

*herrscht, das Wort 'Gehorsam' wählen, weil Disziplin auch ohne Herrscher Mystik. [...] Für das Wort 'Disziplin' sollte man, wo Unterdrückung möglich ist und dadurch etwas Edleres an sich hat als Gehorsam. Und besser als das Wort 'Ehre' ist das Wort 'Menschenwürde'. Dabei verschwindet der einzelne nicht so leicht aus dem Gesichtsfeld. " Wir verkennen hier unschwer, dass Brecht mit Wörtern wie Volk, Boden, Disziplin und Ehre Kernbegriffe des nationalsozialistischen Wortschatzes treffen will. Er betreibt dabei allerdings ein wenig Sprachlenkung im Sinne seiner Weltanschauung und politischen Einstellung. Eine sprachkritische Betrachtungsweise kann zu einer ganz anderen Betrachtung führen. So beurteilt der Germanist JOST TRIER (1894-1970), ein Spezialist auf dem Gebiet der Wortkunde, die Wendung 'Bevölkerung' z. B. folgendermaßen: „Die Bevölkerung ist ein Behördenwort, und ein bedenkliches. Bevölkerung, das sind jeweils die anderen. Für den Verwaltungsbeamten sind alle Verwalteten Bevölkerung. Für den Polizisten sind alle Nichtpolizisten Bevölkerung. Für das Militär alles, was nicht Militär ist. [...] Ein Wort, das so deutlich die jeweils anderen von dem gerade Sprechenden trennt, kann kein gutes, kein gebildetes, kein höfliches Wort sein. Es hat einen bösen inhumanen Ton.“*

Volk, Boden, Disziplin und Ehre haben im Laufe der Geschichte im allgemeinen Sprachbewusstsein eine Bedeutung angenommen, die den Wertvorstellungen der Sprachgemeinschaft unter den damals vorherrschenden Lebensbedingungen entsprach. Die Wörter üben vorübergehend eine Macht im Dienste der Lüge und Gewalt aus, aber nur so lange, bis eigenes kritisches Denken den Schwindel durchschaut. Durch solchen Missbrauch werden gewisse Wörter eine Zeitlang unbrauchbar.

Es gilt nun noch einmal die Grenzen zu bedenken, die sowohl der Macht wie dem Missbrauch der Wörter gesetzt sind. Und diese Grenzen ergeben sich aus der Natur des Wortes selbst und der individuellen Anstrengung, die beim Bewusstwerden einer Wortbedeutung notwendig ist. Der eigentliche Bedeutungsgehalt eines Wortes muss danach immer wieder im einzelnen Fall vergegenwärtigt werden, und zwar durch eigenes Vorstellen und Denken. Dabei kommt notwendig der ganze Erfahrungs- und Wissensschatz des Menschen ins Spiel. Das hebt aber alle Zwangsläufigkeit auf, die manche Sprachkritiker der Wirkung bestimmter Wörter auf den Menschen zuschreiben. Es gibt keine allgewaltige Sprache, die die Freiheit des Menschen aufhebt und Geist und Seele prägt, als wären sie Wachs.

Wörter rufen Vorstellungen und Assoziationen in uns hervor. Das begrenzt ihre Macht über uns, im Guten wie im Bösen. Das ist aber auch der Grund, warum die Wörter nicht für immer ihre Unschuld verlieren, wenn sie einmal im Dienst des Unmenschlichen missbraucht wurden. Sie müssen letzten Endes stets aufs Neue vom einzelnen Mitglied der Sprachgemeinschaft realisiert werden. Dabei kann die Suggestionskraft einer unmenschlichen Sprache zurückgewiesen werden durch aussersprachliche Seelen- und Geisteskräfte des Menschen. Wenn wir unsere Menschlichkeit bewahren und uns der darin liegenden Aufgabe bewusst bleiben, braucht es uns um unsere Menschlichkeit der Sprache nicht bange zu sein. Die Sprache ist unentbehrlich, wenn es darum geht, Gedanken und Gefühlsregungen bewusst und mittelbar zu machen.

Neben dem Sprechen steht daher manchmal als sein besserer Teil das Schweigen. Es ist nicht alles sagbar. Nicht ohne Grund meint der Dichter FRIEDRICH SCHILLER (1759-1805) in einem seiner Distichen: „Warum kann der lebendige Geist dem Geist nicht erscheinen? Spricht die Seele, so spricht, ach! schon die Seele nicht mehr.“

#### ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

**Ріхард Й. Брунер** – професор, доктор, лінгвіст-психолог, керівник логопедичної школи імені Ріхарда Й. Брунера, почесний професор Українського вільного університету в Мюнхені, почесний професор та доктор Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка, діючий член Української академії наук м. Львів; почесний член Української спілки вчителів німецької мови та германістів.

*Наукові інтереси:* дослідження природи та сутності мови, лінгвістичний підхід до вивчення афазії (мовних розладів).

### **...HEITER IST DIE KUNST: VOM LOGOS DER AISTHESIS**

**Prof. Dr. Renate BREUNINGER (Ulm, Deutschland)**

*У статті мова йде про роль науки та мистецтва у розвитку людського досвіду. Визначено основні етапи процесу пізнання та розмежовано поняття "чуттєвість" та "розум".*

*The article runs about the role of science and art in the development of human experience, points out the main stages of cognitive process, and differentiates the terms "sensuousness" and "intellect".*

### 1. Einleitung

Von der Erfahrung der Kunst hat die Philosophie nicht erst seit sie ihr von Schelling als "Organon der Philosophie" einverleibt wurde, profitiert. Die häufig stürmischen Umarmungen durch die Philosophie haben die Künstler und die mit den Künsten befassten Wissenschaften allerdings nicht immer mit ungetrübtem Wohlgefallen wahrgenommen. An Hölderlin und Rilke, Cezanne, van Gogh und Klee haben namhafte Philosophen sich wie an Drogen berauscht.

Der, wenn man so sagen darf, Ästhetik-Turn der Philosophie ist Ausdruck der Problematik, die die Philosophie mit sich selber hat: eine Krisenerscheinung. Auslöser der Krise ist zum einen der mit dem Zerfall des spekulativen Denkens einhergehende Verlust einer genuin philosophischen Erfahrungsbasis. Die spekulative Kraft des Denkens, der sich die neuzeitliche Metaphysik anvertraut hatte, eröffnete ihr einen eigenen, ausgezeichneten Zugang zur Wirklichkeit; einen Zugang zumal, der von der Wirklichkeit selbst beglaubigt schien. Dem spekulativen Denken hatte man nämlich die Kraft der Befreiung aus den Verstrickungen und Verblendungen, die in der sinnlichen Natur des Menschen begründet sind, zugetraut. Dieses sich von der Last der Erdschwere befreiende Denken allein schien fähig und in der Lage, die Dinge so zu fassen, wie sie ohne Zutun des Menschen an ihnen selbst sind. Zu dieser Selbstbefreiung schien das Denken von der sich offenbarenden Wirklichkeit selbst ermächtigt zu sein. In diesem Sinne wurde das spekulative Denken als ein anschauendes, sich in der Anschauung vollendendes Denken verstanden und kultiviert. Für den Idealismus war das spekulative Denken keine Macht über die Wirklichkeit, sondern die im Sein der Wirklichkeit liegende Ermächtigung zur Generierung der Muster (Schemata), in denen sie zur Erscheinung gelangt. So wurde im spekulativen Denken die Grundlegung der Wirklichkeitserfahrung im ganzen verstanden.

In der Gefolgschaft des Idealismus hat Walter Schulz noch als letzter versucht, eine eigene philosophische Theorie der Wirklichkeit zu entwerfen.

