

Simone Mahrenholz*

Künste als Technologien der Selbst-Transformation

<https://doi.org/10.1515/dzph-2023-0056>

Abstract: The article presents the idea that works of art are technologies for self-transformation and contextualises this idea within the discursive field of “aesthetic thinking”. It takes L. A. Paul’s concept of “transformative experiences” as a reference point and analyses the materiality of music as an example for an artistic medium through which these transformations can be initiated in a paradigmatic way. Contemporary philosophies of art by Alva Noë, Georg Bertram, and Christoph Menke, all dealing with the influence of art on the self, are referenced and tentatively mapped onto one another, followed by a final presentation of twelve theses that subsume the leading ideas.

Keywords: aesthetics, philosophy of art, philosophy of music, self-transformation, transformative experience, L. A. Paul, Alva Noë, Georg Bertram, Christoph Menke, aesthetic thinking, arts and cognition

Die einzige Art Neugier, die die Mühe lohnt, [... ist] nicht diejenige, die sich anzueignen sucht, was zu erkennen ist, sondern die, die es gestattet, sich von sich selber zu lösen. [...] Es gibt im Leben Augenblicke, da die Frage, ob man anders denken kann, als man denkt, und anders wahrnehmen kann, als man sieht, zum Weiterschauen oder Weiterdenken unentbehrlich ist.

Michel Foucault

In diesem Punkt liegt etwas so Einfaches, so unendlich Einfaches, so außergewöhnlich Einfaches, dass es dem Philosophen niemals gelungen ist, es auszudrücken. Und darum hat er sein ganzes Leben lang darüber gesprochen.

Henri Bergson

*Kontakt: Simone Mahrenholz, University of Manitoba, Department of Philosophy, 465 University College, 203-220 Dysart Road, Winnipeg, MB R3T-2M8, Kanada; simone.mahrenholz@umanitoba.ca

1 Einleitung

Je nach Diskurs und Perspektive ist die Idee von ‚Ästhetischem Denken‘ Ärger- nis, Selbstverständlichkeit, Verheißung oder Forschungsprogramm. Es rangiert zwischen konzeptionellem Umding, epistemologischem Korrektiv und universitätspolitischem Strategem. Letzteres gilt etwa für die allgegenwärtige Rede von *künstlerischer Forschung* oder *Design Thinking*. Das Aufkommen dieser Konzepte korrelierte mit einer hochschulpolitischen Entscheidung, künstlerische und Design-Studiengänge zu Universitätsstudiengängen aufzuwerten. Universitäten jedoch sowie ihre Geldgeber fördern nun einmal Forschung und Wissen. Dies macht die Selbst-Deklaration der Künste und des Designs als Forschungs- und Wissenspraxis zu einer Frage des Überlebens. Das Problem dieses Selbstverständnisses oder künstlerischen ‚Brandings‘ liegt natürlich darin, dass mit der begrifflichen Omni-präsenz von ‚Forschung‘ und ‚Denken‘ in Kunst- und Design-Diskursen zugleich die Begriffsschärfe und Bedeutung dieser Konzepte bedroht ist. Wenn alles Denken oder Forschung ist, dann ist es nichts mehr im strengen Sinn. Konzeptuelle Belanglosigkeit ist die drohende Konsequenz einer Allgegenwart des Kognitiven im Feld der Künste und des Designs.

Auf der anderen Seite repräsentiert die Idee hinter ‚ästhetischem Denken‘ ein Desiderat: Es verspricht so etwas wie eine Legitimation der Selbstwahrnehmung derer, für die Künste nicht vor allem Emotionen und Sinnengenuss bieten, sondern zugleich eine Wahrheitsdimension, einen Erkenntnisanspruch. Hier ist ein kognitiver Sinn markiert, der sich der Verbalisierbarkeit entzieht. *If I could say it, I would not paint it/play it/dance it*. Die Rede vom ästhetischen Denken verweist damit auf ein kunstphilosophisches Forschungsprogramm: mit dem Ziel, die kognitive Dimension der Künste, um deren Verteidigung gegen rationalistische Angriffe schon Alexander Baumgarten rang, offiziell anerkannt zu wissen. Und damit zielt ‚Ästhetisches Denken‘ nicht zuletzt auf ein meta-philosophisches Korrektiv.

Dies ist also, vereinfacht gesagt, das Feld, auf dem sich diverse Diskurse der philosophischen Gegenwartsästhetik bewegen. Die Thematik berührt nicht zuletzt auch die Frage, ob „Denken“, Forschen, Erkenntnis notwendig in Sprache und formalen Notationen stattfinden muss, oder ob es nicht-diskursive Ausdrucksformen von Erkenntnis, Wahrheit, Wissen gibt. Falls man Letzteres bejaht – wofür eine große Tradition in der (nicht nur Kunst-)Philosophie steht – wächst das Interesse an – und der Anspruch auf – Bereitstellung von konkreten Argumenten, Nachweisen, Beispielen. Das sich hier stellende Problem ist bekannt, und es ist eine Aporie: Es gilt in der Philosophie der Kunst, notwendig in Worten eine Erkenntnisdimension zu explizieren, deren Hauptmerkmal gerade darin besteht, dass sie sich Worten entzieht. Strikt gesehen kann die Aufgabe der Philosophie also nur darin bestehen, zu sagen, *wie* Erkenntnis durch und in Künsten möglich ist, ihre Bedin-

gung der Möglichkeit – nicht im Einzelfall, *was* sie sagt. Denn andernfalls steckten wir wieder in der Aporie, die der Mathematiker Alfred Korzybski generalisierte als: *The map is not the territory*. Das, *worüber* wir sprechen, hat immer und grundsätzlich eine andere Struktur und Logik als die Symbolsysteme, *worin* wir es abbilden.

Wir als Philosophen können also nur formal erarbeiten und explizieren, wie (und dass) die Erkenntnis-, Denk- und Wissensdimensionen der Künste logisch-strukturell zustande kommen, aber als Philosophen können wir nicht inhaltlich noch einmal sagen, *was* jene künstlerisch sagen.

Dieser Beitrag will die Möglichkeit einer kognitiven Dimension der Künste über ein bestimmtes Konzept von ‚ästhetischem Denken‘ diskutieren. Die These lautet: Die neues Wissen erschließende, reflexive Dimension der Kunst liegt in ihrem Potential zur Selbst-Transformation der Subjekte – der kunstrezipierenden und -produzierenden –, also in dem Potential der Künste, uns kategorial auf vorschläglicher Ebene umzuorganisieren, partiell freizusetzen: mit Foucault gesprochen, uns von uns selbst zu lösen.¹ Wir können nur *Anderes* erkennen, wenn wir *anders* erkennen; und wir können nur anders erkennen, wenn wir selbst ein Stück weit Andere werden. Künste, so die These, bilden hierfür gleichsam Technologien, epistemologische Selbst-Medikationen, und sie können das nicht, *obwohl* sie eine nicht-diskursive Erkenntnis bieten, sondern gerade deswegen. Sie tun es, gerade *weil* ihre psychophysische Plattform auf dem Gebiet der Anschauung, Wahrnehmung und enaktiven Performanz liegt: und damit über den Bereich Verstand, Vernunft und Sprache weit hinausgeht – insofern sie ihm ‚kategorial‘ als prä-strukturierende „Bedingung ihrer Möglichkeit“ vorausliegt.

