

e-Journal Philosophie der Psychologie	MUSIKALISCHE EMPFÄNGLICHKEIT. ZUR PSYCHOLOGIE DES HÖRENS von Henrik Holm
---	--

Abstract

Wenn man von der Musik überwältigt ist, zweifelt man schwerlich an ihrer zauberischen Kraft. Es gibt Menschen, die besonders empfänglich sind für den musikalischen Zauber. Worin besteht die Empfänglichkeit für den Zauber der Musik? Was macht den Zauber der Musik aus? Der Artikel thematisiert die musikalische Empfänglichkeit im Kontext der Erfahrung des Hörens und davon ausgehend als Denkraum ästhetischer Reflexion. Zur Explikation der ästhetischen Erfahrung der musikalischen Empfänglichkeit werden unterschiedliche Autoren wie Thomas Bernhard, Emil Cioran, Vladimir Jankelevitch und Friedrich Josef Wilhelm Schelling herangezogen.

Keywords

Ästhetik, Philosophie der Musik, Psychologie des musikalischen Hörens

"Die Passion für die Musik ist schon in sich ein Geständnis. Wir wissen viel mehr über einen Fremden, der sich ihr hingibt, als über jemanden, den wir täglich sehen und der für sie unempänglich ist."¹

Das Wesen der Empfänglichkeit

Wenn wir sagen, jemand sei für etwas empfänglich, meinen wir, dass er in gewisser Hinsicht keinen Widerstand leisten kann. Und in bestimmten Situationen sind wir immer für dies oder jenes empfänglich. Es gibt fernerhin ein verführerisches Element der Empfänglichkeit. Man lässt sich von etwas verführen, weil man dafür, vermeintlich oder nicht, empfänglich sei. Ungeachtet der unterschiedlichen Kontexte, in denen wir den Begriff verwenden, wird klar, dass er eine Begegnung zwischen Innen und Außen voraussetzt. Etwas in der Welt berührt den dafür Empfänglichen, so dass eine neue Situation entsteht. Die Negativität dieses Etwas als etwas außer uns wird aufgehoben und löst eine Reaktion in dem Empfänglichen aus. Der Begriff der Empfänglichkeit drückt eine eigenartige Verbindung mit etwas in der Welt aus.

Was heißt es, musikalisch empfänglich zu sein? Was löst die Empfänglichkeit bei den Betroffenen aus? Zum begrifflichen Umfeld der Empfänglichkeit gehören Begriffe wie Empfindsamkeit, Zartheit, Widerstandslosigkeit, Schwäche und Zerbrechlichkeit. Wenn wir die Wirkung der Musik beschreiben wollen, kommen wir nicht umhin, solche Begriffe zu verwenden. Einer der Hauptgedanken dieses Essays ist, dass gerade sie konstitutive Wesensmerkmale der Musik und der für Musik Empfänglichen sind. Der musikalisch Empfängliche erliegt in höchster Empfindsamkeit dem Zauber der Musik.

Ich plädiere für eine Kultur der Empfänglichkeit, denn in der Empfänglichkeit leuchtet etwas vom Menschen, das wir bewahren sollten. Mit Buyng Chul-Han bin ich der Auffassung, dass die gegenwärtige Kultur dahin tendiert, sämtliche Merkmale, die mit Ohnmacht, Schwäche und Zerbrechlichkeit zu tun haben, ausradieren zu wollen.² Letztendlich führt dies zu einer Ausradierung der Musik. Denn musikalisch empfänglich zu sein bedeutet, wie wir sehen werden, in

¹ Cioran 2008, S. 1988.

² Diesen Gedanken führt er in ästhetischer Hinsicht aus in *Die Errettung der Schönheit* (Han 2015).

gewisser Weise Schwäche. Der musikalisch Empfängliche muss heute vielleicht Mut zur eigenen Schwäche haben: man lässt sich von der Musik *überwältigen*. Durch die Musik kommt ein Draußen mit ins Spiel, das die Grenzen der Subjektivität entgrenzt. Han beschreibt die Erfahrung der Entgrenzung treffend als ein Ereignis, "das das Subjekt aufbricht und es aus seiner Unterworfenheit herausreißt. Ereignisse stellen Brüche und Diskontinuitäten dar, die neue Freiräume eröffnen."³

Ich halte es für die Aufgabe einer Ästhetik der musikalischen Erfahrung, einen Raum des Denkens zu eröffnen für alle, die das Gefühl haben, musikalisch empfänglich zu sein, und die der musikalischen Empfänglichkeit philosophisch nachspüren möchten.⁴ Ausgehend von der allgemein bekannten Situation des musikalischen Hörens im Konzertsaal wird die Komplexität, die sich beim Hören einstellen kann, wenn man für Musik besonders empfänglich ist, thematisiert. Dabei verfolge ich die These, dass das Hören von Musik eine direkte Konfrontation mit unterschiedlichen Seiten des Lebens verursachen könne, die ins Zentrum der musikalischen Empfänglichkeit führt.

Der Gedankengang ist eine freie Denkbewegung, die keine logische, stringente Argumentation liefern möchte. Vielmehr ist sie eine essayistische Ergründung der mitklingenden Saiten des Gefühls der musikalischen Empfänglichkeit.

