

Erste Worte

Gedanken zu Leo Zogmayers Wortbildern

Karl Baier

Wer kennt nicht den Wunsch, einmal das letzte Wort zu haben und ein Gespräch mit der eigenen Meinung zum Abschluss zu bringen? Der Wille, das Sagen zu haben, kann so stark sein, dass er dazu verführt, einen Dialog gleich von Anbeginn für sich entscheiden zu wollen, indem man dem Gespräch das letzte Wort auszudrücken versucht, noch bevor es richtig anfing.

Leo Zogmayer möchte mit seinen Wortbildern das genaue Gegenteil. Ihm geht es darum, erste Worte vor Augen und ins Gespräch zu bringen, Worte, die nicht abschließen, sondern wie Kristallisationskerne im Leben der Rezipienten unvorhergesehene Sinnzusammenhänge, eigene Gedanken und neue Kommunikationsprozesse ausflocken lassen. Es sind Worte, die nicht beanspruchen, die Wahrheit abzupacken, sondern Wegweiser zu Ausfahrten ins Unbekannte. Ihretwillen übt er sich in den Künsten des Horchens und der Reduktion mit dem ganzen Ernst, dem feinen Lächeln und der Leidenschaft seiner künstlerischen Existenz.

Ich beginne meine Annäherung an Zogmayers Wortbilder, indem ich Grundlinien einer Phänomenologie erster Worte herausarbeite. Dazu greife ich auf die im Deutschen mögliche Unterscheidung zwischen „Worten“ und „Wörtern“ zurück. In einem nächsten Schritt werden mehrere Bedeutungen, in denen von „ersten Worten“ die Rede sein kann, voneinander unterschieden, und es wird herausgestellt, welche Bedeutung für diesen Beitrag die maßgebende ist. Mit der Sprachphilosophie Shizuteru Uedas wird sodann der Bezug von ersten Worten und Selbstsein zur Sprache gebracht. Vor diesem Hintergrund werden im letzten Abschnitt Zogmayers Wortbilder im Kontext der Geschichte seines Œuvres betrachtet und aus einem vorwiegend rezeptionsästhetischen Blickwinkel interpretiert.

Wörter und Worte

Obwohl Zogmayers Wortbilder oft nur ein oder zwei Vokabeln präsentieren, handelt es sich dabei nie um bloße Wörter, sondern um Worte, oder genauer gesagt, um Wortradikale, Wurzelzeichen, die sich im meditierenden Lesen zu Worten im Vollsinn entfalten können.

Der deutsche Ausdruck „Wort“ hat ja bekanntlich zwei Plurale, die sich spätestens seit der Barockzeit auch in ihrer Bedeutung unterscheiden.¹ Der Plural „Wörter“ bezeichnet Lexeme, einzelne Einheiten des Wortschatzes, die in papierenen, elektronischen oder mentalen Wörterbüchern niedergelegt sind. Wörter sind aus dem situativen Zusammenhang und Weltbezug, die zum Sprechen im Vollsinn gehören, herausgelöste Sprachpartikel, bloße Vokabeln eben, deren Beherrschung eine relativ notwendige, aber keinesfalls hinreichende Bedingung für sinnvolles Sprechen darstellt.

Der Plural „Worte“ dagegen steht für Äußerungen, die Wirklichkeit zugänglich machen und Menschen einander nahebringen. Insbesondere prägnante und bedeutsame Aussagen, die eine Sache ohne viel Umschweife auf den Punkt bringen, nennt man so. An ihnen tritt markant zu Tage, was Sprache kann.

Worte sind im Grunde immer Sätze, egal ob sie den grammatikalischen Anforderungen eines Satzes genügen oder nicht. Sätze wiederum lassen sich, wenn wir mit Ferdinand Ebner der philosophischen Lust an knackigen Simplizitäten (also an Worten) weiter freien Lauf lassen, am besten als im Verbum zentrierte Botschaften verstehen. Ihr primärer Sinn liegt darin, an einem Geschehen teilzunehmen und es mitzuteilen.²

Worte *qua* verbal verstandene Sätze berichten nicht nur von einem Ereignis, sie sind selbst ereignishaft. Es ist ein Enthüllungsgeschehen, wenn Menschen einander mit einem Wort sagen, was sich zeigt und wie es zum Erscheinen kommt. Im Wort tritt uns dann die sich ereignende Wirklichkeit selbst gegenüber und wird offenbar. Das Wort ist auf diese Weise, für die, die es sagen, ebenso wie für die, denen es gesagt wird und die es auf je ihre Weise verstehend hören, ein Sein bei der Sache, das einen sich zeigenden Sachverhalt in seiner Bedeutsamkeit erscheinen lässt und zugleich mitteilt, d. h. mit anderen teilt, für sie

¹ Im Alt- und auch noch im Mittelhochdeutschen gehörte „Wort“ zu den Substantiven sächlichen Geschlechts, die keine Pluralendung hatten. Die Mehrzahl lautete „diu wort“. Erst ab dem Spätmittelalter wurden die beiden Plurale üblich. Vgl. zur Unterscheidung von „Worte“ und „Wörter“: Sanders, Sprachkritikasterien, 70–74. Sanders weist u. a. darauf hin, dass die inhaltliche Unterscheidung zwischen „Wort“ und „Wörtern“ im tatsächlichen Sprachgebrauch nicht immer durchgehalten wird. Das bekannteste Gegenbeispiel dazu ist der Plural zu „Sprichwort“, der, wenn es nach der Regel ginge, „Sprichworte“ heißen müsste. Trotz der Alltagssprachlichen semantischen Unschärfen bieten sich die beiden Plurale zur Markierung eines wichtigen Unterschieds an.

² Vgl. dazu Ebners Notiz vom Jänner 1915 in: Ebner, Schriften, 2, 235: „Das eigentliche satzbildende, die Wörter zum Satz ordnende und organisierende Wort ist das *verbum finitum* (so recht die ‚Seele‘ des Satzes). [...] Ursprünglich ist jeder Satz Ausdruck eines Geschehens (Geschichte, Erzählung). [...] Der Ursprung der Substantiva und Adjektiva bildet ein besonderes Problem. Am Anfang der Sprache war jedenfalls der Satz (das Verbum, der Ausdruck eines Geschehens) [...]“ Vgl. zu Ebners verbalem Satzverständnis Wucherer-Huldenfeld, Wort, 40–48.

zugänglich macht. Lebendige, sprechende Worte zeigen so, was sich das achtsame Horchen auf das Erscheinende sagen lässt.³

Verschiedene Weisen, in denen Worte „erste“ Worte sein können

In der einfachsten aller möglichen Bedeutungen des Ausdrucks meint „erstes Wort“ den Beginn eines Gesprächs oder eines Textes. Jede sprachliche Mitteilung hebt mit einem ersten Wort an, womit sowohl das erste Lexem wie auch die erste sinnvolle Aussage gemeint sein können. Gespräche, mündliche Äußerungen und Texte können mit einem Wort beginnen, weil Menschen überhaupt zu sprechen begonnen haben. Das erste Wort eines Kindes ist ein großer Schritt auf seinem Lebensweg und für die Eltern ein besonderes, freudiges Ereignis.

