



universität
wien

MASTERARBEIT

Titel der Masterarbeit

„Der Widerhall der Wahrnehmung:
Das Hören im Kontext sinnlicher Subjektivierung“

Verfasser

Julian Eidenberger, BA BA

angestrebter akademischer Grad

Master of Arts (MA)

Wien, 2014

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 066 941

Studienrichtung lt. Studienblatt: Masterstudium Philosophie

Betreuer: Univ.-Prof. Dr. Georg Stenger

1	PHILOSOPHISCH-METHODISCHE GRUNDLAGEN	6
1.1	Geschichtsphilosophische Heranführung an das Thema Wahrnehmung	6
1.2	Vom Geist- zum Leibsubjekt	8
1.2.1	Das Subjekt der Transzendentalphilosophie	8
1.2.2	Der phänomenologische Paradigmenwechsel	12
1.2.3	Phänomenologie als Meta-Philosophie?	16
1.3	Das Subjekt der Sinne	19
2	DIE „NIEDEREN“ SINNES-SUBJEKTE UND DIE AUSTREIBUNG DES VIDEOZENTRISMUS	25
2.1	Vorüberlegungen zur videozentrischen Unterjochung der „niederen“ Sinne	25
2.1.1	Die Hierarchisierung der Sinne und die Hartnäckigkeit des Videozentrismus bei Hans Jonas	25
2.1.2	Michael Hauskellers „dialektische“ Neutralisierung der teleologischen Sinnes-„Nichtung“	30
2.1.3	Zur Notwendigkeit einer Einklammerung der Intermodalität	33
2.2	Riechen	36
2.2.1	„Konfusion“ und A-Perspektivität des Geruchs	36
2.2.2	Das olfaktorische „Subjekt“	39
2.3	Berühren und Tasten	40
2.3.1	Die Abwendung <i>vom</i> Blick: Tasten jenseits des Videozentrismus	40
2.3.2	Das Subjekt des Tastens	46
3	SEHEN	48
3.1	Das Licht als „unmittelbarer Mittler“ des Sehens	49
3.1.1	Dynamische Neutralisierung	49
3.1.2	Simultaneität	51
3.1.3	Die „verdinglichte“ Präsenz: Raum und Zeit des Sehens	51
3.2	Das Subjekt des Sehens	54
3.2.1	Das „blasierte“ Subjekt	54
3.2.2	„Verratene“ Leiblichkeit	55
3.2.3	Ideen und Ideo-Logien des Okularsubjekts	57
4	HÖREN	62
4.1	Kontexte, Momente, Qualitäten	62
4.1.1	Die philosophische Relevanz des Hörens	62
4.1.2	Der anthropologische Stellenwert des Hörens: Anmerkungen zum Hören als „Territorialsinn“	64
4.1.3	Hörraum und Hörzeit	68
4.1.4	Das „taktile“ Moment des Klangs und die „Bewegungsmacht“	73
4.2	Das Subjekt des Hörens	75
4.2.1	Aspekte des Auditivsubjekts bei Riedel	76
4.2.2	Aspekte des Auditivsubjekts bei Nancy	78

5	DAS OHR UND DER GEIST: SINNESSUBJEKTIVE UMKEHRUNGEN IN DER KUNST	83
5.1	Merleau-Ponty und die „auditive“ Wende in der Malerei	84
5.2	Das „sehende“ Hören und seine Kritiker	88
5.2.1	Roman Ingardens Ontologie des Musikwerkes als Beispiel für das „visualisierte“ Musikhören	88
5.2.2	John Cage: Die Stille des Sinns und die Sinnlichkeit der Stille	93
5.2.3	Roland Barthes: Der „gezeichnete“ Körper der Musik	97
6	BIBLIOGRAPHIE	103
7	EIDESSTATTLICHE ERKLÄRUNG	108
8	ABSTRACT	109
9	CURRICULUM VITAE	111

1 Philosophisch-Methodische Grundlagen

1.1 Geschichtsphilosophische Heranführung an das Thema Wahrnehmung

Die Philosophie – oder wenigstens das Denken griechisch-europäischer Provenienz – unterhält eine zwiespältige Beziehung zur sinnlichen Wahrnehmung. Wollte man eine geschichtsphilosophische (und philosophiegeschichtliche) These wagen, so könnte man leicht darauf verfallen, die Geschichte des philosophischen Denkens als eine unentwegte Pendelbewegung, als ein ständiges Hin- und Her zwischen Sinnlichkeit und Geist, zwischen Wahrnehmung und Denken zu deuten. Schon Platon und Aristoteles wurden als Antipoden verstanden: Der Ältere als derjenige, der im Ideenhimmel den eigentlichen Ort der Philosophie erblickt; der Jüngere hingegen als der Vertreter der entgegengesetzten Tendenz, als Fürsprecher eines Denkens, das die *Augen* nicht vor dem sinnlich-unmittelbar Gegebenen verschließt.

Wie der Wechsel und die Abfolge von Rationalismus und Empirismus, Idealismus und Materialismus, Transzendentalphilosophie und Phänomenologie, Marxismus und Positivismus bezeugen, scheint sich dieses geschichtsphilosophische Schema aber nicht auf die griechischen Anfänge zu beschränken, sondern sich bis hinauf in die Neuzeit zu bewähren. Damit ist freilich nicht gesagt, dass die Philosophie seit über zweitausend Jahren auf dem Stand tritt und sich ihre Geschichte in einer ewigen Wiederkehr des Gleichen erschöpft. Eine solche Interpretation – eine Interpretation also, die die philosophischen Strömungen der Neuzeit als bloße Manifestationen eines ewigwährenden, wesenhaften Konflikts auffasst – wäre schon allein deswegen fragwürdig, weil sie in gewisser Weise eine Vorentscheidung zugunsten des Geistes implizierte. Eine solche Deutung triebe der Geschichte ihre Geschichtlichkeit aus; Nie wäre die Philosophie mit etwas anderem konfrontiert als mit sich selbst, mit etwas anderem als ihrem rein rationalen Immanenzzusammenhang. Sie sähe sich von ihren ersten Gehversuchen bis ans Ende aller Zeiten einem unwandelbaren, rein geistigen Problembestand gegenüber. Eine so geartete Geschichtsphilosophie wäre also ein bloßes Lippenbekenntnis zur Sinnlichkeit – unter der Hand würde die Sinnlichkeit ihrer Macht beraubt. Unter diesen Vorzeichen aber – nämlich dann, wenn sie aus eigener Kraft nichts Wesentliches zur Philosophie beitragen kann, wenn sie selbst als ein im Grunde unwandelbares Problem des Denkens figuriert, und wenn sie nur bestätigt, was der Geist ohnehin schon weiß – könnte die sinnliche Wahrnehmung strenggenommen gänzlich und ohne Verlust aus der philosophischen Reflexion verbannt werden.

Diese knappen Ausführungen legen nahe, dass die Philosophie überhaupt nur deswegen wirklich „geschichtlich“ ist – d.h. kontingent, unvorhersehbar, revolutionär –, weil sie es immer mit „dem Anderen des Denkens“ zu tun hat. Verhielte sich die Wahrnehmung gegenüber dem Geist rein tautologisch, so gäbe es keine eigentliche Philosophiegeschichte – dem geistigen Apriori würde niemals etwas genuin Neues hinzugefügt. Die Geschichte der Philosophie darf daher nicht so verstanden werden, als würde der Konflikt zwischen Geist und Sinnlichkeit in einem Rahmen geistiger Immanenz ausgetragen, der die Wahrnehmung und letztlich die Geschichte selbst neutralisiert. Tatsächlich kann es keinen Zweifel daran geben, dass die vorhin genannten Strömungen Antworten auf je *spezifische* Problemkonstellationen darstellen, die sich keineswegs auf unveränderliche „Urprobleme“ reduzieren lassen. So sehr sie auch vor dem abstrahierenden Blick als Symptome einer ewigen Wiederkehr erscheinen mögen, so sehr erweisen sie sich bei der Versenkung ins Detail als Ergebnisse einer immer neuen Konfrontation mit der Welt der Wahrnehmung. Als Indiz für diese durchaus tiefgreifenden Veränderungen mag der Umstand gelten, dass die besseren Argumente im Laufe der Geschichte nicht immer auf „derselben“ Seite zu finden waren.

Dennoch ist die Vorstellung, die Philosophie habe es mit „ewiggleichen“ Fragen zu tun, auch nicht ganz falsch. Freilich muss man sich davor hüten, diese Grundfragen als einen festen Bestand eindeutig identifizierbarer, unveränderlicher Probleme aufzufassen. Aber das heißt nicht, dass die Philosophiegeschichte überhaupt keine Konstanten kennt. Vielmehr gibt gerade die Unabgeschlossenheit des philosophischen Konflikts zwischen Geist und Sinnlichkeit Anlass zu der Vermutung, dass genau jener Konflikt eines der Grundprobleme – vielleicht sogar *das* Grundproblem – der Philosophie sein könnte. Ist es nicht bis heute eines der wichtigsten Anliegen aller Philosophie, das Denken mit dem Wahrnehmen, den Geist mit der Welt ins Verhältnis zu setzen – oder, in einer wiederum etwas anderen Konstellation, das Subjekt mit dem Objekt? Allem Anschein nach ist also die Wahrnehmung – verstanden als *Verhältnis* zwischen Ich und Welt, und damit als bereits in sich dynamisch – ein philosophisches Grundproblem, dabei aber keineswegs ahistorisch, sondern vermöge ihrer Dynamik, ihres Hinausreichens über das Ich oder den „Geist“, Anlass für immer neue philosophische Lösungsversuche. Die Wahrnehmung ist für den Geist bzw. das Denken traumatisch, sie lässt ihn nicht zur Ruhe kommen; sie will über ihn hinaus und lässt sich von ihm nicht vollends kontrollieren oder stillstellen. Konfrontiert mit der unbändigen Fülle der Wahrnehmung, sieht sich der Geist immer wieder aufs Neue vor die Aufgabe gestellt, sein Verhältnis zu ihr zu bestimmen und die Grenzen ihres Einflussbereichs abzustecken – eine

ewige Aufgabe, deren „Lösungen“ zwischen Anerkennung und Leugnung ihrer Macht oszillieren.

1.2 Vom Geist- zum Leibsubjekt

1.2.1 Das Subjekt der Transzendentalphilosophie

Was die Leugnung oder Schmälerung der perzeptiven Macht anlangt, so gibt es in der neuzeitlichen Philosophie eine besonders einflussreiche Tradition: Es war (und ist) die Achse Descartes-Kant, die immer wieder zur Rechtfertigung einer Entmachtung der Wahrnehmung zugunsten des Geistes angerufen wurde. Eine ausführliche Exegese der betreffenden Schriften liegt freilich außerhalb des Aufgabengebietes dieser Arbeit (und jenseits der Kompetenzen des Autors), aber es scheint doch angezeigt, an dieser Stelle kurz auf die Prämissen dieser Traditionslinie hinzuweisen. Zumal in Kants erkenntniskritischen Überlegungen¹ – so viel ist wohl ganz pauschal zu sagen erlaubt, ohne sogleich heftigen Widerspruch von kompetenteren Geistern zu provozieren – wird ein Subjektbegriff ausgearbeitet, welcher der Wahrnehmung von vornherein eine untergeordnete Rolle zuweist. In seiner tragenden, fundamentalen Struktur ist das kantische Subjekt bereits vollendet, bevor es überhaupt mit der Welt in Kontakt tritt; Die Wahrnehmung beschränkt sich darauf, diese apriorische Struktur mit konkreten *Inhalten* zu „füllen“ – d.h. die Ein- oder Rückwirkung auf das, was das Subjekt „im Innersten zusammenhält“, liegt nicht in der Macht der Perzeption(en). Der Distinktion zwischen Erscheinung und Ding-an-sich entspricht also am entgegengesetzten Pol die Spaltung zwischen empirischem und transzendentelem Subjekt, wobei die eigentliche „Berührung“ zwischen Subjekt und Welt auf den äußerlichen, vermeintlich weniger fundamentalen Bereich von Erscheinung und empirischem Subjekt beschränkt bleibt, auf den Bereich also, in dem die Wahrnehmung ihre vermittelnde Funktion ausübt. Mit Descartes stimmt Kant somit vor allem darin überein, dass er den „innersten“, den „eigentlichen“ Bereich des Subjekts von der Wechselwirkung mit der Welt ausnimmt. Wie das „punktförmige“ Cogito des Cartesianismus, so ist auch das transzendente Subjekt Kants nicht selbst Teil der dingweltlichen Ordnung. Es ist diejenige Instanz, welche die ewigen Wahrheiten des Denkens vor der Kontaminierung mit der unerwünschten Kontingenz der Wahrnehmungswelt bewahrt.

¹ Kant, Immanuel: Kritik der reinen Vernunft. Herausgegeben von Wilhelm Weischedel. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1974. Zum Subjektbegriff bzw. zur Unterscheidung von transzendentelem und empirischem Subjekt vgl. das erste Buch der transzendentalen Analytik, insbesondere die §§ 16, 18 und 24. Wichtige Anhaltspunkte finden sich überdies im zweiten Buch der Analytik („Widerlegung des Idealismus“), sowie im zweiten Buch der transzendentalen Dialektik (insb. in den Ausführungen zu den Paralogismen der reinen Vernunft).

Die weiter oben zurückgewiesene Deutung der Philosophiegeschichte als eine ewige Wiederkehr erweist sich damit *der Tendenz nach* als kartesisch-kantisch (was freilich nicht heißen soll, dass Descartes oder Kant tatsächlich eine so krude geschichtsphilosophische Ansicht vertreten hätten): Die Geschichtsphilosophie weist hier insofern auf die Subjektphilosophie zurück, als nur vom streng transzendentalen Standpunkt ein Geschichtsverlauf (re-)konstruiert werden kann, der bar jeder genuinen Neuerung ist; nur in der transzendentalen Einstellung – einer Einstellung, die den Wandel, das von den konkreten Wahrnehmungen herangezogene Neue, entwertet oder gar für nichtig erklärt – kann die Geschichte auf einige wenige, vermeintlich fundamentale Ideen und Probleme gleichsam eingedampft werden. Als heuristische Fiktion mag eine solche Sichtweise durchaus ihren Wert haben. Sobald sie aber substanzialisiert, sobald sie für mehr denn ein bloßes Hilfsmittel genommen wird – und die Versuchung dazu ist gewiss nicht klein, gewährt sie doch einen Überblick, der dem philosophierenden Subjekt geradezu göttliche Macht verspricht –, wird ein hoher Tribut fällig. Nicht nur die Geschichte wird dann, wie bereits ausgeführt, ihrer eigentlichen Geschichtlichkeit beraubt, sondern auch das Subjekt selbst büßt nahezu alles ein, was es zu einem Subjekt im emphatischen Sinne macht. Unfähig, sich dem Neuen zu öffnen, verkümmert es in seinem Stolz auf die vermeintliche synoptische (All-)Macht, die doch nur über das verfügt, was dem Subjekt ohnehin a priori mitgegeben ward.

Diese Ausführungen treffen freilich nicht nur auf die Geschichtsphilosophie zu, sondern sie können allgemeine Gültigkeit beanspruchen: In *jeder* Konfrontation zwischen einem Subjekt und einer Welt wird diese wechselseitige Abhängigkeit offenbar. Das Subjekt konstituiert „seinen“ Gegenstand, „seine“ Welt in dem Maße, in dem es sich ihm gegenüber öffnet; und seinerseits wird das Subjekt immer auch und immer schon (re)konstituiert durch das, was es dabei wahrnimmt. Vor diesem Hintergrund kann die (verabsolutierte) transzendente Einstellung als Rückzug von der Welt verstanden werden, als Weigerung, sich zu öffnen – eine Weigerung, die das Subjekt letztendlich zur Einzelhaft verurteilen würde. Das als immerwährend und unantastbar gerühmte transzendente Subjekt des Denkens hat also den Nachteil, dass es – sofern es auf sich gestellt bleibt – „blind“ bleiben muss.

Dies ist nur ein erster Hinweis auf die Unzulänglichkeit eines wahrnehmungs- bzw. „weltabgewandten“ transzendentalen Subjekts; Philosophisch bedeutsamer ist, dass sich die Versuche von Kant und Descartes, das Transzendentsubjekt zu legitimieren, in Widersprüche verstricken – und dass vermutlich jedem vergleichbaren Versuch ein ähnliches Schicksal beschieden sein wird. Die genannten Schattenseiten haben Descartes und Kant

jedenfalls durchaus gesehen; In ihrem Bestreben, die absolute Souveränität des denkenden Subjekts zu verteidigen, ist ihnen doch nicht entgangen, dass das, was nach der Reduktion aufs Transzendente übrigbleibt, für sich genommen kaum noch verteidigt zu werden verdient. Dies äußert sich zunächst in der banalen und unstrittigen Tatsache, dass keiner der beiden Denker ausdrücklich die Wahrnehmung, als potenzielle Quelle von Erkenntnissen, aus seinem jeweiligen Theoriegebäude verbannt hat. Tatsächlich ist die Erkenntnis auch der abstraktesten „transzendentalen“ Merkmale, sofern das Ziel des Erkennens subjektfremd ist, nicht ohne Wahrnehmung zu bewerkstelligen. Wie etwa sollte – um noch einmal auf das Beispiel der Geschichtsphilosophie zurückzukommen – ein transzendental eingestelltes Subjekt das *im* Wandel der Zeiten sich Durchhaltende erkennen, wenn es überhaupt *nichts wahrnimmt*, an oder in dem es Konstanten feststellen könnte? Auch Kant und Descartes waren sich also darüber im Klaren, auch sie wussten, dass ein in strenger Reinheit verstandenes Transzendentsubjekt für die Erkenntnis ohne Wert ist.

Stein des Anstoßes ist vielmehr die Art und Weise, wie die beiden wegweisenden Denker das transzendente Subjekt verteidigen. Beide verfolgen eine merkwürdige Doppelstrategie, durch die sie sich dem Vorwurf der Widersprüchlichkeit aussetzen. Bei Kant ist es die bereits angesprochene Unterscheidung von empirischem und transzendentelem Subjekt, die es ermöglichen soll, *ein* Subjekt zu denken, das, als wahrnehmendes, Zugang zur Welt hat *und dennoch* absoluter Souverän der Erkenntnis bleibt. Die Schwierigkeit liegt dabei freilich in der Vereinigung jener gegensätzlichen Attribute. Wird die Kluft zwischen empirischem und transzendentelem Subjekt (zwischen Anschauen und Denken) als unüberwindbar verstanden – und so müsste sie wohl verstanden werden, wenn die absolute Autarkie des Transzendentsubjekts nicht aufs Spiel gesetzt werden soll –, dann büßt das Transzendentsubjekt die Fähigkeit ein, etwas anderes als sich selbst (oder besser die *apriorischen* Möglichkeitsbedingungen der Erfahrung) zu „erkennen“, da es unter diesen Umständen von der „Welt“ (verstanden als Inbegriff des Sinnlich-Kontingenten) abgeschnitten ist. Wird hingegen eingeräumt, dass eine Vermittlung zwischen den Instanzen notwendig ist, um dem transzendentalen Subjekt eine mehr als bloß tautologische Erkenntnisfähigkeit zu erhalten, so muss die absolute (rationale) Selbstmächtigkeit desselben – seine *reine* „Spontaneität“ – preisgegeben werden.²

² Vgl. zur Unterscheidung von Spontaneität und Rezeptivität die Einleitung der transzendentalen Logik (KrV), insb. den ersten Teil derselben, „Von der Logik überhaupt.“

Der kantische „dritte“ Lösungsweg – der diesem Dilemma eben durch das *Postulat* eines völlig souveränen *und* doch (welt-)erkennenden Subjekts zu entgehen sucht – erweist sich vor diesem Hintergrund freilich als inkonsistent. Ihm liegt offenbar die Vorstellung zugrunde, das transzendente Subjekt – das unbestimmte, ja gleichsam universale „Ich“ des Denkens und Erkennens – könne aus seinem sicheren Hafen auf die *konkreten* Wahrnehmungen des empirischen Subjekts zugreifen, ohne dabei selbst in den Strudel der Kontingenz hineingezogen zu werden. Die Verbindung der beiden Instanzen ist nach Kant unilateral, sie verläuft – augenscheinlich nur auf Geheiß der „fundamentaleren“ Instanz – vom transzendentalen zum empirischen Subjekt, keinesfalls jedoch in umgekehrter Richtung. Möglich ist diese philosophische Taschenspielererei – bei der das transzendente Subjekt alle Vorteile lukriert, ohne die Nachteile in Kauf nehmen zu müssen – nur deswegen, weil Kant die beiden Instanzen von Subjektivität zwar als verbunden denkt, aber dennoch eine *Dichotomie* von Form und Inhalt voraussetzt, sodass das rein formale Transzendentsubjekt von den konkreten Wahrnehmungs-Inhalten (die es braucht, um erkennen zu können) nicht „berührt“ oder gar verwandelt wird.

Ähnlich verhält es sich mit dem kartesischen Subjektbegriff. Bei allen Unterschieden zu Kant – die vor allem von dem Umstand herrühren, dass Kant das (transzendente) Subjekt als bloße „Vorstellung“ verstanden wissen will, während für Descartes das Subjekt „substanziell“ ist – kann doch eine entscheidende Gemeinsamkeit ausgemacht werden: Auch Descartes³ will seinem Subjekt das Privileg sichern, die Welt erfassen zu können, ohne seinerseits von ihr *erfasst* zu werden. Begründet wird dieses Privileg durch das metaphysische Axiom, das Subjekt sei von punktförmiger Gestalt. In diesem Subjekt-Punkt konzentrieren sich ganz ähnliche Widersprüche wie die, die auch den kantischen Entwurf heimsuchen: Als Punkt ist das Subjekt eine Ausdehnung ohne Ausdehnung, ein Teil der Welt und zugleich doch keiner. Von seinem Nicht-Ort aus übt dieses Subjekt eine absolute Herrschaft über die Dingwelt aus, da es von ihr nicht abhängt. Für Kant wie für Descartes ist das Subjekt also ein „unbeteiligter Beobachter“, ein „unbewegter Beweger“ oder auch ein „ungreifbarer Angreifer“, der sich hinter der Unbestimmtheit eines Widerspruchs verschanzt und es so nimmt, wie er es gerade

³ Descartes, René: Meditationen über die Grundlagen der Philosophie, enthaltend den Beweis für das Dasein Gottes und den Unterschied zwischen Leib und Seele. In: Ders., Meditationen/Abhandlung über die Methode. Herausgegeben und eingeleitet von Frank Schweizer. Wiesbaden: Marix ²2011, 129-224. Vgl. insbesondere die sechste Untersuchung, „Über die Existenz der körperlichen Dinge und den Unterschied zwischen Seele und Leib“, 204-224.

braucht; Eine Unschärfe hüllt das kartesisch-kantische Subjekt ein wie eine Rauchwolke den Magier.

1.2.2 Der phänomenologische Paradigmenwechsel

Wie dargelegt, ist diese vermeintliche Rettung des Transzendentsubjekts wenig mehr als fauler begrifflicher Zauber, und sobald sich der Rauch verzogen hat wird klar, dass sich dahinter gar nichts verbirgt, dass das Publikum nur Schimären gesehen hat. Dieser Umstand nötigt dazu, das Subjekt neu zu denken. Ein Entwurf, der die metaphysischen Setzungen Kants und Descartes⁴ vermeiden will – sowie die damit einhergehenden Widersprüche –, wird sich damit abfinden müssen, dass das Subjekt nicht beides haben kann, dass es die Welt nicht erkennen oder erfahren kann, wenn es nicht aus dem Schutz des transzendentalen Rückzugsortes heraustritt und sich der Welt aussetzt. Die Prämisse eines solchen Subjektbegriffs muss also lauten: Eine „Berührung“ zwischen Subjekt und Welt kann nur stattfinden, wenn und insofern das Subjekt aus demselben „Stoff“ gemacht ist wie die Welt. Als reiner Geist könnte es die Welt, das absolut Andere, nicht berühren oder wahrnehmen – es glitte einfach durch sie hindurch, ohne von ihr Notiz zu nehmen, es wäre nichts weniger als souverän, vielmehr absolut ohnmächtig der Welt gegenüber.

Somit erweist sich der erforderliche philosophische Schritt als Ablösung eines immateriellen Geistsubjekts durch ein „weltliches“ Leibsubjekt. Für die Ausarbeitung des neuen Paradigmas zeichnet insbesondere die Phänomenologie verantwortlich: Bereits Husserl – der Begründer jener philosophischen Strömung – zeigte großes Interesse an der Problematik des Leibes, ein Interesse, das in mehreren äußerst akribischen Untersuchungen seinen Niederschlag fand. Allerdings wurde und wird bemängelt – vor allem von den nachfolgenden Generationen phänomenologisch orientierter PhilosophInnen –, dass Husserl nicht radikal genug mit der Transzendentalphilosophie breche. Eine Schlüsselfigur dieser kritischen, „antitranszendentalen“ Nachfolgegeneration war dabei Maurice Merleau-Ponty, dem das Verdienst zukommt, als einer der ersten *ein rückhaltlos und unzweideutig der Welt anheimgegebenes (Leib)Subjekt* gedacht zu haben. Freilich ist der von Merleau-Ponty vollzogene Paradigmenwechsel auch und gerade für die Wahrnehmung, der das Hauptinteresse der vorliegenden Arbeit gilt, von großer Tragweite. Das maßgebliche Werk des französischen Philosophen, die *Phänomenologie der Wahrnehmung*⁴, trägt diesen Titel keineswegs zufällig, sieht es doch, soviel sei vorweggenommen, eine Aufwertung der

⁴ Merleau-Ponty, Maurice: *Phänomenologie der Wahrnehmung*. Aus dem Französischen von Rudolf Boehm. De Gruyter: Berlin 1966.

Wahrnehmung vor. Der Status der Wahrnehmung ändert sich, weil das Subjekt nicht mehr wählen kann, ob es mit der Welt in Kontakt treten will oder nicht; Durch seine irreduzible Leiblichkeit/Weltlichkeit wird dem Subjekt der Kontakt gleichsam aufgezwungen, es ist immer schon in die Welt eingetaucht, und die Wahrnehmung gleicht nicht länger dem gefahr- und folgenlosen Blick durch ein Fenster, sondern wird zu einem Faktor, der das Subjekt durchdringt, bis ins Innerste hinein prägt. Wie weiter unter deutlich werden wird, besteht der entscheidende (Fort-)Schritt Merleau-Pontys gegenüber Husserl (der im Gegensatz zu den älteren Formen „transzendental“ orientierter Philosophie zwar die Wahrnehmung in den Mittelpunkt des Interesses rückt, aber das eigentlich „Sinnliche“ durch ein transzendentes Erkenntnisinteresse doch wieder neutralisiert) vor allem in der Betonung der (auch methodisch) unhintergehbaren Kontingenz des Subjekts, sowie in einer entsprechenden Interessensverlagerung von der „Wahrnehmung überhaupt“ – ihren grundlegenden Momenten und Strukturen – zu den je konkreten und kontingenten Wahrnehmungen *eines* Subjekts.

Das Vorwort ist in diesem Zusammenhang von besonderem Interesse, denn hier unternimmt Merleau-Ponty ausdrücklich den Versuch, die Phänomenologie von der Transzendentalphilosophie kartesisch-kantischer Provenienz abzusetzen. Dieser Versuch dient vorderhand dem rein didaktischen Zweck, den Grundbegriffen der Phänomenologie durch die Konfrontation mit ihren unmittelbaren historischen Vorläufern ein schärferes Profil zu verleihen. Allerdings liegt die Vermutung nahe, dass hier gleichsam zwischen den Zeilen Kritik an Husserl geübt wird; Die scharfe Grenzziehung zwischen phänomenologischem und transzendentalen Paradigma kann auch als Zurückweisung einer Phänomenologie gelesen werden, die sich gegenüber Kant und Descartes zu konzilient verhält. Doch wie dem auch sei, Merleau-Ponty lässt seine Ausführungen ganz ohne Umschweife mit einer Erörterung des Subjektbegriffs in der transzendentalen und in der phänomenologischen Philosophie beginnen. Das vermeintlich einende Band zwischen den beiden Denktraditionen, der Primat des Subjekts, wird von ihm mit dem Hinweis durchschnitten, dass hier ein Wort für zwei sehr verschiedene Sachverhalte verwendet wird. Während der transzendente Idealismus das Subjekt als ein unbestimmtes „Etwas“ begreift, das sich abseits oder über der Erfahrung hält, ja das sogar – im Rahmen der Kantdarstellung wurde bereits weiter oben darauf hingewiesen – jeglicher Welterfahrung als Möglichkeitsbedingung *vorausgeht*, verortet Merleau-Ponty das Subjekt immer schon *in* der Erfahrung. Das phänomenologische Subjekt ist nicht streng von

der Welt zu scheiden, es ist vielmehr geradezu bestimmt durch sein „Zur-Welt-Sein“, durch den Umstand, dass es nicht in sich (ab)geschlossen ist.⁵

Der „gemeinsame“ Bezugspunkt führt also dazu, dass sich die beiden Denktraditionen voneinander entfernen: Wenn in der Phänomenologie von einem Primat der Subjektivität die Rede ist, dann gerade nicht, um das Denken gegenüber der Wahrnehmung zu privilegieren; *Dieser* Primat ist nicht apriorischer Natur, er besagt nicht, dass das Subjekt schon vor der wahrnehmenden Berührung mit der Welt „vollständig“ ist. Gemeint ist vielmehr die Unhintergebarkeit des Subjekts im Konstitutionsprozess, im Unterschied zu seiner Selbstgenügsamkeit: Das Subjekt der Phänomenologie ist also in gewisser Weise nur noch der *notwendige*, und nicht länger der *zureichende* Grund der Erkenntnis (der konkrete Wahrnehmungsinhalt ist entscheidend, nicht mehr die transzendente Form). Die Welt bzw. das Wahrgenommene umfängt das Subjekt des Denkens immer schon als „Milieu“ – als eine *Wirklichkeit*, die unabhängig von den kantischen „Synthesen des Urteils“ ist –, was zur Folge hat, dass sich das Subjekt gegenüber der Welt nicht mehr als Instanz der Konstitution aufspielen kann, dass die Erkenntnisleistung des ego „nur“ noch darin besteht, ein „Für-mich-sein-Lassen“ zu vollziehen. Die transzendental-idealistische Vorstellung eines Rückgangs auf ein „Subjekt ohne Welt“ wird also deswegen hinfällig, weil die Welt schon vor Beginn der Analyse, und *in* dieser, *wirk-lich* ist und die Rekonstruktion eines streng vorweltlichen Apriori – seien es die Verstandeskategorien oder die reinen Anschauungsformen – nicht zulässt.⁶

In eins damit wird der Damm zwischen empirischem und transzendentelem Subjekt niedergerissen. Merleau-Ponty kritisiert seinerseits die kantische Verdoppelung des Subjekts – eine Problematik, die bereits aus dem vorigen Abschnitt geläufig ist –, legt den Fokus dabei aber auf die ethisch-politischen Implikationen. Werden die empirischen Subjekte einer transzendentalen Instanz untergeordnet, die den privatesten Kern, ja das „Heiligtum“ von Subjektivität überhaupt darstellt, zugleich aber vermöge ihrer Transzendentalität allen wirklichen und möglichen Subjekten gemeinsam ist, dann ist der oder die Andere immer schon durchschaut, immer schon verfügbar. Nach Merleau-Ponty muss diese Rangordnung vom Kopf auf die Füße gestellt werden, muss dem empirischen Subjekt – dem wahrnehmend-wahrgenommenen, dem weltlich-leiblichen Subjekt aus Fleisch und Blut – der methodische (und ethische) Primat gegenüber dem transzendentalen eingeräumt werden. Ausgangspunkt

⁵ Ebenda, 4-6.

⁶ Ebenda, 5-7.

seiner Phänomenologie ist die Situiertheit des Leibsubjekts *in* der Welt und *gegenüber* den jeweils Anderen – eine Situiertheit, die rückhaltlos und unhintergebar ist, denn sie kennt keinen transzendentalen Zufluchtsort –, und erst im Laufe eines langwierigen und mühsamen Prozesses gelangt sie darüber hinaus. Es ist ein Prozess der Konfrontation und des Ausgleichs mit dem radikal Anderen, der strenggenommen nie an sein Ziel gelangt, da die auf diesem Wege gewonnene „Objektivität“ – etwa so, wie die Farbe Weiß, die keine Abwesenheit von Farbe ist, sondern eine Synthese aller bekannten Farben – niemals vollkommen neutral oder allumfassend ist. Indem sie also auf dem Primat des Leibsubjekts insistiert, verwirklicht erst die Phänomenologie, zumindest diejenige Merleau-Pontys, die Andersheit und entwirkt zugleich das Transzendente. Die Hierarchie transzendental-empirisch wird zugleich umgekehrt *und* aufgelöst, denn das empirische Subjekt – das Wahrnehmen – ist nicht nur der Grund und Ursprung des transzendentalen, sondern wirkt auch in ihm fort, sodass „transzendental“ nur noch der Name für eine unvollkommene Ausweitung der leiblichen Standortgebundenheit ist.⁷

Der Übergang zum Paradigma des Leibsubjekts bleibt freilich nicht ohne Folgen für die Methode der (phänomenologischen) Philosophie. Mit der Umdeutung des traditionellen Erkenntnissubjekts bzw. des „Bewusstseins“ in ein Zur-Welt-Sein geht notwendig eine Dynamisierung des Dualismus von Welt und Subjekt einher. Das bedeutet, dass die phänomenologische Reduktion – wichtigstes methodisches Werkzeug aller an Husserl orientierten Philosophie – bei ihrem letztmöglichen Schritt gerade *nicht* auf zwei substantielle Entitäten stößt, von denen ihre analytischen Vorstöße zurückprallen wie eine Schaufel von einer Gesteinsschicht. Vielmehr führt der radikalste Schritt des reduktiven Vorgehens – die *genetische*, gleichsam „archäologische“ Freilegung der Ursprünge jener im Alltag vorausgesetzten Ontologie von „Welt“ – zu der Einsicht, dass die letzte Wahrheit kein Sein, sondern ein Werden ist, dass die beiden Pole „Subjekt“ und „Welt“ erst nach und nach aus einem *Geschehen* hervorgehen, das sich zwischen ihnen abspielt, oder besser gesagt zunächst *reines Zwischen* ist. Den Dingen auf den Grund gehen heißt, phänomenologisch gesehen, aufdecken, dass die Dinge grundlos sind. Damit wird der Bereich der Intentionalität, werden die Vektoren, die nach traditioneller Auffassung „vom“ Subjekt „zur“ Welt (und umgekehrt) verlaufen, zum bedeutendsten Feld der philosophischen Untersuchung. Alltagssprachlich ausgedrückt, ist dieses Feld kein anderes als das der *Wahrnehmung* – einer Wahrnehmung freilich, die nicht länger als bloßer Verbindungskanal zwischen zwei fertigen Wesenheiten

⁷ Ebenda, 8f.

verstanden wird, sondern als die „Ursuppe“, aus der beide hervorgehen. Für alle, die sich dem phänomenologischen Paradigma verpflichtet fühlen, ist daher besondere Vorsicht im Umgang mit ihrem methodischen Besteck geboten: Weil das Subjekt der Wahrnehmung nicht vorgegeben ist, darf es sich keinesfalls der Illusion hingeben, es könne die Reduktion zu einem Abschluss bringen. Auch das phänomenologisierende Subjekt selbst ist keine unveränderliche Substanz, sondern immer schon Teil des dynamischen Wahrnehmungsgeschehens (bzw. der „Welt“ der Wahrnehmung), und diese (auch) zeitliche Immersion erlaubt es nicht, die Welt (und das Subjekt) ein- für allemal dingfest zu machen. Methodologisch gesehen läuft die phänomenologische Vorgehensweise also auf eine Entmachtung der Philosophie hinaus, denn wer unter phänomenologischen Vorzeichen philosophiert, denkt der „Welt“ bzw. dem Wahrgenommenen *nach*, anstatt sie als Epiphänomen der absoluten Spontaneität des Subjekts unterzuordnen.⁸

1.2.3 Phänomenologie als Meta-Philosophie?

Das heißt freilich, dass die Phänomenologie zu einer Art Meta-Philosophie werden *muss*. Beließe sie es nämlich dabei, die Leiblichkeit als ein *Theorem* unter anderen in ihr *Gedankengebäude* aufzunehmen, dann gliche ihr Vorgehen einem bloßen Lippenbekenntnis. Sie muss aus innerer Notwendigkeit – um einen performativen Selbstwiderspruch zu vermeiden – Theorie und Methode miteinander in Einklang bringen. Weil sie anerkennt, dass Welt und Leib nicht restlos in „Geist“ aufgelöst werden können, und noch das Denken selbst, das immer an *eine bestimmte* leibliche Situiertheit (oder Perspektive) gebunden bleibt, mit Weltlichem „verfilzt“ ist, muss die Phänomenologie zwangsläufig zu einer Selbstkritik des theoretisierenden Subjekts übergehen, die der Vorstellung von der *philosophia perennis* die Kontingenz philosophischen Tuns entgegenhält. Die Phänomenologie ist eine Form des Philosophierens, die sich selbst relativiert; sie denkt *und* behält den Standort dieses Denkens im Auge.

Merleau-Ponty hat diese Notwendigkeit, Status und Standort des philosophierenden Subjekts selbst zu berücksichtigen, mit großer Klarheit gesehen. Eine Erörterung der Divergenzen zwischen Husserl und Merleau-Ponty muss freilich mehr exegetisch orientierten Arbeiten überlassen werden, aber es sei an dieser Stelle die Vermutung erlaubt, dass sich die Wege der beiden Phänomenologen an genau diesem Punkt trennen. Husserl hat zwar das Denken aus der Ich-Perspektive – die spätestens seit Descartes zum Grundinventar philosophischer Methodik zählt – mit einer zuvor nicht gekannten Konsequenz vollzogen. Er hat es aber

⁸ Ebenda, 10f.

verabsäumt, dieses Ich selbst einer philosophischen Kritik zu unterziehen, weil in seinen Untersuchungen trotz allem das Desiderat leitend war, invariante Strukturen oder „transzendente“ Merkmale (von Subjekt und Welt) aufzudecken und das Kontingente in der Weltwahrnehmung gleichsam zu neutralisieren. Demgegenüber hat Merleau-Ponty die radikale Kontingenz des philosophierenden Ich entdeckt, weil er dieses, als rückhaltlos leibliches, voll und ganz dem Wahrnehmungsgeschehen überantwortet hat. Strenggenommen verläuft die Radikalisierung der Phänomenologie also eher vom Tun zur Theorie (wobei diese freilich wiederum auf das Tun zurückwirkt), denn schon Husserl hat ohne Zweifel Phänomenologie *getrieben* und sein Denken in immer neuen Anläufen mit der Welt konfrontiert. Merleau-Pontys eigentliche Errungenschaft war es dann, aus der Performanz der Phänomenologie, aus der offenkundigen Nötigung, immer wieder neu anzusetzen, den Schluss zu ziehen, dass sie schlechthin unabschließbar ist. Aus der vermeintlich zufälligen Unabgeschlossenheit des Noch-Nicht wird so eine gleichsam ontologische Unabschließbarkeit, die in der Situiertheit des Subjekts ihre Erklärung findet. Die Kontingenz ist, wenn man so will, notwendig.

Vermutlich ist diese Divergenz zu Husserl auch der Grund dafür, dass Merleau-Ponty mit so großem Nachdruck auf die Denkfigur der *unvollständigen Reduktion* hinweist. In einem späteren Abschnitt der *Phänomenologie der Wahrnehmung* kommt Merleau-Ponty jedenfalls ausführlicher darauf zu sprechen. Ging es bei der Auflösung der Hierarchie von transzendentelem und empirischem Subjekt darum, die Standortgebundenheit noch des Allerobjektivsten – eben des „Transzendenten“ – aufzuweisen, so beleuchten die Ausführungen zur notwendigen Unvollständigkeit der (phänomenologischen) Reduktion den entgegengesetzten, aber streng korrelativen Aspekt. Was hier interessiert, ist also gewissermaßen der „Innenaspekt“ des Subjekts, oder, um Missverständnissen vorzubeugen, das „Andere“ im Subjekt selbst – im Unterschied zu dem Anderen, das in Gestalt von Menschen, Tieren und Dingen begegnet. Dieser Aspekt betrifft die andere Seite des in sich gespaltenen, zweideutigen Transzendenten; denn transzendent ist ja nicht nur, was *allgemein* gilt, sondern auch, was gleichsam im „innersten Kern“ des Subjekts eingeschlossen ist. Um wahrhaft „transzendent“ werden zu können, müsste ein Subjekt also nicht bloß zu unbegrenzter Ausdehnung befähigt sein, es müsste darüber hinaus auch in der Lage sein, sich durch unendliche Verkleinerung auf einen Punkt zusammenzuziehen.

