Die Phänomenologie des Biographierens

Erinnerung und Wiedererinnerung im Prozess der biographischen Rekonstruktion

Babu Thaliath
Centre of German Studies
Jawaharlal Nehru University
New Delhi

Inhaltsverzeichnis

Erster Teil

Die Vergegenwärtigung des Vergangenen 3
Die Analogizität philosophischer Systeme 7
Die erzählerische Kontinuität des Vergangenen 12
Das hyletische Residuum im Bewusstsein 20

Zweiter Teil

Die Autonomie der Zeit:
Reflexionen zur Filmästhetik Andrej Tarkowskijs 28
Die transzendentale Verzeitlichung gegenständlicher Zeitlichkeit 32
Die Aporizität der Zeit 37
Die ikonische Retention der Zeit 43
Exkurs: *Zeitlupe* 52

Bilderverzeichnis 60

Bibliographie 61

Erster Teil[1]

Die Vergegenwärtigung des Vergangenen

Das Biographieren ist bekanntlich die Vergegenwärtigung eines vergangenen Lebens. Die biographische Rekonstruktion des Vergangenen unterscheidet sich von jener konventionellen Art der Geschichtsschreibung, da sich der "Lebenslauf" eines Menschen vornehmlich aus inneren, ja dem individuellen Bewusstsein zugehörigen Erfahrungen und ihrer lebensgeschichtlichen Kontinuität heraus entwickeln lässt. Dies bildet eine gewisse Herausforderung, denn das historische oder historisierende *Beobachten* im Prozess des Biographierens soll über die äußeren bzw. familiengeschichtlich, gesellschaftlich oder sozial-politisch hinterlassenen Spuren hinaus in die Innere, allein im eigenen Bewusstsein aufbauende Erinnerungswelt eines Menschen durchdringen. Die biographische Rekonstruktion des Vergangenen vollzieht sich demnach in erster Linie seitens der Perspektive des *Beobachteten*, was jene historisierende Beobachtung eines Biographen herausfordern kann.

Bei der historiographischen Rekonstruktion des Vergangenen im Allgemeinen und beim Biographieren eines vergangenen Lebens im Besonderen wird der Biograph unvermeidlich mit einer Frage konfrontiert: Wie existiert bzw. verharrt sich das Vergangene in der Gegenwart? Die vergangene Zeit hat streng genommen keine gegenwärtige Existenz, sondern nur eine indirekte Präsenz in verschiedenen Objektivationen im Modus materieller und mentaler Phänomene. Das Vergangen verschwindet nie, es hinterlässt Spuren, die weiter existieren. Ein Biograph sucht die hinterlassenen Spuren aus einem Leben, dargestellt vornehmlich in den eigenen Erinnerungen eines zu biographierenden Menschen, in den Reflexionen des anderen, mit ihm bekannten, verwandten oder befreundeten, in den allgemein bekannten gesellschaftlichen und sozio-politischen Kontexten der Zeit usw. Die Spuren des Vergangenen manifestiert sich in verschiedenen Zügen – als dokumentarische oder

[1] Folgende Untersuchung ist eine Überarbeitung meines Vortrags mit dem Titel *Die Phänomenologie des Biographierens. Erinnerung und Wiedererinnerung im Prozess der biographischen Rekonstruktion*, gehalten am 9. Mai 2016 im Rahmen der *Morphomata Lectures Cologne* im internationalen Kolleg *Morphomata* der Universität zu Köln.
Siehe http://www.morphomata.uni-koeln.de/en/events/previous-events/babu-thaliath/

retrospektive Reflexionen, Tagebücher, Korrespondenzen, gedruckte Materialien, Bilder, audio-visuelle Dokumentationen, bloß mündliche Überlieferungen sowie die bereits verfassten und veröffentlichten Historien. Alle derartigen Spuren, Dokumentationen und Darstellungen des Vergangenen haben ein Faktum gemeinsam: Sie basieren unweigerlich auf den direkten und indirekten Erinnerungen. Demgemäß stützt sich der Biograph bei der historiographischen Rekonstruktion eines vergangenen Lebens auf direkte und indirekte Quellen der Erinnerungen, in denen das vergangene Leben seine Spuren hinterlassen hat.

Bei der Spurensuche bzw. der Suche nach den Erinnerungsquellen wird der Biograph gewöhnlich mit vielen Problemen konfrontiert: Das allgemeinste davon wäre die Wahrhaftigkeit oder Authentizität der Erinnerungsquellen. Es bestehen allerdings andere und analoge Probleme wie das Fehlen wichtiger Daten und Informationen aber auch die rätselhafte Verschiedenheit der Quellen. Diese und derartige Probleme und Herausforderungen wären einer allgemeinen aber übergeordneten Problematik zu subsumieren, nämlich den unauslöschlichen *Morphosen* zwischen der perzeptiven Gegenwart und der erinnerten Vergangenheit. Ein grundlegendes Faktum, auf dem diese Problematik aufbaut, ist das allgemeine Prinzip der Kontinuität selbst, das sich nun im biographisch-historiographischen Rahmen hineinprojizieren lässt. Dem Biographieren – der Geschichtsschreibung im Allgemeinen – wohnt eine erzählerische Kontinuität inne. Die perzeptive Kontinuität der Gegenwart, dargestellt in gegenwärtigen Erinnerungen, Beobachtungen, Erkenntnissen usw., morphisiert sich im Laufe der Entstehung der Vergangenheit. Die zeitlichen Morphosen verweisen in den meisten Fällen auf Inkohärenzen, Fragmentierungen, Diskontinuitäten, Verlust an präzisen und raren Einzelheiten aber auch auf gewisse Stabilisierung der flüchtig Wahrgenommenen und Erkannten bis hin auf Instanzen, in denen dem Erinnernden manche, nie vorher erkannten Tatsachen einleuchten. Die zeitlichen Morphosen bilden hier die eigentliche Kluft zwischen der perzeptiven Kontinuität der Gegenwart und der zu rekonstruierenden *erzählerischen* Kontinuität des Vergangenen. Der Biograph unternimmt den Versuch, diese Kluft im Prozess des Biographierens zu überbrücken.

Die Kontinuität ist offensichtlich ein Zeit-Konzept, das sich auf verschiedene *Zeitphänomene* bezieht. Ebenso wie jede dynamische Bewegung in der Natur, eine Melodie oder ein Gesang bildet auch die Erzählung in gewisser Hinsicht ein Zeitphänomen. Die erzählerische Kontinuität – einer Geschichte, Biographie oder filmischen Darstellung – basiert auf dem Zeitkontinuum, das sich jedoch kaum einheitlich auffassen lässt. Wie der einer Melodie inhärente Rhythmus wohnt jeder Form der Erzählung eine Zeitstruktur – als ein Skelett – inne. Aber sowohl das Biographieren als auch das Autobiographieren *erzählen* ein Objekt (hier: das Leben). Die der Erzählung zugrunde liegende Zeitstruktur verwurzelt demnach zugleich in dem Gegenstand der Erzählung. Da das Biographieren das vergangene Leben zum Gegenstand hat, handelt es sich hier neben der oben erörterten immanenten Zeitstruktur der biographischen Erzählung auch um ein *Zeitobjekt*, auf dem die Erzählung aufbaut, und dem die Erzählung deren zeitliche Kontinuität zum großen Teil *verdankt*.

In meinem Vortrag unternehme ich den Versuch, das Vergangene im Allgemeinen – und zwar vornehmlich im Rahmen der biographischen Rekonstruktion – als ein Zeitobjekt zu betrachten und dieses anhand phänomenologischer Grundsätze und Methode zu untersuchen. Der im 19. Jahrhundert fast paradigmatisch etablierte Transzendentalismus Kants reduzierte Zeit bekanntlich auf eine bloß apriorische Form, die im sinnlich wahrnehmenden und begrifflich erkennenden Subjekt bereits *vorhanden* ist. Diese vorherrschende Lehre Kants im Rahmen seiner *Transzendentalen Ästhetik* schien bei der Grundvorstellung Brentanos von einem zu dem Bewusstsein zuzulassenden Zeitobjekt (wie einer Melodie) eine deutliche Ablehnung zu finden. Denn bei Kant wird die Zeit als ursprünglich apriorische Form in der empirischen Anschauung eher *projektiv* – vom Subjekt zum Objekt – angewandt. Die Assoziation der Zeit mit einem Objekt – wie einer Melodie –, das demnach als ein Zeitobjekt betrachtet wird, und dessen *rezeptive* Zulassung im subjektiven Bewusstsein wäre im Rahmen der *Transzendentalen Ästhetik* Kants eine unmögliche Annahme. Zwar belebte Brentano in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts die mittelalterlich-scholastische Lehre der Intentionalität wieder, aber die Vorstellung von der Bewusstseinsimmanenz eines Zeitobjekts markierte eine revolutionäre Erweiterung der mittelalterlich-scholastischen Lehre der Intentionalität, was sich zunächst im

Rahmen der Phänomenologie Husserls entfaltete und weiterhin zur Basis des Zeitdenkens bei einigen Philosophen (Heidegger, Levinas, Ricœur u.a.) wurde. In seinem Hauptwerk *Die Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins* erweitert Husserl diese Grundvorstellung Brentanos maßgeblich; die von Brentano vorgestellte *ursprüngliche Assoziation* eines Zeitobjekts im Bewusstsein – z. B. bei der Wahrnehmung einer Melodie – erweitert Husserl zum Konzept eines Zeitfeldes mit retentionaler und protentionaler Ausdehnung eines Zeitobjekts im Bewusstsein. Des Weiteren bezieht sich mein Vortrag auf die phänomenologische Untersuchung der Erinnerung und ihre historisch-erzählerische Rekonstruktion von David Carr (der sich in seinem Hauptwerk *Time, Narrative and History* auf die oben genannte Lehre Husserls stützt) sowie auf die Filmästhetik Andrej Tarkowskijs bzw. seine filmtheoretische Untersuchung *Die versiegelte Zeit*.

Allerdings bildet die Vorstellung vom *hyletischen Datum*, das laut Husserl allen phänomenologischen Reduktionen überlebt und folglich im Bewusstsein als ein unauslöschliches Residuum (Husserl nennt dies ein *phänomenologisches Residuum*) übrigbleibt, den wichtigsten theoretischen Ausgangspunkt meiner Untersuchung. Husserl entwickelte diese Vorstellung in der Frühphase seines Philosophierens und ignorierte sie später – bei seinem Übergang von einer statischen in eine generische Phänomenologie. Als ein primordiales bzw. nicht intentionales und als solche phänomenologisch irreduzibles Faktum, das demnach die tiefste Basis des Bewusstseins konstituiert, überbrückt das hyletische Datum – als Farbdatum, Tondatum, Schmerzdatum usw. – die Kluft zwischen dem Bewusstsein und der Wirklichkeit. Die hyletischen Daten bauen aber auf räumlich-zeitlichen *Strukturen*. Besonders ein Zeitobjekt, wie eine Melodie, bei der nur die zeitliche bzw. retentionale und protentionale Ausdehnung in Frage kommt, stellt eine immanente Zeitstruktur dar, die gerade in ihrer Ursprünglichkeit oder Primordialität den oben erörterten ontologischen Status des hyletischen Datums – als ein transzendental-phänomenologisch irreduzibles Residuum im Bewusstsein – zu übertreffen scheint. Mit anderen Worten: Die dem hyletischen Datum innewohnenden Raum- und Zeitstrukturen bilden letztendlich die *Fakten*, die das Bewusstsein mit der Wirklichkeit teilt. Dagegen verdanken die sinnlichen Qualia in hyletischen Daten, wie die bloße Farbigkeit, Ton, oder Schmerz, im Grunde als sekundäre Qualia allein dem

Subjekt ihre Entstehung und Existenz im (subjektiven) Bewusstsein. Eine derartige Vertiefung und Erweiterung bei der Untersuchung setzen notwendig die Analogizität von Philosophiesystemen und insbesondere von Epistemologien.

Die Annahme, dass allein eine primordiale Zeitstruktur eines hyletischen Datums als ein phänomenologisch irreduzibles Residuum im Bewusstsein übrigbleibt, würde die Vorstellung von der mentalen Inexistenz eines Zeitobjekts maßgeblich revidieren und folglich zu einer radikal veränderten Vorstellung vom Zeitobjekt und von seiner mentalen Inexistenz, dargestellt in der Konstitution der Erinnerung und ihrer biographischen und allgemein historiographischen Rekonstruktion, führen. Ich versuche zu demonstrieren, wie die dem hyletischen Datum innewohnende Zeitstruktur – als Skelett eines im Bewusstsein in-existierenden Zeitobjekts – uns veranlasst, die von Husserl und vielen späteren Phänomenologen vorgestellte generische Basis oder Ursprünglichkeit des inneren Zeitbewusstseins, dargestellt in der retentional-primären Erinnerung und der protentionalen Erwartung eines Zeitobjekts, umzudeuten, sie sogar umzudrehen.

Die Analogizität philosophischer Systeme

Wie sind die verschiedenen Systeme der Philosophie, die in mehreren Jahrhunderten oder Jahrtausenden entstanden sind, miteinander verwandt? Während sich die *praktischen* Folgerungen der Philosophiesysteme und deren kulturelle und sozial-politische Manifestationen in der Geschichte als von vornherein unterschiedlich erweisen, scheinen ihre theoretischen, besonders epistemologischen Fundamente manche – zwar kategorial zu bestimmende – *Ähnlichkeiten* aufzuweisen. Im Prinzip entstehen verschiedene Epistemologien zwar als nicht-identische, aber ähnliche Systeme. Die historisch übergreifenden Ähnlichkeiten von epistemologischen Prämissen und Methoden konstituieren letztendlich die Analogizität philosophischer Systeme, dargestellt hauptsächlich in mehreren operativ-funktionalen Möglichkeiten, wie in den gegenseitigen Aneignungen, Assimilationen und Projektionen. Die Analogizität von Philosophiesystemen im Allgemeinen und von Epistemologien im Besonderen lässt sich auf zwei Fakten zurückführen, nämlich auf die Einheit des wissenschaftlich zu erkennenden Gegenstands und auf die Analogizität des Denkens

bzw. der Grundstrukturen der sinnlichen Wahrnehmung, des Urteilens, des Erkennens usw.

Zwar entwickelt sich jedes neue System der Philosophie in Auseinandersetzung oder sogar im Kampf mit den vorherigen Philosophiesystemen. Sowohl der Philosoph als auch seine Nachfolger versuchen, das neulich entstandene Philosophiesystem paradigmatisch zu etablieren, indem sie ihr System in erster Linie mit den tradierten Philosophiesystemen kontrastieren. Bei der üblichen akademischen Forschung (die nach Thomas Kuhn tendenziell den Normen und Konventionen einer Normalwissenschaft folgt) neigen die Forscher der Philosophie – der Geisteswissenschaften im Allgemeinen – eher dazu, auf Differenzen zwischen den Philosophiesystemen zu verweisen und dabei die elementaren Ähnlichkeiten für selbstverständlich zu halten. Jedoch entstehen Philosophiesysteme zum großen Teil als Erweiterungen der tradierten vorherigen und sogar als historische Wiederbelebungen von längst vergessenen Philosophiesystemen. Der Beweggrund der Entstehung eines neuen Philosophiesystems ist auch notwendigerweise seine geistige Verwandtschaft mit vielen vorherigen Systemen der Philosophie. Jede philosophische Disziplin wird neu gedacht und gestaltet, indem sie durch ihre Analogizität zu einigen vorherigen Philosophien – ebenso wie ihre Differenz von ihnen – legitimiert wird.

Die Überbetonung der Differenz zwischen Philosophiesystemen könnte einen davon abhalten, manche sehr fruchtbare Möglichkeiten, die die wesentliche Ähnlichkeit und Analogizität zwischen den Philosophien bieten, zu erkennen und von ihnen Gebrauch zu machen. Die Analogizität als Grundzug philosophischer Systeme wird kaum erschöpft durch die *Finalität* der Vorstellung von Identität und Differenz. Denn sowohl die Bestimmung der Identität als auch die der Differenz *stagniert* jene innovative Vergleichbarkeit zwischen Philosophiesystemen. Die Analogizität ermöglicht dagegen eine notwendige Flexibilisierung der Verhältnisse zwischen Philosophiesystemen, indem sie manche Prozesse der gegenseitigen Aneignungen, Assimilationen und Projektionen der funktionalen und operativen Grundzüge zwischen Philosophiesystemen fördert und legitimiert. Aus derartigen Prozessen könnten sich

fruchtbare Erkenntnisse, Korrektur- oder Revisionsmöglichkeiten und sogar eine radikale Erneuerung der Philosophie erfolgen.

Ein wichtiger Beleg für die Analogizität philosophischer Systeme, die ein Philosoph bewusst oder unbemerkt versucht, ist die Wahl der Grundbegriffe – meistens ohne Referenzen. In der Einleitung seiner *Kritik der reinen Vernunft* führt Kant die Grundvorstellung von *a priori* – einem lateinischen Begriff – überhaupt als die wichtigste Grundlage seines transzendentalen Philosophiesystems ein, ohne sich dabei auf frühere Philosophiesysteme zu beziehen. Bekanntlich war *a priori* ein ganz geläufiger Grundbegriff in dem Philosophiesystem von Leibniz, von dem u. a. Kant seinen philosophischen Rationalismus geerbt hatte. Auch bei seiner radikalen Ablehnung der tradierten mittelalterlich-scholastischen Philosophiesysteme, dargestellt am nächsten durch die – von ihm selbst initiierte – epistemologische Wende der Frühneuzeit, behielt Descartes eine *Substanzontologie* bei, die deutlich das Überbleibsel aus der scholastischen Philosophie war. Ebenso war es kein Zufall, dass Husserl zur Gestaltung seiner Phänomenologie als ein Philosophiesystem über die tradierten, von der kartesisch-kantischen Moderne bereits historisch etablierten philosophischen Grundbegriffe hinaus auf die der antiken Philosophiesysteme von Platon und Aristoteles zurückgriff. Viele Grundbegriffe in der Husserlschen Philosophie, wie *Epoche*, *Eidos* bzw. eidetische Reduktion, *Hyle*, *Noesis* und *Noema* usw., stammen ursprünglich aus diesen antiken Philosophiesystemen – und zwar vornehmlich von Aristoteles. Derartige terminologische Wahl oder Präferenzen zeigen eine klare Tendenz bei einem Philosophen oder einem Wissenschaftler, über die zu seiner Zeit paradigmatisch etablierten Fachtermini hinaus auf die früheren – von den aktuellen Systemen für überholt und dermaßen für veraltet gehaltenen – philosophischen Grundbegriffe und Methoden zurückzugreifen. Diese Rückkehr lässt sich kaum auf eine bloße Seelenverwandtschaft mit den alten großen Philosophen, nach der jeder Philosoph strebt, beschränken; sie wird vielmehr durch das neue – oder erneut versuchte – Philosophiesystem selbst vorausgesetzt. Dabei spielt neben den ähnlichen oder analogen Denkstrukturen die Einheit der Forschungsgegenstände eine entscheidende Rolle.

Die Anerkennung und Legitimierung der Analogizität der Philosophiesysteme würde uns ermöglichen, manche Grundzüge beliebig aus den früheren Philosophiesystemen zugunsten eines aktuellen Systems anzueignen, sie folglich zu assimilieren. Die Aneignung und Assimilation der Grundzüge aus vergangenen Philosophiesystemen oder -traditionen verweisen auf eine dritte Möglichkeit der Analogizität, nämlich die Projektion mancher Grundzüge aus älteren und ursprünglichen Systemen auf ein modernes System der Philosophie. Die antik-aristotelische Lehre des *psychologischen* Hylemorphismus lässt sich in das lockesche frühneuzeitlich-epistemologische Lehre vom *Tabula Rasa* hineinprojizieren. Ebenso lässt sich der kantisch-transzendentale Apriorismus bis auf die analytisch-anamnetische Vorstellungsart Platons (auch wenn wir sie im Grunde als eine Strategie des Philosophierens betrachten) zurückführen.

Die hierbei festgestellte und einigermaßen erörterte Möglichkeit der Analogizität – oder der Methode der Analogisierung – zwischen Philosophiesystemen soll die aktuelle Forschung vor allem methodologisch bereichern. Obwohl die Analogizität der Philosophiesysteme mehrere Möglichkeiten der gegenseitigen Aneignung, Assimilation sowie Projektion bietet, verwenden wir im Rahmen unserer Untersuchung hauptsächlich eine besondere Möglichkeit der Projektion, nämlich die Projektion der wahrnehmungstheoretischen Vorstellung von den sekundären Qualia aus der Philosophie Lockes auf die Vorstellung Husserls vom hyletischen Datum – als Farb-, Ton- oder Scherzdatum –, das im Bewusstsein allen phänomenologischen Reduktionen überlebt und folglich als ein nicht intentionales Residuum übrigbleibt. Denn die Analogizität zwischen den verschiedenen Denksystemen bietet eine besondere Möglichkeit, nämlich die Feststellung eines im Bewusstsein in-existierenden Objekts – trotz der klaren Differenz seines ontologischen Status gegenüber einem real existierenden Objekt – letztendlich als ein *Gegenstand*, der – wie ein wirklicher Gegenstand – der lockeschen Differenzierung zwischen primären und sekundären Qualia unterworfen ist. Wenn sich dementsprechend auch aus den primordialen hyletischen Daten im Bewusstsein die sekundären Qualia, die ursprünglich vom Subjekt erzeugt werden – wie Farbe, Ton, Geschmack oder Schmerz –, von den primären Qualia, nämlich Raum und Zeit, *subjektiv* absondern lassen, erlangen wir endgültig die Raum- und Zeitstrukturen der Wahrnehmung, die auch innerhalb der ursprünglichen Vorstellung von hyletischen Daten absolut finale und als

solche irreduzible Residuen im Bewusstsein bilden. Für ein Zeitobjekt, wie eine Melodie, bildet dann allein deren Zeitstruktur das finale residual-hyletische Datum, das das Bewusstsein mit der Wirklichkeit verbindet.

