

ANDERE ZEITEN

ENTWURF EINER THEORIE HETEROCHRONER KULTUR-OBJEKTE

Freie wissenschaftliche Arbeit
zur Erlangung des Grades eines Diplom-Kulturwissenschaftlers (Medien)
an der Fakultät Medien der Bauhaus-Universität Weimar

Eingereicht von:

David Zintl

21. November 2006

Betreuung:

Prof. Dr. Bernhard Siegert

Lehrstuhl für Geschichte und Theorie der Kulturtechniken

MEDIENKULTUR

Fakultät Medien

Bauhaus-Universität Weimar

INHALTSVERZEICHNIS

Vor-Worte	2
Andere Räume: Michel Foucaults Konzept der Heterotopie	5
1. »Les mots et les choses«	5
2. »Des espaces autres«	6
3. Grundsätze der Heterotopologie	8
4. Heterotopie und Normalraum	11
So langsam wie möglich: John Cage in Halberstadt	14
1. Andere Zeiten?	14
2. John Cage in Halberstadt	14
3. Ewige Musik?	16
4. Nicht-Musik!	20
5. Information und Ereignis	23
6. Andere Zeiten!	25
Die Logik der Stellen: Was ist Heterochronizität?	26
1. Form und Medium	26
2. Raum und Zeit	27
3. Heterochrome Objekte	29
4. Zeitpräsenzen in 'As Slow As Possible'	31
5. Multiplikation	34
Nicht-Mehr und Noch-Nicht: Mediale Heterochronien	37
1. Spur und Schwelle	37
2. Dokumentation und Inszenierung	38
3. Intervalle	42
4. Erinnerung oder Erwartung?	46
5. Interne und externe Heterochronie	48
Wider das Vergessen: Kulturkonserven	53
1. Kunst in der Dose	53
2. Kulturkonserven	55
3. Kleine Typologie der Aufbewahrung	60
4. Diskursivität	63
5. Monument, Wiederholung und Heterochronie	65
Ausblick	71
Quellen	76

VOR-WORTE

»Vielen Dank für Ihre Zeit!« Mit diesem Satz beendete Kulturstatsministerin Christina Weiss am 28. Februar 2003 ihre Rede in der Halberstädter Burchardi-Kirche.¹ Gerichtet war dieser Dank nicht nur an die Zuhörer ihrer Rede, sondern vor allem auch an all diejenigen, die sich die in eben dieser Kirche stattfindende Aufführung von »Organ²/ASLSP« des amerikanischen Komponisten John Cage zu Gemüte führen und führen werden. Passender könnte die Formulierung des Danks kaum sein – nicht weniger als 639 Jahre soll das Konzert dauern, bei einem einzigen Musikstück, dessen Partitur gerade einmal vier Seiten umfasst.² Als Weiss ihre Rede hielt, lief das Stück schon seit fast anderthalb Jahren, und die Mitglieder der John-Cage-Stiftung Halberstadt sowie viele Gäste hatten sich vor Ort versammelt, um das Erklingen des ersten Tons zu feiern – die Orgel-Komposition beginnt mit einer Pause. Schon an diesen wenigen Einzelheiten lässt sich ablesen, dass wir es bei der hier vorliegenden Aufführung mit einem äußerst gewagten musikalischen Experiment zu tun haben, das unsere bisherigen Vorstellungen von Zeit und Musik auf den Kopf stellt.»³

Mit diesen Worten begann ich im Frühjahr 2005 eine Forschungsarbeit über eben jenes Cage-Konzert in Halberstadt. Das Projekt 'As Slow As Possible' erwies sich dabei als außerordentlich fruchtbarer Gegenstand für kulturwissenschaftliche Untersuchungen, reichte doch der Umfang des damals entstandenen Textes bei weitem nicht aus, um alle als wichtig erscheinenden Implikationen des überdimensionalen Konzerts angemessen betrachten, geschweige denn einer systematischen Deutung zuführen zu können. Und so bildet die Halberstädter Veranstaltung denn auch erneut den Ausgangspunkt für eine Beschäftigung mit den Zeitstrukturen unserer Gesellschaft; die in der Arbeit von 2005 nur angerissene These, dass es sich bei dem Konzert um ein modellhaftes Exemplar eines HETEROCHRONEN KULTUR-OBJEKTS handelt, das einen Ausnahmezustand in der zeitlichen Dimension erzeugt und dadurch auf den Normalzustand zurückwirkt,⁴ soll in der nun vorliegenden Arbeit aufgegriffen und präzisiert werden.

Dieser in Anlehnung an Michel Foucaults Konzeption der HETEROTOPIE⁵ geprägte Begriff scheint ein vielversprechendes Werkzeug für die kulturtheoretische Analyse darzustellen, da unter diesem Gesichtspunkt nicht allein einige wertvolle Erkenntnisse zu der Konstellation 'John Cage in Halberstadt' gewonnen werden konnten, sondern sich auch bei der Betrachtung anderer Objekte

¹ WEISS (2003).

² Information aus STOCK (2001A).

³ ZINTL (2005), S. 2.

⁴ Vgl. ZINTL (2005), S. 41-44.

⁵ Vgl. FOUCAULT (1999) sowie (2005).

mit auffälliger Zeitstruktur eine Vielzahl von häufig sehr überraschenden Anknüpfungsmöglichkeiten ergaben. Da sich die interessantesten Ergebnisse dieser Untersuchungen meist auf eine sehr grundlegende, epistemische Ebene der Kultur bezogen, drängte sich der Verdacht auf, dass die Herstellung heterochroner Kultur-Objekte eine in vielen verschiedenen Situationen anwendbare Kulturtechnik darstellen könnte, mittels welcher die Gesellschaft auf bestimmte Problemstellungen reagiert. Zwar wird dies in den allermeisten Fällen nicht als explizites Ziel dieser Objekte ausgewiesen und bleibt oft sogar gänzlich im Verborgenen; genau deshalb aber erschien der Versuch einer Archäologie der 'Anderen Zeiten' sehr reizvoll, den die vorliegende Arbeit unternimmt. Ziel sollte dabei insbesondere sein, einen für die medien- und kulturwissenschaftliche Forschung verwendbaren Begriff von *Heterochronie* zumindest umrisshaft zu entwerfen und anhand einiger unterschiedlicher Beispiele auf seine Ergiebigkeit hin zu testen.

Ein solcher Versuch kann sich, da es sich bei dem anvisierten Projekt im Wesentlichen um Theoriebildung auf einem bisher nur spärlich bearbeiteten Feld handelt, freilich nur auf einen kleinen Teil der möglicherweise mit dem Begriff 'Heterochronie' greifbaren kulturellen Konstellationen beziehen, sofern Beschreibung und Interpretationsansatz eine annähernd hinreichende Genauigkeit aufweisen sollen. Infolgedessen konzentriert sich der Blick auf solche heterochronen Objekte, die in zwei wesentlichen Punkten dem Halberstädter Cage-Konzert ähneln: Zum einen lassen sie sich im weitesten Sinne als 'Kunst' einordnen (was nicht heißen soll, dass sich Heterochronien ausschließlich im Kunstsystem auffinden lassen; dieses bildet lediglich einen Bereich, in dem sie aufgrund der (behaupteten) Distanz zu ökonomischen Bindungen und der Fokussierung auf die Konstruktion von Bedeutung besonders leicht zu erkennen sind), und zum anderen beschäftigen sich alle behandelten Beispiele mit der Frage nach Dauerhaftigkeit. Auch hier gilt, dass dieses Auswahlkriterium keine Einschränkung des denkbaren Anwendungsbereiches für den Begriff der Heterochronie darstellen soll, sondern Überlegungen zur Kohärenz der betrachteten Gegenstände geschuldet ist. Weitere, andere Aspekte 'Anderer Zeiten' werden verschiedentlich angedeutet, können im Rahmen dieses Textes aber nicht ausführlich beschrieben werden und bleiben deshalb ein Thema für zusätzliche Forschungen.

Die gewählte Herangehensweise ist, der (noch bestehenden) Vagheit ihres Gegenstands entsprechend, eine im Wesentlichen explorative. Begonnen werden soll mit einer fokussierten Wiedergabe der zentralen Eigenschaften dessen, was Foucault als 'Andere Räume' bezeichnet hat. Dabei wird auch deren besonderes Verhältnis zum Rest der Gesellschaft genauer dargestellt (ANDERE RÄUME, ab S. 5). Auf diese Weise soll ein theoretischer Hintergrund gewonnen werden,

auf welchem die weiteren Untersuchungen aufbauen können. Intention der folgenden Kapitel ist es nämlich, Foucaults Gedanken auf zeitlich geprägte Phänomene zu übertragen und den so zu entwickelnden Begriff der Heterochronie nach und nach weiter auszubauen. Jeweils am Beispiel eines einzelnen Themenkomplexes sollen die dort vorfindlichen Konfigurationen der Zeitstruktur auf Aspekte der Heterochronizität abgeklopft werden. Von besonderem Interesse ist dabei zunächst das bereits erwähnte Orgelkonzert von Halberstadt (*SO LANGSAM WIE MÖGLICH*, ab S. 14), dessen extreme Langsamkeit das 'Andere' der Zeit besonders augenfällig macht und sich deshalb vorzüglich dafür eignet, eine erste Vorstellung vom möglichen Inhalt des Terminus zu erlangen, die im folgenden Abschnitt (*DIE LOGIK DER STELLEN*, ab S. 26) beschrieben werden soll. Mit Hilfe dieser Vorstellung wird es dann möglich, sich im nächsten Schritt mit der Konzeption der 'Medialen Heterochronie' bei Götz Großklaus zu beschäftigen (*NICHT-MEHR UND NOCH-NICHT*, ab S. 37), bei denen die Inszenierung von ausgemusterten Räumen in der medialen Darstellung im Mittelpunkt steht, die in spezifischen Konstellationen eine Art Anhalten des Zeitflusses ermöglicht und so Zustände der *Schwelle* thematisiert. Weitere Aspekte der Heterochronie sollen schließlich anhand eines ehemaligen Bergwerks im Schwarzwald erarbeitet werden, das seit einiger Zeit als Aufbewahrungsort für Kulturgüter und Kunstwerke dient und so auf die Thematik von Archivierung und *kulturellem Gedächtnis* hinleitet, aber auch Fragen nach Kunst im Allgemeinen stellt (*WIDER DAS VERGESSEN*, ab S. 53). Das Schlusskapitel der vorliegenden Arbeit schließlich versucht dann, die gewonnenen Erkenntnisse noch einmal zusammenzufassen und einen *AUSBlick* auf mögliche Ergänzungen der Theorie zu geben (ab S. 71), der sich hoffentlich als geeigneter Ausgangspunkt für weitere kulturwissenschaftliche Arbeiten zu diesem Themenbereich erweisen kann.

ANDERE RÄUME: MICHEL FOUCAULTS KONZEPT DER HETEROTOPIE

1. »LES MOTS ET LES CHOSES«

In der Einleitung zu seinem bahnbrechenden Werk *»Les mots et les choses«* zitiert Michel Foucault eine literarische Idee von Jorge Luis Borges. In einer erfundenen chinesischen Enzyklopädie werden Tiere nach einem Schema gruppiert, das für die herkömmliche westliche Logik schlicht und einfach nicht zu begreifen ist:

”a) Tiere, die dem Kaiser gehören, b) einbalsamierte Tiere, c) gezähmte, d) Milchschweine, e) Sirenen, f) Fabeltiere, g) herrenlose Hunde, h) in diese Gruppierung gehörige, i) die sich wie Tolle gebärden, k) die mit einem ganz feinen Pinsel aus Kamelhaar gezeichnet sind, l) und so weiter, m) die den Wasserkrug zerbrochen haben, n) die von weitem wie Fliegen aussehen”⁶

Diese Liste ist keineswegs völlig beliebig, vielmehr liegt ihr eine Klassifikationsweise zugrunde, die anderen Regeln folgt als das, was wir für gewöhnlich unter Klassifikation verstehen. Wie Foucault verdeutlicht, ergibt jede einzelne Kategorie (vielleicht mit Ausnahme des 'und so weiter') einen Sinn; wirkliche Tiere werden klar von Fabeltieren getrennt und Chimären kommen nicht vor.⁷ Das Problem, vor welches uns Borges stellt, liegt im anscheinend unbegründbaren Nebeneinander der Kategorien. Jeder Versuch einer Rekonstruktion der zu Grunde liegenden Regeln ist von vornherein zum Scheitern bestimmt, indem die Aufzählung den *”gemeinsame[n] Raum des Zusammentreffens [...] selbst zerstört [...]. Was unmöglich ist, ist nicht die Nachbarschaft der Dinge, sondern der Platz selbst, an dem sie nebeneinandertreten könnten.”*⁸ Die Aufzählung markiert einen Ort hinter der Grenze unseres Denkens. Schon im Voraus wird die Syntax der Sprache unserer Kultur zerstört, und zwar *”nicht nur die, die die Sätze konstruiert, sondern die weniger manifeste, die Wörter und Sachen [...] ’zusammenhalten’ läßt.”*⁹ Einen solchen *”Nichtort der Sprache”*¹⁰ bezeichnet Foucault als *Heterotopie*. Diese ist dabei nicht zu verwechseln mit der Utopie, welche ganz im Gegenteil die Sprache auf die übliche Weise verwendet, um damit einen raumzeitlich nicht (aber sehr wohl sprachlich) existenten Ort zu illustrieren – als utopisch bezeichnen könnte man zwar den Inhalt der Kategorie 'Fabeltiere', nicht aber die Art der Kategorisierung selbst, welche heterotopischen Charakter hat.

⁶ Jorge Luis Borges: *”Die analytische Sprache John Wilkins”*, in: ders., *”Das Eine und die Vielen. Essays zur Literatur”*, München 1966, S. 212, zitiert nach FOUCAULT (1971), S. 17.

⁷ Vgl. FOUCAULT (1971), S. 17-18.

⁸ FOUCAULT (1971), S. 18-19.

⁹ Ebd., S. 20.

¹⁰ DEFERT (2005), S.75.

Im Kontext von »*Les mots et les choses*« hat der Begriff 'Heterotopie' die Aufgabe, die Notwendigkeit einer historischen Archäologie der diskursiven Formationen zu verdeutlichen. An der Borges'schen Enzyklopädie zeigt Foucault, dass es "unterhalb unserer Wahrnehmung, unseres Diskurses und unseres Wissens"¹¹ Strukturmomente des Denkens gibt, die die Art und Weise, in der überhaupt erst Wissen entstehen kann, unhintergebar prägen und die deshalb zunächst freigelegt werden müssen, um das Wissen vergangener Epochen (oder auch fremder Kulturen; nicht zufällig ist die 'chinesische Enzyklopädie' an einem exotischen Ort angesiedelt) angemessen erforschen zu können. Der Rest des Buches, in dessen weiterem Verlauf der Begriff der Heterotopie übrigens nicht mehr verwendet wird, widmet sich bekanntlich genau diesem Freilegen epistemologischer Strukturen innerhalb der eigenen abendländischen Kultur, wobei Foucault mehrere tiefe historische Brüche identifiziert, die die jeweils zuvor üblichen Wissensstrukturen an einen durchaus so zu nennenden Nichtort der je neuen kulturellen Syntax verschieben und damit die Voraussetzungen der früheren Episteme für die Nachwelt unzugänglich machen.

2. »DES ESPACES AUTRES«

In ganz anderer – und dennoch vergleichbarer – Weise taucht das Konzept der Heterotopie im Dezember 1966, wenige Monate nach dem Erscheinen von »*Les mots et les choses*«, in einem Radiovortrag Foucaults auf dem Sender *France Culture* wieder auf.¹² Dieser Text, der abgesehen vom Vortrag einer überarbeiteten Fassung vor Pariser Architekten 1967 lange ein Schattendasein führte¹³ und dessen Ideen Foucault selbst nicht weiter verfolgte, versteht unter Heterotopie nicht mehr den Diskursmodus sprachlicher Nichtorte, sondern meint tatsächlich wörtlich den 'anderen Raum', einen geographisch lokalisierbaren Ort, dessen der üblichen Erfahrung entgegengesetzt wirkendes Dispositiv gerade in seiner Nicht-Konformität den kulturell konstruierten und epistemologisch bedingten Charakter des 'normalen' Raumes aufscheinen lässt.¹⁴ Das Verhältnis von räumlicher

¹¹ DEFERT (2005), S.76.

¹² FOUCAULT (2005), S. 7-22 in deutscher Übersetzung, der französische Originaltext findet sich auf S. 37-52. Außerdem liegt dem Buch eine Audio-CD mit einer Aufzeichnung der Radiosendung vom 7.12.1966 bei.

¹³ Die "seltsame Geschichte" der "chaotischen Rezeption einer Radiosendung" (S.71) erzählt Daniel Defert im Nachwort zu FOUCAULT (2005) (gesondert im Literaturverzeichnis als DEFERT (2005)). Der Text über die Heterotopien wurde zunächst im März 1967 in redigierter Form vor der Pariser Architekturtheoriegruppe *Cercle d'études architecturales* erneut vorgetragen. Erst 1984 jedoch wurde diese Version schriftlich veröffentlicht ("*Des espaces autres*", in: "Architecture, Mouvement, Continuité", Nr. 5, Oktober 1984, S. 16-49; Quellenangabe nach DEFERT (2005), S. 70). Eine deutsche Übersetzung gibt es u.a. in FOUCAULT (1999). Der ursprüngliche Radiovortrag ist gar erst seit FOUCAULT (2005) zugänglich.

¹⁴ In einer hiervon ausgehenden Rezeptionslinie fand der Begriff seit den 1980er Jahren Eingang in die Architekturtheorie, wo er im Zusammenhang mit dem städtebaulichen Konzept einer "Stadt aus Fragmenten" bzw. "Inseln" (J.-P. Kleishues, zitiert nach DEFERT (2005), S. 89) Verbreitung gefunden hat und schließlich an der University of California in Los Angeles mit einem Lehrstuhl für Heterotopologie institutionalisiert wurde (vgl. DEFERT (2005), S. 70).

Heterotopie zum Raum der Gesellschaft entspricht dabei im Wesentlichen demjenigen der sprachlichen Heterotopie zum (sprachlich codierten) Wissen einer Kultur: Erstere bezeichnet einen Ort, an dem die Gesellschaft 'anders' funktioniert, letztere ein Wissen, dessen Sprache auf anderen Voraussetzungen beruht.

Natürlich bedarf das Konzept der räumlichen Heterotopie – und damit auch jenes der Heterotopie allgemein – noch einer genaueren Erläuterung. Wesentliche Eigenschaft heterotopischer "Plazierungen" ist es, *"sich auf alle anderen Plazierungen zu beziehen, aber so, daß sie die von diesen bezeichneten oder reflektierten Verhältnisse suspendieren, neutralisieren oder umkehren"*.¹⁵ Diese Umwertung der im 'normalen' Raum herrschenden Dispositive, die bereits am Falle der sprachlichen Heterotopie der chinesischen Enzyklopädie deutlich wird, gilt aber nicht nur für beide Arten von Heterotopien, sondern ebenso für utopische Plazierungen. Es nimmt daher nicht Wunder, wenn Foucault gerade die Utopie (und weniger das 'Normale') als Gegenbegriff zur Heterotopie stark macht. Zwar ist die Utopie als nicht wirklich existierender Ort in gewissem Maße freier und variabler in ihren Möglichkeiten, Grenzlinien und Sollbruchstellen der Kultur aufzuzeigen, da sie sich nur nach den Grundbedingungen der Literatur richten muss und nicht den Beschränkungen der physischen Welt unterliegt; zugleich aber kann sie die Umwertung der gesellschaftlichen Maßstäbe aus genau demselben Grunde bei weitem nicht so radikal vornehmen wie die Heterotopie. Insofern die Utopie immer schon Fiktion ist, erscheint ihre Aussage nur 'gerahmt', gekennzeichnet als Wunsch und/oder Protest, und somit ihres subversiven Potentials weitgehend beraubt.¹⁶ Im Gegensatz dazu arbeitet die Heterotopie auf einer viel direkteren und wirksameren Ebene, die meist unbemerkt bleibt und eben darum bei Foucault die ARCHÄOLOGISCHE EBENE heißt. Dies schließt nicht aus, dass heterotopische Objekte wahrgenommen und als solche erkannt werden können, und tatsächlich auch erkannt werden, aber eben dadurch, dass Heterotopien anders als Utopien wirklich existieren und es zudem *"wahrscheinlich keine einzige Kultur auf der Welt [gibt], die nicht Heterotopien etabliert"*,¹⁷ haftet ihnen nicht schon von vornherein der Charakter des Außergewöhnlichen an, so dass die Funktionsweise solcher Objekte zumeist gar nicht erst hinterfragt wird. Wie die epistemischen Brüche aus *»Les mots et les choses«* wirken die Strukturen des Heterotopischen einige Schichten unterhalb der Oberfläche der Kultur.

¹⁵ FOUCAULT (1999), S. 149.

¹⁶ So zählt etwa George Orwells bekannte Warnung vor der totalen Überwachung, »1984«, schon lange zur Standardlektüre an weiterführenden Schulen in der westlichen Welt; trotzdem aber konnten im Zuge des 'War on Terrorism' nach dem 11. September 2001 umfangreiche 'Sicherheitsmaßnahmen' in den USA wie auch den meisten europäischen Staaten eingeführt werden, die in einzelnen Aspekten sogar über das Orwellsche Szenario hinausgehen. Und dies ohne nennenswerten Widerstand der Bevölkerung!

¹⁷ FOUCAULT (1999), S. 150.

Aber *wie* wirken sie? Es ist nicht leicht, diese Frage kurz und prägnant zu beantworten, ohne dabei auf die schon zitierte Formulierung 'die normalen Verhältnisse suspendieren, neutralisieren oder umkehren' zurückzugreifen. Doch während die Utopien dies eher im Modus der Kritik oder des modellhaften Entwurfs tun, ist das speziell Heterotopische eher eine Sache der Aktion, des Wirklichen statt des Imaginären, des 'Handelns' (auch wenn dabei keineswegs ein bewusst agierendes Subjekt vorausgesetzt werden muss) anstelle des Redens. UTOPIEN ZEIGEN AUF, HETEROTOPIEN FUNKTIONIEREN. Besonders deutlich wird dieser Unterschied am Beispiel des *Spiegels*, der Foucault zufolge nämlich beides tut:¹⁸ Er zeigt dem Betrachter einen Ort, den es nicht gibt (nämlich den utopischen Raum des Spiegelbilds), wirft ihn aber gleichzeitig auf seinen tatsächlichen physischen Ort zurück, indem er jenen aus mehreren Perspektiven zugleich und in mehrere Richtungen sichtbar macht. *"Der Spiegel funktioniert als eine Heterotopie in dem Sinn, daß er den Platz, den ich einnehme, während ich mich im Glas erblicke, ganz wirklich macht und mit dem ganzen Umraum verbindet, und daß er ihn zugleich ganz unwirklich macht, da er nur über den virtuellen Punkt dort wahrzunehmen ist."*¹⁹ Im Zusammenhang mit der zeitlichen Spiegelfunktion des Gegenwartspunkts wird hierauf später noch zurückzukommen sein. Der Spiegel jedenfalls implementiert – und das macht ihn zu einer paradigmatischen (wiewohl durch die Mehrseitigkeit, den parallel utopischen Charakter auch untypischen) Ausprägung der Heterotopie – die Bezugnahme auf die umweltlichen Plazierungen durch Suspendieren, Neutralisieren und Umkehren nicht nur operativ, sondern auch visuell.

3. GRUNDSÄTZE DER HETEROTOPOLOGIE

In sechs 'Grundsätzen der Heterotopologie' liefert Foucault schließlich eine –assoziativ angelegte – Sammlung von Kriterien, anhand deren sich 'Andere Räume' identifizieren lassen sollen.²⁰ Zunächst einmal gibt es, wie schon erwähnt, offenbar keine Kultur ohne Heterotopien (erstens); die Herstellung von Heterotopien, von speziellen Orten für das *"ausgeschlossene Eigene"*²¹, stellt also gewissermaßen eine anthropologische Konstante dar. Je nach Kultur, und je nach ihrem Ort in der Kultur, können die Heterotopien aber (zweitens) von sehr verschiedener Art sein und sich auch selbst mit der Zeit verändern, indem sie ihre Rolle innerhalb einer Kultur der allgemeinen

¹⁸ Vgl. FOUCAULT (1999), S. 149-150.

¹⁹ Ebd., S. 150.

²⁰ Zwischen dem ursprünglichen Radiovortrag (FOUCAULT (2005)) und der später schriftlich veröffentlichten Fassung (FOUCAULT (1999)) bestehen hier einzelne Unterschiede in der Abgrenzung der Kriterien und der Auswahl der Beispiele. Berücksichtigt man, dass Foucaults gesamte 'Heterotopologie' im Wesentlichen nur die (allerdings ergiebige) Skizze einer Denkrichtung darstellt, so erscheint es angebracht, die alles in allem unwesentlichen Differenzen nicht alternativ, sondern additiv auszulegen und eine gemeinsame Wiedergabe anzugehen.

²¹ BAUM (2001), S. 12.

Entwicklung gemäß anpassen und variieren.²² Als Beispiel dient hier die Institution des Friedhofs, der bis zum 18. Jahrhundert gleich neben der Kirche, also mitten unter den Lebenden gelegen hat (sozusagen als *"heiliger und unsterblicher Bauch der Stadt"*²³) und dessen hervorstechende Eigenschaft die Sakralität der 'geweihten Erde' war, nicht die individuelle Erinnerung an die individuellen Toten, wie es beim modernen, *"aus dem Weg"* geschafften²⁴ und an den Stadtrand abgedrängten Friedhof der Fall ist. Aber nicht nur kann ein und dieselbe Heterotopie je nach Umständen sehr unterschiedlich funktionieren, sondern ebenso kann die Gesellschaft überkommene Heterotopien auflösen und neue an ihre Stelle (oder eine andere) setzen.²⁵ Wie eine spezifische Heterotopie genau aussieht und welche Funktion sie ausübt, hängt also ganz von der jeweiligen historischen Situation ab.

An einem Anderen Ort treffen (drittens) meist mehrere völlig gegensätzliche Typen von Plazierungen aufeinander, die *"an sich unvereinbar sind"*.²⁶ Die Heterotopie markiert also, systemtheoretisch gesprochen, die EINHEIT VON DIFFERENZEN. Im Restraum übliche Unterscheidungen werden in Frage gestellt, auf andere Weise getroffen, oft sogar ganz aufgehoben. Beispiele hierfür wären etwa Theater und Kino (wo Handlungen, die an räumlich weit auseinander liegenden Orten spielen, auf einer einzigen Bühne bzw. Leinwand zusammengebracht werden²⁷) oder, paradigmatisch, der Garten, welcher als symbolische Repräsentation der ganzen Welt lokalen und globalen Charakter zugleich aufweist.²⁸ Heterotopien wirken in diesem Sinne *universalisierend*.

Der nächste Grundsatz (viertens) ist derjenige, welcher für eine Theorie heterochroner Kultur-Objekte den zentralen Ausgangspunkt markiert: *"Die Heterotopien sind häufig an Zeitschnitte gebunden, d.h. an etwas, was man symmetrischerweise HETEROCHRONIEN nennen könnte. Die Heterotopie erreicht ihr volles Funktionieren, wenn die Menschen mit ihrer herkömmlichen Zeit brechen."*²⁹ Als Beispiele nennt Foucault einerseits Orte, an denen Vergangenes aufbewahrt wird, namentlich Bibliotheken und Museen, und andererseits die nur temporär bevölkerten und sonst

²² *"peut-être n'y a-t-il pas, sur toute la surface du globe ou dans toute l'histoire du monde, une seule forme d'hétérotopie qui soit restée constante"*, FOUCAULT (2005), S. 41f.

²³ FOUCAULT (1999), S. 152.

²⁴ FOUCAULT (2005), S. 14.

²⁵ Vgl. FOUCAULT (2005), S. 13.

²⁶ FOUCAULT (1999), S. 152.

²⁷ Beim Kino kommt außerdem die Dimensionsverschiebung von 3D auf 2D durch die Projektion hinzu, vgl. FOUCAULT (1999), S.152f.

²⁸ Ebd., S. 153: *"Der traditionelle Garten der Perser war ein geheiligter Raum, der in seinem Rechteck vier Teile enthalten mußte, die die vier Teile der Welt repräsentierten, und außerdem einen noch heiligeren Raum in der Mitte, der gleichsam der Nabel der Welt war [...] Der Garten ist die kleinste Parzelle der Welt und darauf ist er die Totalität der Welt."*

²⁹ FOUCAULT (1999), S. 153 (Hervorhebung von mir, DZ).

brachliegenden Rummelplätze und Feriendörfer, wo man hinget, um den Alltag hinter sich zu lassen. Den 'Anderen Räumen' korrespondieren also 'Andere Zeiten'. Es ist das Hauptanliegen dieser Arbeit, mit der Betrachtung weiterer Beispiele genau diese heterochronen Momente in unserer Kultur näher zu untersuchen, wobei es auch um die Entwicklung eines schärfer konturierten theoretischen Vokabulars gehen soll. Da sich dieses im Detail von den Foucaultschen Begriffen unterscheidet, was eine ausführliche Analyse erforderlich machen wird, erscheint es sinnvoll, es hier bei dieser kurzen Wiedergabe zu belassen und zunächst die übrigen Aspekte von Foucaults Konzept der Heterotopie vorzustellen, die dem noch recht abstrakten Theoriemodell ein nicht geringes Maß an verbesserter Anschaulichkeit verleihen.

*"Im Allgemeinen ist ein heterotopischer Platz nicht ohne weiteres zugänglich. Entweder wird man zum Eintritt gezwungen, das ist der Fall der Kaserne, der Fall des Gefängnisses, oder man muss sich Riten und Reinigungen unterziehen",*³⁰ wozu etwa die kultische Waschung an manchen religiösen Heiligtümern gehört, aber auch der Erwerb einer Eintrittskarte für das Theater oder der Krawattenzwang im Spielcasino. Heterotopien zeichnen sich also (fünftens) durch eine klar definierte, wenn auch oft unsichtbare GRENZLINIE aus, die sie vom umgebenden Normalraum abtrennt und eine dispositivische Struktur von Bedingungen erzeugt, denen die Möglichkeit des Übergangs unterliegt. *"Sie ritualisieren und lokalisieren Klüfte, Schwellen und Abweichungen"*³¹, wodurch eine oft komplexe Konstellation von Ein- und Ausschließungen produziert wird. In gewisser Weise entspricht dies dem 'Rahmen' der literarischen Utopie, welcher diese als Fiktion kennzeichnet und den Geltungsbereich von nicht alltäglichen Regeln markiert; während ein utopisches Buch jedoch prinzipiell von jedermann gelesen werden kann, öffnen die real existierenden (und im Untergrund der Kultur wirkenden) Mechanismen der Heterotopie die Tür nur für *"Eingeweihte"*,³² was immer dies im Einzelfall bedeutet.

Schließlich (sechstens) gibt es heterotopische Räume nicht einfach nur so, sondern sie erfüllen eine nicht unwichtige kulturelle Aufgabe. *"Die ESPACES AUTRES sind die Räume des Anderen der Gesellschaft und haben als solche eine kritische Kommentarfunktion in bezug auf den sie umgebenden Raum".*³³ Neben der Freilegung der epistemologischen Fundamente der Kultur, dem Aufzeigen der Konstruiertheit von scheinbar unumstößlichen Gewissheiten und der Entlarvung bestimmter Eigenschaften

³⁰ FOUCAULT (1999), S. 154f.

³¹ DEFERT (2005), S. 76.

³² FOUCAULT (2005), S. 19.

³³ BAUM (2001), S. 17 (Hervorhebung im Original).

des gesellschaftlichen Normalraums als ILLUSION – Heterotopien also als *”Orte, die sich allen anderen widersetzen und sie in gewisser Weise sogar auslöschen, ersetzen, neutralisieren [...] sollen”*³⁴ – übernehmen sie manchmal auch, auf der anderen Seite des Spektrums, die Funktion einer KOMPENSATION. Der im obigen Zitat ausgesparte Abschnitt lautet *”oder reinigen”*: Wenn die Kultur ‘zu Hause’ schon nicht so wohlgeordnet ist wie gewünscht, so kann man immerhin versuchen, die perfekte Ordnung wenigstens in den Kolonien zu verwirklichen.³⁵

4. HETEROTOPIE UND NORMALRAUM

Wie an dieser funktionalen Rolle der Heterotopie in der Gesellschaft leicht zu erkennen ist, bilden die ‘Anderen Räume’ keineswegs eine reine Opposition zum Normalraum. Was für das Zusammentreffen disparater Elemente innerhalb der Heterotopien gilt, trifft für ihre Außenbeziehung ebenso zu; die Heterotopien sind zwar völlig inkongruent mit dem Außenraum und stellen *”espaces absolument autres”*³⁶ dar, nichtsdestoweniger sind sie jedoch eng in den gesellschaftlichen Funktionszusammenhang eingebunden und stabilisieren diesen durch den ‘einschließenden Ausschluss’ abweichender Personen/Objekte/Tätigkeiten sogar. Es kann sich dabei also durchaus um Orte handeln, *”die von einer Gesellschaft errichtet wurden, um das Anormale besser kontrollieren und bestenfalls disziplinieren zu können”*.³⁷ Doch dieses Anormale wird *”nicht einfach stillgelegt, sondern auch in gewisser Weise konzentriert, und gerade in dieser Konzentration bewahrt es sein subversives Potential”*,³⁸ so dass sich die Beziehung von Heterotopien zum übrigen Raum mithin als wesentlich ambivalent darstellt. Während einerseits eine Abgrenzung im räumlichen und zeitlichen Dispositiv stattfindet, die die gesellschaftliche Ordnung in vielerlei Hinsicht intakt lässt und sogar stützt, deckt die symbolische Aufhebung der sonst üblichen klaren Trennung zwischen lokalem und globalem Maßstab im Raum bzw. zwischen den einzelnen Kategorien der sprachlich codierten Episteme gleichzeitig die Unmöglichkeit solcher Ordnung (zumindest wenn diese allumfassend gedacht werden soll) schonungslos auf. Wenn sich die herkömmlichen Unterscheidungen als unzureichend erweisen, ihren Gegenstand adäquat zu erfassen, so müssen sie dynamisch überarbeitet werden. In einer systemtheoretischen Weiterentwicklung der Heterotopologie

³⁴ FOUCAULT (2005), S. 10.

³⁵ Vgl. die Beschreibung der bis ins Detail durchstrukturierten Jesuitenkolonien in Paraguay, FOUCAULT (1999), S. 156.

³⁶ FOUCAULT (2005), S. 41.

³⁷ CHLADA (2005), S. 8. Bestes Beispiel sind die von Foucault an anderer Stelle eingehend untersuchten Disziplinarinstitutionen Psychiatrie (FOUCAULT (1969)) und Gefängnis (FOUCAULT (1976)).

