

Suhrkamp Verlag

Leseprobe



Waldenfels, Bernhard
Sinne und Künste im Wechselspiel

Modi ästhetischer Erfahrung

© Suhrkamp Verlag
suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1973
978-3-518-29573-1

suhrkamp taschenbuch
wissenschaft 1973

Eine Geburt der Künste aus den Sinnen setzt voraus, daß den Sinnen etwas Verschwenderisches und Spielerisches anhaftet und daß umgekehrt die Künste sinnliche Impulse aufgreifen. Der Austausch vollzieht sich im Medium einer technisch und medial durchformten Aisthesis, Kinesis und Pathik des Leibes. Davon zeugen, wie Bernhard Waldenfels darlegt, Bilder und Bildwirkungen, Experimente mit Klang, Ton, Stimme und Geräusch, Tanzbewegungen, Bühnendarbietungen und überraschende Schnitte im Film genauso wie Geschmackserlebnisse. Im Hintergrund melden sich Intuitionen und das Pathos des Gefühls, das in der Schmerzerfahrung die Heilkünste auf den Plan ruft. Die phänomenologische Analyse einer von Widerfahrnis geprägten Erfahrung trifft sich so mit der Findigkeit der Künste.

Bernhard Waldenfels ist Professor emeritus für Philosophie an der Ruhr-Universität Bochum.

Im Suhrkamp Verlag sind zuletzt erschienen: *Schattenrisse der Moral* (stw 1813), *Antwortregister* (stw 1838) und *Ortsverschiebungen, Zeitverschiebungen* (stw 1952).

Bernhard Waldenfels
Sinne und Künste im Wechselspiel
Modi ästhetischer Erfahrung

Suhrkamp

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

suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1973

Erste Auflage 2010

© Suhrkamp Verlag Berlin 2010

Alle Rechte vorbehalten, insbesondere das der Übersetzung,
des öffentlichen Vortrags sowie der Übertragung
durch Rundfunk und Fernsehen, auch einzelner Teile.

Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form
(durch Fotografie, Mikrofilm oder andere Verfahren)
ohne schriftliche Genehmigung des Verlages reproduziert
oder unter Verwendung elektronischer Systeme
verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Umschlag nach Entwürfen

von Willy Fleckhaus und Rolf Staudt

Druck: Druckhaus Nomos, Sinzheim

Printed in Germany

ISBN 978-3-518-29573-1

Inhalt

Vorwort	9
1. Gespür für die Dinge	18
1. Intuition und Rationalität	18
2. Ordnung im Werden	21
3. Intuitive Einsprengsel:	24
Einfälle 24 – Vorahnungen 27 – Rückerinnerungen 29	
– Figurationen 31 – Relevante Züge 33 – Ungefähre	
Schätzungen 37	
4. Zarte Empirie	38
2. Bildgefüge und Bildgeschehen	40
1. Medialer Widerstreit	42
2. Pikturale Epoché	51
3. Bildgestalt, Bildmaterie und Bildgrund	54
4. Bildgestalt und Bildsinn	62
5. Bildwirkung und Bildmaterie	70
6. Grasgrün bei Musil mit Nietzsche	74
7. Bildkehre und aufgeklärter Animismus	78
3. Spiegel, Spur und Blick	84
1. Abbild, Urbild und Verähnlichung	84
2. Fernbild und Vergegenwärtigung	90
3. Fluchtbild und Entzug	97
4. Wirkmacht und Wirkkraft der Bilder	105
1. Kontrollierte Macht- und Reizwirkungen	106
2. Wirkungen der Aufmerksamkeit:	109
Auffallen und Aufmerken 110 – Macht, Kraft und Ge-	
walt 112 – Primäre und sekundäre Aufmerksamkeit 115	
– Polarisierungen und Dissoziationen der Aufmerksam-	
keit 116	
3. Augenfälligkeit der Bilder:	117
Wirken durch Bilder 117 – Bildwirkung und Bildge-	
stalt 121 – Pathosformen 122 – Pathos im Schatten	
des Eidos 125	

4. Indirekte Wirkungen in der Kunst	126
5. Staunend lehren, lernend staunen	128
5. Bildhaftes Sehen bei Merleau-Ponty	133
1. Husserls Erbe	134
2. Perzeption, Leib und Gestalt	136
3. Expression, Struktur und Stil	144
4. Vision und Blick im Horizont des Seins	148
6. Klänge und Töne aus der Ferne	159
1. Der hörende Mensch	159
2. Klangwelten	160
3. Erklingen und Verklingen	162
4. Hörerfahrung	164
5. Mehrstimmigkeit	166
6. Klangfluchten	167
7. Klangkörper und Klangleib	169
8. Welt der Töne an der Kulturschwelle	172
9. Zwischen den Musikkulturen	174
10. Unhörbare Stille	178
7. Lautwerden der Stimme	180
1. Vielfältigkeit der Stimme	180
2. Stimmerzeugung	184
3. Stimmoffenbarung	187
4. Stimmereignis	189
5. Zeiträumlichkeit der Stimme	192
6. Fremdheit der Stimme	195
7. Leibkörperlichkeit der Stimme	198
8. Natürlichkeit und Künstlichkeit der Stimme	199
9. Symphonien und Heterophonien	201
10. Unhörbares im Hörbaren	206
8. Leibliche Bewegung im Tanz	208
1. Historische Bewegungsmuster	208
2. Selbstbewegung	211
3. Fremdbewegung	214
4. Zwischenbewegungen	215
5. Raum und Zeit der Bewegung	217

