

DIE MUSIKALITÄT DER PHANTASIE

LEONARD IP

Abstract

The article presents analyses of the manner in which “phantasy”, Marc Richir’s preferred concept of the imagination, can be observed and understood with clarity in relation to the experience of music. By elaborating examples of musical experience, to which Richir refers in his analyses of phantasy, it is shown that phantasy expresses itself as the originally affective dimension of experience, articulated by the correlation between the lived-bodiliness of phantasy (*Phantasie Leiblichkeit*) and the sublime affectivity of the phenomenological *apeiron*. To this end, the systematic connection between music and phantasy, the concept of rhythm, the unique mobility of *Phantasie Leiblichkeit*, and the sublime dimension of affectivity will be successively explored.

Die Phänomenologie der Phantasie Marc Richirs hat nicht den Charakter einer regionalen Untersuchung. Sie nimmt nicht bloß eine Schlüsselstellung im Gesamtwerk Richirs ein¹, sondern erhebt nichts Geringeres als einen Anspruch, den er unzweideutig wie folgt zusammenfasst: „Das Primat der Wahrnehmung in der Phänomenologie muss also komplett umgestoßen werden.“² Diese These ist insofern für die Phänomenologie im Ganzen als systematisch ausschlaggebend zu verstehen, als das von Husserl gegründete und von Merleau-Ponty verteidigte Primat der Wahrnehmung mit der Grundhaltung phänomenologischen Denkens von Anfang an wesentlich zusammenhängt.³ In diesem Zusammenhang bildet Richirs Phänomenologie der Phantasie auf wohldokumentierte Weise das Kern-

¹ Vgl. Richir, Marc, *Phénoménologie en esquisses. Nouvelles fondations*, Millon, Grenoble 2000.

² Richir, *L'écart et le rien. Conversations avec Sacha Carlson*, Millon, Grenoble 2014, S. 115.

³ Vgl. Merleau-Ponty, Maurice, *Le primat de la perception*, Verdier, Lagrasse 1996.

stück seiner „architektonischen Neugründung“⁴ der Phänomenologie, das es sich gleichsam zur Aufgabe macht, das Primat der Phantasie in der Phänomenologie aufzuweisen.⁵

Das Ziel der folgenden Überlegungen ist bescheidener. Sie zielen nicht darauf ab, jenes Primat zu begründen, sondern es sachlich zu verstehen zu beginnen. Dabei finden sie einen Anhaltspunkt mit dem, was im Folgenden als *die Musikalität der Phantasie* erkundet wird. Gemeint ist die ausgezeichnete Art und Weise, in der sich die Phantasie, so wie Richir sie konzipiert, in der Erfahrung der Musik konkret ankündigt. Die Anregung dazu erhalten sie außerdem von Richir selbst, der in der Entwicklung seiner Phänomenologie der Phantasie ständig von der Musik sprach, obwohl er zugleich warnte, dass er nicht imstande sei, technisch mit Genauigkeit und im Detail über die Musik zu sprechen.⁶ Trotz dieser Warnung liegt eine erhebliche Anzahl von Textstellen vor, in denen sachlich begründete Verbindungen zwischen der Phantasie und der Musik angedeutet wurden. Eine systematische Ausarbeitung dieser Verbindungen bot Richir offenbar nicht, weshalb die vorliegenden Auslegungen nicht etwa Richirs Phänomenologie der musikalischen Phantasie darstellen, sondern konkrete Analysen derselben, die sich im aktiven Mitdenken mit Richirs unsystematischen Anmerkungen zur Musik entwickeln lassen. Die meisten dieser Anmerkungen entstammen seinen späten Gesprächen mit Sacha Carlson, woraus einige prägnante Formulierungen als Titel der folgenden Abschnitte gewählt wurden.

Ohne Anspruch auf Vollständigkeit werden unsere Analysen nun dahingehend skizziert, dass die Phantasie sich anhand der Beispiele musikalischer Erfahrung als die *affektive Ursprungsdimension* der Erfahrung als solcher erweist, die sich durch die Korrelation der Leiblichkeit als Phantasieleiblichkeit und der Affektivität als dem phänomenologischen Erhabenen artikuliert. Zu diesem Zweck gliedern sich die Analysen in fünf Schritte. Zuerst wird kurz an die allgemeine Orientierung der Phänomenologie der Phantasie Richirs erinnert, die eine systematische

⁴ Einschlägige Zusammenfassungen dieser Neugründung legten schon Tengelyi und Schnell dar: Gondek, Hans-Dieter u. Tengelyi, László: *Neue Phänomenologie in Frankreich*, Suhrkamp, Berlin 2011, S. 62–76; Schnell, Alexander: *Die Phänomenologische Metaphysik Marc Richirs*, Klosterman, Frankfurt am Main 2021, S. 89–110.

⁵ Den Phantasiebegriff verwendet Richir aus theoretischen Gründen in strenger Abgrenzung zu denen der „Imagination“ und „Einbildungskraft“. Hierzu vgl. Carlson, Sacha, „Phantasia et imagination : perspectives phénoménologiques (Husserl, Sartre, Richir)“, in *Eikasia*, Nr. 66, 2015, S. 17–58. Im lockeren Sinne zeigt sich allerdings eine Verwandtschaft zwischen seinem Phantasiebegriff und dem Einbildungskraftbegriff (etwa bei Kant und Fichte), insofern die Einbildungskraft den Gegensatz zur Wahrnehmung bildet, und das Primat der Phantasie gerade im Gegensatz zum Primat der Wahrnehmung an Profil gewinnt.

⁶ Richir, *L'écart et le rien*, op. cit., S. 165, 179.

Bezugnahme auf das Phänomen der Musik motiviert (I). Einen Leitfaden zur Analyse der Musik bietet dann der Begriff des *Rhythmus*, mit dem sich der sprachliche Sinn des Rhythmus auf den musikalischen zurückverfolgen lässt (II). Vor diesem Hintergrund entfaltet sich die eigentliche Analyse der Phantasie in der Musik, die ihren eigentümlichen Vollzugsmodus in der bewegenden *Phantasieeiblichkeit* verortet und damit expliziert (III). Diese führt schließlich zur Betrachtung der musikalischen Dimension der *erhabenen Affektivität*, d. i. des sogenannten phänomenologischen *apeiron*, die in ihrer *nichtgegenständlichen Intensität* (IV) und *Transpassibilität* (V) provisorisch ausgelegt wird.

