

5. Synthese in der Philosophie der Wahrnehmung

Stephan Günzel

5.1 KANT: SYNTHESIS UND APPREHENSION

Der Begriff der Synthesis wurde von Immanuel Kant als Fachterminus in die deutschsprachige Philosophie eingeführt.¹ Das zugrunde liegende Wort meint eine Zusammenstellung und ist seinerseits zusammengesetzt aus gr. ›syn‹ für zusammen und ›thesis‹ für Stellung. Bei Kant sind die mathematischen Ursprünge des Begriffs sowie seines Gegenbegriffs Analysis (gr. ›análysis‹ für ›Auflösung‹) noch deutlich erkennbar. Analytische Urteile werden von Kant den synthetischen Urteilen gegenübergestellt und im Rahmen seiner Transzendentalphilosophie wird vor allem danach gefragt, wie diese ›apriori‹, d.h. vor der Erfahrung möglich sind.

Kants Beispiel für ein synthetisches Urteil apriori ist ein mathematisches: Die Summe von 5 und 7 ist nicht, wie der schottische Philosoph David Hume zuvor behauptet, analytisch in dem Ergebnis (12) enthalten, sondern ›5‹ und ›7‹ müssen nach Kant vom rechnenden Verstand zusammengeführt werden zu etwas, das beide nicht sind (›12‹). Dass das Ergebnis weder empirisch gewonnen noch erfahrungsabhängig ist, wird durch zweierlei ersichtlich: Erstens muss das Ergebnis zu allen Zeiten und an allen Orten das gleiche sein – sofern richtig gerechnet wurde; zweitens besteht die Möglichkeit, dass eine Apparatur, die wegen fehlender Sinne keinerlei Erfahrung macht, dieses Ergebnis dennoch richtig zusammensetzt. (Der lateinische Ausdruck für zusammensetzen lautet ›computare‹. Die von Pascal und Leibniz ersonnenen Rechenmaschinen mögen noch keine Computer gewesen sein, doch ließen sich mit ihnen Zahlen zusammensetzen, etwa 7 und 5 zur 12.)

1 | Vgl. dazu Hansgeorg Hoppe: *Synthesis bei Kant. Das Problem der Verbindung von Vorstellungen und ihrer Gegenstandsbeziehung in der ›Kritik der reinen Vernunft‹*, Berlin/New York: de Gruyter 1983.

Synthesis wird von Kant aber auch generell auf das Zusammenführen des Mannigfaltigen bezogen, gleich ob rein verstandesgemäß oder empirisch. Im letzten Fall, der Synthesis ›aposteriori‹, wird die sinnliche Erfahrung auf einen Gegenstand bezogen, dessen (apriorische) ›Rohform‹ das sogenannte Ding an sich ist. Diesen Vorgang nennt Kant mit einem Begriff, den bereits der Scholastiker Thomas von Aquin im 13. Jahrhundert verwendet, die Apprehension. Sie lässt sich als Auffassung (von lat. ›apprehension‹ für ›Erfassung‹) oder mitunter auch als Begreifen (vom lat. Verb ›prehendere‹ für ›ergreifen‹) übersetzen, und ist letztlich das, was die Fakultät des Verstandes definiert, und zwar als einen möglichen Zustand des Gemüts neben der künstlerischen Einbildungskraft oder der moralischen Vernünftigkeit.

Bereits die antike Sinnenlehre von Aristoteles kennt dieses Moment als ›koiné aisthesis‹. Damit wurde ein Sinn oder eine alle Sinne übergreifende Leistung angenommen, die die Einzelwahrnehmungen zusammenführen, also die visuellen, akustischen, taktilen u.a. Modalitäten auf ein Objekt beziehen sollte. Kant rechnet diese Syntheseleistung der sogenannten produktiven Einbildungskraft zu, die allerdings auch Phantasiegebilde im Sinne von Phantasmen hervorbringen kann.

In der Physiologie des 19. Jahrhunderts wurde bisweilen von einem sechsten und/oder gar einem siebten Sinne gesprochen,² durch den die ›Synthesis eines Mannigfaltigen‹ nach Kant geleistet werden sollte. Als diese Sinne wurden dann die von Kant ebenfalls vor der Erfahrung angesetzten Formen der Anschauung – nämlich Raum und Zeit – identifiziert, denen nun aber ein konkreter physiologischer Ursprung zugewiesen wurde: nämlich die beiden Teile der Innenohren, die drei Bogengänge und die sogenannte Schnecke.³ In Ersterem wurde der Ursprung eines für die räumliche Synthese zuständigen, natürlichen Richtungssystems gesehen (welches nicht nur die Dreidimensionalität, sondern auch die Orthogonalität des kartesischen Koordinatengitters begründet). Das Letztere galt als der Ursprung der zeitlichen Differenzerfahrung, insofern der auditive Teil des Innenohrs zunächst eine Analyse der Töne nach ihrer Höhe vornimmt und dadurch Unterschiede bzw. Intervalle (in der Synthese) erlebbar macht.

5.2 HUSSERL: ›PASSIVE SYNTHESIS‹

Die Synthese-Vorstellung, wie sie anfangs des 20. Jahrhunderts von Edmund Husserl vorgelegt wurde, schließt an die oben skizzierte Problematik an. Dies überrascht zunächst, da man Husserl als ausdrücklichen Kritiker einer Physiologie kennt, die die Sinnesleistungen organisch erklären will, sowie auch einer

2 | So besonders Ernst Heinrich Weber: *Tastsinn und Gemeingefühl* (1846), Leipzig: Engelmann 1905; Karl Vierordt: *Der Zeitsinn nach Versuchen*, Tübingen: Laupp 1868.

