

GÜNTER SEUBOLD / THOMAS SCHMAUS
(HRSG.)

Ästhetik der Stille

Mit Beiträgen von

Günter Seubold, Thomas Schmaus, Volker Beeh,
Michael Bordt SJ, Richard Hoppe-Sailer, Ulli Seegers,
Thomas Kabisch, Manfred Speidel,
Walter Flemmer, Reinhild Brass



Bibliographische Information Der Deutschen Nationalbibliothek
Bibliographic information published by Die Deutsche Nationalbibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.
The Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the Deutsche Nationalbibliografie; detailed bibliographic data are available in the internet at <http://dnb.d-nb.de>.

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung in elektronische Systeme.

ISBN 978-3-935404-27-3
© *DenkMal* Verlag Bonn 2014
www.denkmal-verlag.de
Umschlaggestaltung: jcv Köln/Berlin
Satz: tps München/Bonn
Printed in Germany

INHALT

Günter Seibold / Thomas Schmaus

Ästhetik der Stille. Einleitung 7

Günter Seibold

Stille und Sein.

Bausteine einer Ästhetik der Stille 19

Thomas Schmaus

Stille. Phänomenologische Annäherungen 41

Volker Beeb

„Gestalt ist Leere, Leere ist Gestalt“.

Philosophische Reflexionen zum Herz-Sûtra 89

Michael Bordt SJ

Kontemplative Wahrnehmung. Anmerkungen zu
einer Ästhetik der Stille aus der Perspektive des Betrachters 113

Richard Hoppe-Sailer

„Eine Art von Stille leuchtet zum Grund“.

Die Zeichnungen Paul Klees 131

Ulli Seegers
Unheimliche Stille.
Alterität und Geheimnis im Werk von Gregor Schneider 151

Thomas Kabisch
„Musik vermag nur im Sauerstoff der Stille zu atmen“.
Funktionen von Stille in der europäischen Musik 161

Manfred Speidel
Villa Katsura und Bauhaus.
Aspekte von Leere und Fülle in der modernen Architektur 201

Walter Flemmer
Gärten der Stille in Japan 227

Reinhild Brass
Erziehung zum Hören – Erziehung zur Stille.
Grundsätze und Grundprobleme der Audiopädie 249

Zu den Autoren 267

Ästhetik der Stille

Einleitung

Was Stille ist, scheint selbstverständlich. Doch nicht selten erweist sich das Selbstverständliche bei näherer Betrachtung als höchst problematisch. Den Aufsätzen dieses Bandes lässt sich entnehmen, dass auch Stille, das Phänomen Stille, alles andere als selbstverständlich ist, ja dass das gewöhnliche Verständnis der Stille sich als problematisch, oft auch als falsch und irreführend erweist – jedenfalls nicht das Phänomen trifft.

Redet man gar von einer „Ästhetik der Stille“, so wird es doppelt problematisch, denn auch das Wort „Ästhetik“ kann vieles bedeuten.

Ästhetik – alltagssprachlich¹

Was man heute und im alltäglichen Gebrauch der Sprache meint, wenn von „Ästhetik“ und „ästhetisch“ die Rede ist, lässt sich am besten anhand eines Beispiels zeigen, das mit autonomer Kunst noch nichts zu tun hat. Es kann vorkommen, dass der Autohändler im Laufe des Beratungsgesprächs irgendwann die Frage stellt, ob wir bei der Fahrzeugwahl mehr Wert auf Funktionalität legen oder auf Ästhetik. „Was ist Ihnen wichtiger: dass das Auto einen großen Laderaum hat – oder dass es gut aussieht, dass es optisch ansprechend ist?“ Ein Klischee in diesem Zusammenhang unterstellt, dass Frauen hier und in ähnlichen Kontexten mehr Wert auf „das Ästhetische“ legen und sich auch besser darauf verstehen, während Männer dem Funktionalen den Vorzug geben. Und so kann man immer wieder insbesondere über Frauen hören, diese oder jene sei ein besonders ästhetischer Mensch. Damit ist dann kein Objekt ge-

¹ Vgl. zum Folgenden Seibold 2013, 7–9.

meint, sondern ein Subjekt, das ästhetisches Gespür hat – ein Händchen für das Schöne und Elegante.

Wir finden also vor allem diese beiden Bedeutungen von Ästhetik in unserer Lebenswelt: Es gibt eine Ästhetik von *Objekten*, mit denen wir umgehen oder die wir bestaunen: ein Auto, ein Gebäude, ein Kleidungsstück. Wir nennen solche Objekte „ästhetisch“, wenn sie uns gefallen, wenn sie uns ansprechen, wenn wir sie schön finden. Wir nennen aber auch *Subjekte* ästhetisch, und zwar diejenigen, die ein besonders gutes Gespür haben für die Ästhetik von Objekten, die wissen, wie man sich gut anzieht, eine Wohnung geschmackvoll einrichtet oder ein schönes Gebäude konzipiert.² Wenn wir Menschen in diesem Sinne als „ästhetisch“ bezeichnen, dann gehen wir davon aus, dass sie zu denjenigen gehören, die (subjektiv) besser als andere wahrnehmen können, was an Objekten (objektiv) ästhetisch ist.

Damit ergibt sich eine Bedeutungsverschiebung. Bisher wurden Subjekt und Objekt neutral und formal verstanden in dem Sinne, dass sich dort ein Objekt befindet, ein Gegen-Stand, dem gegenüber hier ein Subjekt steht, das dieses Objekt wahrnimmt und beurteilt. Durch die Verwendung der Adjektive „subjektiv“ und „objektiv“ eröffnen sich nun aber weitere Facetten der umgangssprachlichen Rede von der Ästhetik. Wir bewerten so manches als *bloße* Geschmackssache, über die nur individualsubjektive Meinungen möglich seien: Du liebst das, ich liebe jenes. Wir erleben aber auch, dass man über Geschmack sehr wohl triftig streiten kann. Implizit gehen wir nämlich davon aus, dass die Ästhetik der Objekte den Objekten inhäriert: Das Haus ist schön, nicht nur für dich und für mich, sondern – prinzipiell – für alle Subjekte, die den richtigen Zugang dazu finden, denen also Geschmack und Ästhetik zu eigen ist. Menschen, bei denen dies nicht der Fall ist, sind demnach unästhetisch und damit auch unfähig zu beurteilen, ob etwas ästhetisch ist. Ästhetische Subjekte hingegen können dieser vortheoretischen Ästhetik zufolge wahrnehmen, ob etwas schön ist.

² Man kann natürlich auch einen Menschen ästhetisch nennen im Sinne eines Objekts und meint dann damit etwa eine schöne Frau oder einen gut aussehenden Mann.

Ästhetik – (kunst-)wissenschaftlich

Doch auch das Schöne muss sterben. Zumindest in der hohen Kunst. Denn spätestens am Ende des 19. Jahrhunderts verliert es hier seine maßgebliche Rolle – jedenfalls in der klassischen Bedeutung des Wortes „schön“. Die Kunst orientiert sich in der Moderne nicht mehr am Ideal des Schönen. Die Bedeutung, die das Schönheitsideal vor allem über die Medien noch heute in unserem Alltag entfaltet, hat es in der Kunst schon lange verloren. Just die Kunst aber ist der Bereich, welcher besonders mit dem Begriff der Ästhetik in Verbindung gebracht wird. Damit erreichen wir eine weitere Bedeutungsebene, die zwar in Nachbarschaft zum wenig reflektierten alltäglichen Verständnis des Wortes steht, die aber auch davon zu unterscheiden ist. Hier kam es im Laufe der Zeit gewissermaßen zu einer Entfremdung, haben sich die beiden umgangssprachlichen Verwendungen im Deutschen doch aus dem wissenschaftlichen Gebrauch des Wortes „Ästhetik“ entwickelt. Ästhetik – das hieß lange Zeit: Wissenschaft von der Wahrnehmung bzw. Darstellung des Schönen, wobei der Fokus weniger auf die Schönheit der Natur gelegt wurde als auf das Schöne in der Kunst. Denn spätestens mit Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770–1831) galt die Ästhetik vor allem als Wissenschaft von den schönen Künsten.³ Weil aber Kunst überhaupt schön zu sein hatte, damit sie es wert war, „Kunst“ genannt zu werden, wurde Ästhetik zum Synonym für Kunstwissenschaft und Kunstphilosophie. Diese Terminologie gilt auch heute noch – trotz des schon erwähnten Bruchs in der Moderne, durch den der klassische Schönheitsbegriff seine Bedeutung verloren hat.

