

# UNSINN

"Unsinn", was soll das? Mittenhineingesprungen: Es soll eine Philosophie der Musik die kein anderes Ziel hat, als aufzuzeigen, dass eine Philosophie der Musik unmöglich ist, weil eine solche Philosophie nur möglich wäre, wenn sie genau diese, also die Philosophie selbst, hinter sich ließe. Oder anders gesagt, ein aussichtslos halbsbrecherisches Unterfangen, das sich anschiekt, der Philosophie vorzuhalten was sie NICHT kann, um gleichzeitig die Musik zu ermächtigen, genau da weiterzugehen, wo die Philosophie halt machen und umkehren muss - das Unterfangen, in Worten zu sagen, was in Worten niemals gesagt werden kann.<sup>1</sup>

ADORNO LAMENTIERT (in "Das Altern der Neuen Musik") über den Verlust des Sinns in der Nachkriegsmusik. Und mit Sinn meint er die "musiksprachlichen Mittel" der Motive, Themen, Überleitungen und Reprisen, jene Mittel also, an denen Schönberg - entgegen der inneren Logik seiner eigenen 12-Ton-Technik - noch unbedingt festhalten wollte. Dass die 12-Ton-Technik selbst ausreichend zusammenhangstiftend sein könnte, daran glaubte weder Schönberg noch Adorno. Nur die "musiksprachlichen" Mittel also stiften für Adorno "den musikalischen Zusammenhang", "ohne den von Musik nicht die Rede sein kann" (so ähnlich in "Das Altern der Neuen Musik"). An Adornos Kritik zeigt sich ganz klar, was die ältere neue Musik der Schönberg-Zeit von der neueren neuen Musik trennt, also dem, was dem Hörer Adorno ab 1950 zugemutet wird, und was der Denker Adorno nicht mehr zu denken vermag. Der Philosoph zeigt sich in seiner Ablehnung einer Musik, welche gerade dabei ist, bisher zentrale Instanzen wie Ausdruck und Semantik zu hinterfragen, als philosophisch auf einer Höhe (Tiefe), von der aus er nur mehr das "Absurde" daran festmachen kann. Bedeutung und Ausdruck aufs Spiel zu setzen ist für ihn der Untergang des Abendlandes. Von Musik kann bei einem solchen Unternehmen "keine Rede [mehr] sein".

DAS VERSTEHEN KOMMT DANACH. Ich gestehe, dass ich vieles was ich an Texten geschrieben habe, zum Zeitpunkt des Aufschreibens noch gar nicht verstanden habe. Vielleicht gab es ein kurzes Aufblitzen des Verstehens im Moment des Hinschreibens - oder kurz davor -, aber spätestens am nächsten Tag hab ich nichts mehr verstanden und mich über meine eigenen Formulierungen gewundert. Oft aber kann nicht einmal dieses 'Aufblitzen' als Gewährleistung herhalten; oft hab ich lediglich geschrieben, was richtig KLINGT, hab ich einer

---

<sup>1</sup> Vorliegender Text kann als unmittelbare Fortsetzung meines Artikels "Musik ist nicht wahr - oder: Warum es keine Philosophie der Musik geben kann", MusikTexte, 2017, Heft 155, angesehen werden, und besteht aus Notizbucheinträgen von Ende 2016 bis Anfang 2017.