Wenn das Vergangene im Allgemeinen als ein Zeitobjekt im Bewusstsein, das die Erinnerungen entstehen lässt, sie bewahrt und vergegenwärtigt, betrachten lässt, soll seine Zeitstruktur mehr oder weniger die Funktion eines hyletischen Datums – im Rahmen einer Phänomenologie der Erinnerung und Historisierung – annehmen. Die Zeitstruktur des Vergangenen in der Erinnerung sowie in seiner biographischen und historiographischen Rekonstruktion lässt sich am besten in einer zeitlichen Kontinuität – und zwar in einer zeitlich-erzählerischen Kontinuität – darstellen. Nun stellt sich die Frage, ob die erzählerische Kontinuität der konstituierenden Erinnerung und ihrer biographischen und historiographischen Rekonstruktion letztendlich auf einer hyletischen – als solche transzendental-phänomenologisch irreduziblen – Zeitstruktur aufbaut. Die philosophische Autonomisierung und Legitimierung einer hyletischen Zeitstruktur, die sowohl der perzeptiven Kontinuität der Gegenwart als auch der Konstituierung der Vergangenheit in der Erinnerung sowie ihrer biographisch-historiographischen Rekonstruktion zugrunde zu liegen scheint, würde sich jener tradierten Vorstellung von einer noetisch-generischen Entstehung eines Zeitbewusstseins entgegenwirken. Denn die Autonomisierung einer hyletischen Zeitstruktur führt im Rahmen der *Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins* schließlich zu der existenziellen Autonomisierung eines dem Bewusstsein innewohnenden Zeitobjekts selbst, das dann vielmehr die erzählerische Kontinuität der Erinnerung und ihre Vergegenwärtigung mitbestimmt. Eine derartige Umdrehung im Bewusstseinsprozess der Erinnerung – vom noetisch-generischen zum hyletisch-objektiven – könnte jene tradierte und konventionelle Vorstellung von der Erzählung des Vergangenen, dargestellt in verschiedenen Ausdrucksformen, invalidieren oder sie maßgeblich umstrukturieren.

Die erzählerische Kontinuität des Vergangenen

In seinem Hauptwerk *Time, Narration and History* geht David Carr von einer Fragestellung aus, ob die historiographische Rekonstruktion des Vergangenen im Grunde als eine *Erzählung* betrachtet werden kann. Denn in jeder Form der Geschichtsschreibung wird das Vergangene erzählerisch bzw. in einer Erzählstruktur rekonstruiert. Nun stellt sich die Frage: Was soll das grundlegende Charakteristikum einer Geschichtsschreibung sein? Eine Erzählung ist keine bloße Wiedergabe der gesammelten Fakten aus der Vergangenheit. Auch der Geschichtserzähler neigt dazu, die vorhandenen Geschichtsmaterialien anhand seiner eigenen Fantasien, Spekulationen, Präferenzen, Betonungen usw. zu modifizieren und sie miteinander zu verbinden. Alle derartigen Motive oder Strategien verweisen auf eine gewisse Fiktionalisierung der Geschichtsschreibung. Carr erörtert propädeutisch die unabdingbare Ähnlichkeit und die notwendige Differenz zwischen zwei Formen der Geschichtsschreibung – zwischen der sogenannten wissenschaftlich-objektiven und der literarisch-fiktionalen Erzählung:

These two lines of development, philosophy of history and theory of literature, ran parallel, without much reciprocal influence, until the appearance of Hayden White's Metahistory in 1973. This extremely influential book, whose author is neither a philosopher nor a literary critic by training but a historian of ideas, draws on the analysis of literary narratives, especially those of the structuralists and of Northrop Frye, and applies them in detail to writings of classical historians and philosophers of history of the nineteenth century. As might be expected, White's book too has proved controversial, but on the whole it has provided support for the views of those philosophers-especially Gallie and Mink who emphasized the narrative character of historical writing, by supplying them with both a theoretical underpinning and a richly detailed illustration. Something similar has been done quite recently in a book by Paul Ricœur. The French philosopher draws on his own theoretical work on language, especially literary language, and his extensive knowledge of the analytic philosophy of action and of history to produce a strong defense for and account of the narrative character of history. (...) Putting this brief survey together with what was said at the beginning of this introduction, it should be easy to see the relation between this previous work and the present project. The focus of these studies of narrative, whether in history or in literature, has been the written work (books, articles, novels, plays) in which a story is told about the past or about fictional events. To be sure, in many cases questions are asked (though this is not considered proper by the structuralists) about how the author constructed the story, so that the examination is shifted from the text to the author's act in creating it. Many of these studies, moreover though again not the structuralists' are interested in the relation between the narrative and the events

it portrays. But at the center of attention, and the occasion for it, is the narrative as a text. The "narrativist" philosophers of history such as Mink and H. White have been roundly criticized, especially by Maurice Mandelbaum and Leon Goldstein, for missing the essence of history by favoring its literary presentation over the hard work of discovery, explanation, evaluation of sources, etc., which lies behind it.[2]

In der Einführung seines Werkes vergleicht Carr verschiedene wissenschaftliche Positionen und Auseinandersetzungen in Bezug auf die wissenschaftliche Objektivität und Fiktionalisierung der Geschichte im Rahmen ihrer erzählerischen Rekonstruktion. Dabei verweist Carr auf zwei Einstellungen zu der Historiographie, nämlich die philosophische und die literaturwissenschaftliche. Die Philosophien der Geschichte stellen gewöhnlich die Frage: Wie entwickeln die Historiker die Erkenntnisse des Vergangenen, das gegenwärtig nicht existiert? Offensichtlich verfügen die Historiker nicht über unmittelbare Erfahrungen des Vergangenen, sondern nur über ihre indirekten Quellen. Die Historiker beginnen gewöhnlich mit unzureichenden Kenntnissen des Vergangenen und erlangen im Verlauf der Geschichtsschreibung die historischen Erkenntnisse, was einem, laut Carr, rätselhaft vorkommen kann:

What strikes me about this development is not so much the appropriateness of the comparison itself as the fact that throughout, the focus of philosophical reflection is on history as an established, ongoing discipline with a strictly cognitive interest. Questions about "our" knowledge of the past are really questions about the historian's knowledge of the past; in other words, knowledge is portrayed as the sort possessed or sought by someone with an interest in objective and warranted claims, securely grounded in the evidence; and the past is portrayed as it is known by someone with such an interest. What is under analysis is exclusively the connection between the historian and his or her object.

There is nothing wrong with examining this connection philosophically. There are good reasons for doing it. But this procedure lends itself to a certain abstractness, which can be characterized, somewhat exaggeratedly, as follows: Historians are assumed to enter the scene, existing of course in the present, and equipped with all the aims, interests, and skills of their profession. They are then portrayed as coming upon some documents, monuments, or ruins; and the philosopher then asks how, on the basis of this meagre evidence, historians can reconstruct the events and persons of a past they can never directly know. In other words, how does the historian move from a total ignorance of the past to knowledge of it?[3]

Im Verlauf seiner Erörterung über Zeit, Erzählung und Geschichte neigt Carr zu einer Position zwischen der Historiographie und der literarischen Narration. In seinem

[2] Carr, David: Time, Narrative and History, Indiana University Press, Bloomington 1986, S. 8-9.
[3] Carr, a.a.O., S. 2.

Werk geht er von verschiedenen philosophischen Untersuchungen der Zeit bzw. dem phänomenologischen (Husserl), ontologischen (Heidegger), narratologischen (Ricœur) und geschichtsphilosophischen (Dilthey) Zeitdenken aus. Allerdings befasst sich Carr vornehmlich mit Husserls phänomenologischer Untersuchung der Zeit, dargestellt in seinem Hauptwerk *Die Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins*. Aus dieser philosophischen Primärquelle übernimmt Carr die Grundvorstellungen, wie die Retention und die Protention bzw. die retentionale und protentionale Ausdehnung der Zeiterfahrung im Bewusstsein, die primäre und sekundäre Erinnerung, das Zeitfeld, das die Retention, die Urimpression und die Protention der Zeit in sich einschließt, das Zeitobjekt und dessen noetische und noematische Konstitution im Bewusstsein usw. Von diesen „Prämissen" ausgehend, versucht Carr die erzählerische Kontinuität der Bestandteile der Geschichtsschreibung, besonders die gegenwärtigen unmittelbaren Erfahrungen und die Erinnerungen des Vergangenen, zu untersuchen. Demgemäß erörtert Carr beim Aufbau seiner Untersuchung zunächst die Zeitstruktur der Erfahrung und Handlung und weiter die Zeitlichkeit der Erzählstruktur. Die Erzählung vergegenwärtigt das Vergangene, indem das Vergangene, dargestellt meistens in Erinnerungen, in die Zeitstruktur einer gegenwärtigen Erfahrung hineinversetzt wird. In dieser Weise bezieht sich die Erzählung nicht bloß auf eine objektiv-physikalische Wirklichkeit, sondern notwendigerweise auf eine menschliche bzw. vom Menschen erlebte Wirklichkeit:

> Narratives, whether historical or fictional, are typically about, and thus purport to represent, not the world as such, reality as a whole, but specifically human reality. But when the term "reality" is left unqualified, we are tempted by the strong naturalist prejudice that what counts as reality must be physical reality. What this suggests is either the random activity and collision of blind forces, devoid of order and significance, or, alternatively, a reality totally ordered along rigorous causal lines without a flaw or gap in its mechanism. These two notions are of course incompatible with each other, but what they have in common is the idea that in either case "reality" is utterly indifferent to human concerns. Things simply happen, one after the other, randomly or according to their own laws. Any significance, meaning, or value ascribed to events is projected onto them by our concerns, prejudices, and interests, and in no way attaches to the events themselves.[4]

Durch die Betonung einer menschlichen Wirklichkeit zeigt Carr deutlich seine Präferenz einer phänomenologischen Untersuchung der Erfahrung und Erinnerung

[4] Ebd., S. 19.

gegenüber dem konventionell-wissenschaftlichen Umgang mit der Wirklichkeit, die den Hauptgegenstand jeder Erzählung bildet. Die temporale Erzählstruktur soll dementsprechend mit einer menschlichen Erfahrung der Zeit – in der Gegenwart sowie in der Vergangenheit – in gewisser Hinsicht korrelieren. Die temporale Struktur der Erfahrung konstituiert dermaßen die Basis der Erzählstruktur des Vergangenen. Die Hauptproblematik oder die wichtigste Herausforderung, wovor Carr in seiner Untersuchung steht, ist dann die *philosophische* Übertragung der phänomenologischen Grundlagen, die sich auf die unmittelbare Zeiterfahrung beziehen, und die Husserl im Rahmen seiner *Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins* einführt und eingehend erörtert, nun auf die ebenso temporale Erzählstruktur (des Vergangenen). Daher geht Carr vornehmlich von der Grundvorstellung Husserls von einem Zeitobjekt – wie einer Melodie – und von dem Zeitfeld in der gegenwärtigen Erfahrung und in der Erinnerung, dargestellt durch eine retentionale und protentionale Ausdehnung der Zeit im Bewusstsein aus. Dieses Zeitfeld, das Carr über die temporale Struktur der gegenwärtigen Erfahrung hinaus auf die temporale Erzählstruktur aller Formen der Geschichtsschreibung auszuweiten sucht, bildet in unserer Untersuchung den wichtigsten Forschungsgegenstand:

> The best way to understand retention is to turn, as Husserl does, to the comparison between the experience of space and the experience of time. Present and past function together in the perception of time somewhat as do foreground and background or focus and horizon in spatial perception. To see a thing is to see it against a spatial background which extends behind it and away from it and from which it stands out. Seeing always "takes in" this background as well as the particular object seen; that is, corresponding to the horizon is a horizon-consciousness that belongs to every perception. Just as there is no object without background (and no background without object; the two notions are correlative}, so there is no perceptual consciousness of space which does not include horizon-consciousness. Now Husserl says that the temporal is experienced by us as a kind of "field" like the visual field: the present is its focus and the just-past forms the background against which it stands out. Consciousness of the present always involves retention as the horizon-consciousness of this background. (...) Retention and recollection are thus two radically different ways of being conscious of the past. Recollections come and go, whereas retention belongs to all experience. Returning to the parallel with spatial perception once again: the past which I retain, like the spatial background, is constitutive of the presence (note that the word has both a spatial and a temporal sense) of my object; whereas recollection is like my imagining an object somewhere else in space but not within my visual field. In the latter case, I "call to mind" or render present something that is not present.[5]

[5] Ebd., S. 21-22.

Obwohl Carr in diesen seinen Betrachtungen – und zwar anhand der phänomenologischen Grundlagen – die Retention bzw. die retentionale Ausdehnung einer Zeitstruktur in der gegenwärtigen Erfahrung von der Erinnerung bzw. Vergegenwärtigung des Vergangenen differenziert, unternimmt er den Versuch, die retentionale Ausdehnung einer erfahrenen Zeitstruktur auf die temporale Erzählstruktur der Reflexion oder Wiedererinnerung zu erweitern. Kurzum: Carr versucht die husserlsche Differenzierung und Trennung zwischen der Retention als primärer Erinnerung und der Reflexion als sekundärer Erinnerung im Rahmen einer Theorie der temporalen Erzählstruktur der Erinnerung und Geschichte zu überwinden. Den Schlüssel zu dieser Untersuchung Carrs bilden die von Husserl übernommenen Grundvorstellungen wie ein Zeitobjekt und das Zeitfeld, in dem sich das Zeitobjekt retentional und protentional ausdehnt.

Das „Feld" verweist primär auf eine räumliche Ausdehnung eines Phänomens. Vom Zeitfeld – ebenso wie vom Zeitobjekt – lässt sich daher nur in einem metaphorischen Sinne reden. Die Räumlichkeit der zeitlichen Vorstellungen wie Retention und Protention wird immer wieder deutlicher in den weiteren – sich daran anschließenden – Vorstellungen wie der zeitliche Horizont der Vergangenheit und der Zukunft (die jeweils die Retention und die Protention darstellt). Obwohl die retentionale und die protentionale Ausdehnung eines Zeitobjekts wie einer Melodie, deren jetzige Urimpression immer im Fokus eines retentional-protentionalen *Hintergrunds* oder Horizonts steht, im Prinzip keine räumliche Ausdehnung – wie die Ausdehnung eines Seh- oder Erinnerungsbildes – hat, deuten das retentionale Verweilen und die protentionale Prägnanz eines Zeitobjekts unbedingt eine räumlich-zeitliche Ausdehnung. Kurzum: die retentionale und protentionale Ausdehnung eines Zeitobjekts bildet eine räumlich-zeitlich ausgedehnte Struktur sowohl in der Gegenwart als auch in der Vergangenheit eines Zeitobjekts. Anders betrachtet, impliziert die retentionale und protentionale Ausdehnung eines Zeitobjekts eine gewisse *Verräumlichung der Zeit*, aus der eine besondere Zeitstruktur des Gegenwärtigen und des Vergangenen entsteht.

Gerade diese Räumlichkeit der temporalen bzw. retentionalen und protentionalen Ausdehnung eines Zeitobjekts, was Husserl in seiner Untersuchung des inneren

Zeitbewusstseins zwar einführt, aber kaum hinreichend erörtert, betont Carr beim Aufbau seiner Untersuchung der historischen Erzählung und ihrer Zeitstruktur. In gewisser Hinsicht versucht Carr hierauf eine „Feldtheorie“ im Rahmen seiner Untersuchung der temporalen Erzählstruktur anhand der von Husserl gelieferten Grundvorstellungen zu entwickeln:

If temporal consciousness can be compared, according to Husserl, to a gaze which spans or takes in the temporal horizons of future and past, against which the temporal object presents itself, this is not to say that such consciousness rises above or stands outside time. In his lectures on time-consciousness Husserl nowhere has recourse to a substantial, underlying, or persisting ego which exists outside the multiplicity of temporal phases and views them all on an equal basis, "spread out" as in a simultaneous array. Time-consciousness is rooted in the inalienable perspective of the now just as space-consciousness is rooted in the here. But in both cases this "location" is not a limitation of or its separation from the multiplicity of time or space, but precisely the opening onto it, the experienced access to its reality.

This leads to one more thing which must be noted before we part company with our version of the Husserlian approach to time-consciousness. Husserl, by limiting himself to the auditory example, seems at times to believe that he has bracketed not merely the spatial aspects of the sound but all external reference altogether, as if he had to do merely with non-intentional or "hyletic" contents of consciousness. But it seems clear that the hearing of a melody, or even of just a tone, is still intentional in the strict sense that we must distinguish between the object heard and the hearing of it. So far we have paid attention, with Husserl, to the temporality of the object (the melody) and our manner of experiencing that temporality of our experiences themselves, the flow of our consciousness. But a perception of succession does presuppose, even if it does not equal, a succession of perceptions. (…) *To* say simply that I *have* these feelings suggests something too punctual; it could better be said that I *live* through them. In the same manner, I live through the experience of an objective event like a melody. Again, the parallel with spatial perception holds: the temporality of my experience of a temporal object (event) is like the spatiality of my perception of a spatial object. My perception is not an object (or configuration of objects) *in* space for me, as it could be for an external observer, but it does comprise a vantage point (my body) which is its own "lived through" spatiality. Like the vantage point in spatial perception, the temporality of an experience of a temporal object is not itself an object but a structural feature of the experience.[6]

In diesen Betrachtungen verweist Carr in erster Linie auf die temporale Ausdehnung des Bewusstseins selbst (wie das „distentio“ bei Augustinus), die den Erfahrungen gegenwärtig über eine punktuelle Urimpression hinaus eine retentional-protentionale Ausdehnung in einer Zeitstruktur verleiht. Aber in der Reflexion eines Zeitobjekts aus

[6] Ebd., S. 25-26.

dem Vergangenen – also in einer sekundären Erinnerung, in die das gegenwärtig Erfahrene historisch übergeht – soll diese Zeitstruktur der gegenwärtigen Erfahrung eines Zeitobjekts, nämlich die Struktur der Retention-Urimpression-Protention, entweder bloß verschwinden oder einigen notwendigen Morphosen unterworfen werden. Denn im Gedächtnis von einem vorher erfahrenen Zeitobjekt – wie einer Melodie – und in ihrer sekundären Wiedererinnerung bilden die ursprüngliche Retention, Urimpression und Protention im Prinzip die bereits im Bewusstsein *vorhandenen* Entitäten. D. h. im Falle der Existenz einer Zeitstruktur in der Erinnerung kann von der Plötzlichkeit eines retentionalen Verweilens, der Urimpression sowie einer protentionalen Prägnanz eines Zeitobjekts kaum die Rede sein.

Aber wenn wir uns an eine Melodie, die wir vorher mehrmals gehört haben, wieder erinnern bzw. in unserem Bewusstsein rekonstruieren, merken wir zu unserer Überraschung, dass diese Wiedererinnerung der Melodie gerade in ihrer Zeitstruktur – bzw. in ihrer Struktur der Retention-Urimpression-Protention – der ursprünglichen gegenwärtigen Erfahrung ähnelt, mit ihr sogar identisch ist. Denn allein die Qualia, nämlich die reinen Töne, scheinen hier beim Aufbau der Erinnerung den zeitlichen Morphosen unterworfen zu sein. D. h. die Töne verlieren ihre ursprünglichen Qualia und verwickeln sich folglich zu einer Art geisterhafter Existenz, wogegen die ursprüngliche Zeitstruktur der Melodie – als bloße Struktur oder wie ein *Skelett* eines Zeitobjekts – intakt bleibt. Der Seinsverlust dieses Zeitobjekts bei seinem Übergang von der unmittelbaren Erfahrung in die Erinnerung betrifft demnach nur seine sekundären Qualia, nämlich die Töne, aber nicht seine primäre Zeitstruktur, nämlich den Rhythmus, der in der Erinnerung intakt zu bleiben scheint.

Diese mögliche Erfahrung, nämlich die unmittelbare Persistenz der Zeitstruktur eines Zeitobjekts im Bewusstsein, wird uns zu zweierlei Fragestellungen verlassen: Behält die Zeitstruktur eines Zeitobjekts aus sich selbst bzw. durch ihre eigene existenzielle Autonomie von dem wahrnehmenden Subjekt ihre unveränderliche Persistenz im Bewusstsein? Oder: Wird diese Zeitstruktur – unabhängig von ihrer unveränderlichen Persistenz im Bewusstsein – bei der Wiedererinnerung des Zeitobjekts erneut vom Subjekt erzeugt? Mit einfachen Worten: Spielen oder singen wir die Melodie, die wir vorher in unserer Erfahrung von anderen gespielt und gesungen rezipiert haben,

erneut in unserem wieder erinnernden Bewusstsein? Oder: Singt oder spielt die Melodie *von sich selbst* bei unserer Wiedererinnerung (an sie) in unserem Bewusstsein? Unsere unmittelbare Erfahrung zeigt, dass wir bei der sekundären Erinnerung bzw. bei der Vergegenwärtigung der Melodie in unserem Bewusstsein erneut nicht singen oder spielen (auch wenn wir als Musiker dazu fähig wären). Stattdessen entsteht eine Melodie aus sich selbst bzw. aus vom Subjekt autonomen Quellen in unserem reflektierenden Bewusstsein. Wir hören wieder dieselbe Melodie – und zwar mit morphosierten sekundären Qualia aber mit einer intakt gebliebenen primären Zeitstruktur – ohne dass wir die Melodie in unserem reflektierenden oder vergegenwärtigenden Bewusstsein erneut zu singen und zu spielen dürften. Auch wenn wir die Melodie tatsächlich instrumental oder vokal zu reproduzieren versuchen, verfügen wir letztendlich über dieses eigenartige Gedächtnis eines Zeitobjekts.

