

Friedrich Kümmler

VOM BEHERRSCHENDEN RAUM DES SEHENS ZUM GELEBTEN RAUM DES HÖRENS.

Geistesgeschichtliche Reminiszenzen zum bedeutendsten Übergang in der
Menschwerdung des Menschen.*

Inhalt

- Einleitung 1
1. Versuch einer Beschreibung der Leistung der Sinne in differenzierender Absicht 3
 2. „Verstehen und Verstanden ist zweierlei“ 5
 3. Die Dominanz des Auges über die anderen Sinne 7
 4. Die „Okularität“ der griechischen Bewußtseinsstellung in ihrem Einfluß auf die europäische Geisteshaltung 9
 5. Das Dionysische und das Apollinische, oder: der Einbruch des Hörens in die Welt des Sehens 11
 6. Herders ‘Kritik der Sinne’ 15
 7. Schubert und Beethoven oder der Übergang vom Klangraum der Aufführung zum Liedton der vereinsamten Seele 26
 8. Pestalozzis Schrift „Über den Sinn des Gehörs in Hinsicht auf Menschenbildung und Sprache“ 29
- Exkurs: Der Menschen muß lernen, „*mit den Augen zu hören*“ 33

Einleitung

Bis hin zu Kant und Baumgarten hat die „Ästhetik“ - sei es im Sinne einer Sinnes- bzw. Anschauungslehre oder als Theorie des Kunstschönen - auf eine Differenzierung der Sinnesleistungen verzichtet. Dies mag der welt- und bewußtseinsbestimmenden Dominanz der Augen über alle anderen Sinne zuzuschreiben sein. Wenn an der Sinnesleistung gearbeitet wurde, so an der Entwicklung und Steigerung der Anschauungskraft. Für den als prototypisch geltenden „Augenmenschen“ Goethe bestand die Aufgabe darin, die Bedingungen des Sehens so zu verändern, daß die starre, bereits begrifflich vorschematisierte „Wahrnehmung“ zur frei-produktiven, sinnlich-geistigen „Anschauung“ erhoben werden konnte.

* Erschienen in: Christoph Ertle und Hertmut Flechsig, Ganz Ohr, ganz Auge. Zugangswege zu musikalischen Bezugsfeldern in chule und Lebenswelt, Schneider Verlag Baltmannsweiler-Hohengehren 1997, S. 46-91. Die Seitenwechsel sind in den fortlaufenden Text eingefügt..

Erst der Übergang von der im Sehen zentrierten „Klassik“ zu der am Hören orientierten „Romantik“ hat eine grundsätzlich neue Situation geschaffen, die einer Veränderung der Grundeinstellung im ganzen gleichkommt. Kurz gesagt handelt es sich um den Übergang von einem *Denken in Kategorien der Räumlichkeit* zu einem *Empfinden und Gestalten reiner Zeitlichkeit*, in Kunstformen ausgedrückt um den Übergang von den bildenden Künsten zur Poesie und reinen Musik. Eine Schlüsselfigur für diesen Übergang ist, nach Anregungen durch Lessing, insbesondere Herder geworden, der zu dem zuvor alles dominierenden Sehraum einen Hörraum oder besser gesagt eine Hör-Zeit erschlossen und in ihrer ganz andersartigen Qualität - so verschieden wie Tag und Nacht - herausgearbeitet hat. Dieselbe Differenz wurde von Schubert in seiner Auseinandersetzung mit Beethoven musikalisch gestaltet und hörbar gemacht. In theoretischer Unterscheidung hat Schopenhauer der Musik unter allen Künsten eine ausgezeichnete Sonderstellung gegeben und Nietzsche, daran anschließend, den antiken Gegensatz des Apollinischen und Dionysischen für eine Deutung der Moderne fruchtbar gemacht.

Gleichwohl wird erst seit den 20er Jahren unseres Jahrhunderts die traditionelle „Ästhetik“ ausdrücklich mit einer „Ästhesiologie“ (einer differenzierend verfahrenen Wahrnehmungs- bzw. Sinneslehre) in Verbindung gebracht und nach dem Spezifikum der verschiedenen Sinnesbereiche und Sinnesleistungen gefragt.¹ Nachdem das Gesichtsfeld in seinem Aufbau und seiner Leistung erkenntnistheoretisch, psychologisch und sinnesphysiologisch in jeder Hinsicht ausgeleuchtet worden ist, liegt die große Unbekannte immer noch beim Hören und einem daran geknüpften Verständnis nicht nur der neuen Musik, sondern auch des vom Hören her zu erschließenden Menschlichen überhaupt.

Aufgabe meines Beitrags soll es sein, diesen höchst aufregenden Übergang vom Sehen zum Hören in seinen historischen Grundzügen nachzuzeichnen und einige systematische, wenn möglich auch pädagogische Konsequenzen aus den vorgegebenen Entwicklungslinien zu ziehen. Um jedoch zunächst Ihre eigenen Resonanzen für die hier anstehenden Problemlagen anzusprechen, beginne ich mit einer locker gehaltenen, vergleichenden Charakteristik der Leistungen des Sehens und Hörens und nehme dann erst die vertiefenden Elemente einer historischen Linienführung auf.

¹ Vgl. dazu insbesondere Helmuth Plessner, *Die Einheit der Sinne. Grundlinien einer Aesthesiologie des Geistes*. Verlag von Friedrich Cohen Bonn 1923 (jetzt in: *Gesammelte Schriften*, Suhrkamp Verlag Frankfurt a. M., Bd. III, S. 7-315). Plessner hat diesen Entwurf einer „Ästhesiologie des Geistes“ nicht in gleicher Intention, jedoch in Richtung einer „Anthropologie der Sinne“ weitergeführt (1970, jetzt in *Ges. Schr.* III, S. 317-393). Zwei kleinere Vorträge von 1924 „Über die Möglichkeit einer Ästhetik“ und „Zur Phänomenologie der Musik“ sind wiederabgedruckt in: *Ges. Schr.* VII, S. 51-57 und 59-65. Ein kleiner Aufsatz über „Hören und Vernehmen“ ist in: *Melos* 5, 1925, S. 285-290 erschienen.

Von entsprechenden Untersuchungen im Umkreis der phänomenologischen Schule sei hier nur hingewiesen auf Erwin Straus, *Vom Sinn der Sinne. Ein Beitrag zur Grundlegung der Psychologie*. 2. Aufl. Berlin Göttingen Heidelberg 1956; ders., *Psychologie der menschlichen Welt. Ges. Schriften* Berlin Göttingen Heidelberg 1960; ders., *Die Ästhesiologie und ihre Bedeutung für das Verständnis der Halluzination* (1949), in: *Die Wahnwelten (Endogene Psychosen)*, hrsg. v. E. Straus und J. Zutt, Akademische Verlagsgesellschaft Frankfurt a. M. 1963, S.115-147 sowie auf die unten referierte Abhandlung von Hubertus Tellenbach.

1. Versuch einer Beschreibung der Leistung der Sinne in differenzierender Absicht

Es ist häufig festgestellt worden, daß die philosophische Begriffsbildung sich im Abendland vor allem an der visuellen Wahrnehmung orientiert und, dieser Blickstellung entsprechend, ihre leitenden erkenntnistheoretischen Kategorien ausformuliert hat. Dem entspricht bis heute eine Dominanz des Auges in den alltäglichen praktischen Lebensbezügen. Vom ursprünglichen Verständnis des Geistigen her wäre aber auch eine andere, mit dem Hören verbundene Grundeinstellung möglich gewesen. So verweist zwar die „Idee“ Platons auf das Sehen („de(n), der „Nous“ jedoch auf das Vernehmen (noe(n) bzw. Hören. Xenophanes' berühmter Spruch: „Gott ist *ganz Auge, ganz Geist, ganz Ohr*“², weist in der triadi- [47/48] schen Anordnung von Sehen (δρῶν), Verstehen (noe(n) und Hören (ἀκούειν) auf einen solchen, im griechischen Geist angelegten tiefgreifenden Unterschied hin, dessen hinreichende Ausarbeitung erst noch ansteht. Darüber soll noch mehrfach die Rede sein. Für die tiefgreifenden Differenzen in den Leistungen des Sehens und Hörens kann man aber auch schon ein Gespür bekommen, wenn man noch ohne Rücksicht auf die geistesgeschichtlichen Kontexte ganz unbefangen und gleichsam phänomenologisch an die Sache herangeht.

Mit dem Auge verbindet sich der Zugriff des Blicks, das wahrnehmende 'Feststellen' und prüfende 'Auf-fassen'. Das Sehen verbindet sich einerseits mit dem Tun, andererseits mit dem Ausdruck und der Bedeutung bis hin zum Theoretisieren und der Wessenschau. Jeder kann sich auf diese Weise mittels seiner Augen orientieren und glaubt, die so geordnete Welt im Griff zu haben. Das Hören verweist demgegenüber auf ganz andere, dienende und vielleicht sogar unterworfenen Verhältnisse, in denen der Mensch viel weniger zugreifend und, wenn überhaupt, nur in einem ganz anderen Sinne aktiv sein kann. So steht das Auge für den 'Täter', das Ohr aber für den zwar notwendigen, doch immer auch abgewerteten 'Hörer'. Das „Hören, Horchen Lauschen“³ geht beim Kind unmittelbar in 'Gehorsam' und leicht auch in 'Hörigkeit' über. Das kann beruhigen, es beunruhigt aber auch, denn es ergibt sich ein ambivalenter Zusammenhang von Gehorsam und Hörigkeit, von 'Ohrenbeichte' und 'Ohropax', in dem konträre Gefühle miteinander streiten.

Eine andere, noch weniger erträgliche Seite des Hörens beleuchtet Wilhelm Busch: „Musik wird störend oft empfunden, dieweil sie mit Geräusch verbunden.“ Wir können die Ohren nicht wie die Augen schließen zum Schutz, und was durch sie hereinkommt, ist oft gar nicht artikulationsfähig. „Wie reden heute Laien gemeinhin nach einem Konzert? Sie rühmen die 'Akustik', loben die 'Atmosphäre' (sei sie sakral oder sonstwie bezaubernd), berauschen sich an Namen, denen das Fernsehen zur Prominenz verhalf, kurz, die Sache selbst wird ersetzt durch die trivialsten Äußerlichkeiten. Eine mu-

² Fragmente der Vorsokratiker, Fragment 24 bei Diels-Kranz (in lat. Umschrift): *oulos horá, oulos de noei, oulos t'akouei*.

³ Vgl. Gottfried Bräuer, Vom menschlichen Hören. In: Musikhören, hrsg. v. Peter Fuchs, Ernst Klett Verlag Stuttgart 1969, S. 27-57.

sikalische Erlebnisfähigkeit mag dabei durchaus vorhanden sein, die Fähigkeit zum Urteil und dessen Mitteilung scheint jedenfalls äußerst rudimentär geworden (bei Musikern übrigens nicht minder).⁴ Schließlich ist es allemal beunruhigend, wenn man ‘zuviel um die Ohren hat’, wenn einem ‘die Ohren klingeln’ oder gar ein ‘Hörsturz’ droht und man diesem rätselhaften Vorgang kein erhellendes Verständnis abgewinnen kann. [48/49]

Die Ratlosigkeit und Verwirrung geht aber noch tiefer, wenn man das Ohr als das Organ der Seele betrachtet und feststellen muß: „Der Seele Grenzen kannst du im Gehen nicht ausfindig machen, und ob du gleich jegliche Straße abschrittest; so tiefen Sinn hat sie.“ (Heraklit⁵) Auf seelische Kontexte bezogen enthält das Ohr sicher nicht zufällig eine spiralförmig gewundene ‘Schnecke’ und ein ‘Labyrinth’. Nietzsche nimmt auf dieselbe Symbolik Bezug, wenn er Dionysos im Zwiegespräch mit Ariadne sagen läßt: „Sei klug, Ariadne! ... Du hast kleine Ohren, du hast meine Ohren ... *Ich bin dein Labyrinth*.“⁶ „Oh Ariadne, du selbst bist das Labyrinth: man kommt nicht aus dir wieder heraus ...“⁷ Und noch einmal: „Ariadne, sagte Dionysos, du bist ein Labyrinth: Theseus hat sich in dich verirrt, er hat keinen Faden mehr; was nützt es ihm nun, daß er nicht vom Minotaurus gefressen wurde? Was ihn frißt, ist schlimmer als ein Minotaurus.“⁸ Der ‘Ohrwurm’ ist am Werk.

Die Bereiche des Sehens und des Hörens haben somit sehr verschiedene Konnotationen und Assoziationsreihen und, wie sich zeigt, auch formal unterschiedliche Strukturprinzipien. Die ‘aktiven’ Augen bewegen sich auf die Dinge zu und nehmen, deren Bewegung folgend, eine immer neue Blickstellung ein. Ihre Funktion ist die der Lokalisierung und Zuordnung, der Bestimmung und Feststellung, letztlich der Besitzergreifung und Vergegenständlichung. Die ‘Welt des Auges’ ist eine Welt der Übersicht und Klarheit, der Verfügung und Macht, der Beherrschung und Unterwerfung. In diesem Sinne haben die Augen mit der Wahrung eines dem Willen zur Macht und der Selbstdurchsetzung verpflichteten, lebenspraktischen Schemas zu tun und folgen einem Bedürfnis, das durch Wunsch und Zweck, Nutzen und Schaden, Zielsetzung und Erwartungskalkül gekennzeichnet ist. In dieser Weise dem Auge dargeboten, wird auch die andere Person taxiert und die umgreifende Natur zum Ding und schließlich zum Material und zur Energiequelle degradiert. Die Welt des Auges ist eine Welt ohne Geheimnisse, und wie ihr Licht Klarheit gibt, im Übermaß aber auch blendet, so erscheint sie in ihrer räumlichen Transparenz und Tiefe gleichwohl noch opak.

Demgegenüber wird das ‘passive’ Ohr von den Dingen her angegangen und bleibt auch dann noch dem An- und Eindringen sämtlicher Geräusche ausgeliefert, wenn man diese in ihrer Intensität dämpfen kann und sich nur auf selegierte Töne einlassen will.

⁴ W. Klüppelholz, Was ist musikalische Bildung? In: Musik und Bildung, Heft 4, 1984, S. 84.

⁵ Fragment 45 bei Diels-Kranz.

⁶ Friedrich Nietzsche, Werke in drei Bänden, hrsg. von Karl Schlechta, Carl Hanser Verlag München o. J., Bd. II, S. 1259.

⁷ Friedrich Nietzsche, Kritische Studienausgabe, hrsg. v. G. Colli und M. Montinari, dtv/de Gruyter Berlin New York 1967-1977, Bd. 12, S. 510 (Herbst 1887); im folgenden zitiert mit KSA, Band, Seitenzahl bzw. Fragment-Nummer.

⁸ Friedrich Nietzsche, KSA, Bd. 12, S. 401 ff.

Auch wenn der Mensch der Welt der Töne und Klänge, der [49/50] Stimmen und Geräusche nicht überhaupt schutzlos ausgeliefert ist, fehlen ihm doch die Mittel, sich gegenüber dem Eindringenden gänzlich abzuschirmen und, wie das Auge dies kann, in Form einer Blendung selbst zu blenden. Spätestens der Hörsturz zeigt, daß man sich nicht willentlich taub machen kann.

Während es somit in der Welt des Auges distanzierbare und in ihrem Anspruch neutralisierbare Gegenstände gibt, behaupten die Dinge und Wesen in der Welt des Hörens somit ihr Eigenwesen bis hin zur Aufdringlichkeit und Überwältigung. Für das Hören ist deshalb der von außen kommende Anspruch auch nicht neutralisierbar: Hörend und gehorchend ist man in der Bindung und hat nicht die Freiheit des Sichlos-sagenkönnens.⁹ Wer hört, steht in unmittelbarer Verantwortung, gleich ob er versteht, worum es geht und was der Fall ist.

2. „Verstehen und Verstehen ist zweierlei“

Betrachtet man vor dem Hintergrund dieser Differenzen die von Xenophanes in die mittlere Position zwischen Sehen und Hören gestellte Leistung des Verstehens, so zeigt sich ein spürbarer Unterschied zwischen einem Verstehen im Sinne des Auges und der verstehenden Kommunikation im Hörbereich. Das Wort ‘*Verstehen*’ hat im Deutschen etymologisch mit dem ‘*Verstand*’ und dieser mit dem optischen und rationalen Bereich zu tun, während die Kommunikation und mehr noch die Kommunion auf die inneren Bereiche der Seele verweisen.

Dem Sinn des Auges entsprechend ist das Verstehen eine *Sichtweise*, die im besten Falle sehen läßt, was ist, aber auch viel mit Ablendung und Scheinerzeugung, mit ‘Vor-stellung’ und ‘Ver-stellung’ zu tun hat. Sichtweisen verstellen etwas, indem sie anderes in den Blick rücken. Für den Verstand heißt Verstehen, sich ein Bild von etwas machen, um es eben damit überblicken, etikettieren, einordnen und kontrollieren zu können. Als Hüter der eigenen Ordnung verfällt der Verstand allzuleicht dem eigenen Diktat und arbeitet in diesem Sinne eng mit dem Kontrollorgan des Auges zusammen, das sich, wie er selber, von sich weg nach außen wendet und seine Grenze im Nicht-Hineinsehenkönnen findet. Indem so im Anschein des Bildes Dissonanzen überspielt und Selbstwidersprüche verdeckt werden können, läßt sich in der Welt des Auges die Logik des Verstandes aufrechterhalten; das Auge leiht dem Verstand dazu die Kunst des Übermalens.¹⁰ [50/51]

⁹ Eine solche ganz im Anderen und nicht im eigenen Selbst zentrierte Position nimmt in der gegenwärtigen philosophischen Literatur Emmanuel Lévinas ein.

¹⁰ Das Auge als ‘Bildermacher der Seele’ ist besonders von Nietzsche herausgestellt worden: „Unser Verstand ist eine Flächenkraft, ist *oberflächlich* ... Was kann der Zweck einer solchen Flächenkraft sein? Dem Begriff entspricht zuerst das Bild, Bilder sind Urdenken, d. h. die Oberfläche der Dinge im Spiegel des Auges zusammengefaßt ... Bilder in menschlichen Augen! Das beherrscht alles menschliche Wesen: vom *Auge* aus! Subjekt! das *Ohr* hört den Klang! Eine ganz andere wunderbare Conception derselben Welt!“ (KSA 7, Nachgelassene Fragmente 1869-1874, Fr. 19[66].

Damit ist notwendig eine Illusionsbildung, auch und vor allem über sich selber verbunden, denn genauer hinzusehen, und gar in die eigenen Machenschaften hineinzublicken, käme den Verstand allzu hart an. Verstand und Auge haben es so mit einem Willen zu tun, der unter Umständen gar nicht sehen oder in seiner Voreingenommenheit nur eines und nichts anderes sehen will. Man kann im Blick auf dieses Mixtum aus Einbildung und Wirklichkeit („Schein haftet an allem“¹¹) die Frage stellen, ob der Verstand und das Auge in ihrem Zusammenspiel überhaupt der Wahrheitserkenntnis dienen oder nicht vielmehr mit der Selbstbehauptung einer Weltsicht zu tun haben, die mit dem, was wirklich ist, wenn überhaupt nur in sehr eingeschränktem Maße zu tun hat. Was ich sehe, glaube ich zu kennen, und was ich sehen will, halte ich fest. Das Verstehen wird durch ein solches Sichbehaupten an ein ‘Vor-verständnis’ zurückgebunden, das eher mit ‘Vor-habe’ und ‘Vor-sicht’ als mit Wirklichkeits- und Wahrheits-erkenntnis zu tun hat und im ganzen die Struktur eines ‘Vor-urteils’ zeigt.

Daß für eine wirkliche Kommunikation aber das Zuhören verlangt ist und dementsprechend gilt: „Verstehen und Verstehen ist zweierlei“¹², läßt sich bereits den alltäglichen Redewendungen abspüren. Was tut der, der einen Blick auf jemanden geworfen hat und zu ihm sagt „ich will dich sehen“? Absichten und Hintergedanken liegen da nahe, auch, daß er es vielleicht nicht ehrlich mit ihm meint. Schon ganz anders klingt es, wenn einer sagt: „Ich hab ein Ohr für dich - du kannst zu mir kommen, wenn du willst, und - laß etwas hören von dir ...“ Selbst noch das drängendere „ich möchte *deine Stimme hören*“ hat nichts von der zugreifenden Art des Blickes an sich und will vielmehr besagen: „*Ich erkenne dich an deiner Stimme und ich liebe dich.*“

Es hilft an dieser Stelle nicht weiter, wenn man mit dem Verstehen am Leitfaden des Auges einen Zugang zum Inneren (dem ‘Wesen’, dem ‘Selbst’, der ‘Person’) des Anderen verbinden und das Sehen zu einem ‘Hineinsehen’ ins Innere bzw. zu einem Sehen mit dem ‘inneren Auge’ machen will. Kann der Mensch überhaupt hineinsehen in etwas, in einen Anderen oder in sich selbst, und ist das Au- [51/52] ge das geeignete Organ hierfür? Ein bekanntes Indianersprichwort geht dahin, daß man, um den Anderen zu verstehen, in dessen Schuhen gehen und d. h., sich so weit wie möglich in seine konkrete Situation hineinbegeben muß. Diese Positionsvertauschung meint aber gerade kein ‘Hineinsehen’ in ihn, sondern vielmehr ein ‘Heraussehen’ aus ihm, ein Sehen und Verstehen aus seinem Ort bzw. aus den Schuhen heraus, in denen er steckt. Die Frage,

¹¹ Xenophanes, Fragment 34 bei Diels-Kranz (in lateinischer Umschrift): *dokos d'epi pasi tetiktai*.

