Reinhold Esterbauer [Hrsg.]

Das Unfassbare vor Augen

Neue phänomenologische Annäherungen an Religion

Für Günther Pöltner zum 80. Geburtstag

VERLAG KARL ALBER

Markus Riedenauer

Musik als Transzendenzerfahrung. Überlegungen zu einer Musikphilosophie in philosophisch-theologischer Absicht

1. Musik, Religion und Gott

Religion und Musik hängen eng miteinander zusammen, keineswegs nur vom Wortursprung bei den göttlichen Musen her, sondern der Erfahrung der Sache nach. Die antiken Göttergeschichten wurden wohl Jahrhunderte lang singend vorgetragen und überliefert; bis heute bekehrten sich viele Menschen bei gregorianischen Chorälen (Böttcher 2008, 80), und auch auf einem unübersehbar großen und bunten Musikmarkt behaupten sich Variationen alter monastischer Gesänge, während atheistische oder agnostische Dirigenten religiöse Gefühle beim Musizieren bekennen. Christliche Gottesdienste ohne jeden Gesang werden als Notlösung empfunden, was besonders während der Pandemie-bedingten Gesangsverbote wahrgenommen wurde.

Doch wird die Macht der Musik von religiösen Gemeinschaften lediglich benutzt, um ihren Botschaften eine größere und tiefere Wirkung zu verleihen? Oder kann Musik von sich her etwas Göttliches offenbaren und erfahrbar machen? Hat die gängige Rede von künstlerischer »Inspiration« auch einen philosophisch-theologischen Sinn oder hat der hier bemühte Geist mit dem heiligen schöpferischen Hauch nur Wortähnlichkeit? Gibt es so etwas wie musikalische Gotteserfahrung?

Die Frage ist in sehr vorsichtiger Weise anzugehen, um nicht kurzschlussartigen Deutungen oder Überinterpretationen zu verfallen. Zwischen der verbreiteten Meinung, Musik habe irgendeine besondere spirituelle Qualität, und vielen persönlichen Zeugnissen dafür einerseits, qualifizierten Theorien der Musik andererseits klafft eine Lücke, welche mit ein paar bescheidenen Überlegungen schließen zu wollen vermessen wäre. Es fällt auf, dass in religionswissenschaft-

lichen und religionsphilosophischen Büchern, sogar in Werken, die sich ausdrücklich mit religiöser Erfahrung auseinandersetzen, Musik kaum vorkommt.[1] Die Fachphilosophie hat sich mit Musik im engeren Sinn, also dem Phänomen gesungener oder gespielter, erklingender und gehörter Musik offenbar nach Platon nicht genügend befasst – vielleicht wirkte sein ambivalentes Verhältnis zur Musik nach, aufgrund dessen er ihr keine Rolle in seiner Metaphysik des Schönen gab und sie in seinem Idealstaat streng zensuriert sehen wollte.[2] Das war für Platon allerdings keine Frage von Geschmack oder Musikalität, denn dahinter stand eine Vorentscheidung für intellektuelle Erkenntnis des Immerwährenden, während Musik (im heutigen, engeren Sinn) ungeeignet sei, um die Seele vom bloß Werdenden zum Sein und zur Wahrheit umzulenken. Die wahren, geistigen Harmonien seien nicht hörbar. (Politeia VII, 531ab; Tim. 376) Im Vergleich mit der Dialektik und der Mathematik sei Musik minderwertig, bestenfalls als Musiktheorie in der Erziehung komplementär nützlich. Insbesondere die musische Darstellung der Göttermythen wurde kritisiert. »Die Vernunft streift die mythische Deutung ab und unterwirft die Macht des Klanges ihrer Kontrolle.« (Scholtz 1984, 243) Der spätantike Neupythagoreismus und Neuplatonismus vermittelten dem Mittelalter einen einseitigen, mathematischen und verwissenschaftlichten Musikbegriff, wobei die musikalische Praxis nur als Anwendung von Theorie in den Blick kam. Impulse, die *musica practica* ernst zu nehmen, kamen aus der christlichen liturgischen Praxis und spezifisch theologischer Deutung,[3] freilich noch immer auf Basis der platonischen Entgegensetzung von zeitlich vergehendem

[1] »Obwohl viele Berichte über transzendente Musikerfahrungen vorliegen, wurde das Thema weder von philosophischer noch von kultur- oder musikwissenschaftlicher Seite umfassend angegangen. Im zwanzigsten Jahrhundert erschienen einige Veröffentlichungen mit gesammelten Fallbeispielen.« (Bötticher 2008, 66) Er zitiert einige davon aus mystischer und parapsychologischer Literatur, aus Erfahrungen in Todesnähe und eigener Musikpraxis, um vor allem ekstatische »transzendente Musikerfahrungen« zu beschreiben. Auch Zsok (1998) bietet viele Beispiele, wobei der Materialreichtum mehr überzeugt als die begriffliche Genauigkeit und argumentative Stringenz.
Scholl (2011, 69–78) widmet der Musik ein Unterkapitel zu »Moderne Kunst und die Erfahrung von Transzendenz«, allerdings in eher assoziativer denn argumentierender Weise.

[2] Im Zusammenhang der Erziehung der Krieger in *Politeia III* und der Kritik aller nachahmenden Kunst (zur Melodie 398e-399e und zum Rhythmus 399e-400e) betont Platon den gefährlichen Aspekt (IV, 424c). Musik verweichliche und enthemme den Menschen und könne nur streng reglementiert die Sittlichkeit fördern, da sie die Seele tief beeinflusse. (Siehe 401d)

[3] Ausführlicher: Scholtz 1984, 245f.

Klang und ewigen, rein geistigen Proportionen sowie verbunden mit der Forderung, dem religiösen Wort zu dienen. Erst im Lauf der Neuzeit wurde die mathematische Theorie der Musik von dem Verständnis als Affektausdruck und Affekterregung verdrängt – sie wurde zu einem ästhetischen Phänomen und dann in der Romantik zu einer Art Andacht, Offenbarung und Religion, vermittelt durch die Subjektivität, welche nur in der Musik das Absolute erfahre. Das blieb im Grunde auch bei Ernst Bloch und Theodor W. Adorno so. (Scholtz 1984, 245–255)

Aufgrund dieses groben Überblicks stellt sich die Frage, ob in dieser Linie die Erfahrungen des Komponierens, Musizierens und Musikhörens nicht vorschnell spirituellen Theorien verschiedenster Art untergeordnet wurden (in Abwertung oder Hochschätzung), ohne genauer zu bedenken, welche philosophisch bedeutungsvollen Grundstrukturen sich hier zeigen. Was wird von pythagoreisch-platonischer Mathematisierung und Intellektualisierung der Musik ausgeblendet, was von ihrer Unterordnung unter das religiöse Wort, von ihrer Reduktion auf einen Ausdruck genialer Subjektivität oder auf Symbolisierung des Jenseitigen, Ewigen, Unendlichen oder Utopischen?

Günther Pöltner, Verfasser einer philosophischen Ästhetik, welche wesentliche anthropologische und ontologische Dimensionen des Phänomens des Schönen überhaupt entfaltet, legt andernorts tiefer gehende Reflexionen auf das Phänomen Musik vor und kritisiert dabei verkürzte Verständnisse der Wirkung von Musik als Auslöser subjektiver Stimmungen und als Gefühlsausdruck. (Pöltner 2009, 148–150) Er fragt (1999 in Auseinandersetzung mit Peter Faltin & Th. W. Adorno sowie später in zwei weiteren Beiträgen): Was hat Musik uns zu sagen, und wie geschieht das? Pöltner erklärt den sprachlichen Charakter von Musik »Tonsprache«, aber aufgrund eines phänomenologisch richtigen, nicht auf ein Zeichensystem reduzierten Sprachverständnisses, als »ein Sagen«. »Im Sagen werden die Dinge zur Sprache – nämlich zu ihrer Sprache gebracht. Streng gedacht ist das Sagen ein Antworten – Antwort nicht im Sinne einer Erwiderung –, sondern im Sinne der Entsprechung.« (Pöltner 1999, 162)[4]

Die Wortsprachen und die musikalische Sprache sind in Analogie zu sehen. Beides ruft und nennt, wobei Musik allerdings nichts

[4] Ähnlich Pöltner 2005, 93. Eine ausführlichere phänomenologische Kritik und Erneuerung philosophischer Ästhetik bietet Pöltner (2008), allerdings mit wenig ausdrücklichem Bezug zur Musik.