Diese Betrachtungen würden uns unweigerlich zu einigen Problem- oder Fragestellungen führen: Lässt sich das Zeitobjekt – sowohl in unserer unmittelbaren Erfahrung von ihm als auch in seiner Weiterexistenz in der Erinnerung – grundsätzlich als jedes physikalische Objekt der Erfahrung betrachten, das von primären Qualia, nämlich der räumlichen und der zeitlichen Struktur, und von bloß sinnlich-subjektiven sekundären Qualia *zusammengesetzt* ist? Bleiben letztendlich allein die primären räumlichen und zeitlichen Strukturen als untilgbare und unveränderliche hyletische Daten, die in unserem Bewusstsein residual verharren? In beiden dieser Fragestellungen wird die vorher erörterte Analogizität zwischen Philosophiesystemen – hier die Analogizität zwischen der lockeschen Epistemologie und der husserlschen Phänomenologie – sowie die zu dieser Analogizität zugehörenden operativ-funktionalen Möglichkeiten, wie die gegenseitige Aneignungen, Assimilationen und Projektionen, vorausgesetzt. Des Weiteren bedingen diese Fragestellungen eine tiefgreifende Untersuchung der Grundvorstellungen Husserls von dem hyletischen Datum und seiner Persistenz im Bewusstsein.

Das hyletische Residuum im Bewusstsein

Die transzendental-phänomenologische Reduktion im Bewusstsein stellt Husserl innerhalb einer noetisch-noematischen Struktur fest. Das Korrelieren zwischen Noesis und Noema – zwischen Bewusstseinsakten und -objekten – wird bei Husserl zwar nicht im Rahmen einer Epistemologie vorgestellt. Denn Husserl beschränkt sich bei der Entwicklung seiner Lehre der Phänomenologie auf die Bewusstseinsimmanenz der Objekte, wogegen die wirklichen bzw. vom Bewusstsein unabhängig existierenden physikalischen Objekte *ausgeklammert* werden. Dennoch lässt sich eine Ähnlichkeit oder Parallelität zwischen der kantischen transzendentalen Synthese – innerhalb eines transzendentalen Subjekts – und dem transzendental-phänomenologischen Noesis in dem Philosophiesystem Husserls kaum übersehen. Zwar kann man die transzendental-subjektive Synthese bei Kant mit dem transzendental-phänomenologischen Noesis bei Husserl nicht gleichsetzen; zwischen der kantischen Vorstellung von der epistemologischen und wahrnehmungstheoretischen *Synthese* und der husserlschen Vorstellung von den Bewusstseinsakten zusammen mit der eidetischen Reduktion, die die noetischen Akte hervorbringen, lassen sich Differenzen aufweisen. Ebenso unterscheidet sich das eher epistemologische Verhältnis zwischen einem sinnlich wahrnehmenden und begrifflich erkennenden Subjekt und dem wahrgenommenen und erkannten Objekt im kantischen System der Transzendentalphilosophie von dem Verhältnis zwischen Noesis und Noema im Rahmen der Phänomenologie Husserls. Dennoch scheinen diese Philosophiesysteme in Bezug auf die zentrale Problematik der modernen Philosophie, nämlich die ursprüngliche Kluft zwischen Subjekt und Objekt – dargestellt sowohl im epistemologischen als auch im ontologischen Rahmen in verschiedenen Zweiteilungen, wie Geist und Materie, Seele und Körper, Ich und Welt usw. – miteinander zu korrespondieren und sogar gegenseitig zu komplementieren. Allerdings bezieht sich eine derartige Komplementarität zwischen diesen Philosophiesystemen zum großen Teil auf eine allgemeine *transzendentale Reduktion*, also auf eine gewisse Analogizität zwischen der transzendental-philosophischen Synthese und der transzendental-phänomenologischen Reduktion. Dagegen scheinen sowohl Kant als auch Husserl auf das *Faktum des Objekts* wenig zu achten; das Objekt

oder der Gegenstand wird bei Kant in der empirischen Anschauung bloß gegeben[7] und bei Husserl zugunsten der Bewusstseinsimmanenz der Noemata ausgeklammert.

Die Ausklammerung der wirklichen Objekte bei Husserl ist zwar nicht identisch mit der Vorstellung vom *Ding an sich* in der Transzendentalphilosophie Kants. Jedoch haben beide Vorstellungen in einem *allgemeinen* Rahmen des Transzendentalismus einige Wesenszüge gemeinsam. Beide gehören zu dem *Reich des Realen*, den sowohl Kant in seiner Transzendentalphilosophie als auch Husserl in seinem System der transzendentalen Phänomenologie strategisch für *unerwünscht* zu halten neigen. Beide sind unvermeidliche *residuale* Vorstellungen, also Überbleibsel jeweils aus einem transzendentalphilosophischen Erkenntnisprozess (Kant) und aus einem transzendental-phänomenologischen Bewusstseinsprozess (Husserl). Als Residuen verdienen diese Grundvorstellungen keine weitere Aufmerksamkeit, wie beide Philosophiesysteme stillschweigend voraussetzen.

Dennoch hat das *residuale* Faktum des Objekts in der Phänomenologie Husserls einen wesentlich anderen Status gegenüber der kantischen Vorstellung von dem ontologischen Status des Dinges an sich. In der Phänomenologie Husserls übergreift das Faktum des residual Objektiven über den Reich des Realen hinaus das Bewusstsein selbst, wogegen Kant das Ding an sich von der Domäne des transzendentalen Subjekts sauber trennt. Die Ausklammerung der real-physikalischen Objekte bildet in der Phänomenologie Husserls letztendlich eine bloße Strategie, den Objektsbereich phänomenologisch – im Rahmen seiner Grundvorstellung von Noemata – auf das Bewusstsein selbst zu beschränken. Aber weder die noematische Beschränkung noch die strategische Ausklammerung kann ein residuales Verharren des Objekts – oder des Faktums des Objekts – aus dem Rahmen der Phänomenologie Husserls kaum vollkommen beseitigen. Wie Husserl in der Frühphase der Entwicklung seiner Phänomenologie *zugab*, bleibt ein hyletisches Datum allen

[7] Schopenhauer kritisiert diese strategische Reduktion des Gegenstands auf eine bloße Gegebenheit im kantischen System. Vgl. Schopenhauer, Arthur: Kritik der Kantischen Philosophie. In: *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Anaconda Verlag, Köln 2009, S. 385.

phänomenologischen Reduktionen im Bewusstsein übrig – und zwar nicht-intentional und objektiv.

Worauf kann man die unabdingbare Bewusstseinsimmanenz des hyletischen Datums im Rahmen der Phänomenologie zurückführen? Da Husserl philosophisch-strategisch nach einer vollkommen eidetischen Reduktion strebt und folglich zu der Grundvorstellung eines reinen Bewusstseins neigt, bildet das transzendental-phänomenologisch irreduzible und als solche residual-hyletische Datum offensichtlich ein unerwünschtes Faktum des Objekts im Bewusstsein. Grob gesagt: die residuale Hyle macht das Bewusstsein unrein. Eine analoge Unreinheit lässt sich in der kantischen Vorstellung von der *empirischen* Anschauung, in der die Gegenstände gegeben werden, feststellen.[8] Allerdings machen Brentano und sein Schüler Husserl über Kant hinaus einen entscheidenden Schritt weiter; sie ließen die Objekte – und zwar in Anlehnung an die mittelalterlich-scholastische Lehre der intentionalen Inexistenz – im Bewusstsein zu, woraus die phänomenologische Grundvorstellung von der Intentionalität entstand. Das intentionale bzw. im Bewusstsein in-existierende Objekt wäre bei Kant eine unmögliche Annahme. Denn im Rahmen der kantischen Transzendentalphilosophie sind nur die kategorialen *Formen* – darunter auch Raum und Zeit – apriorisch im Subjekt vorhanden. Die Existenz der Hyle – der Materie – im Subjekt ist dabei vollkommen ausgeschlossen. Während die kantische *Synthese* sich außerhalb der Sphäre des Subjekts erstreckt (was deutlich in der Grundfrage, *Wie sind synthetische Urteile a priori möglich?*, impliziert wird), beschränkt sich die transzendental-phänomenologische Reduktion im husserlschen System auf das *innere* Bewusstsein.

Die Zulassung der Objekte im Bewusstsein – als intentional in-existierende Objekte – hat ihren Preis. Weder allein das Noesis – die Bewusstseinsakte – noch der Rahmen des Noemas kann die Konstitution der in-existierenden Bewusstseinsobjekte

[8] Interessanterweise unternahm Cohen – viel früher als Husserl – einen ähnlichen Versuch in Bezug auf seine Revision der theoretischen Philosophie Kants. Cohen plädierte für eine vollkommene Abschaffung der unreinen empirischen Daten aus der kantischen Vorstellung von der (empirischen) Anschauung, damit nichts einer *reinen Logik* vorausgeht. An dieser Stelle lässt sich anmerken, dass *Reinheit* der Sphäre des Subjekts seit der fast paradigmatischen Etablierung der *Kritik der reinen Vernunft* von Kant im 19. Jahrhundert zu einem symptomatischen Leitmotiv vieler postkantischer Philosophiesysteme wurde, dargestellt z. B. in den Vorstellungen wie die reine Logik (Cohen) oder das reine Bewusstsein (Husserl).

hinreichend erklären. Hierauf taucht unweigerlich das Problem der Referenzialität auf. Das Noesis soll sich unbedingt auf ein Noema beziehen und dieses weiter auf ein *Objekt*, das aber die Domäne des subjektiven Bewusstseins zu sprengen scheint. In seiner Abhandlung *The phenomenological dimension* geht Jaakko Hintikka von dem problematischen Verhältnis zwischen Noemata und Objekt im Rahmen der Phänomenologie Husserls aus:

The most important reduction Husserl deals with is the transcendental reduction, which can be described by saying that in it one´s belief in factual existence is „bracketed" and one´s attention is directed, is fixed „on the sphere of consciousness" and in which we "study what is immanent in it" (*Ideas I,* § 33). (...) From the viewpoint of a self-sufficient intentionality, the only reasonable sense one can make of these reductions is to aver that what is „bracketed" in them is the very reality which can be intended by means of the vehicles of intentionality. A phenomenologist's entire attention is on this view concentrated on noemata or whatever meaning bearers we are considering.

This way of looking at the phenomenological reductions is mistaken, I shall argue. The main difficulty with an account of phenomenological reductions which sees in them a method of concentrating one´s attention exclusively on noemata is that far too much will then end up being bracketed. Such an exclusive concentration inevitably brackets, not merely objects, but the relation of noemata to objects. (...) It is sometimes said that phenomenology ist he study of acts and of their noemata. It is not; it also includes the study of the relation of noemata to their objects.[9]

Laut Hintikka wird gerade in Husserls phänomenologisch-strategischer Unternehmung, die vom Bewusstsein unabhängig *existierenden* Objekte auszuklammern, ein gewisses Scheitern signalisiert, was vor allem in seiner Zulassung eines residualen und nicht-intentionalen hyletischen Datums (das allen phänomenologischen Reduktionen überlebt) im Bewusstsein zum Vorschein kommt. Husserl nennt ein solches hyletisches Datum im Bewusstsein ein *phänomenologisches Residuum*. Hierauf verweist Hintikka auf ein Paradox gerade in Husserls Vorstellung vom hyletischen Rohstoff, der noetisch zu Objekten moduliert wird. Hintikka fragt: Wie können solche noetisch-konstitutive Prozesse im Rahmen der Phänomenologie legitimiert werden, wenn der Gegenstand dieser Konstitution selbst aus den phänomenologischen Betrachtungen ausgeschlossen ist:

[9] Hintikka, Jaakko: The phenomenological dimension, in: Cambridge Companion to Husserl, Cambridge 1995, S. 79-80, 87.

Husserl claims that what is immediately and primarily given to us in sensory awareness is unarticulated raw materials, hyle, which our noeses structure into objects, their properties and interrelations, etc. (The process of such structuring is precisely what Husserl means by his term *noesis*). But how can we even hope to be able to find out about such constitutive processes, if their input is by definition unavailable to phenomenological reflection?[10]

Das allen phänomenologischen Reduktionen überlebende hyletische Datum soll notwendig den Zug eines residualen objektiven Faktums im Bewusstsein nehmen, das demnach ein „Interface" oder „Overlap" zwischen Bewusstsein und Wirklichkeit bildet:

It is important to realize what is involved in the Husserlian quest of the immediately given and why it cannot be accommodated by any dichotomy between our consciousness (prominently including its intentional acts) and the intended objects. The idea that something about the actual world is immediately given to me implies that any such sharp dichotomy has to break down. What is immediately given to me will then at the same time be part of the mind-independent reality and an element of my consciousness. There has to be an actual interface or overlap of my consciousness and reality. This is the basic reason why any sharp contrast between the realm of noemata and the world of mind-independent realities ultimately has to be loosened up in Husserl. [11]

Die Zulassung des hyletischen Datums im Bewusstsein könnte jene richtungsweisende Prozessualität im Bewusstsein, nämlich vom *Noesis* zu *Noema*, radikal umdrehen. Denn das hyletische Datum als Brücke oder gemeinsame Wand zwischen Bewusstsein und Wirklichkeit scheint hier die von der Phänomenologie durch die Ausklammerung der realen Objekte ausgeschlossene „Wirklichkeit" zu rehabilitieren. Demnach scheinen die noetischen Akte, die das Noematische im Bewusstsein konstituiert, durch die direkte Durchdringung der Wirklichkeit im Bewusstsein übertroffen zu werden. Hintikka verweist auf diese notwendige Umdrehung, die die Husserlsche Phänomenologie gerade in ihrer Betonung und Bevorzugung einer unmittelbar gelebten Erfahrung voraussetzt:

What a phenomenologist like Husserl maintains is that everything must be based on, and traced back to, what is given to me in my direct experience. It is not a part of this position that what is so given to me are mere phenomena. On the contrary, the overall phenomenological project would make little

[10] Ebd., S. 81.
[11] Ebd., S. 82.

sense unless the phenomenological reductions led us closer to actual realities. In order to exercise this mistake it is crucially important to emphasize that, according to Husserl, there is an actual interface of my consciousness and reality, that reality in fact impinges directly on my consciousness.[12]

Das hyletische Datum als ein residuales objektives Faktum im Bewusstsein, das Husserl als ein phänomenologisches Residuum bezeichnet, und das demnach die Kluft zwischen Bewusstsein und Wirklichkeit überbrückt, soll unsere Untersuchung der Erinnerung (des Vergangenen) als ein Zeitobjekt und seiner biographisch-erzählerischen Kontinuität maßgeblich bereichern. Laut Husserl sind die phänomenologisch-residualen hyletischen Daten gewöhnlich die Sinnesdaten, wie Farb-, Ton, Geschmacks- oder Schmerzdaten. In unserer Untersuchung eines Zeitobjekts wäre dann das Tondatum, das der Konstituierung einer Melodie (das von Brentano und Husserl erörterte Zeitobjekt) zugrunde liegt, der wichtigste Forschungsgegenstand. Wie vorher erörtert wurde, besteht das Tondatum aus bloß sekundären Qualia und einer primären Zeitstruktur. Die retentionale und protentionale Ausdehnung einer Melodie bezieht sich eher auf die ihr zugrunde liegende Zeitstruktur. Nun stellt sich eine zentrale Frage, ob eine derartige Zeitstruktur noetisch im Bewusstsein *erzeugt* oder dem Bewusstsein hyletisch bloß gegeben wird.

Im Rahmen der *Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins* von Husserl werden sowohl das residuale Verweilen einer Melodie – als primäre Erinnerung – als auch ihre Protention als gewisse Erwartung bloß subjektiv bzw. im Bewusstsein und zwar noetisch erzeugt. Hierauf ist wichtig zu bemerken, dass Husserl die Urimpression der Melodie zwischen ihrer Retention und ihrer Protention als ein punktuelles Jetzt – im Grunde als eine rein punktuelle Verbindung zwischen der retentionalen und protentionalen Ausdehnung des Zeitobjekts – betrachtet. Eine *punktuelle* Urimpression kann aber in der Wirklichkeit nicht existieren – ebenso wie ein Punkt, der eine rein geometrisch-mathematische Abstraktion ist, die sich in der Wirklichkeit nicht materialisieren lässt. Jede Urimpression eines Zeitobjekts – wie einer Melodie – ist bereits in ihrem physikalisch-phänomenalen Ursprung *zeitlich* ausgedehnt. In der Grundvorstellung Husserls von einer rein punktuellen Urimpression einer Melodie ist

[12] Ebd., S. 83.

dann der Einfluss des mathematischen Formalismus kaum zu verkennen. Wenn die rein jetzige Urimpression einer Melodie als Zeitobjekt bereits in ihrem Ursprung zeitlich ausgedehnt ist, würde sie als ein rein objektives Faktum das Noetische an der Erzeugung der Retention und Protention in einem Zeitbewusstsein radikal widerlegen, ihn sogar umdrehen. Demnach könnte es sein, dass es erst die ursprüngliche zeitliche Ausdehnung der Urimpression selbst ist, die die Entstehung der retentionalen und protentionalen Ausdehnung der Melodie im Bewusstsein veranlasst. Auch in einer *sekundären* Erinnerung wird das vom Bewusstsein autonome Zeitobjekt zum Urheber seiner bewusstseinsimmanenten Existenz.

Allerdings bezieht sich die retentionale und protentionale Ausdehnung eines Zeitobjekts, wie einer Melodie, allein auf die ihr zugrunde liegende Zeitstruktur, also auf eine primäre Qualität. Die Tondaten einer Melodie bilden deutlich die hyletischen Daten im Bewusstsein. Töne als sekundäre Qualia werden aber subjektiv erzeugt und in einer Zeitstruktur bzw. im Rhythmus der Melodie *gefüllt*. Wenn wir gemäß der vorher erörterten Analogizität der Philosophiesysteme (hier von Locke und Husserl) die sekundären Qualia der Töne von der primären Zeitstruktur der Melodie *subjektiv* trennen, bleibt nur die Zeitstruktur der Melodie als das endgültige hyletische Datum im Bewusstsein übrig. Beim Hören einer Melodie wird ihre Zeitstruktur – oder ihr zeitlicher Rhythmus – eher gegeben bzw. von der Komposition der Musik bestimmt als von den Zuhörern in ihrem Bewusstsein erzeugt. Wenn die Zeitstruktur ein vom Bewusstsein unabhängiges Datum, also ein phänomenologisches Residuum ist, würde sie die phänomenologisch vorgestellte *noetische* Erzeugung des Zeitobjekts im Bewusstsein invalidieren und folglich die autonome Existenz der Melodie als Zeitobjekt im Bewusstsein sowohl bei ihrer unmittelbaren Perzeption als auch bei ihrer Wiedererinnerung begründen.

Wenn das Vergangene – in der Erinnerung und in ihrer erzählerischen Rekonstruktion – grundsätzlich als ein Zeitobjekt zu betrachten ist, erlangt dieses Zeitobjekt gemäß der bisherigen Erörterung über die Phänomenologie der Melodie eine existenzielle Autonomie gegenüber allen noetischen Prozessen, die wir tendenziell der Konstituierung der Erinnerung und ihrer erzählerisch-kontinuierlichen Rekonstruktion zuschreiben. D. h. das Vergangene als ein Zeitobjekt bestimmt aus sich

selbst seine Weiterexistenz als Erinnerung im Bewusstsein und seine erzählerische Rekonstruktion. Bei der Geschichtsschreibung und insbesondere beim Biographieren wird dann das Vergangene aus seinen Fragmenten kaum bloß zeitlich montiert; die *autonomen* Zeitstrukturen dieser Fragmente konstruieren selbst eine synthetische Erzählstruktur und ihre Kontinuität.