3 | So vor allem durch Elias von Cyon: *Das Ohrenlabyrinth als Organ der mathematischen Sinne für Raum und Zeit*, Berlin: Springer 1908.

daran anschließenden Psychologie, die alle mentalen Vorgänge, zu privaten, inneren – allein ›psychischen‹ – erklärt. Der Phänomenologe Maurice Merleau-Ponty hat diese Theorien später als »amphibische[n] Denkweise« bezeichnet.⁴

Im Unterschied zu einem weitverbreiteten Missverständnis ist es keineswegs das Anliegen der Phänomenologie, alles auf eine ›subjektive‹, innere Anschauung zurückzuführen. Vielmehr wird die ›Logik der Phänomene‹ beschrieben, deren Existenz als solche angenommen wird. Freilich impliziert auch die Phänomenologie ein wahrnehmendes Subjekt, doch die beschriebenen Wahrnehmungsstrukturen werden als subjektübergreifend angesehen. Vor allem aber werden die Phänomene nicht als bloße Erscheinungen disqualifiziert (was im Zuge des Psychologismus geschieht, der die Wahrnehmungen als individuell-subjektiv begreift), sondern als das Primäre angesehen. Beispielsweise ist für die Phänomenologie die Erscheinung eines ›Glitzerns‹ nicht richtig oder falsch, sondern sie ist oder sie ist nicht. Auch ist das Dafürhalten nicht richtig oder falsch, sondern eine das Phänomen begleitende bzw. es konstituierende Wahrnehmung: So ist etwa die Wahrnehmung des Glitzerns als Glitzern eines Geldstücks im Moment dieser Wahrnehmung auch dann nicht falsch, wenn das glitzernde Objekt sich später als Kronkorken zeigt.

Martin Heidegger kam als Husserls Nachfolger auf dessen Philosophielehrstuhl an der Universität Freiburg. In seinem Hauptwerk *Sein und Zeit* von 1927 hat er dem siebten Paragraphen einen Abschnitt ›Der Begriff des Phänomens‹ vorangestellt und drei Weisen des ›Erscheinens‹, d.h. des Phänomen-seins, unterschieden:

»Der Ausdruck ›Erscheinung‹ kann selber wieder ein Doppeltes bedeuten: einmal das *Erscheinen* im Sinne des Sichmeldens als Sich-nicht-zeigen und dann das Meldende selbst – das in seinem Sichzeigen etwas Sich-nicht-zeigendes anzeigt. Und schließlich kann man Erscheinen gebrauchen als Titel für den echten Sinn von Phänomen als Sichzeigen.«⁵

Der erste Fall wäre das psychologische oder physiologische Verständnis von Erscheinung, worin diese auf eine Ursache zurückgeführt wird, die das Phänomen als wahrheitsverstellend ausgibt, weil dies ›bloß‹ eine Erscheinung ist. Der zweite Fall wäre die Benennung dieses Anderen als Ursache des Phänomens, worin es ›erscheint‹. Phänomenologen hingegen anerkennen nach Heidegger – und dies ist der dritte Fall –, dass die Möglichkeit zur Disqualifizierung eines Phänomens als das Erscheinen eines anderen (das sich selbst nicht zeigt), die reine Phänomenalität ist oder, wie Heidegger es nennt, das Phänomen als »das *Sich-an-ihm*«.

4 | Maurice Merleau-Ponty: *Phänomenologie der Wahrnehmung* (1945), Berlin/New York: de Gruyter 1966, S. 36.

5 | Martin Heidegger: *Sein und Zeit* (1927), Tübingen: Niemeyer 1993, S. 30.

selbst-zeigende, das Offenbare.«⁶ Im Falle des Geldstücks/Kronkorkens wäre dies das Glitzern als solches.

Phänomene sind aber nicht isoliert gegeben, sondern werden von ›Absichten‹ oder Intentionen begleitet, die untrennbar mit der Erscheinung verbunden sind. Mit Intentionalität ist in der Phänomenologie wiederum nicht eine psychische Motivation als Ursache für eine (Falsch-)Wahrnehmung (wie Geldmangel für das Geldstück-sehen) gemeint, sondern jenes Dafürhalten (die sogenannte Noesis) des Phänomens: also das Wahrnehmen des Glitzerns als Glitzern eines Geldstücks oder aber Kronkorkens, die eben nicht nur visuelle Eigenschaften haben, sondern auch haptische etc. Für Kant war dies die besagte Apprehension von Eigenschaften, die einem möglichen Gegenstand (dessen ›Rohform‹ das Ding an sich bildet) zugesprochen werden, oder mit Husserl gesprochen: die zugleich an ihm wahrgenommen werden.⁷

Husserl nimmt nun zwei Arten der Synthese an: eine aktive und eine passive. Wobei die produktive Einbildungskraft (nach Kant) oder Phantasie (nach Husserl) an beiden teilhat: Sie ergänzt fehlendes (passiv), kann aber auch (aktiv) vorstellen.⁸ Phänomenologisch basal ist für Husserl aber die ›Normalwahrnehmung‹, die sich nach Kant als Vorgang der Apprehension gestaltet und die Husserl als ›passive Synthesis‹ bezeichnet:

»Wenn Kant in seinem großen Werk [sc. *Kritik der reinen Vernunft*] von einer analytischen Synthese [eine Formulierung, die sich bei Kant selbst so nicht findet, die aber in der zweiten Auflage von 1787 als ›analytische Einheit der Apperzeption‹ (B 132) auf die ›ursprünglich-synthetische Einheit der Apperzeption‹ zurückgeführt wird] spricht, so meint er das darin in expliziten Formen des Begriffs und Urteils sich entfaltende Erkennen, und dieses weist nach ihm zurück auf eine produktive Synthese. Das ist aber nach unserer Auffassung nichts anderes als das, was wir passive Konstitution nennen, als das nach unserer phänomenologischen Methode enthüllbare Zusammenspiel der sich beständig höher entwickelnden Intentionalität des passiven Bewußtseins, in dem sich passiv eine überaus vielgestaltige immanente und transzendente Sinnggebung vollzieht und sich organisiert zu umfassenden Sinngestalten und Seinsgestalten, wie es die immanente Einheit des Erlebnisstroms ist und hinsichtlich der Transzendenz die Einheit der Welt mit ihren universalen Formen.«⁹

6 | Heidegger, *Sein und Zeit*, 1993, S. 28.