³⁸ BAUM (2001), S. 11.

konstatiert Helmut Willke deshalb, dass es für die Gesellschaft der Postmoderne in Zukunft darauf ankommen werde, um ihrer Eigenstabilität willen den Umgang mit *„möglicher Unordnung“* zu erlernen.³⁹

Allgemein lässt sich also festhalten, dass der qualitative Unterschied zwischen Normalraum und Heterotopie im Wesentlichen in der stark erhöhten internen Varianz der Letzteren liegt. Natürlich ist auch der Normalraum keineswegs völlig homogen und beherbergt eine Vielzahl unterschiedlichster Subjekte, Objekte und Projekte,⁴⁰ er zeichnet sich jedoch durch *„gewisse statische Verhältnisse, also eine Art von Invarianz aus, die den Wert des ‚Rest-Raumes‘ gegenüber der Heterotopie schmälert.“*⁴¹ Die besondere Struktur der Heterotopien als *„Treffpunkte des Heterogenen“*⁴² versetzt diese in die Lage, die Mechanismen der Gesamtkultur zu unterlaufen und, ähnlich wie dies bei der Klassifikation der Borges’schen Enzyklopädie der Fall ist, das schlechthin Andere aufleuchten zu lassen. *„Wann immer von Heterotopie die Rede ist, haben wir es mit einem RAUM DER MÖGLICHKEITEN zu tun, d.h. mit einem Ort, in dem besondere Kräfteverhältnisse sowie ungewöhnliche Konstellationen der (Gegen-)Macht wirksam sind, die eine AUSSERORDENTLICHE ERFAHRUNG ermöglichen.“*⁴³ So werden vielleicht auch die ersten beiden ‚Grundsätze‘ von Foucaults Heterotopologie besser verständlich, die ja eigentlich nur besagen, dass es 1) überall Heterotopien gibt und man diese 2) nicht als Orte mit gleichen, feststehenden Eigenschaften beschreiben kann, die mithin also eigentlich Pseudo-Bestimmungen darstellen. Indem nämlich diese völlig unkonkreten Charakteristika extra formuliert werden, wird die große Reichweite des Heterotopie-begriffs ebenso wie seine innere Heterogenität und der darin lauende subversive Funke deutlich herausgestellt. *„In diesem Spannungsverhältnis von Varianz und Invarianz, das der Heterotopie ihre Qualität verleiht, steckt gleichsam ihr Potential. Denn die qualitative Abweichung vom realen Restraum ist an sich wertfrei, kann aber einer politischen, kulturellen oder religiösen Fluchtlinie oder Ideologie untergeordnet und damit dem Kampf gegen die herrschende Ordnung nutzbar gemacht werden“*⁴⁴ – oder auch einem Kampf für diese Ordnung. In der Abweichung mag sich ein Keim der Revolution verbergen, diese kann jedoch auch ‚von oben‘ kommen und das ‚System‘ ausbauen statt es zu

³⁹ Siehe hierzu WILLKE (2003).

⁴⁰ Diese Begriffstriade kann auf zweierlei Weise interpretiert werden: als gegenständliche Aufteilung der Welt in Personen, Dinge und Tätigkeiten, aber auch im Sinne einer Beschreibung dreier unterschiedlicher Ausrichtungen von Kultur: subjektiv-psychologisch, objektiv-naturwissenschaftlich, projektiv-prozessorientiert. Zum Verständnis des Menschen als ‚Projekt‘ vgl. auch FLUSSER (1997), S. 213-215.

⁴¹ BALLHAUSEN (2002), S. 167.

⁴² Hermann Doetsch, zitiert nach BAUM (2001), S. 15.

⁴³ CHLADA (2005), S. 8 (Hervorhebungen im Original).

⁴⁴ Ebd., S. 92.

überwinden. Der Begriff der Heterotopie lässt sich im entsprechenden Kontext zweifelsohne politisch aufladen, sein eigentlicher Gehalt liegt jedoch in derjenigen Abweichung, die sich auf dem Gebiet der funktionalen Beziehungen ergibt. Und auf dieser funktionalen Ebene liegt die Heterotopie weder ganz innerhalb noch ganz außerhalb des kulturellen Normalraumes, sondern nimmt gewissermaßen **BEIDE SEITEN ZUGLEICH** ein. Sie unterscheidet sich deutlich von der Ordnung des gesellschaftlichen Mainstreams und stellt diese radikal in Frage, bleibt dabei aber voll integriert und gewährleistet an vielen Stellen erst deren reibungsloses Funktionieren. Der 'Andere Ort' balanciert die beiden Seiten jeder an ihn gerichteten Unterscheidung gegeneinander aus, ohne jedoch die tatsächlichen Unterschiede zu leugnen und als simpler Gleichmacher zu erscheinen. Vielmehr verweigert er sich einer binären Logik, indem er konsequent diejenige Ebene in den Blick rückt, auf der die Relativität der jeweiligen Differenzen, die Kontingenz der Rollen und die Multidimensionalität des kulturellen Kraftfeldes sichtbar wird.⁴⁵

⁴⁵ Man könnte hier durchaus Querverweise zu anderen poststrukturalistischen Theorien aufstellen, etwa zur *Kaskade des Parasitären* bei Michel Serres (SERRES (1987)) oder zum Kraftfeld der (nie völlig getrennt auftretenden) *De- und Reterritorialisierung* bei Gilles Deleuze und Félix Guattari (DELEUZE/GUATTARI (1992)). Da hier zunächst jedoch nur Foucaults Begriff der Heterotopie beschrieben und als Ausgangspunkt für seine Übertragung auf zeitliche Phänomene (die eine Überarbeitung und Akzentverschiebung impliziert) präpariert werden sollte, würde ein näheres Eingehen auf diese anderen Theorien an dieser Stelle zu weit führen.

SO LANGSAM WIE MÖGLICH: JOHN CAGE IN HALBERSTADT

1. ANDERE ZEITEN?

Mit Hilfe der bisherigen Ausführungen sollte eine Vorstellung davon entwickelt und vermittelt werden, was mit der Heterotopie, dem 'Anderen Ort' oder 'Anderen Raum', gemeint ist. Vorrangig soll es in dieser Arbeit jedoch um 'Andere Zeiten' gehen. Wie also lassen sich die Foucaultschen Begrifflichkeiten auf zeitlich strukturierte Phänomene übertragen? Anhand eines (sicherlich besonders markanten) Beispiels, bei dessen Betrachtung der Gedanke an 'Andere Zeiten' ursprünglich erst aufkam,⁴⁶ soll diese Übertragung nun angegangen werden. Der Begriff der Heterotopie dient dabei vorerst als Denkschablone; ausgehend von Foucaults Hinweis auf seine *"Verbindung mit bestimmten zeitlichen Brüchen"*,⁴⁷ nämlich den Heterochronien. Wenn 'Andere Stellen' im vierdimensionalen Raum-Zeit-Kontinuum immer durch beides, sowohl durch räumliche als auch durch zeitliche Parameter definiert werden, dann kann als Arbeitshypothese gelten, dass die HETEROTOPIE eine stärker räumlich, die HETEROCHRONIE eine stärker zeitlich geprägte Formation des gleichen Grundtypus darstellt. 'Andere Zeiten' wären also wesentlich 'Andere Zeit-Räume' bzw. 'Andere Zeit-Orte'. Inwieweit sich dies bestätigen lässt, wird sich im Verlauf der Untersuchung zeigen. Als konzeptueller Ausgangs- und Vergleichspunkt, vor dessen Hintergrund sich die besonderen Eigenschaften der Heterochronie erkennen lassen, taugt der 'Andere Raum' allerdings zweifellos.

2. JOHN CAGE IN HALBERSTADT

Einen eng umgrenzten Raum, der durch einen deutlichen Zeit-Schnitt von seiner Umgebung abgegrenzt wird und sich insofern als modellhaftes Exemplar einer wesentlich zeitlich definierten Heterotopie anbietet, stellt seit dem Jahr 2001 die eigentlich unscheinbare Kirche St. Burchardi in Halberstadt dar. Seitdem nämlich läuft dort das *"langsamste Konzert der Welt"*,⁴⁸ und zwar, wenn alles nach Plan geht, noch bis zum Jahr 2640. Gespielt wird die Komposition »*Organ²/ASLSP*« von John Cage, deren besondere Bedeutung auf ihrer Tempoangabe beruht: AS SLOW AS POSSIBLE – so langsam wie möglich. In Verbindung mit der Anweisung zur Instrumentierung ('für Orgel') werden diese vier Wörter zur Grundlage eines musikalischen wie kulturellen Experiments, das darauf abzielt, den *"Grenzwert maximaler Langsamkeit"*⁴⁹ ausfindig zu machen.

⁴⁶ Vgl. ZINTL (2005).

⁴⁷ FOUCAULT (2005), S. 16.

⁴⁸ Titelgebend in STOCK (2005).

⁴⁹ BOSSERT (2000).

Wie langsam genau ist 'so langsam wie möglich'? Diese Frage kam 1997 in der Diskussion über einen Vortrag zum Thema »*Organ²/ASLSP*« bei einer musikwissenschaftlichen Tagung im baden-württembergischen Trossingen auf.⁵⁰ Bei den meisten Musikinstrumenten verklingt ein Ton von selbst, wenn eine gewisse Zeitspanne seit seiner Erzeugung vergangen ist. Die angeschlagene Saite eines Klaviers hört auf zu schwingen, der Ton einer Klarinette oder Trompete erklingt nur so lange, wie der Atem des Musikers reicht, und auch bei Streichinstrumenten wie Violine oder Cello sind der Dauer eines Tons durch die Ausdauer des Interpreten Grenzen gesetzt. Bei der Orgel ist dies anders: Jeder Ton muss nur einmal angeschlagen werden; sofern aber die Luftzufuhr der Pfeife nicht durch Schließen der Ventile oder Stocken des Blasebalgsystems unterbrochen wird, klingt er prinzipiell ohne Ende fort. Und da Orgeln außerdem sehr langlebige Musikinstrumente sind – bei guter Pflege können sie auch nach Jahrhunderten noch uneingeschränkt verwendet werden – lässt sich für eine Komposition wie »*Organ²/ASLSP*« keine 'natürliche' Maximaldauer und damit Minimalgeschwindigkeit angeben.⁵¹ Die Halberstädter Aufführung des Stückes hat ihren Ursprung in dem Entschluss einiger an dieser Diskussion beteiligter Musikexperten, einer Klärung der Frage nach dem 'so langsam wie möglich' durch Ausprobieren näher zu kommen.

Die Festlegung der tatsächlich veranschlagten Dauer für das Konzert ergab sich bei der Suche nach einem geeigneten Aufführungsort mehr oder weniger nebenbei. Denn in Halberstadt gab es nicht nur die seit napoleonischer Zeit leer stehende Kirche St. Burchardi, sondern auch einen historischen Bezugspunkt: Im Jahre 1361 wurde im Halberstädter Dom die erste Orgel mit chromatischer Klaviatur eingeweiht.⁵² Die Initiatoren spiegelten dieses Datum, das aufgrund seiner wesentlichen Erweiterung der musikalischen Anwendungsmöglichkeiten des Instruments Orgel einen wichtigen Punkt in deren Geschichte markiert, an der kurz bevorstehenden Jahrtausendwende und kamen so auf eine Gesamtlänge von 639 Jahren. Ausgehend von Cages Spielanweisung zu »*Organ²/ASLSP*«, nach welcher die Länge der einzelnen Töne anhand der räumlichen Proportionen auf dem Notenblatt abgeschätzt werden soll, "so daß die Musik »klingt«, wie sie »aussieht«"⁵³, wurde dann die Partitur millimetergenau ausgemessen. Die dem gewünschten Zielmaßstab entsprechende

⁵⁰ Vgl. STOCK (2001B), S. 125.

⁵¹ Interessant mag in diesem Zusammenhang sein, dass »*Organ²/ASLSP*« (geschrieben 1987) eigentlich die Orgelbearbeitung eines zwei Jahre zuvor komponierten Klavierstücks darstellt, für das sich ein solcher 'natürlicher' Zeitrahmen durchaus angeben lässt: indem nämlich der Interpret nach jedem Ton so lange abwartet, bis dieser vollständig verklungen ist, und erst (frühestens) dann den nächsten Ton spielt. In einem solchen Tempo dauert das Stück dann rund eine halbe Stunde; eine Länge, die auch bei den meisten Aufführungen der Orgelfassung in etwa eingehalten wird. Vgl. hierzu die Diskographie der John-Cage-Database auf <http://www.johncage.info>.

⁵² Vgl. WOEHL (2000), S. 3 sowie JAKOB (2002), S. 37-39.

⁵³ CAGE (1992).

Rasterung der auf knapp sechseinhalb Jahrhunderte vergrößerten Zeitmatrix betrug dabei immerhin einen ganzen Monat.⁵⁴ Mit der Festlegung, jeder Tonwechsel solle zum Gedenken an Cages Geburtstag (5. September 1912) jeweils am fünften Tag eines Monats um 12 Uhr mittags stattfinden, konnte man nun alle musikalisch wichtigen Momente der Aufführung exakt datieren und sich an die Organisation der Veranstaltung als solcher begeben. Dass sich die mit großem Aufwand angestellten Berechnungen⁵⁵ dabei jedoch nicht immer umstandslos in die Realität umsetzen lassen, wurde schon bald klar: Zunächst konnte das Konzert nicht wie geplant am 5. September 2000, sondern erst mit einjähriger Verspätung beginnen, da sich keine Versicherung bereit erklärte, für den Schutz der Orgel (die übrigens noch im Bau befindlich ist, auch wenn das auf ihr gespielte Konzert bereits begonnen hat) eine Police mit 639 Jahren Laufzeit anzubieten.⁵⁶ Dann stellte sich heraus, dass der Termin für das Wegfallen der ersten beiden Töne fast ein Jahr zu früh angesetzt worden war.⁵⁷ Und schließlich bemerkten die Initiatoren, dass sie vergessen hatten, die Verschiebung des Starts mit einzukalkulieren, und folglich das gesamte Stück 'zu schnell' gespielt wird – das Konzert soll nun vom Jahr 2013 an abgebremst werden, damit man 2020 wieder im Plan liegt.⁵⁸

3. EWIGE MUSIK?

Es ist offensichtlich, dass ein Projekt wie dieses hervorragend als Beispiel für einen zeitlichen Ausnahmezustand, für eine 'Andere Zeit' geeignet ist. Wenn Musik immer schon *die* Zeit-Kunst par excellence darstellt, weil sie überhaupt nur im Nacheinander der Klangereignisse als solche zu erkennen ist (im Gegensatz etwa zu Malerei oder Architektur, deren 'Objekte' wesentlich im Raum definiert sind und prinzipiell in einem einzigen Augenblick wahrgenommen werden können – allerdings gilt es bei dieser Unterscheidung immer zu bedenken, dass alle Kunst sowohl räumliche als auch zeitliche Aspekte aufweist), und wenn die Kunst als ein Bereich der Kultur aufgefasst werden kann, dessen zentraler Charakterzug es ist, gesellschaftlich relevante Themen auf andersartige – man könnte sagen: auf heterotopische – Weise zu verarbeiten und zu

⁵⁴ Vgl. MÖRCHEN (2000).

⁵⁵ So geht z.B. ERICSSON (2000) ausführlich der Frage nach, wie sich Cages Vorgabe, die acht Teile des Stücks (plus einer Wiederholung) sollten gleich lang sein, angesichts der ungleichmäßigen Verteilung der 159 Schalttage während der Aufführung umsetzen lassen könnte.

⁵⁶ Vgl. UMBACH (2003).

⁵⁷ STOCK (2004).

⁵⁸ Siehe STOCK (2005).

repräsentieren,⁵⁹ dann ist die Musik wahrscheinlich das Medium für *heterochrone Erfahrungen* schlechthin. Wohl jeder kennt das Gefühl der Zeitlosigkeit, das sich zuweilen bei intensiver Konzentration auf das Hören eines Musikstücks einstellt,⁶⁰ und auch für den Instrumentalisten kann Musik wie eine Droge wirken, die ek-statische Formen des Zeiterlebens möglich macht.⁶¹

Doch nicht darum geht es hier. Freilich hat auch das Konzert von Halberstadt meditative Seiten, so werden etwa die endlos klingenden Akkorde geräuschhaft, und man achtet nach einigen Minuten des Zuhörens nicht mehr auf die Tonhöhe, sondern auf minimale Schwankungen der Klangfarbe, welche sich durch die Luftzirkulation im Blasebalgsystem der motorbetriebenen 'Cage-Orgel' ergeben. Der für die menschliche Wahrnehmung überdimensionierte Maßstab der Aufführung verhindert so jedoch gerade, dass »*Organ²/ASLSP*« hier *als Musikstück* gehört werden kann. Nicht das für 'Musik' konstitutive Nacheinander mehrerer Töne ist es, das die Essenz dieser Hörerfahrung ausmacht; statt dessen wird eindringlich die Frage gestellt, was denn 'Musik' eigentlich bedeutet.

Ein Rhythmus oder eine Melodie, deren Einzelelemente bereits größer sind als der Erkenntnismaßstab des Menschen, kann nicht als Zusammenhang erkannt werden.⁶² Zwar wird »*Organ²/ASLSP*« erst in der Aufführung mit musikwissenschaftlichen Begriffen beschreibbar (weil die Partitur solche Zusammenhänge gar nicht erst aufbauen will und sich daher einer genaueren Betrachtung aus dem Musikdiskurs heraus widersetzt⁶³), gleichzeitig wird aber durch die

⁵⁹ "Die moderne Kunst [...] macht Ordnungsmöglichkeiten sichtbar, die anderenfalls unsichtbar blieben. Sie verändert die Sichtbarkeits-/Unsichtbarkeitsbedingungen der Welt, indem sie Unsichtbarkeit konstant hält und Sichtbarkeit variiert. Kurz: sie schafft Formen, die es anderenfalls nicht geben würde. Die Frage, ob das ihre Existenz rechtfertigt, braucht man gar nicht zu stellen. Für Soziologen zumindest kann schon die Feststellung genügen, daß dies hier und nirgendwo sonst geschieht." LUHMANN (1995), S. 157.

⁶⁰ "Die ganz reine Dauer ist die Form, die die Sukzession unsrer Bewusstseinsvorgänge annimmt, wenn unser Ich sich dem Leben überläßt, wenn es sich dessen enthält, zwischen dem gegenwärtigen und den vorhergehenden Zuständen eine Scheidung zu vollziehen. Dazu hat es keineswegs nötig, sich an die vorübergehende Empfindung oder Vorstellung ganz und gar zu verlieren; denn dann würde es ja im Gegenteil zu dauern aufhören. Ebensowenig braucht es die vorangegangenen Zustände zu vergessen: Es genügt, wenn es diese Zustände, indem es sich ihrer erinnert, nicht neben den aktuellen Zustand wie einen Punkt neben einen anderen Punkt stellt, sondern daß es sie mit ihm organisiert, wie es geschieht, wenn wir uns die Töne einer Melodie, die sozusagen miteinander verschmelzen, ins Gedächtnis rufen." BERGSON (1994), S. 77.

⁶¹ Vgl. etwa LEVINE (1998), S. 82-83, der auf das psychologische Konzept des "Flow" (Mihaly Csikszentmihalyi) hinweist.

⁶² AUGUSTINUS wusste dies bereits im 5. Jahrhundert: "Ob man nun soweit kommen kann, mit dem sinnlichen Urteil proportionierte Bewegungen von ganz großem Ausmaß, und sei es auch nur im Traum, zu erfassen, etwa Jamben, deren kurzer Teil ein Jahr, einen Monat, einen Tag, auch nur eine Stunde dauert, und dementsprechend der lange das Doppelte? – Das kann man nicht, weil jedem Lebewesen der Sinn für Raum und Zeit nur im Verhältnis seiner eigenen Gattung zur gesamten Umwelt verliehen ist; wie die Größe seines Körpers in einem Verhältnis zum Weltkörper steht, dessen Teil er ist, so steht auch seine Lebensdauer in einem Verhältnis zum Alter der Welt, dessen Teil sie ist." AUGUSTINUS, *De Musica* VI/7, zitiert nach SCHULZE (1997), S. 83.

⁶³ Mehr dazu in den Punkten 4 und 5 in diesem Kapitel.

übermäßige Länge die Trennschärfe dieser Begriffe aufgehoben, und die Begrenzungen von deren Bezugsrahmen werden sichtbar – nämlich zum einen sein unmittelbarer Zusammenhang mit den inhärenten Dimensionen des menschlichen Zeitverständnisses, und zum anderen seine Bedingtheit durch historisch gewachsene kulturelle Konventionen. Unsere Vorstellungen davon, womit wir es hier zu tun haben, werden durch das 'so langsam wie möglich' buchstäblich *ausgebremst*.

Es erscheint nicht unsinnig, an dieser Stelle darauf hinzuweisen, dass nicht nur kulturell geprägte musikalische Parameter wie etwa Melodieführung oder Rhythmus zeitlich definiert werden, sondern schon die weit basaleren physikalischen Eigenschaften: Töne bestehen aus Schwingungen eines Trägermediums (üblicherweise: der Luft), und ihre im musikalischen Kontext prägende Eigenschaft Tonhöhe wird durch die Frequenz dieser Schwingungen definiert – beim 'Kammerton A' beispielsweise 440 Schwingungen pro Sekunde. Auch die Klangfarbe lässt sich so erklären: Der spezifische Charakter eines Tons ergibt sich aus den für das jeweilige Instrument typischen Lautstärkeverhältnissen der Obertöne, die wiederum in einem festen Verhältnis zur Grundfrequenz stehen. Interessant ist nun, dass Schwingungen, die *langsam genug* dafür sind, ihre Beschaffenheit *qualitativ* ändern; dass nämlich *"Töne mit einer Frequenz von unter 16 Hertz nicht mehr zu Tonhöhen zusammengefasst werden, sondern als rhythmische Stöße empfunden werden und daß umgekehrt eine Folge gleichartiger Impulse bei beschleunigter Wiedergabe als Tonhöhe wahrgenommen wird"*.⁶⁴ Bei ausreichendem Abbremsen eines musikalischen 'Objekts' kann also generell nicht zwischen 'Tonhöhe' und 'Rhythmus' unterschieden werden; das Vokabular der Musiktheorie stößt, wie auch bei »*Organ²/ASLSP*«, an die Grenzen seines möglichen Anwendungsbereichs.

Das Halberstädter Konzert bringt mit seinen endlosen Orgelakkorden die Zeit scheinbar zum Stillstand und kann mit seiner Bedächtigkeit und Dauerhaftigkeit durchaus berechtigterweise als *"Apfelbäumchen"*,⁶⁵ als Mahnmal in der beschleunigten Welt der Globalisierung interpretiert werden.⁶⁶ Doch man wird der vorliegenden Konstellation mit einer solchen Reduzierung auf

⁶⁴ BÜTTEMEYER (1996), S. 275. Diese qualitative Ambiguität des musikalischen Materials hat übrigens Karlheinz Stockhausen in seiner Komposition »*Kontakte*« (1960) eindrucksvoll demonstriert (die Idee hätte auch zu John Cage gepasst; leider ist mir nicht bekannt, ob es von diesem eine ähnliche Komposition gibt).

⁶⁵ RÖHRING (2000), S. 6.

⁶⁶ So versteht beispielsweise Christina Weiss das Projekt, wenn die damalige Kulturstaatsministerin in ihrer Eröffnungsrede im Februar 2003 formuliert: *"In einer Zeit, in der menschlicher Fortschritts- und Technikglaube über jedwedes Hindernis zu springen scheint, setzt das unter vielen Mühen realisierte Halberstädter Cage-Projekt [...] dieser zum Teil unreflektierten Vorwärtsbewegung einen Moment der Stille, der Kontemplation, des Innehaltens entgegen. Und wer weiß, vielleicht liegt in dieser Art von musikalisch-spiritueller Aufführung eine Utopie. Es ist die Utopie, dass es eine Zukunft gibt, es ist die Utopie des Optimismus. Und den können wir, sehr verehrte Damen und Herren, in der Tat gut gebrauchen"*, WEISS (2003).

utopische Hoffnungen bei weitem nicht gerecht. 'As Slow As Possible' ist viel mehr als nur ein Zeichen gegen die Logik kurzfristigen, von Profitmaximierung getriebenen Denkens, es ist ein Zeichen für die (produktiv zu interpretierende) Bedingtheit von Kultur. In Anbetracht der Tatsache, dass es nicht nur die Maßstäbe für 'Musik' sprengt, sondern auch diejenigen des menschlichen Lebens (bereits eine Dehnung von »Organ²/ASLSP« auf nur ein einziges Jahr hätte schließlich einiges Aufsehen erregt), wird dabei, weit über die nicht ganz neue Erkenntnis hinaus, dass kulturelle Konventionen immer etwas Hergestelltes sind,⁶⁷ folgendes sichtbar: Der Maßstab der Beobachtung – hier: unserer Wahrnehmung – bestimmt maßgeblich, welche Unterscheidungen überhaupt getroffen und welche Begrifflichkeiten definiert werden können.⁶⁸ Das Projekt 'As Slow As Possible' verrät dabei gerade durch seine Übergröße, oder genauer: durch die Art und Weise, in der diese konstruiert wird, die Herkunft aus der menschlichen Geschichte mit ihrer jahres- und generationenbasierten Skala (dies ist an sich nicht weiter verwunderlich, weil die Projektgruppe schließlich aus Menschen besteht, aber dass diese Maßstäbe explizit sichtbar werden, ist keineswegs bei jedem Konzert der Fall). In mehrfacher Ausführung sucht sich das Konzert von Halberstadt an einzeln benennbaren, für sein kulturelles Umfeld in irgendeiner Form relevanten Ereignissen orientierte Fixpunkte, die jeweils weiter verweisen auf eine gesellschaftliche Konvention, die auf verschiedenen Zeitfaktoren des menschlichen Lebens beruht. So steht das Jahr 1361, das sich unmittelbar auf die Länge / auf das Tempo des Konzerts auswirkt, in direktem Zusammenhang mit der Kompositionsweise von John Cage (weil die chromatische Tastatur der alten Halberstädter Orgel über die 'Zwischenstufe' Johann Sebastian Bach⁶⁹ zu denjenigen musikalischen Traditionen führte, auf die Cage mit einer 'Befreiung' der Töne reagiert⁷⁰), so steht die Regel 'Tonwechsel immer am 5. Tag eines Monats' nicht nur mit der Person des Komponisten in Verbindung, sondern auch mit der Tradition, Geburtstage zu feiern,

⁶⁷ Ein aktuelles Beispiel ist die erst kürzlich geführte Diskussion über die Definition eines Planeten, die dadurch ausgelöst worden war, dass in den letzten Jahren mehrere mit Pluto vergleichbare Himmelskörper entdeckt worden waren. Nachdem auf einer extra einberufenen Konferenz im August 2006 zunächst der Vorschlag kursierte, gleich drei (und im Zweifelsfall weitere neu entdeckte) Objekte zusätzlich zu Planeten zu erklären (vgl. <http://www.heise.de/tp/r4/artikel/23/23387/1.html>), beschloss man schließlich, Pluto (der immerhin kleiner ist als der Mond) seinen Status als Planet abzuerkennen (<http://www.tagesschau.de/aktuell/meldungen/0,1185,OID5844936,00.html>). Selbst scheinbar 'objektive' naturwissenschaftliche Definitionen sind, wie man hieran sieht, das Resultat kultureller Prozesse.

⁶⁸ Vgl. hierzu Erhard Oesers Beschreibung verschiedener Ebenen von Geschichte (im Anschluss an Claude Lévi-Strauss), deren Forschungsergebnisse je nach dem verwendeten Zeitraster (Tage, Jahre, Jahrhunderte, Jahrtausende) unterschiedliche epistemologische Charaktereigenschaften aufweisen. OESER (1991), S. 151-156.

⁶⁹ Man erinnere sich daran, dass Bach nicht nur häufig und wegweisend für die Orgel komponierte, sondern mit der Entwicklung der temperierten Stimmung auch die Grundlagen für die klassische Harmonielehre schuf.

⁷⁰ Dieser Gedanke steht z.B. hinter dem Titel "*John Cage oder Die freigelassene Musik*" (METZGER (1990)). Ob dessen Interpretation uneingeschränkt zugestimmt werden kann, sei dahingestellt (eine ablehnende Position vertritt etwa MAHNKOPF (1999)); auf jeden Fall aber strebte John Cage stets eine Loslösung von überlieferten musikalischen Traditionen an. Mehr dazu im folgenden Abschnitt.

und so zeigt das als Spiegelpunkt gewählte Jahr 2000 (dessen Zahl sich ebenfalls nach einem Geburtsjahr richtet) als Datum der christlichen Chronologie den allgemeinen Hintergrund der modernen westlichen Zivilisation auf. Indem es diese Prägung durch kulturelle Codes in den Blick rückt, verhält sich das Cage-Konzert von Halberstadt im Heideggerschen Sinne *AUFSÄSSIG*.⁷¹ Seine Langsamkeit markiert ein 'Zuviel' an Zeit, anhand dessen die 'Welt' sich meldet – die angesprochenen Codes und Konventionen. Spezifischer gesprochen sind dies im Falle von 'As Slow As Possible' die Regeln, nach denen etwas in unserer Kultur als 'Musik' klassifiziert werden kann. Und eben dieses Aufzeigen der Relativität, Kontingenz und Maßstabsgebundenheit bestimmter Konventionen erweist sich im Rückgriff auf Foucault als eminent *heterotopischer Charakterzug*, der im Folgenden präzisiert werden soll.

4. NICHT-MUSIK!

Cage gibt an, dass die Partitur von »*Organ²/ASLSP*« verwendet werden soll wie eine "Landkarte".⁷² Einmal abgesehen davon, dass der zeitliche Zielmaßstab von in Monaten bemessenen Größenverhältnissen nicht nur ein wenig überdimensioniert erscheint, und davon, dass es ohnehin nicht immer einfach ist, auf einer Karte verzeichnete Landmarken in der Natur wiederzufinden,⁷³ was die Umsetzung einer "Entsprechung von Raum und Zeit"⁷⁴ nochmals verkompliziert: Wenn die Umsetzung der Notation in Töne anhand der räumlichen *Proportionen* auf der Partitur geschehen soll, ohne dass ein exaktes Zeitmaß vom Komponisten vorgegeben wäre, dann sind Ungenauigkeiten (oder: Ungefährheiten), wie sie durch die erwähnten 'Berechnungsfehler' im Zeitplan für St. Burchardi ins Spiel kommen, offensichtlich *vorgesehen* und nicht ausgeschlossen. Diese Vermutung stützt sich auch darauf, dass ein Großteil von Cages Kompositionen, »*Organ²/ASLSP*« eingeschlossen, mit Hilfe von Zufallsoperationen erstellt wurde.⁷⁵ Die dadurch beabsichtigte *Absichtslosigkeit* seiner Musik kann zwar nicht vorbehaltlos akzeptiert werden, denn "sogar die Entscheidung, keine Entscheidung zu treffen, ist eine Entscheidung".⁷⁶ Diesem Paradox zum Trotz ist sie jedoch als wesentliches Element seines Schaffens nicht zu vernachlässigen, zumal Cage Zufallsalgorithmen nicht nur zum Aufschreiben der Noten, zur Erzeugung der schriftlichen Partituren einsetzt, sondern, darüber hinaus, wichtige musikalische Variablen oftmals ausdrücklich

⁷¹ Siehe HEIDEGGER (2001), S. 72-76.

⁷² CAGE (1992).

⁷³ So ist etwa der verkleinerte Maßstab oder auch die fehlende und deshalb supplementär hinzugefügte dritte Dimension (Höhenlinien) bisweilen eher Anlass zur Verwirrung denn eine Orientierungshilfe.

⁷⁴ CAGE (1992).

⁷⁵ Vgl. hierzu die sehr ausführliche und informative Cage-Biografie in REVILL (1995).

⁷⁶ COX (1999), S. 49.

nicht determiniert und so deren konkrete Realisierung bei der jeweiligen Aufführung dem Interpreten und/oder den situationsspezifischen Umständen überlässt.⁷⁷ Auf diese Weise wird das bei traditioneller Musik üblicherweise leicht erkennbare innermusikalische Beziehungsgeflecht bei Cage wenn nicht völlig abgeschafft, dann zumindest in einem solchen Maße dekonstruiert, dass maximal noch fragmentarischer Zusammenhalt zwischen den einzelnen Tönen in seinen Stücken bestehen kann. In Cages *"anarchic society of sounds"*,⁷⁸ in der jeder einzelne Ton für sich selbst sprechen soll, ist *"das Hören und Verstehen von Form gar nicht erst möglich"*.⁷⁹

Aber nicht nur der innermusikalische Zusammenhang wird bei Cage aufgelöst, sondern auch die Beziehung zwischen den verschiedenen 'Lebensphasen' seiner Stücke. Durch den Verzicht auf allumfassende Vorgaben zerschneidet Cage das elastische Zeitgefüge, welches Julia Kursell und Armin Schäfer *"das Band"* der musikalischen Zeit genannt haben: *"Weder kann von einer Aufführung oder Einspielung auf eine andere geschlossen werden, noch führt vom Schall ein Weg zurück zu dessen symbolischer Notation: Der Klang erlaubt keine Rekonstruktion des Codes mehr"*⁸⁰ – weder eine Rekonstruktion der schriftlichen Partitur noch der zu Grunde liegenden Kompositionstechniken. Das Gleiche gilt auch umgekehrt: *"Der Kompositionsprozess wiederum verläuft nicht als Umsetzung einer Klangvorstellung"*.⁸¹ Cages Partituren enthalten keine 'aufbewahrten Töne', sondern Anweisungen zu deren jeweils neuer Produktion. Wo die Partitur eines traditionellen Musikstücks gewährleistet, dass verschiedene musikalische Darbietungen trotz anderer raumzeitlicher Koordinaten, trotz Unterschieden in Dynamik und Spieltempo, ja sogar trotz unterschiedlicher Instrumentierung als zusammengehörig erkannt werden können, da verweisen Cages *"Aktionspartituren"*⁸² genau genommen immer auf mehrere, voneinander völlig verschiedene musikalische 'Objekte'.⁸³ Nur der Titel der Partitur ist es, der hier die Tatsache des gemeinsamen Kompositionsprozesses

⁷⁷ Zu den offensichtlichsten Beispielen für interpretenbezogene Realisierung zählen Kompositionen wie *«Atlas Eclipticalis»* (1961), dessen Partitur auf einer Sternkarte beruht, wobei alle wesentlichen Eigenschaften der Töne, darunter auch deren zeitliche Reihenfolge, gemäß der Position und Größe der verzeichneten Himmelskörper abgeschätzt werden sollen (vgl. REVILL (1995), S. 270-271. Eine nähere Untersuchung verschiedener grafischer Notationsweisen von John Cage liefert z.B. METZGER (1990), S. 7-9). Cages bekannteste situationsbezogene Komposition ist sicherlich sein stilles Stück *«4'33"»*, das selbst keine Töne erzeugt und dessen tatsächlicher Klang sich aus der Geräuschkulisse des Publikums im Konzertsaal zusammensetzt.