Zweiter Teil

Die Autonomie der Zeit: Reflexionen zur Filmästhetik Andrej Tarkowskijs[13]

Musik als Zeitobjekt *dehnt sich* in der Retention und der Protention jedoch allein auf einer auditiven Ebene. Für Brentano und Husserl bildet eine Melodie demnach ein ideales Zeitobjekt, das bei seiner unmittelbaren auditiven Perzeption und bei seiner weiteren Inexistenz im Bewusstsein auf den retentionalen und protentionalen Zeitstrukturen aufbaut. Die Musik ermöglicht uns, eine derartige Ausdehnung eines Zeitobjekts sowohl bei seiner gegenwärtigen Wahrnehmung als auch bei seiner Wiedererinnerung unmittelbar zu erfahren. Die Abwesenheit des Raumes bzw. der räumlichen Ausdehnung scheint der Musik den Status eines reinen Zeitobjekts zu verleihen. Die Ausdehnung impliziert allerdings das Faktum des Raumes. Während die räumliche Ausdehnung jene reale Existenzweise des Objekts, wie sie uns insbesondere im Gesichts- und Tastsinn vorkommt, aufweist, scheint hier die Ausdehnung eines Zeitobjekts – als die zeitliche Ausdehnung eines Objekts – eher in einem psychologischen Rahmen vorgestellt zu werden. Denn die Ausdehnung ist primär eine räumliche Qualität. Daher bezeichnet man jene bestimmte Dauer als einen *Zeitraum*. Das Dauern verweist zwar auf eine gewisse Ausdehnung der stets verlaufenden Zeit, aber die reale Ausdehnung des Zeitflusses beschränkt sich bloß auf ein punktuelles *Jetzt*, das im Prinzip keine Ausdehnung haben kann. Die Retention und Protention, in denen nach Husserl ein Zeitobjekt – wie eine Melodie – sich jeweils in Richtungen des Vergangenen und des Zukünftigen ausdehnt, erweitern das punktuelle Jetzt der Zeit auf eine Ausdehnung, was die auditive Erfahrung der Musik ausmacht.

Musik als Zeitobjekt scheint der Statik eines Bildes – als Raumobjekt – entgegenzuwirken. Die zeitliche Dynamik der Musik ist der plastischen Kunst fremd, obwohl sie sich in der Zeit *befindet*. Der Zeitfluss in der Musik, dargestellt vor allem in ihrer bloßen Jetztheit, unterscheidet sich daher von dem zeitlichen Befinden eines Bildes – als Malerei, Stillbild, Skulptur usw. Die zeitliche Konstanz und Beharrlichkeit der bildenden Kunst erweckt den Anschein einer unbesiegbaren Macht des Scheins; daher fragte Nietzsche in *Die Dionysische Weltanschauung*: „Wer besiegt die Macht des Scheins und depotenzirt ihn zum Symbol?“[14] Die Antwort ist Musik, die Nietzsche als

[13] Einige Textstellen in diesem Teil der Untersuchung sind Auszüge aus meiner im Jahr 2001 veröffentlichten Abhandlung: Der Prozeß der geometrisch-optischen Perspektivierung in der visuellen Raumwahrnehmung, FreiDok (Freiburger Dokumentenserver), Albert-Ludwigs-University Freiburg, Freiburg i. Br. 2001, S. 210-240. Vgl.: https://freidok.uni-freiburg.de/data/271

[14] Nietzsche, Friedrich: Die Dionysische Weltanschauung, in: Nachgelassene Schriften (1870 – 1873), hrsg. von Giorgio Colli & Mazzino Montinari, Walter de Gruyter, Berlin 1973, S. 63.

eine dionysische Kunst bezeichnet. Hier wird die Macht der Dynamik einer Zeitkunst angedeutet, die die Macht des plastischen Scheins überwindet.

Die moderne Technik der Kinematographie ermöglichte allerdings die optische (oder ophthalmologische) Synthese der statischen Stillbilder zum dynamischen Filmbild. Das *mise en scène* im Film ist im Prinzip ein Zeitbild, also ein Bildphänomen, das den Zeitfluss einer erzählten Gegenwart, Erinnerung usw. verräumlicht bzw. räumlich-visuell darstellt. Filmbild als Zeitbild verkörpert demnach eine besondere Synthese von bildlich-räumlicher Statik und zeitlicher Dynamik. Im Vergleich mit einem Zeitobjekt wie Musik lässt sich im Filmbild die Ausdehnung der Zeit unmittelbar in einem vornehmlich räumlichen Rahmen eines Bildes *sehen*. Die Sichtbarkeit der zeitlichen Ausdehnung verweist auf ein eigenartiges Potenzial des Filmbildes als Zeitobjekt, nämlich die Verräumlichung der Zeit im Bild, das sich demzufolge zu einem *sichtbaren* Zeitobjekt entwickelt.

Wie kein anderer Regisseur in der Filmgeschichte erforschte Andrej Tarkowskij dieses Potenzial des Filmbildes, um daraus eine Grundvorstellung seiner Filmästhetik zu entwickeln, nämlich das *Filmbild als Bildhauerei aus Zeit*. Die Verräumlichung der Zeit im Bilde wird hier als das Grundprinzip des filmischen *mise en scène* betrachtet. Laut Tarkowskij entsteht das Filmbild aus der unmittelbaren Beobachtung "von Lebensfakten, die in der Zeit angesiedelt sind." Die Zeit bildet dabei einen gewissen übergeordneten Kontext, unter dem sich die zeitlichen Phänomene wie die (subjektive) Beobachtung und das *Leben* des Beobachteten subsumieren lassen:

"Das filmische Bild ist also seinem Wesen nach Beobachtung von Lebensfakten, die in der Zeit angesiedelt sind, die entsprechend den Formen des Lebens selbst und dessen Zeitgesetzen organisiert werden. [...] Dabei darf das filmische Bild nicht im Widerspruch zu seiner natürlichen Zeit zergliedert und aufgespalten, nicht dem Fluß der Zeit entzogen werden. Denn ein Filmbild wird unter anderem nur dann auch tatsächlich kinematographisch, wenn die unabdingbare Voraussetzung gewahrt bleibt, daß es nicht nur in der Zeit lebt, sondern die Zeit auch in ihm, und zwar von Anfang an, in jeder seiner Einstellungen."[15]

Diese Betrachtung Tarkowskijs unterstreicht die Autonomie der Zeit – abgesehen von ihrer wahrnehmungstheoretischen Zerspaltung zwischen der subjektiven Zeitvorstellung und der objektiv-gegenständlichen Zeitlichkeit. Das Verhältnis des

[15] Tarkowskij, Andrej: Die versiegelte Zeit (aus dem Russischen übertragen von Hans-Joachim Schlegel), Berlin-Frankfurt/M. 1984., S. 77-78.

Filmbildes zur Zeit erweist sich dabei als zweideutig: Das Filmbild *lebt* in der Zeit und die Zeit in ihm. Diese Zweideutigkeit erzeugt aber keinen Widerspruch; sie verweist nun auf zweierlei Formen der Zeit, die das Filmbild als Zeitbild einverleibt. Die *Existenz* des Filmbildes *in* der Zeit deutet auf die Zeitstruktur der Beobachtung, aus der sich das Filmbild ergibt, und die Existenz oder *Ansiedlung* der Zeit im Filmbild auf die eigene Zeitlichkeit der beobachteten Phänomene in der Welt. D. h. im Filmbild scheint die subjektive Verzeitlichung in der Beobachtung jener objektiv-phänomenalen Zeitlichkeit der beobachteten *Lebensfakten* entgegenzutreten. Tarkowskij baut seine Filmästhetik grundsätzlich auf der rätselhaften Begegnung zwischen diesen zwei verschiedenen Modi der Zeit im Filmbild auf. Im Rahmen der tradierten Wahrnehmungstheorie lässt sich eine derartige Begegnung in der unmittelbaren Beobachtung auf eine mögliche Aporie der Zeit, dargestellt hier in der subjektiven Verzeitlichung von gegenständlicher Zeitlichkeit, zurückführen. Die Gewöhnung an verschiedene Zeitphänomene im Alltag hält uns tendenziell davon ab, diese wahrnehmungstheoretische Aporizität der Zeit unmittelbar zu erfahren. Allerdings kann die Aporie der Zeit deutlich im Filmbild in Erscheinung treten, wie Tarkowskij in seinen charakteristischen Bildmotiven – insbesondere in der *Zeitlupe* – zeigt.

Die oben kurz erörterte Dichotomie der Zeit wird bei Tarkowskij von einem *wahrnehmungstheoretischen* Anschauungsmodus in einen filmästhetischen Darstellungsmodus versetzt. Die *transzendental-subjektive* Zeitvorstellung wird dabei zum charakteristischen Zeitempfinden des Regisseurs, dargestellt als die Schnittmontage im Film, umgedeutet. Im konventionellen Kino verleiht allein die Schnittmontage, in der die metrische Abfolge der filmischen Einstellungen bestimmt wird, der filmischen Erzählung ihre Zeitstruktur bzw. ihren Rhythmus. Im Rahmen seiner Filmästhetik polemisiert Tarkowskij gegen die vorherrschende Montagetheorie, die ursprünglich von seinem Vorgänger, dem russischen Meister Sergei Eisenstein, entwickelt und fast paradigmatisch etabliert wurde. Laut Tarkowskij soll der filmische Rhythmus erst aus dem *mise en scène* selbst bzw. aus der Zeitlichkeit der einzelnen Einstellungen, die das *gegenständliche Leben* darstellen, entstehen:

„Der Rhythmus vermittelt sich im Kino über das in der Einstellung sichtbare, fixierte Leben des Gegenstandes. So kann man etwa an der Bewegung des Schilfes den Charakter der Flußströmung, den Druck des Flusses erkennen. Und ebenso informiert auch der in seinem Bewegungsablauf in der Einstellung wiedergegebene Lebensprozeß selbst über die Bewegung der Zeit. (…) Der Rhythmus ist nicht etwa eine metrische Abfolge von Filmteilen. Der Rhythmus konstituiert sich vielmehr aus dem Zeitdruck innerhalb der Einstellungen. Meiner tiefen Überzeugung nach stellt gerade der Rhythmus das

entscheidende formbildende Element des Kinos dar. Also nicht etwa die Montage, wie allgemein angenommen wird."[16]

„Das Leben des Gegenstands" ist hier der Schlüsselausdruck. Das Leben – als eigenes Leben – wird hier am deutlichsten durch eine autonome Zeitlichkeit der gegenständlichen *Existenz* gekennzeichnet. Beim Montieren des Filmbildes am Schneidetisch soll der Regisseur – laut Tarkowskij – vor allem darauf achten, dass die Schnittmontage die Autonomie der zeitlichen Existenz der dargestellten Gegenstände nicht verletzt und ihr *Leben* nicht verzerrt. Die Schnittmontage soll demnach der filmisch dargestellten Welt und den Zuschauern keine bloß subjektive Zeitvorstellung aufzwingen. Sie soll die Erzählstruktur des Filmes in erster Linie aus dem autonomen zeitlichen Rhythmus der einzelnen Einstellungen entwickeln. Tarkowskij betont hierauf einen gewissen Verlauf des Schnitts, der die konventionelle Montage umdreht:

"Der Rhythmus eines Filmes entsteht vielmehr in Analogie zu der innerhalb der Einstellung ablaufenden Zeit. Kurz gesagt: Den filmischen Rhythmus bestimmt nicht die Länge der montierten Einstellungen, sondern der Spannungsbogen der in ihnen ablaufenden Zeit. Wenn also die Schnittmontage nicht den Rhythmus festzulegen vermag, dann ist die Montage selbst auch nicht mehr als ein bloßes stilistisches Mittel. Ja, mehr noch: Die Zeit läuft im Film nicht dank, sondern trotz der Schnittmontage ab. Das ist der in der Einstellung fixierte Zeitablauf. Und genau den muss der Regisseur in den Teilen einfangen, die er vor sich auf dem Schneidetisch liegen hat. Gerade die in einer Einstellung festgehaltene Zeit diktiert dem Regisseur das jeweils entsprechende Montageprinzip. (...) Die eine Einstellung durchlaufende zeitliche Konsistenz, die wachsende oder >>sich verflüchtigende<< Spannung der Zeit, nennen wir den Zeitdruck innerhalb einer Einstellung. Demnach ist die Montage eine Form der Vereinigung von Filmteilen unter Berücksichtigung des in ihnen herrschenden Zeitdrucks."[17]

Diese und ähnliche Betrachtungen in *Die Versiegelte Zeit* (Titel der englischen Übersetzung: *Sculpting in Time*), Tarkowskijs autobiographisches und filmästhetisches Meisterwerk, belegen nachdrücklich seine Grundvorstellung von der Autonomie der Zeit, der das Montageprinzip im Kino unterzuordnen ist. „Die Zeit läuft im Film nicht dank, sondern trotz der Schnittmontage ab." Weder die Zeitlichkeit bzw. zeitliche Existenz der filmisch dargestellten Gegenstände noch die Zeitstruktur der filmischen Erzählung soll laut Tarkowskij allein vom Regisseur bestimmt und anhand der Schnittmontage realisiert werden. In diesem Fall wird eine subjektive

[16] Ebd., S. 127.
[17] Ebd., S. 125.

Zeitvorstellung den Zuschauern bloß aufoktroyiert. Die Autonomie der Zeit bedingt aber jene Umdrehung diese Vorgangs, in dem *die in einer Einstellung festgehaltene Zeit dem Regisseur das jeweils entsprechende Montageprinzip diktiert*. Eine derartige Umdrehung des Montageprinzips wird hier zwar im Rahmen der Filmästhetik vorgestellt, aber sie verweist deutlich auf die Umdrehung der Zeitvorstellung sowohl bei der filmischen Aufnahme (in *mise-en-scène*) als auch bei der Montage am Schneidetisch. Die Zeitwahrnehmung und -vorstellung beschränkt sich allerdings kaum auf den Rahmen der Ästhetik; sie bezieht sich notwendig auf eine Wahrnehmungstheorie im Rahmen der Epistemologie. Die ästhetische bzw. vornehmlich visuelle Zeitwahrnehmung lässt sich im Rahmen der Lehre der Sinnlichkeit erörtern, die einen integralen Bestandteil verschiedener Philosophiesysteme bildet.

Die transzendentale Verzeitlichung gegenständlicher Zeitlichkeit

Die Autonomisierung der Zeit scheint hier demnach zugleich eine filmästhetische Strategie und ein wahrnehmungstheoretisches Faktum zu sein. Zwei wichtige und durchaus aktuelle Systeme der Wahrnehmungstheorie, die Zeit als Hauptgegenstand haben, wären in diesem Bezug die *Transzendentale Ästhetik*, also der propädeutische Teil in Kants *Kritik der reinen Vernunft*, und Husserls *Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins*, die von der Zeitlehre Brentanos bzw. von den Grundvorstellungen vom Zeitobjekt und seiner intentionalen Inexistenz ausgeht.

In der *Transzendentalen Ästhetik* betont Kant die Apriorität von Raum und Zeit. Nach Kant sind Raum und Zeit reine Formen der Sinnlichkeit a priori. Als bloß subjektive Vorstellungen a priori sind sie im sinnlich wahrnehmenden Subjekt vorhanden und nicht aus der empirischen Erfahrung (a posteriori) abgeleitet. Kant beweist die Apriorität von Raum und Zeit im Rahmen seiner *Transzendentalen Ästhetik* anhand der Methode der epistemologischen Negation. Vom Gegenstand werden alle subjektiv hinzugefügten Fakten abgesondert; sie sind alle Verstandesattribute und die bloß subjektiv zu empfindenden Sinnesqualia. Aus dieser Methode der systematischen Negation und Absonderung bleiben nur Raum und Zeit als reine Formen der sinnlichen Anschauungen a priori übrig:

Ich nenne alle Vorstellungen rein (im transzendentalen Verstande), in denen nichts, was zur

Empfindung gehört, angetroffen wird. Demnach wird die reine Form sinnlicher Anschauungen überhaupt im Gemüte a priori angetroffen werden, worinnen alles Mannigfaltige der Erscheinungen in gewissen Verhältnissen angeschaut wird. Diese reine Form der Sinnlichkeit wird auch selber reine Anschauung heißen. So, wenn ich von der Vorstellung eines Körpers das, was der Verstand davon denkt, als Substanz, Kraft, Teilbarkeit etc. imgleichen, was davon zur Empfindung gehört, als Undurchdringlichkeit, Härte, Farbe etc. absondere, so bleibt mir aus dieser empirischen Anschauung noch etwas übrig, nämlich Ausdehnung und Gestalt. Diese gehören zur reinen Anschauung, die a priori, auch ohne einen wirklichen Gegenstand der Sinne oder Empfindung, als eine bloße Form der Sinnlichkeit im Gemüte stattfindet. (...) In der Transzendentalen Ästhetik also werden wir zunächst die Sinnlichkeit isolieren, dadurch, daß wir alles absondern, was der Verstand durch seine Begriffe dabei denkt, damit nichts als empirische Anschauung übrig bleibe. Zweitens werden wir von dieser noch alles, was zur Empfindung gehört, abtrennen, damit nichts als reine Anschauung und die bloße Form der Erscheinungen übrig bleibe, welches das einzige ist, das die Sinnlichkeit a priori liefern kann. Bei dieser Untersuchung wird sich finden, daß es zwei reine Formen sinnlicher Anschauung, als Prinzipien der Erkenntnis a priori gebe, nämlich Raum und Zeit.."[18]

Anschließend wird die Apriorität von Raum und Zeit eingehend erörtert. Die epistemologische Methode der Negation hatte in der Neuzeit eine Vorgeschichte. Descartes führte sie in seinen Werken – insbesondere in *Meditationen* – ein, um die von der mittelalterlich-scholastischen Philosophie tradierten Vorstellung von der Abhängigkeit der sekundären Sinnesqualia von den primären zu widerlegen. Das Überbleibsel von der kartesischen Methode der Negation sind zwei residuale, als solche finale und irreduzible Entitäten: die *res cogitans* und die *res extensa*. Das Faktum des bloß geistigen Denkens als *res cogitans* verleibt alle sekundären Sinnesqualia ein, infolgedessen bleibt nur die bloße Extension – *res extensa* – als eine rein objektive bzw. vom Subjekt unabhängige Entität übrig. Locke korrigiert und erweitert diese kartesische Vorstellung, indem neben der Räumlichkeit und Zeitlichkeit des Gegenstands, dargestellt in der Gestalt, Zahl, Bewegung etc., auch die Solidität oder Materialität als eine irreduzible und residuale primäre Qualität bestimmt wird. Der von Descartes, Locke und anderen Philosophen in der Frühneuzeit anerkannte *objektive* Status der primären Qualia, Raum und Zeit, wird allerdings im Rahmen der kantischen Methode der epistemologischen Negation abgelehnt und dabei subjektiv angeeignet bzw. als bloße Vorstellungen a priori dem Subjekt zugesprochen. Von Descartes bis Kant ist demnach eine historische Apriorisierung des

[18] Kant, Immanuel: Die Kritik der reinen Vernunft, hrsg. von Jens Timmermann, Felix Meiner Verlag, Hamburg 1998, S. 94-96.

Raumes und der Zeit im Rahmen der neuzeitlichen Philosophie aufzuweisen.

