



ÆSTHETISCHE
EIGENZEITEN

Kleine Reihe

1

Michael Gamper | Helmut Hühn

**Was sind
Ästhetische Eigenzeiten?**

Wehrhahn Verlag

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der
Deutschen Forschungsgemeinschaft



Bibliografische Information Der Deutschen Bibliothek
Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte
bibliografische Daten sind im Internet über
<http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Erste Auflage 2014
Wehrhahn Verlag
www.wehrhahn-verlag.de
Satz und Gestaltung: Wehrhahn Verlag
Druck und Bindung: Aalex
Buchproduktion, Großburgwedel

Alle Rechte vorbehalten
Printed in Germany
© by Wehrhahn Verlag, Hannover
ISBN 978-3-86525-381-1

Inhalt

- 9 Was ist Zeit?
- 12 Zeit und Darstellung
- 19 Geschichtszeit und polychrone Moderne
- 23 Ästhetische Eigenzeiten
- 27 Zur Pluralisierung der Zeitvorstellung
- 38 Ziele
- 41 Strukturierende Zugänge
- 54 Anmerkungen

**Was sind
›Ästhetische Eigenzeiten‹?**

Was ist Zeit?

›Zeit‹ ist als grundlegendes Phänomen von Sukzessivität konstitutiv für die menschliche Welterschließung.¹ Zumindest für die westlichen Kulturen sind Vorstellungen von Wandel und Transformation, von ›Zeit‹ als Medium inneren Bewusstseins, von ›Zeit‹ als objektivem Maßstab allen Seins und Werdens oder als relativer Bedingung der Beobachtung von Welt unabdingbar. ›Zeit‹ ist demnach omnipräsent, und es ist wohl gerade die sich daraus ergebende kulturelle Grundsätzlichkeit des Phänomens, die bewirkt, dass bis heute keine umfassende und einheitliche Zeittheorie existiert, sondern ein Nebeneinander irreduzibler Zeitvorstellungen zu konstatieren ist.

Daraus ergibt sich die Frage nach Systematisierungsweisen der diversen überhaupt möglichen und entwickelten Zugangsweisen zu Zeit.² Das in der philosophischen Tradition oft thematisierte Problem des Sich-Entziehens der Zeit beim Versuch, sie konkret fassen zu wollen, führt notwendig zu der Einsicht, dass Zeit nicht als universalistische Größe oder als eine abstrakte chronometrische Ordnung begriffen werden kann, nach der Ereignisse individueller und kollektiver Geschichte ablaufen. Vielmehr muss sie als Kom-

plex unterschiedlicher chronotopischer Vorstellungen verstanden werden, die sich in Bezug auf die Wahrnehmung und Bewertung der Linearität und Rekursivität von Vorgängen unterscheiden und in ihrer Vielgestaltigkeit Bedeutungszusammenhänge hervorbringen und spezifizieren.

In dem sich von der Metaphysik emanzipierenden Zeitdenken, wie es von Kant bis zur Phänomenologie des 20. Jahrhunderts hervorgetreten ist, lassen sich drei widerstreitende Tendenzen sichtbar machen: Die Zeit wird über ihre Transzendentalisierung subjektiviert, sie wird in der Folge pluralisiert, d.h. in Zeiten aufgespalten, und sie wird – die Auflösung in viele Zeiten wiederum unterlaufend – universalisiert.³ Subjektivierung, Pluralisierung wie Universalisierung legen den Grund für die breit gefächerte gegenwärtige Zeitforschung, an der nicht nur die Philosophie und Wissenschaftstheorie, Physik, Biologie, Medizin, Psychopathologie, Psychologie, Sprachwissenschaften, Ethnologie, Geschichts- und Wirtschaftswissenschaft, Umweltforschung, Soziologie und Theologie einen gewichtigen Anteil haben. Vielmehr differenzieren sich immer neue wissenschaftliche Forschungsfelder aus: von der Chronobiologie über die Zeit-Soziologie bis zur Chronopharmakologie.