7 | Vgl. zu beiden auch Nathan Rotenstreich: *Synthesis and Intentional Objectivity. On Kant and Husserl*, Dordrecht: Kluwer 1998.

8 | Vgl. hierzu vor allem den als Ergänzungsband zum elften Band der *Husserliana*, der von Roland Breeur 2000 herausgegebene Vorlesungsauszug aus der *Transzendentalen Logik* von 1920/21 unter dem Titel *Aktive Synthesen*.

9 | Vgl. *Husserliana*, Bd. XI, S. 275f.

Die Passage mag nach Merleau-Ponty zunächst wie ein »Widerspruch in sich«¹⁰ anmuten, da Synthesen per definitionem durch eine Aktivität beschrieben sind: eben derjenigen der Hinzunahme. »Doch wollte die Rede von passiver Synthesis vielmehr sagen, daß in ihr das Mannigfaltige zwar von uns durchdrungen ist, gleichwohl aber nicht wir es sind, die seine Synthese vollbringen.« – Passiv bedeutet für Husserl demnach so viel wie »unbewusst«, wäre der Begriff selbst nicht wieder psychologisierend. Ein Beispiel für einen solchen Vorgang im Denken ist für Husserl ein »passiv auftauchendes Urteil als »Einfall.««¹¹ Diese Denkoperation wiederum gehört zur Gruppe der Assoziationen, die einen Hauptteil der passiven Synthesen ausmachen.¹²

»Uns bezeichnet der Titel Assoziation eine zum Bewußtsein überhaupt ständig gehörende Form und Gesetzmäßigkeit der immanenten Genesis, nicht aber, wie den Psychologen, eine Form objektiver, psychophysischer Kausalität, nicht eine gesetzmäßige Art, wie im menschlichen und tierischen Seelenleben das Auftreten von Reproduktion, Wiedererinnerung kausal bestimmt ist.«¹³

5.3 ZEIT ALS IMMANENTES ERLEBEN

Husserl hat seine Reflexionen zur passiven Synthesis in Vorlesungen und Forschungsmanuskripten ausgeführt bzw. niedergelegt, die allesamt erst postum, im Jahr 1966 im Rahmen der Gesamtausgabe *Husserliana*, als deren elfter Band unter dem Titel *Analysen zur passiven Synthesis* erschienen sind.¹⁴ Gleichwohl konnte sich die Rezeption auf eine Publikation von Husserl stützen, in der der Sache nach eine elementare passive Synthesis phänomenologisch beschrieben wird: die Erfahrung von Zeit. Dies geschieht in den 1905 gehaltenen *Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins*, die zunächst 1917 von Edith Stein unter Heranziehung von neuen Notizen Husserls und in Absprache mit ihm bearbeitet wurden, schließlich aber erst 1928 von Martin Heidegger (der Stein 1919 als Assistent von Husserl ablöste) final herausgegeben wurden – just nachdem

10 | Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, 1966, S. 485.

11 | *Husserliana*, Bd. XVII, S. 29.

12 | Vgl. dazu grundlegend Elmar Holenstein: *Phänomenologie der Assoziation. Zu Struktur und Funktion eines Grundprinzips der passiven Genesis bei E. Husserl*, Den Haag: Nijhoff 1972.

13 | *Husserliana*, Bd. XI, S. 17.

14 | Im veröffentlichten Werk wird die Synthese auch manchmal als Genesis angesprochen und entsprechend ist die Rede von »aktiver und passiver Genesis«. – Siehe so etwa den gleichnamigen Paragraphen 38 in Husserls *Cartesianische Meditationen*, die 1931 auf Französisch und 1950 erstmals auf Deutsch erschienen.

sein Buch zur Zeitlichkeit ein Jahr zuvor erschienen war und Husserls Ansatz sich damit letztlich überholt hatte.¹⁵

Die titelgebende Wortwahl einer ›inneren Zeitvorstellung‹ könnte irreführend sein, wenn unter ›inneren‹ die psychisch-private Vorstellung gemeint wäre. Husserl aber möchte eine Zeitlichkeitswahrnehmung beschreiben, die sich nicht an einer Objektbewegung festmacht, was entsprechend eine ›äußere‹ Zeitlichkeit wäre. Husserl selbst nennt dies die ›immanente Zeit des Bewußtseinsverlaufs.‹¹⁶ Bereits der französische Philosoph Henri Bergson hatte in *Essai sur les données immédiates de la conscience* von 1889 solcherart zwischen zwei Zeitlichkeitsformen unterschieden: der messbaren Zeit als Bewegung durch den Raum (sprich: die Zeit, die vergeht, bis ein Objekt sich von A nach B bewegt) und einem Erleben d(i)e(se)r Zeit als sog. Dauer (frz. ›durée‹). Letztlich findet sich diese Unterscheidung auch schon bei Kant, wenn er veranschlagt, dass die Möglichkeit an äußeren Dingen eine Bewegung wahrnehmen zu können, auf den inneren Sinn der Zeit zurückgeht.

Merleau-Ponty kannte nun nicht nur Heideggers Edition von Husserls Zeitvorlesungen, sondern war auch als einer der ersten in die belgische Stadt Löwen gereist, wohin Husserls Nachlass von dem Franziskanermönch Herman Van Breda vor den Nazis gerettet worden war. So konnte er die Texte zur passiven Synthesis auf die bereits veröffentlichten Arbeiten beziehen. Entsprechend verwundert es nicht, dass Merleau-Ponty als erstes Beispiel für die scheinbar widersprüchlich bezeichnete passive Synthesis das Phänomen der Zeit oder vielmehr den Vorgang der Zeitigung anführt:

»Eben diesen beiden Bedingungen [sc. dass das Mannigfaltige zwar von uns durchdrungen ist, gleichwohl aber nicht wir es sind, die seine Synthese vollbringen] aber genügt ihrem Wesen nach die Zeitigung: denn offenkundig bin ich zwar nicht Urheber der Zeit, so wenig wie der meines Herzschlages, nicht bin ich es, der die Initiative der Zeitigung ergreift; es geschah nicht nach meiner Wahl, daß ich geboren wurde, und bin ich einmal geboren, so bricht durch mich hindurch die Zeit hervor, was immer ich tun mag.«¹⁷

Husserls Beispiel für die immanente Zeiterfahrung ist wiederum »das Bewußtsein eines Tonvorgangs, einer Melodie, die ich eben höre.«¹⁸ Das Beispiel ist hierbei nicht irgendeines, sondern vielleicht das einzige, für das die Existenz eines rein ›innerlichen‹, aber gleichwohl objektiv für alle nachvollziehbaren Ereignisses

15 | Beide Bücher zur Zeit erschienen zunächst als Beiträge in den von Husserl herausgegebenem *Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung*, in leicht korrigierter Fassung liegt Husserls Schrift über die Zeit seit 1969 als Band X der *Husserliana*, herausgegeben von Rudolf Boehm, vor.