Was die Grundlegung der Erfahrung angeht, die Erstellung einer verlässlichen Erfahrungsbasis, musste die Philosophie den Primat an die Wissenschaften abgeben. Der Versuch, durch die Auslegung der "Lebenswelt" einen ursprünglichen Erfahrungsraum zu gewinnen, hat die Philosophie nicht sehr weit gebracht. Die lebensweltlichen Erfahrungen sind in einer technisch erstellten Wirklichkeit allesamt abgeleitet und normativ durch Gebrauchsanleitungen und dgl. vermittelt. So scheint eine auf originäre Anschauung basierte Erfahrung der Wirklichkeit nur noch im Medium der Künste möglich zu sein. Diese, im Interesse an einer originären Anschauung begründeten Hinwendung zur Kunst wird verstärkt durch das von den Wissenschaften selber hervorgerufene Erfahrungsdefizit. Die wissenschaftliche Erfahrung ist nicht nur selektiv und ausgrenzend: Sie beruht auf Reduktionen, und sie erfüllt sich nicht in der Anschauung, sondern in der Messung. Die Verlässlichkeit der wissenschaftlichen Erfahrung beruht ja gerade auf der Ausklammerung der *aisthesis*. In dieser Situation wird von der Kunst nicht nur die Kompensation der von den Wissenschaften verdrängten Erfahrungsmöglichkeiten erwartet; man ist darüber hinaus der Überzeugung, dass in der Kunst die unaufhebbare Präsenz der Dinge, ihre nicht hintergehbare Gegebenheit zum Ereignis wird. Nicht nur repräsentiert werden die Dinge in den Gebilden der Kunst; sie sind darin auf eine geheimnisvolle Weise anwesend und wirksam. In dem von der Klassik ausgebildeten Verständnis wähnt der Künstler sich in tiefer Übereinstimmung mit dem "Naturhaften" der Wirklichkeit, in dem sie der Machbarkeit entzogen ist. Nach dieser Auffassung hält die Kunst die Erinnerung an eine Dimension der Wirklichkeit wach, an die die Konstrukte der Wissenschaft nicht heranreichen. Weischedel hat dafür den schönen Ausdruck von der "Tiefe im Antlitz der Welt" geprägt. So scheint es, dass die Kunst der Philosophie den Zugang zu einer Dimension der Wirklichkeit vermittelt, an die weder die Alltagserfahrung noch die Verfahren der Wissenschaft heranreichen.

Nun wird aber die Anschauung der Kunst in und durch die künstlerische Form erschlossen. Was immer dies im einzelnen bedeuten mag: Die Formgebung der Künste, durch eigene geschichtliche Traditionen vermittelt, ist nicht ohne weiteres kompatibel mit der Begrifflichkeit der Philosophie und der Überlieferung, aus der sich diese Begrifflichkeit speist. Die Künste haben ihre eigene Dignität; ihr Realitätsbezug und ihre Sinnerfahrung sind auf die Interpretationskunst der Philosophie nicht angewiesen. Die Kunst bedarf weder der Grundlegung noch der Belehrung durch die Philosophie. Andererseits aber können auch die Künstler sich nicht, oder nicht mehr, auf eine

höhere, besondere Offenbarung berufen. Die religiöse Erhöhung der Kunst im Geniekult und im Künstlersehler trägt nicht zur Erklärung der Evidenz der künstlerischen Form bei. So stellt sich die Frage nach dem Vermögen der künstlerischen Gestaltung, nach der aufschließenden Kraft ihrer Form. Dies umso mehr, als die Kunst selbst auf ihren Lehrgehalt sich zu berufen beginnt: die Malerei findet ihren Sinn in der Belehrung des Sehens; und in den Arrangements der Moderne, den Inszenierungen und Animationen wird der Beschauer ausdrücklich zur Reflexion aufgefordert, um sich bewusst zu machen, was ihm in den Arrangements usw. "gesagt" sein will. So scheint es, dass in der Berufung auf den Lehrgehalt der Kunst, in dem, nach einem schönen Ausdruck Goethes, die Sinne belehrt werden, oder der Mensch über seine Lebenssituation aufgeklärt wird, die Kunst selbst im philosophischen Sinne aufklärungsbedürftig ist. Darin eingeschlossen ist die Frage nach der Logik, nach der Grammatik der künstlerischen Form. Mit dieser Frage findet die Philosophie sich in die Ursprungssituation der neuzeitlichen philosophischen Ästhetik, Baumgartens "Untersuchungen zur Logik der Aisthesis", zurückverwiesen.

## 2. Die Frage nach der Logik der *aisthesis*

In den Untersuchungen Baumgartens ist die philosophische Ästhetik keineswegs auf die Künste beschränkt. Die Sinnlichkeit wird darin vielmehr auf ihre konstitutive Bedeutung im Erkenntnisprozess befragt. Leibniz, von dem Baumgarten ausgeht, hatte bereits darauf aufmerksam gemacht, dass die Sinne nicht nur die Störpotentiale des Erkennens darstellen. Die Erkenntnisgewinnung ist nach Leibniz zureichend nur als Entwicklung zu beschreiben, die in verschiedene Stufen gegliedert ist, deren jede durch eine genau umschriebene Vorstellung (*notio*) repräsentiert wird. Die Stufen stellen Grade der Vervollkommnung der Erkenntnis dar. Die niederste Stufe bildet die Empfindung, das sind dunkle und verworrene Vorstellungen. Darin wird das Vorgestellte weder von anderen Vorstellungen unterschieden, noch werden die Elemente (Merkmale), aus denen sich die Vorstellungen zusammensetzen, diskriminiert. Die klare, aber verworrene Vorstellung unterscheidet das Vorgestellte als Ganzes von anderen Vorstellungen, ohne es analytisch in seine konstituierenden Merkmale zu zerlegen. Die klare und deutliche Vorstellung, der Begriff schließlich, unterscheidet die Vorstellungen nach beiden Richtungen: Sie hebt das Vorgestellte im Unterschied zu allen anderen Vorstellungen als das Gemeinte heraus und bestimmt es durch die konstituierenden Merkmale. "*Est ergo cognitio vel obscura vel clara, et clara rursus vel confusa vel distincta*".

Zum weiteren Verständnis der klaren und verworrenen Vorstellung hat die "*aesthetica*" Baumgartens die Frage nach den Regeln oder, wie er sich ausdrückt, der Logik des "niederen Erkenntnisvermögens" aufgeworfen. Die Ästhetik wird ganz ausdrücklich als "Wissenschaft von der Art und Weise, wie sinnliche Erkenntnis gewonnen wird" postuliert. Der sinnlichen Erkenntnis wird hier eine eigene Dignität zuerkannt, obwohl sie nur als bloße Vorstufe des begrifflichen Denkens gewertet wird. Die Aufgabe der Ästhetik ist es, einen klar gegebenen, nicht aber deutlich abgegrenzten, in Begriffen repräsentierten Objektbereich darzustellen. Als Beispiel eines solchen Objektbereiches, an dem Baumgarten die Leistung der "*repraesentationes sensitivae*" verdeutlicht, dient ihm die Poesie. Als Objektbereich der sinnlichen Erkenntnis wird die Poesie von anderen Formen und Objektivationen der Rhetorik unterschieden. Die spezifische, nur durch die Sinnlichkeit zu erbringende Leistung im Erkenntnisprozess wird in der Vergrößerung der Anzahl der unterschiedenen Merkmale gesehen, die in einer Vorstellung enthalten sind. Je größer die Anzahl der unterschiedenen Merkmale, desto größer die Klarheit der Vorstellung. Die klare Vorstellung, der die Tendenz zur Erweiterung der Anzahl von Merkmalen innewohnt, ist für Baumgarten "eine lebhaftere Vorstellung".

## 3. Die Anschauung als Fundament des begrifflichen Erkennens

Eine große Rolle hat dieser Stufenbau des Erkennens in der Didaktik gespielt, die sich im 18. Jh. aus ihren religiösen Bindungen zu befreien versuchte. Die klare, aber verworrene Vorstellung ist als Begriff der Anschauung in die didaktische Literatur eingegangen. Die klare, oder wie Pestalozzi sagt, "heitere" Anschauung fokussiert die Aufmerksamkeit auf das hier und jetzt Gemeinte, um es in dem zu zeigen, was es ohne Beziehung zu anderem, als es selbst, ist. So gesehen ist die Anschauung nur in angestrenzter Konzentration zu realisieren, in der die neugierige Flatterhaftigkeit der Sinnlichkeit überwunden wird. Für Pestalozzi ist die Anschauung das Ergebnis einer produktiven Anschauungskunst, in der drei Komponenten (nicht hintergehbare Elementarformen)

zusammenwirken: die zeichenbare Form (Umriss), die Zählbarkeit (Anzahl) und das bezeichnende Wort (Name). Die Klarheit oder Heiterkeit einer Vorstellung ist erreicht, wenn sie "etwas" als Exemplar vorstellt. Für Pestalozzi ist das Exemplar die Weise, in der die Dinge vor jeder begrifflichen Unterscheidung in natürlichen Arten schlicht vorkommen: Es ist die "Natur" der Dinge, die das Exemplar re-präsentiert.

