

Peter Ablinger

# MUSIK IST NICHT WAHR

oder: Warum es keine Philosophie der Musik geben kann

METAPHYSIK UND MYSTIK. Metaphysik ist die Berufung auf die Negativität, "auf jene Denktradition, die die Selbstbegründung des Seins als negativen Grund denkt"<sup>1</sup>; das heißt, auch die Berufung auf das, was durch die 'Außengrenze' - negativ - beschrieben wird, daher einer präzisen Beschreibung der Grenze des Denkbaren als der Negativform des Undenkbaren. Das heißt, dass diese Berufung selbst keineswegs 'Mystik' ist. Mystik wäre die Inbesitznahme des Jenseits dieser Grenze, der Glaube, es 'haben' oder 'sein' zu können. Dagegen die Beschreibung der Grenze ALS Grenze, und somit der Fassung ihres 'Jenseits' als Negativform ist Metaphysik. Das heißt aber auch, dass uns die Metaphysik erhalten bleibt, denn solange die Philosophie Sprache ist, bleibt sie mit ihrem negativen Grund verbunden.

SAGEN UND ZEIGEN BEI HEGEL. Hegel nennt die sinnliche Gewissheit "reichste Erkenntnis"<sup>2</sup> und macht gleichzeitig die Versprachlichung dieser Gewissheit zum Problem. Nach ihm "ist gar nicht möglich, daß wir ein sinnliches Sein, das wir 'meinen', je sagen können." Und das 'Gemeinte' ist das Unsagbare, das lediglich gezeigt werden kann. Jedoch heißt es auch, daß die "Wahrheit der sinnlichen Gewißheit" "das Allgemeine" sei - und wie Agamben formuliert, "eine Wahrheit, die die Sprache perfekt ausspricht."<sup>3</sup> Doch was hat das Allgemeine hier zu suchen? Bin ich doch versucht, den Bereich der sinnlichen Gewissheit mit dem 'Hören'<sup>4</sup> zusammen zu denken, also der konkreten, und gerade NICHT-allgemeinen sinnlichen Erfahrung, die mich selbst dem erfahrenen Ding nicht gegenüber, sondern mitten in es hinein stellt. Und was hat 'Wahrheit' mit der sinnlichen Gewissheit zu schaffen? Es gibt in der sinnlichen Gewissheit keine Unwahrheit, kein Nein, daher auch keine Wahrheit und keine Bestätigung, Verdopplung, Affirmation, und daher auch keinen Riss, der sich zwischen Bestätigung und Bestätigtem auftun könnte.

Nun, was Hegel und Agamben sagen: WENN die sinnliche Gewissheit "aus sich herauszutreten versucht" (28), um "sich über ihren Gegenstand Klarheit zu verschaffen", DANN muss sie "die Erfahrung machen, daß, was als die konkreteste Wahrheit

---

<sup>1</sup> Georgio Agamben, Sprache und Tod, Fußnote 1. Der größte Teil des vorliegenden Texts ist parallel zur Lektüre jenes Buchs entstanden. Meine Hochachtung für den Philosophen gilt auch dort, wo ich versuche, der Logik der Philosophie etwas entgegenzusetzen, ihr zu entkommen - aber ohnehin ist der Ausgang ungewiss, der Erfolg solcher Unternehmung muss - in der Sprache - unentschieden bleiben.

<sup>2</sup> Phänomenologie 82, zit. nach Agamben 25

<sup>3</sup> dass. 28

<sup>4</sup> Zum hier verwendeten Begriff des 'Hörens', erlaube ich mir, auf meinen Text "Eine Musik, die sich entzieht" (in: Peter Ablinger: "ANNÄHERUNG. Texte. Werktexte. Textwerke", MUSIKTEXTE Köln, 2016) zu verweisen, demgegenüber der vorliegende Text gewissermaßen als Fortsetzung angesehen werden kann.

erschien, nichts anderes als ein bloßes Allgemeines" ist (26). Aber ist das nicht banal? Ist es nicht klar, dass, wenn die sinnliche Gewissheit gewissermaßen sich selbst verlässt, um Sprache zu werden, dass sie dann vom Konkreten zum Allgemeinen wechselt und in alle Fallstricke des Wahrheitsdiskurses und seiner Negativität hinein sich verwirrt? Oder was versteh ich hier nicht?

Offenbar kann der Philosoph eben nicht anders als zu versprachlichen. Es beim 'Hören', bei der 'sinnlichen Gewissheit' zu belassen steht ihm nicht zu Gebote. Das ist aber keine Liebe zur Weisheit, sondern allenfalls zur Wahrheit. Wahrheit ist an Sprache gebunden. Weisheit nicht.

Weiters geht es gegen die vermeintliche Unmittelbarkeit des 'Zeigens'. Aber es kommt darauf an, dieses, das hegelsche Zeigen, vom 'Zeigen der Musik' zu unterscheiden. Das hegelsche unterscheidet zwischen dem Zeigen und dem Gezeigten, und kann so auf die Vermitteltheit weisen. Das Zeigen der Musik kennt diesen Unterschied nicht: Das Zeigen ist selbst das Gezeigte; das Gezeigte existiert/entsteht nur im Modus des Zeigens selbst. Das Zeigen ist des Gezeigten einziges Sein.<sup>5</sup>

WAHRNEHMEN MÜSSTE FALSCHNEHMEN HEISSEN. Sobald das Nehmen sich in der Wahrheit verstrickt, ist es falsch geworden. Eine 'sinnliche Gewissheit' jedoch, bevor sie sich im Wahrheitsdiskurs verliert und damit selbst annihiliert, außer Kraft setzt - wie müsste so etwas heißen? Sicher nicht 'Wahrnehmung', eher schon 'Weisnehmung'.