Gegenständliches intendiert und bezeichnet (wozu Worte ja auch in der Lage sind). Dafür lässt Musik den ungegenständlichen Weltbezug deutlicher erfahren, nicht im intentionalen Meinen, sondern im Durchstimmt-werden. Denn in der Befindlichkeit sind wir uns unseres Weltbezugs inne. »Ungegenständliche, nicht-intendierbare Welt und intentionslose Musik entsprechen einander.« (Pöltner 2009, 147)

Hartmut Rosa behandelt Musik im Rahmen seiner umfassenden Modernetheorie mithilfe des auch philosophisch-theologisch relevanten Vorschlags, die Grundmodi des menschlichen Weltbezugs von Entfremdung, Verdinglichung und Repulsion einerseits, Resonanz andererseits zu analysieren.[5] Dieser titelgebende Begriff[6] wird m. E. nicht vom physikalischen Phänomen der Anregung von Eigenschwingung durch andere Schwingungen her verständlich, sondern erst aufgrund der musikalischen, also personalen Erfahrung des Hörens und Einstimmens, des antwortenden Mitschwingens. Hierin zeigt sich eine Grundweise des In-der-Welt-seins vor und in aller bestimmteren Inhaltlichkeit.

Musik sagt wohl etwas, aber nichts Gegenständliches, im Unterschied zum bezeichnenden Sprechen. Antwortend lässt sie die Ursprache der Seienden hören. »Musik meint nichts. Aufgrund ihrer Intentionslosigkeit eröffnen ihre Töne betont eine Welt *als Welt*.« (Pöltner 2000, 166) Daraus ergibt sich die Aufgabe zu versuchen, die besonderen Weisen von Welterschließung durch Musik zu beschreiben und zu ordnen, um von dort aus einen reflektierten Weg zu den implizierten möglichen Gotteserfahrungen zu suchen.

[5] Rosa 2021, 472–500 (Kap. IX, Vertikale Resonanzachsen, 3. Die Kraft der Kunst). Vgl. 160–164.

[6] Vgl. die Definition: »Resonanz ist eine durch Af‹-fizierung und E→motion, intrinsisches Interesse und Selbstwirksamkeitserwartung gebildete Form der Weltbeziehung, in der sich Subjekt und Welt gegenseitig berühren und zugleich transformieren. Resonanz ist keine Echo-, sondern eine Antwortbeziehung; sie setzt voraus, dass beide Seiten mit eigener Stimme sprechen, und dies ist nur dort möglich, wo starke Wertungen berührt werden. Resonanz impliziert ein Moment konstitutiver Unverfügbarkeit. Resonanzbeziehungen setzen voraus, dass Subjekt und Welt hinreichend ›geschlossen‹ bzw. konsistent sind, um *mit eigener Stimme* zu sprechen, und offen genug, um sich affizieren oder erreichen zu lassen. Resonanz ist kein emotionaler Zustand, sondern ein Beziehungsmodus.« (Rosa 2021, 298)

2. Dimensionen musikalischer Erfahrungen

In einem zweiten Schritt versuche ich, wesentliche Merkmale des menschlichen In-der-Welt-seins zusammenzustellen, die durch Musik in besonderer, deutlicher Weise eröffnet und spürbar werden können – zusammengefasst und geordnet in sechs Dimensionen.[7]

2.1 Rhythmos

Der musikalische Rhythmus entspricht dem leiblichen Grundrhythmus des Lebens von Empfangen und Geben, besonders wo der Atem mit seinem Kommen und Gehen, Einströmen und Loslassen beansprucht wird (beim Singen und Spielen von Blasinstrumenten)[8], vielleicht auch bei dem Herzrhythmus ähnlichen Schlägen, nachdem auch das Herz in rhythmischer Weise Blut ansaugt und ausstößt, und zwar in angepasster Intensität auf leibliche, emotionale oder geistige Herausforderungen antwortend. Erfahren werden kann so deutlicher, dass Leben pulsiert; die Grunderfahrung des Lebendigseins im Empfangen und Geben, im Ergreifen und Loslassen, wird verstärkt und kann bewusster werden. Auch die Bedeutung des Innehaltens, Pausierens wird innerhalb von Takten, vor einem Auftakt oder beim Ausklingen eines Stückes erfahren. Militär-, Tanz- und Rockmusik lebt wesentlich von Rhythmen, die »ins Blut gehen« und Menschen in Bewegung bringen, gewissermaßen kinetische Energie freisetzen. Wir sind als uns selbst bewegende Wesen in der Welt und dabei bewegt vom Geschehen in der Welt, angefangen mit den kosmischen Rhythmen z. B. von Nacht und Tag. (von Balthasar 1925, 10)

[7] Karl Albert (1989, 371–380) vergleicht allgemein ästhetische Erfahrung und mystische Erfahrung gemäß den Merkmalen Einheit, Zeitenthobenheit, Plötzlichkeit, Ichlosigkeit und Ruhe mit einigen Erfahrungsberichten. Während es Parallelen meiner Dimensionen vor allem mit den ersten beiden Charakteristika Alberts gibt, möchte ich nicht sofort musikalische mit metaphysischen oder gar mystischen Erfahrungen vergleichen, sondern die Verbindungen mit der normalen Daseinserfahrung aufzeigen, deren Tiefe von Musik erschlossen werden kann.

[8] Zum Zusammenhang von Atem, Stimme und Da-Sein siehe Baier (1995), zwar ohne Bezug auf das Singen und auf Musik, doch mit auch dafür grundlegenden Reflexionen auf den Rhythmus des Ein- und Ausatmens als »ein Schwingungsgeschehen zwischen dem Offenen des Daseins und dem in dieser offenen Weite leibhaftig Daseienden« (Baier 1995, 126).

2.2 Melos

Gewissermaßen quer zum Rhythmus erhebt sich (in Musik und Leben) die melodische Dimension. Beides kann in bewusstem Kontrast gestaltet werden, z. B. wenn im Heavy Metal der treibende, aggressive Rhythmus von Melodiebögen und Harmonien aufgehoben wird (Rosa 2021, 32f.) oder wenn düsteren oder schrillen Melodien ein Walzertakt unterlegt wird. Das Melodische ist noch stärker von schier unendlichen Variationsmöglichkeiten geprägt und vermittelt dabei spielerische Freiheit.

Im Auf- und Absteigen, Springen und Ruhen, im Aussetzen und in neuerlichem Einsetzen der Melodien sowie in den dynamischen Variationen ihrer Intensität, im allmählichen Anschwellen oder Abflauen, im Heranwachsen oder Schwinden, im plötzlichen Zurücktreten oder Durchbrechen drückt sich aus, was im Leben auf verschiedenste Weisen erfahren wird. So wird verständlich, dass und wie Musik helfen kann, das Auf und Ab des eigenen Lebens, das Anwachsen und Abnehmen oder auch Umbrüche anzunehmen, ihre existenziell versöhnende und transformierende Kraft.

Womöglich strahlt dahinter auf, dass begrifflich Entgegengesetztes zusammen *gehören* kann, was Heraklit nicht ohne Grund u. a. im Bild der Leier veranschaulichte: Die Vielen (gefangen im Vordergründigen, in der begrifflichen Entgegensetzung, dem All-waltenden Einheitsprinzip des Logos entfremdet) »verstehen nicht, wie Sichabsonderndes sich selbst beipflichtet: eine immer wiederkehrende Harmonie, wie im Fall des Bogens und der Leier«[9].