⁷⁸ TUERCKE (1999), S. 61.

⁷⁹ KÖRBER (1999), S. 201.

⁸⁰ KURSELL/SCHÄFER (2004), S. 56.

⁸¹ Ebd.

⁸² KÖRBER (1999), S. 199.

⁸³ Der Begriff 'Stücke' wurde an dieser Stelle bewusst nicht gewählt, da er zentral die Konnotation der Selbstidentität verschiedener Realisationen enthält, die hier für die Kompositionen Cages gerade bestritten werden soll.

zu bewahren vermag (und dadurch leicht den Blick für die Nichtvergleichbarkeit verschiedener Aufführungen der Aktionspartitur verstellt). Diese radikale Abkehr von herkömmlichen musikalischen Grundstrukturen ist es, die Claus-Steffen Mahnkopf zu der Einschätzung gelangen lässt, das, was Cage mache, sei *„nicht Musik, sondern Nicht-Musik“*.⁸⁴

Es spricht viel dafür, dass solche 'NICHT-MUSIK' generell bereits als Korrelat zur Heterotopie aufgefasst werden kann, wenn auch nicht als ein speziell zeitlich geprägtes, zu dem sie erst in der Aufführung wird (und vielleicht auch nur dann, wenn das betreffende Stück wie »*Organ²/ASLSP*« einen besonderen Bezug zur Zeit aufweist): Die Beziehung, in welcher Cages zufallsgenerierte Aktionspartituren zu den Konventionen der traditionellen Musik stehen, die Art und Weise, in der sie die Funktionsweise herkömmlicher Strukturmerkmale aufzeigen und gleichzeitig deren immanente Beschränkungen bloßlegen, ähnelt auffallend dem, was Foucault anhand der Enzyklopädie bei Borges als Nichtort der Sprache beschrieben hat: *„Die Heterotopien beunruhigen, wahrscheinlich weil sie heimlich die Sprache unterminieren, weil sie verhindern, daß dies UND das benannt wird, weil sie die gemeinsamen Namen zerbrechen [...] Die Heterotopien (wie man sie so oft bei Borges findet) trocken das Sprechen aus, lassen die Wörter in sich selbst verharren, bestreiten bereits in der Wurzel jede Möglichkeit von Grammatik.“*⁸⁵ Musikalische Begrifflichkeiten lassen sich nur unter Vorbehalt (und zwar dem, dass sie zwar inadäquat sind, jedoch keine besseren Begriffe zur Verfügung stehen) auf die 'Musik' des 'Komponisten' John Cage anwenden, da diese keinen musikalisch-grammatischen Maßstäben gehorcht und mit einem eben daran ausgerichteten Vokabular letztlich auch nicht zu erfassen ist.

Natürlich wäre es theoretisch denkbar und unter bestimmten Voraussetzungen auch sinnvoll, eine Definition von 'Musik' zu versuchen, die alle mit auditivem Material arbeitenden Kunstformen einschließt, also auch die Cagesche 'Nicht-Musik'. In einem größeren Zusammenhang könnte 'Musik' dann gesehen werden als eine von mehreren Sparten des gesellschaftlichen Subsystems 'Kunst',⁸⁶ und aus dieser Position ließe sich dann die von der Musik zu übernehmende Funktion/Rolle innerhalb der Kultur ableiten. Allerdings ließe eine so weit gefasste Interpretation außer Acht, dass die überlieferten musikalischen Begrifflichkeiten, Regeln und Handlungsweisen dann nicht mehr für den gesamten als 'Musik' betrachteten Bereich Gültigkeit besäßen. Von dieser theoretischen Position aus wäre es unmöglich, die zahlreichen mit Cages 'Werk' verbundenen

⁸⁴ MAHNKOPF (1999), S. 142.

⁸⁵ FOUCAULT (1971), S. 20 (Hervorhebung im Original).

⁸⁶ Eine umfassende Darstellung der Funktionsweise des Kunstsystems in der Gesellschaft bietet LUHMANN (1995).

Paradoxa aufzulösen – absichtliche Absichtslosigkeit, regelgebundene Undeterminiertheit et cetera.⁸⁷ Mit der Anerkennung seiner radikalen Andersartigkeit jedoch wird dieser blinde Fleck der Denkwerkzeuge offenbar, kann die Kontingenz der kulturellen Festlegung, was warum als Musik zu gelten habe und was nicht, erkannt und produktiv nutzbar gemacht werden.

5. INFORMATION UND EREIGNIS

Es lohnt sich, anhand dieses Befundes die Struktur der verschiedenen 'Lebensphasen' von »Organ²/ASLSP« genauer zu untersuchen.⁸⁸ Angesichts der Tatsache, dass bei fast sechseinhalb Jahrhunderten Gesamtdauer ein paar Monate Abweichung vom 'idealen Zeitplan'⁸⁹ eigentlich kaum ins Gewicht fallen, weist nämlich die von Seiten aller Beteiligten geäußerte Betonung der Wichtigkeit korrekter Berechnungen auf eine besondere Bedeutung der seltenen Momente eines Tonwechsels hin, deren Integrität es unbedingt zu gewährleisten gilt. So äußerte etwa der Oberbürgermeister von Halberstadt die Hoffnung, seine Kommune könne durch diese Ereignisse "weltbekannt" werden.⁹⁰ Die extreme Langsamkeit des Konzerts führt in dieser Lesart also dazu, dass die Tonwechsel zu veritablen Raritäten mit hohem Nachrichtenwert werden. Allerdings greift eine solche Interpretation etwas zu kurz, denn es kommt bei einem Ereignis nicht nur darauf an, wie häufig bzw. selten dieses eintritt, sondern vor allem darauf, ob man sein Eintreten erwarten konnte. Der Informationsgehalt einer Nachricht ist nach Claude Shannon und Warren Weaver "associated with the amount of freedom of choice we have in constructing messages."⁹¹ Je besser sich der nach einer Veränderung eintretende Zustand vorhersagen lässt, desto weniger Information enthält diese Veränderung (und nur an Momenten der Veränderung, am Wechsel zwischen verschiedenen Zuständen kann sich Information überhaupt äußern). Nun ist es zwar so, dass Cages 'Nicht-Musik' keiner musikalischen Semantik folgt und die Töne, weil zufällig ausgewählt, nicht aufgrund ihrer Positionierung im Beziehungsgeflecht des Stückes erahnt werden können. Jeder einzelne Ton ist deshalb (anders als in traditioneller, dramaturgisch durchstrukturierter Musik, die sich nach harmonischen, melodischen und rhythmischen Kriterien aufbaut) völlig unvorhersehbar und

⁸⁷ Hierzu ausführlich: MAHNKOPF (1999).

⁸⁸ Was ich selbst im Frühjahr 2005 bereits getan habe; der folgende Abschnitt stellt eine knappe und fokussierte Wiedergabe der Argumentation aus ZINTL (2005), S. 31-36 dar.

⁸⁹ Diese Bezeichnung offenbart bereits auf der wörtlichen Ebene den *utopischen* Charakter ihres Inhalts – nur aufgrund des in Projektgruppe und Gesellschaft unbezweifelbar vorhandenen Wunsches nach 'besseren Zeiten' (vgl. Fußnote 66 auf S. 18) lässt sich hier überhaupt von einem 'idealen Zeitplan' sprechen. Dass sich der Plan in der Realität nicht eins zu eins umsetzen lässt, verdeutlicht noch einmal einen zentralen Unterschied zwischen Utopie und Heterotopie/-chronie.

⁹⁰ Hans-Georg Busch, zitiert nach UMBACH (2003), S. 128.

⁹¹ SHANNON/WEAVER (1963), S. 13.

besitzt insofern einen maximalen Informationswert. Wenn dieser jedoch von Ton zu Ton immer auf maximalem Niveau bleibt, so kann im Umkehrschluss gefolgert werden, dann sind auch die Übergänge zwischen den Tönen unerheblich für den Informationsgehalt der Musik. Cages Kompositionen haben demzufolge den Charakter von weißem Rauschen, von *”entropischer Musik”*.⁹²

Doch damit nicht genug. In *»Organ²/ASLSP« als Aufführung* ist zusätzlich zu berücksichtigen, dass der strenge Zeitplan für das 'längste Konzert der Welt' zur Folge hat, dass – ganz im Gegensatz zu *»Organ²/ASLSP« als Komposition* – nicht nur der jeweils nächste Ton, sondern prinzipiell *alle Töne* vorhergesagt werden können.⁹³ Ein kurzer Blick auf die Webseite des Projekts reicht aus, um zu wissen, dass exakt am 5.6.2035 ein *des*” angeschlagen werden wird.⁹⁴ *”This situation is highly organized, it is not characterized by a large degree of randomness or of choice – that is to say, the information (the entropy) is low.”*⁹⁵ Im Hinblick auf die Aufführungssituation kann also generell von einem insgesamt sehr geringen Informationsgehalt der jeweils aktuellen musikalischen Situation ausgegangen werden, auch dann, wenn gerade ein Tonwechsel vorgenommen wird. Nur wenn ein Fehler in der Berechnung des Plans entdeckt und medienwirksam korrigiert wird, erleben wir das Aufblitzen eines informativen Moments. Etwas zugespitzt lässt sich das Gesamtergebnis einer informationstheoretischen Untersuchung der vorliegenden Konstellation also folgendermaßen formulieren:

*”Durch die verschiedenen in »Organ²/ASLSP« vorfindlichen Konfigurationen von Informations- und Ereigniswert ergibt sich an jeder einzelnen Stelle die Multiplikation eines extrem informativen Elements mit einem extrem redundanten. Weil nun letzteres einen Informationsgehalt von oder sehr nahe bei Null aufweist, löscht sich die Information selbst (fast) völlig aus – die kulturelle Versuchsanordnung 'John Cage in Halberstadt' ist also im Grunde gar kein Ereignis.”*⁹⁶

⁹² ZINTL (2005), S. 33.

⁹³ Die Tatsache, dass ein Achtel der Partitur irgendwann wiederholt werden soll, und dass die Entscheidung, welcher Teil dies sein wird und wann die Wiederholung stattfindet, späteren Generationen überlassen bleibt, kann an dieser Stelle vernachlässigt werden.

⁹⁴ Impuls 29. Siehe <http://www.john-cage.halberstadt.de/new/index.php?seite=cdundtoene&l=d>.

⁹⁵ SHANNON/WEAVER (1963), S. 13.

⁹⁶ ZINTL (2005), S. 36.

6. ANDERE ZEITEN!

Dass es möglich und im Anschluss an die informationstheoretische Analyse auch nötig wird, 'John Cage in Halberstadt' den Ereignischarakter im klassischen Sinne abzusprechen, zeigt (neben der Inkommensurabilität zur menschlichen Wahrnehmung und der Infragestellung herkömmlicher musikalischer Begrifflichkeiten) einen dritten Aspekt auf, in welchem sich dieses Projekt vom gesellschaftlichen und künstlerischen 'Normalraum' unterscheidet. Durch die Langsamkeit der Tonfolge, die Nichtbeachtung musikalischer Grammatik und die Negation der Ereignishaftigkeit jedes einzelnen Moments des Konzerts gewinnt 'As Slow As Possible' eine ganz eigene Qualität. Die bloße Partitur ist eher unbedeutend (deswegen erfährt die Komposition zwischen ihrem Entstehungsdatum (1987) und dem Start des Halberstädter Konzertprojekts auch so gut wie keine Aufmerksamkeit). Die konkrete Aufführung ist zwar beeindruckend, aber nicht sonderlich informativ: man hört einen Orgelakkord (oder Stille: Blasebalgrauschen; je nachdem, wann man St. Burchardi besucht), doch sonst passiert im informationstheoretischen Sinne eigentlich nichts. Aber: der Vorgang des Aktualisiert-Werdens, des In-Die-Tat-Umgesetzt-Werdens eines so radikalen Vorhabens (und nicht die Aufführung selbst) – das IST, auf kulturtheoretischer Ebene, ein unerhörtes Ereignis. Eine Interpretation als heterogenes oder, bei Betonung der Zeitstruktur, *heterochrones* Objekt erscheint deshalb nicht nur sinnvoll, sondern auch geboten. Erst die Betrachtung unter dem Gesichtspunkt der Heterochronie nämlich kann einen bestimmten Typ von Ereignissen innerhalb unserer Kultur als solche sichtbar werden lassen, und es zeigt sich, dass dieser Typ von Ereignissen dazu in der Lage ist, ein neues Licht auf manche Aspekte der Kultur zu werfen, die mit anderen Erklärungsmodellen rätselhaft bleiben müssten.

DIE LOGIK DER STELLEN: WAS IST HETEROCHRONIZITÄT?

1. FORM UND MEDIUM

Während der Ereignisbegriff einen Punkt im Raum-Zeit-Kontinuum markiert, an welchem sich *etwas* 'ereignet', das in seiner Differenz zu anderen Ereignissen (oder auch zu den in der Nachbarschaft dieses Punktes herrschenden Zuständen) eine deutlich sichtbare Signifikanz aufweist, verläuft die Unterscheidung zwischen der normalen, 'homochronen' Seinsweise der meisten Dinge und dem, was man als HETEROCHRONIZITÄT charakterisieren könnte, quer zu den Linien der Raumzeit. Natürlich ist, wie die Heterotopie, auch ein heterochrones Objekt lokalisierbar und adressierbar – im Fall von »*Organ²/ASLSP*« hat die Burchardi-Kirche in Halberstadt feste geographische Koordinaten, und auch der Zeitraum der Aufführung lässt sich mit den Jahren 2001 bis 2640 der westlichen Zeitrechnung präzise angeben. Die Besonderheit liegt also nicht in einem Heraustreten aus Zeit und Raum, nicht in dem Aspekt der 'Ewigkeit', der in den oft religiös gefärbten Interpretationsversuchen zum Cage-Konzert immer wieder anklingt,⁹⁷ sondern viel eher im Aufzeigen der Tatsache, dass *innerhalb* von Raum und Zeit (der Kultur) eine Alternative symbolischer und/oder struktureller Art möglich ist. Im Falle einer Heterochronie ist die Zeit nicht einfach nur die von 'früher' nach 'später' laufende vierte Dimension des Universums, in welchem sich das je konkrete Geschehen abspielt; sie kann vielmehr nicht getrennt von anderen Strukturmomenten dieses Geschehens (Messung, Adressierung, Wahrnehmung etc.) betrachtet werden (oder auch: nicht nicht betrachtet). Indem einerseits ihr Rahmencharakter⁹⁸ nicht bloß stillschweigend vorausgesetzt, sondern explizit gemacht wird, und indem sich die Zeit andererseits unmittelbar mit einem 'Objekt', nämlich der Struktur des Geschehens, verknüpft, gelangt eine Mehrdimensionalität der 'Dimension Zeit' selbst ins Blickfeld. Es kann hier nicht mit Niklas Luhmann zwischen Medium und Form unterschieden werden⁹⁹; die Heterochronie MARKIERT SELBST diese Unterscheidung und okkupiert dabei gewissermaßen BEIDE SEITEN ZUGLEICH.

⁹⁷ So beschreibt z.B. Michael Gassmann für die FAZ die Eröffnungsfeier wie folgt: *"Ein 'event' aber war die ganze Sache überhaupt nicht; eher eine Zeremonie, die sich in vielem an die katholische Liturgie anlehnte. Allein schon die Symbolik der Zahlen, die der Mitternacht zwischen Dienstag und Mittwoch den zeitlichen Nullpunkt zuwies zwischen der Weihe der alten Halberstädter Orgel und dem Ende der Cage-Aufführung, und dies just an des Komponisten Geburtstag, erinnerte an das 'Martyrologium' der Christmette, welches die gesamte Geschichte seit Erschaffung der Welt in einer Abfolge von Jahreszahlen auf die Geburt Christi hinordnet. Das 'Ewigkeitsmoment', das der Dauer der Aufführung ja innewohnt, weil keiner der Lebenden deren Ende erleben wird, machte die Nacht des Aufführungsbeginns der Osternacht vergleichbar, in der das Licht der Osterkerze entzündet wird, welches leuchten möge, 'bis der wahre Morgenstern erscheint, der in Ewigkeit nicht untergeht'."* GASSMANN (2001).

⁹⁸ Der bezeichnenderweise bei mehreren Kompositionen von Cage ausdrücklich im Vordergrund steht, so in dem berühmten 'stillen Stück' »4'33"« oder beim Konzept der *time-brackets* aus »*Thirty Pieces for String Quartet*«, vgl. TUERCKE (1999), S. 60ff.

⁹⁹ Vgl. LUHMANN (1995), S. 163-179.

Natürlich hängt es vom Kontext der jeweiligen Situation ab, ob man etwas als Form oder als Medium anzusehen hat (je nachdem, ob seine Elemente in Bezug auf das Vergleichsobjekt fester oder lockerer miteinander gekoppelt sind), und die Unterscheidung zwischen Medium und Form ist streng genommen selbst eine Form.¹⁰⁰ Auch die Heterochronie muss also, wenn sie diese Differenz markiert, Form sein. Nun gilt prinzipiell für jede Form (und damit für jedes Objekt, sofern es als Form betrachtet wird), dass sie *„gewissermaßen als Weltrepräsentationsersatz“* fungiert: *„Anstatt die Welt phänomenal zu geben, führt sie den Hinweis mit, daß es immer auch noch etwas anderes gibt – sei es Unbestimmtes, sei es Bestimmtes, sei es Notwendiges oder nicht zu Leugnendes, sei es nur Mögliches oder Bezweifelbares, sei es Natürliches oder Künstliches.“*¹⁰¹ Während jedoch andere Formen den Kontingenzhinweis nur mitführen, spricht die Heterochronie ihn aus. Wie Foucaults Heterotopie enthält sie das 'subversive Potential', die Differenz als solche, beide Seiten parallel betrachten zu können, indem sie eine Beobachtung höherer Ordnung nicht nur ermöglicht, sondern gleichsam zur Pflicht macht. Diese Beobachtung wiederum *„verändert den unmittelbaren Weltkontakt“*¹⁰² und entfaltet so in Bezug auf die Art und Weise der Erkenntnisgewinnung eine *„toxische Qualität“*.¹⁰³ Genau hier liegt die zentrale Leistung der Heterochronie.

2. RAUM UND ZEIT

Bevor mit der Untersuchung weiterer Beispiele für Heterochronien und der damit angestrebten Schärfung des Blicks auf deren kulturelle Rolle begonnen werden kann, bleibt zu klären, ob und, wenn ja, inwiefern sich die 'Andere Zeit' vom 'Anderen Raum' abgrenzen lässt. Die relationale Zuordnungsmethode anhand der im jeweils speziellen Fall stärker ausgeprägten Dimension mag sicherlich vielfach praktikabel sein, kann jedoch ihren provisorischen Charakter nicht verleugnen. Wenn bei den HETEROTOPIEN bereits Brüche in der Zeitstruktur berücksichtigt sind¹⁰⁴ und HETEROCHRONIEN einen räumlich definierten Ort haben, hätten dann nicht alle Erkenntnisse über 'As Slow As Possible' schon unter Verwendung ersteren Begriffes gewonnen werden können? Im konkreten Fall könnte dies in der Tat möglich sein – die Kirche St. Burchardi ist für die Dauer des Konzerts zweifellos ein heterotopischer Ort, dessen Abweichung von äußeren Zeitmaßstäben im Prinzip einfach besonders augenfällig ist. Und die Kombination aus dem gespielten Stück 'Nicht-Musik' (also einer diskursiven Heterotopie) mit dem vom Außen klar abzugrenzenden Aufführungsraum hätte sicherlich bereits genügt, um die Kontingenz solcher Begriffe wie 'Musik'

¹⁰⁰ LUHMANN (1995), S. 169.

¹⁰¹ LUHMANN (1995), S. 174.

¹⁰² LUHMANN (1995), S. 156.

¹⁰³ Ebd.

¹⁰⁴ Vgl. FOUCAULT (1999), S. 153.

oder 'Konzert' anzuzeigen. Eines jedoch lässt diese 'rein hetero-TOPO-logische' Sichtweise außer Betracht: Zeit und Raum gehören zwar zusammen, weisen aber einen völlig unterschiedlichen Bezug zur Topologie der Objekte in der 'Welt' auf.

"Im Raum werden Stellen kenntlich durch Besetzung mit Objekten. Sie entstehen aber zugleich isotrop (und insofern redundant) und mit der Möglichkeit wechselnder Besetzung (und insofern variabel). Das eine ist nicht ohne das andere möglich, und insofern bleibt Varietät an Redundanz gebunden. In der Zeit findet man dieselbe formale Errungenschaft gebunden an die Identität von Objekten, die in anderen Situationen trotz zeitbedingtem Kontextwechsel wiedererkannt und bestätigt werden können. Der Raum macht es MÖGLICH, daß OBJEKTE IHRE STELLEN VERLASSEN. Die Zeit macht es NOTWENDIG, daß die STELLEN IHRE OBJEKTE VERLASSEN."¹⁰⁵

'Raum' und 'Zeit' definieren sich hier anhand des Verhältnisses von Objekten, also: Gegenständen, Personen, Kommunikationen, zu Koordinatenpunkten in der Raumzeit. Objekte befinden sich immer an einer durch solche Koordinaten benennbaren 'Stelle', wobei generell immer *nur ein Objekt an einer Raumstelle* positioniert sein kann, während *alle* gerade aktuellen Objekte *dieselbe Zeitstelle* besetzen.¹⁰⁶ Diese Kombination führt dazu, dass sich die Koordinaten der Objekte ständig verschieben – selbst wenn die Objekte unbewegt sind, ändern sich die Zeitkoordinaten.

Heterotopie und Heterochronie markieren nun Momente, an/in denen dieser Zusammenhang zwar nicht physikalisch, aber doch symbolisch aufgehoben wird. Im Falle der HETEROTOPIE, die *"an einem einzigen Ort mehrere Räume, mehrere Plazierungen zusammenzulegen"* vermag, *"die an sich unvereinbar sind"*,¹⁰⁷ geht es dabei um die Verteilung der Objekte auf Stellen im Raum. Wo sonst eine gewisse Gleichmäßigkeit herrscht (allerdings gibt es immer auch 'leere' Raumstellen, an denen sich zumindest kein Objekt zeigt), ballen sich nun verschiedene Objekte zu etwas zusammen, das als SINGULARITÄT, als lokales Gravitationszentrum gefasst werden könnte. Freilich kann sich immer nur ein gegenständliches Objekt an der entsprechenden Stelle aufhalten, dieses wird jedoch überlagert durch eine oder mehrere diskursive Formationen, die an dem heterotopischen Ort einen Bedeutungsüberschuss produzieren (möglicherweise gibt es indes auch Heterotopien, bei denen *weniger* Signifikanz vorhanden ist als im Umraum, die also so etwas wie ein 'schwarzes Loch' darstellen, aus dem keine Bedeutung entweichen kann; die informationstheoretischen Überlegungen zu »Organ²/ASLSP« könnten in diese Richtung interpretiert werden).

¹⁰⁵ LUHMANN (1995), S. 180-181 (Hervorhebungen im Original).

¹⁰⁶ Ebd., S. 182.

¹⁰⁷ FOUCAULT (1999), S. 152.

Auf dieser objekttypologischen Basis wird leicht ersichtlich, wie sich eine HETEROCHRONIE verhalten müsste: Wenn es sich dabei um das zeitliche Korrelat einer Heterotopie handeln soll, haben wir es genau dann mit einer Heterochronie zu tun, wenn ein Objekt auf der symbolischen Ebene MEHRERE ZEITSTELLEN ZUGLEICH einzunehmen in der Lage ist. Dies meint, anders als man vermuten könnte, keineswegs einfach eine Stabilität des Objekts durch die Zeit hindurch – in diesem Fall (der für die weitaus meisten Objekte den Normalfall darstellt, was sich auch durch *extreme* Dauerhaftigkeit nicht ändert) besetzt jenes zwar mehrere Zeitstellen, aber *nacheinander*. Es geht vielmehr darum, eine Verbindung zwischen verschiedenen Zeitstellen hervorzubringen, die auf der von Luhmann angesprochenen Kontextfunktion der Zeit beruht: Ein heterochrones Objekt hat nicht nur den jeweils aktuellen Kontext, sondern lässt sich auch mit den Kontexten anderer Zeitpunkte in Beziehung setzen. Indem es frühere Kontexte nicht vergehen lässt oder zukünftige vorwegnimmt, macht es diese VIRTUELL ANWESEND. Heterochronie meint also nicht einfach eine völlig andere Zeit, deren abweichende Struktur zu mentalen und kulturellen Konflikten führt (in der sozialpsychologischen Forschung wird seit Jahren die Differenz zwischen der zyklischen Erlebniszeit und der gleichförmig-mathematischen Uhrenzeit als Ursache eines kulturellen Unbehagens herausgestellt¹⁰⁸), sondern eher DIE PRÄSENZ ANDERER ZEITEN in einer durch die Anwendung¹⁰⁹ symbolischer Kulturtechniken hervorgerufenen Repräsentation.

3. HETEROCHRONE OBJEKTE

Im Anschluss an diese Überlegungen zur Stellenstruktur wird eine Begriffsschärfung im Vergleich zu der von Foucault gegebenen Vorlage notwendig: Jedes heterotopische oder heterochrone Objekt befindet sich *physikalisch* an *einer* Stelle der Raumzeit, legt aber auf der *symbolischen* Ebene *mehrere* Plazierungen zusammen, erzeugt also gewissermaßen einen 'Knoten' im Koordinatensystem.¹¹⁰

¹⁰⁸ Vgl. beispielhaft NOWOTNY (1993) oder LEVINE (1998). Boris Groys verwendet den Ausdruck *Heterochronie* übrigens für genau diesen Gegensatz (siehe GROYS (2003), S. 97-99) – was zwar zu kurz greift, jedoch nicht unbedingt falsch sein muss: Gerade auch an Stellen, an denen der Kontrast zwischen Uhrenzeit und *"Eigenzeit"* (NOWOTNY (1993), titelgebend) besonders deutlich aufscheint, können sich Heterochronien in der *hier* anvisierten Bedeutung bilden.

¹⁰⁹ Hier: von Seiten der Projektgruppe. Zum Subjekt der Anwendung kann aber prinzipiell wohl jeder Typ von 'System' in der Luhmannschen Terminologie werden, vorausgesetzt das System führt selbst symbolische Operationen durch, die sich im Medium 'Sinn' darstellen lassen. Und weil 'Sinn' das allgemeinste Medium überhaupt darstellt, das erst *"psychische und soziale Systeme ermöglicht und für sie unhintergebar ist"* (LUHMANN (1995), S. 173), können Operationen mit *jedem* symbolischen Kommunikationsmedium auf dieser Metaebene interpretiert werden.

¹¹⁰ Ein Beispiel hierfür wäre die oben angeführte Bezugnahme auf verschiedene Zeitrechnungssysteme, im Fall von 'As Slow As Possible' z.B. 'nach Christi Geburt' (Jahr 2000 als Spiegelpunkt), 'nach der Alten Orgel' (1361 als Referenzdatum) und 'nach John Cage' (Tonwechsel am 5. eines Monats).

Daraus folgt, dass zwischen realem und symbolischem Gehalt des Wortes 'Heterotopie' unterschieden werden muss. Einem Vorschlag von Jörg Brauns folgend könnte man den räumlich gegebenen, geographisch fixierbaren 'Anderen Ort' auch als *"Heterotop"* bezeichnen¹¹¹, während der Begriff 'Heterotopie' auf das symbolische Verweisungsgeflecht fokussiert. Mit 'Heterotopie' wäre demnach dann immer das gemeint, was Foucault in *»Les mots et les choses«* als deren diskursive Ausprägung beschrieben hat – mit der Ergänzung, dass die durch die Heterogenität in Frage gestellte Ordnung nicht allein sprachlicher Natur sein kann, sondern allgemeiner: aus einem *kulturellen Sinnzusammenhang* stammt. Eine schöne Veranschaulichung dieser Begriffsklärung bietet das folgende Beispiel:

"Am Beispiel einer Kirche lässt sich einfach zeigen, wie nötig die Differenzierung zwischen Heterotopie und Heterotop ist, um zum Beispiel den dritten Grundsatz Foucaults¹¹² schlüssig zu formulieren. So dient eine Kirche zunächst sicher auch fast ausschließlich diesem Zweck, d.h. das Heterotop Kirche nimmt die Heterotopie /Kirche/ auf. Im Verlauf der Säkularisierung wird die Kirche aber vielleicht auch ein /Museum/. Die Objekte in ihr, Altäre, Taufbecken, Kreuzfixe sind nicht mehr ausschließlich Gegenstände, die zu religiösen Zwecken gebraucht und daher verehrt werden, und daraus ihre Bedeutung beziehen, sondern werden nun auch als Kunstwerke rezipiert. Dies geht soweit, daß eben diese Kirche nicht mehr als /Kirche/ sondern als /Museum/ besucht wird, vielleicht weil ein Altarbild von Veronese stammt. Ein Heterotop kann also, ohne sich zu verändern, denn die Form bleibt ja erhalten, verschiedene Heterotopien aufnehmen, sowohl synchron als auch diachron."¹¹³

Die entsprechende Unterscheidung sollte sinnvollerweise natürlich auch für 'Andere Zeiten' gelten. Während der Begriff 'Heterochronie' so ohne weiteres auf die SYMBOLISCHE VERBINDUNG VON ZEITSTELLEN bezogen werden kann, ist es jedoch nicht möglich, ein passendes sprachliches Äquivalent zum 'Heterotop' zu bilden, mit dem dann die Raumzeitkoordinaten gemeint wären, an welchen sich die Heterochronie konkretisiert. Zudem lässt sich auch das 'Heterotop' noch weiter differenzieren, wenn man davon ausgeht, dass auch Objekte wie z.B. die Partitur von *»Organ²/ASLSP«* (die ja kein 'Ort' in der buchstäblichen Bedeutung ist – erstens ist sie beweglich, und zweitens liegt das, was an ihr heterotopisch ist, in symbolisch codierter Form vor) zum Auslöser einer 'Heterotopie' im obigen Sinne werden können. Solch ein Gegenstand ließe sich folglich als *'heterotopisches Objekt'* definieren, während man die geographische Adresse der Heterotopie, etwa die Kirche St. Burchardi in Halberstadt, *'heterotopischer Ort'* nennen könnte.

¹¹¹ Vgl. BRAUNS (1996), S. 3.

¹¹² Das Zusammenlegen mehrerer widersprüchlicher Plazierungen an einem Ort, vgl. FOUCAULT (1999), S. 152.

¹¹³ BRAUNS (1996), S. 3-4.

Diese zusätzliche, epistemologisch wesentlich genauere Differenzierung hat außerdem den Vorteil, dass sie symmetrisch in Zeitverhältnisse umzusetzen ist: Wenn es auf den Zeitpunkt, auf die Koordinaten selbst ankommt, kann von *'heterochronem Moment'* die Rede sein; geht es dagegen um einen *'Gegenstand'*,¹¹⁴ an dem sich die Heterochronizität meldet, so werden wir diesen als *'heterochrones Objekt'* bezeichnen.

4. ZEITPRÄSENZEN IN 'AS SLOW AS POSSIBLE'

Am Beispiel des Cage-Orgelkonzerts in Halberstadt lassen sich gleich mehrere der erwähnten symbolischen Zeitpräsenzen feststellen.¹¹⁵ Die offensichtlichste davon (erstens) gründet sich auf die Unverfügbarkeit des gewählten Maßstabes für menschliche Zeitvorstellungen. Die Gesamtlänge der Aufführung von Halberstadt überschreitet nicht nur jede mögliche Wahrnehmung, sondern auch eine ganze menschliche Lebensspanne, ja sogar den Zeitrahmen vieler Generationen. Unsere gedanklichen Konzepte lassen sich dieser *'Übergröße'* nur schwer anpassen; der vielfach zu beobachtende Rückgriff auf religiöses Vokabular in Verbindung mit *'As Slow As Possible'*¹¹⁶ verwundert daher nicht wirklich, da dieses Begriffe wie beispielsweise *'Ewigkeit'* bereithält, die nicht an die Zeitstrukturen des Menschen gekoppelt zu sein scheinen. Aus der Perspektive einer nicht-theologischen Kulturwissenschaft allerdings steht hier etwas anderes im Vordergrund, und zwar die Tatsache, dass der *"XXL-Cage"*¹¹⁷ die radikale Inkommensurabilität explizit aufzeigt. Die symbolische Verbindung, die daraus resultiert, bezieht sich nicht auf eine wie auch immer geartete *'göttliche Zeitlosigkeit'*, sondern auf die Einbettung des menschlichen Zeitmaßstabes in ein Gesamtsystem, das mehrere hierarchisch geordnete und ineinander übersetzbare Stufen von Geschichte mit je eigenen Ereignisfrequenzen umfasst, sowohl solche mit größeren (langsameren) als auch solche mit kleineren (schnelleren) Dimensionen.¹¹⁸ Der Zielpunkt dieser Verbindung lässt sich zwar nur vage angeben, denn das Halberstädter Projekt erschafft gewissermaßen erst seine

¹¹⁴ Der im Zusammenhang mit Zeit nicht unbedingt ein materielles *'Ding'* sein muss; man denke etwa an *'As Slow As Possible'* als Veranstaltung oder, noch immaterieller, die Tradition des arbeitsfreien Sonntages.

¹¹⁵ Siehe hierzu auch die Eröffnungsrede von Klaus Röhrling, die sinnigerweise *"ASLSP oder die Gegenwart der Zeiten"* betitelt ist (RÖHRING (2001)). Damit ist dort jedoch weniger die symbolische Verbindung entfernter Zeitstellen in der kulturellen Semantik angesprochen als eine individuelle *'Vergegenwärtigung'* im theologischen Sinne, wobei es freilich durchaus Überschneidungen zu unseren Überlegungen gibt.

¹¹⁶ Beispielsweise RÖHRING (2001), GASSMANN (2001) und WEISS (2003).

¹¹⁷ UMBACH (2003), S. 130.

¹¹⁸ Vgl. OESER (1991). Das hier zugrunde liegende Modell, dessen Zeitebenen in einem grafischen Diagramm die Form konzentrischer Kreise einnehmen würden, findet sich u.a. auch in KOSELLECK (2003). An dieser Stelle ist *nicht* die Verknotung mehrerer Zeitrechnungen (symbolischer Zeitmaßstäbe) gemeint, die bereits mehrfach erwähnt wurde (ein Dankeschön an Felix Sattler für den Hinweis auf diese Verwechslungsgefahr).

eigene spezifische Zeitstufe, während der Musik- bzw. Kulturbegriff nicht einfach entsprechend mittransformiert werden kann. Gleichwohl gerät durch die maximierte Langsamkeit die Skala für einen 'Weltmaßstab' in den Blick – und damit das Bewusstsein, dass kulturelle Zeit eine "Eigenfrequenz"¹¹⁹ aufweist.