Für Hegel (und Agamben) steht die Sache fest: Wahrnehmung IST Versprachlichung. Ein 'Davor' gibt es für sie gar nicht, das 'Hören', das Phänomen der Musik, das 'Stillsitzen im Konzert' bleiben unerklärt. Das Unerklärte als Phänomen bleibt ausgeklammert und negativ. Was allerdings - auf atemberaubende Weise - beschrieben wird ist: das Unsagbare im Gesagten. Die Sprache hütet "das Unsagbare, indem sie es sagt, das heißt, es in seiner Negativität erfaßt" (31). Berührt sich das nicht mit dem Versuch, die "Grenze" zu formulieren, und damit dem Ausgegrenzten eine klare Kontur zu geben?

UNGESAGTES. Die Philosophen sind sich vorschnell einig, dass alles was nicht gesagt werden kann, auch nicht der Rede wert sei, oder aber dem Negativen und Allgemeinen angehört. Aber was die Musik ist, kann keiner dieser Philosophen uns sagen, ja sie umgehen und totschweigen den Punkt, dass sie beim Ungesagten der Musik, das so viel Raum einnimmt wie eine ganze Philharmonie, mit dem 'Negativen und Allgemeinen' gar schnell in eine Verlegenheit kommen würden.

BEFREIUNG DER LOGIK VON DER SPRACHE<sup>6</sup>. Wenn Musik verstanden werden wollte, müsste ihre Logik unabhängig von der Sprache

---

<sup>5</sup> vgl. dass. 28

<sup>6</sup> vgl. dass. 41; dort ist nur von Heideggers "Befreiung der Grammatik von der Logik" die Rede, die Agamben für undurchführbar hält.

gedacht werden. Aber welches Denken kann unabhängig von der Sprache gedacht werden (?) - das ist der entscheidende Punkt der die Musik ausmacht (!)

ZEIGEN UND ZEIGEN. Was unterscheidet den pronominalen Zeigeakt der Sprache vom musikalischen Zeigen? Der sprachliche Zeigeakt ist die Anwendung, das Aussprechen eines Pronomens (zb: 'Dies' oder 'Das', 'Hier' oder 'Jetzt'). In der Sprache wird das Gezeigte ersetzt durch das angewendete Pronomen. Oder auch: Sprache ersetzt das Gezeigte. Eben das ist in der Musik anders: Zwischen dem Gezeigten und dem Zeigen gibt es keinen Unterschied. Das Gezeigte existiert gar nicht ohne sein Zeigen. Ein Ding wäre also es selbst. Das wäre unerhört! Und in der Philosophie (in der Sprache) undenkbar. Ist es vielleicht 'nicht denkbar' - weil die Musik eben nicht in Worten denkt - aber 'vorhanden'?

DARBRINGUNG IM TEMPEL. Auch das ein Zeigeakt: Das Kind wird Gott/dem Hohen Priester gezeigt. Ist dieses Zeigen dem der Musik verwandt, und führt das zur (Selbst-)Kritik eines vermeinten Sich-selbst-Seins? Das Dem-Anderen-etwas-Zeigen hat den Zweck das Gezeigte erst voll und ganz zu konstituieren. Es wird erst, was es ist, im Blick des Anderen. Da sind wir wieder bei Lacan und bei der Sprachähnlichkeit der Zeigestruktur. Ist die Fliege (die Musik) damit erschlagen und vom Tisch? So schnell wird's nicht gehen. Erstens ist noch nicht ganz ausgemacht, wie weit die Parallelität von Zeigen im Tempel und Zeigen in der Musik überhaupt reicht. Inwiefern wird etwas konstituiert wenn ein Konzert gespielt wird. Was ist der Unterschied zwischen dem Üben und der schließlichen Aufführung. Und was ist mit den Amateur-Musikern, die Hausmusik machen oder nur für sich alleine spielen und niemals dem Anderen zeigen? Zweitens ist die Darbringung im Tempel wohl eher der Sprechakttheorie zu vergleichen, also eben der Tatsache, dass im Zeigeakt sich etwas konstituiert (das vollständige Mitglied der Religionsgemeinschaft). Eine vergleichbare Konstituierungsgeste dürfte in der Musik kaum aufzufinden sein. Wo am ehesten noch eine der Sprache analoge Selbst-Verdopplung (mit eingeschlossener Selbst-Negation) statt hat, das ist der Aspekt der Interpretation gegenüber der Komposition: Die Komposition kommt einerseits nur zu ihrer eigenen Erfüllung in der Interpretation, andererseits ist Letztere auch immer etwas anderes als die intendierte Komposition, immer mehr oder weniger als diese. Aber dann: Was ist mit der "Instant-Komposition", der Improvisation, wo die in der Aufführung sich einstellende Verdopplung schon viel schwerer aufzuzeigen ist; etwa in der Differenz der Aufführung zu einer vorangegangenen Erarbeitung bestimmter musikalischer Mittel, zwischen Stand der künstlerischen Möglichkeiten und Tagesverfassung.

