

Ästhesiologische Bedingungen der Wechselbeziehungen zwischen den Künsten

1. Erkenntnisinteresse, Problemhorizont, Fragen

An der Erforschung der Wechselbeziehungen zwischen den Künsten beteiligen sich der Komplexität des Problemfeldes entsprechend zahlreiche Disziplinen mit unterschiedlichen Fragerichtungen. In charakteristischer Akzentuierung haben die historische Kunstwissenschaft, die Kunstpsychologie, die Kunstsoziologie und natürlich die Ästhetik sich dieses Themas angenommen. Auswirkungen dieses Interesses sind zu spüren auch in der Musikpädagogik, etwa in den Versuchen mit fächerübergreifendem Unterricht, wie auch in umfassenden pädagogischen und didaktischen Konzepten, wie etwa in der polyästhetischen Erziehung, was hier nicht eigens hervorgehoben werden muß.

Kennzeichnend für die genannten Disziplinen ist, daß sie von dem Tatbestand der Wechselbeziehungen zwischen den Künsten ausgehen und dabei naturgemäß zahlreiche Vorentscheidungen stillschweigend treffen, deren eine, grundlegende, zum Gegenstand der folgenden Erörterungen gemacht werden soll, nämlich die Frage nach den sinnestheoretischen Bedingungen der Wechselbeziehungen zwischen den Künsten.

Mit diesem Frageansatz soll nicht nach schlechter Philosophenmanier die Wirklichkeit der Wechselbeziehungen beiseite geschoben werden, um dann zu fragen, ob überhaupt möglich sein kann, was schon fraglos der Fall ist. Um dem drohenden Vorwurf der Realitätsferne ein anfängliches Argument entgegenzuhalten, kann darauf hingewiesen werden, daß die kontroverse Diskussion der Wechselbeziehungen zwischen den Künsten, nicht nur auf der faktischen Ebene, auf der Ebene künstlerischer Gestaltung, sondern auch auf der Ebene diskursiver Behandlung, diese Fragestellung nahelegt. Mit anderen Worten: Die historischen Verwerfungen und die gegenwärtigen Meinungsverschiedenheiten motivieren zu der Frage nach den Bedingungen und den Möglichkeiten der Wechselbeziehungen. Dabei rückt heute ein Aspekt besonders in den Mittelpunkt des Interesses, der aufgrund der geistesgeschichtlichen Tradition der genannten Disziplinen bisher eher vernachlässigt wurde, und zwar der Zusammenhang zwischen

künstlerischer Gestaltung und Sinnesstruktur des Menschen. Man kann geradezu von einer "stillgelegten Sinnlichkeit" (H. Rumpf) in den genannten Disziplinen sprechen. Die Musikwissenschaften haben mit einem immensen Forschungsaufwand die Geistzeugtheit der Musik, die Bewußtseinsprozesse im Zusammenhang mit Musikmachen und Musikhören aufgedeckt, sie haben auch die unbewußten Prozesse und vielfältigen Funktionen von Musik in den Blick gebracht, aber dabei meist einen großen Bogen um das Problem der Sinnlichkeit, der Vergeistigung des Sinnlichen, der medialen Bedingungen künstlerischen Gestaltens gemacht, das heißt, den Zusammenhang von Sinnlichkeit und Geist, von Geist und Körper, die Leiblichkeit des Menschen außer acht gelassen.

In diesem Zusammenhang stellen sich unter anderem folgende Fragen: Läßt sich musikalisches Empfinden, Denken und Handeln im Gefüge der gegensinnig verlaufenden Bezüge von Körper und Geist an einer spezifischen Stelle festmachen? Hat die Versinnlichung von Geistigem, wie sie in der Musik vorliegt, ein eigenes spezifisches Gewicht, das es zu beachten gilt, wenn man sie in eine neue Verbindung einbringen will? Ist Musik in unbegrenztem Maße für stilistische Prägung offen? Gibt es Grenzen des Wechselbezugs der Musik mit anderen Künsten, die darauf zurückzuführen sind, daß Musik in ihrer Eigenart unverwechselbar ist?

Eine methodische Zwischenbemerkung: Die hier zusammengestellten Fragen entspringen einem systematischen Interesse - aber sind nicht die durch den Stilbegriff vermittelten Wechselbeziehungen zwischen den Künsten in allererster Linie ein historisches Problem, dem mit seiner Erörterung über die grundsätzlichen Möglichkeiten der Vergeistigung von Sinnlichem in den verschiedenen Kunstbereichen nicht beizukommen ist? Zweifellos ist dieser Einwand zu bedenken. Um etwas dagegen zu halten, scheint es mir angebracht, bei dem derzeitigen Stand meiner Erörterungen drei Hilfsargumente anzuführen, die den geplanten systematischen Querzug absichern können.

Zunächst möchte ich auf die Veränderung in der historischen Einschätzung der Musik von 1600 bis 1750 hinweisen: Spannt man einen Bogen von der kunstgeschichtlich infizierten Musikgeschichtsschreibung zu Beginn unseres Jahrhunderts bis hin zur strukturgeschichtlich geläuterten Musikwissenschaft unserer Tage, so wird der Wandel deutlich. Curt Sachs hat bekanntlich die Kennzeichnung dieses Zeitabschnittes als musikalisches Barock aus der Kunstgeschichte übernommen, nachdem Wölfflin und

Riegel den pejorativen Beigeschmack, der bis dahin dem Begriff Barock anhing, beseitigt hatten. Sachs bemühte sich, die fünf Begriffspaare Wölfflins (das Lineare und das Malerische, Fläche und Tiefe, geschlossene Form und offene Form, Vielheit und Einheit, Klarheit und Unklarheit) in der Musik dieser Zeit wiederzufinden und damit das musikalische Barock von der Renaissance abzugrenzen. Von dieser Schematik versuchte sich schon Robert Haas in seiner Monographie über die Musik des Barock im Bücken-Handbuch der Musikwissenschaft (Band 7) abzugrenzen.