In diesem Aspekt der Langsamkeit lässt sich indes noch ein weiterer, etwas konkreterer Präsenzbezug ausmachen. Die extreme Ausdehnung jedes einzelnen Tons, welche keine musikalischen Bezüge innerhalb des Stückes erkennbar werden lässt und den jeweils klingenden Orgelakkord zu einem für sich stehenden, dauerhaften Geräusch macht,¹²⁰ bewirkt nämlich, dass auch jeder einzelne Moment des Stückes ausgedehnt wird (zweitens). Ohne akustische Veränderung scheint die Zeit stillzustehen, die benachbarten Zeitstellen verschmelzen mit der jeweiligen Gegenwart. Genau genommen handelt es sich hierbei zwar zunächst nicht um eine symbolische Ausdehnung, sondern um eine psycho-ästhetische; da aber in der Semantik der Aufführung im Prinzip jeder Teilmoment eines Tons gleichwertig ist (es geht ja um dieselbe gerade gespielte Note), hat dieser Quasi-Stillstand auch einen symbolischen Gehalt. In jedem je aktuellen Augenblick werden alle zum entsprechenden Akkord gehörenden Zeitstellen repräsentiert; wie unter einer konkaven Linse (dem Gegenstück zu einem Vergrößerungsglas) erscheinen der zweite, zwanzigste und zweihundertste Tag eines Tones als auf das Engste zusammengehörig, da die Gesamtansicht der Partitur virtuell immer mitläuft. Nur bei einem Tonwechsel finden wir eine etwas veränderte Situation vor: Die Zusammengehörigkeit klappt in diesem Moment gleichsam von der Vergangenheit in die Zukunft um – und bleibt doch mit der Vergangenheit verbunden, weil sich meist nur ein Teil des Akkords ändert, während der andere in einem neuen Kontext weiterhin erklingt.

Anhand des Projektes 'As Slow As Possible' lassen sich nun aber sogar einzelne Zeitstellen exakt angeben, die in der Aufführung symbolisch präsent sind. Einen solchen Punkt bildet etwa (drittens) der Rückbezug der Veranstaltung auf das Jahr 1361, in welchem die gotische Blockwerkorgel im Halberstädter Dom errichtet wurde. Indem dieses Datum nicht einfach im Sinne eines Jubiläums oder einer anderweitigen ehrenden Erinnerung gefeiert wird, sondern den Maßstab der Aufführung, die Spielgeschwindigkeit des Stückes definiert, wird es zu weit mehr als einem Impulsgeber. Auch dieser Punkt aus der Vergangenheit wird unmittelbar mit dem Heute verknüpft, und zwar

¹¹⁹ OESER (1991), S. 152.

¹²⁰ Das im Übrigen aus der Wahrnehmung herausgefiltert werden kann: KÜHNEMUND (2005) zitiert Margot Dannenberg, die Vor-Ort-Betreuerin der Burchardikirche, wie folgt: "Der Ton? Ach der, den höre ich gar nicht mehr. Der ist mir schon so ins Blut übergegangen, dass er mir schon gar nicht mehr auffällt."

nicht nur mit dem 'symbolträchtigen' Jahr 2000, das als Spiegelpunkt auf der Zeitachse fungiert, sondern mit *jeder* Gegenwart während der Laufzeit des Konzerts. Läge der historische Bezugspunkt nämlich in einer anderen Epoche, dann wäre das 'langsam' des 'so langsam wie möglich' ein anderes, das Stück würde also entweder schneller oder noch langsamer gespielt, was zur Folge hätte, dass auch der jeweils zu hörende Ton (zumeist) nicht der tatsächlich erklingende wäre. Als entscheidender Eckpunkt des Zeitrahmens wird der Orgelbau von 1361 zum unverzichtbaren Bestandteil dieser Aufführung, zu einem in jedem Moment des Cage-Konzerts nachklingenden *Präludium ex post*.

Solche exakt benennbaren Zeitstellen, die 'John Cage in Halberstadt' mit der Gegenwart verknüpft, gibt es jedoch nicht nur in der Vergangenheit. Auch die monatsgenaue Planung der kommenden sechseinhalb Jahrhunderte wäre hier zu nennen (viertens): An den Raumkoordinaten von St. Burchardi wird jede der bis dahin sich entfaltenden Zeitstellen mit dem gerade aktuellen Klang von »*Organ²/ASLSP*« erfüllt sein. Das 'längste Konzert der Welt' stellt eines der wenigen, wenn nicht einzigen Projekte von heute dar, das auf derart konkrete Weise bis in eine so weit entfernte Zukunft hineinwirkt, dem es möglich ist, exakte, prinzipiell korrekte und daraufhin anhand der Partitur sogar von heute aus überprüfbare Voraussagen für Zeitstellen wie den 5. September 2640 zu machen¹²¹ – auch wenn diese Voraussage sowohl sachlich wie räumlich sehr begrenzt ist und nur unter dem Vorbehalt stimmt, dass sie von keinen äußerlichen Einflüssen unterlaufen wird (selbstverständlich gilt diese Einschränkung auch für die Überprüfbarkeit). Es handelt sich hierbei keineswegs um das bloße Deuten von Vorzeichen. Indem der Planungshorizont unserer Kultur, der im Allgemeinen eher bei 6-10 Jahren liegt,¹²² hier lokal um fast das Hundertfache überschritten wird, trotzdem aber der Doppelcharakter von Vorhersage und Planung gewahrt bleibt, wird aus dem Zeitplan für 'As Slow As Possible' eine konstruktive Ankündigung, die aktiv das Heute ins 27. Jahrhundert und 2640 in die Gegenwart hereinholt.

Diese symbolische Verbindung zwischen der Gegenwart und dem gesamten Zeitraum des Konzerts wird noch einmal potenziert durch einen Aspekt, der bisher noch nicht berücksichtigt wurde: Das Projekt finanziert sich zu großen Teilen durch die Vergabe von Patenschaften für die einzelnen Jahre der Aufführung (fünftens). Gegen eine Spende von mindestens 1000 Euro kann das Recht erworben werden, seinen Namen nebst der gewünschten Jahreszahl in eine Metalltafel eingravieren

¹²¹ An diesem Tag soll der letzte Ton von 'As Slow As Possible' verstummen.

¹²² Mit dieser Vorlaufzeit werden die meisten Großereignisse organisiert, man erinnere sich etwa an die Leipziger Olympiabewerbung für 2012, die in den Jahren 2002 bis 2004 konkret ausgearbeitet wurde, bevor 2005 dann die Entscheidung zugunsten Londons fiel.

zu lassen, die dann in der Burchardikirche aufgehängt wird.¹²³ Die Zeit der Aufführung wird so gleichsam zu deren Startkapital, zu einer Art von Handelsware. Ohne hier detailliert darauf eingehen zu können, welche Implikationen dies im Einzelnen nach sich zieht,¹²⁴ bleibt doch festzuhalten, dass damit eine sehr konkrete Verbindung (oder: ein Netz aus vielen einzelnen Verbindungen) geschaffen wird zwischen den im Heute lebenden einzelnen Geldgebern und den von diesen jeweils 'reservierten' Klangjahren.¹²⁵ Interessanterweise steckt in dieser Wortwahl die Fiktion einer Exklusivität jedes dieser 'persönlichen Zeitbezüge', die sich auch darin niederschlägt, dass oft Jahre gewählt werden, die für den jeweiligen Paten ohnehin symbolische Bedeutung haben, wie etwa runde Geburtstage, eine Goldene Hochzeit oder ähnliches.¹²⁶ 'As Slow As Possible' dient also auch als zeitliche Projektionsfläche für *soziale* Symbolik, man könnte fast sagen: als Maschine zur Verewigung (Selbstarchivierung) der an einer Patenschaft interessierten Personen.

5. MULTIPLIKATION

Im Anschluss an die in den vorangegangenen Abschnitten getätigten Überlegungen lässt sich schließlich noch ein etwas komplizierterer und genau darum überaus wichtiger letzter Aspekt der symbolischen Zeitpräsenz ausmachen: Wenn das einzige 'Ereignis' am Halberstädter Konzertprojekt in der Tatsache liegt, *dass es überhaupt stattfindet*, weil sich der Ereignisgehalt jeder *darin* enthaltenen Zeitstelle durch die Überkreuzmultiplikation von allgemeiner musikalischer Semantik, nicht-musikalischer Kompositionslogik und Eventisierungsanforderungen der Veranstaltungsökonomie (diesem Kalkül folgen ja gerade auch die Jahrespatenschaften) symbolisch auslöscht, dann sollte es eigentlich auch egal sein, welches Stück hier zur Aufführung kommt. Und tatsächlich ist es keineswegs die 'musikalische' Seite von »*Organ*²/*ASLSP*«, die hier zählt –

¹²³ Vgl. KÜHNEMUND (2005), UMBACH (2003) sowie STOCK (2001A).

¹²⁴ Dazu wäre eine eigene Forschungsarbeit nötig; eine einigermaßen angemessene Beschäftigung mit diesem Thema würde den Rahmen der vorliegenden Arbeit bei weitem sprengen. Es scheint jedoch nicht abwegig, dass der Handel mit Zeit, der ja einen der zentralen Funktionsmechanismen des Kapitalismus darstellt – das Medium Geld ist im Prinzip nichts anderes als vergegenständlichte Erwartung und somit Zukunft, vgl. BAECKER (1991) sowie LUHMANN (1994) – generell heterochronen Charakter hat und als solche Grund-Heterochronie den gesamten Weltbezug der Moderne entscheidend beeinflusst. Siehe hierzu auch BOCKELMANN (2004), der im vermehrten Auftauchen von Geld im Alltagsleben um das Jahr 1500 herum (und nicht im Buchdruck oder in der Entdeckung Amerikas) die maßgebliche Ursache für den epistemischen Bruch zwischen Mittelalter und Neuzeit sieht – bemerkenswerterweise ohne jeglichen Bezug auf einschlägige Kultur- und Medientheorien wie z.B. Ernst Cassirers Philosophie der symbolischen Formen, Charles S. Peirces Semiotik, Georg Simmels soziologische Geldphilosophie, Karl Marx' Kritik des Kapitalismus, Marshall McLuhans 'Gutenberg-Galaxis', Michel Foucaults epistemische Brüche oder Niklas Luhmanns Beschreibung des Geldes als symbolisch generalisiertes Kommunikationsmedium. Nicht einmal der Begriff 'Medium' taucht bei Bockelmann auf, obwohl er nach nichts anderem sucht als nach einem *medialen Apriori!*

¹²⁵ Die 'Reservierung' wird auf der Webseite des Cage-Projekts so genannt – vgl. <http://www.john-cage.halberstadt.de>.

¹²⁶ Vgl. KÜHNEMUND (2005).

bereits dessen zufallsgeleitete Kompositionsweise und die damit verbundene Negierung musikalischer Grammatik beweist dies; es geht Cage schließlich de facto darum, dass Töne *als Töne* zu hören sind und nicht als Bestandteile einer Melodie. Aber: *Genau deshalb* kann nur solche 'Nicht-Musik' wie »*Organ²/ASLSP*« 'so langsam wie möglich' aufgeführt werden. Das klingt paradox. (Und es wäre ein banaler Zirkelschluss, einzig darauf zu verweisen, dass sonst ein entscheidender Faktor für die oben genannte Ereigniswert-Multiplikation fehlte.) Jedoch steckt erst in der Suspendierung der normalerweise für 'Musik' geltenden Regeln, in der Tatsache, dass das Band der musikalischen Zeit "gar nicht erst geknüpft" werden kann,¹²⁷ der subversive Funke, der die Sprengung der auf menschliche Zeitmaßstäbe und Konventionen geeichten Standarddimensionen ermöglicht. Zu beachten ist hier, dass es sich zwar um 'Nicht-Musik' handelt, nicht aber um 'keine Musik': "gerade weil diese Musikstücke an den traditionellen Medien der Musik – an der Partitur, die zur Aufführung gelangt und auf Schallplatte eingespielt werden kann – festhalten",¹²⁸ stürzen sie deren Prinzipien um, stehen sie nicht unbeachtet außerhalb des Systems, sondern fungieren innerhalb von dessen Kontext als Objekte, die die innersystemischen Beziehungen "suspendieren, neutralisieren oder umkehren"¹²⁹ – als heterotopische und, in Bezug auf das zeitliche Gefüge, auch als heterochrone Objekte.

Wäre nun die Cagesche 'Nicht-Musik' nicht bereits eine innermusikalische Avantgarde, eine diskursive Heterotopie, die den Blick erst auf ansonsten stillschweigend angewandte Konventionen lenkt – es erscheint immerhin fraglich, ob die Realisierung eines Konzerts mit der Vorgabe 'so langsam wie möglich' dann überhaupt hätte gedacht werden können. Schon deshalb geht die Frage nach einer etwaigen Beliebigkeit des 'Inhalts' dieses Konzerts am Ziel vorbei. Die Komposition »*Organ²/ASLSP*« spielt, indem sie auf der Ebene des musikwissenschaftlichen Diskurses heterotopische Wirkung zeitigt, für das Gesamtkunstwerk, nämlich für die Veranstaltung 'As Slow As Possible', die Rolle des unhintergehbaren Auslösers. Sie reißt einen epistemischen Spalt¹³⁰ im Gefüge der Musik auf. "So entsteht dann der Gesamteindruck, daß das Kunstwerk, obwohl [...] nicht seinsnotwendig, sondern kontingent, notwendig so ist, wie es ist. Es kann sich, könnte man sagen, gegen die eigene Kontingenz durchsetzen."¹³¹ Die in der Partitur von »*Organ²/ASLSP*« durch die

¹²⁷ KURSELL/SCHÄFER (2004), S. 56.

¹²⁸ Ebd., S. 52. Eine Schallplattenaufnahme ist für das eigentliche Projekt 'As Slow As Possible' selbstverständlich nicht möglich, allerdings verkauft die Halberstädter Cage-Stiftung mittlerweile über ihre Webseite eine CD mit einer verhältnismäßig schnellen (fünfundsiebzigminütigen) Einspielung von »*Organ²/ASLSP*«. Siehe <http://www.john-cage.halberstadt.de/new/index.php?seite=cdundtoene&l=d>.

¹²⁹ FOUCAULT (1999), S. 149.

¹³⁰ 'Bruch' wäre sicherlich zu hoch gegriffen, aber trotzdem muss seit »*Organ²/ASLSP*« das Thema 'Zeit in der Musik' grundsätzlich anders behandelt werden als zuvor.

¹³¹ LUHMANN (1995), S. 193.

Tempoangabe vorbereitete Heterochronie wird erst dann als solche lesbar, wenn im performativen Akt der Aufführung bereits die musikalischen Traditionen in Frage gestellt werden. In diesem Moment aber entfaltet sie dann schlagartig ihr Potential, dessen symbolische Auswirkungen in den Punkten (erstens) bis (fünftens) dargestellt wurden.

Was sowohl in der Partitur als auch in der Konzeption der Veranstaltung angelegt ist, nämlich die Fähigkeit zur Erzeugung eines solchen Spalts, verwirklicht sich also, gleich einer chemischen Reaktion, bei deren Aufeinandertreffen. Beide Elemente bedingen einander, und bei deren Verschmelzung entsteht dann etwas, das mehr ist als die Summe seiner Teile. Dadurch aber taucht die die Heterochronizität der Veranstaltung erst bedingende musikalisch-diskursive Heterotopie im Inneren der symbolischen Zeitstruktur des Konzerts erneut auf, und nur so kann es zur Suspendierung und Neutralisierung der Ereignishaftigkeit kommen. Weil nämlich »*Organ²/ASLSP*« als *Komposition* und »*Organ²/ASLSP*« als *Veranstaltung* genau genommen zwei völlig unterschiedliche Objekte darstellen, die nur durch ihren Titel und durch die im Grunde nicht umkehrbare Übersetzung der Noten in einen Zeitplan in Verbindung stehen,¹³² verdoppelt sich gleichsam die musikalische Zeit. Und erst die Tatsache, dass die beiden dabei entstehenden Zeiten in Bezug auf ihre Determination konträre Charaktereigenschaften aufweisen,¹³³ macht die informationstheoretische Überkreuzmultiplikation möglich. Die antithetische Beziehung, in welcher die Komposition »*Organ²/ASLSP*« zu den Regeln des Musikdiskurses steht, spiegelt sich im Verhältnis der Aufführung des Stückes zu ihrer eigenen Partitur. Wenn die zentrale Leistung von Heterotopie und –chronie in der kategorischen Aufforderung besteht, auf eine höhere Beobachtungsebene zu wechseln, dann handelt es sich hier letztlich um ein "re-entry" dieser Aufforderung in sich selbst (das prinzipiell bei jeder Beobachtung zweiter Ordnung implizit mitgedacht werden muss¹³⁴, sich in diesem Falle aber durch seine nochmalige, rekursive Anwendung explizit macht). Durch diese Kaskade der heterotopischen Beziehungen hinterfragt sich die Heterochronie in 'John Cage in Halberstadt' selbst und wird so zu einem Sachwalter der kritischen Vernunft, der gemäß dem sechsten Grundsatz der Heterotopologie die restlichen, meist unhinterfragten Diskurse "als *Illusion entlarvt*".¹³⁵ Exakt deshalb wird dieses kulturelle Objekt zu einem Modellfall für die Ausarbeitung des Begriffskonzeptes, das im Folgenden anhand anderer Beispiele überprüft und erweitert werden soll.

¹³² Vgl. Absatz 4 des vorigen Kapitels (S. 20f).

¹³³ Es mag hier angebracht sein, darauf hinzuweisen, dass John Cage selbst keine Gesamtdauer für »*Organ²/ASLSP*« vorgibt: wie langsam das 'so langsam wie möglich' tatsächlich ist, bleibt deshalb *grundsätzlich* dem Interpretieren überlassen.

¹³⁴ Vgl. LUHMANN (1995), S. 102.

¹³⁵ FOUCAULT (2005), S. 19.

NICHT-MEHR UND NOCH-NICHT: MEDIALE HETEROCHRONIEN

1. SPUR UND SCHWELLE

Einen grundsätzlich ähnlich gelagerten Gedanken mit gleichwohl völlig anderem Schwerpunkt hat der Karlsruher Medienwissenschaftler Götz Großklaus entwickelt. Am 28. April 2006 hielt er bei dem vom Weimarer Graduiertenkolleg 'Mediale Historiographien' organisierten Symposium 'Stehende Gewässer – Medien und Zeitlichkeiten der Stagnation' einen Vortrag mit dem Titel *"Mediale Heterochronien"*.¹³⁶ Im Zentrum der darin vertretenen, medial geprägten Konzeption der Heterochronie steht der Begriff der SPUR. 'Heterochronische'¹³⁷ Spuren finden sich an Orten, *"aus denen sich die laufende Geschichte zurückgezogen hat"*,¹³⁸ die nicht mehr in einen Nutzungskontext eingebunden sind, *"entlastet vom Druck der Gegenwart"*,¹³⁹ wo sich nur noch das zeigt, was übrig bleibt bzw. übrig geblieben ist. Die Zeit steht hier scheinbar still und nimmt den Charakter einer *"richtunglosen Schwellenzeit"*¹⁴⁰ an. Es bilden sich Knoten, Zeit-Staus, *"geschichtsdurchtränkte Spurenfelder"*,¹⁴¹ wo die Reste der Vergangenheit nicht einfach vergehen, sondern in einem *"beunruhigenden Zwischenstadium"*¹⁴² zwischen Leben und Tod festgehalten werden: *"einerseits noch nicht der vollkommenen Auslöschung und Tilgung anheim gefallen – andererseits schon nicht mehr belebt, bewohnt – schon gezeichnet von der Fremdheit des Vergehenden"*.¹⁴³

Diese in einer Schwellenzone befindlichen Orte verhalten sich dabei selbst mehr oder weniger passiv. Sie werden nicht durch eigene Wirkung zu Heterochronien, sondern erst durch ihre mediale Verarbeitung: *"Soweit neuzeitlich überhaupt von Heterochronien gesprochen werden kann, handelt es sich um mediale Konstrukte, [...] im Medium der Literatur, der Photographie, des Films etc. entworfene Zeitzonen des Intervalls"*.¹⁴⁴ Aufgrund der zunehmenden Beschleunigung des zivilisatorischen

¹³⁶ GROSSKLAUS (2006). Zum Zwecke der Erstellung der vorliegenden Arbeit machte mir Prof. Großklaus dankenswerterweise das Originalmanuskript seines Vortrags zugänglich.

¹³⁷ Großklaus verwendet durchgängig diese Wortbildung, die hier jedoch nicht übernommen werden soll: das Adjektiv 'chronisch' ist mit der Bedeutung 'andauernd, unaufhörlich' und einer pathologischen Assoziation ('chronische Krankheit') Bestandteil der Alltagssprache, was für unsere Zwecke etwas zu eingengt und in Bezug auf den produktiven Charakter der Kulturtechnik Heterochronie auch irreführend erscheint. Im Folgenden wird daher üblicherweise der Ausdruck 'heterochron' benutzt werden; 'heterochronisch' bleibt auf wörtliche Zitate sowie auf Stellen beschränkt, wo ein Kontrast zwischen dem hier zu entwickelnden und dem von Großklaus vertretenen Modell hervorgehoben werden soll.

¹³⁸ GROSSKLAUS (2006), S. 2.

¹³⁹ Ebd., S. 8.

¹⁴⁰ Ebd., S. 3.

¹⁴¹ Ebd., S. 5.

¹⁴² Ebd., S. 4.

¹⁴³ Ebd.

¹⁴⁴ Ebd., S. 6.

Rhythmus in der Moderne¹⁴⁵ fallen an den Randbereichen der Kultur ständig Dinge und Orte an, die dem Tempo des Fortschritts nicht mehr folgen können und somit obsolet werden. Werden nun diese Objekte auf bestimmte Weise medial portraitiert, so kann sich die mit ihnen verbundene 'Andere Zeit' offenbaren. Die Darstellung fungiert dabei als Dispositiv im Sinne einer diskursiven Form, die ihrem Inhalt den Zeitmodus des Auf-der-Stelle-Verharrens aufprägt. Anders als bei einer Utopie, die ihre Aussage an einem nicht-existenten Ort zu treffen vorgibt, und anders auch als bei der 'Uchronie', deren Schauplatz weit in die Zukunft verlagert ist – als Beispiel führt Großklaus »Das Jahr 2440« (1770) von Louis Sébastian Mercier an¹⁴⁶ –, bleibt die Heterochronie als Diskursmodus dabei "bezogen auf ein real-vorfindliches Raumsegment"¹⁴⁷ und weist somit stets gewisse dokumentarische Züge auf.

2. DOKUMENTATION UND INSZENIERUNG

An den von Großklaus gewählten Beispielen aus drei Jahrhunderten – dem Roman »Paul et Virginie« von Bernadin de Saint-Pierre (1788), dem Fotozyklus »Vieux Paris« von Eugène Atget (ab 1897) und zwei Bilderreisen aus dem 20. Jahrhundert, nämlich Fotos aus »Westwärts 1 & 2. Gedichte« von Rolf-Dieter Brinkmann sowie dem Film »Im Lauf der Zeit« von Wim Wenders (beides 1975) – lässt sich dies leicht verdeutlichen. Im Falle von Saint-Pierres Roman handelt es sich bei dem fraglichen 'Raumsegment' um die verfallenen Überreste einer Ansiedlung auf Mauritius, in welcher der vergebliche Versuch unternommen wurde, einen utopischen Gesellschaftsentwurf zu verwirklichen; Atgets Fotozyklus portraitiert im Zuge der Stadtmodernisierung vom Abriss bedrohte alte Quartiere von Paris,¹⁴⁸ die Fotos von Brinkmann zeigen verlassene Örtlichkeiten an der Peripherie der US-amerikanischen Zivilisation wie etwa tote Gleise mit ausrangierten Lokomotiven oder die Ruine einer Tankstelle, und der Film von Wenders führt durch das verwaiste Niemandsland entlang der deutsch-deutschen Grenze.

In all diesen Beispielen werden Orte präsentiert und dokumentiert, die bloß noch "Durchgangsorte der Geschichte"¹⁴⁹ darstellen; Orte, die vom aktuellen Verlauf des Lebens abgekoppelt worden sind, an denen sich die Vergangenheit ansammelt und in der Form von Spuren präsent bleibt. Es handelt

¹⁴⁵ Vgl. hierzu KOSELLECK (2003), S. 150-202.

¹⁴⁶ Diese erste zeitliche Utopie kann nach KOSELLECK (2003) als eine lineare Extrapolation der Fortschrittsideologie der Aufklärung gelesen werden, vgl. dort S. 139.

¹⁴⁷ GROSSKLAUS (2006), S. 6. Die Nähe zu Foucaults Herleitung der Heterotopie, auf die sich Großklaus auch beruft, ist unverkennbar.

¹⁴⁸ Diesen Bildzyklus beschreibt und analysiert Großklaus bereits, mit im Wesentlichen identischen Ergebnissen, jedoch noch ohne Anwendung des Begriffs 'Heterochronie', in seinem Buch »Medien-Bilder«: GROSSKLAUS (2004), S. 68-73.

¹⁴⁹ GROSSKLAUS (2006), S. 2.

sich hier um einen speziellen Typ von heterotopischen Plätzen, der sich dadurch auszeichnet, dass die bereits von Foucault ausgemachten *„Zeitschnitte“*¹⁵⁰ stets einem Muster des Verharrens auf der Schwelle zum Untergang folgen. Großklaus schreibt über die Ruinen in Saint-Pierres Roman: *„Die geschichtliche Bewegung, die von diesem Ort einmal ausgegangen war, ist [...] zum Stillstand gekommen; das utopische Experiment bleibt eine Episode mit beschleunigter Ablaufgeschwindigkeit“*,¹⁵¹ der dieser Ort nicht hat standhalten können. Im Modus der Erinnerung bremst die Heterochronie den Zeitfluss und macht die Kosten der allgemeinen kulturellen Beschleunigung sichtbar. Saint-Pierre erzählt von einer sozialen Utopie, allerdings als *„Verfallsgeschichte“*,¹⁵² rückblickend, im Bewusstsein der Vergänglichkeit. So gerät der Schauplatz der Handlung auf ganz spezifische Art und Weise *’zwischen die Zeiten‘*: *„Der heterochronische Ort, den Saint-Pierre zum Ausgangspunkt seiner Erinnerungsgeschichte macht, ist als sichtbares Spurenfeld einerseits: gegenwärtig – andererseits als Schauplatz eines vor ungefähr zwanzig Jahren gescheiterten Experiments: vergangen und als Ort des Transfers, an dem die erinnerte Geschichte weitergegeben wird an kommende Gedächtnisse: zukünftig“*.¹⁵³

Man könnte an dieser Stelle auf die Institution des *Museums* verweisen, das Foucault als paradigmatisches Beispiel für eine Heterotopie mit Zeitbezug nennt.¹⁵⁴ Wie der von Saint-Pierre beschriebene Platz stellt auch jenes ohne Zweifel einen Ort dar, der die Vergangenheit in Form von Überbleibseln aufbewahrt, an dem sich längst vergangene Geschehnisse symbolisch ansammeln und präsent bleiben, um trotz der Abkopplung vom *’Normalraum‘* in gewisser Weise auf die Zukunft einwirken zu können. Im Gegensatz zu einem Ruinenfeld ist das Museum dabei allerdings gesellschaftlich anerkannt, es hat als Institution der kulturellen Erinnerung eine hohe funktionale Bedeutung. Diese explizite Zuweisung fehlt bei dem von Großklaus genannten Beispiel, allerdings lässt sich bei genauerer Betrachtung etwas Ähnliches feststellen: Einerseits fungieren die Ruinen auf Mauritius genau genommen nur *innerhalb* des Romans als dokumentarisches Erinnerungsobjekt (durch die Fiktionalität der Story stellt deren Schauplatz, von außerhalb gesehen, eine *Utopie* und keine Heterotopie dar, auch wenn der Zeitbezug tatsächlich die Schwelle thematisiert), andererseits weist erst die literarische Beschreibung diesem Ort die innerhalb der Erzählung gültige symbolische Rolle zu. Die sprachliche Gestaltung bildet in diesem Falle also etwas, das der Rahmenfunktion des Museums für die in ihm enthaltenen Exponate¹⁵⁵ durchaus nahe kommt: Dem *’hetero-*

¹⁵⁰ FOUCAULT (1999), S. 153.

¹⁵¹ GROSSKLAUS (2006), S. 2.

¹⁵² Ebd., S. 1.

¹⁵³ Ebd., S. 3.

¹⁵⁴ Vgl. FOUCAULT (1999), S. 153f.

¹⁵⁵ Die im Falle eines Kunstmuseums gegebenenfalls sogar allein dafür verantwortlich ist, ob ein Objekt als Kunstwerk angesehen wird; man denke hier etwa an die legendär gewordene Diskussion über die *’Ready-mades‘* von Marcel Duchamp.

chronischen Ort' wird in der medialen Bearbeitung eine bestimmte Funktion zugeschrieben, die diese Bearbeitung zu einem Medien-Objekt ganz eigenen Typs macht: zu einer *Heterochronie* in dem Sinne, wie Großklaus diesen Begriff interpretiert – und dieses Objekt wiederum steht nicht nur mit seinem 'Inhalt' in Verbindung, sondern auch mit den gesellschaftlichen Diskursen, für die der beschriebene Ort darum eine gewisse Relevanz haben kann, ohne real-dokumentarisch sein zu *müssen*; die entsprechende Fiktion scheint auszureichen.

Diese mediale Verfasstheit der Heterochronie zeigt sich bei den übrigen von Großklaus besprochenen Beispielen, also bei den Fotos von Atget und Brinkmann sowie dem Film von Wenders, durch die Verwendung technischer Bildmedien noch offensichtlicher, da hier ein dokumentarischer Anspruch auch auf der materiellen Ebene vorhanden ist. Das, was fotografiert bzw. gefilmt worden ist, befand sich einmal in der 'realen Welt' vor dem Objektiv der Kamera; *"das analoge (Ab)Bild [sichert] der Erinnerung einen 'authentischen' Ausgangspunkt"*.¹⁵⁶ Deshalb lassen sich diese Bilder denn auch selbst (und nicht nur das, was sie 'be-zeichnen') als Spur von etwas Vergangenem begreifen, was vor allem bei Wenders' Fahrt durch das Zonenrandgebiet augenfällig wird: Nach 1989 begann die deutsch-deutsche Grenze schnell unsichtbar zu werden; heute fließt die Zeit an dieser Stelle wieder völlig normal. Die in *»Im Lauf der Zeit«* gezeigten Örtlichkeiten haben ihren damals offensichtlichen heterochronen Gehalt komplett eingebüßt, weil der gesamte Kontext des 'Eisernen Vorhangs' nicht länger gültig ist und nur noch in der Erinnerung existiert – zu welcher wiederum der Film mit seiner heterochronischen Präsentation des 'entzeiteten' Ortes seinen Beitrag leistet. *"Der indexikalische Charakter der Heterochronie beglaubigt im Bild der toten Räume, der zerstörten Dingwelten die Wahrheit der Geschichte – als Geschichte der Untergänge."*¹⁵⁷

Wie sich bereits erahnen lässt, ist es nicht allein die mediale Dokumentation (bzw. deren Fiktion), die hier die Heterochronie hervorruft, sondern ebenso – mit um einiges stärkerer Emphase – die MEDIALE INSZENIERUNG. Es reicht zur Erzeugung einer 'Anderen Zeit' keineswegs aus, einen im Sinne von Großklaus 'heterochronischen Ort' einfach so abzubilden. *"Die Kunst der Inszenierung besteht darin, an signifikanten Punkten im vorfindlichen Raum diese befremdlichen Zeit-Rückflüsse sichtbar werden zu lassen"*.¹⁵⁸ Voraussetzung hierfür ist ein spezielles *"heterochronisches Interesse"* an dem *"ästhetischen Zustand der Schweben, in den Orte und Dinge kurz- oder längerfristig geraten, wenn sie vom Sog der Auslöschung erfasst werden"*,¹⁵⁹ und die Wahl entsprechender medialer

¹⁵⁶ GROSSKLAUS (2004), S. 59.

¹⁵⁷ GROSSKLAUS (2006), S. 9.

¹⁵⁸ Ebd., S. 8.

¹⁵⁹ Ebd.

Darstellungsformen. So besuchen etwa die Protagonisten des Wenders-Films immer wieder stillgelegte oder kurz vor dem Aus stehende Kinos, und bei einem davon, es trägt den Namen 'Weiße Wand', zeigt die heruntergekommene Neon-Leuchtschrift nur noch die Buchstaben 'e n d' – das Kino im Kino, das ohnehin ein für die Heterochronie prädestiniertes Medium ist (man denke an die in der filmischen Montage möglichen Manipulationen der erzählten Zeitverhältnisse), wird so zu einem Sinnbild für das Konzept der 'richtunglosen Schwellenzeit' schlechthin. So zeigen Brinkmanns großteils aus fahrenden Autos bzw. Zügen heraus aufgenommene Fotografien Orte abseits der Zivilisation, an denen keine Bewegung mehr stattfindet, deren *"Verbindung und Vernetzung mit den jeweiligen Zentren der Fluktuation [...] gänzlich unterbrochen"* zu sein scheint,¹⁶⁰ tragen dabei *als Bilder* aber selbst die Signatur der Kamera-Bewegung. So arrangiert Atget die auf seinen Bildern dargestellten Räume immer derart, dass diese durch die besondere Betonung von Türen, Fenstern, Treppen etc. unabgeschlossen erscheinen – die aus dem Leben gegriffene und doch völlig menschenleere Szene wirkt deshalb *"wie im Choc erstarrt"*.¹⁶¹ *"Wie ein Vorschein künftiger Katastrophen mutet es an, wenn man sich hier vorstellen kann, die Menschen hätten die Räume gerade in panischer Flucht verlassen"*¹⁶² – und dieser Eindruck entsteht, so Großklaus, aufgrund der besonderen Inszenierung durch den Fotografen. Neben seiner eigentlichen Rolle als Schauplatz der Schwellenzeit macht der Ort, solchermaßen in Szene gesetzt, zugleich die Tatsache sichtbar, dass die mediale Präsentation selbst die Interaktion mit den heterochronischen 'Zeit-Rückflüssen' sucht, um die Spuren der Schwellenzeit als solche erkennbar werden zu lassen.

