

Gibt es Musik?

SCHWERPUNKT Beiträge von Daniel Martin Feige, Christian Grüny, Tobias Janz und Simone Mahrenholz

ABHANDLUNGEN von Irene Breuer, Johannes Müller-Salo, Robin Rehm, Arantzazu Saratzaga Arregi sowie ein Nachruf auf Jean-Luc Nancy



ZEITSCHRIFT FÜR ÄSTHETIK UND ALLGEMEINE KUNSTWISSENSCHAFT

Herausgegeben von
Josef Früchtl und Philipp Theisohn

Heft 66/2 · Jg. 2021

Schwerpunkt: Gibt es Musik?

Herausgegeben von
Daniel Martin Feige und
Christian Grüny

FELIX MEINER VERLAG
HAMBURG

Abonnenten der *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* erhalten einen kostenlosen Zugriff auf die elektronische Ausgabe inkl. der Archivhefte der letzten Jahrgänge über die »Meiner eLibrary«. Weitere Informationen unter: www.meiner.de/ejournal.

Sie möchten informiert werden, sobald eine neue Ausgabe erscheint? Dann abonnieren Sie unseren ZÄK-Newsletter unter: www.meiner.de/newsletter.

ISBN 978-3-7873-4156-6 · ISSN 0044-2186 (Print) · ISSN 2366-0740 (Online)

Alle Beiträge werden vor der Veröffentlichung in einem Peer-Review-Verfahren begutachtet.

Umschlagfoto: © Ralf Brunner (www.ralfbrunner.eu)

© Felix Meiner Verlag, Hamburg 2022. Alle Rechte vorbehalten. Dies gilt auch für Vervielfältigungen, Übertragungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen, soweit es nicht §§ 53 und 54 UrhG ausdrücklich gestatten. Satz: Type&Buch Kusel, Hamburg. Druck und Bindung: Stückle, Ettenheim. Gedruckt auf alterungsbeständigem Werkdruckpapier, hergestellt aus 100% chlorfrei gebleichtem Zellstoff. Printed in Germany.

INHALT

SCHWERPUNKT

GIBT ES MUSIK?

<i>Daniel M. Feige, Christian Grüny</i> : Gibt es Musik? – Einführung in ein Problemfeld	5
<i>Christian Grüny</i> : Dezentrierung, Rezentrierung und »Musik«	9
<i>Tobias Janz</i> : Was ist »Musik« – und wenn ja, wie viele? – Die Musikwissenschaft auf der Suche nach sich selbst	21
<i>Daniel Martin Feige</i> : Zur Dialektik der postkolonialen Kritik	31
<i>Simone Mahrenholz</i> : Musik und Begriff – How to do things with music	43

ABHANDLUNGEN

<i>Irene Brewer</i> : Die sinnlich-affektive Verflechtung von Welt, Raum und Leib in Husserl und Merleau-Ponty – Die Atmosphäre als intensive Gefühlskraft und ihr architektonischer Ausdruck	55
<i>Robin Rehm</i> : »Bildarchitektur« – Paul Klees <i>Vorführung des Wunders</i> 1916/54 und Walter Benjamin	81
<i>Johannes Müller-Salo</i> : Zur Struktur alltagsästhetischer Erfahrung	119
<i>Arantzazu Saratzaga Arregi</i> : Allometrische Kunst – Weiblich demarkierte Artefakte in der Altsteinzeit. Eine Unterscheidung von einer Unterscheidung	135
<i>Zum Sinn</i> – Nachruf auf Jean-Luc Nancy (1940–2021)	157
Abstracts	161
Autorinnen und Autoren	169

Musik und Begriff

How to do things with music

Simone Mahrenholz

Die Ausgangsfrage dieses Schwerpunkts lautet provokativ: »Gibt es ›Musik?« Und in der Tat gibt es nicht erst im Zeitalter postkolonialer Wissenschaften eine Fülle von Gründen, den Begriff ›Musik‹ kritisch zu dekonstruieren. In neuer Übersicht wurden sie etwa jüngst von Tobias Janz dargelegt, der für die Musikwissenschaft die Notwendigkeit und Realität eines »Strukturwandels« konstatiert.¹ Wie steht es parallel dazu mit der Philosophie? Wie reagiert sie, wenn sie mit ›Musik‹ und der Frage nach der Legitimität ihres einheitlichen Begriffs konfrontiert ist? Die hier vertretene These lautet: Wenn nicht die Philosophie die Musik interpretiert, sondern wenn umgekehrt die Mannigfaltigkeit des Musikalischen die Philosophie auf den Prüfstand stellt, dann ist ein Strukturwandel auch in der Philosophie geboten. Man könnte so weit gehen zu sagen: Das Überprüfen der philosophischen Praxis aus der Perspektive der Musik erzwingt den Abschied vom Selbstverständnis der Philosophie als Erfassen der Phänomene in Begriffen – zugunsten umgekehrt einer Kritik der Begriffe durch die Phänomene: hier – der Musik. Für den Prozess einer philosophischen Selbst-Verständigung war Musik schon früh eine der provokantesten und fruchtbarsten Alliierten.

In der Tat ist dieses Korrektiv bereits im Gange, seit es Musikphilosophie gibt. Der Phänomen-Bereich Musik führte zu einer Neufassung von Kernbegriffen der Philosophie, vor allem hinsichtlich ›Erkenntnis‹, also des Zusammenhangs von Kognition und Denken einerseits – und sinnlicher Wahrnehmung und Emotion andererseits. Dies geschah, um nur ein Beispiel zu nennen, in Susanne K. Langers Monographie *Philosophy in a New Key* (1942), in welcher Musik als Illustration für die generelle These dient, dass Erkenntnistheorie und Ästhetik letztlich zusammenfallen.² Das Schlüsselkonzept hierfür war ›Symbol, ›Symbolisierung, wie schon zuvor bei Ernst Cassirer und danach bei Nelson Goodman. Andere Autoren ließen sich nennen, die Musik als Mittel zur Neufassung philosophischer Begriffe nutzten: nicht zuletzt Nietzsche, Adorno und Deleuze.³

¹ Siehe seinen Beitrag in diesem Band.