I. „In der Musik ist es evidentier“

Dem von Richir vertretenen Primat der Phantasie gemäß bildet die Phantasie nicht nur einen „privilegierten Zugang“⁷ zur Phänomenologie, sondern macht zugleich das „archaischste Register“⁸ des phänomenologischen Felds aus. Dies lässt sich als die Behauptung verstehen, dass die Phantasie als die tiefste und ureigenste Schicht aller Phänomene *materialiter* fungiert, die größtenteils von höheren fundierten Sinnschichten, z. B. der Wahrnehmung, verstellt und verdeckt wird. Wenn nun die Phantasie einen Zugang zum archaischsten Register der Phänomenologie sein soll, ist jedoch ein Zugang *zur Phantasie selbst* schwer zu finden. Genau diesen Zugang glaubt Richir mit der Musik, in ihrer abgrenzbaren Spezifität als Kunstform, besonders gut entdecken zu können. Ein erstes Beispiel für die Phantasie in der Kunst findet er in der Dichtung. Die Phantasie zeigt sich insofern in der Dichtung, als das Medium – Wörter – mit sich selbst streitet und verfestigte Sinnschichten destabilisiert. Diese Destabilisierung ist jedoch in der Dichtung nur begrenzt, weil Wörter trotzdem Signifikanten bleiben und mit der Sprache (*langue*) als fixiertem System verbunden sind.⁹ Dagegen ist die Musik von solcher Verbindung vollkommen frei, wie Richir es im Gespräch lapidar ausdrückte:

[...] c'est pour cela, en fait, que la poésie est la plus difficile à analyser phénoménologiquement, car les mots restent toujours accrochés, d'une certaine manière, à leur pouvoir de signifier. Mais en musique, c'est plus évident, car les notes ne veulent rien dire.¹⁰

⁷ Richir, *Phénoménologie en esquisses*, S. 448.

⁸ *Ibid.*, S. 461.

⁹ Richir, *L'écart et le rien*, *op. cit.*, S. 165.

¹⁰ *Ibid.*

Die Erscheinung der Phantasie in der Musik ist „evidenter“, weil die Noten nichts sagen, d. h., sie haben keinen signifikativen Sinn. Doch aus genau demselben Grund, so notierte Richir schon in einem früheren Text, kann die Musik uns viel mehr „sagen“ als jede andere Form des sprachlichen Ausdrucks.¹¹ Dort wurde die Musik interessanterweise als „eine Art »gereinigtes« sprachliches Phänomen“ gedacht, das Klarheit über das Problem bringt, wie „die Affektivität und die »affektiven Tonalitäten« [des Denkens, Anm. d. Verf.]“ im sprachlich-diskursiven Denken eintreten und sich in diesem verteilen können.¹² In der Musik kommen eben deshalb außersprachliche Sinndimensionen mit besonderer Reinheit zum Ausdruck, weil ihre „»Gestaltung« des Unbegrenzten und Formlosen wesentlich *ungezwungener* [*plus aisée*] ist als in allen anderen Kunstformen“.¹³ Das bedeutet, dass die *Musik* uns nur deshalb viel sagen kann, weil die *Töne* nichts sagen. Sagt die Musik im engen, d. i. sprachlichen Sinne nicht, so ist sie deshalb doch nicht sinnlos. Was die Musik „sagt“, ist nicht durch sprachlichen, sondern rein außersprachlichen Sinn konstituiert, derart, dass die Phantasie in ihrer Reinheit, jenseits ihrer Verwicklung im Sprachlichen, besser in der Musik als in jeder anderen Form der Sinnbildung durchscheinen kann.¹⁴

Die genaue Bedeutung der Sprache in der Phänomenologie wird bekanntlich durch Richirs systematisch entscheidende Problematik des Symbolischen bestimmt¹⁵, die hier selbstverständlich nicht entfaltet werden kann, die aber plausibel macht, dass das eigentlich Phänomenologische nicht im alltäglichen Sinne erfahren werden kann¹⁶, und folglich, dass „die privilegierte Erfahrung gewisser

¹¹ Richir, *Méditations phénoménologiques. Phénoménologie et phénoménologie du langage*, Millon, Grenoble 1992, S. 61: „[...] la musique peut être plus «éloquente» que toute autre «forme» de schématisation en langage“; deutsche Übersetzung: *Phänomenologische Meditationen. Zur Phänomenologie des Sprachlichen*, übersetzt von J. Trinks, Turia & Kant, Wien 2001, S. 66–67.

¹² *Ibid.*, S. 61; dt. S. 66. Übersetzung modifiziert. Das Original: „l’affectivité et les « tonalités affectives » sont susceptibles d’entrer dans [...]“.

¹³ *Ibid.*, S. 61; dt. S. 67. Hervorhebung von mir.

¹⁴ Musikalischer Sinn ist außersprachlich in dem Sinne, dass er sich außerhalb der Sprache als symbolisch gestifteten und geregelten Systems (*langue*) befindet. Das schließt aber durchaus nicht aus, dass die Musik als kulturelles Phänomen ein eigenes symbolisches System bilden kann. Gemeint ist nur, dass sie nicht zum Sprachsystem gehört. Gleichzeitig ist die Musik, insofern sie Sinn macht, nicht außerhalb der Sprache im phänomenologischen Sinne (*langage*), denn das, was Richir terminologisch als „*hors-langage*“ bezeichnet, entginge auch der Sinnhaftigkeit der Musik. Zum Unterschied *langue-langage* siehe Gondek u. Tengelyi: *Neue Phänomenologie in Frankreich*, *op. cit.*, S. 45f.

¹⁵ Dazu vgl. Gondek u. Tengelyi: *Neue Phänomenologie in Frankreich*, *op. cit.*, S. 43–61; Trinks, Jürgen, *Überleben des Phänomens im Symbolischen. Studien zur sprachphänomenologischen Kulturwissenschaft*, Traugott Bautz, Nordhausen 2014.

¹⁶ Was nicht besagt, dass es nicht im *Alltag* erfahren wird. Was tatsächlich im *Alltag* erfahren wird, und was *unter dem alltäglichen Sinn* des Wortes „erfahren“ verstanden wird, sind nicht das gleiche. Dies wird im III. Abschnitt in Bezug auf die Erfahrung der Phantasieeiblichkeit illustriert.

Künstler“¹⁷ einen der seltenen Zugänge dazu bildet. Wenn also die Phantasie und eine gewisse Art der künstlerischen Erfahrung – darunter wird die musikalische impliziert – gleichermaßen seltene Zugänge zum Phänomenologischen sind, dann liegt es nahe, zu versuchen, sie zur gegenseitigen Erhellung zu nutzen. Zu genau dieser Aufgabe hinterließ Richir mit seinen Anmerkungen zur Musik Anregungen.

II. „Der tiefgründige Begriff des Rhythmus in der Musik“

Der Begriff des Rhythmus hat üblicherweise eine klare musikalische Konnotation. Umgangssprachlich pflegt man aber auch vom Rhythmus der Sprache zu sprechen. In ihren schriftlichen sowie mündlichen Ausdrucksformen hat die Sprache jeweils einen Rhythmus: Die Form der Sprache drückt einen differenzierten Inhalt aus, der sich gliedern und regelmäßig verteilen lässt. Der Inhalt kann klarer oder vager artikuliert werden, schneller oder langsamer, stärker oder leiser sein. In diesem Sinne schreibt Richir der Sprache eine Rhythmizität zu. Zum sprachlichen Ausdruck gehört eine Art „Respiration“, die „rhythmisch“ ist und „voll“ oder „leer“ sein kann, so wie das Schweigen und die Äußerung beim Sprechen „mehr oder weniger dicht“ sein können.¹⁸ Wenn die Sprache als Ausdruck eines flexibel formbaren Inhalts verstanden werden kann, und wenn dieser Inhalt *qua* Inhalt seinerseits auf die außersprachliche und affektive Materie der sprachlichen Sinnbildung verweist, so kehrt das oben erwähnte Problem zurück: Wie lässt sich das Außersprachliche einer Aufnahme in die Sprache und sprachlichen Ausdruck unterwerfen?

