine Einsicht in die Tatsache voraus, dass Werke sich immer nur in jener Gegenwart als zugänglich erweisen, in die sie

51 Ebd., S. 128.

52 Friedrich Hölderlin, „Andenken“, in: ders., *Sämtliche Werke. Frankfurter Ausgabe*, herausgegeben von D. E. Sattler, Basel, Frankfurt am Main: Stroemfeld/Roter Stern, Bd. 8, S. 805.

53 Slavoj Žižek, *Die gnadenlose Liebe*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001, S. 131.

selbst hineinragen. Dabei müssen die Potenziale der Rezeption oder – als zukunfts- zugewandte Kehrseite davon – des Weitertragens keineswegs wissenschaftlich motiviert sein. Wenn es so etwas wie eine Geschichte der Literatur oder der Kunst gibt, dann ‚geschieht‘ diese Geschichte auch abseits der Wissenschaft, der Literatur- oder Kunstwissenschaft und ihren jeweiligen Interpretationen und Kontextualisierungsversuchen. Der Werkbegriff in der Literatur- oder Kunstwissenschaft ist für gewöhnlich nach wie vor zu sehr an der Vorstellung orientiert, es müsse sich bei Werken der Kunst um Objekte oder zumindest um scharf umgrenzte Größen handeln, die sich im Diskurs wiederum als klar umrissene Einheiten adressieren lassen. Dabei handelt es sich bei ‚Werken‘ grundsätzlich um ‚Arbeiten‘: um Produktionen und Koproduktionen, in die auch im Falle von ‚Ereignissen‘ Arbeitsschritte und Beteiligungen kollektiver Art involviert sind. Diese muss man in ihrer Gesamtheit als ‚Werke‘ – auch im Sinne von ‚Taten‘ – zu beschreiben versuchen, auch wenn man es in einer entsprechenden Auseinandersetzung nur noch mit Spuren davon zu tun hat.

‚Weitermachen‘, so lautet nicht nur die bestrickende Aufschrift auf dem Grabstein von Herbert Marcuse, es ist auch der Modus, in dem Kunst über ein traditionalistisches Verständnis von Werken, die einerseits produziert und andererseits rezipiert werden, grundsätzlich hinausweist (→ BEITRAG VON KAI VAN EIKELS). Dabei gibt es auch hier wiederum in den Künsten selbst bereits Reflexionen über eine mögliche Bestimmung des Werkes als Arbeit, als kollektives Tun oder als praktische Tätigkeit – so etwa in der von Lessing 1778 zuerst anonym veröffentlichten Schrift mit dem Titel *Ernst und Falk. Gespräche für Freymäurer* (→ BEITRAG VON THOMAS SCHESTAG).

Unabhängig davon, ob man Werke als Taten, Arbeiten, Objektivationen, Konkretisierungen oder Aufführungen versteht: Es gibt sie nicht, wenn sie nicht auf eine im Prinzip unabsehbare und zuweilen auch nur (wie im Falle der Flaschenpost bei Mandelstam) zu erhoffende Öffentlichkeit hin orientiert sind. Die Öffentlichkeit eines Kunstwerkes beginnt damit, dass es offen ist für mögliche Rezeptionen, damit aber auch für mögliche Verwandlungen, Rekontextualisierungen, Adaptionen. Der Vorwurf hemmungsloser ‚Aktualisierung‘, der zuweilen gegenüber gewagten Inszenierungen von ‚Klassikern‘ erhoben wird, verkennt, zumal wenn er gleichzeitig suggeriert, eine Nicht-Aktualisierung sei bei einer Inszenierung überhaupt möglich, den grundsätzlichen Öffentlichkeitscharakter, d.h. die Rezeptionsoffenheit von Kunstwerken.<sup>54</sup>

Das Öffentlichwerden eines Kunstwerks geht einher mit der Eröffnung von Transaktualität. Erweisen sich Werke nicht als transaktuell, nicht als zukunfts offen und also auch nicht als (potenziell) gegenwartszugewandt und deshalb rezipierbar (was nicht gleichzusetzen ist mit verständlich oder gar gefällig), dann handelt es

<sup>54</sup> Damit ist nicht gesagt, dass ein Urteil über diese oder jene Inszenierung nicht möglich oder sinnvoll wäre. Es ist damit nur gesagt, dass das Kriterium für ein solches Urteil nicht in einem scheinbar feststehenden historischen Gehalt oder einem unabhängig von der jeweiligen Gegenwart bestehenden Wertmaßstab auszumachen ist.