Friedrich Blume hält am Begriff und der damit gegebenen Epochengliederung und damit -kennzeichnung grundsätzlich fest, obwohl ihm die Parallelführung der Musik zur Kunstgeschichte, wie sie im Begriff des Barock vorliegt, problematisch ist. Er lehnt die Übertragung der Wölfflinschen Begriffspaare wegen der Schwierigkeiten einer direkten Übertragung kunstgeschichtlicher Begriffe auf musikalische Sachverhalte ab, und zwar "weil diese Kategorien aus empirischen Stilformen abgeleitet sind, ohne auf deren Aussagewert zurückzugehen, und weil sie überdies nur Sachverhalte der optischen und haptischen Künste decken, für die Musik aber nur unter Zwang anwendbar sind. Vergleiche zwischen empirischen Stilformen in Musik und bildenden Künsten scheitern zudem leicht daran, daß die Unterscheidung zwischen dem, was an diesen Stilformen eigentlich 'Barock' und was Restbestand älterer Formen und Ergebnis antibarocker Reaktionsströmungen ist, oft unterlassen wird" (Blume 1974, 179). Blume versucht, die Gleichzeitigkeit der Künste in der Zeit zwischen dem Beginn des 17. Jahrhunderts und der Mitte des 18. Jahrhunderts dann durch die innere Einheit des Zeitgeistes zu binden. Er gelangt zur Auffassung der Gleichsinnigkeit der Künste: "Durch das ganze Zeitalter hindurch läßt sich eine solche Gleichzeitigkeit der Musik im Sinne der 'Gleichsinnigkeit' mit den anderen Künsten erweisen. Sie wird Stufe für Stufe von den gleichen Antrieben wie jene geleitet und entwickelt wie sie die ihr gemäßen Ausdrucksmittel aus gleichgearteten, seelisch-geistigen Bedürfnissen heraus..." (Blume 1974, 180).

Unter dem kritischen Blick der Musikforschung der achtziger Jahre zerfällt solche gleichsinnige Gleichzeitigkeit zu einer wohl tief empfundenen, aber doch weitgehend vagen Kennzeichnung einer außerordentlich facettenreichen und vielschichtigen musikgeschichtlichen Szenenfolge, die sich einem globalen Zugriff nicht mehr fügen will. Braun greift zwar in seiner Darstellung der Musik des 17. Jahrhunderts im "Neuen Handbuch der

Musikwissenschaft" auf eine globale Kennzeichnung des musikalischen Barock durch Friedrich Blume zurück, aber eigentlich nur, um sich davon abzugrenzen.

Ein Problem älterer geschichtlicher Darstellung ist der Mangel an Systematik. Die Konzeption einer Strukturgeschichte versucht, diesen Mangel zu beheben und geschichtliches und systematisches Denken miteinander zu vermitteln. Dahlhaus kennzeichnet die Strukturgeschichte als den Versuch "eines Ausgleichs zwischen der Schilderung geschichtlicher Sachverhalte, deren systematische Grundlagen rekonstruiert werden müssen, und der Ausarbeitung von theoretisch-ästhetischen Systemen, deren geschichtliche Prägung und Begrenzung zu zeigen wäre" (Dahlhaus 1977, 216f.).

Obwohl mit den Intentionen der Historiker vielleicht auf den ersten Blick nicht vereinbar, kann eine solche von systematischem Denken durchgezogene Geschichtsschreibung auch Probleme integrieren, die die Voraussetzungen der verschiedenen ästhetischen Systeme betreffen. Auf den Ansatzpunkt eines solchen systematischen Fragens möchte ich mit diesem Beitrag die Aufmerksamkeit lenken. Zuvor jedoch noch ein weiteres Beispiel und damit eine weitere Hilfsargumentation.

Vergleicht man die Entwicklung der bildenden Kunst und Malerei mit der der Musik im 20. Jahrhundert, so fällt auf, daß es in der Musik keinen Surrealismus im vollausgeprägten Sinne des Begriffs gegeben hat. Dies kann man mit der Ungleichzeitigkeit in der Entwicklung der technischen Möglichkeiten und kompositorischen Denkformen erläutern oder begründen, wie dies Hermann Danuser tut, man kann aber auch mit Helga de la Motte-Haber die Antwort auf die Frage, warum es keinen musikalischen Surrealismus gegeben habe, in den psychologischen Bedingungen des musikalischen Bewußtseins und in den unterschiedlichen Rahmenbedingungen, um es noch vorsichtiger zu formulieren, denen bildende Kunst und Malerei auf der einen Seite und Musik auf der anderen Seite unterliegen, suchen. Musik ist einerseits ein abstraktes Medium und andererseits von großer Konkretheit. Musikalisches Denken läßt sich nur in Ausnahmefällen aussageartig präsentieren und läßt sich kaum von der klanglichen Substanz isolieren, ist ihr auf eine spezifische Art und Weise verhaftet. Daraus lassen sich zwei mögliche Erklärungen für das Ausbleiben eines musikalischen Surrealismus ableiten: "Weil Musik ohnehin etwas Erdachtes ist, ist es auch unmöglich, ein positives Sinnkriterium für Widersinn zu bilden. Ob ihrer Abstraktion konnte es keinen musikalischen Surrealismus geben" (Motte-

Haber 1985,126). Und eine zweite Folgerung: "Gegenüber den Abstraktionen und Verdichtungen, die in manchen Bereichen der geistigen Tätigkeiten möglich sind, ist das musikalische Denken in hohem Maße an die klangliche Substanz gebunden... Musikalische Vorstellungen widersetzen sich der Idee eines Surrealismus auch ob ihrer zu konkreten Gestalt. Die spezielle Funktionsweise des musikalischen Langzeitgedächtnisses ist dafür verantwortlich" (Motte-Haber 1985, 127). Außerdem: Der im Surrealismus angelegte Symbolismus hätte mit der gleichzeitigen "Ablösung der Musik vom Klang" die Musik ihrer Existenzbedingungen beraubt.

Hier ist nun der Punkt erreicht, an dem sich verdeutlichen läßt, daß systematische Forschungen und philosophische Reflexionen über die Bedingungen musikalisch-künstlerischen Gestaltens eine wichtige Ergänzung und in bestimmter Hinsicht eine notwendige Voraussetzung musikgeschichtlicher und im besonderen stilgeschichtlicher Erörterungen sind. Daß die Musik es mit Ton, Klang, Geräusch, mit Schall im weitesten Sinne zu tun hat, ist eine oft genug, aber meist nur beiläufig genannte Bedingung, die aber offensichtlich von weitreichender Bedeutung ist. Diese Überlegung möchte ich noch als dritte Argumentationsfigur zur Vorbereitung des folgenden anführen.

Walter Wiora ist einer jener Musikwissenschaftler, die in ihren Forschungen systematisches und historisches Denken miteinander verbunden haben und die dabei immer wieder auf Grundprobleme musikalischen Gestaltens gestoßen sind. In seinem Aufsatz "Musik als Zeitkunst" stellt er die Forderung auf: "Aus dem Wesen des Schalls und des Hörens sind Ursprünge der Musik zu verstehen, Ursprünge im Sinne der Grundlagenforschung wie der Entwicklungsgeschichte" (Wiora 1957, 17). Gleichlautende oder ähnliche Forderungen lassen sich leicht beibringen und belegen, daß der Drahtseilakt geistesgeschichtlicher Stilakrobatik durchaus eines Netzes solide gewirkter Terminologie bedarf. Aber bedeutet das nicht letztendlich, die Sinnesphysiologie und die Akustik zum Richter über musikgeschichtliche und ästhetische Fragen zu bestellen? Nein, das muß nicht die Konsequenz sein, und man muß auch nicht die Folgerungen Wioras mitmachen, wenn man seinen Ansatz akzeptiert.