Formulierung lediglich auf Grund ihres Klanges vertraut. Anfang der 80er-Jahre gab es die New-Wave Band "Ideal" mit Annette Humpe als Lead-Sängerin ("Deine blauen Augen machen mich so sentimental"); in einem Interview gefragt, wie sie zu ihren Texten komme, antwortete sie etwas Ähnliches: Sie gehe nicht dem Sinn hinterher, sie höre nur auf den Klang der Worte. Und nach etwa 35 Jahren solchen Hören-Schreibens möchte ich konstatieren, dass die Methode Konsistenz bewiesen hat, und rückblickend nun sogar von der Sinn-Seite betrachtet Sinn macht. Und weiß nicht jeder Musiker ohnehin bis in seine Haarspitzen hinein, dass, was gut klingt, auch richtig ist? Und er weiß das in einem viel absoluteren Sinn als ein Philosoph jemals etwas zu wissen vermag: Denn was der eine Philosoph als 'richtig' erkennt, mag der zweite schon wieder unter einem anderen Gesichtspunkt betrachten und bereits als ein wenig weniger richtig ansehen. Dagegen über die Frage, was eine schwebungsfreie Quint ist, gibt es keine verschiedenen Ansichten. Es ist keine Frage der Ansicht. Es ist "absolut" in jenem relativen Sinn, dass sinnliche Wahrnehmbarkeit und wissenschaftliche Messbarkeit, Schwebungsfreiheit und numerische Proportion hier weitgehend kongruent sind. Es könnte also sein, dass ich, wenn ich beim Texte-Schreiben dem Klang vertraue, näher an solchen Übereinstimmungen bin, als wenn ich nur meinem (mir momentan zugänglichen) Sinnverständnis folge. Dem Klang zu vertrauen, heißt aber auch dem Sinn gegenüber in gewisser Hinsicht blind zu sein. Heißt, zu Schreiben ohne zu verstehen. Tatsächlich verstehe ich manches von dem was ich Anfang der 90er Jahre geschrieben habe erst heute. Früher, wenn ich auf eine Textveröffentlichung angesprochen, und gefragt wurde, was ich mit jener Stelle gemeint hätte, bekam ich einen roten Kopf: Ich konnte es nicht erklären. Dasselbe gilt für die Musik: Vieles von dem was ich komponiert habe, geht mir erst nach und nach auf in seinem Potential, die Erfahrung und die Wahrnehmung transparent zu machen. Egal ob Musik oder Text: ich schrieb nicht was ich verstanden hatte, ich schrieb was ich verstehen wollte (und ich hoffe, dass das immer noch so ist, werde es aber erst später beurteilen können).

DER MODUS DER PRÄSENZ. Es gibt eine unüberbrückbare Diskrepanz zwischen unserem 'natürlichen' (Die Philosophen sagen "naiven") Anspruch auf Realität, darauf, dass das, was wir vor uns sehen, auch tatsächlich vor uns ist, und andererseits der Weise, wie diese Frage in der abendländischen Philosophie behandelt wird. Die Philosophen sind sich weitgehend einig, dass das, was der natürliche Anspruch einfordert, ein Phantom ist, und bieten stattdessen ein komplexes Verweissystem - zB. das transzendente - um uns mit dem Ding vor unserer Nase in Verbindung zu setzen. Es gibt also diesen Modus in welchem die Philosophie die Frage nach der Realität oder der realen Präsenz abhandelt. Aber ist das auch der einzige Modus, der uns zur Verfügung steht? Man kann ruhig von 'einem' Modus

sprechen trotz aller Verschiedenheit der unterschiedlichen Philosophie-Schulen: es ist EIN Modus in unterschiedlichen Varianten. - Allein die Tatsache solcher Einigkeit sollte uns skeptisch machen. Es MUSS andere Modi geben! Es GIBT andere!

KIPPBILDER. Kippbilder sind bei Agamben "jene geometrischen Figuren, die wenn sie lange genug betrachtet werden, eine andere Gestalt annehmen, von denen aus dann kein Weg, abgesehen von der Möglichkeit, die Augen zu schließen, zur ersten Gestalt zurückführt"<sup>2</sup> - Da haben wir wieder das Schema, den Modus der Philosophen: "kein Weg der zurück führt", nicht mal im Kippbild. Das ist der Modus des Transzendentalismus, der Modus der Dialektik und der der Linguisten bzw. der Konstitution von Bedeutung. Und meine Aufgabe ist es zu zeigen, dass ich sehr wohl zurückkippen kann. Und was ist schon dabei, die Augen zu schließen für einen Moment? Ein Zwinkern reicht. Ob es sich bei dem Kippbild um einen Necker-Würfel oder ein 3-D-Bild, bzw. Stereogramm handelt: Schon ein Blinzeln kann uns aus der anvisierten Gestalt/einem 3-D-Bild wieder rauswerfen und zurückkatapultieren an den "unschuldigen" Start. Das Blinzeln-Müssen ist das was uns von den Göttern unterscheidet, ist das Eingeständnis unserer Sterblichkeit. Und die Kunst ist vielleicht diejenige Disziplin, die das Zurückspringen von der Bedeutung, das Abprallen von ihr, die Pendelbewegung zu-und-von, das Kippen am Weitesten kultiviert hat.