"CANTUS OBSCURIOR", ein Ausdruck Ciceros über die Art wie die Stimme in jeder Rede anwesend ist (und vielleicht etwas sagt, was die Worte nicht sagen).<sup>7</sup> Agamben schiebt diesen Aspekt der Stimme als irrelevant beiseite mit der Begründung, dass es sich in dem nur durch die Stimme und nicht durch die Worte Gesagten lediglich um eine andere Form des Bedeutens handelt, ohne das Hinweisen auf die Rede als Rede in Erwägung zu ziehen. Agamben übergeht hier ein weites Feld der reichhaltigsten Unschärfen, Paradoxien und Unmöglichkeiten, nämlich die Tatsache, dass wir es im stimmlichen Ausdruck mit einem Bedeuten zu tun haben, das in vielen Fällen nicht eindeutig benannt werden kann, wenn nicht sogar mit einem Bedeuten das nicht bedeutet. Das heißt, wir haben es mit einem lautlichen System zu tun, das fähig ist, das abgekartete Spiel der Linguisten und Philosophen gehörig ins Stottern zu versetzen. Und dieses System kann mit Fug und Recht als ein Subsystem der Musik bezeichnet werden. Die Musik spielt dieses Instrument mindestens ebenso virtuos wie die Sprache (die Stimme in der Sprache). Das darin stattfindende Nicht-/Bedeuten ist ein Ereignis der Form - eine Form die gewissermaßen leer ist, aber paradoxerweise höchst ausdifferenziert: eine komplexe und ausdifferenzierte Leere, ein feinnuanciertes, vielfältiges Nichts. Agambens 'Rede als Rede' ist ein trockenes Brötchen im Vergleich zu einem solch reichhaltigen Büffet. Aber auch Agamben erkennt die Stimme "als bloße Absicht zu bedeuten, als bloßes Meinen, in dem sich etwas zu verstehen gibt, ohne daß sich schon ein bestimmtes Bedeutungsereignis vollzogen hätte"(62). Wenn Hegel also meint, dass das Gemeinte niemals gesagt werden kann, so wäre also jenes Gemeinte aufs engste verknüpft mit der Stimme (in der Rede), aber auch mit allen anderen Disziplinen des Nicht-/Bedeutens, wie zB. der Musik und anderen Künsten, die alle nicht wären was sie sind, wenn sie nicht der genannten "Unmöglichkeit" so viel Raum gegeben hätten. Und wahrscheinlich ist dieser Zusammenhang auch der Grund warum uns diese Künste so sehr zu rühren vermögen: eben weil sie eine enge Komplizenschaft mit dem Meinen eingegangen sind, weil wir uns in ihnen mit etwas identifizieren, für das wir ansonsten keinen sprachlichen Ausdruck, gewissermaßen keine anerkannte Existenz erringen können - und das im Widerspruch steht zu der höchsten Dringlichkeit und nicht-präsentierbaren Präsenz in der subjektiven Empfindung eines jeden einzelnen Menschen.

DIE ANBETUNG DER SPRACHE. Der Philosophie fehlt es an Sprachkritik. Zwar ist die Sprache ihr einziger Gegenstand - aber man möchte sagen: Anbetungsgegenstand. Das 'Einziges' daran ist das Problem: Es gibt in der Philosophie keine anderen Götter neben der Sprache.

---

<sup>7</sup> zit. nach dass. 61

DAS SEIN DER SPRACHE. Etwas wie ein 'Sein' kann, entsprechend der Philosophie nur IN der Sprache stattfinden. Es gibt kein Sein außerhalb ihrer. Wenn ich also jemand zuhöre, und mich dabei in den vom Sprecher hervorgebrachten Klängen derart 'verliere', dass ich dem Text/der Bedeutung nicht mehr folge<sup>8</sup>, dann ist dieses Verloren-Sein kein Sein für die Philosophie. Dabei könnte ich dieses Sich-Verlieren genauso gut als ein Sich-Gewinnen bezeichnen. Denn was ich in diesem Moment gewinne, ist die Differenz zwischen Sprache als Text und Sprache als Klang, zwischen dem Erfassen der Bedeutung und dem Hören - und für die Philosophie somit zwischen Sein und (Noch-)Nicht-Sein. Ich erfahre in dieser Differenz beide Seiten als zur Existenz gehörig, oder vielmehr die Differenzenerfahrung selbst ist das was das Bewusstsein der Existenz begründet. Das (sprachliche) Sein ist somit ein eingeklammertes Sein, ein Nicht-Alles, das erst durch sein Komplement, die nicht-sprachliche Existenz ergänzt werden muss um überhaupt zu sich zu kommen.

DAS 'JETZT' DER SPRACHE. Nach Benveniste "verfügt der Mensch über kein anderes Mittel, das "Jetzt" zu leben, als es durch die Einfügung der Rede in die Welt zu verwirklichen." Und Agamben applaudiert dazu: "Die zentrale Stellung des Verhältnis von Sein und Präsenz in der Geschichte der abendländischen Philosophie liegt darin begründet, dass Zeitlichkeit und Sein eine gemeinsame Quelle haben: die "stetige Gegenwart" der Instanz der Rede." (68)

EIN HAUCH VON ZIMT UND BANANE. Ist die Weinqualität abhängig von den verbalen Prädikationen, von den blumigen Exzessen der Sommeliers? Kommt der Wein erst zu sich durch diese Wort-Gewölke?