Auf diese Frage nun stellt Richirs Phänomenologie der Phantasie mit der Neukonzeption des Außersprachlichen durch die Phantasie eine Antwort zur Verfügung: Das Außersprachliche, nun terminologisch als „Phantasie-Affektion“¹⁹ bestimmt, lässt sich in rhythmischer Formierung in der Sprache aufnehmen, weil es schon an sich seine eigene Art des Rhythmus besitzt. Richir zufolge ist solcher Rhythmus in Wahrheit ein ursprünglicherer als der der Sprache, weil er allererst den letzteren zu beleben, d. i. als lebendig erscheinen zu lassen, vermag. Der ursprüngliche Rhythmus der Phantasie-Affektion besteht, konkret aufgefasst,

¹⁷ Richir, *Phénoménologie en esquisses*, S. 486.

¹⁸ Richir, „Pour une phénoménologie des racines archaïques de l'affectivité“, in *Annales de phénoménologie*, Nr. 3, Association pour la promotion de la phénoménologie, Beauvais 2004, S. 155–200, hier S. 192.

¹⁹ Dieses Kunstwort wird in Richirs Arbeiten über die Phantasie nach 2004 als Hauptbegriff überall gebraucht. Seine genaue Bedeutung wird im IV. Abschnitt dieses Artikels näher ausgeführt. Noch mehr dazu vgl. Schnell, *Die Phänomenologische Metaphysik Marc Richirs, op. cit.*, S. 145f.

einerseits in ihrer „Intensität“²⁰, „Lebendigkeit“ (*vitalité*)²¹ und „Kraft“²², andererseits und noch naheliegender in ihrer „Bewegung“ (*mouvement*)²³, „Beweglichkeit“ (*mobilité*)²⁴ und „Lebhaftigkeit“ (*vivacité*)²⁵. Diese Bedeutungen lassen sich insofern von zwei Seiten abstrakt betrachten, als „in der ‚Phantasie-Affektion‘ die Phantasie die *Form* und die Affektion den *Inhalt* ausmacht“.²⁶ Die Intensität der Affektion und die Beweglichkeit der Phantasie wären in dieser Hinsicht jeweils Inhalt und Form des Rhythmus der Phantasie-Affektion. Doch darf diese abstrahierende Analyse nicht darüber hinwegtäuschen, dass im eigentlichen und konkreten Sinne „keine Unterscheidung zwischen Affektionen und Phantasien [*phantasiai*]“²⁷ gemacht werden kann, wie Richir es unterstreicht. Die naturhafte und nur künstlich unterscheidbare Einheit der Phantasie und Affektion – die im IV. Abschnitt näher erläutert wird – ist das, was die ursprüngliche Rhythmizität der außersprachlichen Materie der Sinnbildung ausmacht.

Dennoch sind die folgenden Fragen mit gutem Recht zu stellen: Wie lässt sich der außersprachliche Sinn des Rhythmus mit Begriffen wie Intensität und Beweglichkeit verstehen? Bleibt die Rede von Rhythmus und Rhythmizität nicht am Ende eine musikalische Metapher? Diese Fragen sind aufgrund dessen berechtigt, dass die Rhythmizität der Phantasie-Affektion nicht mehr mit Rückgriff auf die der Sprache erklärt werden kann, da sie gerade die letztere erklären soll. Wenn dies der Fall ist, dann ist in der Tat nur das Phänomen der Musik dazu imstande, dem stark musikalisch gefärbten Terminus des Rhythmus und dem der Lebhaftigkeit (als Tempobezeichnung meistens auf Italienisch: *vivace*) einen konkreten Sinn zu verleihen.

Ebendies zeigt Richir mit den folgenden Bemerkungen: die „Respiration“ der Sprache vollzieht sich „nicht formal, sondern *rhythmisch* [...] wie das in der Musik, was sich nur unvollkommen in Notenschrift aufzeichnen lässt“²⁸; „der lebendige

²⁰ Richir, *Phantasia, imagination, affectivité*, Millon, Grenoble 2014, S. 447; Richir, *Fragments phénoménologiques sur le temps et l'espace*, Millon, Grenoble 2006, S. 93; Richir: *L'écart et le rien*, op. cit., S. 112.

²¹ Richir, „Pour une phénoménologie des racines archaïques de l'affectivité“, S. 160.

²² *Ibid.*

²³ *Ibid.*, S. 159.

²⁴ *Ibid.*, S. 159, 162, 164f, 170, 172 etc.; Richir: *L'écart et le rien*, op. cit., S. 165.

²⁵ Richir, „Pour une phénoménologie des racines archaïques de l'affectivité“, S. 159, 161, 162 etc.. Die einzelnen Begriffe, die hier als Charakterisierungen des rhythmischen Aspekts der Phantasie-Affektion zitiert wurden, stammen aus verschiedenen Texten Richirs; sie hängen allerdings zusammen und bilden ein erkennbares Wortfeld, mit dem Richir den rhythmischen Aspekt der Phantasie-Affektion in den jeweiligen Texten hervorhebt.

²⁶ Schnell, *Die Phänomenologische Metaphysik Marc Richirs*, S. 145n.

²⁷ Richir, „Pour une phénoménologie des racines archaïques de l'affectivité“, S. 159–160.

²⁸ *Ibid.*, S. 192.

Ausdruck und seine Zeichen werden [...] nicht einfach *wahrgenommen* [*sic*], sondern in der Phantasie »perzipiert« [...] wie im Fall der Musik.²⁹ Der terminologische Unterschied zwischen „Wahrnehmung“ und „Perzeption“ deutet in diesem Zusammenhang auf einen anschaulichen Kontakt mit dem Phänomen, der sich in der Phantasie abspielt, der sich jedoch nicht im vollen Sinne als Wahrnehmung verstehen lässt.³⁰ Wie dem auch sei, es ist nun klar geworden, dass die Rhythmizität der Phantasie durchaus in Bezug auf einen *musikalischen* Begriff des Rhythmus aufzufassen ist. Es gäbe, so Richir, einen „tiefgründigen Begriff des Rhythmus in der Musik“:

On rejoint par là la notion profonde de rythme qu'il y a dans la musique : ce ne sont pas les barres de mesures etc. qui donnent le rythme ; c'est beaucoup plus complexe, parce que c'est immatériel. Le bon interprète le fait, et certains auditeurs seulement sont capables de l'entendre. Mais en principe, comme disait Kant, c'est « perceptible » (en phantasia) pour tout le monde.³¹

Das Beispiel der musikalischen Aufführung wird im Folgenden noch näher betrachtet werden. Soweit lässt sich aber schon deutlich feststellen, dass auch ein eigentlich sehr diffus aufgefasster Begriff des musikalischen Rhythmus (man denkt freilich etwa an das *tempo rubato*) es verständlich macht, weshalb der Begriff des Rhythmus phänomenologisch bedeutsam sein soll. Diese Bedeutsamkeit hat Richir zweifellos im Sinn, wenn er den Rhythmus der Sprache als „die »transzendente Syntax« des Sprachlichen“³², und die Idee eines „transzendentalen Rhythmus“ als „eine Musik ohne Klang“³³ formuliert. Im Folgenden werden diejenigen Eigenschaften der Phantasie in musikalischer Erfahrung analysiert, die die spezifische Rhythmizität der Phantasie und das eng mit ihr zusammenhängende Phänomen des musikalischen Rhythmus angemessener auffassen lassen sollen, auch wenn die volle Ausarbeitung einer solchen Auffassung nur das Thema einer neuen Untersuchung sein kann.³⁴ Denn die nun zu explizierenden Eigenschaften, nämlich die

²⁹ *Ibid.*, S. 197.