SIE LIEBT MICH / SIE LIEBT MICH NICHT - und ich bin offenbar gerade wieder im Pendel-Modus 'Sie hat recht / sie hat DOCH NICHT recht, die Philosophie'.

DER MENSCH OHNE INHALT. Das ist Agambens Ehrentitel für den Künstler. Im gleichnamigen Buch sind viele anregende und lesenswerte Motive zueinander in Stellung gebracht, aber der Schlussfolgerung kann ich mich dennoch nicht anschließen. Was Agamben als den Geltungsbereich des "Ästhetischen" definiert, halte ich für eine Fehldiagnose. Die Veränderungen die die "ästhetische" Wahrnehmung seit dem späten 18. Jahrhundert mit sich bringt, soll für die Spaltung zwischen dem Künstler und seinem Publikum, zwischen schöpferischer Subjektivität einerseits und ästhetischem Urteil andererseits verantwortlich sein.<sup>3</sup> Die beschriebene Spaltung ist jedoch schon im Künstler selbst vorfindbar. Um zur Anerkennung zu gelangen hat er keine Wahl, als selbst das "Museum Theatrum" anzustreben, seine Haut zu Markte zu tragen, seine Subjektivität in ein Objekt zu transferieren, sodass ihm als Ausweg nur das unabschließbare Vor-sich-selbst-Davonlaufen, die Flucht vor der eigenen Objektivierung bleibt. Ganz anders liegt der Fall beim Betrachter: Zwar zeigt Agamben auf, wie sehr es selbst dem Ästheteten verwehrt ist 'im Ästhetischen' zu verbleiben, wie

---

<sup>2</sup> Giorgio Agamben, Der Mensch ohne Inhalt, Edition Suhrkamp, 2012, S.20

<sup>3</sup> das. S.50

sehr er etwa den "schlechten" Künsten, dem 'schlechten' Geschmack auf den Leim gehen muss. Aber in der Beschreibung der "Spaltung" lässt er diesen Punkt einfach fallen. Agamben spricht explizit nur vom Betrachter und von visuellen Künsten, dehnt aber seine Schlussfolgerung auf die Kunst im Allgemeinen aus. Um zu ermessen, wie sehr das Publikum gerade NICHT auf die ästhetische Wahrnehmung zurückgestutzt werden kann, müssen wir nur an das Theater oder die Oper des späten 19. Jahrhunderts denken, an die Wagner-Ekstasen, welche mit dem "ästhetischen" Urteil, oder gar dem kantschen "interesselosen Wohlgefallen" unmöglich erfasst, vielmehr ganz und gar verfehlt werden.

ECHTE BEWÄHRUNG. "Die Kunst erhält erst in der Wissenschaft ihre echte Bewährung" (Hegel)<sup>4</sup>. Ich bin versucht zu sagen, die Kunst erhält erst im Scheitern der Wissenschaft (im Versuch die Kunst zu erfassen) ihre echte Bewährung.

DER BERG. Oder: WAS DAS EINFACH-NUR-DA-SEIN EINES BERGS VOM NIEMALS-EINFACH-NUR-DA-SEIN EINES MUSIKSTÜCKS UNTERSCHIEDET. Der Berg war auch nicht einfach da, solange er von Gott gemacht war. Erst seit der göttliche Wille hinter dem Berg verschwunden ist, tritt dieses Einfach-Nur-Da-Sein hervor. Das Einfach-Nur-Da-Sein ist also etwas geschichtlich Gewordenes. Um also ein Musikstück einfach nur da sein zu lassen, müsste sein Komponist (sein 'Schöpfer') hinter ihm verschwinden. Aber wie sollte das gehen? Der Komponist kann vielleicht ein Stück weit zurücktreten, aber niemals ganz verschwinden, so gern er das auch tun würde. Und so lange ein Stück 'von jemand' gemacht ist, ist es mit einer Intention ausgestattet, verrät es uns etwas, das sein Autor gar nicht sagen wollte - nicht mal wollen hätte KÖNNEN - und das ist dasselbe wie eben NICHT einfach nur da zu sein, ist Ausdruck der notwendigen Spaltung.