Die Komplexität der Erfahrung der Empfänglichkeit

Ich beginne den Gedankengang mit einem Beispiel einer bekannten Erfahrung des musikalischen Hörens. Es geht um das schlichte Sitzen im Konzertsaal beim Erklängen der Musik. Das Hören von Musik im Konzertsaal vermittelt Ruhe, man kann dem Alltag entfliehen und ist gezwungen still zu sitzen. Die Musik kann Denkräume eröffnen, die Musik kann therapeutisch wirken, die Perspektivierung des Lebens kann in der Begegnung mit der Musik erfahren werden. Die folgende Frage gibt eine bestimmte und allgemein leicht zu teilende Erfahrung der im Konzertsaal Hörenden wieder: "Ist die Musik nicht so etwas wie eine verzauberte Zeitlichkeit? Eine idealisierte, beruhigte, von jeder konkreten Unruhe geläuterte Sehnsucht?"⁵ Dies ist die eine Seite, die andere Seite ist die Angst, die Züge einer Paranoia annimmt. Der Hörende fühlt sich verfolgt von der Angst, den Augenblick der musikalischen Offenbarung zu verpassen. Von ihr soll nun ausführlicher die Rede sein. Ich bin mir dabei bewusst, dass die Begriffe der Paranoia und der Angst vielleicht eine Übertreibung sein mögen, aber gerade durch die Übertreibung dienen sie der Eröffnung des Sachverhaltes, um den es in diesem Essay geht.

Beim Hören der Musik kann sich das Gefühl einstellen, dass wir uns verfolgt fühlen von allem, was nicht Musik ist. Dieses Gefühl der Paranoia stellt uns vor eine Alternative: entweder lässt sich etwas musikalisch integrieren oder wir sind verfolgt. Die Musik verbreitet eine Aura der Allmacht, sie belegt alle Lebenseindrücke mit Beschlag. Paralysiert beargwöhnen wir alles Nebensächliche: Wir dulden keine Nebengeräusche. Die musikalische "Andacht" im Konzert ist eine hysterische Versammlung um etwas, was verschwindet und nie mehr als solches wiederkommt. Man könnte sie als eine hysterische Furcht davor, etwas von der Musik zu verlieren, verstehen. Denn die

³ Han 2014, S. 103.

⁴ Die Musik, die ich beim Schreiben dieses Textes im Ohr habe, ist vor allem die Musik der klassischen Tradition, der Volksmusik unterschiedlicher Kulturen und Länder und Jazz/Soul/Pop. Dass meine musikalischen Präferenzen so sind wie sie sind, ist Ausdruck meiner musikalischen Empfänglichkeit und der Subjektivität des Themas an sich. Die phänomenale und begriffliche Entfaltung der musikalischen Empfänglichkeit, die ich bestrebt bin in Worte zu fassen, ist nicht auf meine musikalischen Präferenzen beschränkt.

⁵ Jankelevitch 2016, s. 137f.

Wiederholung ist immer anders. Man hat Angst, etwas zu verlieren, die Angst ist das treibende Element der Konzentration. Ich will nichts verpassen, denn nichts kommt wieder. Die Musik steigert das Angstgefühl des Lebens. Das musikalische Hören ist ein Akt der Verdichtung von Angst. Wir sind bedroht von Gedanken, die uns von der Musik wegführen. Im Konzert erleben wir die Mithörenden als latente Bedrohung. Wir sprechen sie schuldig, bevor sie es sind: Sie haben uns latent gestört.

Was hat die Musik an sich, dass wir diese Erfahrung des musikalischen Hörens im Konzertsaal freiwillig auf uns nehmen? Wer begibt sich aus freier Entscheidung an diesen Ort, um sich dies anzutun? Die Empfänglichkeit geht mit dem Gefühl einher, dass man es auf sich nehmen muss. Der innere Drang zur Musik ist so stark, dass wir das Leiden, das das Hören verursacht, bejahen. Lieber da sein als nicht da sein. Nichts verpassen lautet der Imperativ der musikalisch Empfänglichen.

Diese Empfänglichkeit setzt aber noch tiefer an. Sie berührt den Lebensnerv aller Empfänglichen: Die Musik enthüllt uns das Zarte des Lebens, die Unsicherheit von allem, die Ohnmacht des Willens. Diese Enthüllung erleben wir als schön. Sie befruchtet uns und lässt alle Schranken fallen. Die Musik ist in gewisser Weise ehrlich: Sie muss nicht durch unendliche und undurchsichtige Schichten der Lüge und Verdeckung hindurch. Sie ist schamlos ehrlich. Die musikalisch Empfänglichen gehören zu den (letzten) Zeugen der Sehnsucht nach schamloser Ehrlichkeit, obwohl ihre Ehrlichkeit einen tiefen Schmerz hinterlassen kann. Hier aber entsteht eine faszinierende Dialektik: Die Musik ist ehrlich – sie kann nicht anders als einfach erklingen –, aber gleichzeitig zutiefst verdeckend. Sie tritt hervor als das, was sie ist, aber zugleich enthüllt sie ihr Geheimnis nie. Das Geheimnis der Musik rührt uns an, aber zugleich entsagt sie uns; sie interessiert sich nicht für uns. Sie ist beim Erklingen das Beinahe-Nichts, das uns anrührt und sich entzieht. Die Erfahrung dieser Dialektik erfordert höchste Konzentration. In Angst, sie zu verlieren, opfern wir gewissermaßen alles ihrem paradoxen Zauber. Ein merkwürdiges Gefühl entsteht: Wir fühlen uns im Augenblick des Erklingens von der Angst befreit und zugleich haben wir Angst, dass irgendetwas uns dieser Befreiung berauben könne. Die Konzentration auf die Musik ist hysterisch. Die wohlwollende Erinnerung an die Musik, die schon verklungen ist, impliziert eine augenblickliche Verdrängung der Hysterie, obwohl die Hysterie das Erlebnis der Musik mit-konstituiert hat.