³⁰ Vgl. Carlson, „Phantasia et imagination : perspectives phénoménologiques (Husserl, Sartre, Richir)“, *op. cit.*, insb. S. 53–58.

³¹ Richir, *L'écart et le rien*, S. 68.

³² Richir, *Fragments phénoménologiques sur le temps et l'espace*, S. 26.

³³ Richir, *L'écart et le rien*, S. 81.

³⁴ Was hier zur phänomenologischen Bedeutung des Rhythmus der Musik gesagt wird, lässt sich im Prinzip gleichermaßen bezüglich der Melodik und Harmonik, d. i. der tonlich-intervallischen Aspekte der Musik sagen: auch die Verankerung dieser Aspekte in der Phantasie und der Affektivität soll gezeigt werden können, doch nur nicht im vorliegenden Beitrag. Hierzu dankt der Autor dem ersten Gutachter für seine anregende Frage.

Leiblichkeit und Affektivität der musikalischen Phantasie, bergen in sich bereits außerordentliche Komplexität.

III. „Es hat Fleisch – es lebt“

Das Problem der Leiblichkeit bildet unverkennbar ein Grundelement von Richirs Phänomenologie der Phantasie. Schon der erste Durchbruch zur Neubestimmung der Phantasie ergibt sich aus einer gewaltigen Auslegung der Reflexionen Husserls über den „Phantasieleib“ und seine Funktion in der Fremderfahrung.³⁵ Ein Hauptresultat dieser Auslegung lässt sich unschwer als eine grundlegende *Entkoppelung* der Leiblichkeit von der Körperlichkeit kennzeichnen. Das Element der Leiblichkeit in dem Phantasieren und der phantasiemäßigen Begegnung des Anderen – nämlich der Phantasieleib – ist „in keinem Körper verankert“.³⁶ Man darf im Prinzip und *grosso modo* sagen, dass die Phantasieleiblichkeit eine reine Leiblichkeit ohne Körperlichkeit ist, und dass die konkrete, allgemein verstandene Leiblichkeit eine Mischung von Phantasieleiblichkeit und Leibkörperlichkeit ist.³⁷ Weshalb die Phantasieleiblichkeit, so Richirs These, phänomenologisch und architektonisch als die *ursprünglichere* Schicht der Leiblichkeit als die Leibkörperlichkeit betrachtet werden soll, braucht hier nicht ausgeführt zu werden und ist zunächst nur anzunehmen.³⁸ In Frage stehen nun die nähere Bestimmung der ursprünglichen Leiblichkeit der Phantasie, und wie sie sich in der Musik ans Licht bringen lässt.

Das Spezifikum der Phantasieleiblichkeit, die nach einer reifen Formulierung Richirs als „die Leiblichkeit des Leibes“ anzusehen ist, wird durch ihre „Leibhaftigkeit“, d. i., „die Affektivität als Impressionabilität“³⁹ begriffen. Mit anderen Worten ist der Phantasieleib kein Körperding, sondern die Stätte der Empfindung („Impression“) und des Gefühls. Er ist der Urquell der sinnbildenden Materie⁴⁰, indem

³⁵ Richir, *Phénoménologie en esquisses*, op. cit., S. 134–149. Zu diesem Durchbruch siehe zusammenfassend: Gondek u. Tengelyi, *Neue Phänomenologie in Frankreich*, op. cit., S. 72–77; Schnell, *Die Phänomenologische Metaphysik Marc Richirs*, op. cit., S. 122–141.

³⁶ Gondek u. Tengelyi, *Neue Phänomenologie in Frankreich*, op. cit., S. 75. Vgl. Richir: *Phénoménologie en esquisses*, op. cit., S. 141, 291–294.

³⁷ Vgl. Richir, *Fragments phénoménologiques sur le temps et l'espace*, op. cit., S. 285–288; Richir: *Phénoménologie en esquisses*, op. cit., S. 451.

³⁸ Vgl. Fußnote Nr. 35.

³⁹ Richir, *Phantasia, imagination, affectivité*, op. cit., S. 259. Vgl. auch S. 249, 254 etc. Die Begriffe „Leiblichkeit“ und „Leibhaftigkeit“ verwendet Richir immer auf Deutsch.

⁴⁰ *Ibid.*, S. 260; Richir: *Fragments phénoménologiques sur le temps et l'espace*, op. cit., S. 92. An diesen Stellen bestimmt Richir die Phantasieleiblichkeit ausdrücklich mit dem Husserlschen Begriff der Hyle und dem platonischen Begriff der *chora*.

er die Rolle des Agens spielt, das die Phantasie-Affektion empfängt.⁴¹ Dergemäß sind die Phantasie-Affektionen nicht im Sinne körperlicher Affektionen zu verstehen, sondern werden rein leiblich empfangen.⁴² Dieses Empfangen ist wiederum weder rein aktive Willkür noch rein passives Leiden, sondern eine im Vollzug leiblicher Erfahrung untrennbare Einheit beider, durch die die Phantasie-Affektion in ihrer ursprünglich sinnbildenden Funktion ins Spiel gebracht wird. Allein mit diesem eigentümlichen Vollzugsmodus der Phantasieleiblichkeit ist auch die Rede von der „Intensität“ und „Beweglichkeit“ der Phantasie-Affektion *in concreto* zu verstehen. Wie lässt sich dieser Vollzugsmodus des rein leiblichen Empfangen seinerseits *in concreto* verstehen?