6. Natürlichkeit und Künstlichkeit der Bewegung	220
7. Gebundene und freie Beweglichkeit	224
8. Bewegung im Überschwang	226
9. Bewegungselemente des Tanzes	230
10. Kinetische Epoché	234
11. Tanzfiguren	236
12. Eingebundener und freier Tanz	237
 9. Theater als Schauplatz des Fremden	 241
1. Fremdheit	241
2. Aufführung	243
3. Bühnenraum und Bühnenzeit	244
4. Maskenspiel	245
5. Sprech- und Körpertheater	246
6. Zusammenspiel der Sinne	247
7. Bühnentechniken	248
8. Aktion und Rezeption	249
9. Experimente zwischen Schock und Routine	250
10. Salzburger Theaterexperimente:	252
Zertanzte Familie	252
Pasolinis Streifzüge durch die Großstadtwüste	256
Sprechtheater aus dem Kopfhörer	260
Gespielte Schreckensszenen aus Auschwitz	264
 10. Mimetische Differenz und pathische Impulse	 269
1. Ort der Bühne	269
2. Mimetische Differenz	270
3. Pathische Impulse	273
 11. Überraschte Wahrnehmung im Kino	 278
1. Overture: Szenen des Staunens	278
2. Abweichung vom Erwarteten	281
3. Eintauchen in eine Gegenwelt	287
4. Umschlag ins Unvertraute	291
5. Überraschung als Widerfahrnis	293
6. Überraschungseffekte und Reaktionsweisen	296
 12. Fremdspeise und Tafelkünste	 299
1. Traditionelle Speise- und Getränkemenüs	299
2. Inferiorität von Essen und Trinken	304

3. Leibhaftiges Essen und Trinken	307
4. Fremdheitsmotive	310
13. Der leibliche Sitz der Gefühle	318
1. Verdrängung und Wiederkehr der Gefühle	319
2. Gefühl als Pathos	323
3. Leiblichkeit der Gefühle	326
4. Dimensionen der Gefühle	328
5. Normalisierung und Technisierung der Gefühle	332
6. Philosophie der Gefühle	334
14. Schmerzerfahrung und Heilkünste	337
1. Getroffensein vom Schmerz	338
2. Schmerzschwellen und Schmerzskalen	341
3. Schmerzausdruck	346
4. Schmerzbehandlung	348
15. Wiederherstellungskünste: Reparables und Irreparables	350
16. Zusammenspiel und Widerspiel der Sinne in Prousts <i>Recherche</i>	358
1. Erfahrungsszenen:	360
Das Lächeln der Herzogin 360 – Das Spiel mit dem Monokel 361 – Knisterndes Kaminfeuer 362 – Schlaf unter den Klängen der Regimentsmusik 363 – Nächtli- cher Fensterblick 364 – Ferngespräch mit der Großmut- ter 364	
2. Erfahrungskonzepte:	366
Widerfahrnisse 367 – Zeit-Raum-Felder 368 – Sinnes- modi als Affektionsweisen 370 – Synästhesie und Kon- sonanzen 371 – Diästhesie, Dissonanzen und Anomali- en 374 – Technische Einlagen 376 – Zwischen Einge- wöhnung und Entrückung 378	
3. Ästhetische und narrative Epoché	381
Literatur.	387
Namenregister.	398
Sachregister	404

Vorwort

Nachdem der erste Band der angekündigten Trias sich unter dem Titel *Ortsverschiebungen, Zeitverschiebungen* (2009) mit Raum und Zeit befaßte, geht es in diesem Band um das fundamentale Thema der Sinne. Nach wie vor gilt unser vorrangiges Interesse einer genuine Ordnung der Erfahrung, die als das »fruchtbare Bathos der Erfahrung«, als »Logos der ästhetischen Welt« oder als »autochthone Organisation« eine Matrix abgibt für Begriffsbildung, Normenaufstellung und Argumentationszüge, ohne selbst aus Definitionen, Normierungen und Argumentationen hervorzugehen. Wiederum werden wir einen besonderen Akzent setzen. Während im ersten Band Verschiebungen von Ort und Zeit im Vordergrund standen, ist es nun der Bezug zu den Künsten, der die Sinne in ein besonderes Licht rückt.

Der Bezug von Sinnen und Künsten ist kein neues Thema. Das enge Verhältnis von Ästhesiologie und Ästhetik, das der Aisthesis ein Doppelgesicht verleiht, steht seit langem auf der kunstphilosophischen und kunsttheoretischen Tagesordnung. Es genügt, auf ältere Bemühungen wie die von Konrad Fiedler, Rudolf Arnheim und Ernst Gombrich, auf deren Fortführung im Umkreis von Max Imdahl sowie auf eine ganze Reihe neuerer kunsttheoretischer Ansätze hinzuweisen, die mehr und mehr über das Paradebeispiel des Augensinnes und der bildenden Kunst hinausgehen. Dies gilt für den deutschsprachigen und den angelsächsischen Bereich ebenso wie für das neuere französische Denken, in dem die Verflechtung von Sinneslehre und Kunstdeutung nahezu eine Selbstverständlichkeit ist. Vieles davon wird von Fall zu Fall zur Sprache kommen. Doch worauf läuft dies alles hinaus? Diese Frage ist nicht leicht zu beantworten, dafür ist das Verhältnis von Kunstphilosophie, Kunstgeschichte, Kunsttheorie und Ästhetik zu verwickelt. Was mir selbst vorschwebt, ist – wie bereits im Vorwort zu den *Sinnes-schwellen* (1999) vermerkt – »keine Ästhetisierung der Sinne, sondern umgekehrt eine nicht endende Geburt der Künste aus dem Spiel, der Widersetzlichkeit und der Antwortkraft der Sinne«, was zur Folge hätte, daß die nicht mehr bloß ästhetische Kunst Züge einer »prä- oder hyperästhetischen Kunst« annimmt.