16 | *Husserliana*, Bd. X, S. 5.

17 | Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, 1966, S. 485.

18 | *Husserliana*, Bd. X, S. 5.

bzw. Phänomens angenommen werden kann. Dabei ist der Grund für diese spezielle Zeiterfahrung als ›reines‹ Phänomen gerade kein menschlicher, sondern ein maschineller. Eine ›innere‹ Isoliertheit der Melodie, die von ihrer Ursache (die in ihr erscheinen könnte), war nämlich erst wenige Jahre zuvor medientechnisch durch das Grammophon seit 1887 und die Schellack-Platte seit 1895 möglich geworden.¹⁹ Es handelt sich um die Erzeugung einer artifiziellen Präsenz²⁰ im auditiven Bereich. Sie kann als Äquivalent zur Fotografie gesehen werden, auf welche Husserl zumeist rekurriert, wenn er den Unterschied zwischen einem materiellen Träger oder Medium (dem Bild als ›picture‹ oder dem von Husserl sog. Bildträger) und dem Bild als Erscheinung oder Phänomen (dem Bild als ›image‹ oder dem von Husserl sog. Bildobjekt) thematisiert; wobei es sich also wiederum um die Unterscheidung eines reinen Phänomens von seiner (materiellen) Ursache handelt.

So schreibt Husserl in der kurz vor der Zeitvorlesung gehaltenen Bildvorlesung über »Phantasie und Bildbewusstsein« von 1904/05:

»Der abgebildeten Sache steht nämlich ein Doppeltes gegenüber: 1) Das Bild als physisches Ding, als diese bemalte und gerahmte Leinwand, als dieses bedruckte Papier usw. In diesem Sinne sagen wir, das *Bild* ist verbogen, zerrissen, oder das Bild hängt an der Wand usw. 2) Das Bild als das durch die bestimmte Farben- und Formgebung so und so erscheinende *Bildobjekt*. Darunter verstehen wir nicht das abgebildete Objekt, das *Bildsujet*, sondern das genaue Analogon des Phantasiebildes, nämlich das erscheinende Objekt, das für das Bildsujet Repräsentant ist. Z.B. eine Photographie liege vor uns, ein Kind darstellend. Wie tut es das? Nun dadurch, dass es primär ein Bild entwirft, das dem Kinde zwar im ganzen [sic!] gleicht, aber in Ansehung der erscheinenden Grösse, Färbung u.dgl. sehr merklich von ihm abweicht. Dieses hier erscheinende Miniatur-Kind in widerwärtig grauviolletter Färbung ist natürlich nicht das gemeinte, das dargestellte Kind. Es ist nicht das Kind selbst, sondern sein photographisches *Bild*.«²¹

Synthetisiert wird zufolge der Phänomenologie Husserls hierbei das Bild(objekt) als reine Erscheinung durch das Bewusstsein und nicht etwa durch das Bild als Trägermedium.

19 | Zu den medientheoretischen Implikationen dieser Erfindung vgl. die einschlägige Studie von Friedrich Kittler: *Grammophon, Film, Typewriter*, Berlin: Brinkmann & Bose 1986.

20 | Zu diesem Ausdruck und anschließend an Husserl vgl. Lambert Wiesing: *Artifizielle Präsenz. Studien zur Philosophie des Bildes*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2005.

21 | *Husserliana*, Bd. XXIII, S. 18f.

5.4 MECHANISCHE REPRODUKTION

In Entsprechung ist beim Grammophon der Tonträger das (äußere) Medium, durch das ein (inneres) Erleben des Phänomens Klang hörbar wird, das aber als Phänomen nicht vorrangig ist bzw. nicht als im Phänomen erscheinend ausgegeben wird. Husserl hätte in Analogie zu seiner Bildbeschreibung auch von einem ›Tonobjekt‹ sprechen können, er schreibt jedoch verallgemeinernd vom »Zeitobjekte[e]«. ²² Wie die Differenz von Bildträger und Bildobjekt auch an nichtfotografischen Bildern, vor allem Gemälde, beobachtet werden kann, lässt sich die Differenz zwischen Tonträger und Tonobjekt auch an Instrumenten festmachen, die Klang nicht über eine Aufzeichnung erzeugen, sondern aktuell produzieren, wie etwa das Klavier. Das Beispiel ist durchaus naheliegend, da am Klavier die einzelnen Töne (oder Tonträger) durch die separaten Tasten indiziert werden. Trotzdem kann der Eindruck einer musikalischen Einheit entstehen. Wie aber ist dies möglich? Und ist es von Bedeutung, ob ein Mensch oder ein Lochstreifen die Tastatur auslöst? Die Frage stellt sich angesichts mechanischer Klaviere oder sog. Reproduktionsklaviere, deren Produktion von der Firma M(ichael) Welte und Söhne in Freiburg i.Br., wo Husserl lebte und lehrte, eben in dem Jahr begonnen wurde, in dem Husserl seine Vorlesungen über Zeit und Synthese hielt. Bekannt wurden diese Klaviere als Welte-Mignon-Reproduktionsklaviere oder schlicht als ›Mignonflügel‹. Sie wurden über einen Lochstreifen gesteuert, die sog. Notenrolle. Der Vorteil gegenüber einem Grammophon war die Klangqualität, da nicht eine Aufnahme des Gesamtklangs wiedergegeben wurde, sondern der Klang jeweils neu an einem Klavier (jedoch ohne Pianist) erzeugt wurde. Rein klanglich ist daher der Unterschied zwischen einem menschlich und einem mechanisch (re)produzierten Stück nicht zu hören.