Schwieriger wird die Sache, wenn man die Erstmaligkeit nicht auf den Beginn sprachlicher Äußerungen bezieht, sondern auf ihren Inhalt. Erste Worte sind dann Mitteilungen, die Neues im Sinn von noch nie Gesagtem oder Gelesenem zu bieten haben. Gibt es in diesem inhaltlichen Sinn so etwas wie „erste Worte“ überhaupt, oder ist die Suche nach ihnen von vornherein ein vergebliches Unterfangen? Die Welt wurde sprachlich artikuliert, schon lange bevor wir in ihr zu sprechen begannen. Immer schon hat jemand vor uns das Wort ergriffen, haben andere sich im Dialog getroffen oder entzweit, umspült uns ein unaufhörliches Murmeln in unzähligen Sprachen und Medien.

Wenn wir das Wort erheben, setzen wir fort, wiederholen und modifizieren, was andernorts und zu anderer Zeit bereits gesagt wurde. Im polyphon rauschenden Redestrom ebenso wie im körnig rieselnden Kontinuum der Schriftzeichen, die vor uns waren und nach uns sein werden und in denen wir uns alltäglich bewegen, scheint es ringsum nichts Erstmaliges zu geben. Ist nicht die immer schon gesprochene Welt wie ein Käfig, der uns von allem abschirmt, das den vorgesagten Verständnishorizont durchbrechen könnte?

Es gibt eine dritte Art von ersten Worten, die geeignet ist, die gerade heraufbeschworene Sprach-Klaustrophobie verfliegen zu lassen, weil sie eine Möglichkeit des sprachlichen Wirklichkeitsbezugs darstellt, die aus dem Gerede-Käfig befreit. Bei ihr kommt es nicht darauf an, niemals zuvor Gesagtes zum Besten zu geben, absolute Novitäten in das sensationsgierige Wuchern der Diskurse einzutragen. Die Neuheit, die diesen ersten Worten anhaftet, ist nicht an die chronologische Erstmaligkeit der Äußerung gebunden wie bei den beiden anderen Arten, auch nicht an die Originalität einer noch nie dagewesenen Formulierung, sondern an das Ereignis des Anfangs, aus dem heraus sie sprechen und das sie in selber anfänglicher Weise artikulieren. Auf erste Worte in diesem grund-

³ Vgl. dazu Heidegger, Wegmarken, 74: „Ist das Sprechen nicht in seinem Eigensten ein Sagen, ein vielfältiges Zeigen dessen, was sich das Hören, d. h. das gehorsame Achten auf das Erscheinende, sagen läßt?“

legenden Sinn konzentrieren sich die folgenden Überlegungen. Sie sind nichts anderes als die oben beschriebenen lebendigen Worte im Sinn verbal aufzufassender Sätze, nur dass jetzt die Ersthaftigkeit als eines ihrer Charakteristika eigens zur Abhebung kommt.

Solche erste Worte sind taufisch, egal ob sie noch nie oder schon oft gesagt wurden; neu wie eine Morgenwiese, mit der die Welt anhebt zu sein – Tag für Tag. Sie unterbrechen den Geredestrom, ähnlich wie der barfußige Gang durch das noch feuchte Gras den abgenutzten Lauf der Dinge anhält. Ob im Geburtsschrei oder im staunenden „Ah!“, im Liebesgeständnis oder in dem einfallenden Wort, das jemand während eines Gesprächs plötzlich auf der Zunge brennt, selbst noch in gelingenden Eröffnungs- oder Antrittsreden oder wenn uns jemand sagt: „Schau mal, die Blume!“ – bei all diesen Gelegenheiten geschieht das performative Sagen von Anfängen, erscheint Seiendes in seinem unausgeschöpften Möglichkeitsraum.



Spricht jemand so, einen Blitz bewohnend, um eines der Wortbilder Leo Zogmayers zu zitieren, dann wird damit nicht bloß ein Anfang besprochen, sondern sie oder er tragen zu ihm bei, lassen ihn sein, indem sie ihm das Wort geben, das dadurch zu einem ersten Wort wird.⁴

⁴ Die Formulierung „einen Blitz bewohnen“ entnahm Zogmayer René Chars „À la santé du serpent“ („Auf das Wohl der Schlange“) aus dem 1947 erschienenen Gedichtband „Le Poème pulvérisé“. Es handelt sich um ein typisches Fragmente-Gedicht Chars, in dem aphorismenartige Aussagen in loser Fügung verbunden sind. Der vollständige Aphorismus, der für die gesamte Dichtung Chars von zentraler Bedeutung ist, lautet: „Si nous habitons un éclair, il est le cœur de l'éternel.“ („Bewohnen wir einen Blitz, so ist er das Herz der Ewigkeit.“) Vgl. Char, Blitz.

Alle ernsthaft gesprochenen und nicht bloß nachgesagten Worte sind in gewisser Weise erste Worte, insofern sie eine aus eigenem Anfang sich ereignende Sache erscheinen lassen und in einer vollzugshaften Identität mit dem Ereignis sprechen. Allerdings partizipieren sie auf vielen verschiedenen Niveaus an der Ersthaftigkeit. Deshalb macht es Sinn, von ersten Worten im strengen Sinn zu reden, wenn dieser Charakter besonders ausgeprägt ist.

Während man das letzte Wort haben kann, sind solche Worte kein möglicher Besitz. Sie fallen uns zu, oder genauer: Sie sprechen sich uns zu und haben ihren Kairos, der in niemandes Verfügungsgewalt steht. Ihm zu entsprechen, bedeutet zunächst, wach, gesammelt und anwesend zu sein, offen für das Ereignis, um dann dem Wort eine Stimme geben zu können. Man herrscht nicht mit ihm wie mit dem präbendierten letzten Wort, sondern verschenkt es, damit daraus zweite Worte und am Ende neues Leben, anderes unvorhersehbar Anfängliches hervorgehen.

Neben den Worten, die durch eine spezielle Situation, in der sie gesprochen werden, zu solchen hochgradigen Erstlingen geadelt werden, gibt es notorische erste Worte, die sich auf die uns zu jeder Zeit ansprechende Grundsituation beziehen. Von dem her, was sie bedeuten, können sie nur als erste Worte im emphatischen Sinn verstanden werden, oder sie werden überhaupt nicht verstanden. Dazu gehören die so genannten „Grundbegriffe“ philosophischen Denkens: das Sein und die anderen Transzendentalien, wie etwa die Schönheit, von der gleich noch die Rede sein wird, oder auch Person, Welt, das Nichts und Gott sowie die entsprechenden Grundworte außereuropäischer philosophischer Traditionen.

Erste Worte als Sprache des selbstlosen Selbstes

Wenn das Scheinproblem der chronologischen Erstmaligkeit vom Tisch ist und die Ersthaftigkeit erster Worte als performatives Sagen von Anfänglichem gefasst wird, dann bleibt immer noch die Frage, wie solches Sprechen inmitten der schon gesprochenen Welt möglich werden kann. Hängt es vielleicht auch von einer bestimmten Verfassung der Sprechenden ab? In diese Richtung zeigte gerade schon der Hinweis auf das gesammelte Anwesendsein als Voraussetzung für ein dem Kairos angemessenes Reden, und weiter oben war schon im Vorübergehen vom achtsamen Horchen auf das Erscheinende als Bedingung erster Worte die Rede. Diese Andeutungen sollen nun mit Hilfe der Sprachphilosophie des japanischen Philosophen Shizuteru Ueda vertieft werden, der sich aus zenbuddhistischer Sicht ausführlich mit dieser Dimension der ersten Worte auseinandersetzt.