PHILOSOPHIEREN IST DAS HIERSEIN VERLIEREN. Es gibt Momente, in denen ich mich beim "Philosophieren" dafür hasse, wie sehr ich dabei ein Hier und Jetzt verliere, genau das, was ich in der Kunst unaufhörlich und unnachgiebig zu gewinnen suche.

DIE KUNST ALS BERG ist also noch nicht erledigt, nicht zur Gänze beiseite geschoben. Die Sache des 'Niemals-Einfach-Nur-Da-Seins' der Kunst ist ja verknüpft mit der Perspektive des Betrachters, dem die Kunst nur als Fertiges und Abgeschlossenes, als Gemachtes gegenübertritt. Für den Künstler ist aber die Kunst das 'Machen', also das Unfertige. Und in dieser Ansicht gibt es die anschließenden/abschließenden Negationen noch nicht (und auch nicht den "Nihilismus", den Agamben als den Grund der Kunst ansieht<sup>5</sup>).

---

<sup>4</sup> zitiert nach Agamben, das. 55

<sup>5</sup> vgl. das Kapitel "Ein sich selbst vernichtendes Nichts", das. 70ff.

DAS TUN UND DAS KALB. Es stehen sich also gegenüber: Das Tun des Künstlers und der Blick des Betrachters, welcher immer der Blick auf das fertige Ding ist, "Kalb" ist, das er nur anbeten oder verfluchen darf.

IN GANG HALTEN. Nicht folgen will ich daher Agambens Bestreben, die Poiēsis zum ursprünglichen Modus der Kunst machen zu wollen, und damit gleichermaßen zum "Raum der Wahrheit"<sup>6</sup>. Die Poiēsis ist das Hervorbringen von Etwas, der Übergang von nichts zu etwas - ganz klar: das ist die Struktur der Wahrheitswerdung, aber eben nicht die Struktur der Kunst. Das Hervorbringen ist erst durch das Hervorgebrachte konstituiert, und dieses verfehlt den Kern der Kunst. Dieser Kern ist eher im "Tun" zu ergreifen. Allerdings muss dieses Tun anders definiert sein als bei Agamben. Es muss abgelöst werden vom 'Opus' des 'operare'. Der Zweck des Tuns ist nicht das Hervorbringen (von etwas) sondern das In-Gang-Halten. Es ist einem viel ursprünglicheren Modus verpflichtet als dem des griechischen Kunstideals, und das ist der Modus des Rituals, der heiligen Handlung, die nichts weiter hervorbringt, außer der Präsenz selbst. Und dieser Modus ist auch der der Aufhebung der Differenz zwischen Innen- und Außenansicht der Kunst, zwischen Künstler und Betrachter. Und auch der der Aufhebung der Differenz von (das Hier und Jetzt) 'gewinnen' und 'verlieren'.<sup>7</sup>

KUNST IST. Agamben sieht in der Kunst zwar die höchste Aufgabe des Menschen, doch indem er - wenn auch nur flüchtig - ebenfalls auf das Ritual zurückgreift, vermeidet er, auf die Unvereinbarkeit mit seiner eigenen Konzeption einzugehen.<sup>8</sup> Damit nicht genug, Künstler und Betrachter werden schließlich sogar versöhnt und die anfängliche Spaltung überbrückt, was schön klingt, aber nur erreicht wird, indem die Kunst der Wahrheit angeglichen, diese zur Grundlage jener gemacht wird.

DUMMHEIT VERHINDERN. Die grundsätzlichsste aller Aufgaben der Philosophie sei es, Dummheit zu verhindern.<sup>9</sup> Sollte es der Philosophie jemals gelingen die Dummheit zu verhindern, die Dummheit abgeschafft zu haben, hätte sie sich selbst gleich mit abgeschafft. Und zwar nicht weil das 'Gute' einen 'bösen' Grund braucht, vor dem es selbst als 'gut' erscheinen kann,

---

<sup>6</sup> das. 91ff.