Wer in einem Atemzug von Sinnen und Künsten spricht, stößt auf die grundlegende Frage, wie das verbindende »und« zu verstehen ist. Für meinen Teil versuche ich es mit einem *Wechselspiel*, das partielle Überschneidungen, wechselseitige Antizipationen und eine chiasmatische Überkreuzung einschließt. Doch so etwas versteht sich nicht von selbst. Man kann die Verrichtungen der Sinne, wie es oft genug geschieht, rein epistemisch, praktisch oder affektiv betrachten. Was uns die Sinne anbieten, trägt in der Tat auf vielfältige Weise dazu bei, zu ermitteln, was in der Welt der Fall ist, welche Wege sich eröffnen, welche Hindernisse sich in den Weg stellen, was uns zuträglich oder abträglich ist, wie wir uns selbst und die Anderen sich bei alldem befinden. Doch wozu braucht es Gemälde, Gesänge, Flötentöne, Tanzschritte, Spielfilme oder Kochkünste, wenn es auf bloße Lebenstüchtigkeit ankommt? Was haben die Künste unter dieser Voraussetzung mehr zu bieten als angenehme Zutaten, schöne Verzierungen, nützliche Erziehungsimpulse oder evolutionäre Vorteile? Es sieht nicht so aus, als könnte eine neuere Disziplin wie die Neuroästhetik eine Brückenfunktion übernehmen; denn dann müßte sie aus der Beschreibung neuronaler Prozesse ästhetische Kriterien gewinnen und dürfte sich nicht mit der Messung energetischer Differenzwerte begnügen. Wechseln wir die Blickrichtung, so ergibt sich ein anderes Bild. Es fällt schwer, sich mit den Künsten zu befassen, ohne auf die verschiedenen Sinne Bezug zu nehmen. Selbst wenn man die leiblichen Augen und Ohren in »Augen und Ohren des Geistes« verwandelt und Sinnesreize im Reich des Schönen nur als »Fremdlinge« duldet, lassen sich die Sinne nicht überspringen, doch fällt für sie mehr dabei ab als der Status eines sensuellen *sine qua non*? Offen bleibt jedenfalls die entscheidende Frage, auf welche Weise Sinne und Künste zusammenkommen und worin sie sich treffen. Wenn sich im Laufe unserer Untersuchungen etwas besonders aufdrängt, so ist dies die Annahme einer spezifischen Form von Zeitverschiebung, die sich einem schlichten Nacheinander oder einer bloß äußeren Verknüpfung von Sinneserfahrung und Kunstschaffen, von Aisthesis und Poiesis widersetzt. Dies besagt: *Schon* die Sinne haben etwas Künstliches, Künstlerisches, ein Mehr, das sich nicht epistemisch, praktisch oder affektiv verrechnen läßt, mit den Worten Merleau-Pontys: »Schon die Wahrnehmung stilisiert.« Umgekehrt würde gelten: *Noch* den sublimsten Kunstprodukten und Kunstgenüssen haftet ein sinn-

lich-materieller Erdenrest an. Reine Sinnlichkeit und reine Kunst wären bloße Spaltungs- oder Abstraktionsprodukte. Die besagte Vorgängigkeit und Nachträglichkeit, die zum Zickzackgang einer jeden kreativen Erfahrung gehört, würde es den Künsten erlauben, Erfahrungen zu *steigern* und zu *verwandeln*, wie beim »Blech, das als Trompete aufwacht«.