Die Überlegungen sind folgendermaßen strukturiert: Zunächst wird der Begriff des Transformativen vorgestellt und dafür auf eine einflussreiche jüngere Theorie von Laurie Paul zurückgegriffen. Danach wird das transformative Potential der Künste am Beispiel der künstlerischen Ausdrucksform der Musik untersucht, mit Schwerpunkt auf musikalischer Materialität. Anschließend wird die These dieses Beitrags zu drei verwandten jüngeren Ansätzen zur Philosophie der Kunst kritisch in Beziehung gesetzt: Alva Noë, Georg Bertram und Christoph Menke, die in unterschiedlicher Weise ebenfalls das Element einer Selbst-Modifikation und Transformation durch Kunst betonen, ohne es jeweils so zu nennen. Abschließend werden die Kern-Aussagen dieses Beitrags zu Künsten als Technologien der Selbst-Transformation noch einmal überblicksweise und als Thesen dargestellt.

Ganz offensichtlich sind sämtliche der angesprochenen Gedankenfiguren eine Variation und Weiterentwicklung von Kants kritischer Wende, seinem innovativen Gedanken, dass sich die Dinge nach unseren Erkenntnisformen richten und nicht

1 Foucault (1997), 15–16.

unsere Erkenntnisformen nach den Dingen. Woraus logisch folgt, dass, wie schon gesagt, *Neues erkennen* ein *neues Erkennen* voraussetzt oder beinhaltet, was impliziert: neue, umstrukturierte Erkenntnis-Formen *im Selbst*. Wie aber kommen die da hin? Kann man das wollen, oder muss man es gerade *nicht* wollen? Wie erreicht man per Eigenintention die der Introspektion gerade entzogene Mechanik, Pragmatik oder Dynamik des ‚Selbst‘? Es besteht, wie sich gleich deutlicher zeigen wird, ein interessantes logisches Paradox bei der Entscheidung zu einer Selbst-Transformation.

2 Was ist „transformativ“?

Die Theorie der „transformativen Erfahrung“ von L. A. Paul bietet eine ideale Einführung in die Struktur dieser Idee. Pauls zentraler Punkt liegt in dem Gedanken, dass eine Entscheidung für oder wider eine bestimmte transformative Erfahrung mit Rationalität im Sinne rationaler Entscheidungstheorien konfligiert. Sie charakterisiert transformative Erfahrungen als gleichzeitig ‚epistemisch‘ und ‚persönlich‘:

An epistemically transformative experience is an experience that teaches you something you could not have learned without having that kind of experience. Having that experience gives you new abilities to imagine, recognize, and cognitively model possible future experiences of that kind. A personally transformative experience changes you in some deep and personally fundamental way, for example, by changing your core personal preferences or by changing the way you understand your desires and the kind of person you take yourself to be. A transformative experience, then, is an experience that is both epistemically and personally transformative.²

Dies heißt, in einer genuin transformativen Erfahrung geschieht zweierlei. Wir erleben und erfassen nicht nur etwas epistemisch Neues, sondern wir werden auch Neue; die Transformation betrifft auch unsere Person (die präferentielle Landkarte unseres Selbst), wir werden *in dieser Erfahrung* umstrukturiert. Dies resultiert, wie Paul herausstellt, nicht nur in einer veränderten Wahrnehmungs- und Denkweise, nicht nur in neuem Wissen, sondern in einer veränderten Werte-Hierarchie, einer veränderten Urteils-Basis. In anderen Worten: Auch die vor-bewusste Ebene unseres Selbst, wo unsere habitualisierten und vorbegrifflichen Formen der Wahrnehmung und Evaluierung liegen, wird modifiziert.

Zu den Beispielen Pauls für transformative Erfahrungen gehören: ein Kind bekommen. Eine Therapie anfangen. Emigrieren. Heiraten. Sich trennen. Einen

² Paul (2015), 761.

neuen Job antreten. Eine Geschlechtsumwandlung beginnen. Eine neue Religion annehmen. In den Krieg ziehen. Und aus dem Bereich der künstlerischen Fiktion oder philosophischen Gedankenexperimente: ein Vampir werden.³

Pauls Pointe ist, wie schon angedeutet, dass die Klasse transformatorischer Erfahrungen die Besonderheit hat, dass man sich für oder gegen sie streng genommen nicht rational, d. h. auf der Basis seiner eigenen Identität und Präferenzen entscheiden kann. Denn eben jene Ich-Identität ist *vor* der Erfahrung eine andere, sodass danach die rationale Basis, unter der wir uns für sie entschieden haben, nicht mehr besteht und wir nicht wissen können, ob das neue Ich die un-antizipierten Veränderungen wählen würde.

Ein verwandtes Problem ist dies: Selbst wenn wir dieselben blieben – die transformative Erfahrung ist, da unantizipierbar, zumindest in Teilen auch inhaltlich unbekannt. Auch dies lässt ihre Wünschbarkeit offen. In anderen Worten: *Was* wir erfahren sowie *als wer* wir erfahren ist in der besonderen Klasse genuin transformativer Erfahrungen un-antizipierbar. Andernfalls wären sie nicht transformativ. Wir wissen nicht, *als wer* wir aus ihnen hervorgehen. Mithin gibt es keine Basis dafür oder dagegen. Daher sind Entscheidungen für transformative Erfahrungen strenggenommen strukturell irrational. Paul spricht auch von einer „first-personal version of a Kuhnian paradigm shift“.⁴

Wer sich demnach für sie entscheidet, kann als Motiv strenggenommen nur das Verlassen des *status quo* angeben, etwa den Wunsch, ein anderes Ich kennenzulernen. Oder auch den Wunsch der Erfahrung dieser Transformation selbst. Paul formuliert die Alternative so:

If we *choose* to have the transformative experience, we also choose to create and discover new preferences, that is, *to experience the way our preferences will evolve*, and often, in the process, *to create and discover a new self*. On the other hand, if we reject revelation, we choose the status quo, affirming our current life and lived experience⁵

Auch wenn sie die Anwendung ihres Gedankens auf Kunst nicht diskutiert: Die Idee, dass Kunst so etwas wie transformative Erfahrungen im nicht-trivialen Sinne auslösen kann, mit den *Status quo* gefährdenden Folgen, ist fast so alt wie die Philosophie selbst. Sie ist etwa der Grund, warum schon Plato im Buch 10 seines idealen „Staats“ bestimmte Kunst, vor allem bestimmte musikalische Tonarten und Instrumente aus seinem Staatenentwurf ausschloss: als das Potential enthaltend, etab-

³ Ebd., 763.

⁴ Ebd., 4.

⁵ Dies. (2014), 178 (Hervorh. S. M.).

lierte Wertesysteme im Individuum umzustrukturieren und damit die bestehende Ordnung zu destabilisieren. Aus diesem Grund tendieren diktatorische und autoritäre Regime nach wie vor dazu, die Künste zu zensieren.

3 Transformative Erfahrung am Beispiel der Kunstform Musik

Im Folgenden geht es um die Frage, wie Künste es konkret ermöglichen können, eine Selbst-Transformation auszulösen. Es geht um Argumentationen am konkreten Material, und während häufig Malerei, Literatur, Tanz oder auch Film als Illustration genommen wurden, sei das Transformative hier am Beispiel der Musik vorgestellt.

Dies geschieht in zwei Schritten. Der erste Teil (3.1) stellt die musikalische Materialität vor: Wie entstehen Töne, und was passiert im Subjekt, wenn wir einen oder mehrere Töne hören? Der zweite Teil (3.2) verweist auf die für unser Thema relevanten Konsequenzen für die Selbst- und Welterfahrung.