<sup>7</sup> Etwa 1980 erfand ich die Figur des 'Vestalen' als Beruf für jenen Hermaphroditen, der sich im Titel meines "Opus 1" wiederfindet: "Der neuvermählte Hermaphrodit - zufällig und mit sich selber". Der Hermaphrodit fungiert hier als Identifikationsfigur des sich als gespalten erkennenden Künstlersubjekts, das seine hehrste Aufgabe nicht in der Herstellung von etwas, sondern darin sieht, das Feuer nicht ausgehen zu lassen.

<sup>8</sup> Agamben 135f

<sup>9</sup> Ray Brassier: "I agree with Deleuze's remark that ultimately the most basic task of philosophy is to impede stupidity". [https://en.wikipedia.org/wiki/Speculative\\_realism](https://en.wikipedia.org/wiki/Speculative_realism) (zitiert wiederum nach: James Whitehead, "Bad Music", JLIAT, 2016)

nicht weil es 'Mist' braucht damit 'Rosen' blühen, sondern weil 'Dummheit', das Falschverstehen, das Nichtverstehen, die Differenz zu einem 'verstandenen' Verstehen die Voraussetzung des Philosophierens selbst ist.

DIE INTELLIGIBILITÄT HAT ONTOLOGISCHEN CHARAKTER. Das ist eine von mir zur Formel verkürzte These Agambens<sup>10</sup>, in der es eigentlich nicht um die Intelligibilität als solche, sondern um eine ganz bestimmte geht. Trotzdem interessiert mich in diesem Moment nur der allgemeine Fall. Also die Frage, ob das Denken selbst, oder die Denkfähigkeit des Menschen so leicht ontologisiert werden kann. Dann wäre nämlich zwischen dem Denken (oder dem Hören) und den gedachten (oder gehörten) Dingen kein ontologischer Unterschied...<sup>11</sup> Mir scheint, es hat ganz unmittelbare Vorteile, das Denken wie ein Ding zu denken, als etwas das existiert, unabhängig und neben den anderen Dingen. Dann kommen wir gar nicht mehr in die Versuchung, sie miteinander zu verwechseln, oder das Denken einer Sache für die Sache selbst zu halten (das Hören eines Klanges für den Klang).<sup>12</sup>

SPRACHE UND WELT / SPRACHE UND MUSIK. Es gibt einen Zusammenhang zwischen der Trennung in Sprache und Welt einerseits und der Ablösung der Musik von der Sprache, einer Ablösung, die bereits in der Antike dokumentiert ist in der Trennung von 'melos' und 'logos'.<sup>13</sup> In der Unterscheidung von Musik und Sprache nimmt die Musik gewissermaßen den Platz der Welt ein, sie wird zu dem, wovon - ab dem Moment der Scheidung - nicht mehr gewiss ist ob es von der Sprache noch (vollständig) erreicht werden kann. Was aber bedeutet dann die Gegenüberstellung von Welt und Musik?<sup>14</sup> In dieser Konstellation wiederum vertritt nun die Musik die Funktion 'Sprache', was interessant ist, genau insofern dieses 'Vertretens'. Die Musik

---

<sup>10</sup> Giorgio Agamben, *Signum rerum*, Edition Suhrkamp, 2009, S.38

<sup>11</sup> Aber auch Agamben scheint die verkürzte, allgemeine Frage im Blick zu haben, wenn er gleich danach das Gedicht "Description without place" von Wallace Stevens zitiert:

*It is possible that to seem - it is to be,  
As the sun is something seeming and it is.  
The sun is an example. What it seems  
It is and in such seeming all things are.*

<sup>12</sup> Wittgenstein schien etwas Vergleichbares im Sinne gehabt zu haben, wenn er schrieb: "Es ist oft klärend, sich das Vorstellen von Farben, Gestalten, Tönen, etc. etc., das im Gebrauch der Sprache eine Rolle spielt, ersetzt zu denken durch das Anschauen wirklicher Farbmuster, das Hören wirklicher Töne, etc., also zum Beispiel das Aufrufen eines Erinnerungsbildes einer Farbe durch das Ansehen eines wirklichen Farbmusters, das wir bei uns tragen; viele der Vorgänge beim Gebrauch der Sprache verlieren, wenn man an die Möglichkeit dieser Ersetzung denkt, den Schein des Ungreifbaren, Okkulten." (Ludwig Wittgenstein, *Eine philosophische Betrachtung*; in: *Schriften* 5, 2. Aufl., Frankfurt/M. 1982, S.130)