² Vgl. Susanne K. Langer: *Philosophy in a New Key. A Study in the Symbolism of Reason, Rite, and Art*, Cambridge (MA) 1942. Zum Zusammenhang von Ästhetik und Erkenntnistheorie am Beispiel der Musik vgl. auch Simone Mahrenholz: *Musik und Erkenntnis. Eine Studie im Ausgang von Nelson Goodmans Allgemeiner Symboltheorie*, Stuttgart / Weimar ²2000, ferner dies., *Composers as New Philosophers* (Überarbeitung und Übersetzung von: *Komponisten als Neue Philosophen*, 2011), in: *The White Room* 1 (2020), 44–51.

³ Ich danke Dieter Mersch für hilfreiche Kommentare zum Manuskript.

Auch die Philosophie erlebt also einen Wandel hinsichtlich ihres Selbstverständnisses. Wenn wir Musik nicht mehr unter der Frage ›Was ist Musik?‹ betrachten, sondern unter ›Was tut Musik?‹ oder auch ›Was *tun wir* mit Musik?‹, dann bewegen wir zugleich Konzepte von Ontologie, Essenz, Identität und Ding-Metaphysik: hin in Richtung einer Prozess-Ontologie samt pragmatischer Sicht auf Funktionen von Musik.⁴ Zugleich geht mit diesem Blickwandel eine Weitung der Geisteswissenschaften einher. Musikphilosophie, Musikwissenschaften, Musikethnologie, sämtlich lokalisiert auf der Seite des *mind* innerhalb des *mind-body*-Dualismus, müssen mit Musik als Sparringpartner notwendig die Grenze zum Physiologischen transzendieren. Dies gilt jedenfalls dann, wenn man die Musik-Ontologie in Richtung Musik-Phänomenologie verschiebt: hin zum Klang- und Resonanz-Phänomen. Mit dieser Perspektive auf Musik sind wir auch akademisch immer schon konfrontiert mit dem, was innerhalb des *Kultur*-Phänomens Musik *Natur* ist.

Die folgenden Ausführungen werfen zunächst (I.) einen Blick auf ästhetische Grundbegriffe in ihrer Interaktion mit der Vielfalt musikalischer Phänomene. Es folgt ein Vorschlag, wie diese Mannigfaltigkeit dennoch zu begreifen ist, mittels einer These von Musik als Transformation der Wahrnehmung. Diese wird motiviert und begründet über eine Analyse dessen, was geschieht, wenn wir musikalische Töne, Klänge, Geräusche hören (II. und III.). In den Schlussfolgerungen (VI.) wird der Diskurs zurückgebogen auf die Frage, was dies für die Philosophie bedeutet.

I. Das Phänomenfeld und das Begriffsfeld

Wenn wir, sensibilisiert für kulturelle, kontextuelle und funktionale Vielheiten der Musik, diese philosophisch-begrifflich zu erfassen suchen, findet sich im ersten Schritt ein interessanter *Clash*: in dem Sachverhalt, dass Musikphilosophie einerseits disziplinär unter *Ästhetik* rangiert, dass die Mehrheit der musikalisch existierenden Phänomene jedoch nicht unter ›ästhetisch‹ im Sinne von ›Kunst‹ fällt. Sofern wir uns nicht vorschnell von einem Großteil unserer Phänomene trennen – und selbst dann –, befinden wir uns im Dickicht philosophischer Begriffsanalyse. Nicht der Analyse des Begriffs ›Musik‹, sondern umgekehrt der Konzepte der Philosophie: vor allem der ›Ästhetik‹ und der ›Kunst‹. Generell gravitiert ›ästhetisch‹ um drei Begriffskraftfelder: *Kunst*, *Schönheit* und *Sinneswahrnehmung*. Wenn wir es im engen Sinne von ›ist Kunst‹ auffassen, dann fällt, wie gesagt, die Mehrzahl dessen, was heute an Musik gemacht, gehört, in die Umwelt entlassen wird, heraus. Wo genau jeweils in der Musik die Grenze zur Kunst liegt, hängt natürlich vom sich implizit ständig häutenden Kunst-Konzept ab. Mit Blick auf die Praxis der Avantgarden inner- und außerhalb der Musik, mittels ihrer Werke auch den *Begriff* von Kunst ständig zu verändern, kann man in Abwandlung einer Bemerkung aus dem Film

⁴ Dies war auch das Programm der Sprachkritik Nietzsches aus dem Geist der Musik.

Annie Hall sagen, dass der Kunstbegriff sich verhält wie ein Hai: Er muss ständig in Bewegung sein, sonst stirbt er.

Zudem verläuft die Grenze zwischen Kunst und Nichtkunst keineswegs dichotomisch, nach dem Prinzip des Entweder-oder, sondern dialektisch: Vieles an der Avantgarde ist bekanntlich genau deswegen Kunst, weil und insofern es als Anti-Kunst auftritt. Beispiele hierfür sind Legion, man denke nur an John Cage und Marcel Duchamp, an Fluxus-Experimente oder an Susan Sontags Aufsatz-Sammlung *Kunst und Antikunst*.⁵ Für die Begriffsbestimmungen in der Ästhetik zeigt dies: Definitivische Grenzen fungieren auf Seiten der Kunst als Attraktoren – und führen Theorie stets erneut in reaktiven Zugzwang. Den Begriff ›ästhetisch‹ auf der anderen Seite mit ›Schönheit‹ zu assoziieren, was philosophiegeschichtlich eine Zeitlang prominent war, evoziert ein analoges Problem. Denn wie weit wir ›Schönheit‹ auch begrifflich fassen (einschließlich etwa einer ›Ästhetik der Hässlichkeit‹ als ihres dialektischen Bestandteils), viele Kunst- und vor allem Musikwerke faszinieren gerade dadurch, dass sie sich jedem Schönheitsideal widersetzen.