Merleau-Ponty weist nun die zweite Vorstellung ebenso vehement zurück, wie er zuvor die Möglichkeit einer vollkommenen imperialistischen Ausdehnung des Situier-Subjektiven

bestritten hat. Anders als Husserl, der unter der Hand davon auszugehen scheint, dass das philosophierende Ich – die Instanz, die in seinen Texten als „erzählende“ auftritt – selbst von der Kontingenz *unberührt* bleibt, dass er, der Erzähler-Philosoph, sich tatsächlich selbst dabei *zusehen* kann, wie „sein“ Subjekt mit der Kontingenz der Wahrnehmung ringt, würde Merleau-Ponty auch hier darauf insistieren, dass das „auktoriale“ Subjekt eben nur eine literarische Fiktion ist. Dieses – wenn auch nur textuell – implizierte Transzendentsubjekt ist genauso wenig vom leiblich-personalen Autor abzulösen, wie das transzendente „Kollektivsubjekt“ von den Menschen aus Fleisch und Blut. Wenn man den französischen Phänomenologen beim Wort nimmt, kann der quasi-transzendente Standpunkt, den sich die Phänomenologie zu eigen macht, also nicht einfach voraus-gesetzt werden; seine unhintergehbare Bindung an ein Leibsubjekt nötigt dazu, in jedem phänomenologischen Versuch aufs Neue – *im Durchgang* durch das konkrete Subjekt – nach ihm zu suchen. Damit wird es freilich unmöglich, diesen Standpunkt *tatsächlich* zu finden und einzunehmen: Es gibt so viele „transzendente“ Ichs wie es leibliche Subjekte gibt – oder vielleicht sogar so viele, wie es leibliche *Situiertheiten* gibt –, also strenggenommen gar keines. Vereitelt wird diese „Kontraktion“ auf einen außerweltlich-transzendentalen Standpunkt von der räumlich-zeitlichen Verfasstheit des Leibsubjekts. Als Zur-Welt-Sein ist es zum einen nicht immun gegen die Zeit, es wird selbst von einem ihm immanenten Zeitfluss fortgerissen. Auch das leibgebundene Denken gerät dementsprechend in eine Zeitnot, da es gegenüber dem von ihm an-gedachten Transzendentalen immer schon in Verzug ist. Soweit es auch zurückdenkt: Immer wird es auf einen noch früheren *Zeitpunkt*, auf einen Punkt *in* der Zeit stoßen, in dem das Subjekt auch schon in der Welt und zur Welt war. Der Verzug des Denkens gegenüber dem Gedachten, der sich schon bei allem *Nachdenken* über weltliche Gegenstände andeutet, kommt in aller Drastik erst dort zum Vorschein, wo ein Vorweltliches gedacht werden soll. Ein in sich temporales – also weltliches – Denken kann niemals zum Ursprung oder „Punkt des Entspringens“ der Zeit vorstoßen, seine „Rüchläufigkeit“ ist notwendig unvollkommen. Genauso wenig aber, wie sich das Subjekt aus der Dauer auf einen a-temporalen Punkt zurück- und zusammenziehen kann, ist es ihm gestattet, seine räumliche Ausdehnung beliebig zu reduzieren. Sein Leib sperrt sich gegen den Rückgang auf einen transzendental-phänomenologischen Punkt, seine Situiertheit, seine Empfindungen und seine Bedürfnisse wirken auch in der äußersten Reduktion fort. Das philosophierende Subjekt muss sich also der Vorstellung entschlagen, es könne eine totale Auslegung seiner selbst leisten; einer Vorstellung, die auch die Verfügungsgewalt über den transzendentalen Ursprung jenes Subjekts beinhalten würde. Wie die Andersheit der Welt, so kann auch das Andere „im“

Subjekt nicht durch Operationen des Denkens beseitigt werden. Die Kontraktion auf ein reines Ich, auf einen selbsttransparenten und selbstmächtigen Subjekt-Punkt, gelingt tatsächlich genauso wenig wie die unbegrenzte Expansion des Subjekts, die Aneignung aller weltlichen Andersheit in einer Art Imperialismus des Erkennens.⁹

Wahrnehmen und Erkennen bleiben, sofern vom Paradigma des Leibsubjekts ausgegangen wird, notwendig an ein Feld¹⁰ gebunden, das sich zwar verschieben, keinesfalls aber beliebig erweitern oder einschrumpfen lässt. Die Beschränktheit des Feldes ist in gewisser Weise transzendental, sie ist das, was nicht weiter reduziert werden kann. Genau diesen Umstand scheint Husserl zu übersehen. Der Erzähler tritt in seinen Texten als jemand auf, der nicht *durch* das Feld, sondern *auf* das Feld sieht. Er sieht sich sehen, er sieht mit seinem geistigen Auge, wie die Augen des Leibes sehen. Als Erzähler wird Husserl zu einem Transzendentalsubjekt, das in der Lage ist, das Wirken der Welt *vorübergehend*, dabei aber *vollkommen* zu suspendieren. Husserl vernachlässigt, jedenfalls nach der hier leitenden und freilich auf keiner detaillierten Exegese basierenden Deutung, die Tatsache, dass die Reduktion nicht vollständig ist, dass ihr Produkt noch durch die Klammern hindurch mit der Leib-Welt kommuniziert; Im Glauben, er könne zum wahrhaft Objektiven vordringen, wenn er sich nur *lange genug* in der vermeintlichen *Überzeitlichkeit* aufhielte, hintergeht Husserl offenbar die Kontingenz. Trifft diese Interpretation zu, dann wäre Husserl tatsächlich nicht in allen Punkten über die Transzendentalphilosophie hinausgekommen. Er hätte dann zwar die Notwendigkeit der Reduktion eingesehen – im Unterschied zu Kant, der das transzendente Subjekt dogmatisch voraus-setzt –, dieser Reduktion aber eine Kraft zugeschrieben, die sie angesichts der irreduziblen Leiblichkeit des Subjekts gar nicht haben *kann*.¹¹

1.3 Das Subjekt der Sinne

Für die vorliegende Arbeit sind diese Bezugnahmen auf Geist- und Leibsubjekt bzw. auf Transzendentalphilosophie und Phänomenologie unentbehrlich. Sie dienen dem Zweck, zur Leitthese hinzuführen, sie helfen dabei, die Prämissen der folgenden Ausführungen zu etablieren. Es gilt daher, die wichtigsten Konsequenzen aus dem bisher Gesagten zu ziehen und ihre philosophische Bedeutung für das Themenfeld der Wahrnehmung zu ermessen. Nur so ist gewährleistet, dass alles, was noch folgt, mit dem Verständnis der LeserInnen rechnen darf.

⁹ Ebenda, 85f.

¹⁰ Ebenda, 84f.

¹¹ Vgl. ebenda, 86f.

Die offensichtlichste Konsequenz, die sich aus dem Paradigmenwechsel vom Geist- zum Leibsubjekt ergibt, ist – schon mehrmals wurde darauf hingewiesen – ein ganz allgemeiner Bedeutungsgewinn der Wahrnehmung in der Philosophie. Das Leibsubjekt ist – so, wie es Merleau-Ponty denkt – immer schon der Welt ausgesetzt, und daher immer schon wahrnehmend. Es ist *zur* Welt, in seinem „innersten“ Wesen selbsttranszendent. Ihm bleibt kein Refugium absoluter Immanenz, es wird als Ganzes, gleichsam mit Leib und Seele, vom Strom der Wahrnehmungen erfasst. In den radikalsten Operationen der Phänomenologie scheint sich denn auch das Subjekt, und die ihm korrespondierende Welt, gänzlich aufzulösen und einem reinen Werden zu weichen, in dem sich alles vermeintlich Substanzielle beständig (re-)konstituiert. Die Stellung der Wahrnehmung in der Phänomenologie ist ihrer traditionellen Rolle also diametral entgegengesetzt. Sie ist keine Dienerin mehr, die zwischen Subjekt und Welt ihren Botendienst verrichtet, sie ist das eigentlich Wirkliche, das primordiale Geschehen, dem die Philosophie ihre ganze Aufmerksamkeit widmen muss, um dem Ursprung von Subjekt und Objekt, Ich und Welt auf die Spur zu kommen. Weil es kein „prä-perzeptives cogito“ mehr gibt, muss die Philosophie in das *Andere* des Subjekts hinab tauchen, um dessen *Eigenes* zutage zu fördern; Sie muss das Transzendente in den konkreten Wahrnehmungen suchen, die Substanz in der Dynamik, den Ursprung in einem *sprunghaften* Geschehen, das unablässig und unaufhörlich von einem Pol auf den anderen verweist und von dort wieder zurück-weist.

Für das Subjekt ist diese Aufwertung der Wahrnehmung insofern folgenreich, als es dadurch erst zu einem Subjekt im strengen Wortsinne wird. Wenn sich das Subjekt im Wahrnehmen allererst konstituiert, dann ist es ein Sub-jekt der Wahrnehmung, dann ist es der Perception *unterworfen*. Von dieser Einsicht ist es nicht mehr weit zu der These, dass den Sinnen, den verschiedenen Modi der Wahrnehmung, eine tragende Rolle bei der Konstitution von Subjektivität(en) zukommt. Die Phänomenologie eröffnet mit ihrer Einsicht in die dynamische und wechselseitige Genese von Subjekt und Objekt (einer Genese in und durch das Wahrnehmen) die Möglichkeit, Subjektivität von dem her zu begreifen, was das „Subjekt“ über sich hinaus trägt, was „im“ Leibsubjekt und doch „bei“ seinem Anderen ist: Von dem her, was für gewöhnlich Sehen, Riechen, Tasten, Schmecken oder Hören genannt wird. Der angedeutete Doppelcharakter dieser Sinnesmodalitäten wird unter PhänomenologInnen kaum Anlass zum Widerspruch geben: Phänomenologisch gesehen ist das, was sie „geben“, in eins weltlich-objektiv und leiblich-subjektiv. In der natürlichen Einstellung, in der das Subjekt unhinterfragt vorausgesetzt wird, kommt der zweite Aspekt

allerdings kaum in den Blick. Sie fasst das sinnlich Gegebene als *gegenständlich*-entgegengesetzt auf. Erst der phänomenologische Einstellungswechsel erlaubt es, das Äußerliche als etwas zu verstehen, was den Leib auch auf sich selbst verweist. Wer *etwas* wahrnimmt, nimmt dabei zwangsläufig auch sich *selbst* wahr. Das besagt freilich – und damit wäre die Prämisse dieser Arbeit gefunden –, dass das *Wie* und das *Was* des Wahrnehmens ausschlaggebend ist für die Selbstwahrnehmung, dass insbesondere die Art und Weise, wie die Sinnesmodalitäten Welt geben, auch den Modus des Selbstbezugs, die Subjektivität des oder der Wahrnehmenden, (mit)bestimmen.

Vor dem Hintergrund dieser Prämisse gewinnt auch die Feststellung, das phänomenologische Philosophieren gestatte (und verlange) eine Selbstrelativierung der Philosophie, eine größere Bedeutung. Wird Subjektivität als Funktion der Wahrnehmungsmodi verstanden, so kann auch der Wandel des Subjektbegriffs im Laufe der Philosophiegeschichte auf historisch je verschiedene Orientierungen der Wahrnehmung zurückgeführt werden. Damit ist *nicht* so sehr der Aufweis einer möglichen Korrespondenz zwischen historischen Lebenswelten, bzw. Weltanschauungen, und verschiedenen Formen der Subjektivität gemeint – ein historisch-kulturwissenschaftliches Themenfeld –, als *vielmehr* die Zuordnung spezifischer philosophischer Subjektparadigmen zu den einzelnen Sinnesmodalitäten. Demnach hat also die traditionelle Philosophie ihre Begriffe von Subjektivität ausgearbeitet, ohne dabei die Herkunft dieser Konzeptionen, ihre Verwurzelung in spezifischen Sinnes-Orientierungen der Wahrnehmung, zu reflektieren. Erst die radikalisierte Phänomenologie Merleau-Pontys macht die Trennwand zwischen Wahrnehmen und (philosophischem) Denken durchsichtig: Sie wird auch deswegen zur Meta-Philosophie, weil sie (und sie allein) ihren eigenen Subjektbegriff selbst verorten kann, weil sie seine Genese aus einem der „Sinne“ durchschauen kann. Dieses selbstreflexiv, durch Beobachtung der *Rückwirkungen* des Wahrnehmens auf das werdende Subjekt, gewonnene Wissen lässt dann freilich auch die übrigen philosophischen Subjektivitätsentwürfe in einem anderen, einem klareren Licht erscheinen.

Dazu ist (gleichsam als „Caveat“) anzumerken, dass diese Bezugnahme auf die „fünf Sinne“ – so es denn überhaupt nur deren fünf gibt – nicht implizieren soll, die Sinnesmodalitäten wären in sich ahistorisch. Die hier zu leistende Rückführung von Subjektivität(en) auf die Sinne darf nicht so aufgefasst werden, als ob sie „anthropologische Konstanten“ zutage förderte. Es ist schwer, wenn nicht unmöglich, die Grenze zwischen Natur und Kultur trennscharf zu ziehen; und es ist auch keine Lösung, diese Problematik zu umgehen, indem man kurzerhand *postuliert*, die Ausführungen dieser philosophischen Arbeit hätten allgemeine Gültigkeit. Ein

solches Postulat würde mehrere offene Fragen gewaltsam schließen, und wäre zumal mit der phänomenologischen Methode nicht vereinbar. Demgegenüber ist es jedenfalls nicht auszuschließen, dass etwa mit „dem“ Auge in einer Kultur ganz anders gesehen wird als in einer anderen, und die Befunde von Kunst- und Musikgeschichte geben Anlass zu der Vermutung, dass es wenigstens einen nicht unbeträchtlichen Spielraum für das Wahrnehmen gibt. Überdies muss gerade unter phänomenologischen Vorzeichen dem Umstand Rechnung getragen werden, dass auch das Subjekt nicht unilateral durch die Wahrnehmung bedingt und bestimmt wird, sondern dass es durchaus eine – wenn auch prekäre und unvollkommene – Selbstständigkeit erlangt, die es wahrscheinlich dazu befähigt, „seine“ Sinne neu zu kalibrieren und sie unterschiedlich zu gebrauchen. Diese Betonung der Wechselseitigkeit in der Phänomenologie könnte also erklären helfen, warum die Wahrnehmung, zumindest innerhalb gewisser Grenzen, wandelbar ist. Aber auch sie kann letzten Endes keine genauen Kriterien zur Beantwortung der Frage bereitstellen, wie weit der besagte „Spielraum“ reicht und inwiefern er überhaupt an ein Schwerkraftzentrum gebunden ist. Der Grenzverlauf zwischen invarianter Natur und wandelbarer Kultur wird vielleicht niemals mit absoluter Genauigkeit bestimmbar sein. *Darum* also will der Autor davor warnen, die Ergebnisse der vorliegenden Arbeit zu verabsolutieren, denn auch sie kommunizieren wohl auf diese oder jene Weise mit dem beschränkten und kulturell bedingten Feld, dem sie abgerungen sind. Dementsprechend darf (und soll) gerade das abschließende, mehr ästhetisch orientierte Kapitel als eine Art „Selbstrelativierung“ gelesen werden, die zeigt, dass und inwiefern die Sinne „kultiviert“ werden können.

Nun tritt der behauptete Zusammenhang zwischen Subjektivität und Sinnesmodalität vielleicht nirgendwo sonst so deutlich hervor, wie am Übergang von transzendentaler zu phänomenologischer Philosophie, an der Schwelle zwischen Geist- und Leibsubjekt; Die vorangegangenen Ausführungen zu diesem Themenkomplex können daher als Indizien in der Beweisführung verwendet werden. Tatsächlich deutet auf dieser Grundlage vieles darauf hin, dass das kartesisch-kantische Subjektparadigma nahezu ausschließlich am Gesichtssinn orientiert ist¹² – oder, vorsichtiger formuliert, an einer bestimmten *Interpretation* des Sehens. So erweist sich etwa der paradoxe Status des kantischen Subjekts, seine Fähigkeit, die Welt zu „berühren“, ohne seinerseits berührt zu werden, als Produkt der vermeintlichen Unilateralität des Sehens. Das Sehen scheint dazu befähigt, Welt zu geben, ohne ihr das

¹² Der Zusammenhang von Sehen und (traditionellem) philosophischem Denken wird später, unter Bezugnahme auf Hans Jonas, genauer dargelegt.

Subjekt *hinzugeben*, und daraus erwächst das Phantasma einer punktförmigen Instanz, eines „unbeteiligten Beobachters“ im Innersten des Subjekts. Auch die Willkür, mit der sich das Transzendentalsubjekt der Welt gegenüber öffnet und verschließt, orientiert sich am Modell des Gesichtssinns, dessen Rhythmus – die Abfolge von Wahrnehmen und Nicht-Wahrnehmen – in erster Linie von Willensakten bestimmt wird.

Das phänomenologische Subjekt, oder zumindest der Subjektbegriff Merleau-Pontys, verweist demgegenüber in seinen zentralen Bestimmungen auf das Hören. Die unhintergehbare Situiertheit und Affizierbarkeit dieses Subjekts kann auf die Passivität und Ausgesetzttheit zurückbezogen werden, die dem hörenden Weltbezug eignet. Ohne hier allzu weit vorgreifen zu wollen, ist doch darauf hinzuweisen, dass der Rhythmus des Hörens nicht der Willkür unterliegt, sondern vom „Objekt“ vorgegeben wird, dass das Ohr zumeist nur dann hört, wenn *es* etwas zu hören *gibt*. Im Unterschied zu den *Gegenständen* der sichtbaren Welt zeichnen sich Klänge und Geräusche – um einen Begriff Jean-Luc Marions aufzunehmen – durch eine *zeitliche* „Anamorphose“¹³ aus, ja sie sind in sich „anamorphotisch.“ Das bedeutet, dass die Klänge – im Gegensatz zu dem von Marion angeführten Beispiel des Holbeinbildes – dem Subjekt nicht nur den einzunehmenden räumlichen *Standpunkt* vor-geben, sondern auch den *Zeitpunkt* ihres Erscheinens. Im Hören erfährt sich das Subjekt als der Welt ausgesetzt, es wird beständig von Klängen und Geräuschen überrascht, denen es nachgehen und nach-geben muss, um sie sich in möglichst großer Klarheit zu *geben*. Dadurch wird das Subjekt – besser gesagt das *werdende*, nur in seinem Werden Bestand habende Subjekt – ein ums andere Mal auf seine Situiertheit, auf seine beschränkte Perspektive, auf seinen kontingenten Charakter zurückgeworfen. Verstärkt wird dieser Eindruck freilich noch dadurch, dass Klänge und Geräusche – auch dies ist ein Vorgriff – den Raum, in dem sie erscheinen, und die Relation, in der sie zum Subjekt stehen, gewissermaßen *in sich tragen*. In dieser radikalen Kontingenz und Vergänglichkeit kann den Geräuschen nicht einmal ein ideelles Substrat zugeordnet werden, sie sind Abschattung durch und durch; Selbst die bloße Vorstellung eines an sich seienden, a-perspektivisch gegebenen Geräuschs ist zum Scheitern verurteilt.

Von da aus fällt ein Licht auf die postulierte Unvollständigkeit der Reduktion. Eine vollständige Durchführung der *Reduktion auf den Ich-Punkt* wäre nur unter der

¹³ Marion, Jean-Luc: *Étant donné. Essai d'une phénoménologie de la donation*. Paris: Presses Universitaires de France ²1998, 174-177.

Voraussetzung möglich, dass dem Sehen ein Vorrecht vor allen anderen Sinnen zukommt, ja dass das Sehen alleine ausschlaggebend für die Subjektconstitution ist – was etwa Husserl, dem Anschein nach, *in der Art und Weise* seines Philosophierens voraussetzt. Das Subjekt des reinen Sehens scheint nämlich an dem virtuellen *Punkt* lokalisiert zu sein, wo die beiden Sehstrahlen entspringen und zusammenlaufen, und es ist bemerkenswert, dass wohl die meisten Menschen den „Sitz“ des Denkens tatsächlich *nur* dort verorten, an einem Ort, der Überblick, Kontrolle und Distanz verheißt. Wird dagegen das Hören als Paradigma von Subjektivität herangezogen – oder auch nur in kritischer Absicht hinzugezogen –, so zeigt sich, dass die unendliche Kontraktion schlechthin unmöglich ist. Das Hören und sein Medium, der Schall, verweisen – darauf wird später noch zurückzukommen sein – in mehr als einer Hinsicht auf die ausgedehnte Leiblichkeit des Subjekts; Einem Subjekt des Hörens kann also grundsätzlich kein immaterieller und a-temporaler (Nicht-)Ort zu-gedacht werden. Und was für die Kontraktion gilt, gilt freilich auch für die Expansion des Subjekts: Während dem Sehen eine zentrifugale Tendenz innewohnt, die das okulare Subjekt über sich hinauszutragen scheint, die es über alle Widerstände hinweg in unendliche Fernen zu führen scheint, nötigt das Hören immer wieder dazu, in den Leib zurückzufahren.

Bevor diese beiden Subjektivitätsformen im Rahmen einer „Hierarchie“ (bzw. eines Vergleichs) der Sinne verortet und detailliert ausgearbeitet werden, ist es angezeigt, diese „Wahlverwandtschaft“ zwischen dem Hören und der Leiblichkeit, sowie insbesondere zwischen dem Sehen und dem Denken, noch einmal hervorzuheben. Viele grundlegende philosophische Begriffe entstammen dem Register des Visuellen: „Theorie“, „Anschauung“, „Idee“, aber auch die Husserlsche „Abschattung“, weisen auf die okulare Orientierung der traditionellen Philosophie hin. Desgleichen der deutsche Ausdruck „Vorstellung“, der impliziert, dass jemand etwas *vor* sich hin stellt – eine spezifische Gerichtetheit, die nur dem Auge zukommt. Die Gründe für diese Vorherrschaft des Sehens in der Philosophie sind vielfältig, und decken sich zum Teil mit den allgemeinen und auch praktischen Ursachen des Okulo- oder Videozentrismus in der europäischen Kultur. Hierbei ist etwa an die besondere Eignung des Auges als Instrument der Machtausübung zu denken, die Michel Foucault in *Überwachen und Strafen*¹⁴ herausgestellt hat. Neben solchen praktischen Beweggründen, die sich aus einem Wunsch nach Macht und Sicherheit auch in der (Transzendental-)Philosophie erklären lassen, gibt es jedoch eine Reihe von anthropologischen oder – um den

¹⁴ Foucault, Michel: *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*. Aus dem Französischen von Walter Seitter. Frankfurt am Main: Suhrkamp ⁸1989. Vgl. in erster Linie das Kapitel zum Panoptismus, S. 251-292.

vorangegangenen kritischen Überlegungen Rechnung zu tragen – quasi-anthropologischen Eigenschaften des Sehens, die eine gewisse „natürliche“ Nähe, oder eben eine „Wahlverwandtschaft“, zwischen Sehen und Denken nahelegen.

Hans Jonas kommt das Verdienst zu, eine entsprechende Genese oder Emergenz zentraler philosophischer Kategorien und Ideen *aus* einigen Besonderheiten des Sehens aufgezeigt zu haben. Seine Erkenntnisse werden weiter unten im Detail referiert; Für den Augenblick genügt der Hinweis, dass das Auge im Rahmen seiner Ausführungen gleichsam der „Schlussstein“ zwischen Sinnlichkeit und Geist zu sein scheint, oder dass das Sehen gleichsam „mit einem Auge“ auf die sinnliche Welt gerichtet scheint, während es „mit dem anderen“ zur geistigen Ordnung *hinüber schielt*. Die Rede von einem „Schlussstein“ besagt freilich auch, dass die Trennung zwischen Leib und Geist nicht absolut ist, dass vielmehr von einem Kontinuum auszugehen ist, einem übergangslosen Spektrum, in dem sich jeder der Sinne entsprechend seiner je spezifischen Bezogenheit auf Leiblichkeit *und* Geistigkeit verorten lässt. Es muss allerdings betont werden, dass diese Formulierung – wie die folgenden Ausführungen u.a. zu zeigen suchen – genaugenommen schon über Jonas hinausgeht, dass sie in gewisser Weise eine falsche, allzu wohlwollende Deutung von Jonas' Untersuchung(en) impliziert, da sie ihm ein Interesse an der Leiblichkeit zuschreibt, das in seiner Arbeit nicht wirklich *gegeben* ist; tatsächlich figuriert der Leib bei ihm nur als Negation, gleichsam als Gespenst. Doch dies ist nur eine vorläufige Andeutung, deren Sinn erst später verständlich wird, und die nicht davon ablenken soll, dass die Darstellung und kritische Reflexion der besagten Sinnes-„Hierarchie“ das Hauptziel der nun folgenden Kapitel ist.

2 Die „niedereren“ Sinnes-Subjekte und die Austreibung des Videozentrismus

2.1 Vorüberlegungen zur videozentrischen Unterjochung der „niedereren“ Sinne

2.1.1 Die Hierarchisierung der Sinne und die Hartnäckigkeit des Videozentrismus bei Hans Jonas

Die Durchführung dieses Vorhabens stützt sich nicht nur auf die Ausführungen von Hans Jonas, sondern auch auf Überlegungen von Michael Hauskeller. Jonas' Ausführungen sind für die vorliegende Arbeit aus zweierlei Gründen von Bedeutung: Zum einen, weil sie eine wichtige Anregung für das Grundanliegen darstellen, Subjektivität und Sinnlichkeit aufeinander zu beziehen; zum anderen, weil sie aufgrund ihrer Genauigkeit in der Beschreibung der Sinnesmodalitäten eine unerlässliche Quelle für die zu leistende Ausarbeitung bestimmter „Sinnes-Subjekte“ sind. Gleichwohl weicht die Zielsetzung dieser

Arbeit nicht unerheblich vom Jonas'schen Ansinnen ab. In seinem Aufsatz *Der Adel des Sehens*¹⁵ unternimmt Jonas nämlich den Versuch, den traditionellen Vorrang des Gesichtssinns – d.h. auch seine besondere Nähe zum Geist – aus mehr oder weniger *invarianten* Eigenschaften desselben zu erklären, aus Eigenschaften, die schon in grauer Vorzeit dem Überleben förderlich waren und bis heute dem zivilisatorischen Erfolg zuträglich sind. Seine Ausführungen sind also insofern teleologisch organisiert, als sie die privilegierte Stellung des visuellen Sinnes *voraussetzen* – in Gestalt einer immanenten Entwicklungsnotwendigkeit, die schon im Morgengrauen der Geschichte den schlussendlichen Primat des Sehens *vorsieht*. Dementsprechend rollt Jonas die Entwicklungsgeschichte zentraler geistig-philosophischer Funktionen eigentlich von ihrem faktischen Endpunkt her auf, von der erst *gewordenen* Allianz dieser Funktionen mit dem Sehen; Die *genetische* Erklärung des Geistigen aus dem Sinnlichen wird also zur *genealogischen* Rechtfertigung des Sehens, weil dessen *Adel*, seine nahe Verwandtschaft mit der *vornehmen* Familie des Geistes und der Philosophie, bereits vorab als unumstößliche Tatsache akzeptiert wird. Vermutlich ist es dieser Quasi-Positivismus, der Jonas daran hindert, seine Überlegungen bis zu einem Punkt voranzutreiben, an dem Subjektivität selbst als Produkt der Wahrnehmungsmodi erkennbar und denkbar wird. Jonas übernimmt die traditionellen, okular orientierten Bestimmungen von Denken, Geist und Philosophie, ohne sich zu fragen, ob nicht auch ein *anderer* Geist, ein *anderes* Denken, eine *andere* Philosophie möglich wären. Die Einsicht, dass die Modi des Wahrnehmens auf die (Re-)Konstitution des Subjekts Einfluss nehmen, bleibt ihm also deswegen verschlossen, weil er unter der Hand das okulare (Erkenntnis-)Subjekt als Paradigma von Subjektivität überhaupt hinnimmt, weil er voraussetzt, dass sich das Mögliche im Verwirklichten erschöpft, und in eins damit die tatsächliche Tragweite der entwicklungsgeschichtlichen Kontingenz verkennt.

Demgegenüber lässt es sich die vorliegende Arbeit angelegen sein, die Dominanz des Sehens durch den Nachweis zu erschüttern, dass das Okularsubjekt gerade nicht die einzig denkbare Form von Subjektivität darstellt, dass *zumindest* das Hören eine weitere „tragfähige“ Sinnes-Subjektivität aus sich gebiert. Die Hierarchisierung, oder, neutraler ausgedrückt, der Vergleich der Sinne hat hier also eine andere Stoßrichtung: Nicht die Erklärung oder gar Rechtfertigung des Status Quo ist das Ziel, sondern die Erkundung des Möglichkeitsraumes

¹⁵ Jonas, Hans: Der Adel des Sehens. Eine Untersuchung zur Phänomenologie der Sinne. In: Ders., Das Prinzip Leben. Ansätze zu einer philosophischen Biologie. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997 (=st 2698), 233-264.

von Subjektivität. Demgemäß sollen Jonas' phänomenologische Beschreibungen referiert werden, ohne dabei das zugrunde liegende videozentrische Vorurteil zu übernehmen; das freilich schließt die Aufgabe ein, die vermeintlichen Deskriptionen als Resultate einer bereits in sich wertenden philosophischen Praxis zu exponieren, und sie von ihren videozentrischen Implikationen zu befreien. Tatsächlich sind die Folgen von Jonas' teleologischen Prämissen zum Teil so subtil und weitreichend, dass es erheblicher begrifflicher Anstrengungen bedarf, um sie überhaupt erst ans Licht zu bringen. So, wie sie hier präsentiert – und kritisch reflektiert – wird, dient die Gegenüberstellung der Sinne jedenfalls einzig der Herausarbeitung *spezifischer* sinnlicher Eigenheiten; Auf dieser Grundlage können in der Folge die korrespondierenden Subjektivitätsformen entwickelt werden. In diesem Zusammenhang ist noch darauf hinzuweisen, dass schon die Bezeichnung des visuellen Sinnes als „Schlussstein“ – weil sie Jonas' Videozentrismus eher reproduziert als reflektiert – in die Irre führen könnte, denn gerade die teleologische Vorstellung vom Auge als privilegiertem Vermittler, als Über-Setzer zwischen Sinnlichkeit und Geist, muss zunächst suspendiert werden, um die Möglichkeit von *sinnesspezifischen* Formen von Geist, Philosophie und Subjektivität überhaupt in den Blick zu bekommen. Wenn also überhaupt von „Hierarchie“ die Rede sein kann, dann nur mit der Einschränkung, dass *diese* Hierarchisierung lediglich unter bestimmten faktisch gegebenen, aber durchaus kontingenten Bedingungen Geltung beanspruchen darf. Sie gilt nur nach Maßgabe eines Kriteriums, das seinerseits nicht als ahistorisch-absolutes verstanden werden darf.

An diesem Punkt kommen die Überlegungen von Michael Hauskeller ins Spiel. In einem Kapitel seiner Abhandlung *Atmosphären erleben*¹⁶ widmet sich Hauskeller ebenfalls der Ausarbeitung einer Hierarchie der Sinne. Als Korrektiv zu den Ausführungen von Jonas eignet sich dieser Entwurf vor allem deswegen, weil Hauskellers Primärinteresse gerade *nicht* der Erkenntnisfunktion der Wahrnehmung gilt. Nicht der „kognitive“ Wert der Wahrnehmung, bzw. die Übersetzung von „Welt“ in rein *theoretisches* Wissen, steht im Mittelpunkt, sondern die *atmosphärische Betroffenheit*, die von jeder Wahrnehmung ausstrahlt. Nach Hauskeller ist keine Wahrnehmung, auch nicht die allerobjektivste, indifferent für das Subjekt¹⁷; Immer ist eine Bedeutung oder Bedeutsamkeit mit im Spiel, die das Wahrgenommene in Gestalt einer Atmosphäre begleitet und die auf eine existenzielle

¹⁶ Hauskeller, Michael: *Atmosphären erleben*. Philosophische Untersuchungen zur Sinneswahrnehmung. Berlin: Akademie Verlag 1995.

¹⁷ Später wird noch zu zeigen sein, dass gerade diese implizite Voraussetzung des – d.h. eines einzigen – Subjekts eine zentrale Unzulänglichkeit in Hauskellers Arbeit darstellt.

Abhängigkeit des Subjekts von der Welt zurückweist. Das Atmosphärische an der Wahrnehmung ist also dasjenige, was nicht erkannt, sondern erlebt wird. Es bezeichnet eine *erlebte Bedeutung*, die in allem Wahrgenommenen mitwirkt und die den Leib des oder der Wahrnehmenden in seiner Relationalität vis-à-vis der Welt betrifft.¹⁸ Folgerichtig verliert unter diesen Voraussetzungen das Sehen, bzw. die kartesisch-kantische Deutung desselben, seine scheinbar natürliche Vormachtstellung: Die *theoria* ist nicht länger das privilegierte (oder alleinige) Paradigma des Wahrnehmens, das Wesen der Wahrnehmung erschöpft sich nicht mehr im visuell-theoretischen Zugriff auf die Welt – und die traditionelle Hierarchie der Sinne kann dementsprechend als eine Ordnung erkannt werden, deren Geltung keineswegs absolut ist.

Nun muss allerdings eingeräumt werden, dass auch Jonas bei mehr als einer Gelegenheit auf die videozentrische Verengung des sinnlichen Weltbezugs hinweist, ja dass er sogar bestimmte negative Folgen einer derart verengten *Weltanschauung* hervorhebt. Im Unterschied zu Hauskeller bleibt er jedoch auf halbem Wege stecken: Jonas' Kritik gelangt nicht über die *propositionale* Ebene hinaus, und zwar deswegen, weil er es verabsäumt, seinen Ansatz zu radikalisieren und das teleologisch-videozentrische Moment in den methodischen Voraussetzungen seiner eigenen Arbeit aufzudecken. Der Vorwurf, dass Jonas nicht praktiziert, was er predigt, unterstellt hier aber – so zutreffend er auch ist – *keine* Scheinheiligkeit; Vielmehr sind die videozentrischen Vorurteile so tief in die Prämissen und Begriffe seiner Untersuchung(en) eingesenkt, dass sie sich gleichsam gegen den Willen – und gegen die Absichtserklärungen – des Autors auf der Ebene der *Textperformanz* reproduzieren. Darum hat diese Inkonsequenz den Effekt, die Prävalenz des Sehens noch zu festigen anstatt sie zu untergraben: Sofern sie in videozentrischen Begriffen formuliert wird, schmuggelt nämlich jede Kritik am Vorrang des Sehens ein Element über die Frontlinie, welches das Ziel des Angriffs insgeheim stärkt. Wie in einer Umkehrung der Sage vom trojanischen Pferd stützt Jonas – dies ist später im Detail zu zeigen – den Videozentrismus, *indem* er ihn kritisiert; er schickt nicht den Feind in Gestalt eines Geschenks, sondern die Verstärkung im Gewande der Kritik. Vorerst mag es genügen, auf eine Textstelle¹⁹ aufmerksam zu machen, an der diese Tendenz augenfällig wird. Gegen Ende seines Aufsatzes zum „Adel“ des Sehens weist Jonas zu Recht darauf hin, dass Kausalität überhaupt nicht wahr-genommen werden könnte, wenn wahrnehmen nur hieße, quasi-visuelle *Bilder* aufzunehmen – ganz gleich, ob

¹⁸ Hauskeller, *Atmosphären*, 47-49 sowie 77f.

¹⁹ Jonas, *Adel*, 252f.

mit den Augen, den Ohren oder mit der Haut. Er gibt also zu, dass der Tastsinn, und die nur durch diesen ermöglichte Krafterfahrung, unabdingbar sind, *um* Wirkung und Wirksamkeit ins *Weltbild* integrieren zu können. Bezeichnend ist jedoch, dass Jonas dem Sehen im selben Atemzug die Vormachtstellung wieder zurückgibt: „Ohne Untertanen, über die er gebietet, ist ein König kein König mehr.“ Dabei ist es tatsächlich gerade die Kritik an der Beschränktheit des Königs, die ihn in seinem „Amt“ bestätigt: Jonas legt seiner Kritik einen immer noch *erkenntnismäßigen* Begriff von Kausalität zugrunde, der letzten Endes sogar eine Verfestigung oder Vertiefung des videozentrischen Weltbildes bewirkt, weil er – *indem* er das Sehen in die Schranken weist – einen Fragehorizont konstituiert, der nichts gelten lässt, was jenseits der (implizit videozentrischen) Erkenntnis liegt. Jonas agiert also nolens volens wie ein besonders gewiefter Handlanger, der dem Herrscher den Rücken stärkt, indem er *in* seinen vermeintlichen Anfechtungen das Kriterium naturalisiert, nach dem der Monarch kritisiert werden *darf*. Für die anderen Sinne folgt daraus, dass sie den Thron nicht selbst besteigen können, weil das, was zur Herrschaft berechtigt, nach Maßgabe des Herrschers gestaltet wurde; und dass sie ihre Arbeit immer schon unter den *Argusaugen* des Königs verrichten müssen, der ihnen natürlich nicht gestattet, sich auszuleben. Unter diesem Regiment leisten sie, was das Sehen zwar nicht selbst leisten kann, was es aber von sich aus *wollen* kann.

Um zusammenzufassen: Der Interdependenz der Sinne wird bei Jonas zwar vorderhand Rechnung getragen, aber sie wird einem videozentrischen Telos unterstellt, das die Machtverhältnisse vorab zu den Gunsten des Sehens regelt. Die Ausrichtung auf dieses Telos hat dabei zur Folge, dass die anderen Sinne – oder besser gesagt das, was sie *als Wahrnehmungsmodalitäten* zu leisten vermögen – nur in dem Maße Berücksichtigung finden, in dem sie zu dem *einen* Weltbezug beitragen, den Jonas quasi-positivistisch privilegiert: dem der Erkenntnis. Seine Ausführungen unterstellen begrifflich-implizit die absolute und ausschließliche Geltung einer videozentrisch-kognitiven Ontologie, obwohl weitgehend unstrittig sein dürfte – als „Beweis“ mag ein Gedankenexperiment genügen, in dem alle Sinne bis auf einen vorübergehend außer Kraft gesetzt werden – dass die Sinnesmodalitäten *zunächst* je eigene „Welten“ geben, die erst nach und nach in intermodale Übereinstimmung gebracht werden; Gegen diese begrifflich tiefeingewurzelte Ontologie können auch Jonas‘ propositional-explicite, anti-videozentrische Beteuerungen nichts ausrichten, weil sie ihrerseits die „kontaminierte“ Begrifflichkeit in Anspruch nehmen. Zugleich erlaubt es diese Einsicht in die ontologische Dimension des Problems, eine präzisere Erklärung für den Jonas‘schen „Subjekt-Positivismus“ zu geben: Die Hinnahme des Okularsubjekts als der

einzig möglichen Form von Subjektivität ist natürlich nur die Kehrseite oder „Spiegelung“ der unhinterfragten und scheinbar alternativlosen Voraus-Setzung einer visuellen (Ding-)Welt. In eins mit der visuell-erkenntnismäßigen Ontologie werden also auch eine bestimmte Sinnes-Hierarchie *und* ein bestimmtes Sinnes-Subjekt *absolut* gesetzt.