Damit wird auch die Entfremdung deutlich, die heute zwischen dem wissenschaftlichen und dem umgangssprachlichen Gebrauch von „Ästhetik“ besteht. Beide Verwendungsweisen haben ihren Ursprung im Begriff der Ästhetik als Wissenschaft von der Wahrnehmung bzw. Darstellung des Schönen. Die Nähe des umgangssprachlichen Gebrauchs zu seinem Ursprung liegt darin, dass es auf

³ „[...] ihr Gegenstand ist das weite *Reich des Schönen*, und näher ist die Kunst, und zwar die *schöne Kunst* ihr Gebiet.“ (Hegel 1970, Bd. 1, 13)

der Subjektseite um Wissen, genauer um Alltagswissen, um Gespür für die Wahrnehmung des Schönen geht; und auf der Objektseite nennen wir ästhetisch dasjenige, was ein ästhetisches Subjekt an der Sache als schön oder geschmackvoll empfindet. Auf denselben Ursprung kann sich aber auch die Ästhetik als Kunstphilosophie berufen, ohne dass sie dafür heute mit dem Begriff „schön“ operieren muss. Inhaltlich ist dann aber wenig präjudiziert: Ästhetik heißt hier nur, dass man sich wissenschaftlich bzw. philosophisch mit Kunst beschäftigt.

Aber auch der gemeinsame Ursprung der gegenwärtigen Verwendungsweisen des Begriffes „Ästhetik“ ist abkünftig. Ursprünglich (und wörtlich) meint Ästhetik das Wissen oder die Wissenschaft von der Wahrnehmung – und zwar der Wahrnehmung überhaupt, nicht nur derjenigen des Schönen. *Aisthētikos* ist im Altgriechischen dasjenige, was die *aisthēsis*, also die Wahrnehmung betrifft.⁴ Bewahrt hat sich diese Bedeutung im Deutschen beim Anästhesisten, der dafür Sorge zu tragen hat, dass keine Wahrnehmung mehr möglich ist. Durch die Betäubung, die er vornimmt, soll ja die Sinnes- und damit auch die Schmerzempfindung verhindert werden. *Aisthēsis* ist also ganz leiblich zu verstehen: Es geht um Sinneswahrnehmung, Sinnesempfindung. Wenn Immanuel Kant (1724–1804) Ende des 18. Jahrhunderts in seiner *Kritik der reinen Vernunft* von Ästhetik spricht, dann hat das nichts mit Kunst zu tun, sondern bezieht sich auf das Sinnesvermögen und dessen Prinzipien.⁵ Die transzendente Ästhetik ist „Wissenschaft von allen Prinzipien der Sinnlichkeit a priori“⁶.

⁴ Vgl. Kluge 1995, 58.

⁵ Die „Ästhetik“ als philosophische Disziplin wurde einige Jahrzehnte vor Kant von Alexander Gottlieb Baumgarten (1714–1762) begründet. In seinem unvollendeten Werk *Aesthetica* verstand er sie primär als „Wissenschaft der sinnlichen Erkenntnis“ (2007, 11, §1). Weil aber, so Baumgarten, die Vollkommenheit dieser Erkenntnisform die Schönheit ist (vgl. 2007, 21, §14), brachte man den Begriff „Ästhetik“ zunehmend mit dem Schönen und der Kunst in Verbindung. Kant wehrte sich in *der Kritik der reinen Vernunft* noch dagegen und plädierte dafür, den Terminus im ursprünglichen Sinn zu verwenden (vgl. KrV, B 35 f. = Kant 1956, 70; anders dagegen die Bedeutung

Der Begriff „Ästhetik“ hat demnach folgende Bedeutungen:

Wissenschaftlicher Gebrauch:

- Wissenschaft von der Wahrnehmung (a)
- Wissenschaft von der Wahrnehmung des Schönen (b)
- Kunstwissenschaft/Kunstphilosophie (c)

Umgangssprachlicher Gebrauch:

- Das am Objekt, was schön bzw. geschmackvoll ist (d)
- Das subjektive Vermögen, Schönheit wahrnehmen zu können, Geschmack, einen „Sinn“ für Schönheit zu haben (e)

Ästhetik der Stille

Vergegenwärtigen wir uns die verschiedenen Bedeutungen des Begriffs „Ästhetik“, dann wird deutlich, dass für das Thema dieses Sammelbandes vor allem (a) und (c) relevant sind, dass aber hierbei auch der umgangssprachliche Gebrauch des Wortes (d, e) eine nicht zu unterschätzende Bedeutung hat. Denn der Stille muss ja einerseits selbst etwas Ästhetisches innewohnen (d), wie es andererseits einzelne, womöglich herausragende Menschen („Subjekte“) gibt, die ein spezifisches Gespür für die Stille haben, einen Geschmack für Stille, einen *Stille-Sinn*, wenn man so will (e). Diese „bewohnen“ die Stille, wie es bei Rilke heißt; sie sind „Stillekoster“, so Botho Strauß.

„Ästhetik der Stille“ meint in den Beiträgen dieses Bandes also zunächst das Wissen darum (a), wie wir Stille wahrnehmen. Um ein solches Wissen zu erlangen, greifen wir auf Erfahrungen zurück, die Menschen in und mit der Stille gemacht haben. Dass dabei recht unterschiedliche Wahrnehmungsweisen auszumachen

von „ästhetisch“ in der *Kritik der Urteilskraft*), während Hegel sich dem veränderten Sprachgebrauch fügte, obwohl er „eigentlich nicht ganz passend“ (Hegel 1970, Bd. 1, 13) sei.

⁶ KrV, B 35 = Kant 1956, 70. Auch das Wort „Sinnlichkeit“ ist begriffsgeschichtlich vielschichtig. Bei Kant hat es – anders als heute – noch keine erotische Konnotation, sondern bezeichnet schlicht das Vermögen der Sinneswahrnehmung.

sind, deutet darauf hin, dass Stille ein vielschichtiges Phänomen ist. Die Studien bringen freilich zum Vorschein, dass manche dieser Wahrnehmungen oberflächlicher und andere tiefgründiger sind, so dass man sich – an letzteren orientierend – Schritt für Schritt dem Phänomen, ja Tiefenphänomen der Stille nähern kann.

Wahrnehmungen von Stille haben Eingang gefunden in zahlreiche Kunstwerke. Ästhetik der Stille heißt dann (c): Darstellungen von Stille in der Kunst hören, betrachten und reflektieren. Wie wird Stille dort wahrgenommen, wie wird sie vermittelt? Kann Kunst selbst die Wahrnehmung von Stille eröffnen – vielleicht sogar besser als andere Bereiche der Wirklichkeit es können? Und umgekehrt: Verhilft uns Stille dazu, Kunst angemessener zu rezipieren? Gibt es stille Künstler, gibt es Stille-Künstler? Die meisten Beiträge dieses Sammelbandes beschäftigen sich vorrangig mit dieser Bedeutung der „Ästhetik der Stille“, kommen in ihren Ausführungen aber immer wieder auf (a) zu sprechen.