Dabei scheint es nicht zuerst und sofort um den Klang zu gehen, welchen eine gespannte Saite oder Bogensehne hervorruft, wenn sie in Schwingung versetzt wird, sondern zunächst auf einer ersten Ebene um das Zusammenstimmen in der Gegenspannung der Kräfte als Veranschaulichung der ontologischen Grundstruktur der Spannungseinheit, woraus auf verschiedenste Weisen Harmonie entstehen kann (wiederkehrend, also rhythmisch). Auf einer weiteren Ebene zeigt sich dann die besondere Angemessenheit dieses Bildes, das ins Musikalische weist, denn im günstigsten Fall ist solche Harmonie auch zu hören – in Zugehörigkeit zum Widerstrebenden, Disharmonischen

[9] DK 22 B51, übersetzt von Mansfeld/Primavesi 2011, 265 Nr. 49.
Vgl. DK 22 B8, übersetzt von Mansfeld/Primavesi 2011, 265 Nr. 47: »Das Widerstreitende zusammenstrebend und aus dem Sichabsondernden die schönste Harmonie.«

und vor allem zur Stille. Was Musik erfahrbar macht, ist das Entstehen von Ganzheit durch Prozesse des Ringens und der Integration in der Zeit, des Werdens von Harmonie auch mit Dissonanzen, was bereits zu den weiteren Merkmalen führt. Die Rede von *Dimensionen* impliziert ja bereits, dass diese nicht nebeneinander bestehen, sondern ineinanderspielen.

2.3 Ganzheit

Musik ist eine Einheit von *Geistigem* im *Materiellen* (sie benötigt ja Instrumente, Organe der Musizierenden sowie der Hörenden und Schallwellen) – und zwar untrennbar und ereignishaft. Die Schwierigkeit, die *hyle* zu bestimmen, das Woraus des Gestalteten der Musik, ist hier nicht das Thema – worauf es ankommt, ist: Musik ist eine ausgezeichnete Weise der Präsenz, und zwar in wesentlicher Einheit. An ihr lässt sich »das Geistige« (etwa rational rekonstruierbare Intervalle, Schwingungsverhältnisse, ideale Proportionen, harmonische und melodische Typen und Figuren usw.) nicht vom »Stofflichen« abtrennen – ein solches *abstractum* ist nicht mehr Musik im Vollsinn. Eine Partitur mit musikalischem Sachverstand zu lesen, ist etwas anderes als zuzuhören, und sogar eine Aufnahme zu hören, ist nicht ganz die Erfahrung eines Konzertbesuchs. Darum hat die weit verbreitete technische Reproduzierbarkeit von Musik nicht, wie vor etwa fünfzig Jahren befürchtet, das Interesse an Konzerten gemindert. Aufgrund der nicht-reproduzierbaren Bedeutung des lebendigen und leiblichen Dabeiseins im Raum des Erklingens wehrte sich der weltweit berühmte und tief spirituelle Dirigent Sergiu Celibidache dagegen, Musikkonserven zu produzieren – im Widerspruch zur Allgegenwart von medial vermittelter Musik in unserer Gesellschaft.[10]

Ganzheitliches, offenes Hören ist die jener Einheit angemessene Antwort, als ein Einstimmen, welches die Hörenden selbst ganz (und

[10] »Musik scheint so etwas wie das universale Bindemittel für das spätmoderne Weltverhältnis geworden zu sein.« (Rosa 2021, 112) Rosa bietet indessen eine Theorie zur Erklärung des Phänomens, dass die konservierte und leicht verfügbare Musik aus der modernen Welt nicht wegzudenken ist und sieht »die umfassende ›Musikalisierung‹ der Welt seit dem 20. Jahrhundert als ein möglicherweise unverzichtbares, weil in seiner Wirkung komplementäres Korrelat zu einer wachsenden Verdinglichung unserer [...] Weltbeziehung«. (Rosa 2021, 164)

mitunter heiler)[11] werden lässt. Dem Ganzheitscharakter realer Musikpräsenz entspricht die menschliche Weise, ganz da zu sein. Erklingen und Hören bilden schließlich eine Vollzugseinheit, Musizieren und Musikhören lassen die Musik selbst gegenwärtig werden. Indessen gilt von allen spezifisch menschlichen Weisen des sinnlichen und geistigen Wahrnehmens: »Etwas gewinnt seine Präsenz, indem es von uns vollzogen wird.«[12] Musik schenkt nun eine deutlichere Erfahrung dessen, was im alltäglichen Erleben oft verdeckt bleibt, nämlich der Ganzheit des eigenen leiblich-seelisch-geistigen In-der-Welt-seins und der energetischen Einheit mit dem Sich-Ereignenden. In der Musik kann sich der Mensch mehr als sonst als Einheit und Ganzheit erfahren, als geistig im Leib und in der Welt seiend.[13] »Musik ergreift uns in der ursprünglichen Einheit von Selbst und Leib.« (Pöltner 2009, 147)

2.4 Enthousiasmos[14]

Musik stiftet eine Beziehung zwischen der in ihr sich jeweils ausdrückenden Stimmung und der Stimmung des Hörenden, in Verbindung mit der Stimmung der Mit-Musizierenden und fallweise auch der Mit-Hörenden. Dadurch ist eine (kathartische) Umstimmung möglich – die Grundlage für Musiktherapie.

> »Musik *sagt* primär, nicht indem sie zu verstehen gibt, sondern indem sie *durchstimmt*. Das ist kein Mangel, sondern ihre eigentümliche Stärke. Sie sagt, indem sie uns Befindlichkeit eigens erfahren läßt. Sie versetzt uns nicht in eine Gestimmtheit, sondern wandelt sie um.« (Pöltner 2005, 101)

[11] Manche Sprachen wie das Ungarische bewahren lexikalisch den Zusammenhang von Ganzheit und Gesundheit (egészség).

[12] Pöltner 2009, 151 mit Hinweis auf Aristoteles und Thomas von Aquin. Vgl. zur energetischen Identität, der Vollzugseinheit im Phänomen des Schönen Pöltner 2008, 239–241.

[13] Bötticher beschreibt seine eigene Erfahrung: Musik »ergreift meine ganze Existenz, jeder vermeintliche Haltepunkt der Analyse verschwindet, die Erfahrung nimmt mich in eine vorher nicht vorstellbare Ganzheit hinein« (Bötticher 2018, 69).

[14] Seit Demokrit wurde *enthousiamos* als göttliche Begeisterung vor allem der Dichter gedeutet, besagt aber zunächst einmal ein Heraustreten aus dem rational kontrollierten seelischen Zustand oder dessen Transzendieren, ohne dass sofort eine ursächliche Erklärung mit einer göttlichen Einwirkung damit verbunden werden müsste. So definiert denn auch Aristoteles vorsichtiger: »Der *enthousiasmos* ist ein *pathos* [im Sinn allgemeiner Affektion] des Charakters [oder Aufenthalts] der Seele« (Pol. VIII,5 1340a 12f.), um im Folgesatz hervorzuheben, dass alle, die Nachahmungen hören, »sym-pathisch« werden.

Die Umstimmung ist aber kein bloßer Mechanismus, denn zum Ergriffen-werden gehört es, sich ergreifen zu lassen, weswegen »die Schönheit uns mitunter nur traurig und wehmütig stimmt, weil es uns nicht gelingt, uns von ihr umstimmen zu lassen« (Pöltner 208, 235)[15]. Die Weitung der Seele zur Übereinstimmung ist ein unverfügbares Geschehen und setzt sowohl eine innere Disposition als auch Freiheit voraus. Es kann nicht direkt bewirkt werden, aber es kann verhindert werden – eben, weil die Selbsttranszendenz ein Antworten ist.

Sich-ergreifen-lassen und Sich-ergreifen-lassen-wollen kann in verschiedenen Graden und Intensitäten auftreten. Umstimmung kann mehr passiv geschehen, bis hin zur Verzweckung von Musik zur Stimmungsaufhellung oder »Emotionsregulation«, von Musiktherapie bis zu Kitsch und Entspannungsmusik oder aber manipulativem Aufpeitschen, wobei viele Besucher von Popkonzerten eben das Erlebnis suchen, von der Stimmung ergriffen zu werden und ihr Alltags-Ich in die enthusiasmierte Gemeinschaft hinein zu überschreiten. In stärker aktiver Weise ereignet sich Umstimmung beim Musizieren miteinander, wobei es ja unabdingbar ist, sich gegenseitig abzustimmen, aufeinander zu hören und sich anzupassen, um zusammenzustimmen. (Dass dabei auch für das Zusammenleben wesentliche Haltungen, Tugenden eingeübt werden, ist wichtig, fällt aber außerhalb unseres Themas; es gehört zur Ethik und Pädagogik und sollte seine Rolle in der Bildungspolitik spielen.) In jedem Fall bringt Musik das menschliche Gestimmtsein in seiner Offenheit und Beweglichkeit als das fundamentale Resonanzphänomen oder, klassisch gesprochen, als Geist (*nous*) zum Vorschein.