Neben der Verbindung oder Verflechtung von Sinnen und Künsten ist es der beiderseitige *Plural*, der zu Fragen Anlaß gibt. Wer von Sinnen und Künsten in der Mehrzahl spricht, setzt selbst dann, wenn er nicht mit abzählbaren Einheiten wie den üblichen fünf Sinnen oder den neun Musen rechnet, eine Affinität zwischen den Einzelgliedern voraus. Doch worauf ist diese zurückzuführen? Begnügt man sich mit einer *gegebenen* sensorischen Mannigfaltigkeit, so behandelt man Differenzen wie etwa jene zwischen Rot und Blau, zwischen Farbe und Klang, zwischen Bild und Lied als bloße Fakten, indem man die ordnungsstiftenden Unterscheidungsprozesse unterschlägt. Es bleibt bei dem dubiosen »Mythos des Gegebenen«; man sieht, was man sieht, und hört, was man hört. Betrachtet man dagegen den Zusammenhang zwischen den Einzelsinnen und den Einzelkünsten als eine *gesetzte* Einheit, so unterwirft man Sinne und Künste einer höheren Ordnung, die für einen autochthonen »Logos der ästhetischen Welt« wenig Raum ließe. Die Alternative zur intellektuellen Syn-thesis besteht in einer Syn-opsis, einer Sym-phonie, generell einer Syn-ästhesie und Synergie als einem fortlaufenden Prozeß der Einigung, in dem eines ins andere übergeht, ohne im anderen aufzugehen. Der so entstehende Zusammenhang wäre ein vielfältig gebrochener. Vollendete Einheit und vollendete Disparatheit wären wiederum nur als Grenzfälle zu denken. Der Ort einer solchen »Übergangssynthese«, die Husserl in der zeitlichen Erfahrung am Werk sieht, ist der Leib als ein *Sensorium* und *Motorium commune*. Der Leib fungiert mithin nicht nur als »Umschlagstelle« zwischen Geist und Natur, zwischen Eigenheit und Fremdheit, sondern auch als Knotenpunkt, an dem die verschiedenen Fäden der Aisthesis, der Kinesis und der Poiesis zusammenlaufen. Die Synästhesie wäre dann kein bloßer Spezialfall einer außergewöhnlichen Sinnlichkeit, sondern durchgängiges Gestaltungsgesetz aller Sinnlichkeit.¹ Einfach gesagt, wer sieht, sieht

1 Vgl. hierzu Waldenfels, *Sinnesschwellen* (1999), Kap. 3. Dieser Band, in dem die

nicht nur, wer hört, hört nicht nur und so fort. Ähnliches träfe zu auf die entsprechenden Künste.

Die folgende Kette von Untersuchungen bietet einen *Längsschnitt* durch das Reich der Sinne und der Künste, das sich in eine Vielfalt von Einzelsinnen und Einzelkünsten auffächert. Es beginnt mit dem *Gespür*, das gewöhnlich unter dem vieldeutigen Terminus der Intuition verhandelt wird. Das Gespür, das wir im Auge haben, ist weder als suprarational noch als irrational, sondern als prärationale zu verstehen. Es wirkt wie ein Sesam-öffne-dich, das mehr wittert, als es weiß, das an den Rändern und in den Lücken der Erfahrung auftaucht, das sich essayistisch betätigt, das sät, ohne zu ernten, das sich der Rechenschaftsabgabe entzieht und doch unentbehrlich ist für einen Sinn in statu nascendi und für eine Kennerschaft, die den Sinnen vertraut. Das Gespür fungiert als ein unspezifischer »Grund-Sinn« im Gegensatz zu den spezifischen »Figuren-Sinnen«, in denen jeweils eine bestimmte Sinnesart dominiert.

In den nächstfolgenden Kapiteln, die eine höchst aktuelle und komplexe Debatte widerspiegeln, geht es um das *Sehen* und speziell um das Sehen in und von *Bildern*.² Während in Kapitel 2 der mediale Status von Bildern und der Prozeß der Verbildlichung detailliert und kontrovers erörtert wird, konzentriert sich Kapitel 3 auf drei fundamentale Dimensionen der Bilderfahrung, die in Spiegel, Spur und Blick ihren prototypischen Ausdruck finden. Kapitel 4 befaßt sich mit den Wirkungen, die durch das bildliche Medium hindurchgehen und dem Bild eine spezielle Macht verleihen. Das bildliche Sehen zerteilt sich somit in die Modi des Sehens-als, des Sehens-in und des Sehens-durch. In Kapitel 5 kommt Merleau-Ponty gesondert zur Sprache als Protagonist einer Bildphänomenologie, die ganz und gar aus einer Beschreibung sinnlich-leiblicher Wahrnehmungen und ihrer lebensweltlichen Horizonte hervorgeht. – Mit Kapitel 6 und 7 wechseln wir über in den Bereich des *Hörens*. Dabei liegt der Ton auf dem zeiträumlichen Ereignis des Lautwerdens, auf

Vielfalt der Sinne von ihrem leiblichen Fundus her als ein Ensemble sinnlicher Fremderfahrung dargestellt wird, enthält eine Menge Vorarbeiten zu dem vorliegenden Band.

- 2 Ich setze hier eine Reihe früherer Studien fort: »Das Rätsel der Sichtbarkeit«, in: *Der Stachel des Fremden* (1990), »Ordnung des Sichtbaren«, »Der beunruhigte Blick«, »Anderssehen«, in: *Sinnesschwellen* (1999), »Verkörperung im Bild«, in: *Phänomenologie der Aufmerksamkeit* (2004).