Kant schien bei seiner Erörterung von Raum und Zeit anzudeuten, dass uns die Apriorität der Zeit deutlicher als die Apriorität des Raumes vorkommt. Denn der Raum betrifft den äußeren Sinn – vornehmlich das Sehen –, wogegen die Zeit allein die Form des *inneren* Sinnes bildet:

„Vermittelst des äußeren Sinnes, (einer Eigenschaft unsres Gemüts,) stellen wir uns Gegenstände als außer uns, und diese insgesamt im Raume vor. Darinnen ist ihre Gestalt, Größe und Verhältnis gegen einander bestimmt, oder bestimmbar. Der innere Sinn, vermittelst dessen das Gemüt sich selbst oder seinen inneren Zustand anschauet, gibt zwar keine Anschauung von der Seele selbst, als einem Objekt; allein es ist doch eine bestimmte Form, unter der die Anschauung ihres inneren Zustandes allein möglich ist, so, daß alles, was zu den inneren Bestimmungen gehört, in Verhältnissen der Zeit vorgestellt wird. Äußerlich kann die Zeit nicht angeschaut werden, so wenig wie der Raum, als etwas in uns."[19]

Hierauf wird die Innerlichkeit der Zeit – gegenüber der Äußerlichkeit des Raumes – betont. Ebenso wie im Falle der Raumvorstellung erweist sich die Apriorisierung der Zeitvorstellung in der Neuzeit als historisch. Descartes stellt die Zeit kaum rein subjektiv vor, betont stattdessen die *Gegenständlichkeit* der Zeit, die als solche unabhängig von subjektiven Vorstellungen *abläuft*:

„Diese Attribute und Zustände in den Dingen selbst, von denen sie ausgesagt werden, sind verschieden von denen in unserem bloßen Denken. Wenn wir z. B. die Zeit von der Dauer überhaupt unterscheiden und sagen, sie sei die Zahl der Bewegung, so ist dies nur ein Zustand des Denkens; denn wir bemerken fürwahr in der Bewegung keine andere Dauer als in den nicht bewegten Dingen, wie daraus erhellt, daß, wenn zwei Körper sich, der eine schnell, der andere langsam, eine Stunde lang bewegen, wir nicht mehr Zeit in dem einen als in dem anderen zählen, obgleich in dem einen viel mehr Bewegung ist. Um aber die Dauer aller Dinge zu messen, vergleichen wir sie mit der Dauer jener größten und gleichmäßigsten Bewegung, von welcher die Jahre und Tage kommen, und nennen diese Dauer die Zeit. Dies fügt der Dauer im allgemeinsten Sinne genommen gar nichts anders als einen Zustand des Denkens hinzu."[20]

Dennoch neigte Descartes die Zeit im Prinzip als ein Bewusstseinszustand zu

[19] Kant, a.a.O., S. 97.
[20] Descartes, René: Die Prinzipien der Philosophie, übersetzt von Artur Buchenau, Felix Meiner Verlag, Hamburg 1992, S. 19-20 (§57).

betrachten. Freilich ging solchen ambivalenten Betrachtungsweisen eine deutlich mittelalterlich-scholastische Vorstellung von der Gegenständlichkeit der Zeit voraus. Albertus Magnus und sein Schüler Thomas von Aquin stellten die rein gegenständliche Natur der Zeit fest; die Zeit läuft in der Natur unabhängig von einem (zeitlich) wahrnehmenden Subjekt.[21] Allerdings wurde in der kantischen Zeitvorstellung, in der sich die historische Apriorisierung der Zeit in der Frühneuzeit zuspitzte, die Gegenständlichkeit der Zeit gar nicht anerkannt. Fast doktrinär betont Kant die Innerlichkeit der Zeit – als reine Form der inneren Anschauung, die offenkundig eine Vorstellung a priori ist:

"Die Zeit ist nichts anders, als die Form des innern Sinnes, d. i. des Anschauens unserer selbst und unsers innern Zustandes. Denn die Zeit kann keine Bestimmung äußerer Erscheinungen sein; sie gehöret weder zu einer Gestalt, oder Lage etc.; dagegen bestimmt sie das Verhältnis der Vorstellungen in unserm innern Zustande. Und, eben weil diese innre Anschauung keine Gestalt gibt, suchen wir auch diesen Mangel durch Analogien zu ersetzen, und stellen die Zeitfolge durch eine ins Unendliche fortgehende Linie vor..."[22]

Wenn wir in Anlehnung an Tarkowskij von der Autonomie der Zeit bzw. von der vom wahrnehmenden Subjekt unabhängigen *Existenz* der Zeit ausgehen und demnach den Vorrang der Zeitlichkeit des Gegenstands *vor* der subjektiven Zeitwahrnehmung und Zeitvorstellung anerkennen, werden wir auch dazu veranlasst, den tradierten und vorherrschenden Transzendentalismus – besonders im Rahmen der *Transzendentalen Ästhetik* – gewissermaßen umzudrehen. Allerdings lässt sich der transzendentale Status der Zeitstrukturen in der Sinnlichkeit bloß durch die Zeitlichkeit des Gegenstands kaum auflösen. Vielmehr handelt es sich hier um eine gegenseitige Begegnung zwischen zweierlei Formen der Zeitlichkeit, die jede subjektive Wahrnehmung eines (außersubjektiven) Gegenstands voraussetzt. Die Zeitstrukturen der sinnlich-subjektiven Beobachtungen und Wahrnehmungen haben unabdingbar einen transzendentalen Status; jedoch tritt der transzendentalen Zeitwahrnehmung und -vorstellung die Zeitlichkeit des sinnlich wahrzunehmenden Gegenstands selbst entgegen. Aus dieser wahrnehmungstheoretischen Begegnung oder Konfrontation entsteht eine *synthetische* Form der Zeitwahrnehmung. Demnach lässt sich die

[21] "Albert and Thomas argue that time is not made by the soul: time exists as an *ens naturae*, as the number of motion, in the flowing successive being of the present now. The mind fashions temporal extents, of course, like one week or one second; but it can only do so because time already exists *in re*. Further, there is but one real time of the universe, they argue, although of course our ways of perceiving that time can be various and many." Snyder, Steven C.: Thomas Aquinas and the Reality of Time, Pontifical College Josephinum, July 2000. Ref: https://maritain.nd.edu/jmc/ti00/snyder.htm

[22] Kant, a.a.O., S. 109.

transzendentale Zeitwahrnehmung und -vorstellung als *subjektiv-transzendentale Verzeitlichung der gegenständlichen Zeitlichkeit* umdeuten und erweitern. In der sinnlichen Wahrnehmung werden die Gegenstände kaum einheitlich verzeitlicht; gemäß der eigenen Zeitlichkeit der Gegenstände entwickeln sich unterschiedliche Synthesen von der subjektiven Verzeitlichung gegenständlicher Zeitlichkeit. Wir nehmen jeden Gegenstand sinnlich – vornehmlich im Sehen – in einer bestimmten Struktur von *verzeitlichter Zeitlichkeit* wahr. Eine derartige ästhetische Synthese liegt jeder Zeitwahrnehmung zugrunde, an der sich die Zeitlichkeit oder die zeitliche Existenz des wahrgenommenen Gegenstands beteiligt. Die *transzendentale* Verzeitlichung der gegenständlichen Zeitlichkeit bei jeder sinnlichen Wahrnehmung hält uns davon ab, die Zeit auf eine bloß transzendentale Kategorie – also auf eine rein subjektive Vorstellung a priori – zu reduzieren. Zeitwahrnehmung und -vorstellung als subjektive Verzeitlichung gegenständlicher Zeitlichkeit weisen letztendlich jene Zeiterfahrung auf, die primär auf der Zeitlichkeit des Gegenstands, die das *Leben* des Gegenstands ausmacht bzw. am ehesten charakterisiert, aufbaut.[23]

Während die Verzeitlichung gegenständlicher Zeitlichkeit eine notwendige Umdeutung und Erweiterung des Verhältnisses zwischen der Zeitwahrnehmung und der Zeitlichkeit des Objekts – im Rahmen der *Transzendentalen Ästhetik* Kants – voraussetzt, entsteht sie in einem späteren Philosophiesystem, nämlich in der *Transzendentalen Phänomenologie* Husserls, als eine natürliche Bedingung. Von Kant zu Husserl verwandelt sich die transzendentale Apriorität der Zeit von einer bloßen Formhaftigkeit der empirischen Anschauung in ein grundlegendes und zwar existenzielles *Faktum* des Bewusstseins, dargestellt in dem Bewusstseinsfluss. Die Intentionalität scheint das Bewusstsein in größerer Nähe zu den Gegenständen zu bringen – gegenüber dem transzendentalen Subjekt, das in jenem erkenntnistheoretischen Prozess der Synthese den Zugang zu den Erscheinungen sucht. Allerdings kann dieses Nahekommen mancherlei Probleme in der Zeitwahrnehmung entstehen lassen. Denn die *existenzielle* Zeitlichkeit des Bewusstseinsflusses würde mit der Zeitlichkeit des Gegenstands, den das Bewusstsein intentional einzuverleiben sucht, kaum in Einklang stehen. Aus der grundlegenden

[23] Zu der Vorstellung von der subjektiven Verzeitlichung gegenständlicher Zeitlichkeit siehe Thaliath, *Der Prozeß der geometrisch-optischen Perspektivierung in der visuellen Raumwahrnehmung*, a.a.O., S. 213ff.

Heterogenität zwischen subjektiver und objektiver Zeit können manche Aporien der Zeit zustande kommen. In seiner Untersuchung *Temps et Récit* versucht Ricœur diese Aporizität der Zeit vornehmlich im Rahmen der Phänomenologie festzustellen:

„Die erste von Ricœur behauptete Aporie der Zeit besteht darin, dass eine phänomenologische, subjektive, im heideggerschen Sinne ursprüngliche Zeit und eine kosmologische, objektive, weltliche Zeit nicht auseinander ableitbar, sondern einander wesentlich heterogen sind, einander tendenziell verdecken, dabei aber dennoch eine wechselseitige Abhängigkeit zeigen, die sich allerdings nicht unter einen spekulativen Begriff fassen lässt. Ricœur selbst sieht die erste Aporie der Zeit in verschiedenen Ausprägungen auftauchen. So stehen sich z. B. erlebte und kosmische, private sterbliche und öffentliche sowie erlebte und chronologische Zeit gegenüber. Die Grundopposition, welche sich in allen diesen Varianten der so genannten ersten Aporie findet, sei jedoch die zwischen einer phänomenologischen Zeitauffassung, in der die unmittelbar erlebten Phänomene der Vergangenheits-, Zukunfts- und Gegenwartserfahrung zentral sind, und einer kosmologischen, an der Bewegung und dem Zeitstrahl orientierten Sukzessionszeit. Die These von der philosophischen Unvermeidlichkeit der ersten Aporie der Zeit entwickelt Ricœur zunächst anhand einer Gegenüberstellung der augustinischen Zeit der Seele und der aristotelischen Zeit der Bewegung. Sein Ergebnis besteht darin, dass weder die *distentio* der Seele die Extension der Zeit hervorbringen könne, noch sei die Dynamik der Bewegung dazu in der Lage, die Dialektik der dreifachen Gegenwart zu erzeugen.“[24]

Sowohl die augustinische *distentio* der Seele als auch die aristotelische Zeit der Bewegung verweisen auf bestimmte Modi der subjektiven Verzeitlichung – abgesehen davon, dass diese Vorstellungen zwei gänzlich unterschiedliche Erscheinungsformen, nämlich die eher *statische* Dauer und die *dynamische* Bewegung, andeuten. Die aporetische Gegensätzlichkeit zwischen Statik und Dynamik – dargestellt zeitlich als Dauer und Bewegung – innerhalb einer einheitlichen Vorstellung von Zeit tauchte immer wieder in der Geschichte des Zeitdenkens. In *Les Principes de la Philosophie* betrachtet Descartes, dass die Zeit einer derartigen Gegensätzlichkeit in ihrer Manifestation nicht unterworfen ist.[25]

Die Aporizität der Zeit

Eine derartige Autonomie der Zeit wäre im Rahmen der Phänomenologie des Zeitbewusstseins kaum unmittelbar festzustellen. Denn hier ist eine direkte Konfrontation zwischen dem Zeitbewusstsein und der Zeitlichkeit der Phänomene, die als Zeitobjekte dem Bewusstsein innewohnen, unvermeidbar. Die notwendige Folge

[24] Römer, Inga: Das Zeitdenken bei Husserl, Heidegger und Ricœur, Springer Verlag, Heidelberg 2010, S. 254- 255.
[25] Siehe Anmerkung 20.

dieser Konfrontation ist die Aporie der Zeit, die als solche und nach dem Prinzip der Aporie von Aristoteles [26] die Domäne des Subjekts bzw. des subjektiven Zeitbewusstseins sprengen würde, um in einer Sphäre der objektiven Zeit anzusiedeln. Das Faktum einer objektiven Zeit sieht Ricœur als eine unvermeidliche residuale Entität in dem Zeitdiskurs im Rahmen der Phänomenologie. Allerdings erörtert Ricœur diese Problematik in einem philosophisch-historischen Rahmen – von Kant, Husserl und Heidegger –, wobei es festzustellen ist, dass die Aporizität der Zeit am klarsten in der Phänomenologie zutage tritt:

„Die Auseinandersetzung mit Augustinus und Aristoteles stellt jedoch lediglich Ricœurs Einstieg in die Erörterung der ersten Aporie der Zeit dar, welche er in der Folge in weiteren hermeneutischen Zirkelbewegungen vertieft. Diese Vertiefungen erreicht er anhand von drei weiteren philosophiegeschichtlichen Positionen zur Frage nach der Zeit, denjenigen von Husserl, Kant und Heidegger. Insbesondere die Phänomenologie sei besonders geeignet dazu, die Aporizität der Zeit zum Vorschein zu bringen."[27]

Die Aporizität der Zeit tritt in Husserls strategisch phänomenologischer Reduktion des wahrgenommenen Zeitverlaufs selbst zutage. Um eine *konstituierende* Vorstellung des objektiven Zeitverlaufs zu erlangen, versucht Husserl „den wahrgenommenen linearen Zeitverlauf auf ein reines Erscheinen der Zeit zu reduzieren."[28] Dies ist allerdings Husserl misslungen und die Aporizität der Zeit tritt in diesem Scheitern hervor, wie Ricœur es betrachtet.[29]

Im Rahmen der *Transzendentalen Ästhetik* ist es Kant gelungen, den Darstellungsmodus der Zeit – als eine lineare und gleichförmige Fortbewegung eines

[26] Die ursprünglichen Vorstellungen von Aporie in der Philosophie von Platon und Aristoteles deuten auf jene Grenzerfahrung im Denken, also auf die Ausweglosigkeit im Denkprozess, in dem man vor allem nach einer Lösung sucht. Allerdings weist Aristoteles darauf hin, dass die Ausweglosigkeit im Denken weiterhin auf das Aporetische an der Sache bzw. an dem Objekt des Denkens zurückzuführen ist: »Wer einen guten Weg finden will, für den ist es förderlich, die Ausweglosigkeit gründlich durchgehalten zu haben. Denn der spätere Weg ist die Lösung dessen, worin man zuvor keinen Weg hatte. Man kann nicht lösen, wenn man den Knoten nicht kennt. Wenn man aber im Denken keinen Weg hat, dann zeigt das diesen Knoten in der Sache an.« (Aristoteles, Met. B 1, 995 a24 – b4) Vgl. Jacobi, Klaus: Kann die Erste Philosophie wissenschaftlich betrieben werden? Untersuchungen zum Aporienbuch der aristotelischen »Metaphysik«, in Metaphysisches Fragen. Colloquium über die Grundform des Philosophierens, hrsg. von Paulus Engelhardt und Claudius Strube, Böhlau Verlag, Collegium Hermeneuticum, Bd. 12, Köln – Weimar – Wien 2008, S. 31ff

[27] Römer, Inga, a.a.O., S. 255.
[28] Ebd., S. 256.
[29] Ebd.

Punktes –, der den subjektiv-apriorischen Status der Zeit unterstützt, problemlos zu entwickeln.[30] D. h. die Vorstellung der Zeit führt im kantischen System der Transzendentalphilosophie anscheinend zu keiner Aporie der Zeit. Bei Husserl scheint eine derartige Unternehmung – im Rahmen der *Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins* – zum Scheitern verurteilt, denn die phänomenologische Reduktion der Zeit setzt *heimlich* eine objektive Zeit voraus. Hier handelt es sich nicht um eine Konfrontation zwischen der Zeitvorstellung eines transzendentalen Subjekts und der Zeitlichkeit der phänomenalen Welt, sondern um die Gegenüberstellung zwischen dem Fluss eines konstitutiven Bewusstseins und dem diesem Bewusstsein innewohnenden Zeitobjekt. Der Versuch einer phänomenologischen Ausschaltung der objektiven Zeit, woraus sich die Aporizität der Zeit ergibt, veranlasst Husserl – laut Ricœur – jedoch zu zwei großen Entdeckungen im Rahmen der Phänomenologie, nämlich die Zweiteilung der zeitlichen Ausdehnung als Retention und Protention sowie die Unterscheidung zwischen der Retention als primäre Erinnerung und der Wiedererinnerung oder Vergegenwärtigung des Zeitobjekts als sekundäre Erinnerung.[31] In der Zeitanalyse Husserls sieht Ricœur ein residuales Faktum der heimlich vorausgesetzten objektiven Zeit, das die Apriorität der Zeit entstehen lässt und zugleich in einer Ausdehnung der Zeit in Retention und Protention zur Schau stellt. An dieser Stelle scheint Husserls Zeitanalyse stillschweigend anzudeuten, dass das Zeitbewusstsein erst durch ein residuales Faktum der objektiven Zeit, das die intentionale Inexistenz eines Zeitobjekts selbst voraussetzt, zu einer retentionalen und protentionalen Ausdehnung (woraus sich ein Zeitfeld – mit dem gegenwärtigen Jetzt im Zentrum – ergibt) veranlasst wird:

„Ricœur ist der Auffassung, dass Husserls Versuch, die objektive Zeit auf ein reines Erscheinen der Zeit zu reduzieren, deshalb misslingen müsse, weil Husserl nicht umhin könne, immer schon Anleihen bei einer objektiven Zeit zu machen. Die objektive Zeit sei eine heimliche Voraussetzung seiner Analysen, obgleich deren offizielles Ziel laute, die objektive Zeit voraussetzungslos aus einem reinen Erscheinen der Zeit zu gewinnen. Diese These, dass Husserl unberechtigterweise das voraussetze, was erst phänomenologisch konstituiert werden soll, begründet Ricœur in mehrfacher Weise. Er sieht in den Bestimmungen zwischen dem Bewusstseinsverlauf und dem Verlauf der objektiven Zeit diverse Homonymien auftauchen, die ihn vermuten lassen, dass *„die Analyse der immanenten Zeit [sich] ohne wiederholte Anleihen bei der ausgeschalteten objektiven Zeit nicht konstituieren könnte“*. Dass diese Homonymien kein Zufall sind, zeige sich darin, dass eine Besinnung auf das Erscheinen der Zeit als

[30] Siehe Anmerkung 22.
[31] Römer, a.a.O., S. 256.

Erlebnis zum Schweigen verurteilt wäre, wenn sie sich nicht auf den „Gegenhalt[] eines wahrgenommenen Etwas“ stützen könnte, das in Husserls Analysen durch das Zeitobjekt Ton geliefert wird.“[32]

Die retentionale und protentionale Ausdehnung der Zeit konstruiert hier ein Zeitfeld im Bewusstsein, das als solches der kantischen transzendentalen Zeitvorstellung als bloß mechanische Sukzession in gewisser Hinsicht entgegengesetzt zu sein scheint. Während Kant die *objektive Zeitdarstellung* – in der Form einer linearen und gleichförmigen Bewegung eines Punktes – aus einer apriorischen Zeitvorstellung problemlos entwickelt, führt eine analoge Unternehmung bei Husserl, die objektive Zeit aus dem inneren Zeitbewusstsein abzuleiten, zu „einem komplexen Spiel sich überlagernder Intentionalitäten“, was die retentionale und protentionale Ausdehnung eines Zeitobjekts adäquat darstellt:

„Husserl versuche, die reine Form der Sukzession, die er als Korrelat der Erfahrung und nicht mehr kantisch als ihre Bedingung verstehe, durch „ein komplexes Spiel sich überlagernder Intentionalitäten“ aufzuklären. In diesem überlagerten sich die spezifische Intentionalität der Retention und die Intentionalität der Wiedererinnerung auf eine Weise, dass das Nachleben in einer ausdrücklichen Wiedergegebenheit gefestigt und so ein strukturiertes Zeitgewebe konstituiert wird. Dieses Spiel der Retentionen und Wiedererinnerungen bedürfe jedoch „als seiner notwendigen Ergänzung eines formalen Moments, das es scheinbar nicht selbst erzeugen (*engendrer*) kann“, das aber für die Gewinnung der Zeitstelle unerlässlich sei. „Jedesmal“, so Ricœur, „wenn man versucht, die objektive Zeit aus dem inneren Zeitbewusstsein abzuleiten (*dériver*), kehrt das Prioritätsverhältnis sich um“. Im Zusammenhang mit Husserls Versuch der Selbstkonstitution des Bewusstseinsflusses trete diese heimliche Voraussetzung der objektiven Zeit abermals auf.“[33]

Die von Ricœur betonte Umkehrung des Prioritätsverhältnisses besagt hier deutlich die mögliche Entwicklung des Zeitbewusstseins aus der (heimlich vorausgesetzten, residualen) objektiven Zeit. Demnach wäre eine andere und notwendige Folge einer derartigen Umkehrung die Selbstkonstitution der retentionalen und protentionalen Ausdehnung der Zeit, die auf der objektiven Zeit aufbaut und von dem Zeitbewusstsein angeeignet wird. Vor allem verweist die Retention – als retentionale Ausdehnung eines Zeitobjekts – auf eine „Festigkeit der Zeitstelle“, dargestellt als eine Gleichursprünglichkeit von Fließen und Starrheit, wie Römer beobachtet. Die Starrheit der Retention setzt sich aber sowohl dem Fluss des Zeitbewusstseins als

[32] Ebd.
[33] Ebd., S. 257.

auch dem des Zeitobjekts entgegen. Vielmehr deutet die Retention als ein zeitliches Phänomen auf einen Prioritätswechsel in Bezug auf den Ausgangspunkt bei der Entwicklung des inneren Zeitbewusstseins. Das Zeitbewusstsein verdankt hier sein retentionales Beharren und demnach seine retentionale Starrheit und Festigkeit ursprünglich dem Zeitobjekt selbst – und nicht umgekehrt. Die retentionale Ausdehnung des Zeitbewusstseins und die Aporizität der Zeit, die die retentionale und protentionale Ausdehnung des Zeitbewusstseins unweigerlich zur Schau stellt, bedingen den Vorrang einer objektiven Zeitordnung vor dem subjektiven Zeitbewusstsein:

„Die Vorform der Festigkeit der Zeitstelle findet sich bereits in dem Phänomen der Retention selbst, wenn Husserl diese als das Zurücksinken eines sich *Erhaltenden* bestimmt. Husserls *Beschreibung* der die Retention betreffenden phänomenalen Sachlage scheint eine Gleichursprünglichkeit von Fließen und Starrheit im Sinne der Starrheit eines sich im Fließen erhaltenden Etwas nahezulegen. Diese Starrheit des Retinierten, das merkt Ricœur zu Recht an, ist zwar noch nicht diejenige der formalen objektiven Zeitordnung. Gegen Ricœurs Interpretation lässt sich jedoch einwenden, dass die Starrheit des Retinierten, die auch die Starrheit von einer Vielzahl von Inhalten sein kann, bereits im unmittelbarsten Zeiterleben eine phänomenale Basis erkennen lässt, die auf eine feste Ordnung von Zeitstellen verweist. Wenn es sich zeigt, dass *dasselbe*, was soeben jetzt war, jetzt soeben ist, so zeigt sich darin auch schon der Ansatz zu dem formalen Moment einer objektiven Zeitordnung und ihren Zeitstellen. Anstatt heimlich die objektive Zeit vorauszusetzen, scheint Husserl vielmehr die Retention als ein doppelgesichtiges Phänomen zu beschreiben, in dem sich Fließen und Starrheit eines sich Erhaltenden schlichtweg *zusammen zeigen* und so die phänomenale Basis für die Zeitstellen- und Zeitordnungskonstitution liefern.“[34]

In seiner *Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins* geht Husserl von der Annahme der *Zeiterscheinung*, also von der Erscheinung eines Zeitphänomens aus. Im Vergleich zum Raumphänomen, dessen Erscheinen uns deutlich in unserem Alltag vorkommt, lässt sich das Erscheinen eines Zeitphänomens – wie einer Melodie – nur metaphorisch vorstellen. Während die Gegenwart – das Jetzt – der Erscheinung in der Stasis eines Raumphänomens problemlos zutage tritt, kommt sie uns im Falle eines reinen Zeitphänomens aporetisch vor, wie wir erörtert haben. Das Erscheinen eines auditiven Phänomens ließe sich zwar im Rahmen des Transzendentalismus Kants, in dem alle Formen der Sinneswahrnehmung unter einem scheinbar *meta-empirischen* Oberbegriff „Erscheinung“ subsumiert werden, legitimieren. Aber die Erscheinungsweise eines auditiven Phänomens, da ihm das Faktum des Sehens fehlt,

[34] Ebd., S. 258.

kann mit der Erscheinung räumlicher bzw. räumlich ausgedehnter Phänomene kaum verglichen werden. Der Erscheinungscharakter eines Zeitobjekts tritt deutlicher auf, wenn es räumlich ausgedehnt ist. D. h. ein Zeitobjekt mit räumlich-zeitlicher Ausdehnung *erscheint* uns konkreter als ein reines Zeitphänomen, wie eine Melodie, obwohl die Erscheinung der dynamischen Zeit hier mit der ursprünglichen Stasis des Raumes eingemischt ist. Dies veranlasst uns, neben dem von Brentano und Husserl angegebenen Beispiel eines Zeitobjekts, nämlich einer Melodie, mehrere Zeitobjekte auszusuchen. Im Prinzip bildet jedes bewegte Objekt ein Zeitobjekt, also ein Objekt, das den stetigen Fluss der Zeit darstellt. Nun stellt sich die Frage, ob sich das bloß andauernde statische Objekt für ein Zeitobjekt halten lässt, da das Andauern einen anderen Darstellungsmodus der Zeit ist. Uns leuchtet die Wichtigkeit dieser Frage besonders erst dann ein, wenn wir auch unseren Bewusstseinsfluss mitberücksichtigen. Der Bewusstseinsfluss ist eher auf ein statisches Andauern – als auf eine dynamische Bewegung – zurückzuführen, was auch die augustinische Vorstellung von *distentio animi* andeutet. Eine derartige Erweiterung der Vorstellung vom Zeitobjekt wird uns ermöglichen, die gesamte Existenz der bewusstseinstranszendenten Objekte und unser Bewusstsein selbst als Zeitphänomene zu betrachten. Dies führt weiter zu der Annahme, dass die Gegenwart *an sich*, die stets fließt und ins Vergangene übergeht, ein Zeitobjekt bildet – und zwar in einem übergeordneten Kontext.