2.5 Harmonia

Die Kraft der Musik, Übereinstimmung hervorzurufen, führt sogleich weiter von der Gestimmtheit des Daseins zur Dimension des Mitseins.

Stimmungen sind keine Eigenschaften von Subjekten, sondern Weisen des menschlichen In-der-Welt-seins und Mitseins, daher ihr eigentümlicher »Ort« im »Zwischen«. Darum kann Musik mit anderen Menschen tief verbinden –[16] bis hin zu ekstatischen Gemein-

[15] Vgl. Rosa 2021, 161–163.

[16] »Zumindest in Stunden, da ich mich inspiriert fühle (dieses Wort ist nicht ersetzbar und gibt den Sinn am genauesten wieder), glaube ich in der Improvisation im Innern mit all

schaftserfahrungen wie in orgiastischen Riten und Konzerten.[17] Zusammen mit dem In-der-Welt-sein wird das Mitsein erschlossen: Wo dies in harmonischer Weise geschieht, beglückend, wo es manipulativ eingesetzt wird und entfremdet, durchaus kritikbedürftig, wo es misslingt, frustrierend – aber immer die Grundweise des Mitseins offenbarend.

In eins mit dieser (bildlich gesprochen horizontalen) Gemeinschaftserfahrung erweist sich oft das vertikale Bezogensein oder Einswerden. Der junge Nietzsche beschrieb das am Beispiel des Schlusses von Beethovens neunter Sinfonie (dionysisch interpretiert):

> »Jetzt, bei dem Evangelium der Weltenharmonie, fühlt sich Jeder mit seinem Nächsten nicht nur vereinigt, versöhnt, verschmolzen, sondern eins, als ob der Schleier der Maja zerrissen wäre und nur noch in Fetzen vor dem geheimnisvollen Ur-Einen herumflattere.« (Nietzsche 2021, 29f.)

Damit deutet er auf seine übliche spöttische Weise die universale Verbindung mit allem, die mögliche Erfahrung von All-Einheit an, oder die Erschließung der Musik in allen Dingen. Häufig zitiert wird der Dichter, welcher dem dichterischen Wort die staunenswerte Kraft zuspricht, den Gesang der Welt aufzuwecken:

> »Schläft ein Lied in allen Dingen,
> Die da träumen fort und fort,
> Und die Welt hebt an zu singen,
> Triffst du nur das Zauberwort.«[18]

In der Bibel findet sich mehrfach der Satz: »Wacht auf, Harfe und Saitenspiel, ich will das Morgenrot wecken!« (Ps. 57,9 und Ps. 108,3)

jenen verbunden zu sein, die an dem rätselhaften und ergreifenden Abenteuer teilnehmen, in das ich mich mit allem, was mir teuer ist, eingelassen habe. Dies ist eine *Erfahrung der Kommunion*, die in meinen Augen ohne jeden Vorbehalt einen religiösen Wert darstellt.« (Gabriel Marcel in der Biographie von Marie-Madeleine Davy, 59, zitiert nach Bötticher 2018, 92 und Zsok 1998, 99)

[17] Rosa nennt in subjektiv-intersubjektiver Redeweise drei Resonanzebenen beim Chorsingen: »Wer sich daran beteiligt, erfährt in den gelingenden Momenten eine ›Tiefenresonanz‹ zwischen seinem Körper und seiner mentalen Befindlichkeit zum Ersten, zwischen sich und den Mitsingenden zum Zweiten sowie die Ausbildung eines kollektiv geteilten physischen Resonanzraumes (in der Kirche oder im Konzertsaal etc.) zum Dritten.« (Rosa 2021, 111f.) In der Rock- und Popmusik erkennt er eine Dominanz der horizontalen Resonanz zwischen Band und Publikum, während klassische Musiker sich selbst weitgehend zurücknehmen zugunsten der Resonanzbeziehung zwischen der Musik selbst und den Hörenden. (Rosa 2021, 492–494)

[18] Joseph von Eichendorff: Sämtliche Gedichte 103; zitiert nach Bötticher 2018, 88.

Das Zauberwort, welches das Lied in der Natur aufweckt und das Musizieren, welches den Morgen aus der Nacht hervorruft, kündet beides von der Hoffnung auf harmonisches oder resonantes In-sein des Menschen im Kosmos und von der Eignung der Musik, das Wesen der *physis*, des Hervorkommenden auszudrücken, Aufgehen überhaupt als Ans-Licht-kommen und Erklingen. Gustav Mahler z. B. verstand sein Komponieren so, »daß in der Musik das Lautwerden der Natur geschieht, insofern diese das ›All‹ d. h. das Ganze des Seienden ist« (Albert 1989, 203).

In der europäischen Philosophie war mehr vom universal verbindenden Licht-Charakter der Seienden die Rede als von ihrem Klang-Charakter – was sich vermutlich dem seit der griechischen Philosophie etablierten Vorrang des Sehens und Einsehens vor dem Hören verdankt, doch geben unsere Überlegungen Grund zu der Vermutung, dass die auditive Metaphorik (auf der Sprachebene) noch besser als die visuelle geeignet ist, um auszudrücken, dass jedes einzelne Seiende in seiner Singularität zur Fülle des Ganzen ge-hört (!) und aus der gemeinsamen Quelle des Seins und des Schönen heraus seinen Beitrag zum harmonischen Ganzen (dem griechischen *kosmos*) darstellt.[19] Von daher wäre die pythagoreische Sphärenharmonie, von Platon mythologisch integriert (Pol. X, 616e-617d) und von Aristoteles als Bewegungsgeräusch missverstanden und widerlegt (De caelo II, 9 290), aber z. B. von Johannes Keplers Weltharmonik wieder aufgegriffen (Scholtz 1984, 246), zu verstehen und daran zu erinnern, dass von der Spätantike bis zum 17. Jahrhundert die *musica humana* als Ausdruck der göttlichen *musica mundana* gesehen wurde. (Boethius, De institutione musica, I,2). Menschen können musizieren, weil der Kosmos nicht schweigt.

»Zu sein heißt bereits: sprachlich sein. Die Dinge selbst besitzen Wortcharakter.« (Pöltner 2000, 162) Weil damit gemeint ist, dass alles, was ist, in seinem Erscheinen sich dem Menschen offenbart, anbietet, sich ihm zuspricht und ihn anspricht, schließt das keineswegs den Klang aus, und es ließe sich auch in analoger Weise sagen: Zu sein heißt: erklingen.

[19] »Musik kann dir deine Einmaligkeit vermitteln – und nichts ist schöner als das!« (Celibidache nach Schmidt-Garre 1992, 20)

2.6 Zeitigung

Musik erlaubt oder erfordert sogar ein Transzendieren der alltäglichen Zeit, die wir als Ablauf erleben, wobei oft genug das Jetzt zu schnell vergeht.

