

TRAJEKTE

Eine Reihe des Zentrums für
Literatur- und Kulturforschung Berlin

Herausgegeben von

Sigrid Weigel und Karlheinz Barck (†)

Klang und Musik bei Walter Benjamin

Tobias Robert Klein
in Verbindung mit Asmus Trautsch

Wilhelm Fink

Die dieser Publikation zugrundeliegende Tagung wurde vom Bundesministerium für Bildung und Forschung unter dem Förderkennzeichen 01UG0712 gefördert.
Die Verantwortung für den Inhalt liegt bei den Autoren.

Umschlag:

Nach dem Plakatentwurf von Carolyn Steinbeck · Gestaltung, Berlin

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen Wiedergabe und der Übersetzung, vorbehalten. Dies betrifft auch die Vervielfältigung und Übertragung einzelner Textabschnitte, Zeichnungen oder Bilder durch alle Verfahren wie Speicherung und Übertragung auf Papier, Transparente, Filme, Bänder, Platten und andere Medien, soweit es nicht §§ 53 und 54 UrhG ausdrücklich gestatten.

© 2013 Wilhelm Fink Verlag, München
Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG, Jühenplatz 1, D-33098 Paderborn

Internet: www.fink.de

Redaktion und Lektorat: Bettina Moll, Berlin
Einbandgestaltung: Evelyn Ziegler, München
Printed in Germany.
Herstellung: Ferdinand Schöningh GmbH & Co KG, Paderborn

ISBN 978-3-7705-5343-3

BURKHARD MEISCHEIN

Zeichen-Deutungen

Walter Benjamin und Johann Wilhelm Ritter

Von den unmittelbar auf Musik und Klang bezogenen Passagen im Werk Walter Benjamins besteht die längste zu einem bemerkenswert großen Teil aus Zitaten: In dem 1924/25 geschriebenen *Ursprung des deutschen Trauerspiels*¹ (GS I, 203–430; hier 387–389) bringt Benjamin auf 96 Zeilen, die dem Abschnitt über die Oper folgen und sich mit Klang und Schrift befassen, 27 Zeilen mit Zitaten aus den *Fragmenten aus dem Nachlasse eines jungen Physikers*² von Johann Wilhelm Ritter. Ritter, heute weitgehend in Vergessenheit geraten, war Naturwissenschaftler und philosophierender Schriftsteller, ein spekulativer, perspektivenreicher Denker der Romantik, ein universell interessierter, zugleich aber auch schwer verständlicher Autor. Er bot Benjamin mit seinen Ideen und Assoziationen eine Fülle von Anknüpfungsmöglichkeiten, und es waren vor allem die auf Musik, Klang, Schrift und Sprache bezogenen und an ältere akustische Experimente anknüpfenden Ideen und Assoziationen Ritters, die Benjamins Aufmerksamkeit auf sich zogen.³

- 1 Zur Beziehung zwischen Musik und Trauerspiel bei Benjamin vgl. auch Tamara Tagliacozzo: »Walter Benjamin und die Musik«, in: *Jewish Studies Quarterly* 13 (2006) 3, S. 278–292. Hier wird allerdings zu stark auf die jüdisch-messianische Komponente bei Benjamin abgehoben; zu Ritter vgl. insb. S. 288–290.
- 2 Johann Wilhelm Ritter (Hg.): *Fragmente aus dem Nachlasse eines jungen Physikers. Ein Taschenbuch für Freunde der Natur*, 2 Bde., Heidelberg (Mohr & Zimmer) 1810. Eine Faksimile-Ausgabe erschien 1969, herausgegeben und mit einem gewichtigen Nachwort versehen von Heinrich Schipperges in der Reihe *Deutsche Neudrucke, Reihe Goethezeit*. Alle hier folgenden Zitate und Belege nach dieser Ausgabe mit dem Kurztitel »Ritter: *Fragmente*«. Ein Neudruck erschien 1984 in Leipzig, herausgegeben von Steffen und Birgit Dietzsch (Gustav-Kiepenheuer-Bücherei 42).
- 3 Zusammenfassend behandelt Thomas Strässle Ritters Verhältnis zur Musik und weist auf die Beziehung zu Benjamin hin. Vgl. ders.: »Das Hören ist ein Sehen von und durch innen. Johann Wilhelm Ritter and the Aesthetics of Music«, in: Siobhán Donovan/Robin Elliot (Hg.): *Music and Literature in German Romanticism*, Rochester (Camden House) 2004,

Ritter spielt bei einer ganzen Reihe von auch für Benjamin wichtigen Autoren eine doch bemerkenswerte Rolle. Für Novalis ist Ritter, wie er im Brief an Dietrich von Miltitz vom 31.1.1800 schreibt, »von Geist und Herz der herrlichste Mensch von der Welt«,⁴ und er nimmt in einer ganzen Reihe seiner Fragmente auf Ritter Bezug.⁵ Goethe charakterisiert ihn im Brief an Schiller vom 28.9.1800 als »eine Erscheinung zum Erstaunen, ein wahrer Wissenshimmel auf Erden«⁶ und korrespondiert auch selbst mit Ritter. E. T. A. Hoffmann nimmt, ohne Ritters Namen zu nennen, auf ihn Bezug und spricht in »Johannes Kreislers Lehrbrief« vom »geistreichen Physiker« an einer Stelle, in der er Ritter zitiert.⁷ Hans Christian Andersen schließlich lässt sich durch Ritters und Ørstedes Spekulationen über den Klang zu seinem Märchen »Die Glocke« anregen.⁸

Im späteren 19. Jahrhundert wurde Ritter im Zuge von Neukantianismus und verstärkter historischer Interessen der Naturwissenschaften wiederentdeckt und neu bewertet; 1896 wurde erstmals eine seiner Schriften neu gedruckt. Viele der Bewertungen in diesem nun stark veränderten geistigen Umfeld fallen allerdings, anders als die älteren, ausgesprochen negativ aus. Ritters

S. 27–42. Als erster hatte allerdings Walter Salmen auf Ritters Beziehung zur Musik hingewiesen, allerdings mit einem (für den sonst so originellen Autor erstaunlich) fehlenden Problembewusstsein. Vgl. ders.: »Fragmente zur romantischen Musikanschauung von J. W. Ritter«, in: Christoph Hellmut Mahling (Hg.): *Zum 70. Geburtstag von Joseph Müller-Blattau*, Kassel (Bärenreiter) 1966, S. 235–241.