Es wird deutlich, dass das, wodurch die Heterochronizität auf den Plan gerufen wird, nichts anderes ist als ein *"ästhetisches Ritual"*¹⁶³: Die realen Örtlichkeiten funktionieren nicht von selbst als heterotopische Orte in dem Sinne, dass sie abgegrenzte, von der Gesellschaft mit symbolischer Bedeutung aufgeladene Räume wären. Sie sind an sich sinn-los (weil sie unbrauchbare bzw. nicht benötigte, von jeglicher Bedeutung entleerte Randzonen sind), bilden genau deshalb aber eine *"Projektionsfläche der Erinnerung"*,¹⁶⁴ die von der medialen Präsentation bespielt werden kann, und werden dadurch zugleich auch sinn-voll. Exakt diese symbolische Mehrseitigkeit macht sie im Moment der Inszenierung zu 'heterochronischen Orten'. *"Die Heterochronie – als ästhetisches Verfahren – erstattet der beschädigten Dingwelt, der zerstörten Landschaft, den ruinierten Räumen ihren*

¹⁶⁰ GROSSKLAUS (2006), S. 6.

¹⁶¹ Ebd., S. 5. Vgl. auch GROSSKLAUS (2004), S. 70-73.

¹⁶² GROSSKLAUS (2004), S. 74.

¹⁶³ GROSSKLAUS (2006), S. 10.

¹⁶⁴ Ebd., S. 3.

geschichtlichen Sinn zurück, [...] entreißt diese 'verlorenen, im Stich gelassenen, verratenen Räume' der profanen Geschichte ihrer Entsorgung, Vernutzung und ihres Überflüssig-Werdens und sichert ihnen ein symbolisches Überdauern in der anderen Zeit unserer Gedächtnisse.¹⁶⁵

3. INTERVALLE

Für ein grundsätzliches Verständnis dessen, was Großklaus unter Heterochronie versteht und wie deren Funktionsweise gedacht wird, sollten diese Ausführungen in etwa genügen. Unklar bleibt jedoch, welche Aufgabe die 'ästhetischen Rituale' im kulturellen Kontext erfüllen, welchen Wert die Heterochronie (die sich bei Großklaus ja zentral mit eigentlich ausrangierten, nicht mehr benötigten Objekten befasst) für die restliche Gesellschaft aufweist. Hier könnte der Begriff der 'Intervalle' weiterhelfen, der sich in einen engen Bezug zum Konzept der Heterochronie setzen lässt und mit dem Großklaus sich im weiteren Kontext seiner ersten Analyse der stillgestellten Räume in den Fotos von Atget beschäftigt. Insbesondere geht es ihm dabei um das Verhältnis der Intervalle zu den modernen Bild- und Kommunikationsmedien.¹⁶⁶ Anhand dieser gedanklichen Linie wird es dann nicht nur möglich, die Frage nach Nutzen und historischer Entwicklung von Heterochronien zu stellen, sondern auch diejenige nach der Beziehung zwischen Heterochronie und Medium.

"Aber was geht in diesen Zwischenzeiten und Zwischenräumen vor? Zweifellos sind es Übergangszonen, Passagen, durch die man von einem Zustand in einen anderen wechselt. Es sind Transferstellen, die zwischen den Grenzpunkten eines 'alten' und eines 'neuen' Zustandes sich öffnen: ein befremdliches Niemandsland, das sich in unterschiedlicher Erstreckung dehnt zwischen der Ausgangs-Provinz, die ich verlasse, und der Ziel-Provinz, in der ich ankomme. Zwischenzeiten und Zwischenräume werden zu Spielfeldern des Möglichen. Intervalle sind 'Orte' reiner Potentialität, 'Orte' auch unserer Wünsche und Phantasien.¹⁶⁷

Auch wenn diese Definition der Intervalle seltsam unkonkret bleibt (wie sollte man auch essentiell "offene, unbestimmte Räume oder Felder"¹⁶⁸ angemessen sprachlich fixieren?), so wird doch völlig klar, dass es hier um (räumliche oder zeitliche) ÜBERGANGSZONEN geht. In diesen findet eine symbolische Operation statt, mit der eine Differenz zwischen zwei Zuständen markiert und offen

¹⁶⁵ GROSSKLAUS (2006), S. 10.

¹⁶⁶ Vgl. GROSSKLAUS (2004), S. 169-189.

¹⁶⁷ GROSSKLAUS (2004), S. 169.

¹⁶⁸ Ebd.

gehalten wird, so dass sich für eine gewisse Zeitspanne *„der Passageur weder ‚innen‘ noch ‚außen‘ befindet“*.¹⁶⁹ Ein geeignetes Beispiel hierfür wäre etwa die rituelle Schwellenphase zwischen Kindheit und Erwachsenenalter bei vielen Naturvölkern, ein beliebtes Sujet in der Ethnologie.¹⁷⁰

Die Affinität dieses Intervallbegriffs zur Schwelle, seine Charakterisierung als *symbolischen Transfer* und seine Kennzeichnung von Differenzen legen eine Verwandtschaft mit dem Begriff der Heterochronie bereits nahe. Alle untersuchten Beispiele für Heterochronien könnten grundsätzlich (wenn auch etwas ungenau) auch als Intervall beschrieben werden. Allerdings fällt auf, dass letzteres für Großklaus einen deutlich produktiveren (z.B. in Bezug auf die Erzeugung einer Mythologie), zukunftsorientierteren Charakter zu haben scheint als die wesentlich melancholisch gedachte Heterochronie, deren Schweben für ihn nicht auf die mögliche Erfüllung von Wünschen ausgerichtet ist, sondern auf Tod und Untergang. In einer ersten Annäherung ließe sich das Verhältnis zwischen diesen beiden Begriffen also in etwa als spiegelbildlich beschreiben. Zu berücksichtigen ist hierbei allerdings, dass für Großklaus die Heterochronie allgemein *Resultat eines medialen In-Szene-Setzens* ist, während er das Intervall in erster Linie mit *„traditionellen, vor-technischen Gesellschaften“*¹⁷¹ in Verbindung bringt (hier scheint im Übrigen eine historische Argumentationsweise auf, die für den weiteren Verlauf seiner Erörterungen von einiger Bedeutung sein wird) und somit als gewissermaßen ‚naturwüchsige‘ Kulturtechnik ansieht, die keiner technischen Medien bedarf. Außerdem wird der ‚Passageur‘ beim Intervall vornehmlich als Person gedacht, während die mediale Heterochronie sich auf ein darzustellendes Objekt (also typischerweise ein Ding oder einen Ort) bezieht.

Die grundsätzliche These zum Intervall, welche Großklaus anhand der symbolischen Struktur verschiedener historisch aufeinander folgender moderner Medien (Schrift, Fotografie, Film, Fernsehen, Computer) zu belegen sucht, besagt nun, *„daß wir zivilisationsgeschichtlich dieser Erfahrungen von Intervallen, ‚Passagen‘ und ‚Schwellen‘ verlustig gehen“*,¹⁷² indem die Medien die symbolische und zeitliche Reichweite der Intervalle immer weiter verkürzen, das Tempo bis hin zur Simultaneität und Instantaneität der Live-Übertragung steigern und die Lücken schließen, die zuvor von solchen Schwellenzonen erzeugt und offen gehalten wurden. *„Die Lichtgeschwindigkeit der elektronischen Prozesse löscht alle Markierungen und Grenzziehungen, die noch im traditionellen Medien-*

¹⁶⁹ GROSSKLAUS (2004), S. 170.

¹⁷⁰ Ein Standardwerk hierzu ist sicherlich *»Übergangsriten«* (1909) von Arnold van Gennep (VAN GENNEP (1999)), auf das Großklaus auch Bezug nimmt – dort werden u.a. auch Vorschläge für eine Interpretation der kulturellen Bedeutung solcher Rituale gemacht, auf die hier aber nicht weiter eingegangen werden soll.

¹⁷¹ GROSSKLAUS (2004), S. 170.

¹⁷² Ebd.

*System des Buches dafür gesorgt hatten, daß Intervalle den Prozeß kultureller Kommunikation systematisch unterbrechen*¹⁷³ und dadurch *„ein hohes Maß an kognitiver Orientierung im Universum der sprachlichen Zeichen“*¹⁷⁴ ermöglichten. Der technische Fortschritt der Moderne stellt sich in dieser Sichtweise als kulturverflachend dar; Differenzen und damit auch Orientierungsmöglichkeiten innerhalb dessen, was man Kultur nennt, werden zunehmend nivelliert.¹⁷⁵

Wenn aber nun die Intervalle in der Moderne insgesamt im Verschwinden begriffen sind, und zwar gerade aufgrund der Verbreitung technischer Medien, und wenn gleichzeitig mediale Heterochronien erst unter den Voraussetzungen gesellschaftlicher Beschleunigung und durch den gezielten Einsatz technischer Medien möglich werden¹⁷⁶, dann müssen letztere als eine Art Ersatz für die traditionellen Schwellenrituale gesehen werden. Das 'ästhetische Ritual' der medialen Heterochronie nutzt die technischen und sozialen Umstände, die zum Rückzug des 'echten' Intervalls führten, dazu, eben solche Intervalle in der Inszenierung kompensatorisch zu simulieren oder, positiver formuliert, zu recyceln / zu restituieren. Es erfüllt so, wenn auch auf andere Weise, die gleiche STABILISIERENDE FUNKTION wie das eigentliche Intervall in der vormodernen Kultur.

Bei diesem Befund darf jedoch nicht einfach stehen geblieben werden. Es stellt sich nämlich die Frage, weshalb die prinzipiell rein ästhetisch gedachte mediale Heterochronie zu dieser Substitutionsleistung überhaupt fähig ist. Die Antwort, die wir hierfür vorschlagen wollen, erscheint zunächst paradox: Weil es sich dabei im Grunde gar nicht um eine Substitution handelt. Erinnern wir uns daran, was Foucault am Beispiel des Friedhofs über die Heterotopie gesagt hat: Beim Erreichen eines historischen Kulminationspunkts, einer epistemischen Schwelle zwischen zwei Epochen des Denkens kann ein 'Anderer Ort' seinen Charakter tiefgreifend ändern, ohne dabei seine genuin heterotopischen Eigenschaften zu verlieren.¹⁷⁷ Hier liegt nun eine ähnliche Situation vor. Die These von Großklaus, nach der die Beschleunigung in der Moderne eine notwendige Voraussetzung für das Auftreten von Heterochronien darstellt (diese Annahme ist angesichts des seit Beginn der Industrialisierung vermehrten Aufkommens von nicht mehr

¹⁷³ GROSSKLAUS (2004), S. 178.

¹⁷⁴ Ebd., S. 172.

¹⁷⁵ Es soll an dieser Stelle nicht weiter darauf eingegangen werden, ob einer solchen, von Nostalgie und Bedauern gefärbten Interpretation der Moderne als Verfallsgeschichte zuzustimmen wäre. Die Argumentation entlang verschiedener medialer Symbol- und Zeitstrukturen erscheint in sich logisch und nachvollziehbar; ob man das Resultat positiv oder negativ bewertet, liegt dann im Auge des Betrachters. Für unsere Zwecke erscheint hier vor allem die durch eine solche Erörterung vorgenommene Historisierung des Vorkommens von Intervallen wesentlich.

¹⁷⁶ *„Erst auf dem Boden der sogenannten Moderne: im Kontext einer beschleunigten Fortschrittsgeschichte treten Heterochronien in unterschiedlicher medialer Gestalt auf den Plan“*, GROSSKLAUS (2006), S. 9.

¹⁷⁷ Vgl. FOUCAULT (1999), S. 151f.

benötigten, obsoleten Restbeständen durchaus verständlich), verstellt den Blick darauf, dass das Konzept des In-der-Schwebe-Haltens auch ohne die technischen Medien der Neuzeit denk- und nutzbar ist. Eine Analyse von Medien-Objekten aus einer antiken, mittelalterlichen oder 'primitiven' Kultur unter dem Gesichtspunkt der Heterochronie würde sicher durchaus wertvolle Erkenntnisse ermöglichen, wobei selbstverständlich davon auszugehen ist, dass die dort auftretenden Formen symbolischer Zeitpräsenz völlig andersartig sind als die, die in der modernen kapitalistischen Zivilisation vorkommen. Das, was Großklaus unter dem Etikett 'Intervalle' verhandelt, ist eine solche kulturhistorisch ältere Form von Heterochronie.

Erinnert sei an dieser Stelle auch an die von Foucault so bezeichneten *"Krisenheterotopien"*,¹⁷⁸ nämlich 'Andere Orte', an die man sich begibt, wenn man sich in einer Phase des biologischen Ausnahmezustands (z.B. Regelblutung, Schwangerschaft, Alter) und/oder des Übergangs zwischen verschiedenen sozialen Statusgruppen befindet. *"Ich frage mich, ob nicht für junge Frauen die Hochzeitsreise als Heterotopie und zugleich auch als Heterochronie diene. Die Defloration der jungen Frau sollte nicht in ihrem Geburtshaus geschehen, sondern gleichsam in einem Nirgendwo."*¹⁷⁹ Ein weiteres Beispiel wäre der heute in vielen Ländern verpflichtende Militärdienst für alle jungen Männer, der mit einer auf eine bestimmte Zeitdauer festgelegten Kasernierung einhergeht.¹⁸⁰ Wie Großklaus sieht auch Foucault diesen Typ von heterochronen Kulturkonstellationen auf dem Rückzug, beklagt aber nicht deren Verschwinden, sondern beschreibt den ihnen nachfolgenden Typ von 'Anderen Orten' unter den gleichen Gesichtspunkten und betont so die grundlegenden, über-historischen Gemeinsamkeiten.¹⁸¹ Und aus diesem Blickwinkel heraus kann dann auch erklärt werden, wie das 'ästhetische Ritual' der medialen Heterochronie die Rolle der älteren Kulturtechnik des Intervalls einzunehmen imstande ist: Beide Techniken stellen jeweils an ihre spezifische historisch-kulturelle Situation angepasste (und daher in Bezug auf den konkreten Kontext auch sehr variabel weiter differenzierbare) Typen einer allgemeinen Kategorie 'Heterochronie' dar, die eine symbolische Markierung von zeitlichen Verhältnissen vornimmt und damit die 'schwierige' (weil anders als der Raum nicht durch Bauwerke, Straßen, *"Kerben"*¹⁸² manipulierbare) Zeitdimension kulturell bearbeitbar macht.

¹⁷⁸ FOUCAULT (1999), S. 150.

¹⁷⁹ FOUCAULT (2005), S. 12.

¹⁸⁰ Hier ließe sich übrigens ein direkter Bezug zu einer heterochronen Institution der Antike aufstellen: Eine generelle Wehrpflicht gab es nämlich schon bei den Römern (allerdings nur im Kriegsfall und dann für alle erwachsenen Bürger).

¹⁸¹ Dies ist zugegebenermaßen eine für Foucault sehr untypische Vorgehensweise. Wahrscheinlich liegt hierin auch ein Grund dafür, dass er selbst den Heterotopiegedanken nicht weiter ausführte: nicht weil dieses Konzept unergiebig gewesen wäre, sondern weil es in Richtung einer allgemeingültigen Kulturtheorie zielt und er sich weitaus stärker für das Spezielle, Konkrete interessierte. Vgl. BAUM (2001), S. 12-14.

¹⁸² Vgl. DELEUZE/GUATTARI (1992), S. 657-693.

4. ERINNERUNG ODER ERWARTUNG?

Diese nützliche Funktion von Heterochronie und Intervall, die sich an der Assoziierung des Letzteren mit 'Wünschen und Phantasien' (man könnte auch sagen: Utopien – von denen die Heterochronie freilich deutlich unterschieden werden muss) besonders klar ablesen lässt, wirft allerdings eine weitere Frage auf, die mit der medialen Inszenierung der 'Anderen Zeiten' zu tun hat. Anhand des Fotozyklus von Atget drängt sich nämlich der Verdacht auf, dass die ausschließliche Fokussierung von Großklaus' Interpretation auf die 'Schwelle zum Untergang' keineswegs einen entscheidenden Unterschied zwischen Heterochronie und Intervall darstellt, und dass demzufolge die Charakterisierung des 'ästhetischen Rituals' durch eine Ausweitung und Präzisierung ergänzt werden sollte. Einer Anmerkung von Lorenz Engell zufolge¹⁸³ kann zum Beispiel das Bild »Speisezimmer eines Innenausstatters, Rue du Montparnasse«¹⁸⁴ nicht allein (wie bei Großklaus) so ausgelegt werden, als seien die Menschen vom gedeckten Tisch aufgesprungen und geflohen. Mit der gleichen Berechtigung ließe sich auch annehmen, dass der Raum erst noch betreten werden wird und die Menschen sich dann ganz alltäglich zu Tisch setzen und ihre Mahlzeit einnehmen. Zwar vermisst man in der dargestellten Szenerie tatsächlich *"den menschlichen Körper im Umfeld der toten Dinge"*¹⁸⁵, aber der mit Speisen gefüllte Tisch wirkt trotz dieser Verlassenheit keineswegs so leblos, wie es die Interpretation von Großklaus nahe legt. Die sichtbaren Dinge sind zwar als Sachgegenstände unbelebt, aber ihr Nutzungszusammenhang, auch wenn er wie eingefroren wirkt, ist klar zu erkennen. Die Formulierung 'tote Dinge' trifft also nur sehr bedingt den Kern der Sache. Ein weiteres Indiz gegen jede These von einer Flucht der Bewohner liefern die Türen: diese stünden sicherlich offen, wenn sie gerade erst als Fluchtweg benutzt worden wären. Auf Atgets Foto jedoch sind sie geschlossen. Dadurch verstärkt sich zwar der statische Zeit-Eindruck, die Konstellation scheint aber dennoch weitaus eher eine vollkommen übliche temporäre Abgeschlossenheit zu signalisieren als die Spur eines überstürzten Aufbruchs.

Selbstverständlich ist damit eine kurz bevorstehende katastrophische Zerstörung nicht ausgeschlossen; vor allem dann nicht, wenn man den Kontext dieser fotografischen Dokumentation kennt (die bauliche Modernisierung von Paris und das daraus resultierende Verschwinden der alten Stadtviertel). Ein von Melancholie gezeichneter Blick auf Darstellungen des 'Vieux Paris' ist verständlich: *"Das Moment des für immer Ausgelöschten, das diesen Raum-Ansichten anhaftet, verleiht ihnen die ästhetische Würde des In-die-Ferne-Entrückten: Daraus leitet sich für die Bilder ferner und*

¹⁸³ In der Diskussion zu Großklaus' Vortrag am 28. April 2006 in Weimar.

¹⁸⁴ Abgedruckt in GROSSKLAUS (2004), S. 71.

¹⁸⁵ Ebd.

untergegangener (Lebens)Räume eine ihnen eigentümliche Aura ab. [...] Sie legen den Grundstock zu einem 'musée imaginaire', einem kollektiven Gedächtnis, in das sich intensive und schmerzhaft Verlust-Wahrnehmungen eingeschrieben haben."¹⁸⁶ Diese Verlust-Wahrnehmungen aber – und das scheint bei diesem Beispiel von essentieller Bedeutung zu sein – ergeben sich hier nicht aus dem Bild selbst oder gar direkt aus dem dargestellten Ort (wie das bei Wenders, Brinkmann und sicher auch Saint-Pierre der Fall ist). Zu dem, als was Großklaus die Fotografien von Atget sieht, werden sie allein deshalb, weil schon im Voraus bekannt ist, dass die abgebildeten Dingwelten einer vergangenen Epoche angehören; weil man bereits weiß, dass der Künstler die Absicht verfolgte, "das zu Ende gehende bürgerliche Jahrhundert in Raum-Ansichten des alten Paris zu dokumentarisieren und zu inventarisieren"¹⁸⁷ und so eine Spur des im Lauf der Geschichte Vergehenden zu erzeugen. Es ist in der Tat die "Eigenart eines vorgängigen Blicks auf Räume und Dinge"¹⁸⁸, aufgrund welcher sich hier von einem Anhalten der Zeit kurz vor der Auslöschung des Dargestellten sprechen lässt – aber DIESER Blick wird gerade NICHT durch die bildsprachliche Inszenierung erzeugt, wie Großklaus vermutet, sondern durch unser Wissen um den historischen Kontext.

Dies bedeutet keineswegs, dass Atgets fotografische Inszenierung des 'Vieux Paris' keine Heterochronie produzierte. Großklaus' Analyse des Schwebezustands zwischen lebendiger Beteiligung an der Geschichte und restloser Tilgung nach dem Herausfallen aus dem Fortschrittsprozess trifft zweifellos im Großen und Ganzen zu und lässt sich sicherlich auch auf einige von Atgets Bildern anwenden. Allerdings erweist sich das Theoriekonzept hier als nicht so passgenau wie bei den übrigen Beispielen. Wie wir gesehen haben, verzeichnet die Heterochronie des Bildes »Speisezimmer eines Innenausstatters« nämlich nicht wirklich (und vor allem: nicht ausschließlich) "den schreck-besetzten Endpunkt des Todes", mit dem Großklaus alle Heterochronien in Verbindung bringt¹⁸⁹. Lorenz Engell hat völlig richtig beobachtet, dass es sich hier, verglichen mit dem Roman von Saint-Pierre oder dem Film von Wenders, um einen ganz anderen Typ von 'Anderer Zeit' handeln muss – einen, in dem die ERWARTUNG stärker ausgeprägt ist als die Erinnerung, in dem weniger etwas Vergangenes bewahrt werden soll als vielmehr Platz bereitet wird für ein zukünftiges Ereignis. Atget portraitiert, anders als Saint-Pierre oder Brinkmann, nicht Spuren von bereits untergegangenen Leben, sondern *noch* intakt gelassene Orte im Zustand der Bedrohung. Selbst wenn diese Orte tatsächlich schon verlassen und unbelebt sind (in diesem Fall würde das Warten auf zum Essen eintretende Bewohner freilich zu einem Warten auf Godot),

¹⁸⁶ GROSSKLAUS (2004), S. 69.

¹⁸⁷ Ebd.

¹⁸⁸ Ebd., S. 74.

¹⁸⁹ GROSSKLAUS (2006), S. 8.

handelt es sich doch noch nicht um Ruinen. Nicht einfach schleichender Verfall (ein entropischer Prozess!) findet hier statt, sondern es wird offensichtlich noch etwas passieren, das informationstheoretisch von hoher Aussagekraft sein muss, ein *neg-entropisches* Ereignis also. Die symbolisch anwesenden Zeiten weisen hier nicht so sehr zurück auf das, was einmal war, sondern vor allem vorwärts auf das noch Kommende.

Es wird deutlich, dass es sich bei dem, was Großklaus als 'Mediale Heterochronien' bezeichnet, nur um einen einzelnen Typ aus einer größeren Gruppe ähnlich gelagerter, aber verschiedener Phänomene handeln kann. Dadurch, dass es sich bei allen von ihm behandelten Beispielen um Anachronismen handelt (in dem Sinne, dass die Objekte sämtlich als Reste einer Zeit auftreten, die für die Darstellung als Vergangenheit erscheint), entgeht ihm die Möglichkeit, den Begriff auch in der anderen Richtung der Zeitachse anzuwenden. An den Fotos von Atget wird ersichtlich, dass ein durch die Darstellungsweise des 'ästhetischen Rituals' erzeugter Schwebezustand durchaus sehr verschiedene Zeitbezüge herstellen kann, solche der Erinnerung, aber ebenso solche der Erwartung. Und letztere muss keineswegs die Erwartung eines wie auch immer gearteten Endes sein (außer desjenigen der Schweben selbst), sondern kann ganz im Gegenteil auch eine Veränderung zum Positiven meinen. Stünden Atgets Bilder nicht in dem Kontext der Stadtmodernisierung, so ließe sich problemlos annehmen, dass im Speisezimmer in Kürze ganz gewöhnlich gegessen werden wird oder dass das »Café auf der Avenue de la Grande Armée«¹⁹⁰ bald von den ersten Gästen des Tages einen Besuch abgestattet bekommt. Eine ausschließliche Fokussierung des Heterochroniebegriffs auf die Schwelle zum Untergang erscheint aus diesem Grunde als zu kurz gegriffen.

5. INTERNE UND EXTERNE HETEROCHRONIE

Dies wird umso deutlicher, wenn man versucht, Großklaus' 'Mediale Heterochronie' mit dem oben am Beispiel von 'As Slow As Possible' entwickelten Heterochroniekonzept in Verbindung zu bringen. Unverkennbar gibt es einige klare Übereinstimmungen: hier wie dort geht es um Kultur-Objekte, die sowohl die Frage nach Dauerhaftigkeit stellen als auch die nach einem im Vergleich zum Umraum langsameren (verlangsamten oder einfach nicht mitbeschleunigenden) Lebens-tempo, wenn sie dies auch auf sehr unterschiedliche Art und Weise tun. Wenn Großklaus schreibt: *"Die Heterochronie als symbolische Form exponiert die in beschleunigter Verfallszeit ausgemusterten und ausgegrenzten Räume und Orte und entfaltet die in ihnen abgelegte und akkumulierte Zeit"*,¹⁹¹

¹⁹⁰ abgedruckt in GROSSKLAUS (2004), S. 72.

¹⁹¹ GROSSKLAUS (2006), S. 9.

so entspricht dies zweifelsohne dem Kern unserer allgemeinen Bestimmung von Heterochronie als *„Präsenz anderer Zeiten in einer durch die Anwendung symbolischer Kulturtechniken hervorgerufenen Repräsentation“*.¹⁹² Die zwei Theorieentwürfe müssten sich somit prinzipiell zu einem gemeinsamen Gedankengebäude zusammenfügen lassen, zumal beider Ausgangspunkt die Foucaultsche Heterotopologie ist. Da das Cage-Konzert allerdings eindeutig in die Zukunft gerichtet ist und somit in einem ganz anderen Modus funktioniert als die von Großklaus untersuchten 'Spurenfelder', in einem Modus der Konstruktion und nicht der Rekonstruktion, wird eine solchermaßen anzustrebende Synthese unter dem Begriff der Heterochronie ein wesentlich größeres Feld kultureller Konstellationen fassen können müssen als nur den Schwebezustand auf der Schwelle zwischen Nicht-Mehr und Noch-Nicht. Die sich mit letzterem befassenden 'Medialen Heterochronien' bilden also lediglich einen kleinen Teilbereich dieses Feldes.

Deren Verhältnis zu einem übergeordneten Heterochroniebegriff sollte jedoch deshalb nicht weniger genau geklärt werden. Eine einfache Anwendung von Großklaus' obiger Definition des 'ästhetischen Rituals' auf das Projekt von Halberstadt wäre nämlich durchaus mit einigen Schwierigkeiten verbunden. Es lassen sich dort zwar sowohl Inszenierungen als auch Rituale beobachten (beispielsweise bei den Zeremonien zum Anlass eines Tonwechsels); diese sind dem eigentlichen 'Objekt' jedoch äußerlich. In 'As Slow As Possible' entspringt die sich entfaltende 'abgelegte und akkumulierte Zeit' der Komposition und den von der Projektgruppe erarbeiteten Ausführungsregeln (und sogar: zum Teil erst den Widersprüchen zwischen diesen beiden *diskursiven Objekten*), nicht einem lokalisierbaren materiellen Gegenstand oder 'ausgemusterten Raum'. Aufgrund ihrer Vergangenheit als Schweinestall¹⁹³ könnte man die Kirche St. Burchardi vielleicht als einen solchen auffassen, doch es geht beim Projekt 'As Slow As Possible' mitnichten um den Veranstaltungsort selbst; der räumliche Bezug liegt einzig in der Orgel von 1361, die jedoch ohnehin in einer anderen Kirche der Stadt stand. Und auch jene Orgel ist zwar zweifelsfrei ein vergangenes, nicht mehr aktives Objekt, wird aber nicht wegen ihrer jetzigen Nicht-Mehr-Aktualität thematisiert, sondern *wegen ihrer ehemaligen Aktualität* – ein scheinbar kleiner, aber wichtiger Unterschied.

Man vergleiche dies mit der von Großklaus nicht ausreichend präzisierten Funktion des Kontextes bei den Fotos von Atget: Das, was diese Bilder erst wirklich 'heterochronisch' werden lässt, ist das Wissen um ihren historischen Hintergrund und um die Absicht des Künstlers, kurz: um die Umstände (oder zumindest um einen Teil davon) ihrer Produktion. Das Konzert 'As Slow

¹⁹² S. 29 dieser Arbeit.

¹⁹³ Vgl. BETZLE (2000).

As Possible' wiederum wird selbst auffällig unauffällig (im Vergleich zu anderen, 'normal dimensionierten' Konzerten) in Szene gesetzt; der 'musikalische Inhalt' (die Töne bzw. Tonfolgen) ist eher unwichtig, während die eigentliche Brisanz der Veranstaltung in ihren Bezügen auf die Regeln des Musiksystems einerseits und auf die Zeitkonzepte der modernen Gesellschaft andererseits liegt. Wie bei Atget spielt die Intention des Urhebers eine gewichtige Rolle (gleich ob man damit auf die Projektgruppe verweist oder auf John Cage selbst, auch wenn dessen Intention bekanntlich gerade in der Ablehnung intentionaler Zuschreibungen bestand), vor allem aber das symbolische Netzwerk von Verbindungen und Verweisungen, das sich außerhalb der eigentlichen Aktion aufspannt: zwischen den Akteuren der gesellschaftlichen Kommunikation, zwischen den von diesen generierten Bedeutungen und zwischen den mit Bedeutung aufgeladenen Objekten.

Hierzu bleibt freilich anzumerken, dass die genannte Wichtigkeit der Intention sich keineswegs darauf bezieht, einen klassischen 'Autor' zu fordern und auf den Thron zu heben, dessen genialer Intuition der gesamte heterochron(isch)e Zusammenhang entspränge. Sicherlich wird man des öfteren auf Objekte treffen, die mit dem expliziten Ziel erstellt wurden, zum Nachdenken über Zeit anzuregen (und sowohl auf 'As Slow As Possible' als *Veranstaltung* als auch auf den Fotozyklus von Atget dürfte dies zutreffen), aber das, worum es hier geht, ist das Verhältnis von innerem und äußerem Gehalt des symbolischen Verweisungsgeflechts. Großklaus' Konzept ist der dokumentarische Verweis auf einen *wirklichen Ort* (selbst wenn dieser wie bei Saint-Pierre fiktional ist), dessen spezifische Eigenschaften überhaupt erst die Inszenierung der Heterochronie ermöglichen, inhärent. Es orientiert sich im Wesentlichen an den von Foucault in »*Des espaces autres*« erwähnten 'Zeitschnitten'.¹⁹⁴ Jeder in Großklaus' Beispielen behandelte Ort ist selbst bereits 'anders' im Sinne Foucaults in der Weise, dass dort kein 'normales Leben' (mehr) stattfindet, und die deshalb per se vorfindlichen Diskontinuitäten im Verhältnis zur Zeitstruktur des Normalraumes werden durch die mediale Inszenierung lediglich verstärkt. Es soll nicht bestritten werden, dass dadurch tatsächlich eine neue Qualität der symbolischen Verhältnisse entsteht; Großklaus kann völlig zu Recht von *heterochronischen* statt 'bloß' heterotopischen Orten sprechen. Diese jedoch bilden bei ihm nicht den Auslöser, sondern den Hintergrund der Heterochronie – hervorgerufen wird letztere nicht durch das Objekt selbst, sondern durch die MEDIALE PRÄSENTATION, welche wiederum von einem Subjektfunktionen übernehmenden System¹⁹⁵ mit "*heterochronischem Interesse*"¹⁹⁶ ausgelöst und

¹⁹⁴ Vgl. FOUCAULT (1999), S. 153.

¹⁹⁵ Das kann prinzipiell jeder Typ von System im Sinne Luhmanns sein. Im Falle der von Großklaus genannten Beispiele scheint dabei jedoch zumeist an einen klassischen 'Autor' (Saint-Pierre, Atget, Wenders, Brinkmann) gedacht zu werden, also an einzelne psychische Systeme.

¹⁹⁶ GROSSKLAUS (2006), S. 8.

gesteuert wird. Eine einflussreiche Rolle kommt hier insbesondere dem medial geprägten Kontext zu, der 'Grammatik' des verwendeten Mediensystems. Hierzu zählt nicht nur die Technologie (Kamera etc.), sondern ebenso die ästhetischen Konventionen, die die Inszenierung der Heterochronie befolgt oder verwirft, die Diskurse, in welche das Medienobjekt (der fertige Film, der Fotozyklus, der Roman...) eintritt oder auf die es sich bezieht, die vorherrschende Episteme der Kultur und so weiter. Kurz: die Inszenierung der Heterochronie *am 'heterochronischen Ort'* richtet sich nach einem übergeordneten *Dispositiv*.

Freilich ist der jeweilige Ort auch selbst Bestandteil des Dispositivs. Nicht jeder Ort kann zu jeder Zeit (aber vielleicht zu einer anderen) heterochronisch werden.¹⁹⁷ In Bezug auf die Produktion der Heterochronie verhält sich der Ort in Großklaus' Konzept jedoch selbst *passiv*; es ist das präsentierende Medium, das hier das *Agens* der Heterochronieerzeugung darstellt.¹⁹⁸ Beim Konzert von Halberstadt hingegen, bei dem man oberflächlich betrachtet eine ähnliche Situation vorfindet,¹⁹⁹ gibt es einen entscheidenden Unterschied: das eigentliche heterochrone Objekt ist hier nicht der räumliche, gegenständliche, passive Ort, sondern ein zuallererst *diskursives Objekt* (nämlich die Partitur). Und als solches bildet diese einen **AKTIVEN BESTANDTEIL DES DISPOSITIVS**. Die Partitur setzt *selbst* dessen Kräfte in Bewegung und nutzt sie zur Entfaltung des eigenen symbolischen Potentials, um schließlich die Regeln der dispositivischen Mechanismen mit deren eigener Hilfe in Frage zu stellen.²⁰⁰ Das heterochrone Objekt in diesem Konzept der 'Anderen Zeit' wird nicht einfach in einem Medium inszeniert und präsentiert; es übernimmt vielmehr **selbst MEDIALE FUNKTIONEN**.

Im Anschluss an diese Überlegungen erscheint der Titel 'Mediale Heterochronien' für den von Großklaus untersuchten Typus als einigermaßen ungenau. Es bietet sich daher an, diesen genauer zu spezifizieren als 'medial geformte Heterochronien', denn das definierende Objekt entwickelt sich erst durch die mediale Bearbeitung zu einem wahrhaft heterochronen Gegenstand, wobei es in diese Transformation nicht bzw. kaum selbst eingreift. Der andere, einem **AKTIVEN diskursiven Objekt**

¹⁹⁷ Für Großklaus ist bekanntlich das Ausgemustertsein des Ortes Voraussetzung für eine Heterochronie.

¹⁹⁸ Vgl. auch Seite 37 hier.

