

AT THE CROSSROADS OF PHILOSOPHY AND THE ARTS

IRENE BREUER (Wuppertal)

Das Erhabene im phänomenologischen Sinne: Die affektiv leibliche Erfahrung des Raumes

The Sublime in a phenomenological sense: The Affective Bodily Experience of Space

Abstract

The aim of the following paper is to redefine the sublime in phenomenological terms, a task long overdue. Departing from Kant, it claims that the phenomenological sublime is an emotion aroused neither by the power of our reason transcending the inadequacy of imagination as it concerns nature, nor by the overwhelming powers of imagination as it concerns an artwork, but by the excess of sensuousness over conceptuality, which is bodily felt. This shift into bodily apprehensions, though advanced by empirical psychologists, took place in the twentieth century resulting from Husserl's and Merleau-Ponty's reformulation of the affective sphere of the body and of its concomitant experience of space. Their criticism of compossibility and harmony lead to a disruption of the bodily metaphoric order inherent to artistic representation. This becomes evident in the conception of present architecture, as the works of Tschumi and Eisenman show. The phenomenological emotion of sublimity expresses thus the affective bodily experience of space.

Keywords: Husserl, Kant, Merleau-Ponty, body, experience, sublime

1. Einleitung

Der Begriff des Erhabenen erlebte am Ende der achtziger Jahre eine Renaissance, die von Frankreich ausgehend, Rückblicke auf die Begriffsgeschichte vorlegte und eine

moderne Debatte im Kontext der Postmoderne auslöste (vgl. Deguy/Nancy 1988; Lyotard 1984, 1994; Crowther 1989, Saint Girons 1993; Zelle 1995; Pries 1989, 1995). Entgegen Kant wurde das Erhabene als "Erfahrung des Unverfügbaren und Unfaßlichen" (Schwarz 1995, 23) verstanden. Das Unverfügbare laut jenen Auffassungen bestand darin, dass das Objekt sich der Herrschaft der instrumentellen Vernunft entzieht, ohne dabei dem Irrationalen und Begriffslosen zu verfallen. In diesem Sinne hat Adorno bereits 1970 in seiner *Ästhetischen Theorie* das Erhabene als eine von der Herrschaft der Rationalität befreiende Erfahrung beschrieben und zum Grundbegriff der Ästhetik erhoben: "Die Aszendenz des Erhabenen ist eins mit der Nötigung der Kunst, die tragenden Widersprüche nicht zu überspielen, sondern sie in sich auszukämpfen" (Adorno 1995, 294). Aber nach dem Ende der Debatten der Postmoderne versiegte die Diskussion um das Erhabene bis sie in den letzten Jahren neu entfachte (vgl. Till 2006; Brady 2013). Diese Untersuchungen unternahmen eine historische Rekonstruktion der wechselvollen Geschichte dieses Begriffes und verstanden sich als Beitrag zur Geschichte der Ästhetik. Der vorliegende Beitrag knüpft an diese Debatten nicht an, sondern möchte die Grundlagen für einen phänomenologischen Begriff des Erhabenen ausarbeiten, der den Akzent auf die Überschüsse der Sinnlichkeit gegenüber der Begrifflichkeit legt – einen sinnlichen Überschuss, der schon bei Kant im Sinne der belebenden Macht der Einbildungskraft seinen Ansatz findet. Die hier vorgeschlagene Revision des Erhabenen im Sinne der Phänomenologie nimmt das "Ungeschlichtete" der Widersprüche (Adorno 1995, 294) auf und bezieht es auf die Dimension der leiblichen Gefühle und Empfindungen, die bei der affektiven Erfahrung des Raumes, insbesondere des architektonischen, entstehen.

Die Befragung der philosophischen Grundlagen, die die Sichtbarkeit der Architektur ausmachen, impliziert die Erforschung nicht nur des bestehenden Designwissens, sondern der Entstehung des Sinnes und der Gefühle, die beim Betrachter oder Benutzer bei dem Erleben des architektonischen Raumes entstehen. Weit davon entfernt, einer Harmonie zwischen Sinnlichkeit und Begrifflichkeit als Verkörperung eines anthropozentrischen und symbolischen Sinnes zu unterliegen, weisen die neuzeitlichen architektonischen Formen eher einem Überschuss der Sinnlichkeit über die Begrifflichkeit als Verkörperung der Zweideutigkeit des Sinnes und der Subjektivität der Gefühle auf. Dies ist darauf zurückzuführen, dass anfangs des 19. Jh. sich eine Umkehrung vollzog, die eine tiefgreifende Wirkung auf die Kunst hatte. Ihre Aufgabe bestand nicht länger darin, den Raum bildlich für ein wahrnehmendes, leibliches Subjekt zu repräsentieren, sondern dem erlebenden Subjekt eine leiblich affektive Erfahrung des Raumes zu ermöglichen. Diese Möglichkeit einer

leiblich affektiven Erfahrung verdankt sich dem Bruch mit dem der Repräsentation zugrundeliegenden Paradigma der Harmonie und Kompossibilität der Seinsbereiche. Es wird hier die These vertreten, dass das leibliche Erleben einer solchen Erfahrung ein Gefühl des Erhabenen auslöst, das nicht wie bei Kant in dem Transzendieren der Sinnlichkeit auf die Vernunft hin, sondern in den Überschüssen der Sinnlichkeit selbst seinen Ursprung hat. Daher wird erstens kurz auf den allgemeinen Hintergrund dieser Umwälzung eingegangen, um danach die unterschiedlichen Konzeptionen des Leibes und des Raumes bei Husserl und Merleau-Ponty darzulegen. Anhand der neu gewonnenen Einsichten und der Erläuterung des Erhabenen im Sinne Kants wird die weitere These gestellt, dass das Gefühl des Erhabenen als negative Lust nach dieser Wende nicht von einem überwältigenden Gefühl der Selbsttranszendenz erzeugt wird, sondern der Ausdruck eines leiblichen Erlebnisses ist, das von der räumlichen Erfahrung eines zerstreuten Selbst inmitten einer widerspruchsvollen Welt verursacht wird. Dieses Gefühl, das vom Raumerlebnis ausgelöst wird, wird anhand architektonischer Werke in Szene gesetzt.

2. Allgemeiner Hintergrund: die Wahrnehmungsempiristen

Ausgehend von Kants ästhetischen Spekulationen vollzog sich im Verlauf des 18. und 19. Jh. eine Wendung zu neuen Problemen und Problemstellungen, die für das 20. Jh. Gültigkeit besaßen. In wenigen Jahrzehnten haben Disziplinen wie Philosophie und Ästhetik einen radikalen Wandel vollzogen, zu einer formalen Ästhetik, die auf physiologischen und psychologischen experimentellen Untersuchungen beruhte. Die Bewegung der Wahrnehmungsempiristen beschäftigte sich mit der Wahrnehmung von Form und Raum, wobei ein zentraler Punkt die Frage war, inwieweit die Wahrnehmung auf taktilen und optischen Sinneseindrücken, jeweils in Assoziation mit Muskelbewegungen oder Kinästhesen, gründet. Diese Einsichten münden in eine tiefgreifende Neuorientierung durch den phänomenologischen Ansatz Edmund Husserls Anfangs des 20. Jh. In seiner Schrift *Ding und Raum* von 1907 untersucht er nämlich, wie Raum und Dinge durch die Wahrnehmung eines sich bewegenden Subjektes konstituiert werden. Die Aufgabe des wahrnehmenden Subjektes besteht darin, dem Erfahrenen einen Sinn zu verleihen. Die Art und Weise, wie die Erfahrungswelt uns erscheint, macht also ihren Sinn aus. Erfahrung ist zugleich Sinngebung.

Die Anwendung der Untersuchungen auf die Architektur nahm die Form einer neuen Raumkonzeption an, der eines *dynamischen Raumes*. Den Arbeiten von Alois Riegl (1858-1905), Heinrich Wölfflin (1864-1945) und August Schmarsow (1853-1936) liegt eine ge-

meinsame Reflexion zugrunde über die Weise, wie Verstand und Sinne dreidimensionale Raumformen auffassen. Schmarsows Untersuchungen über Raum und Architektur sind hauptsächlich enthalten in *Das Wesen der architektonischen Schöpfung* von 1893, in dem Aufsatz *Über den Werth der Dimensionen im menschlichen Raumgebilde* von 1896 und in seinem methodologischen Traktat *Grundbegriffe der Kunstwissenschaft* von 1905. Schmarsows Schriften über Architektur vereinen Untersuchungen über Sichtbarkeit und Einfühlung zu einer Analyse der geschichtlichen Relativität des architektonischen Ausdrucks. Schmarsow war der Erste, der eine Theorie der Architektur als Raumschöpfung formulierte:

Die gemeinsame Grundlage und das unveräußerliche Merkmal in der Definition der Architektur als Kunst muss also die *Raumbildung* bleiben. *Raumgestalterin* ist sie von Anfang an bis zu Ende; nur dieser Begriff erschöpft ihr Wesen, bei dem freilich die Gestaltung ebenso notwendig ist wie der erste Teil des Namens. (Schmarsow 1998, 184)

Für Schmarsow liegen die Körpergefühle der künstlerischen Schöpfung zugrunde, so dass jede Kunstform ein Medium darstellt um körperliche Sinneseindrücke zu erfassen. Raum hingegen, kann nur durch die Architektur erfahren werden. Die Architektur löst ein Raumgefühl aus, indem sie durch die Orientierung unseres Körpers eine Beziehung zu dem "allgemeinen Schauplatz dieser Erde" erzeugt. Schmarsow betonte die raumschaffende Funktion der *Ortsbewegung*: "Aus unserer Körperbewegung erwächst das Grundkapital unserer Raumvorstellungen im Verkehr mit dem Dingen" (ebd., 12). Das Wesen der Architektur besteht also für Schmarsow in der Generierung von *rhythmischen Bewegungsmustern*, die kulturabhängig und eng mit den körperlichen Empfindungen verbunden sind.

Wölfflin darf, so wie Schmarsow, als ein Vertreter der Raumgefühlstheorie betrachtet werden: In seiner in 1886 verfassten Dissertationsschrift *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur* hat er einen bahnbrechenden Beitrag für das Verständnis der körperlichen Wahrnehmung von Architektur geleistet. Zum Gegenstand der Architektur gehören, so Wölfflin, "*die großen Daseinsgefühle*, die Stimmungen, die einen gleichmäßig andauernden Zustand des Körpers voraussetzen" (Wölfflin 1999, 10). Weiterhin behauptet er, dass "jede Stimmung [...] ihren bestimmten Ausdruck" hat, der sich als Spannung auf den gesamten Leib erstreckt (ebd., 13). Er stellt außerdem einen Zusammenhang zwischen Ausdruck und Affekt heraus, der sich durch Einfühlung auf andere Leiber übertragen lässt. Es handelt sich um ein "körperliche(s) Miterleben" zwischen Leibern bzw. um ein "mitführendes Erleben", das die Auffassung des menschlichen Ausdrucks mit derjenigen der architektonischen Formen verbindet (ebd., 14). Dies bedeutet, dass das Einfühlen zwischen

Personen sich auf die Beziehung zwischen Personen und Gestalten übertragen lässt. So kommt er zu dem Schluss: "*Unsere leibliche Organisation ist die Form, unter der wir alles Körperliche auffassen*" (ebd., 15). Daraufhin stellt er fest, erstens, dass die "Grundelemente der Architektur sich nach den Erfahrungen, die wir an uns gemacht haben", bestimmen lassen; zweitens, dass die Gesetze der Ästhetik sich nach den Bedingungen unseres organischen Wohlbefindens richten, und drittens, dass die Gliederung der Architektur nach "menschlichen (organischen) Prinzipien" gegeben ist (ebd.). Diese Untersuchungen bahnten mit ihrer Frage nach dem Wesen und Wirkung der Architektur auf Leib und Seele des Menschen eine Umwälzung der Raumkonzeption.