- 4 *Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs*, Bd. 1, hg. v. Richard Samuel/Hans-Joachim Mähl, München u. a. (Hanser) 2004, S. 729.
- 5 Die Bezugnahmen Novalis' auf Ritter spiegeln sich im Register der Ausgabe der Schriften: *Die Werke Friedrich von Hardenbergs*, begründet v. Paul Kluckhohn/Richard Samuel, Bd. 5: *Materialien und Register*, Stuttgart u. a. (Kohlhammer) 1988, S. 901.
- 6 Johann Wolfgang von Goethe: *Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe in den Jahren 1794 bis 1805 (= Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe*, Bd. 8.1), hg. v. Manfred Beetz, München (Hanser) 1990, S. 820.
- 7 E. T. A. Hoffmann: »Johannes Kreislers Lehrbrief«, in: ders.: *Fantasiestücke in Callot's Manier (= Sämtliche Werke in sechs Bänden*, Bd. 2.1), hg. v. Hartmut Steinecke, Frankfurt a. M. (Deutscher Klassiker Verlag) 1993, S. 447–455; hier S. 453; vgl. dazu Thomas Strässle: »Johannes Kreisler im Dialog mit einem »geistreichen Physiker«, in: *E. T. A. Hoffmann Jahrbuch* 10 (2002), S. 96–119.
- 8 John L. Greenway: »Reason in Imagination is Beauty: Ørsted's Acoustics and H. C. Andersen's »The Bell«, in: *Scandinavian Studies* 63 (1991), S. 318–325.

Texte gelten den modernen Naturwissenschaftlern als schwierig und sprachlich ungeschickt, ja als provokativ. Rudolf Haym verurteilte Ritter 1870 und sprach von der »krankhaften Verworrenheit des Ritterschen Geistes«⁹ und schrieb: »Am seltensten begegnet der Versuch, irgend einen Begriff durch schärferes Denken zur Klarheit zu bringen.«¹⁰ Der Physiker und Historiker seines Faches Emil Du Bois-Reymond äußerte sich so:

Ungleich tiefer [als Volta] freilich schaute in diesem Punkte [der Nervenregung] unser Ritter, aber er wusste seine Betrachtungen in ein so wunderbares und undurchdringliches Dunkel zeitgemäßer Philosopheme zu verkleiden, dass viel guter Wille dazu gehört, die darin versteckte Wahrheit zu entziffern, und dass sie jedenfalls wirkungslos an seiner Mitwelt und seinen Nachfolgern vorüberging.¹¹

Wann Walter Benjamin erstmals auf Ritter aufmerksam wurde, ist unklar. Möglicherweise wurde er im Zusammenhang der Studien zu seiner Dissertation *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik* (1918/19; GS I, 7–122) auf ihn gelenkt. Definitiv ins Blickfeld Benjamins getreten ist Johann Wilhelm Ritter aber im Jahre 1924 bei der Arbeit am Trauerspiel-Buch. Am 5. März dieses Jahres schrieb er im Brief an Gerhard Scholem:

Das letzte Kapitel [des Buches über das Trauerspiel] führt reißend in die Sprachphilosophie hinein, indem es sich dabei um das Verhältnis von Schriftbild zu Sinnbestand handelt. Die Bestimmung der Arbeit ebenso wie ihr Entstehungsrhythmus erlaubt mir natürlich nicht, eine durchaus selbständige Entfaltung von Gedanken zu dieser Frage zu geben, die Jahre der Besinnung und des Studiums erfordern würde. Aber historische Theorien darüber gedenke ich in einer Anordnung vorzulegen, mit welcher ich die eigne Überlegung vorbereiten und andeuten kann. Ganz erstaunlich ist in dieser Hinsicht Johann Wilhelm Ritter, der Romantiker, in dessen »Fragmenten eines jungen Physikers« Du im Anhang Erörterungen über die Sprache findest, deren Tendenz ist, das Schriftzeichen als ebenso natürliches oder offenbarungshaftes Element (dies beides im

Gegensatz zu: konventionellem Element) zu statuieren wie von jeher für die Sprachmystiker das Wort es ist und zwar geht seine Deduktion nicht etwa vom bildhaften, hieroglyphischen der Schrift im gewöhnlichen Sinne dabei aus, sondern von dem Satze daß das Schriftbild Bild des Tones ist und nicht etwa unmittelbar der bezeichneten Dinge. Das Buch von Ritter ist ferner unvergleichlich durch seine Vorrede, die mir ein Licht darüber aufgesteckt hat, was eigentlich romantische Esoterik wirklich ist. Dagegen ist Novalis ein Volksredner. (GS II, 437)

Und im »Allegorie und Trauerspiel« betitelten Abschlusskapitel der Schrift zitiert Benjamin wie gesagt denn auch Ritter ausgiebig dort, wo er auf die Musik zu sprechen kommt, spricht von der »Darlegung des genialen Johann Wilhelm Ritter«, die die Perspektive einer »fundamentalen geschichtsphilosophischen Auseinandersetzung über Sprache, Musik und Schrift« (GS I, 387) eröffne und der mit seinen Darlegungen »mitten ins Zentrum allegorischer Anschauung« (388) treffe. Ritters Werk sei »ein unverkennbares Denkmal der Verwandtschaft von Barock und Romantik« (ebd.), und Benjamin schließt:

Mit dieser Ausführung schließt die virtuelle romantische Theorie der Allegorie gleichsam fragend ab. Und jede Antwort hätte diese Rittersche Divination unter die ihr gemäßen Begriffe zu bringen; Laut- und Schriftsprache, wie auch immer einander zu nähern, so doch nicht anders als dialektisch, als Theses und Synthesen, zu identifizieren, jenem antithetischen Mittelgliede der Musik, der letzten Sprache aller Menschen nach dem Turmbau, die ihr gebührende zentrale Stelle der Antithesis zu sichern und wie aus ihr, nicht aber aus dem Sprachlaut unmittelbar, die Schrift erwächst, zu erforschen. Aufgaben, die weit über das Bereich romantischer Intuitionen wie auch untheologischer Philosophierens hinausliegen. (Ebd.)

Im Oktober 1926 gibt es noch ein weiteres bemerkenswertes Echo der Ritter-Lektüre, als Benjamin an Hugo von Hofmannsthal im Zusammenhang einer Charakterisierung seines Buches schreibt: »Endlich frappte mich Ihr Brief mit dem Hinweis auf das eigentliche, so sehr versteckte Zentrum dieser Arbeit: die Darlegung über Bild, Schrift, Musik ist wirklich die Urzelle der Arbeit« (GB III, 209). Auch in späteren brieflichen Äußerungen wird Ritter gelegentlich genannt, und 1928 gelingt es Benjamin, dessen bibliophiler Sammeleifer stets auf die romantische Moderne einerseits, auf Werke barocker

⁹ Rudolf Haym: *Die romantische Schule. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Geistes*, Berlin (Gaertner) 1870, S. 616.

¹⁰ Ebd., S. 617.

¹¹ Emil du Bois-Reymond: *Untersuchungen über thierische Elektrizität*, Bd. 1, Berlin (Reimer) 1848, S. 263. Vgl. in diesem Band auch S. 317.