Um auf eines unserer Grundprobleme, nämlich die Form der Vergeistigung von Sinnlichkeit, wie sie bei der Musik vorliegt, zu sprechen zu kommen, ist es nun notwendig, einige terminologische Klärungen vorzu-

nehmen. Dies betrifft vor allem die Klärung der im Titel meines Beitrags angesprochenen Ästhesiologie.

2. *Ästhesiologie, Ästhetik, philosophische Anthropologie*

Die Bezeichnung Ästhesiologie ist in der gegenwärtigen Wissenschaftssprache nicht gebräuchlich. Unter *aisthesis* versteht man seit Platon und Aristoteles die Lehre von der Sinneswahrnehmung oder Sinnesempfindung. Was soll angesichts dieser Tradition der neue Begriff Ästhesiologie? Außerdem: Es gibt nicht nur eine philosophische Wahrnehmungslehre seit der Antike. Auch die Psychologie und andere Disziplinen haben sich der Wahrnehmung angenommen und sie zu ihrem Forschungsgegenstand gemacht.

Soweit ich es übersehen kann, ist der Begriff Ästhesiologie in den zwanziger Jahren von Plessner geprägt oder doch zumindest von ihm für die Geisteswissenschaften formuliert und entwickelt worden. Die Ästhesiologie als die Neubegründung einer Lehre von der Sinnlichkeit des Menschen steht im Zusammenhang mit der Entwicklung der philosophischen Anthropologie zu Beginn unseres Jahrhunderts, und dies ist wohl einer der Gründe, warum sich der Begriff und die damit bezeichnete Auffassung der menschlichen Sinnlichkeit nicht hat durchsetzen können. In der Konstellation Scheler-Gehlen-Plessner, hat letzterer nicht die Gunst des lesenden Publikums gewinnen können, und die Fachwelt hat sich nicht mit ihm auseinandergesetzt. Dies hatte u.a. seinen Grund darin, daß Plessner durch die Naziherrschaft an einer angemessenen wissenschaftlichen Laufbahn gehindert wurde: Er emigrierte und kam erst 1951, einem Ruf der Universität Göttingen auf einen Lehrstuhl für Soziologie und Philosophie folgend, in die Bundesrepublik zurück. Die geistige Verödung Deutschlands, die eine Folge der Naziherrschaft war, hat Nachwirkungen bis in unsere Zeit. Das für unseren Zusammenhang grundlegende Buch Plessners "Die Einheit der Sinne. Grundlinien einer Ästhesiologie des Geistes" aus dem Jahre 1923 hat bis auf den heutigen Tag keine Aufnahme in die wissenschaftliche Diskussion gefunden: Bücher haben ihre Schicksale. Die "Einheit der Sinne" ist noch vor Plessners großem philosophisch-anthropologischen Entwurf "Die Stufen des Organischen und der Mensch", der 1928 zum ersten Mal erschien, entstanden. Damit ist das Stichwort gegeben: Die Ästhesiologie ist der Versuch, die Sinnlichkeit des Menschen, seine

Wahrnehmungsfähigkeit, sein sinnliches Erleben aus einer neuen ganzheitlichen Sicht zu bestimmen, in "einer Strukturtheorie der menschlichen Person" zu gründen (Plessner 1982a, 5).

Zum Verständnis der ästhesiologischen Überlegung Plessners ist ein kurzer Aufriß seiner Anthropologie notwendig. Der Ausgangspunkt ist scheinbar trivial: Der Mensch ist ein Lebewesen. Plessner versucht mit diesem Ansatz "den weitesten Rahmen für die Exposition menschlicher Möglichkeiten" abzustecken (Plessner 1983, 314). In der Differenzierung pflanzlichen, tierischen und menschlichen Lebens, an dem unterscheidenden Merkmal der Begrenzung eines Körpers zur Umwelt, findet er für die menschliche Lebensweise die Bezeichnung der exzentrischen Positionalität, das grundsätzliche Kennwort der Plessnerschen Anthropologie: "Der Mensch als das lebendige Ding, das in die Mitte seiner Existenz gestellt ist, weiß diese Mitte, erlebt sie und ist darum über sie hinaus" (Plessner 1981, 291). Die Aufgabe der philosophischen Anthropologie ist es demnach, in Zusammenarbeit mit den Fachwissenschaften diese exzentrische Positionalität begrifflich zu entwickeln. Die Grundfigur ist die Verschränkung des Leibes in den Körper und das damit gegebene Erleben, das Erlebnis Körper zu sein und Körper zu haben. In dieser Grundfigur ist die Möglichkeit und wohl auch der Zwang zur Expressivität menschlichen Verhaltens angelegt, wie auch die Fähigkeit zu variabler Gestaltung und damit auch zu künstlerischer Tätigkeit. Plessner hat versucht, seine anthropologische Konzeption durch drei Grundsätze zu charakterisieren:

1. das Gesetz der natürlichen Künstlichkeit,
2. das Gesetz der vermittelten Unmittelbarkeit und
3. das Gesetz des utopischen Standorts (Plessner 1981, 319, 321, 341).

Für den hier zu behandelnden Problemkreis ist das 2. Gesetz, das Gesetz der vermittelten Unmittelbarkeit, von besonderer Bedeutung. Plessner charakterisiert diese spezifisch menschliche Disposition folgendermaßen: "In der seltsamen Abgehobenheit von seiner physischen Existenz, die es dem Menschen möglich macht, zu sich Ich zu sagen, stellt sich ihm diese seine Lage in der Welt als eine vermittelt Unmittelbare dar. Ich stehe mit den Dingen der Umwelt mittels meines Lebens in einem unmittelbaren und als unmittelbar erlebten Kontakt. Sehen, Hören, Tasten, jedes Empfinden, Anschauen, Wahrnehmen, hat den Sinn, sich in einer unmittelbaren Vergewärtigung der Farben und Formen, des Schalls, der Oberflächenbeschaffenheit und Härte der Dinge selbst zu erfüllen" (Plessner 1981, 49f.).

In dieser Konstellation steckt nicht nur der Grund für die menschliche Möglichkeit der Vergegenständlichung, sondern auch die der Instrumentalisierung des Leibes und der Zwang zur Expressivität. Plessner formuliert: "Expressivität ist eine ursprüngliche Weise, damit fertigzuwerden, daß man einen Leib bewohnt und zugleich ein Leib ist" (Plessner 1981, 52)¹.