DAS SEIN DES SEINS. Was die Philosophen uns sagen ist, dass die Weinprobe, bevor sie zu ihren Begriffen gefunden hat, kein Sein hat. Der Seinsstatus wird erst jenem Modus zugestanden, der zu seinen Begrifflichkeiten gefunden hat. Stärker noch wie beim Vorgang des Bedeutens im Allgemeinen wird vielleicht beim Vergleich der (noch) wortlosen mit der wort-bebilderten Weinverkostung deutlich, wie sehr die Begriffe hier etwas beiseite schieben oder verhängen, zustellen, vernageln, etwas, das ohne sie vielleicht viel reichhaltiger, vielfältiger, differenzierter, spezieller und besonderer ist - wogegen die Philosophen behaupten, dass vor der Bedeutung kein Besonderes erreicht werden kann, sondern nur das abstrakte Allgemeine.

AUSSERHALB DES WORTES. Für Agamben gibt es nur die Alternative zwischen der Hegelschen Dialektik oder einer stumm bleiben müssenden Mystik. Eine Erfahrung "außerhalb des Wortes" bleibt für ihn undenkbar.<sup>9</sup> Was also ist die Kunst, was ist die Musik,

---

<sup>8</sup> vgl. Antiautoritäre Etüde, [http://ablinger.mur.at/txt\\_antiauthoritarian.html](http://ablinger.mur.at/txt_antiauthoritarian.html)

<sup>9</sup> dass. 90. Und ein paar Seiten davor eine Bataille-Kritik mit dem selben Tenor (85ff)

wenn nicht genau eine solche Erfahrung? Die Musik/Kunst kann auf eine höchst artikulいたete Weise 'zeigen', die meilenweit über das bloße pronominate Zeigen, über das 'Dieses' hinausgeht, und in ihrer Spezifität und konkreten Materialität auch das Hegelsche Allgemeine übersteigt, und schließlich in den der Kunst eigenen Zeige-Akten mehrere tausend Jahre an Evolution und Ausdifferenzierung angehäuft hat, Prozesse, die nach wie vor lebendig, in Gang und unabgeschlossen sind. Und - was vielleicht noch weiter aufzuzeigen ist - das Zeigen der Kunst ist mindestens so Identität-stiftend und Subjekt-begründend wie die negative Bewegung des Denkens der Erfahrung in der Sprache. "Fraglos ist das sinnliche Bewusstsein der Grund von dem die Dialektik ausgeht, doch seine Wahrheit liegt darin, ein bloßes Nichts und als solches ungreifbar und unsagbar zu sein." (85) Der Musik ist es völlig egal ob ihr eigener Grund als "Nichts" oder als 'Etwas' bezeichnet wird. Diese Unterscheidung hat in ihr keine Bedeutung. Sie gibt auch der 'Unsaubarkeit' recht, wohingegen die behauptete Ungreifbarkeit ganz und gar nicht für sie gilt - auch wenn sie versteht, dass 'Ungreifbarkeit' ein unüberwindliches Problem der Sprache bleiben muss.

UNGREIFBARKEIT IN DER MUSIK. Es gibt zumindest etwas, das die Sprache so bezeichnen könnte. (Wer es noch nicht begriffen hat: Wir befinden uns hier in einem beckett'schen Theaterstück in welchem dessen Hauptfiguren, 'Sprache' und 'Musik', gegeneinander angetreten sind. Nur dass es keinen Herrn gibt, der beiden das Agieren oder das Schweigen gebieten könnte.) Es gibt in der sinnlichen Erfahrung etwas, das die Sprache inkonsistent nennen würde. Allerdings entsprechen diese Beschreibungen nicht dem Modus der sinnlichen Erfahrung oder der Kunst selbst. In diesem Modus gibt es eher ein wertfreies Nebeneinander verschiedener Arten, die Welt oder einen Gegenstand wahrzunehmen. 'Wertfrei' nur in dem Sinn, dass sie sich nicht zwangsläufig gegenseitig ausschließen wie das 'Ja' und das 'Nein' der Sprache, nicht aber in dem Sinn, dass es keine Bevorzugung oder keine Wahl gäbe.

DAS GENIESSEN DER MUSIK. Sollte dieses wirklich möglich sein, müsste es von den nicht-signifikanten ihrer Aspekte ausgehen, oder auch von jenen Aspekten, welche Signifizierung gewissermaßen 'aufheben' oder gerade erst entstehen lassen - und das vielleicht auch nur als eine unter mehreren Möglichkeiten: Sehr oft tragen solche signifizierenden Möglichkeiten die Struktur oder Form des Signifizierens, ohne jemals an den Schlusspunkt eines eindeutigen Signifikanten zu gelangen: Die Sterne einer bestimmten Konstellation könnten auch anders gruppiert werden, auch wenn wir für diesen Moment eine Bevorzugung, eine bestimmte Wahl oder Leseweise zugelassen haben. Der in der Kunst nicht zu Ende kommen könnende Prozess des Signifizierens bleibt weiter im Fluss. Das Genießen ist gewissermaßen mit diesem Fließen verbunden.

Letzteres ist die Voraussetzung des Ersteren. Es gibt zwar Entscheidung die uns Differenzierung erlaubt, aber es gibt keine Ein-für-alle-mal-Festlegung auf einen erstarrten Signifikanten, der uns "für immer" von dem abschneiden würde, was er bezeichnet. In diesem Fließen ist die Spaltung des Signifizierens gar nicht vollzogen: Objekt und potenzieller Signifikant sind dasselbe: Der Klang zeigt nur sich selbst. Und die In-sich-selbst-Aufgehobenheit ist das eigentliche lustvolle dieser Erfahrung.