3.1 Die musikalische Materialität

3.1.1 Das Raum-Zeit-Scharnier

Stellen wir uns das Hören eines musikalischen Tons vor, etwa des Kammertons *a'*, nach dem ein Orchester gestimmt wird. Dieser Ton entsteht durch das Erzeugen einer Luftschwingung von 440 Impulsen pro Sekunde: 440 Hz. Stellen wir uns nun einen darauffolgenden Ton *e''* vor. Wir hören die Tonfolge einer aufsteigenden Quinte.

Dieser Empfindung zweier unterschiedlicher Ton-Höhen korrespondiert bekanntlich auf Seiten der physikalischen Realität außer uns direkt nichts. Was wir als kontinuierlichen Ton wahrnehmen, ist eine bestimmte Oszillationsfrequenz, ein zeitliches Phänomen sehr schnell aufeinander folgender Puls-Ereignisse. Während das *a'* eine Frequenz von 440 Hz hat, hat das darauffolgende *e''* 660 Hz. Musikalische Höhen-Unterschiede sind physikalisch Geschwindigkeits-Unterschiede.

Die Tragweite dessen zeigt ein Gedankenexperiment Karlheinz Stockhausens.⁶ Stellen wir uns einen regelmäßigen Zeit-Impuls vor: Jemand schlägt mit

⁶ Stockhausen (1957).

dem Löffel gleichmäßig auf den Tisch. Wir nehmen hier einen bestimmten Puls, eine Geschwindigkeit wahr. Stellen wir uns nun vor, dass dieser Puls gleichmäßig schneller wird, etwa durch einen Synthesizer produziert. Was hören wir? Das Klopfen wird bei weiterer Beschleunigung allmählich zu einem Rattern, dann zu einem Schnarren und zu einem tiefen Brummen, schließlich zu einem erkennbaren Ton, dessen Höhe aus der Tiefe ansteigend und die am Ende als hohes Fiepen außerhalb unseres Hörbereichs verschwindet.

Wir haben hier also einen Umschlag von *Puls-Tempo* zu *Ton-Höhe*, einen Umschlag, dem physikalisch nichts anderes entspricht als ein regelmäßig wachsendes Tempo. Das Scharnier von Zeit zu Raum, von Puls zu Tonhöhe liegt allein *in uns*. Was als tonhöhenfreier, sich beschleunigender Klopff-Impuls begann, schlägt nach kurzer Zwischenphase zu einer ansteigenden Tonhöhe um. Aus diesem einfachen Punkt ließe sich eine ganze Epistemologie ableiten, aber was in diesem Beispiel klar zutage tritt ist, dass *physikalisch* (außer uns) etwas Homogenes statthat, das *phänomenologisch* (in uns) zum Umschlag wird. „*Zum Raum wird hier die Zeit*“.⁷

Was ruft diesen Umschlag hervor? Es ist die physiologische Grenze unserer Geschwindigkeitswahrnehmung, also der Fähigkeit, Ereignisse als zeitlich voneinander getrennt wahrzunehmen. Die menschliche Grenze dessen liegt bei zirka 18 Hz. Der Umschlag von Zeitlichkeit zu Quasi-Räumlichkeit in der Tonwahrnehmung ist also von unserer Physiologie bestimmt.⁸ Kant hätte das gefallen. Für ihn sind Raum und Zeit bekanntlich Formen der Anschauung, die wir der Außenwelt nicht abschauen, sondern ihr überstülpen, als Bedingung, sie überhaupt erfahren zu können.⁹ – Stellen wir uns nun vor, wie eine Musik aussehen und was eine Musik leisten müsste, um diese Transformation von Zeit- und Raumerfahrung in uns selbst akustisch und künstlerisch erfahrbar, spürbar zu machen. Ferner: Was würde diese Erfahrung in uns auslösen? Ein vorübergehendes Kollabieren der Trennung von Raum- und Zeiterfahrung wäre vermutlich eine paradigmatische und massive transformative Erfahrung. Wie kommen darauf in Abschnitt 3.2 zurück.

7 Ferner: Dies ist wie immer in der Natur, einschließlich Geburt und Tod, ein gradueller Umschlag, vgl. unten Abschnitt 3.2.

8 Der Umschlag ist von der Außenwelt kausal determiniert. Aber zugleich *entspricht* dem Umschlag nichts in der Außenwelt. Dies ist eine reizvolle Subtilität.

9 Vgl. Kant (1974).

3.1.2 Wie wir hören, was wir nicht hören. Mathematik und Psycho-Akustik

Eine weitere Besonderheit unseres Hörens ist in ihren Konsequenzen mindestens ebenso folgenreich. Zunächst: Wir hören Töne gewöhnlich in und als Beziehungen; ein Ton erscheint ebenso selten isoliert wie ein Wort. Töne bilden in ihrer simultanen Verbindung die Dimension ‚Harmonie‘, in ihrer sukzessiven Dimension das Phänomen Melodie. Wir hören also nicht beispielsweise ein absolutes a', zusammen mit einem absoluten e'¹⁰, sondern wir haben die phänomenologische Empfindung einer Quinte.¹¹

Entsprechendes gilt auf der Ebene der Frequenzen. Die diesen Tönen entsprechenden 440 Hz und 660 Hz nehmen wir als Frequenzen nicht wahr, aber wir nehmen indirekt das *mathematische Verhältnis* unter ihnen präzise wahr. Wie machen wir das, wenn wir sie doch zugleich gar nicht wahrnehmen? Als was, wenn nicht in Zahlen? Als ‚Harmonie‘ – also als eine bestimmte *Qualität* des Zusammenklangs. Die Quantität (der Zahlenverhältnisse) schlägt um in die gleichsam qualitativ ‚neue‘ Dimension der Harmonie: also des Feldes der relativen Konsonanzen und Dissonanzen.

Diese unsere ‚Harmonie‘-Wahrnehmung steht in direkter Korrelation zur mathematischen Einfachheit oder Komplexität der Schwingungsverhältnisse. Beispiel: Das Schwingungsverhältnis 1:2, maximal einfach, korrespondiert dem Intervall einer Oktave: maximal ‚harmonisch‘. Die nächst-einfache Ratio 2:3 korrespondiert dem Intervall der Quinte: auch höchst harmonisch. 3:4 entspricht die Quarte. Ein zusammengesetzter Klang, basierend auf 1:2:3:4, etwa 220, 440, 660, 880 Hz und also a – a' – e'' – a'' könnte als Gesamtklang ‚harmonischer‘ nicht sein: dreimal Grundton A samt Quinte E.

Fügen wir dem mit 4:5 und 5:6 die nächst-einfachen Relationen hinzu, große Terz und kleine Terz, so ergeben die sechs Töne den Dur-Dreiklang: den vermutlich häufigsten Akkord der musikalischen globalen Gegenwart. Addieren wir noch das nachfolgende 6:7, ein Intervall zwischen großer Sekunde und kleiner Terz, so erscheint die *blue note*: eines der zentralen Idiome des Jazz. – Zum Vergleich: Der meist als dissonant empfundene Tritonus (Beispiel: c–fis) hat das Schwingungsverhältnis 32:45.

¹⁰ Ausnahmen hierzu sind die etwa 0,01 Prozent der Bevölkerung mit absolutem Gehör.

¹¹ Dies gilt mit oder ohne Musikerziehung. Wir haben eine distinkte phänomenologische Erfahrung, ob wir den Begriff „Quinte“ kennen oder nicht, so wie wir eine „Scharlachrot“-Erfahrung haben können, ohne den jener spezifischen Farbwahrnehmung korrespondierenden Begriff zu kennen.