Das Anliegen dieses Sammelbandes ist es also, unser Wissen von der Wahrnehmung der Stille zu vertiefen – insbesondere anhand und im Ausgang von Kunstwerken. Dass es dabei um die Frage gehen könnte, wie sich Stille besonders schön darstellen lässt (b), erscheint nicht erst im Hinblick auf die moderne Kunst als absurde Vermutung. Was letztlich in Frage steht, also erörtert wird, ist nicht die Schönheit, sondern die *Wahrheit* der Stille: Wahrheit allerdings verstanden nicht als Satz Wahrheit, sondern als Erscheinungswahrheit in Anlehnung an die griechische *alētheia*, die Unverborgenheit dessen, was sich zeigt. Gesucht wird, was Stille ‚in Wahrheit‘ ist, ursprünglich und eigentlich – im Unterschied zur scheinbaren, aufgesetzten und verordneten Stille, die diese Bezeichnung kaum verdient. Für diese Unterscheidung braucht es Kriterien – und es sind gerade treffende Darstellungen nicht-authentischer Stille, die die ästhetische Urteilskraft schärfen helfen: Sie decken deren bloßen Anschein auf. Unsere geschichtliche Situation könnte gar dadurch gekennzeichnet sein, dass wir vorerst nur auf diese Weise wieder eine Ahnung von wahrer Stille erlangen, weil uns gegenwärtig ein anderer Zugang zu ihr versperrt ist.

Die Beiträge dieses Sammelbandes

Den Auftakt der Einzelbeiträge macht *Günter Seibold* mit seinen künstlerisch-philosophischen *Bausteinen einer Ästhetik der Stille*, die den verschiedenen Themenbereichen dieses Sammelbandes eine solide Grundlage bereiten. Dabei stützt sich Seibold zum einen auf Gewährsmänner aus der bildenden Kunst wie Paul Cézanne oder Robert Kinmont und zum anderen auf die Erfahrungen und Ausführungen von John Cage, Rainer Maria Rilke, Friedrich Nietzsche und Martin Heidegger. Der Titel *Stille und Sein* verdichtet das Grundanliegen des Autors, Stille nicht als Seiendes (oder Nicht-Seiendes) zu verstehen, sondern als ein „ästhetisch-ontologisches Grundgeschehen“, das demjenigen, der sich darauf einlässt, einen ursprünglichen und schöpferischen Zugang zur Wirklichkeit gewährt.

Thomas Schmaus sucht in seinem Beitrag *phänomenologische Annäherungen an die Stille*. Er problematisiert zunächst das verbreitete Verständnis von Stille als Lautlosigkeit und differenziert zwischen verschiedenen Formen der Wahrnehmung von Stille. Anschließend greift er den Einwand auf, in vielen Fällen könne hier nur im metaphorischen Sinne von Stille gesprochen werden und führt mit Rekurs auf Hans Blumenberg und Susan Sontag aus, was es heißt, Stille als kulturelle oder spezifisch ästhetische Leitmetapher zu verstehen. Dem gegenüber steht die Auffassung, Stille sei eine ursprüngliche Erfahrung. Dies erörtert Schmaus exemplarisch an Johann Wolfgang Goethes Phänomenologie und Dichtung.

Volker Beeh schlägt anschließend eine Brücke vom westlichen in das östliche Denken. Seine *Philosophischen Reflexionen zum Herz-Sûtra* erörtern den buddhistischen Grund-Satz „*Gestalt ist Leere, Leere ist Gestalt*“. In ihm verbirgt sich eine Erfahrung, die sprachlich nur unzulänglich wiedergegeben werden kann. Sie ereignet sich nach zen-buddhistischer Tradition denn auch in aller Stille. Zur Einsicht in die Leere von Welt und Mensch gelangt, wem sich alles Substantielle und Beharrliche als bloßer Schein erweist. Der Erwachte entdeckt, dass jede Gestalt – auch seine eigene – ohne Substanz ist, und praktiziert dementsprechend Selbstlosigkeit.

Der darauffolgende Aufsatz markiert den Übergang von den philosophischen Beiträgen, die ihr ästhetisches Augenmerk vor allem auf die Wahrnehmung von Stille legen (a), hin zu den kunstwissenschaftlichen Abhandlungen, welche die Ästhetik der Stille im Kontext von Künstlern und deren Werken untersuchen (c). *Michael Bordt SJ* beschäftigt sich mit der *Perspektive des Betrachters* von Kunstwerken und stellt seine Überlegungen unter den Titel *Kontemplative Wahrnehmung*. Eine solche ist erforderlich, um ein Kunstwerk *als* Kunstwerk erleben zu können, wie Bordt im Anschluss an Immanuel Kant und Edward Bullough herausarbeitet. Sie besteht im Wesentlichen in der Distanz des Betrachters zu den expressiven Eigenschaften des Werkes sowie zu seinen eigenen Emotionen und Gedanken. Durch kontemplative Selbstwahrnehmung und die Bereitschaft, den eigenen Handlungsimpulsen nicht nachzugeben, entsteht eine Offenheit für Neues und damit auch für das Kunstwerk als solches.

Eine Gruppe von Werken der bildenden Kunst, die selbst Stille evozieren, steht im Fokus von *Richard Hoppe-Sailers* Betrachtungen und Reflexionen. Der Kunsthistoriker widmet sich den *Zeichnungen Paul Klees*, von dem auch das titelgebende Zitat stammt: „*Eine Art von Stille leuchtet zum Grund*“. Hoppe-Sailer zeigt an mehreren Werken, dass Stille bei Klee nicht in der Abwesenheit von Spannung oder Bewegung besteht, sondern wesentlich mit Dynamik, ja Unruhe verbunden ist. Diese unversöhnte „Stille der Irritation“ erreicht Klee zudem durch Abbruch und Verweigerung, durch „Konzentration auf die Aussagekraft der leeren Fläche“ und „Reduktion des Formenvokabulars“.

Während Paul Klee als Vertreter der künstlerischen Moderne der Eigengesetzlichkeit des Kunstwerks verpflichtet ist, bindet der zeitgenössische Künstler *Gregor Schneider* seine Kunst bewusst in gesellschaftliche Funktionszusammenhänge ein – allerdings auf höchst beunruhigende Weise. Wie *Ulli Seegers* in ihrem Beitrag herausarbeitet, unterwandert Schneider mit seinen Projekten gewohnte Zuordnungen, sorgt damit für Verunsicherung und bringt *Alterität und Geheimnis* ins Spiel. Als verdrängtes Phänomen kommt in diesem Zusammenhang auch die Stille zum Vorschein –

im Modus der Unheimlichkeit, der auf die tiefe „ontische Unsicherheit“ des Menschen verweist, wie Seegers im Anschluss an Sigmund Freud und Martin Heidegger hervorhebt.

Nach den beiden Beiträgen zur bildenden Kunst fragt der Musikwissenschaftler *Thomas Kabisch* nach *Funktionen von Stille in der europäischen Musik*. Virulent wird diese Frage für den Autor bei der Entstehung der europäischen Mehrstimmigkeit, bei der Begründung einer autonomen Instrumentalmusik sowie bei der „Selbstkritik der europäischen Musik im französischen Projekt einer nicht-diskursiven Musik und in der Neuen Musik von John Cage“. Kabisch widmet sich insbesondere der dritten Thematik und erschließt dabei die französische Musik der Wende zum 20. Jahrhundert vor dem Hintergrund der Musiktheorie Vladimir Jankélévitchs: „*Musik vermag nur im Sauerstoff der Stille zu atmen*“.