der Ausbildung einer Hörwelt als einem Segment der Lebenswelt, auf der leiblich-körperlichen Verankerung der Stimme, auf deren Echowirkungen und auf den Grenzgängen zwischen *Geräusch*, *Klang*, *Ton* und *Stimme*, die in der modernen Musik eine besondere Rolle spielen. – Kapitel 8 präsentiert den *Tanz* als eine Kunst der *leiblichen Bewegung*, die der Tonkunst von alters her benachbart ist. Die Kinesis, die in der Kinästhesie, im Handlungsablauf oder im Redefluß eine unentbehrliche, aber vielfach nur beilläufige Rolle spielt, tritt im Tanz für sich hervor, zeit- und raumbildend, angestachelt von dem Paradox eines leiblichen Sichbewegens und entbunden von der Zielstrebigkeit unserer alltäglichen Erfahrung. Valéry's Essay *Die Seele und der Tanz* erweist sich als besonders inspirierend. – In Kapitel 9-11 betreten wir die Theaterbühne und den Filmsaal. Was das *Theater* angeht, so wird vor allem das Bühnengeschehen berücksichtigt, das sich einen eigentümlichen Zeit-Raum schafft, das auf prätheatralische Formen zurückgreift, *mimetische* Künste entfaltet und von *pathischen* Impulsen lebt, die im günstigen Falle von den Schauspielern auf die Zuschauer übergreifen. Die Unterscheidung von planender Inszenierung und augenblicklicher Performanz, wie sie der Konzeption eines postdramatischen Theaters zugrunde liegt, öffnet Perspektiven für eine Phänomenologie des Theaters, die mit einigen theatralischen Kostproben garniert wird. Bei der Behandlung der Schnitttechnik und der eigentümlichen Faszinationskraft des *Films*, der mit einigen markanten Exempeln vertreten ist, steht die *Überraschung* im Mittelpunkt, die im Abweichen vom Gewohnten oder im Eintauchen in eine Gegenwelt ihre Wirkung tut, aber stets Gefahr läuft, bei ephemeren Überraschungseffekten zu enden.

Kapitel 12 führt uns mit dem *Essen* und *Trinken* an den Rand der sogenannten schönen Künste. *Geschmack* und *Geruch* als die zugehörigen Sinne werden traditionell dem niederen Bereich des Animalischen und der bloßen Lebensnotwendigkeit zugerechnet. Eine Umwertung ergibt sich, sobald wir vom leibhaftigen Essen und Trinken ausgehen und solcherart Ernst machen mit der Erfindungskraft von *Koch-* und *Tafelkunst*, mit den symbolischen und rituellen Überschüssen einer Tischkultur sowie mit dem Motiv der Gabe, das jede Speise in eine Fremdspeise verwandelt. – In Kapitel 13 und 14 kehren wir zum Anfang zurück, indem wir uns der *Gefühlssphäre* zuwenden. Das Gefühl befreit sich aus dem Verlies

eines »possessiven Individualismus«, wenn es seinen leiblichen Ort inmitten der Erfahrung zurückgewinnt. Einerseits bildet es einen atmosphärischen Hintergrundsinn, der als Gestimmtheit und Befindlichkeit all unsere weltliche Erfahrung durchdringt, andererseits tritt es als ein Pathos auf, das in der Vereinigung von Selbst- und Fremdaffektion lebendige Reibungsflächen bildet. Daraus erwächst eine elementare Verletzlichkeit und Verwundbarkeit. Akut ist diese in der *Schmerzerfahrung*, deren Vielfalt sich bestimmten Schmerzschwellen und Schmerzskalen zuordnen lässt, die aber im Leiden auf das Leben im ganzen übergreift. Die Schmerzbehandlung, die den *Heilkünsten* obliegt, wirft besondere Probleme auf, da die therapeutische Sorge um den Patienten sich gegen ein Überhandnehmen technischer Prozeduren zu behaupten hat. Mit Kapitel 15 schließt sich ein kurzer Text an, der uns in das Reich der Dinge versetzt, indem er sich mit den *Wiederherstellungskünsten* befaßt. – Das *Proust*-Kapitel, das den Gang durch das Reich der Sinne und der Künste beschließt, präsentiert noch einmal in literarisch verdichteter Form das, worum es in diesen Untersuchungen geht. In ausgewählten Szenen aus der *Suche nach der verlorenen Zeit* werden wir Zeuge von Abenteuern der Sinne, in deren Verlauf die Gegenwart eine unergründliche zeitliche Tiefe erreicht. Dies wirkt auf die *Erzählung* zurück; die Zeit verdoppelt sich in erzählte Zeit und Zeit der Erzählung – auch dies eine Form der Zeitverschiebung.

Die Längsschnittlektüre überkreuzt sich mit den Bahnen einer möglichen *Querschnittlektüre*. Diese findet ihren Anhalt in wiederkehrenden *Leitmotiven*. Zu nennen ist an erster Stelle das Doppelereignis von *Pathos und Response*, das durch eine eigentümliche *Zeitverschiebung* sowohl zusammengehalten wie unterbrochen wird.³ Dieses doppelte Ereignis bildet eine große Parenthese, innerhalb deren sich nicht nur das Werk der Sinne, sondern auch das der Künste abspielt, und zwar in Form eines Antwortens auf das, was uns widerfährt. – Das Werk der Sinne und der Künste artikuliert sich in Medien, Praktiken und Techniken, die eine *Zwischensphäre* bilden. Diese besteht aus *Modalitäten*, aus verschiedenen Formen des *Wie* (Sichtweisen, Tonarten, Bewegungsfiguren etc.). Die Konstitution

3 Vgl. hierzu vom Verf., *Grundmotive einer Phänomenologie des Fremden* (2006) und die weitere Ausarbeitung in *Antwortregister* (1994) und *Bruchlinien der Erfahrung* (2002) sowie *Phänomenologie der Aufmerksamkeit* (2004), wo die Aufmerksamkeit ganz auf den Zweitakt von Auffallen und Aufmerken abgestimmt ist.