Nach Sergiu Celibidache ist die einfachste Form des Transzendierens in eine Gleichzeitigkeit, »die verklungenen und kommenden Töne in einem Male mit dem eben erklingenden gegenwärtig« zu hören.[20] Er selbst fand in Anton Bruckners Musik eine herausragende Ganzheit und wollte in seiner Arbeit die sich zeitlich entfaltende Präsenz der jeweils ganzen Symphonie zum Klingen bringen.[21] Igor Strawinsky schreibt:

> »Die Musik ist der einzige Bereich, in dem der Mensch die Gegenwart realisiert. Durch die Unvollkommenheit unserer Natur unterliegen wir dem Ablauf der Zeit, den Kategorien der Zukunft und der Vergangenheit, ohne jemals die Gegenwart ›wirklich‹ machen zu können, also die Zeit stillstehen zu lassen.«[22]

> »Musik als dem Hören zugeordnete Kunst ist zeitlich gegliedert. Sie ereignet sich in der Zeit – freilich so, daß sie darin zu einer ausgezeichneten Erfahrung *der Zeit selbst* wird, der Zeit, die der Mensch hat, indem sie ihm gegeben ist. Damit will zweierlei gesagt sein. Zum einen wird in der Musik die Zeit nicht als meßbare Folge von Jetzt-Punkten, sondern Zeit in der Gleichursprünglichkeit ihrer drei Dimensionen erfahrbar. Zukunft als Spielraum von Möglichkeiten, Vergangenheit als das Gewesene, welches den Spielraum des Neuen begrenzt, die Gegenwart als die sich entgegenbringende Offenheit beider. Das gegenwärtig Hörbare ist von dem schon Gehörten mit-bestimmt. Dieses ist in jenem als das Gewesene anwesend. Und das zu Spielende ist nicht bloß das in der Erwartung Vorweggenommene, sondern das sich zuspielende Mögliche. Zum anderen manifestiert sich in der Musik die Bewegung der Zeit selbst, ihr Schwinden als Bleiben.« (Pöltner 2000, 169)

Musik vermittelt eine Weise der Zeitigung jenseits des chronometrischen Nacheinanders, welches alles Gelungene, Schöne, alle Momente

[20] Zitiert bei Bötticher 2018, 99.

[21] Das »Zusammenfallen von Anfang und Ende [...] außerhalb der Zeit« ist für Celibidache die Erfahrung von Sinn. (Schmidt-Garre 1992, 53; vgl. Celibidache 2008, 39)

[22] Strawinsky in seiner Autobiographie, zitiert nach Albert 1989, 204; expliziert und auf den Punkt gebracht: »Die Musik läßt uns die Gegenwart in ihrer Gegenwärtigkeit erfahren.« (Albert 1989, 205)

des Glücks als vergänglich infrage stellt. Das zu überschreiten ist als Befreiung erlebbar, wobei erfahren werden kann, dass in einer Weitung der Seele das Gebundensein an momentan Andrängendes gelockert und in den größeren und tieferen Lebensvollzug integriert werden kann, dass auch Widerstrebendes zum Ganz- und Heilsein beitragen kann, dass so letztlich »das Dasein geglückt ist, dass die Existenz des Menschen auf Erden zustimmungswürdig ist«.[23]

3. Musik als Transzendenzerfahrung

Im Anschluss an die musikphilosophischen Arbeiten von Günther Pöltner skizziere ich, in welchen Weisen und wie Musik als Transzendenzerfahrung verstanden werden kann. Damit ist nicht eine Erfahrung »der« (hypostasierten) Transzendenz gemeint, sondern eine Erfahrung oder Erfahrungen des Transzendierens.[24] Das hat verschiedene mögliche Bedeutungen, je nachdem, was überschritten wird und wohin, in welche Richtung. Von grundlegender Wichtigkeit ist, dass nicht die Welt überschritten würde in irgendein Jenseits, sondern Modi des alltäglichen In-der-Welt-seins. Die als ekstatisch erfahrene Kraft der Musik soll in Rückbindung an das ekstatische oder ek-sistierende Wesen des Menschen genauer gefasst werden. Die Richtung des Überschreitens wurde oft als Aufsteigen und Erhobenwerden ausgedrückt, insoweit das Erhabene den Menschen erhebt, ist aber mindestens ebenso gut als eine Eröffnung von Tiefe benennbar,[25]

[23] So aus musik- und logotherapeutischer Erfahrung Zsok 1998, 38. Rosa unterscheidet seinen Begriff der Resonanz von reiner Konsonanz, denn Resonanz erfordere sogar Dissonanzen (2021, 743). Indessen ist m. E. die Bewegungsrichtung eindeutig hin zu Aufhebung, Versöhnung und Harmonie, was aber unter den Bedingungen des Daseins in der Welt den Charakter von Verheißung hat. Wegen dieser Spannung wird Musik als »überirdisch, göttlich« u. ä. bezeichnet – die Verbindung leistet die Hoffnung.

[24] Nietzsche deutet dieses Verständnis von Transzendenz an, aber sogleich vitalistisch um: »Mit dem Wort ›dionysisch‹ ist ausgedrückt: ein Drang zur Einheit, ein Hinausgreifen über Person, Alltag, Gesellschaft, Realität, als Abgrund des Vergessens, das leidenschaftlich-schmerzliche Überschwellen in dunklere vollere schwebendere Zustände; ein verzücktes Jasagen zum Gesammt-Charakter des Lebens, als dem in allem Wechsel Gleichen, Gleich-Mächtigen, Gleich-Seligen; die große pantheistische Mitfreudigkeit und Mitleidigkeit, welche auch die furchtbarsten und fragwürdigsten Eigenschaften des Lebens gutheißt und heiligt.« (Nietzsche 1988: Nachlass 1888, 14[14])

[25] »Die Erfahrung des Kunstwerks ist echte mystische Erfahrung. Die Kunst ist einer der großen Wege zur Entdeckung der metaphysischen Tiefe der Welt.« (Weischedel 1952, 48)

der ontologischen Gründe, bildlich gesprochen als Erschließung der Quellgründe der Welt, aus denen heraus der Mensch existiert, zu denen er immer in Beziehung steht und sich ins Verhältnis zu setzen hat.

3.1 Transzendenz des Ich-Subjekts zum hörenden Du

Die in der Musik erfahrbare Abblendung des Gegenständlichen, des Begriffenen und Machbaren, der gewohnten Funktions- und Verweisungszusammenhänge zugunsten des ungegenständlichen Weltbezugs ist interpretierbar als ein Transzendieren des alltäglichen intentionalen Modus. Transzendiert wird damit zunächst das Selbstmissverständnis des spätmodernen Menschen als eines Subjekts, das gewissermaßen nach seiner erfolgten Selbstkonstitution in Beziehungen zu anderen Menschen treten könne, was dann oft genug nach dem Muster von Dingbeziehungen versucht wird. Die Bewegungsrichtung des Sich-ausspannens auf etwas und auf jemanden ist einseitig von innen nach außen, vom Subjekt zu Objekten, die intendiert werden. Das von Martin Buber beschriebene Übergreifen von Ich-Es-Beziehungen auf Ich-Du-Beziehungen[26] entstammt einem unausweichlichen, aber defizienten Seinsmodus, der von Musik in seine Schranken gewiesen wird. Der intentionale Modus ist voraussetzungsvoll und abkünftig oder herkünftig, was auf seine Weise P. Sloterdijk mit »Proto-Subjektivität« ausdrückt und mit der »Geburt der Intentionalität aus dem Geist des Hinhörens« (Sloterdijk 1998, 515). Nachdem das distanzierende Sehen in unserer Kultur eine Prävalenz hat, kann man auch sagen, dass durch die Musik das hörende und empfangende In-der-Welt-sein vorrangig wird.[27] Wer Musik hört (und das muss auch der selbst Musizierende immer tun), ist sich mehr dessen inne, was auch dem intentionalen Weltbezug zugrunde liegt, dort aber normalerweise nicht bewusst wird: Dass er zuerst als Du angesprochen ist, dass ihm aus der Welt vielfältige Zusprüche und Ansprüche (keineswegs nur im Sinn moralischer Ansprüche!) zukommen und dass er, aufgerufen und herausgerufen, zu antworten gewürdigt ist.[28] In diesem fundamentalen Sinn lässt sich kurz sagen: Musik fordert, dass gehorcht werde.

Besonders das gemeinsame Musizieren erfordert, intensiv aufeinander zu hören, sich aufeinander einzustimmen und miteinander auf das sich im zu Spielenden Zuspielende zu antworten. Das Hören ist schließlich für das Menschsein als Mitsein von fundamentaler Bedeutung,[29] nachdem »das Dasein wesenhaft an ihm selbst Mitsein ist« (Heidegger 1986, 120).