Die musikalisch Empfänglichen haben Angst davor, etwas zu verpassen, weil sie ein unbewusstes Wissen haben von der Erscheinungsweise der Musik. Sie möchten nicht den Augenblick, in dem die Musik sich offenbart, wegen irgendeiner Störung verpassen. Die Zeitlichkeit der Musik wird zum Drama: Der Hörer möchte immer voll dabei sein, gerade weil die Musik flüchtig ist: Sie offenbart ihren Sinn im gleichen Moment, in dem sie ihn verbirgt. "Die Musik offenbart den Sinn des Sinns, indem sie ihn verbirgt, und umgekehrt macht sie ihn vergänglich und flüchtig gerade in dem Akt, mit dem sie ihn offenbart."⁶

Die Musik gibt viel zu denken, aber wollen wir eigentlich diese Gedanken? Soll doch die Musik uns von den Gedanken befreien! Es entstehen neue Gedanken, aber sind sie gewollt? Die Inspiration des Hörers geht in viele Richtungen. Die Bedrohung kommt also nicht nur von außen. Sie kommt auch von innen. Das reine Hören gibt es nicht, aber wir wollen rein und unbefleckt in der Musik *da* sein. Bedrückt von den Lebenseindrücken und von dem, was in uns ist, gelangen wir nie zum reinen Hören. Das In-der-Musik-Sein erweist sich als ein illusionäres Ideal.

⁶ Jankelevitch 2016, S. 73.

"Die der Musik gewidmete Aufmerksamkeit betrifft nie den ungreifbaren und unerreichbaren Mittelpunkt der musikalischen Realität, sondern weicht mehr oder weniger zu den umstandsbedingten Nebensachen dieser Realität aus."⁷

Es besteht mit anderen Worten eine Tragik des Musikhörens. Wir wollen konzentriert hören, können es aber nicht so wie wir wollen. Wir scheitern am Willen zum reinen Hören. Wir sind immer woanders, wenn wir tatsächlich hören. Nur ab und zu gelingt uns das Gefühl, in der Musik aufgehen zu können. Die Überwältigung ist dann so stark, dass wir aus dem Gefängnis des Selbst gezogen werden. Der Normalfall ist aber, dass die Musik beim Hören zur Begleitmusik anderer Vorgänge wird. Darin liegt eine Tragik des musikalischen Hörens: Aufgrund der musikalischen Empfänglichkeit verliert man gerade das, wofür man empfänglich ist. Die Musik verschwindet und wird zur Begleiterin von etwas, was oft gar nichts mit der Musik zu tun hat. Hierin liegt durchaus aber auch etwas Positives: Die Musik kann neue Perspektiven eröffnen auf das, was sich beim Hören aufdrängt. Ob das sich Aufdrängende mit der Musik und dem Hören zu tun hat, ist eben eine andere Frage.

Räume musikalischer Empfänglichkeit: Therapie, Zauber und Schwäche

Trotz der Angst, die sich beim Hören einstellen kann, wirkt die Musik als Therapie. Der rumänische Philosoph und Aphoristiker Emil Cioran, den man durchaus als einen Denker der Verzweiflung bezeichnen kann, liebte die Musik. Viele seiner Aphorismen reflektieren den Zauber der Musik. Seine Liebe zur Musik verrät eine tiefe Schicht der Zustimmung zum Leben hinter der Maske der Verzweiflung. Cioran verstehen heißt, die Tiefenschicht der Musik in allem, was er schreibt, zu entdecken. Das macht sein Denken zu einem musikalischen Denken. "Ohne Bach wäre ich ein absoluter Nihilist."⁸ Das Hören von Bach macht ebenso die Verfluchungen zunichte, sie werden widerlegt: *"Als ich in der Kirche Saint-Severin die Kunst der Fuge auf der Orgel hörte, sagte ich mir immer wieder: Das ist die Widerlegung aller meiner Verfluchungen."*⁹ Die Musik stellt sich dar als die Reinheit, die ihn wiederholt therapiert und ihn von den Verfluchungen reinigt. Ciorans Ausführungen über die Musik lassen sich als eine auf ihn selbst angewandte Musiktherapie verstehen. Gerade in der Möglichkeit, die Musik als Therapie einzusetzen, sagt viel über ihren Zauber aus. Cioran ist nicht allein. Musik ist seit jeher ein wirksames Heilmittel gegen die Verzweiflung. Weil die Musik den Verzweifelten überwältigt, reißt sie ihn heraus aus der Verzweiflung. Die Verzweiflung macht den Menschen empfänglich für die unabweisbare Überwältigung durch die Musik. Die Verzweiflung ist gewiss eine "Krankheit zum Tode" (Kierkegaard), zugleich aber macht sie den Menschen menschlich. Die Verzweiflung ist ein Scheitern an der Negativität des Lebens, der Verzweifelte kennt am eigenen Leibe die Erfahrung des Gegen-die-Wand-Laufens. Wer nie verzweifelt war, ist, so die existenzielle Logik Ciorans, kein wirklicher Mensch. Die Verzweiflung lässt uns die Härte des Daseins in der Welt erfahren. Sie ist ein zusammengedrückter Schmerz, der es nicht schafft, die Lebenseindrücke zu verarbeiten. "Jede Verzweiflung ist ein Ultimatum an Gott."¹⁰

Philosophie ist für Cioran ebenso als ein Prozess der Therapie zu verstehen. Er beschreibt das Leben aus der Perspektive der Verzweiflung. Sein Denken ist kein Abbild der Wirklichkeit, sondern

⁷ Jankelevitch 2016, S. 143.

⁸ Cioran 2008, S. 2008.

⁹ Cioran 2008, S. 1921.

¹⁰ Cioran 2008, S. 522.

eine besondere Perspektivierung. Von dieser Perspektive aus zeigt sich die Musik als Ort der Reinheit und Vollkommenheit. Die Musik schützt den Philosophen der Verzweiflung davor, ein absoluter Nihilist zu werden.