des jeweiligen Wie, das als So-und-nicht-anders von Kontingenz und Selektion geprägt ist, bedarf kultureller Erfindungen und Kreationen. – Die diversen Medien und Techniken verkörpern und materialisieren sich unter ständigem Rückbezug auf unseren *Leibkörper*, der als Urmedium und Urinstrument fungiert und zwischen Kunst und Technik vermittelt.⁴ – In allen Bereichen der Sinnbildung kommt es zu einer *Verdoppelung*, infolge deren das jeweils stattfindende *Ereignis* sich von den wiederholbaren *Sinngehalten* und *sinnlichen Gestalten* absondert. Dem entspricht die aristotelische Zweiheit von *Energeia* und *Ergon*, allerdings nur dann, wenn erstere nicht als *Entelechie*, als zielgerichteter Akt, gedacht wird, sondern eben als auftretendes Ereignis. Nach dem Muster von Sagen und Gesagtem, von Handeln und Tat unterscheiden wir zwischen Sichtbarwerden (Blick) und Gesehenem, zwischen Lautwerden (Stimme) und Gehörtem sowie zwischen Sichbewegen und Bewegtem. – Das jeweilige Ereignis fungiert als Überschuß, Ferne, Fremdheit etc. Um solche Überschüsse freizusetzen, bedarf es einer *Epoché*, eines Anhaltens der natürlichen Erfahrungsbewegung, eines Bruchs mit dem Selbstverständlichen. Die phänomenologische *Epoché*, die sich auf die Welt im ganzen richtet, fächert sich auf in spezifische Varianten wie ikonische, pikturale, auditive, kinetische oder narrative *Epoché*, die in den diversen Künsten praktiziert werden.

Die einzelnen Kapitel gehen teilweise auf Vorlagen zurück, die in den letzten zehn Jahren aus verschiedenen Anlässen entstanden sind; sie wurden vielfach umgearbeitet und ergänzt.⁵ Eigens

4 Zum Verhältnis von Kunst und Technik vgl. Waldenfels, *Sinnesschwellen* (1999), Kap. 4 und zur Ergänzung der Phänomenologie durch eine Phänomenotechnik: ders., *Bruchlinien der Erfahrung* (2002), Kap. 8.

5 »Spiegel, Spur und Blick«, in: G. Boehm (Hg.), *Homo Pictor*, München, Leipzig 2001 bzw. *Spiegel, Spur und Blick. Zur Genese des Bildes*, Köln 2003.

»Von der Wirkmacht und Wirkkraft des Bildes«, in: G. Boehm, B. Mersmann, Ch. Spies (Hg.), *Movens Bild. Zwischen Evidenz und Affekt*, München 2008.

»Staunend lehren, lernend staunen«, in: K.-P. Busse, K.-J. Pazzini (Hg.), *(Un)Vorhersehbares Lernen: Kunst-Kultur-Bild*, Dortmunder Schriften zur Kunst, Dortmund 2008.

»Bildhaftes Sehen. Merleau-Ponty auf den Spuren der Malerei«, erscheint gleichzeitig in: A. Kapust, B. Waldenfels (Hg.), *Kunst. Bild. Wahrnehmung. Blick. Merleau-Ponty zum Hundertsten*, München 2010.

»Klangereignisse«, in: G. Kilger (Hg.), *Macht Musik* (Sonderausstellung der DASA), Köln 2005.

hinweisen möchte ich auf einige Institutionen, Orte und Personen, von denen besondere Anregungen ausgingen: *Basel*, Eikones: Gottfried Boehm. – *Berlin*, FU, Institut für Theaterwissenschaften und SFB »Kulturen des Performativen«: Gabriele Brandstetter, Doris Kolesch, Erika Fischer-Lichte, Albrecht Riethmüller, Christian de Wulf. – *Bochum*, Museum »Situation Kunst«: Alexander von Berswordt und Silke von Berswordt-Wallrabe, Friederike Wappler. – *Dortmund*, Deutsche Arbeitsschutzausstellung (DASA): Gerhard Kilger; Universität, Seminar für Kunst und Kunstwissenschaft: Peter Busse, Bettina van Haaren, Peter Schubert. – *Frankfurt/M.*, GK »Zeiterfahrung ästhetische Wahrnehmung« und Theaterwissenschaftliches Institut: Hans-Thies Lehmann, Patrick Primavesi, Nikolaus Müller-Schöll; Schauspielhaus, Philosophische Salons: Intendantin Elisabeth Schweeger, Wanda Golonka, Claus Caesar, Susanne Traub. – *Hannover*, Theaterforum: Florian Malzacher, Geza Ziemer. – *Köln*, Forschungskolleg »Medien, Kultur, Kommunikation«: Cornelia Epping-Jäger. – *Musikpädagogische Gesellschaft*: Hans Bäßler, Hannover, Karl Heinrich Ehrenforth, Detmold/Aumühle. – *Salzburg*, Salzburger Festspiele: Schauspielleiter Thomas Oberender. – *Wien*, Tanzquartier: Krassimira Kruschkova. – *Zürich*, Institut für Theorie und Gestaltung der Kunst: Jörg Huber, Geza Ziemer.

»Das Lautwerden der Stimme«, in: D. Kolesch, S. Krämer (Hg.), *Stimme*, Frankfurt/M. 2006.

