

SINNLICHKEIT UNTERSCHIEDEN

Neben der Sprache ist die Sinnlichkeit eine der komplexesten Ebenen von Welterschließung. Anders als im Fall der Sprache ist sicher, dass Sinnlichkeit nicht nur in der Welt des Menschen von zentraler Bedeutung ist. Denn in den Dimensionen der Sinnlichkeit organisieren sich nicht nur viele Verhaltensweisen des Menschen, sondern auch der Tiere und Pflanzen. Was aber ist gemeint, wenn wir von „Sinnlichkeit“ oder von „sinnlichen“ Qualitäten und Dimensionen sprechen? In vielen Analysen, die behaupten von der Sinnlichkeit auszugehen, ist schnell zu bemerken, dass die jeweilige Perspektive nicht das gesamte Spektrum der Sinnlichkeit einbezieht, sondern häufig auf bestimmte „Sinne“, wie beispielsweise den Sehsinn, fokussiert bleibt. Was aber kann es bedeuten, vom „gesamten Spektrum der Sinnlichkeit“ auszugehen? Oder, wie ist es möglich, methodisch reflektiert, einzelne Bereiche der Sinnlichkeit zu untersuchen? Um diese Fragen sinnvoll anzugehen, ist es notwendig, die Unterscheidungen zu reflektieren, die das Wort „Sinnlichkeit“ konturieren und strukturieren. Denn das Wort „Sinnlichkeit“ ist eine sprachliche Abkürzung für ein schier unübersehbares Feld möglicher Erfahrungen, das selbst durch sprachliche Unterscheidungen in jeder einzelnen Sprache unterschiedlich reflektierbar und besprechbar wird.

I. „Unterscheiden“ und „Unterscheidungen“ als Ausgangspunkt

Unterscheiden und Unterscheidungen prägen und strukturieren das menschliche Leben noch bevor die Möglichkeit für den Menschen entsteht, darüber zu reflektieren. Zugespitzt gesagt: der Mensch *findet sich selbst* im Unterscheiden und in Unterscheidungen.¹ Noch bevor die Sprache sich als Medium der Welterzeugung entwickelt, profilieren sich Unterscheidungen, die auf verschiedenen Ebenen der menschlichen Sinnlichkeit Wirklichkeit entstehen lassen. Die Unterscheidung auf der Ebene des Tastsinnes zwischen dem tastsinnlich erfahrenen eigenen Körper und dem tastsinnlich erfahrenen anderen Körper schafft beispielsweise allererst die Unterscheidung von einem „Innen“, das ich meinem eigenen Körper zuschreibe, und einem „Außen“, das „ich“ dem Körper des anderen zuweise. In der tastsinnlichen Erfahrung des eigenen Körpers werden der bzw. die Tastende und das Ertastete gewöhnlich zunehmend als ein und derselbe Körper erfahren, so dass mehr und mehr die Vorstellung von einem Körper bzw. Leib² als einem „Innen“ hervortritt. Von dieser besonderen Form der Tasterfahrung unterscheiden sich zugleich immer mehr alle anderen tastsinnlich erfahrenen Körper und Dinge, die beim Betasten dem eigenen Körper nicht „innerlich“ antworten.³

Eine weitere Unterscheidungsformung zwischen dem eigenen Leib bzw. dem eigenen „Ich“ und allen anderen Dingen geschieht durch das Sich-selbst-Erkennen im Spiegel, was sich häufig bereits im ersten Lebensjahr

1 Vgl. hierzu: Katrin Wille, „Unterscheidungsgewohnheiten, Unterscheidungsstrukturen – literarisch und philosophisch reflektiert“, in: Ingrid Hotz-Davies, Schamma Shahadat (Hg.), *Ins Wort gesetzt, ins Bild gesetzt. Gender in Wissenschaft, Kunst und Literatur*, Bielefeld 2007, 32–55.

2 Die Unterscheidung zwischen „Körper“ und „Leib“ in der deutschen Sprache ist selbst ein Thema, das eine Unterscheidungsanalyse notwendig macht. Ich kann an dieser Stelle nicht ausführlicher darauf eingehen.

3 Für eine besonderes intensive Beschreibung dieses Vorgangs vgl.: Etienne Bonnot de Condillac, *Abhandlung über die Empfindung*, hg. v. Lothar Kreimendahl, Hamburg 1983, 74ff. Condillac stellt die These auf, dass der Mensch nur und ausschließlich durch die besondere Form seines tastsinnlichen Erfahrens ein „Außen“ von sich selbst unterscheiden kann. Keiner der anderen Sinne gibt mir die Möglichkeit dazu.

ereignet.⁴ Nachdem sich durch tastsinnliches Unterscheiden schon ein „Innen“ erzeugt hat, wird die Unterscheidung von Außen und Innen durch die wiedererkennende, sehsinnliche Erfahrung des eigenen Bildes im Spiegel als *ein* Leib in der Selbstvorstellung verankert und geformt. Die beiden genannten Unterscheidungen sind von so grundsätzlicher Art, dass der Mensch sie gewöhnlich nicht mehr als durch leibliche Unterscheidungsprozesse strukturierte Unterscheidungen erkennen und verstehen kann. Dies führt dazu, dass diese sprachlich getroffenen Unterscheidungen häufig zu substanzhaften Entitäten stilisiert werden, die von Natur aus gegeben zu sein scheinen.

Im Vergleich zu diesen Unterscheidungen, die sich im vorsprachlichen Bereich formen und später für so selbstverständlich gehalten werden, dass sie kaum noch als erzeugte Unterscheidungen auffallen, ist viel offensichtlicher, dass Menschen sich mit der Entwicklung des Sprechens und der Sprache in einem Reich sprachlicher Unterscheidungen bilden und neu finden, womit sie zum zweiten Mal „zur Welt kommen“. Mit dem Hineinwachsen in *eine* Sprache (manchmal sind es auch zwei oder drei Sprachen) beginnen sich verschiedene Sachverhalte wie Tiere, Pflanzen, Dinge, Menschen, Gedanken, Handlungen, Orte, Zeiten und auch verschiedene Sinne zu unterscheiden. Zudem beginnen Menschen in der Sprache gewöhnlich auch sich selbst in sich selbst sprachlich zu unterscheiden. Auf diese Weise erzeugt eine Sprache sehr früh für Menschen verschiedenste Unterscheidungsstrukturen, die sie dann zunehmend für das halten, was in der deutschen Sprache als „die Wirklichkeit“ bezeichnet wird. Da es aber streng genommen, wie Wilhelm von Humboldt sagt, nicht „die“ Sprache, sondern immer nur verschiedene Sprachen gibt, ist damit zu rechnen, dass die komplexen Unterscheidungsstrukturen, die sich in einer bestimmten Sprache ausgebildet haben, nicht unbedingt mit denen der anderen Sprachen übereinstimmen.⁵ Erlernt jemand eine fremde Sprache, so wird die Differenz in den Unterscheidungsstrukturen sehr bald auffällig. Dabei erhöht sich der Grad der Differenz umso mehr, je weiter die Sprachen strukturell und

4 Lacan nennt diese besondere Erfahrung das „Spiegelstadium“. Vgl. Jacques Lacan, „Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion“, in: ders., *Schriften I*, hg. v. Norbert Haas, Weinheim / Berlin 1986, 61–70.

5 Für eine umfassendere Behandlung dieses Themas vgl.: Rolf Elberfeld, *Sprache und Sprachen. Eine Philosophische Grundorientierung*, Freiburg i. B. 2012.

geschichtlich voneinander verschieden sind. Viele, für uns selbstverständliche Unterscheidungen fallen erst auf, wenn wir die Unterscheidungsstrukturen einer anderen Sprache kennen lernen.

Die komplexen Unterscheidungsstrukturen in einer Sprache und ihre alltäglichen Gebrauchsweisen sind zwar grundlegend, aber in keinem Falle nur festlegend. Sie bilden im Prozess verschiedener Formen der Wissenserzeugung – wie beispielsweise in unterschiedlichen wissenschaftlichen Praktiken – den Rahmen und die Ausgangsbedingungen, um neue Unterscheidungsstrukturen zu erzeugen und alte zu kritisieren. Dies geschieht häufig unabhängig vom alltäglichen Sprachgebrauch, so dass Fachsprachen mit spezifischen Unterscheidungsstrukturen entstehen. Bestimmte sprachliche Unterscheidungen halten sich im alltäglichen Sprachgebrauch jedoch ausgesprochen lange, selbst wenn „die Wissenschaften“ längst ganz andere Unterscheidungen auch für die alltägliche Sprach- und Unterscheidungspraxis als sinnvoll und angemessen erachten.

188

Eine Unterscheidung, bei der dies deutlich wird, von der wir alle in vielfältiger Form betroffen sind und an der zudem seit Jahrzehnten sprachlich in transformativer Absicht gearbeitet wird, ist die Unterscheidung zwischen Frau und Mann.⁶ An diesem Beispiel zeigt sich, welche enorme Wirkungsmacht die Strukturen entfalten, durch die Unterscheidungen kulturell und sprachlich konkretisiert werden. Die Form der Struktur der Geschlechterunterscheidung, die bei uns über lange Jahrhunderte dominierte, war von scharfer Bipolarität und hierarchischer Asymmetrie geprägt. Die häufig kulturkontrastiv durchgeführten *Unterscheidungsanalysen* der Gender-Forschung haben inzwischen vielfältige Wirkfelder der Frau-Mann-Unterscheidung mit der Absicht offengelegt, durch eine *transformative Unterscheidungskritik* die Unterscheidung Frau-Mann *kulturell neu zu bestimmen*. Die kulturellen Neubestimmungen erproben neue Unterscheidungsstrukturen und reichen von einfacher Symmetrie, über gänzliche Auflösung, Erweiterung der

6 Vgl.: Katrin Wille, „Gendering George Spencer Brown? Die Form der Unterscheidung und die Analyse von Unterscheidungsstrategien in der Genderforschung“, in: Christine Weinbach (Hg.), *Geschlechtliche Ungleichheit in systemtheoretischer Perspektive*, Wiesbaden 2007, 15–50.

Seiten – Frauen, Männer andere Geschlechter –, bis hin zur wechselseitigen Durchdringung der beiden oder mehreren Seiten der Unterscheidung.

Neben dieser mittlerweile viel beachteten Unterscheidung gibt es andere, die im Hintergrund wirken und für unsere Lebensgestaltung nicht besonders relevant zu sein scheinen. Die Unterscheidung der menschlichen Sinnlichkeit in „fünf Sinne“ scheint mir eine solche unscheinbare, aber doch sehr wirksame Unterscheidung zu sein. Dass der Mensch über „fünf Sinne“ verfügt, ist für den *common sense* eine nahezu unverrückbare Selbstverständlichkeit. Der Mensch hat nun einmal Augen, Ohren, Nase, Zunge und Haut, wodurch er die sogenannte „Außenwelt“ wahrnimmt. Dass es sich bei dieser Auffassung um eine kulturell und philosophisch geformte Unterscheidung handelt, kommt nur den wenigsten in den Sinn.