Bleibt drittens der weiteste und älteste Sinn: Ästhetik als griechisch *aisthesis*: sinnliche Wahrnehmung. Mit diesem ist trivialerweise jede nur mögliche Form des Musikalischen auch ein ästhetisches Phänomen, schlicht sofern sie gehört wird. ›Ästhetisch‹ im Sinne von *aisthesis* zu fassen, scheint der musikalischen Phänomen- und Funktionsvielfalt also gerecht zu werden. Allerdings opfert man damit die intuitiv bedeutsame ›ästhetische Differenz‹. Wir können fortan auch mit dem Geräusch einer Wasserspülung ästhetische Erfahrungen machen. Was wir im Prinzip auch längst tun, denn diese Grenze hat in der Tat schon vor mehr als einem halben Jahrhundert John Cage anvisiert und damit die Gesamtheit der akustischen Phänomene in die Musik entlassen. Aber dies evoziert erneut die alltagspraktische Frage: Können wir mit *jeder* Musik ästhetische Erfahrungen machen? Und: Ist Genuss, sinnlich-kognitives Interesse, *juissance*, bereits eine ästhetische Erfahrung?

Diese Frage zielt letztlich auf Unterhaltungsmusik, als dem Löwenanteil dessen, was als ›Musik‹ verkauft, gekauft, gehört, diskutiert, aufgeführt, *broadcasted*, *streamed*, *sampled* wird und damit den gigantischen globalen Umsatzfaktor Musik dominiert. Ist Musik qua Unterhaltungsmusik bereits automatisch *nicht* Kunst? Auch bei dem Label ›Unterhaltungsmusik‹ sind die Grenzen fließend, zu ihr zählt vieles an Gebrauchsmusik⁶, darunter alle Formen funktionaler Hintergrundmusik: also Hotelmusik, Fahrstuhlmusik, Restaurantmusik, Supermarktmusik, Bahnhof- und Flughafenmusik, Workout-Musik, Bar-Musik und mehr.⁷ Alle diese Formen

⁵ Susan Sontag: *Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen*, Frankfurt a.M. 1966.

⁶ Unterschiede und fließende Übergang zwischen Unterhaltungs- und Gebrauchsmusik liegen allerdings nicht notwendig in der *Art* der Musik, sondern in der Art ihres Einsatzes und ihrer kontext-abhängigen Funktion.

⁷ Was in Bars und Restaurants live aufgeführt wird, sind dann materialiter zwar häufig Exemplare von Kunst-Musik. Die Chopin-Préludes, Gershwin-Lieder oder Strauß-Walzer werden dort jedoch

haben eine Funktion, im weitesten Sinne die einer Manipulation der Aufmerksamkeit, des Geistes- und Körperzustands. Ferner lässt sich Club-, also Dancefloormusic zu Gebrauchsmusik zählen, wenngleich zögernd. Man kann ihr in Sachen Tanzen klare Funktionen zuschreiben, zugleich aber auch distinkte ästhetisch-künstlerische Erfahrungen.

Die auffallende sakrale Musik in der Nachtclub-Szene in Stanley Kubricks Film *Eyes Wide Shut*: Was ist das? Was für eine Erfahrung machen die Anwesenden mit ihr? Hiermit haben wir auf eine weitere Kategorie der großen Klasse von Gebrauchsmusik verwiesen: Musik zu rituellen Zwecken, darunter Kirchenmusik, sakrale Musik, Musik für Rituale, Musik zur Meditation, zur Bewusstseins-Alteration, so etwa die vierstündigen Soundtracks zu Holotropem Atmen von Stan Grof – diese Musiksparten haben sämtlich eine Funktion, die man als die der Bewusstseinsveränderung beschreiben kann. Welche Funktion haben Kriegsmusik, Musik für Militärparaden und Musik mit dem Zweck politischer Machtdemonstrationen, also Selbstinszenierung? Klarerweise zählt dazu die Funktion der Manipulation – als eine mögliche Form der Wahrnehmungs-Transformation. Was ist mit Arbeiterliedern, Wanderliedern, Marschmusik, Musik bei der Landarbeit oder zum Rudern? Auch hier kann man relativ leicht Funktionen zuordnen, dies beginnt schon bei der Synchronisation von Bewegung.⁸ Dann: politische Lieder – mit ihrer Dimension der Hebung des Biotonus, der Lebensgeister und darüber auch der ideologisch-idolatrischen Überzeugungen. Ferner: Was ist mit der Musik, die Teenager morgens herunterladen, um damit einigermaßen emotionell behütet und synchronisiert mit der Peergroup zur Schule zu gehen? Und was ist auf der anderen Seite mit den nackten, vibrierenden Stimmen peruanischer Schamanen, die eine nächtliche Ayahuasca-Zeremonie leiten und deren wehende Stimm-Qualität beim Vortragen der oft jahrhundertealten Lieder die angerufenen Geister oder auch den Körperzustand des in jeder Hinsicht beanspruchten Sängers evoziert? Was mit den mannigfachen synkretistischen multikulturellen Mischformen innerhalb von »Unterhaltungsmusik«, deren Bestandteile und Idiome mit zunehmend eklektizistischem Vergnügen aus ihrem Ursprungskontext gelöst, neu verbunden und lokalisiert werden?⁹ Diese elliptische Auflistung sei die exemplifikatorische Basis, auf die sich das Weitere bezieht.

weniger »interpretiert« als evoziert: als Geräusch-Tapete dargeboten. Musik bekommt die Funktion von *Muzak*. Auch Komponisten wie Mozart haben derlei Einsatz ihrer eigenen Produktionen erlebt.