IST DIE MUSIK EIN KIND? Inwieweit hat das Spielen des Kindes mit unserer Frage zu tun: der Als-Ob-Zustand, oder besser das in Schweben-Halten des Als-Ob: Bis in die letzte Konsequenz 'ernst' zu tun, aber gleichzeitig zu wissen, dass es nicht ernst ist, bzw. das gleichzeitige Wissen und Nicht-Wissen(-Wollen).

TIER ODER GOTT ODER LACHEN. Agamben schreibt über das dem (Sprach-)Menschen nicht erreichbare Genießen, das "keine Figur des Menschlichen, sondern Animalischen oder vielmehr Göttlichen [sei], und daß man von [ihm] nur schweigen kann oder bestenfalls über [es] lachen." (86) Die Formulierung reizt dazu, genau diese Gleichzeitigkeit von Animalischem, Göttlichem, Unsagbarem und Lächerlichem (oder Nicht-Ernstem) als den eigentlichen Ort der Musik aufzusuchen.

EIN "NIRGENDS OHNE NICHT". Während der Mensch sich in der Sprache der Welt gegenüber stellt, ist dem Tier, das "mit allen Augen das Offene sieht" das Sein "unendlich" und "ungefaßt", während es in einem "Nirgends ohne Nicht" wohnt.<sup>10</sup> Auch hier wieder die Frage, wie sehr wir so ein "Nirgends ohne Nicht" auch für die Musik in Erwägung ziehen müssen. Dann aber auch immer im Zusammendenken mit dem "Als-Ob", mit dem Ernst-Nehmen des Uernsts. Agamben erwähnt und übergeht gleichzeitig den Unterschied zwischen Rilke und Heidegger: Wo Rilke sagt "nirgends OHNE nicht", sagt Heidegger "Nichts ist es und nirgends". Heideggers "Nichts" scheint noch ein Sein zu haben, während das "nicht", die Verneinung, bei Rilke einfach fehlt. Das "OHNE nicht" ist das Entscheidende an jenem Ort außerhalb der Sprache: dort gibt es keine Verneinung. (95) Umgekehrt zu Agamben übergehe ich nun die Negation in "nirgends" und lese es einfach als "Unbestimmtheit des Ortes" - ohne ein Bewusstsein für ein Fehlen einer Bestimmtheit - niemand hat danach gefragt. Und was für das Tier gilt, gilt für Gott allemal: Sein Ort ist nirgends, weil sich sein Ort nicht festsetzen lässt.

NEGATION DER NEGATION in der Musik bedeutet, dass nie eine Negation stattgefunden hat, weder eine erste noch eine zweite, lehnt die Möglichkeit der Negation selbst ab. Aber letztlich

---

<sup>10</sup> Agamben greift hier auf Formulierungen Rilkes zurück, vgl. 92, Fußnote

ist diese Ablehnung das Begreifen des zutiefst negativen, zutiefst in-existenten Charakters der Sprache. Vor der Kontrastfolie der Unmöglichkeit von Negativität wird zugleich die 'Unmöglichkeit' dessen erahnbar, was uns in der Sprache konstituiert. Die Negativität der Philosophen ist ein Schoßhündchen im Vergleich zur viel radikaleren Unmöglichkeit, Fiktionalität und Konstruiertheit dessen, wie Sprache Welt hervorbringt. Und das greifbare 'Nirgendwo' von dem aus diese Unmöglichkeit beobachtet werden kann, kann in der Musik aufgefunden werden.

DIE GESCHICHTE DER 'SINNLICHEN ERFAHRUNG'. Meine Frage hier ist, ob der Begriff, von dem Hegel ausgeht, und auf dem das ganze In-Gang-Kommen seiner Dialektik beruht, nämlich die 'sinnliche Erfahrung', nicht selbst ein zutiefst historisch-Gewordener ist. Also, anstatt sie an den Anfang aller Dinge zu setzen, zu fragen, ob es die 'sinnliche Erfahrung', so wie Hegel sie verstanden hat, vor Hegel überhaupt schon gab. Agamben erwähnt "die moderne Vorstellung, daß das 'Erlebnis' den Stoff abgibt, den der Dichter mit seinem Gedicht auszudrücken hat", und fügt an: "ein der klassischen Welt [...] wenig vertrauter Gedanke"(113). Genauso könnte also die 'sinnliche Erfahrung' ein der klassischen Welt wenig vertrauter Gedanke gewesen sein. Das wovon alles ausgeht, wo alles anfängt, ist vermutlich der Topos der mehr als alles andere der historischen Gewordenheit unterliegt. Das wovon "alles anfängt" konnte vielleicht gar nicht anderswo aufkommen, als am Beginn des sich selbst Gewähr werdenden Bürgertums.