„Da der Ausdruck ‚5 Sinne‘ in vielen modernen Sprachen vorkommt, suggeriert er die Existenz eines ahistorischen semantischen Universals, das sowohl das Konzept ‚Sinnesorgan‘ als auch deren Fünzfzahl zum Inhalt hat. In Wirklichkeit ist der Begriff einer abzählbaren, festgelegten Anzahl von Sinnen als körperlichen Organen mit einer an sie gebundenen mentalen Funktion (Empfindung oder Wahrnehmung) ein Ergebnis früher philosophischer Reflexion, das sich erst durch Kombination mehrerer gedanklicher Voraussetzungen ergibt. Solche Voraussetzungen sind: Herausgliederung einer mentalen ‚Innenwelt‘ aus dem ursprünglich als psychophysische Einheit aufgefaßten Individuum; Unterscheidung von ‚Erkennen‘ und ‚Handeln‘; innerhalb der kognitiven Funktionen Unterscheidung sensorischer und intellektueller Erkenntnis und Herstellung einer funktionellen Beziehung zwischen beiden.“⁷

Im Folgenden sollen kulturell verschiedene Unterscheidungsmöglichkeiten des Sinnlichen und der Sinnlichkeit thematisiert und analysiert werden, um mögliche philosophische und kulturwissenschaftliche Analysen und Fragehorizonte vorzubereiten, die in der Dimension des Sinnlichen und der Sinnlichkeit ansetzen.

7 E. Scheerer, „Die Sinne“, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, hg. v. J. Ritter et al., Basel 1971–2005, 825.

II. Unterscheidungen der Sinnlichkeit

Als Bezugspunkte der folgenden Überlegungen habe ich Aristoteles, Kant, die Diskussionen in der Sinnesphysiologie zu Beginn des 19. Jahrhundert, die Synästhesie-Debatte im 20. Jahrhundert, die Einführung eines „Gemeingefühls“ im 19. Jahrhundert und abschließend das Wortfeld *qi/ki* (氣/氣)⁸ im Chinesischen und Japanischen gewählt.

Mit den Erörterungen des Aristoteles zu den Sinnen in seinem Buch *Über die Seele* wird deutlich, wie die Unterscheidung von „fünf“ Sinnen durch philosophische Argumente erzeugt wurde. In den Ausführungen bei Kant wird die zögerliche, aber nicht eindeutig vollzogene Erweiterung der Zahl der Sinne angestoßen. Anhand der sinnesphysiologischen Forschungen im 19. Jahrhundert kann aufgezeigt werden, wie sich die Unterscheidungsstrukturen der Sinne im Rahmen der Wissenschaften erweitern und das, was ein Sinn ist, auf neue Weise unterschieden wird. In den neuesten Diskussionen um die Synästhesie wird mit Nachdruck deutlich, dass die klare Unterscheidung in einzelne Sinne, die jeweils in sich betrachtet werden können, in verschiedener Hinsicht problematisch ist. An der Einführung eines „Gemeingefühls“ zu Beginn des 19. Jahrhunderts wird verdeutlicht, wie alle leiblichen Empfindungen in die Sinnlichkeit einbezogen werden. Alle Erweiterungsschritte können nachhaltige Auswirkungen haben für die gegenwärtige Analyse und Bestimmung der Ästhetik und ästhetischen Praxis. Mit einem Blick auf das Wortfeld *qi/ki* (氣/氣) im Chinesischen und Japanischen in seiner Bedeutung für die Reflexion der Sinnlichkeit wird die Reihe der Beispiele abgeschlossen. Die Beispiele – die im Rahmen dieses Aufsatzes nur eine Fragerichtung andeuten können – sollen zeigen, dass sich Unterscheidungsstrukturen der Sinne im Rahmen verschiedener Wissensformen wie der Philosophie und der Sinnesphysiologie aber auch im Horizont verschiedener Kulturen unterschiedlich entwickelt haben. Die Einbeziehung und die Differenzierung der verschiedenen Perspektiven ist mit der Absicht verbunden, dass dadurch in ästhetischen und kulturwissenschaftlichen Analysen neue Aufmerksamkeiten erzeugt werden, die auch in interkultureller Perspektive von zentraler Bedeutung sein können.

8 Die Schreibung des Zeichens weichen in der alten chinesischen und in der modernen japanischen Schreibweise leicht voneinander ab.

1. Die philosophische Festschreibung der „fünf Sinne“ bei Aristoteles

Auch wenn Aristoteles nicht der erste Denker in Europa ist, der von den „fünf Sinnen“ spricht, so haben die Ausführungen in seiner Schrift *Über die Seele* den Diskurs über Jahrhunderte hin geprägt. Nachdem er in Buch II jeden einzelnen der „fünf“ Sinne ausführlich unterschieden und analysiert hat, beginnt das Buch III mit der Feststellung, „daß es außer den fünf Sinnen – ich verstehe darunter Gesicht, Gehör, Geruch, Geschmack, Tastsinn – keinen anderen gibt.“⁹ Vor dem Hintergrund seiner Diskussionen zum Tastsinn in Buch II erscheint diese Feststellung wie ein Machtwort, um die Schwierigkeiten bei der Unterscheidung der Sinne mit einer Setzung zu beenden. Denn bei der Bestimmung des Tastsinnes war Aristoteles zuvor auf größere Schwierigkeiten gestoßen:

„Wenn nämlich das Tasten nicht eine einzige Wahrnehmung (aisthesis) ist, sondern mehrere, so müssen auch seine Wahrnehmungsgegenstände (aistheta) eine Vielheit sein. Es ist eine schwierige Frage (aporia), ob es mehrere Arten des Tastens gibt oder nur eine, und welches das Organ für das Tastbare (aistheterion) ist. [...] Aber beim Tastsinn ist nicht klar, was das eine Zugrundeliegende (to hypokeimenon) ist wie beim Gehör der Schall.“¹⁰

Der Tastsinn bereitet besondere Schwierigkeiten für die Unterscheidungskriterien des Aristoteles. Denn für ein unterschieden

9 Aristoteles, *Über die Seele*, hg. v. Horst Seidel, Hamburg 1995, 135. An dieser Stelle möchte ich nur auf die komplexe Frage nach der *koine aisthesis* bei Aristoteles hinweisen, die sich in verschiedener Hinsicht gleich aufdrängt. Die Einführung einer die Sinne verbindenden Ebene – die bei Aristoteles nicht als einzelner „Sinn“ neben den anderen eingeführt wird – wird notwendig, da ansonsten die substantielle Unterscheidung der fünf Sinne nur einzelne, voneinander unabhängige Wahrnehmungen erlauben würde und diese Wahrnehmungen nicht zu komplexeren Gestalten des Wahrnehmens vereint werden könnten. Die Form der Unterscheidung der Sinne macht somit den Gedanken einer „gemeinsamen Wahrnehmung“ (*koine aisthesis*) notwendig. Vgl. hierzu die Ausführungen in *Über die Seele* zu Anfang von Buch III. Dass aus der *koine aisthesis* dann später unter dem Namen *sensus communis* ein eigener Sinn herausgelesen wird, wäre für die Frage nach der Unterscheidung der Sinne ein interessantes Thema, was hier aber nicht weiter verfolgt werden kann.

10 Ebd., 123f.

Selbstständiges ist ein einheitliches „Zugrundeliegendes“ erforderlich, ein Gedanke, der mit der Substanzontologie des Aristoteles verbunden ist. Er findet dieses Zugrundeliegende und damit das Sinnesorgan (aistheterion) für den Tastsinn schließlich im „Fleisch“ (sarx) als dem, was die Knochen umhüllt. Damit ist allerdings der Tastsinn nicht nur der Haut zugeordnet, sondern erstreckt sich vielmehr auf den gesamten Körper.

Die Schwierigkeiten, auf die Aristoteles beim Tastsinn stößt, sind paradigmatisch für das Unterscheiden selbst. Versucht man, wie Aristoteles, eine fünfgliedrige Unterscheidung zu erzeugen, so legt sich der Gedanke nahe, dass die Kriterien für die jeweils unterschiedenen Glieder der Unterscheidung einheitlich sein müssen, da ansonsten dasjenige Glied der Unterscheidung, das nicht zu diesem Kriterium passt, wiederum als etwas anderes unterschieden werden müsste. Da beim Tastsinn im Unterschied zu den anderen „vier“ Sinnen nicht so eindeutig ein „Sinnesorgan“ bestimmt werden kann, gerät die Unterscheidung der fünf Sinne selbst ins Wanken. Aristoteles bestimmt dann, um die Fünfgliedrigkeit der Unterscheidung aufrecht zu erhalten, ein Sinnesorgan, das heute nicht mehr als Sinnesorgan für den Tastsinn gilt. Er legt fest, dass das „Fleisch“ das Sinnesorgan des Tastsinnes sein müsse, da die Tastempfindung selbst nicht „Außen“, sondern „Innen“ erfahren werde. Die Haut ist für Aristoteles die Grenze zum „Außen“ und wird nicht als „Übergang“ von einem „Außen“ zu einem „Innen“ gesehen. Nach heutiger sinnesphysiologischer Terminologie wird die Haut häufig als das größte menschliche „Sinnesorgan“ bezeichnet. Dies ist möglich, da die Haut inzwischen selbst unterschieden wird in drei Ebenen – Oberhaut, Lederhaut und Unterhaut –, die jeweils einen komplexen Aufbau zeigen und als Übergang zwischen dem „Außen“ und „Innen“ des Körpers verstanden werden.

Die Beobachtungen, die Aristoteles hinsichtlich der Tastempfindung macht, verdeutlichen, dass die tastsinnlichen Wahrnehmungen den ganzen Körper betreffen können. Aristoteles sieht das ganze Innere des Körpers betroffen und nicht nur eine bestimmte Oberflächenschicht, die wir heute Haut nennen. Letztlich bleiben die Unklarheiten bei der Unterscheidung des Tastsinns zurück und werden erst Jahrhunderte später aufgrund neuer Unterscheidungen diskutiert. Einer, der dies tut, ist Immanuel Kant in seiner Schrift *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*.