2.1.2 Michael Hauskellers „dialektische“ Neutralisierung der teleologischen Sinnes-„Nichtung“

Hauskeller dagegen stellt, wie oben gezeigt wurde, dem erkenntnismäßigen und auf einer videozentrischen Ontologie fußenden Hierarchisierungs-Kriterium von vornherein einen anderen Bewertungsmaßstab zur Seite. Anders als Jonas, der wider Willen die Sache des Sehens vertritt, weil für ihn die begriffliche Brille, durch die er blickt, *durchsichtig* bleibt, operiert Hauskeller also unter methodischen Vorzeichen, welche die visuelle Dingontologie – *als ausschließlichen Bezugspunkt* der Hierarchisierungsbemühungen – bereits auf *begrifflicher* Ebene in Frage stellen. Seine philosophische Vorentscheidung, Wahrnehmung überhaupt als *ursprünglich* atmosphärisch zu bestimmen, richtet einen Hintergrund auf, vor dem sich die Kontingenz der traditionellen Sinnes-Hierarchie – einer Hierarchie, die sich ausschließlich am *Substanztialisierungspotenzial* der Sinne orientiert²⁰ – in aller Deutlichkeit abzeichnet: Ihr Telos erweist sich nun als *Produkt* eines Abstraktions- oder Reduktionsprozesses, in dessen Verlauf das Wahrgenommene – d.h. die Gegenstände – gewaltsam aus dem subjektiv-atmosphärisch mitbestimmten Gesamtgefüge des Wahrnehmens herausgeschnitten wurde.²¹ Weil sie also auf einem in sich kontingenten Fundament beruht, dessen Absonderung vom atmosphärischen Moment *de facto* unvollkommen bleiben muss, hat die althergebrachte Hierarchie der Sinne keinen Anspruch mehr auf selbstverständliche oder gar autonome Geltung; Sie wird als eine quasi-dialektische Ordnung lesbar, die sich auch in ihrem Streben nach Substanztialisierung nicht vollends aus der Verwicklung ins Atmosphärische lösen kann. Das heißt, dass die Hierarchisierung bei Hauskeller *in sich* zwiespältig ist, weil der Gegensatz der Substanztialisierung nicht – wie bei Jonas – durch teleologische *Vernichtung*, durch Reduktion auf die bloße Verneinung jeglicher Substanz, aus dem Interessensgebiet der Arbeit verbannt wird, sondern selbst mit positiven Charakteristika ausgestattet wird. Hauskeller duldet neben dem substanziellen Sein bzw. der „Ausgedehntheit“ ein zweites Kriterium, er erlaubt den Sinnen, zu zwei Göttern zu beten; zu zwei Gottheiten, die sich gegenseitig befehden und dadurch ein Spannungsfeld eröffnen, in dem auch die nicht-visuellen Sinne – wenigstens tendenziell – in ihrer Spezifität zur Geltung

²⁰ Hauskeller, *Atmosphären*, 89f.

²¹ Ebenda, 36f. sowie 69.

kommen. Der Substanz steht die Atmosphäre gegenüber, die in ihrer gegenstands-losen Bedeutsamkeit der Feind der Dingontologie ist, aber dennoch immer – oder wenigstens solange die Geltung der alltäglichen Intermodalität unangetastet bleibt – nur im Verbund mit dieser auftritt.

Der Unterschied zwischen Jonas und Hauskeller lässt sich dabei auch oder gerade anhand der je verschiedenen Konstellation von Leiblichkeit und Wahrnehmung verdeutlichen: Während der Leib bei Jonas – darauf wurde bereits weiter oben kurz angespielt – nur noch ein Schatten seiner selbst ist, der lediglich in Gestalt einer Negation des „eigentlichen“ Wahrnehmens auftritt²², verhilft Hauskeller der Leiblichkeit mithilfe des Begriffs der Atmosphäre zu ihrem Recht; das Atmosphärische ist dasjenige Moment, vermöge dessen sich der Leib *in* der Wahrnehmung *positiv* Geltung verschafft. Den nicht-visuellen Formen des Weltbezugs wird so – weil jede von ihnen auf *zwei* „Teleologien“ bezogen wird, die sich gegenseitig neutralisieren, weil jede Sinnesmodalität an einem *spezifischen* Punkt auf der *Schnittfläche* zwischen Leib und Geist, zwischen Atmosphäre und Substanz verortet wird – ein Eigenrecht zuerkannt, sie werden nicht mehr von vornherein als defiziente Zugangsmodi zur „Erkenntnis“ verstanden, bzw. als Modi, die sich ausschließlich im Dienste einer am Sehen orientierten „reinen“ Geistigkeit *verdingen*.

Diese begriffliche Insistenz auf der ursprünglichen „Leibhaftigkeit“ des Wahrnehmens bringt Hauskellers Arbeit in unmittelbare Nachbarschaft der Phänomenologie, insbesondere derjenigen Merleau-Pontys; ein Naheverhältnis, das er selbst übrigens nicht thematisiert. Groß ist daher die Verlockung, Hauskeller, als heimlichen Schüler Merleau-Pontys, dem Husserlianer – ja vielleicht sogar Kartesianer – Jonas gegenüberzustellen; In diesem Zusammenhang ist es bezeichnend, dass Jonas dem Geruchs- und Geschmackssinn nur wenig Beachtung schenkt. Wie schon vom traditionellen Paradigma, so werden diese beiden eng verwandten Sinne offenbar auch von ihm als *inferiore Modi* an den Rand gedrängt, als

²² Vgl. dazu insbesondere Jonas, Hans: Wahrnehmung, Kausalität und Teleologie. In: Ders., Das Prinzip Leben. Ansätze zu einer philosophischen Biologie. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997 (=St 2698), 51-71, hier 60. Diese Textstelle ist repräsentativ für Jonas' Grundtendenz, das Wirken der Welt auf den Leib qua Leib verkürzend zu deuten, im Sinne von bloßer Kausalität oder Krafterfahrung – eine Verkürzung, die deswegen auf die textuelle Durchstreichung der Leiblichkeit hinausläuft, weil unter diesen Voraussetzungen der Leib, so er denn überhaupt beim Namen genannt wird, nur noch als Negativ der Wahrnehmung (d.h. hier des Erkennens) figuriert, als etwas, dessen Wahr-Nehmung nur um den Preis des Nicht-Wahrnehmens zu haben ist. Jonas betrachtet den Leib also gleichsam von „außen“, er verleiht ihm den Status eines „abgestumpften“ Dinges, das selbst nicht oder nicht wirklich wahrnimmt und lediglich „Einschläge“ registriert. Dass eine solche Auffassung unhaltbar ist, dass die Wirkung der Welt auf das (Leib-)Subjekt nicht auf „Kausalität“ im herkömmlichen Sinne reduziert werden kann, dürfte kaum Widerspruch provozieren; Insbesondere im Zusammenhang mit dem Tastsinn wird dieser Reduktionismus noch Anlass zu einer ausführlichen Kritik geben.

uneigentliche Peripherie dem visuellen Zentrum des Wahrnehmens absolut entgegengesetzt und untergeordnet. Das teleologisch-positivistische Bias von Jonas' Untersuchung kommt hier in seiner ganzen Tragweite ans Licht: Der Geruchssinn wird vorab nach Augen-Maß zugerichtet und zugeschnitten, sodass sein spezifischer Beitrag zu „dem“ sinnlichen Weltbezug gar nicht thematisch werden kann; er kommt bei Jonas nur insofern in *Betracht*, als er die Existenz entfernter *Objekte* anzuzeigen vermag.²³ Der Geschmackssinn dagegen ist Jonas überhaupt gar keine Erwähnung wert. Dies ist zweifellos auf einen unterschwelligen Kartesianismus zurückzuführen, auf die Übernahme der hergebrachten Unterscheidung von primären und sekundären (Wahrnehmungs-)Eigenschaften. Jonas privilegiert in seiner Untersuchung – nicht zuletzt aufgrund des aufgewiesenen *impliziten* Fortwirkens einer rein erkenntnisgemäßen Begrifflichkeit – die objektivierbaren Eigenschaften, d.h. dasjenige an der Wahrnehmung, was keine unmittelbare Beziehung zum Leib unterhält: Ausdehnung und Form. Alles andere dagegen wird von ihm abgewertet, wenn nicht unterschlagen.

Um also die vermeintlich inferioren Sinnesmodalitäten Riechen und Schmecken überhaupt in die Darstellung integrieren zu können, ist es unabdingbar, auf Hauskellers Ausführungen zurückzugreifen; Einzig durch diesen Rückgriff kann das von Jonas Unterschlagene wieder zur Geltung kommen – insbesondere das, was Hauskeller das Atmosphärische der Wahrnehmung nennt, und was wohl kein anderer Sinn so eindringlich, ja zudringlich gibt wie das Riechen. Die traditionelle – und von Jonas reproduzierte – Sinnes-Hierarchie, die für das Riechen und Schmecken einen Platz am unteren Ende der Rangordnung vorsieht, hat nun freilich insofern ihre Richtigkeit, als diese Sinne tatsächlich nicht in der Lage sind, Gegenständlichkeit zu konstituieren. Der Geruchssinn gibt höchst ephemere „Emanationen“, denen das Ruhend-Stehende des visuellen Gegenstandes völlig abgeht; Der Geschmackssinn, d.h. die Zunge, könnte zwar in gewisser Weise als Spezialfall des Tastens verstanden werden, aber seine Fähigkeit zum Formfühlen ist wohl nicht zuletzt durch die mundräumliche Prävalenz des gustatorischen Moments stark beeinträchtigt. Allerdings darf die Konstitution substanzieller, und damit „objektiv erkennbarer“ Gegenstände – wie mit Bezug auf Hauskeller gezeigt wurde – natürlich nicht zum alleinigen oder auch nur vorrangigen Zweck des Wahrnehmens erhoben werden. Unter geänderten Vorzeichen kann insbesondere das Riechen sogar zum bevorzugten Sinn werden: Als primär auratischer Wahrnehmungsmodus ist es der atmosphärische Sinn par excellence; das Riechen gibt gleichsam „reine“, ungegenständliche Bedeutungen, und ermöglicht so einen Zugang zur atmosphärischen

²³ Jonas, Adel, 254f.

Erfahrung, der in seiner Unmittelbarkeit den übrigen Sinnen überlegen ist. Sehen und Riechen erweisen sich somit als Antipoden, die entgegengesetzte Tendenzen im (intermodalen) Weltbezug befördern. So steht der visuellen Konzentration im Gegenstand eine olfaktorische Diffusion im Raum gegenüber, die tendenziell einer Erosion der traditionellen videozentrischen Subjekt-Objekt Dichotomie zuarbeitet. Gerüche vermögen diese strenge Entgegensetzung vor allem deswegen zu destabilisieren, weil sie selbst nicht zu festen Entitäten gerinnen und in dieser ihrer flüchtigen Beschaffenheit unablässig die Grenze zwischen den Gegen-Ständen überschreiten. Die große Relevanz des Geruchssinns liegt damit auf der Hand: Indem das Riechen die Grenzen zwischen Subjekt und Objekt durchlässig macht, gewährleistet es eine starke affektive Verwicklung in die Welt, eine Weltbindung, deren Fehlen für „das“ Subjekt folgeschwer sein kann. Zugleich erklärt sich daraus aber auch die weitverbreitete Geringschätzung des Riechens: Die geruchsmäßige Weltbindung kann als Transgression empfunden werden, als unberechtigter Übertritt, der die Souveränität des (visuell konstituierten) Subjekts anzugreifen scheint. Gestank und intensive Gerüche können „betäuben“, die kognitive Subjektivität in Mitleidenschaft ziehen; ihre Zudringlichkeit war und ist wohl ein Grund für die Zurückdrängung des Riechens und die streng korrelative Herausbildung eines distanzierteren, okular orientierten Weltbezugs.²⁴

2.1.3 Zur Notwendigkeit einer Einklammerung der Intermodalität

Diese geringe Wertschätzung des Geruchssinns, die Interpretation des Riechens als eine rein *auflösende* oder *überschreitende* Tätigkeit, basiert freilich wiederum auf videozentrischer Voreingenommenheit, und zwar insofern, als sie ein distanziertes, vom Objekt scharf abgegrenztes Subjekt bereits voraussetzt. Auch Hauskellers Darstellung ist nicht ganz frei von dieser Art der Voreingenommenheit, und das ist wohl der Grund dafür, dass er kein Subjekt des Riechens (oder andere Sinnes-Subjekte) entwickelt. Indem er nämlich die alltägliche Intermodalität zum unhinterfragten Ausgangspunkt seiner Untersuchung macht²⁵, privilegiert er zwangsläufig das Subjekt des Sehens, das im Rahmen *dieser spezifischen Form* der Intermodalität dominiert, und die übrigen Sinnes-Subjekte kaum zur Geltung kommen lässt. Dies festzustellen heißt nicht, in Widerspruch zu jenen vorangegangenen Formulierungen zu geraten, die Hauskeller eine Neutralisierung des Videozentrismus zugutegehalten haben. Denn zuvor, bei der Gegenüberstellung von Jonas und Hauskeller, war es die Wahrnehmung,

²⁴ Hauskeller, *Atmosphären*, 90-92 sowie 101.

²⁵ Ebenda, 73f. Zu beachten ist hier insbesondere seine Auffassung, dass sich alle Modalitäten auf dieselbe Welt beziehen, ja dass die Gesamtheit der Wahrnehmungen durch die vorgängige sinnesübergreifende Einheit der sogenannten „Erscheinungscharaktere“ immer schon vereinheitlicht oder gebündelt ist.

die im Mittelpunkt des Interesses stand, während sich jetzt der Fokus auf das Subjekt verschiebt. Das heißt, dass sich Hauskellers Position noch einmal präziser reformulieren lässt: Er erweitert, gegenüber Jonas, den *Wahrnehmungsbegriff* (um eine leibliche Komponente) und gelangt so zu einer dialektischen Neufassung der videozentrischen Sinneshierarchie; Aber er verabsäumt es, dem korrespondierenden *Subjektbegriff* ebenfalls ein größeres Fassungsvermögen zu geben, mit dem Resultat, dass auch ihm der Zusammenhang von Sinnesmodalität und Subjektivität verborgen bleibt, und seine Arbeit aus subjektphilosophischer Sicht nicht allzu stark von Jonas' Position abweicht.

In Hauskellers Untersuchung hält der Subjektbegriff also nicht mit dem Wahrnehmungsbegriff Schritt; dies wiederum schlägt sich in einer grundlegenden Ambivalenz gegenüber der Leiblichkeit nieder, die den Leib zwar an der Wahrnehmung beteiligt, aber nicht in den Bereich des „eigentlichen“ Subjekts aufnimmt. Die positive (Um)Wendung, die der Leib im Begriff der Atmosphäre erfährt, bleibt auf die Wahrnehmung, d.h. auf den Objekt- oder Weltbezug beschränkt, sodass die subjektseitige Prävalenz des geistig-visuellen Moments ungebrochen fortbesteht. In anderen Worten: Das Subjekt ist für Hauskeller – darin besteht vermutlich doch ein grundlegender Unterschied zu Merleau-Ponty – anscheinend *nicht durch und durch leiblich*; es ist vielmehr nur an seiner „Peripherie“ Leib, während sein „Zentrum“ oder „Kern“ rein kognitiv-okular (und damit substanziell) bestimmt bleibt. An dieser Stelle zeigt sich, wie weitreichend Hauskellers Übernahme der alltäglichen Intermodalität tatsächlich ist, denn die „Abdrängung“ des Leiblichen gibt nur wi(e)der, was im Alltag als unerschütterliche Gegebenheit hingenommen wird: Die fundamentale und fundierende Geltung der visuellen Welt, die alles Übrige trägt, ja als bloße Beigabe erscheinen lässt; und natürlich die Reflektion²⁶ dieser Ding-Welt in Form eines völlig autonomen (Okular-)Subjekts. Hauskeller reproduziert also in eins mit der Intermodalität die videozentrische Polarisierung von Subjekt und Objekt, eine strikte Trennung, die das Sehen selbst zum Paradigma von Subjektivität werden lässt, während sie das Gesehene und prinzipiell Sichtbare – und dazu rechnet auch die extensional-körperliche Seite des Leibes – zu Dingen objektiviert. Ein Drittes ist in diesem Rahmen nicht oder nur im Modus des Uneigentlichen zugelassen, sodass zumal der Leib qua Leib und sein wahrnehmungsmäßiger Aspekt – die Atmosphäre – in das Niemandsland eines unwirklichen Zwischen verbannt

²⁶ Tatsächlich kann man auch hier, wie schon bei Jonas, von einer Art „Spiegelung“ sprechen, denn in der videozentrischen Alltagswelt sieht sich „das“ Subjekt als Sehendes, nicht aber als Hörendes, Fühlendes, Riechendes; Reflektiert wird nur, was ihrem Maß – und dieses Maß ist Augen-Maß – entspricht, während alle anderen Subjektivitäten unsichtbar und damit unwirklich bleiben.

werden. Die leibliche Seite der Wahrnehmung bildet, um es noch einmal anders zu wenden, ein nur flaches Subjekt-Objekt Relief aus, das aus videozentrisch-kognitiver Perspektive nicht stark genug ausgeprägt ist, um wirklich so etwas wie Subjektivität bilden zu können.

Dementsprechend wird Hauskellers Abhandlung gerade (aber nicht nur) im Bezug auf das Riechen – also gerade im Bezug auf den „leiblichsten“ aller Sinne – von einer Ambivalenz durchkreuzt: Das Riechen wird nur dort positiv – als Agent der Weltbindung – bestimmt, wo sein Objektbezug behandelt wird. Im Zusammenhang mit dem Subjektbezug jedoch figuriert es einzig als Negation, als Auflösung von Subjektivität überhaupt. Eine solche Zwiespältigkeit ist aber mit jener phänomenologischen – und in der vorliegenden Arbeit zugrundegelegten – Prämisse nicht vereinbar, die von einer unhintergehbaren Korrelation von Subjekt und Objekt ausgeht. Das heißt, dass das Riechen keinesfalls so gedacht werden darf, als könnte es die Welt wahrnehmen, oder wenigstens „wahrhaben“, ohne zugleich ein Subjekt zu geben. Der Weltbindung muss etwas entsprechen, das an die Welt gebunden wird, und sei es auch noch so rudimentär ausgebildet; dieses etwas kann nicht nichts oder gar reine Negativität sein. Hauskellers Fehler besteht, wie gezeigt wurde, natürlich darin, dass er dem Riechen immer noch das videozentrische Subjekt der alltäglichen Intermodalität unterschiebt, obwohl er seine Spezifität in der Objektgebung anerkennt. So bleibt das Subjekt des Riechens ausgeblendet, weil seine besondere „Nähe“ zum Objekt in dieser Unterordnung unter das reine Sehen in erster Linie als Auflösung oder „schwarzes Loch“ der Subjektivität in Erscheinung tritt. Ganz allgemein muss in diesem Zusammenhang konstatiert werden, dass Hauskellers Rehabilitierung der nicht-visuellen Sinne letztlich nur an der Oberfläche kratzt, dass das Subjekt bei ihm *ein* Subjekt bleibt, weil die übrigen Sinne – obwohl eingeräumt wird, dass sie auf der Objektseite mehr und anderes geben als das Sehen – nicht den Subjektbegriff *tangieren*. Unter der Hand wird das atmosphärische Moment somit doch wieder abgewertet, da es zum „notwendigen Beiwerk“ des substanziell-visuellen Subjekts erklärt wird.

Was hier auf dem Spiel steht, ist also nichts Geringeres als die Möglichkeit eines „atmosphärischen“ Subjekts überhaupt. Auch gegenüber Hauskeller bedarf es noch einmal einer Radikalisierung der Methode: Die *schwache* Fährte der „olfaktorischen“ Subjektivität kann nämlich nur dann aufgenommen werden, wenn das Riechen nicht nur objektseitig ins Positive umgewendet wird, wenn der teleologisch genichtete *Sinn* nicht nur im Rahmen des Weltbezugs, d.h. hinsichtlich seiner weltgebenden Leistungen, aus seinem Schattendasein ins Leben zurückgeholt wird. Vielmehr muss der Subjektbegriff selbst *revidiert* werden; „das“ Subjekt ist so zu erweitern, dass es vom leiblichen Moment der Wahrnehmung nicht nur

affiziert, sondern durch und durch geprägt wird. Zu diesem Zweck muss zunächst die im Alltag unangefochtene Geltung der intermodalen, aber vom Sehen dominierten Ontologie eingeklammert werden, die bereits ein distanziert-visuelles Subjekt impliziert, dem wiederum alle anderen Sinne bloß Trabanten sind. Das heißt, dass das Riechen – und auch die übrigen Sinne – für sich betrachtet werden muss, um das unterschwellige und „schwache“ *Subjekt* freilegen zu können, welches ansonsten von der *Evidenz* des Alltags verdeckt oder gar „negativiert“ wird. Die Suspension der Intermodalität ist also unentbehrlich, um die nicht-visuellen Sinne vom okularen „Substrat“ abheben und ihre subjektbildende Kraft – d.h. ihre Rückwirkung auf „die“ Subjektivität – allererst wahrnehmbar machen zu können. Nur so kann dem erweiterten Wahrnehmungsbegriff ein entsprechender Begriff des bzw. der Leibsubjekt(e) zur Seite gestellt werden.

2.2 Riechen

Die „Unterschwelligkeit“ des Geruchs-Subjekts im Rahmen der Intermodalität – sowie aller anderen nicht-visuellen Sinnes-Subjekte – ist freilich auf den Umstand zurückzuführen, dass das Sehen ein Subjekt bereitstellt, das sich durch ein *ungleich größeres Beharrungsvermögen* auszeichnet. Obwohl das Sehen der leibfernste Sinn ist, der wenigstens den Anschein völliger „Immaterialität“ hat, gibt es doch, oder vielmehr gerade deswegen, ein Subjekt, das in sich ruht wie kein anderes, ein Subjekt, das Substrat- und Substanzcharakter hat. Die anlassgebundene, ja erratische Subjektivierung durch die anderen Sinne gerät ins Hintertreffen, weil sie demgegenüber den Charakter des Kontingent-Akzidentellen annimmt. Tatsächlich ist die Vorstellung eines substanziellen Subjekts in der europäischen Tradition so tief verankert, dass eine Subjektivität jenseits dieser Maßgabe und damit jenseits des Sehens kaum noch denkbar scheint. Zumal ein Subjekt, das aus dem Riechen hervorgeht, wird unter diesen Umständen fast zwangsläufig als Grenzfall von Subjektivität erscheinen. Trotzdem kann dieses „Rudimentär-Subjekt“ durchaus positiv charakterisiert werden; man muss sich nur von der Vorstellung verabschieden, „das“ Subjekt müsse stabil bzw. permanent präsent sein.

2.2.1 „Konfusion“ und A-Perspektivität des Geruchs

Zunächst ist dabei festzuhalten, dass schon die geläufige Charakterisierung des Riechens als „Fernsinn“ nicht so unproblematisch ist, wie sie zu sein scheint. Nur im Bezug auf die intermodale Ontologie des Alltagslebens erfüllt der Geruchssinn eine anzeigende Funktion. Wird hingegen das Riechen für sich genommen, so geben sich die Gerüche ganz unmittelbar; Sie geben nur sich selbst, und nichts darüber hinaus. Das Riechen wird so gleichsam aus der

videozentrischen Knechtschaft befreit, es ist nicht länger an entfernte, visuell konstituierte Gegenstände gebunden. Für das Subjekt des Riechens folgt daraus, dass es keine dingliche *Umwelt* kennt, dass es vielmehr mit der Welt verwachsen ist. Statt der visuellen Um-Gebung und der korrespondierenden Gebung eines substanziellen Subjekts kommt es im Riechen also zu einer Art *Konfusion* von Subjekt und Objekt, d.h. das olfaktorische Subjekt ist nicht säuberlich vom jeweiligen „Objekt“ abtrennbar. Genauer gesagt *ist* es gerade diese (Kon-)Fusion, die die Substanzwerdung des Geruchs-Subjekts vereitelt, das demgemäß immer mitgenommenes, vom „Objekt“ durchwirktes Subjekt bleiben muss; dieser Aspekt wird im Zusammenhang mit dem Tastsinn noch genauer behandelt werden.

Entscheidend ist hier vor allem, dass das Riechen nicht der Willkür „seines“ Subjekts unterliegt: Gerüche kommen und gehen nahezu unabhängig von den Präferenzen des Subjekts. Anders als die visuellen Gegenstände, die in der Regel *vorausgesehen* und umgangen werden können, anders als Geräusche und Klänge, die, auch wenn sie sich ohne Zutun des Subjekts geben, durch willentliche Steuerung des Bewegungsapparats doch zumindest modifiziert und näher analysiert werden können, bleiben Gerüche fast völlig unberührt von den Manipulationsversuchen „des“ Subjekts. Abgesehen von der Zu- oder Abnahme der Intensität sind Gerüche also gänzlich aperspektivisch, d.h. sie geben jenseits der binären Unterscheidung von Sein und Nicht-Sein kaum Abschattungen – ein Umstand, der sich im Alltag vor allem in der Schwierigkeit äußert, die Quellen unbekannter Gerüche ausfindig zu machen. Die tiefere Ursache dieser Aperspektivität ist in dem eigentümlichen Verhältnis zu suchen, in dem die Gerüche zum Raum stehen, genauer gesagt in ihrer weitgehenden Indifferenz gegenüber dem Raum. Hier erweist sich der Fernsinn-Charakter des Riechens einmal mehr als berechtigt, denn im olfaktorischen „Welt“-Bezug schiebt sich keine Räumlichkeit zwischen Subjekt und „Objekt“, weder im Sinne des Hörens, wo sich der oder ein Raum wenigstens „im“ Geräusch selbst Gehör verschafft, noch – und schon gar nicht – im Sinne des Sehens, wo der Raum als selbstständige Größe in Erscheinung tritt, wo er als „Medium“ Subjekt und Objekt trennt, aber in gewisser Weise auch „verbindet“, d.h. auf einen gemeinsamen Nenner bringt. Gerüche sind eben – in dieser Hinsicht ist Hauskeller uneingeschränkt recht zu geben – „reine Atmosphären“, welt- oder gegenstandslose Qualitäten, die zu dem, was für gewöhnlich „Raum“ heißt, „quer“ stehen. Das Subjekt kann sich nicht gegenüber den Gerüchen positionieren, jedenfalls nicht so, wie es dies gegenüber den „Objekten“ des Sehens und Hörens vermag. In eins damit ist freilich gesagt, dass Gerüche an sich keine Extension haben; Die Ausdehnung ist ein Merkmal, das

erst aus der Welt des Sehens in aller Deutlichkeit hervorgeht, sodass die Zuschreibung einer Ausgedehntheit zu Gerüchen – etwa in Form einer Geruchswolke – im Grunde darauf hinausläuft, Gerüche zu *sehen* statt sie zu riechen.

Streng analog verhält es sich mit der Zeitlichkeit von Gerüchen; auch hinsichtlich der temporalen Dimension unterscheidet sich der Geruchssinn grundlegend vom Sehen und Hören. Während der Gesichtssinn eine Welt der Substanzen konstituiert, an deren *Gegenständen* der Fortgang der Zeit gerade deswegen ablesbar wird, weil sie „an sich“ – in ihrer Form – scheinbar unverändert bestehen bleiben, während das Hören Wahrnehmungen präsentiert, die ihrem Wesen nach zeitlich sind, deren Werden – Dauer und Verlaufsform – also ihr Sein bestimmt, ist das Riechen auch im Hinblick auf die Zeit durch Aperspektivität oder zumindest durch „perspektivische Armut“ ausgezeichnet. Dabei ist natürlich einzuräumen, dass Gerüche – gemessen am Beharrungsvermögen visueller Gegenstände – äußerst flüchtige Phänomene sind; In ihrer qualitativ-inhaltlichen Beschaffenheit aber sind sie insofern zeitlos, als diese Beschaffenheit kaum etwas über das Fortschreiten der Zeit verrät. Das heißt, dass Gerüche – ganz im Unterschied etwa zu Geräuschen und insbesondere Melodien – in sich unausgedehnt zu sein scheinen, obwohl sie aus „objektivistischer“ Sicht zweifellos vergänglich sind. Eine Melodie nimmt, um bei diesem Beispiel zu bleiben, auch in der Erinnerung zwangsläufig die Form einer zeitlichen Sukzession an; ein Geruch hingegen scheint zu „stehen“, er hat keine zeitliche *Gestalt*. An dieser Stelle sei die Mutmaßung erlaubt, dass gerade diese olfaktorische Besonderheit der Grund für die außergewöhnliche *Wiederholungskraft* des Riechens ist: Demnach wäre also das olfaktorische Vermögen, Vergangenes mit unvergleichlicher Eindringlichkeit zu vergegenwärtigen – eine Kapazität, die kaum ein anderer so treffend beschrieben hat wie Proust in der *Recherche* – auf den Umstand zurückzuführen, dass das Riechen zur Zeit (wie auch zum Raum) „quersteht“, dass es eine nur lose Verbindung zur Zeit unterhält. Gerüche sind in gewisser Weise „überall und nirgends“, sie weisen aufgrund ihrer Disjunktion von der Raum-Zeit eine Art „Allgegenwart“ auf, welche den geradlinigen Zeitverlauf der alltäglichen Intermodalität geradezu neutralisieren und „Querverbindungen“ zwischen weit auseinanderliegenden Zeitpunkten herstellen kann. Verstärkt wird diese gegenzeitliche Tendenz des Riechens noch durch den Umstand, dass sich bestimmte intensive Gerüche mit großer Hartnäckigkeit im „Leibgedächtnis“ festsetzen können, ja dass sie das Subjekt manchmal noch heimsuchen, wenn sie objektiv betrachtet längst verflogen sind. Im intermodalen Kontext führen Gerüche

daher die „Atmosphären“ vergangener Zeiten mit sich, und vermögen es so, „versunkene Welten“ wieder zum Leben zu erwecken.

2.2.2 Das olfaktorische „Subjekt“

Diese Einsichten in die „objektive“ Seite des Geruchssinns geben zugleich Aufschluss über das korrespondierende Subjekt. Die besagte Kon-Fusion von Subjekt und Objekt bringt im Zusammenspiel mit der olfaktorischen Indifferenz (des Objekts) gegenüber Raum und Zeit ein Subjekt hervor, dem die vom Sehen verheißene Autonomie fast gänzlich abgeht. Es steht in einem Verhältnis zu „seinem“ Objekt, das es ihm verwehrt, dieses Objekt auf Distanz zu halten; es ist weder im Sinne affektiver Teilnahmslosigkeit, noch hinsichtlich des räumlich-zeitlichen Abstands unabhängig vom „Objekt.“ Das heißt, dass es tatsächlich ein „mitgenommenes“ Subjekt ist, ein Subjekt, das in gewisser Weise aus nichts anderem *besteht* als aus dem, was ihm gegeben ist. Als solches ist es eher *Reagens* – oder *Subjekt* im Wortsinne – als Agent. Weil sich nämlich Gerüche – auch im objektiv-visuellen Raum – oft ganz unvermittelt aufdrängen, weil sie ähnlich den Geräuschen ohne Vorwarnung, gleichsam aus dem nichts, auftreten, d.h. ohne aus dem Gesichtsfeld in kohärenter Weise hervorzugehen, wird dem Subjekt die Kontrolle über „seine“ – durchaus auch visuell-räumliche – Gegenwart zum Teil entzogen; Zeitpunkt, Dauer und Ort des Erscheinens hängen, wie im Hören, von der „Initiative“ des Objekts ab. Darüber hinaus bringt es die besondere Beschaffenheit der olfaktorischen Objekte, der Gerüche, mit sich, dass das reine Geruchs-Subjekt auch noch *in* diesem seinem *Reaktions*-Spielraum stark eingeschränkt ist: Die (weitgehende) geruchsimmanente Gleich-Gültigkeit gegenüber dem Raum hat zur Folge, dass es von den Gerüchen fest-gesetzt wird, dass es sich *in* ihnen kaum oder gar nicht „bewegen“ *kann*. Die *zeitliche* Ausgesetztheit oder Unterwerfung des Subjekts durch die Gerüche äußert sich auf analoge Weise: das olfaktorische Subjekt ist den Gerüchen auch insofern ausgesetzt, als ihre perspektivische „Flachheit“ *in der Sukzession* ebenfalls eine Subjekt-Position vorzeichnet, die auch zeitlich keine Distanz zum Objekt gewinnen kann. Oftmals bleibt das Subjekt auch dann in der Gegenwart des jeweiligen Geruchs, wenn dieser objektiv gesehen nicht mehr gegenwärtig ist, oder anders gewendet: das Subjekt des Riechens ist vis-à-vis seinen Objekten erinnerungslos, weil diese strenggenommen gar nicht „erinnert“ werden, sondern sich jedes Mal aufs Neue *präsentieren*. Wie das Objekt, so ist hier auch das Subjekt zeitlich „amorph.“ Dementsprechend muss das Subjekt des Riechens als ein Subjekt des Augenblicks gedacht werden; es bleibt, um mit Nietzsche zu sprechen, an den „Pflock des Augenblicks“ gebunden (d.h. an eine u.U. betäubende oder überwältigende „Präsenz“, die es *ganz* in Anspruch nimmt,

auch wenn sie, streng chronologisch betrachtet, längst vergangen sein mag), und wird – weil es unter Absehung von der Intermodalität nicht mit Substanzen, sondern einzig mit reinen Qualitäten zu tun hat – von der Abfolge des olfaktorisch Gegebenen ganz und gar mitgenommen oder mitgerissen.

Die Konsequenz aus all dem ist, dass das olfaktorische Subjekt getrieben bzw. triebhaft ist, und dass es tatsächlich als diametraler Gegensatz des visuellen (Erkenntnis-)Subjekts verstanden werden kann. Ihm ist kein sich durchhaltender Raum gegeben, sodass es genaugenommen mit seinen höchst ephemeren Objekten „steht und fällt“; die Gerüche geben den Rhythmus der Subjektivierung vor. Dieser Rhythmus ist äußerst ungleichmäßig und steht nicht mit der objektiv-linearen Zeitlichkeit der Dinge in Einklang, da er unvermittelt auch Vergangenes *wiedergibt*. Somit ist auch die Unterscheidung von Vergangenem und Gegenwärtigem für das olfaktorische Subjekt nahezu bedeutungslos, es lebt in der aperspektivischen Gegenwart des Geruchs. Dass im Riechen überdies Subjekt und Objekt konfundiert sind, führt im Zusammenhang damit zu einer ständigen *Revo*lutionierung des Subjekts: das Subjekt des Riechens wird mit jedem neuen Geruch umgewälzt oder sogar neugeschaffen. Es wird ganz und gar von der Geruchsqualität erfasst und fortgerissen. Streng genommen gibt es also nicht *das* Subjekt des Riechens, sondern – in dieser Hinsicht ist es, wie noch deutlich werden wird, dem Taktilsubjekt nicht unähnlich – eine Vielzahl von Geruchs-Subjekten, die alle auf je spezifische Weise von ihrem „Objekt“ mit-genommen sind.

2.3 Berühren und Tasten

2.3.1 Die Abwendung *vom* Blick: Tasten jenseits des Videozentrismus

Weit weniger verpönt als das Riechen ist der Tastsinn; eher als der Geruchssinn lässt er sich den Zwecken der Erkenntnis dienstbar machen, und wird vermutlich gerade deswegen oftmals als unzulängliche Vorform des visuellen Sinnes verstanden. Jonas folgt zunächst diesem videozentrischen Muster, indem er eine Analogie zwischen Hand und Auge herstellt. Als Organ, das zum Formfühlen besonders geeignet ist, ähnelt die Hand dem Auge. Sie muss jedoch in einem langwierigen Prozess ertasten, was das Sehen schlagartig, in einem Augenblick zu leisten vermag: die Ab-Bildung räumlicher Gestalten; Anders als das Auge kann sie Gleichzeitiges nicht in der Gleichzeitigkeit zur Darstellung bringen, sie muss den Umweg über die zeitliche Sukzession nehmen, um zur Simultaneität der Form zu gelangen.²⁷ In seinem vermeintlich „höchsten“ Gebrauch wird der Tastsinn also zugleich degradiert: Die

²⁷ Jonas, Adel, 242-245.

Hand, mitsamt dem Arm, erscheint dann als fleischgewordener Sehstrahl, der aufgrund seiner Schwerfälligkeit und Sperrigkeit, aufgrund seiner mangelnden Empfindlichkeit und begrenzten Reichweite, einem langsamen, halbblinden und kurzsichtigen Sehen gleicht. Dieser Abwertung der Hand zu einem „trüben Auge“ kann natürlich durch den Hinweis begegnet werden, dass Tasten und Greifen sogar auf dem angestammten Territorium des Auges – dem der Erkenntnis im herkömmlichen Verstande – gewisse Vorrechte geltend machen können. So ist es etwa nur dem handzentrierten Tastsinn möglich, seine Intentionalität in zwei mehr oder weniger unabhängige Strahlen aufzuspalten und die Vorder- und Rückseite eines Objekts zugleich zu erfassen; auch die Ermittlung von Dichte, Masse und materieller Beschaffenheit von Gegenständen wäre ohne das Zusammenspiel von Tastsinn und Bewegungsapparat – ohne das Umfassen und Anheben von Objekten – kaum denkbar, denn die Vorstellung von „Dichte“ oder „Masse“ hätte ohne Zutun des motorisch-taktilen Moments wohl gar nicht entstehen können. Ein Subjekt, das des Tast- bzw. *Kraftsinns* verlustig ginge – ein reines Okularsubjekt – *sähe* sich also immer nur Potemkinschen Dörfern gegenüber, es könnte die *Wirklichkeit* der Welt nicht verifizieren, und dementsprechend auch seine Erkenntnisfunktion nur unzureichend erfüllen. Nicht ohne Grund bezeichnet Hauskeller die Berührung als ultimativen Realitäts-Test: Sie hat eine Bestätigungsfunktion inne, die immer auch und immer schon zur Subjektkonstitution beiträgt, da in der Erfahrung des Widerstands und Widerstrebens der Dinge deren Anders-Sein und Nicht-Ichheit aufblitzt – die Welt ist nicht aus dem Stoff meiner Träume oder meines Denkens. Das Subjekt wird dadurch insofern (mit)konstituiert, als erst in der Grenzerfahrung – hierin ist Hauskeller Phänomenologe durch und durch – die Trennung Subjekt-Welt in Kraft tritt und das „Subjekt“ sich selbst als das erkennt, was sich als das Andere des Anderen, als Empfinden des Empfundenen oder Wahrnehmen des Wahrgenommenen, empfängt.²⁸

Natürlich ist auch Jonas nicht entgangen, dass jede Berührungsempfindung zwangsläufig mit einer Druck- oder Widerstandserfahrung einher geht; natürlich ist auch ihm, wie bereits weiter oben vorweggenommen wurde, nicht verborgen geblieben, dass der Tastsinn einen wichtigen Beitrag zur Konstitution einer erkenntnismäßigen Dingwelt leistet.²⁹ Das Problem bei Jonas ist vielmehr – und dies ist nach den vorigen Andeutungen jetzt genauer auszuarbeiten –, dass er eben diese Welt der *Erkenntnis implizit*-begrifflich voraussetzt, dass er das Sehen zum unumstrittenen Herrscher der Sinne erklärt und damit zumal den Tastsinn tendenziell auf eine

²⁸ Hauskeller, *Atmosphären*, 157f.

²⁹ Vgl. dazu noch einmal Jonas, *Adel*, 252f.

seiner beiden „Seiten“ reduziert. Er räumt also dem verzeitlichten, vom willentlichen Gebrauch des Bewegungsapparats abhängigen Tast-Akt (bzw. Formfühlen) den Primat gegenüber der *atomar-punktuellen* Berührung ein, weil er *übersieht*, dass der Tastsinn nicht von vornherein (nur) auf die visuell-kognitive Dingontologie bezogen werden darf, ja weil er dementsprechend auch erkennt, inwiefern der Tastsinn über die Rolle eines Zubringers von Erkenntnissen – und zwar gerade *im* Berühren – hinausgeht. Diese Privilegierung des (quasi-)Visuellen findet ihren Niederschlag zunächst in einem verengten Begriff von taktiler Qualität: Jonas versteht darunter vorwiegend, wenn nicht gar ausschließlich, substantiell-extensionale Qualitäten, d.h. in erster Linie *Formen*. Wenn er also die „vernommenen *Qualitäten*“ zu den „*primären* Objekten“ des Tastsinns erklärt, dann impliziert dies bereits eine teleologisch-videozentrische Verkürzung des Tastsinns; es impliziert, dass dem Tastsinn zwar eine wichtige Rolle im Rahmen der Gegenstandserkenntnis zukommt, dass er aber diesem Zweck – sowie dem zu seiner Erfüllung benötigten quasi-visuellen Bildvermögen – in jedem Fall *untergeordnet* bleibt und dass somit alles, was er darüber hinaus zu leisten vermag, nicht der Rede wert ist. Dementsprechend wird natürlich gerade auch die ver-einzelte Berührung kaum eines *Blickes* gewürdigt; als etwas, das nichts *substantielles* über einen Gegenstand verrät, wird die punktuelle Berührungsempfindung dem – nach Jonas – in sich qualitätslosen Widerstandsmoment des Tastsinns zugeordnet, und gegenüber dem Tasten abgewertet. Eine Daseinsberechtigung hat die Berührung einzig als „Baustein“ oder „Atom“ im Rahmen des oben beschriebenen sukzessiven Form-Tastens.³⁰

Durch diese Verkürzung aber wird der Tastsinn bis ins Mark erschüttert – er erleidet eine *videozentrische Degradierung*, die insofern besonders tiefgreifend ist, als sie gerade das basale Phänomen der Berührung angreift, ein Phänomen, das die vom Sehen abgewandte Seite des Tastsinns darstellt und dessen spezifische Tugenden *verkörpert*. Es gilt also, das Berühren selbst zu rehabilitieren, und seinen spezifischen Charakteristika wieder Einlass in die Theorie zu gewähren, um verständlich zu machen, in welcher Weise und in welchem Maße der Tastsinn das vom Auge dominierte Erkennen transzendiert. Zu diesem Zweck muss natürlich Jonas' grundlegende ausschließende Operation, seine allzu enge Definition von taktiler Qualität, zurückgenommen werden; ein Rück-Schritt muss getan werden – also gleichsam ein Schritt mit dem Rücken voran, damit der *Blick* nicht mehr führend ist –, um die videozentrische Verstümmelung des Tastsinns rück-gängig machen zu können. In methodischer Hinsicht heißt das freilich, dass – wie schon bei der Ausarbeitung des Geruchs-

³⁰ Ebenda, 241-243.