3.2 Transzendenz des verfallenden Fixiertseins

Einzelne Emotionen als primäre Evaluationen des jeweils in der Welt Begegnenden[30] basieren auf dem gestimmten In-der-Welt-sein. Wir befinden uns zuerst in der Welt, von ihr durchstimmt, sind für Bedeutsames zu- und angänglich, das uns in affektiven Konkretionen und Modulationen der Stimmung nahekommt und uns zum Antworten bewegt (E-motion). Die praktische Vernunft ordnet diese spontanen Evaluationen, einerseits habituell (durch Tugenden als stabile Hinordnungen der Gefühle auf das Gute), andererseits durch Herausgreifen der relevanten Situationsmerkmale, die, auf den Begriff gebracht, verglichen und einer Entscheidung (fallweise auch gegen die Emotion) zugeführt werden können. So verstehen wir uns auf die Welt und auf unser Leben und legen das auch theoretisch aus. Es ist natürlich, dass wir begreifen, besorgen und vorsorgen wollen, aktiv und proaktiv gestalten – doch hierbei verengt sich oft die Weltoffenheit. Nach Heidegger vollziehen sich Befindlichkeit, Verstehen, auslegende Rede und auch Mitsein zunächst und zumeist im Modus des Verfallens an die zu besorgende Welt.

Die (unausweichliche, oft notwendige) Entfremdung vom ursprünglichen, offenen, personalen Dasein in der Welt und Mitsein

[26] Buber 1984, 20f., ausführlicher im zweiten Teil von »Ich und Du«. (Buber 1984, 39–75) »Das Ich des Grundworts Ich-Es erscheint als Eigenwesen und wird sich bewußt als Subjekt (des Erfahrens und Gebrauchens).« (Buber 1984, 65)

[27] Pöltner 2009, 144–146, erläutert kurz die wesentlichen Unterschiede zwischen dem Sehen mit seiner intentionalen Fokussierung auf den Anblick des im Gegenüber Gesehenen und dem Hören mit seiner ganz andere Räumlichkeit, wobei das Mit-Gegenwärtige und der ganze Weltbezug viel weniger abgeblendet werden.

[28] Vgl. Wucherer-Huldenfeld 1994, 121–127, zur Urerfahrung des Horchens und Hörens schon im vorgeburtlichen Dasein.

[29] Nach »Sein und Zeit« ist das Hören auf »das existentiale Offensein des Daseins als Mitsein für den Anderen. Das Hören konstituiert sogar die primäre und eigentliche Offenheit des Daseins für sein eigenstes Seinkönnen.« (Heidegger 1986, 163)

[30] Zur mehrdimensionalen Emotionstheorie nach Aristoteles siehe Riedenauer 2008.

mit Anderen kann aber im Erfahren von Musik transzendiert werden. Der Mensch fühlt sich aus der Zerstreuung zurückgerufen oder bekommt (mit Hartmut Rosa gesprochen) ein Resonanzangebot. Soweit er es annimmt und wahrmacht, überschreitet er sich selbst im Sinn des alltäglichen, darum gewohnten Besorgens, Reagierens und Beherrschen-wollens.

Man könnte einwenden, dass Musik (und nicht nur populäre) tatsächlich oft nicht einer Sammlung, einem Zurückkommen aus der Verlorenheit und Zerstreutheit dient, sondern eben der Zerstreuung wegen gehört wird. Ohne das von vornherein als einen uneigentlichen Gebrauch oder gar sinnwidrigen Missbrauch von Musik abzuwerten, wäre es der Überlegung wert, ob sich solches interpretieren ließe als eine erste kathartische Stufe des Freiwerdens von fixierten Gedanken oder Gefühlen – wie eine Vorreinigung von verdreckten Stiefeln mit Sand, bevor sie mit klarem Wasser gewaschen werden (sollten). Eine erste Form des Überschreitens von verfallender Sorge, reaktiven Emotionen und entfremdetem In-der-Welt-sein kann sein, ins zweckfreie Spielen zu kommen – und Musik wird »gespielt« selbst dann, wenn damit nur das Betätigen von Schaltern gemeint ist, um eine Wiedergabe von eingespielter und konservierter Musik erklingen zu lassen.

Freilich kann auch das Musizieren und Musikhören verfallen zu zweckgerichteter Produktion bzw. verflachen zum Konsum. Verfallen kann die Musik, die Menschen machen (im Sinn bewusster Machenschaften) und konsumieren in politischer Manipulation, aus Geschäftsinteresse zur einlullenden Berieselung, in Selbstmanipulation zwecks Flucht aus der Situation, Kitsch und dergleichen.[31] Doch soweit keine Entfremdung von der ureigenen Verantwortung erfolgt (wie in induzierter Massenhysterie zu politischen Zwecken), kann Musik selbst so noch eine gewisse, begrenzte kathartische und flexibilisierende Wirkung entfalten. Das scheinen spätmoderne Menschen

[31] Mit Recht betont Rosa »auch und gerade auf dem Feld der Ästhetik die Gefahr, die Möglichkeit der Begegnung mit einem prinzipiell unverfügbaren Anderen, also genuine Resonanz, durch entgrenzte, kommodifizierende Verfügbarmachung zu untergraben« (Rosa 2021, 497).

mehr denn je nötig zu haben.[32] Problematisch erscheint vor allem das Ausfallen der Stille, insoweit Gebrauchsmusik omnipräsent wird.[33]

3.3 Transzendenz zum Geist

Musik erschließt den Weltbezug, der alle einzelnen Bezugnahmen trägt, wie Günther Pöltner herausgearbeitet hat: »Musik kann [...] kraft ihrer Intentionslosigkeit unsere Weltbezogenheit, die sonst im unbeachteten Hintergrund bleibt, ausdrücklich erfahrbar machen. Sie macht das Dass unserer Weltbezogenheit erfahrbar.« (Pöltner 2009, 154) Von seiner soziologisch geprägten Perspektive aus zielt Rosa auf dieselbe Einsicht mit seiner These, »dass die eigentümliche Qualität der Musik darauf beruht, dass sie eine ganz spezifische Form der Weltbeziehung zu stiften in der Lage ist; eine solche nämlich, in der das Weltverhältnis als Ganzes spürbar und damit zugleich modulierbar und modifizierbar wird« (Rosa 2021, 161).

Kurz gesagt: Die Fixierung auf Einzelnes in der Welt wird transzendiert auf das Sein in der Welt.

Anthropologisch lässt sich das so ausdrücken, dass die Dominanz des Verstandes im Sinn von *ratio*, dem ordnenden und berechnenden Sich-zurecht-finden und methodischen, effektiven Sich-gefügigmachen, zugunsten dessen aufgebrochen wird, was *nous* im Unterschied zu *dianoia* oder *intellectus* im Unterschied zu *ratio* genannt wurde oder was (vage genug) im Deutschen *Geist* heißt. Wer singt, Musik spielt, hört, der oder die überschreitet sich selbst auch vom Verstand zur weiteren Vernunft. Die Vernunft, deren Wesen im Vernehmen besteht, ist der Wurzelgrund des unterscheidenden Verstandes. Dieser fundamentalen Offenheit des Menschen erschließt sich zuhöchst, was Nicolaus Cusanus den Zusammenfall des (begrifflich) Gegensätzlichen nennt (*coincidentia*), oder das Zusammenstimmen, den Einklang des Verschiedenen (*concordantia, consonantia*).[34] Sol-

[32] »Der Versuch, alle Oberflächen bunt zu machen und zu musikalisieren, indem selbst Parkhäuser, Aufzüge, Bahnhofshallen und Einkaufszentren mit schluchzenden Geigen beschallt werden, wäre dann zumindest *auch* Ausdruck einer wachsenden Verzweiflung über die vorherrschenden, institutionell realisierten Weltbeziehungsformen.« (Rosa 2021, 494)

[33] Zum Schweigen, das die Musik trägt und eine Atmosphäre der Gesammeltheit ermöglicht, siehe Albert 1989, 492–495.

[34] Vgl. z. B. Cusanus De aequalitate 15, mit ausdrücklichem Vergleich von Seele und Oktav.

che Einheit zu schaffen, und zwar durchaus aufgrund ordnenden Denkens, das allerdings vor allem Hindernisse beseitigen solle, war Sergiu Celibidaches erklärtes Ziel.[35] Insofern der menschliche Geist das Viele auffassen kann als herkommend und sich entfaltend aus dem Einen, kann er den Ursprung des Ganzen als göttlichen Geist verstehen und dieses Ereignis der Erschließung selbst als Begeisterung oder Inspiration.