¹⁹⁹ Ein Subjekt (die Projektgruppe) inszeniert an einem Ort (St. Burchardi) mit Hilfe eines Mediums (Orgel) eine Heterochronie (das Projekt 'As Slow As Possible'), die sich nach einem Dispositiv richtet (u.a. der Musikdiskurs)... man bemerke das allgemeine Muster desjenigen Diskurses über Kunst, der bei Kommunikationen über die Grenzen des Kunstsystems hinweg üblicherweise geführt wird: das 'Subjekt' als Anschlusspunkt für den populärpsychologischen Ansatz der meisten (Massen-)Medien.

²⁰⁰ Hier liegt, wie oben bereits gezeigt wurde, die eigentliche Kraft der Heterochronie. Diese ist auch bei den Beispielen von Großklaus vorhanden; durch die veränderte Konstellation von Agens und Patiens bei der Heterochronieerzeugung spielt das kulturelle Objekt dort jedoch eine insgesamt schwächere Rolle.

ENTSPRINGENDE Typ von Heterochronie müsste allerdings *ebenfalls* als 'mediale Heterochronie' charakterisiert werden, genauer: als 'medial tätige Heterochronie'. Wie man sieht, taucht das Attribut 'medial' dabei in beiden Bezeichnungen auf, und zwar mit den gegensätzlichen Konnotationen 'durch Medien gemacht' bzw. 'als Medium fungierend'. Das ist keineswegs verwunderlich, wenn man bedenkt, dass die Begriffe 'Form' und 'Medium' immer relativ zueinander positioniert werden müssen; jedes Medium ist selbst eine Form, und eine Form dient oft *"zugleich als Medium für Formen in der Form"*²⁰¹; aber für analytische Zwecke ist diese widersprüchliche Situation denkbar ungeeignet. So berechtigt und wichtig die Charakterisierung von Heterochronien als 'medial' ist (bei allen Heterochronien spielen schließlich Medien²⁰² eine zentrale Rolle), so wenig verrät sie als Name über die auf den verschiedenen Ausprägungen von Medialität beruhenden Differenzen innerhalb des kulturellen Repertoires an Heterochronien. Es soll deshalb eine andere begriffliche Unterscheidung der genannten Typen von 'Anderen Zeiten' vorgeschlagen werden, die sich an deren Topologie orientiert.

Bei Vorhandensein eines sich passiv verhaltenden heterochronen Objektes, wie dies bei den 'medial geformten Heterochronien' der Fall ist, wird die 'Andere Zeit' dem Objekt durch äußere kulturelle Entitäten aufgeprägt und entsteht folglich gewissermaßen *a posteriori*, so dass man von einer 'EXTERNEN HETEROCHRONIE' sprechen könnte. Ist es hingegen das Objekt selbst, das den Prozess der 'Heterochronisierung' anstößt und leitet, das also im betreffenden Kontext 'medial tätig' wird, so beruht die symbolische Präsenz anderer Zeiten auf der inneren Veranlagung dieses Objektes dazu. In diesem Fall wäre also der Begriff 'INTERNE HETEROCHRONIE' angebracht, der die Herkunft der Heterochronizität *direkt aus dem Objekt selbst* klar zum Ausdruck bringt. Durch eine solche Spezifizierung der beiden Gruppen von Heterochronien, für die die von Großklaus untersuchten Zeitschwellen-Inszenierungen einerseits und die beim Cage-Konzert von Halberstadt vorliegende epistemische Konstellation aus Nicht-Musik, deren musikalisch gedachter Aufführung und dem dabei verwendeten überdimensionalen Maßstab andererseits als paradigmatische Beispiele gelten können, wird ein klarerer Blick auf die Funktionsweise der je einzelnen Heterochronien möglich, und im Anschluss daran auch auf die zwischen diesen feststellbaren Gemeinsamkeiten. Bevor jedoch die Position der Heterochronie innerhalb eines übergreifenden kulturtheoretischen Rahmens zu erörtern sein wird, soll allerdings noch ein Blick auf einen weiteren, dritten Grundtypus 'Anderer Zeiten' geworfen werden.

²⁰¹ LUHMANN (1995), S. 188.

²⁰² In einem an Luhmann angelehnten, sehr weit gefassten Sinne.

WIDER DAS VERGESSEN: KULTURKONSERVEN

1. KUNST IN DER DOSE

Im Mai 2004 fand in der Bundeskunsthalle in Bonn eine merkwürdige Ausstellung statt: Für drei Tage waren dort fünfzig verschlossene Metallbehälter zu sehen, in denen sich je ein Kunstwerk von mehr oder auch weniger bekannten deutschen Künstlern befand. Auch der Katalog zur Ausstellung²⁰³ zeigte ausschließlich Fotos der Behälter, nicht deren Innenleben (von welchem allerdings Autor und Titel genannt wurden). Außer den Künstlern selbst hatte nur der Organisator der Ausstellung, Adalbert Hoesle, die Objekte zu Gesicht bekommen, und daran wird sich vorerst auch nichts ändern. Die Behälter wurden nämlich anschließend, noch immer verschlossen, in ein ehemaliges Silberbergwerk im Schwarzwald eingelagert, wo sie für die kommenden 1500 Jahre verbleiben und erst nach Ablauf dieser Zeit geöffnet werden sollen. Die Kunstwerke verschwanden also buchstäblich im Bauch der Erde, und dementsprechend nannte sich die (von der Presse meist als *„Kulturgutverschluckung“* bezeichnete) Aktion in Anlehnung an den geologischen Fachterminus für das Versinken von Erdkruste auch *„Subduktive Maßnahmen“*.²⁰⁴

Es ist nicht zu übersehen, dass wir es hier mit einem ähnlichen Typ von Kulturprojekt zu tun haben wie beim Halberstädter Cage-Konzert. Beide Aktionen sind Kunstveranstaltungen, und zwar solche mit zeitlicher Übergröße. Bei beiden tritt eine Suspendierung von Ereignissen auf: Während *‘As Slow As Possible’* die Wichtigkeitszuweisungen für einzelne Momente des Stücks, die sich aus dessen eigener Struktur ergeben, selbst dekonstruiert, verweigert die Kulturgutverschluckung bis zu einem (sehr) fernen Termin jede direkte Rezeption der eingepackten Kunstwerke, wodurch die Aktion als solche eine Vorrangstellung vor ihrem *‘Inhalt’* bekommt. Außerdem handelt es sich bei beiden Veranstaltungen nicht nur in demjenigen Sinn um heterotopische Objekte, in welchem Kunst allgemein einen heterotopischen Bereich der Gesellschaft bildet, sondern um Objekte, die bereits innerhalb des Kunstsystems heterotopischen bzw. heterochronen Status besitzen (als Nicht-Musik bei *»Organ²/ASLSP«* sowie durch die Herstellung von so etwas wie *‘Nicht-Kunst’* mittels Entzug ihrer Rezeptionsmöglichkeit bei der Verschluckung). Beide Projekte enthalten die

²⁰³ HOESLE (2004). Siehe auch die zugehörige Webseite <http://www.verschluckung.de>.

²⁰⁴ Geowissenschaftler sprechen von *‘Subduktion’*, wenn beim Aufeinandertreffen zweier tektonischer Platten der Erdkruste eine davon unter die andere geschoben und im Erdinneren aufgeschmolzen und *‘recycelt’* wird. An der Subduktionslinie entsteht dabei oft ein Tiefseeegraben; am Rand der oben liegenden Platte beginnen sich durch Druck und vulkanische Aktivität Gebirge bzw. Inselketten aufzufalten. Ergebnisse dieses Vorgangs lassen sich beim Blick auf eine Weltkarte leicht ausmachen, besonders typisch z.B. an der Westküste Südamerikas.

unmissverständliche Aufforderung, das kulturelle System 'Kunst' aus einer Perspektive zweiter Ordnung zu betrachten und so die dessen Funktionieren zu Grunde liegenden Regeln in den Blick zu nehmen und zu hinterfragen. *"Dass nun 50 Kunstwerke der visuellen Rezeption entzogen werden, fokussiert den Blick auf das Ausstellungssystem Kunst, dessen visuelle Rezeptionstraditionen und -automatismen der Besucher ebenso wie auf die beobachtbare obsessive Klammerung an die vertikal ausgerichtete Produktionsdynamik und Betriebsökonomie."*²⁰⁵

Was aber ist nun die Besonderheit dieser Verschluckungsaktion in Hinblick auf ihren Umgang mit symbolischen Zeitstrukturen? 'As Slow As Possible', das haben wir gesehen, bestreitet durch eine spezielle Konstellation von kontrastierenden Diskursregeln und Informationsstrukturen die Möglichkeit eines eindeutigen Sprechens über das Projekt (und dadurch auch: einzelne Zeitpunkte explizit betonen zu können). Dem gegenüber hebt die Kulturgutverschluckung einen speziellen Zeitpunkt ganz besonders hervor, nämlich das Öffnen der Behälter, schiebt diesen jedoch auf bis in eine entfernte und für heute lebende Menschen unerreichbare Epoche. Auf den ersten Blick scheint dies nichts wesentlich anderes zu sein als die Überlänge des Halberstädter Konzerts; auch dort wird schließlich keiner der Initiatoren und Eröffnungsgäste das Ende der Veranstaltung miterleben können. Jedoch ist letzteres in jedem Moment seiner Aufführung prinzipiell zugänglich und, selbst wenn gerade eine Pause (also Stille) an der Reihe ist, erlebbar. Es kann immer nur ein kleiner Teil des Stückes rezipiert werden, aber seine direkte sinnliche Wahrnehmung gehört unmittelbar zur Veranstaltung. Die Verschluckungsaktion jedoch entzieht die Kunstwerke nicht nur durch Eindosung dem Blick, sondern sperrt durch Einlagerung gleich ganz den Zugang. Anstatt den Inhalt wie im Fall von Halberstadt gewissermaßen tröpfchenweise freizugeben, wird dieser hier für eine geraume Zeitspanne in einem nicht näher beschreibbaren, invariant erscheinenden Zustand gehalten und bleibt so zur Gänze unzugänglich. Es gibt eindeutig definierte Start- und Endpunkte, das Ein- und das Auspacken, aber dazwischen liegt der Zustand einer *black box*. Nicht umsonst wird das Projekt von einem Verweis auf Schrödingers Katze begleitet: *"Ob der Inhalt der 50 Edelstahlbehälter unter Kunstkriterien zu rezipieren sein wird, wird erst dann zur Diskussion anstehen, wenn 50 Wahrscheinlichkeitswellenfunktionen zusammenbrechen werden."*²⁰⁶

Gerade das Offenhalten dieser Frage ist es, das hier nachdrücklich die viel grundlegendere Frage nach den Regeln für die Erzeugung von 'Kunstkriterien' stellt – und zudem die Frage nach der Haltbarkeit dieser Regeln. Immerhin sind diese stets nur temporär gültig; was heute als Kunst angesehen wird, wäre vor einigen hundert Jahren noch verlacht worden (und die Reaktionen auf die

²⁰⁵ Adalbert Hoesle, zitiert nach WULFFEN (2004).

²⁰⁶ Adalbert Hoesle, zitiert nach WULFFEN (2004).

ersten abstrakten Kunstwerke waren tatsächlich von dieser Art), und umgekehrt gälte ein heute angefertigtes traditionelles Gemälde eher als *Kunsth Handwerk* denn als echte Kunst. Die Kunst, wie jedes kulturelle Symbolsystem, ist einem zeitlichem Verfall ausgesetzt, der sie nur retrospektiv als Kunst greifbar macht, indem die epistemischen Diskontinuitäten in Betracht gezogen und die ehemals gültigen Maßstäbe rekonstruiert werden – vorausgesetzt natürlich, das jeweils relevante Symbolsystem ist für eine Rekonstruktion ausreichend gut bekannt. Dadurch, dass bei der Verschluckung die heute gültigen Kunstkriterien *nicht* mitcodiert werden (genauer gesagt: durch den PERFORMATIVEN AKT der Eindosung als Diskursentzug wird gewissermaßen ein Negativabbild encodiert – aber wird man dies in 1500 Jahren noch wissen?), wird sich beim Öffnen der Behälter zwar beurteilen lassen, ob der Inhalt *dann* 'Kunst' genannt werden kann (nach den dann aktuellen Regeln der zukünftigen Kultur), nicht aber, ob die verschluckte Kunst *heute* ohne die Verschluckung trotzdem als Kunst gegolten hätte. Nicht nur sind die Dosen für den Zeitraum der Lagerung *black boxes*; die zwischen Ein- und Auspacken verstreichende Zeit erzeugt darüber hinaus gerade durch die epistemische Unschärferelation einen die heutige Zeit betreffenden blinden Fleck in der zukünftigen Episteme.

2. KULTURKONSERVEN

Im Prinzip ist es für solche Überlegungen gleichgültig, was genau sich eigentlich in den Kunst-Dosen befindet (ähnlich wie in 'As Slow As Possible' der musikalische Inhalt der Komposition völlig nebensächlich bleibt). Auch wenn manche Daten über die einzelnen Werke bekannt sind und einige der beteiligten Künstler mit ihren Arbeiten ausdrücklich auf den Kontext der Verschluckungsaktion Bezug nehmen²⁰⁷, hat der tatsächliche Inhalt zunächst (und das heißt: bis zum Ende der Verschluckung) keine Bedeutung; bis dahin kommt es allein auf die Aktion selbst an, die die eingelagerten Kunstwerke zu 'Nicht-Kunst' macht. Paradoxerweise geschieht dies aber gerade nicht durch eine Degradierung oder Bagatellisierung der Doseninhalte, sondern durch das genaue Gegenteil: Wie schon der Titel '*Kulturgutverschluckung*' andeutet, ist die Aktion nämlich in einen weitaus größeren Zusammenhang eingebettet. Bei dem ehemaligen Bergwerk, in welches die Kunst-Fässer eingelagert wurden, dem Barbarastollen in Oberried bei Freiburg im Breisgau, handelt es sich um den *Zentralen Bergungsort der Bundesrepublik Deutschland* gemäß der Haager Konvention zum Schutz von Kulturgut bei bewaffneten Konflikten vom 14. Mai 1954. Dieser steht, gemeinsam mit nur wenigen anderen Orten weltweit (u.a. dem Vatikan und dem Amsterdamer

²⁰⁷ Vgl. FRICKE (2004).

Rijksmuseum), unter völkerrechtlichem Sonderschutz.²⁰⁸ *„600 Millionen Mikrofilmfotografien mit den wichtigsten Dokumenten aus über einem Jahrtausend deutscher Geschichte schlummern in zwei betonierten Stollen unter 200 Metern Granit. Rund um die Uhr bewacht, gesichert hinter Eisengittern und Stahltoren und geschützt vor Atomstrahlen sollen sie Zeugnis ablegen über das Wirken und Leben einer vielleicht einmal sagemuwobenen Zivilisation, die sich Deutschland nannte.“*²⁰⁹ Durch die Einlagerung an diesem speziellen Ort erfahren die verschluckten Kunstwerke also keine Ab-, sondern eine unglaubliche Aufwertung: sie werden, unter Umgehung des ansonsten üblichen strengen Auswahlprozesses, zu einem Stück Weltkulturerbe erklärt.

Während das Cage-Konzert von Halberstadt ein zeittheoretisch sehr gehaltvolles und auch durchaus von offizieller Stelle unterstütztes²¹⁰, trotzdem aber einzeln stehendes Kunstprojekt darstellt, ist die Kulturgutverschluckung Teil einer groß angelegten staatlichen Unternehmung mit internationaler Rückendeckung. Koordiniert vom *Bundesamt für Bevölkerungsschutz und Katastrophenhilfe (BBK)* wird im Barbarastollen so etwas wie eine Sicherungskopie der kollektiven Erinnerung einer gesamten Gesellschaft angefertigt. Natürlich kann angesichts der enormen Datenbestände in Archiven und Bibliotheken nur ein kleiner Ausschnitt dessen, was als 'Kultur' gilt, auf Mikrofilm kopiert werden, und die Auswahl der zu sichernden Dokumente folgt unzweifelhaft einem medialen Vor-Urteil: Erstens werden ausschließlich *Schriftstücke* aus *staatlichen Institutionen* berücksichtigt, und zweitens genießen vollständig erschlossene und fertig katalogisierte Sammlungen von Archivgut Vorrang vor einzelnen (und selbst noch so wertvollen) historischen Büchern.²¹¹ Das von den Historikern der Zukunft rekonstruierbare Bild von

²⁰⁸ Vgl. BBK (2004), S. 7-9. In dieser vom Bundesamt für Bevölkerungsschutz und Katastrophenhilfe herausgegebenen Broschüre ist auf den Seiten 13-53 auch der Text der von über 100 Staaten unterzeichneten Haager Konvention inklusive aller Zusätze abgedruckt.

²⁰⁹ OLIVIER (2003). Es wäre übrigens interessant, sich zu fragen, inwieweit die Heterochronie des Zentralen Bergungsortes tatsächlich an dieser Legendenbildung beteiligt ist, oder ob sie nicht vielmehr eine Art Gegengift zu einer idealisierenden Sichtweise auf die (künftige) Vergangenheit darstellt, vgl. auch Fußnote 212.

²¹⁰ So wurde die Burchardikirche der Projektgruppe seitens der Stadt Halberstadt kostenfrei zur Verfügung gestellt, vgl. MÖRCHEN (2000) und STOCK (2001B).

²¹¹ Die Richtlinien für die Verfilmung zielen zwar auf die Vermeidung von Einseitigkeiten bei der Auswahl, halten aber zum Beispiel fest: *„Die Entscheidung über das der Dringlichkeitsstufe 1 zuzuordnende Archivgut ist provenienz- und strukturgerecht für jeweils zusammenhängende, geschlossene Archivalienverbände [...] zu fällen. Die Auswahl von Einzelstücken ist in der Regel nicht durchführbar“* (GMBI (1987), S. 285). Aus diesem Grunde *„sind zwar wesentliche Bestände des Bundesarchivs in Koblenz und der verschiedenen Landesarchivdirektionen sicherungsverfilmt worden, aber weder das Deutsche Literaturarchiv in Marbach noch das Germanische Nationalmuseum in Nürnberg oder die Herzog-August-Bibliothek in Wolfenbüttel“* wurden berücksichtigt (KRASS (2001), S. 654). Hinzu kommt, dass viele wertvolle Bücher farbige Illustrationen enthalten und deshalb bis zur Einweihung einer Farbfilm-Kopierstation in der Weimarer Herzogin-Anna-Amalia-Bibliothek im Januar 2006 aus ästhetischen Gründen zurückgestellt wurden, vgl. HOF (2006), S. 20.

Deutschland ist demnach durchaus etwas einseitig (wobei freilich allein die Auswahlrichtlinien schon einiges über eine Kultur aussagen²¹²), und die verschluckten Kunstwerke aus der beschriebenen Aktion stellen eine echte Ausnahme dar. Nichtsdestotrotz lässt sich anhand des Gesamtzusammenhangs feststellen, dass heterochrone Objekte nicht nur in abseitigen Bereichen des selbst bereits 'abseitigen' Kunstsystems vorkommen, sondern offenbar auch in zentralen gesellschaftlichen Feldern anzutreffen sind.

Die Einordnung als heterochrones Objekt verliert dabei im Kontext der Kulturgutsicherung an keinerlei Gültigkeit, wenn sie nicht allein auf die Kunstaktion beschränkt bleibt, sondern auf das Verfahren als Ganzes ausgeweitet wird. Archivalien enthalten grundsätzlich bestimmte heterochrone Züge, da sie ihre Existenzberechtigung daraus ziehen, Dokumentation und Beweis eines in der Vergangenheit liegenden Ereignisses zu sein. Sie verweisen auf eine zurückliegende Zeitstelle und erklären, dass sich ein damaliges Geschehen so abgespielt hat wie im Dokument beschrieben, womit sie eine vergangene Wahrheit (bzw. die Wahrheit einer Vergangenheit) behaupten. Natürlich kann der Inhalt einer Akte im Einzelfall unwahr oder sogar gefälscht sein, dem symbolischen Anspruch auf ein Damals (und damit der Heterochronizität) tut dies jedoch keinen Abbruch. Archivalien sagen 'dies ist wirklich geschehen' und verknüpfen so einen je spezifischen vergangenen Zeitpunkt mit der jeweiligen Gegenwart, ja sie erzeugen in gewisser Weise erst die symbolische Bedeutung (und damit die Wahrheit) des vergangenen Zeitpunktes.²¹³ Aus diesem Grunde kann also jede einzelne Akte als heterochrones Objekt angesehen werden. Darüber hinaus müsste es sogar möglich sein, Archive gleich welcher Art generell als heterochrone Orte aufzufassen und Archivierung allgemein als kulturelle Strategie der Erzeugung von Heterochronien.²¹⁴

²¹² Dies wird im Vergleich mit den Sicherungseinrichtungen anderer Länder offensichtlich: *"Die Italiener schützen ihre Kirchengüter, die Holländer ihre Bilder, und die Deutschen schützen ihre Akten."* Christoph Unger (Präsident des BBK), zitiert nach DÖRRIES (2006).

²¹³ So fasst etwa das bekannte Sprichwort 'quod non est in acta, non et in mundo' *"bündig das performative Verfahren des Rechts zusammen, Wirklichkeit zu erstellen. Positiv reformuliert ist Wirklichkeit also das, was in Akten zu finden ist. Um die Akten-Wirklichkeit zu entkräften, muss man [...] beweisen, dass Akten und Welt NICHT übereinstimmen"*, VISMANN (2000), S. 90 (Hervorhebung im Original). Und weiter: *"Wenn nur in der Welt ist, was in den Akten steht, reicht es umgekehrt aus, Akten zu vernichten, um eine unliebsame Wirklichkeit zu vernichten."*

²¹⁴ Selbstverständlich ist diese Folgerung noch sehr luftig und vage, und es ist an dieser Stelle kein Platz für eine ausführliche Analyse des gewaltigen Bereichs von Kulturtechniken der Erinnerung unter dem speziellen Gesichtspunkt der Heterochronie. Das Konzept scheint jedoch auf viele Felder eines kollektiven Gedächtnisses übertragbar zu sein (nicht umsonst führt Foucault den Begriff der Heterochronie am Beispiel der Erinnerungsinstitution 'Museum' ein, vgl. FOUCAULT (1999), S. 153f), und es könnte sich als vielversprechend erweisen, Werke wie ASSMANN (1999) oder ESPOSITO (2002), aber auch VISMANN (2000) aus dieser Position heraus weiter zu denken.

Dies gilt auch dann, wenn nicht die Akten selbst betrachtet werden, sondern deren Kopien. Zwar wird mit der Erzeugung eines photomechanischen Duplikats der materielle Zusammenhang zwischen dem ursprünglichen Aufschreibvorgang und dem jeweils vorliegenden Erinnerungsträger durchbrochen, und man könnte vermuten, dass sich die historische Beweiskraft des Archivguts dadurch abschwächt.²¹⁵ Ähnlich wie aber die Schnitte im 'Band der musikalischen Zeit' bei John Cage die verschiedenen Lebensphasen der jeweiligen Komposition voneinander trennen und zu deren je einzelner Analyse auffordern²¹⁶, so vervielfacht sich auch beim Kopieren einer Akte die Zahl der anzutreffenden Zeitverweise: Während das Original nur Erstellungsdatum und Lesezeitpunkt miteinander verknüpft (u.U. dazu auch einzelne andere Zeitpunkte, etwa wenn sich schon der Inhalt des Schriftstückes auf mehrere Zeitpunkte bezieht), fügt bereits eine manuelle Abschrift zusätzliche Verweise auf Zeitstelle und Umstände des Kopierens ein. Deutlich wird dies beispielsweise an mittelalterlichen Kopien antiker Texte; so verrät etwa eine im 13. Jahrhundert erstellte Abschrift der Chronik des Herodot (streng genommen natürlich nicht eine Akte, sondern eine historische Abhandlung) beinahe ebenso viel über die Kultur jener Zeit wie über die anderthalb Jahrtausende ältere Epoche, über welche der antike Historiker berichtet. Auch deshalb bekommt eine solche (aus heutiger Sicht ebenfalls fast 'antike', weil antiquarische) Abschrift mit der Zeit einen Status, der dem eines Originals durchaus ähnelt. Während ein Original jedoch immer in gewissem Maße auf die dokumentarische Echtheit festgelegt bleibt und vielfach wie ein durchsichtiges Fenster in die Vergangenheit interpretiert wird, an welchem die Spuren der Lagerung tendenziell in den Hintergrund treten (auch wenn ein seriöser Historiker diese sicherlich trotzdem bemerken und berücksichtigen wird), lenkt die Kopie den Blick stärker auf das Dazwischen. Bei einer durch technische Medien hergestellten Reproduktion mit dem expliziten Ziel der Datensicherung angesichts materiellen Verfalls oder Zerstörungsgefahr, wie sie die Mikroverfilmung für den Barbarastollen darstellt, potenziert sich diese Verschiebung noch einmal. Durch die indexikalische Beweiskraft der Fotografie bzw. Fotokopie²¹⁷ bleibt der materielle Verweis auf die ursprüngliche Niederschrift erhalten; zusätzlich aber rücken der Medienwechsel

²¹⁵ Auf diesem Gedanken beruht z.B. die Pflicht zur Beglaubigung von Kopien wichtiger persönlicher Dokumente, sollen diese von offiziellen staatlichen Stellen (Einwohnermeldeamt etc.) anerkannt werden.

²¹⁶ Vgl. Seite 21 dieser Arbeit.

²¹⁷ Vgl. hierzu paradigmatisch BARTHES (1989), S. 86f: *»Photographischen Referenten« nenne ich nicht die MÖGLICHERWEISE reale Sache, auf die ein Bild oder Zeichen verweist, sondern die NOTWENDIG reale Sache, die vor dem Objektiv plaziert war und ohne die es keine Photographie gäbe. [...] Es läßt sich in der Photographie nicht leugnen, daß DIE SACHE DAGEWESEN IST. Hier gibt es eine Verbindung aus zweierlei: aus Realität und Vergangenheit. [Dies] muß man [...] als das Wesen, den Sinngehalt [...] der Photographie ansehen.* (Hervorhebungen im Original)

von Papier/Pergament auf Polyesterfilme und die penible Mitverfilmung der Erschließungsdaten, die in behördlichen Anweisungen auf das Genaueste geregelt ist,²¹⁸ Zeitpunkt und Vorgang des Kopierens ebenso in den Mittelpunkt wie die Frage, welche Dokumente bei der groß angelegten Sicherungsaktion außen vor bleiben.

Darüber hinaus ist anzumerken, dass die Kopie als Nicht-Original nicht bloß einige symbolische Zeitbeziehungen mehr aufweist als das originale Dokument, sondern zugleich den Blick darauf intensiviert. Dies liegt in erster Linie daran, dass Abschriften und Reproduktionen nicht allein der Verbreitung des Inhalts dienen (gerade die Filme im Barbarastollen tun dies schließlich nicht), sondern auch und vor allem der Verhinderung seines Vergessenwerdens. Dieses stellt eine zu vermeidende Zukunft dar; die Aufgabe der Kopie besteht also direkt in der Herstellung eines ABWEHRENDEN ZEITBEZUGES auf das Potenzielle hin. Wie auch beim Konzert von Halberstadt, wo die Energiezufuhr der Orgel mit einem bei Bedarf anspringenden Notstromaggregat sichergestellt werden soll²¹⁹, sorgt das redundante Vorhandensein von Aufzeichnungen für eine Art Versicherungsschutz gegen den womöglich schädlichen Zufall.²²⁰

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass die im Barbarastollen angestrebte Sammlung und Verwahrung sämtlichen Wissens über die deutsche Kultur (oder realistischer: des in irgendeiner Form 'relevantesten' Teils davon, schließlich *"klaffen [...] riesige Lücken des Vergessens"* und die Mikrofilme bilden *"mitnichten ein Back-up der deutschen Geschichte"*²²¹) als Versuch auftritt, bestimmte Implikationen der Topologie der Zeitstellen beherrschbar zu machen, indem unerwünschten Eventualitäten, die dadurch hervorgerufen werden, *"daß die Stellen ihre Objekte verlassen"*,²²² mit deren Antizipation und dem Ergreifen präventiver Maßnahmen begegnet werden soll. Die Aktion 'Kulturgutverschluckung' stellt dabei zwar keinen essentiellen Bestandteil

²¹⁸ GMBI (1987), ergänzend auch FTA (2003).

²¹⁹ Vgl. etwa MÖRCHEN (2000).

²²⁰ Nicht tiefer ausgeführt werden soll der an dieser Stelle paradox wirkende Kontrast zu John Cages mit Zufallsoperationen arbeitende Kompositionstechnik. Wie bereits gezeigt wurde, stellt gerade diese *"indeterminacy"* bei Cage eine zentrale Voraussetzung für den heterotopischen Charakter seiner 'Nicht-Musik' und damit auch für die heterochrone Veranstaltung 'As Slow As Possible' dar. Nur so wird die oben beschriebene Überkreuzmultiplikation (vgl. S. 34 dieser Arbeit) überhaupt möglich. Wir haben es hier mit einem typischen Fall der Stabilisierung einer Ordnung durch die implizite Einbeziehung ihres Gegenteils zu tun, welche Foucault als *"einschließenden Ausschluss"* immer wieder beschrieben und als grundlegende Eigenschaft gesellschaftlicher Ordnung freigelegt hat.

²²¹ Beide Zitate aus SCHÜRING (2005), S. 52. Auch wenn jedem Beteiligten bewusst ist, dass die vollständige Sammlung des betreffenden Wissens weit jenseits alles Möglichen liegt, bleibt die Zielrichtung doch unverkennbar. Eine bemerkenswerte literarische Bearbeitung der Thematik findet sich übrigens in BORGES (1986).

²²² LUHMANN (1995), S. 181. Hierzu genauer: S. 28 der vorliegenden Arbeit.

der Aktion 'Kulturgutrettung' dar, erfüllt für letztere jedoch die Funktion, Aufmerksamkeit zu erringen und ein Bewusstsein für die heterochrone Strategie der Sicherungskopien zu erzeugen. Die Stahlzylinder, in die die 50 Kunstwerke verpackt wurden (selbstverständlich exakt das gleiche Fabrikat wie die Behältnisse der Mikrofilme), sehen gemäß dieser Lesart nicht nur ähnlich aus wie Konservendosen, sondern stellen solche auch in einem wörtlichen Sinne dar: KULTURKONSERVEN.

3. KLEINE TYPOLOGIE DER AUFBEWAHRUNG

Heterochrone Objekte sind dabei sowohl die einen als auch die anderen Dosen, solche mit Mikrofilmen ebenso wie solche mit Kunstwerken. Es erscheint jedoch angebracht, an dieser Stelle die jeweiligen Zeitbezüge genauer freizulegen und einander gegenüberzustellen, da es sich um unterschiedliche Typen von Heterochronie handelt. Wenn ein extra zu diesem Zweck hergestelltes Kunstwerk in einen luftdichten Metallbehälter verpackt wird, um in diesem eine 1500jährige Lagerungszeit anzutreten, dann entspricht dies dem Prinzip der Konservendose bis ins Detail – mit der Einschränkung freilich, dass eine Erbsensuppe wahrscheinlich bereits nach einigen 1500 Tagen nicht mehr genießbar ist (dies könnte allerdings auf manche Sorten von Kunst genauso zutreffen, und unter Umständen sogar auf das 'Betriebssystem Kunst' als solches). Der wesentliche Zeitbezug dabei liegt jedenfalls in der Aufbewahrung selbst, und zwar in der Art, dass das betreffende Objekt für eine längere Zeitspanne aus allen alltäglichen Zusammenhängen herausgenommen wird, um so unberührt oder wenigstens unbeschadet zu einem späteren Termin in Aktion treten zu können. Ein natürliches, in gewisser Weise vergleichbares Muster bildet der Winterschlaf vieler Tierarten, wobei dort freilich das herauszunehmende 'Objekt' (das Tier) sich *selbst* in diesen Zustand begibt und deshalb zugleich Subjekt der 'Aufbewahrung' ist. Dieses Muster hat an sich wenig mit als 'menschlich' gedachter Kultur zu tun; es taucht allerdings des Öfteren in der Science-Fiction-Literatur in der Form auf, dass einzelne Charaktere 'eingefroren' werden und nach jahre- oder jahrhundertelangem Kälteschlaf in der Zukunft wieder aufwachen.²²³ Wie sich am Entzug der Rezeption bei den verschluckten Kunstwerken unschwer erkennen lässt, hat die symbolische Zeitstruktur hierbei die Form einer Negation der Gegenwart bei gleich-'zeitiger' Produktion einer starken Erwartungshaltung in Bezug auf einen (noch) fernen zukünftigen Zeitpunkt hin, der wesentlich offen gedacht wird: Zunächst geschieht erst einmal gar nichts, aber 'dann' kann alles Mögliche passieren. Eine Erbsensuppe wird mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit verzehrt werden und das Leben eines Eichhörnchens unterscheidet sich von

²²³ Dieses Motiv findet sich beispielsweise (in sehr unterschiedlicher Ausprägung) in den bekannten Filmen »Alien« (Ridley Scott, 1979), »Sleeper« (Woody Allen, 1973) und »2001: A Space Odyssey« (Stanley Kubrick, 1968).

Jahr zu Jahr kaum, aber die Frage, welches Abenteuer auf den Helden der Science-Fiction-Story wartet, und welches Schicksal die Kunstwerke im Barbarastollen nach einer so langen Phase *„hoher immaterieller Präsenz“*²²⁴ haben werden, bleibt bis zum Zeitpunkt des Auftauens bzw. Auspackens komplett suspendiert, unbeantwortbar und deshalb auch nicht wirklich stellbar. Der heterochrone Modus der KONSERVE erzeugt einen fernen, aber datierbaren Ereignishorizont.