Das klar und heiter in der Form des Exemplars Gegebene wird nicht in seiner Beziehung zu von ihm Unterschiedenem vorgestellt. Es ist die Erscheinungsweise von "Dingen", in dem diese vollständig ohne Beziehung zu Anderem bestimmt sind; zu ihrer Bestimmtheit also keiner Bezugnahme auf ein von ihnen Unterschiedenem bedürfen. In der Form des Exemplars zeigen sich die Dinge so, wie sie an ihnen selbst bestimmt sind. Das Exemplar ist also die Erscheinungsweise, in der die Dinge als wesensgleich vorgestellt sind. Die art- oder wesensgleichen Dinge sind nur noch durch die Anzahl ihres Vorkommens zu unterscheiden.

Die Anschauungskunst wird in der didaktischen Literatur zum Kraftzentrum der didaktischen Künste, die die Wirklichkeit in diskret unterschiedenen Einheiten präsentieren. Durch die Begriffe werden diese vorgegebenen Einheiten nur in eine künstliche, parasitär hinzutretende Ordnung gebracht: Wo diese Ordnung nicht auf das in der Anschauungskunst Hervorgebrachte bezogen ist, werden die Begriffe zum hohlen Geschwätz, "Maulbrauchen", sagt Pestalozzi dafür. Die Anschauungskunst liefert insofern den Begriffsinhalt; die Begrifflichkeit für sich genommen ist nur ein rein formales Ordnungsgefüge. Die Begriffe sind nur Hilfsmittel zur Sicherung des Erkannten, nicht seine Substanz.

Die Anschauungskunst wurde von Pestalozzi allerdings nur postuliert. Die Frage nach ihrem eigenen Fundament wird von ihm mit dem bloßen Hinweis auf die Natur übergangen und nicht eigentlich erarbeitet. Daher ist die Durchführung der Anschauungskunst bei Pestalozzi zu einem geistlosen Drill verkommen, von dem bedeutende Zeitgenossen irritiert waren. Die Schwächen der Theorie der Anschauungskunst außer acht gelassen, war es jedoch ihre Idee, die Sinne für die Wirklichkeit zu öffnen, d.h. für das Sich-Zeigen der Dinge von ihnen selbst her. Von ihnen selbst her, soll heißen, dass ihr In-Erscheinung-treten nicht bedingt ist durch eine vom Menschen entworfene Ordnung. Im Sich-Zeigen sind die Dinge für uns präsent. Durch Begriffe dagegen wird die Präsenz der Dinge geradezu aufgehoben: Begriffe sind Repräsentationen. Daher findet sich die Frage nach der Präsenz der Dinge auf die Sinne verwiesen und nicht auf den Verstand. Daraus ergibt sich nun allerdings ein neues Problem: Unsere sinnliche Natur ist, im Gegensatz zur Begrifflichkeit des Verstandes, der Zeit unterworfen, in der es nur vorübergehende Momente gibt. Wie also ist so etwas wie sinnliche Präsenz zu denken möglich?

#### **4. Die Anthropologie der Sinnlichkeit bei Herder**

Es war Herder, der in seinen Schriften in zum Teil polemischer Auseinandersetzung mit Kant ein tieferes Verständnis der Sinnlichkeit begründete. Während das 18. Jahrhundert, das gilt auch noch für Kant, die Sinnestätigkeit auf ein Vermögen der Seele zurückführte, hatte Herder sie bereits als eine spezifische Aktualisierung des Austausches zwischen Mensch und Welt begriffen. Die Sinnestätigkeit ist ihrem Umfang und in ihrer Bedeutung für das Verständnis der Welt durch die Funktion von vorhandenen Organen zwar begrenzt, nicht jedoch determiniert. Die Lebendigkeit eines Organismus, durch die er sich von bloßen Automaten unterscheidet, wird von Herder als Kommunikation mit der Umgebung verstanden, als Austausch, der, was den Menschen angeht, durch "Progressivität" gekennzeichnet ist. Damit ist die Nichtfestgelegtheit der menschlichen Fähigkeiten gemeint, selbst noch die des Verstandes. Auch der Verstand wird von Herder als lebendige Kommunikation verstanden, die im Medium der Sprache aktualisiert wird. Die Sprache ist das sich selbst organisierende Medium der menschlichen Kommunikation: das Organ der Reduktion der nicht schon von Natur aus selektierten Reize und deren Deutung. Im Unterschied dazu ist die Sinnlichkeit eine auf festgestellte Medien angewiesene Kommunikation. Die Sinnlichkeit wird als Austausch mit der Welt im Medium von Schall und Licht verstanden. Schall und Licht sind für Herder nicht physikalisch, als Gegenstände der Akustik und der Optik definiert, sondern durch das, was sie in bezug auf das Sehen und Hören ermöglichen, soweit diese Sinnestätigkeiten nicht schon durch die physiologischen Funktionen der Sinnesorgane festgelegt sind. In diesem Verständnis der Sinnlichkeit knüpft Herder unmittelbar an Aristoteles' Lehre von dem "an ihm selbst Wahrnehmbaren" an. Nach dieser Lehre sind Töne und Farben ohne die

Vermittlung von "Ideen" oder Materialien an ihnen selbst bestimmt. Darin sind sie von den bloßen Geräuschen unterschieden. Das Geräusch, in dem Töne nicht artikuliert werden, hat, wie Erwin Straus es formulierte, den Charakter der Anzeige. Am Geräusch wird ein Gegenstand identifiziert, der eine alltägliche Bedeutung hat: das Starten eines Autos z.B. oder das Rascheln einer Zeitung, das Tropfen eines Wasserhahns usw. Geräusche können störend und ärgerlich sein.

Dagegen sind Farben und Töne nur als diskret Unterschiedene gegeben: die Farben sind keine Spezifikationen der Farbe. Rot und Blau sind nicht spezifisch, sondern als Farbe unterschieden. Ebenso sind cis und fis als Töne voneinander unterschieden.

Durch den Schall, respektive das Licht vermittelt, ist das Hören der Töne (entsprechend das Sehen der Farbe) nicht durch die – wie Herder sagen würde – "animalische" Funktion des Hörorgans determiniert. Das Hören der Töne ist, im Unterschied zum "normalen" Hören, keine biologische, der Selbsterhaltung dienende Leistung. Desgleichen ist die Bestimmtheit des Tones nicht durch seine physikalische Erzeugung vermittelt: Der Ton löst sich, wie es sich in der Musik zeigt, von seiner Schallquelle und gewinnt ihr gegenüber eine gewisse Selbständigkeit. Dass ein Ton von einer Violine oder einer Tuba erzeugt wird, trägt nichts zu seiner Bestimmtheit als *fis* oder *a* bei. Diese Bestimmtheit als *fis* hängt nicht vom Instrument ab, mit dem es hervorgebracht wird. Man hört, wenn man den Ton *fis* hört, nicht die Tuba oder die Violine, und dasselbe gilt für eine Tonfolge, wie z.B. *b-a-c-h*. Natürlich klingt das *fis* der Tuba anders als das der Violine. Der Klang erscheint als die Verdichtung des Schalles, in der er sich als Medium der Töne konkretisiert und von den Geräuschen abhebt. Der Klang verleiht den Tönen, ohne zu ihrer Bestimmtheit beizutragen, Volumen und Körperlichkeit in einem durch den Klang konstituierten Hörraum, den die Töne schwebend füllen. Der Hörraum hat keine ausgezeichneten Stellen und Orte mehr: Erwin Straus spricht daher von der Homogenität des Klang- und Hörraumes.

Die Töne sind, was sie sind, ohne Bezug zu der Klangfarbe und ohne Bezug zu anderen Tönen, die in der gleichen Klangfarbe ertönen mögen. In ihrer Beziehungslosigkeit sind die Töne absolute Gegebenheiten im und für das absolute Gehör. Der "reine", in sich selbst bestimmte, absolute Ton ist durch seine sinnliche Präsenz bestimmt. Der Ton ist sich selbst genug, ohne Bezug zu einem Woher oder Wozu, rein gegenwärtig. Töne sind insofern "rein entsprungen". Das Sein der reinen Töne ist ihr Gehörtwerden durch das absolute, aus allen biologischen und pragmatischen Funktionen befreite Gehör. In diesem Sinne ist der Ton die Bedingung seines Gehörtwerdens: das "an ihm selbst Hörbare". Das absolute Gehör ist das Organ der Töne: der Genitivus wäre hier zugleich als Genitivus subjectivus und objectivus zu lesen. Der Ton bildet sozusagen das Organ, in dem er zu sich selbst gelangt.