Als Resultat dieser Erneuerung wurde die aus der Renaissance entstammende statische Proportionslehre durch die Auffassung einer dynamischen Raumkonstitution ersetzt, die auf leiblichen Kinästhesen beruht. Während die organische Schönheit in der Renaissance auf den vitruvianischen Prinzipien der *proportio*, *eurhythmia* und *symmetria* (harmonisches Verhältnis zwischen den Teilen und dem Ganzen) beruhte, wird im 19. Jh. der Ausdruck eines empfindenden Leibes auf den Raum übertragen: Ein Wirkungsraum entsteht, der räumliche Gefühle bzw. leibliche Stimmungen ausdrücken soll und der dazu beiträgt, eine Weltanschauung zu gründen. Architektonische Formen hängen von nun an mit der leiblichen Struktur, den Empfindungen, Gefühlen und Bewegungen des Leibes zusammen – eine Einsicht, die der Phänomenologie zu verdanken ist.

3. Husserl: Der Leib als Umschlagstelle zwischen Erlebnissen und Erfahrungen

Im Unterschied zur wissenschaftlichen Praxis haben einzelne Subjekte in der Lebenswelt von der einen Welt unterschiedliche Erscheinungen, so dass diese sinnliche Erfahrung der Welt subjektiv-relativ gegeben ist. Die Subjektivität der Erscheinungen besteht nicht im deren gegenständlichen Inhalt, d.h. in dem als *Was* sie erfahren werden, sondern in dem *Wie* sie erlebt werden: Wir können intersubjektiv dieselben Dinge in einer gemeinsamen Umwelt erfahren, aber jeder von uns hat "eigene(n) Erlebnisse", so Husserl (1952, Hua IV, 198). Einerseits gibt es eine Welt von "intersubjektiv konstituierter Gegenständlichkeit", die unterschiedliche Subjekte gemeinsam erfahren können, andererseits aber, gibt es die "bloß subjektive Sphäre des Einzelsubjekts" als eine "Umgebung", die ihm "originär gegeben" in der Weise eines Erlebnisses ist (ebd.). Diese Erlebnisse sind "direkt gegeben", sie werden originär am eigenen Leibe perzipiert, so Husserl (ebd., 199). Hieraus ergibt sich einen entscheidenden Unterschied zwischen einer Außen- und einer Innenperspektive:

Während die Erfahrung der Außenwelt in der Weise der subjektiven Erscheinungen von ihrer jeweilig objektiven Lage in Zeit und Räumlichkeit abhängt, sind die Erlebnisse "immanent" (ebd.) gegeben, d.h. sie werden "in absoluter, in der Selbstbekundung [...] schlechthin, ohne Erscheinung" gegeben (ebd., 323).

Diese Erlebnisse sind also das Absolute, ohne Vermittlung der Erscheinungen gegeben. Zu der ersten Unterscheidung zwischen einer Außen- und einer Innenperspektive gesellt sich jetzt eine zweite, diejenige zwischen dem Subjektiven als *Sein* und als *Habe*: Während das subjektive Sein an die Erlebnisse gebunden ist, die am Leibkörper selbst perzipiert werden, z.B. das Fühlen, ist die subjektive Habe an die Erfahrungen gebunden, die jedermann mit der sinnlichen Welt und mit sich selbst als "leib-seelische Einheit" machen kann – obwohl die letztere, wie Husserl selbst hervorhebt, kein eigentliches "Gegenüber des Ich" ist, sondern eine besondere "Ichzugehörigkeit" aufzeigt (ebd., 215). Damit meint Husserl die am Körper selbst lokalisierten Erscheinungen wie das Bewegen eines Gliedes, die am Leib selbst als *Empfindungen* erlebt werden, u.zw. wenn z.B. ich die Bewegung meiner Hand empfinde. Das Haben einer äußeren Erscheinung unterscheidet sich also wesentlich von dem Haben einer Empfindung: Wenn ich einen Baum sehe, so Husserl, "habe" ich eine Erscheinung, ein Bild. Parallel dazu taste ich ihn, bewege meine Augen, und diese Erlebnisse zeigen den Charakter des "ich tue", das "ursprüngliche (S)ubjektive", so Husserl. Der Ich-Leib ist somit die "Umschlagstelle" (ebd., 286) bzw. der "Umschlagspunkt" (ebd., 160) zwischen den Erfahrungen, die mit der Außenwelt gemacht werden, und den Erlebnissen, die am eigenen Leib perzipiert werden. Aber der eigene Leib ist etwas Besonderes: Bei ihm treffen sich das Subjektive als *Sein* und *Habe*: "Als was das Ich sich selbst gegeben ist", *ist es absolut in seine Zuständen, Tun und Leiden, "ohne Erscheinung"* (ebd., 323) gegeben: dies ist die ursprünglich subjektive Sphäre. Andererseits hat er Empfindungen, die korrelativ zu seinem Tun entstehen. Diese erlebten Bewegungsempfindungen oder Kinästhesen, wie sie Husserl nennt, üben eine konstitutive Rolle aus, d.h. verleihen den Erscheinungen einen Sinn.

Der *Leibkörper* unterliegt aber einer doppelten Auffassung: Husserl fasst ihn als einen *beseelten, erlebten Körper* – einen Leib – und zugleich als einen in der Erfahrung *erscheinenden Körper*, d.h. von außen her, *visuell*, auf (Husserl 1973a, Hua XIV, 144). Der beseelte Körper als Leib besitzt eine besondere Eigentümlichkeit: Er kann fühlen bzw. empfinden dank "Leibesvorkommnissen", die dem bloß materiellen Körper fehlen. Diese Empfindnisse ermöglichen dem Leib, nicht nur sich selbst zu empfinden, sondern sich als physisches Objekt zu konstituieren. Durch diese Berührungsempfindungen oder Empfind-

nisse nimmt sich der Leib taktuell wahr, u.zw. als *Leibkörper*. Ein Leibkörper, der sich selbst *erlebt*, unterscheidet sich wesentlich von jenem, der die gegenständliche Welt *erfährt*. Der immanente Leib, der sich selbst empfindet, – hier das Leibscheema – und der *intentionale Leib* als derjenige, der sich den transzendenten Gegenständen widmet – hier der *erscheinende Leib* – artikulieren sich m.E. dank einer gewissen 'immanenten Intentionalität': Indem der Mensch *erkennt*, dass seine Empfindnisse ihm "unmittelbar anschaulich zum Leib als seinem Leib selbst" gehören, *erkennt* er indessen auch, dass er ihn "frei" bewegen "kann" (Husserl 1952, Hua IV, 152), so dass die intentionalen Erlebnisse der Erfahrungssphäre auf die primären Empfindnisse aufbauen können. Durch das Bewusstsein des "ich kann", das aus einem *leiblichen Erlebnis des Sich-selbst Empfindens* erwächst, verbindet sich also die immanente mit der transzendenten Sphäre, das Leibscheema mit dem objektiven Leib. Das Entscheidende ist hier, dass durch diese ursprüngliche Spaltung zwischen einem wahrnehmenden und einen wahrgenommenen Leib eine Öffnung der Welt zustande kommt, die nicht als ein Aggregat von Gegenständen, sondern als ein Horizont unserer Erfahrung verstanden wird. Somit kommen zu dem Schluss, dass Ort und Leib ineinander verwoben sind: *Der Leib ist verortet, der Raumort ist verleiblicht*.

4. Husserl: Raumkonstitution. Horizont und Bruch mit der Repräsentation

Der erste Schritt dieser Konstitutionsanalyse besteht in der Reduktion der Umwelt auf den "reinen primordialen Raum", der "offen endlos" ist. Dadurch ergibt sich die Möglichkeit einer "rein optischen Welt der Erfahrung der visuellen 'Räume' als Räume der visuellen Körper", die als ein Ausschnitt des primordialen Raumes "offen endlich" sind, so Husserl (1963, Ms. D 18, 218). Dieser Raum oder dieses "Empfindungsfeld" ist jeweils orientiert durch den eigenen Leib, der als "Nullzentrum" (Husserl 1973a, 540) der Orientierungen fungiert. Der Leib besitzt eine besondere Art der Empfindung, die Kinästhesen oder Bewegungsempfindungen, die dem Leib innerlich sind und die Erscheinungen der Dinge motivieren (cf. Husserl 1952, Hua IV, 58). Die Kinästhesen sind ein System möglicher subjektiver Bewegungen. Jede Wandlung eines Bildes hängt wesensmäßig mit einer kinästhetischen Wandlung zusammen (Husserl 1973b, Hua XVI, 350), d.h. jede mögliche Bewegung, deren System von mir im Sinne des "ich kann" (Husserl 1952, Hua IV, 154) beherrscht wird, intendiert ein mögliches Bild. In dem Zusammenhang anschaulicher Kinästhesen und zugehöriger Aspekte oder Abschattungen des Gegenstands wird die Räumlichkeit konstituiert, so dass eine Korrelation zwischen Leib und Umwelt besteht. Da jeder Ort im

Raum in Relation zur Erreichbarkeit des ruhenden Dings für meinen Leib bestimmt wird, kann der Ort als 'Leibort' bezeichnet werden. Er wird zunächst als Nahraum erfahren, d.h. als ein Raum, der durch die Reichweite der Leibesbewegungen konstituiert wird. Der Leib ist somit die Quelle des ganzen Wahrnehmungsfeldes, das sich perspektivisch um ihn als Zentrum organisiert.

Die Lehre der raumzeitlichen Perspektivität unserer Wahrnehmung erlaubt nicht nur, Einheit und Vielheit der Orte und der Gegenstände miteinander zu versöhnen, sondern ebenso die Einheit unseres Leibes zu konstituieren: Nur ein raumzeitlich orientierter Leib kann die Erscheinungsweisen der Orte und Gegenstände zu einem einheitlichen Bild synthetisieren. Diese organisch und zugleich perspektivisch verstandene Raumzeitlichkeit ergänzt sich bei Husserl mit einer subjektiv erlebten Lebenswelt (vgl. Husserl 2008, Hua XXXIX; EU, 1972, 189) in der dank den Habitualitäten sich ein "perspektivische[r] Erfahrungsstil" (Husserl 1963, Ms. D 18, 324) entwickelt, der ein bleibender "Seinssinn" (ebd.) der Welt induziert. Demzufolge ist "die gesamte wirklich erscheinende Weltgegenwart [...] eine Totalität der Perspektive für mich" und parallel dazu ist das ganze Wahrnehmungsfeld eine Vielheit von perspektivisch erscheinenden Dingen, worin eine "harmonische Einheit der Perspektivität [und] ein perspektivischer Stil waltet", sagt Husserl, beim Eintreten sowie beim Austreten der Erscheinungen von Dingen. Dieser für Husserl unzweifelhaft einzige und harmonische Gesamtstil geht durch die Veränderung der Perspektiven und durch jede Wandlung der Dingwelt hindurch, er gehört also zu der Erfahrungsform der "lebendigen Gegenwart" (ebd., 324f.).