Manfred Speidels Beitrag zur Baukunst steht in enger Verbindung zu Volker Beehs Ausführungen über den Zen-Buddhismus, insofern er mit der *Villa Katsura* einem Gebäude seine Aufmerksamkeit widmet, das ganz vom östlichen Denken geprägt ist. In einem luziden Vergleich mit dem Weimarer *Bauhaus* zeigt der Autor auf, wie die japanische Kaiservilla und ihr kultureller Kontext im 20. Jahrhundert auch die westliche Architektur beeinflusst und bereichert haben – was freilich nicht ohne Missverständnisse geschah. Speidel thematisiert verschiedene *Aspekte von Leere und Fülle in der modernen Architektur* und bezieht sich dabei auf Walter Gropius und Ludwig Mies van der Rohe, vor allem aber auf Bruno Taut.

Die fernöstliche Gartenbaukunst ist Gegenstand von *Walter Flemmers* Ausführungen über die *Gärten der Stille in Japan*. Der Autor greift dabei in erster Linie auf seine eigenen Erfahrungen zurück, schildert Begegnungen und Gespräche vor Ort und bezieht sie auf einschlägige Zen-Literatur. Verschiedene Elemente und Aspekte des japanischen Gartens werden dabei ebenso vorgestellt wie dessen unterschiedliche Gestaltungsformen. Dabei wird deutlich, dass diese Gärten mit ihrer „großen, erfüllten Leere“ als Orte der Stille die Besucher zur Ruhe kommen lassen, die Achtsamkeit fördern und somit zu gelassener kontemplativer Betrachtung führen.

Dass Stille nicht nur tieferes Schauen, sondern auch besseres Hören ermöglicht, verdeutlicht abschließend *Reinhild Brass* in einer pädagogischen Reflexion, die auf langjähriger Erfahrung in der Schulung von Kindern und Jugendlichen beruht. *Erziehung zum Hören* – so ihre Erkenntnis – beinhaltet immer auch *Erziehung zur Stille*. Die Stille ist Grund und Frucht eines Hörens mit gesteigerter Aufmerksamkeit und muss ebenso wie dieses Schritt für Schritt erlernt werden. Die *Grundsätze und Grundprobleme* dieses Lernvorgangs, die Brass als *Audiopädie* entwickelt hat, referiert die Autorin ebenso wie die Schrittfolge, die von Lärm und Geräusch über Klang, Ton, Sing- und Sprechstimme zur Stille führt.

Danksagungen

Die Beiträge des vorliegenden Bandes entstanden in Folge des Symposiums „Ästhetik der Stille“. Ursprünglich als Vorträge konzipiert, wurden sie von den Autoren für diese Publikation überarbeitet.

Das Symposium fand vom 5. bis 7. Oktober 2012 im Rahmen des Studium Generale der *Alanus Hochschule für Kunst und Gesellschaft* in Alfter bei Bonn statt. Für die Konzeption, Planung und Organisation zeichneten Günter Seibold und Thomas Schmaus verantwortlich.

Allen, die am Gelingen der Veranstaltung ihren Anteil hatten, sei an dieser Stelle von Herzen Dank gesagt. In erster Linie gilt das für die Referenten mit ihren sachkundigen Vorträgen und engagierten Diskussionsbeiträgen.

An der Vorbereitung und Durchführung des Symposiums waren außerdem beteiligt: Jenny Detro, die Sekretärin des Studium Generale, sowie die Studentischen Hilfskräfte Heidrun Wettengl und Alexandra Kaiser. Gerhard Henseler und Heidrun Wettengl haben den vorliegenden Tagungsband Korrektur gelesen. Das Umschlagsmotiv stammt von Sonja Simone Albert. Ihnen allen gebührt unser herzlicher Dank.

Alfter, im Juni 2014

Günter Seibold, Thomas Schmaus

Literaturverzeichnis

Baumgarten, Alexander G. 2007: *Ästhetik. Lateinisch – Deutsch*, 2 Bde., hrsg. und übersetzt von Dagmar Mirbach, Hamburg: Felix Meiner Verlag.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 1970: *Vorlesungen über die Ästhetik*, 3 Bde. (= Werke in 20 Bänden; Bd. 13–15), Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Kant, Immanuel 1956: *Kritik der reinen Vernunft = KrV* (= Werke in sechs Bänden; Bd. 2), Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Kluge 1995. *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, bearbeitet von Elmar Seebold, 23. Auflage, Berlin/New York: Walter de Gruyter.

Seubold, Günter 2013: *Ästhetik des Todes. Begriffserläuterungen mit Blick auf die moderne Kunst*, insbesondere Rainer Maria Rilke, Giovanni Segantini und Gustav Mahler, in: Seubold, Günter/Schmaus, Thomas (Hrsg.): *Ästhetik des Todes. Tod und Sterben in der Kunst der Moderne* (= *AnAesthetica*; Bd. 7), Bonn: DenkMal Verlag, 7–33.

Günter Seubold

Stille und Sein
Bausteine einer Ästhetik der Stille

*Hans-Peter Hempel,
dem Vermittler, Förderer, Freund,
zum 80. Geburtstag*

Die Missverständnisse, denen im europäischen Kulturkreis das Phänomen der Stille ausgesetzt ist, sind zahlreich und tiefgehend. Und obgleich nicht wenige der Protagonisten aus Kunst und Philosophie des 20. Jahrhunderts mit Nachdruck gegen sie angekämpft haben – noch immer verstehen wir unter Stille vor allem eines: die Abwesenheit von Ton und Lärm. Wir verstehen Stille also vor allem negativ: vom anwesenden Seienden her – als dessen Negation.

Zu alledem sind für ein Reden und Schreiben über Stille Fallstricke ausgelegt: Kann man über ein Phänomen reden, das so zart und unscheinbar ist, ein Phänomen, von dem man fürchten muss, schon eine leise Annäherung zerstöre das, was es auszeichne und begründe? Kann Stille zum Thema eines ordentlich rationalen, gar lautstarken und wortgewaltigen Diskurses werden? Wie kann, wie muss über Stille geredet werden, damit, worum es geht, nicht zerstört wird?

1. Geläufige Missverständnisse von Stille

Stille ist wohl auch ein vieldeutiger Begriff. Aber es sind vor allem die Missverständnisse, die eine philosophisch-gründliche Verständigung über den Begriff und das Phänomen erschweren. Unter „Stille“ verstehen wir oft, ja in der Regel nur die

– bloße Abwesenheit von Ton und Lärm.

Vorausgesetzt, diese Bestimmung trifft etwas an der Stille – erfasst sie damit schon das Eigentliche? Mit dieser Definition der Stille *reduzieren* wir sie womöglich auf etwas Richtiges, und gerade deshalb

bemühen wir uns nicht mehr um das Wesentliche. Das Wahre an der Stille geht uns damit verloren. Stille ist dann aufgrund dieser Reduktion etwas bloß Negatives, sie steht für etwas, das nicht da ist, das aber da sein könnte, nämlich den Laut, die Verlautung. In diesem Zusammenhang verstehen wir dann Stille als ein rein

– akustisch-sinnliches Phänomen.

Stille herrscht dann, wenn nichts erklingt, wenn kein Laut ertönt. Soeben hörte man noch etwas, nun ist es still; dann aber ertönt wieder etwas. In diesem Sinne ist die Stille selbst ein, wenn auch negatives,

– Etwas neben anderen seienden Dingen,

ein „Seiendes“ neben „Seienden“, also neben Tönen oder Lärm, neben Wasser oder Steinen. Stille steht dann als negatives Etwas zeitlich neben, also vor oder nach einem positiven Etwas, den akustisch hörbaren Lauten, den Dingen im weiteren Sinne. Die „ontologische Differenz“, um mit Heidegger zu reden, zwischen der Stille und den Dingen fällt damit weg.