Die Bewusstseinsimmanenz der Gegenwart – mit allen darin *existierenden* Objekten – sollte prinzipiell mit ihrer Bewusstseinstranszendenz im Einklang stehen – vor allem wenn wir in Anlehnung an unsere bisherige Untersuchung eine notwendige *Einbeziehung* der realen Objekte in unserem Bewusstsein anerkennen. Allerdings taucht hierauf das bereits erörterte Problem auf, nämlich die Integrierung der dynamischen Zeitobjekte in dem Bewusstseinsfluss, der eher auf der bloß andauernden Stasis des Bewusstseins basiert. Aus dieser Synthese zwischen Dynamik und Statik, die jede unserer Alltagswahrnehmungen voraussetzt, entsteht die Aporie der Zeit, nämlich die Vereinigung oder Homogenisierung zwischen Starrheit und Bewegung, die Ricœur in seiner Abhandlung *Temps et Récit* eingehend erörtert. Die Retention sollte die erste Aporie der Zeit am ehesten darstellen. Aber wenn wir sie im Kontext der kantischen Transzendentallehre zu fixieren versuchen, erkennen wir,

dass es hier letzten Endes um die transzendental-apriorische Verzeitlichung gegenständlicher Zeitlichkeit geht. Diese – vorher erörterte – Verzeitlichung der Zeitlichkeit im Rahmen der kantischen Transzendentalphilosophie kommt uns in der Praxis, also in unserem Alltag, als bloß *sinnliche Gewöhnung* an verschiedene Bewegungen vor. Diese perzeptuelle Gewöhnung geschieht vornehmlich im Sehen. In unserem Alltag erfahren wir verschiedene Arten der Bewegungen – schnelle und langsame Bewegungen, das gravitationelle Fallen der Objekte zur Erde, das Fließen des Wassers, die Beschleunigung und Verlangsamung einer Bewegung, die Expansion und Kontraktion der Objekte usw. Die realen Objekte zeigen sich in dieser Weise in durchaus unterschiedlicher Zeitlichkeit, an die wir uns in unserer Wahrnehmung dieser Objekte gewöhnen. Die Gewöhnung an das langsame Fallen einer Feder – im Vergleich mit dem gravitationellen Fallen schwerer Objekte – veranlasst uns, die andersartige Bewegtheit dieses Objekts für gewöhnlich zu halten. Zwar begleitet uns hier eine Erkenntnis, die dieses Zeitphänomen begründet, nämlich die Luftresistenz, die diesem räumlich ausgedehnten Objekt erneut Leichtigkeit verleiht. Aber derartige Erkenntnisse als rationale Erklärungen *bestimmen* unsere bloß sinnliche Gewöhnung an dieses Zeitphänomen nicht.

Musik bildet ein besonderes Zeitobjekt, das von Menschen rhythmisch erzeugt wird. Ein analoges Zeitobjekt wäre Tanz, der ein verräumlichtes Zeitphänomen ist. Die Choreographie ist eine Kunst, die tänzerischen Bewegungen räumlich und zeitlich – und zwar in Harmonie mit der begleitenden Musik – zu entwerfen. Tanz ist in gewisser Hinsicht die Verräumlichung eines Zeitphänomens, nämlich der Musik; das Ergebnis ist ein Raum-Zeit-Objekt, das sich ebenso wie eine Melodie vorrangig in der Zeit manifestiert. Die Visualität des Tanzes ergänzt seine Zeitlichkeit maßgeblich. Der Tanz verräumlicht den Rhythmus, der an sich ein reines Zeitobjekt ist.

Die ikonische Retention der Zeit

Ebenso wie der Tanz bildet das Filmbild ein treffendes Beispiel für ein Raum-Zeit-Objekt, das jedoch ein Produkt der Technik ist. Das Filmbild ist ein Zeitbild, also ein Bild, in dem die Zeit *erscheint*. Die Zeitlichkeit eines Filmbildes wird einerseits durch die Zeitlichkeit der dargestellten Objekte – sowohl in ihrer Stasis als auch in ihrer Dynamik – und andererseits durch die Einstellung und Bewegung der Kamera

bestimmt. In seinem Essay *Stil und Medium im Film* bezeichnet Erwin Panofsky das Filmbild als Verräumlichung der Zeit:

„Diese spezifischen Möglichkeiten des Films lassen sich definieren als *Dynamisierung des Raumes* und entsprechend als *Verräumlichung der Zeit*. Das ist evident bis zur Selbstverständlichkeit, aber eine Wahrheit jener Art, die gerade ihrer Selbstverständlichkeit wegen leicht vergessen oder übersehen wird.

Im Theater ist der Raum statisch, das heißt: sowohl der dargestellte Raum auf der Bühne als auch die räumliche Beziehung zwischen Betrachter und Schauspiel ist unveränderlich. Der Zuschauer kann seinen Platz nicht verlassen, und die Anordnung auf der Bühne kann sich während des Aktes nicht ändern, abgesehen von Einzelheiten wie Mondaufgängen oder ziehenden Wolken und von unzulässigen Anleihen beim Film wie drehbaren Seitenkulissen und gleitenden Prospekten. Aber im Gegensatz zu dieser Begrenzung hat das Theater den Vorzug, daß die Zeit, das Medium des in der Sprache sich mitteilenden Fühlens und Denkens, frei und unabhängig ist von dem, was im sichtbaren Raum geschieht. Hamlet kann bei seinem berühmten Monolog auf einem Sofa liegen, im Mittelgrund unbeweglich, nur undeutlich erkennbar für den Zuschauer und Hörer, und ihm doch allein durch seine Worte ein Gefühl intensivsten seelischen Geschehens mitteilen.

Beim Film ist die Situation umgekehrt. Auch hier hat der Zuschauer einen festen Platz inne, aber nur äußerlich, nicht als Subjekt ästhetischer Erfahrung. Ästhetisch ist er in ständiger Bewegung, indem sein Auge sich mit der Linse der Kamera identifiziert, die ihre Blickweite und -richtung ständig ändert. Ebenso beweglich wie der Zuschauer ist aus demselben Grund der vor ihm erscheinende Raum. Es bewegen sich nicht nur Körper im Raum, der Raum selbst bewegt sich, nähert sich, weicht zurück, dreht sich, zerfließt und nimmt wieder Gestalt an – so erscheint es durch wohl überlegte Bewegung und Schärfenänderung der Kamera, durch Schnitt und Montage der verschiedenen Einstellungen – nicht zu reden von Spezialeffekten wie Erscheinungen, Verwandlungen, Unsichtbarwerden, Zeitlupen-, Zeitraffer-, Negativ- und Trickaufnahmen. Eine Welt von Möglichkeiten öffnet sich, von denen das Theater niemals träumen kann.“[35]

Für Andrej Tarkowskij ist die Verräumlichung der Zeit im Filmbild eine Bildhauerei; das Filmbild ist demnach eine *Bildhauerei aus Zeit*. Die Bildhauerei transzendiert die geläufige Verräumlichung gerade in ihrem künstlerischen Ursprung, was einige bestimmte Bildmotive, dargestellt in seinen Filmen von *Ivans Kindheit* (1962) bis *Opfer* (1986), leisten.

Wie manifestiert das Filmbild als Zeitbild die vorher erörterte wahrnehmungstheoretische Verzeitlichung der Zeitlichkeit der Objekte? Im

[35] Panofsky, Erwin: Die ideologischen Vorläufer des Rolls-Royce-Kühlers & Stil und Medium im Film, übers. von Rainer Grundmann und Helmut Färber, Frankfurt am Main 1993, S. 22-23

Unterschied zur direkten Wahrnehmung entsteht das Filmbild im Darstellungsmodus. Aber das im Filmbild dargestellte gleicht einer unmittelbar wahrgenommenen Gegenwart, indem das Kameraobjektiv unser Auge ersetzt. Aber die transzendentale Verzeitlichung bedingt eine apriorisch-zeitliche Einordnung der wahrgenommenen Objekte. In der Filmkunst leistet der Schnitt diese Funktion. Die Schnittmontage ist im Prinzip die zeitliche Einordnung und Strukturierung einzelner Einstellungen. Demnach ist die Schnittmontage das treffende Korrelat zu der transzendental-wahrnehmungstheoretischen Verzeitlichung der in jeder filmischen Einstellung dargestellten Zeitlichkeit der Objekte.

Die berühmte Polemik Tarkowskijs gegen die tradierte und vorherrschende Montagetheorie Eisensteins besteht darin, dass Tarkowskij gegenüber dem filmästhetischen Vorrang der Schnittmontage gerade für die autonome Zeitlichkeit der einzelnen Einstellungen und der in ihnen dargestellten Zeitobjekte plädiert. Laut Tarkowskij oktroyiert die konventionelle Schnittmontage eine bloß subjektive Vorstellung vom Rhythmus, was die ursprünglich-existenzielle und als solche durchaus *autonome* Zeitlichkeit der dargestellten Objekte von vornherein verletzt. Bei Tarkowskij wird das tradierte Montageprinzip Eisensteins deutlich umgekehrt:

„Gerade die in einer Einstellung festgehaltene Zeit diktiert dem Regisseur das jeweils entsprechende Montageprinzip. Und so sind auch jene Filmteile, wie man sagt, >>nicht montierbar<<, das heißt, sie lassen sich schlecht zusammenfügen, in denen prinzipiell *unterschiedliche* Zeiten ablaufen. So können etwa >>real-time<< und künstlich gesteuerte Zeit ebenso wenig miteinander montiert werden wie beispielsweise Wasserrohre mit unterschiedlichem Durchmesser. Die eine Einstellung durchlaufende zeitliche Konsistenz, die wachsende oder >>sich verflüchtigende<< Spannung der Zeit, nennen wir den Zeitdruck innerhalb einer Einstellung. Demnach ist die *Montage eine Form der Vereinigung von Filmteilen unter Berücksichtigung des in ihnen herrschenden Zeitdrucks*. (…) Ich lehne das sogenannte Montagekino und seine Prinzipien deshalb ab, weil sie den Film sich nicht über die Grenzen der Leinwand hinaus ausdehnen lassen. Das heißt, weil sie dem Zuschauer nicht erlauben, das auf der Leinwand Gesehene der eigenen Erfahrung unterzuordnen. Das Montagekino stellt seinem Zuschauer Rätsel, läßt ihn Symbole dechiffrieren und sich für Allegorien begeistern, appelliert an seine intellektuelle Erfahrung. Doch jedes dieser Rätsel hat seine verbal genau formulierte Auflösung. So nimmt meiner Meinung nach Eisenstein seinem Zuschauer die Möglichkeit, in der Wahrnehmung eine eigene Haltung zu dem auf der Leinwand Gesehenen einzunehmen.“[36]

[36] Tarkowskij, a.a.O., S. 125-126.

Die filmischen Bildmotive Tarkowskijs bauen gerade auf dieser Umkehrung des Montageprinzips auf, in der die Zeitlichkeit der in den einzelnen Einstellungen dargestellten Objekte dem Regisseur den filmischen Rhythmus (der ansonsten allein durch die Schnittmontage bestimmt wird) *diktiert*. Diese filmästhetische Umkehrung lässt sich wahrnehmungstheoretisch – ausgehend von dem bereits erörterten Prinzip der transzendentalen Verzeitlichung gegenständlicher Zeitlichkeit – erklären. Bei der transzendentalen Verzeitlichung der Zeitlichkeit (der wahrgenommenen Objekte) handelt es sich um einen gewissen Ausgleich zwischen dem Prozess der wahrnehmungstheoretischen Verzeitlichung und der ontologischen Zeitlichkeit der dargestellten Gegenstände (die nach Tarkowskij das *Leben* der Gegenstände ausmacht). Das Gleichgewicht zwischen subjektiver Verzeitlichung und gegenständlich-existenzieller Zeitlichkeit wird hier vorausgesetzt. Wenn diese Gleichgewichtslage schief geht, bzw. wenn die subjektive Verzeitlichung einen Vorrang vor der *zeitlichen* Existenz der Gegenstände erlangt, ergibt sich daraus das von Tarkowskij mehrmals angedeutete Oktroyieren des Rhythmus dem Zuschauer, was das konventionelle Montageprinzip entstehen lässt. Um sich dieser Dominanz der subjektiven Verzeitlichung in der Filmästhetik entgegenzustellen, führt Tarkowskij in seinen Filmen verschiedene Bildmotive ein, die allesamt auf der autonomen Zeitlichkeit der Gegenstände aufbauen. Der filmästhetische Vorrang der gegenständlichen Zeitlichkeit wird vornehmlich durch die autonomen Bewegungen der Naturobjekte aber auch durch die *irrationalen* bzw. naturwissenschaftlich unerklärbaren Bewegungen, wie die Überwindung der Trägheit und Gravitation, filmisch dargestellt. Jedoch bildet die Zeitlupe das allerwichtigste Bildmotiv bei Tarkowskij, das die oben erörterte Vorherrschaft der Zeitlichkeit der Gegenstände – gegenüber ihrer subjektiven Verzeitlichung – am nächsten aufzeigt.

{*Vasyl's death among the apple boughs*, aus dem Film *Earth* (1930) von Alexander Dovzhenko}

Zunächst soll aber eine distinktive Darstellungsstrategie in den Filmen Tarkowskijs, die das *mise-en-scène* häufig charakterisiert, erklärt werden. In einzelnen Einstellungen *dominieren* die Gegenstände – sowohl die Naturgegenstände als auch die künstlichen – meistens häuslichen – Gegenstände wie Möbel, Geschirr, Vorhänge, Fensterscheiben, Türe, Boden usw. Diese Gegenstände stehen öfter auf dem Weg der Erzählung und ihrer Kontinuität. In vielen szenischen Darstellungen – besonders in den filmischen Bildmotiven – folgt die Kamera der *subjektiven* Erzählung nicht, sondern sie wird öfter auf die in der Erzählung hinterlassenen Objekte fixiert. Hier konstruiert die Dominanz der Naturgegenstände in *mise-en-scène* ein filmästhetisches Motiv, das dem Regisseur ermöglicht, die zeitliche Autonomie der Gegenstände – gegenüber ihrer Verzeitlichung – effektiv darzustellen. Tarkowskij erbte diese Strategie anscheinend von Alexander Dovzhenko, dem russischen Meister in der Epoche der Stummfilme, den Tarkowskij filmästhetisch – bzw. zugunsten seiner filmästhetischen Umkehrung des Montageprinzips – dem Theoretiker der Montage, Sergei Eisenstein, entgegenstellt. Der Film *Earth* (Zemlya, 1930) von Dovzhenko (auf den sich Tarkowskij in *Die Versiegelte Zeit* bezieht) kontrastiert deutlich zwischen der natürlichen *Gegebenheit* der Naturgegenstände wie Obst und ihrer Massenproduktion in Agrarwissenschaft durch künstliche Maßnahmen und industrielle Bearbeitung. Die hervorgehobene *Präsenz* der Objekte in *mise-en-scène* bildet in Tarkowskijs Filmkunst einen angemessenen und notwendigen Hintergrund seiner Bildmotive, in denen die Zeitlichkeit der Objekte gegenüber ihrer filmtechnischen Verzeitlichung (durch Schnittmontage) vorherrschend zutage tritt.

„Dichtkunst und Musik als die zwei wesentlichen kompositorischen Elemente des Bildmotivs in Filmen Tarkowskijs sind kaum zu bestreiten. Bei Tarkowskij selbst, besonders im Zusammenhang mit seiner Erörterung des Rhythmus als "das entscheidende formbildende Element des Kinos" in seiner theoretischen Abhandlung *Die Versiegelte Zeit*, finden sie große Anerkennung. Dennoch möchte ich hier betonen, dass die Grundkomposition seines filmischen Bildmotivs die Komposition bzw. die Bildstruktur der Malerei, insbesondere des Stilllebens ist.[37] Denn in der Korrespondenz zur

[37] Neben den Musikkompositionen und Gedichten verwenden die Filme Tarkowskijs zahlreiche Malereien. Sie stammen zum großen Teil von Renaissancemalern, insbesondere von Leonardo da Vinci, aber auch von Piero della Francesca, Albrecht Dürer, van Eyck sowie von den russischen Malern. Die Ikonen von Andrej Rubljow (im gleichnamigen Film) kann man darauf beziehen. Ebenso wie Musik und Dichtkunst erörtert Tarkowskij in *Die Versiegelte Zeit* die Bedeutung der Malerei für sein Filmkonzept. Die hier angedeutete Komposition des Bildmotivs als Bildstruktur des Stilllebens lässt sich allerdings nicht aus den in verschiedenen Szenen eingeführten Malereien ableiten. Denn das Bildmotiv bei Tarkowskij ist ein filmischer Vorgang, in den eben diese Malereien eingeordnet sind. D.h. die Malereien

unmittelbaren Beobachtung hat das malerische Bild einen Vorrang vor der Dichtung und Musik. Woraus besteht diese *Grundkomposition* des filmischen Bildmotivs, die dem malerischen Stillleben analog ist? Sie besteht aus Gegenständen, denen wir häufig im Alltag begegnen, die wir aber gewöhnlich übersehen - Vasen, Obst, Milch, Brot und Messer, Holzstücke, Geschirr, leere und gefüllte Gläser usw. Kein anderer Regisseur in der Filmgeschichte hat derartige organische und anorganische Gegenstände zur Bildkomposition selektiert wie Andrej Tarkowskij. Häufig begegnen wir bei Tarkowskij dem Bildmotiv, dass die Kamera Objekte fokussiert und verweilt bei ihnen, die für eine konventionelle Art der Erzählung unbedeutend sind, und die als solche in einer panoramatischen Einstellung ignoriert werden. Diese Selektion in Filmen Tarkowskijs hat offensichtlich keine Funktion als bloße Ergänzung zur Erzählung, sondern sie wirkt – als *Grundzug des Bildmotivs* – der erzählerischen Kontinuität entgegen. Hierin unterscheidet sich die Bildkomposition Tarkowskijs, im Modus des Stilllebens, von gewöhnlichen statischen oder bewegten Einstellungen, in denen die Objekte neben den Personen fokussiert werden. Eine derartige Einstellung im konventionellen Kino steht zur erzählerischen Kontinuität mehr ergänzend als diskontinuierlich. Aber auch das klassische Kino verfügt über derartige Einstellungen, die im Prinzip extravagante Ergänzungen zur Erzählung sind. Beispiel dafür wären die berühmten Rückblenden in *L'Année dernière à Marienbad* (1961) von Alain Resnais, in denen die Kamera meistens in Dolly-Einstellungen Objekte auf der Decke sowie auf der Wand fokussiert und zugleich die Säle eines Schlosses durchführt. Die Einrahmung beliebiger Gegenstände, nämlich die *gewöhnlichen* Objekte eines malerischen Stilllebens, aber auch zusätzlich die von *Zuständen* wie vergossener Milch, brechenden Fensterscheiben (in der Traumsequenz in *Spiegel*), vergessenen Objekten in stillem oder fließendem Wasser, domestizierten Tieren wie Pferd oder Hund, vom fließenden Wasser oder im wehenden Wind bewegten Pflanzen etc., verleihen den Bildmotiven bei Tarkowskij eine wesentlich andere Struktur. Selbst die Objekte, die den Ablauf der Erzählung zu ergänzen scheinen, werden in ein Bildmotiv übersetzt bzw. komponiert:“[38]

“Die ablaufende Zeit in der Handlung tritt bei der Entstehung des Bildes momentan *bildhauerisch* in Erscheinung, wobei die Gegenwart in den *hinterlassenen* Gegenständen zu verweilen scheint. Deshalb folgt die Kamera nicht unbedingt dem Vorgang der Erzählung, sondern bleibt oft auf die einfachen Objekte fixiert, die ansonsten in der Montage kaum dauernd berücksichtigt werden. So werden die zwei Umhänge Hareys, die sie jedes Mal bei ihrer *Materialisation* in der Raumstation hinterlässt, als die einzigen Spuren ihrer Wiederkehr zum Leben gezeigt. Dieselben Objekte wie Krug und Handtuch werden sowohl in der szenischen Darstellung der Gegenwart, als auch in der im Traum wiederbelebten Vergangenheit gebraucht (z.B. Chris Kelvins Traum von seiner Mutter in *Solaris*). Wenn in *Spiegel* die Kinder beim Ruf ihrer Mutter den Esstisch verlassen, um ein in Brand geratenes Nachbarhaus anzuschauen, wird die Kamera eine Weile auf die auf dem Tisch liegende Vase fixiert, bis dieses Objekt von dessen Stilstand zur Bewegung kommt bzw. zu rollen beginnt und vom Tisch hinunterfällt. In

---

in den filmischen Bildmotiven scheinen oft auf Objekte reduziert und als solche dargestellt zu sein.