Was wir gerade auf der Ebene der menschlichen Wahrnehmung beschrieben haben, korrespondiert mit dem physikalischen Verhalten schwingender Körper. So schwingt eine Saite einerseits als Ganze, in der Frequenz ihres Haupttons, im Falle eines tiefen A beispielsweise mit 110 Hz. Zugleich schwingt sie – oder jeder andere klingende Körper – doppelt so schnell in ihren Hälften, dreimal so schnell in ihren Dritteln, viermal so schnell in ihren Vierteln etc. Wiederum hören wir mit jedem Grundton zugleich (leiser) die Oktave, Quinte, Quarte, Terz etc. mit und zunehmend unhörbar immer kleinere Intervalle: Dritteltöne, Vierteltöne etc. und schließlich die ganze Obertonreihe,¹² die je nach Stimme und Instrument mit leicht unterschiedlichen Stärkegraden die Klangfarben ergeben.¹³

Im Prinzip also schwingen alle Körper, wenn in Bewegung versetzt, zugleich in ihren zwei Hälften, drei Dritteln, vier Vierteln, etc., im Prinzip *ad infinitum*. Das heißt, daß unsere Harmoniewahrnehmung einerseits den mathematischen Verhältnissen und andererseits den Obertönen korrespondiert. Materie, wenn in Bewegung versetzt und „klingend“, schwingt synchron in ganzzahligen Vielfachen, aber auch in infinitesimalen Fraktionen. Es gibt eine Ordnung hier, die wir nicht zählend, aber hörend erfassen, im weitesten Sinne durch Schönheit. Auch gilt: Wenn uns beispielsweise einer Quinte in Form von 440:664 Hz statt 440:660 (2:3) begegnet, hören wir dies als „Verstimmtheit“. Wir können die Schwingungen nicht zählen, aber realisieren sofort: Der obere Ton ist „zu hoch“! Wir hören, was wir nicht hören.

Es gibt eine direkte Korrespondenz von Psycho-Akustik und Physik.¹⁴ Und hinsichtlich ihrer tritt fast so etwas auf wie *the explanatory gap* in der Philosophie des Geistes.

Ein letzter Punkt zum „musikalischen Material“. Wie transportiert sich Musik im Raum? Die Antwort ist: Resonanz. Ansteckung. Schwingende Körper, Instrumente, Stimmen und generell jedes Geräusch versetzen die Luft und die Gegenstände um sie herum in dieselbe Frequenz, inklusive allem, was der Ausbreitung dieser Wellen im Weg steht. Sind wir in einem Raum mit Musik, so pflanzen sich die Schallwellen auch durch uns weiter fort. Alles, auch wir hörenden Subjekte

¹² Betont sei: Dies auszuführen und von Obertönen zu sprechen beinhaltet keinerlei normativen Wertungen in Sachen musikalisches Material, also in Sachen Tonvorrat, Kombinationsregeln, Auftreten von Konsonanzen oder Dissonanzen, auch keine implizite Hierarchie unter diesen Kategorien. Die Wahrnehmung der Konsonanz-Dissonanz-Differenzen, samt des Spannungs-Spektrums unter ihren Abstufungen, lässt sich willentlich sogar abtrainieren, zur angemessenen Auffassung nicht-tonaler oder nicht-westlicher Musikformen.

¹³ Vgl. für das Folgende auch Mahrenholz (2021).

¹⁴ An dieser Stelle sei nachdrücklich Bernstein (1973) empfohlen, sein Harvard-Vortrag „Musikalische Phonologie“.

selber, schwingt nach besagten Gesetzmäßigkeiten und synchronisiert sich über das Prinzip der Resonanz mit seiner Umgebung: in deren räumlichem Zentrum beim Hören unser eigener Körper steht.¹⁵

Was bedeuten diese Hintergründe zum musikalischen Material nun für unser Thema „transformative Erfahrung“ und Selbst-Transformation?

3.2 Ästhetische Selbst-Transformation am Beispiel von Musik

To explain, literally to lay out in a plane where particulars can be readily seen. Thus to place or plan in flat land, sacrificing other dimensions for the sake of appearance. Thus to expound or put out at the cost of ignoring the reality or richness of what is so put out. Thus to take a view away from its prime reality or royalty, or to gain knowledge and lose the kingdom.

George Spencer Brown¹⁶

Wir konzentrieren uns im folgenden auf zwei Aspekte, die zum Teil zusammenhängen. Erinnerung sei daran, dass wir hier in Worten ausdrücken, was sich prinzipiell den Worten entzieht. Wir müssen die Sachverhalte verfälschen, um sie überhaupt ausdrücken zu können, *at the cost of losing the kingdom*.

Vergegenwärtigen wir uns den oben beschriebenen Punkt, dass bzw. inwiefern in der Musik die Dimension der Zeit und die Dimension des Raumes ineinander übergehen. Das Beispiel des sich beschleunigenden Klopfens auf den Tisch machte uns den physiologisch bedingten Umschlag von Zeitlichkeit (Puls) zu Quasi-Räumlichkeit (Tonhöhe) deutlich, im Bereich von ca. 18 Hz. Zentral ist nun, dass, mit Leibniz gesprochen, die Natur auch hier „keine Sprünge“ macht, wir haben hier strenggenommen einen graduellen Umschlag: ein „Dazwischen“. Der Umschlag ist nicht *plötzlich* von Puls zu Tonhöhe, sondern es gibt den „unwirklichen“, atopischen, gleichsam kategoriefreien Bereich des Schnarrens, Knatterns, Vibrierens, Brummens, der erst langsam zu einer tiefen und ansteigenden Tonhöhenwahrnehmung wird. Dieses kurze *Zwischen* von Puls-Wahrnehmung zu Tonwahrnehmung ist eines, das beides nicht ist: ein gefühlt unheimlicher Bereich um die 16–20 Hz – ein Schwellenbereich, gleichsam ‚sacred‘ selbst für Säkulare.

Eine Musik, die das Ziel hat, diesen „daimonischen“¹⁷ Zwischenbereich heraufzubeschwören, finden wir vor allem in zweierlei Settings: in Kathedralen und

¹⁵ Vgl. zu dieser Zentriertheit in der „Geste des Musikhörens“ auch Flusser (1991).

¹⁶ Spencer Brown (1972), 126.

¹⁷ Zum ‚daimon‘ und seinem strukturellen Zwischen- und Vermittlerstatus vgl. Platon, *symp.*, 201e–203a.

in Nachtclubs. Es ist Musik, die so tiefe Töne enthält, dass wir die Oszillationen in unseren Eingeweiden als Vibrationen spüren, als Schwingungen also, die langsam genug sind, um organisch als Einzel-Wellen spürbar zu werden. Dies passiert etwa bei sehr großen Orgeln in extremen Räumlichkeiten, wie der Orgel in Notre Dame in Paris: ein Instrument mit bis zu 32-Fuß-Pfeifen, über 10 Meter lang, die Töne von 16 Hz produzieren können – Töne, die genau in besagtem Schwellenbereich der Wahrnehmung liegen, Klangphänomene, die weniger ‚mental‘ gehört als organisch gefühlt werden und die darin extreme emotionale Effekte auslösen können. Dies ist es, worauf gerade Orgel-Kirchenmusik aus der Zeit der Entwicklung dieser Instrumente abzielt. Das Resultat auf der Empfindungs-Seite ist tendenziell eine Art Überwältigung, von *Ek-stasis*: der Bereich jener für Musik nicht untypischen gegensätzlichen Ur-Gefühle¹⁸, wo wir nicht wissen, ob wir im Zustand überragender Freude sind oder tiefsten Schmerzes. Menschliche Ingenieurskunst hat sich nicht zufällig in Kathedralen um derlei Instrumenten- und Bauten-Hochleistungen bemüht, sowie in jüngerer Gegenwart in Nachtclubs oder „Tanz-Tempeln“. Wir befinden uns hier jeweils in Settings, die in unterschiedlicher Weise auf Transzendenz zielen, auf Grenzauflösung, auf potentiell nicht-triviale Veränderungen des Selbst.