¹² Kierkegaard hat auf diese Redewendung verschiedentlich Bezug genommen, wobei er am Sprachverstehen und nicht am Unterschied von Sehen und Hören ansetzt, aber doch eine auch darauf beziehbare Differenz in Anschlag bringt: „Verstehen und Verstehen ist zweierlei, heißt ein altes Wort, und so ist es auch. Die Innerlichkeit ist ein Verstehen, aber *in concreto* geht es darum, wie dieses Verstehen zu verstehen ist. Eine Rede zu verstehen ist eines, das Deiktikose darin zu verstehen ist ein anderes; zu verstehen, was man selbst sagt, ist eines, sich in dem Gesagten zu verstehen, ist ein anderes. Je konkreter der Bewußtseinsinhalt ist, desto konkreter wird das Verständnis, und sobald dieses im Verhältnis zum Bewußtseinsinhalt ausbleibt, haben wir ein Phänomen der Unfreiheit, die sich gegen die Freiheit verschließen will.“ Der Begriff der Angst, Werke, hrsg. v. H. Diem und W. Rest, verlegt bei Jakob Hegner Köln und Olten 1960 ff., Bd. 2, S. 615. Es macht auch bezüglich des Hörens und Sehens einen wesentlichen Unterschied, ob und wie weit man innerlich „mitgeht“ oder sich aus der Distanz heraus „bloß wissend verhalten will“ (a. a. O., S. 616 Anm.).

was in mir die Verstehensgrundlage für das Andere und Fremde sein kann, stellt sich damit neu und radikaler. Die klassische Theorie der Introspektion und des Fremdverstehens hat es sich an dieser Stelle zu leicht gemacht. Die herkömmliche Rede vom 'Hineinsehen' entspricht einer Übertragung aus dem Eigenen: Ich verstehe den Anderen als *alter ego* und d. h. nach dem Maße meiner selbst. Will aber Senecas Aussage: „Nichts Menschliches ist mir fremd“ *nur dies* besagen, daß, wenn und indem ich mich kenne, ich damit auch schon alles Menschliche kenne, weil ich bei alledem, was ich selber erlebt und erlitten habe, auch beim Anderen mitfühlen und ihn darin verstehen kann - oder ist darüber hinaus auch noch etwas ganz anderes damit ausgedrückt? Es ist beim Verstehen, insbesondere beim Verstehen des Anderen und Fremden gleichsam noch ein ungedeckter Wechsel im Spiel, dessen wahre Natur aufzuklären nicht einfach ist. Das Sehen ist in der Tat projektiv, es sieht hinein in einem aktiv übertragenden Sinn. Aber eben deshalb ist für die Erfassung des Anderen noch ein besonderes Organ erforderlich, und man weiß nicht, ob ein solches, sei es in der Seele, sei es in der Organisation der menschlichen Sinne, überhaupt schon ausgebildet ist.

Zusammenfassend kann gesagt werden: Das Auge ist durch sich selbst besetzt; es laufen Filme in ihm ab, die nach Bestätigung verlangen. Die Sehweise des Auges ist monologisch; ein Ego sitzt in ihm, eingenommen von sich selbst, und möchte sich bestätigt wissen. Im Unterschied dazu ist das Ohr nicht durch sich selbst besetzt und nimmt auch die leisesten Zwischentöne noch auf. Wollte man nun die zugreifende, Hunger wie Macht ausdrückende Tendenz des Auges korrigieren, so böte sich die Verbindung mit der gewährenlassenden Einstellung des Ohres an. *Augen, die hören*, könnten nicht mehr besetzt sein durch 'Bilder der Eigen-Welt', die sich behaupten und durchsetzen wollen.

3. Die Dominanz des Auges über die anderen Sinne

Hubertus Tellenbach geht in seinem Aufsatz „Gebildete Sinne - Bedingung glücklichen Daseins“¹³ wie selbstverständlich davon aus, daß man „seit je gute Gründe gehabt hat, mit dem *Gesicht* den Anfang zu machen.“¹⁴ Wenn er die [52/53] Sinne einer Bildung fähig und bedürftig hält, so denkt er vor allem an die „Formung des Sehens zur Anschauung des Wesenhaften“ (S. 299) und zitiert in diesem Sinne Goethes Forderung, „... daß mein Anschauen selbst ein Denken, mein Denken ein Anschauen sei.“¹⁵ Wahrhaft geistiges Sehen, denkende Anschauung und anschauendes Denken gelten ihm als *intellectus archetypus* schlechthin, dem sich nicht nur die begriffliche Erkenntnis, sondern darüber hinaus auch die Intuition, die Einbildungskraft und die Evidenz untrüg-

¹³ Hubertus Tellenbach, *Gebildete Sinne - Bedingung glücklichen Daseins*. In: *Perspektiven der Philosophie*. Neues Jahrbuch Bd. 5, hrsg. v. R. Berlinger, Hildesheim / Amsterdam 1979, S. 293-312.

¹⁴ A. a. O., S. 294.

¹⁵ Tellenbach zitiert diese Stelle (S. 298) aus J. W. v. Goethe, „Bedeutende Fördernis durch ein einziges geistreiches Wort“, in: *Schriften zur Botanik und Wissenschaftslehre*, dtv-Gesamtausgabe (textgleich mit der Artemis-Gedenkausgabe) Bd. 39, S. 186.

cher Wahrheitserkenntnis bzw. Wesensschau verdanken. Das Auge ist das „Licht“, das den Körper erhellt¹⁶, die Welt erscheinen läßt und zur Leuchte wird für den eigenen Weg. Mit Goethe verbindet es - wie ein Doppelspiegel - das Innere mit dem Äußeren: „In ihm spiegelt sich von außen die Welt, von innen der Mensch. Die Totalität des Inneren und Äußeren wird durchs Auge vollendet.“¹⁷ Das Auge zu bilden verlangt, sich in diese „Dialogik des inneren und äußeren Lichtes“ bzw. in die „Dialogik von Sehen und (geistigem) Schauen“ hineinzubegeben: „Da vor allem ereignet sich dann auch die Bildung des Sehens durch die geistige Anschauung, die Bildung der Anschauung durch das zur Wesenserfassung erzogene Auge.“ (S. 297)

Daß eine solche im Auge zentrierte Bewußtseinsstellung nicht ohne Bedenken bleibt, zeigt Sartres Thematisierung des „Blicks“, dessen objektivierende und negierende Tendenz Tellenbach so umschreibt: „Der Blick ist seinem Wesen nach reine Unmittelbarkeit, reine Spiegelung der Existenz. Der Wille zur Macht kann den Blick auf den anderen lenken wie einen Blitz, ihn zu durchbohren - indessen dieser im Senken des Blicks seine Ohnmacht bekundet.“ (S. 300)

Tellenbach weist dann im einzelnen auf, wie auch die sog. niederen Sinne: Geruch, Geschmack und Tastsinn der Hegemonie des Auges unterworfen sind:

Der *Geruch* betrifft das ‘Atmosphärische’, man kann sagen die Duftnote des vom Auge erfaßten Raums: „Spitäler, Kasernen, Schulen haben ihren eigenen Geruch ...“ (S. 307), und das gilt auch von Personen, die sich ‘nicht riechen können’ oder aber ‘voneinander angezogen sind’ und ‘Geschmack aneinander finden’.

Das Schmecken hat es mit der Urteilsfähigkeit zu tun, dem Kosten, Prüfen, Erkennen und Wählen einer Qualität, wie dies für die ästhetische Urteilskraft und ihr kostend prüfendes Geschmacksurteil verlangt ist.

Am weitestgehenden aber kooperiert mit dem Auge die tastend fühlende und formende Hand, mit deren Hilfe es sich im Dasein einrichtet und zurechtfindet. [53/54] Zusammenfassend kann man sagen, daß das Auge sich mit der Hand, dem Geruchs- und Geschmackssinn komplettiert und die entsprechenden sensomotorischen Funktionskreise in Gang setzt, steuert und kontrolliert. Die Dominanz des Auges wird von seiten der niederen Sinne nicht in Frage gestellt.

Soll nun auch das Ohr sich in diesen Sehkontext einfügen, so muß es hier für die rechte ‘Stimmung’ sorgen. So wenig etwas ohne das Atmosphärische geht, so wenig geht es ohne gute Stimmung. Stimmungen werden im tonalen Bereich geformt, sie sprechen das Geistige in seiner Empfänglichkeit an und schlagen zwischen Produzierenden und Rezipierenden die Brücke. Tellenbach zitiert In diesem Sinne (S. 305) Kierkegaard, der in „Der Begriff der Angst“ schreibt: „Daß auch die Wissenschaft, ebenso gut wie Poesie und Kunst, sowohl bei dem Produzierenden als bei dem Rezipierenden *Stimmung* voraussetzt, daß ein Fehler in der Modulation ebenso störend wirkt wie ein Fehler in

¹⁶ Vgl. Matthäus 6, 22-24, bei Tellenbach zit. S. 300.

¹⁷ J. W. v. Goethe, Farbenlehre, Weimarer Ausgabe II, 5, 2. Abt., S. 12.

der Gedankenentwicklung, das hat man in unserer Zeit ganz und gar vergessen.“¹⁸ Auch zu allen wissenschaftlichen, philosophischen, religiösen und ethischen Akten gehört somit notwendig eine entsprechende Stimmung und das Treffen des richtigen Tons, ohne den ein Offensein für, ein Sich-Erschließen und Hinbilden auf die jeweiligen Gehalte nicht möglich wäre. Ein Hinweis auf Heideggers ‘Erschlossenheit’ des Daseins in der ‘Befindlichkeit’ und ‘Gestimmtheit’ (S. 305 f.) rundet diese, gleichwohl immer noch in der Sehwelt zentrierte Ortsbestimmung des Hörvermögens ab.

Wie aber paßt damit zusammen, daß Homers „Seher“ Teiresias *blind* und für Kierkegaard das *Hören* der „geistigste Sinn“ ist ? (vgl. S. 302) Und weshalb beunruhigt es Shakespeares Othello zutiefst, daß Jago die an ihn gerichteten Worte einfach wiederholt: „By heaven, he echoes me!“¹⁹ Ist dieses Mißtrauen schon der „Vorbote des Wahns“ (a. a. O.), ein Ausbruch äußerster Feindseligkeit und Dissonanz, wie es scheint - oder kann ein derartiges Echo-Geben auch noch ganz anders gehört werden, etwa als ein Sichfinden des Tons in der „Übereinstimmung des *ki*“, in dem ‘Pneuma’, ‘Atem’ und ‘Gemüt’ eine äußerste Zusammenstimmung erreichen können?²⁰ [54/55]

4. Die „Okularität“ der griechischen Bewußtseinsstellung in ihrem Einfluß auf die europäische Geisteshaltung

Während Tellenbach in seiner Orientierung an Goethe ganz fraglos von einer Dominanz des Auges ausgeht und diesen Sachverhalt gar nicht reflektiert, macht Graf Yorck von Wartenburg, ein Zeitgenosse und Freund Diltheys, diese zum ausdrücklichen Thema seiner geistesgeschichtlichen Untersuchungen.²¹ Ihm zufolge hat die „Okularität“ der griechischen Bewußtseinsstellung auf die europäische Geisteshaltung im ganzen einen tiefen Einfluß ausgeübt. Damit verbindet sich eine Vorentscheidung für das Bleibende, Nicht-Vergängliche und Un-Wandelbare, wie sie in radikaler Weise von Parmenides ausgesprochen worden ist: nur Sein *ist* und, was nicht ist, *soll auch nicht sein*. Aber auch wenn, wie bei Platon, das Nicht-Sein und damit der Widerspruch in die Konstruktion des Weltganzen einbezogen wird (vgl. den ‘Timaios’) und eingesehen ist, daß man ohne Gebrauch der Negation auch keine Bestimmung irgendeiner Sache vornehmen kann (vgl. den ‘Sophistes’), bleibt die Vorentscheidung für das Substantzialisierte, Substantivierte und Verdinglichte und damit die Wendung gegen das Herakliti-

¹⁸ Die zitierte Stelle steht bei Kierkegaard in der Einleitung des angegebenen Werks, Anmerkung 1.

¹⁹ Tellenbach zitiert die Stelle a. a. O., S. 303.

²⁰ Tellenbach weist nicht an der zitierten Stelle, wohl aber im Zusammenhang mit dem „Schweigen“ auf eine solche Doppelsinnigkeit hin und führt dazu aus: „So sehr das Schweigen als Verweigerung von Einstimmung, als Ausdruck fühlbarster Dissonanz gelten kann, so kann es doch auch Bekundung jener innigsten Einstimmung sein, wie sie in der Lebenswelt des Fernen Ostens auf den Gipfel gekommen ist.“ In diesem Sinne zitiert er: „Wenn ein Mensch - so *Kimura* - ganz im Schweigen, d. h., ohne sich verbal oder mimisch auszudrücken, einen anderen vollends versteht, so bezeichnet die japanische Umgangssprache dies als ‘Ki-ga-au’, d. h. als ‘Übereinstimmung des Ki’. Dieses Ki ist ‘Pneuma’, ‘Atem’, ‘Luft’, aber auch ‘Gemüt’.“ (S. 306; Bezug genommen wird auf B. Kimura, *Der Sinn der schizophrenen Symptome*. Tetsugaku-Kenkyu, 497, 225, 1965.)

²¹ Graf Yorck von Wartenburg, *Bewußtseinsstellung und Geschichte*. Ein Fragment aus dem philosophischen Nachlaß. Eingeleitet und herausgegeben von Irving Fetscher, Tübingen 1956, vgl. bes. S. 148 ff. Mittlerweile liegt auch eine zweibändige Werkausgabe der lange Zeit nur als ‘Geheimtip’ verhandelten Schriften von Graf Yorck von Wartenburg vor.

sche „Alles fließt“²² bestehen. Das ‘Wesen’ (οὐς...α) ist ‘Form’ und ‘Gestalt’ und diese ein ‘Geschautes’ (Platons „Idee“), in das die Abfolge im Sinne eines Gestaltwandels (einer ‘Metamorphose’) durchaus einbezogen werden kann. Auch das Unbegrenzte (das ἄπειρον) und Unabsehbare (die α“t...α) lassen sich auf diese Weise noch in das Bildganze der wohlproportionierten Gestalt einbinden und unter dem Gesetz der Form beherrschen.

Dieselbe Grundeinstellung wird nun aber auch für den Bereich des Hörens verbindlich gemacht. Mit dem Blick auf die wohlgeformte Gestalt verbindet sich ein Sinn für Proportion, für deren Gestaltung die pythagoreischen Tonverhältnisse das bestimmende Prinzip abgeben. Musik ist Harmonie und findet nach Platon eben darin ihre Auszeichnung, daß die harmonischen Verhältnisse in der Lage sind, das Rationale mit dem Irrationalen zu verbinden und auch noch das Widersprüchliche als notwendiges, jedoch virulent bleibendes Radikale in das Band lebendiger Einheit (den σῦνδεσμοῖ) einzubinden. Die pythagoreischen Intervalle [55/56] und Platons eigene Konstruktion des goldenen Schnitts geben dazu die Konstruktionsprinzipien her. Nur mittels einer solchen wohlproportionierten, rational-irrationalen Teilung und Verbindung ist das Seiende schön (im Sinne harmonischer Stimmung und Empfindung), wahr (als wohlgestaltet Vorgestelltes) und gut (als so Gewolltes).

Das alles ist tief gedacht und von Platon zur großartigen ästhetisch-ethischen Einheit gebracht. Sucht man nun aber für diese am Sehen orientierte Bewußtseinsstellung das zugrundeliegende Prinzip, so läßt sich dieses mit Yorck von Wartenburg als „*Negation des Wechsels der Empfindung mittels einer Projektion*“ (S. 99) *ins Räumliche bzw. Dingliche* umschreiben. Seine These lautet: *Sehen ist Projektion*, und „*Projektion ist ein primärer Bewußtseinsvorgang*“ (S. 176; gesp. v. mir). Die in der Projektion als einer vorstellenden Tätigkeit vollzogene „*Verräumlichung*“ ist jedoch erkaufte um den Preis einer Ablendung der qualitativen, sich zeitlich aufbauenden Bewußtseinsgehalte. Sie verlangt das Hinausgehen über die Empfindung und die Abstraktion von ihr, ein „*inneres Entfernen*“ (S. 100) der fließenden Empfindungsgehalte im Grundvorgang der Verräumlichung, die nicht nur den äußeren Raum betrifft, sondern auch den psychischen Raum vom beständigen Fluß der Empfindungsgegebenheit freistellt. Das Hauptproblem wird von daher, wie nun mit dem Gegensatz und der Inkommensurabilität von ‘Vorstellen’ und ‘Empfinden’ - bei gleichzeitiger Rückverwiesenheit beider aufeinander - umgegangen werden kann.

Daß das der griechischen Bewußtseinsstellung zugrundeliegende Prinzip aus historischer Distanz heraus kurz und bündig „*Projektion*“ genannt werden kann, ist nach Yorck von Wartenburg der *Zwischenkunft* des Christentums zu verdanken, das seiner

²² Heraklit versteht das „Alles fließt“ im Sinne einer radikalen Verzeitlichung und ständigen Wandlung von allem und jedem, wenn er schreibt: „Denen, die in dieselben Flüsse hineinsteigen, strömen andere und wieder andere Wasserfluten zu; so auch die Seelen ...“ (Fragment 12 bei Diels-Kranz). Graf Yorck von Wartenburg stellt dazu fest, daß ein solcher, jede mit sich identisch bleibende Substanz leugnende Gedanke dem Griechentum zutiefst fremd war und dessen „Lebensinteresse“ sich (wie bereits im mythischen Denken) in der Exposition eines Unwandelbaren an ein „Raumproblem“ bzw. an einen Vorgang der „Verräumlichung“ knüpfen mußte.

Meinung nach hinter die im Bewußtsein vollzogene Ur-Teilung zurückgeht und ‘radikal’, d. h. ‘wurzelnhaft’ bestimmt ist (vgl. S. 56). Erst die christliche Grundstellung ist für ihn „frei, weil radikal bestimmt“ (S. 134) und d. h. von einer Freiheit, die auch die seitens der Aufklärung proklamierte, jedoch nach wie vor in Antithesen hängenbleibende Autonomie noch überbietet. Im Rückgang in die Tiefe der inneren Erfahrung findet das Christentum hin zum Paradox einer „*empfindungslosen Empfindung*“: zur *Liebe*, deren Auslegung als Zugewandtheit-im-Entzug der Spur mystischer Erfahrung folgt: Nur wessen man *ledig* ist, in bezug auf das ist man wahrhaft frei geworden.

Die neuzeitliche, durch das Christentum mitbestimmte Bewußtseinsstellung unterliegt nach Graf Yorck von daher der Tendenz, „die Okularität in das Unsichtbare der Kraft zu resorbieren“ (S. 81) und aus den verinnerlichten Kraftpunkten (Leibniz’ „Monaden“) im Sinne von Willens- und Vorstellungsprojektionen erneut hervorgehen zu lassen. Der sich daran anschließende neuzeitliche Konstruktionsgedanke kann mechanisch (ohne Empfindung) oder ästhetisch [56/57] (mit Empfindung) durchgeführt werden und schließt dementsprechend das qualitative Moment aus oder ein. Mit der mechanischen Weltansicht verstrickt sich das neuzeitliche Bewußtsein aber erneut in die Antinomien von Erscheinung und Ding an sich, Quantität und Qualität und konfrontiert sich härter noch als die Antike mit dem Dualismus von Körper und Geist. Was in der griechischen Welt das lebendige kosmische Band: der alles durchwaltende und ordnende Syndesmos war und in den geometrischen Körpern als Prototypen aller Form selbst darstellbar wurde, kann nun, wie in Leibnizens prästablierter Harmonie, nur noch in Gott gelegt oder aber, wie bei Goethe, in einem der geistigen Anschauungskraft zugrundeliegenden, sie insgeheim leitenden Empfindungsnexus gesucht werden. Auch Schleiermacher gehört hierher, wenn er das Ästhetische nicht mehr ins Auge fallen läßt, sondern mit dem „Gefühl“ als dem „Organ für das Unendliche“ bzw. Absolute verbindet.

Überblickt man die von Graf Yorck von Wartenburg geleistete Analyse im ganzen, so fällt auf, daß er die drei von ihm aufgewiesenen Bewußtseinsstellungen und ihre Amalgame immer noch im Rahmen der traditionellen Vermögenlehre rekonstruiert und d. h. im *Vorstellen* bzw. *Denken*, im *Wollen* und im *Fühlen* bzw. *Empfinden* zentriert. Obwohl ein Bezug dieser Vermögen auf die entsprechenden Sinnesorgane naheliegt und von ihm bezüglich der Verbindung von Vorstellen und Sehen auch ausdrücklich hergestellt wird, entwickelt er keine ausdrückliche Ästhesiologie der Sinne.

5. Das Dionysische und das Apollinische, oder: der Einbruch des Hörens in die Welt des Sehens

Daß ein Zugang von den Sinnen her auch für die Deutung der alten Welt förderlich ist, zeigt ein kurzer Blick auf Nietzsches Behandlung des Dionysischen und des Apollinischen, die auf die helle griechische Welt ein noch anderes Licht wirft und auch ihre dunklen Seiten hervorkehrt. Nietzsche weist nach, daß die Zentrierung der geistigen

Grundstellung in der „Okularität“ gar nicht der griechischen Ausgangslage entspricht, sondern selber schon eine „apollinische“ Reaktion auf die tieferliegende „dionysische“ Weltsicht darstellt, die sich einer dunklen Grundströmung der Lebenstiefe verdankt und zunächst auch noch gar nicht an der Lichtwelt apollinischer Klarheit orientiert ist. Von daher wird es möglich, die Kontexte des $\delta\epsilon\omicron\kappa\alpha\iota$ (des sehenden Vorstellens) und des $\nu\omicron\epsilon\alpha\iota$ (des hörenden Vernehmens) auch vor dem Hintergrund des „Gegensatzes“ wie „Bruderbundes“ des Apollinischen und Dionysischen zu beleuchten und in ihrer radikalen Verschiedenheit auszudifferenzieren.