Das Schwerpunktprogramm »Ästhetische Eigenzeiten. Zeit und Darstellung in einer polychro-

nen Moderne« konzentriert sich innerhalb dieser kaum überblickbaren Fülle auf die Untersuchung von Zeitgestalten der kulturellen Moderne im Medium ihrer unterschiedlichen wissenschaftlichen, philosophischen und künstlerischen Darstellungsformen. Es entfaltet das Problem der Inkommensurabilität der Eigenzeiten, das mit Herders und Schellings Kritik an Kants Zeitbegriff geschichtlich hervorgetreten ist. Methodisch erschlossen und aufgewiesen werden soll, wie komplex Artefakte mit der Vielzeitigkeit und der Heterogenität der Zeitvorstellungen umgehen: wie sie unterschiedliche Ordnungen von Zeit konfigurieren, differente Ordnungsmuster der Zeit miteinander und mit den Formen der alltäglichen Zeiterfahrung in Beziehung setzen und wie sie die Veränderungen geschichtlicher Temporalitätsstrukturen reflektieren.

Ausgehend von dieser Problemstellung ergeben sich Antworten auf die grundsätzliche Frage, wie Zeitlichkeit in ihrer kulturellen und historischen Vieldeutigkeit und Vielbestimmbarkeit erfahrbar gemacht und reflektiert werden kann. Denn so grundlegend Zeit in den unterschiedlichsten Konzeptbildungen ist, ob als substantielle Seinsstruktur wie in Newtons Physik, ob als reine Form der sinnlichen Anschauung wie in Kants Erkenntniskritik, so unsichtbar, gewissermaßen latent bleibt sie doch selbst, da sie ein der unmittelbaren Anschauung

nicht zugängliches Phänomen ist. Erscheinen kann sie nur, insofern sie sich darstellt und an Gegenständen wahrnehmbar wird. Als materiell sichtbar gemachte, gemessene, dargestellte, ausgedrückte, erkannte, erlebte und bewertete Zeit ist sie stets abhängig von und nur gültig in kulturellen Wahrnehmungs- und Bewertungszusammenhängen. Zeit ist also ein Phänomen, das notwendigerweise der Präsentation und der Repräsentation bedarf, damit überhaupt ein Wissen von ihm entstehen kann. Zeiterfahrung und Zeitreflexion sind deshalb unhintergebar an die Darstellungskraft von ästhetischen Verfahrensweisen, also an das Zusammenspiel von sinnlich perzipierbaren Techniken, Symbolen, Medien und Institutionen gebunden.

Zeit und Darstellung

Zwei Aspekte sind innerhalb des kulturellen Artikulations- und Modellierungszusammenhangs von Zeitlichkeit, wie ihn das Schwerpunktprogramm untersuchen will, deshalb von besonderem Interesse: erstens die Konzentration auf die materielle und individualisierte Manifestation in einzelnen Objekten, Objektgruppen oder Subjekt-Objekt-Verbindungen, zweitens die markante Form-Komponente bei der Konstitution von Artefakten, also von

Kunstwerken wie von Architekturen, Designobjekten, Stadtbildern, kunsthandwerklichen Objekten, ästhetisch geformten Landschaften, bearbeiteter oder beobachteter Natur etc. Das erstgenannte Moment bietet eine Untersuchungsperspektive, die es erlaubt, die konkrete materielle Realisierung von Zeit zu untersuchen, ein Zugang zum Phänomen, der vor allem dann interessante Ergebnisse verspricht, wenn die Ergebnisse unterschiedlicher Einzelobjektstudien verglichen und in Beziehung gesetzt werden. Ein solches Vorgehen stellt in Aussicht, kulturelle Epochen über ihre prägnanten Zeitformen erfassen und in ihrer Vielgestaltigkeit trotzdem als prägnante Einheiten verstehen zu können. Damit verbindet sich der zweitgenannte Aspekt: Die propositionale Verhandlung des Gegenstands, vor allem in philosophischen Abhandlungen, aber auch als Element von literarischen *plots*, liefert zwar wichtige Einsichten, ein integrales kulturelles Wissen über Zeit lässt sich aber nur in der Analyse von Formkonstitution und Darstellungsweise von Artefakten ermitteln.