<sup>13</sup> vgl. Giorgio Agamben, *Profanierungen*, Edition Suhrkamp, 2015, S.32

<sup>14</sup> Eine Differenz, die charakteristisch ist für viele meiner Arbeiten und die sich auftut, wenn etwa klassische Instrumente und Aufnahmen von Umweltgeräuschen zueinander in Stellung gebracht werden.

nimmt die Stelle der Sprache ein, ohne diesen Ort ganz ausfüllen zu können. Die Musik spielt das Spiel "Sprache". Wie ein Schauspieler nimmt sie eine Rolle ein und mimt die Operationen des Sich-auf-etwas-Beziehens, des Bezeichnens und des Bedeutung-Erzeugens.

REINES HÖREN. Sollte es so etwas (ähnliches) überhaupt geben (daher ein der Semantik entkommendes Hören), dann ist das "reine" darin gewiss kein Ursprünglicheres. Es ist im Gegenteil etwas, das der Bedeutung abgerungen werden muss und somit 'nach' ihr kommt: Ein Schwebezustand, der die Bedeutung für einen Moment im Unbestimmten lässt, eine Pirouette oder paradoxe Schleife, die die Bedeutung voraussetzt, um ihr für eine flüchtige Nicht-Zeit zu entkommen.

ZEIT. "Die eigentlich dynamische Entwicklungsart der Musik, deren Idee der Wiener Klassizismus auskristallisiert hat, jene Zeit, in der das Sein selber zum Prozess und zugleich zu dessen Resultat gemacht ward..." Adorno<sup>15</sup> gibt uns hier die Möglichkeit, das zu erfassen, was mit dieser Formulierung ausgeschlossen ist oder zu ihr kontrastiert, nämlich die Zeitlichkeit der vorangegangenen, barocken Periode. Darüberhinaus erlaubt uns unser komplementärer Blick, auf die Geschichtlichkeit des (nicht nur musikalischen) Zeitbegriffs zu zeigen. Wir erkennen so, wie sehr die Verknüpfung von Zeit und Prozess an die Versprachlichung der Musik gebunden ist. Erst in der Sprache kann Zeit zum Prozess werden. In einer vorsprachlichen Musik hat Zeit mit Prozess dagegen nichts am Hut.

MAUERSEGLER. Weder semantisch noch semiotisch lässt sich begründen, warum ich ein so endloses Vergnügen darin finde, den Flug und die Schreie der Mauersegler am Himmel und entlang der Häuserfassaden zu verfolgen. Die Bedeutungsfindung kommt da bald zu einem Ende. Aber warum - wenn alles bezeichnet und erklärt ist -, warum muss ich immer noch weiter zusehen?

WARUM REDUNDANZEN. Und warum wollen wir das unveränderlich blaue Meer lieber sehen als unsere so wechselhaften wie vielfältigen Alltagsumgebungen. Warum zahlen wir einen teuren Sommerurlaub für so ein blaues "Nichts"? Und was kann das semiotische Modell dagegen aufweisen? Ich würde sagen, gegenüber unserer unerschöpflichen Lust auf Redundanzen ist es vernichtet.

NEIN. Wenn Musik Sprache mimt, kann das unter Umständen so blendend und erfolgreich vonstatten gehen, dass jemand wie Adorno sich gar keine andere Gangart der Musik mehr vorstellen kann. Dabei zeigt sich ganz schnell, wie sehr anders Musik doch strukturiert ist, und zwar an ihrem Unvermögen, ein

---

<sup>15</sup> Theodor W. Adorno, Über das gegenwärtige Verhältnis von Philosophie und Musik, pdf.