Töne unterscheiden sich durch ihre Selbstbestimmtheit ohne jeden Bezug auf ein tertium comparationis. Ihre Unterscheidung ist die mit ihrer Selbstbestimmtheit gegebene Diskretheit. Diese Diskretheit ist die Tonhöhe. Die Tonhöhe ist jedoch nicht durch ein arbiträres, an den Ton herangetragenenes Maß bestimmt: Jeder Ton ist vielmehr durch seine Höhe bestimmt, in der er zugleich von den anderen Tönen diskret unterschieden ist. Die Tonhöhe ermöglicht die Skalierung. Das melodische Element der Musik basiert, wie Herder ausführt, auf der Skalierung der Tonhöhe. In ausdrücklicher Analogie zur Tonalität hat Goethe in der Farbenlehre eine Skalierung der Farben als Fundament ihrer Komposibilität und Grundlegung der Malerei konzipiert. Die Farben beschreibt er als Taten und Leiden des Lichtes, in denen er die "Natur" des Lichtes zu fassen versucht. Seine Skala basiert auf dem Gegensatz des durch ein trübes Medium sich hindurch arbeitenden Lichtes (gelb) zu dem sich zurückziehenden, im Medium verschwindenden Lichtes (blau).

Die "reinen Töne" lösen sich, wie wir zu zeigen versuchten, von ihren Schallquellen und verkörpern sich im Klang. Die Elemente oder Bausteine des Kunstobjektes sind somit keine Sinnesdaten im Sinne der hyletischen Momente der Intentionalität, die, wie Husserl es beschreibt, allererst "beseelt" und durch Sinngebungsakte geformt werden müssten. Mit den reinen Tönen ist, um es salopp zu formulieren, im normalen Weltverhalten nichts anzufangen. Sie entziehen sich der Verfügbarkeit.

##### 5. Von der Logik der Sinne zum Logos der Aisthesis

Töne, Klänge und Farben sind also die wahren Elemente, aus deren Komposition die Objekte der Musik und Malerei bestehen. Diese Elemente sind die "realen" Bestandteile, aus denen das Kunstobjekt sich aufbaut. Von diesen Elementen gilt, dass sie, wie Aristoteles lehrte, an ihnen

selbst wahrnehmbar sind. Sie sind, was sie sind, im Gesehen- und Gehörtwerden; ihre Existenz erschöpft sich im Gesehen- oder Gehörtwerden.

Kunstwerke sind nun allerdings unmittelbar als optische oder akustische Phänomene gegeben. Gleichermaßen sind die Bilder, Skulpturen und die Kompositionen der Musik Gegenstände der Kunstwissenschaften und der Methoden, mit denen sie analysiert werden. So wird also doch in den unterschiedlichsten Hinsichten über das Kunstwerk verfügt, und es fragt sich: Wie konstituiert sich das Kunstwerk in dem, was es jenseits seiner - auch wissenschaftlichen - Verfügbarkeit ist. Wie konstituiert es sich als Gebilde aus reinen (an ihnen selbst wahrnehmbaren) Tönen und Farben? Diese Frage lässt sich im Sinne der philosophischen Tradition als die nach der *Form* der Kunstwahrnehmung interpretieren. Näherhin als Frage nach der Form der Sinnlichkeit, in der die Erfahrung (Wahrnehmung) des Kunstobjektes als eines von allen anderen generisch unterschiedenen möglich ist. Baumgartens Problem einer Logik der Sinnlichkeit stellt sich hier als Frage nach dem Logos, dem Eigensinn der Kunsterfahrung.

Sinnliche Erfahrungen (Sinneserfahrungen) sind allesamt Erfahrungen unserer Leiblichkeit: Immer kommt darin unser Körper mit ins Spiel als des unveräußerlichen, unaufhebbaren Bezugspunkts der Erfahrungen, die sich darin als zentrierte Beziehungen zeigen. Diese Rückbindung aller Dingerfahrungen an den empfindenden, affizierten Leib: das ist der Vollzug der Generalthese (Husserl), in der alle Realitätserfahrung begründet ist und der Glaube an die Existenz des in der sinnlichen Erfahrung Gegebenen. Das in jedem intentionalen Akt enthaltene hyletische Moment hat seine Wurzel in der Erfahrung unserer Leiblichkeit, die in jeder Erfahrung ins Spiel kommt. Die *Form* der Leibhaftigkeit der Sinneserfahrung, die die Artikulation der Wirklichkeit in differente Dingerfahrungen ermöglicht, ist der Raum, oder besser: die Räumlichkeit. Vor diesem Hintergrund erweist sich die Frage nach der Form der (reinen) Aisthesis als die nach ihrer Räumlichkeit. Das wäre nach dem Gesagten eine Räumlichkeit, in der das hyletische Moment der Sinneserfahrung aufgehoben ist, eine entmaterialisierende Räumlichkeit also. Nun ist die Generalthese letztlich die unaufhebbare Leibgebundenheit unserer Existenz. Die Forderung der Entmaterialisierung der Sinnlichkeit kann sich selbstverständlich nicht auf die Ausschaltung (Einklammerung) der leiblichen Existenz, sondern nur auf eine "andere" räumliche Artikulation der Körperlichkeit beziehen. Eine solche Artikulation der Körperlichkeit also, in der der Körper nicht als letzter Bezugspunkt, als *summum ens* gewissermaßen, gegeben ist. Eine solche entmaterialisierende Räumlichkeit liegt in der Mathematik des Raumes vor. Sie ist allerdings eine begriffliche Konstruktion des Raumes, verbunden mit der begrifflichen Aufhebung des Raumes als einer Form der Sinnlichkeit. In der Mathematik handelt es sich um die Konstruktion des Raumes im Rahmen axiomatischer Festlegungen.

Die Forderung der "anderen" Räumlichkeit ist indes nichts Erdachtes. Ihr, der Forderung, liegt die Erfahrung einer eigentümlichen Beanspruchung durch das Kunstobjekt zugrunde. Das uns beanspruchende Objekt ist nicht bedingt in dem Sinne, in dem die Gegenstände der alltäglichen Erfahrung sich im Gezüge unserer Denkformen, Ansichten, Interessen usw. konstituieren. In der Beanspruchung durch das Kunstobjekt sind vielmehr wir die Bedingten, die Bedingungen erfüllen müssen, die nicht in unserer körperlichen Existenz begründet sind.

Kunstwerke affizieren nicht, sie ergreifen, erschüttern uns bis in die letzte Faser unserer Leiblichkeit. Dies zeigt sich nicht zuletzt in dem ungehemmten Lachen, mit dem wir auf die Komik oder dem halt- und grundlosen Weinen, mit dem wir auf Musik reagieren können. Es ist dieses Ergriffensein, in dem wir auf das Kunstobjekt bezogen sind. In unserem Ergriffensein sind wir nicht auf ein begrifflich fixiertes Ding bezogen: Dies eben ist ja der Sinn des totalen Ergriffenseins: das Objekt ist hier nicht in seine Gegenständlichkeit sozusagen freigegeben. Man kommt davon nicht los. Dieses nicht-feststellende Bezogensein auf das Kunstobjekt – die Erfahrung des Kunstobjektes als eines solchen – wurde immer als Schweben beschrieben. Die Räumlichkeit des Kunstobjektes ist nicht die durch Stellen (Örter), Richtungen und Wege auf unser körperliches Befinden zentrierte Räumlichkeit; in der Räumlichkeit des Schwebens gibt keine fixierbare Stellen im Raum. In der räumlichen Artikulation der Kunsterfahrung ist die sonst geltende Ich(hier)-Es(dort)-Differenz aufgehoben. Das Kunstobjekt nimmt keine Stelle im Raum ein so wenig wie der Betrachter. Unser Leib (als Körper) ist nicht mehr als der letzte, absolute Bezugspunkt aller Erfahrungen im Spiel; er selbst gerät vielmehr in das Spiel der Farben und Töne, wird einbezogen in deren Bewegtheit. Mit

der Aufhebung der körperlichen Schwere ist auch die Undurchdringlichkeit, das Opake der Erscheinungen im Raum aufgehoben. Töne und Farben lösen sich von ihrem materiellen Substrat und werden von ihnen selbst her wahrgenommen. Das Kunstobjekt verliert seine Opazität: Es wird von Grund auf (von seinen "Bausteinen" her) durchsichtig. Im Zusammenhang mit der Räumlichkeit des Schwebens erhält der Begriff der Heiterkeit eine neue Bedeutung. Heiter ist jetzt weder der Gegenstand noch, wie bei Baumgarten, die Vorstellung von ihm, sondern das "Medium", also die Raumstruktur, in der der Betrachter schwerelos auf ein insofern durchsichtiges Objekt bezogen ist. Heiterkeit wird zu einer Bestimmung der Räumlichkeit, in der die Töne und Farben ihre Materialität verlieren. Und so tritt der "heitere Raum" an die Stelle des Mediums im Sinne Herders.