Subjekts – die Einklammerung der intermodalen Alltagswelt erforderlich wird; nur aus der Perspektive der „reinen“ Berührung, d.h. nur unter Absehung von den bereits vollständig – und unter Mitwirkung des Sehens – konstituierten Gegenständen kann die Spezifität des Tastsinns sowie seines Subjekts erfasst werden.

Die Notwendigkeit der Erweiterung des Qualitätsbegriffs lässt sich dabei natürlich durch nichts besser vor Augen führen, als durch die Geltendmachung jener Taktilqualitäten, die von Jonas' beschränktem Begriff nicht erfasst werden. Gegenüber Jonas, der in einem durch und durch kartesischen Manöver die räumliche Ausdehnung als „Träger“ des eigentlich Erkennens- oder Erfahrens-werten privilegiert, sind also diejenigen taktil erfahrbaren Qualitäten wieder in ihre Rechte einzusetzen, die keiner sukzessiven Synthese, keiner *Zusammenschau* von aufeinanderfolgenden – und auf körperlicher Bewegung beruhenden – Empfindungen bedürfen: Ganz abgesehen davon, dass auch die Jonas'schen Beispiele – Glätte und Rauheit bzw. Weichheit und Härte³¹ – *in dieser Hinsicht* nicht völlig unanfechtbar sein dürften, können Eigenschaften wie warm/kalt oder stumpf/spitz zweifellos schon in einer punktuellen, d.h. in einer *sehr kurzen* und *in sich unbewegten* Berührung unterschieden werden. Es sind Eigenschaften, die in ihrer Nicht-Augenhaftigkeit – eben weil sie keinen Bezug zur Raumgestalt oder Ausdehnung des „zugrundeliegenden“ Gegenstandes aufweisen – einen Skandal für das videozentrische Denken darstellen; Eigenschaften, die es gewissermaßen gar nicht geben dürfte und die traditionell tatsächlich oft entwirklicht wurden. Sie sind unabdingbar für die Welterfahrung, aber dem Erkennen im kartesisch-okularen Sinne inkommensurabel: Während etwa die Rauheit oder Weichheit einer Oberfläche dem Blick prinzipiell – als Relief, bzw. als *Verformung* oder *Verformbarkeit* eines Gegenstandes – zugänglich sind, ist das, was spitze oder erwärmte Gegenstände dem Tastsinn geben, für das Auge im Doppelsinne „gegenstandslos.“ Auch die Äquivokation von spitzer Form und spitzer Berührungsempfindung darf nicht darüber hinwegtäuschen, dass beide Taktil-Qualitäten, Wärme *und* „spitzer“ Schmerz, jenseits des Sichtbaren, ja jenseits des Anschaulichen liegen; Die taktilen Extremfälle Wärme und Schmerz kennen kein visuell-anschauliches Pendant und beweisen, dass schon oder gerade die Berührung das althergebrachte Paradigma der substanzbezogenen „Erkenntnis“ sprengt.³² Das vermeintlich „primitive“ Berühren gibt also

³¹ Ebenda, 242.

³² Diese Einsicht hebt sich u.a. insofern von der Jonas'schen Unterscheidung eines Actum vom wahrnehmungsmäßigen Datum ab, als sie der immer schon qualitativen Verfasstheit der Berührung Rechnung trägt. Bei Jonas wird die „Begegnung“ von Subjekt und Welt nur als Kraft- oder Kausalitätserfahrung gedeutet, was mit der erwähnten „Nichtung“ des Leibes in engem Zusammenhang steht; darum bezieht sich auch sein Begriff des „Actum“ nur auf jenes Unsichtbare,

auch *subjektrelative* Qualitäten, die die Unzulänglichkeit des Jonas'schen Qualitätsbegriffs beweisen, und zugleich jeden Versuch einer Reduktion des Tastsinns auf die okulare „Ordnung der Dinge“ zum Scheitern verurteilen.³³

Die Zurücknahme von Jonas' stillschweigendem Ausschluss der subjektrelativen Qualitäten ist überdies vor allem deswegen von großer Wichtigkeit, weil sie die spezifischen Merkmale des Berührens, und damit auch des Tastsinns überhaupt, wieder zur Geltung bringt. Diese Qualitäten zeigen nämlich besonders eindringlich, dass im Berühren und Tasten die Subjekt-Objekt Trennung nicht mit der dem Sehen möglichen Strenge vollzogen werden kann – weshalb der Tastsinn in gewisser Weise mit dem Riechen verwandt ist. Ähnlich wie im Riechen ist auch im Berühren und Tasten jede Gebung eines Objekts gleichbedeutend mit einer unmittelbaren subjektseitigen Affizierung. Jonas' philosophischer Fehltritt besteht auch hier darin, dass er diesen Umstand zwar erkennt, ihm aber begrifflich nicht Rechnung trägt: In seinem Aufsatz *Homo pictor*³⁴ z.B. weist Jonas ausdrücklich darauf hin, dass Gegenstand und subjektseitige Empfindung nur im Sehen vollkommen auseinandertreten, während in den „niedereren“ Sinnen – um noch einmal auf einen Ausdruck zurückzugreifen, der in der vorliegenden Arbeit für das Riechen geprägt wurde – eine Art „Kon-Fusion“ fortbesteht. Diese Feststellung hindert ihn aber nicht daran, im Rahmen seiner Beschäftigung mit dem Tastsinn die okulare Trennung von Subjekt und Objekt performativ wie begrifflich zu reproduzieren. Augenfällig wird dies schon daran, dass er den Tastsinn zunächst nur in

das mit dem Wahrnehmen unvereinbar ist, und berücksichtigt nicht den Umstand, dass schon im allereinfachsten „Actum“, in der Berührung, „wahrgenommen“ wird – dass also schon darin Qualitäten, und nicht bloß ein „Gefühl des Anpralls“, gegeben sind. Vgl. dazu Jonas, Wahrnehmung, Kausalität und Teleologie, 60f.

³³ Der mögliche Einwand, dass auch die zuvor der Erkenntnis unterstellten Eigenschaften „dicht“ und „schwer“ in gewisser Weise subjektrelativ sind, und dass damit die hier vorgenommene Unterscheidung zwischen „objektiv-erkenntnismäßigen“ und „subjektiven“ Qualitäten hinfällig wird, kann dementsprechend ohne größere Schwierigkeiten entkräftet werden. Es genügt, auf den Umstand aufmerksam zu machen, dass an den Begriffen der Schwere und (insbesondere) der Dichte – die im alltäglichen Umgang mit den Dingen vielleicht gar nicht auseinanderzuhalten sind –, das Sehen (oder wenigstens ein eng verwandtes „Bildvermögen“) ursprünglich (mit)beteiligt ist. Dichte und Schwere sind, in anderen Worten, trotz allem gegenstandsgebundene Qualitäten: Obwohl es zu ihrer Konstitution auch der taktilen Erfahrung bedarf, können diese Qualitäten visuell-assoziativ distanziert, auf Objekte projiziert werden, weil sie bereits einen Bezug auf die (quasi-)visuelle Dinglichkeit in sich tragen. So erlaubt etwa schon die Empfindung des Schwerpunkts Rückschlüsse auf Ausdehnung und Form des jeweiligen Gegenstandes. Demgegenüber weisen Wärme- und Schmerzempfindung keinen notwendigen Bezug auf ein – wenn auch nur mit Händen und Armen – geschautes Ding auf. Sie sind gleichsam ein reines Wie, das nichts über die räumlich-objektive Beschaffenheit seines „Trägers“ verrät. Daraus erklärt sich, warum Schwere und Dichte nicht nur in dieser Arbeit, sondern auch traditionell als erkenntnishomolog verstanden werden, nicht jedoch Wärme oder Schmerz.

³⁴ Jonas, Hans: *Homo pictor: Von der Freiheit des Bildens*. In: Ders., *Das Prinzip Leben. Ansätze zu einer philosophischen Biologie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997 (=st 2698), 265-301, hier 281f.

seinem qualitativen Moment thematisieren möchte³⁵, und die Beschäftigung mit der Kraftkomponente auf einen späteren Zeitpunkt³⁶ verschiebt. Das vermeintlich bloß Aufgeschobene wird von Jonas aber nicht mehr eingeholt, weil sich die textuelle Trennung auch in einer begrifflichen Trennung niederschlägt – eben in der säuberlichen Unterscheidung von *Kraft* und *Qualität*, bzw. von *Dass* und *Was*. Videozentrisch ist diese begriffliche Scheidung insofern, als sie das im Tastsinn ursprünglich Vereinte nach dem Vorbild des Sehens entzweit; sie bedingt so eine Reduktion des taktilen Widerstands- und Wirklichkeitsbegriffs – und damit auch, wie weiter oben ausgeführt, der Interaktion von Welt und (Leib)Subjekt – auf einen „Zusammenprall“, auf eine Art der Kausalität oder „Impulsweitergabe“ etwa nach dem Modell kollidierender Billardkugeln.³⁷

Strenggenommen ist dies auch ein erkenntnismäßiger Reduktionismus, weil diese Kausalität ganz in der Welt des Sichtbaren aufgeht; Für die Zwecke dieser Arbeit ist jedenfalls entscheidend, dass eine solche Reduktion die Spezifität des taktilen Weltbezugs, d.h. die Besonderheit und Vielfalt der taktil vermittelten Subjekt-Objekt Begegnung(en) erkennt. Nicht selten besteht im Berühren und Tasten eine Unverhältnismäßigkeit oder sogar Inkommensurabilität zwischen objektivem Impuls und leiblich-subjektiver Wirkung, die den quantifizierbaren Begriff der Kraft völlig unzulänglich erscheinen lässt. Ein unscheinbarer Kontakt kann subjektseitig ungeahnte Wirkungen entfalten, nicht nur im Sinne der „Stärke“ des Effekts, sondern auch im Sinne einer *Andersartigkeit* desselben. Das heißt – und damit kommt die Kritik an Jonas zu ihrer letzten Konsequenz –, dass im taktilen Weltbezug immer auch und immer schon das Wie der Affizierung berücksichtigt werden muss, dass schon in der „atomaren“ Berührung – wie die Extremfälle der Hitze und des Stacheligen deutlich machen – eine Modifikation des Subjekts im Spiel ist, die erst neutralisiert werden muss, um den Gebrauch des Tastsinns demjenigen des Sehens angleichen zu können. Das „Objekt“ des Tastsinns ist ursprünglich ein reines „Wie“; es ist keine Welt, ja nicht einmal ein Gegenstand, sondern ein vorgegenständlicher Widerstand, in dem immer schon ein qualitatives Moment mitschwingt. Erst im Rahmen der intermodal konstituierten Welt wird dieses *Wie* zum Akzidens eines substanziellen Gegenstandes, die subjektrelative Wahrnehmungseigenschaft zur bloßen „Empfindung.“ Dieser „Weg zum Wissen“ muss aber nicht eingeschlagen werden, er scheint lediglich im videozentrischen Paradigma unumgänglich; die Berührung kann sich selbst genügen, weil sie eine *Nähe* gibt, die auf ein unabänderliches Bedürfnis antwortet – im

³⁵ Jonas, Adel, 241.

³⁶ Ebenda, 251-253.

³⁷ Vgl. dazu noch einmal Jonas, Wahrnehmung, Kausalität und Teleologie, 60f.

Trost oder in der Erotik. Somit steht die Berührung für einen Weltbezug, der nicht *wissen* will, sondern der es dabei bewenden lässt, die Welt, bzw. einen bestimmten „Gegenstand“, zu *umarmen* oder festzuhalten.

2.3.2 Das Subjekt des Tastens

All dies gilt es bei der Ausarbeitung des Taktilsubjekts zu berücksichtigen. Sowohl Jonas³⁸, als auch Hauskeller³⁹ verabsäumen es, eine Einklammerung der Intermodalität vorzunehmen; darum degradieren sie den Tastsinn nolens volens auf eine bestätigende Instanz des Sehens, auf eine Instanz, die dem Was des Auges Handfestigkeit (ein bloßes Dass) verleiht. Das aber wird einem Subjekt des Tastens bzw. Berührens nicht gerecht, denn die taktile Subjektkonstitution darf ihrerseits nicht so verstanden werden, als gäbe der Tastsinn dabei bloß ein Subjekt, das visuell ohnehin längst vor-gesehen war; Das taktile Subjekt kommt mit dem visuellen eben nicht zur Deckung, es ist nicht die Fleischwerdung oder Reinkarnation eines (okular definierten) *Geistes*. Noch einmal muss betont werden, dass der Tastsinn das Subjekt, oder besser *ein* Subjekt, im Modus des *Sich* und nicht im Modus des *Ich* gibt. Inkongruent sind Taktil- und Okularsubjekt also nicht nur in dem trivialen Sinne einer Uneinholbarkeit des gespürten Leibes durch das Sehen, sondern auch insofern, als der Tastsinn im Unterschied zum Sehen eine Subjektivität präsentiert, die *sich* an der Welt stößt, ja deren *Wesen* in einer Ab-Stoßung besteht. Wollte man die taktile Subjektivität gegenüber Sehen *und* Riechen verorten, so böte es sich an, das Taktilsubjekt als ein Medium – im Sinne der grammatischen Kategorie – dem Aktiv des Sehens und dem Passiv des Riechens gegenüber zu stellen; Während das Okularsubjekt immer schon „da“ zu sein scheint und auf die Objekte *zugeht*, während die Subjektivierung durch das Riechen von der Arbitrarität der Gerüche abhängt, stößt das Taktilsubjekt *sich* ab – d.h. es ist, nicht zuletzt aufgrund der engen Verschränkung von Tasten und Bewegen, mit einer gewissen reflexiven Eigeninitiative ausgestattet.

Abstoßung meint in diesem Zusammenhang zweierlei: Zum einen, dass das Taktilsubjekt von der Welt *abhängt*, dass es, um in Anlehnung an und in Umkehrung von Merleau-Ponty zu sprechen, nicht sosehr *zur* Welt, als vielmehr *von* oder *ab* der Welt ist; Zum anderen den Umstand, dass dieses Subjekt in seiner *Abkunft* immer ans Konkrete gebunden bleibt, dass es sich strenggenommen nicht an „der“ Welt, sondern an den jeweils *handgreiflichen* Dingen – oder besser noch an *etwas* Handgreiflichem – konstituiert, indem es *von* diesen auf *sich*

³⁸ Jonas, Adel, 252.

³⁹ Vgl. noch einmal Hauskeller, Atmosphären, 157f.

zurückgeworfen wird. Nimmt man also die zuvor gebrauchte Wendung beim Wort, das Subjekt des Tastsinns sei das Andere des Anderen, so muss man auch einräumen, dass Berühren und Tasten aufgrund ihrer Nähe zu, und „Tuchföhlung“ mit, den Dingen ein immer schon *konkretisiertes* Subjekt geben, das sich mit der je spezifischen *Friktion* mit-verändert. Dem Subjekt des Sehens, das – wie angedeutet wurde – dazu befähigt scheint, aus dem Schwerkraftfeld der Situation zu fliehen und abstrakt zu werden, ist es damit vorderhand absolut entgegengesetzt. Freilich, diese vermeintliche Frontstellung wird sich bei näherer Betrachtung als bloß *gradueller* Unterschied erweisen, aber es ist mit Nachdruck darauf hinzuweisen, dass nichtsdestoweniger ein Unterschied bestehen bleibt: Die Vorstellung eines *distanzierten* Taktilsubjekts liegt jenseits des Denkbaren, es bleibt im Unterschied zum Okularsubjekt – mag dessen traditionelle Konzeption auch noch so stark idealisiert sein – ein immer schon *affiziertes* Subjekt, und es kann dementsprechend auch keine transzendental-invariante Form annehmen.

Das ist der Kern der Kritik an Jonas und Hauskeller, und mit dem Verweis auf den Doppelsinn des Wortes *Nähe* lässt sich dies gut illustrieren. „Nähe“ ist nicht nur ein wichtiger Ausdruck für räumliche Proximität, sondern bezeichnet auch das affektiv-emotionale Beieinander – ein Oszillieren von Bedeutung, das vom Tastsinn ständig in actu vorgeführt wird. Berühren und Tasten geben ja nicht nur räumlich nahe Gegenstände, sie geben sie auch als etwas, das nahegeht, das *zuleibe* rückt und dem korrespondierenden Subjekt nicht gestattet, *gelassen* zu bleiben. Die Welt, bzw. die Gesamtheit der Dinge, ist für das Taktilsubjekt somit in einem verdoppelten Sinne der *Stein des Anstoßes*; dieser „Stein“ setzt ihm nicht bloß – wie es bei Hauskeller und Jonas den Anschein hat – räumliche Grenzen und konstituiert sein Dass-Sein, sondern versetzt es zugleich in eine immer schon *spezifische* „Affiziertheit.“ Vielleicht kann im Zusammenhang mit dem Tastsinn überhaupt nicht von *einer* Subjektivität die Rede sein, vielleicht muss auch hier, im Unterschied zum Sehen und in Übereinstimmung mit dem Riechen, von einer Vielzahl unterschiedlicher Subjekt-Gebungen und Subjektivitäten gesprochen werden: „Das“ Subjekt des Tastsinns ist „außer sich“, es ist immer einem *jeweils* Anderen *abgerungen* und daher immer – jedes Mal – ein anderes. Weil im taktilen Weltbezug das erkenntnismäßige *Dass* und *Was* dergestalt mit einem subjektiven *Wie* konfundiert ist, leisten Tasten und Berühren also tatsächlich mehr, als ihnen vom Auge aufgetragen ward; Zugleich ist ihre Leistung aber auch unzulänglich – ihr Mehr ist, gemessen am Telos der Erkenntnis, ein Weniger –, denn die Kontiguität und Kontingenz des taktilen Subjekts erlaubt es nicht, das jeweils Erfahrene vollkommen zu objektivieren. Das, was für

gewöhnlich „Erkennen“ heißt, bedarf offenbar deswegen eines mehr oder weniger substanziellen Subjekts – eines *Ich*, das sich im Gegensatz zum taktilen *Sich* durchhält –, weil nur ein solches das universale oder quasi-transzendente Maß bereitstellt, an dem die Erkenntnisobjekte gemessen und vergleichbar gemacht werden können. Dennoch hat das *Sich* des Tastsinns mit dem Subjekt des Sehens mehr Gemeinsamkeiten als das olfaktorische Subjekt, da es mit soliden Gegebenheiten zu tun hat, auf die es bis zu einem gewissen Grad willkürlich zurück-greifen kann – weil es also Substanzen zumindest konstituieren *kann*.

3 Sehen

Diese Konvergenz im Substanz- bzw. Formbezug erlaubt es, von einer Art Kontinuität zwischen Tast- und Gesichtssinn zu sprechen; allerdings ist der Gesichtssinn, wie bereits dargelegt wurde, dadurch unterschieden, dass er der Formsinn schlechthin ist, d.h. derjenige Sinn, der nicht nur schneller in der Form-Gebung ist als etwa der Tastsinn, sondern der gar nicht anders kann, als Formen und Substanzen – also Gegen-Stände – zu geben. Diesem gewissermaßen „verdinglichenden“ Sinn und seinem substanziellen Subjekt wird also im vorliegenden Kapitel die ganze Aufmerksamkeit zuteilwerden; Dabei sind Redundanzen nicht zu vermeiden, denn in allem, was bisher über die Sinnes-Subjekte gesagt wurde, war der Bezug auf das Sehen – einmal mehr, einmal weniger ausdrücklich – präsent. Tatsächlich ließen sich viele Eigenschaften des Sehens und des Okularsubjekts, so sie nicht ohnehin vorweggenommen wurden, ex negativo aus den vorangegangenen Ausführungen ableiten. Dennoch ist es zweifellos angebracht, die Besonderheiten des Sehens an dieser Stelle zu rekapitulieren, zu bündeln, und – wo dies notwendig ist – explizit zu machen, um ein differenziertes und kompaktes Bild vom visuellen Subjekt zu erhalten, das womöglich doch noch manch eine Überraschung bereithält. Die Bezugnahme auf Jonas‘ Ausführungen ist hier besonders naheliegend, zum einen weil – gerade im Lob muss eine Redundanz erlaubt sein – seine Beobachtungen in ihrer Genauigkeit und ihrem Scharfsinn einen hervorragenden Anknüpfungspunkt darstellen, und zum anderen, weil sie im Falle des Sehens auch vergleichsweise unproblematisch sind, weil hier also das videozentrische Bias den Gegenstand nicht oder nur in geringem Maße verzerrt. Der Spiegel der Dingwelt ist, um noch einmal auf dieses Bild zurückzugreifen, dem Auge gemäß, und gibt „dem“ visuellen Subjekt eine einigermaßen getreue Spiegelung seiner selbst (zurück).

3.1 Das Licht als „unmittelbarer Mittler“ des Sehens

3.1.1 Dynamische Neutralisierung

Weil das Sehen zugleich der Fernsinn par excellence ist, drängt sich das Medium des Gesichtssinns, das Licht, als Ausgangspunkt der Betrachtungen auf. Wie Jonas ausführt, ist die besondere Beschaffenheit des Lichts verantwortlich für die beinahe vollkommene Ausschaltung der Krafterfahrung im Sehen. Aufgrund ihrer Kleinheit sind die Impulseinheiten des Lichts normalerweise selbst nicht empfindbar und gehen in dem, was sie vermitteln – in den Bildern von Gegenständen – gleichsam „ohne Rest“ auf. Nur in Ausnahmefällen, etwa bei einem direkten und ungeschützten Blick in die Sonne, kommt es auch im Sehen zu einer Art Kollision, zu einer Blendung, die gewissermaßen das Analogon zur taktilen Druckerfahrung darstellt und die den Kraftaspekt auch des „Sehens“ zur Evidenz bringt. Es bleibt natürlich trotzdem ein wesentlicher qualitativer Unterschied zu den anderen Sinnen – insbesondere zum Tastsinn – bestehen: Die Möglichkeit der *Blendung* – die zwar immer noch eine Wahrnehmung ist, insofern sie durchaus etwas über die Außenwelt verrät, aber eben kein Sehen mehr im landläufigen Sinne – ändert nämlich nichts daran, dass das Sehen *als Sehen* eine Distanz zu den Dingen gewährt, die weder im Hören oder Riechen – deren vergleichsweise grobschlächtige „Trägermedien“, sofern dieser Ausdruck überhaupt adäquat ist, die Materialität des Leibes viel unmittelbarer ansprechen (allerdings auch nicht zwangsläufig oder ausschließlich im Sinne des krud objektivistischen Kausalitätsbegriffs von Jonas) –, noch im Tastsinn – der ganz ohne mediale „Übertragung“ auskommt, für dessen „Gebungen“ Kraft bzw. Nähe konstitutiv sind – eine Entsprechung hat. Das heißt, dass der Gesichtssinn in gewisser Weise sogar der einzige wirkliche Fernsinn ist, und zwar deswegen, weil die „Immaterialität“ oder besser „Transparenz“ seines Mediums es nicht nur erlaubt, einen räumlichen Abstand zum Gegenstand zu wahren, sondern weil sie auch noch in der Über-tragung das jeweils Wahrgenommene an seinem Platz belässt und es dem Subjekt nicht *aufdrängt*. Das Medium des Sehens ist weitgehend indifferent gegenüber Subjekt und Objekt und ermöglicht so eine „reibungslose“ Kommunikation zwischen den beiden.⁴⁰

Jonas bezeichnet diese Besonderheit des Sehens auch als „dynamische Neutralisierung“; eine Bezeichnung, die jene – fast immer wirksame – Unterschlagung der (kausalen) Interaktion von Subjekt und Objekt adäquat zum Ausdruck bringt. Dieser „Neutralisierung“ verdankt sich allererst die Entstehung einer grundlegenden Dichotomie des traditionellen europäischen Denkens: der von Theorie und Praxis. Weil das Licht die Impulse oder „Anstöße“ die von

⁴⁰ Jonas, *Wahrnehmung, Kausalität und Teleologie*, 58-60.

Sehendem und Gesehenem ausgehen, nicht unmittelbar-dinghaft weitergibt – weil es eben „indifferent“ gegenüber Subjekt und Objekt zu sein scheint –, wird im Sehen eine Form des wechselseitigen Bezugs möglich, die Jonas treffend als ein „gegenseitiges Seinlassen“ der beiden „Pole“ einer Wahrnehmungsbeziehung bezeichnet. Der Lichtschein ist also, wenn man so will, selbst *unscheinbar* und wird durch diese seine Selbstausblendung zur Grundlage einer nahezu paradoxen Subjekt-Objekt Beziehung, in der das Subjekt (wahr-)nimmt, ohne dass ihm etwas *wirklich gegeben* wäre. Das ist die Geburtsstunde der Theorie, des Bezugs auf ein Objekt ohne „Einmischung“ subjektiv-empfindungsmäßiger „Störfaktoren.“ Im Unterschied zum Tastsinn gelingt dem Gegenstand im Sehen – wenigstens hinsichtlich des materialistisch-objektivistischen Kausalitätsbegriffs – die Emanzipation vom Subjekt, sodass hier, und hier allein, von einer Art „Ding-an-sich“ die Rede sein kann. Dieses visuelle Ding-an-sich ist freilich nur ein Abziehbild des wirklichen und wirksamen Dings – ein *Bild*, eine Form, eine Gestalt, die auch unabhängig von der aktuellen (Nicht-)Affizierung durch den Gegenstand verfügbar bleibt und dementsprechend zum Ausgangspunkt des theoretischen Abwägens und Erwägens wird. Anders gewendet: Das Sehen gibt die Essenz der Gegenstände – das abstrakte, unveränderliche, aber *unwirkliche* Substrat aller Theorie –, im Unterschied zur Existenz derselben – d.h. zu ihrer handgreiflichen, praktischen (Wirk-)Erfahrung. Deswegen geht die Unterscheidung von Theorie und Praxis auf die erst im Sehen gestattete vollkommene Abhebung des Objekts – gegenüber der taktil notwendigen Konfusion mit dem Subjekt – zurück; Der Gegensatz von Theorie und Praxis erweist sich als Verlängerung oder Wiederholung des Gegensatzes von Gesichts- und Tastsinn.⁴¹

Das heißt auch, dass das Sehen einen dritten Term in die Subjekt-Objekt Beziehung einführt, einen Term, der sich gleich einem Schirm zwischen die beiden Pole schiebt und auf diese Weise deren weitgehende Unabhängigkeit sicherstellt. Das Sehen gibt Bilder, die vom Gegenstand abstrahiert oder „absolviert“ sind und die dem Subjekt ein Wissen ohne unmittelbare Erfahrung ermöglichen.⁴² Diese Loslösung oder Entkoppelung der (theoretischen) Erkenntnis von der (praktischen) Erfahrung, der „essenziellen“ (Bild-)Form des Gegenstands von dessen Stoff ist freilich nicht ohne den Verlust der gegenständlichen *Wirklichkeit* zu haben, da das Bild als drittes (Binde-)Glied repräsentiert und nicht präsentiert. Doch der Preis, der für den medial-repräsentativen Weltbezug des Sehens zu entrichten ist, ist

⁴¹ Jonas, Adel, 249-253.

⁴² Eine ausführliche Beschreibung des besonders ausgeprägten Repräsentations- bzw. Abstraktionsmoments im Sehen findet sich in Jonas' Aufsatz *Homo pictor*, vgl. insbesondere 273f. sowie 281-285. Jonas deutet bereits die visuelle Abschattung als eine Art „Proto-Symbol“, das für den ganzen Gegenstand steht.

vielleicht durchaus angemessen, wenn man bedenkt, dass die Neutralisierung des Wirkungszusammenhangs zwischen Subjekt und Objekt, bzw. die kausale „Abschirmung“ des Okularsubjekts, nicht der einzige Vorzug des visuellen Bildes ist. Dem Bild eignet überdies eine Simultaneität in der Gebungsweise, die schon bei der Erörterung des Tastsinns andeutungsweise thematisiert wurde.

3.1.2 Simultaneität

Auch diese vorteilhafte Qualität des Bildes – und damit des Sehens überhaupt – lässt sich auf eine besondere Eigenschaft des Mediums Licht zurückführen. Gemeint ist natürlich die außerordentliche *Geschwindigkeit* des Lichts, durch die eine – in mehr als nur einem Sinne – „simultane“ Gegebenheitsweise möglich wird. Seine enorme Ausbreitungsgeschwindigkeit – die, gemessen am Tempo des terrestrischen Alltags, tatsächlich unendlich hoch ist – gibt, wie bereits ausgeführt, die Konturen und Formen von Gegenständen blitzartig, in einem Augenblick. Der anvisierte Gegenstand ist immer schon da, seine Konstitution vollzieht sich in einem Tempo, dass den Vorgang des Konstituierens selbst als immer schon *vollzogen* erscheinen lässt; die präteritale Form *Gegenstand* ist hier also der Vorstellung eines aktuellen, noch unvollendeten Geschehens vorzuziehen. Doch die Gleichzeitigkeit des Bildes umfasst in der Regel mehr als nur *einen* Gegenstand: Anders als das „kurzsichtige“ Tasten gibt das Sehen nicht nur den aktuell präsenten Gegenstand, sondern auch seine Um-Gebung, d.h. weitere Gegenstände sowie den Zwischenraum, der sich von einem Ding zum anderen erstreckt, den Raum, der das gerade betrachtete Objekt einfasst. Das Licht, das aufgrund seiner Geschwindigkeit zugleich hier und dort zu sein scheint, erweitert die Gegenwart, ja es gibt der Präsenz vielleicht überhaupt erst eine Ausdehnung – in einem Augenblick, also in der kleinsten erlebbaren Zeiteinheit, ist dem Subjekt die Welt bis zum jeweiligen Horizont (visuell) zugänglich. Das Licht bündelt und vereint somit eine Vielzahl disparater und distanzierter Gegenstände in einem einzigen Bild, es leistet eine Synchronisierung des Asynchronen – von Gegenständen, die ansonsten nur nacheinander erfahren werden könnten – und gibt auf diese Weise ein Stück Welt, das *sowohl räumlich als auch zeitlich* „ausgedehnt“ ist und daher in sich zu ruhen scheint.⁴³

3.1.3 Die „verdinglichte“ Präsenz: Raum und Zeit des Sehens

In diesem Sinne ist die Verdinglichung für das Sehen tatsächlich unhintergebar: Nicht nur der einzelne Gegenstand ist als immer schon gegebener *hinzunehmen*, sondern alles, was visuell wahrgenommen – hingenommen – wird, die ganze horizonthaft verfasste Welt,

⁴³ Jonas, Adel, 246-248.

erscheint in Gestalt einer substanziellen Gegenwart. Der Raum⁴⁴ selbst, der den anderen Sinnen nur indirekt zugänglich ist – als etwas, das *in* oder *an* den jeweiligen Sinnes-„Objekten“ mitgegeben, und dementsprechend nur anhand der verzeitlichten Erfahrung eines konkreten „Gegenstandes“ zugänglich ist – verselbstständigt sich im Sehen. Allein im visuellen Weltbezug ist der Raum also eine unabhängige Größe⁴⁵ – unabhängig sowohl im Sinne einer Entkoppelung von der Zeit, vom Nacheinander der linearen Zeiterfahrung, als auch im Sinne einer Emanzipation von den je gegebenen „Objekten.“ Wo immer Gegenstände sichtbar werden, ist auch „Raum“ gegeben; er mag selbst nicht unmittelbar augenfällig sein, aber er ist doch zweifellos „da“, als Medium oder Rahmen, *in* dem die Gegenstände lokalisiert sind. Im Bild ist der Raum paradoxerweise als Negativ mitgegeben, er erscheint als Zwischen, als Hintergrund, als Substrat der Gegenstände, er wird schließlich selbst verdinglicht, als Meta-Ding den Dingen untergeschoben, weil das Bild selbst quasi-dinghaft, quasi-substanziell ist und in seinem *Rahmen* nichts duldet, was anders beschaffen wäre.

In eins mit dieser visuellen Verselbstständigung oder Substanzialisierung des Raumes verändert sich gegenüber den anderen Sinnen auch die Bedeutung der Zeit. Natürlich ist auch die visuelle Welt nicht schlechthin bewegungslos: Die Gegenstände des Gesichtsfelds verändern – ob aus eigenem Antrieb oder durch äußere Einwirkung – oftmals ihren Ort, sie können auf das Subjekt zukommen oder sich von ihm entfernen; Daran ist die Zeitlichkeit der visuellen Welt zweifelsfrei feststellbar. Der Unterschied zu den übrigen Sinnen besteht also nicht in einer schlechthinnigen Zeitlosigkeit des Visuellen, sondern vielmehr darin, dass Zeitlichkeit kein *wesentliches* Merkmal visueller Objekte ist (oder zu sein scheint).⁴⁶ Mit der Disjunktion des Raumes von der Zeit werden nämlich auch die allermeisten Gegenstände aus dem Sog der Zeitlichkeit gezogen: Obwohl die visuellen Dinge gleichermaßen verfallen und schließlich vergehen, ist ihre „Halbwertszeit“ in vielen Fällen so hoch, dass sie, gemessen an der Lichtgeschwindigkeit – der Geschwindigkeit des Sehens –, unvergänglich scheinen. Der Verfall geht hier zumeist so langsam vor sich, dass er im Unterschied zum Verklingen eines

⁴⁴ Im Zuge des sogenannten „spatial turn“ der 1980er Jahre begannen sich die Geisteswissenschaften wieder verstärkt für den Raum bzw. seine mannigfachen Gestalten zu interessieren. Seitdem wurde der Raum mit Hilfe zahlreicher Mittel und Methoden analysiert und thematisiert. Es wäre zweifellos verdienstvoll, Verbindungen zwischen der „wahrnehmungsgenetischen“ Untersuchung von Raum und einigen dieser Ansätze herzustellen. Indes würde ein solches Unterfangen den Rahmen dieser Arbeit sprengen; es muss daher bei dem Hinweis auf den Sammelband *Raumtheorie*, herausgegeben von Jörg Dünne und Stephan Günzel, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006, sein Bewenden haben. Dieser versammelt Texte aus Geschichte, Geographie, Psychoanalyse, Philosophie u.a., die zahlreiche mögliche Anknüpfungspunkte zu dem hier Ausgeführten bereithalten.

⁴⁵ Vgl. Jonas, Adel, 255f.

⁴⁶ Vgl. u.a. ebenda, 237.

Geräuschs nahezu unerheblich ist. Darum wird die visuelle Zeitlichkeit von der Ortsveränderung dominiert; der zeitliche Verlauf wird in erster Linie in Form räumlicher Verschiebungen und Versetzungen erkennbar – in einer Form also, die den Raum und damit auch die „Substanz“ der Gegenstände als weitgehend a-temporalen Rahmen des zeitlichen Geschehens voraussetzt. Die Zeitlichkeit wird gleichsam zu einer akzidentellen Eigenschaft abgewertet, die – im Falle der Ortsveränderung – nicht nur insofern un-wesentlich ist, als sie zumeist nicht die Substanz des bewegten Gegenstandes betrifft, sondern auch insofern, als Bewegtheit kein notwendiges Merkmal *aller* visuellen Wahrnehmungen bzw. Dinge ist. Diese visuelle Relativierung der Zeit wird auch dort noch bestätigt, wo es doch zu einem sichtbaren Substanz-Verfall kommt – und diese Fälle dürfen nicht verschwiegen werden, sie sind gleichfalls Teil der visuellen Welt. Noch die anschauliche Korruption einer Substanz – man denke etwa an das Schmelzen einer Kerze – bekräftigt paradoxerweise deren Primat, weil die Veränderung nur vor dem Hintergrund einer vorangegangenen Form- bzw. Substanzwahrnehmung – eines Bildes – wahrnehmbar wird. Im Sehen bleibt noch die Veränderung auf die Substanz bezogen, das Sukzessive – die Zeit – auf das Simultane.

Das bedeutet, dass mit der bildlichen Synchronisierung immer schon eine (räumliche) Substanzialisierung einher geht – dass also die Simultaneität des Sehens auf einer umfassenden Verdinglichung beruht, die das Disparate und Ungleichzeitige nebeneinander *stehen* lässt. Daraus schlägt der visuelle Weltbezug Kapital: Vermöge der Schnelligkeit seines Mediums, die ein weitgehendes „Einfrieren“ oder Stillstellen des prozessualen Wahrnehmungsgeschehens bewirkt, gewährt das Sehen eine einzigartige Handlungsfähigkeit – und zwar insofern, als dieses nahezu unbewegte „Welt-Bild“ allererst die Möglichkeit einer weitgehend *selbstbestimmten* Zeitlichkeit gegenüber den Objekten hervorbringt. Indem nämlich das Sehen sein Subjekt vor vollendete Tatsachen stellt, führt es eine „Sättigung“ des wahrnehmenden sowie des wahrgenommenen Poles herbei, eine augenscheinliche Selbstgenügsamkeit oder Vollständigkeit, die das Subjekt in die Lage versetzt, *gelassen* zu bleiben und das Gesehene gleichsam ohne *Einmischung* in dessen Konstitution zu betrachten. Der Betrachter wird vom Gegenstand nicht ent-führt, sondern er oder sie begegnet immer schon einer (ab-)geschlossenen Welt der Substanzen, die zur Verfügung *steht*, die nicht wie Gerüche, Geräusche oder selbst taktil Erfahrenes in einem zeitlichen Verlauf mit-nimmt.⁴⁷

⁴⁷ Vgl. ebenda, 251-253.

Dieser verdinglichende Aspekt des Sehens steht mit der Neutralisierung der Kraftkomponente natürlich in engem Zusammenhang, da er den Anschein der Disjunktion – d.h. der fehlenden Interaktion – von Subjekt und Objekt noch verstärkt. Dennoch kann er insofern sein philosophisch-analytisches Eigenrecht behaupten, als er eben nicht die „materialistische“ oder „mechanistische“ Kausalität – das Einwirken eines *Dinges* auf ein anderes – betrifft; die verdinglichende Wirkung des Lichts greift vielmehr schon in den Prozess der gegenseitigen Konstitution⁴⁸ von Subjekt und Objekt ein, indem sie ihn abschließt und beendet, bevor er überhaupt begonnen hat. Der Schnitt, den sie ins Werk setzt, ist somit tiefgreifender und radikaler, er ist konstitutiv für die visuelle Gegenständlichkeit überhaupt und geht jedem Aufeinanderprallen zweier (oder mehrerer) Dinge genaugenommen voraus – auch wenn er aufgrund seiner Plötzlichkeit oder Blitzartigkeit in der Praxis nicht als eigenständiger Schritt wahrnehmbar ist. Daher kann gemutmaßt werden, dass die Verleugnung der Kausalität im Sehen nicht – wie Jonas zu glauben scheint – ausschließlich auf der besagten Kleinheit der Impulseinheiten beruht⁴⁹, sondern dass auch die Geschwindigkeit des Lichts, und die durch sie bedingte konstitutive Abgeschlossenheit der visuellen Gegenstände (oder besser der Formen) vis-à-vis dem Subjekt, einen nicht unerheblichen Anteil daran hat. Vielleicht wird die Kraftkomponente überhaupt nur deswegen derart vollkommen unterschlagen, weil die Interaktion bzw. das Korrelationsapriori von Sehen und Gesehenem bereits vorab durch den Anschein ihres reinen „An-sich-Seins“ – ihres Konstituiert-Seins – suspendiert ist und das Wirken dementsprechend abgewertet oder ent-wirklicht wird.