Demgegenüber sieht die symbolische Zeitstruktur der übrigen Behälter im Barbarastollen etwas anders aus. Auch die in ihnen enthaltenen Akten auf Mikrofilm werden in erster Linie aufbewahrt, um unversehrt für spätere Zeitpunkte zur Verfügung zu stehen, aber sie negieren nicht die Gegenwart. Statt dessen sammeln sich in ihnen viele unterschiedliche Gegenwarten, die ohne ihre Registrierung bloß Vergangenheit wären, und ohne die Sicherungsverfilmung bald zu einer solchen werden würden. Die ideal gedachte Zielvorstellung dieser Archivierung – wie utopisch auch immer – ist die Bewahrung aller Gegenwarten aus dem dokumentierten Zeitraum für die Zukunft. Letztere wiederum ist ebenfalls offen, aber der Schwerpunkt dieser Offenheit bezieht sich nicht darauf, was *nach* dem Öffnen der Behälter mit deren Inhalt geschieht, sondern darauf, was sich *davor* in der Umgebung ereignet. Hintergrund der Haager Konvention, auf die sich die Sicherungsaktion gründet, ist die im Zeitalter der Atombombe real gewordene Möglichkeit der augenblicklichen Auslöschung ganzer Kulturen – und erst nach der Katastrophe würde sich der Zweck des Bergungsortes ganz entfalten. Dass der *„Ereignisfall“*²²⁵ indes auch bei geringeren Anlässen eintreten kann, zeigte sich z.B. bei der 'Jahrhundertflut' an der Elbe 2002 oder beim Brand der Weimarer Herzogin-Anna-Amalia-Bibliothek 2004.²²⁶ Der Logik des Versicherungswesens entsprechend (mit Differenzen im Detail) schließt die Zeitstruktur der Kulturgutsicherung das hypothetische Unheil, den Bruch der kulturellen Überlieferung mit ein. Wer eine Versicherung abschließt, ist gewissermaßen *„schon zu drei Prozent tot“*²²⁷, und wer Kulturgüter sicherungskopiert, rechnet implizit mit deren Verlust. *„Die Container enthalten eine Flaschenpost für diejenigen, die von unserer Welt durch eine Katastrophe abgeschnitten sind und auf kontinuierlichem Wege keine Anschauung mehr haben. Wenn die Originale und Objekte untergegangen sind, werden ihre Schattenbilder auf Mikrofilm noch lange fortbestehen.“*²²⁸ Der hier auftretende Modus der Heterochronie ist demnach derjenige einer RESERVE.²²⁹

²²⁴ Christina Weiss, zitiert nach SCHÜRING (2005), S. 52.

²²⁵ So nannte man die mögliche Katastrophe im offiziellen DDR-Sprachgebrauch, vgl. KRASS (2001), S. 657.

²²⁶ Vgl. OLIVIER (2003), SCHÜRING (2005) und HOF (2006).

²²⁷ Claus Pias (mündliche Bemerkung, November 2000).

²²⁸ ASSMANN (1999), S. 349.

Das Thema Kulturgutsicherung erlaubt zudem – wenn auch auf vornehmlich assoziativen Weg – einen Einblick in noch einen weiteren Modus, in dem die Heterochronie auftreten kann. Wie Aleida Assmann in einem Kommentar zum Barbarastollen anmerkt, lohnt sich nämlich ein näherer Blick auf die Lagerungsbedingungen der Mikrofilme – verpackt in speziell abgedichtete Metallfässer, tief unter der Erde in einem ehemaligen Bergwerk 'vergraben', von der Außenwelt getrennt durch strenge Sicherungsvorkehrungen: *"Zum Verwechselln ähnelt die Aufbewahrung des 'kulturellen Erbes der Nation' [...] einer Giftmüllentsorgung."*²³⁰ Die Gründe für die Einlagerung sind dabei selbstverständlich konträr. Die kopierten Kulturgüter sollen gespeichert werden, damit zu einem zukünftigen Zeitpunkt auf sie zugegriffen werden kann, so dies notwendig werden sollte – *Bewahrung* im Hinblick auf eine eventuelle Nutzung. Toxischer oder radioaktiver Abfall jedoch soll so unzugänglich wie möglich verstaubt werden, und dies auf ewig – *Verwahrung* im Hinblick auf die Verhinderung jedweder Nutzung. Dies entspricht gewissermaßen einer radikal wörtlich genommenen Version jenes 'einschließenden Ausschlusses', der sich beispielsweise im Freiheitsentzug für Straftäter beobachten lässt; einem verschärften 'lebenslänglich'.²³¹ *"Im einen Falle geht es um Konservierung und die Sicherung von Daten für die Nachwelt, im anderen um eine Entsorgung, die für die Nachwelt möglichst unschädlich ist."*²³² Anders als bei der konservierenden Heterochronie, die nach dem Prinzip 'etwas immer noch haben' funktioniert, und anders auch als bei der reservierenden Heterochronie mit dem Motto 'noch etwas übrig haben', lautet das Ziel in diesem Modus der PRÄSERVE²³³: 'etwas hoffentlich nie wieder haben'.

²²⁹ Ein anderes sehr interessantes Projekt, das diesem Typus von Heterochronie folgt, ist das von der amerikanischen *Long Now Foundation* angestoßene *"Rosetta Project"*, bei dem mehrere renommierte Linguisten daran arbeiten, Material über alle heute bekannten Sprachen der Erde zusammenzutragen und in einer Form zu dokumentieren, die im Falle des Aussterbens einer Sprache deren Rekonstruktion ermöglichen würde. Zu den dafür zu sammelnden Informationen gehören jeweils Grundwortschatz, Grammatik, die Einordnung in Sprachfamilien sowie historische Daten. Neben der Anfertigung dieser Datenbank (im Aufbau befindlich auf <http://www.rosettaproject.org>) besteht das Ziel der Aktion darin, die relevanten Informationen samt mehrsprachigen Versionen bestimmter Texte (u.a. der biblischen Schöpfungsgeschichte als einer der bis dato meistübersetzten Erzählungen) in mikroskopischer Größe auf stabile Nickelscheiben zu gravieren, die dann über den Globus verteilt werden sollen. Historisches Vorbild für diese Scheiben ist dabei der *Stein von Rosetta*, der 1799 in Ägypten gefunden wurde und mit seiner mehrsprachigen Inschrift die Entzifferung der Hieroglyphen erlaubte.

²³⁰ ASSMANN (1999), S. 349.

²³¹ Allerdings operieren moderne Justizvollzugsanstalten typischerweise multidimensional; die einander widersprechenden Ziele der präventiven (in Analogie zu den oben beschriebenen Formen der Heterochronie auch: *präservativen*) Sicherungsverwahrung einerseits und der ultimativen Wiedereingliederung in die Gesellschaft andererseits (vgl. hierzu FOUCAULT (1976)) sorgen dafür, dass ersteres Paradigma beim Gefängnis nur dann zur vollen Ausprägung kommt, wenn eine vorzeitige Entlassung auf Bewährung (in Deutschland meist nach 15 Jahren möglich) ausdrücklich nicht vorgesehen ist. In der Tradition der Präserve stehen daher auch die in einigen US-Bundesstaaten üblichen (und logisch eigentlich unsinnigen) Urteile 'mehrfach lebenslänglich' oder '200 Jahre'.

²³² ASSMANN (1999), S. 348f.

²³³ Angelehnt an das Wort 'Präservativ' in der Bedeutung 'Verhütungsmittel'.

4. DISKURSIVITÄT

Am hier vorliegenden präservierenden Typus der Heterochronie wird, vermutlich wegen der Dringlichkeit des Themas (*impending doom if opened*), ein weiterer wichtiger Aspekt der 'Anderen Zeiten' deutlich, der in der einen oder anderen Form sicherlich bei fast allen Heterochronien auftreten dürfte, und zwar der *Kommunikationszusammenhang*. Um die Gefährlichkeit von Atommüll dauerhaft auszuschalten, müssen künftige Generationen vorgewarnt, d.h. über die präservative Bedeutung der Lagerstätte aufgeklärt werden. *"man wird dort über eine sprache nachdenken müssen, die auch nach TAUSENDEN von jahren noch die gefahr anzeigt"*.²³⁴ Dies ist leichter gesagt als getan; aufgrund der mangelnden Haltbarkeit der meisten Datenträger und Symbolsysteme (letztere stehen in enger Verbindung mit der immer wieder epistemischen Brüchen unterworfenen kulturellen Grammatik; Texte aus der Zeit vor einem solchen Bruch sind selbst dann oft nicht ohne weiteres verständlich, wenn die verwendete Sprache oberflächlich betrachtet die gleiche ist) kam etwa der von einer amerikanischen Firma mit der Entwicklung eines solchen zeitresistenten Zeichensystems beauftragte Semiotiker Thomas A. Sebeok zu dem Schluss, die Botschaft sei *"nur dadurch zu stabilisieren [...], daß sie von einer 'Atompriesterschaft' der betroffenen Experten immer wieder neu kodiert würde."*²³⁵

Worauf es hierbei ankommt, ist jedoch nicht so sehr die letztendliche Vergeblichkeit allen kulturellen Strebens nach Verewigung, sondern das besondere Verhältnis der Heterochronie zu ihrer DISKURSIVEN ZUGÄNGLICHKEIT. Bei einem Vergleich mit den 'heterochronischen Orten' von Großklaus wird die Wichtigkeit dieser Verbindung offensichtlich: jene Plätze eignen sich deshalb für eine Heterochronie, weil sie ausgemustert sind, weil sie also im regulären gesellschaftlichen Diskurs nicht mehr vorkommen. Die sich in der medialen Darstellung realisierende Heterochronisierung sorgt dafür, dass ein neuer, im Vergleich zum 'Vorleben' des Ortes neuartiger Diskurs möglich wird, und sie stößt diesen auch an. Zunächst meist abseitig und beschränkt auf eine kommunikative Nische, kann daraus durch die Rückkopplungseffekte der Andersartigkeit des symbolischen Zeitgefüges schließlich wieder ein wichtiger Zufluss des sozialen Mainstream werden. Exakt auf diese Weise funktioniert auch die Zuschreibung antiquarischen Werts – Michael Thompson zufolge²³⁶ ist der Übergang zwischen den Kategorien 'Vergänglich'

²³⁴ ULLMANN (2000), S. 45, der an der betreffenden Stelle einen Vergleich der Zeitdimensionen von 'As Slow As Possible' mit denen des nicht allzu weit von Halberstadt entfernten Atomendlagers Gorleben zieht (Hervorhebung im Original).

²³⁵ ASSMANN (1999), S. 353.

²³⁶ Vgl. THOMPSON (2002), S. 100-104 sowie ausführlicher THOMPSON (1981).

(der Wert eines Objekts nimmt nach und nach ab) und 'Dauerhaft' (der Wert nimmt immer weiter zu) einzig dadurch möglich, dass das Objekt zwischendurch als völlig wertloser Abfall angesehen wird (und damit für ökonomische Diskurse unsichtbar ist²³⁷).

Die Analogie zur Aktion 'Subduktive Maßnahmen' liegt auf der Hand. Zweifellos ist das normalerweise im Barbarastollen eingelagerte Kulturgut im Sinne der Haager Konvention, "*welches für das kulturelle Erbe aller Völker von großer Bedeutung ist*"²³⁸, in der Kategorie des Dauerhaften anzusiedeln. Ob die 'Qualität' der verschluckten Kunstwerke die Zugehörigkeit zu dieser Kategorie rechtfertigt, kann nicht beurteilt werden, aber trotzdem finden sie Eingang in die Klasse des unbedingt Erhaltenswerten, und zwar dadurch, dass sie erst einmal für viele Jahrhunderte aus der üblichen Ökonomie der Wertschätzung herausgenommen werden – gelagert gemeinsam mit kulturhistorischen Schätzen wie z.B. den Bauplänen des Kölner Doms oder dem Vertragstext des Westfälischen Friedens von 1648²³⁹, aber auf eine Art und Weise, die der Verwahrung von nicht nur wert- und nutzlosem, sondern sogar absolut unerwünschtem Abfall entspricht. Das "*Ewigkeitsverlangen der Kunst*"²⁴⁰ (und, um auch die 'bloßen' Aktenbestände mit einzuschließen, von Kultur überhaupt) lässt sich nur durch die Aufstellung von *ÄHNLICHKEITSRELATIONEN ZU IHREM RADIKALEN GEGENTEIL* einlösen. "*Schadstoff und Kulturstoff stehen zueinander in einer paradoxen strukturellen Homologie*"²⁴¹, die sich umso mehr daran zeigt, dass auch das Verhältnis beider zu ihrer jeweiligen Kommunikabilität spiegelbildlich ist: Während die Langlebigkeit des Atommülls dessen symbolische Codierung quasi 'von selbst' verunmöglicht oder doch zumindest erschwert, entsteht das 'Schweigen' der verschluckten Kunstwerke erst im performativen Akt des Rezeptionsentzuges, der zugleich einen Kommunikationsentzug im Hinblick auf den unbekanntem Inhalt darstellt (fundiert gesprochen werden kann schließlich nur über die 'äußere' Aktion selbst).

Dies lässt hellhörig werden: Wenn Kunst erst durch den Diskurs über Kunst zur Kunst wird (viele Kunsttheorien deuten in diese Richtung, nicht zuletzt auch Luhmanns Beschreibung des Kunstsektors als eigenständiges, autopoietisches Kommunikationssystem innerhalb des globalen Kommunikationszusammenhangs 'Gesellschaft'²⁴²), und wenn die Konservierung von Kunst diesen Diskurs zum Schweigen bringt – was dann? Nicht umsonst vermutet Boris Groys,

²³⁷ "*Rubbish has zero value, hence is invisible to socio-economic theory.*" Ian Stewart, zitiert nach THOMPSON (2002), S. 103.

²³⁸ Definition aus der *Konvention zum Schutz von Kulturgut bei bewaffneten Konflikten*, Artikel 1. BBK (2004), S. 14.

²³⁹ Vgl. HOF (2006), S. 18.

²⁴⁰ ASSMANN (1999), S. 348.

²⁴¹ Ebd.

²⁴² Siehe LUHMANN (1995), insbesondere S. 215-300.

„die technische Verewigung eines bestimmten Kunstereignisses [...] würde gerade die Ereignishaftigkeit dieses Ereignisses verleugnen, die für die heutige Kunst zentral ist“²⁴³; immerhin ist künstlerische Performance²⁴⁴ abhängig von den je spezifischen historischen Umständen, die sich jedoch nicht mit verewigen lassen. Eine mögliche Antwort könnte lauten, dass die spezifische Leistung der Kulturtechnik 'Heterochronie' darin besteht, mit der symbolischen Überschreitung zeitlicher Gräben eine FORTFÜHRUNG DES DISKURSES über seine kommunikative Halbwertszeit hinaus möglich zu machen. Dass es hierzu eines besonderen, radikalen, und womöglich auch anti-diskursiven – man denke hier an Foucaults Bemerkung, dass die (sprachlichen) Heterotopien 'das Sprechen austrocknen'²⁴⁵ – 'ästhetischen Rituals' (Großklaus) bedarf, kann angesichts der Tatsache nicht verwundern, dass die zu überwindende Schwelle zwischen stumm und vielsagend, zwischen nullwertig und hochwertig, eine Diskursdiskontinuität von enormen Ausmaßen darstellt. Mag diese auch bei vielen heterochronen Objekten die universelle Signifikanz der 'epistemischen Brüche' zwischen ganzen Denkepochen lange nicht erreichen (schließlich bezieht sich der Einschnitt meist nur auf ein einzelnes Objekt/eine einzelne Konstellation, nicht aber auf das gesamte diskursive System), so ist doch nicht zu übersehen, dass die Weiterentwicklung symbolischer Netzwerke (und nichts anderes ist ja Kultur) entlang der diese Spalten und Klüfte kreuzenden Linien ohne den performativen Akt der Erzeugung von heterochronen Verknüpfungspunkten²⁴⁶ zunehmend unwahrscheinlich werden würde. Indem die Heterochronie solche Punkte in die Topologie der diskursiven Zeitrelationen einbaut, „Knoten und »links«, die jeweils zu einer Richtungs-Wahl auffordern“²⁴⁷, bietet sie zusätzliche Anschlussmöglichkeiten in unterschiedliche Richtungen und vereinfacht so die Erzeugung kultureller Kontinuität.

5. MONUMENT, WIEDERHOLUNG UND HETEROCHRONIE

Mit der gleichen Fragestellung beschäftigt sich auch ein höchst interessanter Essay von Hartmut Winkler²⁴⁸, welcher die These vertritt, dass sich die beiden auf den ersten Blick sehr unterschiedlichen Klassen von Kulturtechniken der Dauerhaftigkeit, die von der kulturwissenschaftlichen Forschung herausgearbeitet worden sind (nämlich auf der einen Seite

²⁴³ GROYS (1997), S. 203.

²⁴⁴ Damit ist an dieser Stelle keineswegs nur die Kunstsparte 'Performance' gemeint, sondern der künstlerische Akt als solcher, also auch das Schaffen eines 'statischen Kunstwerks'!

²⁴⁵ Vgl. FOUCAULT (1971), S. 20.

²⁴⁶ Im Sinne des englischen Wortes *nodes*; dieses stellt auch einen Fachterminus für die Verbindungsstellen in elektronischen Datennetzwerken wie z.B. dem Internet dar.

²⁴⁷ GROSSKLAUS (2004), S. 168.

²⁴⁸ WINKLER (2002).

solche, die dem Prinzip des MONUMENTALEN zugeordnet werden können, und auf der anderen Seite Kulturtechniken der WIEDERHOLUNG), sich als zwei Seiten eines einzigen, zusammenhängenden dialektischen Systems von Einschreibevorgängen begreifen lassen, dem eine tragende Rolle bei der Erzeugung einer Balance zwischen Veränderung und Stillstand in der Entwicklung von 'Kultur' zukommt. Dieses übergeordnete Modell nun (das bei Winkler im Übrigen exakt "das Modell" heißt²⁴⁹) beruht auf der Synthese sehr verschiedenartiger Elemente, die bei genauerer Betrachtung selbst eine gewisse innere Heterogenität aufweisen, und entspricht somit exakt Foucaults drittem Grundsatz der Heterotopologie (dem Zusammenführen disparater Objekte). Außerdem weist die Tatsache, dass das Modell im Kontext kultureller Kontinuierung steht, explizit auf eine Priorität der Zeitdimension hin, und schließlich lässt sich für beide Grundkategorien ein bereits von uns untersuchtes heterochrones Objekt als Beispiel angeben – der Barbarastollen samt Kunstverschluckung für den monumentalen Typ, und die rituellen Charakter aufweisende mediale Schwellenheterochronie für den wiederholenden Typ (die Wiederholung selbst steht allerdings noch einmal stärker im Vordergrund bei den im Konzept der Intervalle angetroffenen Übergangsriten). Hinzu kommt noch die performative Qualität der Heterochronie im Diskurs, welche auch bei den Einschreibungen in Winklers Modell auffindbar ist. Angesichts dieser Serie von Übereinstimmungen mit wesentlichen Charakteristika der Heterochronie erscheint ein näherer Vergleich der Konzepte angebracht.

"Monument und Wiederholung fallen zunächst weit auseinander."²⁵⁰ Während der erste Typ an ein Objekt gekoppelt ist, das ein hohes Maß an *physischer Persistenz* ausstrahlt, handelt es sich beim zweiten Typ um ein fluktuierendes Immer-Wieder-Aktualisiert-Werden einer *symbolischen* Konstellation in jeweils veränderten, dabei aber weiterhin ähnlich gelagerten und wiedererkennbaren Kontexten. Das Monument ist fest und dauerhaft (und zudem oft, aber nicht immer, ortsgebunden), die Wiederholung hingegen ist eine Handlung, die Orientierung in der Sinndimension gewährleisten soll, "eine Technik zyklischer Auffrischung"²⁵¹. Interessant ist dabei für unsere Zwecke zunächst, dass die Kulturtechnik des Monuments, im Gegensatz zu der mit oralen Kulturen assoziierten Wiederholung, oft mit stark schriftlich geprägten Kulturen in Verbindung gebracht wird. Dem liegt die sicher nicht falsche Annahme zugrunde, dass Schrift ein exzellentes Substitutionsmedium für das vergessliche menschliche Gedächtnis darstellt, indem sie es erlaubt,

²⁴⁹ Vgl. den Titel selbigen Essays.

²⁵⁰ WINKLER (2002), S. 300.

²⁵¹ Ebd., S. 299.

wichtige Informationen auszulagern²⁵² und zuverlässig für künftige Phasen des Diskurses verfügbar zu halten – auf genau dieser Grundlage beruht das Konzept des Archivs als eines *kulturellen Gedächtnisses*. Was einmal bekannt ist, kann durch den Akt des Aufschreibens an zukünftige Generationen weitergegeben werden, die dadurch in die Lage versetzt werden, auf dem bereits vorhandenen und immer weiter wachsenden Wissensschatz aufbauen zu können. Ein anschaulicher Vergleich aus dem Jahr 1605 mag diese Vorstellung verdeutlichen:

*”So that if the invention of the ship was thought so noble, which carrieth riches and commodities from place to place, and consociateth the most remote regions in participation of their fruits, how much more are the letters to be magnified, which as ships pass through the vast seas of time, and make ages so distant participate of the wisdom, illuminations, and inventions, the one of the other?”*²⁵³

Indem das übermittelte Wissen dann aber *erneut* zur Anwendung kommt, schleicht sich unvermittelt ein Aspekt der Wiederholung in das 'Monumentalobjekt' des Textes ein, und hierauf gründet sich die von Winkler unternommene Synthese:

*”Die materielle Persistenz des Monumentes führt dazu, eine Kette von Begegnungen mit diesem Monument zu organisieren. Ein schriftlicher Text kann über die Jahrhunderte Zehntausende von Lesern haben, die ihn zur Hand nehmen und in ihre Praxen integrieren; einzelne Leser können ihn wiederholt zur Hand nehmen. Seine materielle Dauerhaftigkeit also bewährt sich vor allem darin, einen bestimmten Typus von Wiederholung hervorzubringen, der der Wiederholung eine Art Gravitationszentrum schafft.”*²⁵⁴

Ohne ein solches Zentrum nämlich wäre die Wiederholung der Möglichkeit beraubt, eine solche überhaupt erst sein zu können. Damit ein wiederholungsbasiertes Erinnerungssystem funktionieren kann, muss ein Vor-Bild erhalten bleiben, mit dem sich das Ergebnis des wiederholenden Akts vergleichen lässt. Kurz gesagt: Jedes kulturell bedeutsame Monument wird immer wieder performativ, und jeder symbolische performative Akt braucht einen fixen Bezugspunkt. Hierdurch ergibt sich ein REZIPROKES VERHÄLTNIS der beiden Typen von Kontinuität, die wechselseitig aufeinander angewiesen sind, sich gegenseitig beeinflussen und

²⁵² Oder: in einen materiellen Träger *einzulagern* wie bei Inschriften in Stein, aber auch bei Mikrofilmen im Berg...

²⁵³ Francis Bacon, *The Advancement of Learning, Book I, VIII* (1605), zitiert nach ASSMANN (1999), S. 194 (der Originaltext ist verfügbar unter <http://www.gutenberg.org/etext/5500>).

²⁵⁴ WINKLER (2002), S. 300f.

dabei ein System von kulturellen Codes hervorbringen.²⁵⁵ Diese Codes lassen sich auch verstehen als Konventionen, als *„geronnene Praxis. Ausfällungen, Niederlegung an sich fluider Handlungen und Ereignisse, die sich aufstauen, kumulieren und in Struktur umgeschlagen sind“*,²⁵⁶ und sie weisen die charakteristische Eigenheit auf, die Vielzahl von konkreten Ereignissen zu einem *extrem komprimierten symbolischen Gefüge* kondensieren zu können.²⁵⁷ Ob dieses Gefüge dann auf einem 'harten', physischen Datenträger gespeichert wird wie im Falle von in Stein gemeißelten Hieroglyphen oder einem den neuesten Stand der Technik voraussetzenden und diesen auch verkörpernden Mikrofilmstreifen, oder ob es wie stets implizit bleibende soziale Konventionen allein in den mentalen Strukturen der einzelnen psychischen Systeme (sprich: in menschlichen Gedächtnissen) niedergelegt ist, die dadurch dann ebenfalls eine gewisse Monumentalität gewinnen,²⁵⁸ macht dabei Winkler zufolge keinen grundlegenden Unterschied. In beiden Fällen existiert der VERDICHTETE CODE aufgrund der Wechselwirkung zwischen Einschreibung in Monumente und Verwendung im Diskurs, und in der Verschmelzung dieser beiden Linien entsteht ein diskursives Objekt, das man *„das in sich selbst veränderbare, historisch-plastische Monument“*²⁵⁹ nennen könnte.

Wie lässt sich dies nun mit dem Prinzip der Heterochronie in Verbindung bringen? Auch wenn Winkler sich ausdrücklich davon distanziert, sein Modell als eine 'Weltformel der Medienwissenschaften' anzusehen, so scheint dieses dennoch einen Versuch der Theoriebildung in Richtung auf die Freilegung der allgemeinsten Mechanismen von Kultur darzustellen. Es liefert den plausiblen Vorschlag einer Antwort auf die Frage, wie die Entstehung von Codes, die Entwicklung einer kulturellen Grammatik eigentlich möglich ist, und es lässt sich demzufolge scheinbar klar auf der Seite des 'Normaldiskurses' positionieren. Wie aber kommen dann die oben angeführten Parallelen zur 'Anderen Zeit' zustande?

²⁵⁵ Winkler verdeutlicht dies am Beispiel der *Sprache*, die als immaterielles und veränderliches Zeichensystem der ständigen Aktualisierung durch einzelne Sprechakte bedarf, dabei jedoch zugleich (und nicht etwa trotzdem, sondern genau deswegen) ein fest gefügtes System aus Regeln und Bedeutungen darstellt, aus welchem auszuberechnen nur um den Preis des Nicht-Verstanden-Werdens möglich ist, vgl. WINKLER (2002), S. 303f.

²⁵⁶ Ebd., S. 304.

²⁵⁷ Vgl. WINKLER (2002), S. 308f.

²⁵⁸ *„[Man wird] die Subjekte tatsächlich in beiden Positionen auffinden müssen: in der Subjektposition als Träger von Handlungen, die in Niederlegungen resultieren, die wiederum zum Ausgangspunkt neuerlicher Praxen werden, und – funktional exakt parallel zu diesen Niederlegungen selbst – als Träger einer konventionell verhärteten Struktur, die den fluiden Diskursen als eine Instanz der Beharrung, der Trägheit und der Hemmung gegenübertritt. [...] Die Menschen selbst sind 'monumental' in diesem Sinne, und so erstaunlich anpassungsfähig sie sind, mit so bleiernem Widerstand stehen sie bestimmten anderen, und häufig gerade emanzipativen, Änderungsprojekten entgegen.“* WINKLER (2002), S. 307.

²⁵⁹ Ebd., S. 309.

Eine diesbezügliche Betrachtung des Kulturgutarchivs im Barbarastollen kann hier Aufschluss geben. Zunächst einmal stellen die historischen Dokumente zweifellos 'monumentale' Objekte dar, weil sie als schriftliche Niederlegung von Wissen über vergangene Ereignisse, als Akten, die Funktion eines kulturellen Gedächtnisses erfüllen, das vor allem auf der Materialität der Trägermedien beruht und erst in zweiter Linie auf der wiederholten Nutzung, auch wenn jene den Zweck der Aufbewahrung rechtfertigt. Archivalien sind *"das, was von der Zirkulation im GEGENWÄRTIGEN Moment ausgeschlossen ist, was allerdings jederzeit zirkulieren könnte."*²⁶⁰ Bereits bei der Auswahl für die Einlagerung im Stollen wird aber der Einfluss der Konventionen sichtbar (welche Kulturgüter verdienen eine Sicherungsverfilmung?), und dieser Einfluss zeigt die Konventionalität der archivischen Codierungs- und Klassifizierungsmethoden auf, welche auch auf die Adressierung der verfilmten Daten durchschlagen.²⁶¹ Im Moment des Kopierens auf Mikrofilm fließen weitere Codes in die Objekte ein und machen sich bemerkbar: erstens das enorme technische Wissen, das die Verfilmung erst möglich macht, und zweitens die Übersetzung der materiellen Schrift-Spur in eine immaterielle Licht-Spur, die sich auf dem Zelluloid des Films schließlich wieder materialisiert (bei einem Teil der Verfilmungsvorgänge gibt es sogar eine Zwischenstufe als *reiner Code* in digitalisierter Form, der dann wieder auf Film ausbelichtet wird²⁶²). Bei der Einlagerung im Stollen wiederum werden die 'kleinen Monumente' auf Mikrofilm Bestandteil eines größeren und 'härteren' Monuments, des Zentralen Bergungsortes, der ihnen bei der Verewigung ihres Daseins helfen soll und in dieser Hinsicht auffallende Ähnlichkeiten zu den Pyramiden als zeitbeständiger Lagerungsort der mumifizierten Pharaonen aufweist, nicht zufällig *das* Symbol für Dauerhaftigkeit schlechthin.²⁶³ Und mit der Erweiterung des 'Kulturbunkers' um 50 zusätzliche Dosen mit 'mumifizierten' Kunstwerken werden zu guter Letzt die Codes und Konventionen der Kunst von heute sowie – paradoxerweise – auch diejenigen der zum Zeitpunkt des Auspackens aktuellen Kunst, sofern dann noch in dieser Form davon gesprochen werden kann, in den diskursiven Knoten hineindestilliert; letzteres freilich, wie wir gesehen haben, als Negativabdruck.²⁶⁴

Was all diesen Momenten gemeinsam ist und sich auch an den Schwellenheterochronien bei Großklaus sowie am Orgelkonzert von Halberstadt freilegen lässt (man denke an die Inszenierung der Metaebene in dem Wenders-Film, an die Bedeutung des Kontextes für die Interpretation der

²⁶⁰ FOHRMANN (2002), S. 21 (Hervorhebung im Original).

²⁶¹ Vgl. hierzu die *Technischen Anweisungen für die Durchführung der Sicherungsverfilmung von Archivalien* in Teil 2 der Bestimmungen aus GMBI (1987); S. 285-289 dort.

²⁶² So etwa bei der Farb-Verfilmungsanlage der Weimarer Herzogin-Anna-Amalia-Bibliothek, vgl. DOBRAS/SIMONIS (2006), S. 279.

²⁶³ Vgl. INNIS (1999).

²⁶⁴ Vgl. Seite 54 dieser Arbeit.

Fotos von Atget, sowie an die 'Überkreuzmultiplikation' der verschiedenen Informations- und Ereigniswerte bei 'As Slow As Possible'), ist die wiederholte Einarbeitung zusätzlicher symbolischer Dimensionen in die Topologie des jeweiligen Diskurses, die in allen Fällen durch einen performativen Akt der Einschreibung geschieht. Mit jedem AKT DER DISKURSIVEN VERDICHTUNG wird ein Knoten in die Zeitstruktur des allgemeinen symbolischen Kommunikationssystems geknüpft, welches bei Luhmann das Medium Sinn genannt wird²⁶⁵, und an diesem Knoten entsteht ein heterochrones Objekt. Die Heterochronie ist dabei stets mehr als nur eine gewöhnliche Unterscheidung innerhalb dieses Mediums, aus der auf der einen Seite eine markierte, 'sinnvolle' Form (aktualisierter Sinn) resultieren würde und auf der anderen Seite die große, 'sinnlose' und nicht weiter spezifizierbare Menge des nicht Unterschiedenen (virtueller Sinn im *unmarked space*). Die Heterochronie als Knoten erzeugt vielmehr gleichsam *mehrere Formen zugleich*, die wiederum *voneinander* unterschieden werden müssen. Dieses Surplus an symbolischen Bezugspunkten an der Koordinatenstelle der 'Anderen Zeit' entspricht exakt dem, was Winkler als Phänomen der Komprimierung von Diskursen zu Strukturen beobachtet, und der Begriff der Heterochronie beschreibt den Mechanismus, nach dem diese EINSCHREIBUNGEN funktionieren – mit einer feinen Ergänzung: Die dabei entstehenden Strukturen bleiben nicht allein, wie Winkler mit dem Konzept des 'plastischen Monuments' andeutet, prinzipiell weiter formbar, sondern zudem so flexibel, dass sie selbst als Medium für weitere verdichtende Einschreibevorgänge dienen können – an der Existenz von aktiven, *intern heterochronen* Objekten lässt sich dies deutlich erkennen. Das ist auch der Grund, weshalb diese AKKUMULATION SYMBOLISCHER CODES an einer einzigen Raum-Zeit-Stelle noch weiter potenziert werden kann, weshalb ein *re-entry* der Heterochronie in sich selbst möglich ist. Und die Möglichkeit dieser mehrfachen Rekursivität wiederum erlaubt es, um auf den von Foucault übernommenen einleitenden Gedanken dieser Arbeit zurückzukommen, dass die Grammatik der symbolischen Verweisungen, die als Geflecht kultureller Konventionen schließlich selbst auf diese Weise durch Verdichtung entstanden ist, durch ein eine Dimension stärker verdichtetes Diskursobjekt, wie es exemplarisch die Aufzählung der Tiere in der 'chinesischen Enzyklopädie' von Borges darstellt, hinterfragt und 'ausgetrocknet' werden kann. *"Die zentrale Kategorie der 'in diese Gruppierung gehörigen' Tiere bezeichnet durch einen expliziten Bezug auf bekannte Paradoxe zur Genüge, daß man nie zur Definition eines stabilen Verhältnisses von Inhalt und Beinhaltendem zwischen jeder dieser Mengen und derjenigen kommt, die sie alle vereint."*²⁶⁶

²⁶⁵ Vgl. hierzu vor allem LUHMANN (1995), S. 173-175 sowie S. 224f.

²⁶⁶ FOUCAULT (1971), S. 19.

AUSBLICK

Es sollte im Zuge dieser Überlegungen deutlich geworden sein, dass das Modell der Heterochronie einige sonst schwer zu fassende Aspekte von kultureller Bedeutungsproduktion in einem neuen Licht erscheinen lässt, in dem dann eine kohärente Interpretation dieser Phänomene denk- und durchführbar werden kann. Was für eine Analyse auf der Ebene der konkreten einzelnen Bedeutungen, für eine Beobachtung erster Ordnung nicht zugänglich ist (die 'Übergröße' des Cage-Konzerts oder die Verhinderung der Betrachtung bei der Kunstverschluckung bilden hier Beispiele), das erfordert einen Wechsel auf die nächste, übergeordnete Abstraktionsebene; und es hat sich gezeigt, dass es Objekte gibt (und das sind vielfach die unzugänglichen Objekte selbst), die symbolische Verknüpfungen anlegen, welche den Sprung auf die höhere Ebene erleichtern und ihn zugleich ausdrücklich fordern.

Diese Objekte, die im Prinzip dem entsprechen, was Foucault als 'diskursive Heterotopie' herausgearbeitet hat, können sich auf unterschiedliche Art und Weise konkretisieren – zum einen als heterotopischer Ort, der unterschiedliche Raumkonfigurationen zusammenlegt und so einen lokal begrenzten Bereich definiert, an dem das Regelwerk der gewöhnlichen gesellschaftlichen Ordnung in mancher Hinsicht anders funktioniert als sonst; zum anderen als heterochrone Praxis, die verschiedene Zeitpunkte und Zeitbezüge symbolisch verdichtet, eine Umschichtung der Schwerpunkte im symbolischen Geflecht der Kultur vornimmt und so die Historizität der Konventionen und die Möglichkeit von Veränderung deutlich macht, zugleich aber auch neue Gravitationszentren anlegt bzw. formt und damit entscheidend zur Kontinuität von Kultur beiträgt.