Die Ästhesiologie stellt nun einen Teilbereich einer umfassenden Strukturtheorie der menschlichen Person dar, setzt also einerseits die kurz ange deutete philosophisch-anthropologische Konzeption voraus, wie sie sie andererseits erst zur Entfaltung bringt.

Die Möglichkeiten und Fähigkeiten der Sinne, der menschlichen Sinnesstruktur, sind bisher, wenn überhaupt, nur im Zusammenhang mit der Erkenntnistheorie in den Blick der Philosophen geraten. Daß damit nur ein Ausschnitt menschlicher Sinnlichkeit oder der Funktion menschlicher Sinnlichkeit bevorzugt wurde, braucht heute nicht mehr eigens betont zu werden, jedoch ist mit Plessner zu fragen: "Welche spezifischen Möglichkeiten gewinnt der Mensch (als Person) an seinen Sinnen, auf die er im Normalfall vertraut, aber auch angewiesen ist?" (Plessner 1981, 198). Die Antwort darf sich nicht mit Hinweisen auf die biologischen und physiologischen Zusammenhänge begnügen, sondern muß die geistigen Möglichkeiten des Menschen mit umfassen.

Aus diesem übergreifenden Blickpunkt heraus ist eine Ästhesiologie der Sinne nichts anderes als eine Anthropologie der Sinne. Aufgrund seines umfassenden Ansatzes vermeidet Plessner eine einseitige Thematisierung der Sinne in ihrer Hilfsfunktion für die Erkenntnis und stößt auf der Suche nach den Struktureigentümlichkeiten und Wesensgrenzen der verschiedenen Sinnesmodalitäten und darüber hinaus auf der Suche nach der Einheit der Sinne auf die Leistungen der Künstler und der Künste in ihrer spezifischen Sinnbezüglichkeit. Plessner schreibt: "Zum wenigsten mußte man an den Künstler als den Meister in der idealen Behandlung der Sinne denken, der in seinen Werken, wenn auch nicht explizit, die prinzipielle Belastungsgröße jeder Sinnesqualität erprobt und damit die wahren Wesensgrenzen zwischen den Sinnen feststellt" (Plessner 1980, 17). Die

¹ Zu den wenigen Philosophen, die Plessners anthropologische Grundstimmung aufgenommen haben, gehört Eugen Fink. In seinem Aufsatz "Orphische Wandlung" kann man z.B. lesen: "Die Leibhaftigkeit unserer Existenz ermöglicht, wenn auch nicht allein, alle Gebilde der Kultur" (1972, 83).

Philosophie der Sinne, verankert in einer Strukturtheorie der menschlichen Person, entwickelt in der Auseinandersetzung mit künstlerischen Erfahrungen, wird so zu einer Grundlage für jede Ästhetik. Wir haben hier also den seltenen Fall einer Philosophie vorliegen, die die Kunst nicht aus Systemzwängen notgedrungen thematisiert, sondern den reichen Erfahrungsschatz der Künste zu ihrem Ausgangspunkt nimmt und auf eine bisher nicht bekannte Art und Weise in die *conditio humana* eingliedert.

3. Ästhesiologie des Hörens und des Sehens

Plessner verbindet in der Ästhesiologie u.a. folgende Fragenkomplexe miteinander:

1. Wie unterscheiden sich die verschiedenen Sinnesmodalitäten voneinander?
2. Nach welchen Gesetzmäßigkeiten sind Sinn und Sinnlichkeit verknüpft, also die Frage nach den Sinngesetzen der Sinnlichkeit?
3. Worin besteht angesichts der Mannigfaltigkeit die Einheit der Sinne?

Auf diese Fragen können hier nur verkürzte Antworten gegeben werden. Dies soll geschehen, indem nun zwei spezielle Ästhesiologien kurz charakterisiert werden, die Ästhesiologie des Sehens und des Hörens. Gegenüber der Vernachlässigung des Hörens in der traditionellen Philosophie der Sinne, soweit man hier überhaupt von einem systematischen Gedankengang sprechen kann, ist der Ansatz Plessners ein ungeheurer Fortschritt, der, soweit ich sehe, zum ersten Mal die Sinnesstruktur des Menschen insgesamt in den Blick rückt, ohne zu verwischen, daß die Sinne des Gesichts und des Gehörs eine exzeptionelle Position in diesem Funktionskreis innehaben.

Der Mensch ist ein Laut produzierendes Lebewesen. Das Hören ist wie das Sehen ein Fernsinn, jedoch mit einem charakteristischen Unterschied, der im Sehen gegebene Abstand zum Gegenstand fällt beim Hören weg: "Ton dringt ein, ohne Abstand" (Plessner 1981, 209). Plessner spricht auch von der "Fern-Nähe des Lautes", um diesen Sachverhalt zu kennzeichnen (Plessner 1982 b¹, 187). Noch zwei weitere Bemerkungen zu diesem ersten Bestimmungsmoment einer Ästhesiologie des Hörens: Die Lautproduktion ist zugleich mit einem wichtigen psychischen Faktor verbunden, nämlich der Möglichkeit der emotionalen Entlastung und Entladung. Hieraus erklärt sich die "ständige Emotionsverbundenheit" der Musik (ebd.). Der

über den Schall vermittelte Kreisprozeß zwischen Lautproduktion und spezifischer Sinneswahrnehmung bringt den Menschen in die Position eines tönenden Leibes. Die Eindringlichkeit, ein wesentliches Merkmal des akustischen Modus, verdankt sich zwei kombinierten Merkmalen, nämlich Volumen und Impuls. Plessner bestimmt den Ton als "impulsformendes Material" (Plessner 1982 b², 471). Volumen oder das Moment des Voluminösen sei zwar ein intermodales Merkmal, komme aber im Zusammenhang mit dem Moment der Impulsivität nur dem akustischen Modus zu: "Beide Momente verschmelzen im Phänomen des Rhythmus" (Plessner 1980, 210). Plessner leitet also den Rhythmus, die zeitliche Dimension der Musik aus qualitativen Merkmalen des akustischen Modus ab, eine wichtige Bestimmung, die im visuellen Modus keine Entsprechung findet: "Ihre Fähigkeit zu motivierter Folge im zeitlichen Nacheinander haben Töne durch Wesensmerkmale des akustischen Modus, den Darbietungszwang zur Suczession, die Verschmelzbarkeit zu Akkordgebilden von Spannungs- und Lösungscharakter, die Intervallstruktur, Oktavenähnlichkeit und gezeitigte Gebilde" (Plessner 1982 b¹, 192f.).