⁸ Vgl. zu vielem des hier an Beispielen Genannten im Detail auch: Jacques Attali: *Noise. The Political Economy of Music*. Translated by Brian Massumi, Minneapolis / London 1985.

⁹ Beispiel: Track 1, »Junun« des Albums *Junun* von Shye Ben Tzur, Jonny Greenwood and the Rajasthan Express (Dank an Sophie Zehetmayer für dieses Beispiel).

II. Was tut Musik?

Wofür interessieren wir uns, wenn wir uns für Musik interessieren?

Eben wurde die musikalische Vielheit, die musikalische Landschaft unserer globalen und individuellen Lebenswelt skizziert: eine Mannigfaltigkeit mit dem Potential, so ziemlich alles an einschränkenden und bestimmenden Zügen zu durchkreuzen, das denkbar ist oder einmal wünschenswert war. Dazu gehört die ästhetische Differenz, die Interesselosigkeit, die Differenz zwischen Hochkultur und Unterhaltungsmusik, zwischen Unterhaltung und Gebrauch, zwischen Genuss und Aversion, zwischen Schönheit und Annehmlichkeit, zwischen Komplexität-als-Wert und Triviale, zwischen Exhilaration und Manipulation. Jegliche Grenze *zwischen Musik und Musik*, wie immer die beiden Relata auch aussähen, ist heute wie gesagt ein *moving target*, das seitens der Kunst-Phänomene sofort angesteuert wird und meist auch strategisch-politisch in Verdacht gerät. Denn eine wie auch immer geartete begriffliche Grenzziehung impliziert meist Hierarchien und damit unbewusst oder bewusst Herrschaftsreflexe. An die Stelle der Kontext-, Interessen-, Diskurs- und Sprecher-relativen Frage, was Musik *ist*, sei demgegenüber, wie schon gesagt, die Frage gestellt, was Musik *tut*. Gibt es hierzu etwas, das sich generalisieren lässt? Die vorgeschlagene Charakterisierung ist eine, die, sofern sie funktioniert, die rhetorische Ausgangsfrage »Gibt es ›Musik?« tatsächlich mit einem ›Ja‹ beantwortet.

Besagte These lautet, dass ein gemeinsamer Nenner für alle eingesetzten bzw. existierenden Musikformen in der Funktion einer (anvisierten) Transformation der Wahrnehmung liegt. Diese impliziert eine Bewusstseinsveränderung. Alle im Text bisher angesprochenen Musikformen haben diesen Effekt (oder dieses Ziel) – mit unterschiedlicher Intensität und Stoßrichtung. Wie ist Wahrnehmungsveränderung durch Musik konkret möglich? Worin ist sie situiert?

Als Material zu einer Antwort zwei Beispiele. Erster Fall: Jeder kennt Momente, in denen man den Blick auf vorbeiziehende Landschaften, beim Autofahren (oder Bahnfahren) absolut nicht ohne begleitendes Hören von Musik zu erleben bereit ist. Es ist so, als ob die Realität vor dem Auto- oder Bahnfenster erst perzeptiv und emotiv aufgeschlossen wird, erst ihre Stellung im Ganzen erhält durch die Kombination mit Musik. (Einen ähnlichen Effekt macht sich Filmmusik zunutze.) Eine plötzliche Abwesenheit der Musik demgegenüber (etwa die Aufforderung, das Autoradio abzustellen oder ein Stromausfall im Smartphone) kommt nahe heran an Entzug, Krise, Schwund von Sinn und Verlust von Welt überhaupt. Was geschieht hier? Welche zusätzliche Information zum Gesehenen liefert Musik?

Zweiter Fall: Wir alle kennen ebenfalls den (seltenen) Effekt einer Ekstase, eines extremen Glücksgefühls, oft eines Transzendierens von Raum und Zeit sowie der Unterscheidung von Welt- und Selbst, ausgelöst durch eine ›passende‹ Musik im ›richtigen‹ Kontext. Beide genannten Phänomene gehen oft einher mit dem Gefühl, einer tieferen, ›realeren‹ Realität teilhaftig zu werden – ohne selbstverständlich Gründe dafür angeben zu können. Es ist eine Art Anschauung, Intu-

ition, Evidenz. Die naheliegende Frage lautet: Woher kommt dieser Eindruck des in Begleitung von Musik anders und anderes wahrzunehmen: *mehr* an Realität als sonst, eine Art Tiefendimension und Einbindung in eine Gesamtheit, verbunden mit einer Erkenntnis, die sich verbal nicht mitteilen lässt? (Wohlgemerkt, dies ist nicht Musik-Mystizismus, sondern die Beschreibung einer letztlich verbreiteten, wenngleich individuell herausgehobenen Weise des Musikerfahrens.) Obwohl die meisten Musikerfahrungen in ihrer Intensität viel weniger ausgeprägt sind und oft ganz anders ausfallen, stellt sich die Frage: Woher rührt es? Wie ist das Beschriebene möglich?