3.2 Das Subjekt des Sehens

3.2.1 Das „blasierte“ Subjekt

Allerdings ist die Klärung dieses Verhältnisses angesichts der hier verfolgten Zwecke nur ein philosophischer Nebenschauplatz; Entscheidender ist die Frage, inwiefern die beiden Aspekte einen Vorteil (oder einfach eine Besonderheit) der okularen Subjektivität darstellen. Die Neutralisierung der Krafterfahrung ist dabei vor allem insofern von Vorteil, als sie – wie gezeigt wurde – einen wahrhaft distanzierten Objektbezug gewährt, einen Bezug, in dem das Subjekt vom betrachteten Gegenstand und dessen *Wirkmacht* unbehelligt bleibt. Demgegenüber ist die „verdinglichende Synchronisierung“ für das Subjekt auf zweierlei Weise vorteilhaft: Zum einen stellt sie dem Subjekt abgeschlossene Entitäten gegenüber, die

⁴⁸ In diesem Zusammenhang ist zu beachten, dass Jonas eben nur von einer „Veränderung der Situation“ zwischen Subjekt und Objekt, nicht aber von einer konstitutiven Wechselwirkung der beiden Pole spricht. Vgl. ebenda, 249.

⁴⁹ Vgl. auch ebenda, 252 (insbesondere Fußnote 4).

ihm die Handlungsinitiative überlassen, die ihm freistellen, ob und *wann* es mit einem – von seiner gegenwärtigen Situiertheit weitgehend unabhängigen – Ding in Interaktion treten will. Zum anderen ist, wie ausgeführt, im Bild zumeist mehr präsent als ein einzelnes Ding; für gewöhnlich ist es ein ganzer „Bestand“ an Dingen, der bildlich verfügbar gemacht wird und einer eingehenden Betrachtung harrt. Das Subjekt kann innerhalb dieses Bestandes, innerhalb dieses vor ihm ausgebreiteten Panoramas, den Blick schweifen lassen, es kann selbstbestimmt wählen und vergleichen. Die einzigartige Handlungsfähigkeit, von der vorhin die Rede war, meint also nicht nur die grundlegende *temporale Unabhängigkeit vom Objekt*, sondern auch eine Wahlfreiheit, die auf der gleichzeitigen Präsenz bzw. *Simultaneität* mehrerer Dinge beruht.

Das Zusammenspiel dieser beiden Momente begünstigt jedenfalls eine Form von Subjektivität, welche die wissenschaftliche Haltung des „unbeteiligten Beobachtens“ bereits vorwegnimmt. Es ist dies eine Subjektivität, die als Korrelat des besagten synoptischen oder „überfliegenden“ Weltzugangs zu einer gewissen „Leichtfertigkeit“ tendiert. Das Okularsubjekt kann wahrnehmend Gegenstände erfassen, ohne sich dabei auf einen bestimmten „verpflichten“ zu müssen. Es ist nicht gezwungen, seine privilegierte Position, seinen gleichsam „auktorialen“ Standpunkt aufzugeben, um ein Einzelding ins Auge fassen zu können – im Normalfall nimmt es den Gegenstand des Interesses immer aus einer bestimmten Entfernung wahr, aus einer Entfernung, die bis zu einem gewissen Grad immer auch die Zusammenhänge und Verwicklungen desselben mit und in anderen Objekten zu überblicken erlaubt.⁵⁰ Die Schnelligkeit des Sehens leistet somit einer Subjektivität Vorschub, die gleichsam „blasiert“ und „wählerisch“ ist, einem Subjekt, das sich nicht „unters Volk mischt“, weil es keine direkte Interaktion mit den Dingen braucht, um sie wahrnehmen und einschätzen zu können. Im Verbund mit der Ent-Kräftung der Kausalität führt dies zur Vorherrschaft der Theorie im visuellen Bereich.

3.2.2 „Verratene“ Leiblichkeit

Diese Überlegungen führen schließlich zurück zum Ausgangspunkt, zur Medialität des Sehens. Als Fernsinn im emphatischen Sinne räumt es dem Subjekt eine *Distanz* zum Objekt ein, die den übrigen Modalitäten fremd ist – und die Möglichkeit dieser räumlichen Distanzierung basiert dabei auf genau jener „Unscheinbarkeit“ des Lichts, die bereits als Grund für die Neutralisierung des Kraftaspekts genannt wurde. Weil sich das Licht *als Medium* gewissermaßen zum Verschwinden bringt, weil es so beschaffen ist, dass es

⁵⁰ Vgl. ebenda, 246.

zwischen den Gegenständen der Welt vermitteln kann, ohne als Mittler in Erscheinung zu treten, ist es zur Überbrückung von Distanzen geradezu prädestiniert: Ohne größere Verzerrungen „überliefert“ es Objekte über weite *Entfernungen*.

Für das Sehen bedeutet diese besondere Eignung aber *auch eine Beschränkung*, denn die Distanz ermöglicht genaugenommen ebenso sehr das Sehen, wie das Sehen die Distanz. Anders gewendet: Die im Vergleich mit den anderen Sinnen größere Reichweite geht Hand in Hand mit Einbußen in der Nahwahrnehmung. Aus allernächster Nähe betrachtet, erscheinen Gegenstände nur noch als unscharfe Farbflächen, sodass sich die Distanzierung als unerlässlich erweist. In dem Maße also, in dem der räumliche Abstand Möglichkeitsbedingung des Sehens ist, ist auch der visuelle Weltbezug – trotz seines „Hinausreichens“ in die Ferne – unfrei. Was die Distanz zu den Gegenständen anlangt, so ist der Gesichtssinn, um diesen Marion'schen Begriff noch einmal in die Waagschale zu werfen, also wesentlich „anamorphotisch.“⁵¹ Das Sehen ist nicht so ungebunden, wie es die videozentrische Ideologie suggeriert, da ihm ein gewisser „mittlerer“ Abstand gleichsam vorgeschrieben ist – ein Abstand, der allein sein optimales Funktionieren gewährleistet.

Betroffen von dieser Bedingtheit und Beschränktheit des Sehens sind insbesondere seine hervorragendsten Eigenschaften, die Simultaneität und die kraftmäßige Neutralität. Ein „Panorama“ etwa, in dem mehrere Gegenstände vereint sind, kann schließlich nur dann gegeben werden, wenn ein entsprechender Abstand zu den Objekten eingehalten wird. Dies gilt natürlich gleichermaßen für die verdinglichende Funktion des Sehens, die ja kaum von der Simultaneität des Bildes zu trennen ist: Die spezifische „Solidität“ visueller Objekte – ihre dreidimensionale Beschaffenheit, ihr visueller Ent-Wurf als potenziell unendlich „abschattbare“ Entitäten – setzt voraus, dass die unterschiedlichen Betrachtungswinkel der beiden Sehstrahlen zur Geltung gebracht werden; damit ist eine anatomische Grenze des Sehens aufgedeckt, die doch einen – wenn auch subtilen – Hinweis auf die leibliche Situiertheit *in* der Immanenz des Visuellen darstellt. Somit markiert jene Grenze den Übergang von flächigem zu „gegenständlichem“ Sehen, von unscharfen und undifferenzierten Wahrnehmungen zu panoramatischen Bildern mit „Tiefe.“ Ganz allgemein ist also festzuhalten, dass ein visueller, ein selbstständiger „Raum“ nur unter der Voraussetzung einer bestimmten Entfernung konstituiert werden kann. Im Falle der Neutralisierung von „Kraft“ ist die Notwendigkeit einer Distanzierung vom Gegenstand noch leichter einzusehen, denn das

⁵¹ Vgl. dazu noch einmal Marion, *Étant donné*, 174-177.

Auge ist selbstverständlich nur dann vom Druck befreit, wenn es den unmittelbaren Kontakt mit den Gegenständen meidet. Auch dies ist ein Indiz für die Leiblichkeit des Sehens, weil es in Form einer „Anamorphose“ die Abhängigkeit des okularen Subjekts vom je konkreten Standort und von der „Ungeschicklichkeit“ des Leibes anzeigt. Insofern also ist die Distanz tatsächlich notwendige Bedingung für die Neutralität und Simultaneität des Sehens.⁵²

Als solche ist die Distanz – in zweifacher Hinsicht, wie gezeigt wurde – immer auch ein Indikator für die Limitationen des Sehens. Paradoxerweise bedeutet also gerade der gegenüber Gehör und Geruch – die nach Schließung des Abstands trachten⁵³ – erweiterte Wahrnehmungsradius auch eine potenzielle Festsetzung, weil er das Subjekt, aufgrund der Vorzüge des Sehens in der Fernwahrnehmung bei gleichzeitiger Unzulänglichkeit in der Nahwahrnehmung, tendenziell auf Distanz *hält*. Die visuelle Distanz ist somit in eins Möglichkeitsbedingung eines gewissen zeitlichen Spielraums – räumlicher Abstand ist immer auch Freiheit des Noch-Reagieren-Könnens⁵⁴ – als auch eine „Sperre“ oder ein zu überwindendes „Hindernis“ bei der Annäherung an ein Objekt. Dass diese „Dialektik“ der Distanz einen nicht zu unterschätzenden Anteil an der Entstehung und Ausgestaltung theoretisch-wissenschaftlicher „Interesselosigkeit“ gehabt hat, bedarf nach allem, was bisher gesagt wurde, wohl keiner weiteren Erläuterungen oder Belege mehr – zumal sie ja auch mittelbar, über das Bedingungsverhältnis zum *neutral-simultanen* Sehen, daran beteiligt ist.

Doch trotz dieser dialektischen Relativierung, trotz des Aufweises der potenziell beschränkenden Wirkung visueller Distanz hat die Behauptung, das Sehen gewähre dank der räumlichen Entfernung *größere* Freiheiten, weiterhin ihre Richtigkeit. Mag die dem Sehen „innewohnende“ Tendenz zur Theorie – sein Des-Inter-Esse im Wortsinne, seine Abneigung gegen das „Zwischen-Sein“ – durch die Vorherrschaft des naturwissenschaftlichen Paradigmas noch so sehr gefestigt sein: Es besteht dennoch kein realer *Zwang* für das Okularsubjekt, sich diesem Diktat der Distanz zu beugen.

3.2.3 Ideen und Ideo-Logien des Okularsubjekts

Was hier angefochten wird, ist also vielmehr *die videozentrische Übertreibung dieser Freiheit*. Tatsächlich gebiert die räumliche Distanz des Sehens – wie Jonas ausführt – die Vorstellung eines gleichsam unerschöpflichen Raumes, und in eins damit das Phantasma völliger Bewegungs- oder „Wahrnehmungsfreiheit.“ Weil das Sehen nicht nur entfernte

⁵² Jonas, Adel, 254.

⁵³ Ebenda, 254f.

⁵⁴ Ebenda, 256f.

Objekte, sondern auch die Entfernung als solche gibt – ein Umstand, der wiederum auf die bereits abgehandelte „Verdinglichung“ des Raumes zurückzuführen ist – wird das Okularsubjekt mit einem räumlichen Kontinuum konfrontiert, das im Unterschied zum „lückenhaften“ Tast-Raum die Idee einer „nicht enden wollenden“, einer immer weiterführenden und offenen Räumlichkeit begründen kann.⁵⁵

Dem Subjekt ist folgerichtig nicht bloß *ein* Raum gegeben, der es vom fraglichen Gegenstand trennt; vielmehr sieht es das Objekt *in* der Ferne, d.h. als zwischen (mindestens) zwei Distanzen liegend: Zwischen derjenigen, die sich vom Standort des Wahrnehmenden bis zum fraglichen Gegenstand erstreckt, sowie derjenigen, die vom Gegenstand bis zum Horizont oder wenigstens zur Grenze des Gesichtsfelds verläuft. Dadurch ist dem Subjekt immer schon die Möglichkeit des „Weitergehens“ vorgezeichnet, eine Möglichkeit, die gleichsam unablässig ihre Verwirklichung einfordert und das Subjekt wie an unsichtbaren Fäden in die Ferne zieht. Überdies setzt sich das Sehen beständig und unwillkürlich neue „Ziele“, weshalb es angebracht scheint, von einem visuell immanenten „Fernweh“ zu sprechen, das das Subjekt einem unentrinnbaren Sog aussetzt. Der Umstand, dass sich der visuelle Weltbezug nicht mit dem Naheliegenden zufrieden gibt, sondern immer wieder aufs Neue in die Ferne schweift – dass er immer wieder Distanzen vor-gibt, die der Überwindung harren – ist dabei vor allem dem Zusammenspiel, der wechselseitigen Bekräftigung von Anziehung (durch das Weitentfernte) und Abstoßung (vom Allernächsten) geschuldet. Dass und inwiefern schließlich die Idee der Unendlichkeit, d.h. die Vorstellung eines endlosen Raumes, mit dieser Besonderheit des Visuellen in Verbindung steht, wird insbesondere dann klar ersichtlich, wenn man die daraus resultierende Beschaffenheit des Subjekts ins Auge fasst, das als in die Ferne „entführtes“ nie wirklich zur Ruhe kommt, dem in gewisser Weise eine sich ständig erneuernde Distanz, oder eine „Flucht“ des Raumes gegenübersteht.⁵⁶

Im Zusammenhang damit darf nicht unerwähnt bleiben, dass dieses Gefühl des – von Jonas so genannten – „indefiniten Undsoweiter“⁵⁷ durch die besondere „Topographie“ des Gesichtsfeldes mit-bedingt ist: Selbst bei Einhaltung des gebotenen Abstandes weist das Sehfeld gewisse „Makel“ auf, die dem videozentrischen Phantasma vollkommener Übersicht und Transparenz widersprechen. Gemeint ist natürlich die ungleichmäßige Verteilung der Sichtbarkeit *im* jeweils aktuellen „Ausschnitt“ der visuellen Welt, also die mehrstufige

⁵⁵ Ebenda, 255f.

⁵⁶ Vgl. ebenda, 255.

⁵⁷ Ebenda, 255.

Gliederung des Gesichtsfeldes nicht nur nach Hintergrund und Vordergrund, sondern auch nach Zentrum und Peripherie. Diese notwendige Verzerrung des visuellen Feldes wirkt vor allem deshalb in Richtung einer Vertiefung des Eindrucks von Unendlichkeit, weil sie schon ins unbewegte, „substanzielle“ Einzelbild eine Art Dynamik einführt, weil sie schon innerhalb des vermeintlich rein präsentischen Augenblicks auf eine Mannigfaltigkeit von Absenzen verweist. Hier handelt es sich also wiederum um so etwas wie eine Anamorphose, allerdings nicht im Sinne der Vorzeichnung eines bestimmten Standpunkts, vielmehr im Sinne einer vorgegebenen *Bewegung* oder Transzendenz. Die vielstufigen Übergänge im Gesichtsfeld selbst – nach Größe, nach Schärfe – führen gewissermaßen zu einem bildimmanenten Gefälle von Möglichkeit und Wirklichkeit und tragen auf diese Weise dazu bei, dass das Okularsubjekt niemals ganz „bei sich“ ist, dass es immerfort zur Aktualisierung des dergestalt Vor-Gesehenen weiterdrängt. Sie üben den subtilen Zwang einer Induktion aus, oder aber eines Indizes, das eine fieberhafte Suche auslöst. Sie wirken ähnlich wie die in Stein fest-gehaltene, scheinbar „erstarrte“ Bewegung einer Statue, die sich in der Vorstellung des Betrachters desto unwiderstehlicher fortsetzt. Im Sehen ist also das ideelle Konstrukt einer dynamischen Unendlichkeit impliziert – eines Unendlichen, das zwar niemals als solches gegeben werden kann, das aber dennoch in der Endlichkeit des Einzelbildes „mit-repräsentiert“ ist.⁵⁸

Unwahr wird diese Idee der Unendlichkeit aber dann, wenn sie nicht als Implikation, sondern als Positivität des Sehens verstanden wird – die Übertreibung, von der oben die Rede war, ist nichts anderes als genau diese unzulässige Übertragung. Unendlich ist lediglich der Verweisungszusammenhang, der de facto immer auch ein Abziehen von Aufmerksamkeit, eine Ablenkung vom jeweils gegebenen bildlichen Gehalt mit sich bringt. Schon daran wird die faktische Einschränkung der vermeintlichen Unendlichkeit erkennbar. Doch die Pointe besteht – wie zu zeigen war – darin, dass sich die Endlosigkeit des Sehens nicht trotz, sondern gerade wegen dieser Einschränkung etabliert. Das Sehen wird deswegen zur „Freiheit“ – d.h. zum Eintauchen in die Tiefe und zur Erkundung der Weite des Raumes – gezwungen, weil es einerseits keine Eignung zur Wahrnehmung aus nächster Nähe besitzt, und weil andererseits die Unschärfe an den Rändern des Gesichtsfeldes immer wieder aufs Neue die Verschiebung des Fokus motiviert. Die Fähigkeit des Sehens zum „überfliegenden“ Wahrnehmen, zur scheinbar schrankenlosen Durchdringung einer unendlichen Welt, beruht also letztlich auf einer leiblichen Gebundenheit, durch die das videozentrische Ideologem, das Sehen sei eine rein geistige Form des Wahrnehmens, Lügen gestraft wird. Tatsächlich kann der Begriff der

⁵⁸ Vgl. ebenda, 255f.

Ideologie an dieser Stelle mit einiger Berechtigung ins Feld geführt werden, weil sich das, was im Sehen nur als Idee impliziert ist, im Rahmen der traditionellen, videozentrischen Philosophien zur eigentlichen Wahrheit des positiv Gegebenen aufschwingt, weil es seine eigenen Ausgangs- und Entstehungsbedingungen – seine unhintergehbare Leiblichkeit – unterschlägt; weil, kurz gesagt, einer rein ideellen „Verlängerung“ des leibhaften Sehens der Anschein unbedingter Geltung verliehen wird. Der Begriff der Anamorphose, der hier mehrmals bemüht wurde, ist besonders gut geeignet, diese leibliche Passivität des Sehens wieder kenntlich zu machen, die unsichtbaren (materiellen) Bedingungen der Sichtbarkeit zutage zu fördern. Er ist daher ein wichtiges Korrektiv zu Jonas' Darstellung, in der dieses passivische Moment nicht ausreichend gewürdigt wird.

Bleibt man nun mit Jonas konsequent in der Annahme, die Entstehung des philosophischen Denkens sei als eine Art „Geburt der Philosophie aus dem Geiste des Sehens“ zu verstehen – und diese These ist sehr plausibel angesichts der Dominanz des Visuellen in der Schulphilosophie –, so wird man unweigerlich zu der Einsicht gelangen, dass aus allen genannten Besonderheiten des Sehens, nicht nur aus der *Distanz* des Sichtbaren, grundlegende philosophische Ideen ableitbar sind. Analog zur Genesis des Unendlichen aus der Distanz bringt nämlich die oben beschriebene Simultaneität des Sehens – der „gefrorene Augenblick“ – die Idee der Ewigkeit hervor, die Vorstellung also, dass es eine Welt gibt, die dem Verfall trotz wie die Früchte in einem Stillleben. Und die dynamische Neutralisierung, die fast vollständige Aufhebung kraftmäßiger Kausalität, wird zu der Idee sublimiert, das Sehen mache das eigentliche Wesen der Dinge verfügbar und gestatte die säuberliche Trennung dieser Essenz von der Existenz.⁵⁹

Diese Ideen kommunizieren immer auch – und das ist ein Punkt, den Jonas vernachlässigt, weil er selbst bis zu einem gewissen Grad der Ideologie der vollkommenen Disjunktion von Sehendem und Gesehenem verhaftet bleibt, weil er die visuelle Subjektivität durch ihre Voraus-Setzung als Subjekt schlechthin von ihrer sinnlichen Herkunft „absolviert“ – mit bestimmten subjektseitigen Entsprechungen, d.h. auch sie oszillieren in ihrer Bedeutung kippbildartig zwischen Welt- und Ich-Bezug. Zu bedenken ist also, dass zu jedem der genannten Merkmale auch eine subjektive Kehrseite existiert, welche gleichsam die spezifische „Ontologie“ des Okularsubjekts betrifft und nicht bloß, wie Jonas nahelegt, die vorteilhafte, aber äußerliche Erweiterung eines im Grunde bereits vorab „fertigen“ Subjekts

⁵⁹ Ebenda, 256f.

darstellt.⁶⁰ Ein anderer, wenn auch verwandter Denkfehler, den es zu vermeiden gilt – verwandt insofern, als auch hier die eindeutige Trennbarkeit von Subjekt und Objekt postuliert wird –, besteht darin, diese Ideen in „ideologischer“ Weise, d.h. ohne die Kluft zwischen Idee und Gegebenem zu berücksichtigen, als positive und unveräußerliche, als dem Sinnlichen gegenüber indifferente Eigenschaften des Subjekts zu (miss-)deuten, sodass im Unterschied zu Jonas‘ bloß inkonsequentem Entwurf der genetische Zusammenhang gänzlich verschleiert wird. Dies ist ein Fehler, der in vielen traditionellen Philosophien (und wohl auch Theologien) verbreitet war – man denke etwa an die Vorstellung von der Unsterblichkeit der Seele. Nur in einer im Wortsinne *relativierten*, d.h. in einer an die Leiblichkeit rückgebundenen Form, sind die drei aus dem Sehen entspringenden Ideen – wie bereits im Zusammenhang mit der Idee der Unendlichkeit ausgeführt – nicht durchaus unwahr. So entspricht der Ewigkeit des Bildes eine weitgehende Autonomie des Okularsubjekts gegenüber der Zeitlichkeit der Dinge; der Idee der Trennbarkeit von Essenz und Existenz eine weitgehende subjektive „Gelassenheit“; und schließlich korrespondiert der Unendlichkeit des Raumes eine nahezu uneingeschränkte Freiheit des Bewegens und Wahrnehmens.

Diese Insistenz auf der letztlich nur unvollkommenen Verwirklichung jener Ideen unterstreicht noch einmal den Umstand, dass auch das Okularsubjekt kein reines Geistsubjekt oder unilaterales *Ich* der Erkenntnis ist. Das Sehen will „seinem“ Subjekt die „Absolution“ von den Dingen erteilen, es will ihm weismachen, dass es völlig frei sei, dass es das Gängelband der Subjekt-Objekt Korrelation zerreißen könne. Nüchtern betrachtet ist dieses visuelle „Überschießen“ in Richtung Idealität bzw. Geistigkeit aber nur eine Fiktion. Nicht erst das Konzept der Anamorphose, sondern bereits ein phänomenologischer Grundbegriff wie die Abschattung bringt diese Tatsache zur Evidenz: Immer sind es nur Teile oder Aspekte von Gegenständen, die aktual – und sogar vor dem „geistigen Auge“ – sichtbar werden. Immer sind es konkrete Situationen, Konfrontationen eines leiblichen Subjekts mit einem soliden Gegenstand, von denen die „Flüge der Imagination“, die selbst keine Wahrnehmungen mehr sind, ausgehen müssen. Wie man es auch wendet, es bleibt bei einer gewissen Passivität auch des Okularsubjekts – also *des* Subjekts schlechthin, wenn man dem traditionellen Verständnis folgt –, bei einer spezifischen *Betroffenheit* durch das Objekt noch *in* der aktiven Auswahl und Hinwendung. Wie sich die Leiblichkeit des Gesichtssinns im Detail – und über die bereits genannten Aspekte hinaus – auswirkt, vor allem aber inwiefern dieses unhintergehbare Moment Anlass zu einer Neudeutung des Sehens gegenüber dem kartesisch

⁶⁰ Vgl. ebenda, 256.

geprägten Paradigma gibt, wird weiter unten – insbesondere im Schlusskapitel – Gegenstand ausführlicherer Erörterungen sein.

4 Hören

Bei der Thematisierung des Hörens ist insbesondere die Frage von Interesse, ob, warum und inwiefern dem Gehörsinn eine Sonderstellung unter den sinnlichen Formen des Weltbezugs – und unter den aus ihnen hervorgehenden Subjektivitäten – zugestanden werden kann oder muss. Auch hier ist darauf hinzuweisen, dass die Beantwortung dieser Frage nicht ganz ohne Rückgriffe auf bereits früher Gesagtes auskommen wird; und zugleich darauf, dass auch hier die Redundanzen notwendig sind, um eine bündige, plausible und möglichst vollständige Antwort geben zu können.

4.1 Kontexte, Momente, Qualitäten

4.1.1 Die philosophische Relevanz des Hörens

Eine Möglichkeit, die besondere Stellung des Hörens zu untermauern – und damit die Themenwahl dieser Arbeit zu legitimieren –, besteht darin, ein Schlaglicht auf die philosophiegeschichtlich bedingte Relevanz des akustischen Sinnes zu werfen. Es unterliegt keinerlei Zweifel, dass die Philosophie, von ihren Anfängen bis herauf ins 21. Jahrhundert, durch eine besonders enge „Wahlverwandtschaft“ mit dem Sehen geprägt war ist; ein Umstand, der u.a. durch die intensive Beschäftigung mit Jonas – zugleich Kritiker und unfreiwilliger Fortführer dieser Tradition – herausgearbeitet werden sollte. Gerade wegen dieser historischen Dominanz des Sehens kommt nun dem Hören eine exponierte Rolle zu, eine Rolle als kritische Instanz, als Stellvertreter der zumeist unterschlagenen und untergeordneten Aspekte des Wahrnehmens. Tatsächlich nehmen nicht wenige VertreterInnen dessen, was für gewöhnlich als „postmoderne“ oder „poststrukturalistische“ Philosophie bezeichnet wird, in der einen oder anderen Weise Bezug auf den Gehörsinn. Zwei Denker aus diesem Kontext, die sich ganz ausdrücklich mit dem Hören beschäftigt haben und die in dieser Arbeit noch eine wichtige Rolle spielen werden, sind Roland Barthes und Jean-Luc Nancy.

Abgesehen davon ließe sich jedoch argumentieren, dass – ähnlich wie dies für Merleau-Ponty im ersten Kapitel belegt wurde – weite Teile des „poststrukturalistischen“ Paradigmas auf einer mehr *impliziten* Anlehnung am Hören basieren. Exemplarisch sei an dieser Stelle Derrida genannt; Auch ohne hier allzu tief in das Problemgeflecht von Derridas Philosophie eindringen zu können, sei die Vermutung gestattet, dass seine unermüdlich vorgetragenen

Verwahrungen gegen das „logozentrische“ Denken zwischen den Zeilen auch gegen die Vorherrschaft des Sehens protestieren. Die Einwände, die Derrida – etwa in dem sprachphilosophischen Aufsatz *Signatur Ereignis Kontext* –, gegen das Postulat eines selbstmächtigen Subjekts vorbringt, scheinen dementsprechend von einem Standpunkt aus gesprochen, der unter der Hand am Hören orientiert ist. In diesem Aufsatz, der in mancher Hinsicht als konzise Absichtserklärung des gesamten Derrida'schen Programms gelesen werden kann, äußert sich diese selbst nicht thematisch werdende Aufwertung des Hörens insbesondere darin, dass ein bestimmter Kontextbegriff problematisiert wird, der gleichsam als „ent-leibter“ Überrest des überkommenen Subjektparadigmas noch viele avancierte sprachphilosophische oder sprachwissenschaftliche Abhandlungen heimsucht – wobei im vorliegenden Fall John Austin im Zentrum der Kritik steht. Der Zusammenhang mit dem okularen Subjekt ergibt sich daraus, dass dieses Verständnis von „Kontext“ – wie auch das zur Verdinglichung oder „Positivierung“ neigende Subjekt des Sehens – ein niemals in seiner Gesamtheit Gegebenes in eine geschlossene Totalität umdeuten will. Dementsprechend dient Austin dieser „Kontext“ als eine Art Abdichtung, die verhindern soll, dass der Sprechakt eine Vielzahl unabsehbarer (Bedeutungs-)Effekte hervorbringt. Derrida wendet dagegen zu Recht ein, dass der Kontext selbst kein kontrollierbares Feld ist, sondern seinerseits ungesättigt bleiben muss – dass also der Kontext selbst nicht mit vollkommener Präzision begrenzt oder bestimmt werden kann, und daher auch nicht zur Fest-Legung des Sprechakts auf nur eine Bedeutung geeignet ist. Ein völlig „überschaubarer“ Kontext würde ein Subjekt implizieren, das sämtliche Faktoren, die in die Sprechsituation hineinwirken, nicht nur kennt, sondern auch kalkulieren und kontrollieren kann – und dazu müsste es nicht zuletzt sich selbst, d.h. auch seine Leiblichkeit, absolut im Griff haben.⁶¹

Dieses unmögliche, aber gleichwohl weitverbreitete (theoretische) Subjekt deckt sich nun, wie leicht nachzuvollziehen ist, nahezu vollkommen mit dem aus dem Sehen geborenen Phantasma eines „panoptischen“ Subjekts: Hier wie dort wird die restlose Verfügbarkeit der Dinge in einem simultanen Jetzt – ihre unzweideutige Präsenz – ideologisch postuliert, hier wie dort wird eine rückhaltlose Selbstobjektivierung bzw. Selbsttransparenz auch des Leibes als tatsächlich geleistet vorausgesetzt. Demgegenüber besteht die Übereinstimmung zwischen Derridas Position und dem Subjekt des Hörens vor allem in einer Betonung der leiblichen und

⁶¹ Derrida, Jacques: *Signatur Ereignis Kontext*. In: Ders., *Limited Inc.* Aus dem Französischen von Werner Rappl unter Mitarbeit von Dagmar Travner. Wien: Passagen 2001, 15-45. Zum Kontextbegriff vgl. insbesondere 27, 34f. sowie 40f.

zeitlichen Beschränktheit von Subjektivität überhaupt. Wie und warum es zu dieser Allianz kommt, ist schnell erklärt: Wenn, wie bereits im ersten Kapitel ausgeführt, der traditionelle – der kartesische – Subjektbegriff visueller Herkunft ist, und wenn – so viel ist wohl zu sagen erlaubt, ohne allzu sehr zu vereinfachen – Derridas Werk in erster Linie als Fundamentalkritik des Kartesianismus zu lesen ist, dann ist seine (implizite) Annäherung an das Hören eine fast unausweichliche Konsequenz. Überdies darf natürlich nicht vergessen werden, dass Derrida mit mindestens einem Bein in der phänomenologischen Tradition steht – in der Tradition Husserls, Heideggers, und, nach dem Dafürhalten dieses Autors, insbesondere Merleau-Pontys; eine philosophiegeschichtliche Verortung, die ebenfalls erklären hilft, warum er dem Hören zugetan ist.

Was für Derrida gilt, lässt sich bis zu einem gewissen Grad auf den gesamten „Poststrukturalismus“, die gesamte philosophische „Postmoderne“ ausdehnen. Wenn es eine Prämisse gibt, die alle DenkerInnen dieses Paradigmas eint – und die Zusammenfassung ihrer ansonsten disparaten Ansätze unter *einem* begrifflichen Dach vielleicht überhaupt erst legitimiert –, dann ist es wohl genau diese Ablehnung einer kartesischen Deutung von Welt und Subjekt. Dementsprechend lässt sich die Anschlussfähigkeit und Attraktivität des Hörens für diese Philosophie(n) darauf zurückführen, dass der Gehörsinn den wohletablierten, scheinbar unumstößlichen Gewissheiten „des“ Subjekts – das tatsächlich nur ein kartesisches, ein okulares Subjekt ist – mit nicht zu beschwichtigender Skepsis begegnet. Seine Wahrheit ist mit der Ideologie des Sehens nicht vereinbar, sie ist ihr ein „Dorn im Auge“, sie ist ein fortwährender, unermüdlich wiederholter Einspruch gegen die Verdinglichung (nicht nur) des Subjekts. Wie die nachfolgenden Ausführungen zeigen werden, ist diese Wahrheit eher auf Seiten der Vielheit als der Einheit zu finden, eher dort, wo sich das Andere des Selben manifestiert, wo die Selbstmächtigkeit im Selbstzweifel an ihre Grenzen stößt – dort also, wo unbestritten auch das Hauptinteressensgebiet des „Poststrukturalismus“ liegt.

4.1.2 Der anthropologische Stellenwert des Hörens: Anmerkungen zum Hören als „Territorialsinn“

Mit diesen Andeutungen ist der Schritt von der philosophiegeschichtlichen Kontextualisierung zur inhaltlichen Erörterung des Hörens im Grunde bereits vollzogen. Bevor aber die genannten Eigenheiten des Gehörsinns – und seines Subjekts – näher untersucht werden, sollen noch einige aufschlussreiche Überlegungen zum anthropologischen Stellenwert des Hörens vorausgeschickt werden. In seinem Essay *Zuhören* unterscheidet Roland Barthes drei Typen des „Hörens-auf“: Der erste und ursprünglichste Hörtypus, aus

dem sich die beiden anderen Formen – das verstehende Hören auf Zeichen, sowie das moderne, auf die „rohe Signifikanz“ gerichtete Zuhören – erst nach und nach entwickelt haben, besteht in nichts anderem als einem gespannten Hören auf *Indizien*, das zuvorderst dem nackten Überleben dient. Aus anthropologischer Sicht ist das (Zu-)Hören, wie Barthes weiter ausführt, also zunächst der Sinn für Raum und Zeit schlechthin, d.h. derjenige Sinn, der bei der Aneignung des Raumes gleichsam als wichtigster Kompass – oder eher noch als Echolot – fungiert. Dieser Zusammenhang lässt sich am ehesten durch den Hinweis erhellen, dass die Hörsphäre – d.h. der Bereich des Hörbaren, der das Subjekt wie eine unsichtbare (Halb-)Kugel umgibt – in gewisser Weise das ursprüngliche Territorium eines jeden Menschen (sowie der meisten Tiere) ist. Sie ist eine Erweiterung des Körpers, eine „zweite Haut“, die auf unerwartetes Eindringen, auf Verletzungen ihrer Integrität ähnlich empfindlich wie die „fleischliche“ Hautschicht reagiert. Es ist demgemäß kein Zufall, dass diese Parallele zur Haut, als einer zugleich schützenden und warnenden Außenschicht des Körpers, auf jede Art von „Territorium“ übertragbar ist, und dass noch in der modernen Ausprägung desselben – der Wohnung – ein starker Konnex mit dem Hören aufrechterhalten wird. Barthes greift auf ein literarisches Beispiel zurück, um die Bedeutung des Hörens in der modernen Wohn- bzw. Lebenssituation zu illustrieren: Die „häusliche Symphonie“, die Kafka in einer Kurzgeschichte beschreibt, d.h. die alltäglichen, etwa beim morgendlichen Aufstehen einer Familie laut werdenden Geräusche, gleichen immer auch akustischen Markierungen, die den wahrgenommenen Raum als vertrautes Gebiet ausweisen, und in eins damit für all das sensibilisieren, was in der gewohnten Umgebung nicht „am Platze“ ist, was im Wortsinne unheimlich anmutet.⁶²

Indes findet sich im Werk Kafkas noch eine andere Erzählung, die für den territorialen Aspekt des Hörens von großem Interesse ist, von Barthes aber nicht berücksichtigt wird. *Der Bau*⁶³ erzählt von einem Tier mit unverkennbar menschlichen Zügen, das in seinem unterirdischen Bau nicht zur Ruhe kommt. Angetrieben von der Sorge, das in jahrelanger Arbeit gegrabene Tunnelsystem könnte von Feinden entdeckt werden, sucht es ohne Unterlass nach Möglichkeiten, die Sicherheit des Baus zu verbessern. Das Gefühl permanenter Bedrohung wird schließlich durch ein Geräusch verschärft, das nach einer längeren Ruhephase des Tiers plötzlich vernehmbar ist und allmählich zum Schwerpunktzentrum seines – nun ins Fieberhafte

⁶² Barthes, Roland: Zuhören. In: Ders., *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III*. Aus dem Französischen von Dieter Hornig. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1990 (=es 1367), 249-263. Vgl. insbesondere 249-251.

⁶³ Kafka, Franz: *Der Bau*. In: Ders., *Die Erzählungen und andere ausgewählte Prosa*. Herausgegeben von Roger Hermes. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag¹¹2010, 465-507.

gesteigerten – paranoiden Denkens wird. Das Beunruhigende und wahrhaft Un-Heimliche an diesem Geräusch ist dabei vor allem seine Mehrdeutigkeit, seine fehlende kausale Zuordnung: In jedem Winkel des weitverzweigten Baues ist es mit gleicher Lautstärke und Deutlichkeit zu vernehmen; Ob es einen Feind ankündigt oder ein Beutetier, ob Gefahr im Verzug ist oder ob die Alarmierung unbegründet ist, bleibt dementsprechend völlig im Dunkeln. In dieser Mehrdeutigkeit verweist es auf die von Barthes hervorgehobene, ursprüngliche Doppelfunktion des Hörens als Schutz- und Beutesinn.⁶⁴ Überhaupt kann – oder muss – die Erzählung allegorisch, als eine Reflexion auf die existenzielle Bedeutung des Hörens, gelesen werden: Gleichen die verschlungenen Tunnel und Kammern etwa nicht den Gehörgängen, der Bau als ganzer einem riesenhaften Ohr? Und ist ein solches „Wohnen im Ohr“ nicht kennzeichnend für alle (hörenden) Menschen, hat es nicht geradezu eine anthropologische Dimension? Die Furcht vor dem Eindringling, die Sorge, jemand könnte unbemerkt in das als Erweiterung des eigenen Körpers empfundene Rückzugsgebiet der Wohnung gelangen, hat ihren Stachel jedenfalls bis heute nicht verloren; und es ist, wie ausgeführt, zweifellos das Ohr – dessen Morphologie⁶⁵ ja bereits seine Empfänglichkeit, seine Offenheit verrät –, das vor allen anderen Sinnen über die Unversehrtheit der territorialen Grenzen wacht und in schlaflosen Nächten potenzielle Bedrohungen meldet.

Dass die Warnfunktion des Hörens eine (quasi-)anthropologische Dimension hat, wird nicht zuletzt durch literarische Zeugnisse aus dem Altertum belegt. Nicht erst bei Kafka, sondern bereits in der altgriechischen Mythologie gibt es Hinweise auf diese sehr ursprüngliche Bestimmung des Hörens. In der sophokleischen Bearbeitung des Ödipus-Mythos – eines Mythos, dessen Überlieferungsgeschichte vermutlich bis in die graue Vorzeit zurückreicht – ist es die Figur des Teiresias, die das Hören gleichsam verkörpert und die, wie noch deutlich werden wird, als Anhaltspunkt für die Untersuchung einiger Merkmale dieses Sinnes dienen kann. Sophokles legt Teiresias – nach der Übersetzung von Kurt Steinmann – folgende Antwort auf Ödipus' Vorwurf der Scharlatanerie in den Mund: „Ich sage dir, da du auch meine Blindheit hast verhöhnt: Du hast zwar Augen und siehst doch nicht, wie tief du steckst im Übel [...]“.⁶⁶ Bemerkenswert an dem Gespräch zwischen Teiresias und dem König ist zunächst die sich anbahnende, wenn auch von Ödipus noch zurückgewiesene Verkehrung der konventionellen Rollen. Teiresias ist – wie der weitere Verlauf der Tragödie nahelegt – nicht

⁶⁴ Barthes, Zuhören, 251.

⁶⁵ Ebenda, 251f.

⁶⁶ Sophokles: König Ödipus. Übersetzung und Nachwort von Kurt Steinmann. Stuttgart: Reclam 2002 (=Universal-Bibliothek 630) 22, V. 412f.

trotz, sondern gerade wegen seiner Blindheit „weitsichtig“, Ödipus nicht trotz, sondern wegen seines Augenlichts „blind“ für seine Verstrickung in einen unentrinnbaren Schuldzusammenhang.⁶⁷

Genau besehen erweist sich dieses vermeintliche Oxymoron eines „blinden Sehers“ als überaus treffende Figur für die „Essenz“ des Hörens: Die Vorstellung größerer Weisheit und Weitsicht *in* der Blindheit hat ihren Ursprung vermutlich in der Tatsache, dass der akustische Sinn in vielen Fällen zu Gehör bringt, was nicht oder noch nicht im Gesichtsfeld präsent ist – das etwa, was sich im Rücken des Subjekts, hinter einer Blickhürde, oder jenseits des Horizonts zuträgt. Dem Hören eignet somit eine „Gegenläufigkeit“ zum selbstständig-gegenständlichen Raum des Sehens: Vermöge ihrer „Penetranz“ und Inkongruenz erschüttert die spezifische Phänomenalität des Gehörten die handfesten Sicherheiten des Sehens. Nicht selten werden Geräusche plötzlich, gleichsam aus dem Nichts laut, d.h. sie haben keinen Platz im je aktuellen Horizont, sie sind im Wortsinne utopisch. Von einer „Utopie“ des Gehörten zu sprechen hat dabei auch insofern seine Berechtigung, als es oftmals tatsächlich in Gestalt eines *noch nicht Sichtbaren* auftritt, das erst in der Folge den Blick auf sich lenkt. Es ist also vor allem diese Utopie im Doppelsinne, diese „Zukunftsträchtigkeit“ und vorläufige (visuelle) Ortlosigkeit des Hörens, über die sich eine Verbindung zu Teiresias‘ Rolle des „Visionärs“ ergibt. Wahrheiten und Visionen kommen ihm – so ist zu vermuten – in Form göttlicher Eingebungen, in Form von Stimmen aus dem Nirgendwo, mithin ganz so, wie sich Geräusche zumeist geltend machen. Ödipus ist freilich die Gegenfigur, er ist derjenige, der seinen Augen traut – ja allzu sehr vertraut – und darum die Tiefe der Vergangenheit sowie die unabsehbare Zukunft nicht auszuloten versteht. Er ähnelt also (zu Beginn des Stücks) in mancher Hinsicht einem sturen Positivisten, der nur für wahr nimmt, was ihm unmittelbar vor Augen steht, und dem weiterreichende Zusammenhänge verborgen bleiben müssen. Im *Lichte* dieser Analogie – einer Analogie, die gewiss nicht abwegig ist – kann die Selbstblendung⁶⁸ des Ödipus als Vollendung oder In-kraft-Setzen des ihm vorherbestimmten Schicksals gelesen werden. Die drastische Tat ist nicht nur ein Versuch, den Schandfleck des Geschehenen „unsichtbar“ zu machen, sondern auch die Vollstreckung des folgerichtigen Urteils über den, der „nicht hören wollte“, die Blendung des Verblendeten. Der mythische Teufelskreis schließt sich, indem das

⁶⁷ Vgl. dazu auch Steinmanns Anmerkungen im Nachwort, 77-84, hier 79f.