Noch einmal kann der Spruch des Xenophanes einen Hinweis auf die hier anstehende Problematik geben. Wenn von dem ‘einzigem’ Gotte gesagt wird: „*Als ganzer sieht er, als ganzer versteht er, als ganzer hört er*“ (in der Übersetzung von [57/58] Jaap Mansfeld²³) und man diese triadische, in beiden Richtungen zu lesende Formel nicht sogleich der Glocke der ‘Vernunft’ (dem $\nu\omicron\epsilon\alpha\iota$) als dem alles beherrschenden mittleren Term unterstellen will, so läßt sich mit ihrer Hilfe das eingefleischte Vorurteil revidieren, dem gemäß schon Platon und auch die ganze spätere Tradition das $\nu\omicron\epsilon\alpha\iota$ bzw. die Vernunft einseitig dem Auge zugeordnet sein läßt. Erst Herder empfindet und markiert, in der sprachlichen Kontrastierung geradezu übertreibend, die seiner Meinung nach auch in ästhetischer Erfahrung *nicht harmonisierbare Differenz*, wenn er, Xenophanes’ Aussage aufnehmend und paraphrasierend, schreibt: „Ein Geist, ganz für die Musik geschaffen, kann gleichsam *ein ganz heterogenes Wesen* gegen ein Genie seyn, das eben so sehr für die bildenden Künste gebildet ist, wie jener für die Tonkunst: [und jetzt das Zitat:] *der eine lauter Auge, der andre lauter Ohr*, der eine ganz da, um Schönheit zu sehen, der andere um Wohlklang zu hören.“²⁴ Solms²⁵ faßt die sich bei Herder daran anschließende Überlegung so zusammen: „Gesetzt, solchen ‘Geschöpfen’ - Herder vermeidet wohl mit Gründen die Bezeichnung ‘Mensch’ - fehle ‘ein gemeinschaftliches Organum der Empfindung’ (4, 38): dann wäre dem einen ‘die Malerei zu kalt, zu superficiell, zu wenig eindringend, zu unmelodisch, zu weit vom Tone entfernt’ (4, 37). Der andere dagegen würde ‘die Töne zu flüchtig, zu verworren, zu undeutlich, zu weit weg vom Bilde eines ewigen Anschauens’ (4, 37) finden.“ (Solms, a. a. O. S. 134) Damit gibt Herder, den Spruch des Xenophanes aufnehmend, in der Sprache seiner eigenen Zeit eine präzise Explikation der mit dem Gegensatzpaar des Apollinischen und des Dionysischen verbundenen Problematik, wie sie später von Nietzsche vertiefend weitergeführt worden ist.

Um Nietzsches eigene Charakterisierung der beiden ‘Gottheiten’ und ‘künstlerischen Mächte’ in ihrer radikalen Gegensätzlichkeit und gleichzeitigen Angewiesenheit aufeinander kurz zu charakterisieren: Das Apollinische ist die Bilderwelt des ‘Traums’, in

²³ Die Vorsokratiker I griechisch / deutsch. Auswahl der Fragmente, Übersetzung und Erläuterungen von Jaap Mansfeld. Philipp Reclam jun. Stuttgart 1983 (Universal-Bibliothek Nr. 7695), S. 225.

²⁴ Johann Gottlieb Herder, Sämtliche Werke, hrsg. von Bernhard Suphan, 33 Bände, Berlin 1877-1913, Nachdruck Hildesheim 1967/68, Bd 4, S. 37; gesp. von mir. Zitiert wird im folgenden diese Werkausgabe nach Band und Seitenzahl.

²⁵ Friedhelm Solms, *Disciplina aethetica*. Zur Frühgeschichte der ästhetischen Theorie bei Baumgarten und Herder. Verlag Klett-Cotta Stuttgart 1990 (Forschungen und Berichte der Evangelischen Studiengemeinschaft, Band 45).

der mittels einer hellen Oberfläche täuschenden Scheins die dunkle Tiefe verstellt, aber gleichwohl präsent gehalten und spürbar gemacht wird: „Mit dem Wort ‘dionysisch’ ist ausgedrückt: ein Drang zur Einheit, ein Hinausgreifen über Person, Alltag, Gesellschaft, Realität, über den Abgrund des Vergehens: das leidenschaftlich-schmerzliche Überschwellen in dunklere, vollere, schwebendere Zustände; ein verzücktes Jasagen zum Gesamt-Charakter des [58/59] Lebens ...“²⁶ Für Dionysos ist das Leben wesentlich gerecht, so daß selbst das ewig Widersprüchliche und das aus ihm erwachsende Leiden noch bejaht werden kann. In der frühen, an Schopenhauer anklingenden Formulierung führt dies zu der doppelseitig zu lesenden „metaphysischen Annahme ... daß das Wahrhaft-Seiende und Ur-eine, als das Ewig-Leidende und Widerspruchsvolle, zugleich die entzückende Vision, den lustvollen Schein zu seiner steten Erlösung braucht ...“²⁷ Nietzsches Beschreibung des Gegensatzpaares weist somit die beiden heterogenen Mächte von vornherein in ihrer Verschränkung auf, wie dies an der folgenden Stelle mit dem eindrücklichen Bild einer durch Blendung zustandekommenden Reaktionsbildung verdeutlicht wird: „Sehen wir aber einmal von dem auf die Oberfläche kommenden und sichtbar werdenden Charakter des Helden (scil. der griechischen Tragödie) ab - der im Grunde nichts mehr ist als das auf eine dunkle Wand geworfene Lichtbild, d. h. Erscheinung durch und durch -, dringen wir vielmehr in den Mythos ein, der in diesen hellen Spiegelungen *sich projiziert* [!], so erleben wir plötzlich ein Phänomen, das ein umgekehrtes Verhältnis zu einem bekannten optischen hat. Wenn wir bei einem kräftigen Versuch, die Sonne ins Auge zu fassen, uns geblendet abwenden, so haben wir dunkle farbige Flecken gleichsam als Heilmittel (*remedium*; d. Verf.) vor den Augen: umgekehrt sind jene Lichtbilderscheinungen des sophokleischen Helden, kurz das Apollinische der Maske, notwendige Erzeugungen eines Blickes ins Innere und Schreckliche der Natur, gleichsam leuchtende Flecken zur Heilung des von grauischer Nacht versehrten Blickes.“ (A. a. O., S. 55; gesp. von mir) Wie das gleichzeitig nach zwei Seiten hin metaphorisierende Zitat beweist, wird für Nietzsche gerade in der schroffen Antithese des Apollinischen und Dionysischen die Zusammengehörigkeit beider Mächte bestätigt. Er interpretiert die griechische Tragödie von daher aus ihrem musikalischen Grundgeschehen (getragen vom Chor) und versteht von daher erst die darauf aufbauenden, szenischen Gestaltungen. Der dunkle Unterton erläutert ihm den verklärenden Charakter des Lichts. Nietzsche wählt sorgsam abgestufte Formeln für den „ungeheuren Gegensatz, nach Ursprung und Zielen“ (Bd. I, S. 21), der zwischen den „beiden so verschiedenen Trieben“ herrscht. Er spricht von „deren geheimnisvollem Ehebündnis nach langem vorhergehendem Kampfe“ (Bd. I, S. 35), fügt aber sogleich hinzu: „Im Grunde war die Kluft nicht überbrückt“.

Das Verhältnis des Dionysischen zum Apollinischen gibt Nietzsche nicht nur den Schlüssel zum Verständnis griechischen Geistes, sondern wirft für ihn vor allem die Fragen der Moderne auf und gibt einen möglichen Lösungsansatz für diese - Probleme

²⁶ Friedrich Nietzsche, Werke (ed. Schlechta), Bd. III, S. 791.

²⁷ Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik, Werke (ed. Schlechta), Bd. I, S. 32.

von einer Größenordnung, wie sie in den analogen Polarisierungen [59/60] wechselnder Kunststile zwar immer wieder durchschienen, aber keineswegs hinreichend zum Bewußtsein gekommen waren. Man kann hier etwa denken an Schillers Unterscheidung von 'naiver' und 'sentimentalischer' Dichtung, Schlegels Gegenüberstellung von 'objektiver' (griechischer) und 'interessanter' (Shakespearscher) Tragödie, an Goethes Unterscheidung des 'Schönen' und des 'Charakteristischen', an die von Schopenhauer geltend gemachte, für das 19. Jahrhundert bestimmend gewordene kategoriale Differenz zwischen 'bildender Kunst' und 'Musik' und schließlich an die von Scheffler vorgenommene idealtypische Unterscheidung des 'Griechischen' und des 'Gotischen', mit der der Gegensatz des Schönen und Häßlichen vollends relativiert wird. In allen diesen Polarisierungen blieb der abgründige Gegensatz des Dionysischen und Apollinischen wie im fernen Abglanz spürbar, ohne doch in der Schroffheit aufzubrechen, in der die griechische Tragödie ihn reflektiert und zu überwinden gesucht hatte.

Am nächsten kommt dem dionysischen Grundton Goethes Empfinden, wenn er anlässlich seiner Rezension von Sulzers „Die schönen Künste in ihrem Ursprung“ sagt, die Kunst entspringe dem Bemühen des Individuums, „*sich gegen die zerstörende Kraft des Ganzen zu erhalten*“²⁸. Im gleichen Sinne läßt er seinen „Werther“ ausrufen: „Ha, nicht die große seltnen Not der Welt, diese Fluten, die Eure Dörfer wegspülen, diese Erdbeben, die Eure Städte verschlingen, rühren mich; *mir untergräbt das Herz die verzehrende Kraft, die in dem All der Natur verborgen liegt*, die nichts gebildet hat, das nicht seinen Nachbar, nicht sich selbst zerstörte. Und so taumle ich beängstigt! Himmel und Erde und ihre webenden Kräfte um mich her! *Ich sehe nichts als ein ewig verschlingendes, ewig wiederkäuendes Ungeheuer.*“²⁹ Und auch Hugo von Hofmannsthal folgt in seinem Vortrag „Der Dichter und diese Zeit“ derselben Spur, wenn er sagt, daß, wer ein Gedicht in der rechten Weise aufnehme, „die Beglückung“ erlebe, „*sein Ich sich selber gleich zu fühlen und sicher zu schweben im Sturz des Daseins.*“³⁰ [60/61]

Die Frage bleibt, ob eine derartige, an radikaler Vergänglichkeit ansetzende und den Harmoniegedanken wie auch den Gegensatz von 'schön' und 'häßlich' vollends hinter sich lassende Bandbreite ästhetischer Erfahrung überhaupt noch in *einen* Begriff zu fassen und in einer übergegensätzlichen Einheit zu versöhnen ist, wie dies Nietzsche

²⁸ In Goethes Rezension von Sulzers „Die schönen Künste in ihrem Ursprung“, in: dtv Gesamtausgabe Bd. 33, S. 16 (gesp. von mir). Die Stelle ist diskutiert in Josef Königs Abhandlung über „Die Natur der ästhetischen Wirkung“ (1957), in: Vorträge und Aufsätze, hrsg. von Günther Patzig, Verlag Karl Alber Freiburg/München 1978, S. 262 ff. sowie in Königs noch nicht zur Veröffentlichung gelangten Vorlesungen über „Probleme der Ästhetik“ 1951/1952.

²⁹ J. W. von Goethe, Die Leiden des jungen Werthers, dtv Gesamtausgabe Bd. 13, S. 83 f. (Sperrungen von mir). Josef König bringt in seiner noch unveröffentlichten Vorlesung über „Probleme der Ästhetik“ vom Sommersemester 1951 die spezifische Wirkung des Kunstwerks in Verbindung mit der Kraft eines Blicks, „der das Bewußtsein der zerstörenden Kraft des Ganzen in Bann schlägt. Ohne die bannende Kraft dieses Blickes würde die Bestie jenes Bewußtseins anspringen und den Menschen zerreißen. Im Anblick des Kunstwerks gewinnt der Mensch die Kraft, den Anblick dieser Bestie auszuhalten.“ (Manuskript Blatt 36)

³⁰ Hugo von Hofmannsthal, Der Dichter und seine Zeit. Ein Vortrag, in: Hugo v. Hofmannsthal, Gesammelte Werke in Einzelausgaben, hrsg. v. Herbert Steiner, Prosa, Bd. 2, Frankfurt a. M. 1959, S. 258. Auch den Hinweis auf diese Stelle verdanke ich Josef König; vgl. Die Natur der ästhetischen Wirkung, a. a. O., S. 264 ff.

im Blick auf das musikalische Gesamtkunstwerk der Wagnerschen Oper oder im Blick auf den Prospekt eines Wissenschaft und Kunst in sich vereinigenden „musiktreibenden Sokrates“³¹ zunächst intendiert hatte. Von Herder wird die Möglichkeit einer solchen Synthese eher verneint als bejaht. Der künstlerische Geschmack ist für ihn ein „Proteus“ (4, 41), der sich hinter den verschiedensten Gegensatzbildungen verbirgt und in mannigfachen Kunststilen verkleidet, aber keineswegs mehr der *einen* Wahrheit oder einem einzigen Schönheitsideal verpflichtet werden kann. Nicht mehr das sich artikulierende Ausdrucks- und Urteilsvermögen, sondern *allein noch das Empfinden* kann hier seines Eindrucks halbwegs sicher sein. Damit sind wir an der Schwelle einer neuen Zeit angekommen.

6. Herders ‘Kritik der Sinne’

Bis zur ästhetischen Theorie im 18. Jahrhundert war Sinnlichkeit nie ausdrückliches philosophisches Problem geworden. Die *cognitio sensitiva* entzieht sich begrifflicher Klarheit und logischer Durchdringung, sie galt als unklar, verworren und dunkel. Das gilt auch noch für Kant, der zwar die *Formen* der Sinnlichkeit (Raum und Zeit) bestimmt und mit den kategorialen Formen des Begriffs verbindet, aber keine „Kritik der Sinne“ leistet und diese auch nicht in ihrer je spezifischen Leistung und in ihrem Verhältnis zueinander bestimmt. Aber auch bezüglich der Theorie des Ästhetischen und der Geschmacksbildung gaben immer noch die traditionellen schönen und freien Künste und die in ihnen repräsentierten Kunstideale den Vorwurf her, so daß die Frage nach der Sinnesleistung selbst als solcher in der Grundlegung ästhetischer Erfahrung und Theoriebildung nur nach und nach an Aufmerksamkeit gewinnen konnte. Gleichwohl liegt ab der Mitte des 18. Jahrhunderts ein neuer Ton in der Luft, für dessen Einsatz im musikalischen Empfinden oft die Bachsöhne genannt werden. Eine ‘neue Empfindsamkeit’ verschafft sich Gehör und gewinnt auch in poetischer Gestaltung rasch an Geltung.

Das Programm dazu wird von Alexander Gottlieb Baumgarten in seiner 1750 und 1758 in zwei Teilen erschienenen „Aesthetica“ geliefert. Das künstlerische Erlebnis muß sinnlich sein, es verlangt das geschulte Empfindungsvermögen und verspricht eine „Verbeßrung der sinnlichen Erkenntnis“, wie sie nun für ei- [61/62] ne *Weltauslegung in ästhetischer Repräsentation* (und nicht mehr nur in begrifflicher Bestimmung) unabdingbar geworden ist. Die Kunst ästhetischer Wahrnehmung und Geschmacksbildung bedarf nach neuzeitlichem Verständnis aber auch eines philosophisch-wissenschaftlichen Fundaments, und in diesem Sinne konzipiert Baumgarten seine Ästhetik als eine neue Disziplin vom Range einer Grundwissenschaft, die zwar der Logik des Begriffs den Vorrang nicht streitig machen will, aber doch gleichrangig neben diese treten soll. Baumgarten behandelt die sinnliche Erkenntnis als ein „analogon rationis“,

³¹ Fr. Nietzsche, Die Geburt der Tragödie, Werke (ed. Schlechta), Bd. I, S. 86 f.

vernunftähnlich und doch freier und weiter als diese, so wie die frei spielenden Verstandeskkräfte des Witzes, Scharfsinns und Urteilsvermögens auch ohne vollständige Analyse ihres Gegenstandes auskommen können, weil sie sich auf Empfindung, Einbildungskraft und andere intuitive Fähigkeiten verlassen können. In erkenntnistheoretischer Wendung heißt dies, daß das „phaenomenon“ als eine *individuelle* Erscheinung seine *eigene* Wahrheit hat und diese *nicht nur* im allgemeinen Begriff findet. Und wenn im Bereich des Ästhetischen zudem „leere Einbildungen“ (*vana phantasma*) und eine täuschende „*facultas fingendi*“ mit im Spiel sind, bedarf es umso mehr eines Urteilsvermögens (Geschmack, *taste, bon goût*), das der komplex-synthetischen Struktur ästhetischer Gegenstände und ihrer frei spielenden Auffassung angemessen ist.

Gleichwohl gelten für Baumgartens „Ästhetik“ immer noch drei wesentliche Einschränkungen: Erstens orientiert er sich nach wie vor am Methodenideal der Logik. Hinzu kommt die weitere Einschränkung, daß der Geschmacksbegriff dem ‘honnête homme’ und damit einem gesellschaftlich-kulturellen Stand und Sinn verpflichtet ist. An dritter Stelle bleibt das normativ verstandene Gefühl für das Schöne, Schickliche und Gute nach wie vor mit dem moralischen Sinn verbunden, ja in einem solchen zentriert. Die Künste haben somit im Zusammenhang mit dem kultivierten Geschmack einen gesellschaftlichen Ort und behalten darin eine moralische Funktion. Daß gerade die Kunst eine solche öffentliche Funktion zugesprochen erhält, ist einem an freier Kommunikation interessierten, bürgerlichen Publikum angemessen, das sich weder an bloßer Konventionalität noch an reiner Rationalität und schon gar nicht an gänzlich individueller bzw. genialer Spontaneität orientieren kann, sich aber auch nicht einfach ins Private abdrängen lassen will.

An alledem ist Herder nicht mehr interessiert, vielmehr nimmt die Sache bei ihm eine ganz andere Wendung, die in ihrer Radikalität einem Epochenwechsel gleichkommt. Solms schreibt dazu: „Das Konventionelle am Geschmack, ohne [62/63] das der Begriff auch bei Kant seinen systematischen Sinn verliert, ließ sich nicht bruchlos mit der neu entdeckten, allen sinnlichen Wahrnehmungsakten immanenten Spontaneität verbinden.“³² In Verbindung damit sprengt der neu aufkommende Genie-Gedanke mit seiner emphatischen Herausstellung des Einmalig-Unverwechselbaren vollends den Rahmen allgemeiner Geltung und sozialer bzw. moralischer Verbindlichkeit. Auch Kant beleuchtet in diesem Sinne bereits scharf die Brüche in der von ihm gleichwohl noch einmal vollzogenen Verklammerung, wenn er ein *immer* subjektives bzw. singulares Geschmacksurteil zugleich für *alle* Subjekte im Sinne eines „*sensus communis aestheticus*“ in Anspruch nehmen will, so *als ob* es ein *objektives* Urteil wäre?³³ Mit einer

³² Friedhelm Solms, *Disciplina aethetica*, a. a. O. (vgl. Anm. 24), S. 88. Um dem Leser ein weitläufiges Quellenstudium zu ersparen, entnehme ich die folgenden Herderzitate zumeist dieser ausgezeichneten Untersuchung. Die meisten Belegstellen finden sich in Herders „Kritische Wälder oder Betrachtungen, die Wissenschaft und Kunst des Schönen betreffend, nach Maßgabe neuerer Schriften“, in der zitierten Gesamtausgabe Bd. 4. Eine Einzelausgabe dieses für unsere Thematik höchst wichtigen Werks ist mit gesondertem Kommentar- und Registerband 1990 im Aufbau-Verlag Berlin erschienen.

³³ I. Kant hat in seiner „Kritik der Urteilskraft“ in § 40 „Vom Geschmack als einer Art von *sensus communis*“ gesprochen, wohl eingedenk dessen, daß den Geschmacksurteilen ein individuell sehr verschieden ausgebildetes Beurteilungsvermögen

solchen Frage läßt sich, bei nur 20 Jahren Abstand, die systematische bzw. kategoriale Differenz zwischen Baumgarten und Herder markieren und das epochal Neue in dessen Gedankenführung herausstellen.

Was für Baumgarten das Programm einer am Vorstellungs-, Einfühlungs- und Urteilsvermögen orientierten „*logica imaginationis*“ (nach Breitinger³⁴) ist, gewinnt eine neue Schärfe, wenn Herder nun das Augenmerk auf die „Werkzeuge der Sinne“ (die *organa sensuum*) lenkt und nach ihrer je spezifischen Leistung für die zu begründende ästhetische Erfahrungskunst fragt. Dies verlangt eine Erweiterung des zunächst logisch-erkenntnistheoretisch und/oder psychologisch fundierten Feldes ästhetischer Erfahrung und Urteilskraft, wobei nicht mehr wie bisher die bildenden Künste den Prototyp abgeben, sondern die neu und anders empfundene Poesie den Schlüssel liefert.