Töne, Klänge im Bereich von 16 Hz an aufwärts weniger zu hören als in den Eingeweiden zu spüren, also gerade aus jener Frequenz, wo physische Bewegung in musikalischen Ton und Harmonie übergeht, sind eine eher selten anzutreffende Lage, und wenn sie eintritt, ist zu erwarten, dass eingefleischte existentielle Kategorien von Denken und Fühlen, Körper und Seele, Raum und Zeit, Ich und Welt in Bewegung geraten. Unsere Dimensionen von Präsenz, von Gegenwärtigkeit weiten sich bis zur Grenze von Ich und Nicht-Ich.¹⁹

Was hier „technologisch“ und kulturell angezielt wird, so die These, ist exakt dies: eine fundamentale Erfahrung von Selbst-Transformation, und es ist schwer zu artikulieren, wie der Zustand, in den wir dabei geraten, konkret aussieht. Klar ist, dass er im Kern un-antizipiert ist, schwer zu kontrollieren, und dass etwaige spirituelle Konversionen, mit denen in beiden Settings zumindest gerechnet wird, mit alterierten Wert-Hierarchien („Du musst Dein Leben ändern“) einhergehen können im Sinne von L. A. Pauls obengenannten Charakteristika. Ob auf Dauer oder auf Zeit, variiert.

Wir haben einen extremen Musik-Typus beschrieben; doch man kann sagen, dass Musik diese Art Transformation generell auszulösen vermag, in

¹⁸ Dies verhält sich analog zu Sigmund Freuds und Carl Abels „Gegensinn der Urworte“.

¹⁹ Zu Präsenz, zur Rede von „reiner Gegenwart“ in der Kunst am speziellen Beispiel der Musik, vgl. Steiner (1990).

unterschiedlichen Stärkegraden. Dies liegt unter anderem in der Materialität des musikalischen Tones selbst: seine Dimension des Umschlags von Zeitlichkeit zu Räumlichkeit in uns, wie ausgeführt, sowie dem genannten Faktum unserer Auffassungsgabe von und Resonanz mit physikalischen Grundgesetzen in der Natur via Harmonie-Wahrnehmung. Das Beschriebene hat also Aspekte dessen gezeigt, in welchen Weisen das Hören, Erleben von Musik einer Subjekt-Transformation Vorschub zu leisten vermag: als – in der Tat – Zusammenfall von Anders-Wahrnehmen, Anders-Wahrnehmen und Andere-Werden.

Wir sahen, dass unsere phänomenologische Harmonie- bzw. Disharmonie-Wahrnehmung physikalisch eine Wahrnehmung einfacherer versus komplexerer Schwingungsverhältnisse im Raum ist. Einfachheit verweist auf Schönheit. Dies hat auch zur Konsequenz: In dem Moment, da wir die Schönheit einer individuellen Harmoniefolge wahrnehmen – oder den Reiz einer speziellen Dissonanz, die sich gerade nicht auflöst – erhalten wir zugleich indirekt – sinnlich – Informationen über das physikalische Verhalten des Physischen außer uns und seine Gesetze. Wir erhalten, gerade in der Schönheit – hörend – Nachricht über die Gesetze des Universums: das wir partiell selber *sind*. Und zugleich gehen diese Schallwellen, die Übermittler dieser Botschaft, durch uns hindurch: Wir stehen physisch in einem Kontinuum zur umgebenden physikalischen Welt. Die Wahrnehmung dieser Gesetze im Musikhören geschieht *in Form von* Schönheit; würden wir auf Musik nicht in irgendeiner Form affektiv, sinnlich reagieren, würden wir gar nicht reagieren.²⁰ Oder andersherum: In dem Moment, da wir musikalisch Schönheit empfinden, welcher individuellen Art auch immer, empfinden wir Aufschluss über Gesetze der Welt. Vilém Flusser betont Entsprechendes:

Die [...] Permeabilität des menschlichen Körpers für Schallwellen [...] als Glück, mathematische Ordnung und Schönheit erlebt wird. [...] Kein Erlebnis zeigt so sehr wie das Hören von Musik, daß „Geist“, „Seele“ oder „Intellekt“ Worte sind, die körperliche Prozesse benennen. [...] Im Musikhören [...] wird eine der höchsten Formen, wenn nicht überhaupt die höchste Form von Geist, Seele, Intellekt empfangen, und zwar so, daß in dieser akustischen Massage der eigene Geist und derjenige des Senders der Botschaft übereinkommen. [...] Musikhören ist die Geste, welche die Haut überwindet, indem sie sie aus Grenze in Verbindung verwandelt. Es ist die Grenze der Ekstase.²¹

Besagte „Botschaft“ also ist hier nicht allein die der konkreten Musik, der Komponistin, des Improvisierenden, der Singenden, sondern zugleich die des Materi-

²⁰ Oder in den Worten Nelson Goodmans, zum Verhältnis von Erkenntnis und Emotionen generell: „Emotional numbness disables here as definitely if not as completely as blindness of deafness.“ Goodman (1968), 248.

²¹ Flusser (1991), 199–201.

als, des Verhaltens konkreter Materie. Und wenn Flusser die „Grenze der Ekstase“ genau da ansiedelt, wo sich „Grenze in Verbindung verwandelt“, so verlangt die Rede von „Ekstase“ eine präzisere Erklärung bzw. Einordnung und führt zugleich in den nächsten Abschnitt zur Betrachtung angrenzender aktueller Theorien der Kunst.

4 Angrenzende Gegenwartstheorien der Kunst: Noë, Bertram, Menke

Der folgende Abschnitt setzt das bislang Vorgestellte kurz in Beziehung zu drei Gegenwartstheorien zur Ästhetik, die ebenfalls direkt oder indirekt eine Subjekt-Transformation durch Kunst implizieren. Dies geschieht hier notwendig nur skizzenhaft, unter Herausgreifen bestimmter Aspekte des jeweiligen Ansatzes.

Eine Kernthese Alva Noës zur Kunst besteht, kurz gesagt, in zwei miteinander verbundenen Gesichtspunkten: einerseits dem, dass unser Schaffen von und Umgang mit Künsten unsere eingefleischten habituellen Praktiken des Wahrnehmens, Handelns, Denkens und Miteinander-Interagierens für uns selbst *in actu* erfahrbar macht.²² Dies entspricht einer erworbenen und gesteigerten Selbsterfahrung, Selbst-Freilegung. Und es enthält den zweiten Gesichtspunkt, dass die Künste diese omnipräsenten und oft tief eingefleischten Praktiken zugleich umorganisieren, verändern können. Das erste Moment ist eine gesteigerte Selbst-Wahrnehmung, das zweite ein Gewinn an neuen Alternativen. Jedes Set habituellem Praktiken, als solches immer lebensnotwendig, ist zur gleichen Zeit Einschränkung, Unsichtbarmachung oder Ausblendung anderer, alternativer Praktiken, und man kann mit Noë sagen, dass die Künste „tools“, Werkzeuge, sind, genau diese Form der Handlungsschemata zu verflüssigen und unseren Spielraum, unser Arsenal zu mehren.