'Nein' auszusagen. Nur über den Umweg einer rhetorischen Konvention (Vereinbarung) wäre so ein 'Nein' in die Musik hineinzuschmuggeln.<sup>16</sup> In der Sprache dagegen hat der Mensch das 'Nein' so sehr verinnerlicht, dass er darüber vergessen hat, dass das 'Nein' außerhalb der Sprache gar nicht existiert. Alles was nicht die Sprache ist - der Berg, die Mauersegler, das blaue Meer - kennt kein 'Nein'. Aber aus dem 'Nein' bezieht der Mensch all seine Metaphysik, die Gegenüberstellung von sich selbst und der Natur, den Glauben, etwas zu haben, was die Natur nicht hat, woraus er seine Überlegenheit gegenüber der Natur ableitet. Das 'Nein' ist das Konstrukt mit dem der Mensch seine Welt ordnet. Sprache, Recht, Eigentum, Moral. Und es ist zugleich jene Chimäre mit der er die Welt verfehlt. - Allerspätestens hier würde der Philosoph einhaken und mir vorhalten, ich präge einen dogmatisch-vormodernen Weltbegriff. Aber ich bin Künstler. Und für mich GIBT es eine Welt außerhalb der Sprache: vor ihr und nach ihr und diesseits des 'Nein'. Die Musik kennt das 'Nein' ebensowenig wie die Materie. Wenn also der Philosoph dieses Außerhalb nicht denken kann: die Kunst KANN es. Das 'Nein' zu verstehen, heißt beides: zu verstehen wie die Sprache etwas schafft, was uns dem Außer-Sprachlichen entgegen stellt, und wie sie uns gleichzeitig unfähig macht, Außer-Sprachliches in ihr zu erreichen. Wieder würde der Philosoph einwenden, dass ja die Sprache selbst es ist, die soetwas wie ein Außer-Sprachliches überhaupt erst erzeugt - was aber in unserem Zusammenhang nur ein anderer Ausdruck ist für die Unfähigkeit eine Musik ohne Sprachbezug zu denken. Das Außer-Sprachliche der Musik ist das, was zwar keine gültigen Worte haben kann, aber doch eine Vorhandenheit, Erfahrbarkeit.

DAS GEISTLOSE. "Der unmittelbare Geist" oder "das sinnliche Bewußtsein" sind für Hegel "das Geistlose"<sup>17</sup>. Herbert Schnädelbach schlägt vor, 'Geist' mit 'Kultur' zu übersetzen.<sup>18</sup> Wenn das Geistlose somit zum Kulturlosen mutierte, was wäre dann die Musik/Kunst? Die Kunst geht der Kultur (in einem nicht-geschichtlichen Sinn) voraus. Das Kulturlose könnte ihr Ort sein.

SCHWEIGEN UND SCHWEIGEN. Wie unterschiedlich doch so ein Wort wie 'Schweigen' - oder das weniger "gefaltete" Konzept der 'Stille' - für einen Philosophen oder einen Musiker ist. Das 'Schweigen', welches das Reden beendet, ist für den Philosophen bereits das Ende von Allem: Das Ende der Sprache ist das Ende der Philosophie ist das Ende der Ontologie - des Seins - ist das Ende der Welt. Das gerade Gegenteil gilt für

---

<sup>16</sup> In Becketts "Worte und Musik" gibt es eine solche - nicht allzu geglückte Schmuggelei - wenn die "Worte" laut "Nein!" brüllen, und die "Musik" mitzuhalten versucht, in dem sie laut Regieanweisung ein "langes A" spielt.

<sup>17</sup> Hegel, Vorrede, Phänomenologie, Nicol-Verlag, Hamburg, 2016

<sup>18</sup> Herbert Schnädelbach, Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Junius, Hamburg, 2013, S.68



den Musiker: Wenn das Schweigen einsetzt kann die Musik beginnen. Das Schweigen ist ein Anfang, ist die Voraussetzung für alles was dem Musiker etwas gilt. Und er ist darin nicht mal ein schrullig-autistischer Einzelgänger. Eine ganze Kulturindustrie und Kulturpolitik baut ihre aufwendigsten und teuersten Paläste, nur um genau dieses Schweigen zu garantieren: als Philharmonie oder Opernhaus.