sich nicht um Werke, sondern allenfalls um Wahrnehmungen, Gefühle, Vorstellungen oder dergleichen. Allein in der Rezeption (oder im Weitermachen...) kann allerdings ein solches ‚Erweisen‘ stattfinden. Bezogen auf den Akt der Lektüre als einer Form der Bezugnahme auf Werke – hier Texte – lesen wir bei Hans-Jost Frey: „Texte sind nie vergangen, denn sie finden immer nur in der Lektüre statt.“<sup>55</sup> Dass Texte in der Lektüre stattfinden und darin gegenwärtig sind, heißt Frey zufolge auch, dass sie durch die jeweilige Lektüregegenwart in jeweils neue Konstellationen geraten, durch die sie sich ihrerseits als betroffen erweisen:

Ein Text verändert sich, solange die Tradition nicht abgeschlossen ist und sein Kontext sich verändert. Die Tradition ist der unendliche Text, dessen Teile die Texte sind. Daß die Texte einander in der Beziehung verändern, bezeugt ihre Zugehörigkeit zur Tradition, das heißt ihre Geschichtlichkeit. Dazu gehört, daß sie sich nie in der Endgültigkeit beruhigen, sondern im Rahmen des immer fragmentarischen Traditionstextes unfertig und verändernden Einflüssen zugänglich bleiben.<sup>56</sup>

\*

Wenn es zutrifft, dass Transaktualität immer aus einem Zusammenspiel von Elementen mit relativer materieller und/oder körperlicher Beständigkeit sowie von Akten tendenziell flüchtiger Interaktion resultiert, dann ist davon auszugehen, dass die gegenwärtigen massiven Umwälzungen im Bereich der digitalen Kommunikationstechnologien eine ebenso erhebliche Veränderung der jeweiligen spezifischen Transaktualität aller Phänomene mit sich bringen, die in Kontakt mit diesen Technologien geraten. Wie verändert sich die Dauerhaftigkeit – oder nicht doch eher die Flüchtigkeit? – eines Kunstwerkes, wenn wir dieses über Suchmaschinen in unterschiedlichsten Ansichten, versehen mit unterschiedlichsten Kommentaren und Anmerkungen, teils zugeschnitten auf unser eigenes ‚Konsumverhalten‘, präsentiert bekommen? Wie stehen wir, vielleicht mitten im Verkehrslärm, vor einer Statue, von der wir ohne einen flüchtigen Hinweis via Facebook vielleicht gar nicht erfahren hätten, die uns aber, ausgerüstet mit diesem (womöglich unzuverlässigen) Wissen, noch dauerhafter vorkommt, als sie (die inzwischen eventuell durch eine Replik ersetzt wurde) womöglich ist?

Selbst wenn man den materiellen Bestand oder die ideelle Qualität eines Kunstwerkes höchstens indirekt als abhängig von den technischen bzw. habituellen Mitteln seiner Erschließung und Erschließbarkeit begreifen möchte, bleiben die durch die jeweiligen – heutzutage vornehmlich digitalen – Medien und ihre korrespon-

<sup>55</sup> Hans-Jost Frey, *Der unendliche Text*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1990, S. 9.

<sup>56</sup> Ebd. – Zu diskutieren bleibt, ob nicht die von Frey kaum berücksichtigte materiale Dimension von Texten – die durch ständige Selektionsprozesse, durch Vervielfältigungen im Druck oder in anderen Medien, editorische Maßnahmen und Eingriffe, Übersetzungen und Distributionsregulierungen bestimmt wird – die Möglichkeit einer anhaltenden Gegenwärtigkeit von Texten erst begründet und deshalb einen Aspekt von Texten ausmacht, der einer anderen Zeitlichkeit unterliegt als diejenige Gegenwärtigkeit, die in den Momenten der Lektüre allein ihren Bestimmungsgrund finden zu können scheint.

dierenden Ideologien eingeübten Rezeptionsweisen ein Faktum, das in der Auseinandersetzung mit der Zeitlichkeit eines Kunstwerkes Beachtung finden muss. Diese Rezeptionsweisen sind schon deshalb wichtig, weil sie über kurz oder lang auch Auswirkungen darauf haben, wie eine Kultur mit denjenigen materiellen Beständen sowie mit denjenigen ideellen Referenzgrößen umgeht, die sie – auch jenseits der Kunst im engeren Sinne – als Kultur auszeichnen. Jedenfalls sollte hier die Einsicht zum Zuge kommen, dass es nicht Großkonzerne sein dürfen, denen man die entsprechenden Entscheidungen überlässt. Das Digitalisat eines Buches mag zwar eine rasende Ausbreitung erfahren, hier und dort auf einem Display zur Erscheinung kommen und am Ende das ihm zugrundeliegende – vielleicht auf verrottendes Papier gedruckte – Exemplar überleben. Aber wer trifft die nötigen Vorkehrungen, damit die Digitalisate nicht nur (in welcher Form auch immer) erhalten, sondern künftig auch noch (auf der Ebene der Software) lesbar bleiben? Und wer wird es künftig als seine Aufgabe ansehen, sich um eine andauernde Zugänglichkeit der Überlieferung – und somit auch um die darauf gegründete Möglichkeit gegenwartsrelevanter, vielleicht nur blitzhaft aufscheinender historischer Erkenntnis – zu kümmern?