Eine Antwort hierauf liegt in der musikalischen Materialität. Wie entstehen Töne, *sound*, *noise*, Klang?¹⁰ Bekanntlich durch in Bewegung in versetzte Materie, vor allem Musikinstrumente und dadurch ausgelöste Luftschwingungen, die sich über das Resonanz-Prinzip im Raum fortbewegen. Nach welchen Gesetzen produzieren diese ausgelösten Oszillationen Töne? Hier liegt der Schlüssel für das Weitere. Musikinstrumente und bewegte Körper generell produzieren streng genommen keine Töne. Sie produzieren Schwingungen, Schwingungsfrequenzen. Da deren Geschwindigkeit gewöhnlich viel zu hoch ist für die direkte Wahrnehmung, wandelt die menschliche Hörphysiologie sie in Tonhöhen um. 440 Schwingungen pro Sekunde ergeben den Kammerton a. Das heißt, Musikinstrumente und Hörphysiologie *zusammen* produzieren Töne. Verschiedene Tonhöhen sind verschiedenen schnelle Oszillationen. Dies ist allgemein bekannt, und bekannt ist auch die nächste Tatsache: Wenn wir zwei unterschiedliche Oszillationsgeschwindigkeiten haben, etwa 222 zu 444 Schwingungen pro Sekunde (oder Hertz, abgekürzt Hz), dann ergibt dieses Verhältnis mit dem Schwingungsverhältnis 1:2 im Hören eine Oktave. Eine Oktave ist eine Art Einklang; sie klingt beinahe wie *ein* Ton, und sie entstammt der einfachsten mathematischen Ratio: 1:2. Die nächst-einfache Ratio, 2:3, ergibt das nächste konsonant klingende Intervall: eine Quinte. Das nächst-simplere mathematische Ratio, 3:4, ergibt eine Quarte, 4:5 eine große Terz, 5:6 eine kleine Terz, und 6:7 führt zur *blue note*, die etwa im Jazz häufig ist: der Abstand von der Quinte zu dem Ton zwischen Sexte und kleiner Septime. Wenn wir c als Grundton nehmen, liegt dies auf dem Klavier zwischen a und b: mit Tasteninstrumenten nicht zu spielen. – Wie wenig trivial diese Zusammenhänge sind, zeigt sich etwa hier: 222:444 (also das Verhältnis 1:2) ergibt musikalisch die Oktave. Falls uns jedoch zu den 222 nur eine winzige Abweichung begegnet, 443 statt 444 Schwingungen pro Sekunde, registrieren wir dies im Prinzip sofort: an einer ›Verstimmtheit‹.¹¹

Die Crux liegt im besagten Übergang, dem Scharnier von Luftschwingungen zu Klängen, von Geschwindigkeiten zu Tonhöhen und Klangfarben. Zwei völlig unterschiedliche Dinge kommen also im Ton-Hören zusammen: physikalische Os-

¹⁰ Diese und äquivalente Passagen gelten, wenn wir von natürlich produzierten Klängen ausgehen, nicht von Synthesizern bzw. von Computermusik.

¹¹ Dies wird noch bemerkenswerter, wenn man sich verdeutlicht, dass der Sehsinn derlei nicht aufweist: keine Wahrnehmungsfähigkeit von distinkten mathematischen Relationen über distinkte Farb-Qualitäten.

zillationsfrequenzen und deren physiologische *Übersetzung* in Tonhöhe: phänomenologisch-qualitative Wahrnehmung.¹²

Bevor wir in der Argumentation weitergehen, sei noch an ein weiteres Phänomen erinnert. Instrumente, welche, wenn in Bewegung versetzt, Luftschwingungen produzieren und zusammen mit der menschlichen (und tierischen) Hörphysiologie Töne, diese Instrumente erzeugen, selbst wenn es sich nur um einen Ton alleine handelt, dabei nicht nur eine Gesamtschwingung, sondern gleichzeitig diverse Binnenschwingungen in ganzzahligen Teil-Abschnitten. Das heißt, wenn z. B. eine Saite in der Frequenz von 220 Hz schwingt und ein a hörbar wird, dann schwingt sie zugleich auch in ihren zwei Hälften doppelt so schnell: 440 Hz: ein a' (1:2). Sie schwingt zugleich auch in ihren drei Dritteln, dafür dreimal so schnell wie die Grundfrequenz von 220 Hz, dies wären 660 Hz: Quinte über der Oktave zum Grundton, oder 1:3 – was zugleich die Quinte über dem 1. Oberton ist (dem a'): 2:3. Diese Quint-Schwingung in Dritteln hat eine geringere Amplitude als die zwei Hälften der Oktave, ist daher etwas leiser. Die Saite schwingt ferner in ihren vier Vierteln: 880 Hz, a'' – zugleich die Quarte über dem vorigen Oberton, welche dem Frequenzverhältnis 3:4 entspricht. Und so weiter. So wie die Saite simultan in ihren zwei Hälften schwingt (Oktave zum Grundton), ihren drei Dritteln (Quinte zum 1. Oberton) und ihren vier Vierteln (Quarte zum 2. Oberton), so geht es weiter mit fünf Fünfteln, sechs Sechsteln etc.: immer leiser, höher und in kleineren Tonabständen, bis zur Unhörbarkeit. Die unterschiedlichen Oberton-Lautstärkenverhältnisse bei individuellen Instrumenten und Stimmen ergeben generell ihre die Klangfarbe.

Dies heißt, im Prinzip schwingen alle Körper, wenn in Bewegung, simultan in ihren ganzzahligen Teilen: in ihren zwei Hälften, ihren drei Dritteln, ihren vier Vierteln, ihren fünf Fünfteln, im Prinzip *ad infinitum*. Je einfacher die Zahlenverhältnisse, desto konsonanter ist der Klang in der Wahrnehmung und desto hörbarer. Dies auszuführen (und damit das ideologisch aufgeladene Wort »Obertöne« in den Mund zu nehmen) beinhaltet hier, so kann nicht genug hervorgehoben werden, keine normativen Wertungen in Sachen musikalisches Material, also in Sachen Tonvorrat, Kombinationsregeln, Auftreten von Konsonanzen oder Dissonanzen, auch keine implizite Hierarchie unter diesen Kategorien als solcher. (Die Wahrnehmung der Konsonanz-Dissonanz-Differenz, samt des eigentlich relevanten Spannungs-Spektrums unter den Abstufungen dazwischen, läßt sich willentlich sogar ab-trainieren, zur angemessenen Auffassung nicht-tonaler oder nicht-westlicher Musikformen.)