Die allbekannte Wirkungsmächtigkeit der Musik in bezug auf die menschliche Motorik, aber auch auf seine gesamte Haltung läßt sich ebenfalls aus dem Impulscharakter des Schalls ableiten, diesem singulären Phänomen des akustischen Modus. Die Möglichkeit zu gestisch beeindruckendem Musizieren, eine historisch begrenzte Musizierform, findet hier ebenfalls ihre Begründung.

Plessner ist jedoch nicht dabei stehengeblieben, einige Merkmale der verschiedenen Sinnesmodalitäten aufzulisten, sondern hat versucht, den jeweils eigentümlichen Zusammenhang zwischen Sinnlichkeit, Sinnstrukturen, Haltung, Motorik und Typen des Verstehens aufzuweisen. In bezug auf die Musik gelangt er zu folgendem Ergebnis: "Musik ist weder Aussage noch Malerei, sondern ein zum Mitgehen einladendes und einstimmendes Geschehen, das durch eben die Möglichkeit des Einschwingens in den figurierten Ablauf deutbar und verstehbar wird. Gerade diese Fähigkeit der Tonqualität zum Mitvollzug gibt auch dem Formalismus nicht recht. Auch das ausdruckslose Ornament kann sich dem Zug ins Ganze nicht entziehen, was optisch wohl möglich ist. Musikalische Kundgabe ist dank ihrer offenen Sinngebung, ihrer vorsymbolischen Struktur gerade fähig, sich zum Ausdruck, zur Aussage wie zur Schilderung zu schließen, ohne ihren Charakter darum zu verlieren (Plessner 1981, 223).

Die Ästhesiologie des Sehens kann hier nur gestreift werden. Das Sehen hat eine andere, direktere Beziehung zum Erkennen. Zum einen fundiere Distanz, wie sie im Sehen gegeben sei, die Möglichkeit der Abstraktion, und zum anderen bedeute Sehen immer "strukturell etwas Sehen, direkt und ohne Vermittlung" (Plessner 1981, 201). Während Plessner, wie eben erwähnt, eine Akkordanz der Haltung zum akustischen Modus festgestellt hat, so sieht er im visuellen Modus eine Akkordanz zur Handlung. Diese Verbindung leitet Plessner aus einem singulären Phänomen der Sehform ab, nämlich der Gerichtetheit des Sehstrahls. Das bedeutet zwar nicht, daß optische Wahrnehmungen nur in Abhängigkeit von Handlungen zu sehen sind, es gilt jedoch: "Unabhängig davon, daß durch Berechnung die Dinge unseren Handlungen gefügig werden, enthält das Schema jeder Handlung überhaupt in der Beziehung auf ein Ziel jene direkte Gerichtetheit, welcher die Gerichtetheit im Sehstrahl akkordant ist" (Plessner 1980, 262).

Die Sinneslehre in der Ausprägung als Ästhesiologie verdankt der Phänomenologie entscheidende inhaltliche Anregungen, methodische Disziplinierung und philosophisches Selbstbewußtsein. Gemeinsame und unterscheidende Merkmale von Ton und Farbe sind seit jeher diskutiert worden, besonders heftig z.B. im 18. Jahrhundert. Der grundlegend neue Aspekt, den die Ästhesiologie in diesen Traditionszusammenhang einbringt, ist die Beschreibung und Analyse der verschiedenen Erlebnisqualitäten der sinnlichen Phänomene.

Zu den wichtigen Wissenschaftlern, die auf diesem Gebiet gearbeitet haben, gehört der Psychologe Erwin Straus. Er trifft sich mit Plessner in der phänomenologischen Grundhaltung und in seinem Interesse an einer Neubegründung der Sinneslehre, allerdings mit dem Ziel einer Grundlegung der Psychologie. Straus hat sozusagen im Vorbeigehen ästhesiologische Fragestellungen aufgegriffen. Ein für ihn typischer Aufsatztitel ist z.B.: "Die Ästhesiologie und ihre Bedeutung für das Verständnis der Halluzinationen" (Straus 1960). Dieser Titel läßt nicht vermuten, daß es sich hierbei um einen grundlegenden Aufsatz zur Phänomenologie der Künste handelt. Straus geht davon aus, daß sich im sinnlichen Erleben nicht nur die Welt in ihren verschiedenen Aspekten, den Modalitäten entsprechend zeigt, sondern daß sich in eins damit der Mensch in unterschiedlichen Arten des Betroffenseins erlebt. Weltbewußtsein und Selbstbewußtsein bedingen sich. Diesen Zusammenhang führt Straus in subtilen Analysen vor Augen. Einige Einzelheiten seien hier genannt: Farbe sei für das Erleben ein Attribut der

Dinge, Klang ihre Äußerung - die Sprache macht hier einen bezeichnenden Unterschied: Klang wird meist verbal gefaßt, Farbe meist adjektivisch.

In bezug auf die unterschiedlichen Formen der Zeitlichkeit vermerkt Straus: Gegenüber dem Beharren im Sichtbaren ist für das Hörbare das Dauern charakteristisch. Das Ohr sei das Organ der Aktualität. Im Gegensatz zur Bewegung im Optischen, die die Veränderung eines identifizierbaren Gegenstandes oder doch zumindest einer Figur gegen einen Grund voraussetze, folge in der musikalischen Bewegung ein Ton dem anderen im stetigen Wechsel. Pointiert formuliert Straus: "In rascher Folge schlüpfen die Töne durch das Ohr der Präsenz" (Straus 1982, 400). Eine wichtige Konsequenz: "Der Klang... erfährt mich jeweils in diesem Augenblick, er ist gegenwärtig und bestimmt die aktuelle Einzigkeit meines Jetzt. Höre ich, so habe ich schon gehört" (a.a.O., 401). Dies alles ist von grundlegender Bedeutung für eine Theorie der Künste und damit natürlich auch für das Verständnis und die Kritik der Wechselbeziehungen zwischen den Künsten, denn die verschiedenen Sinnesmodalitäten stellen nicht nur verschiedene "Axiome des Alltags" dar (wer nicht hören will, muß fühlen), sind nicht nur Formen eines utilitaristischen Welt- und Selbstbewußtseins, sondern finden sich ebenfalls in dem abgehobenen Bereich der Künste wieder. Auch hier gilt: "Jeder Sinn dient oder versagt sich der geistigen Existenz des Menschen auf seine Weise" (a.a.O., 403). Das historische Konzept "Kunst" oder "die Künste" findet hier seine natürliche Grenze. Aufgehoben wird diese Grenze nur in wenigen Fällen, z.B. bei Halluzinationen, unter Drogeneinfluß oder in bestimmten Krankheitszuständen, vielleicht aber auch unter dem Einfluß einer universellen Ästhetisierung, wie wir sie in der Gegenwart erleben.