3.4 Transzendenz der Zeit zur Präsenz

Wie im obigen Abschnitt 2.6 angeführt, eröffnet Musik eine andere Zeiterfahrung als die gewöhnliche; die übliche Zeitlichkeit wird transzendiert auf die Einheit der drei Zeitdimensionen hin, die Gleichursprünglichkeit von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Diese drei trennen wir gemeinhin begrifflich, sind indessen emotional so bestimmt vom uns beeinflussenden Vergangenen und vom andrängenden Zukünftigen, auf das wir unsere Erwartungen und Willensakte ausrichten, dass »dazwischen« nur mehr ein punktuelles Jetzt bleibt. Dies erscheint uns umso flüchtiger und kürzer, je mehr wir im Besorgen gefangen sind und je weniger es gelingt, im gegenteiligen Modus der Sammlung zu existieren. Diese Weise des Daseins hat sich nach Rosas Analyse zu einer kulturellen Beschleunigungsdynamik gesteigert, die in mehrfacher Hinsicht entfremdend wirkt. (Rosa 2016) Musik überschreitet diese Seinsweise – oder wäre vielleicht besser zu sagen: unterschreitet sie, transzendiert in die Tiefe der existentialen Struktur, wo wir uns in einer Einheit der drei Zeitdimensionen zeitigen.

> »Die Zeit [...] bestimmt das Da-sein, sofern dieses in sich den Charakter der Zeitigung hat. Die Art, wie die Zeit als Zeit west, bestimmt die Weise, wie das Menschsein ›vor-sich-geht‹. Es ›geht vor-sich‹, indem es in seinen Möglichkeiten sich vorweg geht und in diesen Möglichkeiten auf sich zu-kommt. So ist das Menschsein *in sich* zu-künftig und kommt dabei auf sein Gewesenes zurück und nimmt es in die Zu-kunft hinein und versammelt in all dem stets Zukunft und Gewesenheit in eine Gegenwart.« (Heidegger 2006, 49–50)

[35] Celibidache (2008, 24) nannte dieses kreative Integrieren »Reduktion« – ausdrücklich in anderem Sinn als bei Husserl; siehe mit Belegen Zsok 1998, 181f. und 193f.

Eine ausdrückliche, wenngleich nur angedeutete Verbindung dieser Einsicht mit musikalischem Schaffen stellt Heidegger selbst in der 9. Stunde der Vorlesung »Der Satz vom Grund« her, wo er Mozarts Beschreibung seiner kreativen Inspiration zitiert, welche das Ganze einer Komposition auf einmal wahrnimmt, alles zusammen in einem »Überhören«[36].

Musik versammelt im Augenblick das schon Verklungene und das sich anbietende Kommende, das zum Klingen gebracht werden will. Sie bietet wohl die ausgezeichnetste Möglichkeit, »Gegenwart nicht als Jetzt, sondern als sich entgegenbringende Präsenz« und »Zeit als Zeit-Gabe« zu erfahren. (Pöltner 2008, 250) Weil und insoweit das Zeithaben selbst zum Vorschein kommt, nämlich indem uns ständig Zeit gegeben wird, wird der alltägliche Modus, Zeit zu nutzen und zu gestalten, transzendiert.

3.5 Transzendenz zur Gabe des Seins

Beim Singen als der Urform des Musizierens wird am deutlichsten, dass Musik antwortendes Einstimmen ist in das sich gewährende, verströmende, eröffnende und Anteil gebende Sein. Zutiefst und grundlegend transzendiert der Mensch in der Erfahrung von Musik auf das Sich-ereignen des Seins hin. Dieses zeigt sich in den mit dem Sein konvertiblen transzendentalen Bestimmungen des *verum, unum, bonum* – und *pulchrum*, wie Günther Pöltner gezeigt hat, sowohl ausgehend von der klassischen Tranzendentalienlehre des Thomas von Aquin (Pöltner 1978) als auch von Phänomenen des Schönen: »Schönheit als sich ereignende Präsenz«[37]. Im ontologischen (nicht oberflächlich ästhetischen) Sinn ist schön das, »was in der Weise erscheint, daß sein Erscheinen ausdrücklich mit-erscheint« (Pöltner 2008, 245). Musik lässt nun in ganz unmittelbarer Weise teilhaben am Entstehen des Erklingenden, am Ereignis des Wirklich-werdens.

[36] Heidegger 1997, 99f.; vgl. Pöltner 1992. Bötticher 2018, 84, zitiert auch eine ganz ähnliche Aussage Beethovens.

[37] Pöltner 2008, 239–250. Der Sache nach scheint mir kein Widerspruch vorzuliegen, wenn Celibidache ein oberflächliches Verständnis des Schönen transzendiert, indem er einen »korrelativ« Hörenden anspricht, der als höchste Übereinstimmung sagen kann: »es ist so – dann weiß ich, daß du über das Schöne hinausgekommen bist. Und was hast du erlebt? Das, was weiter nicht definiert werden kann: Wirklichkeit. *Es ist so.*« (Schmidt-Garre 1992, 15f.)

Das ist erstaunlich und unverfügbar wie ein Geschenk. Im Spielen und im ganzheitlich offenen Hören von Musik überschreitet sich der Mensch in das Staunen über den Gabecharakter hinein. Die Instrumentalisierung der Dinge oder gar Menschen für eigene Zwecke wird unterbrochen, und die Erfahrung fordert zunächst Anerkennung dessen, was sich als schön zeigt, und auch Dankbarkeit.

> »In der Schönheit zeigen die Dinge, dass sie *in sich selbst* etwas sind, und sich nicht darin erschöpfen, unseren Interessen zu dienen, Mittel zur Befriedigung unserer Bedürfnisse zu sein. In der Schönheit präsentiert sich etwas in seinem Eigensinn, in der ihm eigenen Kostbarkeit.« (Pöltner 2008, 246)

Schönheit findet sich in allem, auch in Zweckdienlichem, angefangen mit schön gestalteten Gebrauchsdingen wie z. B. einem ziselierten Schwert, einer Designer-Wandleuchte, in einer gut programmierten »App« oder einer gelungenen Kennmelodie (»signation«). Das Verhältnis von Zweckhaftigkeit und sie übersteigender Schönheit ist hier das von Hauptsache und Verzierung. Bei Musik verhält es sich ungefähr umgekehrt, ihre mögliche Zweckdienlichkeit ist stark abgeblendet zugunsten zweckfreier Sinnhaftigkeit. Sie lässt sich wohl verwenden, z. B. um Kunden im Geschäft entspannter und kaufbereiter oder um Soldaten oder Sportler kampfbereiter zu stimmen, um Versammlungen politisch zu mobilisieren usw., doch wird solches als »Gebrauchsmusik« und »Unterhaltungsmusik« der eigentlichen, missverständlich »ernst« genannten Musik gegenübergestellt (die freilich sehr witzig sein kann). Was dahinter steht, ist: Musik in ihren höchsten Möglichkeiten führt über das Gebrauchenwollen und die Manipulation hinaus, in die Sammlung und in die Freiheit des Beschenkten. (Weil Diktaturen das wissen, denunzieren sie freie Musik als »entartet« und dergleichen, man vergleiche die Repressionen der nationalsozialistischen Reichsmusikkammer oder z. B. Dmitri Schostakowitschs Erfahrungen unter Stalins Herrschaft.)