Ich sehe einen tiefen Zusammenhang zwischen der poetischen Philosophie und der musikalischen Empfänglichkeit. Die Musik inspiriert zur poetischen Verarbeitung der Verzweiflung. Die musikalische Empfänglichkeit macht die Beschreibung der Verzweiflung, die an sich überhaupt nicht schön ist, zu einer schönen Poesie. Ciorans Philosophie ist im Stil und in der Denkart eine künstlerische Philosophie. Wie bei Nietzsche verarbeitet sie künstlerisch das, was durch Denken allein nicht verarbeitet werden kann: die Verzweiflung. Die künstlerische Philosophie Ciorans ist undenkbar ohne die Musik. Die Musik befähigt den Denker Cioran zu einer Sprache, die das Unbeschreibliche beschreiben kann. Die Musik "ver-rückt" die Grenzen des philosophischen Denkens. Das Denken der Verzweiflung wird zu einem poetischen Akt, der jenseits vernünftiger Argumentation stattfindet. Die Musik ermöglicht einen absoluten Sinn, dessen Perspektive der Wahnsinn ist. Erst durch den durch die Musik ausgelösten Wahnsinn ist Cioran fähig, der Verzweiflung einen poetischen Ausdruck zu verleihen:

Die Musik ist die einzige Kunst, die dem Wort "absolut" einen Sinn verleiht. Sie ist das gelebte Absolute, gelebt dennoch über die Vermittlung einer ungeheureren Illusion, da es sich auflöst, sobald die Stille wieder eintritt. Sie ist ein flüchtiges Absolutes, im Grunde ein Paradox. Diese Erfahrung muss unendliche Male wiederholt werden, um fortzudauern; sie steht der mystischen Erfahrung sehr nahe, deren Spuren ebenfalls verwischen, sobald das Alltägliche wiedereinsetzt. [...] Sie ist ein eigenes Universum, ein unendlich wirkliches Universum, obgleich unbegreifbar und flüchtig. Einem Menschen, der nicht in sie einzudringen vermag, weil er nicht für ihren Zauber empfänglich ist, fehlt geradezu die Daseinsberechtigung. Das Höchste ist ihm vorenthalten. Verstehen tun nur diejenigen, für die sie unentbehrlich ist. Die Musik muss uns wahnsinnig machen, sonst hat sie keinen Wert.¹¹

Die Musik kommt zu einem, sie ist überwältigend, sie ist mit einem Akt der Gewalt zu vergleichen. Für den dafür Empfänglichen wird sie automatisch unentbehrlich. Der Empfängliche antwortet sofort mit seiner Liebe, wenn die Musik erklingt. Mit Jankelevitch müssen wir fragen, ob "der Zauber, den die Musik bewirkt, ein Betrug oder die Grundlage einer Weisheit"¹² sei. Diese Frage ist keine Alternative, die eine Entscheidung als Antwort erfordert, sondern sie markiert den inneren Zwiespalt der ästhetischen Reflexion über die Überwältigung der Musik. Mit poetischem Tiefsinn formuliert Jankelevitch diesen inneren Zwiespalt so: "Die Musik, ein klingendes Phantasma, ist das haltloseste Scheinbild, und der Schein, der sein verblendetes Opfer ohne Beweiskraft oder einsichtigem Determinismus überwältigt, ist gewissermaßen die Objektivierung unserer Schwäche."¹³ Man könnte dementsprechend sagen, dass die Empfänglichkeit eine Schwachheit ist, denn musikalisch empfänglich sein heißt alles andere als sich im Griff zu haben. Durch die Empfänglichkeit erfahren wir uns als hilflos angesichts der musikalischen Überwältigung. Was der Protagonist des Romans *'Alte Meister'* von Thomas Bernhard über die Philosophie und Geisteswissenschaften sagt, betrifft in höchstem Maße auch die Musik:

¹¹ Cioran 2008, S. 2037. Er kann auch sagen: Cioran: "Alles Musikalische ist Schein, Irrtum oder Sünde."

¹² Jankelevitch 2016, S. 10.

¹³ Jankelevitch 2016, S. 13.

Wir lieben die Philosophie und die ganze Geisteswissenschaft insgesamt ja nur, weil sie absolut hilflos ist. Nur die Bücher lieben wir in Wahrheit, die kein Ganzes, die chaotisch, die hilflos sind. So ist es mit allem und jedem, sagte Reger, auch einem Menschen hängen wir ja nur deshalb ganz besonders an, weil er hilflos ist und kein ganzer, weil er chaotisch ist und nicht vollkommen.¹⁴

In einer Zeit, in der das Ideal der potenzierten Optimierung des menschlichen Könnens als normatives Paradigma gilt, wäre es sinnvoll, sich zu vergewissern, dass "der menschliche Kopf [...] nur dann tatsächlich ein menschlicher Kopf [ist], wenn er nach den Menschheitsfehlern sucht."¹⁵ Hierin liegt das Unzeitgemäße der Musik und des philosophischen Nachdenkens über Musik. So wie die Musik die Objektivierung unserer Schwäche ist, muss die Philosophie der Musik die Schwäche des Menschen als die Resonanzfläche im Menschen für die Musik betrachten. In der Musik ereignet sich eine Umwertung der Werte: Das, was wir im Leben bekämpfen, ist hier die Stelle, durch die das Licht hereinkommt.¹⁶ Diese Umwertung ist schmerzlich befreiend. Oder wie Cioran sagt: "Der Sinn der Musik ist, uns darüber zu trösten, dass wir uns von der Natur losgerissen haben. Und der Grad unserer Schwäche für sie zeigt unsere Ferne vom Urgrund. In der musikalischen Schöpfung wird der Geist von seiner eigenen Autonomie geheilt."¹⁷

Die Musik führt zur Heilung der Autonomie des Geistes. Das ist eine starke These, die jedoch zu einer neuen Sicht auf den menschlichen Geist führen kann. Der Geist wird fähig zur ehrlichen Beschreibung des Gefühls. Der Geist muss nicht unter dem Zwang zur Autonomie leiden, sondern darf *gestimmt* werden durch menschliche Schwäche. Eben dadurch wird dem Geist die musikalische Empfänglichkeit als ästhetisches Wirkungsfeld eröffnet, oder anders gesagt: ein ästhetischer Denkraum erschließt sich.