Ueda stellt sich ausdrücklich dem bereits skizzierten Problem, dass der durch Sprache vorgezeichnete Verständnishorizont neue Erfahrungen zu er-

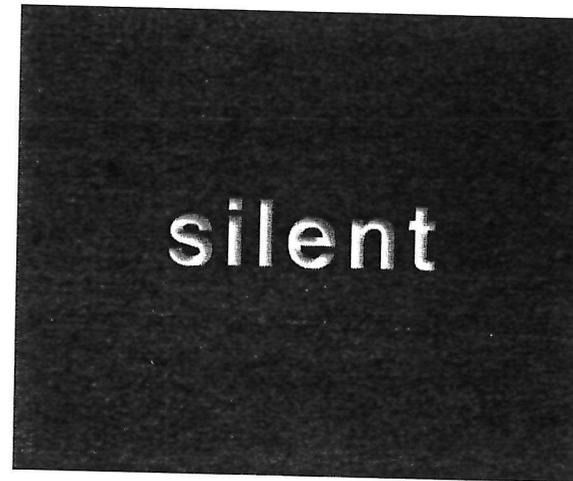
schweren droht. „Sprache erschließt zwar eine Welt als Sinnhorizont, sie bestimmt und beschränkt diese aber auch.“⁵ Da in jeder Erfahrung ein Verständnis dieser Erfahrung im Medium der Sprache am Werk ist, besteht die Gefahr, dass nur mehr erfahren wird, was wir schon verstanden und in Sprache gefasst haben. Tritt dies ein, dann findet eine Verschiebung von der erfahrenden Erfahrung zur erfahrenen Erfahrung statt.⁶ Die Sprache wird zum Netz, in dem die Welt gefangen ist und der eigentliche Sinn von Erfahrung als eines offenen Geschehens geht verloren.

Andererseits mache man es sich, so Ueda weiter, zu leicht, wenn man glaube, man könne die Sprache einfach abstreifen, um die von vorgefassten sprachlichen Kategorien befreite Wirklichkeit unmittelbar zu erkennen. Wie kann man also zwischen der Scylla einer immer schon im Sprachnetz gefangenen Welt einerseits und der Charybdis der Illusion einer sprachlosen, unmittelbaren Schau andererseits hindurchschiffen?

Ueda löst diese Aporie, indem er auf die Möglichkeit eines ursprünglichen Sprechens hinweist, das jenseits der skizzierten Alternative angesiedelt ist und das dem, was wir oben als Sprechen erster Worte behandelten, genau entspricht. Er führt aus, dass es sich dabei um ein Sprechen handelt, das in einer Doppelbewegung des Sprechenden fundiert ist, eine Bewegung, die es verhindert, dass nicht einfach schon Gesagtes nachgeredet wird. Man bewegt sich aus der Sprache heraus hin zur Sprache. Aus der Sprache: in ein Schweigen, das mit der Tiefe des Seins verbindet, die niemals völlig aussagbar ist, weil sie in eine unendliche Offenheit reicht. Hin zur Sprache: Dieses Schweigen haftet nicht an sich selbst, sondern erschließt den Weg zur Sprache neu. Aus ihm schöpfend, lässt sich das im Schweigen Vernommene auf schöpferische Weise artikulieren.

⁵ Ueda, Wer, 145.

⁶ Vgl. Ueda, Wer, 136.



Wenn Ueda diese Bewegung als Bewegung aus der Sprache in die Sprache fasst, dann ist mit „Sprache“ die mündliche bzw. schriftliche Aussage gemeint. Man wird aber wohl sagen können, dass der Weg aus der schon begriffenen Welt ins Schweigen und aus dem Schweigen zurück zur ursprünglichen Rede den Raum der Sprache in einem weiteren Sinn nicht verlässt und auch gar nicht verlassen muss, um dem Käfig eines in sich geschlossenen Vorverständnisses zu enttrinnen. Denn wer in diese Bewegung einschwingt, dem erschließt sich die über die schon gesprochene Welt hinausgehende Sprache der Phänomene und die Möglichkeit, etwas von ihrem Bedeutungsüberschuss in ersten Worten zu artikulieren. Ueda selbst lässt so ein erweitertes Sprachverständnis erkennen, wenn er sagt:

„Ein innerweltliches Seiendes versteht das Dasein in der Welt als Zuhandenes zum praktischen Gebrauch, und *zugleich* begegnet ihm dasselbe Seiende aus der Sinniefe, die sich unendlich in die unendliche Offenheit vertiefen kann, z. B. als ein Kunstwerk. Das Seiende spricht dann das Dasein in seiner ganzen Tiefe an, so dass es sich aus dem selbstentworfenen Bedeutungszusammenhang heraus in die unendliche Offenheit öffnet.“⁷

Hier wird eine Sprache des Seienden thematisch, die den Menschen gerade dann anzusprechen beginnt, wenn man den für die Artikulation bereits verfügbaren und gewussten Bedeutungszusammenhang verlässt.

Indem Uedas zenbuddhistische Sprachphilosophie außerdem die Frage stellt, was die Doppelbewegung ins Schweigen und aus dem Schweigen bzw. ihre Blockierung für das Selbstsein des Menschen bedeutet, thematisiert er eine Beziehung, die wir bisher bei unseren Überlegungen zur Phänomenologie des ersten Wortes noch nicht berücksichtigt: das Verhältnis zwischen den skizzierten

⁷ Ueda, Wer, 76 (Herv. i. T.).

Modi der Sprache und unterschiedlichen Weisen des Selbstseins. „Die Sprache reicht nämlich bis in den Kern des Selbstseins, weil unser Selbst- und Weltverständnis sprachlich verfasst ist.“⁸ Insbesondere *sanzen*, Zen in der zwischenmenschlichen Begegnung, übungsmäßig in der Zwiesprache mit dem Meister praktiziert, beruht auf dem gegenseitigen Bedingungsverhältnis zwischen Sprache und Selbstsein.

„Die Begegnung ist im Grunde eine gegenseitige In-Frage-Stellung: ‚Wer bist du eigentlich?‘ Im Zen-Buddhismus vollzieht sich die Begegnung ausdrücklich als Frage-Erwidern. Ein Beispiel dafür: Ein Mönch kam zu Meister Hui-nen, bei dem er Zen üben wollte. Der Mönch machte vor dem Meister eine Verbeugung zur Begrüßung. Daraufhin fragt der Meister: ‚Wer bist du eigentlich, der du so zu mir kommst?‘ Mit dieser Frage wird der Mönch augenblicklich in bezug zu sich selbst in Frage gestellt und damit wesentlich verunsichert. Erst nach drei Jahren Ergründung des Selbst durch Zazen und Sanzen erwachte er zu seinem Selbst und brachte den Meister einen eigenen Spruch: ‚Schon ein einziges Wort über das Selbst verfehlt das wahre Selbst.‘“⁹

Das In-Frage-Gestelltwerden im Gespräch, das Finden einer Antwort nach langer schweigender Meditation und das Erwachen zum Selbst werden in dieser Geschichte als zusammengehörige Momente einer dialogischen Beziehung offenbar. Es ist ein soteriologisches Interesse am Heilwerden des Menschen, oder in Zen-Sprache, an der Erkenntnis der Buddhanatur bzw. des wahren Selbstes, das zenbuddhistische Sprachphilosophie fragen lässt, „wie sich das ereignet, diese Umwandlung vom gesprochenen zum sprechenden Wort, welche zugleich eine Verwandlung des Menschseins bewirkt“¹⁰.