In den *Analysen zur passiven Synthesis* beschreibt Husserl an einer Stelle, wie durch die Vermutung einer mechanischen Reproduktion der Tonobjekte diese nachträglich unter Verdacht geraten:

»Z.B. wir hören in Pausen mehrerer Klavierstücke und haben die Apperzeption [von lat. *ad-percipere* für ›hinzuwahrnehmen‹], im Nebenraum spiele jemand Klavier. Plötzlich werden wir zweifelhaft, ob es sich nicht um Leistungen eines mechanischen Apparats (eines Mignonflügels) handelt. Als bald überträgt sich der Zweifel in die retentionale Sphäre, nämlich auf die vorher gehörten Stücke.« ²³

22 | *Husserliana*, Bd. X, S. 23. Vgl. dazu auch Inga Römer: *Das Zeitdenken bei Husserl, Heidegger und Ricœur*, Dordrecht u.a.: Springer 2010, S. 34ff.

23 | *Husserliana*, Bd. XI, S. 238. Vgl. dazu auch Daniel Schmicking: *Hören und Klang. Eine phänomenologische Untersuchung*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2003, S. 237.

Über diesen Fall lässt sich sogleich das entscheidende Grundbegriffspaar der Synthesistheorie Husserls erläutern: Retention und Protention. Ersteres betrifft die in dem Beispiel angesprochene rückwirkende Wahrnehmung, die sich in dem genannten Beispiel durch eine sich ändernde Intentionalität auszeichnet.²⁴ So wie in dem visuellen Phänomen Glitzern sich die Intentionalität von ›echtem Geld‹ auf ›ein Kronkorken, der wie ein Geldstück aussieht‹ sich ändert, so wechselt hier die Absicht oder Bezugsform von ›von einem echten Menschen gespielt‹ zu ›mechanisch reproduziert‹. Vor allem interessiert Husserl aber die Zeitlichkeit des Tonobjekts. Auch ohne Intentionalitätsveränderung vollzieht sich nämlich ein retentionaler Rückgriff – ebenso wie ein protentionaler Vorgriff. Anders lässt sich nach Husserl nicht erklären, warum einzelnen Tonphänomene als ein Gesamt – die Melodie – wahrgenommen werden.

Die »objektive [...] Zeit«²⁵ als die Zeit, in der die Töne messbar von einem Menschen oder einer Maschine gespielt wurden, ist hierbei ›ausgeschaltet‹. ›Ausschaltung‹ ist der deutsche Terminus für die phänomenologisch in Anschlag gebrachte Methode der Epoché (von gr. ›epoché‹, für ›Haltepunkt‹), zumeist von Husserl auch als ›Einklammerung‹ wiedergegeben. In der bewussten Ausschaltung, d.h. der ›Absehung‹ vom Material des Tonereignisses, wird die Melodie allererst hörbar. Diesen Schritt vollzieht nicht nur der Phänomenologe, der das Wahrnehmungsphänomen untersucht, sondern jeder Mensch, der Musik rezipiert. Das Beispiel der Melodie, das Husserl hierbei anführt, wurde bereits von dem österreichischen Philosophen Franz Brentano verwendet, der in seiner Schrift *Psychologie von einem empirischen Standpunkte* von 1874 den für die Husserlsche Phänomenologie wichtigen Begriff der Intentionalität geprägt hatte. Seine Ausführungen zur Melodie wurden jedoch nur in unpublizierten Vorlesungen vorgetragen; sie fanden durch Schüler wie Carl Stumpf Verbreitung, der die Annahme in seiner *Tonpsychologie* von 1890 zitiert:

»Die Aufmerksamkeit [...] [ist] ein Gefühl, und ihre primäre Wirkung [...] [ist] die längere Forterhaltung des bezüglichen Inhalts im Bewusstseins. Unter solcher Forterhaltung [...] [ist] natürlich nicht etwa bloß [sic!] verstanden die längere Dauer der Vorstellung, nachdem sie nicht mehr Empfindung ist, sondern auch das Bewusstsein dieser Dauer, d.h. die Vorstellung der bereits vergangenen, mit diesem Merkmal behafteten, sodass der Eindruck, während er im Bewusstsein erhalten bleibt, zugleich eine immer größere Ausdehnung gewinnt.«²⁶

24 | Vgl. dazu auch Jay Lampert: *Synthesis and Backward Reference in Husserl's 'Logical Investigations'*, Berlin u.a.: Springer 2010.

25 | *Husserliana*, Bd. X, S. 4.

26 | Carl Stumpf: *Tonpsychologie*, Bd. 2, Leipzig: Hirzel 1890, S. 277.

5.5 RÄUMLICHE REDUKTION

Aus der Wortwahl Stumpfs wird ersichtlich, dass die Beschreibung des immanenten Erlebens von Zeit auf eine räumliche Beschreibung angewiesen ist. Es soll hier nicht geklärt werden, welcher Beschreibungsmodus der ursprünglichere ist, und ob so etwas wie Zeit überhaupt existiert,²⁷ sondern es soll deutlich werden, dass Husserl das phänomenale Zeiterleben wesentlich als räumliches Ereignis begreift. Er tut dies in zweierlei Hinsicht: Einmal eröffnet die Melodie einen (virtuellen) Raum, der nicht auf denjenigen der Tonproduktion zurückzuführen ist, ein anderes Mal ist dieses Erlebte selbst in sich räumlich organisiert. Eine vergleichbare Annahme findet sich bereits bei Immanuel Kant, der die (innere) Zeit als notwendig (wenngleich auch fälschlicherweise) mit der Vorstellung einer Linie verknüpft sieht. Henri Bergson brachte ein Trichtermodell der Zeit in Anschlag, worin die Zeit auf die Dauer als ihre Essenz reduziert wird. Husserl greift im Wesentlichen auf das Kantische Modell der Linie zurück und beschreibt eine Melodie als den Zurück- und Vorgriff entlang ihres Verlaufs. Retention und Protention sind dabei also die Prozesse einer exemplarischen passiven Synthesis, ohne die aus den Tönen gar keine Melodie entstehen würde. Es sind einzelne Töne, die zusammengeführt werden, aber diese existieren in ihrer Gesamtheit nicht als ein psychisches oder privates Ereignis, sondern liegen phänomenal (objektiv) vor. Hieraus erklärt sich auch die Möglichkeit, warum mehrere Menschen dieselbe Melodie zugleich mitsingen können (oder es zumindest versuchen).