Die Wirklichkeit des Kunstwerks ist die Wirkung, in der es uns ergreift, die gewohnten Weltbezüge erschüttert, und uns in die Schwebelage bringt. Diese Wirkung ist nicht in der Kategorie der Kausalität zu objektivieren, nicht auf eine festliegende Ursache zurückzuführen. "Objektiviert" wird die Wirkung des Kunstwerks durch den treffenden Ausdruck unseres Ergriffenseins. Im Ausdruck unseres Ergriffenseins erst bringen wir das uns ergreifende Kunstobjekt hervor. Das aber bedeutet: Die ästhetische Wirkung findet ihren Ausdruck im Hervorbringen des Kunstobjekts als eines solchen. Die Wirkung des Kunstobjekts ist sein In-Erscheinung-Treten-Lassen, in dem es sich von sich selber her zeigt. In diesem Sich-zeigen werden die reinen Töne und Farben allererst zur Geltung, d.h. zur ästhetischen Wirkung gebracht. Josef König hat die Eigenart der ästhetischen Wirkung mit der ihm eigenen Akribie präzise beschrieben.

Die Heiterkeit der Kunst erweist sich somit als dieses Sich von sich selbst her Zeigen eines von Grund auf durchsichtigen Objekts. Die Art und Weise, in der wir es sehen oder hören, ist die Art und Weise, in der es uns ansieht.

#### **6. Heiterkeit als Seinsgeschehen - Die "heiternde Natur" bei Hölderlin.**

Heiterkeit wurde in unserer an Herder angeschlossenen anthropologischen Betrachtung zu einer räumlichen Befindlichkeit unserer leiblichen Existenz. Die räumliche Befindlichkeit (die nicht verwechselt werden darf mit einer bestimmt gearteten Befindlichkeit im Raum) nimmt sozusagen die Stelle der alten Lichtmetaphysik ein, von der Herder sich nicht ganz gelöst hatte. Heiterkeit wird also zum Definiens der Räumlichkeit, in der Objekte als ästhetisch-durchsichtige rezipiert werden können: Sie wird zur Form (logos) dieser reinen Rezipierbarkeit. Die Produktion des ergreifenden Kunstobjekts, die Leistung des Künstlers, ist dabei allerdings nicht berücksichtigt.

Goethe hatte die Tätigkeit des Künstlers in Analogie zur schöpferischen Natur (*natura naturans*) gesehen. In seinem Bericht über Carl Philipp Moritzens "Über die bildende Nachahmung des Schönen" schreibt er: "Der geborene Künstler begnügt sich nicht die Natur anzuschauen; er muß ihr nachahmen, ihr nachstreben. Der Sinn für das höchste Schöne in dem harmonischen Bau des Ganzen, das die vorstellende Kraft des Menschen nicht umfaßt, liegt unmittelbar in der Tatkraft selbst. Der Horizont der Tatkraft umfaßt mehr, als äußerer Sinn, Einbildungs- und Denkkraft umfassen können." Die Natur selbst, so scheint es, wird in der Tatkraft des Künstlers tätig. In diesem Sinne definiert Goethe die Farben als das Ganze der Natur für den Sinn des Auges.

Hölderlin hat diesen Gedanken auf seine Weise weiter ausgelotet. Die Natur als Quellgrund der Kunst wird jetzt als die "heiternde" angerufen. "Alle Blumen der Erd', alle die fröhlichen, / Schönen Früchte des Hains, heitern sie alle nicht / Dieses Leben, oh Götter! / Das ihr selber in Lieb' erzogt?" Der heiternden Natur verdankt sich, wie es in der Ode "Ihre Genesung" heißt, die Wiedergenesung der Dichtkunst – der Freundin der Natur. Die Natur ist lebendig im dichterischen Wort, in dessen Glanz die heiternde Natur sich spiegelt.

"Heiterkeit" wird hier, alles in allem genommen, für Hölderlin die Art und Weise, in der die "Natur" von sich selbst her erscheint. In diesem Sinne "heitert" die Natur. Diese "Natur" ist freilich nicht die bedingte, unter den Zwecksetzungen des Menschen erschlossene Natur: Es ist, allgemein gefasst, nicht die in der Lebenswirklichkeit gedeutete und verstandene Natur, wie sie in der Geschichte der Menschheit erscheint. Die Geschichte ist daher nicht die Wahrheit der Natur. Die heiternde Natur, die Hölderlin ansingt, ist die Wirklichkeit jenseits der Geschichte, die ungeschichtliche Gegenwart dessen, was ist, in der nichts aussteht und nichts vergangen ist. Es ist die Natur, in der die alten Götter wohnen, durch deren Anwesenheit die Dinge durchsichtig und klar werden. Im Zeitalter der Geschichte erinnert nur noch der Dichter an die "andere Klarheit". "Diß

eine weiß ich, sterbliches bist du nichts / Denn manches mag ein Weiser oder / Der treuanblickenden Freunde einer erhellen, wenn aber / Ein Gott erscheint, auf Himmel und Erd und Meer / Kömmt allerneue Klarheit." Das Wissen von der Wiederkehr der "heiligen Heiterkeit" liegt in der ungeschichtlichen Erinnerung der Dichter beschlossen.

Die ungeschichtliche Erinnerung des Dichters ist die Ankündigung der in der geschichtlichen Welt verstellten Wahrheit der Natur. "Jetzt aber tagt's! Ich harrt und sah es kommen, / Und was ich sah, das Heilige sei mein Wort. / Denn sie, sie selbst, die älter denn die Zeiten / Und über die Götter des Abends und Orients ist, / Die Natur ist jetzt mit Waffenklang erwacht, /..." Diese andere, neue Klarheit, die heiternd über die Menschen kommt, wird als Selbstoffenbarung der Wahrheit der Natur verstanden: also als ein Seinsgeschehen. In der Heiterkeit wird die Geschichte, diese unendliche Aufgabe der Weltgestaltung durch den Menschen, aufgehoben, indem sie mit der Vorgeschichte versöhnt wird. Diese Versöhnung von Geschichte und Vorgeschichte feiert Hölderlin als die Verschmelzung von Dionysos und Christus in einer Gestalt. Wie auch immer, für Hölderlin ist die Heiterkeit nicht mehr nur der Geist und die Wahrheit der Kunst; die heiternde Natur umfasst vielmehr das Seiende im Ganzen. Die Heiterkeit ist die zu erwartende Erneuerung der Welt als Kosmos: der verbale Gebrauch "heitern" ist so gesehen als "kosmeo" im Sinne von ausstatten, schmücken, ordentlich einrichten zu lesen. Die vom Dichter visionär beschriebene Lebens- und Friedensordnung ist allerdings nicht in der Schöpferkraft der Vernunft begründet und daher auch nicht in der Begrifflichkeit des Idealismus zu fassen. Nach Hölderlin gibt es sie nur im dichterischen Wort und auch da nur durch das prophetische Entrücktsein des Dichters. Die Kunst löst sich, wie es hier den Anschein hat, endgültig von der Philosophie und gewinnt eine Eigenständigkeit, an der die philosophische Begrifflichkeit zuschanden wird. Den Grund ihrer Eigenständigkeit findet sie allerdings darin, dass das dichterische Wort zu leisten imstande sein soll, was dem Idealismus nicht überzeugend gelungen ist: die Aufhebung der Unmittelbarkeit der religiösen Erfahrung in einen vollkommenen Ausdruck. Es fragt sich jedoch, ob die ins dichterische Wort aufgehobene Religiosität letzten Endes nicht doch auch nur ein "Kunstgebilde" ist.