Für eine solche Umorientierung hatte bereits Lessing mit seinem „Laokoon: oder über die Grenzen der Mahlerey und Poesie“ (Berlin 1766) die Weichen gestellt (vgl. Solms S. 164 ff.). Herder nimmt das Erfordernis einer derartigen Differenzierung in verallgemeinerter Fragestellung auf. Die große Bandbreite, ja Heterogenität in den Geschmacksurteilen verweist auf deren Bindung an spezifische Bedingungen ihrer Ausbildung, sei es in der Ausprägung geschichtlich-kultureller Vielfalt in den „Stimmen der Völker“, sei es in einem verschiedenen Gang der Natur in der „physiologischen“ Entwicklung dieser Völker (vgl. Solms S. 135). Um dieser natürlichen und kulturellen Differenzierung gerecht zu werden, muß von einer bis an die Wurzel gehenden Verschiedenheit in der Empfänglichkeit für sinnliche Eindrücke ausgegangen und auch der unproportionalen Entwick- [63/64] lung der Sinne Rechnung getragen werden. Die „geistig-physiologischen Wege“ (13, 84) sind verschieden, auch und gerade in der unterschiedlichen Reizung und Ausbildung der einzelnen Sinne.

Ein solcher an der Variabilität interessierter Ansatz hat bezüglich einer neu zu konzipierenden Ästhesiologie der Sinne geradezu revolutionäre Konsequenzen, die sich sogleich in einer unterschiedlichen Bewertung des Gesichtssinnes und des Hörvermögens niederschlagen. Gegenüber der herkömmlichen Ineinssetzung von ‚Anschauung‘ und ‚Gefühl‘ stellt Herder nun fest, daß das Gesicht der *kälteste, künstlichste* und wegen seiner der begrifflichen Analyse zugänglichen Abstraktionsleistung auch der *philosophischste* unter den Sinnen sei (vgl. 4, 45, bei Solms zit. S. 142). Die sich dem Auge darbietende Erscheinung nimmt für ihn - der antiken Sinneskritik entsprechend - wiederum stark den Charakter eines „angenehmen Trugs“ und „lieblichen Blendwerks“ an. Auch wenn das Sehen in der Welt alltäglicher Praxis nach wie vor mit hoher Verbindlichkeit ausgestattet ist, kann sein Erkenntnis- und Wahrheitswert, aber auch sein ästhetischer Wert, wenn dieser sich hauptsächlich dem Gefühl bzw. der Empfindung verdankt, bestritten werden.

zugrundeliegt und das Finden einer *gemeinsamen* Urteilsgrundlage hier zu einem äußerst schwierigen Problem wird (vgl. Ausg. B 156 ff. und § 33 B 140 ff.).

³⁴ Johann Jacob Breitinger, Critische Abhandlung von der Natur, den Absichten und dem Gebrauche der Gleichnisse, Zürich 1740; bei Solms zit. S. 97.

Im Zusammenhang einer *Kritik des Auges* interessieren Herder vor allem die Erfahrungen von Blindgeborenen oder Blindgewesenen (vgl. 4, 49), die die alte These des Xenophanes: „*Schein (dókos, dóxa, Meinen) haftet an allem*“ (nun genauer: an allem *Gesehenen*)³⁵ eindrücklich belegen. Herders Folgerung ist: Die Koordination von Sehen und Gefühl, wenn sie überhaupt vorhanden ist, ist keineswegs angeboren, sie muß vielmehr allererst gelernt und eingeübt werden. Nimmt man aber die bislang gegebene *Ablösung* des Gesichtssinns vom Gefühl ernst - Herder redet von „*durchaus völlig getheilte[n] Gränzen* zwischen Gesicht und Gefühl“ (4, 51; gesp. v. mir; bei Solms zit. S. 144) - so rückt das Fühlvermögen an einen ganz anderen Ort, z. B. in die tastenden Hände eines Blinden. In der Rückanwendung auf die Theorie ästhetischer Erfahrung heißt dies: „... ich muß ein Blinder und Fühlender werden, um die Philosophie dieses Sinnes (scil. des Tastsinnes für die Schönheit plastischer Kunstwerke) zu erforschen!“ (4, 443 f., bei Solms zit. S. 145) Das ist (auch wenn Michelangelos Schaffen hierzu einen konkreten Vorgang bietet) im philosophischen Sinne sehr radikal gedacht: Der Künstler und auch der Rezipient muß 'blind' werden, um in fühlenden Rapport mit Stein und plastischer Form treten zu können. Man muß als Philosoph den „Versuch“ eingehen, „wie ein blinder Philosoph sich eine Welt denken würde“.³⁶ [64/65]

In der Konsequenz dieses Versuchs wird deutlich, wie sehr sich das ganze Selbstbewußtsein durch den Wegfall eines Sinnes verändert und dabei nicht nur verlieren, sondern vielmehr noch hinzugewinnen kann. Eine weitere Konsequenz ist, daß das Gefühl kein vom Leib ablösbares Vermögen ist und vielmehr aufs engste mit der Genese und Bewegungsform des eigenen Körpers, vorzüglich der des Tastsinns zusammenhängt. Der 'Blinde', und verallgemeinert gesprochen die 'Seele', „fühlet sich in die Welt hinein“ (8, 104, bei Solms zit. S. 157) und bildet sich darin allererst ihren Fühl-Körper aus³⁷, und nur so kann sie - im Sinne von Leibnizens prästablierter Harmonie - zum „*lebendigen Spiegel des Universums*“ werden (32, 226; gesp. v. mir). Im Herder'schen Originalton: „Aldenn wirds offenbar werden, daß die Seele sich einen Körper *durchs Gefühl und zum Gefühl von außen* bilde, oder sich fühlend in die Welt hineinbilde!“ (8, 104, gesp. von mir; bei Solms zit. S. 158) Goethes „Der Fisch wird *im Wasser durch das Wasser fürs Wasser* gebildet“³⁸ klingt in dieser Formulierung an. Leibwerdung und Weltbildung ist von daher für Herder ein und derselbe Prozeß: „Blos so kann ich die Welt erklären: wie hat sich mein Körper gebildet“ - und durch ihn meine Welt.³⁹

³⁵ Xenophanes, Fr. 34 bei Diels-Kranz (vgl. Anm. 11).

³⁶ Diese Stelle stammt aus Herders „Journal meiner Reise“, S. W., Bd. 4, S. 343--486, zu dem von Hans Dietrich Irmischer erneut Material aus dem Nachlaß herausgegeben worden ist in: *Euphoriön*, 54, 1960, S. 281-294 (im folgenden zit. mit „Reisejournal“, ed. Irmischer 1960); hier S. 287.

³⁷ Die Stelle lautet: „Aldenn wirds offenbar werden, daß die Seele sich einen Körper *durchs Gefühl und zum Gefühl von außen* bilde, oder sich fühlend in die Welt hineinbilde.“ (S. W. Bd. 8, S. 104).

³⁸ Vgl. zu dieser von Goethe auf das Licht wie auf die Tiergestalt gleichermaßen bezogenen Wendung die Einleitung zum Entwurf einer Farbenlehre, in: *Zur Farbenlehre. Didaktischer Teil* (dtv-Gesamtausgabe Bd. 40, S. 14) und den „Versuch einer allgemeinen Vergleichungslehre“, a. a. O., Bd. 37, S. 58.

³⁹ „Reisejournal“ (ed. Irmischer 1960), S. 288, bei Solms zit. S. 154.

Die Verbindung mit dem Sinnesbereich des Hörens liegt an dieser Stelle auf der Hand, und sie gilt nicht nur für den Blinden: „... je größere *Kraft* eines denkenden Wesens: desto mehr *wirkt* es ins Universum: desto weiter *fühlt*s: desto mehr *hört*s. *So fühlt Gott und tastet gleichsam in der ganzen Welt: so hört er in der ganzen Welt: so denkt er die ganze Welt*, die ein Gedanke von ihm ist, der wirklich existiert.“ (8, 104; bei Solms zit. S. 153 f.) Gott ist nun nicht mehr das große allwissende „Auge“, das aus der Distanz von oben herab auf alles blickt, sondern vielmehr das *in der Welt denkend, fühlend bzw. tastend und hörend Wirkende* - das die ganze Sache überblickende Auge ist für diesen ‘blind’ wirkenden Gott nicht mehr gefragt!

Tastend hören und hörend tasten: Der insbesondere von Gehlen im Anschluß an Herder herausgearbeitete sensomotorische Funktionskreis von Auge und Hand im Aufbau des Gesichtsfeldes erhält nun im empfindungsgeleiteten Tast-Hör-Kreis sein notwendiges Pendant, das dann, was die Sprache betrifft, leicht auf den ebenfalls in sich zurücklaufenden, Produktion und Rezeption verbindenden Stimm-Hör-Kreis (Gehlen 3. Sprachwurzel) übertragen und im Sinne „eigen- [65/66] tätigen Lebens“ ausgestaltet werden kann.⁴⁰ Das in beiden Fällen sich selber rückkoppelnde Kreisschema könnte in der Abstraktion der „Funktionskreise“ die Verschiedenheit der Dimension und Wirkungsweise der einzelnen Sinne schon wieder verdecken und einnivellieren. Diese muß aber festgehalten werden und läßt sich an dem bereits angesprochenen Kontrast von bildender Kunst und Poesie näher verdeutlichen.

Entscheidend für diesen Unterschied ist das gänzlich andere Verhältnis zur Zeit. Lessing hatte festgestellt, daß die Malerei als Mittel der Darstellung „Figuren und Farben *in dem Raume*“ benützt, während die Poesie und mit ihr alle Ton- und Sprachkünste „artikulierte Töne *in der Zeit*“ verwenden.⁴¹ Während das gemalte Bild in der Fläche, das plastische Kunstwerk in räumlicher Präsenz vor Augen steht und beide durch sich selber die Zeit negieren, wirkt die Poesie „durch die Zeit und Abwechslung der Augenblicke“, eben vermöge der besonderen „Folge in der Verbindung und Abwechslung dieser Augenblicke und Handlungen.“ (3, 80) Was für die Poesie gilt: daß sie essentiell *Zeitgestalt* und *gestaltete Zeit* ist,⁴² gilt für Musik und Tanz in gleicher Weise und verbindet diese in der Wurzel.⁴³

⁴⁰ Vgl. Arnold Gehlen, *Der Mensch. Seine Natur und seine Stellung in der Welt*. 7. Aufl. Athenäum Verlag Frankfurt a. M./Bonn 1962, S. 197 ff.

⁴¹ Gotthold Ephraim Lessing, *Laokoon: oder über die Grenzen der Malerey und Poesie* (Berlin 1766), bei Solms zit. S. 183.

⁴² Adolf Portmann hat - auf Herders Spuren - auch die biologischen Formen als „Zeitgestalten“ bzw. „Zeitgestaltungen“ interpretiert (vgl. dazu sein Buch „*Neue Wege in der Biologie*“, München 1960). Die technische Regel „Form follows Function“ wird durch das „Gestaltprinzip“ geradezu umgekehrt, denn die Naturgestalt hat nachweislich nicht nur eine funktionale Bedeutung, sondern unterliegt auch einer Selbstdarstellungsfunktion und ästhetisch zu wertenden „Struktur auf Sicht“ (vgl. a. a. O., S. 73 ff.). Die bloße „Erhaltungsordnung“ wird somit durch umfassendere Sinn- und Sinnesbereiche überlagert, in denen das Erscheinungsbild (z. B. die Hautzeichnung von Tieren) im Sinne einer „Selbstdarstellung“ bzw. einer sich an das Auge wendenden „Struktur auf Sicht“ ausdrücklich auf „Erscheinen“ und sinnliche Wahrnehmung hin geordnet ist und nur von daher angemessen verstanden werden kann. So kann Portmann auch für die Tiergestalt sagen: „Die Erscheinung in ihrem Reichtum ist eine Entsprechung für den Reichtum der Innerlichkeit“ (S. 222), der gegenüber die „erhaltenden Strukturen und Prozesse“ (S. 227) in ihrer bloß dienenden Funktion untergeordnet sind.

⁴³ Herder faßt diese Differenzierung so zusammen: „Wir sahen, es gab drei (scil. Sinne des Schönen): den Sinn des Gesichts, der „*Teile als außer sich neben einander*“, das Gehör, das „*Teile in sich und in der Folge nach einander*“, und das Gefühl,

In begrifflicher Abstraktion geht man über derartig tiefgreifende Differenzen allzuschuell hinweg, und umsomehr muß man sie deshalb kategorial bestimmen und festhalten. Herder bringt die radikale Verschiedenheit der kategorialen Bezugsrahmen mit der Aristotelischen Differenz von Ergon und Energeia in Verbindung, wobei die $\text{TMn}\ddot{r}$ geia nun in Verbindung mit den für das neuzeitliche Denken bestimmend werdenden Kraftmomenten eine neue Qualität erhält. [66/67]

Die nun schärfer gefaßte ontologische Differenz führt dazu, auch Poesie (als *Sprachkunst*) und Musik (als *Tonkunst*) hinsichtlich der Regeln ihrer Bildung nocheinmal grundlegend zu unterscheiden. Mit James Harris⁴⁴ markiert Herder eine Differenz zwischen Künsten, die wie die Dichtkunst an das konventionelle Zeichensystem und die Vorstellungskraft der Sprache gebunden sind und solchen, für die ein an Repräsentation gebundener Gesichtspunkt nicht in gleicher Weise verbindlich ist. „Das Successive, die Verknüpfung und Abwechslung der Töne“ als „Mittel der Musikalischen Wirkung“ (3, 136) zeichnet die Musik vor der Poesie als *allein* „durch die Zeitfolge“ (*a. a. O.*) *wirkend* aus, und nur sie kann deshalb, im Unterschied zur anschaulichen Gegebenheit und zur gesprochenen Sprache, im strikten Sinne *rein empfunden werden*. Indem die Musik *allein in der Zeit, durch die Zeit und als gestaltete Zeit* wirkt, tut sie dies im Sinne reiner $\text{TMn}\ddot{r}$ geia und d. h. durch eine dynamische Gestaltung reiner Zeitlichkeit. Einer solche Akzentuierung zeichnet aber auch das Wesen der Poesie aus, die nur aus ihrem Musikalischen voll erfaßt werden kann. In einem wesentlichen Sinne verfährt die Poesie mit dem sinnlichen Substrat der Wörter wie die Musik mit den Tönen; in einem anderen, mit der Sprache als solcher gegebenen Sinne aber hat sie ihre andere Seite in der „Grundkraft der Seele, sich Vorstellungen zu verschaffen“ (4, 34) und d. h. Bedeutung anzunehmen.

Die notwendige Ausdifferenzierung des ästhetischen Bereichs hängt somit ganz von einer Differenzierung der Sinne und d. h. von der Ausarbeitung einer Ästhesiologie ab. Herder kontrastiert in diesem Sinne die beiden „Hauptsinne“ des Auges und des Ohrs und nimmt mit Bezug auf die Plastik als dritten den Tastsinn hinzu, der sich für ihn in besonderer Weise mit dem Fühlvermögen verbindet. Nun aber kommt es wesentlich auf die Differenzen und nicht mehr auf die sinnesübergreifenden Leistungen an. Abzuweisen ist die Vorstellung, als ginge es bei der Frage nach dem „Sinn der Sinne“ (Erwin Straus, vgl. Anm. 1) vor allem um die bekannten Synästhesien (‘Farbklänge’ einerseits, ‘Klangfarben’ andererseits) oder verallgemeinert um die Frage nach einem alle Sinnesleistungen übergreifenden und ihnen zugrundeliegenden *sensus communis* (einem „Sinn der Sinne“). Es geht Herder nicht um die „Einheit der Sinne“ (H. Plessner, vgl. Anm. 1) und auch nicht um einen dieser zugrundeliegenden ‘Gemeinsinn’,

das Teile „auf einmal in und nebeneinander“ begreift. Teile als außer sich, neben einander, heißen *Flächen*; Teile in sich und in der Folge nach einander sind am ursprünglichsten *Töne*; Teile auf einmal in und neben einander solide *Körper* - es gibt also in uns einen Sinn für *Flächen*, für *Töne*, für *Körper*, und wenn es auf das Schöne ankommt, für die Schönheit in *Flächen*, in *Tönen*, in *Körpern*.“ (S. W. Bd. 4, S. 61 f.)

⁴⁴ James Harris, *Three Treatises, the First concerning Art, the Second concerning Music, Painting and Poetry, the Third concerning Happiness*, London 1744; anonyme deutsche Übersetzung Danzig 1756; bei Solms zit. S. 188 ff.

sondern gerade umgekehrt um ihre unaufhebbare Differenz. „Immer aber vermittelt ein Sinn der Seele nur einen Aspekt, eine Dimension der Wirklichkeit. Die Welt ist für jeden Sinn immer nur seine je eigene, von ihm gleichsam präparierte Welt. Derselbe Gegenstand kann ‘für tausend andre Sinnen in tausend andern Medien [67/68] ganz etwas anders, vollends in sich selbst ein Abgrund seyn, von dem ich nichts wittre und ahnde‘ (8, 187 f.). So bleibt die Seele angewiesen auf Organe, die sie sich eigens zum Zwecke der ‘Communicabilität’ mit der Außenwelt gebildet hat. Vor aller Reflexion ordnen diese bereits, jeder für sich, die Welt, ‘präformiren’ sie, wie Herder an anderer Stelle (21, 97) sagt.“ (Solms, a. a. O. S. 207) Auch der Versuch, die Leistung der Sinne von vornherein mit dem Medium und der Leistung der Sprache zu verbinden, muß deshalb abgewiesen werden. Der Titel „Vom *Erkennen* und *Empfinden* menschlicher Seele“ bezeichnet somit die beiden konjugierten Pole eines *Spannungsfeldes voller Brüche*, die nicht mehr ohne weiteres zur Deckung gebracht und wie bei Kant einer zentralen Einheitsfunktion (dem „Ich denke“ der transzendentalen Apperzeption) oder einem analogen Sprachapriori unterstellt werden können. Entsprechend besteht auch die Einbildungskraft, in der all dies zusammenströmt, „nicht bloß aus Bildern, sondern auch aus Tönen, Worten, Zeichen und Gefühlen, für die oft die Sprache keinen Namen hätte“ (8, 189; vgl. bei Solms zit. S. 207 ff.). Das Ganze ist keine *Einheit*, sondern ein *Gewebe* vielfach verflochtener, in ihrer Verflechtung aber vereinzelt bleibender Fäden bzw. Linien: „Aus allem webt und würkt nun die Seele sich ihr Kleid, ihr sinnliches Universum“ (a. a. O.).

Der Gedanke gänzlich unterschiedener Sinnesgegebenheiten läßt sich verallgemeinern: Menschliche Erkenntnis kann in ihren einzelnen Inhalten grundsätzlich nicht mehr unabhängig von den Sinnen und ihrer je spezifischen Leistung gedacht werden. „*Innig wissen wir außer uns nichts*“ (8, 188; gesp. von mir), und weil das so ist, „gab uns die Gottheit Sinne“ (8, 185), ohne deren strukturierende Leistung „uns *das Weltgebäude ein zusammengeflochtener Knäuel dunkler Reize*“ (8, 188) *bliebe*. „Die Sinne sind demnach die organische Grundlage für alle Empfindungsleistungen der Seele“ (Solms S. 201), auf denen allein wiederum Erkenntnis aufgebaut werden kann. „Immer nemlich ist jeder Sinn ein Organ, der Seele Empfindung und unter der Hülle derselben Erkenntniß zu geben“ (8, 239); es gibt „keinen anderen Schlüssel, in das Innere der Dinge einzudringen.“ (8, 170) Deutlich ist, daß Herder die Erkenntnis nicht mit einem Konstruktionsgedanken verbindet, sondern als eine Möglichkeit versteht, unter der „Hülle der Empfindung“ „in das Innere der Dinge einzudringen“. Der „Schlüssel“ dazu liegt in der fortschreitenden Entwicklung und Sensibilisierung der Sinne, ohne die aus dem „zusammengeflochtenen Knäuel dunkler Reize“ keine Empfindungen werden und kein geistiger Erkenntnisgehalt gehoben werden kann.

An dieser Stelle ist das Hören gefragt, denn nur vermöge des Hörsinns kann das in die dunkle Gegebenheit hineingelegte „geistige Band“ (8, 174) zum Schwingen gebracht werden, so wie *spezifische Eigentöne* ihre *Resonanzen* anregen und durch diese selber wiederum ausgelöst werden. In den Resonanzen spricht an und wird [68/69] aus-

sprechbar, was die Dinge in ihren Eigentönen und d. h. *von sich selber her* zu sagen haben.

In Analogie kann dieser Vorgang natürlich auch auf das Auge und sein Lesenkönnen übertragen werden. Damit die beiden Sinne (Auge und Ohr) überhaupt *Gegenstände* haben, müssen ihnen in ihren je spezifischen Medien (Licht und Ton) „gewisse Eigenschaften und Seiten der Dinge *vorbuchstabiert*“ (8, 187; gesp. v. mir) werden, so als wirkte in der Modulation dieser Medien gleichsam ein „*Zeigefinger der Gottheit für unsere Seele*“ (8, 188; gesp. v. mir). Den Bedingungen des jeweiligen Mediums entsprechend, aber auch in der Beschränkung auf deren Eigensphäre, kann dann durch Eigenresonanz des Organs der jeweiligen spezifischen *Berührung* bzw. *Empfindung* ein Sinn entnommen werden.