Musikalische Empfänglichkeit als ästhetischer Denkraum

Musik kann glatt sein, und ohne Zweifel werden klassische Werke sehr oft nach dem Paradigma der Glattheit aufgeführt. "Das Glatte *verletzt* nicht. Von ihm geht auch kein Widerstand aus. Es heischt *Like*. Der glatte Gegenstand tilgt sein *Gegen*. Jede Negativität wird beseitigt."¹⁸ Ich möchte vorschlagen, Musik als das Gegenteil von Glattheit zu verstehen. Vor allem die klassische und moderne Kunst-Musik glättet Lebenseindrücke nicht. Sie lässt vielmehr das Nicht-Glatte deutlich hervorscheinen: "Vom Kunstwerk geht eine Stoßrichtung aus. Es stößt den Betrachter um. Das Glatte hat eine ganz andere Intentionalität. Es schmiegt sich dem Betrachter an, entlockt ihm einen Like. Es will nur gefallen und nicht umstoßen."¹⁹ Denn beim Hören können Bilder entstehen, durch die das Unmögliche als möglich erscheint. Die Musik vermag das, woran wir im Leben scheitern. Dieser Gedanke ist nicht neu, er gehört nicht nur zu den zentralen Einsichten des postmodernistischen Denkens, sondern *mutatis mutandis* zum klassischen Bestandteil einer idealistischen Kunstphilosophie. Anhand von Schelling soll der Gedanke verdeutlicht werden, dass

¹⁴ Bernhard 2008, S. 1244.

¹⁵ Bernhard 2008, S. 1244.

¹⁶ Frei nach Leonard Cohens Lied "Anthem": "Ring the bells that still can ring/Forget your perfect offering/There is a crack in everything/That's how the light gets in."

¹⁷ Cioran 2008, S. 451.

¹⁸ Han 2015, S. 9.

¹⁹ Han 2015, S. 15.

das Scheitern eine wesentliche Dimension der musikalischen Offenbarung ist. Denn durch die Offenbarung empfinden wir eine Harmonie, die gewissermaßen das Irdische übersteigt. Das Scheitern ist integrierter Bestandteil des Lebens. Der junge Schelling hat dies sehr schön auf den Punkt gebracht:

Wenn die ästhetische Anschauung nur die objektiv gewordene transzendente ist, so versteht sich von selbst, daß die Kunst das einzige wahre und ewige Organon zugleich und Dokument der Philosophie sei, welches immer und fortwährend aufs Neue beurkundet, was die Philosophie äußerlich nicht darstellen kann, nämlich das Bewußtlose im Handeln und Produzieren und seine ursprüngliche Identität mit dem Bewußten. Die Kunst ist eben deswegen dem Philosophen das Höchste, weil sie ihm das Allerheiligste gleichsam öffnet, wo in ewiger und ursprünglicher Vereinigung gleichsam in Einer Flamme brennt, was in der Natur und Geschichte gesondert ist, und was im Leben und Handeln, ebenso wie im Denken, ewig sich fliehen muß. Die Ansicht, welche der Philosoph von der Natur künstlich sich macht, ist für die Kunst die ursprüngliche und natürliche.²⁰

Bei Schelling kommen das Bewusstlose und das Bewusste, die Notwendigkeit und die Freiheit, die ästhetische und die intellektuelle Anschauung, das Denken und das Handeln im Kunstwerk zusammen. Deren Einheit ist die Schönheit des Werkes. Dieser Gedanke ist wichtig, jedoch impliziert er mehr, wenn man ihn des real-idealistischen Mantels entkleiden, den er bei Schelling im *System des transzendentalen Idealismus* hat.²¹ Dann kann er als Einführung in die musikalische Empfänglichkeit gelesen werden. Die Musik integriert das, was wir nie integrieren können, in das Leben. Die Wunden der Seele, das Zarte, der Schmerz, die nie heilenden Verwundungen ertönen in der Musik als deren Widerspiegelung. Nur die Empfänglichen hören ihre Klänge und werden bezaubert. Die Resonanzfähigkeit ist Bedingung der Erkenntnis dessen, was die Musik darstellt. Die musikalische Empfänglichkeit ist bedingt durch die Fähigkeit der Seele, die Musik in sich Resonanz finden zu lassen. Die Resonanz ist schon da, man muss sie sich nicht erarbeiten; sie ist eine Disposition der Seele, der jedoch Raum gelassen werden muss, um wirken zu können.