2. Ansätze zur Auflösung des Fünferschemas bei Kant

Bei Kant stoßen wir auf ein ganzes Bündel von Unterscheidungen in dem, was bei ihm unter dem Begriff „Sinnlichkeit“ zusammenfällt. In der *Kritik der reinen Vernunft* unterscheidet er „Sinnlichkeit“ von „Verstand“ als die beiden Stämme der Erkenntnis. In der transzendentalen Ästhetik werden die Prinzipien der Sinnlichkeit *a priori* untersucht. Dafür unterscheidet er den „äußeren Sinn“, der verbunden ist mit dem „Raum“ und den „inneren Sinn“, der verbunden ist mit der „Zeit“. In der transzendentalen Prinzipienanalyse kommen die fünf Sinne nicht vor. Diese werden erst im Rahmen seiner *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht* untersucht. Dort stoßen wir auf ein weiteres Bündel von Unterscheidungen.¹¹ Unter der Kapitelüberschrift *Von den fünf Sinnen* unterscheidet Kant zunächst die „äußeren Sinne“ von dem „inneren Sinn“. Unter dem „inneren Sinn“ versteht er die Einbildungskraft. Die äußeren Sinne unterscheidet Kant ihrerseits – und hierbei weicht er in zentraler Weise von Aristoteles ab – in den „Vitalsinn“ auf der einen Seite und die fünf „Organsinne“ auf der anderen Seite. An der entscheidenden Stelle heißt es:

„Man kann zunächst die Sinne der Körperempfindung in den der Vitalempfindung (*sensus vagus*) und die der Organempfindung (*sensus fixus*), und, da sie insgesamt nur da, wo Nerven sind, angetroffen werden, in diejenigen einteilen, welche das ganze System der Nerven, oder nur die zu einem gewissen Gliede des Körpers gehörenden Nerven affizieren. – Die Empfindung der Wärme und Kälte, selbst die, welche durchs Gemüt erregt wird (z.B. durch schnell wachsende Hoffnung oder Furcht), gehört zum Vitalsinn. Der Schauer, der den Menschen selbst bei der Vorstellung des Erhabenen überläuft, und das Gräuseln, womit Ammenmärchen in später Abendzeit die Kinder zu Bette jagen, sind von der letzteren Art; sie durchdringen den Körper, so weit als in

11 Zu den Differenzierungen bei Kant vgl. auch: Waltraud Naumann-Beyer, *Anatomie der Sinne im Spiegel von Philosophie, Ästhetik, Literatur*, Köln/Weimar/Wien 2003, S. 29ff.

ihm Leben ist.“¹²

Mit der Annahme eines „Vitalsinns“ begegnet Kant den bei Aristoteles hinsichtlich der Tastempfindung auftauchenden Aporien auf neue Weise. Er kann die Tastempfindungen mit der Haut in Verbindung bringen und die übrigen sinnlichen Wahrnehmungen im Körper lokalisieren. *Auf diese Weise wird das Innere des Körpers unterhalb der Haut in seiner Ganzheit selbst zu einem Bereich empfundener Sinnlichkeit neben den anderen fünf Weisen der Sinnlichkeit.* Dabei ist aber hervorzuheben, dass Kant dem Vitalsinn kein eigenes „Sinnesorgan“ zuordnet und somit hier eine Konzeption von körperlicher Sinnlichkeit aufscheint, in der nicht alle „Sinne“ mit einem „Sinnesorgan“ verbunden sein müssen. Durch diese Unterscheidung entstehen neue Schwierigkeiten, die Kant selbst nicht zu lösen vermochte. Dass Kant den Vitalsinn an dieser Stelle sogar mit dem Erhabenen in Verbindung bringt, weist aber auch auf die Bedeutung der neuen Sinnesunterscheidungen für die Ästhetik hin. Dass die kantischen Unterscheidungen im 19. Jahrhundert in verschiedener Hinsicht eine wesentliche Erweiterung erfahren sollen, soll in den nächsten Abschnitten behandelt werden.

12 Immanuel Kant, *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*, Buch 1, Abschnitt *Von den fünf Sinnen*, § 16. Reinhardt Brandt sagt in seinem Kommentar (R. Brandt, Kommentar zu Kants Anthropologie, Hamburg 1999, 155) zum „Vitalsinn“: „Die Ausgliederung des Vitalsinns hat hier jedoch die besondere Funktion, daß dieser Sinn die Teile des früheren Tastsinns übernimmt, die nach der Ausgliederung des Sinnes der Betastung noch übrig bleiben.“ Brandt fügt hinsichtlich der Unterscheidung der Sinn auch ein Zitat aus einer Nachschrift der Vorlesung von Pillau an: „Wir können auch die Sinne eintheilen. 1) In animalische Sinne. Man nimmt alles Animalische was von unserer Willkühr dependirt; [...]. 2) In den vitalischen Sinn, das ist das inwendige Gefühl wodurch wir eigentlich nur uns selbst empfinden. Bey diesem Sinn sind wir nur passive und er ist auch überall wo Nerven sind ausgebreitet. Der vitalische Sinn geht hauptsächlich dahin alles das zu thun was unser Leben befördert und hinweg zu räumen das es verkürzen kann. Dieses kann aber nicht der 6te Sinn seyn weil es kein besonder Organon dazu giebt. Einige hat es gegeben die einen 6ten Sinn annehmen und ihn in die Geschlechter Neigung setzten.“ Brandt, 153.

3. Die Unterscheidung neuer Sinne im 19. Jahrhundert und ihre Bedeutung für die zeitgenössische Ästhetik

Bereits im 18. Jahrhundert beginnen sich verschiedene Wissenschaften in den Diskurs über Sinne und Sinnlichkeit einzumischen. Es ist aber vor allem die neu entstehende Sinnesphysiologie, die das Nachdenken über die Sinnlichkeit im 19. Jahrhundert erheblich erweitert. Die zentralen Impulse für die Unterscheidung der Sinne gehen nicht mehr primär von der Philosophie aus, diese perpetuiert vielmehr das Fünferschema bis in unsere Tage.¹³ Neben verschiedenen anderen Sinnen wurden vor allem zwei auf konkrete Sinnesorgane bezogene Sinne im 19. Jahrhundert erstmalig unterschieden und beschrieben. Es handelt sich dabei um den Gleichgewichtssinn und den sogenannten „Muskelsinn“, der später auch „Bewegungssinn“, „Kinästhetik“ oder „Propriozeption“ genannt wurde. Gemäß dieser Entwicklung sagt der Medizinhistoriker Robert Jütte in seinem Buch *Die Geschichte der Sinne*:

„Die von den führenden Sinnesphysiologen des 19. Jahrhunderts entwickelten Methoden und Instrumente zeitigten zahlreiche, *auch heute noch gültige Forschungsergebnisse*, die allerdings mit der traditionellen Vorstellung von den fünf Sinnen kaum noch zu vereinbaren waren.“¹⁴

Der Gleichgewichtssinn wurde ausgehend von langwierigen Studien zum Phänomen des „Schwindelgefühls“ erarbeitet. Letztlich wurde ein kleines Organ im Innenohr isoliert als das für den Gleichgewichtssinn zuständige Organ. Bei diesem Sinn ist damit zwar die Forderung des Aristoteles erfüllt, ein einheitlich Zugrundeliegendes für diesen Sinn zu unterscheiden. Schwieriger wird es dann aber, das Objekt der Wahrnehmung zu unterscheiden. Denn das Gleichgewicht selbst ist eigentlich kein Gegenstand, sondern vielmehr die Weise der Vermittlung zwischen der Gesamtbefindlichkeit meines Körpers und meinen Situationen in der Welt. Das Gleichgewichtsorgan ist somit nicht auf ein Objekt bezogen, sondern vielmehr das Vermittlungsorgan schlechthin. Seine Funktion als „Mittler“ war vielleicht das Haupthindernis,

13 Man denke beispielsweise an das viel rezipierte Buch von Michel Serres, *Les cinq sens*, Paris 1985.

14 Robert Jütte, *Geschichte der Sinne. Von der Antike bis zum Cyberspace*, München 2000, 254.

den Gleichgewichtssinn schon früher als einen „Sinn“ zu verstehen. Damit ändert sich aber auch das Verständnis eines „Sinnes“, der zwar eine Organbasis besitzt, aber kein eigentliches „Objekt“ mehr auffasst.

Mit der Unterscheidung des „Muskelsinns“ konnten die Probleme, die Aristoteles mit dem Tastsinn hatte, und die Erweiterung der Sinne um den Vitalsinn bei Kant auf neue Weise erörtert werden. Bei Aristoteles hieß es noch ausdrücklich: „[...] denn jede Wahrnehmung nimmt (etwas spezifisch) Eines wahr. Daher ist es offenbar unmöglich, daß es für irgendeines von diesen (gemeinsamen Objekten) einen spezifisch eigenen Wahrnehmungssinn gibt, z. B. für die Bewegung.“¹⁵ Hier wird ausdrücklich die Möglichkeit ausgeschlossen, dass es einen eigenen Sinn für die Bewegung geben kann. Der „Muskelsinn“ bzw. der „Bewegungssinn“ sind aber genau dies. Denn Bewegung ist nicht nur etwas äußerlich über die Augen Wahrgenommenes, sondern etwas, was in der körperlichen Bewegung selbst im Körper wahrgenommen werden kann. Mit dieser Wahrnehmung hängt aufs engste zusammen, dass wir zumeist wissen, in welcher Lage sich unsere verschiedenen Körperteile zueinander befinden. Das Gesagte lässt sich durch ein einfaches Experiment veranschaulichen. Denn schließen wir die Augen und führen dann die Hand zu unserer Nase, fragt sich, aus welcher sinnlichen Wahrnehmung wir eigentlich wissen, wo sich die Nase befindet, ohne sie zu sehen, zu hören, zu riechen und zu schmecken. Offenbar bleibt das, was wir wahrnehmen, so sehr mit unserem eigenen Körper verbunden, dass wir nur durch besondere Aufmerksamkeit diese Wahrnehmung von anderen Körperempfindungen unterscheiden können. Auch hier verschiebt sich der Rahmen der Bestimmung für das, was ein „Sinn“ eigentlich ist, da es keine isolierte Organbasis mehr gibt.

In einem neueren Handbuch zur Sinnesphysiologie wird der gerade genannte Sinn wie folgt beschrieben:

„Muskeln und Sehnen werden von einer Reihe von Rezeptoren versorgt, von denen die Sehnenorgane und die Muskelspindeln für die reflektorische Steuerung von Haltung und Bewegung von ausschlaggebender Bedeutung sind. Die afferenten (d.h. zum Gehirn hinführenden) Steuerungssysteme werden meist als Propriozeptoren bezeichnet. Sie haben keinen oder nur

15 Aristoteles, *Über die Seele*, a.a.O., S. 139.

geringen Anteil an der bewußten Wahrnehmung.“¹⁶

Im letzten Satz deutet sich der Grund an, warum auch dieser Sinn solange nicht als eigener Sinn unterschieden wurde. Da er – ähnlich wie der Gleichgewichtssinn – im Hintergrund der anderen Wahrnehmungen unser körperliches Gesamtfinden modelliert, konnte er von Philosophen, die auf „Wahrnehmungsgegenstände“ blickten, nicht als eigener Sinn wahrgenommen werden. Hingegen wurde er zu Beginn des 20. Jahrhunderts von Tanztheoretikern wie Rudolf von Laban für die Beschreibung der Bewegungswahrnehmung im Tanz fruchtbar gemacht.¹⁷ Durch die ästhetische Praxis im Tanz aber auch im Theater wird deutlich, dass es sich beim Bewegungssinn nicht um einen „Reflex“, sondern um eine genuin künstlerisch gestaltbare sinnliche Wahrnehmung handelt.