Heidegger hat in seinem Spätwerk mit Bezug auf Hölderlin versucht, den Anspruch der verselbständigten Kunst, gültiger Ausdruck der religiösen Erfahrung zu sein, zu begründen. Der scopus dieser Begründung liegt in der Vermittlung der Hölderlinschen Naturauffassung mit der Geschichte. Die Selbstoffenbarung der "heiternden Natur", so ist Heidegger wohl zu verstehen, müsse als *Seinsgeschichte* begriffen werden: als Geschichte, deren Grund in der ursprünglichen Differenzierung liegt, in der das Sein *als* es selbst hervortritt. Dieses *als* ist freilich weder als "hermeneutisches Als" noch als apophantisches zu verstehen. Das "als" meint hier vielmehr die Versprachlichung des Seins: Als es selbst hervortretend, nimmt das Sein Wohnung in der Sprache. Der Philosophie und der Dichtung stellt sich demnach gleichermaßen die Aufgabe, das in der Sprache geborgene (und verborgene) Seinsverständnis zu entbergen und – im Hören auf sie – zur Sprache zu bringen. Dichter und Philosophen befreien die Sprache aus ihrer Verzweckung zu einem Mittel der gesellschaftlichen Machtausübung, um sie, auf je eigene Weise, zu sich selbst kommen zu lassen. Ihr "Geschäft" ist das produktive Sehenlassen der Wirklichkeit aus dem Geist, dem seinserfüllten Logos der Sprache.

Diese spekulativen Höhenflüge, die die Philosophie im Spätwerk Heideggers genommen hat, sind uns fremd geworden. Der beunruhigenden Frage nach dem Eigensinn der Philosophie wurde in der deutschen Philosophie, wenn nicht im Geist, so doch im Sinne Heideggers nachgegangen. Josef König hat die Frage nach dem Eigensinn als die nach dem spezifischen Können der Philosophie zu begreifen versucht. Diese spezifische Können der Philosophie sieht er in einer eigentümlichen, durch die Wissenschaften nicht zu ersetzenden Weise des Redens über die Wirklichkeit. In einer kleinen, aber luziden Abhandlung begreift er das spezifische Können der Philosophie als *eu legein*. Im Anschluss an Josef König hat Otto Friedrich Bollnow die Aufgabe der Philosophie als ein produktives Sehenlassen dessen, was zwar ist, aber doch erst in der treffenden Beschreibung zur Sichtbarkeit, also zur Welt gebracht, d.h. mit anderen teilbar wird. Josef König entwickelt sein Verständnis des philosophischen *eu legein* im ausdrücklichen Rückgriff auf Aristoteles und Goethe. In der philosophischen Beschreibung sieht Bollnow den Ausdruck eines tiefen Seinsvertrauens, d.h. einer unergründlichen Übereinstimmung des Menschen mit der Welt. Nach diesem Verständnis



kann die philosophische Beschreibung zum mitteilbaren Allgemeinbesitz erheben, was in der an die Subjektivität des Künstlers gebundenen Produktivität erschlossen wird.

### 7. Die Erosion der Rede vom Schöpferischen.

Bei König und Bollnow werden Kunst und Philosophie in Begriffen beschrieben, deren Semantik auf religiöse Ursprünge verweist. Künstler und Philosophen bleiben einbezogen in dem von Franz Rosenzweig so genannten "immerwährenden Grund der Schöpfung".

In einer säkularen Welt ist die religiös getönte Rede vom Schöpferischen obsolet geworden. Von Produktivität ist jetzt nur noch in Bezug auf die Herstellung von Waren die Rede, deren Wert nicht in ihnen selber ruht, sondern nach externen Maßstäben zu bemessen ist. Immerhin hält die Rede von der schöpferischen Produktivität die Erinnerung an die religiöse Dimension des Daseins wach.

Es ist ja nun nicht an dem, dass die Philosophen und Künstler, die sich der modernen, säkularen Welt verschrieben haben, nicht mehr nur ihre Tätigkeit in religiös getönten Begriffen deuten: Vielmehr hat sich die Art ihres Arbeitens von Grund auf geändert. Wenn nicht alle Zeichen trügen, gleicht sich das künstlerische Schaffen der Produktion von Waren darin an, dass es die Entmaterialisierung, von der die klassische Kunst ausgegangen war, aufzuheben scheint. Der Künstler zeigt sein Material und ebenso seine Arbeitsweise. So lebe schon, wie Adorno mit Bezug auf Schönberg schreibt, die Zwölf-Ton-Musik nicht mehr aus der Selbstbestimmtheit reiner Töne und deren Skalen. Adorno schreibt: "Sie (die Zwölf-Ton-Musik) setzt das Tonmaterial, ehe es durch die Reihen strukturiert wird, zu einem amorphen, in sich ganz unbestimmten Substrat herab, dem dann das schaltende kompositorische Subjekt sein System von Regeln und Gesetzmäßigkeiten auferlegt". Ausdrücklich hebt er die "Gleichgültigkeit" des Materials hervor. "Aber es ist jene Vergleichgültigung zugleich, kraft welcher das Subjekt aus der Verstrickung im Naturstoff, auch als Naturbeherrschung, ausbricht, in welcher bislang die musikalische Geschichte bestanden hat. In ihrer vollzogenen Entfremdung durch die Zwölftontechnik ist dem Subjekt wider seinen Willen die ästhetische Totalität zerschlagen worden." Die Stimmigkeit der Zwölftonmusik könne deshalb auch nicht mehr, wie Adorno hervorhebt, unmittelbar gehört werden. "Die Stimmigkeit von Zwölftonmusik läßt sich nicht unmittelbar "hören" – das ist der einfachste Name für jenes Moment des Sinnlosen an ihr". Die Form, die Komposition, wird infolgedessen nicht mehr aus der in sich bestimmten Ordnung der Tonalität entwickelt: Die künstlerische Form bezeugt nicht die Potentialität einer solchen vorgegebenen Ordnung: sie wird jetzt allein zum Ergebnis des Organisationswillens des Komponisten, zur Organisation des Materials. "Die Souveränität ... enthält die Absage an die ästhetische Notwendigkeit; an jene Totalität, die in vollkommener Äußerlichkeit mit der Zwölftontechnik sich installiert. Ja, ihre Äußerlichkeit selber wird zum Mittel der Absage. Eben weil das veräußerlichte Material für ihn nichts mehr sagt, zwingt er es, zu bedeuten, was er will und ... der eklatante Widerspruch von Zwölftonmechanik und Ausdruck, werden ihm zu Chiffren solcher Bedeutung." Die Organisation ist also nicht die Explikation eines intentionalen Sinnes, den die Subjektivität der Erfahrung immer schon unterlegt hat. Genau so wenig aber ist sie, wie wir bereits ausgeführt haben, an den Eigensinn des "Tonmaterials" gebunden. Die Organisation legt also nur eine Spur und findet ihren Niederschlag in der hinterlassenen Spur. Das Musikstück wird zur Chiffre, die Bedeutung präsumiert ohne sie doch festzulegen.

*„In ähnlicher Weise ist das Bild der Malerei nicht mehr die Explikation einer sinnhaften Intention, in der die Subjektivität des Malers sich ausdrückt. Das Bild wird ebenso zur hinterlassenen Spur einer malerischen Aktion: zur Chiffre, die sich als bedeutungsvoll aufdrängt. Bernard Schultze hat sein Verfahren folgendermaßen beschrieben: "Entstehende Zufälle – und sie beabsichtigt man ja gerade – müssen als solche erkannt, gesteuert oder getilgt werden, um neuen Zufällen Platz zu machen, bis man einhalten muß, bis es stimmt. Der einzelne Zufall löst eine Kettenreaktion (!) weiterer Handlungen aus, die auf ganz unvorhergesehene Weise neue Zufälle schafft."*

Was Adorno über die Musik Schönbergs ausgeführt hat und Eduard Schulze über die Malerei, gilt natürlich nicht für die moderne Kunst schlechthin. Die Chiffre aber, die an die Stelle des geschlossenen Werks tritt, scheint ein wichtiges Charakteristikum der Gegenwartskunst zu sein. Michel Butor soll einmal gesagt haben, er schreibe, um herauszufinden, was ihn zum Schreiben treibt.

### 8. Die Heiterkeit des Spiels

Das Problem, das sich hier zu stellen scheint, ist das der Organisation des gleichgültig gewordenen, nichtssagenden Materials. Es handelt sich dabei gerade nicht um eine programmierte Organisation, die, wie Adorno betont, den Charakter der Administration hätte. Andererseits handelt es sich hier aber auch nicht um die (Selbst)Organisation eines Organismus, eines organischen Ganzen. Wäre hingegen aber die Organisation schiere Willkür, die Niederschrift launenhafter Einfälle, wie sollten daraus Chiffren entstehen, die nach einem Schlüssel verlangen? Wie also ist eine Organisation zu bestimmen, die keine vorgefassten Pläne verwirklicht, sondern nur in nachgelassenen Spuren zu fassen ist?