Grundlegend für jedes Zeit-Wissen ist deshalb ein Darstellungsbegriff, der die sinnliche, ästhetisch wahrnehmbare Artikulation und Formierung durch materiale Konkretisierung und deren symbolisch-semantiche Aufladung umfasst. Darstellung präfiguriert, produziert und interpretiert das Dargestellte,

wobei sie sich selbst markiert und exponiert. Sie lässt folglich ein implizites Wissen über die eigenen Verfahrensweisen mitlaufen und baut dabei in ihren Objekten eine starke materiale Selbstbezüglichkeit auf. Die kunst- und literaturwissenschaftliche Forschung der letzten Jahre hat das Darstellungsparadigma vor allem als theoretisches Konzept im Zuge der Autonomisierung der Künste untersucht,⁴ und in der Wissenspoetologie⁵ wurde der Darstellungsbegriff als grundsätzlicher analytischer Zugang für die Untersuchung aller Wissensbereiche wirkmächtig etabliert, aber noch nicht systematisch für die den Wissensordnungen inhärente und sie strukturierende Zeitdimension fruchtbar gemacht. Dementsprechend ist ein Konzept von Darstellung nötig, in dem Fiktions- und Konstruktionsbewusstsein, Selbstreferenz und materielle Konkretion sich mit der Pluralität kulturgeschichtlicher Anwendungsbereiche verbinden. Dieser skizzierte, in seiner genauen Ausprägung und konkreten Applikation noch zu erarbeitende Darstellungsbegriff dient, zeittheoretisch bestimmt, als Modell für die Analyse von Kunstwerken, Artefakten und ästhetisch exponierter Dingkultur.

Für ein solches kulturwissenschaftliches Darstellungskonzept ist das Moment der Zeit deshalb so wichtig, weil sie auf beiden Seiten der Unterscheidung von Inhalt und Form stets notwendi-

gerweise auftritt: Jedes Wissen von Zeit ist an eine Zeitlichkeit dieses Wissens und eine Zeitlichkeit seiner Darstellung gebunden, und jede Darstellung produziert durch ihre Zeitlichkeit ein Wissen von Zeit. Nicht jedes beliebige Artefakt wird diese Dialektik in gleich starkem Maße enthalten bzw. exponieren, unterliegen wird es ihr aber in irgendeiner Weise.

Ausgeprägt gilt dies indes für besonders formbewusste Objekte, also vor allem für Kunstwerke, die Spiel- und Erfahrungsräume für einen spezifischen, intensivierten Vollzug der Zeit eröffnen. Für sie gilt, in der spezifizierten Reformulierung der festgestellten Dialektik von Zeit-Wissen, dass gerade ästhetische Formverhältnisse immer auch Zeitverhältnisse sind und Form wesentlich eine Organisation von Zeit ist.⁶ Dabei kann Form, jenseits ihrer Qualitäten als sinnlicher Ausdruck zur Erreichung spezifischer rezeptionsästhetischer Ziele, auch verstanden werden als Darstellungsweise, die komprimiert Komplexität wahrnehmbar und vermittelbar macht. Form als artikulierter Inhalt erzeugt dann eine anders nicht zu erreichende Erkenntnis;⁷ ihr eignet somit eine spezifische, historisch verfasste und von Zeitstrukturen durchdrungene Semantik.⁸ Form fungiert deshalb hier als eine nicht-propositionale Komponente des Zeit-Wissens, die auf alltäglic-

che, soziale und wissenschaftliche Herausforderungen reagiert.⁹ Sie verdankt sich ihrerseits aber wiederum selbst in ihren Produktionsprozessen komplexen Zeitlichkeitsstrukturen, und diese ihr als kontinuierliche Transformation mitgegebene Zeitlichkeit prägt auch die Rezeptionsvorgänge. Form kann deshalb nicht, wie in klassizistischen Ästhetiken oft intendiert, als eine Präsenz verstanden werden, die den Stoff der Zeitlichkeit entwindet, sondern als ein Resultat und Ausdruck von Temporalität.¹⁰