Das *Grundphänomen* ist also die an je spezifische Eigentöne gebundene *selektive Resonanz*⁴⁵, wie sie z. B. beim Anschlagen einer gestimmten Saite zu beobachten ist. Dieser Vorgang wird nun von Herder zum Modell für die Sinnesempfindung und die sich darauf beziehende „Erkenntnis des Inneren der Dinge“ überhaupt gemacht. Wellenvorgänge und darauf aufbauende Schwingungsmuster regen mittels ihrer spezifischen Resonanzen spezifisch antwortende Empfindungen an, so wie das Saitenspiel Töne erzeugt, aber auch durch andere Töne zum Mitschwingen angeregt wird. Es gehören somit immer Zwei dazu: „Da man das Nervengebäude der Empfindung sehr treffend mit einem Saitenspiel vergleichen kann: so merke ich hier an, daß wie eine Saite bloß mit gleichgestimmtem Harmonisch tönert: so fordert das Wimmern der Elegie gleichsam einen Leser von gleichem Ton der Seele.“⁴⁶

Was so immer noch metaphorischer Ausdruck und Vergleich zu sein scheint, nimmt in der Struktur des Hörens jedoch einen sehr genauen Sinn an⁴⁷, den Herder, im Gegensatz zu den meisten Musiktheoretikern seiner Zeit, dahingehend präzisiert: „*Schall ist kein Ton*“ (4, 109; gesp. v. mir), „Schall und Ton ist nicht Einerlei“ (4, 100 f.; bei Solms zit. S. 217). Umgekehrt ist auch der „*Ton als Ton*“ (4, 93; gesp. v. mir) kein *Schall* und auch kein in harmonischer Ausprägung gegebener *Klang* (vgl. 4, 114). Damit wird eine lange Musiktradition verabschiedet, die mit Pythagoras und Platon das Wesen der Musik im Verhältnis der Töne, in der Proportion der Intervalle bzw. in der Harmonie der Klänge begründet und [69/70] deren Zusammenstimmung als Quelle musikalischen Wohllauts und Genusses angesehen hat. Eine solche Auffassung würde die Leistung des Hörens auf eine ganz andere Basis stellen, denn dieses würde nun nicht auf der spezifischen Resonanz zu Eigentönen in ihrer strikten *Punktualität* bzw. *Linearität* basieren (wenn man den angeschlagenen Eigenton in die Zeit hinein prolon-

⁴⁵ Um den Zusammenhang von Eigenton und Resonanzphänomen in seiner biologischen Verwendung zu verdeutlichen: Fledermäuse und unter den Vögeln auch die Stachelschwanzsegler orientieren sich bei völliger Dunkelheit mit Echoortung, wobei sie auch bei gleichzeitiger Anwesenheit unzähliger zirpender Artgenossen den eigenen Ton in seinem Echo heraushören und damit ihren individuellen Schlafplatz oder auch die eigenen Jungen mit absoluter Sicherheit finden. (So gezeigt in der Sendung „Spiele des Lebens“, Südwest 3 am 5. 11. 1995, 20.15 bis 21.00 Uhr.)

⁴⁶ Herder, Von der Nachahmung der Lateinischen Elegien, Anmerkungen, S. W. Bd. 1. S. 489.

⁴⁷ Vgl. zum Folgenden F. Solms, a. a. O., S. 210 ff.

giert), sondern im Sinne einer Spektralanalyse komplexe Schallwellenbündel abarbeiten. Dabei müßte offenbleiben, ob die aus dem diffusen Klangkomplex herausgehörten Töne wirklich in diesem vorhanden sind oder ob man sie in ihn 'hineinliest' und d. h. *letztlich selber bildet*. Man käme so ohne metaphysische Entsprechungshypothesen nicht aus, die bezüglich der unterstellten Korrespondenz und Zusammenstimmung bestreitbar blieben. Über die fragliche 'Übereinstimmung mit der Wirklichkeit' ließe sich von diesem Ansatz her nichts ausmachen.

In der Tat wurde bis hin zu Ohm, Helmholtz und Fechner der Hörvorgang in dieser Weise verstanden - was zeigt, wie mächtig ein historisches Vorurteil sein kann (vgl. dazu Solms S. 217 ff.). Demgegenüber unterlegt Herder den resonierenden Tönen der 'Seele' bzw. der 'Empfindung' je spezifische, durch und durch vereinzelt Korrespondenzverhältnisse im Sinne eines „Saitenspiels der Gottheit“ (8, 191), dessen „zarten Silberbanden“ (8, 190) die „Nervenfibern“ (und die mittlerweile im sog. Corti-Organ nachgewiesenen, unterschiedlich langen Fasern im Ohr⁴⁸) entsprechen, indem sie mit ihrem eigenen, ebenso spezifischen Eigenton resonieren. Dieser von vornherein mit etwas *Objektivem* als einem *Singularen* verbundene und ihm mittels Resonanzen korrespondierende Vorgang ist streng punktuell bzw. in zeitlicher Erstreckung linear: „Weder ein abstrakter mathematischer Algorithmus wie die Fourier-Analyse, noch die Idealität immanenter Proportionsmaße löst, das hat Herder richtig geahnt, die Empfindung der Tonqualität aus, sondern die unmittelbare Wahrnehmung der zeitlichen Folge von Impulsen, die 'Schläge der Luft', wie er das nennt.“ (Solms S. 224) Vorrang vor dem Schall bzw. Klang, in dem noch alle Töne ungesondert liegen, haben somit *die einzelnen Töne*, deren Beziehung untereinander *strikt linear* (ein „Gewebe“) ist und nicht (im Sinne eines Geräusches oder einer komplexen Klangqualität) vermischt oder gar verschmolzen werden kann. Die entscheidende Feststellung ist: vom 'Schall' kommt man zu den 'Tönen' *nicht*; vielmehr bewahrt der einzelne, *unteilbare* Ton gegenüber allen anderen Tönen seinen *absoluten* Charakter und kommt eben dadurch der *spezifischen*, genau nur ihm entsprechenden und wie er selber „unteilbaren“ Empfindung entgegen. [70/71]

Die Beobachtung Herders ist: „Die *erste* Schwingung ... gibt schon den *ganzen* Ton, der auf das Ohr würkt, und alle folgenden Schwingungen thun nichts, als ihn unterhalten, nichts als ihn jedes Moment durch einen wiederholten Schlag der Luft erneuern.“ (4, 92; bei Solms zit.S. 225) Dasselbe gilt für die durch den spezifischen Ton angeregte Empfindung, die als das „*erste Moment* der Sensation“ (4, 94) ihren *ganzen Inhalt* schon in sich hat.⁴⁹ Ton und Empfindung sind somit im Sinne einer „*Musikalischen*

⁴⁸ Vgl. dazu Horst-Peter Hesse, Die Tonhöhenwahrnehmung und die neurophysiologischen Bedingungen des Gehörsinnes, in: Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung, Preußischer Kulturbesitz, Berlin 1970, S. 128-143. Wiederabgedruckt in: Bernhard Doppeide (Hrsg.), Musikhören. Darmstadt 1975, S. 363-385; bei Solms diskutiert S. 224 ff.

⁴⁹ Eine entsprechende Beobachtung macht Paul Valéry in seiner „Rede über die Dichtkunst“, in der er ausführt: „Deutlich unterscheiden wir den *Ton* vom *Geräusch*, und sogleich empfinden wir einen Gegensatz zwischen ihnen - eine Empfindung von großer Tragweite, denn dieser Gegensatz ist der des Reinen und Unreinen; er geht auf den von Ordnung und Unordnung zurück, der selbst zweifellos auf den Wirkungen gewisser energetischer Gesetze beruht ... Daraus ergibt sich, daß die Musik einen eigenen, ausschließlich ihr gehörigen Bereich besitzt. Die Welt der musikalischen Kunst, die Eigenwelt der Töne, ist

Monadologie“ (4, 114) *punktuell*, sie treffen sich wie „Silberpfeile“ in einem *Zeitpunkt*, der als ein solcher *Treffpunkt* kein beständiger Raumpunkt ist und auch nicht zu einem solchen werden kann. Man darf diese *im spezifisch qualifizierten Treffpunkt gegebene* Korrelation nicht sogleich auf Dauer stellen wollen - so als ob sie ‘jederzeit’ möglich wäre - und muß sich davor hüten, das Resonanzphänomen im Sinne physikalischer Raumanalogien zu deuten.⁵⁰ [71/72]

Die weitreichenden Konsequenzen dieses Ansatzes kann ich hier nicht ausführen. Aber denken Sie z. B. an die Bildung sprachlicher Metaphern, mit denen man einen ganz spezifischen Eindruck zur ebenso spezifischen Aussagemöglichkeit bringen möchte. Es macht hier einen entscheidenden Unterschied, ob man die Metaphorik im Sinne einer analogen „Übertragung“ aus lebenspraktischen bzw. sprachlichen Kontexten heraus versteht oder - mit Herder - als spezifische „Resonanz“ auf eine ebenso spezifische Wirkung beschreibt, deren „Eigenton“ und Qualität die Metapher aufnimmt und im Sinne einer „*treffenden Beschreibung*“ wiedergibt.⁵¹ Zwischen dem Verständnis der

nen eigenen, ausschließlich ihr gehörigen Bereich besitzt. Die Welt der musikalischen Kunst, die Eigenwelt der Töne, ist scharf getrennt von der Welt der Geräusche. Während ein Geräusch darauf beschränkt ist, uns irgendein isoliertes Ereignis bewußt zu machen, *beschwört ein Ton, der erklingt, für sich allein schon den ganzen musikalischen Kosmos*. In diesem Saal, wo ich spreche, hören Sie das Geräusch meiner Stimme und verschiedene Nebengeräusche. Wenn jetzt plötzlich ein Ton angeschlagen würde, wenn eine Stimmgabel oder ein gut gestimmtes Instrument zu vibrieren begänne, dann hätten Sie, sobald Sie von diesem außergewöhnlichen, *nicht mit den andern zu verwechselnden* Geräusch berührt würden, die Empfindung eines *Anfangs*. Auf der Stelle wäre eine ganz andere Atmosphäre entstanden, ein besonderer Erwartungszustand würde sich einstellen, eine *Welt* sich ankündigen, und Ihre Aufmerksamkeit würde sich ordnen, um sie aufzunehmen. Mehr noch, in gewisser Weise würde Ihre Aufmerksamkeit danach streben, aus sich selbst jene Voraussetzungen zu entwickeln und weitere Empfindungen von gleicher Art und *gleicher Reinheit* wie die aufgenommene Empfindung zu erzeugen.“ (Werke Bd. 5 „Zur Theorie der Dichtkunst“, Insel Verlag Frankfurt 1991, S. 50 und 51.)

⁵⁰ Herders Absage an die klassische, mathematisch und physikalisch unterbaute Harmonielehre konzentriert sich somit in dem Vorwurf: „Sie erklären nichts vom einfachen Ton selbst; nichts von der Energie desselben aufs Gehör, nichts von der Anmut derselben, einzeln und in der Folge; von allem nichts.“ (4, 91) Und: „Ohr als Ohr fühlet so wenig ein Verhältnis, als das Auge eine Entfernung unmittelbar siehet und der Geruch die Fläche fühlet. ... Und doch kann ein solcher Ton, ohne Verbindung und Folge, uns so tief erschüttern, so innig rühren, so gewaltsam bewegen, daß dies *eine erste* Moment der Empfindung, dieser einfache Akzent der Musik an innerer Masse mehr ist als das Produkt aller Empfindungen aus allen Verhältnissen, allen Harmonien eines großen langen Stücks.“ (4, 94) „... so wird immer die natürliche Folge bleiben, daß aus *Verhältnissen und Proportionen* sich durchaus *das Wesen, die Art und die Wirkung* der Musik nicht erklären lasse ...“ (4, 96) Zur Begründung dieser These kann Herder zunächst nur die eigene Hörerfahrung geltend machen: „Es ist Erfahrung, daß gewisse einfache Töne, unabhängig von Höhe und Tiefe, von Stärke und Schwäche, von Länge und Kürze, *ihrer innern Art nach*, verschiedene Eindrücke auf uns machen. Der eine trifft uns gleichsam glatter und heller, ein anderer rauher und finsterner. Der eine scheint unsre Nerve aufzuwecken und zu erheben, der andre niederzuschmiegen und einzuschläfern. Der eine strengt sie zum Staunen an, ein anderer schmelzt sie in sanftes Gefühl hin - - dies ist Erfahrung, und sie soll uns Grundsatz werden.“ (4, 98) Zur theoretischen Unterbauung dient ihm das wegen seiner Nichtvorstellbarkeit rein definitorische monadologische Argument: „Wie er nun aber das Einfache, gleichsam der hörbare Punkt wird, den ich in meinem Innern empfinde, den ich Ton nenne und vom Schalle so deutlich unterscheide, weiß ich das? ist dieser einfache fühlbare Ton ein Gegenstand der Physik? so wenig als der mathematische Punkt. Sie kann ihn nicht untersuchen, nicht erklären, nicht nutzen: sie weiß nichts von ihm.“ (4, 92)

⁵¹ Vgl. dazu Josef König, *Bemerkungen zur Metapher* (um 1937), in: Josef König, *Kleine Schriften*, hrsg. v. Günter Dahms, Verlag Karl Alber Freiburg/München 1994, S. 156-176 sowie dessen in Anm. 27 zitierte Abhandlung über „*Die Natur der ästhetischen Wirkung*“ (1957) und die folgenden Schriften aus Otto Friedrich Bollnows letzten Lebensjahren:

Bemerkungen über das evozierende Sprechen in der Logik von Georg Misch. In: Josef Derbolav, Clemens Menze, Friedhelm Nicolin (Hrsg.), *Sinn und Geschichtlichkeit. Werk und Wirkungen Theodor Litts*. Verlag Klett-Cotta Stuttgart 1980, S. 61-77; *Versuch über das Beschreiben*. In: *Hommage à Richard Thieberger*. Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Nice N° 37 - 1ère série. Études allemandes et autrichiennes, Les Belles Lettres Paris 1989, p. 57-75;

Mensch und Natur. Im August 1990 abgeschlossenes, nachgelassenes Manuskript von 44 Seiten;

Über den Begriff der ästhetischen Wirkung bei Josef König. In: *Dilthey-Jahrbuch für Philosophie und Geschichte der Geisteswissenschaften* Band 7/1990-91, hrsg. von Frithjof Rodi, Verlag Vandenhoeck & Ruprecht Göttingen 1991, S.13-43.

Der Vergleich beider Autoren ist an dieser Stelle in systematischer bzw. kategorialer Hinsicht aufschlußreich. (Vgl. dazu meine ausführlichere Darstellung dieser Problematik in: Friedrich Kümmel, *Spricht die Natur? Zum Verhältnis von Mensch und*

und Natur im Spätwerk von Otto Friedrich Bollnow. In deutsch-koreanischer Ausgabe erschienen im TAP Verlag Seoul / Korea 1995.) König versteht die „treffende“ Beschreibung ausdrücklich als ein Resonanzphänomen: „Daß es geschieht, daß die ästhetische Wirkung zu sich kommt, wenn und indem der Mensch sie beschreibt, kann man bildlich auch dahin ausdrücken, daß sie, wenn wir sie *treffend* beschreiben, gleichsam *erwacht*. Treffend ist die Beschreibung, die sie trifft oder anstößt oder weckt. Und daß sie gleichsam erwacht, kann man mit Gewinn wiederum dahin wenden, daß sie zurücktönt oder resoniert.“ (Die Natur der ästhetischen Wirkung, a. a. O., S. 303). Auch Bollnow nimmt mit Rückgriff auf Georg Mischs „evozierendes Sprechen“ dieselbe Metaphorik auf: „Georg Misch spricht in einer von ihm gern gebrauchten Wendung davon, daß der gemeinte Gegenstand durch das treffende Wort zum Erzittern gebracht wird. Er sagt, daß der Gegenstand selbst von den Worten betroffen ist, gleichsam durch die Berührung des Wortes durch die Tat der Sprache erzittert.“ (Mensch und Natur, S. 24) Derartige Redeweisen sind für Bollnow „selbstverständlich metaphorisch gesprochen und vielleicht auch insofern mißverständlich, als die Wendung von einem erzitternden Gegenstand an ein körperliches Ding denken läßt, das in Schwingung gerät, während es sich hier zumeist um dinglich nicht faßbare Erscheinungen handelt“ (a. a. O., S. 24). Gleichwohl meldet Bollnow gegenüber der suggestiven Kraft einer derartigen Rede- und Vorstellungsweise einen deutlichen Vorbehalt an: „Aber man darf dies Bild auch nicht übertreiben.“ (A. a. O., S. 26) Er stört sich offensichtlich an dem Fertigsein dessen, was nur noch erweckt zu werden braucht. Ihm fehlt bei dieser Vorstellung des „Treffens“ die schöpferische Leistung des Gestaltgebens, das artikulierende und explizierende Moment. Wollte man das Resonanzphänomen an dieser Stelle wörtlich nehmen, so würde es seiner Meinung nach in eine magische Welt verweisen. Bollnow kann sich dem weder völlig verschließen noch völlig öffnen, handelt es sich doch auch in den von ihm zitierten dichterischen Beispielen (Theodor Storm, Ernst Jünger u. a.) um einen gegenüber der Alltagswelt verschobenen, geheimnisvollen Bereich, in dem die Naturdinge nicht als Gebrauchsdinge erscheinen, sondern „Selbst“-Charakter haben und in ihrem „Eigenwesen“ von sich selbst her zur Sprache kommen.

Um derartigen Phänomenen gerecht zu werden, sind „eigene sprachliche Formen, besonders in metaphorischer Ausdrucksweise, erforderlich.“ (Versuch über das Beschreiben, S. 66) Die Natur dieser *notwendig* metaphorischen Sprechweise zu bestimmen, macht jedoch eigentümliche Schwierigkeiten. Um für den gemeinten Sachverhalt ein von Bollnow öfters zitiertes Beispiel aufzunehmen: Die in Goethes Ballade „Der Fischer“ evozierte Anmutungsqualität des „Wasserhaften“ ist etwas, was weder als „objektive Eigenschaft“ des Wassers noch als „bloß subjektive Zutat“ verstanden werden darf und beides vielmehr in eigentümlicher Weise verschränkt. Für Goethe manifestiert sich im Physischen ein Geistiges und kann auf dieses hin transparent gemacht und überschritten werden. Gleichwohl läßt sich die Metaphorik in Goethes Ballade nach wie vor mit einer sinnlich wie seelisch unmittelbar erlebbaren Wasserqualität in Verbindung bringen. Anders aber liegt die Sache bei dem „blauen Band“ in Mörikes Frühlingsgedicht „Frühling läßt sein blaues Band / Wieder flattern durch die Lüfte ...“ Bollnow schreibt dazu: „Was hier angesprochen wird, ist keine objektive Bestimmung des Frühlings als einer bestimmten, mit bestimmten Eigenschaften ausgezeichneten Jahreszeit, aber auch nicht das subjektiv zu verstehende Gefühl des Frühlings, sondern ähnlich wie vorher beim Wasser der Frühling selbst, das Wesen des Frühlings, das Frühlingshafte mit dem erwachenden Leben, das hoffnungsvoll der Zukunft Zugewandte usw., alles das, was sich in sachlich bestimmter Rede nicht ausdrücken läßt. Wie aber kommt diese Wirkung zustande? Wörtlich genommen ist es ein Unsinn; denn wo gäbe es ein solches blaues Band? Es ist, wie man sofort erkennt, eine metaphorische Rede. Aber auch diese Bestimmung greift zu kurz. Denn es ist keine Metapher im üblichen Sinn, wo eine für sich bestehende Grundbedeutung im übertragenen Sinn angewandt wird, wie beim Stuhlbein oder Flußbett usw. Hier ließe sich zwischen wörtlicher und übertragener Bedeutung klar unterscheiden, und das metaphorisch Ausgedrückte ließe sich grundsätzlich auch in direkter Rede sagen. Hier aber kann man nicht sagen, daß der Frühling mit einem blauen Band verglichen wird. Er ist als ganzer in seinem Wesen mit dieser Metapher evoziert.“ (Versuch über das Beschreiben, a. a. O., S. 67) Was mit „blauem Band“ hier gemeint ist, kann folglich nicht mit Hinweis auf die Grundbedeutung des Ausdrucks „blaues Band“ erklärt werden, weil es in bezug auf den Frühling gar keinen Vergleichspunkt zwischen der wörtlichen Bedeutung dieses Ausdrucks und einer möglichen übertragenen Bedeutung gibt. Was aber ist dann das „Wesen dieser eigentümlichen Form der Metapher“ (ebd.), die keine Metapher im üblichen Sinn ist und für die es gar keine wörtlich zu nehmende, sinnlich aufweisbare Grundbedeutung mehr gibt?

An dieser Stelle führt Königs Begriff „*ursprüngliche Metaphern*“ weiter, die von ihm im Unterschied zur gewöhnlichen, einer direkten Bedeutung aufruhenden Metapher so umschrieben werden: „Sie sind bildliche Ausdrücke, die ein rein Bedeutendes bedeuten; und daher ist es im strengen Sinne unmöglich, sie durch Ausdrücke, die nicht Bilder wären, zu ersetzen. Sie geben kein Bild für das Bedeutete, sondern bilden es; sie sind die Sache selber als Bild; und diese Sache ist, als ein rein Bedeutetes, nur da und nur in der Welt als ein notwendig metaphorischer Ausdruck.“ (Die Natur der ästhetischen Wirkung, a. a. O., S. 322) Wenn aber die von einer „ursprünglichen Metapher“ bedeutete Sache *nur* in der Welt ist in Gestalt dieses notwendig metaphorischen Ausdrucks, so kann sie grundsätzlich nicht mehr an sinnlicher Wahrnehmung und einer mit dieser verbundenen Gegenständlichkeit überprüft werden. Die Metapher als ein „*rein Bedeutendes*“ für ein „*rein Bedeutetes*“ kann auch nicht durch andere Ausdrücke ersetzt werden, die vorgeblich dasselbe besagen. Dem „rein und genau“ angemessenen metaphorischen Ausdruck wie dem von ihm Bedeuteten eignet die unverwechselbare *Singularität* einer *Koinzidenz*.