Bezeichnenderweise lässt Husserl der Beschreibung des Zeiterlebens in *Zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins* eine Beschreibung des Raumerlebens vorangehen, wobei er beide Wahrnehmungen (sofern sie immanent sind) als Gleichnisse füreinander ansieht:

»Was die Ausschaltung der objektiven Zeit besagt, das wird vielleicht noch deutlicher, wenn wir die Parallele für den Raum durchführen, da ja Raum und Zeit so viel beachtete und bedeutsame Analogien aufweisen. In die Sphäre des phänomenologisch Gegebenen gehört das Raumbewußtsein, d.h. das Erlebnis, in dem ›Raumanschauung‹ als Wahrnehmung und Phantasie sich vollzieht. Öffnen wir die Augen, so sehen wir in den objektiven Raum hinein – das heißt (wie die reflektierende Betrachtung zeigt): wir haben visuelle Empfindungsinhalte, die eine Raumanschauung fundieren, eine Erscheinung von so und so gelagerten Dingen. Abstrahieren wir von aller transzendierenden Deutung und reduzieren die Wahrnehmungserscheinung auf die gegebenen primären Inhalte, so ergeben sie das Kontinuum des Gesichtsfeldes, das ein *quasi*-räumliches ist, aber nicht etwa Raum oder eine Fläche im Raum: roh gesprochen ist es eine zweifache kontinuierliche Mannigfaltigkeit. Verhält-

27 | Vgl. dazu Stephan Günzel: Zeit – Philosophisches Scheinproblem und räumliche Figuration, in: Claudia Öhlschläger, L.P. Capano (Hg.): *Zeichen der Zeit. Mediale, philosophische und poetische Figurationen von Temporalität*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2013, S. 65-75.

nisse des Nebeneinander, Übereinander, Ineinander finden wir da vor, geschlossene Linien, die ein Stück des Feldes völlig umgrenzen usw. Aber das sind nicht die objektiv-räumlichen Verhältnisse. Es hat gar keinen Sinn, etwa zu sagen, ein Punkt des Gesichtsfeldes sei 1 Meter entfernt von der Ecke dieses Tisches hier oder sei neben, über ihm usw. Eben- sowenig hat natürlich auch die Dingerscheinung eine Raumstelle und irgendwelche räum- lichen Verhältnisse: die Hauserscheinung ist nicht neben, über dem Haus, 1 Meter von ihm entfernt usw.«²⁸

In diesem Zusammenhang muss ein weiterer methodischer Grundbegriff der Phänomenologie – neben Intentionalität und Epoché – genannt werden: Phäno- menologie betreibt immer eine Reduktion. Eine solche Verminderung ist jedoch nicht negativ gemeint, etwa im Sinne eines Übersehens von Nuancen, sondern sie bedeutet die Suche nach Grundstrukturen. In dieser Weise ist der Raum als Phä- nomen nach Husserl gar nicht dreidimensional, sondern – sofern durch das Se- hen konstituiert – zweidimensional. Entsprechend scheint für die Zeit zu gelten, dass sie (als die in der Reduktion frei gewordene Dimension) eindimensional ist. Jedoch hat auch diese mindestens zwei Dimensionen, wenn die Vergangenheit – wie Husserl dies schildert – als ein ›Herabsinken‹ von Jetztpunkten begriffen wird. Wird auch noch die Zukunft (als Protention) hinzugenommen, so kommt nach Husserl nicht dem Raum, sondern der Zeit eine Dreidimensionalität zu. So jedenfalls lautet die Beschreibung von Zeit, die Martin Heidegger in *Sein und Zeit* vorlegt, wenn er die Zeit als drei Ekstasen fasst, d.h. als drei Momente des Her- ausstehens:²⁹ zunächst in der Gegenwart, dann aber in Vergangenheit (Retention) und Zukunft (Protention).

5.6 DEKONSTRUKTION: ZWISCHEN RETENTION UND PROTENTION

Für den phänomenalen Vorgang der Retention lässt Husserl seiner Veröffentlichung von 1928 ein »Diagramm der Zeit« beigeben, das er auch in den *Analysen zur passiven Synthesis* erläutert »In jeder Phase haben wir Urimpression, Retention und Protention, und Einheit kommt im Fortgang dadurch zustande, daß die Pro- tention jeder Phase sich in der Urimpression der kontinuierlich angrenzenden Phase erfüllt.«³⁰

28 | *Husserliana*, Bd. X, S. 5f.

29 | Heidegger, *Sein und Zeit*, 1993, S. 323ff.

30 | Vgl. *Husserliana*, Bd. XI, S. 66.

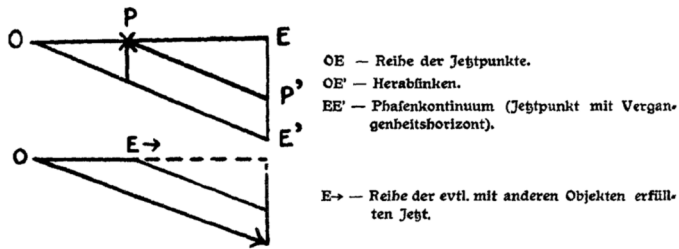


Abbildung 5.1: Edmund Husserl: *Diagramm der Zeit*. Bildnachweis:
 Edmund Husserl: Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren
 Zeitbewusstseins, (hg. von Martin Heidegger), in: *Jahrbuch für
 Philosophie und phänomenologische Forschung*, Bd. IX,
 Halle a.D. Saale: Niemeyer 1928, 367-496, S. 389.