Die konkreten Beispiele, die die Leiblichkeit der Phantasie am klarsten illustrieren, findet Richir in der Erfahrung der Musik als solcher. Als darstellende Kunst wird die Musik wesentlich von zwei Seiten her erfahren: von der des Musikers und der des Zuhörers, und der Erfahrungsmodus der Musik unterscheidet sich zwar im „Musizieren“ und im „Hören“. Doch betrifft das, was die Leiblichkeit in der Musik angeht, die Erfahrung der Musik *als solche*, d. h., sowohl die des Musikers und als auch die des Zuhörers der Musik. So Richir:

Oui, il y a des *Leiber* qui ne sont pas nécessairement et aussi immédiatement attachés à un *Körper* que dans le cas de notre propre corps. Prenons par exemple ce qui se produit dans la musique : c'est du *Leib*, dans sa transcendance relative par rapport à ce qui a été noté et joué ; cette transcendance participe du *Leib* et de la *Leiblichkeit*. Et c'est ce que l'on dit aussi en français : cela « a de la chair » – par où l'on signifie que cela vit. C'est donc du *Leib*, lequel est aussi relativement délimité : une sonate ou une symphonie, ce n'est pas infini ; c'est limité dans le temps et dans la forme, mais ça vit ! Et au fond, c'est l'artiste qui prête son *Leib* à la musique, de la même manière que c'est le comédien qui prête son *Leib* au personnage qu'il interprète : lorsqu'il arrive à faire oublier son *Leibkörper* immédiatement visible – car s'il joue bien, ce n'est pas Monsieur Untel qui est là, mais bien tel personnage –, c'est le *Leib* du personnage qu'il incarne qui en vient à parler et agir.⁴³

⁴¹ Die Rede von Agens impliziert allerdings keine wohldefinierte Agentur und ist nur heuristisch zu verstehen, da der Phantasieleib auf ursprünglicher Ebene „kein individuierter Leib“ ist: Schnell, *Die Phänomenologische Metaphysik Marc Richirs*, op. cit., S. 139.

⁴² Richir, *Phénoménologie en esquisses*, op. cit., S. 451; Richir, *Fragments phénoménologiques sur le temps et l'espace*, op. cit., S. 27, 92f. An diesen Stellen wird wiederholt hervorgehoben, dass die Phantasie-Affektionen „unkörperlich“, aber nicht deshalb „unleiblich“ sind.

⁴³ Richir, *L'écart et le rien*, op. cit., S. 104. Richir sieht an dieser sowie anderen Stellen eine gewisse Parallele zwischen dem Musiker und dem Schauspieler. Die vorliegenden Analysen beschränken sich auf den ersteren Fall, weil den letzteren von Richir selbst schon ausführlich behandelt wurde. Vgl. Richir, *Phantasia, imagination, affectivité*, op. cit., S. 497–507.

Beim Hörer sowie beim Musiker ist also seine Leiblichkeit qua Phantasieleiblichkeit notwendig an der Erfahrung der Musik beteiligt, oder genauer, sie sind selbst nur aufgrund ihrer Phantasieleiblichkeit an der Musik beteiligt. Eine vollständige Analyse des Musizierens und des musikalischen Hörens muss selbstverständlich viel mehr als das, was Richir dort sagte, betrachten.⁴⁴ Dennoch betrifft die so beschriebene Leiblichkeit zweifellos eine Grunddimension der musikalischen Erfahrung, die grob gesagt als das Gefühl der Beteiligung gekennzeichnet werden kann: Dem Hörer erscheint eine Musikaufführung nicht als tot oder langweilig, sondern lebhaft oder inspiriert, weil er sich nicht primär durch die physische Manifestation der Musik, etwa die Klänge, körperlich affiziert fühlt („c'est limité dans le temps et dans la forme“), sondern sich eben durch musikalischen Sinn leiblich berührt und daran beteiligt fühlt („c'est ce que l'on dit aussi en français : cela « a de la chair » [...] ça vit !“).

Noch vielsagender ist in dieser Hinsicht die leibliche Erfahrung des Musikers, der zwar mit seinem Leibkörper musizieren muss, doch nur erfolgreich – ungeachtet dessen, wie „Erfolg“ beim Musizieren genauer definiert werden soll – musizieren kann, wenn er seine physisch-dingliche Körperlichkeit ganz vergisst („il arrive à faire oublier son Leibkörper“) und seinen Leib als reinen Phantasieleib „der Musik leiht“ („l'artiste [...] prête son *Leib* à la musique“). In solchem leiblich selbstlosen „Sich-der-Musik-Leihen“ erfährt der Musiker eine reine Beteiligung an der Musik, weil sein Leib sich über den symbolisch fixierten Sinn der Notation und das physisch begrenzte Medium des Klanges hinaus bewegt („sa transcendance relative par rapport à ce qui a été noté et joué“) und die Musik *sich bilden* lässt. Den Zusammenhang der Leiblichkeit des Musikers und des spontanen Sich-Bildens der Musik führt Richir noch klarer wie folgt aus:

Tout le monde sait, et plus particulièrement les bons interprètes, que la musique [...] doit *se faire*, et qu'elle ne se fait que par la *Leiblichkeit* et la *Phantasieleiblichkeit* de l'interprète (celui-ci doit « comprendre » la musique composée par un autre, la faire par *mimésis* non spéculaire, active, et du dedans, et la difficulté, qui n'est résolue que par le talent et par de très nombreuses heures de travail, est d'adapter voire même d'enfourir la *Leibkörperlichkeit* dans la *Leiblichkeit* et la *Phantasieleiblichkeit*).⁴⁵

⁴⁴ Weitere Analysen in dieser Richtung werden sicherlich zwischen den Modi der Leiblichkeit beim Musizieren und Hören unterscheiden müssen, und haben ferner die Wechselwirkung zwischen der Leibkörperlichkeit und der Sedimentierung der symbolischen Stiftungen – mit einem Wort, der Kultur – in Betracht zu ziehen. Für diese Hinweise dankt der Autor dem zweiten Gutachter und István Fazakas. Im Folgenden können allerdings nur die wesentlichsten Aspekte der musikalischen Leiblichkeit im Allgemeinen umrissen werden.

⁴⁵ Richir, *Phantasia, imagination, affectivité, op. cit.*, S. 447.

Aus diesen Ausführungen drängt sich der Eindruck auf, dass Richir tatsächlich als ein erfahrener Musiker spricht – er scheint sehr genau die leibliche Schwierigkeit des Musizierens und die leibliche Bedeutung des musikalischen Talents und der Übung von innen her zu verstehen. Wenn das terminologische Konglomerat „mimèsis non spéculaire, active, et du dedans“⁴⁶, das bemerkenswerterweise auch ein Schlüsselbegriff in Richirs Analyse der Phantasieleiblichkeit in der Fremderfahrung ist⁴⁷, schwierig erscheinen mag, lässt es sich doch sehr wohl in Bezug auf die Schwierigkeit des Musizierens aufklären. Nach der Analyse der Fremderfahrung ist diese durch unsere eigene Phantasieleiblichkeit vollzogene Mimesis in Wahrheit das, was uns erlaubt, die Leiblichkeit des Anderen unmittelbar zu verstehen und den Anderen ohne Weiteres als leibliches Subjekt anzuerkennen.⁴⁸

Die Mimesis wird in alltäglicher Fremderfahrung so einfach und problemlos vollzogen – außer in pathologischen Fällen – dass wir sie gar nicht merken. Die leibliche Schwierigkeit des Musizierens besteht nun genau darin, dass der Musiker ein musikalisches Werk genau so einfach und problemlos aufführen soll, wie man alltäglich mit dem Anderen spricht. Dies gilt, auch wenn Schwierigkeit als Effekt im Inhalt des Werkes impliziert ist (z. B. in Beethovens *Hammerklaviersonate*), denn der Ausdruck der Schwierigkeit kann nicht selbst schwierig sein, wenn Schwierigkeit erfolgreich ausgedrückt werden soll. Das Werk wäre gleichsam eine Person, mit der sich die Musiker nur mit seinem Leib unterhalten kann. Eine solche Unterhaltung, wenn sie ungestört vollzogen werden soll, hat deshalb zur Bedingung, dass der Musiker seine Körperlichkeit in seiner Leiblichkeit „vergraben lässt“ („enfouir“), was tatsächlich nur mit großem Talent oder harter, wiederholter Übung zu erreichen ist.