Bis heute sind diese im 19. Jahrhundert erstmals formulierten Unterscheidungsstrukturen der Sinne nicht wirklich geläufig. Nur in einzelnen Feldern tauchen sie auf, bestimmen aber nicht das allgemeine Bewusstsein der Sinnlichkeit, vor allem nicht in der Philosophie. Neben der Sinnesphysiologie ist es insbesondere die Pädagogik, die im Bereich der Früherziehung selbstverständlich mit den neueren Unterscheidungen arbeitet. Renate Zimmer unterscheidet in ihrem *Handbuch der Sinneswahrnehmung. Grundlagen einer ganzheitlichen Erziehung*, in der 10. Auflage von 2002 folgende Sinnessysteme: 1. Taktils System, 2. Kinästhetisches System, 3. Vestibuläres System, 4. Gustatorisches System, 5. Olfaktorisches System, 6. Auditives System, 7. Visuelles System.

Vergleicht man beispielsweise diese Unterscheidungen mit der in der *Phänomenologie der Wahrnehmung* von Merleau-Ponty, so zeigt sich, dass Merleau-Ponty die kinästhetische und vestibuläre Wahrnehmung, ohne sie als solche zu bezeichnen, unter dem Thema „Motorik“ behandelt und die anderen fünf Sinne unter das Stichwort „Sensorik“ fallen. „Motorik“ ist nicht Wahrnehmung, sondern eine mechanische Auffassung von Bewegung. Aber genau diese mechanische Auffassung vom Körper versucht er zugleich in

16 Robert F. Schmidt, *Propriozeption in Muskeln und Sehnen*, in: *Somatische Sensibilität, Geruch und Geschmack. Sinnesphysiologie I*, hg. v. ders., Wien 1972, 155.

17 Rudolf von Laban, *Der moderne Ausdruckstanz*, Wilhelmshaven 5. Auflage 2001, 126f.

seinem Werk insgesamt zu unterlaufen. Gerade das Beispiel Merleau-Pontys zeigt, wie eine Unterscheidungsanalyse der Sinnlichkeit philosophische Konsequenzen z. B. in der Beschreibung der Leiblichkeit erforderlich macht, da eine andere Unterscheidungsstruktur der Sinne das leibliche In-der-Welt-sein anders erschließt. Beispielsweise kann dann *etwas zu sehen* auch bedeuten, zugleich eine bewegungssinnlich-tastende Empfindung und eine Gleichgewichtsempfindung zu realisieren, wie dies z. B. beim Anschauen von Tanz geschehen kann. Denn die gesehene Bewegung löst unter Umständen in erheblichem Maße bewegungssinnliche Empfindungen aus, die durch den gesamten Körper gehen. Ähnliches geschieht, wenn ich sehend dem Pinsel eines chinesischen Schreibkünstlers folge und sich eine tast- und bewegungssinnliche Empfindung in Bezug auf die Berührungszone von Pinsel und Papier einstellt. Durch derartige Verschiebungen in der Unterscheidung und Zuschreibung sinnlicher Zusammenhänge erweitert sich das, was in den Bereich der Ästhetik fällt. Auch wenn schon zu Anfang versucht wurde, die Ästhetik als eine „Lehre von der Wahrnehmung“ zu begründen, so fehlte und fehlt dabei ebenso wie in der Philosophie insgesamt eine Unterscheidungsanalyse der Sinnlichkeit, die sich nicht nur auf die Philosophie, sondern auch auf verschiedene Kulturen, Sprachen und Wissenschaften bezieht.

198

In der heutigen Ästhetik ist viel die Rede von „Performativität“.¹⁸ Nach diesem Ansatz vollziehen sich die Künste gerade in ihren Überschneidungen und Neubildungen als performative Sinn- und Sinnesvollzüge, die von der körperlichen bzw. leiblichen Dimension nicht zu trennen sind. Bei näherer Betrachtung dieses Ansatzes zeigt sich jedoch, dass auch dort die Sinnlichkeit als Sinnlichkeit in ihren verschiedenen Unterscheidungsstrukturen nicht behandelt wird. Gleichwohl gibt es neueste Bestrebungen und Versuche, das Sinnesspektrum auch für die Beschreibung der Künste und der ästhetischen Theoriebildung neu zu bestimmen. Aus verschiedenen möglichen Beispielen greife ich nur eines heraus.

Im Oktober 2007 fand an der Hochschule für Kunst und Design in Halle eine Tagung statt unter dem Titel: „Körper, Dinge und Bewegung – wie es dem

18 Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt a. M. 2004.

Gleichgewichtssinn gefällt“.¹⁹ Auf dem Programm standen Vorträge wie: „Ins Gleichgewicht kommen – Entwicklung in den ersten Lebensjahren“, „Balance-Akt. High Heels als Erlebensplattform zwischen Körper, Leib und Betrachter“, „Ruhe in der Bewegung. Der Schaukelstuhl als ästhetisches Konstrukt“. Bei den drei genannten Themen zeigt sich, dass sie sehr verschiedenen Wissensbereichen angehören: frühkindliche Entwicklung, Mode und Kultur der Möbel. Es handelt sich dabei nicht um Phänomene der „hohen Künste“, sondern um Dinge des alltäglichen Lebens.

Ist die Sensibilität und die Aufmerksamkeit für diesen Themenbereich einmal geweckt, können die verschiedensten Phänomene auch im Rahmen der Künste Beachtung finden. Beispielsweise kann dann im Eingangsbereich des Jüdischen Museums Berlin folgendes genauer beschrieben werden: Nachdem man dort eine Treppe in ein Untergeschoss hinunter gegangen ist, wird man einen längeren, eher dunklen Gang entlang geführt. Der Boden dieses Ganges ist vom Architekten Libeskind nicht waagrecht konzipiert worden, sondern mit leichter Schiefelage. Dies führt dazu, dass die Besucher ganz langsam und leicht aus dem Gleichgewicht gebracht werden, was in subtiler Weise zur ästhetisch-sinnlichen Dimension des Museums gehört. Gerade im Bereich der Architektur und ihrer ästhetischen Analyse sind die beiden genannten sinnlichen Dimensionen – Gleichgewichtssinn und Bewegungssinn – noch viel zu wenig einbezogen worden, da die Aufmerksamkeit gewöhnlich nur auf den Seh-, Hör- und vielleicht auf den Tastsinn gerichtet wird.

Worüber auf der Tagung zum Gleichgewichtssinn nicht reflektiert wurde, war die Einbettung des Gleichgewichtssinnes in das Spektrum der Sinne insgesamt. Genau an diesem Punkt wäre eine Unterscheidungsanalyse und Unterscheidungskritik gefragt, die den Diskurs strukturiert und kulturkontrastiv erweitert. Aus einer derartigen Unterscheidungsanalyse können sich für die ästhetische Praxis innovative und transformative Fragestellungen ergeben, wie z. B.: Wie viel Körper und Bewegungssinn braucht die Musik? Lässt sich die Ästhetik von Theater und Tanz durch die Frage nach dem Bewegungssinn neu fassen? Welcher Zusammenhang besteht zwischen

19 Die Beiträge zur Tagung wurden publiziert in: Rainer Schönhammer (Hg.), *Körper, Dinge und Bewegung – wie es dem Gleichgewichtssinn gefällt*, Wien 2009.

gesehener und bewegungssinnlich erfahrener Bewegung? Wie hängen kreative Prozesse mit Gleichgewichtserfahrungen zusammen? Wie spiegelt sich das erweiterte Spektrum der Sinne in der Literatur z. B. bei Marcel Proust, bei dem die entscheidende Szene der Wiedererinnerung im letzten Band seines Romans *À la recherche du temps perdu* mit einer bewegungssinnlichen Gleichgewichtserfahrung einhergeht?

5. Synästhesie als Verschmelzung der Sinne

Der Begriff der „Synästhesie“ wurde erst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts geprägt und bezeichnete zunächst „den Transfer von Reizen eines Sinnes auf Nerven, die nicht für die Weiterleitung der Reize jenes Sinnes spezifisch sind“.²⁰ Mit dieser sinnesphysiologischen Beobachtung kann auf eigentümliche Weise die Unterscheidungsform, die den meisten Unterscheidungen der Sinne zu Grunde liegt, nachhaltig gestört? werden. Denn wenn tatsächlich ein Seheindruck zugleich auch eine bestimmte Hörwahrnehmung erzeugt oder ein Geschmackseindruck zugleich auch eine bestimmte Seh wahrnehmung nach sich zieht und somit die gleichzeitige Wahrnehmung von zwei verschiedenen Sinneswahrnehmungen durch einen sinnlichen Reiz ausgelöst werden kann, muss die Unterscheidungsform der Sinne auf der Grundlage der *substantiellen* Verschiedenheit neu bedacht werden. Ausgehend von diesen, von Menschen erfahrenen Sinneswahrnehmungen wurde die Synästhesie im 20. Jahrhundert zunächst in den Künsten²¹ und sehr viel später auch in den Wissenschaften zu einem Ausgangspunkt der Forschung.²²

200

20 Hans Adler et al. (Hg.), *Synästhesie. Interferenz – Transfer – Synthese der Sinne*, Würzburg 2002, 1.

21 Hier gab es im deutschsprachigen Raum eine ganze „Synästhesie-Euphorie“: Jörg Jewanski, „Die neue Synthese des Geistes. Zur Synästhesie-Euphorie der Jahre 1925 bis 1933“, in: Adler, *Synästhesie*, a.a.O., 239–248.

22 Unter anderem das Buch von Richard E. Cytowic, *Synesthesia: A Union of the Senses*, New York 1989, löste eine bis heute anhaltende Beschäftigung mit der Synästhesie in verschiedenen Wissenschaften aus. Im deutschsprachigen Raum ist es vor allem Hinderk M. Emrich, der sich der Erforschung der Synästhesie widmet.