Spekulation und Emblematik andererseits gerichtet war, eines der seltenen Exemplare von Ritters Schrift auf einer Auktion zu erwerben.¹²

Wer war dieser heute doch weitgehend unbekannt Autor? Johann Wilhelm Ritter wurde am 16.12.1776 als Sohn eines Landpfarrers in Schlesien geboren und erhielt dort eine pharmazeutische Ausbildung, durch die er mit naturwissenschaftlichen Verfahrensweisen und Experimenten vertraut wurde.¹³ 1796 begann er ein Studium der Naturwissenschaften und der Medizin in Jena, wo er mit einem offenbar weithin beachteten Vortrag über den Galvanismus, also über die durch Kontakte ungleichartiger Substanzen erzeugte Elektrizität, bekannt wurde. Ritter lebte fortan als Privatgelehrter in Jena, Gotha und Weimar. Eine geplante Promotion scheiterte, offenbar an den von Ritter nicht aufzubringenden Gebühren. Im Jahr 1804 erfolgte Ritters erste und einzige feste Anstellung, nämlich an der Bayerischen Akademie der Wissenschaften in München. Hier beschäftigte er sich unter anderem mit auch damals schon als hoch problematisch geltenden Versuchen zum Magnetismus und mit Wünschelrutenversuchen, aber auch weiterhin mit dem Galvanismus. Dabei ging Ritter offenbar in allen Versuchen seines Forschungsprogramms mit äußerster Strenge gegenüber sich selbst vor und unterwarf sich all den Torturen, die er dabei für notwendig hielt.¹⁴ Aber auch die Münchner Stellung war nicht geeignet, Ritter aus seiner stets prekären wirtschaftlichen Lage zu befreien; im Januar 1810 starb Ritter im Alter von 33 Jahren und völlig verarmt an Lungenschwindsucht.

Ritter veröffentlichte in 14 Schaffensjahren über 5.500 Druckseiten, 6 umfangreiche Monographien, die *Beyträge zur nähern Kenntniss des Galvanismus* sowie 87 Aufsätze. Ritter entdeckte die Polarisations säule, aus der schließlich der Akkumulator hervorging, wies experimentell die Existenz der ultraviolet-

ten Strahlung nach, er beschäftigte sich aber auch mit Wünschelrutengang und Wasserfindung, was ihm schon zu Lebzeiten scharfe Anfeindungen einbrachte. Sein Hauptarbeitsgebiet war aber die Elektrochemie, und unter dem Einfluss Schellings suchte er nach die gesamte Natur durchdringenden Zentralphänomenen, die er schließlich im Galvanismus und in der Oszillation gefunden zu haben glaubte. Durch weit gespannte Analogien wurden galvanische Prozesse, Oxidation und Deoxidation, Abbrennen, Atmen, aber auch das Schreiben, das Hören, das Lesen analog gesetzt, das eine sollte das andere erhellen, und Ritter versuchte, möglichst viele Parallelen zu durchdenken und experimentell aufzuhellen, um zu einem vertieften Verständnis der all diese Phänomene verbindenden Kräfte zu kommen. Ritter gelangte aus dieser Sicht heraus zu zahlreichen sehr modern anmutenden Gedanken, Begriffen und Entdeckungen. Viele seiner Beobachtungen und Experimente haben später eine Bestätigung gefunden, und noch Begriff und Idee des »Halbleiters« finden sich bei Ritter und stehen in Beziehung zu seinen durch Spekulation genährten Experimenten.¹⁵

Ritter gehört jedenfalls in einen Kontext, der mit dem Stichwort »Naturphilosophie« nur sehr unzureichend beschrieben ist.¹⁶ Zu seinem geistigen und teilweise auch persönlichen Umfeld gehören Hans Christian Ørsted,¹⁷ Schelling, Schleiermacher, Lichtenberg und Novalis, mit denen er Denk- und Darstellungsweisen teilt und die sich zumindest teilweise den gleichen Fragen zugewendet haben.¹⁸ Für eine irgendwie geartete musikalische Tätigkeit da-

12 Benjamin berichtet vom Erwerb der »wunderbare[n] und höchst seltne[n]« Bände im Brief an Alfred Cohn vom 18.5.1928 (GB III, 376).

13 Vgl. Klaus Richter: *Das Leben des Physikers Johann Wilhelm Ritter*, Weimar (Böhlau) 2003.

14 Heiko Weber: *Experimentalprogramme der frühen Naturwissenschaften. Johann Wilhelm Ritter (1776–1810) und Joseph Weber (1753–1810)* (Diss.), Jena (Friedrich-Schiller-Universität Jena) 2004.

15 Vgl. Johann Wilhelm Ritter: *Beyträge zur nähern Kenntniss des Galvanismus und der Resultate seiner Untersuchung. Zweyten Bandes drittes, viertes und letztes Stück*, Jena (Frommann) 1805, S. 33 sowie ders.: *Fragmente* (Anm. 2), Bd. 1, S. 170.

16 Vgl. Heiko Weber: »Johann Wilhelm Ritter«, in: *Naturphilosophie nach Schelling*, hg. v. Thomas Bach/Olaf Breidbach, Bd. 17: *Schellingiana. Quellen und Abhandlungen zur Philosophie F. W. J. Schellings*, Stuttgart u. a. (Frommann-Holzboog) 2005, S. 507–535.

17 Zur Zusammenarbeit zwischen Ritter und Ørsted vgl. Dan Ch. Christensen: »The Ørsted-Ritter Partnership and the Birth of Romantic Natural Philosophy«, in: *Annals of Science* 52 (1995), S. 153–185.

18 Vgl. Johannes Michael Dittmer: *Schleiermachers Wissenschaftslehre als Entwurf einer prozessualen Metaphysik in semiotischer Perspektive. Triadizität im Werden*, Berlin u. a. (De Gruyter) 2001. In dieser grundlegenden und überaus detaillierten Arbeit werden Schleiermachers Positionen u. a. mit denen Ritters verglichen. Zum Kontext des zeitgenössischen und auf die naturwissenschaftlichen Seiten der Musik bezogenen Diskurses vgl. Myles W. Jackson: *Har-*

gegen gibt es keine belegten biographischen Anknüpfungspunkte, jedoch schreibt Ritter, dass er, »obwohl nie selber Musikanter, mit großer Liebe an Schrift und Ton hing«. ¹⁹

Aus dem umfangreichem Werk Ritters sind Benjamin wohl nur die *Fragmente aus dem Nachlasse eines jungen Physikers* bekannt geworden; seine Erwähnungen beziehen sich ausschließlich auf ein Kapitel, das den »Anhang« des zweiten Bandes bildet und das 45 kleinformatige Seiten umfasst. Ritter selbst spricht in Bezug auf diese Passage von einem »längern Aufsatz, oder, wenn man will, eine ganze Reihe von Fragmenten« ²⁰, erwähnt »etliche Extravaganzen in der Mitte« ²¹, glaubt aber, dass dieser Text »gewiß manches Gescheute enthält, was einleuchten kann, wenn anders Vieles nicht zu kurz gesagt, und, was die ewige Klage seyn wird, die Prämissen nicht zu unvollständig aufgeführt sind; indessen schrieb er ja nur immer für sich.« ²² Und zum Anlass der Entstehung bemerkt Ritter: »Der Aufsatz selbst entstand auf Anlaß der Oersted'schen Tonabhandlung in Gehler's Journal, B. VIII, H. 2«. Und Ritter fährt fort:

Er kann zugleich ein Bild von der Ordnung geben, in welcher überhaupt in seinen Papieren die Fragmente sich folgten, wiewohl er diesmal nur in der Sphäre desselben Gegenstandes bald hier, bald dort, war. [...] Er ist noch im März d. J. geschrieben, und zusammen binnen sechs Tagen. Erst vor kurzem bekam ich ihn und andere spätere Aufsätze in meine Hände, sonst hätte ich ihn gleich den übrigen Fragmenten, die sich auf Ton und Schrift beziehen, folgen lassen; auch zog ich ihn verschiednen andern vor, da [...] verschiedene darin aufgestellt Ansichten sogleich einer weiteren Ausführung und Verwendung fähig sind. ²³

Und in der Tat gibt es in dem Buch auch noch einige andere Stellen, die sich mit Oszillation, mit Klang und Musik beschäftigen, insbesondere am Ende des ersten Bandes; ob Benjamin auch diese zur Kenntnis genommen hat, ist

monious Triads. Physicists, Musicians, and Instrument Makers in Nineteenth-Century Germany, Cambridge/Mass. u. a. (MIT Press) 2006.

¹⁹ Ritter: *Fragmente* (Anm. 2), S. CVI.

²⁰ Ebd., S. CIV.

²¹ Ebd., S. CV.

²² Ebd., S. CIV.

²³ Ebd., S. CV f.

unklar. Und ein weiteres von Ritter mit einbezogenes Thema, die Vorstellungen einer kosmologischen, der »Sphärenmusik« ²⁴, scheint für den offenbar selektiv und auf seine aktuellen Interessen hin lesenden Benjamin keine Rolle zu spielen, er erwähnt es nicht.

Wie nun schon verschiedentlich bemerkt: Ritter ist ein problematischer, oft bis zur Grenze zum zumindest scheinbar Sinnlosen esoterischer Autor. Er mischt Beobachtungen, Ideen, Spekulationen und gewagteste Bezüge miteinander, schreibt einen aphoristischen Stil, in dem kaum eine Idee systematisch entwickelt und in ihren Voraussetzungen und Bezügen dargelegt wird. Das von Benjamin ins Licht gerückte Kapitel umfasst unterschiedlich kurze Notizen, Aphorismen, Fragen, Vorschläge für weitere Experimente, Spekulationen über Bezüge zwischen unterschiedlichsten Gebieten und trägt über weite Strecken einen geradezu mystischen Charakter. Einer systematischen Theoriebildung geht Ritter hier wie andernorts aus dem Weg. Gleichwohl gruppieren sich die Überlegungen um gedankliche Zentren: Polaritäten spielen eine große Rolle, und vor allem die Suche nach zentralen Phänomenen, nach zusammenfassenden, übergreifenden und die unterschiedlichsten Beobachtungen verbindenden Aspekten. Der Text spiegelt Ritters unendlichen Wissensdrang, seine denkerische Abenteuerlust, die unablässige Konzeptionierung neuer Experimente, die dialektische Spannung des experimentell Erkannten zum Unerforschlichen, aber auch die Reflexion auf die Begrenzung des Erkennbaren durch das spezifische Sein des Menschen. Besonders lagen Ritter polare Begriffsbildungen nahe, und das analogische Denken, das prinzipiell alles mit allem verknüpfen konnte, entzündete sich an den Entsprechungen und Verhältnissen auf den unterschiedlichsten Ebenen.

Ausgangspunkt von Ritters Spekulationen sind Experimente, die erstmals 1787 ²⁵ von dem Akustiker Ernst Florens Friedrich Chladni (1756–1827) beschrieben worden sind. Dabei geht es um die sogenannten »Chladnischen Figuren« oder auch »Chladnischen Klangfiguren«. Es handelt sich um Versuchsanordnungen Chladnis, mittels derer die Bewegungsformen schwingender Platten sichtbar gemacht werden konnten. Chladni hatte ein in der Mitte

²⁴ Vgl. ebd., Bd. 1, S. 225 f.

²⁵ Ernst Florens Friedrich Chladni: *Entdeckungen über die Theorie des Klanges*, Leipzig (Weidmann und Reich) 1787 (Nachdruck Leipzig 1980).

oder am Rand fixiertes ebenes Kontinuum, eine Platte etwa aus Glas oder Metall, mittels eines Geigenbogens zum Schwingen angeregt. Durch aufgestreuten feinen Sand oder Pulver machte er die entstehenden und für jeden Ton individuellen Schwingungen sichtbar: Der Sand sammelte sich an den Stellen der Platte, die sich nicht bewegten, er ordnete sich, indem er sich an den Knotenlinien anhäufte. Dadurch entstanden komplexe und bei steigender Tonhöhe komplizierter und vielfältiger werdende, zugleich ästhetisch ansprechende Schwingungsbilder, auf denen sich die Knotenpunkte und Knotenlinien klar abzeichneten. Diese Bilder trafen um 1800 mit einem Interesse am *Corpus Hermeticum*, aber auch an den Traditionen anderer privilegierter Deuter der Weisheiten der Natur zusammen und konnten von daher in einer Weise interpretiert werden, die ihr erster Beobachter nicht hatte voraussehen können. Denn Chladni hatte sich auf die akustische Seite dieses Phänomens beschränkt; eine erste Erweiterung der Perspektiven auf die von Chladni beschriebenen Phänomene erfolgte durch den mit Chladni befreundeten Hans Christian Ørsted, der anlässlich ähnlicher Versuche die Beteiligung elektrischer Phänomene vermutete: Da sich die Teilchen von den schwingenden Platten nicht gleichmäßig lösten, schloss er, dass es sich nicht nur um mechanische Phänomene handeln könne.²⁶ Beide aber fassten die Klangfiguren bloß als externe Visualisierungen akustischer Verhältnisse auf.