Aber schon eine erste vorsichtige Annäherung kann uns bewusst machen, dass Stille mehr ist als etwas Abwesendes, weitaus mehr als etwas Nichtseiendes. Denn Stille ist eine Bedingung für vielerlei *Tätigkeiten* oder *Bewusstseinszustände*, für *Kultur* überhaupt.

2. Erste Annäherung an das Phänomen Stille: die herausragende Bedeutung der Stille in Religion, Kultur und Kunst

Stille ist für jedes Individuum, ist für jede Kultur als Ganzes elementar. Eine Kultur, die das vergisst und auf „volle Dröhnung“ setzt – heute oft auch „Quote“ genannt –, ist im Absterben begriffen, im Grunde schon tot, auch wenn sie sich noch eine gewisse Zeit auf den Beinen hält. Das, was sie auf den Beinen hält, stammt aber nicht aus der Zeit der vollen Dröhnung, sondern aus einer Zeit davor, einer Zeit, in der man der Stille noch nicht den Garaus gemacht hatte. Man zehrt von der nährenden Kultur-Frucht früherer Jahrzehnte und Jahrhunderte, derweil man seinen verzehrenden Geschäften und Vergnügungen nachrennt.

Um etwas genau und eindringlich *hören* zu können, muss es still sein. Um sich *konzentrieren* zu können, muss es still sein; jedenfalls kann man sich dann am besten konzentrieren, wenn es still ist. In einer öffentlichen Bibliothek, in der laut gesprochen wird, wird man bei der akribischen Lektüre, der Aufnahme und denkenden Verarbeitung des Gelesenen, gestört. Und auch die ästhetisch-kontemplative Einstellung fordert Stille: In einem Museum, in dem sich andere Besucher laut unterhalten oder gerade lärmende Baumaßnahmen durchgeführt werden, fehlt „etwas“: die Stille.

Die Stille hat aber auch eine elementare Bedeutung für die Entspannung. Selbst Gerichte sprechen demjenigen eine Entschädigung zu, der seinen Urlaub in einem „ruhigen“ Hotel gebucht hatte – und von Baustellen-Lärm nebenan belästigt wurde. Und in öffentlichen Saunen wird, zur besseren Entspannung, Stille gefordert.

Was würde aus den Musik- und Theaterstücken, aus Filmen und Hörspielen, wenn bei ihnen die bewusst eingesetzte Stille, die Pausen, die „Kunst-Pausen“, fehlten? Die Stille dient hier als – im weiteren Sinne – rhetorisches Element, welches verhindert, dass alles im differenzlosen Einerlei sich egalisiert: Sie dient dem Aufbau des Werkes und der dramaturgischen Erhöhung der Spannung.

Interessant ist in diesem Zusammenhang auch die Erkenntnis bzw. Vermutung und Ahnung der Marketing-Fachleute, dass Stille eine konsumhemmende Wirkung hat – und es deshalb angebracht sei, beispielsweise die Besucher eines Kaufhauses mit Musik zu berieseln. Diese Musik ist dann am wirkungsvollsten, wenn sie *nicht* bewusst wahrgenommen wird, sie ist, wie man sagen kann: „zu hören, aber nicht zum Hören“.

In vielen, wohl allen *Religionen* kommt der Stille eine große Bedeutung zu. Besonders herausragend ist hier der Zen-Buddhismus mit der in völliger Stille, auch Gedanken- und Gefühls-Stille, durchzuführenden Sitz-Meditation (*Zazen*). Aber auch der



Abb. 1 Zazen

Katholizismus kennt – kannte zumindest – die Schweigeexerzitien, die in Stille durchgeführt werden wollen. Und der Mittelpunkt der hl. Messe, die „Wandlung“, in der Brot und Wein in Leib und Blut Christi verwandelt, transsubstantiiert, werden, geschieht in Stille, angezeigt durch einen Gong oder einen Glockenton, die den Gottesdienstbesucher auch zur inneren Stille, zur *Andacht*, rufen sollen. Die Pietisten wiederum haben Begriffe wie „Andachtsstille“ oder „Gebetsstille“ geprägt.

Man könnte sogar sagen, dass der Gründungsakt des Christentums in der Stille geschah, dass er *in aller Stille* vor sich ging. Denn bevor Jesus mit seiner Botschaft in die Öffentlichkeit ging, hatte er sich selbst in der Stille geprüft, nämlich 40 Tage und Nächte lang in der Wüste.¹ Ja, selbst der „Anti-Christ“ Nietzsche glaubte seinen Zarathustra nicht ohne Prüfung in der Stille auf die Welt loslassen zu können: Dieser musste sogar zehn Jahre im Gebirge aushalten, bevor er sich und seine Lehre der Welt gab.

Es sind aber auch viele Künstler auf das Phänomen aufmerksam geworden. Nur wenige seien hier kurz erwähnt. Das folgende Zitat Paul Cézannes (1839–1906) beinhaltet die von ihm wohl bekannteste, weil am häufigsten zitierte Sentenz: dass die Kunst eine Harmonie sei – parallel zur Natur. Aber nicht deshalb sei die Stelle hier zitiert, sondern weil sie Beachtliches über die Stille aussagt:

Die Kunst ist eine Harmonie parallel zur Natur. Das ganze Bestreben des Malers muss die Stille sein. Er muss in sich alle Stimmen der Vorurteile zum Schweigen bringen, vergessen, vergessen, Stille eintreten lassen, ein vollkommenes Echo sein. Dann wird sich auf seiner empfindsamen Tafel die ganze Landschaft einschreiben.²

Stille ist für Cézanne Voraussetzung für das rechte Erfassen der Natur. Stille ist nicht (nur) etwas Äußerliches, sondern sie entsteht im Maler, entsteht zumindest *auch im Maler*, sie ist eine höchst positive Aktivität: sie ist Konzentration, ohne die nichts Rechtes aufgenommen werden kann. Stille muss entstehen, sonst ist alles ver-

¹ „Und alsbald trieb ihn der Geist in die Wüste hinaus.“ (Mk 1, 12)

² Zit. n. Welsch 2012, 76 (Übersetzung: Wolfgang Welsch).

Thomas Schmaus

Stille
Phänomenologische Annäherungen

Wir haben uns daran gewöhnt, zu sagen, daß der Schriftsteller sich ausdrückt. In *Ausdruck* klingt jedoch schon Mutwillen an und Gewalt; was wirklich an den Tag will, ans Licht, das muß man nicht drücken: Es geschieht, es wächst, es blüht – jeder, der schreibt oder malt oder komponiert, macht diese Erfahrung. Es ist tatsächlich eine Gnade, es kommt uns zu [...] aus der Stille, dem Schweigen, denn man muß absehen von der Sprache, damit die Welt wieder zu einem spricht.

(Rothmann 2006, 38 f.)

1. Stille – ein vielschichtiges Phänomen

Jede Ästhetik der Stille – sei sie auch noch so sehr im Kontext konkreter Kunst zu verorten – ruht auf dem Boden einer Aisthesis der Stille, die der künstlerischen Form nicht bedarf, um zu bestehen.¹ Sobald diese Wahrnehmung aber aus dem Stillschweigen der Erfahrung ins Verlauten kommt und verbalisiert wird, entsteht eine Künstlichkeit, deren Verlegenheit erst dann vergeht, wenn sie ins Künstlerische transformiert wird. Von der Stille zu reden ist eine Kunst – gilt es dabei doch, etwas ins Wort zu bringen, was sich der Sprache entzieht. Es mag daher nicht verwundern, wenn die folgenden Ausführungen, die der Aisthesis der Stille gewidmet sind und dabei von der Rolle absehen, welche diese in der bildenden, darstellenden und musischen Kunst spielt, immer wieder Anhalt und Anstoß nehmen an poetischen (Er-)Zeugnissen der Stille.