Die Fixiertheit auf die im Sprachnetz gefangene Welt ist mit dem Haften an einer sich selbst verschließenden Existenzweise verbunden. Sie beruht für Ueda darauf, dass der Mensch an sich als einem sich selbst reflektierenden und sich behaupten wollenden Subjekt festhält, das sich in seinem „Ich-bin-ich-Bewusstsein“ auf sich selber gründen will. Er sieht diese existentielle Verfassung als Manifestation der drei buddhistischen Wurzelübel *moha* (Verblendung, Blindheit gegen sich selbst, aufgrund eines Festhaltens an sich selbst), *dveṣa* (Haß, aufgrund der Feindseligkeit des sich behauptenden Ich gegen andere) und *rāga* (Begierde, basierend auf der Sucht, die inhaltslose Ich-Identität mit Besitz unterschiedlicher Art füllen zu müssen).

„In diesem ‚Ich bin ich‘ sieht der Buddhismus den Grund allen Unheils des Menschen. [...] Dieses Ich-bin-ich bewirkt die sogenannte dreifache Vergiftung des Ich, nämlich Blindheit gegen sich selbst, Hass gegen den An-

deren und Habgier. Dabei ist das Ich zugleich Ursache und Opfer dieses Giftes. Es handelt sich also um eine existentielle Selbstvergiftung, die auch die Anderen quält.“¹¹

Das Durchbrechen aus dem verfestigten Weltverständnis in die offene Welt bedeutet zugleich eine Überwindung des sich in sich reflektierenden und sich behaupten wollenden Subjekts in Richtung auf die Verwirklichung dessen, was Ueda die „Wahrheit des selbst-losen Selbst“ nennt.¹²

„Um des wahren Selbstes willen kommt es in der Ebene der Sprache auf die Befreiung von der Sprache hin zur Sprache an. Dadurch können wir uns aus der Gefahr der Sprache lösen, so dass unser Sprechen schöpferisch wird.“¹³

Der Weg von der gesprochenen Sprache zur wirklich sprechenden Sprache setzt die Praxis der Sammlung voraus.¹⁴

„Die Bereitschaft, von dem ‚Augenblick‘ getroffen zu werden, benötigt als unerlässliche Vorbedingung unsererseits die Übung, sich selber in den ‚Augenblick‘ des Sehens, Hörens ich-los zu sammeln, obwohl wir derart getroffen werden müssen, dass die Übung selber spurlos in die Präsenz ingeht.“¹⁵

Zu der erforderlichen Geübtheit in der Sammlung verhelfen *zazen*, die zenbuddhistische Praxis des Stillsitzens und die stete Übung der Bewahrung dieses Sitzens im Umgang mit den Dingen und Mitmenschen. Diesen Disziplinen tritt bei Ueda außerdem als ebenso wichtiger Weg die Kunst zur Seite, die den Menschen über die Erfahrung des Schönen sammelt, d. h. zum Vollzug des selbstlosen Selbstes befreit und damit zum Sprechen erster Worte ermächtigt.¹⁶

¹¹ Ueda, Wer, 202.

¹² Ueda, Wer, 150.

¹³ Ueda, Wer, 146.

¹⁴ Nach Ueda, Wer, 100, lässt sich *zen* im Sinn von Meditationspraxis mit „Sammlung“ übersetzen. Er erläutert: „Es vereinigt zwei Momente, erstens: Abgeschiedenheit, Gelassenheit, Gelöstheit, Stille und zweitens: Schauen, Erblicken.“ Intentionloses Schauen ist ein wesentliches Moment von Zogmayers Kunstauffassung, das der Sammlungspraxis des Zen entspricht. Zur Bedeutung der Sammlung für ein phänomenologisches Philosophieren vgl. Wucherer-Huldenfeld, Theologie, 319–340; zum Begriff der Sammlung in der deutschsprachigen Philosophie und Theologie des 20. Jahrhunderts vgl. Baier, Meditation, bes. 497–580.

¹⁵ Ueda, Wer, 28.

¹⁶ Vgl. dazu das Kapitel „Die zenbuddhistische Erfahrung des Schönen“, in: Ueda, Wer, 38–71, bes. 60, wo Kunst als Weg bezeichnet wird, der zur Einfachheit der Natur zurückführt und für das Selbst frei macht.

⁸ Ueda, Wer, 145.

⁹ Ueda, Wer, 116.

¹⁰ Ueda, Wer, 147.

„Schön“ als erstes Wort

Unsere sprachphilosophischen Überlegungen sind nun weit genug gediehen, um mit ihnen Zogmayers Sprachminimalismen zu interpretieren. Seine Wortbilder lassen sich als Inszenierung von Wortradikalen verstehen, welche die Betrachtenden dazu anregen, erste Worte aus ihnen zu bilden. Dies lässt sich gut an dem Wortbild *schön* erläutern. Es existiert in mehreren Realisationen; die für diesen Beitrag ausgewählte entstammt einer 2006 in Wien und Niederösterreich durchgeführten Plakataktion, bei dem *schön* an öffentlichen Plätzen affiziert wurde.



In einem unveröffentlichten Manuskript zum Schönen notiert der Künstler:

„der ariadnefaden der schönheit scheint beinahe verloren. doch wir können uns nicht wirklich abnabeln: das schöne ist es, das uns atmen heißt. schön. was sich ereignet. pure, eigentliche zeit. nichts weiter als JETZT.“

Nimmt man diesen Gedanken beim Wort, dann kann der Sinn der an alltäglichen Orten im öffentlichen Raum angebrachten Plakate, auf denen nichts als der Ausdruck „schön“ steht, nur darin liegen, auf das Schöne, das sich gegenwärtig ereignet, zu zeigen, um dieses Sichereignen, das im Alltäglichen zumeist übersehen wird, offenbar zu machen.

Sichereignen des Schönen bedeutet für Zogmayer mehr als das Erscheinen dieses oder jenes schönen Dinges. Es ist, wie er sagt, die reine Zeit, das Leben spendende Sichereignen als solches, das schön ist. Mit dem im Zitat besonders hervorgehobenen „Jetzt“ ist bei Zogmayer nicht der flüchtige Zeitpunkt gemeint, der vom Kommenden und Gewesenen abgeschnitten ist, sondern die sich

entgegenbringende Gegenwart der ganzen Zeit (inklusive Vergangenheit und Zukunft). Alles was ist, ist in diesem Sinne schon aufgrund seines Ereignischarakters, seines Erscheinens schön. Und das Plakat mit seiner spiegelnden Glasoberfläche ist noch in einem tieferen Sinn Spiegel. Es reflektiert in einem Wort das Ereignis des Schönen, das ringsum geschieht – gerade auch an Orten, an denen man es nicht erwarten würde. Das Wortbild *schön* ist also als satzhaft und verbal zu verstehen, als ein „Es schön“ – in demselben Sinn, wie man sagt „Es regnet“.