Generell gilt, dass das Wahrnehmen von Musik als eines sinnhaften Gebildes – ob konsonant, dissonant, tonal, mikrotonal, polytonal, atonal – dem hörenden

¹² Leibniz hat diesen Mechanismus mit seinen »petites perceptions« beschrieben, die unterhalb der Wahrnehmungsschwelle liegen und genau deshalb *als etwas anderes* auftreten. Vgl. Gottfried Wilhelm Leibniz: *Neue Abhandlungen über den menschlichen Verstand I*, hg. und üs. von Wolf von Engelhardt und Hans Heinz Holz, Frankfurt a.M. 1996, 123–127.

Individuum zugleich etwas über die physiologischen Gesetze des Seins mitteilt. Denn wenn schwingende Körper nach besagten mathematischen Verhältnissen oszillieren und diese Verhältnisse musikalisch im Spektrum zwischen Konsonanz und Dissonanz hörbar sind, dann gelten genau diese Gesetze für alles an Körpern, was schwingt und potentiell Geräusche macht. Jede Materie, inklusive wir hörenden Subjekte selber, schwingt generell nach besagten Gesetzmäßigkeiten: und synchronisiert sich über das Prinzip der Resonanz. Sind wir in einem Raum mit Musik, so pflanzen sich die Schallwellen auch durch uns hindurch; nicht nur die Luft oder die Gipswand, sondern jeglicher Körper transportiert sie resonierend weiter. Und so ist das Hören von Musik, wenn es zugleich ein Zuhören ist, immer auch ein Erfassen der Gesetze des Materiellen, dargestellt in den Relationen ihrer Harmonien und bedeutsamen Disharmonien: ihrer zwei Hälften, ihrer drei Drittel, potentiell ihrer dreizehn Dreizehntel – und ihren komplexen Zusammenklängen. Über das Wahrnehmen der musikalischen Entwicklung vernehmen wir auch etwas über die Materie, die wir selber sind und ihr in die nächsten Momente hinein projiziertes Schicksal. Was von uns ›Welt‹ ist und was ›wir‹, diese Grenze wird beim Musikhören verwischt: eine Transgression, die zugleich eine Ekstasis, ein Heraus-treten aus der individuellen Subjektivität wie auch ein Verbinden mit der Umgebung impliziert, aus der wir ja fast alle Klang-Resonanzen empfangen – sofern wir nicht gerade singen.

*III. Im Innenraum der Musikkonstitution –
Wie nehmen wir wahr, wenn wir Musik wahrnehmen?*

Um jenes Scharnier, jenen Übergang von außen nach innen und von Zeit in (musikalischen) Raum näher zu verdeutlichen, hier ein Gedankenexperiment. Stellen wir uns einen regelmäßigen Trommelpuls von einem Schlag pro Sekunde vor, entsprechend 1 Hz. Stellen wir uns vor, dieser Trommelschlag würde gleichmäßig immer weiter beschleunigt (was in der Realität nur ein Synthesizer leisten könnte). Ab einem bestimmten Moment übersteigt die Geschwindigkeit der Schläge unsere Wahrnehmungskapazität, sie würde zu schnell. In dem Moment, in dem diese Grenze erreicht ist, kippt das, was wir hören. Es kippt nicht in ein Nichts oder ein weißes Rauschen, sondern – in ein tiefes Brummen. Dieses Brummen nimmt, da die Frequenz weiterhin kontinuierlich steigt, langsam eine identifizierbare Tonhöhe an, die immer ›höher‹ wird, bis sie sich irgendwann als kaum hörbares Fiepen aus unserem Hörbereich wieder herausbewegt. Hier erleben wir also geradezu physisch ein Umschlagen zwischen den beiden Haupt-Koordinaten Rhythmus und Tonhöhe, in anderen Worten: zwischen Zeit-Organisation einerseits und Klangorganisation andererseits. Diese scheinbar so unterschiedlichen Dimensionen des Musikalischen gehen ›in Wirklichkeit‹ fließend ineinander über. Wir hören ein Umschlagen zwischen den beiden Hauptachsen in der Musik: zwischen Tonhöhe und Rhythmus. Oder Raum und Zeit. (Es ist fast so, als ob Einsteins Rede vom

Raum-Zeit-Kontinuum hier physisch erfahrbar und vorstellbar würde als eines besagter ›Gesetze‹ des Universums.) Der Lokus dieses Dimensionen-Umschlags ist wohlgemerkt nicht das, was ›draußen‹ physikalisch vorgeht – die gleichmäßige Beschleunigung eines regelmäßigen Pulses – sondern unser Ohr, unser Gehirn, unsere Hör-Neurophysiologie in *Verbindung* mit dem, was ›draußen‹ vorgeht. Man könnte fast versucht sein, vom Übergang von einer ›primären‹ Qualität (der messbaren Frequenz) in eine ›sekundäre‹ Qualität (die empfundene Tonhöhe) zu reden, um eine Unterscheidung John Lockes zu verwenden.