[38] Thaliath, *Der Prozeß der geometrisch-optischen Perspektivierung in der visuellen Raumwahrnehmung*, a.a.O., S. 224-226.

einem ähnlichen Fall wird ein Wasserfleck auf dem Tisch gezeigt, bis er völlig evaporiert und spurlos verschwindet. Die erzählerische Kontinuität wird anscheinend von der dem Bild immanenten Zeitlosigkeit unterbrochen, und die Bilder erlangen dabei ihre eigene, vom Subjekt unabhängige Zeitlichkeit."[39]

Das stetige Fließen der Gegenwart in das Vergangene betrachtet Tarkowskij als einen Prozess der Stabilisierung des Lebensrhythmus. Denn allein die Vergangenheit verleiht den Gegenwartsbildern, die nur eine momentane Existenz aufweisen, Persistenz und andauernde Präsenz. Die Morphosen der Gegenwartsbilder bei ihrem Übergang in Erinnerungsbilder belegen letztendlich die Stabilisierung des Vergangenen in Erinnerung und Geschichte.

„Die Verwandlung der Gegenwartsbilder in Erinnerungs- und Geschichtsbilder ist in gewissem Sinne ein Prozeß der Stabilisierung des Lebensrhythmus, daß die Gegenwart, die nicht verweilt, sondern unwiederbringlich vorübergleitet und verschwindet, ihre sicheren und faßbaren Spuren sowie Zeugnisse in der Vergangenheit hinterläßt. *Die Bildhauerei aus Zeit*, die nach Tarkowskij das Wesen und den Zauber der Filmkunst ausmacht, ist bei genauer Betrachtung ein im Grunde zielgerichtetes Verfahren, in dem die frischen, farbigen Bilder aus der Gegenwart gesammelt und zu Erinnerungsbildern stabilisiert, sogar vielfach *kontrastiert* werden:[40] „Doch was bedeutet eigentlich das *Vergangene*, wenn für jedermann im Vergangenen die *unvergängliche* Realität des Gegenwärtigen, eines jeden vorübergehenden Moments beschlossen liegt? In einem bestimmten Sinne ist das Vergangene weit realer, zumindest aber stabiler und dauerhafter als das Gegenwärtige. Gegenwärtiges gleitet vorüber und verschwindet, zerrinnt wie Sand zwischen unseren Fingern. Sein materielles Gewicht erhält es erst in der Erinnerung. Auf Salomons Ring stand bekanntlich *Alles ist vergänglich*. Im Unterschied hierzu möchte ich auf die Umkehrbarkeit der Zeit in ihrer ethischen Bedeutung aufmerksam machen. Für den Menschen kann die Zeit nämlich nicht einfach spurlos verschwinden, weil sie für ihn lediglich eine subjektiv geistige Kategorie ist."[41]

Die Persistenz der Gegenwart im Vergangenen wird durch die Präsenz der Objekte verstärkt bzw. stärker vergegenständlicht und gewährleistet. Charakteristisch attribuiert Tarkowskij das „Leben" nicht nur den Menschen, deren Gegenwart und Vergangenheit er filmisch darstellt, sondern auch vielen *mitlebenden* Objekten, die unser Leben umgeben und bereichern und uns zeitlich begleiten. Die Vergangenheit verweilt in diesen Objekten. Besonders beim filmischen Autobiographieren in Werken

[39] zitiert aus meinem Aufsatz *Grenzlinien des Daseins. Das Bildmotiv bei Andrej Tarkowskij* in Reader, Heidelberg 2000, (URL: http://www.freidok.uni-freiburg.de/volltexte/2028/), S. 114.
[40] Ebd., S. 8.
[41] Tarkowskij, a.a.O., S. 64-65.

wie *Spiegel* (Zerkalo, 1975) sehen wir die stetige Präsenz einer großen Vielfalt von natürlichen und häuslichen Objekten – wie die im Wind wehenden Pflanzen und Bäumen, Wasseroberfläche, Regen, Zäune, Wiesen, alte häusliche Objekte wie Tische, Türen, Fensterscheiben, Geschirr, Vasen, Haustiere wie Hunde und Katzen etc. Das filmische Autobiographieren ist hier nicht nur eine Vergegenwärtigung der einzel- oder kollektivsubjektiven Vergangenheit, sondern auch die Vergegenwärtigung aller dieser *Mitobjekte* (wie der Mitmenschen), die klare Spuren des Lebens und seiner Vergangenheit hinterlassen und sie stets aufbewahren. In seinen filmischen Bildmotiven erbte Tarkowskij diese charakteristische Präsenz der Objekte, die die Vergangenheit mit der Gegenwart verbindet, allem Anschein nach von der Dichtkunst seines Vaters, des berühmten Russischen Dichters Arsenij Tarkowskij. Die in natürlichen und häuslichen Objekten verweilende Vergangenheit ist ein Leitmotiv in seinen Gedichten:

Live in the house—and the house will stand.
I will call up any century,
Go into it and build myself a house.
That is why your children are beside me
And your wives, all seated at one table,
One table for great-grandfather and grandson.
The future is accomplished here and now,
And if I slightly raise my hand before you
You will be left with all five beams of light.
With shoulder blades like timber props
I held up every day that made the past,
With a surveyor's chain I measured time
And travelled through as if across the Urals.[42]

(*Life, Life* – Arsenij Tarkowskij, übersetzt von Kitty Hunter-Blair)

Die filmische Darstellung gegenständlichen Lebens dient den verschiedenen Bildmotiven in den Filmen Tarkowskijs als Basis. Das Leben der Gegenstände, das dem Regisseur den Rhythmus einzelner Einstellungen in *mise-en-scène* diktiert,[43] erscheint am nächsten in dem Bildmotiv *Zeitlupe*. Das filmische Autobiographieren in *Spiegel* macht von dieser Filmtechnik extensiven Gebrauch – besonders bei den

[42] Tarkovsky, Andrey: Sculpting in Time, trans. Kitty Hunter-Blair, University of Texas Press, Texas 1987, S. 143.
[43] Siehe Anmerkungen 16 & 17.

Traumszenen, in denen das Vergangene vergegenwärtigt wird.[44] Zeitlupe als das wichtigste Bildmotiv in der Filmästhetik Tarkowskijs basiert auf der Zeitlichkeit des Gegenstands, die seine Bewegungen anmerken lassen.

Wie und warum wirkt die Zeitlupe auf unser Gemüt bzw. auf unsere Wahrnehmung der gegenständlichen Zeitlichkeit? Im Alltag gewöhnen wir uns an verschiedene Bewegungen der Gegenstände, wie vorher kurz erwähnt ist. Derselbe Gegenstand, wie ein Zug, kann sich sehr schnell bewegen und während der Ankunft in einen Bahnhof verlangsamen und zum Stillstand kommen. Eine derartige Verlangsamung der Bewegung ist mit der filmtechnischen Zeitlupe nicht zu vergleichen. Denn im Alltag wirken die Langsamkeit oder Verlangsamung der Objekte (wie die Verlangsamung eines Zuges im obigen Beispiel) auf keine besondere Weise auf uns, denn wir sind bereits an solche Bewegungen gewöhnt. D. h. wir haben die verschiedenen Zeitlichkeiten der Objekte, dargestellt in ihren verschiedenen Bewegungen, *transzendental-subjektiv verzeitlicht* und sich dermaßen *apriorisch angeeignet*, so dass sie auf uns keine besondere Wirkung ausüben können.

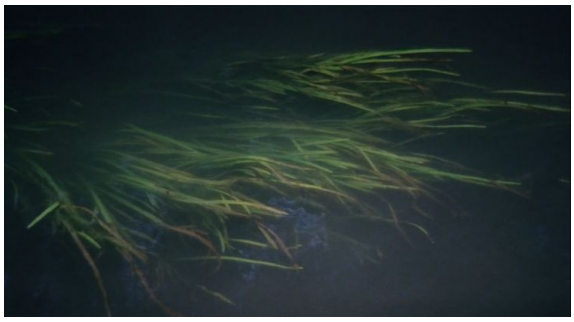
Aber die Zeitlupe, die eine besondere Verlangsamung derselben – schnellen oder langsamen – Bewegungen der Objekte filmisch darstellt, affiziert uns sofort. Was ist die Natur dieser Affektion und ihre theoretische Basis? Bei der Zeitlupe in *mise-en-scène* haben wir den spontanen Eindruck, dass die Gegenstände in ihrer Verlangsamung unsere visuelle Gewöhnung an ihre Zeitlichkeit (im Alltag) überwinden und dabei ihre Zeitlichkeit auf besondere Weise zur Schau stellen. D. h. wir haben die visuelle Erfahrung, dass die Gegenstände sich von unserer transzendental-perzeptiven Verzeitlichung befreien und dabei zu ihrer eigenen und autonomen Zeitlichkeit, die am nächsten das gegenständliche Leben ausmacht, entwickeln. Wie wir früher im Rahmen der Phänomenologie Husserls erörterten, entsteht hier eine gewisse Umkehrung des referenziellen und richtungsbedingten Wahrnehmungsprozesses. Wir sind nicht mehr die transzendentalen Agenten, die die

[44] Folgende sind ein paar Weblinks, die die Zeitlupe als ein Bildmotiv in dem Film *Spiegel* zeigen:
https://www.youtube.com/watch?v=CZmQeHVaL_I
https://www.youtube.com/watch?v=TlRN1bvVd28
https://www.youtube.com/watch?v=0P3qtwqtLfU
https://www.youtube.com/watch?v=splykQ2eQAI

Zeitlichkeit der Gegenstände transzendental-apriorisch verzeitlichen und sich sie dermaßen aneignen, sondern wir werden zu bloßen *Zuschauern*, denen die existenzielle Befreiung der Gegenstände – anhand der freien Entfaltung und Autonomisierung der gegenständlichen Zeitlichkeit – unmittelbar vorkommt. Der Rhythmus unserer Wahrnehmung wird hier nicht von uns bestimmt, sondern eher von den Gegenständen, die sich zu ihrer autonomen Zeitlichkeit entfalten. In Tarkowskijs Filmästhetik korreliert diese wahrnehmungstheoretische Befreiung der Gegenstände mit der *Freiheit* des wahrnehmenden Subjekts selbst. D. h., es handelt sich hier um eine gegenseitige Befreiung zwischen wahrgenommenen Gegenständen und dem wahrnehmenden Subjekt bzw. den Zuschauern im Kino, die sich bei ihrer Erfahrung der Bildmotive frei fühlen. Die Zeitlupe *befreit* die Zeitlichkeit der Gegenstände von der subjektiven Verzeitlichung, woraus zugleich eine wesentliche subjektive Freiheit gegenüber den Gegenständen erfolgt.

Exkurs[45]

Zeitlupe



{Bewegung der Pflanzen unter fließendem Wasser in *Zeitlupe*[46], aus dem Film *Solaris* von Andrej Tarkowskij}

Die Verzeitlichung der gegenständlichen Zeitlichkeit als eine ästhetische Synthese, die in unserem Alltagssehen zustande kommt, ist keine bloße Verknüpfung von zwei verschiedenen Rhythmen – des Sehens und der Sichtbarkeit –, sondern ein *Prozess*, genauer gesagt, ein *prozessualer Zustand*, in dem die gegenständliche Zeitlichkeit, die neben Räumlichkeit der gegenständliche Existenzmodus ist, einem rein subjektiven Prinzip, nämlich der Verzeitlichung als Perspektivierung, untergeordnet wird. Es soll

[45] Folgender Exkurs ist ein Auszug aus meiner Abhandlung *Der Prozeß der geometrisch-optischen Perspektivierung in der visuellen Raumwahrnehmung* (siehe Anmerkung 13), S. 234-240. Zu dem Text füge ich ein paar Bilder aus den Filmen von Tarkowskij und Dovzhenko hinzu.
[46] Siehe https://www.youtube.com/watch?v=2Rhm-UiahAw

dann das Prinzip des filmischen Bildmotivs sein, gerade dieser angewöhnten Perspektivierung entgegenzuwirken, folglich die Zeitlichkeit der Gegenstände von der Macht der subjektiv-perspektivischen Verzeitlichung zu befreien, und sie als wiedergewonnenen *wahren* Existenzmodus der Gegenstände zur Schau zu stellen. Vor unseren Augen entstehen die filmischen Bilder, in denen sich das Bildsujet - die dargestellten Gegenstände - zu seiner eigenen Zeitlichkeit entwickelt, und sich dabei von unserem perspektivischen Sehen zu befreien scheint. Daß wir uns folglich momentan frei fühlen, folgt prinzipiell aus dieser Freiheit der Gegenstände, aus ihrer *sichtbaren* Befreiung von uns selbst. Das Bildmotiv bei Tarkowskij schließt statische und bewegliche Einstellungen in sich ein. Die Nahaufnahme des Objekts (oder der Objekte) in einer Einstellung, in der die Kamera die in der Erzählung verlassenen *unbewegten* Gegenstände fokussiert und auf ihnen verweilt, wäre ein Beispiel für ein statisches Bildmotiv, das gerade in der Eigenart der in ihm dargestellten Räumlichkeit - in der räumlichen Isoliertheit der Gegenstände - einem Stillleben ähnelt. Aber in vielen Bildmotiven *überwinden* die Gegenstände ihre Statik und zeigen sich beweglich, als ob sie sich völlig autonom - von sich selbst - zu einer Eigendynamik entfalten. Die Bildmotive, in denen eine derartige Entfaltung zu sehen ist, sind zweierlei: die Überwindung der Trägheit sowie die Überwindung der Gravitation. Außer diesen Modalitäten ist es die Zeitlupe, die als *Verlangsamung des (von uns) gewohnten Bewegungsablaufes* nicht nur die meisten dieser Bildmotive kennzeichnet, sie stets begleitet, sondern auch - abgesehen von den oben erwähnten Bildmotiven - den mannigfaltigen Bewegungen der Gegenstände in unserer gewöhnlichen Alltagserfahrung einen Bildcharakter verleiht. Da die Zeitlupe auch in ihrer Funktion, eine Einstellung zu begleiten, durchaus eigenständig das Bild entstehen lässt, betrachte ich sie als das wichtigste Bildmotiv in Filmen Tarkowskijs.

{„*Die Mutter aber kam und winkte mit der Hand mich zu sich – und flog fort...*“[47] aus dem Film *Spiegel* von Andrej Tarkowskij}

[47] Siehe https://www.youtube.com/watch?v=9sWGmsi_wFw

Wir gewöhnen uns daran, wie die Naturobjekte von ihrer Trägheit oder Statik zur Bewegung kommen, nicht allein durch die rein optische Perspektivierung, sondern auch durch die erkenntnistheoretische und logische Kausalität, also durch den Kausalnexus, den wir mit jeder Bewegung assoziieren. Die meisten sichtbaren Bewegungen, wie das Fallen und Fließen, folgen dem Kausalprinzip *Gravitation*. Der wehende Wind bringt die Gegenstände von ihrer Trägheit zur Bewegung. Das Bildmotiv als Entkräftung dieser Kausalprinzipien, nämlich als Überwindung der Gravitation (das Motiv des Schwebens) sowie der Trägheit, deutet deshalb nicht nur auf eine rein ästhetische, sondern in erster Linie auf eine spontane *logisch-epistemologische Entwöhnung*. Allein für das Bildmotiv wäre jeder Kausalnexus unbedeutend, in der Erzählung ist er aber kaum zu vermeiden. Unser Empfinden des Bildes basiert auf einer Polarität zwischen (subjektiver) Legitimierung und (gegenständlicher) Entkräftung jenes Kausalprinzips in der sichtbaren Bewegung der Gegenstände, also zwischen erkenntnistheoretischer Gewöhnung und Entwöhnung. Die Diskontinuität des Bildes gegenüber der erzählerischen Kontinuität, wie es in den oben erwähnten Einstellungen in Erscheinung tritt, lässt sich auch auf diese Polarisierung in unserer Erkenntnis des Kausalnexus zurückführen. Die Kausalprinzipien, von denen sich die Bilder zu befreien scheinen, werden allerdings in die Erzählung einzubeziehen versucht. Wenn aber das Bildmotiv zu dominieren, mit der erzählerischen Kontinuität durch und durch zu brechen beginnt, bewegen sich die Gegenstände ohne einen notwendigen Kausalzusammenhang:

„Tarkowskij versucht seinen Bildmotiven - dem Sieg über die Trägheit der Materie sowie dem Flugmotiv - in der Handlung eine fiktionale Kausalität zu verleihen, aber sie entstehen auch ohne jede wissenschaftliche Motivierung. In *Solaris* schweben Chris und Harey aufgrund der Schwerlosigkeit in der Raumstation, aber das Flugmotiv in *Spiegel* (das Schweben der Mutter) oder in *Opfer* (Alexander und Maria) lässt sich nicht wissenschaftlich begründen. In einer der ersten Szenen des Filmes *Stalker* bewegt sich (vibriert) ein Glas mit Wasser auf dem Tisch, weil der Boden durch den schnell vorbeifahrenden Zug vibriert. Der Film endet aber in einem Bild, in dem sich die Gläser völlig eigenständig, frei auf dem Tisch bewegen (abgesehen davon, daß sie sich aufgrund einer übersinnlichen Kraft des behinderten Mädchens, der Tochter Stalkers, in Bewegung setzen). Die Kausalität in diesen Bildmotiven ist deshalb unbedeutend, sogar überflüssig, weil das Bild auch in seiner Irrationalität die Wirklichkeitstreue der filmisch dargestellten Welt weit übertrifft. Wie ein Maßstab bestimmt das Bild dann den Wahrheitsgehalt der Wirklichkeit.“[48]

Die Befreiung von subjektiven Kausalzusammenhängen führt zur Bewegung - von Trägheit zu eher horizontaler Bewegung wie Gleiten oder Rollen, sowie von der Schwere zum Schweben -, und der Gegenstand scheint sich in dieser Befreiung zu seiner eigenen Zeitlichkeit zu entwickeln, sie sogar *wiederzugewinnen*. Wenn Bildmotive wie die Überwindung der Trägheit und die Überwindung der Gravitation primär unser Erkenntnisvermögen, hinter jedem Zustand und Ereignis einen Kausalzusammenhang zu finden und dadurch *logische* Kausalprinzipien zu entwickeln, auf die Probe stellen, affiziert die Zeitlupe unmittelbar unsere Ästhetik, genau genommen, unsere perspektivische Gewöhnung an zeitliche Bewegungen. Das Prinzip dieser Filmtechnik besteht darin, uns bzw. die

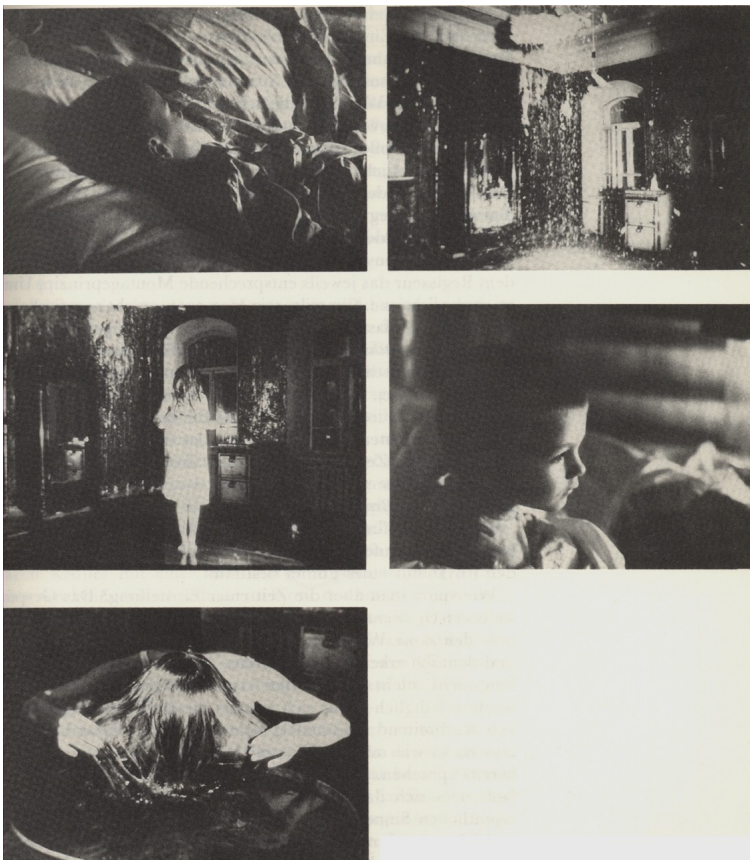
[48] Thaliath, *Grenzlinien des Daseins*, a.a.O., S. 114.