Die Phänomenologie aber zeigt, dass unsere Beziehung zur Umwelt sich nicht auf ein einfaches perspektivisches Gegenüberstellen oder eine unmittelbare Präsenz des Subjektes bei den Dingen beschränkt. Es handelt sich um kein Repräsentationsverhältnis, vielmehr überschreitet die Intentionalität die unmittelbare Präsenz des Gegebenen. Das Bewusstsein bildet nicht die Welt ab, als ob sie eine vom Subjekt unabhängige Substanz bzw. ein weiterer Gegenstand wäre. Die Intentionalität eröffnet Horizonte, die dem Gegebenen eine potentielle Sinnbereicherung ermöglichen; sie eröffnet ein potentiell zu erschließendes Jenseits, das die Aktualität der Erscheinung übersteigt. Es ist ein Jenseits, das wesensmäßig nicht einzuholen ist, weil jede erneute Wahrnehmung entsprechend neue Horizonte, des Gegenstandes und der Welt, eröffnet: Welt und Gegenstände sind stets etwas mehr als das was sich unserem Blick anbietet. Daher, insofern das Bewusstsein die unmittelbare Aktualität des intendierten Gegenstandes überschreitet bricht es mit der "Souveränität der Repräsentation", in Worten Emmanuel Lévinas (2010, 181). Der Horizont ist somit etwas mehr

als das vage Umfeld des Gegenstandes, es ist für das Subjekt ein potentielles Erkundungsfeld, das seine eigene Situation in der Welt bestimmt.

5. Merleau-Ponty: Der Leib als Bedeutungskern. Das Fleisch der Welt

Merleau-Pontys Auffassung des Eigenleibes ist keine Fortsetzung des Ansatzes Husserls. Seine Neuinterpretation des In-der-Welt-Seins im Anschluss an Finks *6. Cartesianische Meditation* mündet in eine nicht-dialektische Verflechtung von Leib und Existenz – einen Weltbezug, der auf leibhaftiger Erfahrung gründet und präobjektiv ist. In seinen späten Schriften entwirft er den Begriff "être-au-monde", ein "Zur-Welt-Sein", mit dem eine "Hingebung" (Merleau-Ponty 1984, Anm. 32, Fußnote von R. Boehm) zur Welt gemeint ist, die keine äußere Beziehung wie bei Husserl darstellt, sondern eine "originäre Verflechtung von Sein und Dasein" (Orlikowski 2012, 72) ausdrückt. Er distanziert sich von Heideggers Ontologie des In-der-Welt-Seins insofern er nicht von einer fundamentalontologischen Differenz zwischen Sein und Seiendem, sondern von einer "ontologischen Inärenz", ausgeht, die einen "eingefleischten (...) Bezug zum Sein" voraussetzt (ebd. 71). In seiner Kritik an dem transzendentalen Idealismus Husserls erklärt er die Unterscheidung zwischen Bewusstsein und Objekt, wie noch in der *Phénoménologie de la Perception* gestellt, für unhaltbar (Merleau-Ponty 1986, 257). Daraus erklärt sich sein Projekt, eine "existentielle Interpretation der Intentionalität" (Dastur 2000, 374) zu entwickeln, die ihre Abschaffung zwecks Entwicklung einer "Ontologie des Fleisches" bedeutet. Der Begriff des Fleisches und derjenige des phänomenalen Leibes dürfen nicht verwechselt werden, da das Fleisch "als formendes Milieu für Objekt und Subjekt ist", als "Element und als konkretes Emblem einer allgemeinen Seinsart" begriffen wird (Merleau-Ponty 1986, 193). 'Selbst' und 'Umgebung' sind die zwei Kehrseiten einer Beziehung, deren Einheit das Fleisch der Welt ausmacht.

Mit dem Begriff des Fleisches überwindet Merleau-Ponty die Phänomenologie der Konstitution Husserls und somit die Spaltung zwischen dem Leib als Wahrnehmungsorgan und der Welt als Wahrnehmungsfeld: Das Fleisch ist somit ein sinnliches Prinzip, dessen "sinnlicher Angelpunkt" (Merleau-Ponty 1986, 327) der eigene Leib ist. Der Leib ist nicht "im Raum", sondern "zum Raum" insofern die "Räumlichkeit des Leibes [...] die Entfaltung seines Leibseins selbst" ist (Merleau-Ponty 1966, 178f.) Merleau-Ponty bricht mit der Konstitutionstheorie Husserls, denn für ihn gibt es immer schon Sinn und Welt, weil ich schon

immer "eingefangen i(m) Gewebe der Dinge" bin, d.h. ich bin in der Welt "einverleibt" (Merleau-Ponty 1986, 179). Das Fleisch ist gerade das "Kommunikationsmittel", die allgemeine Örtlichkeit, zwischen der Sichtbarkeit der Dinge und der Leiblichkeit des Sehenden (ebd., 178). Das Fleisch ist einfach "Sein" als das Unsichtbare bzw. Verborgene in Verschränkung mit dem Sichtbaren (ebd., 317). Wir können also die *Erfahrung als den Ort definieren, wo dieses inkarnierte Selbst sich dem Sichtbaren bzw. Unsichtbaren der Welt eröffnet*. Hier fallen Erfahrung und Erleben in einem "eingefleischte(n)" (ebd., 116) Sein zusammen. Das Entscheidende ist hier, dass der Leib nicht den Raum konstituiert, sondern ursprünglich mit ihm "organisch" (Merleau-Ponty 1966, 293) verbunden ist. Er wohnt den Räume in der Weise eines nicht-begrifflichen sondern affektiven "Verständnisses" (ebd.) ein, wenn seine motorischen Fähigkeiten sich im Leben entfalten können. Daher ist der Körperraum dem Leib eher in einer Greif- als in einer Erkenntnisintention gegeben (ebd., 129). Es handelt sich um eine Art leibliches Greif – oder Handlungsvermögens in der Form einer Vertrautheit mit dem Ganzen (ebd., 131), dessen Sinn ein "inkarnierter" (ebd., 198) ist. Der Sinn ist "inkarniert" oder "verkörpert", weil der Leib nicht nur "der Ausdruck der gesamten Existenz" (ebd.) ist, sondern zugleich der Ort, worin das Leben und die Welt sich realisieren und zum einzigen Gewebe werden.

6. Merleau-Ponty: Das Zerspringen der Repräsentation und der Kompossibilität

Obwohl die Intentionalität im Sinne Husserls mit dem repräsentativen Denken im Sinne einer möglichst getreuen Abbildung der Welt bricht, gründet sie – wie bereits angedeutet – auf ein unangefochtenes Wesenszug der Repräsentation; nämlich die Leibniz'sche Auffassung, die qualitative Verschiedenheit der Gegenstände und Orte sei harmonisch und potentiell durch die perspektivische Vereinheitlichung des Raumes und der Gegenstände zu vereinbaren. Leibniz zufolge koordiniert ein "wahrer Gesichtspunkt" oder ein zentraler Fluchtpunkt die Vielfalt der Gesichtspunkte (Leibniz 1979, § 57) und garantiert die Harmonie, die auch am Leib verspürt wird (ebd., § 61). Merleau-Ponty stellt die Lehre der Kompossibilität der Dinge im euklidischen Raum und den damit verbundenen Glaube an die Natürlichkeit der klassischen Zentralperspektive in Frage. Die Ausführungen Merleau-Pontys über die Malerei können ebenso für die Perspektive geltend gemacht werden: Das perspektivische Sehen, dieses "verschlingendes Sehen [...] ist nichts anders als ein Habhaftwerden auf Entfernung", da es "diese wunderliche Form der Besitzergreifung auf alle Aspekte des Seins ausdehnt" (Merleau-Ponty 1967, 19). Stattdessen betont Merleau-Ponty

die Rivalität der Dinge (Merleau-Ponty 1984, 74), die sich in einem Präsenzfeld der räumlichen und zeitlichen Simultaneität erstrecken und sich um unsere Aufmerksamkeit streiten. Jedes Ding beansprucht "eine absolute Gegenwart, die mit der der anderen unvereinbar (*incompossible*) ist" (Merleau-Ponty 2013, 253). Denn das von der Wahrnehmung eröffnete "Präsenzfeld", worin das "Hier und Dort" und die "Dimension Vergangenheit-Gegenwart-Zukunft" nicht horizonthaft (Husserl) sondern simultan erscheinen, kann nicht darüber hinweg täuschen, dass die Simultaneität der Dinge ihre Unverträglichkeit miteinander verdrängt. Diese Perspektive erweist sich aber als eine reine Konvention (vgl. Waldenfels 1995, 142), als eine "Erfindung" (Merleau-Ponty 1966, 304) einer vom Subjekt "beherrschten Welt", die dem Prinzip der Harmonie unterliegt (Panofsky 1978, 109). Merleau-Ponty kehrt diesen Begriff um: Die "Tiefe" ist vielmehr die Erfahrung einer "allgemeinen ‚Örtlichkeit‘" (Merleau-Ponty 1967, 33, 38), wo alles zugleich ist, wo das Unzusammenhängende zusammentrifft; denn das Sehen lehrt uns die Koexistenz und "Gleichzeitigkeit" der Wesen (ebd., 40).

Diese "ontologische Revision des Sichtbaren" (Waldenfels 2009, 107) mündet in einer topologischen Revision des Raummodells. "Der topologische Raum als das Milieu, in dem sich Beziehungen der Nachbarschaft, der Erschließung etc. abzeichnen" (Merleau-Ponty 1986, 269), erlangt seine Einheit paradoxerweise durch "Inkompossibilitäten" (ebd., 274). Es gibt weder einen bevorzugten Ort, von dem ein Subjekt das Feld überblicken könnte, noch ist der Blick in der Lage, ein getreues Bild der Welt zu liefern. Das Sein der Welt ist daher durch Polymorphismus und Inkompossibilitäten gekennzeichnet, so dass es nicht a priori von unserem domestizierenden Blick beherrscht werden kann.

Die ästhetische Welt muß als Raum der Transzendenz, als Raum der Inkompossibilitäten, des Zerspringens, des Aufklaffens und nicht als objektiv-immanenter Raum beschrieben werden. Und in der Folge ist das Denken und das Subjekt ebenfalls als räumliche Situation, mit seiner eigenen 'Ortschaft' zu beschreiben. (Merleau-Ponty 1986, 176)

Dementsprechend soll der Glaube an einer harmonischen Raumordnung aufgegeben werden, um die Unvereinbarkeit der Dinge im Raume, die Dehiszenz, das Aufspringen des Seins in die Offenheit und die Unmöglichkeit der Einverleibung des Raumes enthüllen zu können.

Es handelt sich hier um eine leibliche Situations- und Bewegungsräumlichkeit, die sich nicht perspektivisch, sondern in der Tiefe in der Weise einer Simultaneität von Heterogenem organisiert und die affektiv gefärbt ist. Der Raum wird leiblich erlebt, das Sehen

erweitert sich zu einer Erfindung. Es gibt somit keine Koinzidenz zwischen Blick und Sichtbarem, sondern vielfältige Chiasmen, 274), die die Inkommensurabilität der Welt ausmachen. Es geht also nicht länger um die bildliche Repräsentation des Raumes für ein wahrnehmendes Subjekt, sondern um eine leiblich affektive Erfahrung des Raumes für ein in der Welt inkarniertes Leib. Das leibliche Erleben einer solch affektiven Erfahrung, die durch den Bruch mit der Perspektivität unseres Daseins und mit der Kompossibilität der Seinsbereiche ermöglicht wird, löst – der hier vertretenen These nach – ein Gefühl des Erhabenen aus, das in den Überschüssen der Sinnlichkeit selbst seinen Ursprung hat. Unumgänglich für jede Auseinandersetzung mit dem Begriff des Erhabenen ist die kantsche Auslegung desselben, die die Ansätze für eine phänomenologische Auffassung liefert. Daher wird in das kantsche Erhabene eingegangen, um im Ausgang dieser Ansätze und jener Husserls und Merleau-Pontys ein phänomenologisches Gefühl des Erhabenen als der Ausdruck einer leiblich-affektiven (Raum-)Erfahrung auszuarbeiten. Es wird dabei die These vertreten, dass die leibliche Erfahrung des Raumes mit einer Befreiung von den Wahrnehmungszwängen der Repräsentation einhergeht.