¹ Das griechische Wort „aisthēsis“ bedeutet wörtlich übersetzt „Wahrnehmung“. Im Anschluss daran verstehe ich mit Gernot Böhme (2001) unter „Aisthetik“ die Lehre von der Wahrnehmung. Zur Bedeutungsverschiebung hin zur Ästhetik als Kunstphilosophie sei auf die Einleitung dieses Sammelbandes verwiesen (S. 9–11).

Dort, wo die Sprache zu Kunst wird, rührt sie an das Unsagbare und ist damit näher als jeder Aussagesatz an einem Phänomen, das dem Schweigen so nah ist, dass Grenzziehungen willkürlich erscheinen.²

Doch auch in nicht-poetischer Form ist die Sprache für eine Asthetik der Stille von Relevanz. Unsere Wahrnehmung ist in erheblichem Maße sprachlich geprägt, so dass es voreilig wäre, dieses Medium zu übergehen, um sogleich auf nichtsprachliche Ausdrucksformen zu verweisen. Auch die Wahrnehmung von Stille hat sich sprachlich niedergeschlagen: in bestimmten Wortkombinationen, in Redewendungen, in Sinnsprüchen. Solche sprachlichen Kondensationen der Erfahrung von Stille möchte ich im Folgenden aufgreifen und für eine Asthetik der Stille fruchtbar machen, wo es sinnvoll erscheint.³ Dies erfolgt durchaus kritisch, aber mit der grundsätzlichen Überzeugung, dass die Sprache uns einen Zugang zur Stille vermitteln kann – bis dorthin jedenfalls, wo sie an ihre Grenzen stößt und andere Vermittlungsweisen weiter führen, wie etwa diejenigen der bildenden, der darstellenden Künste und der Musik. Aber auch diese können die unmittelbare Erfahrung nicht ersetzen. Sie zu evozieren ist mithin die größte Kunst, zu der wiederum auch die Sprache fähig ist, wenngleich im Folgenden weniger das evozierende als das explizierende Vermögen der Sprache gefragt ist.

² Beide Phänomene werden im *Historischen Wörterbuch der Philosophie* im Artikel *Schweigen, Stille* abgehandelt; noch nicht einmal eigene Kapitel werden ihnen zugewiesen. Vgl. Wohlfart/Kreuzer 1992. Wie schwer eine Unterscheidung fällt, zeigt auch die Übersetzung des Wortes „silence“ in dem einschlägigen Essay von Susan Sontag: Je nach Kontext – aber nicht immer treffend – wird es entweder als Stille oder Schweigen übersetzt (vgl. Sontag 2011). Mit Blick auf die jeweilige Opposition kann man Stille (vs. Laut) als das umfassendere Phänomen bezeichnen, wobei jedoch die Intentionalität einiger Formen des Schweigens (vs. Sprache) diese Zuordnung in Frage stellt (*etwas* verschweigen). Außerdem wird sich im Folgenden die Definition der Stille aus ihrem Gegenteil als irreführend erweisen. – Eine gute Einführung in das Phänomen des Schweigens bietet Fuchs 2004.

³ Dies ist sicher nicht der Fall, wo der ‚gesunde Sprachverstand‘ Erfahrungen nivelliert und Plattitüden bereithält. Hier kann die Sprache der Dichter als Korrektiv dienen. Beachte dazu Kapitel 2.1.

Volker Beeh

„Gestalt ist Leere, Leere ist Gestalt“
Philosophische Reflexionen zum Herz-Sûtra

1. Philosophie und Ästhetik

Weder Verkehr noch Supermärkte, weder Universitäten noch Wissenschaften werden die Stille übertönen und ihre Schönheit stören – weder hier noch sonstwo. Die europäischen Kulturen und ihre Religionen kennen die Stille, und unser Bedürfnis nach ihrer Wahrnehmung kommt auf natürliche Weise immer wieder auf – sozusagen aus dem Nichts. Die Religionen sind selbst von ihren übelsten Gegnern ‚nicht tot zu kriegen‘ – leider auch nicht ihre Verkehrungen.

Es ist nicht meine Aufgabe zu überlegen, warum unsere Kulturen und teils auch die Kirchen in dem Getümmel der bürgerlichen Welt so bereitwillig mitmachen. Oder sieht es vielleicht nur von außen so aus? Verfügen die christlichen Religionen über Gegenmittel zum Getümmel? Oder haben sie diese vergessen – und warum? Dieses Symposium hat sich in eine seit längerem sichtbare Bewegung eingereiht und fragt mit einigen Beiträgen östliche Kulturen um Rat. Ich gestehe, dass sich für mich in einem japanischen Zen-Tempel alle Knoten gelöst haben, die in meiner langen Bemühung um die Lehre der protestantischen Kirche geknüpft worden sind, und dass ich mich aus Dankbarkeit meinen buddhistischen Lehrern angeschlossen habe. Aus dieser Perspektive möchte ich hier die Frage behandeln, wo, wann und wie die Stille sichtbar oder hörbar wird.

Ich sollte aber hier schon darauf verweisen, dass nach meiner Ansicht die Distanz zwischen den Traditionen größer ist, als wir gewöhnlich bereit sind zuzugeben, und dass die Verschiedenheiten der Prinzipien unsere Vergleiche oft fragwürdig erscheinen lassen. Selbstverständlich ist es in jedem Falle lohnend, sich um andere Kulte und Kulturen zu bemühen – auch dort, wo Elemente zu Gegenständen werden, die unseren Traditionen verwandt scheinen,

obwohl sie es oft nicht oder nur entfernt sind. Wenn es etwas gibt, das Übergänge und Vergleiche möglich macht, dann sind es nicht Wissenschaften und Philosophie, sondern grundsätzliche Erfahrungen, wie z. B. die Erfahrung der Stille. Das will ich mit Hilfe der thematischen Aussage ‚Gestalt ist Leere, Leere ist Gestalt‘ zeigen.

2. Herz-Sûtra

Die Aussage ‚Gestalt ist Leere, Leere ist Gestalt‘ ist die Übersetzung einer zentralen Passage des sog. *Herz-Sûtra*.¹ Die vollständige Bezeichnung dieses Sûtras ist

prajñâ-pâramitâ-hṛdaya-sûtra

‚Sûtra von der Vollendung der Weisheit‘

般若波羅蜜多經 HANNYA-HARAMIT(SU)TA-SHIN-GYÔ

oder kürzer 般若心經 HANNYA-SHIN-GYÔ (in Zen-Kreisen das Übliche.) Dabei ist HANNYA-HARAMIT(SU)TA die lautliche Nachbildung des indischen Originals.² Im Herz-Sûtra geht es also um den Kern der ‚Vollendung der Weisheit‘, und eine kurze Formel dafür ist das zum Titel meiner Abhandlung gewordene Zitat ‚Gestalt ist Leere, Leere ist Gestalt‘.

¹ Die Buddhisten bezeichnen mit dem Sanskrit-Wort *sûtra* (n.) gewöhnlich ‚Lehrreden des Buddha‘. Das Wort hat ursprünglich ‚Faden, Schnur‘ bedeutet. Die Übertragung des alten Sinnes ins Chinesische ergab 經 (älter 經 geschrieben), japanisch KEI oder KYÔ (‚Länge‘) gelesen, und in dieser Bedeutung hat das Wort in zweiter Linie den Sinn ‚Lehrrede (des Buddha)‘ angenommen. Das Wort hat aber später verschiedene Ausweitungen erfahren, die wir zwar berühren, denen ich aber nicht nachgehen kann. Das Wort ‚Herz‘ überträgt *hṛdaya* (n.) (𑖀𑖃 SHIN ‚Herz‘) und dürfte sich weniger auf das menschliche Herz beziehen als vielmehr auf einen grundsätzlicheren semantischen Kern.