Ritters Gedanken und Assoziationen gehen nun weit über die Sphäre der Akustik hinaus. Sie gehen von den experimentellen Beobachtungen Ritters und Ørsteds aus, durchdringen sie aber in spezifischer und für Ritter charakteristischer Weise. Offenbar inspiriert durch Überlegungen über die Kommunikation zwischen Mensch und Natur durch Symbole, Hieroglyphen und Metaphern wandte Ritter sich den Chladnischen Klangfiguren zu und suchte, indem er über sie und die sich ergebenden Konsequenzen nachsann, nach Alternativen zum bloß registrierenden und mathematischen Denken bei der Untersuchung dieser Zeichen. Er sah in den Figuren offenbarungshafte Phänomene und hoffte, neue Zugänge zur Natur über Parallelen zwischen den Klangfiguren und lesbaren Texten gewinnen zu können. Dabei hoffte er auf

Klärung durch Introspektion, durch den Blick ins Innere des Menschen und den Rückbezug der äußeren Erfahrungen auf innere, auf psychische Regungen: »Schön wäre es, wie, was hier äußerlich klar würde, genau auch wäre, was uns die Klangfigur innerlich ist: – Lichtfigur, Feuerschrift.«²⁷ Ritter aber geht in seinen Spekulationen noch sehr viel weiter, und das ist bezeichnend für seinen ganzen Zugang zu solchen Phänomenen. Ritter verbindet experimentelle Forschung stets einerseits mit persönlicher Introspektion, andererseits aber auch mit mystischer Schau. Er bildet in seinen Aphorismen multiperspektivische Texte, in denen neben vielfältigen Assoziationen zwischen Bestandteilen verschiedenster naturwissenschaftlicher Gebiete schließlich auch literarische bzw. ästhetische Absichten ihren Niederschlag finden. An zahllosen Punkten setzt sein alles mit allem kombinierendes Denken ein, stets folgend seinem Grundsatz: »Alles Einzelne in der Natur ist Brechungsmedium für alle Strahlen des Universums.«²⁸ Offenbar reichen für ihn die Experimente allein nicht hin, um die Bedeutung der Phänomene zu erschließen. Chladnis Figuren werden unter dieser Perspektive Symbole einer endlosen Kette von Allegorien. Der Signifikant, das Universum, ist unausschöpflich und wird immer der exakten Beschreibung und dem rationalistischen Verständnis trotzen. Die Klangfiguren sind offen für Annäherung durch Intuition und Verstand, aber sie behalten einen Moment von Mystik. Das wird etwa dort deutlich, wo Ritter dem Ton ein eigenes Leben, ein eigenes Bewusstsein zuspricht:

Wie das Licht, so ist auch der Ton Bewußtseyn. Jeder Ton ist ein Leben des tönenden Körpers und in ihm, was so lange anhält, als der Ton, mit ihm aber erlischt. Ein ganzer Organismus von Oscillation und Figur, Gestalt, ist jeder Ton, wie jedes Organisch-Lebendige auch. Er spricht sein Daseyn aus. Es ist gleichsam Frage an die Somnambüle, wenn ich den zu tönenden Körper mechanisch afficire. Er erwacht vom tiefen, gleichsam Ewigkeits-Schlaf; er antwortet; und im Antworten ist er nicht sowohl sich seiner, sondern, das Leben, der Organismus, der oder das in ihm hervorgerufen wird, ist sich seiner bewußt.²⁹

26 Hans Christian Ørsted: »Forsøg over Klangfigurerne«, in: *Det Kongelige Danske Videnskaber-nes. Selskabs Skrifter for Aar 1807 og 1808*, Bd. 5, Kopenhagen 1810, S. 31–64.

27 Ritter: *Fragmente* (Anm. 2), Bd. 2, S. 227.

28 Ebd., Bd. 1, S. 166.

29 Ebd., Bd. 2, S. 232.

Ritter wendet sich der Erforschung des Inneren zu, übersteigt das unmittelbar Gegebene auf tiefer Liegendes hin. Für ihn öffnet sich in den Experimenten ein ganzer Kosmos von Assoziationen und Bezügen. Er sieht in den Klangfiguren Ausdrucksmittel, die eine Lesbarkeit der Natur möglich zu machen scheinen, er reflektiert die Überlegenheit »natürlicher« Ausdrucksmittel (wie sie in den Experimenten sichtbar geworden sind) gegenüber der »künstlichen« Sprache und gegenüber dem bloß rechnenden Verstand: Der sinnlichen Erfahrung erschließen sich in den Klangfiguren Bereiche, die dem bloß mathematischen Verstande nicht erreichbar sind. Ørsteds und Ritters Beobachtungen sind nicht auf mathematische Prinzipien reduzierbar, sie folgen nicht rationalistischen Prinzipien, wie auch die Klangfiguren sich nicht der Logik der Oktavteilung fügen. Der Mensch ist nicht mehr nur auf mathematische Abstraktionen angewiesen, sondern kann versuchen, die Sprache der Natur mittels seiner Sinnesorgane und der Intuitionen seines Verstandes aufzufassen.

Betroffen sind dadurch Fragen der Methode, aber auch des Theorierahmens der Wissenschaften insgesamt. Ritter geht in beiden Fällen ganz eigene Wege. Spezielle, materiale Probleme werden nicht isoliert behandelt, sondern in extremer Vernetzung mit unterschiedlichsten Bestandteilen der philosophischen und literarischen Tradition. Die Entdeckungen und Einzelbeobachtungen werden auf die Theorie als Ganzes projiziert mit einem nur denkbar weiten Horizont, der prinzipiell alles mit allem zu verknüpfen bereit und imstande ist. Ritter zielt nicht nur darauf, Fragen zu bündeln, sondern er versucht, produktive Lösungsansätze und -modelle anzubieten, die einerseits im Einklang mit den Ergebnissen des experimentellen Vorgehens stehen, andererseits aber Relevanz auch für erkenntnistheoretische und metaphysische Aspekte besitzen sollen. Es sind nicht unmittelbar die elementaren Eigenschaften der Materie, die zur Erklärung der beobachteten Phänomene herangezogen werden, sondern die Bewegungen im Medium konstituieren die Zusammenhänge. Prozesse und Prozessregeln sowie Eigenschaften des Mediums stehen im Focus seines Interesses, weniger die Besonderheiten der reinen Stofflichkeit. Und schließlich bilden organische Vorstellungen mit ihrer überall vorauszusetzenden Wechselbeziehung aller Teile einen wichtigen Bezugsrahmen des Denkens. Überwölbt wird alles durch Ritters Hang zur Spekulation: Jede gemachte Beobachtung treibt ihn weiter zu neuen Assoziationen und Bezügen, die er in

neuen Experimenten zu verifizieren sucht. Dabei lässt er sich nicht durch scheinbare disziplinäre Grenzen aufhalten. In solcher Weise werden unterschiedlichste Kontexte und Ebenen mit in die Reflexion einbezogen. Entscheidend ist immer das Beziehungsgefüge, der relationale Zusammenhang, in dem ein bestimmtes Phänomen steht, das gerade experimentell ins Auge gefasst wird. Ritter durchdenkt in höchst individueller Weise die Möglichkeiten und Grenzen der Erkenntnis, der Sprache, des Zeichens und des Experiments. Dabei stehen Transformations- und Integrationsleistungen im Mittelpunkt, weniger die materiale Verfasstheit: Am Einzelnen sichtbar werdende Tätigkeits- und Erscheinungsformen sind wichtiger als der detaillierte Zugschnitt des individuellen Phänomens, der Akzent verlagert sich von den Dingen auf die Relationen, die sie eingehen.