Durch die oben nur skizzenhaft dargestellten Beispiele leiblicher Erfahrung der Musik – im Hören wie im Machen der Musik – gewinnt nun die Bedeutung der Phantasieleiblichkeit schon maßgebliche Deutlichkeit. Die ursprüngliche Leiblichkeit der Phantasie ist wie gesagt als das eigentümliche „Empfangen“ der ursprüngliche Materie der Sinnbildung, die Phantasie-Affektion, aufgefasst. Es wird nun ersichtlich, dass dieses Empfangen sich tatsächlich in alltäglicher Erfahrung beständig vollzieht, doch gerade wegen seiner Einfachheit weitestgehend unbemerkt und verborgen bleibt. Im Akt des Musizierens lässt sich sein Vollzugsmodus in verwandelter Form und nichtsdestoweniger auf tief verwandte Weise deutlicher erkennen.

⁴⁶ Dies übersetzt Tengelyi auf Deutsch als eine „aktive, innere und nicht spiegelbildartige Mimesis“; Gondek u. Tengelyi: *Neue Phänomenologie in Frankreich, op. cit.*, S. 75. Das hier zitierte Kapitel wurde von Tengelyi geschrieben.

⁴⁷ Richir, *Phénoménologie en esquisses, op. cit.*, S. 145.

⁴⁸ *Ibid.*, S. 145ff.

In der künstlerischen Anstrengung, mit dem Leibkörper die Körperlichkeit zu überwinden und eine musikalische Intention restlos mit reiner Leiblichkeit auszudrücken, lässt sich ein ursprüngliches Vermögen der Beweglichkeit beobachten, das sich zwar mittels des Körpers vollzieht, das jedoch die Grenze des individuellen Körpers überschreitet und mit einer eigenständigen Funktion stets am Werk ist. Dieses Vermögen bildet nichts anderes als die Phantasie Leiblichkeit, deren eigenständige Funktion das Empfangen der Phantasie-Affektion ist. So wie die Bewegung des Musikers primär nicht von der Empfindung des physischen Klangs, sondern der des musikalisch sich-bildenden Sinns motiviert wird, wird die Bewegung des ursprünglichen Leibes, die tatsächlich in der Erfahrung im Ganzen überall impliziert ist, auch nicht vom faktisch-gegenwärtigen Körper geleitet, sondern artikuliert sich frei „schwebend“ und phantasiegemäß, und orientiert sich am Empfangen der Phantasie-Affektion. So gilt es nunmehr, uns der affektiven Dimension der Phantasie zuzuwenden.

IV. „Es ist nicht nichts“

Es versteht sich von selbst, dass die thematische Absonderung der Affektivität von der Leiblichkeit der Phantasie lediglich eine analytische Strategie und keine sachliche Unterscheidung reflektiert. In einem schon oben zitierten Passus stellt Richir fest, dass „in den wilden Wesen [...] keine Unterscheidung zwischen Affektionen und Phantasien“⁴⁹ gemacht werden kann. Wenig später fügt er hinzu, dass „die wilden Wesen *als solche* nichts anderes als diese bewegenden Phantasien sind, wobei die Affektionen nichts anderes sind als ihre Bewegung selbst, ihre »Lebendigkeit« und »Kraft« in ihrer phänomenologischen Konkretheit, das, was die Phantasien entstehen und vergehen lässt“.⁵⁰ Unabhängig vom Begriff der „wilden Wesen“ können diese Ausführungen als ein Definitionsversuch des Begriffs der Phantasie verstanden werden. Demnach ist die Phantasie als bewegend *eo ipso* affektiv, und die Affektion als diese Bewegung selbst und als das, was die Phantasie in Bewegung setzt, *eo ipso* mit der Phantasie eins. Erst so wird der Bindestrich in dem Hauptbegriff Richirs neuer Phänomenologie der Phantasie „Phantasie-Affektion“ vollständig verständlich: Der Bindestrich macht einerseits klar, dass die Affektivität, die mit Richirs frühem Ansatz schon viel analysiert wurde, nun im Anschluss an die Entdeckung der Phantasie neu konzipiert wird („Phantasie-Affektion“); an-

⁴⁹ Richir, „Pour une phénoménologie des racines archaïques de l'affectivité“, *op. cit.*, S. 159f.

⁵⁰ *Ibid.*, S. 160.

dererseits wird damit verdeutlicht, dass die Phantasie, die nun die sinnbildende Urmaterie im archaischsten Register der Phänomenologie bezeichnen soll, nur grundsätzlich im Zusammenhang mit der Affektivität zu konzipieren ist („Phantasie-Affektion“). In diesem Sinne bildet das Thema der Affektivität einen roten Faden, der alle zentralen phänomenologischen Analysen Richirs durchzieht.

Wie wird die Phantasie durch die Affektivität charakterisiert, und wie trägt die Musik zu dieser Charakterisierung bei? Auf diese zwei Fragen antwortet Richir mit einem Schläge, indem er eine einzige Frage beantwortet, die er sich selbst stellt: „Was ist die Phantasie?“

Qu'est-ce que la *phantasia* ? Je dois bien dire que je suis au bout de mes capacités d'expression : je le sens, mais cela ne suffit pas ! Mais il me vient une chose : la musique, encore une fois, est un bel exemple. Si tu écoutes par exemple les *Quatre saisons* de Vivaldi, dans le tout début de *L'hiver*, il y a une marche d'accords : c'est un moment très fort... Eh bien, c'est une affection qui me fait penser à une espèce d'énorme et noire machine destructrice, qui avance inexorablement. Je sais que ce n'est pas cela, mais c'est à cela que ça me fait penser. Donc, cette sensation tout affective produite par la musique est une *phantasia* [...] il n'y a pas d'objet déterminé, mais seulement quelque chose d'effrayant... c'est donc pour moi un exemple de *phantasia* : c'est tout à fait ombreux et indéterminé, mais ce n'est pas rien, je n'en ressens que l'affection qui habite du seulement figurable. [...] *l'esprit souffle où il veut*, comme on dit !⁵¹

Hier wird eindeutig bestätigt, dass die Idee der Affektivität die Antwort auf die Frage „Was ist die Phantasie?“ bildet. Man könnte wohl dieser Passage zufolge sagen, dass die Phantasie tatsächlich die Affektivität *ist*, weshalb eine „ganz affektive Empfindung, die von der Musik hervorgebracht wird“ („cette sensation tout affective produite par la musique“) ein Beispiel für die Phantasie bildet. Doch will man nicht eine bloß nominale Gleichsetzung mit einer sachlichen Erklärung verwechseln, dann bleibt die Frage „Was ist die Affektivität?“ zu beantworten. So ist Richirs lebhafter Erzählung zunächst zweierlei zu entnehmen.