Ein solcher darstellungsanalytischer Zugang geht insofern über diskursgeschichtliche und wissenspoetologische Ansätze hinaus, als er die spezifische Darstellungskompetenz der einzelnen Kunstwerke und Artefakte in den Mittelpunkt stellt und ihr genuines Zeit-Wissen in ihren performativen und repräsentativen Dimensionen begründet sieht. Dieses Vorgehen erfordert die Aufmerksamkeit für die materiale und situative Konkretheit der Gegenstände und ihrer Zeitdimensionen, wie sie in den letzten Jahren etwa die Schreibprozess- und Schreibszene-Forschung in der Literaturwissenschaft fruchtbar gemacht hat.¹¹ Diese Ansätze haben die Aufmerksamkeit von einer Produktions- und Rezeptionsästhetik des ›Werks‹ auf ›Verfahren‹ von Schreiben und Zeichnen verschoben, womit die zeitliche Ausdehnung und deren epistemologi-

sche und poetologische Relevanz umso nachhaltiger und grundsätzlicher in den Fokus der Analyse gerückt sind.¹² Ein neues Interesse an der Konstitution der Wirkmacht von Dingen, das ebenfalls die Denkfiguren von Autorschaft und Werk sowie von individueller Handlungsmacht und Subjektivität neu konturiert, ging zudem von den angloamerikanischen Material Culture Studies aus. In Anlehnung u.a. an Martin Heidegger wurden hier epistemische Qualitäten der Dingwelten herausgearbeitet, die für ein Neudenken von Nachträglichkeit, Obsoleszenz und Temporalität relevant sind.¹³

Gleichermaßen anspruchsvoll wie vielversprechend erscheint dabei die Herausarbeitung des Darstellungsaspekts in den nicht-sprachlichen Künsten, in bildender Kunst, Musik und Tanz. Gerade diese Bereiche lassen erkennen, dass die künstlerische Produktionszeit performativ in das Werk eingeht und sich als sinnlich werdender Anteil des Werks im Vollzug manifestiert. Temporalität ist daher als Element der Darstellung nicht nur auf die erklärende Sprachform, sondern ebenso auf die performativen Qualitäten der Künste bezogen. ›Zeit‹ tritt ästhetisch in nicht-semanticen Qualitäten hervor, wenn sie Präsenz-Effekte im Unterschied zu Sinn-Effekten erzeugt,¹⁴ etwa als Rhythmus, Takt, Stimmung, Tempo, Dauer, Reim, Atem, Körper-Performanz und be-

wegtes Bild. Die genaue Analyse dieser nicht-propositionalen Qualitäten von einzelnen Artefakten soll diese Momente in ihren zugleich epistemologischen wie poetologischen Effekten herausstreichen.

Von der Einsicht aus, dass begriffslos operierende Künste ihr Verhältnis zur Zeit nicht benennen, sondern es zeigen, ergeben sich interessante Bezüge zu einer praxeologisch ausgerichteten Wissenschaftsgeschichte, die ebenfalls aufzuweisen vermag, wie sich in empirischen und experimentellen Erkenntnisprozessen Zeitlichkeit irreduzibel und eigensinnig in technische und epistemische Dinge einenkt und in dieser Weise ›darstellt‹.¹⁵ Die wissenschaftsgeschichtliche Forschung hat denn auch in den letzten Jahren verdeutlicht, dass die Untersuchung wissenschaftlicher Objekte von der Expertise einer an den Künsten geschulten Methodik profitieren kann. Wissenschaftliche Gegenstände, aber auch alltägliche Dinge haben sich so als hochkomplexe Objekte erwiesen, deren eigensinnige Widerständigkeit ein wichtiger Faktor von Kultur ist, ein Ansatz, der nun auch systematisch für die Analyse von sich in Darstellungen realisierendem Zeit-Wissen genutzt werden soll.