⁶⁸ Sophokles, König Ödipus, 59, V. 1268-1274.

vormals Dunkle aufgeklärt⁶⁹ und die unerkannte Blindheit, in der Ödipus bis zu diesem Zeitpunkt gelebt hatte, *offenbar* wird.

Diese Lesart erlaubt es also, Sophokles' Tragödie zum Ausgangspunkt für die genaue philosophische Untersuchung des Gehörsinns zu machen. Die zukunftsbezogene *Warnfunktion*, die in der Figur des Teiresias mythisch überhöht ist – und dadurch umso deutlicher hervortritt –, ist tatsächlich so etwas wie der Fluchtpunkt, von dem aus die meisten Merkmale des Hörens in gerader Linie entwickelt werden können. Um der Genauigkeit willen sei dazu noch angemerkt, dass das „visionäre Hören“ des Teiresias streng genommen nicht mehr mit der anthropologischen „Urform“ warnenden Hörens zur Deckung kommt, sondern eher dem zweiten Barthes'schen Typus des Zuhörens entspricht: dem hermeneutischen Typus, dem Hören auf das „Dahinter des Sinns“ zum Zwecke der Entzifferung eines Heiligen oder eines Geheimnisses, zur Weissagung der Zukunft oder zur Aufdeckung einer Schuld.⁷⁰ Weil aber die Verwurzelung im ersten Typus unverkennbar ist und dessen zentrale Eigenschaften erhalten bleiben, kann die Unterscheidung in diesem Zusammenhang vernachlässigt werden.

4.1.3 Hörraum und Hörzeit

Nachdem bereits in den Ausführungen zu Ödipus und Teiresias darauf angespielt wurde, bietet sich das auditiv-akustische Verhältnis zu Raum und Zeit als Einstieg in die inhaltliche Aufarbeitung der Thematik an. Auch aus systematischer Sicht spricht einiges für *diesen* Angriffspunkt, da Raum und Zeit traditionell als die allgemeinsten „Wahrnehmungskategorien“ verstanden werden – wobei sich der Hörraum einer solchen Verallgemeinerung in gewisser Weise gerade entzieht. Der Raum des Hörens ruht nämlich nicht in sich wie der des Sehens – ein Umstand, der zur traditionell fast unwidersprochenen Meinung geführt hat, dass so etwas wie ein genuin auditiver, d.h. ein auf die Visutaktilität irreduzibler Raum überhaupt nicht existiert. Der weitreichenden Etablierung dieser Ansicht zum Trotz ist die Frage aber – streng inhaltlich betrachtet – noch unentschieden.⁷¹ Als gesichert kann hingegen der Umstand gelten, dass im Hören zumindest implizite Verweise auf „den“ Raum mitgegeben sind: In gewisser Weise wird der umgebende Raum selbst Teil des Klanges, indem er *in Form bestimmter Qualitäten* in diesen eingeht.⁷² Auf der Grundlage dieser Feststellung ist die These einer monomodal-auditiven Form von Räumlichkeit

⁶⁹ Noch einmal sei hier auf Kurt Steinmanns Nachwort hingewiesen, insbesondere 79f.

⁷⁰ Barthes, *Zuhören*, 252-254.

⁷¹ Schmicking, Daniel: *Hören und Klang. Empirisch phänomenologische Untersuchungen*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2003 (=Epistemata: Würzburger Wissenschaftliche Schriften, Reihe Philosophie 336) 51-53 sowie 113f.

⁷² Ebenda, 115.

philosophisch zweifellos vertretbar, zumal tiefergehende Einsichten in die Genese von „Raum“ und in die intermodalen Fundierungsverhältnisse ohnehin nur von empirisch gestützten – insbesondere entwicklungspsychologischen – Untersuchungen zu erwarten sind. Konkret bedeutet dies, dass hier ein gleichsam „positivistischer“, nicht in ontogenetische Zusammenhänge zurückfragender Standpunkt vertreten wird: Demnach wohnen dem Gehörten selbst bestimmte Anzeichen inne, die für die Konstitution einer Art „Raum“ hinreichen, auch ohne Unterstützung durch andere Modalitäten. Das intermodale Zusammenspiel der Sinne trägt folglich zwar – durch die Möglichkeit der Abgleichung mit visuellen, taktilen und kinästhetischen Gegebenheiten – zur besseren *Lesbarkeit* dieser auditiven Raum-Indizien bei, aber es erschafft diese nicht.

Die sachlich durchaus richtige Feststellung, das Hören könne keinen selbst-ständigen Raum im Sinne der visuellen Simultaneität geben, berechtigt also noch lange nicht dazu, die Räumlichkeit des Hörens schlechthin zu leugnen. Vielmehr scheint es gerade vom antivideozentrischen Standpunkt aus angebracht, von einem radikal anderen „Raum“ zu sprechen. Es ist ein Raum, der in sich bewegt und kontingent ist, der also nur in Abhängigkeit vom jeweils Gehörten existiert – woraus sich auch sein Widerstand gegen die Universalisierung erklärt. Um den ganzen Zusammenhang zu erhellen, ist eine neuerliche Bezugnahme auf den Begriff der Hörsphäre angezeigt. Dazu ist zunächst anzumerken, dass das Hören, anders als der Gesichtssinn, nicht *zwangsläufig* mit Wahrnehmungsobjekten konfrontiert; ohne im Detail auf die komplexe Problematik der „Stille“⁷³ einzugehen, sei hier doch darauf hingewiesen, dass der Kontrast von Stille und Geräusch nicht mit dem visuellen Figur-Hintergrund-Verhältnis gleichgesetzt werden darf. Weil der „Objektbereich“ des Hörens nicht substantiell ist, ist das auditiv prinzipiell *Wahrnehmbare*, das aktuell nicht *wahrgenommen* wird – der akustische „Hintergrund“, die vermeintliche Stille, die tatsächlich immer nur eine relative ist –, in gewisser Weise gar nicht „da.“ Die (idealiter) sphärenartige Domäne des Hörens ist dementsprechend nicht nur unsichtbar, sondern außerhalb ihrer „Affiziertheit“ überhaupt kein „Seiendes“, insofern dieser Ausdruck immer auch eine substantielle Konnotation hat. Das heißt, dass die Hörsphäre im Unterschied zum Sehstrahl – und intermodal betrachtet auch im *Kontrast* zu dessen dominanter Substantialität – einen zunächst bloß *potenziellen* Raum darstellt, der der Aktualisierung harrt. Sie ähnelt eher einem Magnetfeld, dessen Kräfte nur dann „wirklich“ werden, wenn sie auf einen Widerstand, eine Gegenkraft treffen.

⁷³ Ebenda, 174-180 sowie 272f.

Der notwendigen perzeptiven (und letztlich ontologischen) Fülle des Sehens setzt das Hören somit eine vorläufige „Leere“ entgegen. Die Hörsphäre ist zunächst nichts anderes als eine „Spannung“, die aufgrund der – im Vergleich mit dem Sehen – relativen perzeptiven Kargheit besonders für die Übernahme einer Warnfunktion geeignet ist: Ihre „Gespanntheit“ wird gerade durch die Lückenhaftigkeit der Affizierung, durch die zumeist unvollkommene „Sättigung“ ihres Bereichs gewährleistet. Weil sich nun jede Art von „Hörraum“ nur im Ausgang von dieser Hörsphäre konstituieren kann, ist eine adäquate Darstellung der auditiv-akustischen Räumlichkeit allein unter Berücksichtigung der genannten Zusammenhänge möglich. Der Raum des Hörens ist demgemäß ein Raum, der sich nur in der „Verletzung“ jener Sphäre aktualisiert, der nur dann wahrnehmbar ist – oder überhaupt *ist* –, wenn die Gespanntheit des Hörens im „Aufprall“ eines „Objekts“ manifest wird.

Das Paradoxe daran ist freilich, dass das Hören damit einerseits der Raumsinn schlechthin ist – derjenige Sinn, der sich gegenüber „dem“ Raum rückhaltlos öffnet und der als einziger eine nahezu gleichmäßige Omnidirektionalität ohne „blinde“ Flecken aufweist –, dass es andererseits aber auch diejenige Modalität darstellt, die „den“ Raum, abgesehen vielleicht vom Riechen, am flüchtigsten gibt. *Potenziell*, d.h. vermöge seiner allseitigen, von den Kinästhesen weitgehend unabhängigen Gespanntheit, ist der Gehörssinn raumgreifend; *Aktuell* hingegen – also vermöge des bloß „punktuellen“ Erscheinens von Raum – ist er geradezu raumfeindlich. Gerade dadurch aber ergänzt das Hören die Leistungen des Sehens, dessen augenblickliche „Erfülltheit“ einseitig bleiben muss, dessen Wirklichkeit und (gegenwärtige) Möglichkeit in einem direktional beschränkten Wahrnehmungsfeld – in seiner hyletischen Gerichtetheit – zur Deckung kommen.⁷⁴ Die vorhin so genannte „Penetranz“ des Hörens, sein „Querstehen“ zum visuellen Raum, rührt denn auch von dieser weitgehend unerfüllten oder „immateriellen“ Potenzialität her, die es ihm erlaubt, über visuelle Hürden hinweg zu warnen und gleichsam die „Metaphysik“ zur visuellen Substanz-Ontologie bereitzustellen.

Vollständig ist die Darstellung des auditiven Raumbezugs freilich erst dann, wenn die zeitliche Dimension des Hörens ebenfalls Berücksichtigung gefunden hat. Die gesonderte Erörterung des temporalen Aspekts ist dabei keiner sachlichen, sondern bloß einer darstellungsmäßigen Notwendigkeit geschuldet; die Separierung darf also nicht darüber hinwegtäuschen, dass Raum und Zeit im Hören *de facto* untrennbar sind. Diese Unlösbarkeit des Raumes von der Dimension der Zeit ist darauf zurückzuführen, dass alles auditiv

⁷⁴ Vgl. zur Omnidirektionalität des Hörens insbesondere Schmickings Ausführungen ebenda, 116-127.

Wahrgenommene – Geräusche und Klänge – wesentlich temporal verfasst ist. Während in der visuellen Welt die Zeit – gegenüber den substantiellen Gegenständen – äußerlich zu sein scheint, fallen im Hören die *Bestandsdauer* des „Objekts“ und die *Zeitspanne der Affektion durch ebendieses* immer zusammen, sodass es keine *Selbstständigkeit* etablieren kann.⁷⁵ Dass die Zeitlichkeit tatsächlich ein Wesenszug der Klänge ist, kann durch ein einfaches (Gedanken-)Experiment verifiziert werden. Wie Schmicking ausführt, genügt die Umkehrung eines beliebigen Klanges – die Iteration seines Verlaufs in umgekehrter Richtung –, um die Abhängigkeit der Klangidentität von der zeitlichen Reihenfolge zu belegen: Durch die Verlaufsumkehr ist der Klang nicht länger als „derselbe“ erkennbar; er ändert sein „Wesen“ und wird streng genommen zu einem *anderen* Klang. Somit kann konstatiert werden, dass auditive Gehalte im Unterschied zu statischen Sehdingen *wesentlich irreversibel* sind. Sie zeichnen sich durch ihr „hyletisches Pacemaking“ aus, durch Vor-Gabe von Zeitpunkt und Dauer, Rhythmus, Reihenfolge und Geschwindigkeit ihres Erscheinens.⁷⁶ Dies entspricht dem, was weiter oben als „zeitliche Anamorphose“ des Hörens bezeichnet wurde.

Ausgehend von dieser nicht suspendierbaren Zeitlichkeit aller Wahrnehmungen des Gehörs – ferner von dem Umstand, dass die Räumlichkeit des Hörens notwendig an Einzelwahrnehmungen bzw. Affektionen gebunden bleibt –, kann nun dieser flüchtige „Zeit-Raum“ vollständig beschrieben werden. Zur Konstitution „des“ Hörraums bedarf es einer „Kollision“ zwischen dem Schallereignis und der in einer Art reiner Potenzialität *aufgespannten* Hörsphäre – in nichts anderem besteht ja das „Lautwerden“ eines Geräusches –, eines „Zusammenpralls“ also, der die zweifache Bedingtheit bzw. Beschränktheit der auditiven Räumlichkeit in aller Deutlichkeit hervortreten lässt: zum einen die begrenzte Ausdehnung der leibzentrierten Hörsphäre, zum andern den ephemeren Charakter des jeweiligen Geräusches. Von seinem visuellen Pendant ist dieser Raum folgerichtig dadurch unterschieden, dass er, wie angedeutet, nicht einmal auf dem Wege der Abstraktion universalisierbar ist. Er *ist* nur in der Interferenz von Schall und Hörbereich, einer Interferenz, die aufgrund ihrer nicht-substantiellen Beschaffenheit keine Addition und schließlich Induktion zu einem allumfassenden Raum erlaubt. Immer bleiben die Manifestationen des Hörraums an ein „Hier und Jetzt“ – an konkrete Qualitäten, die aus der spezifischen Konstellation von Hörsphäre und Klang hervorgehen – rückgebunden, weshalb seine „Einheit“ fragwürdigen Charakter hat; sie ist das Ergebnis einer letztlich vergeblichen

⁷⁵ Vgl. Jonas, Adel, 238f.

⁷⁶ Schmicking, Hören und Klang, 109-111.

Zusammenfügung inkommensurabler, also irreduzibel qualitativer Teile, sie gleicht einem zerbrochenen Spiegel, dessen Bruchstücke allen Bemühungen zum Trotz keine glatte Oberfläche mehr ergeben. Resümierend ist daher festzuhalten, dass der „Raum des Hörens“ kein „Auseinandertreten“ gegeneinander indifferenter Entitäten meint, sondern ein durch und durch verzeitlichtes Phänomen, das nur vorübergehend simultane – also auch im landläufigen Sinne „räumliche“ – Anordnungen aus sich hervorgehen lässt. Das Gehör ist, um es in den Worten von Jonas zu sagen, ein „Grenzübertreter von Natur“, der ein diskretes Nebeneinander mehrerer Klänge nur dann gestattet, wenn die qualitativen Unterschiede zwischen diesen stark genug ausgeprägt sind.⁷⁷ Dies steht im Einklang mit Waldenfels' Beobachtung, dass das „Ordnungsprinzip“ des Hörens die *Überlagerung* ist, und nicht etwa die visuelle Verdeckung.⁷⁸

Das Fehlen eines substanziellen bzw. quantifizierbaren Raumes – die Auflösung von Räumlichkeit überhaupt in ein „diachrones“ Phänomen – verleiht auch der Zeit einen anderen Stellenwert und Charakter. Während die Zeiterfahrung in der Welt der Substanzen hauptsächlich durch die Beobachtung bestimmter Effekte *an* den *Gegenständen* vermittelt ist, wird die Zeit im Hören gleichsam am eigenen Leibe spürbar. Zeitlichkeit auditiv zu erfahren heißt nicht so sehr, die Zeit abzulesen (etwa von der Uhr, vom Sonnenstand oder von Entstehungs- und Verfallsprozessen). Selbstverständlich erlauben auch manche Geräusche Rückschlüsse auf die Tages- oder Jahreszeit; es ist geradezu banal, darauf hinzuweisen, dass etwa das Krähen des Hahns synonym für einen Weckruf ist. Aber diese mittelbare Form des Zeitbezugs, diese interpretative Leistung, ist angesichts der tatsächlich „uferlosen“ Zeitlichkeit des Hörens nur zweitrangig. Klänge und Geräusche sind ursprünglich und irreduzibel zeitlich; sie *sind* ein Werden, sie haben Bestand nur im Verfall. Hören ist immer ein dynamischer Akt, der im Gegensatz zum simultanen Panorama des Sehens – das in Wahrheit und im Detail ja immer *Bildfolge* bleibt – keine auch noch so illusorische Stillstellung zulässt. Weit davon entfernt, dieses „Defizit“ zu beheben, unterstreichen gerade die verräterisch *Tonträger* genannten Speichermedien die Temporalität des Hörens: Ein technologischer Versuch, den Klang zu verdinglichen, sind sie letzten Endes doch zum Scheitern verurteilt, weil sie streng genommen nicht konservieren, sondern den Klang jedes Mal aufs Neue hervorbringen müssen. Der Vergleich mit der Archivierung von Bildern lässt

⁷⁷ Jonas, Adel, 239f.

⁷⁸ Waldenfels, Bernhard: Medialer Widerhall der Stimme. In: Ders., *Phänomenologie der Aufmerksamkeit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004 (=stw 1734), 186-204, hier 199.

dies besonders deutlich werden. Fotografien oder Gemälde sind zweifellos „da“, wenn sie auch nicht *das* sind, was sie repräsentieren. Tonträger hingegen müssen erst „wiedergegeben“ werden, und diese Wiedergabe – die eben keine Wiederholung im Sinne des bloßen Zurückbringens eines Vergangenen ist, sondern ein *Wiedermachen* – gleicht einer Kapitulation vor der Aufgabe, den Ton zu „tragen“, also davor, ihn als statisches Sein unabhängig von einer *performativen* Aktualisierung zu bewahren.

Dieser kurze medientheoretische Exkurs verhilft zu der wichtigen Einsicht, dass Hören immer mit- oder besser *nachvollziehen* heißt; dass es also ein (Mit-)Tun im emphatischen Sinne ist. Die visuelle „Gelassenheit“ gegenüber den Dingen kontrastiert mit der auditiven Nötigung, den diachronen, nicht-reifizierbaren Verlauf des Gehörten selbst mit-zu-vollziehen. Doch dieses notwendige „Folgeleisten“, dieser subjektunmittelbare Nachvollzug einer „anamorphotisch“ vorgezeichneten Verlaufsform erklärt die Macht der „auditiven Zeit“ nur unzureichend. Wesentlichen Anteil an der manchmal unheilvollen – man denke etwa an das Phänomen der „Hörigkeit“ – Dominanz des Zeitlichen hat darüber hinaus nämlich die Beschaffenheit des Mediums Schall. Der Schall unterscheidet sich vor allem insofern vom Licht, als er keine „dynamische Neutralisierung“ bewirkt, sondern gerade die Bewegung und den *Impakt* des Wahrnehmens selbst (mit-)gibt. Er ist ein Grenzgänger zwischen Subjekt und Objekt, aber auch – und dies ist in diesem Zusammenhang entscheidend – zwischen dem Intelligiblen und dem Sensiblen: Dementsprechend vermag er es, das Subjekt auch *leiblich* in Anspruch zu nehmen und das zeitliche Werden und Vergehen tatsächlich spüren zu lassen.

4.1.4 Das „taktile“ Moment des Klangs und die „Bewegungsmacht“

Trägt man diesem Umstand Rechnung, dann erweist sich das Hören als eine Modalität, die weniger ein „verflüssigtes“ und passiviertes Sehen ist als vielmehr eine Sonderform des Tastens. Nicht zufällig wurde der Vorschlag⁷⁹ gemacht, den Begriff des Hörens so zu erweitern, dass auch Menschen, die im landläufigen Sinne nicht „hörend“ sind, nicht völlig davon ausgeschlossen werden; philosophisch legitim ist dieser Vorstoß eben deswegen, weil die Wirkungen des Schalls nicht auf das Ohr beschränkt sind und bei entsprechender Lautstärke vom ganzen Körper wahrgenommen werden. Ein weiteres Indiz für das „taktile“ Moment im Hören ist das von Hauskeller referierte Phänomen, dass Kleinkinder allem Anschein nach einen von der mütterlichen Stimme erfüllten Raum nicht als fremd oder bedrohlich wahrnehmen. Der Raum wird in gewisser Weise zum erweiterten Mutterleib, weil die vertraute Stimme die Präsenz der Mutter nicht bloß anzeigt, sondern sie über eine gewisse

⁷⁹ Vgl. dazu Schmicking, Hören und Klang, 299f.

Entfernung hinweg spürbar macht – weil die Stimme also tatsächlich so etwas wie eine „Berührung auf Distanz“ erlaubt.⁸⁰

Dass „die“ Zeit im Hören eine derart große Wirkmacht entfaltet, ist somit nicht allein ihrer Alternativlosigkeit geschuldet, sondern auch und gerade der quasi-taktilen Art ihrer Gebung. Dieses „taktile“ Nahegehen des Klangs bestätigt zugleich die Angemessenheit des vorhin bemühten Vergleiches zwischen Hörsphäre und Haut: Wenn Klänge oder Geräusche das „Noli me tangere“ der Hörsphäre missachten, veranlassen sie tatsächlich eine Reaktion vergleichbar derjenigen, die im Normalfall auf eine unerwartete Berührung folgt. Gemeint ist ein „Zusammenzucken“ oder „Aufschrecken“, gefolgt von einer unwillkürlichen Orientierung in die Richtung des Reizes. Aus dieser „Rührung“, deren Zusammenhang mit der Warn- und Beutefunktion des Hörens unverkennbar ist, erklärt sich die allgemeine „Bewegungsmacht“ des auditiv Wahrgenommenen: Die beschriebene „Blickwendung“ hin zum vermuteten Ursprungsort des Geräusches ist nur die basale Stufe einer ganzen Reihe motiler bzw. motorischer Phänomene, unter denen die (un-)willkürliche Bewegung zu rhythmisierten Klängen nicht das unbedeutendste ist. Der Bewegungsdrang, von dem der Körper in der Musik gleichsam wider Willen erfasst wird, lässt zugleich erahnen, welche Gefahren das Auditive birgt; eine innige Verbindung von intelligibler Ordnung und sinnlich unmittelbarem An-Spruch wird darin offenbar, die allein im Hören möglich ist und die – um einen entlarvenden Ausdruck aus dem Vokabular des Totalitarismus zu gebrauchen – zur „Gleichschaltung“ missbraucht werden kann.⁸¹

Angedeutet sind diese Zusammenhänge bereits in der *Odyssee*, deren Abfassung mehr als zweieinhalb Jahrtausende zurückliegt: Im zwölften Gesang entwirft Homer mit den Sirenen das wohl berühmteste Gleichnis für die Verführungskraft der Musik. Die Sirenen vermögen es, durch den bloßen Klang ihrer Stimmen arglose Seefahrer zum Näherkommen und schließlich zum Anlegen an ihre Insel zu *bewegen*, wo sie ein grausames Schicksal erwartet. Auch den Odysseus und seine Gefährten suchen sie vom Weg abzubringen, doch Odysseus verstopft – von Kirke gewarnt – den Ruderern die Ohren mit Wachs, und lässt sich selbst an den Mast fesseln, um gefahrlos dem Gesang lauschen zu können. Eine allegorische Lektüre wird nicht umhin kommen, das dahinterstehende Motiv des Selbstverlusts zu registrieren; das Motiv einer Entmachtung der Vernunft, einer vollkommenen Willfährigkeit, die all jenen

⁸⁰ Hauskeller, *Atmosphären*, 115f.

⁸¹ Zur Thematik der Bewegungsmacht von Geräuschen und Klängen vgl. ebenda, 110-113. Bei seinem Hinweis auf den Zwang, der von rhythmisch geordneten Klängen ausgeht, bezieht sich Hauskeller allerdings auf Adorno.

droht, die sich der Lockung der Musik rückhaltlos hingeben. Es ist also gewiss keine Überinterpretation, wenn man in diesen Versen einen frühen Hinweis auf die Manipulationskraft des Klangs, auf seine „imperativische“ Qualität erblickt.⁸²

Zur Bewegungs- und Verführungsmacht ist noch zu ergänzen, dass das taktil-kinetische Moment des Klangs keineswegs auf die Rezeptionsseite beschränkt ist. Vielmehr ist der Gesamtzusammenhang von Klang und Hören, beginnend mit der Geräuscherzeugung, durch die Mitteilung von „Kraft“ bestimmt, wobei auch hier von einem reduktionistischen Kraft- und Kausalitätsbegriff – wie ihn Jonas vertritt – Abstand zu nehmen ist. Wie Daniel Schmicking ausführt, können zwei Arten objektbezogenen Hörens – eines Hörens also, das sich nicht mit dem Geräusch als solchem zufriedengibt, sondern die Ursprünge desselben zu ergründen sucht – unterschieden werden: „monophones“ und „polyphones“ Hören. Monophon ist der auditive Objektbezug, wenn das Geräusch gleichsam als Repräsentation genau *eines* Gegenstandes aufgefasst wird. Von polyphonem Hören kann hingegen gesprochen werden, wenn ein einzelnes Geräusch, ein einzelner Klang als Resultat eines dynamischen Ereignisses wahrgenommen wird – mithin eines Ereignisses, das per Definition wenigstens *zwei* Gegenstände involviert. Es ist, um Schmickings überaus treffenden Ausdruck zu bemühen, ein „mehrstrahliges Hören“, das – im Gegensatz zur videozentrischen *Übereinstimmung eines* Geräusches mit *einem* Gegenstand – der notwendigen Mehrstimmigkeit allen Klangs gerecht wird. In jedem Klang wird eine Vielzahl an Gegebenheiten laut: Ereignisträger, Trägereigenschaften, Ereigniseigenschaften und – darauf wurde schon mehrfach hingewiesen – die Ereignisumgebung. Aus einem einzigen Paukenschlag etwa können, entsprechende Übung vorausgesetzt, Rückschlüsse gezogen werden auf die Größe und materielle Beschaffenheit von Pauke und Schlägel, auf die Geschwindigkeit und Stärke der Schlagbewegung, auf die Höhe und Weite der jeweiligen Räumlichkeit.⁸³

4.2 Das Subjekt des Hörens

In allen Stadien des akustisch-auditiven Zusammenhangs kann also eine merkwürdige Tendenz zur Zweiheit (oder Vielheit) beobachtet werden, eine Tendenz, die das „Zwischen“

⁸² Homer: *Odyssee*. Übersetzung, Nachwort und Register von Roland Hampe. Stuttgart: Reclam 2012 (=Universal-Bibliothek 280), insbesondere 198f., V. 154-200. An dieser Stelle ist auch ein Verweis auf die überaus einflussreiche Interpretation angezeigt, die Horkheimer und Adorno in dem Exkurs „Odysseus oder Mythos und Aufklärung“ entwickeln. Vgl. Horkheimer, Max und Adorno, Theodor W.: *Dialektik der Aufklärung*. Philosophische Fragmente. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1967, 50-87, hier 63-67.

⁸³ Schmicking, Hören und Klang, 283-292.

gegenüber den diskreten Entitäten, das Werden gegenüber dem Sein begünstigt. Zweifellos ist dies der Hauptgrund für das weiter oben skizzierte Naheverhältnis zwischen dem Hören und dem „postmodernen“ Denken. Zum Kern der Gemeinsamkeiten wird aber nur vordringen, wer auch das Subjekt des Hörens untersucht. Die Frage nach Beschaffenheit und Status des Subjekts berührt nämlich unmittelbar dasjenige philosophische Kampffeld, auf dem der „Poststrukturalismus“ wohl mit dem größten Eifer gestritten hat, und das auditive Subjekt ist besonders dazu geeignet, als Gegenmodell zum substanziellen Subjekt in ebendieses Feld geführt zu werden. Die theoretisch eingeforderte *Gespaltenheit* des Subjekts ist im Hören tatsächlich immer schon realisiert: „Zwiespältig“ ist das auditive Subjekt schon allein deswegen, weil es unter dem analytischen Blick in die disparaten, aber faktisch gleichwohl untrennbaren Rollen des Sprech- und des Hörsubjekts zerfällt. Ohne an dieser Stelle auf die weitreichenden philosophischen Debatten zur Stimme⁸⁴ eingehen zu können, muss hier also zumindest so viel Berücksichtigung finden: Dass die Stimme, das Sprechen, bei der Thematisierung des auditiven Subjekts nicht unterschlagen werden darf.

4.2.1 Aspekte des Auditivsubjekts bei Riedel

Manfred Riedel hat diesen inneren „Zwiespalt“ der auditiven Subjektivität treffend beschrieben und – das ist die Pointe seiner Ausführungen – als sine qua non der kartesischen Selbstvergewisserungsversuche ausgewiesen. Ausgangspunkt seiner diesbezüglichen Überlegungen ist die Feststellung, dass ein Ich ohne alter ego undenkbar ist, weil das Ich-Sagen als Sprechakt immer an einen Adressaten, einen Hörer – und sei es bloß jenes „Ich“ selbst – gerichtet ist. Das gesprochene Wort verdoppelt oder „spiegelt“ sich im Gehörten, die Entzweiung des Ich ist nicht zu vermeiden. Descartes' früher Versuch der Überwindung des Selbst-Zweifels macht sich nun genau diese Zweiheit im Ich-Sagen zunutze: Der Zweifel wird im Sinne einer Reduktion solange zugespitzt, bis *die Stimme des Zweifelnden* als letzte und einzige unbezweifelbare Tatsache übrigbleibt. Descartes nimmt dementsprechend bei einem „Pronunciatum“ Zuflucht vor dem Zweifel, bei der ausdrücklichen Nennung des Sprach- bzw. Sprechcharakters im Vergewisserungssatz. Es ist also ein auditiv orientierter Versuch, der die Selbstgewissheit gerade *durch* die Zweiheit wiederherzustellen trachtet: Das Ich soll *sich* selbst bestätigen, indem es im Ich-Satz sowohl die Rolle der behauptenden, als auch der bestätigenden Instanz übernimmt. Weil aber die Vorstellung einer notwendigen

⁸⁴ Einen Einblick in verschiedene (poststrukturalistisch informierte) Auseinandersetzungen mit der Thematik gewährt Palma, Giorgio: *Resonanzen. Umwege zu einer stimmhaften Sprache*. Dissertation Wien 2009.

Selbstentfremdung des Ich für Descartes und seine Zeitgenossen inakzeptabel war, konnte er es nicht bei dieser Lösung – die ja die fundamentale Zeitabhängigkeit des Sprechen-Hörens voraussetzt – bewenden lassen. Die spätere Vergewisserungsformel des „cogito, ergo sum“ vermeidet demgemäß die Bezugnahme auf eine sprechende Instanz, um keinen Raum für Zweifel, keinen „dubiosen“ zeitlichen Spalt zwischen ihrer Äußerung und ihrer Rezeption entstehen zu lassen. Allerdings bleibt das Problem noch in dieser vermeintlich sprach-losen, a-dialogischen Formulierung bestehen, denn wenn Denken und Sprechen tatsächlich ein- und dasselbe sind – eine Behauptung, die in der gegenwärtigen (Sprach-)Philosophie nicht einmal mehr legitimationsbedürftig ist –, dann drückt auch das „ergo“ in jenem berühmten Axiom nicht länger ein rein logisches Folgeverhältnis aus.⁸⁵

In den Riedel'schen Ausführungen klingt noch ein weiterer bedeutender Aspekt des Auditivsubjekts an: Seine Fähigkeit zur Selbstaffektion, ohne die eine Selbst-Bestätigung im Sagen-Hören überhaupt nicht möglich wäre. Diese Selbstaffektion stellt eine weitere Parallele zum Tasten bzw. Berühren dar, zum „Sich“ des taktilen Subjekts. Tasten und Hören sind diejenigen Sinne, die ein *aktives*, ein willentliches *Sich*-Spüren-Lassen gestatten, ohne dabei die Grenzen der Monomodalität zu überschreiten. In einem wesentlichen Punkt jedoch divergieren die auditive und die taktile Selbstaffektion: Während im Tasten Affizieren und Affiziert-Werden in eins fallen, und das unaufhörliche „Schillern“ zwischen Tun und Erleiden nur vorübergehend – durch eine Abstraktionsleistung – stillgestellt werden kann, ist die auditive Affektion von ebenjener ausgeprägten Zweiheit bestimmt; einer Zweiheit, die aus dem zeitlichen Auseinandertreten von Sich-Aussprechen und Sich-Hören resultiert, aus dem „Entgleiten“ der eigenen Stimme und ihrer – wenigstens minimal – *verzögerten* Wiederkehr und Wider-Setzung als entfremdete.

Weitaus schärfer freilich ist der Kontrast zum (reinen) Okularsubjekt, das eine Selbstaffektion im engen Sinne gar nicht kennt: Die „Reibungslosigkeit“ und Geschwindigkeit des Lichts bringen eine scheinbar unendlich große Distanz zwischen Sehen und Gesehenes, zwischen das Subjekt und „seinen“ Leib. Das Okularsubjekt kann sich gleichsam „selbst überholen“, weil die Geschwindigkeit des Lichts zugleich eine „Fluchtgeschwindigkeit“ ist, welche die „Schwerkraft“ der Dinge und deren Kausalität zu überwinden erlaubt. Anders gesagt: Der Schnelligkeitsunterschied zwischen Licht- und Leibgeschwindigkeit ist derart groß, dass die

⁸⁵ Riedel, Manfred: Grund und Abgrund der Subjektivität. Nachcartesianische Meditationen. In: Ders., Hören auf die Sprache. Die akroamatische Dimension der Hermeneutik. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1990, 17-49, insbesondere 29f. sowie 41-49.

Ausbreitung des Lichts selbst gar nicht als Bewegung wahrgenommen wird. Es *ist* vielmehr hell oder dunkel, und wenn „Licht ist“, d.h. solange der Leib *im* Licht ist, kann er sich – oder besser sein „Äußeres“ – den Blicken nicht aus eigener Kraft entziehen. Gegenüber dem Sehen gerät er somit in scheinbar absolute Passivität, zumal das Licht auch nicht in demselben Maße leiblich manipulierbar ist wie etwa der Schall.

Zwei Philosophen, die in diesem Zusammenhang erneut als „Augenzeugen“ aufgerufen werden können, sind Derrida und Foucault. Das von Derrida kritisierte Phantasma des „gesättigten Kontexts“⁸⁶ ist demnach vor allem deswegen videozentrisch, weil es das Subjekt unzulässig mit jenem Gespenst – jenem Produkt des Reduktionismus – identifiziert, das tatsächlich distanziert und objektiviert werden kann, das sichtbar und völlig durchschaubar ist. Allein unter diesen Voraussetzungen nämlich kann das in sich „einheitliche“ Sehen – das „unendlich“ schnelle und dem Affektions-Körper „absolut“ äußerliche Sehen – eine „Sättigung“ in der (Selbst-)Betrachtung des Leibes erzielen, eine scheinbar restlose, simultane Gegebenheit des „Subjekts.“ Was hingegen Foucault anlangt, so sei hier noch einmal auf seine Untersuchung des „Panoptismus“⁸⁷ hingewiesen. Angesichts der eben gewonnenen Einsichten in das Verhältnis von Leiblichkeit und Sehen dürfte es nicht mehr wundernehmen, dass und warum sich die *panoptische* Überwachungs- und Disziplinierungsmaschine in dieser historischen Form entwickelt hat: Nur das Sehen erlaubt die distanzierte und voraus-blickende Beobachtung der ungleich langsameren leiblichen Regungen aller Häftlinge, nur das Sehen erlaubt, vermöge der „augenblicklichen“ und potenziell allumfassenden Gegenwart des Lichtes, eine *permanente* Kontrolle und „Abrichtung“ des Leibes; eine Disziplinierung also, die auch durch die temporäre Abwesenheit eines aktuellen Blicks nicht unterbrochen wird.

4.2.2 Aspekte des Auditivsubjekts bei Nancy

Diese Kontrastierung mit den Taktil- und Okularsubjekten hilft zweifellos dabei, das Profil der auditiven Subjektivität zu schärfen – eine „Profilierung“, die für die verständige Auseinandersetzung mit Jean-Luc Nancys Thesen über das Hören nahezu unabdingbar ist. Wie Riedel, so stellt auch Nancy – ein weiterer „poststrukturalistischer“ oder „postphänomenologischer“ Denker, wie man abermals zu bemerken nicht umhin kommt – die Zweiheit und Selbstaffektion ins Zentrum seiner Ausführungen. Allerdings ist das, was Nancy in *Zum Gehör*⁸⁸ „zu Gehör bringt“ der Versuch, ein dem Hören gemäßes Sein philosophisch

⁸⁶ Derrida, *Signatur Ereignis Kontext*, s.o.

⁸⁷ Foucault, *Überwachen und Strafen*, 251-292.

⁸⁸ Nancy, Jean-Luc: *Zum Gehör*. Aus dem Französischen von Esther von der Osten. Zürich/Berlin: diaphanes 2010 (=transpositionen).

zu etablieren; Er versucht in Begriffe zu fassen, was es heißt, „ganz Ohr zu *sein*.“⁸⁹ Dieser Ausgangspunkt ist die Quelle gewisser Divergenzen zu Riedel, trotz ähnlicher Akzentsetzung in der Thematisierung des Hörens: Während sich Riedel darauf beschränkt, vom Standpunkt der Gegenwartsphilosophie einige Schwierigkeiten und Dilemmata der kartesischen Selbstvergewisserung aufzuzeigen – und gleichsam en passant so manche Eigenheit des Auditivsubjekts aufzudecken –, ist Nancys Schrift dem Hören als solchem gewidmet. Das erklärt auch die besondere Relevanz, die Nancy für die vorliegende Arbeit hat, denn seine Ausführungen stellen den wohl konsequentesten und radikalsten Beitrag zur philosophischen Ausarbeitung einer „auditiven Ontologie“ dar.

Auch Nancys Arbeit steht gewissermaßen im „Schatten“ des Sehens; das Visuelle bleibt – sei es explizit, sei es implizit – ein ständiger Bezugspunkt seiner Ausführungen, was angesichts der Verbreitung und nahezu ungebrochenen Wirkmacht des Videozentrismus natürlich kaum zu vermeiden ist. Bereits zu Beginn der Untersuchung stellt Nancy fest, dass das Sehen dem Begriff näher steht als das Hören.⁹⁰ Dennoch bestehen wichtige Verbindungen zwischen Hören und „Sinn“, was sich zunächst vor allem darin äußert, dass – nach Nancy – Vernehmen immer auch Verstehen heißt, und dass umgekehrt auch ein jeder Sinn „klingen“ muss, um verstanden werden zu können. Dieser innigen „chiastischen“ Verschränkung von Sinn und Klang liegt eine strukturelle Gemeinsamkeit zugrunde: Beide haben Verweischarakter. Die Behauptung, dass auch der Klang eine Verweisstruktur hat, verliert ihre Rätselhaftigkeit freilich erst dann, wenn man sie mit der Zeitlichkeit allen Klanges in Beziehung setzt. Im *Wiederklingen*, in der *Resonanz* – ganz gleich ob in einem Innen- oder Außenraum – bezieht sich der Klang auf sich selbst; Er kommt auf sich selbst als auf eine *Vorgabe* zurück.⁹¹

Dementsprechend kommt im Hören am deutlichsten zum Vorschein, was Nancy – in Anlehnung an das französische „ressentir“ – das „Sich-Spüren-Spüren“ nennt, wobei hier zu ergänzen wäre, dass sehr wohl auch das Tasten in markanter Weise auf diesen Grundzug aller Sinneswahrnehmung aufmerksam macht. Jedenfalls kann Nancy, ausgehend von diesem phänomenologisch informierten Neologismus, einen radikal anti-substanziellen Subjektbegriff stark machen: Wenn nämlich jedes Spüren, jede Perzeption, zugleich ein Sich-Spüren ist – wenn Wahrnehmung nicht ohne „Rückkoppelung“ an ein Subjekt denkbar ist –, dann gilt im Umkehrschluss auch, dass ein *leibhaftiges* Subjekt nicht ohne Perzeptionen *sein* kann. Das

⁸⁹ Ebenda, 11f.

⁹⁰ Ebenda, 9f.