Musik strömt jenseits ökonomischer, politischer oder persönlicher Funktionen aus einer großzügigen, unerschöpflichen schöpferischen Quelle, und sie begeistert, inspiriert. Darüber, ob und wie sich dieser Ursprung sonst bekunden mag oder in der Geschichte ausdrücklich wurde, gibt es viele Meinungen. Man muss diese Fragen auch nicht unbedingt stellen, jedenfalls nicht während des Musizierens. Nach einer christlichen Deutung (welche freilich von Philosophie nicht mehr gedeckt ist), ist Musik himmlischen Ursprungs,

»eine Ausstrahlung aus dem Mysterium der Inkarnation«[38] oder ein Ausfluss des Heiligen Geistes. So wird der Geber der Gabe, der Präsentator der Präsenz benannt. Die Verbindung der Erfahrungen mit theologischen Ausdeutungen allerdings benötigt zuvor den phänomenologischen Aufweis, dass die ontologische Tiefenstruktur der Wirklichkeit und des menschlichen Daseins offenbart wird, was dann, wenn es geschieht, als situatives und persönliches Angesprochenwerden (als Angebot, Geschenk, Auftrag) ausgedeutet werden kann. Religion macht den zugrunde liegenden dialogischen Charakter explizit und stellt außerdem den transformativen Impuls von Resonanz- und Transzendenzerfahrungen in den Mittelpunkt: Der Mensch soll seinen empfangenen vertieften Bezug zum Ursprung weiter entwickeln zu einer neuen Daseinsweise und Lebensform, die Beziehung muss sich im Leben bewähren. Musik kann zu einer Gotteserfahrung werden, allerdings indirekt und nie ohne die Arbeit des Auslegens und Verstehens. Sofern Erlebnisse ohne Interpretationen bisweilen auch schon Erfahrungen genannt werden, könnte man Musik als anonyme Erfahrungen von Göttlichem bezeichnen. Jedenfalls führt sie in eine ausgezeichnete Präsenz, und ganz und offen da zu sein, ist die Bedingung der Möglichkeit für Gotteserfahrung. Musik hat einen Erschließungs- und Offenbarungscharakter, insoweit sie Menschen öffnen und hinausführen kann über unzureichende Selbst- und Weltverständnisse sowie die entsprechenden Beziehungsformen, eben insoweit sie als Transzendenzerfahrung gefasst werden kann. Transzendenzerfahrungen sind nicht Erfahrungen von etwas ganz Anderem, ohne Zusammenhang mit der alltäglichen Lebenserfahrung. Vielmehr lassen sie etwas deutlicher erfahren, was auch sonst in unauffälliger Weise erfahren oder mit-erfahren wird, und bringen es zum Vorschein. Dass dies oft in spürbarem Kontrast zum durchschnittlichen Modus des In-der-Welt-seins steht und deswegen wider-fährt, erweckt den Eindruck, eine andere Welt hätte sich eröffnet. Aus halbherziger Gegenwart, Verschlossenheit, Isolation, Unwirklichkeit heraus geschieht Öffnung, Resonanz, Begegnung, Erwachen, Wirklichkeit; die Stärke des Kontrasts bestimmt sich aus der vor-herrschenden Uneigentlichkeit. Allerdings weiß gerade jede Musikerin und jeder Musikliebhaber, dass grundsätzlich immer die Chance besteht, sich die Tiefe der Wirklichkeit durch Musik aufschließen zu lassen, und widmet sich ihr deshalb regelmäßig. Weil aber kein

[38] Gabriel Marcel nach Zsok 1998, 101.

Automatismus waltet und die Transzendenzerfahrung nicht verfügbar ist, sondern als Geschenk entgegenkommt, zeigt sie genau darin den Gabecharakter von allem, was ist.

Alle Arten von Transzendenzerfahrungen (auch in der Natur und in religiösen Riten, angesichts von bildender Kunst, Erotik und Liebe) sind m. E. in mindestens zwei Stufen zu deuten, ontologisch im Hinblick auf wesentliche Dimensionen und Weisen des In-der-Welt-seins – und dann erst theologisch.

Für diese Arbeit der Explikation dessen, was in Musik eingefaltet ist, können meine knappen Überlegungen und Vorschläge bestenfalls wie Anspielungen des Themas sein, als Anregungen für weitere Durchführungen – oder aber dafür, sich einfach wieder auf Musik einzulassen und zu hören. In diesem Sinne soll hier »aufgehört« werden.

Literaturverzeichnis

Albert, Karl (1989): Philosophie der Kunst, St. Augustin: Academia (= Philosophische Studien 2).

Baier, Karl (1995): Atem und Sprache, in: Daseinsanalyse 12, 112–127.

Balthasar, Hans U. von (1925): Die Entwicklung der musikalischen Idee, Braunschweig: Bartels.

Bötticher, Jörg-Andreas (2018): Wo das Unsagbare hörbar wird – Musik und Transzendenz, in: Schwenke, Heiner (Hg.): Jenseits des Vertrauten. Transzendente Erfahrungen. Phänomene und Deutungen. 2, Freiburg/Br.: Alber, 66–103.

Buber, Martin (1984): Das dialogische Prinzip. 5. Aufl., Heidelberg: Schneider.

Celibidache, Sergiu (2008): Werke und Schriften 1. Über musikalische Phänomenologie. Ein Vortrag und weitere Materialien. 2. Aufl., Augsburg: Wißner.

Heidegger, Martin (1986): Sein und Zeit. 16. Aufl., Tübingen: Niemeyer.

Heidegger, Martin (2006): Die Metaphysik des deutschen Idealismus. 2. Aufl., Frankfurt/M.: Klostermann (= Gesamtausgabe 49).

Heidegger, Martin (1997): Der Satz vom Grund, Frankfurt/M.: Klostermann (= Gesamtausgabe 10).

Mansfeld, Jaap / Primavesi, Oliver (2011): Die Vorsokratiker. Griechisch/Deutsch, Stuttgart: Reclam.

Nietzsche, Friedrich (2021): Die Geburt der Tragödie. Unzeitgemäße Betrachtungen I–IV. Nachgelassene Schriften 1870–1873, Berlin: De Gruyter. (= Kritische Studienausgabe 1)

Nietzsche, Friedrich (1988): Nachgelassene Fragmente 1887–1889, Berlin: De Gruyter. (= Kritische Studienausgabe 13)

Pöltner, Günther (1978): Schönheit. Eine Untersuchung zum Ursprung des Denkens bei Thomas von Aquin, Wien: Herder.

Pöltner, Günther (1992): Mozart und Heidegger, in: Heidegger Studies 8, 123–144.

Pöltner, Günther (2000): Sprache der Musik, in: Pöltner, Günther (Hg.): Phänomenologie der Kunst. Wiener Tagungen zur Phänomenologie 1999, Frankfurt/M.: Lang, 153–169.

Pöltner, Günther (2005): Tonsprache – Wortsprache, in: Maier, Elisabeth (Hg.): Musik als Sprache des Glaubens, Wien (= Schriften der Wiener Katholischen Akademie 33, 89–104).

Pöltner, Günther (2008): Philosophische Ästhetik, Stuttgart: Kohlhammer (= Grundkurs Philosophie 16).

Pöltner, Günther (2009): Emotion und Musik, in: Esterbauer, Reinhold / Rinofner-Kreidl, Sonja (Hg.): Emotionen im Spannungsfeld von Phänomenologie und Wissenschaften, Frankfurt/M.: Lang, 143–154.

Riedenauer, Markus (2008): Affekte als mehrdimensionale Erschließung der Welt, in: Salzburger Jahrbuch für Philosophie 53, 101–118.

Rosa, Hartmut (2016): Beschleunigung. Die Veränderung der Zeitstrukturen in der Moderne. 11. Aufl., Frankfurt/M.: Suhrkamp.

Rosa, Hartmut (2021): Resonanz. Eine Soziologie der Weltbeziehung. 5. Aufl., Frankfurt/M.: Suhrkamp.

Schmidt-Garre, Jan (1992): Celibidache: Man will nichts – man lässt es entstehen, München: Pars Media.

Scholl, Norbert (2011): Religiös ohne Gott. Warum wir heute anders glauben. 2. Aufl., Darmstadt: Schneider.

Scholtz, Gunter (1984): Musik, in: Gründer, Karlfried / Ritter, Joachim (Hg.): Historisches Wörterbuch der Philosophie. VI. 2. Aufl., Darmstadt: WBG, 242–257.

Sloterdijk, Peter (1998): Sphären I. Blasen, Frankfurt/M.: Suhrkamp.

Weischedel, Wilhelm (1952): Die Tiefe im Antlitz der Welt. Entwurf einer Metaphysik der Kunst, Tübingen: Mohr.

Wucherer-Huldenfeld, Augustinus K. (1994): Ursprüngliche Erfahrung und personales Sein. Ausgewählte philosophische Studien I. Anthropologie, Freud, Religionskritik, Wien: Böhlau.

Zsok, Otto (1998): Musik und Transzendenz. Ein philosophischer Beitrag zur Eruierung der geistig-spirituellen Inhalte der großen abendländischen Musik (Gregorianik, Bach, Beethoven und Mozart), St. Ottilien: EOS.