Wer „schön“ aus diesem Ereignis des Schönen heraus spricht, spricht es als erstes Wort. Das Wortbild zeigt auf das Ereignis des Schönen unter den alltäglichsten Umständen und soll dazu motivieren innezuhalten, sich zur Erfahrung des Schönen zu sammeln und „schön“ als erstes Wort neu zu entdecken.

Mit seiner Auffassung, dass Kunst das Ereignis des Schönen und zwar als Erscheinen des Erscheinens zum Thema hat, steht Zogmayer im Einklang mit einer Reihe von Kunst- und Schönheitstheorien, die das Erscheinen in die Mitte rücken.¹⁷ In besonders klarer Weise hat Günther Pöltner Schönheit als sich ereignende Präsenz phänomenologisch aufgeschlossen. Er schreibt:

„Schön ist, was in *der* Weise erscheint, dass sein Erscheinen ausdrücklich mit-erscheint. In der *Schönheit* bricht die *Differenz* von Gegenwärtigem und dessen Gegenwart auf. Die *Gegenwart* wird ihrerseits zum Phänomen. Das Schöne erweist sich damit als *Phänomen* im *ursprünglichen* Sinn – das in seinem *Sich-zeigen* Sich-Zeigende.“¹⁸

Die Erfahrung des Erscheinens zu machen setzt, so Pöltner weiter, auf Seiten des erfahrenden Menschen Sammlung als Haltung der „Freigabe des Sich-Zeigenden in seine Präsenz“ voraus und motiviert andererseits auch dazu, diese Haltung einzunehmen.¹⁹ Im Einklang mit Uedas zenbuddhistischer Ästhetik denkt er Sammlungspraxis und Schönheitserfahrung als Einheit. „Wer mit Schöner eine

¹⁷ In die Reihe dieser Schönheitskonzepte gehört auch Ueda. Er führt aus, dass die zenbuddhistische Auffassung der Schönheit, die in Aussagen von der Art ‚Die Blumen blühen, wie sie blühen‘ fassbar wird, auf der Erfahrung des Seins als eines überschüssigen Erscheinens beruht. „Dabei ist einerseits das Sein des Einfachen bis zum Nichts hin transparent, andererseits wird das Sein umso seiender, als es auf dem Hintergrund des Nichts erscheint. Aus dieser Perspektive könnte man von einem ‚Überschuss des Seins‘ sprechen. [...] Bei der Schönheit in der zenbuddhistischen Erfahrung geht es um diesen ‚transparenten Überschuss des Seins‘, wobei das Nichts unendlich abgründig und weder schön noch nicht schön ist.“ (Ueda, Wer, 40) Aus jeweils etwas anderer Perspektive wird das Erscheinen als Grunddimension von Schönheit und Kunst ebenfalls behandelt in Picht, Kunst, 117–269; subjektphilosophisch gewendet bei Seel, Ästhetik, 43–172; in Bezug auf die Ästhetik des Performativen in Mersch, Ereignis.

¹⁸ Pöltner, Ästhetik, 245 [Herv. i. T.]. Die Erfahrung des Nichts, deren zentrale Bedeutung Ueda herausarbeitet, kommt in Pöltners Phänomenologie der Schönheit nicht oder höchstens implizit zum Tragen.

¹⁹ Pöltner, Ästhetik, 248f.

Erfahrung macht, wird gesammelt, wie umgekehrt nur jemandem, der zur Sammlung fähig ist, Schönheit zur Erfahrung werden kann.“²⁰

Die zur Sammlung führende und aus ihr entspringende Erfahrung des Schönen lässt sich nach Pöltner noch zu der selteneren, mit Staunen verbundenen Schönheits-Erfahrung vertiefen, in der nicht mehr das Erscheinen von etwas, sondern das Ereignis des Erscheinens als solches, das Offenbarwerden von Sein, im Vordergrund steht, das in dem obigen Zogmayer-Zitat als „pure, eigentliche Zeit“ bezeichnet wird und das den Kern seines Verständnisses von Schönheit ausmacht.

Erste Worte im Wortbild

Wie kamen die Worte bzw. Wortradikale in Leo Zogmayers Kunst? In den 1990er-Jahren durchlief seine Arbeit einen Prozess fortschreitender Reduktion, dessen Ergebnisse an den Minimalismus der frühen 1960er-Jahre erinnern. Er tilgte Arbeitsspuren, expressive und narrative Elemente und verwendete zunehmend rechteckige bzw. quaderförmige, monochrom bemalte Tafeln, Rahmen und Stelen, die an Wänden bzw. im Raum platziert wurden. Im Mittelpunkt stand dabei nicht so sehr das einzelne Werk als solches, sondern die Raumgestaltung durch bild- und skulpturähnliche Inventarien, wobei die Wahrnehmungsmöglichkeiten der Betrachtenden und die aktive Beteiligung ihrer Leiblichkeit am Erscheinen räumlicher Konstellationen immer mitbedacht wurden.

Während Minimal Art auf industrielle Fertigung und Serialität setzte und als Avantgarde alten Stils jeglichen Traditionsbezug zu vermeiden suchte, nimmt Zogmayer die verschiedenen Wesenszüge der herkömmlichen Gattungen Malerei und Skulptur und die in ihnen herrschenden Konventionen positiv auf. Er spielt mit ihnen, kommentiert, kombiniert und transformiert sie, ohne die Verbindung zu den traditionellen Formen gänzlich zu kappen.²¹

Ende der 1990er-Jahre, nachdem er sich ein Jahrzehnt lang in diesem Fahrwasser bewegt hatte, beginnt Zogmayer mit hinter Glas gemalten Wortbildern. Zu dieser Zeit, im Jahr 1998/1999 entsteht auch seine erste Schrift integrierende Arbeit im öffentlichen Raum, eine große, Sitzgelegenheiten bietende Betonskulptur auf einem Platz in Wien, deren Aussparungen sich von oben betrachtet als „JETZT“ lesen lassen.

²⁰ Pöltner, Ästhetik, 248.

²¹ Zum Verhältnis Zogmayers zur Minimal Art siehe Fuchs, Trennungen, sowie Willim, Ausrahmen, 29–42.



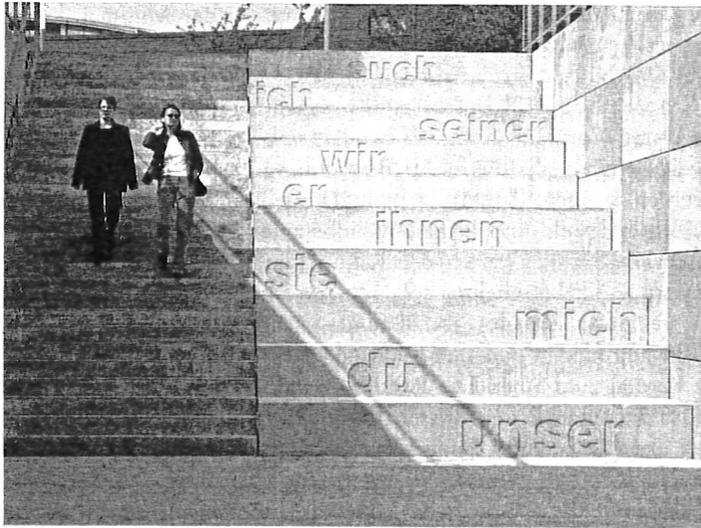
Die Integration von Geschriebenem lässt sich als konsequente Weiterentwicklung seines postavantgardistischen Minimalismus interpretieren. So gesehen, bedeutet sie die Integration eines funktionalen Äquivalents zu dem, was traditionelle Skulptur und Malerei an Sujets und narrativen Elementen zu bieten hatten. In Zogmayers Kunst, die eine ausdrückliche Gegenposition zur mimetischen Repräsentation der Wirklichkeit vertritt, tritt der Bezug zwischen geschriebenem Wort und Welt an die Stelle der Urbild-Abbild-Relation. Dadurch wird die den Weltbezug aussparende *l'art pour l'art*-Haltung, zu der Minimal Art tendiert, konterkariert.