7. Kant: Das Gefühl des Erhabenen

Das erste Buch des ersten Teiles der *Kritik der Urteilskraft*, die *Analytik des Schönen*, rekonstruiert, wie Birgit Recki hervorhebt, "die intelligible Geschichte jenes positiven Lebensgefühls, mit dem uns die ästhetische Reflexion erfüllt, wo sie sich ungebrochen auf die zweckmäßig anmutende Form ihres Gegenstandes bezieht" (Recki 2001, 187). Beim Schönen erleben wir die Zweckmäßigkeit im Bewusstsein der Harmonie im Spiel unserer Erkenntniskräfte. Dagegen macht die *Analytik des Erhabenen*, das zweite Buch des ersten Teiles desselben Werkes, deutlich, dass unser ästhetisches Lebensgefühl auch das Moment der Negativität miteinschließt. "Das Erlebnis des Erhabenen löst das zwiespältige Gefühl einer indirekten und widersprüchlichen Lust aus - einer Lust an der Unlust" (ebd.). Die Grenze des universellen Schönheitsanspruchs liegt dort, wo unsere formende Kapazität, das Vermögen der Einbildungskraft zur Darstellung, von dem überfordert ist, was Kant die Formlosigkeit eines sinnlichen Eindrucks nennt. Doch diese Überforderung durch die Anmutung einer unüberschaubaren Größe oder gewaltigen Macht nimmt selbst noch den Charakter eines ästhetischen Gefühls an. Hier stellt Kant die Grundlagen dar, die eine phänomenologische Auffassung des Schönen und des Erhabenen möglich machen.

In der *Analytik des Erhabenen* geht Kant von vornherein davon aus, dass das Erhabene nur in der Begegnung mit der Natur zu treffen sei. Das Erhabene wird vorerst nur an "Naturobjekten" in Betracht gezogen. Das Erhabene ist so Kant "der Form nach [...] zweckwidrig für unsere Urteilskraft, unangemessen unserm Darstellungsvermögen und gleichsam gewalthätig für die Einbildungskraft" (KU, 330; B 77/A 76). Es ist mit Unlust verbunden, weil es das menschliche Fassungsvermögen überfordert. Für dieses Gefühl kommt nur die Natur "in ihrem Chaos oder in ihrer wildesten, regellosesten Unordnung und Verwüstung" in Betracht (ebd., 331; B 78/ A 77). Recki verweist uns auf Kants Schrift *Beobachtungen zum Gefühl des Schönen und Erhabenen* von 1764, wo sich aber eine Fülle von Hinweisen auf exemplarische Phänomene aus beiden Bereichen, aus Natur und Architektur, findet: Kant nennt hier auch die Pyramiden und den Petersdom (als Beispiele des Großen und Einfältigen, das mit jeder gewaltigen Höhe und Tiefe von Naturphänomenen in Bezug steht), und entdeckt das Erhabene auch in der Architektur und der Landschaftsarchitektur, d.h. in den Künsten überhaupt (Recki 2001, 188). Es ist, so fasst Kant das Gemeinsame an diesen Phänomenen zusammen, in der Natur jederzeit möglich "wenn sich nur Größe und Macht blicken lässt" (KU, 331; B 78/ A 77). Kant scheint hier einen phänomenologischen Zugang zum Erhabenen vorzuziehen insofern der Blickwinkel und die damit verbundenen Eindrücke vom Standpunkt des Wahrnehmenden abhängen. Das *Wie* etwas uns erscheint ist das Entscheidende, nicht die objektiven Eigenschaften des Gegenstandes.

Das Formlose bzw. Zweckwidrige überfordert unsere Wahrnehmungsfähigkeiten und suggeriert uns die Idee einer Unbegrenztheit oder Unendlichkeit. Die Unmöglichkeit, das Ganze zu erfassen, drückt sich in einem Gefühl der Unlust aus. Diese Unzulänglichkeit ist auf die unserer Erkenntniskräfte zurückzuführen. Daher bedeutet "Formlosigkeit" keineswegs das Fehlen einer Form, sondern das, was durch Mangel an Zweckmäßigkeit auffällt: Der Unterschied liegt darin, dass

die Naturschönheit (die selbständige) eine Zweckmäßigkeit in ihrer Form, wodurch der Gegenstand für unsere Urteilskraft gleichsam vorherbestimmt zu sein scheint, bei sich führe, und so an sich einen Gegenstand des Wohlgefallens ausmacht; statt dessen das, was in uns, ohne zu vernünfteln, bloß in der Auffassung, das Gefühl des Erhabenen erregt, der Form nach zwar zweckwidrig für unsere Urteilskraft, unangemessen unserm Darstellungsvermögen, und gleichsam gewalthätig für die Einbildungskraft erscheinen mag, aber dennoch nur um desto erhabener zu sein geurteilt wird. (KU, 330; B 77/A76)

Kant revidiert in der *Kritik der Urteilskraft* seine frühe Auffassung: Das Erhabene findet man nicht an "Kunstprodukten (z.B. Gebäuden, Säulen usw.), wo ein menschlicher Zweck die Form sowohl als die Größe bestimmt, noch an Naturdingen, deren Begriff schon einen Bestimmten Zweck bei sich führt (z.B. Tieren von bekannter Naturbestimmung)" (KU, 339; B 90/A 89). Wichtig ist hier hervorzuheben, dass das Erhabene die Aufhebung von Zweckmäßigkeit und dementsprechend von Sinn bedeutet. In diesem Zusammenhang erklärt Kant im Par. 80 des zweiten Teils der *Kritik der Urteilskraft*, die *Kritik der teleologischen Urteilskraft*, dass der ontologische Begriff einer Substanz einem "teleologischem Prinzip untergeordnet" (KU, 537; B 365, 368/A 362, 363) werden muss. Es ist ein transzendental-ontologisches Prinzip, das die Bedingung der Möglichkeit der Erkenntnis der Dinge durch unserer menschlichen Vernunft bestimmt (Baum 2019, 313). Dies bedeutet, dass ein Gegenstand, der die Zweckmäßigkeit in Frage stellt, auch die Möglichkeit seiner Erfahrung leugnet; denn für Kant setzt Erkennbarkeit, Erfahrbarkeit voraus. Ein formloser Gegenstand ist also ontologisch unbestimmt und dies aus zweifachem Grunde: Zum einen erweist sich die Einbildungskraft unfähig, einen adäquaten Begriff der Erscheinung zuzuordnen; zum anderen erweist sich dieser Gegenstand als zweckwidrig für unsere Urteilskraft. Aus diesem Grunde verhindert die Teleologie der Kunstwerke und der Architektur, dass sie als Erhaben aufgefasst werden können.

Das Bewusstwerden der Grenzen unserer Einbildungskraft drückt sich in einem Gefühl der Unlust aus. In der Unlust angesichts solcher der Anschauung inkommensurabler Größe, wird im Gegensatz zum Schönen eine Unzweckmäßigkeit, eine Zweckwidrigkeit der Einbildungskraft oder eher noch eine Unzulänglichkeit bewusst, da diese ein Scheitern der anschaulichen Einheit der Anschauung verursacht, das mit einer "augenblickliche(n) Hemmung der Lebenskräfte einhergeht" (KU, 329; B 75, 78/ A 74, 75). Es gibt also Dinge der Natur, die durch ihre Größe und Macht, sich der Darstellung und Darstellbarkeit entziehen und unsere Einbildungskraft überfordern. Diese Überforderung wird sowohl von dem "mathematisch-Erhabenen" als das, was "*schlechthin groß*" ist – als auch vom "dynamisch-Erhabenen" als dem schlechthin Mächtigen – ausgelöst (KU, 333; B 81/ A 80). Denn die Funktion der Einbildungskraft besteht gerade darin, das sinnlich Gegebene aus dem sinnlichen Feld auszugrenzen und zu gliedern. Es ist der intuitiven Synthesis der Einbildungskraft – der figürlichen Synthesis – zu verdanken, dass die raumzeitliche Materie als gestalt-hafte Erscheinung bestimmt werden kann (KrV, 148f.; B. 151, B 154). Daher stößt die Einbildungskraft an ihren Grenzen angesichts der unendlichen Größen, die jeden objektiven Vergleichungsmaßstab sprengen.

Es handelt sich um ein Gefühl, das eine gewisse "Ambiguität" aufweist, wie Paul Crowther (1989, 81) bemerkt. So sagt Kant, dass beim "Gefühl des Erhabenen [...] das Gemüt von dem Gegenstande nicht bloß angezogen, sondern wechselweise auch immer wieder abgestoßen wird." So enthält das "Wohlgefallen am Erhabenen nicht sowohl positive Lust als vielmehr Bewunderung oder Achtung [...] die] negative Lust genannt zu werden verdient" (KU, 329; B 75, 76/A 74, 75). Es handelt sich hier um eine phänomenologische Beschreibung des Gefühls des Erhabenen, das zugleich Abneigung als auch Bewunderung bis hin zu Wohlgefallen, selbst an dem abstoßenden Gegenstand, auslöst. Selbst aus dem Missfallen kann ein Wohlgefallen entstehen: Es handelt sich um einen Widerstreit entgegengesetzter Gefühle bzw. eine Zwitterereinheit von Lust und Unlust, an der sich "die Aspekte von [...] Beklemmung und Erlösung, Irritation und zuversichtlicher Befriedung, Schrecken und Begeisterung, Erniedrigung und Erhebung differenzieren lassen" (Recki 2001, 201). Diese Beschreibung ist der erste Schritt auf dem Weg einer Autonomie der Ästhetik.

Während "am Schönen das Gemüt in *ruhiger* Kontemplation" versetzt ist wird "das Gefühl des Erhabenen [als] eine mit der Beurteilung des Gegenstandes verbundene *Bewegung* des Gemüts" definiert, die wie oben erwähnt, sich zwischen diesen zwei Stimmungspolen bewegt. Diese Bewegung soll "als subjectiv zweckmäßig beurtheilt werden [...] (weil das Erhabene gefällt)" (KU, 332; B 79, 80/A 78, 79). Diese Bewegung wird als "eine Erschütterung" verstanden und ist "mit einem schnellwechselnden Abstoßen und Anziehen eben desselben Objekts" verbunden. Die Einbildungskraft wird in einem "Abgrund" getrieben, "worin sie sich selbst zu verlieren fürchtet" (KU, 345; B 98, 99/A, 97, 98). Sie drohte in einem Abgrund zu fallen wenn aus der Arbeit der Vernunft nicht ein "Gefühl" der Lust erwachsen würde. Das Paradoxale besteht gerade darin, dass obgleich wir das Formlose als unzweckmäßig erleben, wir zugleich entdecken, "dass das eigne Unvermögen das Bewusstsein eines unbeschränkten Vermögens desselben Subjects" hervorruft (KU, 347; B 101/A 100). Aus der Unlust entsteht Lust, weil wir uns über die "Vorzüglichkeit" der Vernunft gegenüber der "Unzulänglichkeit" der Einbildungskraft bewusst sind. Dieses Scheitern der Einbildungskraft wird "geföhlt", denn selbst aus ihrer Unzweckmäßigkeit entspringt der Anspruch der Vernunft, auf die "Idee des absoluten Ganzen" bzw. zur Idee der unendlichen Größe fortzuschreiten (ebd.):

Denn, so wie Einbildungskraft und Verstand in der Beurtheilung des Schönen durch ihre Einhelligkeit, so bringen Einbildungskraft und Vernunft hier, durch ihren Widerstreit, subjektive Zweckmäßigkeit der Gemütskräfte hervor: nämlich ein Gefühl, daß wir reine selbständige Vernunft haben. (KU; 346; B 100/A 99)

Aus diesem Widerstreit erwächst gerade die Zweckmäßigkeit der "Gemütsstimmung" der Unlust hervor. Sie besteht in der Erzeugung eines Lustgefühls, das mit der "Erweiterung und Macht" der Einbildungskraft einhergeht. (KU, 346; B 100/A 99). Beide Weisen des Erhabenen, das mathematische und das dynamische, setzen diese Bewegung im Gange.