Man kann sich die hier in Frage stehende kategoriale Differenz im Begriff der Metapher auch so klarmachen: Für Misch und Bollnow wird das metaphorische Reden zu einer schöpferischen, letztlich Wirklichkeit konstituierenden Macht. Seinen Rechtsgrund kann der metaphorische Ausdruck traditioneller Auffassung entsprechend von daher nehmen, daß das von ihm Geprägte *zugleich* in *sinnlicher* Repräsentation erscheint und so gleichsam *von anderer, zweiter Seite her* bestätigt wird. Dies ist jedoch Königs Auffassung zufolge bei „ursprünglichen“ Metaphern gerade nicht der Fall. Nach seinem Verständnis der Sachlage wird das ursprünglich-metaphorische Beschreiben zum Geburtshelfer für etwas *Unsichtbares* und *unsichtbar Bleibendes*, das zwar auch irgendwie schon ‘da’ ist, nun aber im Sinne einer „zweiten Geburt“ *in* der Beschreibung und *durch* sie

Metaphorik als Analogisierung und [72/73] als spezifische Resonanzbildung liegen ganze Welten, deren Differenz jedoch [73/74] alsbald wieder einzunivellieren eine starke Tendenz besteht. Nur der Dichter, der die alten Metaphern als „verschlissene Sprachhülsen“ nicht mehr gebrauchen kann und gleichwohl weiterhin in metaphorischer Rede zu dichten gezwungen ist, weiß auch um die *andere Seite* der Metapher.⁵²

7. Schubert und Beethoven oder der Übergang vom Klangraum der Aufführung zum Liedton der vereinsamten Seele

Der Übergang von der „*dramatischen Gestaltung*“ eines zur Aufführung gebrachten Musikstücks zur „*ewigen Wiederholung*“ der Tonempfindung in der Seele läßt sich im Verhältnis Schuberts zu Beethoven, allgemeiner ausgedrückt im Übergang von der klassischen zur romantischen Musik nachzeichnen.⁵³ Dies kann hier nur in aller Kürze geschehen.

Ich beziehe mich dabei auf eine Untersuchung über die musikalische Vorbildung der im 19. Jahrhundert erstmals philosophisch ausgearbeiteten Kategorie der „Wiederholung“, die Martin Bock in seiner musikwissenschaftlichen Magisterarbeit über Franz Schuberts „Reliquien-sonate“ (C dur, op. D 840, komponiert im April 1825) unternommen hat und in einer von mir betreuten Dissertation philo- [74/75] sophisch weiter ausbauen will.⁵⁴ Ausgangspunkt ist die nicht resignativ gemeinte, aber doch nicht

allererst zu sich selbst entbunden wird. Oder mit Königs anderem Vergleich ausgedrückt: Indem der ‘schlafende’ Eindruck durch die Resonanz der ‘treffenden Beschreibung’ zu sich selbst ‘erwacht’ und zu ‘tönen’ beginnt, *und nur je auf diese Weise*, wird ein neues ‘Ding’, genauer gesagt ein bis dahin unbekannt gebliebener, *spezifischer Resonanzkörper* in die ‘Welt’ eingeführt. Es ist also nicht der sinnliche Eindruck, sondern die dichterische Beschreibung, vermöge deren die Welt ihre Wirklichkeitshaltigkeit gewinnt.

In der Konsequenz heißt dies für König, entgegen Bollnows Intention: Es gibt für diese *ursprünglich metaphorischen* Ausdrücke und ihr Bedeutetes keine übergreifenden sprachlichen und sinnlich-gegenständlichen *Kontexte* mehr, in die sie eingebettet und aus denen heraus sie verstanden und interpretiert werden könnten. Das heißt, *es gibt keine Hermeneutik dieser spezifisch treffenden, ursprünglich metaphorischen Ausdrücke*. Was sie sagen, *sagen nur sie selbst*, und es gibt keinen anderen Ausdruck, der ihnen im Bedürfnis nach Klärung ihres Sinnes zu Hilfe eilen könnte. Sie sprechen, wenn sie „rein und genau“ sind, ausschließlich durch und für sich selbst und lassen keinerlei Übersetzung in andere Kontexte und Ausdrucksweisen mehr zu.

⁵² Die um die Jahrhundertwende durch Nietzsche, Mauthner u. a. geleistete radikale Sprachkritik hat bei Hugo von Hofmannsthal in seinem fiktiven „Brief an Lord Chandos“ (Gesammelte Werke in Einzelausgaben, Prosa II, Frankfurt a. M. 1959) und in Gedichten einen bereicherten Ausdruck gefunden. In dem Gedicht „Der Schatten eines Toten“ heißt es:

„Verstehn, Gestalten, Künstler sein, wozu? / Wozu denn Leben? Und wozu die Kunst?“

Erlignes an Erlignes, Wort an Wort / Wie bunte Steinchen aneinanderreihn ...“

Die These ist: Der Gedanke lügt und das Wort lügt, denn sobald sich die Empfindung zum Gedanken und Wort zu formen beginnt, wird sie zu deren „Nachhall“ und verliert sich selbst. Der Dichter befindet sich damit in einer aussichtslos scheinenden Lage und kann doch nicht anders, als die in Vorurteilsstrukturen verfestigten und sich verschleißenden Sprachwendungen gleichsam gegen ihre eigene Verfallstendenz wiederum zum Reden zu bringen.

⁵³ Vgl. dazu auch Roland Barthes, Was singt mir, der ich höre in meinem Körper das Lied. Aus dem Französischen von Peter Geble, Merve Verlag Berlin 1979. Diese Ausgabe enthält in den 70er Jahren entstandene Texte über Beethoven, Schubert und das romantische Lied, in denen Roland Barthes nichts Geringeres intendiert, als einen Paradigmenwechsel im Musikhören einzuleiten bzw. einen solchen im Übergang von der klassischen zur romantischen Musik zu markieren. Seine für unser Thema höchst wichtigen Überlegungen lassen sich hier in Kürze nicht referieren. Am nächsten kommt ihrem Ton und Duktus wiederum Herder, wenn er sagt: „Singt die Nachtigall, durch bloße Töne und Tonfolgen ihr oder ein fremdes Ohr zu ergetzen? Nein! ihr Gesang ist Sprache, Sprache der Leidenschaft und des Bedürfnis, so wie dem Löwen sein Gebrüll und dem Wolfe sein Geheul und dem Menschen sein erster rauher Sprachgesang.“ (4, 115) In diesem Sinne reden beide von der „Wollust“ der Töne, die, so Herder, „tief in uns verborgen liegt“ (4, 90).

⁵⁴ Martin Bock, „Über Franz Schuberts Reliquien-sonate“, unveröffentl. Manuskript der Magisterarbeit.

leicht zu beantwortende Frage Schuberts an sich selbst: „Aber wer vermag nach Beethoven noch etwas zu machen?“⁵⁵ - und wie? Hauptertrag der von Martin Bock unternehmenen Werkanalyse ist die Unterscheidung zweier grundverschiedener musikalischer „Zeitgestalten“, wie sie im Übergang von der klassischen zur romantischen Musik, insbesondere bei Schubert in seiner Auseinandersetzung mit Beethoven und paradigmatisch an der „Reliquiensonate“ nachgewiesen werden können.

Die ‘klassische’ Zeitgestalt ist *dramatisch* und *final* strukturiert, während die ‘romantische’ durch eine eher zeitlos wirkende Qualität von *Wiederholung* bestimmt wird. In der dramatischen Gestaltung (musikalisch ausgedrückt: der Exposition der Themen, ihrer motivischen Durchführung und schließlich in der auf die finale Steigerung folgenden Reprise und Coda) dient das musikalische Werk der ‘Aufführung’ auf der Bühne der Welt, des Theaters oder der Oper. Die Bühne ist primär eine ‘Schaubühne’ und hat als solche einen gesellschaftlichen Ort. Der soziale Rahmen verlangt das Rollenspiel, die Selbstdarstellung in der Rolle und ein Publikum, wobei die Verständlichkeit und Akzeptanz des Aufgeführten an sozial normierte, erwartbare Bedeutung zurückgebunden ist. Dazu gehört natürlich auch die ‘kleine’ Überraschung und in Verbindung damit eine Abschätzung des Bedrohlichen, den Rahmen Sprenghenden. Bedrohlich werden die Entsetzen auslösenden ‘Einbrüche’ unmittelbarer Selbstkonfrontation, ‘Zeitlöcher’ und ‘leere Zeiten’, unliebsame ‘Erinnerungen’ und die gefürchtete ‘Wiederkehr der Geister’.⁵⁶

Demgegenüber ist der in der romantischen Musik erschlossene Hörraum kein Sehraum mehr, sein Leben spielt sich nicht auf der Bühne unter dem Blick eines Publikums ab. Gemäß der neuen Kategorie der Wiederholung folgt nun dem ‘Auftritt’ das ‘Sichversenken’, der auf den ‘Höhepunkt’ zustrebenden Bewegung der plötzliche ‘Abbruch’ im ‘Stillstand der Zeit’, der entgleitenden ‘Zielbestimmung’ (der „Apotheose“ des Werks) das ‘Sichverlieren’ und ‘ins Leere Gehen’ des musikalischen Gedankens - ein scheinbar stagnierendes Kreisen in sich selbst -, dem siegreichen ‘Vorwärtsdrängen’ die ‘lange Weile’ unendlicher Geduld usw., und dementsprechend unterscheidet sich die *klassisch-strebende* von [75/76] der *romantisch-retardierenden* Zeitgestalt. Während jene im Gedanken der Einheit durch das Formprinzip aus den harten Widersprüchen herausführen will, führt diese umso tiefer in die Paradoxien der Form selbst als solcher hinein und entgrenzt die Möglichkeiten der musikalischen Materie und Gestaltungskraft. „Durch die Entgrenzung der bisherigen, zielstrebigem Zeitlichkeit entsteht jetzt der Eindruck von Unendlichkeit.“ (Martin Bock, a. a. O. S. 113) Die musikalischen Mittel sind „Klangrückung, Addition statt Modulation“ (Karl Michael Komma, bei M. Bock zit. S. 20), improvisatorische Weitungen und die Beleuchtung weit ausgespielter The-

⁵⁵ Schubert äußert sich so gegenüber seinem Freund Spaun (bei Bock zit. S. 33).

⁵⁶ Zu diesem Konzept dramatischer Musikgestaltung merkt Herder ironisch an: „*Handlungen durch Töne sinnlich machen*: als ob *eine* Handlung in der Welt durch Töne könnte sinnlich gemacht werden? Endlich *etwas* durch Töne sinnlich machen: wer in der Welt hat wohl so gesprochen? wer in der Welt will so sprechen? *Töne fürs Gehör sinnlich machen*? wer macht Töne je für Fuß und Rücken sinnlich? Und *Töne zum Vergnügen* sinnlich machen? und nicht auch zu mehr als zum kalten Vergnügen, zur *Bezauberung*, zur *Rührung*, zur *Illusion*?“ (4, 137 f.)

men, die durch die Tonarten ‘wandern’ und in immer neuen Klangfarben beleuchtet werden, wobei die Charakteristik im ganzen liedhaft-vokal bleibt und die Hereinnahme subjektiver Reflexion gestattet. „Nicht Schicksal wird gestaltet, sondern Fatum geschieht.“ (K. M. Komma, bei Bock zit. S. 19)

Die eminente Schwierigkeit, für das hier vorliegende Neue eine angemessene Sprache zu finden, liegt bei derartigen, mit unterschiedlichen Konnotationen ‘desselben’ spielenden Formulierungen auf der Hand (was unterscheidet z. B. ‘gestaltetes Schicksal’ und ‘geschehendes Fatum’ so prinzipiell?). Derartige Differenzen werden philosophisch erstmals bei Kierkegaard in seiner Thematisierung der „Wiederholung“ und dann wieder bei Nietzsche mit seiner „Ewigen Wiederkehr des Gleichen“ kategorial ausgearbeitet. Dabei zeigt sich, daß die zuvor weder musikalisch ausgeschöpfte noch philosophisch begriffene Kategorie der ‘Wiederholung’ sich grundlegend von den sonstigen, die Zeit betreffenden Kategorien unterscheidet, insbesondere von der durch Hegel ins Zentrum gerückten, immer noch teleologisch verstandenen Kategorie der ‘Vermittlung’, so daß mit ihrer Einführung der Bezugsrahmen des Zeiterlebens im ganzen radikal verändert wird.

Daraus kann man bereits erste musiktheoretische Folgerungen ziehen. Die *musikalische Situation* ist in der sozialen Welt eine „Enklave“, und „jede Geste, jedes Unternehmen, jede Stimmung, jedes Erlebnis hat seine relativ abgeschlossene Gestalt, seine Zeiteinheit, seine *Frist*.“⁵⁷ [[76/77]]

Bezeichnend ist nun aber, daß die sich im Verhältnis Schuberts zu Beethoven spiegelnde *Differenz in der Grundkategorie*, so radikal sie ist, *keinen spektakulären Epochen- und Stilbruch bedeutet, sondern nahezu kontinuierlich erscheint und nur einem feineren Empfinden und genauester Analyse zugänglich wird*. Das Neue kommt auf leisen Sohlen und geht nicht mit dem Pathos revolutionären Umbruchs einher. *Schubert „wiederholt“ Beethoven* im Doppelsinn des Worts: Mit denselben Mitteln wird

⁵⁷ Günther Anders, Die musikalische Situation als Enklave. Es handelt sich um den § 4 der als Habilitationsschrift gedachten, aber wegen der politischen Zeitlage nicht zum Abschluß gekommenen „Philosophischen Untersuchungen über musikalische Situationen“ (um 1930), der in der Zeitschrift für Didaktik der Philosophie, Heft 3/1992, S. 146-148 abgedruckt worden ist. Es heißt hier weiter: „‘Moment’ bedeutet dabei nicht Augenblick als die kürzeste, sondern als *zukunftslose* Dauer, die etwa im Fall des Entsetzens gerade durch ihre Gelähmtheit unendlich lange dauert. Diese Situation steht deshalb nicht im Fluß des Lebens, weil sie nur steht. Sistierte der Schreck den Lebensfluß, so macht er damit jede Kommunikation mit der Welt derart unmöglich, daß sogar die Welt als *Horizont* verloren geht.“ (S. 146) „Gegen diese Enklavesituation grenzt sich die musikalische Situation nun folgendermaßen ab: sie ist nicht nur Lücke wie der Schreck, nicht nur Absinken wie der Schlaf, sie hat vielmehr, wie das Spiel, ihren eigenen Beginn und ihre eigenen Schemata, mit denen, in denen sie beschäftigt ist: im musikalischen Gegenstand selbst. Sie ist ferner wie die Spielsituation abgeschlossen durch die Gestalthaftigkeit und Geschlossenheit dieses ihres Gegenstandes.“ (S. 147) Aber die musikalische Situation teilt nicht mit der sonstigen Spielsituation die Möglichkeit der Abstraktion vom Leben und der Welt, sie ist nicht einfach das „Spiel tönend-bewegter Formen“, sondern „ergreift den von ihr Ergriffenen in einer, gewöhnlich vom Leben nicht verwirklichten, aber dieses Leben eminent angehenden Möglichkeit seiner selbst.“ (A. a. O.) Aufschluß darüber gibt aber nicht eine der „Traumwelt“ analoge „Schallwelt“ (in Schopenhauers und Richard Wagners Deutung), vielmehr gilt hier: „Die Situation und das Produkt *ist* bzw. *hat* selbst eine ganz ausdrückliche Zeit, ist selbst durchartikulierter Prozeß.“ (S. 148) Anders gesagt ist die musikalische Situation eine aus und durch sich selbst bestimmte ‘Zeitgestalt’ und *sonst nichts*, so daß jede Unterscheidung von ‘Situation’ und ‘Produkt’ unmöglich wird. Mit Hilfe der auch von Herder aufgenommenen aristotelischen Kategorisierung drückt Günther Anders dies so aus: „Was wir vor uns haben, ist die Situation als *Energeia*, als *Musizieren* ... *außerhalb ihres historischen Zusammenhangs*“ (a. a. O.) - und damit auch außerhalb aller gesellschaftlichen Bedeutung.

nun etwas ganz anderes erreicht, ohne daß zwei Welten unversöhnlich aufeinanderstoßen. Die „Wiederholung“ wird darin für Schubert zum „Form“-Problem, wie es etwa im Verhältnis von Sonatenform und Liedform, in der kontrapunktischen oder monothematischen Verarbeitung des motivischen Materials oder im Verhältnis der orchestrale Harmonik zur liedhaften Melodik deutlich wird. Noch einmal mit Herder zugepitzt: ‘Ton’ ist nun nicht mehr ‘Klang’ und ‘Klang’ nicht ‘Ton’, auch wenn beides nach wie vor eng miteinander verbunden wird. Eine nicht uninteressante Begleitererscheinung dieses leisen und doch radikalen Wechsels der Bezugsrahmen ist es, daß über die romantische Musik philosophiert und geschrieben wird, bevor sie gemacht ist und daß in ihr der musikalische Geist gleichsam selber zu philosophieren beginnt. Der Philosophie, Wissenschaft und Kunst in sich vereinende „musiktreibende Sokrates“ Nietzsches⁵⁸ ist nicht mehr fern und wird in der modernen Musik immer unüberhörbarer.

8. Pestalozzis Schrift „Über den Sinn des Gehörs in Hinsicht auf Menschenbildung und Sprache“⁵⁹

Pestalozzis in den Jahren 1803/04 entstandene Abhandlung „Über den Sinn des Gehörs in Hinsicht auf Menschenbildung durch Ton und Sprache“, nimmt sicher nicht alle bisher gezogenen Linien auf, doch läßt sich ihr zentraler Gedanke durchaus im Umkreis der von Herder und Schubert aufgeworfenen Problematik [77/78] verorten. Einige bekannte Stichworte will ich nur nennen, um sogleich auf den zentralen Punkt der Sache zu kommen. Pestalozzi betont

- die Notwendigkeit einer „Umstimmung“ und Einstimmung des Menschen auf das Menschliche, insbesondere im Anschluß an die Kritik des die menschlichen Kräfte schwächenden und zerstörenden „Wortwesens und Maulbrauchens“,
- die Rückbindung der notwendig „künstlichen“ Mittel der Ausbildung des Menschen („Zahl, Form, Wort“) an die natürlichen Grundlagen seiner Kraft und Sinnesorganisation;
- er hebt ab auf die „Individuallage“ und die „Realverbindungen“ der „nähesten Verhältnisse“, sowie auf
- deren Zentrierung in der die Einheit von „Anschauung, Sprache und Liebe“ verkörpernden „menschlichen Mutter“.

Was am „Faden der Natur“ (S. 63) allein nicht weitergehen kann: der Mensch und seine Welt, aber auch durch einen vom Naturgang gänzlich abgelösten, den Geist zur Verirrung führenden Kunstgebrauch nicht zu bewerkstelligen ist, *muß auf natürlich-kunstvolle Weise verbunden werden*, und dafür bietet sich das Hören und Reden der

⁵⁸ Vgl. Die Geburt der Tragödie, Werke (ed. Schlechta) I, S. 82, 87, 95.

⁵⁹ Johann Heinrich Pestalozzi, Über den Sinn des Gehörs in Hinsicht auf Menschenbildung durch Ton und Sprache. In: Kleine Schriften zur Volkserziehung und Menschenbildung, hrsg. von Theo Dietrich, 4. Aufl. Verlag Julius Klinkhardt Bad Heilbrunn/Obb. 1968, S. 59-81. Die Seitenzahlen im Text beziehen sich auf diese Ausgabe.

Mutter zu ihrem Kinde an, wenn dieses der Natur Raum gibt *und* mit Liebe verbunden ist.

Natur, Geist und Liebe lassen sich aber nur bruchlos verbinden im „*Ton*“ *der Mutter*, der das Ohr des Kindes erreicht und in ihm, indem er es zu einem Liebesabenteuer anstiftet, von vornherein *den Menschen* anspricht: „Es ist der Sinn des Gehörs, durch den du vorzüglich auf seine Entwicklung hinwirken kannst, wenn du für dasselbe ihm gleich und ein Kind wirst ... töne ihm, damit es sich freue, damit es an dir hange, damit es dich liebe; hohe Anmut fließe von deinen Lippen; gefalle ihm auch durch deine Stimme, wie ihm niemand gefällt, und glaube nicht, daß du um deswillen irgendeine Kunst notwendig habest; glaube nicht, daß du um deswillen auch nur singen können müßtest. Die Lieblichkeit des Redens, die aus deinem Herzen fließt, ist für die Bildung deines Kindes unendlich mehr wert als jede Kunst des Gesanges, in der du auf jeden Fall immer hinter der Nachtigall zurückstehst.“ (S. 62)

Die erste Feststellung ist somit: „*Der Mensch kommt durch das Hören zum Reden*“ (S. 63; gesp. v. mir), und insofern gehen die „Töne“ und die Kraft, sie zu erwidern, der „Sprache“ voraus. Im Medium der tönenden Stimme, insbesondere des Redens der Mutter, teilt sich dem Kind eine menschliche Herz-Empfindung mit, wird ihm selber eine von der ganzen Bandbreite dieser Empfindung durchtränkte, zwischenmenschliche Beziehung und Welt erschlossen.