Seine Wortbilder verschriftlichen nicht Gelegenheits-erste-Worte von der Art, wie ich sie oben als Beispiele herangezogen habe, um zu erläutern, was das Ersthafte erster Worte ausmacht. Es handelt sich um mit den Mitteln der Kunst inszenierte Wortradikale, die in der Betrachtung zu ursprünglichen Wortereignissen werden können. Zogmayer benutzt zu ihrer Präsentation verschiedene Medien: Hinterglasbild und Plakat, Wandbemalung, skulpturale Arrangements, Lichtprojektion. Sie sind jeweils den Räumen und Situationen angepasst, in denen das Wort-Radikal erscheinen soll.

Gehörtes und Gelesenes, Zufallsfunde und eigene Einfälle, die in sein Notizbuch Eingang fanden und sich bei wiederholtem Lesen als aussagekräftig bewährten, werden zum Sujet. Die Reduktion auf knappe Formeln bzw. einzelne Wörter löst die sprachlichen Botschaften aus ihren ursprünglichen Kontexten. Sie stehen ohne Davor und Danach für sich selbst und werden sozusagen von ihren Gebrauchsspuren gereinigt in den öffentlichen Raum zurückgespeist, aus dem sie kamen – wie abgegriffene Münzen, die man aus dem Tauschverkehr zieht, frisch poliert und dann ausstellt: Sie hören auf, bloße Zahlungsmittel zu sein, und können nun Welten zum Erscheinen bringen.

Analoges geschieht mit der Sprache in Zogmayers Wortbildern – etwa mit dem, was man grammatikalisch-lexikalisch als das System der Personalpronomina kennt. Im Alltag benutzt man es, ohne viel darüber nachzudenken und ohne einen besonderen Sinn damit zu verbinden. Einer tieferen Betrachtung erschließt es sich jedoch als Artikulation grundlegender Möglichkeiten zwischenmenschlichen Seins und des Bezugs zu nichtmenschlichem Sein.²² Die Personalpronomina und ihre Deklinationsformen prägen die Stufen, auf denen das menschliche Beziehungsleben in einer bestimmten Sprache auf- und absteigt. Sie eröffnen damit Weisen, wie wir in konkreten Beziehungssituationen füreinander da sein können. Eben dies zeigt eine Arbeit Zogmayers, die zu dem Bereich seines Schaffens gehört, den er humorvoll *concrete poetry* nennt.

Das als Wortbild präsentierte Geschriebene ist nicht schon *per se* ein Wort, sondern ein Wortradikal: ein mehrdeutiger Keim, der sich erst in der Verständniswelt der das Wortbild Betrachtenden und d. h. Lesenden in seiner potentiellen Bedeutungshaftigkeit entfaltet. Das Wortradikal wird zum Wörter-Wort oder zum Worte-Wort, wenn es in der Welt der Lesenden zum Sprechen gebracht wird. Sowohl gegen ihre Auffassung als bloße Anführung von Lexemen wie auch gegen ihr Verstandenwerden als Worte sträuben sich die Wortradikale zunächst. Als bloße Vokabeln genommen, ergeben sie in dem Kontext, in dem sie erscheinen, keinen Sinn. Die künstlerische Inszenierung der Schrift lässt erwarten, dass hier mehr gezeigt wird. Sie evoziert so zwar den Worte-Charakter, expliziert ihn aber nicht.



²² Vgl. dazu Rosenstock-Huessy, *Sprache*, 419–464.

Die Wortradikale lassen sich aber auch nicht auf der Bahn alltäglicher Selbstverständlichkeiten unversehens als volles Wort verstehen. Als nicht in einen gewohnten Zusammenhang sich fügend, versetzen diese Worte dem Betrachter einen Stoß. Dass diese hinter Glas gemalten oder auf Wände geschriebenen Worte einfach so – ohne erkenntlichen Grund – in den Raum hineingesagt werden, ist zunächst befremdlich. Warum steht dieses Wort gerade jetzt da? Was hat es zu sagen?

Die schlichte Form und Farbgebung, die zentrierte Positionierung der Wortradikale in der Bildfläche liefern keinen Hinweis auf ihre mögliche Bedeutung. Die Art, wie die Zeichen präsentiert werden, ist ganz darauf gerichtet, sie unpräzise als sie selbst deutlich sichtbar zu machen, ohne eine bestimmte Semantik zu suggerieren.

Man muss sich also erst auf die Suche nach dem möglichen Sinn machen, sich etwas dazu einfallen lassen und langsam mit der mehrdeutigen Sprache, die der Künstler spricht, vertraut werden.

Letztere weist ungeachtet der formalen Ähnlichkeit von Zogmayers Wortbildern erhebliche Unterschiede in den Weisen des Bedeutens auf, die jeweils neu entschlüsselt werden müssen. Nehmen wir z. B. *if you celebrate it*:



Das dazu ausgewählte Foto zeigt eine Realisation von *if you celebrate it*, die 2006 in der Kunsthalle Krems im Rahmen einer Ausstellung Zogmayers zu sehen war, die den Titel „schön“ trug. Es ist kein Zufall, dass Zogmayer es in einer Ausstel-

lung mit diesem Namen präsentierte, verweist es doch auf dasselbe Ereignis wie schön.

Die Art des Zeigens ist jedoch sehr verschieden. Bei *if you celebrate it* handelt es sich um einen unvollständigen Satz, der erst dann verstanden werden kann, wenn man über ein Hintergrundwissen darüber verfügt, welchem Zusammenhang er entnommen wurde. Zogmayer bezieht sich damit auf eine Anekdote, der zufolge John Cage, als man ihn vor dem Betreten eines Restaurants fragte, worin der Unterschied zwischen gewöhnlichem Türöffnen und dem Türöffnen als künstlerischer Aktion liege, geantwortet haben soll: „If you celebrate it, it's art: if you don't, it isn't.“²³

Etwas oder jemanden feiern heißt, eine Haltung einnehmen, die den Glanz seines Erscheinens hervortreten lässt, also das Schöne an ihm, das erstaunliche, gratis geschehende Hervorsprudeln des Seins, das seinerseits das abgründige Nichts feiert, aus dem alles in Erscheinung tritt.²⁴ Wie bei vielen anderen von Zogmayers Wortbildern liegt also auch der Sinn von *if you celebrate it* letztlich darin, auf die Poesie des Erscheinens hinzuweisen; diskret, ohne Expressivität, ohne aufdringliche Inszenierung von Aura.