Dementsprechend wird der Schritt über die Kunst hinaus in ein interdisziplinäres Feld vollzogen, das auch die zeitlichen Strukturen konkreter

Erscheinungsformen in den Sozial- und Naturwissenschaften einbezieht. Dieser interdisziplinäre Zugang erlaubt es, ästhetische Verfahren in allen kulturbildenden Bereichen als grundlegend für die Geschichte des modernen Zeit-Wissens auszuweisen. Es soll gezeigt werden, dass sich in den immer zugleich poetologisch und epistemologisch wirksamen Darstellungspraktiken künstlerische, wissenschaftliche und technische Moderne treffen und einer von den Expertisen der beteiligten Disziplinen ausgehenden kulturwissenschaftlich-komparativen Analyse zugänglich werden.

Geschichtszeit und polychrone Moderne

Auf der Basis der Einsichten in die Bedeutung formgebender Darstellung können bisher dominante Untersuchungsperspektiven und Großtheorien, die eine generelle »Verzeitlichung der Zeit« bzw. »Historisierung der Zeit«¹⁶ in der ›Sattelzeit‹ des ausgehenden 18. Jahrhunderts festmachen, neu in den Blick genommen werden. Dies gilt für die systemtheoretisch-soziologischen Untersuchungen von Niklas Luhmann ebenso wie für die Arbeiten von Reinhart Koselleck, der im tiefgreifenden Erfahrungswandel der ›Revolutionszeit‹ im weiteren Sinne einen »Um-

wandlungsprozeß zur Moderne«¹⁷ erkannte und dabei auf umfassendere Debatten des 17., 18. und frühen 19. Jahrhunderts wie die *Querelle des anciens et des modernes* und ihre weitverzweigten Folgen verweisen konnte, die in verstärktem Maße ein distinktes Epochenbewusstsein und historistische Sichtweisen erkennen ließen und so die ›Moderne‹ als spezifisch neue Ära innovativer Zeitwahrnehmung und -reflexion modellierten.¹⁸ Diese begriffsgeschichtlich-historisch ansetzende Zeit- und Verzeitlichungsforschung hat seit den 1980er Jahren große Aufmerksamkeit erlangt, ist teilweise produktiv weitergeführt worden¹⁹ und in verschiedene geisteswissenschaftliche Fachkulturen expandiert. Diese Makroperspektive auf den Umbruch der Temporalitäten in der ›Sattelzeit‹ des ausgehenden 18. Jahrhunderts soll nun durch eine Untersuchungsperspektive, die sich auf Artefakte und ihre Darstellungsprozesse bezieht, zugleich konkretisiert und korrigiert werden.

Die Thematik der Darstellung von Zeit sowie der Darstellung in Zeit zu bearbeiten, bedeutet aber auch, die Parameter der Moderne-Diskussion aufzugreifen und sowohl deren inhaltliche Ergebnisse als auch deren kategoriale Voraussetzungen, z.B. die Leitthesen der Dynamisierung bzw. Beschleunigung oder die der Synchronisation pluraler Zeitvorstellungen zu einer normierten Zeit, neu zu be- und hinterfragen. Die Kritik zielt dabei auf

den monokausalen Zuschnitt der Konzepte, wogegen das Schwerpunktprogramm versucht, den Gedanken einer polychronen Moderne grundlegend zu entwickeln. Damit werden Tendenzen der letzten Jahre, welche die grundständige Vielheit moderner Zeitlichkeiten betont haben,²⁰ zusammengeführt und verglichen. Eine Erweiterung dieser Positionen wird insofern angestrebt, als gezeigt werden soll, dass die gesellschaftliche Moderne geradezu als Motor nachhaltiger Kulturen der Eigenzeitlichkeit gewirkt hat. Dieses Anliegen geht mit der Modifizierung bestehender Konzepte der geschichtlichen Zeiten einher. Zu hinterfragen ist ebenso das Schema der ›Epoche‹ und der daraus hervorgehenden Einteilungen.