Es handelt sich um ein Zusammenwirken von Einbildungskraft und Vernunft, "ein subjektive(s) Spiel der Gemütskräfte", das selbst durch ihren Widerspruch als "harmonisch" vorgestellt wird. (KU, 346; B100/ A99). Denn anders als beim schönen Gegenstand möglich ist, kommt es beim Erhabenen nicht zu einer harmonischen Bewegung zwischen Einbildungskraft und Verstand, sondern zu einem Verweis auf einer übergeordneten Instanz des Verstehens, d.h. auf Vernunftideen (Recki 2001, 201). Harmonie wird also nicht in der Bewegung zwischen widersprüchlichen Gemütskräften erlangt, sondern in der Bewegung oder Verweis zu übergeordneten Vernunftideen wiederhergestellt. Diese Rehabilitierung der Harmonie geht mit einem "Gefühl dieser übersinnlichen Bestimmung" ein, das "Gefühl, daß wir reine, selbstständige Vernunft haben" einher (KU, 345f.; B 98, 99/ A 97, 98). Diese übersinnliche Bestimmung, das "Gefühl der Unangemessenheit unseres Vermögens zur Erreichung einer Idee, *die für uns Gesetz ist*, ist *Achtung*" (KU, 344; B 97/A 96). Es ist ein Gefühl der Achtung

für unsere eigene Bestimmung, die wir einem Objekte der Natur durch eine gewisse Subreption (Verwechslung einer Achtung für das Objekt statt der für die Idee der Menschheit in unserem Subjekte) beweisen, welches uns die Überlegenheit der Vernunftbestimmung unserer Erkenntnisvermögen über das größte Vermögen der Sinnlichkeit gleichsam anschaulich macht. (KU, 344; B 97/A 96)

"Erhaben" ist also nicht ein Naturobjekt, sondern die Einsicht, dass wir Vernunftwesen sind uns daher gegen die vernichtende Wirkung des erschütternden Eindrucks, das von dieser Erscheinung ausgeht, behaupten können (Recki 2001, 206). Erhaben ist daher das Vernunftwesen, und nicht das bloß Sinnliche. Kant definiert das Erhabene als ästhetisches Gefühl:

Das Gefühl des Erhabenen ist ein Gefühl der Unlust, aus der Unangemessenheit der Einbildungskraft in der ästhetischen Größenschätzung, zu der Schätzung durch die Vernunft, und eine dabei zugleich erweckte Lust, aus der Übereinstimmung eben dieses Urteils der Unangemessenheit des größten sinnlichen Vermögens mit Vernunftideen, sofern die Bestrebung zu denselben doch für uns Gesetz ist. (KU, 345; B 98, 99/A 97, 98)

Die ästhetische Reflexion besteht gerade darin, dass die Einbildungskraft in einem Wechselspiel mit der Vernunft eintritt. Dieses Spiel erweist sich in der primären dynamischen Spannung entgegengesetzter Gefühle (Unlust-Lust), die, wie wir herausgestellt haben, in dem Gefühl der übersinnlichen Bestimmung eine Vernunft zu besitzen, aufgehoben und uns erst im praktischen Gebrauch offenkundig wird. Kant schließt hieraus: "Erhaben ist, was auch nur denken zu können ein Vermögen des Gemüts beweiset, das jeden Maßstab der Sinne übertrifft" (KU, 336; B 85, 86/A84, 85) und daher auf die Arbeit der Vernunft angewiesen ist. Das Scheitern der Einbildungskraft angesichts der Überschreitung unserer Wahrnehmungsgrenzen in der "*ästhetischen* Größenschätzung" wird dabei nicht erkannt, sondern "gefühl" (KU, 342; B 94/A 92). Dieses Gefühl der Unzulänglichkeit oder "Unangemessenheit" der Einbildungskraft entspringt selbst erst aus ihrer Unzweckmäßigkeit, die in Zweckmäßigkeit überschlägt, sobald sie unter den Ansprüchen der Vernunft sich selbst überschreitet in Richtung der Idee der unendlichen Größe. Die Anschauung selbst trägt dann die Idee der Unendlichkeit, die jedoch für uns unerreichbar bleibt. Diese Unerreichbarkeit oder Unangemessenheit unserer Einbildungskraft wird durch die Erkenntniskraft unserer Vernunft in der Darstellung eines Begriffes überwunden. Denn obwohl die Idee der unendlichen Größe für uns unerreichbar bleibt, kann die Vernunft mittels eines Urteils das Unendliche in der Weise einer Anschauung der Totalität, d.h. als Ganzes, als *gegeben* denken. Das Ganze kann nur gedacht werden, da sie "den Maßstab der Sinne übertrifft" (KU 341; B 92, 93/A 91, 92). Das Unermessliche ist das, was der Einbildungskraft ihre Grenzen aufzeigt.

Das Erhabene entsteht somit aus einem besonderen Erlebnis, das von dem Spannungsverhältnis zweier Gefühle (Lust-Unlust) erwächst, und die in einem Gefühl der Erhabenheit der Vernunft aufgehoben wird. Hier wird das erlebende Subjekt von der Überlegenheit seiner eigenen Vernunft bewusst. Diese Vergegenwärtigung aber bedarf des Gefühls der Unzulänglichkeit der Einbildungskraft. So sagt Kant:

Die Qualität des Gefühls des Erhabenen ist: daß sie ein Gefühl der Unlust über das ästhetische Beurteilungsvermögen an einem Gegenstande ist, die darin doch zugleich als zweckmäßig vorgestellt wird; welches dadurch möglich ist, daß das eigne Unvermögen das Bewußtsein eines unbeschränkten Vermögens desselben Subjekts entdeckt, und das Gemüt das letztere nur durch das erstere ästhetisch beurteilen kann. (KU, 347; B 101/A 100).

Obwohl wir ein positives Gefühl der Achtung aus dem Bewusstsein, eine reine, selbstständige Vernunft zu haben, gewinnen, sind wir uns zugleich der Unzulänglichkeit unserer Vermögen bewusst: Da unsere Beziehung zur sinnlichen Welt abgründig ist (unsere Einbildungskraft droht, in einem Abgrund zu fallen), sieht der Mensch sich zu einem Rückzug in einer intelligiblen Welt gezwungen. Nur durch das Denken kann sich der Mensch die Welt aneignen. Seine sinnlichen Vermögen werden unüberwindbar von der Macht der Natur überwältigt. Eine Überwältigung, die der Mensch durch sein Handeln und Denken zu bewältigen versucht.

7. Die Arten des Erhabenen. Das ästhetisch Erhabene

Gerade dieses Scheitern der Einbildungskraft angesichts nicht der Mächtigkeit der Natur, sondern derjenigen mancher neuzeitlich leiblichen Erfahrungen führt uns zu einer neuen Art des Erhabenen, die sich von den von Crowther herausgestellten Arten des Erhabenen bei Kant stark unterscheidet. Crowther hat nämlich Kants Begriff des Erhabenen in vier Arten gegliedert: Erstens, die "kognitive Variante (*cognitive variety*)", welches sich in mathematische und dynamische Modi differenziert; zweitens das "gegenständliche Erhabene (*the artefactual sublime*)", wenn ein von Menschen hergestelltes Produkt die Reichweite der menschlichen Kunst anschaulich macht; drittens, "das persönlich Erhabene (*the personalized sublime*)", das mit einer überwältigend persönlichen Bedeutsamkeit einhergeht; viertens, "das ausdrucksstarke Erhabene (*the expressive sublime*)", das eine universelle Bedeutsamkeit evoziert Crowther (1989, 161f.). Er schlägt eine allgemeine Definition des Erhabenen vor, die sich auf das Zusammenspiel der Einbildungskraft und Vernunft beschränkt, d.h. sie verzichtet darauf, dem Erhabenen einen moralisch/praktisch/theologischen Charakter aufzuprägen. Crowther versteht das Erhabene als eine Einheit oder eine Gruppe von Einheiten, die, durch den Besitz oder die Andeutung von Wahrnehmungs-, Einbildungs- oder gefühlsmäßig überwältigende Eigenschaften, es schafft, den Spielraum menschlicher Vermögen für die Sinne anschaulich zu machen (Crowther 1989, 162).¹ Das Gefühl der Lust entsteht aus der gefühlten Harmonie zwischen der sinnlichen Welt und unsere kognitive Vermöglichkeiten oder kreative Fähigkeiten

¹ Im Original: "The sublime is an item or set of items which, through the possession or suggestion of perceptually, imaginatively, or emotionally overwhelming properties, succeeds in rendering the scope of some human capacity vivid to the senses."

(ebd., 166).² Im Erhabenen dagegen werden wir uns sowohl unserer Wahrnehmungsgrenzen als auch unserer Verstandesgrenzen, in einem Wort, unserer Endlichkeit, bewusst.

In diesem Sinne erweist sich als wichtig zu betonen, dass Kant die Erfahrung des Erhabenen prinzipiell auf die Natur fokussiert, da die Idee einer Natur als der wichtigste Gegenstand einer ästhetischen Empfindlichkeit gerade mit dem Aufstieg des Romantizismus engst verbunden ist. Mehr noch: Kants Analysen gehen aus einer harmonischen Beziehung zwischen Mensch und Welt, zwischen Einbildungskraft und Verstand aus, die sich im Gefühl des Schönen veranschaulicht. Hier wird eine zugrundeliegende Harmonie vorausgesetzt, die dem Paradigma der Repräsentation kennzeichnet. Ist nun diese Beziehung durch Überschreitung unserer Vermögenskräfte gestört, so muss die verlorene Harmonie in einer höheren Instanz – im moralischen Gefühl der Achtung – wiederhergestellt werden. Erhaben ist dann unsere eigene Gemütsstimmung, die die Beschränkungen unserer Sinnlichkeit in der höheren Instanz der Vernunft transzendiert. Nichtsdestotrotz erwägt auch Kant die Möglichkeit einer Selbstständigkeit der sinnlichen Vermögenskräfte. Dafür müssen wir uns auf die Verbindung des Erhabenen zur Kunst beziehen.