In der Kremser Ausstellung war außerdem in der Nähe von *if you celebrate it* ein Glasballon mit Wasser auf einem weißen Sockel zu sehen, ein Ready-made, das Zogmayer des Öfteren in seinen Installationen verwendet. Als *objet trouvé* erfüllt er den Zweck, ein relativ beliebiges Ding zu sein, das, if you celebrate it, zum Kunstwerk werden kann. Darüber hinaus haben das bauchige Gefäß mit seinem Bezug zur Gärung und das in ihm aufbewahrte Wasser, in dem sich das Licht spiegelt, einen besonderen, schwer auszulotenden Bezug zum Geheimnis des Erscheinens aus dem Nichts des Ursprungs. In der Ausstellung verbreitete der Ballon in seiner hervorgehobenen Alltäglichkeit eine magische Stimmung.

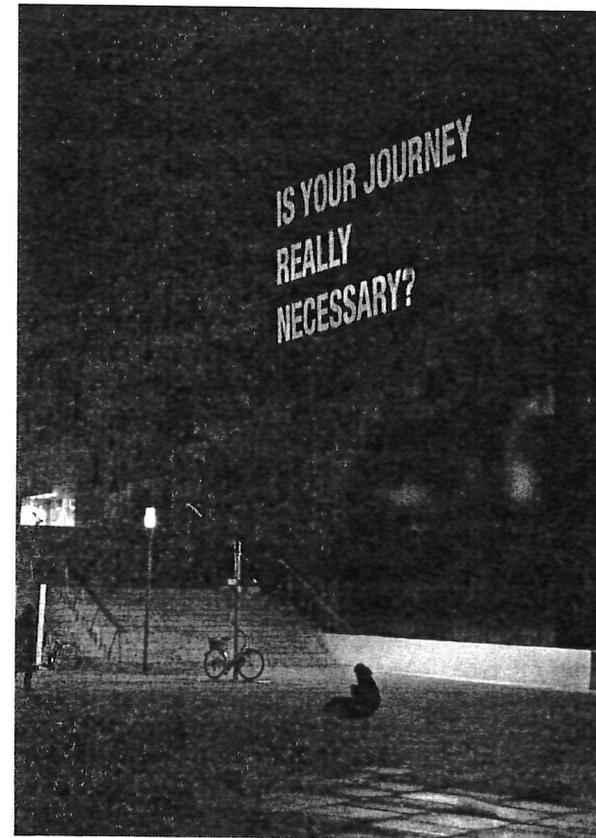
Dadurch, dass in Krems das *if you celebrate it* nicht als Hinterglasbild präsentiert wurde, als das es von Zogmayer auch realisiert wurde, sondern als an die Wand gemalt, fungierte es noch weniger als von der Umgebung abgesetztes Bild und verstärkt als Element der Raumgestaltung. Dies sei nur erwähnt, um darauf hinzuweisen, dass der Raum, in dem das Wortbild gezeigt wird, und die Weise, wie es im Raum und für ihn erscheint, zu seiner Semantik beitragen.

Eine andere Art von Bedeutsamkeit weist *Is your journey really necessary?* auf, das ebenfalls auf mehrfache Weise realisiert wurde. Das Foto im vorliegenden Beitrag zeigt das Wortbild als Projektion auf die Fassade des Wiener MUMOK im Jahr 2009. Bei diesem Wort-Radikal handelt es sich um einen vollständigen Fragesatz, der – Englischkenntnisse vorausgesetzt – ohne weiteres verständlich ist. Er war ursprünglich auf Plakaten zu lesen, die während und kurz

²³ Diese von Karl-Heinz Metzger mündlich überlieferte Anekdote wurde gedruckt wiedergegeben in Riehn, Cage, 97.

²⁴ Vgl. dazu Baier, Schön, 40–42.

nach dem Zweiten Weltkrieg über den Fahrkartenschaltern englischer Bahnhöfe angebracht waren. Zogmayer stieß auf diese Frage beim Lesen in Wittgensteins „Vermischten Bemerkungen“. Wittgenstein äußert sich in der betreffenden Notiz skeptisch im Hinblick auf den Einfluss seiner Schriften und vergleicht ihn mit der von ihm ebenfalls bezweifelten Wirkung der Plakate in den Bahnhöfen.²⁵ Im Unterschied zu *if you celebrate it* hilft in diesem Fall das Wissen um die Bedeutung, die die Frage in ihrem ursprünglichen Kontext hatte, nicht weiter; und auch der Zusammenhang, in dem sie Wittgenstein verwendet, trägt zum Verständnis des Wortbildes nichts bei.



²⁵ Vgl. Wittgenstein, Vermischte Bemerkungen, 537.

2007–2008 fand in einer Wiener Galerie eine Ausstellung von Werken Zogmayers statt, die mit dieser Frage betitelt war. In seinem Begleittext zur Ausstellung schreibt Zogmayer:

„Reisen, Pläne, Ziele; Weltreisen, Weltbilder. Als ob uns schon jemals eine Fahrt ans Ziel geführt hätte! Doch – außer allen Umwegen, Modellen, Täuschungen und Ablenkungen gibt es noch eines: das große Bild, das keine Form hat – die große Reise, ohne Ziel.“²⁶

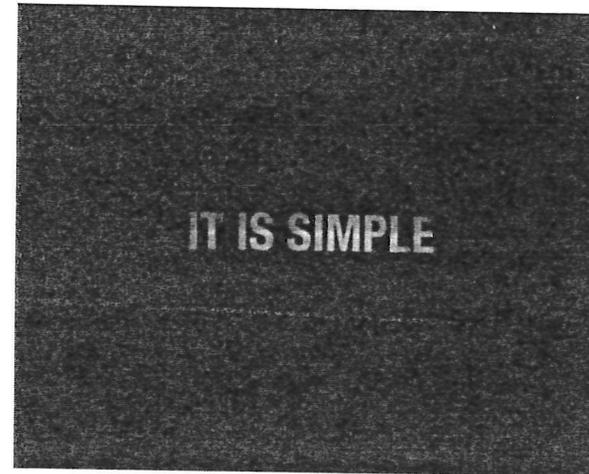
Dieses Statement macht die Frage, ob diese Reise denn wirklich notwendig sei, zu einer immer aktuellen Infragestellung unserer Lebensführung. In jeder Situation ist es sinnvoll, sich mit dieser Frage an die Möglichkeit zu erinnern, auf das Entbehrliche zu verzichten, um frei zu werden für „die große Reise“, das grundlose Geschenk des Lebens aus dem Ursprung.

In Bezug auf die Kunst bringt *Is your journey really necessary?* das Ethos von Zogmayers Minimalismus zum Ausdruck. Er wurzelt in einer Grundhaltung der Askese, die man mit einem schönen Wort von René Girard „schöpferischen Verzicht“ nennen könnte.²⁷ Reduktion wird von ihm praktiziert als Beschränkung auf das wirklich Wichtige und als Freiheitsgewinn gegenüber zwanghaft auftretenden Lebensinteressen, Nutzenserwägungen und Annehmlichkeitsansprüchen.

Am Beispiel von *Is your journey really necessary?* wird auch deutlich, dass die Dekontextualisierung den Wortradikalen den Charakter von All-Aussagen verleiht. Sie beziehen sich nicht mehr auf dies oder jenes in einer bestimmten Situation, sondern sprechen für jede Situation. Dadurch gewinnen sie einen ontologischen Status, nicht im Sinn der Referenz auf einen abstrakten Seinsbegriff, sondern indem sie sich ganz konkret auf das in allem Begegnenden erscheinende Sein beziehen. Welche Reise gerade in Bezug auf ihre Notwendigkeit befragt wird, wenn man das Wort-Radikal in ein echtes Wort transformiert, spezifiziert sich je nach dem jeweiligen biografischen Hintergrund des Fragenden.