BEDEUTUNG. Vom Balkon aus höre ich Filmmusik aus einem Fernseher von etwas weiter weg auf der anderen Straßenseite: Ein breit gestrichenes Violin-Tutti bewegt sich langsam einen Halbton, dann eine große Terz abwärts, das ist alles. Ein einzelner nicht zu kurz ausgehaltener Ton hätte es auch schon getan: er indiziert 'Bedeutung'. Er könnte zu einem Krimidrama gehören, wo gerade etwas 'Bedeutungsvolles' angezeigt werden soll. Ist das das Paradigma der Musik, leere Bedeutung zu schaffen? Etwas wie eine leere Sprechblase im Comicstrip, oder allenfalls eine Sprechblase gefüllt mit nichts als einem Rufzeichen... Musik als das was einen Bedeutungshorizont eröffnet, ohne ihn zu füllen.

SYMBOLSYSTEM MUSIK. Die Musik<sup>19</sup> ist ebenso ein Ausdrucks- und Symbolsystem. "Jede Musik ist auch ein Zeichengefüge". Die Musik aber ist zusätzlich dadurch ausgezeichnet, dass sie jene Momente zu erfassen sucht, "in denen ein Sinn, der von sich selbst Besitz ergreift"<sup>20</sup> entdeckt, dass das Entdeckte gleichzeitig voll und leer ist; voll von Symbolisierungsperspektiven, und leer an konkretem Sinn<sup>21</sup>; eine Erfahrung, die fähig ist, das Sich-Selbst-Ergreifen ALS Leere positiv zu nehmen und als Gewinn zu verbuchen. Natürlich ist Musik nicht 'wahr', dafür aber 'gewiss' (wie die reine Quinte): Das Sich-Selbst-Ergreifen in der Musik ist kein Werden von Wahrheit aber von Gewissheit. Hier scheiden sich Sprache und Musik. Merleau-Pontys "Leib" dagegen, als das was der "Wahr"-nehmung vorausgeht, ist der 'Musik' durchaus verwandt als jene "Operation, die die Zeichen überhaupt erst zu Zeichen macht".<sup>22</sup> Dennoch: ein Unterschied bleibt: bei Merleau-Ponty ist die wesentliche Kategorie für den 'Leib' immer das Sinnlich-Sinnstiftende. Der 'Leib' endet beim Sinn.<sup>23</sup> Die Musik geht einen Schritt weiter und endet bei der

---

<sup>19</sup> Ich paraphrasier hier teilweise: Christian Bermes, Maurice Merleau-Ponty, Junius, Hamburg 1998, S. 133. Die Paraphrase besteht im Wesentlichen darin, dass ich das Wort 'Philosophie' durch 'Musik' ersetzt habe.

<sup>20</sup> Ende der Paraphrase.

<sup>21</sup> Heute würde ich schreiben: "...leer an konkreter Bedeutung". Bald nach dem vorliegenden "Unsinnstext" habe ich die Bekanntschaft mit Julia Kristevas Buch, Die Revolution der poetischen Sprache, Frankfurt/Main, Suhrkamp, 1978, gemacht, und davon gelernt, zwischen Sinn und Bedeutung zu unterscheiden, eine Unterscheidung die mir seither sehr nützlich war, und reflektiert ist in meinem Artikel: "Das Ungesagte. Über Psychoanalyse und Zahlensymbolik", Positionen, 2018, Heft 115

<sup>22</sup> Christian Bermes, Maurice Merleau-Ponty, S.134

<sup>23</sup> Vgl. das. 88

Affirmation von 'Unsinn' - Unsinn verstanden als die Einsicht in die Operation des Zeichen-Machens ohne damit gleichzeitig an der Betonwand der Bedeutung zu zerschellen, ohne also dort enden zu müssen, sondern darüberhinauszuschreiten und sich der Gewissheit und Relevanz des Unsinnns zu öffnen. Unsinn IST die Überwindung des binären Codes von wahr und falsch, und es IST gleichzeitig Integration und Einverleibung des überwundenen Codes in und als Existenz - oder, etwas weniger philosophisch, in und als Praxis.

[In redaktionell veränderter Form erschienen in: *Neue Zeitschrift für Musik*, 2018/06]