Nicht selten wird aus diesem Übergang affektiv-kognitives Kapital geschlagen. Dies geschieht, wenn Musik so tiefe Töne beinhaltet, dass wir die Oszillationen in unseren Eingeweiden als Vibrationen spüren, wenn also die Schwingungen langsam genug sind, um organisch spürbar zu werden, und sei es als undefiniertes Vibrieren, Brummen. Dies ist etwa der Fall bei sehr großen Orgeln in Kathedralen, wie zum Beispiel in Notre Dame in Paris: ein Instrument mit bis zu 32-Fuß-Orgelpfeifen (über 10 Meter lang), das Töne von 16 Hz produziert, die an der Schwelle zur Wahrnehmung liegen, Töne die, anders als in unserem Synthesizer-Beispiel, durch die tiefen Orgelpfeifen und den großen Raum nun tatsächlich die Möglichkeit haben, von unserem Körper auch spürend aufgefangen und weitergeleitet zu werden: Klänge also, die weniger gehört werden als gefühlt. Musik mit diesen tiefen Orgelpfeifen und ihren groß-amplitudenen Oszillationen lässt uns direkt an jener Schwelle existieren (nicht nur hören, sondern vibrieren), an welcher besagter Übergang von Zeit in Raum stattfindet, Übergang vom Vibrieren zum Ton, von der x-Achse zur y-Achse im Notenblatt. Man ist selten in der Situation, in einer herausragenden Räumlichkeit große Musik mit 32-Fuß-Orgelpfeifen und 16 Hz zu hören, und wenn es passiert, ist zu erwarten, dass eingefleischte existentielle und philosophische Kategorien von Denken und Fühlen, Körper und Seele, Raum und Zeit, Hier und Jetzt in Bewegung geraten.

Es ist kein Wunder, dass gerade in Kirchen die Ingenieure menschlicher Technologie über sich hinauswachsen, einerseits als Baumeister, die immer höhere, filigran strukturierte Bauwerke zu realisieren vermochten und parallel dazu andererseits als Instrumentenbauer, die sich um immer tiefere Töne, genauer: die tiefsten technisch möglichen bemühten. Beides geschah, wissentlich oder nicht, mit dem Ziel, *physiologisch direkt* einer Wahrnehmungs- und Bewusstseins-Transformation Vorschub zu leisten. Physiologisch direkt heißt: über die parallele Einwirkung von Kirchenraum, Farbe, Licht, Malerei, Skulptur, Weihrauch, Text, Gesang, Gebet plus Metaphysik alias Religion. Selbst ohne die Assistenz dieser konzertierten Entgrenzungs-Technologien war diese hoch avancierte Musik, welche die Schwelle zur akustischen Wahrnehmung *als Musik* hörbar macht (die 32-Fuß-Orgelpfeife war im 18. Jahrhundert in Europa bereits verbreitet), ein ›Fahrstuhl‹ in jene anvisierten Regionen alternativer Bewusstseinszustände, welche auch flexible Identitätsgrenzen und damit Offenheit für spirituelle Umformatierungen mit sich brachten.

Eine weitere Situation, in der diese Wahrnehmungsschwelle, dieses Zeit-Raum-Scharnier hörbar gemacht, durch den Körper geschickt wird, ist natürlich der

Dance-Club, vorausgesetzt, er hat das entsprechende technische Equipment: gute, sehr große Ton-Anlagen. Auch diese Musik, mit ihren nun elektronisch erzeugten Tönen, teilweise wieder an der Grenze zur Hörschwelle, hat als Ziel eine Entgrenzung der Wahrnehmung. Von daher ist es kein Zufall, dass Nachtclubs auch immer wieder mit dem Wort ›Tempel‹ oder ›Kathedralen‹ qualifiziert werden, geht es doch auch hier darum, seine rationalistischen Tagesreste und Bewusstseinsbarrieren auszuhaken – nun vor allem durch Musik mit regelmäßigem Bass-Rhythmus (wie komplex er simultan auch sonst noch sein mag) in Verbindung mit rhythmisch-regelmäßiger Bewegung.¹³

IV. Zusammenfassung und Schlußfolgerung

Wenn die These lautete, Musik hören verändere die sinnliche Wahrnehmung und das Selbst – eine Modifikation, die durchaus etwas mit Erkenntnis, Wahrheit oder Offenbarung, also mit Realität zu tun hat –, so basiert diese Aussage auf der gleichzeitigen These, dass Musik das physikalische Verhalten von Materie zu einem gewissen Grad hörbar macht, indem sie deren Gesetze komponiert oder komponierend in Szene setzt. Im Empfinden der Musik, ihren komplexen Interrelationen von Harmonien und Dissonanzen, hören wir Verhalten der Schwingungen von Materie – zu welcher Materie auch wir selbst gehören. Und wenn auch die Gesetze der Mikro-Materie für unsere Wahrnehmung eine Black Box sind und wir es nur mit Erscheinungen von Realität zu tun haben, so könnte man doch ein Stück weit metaphorisch argumentieren, dass die Relationen der Dinge-an-sich durch das Auskomponieren von Schwingungsrelationen indirekt hörbar, im Sinne von ästhetisch-affektiv erfahrbar werden.

Wenn Schopenhauer also den scheinbar abstrusen Vorschlag macht, dass unter den Künsten ausschließlich Musik uns in Verbindung mit den Dingen-an-sich bringe, dann ließe sich das mit Überlegungen zur physikalischen Genealogie von Klang und den mathematisch-physikalisch-psychoakustischen Gesetzen von Harmonie und Dissonanz zusammenbringen. (Und dies plädiert, wie nochmal gesagt sei, nicht für eine Musik mit tonal-harmonischen Zügen, sondern für das Anerkennen einer bestimmten Fähigkeit der Wahrnehmung, aufgerufen in jeder Musik sofern sie gehört wird). Wenn man also, um auf das obige Beispiel zurückzukommen, die vorbeiziehende Landschaft im Auto *mit* Musik anders und *mehr* wahrnimmt als ohne Musik, so entspräche dem, dass unsere Aufmerksamkeit im Hören Relationen prozessiert, die sie *der gehörten Musik sozusagen im Musikgenuss ablernt – und auf das Gesehene projiziert*. Anders gesagt: Wenn Musikhören messbar die Gehirnströme verändert, so heißt das, dass dieser veränderte Hirn-Status wiederum das Gesehene, seine Verarbeitung und seine affektiv-kognitive Bewertung verändert.

¹³ Die häufig zusätzlich konsumierten Drogen initiieren nicht den Prozess, sie steigern nur das, was ohnehin bereits da ist.