⁹¹ Ebenda, 13-15.

heißt, dass der „Raum“ des Subjekts, der Raum des Selbst nichts anderes ist als dasjenige räumliche Intervall, das durch den Verweis eröffnet wird; dass also Subjektivität nichts anderes ist als eine *Funktion des Verweisens*, eine vorübergehende Selbst-Präsenz oder ein Bei-Sich-Sein im Rückbezug des Spürens. Ein solches „Subjekt in der Re-Sonanz“ bleibt freilich in letzter Konsequenz – die Nähe zu Riedel ist hier kaum zu übersehen – ein ausstehendes, ein sich entzogenes, ja ein „entzweites“ Subjekt.⁹²

All das manifestiert sich im Gehörsinn mit solcher Unmittelbarkeit, dass sich Nancy gar dazu veranlasst fühlt, das Hören als „Wirklichkeit des Zugangs zum Selbst“ zu charakterisieren. Es entspricht dem nicht-substanziellen Selbst – einem Selbst, das außerhalb der *Bewegung* des Verweises *nichts* ist – weitaus eher als das Sehen, das nur einen objekthaften, einen verdinglicht-simultanen Selbstverweis zu geben imstande ist. Es gestattet dem Subjekt, „sich in sich selbst zurückzusenden“, es ermöglicht einen „methexischen“ – hier sei an die Kennzeichnung des Hörens als ein „Mittun“ des Klangs erinnert – Selbstbezug im Gegensatz zum bloß „mimetischen“ des Sehens. *Verwirklicht* ist der Selbst-Zugang im Hören somit vor allem insofern, als die Spannung des Selbstbezuges, das Oszillieren des Verweises, im Lauschen nicht bloß fest-gestellt, sondern mit-gemacht wird.⁹³

Im Anschluss daran sucht Nancy dem Begriff des „methexischen Selbstbezugs“ schärfere Konturen zu verleihen, indem er die Untersuchung der klanglichen, der er-hörten Selbstpräsenz vertieft. Zu allererst ist freilich zu präzisieren, dass diese „Präsenz“ eher ein *Präsens* ist, dass es sich bei ihr um kein statisches Sein, sondern um ein Kommen und Gehen, ein Ausdehnen und Durchdringen handelt. Die Zeit des Hörens und seines Subjekts ist also nicht punktförmig-mathematisch; sie steht niemals *in* einem Zeit-Punkt, sondern *wird* notwendig verräumlicht. Sie verläuft nicht nach dem abstrakten Muster einer geraden, ununterbrochenen Linie von Zeitpunkten, sondern gibt sich in plötzlichen An-Läufen, Durchdringungen, in einem Hin und Her, einem Wiederhallen, einem Ausklingen oder abrupten Abbrechen. Als Zeit-Raum ist die Klangpräsenz daher ungleichmäßig, unvorhersehbar und von den kontingenten Gegebenheiten der Um-Gebung abhängig; sie ist von dem Raum durchdrungen, den sie selbst durchdringt. Hier führt Nancys Gedankengang an einen Punkt, der in der vorliegenden Arbeit bereits mehrmals angeklungen ist: Dass die auditive Raum-Zeit nicht vom jeweils Gegebenen ab-solviert werden kann. Weil Hören und Schallereignis gleichzeitig stattfinden, weil das Geräusch im Unterschied zum „Déjà-Vu“ des

⁹² Ebenda, 16f.

⁹³ Ebenda, 17-21.

visuellen Objekts *ankommt*, ist die Klangpräsenz eine bewegte Gegenwart – „Vor-, Durchdringung, Insistenz“ gegenüber dem „Stand der Dinge“ des Visuellen. Nancy bezeichnet diese Besonderheit überaus treffend als das „Zeitgenössische“ des Hörens: Das Auditivsubjekt – das Subjekt als „Stimmgabel“ – lässt sich gleichsam von der Welle des Schalls, seiner Schwingung oder Pendelbewegung, tragen. Die Zeitlichkeit des Subjekts, der Rhythmus der Subjektivierung wird also von der „Ankunft“ der Geräusche bestimmt; nichts anderes ist gemeint, wenn vom methexischen Selbstverweis die Rede ist, denn dieser Verweis ist Teilnahme am Klang und an sich selbst, ist *Selbstbegegnung*.⁹⁴

Im Zusammenhang mit der Zeitlichkeit des Hörens ist auch Nancys Bezugnahme auf Granel Phänomenologie-Kritik von Interesse. Diese Kritik besagt, dass Husserls berühmte Analyse des Zeitbewusstseins anhand einer Melodie noch nicht radikal genug ist. Zwar habe Husserl durch das Konzept einer „lebendigen“ Gegenwart – einer Gegenwart, die in Gestalt von Retentionen und Protentionen immer schon Vergangenes und Zukünftiges in sich trägt – einem neuen Zeitverständnis den Weg gebahnt. Aber die Voraussetzung eines intentionalen Subjekts am „Schnittpunkt“ von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft führe, so Granel, letzten Endes doch wieder zum althergebrachten Zeitparadigma zurück. Demgegenüber müsse der Umstand berücksichtigt werden, dass der Klang – und der Sinn – dem Subjekt immer vorausgeht.⁹⁵ Nancy nimmt diese Kritik zum Anlass, um den auditiv orientierten Subjektbegriff vom phänomenologischen Subjekt abzuheben: Weil Husserls Subjekt von der Melodie nicht „mitgenommen“ wird, weil es den Vor-Gaben der Melodie voraus-gesetzt ist, „sieht“ es die Tonfolge anstatt sie wirklich zu hören. Es gilt also, die *Intentionalität* des phänomenologischen Subjekts durch die auditive *Gespanntheit* zu ersetzen, um dem Klang und der Musik gerecht werden zu können. Dieses gespannte Subjekt des Hörens muss erst „zu sich gerufen“ werden, es ist nicht einfach „da“ – und es entspricht damit der „Evokation“ der Musik tatsächlich weitaus eher. Nancy erblickt – wiederum mit Granel – in dieser *Gespanntheit* des Hörens auch einen Bezugspunkt der Heidegger’schen Ontologie und des anonymen „Spiels“ von Verbergen und Entbergen.⁹⁶

Es ist also nicht damit getan, dem subsistierenden Okularsubjekt die Zeitlichkeit des Auditivsubjekts entgegen zu halten; das Hörsubjekt ist kein bloß ver-zeitlichtes Intentionalsubjekt, vielmehr ein fundamental verschiedener Modus von Subjektivität. In

⁹⁴ Ebenda, 21-27.

⁹⁵ Ebenda, 27-29.

⁹⁶ Ebenda, 29-31.

seiner *gespannten* Disposition „erfasst“ das Hören den Klang nicht, sondern es ist ihm exponiert. Noch im Denken, das kein aktuales Hören-auf voraussetzt, aber zweifellos den Charakter eines Selbstgespräches hat, wird dem Subjekt die Autorschaft streitig gemacht, denn der Formulierung eines Gedankens geht – wie Nancy es nennt – immer eine „Attacke des Sinns“ voraus, ein dumpfes Sagen-Wollen, das auf eine Artikulierung *pocht*. Im Widerfahrnischarakter des „gehörten“ Sinns verschafft sich somit die ursprüngliche, die unhintergehbare *Differenz im Subjekt* Gehör – der Umstand, dass es ein Subjekt nur als „Antwort auf einen Ruf“ gibt.⁹⁷

Abschließend sei der Versuch gemacht, das Auditivsubjekt in den Gesamtkontext der Sinnesmodalitäten einzuordnen. Im Anschluss an die Zuordnung der Kategorien aktiv, passiv und medium zu den okularen, olfaktorischen und taktilen Subjektivitätsformen kann an dieser Stelle eine Kontextualisierung und Charakterisierung auf der Grundlage spezifischer „Affektionsvektoren“ gewagt werden: Das Okularsubjekt ist „aktiv“, weil der „Vektor“ der Intentionalität *vom* Subjekt in Richtung Gegenstand verläuft; das olfaktorische Subjekt ist „passiv“, weil der Pfeil der Affektion immer auf das Subjekt zeigt. Demgegenüber gleicht das Taktilsubjekt – wie ausgeführt – einem „Medium“, weil es sich als sich-berührend erfahren kann. Der „Vektor“ ist hier zu einem „Kreis“ ver- bzw. zurückgebogen, gleichsam zu einer „*intentio obliqua*.“ Das Auditivsubjekt steht nun dem taktilen Sich am nächsten, da es – obwohl es zu den Fernsinnen zu zählen ist – weder mit dem „ungreifbaren“ Sehen noch mit dem „ergriffenen“, exponierten Riechen allzu viel gemeinsam hat. Dennoch unterscheidet sich das auditive Subjekt in einem entscheidenden Punkt vom taktilen: Vermöge seiner durch und durch zeitlichen Verfasstheit „entfremdet“ es sich von sich selbst, sodass Sprechen und Hören zu untrennbaren, aber distinkten Instanzen werden. Das Hören ist also nicht in erster Linie durch die Kon-Fusion von Eigenem und Fremdem (Taktilität) oder die Trennung von Subjekt und Objekt (Visualität) ausgezeichnet; Vielmehr durch die Trennung *im* Selbst, die Andersheit *im* Eigenen. Das Auditivsubjekt ist „bipolar.“ Überdies entspricht nicht einmal seine „Ausdehnung“ derjenigen der anderen Subjektivitäten, weil es zum Teil „immateriell“ ist, weil seine „Haut“ die Hörsphäre ist; es ist dem Klang ausgesetzt und im Vernehmen *aus-sich-gesetzt*.

⁹⁷ Ebenda, 35-41.

5 Das Ohr und der Geist: Sinnessubjektive Umkehrungen in der Kunst

Indes darf nicht vergessen werden, dass Zuschreibungen wie „aktiv“ oder „passiv“ auf einer Idealisierung beruhen: Dass sie zwar die jeweilige *Tendenz* zu veranschaulichen vermögen, aber gemessen an der perzeptiven Wirklichkeit Verfälschungen sind. Bereits im Abschnitt zum Okularsubjekt wurde die Leibgebundenheit des Sehens anhand bestimmter Aspekte dargelegt; eine Veränderung der „Blickrichtung“, die das Moment der „Betroffenheit“ im vermeintlich selbstmächtigen Sehen zutage fördert. Durch Nancys Diktum, Subjektivität sei überhaupt nur als Antwort, als Wider-Spruch auf Wahrgenommenes denkbar, wird die Angemessenheit dieser Passivierung indirekt bestätigt: Demnach ist das Auditivsubjekt mitnichten das einzig „responsive“ Subjekt; es ist bloß dasjenige Subjekt, in dem sich der Charakter einer „Wider-Setzung“ am reinsten ausprägt. Folgerichtig stehen die verschiedenen Sinnes-Subjekte, insbesondere aber das Okular- und das Auditivsubjekt, nicht in absolutem Gegensatz zueinander, sondern in einer Konstellation *graduell* verschiedener Passivität. Der vorliegende Abschnitt verfolgt nun das Ziel, diese leibliche Bedingtheit oder „Unreinheit“ *aller* sinnessubjektiven Handlungsmacht (und das dementsprechende Kontinuum der Sinne) anhand der Umkehrbarkeit hergebrachter Zuschreibungen schlaglichtartig aufzuzeigen – genauer gesagt anhand der *konkreten* Umkehrungen, die durch die künstlerische „Arbeit an der Wahrnehmung“ in Malerei und Tonkunst herbeigeführt werden. Die Hinwendung zur Kunst ist in diesem Zusammenhang gewiss nicht der einzig gangbare Weg⁹⁸; dennoch spricht hier einiges für *diese* spezifische Option. Zum einen zählen Musik und Malerei zweifellos zu jenen Disziplinen, die sich am intensivsten mit den Fragen und Problemen ihrer jeweiligen Sinnesmodalität auseinandersetzen. Sie müssen, wie insbesondere im Zusammenhang mit der Malerei gezeigt werden wird, zwangsläufig auf die ihnen vorgegebenen sinnesmodalen Bedingungen reflektieren – wobei diese ihre *praktische* Reflektion im Unterschied zu den theoretischen Wissenschaften größtenteils in genau dem „Phänomen-Universum“ vollzogen wird, das sie *thematisieren* wollen. Zum anderen folgt daraus, dass die Künste eine gleichsam unmittelbare Gestaltung der sie rezipierenden Subjektivität(en) bewirken, eine Gestaltung, die oftmals in Konflikt mit den vermeintlich natürlichen Tendenzen der jeweiligen Modalität gerät, und in dieser „Reibung“ die Kontingenz jener modalen „Charaktere“ – gegenüber ihrer

⁹⁸ Man denke etwa an die Auswirkungen des technischen Fortschritts auf die Wahrnehmung: Bei „unnatürlich“ hohen Geschwindigkeiten scheinen z.B. die visuellen Dinge der Umgebung ihre diskrete und solide Beschaffenheit zu verlieren – eine „Verflüssigung“, die auch eine Annäherung an die Zeitsinne impliziert. Eine umfassende Darstellung solcher Zusammenhänge von Technik und Perzeption würde jedoch den Rahmen der vorliegenden Arbeit sprengen, weshalb an dieser Stelle ein Hinweis auf die kultur- und technikgeschichtlichen Schriften Wolfgang Schivelbuschs, sowie auf die Technikphilosophie bzw. „Dromologie“ von Paul Virilio genügen muss.

idealisierenden und essenzialisierenden Festsetzung – subjektiv *erfahrbar* macht. Entscheidend ist also, dass eine Thematisierung künstlerischer Praxis Einblicke in ganz konkrete sinnliche Subjektivierungs-Zusammenhänge verspricht: In die Art und Weise, wie unterschiedliche künstlerische Herangehensweisen auch *intramodal* verschiedene – und gleichsam „verkehrte“ – Subjektivitäten hervorbringen können.

5.1 Merleau-Ponty und die „auditive“ Wende in der Malerei

Indem dieses Schlusskapitel seinen Ausgang von Maurice Merleau-Ponty nimmt, schließt es den Kreis, denn der unmittelbare argumentative Anschluss an die Ausführungen von Nancy lässt die Verbindung zwischen einer „Ontologie des Hörens“ und der Wahrnehmungsphänomenologie Merleau-Pontys neuerlich – und mit besonderer Deutlichkeit – hervortreten. Tatsächlich ist die Behauptung des Antwortcharakters jeglicher Subjektivität ohne ein Verständnis des – von Merleau-Ponty radikalisierten – Korrelationsaprioris kaum nachvollziehbar. Doch es ist nicht zielführend, Erkenntnisse aus dem Methodenkapitel erneut auszubreiten; überdies ist es diesmal der *späte* Merleau-Ponty – der doch so manchen Akzent etwas anders setzt –, der als Impulsgeber, als „Denkanstoß“ für die folgenden Gedankengänge dienen soll. Anhaltspunkte für einen „Umsturz“ des Sehens in der bildenden Kunst können insbesondere in seinem Aufsatz *Das Auge und der Geist*⁹⁹ ausfindig gemacht werden. In diesem einflussreichen Text unternimmt er den Versuch, die ideologische Spreu vom Weizen zu trennen; den Versuch, die gängige videozentrische Idealisierung des Sehens – die, durchaus im Wortsinne, auch ein „Ver-Ideeeieren“ ist – durch gewichtige Gegenargumente auf den Boden der phänomenologischen Tatsachen zurückzuholen. Seine Angriffe gelten somit nicht sowohl „dem“ Sehen an sich als vielmehr einer spezifischen Deutung desselben.

Die Kritik gilt nämlich der *wissenschaftlichen* Interpretation des Sehens – wobei „Interpretation“ im musikalischen Sinne zu verstehen ist, d.h. als Deutung *und* Versuch der Umsetzung –, die selbstverständlich auf Descartes zurückgeht, und die von Merleau-Ponty einer spezifisch künstlerischen Praxis visuellen Wahrnehmens gegenübergestellt wird. An dieser Stelle ist eine Skizzierung der kartesischen Haltung gegenüber dem Sehen – bzw. der Deutung, die Merleau-Ponty davon gibt – unumgänglich, denn nur vor diesem Hintergrund erschließt sich die genaue Bedeutung der „Revolte“ des Sehens in der Malerei. Aufschlussreich ist hier vor allem, dass Descartes die Zeichnung dem Gemälde vorzieht: Ihm

⁹⁹ Merleau-Ponty, Maurice: *Das Auge und der Geist*. In: Ders., *Das Auge und der Geist*. Philosophische Essays, neu bearbeitet, kommentiert und mit einer Einleitung herausgegeben von Christian Bermes. Hamburg: Meiner 2003 (=Philosophische Bibliothek 530), 275-317.

zufolge kommt dem Gezeichneten gerade wegen seiner Kargheit der Primat zu, während das „Mehr“ der Malerei bloß überflüssige Beigabe oder sogar Ablenkung vom Wesentlichen sei. In der Zeichnung kommt also nach Descartes die Essenz des Visuellen zur Darstellung – die „primären“ Eigenschaften der Dinge, Ausdehnung und Form. Daran wird ersichtlich, dass er einem „asketischen“ Ideal des Sehens – oder besser dem Sehen *als* Ideal – das Wort redet; einem Sehen, das sich darauf beschränkt, der Geometrie und Mathematik Zubringerdienste zu leisten. Merleau-Pontys Absicht ist es nun, die Praxis der Malerei – und mit ihr ein „leibhaftiges“, ein ungebändigtes Sehen – zu rehabilitieren. Dem „Skelett des Sichtbaren“ – dem kümmerlichen Rest, den Descartes' erkenntnisgemäße Reduktion übrig gelassen hat –, will Merleau-Ponty „Fleisch und Haut“ zurückgeben; das Ideal des Sehens als „geistige Schau“ – als denkerische Leistung, die eine Ähnlichkeit zwischen Bild und Vorlage erst herstellt, mithin das Bild wie ein Zeichen „liest“ – will er mit der Fülle wirklichen Sehens konfrontieren. Eine Konfrontation, die im wahrsten Sinne des Wortes vor *Augen* führt, dass das Sehen – um mit Merleau-Ponty zu sprechen – „nicht im Besitz seiner eigenen Prämissen“ ist, dass es selbst körperlich bedingt ist.¹⁰⁰

Dabei hat die Malerei – so viel kann aus den eher vagen Einleitungsbemerkungen von Merleau-Ponty¹⁰¹ geschlossen werden, ohne dem Text fremde Intentionen anzudichten – in erster Linie deswegen eine Schlüsselposition inne, weil sie jene Auseinandersetzung mit dem aktuellen Sehen – noch einmal sei an die Doppeldeutigkeit des „Interpretierens“ erinnert – nicht (nur) auf theoretischem Wege thematisiert, sondern mit Pinsel und Palette tatsächlich austrägt. Die Malerei *bildet* sich eine Meinung über das Sehen – nicht durch distanzierte Betrachtung, vielmehr im und durch den Vollzug des Wahrnehmens selbst. Im Gegensatz zur Philosophie, ja selbst zur wahrnehmungsaffinen Phänomenologie bedient sich die Malerei nicht der Begriffssprache; die Produkte ihrer „Reflexion“ sind im selben Medium – im „Medium“ der *sinnlichen* Sichtbarkeit – „abgefasst“ wie die Beobachtungen, deren Niederschlag sie sind. Malen heißt also immer auch: eine „praktische Reflexion“ über das Sehen anstellen, mit dem Sehen „ringen“, vermeintlich theoretische Probleme „handgreiflich“ bearbeiten. Die ungeahnte Wirkkraft, die Werke der bildenden Kunst zuweilen in der Rezeption entfalten, ist zweifellos auf diese Einheit von Theorie und Praxis zurückzuführen, denn als sinnlicher Niederschlag von Erkenntnissen über die Sinnlichkeit beschreibt oder

¹⁰⁰ Ebenda, 289-298.

¹⁰¹ Vgl. ebenda, 275-278.

erklärt das Bild nicht, sondern *führt vor*. Ein Artefakt der Malerei erlaubt und verlangt den Nachvollzug vollzogenen Sehens.

Merleau-Ponty führt nun diese Erfahrungsdimension der Malerei – die er selbst nur andeutet, die seinen Ausführungen aber zugrunde liegt wie der Fluchtpunkt dem Renaissance-Gemälde – gegen das wissenschaftliche Sehen ins Feld. Dass die Malerei eine „Praxis“ ist, kommt in Merleau-Pontys Aufsatz vor allem unter dem Aspekt der Leiblichkeit des Sehens begrifflich zum Tragen: Sehen und Bewegung sind ihm zufolge ineinander, d.h. das Sehen wird immer von einem Leib „ausgerichtet“ und bringt im Gegenzug ebendiesen Leib selbst in Bewegung. Es ist somit kein „überfliegendes“ Denken, das sich außerhalb bzw. gegenüber der „leibhaftigen“ Welt halten kann, sondern ein Wahrnehmen, das selbst *in* dieser Welt *stattfindet*; es ist *zwischen* den Dingen, es wird vom Raum *umfassen* und erlebt ihn *von innen*. Das heißt, dass sich das Subjekt – wenn und indem es sieht – nicht oder nicht nur Welt aneignet, sondern sich ihr gegenüber auch öffnet. Im Gegensatz zum kartesischen cogito ist Merleau-Pontys (Okular-)Subjekt zugleich sehend *und* sichtbar, zugleich welteröffnend *und* „weltoffen.“ Wer sieht, kann selbst gesehen werden, ja mehr noch: *Im* Sehen eines Dinges ist das „Subjekt“ immer auch vom „Objekt“ bzw. dessen Aspekt *ausersehen*; Mag es das Objekt auch aus eigenem Antrieb ins Auge gefasst haben, es ist ja doch auch von diesem *betroffen*. Der weitverbreiteten Ideo-Logie des Sehens kann Merleau-Ponty daher den Aspekt der Selbstabwesenheit im Sehen entgegen halten: Die visuelle Welt-Offenheit ist keine bloße Einbildung, das Sehen vermag es tatsächlich, die geistige Selbstimmanenz zu überwinden, weil das sehende Selbst von den Dingen betroffen, angezogen, ja „*außer sich* gezogen“ wird, und in einen visuellen Austausch von Berühren und Berührt-werden mit ihnen tritt.¹⁰²

Es ist diese konstitutive Reflexivität des Leibes – die eben auch im Sehen wirksam ist – auf der nach Merleau-Ponty sämtliche Probleme der Malerei beruhen. Indem also die Malerei mit diesen Problemen „ringt“ – indem sie mit ihnen praktisch „verkehrte“ und die jeweiligen „Lösungen“ unmittelbar umsetzt bzw. gegen jene Probleme *durchsetzt* – bringt sie die unsichtbaren Voraussetzungen des Sichtbaren ans Licht. Sie macht *sichtbar*, dass das Sehen ein kontingenter leiblicher Prozess ist, dass der Weg vom Erblicken zum Erfassen eines Gegenstands von zahlreichen Unwägbarkeiten gesäumt wird – dass es also kein bloßes *Wahrnehmen* eines in völliger Passivität „Hingegebenen“ ist, sondern ein dynamisches „Geben und Nehmen“ mit nicht immer eindeutiger Rollenverteilung. Dementsprechend ist die

¹⁰² Ebenda, 278-281, 300 sowie 311-313.

Malerei für Merleau-Ponty eine Art „ideologiekritisches“ Unterfangen, das dem verdinglichten und verdinglichenden Sehen des Alltags seine verleugnete Prozesshaftigkeit vor Augen führt: Die „Phantome“ und „Schattenspiele“, aus denen die Dingwelt des „profanen“ Sehens überhaupt erst zusammenschießt. Wer malt, macht sich *empfänglich* für diese ursprünglichen visuellen Impulse und bildet daher nicht die Dinge in ihrer Positivität ab, sondern „dichtet nach“, wie das Sichtbare – *durch* den Leib; durch Auge, Geist und Hand – zum Gesehenen und schließlich wieder zu einem Sichtbaren wird, vergleichbar dem Regenwasser, das ins Gestein eindringt und auf unergründlichen Sickerwegen Meter für Meter herabsteigt, um schließlich am Fuße des Gebirges angereichert wieder hervorzquellen. Die Malerei thematisiert und praktiziert die Rezeptivität des Sehens, das leibliche Entstehen-Lassen der Gegenstandswelt; angesichts ihrer Einsichten ist es nur folgerichtig – und für die vorliegende Arbeit von größter Tragweite –, dass Merleau-Ponty zu dem Schluss kommt, das Gesehene sei eine Art „*Echo* der Dinge im Leib.“¹⁰³

So sehr auch dieses Sichtbar-werden-lassen *durch* den Leib vom „Augenschein“ unmittelbaren visuellen *Erfassens* widerlegt zu werden scheint, so einfach ist es doch, Belege *dafür* zu finden. Im Abschnitt zum Okularsubjekt ist bereits der Aspekt der leiblichen Situiertheit bzw. Begrenztheit ausführlich zur Sprache gekommen, der sich insbesondere in der Perspektivität alles Gesehenen äußert, also im notwendigen Ausschluss oder Ausgeschlossen-Sein von den potenziellen Abschattungen, und zwar *in* der vermeintlich reinen Aktivität des augenblicklichen Sehens. Das Wahrgenommene wird dem Subjekt – wenn man so will – nur durch den Leib, durch dessen Stellung oder Konstellation „zwischen“ den sichtbaren Dingen „wahrgegeben.“ Daneben sind vor allem „das Fleisch und die Haut“ der visuellen Welt anzuführen; jene Phänomene also, die Descartes für unwesentlich erklärt, und die zu rehabilitieren ein zentrales Anliegen von Merleau-Ponty ist. Unter ihnen ist die Farbe zweifellos eines der bedeutendsten: Sie verdeutlicht, dass entgegen der kartesischen Vergeistigung immer mit dem ganzen Leib gesehen wird, dass die Leiblichkeit im Prozess des Sehens durchaus „Gewicht“ hat. Während das vermeintlich außerweltliche, rein geistige Okularsubjekt die Farbe erfasst, vernimmt „sein“ Leib – der gar nicht ganz „sein“ ist – das Geschrei, das Geschwätz oder das Flüstern der Farbe. Er zeigt sich empfänglich für die Beschwichtigungen des Blaus, die Liebkosungen des Dunkelgelbs, die Anstachelungen des Rots, sodass sich unter der Hand, *im* aktiven visuellen *Zu-Griff*, der „Affektionsvektor“ gegen das Subjekt kehrt. Es sieht und wird doch auch „an-gesehen.“ Dieses nach Hauskeller

¹⁰³ Ebenda, 281-288.

„atmosphärische“ Moment der Farbe, das den Leib gleichsam gegen den Willen des klarsichtigen Okularsubjekts verführt, spiegelt sich sogar in der Alltagssprache wider: Die Wendungen „Schwarzsehen“ und „Rotsehen“ spielen auf die unmittelbare leiblich-affektive „Ergriffenheit“ durch die Farbe an.¹⁰⁴

Natürlich beschränkt sich dieser leibliche Aspekt nicht auf die farbliche Dimension des Visuellen, wenngleich er darin vielleicht am klarsten zutage tritt; auch in Phänomenen wie der erotischen Anziehungskraft von Bildern, der „Schaulust“, oder dem Ekel und Entsetzen, das manches Gesehene *hervorruft*, zeigt sich, dass visuelle Wahrnehmungen auf ganz unmittelbare leibliche *Resonanz* stoßen. Gerade mit Bezug auf die „Attraktivität“ gewisser Bilder – die nicht unbedingt erotischer Natur sein muss, sondern auch einer Lust an Angst oder Ekel entspringen kann – ist es daher durchaus nicht abwegig, von einer „Sirenenhaftigkeit“ auch des Sichtbaren zu sprechen. Und obwohl nun diese Verführungskraft des Visuellen – eben weil *Gegenstände* nicht im engen Sinne *verführen* – gewiss nicht dieselbe Macht hat wie ihr auditives Pendant, straft sie dennoch die Vorstellung absoluter visueller Distanziertheit Lügen. Das ist auch der Grund dafür, dass der in dieser Arbeit vielgescholtene Kausalitätsbegriff von Jonas das Sehen – entgegen seiner Absicht – letztlich wieder auf das Podest der reinen Geistigkeit, bzw. reinen Aktivität, hebt: Wenn nämlich Kausalität nur „grob-schlächtig“, im Sinne der „handfesten“ Impulsweitergabe von Ding zu Ding, gedacht wird, dann schlüpfen subtilere Formen des Angegangen-Werdens unweigerlich durch die allzu weiten Maschen des begrifflichen Netzes. Erst die Berücksichtigung der genannten Phänomene, bei denen der „Impuls“ auf komplexe Weise in eine *spürbare* Wirkung übersetzt wird, führt zu der Einsicht, dass das Sehen leiblich bedingt ist – und damit auch „passiv“ und „abhängig.“ Darauf will auch Hauskeller hinaus, wenn er von der „Macht der Welt“ spricht, die sich auch durch das „Atmosphärische“ Geltung verschafft und Einfluss auf das Subjekt nimmt.¹⁰⁵

5.2 Das „sehende“ Hören und seine Kritiker

5.2.1 Roman Ingardens Ontologie des Musikwerkes als Beispiel für das „visualisierte“ Musikhören

Dass die (moderne) Malerei mit ihrer Betonung der Farbe und ihrer Auflösung wiedererkennbarer bzw. gegenständlicher Formen eine anti-ideologische Umkehrung des alltäglichen dingbezogenen Sehens leistet, darf nach diesen Ausführungen als etabliert gelten.

¹⁰⁴ Vgl. Hauskeller, *Atmosphären*, 123f.

¹⁰⁵ Ebenda, 163-165.

Doch wie verhält es sich mit der Tonkunst? Inwiefern kann hier von einer analogen „Umkehrung“ gesprochen werden? Zunächst ist festzuhalten, dass eine solche Umkehrung in der Tonkunst natürlich eine gegenläufige Bewegung implizieren würde: Eine Annäherung an das Sehen, ausgehend von und in dem Medium des Klangs. Das heißt auch, dass jene Verkehrung nicht zwangsläufig Ausdruck einer kritischen Haltung wäre, und vielleicht sogar einer Ausbreitung der videozentrischen „Idealisierung und Ideologisierung“ Vorschub leisten könnte – sie hätte dann aufgrund der Vormachtstellung des Gesichtssinns eher den Charakter einer Anbiederung als einer Auflehnung. Tatsächlich kann – so viel sei vorweggenommen – in dem, was gemeinhin „Musik“ heißt, also in den wohletablierten Formen und Werken der Tonkunst, eine solche Tendenz zur Assimilierung ans Visuelle beobachtet werden.

Roman Ingarden hat der Musik, genauer gesagt dem Musikwerk, in seinen *Untersuchungen zur Ontologie der Kunst*¹⁰⁶ einen umfangreichen Abschnitt gewidmet; und obwohl er die Frage einer möglichen „Visualisierung“ des Hörens in der Musik nicht ausdrücklich thematisiert, können seine Ausführungen – wie zu zeigen sein wird – dennoch als Beitrag dazu gelesen werden. Der Umstand, dass Ingardens Aufmerksamkeit der *klassischen* Musik gilt, macht seine Untersuchung für die vorliegende Arbeit nur noch interessanter. Dadurch kann sie nämlich als „Kodifizierung“ all dessen herangezogen werden, woran die – im Anschluss zu behandelnden – Kritiker des traditionellen Musikhörens Anstoß nehmen.

Ihrer Kennzeichnung als „Ontologie“ entsprechend, verfolgt Ingardens Untersuchung des Musikwerks die Absicht, Antworten auf die Frage nach dem Was- oder Wie-Sein, d.h. nach der Seins-Art desselben bereitzustellen. Die erste Antwort, die Ingarden gibt, ist eine bloß abgrenzende, die aber bereits erahnen lässt, von welchen Paradoxien die Seinsweise musikalischer Werke geprägt ist: Das Musikwerk ist ihm zufolge weder ein idealer Gegenstand, noch ein zeitlicher. Ideal ist es schon allein deswegen nicht, weil es ein „Kind seiner Zeit“ ist, weil es zu einem bestimmten geschichtlichen Zeitpunkt geschaffen wurde und zwangsläufig die kontingenten Male jener Geburtsstunde trägt. Ein realer Gegenstand ist es allerdings genauso wenig, denn es ist der Zeit nicht unterworfen; es altert oder verfällt nicht, jedenfalls nicht im herkömmlichen Sinne. Aus diesen Verneinungen gewinnt Ingarden im

¹⁰⁶ Ingarden, Roman: *Untersuchungen zur Ontologie der Kunst. Musikwerk – Bild – Architektur – Film*. Tübingen: Niemeyer 1962.

Umkehrschluss die wichtigsten Charakteristika des Musikwerks: Es ist überzeitlich, überräumlich, einzigartig und indifferent gegenüber Abschattungsqualitäten.¹⁰⁷

Dabei ist allerdings ein Kurzschluss zu vermeiden, der das Musikwerk mit seiner Partitur identifiziert: Denn so sehr die Partitur auch jener doppelten Abgrenzung zu genügen scheint, so wenig wird sie doch dem positiven Begriff eines Musikwerks im vollen Sinne gerecht. Dies vor allem deswegen, weil die Partitur lediglich ein Schema des Werks darstellt, das – wie Ingarden aufzeigt – von „Unbestimmtheitsstellen“ durchzogen ist, welche erst in der konkreten musikalischen Interpretation ausgefüllt werden. Andererseits darf das Werk auch nicht mit diesen Konkretisierungen verwechselt werden, denn jede musikalische Ausführung durch ein Orchester ist, wie leicht nachvollzogen werden kann, einer Vielzahl kontingenter Faktoren unterworfen; Faktoren, deren Einflussnahme mit der Vorstellung vom Musikwerk als einer überzeitlich sich durchhaltenden, gleichsam am „Ideenhimmel“ stehenden Entität nicht vereinbar ist. Des Rätsels Lösung ist nach Ingarden die Bestimmung des musikalischen Werkes als rein intentionaler Gegenstand: Demnach kann seine paradoxe Seinsweise als qualitative und doch überindividuelle Gestalt allein dadurch erklärt und fundiert werden, dass es nur als Korrelat der „ästhetischen Einstellung“ existiert – einer Einstellung, die von den konkreten Ausführungsumständen abstrahiert, um die „reinen“, unveränderlichen Qualitäten des Werks herausdestillieren zu können.¹⁰⁸

Wie Ingarden im Zusammenhang mit dem Problem der Identität des Werkes – seines Sich-Durchhaltens über große Zeiträume und ihre je unterschiedlichen Interpretationspraktiken hinweg – im Detail herausarbeitet, ist das eigentliche Musikwerk daher nur über Partitur *und* Interpretation zugänglich. Weil die Partitur ihre Identität zwar über Jahrhunderte zu wahren vermag, aber der Ergänzung bedarf, und weil umgekehrt die Ausführungen jene „Lücken“ schließen, aber auf immer andere (und kontingente) Weise, haben beide „Manifestationen“ also nur den Status unselbstständiger Teile, die erst nach Vereinigung in einem größeren Ganzen – dem Werk – ihre volle Bestimmung erfüllen. Daraus folgt, dass das Musikwerk im emphatischen Sinne konstant und variabel in eins ist, dass seine Identität und Seinsweise durch ein merkwürdiges „Doppelleben“ als unveränderlicher Gegenstand *mit* einem Spielraum für Variation charakterisiert ist. Die Variabilität, die in unterschiedlichen Ausführungspraktiken ans Licht kommt, ist also nach Ingarden dem Werk immanent, denn nur in den konkreten Interpretationen – deren jede eine gleichwertige Lösung darstellt – wird

¹⁰⁷ Ebenda, 11-16.

¹⁰⁸ Ebenda, 25-27, 36-39 sowie 101-105.

es wirklich zum Leben erweckt. Die „Offenheit“ der Partitur ist schließlich ein integraler Bestandteil derselben, sodass mit einiger Berechtigung von einer „konstanten Variabilität“ auch des Werkes gesprochen werden kann.¹⁰⁹

Die von Ingarden philosophisch „kodifizierte“ Vorstellung vom Musikwerk stellt nun vor allem insofern eine „Visualisierung“ des Hörens dar, als darin einige zentrale Wesensmerkmale der schriftlichen Partitur auf das Werk als Ganzes übertragen werden. Musik und Klang, ihrem Wesen nach höchst ephemere Erscheinungen, werden durch die Partitur „verewigt“; der Zeitfluss des Musikstücks, das Nacheinander seiner Teile, wird in der Niederschrift verräumlicht und dem willkürlich wählenden Blick gleich-zeitig disponibel gemacht. Entscheidend ist freilich, dass die Partitur – wie Ingarden völlig zu Recht betont – keineswegs „selbstgenügsam“ ist: Sie ist außerstande, das Musikstück adäquat zu repräsentieren und drängt daher gleichsam „von sich aus“ auf ihre Realisierung, die ihrerseits natürlich immer auf das schriftliche Schema bezogen bleibt. Vermöge dieses „Übertretens“ hat die Praxis der Verschriftlichung von Musik unmittelbaren Einfluss auf den Charakter der in ihr gestalteten Werke; In der Ausführung kommt es zur wechselseitigen Durchdringung oder auch zum Konflikt zwischen der Fülle und Kontingenz aktuellen Klangs einerseits und der quasi-visuellen Struktur andererseits. Ingarden erläutert dies anhand der spezifischen „Zeitfärbungen“ der Ausführung, die der immanenten Zeitlichkeit des Schemas – seiner „Architektonik“ oder „Dramaturgie“ – zuarbeiten, aber auch entgegenwirken können.¹¹⁰

Wie sich die „Einmischung“ des visuellen Moments in der Musik konkret äußert, kann durch Selbstbeobachtung, d.h. durch Beschreibung der spezifischen Form von Subjektivität – oder Subjektivierung – die im Musikhören statt hat, herausgearbeitet werden. Die klassische Musik ist nicht zuletzt deswegen als ein Versuch der Angleichung an das Sehen interpretierbar, weil sie auf stringenten, „vorhersehbaren“ Entwicklungen insistiert, auf möglichst lückenlosen Verknüpfungen von „Ursache“ und „Wirkung“; und weil sie durch diese Forderung – die ohne Möglichkeit der Verschriftlichung nicht umgesetzt, ja in dieser Strenge vielleicht nicht einmal geltend gemacht könnte – einen Kanon von Werken hervorgebracht hat, die eher Panoramen oder Tableaus ähneln als ephemeren Hörobjekten. Nirgends wird diese quasi-visuelle Dimension des klassischen Musikhörens so unmittelbar erfahrbar wie in der tonalen Melodieführung. Die Melodie, Grundbaustein aller im weiteren Sinne „klassischen“ Musikwerke, ist tatsächlich eine Art klanglicher Form, und stellt damit eine Verbindung zum

¹⁰⁹ Ebenda, 118-134.

¹¹⁰ Ebenda, 39-48.