Wir haben erwähnt, dass Kant, besonders in seiner vorkritischen Periode aber auch in der kritischen, Architekturwerke behandelt, um die phänomenologische Tragweite des Erhabenen zu verbildlichen. Architekturwerke können demnach anschaulich so überwältigend sein, dass sie unser Vermögen für rationale Erkenntnis zu transzendieren scheinen. Dem Zuschauer in der St. Peterskirche überkommt

ein Gefühl der Unangemessenheit seiner Einbildungskraft für die Ideen eines Ganzen, um sie darzustellen, worin die Einbildungskraft ihr Maximum erreicht, und, bei der Bestrebung, es zu erweitern, in sich selbst zurück sinkt, dadurch aber in ein rührendes Wohlgefallen versetzt wird. (KU, 338; B 88, 89/A 87, 88)

Dieses gilt, wie Crowther (1989, 154) richtig anmerkt, besonders für Werke der repräsentativen Künste, da ihre Funktion darin besteht, die Welt möglichst getreu darzustellen. Kant aber gibt Beispiele an, die dieses harmonische Verhältnis zerstören: "*Ungeheuer* ist ein Gegenstand, wenn er durch seine Größe den Zweck, der den Begriff desselben ausmacht, vernichtet." Der sinnliche Gehalt des Gegenstandes entspricht nicht dem Gegen-

² Im Original: "The ground of our pleasure here consists, in other words, of a felt harmony between the sensible world and our cognitive capacities or creative abilities."

stand, sondern übersteigt ihn, so dass hier einen *Überschuss der Sinnlichkeit gegenüber der Begrifflichkeit* entsteht.

Kolossalisch aber – fährt Kant fort – wird die bloße Darstellung eines Begriffs genannt, die für alle Darstellung beinahe zu groß ist (an das relativ Ungeheure grenzt); weil der Zweck der Darstellung eines Begriffs dadurch, daß die Anschauung des Gegenstandes für unser Auffassungsvermögen beinahe zu groß ist, erschwert wird. (KU, 339; B 90/A 89).

"Kolossalisch" ist der Gegenstand selbst, wenn er durch seine schiere Größe unser Auffassungsvermögen übersteigt. Was beiden Qualitäten zugrunde liegt, ist die Unmöglichkeit, die sinnliche Fülle in adäquaten Begriffen auszudrücken. Kant erwägt auch die Umkehrung dieses Verhältnisses, d.h. die *Überschüsse der Begrifflichkeit gegenüber der Sinnlichkeit*:

Vielleicht ist nie etwas Erhabeneres gesagt, oder ein Gedanke erhabener ausgedrückt worden, als in jener Aufschrift über dem Tempel der *Isis* (Der Mutter *Natur*): 'Ich bin alles was da ist, was da war und was da sein wird, und meinen Schleier hat kein Sterblicher aufgedeckt'. (KU, 417, Fn, B 198/ A 195)

Wie Crowther (1989, 154) hervorhebt, haben wir hier mit Ideen zu tun, deren intellektuellen Gehalt nicht ganz in einer sinnlichen Anschauung erfasst werden kann. Die Einsicht unseres Erkenntnisvermögens, dass das Angesehene *mehr* ist, als das, was in Begriffen erfasst werden kann, geht mit der phänomenologischen Einsicht unseres Wahrnehmungsvermögens einher, dass der Gegenstand stets *mehr* ist, als was in seiner Erscheinung gegeben ist. Was Kant als ein Scheitern der Einbildungskraft definiert, gehört zu einer Grundeinsicht der Phänomenologie, die keineswegs negativ konnotiert ist. Denn, wie wir bereits erwähnt haben, die intentionale Beziehung unseres Bewusstseins zu den Erscheinungen eröffnet Horizonte sowohl des Gegenstandes als auch der Welt, die dem Wahrgenommenen eine potentielle Sinnbereicherung ermöglichen. Wir verfügen also über das Vermögen, Phänomene zu erfassen, die unsere augenblickliche Wahrnehmung, die Aktualität des Gegenstandes, überschreiten. Mehr noch: das Phänomen ist nicht als Ganzes zu synthetisieren, da jede erneute Wahrnehmung auch neue Horizonte eröffnet. Diese Einsicht führt nicht nur zum Zerspringen der Repräsentation und der Kompossibilität – und damit auch zur Unmöglichkeit einer Rehabilitierung der Harmonie – sondern zu einer neuen 'Art' des Erhabenen, u.zw. im phänomenologischen Sinne.

Vorerst muss geklärt werden, ob die angeforderte Korrespondenz zwischen Wahrnehmung und Vernunft eine notwendige Voraussetzung für das Erlebnis des Erhabenen

darstellt. Kant entgeht dies nicht, er selbst erwägt die Möglichkeit, dass "ein reines Urteil über das Erhabene [...] gar keinen Zweck des Objekts zum Bestimmungsgrunde haben (muss), wenn es ästhetisch und nicht mit irgend einem Verstandes- oder Vernunfturteile vermenget sein soll" (KU, 339; B 90/A 89). In diesem Sinne definiert Kant die ästhetische Idee als eine

Vorstellung der Einbildungskraft, die viel zu denken veranlaßt, ohne daß ihr doch irgend ein bestimmter Gedanke, d.i. Begriff adäquat sein kann, die folglich keine Sprache völlig erreicht und verständlich machen kann. (KU, 413f.; B 193, 194/A 190, 191).

Hier ist die Einbildungskraft "frei" von der Übereinstimmung zum Begriff; sie kann aber trotzdem zur "Belebung der Erkenntniskräfte" (ebd.) beitragen. Angesicht ihrer Ohnmacht befreit sich die Einbildungskraft von ihren synthetisierenden Funktionen und wird als eine belebende Kraft neu definiert. Gerade in dieser neuen Funktion nähert sie sich der Auffassung Husserls einer ursprünglichen Sinnlichkeit, der Urhyle, insofern ihre Aufgabe gerade darin besteht, dass Sinnliche zu beleben, damit der Sinnbildungsprozess eingeleitet werden kann.

Das Erlebnis des Erhabenen Kant zufolge kann also durch den Überschuss der Sinnlichkeit gegenüber der Begrifflichkeit hervorgerufen werden. Es handelt sich hier beim ästhetischen Erlebnis um eine Überwältigung, die dem Erlebenden ohne sein Zutun widerfährt. Der Bedeutungsgehalt, den eine Erfahrung für den Erlebenden hat, entzieht sich ihm vorerst wegen der Unmittelbarkeit des Erlebnisses, so dass das Erlebnis des Erhabenen stets etwas ‚mehr‘ ist als was die Bedeutung erschließen mag. Das Gefühl der Überwältigung führt zunächst zu einem Innehalten, da wir augenblicklich von allen Wirklichkeitszusammenhängen entrückt sind. Dieses Erlebnis führt seinerseits nicht nur zum Abbruch der spontanen Sinnbildung, sondern zugleich zu einer Selbstbesinnung, denn wir werden "auf das Ganze unseres Lebens zurückbezogen", so Hans-Georg Gadamer (Gadamer 1990, 72–76). In diesem Augenblick, wo das Gefühl der Furcht oder Gefahr überwunden werden, wird die "übersinnliche" (KU, 270; B LIII, LIV/A LI, LII) Bestimmung des Subjekts gefunden.

Das ästhetische Erlebnis des Erhabenen, so wie jedes ästhetische Erlebnis, suspendiert alle bisherigen Ordnungen bzw. Sinnstiftungen, um neue Sinnbildungen in Gang zu setzen. In diesem Augenblick eröffnet sich eine zeitliche Diastase, eine Zeitspanne, aus der ein primärer Affekt erwächst, worunter Marc Richir die Reizbarkeit als solche versteht (Richir 2006, 48). Diese Affekte, die – wie aus den Analysen der Leiblichkeit hervorgeht – am Leib erlebt und empfunden werden, sind nur scheinbar exogen, denn sie haben ihren

Ursprung in den Gefühlsregungen der "ursprünglichen Sinnlichkeit", die grundlegende Affektivität im Sinne Husserls. Hierin gehören Triebregungen, oder, wie Husserl sagt, "Triebhandlungen und 'sinnliche' Tendenzen" (Husserl 2001, Hua XXXIII, 276). Das ästhetische Erlebnis des Erhabenen, so wie jedes ästhetische Erlebnis, stiftet somit einen neuen affektiven Sinn, der nie ihn ihm restlos aufgeht und deshalb zu einem unendlichen Prozess der Sinnbildung führt. Woraus aber entspringt dieses Gefühl des Erhabenen, wenn die zugrundeliegende Voraussetzung, den Widerstreit unserer Vermögen in eine höhere Instanz zu überwinden, durch das Zerspringen der Repräsentation und der Kompossibilität bzw. der Harmonie der Welt in Frage gestellt wird?

8. Das Erhabene als Ausdruck eines leiblichen Erlebnisses.

Das phänomenologische Erhabene

Die Einsicht unseres Erkenntnisvermögens, dass das Angeschauete mehr ist, als das, was in Begriffen erfasst werden kann, geht mit der phänomenologischen Einsicht einher, dass in der Wahrnehmung der Gegenstand stets mehr ist, als was in seiner Erscheinung gegeben ist. Mehr noch: Das Phänomen ist prinzipiell nicht als Ganzes zu synthetisieren, da jede erneute Wahrnehmung entsprechend neue Horizonte eröffnet. Dies führt nicht nur zum Zerspringen der Repräsentation und der Kompossibilität – und damit auch zur Unmöglichkeit einer Rehabilitierung der Harmonie – sondern zu einer Revision des Begriffes 'Erhaben'.

Wir haben bereits gesehen, dass dieses Zerspringen der Repräsentation mit dem Bruch mit dem Paradigma der Harmonie und mit dem Anthropozentrismus einhergeht. Die klassische organische Schönheit, die in dem harmonischen Verhältnis zwischen den Teilen und dem Ganzen bestand und aus der Berücksichtigung der leiblichen Proportionen entstand, bricht durch die Einsicht, dass die Welt inkompossibel, d.h. unverträglich miteinander ist. Wie bereits erwähnt, erklärt Merleau-Ponty: "Die ästhetische Welt muss als Raum der Transzendenz, als Raum der Inkompossibilitäten, des Zerspringens, des Aufklaffens [...] beschrieben werden" (Merleau-Ponty 1967, 33). Die Transzendenz bedeutet hier, mit Waldenfels (2009, 107f.) gesagt, das Überschreiten der jeweiligen Raumordnung, "Inkompossibilität" verweist auf Unvereinbarkeiten, die nicht zu schlichten sind, und "Aufklaffen" bedeutet, das im Auseinandertreten Etwas entsteht, das von seinem Ort nicht abzutrennen ist. Das Sein der Welt ist daher durch Polymorphismus und Inkompossibilitäten gekennzeichnet, so dass er nicht a priori von unserem domestizierenden Blick beherrscht werden kann.

Die Folge dieses Zusammenbruchs für die Auffassung des Erhabenen liegt aus dem Gesagten auf der Hand: *Das Gefühl des Erhabenen* als negative Lust wird nach dieser Wende nicht von einem überwältigenden Gefühl der Selbsttranszendenz erzeugt, sondern *ist der Ausdruck eines leiblichen Erlebnisses, das der räumlichen Erfahrung eines zerstreuten Selbst inmitten einer widerspruchsvollen Welt Rechnung trägt*. Dabei handelt es sich um ein Erlebnis, das dem Selbst im Bereich des Überschusses der sinnlichen Erfahrung widerfährt. Es geht hier nicht um die Ohnmacht der Einbildungskraft, sondern um diejenige des Verstandes. Denn anders als beim Erhabenen im kantschen Sinne verdankt sich die dabei entstandene negative Lust nicht dem Bewusstsein eines die Harmonie wiederherstellenden höheren Denkvermögens sondern dem Bewusstsein einer nicht zu bewältigen Macht des Sinnlichen, die von der Inkommensurabilität und Widersprüchlichkeit der Welt zeugt. Es ist eine Lust an der Verrenkung und Überschreitung der sinnlichen Formen, die am eigenen Leib gefühlt wird und das Erleben des neuzeitlichen architektonischen Raumes paradigmatisch hervorruft.