Inzwischen unterscheidet man verschiedene Formen der Synästhesie. Synästhesie im engeren Sinne bezeichnet man als „Wahrnehmungs-Synästhesie“ bzw. als „genuine Synästhesie“, die durch eine Überlagerung von zwei sinnlichen Wahrnehmungen aus einem sinnlichen Reiz charakterisiert ist. Diese liegt vor, wenn beispielsweise bestimmte Töne immer rot sind, oder der Geruch von Kaffee immer blau ist. Die in der Literatur beschriebene Wahrnehmungs-Synästhesie geht aber noch weiter und irritiert damit die Unterscheidung in die einzelnen Sinne als ein einheitliches Phänomen von Sinnlichkeit in noch höherem Maße. Denn bei einigen Wahrnehmungs-Synästhetikern sind bestimmten geschmacklichen Sinneseindrücken immer bestimmte geometrische Figuren zugeordnet oder bestimmte Wörter erscheinen immer in einer spezifischen Farbe. Geometrische Figuren und Wörter sind zwar auch sinnliche Gegebenheiten, sie reichen in ihrer Bedeutung aber über die reine Sinnlichkeit hinaus. Beides besitzt über den sinnlichen Gehalt hinaus auch eine abstrakte Bedeutung, so dass sich die Frage stellt, ob mit diesen Phänomenen nicht auf eigene Weise die scharfe Unterscheidung zwischen sinnlichen Eindrücken und Denken unterlaufen oder zumindest irritiert wird.

Neben den Wahrnehmungs-Synästhetikern spricht man von metaphorischen Synästhesien, die vor allem in der Sprache der Dichtung nicht nur in Europa, sondern beispielsweise auch in den Literaturen in China und Japan häufig gefunden werden können.²³ Ein „glänzender Klang“, ein „schriller Geschmack“ oder ein „samtiger Duft“ bringen in sprachlicher Form sinnliche Qualitäten *überlagert* zum Ausdruck. Dabei ist naheliegend, dass die jeweiligen Dichter oder Dichterinnen diese Überlagerungen nicht als Wahrnehmungs-Synästhetiker erfahren, sondern aus verschiedenen Ebenen der Empfindung zusammenbringen. Noch immer ist die Forschung darum bemüht, die verschiedenen Arten der Synästhesie – und die beiden angeführten sind nicht alle, die bisher bestimmt wurden – zu sichten, zu ordnen und voneinander zu

23 Simone Müller (Hg.): *Synästhesie und Metaphorik – Sinnliche und bildliche Übertragungen in der vormodernen japanischen Literatur*, Hamburg: 2006.

*unterscheiden.*²⁴

Noch immer steht aus, die Einsichten aus der medizinisch-psychologischen sowie der kulturwissenschaftlichen Forschung mit dem zusammenzubringen, was Merleau-Ponty in seiner *Phénoménologie de la perception* von 1945 bereits sehr allgemein formuliert hat:

„Die synästhetische Wahrnehmung ist vielmehr die Regel, und wenn wir uns dessen selten bewußt sind, so weil das Wissen der Wissenschaft unsere Erfahrung verschoben hat und wir zu sehen, zu hören und überhaupt zu empfinden verlernt haben, vielmehr aus der Organisation unseres Körpers und der Welt, so wie die Physik sie auffaßt, deduzieren, was wir sehen, hören und empfinden müssen. [...] Die Sinne kommunizieren untereinander, indem sie sich der Struktur eines Dinges eröffnen. [...] Die Form der Gegenstände ist nicht ihr geometrischer Umriß: sie hat einen wohlbestimmten Bezug zu ihrem je eigenen Wesen und spricht in eins mit dem Sehen unsere sämtlichen Sinne an.“²⁵

202

„[...] der Zuschauer subsumiert nicht Gesten und Worte unter eine ideale Bedeutung, sondern das Wort übernimmt die Geste, die Geste das Wort, beide kommunizieren miteinander durch meinen Leib, wie die sensorischen Aspekte dieses meines Leibes symbolisieren sie unmittelbar wechselseitig einander, da eben mein Leib ein durch und durch aus intersensorischen Äquivalenzen und Transpositionen bestehendes System ist. Die Sinne übersetzen sich in einander, ohne dazu eines Dolmetschers zu bedürfen, sie begreifen einander, ohne dazu des Durchgangs durch eine Idee zu bedürfen. Diese Bemerkungen lassen uns den vollen Sinn des Herderschen Wortes verstehen: Der Mensch sei ‚ein dauerndes [denkendes] *sensorium commune*, nur von verschiedenen Seiten berührt.“²⁶

Merleau-Ponty formuliert in diesen beiden kleinen Textstellen sehr eindringlich, dass „synästhetische Wahrnehmungen“ – die bei ihm allerdings auch nur auf die „fünf Sinne“ bezogen bleiben – die Regel sind und wir

24 Zu diesen Unterscheidungsversuchen vgl. auch: Hinderk M. Emrich, Udo Schneider, Markus Zedler, *Welche Farbe hat der Montag? Synästhesie: Das Leben mit verknüpften Sinnen*, Leipzig 2002.

25 S. 268.

26 S. 274.

immer schon in einem Feld sinnlicher Verknüpfungen leben. Allein die Aufmerksamkeit dafür ist nicht ausgebildet. Um aber diese Aufmerksamkeit ausbilden zu können, ist es mehr als hilfreich, oder sogar notwendig, diese Erfahrungsformen *sprachlich* zu reflektieren. Dies bedeutet auch, Wörter zu finden, die im Dickicht sinnlicher Erfahrung Unterscheidungen einführen, um dadurch gelenkt konkrete Aufmerksamkeiten zu entwickeln. Umgekehrt können aber auch die Künste in experimenteller Form sinnliche Erfahrungsräume schaffen, die die Aufmerksamkeit auf Ebenen führt, die mit den gewohnten Strukturen brechen. In diesem Falle entsteht aber das Problem, dass sensible Menschen sich zwar in diese Erfahrungen mitnehmen lassen, aber, wenn für die ungewöhnlichen Erfahrungen keine sprachlichen Unterscheidungen zur Verfügung stehen, diese Erfahrungen nur schwer reflektierbar sind. Aus diesem Grund ist es für Kulturwissenschaften und auch für die Philosophie notwendig, sich praktisch auf ästhetische Erfahrungen einzulassen, um auch in sprachlicher Hinsicht neue Reflexionsformen finden zu können.²⁷

Die Synästhesieforschung und die Sinnesphysiologie erzeugen für die Frage nach der Sinnlichkeit, der Anzahl der Sinne und der Verknüpfung der Sinne mit verschiedenen Ebenen des menschlichen Gemüts neue Probleme, die möglicherweise eine grundlegende Revision der Unterscheidungsform der Sinne und ihrer „Anzahl“ nach sich ziehen. Es stellt sich nämlich die Frage, ob sich Unterscheidungsformen denken lassen, die das Unterschiedene nicht als substantiell Eigenständiges unterscheiden, sondern das Unterschiedene selbst als Moment einer Verknüpfungsstruktur aufweisen, die auch Überlagerungen ohne weiteres zulässt. Denn die Frage, ob die zwei oder mehreren Seiten einer Unterscheidung immer wie „Dinge“ im Raum nebeneinander liegen müssen, zeigt, dass es möglicherweise ganz andere Formen des Unterscheidens geben

27 John Dewey macht diesen Punkt in seinem Buch *Art as Experience* aus dem Jahr 1934 sehr stark, wenn er sagt: “The work of art is thus a challenge to the performance of a like act of evocation and organization, through imagination, on the part of the one who experiences it. [...] This fact constitutes the uniqueness of esthetic experience, and this uniqueness is in turn a challenge to thought. It is particularly a challenge to that systematic thought called philosophy. [...] To esthetic experience, then, the philosopher must go to understand what experience is.” John Dewey, *Art as Experience*, London 2005, S. 285.

kann, die gerade nicht von diesem Bild ausgehen. In diesem Sinne könnte jedes sinnliche Geschehen – und wir bewegen uns immerzu in einem solchen, ob wir wollen oder nicht – als ein komplexes Zusammenspiel der verschiedensten sinnlichen Qualitäten verstanden werden, was weit über den Rahmen der klassischen Unterscheidung in „fünf Sinn“ hinausreicht. Diese erweiterte Perspektive hätte zahlreiche Konsequenzen für die Interpretation sinnlicher Phänomene in ästhetischen sowie sozialen Dimensionen.²⁸

6. Das „Gemeingefühl“ als neue Analysekategorie zu Beginn des 19. Jahrhunderts

Neben dem Wort „Gemeinsinn“,²⁹ das seit dem 18. Jahrhundert in verschiedenen Diskursen eine überragende Rolle spielt und auf das ich hier nicht weiter eingehen werde, wurde auch ein anderes Wort in die deutsche Sprache eingeführt: das „Gemeingefühl“, oder in altgriechischer Herleitung „Coenaesthesia“.³⁰ Dieses Wort wurde zunehmend für alle körperlichen Regungen verwendet, die nicht in direktem Zusammenhang mit der sogenannten „äußeren“ sinnlichen Wahrnehmung standen und eine große Ähnlichkeit zu dem haben, was Kant als „Vitalsinn“ bezeichnet hat. Der vermutlich erste, der das Wort „Gemeingefühl“ verwendete, war Johann Christian Reil in seinem Buch „Rhapfodien über die Anwendung der

204

28 Für einen noch immer sehr wichtigen Ansatz, der dies bereits vor längerer Zeit gezeigt und ausgearbeitet hat vgl.: Rudolf zur Lippe, *Sinnenbewußtsein. Grundlegung einer anthropologischen Ästhetik*, Reinbek bei Hamburg 1987.

29 Das Wort leitet sich her aus der bereit weiter oben erwähnten altgriechischen Wendung „koine aisthesis“ (κοινή αἴσθησις) und meint bei Aristoteles zunächst die Ebene, auf der das mit den Sinnen Wahrgenommene zusammengeführt wird. Über die lateinische Übersetzung „sensus communis“ wird es in der englischen Diskussion zum „common sense“ – freilich mit einer einschneidenden Bedeutungsverlagerung weg von der Sinnlichkeit, hin zum Verstand - und in der deutschen Diskussion zum Gemeinsinn, der eng verbunden wird mit dem Gemeinwohl. Zur gesamten Geschichte des Wortes vgl. den Eintrag im „Historischen Wörterbuch der Philosophie“.