Zuschauer in unserer Alltagsgewöhnung an sichtbare Bewegungen zu *verunsichern*. In Wahrheit sind die sichtbaren Bewegungen durchaus mannigfaltig; jede Bewegung hat ihre eigene Temporalität. In unserer *anschaulichen* Gewöhnung werden die mannigfaltigen Temporalitäten einer *einheitlichen* Perspektivierung bzw. perspektivischen Verzeitlichung untergeordnet. Wir gewöhnen uns an Bewegungen - vom bloßen Fallen, Fließen sowie Gleiten und Rollen durch *unsichtbare* Kräfte wie den Wind oder die Gravitation bis zu willkürlichen Bewegungen der Lebewesen -, und gelangen zu der Überzeugung, daß sie auch in ihrer Mannigfaltigkeit irgendwie temporal bestimmt sind, und nur als solche - d.h. in derselben Art und Weise - immer geschehen oder sich wiederholen.

Die Zeitlupe war, wie sie in die Kinematographie eingeführt wurde, ebenso wie die verschiedenen Modalitäten des Schnitts oder wie die Nahaufnahme ursprünglich eine Filmtechnik, die sowohl im konventionellen als auch im klassischen Kino eine *ergänzende* Funktion hatte. D.h. die Zeitlupe ergänzte die Erzählung als ein *special effect*, indem sie meistens den ganz entscheidenden Bewegungen in der Erzählung, wie einem letzten Schlag oder Schwertstreich in einem Kampf sowie dem schicksalhaften Fall des Helden, einer Bombenexplosion, dem Anlass der Wiedervereinigung (der Liebenden) nach langer (zur Erzählung nötigen) Trennung usw., einen besonderen Effekt verleiht. Insbesondere in Actionfilmen – vom Western bis zu Kurosawas Samurai-Sagen – ist Zeitlupe aufgrund dieser zu einer spannenden Handlung in der Erzählung ganz effektiv ergänzenden Funktion immer eine sehr favorisierte Technik gewesen. Die Zeitlupe zeigt rapide Bewegungen in erheblicher Verlangsamung. Die entscheidenden Bewegungen in einer Einstellung werden dadurch von der rapiden Sukzession der Bilder einer Actionsequenz vereinzelt und verdeutlicht bzw. sehr merklich dargestellt, so daß sie bei Zuschauern spontan den Eindruck erwecken, daß hier etwas schicksalhaftes oder seltsames, für *eine Wende* in der Erzählung äußerst entscheidendes geschieht. Die merkwürdige, erhebliche Verlangsamung der Bewegungen, wie sie eine Einstellung mit Zeitlupe im konventionellen und im klassischen Kino zu leisten vermag, kann die Zuschauer allerdings kaum dauernd in ihrer angewöhnten Verzeitlichung der Erscheinungen im Alltag - in ihrer perspektivischen Gewöhnung an allerlei sichtbare Bewegungen - verunsichern. Denn sie gewöhnen sich auch an die Besonderheit dieser Filmtechnik - ebenso wie die ersten Zuschauer des Kinos in der Geschichte, die nur auf Dauer die Andersheit filmisch dargestellter Ereignisse von der Wirklichkeit des Alltags differenzieren und sich daran gewöhnen konnten. Der konventionellen Zeitlupe wird dann ein bloß filmtechnischer Effekt, der meistens eine entscheidende Einstellung in der Erzählung ergänzt, zugeschrieben. Die Wirkung der Zeitlupe beschränkt sich in diesem Fall auf die gewöhnliche Rezeption der filmischen Erzählung; sie erstreckt sich kaum maßgebend auf die Optik der Zuschauer. Hier unterscheidet sich die Zeitlupe bei Tarkowskij von der konventionellen Anwendung dieser Filmtechnik, indem sie die Erzählung nicht bloß ergänzt, sondern über sie hinauswächst, um sich zum inneren Zeitbewußtsein der Zuschauer auszudehnen, und ihnen dadurch eine *eigene rein optische* Zeiterfahrung zu ermöglichen. Zeitlupenaufnahmen in Filmen Tarkowskijs kennzeichnen zwar entscheidende Einstellungen, aber sie sind kaum für die erzählerische Kontinuität - als ein ergänzender Effekt -, sondern meistens für die Bildmotive maßgebend. Auch wenn diese Filmtechnik ausnahmsweise (außer den Bildmotiven) in der Kontinuität der Erzählung integriert wird, kennzeichnet sie keine seltene Rapidität einer Actionsequenz in durchaus merklicher

Verlangsamung, sondern ein gewöhnliches Ereignis im Alltagsrhythmus, das wiederum in einem sehr winzigen und so kaum merklichen Zeitlupentempo dargestellt wird. Ein treffendes Beispiel dafür, das Tarkowskij selbst in seinem Werk *Die Versiegelte Zeit* beschreibt, ist die berühmte *Druckerei-Szene* in Spiegel:

„Auch in der Druckerei-Szene wurden einige Einstellungen in Zeitlupe gedreht, die hier aber schon kaum merklich sind. Wir bemühten uns, diese Szene äußerst diskret und vorsichtig zu filmen, damit der Zuschauer die Zeitlupe nicht sofort mitbekommt, sondern sich in ihm lediglich ein unklares Gefühl von irgend etwas seltsamem einstellt. Mit der Zeitlupe wollten wir keinen besonderen Gedanken unterstreichen, sondern vielmehr ohne >>schauspielerische<< Verfahren einen Seelenzustand zum Ausdruck zu bringen."[49]



{ *Montagesequenz aus dem ersten Traum*,[50] aus dem Film *Spiegel* von Andrej Tarkowskij)

Der in diesem Beispiel eingeführte Modus der Zeitlupe ist in vielen Bildmotiven - insbesondere in *Spiegel* und in *Stalker* - zu sehen. Beim Entwurf und bei der erfolgreichen Realisation derartiger Zeitlupen im Film ist Tarkowskij meines Wissens der erste Filmregisseur in der Filmgeschichte gewesen. In zweierlei Hinsichten ist die Zeitlupe als ein wichtiger Modus des Bildmotivs bei Tarkowskij von einer konventionellen Filmtechnik streng zu differenzieren. Sie ist erstens die Verlangsamung einer

[49] Tarkowskij, Die Versiegelte Zeit, a.a.O., S. 116.
[50] Siehe https://www.youtube.com/watch?v=TlRN1bvVd28

gewöhnlichen Alltagsbewegung - keiner außergewöhnlichen oder seltsamen Ereignisse -, wie die vom Wind bewegten Bäume und Pflanzen sowie Objekte auf dem Tisch (wie die Blumenvasen oder einen Stein), die dadurch von ihrer Trägheit zur Bewegung (bzw. zum Rollen und Hinunterfallen) kommen, sowie die Bewegung der Menschen, und zweitens eine winzige Disparität (als eine unmerklich geringe und sehr subtile Verlangsamung) zwischen unserer Alltagsgewöhnung an diese Bewegungen und dem Zeitlupentempo der filmischen Darstellungen. Diese zwei Faktoren verhindern, daß die Einstellung in Zeitlupe die Erzählung bloß ergänzt, d.h. ihr untergeordnet wird, und daß sich die Zuschauer leicht an die Einführung dieser Filmtechnik in Erzählung gewöhnen und sie folglich in der Rezeption auf einen bloßen Effekt reduzieren und als solche allein auf die Erzählung beschränken können. Die Rezeption derart modifizierter Zeitlupenaufnahmen ist zugleich eine Affektion, d. h. sie wird nicht einfach angeschaut und rezipiert, sondern sie *affiziert* unsere Optik, unsere Gewöhnung an perspektivische Verzeitlichung der Bewegungen im Alltag. Denn je gewöhnlicher diese Ereignisse, die optische Erfahrung der Bewegungen, ist, und je winziger die Disparität zwischen unserer Gewöhnung an wirkliche Bewegungen und der filmischen Darstellung dieser Alltagsbewegungen in Zeitlupe wird, desto intensiver wirkt die filmische Einstellung auf unsere optische Zeiterfahrung, auf unser Zeitbewußtsein überhaupt, und desto schwieriger wird es für uns, die Eigenart und Andersheit dieser im Grunde durch Technik realisierten Seherfahrung zu ignorieren, d. h. uns an sie zu gewöhnen und uns folglich unbeteiligt zu fühlen. Die Bildmotive, die besonders in einem winzigen Zeitlupentempo dargestellt werden, verlangen deshalb ein äußerst aktives Sehen. Beispiele für solche Bildmotive wären die Traumsequenzen in *Spiegel*. Im ersten Traum ist das winzige, kaum merkliche Zeitlupentempo in verschiedenen Ereignissen - in der Bewegung der Mutter (Margarita Terekhova), die ihre Haare wäscht, im Fallen der Betonstücke vom Dach, und in (draußen im Garten) vom Wind bewegten Pflanzen zu spüren. Im zweiten Traum wiederholt sich eine in einem vorigen Bildmotiv *ohne Zeitlupe* dargestellte Bewegung, nämlich das Rollen und Hinunterfallen einer Blumenvase vom Eßtisch. In dieser Sequenz sehen wir den Tisch im Garten. Der Wind weht. In einer panoramischen Einstellung werden zunächst die Bewegung der Pflanzen gezeigt, und schließlich der Tisch. Eine Blumenvase rollt auf dem Tisch und fällt hinunter. Auch ein Stein auf diesem Tisch bewegt sich durch den Wind (was unserer Gewöhnung an die Trägheit eines derartigen Objekts völlig widerspricht). Alle Bewegungen - auch das Laufen des Kindes - in diesem Bildmotiv werden in Zeitlupe dargestellt. Neben der farbigen Kontrastierung (in Sepia) und den den visuellen Bildraum erweiternden Stimmen und Geräuschen sowie neben der begleitenden Musik verleiht diese durchaus eigenartige Zeitlupenaufnahme den verschiedenen filmischen Einstellungen und Sequenzen den Grundzug eines Bildphänomens. Als solche - als ein Grundzug des filmischen Bildes *in rein zeitlicher Dimension* - begleitet sie die Bildmotive in Filmen Tarkowskijs, in denen ein gewöhnliches Alltagsereignis, wie die Bewegung der Pflanzen und anderer Objekte im wehenden Wind, das Fallen der Objekte durch die Schwerkraft sowie die Bewegungen der Menschen und Tiere (z. B. das stürzende Pferd in *Andrej Rubljow*), dargestellt werden.

{*Das stürzende Pferd*[51] aus dem Film *Andrej Rubljow* von Andrej Tarkowskij)

Die Einstellungen mit einem gegenständlichen Bewegungsablauf, wie die Überwindung der Trägheit und Gravitation sowie die Zeitlupe, ereignen sich meistens ohne Kamerabewegung, d.h. ohne einen panoramischen Schwenk. Das Bildfeld ist das eingerahmte unbewegte Blickfeld. Die Einrahmung des Bildfeldes, in dem die oben genannten Bewegungen ablaufen, kommt zustande, erst wenn die Kamera der Erzählsequenz nicht folgt, stattdessen bei den *Gegenständen* verweilt. In dieser Einrahmung werden die Gegenstände - das Bildsujet - durch Fokussierung von ihrer Umgebung *prozessual* isoliert. Auch in einer bewegten Einstellung eines Bildmotivs scheint die Kamera bzw. das Blickfeld den *rein gegenständlichen* Bewegungen zu folgen - wie in einer Beobachtung, die in erster Linie durch das beobachtete Objekt gesteuert wird. Sowohl die Statik der Einstellungen (als das Verweilen) als auch ihre Bewegtheit (als eine prozessuale Isolierung des Bildsujets durch Fokussierung, oder als ein Motiv des Folgens in der Beobachtung) verleihen dem Filmbild kompositorisch eine ihm eigene zeitliche Struktur des Stilllebens. In einer derartigen Bildkomposition stehen die Modalitäten einer Verzeitlichung der Einstellung zu der darin dargestellten Zeitlichkeit der Gegenstände nicht komplementär, sondern konträr. D. h. wir als Zuschauer *stehen* in unserer Beobachtung *vor* den Gegenständen, die sich von uns, d. h. von unserer angewöhnten perspektivischen Verzeitlichung, befreien und zu ihrer eigenen Zeitlichkeit entwickeln. Diese Befreiung, folglich die Entwicklung des Gegenstandes zu der ihm eigenen Zeitlichkeit, was uns in unserer Beobachtung wiederum als Erscheinung vorkommt, sind Zeichen eines perspektivischen Rückgangs, in dem die angewöhnte rein ästhetische Synthese (als Verräumlichung der Räumlichkeit und Verzeitlichung der Zeitlichkeit) im Sehen abgebaut wird. Der Alltagsrealismus löst sich ins Bild auf. Das Bildphänomen, vor dem wir stehen, befreit nicht nur die Gegenstände unserer Beobachtung von uns, sondern auch uns selbst von unserer *unbewußten* Gewöhnung an perspektivische Verräumlichung und Verzeitlichung der Erscheinungen im Sehen. Sowohl die Gegenstände in ihrer Zeitlichkeit, in ihrem wiedergewonnenen Existenzmodus, als auch wir in unserem regenerierten Zeitbewußtsein beginnen nun zur absoluten Zeit, die unendlich, ewig ist, zu korrespondieren.

Die filmische Zeitlupe scheint das retentionale Verweilen der Zeit und der Gegenwart zur Schau zu stellen. Besonders bei den Bildmotiven in Zeitlupe in den Filmen

[51] Siehe https://www.youtube.com/watch?v=CGlzvgTPieE

Tarkowskijs haben wir den Eindruck, dass hier die Zeit sich retentional ausdehnt, und dass der Jetzt-Moment, die Gegenwart, nicht bloß ins Vergangene übergeht und verschwindet, sondern retentional verweilt. Die retentionale Begleitung des Vergangenen verleiht dem Jetzt-Moment, der Gegenwart, eine extendierte Präsenz. Das filmische Bildmotiv Tarkowskijs zeigt in dieser Weise – in Kontrast zu einem reinen Zeitobjekt wie Musik – eine *ikonische Retention der Zeit*. Eine derartige Retention, die unsere Gegenwart zeitlich ausdehnen lässt, scheint gerade der Konstruktion der Vergangenheit in Erinnerung sowie ihrer Rekonstruktion oder Vergegenwärtigung zugrunde zu liegen. Hier schafft die Retention die notwendige Kontinuität des Übergangs der Gegenwart ins Vergangene, indem die Retention jener zeitlichen Diskretion der Gegenwart entgegenwirkt.

Zeitlupe stellt auch das retentionale Bewusstsein dar, das sowohl die Gegenwart als auch die Vergangenheit als Zeitphänomene beherbergt. Die vorher erörterte Umkehrung der phänomenologischen Referenzialität sowie die Kontinuität und Irrreduzierbarkeit des räumlich-zeitlichen Skeletts der Wirklichkeit, das sich von der Gegenwart bis hin zu den tiefsten Erinnerungen unverändert extendiert und bleibt, verweisen hier auf die existenzielle Autonomie des Gegenwärtigen und des Vergangenen. In ihrer existenziellen Autonomie *diktiert* das Vergangene dem Bewusstsein bei jedem seiner noetischen Akte der Vergegenwärtigung in Erinnerung – wie z. B. bei der biographischen Rekonstruktion – den narrativen Aufbau und dessen Zeitlichkeit. Sowohl die Entstehung der Vergangenheit als auch ihre Vergegenwärtigung in Erinnerung lässt sich noetisch nicht reduzieren. Was ins Vergangene übergeht, ist das Leben des Menschen und das aller Mitmenschen und Mitobjekte; im Verlauf dieses Übergangs bewahrt das Leben der Menschen und der Gegenstände die existenzielle Autonomie seiner Zeitlichkeit auf. Ebenso wie die Gegenwart lässt sich die Vergangenheit hier als ein Zeitobjekt betrachten, das seine Ausdehnung und Irreduzibilität aus sich selbst bestimmt. Demnach entfaltet sich die Vergangenheit selbst bei ihrer Vergegenwärtigung in Erinnerung und deren biographischer Darstellung. Das Biographieren weist in dieser Hinsicht keine bloß erzählerische Rekonstruktion des Vergangenen bzw. des vergangenen Lebens auf; stattdessen *begegnet* die Lebensvergangenheit dem Biographen und diktiert ihm erneut ihre räumlich-zeitliche Existenz und deren Autonomie.

Bilderverzeichnis

Titelseite	»Der Spiegel« Margarita Terekhova in der *Druckerei-Szene* (in *Zeitlupe*)
Seite 46	*Vasyl's death among the apple boughs*, aus *Earth* (1930) von Alexander Dovzhenko
Seite 52	Bewegung der Pflanzen unter fließendem Wasser in *Zeitlupe*, aus dem Film *Solaris* von Andrej Tarkowskij (online resource: *www.pinterest.com*)
Seite 53	»Der Spiegel« „*Die Mutter aber kam und winkte mit der Hand mich zu sich – und flog fort...*“ Tarkowskij, Andrej: *Die versiegelte Zeit*, Ullstein, Berlin-Frankfurt/M 1984, S. 182.
Seite 56	*Montagesequenz aus dem ersten Traum* (in *Zeitlupe*), aus dem Film *Spiegel* von Tarkowskij, Andrej: *Die versiegelte Zeit*, S. 135.
Seite 58	*Das stürzende Pferd* (in *Zeitlupe*) aus dem Film *Andrej Rubljow* von Andrej Tarkowskij (online resource: *www.pinterest.com*)

Bibliographie

Carr, David: *Time, Narrative and History*, Indiana University Press, Bloomington 1986.

Descartes, René: *Die Prinzipien der Philosophie*, übersetzt von Artur Buchenau, Felix Meiner Verlag, Hamburg 1992.

Hintikka, Jaakko: *The phenomenological dimension*, in: Cambridge Companion to Husserl, Cambridge 1995.

Husserl, Edmund: *Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins*, Husserliana: Edmund Husserl — Gesammelte Werke, Band 10, Netherlands: Springer, 1969.

Jacobi, Klaus: *Kann die Erste Philosophie wissenschaftlich betrieben werden? Untersuchungen zum Aporienbuch der aristotelischen »Metaphysik«, in Metaphysisches Fragen. Colloquium über die Grundform des Philosophierens*, hrsg. von Paulus Engelhardt und Claudius Strube, Böhlau Verlag, Collegium Hermeneuticum, Bd. 12, Köln – Weimar – Wien 2008.

Kant, Immanuel: *Die Kritik der reinen Vernunft*, hrsg. von Jens Timmermann, Felix Meiner Verlag, Hamburg 1998.

Nietzsche, Friedrich: *Die Dionysische Weltanschauung*, in: Nachgelassene Schriften (1870 – 1873), hrsg. von Giorgio Colli & Mazzino Montinari, Walter de Gruyter, Berlin 1973.

Panofsky, Erwin: *Die ideologischen Vorläufer des Rolls-Royce-Kühlers & Stil und Medium im Film*, übers. von Rainer Grundmann und Helmut Färber, Frankfurt am Main 1993.

Ricœur, Paul: *Time and Narrative*, Vol. III, trans. Kathleen McLaughlin & David Pellauer, Chicago: The University of Chicago Press, 1985.

Römer, Inga: *Das Zeitdenken bei Husserl, Heidegger und Ricœur*, Springer Verlag, Heidelberg 2010.

Schopenhauer, Arthur: *Kritik der Kantischen Philosophie*. In: *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Anaconda Verlag, Köln 2009.

Snyder, Steven C.: *Thomas Aquinas and the Reality of Time*, Pontifical College Josephinum, July 2000. https://maritain.nd.edu/jmc/ti00/snyder.htm

Tarkowskij, Andrej: *Die versiegelte Zeit* (aus dem Russischen übertragen von Hans-Joachim Schlegel), Berlin-Frankfurt/M. 1984.

Tarkovsky, Andrey: *Sculpting in Time*, trans. Kitty Hunter-Blair, University of Texas Press, Texas 1987.

Thaliath, Babu: *Der Prozeß der geometrisch-optischen Perspektivierung in der visuellen Raumwahrnehmung*, FreiDok (Freiburger Dokumentenserver), Albert-Ludwigs-University Freiburg, Freiburg i. Br. 2001.

Thaliath, Babu: *Grenzlinien des Daseins. Das Bildmotiv bei Andrej Tarkowskij*, in: Reader, Heidelberg 2000.