

Gibt es Musik?

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

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

ZEITSCHRIFT FÜR ÄSTHETIK UND ALLGEMEINE KUNSTWISSENSCHAFT

Herausgegeben von

Josef Früchtl und Philipp Theisohn

Heft 66/2 · Jg. 2021

Schwerpunkt: Gibt es Musik?

Herausgegeben von

Daniel Martin Feige und
Christian Grüny

FELIX MEINER VERLAG
HAMBURG

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

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

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

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

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

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

INHALT

SCHWERPUNKT

GIBT ES MUSIK?

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

ABHANDLUNGEN

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

Gibt es ›Musik‹?

Einführung in ein Problemfeld

Daniel M. Feige und Christian Grüny

Die Frage, ob es Musik gibt, mag auf den ersten Blick unverständlich erscheinen. Offensichtlich scheint es so zu sein, dass es nicht allein in unserem Kulturreis Praktiken gibt, die wir unzweifelhaft als musikalische identifizieren können, sondern, dass das auch in globaler und historischer Perspektive der Fall ist; der Mensch scheint, wie gerade in jüngerer Zeit immer wieder argumentiert wird, ein Lebewesen zu sein, zu dem neben der Sprachfähigkeit auch die Befähigung zur Musik gehört. Die Frage danach, ob es Musik gibt, zielt allerdings nicht auf die Frage der Existenz von Praktiken, die mit der Erzeugung von strukturierten Klängen einhergehen, mit bestimmten Reaktionen derjenigen, die sie erfahren oder die sie als Teil von Ritualen o. ä. benutzen, ebenso wenig wie auf die Existenz von Instrumenten zur Erzeugung von Klängen usw. Auch wenn die Existenz derartiger Praktiken und Gegenstände unstrittig ist, ist doch ihr Sinn strittig. In Frage steht, ob sie angemessen mit dem Begriff der Musik adressierbar sind. Das hat mindestens drei Gründe, die wir einleitend kurz umreißen möchten. Wir fassen sie anhand der Schlagworte ›Definition‹, ›Entgrenzung‹ und ›Kritik‹.

Definition

Nur scheinbar ist die Definition oder begriffliche Explikation von Praxiszusammenhängen, Instrumenten usw. anhand des Begriffs der ›Musik‹ unproblematisch. Man kann hier darauf hinweisen, dass nicht zu allen Zeiten und in allen Kulturreisen tatsächlich ein expliziter Begriff der Musik formuliert worden ist und dass manches,¹ das für uns, also aus westeuropäischer oder angloamerikanischer Perspektive heute eindeutig als Musik erscheint, dem eigenen Selbstverständnis nach Teil politischer oder religiöser Praxiszusammenhänge sein mag, eher als Tanz mit Begleitung oder als Kommunikationsform gilt etc. Aber selbst für den Fall, dass man ›Musik‹ für einen Begriff hält, der epistemisch konkurrierenden Begriffen überlegen ist (so dass es heuristisch hilfreich sein kann, auch solche Praktiken als ›musikalische‹ zu adressieren, die von denjenigen, die sie vollziehen, nicht so bezeichnet werden oder worden sein können), ist das Problem nicht gelöst: Es stellt sich hier die Frage, in welcher Weise eine begriffliche Explikation vonstatten gehen soll.

¹ Vgl. dazu Christian Kaden: *Musik bei denen, die keine ›Musik‹ haben*, in: *Musik – zu Begriffen und Konzepten*, hg. von Michael Beiche und Albrecht Riethmüller, Stuttgart 2006, 57–72.

Jeglichen inhaltlichen Bestimmungen der ›Musik‹ – etwa, dass es bei ihr um Fragen des Hörens oder der Affektivität oder der körperlichen Animation geht – können nämlich sogleich Praxiszusammenhänge entgegengehalten werden, auf die diese Bestimmungen entweder nicht zutreffend sind oder die von ihnen nur in schiefer Weise beschrieben werden. Fragen der Definition oder schwächer der begrifflichen Explikation von ›Musik‹ sind so mit der Herausforderung konfrontiert, dass sie eine ausgesprochene Heterogenität von Gegenständen unter sich vereinen, für die dennoch ein Allgemeinbegriff Gültigkeit haben soll. Entsprechende Probleme gelten bei Lichte besehen nicht allein für den Musikbegriff, sondern stellen sich letztlich mit Blick auf alle ästhetischen Phänomenbereiche und ihre Grundbegriffe – wobei die Frage offen ist, ob der Begriff der ›Musik‹ insgesamt ausschließlich oder vornehmlich als ästhetischer Grundbegriff verstanden werden kann.