Erst diese in der ersten Sprech-Hör-Empfindung *bereits menschlich qualifizierten Töne* werden nun für Pestalozzi im Herder'schen Sinne auch zu „*Erinnerungszeichen der Sachen*“ und „*Taten*“ (S. 64). Dazu ist jedoch noch eine weitere Bedingung erforderlich. Pestalozzi geht aus von einer alten Theorie, der gemäß die erste Sprache des Menschen eine (zunächst nur den Priestern lesbare) *Urschrift der Dinge* und ihrer wahren Zusammenhänge, aber noch keine gesprochene Sprache gewesen sei. Entsprechend geht für ihn die „Tonsprache“, d. h. das *gesprochene Sprachzeichen* als solches bzw. der *Sprachlaut* als *Wortzeichen* im Sinne einer „*Tonschrift*“ zunächst aus der ganz anderen Quelle der *Schrift* hervor, in bezug auf die der über die Sprache verfügende Mensch *von vornherein sprachlesend* und nicht sprachhörend ist (vgl. S. 64). In der menschlichen Sprache begegnen und verschränken sich somit zwei in der Wurzel getrennte Linien: „Die Schriftsprache des Menschengeschlechts ging also von der Bilderschrift aus, von dieser zur (scil. buchstabierenden) Zeichenschrift und endlich zur (scil. gesprochenen) Tonschrift hinüber.“ (S. 65) Erst die gesprochene „Tonschrift“, in der sich erstmals das Sprechen und das Lesen und damit der Sinn des Auges mit dem des Gehörs verbindet, befreit das Menschengeschlecht einerseits aus den *tönenden Banden der Natur* und löst es gleichzeitig ab von den „*ewigen Ketten des Geistes*“ (a. a. O.), an die es mit der ebenso in Schrecken versetzenden *sichtbaren Schrift*, der nur wenigen Priestern „lesbaren Ursprache der Vorwelt“ (S. 64), gefesselt war.

Die Notwendigkeit einer Verbindung dieser beiden, zunächst *getrennten* und je für sich selber unfrei machenden Seiten macht sich Pestalozzi von der These eines *doppelten*

Sprachursprungs her verständlich. Erst wenn der *lebendige Eindruck* und der ihm korrespondierende Stimmtton sich mit dem an sich *leblosen, rein geistigen Sprach- bzw. Schriftzeichen* verbindet, kann aus dieser *Synthese* eine *menschliche Sprache* und ein *menschlicher Mensch* hervorgehen und das in seinem Dualismus hängenbleibende, aristotelische ‘Tier plus Geist’ überwunden werden, das der Mensch im Anfang, nach beiden Seiten hin unfrei, gewesen war.

Der Mensch *als Mensch* ist somit im strengen Sinne „Werk seiner selbst“ (Nachforschungen⁶⁰) und hat *sich selber zur Aufgabe*, die ihm niemand, keine Natur, kein Geist und auch kein Gott abnehmen kann. Doch muß er die Mitgift nutzen. Von der *Natur* hat er die Lebendigkeit, wie sie sich an das Ohr wendet und in *beseelten Tönen* manifestiert; der *Geist* in Verbindung mit dem Auge vermittelt ihm die *Schrift* (ursprünglich als Bilderschrift), in der der Zusammenhang der Dinge selber vor Augen liegt. Beides soll nun in der *menschlichen Sprache* zusammenkommen, indem diese den beseelenden Sinn des Gehörs mit dem die Anschauung und den klaren Begriff gebenden Sinn des Auges verbindet. Erst indem die im Ausgang [79/80] doppelt: in der tönenden Natur einerseits und der Geistschrift andererseits gegebene Sprache sich im Menschen zusammenschließt und d. h. indem das Lesen der Schrift mit dem Hören des Tons und des Worts verbunden wird, kann der Mensch wahrhaft zum Menschen gebildet werden.

Ohne diese Verbindung bleibt alles in den ersten rohen Anfängen stecken. Von der nur lesbaren Ursprache sagt Pestalozzi: „Der sprachlesende Mensch mußte durch die Natur der Sprache ein Ungeheuer von Einseitigkeit und Anmaßung werden.“ (S. 64) *Fortschritt ist somit nur von der anderen Seite her zu erwarten*, denn der Ton der Mutter, den das Kind vernimmt, verweist es von vornherein auf sich selber als ein Tönendes zurück und bringt ihm im Rücktönen den Mittelpunkt seines eigenen Seins zum Bewußtsein: „Der Mittelpunkt seines Seins, es selbst und das Nächste, das es umgibt, ist auch das, was ihm durch den Sinn des Gehörs ... *zuerst* zum Bewußtsein gebracht wird.“ (S. 59) Deshalb kann auch nur hier, auf der Seite der Natur und des Hörens, das Geschäft der Verbindung und d. h. der Menschwerdung des Menschen seinen Ausgang nehmen.

Die Aufgabe ist schwer, denn zunächst „war durchaus keine Harmonie zwischen der Sprache, insofern sie in der Schrift verfaßt war, und der Sprache, insofern sie durch den Mund ausgesprochen wurde. Die letzte war gänzlich nur durch das Ohr und die erste gänzlich nur durch das Auge begreifbar. Und diese nur durch das Auge begreifbare Schrift hatte zugleich in ihrer Form (scil. als willkürlich gewordene Buchstabenschrift und daran geknüpfte Wortsprache) den Zusammenhang mit der Sache selber, die sie ausdrückte, das Bild der Sache, die das Wort bezeichnete, verloren.“ (S. 65) Die Einseitigkeit in rein seelischer *oder* rein geistiger Bestimmtheit, die Gefahr der Ablösung des Zeichens vom Gegenstand und die sich daran anschließende Verirrung des Geistes

⁶⁰ In seinen „Nachforschungen über den Gang der Natur in der Entwicklung des Menschengeschlechts“ bestimmt Pestalozzi den Menschen im Sinne eines dreifachen „Werks der Natur“, der „Gesellschaft“ und „seiner selbst“, wobei auch hier erst in dritter, eigener Instanz die Vermenschlichung des Menschen erreicht ist und in der Grundkraft der „Liebe“ verankert wird.

und Sinns ist somit in der ebensowohl tönenden als auch schriftlich verfaßten „Mundsprache“ noch keineswegs überwunden, denn die Sprachlaute bzw. Wortzeichen teilen mit der in Buchstaben zerlegten Zeichenschrift schon deren Willkürlichkeit.

Pestalozzi legt die prekäre Verbindung beider Seiten deshalb in die Hände einer *dritten Kraft* des *Herzens* und der *Liebe*, die allein imstande ist, das natürlich-geistige „Gängelband“ (S. 59) zu flechten, an dem das menschliche Geschlecht zu seiner Vervollkommnung geführt wird. *Der Weg dazu fängt unten, mit den ersten Eindrücken des Kindes an.* Von daher - und nicht wie heute oft aus rein psychologischen Gründen - wird begreiflich, warum Pestalozzi der Mutter eine so überragende Weltstellung und persönliche Wichtigkeit beimißt: „Mutter! Erkenne deine hohe Bestimmung! Erkenne dich als Mittlerin zwischen der Natur und deinem Kinde! ... Dein Benehmen in der Leitung der ersten Eindrücke, die ihm durch seine fünf Sinne zum Bewußtsein gebracht werden, entscheidet durchaus, ob es in der ersten Richtung seines Geistes und seines Herzens besorgt oder verwaht, ob es durch das erste Fühlen seines Herzens, ob es durch die [80/81] ersten Aufmerksamkeiten und die aus diesen entkeimenden Fertigkeiten seines Geistes beruhigt, erheitert und erhoben oder aber verwirrt, erniedrigt, beunruhigt und verkrüppelt werde; das alles liegt vermöge deiner Stellung, in der du von Gottes wegen gegen dein Kind stehst, in deiner Hand.“ (S. 60)

Das mit dem „Sinn des Gehörs in Hinsicht auf Menschenbildung durch Ton und Sprache“ verbundene Prinzip der Vereinigung zunächst getrennter Sprach- und Sinneskontexte in einer dritten Kraft - dem ursprünglichen Band bzw. Syndesmos des Wirklichen - ist nun klar: „*Jeder Sinneneindruck mit dem sich der Eindruck deiner Liebe vermischt, wird ein menschlicher Eindruck, jeder Sinneneindruck, der durch die Sprache bestimmt wird, ist ein menschlicher Eindruck.*“ (S. 68) Die von der Mutter gesprochene Sprache gibt dem Kind nicht nur einen Rückwurf seiner Eindrücke als Mittel zum Aufmerken und zur progressiven Verdeutlichung seiner Begriffe, sondern vermittelt ihm darin zugleich einen „Ausdruck seines Selbstgefühls“ (S. 63) und eine „menschliche Ansicht“ der Dinge. Diese ist daran gebunden, daß Geist, Herz und Hand und in Verbindung damit das Sehen, das Hören und der Gebrauch der eigenen in der Sprache zentrierten Kraft in Harmonie gebracht werden, denn *nur verbunden können sie entwickelt werden.* Die von Pestalozzi mit Vorliebe verwendeten triadischen Formeln erhalten von daher ihre tiefe Berechtigung.

Man kann die von Pestalozzi beschriebenen Funktionskreise mit den Mitteln heutiger Anthropologie und Sinnesphysiologie auch formaler ausdrücken⁶¹ und muß sich dann natürlich die Frage stellen, ob der Sache damit in jeder Hinsicht besser gedient ist. Im Sinne einer Zusammenfassung werden die hier verwendeten Formulierungen auch nicht mehr mißverständlich sein:

1. Der Vorzug des Gehörs in Hinsicht auf Menschenbildung durch Ton und Sprache hat damit zu tun, daß der Ton im Sprech-Hör-Kreis zurückkehrt und in ein und dersel-

⁶¹ Vgl. dazu insbesondere das in Anm. 38 genannte Werk von Arnold Gehlen.

ben dynamischen Beziehung Aktivität und Empfänglichkeit zu verbinden erlaubt (das-selbe gilt in abgewandelter Form auch für den Auge-Hand-Kreis).

2. Das Aufmerksamwerden auf die eigene Lautproduktion führt zu ihrem selbsttätigen Einsatz in kommunikativer Absicht, so daß das Erkennen des Zusammenhangs der Töne mit ihren „Ursachen“ gefördert wird.

3. Das Tönende ist nicht nur ein „Lebendiges“, sondern wird als menschliche Stimme zum „Organ der Seele“. Dies erlaubt, menschliche Emotionalität („Herz“ und „Liebe“) als Basis und Ingrediens eines vermenschlichten Weltverhältnisses mitzuteilen. [81/82]

4. Im menschlichen Ton wird sowohl eine bloß tierische Ansicht der Dinge als auch die lediglich geistbestimmte Betrachtung derselben überwunden und beides hinübergespielt in ein mehrseitig und mehrsinnig verpflichtendes Verhältnis, das der Mensch durch sich selber ausfüllen und im Sinne seiner Welt ausgestalten muß.

5. Die Mutter wird in alledem - vorgreifend wie herabsteigend - zur „Weltmutter“, („Weltmatrix“) und zum „Weltkeim“, an den alle spätere Erkenntnis sich anschließen kann. Damit ist in ihr das qualitative Moment als Bedingung der Menschlichkeit des Menschen gewahrt.

6. In der emotionalen Fundierung und personalen Vermittlung der Selbst- und Weltha-be ist der Gottes- und Weltbezug durch die „Mutter“ *immanent* vermittelt und behält gleichwohl seinen transzendierenden Charakter bei.

7. In der Verbindung des Hörens mit dem Sehen ergibt sich allererst eine wahrhaft menschliche Ansicht der Dinge.

Exkurs: Der Menschen muß lernen, „*mit den Augen zu hören*“.

Das zuletzt angesprochene Leitmotiv kann abschließend noch von einem ganz anderen Kulturkreis her beleuchtet und in seiner schon von Herder betonten Dringlichkeit nahegebracht werden. In einem Gespräch Bollnows mit dem 1990 verstorbenen Religionsphilosophen Keiji Nishitani über das Verhältnis zur Natur (Bollnow hatte unmittelbar zuvor am 9. Mai 1986 auf dem in Osaka/Japan veranstalteten International Green Forum über „Die Stadt, das Grün und der Mensch“⁶² gesprochen) verwies Keiji Nishitani auf den alten zen-buddhistischen Spruch, daß der Mensch *lernen müsse, mit den Augen zu hören*.⁶³ Bollnow beschreibt seine unmittelbare Reaktion auf zwei verschiedene Weisen: [82/83]

⁶² Otto Friedrich Bollnow, Die Stadt, das Grün und der Mensch. In: ders., Zwischen Philosophie und Pädagogik. Vorträge und Aufsätze. N. F. Weitz Verlag Aachen 1988, S. 44-62.

⁶³ Dieser Koan (wörtlich: 'Denkaufgabe') ist enthalten in Mumons Kommentar zum Fall 16: Der Glockenklang und das siebenstreifige Gewand, wo es heißt: „Wenn ihr mit den Ohren hört, könnt ihr es nicht erreichen. Wenn ihr mit den Augen hört, dann werdet ihr dessen zum ersten Mal innwerden.“ In: Die torlose Schranke. Mumonkan. Zen-Meister Mumons Koan-Sammlung. Kösel Verlag München 1989, S. 100. Den Hinweis verdanke ich Professor Takashi Morita, Hirakata-Shi, Osaka / Japan.

Eine ähnliche Formulierung, wenngleich mit anderer Sinnrichtung, findet sich in Nietzsches „Also sprach Zarathustra“: „Als Zarathustra diese Worte gesprochen hatte, sahe er wieder das Volk und schwieg. 'Da stehen sie', sprach er zu seinem Herzen,

(1) „Das leuchtete mir sofort ein, denn mir schien darin eine tiefe metaphysische Erfahrung zusammengefaßt.“⁶⁴

(2) „Das klingt zunächst widersinnig und verlangt nach einer näheren Begründung..., denn die verschiedenen Sinnesorgane, hier also das Auge und das Ohr, sind in bezug auf die formale Struktur ihrer Leistungen sehr verschieden.“⁶⁵

Bollnow führt zu dieser Verschiedenheit im Sinne der Romantik aus, daß die Welt des Auges eine klar gegliederte Welt mit gegenständlichem Charakter und „ohne Geheimnis“ ist, während die Welt des Ohrs „eine hintergründige Welt, eine Welt der Geheimnisse“ darstellt (a.a.O., S. 63 f.) Um dem Zen-Spruch gerecht zu werden, sind deshalb seiner Meinung nach „zunächst einige naheliegende Erklärungsversuche abzuweisen.“(ebd.) Abzuweisen ist die Meinung, es ginge dabei um die bekannten Synästhesien oder verallgemeinert um die Frage nach einem alle Sinnesleistungen übergreifenden *sensus communis* (einem „Sinn der Sinne“). Aber auch die *Sprache* als Medium einer derartigen sinnesübergreifenden Leistung muß abgewiesen werden, „denn der Satz, daß man mit den Augen hören müsse, bezieht sich ganz offensichtlich nicht auf den sprachlichen Umgang mit Menschen. Das Verstehen menschlicher Sprache bedarf ja nicht der Vermittlung durch das Sehen.“ (S. 64 f.) Bollnow folgert weiter: „Wenn aber das Hören in einen unmittelbaren Zusammenhang mit dem Auge gebracht wird, so kann es doch nur bedeuten, daß die Dinge, die wir *sehen*, uns *von sich aus etwas zu sagen haben*.“

Aber hier entspringt erst das eigentliche Problem. *Wie sprechen denn die Dinge?*“ (S. 65; gesperrt von mir) Der Hinweis, daß es sich bei dem Zen-Spruch um eine metaphorische Redeweise handle: „zu sagen, das Hören sei bildlich gemeint, nur ein metaphorischer Sprachgebrauch, führt nicht weiter; denn dann entsteht die Frage, was bei aller offensichtlichen Verschiedenheit (scil. der Sinnesleistungen des Auges und des Ohrs) eine solche Metapher ermöglicht?“ (S. 65) So kommt Bollnow schließlich zu der allgemein-anthropologisch gewendeten Antwort: „Was den Zen-Spruch so erregend macht, ist, daß er darauf aufmerksam macht, daß die Menschen im alltäglichen Leben gerade nicht mit den Augen hören ... Dieser natürlichen Einstellung gegenüber bedeutet die Forderung, mit dem Auge zu hören, eine radikale Umkehr. Sie bedeutet den Verzicht auf die ich-bezogene Einstellung des Alltagslebens ...“ und verlangt das Hintanstellen der mit ihm verbundenen „Kenntnis“ bzw. „erweiterten Erkenntnis“, die „die Dinge unter den Bedürfnissen der Praxis (erfaßt)“. (S. 65 f.) Unter Anführung [83/84] von Beispielen schließen die Bemerkungen zu dem von Nishitani geäußerten Zen-Spruch mit der Aussage: „Die dichterische Sprache ist also die Form, in der allein

⁶⁴ da lachen sie: sie verstehen mich nicht, ich bin nicht der Mund für diese Ohren. Muß man ihnen erst die Ohren zerschlagen, daß sie *lernen, mit den Augen zu hören?*“ (Vorrede 5; gesp. von mir.) Aber auch der umgekehrte Brückenschlag wird von Nietzsche anvisiert: „Es giebt Musik, welche so sehr den Eindruck sichtbarer Dinge nachahmt, daß man sie allen denen empfehlen kann, welche *Ohren haben, um zu sehen*.“ (KSA Bd. 9, Nachgelassene Fragmente 1880-1882, Fr. 1[124].

⁶⁴ Unveröffentlichtes Manuskript zu dem Zen-Spruch, S. 2; es gibt dazu auch einen 13 Seiten langen Brief an Professor Nishitani vom Juni 1986.

⁶⁵ Zu einem zen-buddhistischen Spruch; in: Zwischen Philosophie und Pädagogik. Vorträge und Aufsätze. Norbert Friedrich Weitz Verlag Aachen 1988, S. 63.

Spruch mit der Aussage: „Die dichterische Sprache ist also die Form, in der allein gefaßt werden kann, was die Dinge zu sagen haben.“(S. 67)

Bollnow hat seinen Hinweis auf die kategoriale bzw. formale Verschiedenheit der Leistungen des Auges und des Ohres nicht weiter ausgeführt und auch das *Widersinnige* der Aufforderung, „mit den Augen zu hören“, nicht aufzulösen versucht. Seine Frage zielte von vornherein in die Richtung sprachlicher Kommunikation über den Umkreis des Sprechens mit Menschen hinaus. *Die Dinge, die wir sehen und hören - was sagen sie uns - wenn sie überhaupt etwas sagen?* Bollnows Antwort lautet: Sie sagen uns *nichts* in der „natürlichen Einstellung“, sondern können nur zum Sprechen kommen im „Verzicht auf die ichbezogene Einstellung des Alltagslebens“ oder, wie er das ausdrückt, in „radikaler Umkehr“. (ebd.) Er hört in der Zen-Aufforderung, „mit den Augen zu hören“ ebenso sehr einen ethischen Appell als auch eine erkenntnistheoretische Aussage und versucht beides - durchaus im Sinne der Funktion eines Koan - als *transformativen Mechanismus* zu verstehen. In diesem Zusammenhang ist es durchaus sinnvoll, nach der Leistung der Sinne zu fragen: nach ihrem *Eingebundensein* in bestimmte Wahrnehmungsweisen *und* nach ihrem darüber hinausweisenden *Wandlungspotential*.

Auch wenn Bollnows intensive und zugleich immer ratloser werdende Bemühung um das Verständnis des Zen-Spruches durchaus der Funktion eines Koan entspricht und in manchen Schulen zum Zen-Übungsweg gehört, kann nicht davon ausgegangen werden, daß der Aufforderung, „mit den Augen hören zu lernen“, mit dem Ausgeführten bereits Genüge getan ist. Ein „Koan“ (wörtlich: Denk-Aufgabe) ist in paradoxer Zuspitzung so konstruiert, daß es im allgemeinen Wissen keine Lösung für ihn gibt. Er hat vielmehr umgekehrt seine Funktion gerade darin, *alle denkbaren Lösungen abzuarbeiten* und existentiell an einen Punkt zu führen, an dem die *äußerste Bemühung* zu einem plötzlichen *Loslassen* führt und eine *Durchbruchserfahrung* möglich wird. Nur im äußersten Punkt kann ‘Erleuchtung’ (oder besser ‘Selbst-Realisation’ (mit den Konnotationen des englischen Wortes ‘to realize’) eintreten, jene radikale „Umkehr“ und „Wandlung“, von der Bollnow spricht. Der an diese Spitze treibende Koan verlangt, auch noch die ethischen Kontexte hinter sich zu lassen; für seine Beantwortung zählt allein die individuelle, existentiell zu vollziehende Stellungnahme. Das Eingeständnis, keine Antwort mehr zu wissen, beleuchtet dann nur die eine Seite der Sache; von der anderen Seite her betrachtet, ist dieses Scheitern die notwendige Bedingung für den Durchbruch einer tieferen Kraft, auf deren Freisetzung der Koan abzielt: [84/85]

„Eh' das Äußerste erreicht ist, kehrt sich nichts ins Gegenteil.“⁶⁶

Ein anderer Zen-Spruch drückt dies so aus:

„Wenn dein Bogen zerbrochen ist und du keinen Pfeil mehr im Köcher hast - dann schieße! Schieße mit deinem ganzen Sein.“

⁶⁶ Liä Dsi (Lieh Tzu), Das wahre Buch vom quellenden Urgrund, Buch IV. 10. (Eugen Diederichs Verlag 4. Aufl. 1992, S. 92) Die Formulierung „kehrt sich nichts ins Gegenteil“ möchte ich im Sinne unserer zwei-seitigen Betrachtungsweise übersetzen mit: „wendet sich nichts in seine andere, nicht-verkehrte Seite zurück“.