Michael Hagner machte kürzlich darauf aufmerksam, in welcher Weise Bibliotheken in diesem Zusammenhang eine Schlüsselrolle spielen könnten – oder sollten:

Neben Museen oder Archiven sind Bibliotheken die Orte, die für die Zeitgenossen da sind und zugleich weit über die eigene Zeit hinausweisen. Ihre Logik richtet sich auch auf eine nicht genau definierte Zukunft aus. Das macht die Arbeit von Bibliothekaren so reizvoll wie schwierig, denn keine Bibliothek kann alle Bücher sammeln. Doch Leser der Zukunft werden es zu würdigen wissen, wenn eine Bibliothek etwa über einen reichhaltigen Bestand zum Thema Internet und Digitalkultur im frühen 21. Jahrhundert verfügt.<sup>57</sup>

Und während Wissenschaftler der Universität Southampton daran sind, Glasscheiben zu entwickeln, auf die Unmengen von elektronischen Daten so gespeichert werden können, dass sie selbst bei extremen Temperaturschwankungen auch noch in mehreren Milliarden Jahren auslesbar sein sollten,<sup>58</sup> stellt sich die bange Frage, ob es tatsächlich diese Art von Dauerhaftigkeit ist, auf die eine Kultur setzen möchte.

Vergegenwärtigt man sich die in diesem Band dokumentierten und erörterten ästhetischen Gegenstände und Prozesse, die von der Dauerhaftigkeit oder Flüchtigkeit ihrer eigenen Rezipierbarkeit handeln, dann liegt es nahe, dass man neben der notwendigen Berücksichtigung der materialen und medialen Konstitutionsbedin-

<sup>57</sup> Michael Hagner, „Bibliotheken ohne Bücher? Über eine Zukunftsvision, die ein Horrorszenario sein könnte“, in: *Neue Zürcher Zeitung* vom 12. Februar 2016, online: [www.nzz.ch/feuilleton/ueber-eine-zukunftsvision-die-ein-horrorszenario-sein-koennte-1.18693786](http://www.nzz.ch/feuilleton/ueber-eine-zukunftsvision-die-ein-horrorszenario-sein-koennte-1.18693786), letzter Aufruf: 24. Mai 2016.

<sup>58</sup> Vgl. [www.southampton.ac.uk/news/2016/02/5d-data-storage-update.page](http://www.southampton.ac.uk/news/2016/02/5d-data-storage-update.page), letzter Aufruf: 24. Mai 2016.

gungen ästhetischer – und in einem weiteren Sinne: kultureller – Erfahrungen das Augenmerk mindestens so sehr auf die Partizipationsbedingungen sowie die damit verbundenen konzeptuellen und reflexiven Rahmungen legt. Schließlich kann die bloße Speicherung von Daten auch einer ‚Entsorgung‘ von Geschichte gleichkommen: Glasscheiben als Datenfriedhöfe. Giorgio Agamben gab kürzlich zu bedenken: „Angesichts des Interesses der herrschenden Mächte, die Vergangenheit in Museen auszulagern und ihr geistiges Erbe zu entsorgen, ist jeder Versuch, in eine lebendige Beziehung zur Vergangenheit zu treten, ein revolutionärer Akt.“<sup>59</sup> Und weiter: „Wirklich aktuell und dringlich wird etwas genau dann, wenn es ausgedient hat.“<sup>60</sup>

In den Künsten hat sich seit jeher ein Wissen um die Fragilität derartiger ‚lebendiger Beziehungen‘ dokumentiert. Lebendigkeit ist etwas, das in den Künsten kaum je bezeugt werden kann, ohne dass es dadurch nicht zugleich zerstört würde. Was hingegen stattfinden kann, ist eine Öffnung der Kunst auf das, was durch sie künftig erreicht oder erhofft, angeregt oder verhindert, begrüßt oder bedauert werden kann – auch das ist mit Transaktualität gemeint.

*Toronto, Zürich – Mai 2016*

---

59 Interview mit Giorgio Agamben von Iris Radisch, „Europa muss kollabieren“, in: *ZEIT-online* vom 10. September 2015, [www.zeit.de/2015/35/giorgio-agamben-philosoph-europa-oekonomie-kapitalismus-ausstieg/seite-2](http://www.zeit.de/2015/35/giorgio-agamben-philosoph-europa-oekonomie-kapitalismus-ausstieg/seite-2), letzter Aufruf: 24. Mai 2016.

60 Ebd.