Interessant ist hier also diese Doppel-Rolle, oder genauer, Tripel-Rolle der Kunst von a) Enthüllung, Freilegung; b) Frei-Setzung auch im Sinne von Heraushebung (was Noë „Ekstase“ nennt, dazu gleich mehr) und c) Veränderung. Noë macht auf verschiedene Weise immer wieder deutlich, dass eine Freilegung, eine Selbst-Begegnung durch Kunst nahezu immer schon eine Veränderung beinhaltet. Er beschreibt diesen Effekt von Kunst am Beispiel des Tanzes, speziell der Choreographie:

22 Vgl. für das Folgende Noë (2015, 2021 u. 2023).

Choreography, by disrupting how we would otherwise dance, not only unveils us to ourselves, but sets us free, or at least enables us to do things differently going forward (which may just mean getting entrained by new habits). The aim of art is ecstasy. I don't mean passion, emotion, or pleasure, although it may afford all of these. Its push is for release and its point is to undo the stasis that is our ordinary, our normal, and our most familiar condition. Choreography, and other forms of art, aim at ek-stase, the destruction of the stasis that holds us captive and that makes us what we are.²³

Seine Weise, hier den Begriff „Ekstase“ zu verwenden, ist potentiell auch für den vorigen Abschnitt weiterführend. Ek-stasis führt heraus aus einer Stasis, aus bestimmten Grenzen. Sie bezeichnet damit nicht einfach den Zustand einer fast paralysierenden Über-Intensität an Empfindung (obwohl sie diese enthalten kann). Sie bezeichnet eine Struktur: hinaus aus einem bestehenden Wahrnehmungsschema, dabei oft hinein in eine transitorische Schwellerfahrung und danach in eine veränderte Routine.

Was genau diese Übergänge, so könnte man sagen, ebenfalls ek-statisch macht, ist ihre gleichzeitige Anfälligkeit für die potentielle Katastrophe. In einem herausgehobenen, atopischen Zustand der Umorganisation, einer noch nicht zu-Ende-vollzogenen Transformation *in actu*, ist das Selbst volatil, verletzlich, unstrukturiert, enthäutet, im „Zwischen“ der Kategorien. Mit Flusser: Die Haut wurde aus Grenze zum Übergang. Dies ist gleichzeitig krisenhaft. (Und hier siedelt die oft erwähnte Nähe von Triumph und Katastrophe bei Künstlern.)

Wie Noë klar betont: Habitualisierte Handlungsformen sind für unser Dasein zentral; und sie sind ebenso limitierend. Die Künste sind hier ein Korrektiv: bilden die kulturellen Mittel, um unsere habituellen Identitäten aufzubrechen. Eben dies ist ein Moment der Selbst-Transformation. Und sie geschieht immer mit einem Preis, Risiko: Künste destabilisieren, irritieren, gerade in ihren besten Momenten. Das Nachvollziehen, das Sich-Ausspielen eines Kunstwerks im eigenen Organismus verlangt immer auch Organisation: des oft Gegensätzlichen. Rilkes Diktum vom Schönen als „*nichts als des Schrecklichen Anfang, [...] [der] gelassen verschmäh, uns zu zerstören*“²⁴, drückt eben diesen strukturellen Punkt, diese fordernde Aufgabe des Standhaltens und Wachsens im Angesicht großer Kunst aus.²⁵

Ferner: Transformationen geschehen hinsichtlich ihres liberalisierenden Elements gewöhnlich „auf Zeit“. Die in den Künsten erworbenen Bewusstseinsweiterungen oder Perspektivwechsel bleiben als dieses Gefühl von Freiheitszuwachs

²³ Noë (2021), 68.

²⁴ Rilke (1923).

²⁵ Vgl. zu diesem Punkt der Kunsterfahrung als Selbst-Organisation auch Mahrenholz (2020).

nicht auf Dauer bestehen. Falls sie nicht schlicht in den alten *Status quo* führen, führen sie in einen neuen.

Human beings are organized, in the large, and in the small, by habit, custom, technology, and biology. This organization is what lets us have a world and cope with it. Without it, there is no human life; maybe there is no life at all. But it also constrains us; it holds us captive, defines our ordinary, and confines our intuitions. There is no way of delivering ourselves once and for all from the unfreedom that makes us what we are.²⁶

Für Künste als Kulturtechniken, die an diesem Punkt aufbrechend, transformativ wirken, gilt also: „Repeat!“, oder, mit Beckett: *Fail again, fail better*. Vielleicht unterscheidet dies die Künste auf den ersten Blick von den Beispielen L. A. Pauls für eine transformative Erfahrung: die so geartet zu sein scheinen, dass man nach ihnen grundsätzlich nicht zurück kann in den alten *Status quo*. Allerdings landet man auch hier notwendig in einem neuen.

Georg Bertram betont in seiner Kunst-Theorie eine Struktur, die ebenfalls in die Selbst-Organisiertheit des Subjekts hineingreift.²⁷ Sein Schwerpunkt liegt auf der Charakteristik von Kunst als „reflexiver Praxis“. „Reflexiv“ bezeichnet dabei im Kern mindestens dreierlei. Einerseits ist für das Erleben und Beurteilen von Kunst eine Selbsterfahrung des Subjekts konstitutiv: „Reflexiv“ tritt hier im Sinne einer erlebten Selbst-Rückwendung auf. Zweitens erlaubt die Kunsterfahrung darin so etwas wie eine kritische Überprüfung eingefleischter Wahrnehmungs-, Handlungs- und Urteilspraktiken; „reflexiv“ steht hier für Reflexion im Sinne von Verstehen, Urteil und Kritik: welche Prozesse aber dezidiert auch als *praktische* gedacht sind. Bertram erläutert dies so:

Zwar ist es richtig, dass Kunstwerke mit besonderen Praktiken verbunden sind, die sich auf das jeweilige Kunstwerk beziehungsweise ästhetische Ereignis beziehen. Man hört genau hin, schaut genau zu, widmet sich in intensiver Weise bestimmten Details. Die Auseinandersetzung mit Kunstwerken kann selbstzweckhafte Züge annehmen und tut das auch häufig. Aber die Praxis insgesamt – und das heißt: im Rahmen der menschlichen Lebensform – erfüllt sehr wohl einen Zweck beziehungsweise hat eine Funktion: Sie fordert andere Praktiken heraus. Die Auseinandersetzung mit Kunstwerken leistet damit eine bestimmte Form der Reflexion, die hier als primär praktisches, nicht als rein theoretisches Geschehen zu begreifen ist.²⁸

Damit enthält „reflexiv“ in der Kunst drittens die Reflexion auf andere menschliche Praktiken, das heißt, sie bezieht sich beständig kritisch oder affirmativ auf

²⁶ Noë (2023), xii.

²⁷ Vgl. für das Folgende Bertram (2014).

²⁸ Ebd., 16.