30 Thomas Fuchs, „Coenästhesie. Zur Geschichte des Gemeingefühls“, in: *Zeitschrift für Klinische Psychologie, Psychopathologie und Psychotherapie*, Heft 2, Jahrgang 43, 1995, S. 103–112.

psychischen Curmethode auf Geisteszerrüttungen“ aus dem Jahr 1803. Er führt das „Gemeingefühl“ als eine Ebene der Vermittlung ein, die zwischen den äußeren Sinnen und dem „inneren Sinn“ (z. B. der Phantasie) vermittelt:

„Durch den äußern Sinn schau wir Dinge außer uns, die Welt und unsern Körper, und diese im Raume, und unsern Körper, als den unsrigen, durch das Gemeingefühl an. Das Gemeingefühl ist gleichsam ein Mittelding zwischen dem äußern und innern Sinne, welches den Körper zwar als etwas Aeußeres, aber ihn auch als unseren Körper, und seine Zustände, als die unsrigen vorstellt.“³¹

„So lang das Nervengebäude diese Construction hat, seine Getriebe das gehörige Maaß von Kraft besitzen, und sich richtig auf einander beziehn, wirken das Gemeingefühl, der äußere Sinn, die Phantasie und das Gedächtniss der Norm gemäß; und von diesen Vermögen hängt die Integrität des Selbstbewußtseyns ab. Allein wenn diese Ordnung der Dinge, z. B. im anfangenden Schlaf, zu wanken anfängt, so wankt in den nemlichen Verhältnissen das Selbstbewußtseyn.“³²

Das Gemeingefühl gibt uns den sinnlichen Eindruck, dass unser Körper *unser* Körper ist. Es schafft eine Selbstidentifikation mit mir selbst auf der Ebene gesamtkörperlicher *Sinnesempfindungen* wie z. B. Schmerz, Hunger, Durst, Leichtigkeit, innere Wärme usw. Es handelt sich eben um *meinen* Schmerz und *meinen* Hunger, der körperlich von mir erfahren wird. Reil geht mit seinen Bestimmungen so weit, dass er das „Gemeingefühl“ als eine wichtige Komponente für das Zustandekommen des Selbstbewusstseins insgesamt denkt. Er führt diese Ebene aber als von den äußeren Sinnen klar zu unterscheidende Ebene ein, die gleichwohl zur Sinnlichkeit zu zählen ist, andererseits aber auch in engem Zusammenhang mit dem Gefühl steht:

31 Johann Christian Reil, *Rhapsodien über die Anwendung der psychischen Curmethode auf Geisteszerrüttungen* S. 162f. Zitiert nach der Ausgabe im Deutschen Textarchiv: http://www.deutschestextarchiv.de/book/show/reil_curmethode_1803.

32 Ebd., S. 113.

Mit dem Gemeingefühl steht das Gefühlsvermögen, welches so viel über den Menschen vermag, in einer engen Verbindung. Denn es beruht vorzüglich auf den Zuständen des Körpers, und diese werden durchs Gemeingefühl vorgestellt.³³

In der gerade zitierten Stelle wird angedeutet, dass die Gefühle (z. B. Angst oder Ekel) sich vor allem im Gemeingefühl melden und zeigen. Dennoch ist das Gefühl der Angst nicht unbedingt identisch mit der körperlichen Beklemmung, die sie erzeugt, die eher dem Gemeingefühl zuzurechnen wäre. An dieser Stelle wird aber deutlich, dass die Unterscheidung zwischen Sinnlichkeit und Gefühl problematisch wird. Denn wie genau können sich Gefühle von körperlichen Gemeingefühlen unterscheiden? Sind Gefühle immer mit körperlichen Gemeingefühlen verbunden? Wenn ja, ist zu fragen, ob eine feste oder veränderliche Beziehung vorliegt? Zu fragen wäre auch, ob Gefühle überhaupt unabhängig von körperlichen Gemeingefühlen erfahrbar sind. Wenn dies zu vereinen wäre, dann wären Gefühle konstitutiv auf körperliche Gemeingefühle angewiesen. Für diese Annahme spricht wohl, dass wir weder Angst noch Freude ohne körperliche Regungen empfinden können. So könnte man vielleicht annehmen, dass Gefühle wie Freude, Ekel, Angst, Zorn nur eine besondere Art von körperlichen Gemeingefühlen sind. An dieser Schnittstelle von Unterscheidungen sind grundlegende Untersuchungen erforderlich.

Darüber hinaus ist zu fragen, in welcher Beziehung die „äußerlichen Sinneseindrücke“ (die „fünf Sinne“) mit den Gefühlen stehen? Klar ist, dass starke Gefühle einen Einfluss auf sinnliche Wahrnehmungen haben und auch umgekehrt starke sinnliche Empfindungen („äußere“ wie „innere“) einen Einfluss auf die Gefühle ausüben. So sind diese Zusammenhänge beispielsweise in Analysen des Blicks von zentraler Bedeutung. Denn häufig entsteht durch ein bestimmtes Angeblicktsein nicht nur ein bestimmtes Gefühl, sondern auch ein körperliches Gemeingefühl wie z. B. der Schwächung. Man kann sich durch einen Blick körperlich geschwächt, aber auch gestärkt fühlen. Auch ein Phänomen wie „Scham“ lässt sich ohne die drei unterschiedenen Momente Blick, Gefühl und Gemeingefühl kaum beschreiben. Die Erfindung dieser sprachlichen Unterscheidung in der deutschen Sprache zu Beginn des

19. Jahrhunderts war meines Erachtens überaus fruchtbar, sie wurde aber zu Beginn des 20. Jahrhunderts einfach wieder vergessen, so dass das Wort auch in größeren Lexika im 20. Jahrhundert nicht mehr aufgenommen wurde.

Im 19. Jahrhundert verbreitete sich das Wort „Gemeingefühl“ hingegen in verschiedenen Bereichen der Wissenschaft und fand auch bald Aufnahme in Lexika:

„Gemeingefühl ist ein durch den ganzen Körper verbreiteter Sinn, ein dunkles Empfindungsvermögen ohne ein besonderes, zur Erkennung bestimmter Empfindungen eingerichtetes Organ, und kommt allen Theilen zu, die Nerven haben. Allgemeine Empfindungen, Hunger, Durst, Ekel, Angst, Drang zur Befriedigung unsrer Bedürfnisse, Wohlbehagen der Gesundheit oder Inbegriff der Harmonie aller Funktionen, Krankheitsgefühl sind Empfindungen des Gemeingefühls. Es ist der Grund des Instinktes, der Triebe, der Anziehung oder unwiderstehlichen Abneigung (Idiosynkrasie). Krankheit verstimmt das Gemeingefühl, macht uns gegen das sonst Angenehme feindlich gestimmt, und erzeugt besonders in den Krankheiten des Nervensystems, z. B. Hypochondrie und Hysterie, die sonderbarsten Wünsche, Gelüste, Täuschungsempfindungen und Abneigungen.“³⁴

Mit dem Gemeingefühl wird somit ein weiter Bereich körperlicher Befindlichkeiten bezeichnet, der nicht durch „äußere Sinne“, Gefühle oder Phantasie, Vorstellung, Erinnerung und Assoziation (die allesamt zum „inneren Sinn“ zählen) abgedeckt wird, der aber zugleich in Beziehung steht mit allen genannten Ebenen. An dieser Stelle sei die Bemerkung erlaubt, dass in der neueren Phänomenologie bei Herrmann Schmitz dieser Bereich sehr direkt mit dem verbunden wird, was er den „Leib“ nennt. Bei Schmitz gehört alles das zum Leib, was als unmittelbare Regung an mir selbst leiblich empfunden werden kann. Es sind gerade Phänomene wie Angst, Hunger, Wollust, in denen Schmitz seinen Begriff des Leibes zu fundieren sucht. So definiert Schmitz das „Leibliche“ wie folgt:

„Leiblich ist, was jemand in der Gegend [...] seines materiellen Körpers von sich selbst (als zu sich selber, der hier und jetzt ist, gehörig) spüren kann,

34 *Damen Conversations Lexikon*, Band 4, 1835, S. 366. Zitiert nach: <http://www.zeno.org/DamenConvLex-1834/A/Gemeingefühl>. Abruf: 1.2.2014.

ohne sich der fünf Sinne (Sehen, Tasten, Hören, Riechen, Schmecken) und des aus ihrem Zeugnis abgeleiteten perzeptiven Körperschemas (der habituellen Vorstellung vom eigenen Körper) zu bedienen.“³⁵

Schmitz behandelt diesen Bereich allerdings nicht unter dem Thema Sinnlichkeit, sondern markiert diese Ebenen des Empfindens allein mit dem Wort „Leib“. Eigentümlicher Weise bezieht sich Schmitz selbst nicht auf die hier vorgestellten Diskussionen zum Gemeingefühl im 19. Jahrhundert.

Die Reichweite des Wortes ist jedoch mit dem bisher Vorgestellten noch nicht ausgeschöpft. Im *Grimmschen Wörterbuch* ist über das bisher Gesagte hinaus folgendes als Bedeutung von „Gemeingefühl“ zu finden:

„gemeingefühl, *n.*

1) *gemeinsames gefühl, in dem die innere gemeinsamkeit zum ausdruck kommt*: was die gemüther der völker für die Griechen bewegte, war ein von kirchlichen verhältnissen unabhängiges gemeingefühl für menschlichkeit und menschliches recht. [...]

2) *neuere philosophen nennen gemeingefühle die sinnlichen eindrücke oder gefühle, die nicht*

der fünf sinne zu bringen sind, z. b. kraft, müdigkeit, hunger, gemeingefühl die fähigkeit dazu (bei Kant anthrop. § 15 vitalempfindung, vitalsinn) [...].“

Die hier angegebene erste Bedeutung führt deutlich über das bisher Gesagte hinaus, wohingegen die zweite das reflektiert, was bereits angeführt wurde. Wenn das „Gemeingefühl“ sich nicht nur auf die Empfindungen der Regungen im eigenen Körper bezieht, sondern darüber hinaus ein „soziales Fühlen“ bezeichnet, so ist hiermit eine neue Bedeutungsebene angesprochen. Hier geraten wir unversehens in einen Bereich, den man gewöhnlich einer gefühlsverhafteten Esoterik zurechnet. Denn wie soll man ein solches „gemeinsames Gefühl“ beschreiben oder gar beweisen? Mit dieser Bedeutung wird an einer anderen, grundlegenden Unterscheidung gerüttelt, die vor allem in der europäischen Philosophie kaum zu unterlaufen ist, die Unterscheidung von subjektiver und objektiver Wirklichkeit. Mit der Bedeutung des „Gemeingefühls“ als einem „gemeinsamen Gefühl“ wird aber suggeriert, dass es so etwas wie transsubjektive „Empfindungen“ geben könnte, die die

Unterscheidung von subjektiv und objektiv unterlaufen. Um besser verstehen zu können, um welche Phänomene es sich handelt, sei hier eine Stelle von August Fröbel, dem bekannten Pädagogen des 19. Jahrhunderts zitiert, der das Wort Gemeingefühl meines Erachtens im folgenden Zitat in der Bedeutung eines gemeinsamen Gefühl verwendet:

„So wissen Mütter auch, daß das erste Lächeln des Kindes einen so bestimmten Zeit- und Entwicklungsabschnitt in dem Leben des Kindes macht, daß es der Ausdruck wenigstens des ersten leiblichen (physischen) Sich Selbstfindens, wenn nicht noch bey weitem mehr ist; denn nicht nur in einem leiblichen Selbst oder vielmehr Eigengefühle, sondern auch in einem leiblichen und noch höheren Gemeingefühle zuerst unter Mutter und Kind, dann unter Vater und Geschwistern, später zwischen Geschwistern und Menschen und Kind hat jenes erste Kindeslächeln seinen Grund.