²⁶ Vgl. <http://www.artnet.com/galleries/exhibitions.asp?gid=114890&cid=127826>; [abgerufen am 29.12.2011].

²⁷ Vgl. dazu: Waldschütz, Verzicht.



Es geht bei Zogmayers Wortbildern nicht wie in der visuellen Poesie darum, Texte von der Fläche her zu denken, die poetische Funktion der Fläche und der räumlichen Anordnung von Geschriebenem zur Geltung zu bringen. Nicht das Zusammenspiel von räumlich-grafischen und verbalen Semantiken in einer den Raum der Schrift einbeziehenden Lyrik ist das Thema, sondern die schlichte Präsenz von ersten Worten im öffentlichen Raum, der für gewöhnlich übervoll ist mit vernutzten Second-Hand-Botschaften. Von der Strategie der Subversion der ökonomisierten öffentlichen Spruchwelt sind Zogmayers Wortbilder mit Jenny Holzers *Truisms* verwandt, doch sind seine Wortbilder im Vergleich mit ihnen unpolitischer, weniger provokant, wesentlich reduzierter und mehrdeutiger, auch weniger plakativ moralisch, stattdessen die Betrachtenden zur Sammlung einladend, die auch dem engagierten Tun erst eine tragfähige Basis gibt.

Die Fantasie der Betrachtenden kann und soll ins Spiel kommen, um aus dem Wortkeim mögliche Zusammenhänge, Gedanken, Bilder und Geschichten wachsen zu lassen. Es handelt sich bei den Wortbildern um offene Kunstwerke, in denen die Mehrdeutigkeit zum Programm erhoben ist und die durch die unterschiedliche Resonanz im Verständnisraum der sie Betrachtenden erst vollständig werden. Ohne viel Aufhebens weisen sie darüber hinaus auf das allererste Wort: das freie Leben aus dem unergründlichen Geheimnis, der Zeit ihren eigenen Gang lassend, offen für das, was kommen mag.

Verzeichnis der Abbildungen

- Leo Zogmayer, EINEN BLITZ BEWOHNEN, 2009, Hinterglasmalerei, 60x80 cm.
 Leo Zogmayer, silent, 2003, Hinterglasmalerei, 40x50 cm.
 Leo Zogmayer, schön, 2006, Plakataktion Wien, Niederösterreich.
 Leo Zogmayer, JETZT, 1999, Wien Ottakring.
 Leo Zogmayer, Concrete Poetry, 2004, Tübingen.
 Leo Zogmayer, IF YOU CELEBRATE IT, 2006, Kunsthalle Krems.
 Leo Zogmayer, IS YOUR JOURNEY REALLY NECESSARY, 2009, MUMOK Wien.
 Leo Zogmayer, IT IS SIMPLE, 2008, Hinterglasmalerei, 40x50 cm.

Literaturverzeichnis

- Baier, Karl: Schön. Marginalien zu Leo Zogmayer, in: Steiner, Peter B. / Baier, Karl: Wort-Ding-Bild, Regensburg: Schnell & Steiner 2006, 12–43.
 Baier, Karl: Meditation und Moderne. Zur Genese eines Kernbereichs moderner Spiritualität in der Wechselwirkung zwischen Westeuropa, Nordamerika und Asien. 2 Bde., Würzburg: Königshausen & Neumann 2009.
 Char, René: Einen Blitz bewohnen. Ausgewählte Gedichte französisch-deutsch. Mit Kommentaren von Lothar Klünner, Curd Ochwad, Jean Voellmy und Horst Wernicke. Hg. von Horst Wernicke, Frankfurt/M.: Fischer 1995.
 Ebner, Ferdinand: Schriften. 2. Notizen, Tagebücher, Lebenserinnerungen, München: Kösel 1963.
 Fuchs, Rainer: Verknüpfende Trennungen – Zu den neueren Arbeiten Leo Zogmayers, in: Zogmayer, Leo: Verknüpfende Trennungen. Katalogbuch, Klagenfurt: Ritter 1996, 7–13.
 Heidegger, Martin: Wegmarken, Frankfurt/M.: Klostermann 1976 (= GA 9).
 Mersch, Dieter: Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen, Frankfurt/M.: Suhrkamp 2002.
 Picht, Georg: Kunst und Mythos, Stuttgart: Klett-Cotta 1986.
 Pöltner, Günther: Philosophische Ästhetik, Stuttgart: Kohlhammer 2008.
 Riehn, Rainer: Noten zu Cage, in: Metzger, Heinz-Klaus / Riehn, Rainer (Hg.): Musik-Konzepte. Sonderband John Cage I, München: edition text + kritik ²1990, 97–106.

- Rosenstock-Huessy, Eugen: Die Sprache des Menschengeschlechts. Eine leibhaftige Grammatik in vier Teilen. 1. Erster und zweiter Teil, Heidelberg: Lambert Schneider 1962.
 Sanders, Willy: Sprachkritikastereien, Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft 1998.
 Seel, Martin: Ästhetik des Erscheinens, München: Hanser 2000.
 Ueda, Shizuteru: Wer und was bin ich? Zur Phänomenologie des Selbst im Zen-Buddhismus, Freiburg/Br.: Alber 2011.
 Waldschütz, Erwin (Hg.): Schöpferischer Verzicht. Überlegungen zu einer Grundkategorie bei René Girard, in: Figl, Johann / Waldschütz, Erwin (Hg.): Ganzheitliches Denken. Festgabe für Augustinus K. Wucherer-Huldenfeld zum 60. Geburtstag, Wien: Universitätsverlag, 161–180.
 Willim, Dieter: Vom Ausrahmen der Welt. Schauen als Ortsbezogenheit in der Kunst Leo Zogmayers, Wien 2010 (= unveröffentlichte Diplomarbeit).
 Wittgenstein, Ludwig: Vermischte Bemerkungen, in: ders.: Bemerkungen über die Farben. Über Gewißheit. Zettel. Vermischte Bemerkungen, Frankfurt/M.: Suhrkamp ⁷1997 (= Werke 8), 445–573.
 Wucherer-Huldenfeld, Augustinus: Personales Sein und Wort. Einführung in den Grundgedanken Ferdinand Ebners, Wien: Böhlau 1985.
 Wucherer-Huldenfeld, Augustinus K.: Philosophische Theologie im Umbruch. 1. Ortsbestimmung. Philosophische Theologie inmitten von Theologie und Philosophie, Wien: Böhlau 2011.

Den Menschen im Blick

Phänomenologische Zugänge

Festschrift für Günther Pöltner
zum 70. Geburtstag

Herausgegeben von
Reinhold Esterbauer und
Martin Ross

© Verlag Königshausen & Neumann GmbH, Würzburg 2012

Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier

Umschlag: skh-softics / coverart

Umschlagabbildung: SVLuma: People standing in the office lobby © fotolia.com

Alle Rechte vorbehalten

Dieses 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
und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Printed in Germany

ISBN 978-3-8260-4754-1

www.koenigshausen-neumann.de

www.buchhandel.de

www.buchkatalog.de

Königshausen & Neumann