Der Mensch ist in Ritters Sicht nicht mehr privilegiert als einzige zeichenverwendende Instanz. Der menschliche Zeichengebrauch ist isolierte, abge-spaltene Einzelentwicklung, selbst Produkt von Zeichen- und Sprachprozessen. Eine Klangfigur ist, anders als ein rationalistisches Symbol, rätselhaft und für Interpretationen offen, sie bezieht sich schließlich auf den Ton, mithin einen Gegenstand, der ebenfalls vielfältig aufgefasst und von keiner exakten Beschreibung vollständig getroffen werden kann. Die Experimente Chladnis offenbaren Ritter Metaphysisches und Spirituelles. Der Ton, die Musik, sie stehen dem Reich der Empfindungen, den unkörperlichen inneren Regungen und dem Transzendenten näher als das Wort. Töne begrenzen nicht, sie entgrenzen und sind dem menschlichen Innern eher adäquat als jede andere Bekundungsform. Die Repräsentation durch den Ton steht in Beziehung zum Verhältnis des Tons zur Natur. Deshalb ist das richtige Verständnis akustischer Phänomene, zu dem die Klangfiguren wichtige Hinweise geben, von so großer Bedeutung für das Verständnis unterschiedlichster Phänomene:

Das Gehör ist ein so äußerst reichhaltiger Sinn. Es fehlt noch an irgend einer Anleitung, ihm näher zu kommen. Vom Lichte sehen wir, Herschel's und Ritter's Entdeckungen zu Folge, nur die Hälfte, und vielleicht noch weniger. Aber es soll ein Sinn seyn, der uns *Alles* beybringt. Direct, dynamisch, geht es nicht; mechanisch muss es geschehen. In jedem Körper ist Alles, so auch das Unsichtbare, enthalten. [...] Das Hören ist ein Sehen von innen, das innerster Bewußtseyn. Darum läßt sich auch mit dem Gehör tausend mal mehr ausrichten, als mit irgend einem andern Sinn. Der Gehörsinn ist unter allen

Sinnen des Universums der höchste, größte, umfassendste, ja es ist der *einzig* allgemeine, der universelle Sinn. Es gilt keine Ansicht des Universums ganz und unbedingt, als die akustische.³⁰

Die akustische Referentialität hat dabei zwei Voraussetzungen: Musik und Ton drücken einerseits das Innere aus, und andererseits ist der Ton hervorgehoben durch Oszillation. Sprache wird als direkte Transformation der inneren Bedingungen der Natur angesehen, und der Buchstabe – das zentrale Element der Schrift – ist Schwingung, wie die Schwingung Schrift ist. Sprache ist Schwingung, durch sie bedingt und hervorgerufen: »Das Wort schreibt, der Buchstabe tönt.«³¹ Ton ist Schrift, und Schrift ist Ton: »Wort und Schrift sind gleich an ihrem Ursprunge eins, und keines ohne das andere möglich.«³² Und: »Mensch und Ton sind durchaus gleich unerschöpfbar, und gleich unerschöpflich in ihrem Werk und ihrem Wesen.«³³ Musik sei die erste und allgemeine Sprache des Menschen, und der Gehörssinn sei »der einzige allgemeine, ganz universelle Sinn«³⁴. Ritter sucht in den Klangbildern nach Ursprünglichkeit, nach dem, was noch ungeschieden die Sphären des Irdischen und Überirdischen zeigt. Irdisches und Überirdisches scheinen in ihnen, im Gegensatz zu den so sehr vermittelten Sprachen und Schriften des Menschen, noch nicht geschieden. Der alte Topos vom Buch der Natur, von der Lesbarkeit der Welt, spielt auch für Ritter eine wichtige Rolle. ›Lesen‹ ist Erkennen, Vergleichen, Spekulieren, Experimentieren. Das Lesen im engeren Sinne ist eine ausgegrenzte, isoliert weiterentwickelte Form des Lesens im weiteren Sinne. Wortlosigkeit und Sprachferne, Inkommensurabilität bei gleichzeitiger ästhetischer, sinnlicher Wirksamkeit und geistiger Anregung, das sind wichtige Aspekte der Klangfiguren in Ritters spezifischer Perspektive. Der Ton ist ihm Artikulationsmedium des Irrationalen und Numinosen. Naturphänomene wie die Chladnischen Klangfiguren gelten Ritter als eine Totalität von bedeutsamen Chiffren, als sprachanaloge Manifestationen des schöpferischen Logos, als ein Universum göttlicher Zeichen. Die Experimente Chladnis und Ørsteds, die er

durch eigene Vorschläge ergänzt, dienen ihm dazu, wenigstens Fragmente dieser göttlichen Ursprache sichtbar zu machen und die Entfremdung des Menschen von ihr zu überwinden. Lesen, Übersetzen, der Töne in Bilder, der Sachen in Namen, der Bilder in Zeichen – das sind Themen Ritters, die er im Kontext der Chladnischen Figuren entfaltet. In den Figuren vermutet er eine Sprache der Natur, in ihnen spricht die Natur, wie immer auch verrätselt, und die Zeichen haben einen Ursprung in der Natursprache.

Das ist bezeichnend für Ritters Zugang insgesamt: Verstehen ist ihm kein gleichförmiger Erkenntnisprozess, sondern eine momenthafte Aufhellung vielfältiger Bezüge. Das wirkliche Erkennen der Klangfiguren berührt geheimnisvolle Bereiche und ist gleichwohl experimentell vielfach erforscht, es wirkt im Großen wie im Kleinen, stellt unterschiedlichste Bezüge her, ohne sie zu fixieren, und bietet eine ganze Reihe hermeneutischer Möglichkeiten. Die Figuren können naturwissenschaftlich aufgehellt werden, sie enthüllen mystische Bereiche, sie stehen im Kontext zu künstlerischen Phänomenen, auch in Bezügen zur kulturellen und literarischen Tradition, und sie öffnen Perspektiven auf psychische und physiologische Analogien.

Ritters Denken pulsiert beständig zwischen Starre und Verflüssigung, zwischen Systematik und unendlicher Auflösung, zwischen Bedingtem und Unbedingtem. Deshalb ist die Form des Aphorismus in besonderer Weise geeignet für solche perspektivenreiche Denkweise. Das auf Laut und Ton gerichtete und bereits zitierte Fragment enthält zu den bereits genannten noch andere Aspekte. Sein Mittelteil lautet: »Bei der Oszillation, Vibration, u.s.w., schwingt alles. Alles wirkt nach *einem* Schema samt und sonders zugleich. Darum kommt's auf diesem Wege *ganz* in den Menschen. Die Ortsveränderung bringt tausend chemische, elektrische, magnetische Prozesse hervor. Alles, was nur irgend erregt werden kann, *wird* hier erregt. So klingt hier alles, alles wird gewußt, gefühlt.«³⁵ Ritter findet in der Oszillation, in der Bewegung, der Schwingung, der Ortsveränderung, eine Art Universalschlüssel, einen Zugang, der vielfältig und unendlich erweiterbar ist, auf keine Besonderheit