Formsehen her: In ihr sind die jeweils folgenden Töne durch die vorangegangenen Intervalle immer schon angedeutet – ganz so, wie beim Betrachten eines vorbeiziehenden Landschaftspanoramas, dessen aktuell wahrnehmbarer Ausschnitt eine induktionsartige Erschließung der noch nicht sichtbaren Formen erlaubt. Tonalität bzw. Melodie sind somit die Grundlage eines gestalthaften oder „holistischen Hörens.“ Mit ihrer Hilfe kann die klassische Musik vor dem „geistigen Auge“ tatsächlich eine Art Landschaft entfalten, die große Ähnlichkeit mit dem substanziellen Raum des Sehens aufweist. Verstärkt wird diese „Substanzialisierung“ durch den Umstand, dass klassische Musik – sowie nahezu alle Stile und Formen einer „traditionellen“ Tonkunst im weitesten Sinne – für gewöhnlich einen ununterbrochenen Klangfluss erzeugt, und sich sogar noch die Stille einverleibt, indem sie sie durch werkimmanente holistische Zusammenhänge mit einer spezifischen Bedeutung auflädt. Das „Subjekt der Musik“ wird dementsprechend nach Art des Sehens permanent affiziert, subjektiviert – und schließlich substanzialisiert.¹¹¹

Diese Einsichten decken sich weitgehend mit den Ergebnissen, zu denen der Komponist und Klangtheoretiker Raymond Murray Schafer im Zuge seiner kritischen Bestandsaufnahme des zeitgenössischen Hörens kommt. Schafers längst in den gehobenen Alltagswortschatz eingegangener Begriff der Soundscape wird nur vor dem Hintergrund des landläufigen „frontalen“ und „linearen“ Hörens verständlich; einer auditiven „Haltung“, die insbesondere durch traditionelle Musikstücke eingefordert wird. Es ist dies ein Hören, in dem sich das Subjekt *vor* oder *gegenüber* dem Gehörten wähnt, in dem es – um bei der Musik zu bleiben – der Melodie folgt wie die Augen der Linie. Dabei geht das „Überraschungsmoment“ verloren; an die Stelle der Exponiertheit tritt ein gleich-gültiges und gleichmäßiges *Hinhören*, das sich zwar dem unwiderstehlichen Zeitfluss der Klänge beugen muss, aber dennoch eher einem Erfassen quasi-substanzieller Gebilde gleicht denn einer „Ergriffenheit.“ Dem stellt Schafer eine Art des Hörens gegenüber, die mit einer Teilnahme an oder Immersion in der klanglichen *Umwelt* einher geht. Die Soundscape ist nichts anderes als das Korrelat eines solchen „umweltlichen“ oder „dreidimensionalen“ Hörens – sie kann nur als solche wahrgenommen werden, wenn sich das Subjekt seiner Umwelt aussetzt, sich ihr gegenüber öffnet. Das heißt freilich auch, dass dieses Er-Hören der „Klanglandschaft“, der Gesamtheit aktuell präsenter Umgebungsgeräusche, den Wesensmerkmalen des Hörens – wie sie weiter oben

¹¹¹ Zum holistisch-gestalthaften Charakter der (tonalen) Musik und zur Pause als einer spezifisch musikalischen Stille vgl. ebenda, 107-114.

herausgearbeitet wurden – weitaus eher gerecht wird als das frontal-visuelle Zu-Hören; der Sphärencharakter des Hörens kommt hier gleichsam zu sich.¹¹²

5.2.2 John Cage: Die Stille des Sinns und die Sinnlichkeit der Stille

Ein dem „Wesen“ des Gehörs gemäßes (Musik-)Hören ist in gewisser Weise auch jenen beiden prominenten Kritikern des traditionellen Musikverständnisses ein Anliegen, deren Überlegungen diese Arbeit beschließen sollen: Roland Barthes und John Cage. Über den Komponisten oder besser Klang- und Geräuschkünstler John Cage kann hier unmittelbar an Schafer angeknüpft werden, denn Cages Reflektionen über Musik, Stille und Geräusch waren eine wichtige Inspirationsquelle für Schafers eigenes kulturkritisches Unternehmen. Überdies ist Cages theoretischer Ansatz in Abgrenzung von einer althergebrachten ästhetischen Position entstanden, die – wie sich zeigen wird – tatsächlich in vielerlei Hinsicht mit derjenigen Ingardens übereinstimmt.

Grundlage der hier zu gebenden Darstellung sind einige Vorlesungen und Aufsätze aus Cages bedeutendem Sammelband *Silence*; darin erläutert er die Methoden und Gestaltungstechniken, denen sich einige seiner zentralen Werke verdanken, sowie die Überzeugungen bzw. die „Philosophie“, die seine Abkehr von der traditionellen Tonkunst allererst motiviert haben. Auch Cage thematisiert die Vorherrschaft des Sehens und die visuelle Beeinflussung der Musik nicht explizit. Gleichwohl lässt sich sein gesamtes schriftliches wie musikalisches Werk, durchaus ohne Anwendung des interpretatorischen Brecheisens, (auch) als Kritik an einem „sehenden Hören“ deuten. Um diesen Zusammenhang zutage zu bringen, ist es freilich notwendig, etwas weiter auszuholen. Zunächst sei die provokante Suggestivfrage zitiert, die Cage in der dritten Vorlesung der Reihe *Composition as Process* in den Raum stellt, und die genauso gut als eine Art Motto seiner gesamten künstlerischen Tätigkeit dienen könnte: „Does being musical make one automatically stupid and unable to listen?“¹¹³ Beachtenswert ist daran vor allem die Entgegensetzung von Musik und Hören: Weit davon entfernt, die Musik zu einer Art Königsdisziplin des Hörens zu erklären, unterstellt Cage, dass Musik bzw. Musikalität dem Hören vielmehr hinderlich ist.

¹¹² Zum Konzept der Soundscape vgl. den einleitenden Essay zu Schafers Hauptwerk, in dem Sabine Breitsameter die angesprochenen Zusammenhänge prägnant darstellt. Breitsameter, Sabine: Hörgestalt und Denkfigur – Zur Geschichte und Perspektive von R. Murray Schafers *Die Ordnung der Klänge*. In: Schafer, Raymond Murray: *Die Ordnung der Klänge. Eine Kulturgeschichte des Hörens*. Übersetzt und neu herausgegeben von Sabine Breitsameter. Mainz: Schott 2010, 7-32, hier 15f.

¹¹³ Cage, John: *Composition as Process*. In: Ders., *Silence. Lectures and Writings by John Cage*. Middletown, CT: Wesleyan University Press 1973, 18-56, hier 49.

Die Frage, warum und wie Cage zu dieser Einschätzung gelangt, führt zugleich zu Ingarden zurück. Cages ganzes Schaffen ist nämlich eine Spitze gegen jenes *Verständnis* von Musik als – wie er es nennt – „ideale Situation“¹¹⁴, zu dem Ingarden den theoretischen Überbau stellt, wenn er das Musikwerk zum Korrelat der ästhetischen Einstellung erklärt. In Einklang mit der Grundtendenz der amerikanischen Avantgarde – in deren Tradition er sich selbst stellt – lehnt Cage eine Art von Musik ab, die sich von der akustischen Umwelt abzuschotten trachtet; er will die Opposition von Kunst und Leben, auch von künstlerischer Produktion und Rezeption, überwinden oder wenigstens aufweichen, keinesfalls aber verfestigen. Dementsprechend suchen seine Werke, wie die seiner Kollegen, in mehr als nur einer Hinsicht eine alltägliche Hörsituation wiederherzustellen, die durch Spezialisierung und Institutionalisierung aus der Tonkunst verdrängt wurde.¹¹⁵ Die Nähe zu Schafers Forderung nach einem Bewusstsein für die Soundscape, bzw. nach einem ihr entsprechenden Hören, ist hier unverkennbar.

Diesem Zweck der Überschreitung institutionalisierter Grenzen dient letztlich auch Cages Methodik, die unter dem Namen „Aleatorik“ bekannt geworden ist. Mittels „chance operations“ – Zufallsoperationen – wie etwa Würfel- oder Münzwurf ermittelt Cage die grundlegenden musikalischen Parameter und Inhalte des Werks, sowie die jeweilige Stelle, an der sie darin vorzukommen haben. In späteren Schaffensphasen hat Cage dieses Vorgehen noch einmal radikalisiert und die zufallsbasierte „Komposition“ der Stücke den Interpreten übertragen, unter anderem deswegen, weil er das „diktatorische“ Element einer zu befolgenden Vorgabe beseitigen wollte. Nicht die Präsenz des Komponisten oder der Komponistin – d.h. die Intention „hinter“ dem Werk – soll „herausgehört“, sondern die hervorgebrachten Klänge als solche schlicht gehört werden.¹¹⁶

Der Unterschied zwischen einem „klassischen“ und einem mit Hilfe „aleatorischer“ Techniken kreierten Werk manifestiert sich ganz unmittelbar im je verschiedenen Status der „Stille“, die von Cage nicht zufällig als Titel des Sammelbandes gewählt wurde. Wie bereits weiter oben – unter Bezugnahme auf Ingarden – ausgeführt wurde, hat die Stille in Werken der klassischen Musik einen spezifisch musikalischen Wert, weil sie in den holistischen Strukturzusammenhang eingebettet ist. Sie wird nicht als „Lücke“ im ansonsten geschlossenen Panorama wahrgenommen, sondern – entsprechend der Forderung einer abstrahierenden Rezeptionshaltung, die die konkreten Ausführungsumstände ausblendet – als

¹¹⁴ Ebenda, 32.

¹¹⁵ Ebenda, 53.

¹¹⁶ Ebenda, 36f.

„reine“ Stille, die eine intendierte künstlerische Funktion erfüllt (bzw. einen „Sinn“ hat) und den Immanenz-Zusammenhang des Stückes festigt anstatt ihn zu zerreißen. In scharfem Kontrast dazu steht die „Stille“, wie sie von Cage eingesetzt wird: Die konsequente Anwendung von Zufallsoperationen tilgt sämtliche Spuren einer künstlerischen Intention im Werk, sämtliche Spuren psychologisch-emotionaler Ausdruckscharaktere; das Ergebnis ist ein völlig „zweckloses“ Klanggebilde, in dem die Stille von der Bürde befreit ist, eine spezifische Rolle auszufüllen. Dementsprechend ist Cages „Stille“ keine kontrastierende Abwesenheit von Tönen, sondern eine Präsenz „unmusikalischer“ Geräusche. Sie gewinnt bei Cage den Charakter eines „Fensters“ zur Umwelt, sie nötigt dazu, vermeintliche „Störgeräusche“ *tatsächlich* zu hören und sie nicht länger im Dienste der Idealität von „Musik“ zu ignorieren.¹¹⁷

Cages Entgegensetzung von „Musik“ und „Hören“ erweist sich vor diesem Hintergrund als „Echo“ des Konfliktes zwischen Idealität bzw. Intellektualität und Sinnlichkeit. Darum also sind nach Cage „musikalische“ Menschen – und das sind in gewissem Sinne alle Menschen, die einem traditionellen (westlichen) Begriff von Musik nachhängen oder zumindest davon geprägt wurden – „unable to listen.“ Folgerichtig ist auch die Tonalität rundheraus abzulehnen: Sie leiste, so Cage, einem „intellektualistischen“ Hören, gleichsam einem Hinhören mit „nur einem Ohr“ Vorschub, da in ihr die vergeistigten, nicht-präsenten Töne – die Erwartung des zunächst bloß implizierten Fortgangs der Melodie – die Oberhand über das tatsächlich Hörbare gewinnen. Seine Präferenz für „unmusikalische“ Geräusche ist dem Umstand geschuldet, dass diese eben (noch) nicht dergestalt „intellektualisiert“ sind.¹¹⁸ Diese Herangehensweise lässt sich mit einem Wort von Henry Cowell resümieren, der – wie sich Cage erinnert – die Kompositionsweise des New Yorker Kreises um Cage und Feldman als ein „getting rid of the glue“ bezeichnet hat: Die kleinsten musikalischen Einheiten werden aus ihren Bindungen gelöst, sodass sie wieder „sie selbst“ sein können.¹¹⁹ Der Klang wird also im Wortsinne „freigesetzt“; und parallel dazu wird auch das Hören aus der Unterjochung durch den Geist befreit, der – frei nach Goethe – „stets die Sinnlichkeit verneint.“

Auf der Grundlage dieser Darstellung lässt sich darlegen, inwiefern Cages musikalisches als auch schriftliches Werk gegen ein videozentrisch zugerichtetes Hören protestiert. Zunächst

¹¹⁷ Ebenda, 22f. sowie 31f.

¹¹⁸ Cage, John: Lecture on Nothing. In: Ders., Silence. Lectures and Writings by John Cage. Middletown, CT: Wesleyan University Press 1973, 109-127, hier 116f.

¹¹⁹ Cage, John: History of Experimental Music in the United States. In: Ders., Silence. Lectures and Writings by John Cage. Middletown, CT: Wesleyan University Press 1973, 67-75, hier 71f.

und zuvorderst bedeutet die Lösung des Klanges aus tonalen, oder allgemeiner „syntaktischen“ Bindungen und Verbindlichkeiten, dass ein „panoramatisches“ Hören obsolet wird, das die Töne, wie eine Erzählung in bewegten Bildern, an sich *vorbeiziehen* lässt. Das absichtliche Kappen der Verbindungen verwehrt dem Subjekt ein sicheres Verfolgen linearer, „vorhersehbarer“ Entwicklungen. Stattdessen wird es genötigt, gespannt zu lauschen, gespannt zu *sein*, was als nächstes laut wird. Cages aleatorische Werke bzw. die Subjektivität, die sie auf der Rezeptionsseite implizieren, werden somit dem, was weiter oben das „utopische“ Moment des Hörens genannt wurde, weitaus eher gerecht als das im Doppelsinne „vor-stellende“, quasi-visuelle Erfassen, das die handhabbaren klassischen Stücke fördern und fordern.

In diesem Zusammenhang ist es aufschlussreich, die fernöstlichen Quellen von Cages Denken und Schaffen in den Blick zu nehmen: Cage berichtet unter anderem von einer Vorlesung, in der er von den Begriffen „Unimpededness“ und „Interpenetration“ gehört habe: Ersterer meint, dass jedes Wesen und jedes Ding ein Mittelpunkt des gesamten Universums ist, letzterer hingegen, dass jedes dieser „Zentren“ in alle Richtungen ausgreift und mit allen anderen in einer Relation gegen- und allseitigen Durchdringens und Durchdrungen-Werdens steht, ungeachtet seiner raum-zeitlichen Lokalisierung. Beide zusammen stehen in Widerspruch zum europäischen Kausalitätsdenken: Es gibt demnach nicht *die* Ursache und *die* Wirkung, sondern eine Unzahl an Ursachen und Wirkungen, d.h. letztlich ist alles mit allem verbunden.¹²⁰ Dieser Philosophie folgt die beschriebene Freisetzung der einzelnen Klänge; jeder Klang, jedes Geräusch soll sich ungehindert durch die Gängelung der Abstraktion frei in alle Richtungen entfalten, aus seiner „Selbstzentriertheit“ heraus beliebige und unendlich viele Verbindungen knüpfen können.¹²¹

Das rezipierende Subjekt wird dadurch ebenfalls Teil des Musikstückes: Es ist nicht länger „unbeteiligt“, denn durch das Zerfallen von Kontinuität und Linearität expandiert die Musik gleichsam in die dritte Dimension und erfasst und umfasst in vollem Sinne Konzertsaal wie Publikum. Das heißt, dass das Subjekt – mag es auch an der „Peripherie“ sitzen – seinerseits als ein raum-zeitliches „Zentrum“ respektiert wird und in eine Relation der „Interpenetration“ mit seiner Umgebung eintritt; in eine Relation, in der es rezeptiv und produktiv – und sei es nur als „Wellenbrecher“ des anrauschenden Schalls – zugleich ist. Das individuelle,

¹²⁰ Cage, *Composition as Process*, 46f.

¹²¹ Cage, John: *Composition. To Describe the Process of Composition Used in Music of Changes and Imaginary Landscape No. 4*. In: Ders., *Silence. Lectures and Writings by John Cage*. Middletown, CT: Wesleyan University Press 1973, 57-59, hier 59.

„selbstzentrierte“ Hörerlebnis ist entscheidend, nicht die künstlerische „Intention“ bzw. das diktatorisch vor-geschriebene Werk, das vom Subjekt verlangt, sich selbst zu „übergehen“, seine zentrale Stellung aufzugeben. Es geht nicht darum, einen Kausalnexus bzw. intelligible Zusammenhänge *nach*zuvollziehen, sondern einzig darum, „sich damit zu identifizieren, was sich hier und jetzt zuträgt.“¹²² Unverkennbar ist hier die Ähnlichkeit zur Philosophie Merleau-Pontys, in der das Subjekt und sein Sich-Erleben – wie in aller Phänomenologie – ebenfalls im „Mittelpunkt“ steht, und in der es auch nicht an Hinweisen auf die unhintergehbare (kausale) „Einmischung“ des Subjekts in die Welt – auf seine Leiblichkeit – fehlt. Wie Merleau-Ponty ist offensichtlich auch Cage ein Gegner des unilateral-intentionalen Subjektbegriffs, eines Begriffs, der das implizit videozentrische Subjekt der Erkenntnis unzulässig mit Subjektivität überhaupt identifiziert. Und sein künstlerisches Schaffen mit dem Fokus auf der „All-Seitigkeit“ der Kausalität kann als Versuch gewertet werden, das unter der Hand „visualisierte“ (Musik-)Hören der Tradition zu überwinden, und es durch eine Immersion im Klang zu ersetzen.

5.2.3 Roland Barthes: Der „gezeichnete“ Körper der Musik

Abschließend sei noch kurz auf einige Überlegungen von Roland Barthes eingegangen. In seiner Essaysammlung *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn* befasst sich Barthes unter anderem auch mit der Musik; die entsprechenden Aufsätze, die hier herangezogen werden sollen, sind dabei allesamt in dem treffend betitelten Abschnitt *Der Körper der Musik* zu finden. Barthes' Ausführungen weisen vorderhand in dieselbe Richtung wie diejenigen von Cage, und er nimmt sogar ausdrücklich auf den „aleatorischen“ Komponisten Bezug, wenn er das „moderne Zuhören“ als eine Öffnung auf die Polysemie beschreibt, und Cages Werk als Beispiel für den vollzogenen Übergang vom „Entziffern“ zum Hören einer „rohen, vertikalen Signifikanz“ anführt.¹²³ Gleichwohl gibt es, bei allen Gemeinsamkeiten, zweifellos Unterschiede in der Akzentsetzung – Unterschiede, die nicht zuletzt mit Barthes' semiotischen und psychoanalytischen Interessen in Zusammenhang stehen. Seine Aufsätze widmen sich, sofern dies so pauschal gesagt werden kann, der Frage nach der „Lesbarkeit“ von Musik, bzw. nach deren Grenzen.

In *Die Rauheit der Stimme* befasst sich Barthes mit der Vokalmusik, die tatsächlich in einem sehr wörtlichen Sinne „gelesen“ werden kann, weil darin die Musik einem *Text* dient, weil sie ihn untermalt, unterstützt, dramatisiert. Dieses besondere Verhältnis zwischen Musik und

¹²² Cage, *Composition as Process*, 46.

¹²³ Barthes, *Zuhören*, 262f.

Sprache untersucht und problematisiert Barthes: Der „Knotenpunkt“ ist dabei freilich der Gesang, in dem das Sprachliche und das Musikalische zwar de facto verschränkt sind, der in dieser seiner „Janusköpfigkeit“ aber dennoch eine theoretische Trennung der beiden Aspekte erlaubt. Die Singstimme trägt immer Worte vor, aber sie transzendiert vermöge ihrer „Rauheit“ oder „Materialität“ zugleich die Bedeutung dieser Worte – und die „Persönlichkeit“ des Interpreten. Der „Phänogeesang“ – d.h. alles, was am Gesang der Kommunikation, der Darstellung, dem Ausdruck *von etwas* dient – ist also vom „Genogeesang“ zu unterscheiden, der das „Volumen“ der Singstimme meint, ihre Materialität, aus der Bedeutungen allererst „keimen.“ Barthes wendet sich nun gegen eine Interpretationspraxis, die den Phänogeesang privilegiert, gegen eine Kunst, die auf das Signifikat fokussiert bleibt und dementsprechend ein allzu eindeutiges Ergebnis zeitigt: Eine Musik, die bereits „fertige“, vorab kodierte Emotionen nur noch „übermittelt.“ Dagegen möchte er eine Ausführungsweise verwirklicht sehen, die dem Genogeesang Raum lässt, die eine „Reibung“ zwischen Musik und Sprache erlaubt – und so das ein-deutige Signifikat zugunsten der „Signifikanz“, zugunsten des „Überschießens“ einer ungezähmten Bedeutsamkeit, in den Hintergrund drängt. Diese Signifikanz ist nach Barthes erotisch aufgeladen, weil die Wahrnehmung der Rauheit, die in ihr zum Tragen kommt, einen erotischen Bezug bzw. eine unmittelbare Nähe zum Körper des Interpreten stiftet. Folgerichtig fordert Barthes, musikalische Interpretationen nicht nach den gängigen Kriterien der Technik – deren Perfektionierung ja sogar zu einer „Abschleifung“ der Rauheit führt – zu beurteilen, sondern vielmehr auf das „Bild des Körpers“ acht zu haben, das sich im Genotext Geltung verschafft.¹²⁴

Der Konflikt von Intelligibilität und Sinnlichkeit, der auch bei Cage eine tragende Rolle spielt, kommt also bei Barthes unter anderen Vorzeichen erneut zur Geltung. Die Betonung der „Nähe“ oder „Erotik“ der Musik, die gewissermaßen unterhalb ihrer lesbaren Struktur verborgen ist, verweist dabei zugleich auf die „taktile“ Qualität des Hörens, die bereits weiter oben Thema war. In dem Essay *Rasch*¹²⁵ bringt Barthes diese im Grunde psychoanalytische Konstellation einer strukturierten bzw. rationalen und zugleich „nahegehenden“ Musik noch einmal ausführlicher zur Sprache. Das Subjekt wird also nach Barthes auf höchst „zweideutige“ Weise von der Musik angesprochen: Während sich die intelligible Struktur vor

¹²⁴ Barthes, Roland: Die Rauheit der Stimme. In: Ders., Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III. Aus dem Französischen von Dieter Hornig. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1990 (=es 1367), 269-278.

¹²⁵ Barthes, Roland: Rasch. In: Ders., Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III. Aus dem Französischen von Dieter Hornig. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1990 (=es 1367), 299-311.

dem Bewusstsein entfaltet, fallen ihm die „Schläge“ der Musik gleichsam „in den Rücken“; sie dringen direkt und „un-bewusst“ in den Körper und können – wie Barthes am Beispiel Schumann zeigt – die bewusste Ordnung unterwandern. In Schumanns Stücken, die den Charakter einer Aneinanderreihung von Intermezzi hätten, übe der unruhige und gedankenlose Körper Kritik am „geordneten“ Diskurs.¹²⁶

Aufgrund seiner Kraft und Unmittelbarkeit erklärt Barthes den musikalischen Schlag – d.h. die Betonung – gar zur „Wahrheit der Musik“; Gegenüber dem „Netz“ der Akzente hätten die anderen musikalischen Dimensionen wie Melos oder Rhythmus den bloß oberflächlichen Charakter einer musikalischen „Rhetorik.“ Auf der Ebene des Schlages fallen Hören und (Nach-)Vollzug – dieser Konnex wurde bereits im Zusammenhang mit der Bewegungsmacht angedeutet – unmittelbar in eins: Der Körper reagiert unwillkürlich und ohne zu Zögern, indem er etwa zusammenzuckt oder nachgibt. Das heißt, dass die musikalische Rede, deren Wahrheit ja die Schläge sind, in ihrem Kern körperlich und eben nicht sprachlich ist. Sie ist eine gestische Sprache, in der ein imaginärer – aber sehr wirk-licher – Körper „hinter“ der Musik dem rezipierenden Subjekt unmittelbar Schläge mit-teilt.¹²⁷ Vergleichbar vielleicht einem Schattenspiel, in dem rein illusionäre Figuren das Publikum dennoch zum Aufschrecken veranlassen.

Nach Barthes wird daher auch die Musikkritik von der hergebrachten Analyse der Kompositionstechniken zur Betrachtung der „Figuren des Körpers“ übergehen müssen. Zumal in der Rezeption der romantischen Musik müsse der Körper wieder in den „Text“ eingesetzt werden, um die Ideologie der seelischen Regungen zu entlarven. Indes kann gerade wegen dieser unmittelbaren Körperlichkeit nur im übertragenen Sinne von einem „Text“ – oder eben einer „Sprache“ – der Musik gesprochen werden. Die Musik ist ein „Signifikanzfeld“ mit dem Körper als *Referenten*: Zwischen der Musik als „Signifikant“ und dem Körper steht im Unterschied zur Begriffssprache kein Signifikat – keine Bedeutung oder *Vorstellung vom Körper* –, das als *vermittelnde* Instanz fungieren könnte. Als „Kunst der Schläge“ läuft die Musik daher Gefahr, in den Wahnsinn abzugleiten, und die sprachähnliche Tonalität dient nach Barthes als „schamhafte Abschirmung“, gleichsam als Feigenblatt der Vernunft, das den „nackten“ Wahnsinn bändigen, den Körper der Musik gliedern soll. Andererseits kann die

¹²⁶ Ebenda, 299-301.

¹²⁷ Ebenda, 302-305.

tonale Strukturierung auch den gegenteiligen Effekt haben und die Wirkung der Schläge sogar noch verstärken.¹²⁸

Mit Benveniste unterscheidet Barthes schließlich zwei Bedeutungsordnungen: eine semiotische, die diskrete, d.h. für sich bedeutungsvolle Zeichen aufweist, sowie eine semantische, die nur im Ganzen „Signifikanz“ hat. Die Musik schlägt er – nach den vorangegangenen Ausführungen folgerichtig – der zweiten Ordnung zu. Die Musik habe zwar eine Syntax – eine Gliederung ihrer aufeinanderfolgenden Elemente – aber keine Semiotik, keine diskreten Signifikate; und sie sei dementsprechend noch stärker als die Sprache vom Begehren – und vielleicht auch vom Wahnsinn – durchdrungen.¹²⁹ Eine interessante Parallele kann hier zum psychoanalytischen Zuhören gezogen werden, welches Barthes andernorts als Versuch der Ausschaltung aller bewussten Selektionskriterien beschreibt, d.h. als einen Versuch, die beiden „Unterbewusstseine“ in direkten Kontakt miteinander zu bringen.¹³⁰ Das körperbezogene Musikhören scheint diesem Ideal sehr nahe zu kommen, weil kein Signifikat im „Wortwechsel“ zwischen dem Körper der Musik und dem Körper des Subjekts interveniert.

Warum nun auch Barthes zu den Kritikern eines videozentrischen Hörens rechnet, ist vor diesem Hintergrund schnell erklärt. Schon die psychoanalytischen Bezüge deuten darauf hin, dass Barthes weniger daran interessiert ist, was *ersichtlich* und *offensichtlich* ist, als vielmehr an jenen subkutanen Phänomenen, die im Schatten stehen. Im Falle der Musik ist dies vor allem ein triebhaftes Moment, das nicht ohne weiteres ans Licht gezerrt und seiner „zwielfichtigen“ und zwiespältigen Unbestimmtheit entkleidet werden kann. Und es ist dieses Moment, das Barthes veranlasst, die restlose „Lesbarkeit“ der Musik in Zweifel zu ziehen – eine Lesbarkeit, die immer auch „Anschaulichkeit“ impliziert, d.h. etwas, das sich bereitwillig „zu verstehen gibt“, das aber nur die Oberfläche der Musik betrifft. Entscheidend ist dabei, dass die Lesbarkeit nicht nur eine *metaphorische* Nähe zum Sehen aufweist: Darauf weist sowohl Nancy hin – der davon spricht, dass „mehr Isomorphismus“ zwischen dem Sehen und dem Begriff besteht denn zwischen dem Klanglichen und dem Intelligiblen¹³¹ – als auch Jonas, der die Genese der Symbole, also des Lesbaren schlechthin, auf die Verselbstständigung der Form im Sehen zurückführt, ja der in der visuellen Abschattung

¹²⁸ Ebenda, 306-309.

¹²⁹ Ebenda, 310f.

¹³⁰ Barthes, Zuhören, 256f.

¹³¹ Nancy, Zum Gehör, 9f.

bereits ein „Proto-Symbol“ erblickt.¹³² Ein Hören, das nun, wie Barthes fordert, nicht auf die Lektüre des Musikstückes abzielt, sondern ohne Signifikat in körperlichen Kontakt mit der Musik tritt – ein Hören also, das nicht in einer Beziehung der Bedeutung, sondern der Betroffenheit mit dem Musikstück steht –, ist damit unweigerlich auch antivideozentrisch: eher taktil als visuell-distanziert.

Zugleich wirft diese Neuorientierung des Hörens ein Schlaglicht auf die fließenden Übergänge zwischen den Sinnen, auf das sinnesmodale und sinnessubjektive Kontinuum: Weil sich das Hören seinerseits in einem gewissen intramodalen Spielraum bewegt, weil es zwischen mehr „visuellen“ und mehr „taktilen“ Gebungsmodi oszilliert, kann und darf es nicht als Antagonist des Sehens – oder auch eines anderen Sinnes – verstanden werden. Die Tonkunst vermag es, die auditive Modalität zu „gestalten“ – d.h. gewisse Aspekte zu betonen und andere zu unterdrücken –, und dadurch jene intramodale „Beweglichkeit“ offenzulegen. Der tiefere Antagonismus, der dabei überwunden wird, ist freilich der zwischen Geist und Leib. Während traditionell das Sehen als „geistiger“ Sinn verstanden wird und die übrigen Modalitäten als leiblich-kontingent, belegen die künstlerischen Umkehrungen in Malerei und Tonkunst, dass Hören und Sehen gleichermaßen von der Passivität des Leibes betroffen, und darin höchstens graduell verschieden sind. Die Malerei spielt nach Merleau-Ponty mit Hilfe der Farbe – und entgegen der landläufigen Meinung über das Sehen – auf der „Klaviatur“ des leiblichen Empfindens, und die ästhetischen Programme von Cage und Barthes – die ein Hören mit dem ganzen Leib fordern – führen analog dazu die grundlegende, zumeist videozentrisch verschleierte Leiblichkeit des Hörens ins Feld.

Was Cage und Barthes eint, ist also letztlich ein Antivideozentrismus im Sinne einer Ablehnung der Distanzierung vom Objekt, einer Distanzierung, die vom Sehen an das Hören weitervererbt wurde. Demgegenüber machen beide den Aspekt der „Annäherung“ in der Musik stark, den Adorno – der hier das letzte Wort haben soll – so wortgewaltig wie treffend beschrieben hat: „Wie das Ende, so greift der Ursprung der Musik übers Reich der Intentionen, das von Sinn und Subjektivität hinaus. Er ist gestischer Art und nah verwandt dem des Weinens. Es ist die Geste des Lösens. Die Spannung der Gesichtsmuskulatur gibt nach, jene Spannung, welche das Antlitz, indem sie es in Aktion auf die Umwelt richtet, von dieser zugleich absperrt. Musik und Weinen öffnen die Lippen und geben den angehaltenen Menschen los. [...] Der Mensch, der sich verströmen lässt im Weinen und einer Musik, die in

¹³² Jonas, *Homo pictor*, 281-283.

nichts mehr ihm gleich ist, lässt zugleich den Strom dessen in sich zurückfluten, was nicht er selber ist und was hinter dem Damm der Dingwelt gestaut war. Als Weinender wie als Singender geht er in die entfremdete Wirklichkeit ein.“¹³³

¹³³ Adorno, Theodor W.: Philosophie der neuen Musik. Frankfurt am Main: Suhrkamp ⁵2013 (=stw 1712), 121f.

6 Bibliographie

Adorno, Theodor W.: Philosophie der neuen Musik. Frankfurt am Main: Suhrkamp ⁵2013 (=stw 1712).

Barthes, Roland: Zuhören. In: Ders., Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III. Aus dem Französischen von Dieter Hornig. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1990 (=es 1367), 249-263.

Barthes, Roland: Die Rauheit der Stimme. In: Ders., Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III. Aus dem Französischen von Dieter Hornig. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1990 (=es 1367), 269-278.

Barthes, Roland: Rasch. In: Ders., Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III. Aus dem Französischen von Dieter Hornig. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1990 (=es 1367), 299-311.

Breitsameter, Sabine: Hörgestalt und Denkfigur – Zur Geschichte und Perspektive von R. Murray Schafers *Die Ordnung der Klänge*. In: Schafer, Raymond Murray: Die Ordnung der Klänge. Eine Kulturgeschichte des Hörens. Übersetzt und neu herausgegeben von Sabine Breitsameter. Mainz: Schott 2010, 7-32.

Cage, John: Composition as Process. In: Ders., Silence. Lectures and Writings by John Cage. Middletown, CT: Wesleyan University Press 1973, 18-56.

Cage, John: Composition. To Describe the Process of Composition Used in *Music of Changes* and *Imaginary Landscape No. 4*. In: Ders., Silence. Lectures and Writings by John Cage. Middletown, CT: Wesleyan University Press 1973, 57-59.

Cage, John: History of Experimental Music in the United States. In: Ders., Silence. Lectures and Writings by John Cage. Middletown, CT: Wesleyan University Press 1973, 67-75.

Cage, John: Lecture on Nothing. In: Ders., Silence. Lectures and Writings by John Cage. Middletown, CT: Wesleyan University Press 1973, 109-127.

Derrida, Jacques: Signatur Ereignis Kontext. In: Ders., Limited Inc. Aus dem Französischen von Werner Rappl unter Mitarbeit von Dagmar Travner. Wien: Passagen 2001, 15-45.

Descartes, René: Meditationen über die Grundlagen der Philosophie, enthaltend den Beweis für das Dasein Gottes und den Unterschied zwischen Leib und Seele. In: Ders., Meditationen/Abhandlung über die Methode. Herausgegeben und eingeleitet von Frank Schweizer. Wiesbaden: Marix ²2011, 129-224.

Dünne, Jörg und Günzel, Stephan (Hg.): Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006 (=stw 1800).

Foucault, Michel: Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses. Aus dem Französischen von Walter Seitter. Frankfurt am Main: Suhrkamp ⁸1989.

Hauskeller, Michael: Atmosphären erleben. Philosophische Untersuchungen zur Sinneswahrnehmung. Berlin: Akademie Verlag 1995.

Homer: Odyssee. Übersetzung, Nachwort und Register von Roland Hampe. Stuttgart: Reclam 2012 (=Universal-Bibliothek 280).

Ingarden, Roman: Untersuchungen zur Ontologie der Kunst. Musikwerk – Bild – Architektur – Film. Tübingen: Niemeyer 1962.

Jonas, Hans: Wahrnehmung, Kausalität und Teleologie. In: Ders., Das Prinzip Leben. Ansätze zu einer philosophischen Biologie. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997 (=st 2698), 51-71.

Jonas, Hans: Der Adel des Sehens. Eine Untersuchung zur Phänomenologie der Sinne. In: Ders., Das Prinzip Leben. Ansätze zu einer philosophischen Biologie. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997 (=st 2698), 233-264.

Jonas, Hans: Homo pictor: Von der Freiheit des Bildens. In: Ders., Das Prinzip Leben. Ansätze zu einer philosophischen Biologie. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997 (=st 2698), 265-301.

Kafka, Franz: Der Bau. In: Ders., Die Erzählungen und andere ausgewählte Prosa. Herausgegeben von Roger Hermes. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag ¹¹2010, 465-507.

Kant, Immanuel: Kritik der reinen Vernunft. Herausgegeben von Wilhelm Weischedel. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1974.

Marion, Jean-Luc: Étant donné. Essai d'une phénoménologie de la donation. Paris: Presses Universitaires de France ²1998.

Merleau-Ponty, Maurice: Das Auge und der Geist. In: Ders., Das Auge und der Geist. Philosophische Essays, neu bearbeitet, kommentiert und mit einer Einleitung herausgegeben von Christian Bermes. Hamburg: Meiner 2003 (=Philosophische Bibliothek 530), 275-317.

Merleau-Ponty, Maurice: Phänomenologie der Wahrnehmung. Aus dem Französischen von Rudolf Boehm. De Gruyter: Berlin 1966.

Nancy, Jean-Luc: Zum Gehör. Aus dem Französischen von Esther von der Osten. Zürich/Berlin: diaphanes 2010 (=transpositionen).

Palma, Giorgio: Resonanzen. Umwege zu einer stimmhaften Sprache. Dissertation Wien 2009.

Riedel, Manfred: Grund und Abgrund der Subjektivität. Nachcartesianische Meditationen. In: Ders., Hören auf die Sprache. Die akroamatische Dimension der Hermeneutik. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1990, 17-49.

Schmicking, Daniel: Hören und Klang. Empirisch phänomenologische Untersuchungen. Würzburg: Königshausen & Neumann 2003 (=Epistemata: Würzburger Wissenschaftliche Schriften, Reihe Philosophie 336).

Sophokles: König Ödipus. Übersetzung und Nachwort von Kurt Steinmann. Stuttgart: Reclam 2002 (=Universal-Bibliothek 630).

Waldenfels, Bernhard: Medialer Widerhall der Stimme. In: Ders., Phänomenologie der Aufmerksamkeit. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004 (=stw 1734), 186-204.

7 Eidesstattliche Erklärung

Ich erkläre hiermit an Eides Statt, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig und ohne Benutzung anderer als der genannten Hilfsmittel verfasst habe. Die aus fremden Quellen direkt oder indirekt übernommenen Gedanken sind als solche gekennzeichnet.

Die Arbeit wurde bisher weder in gleicher noch in ähnlicher Form einer anderen Prüfungsbehörde vorgelegt und auch noch nicht veröffentlicht.

Wien, im November 2014

Julian Eidenberger

8 Abstract

Der Arbeit liegt die Überlegung zugrunde, dass jeder der fünf Sinne – Sehen, Hören, Tasten, Schmecken und Riechen – eine je spezifische Form von Subjektivität, ja sogar ein je eigenes „Subjekt“ impliziert. Diese Prämisse erlaubt es, den in der Philosophiegeschichte vorherrschenden substanziellen Subjektbegriff als Produkt einer mehr oder weniger ausdrücklichen Bevorzugung des Sehens zu begreifen – und ihm in kritischer Absicht die anderen, meist vernachlässigten „Sinnes-Subjekte“ zur Seite zu stellen. Als methodische Grundlage dient dabei die Phänomenologie (und ihr Korrelationsapriori) – insbesondere Merleau-Ponty („Phänomenologie der Wahrnehmung“) mit seiner Betonung der Leiblichkeit des Wahrnehmens gegenüber dem rein erkenntnismäßigen Paradigma von Descartes und Kant.

Aufgrund der „Selbstentzweiung“ – sprechend-hörendes Subjekt, Zeitlichkeit der (Selbst-)Affektion – die im Hören angelegt ist, besitzt dieses zweifellos eine ganz besondere Eignung als kritische Instanz gegenüber dem auf „Einheit“ und „Substanz“ insistierenden videozentrischen Subjekt-Paradigma; ein Umstand, der gerade in der französischen (Post-)Phänomenologie registriert wurde und wird. Nicht zuletzt wegen dieser Eignung steht auch in der vorliegenden Masterarbeit das Hören im Vordergrund. Ihr Hauptziel ist dementsprechend, dieses „Subjekt des Hörens“ detailliert auszuarbeiten, und aufzuzeigen, inwiefern es den oft selbstverständlich vorausgesetzten, videozentrischen Subjektbegriff in Frage stellt. Dabei ist es unerlässlich, auch die übrigen Sinnes-Subjekte zu skizzieren, denn nur in der Gegenüberstellung mit diesen gewinnt das auditive Subjekt ein differenziertes Profil – der Fokus liegt aber freilich auf der Konfrontation von Sehen und Hören. Die Arbeit stützt sich bei der Ausarbeitung und Gegenüberstellung der Sinnes-Subjekte vor allem auf die detaillierten Ausführungen zur Sinneswahrnehmung von Hans Jonas und Michael Hauskeller, reflektiert diese aber kritisch und radikalisiert sie. Das Subjekt des Hörens hingegen wird hauptsächlich in Auseinandersetzung mit Jean-Luc Nancy und Daniel Schmicking entwickelt.

Schließlich soll in der Arbeit angedeutet werden, welche Rolle die Kunst bei einer solchen Revision des visuell dominierten Subjektbegriffs spielen könnte. Folgt man Merleau-Pontys Aufsatz „Das Auge und der Geist“, so beruht die Malerei auf einer Art hörendem Sehen – auf einer Sehweise, die rezeptiv und „leiblich“, nicht erkenntnismäßig ist. Umgekehrt spricht vieles dafür, dass gerade die klassische Musik eine Art „sehendes Hören“ verlangt, in der die „Anschauung“ musikalischer Formen über die leibliche Affektion durch den Klang dominiert. Dementsprechend soll – ausgehend von der Kritik am klassischen Musikhören von John Cage

und Roland Barthes – aufgezeigt werden, wie ein anderes Musikverständnis und eine neue Musik (analog zu Merleau-Pontys Aufsatz) dem Subjekt des Hörens wieder Geltung verschaffen könnten. Dies würde zugleich die (Ton-)Kunst als eine Instanz der Neugestaltung von (intermodaler) Subjektivität verstehbar machen.

9 Curriculum Vitae

Universitäre Ausbildung

- Seit dem WiSe 2012 Masterstudium der Philosophie an der Universität Wien
- WiSe 2012 Umstieg vom Diplomstudium Geschichte auf das Bachelorstudium Geschichte und Abschluss mit ausgezeichnetem Erfolg
- SoSe 2012 Umstieg auf das Bachelorstudium Philosophie und Abschluss mit ausgezeichnetem Erfolg
- Ab dem WiSe 2005 Studium der Geschichte, Philosophie, sowie der Vergleichenden Literaturwissenschaft (Diplomstudien) an der Universität Wien

Schulische Ausbildung

- 2002 Matura am BG/BRG Biondegasse Baden

Fachrelevante Publikationen

- Judith Butler, Ernesto Laclau, Slavoj Žižek: Kontingenz, Hegemonie, Universalität. Aktuelle Dialoge zur Linken. Herausgegeben von Gerald Posselt, aus dem Englischen übersetzt von Julian Eidenberger u.a. [Kollektiv]. Wien: Turia + Kant 2013.