4. *Musikalisierung der Sinne*

Plessner hat der Versuchung zumeist widerstanden, aus ästhesiologischen Befunden ästhetische Normen oder Direktiven abzuleiten. Allerdings hatte er sich mit seinem ästhesiologischen System ein Instrument geschaffen, kunsttheoretische Probleme auf einer Ebene zu diskutieren, die bis dahin nicht in den Blick gekommen war. Indem wir diese Diskussion aufnehmen, begeben wir uns nun wieder in den main stream dieses Symposiums und kommen auf Probleme der Wechselbeziehungen zwischen den Künsten zurück. Plessner hat sich von der "Einheit der Sinne" (1923) bis zu seinem

letzten kunsttheoretisch ambitionierten Aufsatz mit dem Titel "Die Musikalisierung der Sinne" (Plessner 1982 b³) aus dem Jahre 1972 mit Fragen der gegenstandslosen Malerei beschäftigt. Es ist interessant zu verfolgen, wie er in diesen fünfzig Jahren das Verhältnis von Ästhesiologie und Ästhetik auszutarieren versucht.

Zunächst, das heißt 1923, kommt er zu einer sehr kritischen Einschätzung des damals von Kandinsky proklamierten Musizierens mit Farben, in dem er auf die Unterschiede zwischen akustischem und visuellem Modus hinweist. Nur Tönen sei die Möglichkeit vorbehalten, "ein unmittelbarer Ausdruck von Sinngehalt" zu sein, während Farben von sich aus, da ihnen der Impulswert fehlt, keine aus sich motivierte Folgeordnung hervorbringen könnten (Plessner 1980, 253). Plessner faßt seine Auffassung zusammen: "Ein gleicher Zwang zur Bewegung, der im Wesen des Sinnesstoffes motiviert ist (wie für den Ton, R.S.), besteht für die Farbe aber nicht. Ihre Qualität ist nicht geschwellt, sondern in purer Ausbreitung beharrend, sie erstreckt sich nicht in der Richtung der Andauer, sondern bleibt an jedem Punkte ihrer phänomenalen Fläche gewissermaßen an der Stelle, sie drängt nicht fort". (a.a.O., 254) Ohne daß er sich auf die ästhetische Diskussion im eigentlichen Sinne einläßt, versucht Plessner also, sinnesphilosophische Argumente geltend zu machen.

In der "Anthropologie der Sinne" aus dem Jahre 1971 hat Plessner zwar keine seiner frühen ästhesiologischen Einsichten zurückgenommen - wozu auch kein Anlaß bestand -, aber doch die Verbindung zwischen ästhesiologischer Einsicht und ästhetischer Folgerung gelockert. Belehrt durch die Entwicklung der Kunst selbst in diesem fraglichen Zeitpunkt konstatiert Plessner die "Emanzipation des malerischen Sehens von der gegenständlich gebundenen Wahrnehmung" (Plessner 1981, 205), ein Teilprozeß einer universellen Ästhetisierung. Plessner faßt diesen Vorgang nun als eine Musikalisierung des Sehens und darüber hinaus als eine Musikalisierung der Sinne. In diesem Prozeß sieht Plessner den Zielpunkt einer Tendenz, die sich durch die gesamte Kunst- und Musikgeschichte zieht und in unserem Jahrhundert in der Reflexion auf die Bedingungen des künstlerischen Tuns und die darin schlummernden Möglichkeiten eine neue Stufe erreicht hat (Plessner 1982 b³, 490).

Die Bereiche des Visuellen und Akustischen werden unter dem Druck der universellen Ästhetisierung füreinander durchlässig (a.a.O., 489). Plessner hat also zum Ende seines öffentlichen Philosophierens in unserem Pro-

blemzusammenhang eine Wende von der Betonung der qualitativen Unterschiede zwischen den Sinnesmodalitäten hin zu einer stärkeren Betonung ihrer Einheit getan, unter Einschluß einer Lockerung des Zusammenhangs zwischen Ästhesiologie und Ästhetik. Diese Gratwanderung führt vor Auge, daß das Verhältnis zwischen Sinnesstruktur und künstlerischem Gestaltungswillen und -bewußtsein zwar kein unabänderlich gegebenes, aber auch kein willkürlich veränderbares ist. Am Beispiel des Surrealismus wurden schon Grenzprobleme deutlich. Die Möglichkeit aber, es in künstlerischen Dingen bis an die Grenzen zu treiben, liegt ganz allgemein in der "geistigen Leistungsfähigkeit von Auge und Ohr" begründet. In diesem Zusammenhang ist die Frage nach der Einheit der Sinne zu stellen.

5. Die Einheit der Sinne

Nicht nur die Musikalisierung der Sinne, ein historischer Prozeß, der sich zum Teil quer zu den alltäglichen Abgrenzungen der Modalbezirke durchsetzt, legt die Frage nach der Einheit der Sinne nahe, sondern auch das für die Entwicklung der Künste insgesamt wichtige Phänomen der Synästhesie. Handelt es sich im einen Fall um einen geistgezeugten Prozeß, so in dem anderen um einen fast naturgesetzlich durchschlagenden Faktor, der allerdings, um zu voller Wirkungskraft zu gelangen, günstige psychische und historische Umstände benötigt (Barock, Romantik). Die Wechselbeziehungen zwischen den Künsten haben gerade an den Synästhesien Halt gefunden, der zumeist jedoch im wirbelnden Taumel des In-Beziehung-Setzens wenig Festigkeit erlangte. Die Psychologie hat sich der Erforschung der Synästhesien intensiv gewidmet. Besonders aus den zwanziger und dreißiger Jahren unseres Jahrhunderts stammen viele Beiträge, unter anderem von Anschütz, Revesz und vor allem von Wellek. Die Fülle der dort besprochenen Beispiele ist beeindruckend, die Systematisierung in psychologischer Hinsicht überzeugend, in kunsttheoretischer oder ästhetischer Hinsicht ergeben sich jedoch kaum übergreifende Zusammenhänge. Die Einzelfälle lassen sich nicht unter Prinzipien subsumieren, dessen ungeachtet tendieren viele synästhetische Ansätze zu einem spekulativen Universalismus. Die auf synästhetischem Empfinden und Vorstellen gegründeten Wechselbeziehungen zwischen den Künsten spielen unleugbar vorhandene Querverbindungen zwischen den Sinnesbereichen aus und überspielen dabei sehr oft sinnesmodal vorgegebene Grenzmarkierungen.