Schiller, dem selbst in der Zeit des freundschaftlichen Verkehrs mit Goethe naturphilosophische Spekulationen fremd geblieben waren, hat die Kunstphilosophie in den Denkkzusammenhang der Anthropologie zurückgeholt. Der Mensch ist das Wesen, das sich in der Wirklichkeit allererst einwurzeln muß. Diese Einwurzelung wird durch das Zusammenspiel von drei Kräften, "Trieben", geleistet. Der Stofftrieb verklammert den Menschen mit der Welt. An die Welt hingegeben, lebt der Mensch allerdings "außer sich". Das bedeutet aber, dass die Verklammerung in jedem Augenblick neu hergestellt werden muss, weil die Weltbindung im Außer-sich-sein nicht auf einen bleibenden Bezugspunkt zentriert ist. Diese augenblickliche Verbundenheit, das unmittelbare Einssein von innen und außen, ist nach Schiller die Empfindung. Da die Verklammerung mit der Welt in jedem Augenblick neu abreißt, ist sie auch nur als Trieb zu beschreiben. "Materie aber heißt hier nichts als Veränderung oder Realität, die die Zeit erfüllt ... Dieser Zustand der bloß erfüllten Zeit heißt Empfindung, und er ist es allein, durch den sich das physische Dasein verkündigt."

Der Mensch als das verwaiste Kind der Natur hat keine vorgegebene Umwelt. Er muss sich die ihm gemäße Welt, seinen Aufenthalt, erst gestalten. Im Formtrieb strebt er nach der vernünftigen Durchdringung der Wirklichkeit, durch die er sich selber eine verbindliche Gestalt gibt. "Der Gegenstand des Formtriebes, in einem allgemeinen Begriff ausgedrückt, heißt Gestalt, sowohl in uneigentlicher als in eigentlicher Bedeutung; ein Begriff, der alle formalen Beschaffenheiten der Dinge und alle Beziehungen derselben auf die Denkkräfte unter sich faßt." Neben dem Stofftrieb und dem Willen zur Gestaltung der Wirklichkeit, dem Formtrieb, ist der Spieltrieb in den tiefen Schichten des Lebens verankert. Als gleich ursprüngliche Lebensäußerung ist das Spiel eine unersetzliche Komponente im Aufbau der Lebensfähigkeit, wie es sich schon im tierischen Verhalten zeigt. Die Differenz der Triebe wird durch die Verschiedenheit ihrer Zeitstruktur bestimmt. "Der sinnliche Trieb will, daß Veränderung sei, daß die Zeit einen Inhalt habe; der Formtrieb will, daß die Zeit aufgehoben, daß keine Veränderung sei ... der Spieltrieb also würde dahin gerichtet sein, die Zeit in der Zeit aufzuheben, Werden mit absolutem Sein, Veränderung mit Identität vereinbaren". Im Spieltrieb wird demnach die momentane Empfindung nicht von der darauf folgenden verdrängt oder gar annulliert; sie wird vielmehr in dem Sinne aufgehoben, dass sie durch die Bedeutung, die sie für den Aufbau des Ganzen einer Gestalt hat, in und durch die Gestalt bewahrt. Der Moment der Empfindung wird darin zum fruchtbaren Moment, indem er einen folgenden antizipiert und gleichzeitig einen vergangenen erinnert; der gegenwärtige Augenblick wird zum Moment, der konstitutiv ist für den Prozess, in dem sich ein zusammenhängendes Ganzes von Momenten bildet. In diesem Ganzen ist der Anfang im Ende aufgehoben und das Ende im Anfang antizipiert. Das so entstandene Ganze ist als ein zeitliches aus dem Strom der Zeit herausgelöst. Der zeitliche Zusammenhang, nicht der Begriff, wird hier zur "gebenden" Form: zur Form einer begriffslosen aisthesis (Wahrnehmung). Texte und Melodien sind Zeitgestalten in diesem Sinne und natürlich auch diejenigen Bilder, die nicht der bloßen Identifikation dienen, sondern er-sehen, sehend aufgebaut werden müssen. In der so beschriebenen Zeitgestalt wird etwas, das Wahrgenommene, im Fluss der Zeit aufgebaut, der doch gleichzeitig widerrufen wird. Im Aufbau solcher Zeitgestalten, in den der Betrachter involviert ist, wird er sowohl von der Sorge des Daseins entbunden, als auch von der Notwendigkeit, gestaltend in die Wirklichkeit, an die er doch mit allen Fasern gekettet ist, einzugreifen. Der Betrachter findet sich in ein aus der Wirklichkeit ausgegrenztes Spiel versetzt, das sich durch ihn hindurch aufführt. Gadamer hat aus dieser Tradition heraus das Spiel als die "Seinsweise des Kunstwerks selbst" bestimmt. Des Näheren führt er aus: "Es ist das Spiel, das gespielt wird oder sich abspielt – es ist kein Subjekt dabei festgehalten, das da

spielt. Das Spiel ist Vollzug der Bewegung als solcher. So reden wir etwa vom Farbenspiel und meinen in diesem Falle nicht einmal, daß da eine einzelne Farbe ist, die in eine andere spielt, sondern wir meinen den einheitlichen Vorgang oder Anblick, in dem sich eine wechselnde Mannigfaltigkeit von Farben zeigt. Die Seinsweise des Spieles ist also nicht von der Art, daß ein Subjekt da sein muss, das sich spielend verhält, so daß das Spiel gespielt wird. Vielmehr ist der ursprünglichste Sinn von spielen der mediale Sinn. So reden wir etwa davon, daß etwas dort und dort oder dann und dann "spielt", daß etwas sich abspielt, daß etwas im Spiel ist". Ganz in diesem Sinne hat auch Bernard Schultze, wie wir oben angeführt haben, sein Malen verstanden. Wenn er es allerdings als Entstehung von Zufällen beschreibt, unterschlägt er sein eigenes Zutun als Spieler: Was er Zufall nennt, ist, dass sich irgend etwas, ein Farbklecks, ein Pinselstrich, als Chiffre aufdrängt, deren Dechiffrierung durch den Fortgang der Malaktion vollzogen wird. In der Wahrnehmung von etwas als Chiffre liegt eine gewisse Entmaterialisierung, die das Charakteristikum des Spiels ausmacht. Das Spiel gibt den Dingen und Personen, die in das Spiel einbezogen sind, eine figurative Bedeutung. Figuren sind durch die Funktion definiert, die sie zur Aufführung, im Spielen des Spiels haben. (Jedes Spiel ist die Aufführung eines Spiels, eine von unendlich vielen Partien, in denen das Spiel zur Darstellung gelangt.) Die Funktion der Figur ist die der Artikulation des Spielgeschehens. Die Aufführung wird durch die Artikulation zu einem in sich zusammenhängenden, und aus sich selbst heraus verständlichen Ganzen. Die Gliederung konstituiert Einheiten, die allein durch die Abgrenzung, in denen die Einheiten (in ihrer Unterscheidbarkeit) aufeinander bezogen sind. In diesen Einheiten erhält das, was darin zusammengefasst wird, Signifikanz. Das Spiel ist also, und nur darauf kommt es uns hier an, seinem "Wesen" nach Performanz, die auch dort auf eine Struktur verweist, wo diese nicht schon, in der Form von Spielregeln z.B., fixiert ist. Das Spiel jedenfalls ist sich selbst genug: Was aufgeführt wird, ist immer nur das Spiel selbst (game) und nichts außer ihm. Wo reale Dinge, Ereignisse und Personen in das Spiel einbezogen werden, werden sie verwandelt zu Figuren, über die das Spiel (game) sich darstellt. Das Spiel ist zwar immer – schon räumlich durch die Markierung eines Spielfeldes – ausgegrenzt aus dem "wirklichen Leben"; da Figuren aber immer auch, wie Canetti sie beschreibt, Ergebnisse einer Verwandlung sind, die die "normale Bedeutung", obwohl sie keine Rolle spielt, doch ins Spiel bringt, wie blass auch immer daran erinnert werden mag.

Diese, wenn man so will, Zweideutigkeit der Figur macht die Performance-Art sich zunutze, indem sie in raffinierter Weise die in der Figur begründete Differenz ins Spiel bringt. Der künstlerische Reiz der Arrangements liegt ja gerade darin, dass ein Stück Sackleinwand eine Sackleinwand ist und zugleich etwas ganz anderes bedeutet. Kunst und Leben werden so gerade durch ihre Differenz aufeinander bezogen. "Performative Praktiken evozieren (fraglos) gültige Normen, Regeln und Sicherheiten und können dadurch ebenso konservierend und stabilisierend wie transformativ und subversiv wirken, bedeutet doch das Vollziehen performativer Akte immer auch die Möglichkeit, im Vollzug selbst die Normen und Regeln außer Kraft zu setzen, sie zu ironisieren, umzukodieren, die Fraglosigkeit in Frage zu stellen. Denn performative Akte sind selbstreferentiell, selbstidentifizierend und selbstexemplikativ und ähneln darin den Strukturen von Bildern."