Die zentrale Funktion eines 'Anderen Ortes' ist es, durch 'einschließenden Ausschluss' zur Stabilisierung einer *synchronen Ordnung* angesichts von nicht gemeinsam bearbeitbarer Klassen differierender Objekte beizutragen (aus dieser Konstellation kann sich freilich auch eine neue, von der traditionellen völlig verschiedene Ordnung entwickeln), wohingegen die 'Andere Zeit' auf der *diachronen* Ebene der Erzeugung von Fortsetzungsmöglichkeiten operiert und ihre wesentliche Rolle in der BEREITSTELLUNG VON ANSCHLUSSTELLEN für die *Autopoiesis* des jeweiligen Systems in zeitlicher Hinsicht besteht (und auch hier können manche dieser Verknüpfungen zu epistemischen Bruchstellen führen, deren Überschreiten in der Entstehung eines andersartigen, neuen Systems resultiert). Von entscheidender Qualität ist dabei, dass die performative Bezugnahme der Heterochronie auf einzelne, bestimmte Zeitpunkte und auf die dort vorfindlichen kulturellen Konstellationen, ob in der Vergangenheit oder in der Zukunft, die symbolische

(Weiter-)Entwicklung jedes anderen Punktes im ganzen Verlauf der medialen, sinnprozessierenden Repräsentation beeinflusst. Es entsteht bei jedem Auftauchen der Kulturtechnik Heterochronie ein symbolisches „Zeit-Netz“,²⁶⁷ welches bewirkt, dass die Konfiguration eines jeden repräsentierten Punktes in der Konfiguration jedes anderen dieser Punkte mitschwingt.

Natürlich kann der bisher erreichte Stand dieser begrifflichen Konzeption allenfalls einen ersten Entwurf in Richtung einer ‚Theorie heterochroner Kultur-Objekte‘ darstellen, zumal die Auswahl der behandelten Beispiele keineswegs den Anspruch stellen kann, ein ausgewogener Querschnitt solcher Objekte zu sein. Zwar lässt sich zu diesem Zeitpunkt bereits konstatieren, dass die Heterochronie, wie dies ja auch bei der Heterotopie (im räumlichen Sinne) der Fall ist, eine in sich selbst sehr heterogene Kategorie darstellt; die drei bisher untersuchten Themengebiete haben sich als drei unterschiedliche Grundtypen der Heterochronie erwiesen, die man mit den Begriffen Programmierung (Halberstadt), Inszenierung (die medial überformten Orte bei Großklaus) und Konservierung (Barbarastollen) charakterisieren könnte. Gerade bei Letzterem zeigt sich dabei allerdings auch, dass eine solche Einteilung noch nicht den erwünschten Genauigkeitsgrad aufweist; wie wir gesehen haben, lässt sich der konservierende Typus der Heterochronie noch (mindestens) in die Subtypen Konserve, Reserve und Präserve aufspalten. Und auch die inszenatorischen Heterochronien weisen untereinander deutliche Differenzen im Zeitbezug auf, was bei einem Vergleich der Atget-Fotos zum Film ‚Im Lauf der Zeit‘, aber auch zu den Ruinenfeldern von Saint-Pierre klar ersichtlich ist.

Es lassen sich mit den bisherigen Erkenntnissen immerhin einige mögliche Dimensionen erkennen, anhand derer sich eine Typologie der Heterochronien auf der Basis eines multipolaren Koordinatensystems aus verschiedenen Gegensatzpaaren erstellen lassen könnte: das Verhalten der Objekte in Bezug auf die mediale Funktion der Heterochronie (Aktivität/Passivität²⁶⁸), die Art der Ausrichtung der Heterochronie auf die jeweiligen Objekte (Affirmation/Distanzierung²⁶⁹), die Richtung des am deutlichsten ausgeprägten Zeitbezugs (Vergangenheit/Zukunft²⁷⁰),

²⁶⁷ GROSSKLAUS (2004), S. 168.

²⁶⁸ Etwa: Partitur von »Organ²/ASLSP« (interne Heterochronie) vs. Spurenfelder bei den Großklaus-Beispielen (externe Heterochronie).

²⁶⁹ Etwa: Schutz von Kulturgut vs. Schutz vor Atom Müll.

²⁷⁰ Etwa: Erinnerung bei Saint-Pierre und Wenders vs. potenzierte Erwartung bei der Kunstverschluckung. Den Fotozyklus von Atget würde Großklaus wohl auf der Seite der Erinnerung einordnen; im Anschluss an unsere Überlegungen erscheint die Seite der Erwartung jedoch weitaus passender.

die Richtung der Abweichung von der 'Normalzeit' (Beschleunigung/Verlangsamung²⁷¹), der Freiheitsgrad der symbolischen Verweise (Determination/Unbestimmtheit²⁷²) sowie die Form der kulturellen Praxis (Monument/Wiederholung). Es muss jedoch zugegeben werden, dass das gesammelte Material bisher noch nicht dafür ausreicht, eine systematische Zuordnung entlang dieser Achsen vornehmen zu können. Wahrscheinlich macht es die symbolische Verdichtung und Verknotung der unterschiedlichen symbolischen Konstellationen und die daraus resultierende hohe Komplexität des Themas erforderlich, vor der Erstellung einer allgemein anwendbaren Typologie heterochroner Kultur-Objekte zunächst noch zahlreiche andere Beispiele einer genauen Analyse zu unterziehen, insbesondere solcher, die auf mindestens einer der Achsen auf der bisher noch nicht näher betrachteten Seite liegen. Dies sollte die skizzierte Matrix noch um wichtige, bisher unbeachtet gebliebene Punkte ergänzen können.

So spielen beispielsweise bei allen in dieser Arbeit betrachteten Objekten Aspekte der Verlangsamung, des Aufschubs, der Beständigkeit eine große Rolle – selbst die verlassenen und im Vergehen begriffenen Orte in den 'medialen Heterochronien' bei Großklaus haben ihre eigentliche Signifikanz darin, dass sie in diesem Zustand verharren und eben nicht gänzlich verschwinden. Es wäre jedoch ebenso denkbar, dass der Zeitbezug eines heterochronen Objekts gerade in der Betonung der Vergänglichkeit liegt oder in einer extremen Beschleunigung dem Umfeld gegenüber. In einer Kultur wie der heutigen, deren Mainstream selbst dazu tendiert, ein immer schnelleres Tempo anzunehmen, und in der auch die Zyklen der Aufmerksamkeit immer kürzer werden, wird sicherlich das Auffinden eines temporären oder beschleunigten Objekts um einiges schwieriger sein als das eines 'gegen den Strom schwimmenden' langsamen Objektes. Beispiele lassen sich allerdings trotzdem angeben; in die Kategorie der extrem flüchtigen Heterochronien könnte etwa das seit einigen Jahren zu beobachtende Phänomen der Flashmobs fallen; spontane Performance-Aktionen, zu denen sich Gruppen von sonst nicht miteinander bekannten Menschen via Internet und/oder SMS verabreden und die sich genau so schnell wieder auflösen, wie sie sich gebildet haben. In Bezug auf das Tempo sei hier als direktes Gegenstück zu 'As Slow As Possible'

²⁷¹ Hier liegen alle betrachteten Beispiele auf der 'langsamen' Seite; es spricht jedoch einiges dafür, dass es auch 'schnelle Heterochronien' geben muss, vgl. die folgenden Überlegungen.

²⁷² 'As Slow As Possible' oszilliert zwischen beiden Polen, je nachdem, welcher Teil des zugehörigen Diskurses betrachtet wird (Partitur, Aufführung, Musikdiskurs, Veranstaltungsdiskurs etc.). Beim Barbarastollen weist das bürokratisch organisierte Projekt der offiziellen Kulturgutsicherung durch die strengen Richtlinien einen hohen Grad an Determination auf, während die Kunstverschluckung mit ihrer Ausrichtung auf Phänomene der Quantenmechanik in die entgegengesetzte Richtung zielt.

in der Musik der Name Conlon Nancarrow genannt, dessen Kompositionszyklus »*Studies for Player Piano*« bisweilen über 100 Töne pro Sekunde vorsieht und demnach nur von einer Maschine aufgeführt werden kann, da diese Musik die motorischen Möglichkeiten jedes menschlichen Pianisten bei weitem übersteigt.²⁷³ Statt 'so langsam wie möglich' gilt dort also 'so schnell wie möglich'.

Ein anderer Anknüpfungspunkt zur Ausweitung des Heterochroniekonzeptes liegt darin begründet, dass die hier betrachteten Objekte (und dies trifft auch auf die gerade erst angeführten zu) allesamt dem Kunstsektor entstammen. Wenn die Heterochronie tatsächlich eine für die Konstruktion kultureller Codes zentrale Technik darstellt, dann muss sie auch in anderen gesellschaftlichen Bereichen anzutreffen sein, ähnlich wie dies Foucault für die 'Anderen Räume' gezeigt hat. Die enge Verknüpfung der Kulturgutverschluckung mit der Thematik des Archivs (wo schließlich meist in erster Linie Verwaltungsdokumente aus Recht, Politik und Wirtschaft gespeichert werden) scheint diese These zu bestätigen, und auch der im Zusammenhang mit dem Halberstädter Konzertprojekt immer wieder zu beobachtende Verweis auf die Religion deutet in diese Richtung.²⁷⁴ Hiervon ausgehend erscheint es also sinnvoll, nach heterochronen Objekten außerhalb der Kunst zu suchen und anhand dieser dann den Begriff weiter auszubauen. So könnte sich etwa der Handel mit Zeit, der für die kapitalistische Wirtschaft eine wichtige Rolle spielt, als äußerst aufschlussreich erweisen.²⁷⁵ Als lohnenswerter Untersuchungsgegenstand bietet sich hierbei das Zinssystem an, dessen Mechanismus für den Umgang vieler heutiger Institutionen mit Zeit paradigmatisch ist,²⁷⁶ oder der mittlerweile zu hoher Wichtigkeit gelangte Terminhandel an den internationalen Finanzmärkten.²⁷⁷ Auch im Bereich von Recht und Politik scheint es geeignete Beispiele zu geben, etwa den Ressourcen zwischen Gegenwart und Zukunft umverteilenden 'Generationenvertrag'

²⁷³ Vgl. KURSELL/SCHÄFER (2004), S. 50-51. Das 'Band der musikalischen Zeit' wird hierbei nicht wie bei Cage zerschnitten, sondern ganz im Gegenteil so verfestigt, dass die Bezüge innerhalb der Zeitstruktur des Stückes nur noch in mathematischer Sprache ausgedrückt werden können.

²⁷⁴ Man könnte hier die sicher nicht ganz von der Hand zu weisende Vermutung anstellen, dass der christliche Glaube an die Auferstehung einen Anknüpfungspunkt für fortgesetzte Autopoiesis des psychischen Systems 'Person' nach deren Tod zu bieten verspricht, ein symbolisches Überwinden des größten auf individueller Ebene denkbaren 'epistemischen Bruchs' also. In dieser Sichtweise wäre dann die Religion als ein gewaltiges heterochrones System interpretierbar.

²⁷⁵ Vgl. hierzu Fußnote 124 dieser Arbeit (S. 34).

²⁷⁶ "Es wird auf eine Zukunft Kredit aufgenommen, indem sie in eine erstreckte Gegenwart hereingeholt wird, in der Hoffnung, daß die Gegenwart ausreichen wird, um die erforderlichen Zinsen – und den Mehrwert – abzuwerfen, die für die Rückzahlung nötig sind. Es wird über Zukunft verfügt, als ob sie Gegenwart wäre, und dadurch wird eine erstreckte Gegenwart erzeugt." NOWOTNY (1993), S. 54.

²⁷⁷ Als theoretische Ausgangspunkte zur Untersuchung heterochroner Aspekte der Wirtschaft könnten u.a. die folgenden Texte dienen: BAECKER (1991), LUHMANN (1994), FISCHER (1997), JÜRGENS (1999), KÖNIG/PETERS (2002) sowie PAUL (2004).

der Rentenversicherung, oder aber den Begriff des *Ausnahmezustands*²⁷⁸, der in bestimmten Fällen (z.B. Krieg) ausgerufen werden kann. Für die Dauer seiner Geltung wird dort die *gesamte* Gesellschaft in eine temporäre Heterotopie transformiert; sie hat sich für diese Zeit nach Regeln zu richten, die nicht dem normalen gesellschaftlichen Feld angehören, sondern zu diesem im Verhältnis einer räumlichen Heterotopie stehen – mit dem entscheidenden Unterschied, dass gesellschaftsintern keine *räumliche*, sondern nur eine *zeitliche* Abgrenzung zum Normalzustand möglich ist.²⁷⁹ Diese immaterielle, nur symbolisch definierte Differenz wiederum verweist dann noch auf einen anderen, heitereren Typ kultureller Ausnahmezeiten, der typischerweise in regelmäßigen Intervallen auftritt und dessen spannungslösendes und insofern stabilisierendes Potential bereits vielfach beschrieben wurde, nämlich die Tradition der dem Alltag entgegengesetzten Fest-Zeiten wie der Sonntags- oder Sabbatruhe oder der fröhlichen Umkehrung aller Werte im Karneval.²⁸⁰ Außerdem wäre zu überlegen, ob nicht auch die zum Fokus einer oft 'rituell' anmutenden kulturellen Praxis werdenden "*Quasi-Objekte*" nach Michel Serres,²⁸¹ die ihre Bedeutung allein darin haben, dass sie immer wieder weitergegeben werden wie ein Staffelstab, ein königlicher Thron, oder ein Fußball (die also sozusagen vor allem in der symbolischen Sphäre existieren, auch wenn sie zumeist als physisches Objekt greifbar sind), und die mit jeder neuen Runde eine Wiederholung des Bedeutungszusammenhangs anstoßen, als heterochrone Objekte betrachtet werden können. Der interessierte Leser sei hiermit dazu ermuntert, das eine oder andere dieser Objekte zum Forschungsgegenstand einer weiter auszubauenden Theorie der Heterochronie zu machen.

²⁷⁸ Ein beeindruckendes Werk zu Genealogie und symbolischer Bedeutung des Ausnahmezustands ist AGAMBEN (2004).

²⁷⁹ Der tatsächlich heterochrone Charakter dieses von Diktaturen gern verwendeten, aber auch in den meisten Demokratien vorgesehenen politischen Instruments kommt in dem folgenden Zitat klar zum Ausdruck: "*Der temporale Aspekt der Machtausübung tritt unverhüllt heute noch in Diktaturen zutage. [...] In Militärdiktaturen wird [...] die Montesquiesche Gewaltentrennung zwischen Exekutive, Legislative und Judikative aufgehoben, indem deren zeitliche Bezüge negiert werden. Denn die Gerichtsbarkeit steht für das, was in der Vergangenheit geschah. Es wird über die Vergangenheit geurteilt, im Nachhinein über Recht und Unrecht entschieden. Die Legislative hingegen weist in die Zukunft. Gesetze werden gemacht, um Normen für Verhalten und Situationen festzulegen, die erst gesetzt werden. Die Exekutive hingegen exekutiert blanke Gegenwart; sie legt fest, was jetzt ist und zu gelten hat. In Militärdiktaturen werden mit der Abschaffung einer unabhängigen Gerichtsbarkeit und eines unabhängigen Parlaments zugleich Vergangenheit und Zukunft negiert. Alle Gewalt wird der Exekutive unterstellt, die allein zu bestimmen hat, was in der über die anderen Zeiten herrschenden Gegenwart zu gelten hat.*" NOWOTNY (1993), S. 151.

²⁸⁰ Hierzu vgl. etwa BACHTIN (1990) oder MARQUARD (1988).

²⁸¹ SERRES (1987), S. 344-360.

QUELLEN

- AGAMBEN, GIORGIO (2004):** *"Ausnahmestand"*. Suhrkamp, Frankfurt am Main 2004.
- ASSMANN, ALEIDA (1999):** *"Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses"*. Beck, München 1999.
- BACHTIN, MICHAEL (1990):** *"Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur"*. Fischer, Frankfurt am Main 1990.
- BAECKER, DIRK (1991):** *"Womit handeln Banken? Eine Untersuchung zur Risikoverarbeitung in der Wirtschaft"*. Suhrkamp, Frankfurt am Main 1991.
- BALLHAUSEN, THOMAS (2002):** *"Das trunkene Kirchenschiff. Zu Foucaults Raumkonzept der Heterotopologie"*, in: CHLADA, MARVIN; DEMBOWSKI, GERD (Hrsg.), *"Das Foucaultsche Labyrinth"*. Alibri, Aschaffenburg 2002, S. 163-176.
- BARTHES, ROLAND (1989):** *"Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie"* (1980). Suhrkamp, Frankfurt am Main 1989.
- BAUM, PATRICK (2001):** *"Heterotopie im Naturalismus. Untersuchungen zu Zolas Rougon-Macquart"*. Universität Bonn 2001.
www.uni-bonn.de/~pbaum/staatsarbeit.pdf
- BERGSON, HENRI (1994):** *"Zeit und Freiheit"* (1889). Europäische Verlagsanstalt, Hamburg 1994.
- BETZLE, MICHAEL (2000):** *"Zur Geschichte der Burchardi-Kirche in Halberstadt"*. Prospekt der John-Cage-Stiftung, Halberstadt 2000.
http://www.john-cage.halberstadt.de/sites/Geschichte_Burchardikirche.pdf
- BOCKELMANN, ESKE (2004):** *"Im Takt des Geldes"*. Zu Klampen, Springe 2004.
- BORGES, JORGE LUIS (1986):**
"Die Bibliothek von Babel" (1941), in: ders., *"Die zwei Labyrinthe"*. dtv, München 1986, S. 54-63.
- BOSSERT, CHRISTOPH (2000):** *"As slow as possible: Vergegenwärtigung"*, in: Positionen - Beiträge zur Neuen Musik, Nr. 42/2000, S. 57.
http://www.john-cage.halberstadt.de/sites/As_slow_as_possible.doc
- BRAUNS, JÖRG (1996):** *"Heterotopien. Die Architektur anderer Orte"*. Bauhaus-Universität Weimar 1996.
www.uni-weimar.de/~brauns/heterotopien.pdf
- BÜTTEMEYER, WILHELM (1996):** *"Musik in der Zeit – Zeit in der Musik"*, in: BAUMGARTNER, HANS MICHAEL (Hrsg.), *"Das Rätsel der Zeit. Philosophische Analysen"*. Alber, Freiburg 1996, S. 255-290.
- CAGE, JOHN (1992):** Bemerkungen zu »ASLSP« und »Organ²/ASLSP«, in: SCHÄDLER, STEFAN; ZIMMERMANN, WALTER (Hrsg.), *"John Cage: Anarchic Harmony. Ein Programmbuch"*. Schott, Mainz 1992, S. 233.
- CHLADA, MARVIN (2005):** *"Heterotopie und Erfahrung. Abriss der Heterotopologie nach Michel Foucault"*. Alibri, Aschaffenburg 2005.
- COX, FRANK (1999):** *"Über John Cage"*, in: MAHNKOPF, CLAUS-STEFFEN (Hrsg.), *"Mythos Cage"*. Wolke, Hofheim 1999, S. 35-57.
- DEFERT, DANIEL (2005):** *"Raum zum Hören"*, in: FOUCAULT, MICHEL: *"Die Heterotopien / Der utopische Körper. Zwei Radiovorträge"*. Suhrkamp, Frankfurt am Main 2005, S. 67-92.
- DELEUZE, GILLES; GUATTARI, FÉLIX (1992):** *"Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie 2"*. Merve, Berlin 1992.

DOBRAŠ, WOLFGANG; SIMONIS, MANFRED (2006):

"Pilotprojekt zur Digitalisierung und Langzeitarchivierung großformatiger Pläne im Stadtarchiv Mainz", in: Der Archivar Nr. 3/2006, S. 278-280.

DÖRRIES, BERND (2006): "Geschichte, reif fürs Fass", in: Süddeutsche Zeitung, 2.1.2006.

ERICSSON, HANS-OLA (2000): "As slow as possible: Neues vom Halberstädter Cage-Projekt", in: Positionen - Beiträge zur Neuen Musik, Nr. 44/2000, S. 49-50.

ESPOSITO, ELENA (2002): "Soziales Vergessen. Formen und Medien des Gedächtnisses der Gesellschaft". Suhrkamp, Frankfurt am Main 2002.

FISCHER, THOMAS R. (1997): "Handel mit der Zukunft. Über die neuen Finanzprodukte", in: WELZK, STEFAN (Hrsg.), "Kursbuch 130: Das liebe Geld", Rowohlt, Berlin 1997, S. 117-127.

FLUSSER, VILÉM (1997): "Medienkultur". Fischer, Frankfurt am Main 1997.

FOHRMANN, JÜRGEN (2002): "»Archivprozesse« oder Über den Umgang mit der Erforschung von »Archiv«", in: POMPE, HEDWIG; SCHOLZ, LEANDER (Hrsg.), "Archivprozesse: Die Kommunikation der Aufbewahrung", DuMont, Köln 2002, S. 19-23.

FOUCAULT, MICHEL (1969): "Wahnsinn und Gesellschaft". Suhrkamp, Frankfurt am Main 1969.

FOUCAULT, MICHEL (1971): "Die Ordnung der Dinge" (1966). Suhrkamp, Frankfurt am Main 1971.

FOUCAULT, MICHEL (1976): "Überwachen und Strafen". Suhrkamp, Frankfurt am Main 1976.

FOUCAULT, MICHEL (1999): "Andere Räume" (1967), in: ENGELMANN, JAN (Hrsg.), "Botschaften der Macht. Der Foucault-Reader". DVA, Berlin 1999, S. 145-157.

FOUCAULT, MICHEL (2005): "Die Heterotopien / Der utopische Körper. Zwei Radiovorträge" (1966). Suhrkamp, Frankfurt am Main 2005.

FRICKE, HARALD (2004): "Verschluckung: Sarkophage für die Welt von Morgen", in: db artmag 06/2004. <http://www.deutsche-bank-art.com/art/2004/6/d/2/255.php>

GASSMANN, MICHAEL (2001): "Dies ist die Nacht. Sie klinge 639 Jahre lang fort", in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 07. September 2001.

VAN GENNEP, ARNOLD (1999): "Übergangsriten" (1909). Campus, Frankfurt am Main 1999.

GROSSKLAUS, GÖTZ (2004): "Medien-Bilder. Inszenierungen der Sichtbarkeit". Suhrkamp, Frankfurt am Main 2004.

GROSSKLAUS, GÖTZ (2006): "Mediale Heterochronien". Unveröffentlichter Vortrag an der Bauhaus-Universität Weimar, 28. April 2006.

GROYS, BORIS (1997): "Logik der Sammlung: am Ende des musealen Zeitalters". Hanser, München 1997.

GROYS, BORIS (2003): "Topologie der Kunst". Hanser, München 2003.

HEIDEGGER, MARTIN (2001): "Sein und Zeit" (1926). Niemeyer, Tübingen 2001.

HOESLE, ADALBERT (2004): "Index: ZBO-SdM 052004 – Subduktive Maßnahmen: 1500 Jahre Sonderschutz für 50 Kunstwerke", Salon Verlag, Köln 2004.

HOF, PATRIK (2006): "Der Barbarastollen: Das sicherste Archiv Deutschlands", in: History 06/2006, S. 16-22.

INNIS, HAROLD (1999): "Das Problem des Raumes" (1951), in: PIAS, CLAUDIUS; VOGL, JOSEPH; ENGELL, LORENZ; FAHLE, OLIVER; NEITZEL, BRITTA (Hrsg.), "Kursbuch Medienkultur. Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard", DVA, Stuttgart 1999, S. 134-154.

JAKOB, FRIEDRICH (2002): "Die Orgel. Orgelbau und Orgelspiel von der Antike bis zur Gegenwart" (1977). Schott, Mainz 2002.

JÜRGENS, CHRISTIAN (1999): "Future Credit. Einige Überlegungen zum digitalen Geld", in: MARESCH, RUDOLF; WEBER, NIELS (Hrsg.), "Kommunikation – Medien – Macht". Suhrkamp, Frankfurt am Main 1999, S. 245-264.

- KÖNIG, JOHANN-GÜNTHER; PETERS, MANFRED (2002):** *"Börse. Aktien und Akteure"*. Suhrkamp, Frankfurt am Main 2002.
- KÖRBER, TILL (1999):** *"Gedanken über das Hören anlässlich von Cageerlebnissen"*, in: MAHNKOPF, CLAUS-STEFFEN (Hrsg.), *"Mythos Cage"*. Wolke, Hofheim 1999, S. 193-201.
- KOSELLECK, REINHART (2003):** *"Zeitschichten"*. Suhrkamp, Frankfurt am Main 2003.
- KRASS, STEPHAN (2001):** *"Der Kulturbunker"*, in: FRANÇOIS, ETIENNE; SCHULZE, HAGEN (Hrsg.), *"Deutsche Erinnerungsorte III"*. Beck, München 2001, S. 651-659.
- KÜHNEMUND, JAN (2005):** *"Fatale Tage von Halberstadt"*, in: die tageszeitung, 2. Juli 2005.
<http://www.taz.de/pt/2005/07/02/a0294.1/text>
- KURSELL, JULIA; SCHÄFER, ARMIN (2004):** *"Das Band, das die Zeit macht"*, in: ENGELL, LORENZ; SIEGERT, BERNHARD; VOGL, JOSEPH (Hrsg.), *"Archiv für Mediengeschichte No. 4: 1950"*. Universitätsverlag Weimar 2004, S. 45-57.
- LEVINE, ROBERT (1998):** *"Eine Landkarte der Zeit. Wie Kulturen mit Zeit umgehen"*. Piper, München/Zürich 1998.
- LUHMANN, NIKLAS (1994):** *"Die Wirtschaft der Gesellschaft"*. Suhrkamp, Frankfurt am Main 1994.
- LUHMANN, NIKLAS (1995):** *"Die Kunst der Gesellschaft"*. Suhrkamp, Frankfurt am Main 1995.
- MAHNKOPF, CLAUS-STEFFEN (1999):** *"Cages kompositorische Hinterlassenschaft"*, in: MAHNKOPF, CLAUS-STEFFEN (Hrsg.), *"Mythos Cage"*. Wolke, Hofheim 1999, S. 127-159.
- MARQUARD, ODO (1988):** *"Kleine Philosophie des Festes"*, in: SCHULTZ, UWE (Hrsg.), *"Das Fest. Eine Kulturgeschichte von der Antike bis zur Gegenwart"*. Beck, München 1988, S. 413-420.
- METZGER, HEINZ-KLAUS (1990):** *"John Cage oder Die freigelassene Musik"*, in: METZGER, HEINZ-KLAUS; RIEHN, RAINER (Hrsg.), *"Musik-Konzepte Sonderband: John Cage I"*. edition text+kritik, München 1990, S. 5-17.
- MÖRCHEN, RAOUL (2000):** *"So langsam wie möglich, und das für Jahrhunderte"*, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 13. September 2000.
- NOWOTNY, HELGA (1993):** *"Eigenzeit. Entstehung und Strukturierung eines Zeitgefühls"*. Suhrkamp, Frankfurt am Main 1993.
- OESER, ERHARD (1991):** *"Zeitfeil und Zeithorizonte"*, in: BERGELT, MARTIN; VÖLCKERS, HORTENSIA (Hrsg.), *"Zeit-Räume"*. Hanser, München/Wien 1991, S. 151-190.
- OLIVIER, THOMAS (2003):** *"Der Berg der Deutschen"*, in: Thüringer Allgemeine, 13.12.2003.
- PAUL, AXEL T. (2004):** *"Die Gesellschaft des Geldes. Entwurf einer monetären Theorie der Moderne"*. Verlag für Sozialwissenschaften, Wiesbaden 2004.
- REVILL, DAVID (1995):** *"Tosende Stille. Eine John-Cage-Biographie"*. List, München/Leipzig 1995.
- RÖHRING, KLAUS (2000):** *"Organ²/ASLSP oder »Was ist Zeit«"*. Vortrag in Halberstadt am 5. September 2000, in: Magazin für Theologie und Ästhetik, Heft 16 (April 2002).
<http://www.theomag.de/16/kr2a.htm>
- RÖHRING, KLAUS (2001):** *"ASLSP oder die Gegenwart der Zeiten"*. Vortrag in Halberstadt am 5. September 2001, in: Magazin für Theologie und Ästhetik, Heft 16 (April 2002).
<http://www.theomag.de/16/kr2b.htm>
- SCHULZE, WERNER (1997):** *"Zeit in der Bewegung – Bewegung in der Zeit"*, in: DE LA MOTTE, DIETHER (Hrsg.), *"Zeit in der Musik – Musik in der Zeit. 3. Kongress für Musiktheorie, 10.-12. Mai 1996, Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Wien"*. Lang, Frankfurt am Main 1997, S. 77-89.
- SCHÜRING, JOACHIM (2005):** *"Geschichte in Dosen"*, in: Abenteuer Archäologie, Nr. 2/2005, S. 51-53.
- SERRES, MICHEL (1987):** *"Der Parasit"*. Suhrkamp, Frankfurt am Main 1987.

- SHANNON, CLAUDE; WEAVER, WARREN (1963):** *"The Mathematical Theory of Communication"* (1949). University of Illinois Press, Urbana/Chicago 1963.
- STOCK, ULRICH (2001A):** *"Pfeifen für die Ewigkeit"*, in: DIE ZEIT, Nr. 38/2001.
- STOCK, ULRICH (2001B):** *"Musik: 639 Jahre bis zum letzten Ton"*, in: GEO 09/2001, S. 120-128.
http://www.geo.de/GEO/kultur_gesellschaft/gesellschaft/2001_08_GEO_cage_index/print.html
- STOCK, ULRICH (2004):** *"e und e'. Neues vom John-Cage-Projekt in Halberstadt. Zwei weitere Töne bringen frischen Wind in das längste Musikstück der Welt"*, in: DIE ZEIT, Nr. 28/2004.
- STOCK, ULRICH (2005):** *"Seiner Zeit voraus. Das langsamste Musikstück der Welt – es wird zu schnell gespielt!"*, in: DIE ZEIT, Nr. 14/2005.
- THOMPSON, MICHAEL (1981):** *"Die Theorie des Abfalls. Über die Schaffung und Vernichtung von Werten"*. Klett-Cotta, Stuttgart 1981.
- THOMPSON, MICHAEL (2002):** *"Benji the Binman and his Anti-archive"*, in: POMPE, HEDWIG; SCHOLZ, LEANDER (Hrsg.), *"Archivprozesse: Die Kommunikation der Aufbewahrung"*, DuMont, Köln 2002, S. 100-110.
- TUERCKE, BERTHOLD (1999):** *"Einfallswinkel wider Zufallswinkel. Über Tauschwege und Täuschungsweisen in der Alchimie von John Cage"*, in: MAHNKOPF, CLAUDIUS (Hrsg.), *"Mythos Cage"*. Wolke, Hofheim 1999, S. 59-74.
- VISMANN, CORNELIA (2000):** *"Akten. Medientechnik und Recht"*. Fischer, Frankfurt am Main 2000.
- WEISS, CHRISTINA (2003):** Rede vor der John-Cage-Orgel-Stiftung in Halberstadt, 28. Februar 2003.
<http://www.bundesregierung.de/Nachrichten/Reden-,436.469089/Rede-von-Kulturstaatsministeri.htm>
- WILLKE, HELMUT (2003):** *"Heterotopia. Studien zur Krisis der Ordnung moderner Gesellschaften"*. Suhrkamp, Frankfurt am Main 2003.
- WINKLER, HARTMUT (2002):** *"Das Modell. Diskurse, Aufschreibesysteme, Technik, Monumente – Entwurf für eine Theorie kultureller Kontinuierung"*, in: POMPE, HEDWIG; SCHOLZ, LEANDER (Hrsg.), *"Archivprozesse: Die Kommunikation der Aufbewahrung"*, DuMont, Köln 2002, S. 297-315.
http://www.wcs.uni-paderborn.de/~winkler/modell_d.pdf
- WOEHL, GERALD (2000):** *"John Cage in Halberstadt"*. Prospekt der John-Cage-Stiftung, Halberstadt 2000.
<http://www.john-cage.halberstadt.de/sites/johncadt.pdf>
- WULFFEN, THOMAS (2004):** *"Subduktive Maßnahmen: Verschluckt und geschützt – 1500 Jahre Sonderschutz für 50 Kunstwerke"*, in: Kunstforum, Bd. 171, 2004, S. 356.
- ULLMANN, JAKOB (2000):** *"As slow as possible: zeit heute – zeit morgen"*, in: Positionen - Beiträge zur Neuen Musik, Nr. 43/2000, S. 44-45.
- UMBACH, KLAUS (2003):** *"Vertont in alle Ewigkeit"*, in: DER SPIEGEL, Nr. 15/2003, S. 128-130.
- ZINTL, DAVID (2005):** *"John Cage in Halberstadt. Die Zeitproblematik in »As Slow As Possible«"*. Bauhaus-Universität Weimar 2005.
<http://www.david-zintl.de/texte/cage.pdf>

Ganz besonders bedanken möchte ich mich hiermit bei Prof. Dr. GÖTZ GROSSKLAUS (Karlsruhe), der mir freundlicherweise das Skript für seinen Weimarer Vortrag "Mediale Heterochronien" vom 28. April 2006 zur Verfügung stellte, sowie bei Dr. BERNHARD POST (Thüringer Hauptstaatsarchiv Weimar), dem ich den Zugang zu wertvollem Material zum Thema *Kulturgutarchivierung im Barbarastollen* verdanke, inklusive der folgenden archivalischen Quellen:

GMBI (1987):

"Bek. v. 13.5.87: Grundsätze zur Durchführung der Sicherheitsverfilmung von Archivalien",
in: Gemeinsames Ministerialblatt, Nr.16/1987, S. 284-289.

BBK (2004):

"Schutz von Kulturgut bei bewaffneten Konflikten".
Bundesamt für Bevölkerungsschutz und Katastrophenhilfe, Bonn 2004.

FTA (2003):

"Merkblatt für das Schriftgut der Sicherungsverfilmung", November 2003.

Alle Internetquellen entsprechen dem Stand vom 20.11.2006.

Nebensächliche Internetquellen, die nicht als wissenschaftliche Literatur verwendet wurden, sondern lediglich von assoziativer bzw. illustrativer Relevanz für diese Arbeit waren, wurden nicht in das Literaturverzeichnis aufgenommen; sie sind jedoch direkt im Text angegeben.

Ein herzlicher Dank für anregende Diskussionen sowie für das Gegenlesen des Textes gebührt Felix Sattler, Philipp Dennert, Manuela Klaut, Christina Zintl, Elisabeth Zintl und Peter Zintl.

Für moralische Unterstützung möchte ich mich außerdem bedanken bei Alina Wallbaum, Franziska Jyrch, Christian Beitz, Christian Schmidt, Hendrik Schneider, Alexander Rudolph, Matthias Pfaff und Lars Riecke.