² Es gibt auch genuine Übersetzungen. Später wird von zwei weiteren Transliterationen die Rede sein. Im Kontrast dazu hat das Christentum nur wenige lautliche Transliterationen aus dem Hebräischen oder Aramäischen erhalten. Selbst das Wort ‚Christus‘ ist griechischen Ursprungs.

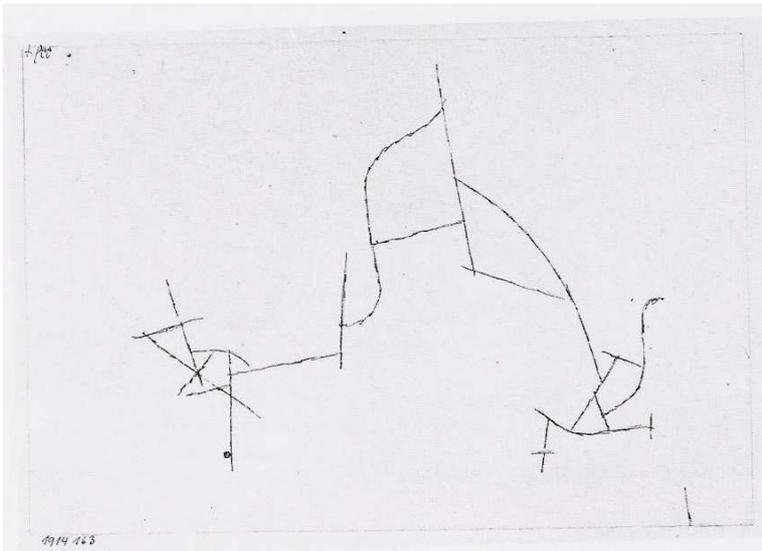


Abb. 1 Paul Klee: *Ohne Titel* (1914)

In der Verweigerung jeder inhaltlichen Gebundenheit entsteht eine dichte und hoch spannungsvolle Komposition, die unterschwellig durchaus auf Figuratives oder Architektonisches verweist. Darin wird zweierlei deutlich: zum einen die Bedeutung der freien, offenen Fläche im Zeichenblatt, über die hinweg Klee seine Komposition aufbaut, und zum anderen die damit unabdingbar verknüpfte Anschauungsarbeit des Betrachters, der die kompositionelle Spannung sehend realisiert. Angesichts einer solchen Arbeit zeigt sich auch, wie schwierig die Rede von der Stille allein ist. Stille ist hier nicht die Abwesenheit von Spannung oder Bewegung, Stille ist die Konzentration auf die Aussagekraft der leeren Fläche und die Reduktion des Formenvokabulars. In dieser Arbeit an der Grenze der Darstellbarkeit und der visuellen Konvention offenbart sich eine Möglichkeit der metaphorischen Rede von der Stille im Bereich der bildenden Kunst. Schauen wir, wie sich dieses Feld bei Klee weiter ausdifferenzieren lässt.

Im Jahre 1925 entsteht eine kleine, heute in Privatbesitz befindliche, 20,2 x 30,9 cm große Federzeichnung auf leicht getöntem Ingrespapier mit dem Titel *Lote*. Das Blatt ist in drei horizontale

Zonen gegliedert. Den Fond bildet eine durchgehende, zur Mitte hin sich kräftig verdichtende Lage fein aufgespritzter rötlicher Farbe. Im unteren Bereich finden sich mit kräftigem Federstrich gezeichnete umgedrehte T-Formen; nie mit dem Lineal oder mit dem Winkel gezogen, immer aus der Hand unmittelbar aufs Blatt gesetzt. Die Standflächen dieser Figuren folgen der Längsachse des Zeichenblattes und geben ihm eine optische Basis. Lotrecht stehen sie kaum. Wie oft bei Klee ist der Titel keine redundante sprachliche Wiedergabe des Gesehenen, vielmehr eröffnet er Assoziationshöfe und Querverbindungen, spielt mit Gegensätzen.

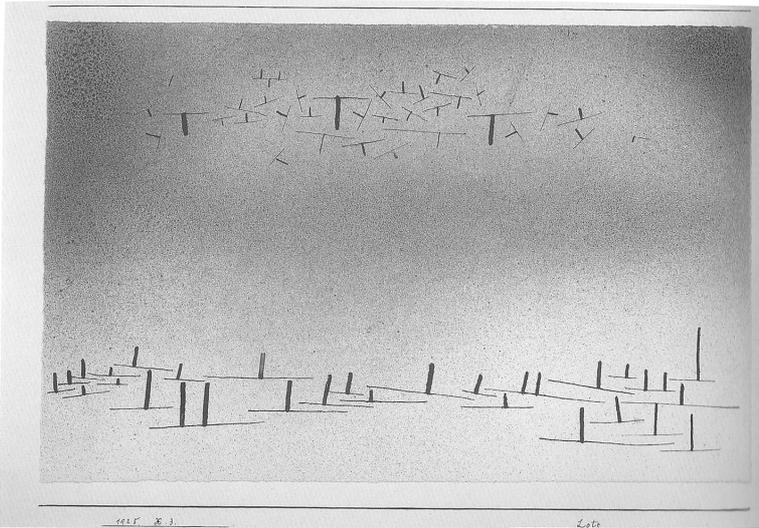


Abb. 2 Paul Klee: Lote (1925)

In der oberen Bildzone erscheinen, schmaler in der Erstreckung, feiner in der Ausführung, ähnliche Gebilde wie im unteren Teil. Hier stehen drei kräftige T-Formen aufrecht, und um sie herum wirbelt eine Vielzahl kleiner Formen ohne festen Stand und ohne eindeutige Orientierung in einem vom aufgespritzten Rot umfangenen Lichthof. Die drei großen T-Formen geben dem Auge Halt und setzen ein Gegenüber zu den Gebilden des unteren Drittels.

Die mittlere Zone des Bildes ist frei von linearen Zeichen, in ihr bildet die rote Farbwolke einen diffusen Raum, trennt die Zonen

borgenen. Als Provokation musste das geplante Kunstwerk zwangsläufig erscheinen, da es offenkundig mit der Sterbekultur des stillen und einsamen Todes brach. So erstaunt es nicht, dass das Museum der Realisierung des Projektes widersprach und sich dem öffentlichen Furor beugte. Gesehen hatte das umstrittene Werk bislang jedoch noch niemand.



Abb. 1 Gregor Schneider: *Sterberaum* (2012)

Dies wurde erst 2011 möglich, als der *Kunstraum Innsbruck* den Aufsehen erregenden *Sterberaum* tatsächlich zeigte – allerdings ohne Sterbenden. Schneider hatte den ursprünglich für die Ausstellung in Krefeld geplanten Raum im *Museum Haus Lange* nachgebaut und zunächst in Österreich, anschließend in Polen (*Nationalmuseum Stettin*) präsentiert. Die Besucher mussten auf Filzpanzertoffeln durch einen stockdunklen langen Tunnel gehen, bis sich an dessen Ende ein Licht auftat: Ein erleuchteter Raum war zu sehen, der jedoch nicht betreten, sondern dessen Interieur nur durch Fensterscheiben über Eck eingesehen werden konnte (Abb. 1: *Sterberaum*). Im Inneren fiel warmes Licht auf Parkettfußboden, Kirschholzfurniere, Marmorplatten und messinglegierte Fenstergriffe.

auch dort zuzuhören, wo sie sich über Zusammenhänge ausschweigt, hält diese Nicht-Beziehung aus. Er hält sie offen für kommende Ereignisse, für Abwesendes also. Folglich vermag er auf Diskontinuitäten und Kontinuitäten, die im weiteren Verlauf auftreten, komplex zu reagieren. Sein Erwartungshorizont ist erstens nicht dem Klingenden allein exponiert; er ist zweitens spezifisch an den Charakteristika dieser Komposition gebildet. Drittens ist all dies zwar angestoßen durch die kompositorische Faktur, doch der Komponist ist nicht der Regisseur dieses Prozesses.