Diese Beschreibung des performativen Aktes trifft – besonders im Wortlaut des letzten Satzes – punktgenau auf das Spiel zu. Aus einer genauen Beschreibung der Spielstruktur lassen sich, wie es scheint, alle Momente entwickeln, die unsere Ausführungen als konstitutiv für die Hervorbringung und die Rezeption des Kunstwerkes herausgestellt haben. Kann das Spiel demzufolge als die Elementarform der Kunst gelten, oder, mit Gadamer zu reden, als die "Seinsweise" des Kunstwerks? – Im Spiel des Künstlers wird er unabhängig von entmaterialisierten Elementen und von den Ordnungen, in denen sie gegeben sind: der Tonalität und der Kompossibilität der Farben. Aber ebenso wenig wird dem Künstler-Spieler die Herrschaft über form- und bedeutungslose Materialien zugemutet. Gleichwohl ist das Spiel der genuine Ort der Entmaterialisierung, insofern es den Ausgangsmaterialien eine signifikative Existenz verleiht, in der das Material in einer neuen Weise zur (ästhetischen) Geltung gebracht wird. Es wäre demnach das Spiel, das, wie Schiller es gesehen hatte, die Wirklichkeit in das "heitere Reich der Kunst" hinüberspielt. Ist es das Spiel, durch das die Kunst die Welt "heitert"?

#### LITERATUR

1. Theodor W. Adorno: Gesammelte Schriften. Herausgegeben von Rolf Tiedemann u.a. Band 12. Philosophie der neuen Musik. Darmstadt 1998 (Wiss. Buchgesellschaft).

2. Hans Adler: Die Prägnanz des Dunklen. Gnoseologie-Ästhetik-Geschichtsphilosophie bei J.G.Herder. Hamburg 1990 (Felix Meiner)
3. Aristoteles: Über die Seele. Übersetzt von Willy Theiler. Werke Band 13. Darmstadt 1966 (Wissenschaftliche Buchgesellschaft)
4. Alexander Gottlieb Baumgarten: Texte zur Grundlegung der Ästhetik. Übersetzt und hrsg. von Rudolf Schweizer. Lateinisch-Deutsch. Hamburg 1983 (Felix Meiner)
5. Otto Friedrich Bollnow: Mensch und Raum. Stuttgart 1963 (Kohlhammer)
6. Ders.: Über den Begriff der ästhetischen Wirkung bei Josef König. In: Dilthey-Jahrbuch 7/1990
7. Renate Breuninger: Die Philosophie der Subjektivität. Zum Denken von Walter Schulz. Stuttgart 2004 (Kohlhammer)
8. Elias Canetti: Masse und Macht. Frankfurt a.M. 1980 (Fischer)
9. Hans Georg Gadamer: Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik. Tübingen 1960 (J.C.B.Mohr/Paul Siebeck)
10. Arnold Gehlen: Zeit-Bilder. Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei. Frankfurt a.M./Bonn 1960
11. Johann Wolfgang Goethe: Zur Farbenlehre. Didaktischer Teil. dtv Gesamtausgabe Band 40. München 1963
12. Ders.: Schriften zur Kunst. Erster Teil. dtv Gesamtausgabe. Band 33
13. Herders Sämtliche Werke. Herausgegeben von Bernhard Suphan. Berlin 1891 (Weidmannsche Buchhandlung)
14. Johann Gottfried Herder: Werke in zehn Bänden. Herausgegeben von Günter Arnold u.a. Frankfurt a.M. 1994 (Deutscher Klassiker Verlag)
15. Friedrich Hölderlin: Sämtliche Werke und Briefe. Herausgegeben von Michael Knaupp Darmstadt 1998 (Wissenschaftliche Buchgesellschaft)
16. Josef König: Vorträge und Aufsätze. Herausgegeben von Günther Patzig. Freiburg/München 1978 (Verlag Karl Alber)
17. Gottfried Wilhelm Leibniz. Die philosophischen Schriften von Gottfried Wilhelm Leibniz. Herausgegeben von C.J.Gerhardt. Sieben Bände. Hildesheim/NewYork 1978
18. Johann Heinrich Pestalozzi: Wie Gertrud ihre Kinder lehrt. Sämtliche Werke Herausgegeben von Artur Buchenau u.a.. Band 13. Berlin/Leipzig 1932
19. Dieter Rahn: Die Plastik und die Dinge. Zum Streit zwischen Philosophie und Kunst. Freiburg 1993 (Rombach Verlag)
20. Franz Rosenzweig: Der Stern der Erlösung. Mit einer Einführung von Reinhold Mayer und einer Gedenkrede von Gershom Scholem. Frankfurt a.M. 1990 (Suhrkamp Verlag)
21. Friedrich Schiller: Werke in drei Bänden. Darmstadt 1994 (Wissenschaftliche Buchgesellschaft)
22. Walter Schulz: Metaphysik des Schwebens. Untersuchungen zur Geschichte der Ästhetik. Pfullingen 1985 (Neske)
23. Erwin Straus: Psychologie der menschlichen Welt. Berlin/Göttingen/Heidelberg 1960 (Springer Verlag)
24. Wilhelm Weischedel: Die Tiefe im Antlitz der Welt. Entwurf einer Metaphysik der Kunst. Tübingen 1952 (J.C.B.Mohr/Paul Siebeck)
25. Christoph Wulf: Ikonologie des Performativen. München 2005 (Fink)

#### ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

**Рenate Бройнінгер** – професор, доктор, керівник Навчального центру імені В. Гумбольдта університета міста Ульм.  
*Наукові інтереси:* філософські проблеми мистецтва, теорія пізнання.

### **DAS ANGLO-AMERIKANISCHE FREMDWORT IM DEUTSCHEN**

**Prof. Dr. Dr. h.c. mult. Richard J. BRUNNER (Ulm, Deutschland)**

*У статті простежується історія впливу інших мов на становлення та розвиток німецької мови. Автор досліджує негативні зміни у сучасній німецькій мові та розглядає можливі перспективи її розвитку у зв'язку з посиленням позицій американської англійської мови у світі.*

*The article traces the history of other language influence on the coming-into-being and development of German. The author investigates the negative changes in Modern German and points out possible perspectives of its development in connection with strong positions of American English in the world.*

Der Einfluss des Englischen auf die deutsche Sprache ist bis zum Beginn der Neuzeit gering gewesen. Zwar erschien bereits 1899 eine Schrift *Wider die Engländerei in der deutschen Sprache*, aber im Vergleich zu der heutigen Lage bestand damals nur geringer Anlass zu diesem Alarmruf. Die Zahl von 392 registrierten Anglizismen um 1900 gegenüber 11 um 1800 verrät keine bedrohliche Entwicklung unserer Sprache, jedenfalls was das *Anglo-Amerikanische* betrifft. Dennoch ist nicht zu verkennen, dass wir im 19. Jahrhundert eine neue Blütezeit des Fremdworts haben, trotz einer gesteigerten Abwehr, die vor allem von dem 1885 gegründeten „Allgemeinen Deutschen Sprachverein“ ausgeht. Aber in diesem Jahrhundert kommen die fremden Einflüsse auf die deutsche Sprache noch überwiegend aus dem Französischen, wenn man von den antiken Sprachen absieht, die gleichsam den Rohstoff für die Fachsprachen der Wissenschaft und Technik bereitstellen. Bezeichnend hierfür ist, dass französische Ausdrücke den englischen vorgezogen wurden, als es darum ging, die neuen Einrichtungen des Eisenbahnwesens zu benennen, das doch auf eine englische Erfindung zurückgeht. Die wenigen aus dem Englischen entlehnten Wörter wie *Waggon*, *Lokomotive* und *Tunnel* erhielten französische Endbetonung. Die Vormachtstellung des Französischen noch um 1913 zeigt auch ein bekanntes „*Deutschen Wörterbuch*“, das in diesem Jahr erschien und u. a. folgende Wörter als allgemein gebräuchlich anführt: *Affiche*, *Akquisition*, *Ancienität*, *Depesche*, *Engagement*, *Enquete*, *Epaulette*, *Jalousie*, *Kondolenz*, *Konfidenz*, *Kuvert*,