Neuere Debatten in der Geschichtswissenschaft setzen sich seit einigen Jahren intensiver mit diesem Konfliktfeld zwischen normativem Zeitverständnis und der Relativität von Zeitordnungen auseinander. Jürgen Osterhammel betont gerade mit dem Verweis auf die Globalisierungsschübe des 19. und 20. Jahrhunderts die Brüchigkeit von Versuchen der Periodisierung und Epochengliederung. Daraus ergibt sich, dass die Deutung historischer Entwicklungen innerhalb eines komplexen, räumlichen Gefüges nach sehr viel feineren Zeitrastern und Relationen verlangt, als dies bislang von einer linearen Geschichtsschreibung geleistet wurde.²¹

Die Analyse ›Ästhetischer Eigenzeiten‹ leistet diese von Osterhammel geforderte Ausdifferenzierung und Verfeinerung historischer Modelle, indem sie sich, in Abgrenzung und Kontrast zu abstrakten Theoriemodellen, der Formgestalt und Materialität der Kunstwerke, Artefakte und Einzeldinge zuwendet und deren Analysen zusammenführt. Durch diese Neuorientierung der Forschungsperspektive werden produktive Auseinandersetzungen mit Zeitkonzepten aus der Geschichtswissenschaft wie der *longue durée*, der periodisierenden Sinndeutung von Geschichte oder den Zeitschichten möglich.²² Durch die kontextualisierte Untersuchung einzelner Objekte wird zudem eine modifizierende Konkretisierung des Konzepts der »multiple modernities« geleistet, das Moderne als Vielfalt unterschiedlicher kultureller Programme und institutioneller Muster fasst.²³

Aufgrund des beschriebenen Reichtums an Zeitmanifestationen ist es wichtig, sich bei der Analyse nicht auf die notorischen und gut bearbeiteten Umbruchzeiten (›um 1800‹, ›um 1900‹) zu beschränken. Gerade das 19. Jahrhundert bedarf einer kleinteiligeren und genaueren Untersuchung, kann es doch als Ausfaltung der im späten 18. Jahrhundert frei werdenden Zeitbegriffe verstanden werden. So geht die globalisierende Zurichtung der Welt durch Kolonialisierung und Hochimpe-

rialismus mit der Konstitution eines akzentuierten Epochenbewusstseins einher. Anderen Kulturen werden ›exotische‹ Zeiterfahrungen zugeschrieben, parallel dazu stellt sich mit dem Historismus und der Formierung moderner akademischer Wissenskulturen eine Wiedererinnerung der Zeitkonzepte der europäischen Geschichte ein, und es kristallisieren sich zunehmend die Eigenzeiten der sich ausdifferenzierenden Funktionssysteme aus. Dabei ergibt sich die Erfahrung einer Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen, welche die Künste in besonderem Maße betrifft, aber auch alle anderen gesellschaftlichen Bereiche erfasst. Diese Pluralität der Moderne im Anschluss an neuere Arbeiten auf breiter Basis nachzuweisen und, in der Fortführung bestehender Ansätze, ihre Konsequenzen für eine neue Epochalität und Periodisierung der Moderne namhaft zu machen, gehört zu den vorrangigen Anliegen des Schwerpunktprogramms.

Ästhetische Eigenzeiten

Das spezifische Erkenntnisinteresse des Ansatzes zeigt die Formel ›Ästhetische Eigenzeiten‹ an. Ästhetische Eigenzeiten werden als exponierte und wahrnehmbare Formen komplexer Zeitgestaltung, -modellierung und -reflexion verstanden, wie sie

einzelnen Gegenständen bzw. Subjekt-Ding-Konstellationen eigen sind. Dies ist bei Kunstwerken unterschiedlicher medialer und materialer Provenienz in hohem Maße der Fall, trifft aber auch in vergleichbarer Weise für andere Artefakte und Objekte der materiellen Dingkultur zu, bei denen komplexe, auf vielen Ebenen zugleich stattfindende (Selbst-)Bezüglichkeiten in der Beobachtung zur Wahrnehmung idiosynkratischer Zeitlichkeiten führen. Derart organisierte Gebilde formieren Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft anders, als sie in der linearen Zeit erscheinen. Es werden so Zeitdimensionen mobilisiert, die zur Funktionszeit quer liegen, umgekehrt können Ästhetische Eigenzeiten aber auch auf als ›chaotisch‹ erfahrene Zeiterscheinungen ordnend und strukturierend reagieren.