DER SICH IN EINE ZISTERNE BEGIBT. Agamben bringt das schöne Beispiel der "Tenzone des Nichts", provençalisch, 12. Jhdt.<sup>11</sup>, in der das Erlebnis des Klanges der eigenen Stimme in einer Zisterne beschrieben wird. Agamben beschreibt dieses als eine Konjunktur von Sprache und Nichts und leitet diese hervor aus dem Echo, der Verdopplung des Ich im Echo, dem Fremdwerden des eigenen Klanges, der Ortlosigkeit der eigenen Stimme, ihr Nicht-festhalten-Können, ihr Entschwinden, ihr Nichts... Die Philosophen können dieses Erlebnis nur als Negation beschreiben, weil sie das 'Ich' für absolut setzen um es anschließend für unauffindbar zu erklären. Aus der Perspektive der Musik oder des 'Hörens' jedoch steckt in dem Zisternenerlebnis nicht nur die Spiegelung eines nichtenden Ichs, sondern die Antwort des Raumes, der das Ich als untrennbar von ihm selbst erfasst.

MUSIK IST NICHT WAHR - genauso wenig wie sie unwahr ist. Und die Philosophie würde sich selbst aufheben, wenn sie ein so weites Feld menschlicher Subjektivierung, das NICHT in der Dichotomie wahr/unwahr befangen ist, anerkennen würde. Die

---

<sup>11</sup> von Aimeric de Peguilhan, s. dass. 122



Philosophie schaut lieber weg. Dieses Wegschauen hat ihren Grund in der zweieinhalbtausend Jahre alten Geschichte der westlichen Philosophie. Nach dieser Tradition wäre eine 'Philosophie der Musik' ein Widerspruch in sich. Es wäre eine Philosophie, die die Logik ausklammern und ihren fundierenden Sprachbezug auflösen müsste. Eine Philosophie der Musik erforderte also ein Denken, das im strengen Sinn keine Philosophie mehr wäre, etwas, das das Sowohl-als-Auch denken könnte, die Gleichzeitigkeit von Ja und Nein - ein chinesisches Denken?

MANCHMAL beim "Philosophieren", wenn es diese Momente gibt, wo einem der Abgrund der Sprache vor Augen tritt und gleich wieder verschwindet, und wo man dem Verschwinden noch lange nachhängt, und in der Atmosphäre dessen, was eigentlich schon verschwunden ist, zu baden versucht, bis das Bad immer trockener wird, die Suppe immer dünner, und eigentlich schon längst nichts mehr da ist von der gewichtigen Erfahrung des Abgrunds, und man schließlich zum Eingeständnis der eigenen Leere, die ja eigentlich eine Leere der Leere ist, ein Fehlen des Abgrunds - dann plötzlich, wenn die Leere wirklich ganz und gar ausgeleert ist, merkt man, dass die Geräusche von draussen durch den Lüftungsspalt des Hotelfensters dringen und man allein in einem Zimmer sitzt.

IM ZIMMER ALLEIN. Die Philosophie erfasst das Denken in seiner Negation, aber erfasst sie es auch in seiner Abwesenheit auf der Rückseite einer plötzlichen Anwesenheit? Erfasst sie das Heraustreten der Abwesenheit? Erfasst sie, dass da tatsächlich etwas anderes IST als Abwesenheit - angrenzend ist? Erfasst sie die Grenze, den Modus-Wechsel von - so möchte ich sagen - der Negation zur Einsamkeit?

DAS LACHEN DES BRENNUS. Nun, da ich beginne zu verstehen, was Philosophie eigentlich treibt, fühle ich mich ein wenig wie der Keltenanführer Brennus vor den delphinischen Göttern nachdem er die heiligste Stätte der damaligen Welt eingenommen hatte. Es wird uns sein Lachen berichtet angesichts der steinernen "Puppen". Aber ich bin mir völlig sicher, es war ein unglaublich enttäushtes Lachen: DAS SOLL ES WIRKLICH GEWESEN SEIN!!? HAHAHA! DAS IST DOCH WOHL EIN SCHERZ! HAHA! DAS KANN DOCH NICHT ALLES SEIN! HAHAHAHA!

DIE GLOCKEN VON HUDDERSFIELD erinnern mich daran, dass ich falsch liegen könnte - mit ALLEM. Die zehn diatonisch gestimmten Glocken umspannen eine Dezime, deren Reihenfolge ständig umgeschichtet wird, bis sie wieder in der Ausgangsfolge (eine Abwärts-Skala) erklingen. Aber ich kann diese Permutation als solche nur hören in Bezug auf eine Referenzglocke, typischerweise die tiefste Glocke. Wenn solch ein referentielles Hören das Modell für jegliches Hören ist, hab ich verloren: ALLES.

ACH, DU SCHON WIEDER, SCHEITERN, GUTER FREUND! Da tauchst du wieder auf, gleich nachdem du mich das halb bittere, halb triumphale Lachen des Brennus hast kosten lassen! Aber, Scheitern, wenn du der Teufel bist, dann kann man mit dir doch handeln, oder? Können wir einen Pakt schließen?

DAS NEIN-WORT. Die Philosophen sagen, das entscheidende Moment das dem Menschen die Welt und sein Da-Sein erschließt, ist sein Ja-Wort zum Stattfinden der Sprache.(141) Aber ist es nicht viel mehr das Nein-Wort, das entscheidet? Ist es nicht gerade der Ausstieg aus der Konversation, aus dem Verstehen, und die Hinwendung zum 'Hören', in welchem die Bedeutung nicht liquidiert aber doch 'aufgehoben' ist, wo das Bewusstsein für dasjenige aufscheinen kann, das wir gerade verlassen haben?