Im späteren Verlauf der Philosophie Schellings nach dem *System des transzendentalen Idealismus* wird die Kunst in einem anthropologischen Kontext vertieft. In den *Stuttgarter Privatvorlesungen* vom Jahre 1810 schreibt Schelling über das menschliche Gemüt als "das dunkle Prinzip des Geistes [...], wodurch er von der realen Seite in Rapport mit der Natur, auf der idealen in Rapport mit der höheren Welt, aber nur in dunkelm [sic] Rapport steht."²²

Dies weiterdenkend könnte man sagen, dass die musikalische Empfänglichkeit im menschlichen Gemüt gründet. Die musikalische Empfänglichkeit bindet den Menschen an die Materialität der Natur und lässt den Menschen die Schwerkraft sowohl der Natur als auch des Geistes erfahren. Die Schwerkraft der Natur entspricht der Schwermut des Geistes, wie Hogrebe treffend formuliert hat: "Diese Schwerkraft erscheint im Menschen, der selber Teil der Natur ist, als Schwermut: der Gravitation der Natur entspricht eine melancholische Gravitation des Geistes."²³

²⁰ Schelling 2000, S. 299.

²¹ Zu Schellings Kunstphilosophie im Allgemeinen siehe Jähmig 2011, S. 37-79, vor allem S. 73f und 77f, wo es um das Hören und das Antworten im Kontext der Erschaffung von Kunstwerken geht.

²² Schelling 2016, S. 49.

²³ Hogrebe 2012, S. 131. Vgl. auch die folgende präzise Formulierung: "Die Kunst ist in ihren Produkten die Renaissance des Schmerzes der Natur im Geiste." (S. 133).

Die Kunst übt im idealen Fall Einfluss auf das Gemüt durch "die Durchdringung des Idealen und Realen"²⁴ im menschlichen Geist. Das höchste und reinste Vermögen des Geistes sei die Seele, "der innere Himmel des Menschen", die sich auf das Reale des Geistes bezieht durch die Kunst. In der Kunst werden "die Sehnsucht" des Gemüts und "die Selbstkraft" des Verstandes der Seele untergeordnet und so auf etwas Höheres hin transformiert.²⁵

In seiner rätselhaften Schrift "*Clara. Über den Zusammenhang der Natur mit der Geisterwelt. Ein Gespräch*" kommt Schelling auf den Zusammenhang zwischen Sinnlichkeit, Geist und Musik zu sprechen. Er verfolgt das Ziel, die Entzückung durch die Sinnlichkeit geistig zu verankern und sie als Symbol für das, was jenseits irdischer Möglichkeiten liegt, zu verstehen.

Was ist es denn, was auch in dem Sinnlichen uns entzückt? Ist es nicht gerade das Geistige? [...] Kann es eine geistigere Entzückung geben, als in die uns Musik versetzt? Das Zarteste in allem ist göttlich. Wenn also das Göttliche und Geistige recht eigentlich in jener Welt einheimisch und zu Hause ist, so muß etwas Aehnliches von dem, was uns hier durch das Mittel der Sinne geistig rührt, auch dort angetroffen werden, und zwar der feinste Auszug, gleichsam die Würze und der Duft davon. Denn dort werden wir mit dem Wesen der Dinge zu thun haben, und nicht erst aus der groben Umgebung das Zarte abzuschneiden brauchen. Dort muß aller Geschmack Wohlgeschmack, jeder Laut Wohllaut, die Sprache selbst Musik und mit Einem Wort alles voll Einklang seyn, besonders aber jene alles andere übertreffende Harmonie, die nur der gleichen Stimmung zweier Herzen entspringt, viel inniger und reiner genossen werden.²⁶

Die sinnliche Entzückung durch die Musik stellt sich Schelling als ein Vorgeschmack auf die himmlische Harmonie dar, die uns so auf die Ewigkeit vorbereitet. Erst dann wird uns das Geistige der Sinnlichkeit aufgehen, der Vorgeschmack wird zum Geschmack, die Kostprobe wird zu einer immerwährenden Mahlzeit. Der Analogie-Schluss Schellings nimmt seinen Ausgangspunkt in der sinnlichen Entzückung, die nur als Frage gedacht werden kann. Denn ihre Antwort verlegt Schelling jenseits des irdischen Lebens. Wir haben es hier mit einer metaphysischen Poetologie künstlerischer und vor allem musikalischer Empfänglichkeit zu tun. Die Musik erscheint als eine Idealsprache menschlicher Kommunikation, die erst nach dem Tod ihre Realisierung erfährt.²⁷ Das Zarte der Musik als das Göttliche ertönt hier ohne irgendeine störende Umgebung. Der Hörer ist befreit vom Gefühl der Paranoia, etwas könne ihn im Akt des Hörens von der Musik abbringen. Hier ist man im Gegenteil ganz bei und in der Musik. Und die göttliche Zärtlichkeit beeinflusst ihn rein und unmittelbar.

Es ist mit anderen Worten die besondere Eigenart der Musik, ein Vehikel für das Zarte zu sein. Schelling weist auf etwas Entscheidendes hin, wenn er die sinnliche Entzückung, die Musik, das Göttliche mit dem Begriff des Zarten verbindet. Man könnte die für die Musik Empfänglichen als die Zartbesaiteten beschreiben. Cioran hat die Resonanzfähigkeit der Zartbesaiteten so beschrieben:

Sage zu einem Zartbesaiteten: *Abschied*, und du weckst den Dichter in ihm. Dasselbe Wort bedeutet einem Durchschnittsmenschen gar nichts. Und nicht nur Abschied, sondern überhaupt alles. Der Unterschied zwischen den Menschen bemißt sich nach der Resonanz der Worte. Einige erkranken an ekstatischer Erschöpfung, wenn sie einen banalen Ausdruck hören, andere läßt ein

²⁴ Schelling 2016, S. 55.

²⁵ Schelling 2016, S.55.

²⁶ Schelling 1985, s. 195f.

²⁷ Zu Schellings Begriff des Himmels und der Geisterwelt siehe Grau 1997, S. 606.