Jeder Punkt (P) in der Jetztreihe (von O nach E) kann solcherart als Vorgriff (Pro-
 tention) vom Beginn der Reihe aus gesehen werden, an dem aber zugleich im-
 mer auch ein Rückgriff (Retention) auf die »abgesunkenen« Jetztpunkte erfolgt.
 (Das erste Teilschema zeigt den Aspekt der Retention, das zweite Teilschema
 denjenigen der Protention.) Da eine Melodie sich aber erst im Verlauf der Klang-
 ereignisse bildet, kann deren beispielhafte Konstitution zugleich als Belege dafür
 genommen werden, dass die sogenannten Urimpressionen erst nachträglich als
 solche wahrgenommen werden. Von daher impliziert die Theorie der passiven
 Synthesis nicht nur eine Bewusstseinstheorie der Immanenz, sondern auch eine
 Dekonstruktion der Zeit als Reihe, da ihr Anfang oder jeder vorhergehende Mo-
 ment immer nur nachträglich als ein solcher wahrgenommen werden kann – im
 Unterschied zum »Jetzt« der Gegenwart als aktuelle Wahrnehmung. Für die Zu-
 kunft gilt spiegelbildlich, dass auch sie erst nachträglich als solche wahrgenom-
 men wird, wenn sie Gegenwart geworden ist. Husserl selbst reflektiert nicht auf
 dieses Problem der gegenwartsbezogenen Wahrnehmungsphilosophie, wohl aber
 spricht er im ersten Satz seinen Vorlesungen über die *Analysen zur passiven Syn-
 thesis* immerhin von Präntention, also einer »Anmaßung«, des Bewusstseins, inso-
 fern dieses (protentional) vorgreift auf Kommendes: »Die äußere Wahrnehmung
 ist eine beständige Präntention, etwas zu leisten, was sie ihrem eigenen Wesen
 nach zu leisten außerstande ist.«³¹ Auch wenn Husserl dies im Sinne des »äuße-
 ren Sinns« nach Kant zunächst auf den Raum bezieht,³² kann gleiches für die Zeit
 gelten. Allenfalls kann es hier nur insofern Vorgriffe geben, die keine Anmaßung
 sind, wenn das kommende Gegenwartsmoment bereits bekannt ist. (Wie es eben
 bei der maschinellen oder technischen Synthese des Klaviers bzw. der Audioauf-
 nahme im Beispiel der Melodie der Fall ist.)

31 | Vgl. *Husserliana*, Bd. XI, S. 3.

32 | Siehe dazu weiter unten das Ende dieses Abschnitts.

Jener Aspekt der Zeitphilosophie Husserls ist entscheidend für die Herausbildung einer nachphänomenologischen Synthesistheorie in Frankreich: So hat Gilles Deleuze 1968 in *Différence et Répétition* daraus die drei Formen der Zeit als jeweils andere Arten der Synthese abgeleitet: die »lebendige Gegenwart«, die »reine Vergangenheit« und die Zukunft als »leere Form der Zeit«. Die Modi, in welchen die passive Synthese auftritt, sei entsprechend »Gleichzeitigkeit, Koexistent und Präexistenz«.³³ Vor allem aber hat sich der Begründer der Dekonstruktion in der Philosophie, Jacques Derrida, bereits in seiner Diplomarbeit von 1953/54 mit der besonderen Konstellation in der gegenwartsfixierten (also prässenzphilosophischen) und dennoch zwei differierende Zeitformen voraussetzenden Beschreibung Husserls auseinandergesetzt.³⁴ Es ist keine Übertreibung zu sagen, dass die Möglichkeit der Dekonstruktion hierbei von Derrida überhaupt entdeckt wird. So schreibt er Husserl kommentierend:

»Was nach dieser Ausschaltung [der objektiven Zeit] zurückbleibt, ist folglich eine phänomenologische Dauer, eine unmittelbare Wahrnehmung der Zeit, die den einzig möglichen und gültigen Beginn, die einzige ursprüngliche Gewissheit einer Reflexion über Zeit darstellt. [...] Diese Evidenz [des Nacheinanders eines Tonvorgangs] ist der Subjektivität rein immanent. [...] Damit jedoch die Subjektivität nicht rein psychologische und nicht in sich selbst abgeschlossen ist, [...] müssen in dieser Immanenz die Intentionalität und mit ihr die unmittelbare Konstitution der zeitlichen Gegenstände [*objectivités*] wie die Vergangenheit, die Zukunft usw. gewahrt bleiben. [...] Wie kann ein intentionales Zeitbewusstsein, dass sich auf dialektische Weise durch Retention und Protention [ergibt ...] einem rein immanenten Erfassen zugänglich werden? Wird das, was bereits *im* inneren Zeitbewusstsein konstituiert wurde, in einer absoluten phänomenologischen Evidenz gegeben [...]? Diese Evidenz ist nicht bewegungslos. Besteht ihre wesentliche Bewegung nicht darin, fortwährend aus sich selbst auszubrechen, und zwar aus einer Gegenständlichkeit, die sich soeben konstituiert hat, in eine Gegenständlichkeit, die sich jetzt konstituiert? [...] [W]enn man [...] erkennt, dass die Gegenwart nicht konstituiert ist, weil sie sich, sobald sie in ihrer absoluten Neuheit aus einer unmittelbar konstituierten Vergangenheit auftaucht, in dieser Vergangenheit festsitzt und sich selbst als Gegenwart nur vor dem Hintergrund ihrer passiven Kontinuität mit dem vorhergehenden Moment erscheinen kann, dann hat man das Recht die folgende Frage zu stellen: Welche grundsätzliche Diskontinuität besteht zwischen dieser bereits konstituierten Vergangenheit und der objektiven Zeit, die mit auferlegt und die ohne irgendeinen aktiven Beitrag unabhängig von mir konstituiert wurde?«³⁵

33 | Gilles Deleuze: *Differenz und Wiederholung* (1968), Fink: München 1997, S. 114.