Handlungspraktiken unserer Lebensform insgesamt. Ein Merkmal der Künste in diesem Zusammenhang ist das Moment der Unabgesichertheit: Künste sind darin, so könnte man paraphrasieren, flexibler, und experimenteller als etwa die Reflexionspraktiken der Wissenschaften und Alltagspraxis. Kunst impliziert – und affirmiert – nach Bertram eine Verunsicherung, die ein Sich-selbst-Fremdwerden des Subjekts beinhaltet, und sie ist damit eine „bereits in ihrer Konstitution [...] unabgesicherte Praxis“.²⁹

Anders als Noë scheint Bertram jedoch in der Artikulation der Ziele oder Ausrichtung dieser künstlerischen Prozesse tendenziell eher auf Schließung denn auf Öffnung ausgerichtet. Bertram greift unsere beständige Praxis auf, das konkrete Kunstwerk zu evaluieren, sei es privat im Diskurs, sei es öffentlich als Rolle der Kunst-Kritik. Dies könnte man als vierten Sinn von „reflexiver Praxis“ herausgreifen – das Ringen um die Frage: Ist dies gute Kunst? Und mit der Charakterisierung dieser evaluierenden Urteilspraxis in der Kritik äußert er zugleich seine Definition dessen, was Kunst soll:

Die Beurteilungen sind an der Frage orientiert, ob Kunstwerke angemessene Bestimmungen zu menschlichen Praktiken anstoßen. Darin besteht ihre objektive Fundierung. Die Objektivität normativ-evaluativer Urteile lässt sich nur mit Blick auf die Welt begreifen, in der Rezipierende leben.³⁰

Zwar ist es so, dass Kunst auch bei ihm explizit auf eine „Herausforderung menschlicher Praxis“ abzielt und darin eine „unabgesicherte Praxis“ ist.³¹ Angewendet auf den hier verfolgten Gedanken von Kunst als Mittel zur Selbst-Transformation ist aber zu vermuten, dass diese im Rahmen von Bertrams Gesamtgebäude eher als eine Art Übergangs- oder Klärungsphänomen gedacht wird, „Freiheit“ ermöglichend und anzielend, aber mit dem höheren Ziel der auf Selbstbestimmung ausgerichteten menschlichen Praxis.³² Besagte Herausforderung und Öffnung, kritische Hinterfragung tritt letztlich mit dem dezidierten Ziel einer ‚angemessenen Bestimmung‘ dieser außerkünstlerischen menschlichen Praktiken auf. Und von dieser Angemessenheit, so scheint es, hängen „Objektivität“ und „Normativität“ besagter Beurteilungen von Kunstwerken ab.

Dieser Schwerpunkt auf Selbst-Bestimmung, Selbst-Vergewisserung, man ist versucht zu sagen, Selbst-Reglementierung in einer immer zu Re-Orientierungen

²⁹ Ebd., 21.

³⁰ Ebd., 201.

³¹ Ebd., 189, 190 u. passim.

³² „Die in der Kunst realisierte Freiheit weist diese Besonderheit auf: [D]ie realisierte Freiheit [ist] an Gegenstände gebunden, die eine Selbstbestimmung von Praktiken leiten“ (ebd., 217).

zwingenden variablen Lebenswelt, steht in einem merklichen strukturellen und atmosphärischen (lebenspraktischen) Kontrast zur Funktion der Kunst als „Tool“ bei Noë: das letztlich aus dem Fliegenglas des habitualisierten Selbst führt (und, nach kurzem Flug, hinein in ein anderes). Jeglicher Rede von „Objektivität“ oder „Normativität“ fehlte in Noës eher am Pragmatismus orientierten Sichtweise die metaphysische Basis.

Dies führt zu Christoph Menkes Position in unserem selektiven Vergleich aktueller Kunst-Theorien, die eine Variation der These von Kunst als Selbsttransformation beinhalten. Mit einem Bild Sigmund Freuds zur Organisation der menschlichen Psyche gesprochen und Mut zur Überspitzung könnte man sagen: Wenn Alva Noë die alltägliche Praxis des Ichs im Umgang mit Künsten hinsichtlich des Subjekts thematisiert („tools“, „entanglement“, „enabling“) und Georg Bertram in diesem Prozess die Rolle des Über-Ichs thematisiert („normativ“, „objektiv“, „Bestimmung“), so holt Christoph Menke das komplementäre Es oder Unbewusste zurück in den Fokus der Betrachtung.

Seine Charakterisierung der Kunst siedelt gleichsam strukturell „vor“ der Ebene Noës und Bertrams.³³ Er thematisiert als zentralen Faktor das richtungs-lose Magma, das *Movens*, den *Élan vital* der Kunst-Praktiken (sämtlich noch nicht seine Begriffe) und zielt damit auf eine veränderte Charakterisierung des ‚Selbst‘ oder Subjekts. Menke zeichnet dieses als nicht nur geleitet von „Vermögen“, sondern auch von „Kraft“. Während Vermögen die kulturell erworbenen, eingeübten, repetierbaren Kulturpraktiken umfasst, die wir teils intendiert, teils habituell vollziehen (Ausbildung, Sozialisierung, Disziplinierung), bezeichnet Kraft demgegenüber etwas Subkutanes, Vor- und Über-Subjektives: den Vermögen vorausliegend und sie ermöglichend. Was den Selbst-Transformations-Gedanken durch Kunst betrifft, so findet dieser sich etwa darin, daß „sich in der Kunst eine Kraft entfaltet, die das Subjekt aus sich herausführt, ebenso hinter sich zurück; eine Kraft also, die unbewußt ist.“³⁴ Dieses „aus sich heraus“ der Kunst geht auch mit dem Verweis auf den *Mania*-Gedanken in Platons *Ion* einher: als ein „Zusammenhang der Kraftübertragung. Übertragen wird die Kraft der Begeisterung, der Entrückung, auf den Künstler, Zuschauer und Kritiker.“³⁵ Kraft ist hier ähnlich wie Resonanz: ansteckend, und, wie man im Hinblick auf ermöglichte Subjektivitäts-Verschiebungen sagen könnte, strukturell nicht ungefährlich.

Da auch Menke sich in dem hier überall präsenten Paradox bewegt, etwas auszudrücken, das sich klarerweise den Worten entzieht, ist es keine Überraschung,

³³ Das folgende bezieht sich auf Menke (2013).

³⁴ Ebd., 12

³⁵ Ebd., vgl. auch ebd., 32.

dass „Kraft“ einmal als Singular, einmal als Plural auftritt – wie vor ihm „Wille“ bei Schopenhauer und Nietzsche. Und da, wo „Kraft“ als Plural auftritt, gibt es ein fernes Echo von den Erkenntniskräften in Kants *Kritik der Urteilskraft*, gepaart mit Nietzsche, etwa wenn Menke das Subjekt so charakterisiert: „Im Spiel der Kräfte sind wir vor- und übersubjektiv – Agenten, die keine Subjekte sind; aktiv, ohne Selbstbewusstsein; erfinderisch, ohne Zweck.“ Hier findet sich „Spiel“, „ohne Zweck“, Erfindung, und dies ergänzt mit „ohne Ziel und Maß. Das Wirken der Kräfte ist Spiel und darin die Hervorbringung von etwas, über das sie immer schon hinaus sind.“³⁶ Während „Vermögen eine sozial vorgegebene allgemeine Form verwirklichen, sind Kräfte formierend, also formlos. Kräfte bilden Formen, und sie bilden jede Form, die sie gebildet haben, wieder um“.³⁷

Was passiert in dieser Gegenüberstellung beider komplementärer und antagonistischer Operationsformen im Subjekt? Wird hier dem, mit Nietzsche, ‚Dionysischen‘ ein Stück weit das Wort geredet, im Unterschied zum ‚Apollinischen‘?³⁸ Zu einem gewissen Grade: ja. Menkes Thesen zur Kunst platzieren sich als Korrektiv, wie vor allen in den ersten beiden seiner sieben Thesen deutlich wird: als Protest gegen eine zweckgebundene Kunst wie zum Beispiel als Produktivkraft, oder als Laxativ, oder als Mittel zur Selbstmaximierung.³⁹ Dazu kommt: „Die Kraft der Kunst besteht nicht darin, Erkenntnis, Politik oder Kritik zu sein.“⁴⁰ Dies richtet sich gegen jegliche Form der Instrumentalisierung, und dies unter anderem mit Rekurs auf die Eigenlogik, Eigendynamik des Vor- oder Über-Subjektiven, des Vor- oder Unbewussten im Künstlerlichen. Aber mit der nachdrücklichen Einklagung der gleichsam blinden Richtungslosigkeit besagter Kraft-Dimension wird auch beinahe eine andere Ontologie wieder auf den Plan gerufen, eine andere Existenzdimension des Seins. Folgte man Menke hier, so gälte: Um Selbst-Verbesserung, Selbst-Maximierung oder Selbst-Steigerung (auch im Sinne Nietzsches) geht es in der künstlerischen Selbst-Transformation dezidiert nicht; noch weniger um Normativität oder Selbstbestimmung. Menke und Bertram finden sich hier in einem offensichtlichen scharfen Gegensatz. Aber auch Noës Position wäre Menke vermutlich zu pragmatisch, implizierte zu viele – oft beiläufige – Nützlichkeits-Konnotationen.