Was passiert eigentlich, wenn man ein Musikstück hört, und dabei eine affektive Empfindung hat? „C'est un moment très fort“: Man fühlt sich von einem starken Moment in der Musik ergriffen. Solche Ergriffenheit muss selbstverständlich nicht immer von lauter oder schneller Musik veranlasst werden, wie in dem Beispiel, das Richir wählte, sondern lässt sich ebensogut von leiser oder langsamer Musik hervorrufen: man denke an den Anfang des Vorspiels zum ersten Aufzug von *Lohengrin*. Unter den besten Bedingungen fühlt man sich so stark von der

⁵¹ Richir, *L'écart et le rien*, op. cit., S. 113.

Stille der ersten Töne angezogen, als verschwände im Augenblick alles andere. Die Stärke, d. i. die affektive Wirkung der Musik liegt offensichtlich nicht an irgendwelchen physischen Merkmalen des Klanges, sondern allein an der *Intensität* des rein musikalischen Ausdrucks. Den Beispielen zufolge lässt sich die Bedeutung der Affektivität in erster Linie durch die Idee der Intensität auslegen.

Eine solche Intensität aber lässt sich ihrerseits entscheidend *nicht* in Bildern oder der Sprache auslegen, so sehr man auch dazu neigt, dies zu tun („c'est une affection qui me fait penser à ...“). Eine bildliche Assoziation mag sehr wohl evoziert sein, doch weiß man, dass sie mit der Musik wesentlich nichts zu tun hat („Je sais que ce n'est pas cela“), weil sie im Grunde nichts als eine Objektivierung des Unobjektivierbaren ist.⁵² Die Affektionen sind jenseits aller sprachlich ausdrückbaren Sinne verschwommen und schattenhaft – sie *erscheinen* unbestreitbar, sofern sie empfunden werden („je n'en ressens que l'affection“), doch nur so, dass sie dabei radikal *nichtgegenständlich* und unbestimmt bleiben („il n'y a pas d'objet déterminé [...] c'est tout à fait ombreux et indéterminé“). Die Affektivität markiert folglich diejenige Dimension der Erfahrung, in der radikal nichtgegenständlicher Sinn mit mehr oder weniger Intensität wirkt und empfunden wird. Als solche ist sie fast nichts, ist jedoch „nicht nichts“ („ce n'est pas rien“): „nicht Sein, nicht Nichtsein, nicht ganz erscheinend [...] nicht ganz nicht-erscheinend“.⁵³

V. „Der Geist weht, wo er will“

Klingt diese Explikation doch noch mysteriös, so ist das Mysteriöseste noch nicht berührt worden. „L'esprit souffle où il veut“ – „Der Geist weht, wo er will.“ Was soll der biblische Satz in diesem Zusammenhang bedeuten? In dem Gespräch geht es in der Tat eindeutig um eine „philosophische [nicht-religiöse, Anm. d. Verf.] Interpretation“⁵⁴ des Satzes, die die Tatsache erklären soll, dass die Affektionen nicht im gewöhnlichen Sinne räumlich, sondern im sehr spezifischen Sinne „geistig“, nämlich durch die Phantasie Leiblichkeit stattfinden.⁵⁵ In diesem Sinn weist der phänomenologische Begriff der Phantasie Leiblichkeit eine grundsätzliche Unterscheidung des Körpers und des Geistes als sachlich unangemessen auf.

⁵² An der gegenwärtigen Stelle im Gespräch weist Sacha Carlson treffend darauf hin, dass solche bildliche Assoziation nach Richirs später Terminologie eine Umwandlung der Affektion in den *Affekt* bedeutet, und nur durch eine *architektonische Transposition* möglich ist. *Ibid.*, S. 113–114.

⁵³ Richir, *Phénoménologie en esquisses*, op. cit., S. 419.

⁵⁴ Richir, *L'écart et le rien*, op. cit., S. 114.

⁵⁵ Richir, *L'écart et le rien*, op. cit., S. 113–114.

Mit einem Überblick von Richirs Phänomenologie der Phantasie bzw. der Affektivität muss doch gesagt werden, dass der Satz am besten dazu geeignet ist, nicht die Leiblichkeit der Affektivität, sondern ein anderes grundlegendes Charakteristikum der Affektivität aufzuklären. Damit ist deren *Transpossibilität* gemeint. Hier können freilich die ursprüngliche Bedeutung des Begriffs der Transpossibilität⁵⁶ und sein vielschichtiges Verhältnis zur Phantasie und zur Affektivität⁵⁷ nicht vollständig dargestellt werden. Allerdings bietet der aus dem Johannesevangelium zitierte Satz gerade im Zusammenhang mit der Musik einen vortrefflichen Ausdruck des Sinns der Transpossibilität und damit insgesamt der Affektivität und der Phantasie. Der Zugang zu diesem Sinn öffnet sich, sobald man sich an die Erfahrung des musikalischen *Erhabenen* erinnert. Das „Erhabene“ ist bekanntlich ein Fachbegriff bei Kant sowie bei Richir, doch ist Richirs Antwort auf Carlsons Bemerkung zu Schuberts Streichquintett auch lediglich mit Rückgriff auf musikalische Erfahrung und sehr wohl ohne theoretische Voraussetzung verständlich:

C'est sublime parce que c'est insupportable d'intensité – on est au bord de l'insupportable tellement c'est intense, surabondant : il y a une affectivité qui afflue sans laisser le temps de respirer, pour ainsi dire –, et en même temps, l'affectivité fait aussi sentir cet écart entre quelque chose de radicalement autre et cette affectivité qui se nourrit d'elle-même, d'une certaine manière.⁵⁸

Damit ist nicht nur wiederholt von der Intensität die Rede, sondern darüber hinaus von dem *unerträglich* und *überbordend* Charakter der Intensität. Was heißt es, von unerträglich und überbordender Intensität der Musik affiziert zu werden? Dabei ist nicht zu übersehen, dass solche Erfahrung ein wesentliches Moment der Fremdheit impliziert („quelque chose de radicalement autre“). Die Musik wird nur unerträglich intensiv, wenn ihre Intensität vom Zuhörer nicht als vorhergesehen und gewohnt, sondern gewissermaßen als überraschend und etwas „Neues“ empfunden wird. Die Empfindung des Neuen geht selbstverständlich nicht mit der faktischen ersten Erfahrung eines Werkes einher. Beim ersten Hören eines Werkes – sei es Schuberts Streichquintett oder Bachs h-Moll-Messe – mag man völlig unberührt bleiben. Erfährt man beim hundertsten Hören das Werk plötzlich wie nie zuvor als unerträglich intensiv, so erfährt man etwas radikal Neues, das zuvor nicht existiert hat und dessen Entstehung zuvor nie erwartet wurde. Dieses Beispiel lässt sich auf das Musizieren des Musikers völlig übertragen. Denn

⁵⁶ Vgl. Richir, *Méditations phénoménologiques*, op. cit., S. 112f.; dt. S. 120ff.