»Mimetische Differenz und pathische Impulse«, in: P. Primavesi, O. A. Schmitt (Hg.), *AufBrüche. Theaterarbeit zwischen Text und Situation*, Frankfurt/M. 2004.

»Sichbewegen«, in: G. Brandstetter, Ch. Wulf (Hg.), *Tanz als Anthropologie*, München 2007. »Der Leib und der Tanz«, in: A. Aurnhammer, G. Schnitzler (Hg.), *Der Tanz in den Künsten 1770-1914*, Freiburg 2009.

»Überraschte Wahrnehmung«, in: M. Fröhlich, R. Middel, K. Visarius (Hg.), *Zeichen und Wunder. Über das Staunen im Kino* (Arnoldshainer Filmgespräche Bd. 18), Marburg 2001.

»Fremdspeise. Zur Phänomenologie von Essen und Trinken«, in: I. Därmann, H. Lemke (Hg.), *Die Tischgesellschaft*, Bielefeld 2008.

»Der leibliche Sitz der Gefühle«, in: M. Staudigl, J. Trinks (Hg.), *Ereignis und Affektivität*, Wien 2006.

»Reparables und Irreparables«, in: L. Hart und D. Ripple, *Reparaturen der Welt*, München 2002.

»Zusammenspiel und Widerspiel der Sinne in Prousts *Recherche*«, in: U. Felten, V. Roloff (Hg.), *Die Korrespondenz der Sinne. Wahrnehmungsästhetische und intermediale Aspekte im Werk von Proust*, München 2008.

Gesondert erwähnen möchte ich die Atelierkontakte mit Bettina van Haaren (Witten), Leena van der Maden (Frankfurt/M.), Nele Ströbel (München) sowie die Leipziger Einladung romanistischer Proustexperten, an erster Stelle Uta Felten, Ursula Link-Heer und Volker Roloff, bei denen ich zum wiederholten Male Gastrecht genoß. Allen Genannten und so manchen Ungenannten sei nachdrücklich gedankt.

München, Februar 2010

I. Gespür für die Dinge

1. Intuition und Rationalität

Für das, was wir Gespür nennen, steht in der Tradition vielfach das Wort »Intuition«.¹ Doch hinter dem lateinischen Wort *intuitus* und seinen Derivaten verbirgt sich weit eher ein Begriffsbündel als ein einheitlicher Begriff. Wir tun gut daran, dieses Bündel zu entschnüren, bevor wir uns in der Vieldeutigkeit verlieren oder uns zu einem schnellen Für und Wider hinreißen lassen. Als Kontrast bietet sich der Begriff der Rationalität an. Wir verstehen darunter das Arbeitsfeld begrifflicher Artikulation und argumentativer Verknüpfung. Begriffliche Klarheit und argumentative Stringenz bilden die Gegenpole, mit denen die Intuition sich in ein Verhältnis setzen muß, um überhaupt Gestalt anzunehmen. Dieses Verhältnis kann höchst verschiedene Formen annehmen.

Das Deutsche erlaubt es uns, zwischen Intuition und Anschauung zu wählen, während das Englische und das Französische nur über das eine Wort *intuition* verfügen. Wenn Kant oder Husserl den Terminus *Anschauung* verwenden, so bezeichnen sie damit etwas, das uns sinnlich oder ganz allgemein als es selbst gegeben und nicht nur zeichenhaft angedeutet ist. Diese Art der Gegebenheit verhält sich komplementär zu Begriff oder Bedeutung, indem sie diese erfüllt. Begriffe oder Bedeutungen ohne Anschauung gelten als leer, sie bedürfen der Anschauung, um Erkenntnis zu ermöglichen. Die Anschauung bewegt sich also zwischen Fülle und Leere; sie bildet eine Komponente der Erfahrung, nicht deren Inbegriff. Sie läßt sich als *ko-rational* bezeichnen, da sie den diskursiven Verstand ergänzt, aber nicht ersetzt. Dies schließt nicht aus, daß Bedeutung und Anschauung sich wechselseitig übertreffen, so daß wir mehr meinen, als uns wirklich gegeben ist, und daß uns mehr gegeben ist, als wir ausdrücklich meinen; doch dieser wechselseitige Überschuß gehört zur offenen Rationalität der Erfahrung, nicht zu einem irrationalen Untergrund. Rousseaus Empfehlung, das Erlernen von

1 »Intuition. Erinnerungs-, Erkenntnis- und Entwicklungsfähigkeiten der Künste« lautete das Thema eines interdisziplinären Symposions, das im Mai 2007 von Petra Maria Meyer an der Kieler Muthesius Kunsthochschule veranstaltet wurde und für das dieser Text verfaßt wurde.

Namen und Begriffe auf anschaulich Gegebenes einzuschränken, würde die Welt in eine künstliche Gartenanlage verwandeln. Verwandt mit dieser Art von Anschauung ist die *Veranschaulichung*. Die illustrierende Veranschaulichung stellt das Gemeinte nicht als es selbst dar, sondern eingebettet in sinnliche Medien, in Bilder, Diagramme oder Modelle. Anschauung und Veranschaulichung sind so besehen ganz und gar nichtintuitionistisch zu verstehen. Dies gilt für ein Werk wie das des phänomenologisch und gestalttheoretisch orientierten Kunstpsychologen Rudolf Arnheim, dessen englischer Titel *Visual Thinking* in der deutschen Ausgabe treffend mit *Anschauliches Denken* wiedergegeben wird. Ähnliches gilt für Brouwers intuitionistische Grundlegung der Mathematik, die sich durchaus konstruktivistischer Verfahren bedient.