Dieses erste Gefühl des Gemeinsamen, der Gemeinsamkeit, welches zuerst das Kind mit Mutter, Vater und Geschwistern einigt, welchem die höhere geistige Einigung zugrundeliegt, an welche sich dann später die unbezweifelbare Wahrnehmung anknüpft, daß Vater, Mutter, Geschwister, Menschen sich mit einem Höhern: - Menschheit, Gott in Gemeinsamkeit und Einigung fühlen und erkennen: dieß Gemeingefühl ist der äußerste Keim, die äußerste Spitze aller ächten Religiosität, alles ächten Strebens nach ungehemmter Einigung mit dem Ewigen, mit Gott.“³⁶

Fröbel beschreibt hier, wie zunächst ein Gemeingefühl zwischen Mutter und Kind und dann in der ganzen Familie entsteht. Dies sieht er als den Keim dafür an, dass man sich mit der ganzen Menschheit und mit Gott verbunden fühlt. Auch wenn die Sprünge ins Ganze hier sehr schnell vollzogen werden, so ist das Phänomen der „sozialen Verbundenheit“, das Fröbel hier mit dem Wort „Gemeingefühl“ belegt, klar erkennbar. Die These, die hier aufscheint, ist die, dass soziale Verbundenheit schon in einem sehr frühen Stadium des Lebens auf der Ebene sinnlicher Verbundenheit grundgelegt ist. Die Wahrnehmung des Lächelns lässt körperliche Regungen entstehen, die zwischen Menschen

36 Friedrich Wilhelm August Fröbel, *Die Menschenerziehung die Erziehungs-, Unterrichts- und Lehr-kunst, angestrebt in der allgemeinen deutschen Erziehungsanstalt Keilhau*, Keilhau 1826, S. 33 f.

ein „Gemeingefühl“ – subjektiv wie intersubjektiv – erzeugen, das über die Unterscheidung von Innen und Außen hinausreicht. Hier kommen wir an eine Grenze des Beschreibbaren, die mit älteren philosophischen Grundunterscheidungen in Europa wie der Trennung von Subjekt und Objekt, Innen und Außen usw. gekoppelt ist.³⁷ Da ich an dieser Stelle nicht auf diese grundsätzlichen Fragen eingehen kann, möchte ich stattdessen als Ausblick und Übergang an dieser Stelle eine Geschichte aus dem alten chinesischen Buch *Zhuangzi* zitieren:

„Zhuangzi ging einst mit Huizi auf einer Brücke über dem Hao-Fluß spazieren. Zhuangzi sagte: Schau, wie die Elritzen aus dem Wasser springen und munter umherschwimmen! Das ist die Freude der Elritzen!“ Huizi sagte: Du bist kein Fisch, woher willst du die Freunde der Fische kennen?“ Zhuangzi antwortete: „Du bist nicht ich, woher willst du wissen, daß ich nicht die Freude der Fische kenne?“ Huizi erwiderte: „Ich bin nicht du, deswegen weiß ich sicher nicht, was du weißt. Du bist aber sicher kein Fisch, das heißt doch, daß du nicht wissen kannst, was die Freude der Elritzen ist!“ Zhuangzi sagte: „Laß uns zum Ausgangspunkt zurückkehren. Du fragtest mich, woher ich die Freude der Fische kenne, und als du das sagtest, da wußtest du bereits, daß ich sie kenne, und fragtest mich dennoch. Ich weiß es [die Freude der Fische aus meiner Freude beim Wandern] über die Brücke.“³⁸

210

7. Qi/Ki (氣/氣) als sinnliche und atmosphärische Analysekategorie

Um in der bisherigen Gedankenführung noch einen Schritt weiter gehen zu können, soll das Wortfeld *qi/ki* 氣 im Chinesischen und Japanischen ins Spiel gebracht werden, um daran anschließend Stellen aus einem Traktat von Zeami über das japanische Nō-Theater auszulegen, in dem sowohl *ki* wie auch

37 Für eine Deutung, in welcher Weise diese Unterscheidungen sprachlich motiviert und z. B. in ostasiatischen Sprachen anders ausgelegt werden vgl.: Rolf Elberfeld, *Sprache und Sprachen*, a.a.O., S. 182ff.

38 *Zhuangzi. Mit den passenden Schuhen vergißt man die Füße. Ein Zhuangzi-Lesebuch*, aus dem Chinesischen übertragen und herausgegeben v. Henrik Jäger, Zürich 2009, S. 116. Die Übersetzung wurde im letzten Satz leicht vor mir verändert.

das „Gemeingefühl“ eine Rolle spielen.

Inzwischen ist vielen auch in Europa das Zeichen 氣 *qi* (in chinesischer Lesung) bzw. *ki* (in japanischer Lesung) bekannt aus Bewegungsformen wie *Qigong* (chinesisch 氣功) oder *Aikidō* (japanisch 合氣道).³⁹ Dabei ist den meisten jedoch nicht bekannt, dass dieses chinesische Zeichen eines der beziehungsreichsten der beiden genannten ostasiatischen Sprachen ist. Es spielt nicht nur in der chinesischen Medizin, sondern auch in der Ästhetik, der Kosmologie, der Sprache der Gefühle und der Atmosphären sowie in anderen Feldern eine zentrale Rolle. Die Grundbedeutung des Zeichens ist zunächst „Dampf“ und „Atmen“, was später dann bis hin zu einem „atmenden Weltstoff“ oder einer „weltumfassenden Kraft“ ausgelegt wird. Wichtig ist, dass es sich um einen Vorgang handelt, der sich weder eindeutig Innen noch eindeutig Außen situieren lässt, denn z. B. ist das „Atmen“ die Verbindung von Innen und Außen schlechthin, und es ist ein zeitlicher Vorgang und keine Sache im Raum. Im Folgenden werde ich mich vor allem auf die ästhetische Dimension seiner Bedeutung konzentrieren.

Bereits um das Jahr 500 verfasste Xie He 謝赫 in China ein Vorwort zu einem Text über alte Malerei, in dem er „sechs Verfahrensweisen der Malerei“ (*hua liu fa* 畫六法) unterschied. Der erste Punkt dieser Liste enthält eine Maxime, die über lange Jahrhunderte bis in unsere Zeit für die chinesische Tuschmalerei von überragender Bedeutung gewesen ist: 氣韻生動 (*qi yun sheng dong*). Mathias Obert übersetzt: „Gestimmtheit im Atmen, das bedeutet eine ‚lebendige Selbstbewegung‘“.⁴¹ Eine andere Übersetzung dieser mit Bedeutung sehr aufgeladenen Wendung könnte lauten: „Atmendes Resonieren [in] lebendiger Bewegung“. Obert deutet die Wendung in Bezug auf den ersten Bedeutungsteil wie folgt:

„Das Wort *yun* 韻 bezeichnet ursprünglich das akustische Phänomen des Nachhalls, daher auch den Gleichklang einzelner Töne und den Wortreim. Gemeint ist zunächst das oben ausführlicher beschriebene, früh reflektierte Korrespondenzphänomen einzelner Klänge, die aufeinander

39 Für eine ausführlichere Erörterung des Wortfeldes vgl.: Rolf Elberfeld, *Sprache und Sprache*, a.a.O., S. 303ff.

41 Mathias Obert, *Welt als Bild. Die theoretische Grundlegung der chinesischen Berg-Wasser-Malerei zwischen dem 5. und dem 12. Jahrhundert*, Freiburg i. B. 2007, S. 182.

ansprechen. Schon im musikalischen und dichterischen Klingen wird aber das Gegebensein solcher Phänomene insgesamt als eine ‚Gestimmtheit‘ vernehmbar. Zugleich wird der Umstand, daß bestimmte Verhältnisse einen solchen Nachhall oder Gleichklang in besonderer Weise befördern, als die eigentümliche ‚Gestimmtheit‘ einer Situation oder einer dichterischen Gestaltung unmittelbar atmosphärisch wahrnehmbar. Übertragen auf die individuellen Verhältnisse, die eine menschliche Existenz durchwalten, mithin auf das Gebiet der Menschenkunde, wird *yun* 韻 schließlich als eine ‚Grundstimmung‘ von leiblich-geistiger Bedeutsamkeit empfunden, die zugleich als eine „Gestimmtheit“ des individuellen Aussehens und Auftretens und als persönlicher Stil sinnlich aufzufassen ist. Wenn die Grundausrichtung eines menschlichen Lebens ästhetisch als Schwingungskorrespondenz aller seiner Momente bestimmt wird, besagt dies freilich, daß es zu deren Wahrnehmung gleichsam eines ‚Nachhalls‘ oder einer ‚Resonanz‘ bedarf, die die betreffende Person in einem Gegenüber hervorruft.“⁴²

212

Das sinnliche Stimmungs- und Schwingungsgeschehen, das hier in die Aufmerksamkeit tritt, ist grundsätzlich im Medium des *qi* bzw. *ki* nachzuvollziehen und zu realisieren. Diese Bezeichnung ist jedoch nur verständlich vor dem Hintergrund der langen Wort- und Bedeutungsgeschichte, die dieses chinesische Zeichen – als Bezeichnung für den beschriebenen Zusammenhang – im Chinesischen und Japanischen gehabt hat. In der Beschreibung bezieht Obert sich auf sinnliche, stimmungs- und gefühlshafte sowie individuelle und zwischenmenschliche Ebenen. In einem solchen Geflecht ist das Phänomen des *qi* bzw. *ki* zu situieren. Es umfasst, durchbricht und durchdringt Ebenen, die in herkömmlichen Beschreibungen im schlechtesten Falle wie substantiell getrennte Entitäten nebeneinander stehen. Das Ineinanderdringen der verschiedenen Ebenen durch das Beschreibungswort *qi* bzw. *ki* hat weitreichende Konsequenzen beispielsweise für das, was es bedeutet, ein chinesisches Berg-Wasser-Bild anzuschauen, ein Zusammenhang, den Obert in seiner Studie in großer Fülle entwickelt. So zeigt er, wie sich z. B. Kriterien für eine lebendige Begegnung mit Berg-Wasser-Bildern entwickeln, die darin kulminieren, dass die atmende

42 Ebd., S. 183f.

Gestimmtheit von Bild und Betrachtenden in eine gemeinsame Bewegung kommen, die so ausgelegt wird, dass die Betrachtenden selbst *im Bild* in Muße umherwandeln. Die Beschreibungsebenen des *qi* durchbrechen somit auch die Unterscheidung von Werk- und Rezeptionsästhetik, da weder das Werk einfach vollendet vor einem steht, noch das „interesselose Wohlgefallen“ die Wirksamkeit des Werkes angemessen charakterisiert. Es wird mit *qi* auf eine dichte Verwobenheit von sinnlichen Ebenen, Gefühlen, leiblichen Empfindungen und Stimmungen verwiesen, die sich in verschiedener Weise in der Praxis der Künste in Ostasien zeigt. Wie wenig diese Zusammenhänge in Europa bekannt sind, zeigt auch das letzte Beispiel aus dem Bereich des japanischen Nō-Theaters.