30 Ebd., Bd. 1, S. 223 f.

31 Ebd., Bd. 2, S. 242.

32 Ebd., S. 229.

33 Ebd., S. 236.

34 Ebd., Bd. 1, S. 224.

35 Ebd., S. 223 f.; Hvh. i. O.

zu reduzieren, ein Medium, das alle Phänomene durchwirkt. Oszillation, Schwingung bringt Ton hervor, der Grundstoff jeder Musik und zugleich auch jeder Sprache ist. Chladni hat die Schwingungen sichtbar gemacht, und auch die Schrift interpretiert Ritter als Derivat solcher Klangfiguren, als Abbilder, die in irgendeiner Weise zurückgebunden sind an die Schwingungen. Die Oszillation bietet ihm vielfältige und stets erweiterbare Anschlussmöglichkeiten und öffnet dem denkenden, beobachtenden und experimentierenden Forscher einen unerschöpflichen Fundus an Formen, Bezügen, Bildern, Wirkungen, Symbolen und Metaphern. Die einzelne Erscheinung ist stets Aktualisierung, Besonderung, Isolation, aber die nicht-determinierende Sprache der Schwingung bildet das notwendige Fundament jeder dieser Erscheinungen. Die historische Entwicklung der einzelnen Ausdrucksformen der Oszillation ist für Ritter eine Entwicklung der Entfremdungen, der Entfernung von der Ursprünglichkeit, die einerseits zu Formenreichtum führt, andererseits aber das Erkennen des Ursprungs erschwert. »Je näher die gegebene Ordnung der Weltkörper der Gottheit, desto weniger Individuen. Je entfernter von ihr, desto mehr. Und mit den Individuen wächst wiederum die Mannigfaltigkeit der Individualität auf dem einzelnen Individuum.«³⁶ Die abgetrennten Elemente haben sich isoliert weiterentwickelt und scheinen selbstständig geworden zu sein; ihr Bezug zur ursprünglichen Sprache und zu der ihnen allen zugrunde liegenden Oszillation muss immer wieder neu erschlossen und reflektiert werden. Der erkennende Geist ist immer erneut aufgerufen, den jeweiligen Schlüssel zu suchen, der das einzelne Phänomen zurückzubeziehen hilft auf seinen Ursprung und damit die Fülle der Bezüge offenzulegen versteht. Metaphern, Symbole, Allegorien, Musik, Sprache, Schrift, Klangfigur, Ton, sie alle sind Manifestationen, Isolationen, Heraustrennungen, weiterentwickelte Teile des ursprünglichen, durch Oszillation gestifteten Zusammenhangs. Sie sind plastisch gewordene und sinnlich greifbare Manifestationen dieses zugrunde liegenden Prinzips, sie sind notwendig, um die Sprache der Natur und der Oszillation dem Menschen greifbar, erfahrbar zu machen. Jedes endliche Einzelne aber verweist auf das Unendliche, das Ursprüngliche.

³⁶ Ebd., Bd. 2, S. 174 f.

Ritter wählt mit dem Phänomen der Oszillation, mit der Annahme eines stufenlosen Kontinuums elektromagnetischer Schwingungen, ein sehr leistungsfähiges Paradigma. Die Oszillation gibt ihm die Möglichkeit, mit einem einheitlichen Zugriff die unterschiedlichsten Phänomene aufeinander zu beziehen. Elektrische, chemische, klangliche, magnetische und optische Phänomene werden vergleichbar und ineinander überführbar. Im Kontinuum der Oszillation differenzieren sich Wellenbereiche und Schwingungsspektren, die den menschlichen Sinnen nur teilweise greif- und fühlbar werden. Die Klangfiguren offenbaren das Korrespondenzverhältnis zwischen akustisch wahrnehmbaren Tönen und visuell wahrnehmbaren Bildern, zwischen Klang und Licht. Ritter sah hier die prinzipielle Gleichartigkeit und Vergleichbarkeit von optischen und akustischen Phänomenen offenbart: »Schön wäre es, wie, was hier *äußerlich* klar würde, genau auch wäre, was *uns* die Klangfigur *innerlich* ist: – *Lichtfigur*, *Feuerschrift*. Jeder Ton hat somit seinen Buchstaben immediate bey sich; und es ist die Frage, ob wir nicht überhaupt nur *Schrift* hören, – *lesen*, wenn wir hören, – *Schrift sehen!* – Und ist nicht jedes Sehen mit dem *innern* Auge *Hören*, und Hören ein Sehen von und durch *innen*?«³⁷ Akustische Phänomene unterscheiden sich von optischen oder thermischen durch Wellenbereich und Amplitude, allen aber ist die Grundlegung durch die Schwingungen gemeinsam. Lesen, Hören und Sehen referieren so auf einen prinzipiell gleichartigen Vorgang. Die verschiedenen Arten der Zeichenwahrnehmung sind ineinander überführbar, transformierbar:

Wie es eine allgemeine Sprache, und wieder besondere giebt, so muss es auch eine allgemeine Schrift, und wieder besondere geben. Ihr nächstes Verhältniß zu einander wäre das von Note zu Buchstabe. Überall aber muß die Schrift das von der Sprache, dem Ton, dem Wort, selbst, Geschriebene, seyn. Hier erhält man dann für die Musik, oder die allgemeine Sprache, die Hieroglyphe, oder die völlig vollständig den ganzen Ton, den ganzen Accord, u.s.w. ausschreibt [...].³⁸

Dies ist eben möglich durch die überall herrschende Oszillation, durch Schwingungsvorgänge, die ineinander übergehen und ineinander transformiert werden können. Diese Denkweise wird nun von Ritter universalisiert

³⁷ Ebd., Bd. 2, S. 227 f.

³⁸ Ebd., S. 246.

und auf den ganzen Kosmos bezogen, der als ein lebendiger, oszillierender Organismus begriffen wird, und selbst die sozialen Verhältnisse spiegeln sich in den Tonverhältnissen:

Töne sind Wesen, die einander verstehen, so wie wir den Ton. Jeder Accord schon mag ein Tonverständnis unter einander seyn, und als bereits gebildete Einheit zu uns kommen. Accord wird Bild von Geistergemeinschaft, Liebe, Freundschaft, u.s.w. Harmonie Bild und Ideal der Gesellschaft. Es muß schlechterdings kein menschliches Verhältniß, keine menschliche Geschichte geben, die sich nicht durch Musik ausdrücken ließe. Ganze Völkergeschichten, ja die gesammte Menschengeschichte, muß sich musikalisch aufführen lassen, und vollkommen identisch. Denn der hier sprechende Geist ist derselbe, wie der unsere, und seine Verhältnisse zu seinen Geschwistern sind dieselben, wie die unsrigen zu unsern Geschwistern.³⁹

In jedem nur denkbaren Aspekt sucht Ritter nach anschlussfähigen Phänomenen. Er zielt schließlich in gewisser Weise auf eine semiotische Verfasstheit des Universums. Das Verstehen wird zu einem schwerwiegenden Problem, weil das Sprachverstehen nur einen Aspekt des Zugangs zum Universum des Sinns und der Verknüpfungen umfasst. Ton, Sprache und Zeichen sind ihm Teile eines universellen Zusammenhangs, eines kosmologischen Sprechprozesses im weitesten Sinne.