9. Das Erhabene in der Architektur

Der Architektur sind sinnliche Erfahrungs- und Erlebnisweisen eigen, die in keine bestehenden Begrifflichkeiten, sondern nur nachträglich, d.h. im Vollzug der sinnlichen Erfahrung, erfasst werden können. Diese Auffassung folgt aus der Berücksichtigung der leiblichen Dimension der Architektur.

In diesem Sinne deutet das sinnliche Erleben auf eine weitere wesentliche Bestimmung der Architektur: Sie wird am eigenen Leib erlebt. Denn es gäbe kein möglicher Aufenthalt im Raum nicht nur "ohne die raum- und grenzbildende Kraft der Leiblichkeit", wie Waldenfels (2013, 206) erklärt, sondern ohne ihre affektive Kraft. Denn der Leib wohnt der Architektur nicht nur in der Weise eines begrifflichen, sondern auch eines affektiven Verständnisses ein. Mein Leib ist aber kein Ding im objektiven Raum, etwas, was den Raum begrifflich als Orientierungsraum versteht, sondern ein "System möglicher Aktionen" (Merleau-Ponty 1966, 291), der den Raum affektiv als Tätigkeitsraum versteht. Denn die Raumgliederung verweist ihrerseits auf eine leibliche Betätigung im Raum insofern der Leib durch seine räumliche Situation angesichts der von ihm zu erledigenden Tätigkeiten bestimmt wird. Sie setzt ein "habituelles Wissen" (Husserl 1972, EU, 137f.) über ein räumliches Ganzes – Orte und Gegenstände in Einheit – voraus, das in eine "vertraute Umgebung" umschlägt, so Merleau-Ponty (1966, 129). Der so verstandene Raum ist deshalb keine leere

Hülle, die ihm vorausgeht, sondern im Gegenteil Leib und Leibraum entstehen zusammen: Wie es Aristoteles wusste, jeder Körper hat seinen *topos idios*, d.h. einen eigentümlichen und eigenen Ort. Es handelt sich hier also um die Ungeteiltheit Leib-Welt bzw. Leib-Raum, die das Sinnliche ausmacht: der Raum ist als eine weitere Dimension meines Leibes zu verstehen. Es folgt daraus, dass die Architektur, als raumschaffende Praxis, eine affektiv ästhetische Erfahrung des Raumes ermöglicht.

Die Architektur vereint sich mit der raumerzeugenden Bewegung des Leibes, die Raum gibt und gleichzeitig Raum einnimmt. Leibliche und architektonische Konzeptionen durchdringen sich: Die Widerspiegelung der Struktur des Leibes im Raumes hat eine harmonische Architektur erzeugt, die symbolische Werte in der Form von habituellen Typen repräsentiert hat. Ein Raum aber, der wie angegossen dem Leib säße, wäre eine anthropozentrische Utopie und das Gegenextrem zu einem Raumbehälter, der alles undifferenziert umfasst. Die Orte, die der Mensch bewohnt, werden unterhöhlt durch bestimmte Nicht-Orte, die wir uns nicht aneignen können, und durch Fremdorte, die sich uns in ihrem Sinn entziehen. Selbst die vertraute Umgebung zeigt Züge der Fremdheit, denn Räume sind nicht statische Gebilde, die sich dem Eindringen neuer Lebensweisen widersetzen (vgl. Waldenfels 2009). Die Raumkunst besteht darin, dass die Räumlichkeit befragt, modelliert, bearbeitet wird, wodurch die gewohnten Formen gestört oder verfremdet werden, bis hin zum Unheimlichen und Unbrauchbaren. Eine Architektur, worin der Leib nicht zur Ruhe kommen kann, geht in ihrer Funktionalität und ihrem Gebrauch nicht auf, sondern weist über sie hinaus. Sie weist über die Kategorie des Schönen in die eines Neubewerteten Erhabenen aus, u.zw. in Richtung eines phänomenologisch Erhabenen, wie im Ausgang von Husserl und Merleau-Ponty bereits ausgearbeitet. Diese künstlerischen Räume, die das Erhabene veranschaulichen, gehen über die normalen Ordnungen hinaus ohne sie vollkommen zu verlassen.

In diesem Sinne kann Merleau-Pontys Infragestellung der strukturellen Verbindung zwischen Leib, Raum und Wahrnehmung mit Bernard Tschumis Entwurfsstrategie für den in 1983 eröffneten *Parc de la Villette* in Beziehung gebracht werden. In diesem Park kommt sein Begriff der *disjunction* zur Anwendung. Die Disjunktion impliziert sowohl die Zurückweisung der Synthesis zugunsten der Idee der Dissoziation als auch die Ablehnung der traditionellen Entgegensetzung von Gebrauch und Form der Architektur zugunsten einer Überlappung beider Begriffe. Die Disjunktion geht mit der Betonung der Dissoziation, Überlappung und Kombination der Architekturelemente einher – Designstrategien, die die Erzeugung dynamischer Kräfte zum Ziel haben und die Grenzen des architektonischen

Systems sprengen (Tschumi 1994, 213). Infolge dieser Strategie wird das ganze architektonische Programm des Parks in drei autonome Struktursysteme – die Punkte oder (*folies*), die Bewegungslinien, die Flächen (*prairies*) – zerlegt. Aus ihrer willkürlichen Überlappung wird keineswegs eine Kompossibilität, sondern eine regelrechte Kollision der Systeme erzeugt. Es entsteht somit eine architektonische Collage differenziell-kollidierender Teile, die Konflikte im architektonischen System und beim Subjekt hervorrufen. Denn diese Punkte oder "folies", wie sie Tschumi nennt, drücken keine Funktion aus, obwohl sie dennoch einen bestimmten Zweck erfüllen sollen: Zweideutigkeit zwischen Sinn und Nicht-Sinn umspannt sie. Die "folies" stellen die Möglichkeit des Wohnens in Frage, indem sie einerseits die Distinktion 'innen-außen' ignorieren, und andererseits indem sie dem Leib keinen beruhigenden organischen Referenten anbieten. Weit entfernt davon, einen Körperraum zu schaffen, den der Leib einwohnen kann und in dem und mit dem er fungieren kann – im Sinne Merleau-Pontys –, erzeugt die willkürliche Montage der einzelnen Elemente, sei es Treppe, Rampe, usw., anti-körperliche Zustände, wie Schwindel, plötzliche horizontale und vertikale Bewegungen; es ist, als ob die Architektur auf den Abbau der Körperlichkeit abzielen würde (Vidler 1992, 111).

Hier wird die leibliche Bewegung zum Leitmotiv der Gestaltung, eine Bewegung, die weder einen Ursprung noch einen Ziel aufweist, sondern in einer Erfahrung des Wanderns mündet: Wege, die zu keinem Ziel führen, sondern uns verleiten, in ihnen zu verweilen und die unsere Sinne ansprechen, wie es z.B. in den so genannten *Wege der Düfte* der Fall ist, führen zu einer Revision unserer tradierten Begrifflichkeiten. Rampen oder Treppen, die im Unzugänglichen landen, zwingen uns, ihr Zweck neu zu definieren. Der so entstandene Raum kann hier als 'topologisch' im Sinne Merleau-Pontys verstanden werden, u.zw. als einen Raum, der paradoxerweise seine Einheit durch Inkompossibilitäten erlangt. Es entsteht somit ein Gefühl der leiblichen Entfremdung und des Mangels an einem Bezug zu vertrauten Orten oder architektonischen Typen, die in unserem Leib verankert sind. Nicht nur der tradierte Sinn des Bauens, sondern jede Zweckmäßigkeit, jede Funktionalität wird in Frage gestellt. Dieses Vorgehen entzündet ein *Gefühl des Erhabenen*, eine perverse oder negative Lust, die in Anlehnung an Bataille von Tschumi in seiner Arbeit ausdrücklich angestrebt wird. Tschumi zufolge entsteht der ultimative Genuss der Architektur im unmöglichen Augenblick, wo ein in den Exzess getriebener architektoni-

scher Akt beides, die Spuren der Vernunft und die unmittelbare Erfahrung des Raumes, offenbart (Tschumi 1990, 55).³

Gerade um diese Überschreitung, die sich in einer "Distanz zwischen Objekt und Subjekt", einer "Manifestation des Ungewissen im Physikalischen" und einer "Unmöglichkeit der Besitzergreifung" ausdrückt geht es bei Peter Eisenman u.a. in seiner Schrift *En Terror Firma* (1995, 140). Das Erhabene, so Eisenman, "ist eine Kategorie des Ungewissen, des Nicht-Präsenten, des Nicht-Physikalischen". Diese Aspekte ergeben in ihrer Zusammenfassung "eine Kategorie, die an das Schaudererregende rührt, eine Kategorie, die innerhalb des Erhabenen liegt" (ebd.). Das Angenehme und das Schreckliche gehören jedoch nicht entgegengesetzten Kategorien, nämlich den Kategorien des Schönen und des Hässlichen, vielmehr betont Eisenman ein Spannungsverhältnis zwischen beiden, das zeigt, "daß das Häßliche, das Unförmige, das vermutlich Unnatürliche als stets gegenwärtiges Element im Schönen vorhanden ist" (ebd.). Was Eisenman wieder aufnimmt und neu bewertet ist die von Kant herausgestellte Zwitterreinheit der Lust- und Unlustgefühle.

Dieses Spannungsfeld kommt ersichtlich zum Ausdruck in seinem zwischen 2003 und 2005 errichteten *Denkmal für die ermordeten Juden Europas* in Berlin. Das Bauwerk wurde im Zentrum Berlins auf einer etwa 19.000 m² großen Fläche in der Nähe des Brandenburger Tores errichtet. Das Denkmal besteht aus 2711 Stelen, die an Grabsteine erinnern. Kein Pfeiler ist dem Anderen gleich: Digitalisierte Entwurfsmethoden ermöglichten eine Vielfalt unterschiedlicher Stelen, die kaum merklich geneigt sind und sich auf einem scheinbar schwankenden Boden aufrichten. Beim Betreten der Anlage entsteht das Gefühl der Verunsicherung und der Orientierungslosigkeit; es ist, als ob der Mensch in die Landschaft 'versinken' würde, denn obwohl die Stelen eine gleiche Höhe zu haben scheinen, ist dieser Eindruck eine Täuschung: Der Boden sinkt und plötzlich wird der Besucher von Steinen umgeben, die ihm überragen und untereinander keinen erkennbaren Unterschied aufweisen. Jeder Bezugspunkt wurde im Entwurf vermieden, so dass es unmöglich ist, sich zu orientieren. Die abstrakt konzipierten Stellen verweisen auf keine äußeren Bedeutungen, auf keine Botschaft, sie enthalten keine Aufschrift, sie stehen einfach schweigend da: Eisenman bezeichnete das Mahnmal als einen "place of no meaning", einen Ort ohne bestimmte Bedeutung (Maas 1983). Ihr Sinn ist rätselhaft. Es geht um die Stille des Ortes, die

³ Im Original: "The ultimate pleasure of architecture is that impossible moment when an architectural act, brought to excess, reveals both the traces of reason and the immediate experience of space".

zum Nachdenken und Mitfühlen anregen soll. Vor allem erweckt dieser Orte ein Gefühl der Verzweiflung (kein Weg führt aus dieser Landschaft heraus), der Einsamkeit, der Leblosigkeit (keine tröstende Vegetation ist vorhanden, nur glatter Beton mit scharfen Kanten). Es ist die Ästhetik des Erhabenen, das sich der des Schönen entgegensetzt, die dieser Erfahrungen zugrunde liegt. So bieten diese Stelen weder eine organisch leibliche Referenz, noch einen deutlichen Sinn: Sie weisen eine Offenheit auf, die weder eine mögliche Versöhnung noch ihre Absage ausdrücken möchte, so dass der Sinn in der Schwebeliege bleibt. Es entsteht somit ein Spannungsfeld zwischen den abstrakten Formen und den vielfältigen Assoziationen, die beim Besucher erweckt werden. Dieser Ort ermöglicht eine überwältigende Erfahrung der Trostlosigkeit, die sich dem Besucher aufdrängt bzw. ihm widerfährt und dieser Erfahrung dem Charakter eines leiblichen Erlebnisses verleiht.