Intuition oder Anschauung überschreiten den Rahmen diskursiver Rationalität, sobald sie eine höhere, unvermittelte Erkenntnisweise für sich in Anspruch nehmen. In der klassischen Tradition steht dafür der *Nus* im Gegensatz zur *Dianoia* beziehungsweise der *Intellekt* im Gegensatz zur *Ratio*. Im Deutschen spricht man in diesem Zusammenhang von *Einsicht* oder auch von einer Vernunft, die vernimmt, statt zu rechnen. Darin liegt ein deutlicher Bezug zum Sehen als einer geistigen Schau oder Vision, aber es fehlt auch nicht das Hören auf Stimmen, die aus einer anderen Welt zu uns dringen. Diese Form der Intuition können wir als *suprarational* bezeichnen. Sie kommt überall dort zum Zuge, wo ein Erstes oder Letztes, ein Wesen oder das Weltganze anvisiert wird, daher rührt ihr enger Bezug zur Metaphysik. Der Intuitionismus rückt nahe, wenn die Einsicht einer blitzartigen Erleuchtung zugeschrieben wird, die uns die mühseligen Wege des Diskursiven erspart.²

Die Intuition nimmt eindeutig die *irrational*e Form eines Intuitionismus an, wenn das unmittelbare Erfassen sich aller überprüfbaren und kritisierbaren Rationalitätsansprüche enthoben glaubt, und dies unter Berufung auf ein Gefühl, das man hat oder eben nicht hat. Aus der Not beschränkter Fassungskraft macht man eine Tugend. Mangelnde Gründlichkeit flüchtet sich ins große Ganze, Ziel- und Regellosigkeit lösen einen ungehinderten Wortschwall aus, begrenzte Verfügung schlägt um in Entmündigung und so

2 Zum begriffsgeschichtlichen Umfeld vgl. den Artikel »Intuition« von Theo Kobusch im *Historischen Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 4 (1976).

fort. Dieser Intuitionismus ist nicht frei von kognitiven Ressentiments; Scharfsinn, Intellekt und Wissen werden als lebensfeindlich gebrandmarkt, einst galten sie auch als typisch jüdisch. Der bereits erwähnte Rudolf Arnheim, einer von den derart Verfeimten, verfaßte 1933 für die *Weltbühne* einen Essay »Die Flucht zu den Schachtelhalm«, in dem er gegen die geistesmüden Atavismen von Gottfried Benn zu Felde zieht.³ Von einem *sacrificium intellectus* läßt sich nicht länger reden, wenn nicht mehr viel an Intellektualität zu opfern bleibt. Die Irrationalität, die sich als höhere oder esoterische Form des Wissens tarnt, entspringt zumeist der Reaktion auf eine verengte Form der Rationalität, die der Erfahrung alles Abgründige und Überschüssige nimmt. Rationalismus und Irrationalismus bekräftigen sich wechselseitig. Ein ausgetrockneter Boden verlangt nach künstlicher Bewässerung. Insofern hat der Irrationalismus eine symptomatische Bedeutung.

Was uns demgegenüber vorschwebt, sind Formen der Intuition, die an den Rändern, in den Lücken und an den Bruchstellen der Erfahrung auftauchen. Daß sie in der künstlerischen »Entregelung der Sinne« eine besondere Rolle spielen, schließt nicht aus, daß sie auch in den Grauzonen wissenschaftlicher Heuristik und technischer Experimente anzutreffen sind. Ich wähle dafür das Wort *Gespür*, das weniger einseitig das Sehen betont und statt dessen eine synästhetische Aura ausstrahlt. Indem wir einem Gespür folgen, sind wir den *Dingen* mit ihrem Fluidum, ihren sinnlichen Qualitäten, ihren konkreten Bedeutsamkeiten auf der Spur. Dinge werden hier im weiteren Sinne verstanden als etwas, um das es uns im Zuge der Erfahrung geht. Der Zugang zu ihnen ist noch nicht durch Sinn- und Regelstrukturen vorgezeichnet, er deutet sich höchstens an.⁴ Der Spürsinn, der in Gestalt des Ichneumon einen tierischen

3 Wiederabgedruckt in dem Band Rudolf Arnheim, *Zwischenrufe* (1985), herausgegeben von Ursula Madrasch-Groschopp.

4 Dementsprechend unterscheidet Heidegger in seiner Vorlesung *Die Frage nach dem Ding* (1975, S. 3-5) zwischen dem Ding im *engeren* Sinne als dem Greifbaren, Sichtbaren, Vorhandenen und dem Ding im *weiteren* Sinne, welches »jegliche Angelegenheit, solches, um das es so oder so bestellt ist, die Dinge, die in der Welt geschehen, Begebenheiten, Ereignisse« meint. Zu letzterem passen Redensarten wie: »Es sind da *merkwürdige Dinge* im Spiel«; es geht bei einer Entscheidung *vor allen Dingen* darum; es geht nicht *mit rechten Dingen* zu; jemand ist *guter Dinge*. Die *weiteste* Bedeutung des Dinges als bloßes Etwas können wir hier außer acht lassen.