Unterlaufen werden allerdings solche strikten Grenzmarkierungen auch durch das Gefüge der intermodalen Qualitäten. Wellek nennt sie Ursynthesen oder Urentsprechungen. Dabei handelt es sich um Eigenschaften wie dünn-dick, hell-dunkel, scharf(spitz)-stumpf(schwer). Diese intermodalen Qualitäten lassen sich (nach Heinz Werner) in vier Klassen einteilen: Intensität, Helligkeit, Volumen, Dichte und Rauigkeit (Wellek 1975, 293-295). Die musikexegetische Tauglichkeit dieser Kategorien ist mehrfach unter Beweis gestellt worden (vgl. Schmitz 1950), und obwohl nicht in Frage steht, daß Töne und Farben sich auf einer gemeinsamen Helligkeitsskala anordnen lassen, ist beispielsweise dem im 19. Jahrhundert lebhaft diskutierten Farbenklavier kein durchschlagender Erfolg vergönnt gewesen. Hier zeigen sich zwei Probleme: Offensichtlich spielen die sinnesmodalen Grenzscheiden doch eine grundsätzliche Rolle, und zwar im Sinne negativer Grenzmarkierungen (siehe den Versuch des musikalischen Surrealismus), und andererseits setzt ein solcher Versuch ein aufnahmeberechtigtes Publikum voraus. Ein Publikum, das schon durch die Lichtorgien der lightshows sensibilisiert oder geblendet ist, jedenfalls ein hiervon affiziertes ästhetisches Bewußtsein besitzt, sieht/hört ganz gewiß anders als das Publikum im 19. Jahrhundert. Aus alledem läßt sich der Schluß ziehen, daß die Einheit der Sinne kein sensorielles Phänomen ist, denn die sinnlichen Erlebnisqualitäten sind nicht aufeinander reduzierbar. Nach Plessner bilden auch die intermodalen Qualitäten lediglich eine "negative Einheit der Sinne", denn die Einheit der Sinne ist kein passiver Zustand, sondern das Ergebnis menschlicher Aktivitäten, eine Möglichkeit, die sich aus dem Zwang zur Führung des Lebens, einer Grundfigur der *conditio humana*, ergibt. Diese Ambivalenz erläutert Plessner: "Denn der Mensch beruhigt sich nicht bei dem puren Faktum seiner sinnlichen Organisation, er sieht etwas darin, einen Sinn - und wenn er ihn nicht findet, gibt er ihm einen und macht etwas daraus" (Plessner 1981, 199). Das Feld der Sinngebungen ist zwar grundsätzlich offen, obwohl auch strukturiert, und zwar in thematische Sinngebung (Künste), syntagmatisches Bedeuten (Sprache, Schrift) und schematisches Begreifen (Wissenschaft), jedoch nicht unabhängig zu sehen von den Möglichkeiten der Sinnverkörperung. Obwohl jeder einzelne Sinn und jede spezifische Sinnverkörperung eine Facette des Spektrums der Sinne ins Spiel bringt, so ist der Mensch einmal dank seiner Fähigkeit zur Abstraktion und zum anderen aufgrund seiner Möglichkeit zu universeller Ästhetisierung in der Lage, die Sinne in gewissen Grenzen auszu-

spielen, einander vertreten zu lassen. Ob es allerdings je zu einer Geruchsorgel kommen wird, scheint mehr als fraglich.

6. Thesen, Folgerungen, Perspektiven

1. Eine Theorie der Musik bedarf der ästhesiologischen Fundierung.
2. Die Ästhesiologie ermöglicht einen systematischen Ansatz zur Analyse der Wechselbeziehungen zwischen den Künsten, der der historischen Forschung Türen öffnet. Erinnert sei an das Diktum von K. Marx, daß die Bildung der menschlichen Sinnlichkeit eine Aufgabe der gesamten Weltgeschichte sei. Die Ästhesiologie entzündet sich an der Verschränkung von Geist und Natur.
3. In methodologischer Hinsicht ist beim Vergleich der Künste miteinander der Unterschied von Metapher und Analogie zu beachten: Die Architektur als "gefrorene Musik" zu bezeichnen ist eine glückliche Metapher. Die Sonatenhauptsatzform in Analogie zum Aufriß eines Gebäudes zu setzen, ist ein Trugschluß. Die Metapher befreit zu neuen begrifflichen Perspektiven; die Analogie verleitet zu leeren, oft falschen Schematisierungen.
4. Die ästhesiologische Dimension bringt jene dialektische Spannung in die Theorie der Künste, die auch für das tatsächliche Verhältnis der Künste zueinander charakterisiert ist.

Literatur

- Blume, Fr.: Epochen der Musikgeschichte in Einzeldarstellungen, Kassel 1974.
- Braun, W.: Die Musik des 17. Jahrhunderts (Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Bd. 4), Laaber 1981.
- Dahlhaus, C.: Grundlagen der Musikgeschichte, Köln 1977.
- Danuser, H.: Die Musik des 20. Jahrhunderts (Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Bd. 7), Laaber 1984.
- Fink, E.: Philosophische Perspektiven, Bd. 4, Frankfurt 1972.
- Haas, R.: Die Musik des Barock (Handbuch der Musikwissenschaft, Bd. 7), Potsdam 1929, (Laaber 1979²).
- Motte-Haber, H. de la: Handbuch der Musikpsychologie, Laaber 1985.

Plessner, H.: Philosophische Anthologie, Frankfurt 1970.

ders.: Die Einheit der Sinne, Grundlinien einer Ästhesiologie des Geistes, in: Gesammelte Schriften III, Anthropologie der Sinne, Frankfurt 1980.

ders.: Die Stufen des Organischen und der Mensch: Einleitung in die philosophische Anthropologie, Berlin 1975 (Sammlung Göschen; Neuausgabe: Gesammelte Schriften IV, Frankfurt 1981).

ders.: Mit anderen Augen. Aspekte einer philosophischen Anthropologie, Stuttgart 1982a.

ders.: Anthropologie der Musik, in: Gesammelte Schriften VII, Ausdruck und menschliche Natur, Frankfurt/M. 1982b¹.

ders.: Zur Hermeneutik nicht-sprachlichen Ausdrucks, in: Gesammelte Schriften VII, Ausdruck und menschliche Natur, Frankfurt/M. 1982b².

ders.: Die Musikalisierung der Sinne, in: Gesammelte Schriften VII, Ausdruck und menschliche Natur, Frankfurt 1982b³.

ders.: Der Mensch als Lebewesen, in: Gesammelte Schriften VIII, *Conditio humana*, Frankfurt/M. 1983.

Schmitz, A.: Die Bildlichkeit der wortgebundenen Musik J.S.Bachs, Mainz 1950.

Straus, E.: Psychologie der menschlichen Welt. Gesammelte Schriften, Berlin, Göttingen, Heidelberg 1960.

ders.: Vom Sinn der Sinne. Ein Beitrag zur Grundlegung der Psychologie, Berlin 1982².