Vergeblichkeitsbeweis völlig kalt. Für jene gibt es kein einziges Wort im Wörterbuch, das nicht Leiden birgt, und diesen fehlt es sogar in ihrem Wortschatz. Nur wenige können ihr Denken – jederzeit – zur Trübsal zurückwenden.²⁸

Die musikalisch Empfänglichen sind den Zartbesaiteten Ciorans ähnlich. Für die musikalisch Empfänglichen gibt es keine Töne, die nicht in irgendeiner Hinsicht mit dem Leiden des Menschen zu tun haben. Die Kunst ist so oder so mit der leidenden Menschheit verbunden. Das Leiden ist sprachlos, aber durch die Musik wird es ausgedrückt. Vielleicht sind nur diejenigen in der Lage, durch Musik sinnlich entzückt zu werden, die gelitten haben oder von der Melancholie und dem Weltschmerz der Natur innerlich betroffen sind. Ist das Leiden eine Vorbedingung der musikalischen Empfänglichkeit? Es ist unmöglich, hier Eindeutigkeiten im Sinne einer klärenden Antwort zu erreichen. Dies führt uns zu dem, was ich unter der inneren Antinomie des musikalischen Hörens verstehen könnte.

Die innere Antinomie des musikalischen Hörens charakterisiert das Dialogische und Anti-Dialogische in der Musik. Beim Nachdenken über die Musik verfallen wir leicht in Antinomien: Die Musik ist nicht warm, aber, abgesehen von leiblicher Nähe, was kann mehr erwärmen als die Musik? Die Musik tröstet an sich nicht, aber kann Trost realer erfahren werden als durch die Musik? Musik spricht nicht, aber wer kann klarer etwas vermitteln als die Musik? *Einerseits* lädt die Musik zum Dialog ein: Wir fühlen uns angesprochen und lassen uns ansprechen. *Andererseits* verweigert die Musik jegliche Form des Dialogs. Alle Formen des Dialogs werden zunichtegemacht. Jankelevitch beschreibt dies treffend:

[...] Musik ist für den Dialog ungeeignet, denn dieser beruht auf dem Austausch, der Analyse der Ideen, der freundschaftlichen Zusammenarbeit auf gegenseitiger und gleichberechtigter Grundlage; Musik lässt keine diskursive und wechselseitige Kommunikation des Sinns, vielmehr die unmittelbare und unaussprechliche Kommunion zu; diese Kommunion vollzieht sich nur im Halbdunkel einer unbestimmten Wehmut, und dieser Vorgang erfolgt nur in einer Richtung, und einseitig, vom Hypnotiseur zum Hypnotisierten.²⁹

Das Anti-Dialogische der Musik kann sich ebenso mit dem Gedanken verbinden, dass die Musik keiner stringenten Logik folgt und an keine Mathematik gebunden ist. Die Musik macht offenbar, dass im Leben zwei plus zwei nicht notwendigerweise vier sein muss. Hier muss man genau unterscheiden: Die Töne als solche setzen Mathematik voraus, in der zwei plus zwei vier ist. Aber die Musik als ästhetische Erfahrung bewahrheitet die Aussage, dass zwei plus zwei nicht vier sein muss. Musik wird so zum Symbol dafür, dass das Leben mehr ist als das Leben, dass das Leben kein Syllogismus ist, dass das Leben rational unerklärlich ist. Dass jedoch die Musik der Mathematik bedarf, um als Symbol für das unerklärliche Leben gelten zu können, macht ihren mysteriösen Zauber aus. Jankelevitch kümmert sich nicht um das musikalische Material, das auf Mathematik beruht. Er deutet im Gegensatz zur Musikphilosophie der Antike die mathematische Ordnung der Musik nicht als Ausdruck einer kosmischen Ordnung. Er verbleibt bei der Rätselhaftigkeit der Musik und versucht ihren paradoxen Charakter zu ergründen. Er radikalisiert die Ausdruckslosigkeit der Musik, um gerade dadurch ihrem ästhetischen, unaussprechlichen Ausdruck gerecht zu werden. Wodurch die Musik das ist, was sie ist, interessiert ihn nicht.

²⁸ Cioran 2008, S. 437f.

²⁹ Jankelevitch 2016, S. 21f.

Stattdessen bleibt er denkend beim Phänomen der Musik und verzichtet radikal auf hermeneutische Kunstgriffe, die in irgendeiner Hinsicht versuchen, die Musik als Instrument für eine Expression zu deuten. Das Gegebene der Musik ist ihre Weigerung, etwas Anderes zu sein als Zauber. Sie ist das "Beinahe-Nichts", wie das Leben des Menschen ebenso ein Beinahe-Nichts ist.³⁰

Für den Empfänglichen wird dieses Beinahe-Nichts als ein Gegebenes erfahren. Das Gegebene der Musik setzt keine Aktivität des hörenden Subjekts voraus. Der Weg geht immer von der Musik zum Hörer. Die Überwältigung ist für den musikalischen Empfänglichen so wie das Leben, das manchmal überwältigt wird von Geschehnissen, deren logische Notwendigkeit wir in keiner Weise erkennen können. Wie die Musik uns erschüttert, lässt sich nicht voraussagen. Fernerhin gibt es auf der Gefühlsebene keine Kohärenz in dem, wofür wir empfänglich sind. Musikalische Empfänglichkeit lässt sich nicht auf Vorlieben reduzieren. Das Unerwartete kann eintreten: Man ist empfänglich für etwas, wofür man dachte nicht empfänglich zu sein. Lässt man dieses Gefühl zu, erfüllt die musikalische Empfänglichkeit einen mit Gegensätzen, die nur im Gefühl der Empfänglichkeit zusammentreffen. "Der erlebte Zusammenfall der Gegensätze ist die alltägliche, wenn auch unbegreifliche Seinsweise eines ganz von Musik erfüllten Lebens."³¹ Ebenso wie die Liebe von der Rechenschaftspflicht entbindet, entbindet die Musik den Empfänglichen von der logischen Rechenschaftspflicht über seine Liebe zur Musik. Es gibt in der musikalischen Empfänglichkeit keine intellektuelle Redlichkeit, die auf Kohärenz aus ist: "Man kann sich nicht gleichzeitig zu widersprüchlichen Glaubenssätzen bekennen, aber man kann Freude an ungleichen Qualitäten oder an unvereinbaren Arten der Schönheit finden; man kann gleichzeitig Franck und Debussy lieben, ohne rechtfertigen zu müssen, was keineswegs etwas Inkohärentes ist."³²