In der im Folgenden zitierten Stelle verbinden sich verschiedene Ebenen des bisher Gesagten. Es handelt sich um eine Stelle aus einem in Japan sehr berühmten Ästhetik-Traktat von Zeami 世阿弥 (1363-1443) zum Nō-Theater. Diese Theaterform, die auch im gegenwärtigen Japan noch auf großen Nō-Theaterbühnen gezeigt und tradiert wird, hat vor allem ausgehend von Zeami eine Ausdrucksform entwickelt, die auf der Ebene der Sinnlichkeit nicht mit der herkömmlichen Einteilung in fünf Sinne erschlossen werden kann. In der Neuübersetzung dieses Textes von Ryōsuke Ōhashi und mir haben wir mit verschiedenen Wörtern experimentiert, wozu auch das Wort „Gemeingefühl“ gehört. Im folgenden Zitat taucht zum einen das Wort „Gemeingefühl“ für das sinojapanische Zeichen 感 (jap. Lesung *kan*) auf und zum anderen wird das Wort „atmende Atmosphäre“ für das sinojapanische Zeichen *ki* 気 verwendet. Mit diesen terminologischen Entscheidungen für die Übersetzung soll eine Verbindung zu den weiter oben angeführten Diskursen in Europa hergestellt werden. Zugleich besteht damit auch die Möglichkeit, die weiter oben angeführten Diskurse im Zusammenhang mit ostasiatischen Formen ästhetischer Praxis zu erweitern, zu differenzieren und in einen neuen, möglicherweise fruchtbaren Kontext zu stellen. Im folgenden Zitat wird die Situation des auftretenden Schauspielers am Anfang des Stückes beschrieben:

„Aus der Garderobe heraustretend, die Schritte auf der Zugangsbrücke anhaltend, in alle Richtungen lauernd, gerade dann, wenn alle Leute gespannt erwarten ‚Ja, jetzt wird er die Stimme anheben,‘ soll die Stimme anheben. Die Herzen aller Menschen aufnehmend die Stimme anheben, dies ist die

Zeitphase, die das Gemeingefühl (kan) trifft. Wenn die Zeitphase nur ein wenig verstrichen ist, lässt die Spannung im Herzen aller Menschen nach, und wenn man erst danach anfängt etwas zu sagen, trifft das nicht das Gemeingefühl (kan) aller Menschen. Diese Zeitphase hängt allein von der atmenden Atmosphäre (ki) der Zuschauer ab. Diese Zeitphase, die von der atmenden Atmosphäre (ki) der Menschen abhängt, ist die Schwelle (sai), die der Hauptschauspieler aus seinem Gemeingefühl (kan) heraus sieht. Dies ist die Schwelle (sai) auf der der Hauptschauspieler allein die sehenden Herzen aller Menschen in seine Pupille hineinzieht.⁴³

まづ、楽屋より出でて、橋がかりに歩み止まりて、諸万をうかがひて、「すは声を出だすよ」と、諸人一同に待ち受けて声をなはちに、声を出だすべし。これ、諸人の心を受けて声を出だす、時節感当なり。この時節少しも過ぐれば、また諸人の心緩くなりて、後に物を言ひ出だせば、万人の感に当たらず。この時節は、ただ見物の人の機にあり。人の機にある時節といつば、為手の感より見する際なり。これ、万人の見心を為手ひとりの眼精へ引き入るる際なり。

214

Die Situation, die hier beschrieben wird, ist grundsätzlich dadurch gekennzeichnet, dass Schauspieler und Zuschauer ein dichtes Feld des Zusammenstimmens bilden, so wie Obert es für das Anschauen eines Berg-Wasser-Bildes beschrieben hat. Sowohl Schauspieler wie auch Zuschauer sind in jeder Hinsicht dafür mitverantwortlich, ob das zeitliche Zusammenstimmen und das zeitliche Einschwingen von Anfang an gelingen, oder nicht. Die beiden zentralen Ausdrücke – Gemeingefühl und atmende Atmosphäre – zeichnen sich dadurch aus, dass sie sowohl Individuelles wie auch Gemeinsames umfassen. Wenn der Schauspieler die Herzen aller in sich aufnimmt, ist es ihm möglich, den richtigen Augenblick für den Anfang des Gesangs aus seinem „Gemeingefühl“ heraus zu treffen. Dieses Gemeingefühl zeigt sich in seinem ganzen Körper in individueller Weise als die atmende

43 Die Übersetzung ist noch nicht publiziert. Eine Publikation ist in Vorbereitung. An dieser Stelle sei nur für die Kundigen darauf hingewiesen, dass im japanischen Text anstelle des sinojapanischen Zeichens *ki* 気 das Zeichen *ki* 機 in der Bedeutung des zuerst genannten Zeichens steht. Was genau diese Andersschreibung bedeutet, kann an dieser Stelle nicht erläutert werden.

Atmosphäre aller. Auf der anderen Seite hängt der Anfang aber auch von der atmenden Atmosphäre der Zuschauer ab. Dieses feine Ineinanderdringen der Stimmungen und Schwingungen ist es, worum es im Nō-Theater geht. Dies hat zur Folge, dass alle Ausdrucksbewegungen in relativer Langsamkeit ausgeführt werden, um überhaupt die Möglichkeit zu geben, den feinen Resonanzen im gesamten Spektrum der Sinnlichkeit entsprechen zu können. In der Aufführungssituation geht es nicht darum, ein neues Stück in seiner dramatischen Entwicklung zu verfolgen, sondern darum, ein bereits lange bekanntes Stück in der individuellen, niemals wiederkehrenden, einmaligen Situation der gegenwärtigen Aufführung in seiner sinnlichen, gefühlhaften und gelebten Bedeutung zu erfahren als existentielle Übung, deren letzter Horizont Leben und Tod ist.⁴⁴

An diesem Punkt ist meines Erachtens gut zu sehen, in welcher Weise ästhetische Beschreibungen aus dem alten China oder Japan (und es gibt selbstverständlich noch ganz andere kulturelle Bezugspunkte, die fruchtbar sein können) auch für aktuelle ästhetische Praktiken ein erhebliches Erhellungspotential haben können. Wenn beispielsweise Marina Abramović in ihrer dreimonatigen Performance *The artist is present* während der Retrospektive ihres Werkes im MoMA täglich von morgens bis abends jeweils mit ausgewählten Besuchern in einer schweigenden Blick- und Ganzkörperbegegnung an einem eigens dafür abgegrenzten Ort der Begegnung zusammenkommt, dann können Beschreibungsebenen wie „Gemeingefühl“ (kan) oder „atmende Atmosphäre“ (ki) durchaus hilfreich sein, um das Geschehen zu beschreiben. Das Werk von Abramović zeigt letztendlich auch, dass sich ästhetische Praktiken z. B. aus Asien und Europa längst durchdrungen haben, denn ohne die vielschichtigen Rezeptionsgänge asiatischer und anderskultureller ästhetischer Praktiken in Europa und den

44 Für eine Interpretation dieser Erweiterung der ästhetischen Praxis in Ostasien vgl.: Rolf Elberfeld, „Einteilung der Künste in interkultureller Perspektive“, in: *Polylog. Zeitschrift für interkulturelles Philosophieren*, 9:2003, 57–64.

USA – angefangen von Van Gogh, Picasso, Cage, Pollock und vielen anderen –, wäre ihr ästhetischer Ansatz kaum entstanden.

Um die Erschließungs- und Beschreibungsmöglichkeiten in diesem Bereich jedoch weiter ausloten zu können, fehlt es immer noch an philosophisch, ästhetisch und philologisch fundierten Auseinandersetzungen mit den verschiedenen ästhetischen Praktiken in Asien und in anderen Kulturen, die eben nur um den Preis langer sprachlicher Umwege zu erzeugen sind. Zudem ist es notwendig, sich nicht zu schnell mit herkömmlichen Identifikationen zufrieden zu geben. So wird häufig Vieles in Asien unter Esoterikverdacht gestellt, ohne auch nur im Geringsten zur Kenntnis zu nehmen, dass die bei uns im Wellness-Bereich geübten Praktiken in Asien häufig aus sehr alten philosophischen und ästhetischen Traditionen hervorgewachsen sind. Vielleicht zeigt sich hier aber auch ein zentraler Punkt in Bezug auf die vielbeschworene „Entgrenzung der Künste“ bzw. die „Ästhetisierung der Alltagswelt“. Meines Erachtens kann man über diese Phänomene nur fundiert und zukunftsorientiert nachdenken, wenn die ästhetischen Praktiken in verschiedenen Kulturen und zumal in Asien berücksichtigt werden. Denn der Zusammenhang von ästhetischer Praxis (um an dieser Stelle das Wort „Kunst“ zu vermeiden) und Leben ist eben beispielsweise in Asien seit alters ein anderer, ein Thema, das an dieser Stelle nicht weiter entfaltet werden kann.

216

Zusammenfassend möchte ich sagen, dass das Thema „Sinnlichkeit“ in interdisziplinärer und interkultureller sowie in transdisziplinärer und transkultureller Hinsicht vor dem Hintergrund verschiedener Sprachen und Wissenskulturen neu zu konturieren ist. Es gilt, die Ergebnisse aus den verschiedenen Bereichen zusammenzutragen, um die phänomenologischen, ästhetischen und kulturwissenschaftlichen Analysen daran wachsen zu lassen.⁴⁵

45 Im Zusammenhang mit den hier vorgelegten Überlegungen experimentiere ich seit einigen Jahren mit dem Ansatz einer „transformativen Phänomenologie“, die an dieser Stelle verstärkt eine Integrationsfunktion für die verschiedenen Wissens- und Beschreibungsformen leisten kann und will: Rolf Elberfeld, „Transformative Phänomenologie“, in: *Information Philosophie*, Nr. 5, 2007, 26–29.