34 | Zum Anschluss der Dekonstruktion an Husserl vgl. Leonard Lawlor: *Derrida and Husserl. The Basic Problem of Phenomenology*, Bloomington: Indiana University Press 2002.

35 | Jacques Derrida: *Das Problem der Genese in Husserls Philosophie* (1990), Zürich/Berlin: diaphanes 2013, S. 144-146.

Derrida unterstellt mit der schließenden Frage nichts weniger als eine Indifferenz zwischen der objektiven (durch Messgeräte wie Uhren vorausgesetzten) Zeit und der durch das Bewusstsein konstituierten Zeit, welche gerade von den objektiven Modi (Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft) unterschieden sein soll. Nachträglichkeit und Vorträglichkeit sind solcherart zugleich Bedingung und Problem der Synthese zufolge der phänomenologischen Wahrnehmungsphilosophie Husserls.

In den Texten zur *Analyse der passiven Synthesis* wird noch eine andere Analogie auf räumliche (»äußere«) Verhältnisse in Anschlag gebracht: Es ist die von Husserl sogenannte Abschattung, welche als zentrales Beispiel für die Anmaßung in der Wahrnehmung angeführt wird. Aktuell (zu einem Jetzt-Punkt der Zeit) werden Raumdinge immer nur perspektivisch wahrgenommen. Die Rückseite der Dinge und letztlich alles, was verdeckt ist, bleibt abgeschattet. Die Wahrnehmung übersteigt durch die passiven Synthesen der Einzelansichten immer die aktuelle Ansicht und setzt sie bereits im Hinblick auf den Gegenstand im Ganzen (oder das Gegenstandskonstrukt als »Ding an sich«) zusammen. Was also heißt es, einen Tisch zu sehen, und zwar als einen?

»Das ist eine sehr merkwürdige Wesenslage. Denn zu dem eigenen Sinn jeder Wahrnehmung gehört ihr wahrgenommener Gegenstand als ihr gegenständlicher Sinn, also dieses Ding: der Tisch, der gesehen ist. Aber dieses Ding ist nicht die jetzt eigentlich gesehene Seite, sondern ist (und dem eigenen Sinn der Wahrnehmung gemäß) eben das Vollding, das noch andere Seiten hat, Seiten, die nicht in dieser, sondern in anderen Wahrnehmungen zur eigentlichen Wahrnehmung kommen würden.«³⁶

5.7 FAZIT: APRIORISCHE SYNTHESEN APOSTERIORI

Husserls Auffassungen sind – wie Derridas Analysen der Analysen zeigt – nicht unkritisiert geblieben. Der bekannteste Kritiker dürfte Theodor W. Adorno sein, der in seiner letzten von vier, erstmals im selben Jahr wie Derridas Diplomarbeit veröffentlichten »Studie über Husserl« die Annahme von Volldingen historisch zu entkräften sucht:

»[N]immt man in deutschen Städten nach dem zweiten Krieg ein Haus in strikt frontaler Perspektive wahr, so muß man oft genug zur Seite treten, um zu wissen, ob man wirklich ein Haus sieht oder bloß eine intakte Mauer eines eingestürzten. Eine solche Möglichkeit wird von Husserl nicht berücksichtigt.«³⁷

36 | Husserliana, Bd. XI, S. 4.

37 | Theodor W. Adorno: Zur Dialektik der Erkenntnistheoretischen Begriffe (1959); in: Ders.: *Zur Metakritik der Erkenntnistheorie. Studien über Husserl und die phänomenologischen Antinomien*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1990, 130-189, S. 158.

Daneben lässt sich insbesondere auf das fotografische und weiterhin filmische Dispositiv dieser Synthesevorstellung hinweisen, insofern Husserl die räumliche wie zeitliche Wahrnehmung als einzelne Standbilder konzipiert, die qua passiver Synthese als Bewegtbild erscheinen.³⁸ Von hier aus wird die transzendente Konzeption von Subjektivität durch Kant und Husserl zum ungewollten Vorläufer der filmwissenschaftlichen Apparatustheorie, die Kino stets als System (oder ›Ideologie‹) einer Synthese von Materie zu etwas diagnostiziert, das sie nicht ist.³⁹

Husserls Theorie der passiven Synthesen, die nach Kant auf die produktive Einbildungskraft zurückgehen und im Wesentlichen als assoziative Verknüpfungen vorliegen, kann als Vorwegnahme einer aposteriorischen Verknüpfungsleitung verstanden werden, wie sie paradoxerweise von einer apriorisch verfahrenen Maschine geleistet wird: So hat Vannevar Bush 1945 in seiner Vision *How We May Think* die zukünftige Verwendung der Leibnizschen Rechenmaschine in einem ›Memex‹ gesehen, einem Gerät, das die bislang von Menschen hergestellten Verknüpfungen nun speichern kann: »Es werden ganz neue Arten von Enzyklopädien entstehen, bereits versehen mit einem Netz assoziativer Pfade, bereit dafür, in den Memex aufgenommen und dort erweitert zu werden.«⁴⁰ Diese Synthesen aber sind nichts anderes als die Links eines Hypertextes, der bislang unverbundene Inhalte miteinander in Beziehung setzt.

38 | Vgl. Iris Därmann: Husserls Extrablatt. Bild special, in: Michael Wetzell, H. Wolf (Hg.): *Der Entzug der Bilder. Visuelle Realitäten*, München: Fink 1994, 67-77.

39 | Vgl. Hartmut Winkler: *Der filmische Raum und der Zuschauer. ›Apparatus‹ – Semantik – ›Ideologie‹*, Heidelberg: Winter 1982.

40 | Vannevar Bush: *Wie wir denken werden* (1945), in: Karin Bruns, R. Reichert (Hg.): *Reader Neue Medien. Texte zur digitalen Kultur und Kommunikation*, Bielefeld: transcript 2007, 106-125, S. 123.