Die Musik ist keine Sprache, und doch spricht sich etwas in ihr aus. Ich nenne dies das Exzessive des musikalisch vermittelten Gefühls. Die Musik führt durch das Exzessive ihres Ausdrucks zur Ausweitung des Gefühlslebens, wenn man für sie empfänglich sei. Durch die musikalische Empfänglichkeit wird dafür "gesorgt", dass die Seele nicht eintrocknet. Musik ist gewissermaßen eine emotionale Übertreibungskunst. Das ist ihre Stärke, und darin liegt ihre Magie und ihren Zauber.

Epilog: Empfänglichkeit und menschliche Endlichkeit

Im Vorwort seiner Essay-Sammlung mit dem Titel *Philosophische Kultur* legt Georg Simmel dar, wie eine Kulturphilosophie sich den Gegenständen ihrer Reflexionsgänge annähert. Philosophische Kultur besteht "in einem durchgehenden geistigen Verhalten zu allem Dasein, in einer intellektuellen Bewegtheit auf die Schicht hin, in der, in mannigfaltigsten Tiefengraden und angeknüpft an die mannigfaltigsten Gegebenheiten, alle überhaupt möglichen Linien der Philosophie laufen – wie eine religiöse Kultur nicht in der Anerkennung eines Dogmas, sondern in der Auffassung und Gestaltung des Lebens mit dem steten Hinblick auf das ewige Schicksal der Seele besteht, künstlerische Kultur nicht in der Summe einzelner Kunstwerke, sondern darin, dass die Inhalte des Daseins überhaupt nach den Normen künstlerischer Werte empfunden und geformt werden."³³ Die Schicht, zu der sich die Musik hinbewegt und durch die die Musik im Menschen eine

³⁰ Jankelevitch 2004.

³¹ Jankelevitch 2016, S. 35.

³² Jankelevitch 2016, S. 38.

³³ Simmel, *Philosophische Kultur*, S. 165f.

Resonanz findet, ist die menschliche Schwäche. Die Schwäche der musikalischen Empfänglichen ist eine Schwäche für den Zauber der Musik.

Die Musik ist aus meiner Sicht eine Erinnerung an unsere Endlichkeit und unsere Erlösungsbedürftigkeit. Ein anderes Wort für "erlösungsbedürftig" könnte "annahmebedürftig" sein. Gerade in unserer Annahmebedürftigkeit scheint die Musik eine paradoxe Kraft zu haben: sie ist *zugleich* deren Ausdruck *und* deren Erfüllung. In der Musik erkennen wir uns selbst wieder als der Annahme bedürftig und zugleich nehmen wir beim Hören wahr, dass die Annahme auf dem Wege ist. Das musikalische Hören folgt so oder so der Spur einer (barmherzigen) Annahme, sei es bewusst oder unbewusst. Vielleicht sind einige Menschen gerade deswegen musikalisch empfänglich? Der musikalisch Empfängliche erfährt die Musik als eine Gabe; eine rätselhafte Gabe, die gerade darum Sinn macht, weil sie auf keinen eindeutigen Sinn zu fixieren sei.

Literatur

- Bernhard, Thomas (2008): *Die Romane*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Cioran, Emil (2008): *Das Gesamtwerk*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Grau, Alexander (1997): *Clara. Über Schellings gleichnamiges Fragment*, in: Zeitschrift für philosophische Forschung, Volum 51, Nr. 4, S. 590-610.
- Han, Byung-Chul (2015): *Die Errettung der Schönheit*, München: Fischer Verlag.
- Han, Byung-Chul (2014): *Psychopolitik: Neoliberalismus und die neuen Machttechniken*, München: Fischer Verlag.
- Hogrebe, Wolfram (2012): *Schwermut. Der späte Schelling und die Kunst*, in: Hiltcher, Reinhard/Klingner, Stefan (Hrsg.): *Friedrich Wilhelm Joseph Schelling*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, S. 125-138.
- Jankelevitch, Vladimir (2016): *Die Musik und das Unausprechliche*, Berlin: Suhrkamp.
- Jankelevitch, Vladimir (2004): *Das "Beinahe-Nichts"*, in: *Das Verzeihen. Essays zur Moralphilosophie und Kulturphilosophie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 161-185.
- Jähmig, Dieter (2011): *Der Weltbezug der Kunst. Schelling, Nietzsche, Kunst*, Verlag Karl Alber, Freiburg.
- Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph: *Philosophie des transzendentalen Idealismus*, Hamburg: Meiner 2000.
- Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph (1985): *Clara. Über den Zusammenhang der Natur mit der Geisterwelt. Ein Gespräch*, in: *Ausgewählte Werke*, Bd. 4, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 97-212.
- Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph (2016): *Stuttgarter Privatvorlesungen*, Hamburg: Meiner.
- Simmel, Georg. *Philosophie der Kultur*, in: *Gesammelte Werke*, Bd. 2, Berlin: Suhrkamp.

*