Die vorangehenden Überlegungen haben die These vertreten, dass Musik, seit es Musikästhetik gibt, die Philosophie zu einer Veränderung ihres Selbstverständnisses herausfordert. Sie beinhaltet eine Modifikation ihrer Methoden (Begriffsanalyse) und Kernkonzepte (Erkenntnis, Geist-Körper, Raum-Zeit, Kultur-Natur etc.) und auch eine Ausweitung ihrer disziplinären Allianzen. Die erweiterte These lautete, dass ein Kernmotiv für die diversen Kulturpraktiken des Musikmachens sich beschreiben lässt mit dem menschlichen Fundamentalinteresse, anders zu denken, anders wahrzunehmen, auf Zeit ein anderer, eine andere zu werden.¹⁴ Musik ist, um den Titel eines Langzeit-New-York-Times Bestsellers zu zitieren, eine Kulturtechnik des *How to change your mind*.¹⁵ Musik in allen ihren Formen – von Gebrauchsmusik, Ritualmusik, Werbefilmmusik bis hin zu Avantgardemusik, klassischer Konzertmusik oder Jazz-Jam-Sessions – zielt, wohin sie auch sonst noch zielt, im Kern auf eine Umformatierung unseres Anschauungs- inklusive Affektapparates, und damit auf eine Veränderung unserer Realität. Mit Musik wollen wir Menschen uns selbst oder andere in einen veränderten physiologischen, affektiven und kognitiven Zustand bringen. Dies kann bis zur Selbst- und/oder Fremdmannipulation gehen. Es heißt, graduell andere Wahrnehmungsressourcen- und Realitätsdimensionen anzuzapfen oder zugänglich zu machen. Diese haben durchaus einen Erkenntnis- oder Wahrheitscharakter, der kulturtechnisch allerdings auch zum Wahnhaften gelenkt werden kann. Die Grenzen sind hier wiederum fließend und haben immer auch das Leuchten eines Attraktors.

Genau an dem Übergang von Luftschwingungen zu Tönen sitzt die Nahtstelle, an welcher der eingangs behauptete ›Strukturwandel‹ der Philosophie zu lokalisieren ist. Es ist der Übergang von Natur zu Kultur, also von den schwingenden materiellen Gegenständen zu der kristallinen Intelligenz, die sich in organisierten Tönen artikuliert, und umgekehrt von den musikalischen Schöpfungen zur ihnen zugrundeliegenden Mathematik und Physik, samt Hör-Physiologie. In Bezug auf Musik und Begriff gilt damit: Wenn wir die Art des musikalischen Weltverhältnisses im Prozess des aufmerksamen Musikhörens, Musikmachens oder Musikimaginierens zurückbiegen auf die Philosophie-Praxis, splintern philosophische Begriffe auf (oder hoch) und setzen sich um-verteilt wieder zusammen (oder auseinander). Dies gilt für Begriffe von Geist versus Körper, von Kognition versus sinnliche Wahrneh-

¹⁴ Foucault schreibt in diesem Sinne: »[D]ie einzige Art Neugier, die die Mühe lohnt, mit einiger Hartnäckigkeit betrieben zu werden [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. [...] Aber was ist die Philosophie heute – ich meine, die philosophische Aktivität, wenn nicht die kritische Arbeit des Denkens an sich selber? Und wenn sie nicht, statt zu rechtfertigen, was man schon weiss, in der Anstrengung liegt, zu wissen, wie und wie weit es möglich wäre, anders zu denken?« (Michel Foucault: *Sexualität und Wahrheit*, Bd. 2: *Der Gebrauch der Lüste*, aus dem Franz. von Ulrich Raulff und Walter Seitter, Frankfurt a.M. 1990, 15f.)

¹⁵ Michael Pollan: *How to Change your Mind. The New Science of Psychedelics*, London / New York 2019.

mung, für Wahrnehmung versus Emotion, für Zeit versus Raum (Rhythmus versus Tonhöhe), für Subjekt versus Welt. All diese Verhältnisse werden, konfrontiert mit dem Phänomen Musik, neu organisiert, und die Grenzen zwischen ihnen mutieren zu einer konstitutiven Wechselbeziehung. Aus musikalischer Sicht sind mithin die Relata ›subjektiv‹ und ›objektiv‹ (siehe Ton-Genese), die Relata ›Physiologie‹ und ›Psychologie‹ (siehe Mathematik und Klang-Qualia) wie auch jene von ›Natur‹ und ›Kultur‹ subtil ineinander verhakt. Statt Grenzen haben wir hier Scharniere und Übergänge sowie fundamental-logische Korrelationen.¹⁶

Musik ist deswegen so ein exzellenter *educator* der Philosophie und ihrer Begriffe, weil sich in ihr stets auch das artikuliert, was man nicht in Sprache *sagen* kann, und dies obwohl auch sie, analog zur Sprache, ein ausdrückendes, kommunizierendes Phänomen ist: ein Über-*etwas*. Auch Musik ist eine Form der Aufklärung. Sie ist Aufklärung über alternative Formen der ›Wahrnehmung mit Realitätsanspruch‹, und sie ist Aufklärung über alternative Formen der Philosophie. Um diese aufzufangen, gilt es, sich schwingungsmässig ins Fadenkreuz der diversen genannten Übergänge zu begeben, des Übergangs von Wahrnehmung und Emotion, von Zeitlichkeit und Räumlichkeit, von Innen und Außen, von hier und All: durch psychophysische Resonanz und Synchronisation.

¹⁶ Nochmal: dies heißt keineswegs, dass Konsonanzen musikalisch-ästhetisch zu präferieren sind, sondern dass auf Basis dieser Abstufungs-Matrix die Ausbildung differenzierter Signifikations-systeme allererst entstehen konnte – welche sich dann in den Tonkulturen und Tonsprachen sehr unterschiedlich entwickelte.