DAS NEIN-WORT ZUM NEIN-WORT. Auf den ersten Blick mag es verwirren, dass dieses 'Nein' uns gerade in jenen Bezirk führen soll, in dem kein 'Nein' existiert. Aber dieses 'Nein' wird ja auch nur von der Sprache aus, vom Denken, als 'Nein' interpretiert. Vom 'Hören' aus dagegen betreten wir einen positiven Bereich, etwas Anwesendes, von dem aus die dahinter liegende Nicht-Anwesenheit der Sprache aufscheint. Und - nicht zu vergessen: das eigentliche 'Nein' ist das 'Ja'! Die Zustimmung zur Sprache ist die Anerkennung dessen, was es nicht gibt: das Nein.

HÖREN IST UN-ETHISCH. Agamben sagt, diese Zustimmung ist der eigentlich ethische Akt. Ist dann das 'Hören' un-ethisch? Ist das unser Pakt, Scheitern?

CAGE/SCHEITERN. Was also hat Cage erreicht wenn er die Klänge von ihren Bedeutungen befreien wollte? Auch wenn er den 'Melodien' nicht entkommen konnte, also den Beziehungen zwischen den Klängen, bzw. zwischen den Klängen und uns, so sind diese Beziehungen - und durch sie die Bedeutungen - doch 'andere' geworden - sagen wir - auf dem Weg von Schoenberg zu Cage. Was sagt uns dieses Anders-Werden, also die Veränderbarkeit der Beziehungen, über die Klänge selbst. Vermutlich nichts. Die Klänge bleiben genau so unerreichbar wie die Welt oder die Dinge (an sich).

OHNE WOLLEN, OHNE 'JA'. Zu meiner allergrößten Überraschung zieht Agamben am Ende des Buches über die Sprache und den Tod einen Modus in Erwägung, um dem 'Ja' zur Sprache, dem Sprache-Wollen zu entkommen. Er nennt den Modus "infantil, das heißt ohne Wollen". "Infantil" - passt das nicht zur Musik, zu ihrem Sowohl-als-Auch, zu ihrem kindlichen Ernst, zum Als-Ob? Und ist die Musik, bzw. das 'Hören' nicht genau dieser Modus, der das 'Ja' zur Sprache zurücklässt?

ANDERERSEITS DIE KIPPBILDER<sup>12</sup>: Zeigen sie nicht, dass auch in der Musik/im Hören nur eine Differenz erfasst werden kann, also etwas Negatives? Anders allerdings als bei den Philosophen geht das Kippen nicht nur in eine Richtung: ich kann auch wieder zurück; das Verlassene ist nicht auf immer verloren. Und im fast beliebig verfügbaren Hin- und Herkippen wird mir dann doch etwas als 'positiv' gegeben: Natürlich nicht die Wahrheit einer der beiden Kehrseiten, aber gewissermaßen die Gewissheit der Kippbarkeit meiner Wahrnehmung, die absolute Gewissheit sogar, dass keine der beiden Seiten 'alles' ist. Und diese Positivität schließt etwas weiteres mit ein, das die Philosophie kategorisch ausschließen muss, etwas das wir in einer *Contradictio in adiecto* als sinnlich erfahrbare Transzendentalität bezeichnen könnten.

DAS TRANSZENDENTALE QUADRAT. Beim Anhören von 'Weiss/weisslich 7, Quadrat'<sup>13</sup> bleibt (fast) immer etwas 'offen', etwas bleibt unerfüllt, d.h. wir können mit dem Stück/dem Klang nichts (nicht genug) anfangen. Es ist wie ein Wort das zu uns gesagt wird, aber dem wir keine Bedeutung entnehmen können. Eine seltsame Leere entsteht. Wir reagieren mit Langeweile oder Ablehnung. All das aber, was hier nicht (zu uns) spricht, zeigt dafür etwas: In seinem Ausbleiben wird erneut die Konstruktion des Hörens vorgeführt. Es zeigt, dass und wie wir mit einem Klang etwas anfangen können müssen, um ihn hören zu können. Es zeigt, dass dieses Anfangen eine gewisse Ähnlichkeit zum Bedeuten in der Sprache hat.

BEDEUTEN UND ANFANGEN. Gibt es in dieser Verwandtschaft etwas, das uns Auskunft über eine beiden zu Grunde liegende Struktur gibt? In beiden Fällen besteht der Zwang, eine Beziehung zwischen uns und einer bestimmten Lesbarkeit des jeweiligen Dings errichten zu müssen. Und diese Beziehung ist die eines Begehrens, oder Wollens, oder einer Intention, die uns mit dem jeweiligen Gegenstand verbindet.

AUSSERHALB. Wichtiger aber ist, dass im 'Quadrat', in seiner 'Langeweile' etwas begegnet, was NICHT dem Mechanismus des Wollens unterliegt. Es scheint sich etwas außerhalb von uns zu stellen, außerhalb unserer Verfügbarkeit, Erreichbarkeit, Denkbarkeit.

ENTZOGENHEIT. Es scheint, dass sich im 'Quadrat' etwas einstellt, das sich sogar der 'Konstruktion' des Hörens entziehen will. Es mag Momente geben, wo eine bestimmte Beobachtung - ein Wollen, eine Projektion - diesem Entzogenen etwas hinzufügt, irgendeine Besonderheit der Qualität, etwa

---

<sup>12</sup> Mehr zu "Kippbilder" in: "Eine Musik, die sich entzieht", vgl. Fussnote 4. Kippbilder meinen jene Strategie, die durch eine minimale Verschiebung des Blickpunkts das vor uns liegende "Objekt" ganz anders erscheinen lässt.