Der Theorierahmen von Ritters Denken geht weit über das rationale Verständnis hinaus und bezieht Mystisches und Irrationales ein. Ritters Spekulationen berühren sich hier mit anderen Strömungen der gemeinromantischen Suchbewegung im Hinblick auf die Ursprache der Menschheit. Ritter sieht in den von Chladni entdeckten Phänomenen das Konzept einer Hieroglyphenschrift in der Natur. Dazu kommt aber noch etwas anderes. Musik und Ton bieten sich als Einbruchsstellen des Mystischen und Naturhaften besonders an, hat doch die Musik im romantischen Verständnis stets eine Sonderstellung, weil in ihr in besonderer Weise Ordnungsstrukturen und Rationalität einerseits mit Vorreflexivität und dem Unerklärbaren andererseits verbunden ist. Der ›Ton‹ wird dem Licht analog gesetzt, über den Ton können wir ins Innere einer Erscheinung gelangen: »Jeder tönende Körper, oder vielmehr sein

Ton, ist gleichsam der gefärbte Schatten seiner innern Qualität.«⁴⁰ Insofern offenbaren die Chladnischen Figuren das Innere, machen es sichtbar, und nicht zufällig nähert sich diese Vorstellung vom Ton der Eichendorff'schen »Wünschelrute«:

Schläft ein Lied in allen Dingen,
Die da träumen fort und fort,
Und die Welt hebt an zu singen,
Triffst du nur das Zauberwort.

Es wird inzwischen klar geworden sein, an wie vielen Stellen sich Ritters Denkweisen mit denen Benjamins berühren. Benjamin ist wie Ritter fasziniert von den dunklen Aspekten einer Sache und hofft, sie von hier aus aufschließen zu können. Die scheinbar klaren, simplen Verläufe, Erklärungen und Zusammenhänge sind ihm suspekt. Auch Benjamin beschäftigt sich immer wieder mit der Bedeutungsproduktion, mit dem geheimen Wissen von Bildzeichen und der mit ihnen verbundenen Hoffnung auf transzendente Erfahrungen. Dabei ist auch Benjamins Denken gegenüber der wissenschaftlichen Rationalität, der Diskursivität und der rationalistischen Logik misstrauisch. Auch Benjamin interessiert sich für Konstellationen mehr als für die Dinge selbst, mit denen er dabei in Berührung kommt. Sinn haftet nicht an den einzelnen Elementen, sondern an ihrer Konfiguration, die sie in einem dynamischen und sich verändernden Wissensraum einnehmen. Das, was im Verhältnis zwischen Zeichen und Gemeintem nicht bloß rein konventionell ist, unterliegt besonderem Interesse, und Bilder, die als komplexe Schriftzeichen gelesen werden können, werden als Einbruchstellen des Metaphysischen interpretiert:

Die Heiligkeit der Schrift ist vom Gedanken ihrer strengen Kodifikation untrennbar. Denn alle sakrale Schrift fixiert sich in Komplexen, die zuletzt einen einzigen und unveränderlichen ausmachen oder doch zu bilden trachten. Daher entfernt sich die Buchstabenschrift als eine Kombination von Schriftatomen am

39 Ebd., S. 233.

40 Ebd., Bd. 1, S. 162.

weitesten von der Schrift sakraler Komplexe. Diese prägen in der Hieroglyphik sich aus. Will die Schrift sich ihres sakralen Charakters versichern – immer wieder wird der Konflikt von sakraler Geltung und profaner Verständlichkeit sie betreffen – so drängt sie zu Komplexen, zur Hieroglyphik. Das geschieht im Barock. (GS I, 351)⁴¹

Wie auch immer zerstückelt, entseelt und aus dem Kontext herausgerissen, der Betrachter vermag in solchen Komplexzeichen wie den Klangfiguren etwas zu erfahren, was über das, was ihm etwa die Notenschrift zu bieten vermag, weit hinausgeht. Der Ton ist sichtbar in einer nicht arbiträren Form, er ist sichtbar in einem Bildzeichen, dem er ganz unmittelbar und nicht bloß zufällig bzw. aufgrund bloßer Vereinbarung entspricht.

Zugleich zweifelt Benjamin, und auch darin Ritter ähnlich, an der Reichweite der traditionellen Begriffe und Denkformen, die im optimistischen Zugriff des Ganzen teilhaftig werden zu können hofften, und Benjamin akzentuiert stets die Relevanz der Randbezirke gerade auch der Kunstwissenschaften: »Hier zeigt es sich, daß nicht der Blick fürs ›Große Ganze‹ oder für die ›umfassenden Zusammenhänge‹, wie sie einst die behäbige Mittelmäßigkeit der Gründerzeit für sich in Anspruch nahm, das Merkmal des neuen Forschergeistes ist. Vielmehr hat er den strengsten Prüfstein darin, in Grenzbezirken sich daheim zu fühlen.« (GS III, 363–374; hier S. 374) Ritters unkonventioneller Zugang zum Zeichencharakter der Musik, der völlig anders als in den Termini der Repräsentationalität interpretiert wurde, musste Benjamins Interesse wecken. Und einmal aufmerksam geworden, fand Benjamin bei diesem Autor weiteste Assoziationsräume, die gerade in die Bereiche der Randgebiete und Grenzbezirke hineinreichten und mit denen der Autor in extremer Weise die gängigen Disziplinergrenzen überschritt. Ritter öffnete ein unübersehbar großes, heterogenes Feld von Interessen, in dem sich die Bestandteile doch in einer mehr oder weniger großen Nähe zum Klang, zum Ton befinden. Ausgehend von den Chladnischen Klangfiguren durchdenkt Ritter unterschiedlichste Funktionsweisen, Formen und Elemente und ihre Beziehungen zum

Mystischen, zum Unbewussten und Naturhaften. Wahrnehmung, Verständigung, Handlung und Interaktion erscheinen ihm als Selektion von Möglichkeiten, die die Oszillation bietet, als Konkretisierung und Materialisierung, die aber immer zurückgebunden bleiben an ihr Medium und seine tief reichenden Wurzeln. Dies blieb anregend und faszinierend für Benjamin, und nicht zuletzt mag er eine persönliche Verwandtschaft empfunden haben zu diesem schwierigen Autor und seinem rätselhaften Werk.

⁴¹ Vgl. auch Christian J. Emden: »Kulturwissenschaft als Entzifferungsunternehmen. Hieroglyphik, Emblematisierung und historische Einbildungskraft bei Walter Benjamin«, in: Aleida Assmann/Jan Assmann (Hg.): *Hieroglyphen. Stationen einer anderen abendländischen Grammatologie*, München (Fink) 2003, S. 297–326.