Notenbeispiel 6 Gabriel Fauré: op. 63, T. 112–117

Die Wiederkehr des Beginns ist keine Reprise, sondern eine „rémiscence“ (Jankélévitch/Berlowitz 1978, 59). Sie kann unter den genannten Vorerfahrungen des Hörers im bisherigen Verlauf des Stücks eine spezifische Bedeutung entwickeln. Wenn Abschnitte frei nebeneinander treten, sich erst im Nachhinein zu Konfigurationen formieren, die überdies durch neue Ereignisse neu geordnet werden, dann ist der Raum der Möglichkeiten, in dem der Rückgriff auf den Anfang geschieht, zugleich strukturiert und offen.

Manfred Speidel

Villa Katsura und Bauhaus

Aspekte von Leere und Fülle in der modernen Architektur

Katsura und Bauhaus: Haben sie etwas gemeinsam, das eine Betrachtung zum Thema Stille oder Leere lohnte?

Wir schauen immer wieder mit Sehnsucht nach Japan, das uns mit der raffinierten Einfachheit seiner Erzeugnisse, der Architektur, der Gebrauchsgegenstände, des Arrangements seiner Gärten oder der Blumen, fasziniert.

Freilich gelang eine genauere Kenntnis und Bewertung der japanischen Architektur erst nach dem Zweiten Weltkrieg. Erst mit der Möglichkeit der Flugreise wird die japanische Baukunst und Lebenswelt anschaulich, und zahllose Fotobände dokumentieren heute umfassend diese Kultur. Eine regelrechte Katsura-Euphorie entstand mit Bildbänden 1977 und seit 1983 nach der Restaurierung der kaiserlichen Villa, die den Besuch der Innenräume der drei Wohnbauten allerdings nicht mehr zuließ und Fotos der Innenräume umso unentbehrlicher machte.¹

Die Haupteigenschaften des japanischen Hauses, seine Leere, die Flexibilität seiner Raumfolgen durch die Beweglichkeit seiner leichten Wände, deren Vorfabrikation und die modulare Koordination der Bauteile, waren bereits zu Anfang des 20. Jahrhunderts in großen Zügen beschrieben worden, blieben aber so etwas wie ein Phantom. Walter Gropius (1883–1969), der Gründer und bis 1928 auch Direktor des Bauhauses, hoffte noch 1930 durch einen japanischen Praktikanten endlich mehr über das japanische Teehaus zu erfahren. 1933 emigrierte der Berliner Architekt Bruno Taut (1880–1938) nach Japan und „entdeckte“ die ihm bis dahin völlig unbekannt Villa Katsura als „architektonisches Weltwunder Japans“². Seine Schriften blieben damals in Deutschland allerdings unbekannt.

¹ Isozaki 1983,1987, Itô 1983, Nishikawa 1977, Ponciroli 2005.

² Taut 2003 (Erstveröffentlichung 1934).

Auch der Buddhismus kennt Paradiesgärten, die sich neben den Palastgärten entwickelt haben. Vor allem Adelige ließen ihre Gärten als Abbilder des Paradieses gestalten.

Ein Paradiesgarten ist der Byodo-in in Uji. Fujiwara no Michinaga, ein kaiserlicher Ratgeber, baute diesen Garten des *Reinen Landes*. Sein Sohn stiftete ihn als Tempelareal. Von der sehr großen Anlage sind heute nur noch der Phönix-Tempel und die ihn umgebenden Reste des Gartens geblieben, vor allem der Teich vor der großen Halle.

Der Name „Phönix-Tempel“ beschreibt den Eindruck, den das mächtige und zugleich leichte Gebäude auf den Betrachter ausübt. Der Mittelteil ist der Körper des Phönix (hōō), mit den Seitenflügeln hat er sich auf die Erde herabgeschwungen, herabgelassen und Buddhas reines Land auf die Erde gebracht. In der Mitte der Tempelhalle sitzt auf dem Lotospodest eine große goldene Buddha-statue. „Willst du das Paradies sehen, so gehe nach Uji“, lautet ein Sprichwort.



Abb. 4 und 5 Uji, Byodo-in, Phönixtempel und Wasserschöpfstein

Moosgärten

Im 8. Jahrhundert wurde der Saiho-ji in Kyoto gegründet, volkstümlich auch Kokedera, der Moos-Tempel. Unter dem Priester Muso Soseki wurde die Anlage 1339 renoviert und neu gestaltet. Muso war ein bekannter Gartenkünstler und wollte, dass die von ihm entworfenen Gärten der Meditation dienen. Zusammen mit dem vielbuchtigen Teich war der Garten ursprünglich irdisches Abbild des himmlischen Amida-Buddha-Paradieses. Erst später überließ man den Garten der Natur. Moos fing zu wuchern an, und das feuchte Klima begünstigte das Wachstum.

Zum Hören gehören mindestens zwei Personen: der eine, der etwas spricht oder singt, und der andere, der das entgegennimmt, zuhört, sich darauf einlässt, es aufnimmt. Je besser die Beteiligten sich aufeinander einstellen und sich in Offenheit begegnen, je mehr sie damit rechnen, dass in jeder dieser Begegnungen etwas Neues geschehen kann, desto eher entsteht die kreative Stimmung, in der erlebt wird, dass Zuhören eine Hervorbringung von etwas vorher noch nicht Dagewesenem ist. So birgt diese aktive Kraft des Zuhörens immer auch eine soziale Komponente in sich: Zuhören verbindet. Wenn man wirklich zuhört, nimmt man etwas von dem Sprecher oder Sänger in sich auf und gibt seine Aufmerksamkeit an den Sprecher oder Sänger ab. Es ist immer ein Austausch, durch den beide Seiten bereichert werden können. Im Zuhören kommt man sich ganz nah.

Die Didaktik des Hörens

Um das Hören zu schulen, gibt es zunächst verschiedene Kategorien, die untersucht und durch eigene Erfahrung erschlossen werden können. Es handelt sich um die folgenden Gebiete:

Lärm – Geräusch – Klang – Ton – Singstimme – Sprechstimme – Stille

Erst durch die Zunahme von Lärm kommt uns der Verlust der Stille zum Bewusstsein. Erst dadurch, dass wir uns nicht mehr die Zeit nehmen, einander zuzuhören, entdecken wir, was wir durch diese Kunst verloren haben. Es scheint ein notwendiger Prozess zu sein, dass wir erst durch den Verlust das Fehlende schätzen lernen. So lässt uns die Sehnsucht nach Stille und nach gegenseitiger Zuwendung – und ist Zuwendung nicht auch ein Zuhören? – die Kunst des Zuhörens ganz neu entdecken.

Die Welt der Geräusche ist unsere alltägliche Umgebung. Mit Kindern kann man herrliche Spiele machen: Wie klingt Wasser, wenn es in verschiedene Gefäße fließt, wie klingt warmes oder kaltes Wasser? Wie klingen verschiedene Stoffe, wenn man sie aneinander reibt, wie klingt Holz auf Stein oder Holz auf Pappe?