<sup>13</sup> vgl. [http://ablinger.mur.at/ww7\\_square.html](http://ablinger.mur.at/ww7_square.html)

die Raumantwort. (In manchen Räumen ist das 'Quadrat' durchaus akustisch reichhaltig, und erzeugt Abweichungen von sich selbst, denen wir gerne hinterher hören.) Aber gerade vor solchen Momenten zeigt sich der Unterschied nur umso deutlicher, zeigt sich das, was uns entzogen bleibt, was uns nicht rein lässt, draußen vor lässt: wir stehen vor einer Wand ohne Fenster, ohne Tür.

FREMDHEIT. Es scheint, dass wir es hier mit einer kategorischen Fremdheit zu tun haben, mit etwas, das als solches dem Denken unzugänglich ist. Wir können nur im Nachhinein die Situation erinnern und dabei unsere Hilflosigkeit rekonstruieren. Alles was das Denken/das Erinnern kann, ist unsere Reaktion auf diese Fremdheit zu analysieren, aber es kann die Fremdheit selbst nicht erreichen.

WAS DAS DENKEN NICHT KANN, ABER DIE MUSIK KANN. Hier haben wir es tatsächlich mit einem prinzipiellen Unterschied zwischen 'Denken' und 'Hören' zu tun. Die Fremdheit kann nicht gedacht, sie kann nur erfahren werden. Ich könnte meinem Publikum in einer Werkeinführung alle möglichen Aspekte des 'Quadrats' erläutern: die allgemeine Dimension des Weissen Rauschens als Totalität, als Alles; die kunstgeschichtliche Beziehung zu Malewitsch und damit zum Titel des Stücks; die Opposition von Stille und "Alles", und damit auch bereits die Opposition von etwas Erfülltem (Stille) und etwas Leerem (Alles); ja, ich könnte auch auf jenes Phänomen des 'Außen-vor-Bleibens', auf das Nichts-damit-anfangen-Können', auf die potenzielle Langeweile oder Zumutung hinweisen - aber das alles ist etwas völlig anderes, als das tatsächliche Sich-Ereignen, als das Ausgesetzt-Sein gegenüber der Fremdheit. Jeder Versuch diese Dinge zu denken ist 'anheimelnd', erfüllt und warm im Vergleich zur kategorischen Leere und Kälte jener Erfahrung im tatsächlichen Vollzug des Hörens.

WARMES DENKEN, KALTES HÖREN. Denken ist immer erfüllt, immer kuschelig, immer wie eine Decke die uns einhüllt und vom Frieren schützt. Wir können nicht denken ohne diesen Schutz, diese Hülle. Denken ist die Hülle. Und das vergleichsweise Kuschelige des Denkens trifft auch noch auf die Schauer vor der Negativität, den Schwindel vor den Abgründen zu, die das höchste Genießen und den Triumph der Philosophen ausmachen. Hinsichtlich der schützenden Hülle ist das Hören im allgemeinen keinesfalls das Gegenteil zum Denken. Auch das Hören besteht zu großen Teilen aus dem Konstruieren und Eine-Beziehung-Herstellen, und das ist genau so Schutzhülle wie die des Denkens. Aber es gibt im Hören - und hier vielleicht deutlicher als im Sehen - die Möglichkeit, dass die Hülle zerreißt, dass wir nackt und unverhüllt einem Etwas gegenüber ausgesetzt sind, dem wir uns üblicherweise mit der Abwehrhaltung 'Langeweile' oder 'Desinteresse' zu entziehen

suchen. (Und natürlich ist das 'Quadrat' nicht das einzige Stück, die einzige Situation, die das kann. Auch die Zeiterfahrung ausgedehnter 'Wandelweiser'-Stücke etwa ist etwas, was uns zumindest bei den ersten malen überraschen kann - oder in der wir uns selbst überraschen können - ganz unabhängig möglicher Informationen, Beschreibungen oder Partiturkenntnisse die uns zur Vorbereitung gedient haben möchten.)

BANALITÄT. Jetzt hab ich so lange nachgedacht, und bin nun an einen Punkt gekommen, wo sich für einen Moment ganz klar zu zeigen scheint, was das Denken nicht erreicht, und wo aber das Hören darüber hinaus gelangt - ohne Mystik - nur, um bei einer Banalität und Binsenweisheit zu landen: Musik muss man eben hören/erfahren, die Erfahrung selbst kann nicht etwa durch Partiturstudium erschlossen werden.

TROTZDEM. Danke, Scheitern!

SCHEITERN. Aber was ich glaubte, erreicht zu haben, war auch wieder die Negativität, die Kälte, das Nirgendwo, die Fremdheit. Die Philosophie hat DOCH recht. Ich muss es zugeben. Das Einzige was mich noch retten könnte, wäre die sinnliche Erfahrbarkeit dieser Fremdheit, des Scheiterns. Das Einzige, was uns einen (kleinen) Schritt über die Philosophie hinaus führen würde, wäre die von der Philosophie ins Unerreichbare, ins Negative gestellte Unmittelbarkeit des Unerreichbaren. Ob mir das gelungen ist? Das Leben geht einfach so weiter, als sei nichts geschehen. Es ist nichts geschehen.

(Erstveröffentlichung: MusikTexte, 2017, Heft 155)