Eigenzeitlich sind diese Objekte deshalb nicht aus sich selbst heraus, vielmehr sind sie eigenzeitlich, weil sie sich, ob affirmativ oder negierend, in eigensinniger Weise auf Prozesse der Synchronisierung beziehen. Die globalen Tendenzen einer Relationierung aller Zeitordnungen sind zugleich die Voraussetzung und der Motor von Eigenzeiten.²⁴ Denn in dieser Weise werden abweichende Zeitlichkeiten korrelierbar und damit integrierbar, was innerhalb und außerhalb der synchronisierbaren Ordnung neue Formen der Individualisierung und

Pluralisierung ermöglicht. Eigenzeiten sind so als Effekte des Normalismus mit allen dadurch gebotenen Möglichkeiten der Varianz und Denormalisierung zu fassen, wobei die denormalisierenden Elemente als ›Gegenzeiten‹ verstehbar werden.²⁵

Eigenzeitlichkeit als Differenzmarkierung gegenüber übergeordneten, hegemonialen Zeitordnungen ist zwar zunächst ein allgemeines Merkmal eigensinniger Zeithandhabung ohne spezifischen historischen Index, es ist aber offensichtlich, dass sich die Bedingungen für das Auftreten und die Ausformung von Eigenzeitlichkeit in der gesellschaftlichen Moderne modifiziert haben. Die sich seit dem Mittelalter in ihren Mitteln vervielfältigende und zunehmend prominenter auftretende Zeitmessung hatte den Effekt, dass ›Zeit‹ sich von natürlichen Elementen und Prozessen ablöste und insofern abstrakt wurde, als ihr eine durch synchronisierte Instrumente konstruierte eigene Dimension zuwuchs. Zyklische Strukturen wurden zugunsten der Linearität als dominanter Verlaufsform von Wandel und Geschichte marginalisiert.²⁶ Im 19. Jahrhundert verschärften sich diese Bemühungen im Zuge eines Globalisierungsschubs, der zur Durchsetzung der mit ihm verbundenen militärischen, ökonomischen und politischen Ziele auf die Etablierung universeller Zeitregime angewiesen

war.²⁷ Mithilfe von zuerst Telegraphie, später von Radiosignalen wurden nationale Territorien temporal vereinheitlicht, Längengrade angeordnet und Zeitzonen eingerichtet, und auf verschiedenen Konferenzen wurde im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts die Verbindlichkeit von *Greenwich mean time* als internationaler Standard durchgesetzt.²⁸

Kann das 19. Jahrhundert so als Jahrhundert der Synchronisierung gesehen werden, so darf das 20. Jahrhundert als dasjenige der Einsicht in die Vielzahl der Zeitlichkeiten betrachtet werden. Henri Bergsons Unterscheidung zwischen ›durée‹ und ›temps‹ und seine Betrachtung der Zeit als vom *élan vital* bestimmte Dauer gehören hier ebenso dazu wie Edmund Husserls Phänomenologie der Zeit, Ernst Cassirers Philosophie der symbolischen Formen oder die Wahrnehmungserfahrungen der Avantgarden. Deutlich wird, dass eine andere Zeit als die der abstrakten, veranschaulichten Uhrzeit menschlicher Zeiterfahrung zugrunde liegt. Dies alles hat zur Folge, dass sich im Verlauf der Moderne eine Kultur multipler Eigenzeitlichkeiten ausbildet, die in sich wiederum Allianzen und Konflikte hervorbringt und, explizit oder implizit, auf Regime der Synchronisierung bezogen ist.