⁵⁷ Vgl. Richir, *Phénoménologie en esquisses*, op. cit., S. 306ff, 483–486, 496–497.

⁵⁸ Richir, *L'écart et le rien*, op. cit., S. 219.

ein Werk nach Jahren des Übens technisch kompetent aufführen zu können und das Werk als unerträglich intensiv zu empfinden sind offenkundig nicht dieselbe Sache. Nichts bereitet vor auf die Erscheinung des Erhabenen, nicht einmal hundert Jahre Übung.

Solche radikale Kontingenz, mit der das Erhabene in der musikalischen (und nicht nur musikalischen) Affektivität hervortritt, bezeichnet der Begriff der Transpossibilität. Das Transpossible ist nicht bloß das Mögliche, sondern das, was nicht vorher als möglich gedacht wurde (in diesem strengen Sinn als „unmöglich“ zu verstehen), das jedoch im Augenblick des affektiven Erhabenen möglich *wird*. Noch strenger genommen *wird* das Transpossible nicht möglich, sondern *ist* immer nur nachträglich – *après coup* – möglich geworden. Das genaue Moment seiner Entstehung ist als solches unfassbar, da seine wirkliche Aktualisierung unerträglich intensiv ist.⁵⁹ In dem strikten Sinn, dass die Affektivität, wie sie sich im Erhabenen in der Modalität der Transpossibilität vollzieht, das radikal kontingente Hervortreten des neuen Sinns ist, ist sie mit dem „Geist“ zu vergleichen: „Der Geist weht, wo er will.“ Streng damit korrelativ ist das „Empfangen“ des Transpossiblen, d. i. die durch die Affektivität vermittelte Phantasieleiblichkeit, die sich auf das transpossible Hervortreten des Erhabenen einstimmt, mit dem Begriff der *Transpassibilität* gekennzeichnete.⁶⁰ Und ebensogut lässt sich der transpassible Leib mit dem „Du“ in dem nächsten biblischen Satz beschreiben: „Du hörst sein Sausen wohl, aber du weißt nicht, woher er kommt und wohin er fährt.“⁶¹

Diese Beschreibung ist freilich nichts mehr als ein Vergleich. Denn das Transpossible ist keineswegs mit dem heiligen Geist zu identifizieren, und die „Grundstimmung“ der neugegründeten Phänomenologie ist weder die Ehrfurcht vor dem Herrn noch die Angst vor dem Tod, sondern das Erhabene vor dem phänomenologischen *apeiron*⁶², das Richir explizit von religiöser Erfahrung fernhält.⁶³ Das phänomenologische *apeiron*, das für Richir in Wahrheit nur einen alternativen Titel des phänomenologischen Felds selbst bedeutet⁶⁴, lässt sich zwar nicht religiös, geschweige denn (onto-)theologisch denken, ist jedoch auch nicht bloß negativ durch seine radikale Unbestimmtheit und Unbegrenztheit zu verstehen. Denn es

⁵⁹ Diesbezüglich muss auf Richirs explizite Anlehnung an Schellings Begriff des „Unvordenklichen“ hingewiesen werden. Vgl. Richir, *Phénoménologie en esquisses*, op. cit., S. 306, 485.

⁶⁰ Richir, *Méditations phénoménologiques*, op. cit., S. 48–49; dt. S. 53–55.

⁶¹ Joh. 3,8. „Er“ stünde in diesem Zusammenhang für das Erhabene.

⁶² *Ibid.*, S. 58–59; dt. S. 62–64.

⁶³ Richir, *L'écart et le rien*, op. cit., S. 114. Zur Nähe und Ferne des phänomenologischen *apeiron* mit der (symbolischen) Idee des Gottes siehe ferner Richir, *Méditations phénoménologiques*, op. cit., S. 364–372; dt. S. 394–404.

⁶⁴ Richir, *Méditations phénoménologiques*, op. cit., S. 23, 57–58; dt. S. 28, 62–63.

ist als Kernstruktur der Transpossibilität genau das, was die unerschöpfliche Sinnhaftigkeit der Erfahrung als solche und im Ganzen positiv gewährleistet, nämlich deren anfangs genannte Ursprungsdimension. Es ist den vorhergehenden Analysen zufolge diejenige Erfahrungsdimension, die sich auf nur schwer fassbare Weisen in der Phantasie und der davon unabtrennbaren Affektivität ankündigt. Seine flüchtige Erscheinung mit unserer unmittelbaren Leiblichkeit „ungezwungener“⁶⁵ ins Spiel kommen zu lassen, ist das Eigentümliche der musikalischen Erfahrung.

In der Tat ist die Erfahrung des Erhabenen nicht nur nicht mit speziell religiösen Voraussetzungen zu fassen, sondern beschränkt sich auch nicht auf das Ästhetische, geschweige denn das Musikalische. Offensichtlich ist die Erfahrung der Musik auch nicht nur die des Erhabenen, denn die Musik gehört gleichwohl unlegbar zum Alltag. Die Erfahrung als solche, worunter die der Musik stehen muss, ist weder ausschließlich der Alltag noch ausschließlich das Erhabene. Sie ist unendlich und irreduzibel vielfältig. Das zeigte zwar nicht erst Richir, dessen Denken sich als eine „Mathesis der universellen Instabilität“⁶⁶ versteht. Die Ursprungsdimension der Erfahrung ist jedoch so wesentlich verdeckt, dass sie oft nur mit Hilfe der Grenzfälle aufgedeckt werden kann. Insofern die Phantasie als archaischstes Erfahrungselement in der Musik reiner als sonst durchscheint, hat die Musik wesentlich den Charakter einer Grenzerfahrung. Nimmt umgekehrt die Musik an der Ursprungsdimension der Erfahrung als solcher teil, so mag Richir inniglich im Recht sein, wenn er „die Leidenschaft des Denkens“ mit Schelling als „die Wonne“⁶⁷ denkt. Auch dem Phänomenologen und vielleicht ihm insbesondere gilt der Satz, der die Bedingung des „Suchens der Weisheit“⁶⁸ ausdrückt: „Denn nur dem Reinen offenbart sich das Reine.“⁶⁹

Leonard Ip (MPhil, MA) studierte Philosophie an der Bergische Universität Wuppertal, der Karls-Universität Prag und der Chinese University of Hong Kong. Seine Forschungsinteressen liegen systematisch in der transzendentalen Subjektivitätstheorie, der Metaphysik des Absoluten, der Ästhetik und Musikphilosophie, historisch in der Phänomenologie des 20. und 21. Jahrhunderts, der klassischen deutschen Philosophie und den Schnittpunkten beider Traditionen. E-mail: long.ip@uni-wuppertal.de

⁶⁵ Vgl. Fußnote Nr. 13.

⁶⁶ *Ibid.*, S. 7; dt. S. 9.

⁶⁷ *Ibid.*, S. 64; dt. S. 69.

⁶⁸ Schelling, F. W. J., *Initia Philosophiae Universae. Erlanger Vorlesungen WS 1820/21*, hrsg. und kommentiert von H. Fuhrmans, Bouvier, Bonn 1969, S. 68

⁶⁹ *Ibid.*