Deutlicher jedoch dürfte nach dieser kurzen Übersicht geworden sein, inwiefern die transformative Kraft der Kunst, auf die sich vermutlich alle drei Autoren verständigen könnten, sich in ganz unterschiedlicher Dramaturgie und auf ver-

36 Ebd., 13

37 Ebd.

38 Vgl. Nietzsche (1872).

39 Menke (2013), 11

40 Ebd.

schiedenen Plateaus entfalten lässt, samt divergierender Entwürfe dazu, was der Mensch und die Kunst „soll“.

Dies führt, zusammen mit den Überlegungen in Teil 2 und 3, zu einer abschließenden Skizze dessen, was transformative Erfahrungen durch Kunst ausmacht. Die folgenden Thesen sind mehr als Anstoß denn als Abschluss eines Arbeitsprogramms gedacht. Sie sind gleichsam eine Serie von Suchpostkarten, auf denen nicht zuletzt auch die hier verhandelten Autoren zu finden sind.

5 Zur Phänomenologie der Selbst-Transformation durch Kunst – Zwölf Thesen

1. Künste sind Werkzeuge zur Selbst-Transformation des Subjekts. Dies ist nicht ihr einziger Zweck, aber vermutlich ihr wichtigster. Die Transformationen können klein- oder großdimensioniert sein, merklich oder unmerklich, reversibel oder irreversibel.
2. Sie sind nicht die einzigen Kulturtechnologien, die der Mensch hierzu geschaffen hat, aber vielleicht die erfolgreichsten.
3. Künste sind epistemologische Selbst-Medikationen. Sie zielen auf *How to Change your Mind* – ohne den Substanz-Missbrauch.⁴¹
4. Mit diesem Auftrag handeln Künste immer hinter unserem Rücken. Wenn gut, sind Kunstwerke unsere Antagonisten. Sie veranlassen uns zu etwas, dem wir uns mit allen Mitteln entgegensetzen: dem Aufbrechen unserer Ich-Identität.
5. Transformative Erfahrungen durch Kunst kann man wählen, aber strenggenommen nicht wollen. Man kann sich hineinhalten in einen Prozess, an dessen Ende man nicht mehr da ist. Ein Anderer hat Platz genommen. Und wir beginnen, uns in seine Haut einzufühlen.
6. Transformative Erfahrungen durch Kunst führen in Regionen unseres Selbst, die wir nicht *gedownloadet* hatten. Sie erweitern die Datenmenge unseres Systems und dessen Organisation. Sie bewirken, dass wir mehr vom Universum zu uns zählen.
7. Damit transzendieren Künste evidenterweise die jeweilige Grenze zwischen uns und Welt. Dies, die *Verwandlung von Grenze in Verbindung*, ist zugleich ein fundamental erotischer Zustand.
8. Selbst-Transformationen spielen sich immer auch im Körperlichen ab. Wenn uns nicht gerade schlecht wird, weil eine Klangfolge in unseren Eingeweiden

41 Pollan (2018).

- Unerhörtes anrichtet, dann wird uns schlecht, weil wir vor einem Bild stehen, dessen Qualitäten uns überwältigen und wir noch nicht wissen, warum.
9. Um ästhetisches Denken zu praktizieren, darf man das, was im Kunstwerk gesagt wird, gerade *nicht* verstehen. Denn ästhetisches Denken ist eine Übersetzungstätigkeit, und um zu übersetzen, darf das Übersetzte nicht schon vorliegen. Transformationen sind zugleich Übersetzungen zwischen Medialitäten, die untereinander inkompatibel sind. „*If I could say it, I would not paint it (dance it, play it).* – *Aha! As you do paint it, I will then attempt to say it!*“ Jede Übersetzung unter Inkompatiblen enthält einen unkalkulierbaren Überschuss. Dieser ist der Motor der Kreativität.
 10. Kunst als Technologie der Selbst-Transformation verlangt Arbeitsteilung. Der Dichter, der Kritiker, wir dazwischen. Und Rollenspiele: Wir tauschen und wechseln.
 11. „Transformative Erfahrung“ ist Angst-Lust. Wir wissen nie genau, wozu wir angetreten sind. „Protect me from what I want“ (Jenny Holzer).
 12. Kunstwerke sind gezielte Ablenkungsmanöver, sodass wir im glücklichen Fall zu spät merken, dass wir aufgehört haben, uns ins uns selbst festzukrallen.

Literatur

- Bernstein, L. (1973), *The Unanswered Question. 1: Musical Phonology*, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=8fHi36dvTdE> (30.9.2023).
- Bergson, H. (1991), *Materie und Gedächtnis*, Hamburg.
- Bertram, G. (2014), *Kunst als menschliche Praxis*, Berlin.
- Flusser, V. (1991), *Gesten: Versuch einer Phänomenologie*, Wien u. Düsseldorf.
- Foucault, M. (1997), *Sexualität und Wahrheit 2: Der Gebrauch der Lüste*, Frankfurt am Main.
- Foucault, M. (1993), *Technologien des Selbst*, Frankfurt am Main.
- Goodman, N. (1968), *Languages of Art*, Indianapolis.
- Kant, I. (1974), *Kritik der reinen Vernunft* (= Werkausgabe 3 u. 4), Frankfurt am Main.
- Mahrenholz, S. (2021), *Musik und Begriff. How to do things with Music*, in: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* 66.2, 43–54.
- Mahrenholz, S. (2020), *Composers as New Philosophers?*, in: *The White Room* 1, 44–51.
- Menke, C. (2013), *Die Kraft der Kunst*, Berlin.
- Nietzsche, F. (1872), *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, Leipzig.
- Noë, A. (2015), *Strange Tools. Art and Human Nature*, New York.
- Noë, A. (2021), *Entanglement and Ecstasy in Dance, Music, and Philosophy: A Reply to Carrie Noland, Nancy S. Struever, and Thomas Rickert*, in: *Philosophy & Rhetoric* 54.1, 63–80.
- Noë, A. (2023), *The Entanglement. How Art and Philosophy Make us What we Are*, Princeton, N. J.
- Paul, L. A. (2014), *Transformative Experience*, Oxford.
- Paul, L. A. (2015), *Précis of Transformative Experience*, in: *Philosophy and Phenomenological Research* 91.3, 769–765.

Platon, Symposion [symp.].

Pollan, M. (2018), *How to Change your Mind*, New York.

Rilke, R. M. (1923), *Duineser Elegien*, Bielefeld.

Spencer Brown, G. (1972), *Laws of Form*, New York.

Steiner, G. (1990), *Von realer Gegenwart*, München u. Wien.

Stockhausen, K. (1957), ... wie die zeit vergeht ..., in: *Die Reihe* 3, 99–140.