Wellek, A.: Musikpsychologie und Musikästhetik. Grundriß der systematischen Musikwissenschaft, Bonn 1975².

Werner, H.: Intermodale Qualitäten (Synästhesien), in: Grundbuch der Psychologie, hrsg. von W. Metzger, Göttingen 1974².

Wiora, W.: Musik als Zeitkunst, in: Die Musikforschung 10, 1957, S. 15-28.

Diskussion

(D = Diskussionsteilnehmer)

D: Sie sprachen davon, daß das Sehen sehr viel stärker handlungsmäßig auf den Wahrnehmungsgegenstand gerichtet sei als das Hören. Leugnet diese Auffassung nicht den Sachverhalt, daß auch das Hören eine direkte Gerichtetheit, nämlich auf etwas zu Hörendes, aufweist?

Schneider: Das glaube ich nicht. 'Hören' dient zwar unter anderem auch dem Erkennen

von Richtungen, ist aber nicht in gleicher Weise gerichtet wie der Sehstrahl. Schon aufgrund der in der Anatomie des Auges angelegten Strahligkeit bedeutet 'sehen' immer 'etwas sehen', während das Hören diesen direkten Bezug nicht hat. 'Hören' bedeutet eher, Schallwellen als etwas Eindringendes wahrzunehmen.

D: Wir sind durchaus in der Lage, selektiv zu hören. Und dabei geschieht dann schon so etwas Ähnliches wie beim Auge, daß wir uns nämlich, wie beim Sehen, auf etwas Bestimmtes beschränken.

Schneider: Ich habe nicht behauptet, daß man das Hören nicht richten kann - durch Aufmerksamkeit zum Beispiel. Es kam mir vielmehr darauf an, die strukturellen Unterschiede in der Wahrnehmung durch Auge und Ohr aufzuzeigen.

D: Ich möchte noch etwas zu Ihrer wirklich guten Unterscheidung zwischen Analogie und Metapher anmerken: Kann die Analogie, wenn sie gut ist, nicht auch zur Metapher werden?

Schneider: Die Metapher hat unter anderem auch das Element der Analogie zu ihrem Bildungsprinzip und kann es auch nutzen. Interessant ist eben, daß die geisteswissenschaftliche Forschung im wesentlichen über die Bildung von Metaphern läuft.

D: Unterscheiden sich Metapher und Analogie nicht auch darin, daß die Metapher durch Übersetzung eines Gedankens in eine bildhafte Konfiguration entsteht, während sich die Analogie auf Erscheinungen bezieht, die unabhängig voneinander existieren.

Schneider: Die Metapher erlaubt, versteckte Bedeutungsnuancen herauszustellen, die den Gegenstand durchaus in einem neuen Licht erscheinen lassen. Demgegenüber bringt die Analogie keine Bedeutungs bereicherung, da sie Merkmale unterschiedlicher Erscheinungen lediglich mit Hilfe eines abstrakten Schemas zueinander in Beziehung setzt. Wenn man also vom 'Altern' des Tages spricht, was auch eine Metapher für den Abend ist, dann gibt man dem Abend eine neue Bedeutungsnuance und vertieft den Begriff. Umschreibt man dagegen den Abend mit der Formulierung 'Abblenden des Lichtes' oder 'Verdunkelung der Erde', stellt man zwar eine Verbindung zwischen unterschiedlichen Vorgängen her, fügt dem Begriff des Abends aber keine neue Bedeutungsfacette hinzu.

D: Für mich hat Plessners Sprache, aus der heutigen Leserperspektive beurteilt, oft etwas Schwülstiges und Herbeigesuchtes. Ich glaube, daß dieser Zug auch den Zugang zu seinem Denken erschwert.

Schneider: Plessner hat sich in seinen Frühschriften nicht sehr deutlich ausgedrückt.

Seine Formulierungen haben sich aber in der langen Zeit seiner wissenschaftlichen Tätigkeit aufgehellt. Und es lohnt sich, z.B. in den Band 8 der Gesamtausgabe zu schauen, der viele und bisher kaum rezipierte Beiträge zur Musik enthält. Wenn Sie aber mit dem Band 2 'Die Einheit der Sinne' beginnen, dann werden Sie das Buch vielleicht nach 10 Seiten wieder weglegen.

D: Mir scheint, daß der für den Musikunterricht so wichtige Aspekt der künstlerischen Praxis nicht notwendig aus dem von Ihnen vorgetragenen Theorieansatz der Ästhesiologie hervorgeht.

Schneider: Plessner hat gerade am Erfahrungsmaterial der Künste zu zeigen versucht, wie in der Verkörperung der Sinnlichkeit, in eben diesem Praxisbezug, sich die Wesenseigentümlichkeiten der Sinne und deren Möglichkeiten zeigen. Er hat also kein praxisfernes Konzept entwickelt, sondern vielmehr das Experimentierfeld Musik aufgesucht und sich angesehen, wie dort die Verkörperung der Sinne funktioniert und welche Sinnggebungsmöglichkeiten mit den einzelnen Sinnen gegeben sind. Und in diesem Zusammenhang hat er gezeigt, daß mit dem Visuellen andere Sinnggebungsmöglichkeiten als mit dem Akustischen verbunden sind. Dies habe ich versucht darzustellen.

D: In der Frage der Stilverwandtschaft zwischen den Künsten oder der Verwandtschaft zwischen den verschiedenen Darstellungsmedien ging es bisher immer nur um Beispiele, die im Bereich der Kunst angesiedelt waren. Und ich sehe Schwierigkeiten, die damit gegebene anspruchsvolle Thematik auch in der Schule durchzuhalten. Sollten wir nicht auch Erscheinungen aus dem Bereich der Gebrauchssphäre in unsere Überlegungen einbeziehen: also z.B. die Umgangsmusik, die Gebrauchsmalerei, die Plakatgestaltung, die Aufkleber usw? Läßt sich nicht gerade auch über solche Beispiele ein schülernaher Einstieg in integrative bzw. ganzheitliche Verstehensweisen finden? Daher meine Anregung, unsere Thematik noch viel weiter zu öffnen und nicht ausschließlich auf den Bereich der Kunst zu beschränken.

Schneider: Der ästhesiologische Ansatz ist hinsichtlich der verschiedenen Gegenstandsbereiche überhaupt nicht festgelegt. Mir ging es hier in erster Linie um eine Kritik an vielen naiven Vorstellungen über den Zusammenhang zwischen den Künsten wie auch darum, zu zeigen, wo Einheitsmöglichkeiten vorhanden sind und welche Systembedingungen vorauszusetzen sind.