Der in Zen-Meister Mumons Koan-Sammlung enthaltene Fall 16: „Der Glockenklang und das siebenstreifige Gewand“, in dem der Koan: „Lerne mit den Augen zu hören!“ enthalten ist, geht von einer alltäglich wiederkehrenden Situation im Leben der Zen-Übenden aus, in der scheinbar Unvereinbares zusammentrifft und eine offensichtliche Diskrepanz zu bewältigen ist: Wenn Unmon⁶⁷ fragt: „Die Welt ist unermesslich weit, wie dies. Warum [aber] legen wir beim Erklängen der Glocke unser siebenstreifiges Gewand an?“, so spitzt Mumons Kommentar die darin angesprochene Diskrepanz noch zu: „Beim Studium und der Übung des Zen ist es im allgemeinen höchst verwerflich, Tönen und Farben nachzugehen. Auch wenn du möglicherweise beim Hören von Klängen erleuchtet wirst oder beim Sehen von Farben den Geist erfährst, bleibt das gewöhnlich und banal.“ In beiden Sinnesbereichen ist der Mensch normalerweise gebunden, dem „nachzugehen“, was die Sinne ihm vorführen, d. h. er folgt einfach den Klängen und Farben ohne jede Reflexion. Selbst noch der Zen-Übende legt beim Ertönen der Glocke wie selbstverständlich sein siebenstreifiges (d. h. aus 7 Stoffbahnen genähtes) Gewand an und kommt zur Morgenzeremonie in die Halle.

Was aber hat dieser alltägliche Vorgang mit dem Geist des Zen und seiner Übung zu tun? Zunächst gar nichts, sagt Mumon, denn selbst wenn einer beim bloßen Hören der Stimme erleuchtet wird - was nicht selten geschieht - „bleibt das gewöhnlich und banal“. Mumon zielt ab auf die Befreiung der [85/86] Sinne von ihrer Bindung, wenn er feststellt, „daß für echte Zen-Mönche, wenn sie Töne und Farben *frei* verwenden, *jedes* Ding und jede Handlung *hellklar und ein erfülltes Wunder ist*. Wenn ihr einen Klang hört, sagt mir doch: kommt der Klang zum Ohr oder geht das Ohr zum Klang? Auch wenn ihr beides, Klang und Stille, ausgelöscht habt, was wollt ihr dann noch hier erfahren?“ (hervorgehoben von mir) Die Befreiung der Sinne ist mit einer neuen Erfahrungsqualität und einem insgesamt verwandelten Bewußtseinszustand verbunden, in dem die zuvor bestimmenden Differenzen: das Hin und Her auf das Zeichen des Glockenklangs, Innen und Außen, Klang und Stille nicht überhaupt aufgehoben, aber doch im Sinne einer neuen, beide Seiten durchwaltenden Qualität transformiert worden sind. *Dazu können die Sinne selber die Brücke schlagen, wenn man sie so zu verbinden weiß, daß sie einander aus ihrer Beschränkung befreien*. Es heißt deshalb: „*Wenn ihr mit den Ohren hört, könnt ihr es nicht erreichen*. [Aber:] *Wenn ihr mit den Augen hört, dann werdet ihr dessen zum ersten Mal innewerden*.“ Es kommt somit darauf an, den Gehorsam und das Fühlvermögen der Ohren mit der Freiheit und königlichen Übersicht der Augen zu verbinden, um *ineins* sehend *und* hörend, hörend *und* verstehend oder, allgemein ausgedrückt, fühlend *und* wissend da zu sein und d. h. mit den Augen hören zu können.

Die Aufforderung des Zen geht mit dem Hinweis auf die *Koinzidenz* von „Klang und Stille“ aber *nicht* dahin, ein Jenseits des Klanges zu erreichen und an einem Ort zu ver-

⁶⁷ Unmon Bun-en (864 - 949) war ein berühmter chinesischer Zen-Meister der To-Periode.

harren, wo „Klang und Stille überhaupt ausgelöscht“ sind. Aufgabe ist es vielmehr, „Töne und Farben *frei zu verwenden*“ und d. h., die Sinnesleistungen selber in ihrer beständigen Übung qualitativ zu verändern. Die mit jeder Bewußtseins- und Sinnesleistung notwendig verbundene Beschränkung ist damit *in sich selber durchbrochen, aber nicht überhaupt aufgehoben*. Eine Beschränkung, die *keine* Beschränkung mehr ist, *indem* sie eine Beschränkung ist, wird zum Symbol des an kein Ende kommenden Übungsweges als eines solchen.

Im Sinn dieser paradoxen Verschränkung und Durchbrechung-in-sich der Sinnes- und Bewußtseinsdimensionen kann der dem Koan beigegebene Vierzeiler verstanden werden. Seinem ein paradoxes Strukturmuster spiegelnden Aufbau entsprechend, müssen die vier Zeilen grundsätzlich in allen Richtungen: nach beiden Seiten hin und von oben nach unten wie von unten nach oben gelesen werden.

In der Ausgangsform sind die beiden Rahmenbedingungen „Mit der Erfahrung“ (d. h. im erleuchteten Zustand) und „Ohne die Erfahrung“ (d. h. im gewöhnlichen Zustand des Menschen) spiegelverkehrt angeordnet:

Mit der Erfahrung	sind alle Dinge wie von einer Familie.
Ohne die Erfahrung	ist jedes gesondert und verschieden.
Ohne die Erfahrung	sind alle Dinge wie von einer Familie.
Mit der Erfahrung	ist jedes gesondert und verschieden.

Die spiegelsymmetrische Anordnung kann aber auch auf die in beiden Zuständen gegebenen Bestimmungen „jedes gesondert und verschieden“ und „alle Dinge wie von einer Familie“ angewendet werden: [86/87]

Ohne die Erfahrung	ist jedes gesondert und verschieden.
Ohne die Erfahrung	sind alle Dinge wie von einer Familie.
Mit der Erfahrung	sind alle Dinge wie von einer Familie.
Mit der Erfahrung	ist jedes gesondert und verschieden.

Man kann die Umstellung aber auch so vornehmen, daß dabei sowohl die Parallelität als auch der Widerspruch hervorgekehrt wird:

Ohne die Erfahrung	ist jedes gesondert und verschieden.
Ohne die Erfahrung	sind alle Dinge wie von einer Familie.
Mit der Erfahrung	ist jedes gesondert und verschieden.
Mit der Erfahrung	sind alle Dinge wie von einer Familie.

Die beidemal gegebenen Daseinsbestimmungen „jedes gesondert und verschieden“ und „alle Dinge wie von einer Familie“ müssen dann offensichtlich im Zustand „Mit der Erfahrung“ einen ganz anderen Sinn annehmen als den, den sie zuvor im Zustand „ohne die Erfahrung“ besaßen, wenn die beiden Zustände sich überhaupt so grundlegend voneinander unterscheiden sollen. Was „ohne die Erfahrung“ einerseits zum har-

ten *Widerspruch und Konflikt* der „Gesonderten und Verschiedenen“ und andererseits - in der Reaktion auf diesen ungunstigen Zustand - zum ebensowenig erträglichen Brei bzw. zum hartgefrorenen Eis einer *‘Alles ist Gleich’-Indifferenz* führt, kommt „mit der Erfahrung“ zur paradoxen Koinzidenz von *absolutem Getrennt- und Verschiedensein* in Verbindung mit der ebenso befreienden *Erfahrung der Allverbundenheit* und d. h. zum schöpferischen Zusammen-Spiel. Es ereignet sich hier das „Wunder“, *ursprünglich verbunden zu sein im All-Einen* („wie von einer Familie“), *und zugleich radikal (von der Wurzel her) „gesondert und verschieden“ zu sein*. Ein jedes ist was es ist auf seine ganz eigene und besondere Weise, und gleichwohl sind alle ohne jede Gleichmacherei und Einnivellierung miteinander und mit allem verbunden.⁶⁸ [87/88]

„Ohne die Erfahrung“ und „mit der Erfahrung“ sind als die beiden Grundbestimmungen des Daseins somit *dieselben*, nur drücken sie sich das eine Mal in einem unerträglichen Konflikt und seiner gewaltsamen Unterdrückung, das andere Mal in einer paradoxen „Beziehung Getrennter“ (Martin Buber) aus. Was hier in Harmonie gebracht ist, erscheint dort in der verkehrten Form einer fixierten Opposition und gewaltsamen Verkettung von nicht mehr zur Einheit zu bringenden Seiten bzw. Aspekten. Die „gesonderten und verschiedenen“ Dinge müssen sich bekämpfen, weil und solange sie in einer ‘falschen’ Gleichheit zusammengezwungen sind, und umgekehrt. Die absurde Tragik eines solchen in Doppelbindungen verstrickten und nie zur befriedigenden Lösung kommenden ‘verkehrten Zusammenspiels’ liegt auf der Hand.

Der Befreiungsweg des Zen hat aber seine Spitze darin, daß man auch in dem „mit der Erfahrung“ erreichten Zustand *dem Kampf nicht entgeht*. Im Sinne des Zen gehören nicht nur je zwei Zeilen, sondern *alle vier Zeilen stets zusammen*, und nur dadurch ist die volle existentielle Wahrheit hinreichend umschrieben.

Natürlich hängt dies mit dem Bodhisattva-Motiv der Rückkehr⁶⁹ zusammen, um allen nichterlösten Wesen zu helfen und sie zur Befreiung zu führen. Was aber als *Grund-*

⁶⁸ Dieser Gesichtspunkt wird von Keiji Nishitani auf die zwischenmenschliche Beziehung angewendet: On the I-Thou Relation in Zen Buddhism. In: The Eastern Buddhist (New Series) Vol. II, No. 2, November 1969, p.71-88. Die Ausgangsfrage ist: Wie können absolut Entgegengesetzte *zugleich Seite an Seite existieren*? In Jesu Worten ausgedrückt: Wie wird es möglich, daß „des Menschen Hausgenossen seine Feinde“ (Mt 10, 36), des Menschen Feinde seine Hausgenossen sind und d. h. wie können ‘Nächste’ sich ‘Feinde’ und ‘Feinde’ sich wiederum die ‘Nächsten’ sein und unter einem Dach zusammenwohnen? Zur Lösung dieses zentralen Beziehungsproblems hier nur einen Hinweis: Personen können sich *nicht* begegnen, indem sie sich in einem „Dritten“ wiederfinden, und sei dieses wie gemacht für sie. Der „liebende Kampf“ (Jaspers) läßt sich aber auch nicht beenden durch die Devise „wir sind alle gleich“. Vielmehr muß diese hartgefrorene „Alles ist Gleich“-Mentalität weggeschmolzen werden, wenn die Beziehung gelingen und der Einzelne in ihr überhaupt eine Lebenschance erhalten soll. Verlangt ist dazu ein durchdringender „Realismus“ am konkreten Ort der aktuellen Wirklichkeit, wie ihn das alltägliche Leben bietet. Hier beraubt jeder den Anderen und macht ihm seinen Platz streitig - doch: wenn *ein jeder* das tut, faßt der Dieb den Dieb und findet der Meister seinen Meister, und keiner wird mehr der Sieger oder der Verlierer sein. „Liebe“ ist so definiert ständige Platzvertauschung *ohne Preisgabe des eigenen Platzes*, und das allein kann sie erhalten und nähren. Paradox ausgedrückt: „Die Ich-Du-Beziehung ist eine Ich-Du-Beziehung, weil sie keine Ich-Du-Beziehung ist.“ (p. 81)

⁶⁹ Der ‘Bodhisattva’ ist, wie auch der ‘Arhat’, ein „Erleuchteter“ der höchsten Stufe; aber im Unterschied zum ‘Arhat’ verzichtet er auf grund seines Gelübdes auf das Eingehen ins Nirvana, so lange, bis alle Wesen erlöst sind - und d. h. für unabsehbare Zeiten. „Die sein Handeln bestimmende Eigenschaft ist das Erbarmen (*karuna*), getragen von höchster Einsicht und Weisheit (*prajna*). Ein Bodhisattva leistet tätige Hilfe und ist bereit, das Leid aller Wesen auf sich zu nehmen und karmisches Verdienst auf andere Wesen zu übertragen.“ (Das Lexikon des Buddhismus, verfaßt und hrsg. von Franz-Karl Ehrhard und Ingrid Fischer-Schreiber, Goldmann Verlag München 1995, S. 48.)

einsicht noch viel wesentlicher ist: *die doppelseitige Struktur*: („gesondert und verschieden“ | „wie von einer Familie“) *läßt sich grundsätzlich nicht aufheben* und kann deshalb nur eine *Verkehrung* oder aber eine *Rückwendung* erfahren. *In der Wirklichkeit geht es stets auf beide Weisen zu*, auch wenn jeweils die eine *oder* andere Weise in die Erfahrung fällt und das ihr entsprechende Verhalten bedingt. Anders gesagt, kommt man auch „mit der Erfahrung“ aus der „ohne die Erfahrung“ gegebenen, existentiellen Lage nicht heraus. Der Weg der Befreiung führt vielmehr immer tiefer in die unaufhebbar zwei-seitige Struktur der *alltäglichen* Existenz hinein. „Mit der Erfahrung“ ist es immer noch *derselbe Ort*, an dem einer ist, *nur anders gewendet*; was nun als absolut gesondert und verschieden eingesehen ist, kann *eben vermöge dieser Getrenntheit* nun auch *in absoluter Verbundenheit* erfahren und gelebt werden. Die paradoxe Koinzidenz beider Erfahrungen löst das Pendeln von der einen zur anderen und die dadurch eintretende Verkehrung wie Verkettung beider ab. [88/89]

Die folgende Anordnung betrifft in diesem Sinne ‘*dieselben*’ Sachverhalte, nur sind sie jeweils auf einem anderen, *das Ganze umstimmenden Nenner* verrechnet und *insofern* in ihrer Qualität *nicht mehr dieselben*:

jedes gesondert und verschieden	jedes gesondert und verschieden
<u>alle Dinge wie von einer Familie</u>	<u>alle Dinge wie von einer Familie</u>
Ohne die Erfahrung	Mit der Erfahrung

Das vom Zen anvisierte, transformative Geschehen liegt somit auf der Linie: *Dasselbe - anders!* *Diese Anweisung schneidet jeden Ausweg ab*, denn es gibt nun auch hinsichtlich der Alternative von Freiheit und Bindung keine einfachen, ‘trennenden’ Lösungen mehr. Man kann die beiden Daseinsbestimmungen nicht gegeneinander ausspielen. Dem liegt die Einsicht zugrunde, daß immer nur an dem Punkt bzw. Ort, an dem einer bzw. etwas *jetzt gerade ist*, etwas getan werden kann und ein Weiterkommen möglich wird. *Es gibt keine Bewegungsmöglichkeit außerhalb des Ortes, an dem sich einer konkret befindet*. Dies nicht zu wissen, kennzeichnet den gewöhnlichen Menschen, der sich im Glauben an vermeintliche Alternativen immer weiter von sich wegbewegt und anderswo sucht, was er bei sich selber - hier und jetzt - nicht findet, oder genauer, *nicht finden zu können glaubt*. Weil er sich aber in Wirklichkeit gar nicht von sich selber wegbewegen *kann*, müssen alle gesuchten Alternativen und Befreiungsversuche Gedanken bzw. Wünsche bleiben und in der Konsequenz zu Ausflüchten werden.

Die Suche nach Alternativen führt in die Irre. Ihre zentrifugale Bewegungsfigur muß deshalb gestoppt werden durch eine gegenläufige Bewegung des Innehaltens. Diese geschieht aber vorderhand nicht freiwillig, sie kommt entweder ganz allmählich vom Rücken her oder muß, wo der Vorgang beschleunigt werden soll, künstlich induziert werden. Zen ist die Kunst, an einen *äußersten Punkt* zu führen, an dem alle denkbaren Alternativen versperrt sind und *keinerlei Bewegungsmöglichkeit mehr ist*. Der Durchbruch ereignet sich in dem Moment, in dem der eigene Ort in seiner *ganzen* Befindlichkeit wirklich eingenommen wird und alle Energie, die zuvor noch abfließen konnte,

sich ganz in diesen einen Punkt konzentriert. Weil dieser nach außen hin bewegungslos geworden ist, wird die gesteigerte Intensität nun *sich selber durchbrechen* und im Prozeß des Schmelzens einen *Nullpunkt* herbeiführen, in dem allein der *von der anderen Seite her kommende* Impuls zur Wandlung wirksam werden kann. Die *immerwährende Paradoxie* der existentiellen Lage wandelt sich *nur in der Klimax ihres Sterben-und-Lebenkönnens* in eine befreiende und schöpferisch werdende Möglichkeit um.

Natürlich kommt jeder auf lange Sicht irgendwann selber an den Punkt des Nicht-mehr-Wiederholenkönnens vergeblicher Lösungsversuche und wird durch die allmählich eintretende Engführung vor sich selber gebracht. Zen unterstützt diesen Prozeß mit 'künstlichen', für den immer beweglichen Leib wie für den [89/90] unaufhörlich fließenden Gedanken höchst kunstvoll inszenierten Mitteln, und beschleunigt so das *befreiende Ins-Gefängnis-Führen* auf jede erdenkliche Weise. Damit ist ein Weg gewiesen, um aus der die menschliche Lage kennzeichnenden, in Doppelbindungen führende Komplexion von Übermacht und Ohnmacht herauszukommen und die *echte Zweiseitigkeit* wiederherzustellen, in der die „Größe“ des Menschen seinem „Elend“ nicht mehr widerstreitet und umgekehrt.

Die Wahrheit dieses Übungsweges liegt darin, daß jeder sich *in der Tat* nur in dem Ort bewegen kann, den er wirklich einnimmt und jedes Tun an verschobenem Ort letztlich unwirksam bleibt. Die Tragik des Menschen liegt darin, daß er etwas zwar durchaus an der richtigen Stelle sucht, nämlich *außen*, aber das dort Gefundene nicht mit sich selber zu verbinden weiß. Erst wenn die beiden 'Örter' seiner Existenz: das 'Innen' und das 'Außen', auf paradoxe Weise koinzidieren, kann vermöge ihres Getrenntseins der wirkliche Kontakt im Sinne einer Überbrückung hergestellt und die Gefahr der Isolation wie eines Sichverlierens überwunden werden. Die so einfach erscheinende Lösung ist jedoch in Wirklichkeit sehr schwierig und erscheint, näher besehen, geradezu als *unmöglich*.

Notwendige Voraussetzung für die *Auslösung* der zentripetalen bzw. vertikalen Bewegung *im eigenen Punkt bzw. Ort* ist es, die aus ihm heraus in die *Horizontale* bzw. *in die Fläche* führende Bewegung zu beruhigen und für eine Weile zum Stillstand zu bringen: „Eh' nicht das Äußerste erreicht ist, wendet sich nichts in seine andere Seite zurück.“ (Lieh Tzu) Eine ganze, sich ihrer Welt auf 'horizontale' Weise vergewissernde Bewegungsform muß an ihr *Ende* kommen, damit die andere, diese 'Oberfläche' durchbrechende und in ihrer Tiefe sich öffnende Bewegung möglich wird. Der *Schock* des Angehaltenwerdens und Innehaltenmüssens kann dazu nicht erspart werden. Weil und solange dieses Anhalten nicht aus eigenem Impuls geschieht, muß eine hemmende Reaktion dem zu Hilfe kommen und die äußeren Bewegungsmöglichkeiten gleichsam einfrieren. Eine solche Hemmung ist in der *Paradoxstruktur als solcher* - zugespitzt im Widerspruch des *alternativenlosen 'double bind'* - unausweichlich enthalten, so daß die Grenzsituation des Nicht-mehr-aus-und-ein-Könnens zum *eigentlich wirksamen*

Faktor in der Übung des Zazen (des reglosen Sitzens) und des Koan (der paradox konstruierten „torlosen Tür“) wird.

Die *Übungsanweisung* dazu ist im Prinzip *immer doppelt*, und ihre *eine* Seite hebt die *andere* nicht auf. Einerseits heißt es:

Gehe den Weg der Kunst. Übe mit Pfeil und Bogen!

Andererseits wird darin aber unmißverständlich klar gemacht:

*(Erst) wenn dein Bogen zerbrochen ist und du keinen Pfeil mehr
im Köcher hast -*

dann schieße! Schieße mit deinem ganzen Sein! [90/91]

Die ‘Übung vor dem Durchbruch’ und die ‘Übung danach’ heben sich somit nicht gegenseitig auf. Die gleichzeitig in beiden Richtungen zu lesende *Doppelanweisung* enthält sowohl ein ‘Großes Und’ als auch in paradoxer Koinzidenz damit ein ‘Großes Entweder-Oder’. *Aus beidem kommt man nicht heraus und hat es vielmehr immer neu zu verbinden*. Die Wahrheit des Zen, die in dieser paradoxen Koinzidenz liegt, kann - mittels einer Paraphrase der von Unmon geäußerten Verwunderung - auch so ausgedrückt werden:

Die Welt ist unermesslich weit ... *wie dies*:

Beim Erklingen der Glocke legen wir unser siebenstreifiges Gewand an!

Ist, der so denkt und fühlt, in seiner absoluten Freiheit etwa aus dem Gehorsam ausgetreten? Oder wechselt er etwa, noch von der einen Seite zur anderen schwankend, sein Gesicht und fällt immer wieder unbewußt in alte Gewohnheit zurück? *Doch wohl nicht*. Indem er vielmehr *beide Dinge zugleich in paradoxer Koinzidenz* realisiert, hat er das Höchste gelernt, was einem Menschen zu lernen aufgegeben ist.