Beide Beispiele veranschaulichen auf paradigmatische Weise das Erhabene im phänomenologischen Sinne. Diese Formen verursachen eine tiefe Entfremdung beim Wahrnehmenden und ein Gefühl der Bodenlosigkeit oder sogar der Schwebeliege, Faszination als auch leibliche Übelkeit, angesichts der Unzulänglichkeit unserer Vernunft, sie in adäquaten Begriffen zu fassen. Hier wird ersichtlich, dass die Überschüsse der Sinnlichkeit ein leibliches Gefühl des Erhabenen hervorrufen.

10. Schlussbemerkung

Es handelt sich um ein architektonisches Werk, das an unsere leibliche Sinnlichkeit unwiderruflich appelliert. Dieser Appell wird von dem Phänomen des Zerspringens der Kompossibilität unserer Wahrnehmungswelt ausgelöst. Daraus entsteht ein neuer Wahrnehmungsboden, worin Leib, Gegenstand und Welt in einer widerspruchsvollen und dissonanten Korrelation simultan koexistieren können; eine Korrelation, die der qualitativen Vielfältigkeit unserer heutigen Lebenswelt Rechnung trägt. Das Gefühl des Erhabenen als negative Lust wird nach dieser Wende nicht von einem überwältigenden Gefühl der Selbsttranszendenz, sondern von einem leiblich affektiven Erlebnis erzeugt, das von der räumlichen Erfahrung eines zerstreuten Selbst inmitten einer widerspruchsvollen Welt verursacht wird. Dabei handelt es sich um ein Erlebnis, das keiner Transzendenz im Verstand zurückzuführen ist sondern dem Selbst als ein Überschuss der Sinnlichkeit widerfährt. Anders als beim Erhabenen im kantschen Sinne, verdankt sich die dabei entstandene negative Lust nicht dem Bewusstsein eines höheren Vermögens, dem Denken, das die verlorene Harmonie zurückgewinnt, sondern dem Bewusstsein einer nicht zu bewältigen Macht des Sinnli-

chen, das gerade von Widersprüchen und Spannungen durchzogen und belebt ist. Das Erhabene wird am eigenen Leib gefühlt: es handelt sich um eine affektive leibliche Erfahrung, in einem Wort, um ein Erhabenes im phänomenologischen Sinne.

Dr. Irene Breuer, Bergische Universität Wuppertal,
Philosophie Dept., [ibreuer\[at\]hotmail.com](mailto:ibreuer[at]hotmail.com)

Literaturangaben

- Adorno, Theodor W. *Ästhetische Theorie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 13. Aufl., 1995.
- Baum, Manfred. "Kant on Teleological Thinking and its Failures." In ders. *Kleine Schriften 1. Arbeiten zur theoretischen Philosophie Kants*. Berlin: de Gruyter, 2019. 305–321.
- Brady, Emily. *The Sublime in Modern Philosophy. Aesthetics, Ethics and Nature*. New York: Cambridge University Press, 2013.
- Crowther, Paul. *The Kantian Sublime. From Morality to Art*. Oxford: Clarendon Press, 1989.
- Dastur, Françoise. "La lecture merleau-pontienne de Heidegger dans les notes du Visible et l'invisible et les cours du Collège de France (1957-1958)". In *Chiasmi International. Publication Trilingue autour de la pensée de Merleau-Ponty*. Milano: Mimesis, 2000. 373-386.
- Dastur, Françoise. "Merleau-Pontys Begriff der Erfahrung als Reversibilität und Chiasma". In Hans-Dieter Gondek, Tobias Klass, László Tengelyi (Hrsg.). *Phänomenologie der Sinnesereignisse*. München: Fink, 2011. 208-225.
- Deguy, Michel, und Jean-Luc Nancy (Hrsg.). *Du sublime*. Paris: Belin, 1988.
- Eisenman, Peter. "En Terror Firma: Auf den Spuren des Grotexes (Grottesken)". In ders. Autors. *Aura und Exzeß. Zur Überwindung der Metaphysik der Architektur*. Ullrich Schwarz (Hrsg.), Martina Kögl, Ullrich Schwarz (Üb.). Wien: Passagen, 1995. 135–143.
- Gadamer, Hans-Georg. *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*. Tübingen: J.C.B. Mohr, 6.Aufl. 1990.
- Husserl, Edmund. "Notizen zur Raumkonstitution". In *Philosophy and Phenomenological Research*, Vol. 1, No. 1 (1940): 21-37. (Ms. D 18), doi:10.2307/2103194.
- Husserl, Edmund. *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie. Zweites Buch. Phänomenologische Untersuchungen zur Konstitution*. (Hua IV) Den Haag: Nijhoff, 1952.

- Husserl, Edmund. *Erfahrung und Urteil. Untersuchungen zur Genealogie der Logik (EU)*. Hamburg: Meiner, 1972.
- Husserl, Edmund. *Zur Phänomenologie der Intersubjektivität. Texte aus dem Nachlass. Erster Teil: 1905-1928*. (Hua XIV). Den Haag: Nijhoff, 1973a.
- Husserl, Edmund. *Ding und Raum. Vorlesungen 1897*. (Hua XVI). Den Haag: Nijhoff 1973b.
- Husserl, Edmund. *Die Bernauer Manuskripte über das Zeitbewusstsein (1917/18)*. (Hua XXXIII). Dordrecht: Kluwer, 2001.
- Husserl, Edmund. *Die Lebenswelt. Auslegungen der vorgegebenen Welt und ihrer Konstitution. Texte aus dem Nachlass (1916-1937)*. (Hua XXXIX). Dordrecht: Springer, 2008.
- Leibniz, Gottfried W. *Monadologie*. Hans Glockner (Üb.). Stuttgart: Reclam, 1979.
- Lévinas, Emmanuel. *En découvrant l'existence avec Husserl et Heidegger*. Paris: Vrin, 2010.
- Liotard, Jean-François. "Das Erhabene und die Avantgarde". In *Merkur* 424, März 1984.
- Liotard, Jean-François. *Die Analytik des Erhabenen (Kant-Lektionen, Kritik der Urteilskraft, §§ 23-29)*. München: Fink, 1994.
- Kant, Immanuel. *Kritik der Urteilskraft. (KU)* In *Kritik der Urteilskraft und Schriften zur Naturphilosophie*. In: *Kant Werke in sechs Bänden*. Darmstadt: WBG, 1983.
- Kant, Immanuel. *Kritik der reinen Vernunft. (KrV)* In ders. *Werke in sechs Bänden*, Bd. II. Wilhelm Weischedel (Hrsg.). Darmstadt: WBG, 1983.
- Maak, Niklas. "Peter Eisenman im Stelengang". In *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 16.08.83. Cf.: <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/thema/peter-eisenman>. (Zugang: 10.03.2020).
- Merleau-Ponty, Maurice. *Phänomenologie der Wahrnehmung, [Phénoménologie de la Perception, Paris, 1945]*. Rudolf Boehm (Üb.). Berlin: de Gruyter, 1966.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Das Auge und der Geist, ["L'oeil et l'esprit", Les Temps Modernes 17, Paris 1961, 193-227; repr. Paris, 1964]*. Hans Werner Arndt (Üb.). Hamburg: Meiner, 1967.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Die Prosa der Welt, [La prose du monde, Paris, 1969]*. Regula Giuliani (Üb.). München: Fink, 1984.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Das Sichtbare und das Unsichtbare, [Le Visible et l'Invisible suivi de notes de travail par Maurice Merleau-Ponty, Paris, 1964]*. Regula Giuliani, Bernhard Waldenfels (Üb.). München: Fink, 1986.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Zeichen, [Signes, Paris 1960]*. Barbara Schmitz, Hans Werner Arndt (Üb.). Bernhard Waldenfels (Komm.), Christian Bermes (Hrsg.). Hamburg: Meiner, 2013.
- Orlikowski, Anna. *Merleau-Pontys Weg zur Welt der rohen Wahrnehmung*. München: Fink, 2012.
- Panofsky, Erwin. *Sinn und Deutung in der bildenden Kunst*. Köln: Dumont, 1978.

- Pries, Christine (Hrsg.). *Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn*. Weinheim: WCH, 1989.
- Pries, Christine. *Übergänge ohne Brücken. Kants Erhabenes zwischen Kritik und Metaphysik*. Berlin: Akademie Verlag, 1995.
- Recki, Birgit. *Ästhetik der Sitten. Die Affinität von ästhetischem Gefühl und praktischer Vernunft bei Kant*. Frankfurt a.M.: Klostermann, 2001.
- Richir, Marc. *Fragments phénoménologiques sur le temps et l'espace*. Grenoble: Millon, 2006.
- Saint Girons, Baldine. *Fiat Lux. Une Philosophie du Sublime*. Paris: Quai Voltaire, Édima, 1993.
- Schmarsow, August. *Grundbegriffe der Kunstwissenschaft*. Berlin: Teubner, 1905, repr. Gebr. Mann, 1998.
- Schwarz, Ullrich. "Another look – anOther gaze. Zur Architekturtheorie Peter Eisenmans". In Peter Eisenman. *Aura und Exzeß. Zur Überwindung der Metaphysik der Architektur*. Ullrich Schwarz (Hrsg.), Martina Kögl, Ullrich Schwarz (Üb.). Wien: Passagen, 1995. 11-34.
- Till, Dietmar. *Das doppelte Erhabene. Eine Argumentationsfigur von der Antike bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts*. Tübingen: Niemeyer, 2006.
- Tschumi, Bernard. *Architecture and Disjunction*. Cambridge/London: MIT Press, 1994.
- Tschumi, Bernard. "The Pleasure of Architecture". In ders. *Questions of Space, Text 5*, London: Architectural Association, 1990.
- Vidler, Anthony. *The Architectural Uncanny. Essays in the Modern Unhomely*. Cambridge: MIT Press, 1992.
- Waldenfels Bernhard. "Das Zerspringen des Seins. Ontologische Auslegung der Erfahrung am Leitfaden der Malerei". In ders. *Autors: Deutsch-französische Gedankengänge*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1995.
- Waldenfels Bernhard. *Ortsverschiebungen, Zeitverschiebungen. Modi leibhaftiger Erfahrung*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2009.
- Waldenfels Bernhard. *Sinnesschwellen. Studien zur Phänomenologie des Fremden 3*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2013.
- Wölfflin, Heinrich. *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur. Mit einem Nachwort zur Neuauflage von Jasper Cepl*. Berlin: Gebr. Mann Verlag, 1999.
- Zelle, Carsten. *Die doppelte Ästhetik der Moderne. Revisionen des Schönen von Boileau bis Nietzsche*. Stuttgart/Weimar: Metzler 1995.