Entgrenzung

Gerade wenn man den Begriff der ›Musik‹ als ästhetischen Grundbegriff versteht, stellt sich eine Radikalisierung des eben genannten Problems ein. Der Musikbegriff gewinnt seine Kontur im europäischen und angloamerikanischen Diskurs im Gefolge der Debatten um ein sogenanntes System der Künste. Hier ist der Musik ein bestimmter Ort, ein bestimmtes expressives Potential und eine mediale Verfasstheit zugesprochen worden, die immer wieder als Vorbild für andere Künste fungierte. Spätestens seit dem 20. Jahrhundert aber vollziehen sich markante Entgrenzungs- und Überschreitungsbewegungen der Künste, die Musik eingeschlossen, von denen man sagen kann, dass sie etwas radikalisieren, was die Kunst von jeher geprägt hat.² Von hier aus könnte der Musikbegriff als nicht nur schwierig zu explizieren, sondern als obsolet und als irrelevant für ein Verständnis der gegenwärtigen Situation erscheinen. Vielleicht sind allgemeinere Begriffe wie die der ›ästhetischen Erfahrung‹ oder der ›Kunst‹ im Singular besser geeignet, diese entgrenzte Situation zu beschreiben.

Gerade im Fall der Musik spricht aber vor allem gegen letzteren Vorschlag, dass es zahlreiche außerkünstlerische, alltägliche Formen der Musik und des Musikgebrauchs gibt. Wer heute über ›Musik‹ nachdenkt und nicht auch über geistliche Musik, Popmusik, Alltagsmusik bis hin zu Kinderlied nachdenkt, homogenisiert das Feld der Musik in falscher Weise, indem er es normativ an einer Praxis aufhängt, die aufs Ganze gesehen ein Praxiszusammenhang unter anderen ist.

² Vgl. dazu unsere unterschiedlichen Perspektiven mit Christian Grüny: *Musikalität, Kunst, Pop – Zur komplizierten Lage der Musik*, in: *Die Kunst und die Künste – Ein Kompendium zur Kunsttheorie der Gegenwart*, hg. von Georg W. Bertram, Stefan Deines und Daniel Martin Feige, Berlin 2021, 239–257 und Daniel M. Feige: *Die geschichtliche Dynamik der Künste*, in: *Die Kunst und die Künste – Ein Kompendium zur Kunsttheorie der Gegenwart*, hg. von Georg W. Bertram, Stefan Deines und Daniel Martin Feige, Berlin 2021, 190–208.

Kritik

Diese Provinzialisierung des Kunstbegriffs innerhalb des Diskurses der Musik und des Ästhetischen und die damit einhergehende Kritik an herkömmlichen hochkulturellen und bürgerlichen Kategorien der Musik geht mit einer zweiten Form der Provinzialisierung des Musikbegriff einher: seiner postkolonialen, gendertheoretischen und klassentheoretischen Kritik. Anders als im Fall des ersten Problems, in dessen Rahmen sich Fragen der angemessenen Weite von Begriffen und ihrer logischen Struktur stellen, und anders als im zweiten Fall, wo es um die spezifisch ästhetischen Probleme und Herausforderungen mit Allgemeinbegriffen und die historische Situation der ›Künste‹ geht, steht in diesem dritten Fall die Frage der Allgemeinheit unter politischer Perspektive zur Debatte. So kann ›Musik‹ auch als Begriff verstanden werden, der aufgrund seiner kontingenzen und zugleich von Machtverhältnissen durchdrungenen Entstehungskontexte nicht geeignet sein mag, Praxiszusammenhänge angemessen zu denken, die sich nicht den europäischen Narrativen fügen oder die nicht bestimmte Auffassungen patriarchalischer Produktivität gehorchen. Neben begrifflichen und ästhetischen stellen sich so auch politische Fragen des Begriffsgebrauchs im Sinne einer genealogischen Kritik.

* * *

Die Beiträge des vorliegenden Schwerpunkttheftes sind aus einem Panel beim Kongress der Deutschen Gesellschaft für Ästhetik im Juli in Zürich hervorgegangen. Sie widmen sich diesen Problemfeldern auf unterschiedliche Weisen, die sich ergänzen, komplementieren, an manchen Stellen überschneiden oder auch konkurrierende Perspektiven entwickeln. Dabei muss manches notgedrungen skizzenhaft bleiben, und sie sollten als Anstöße zu einer weiteren Diskussion verstanden werden.

Tobias Janz nimmt die Frage zum Anlass, eine Selbstreflexion der Musikwissenschaft zu unternehmen bzw. nachzuvollziehen, inwiefern und auf welche Weise eine solche Reflexion über den eigenen Gegenstand und den Grundbegriff der Disziplin in den vergangenen Jahrzehnten stattgefunden hat. Er zeichnet die Debatten nach, die sich in der historischen Musikwissenschaft, in systematischen kognitionswissenschaftlichen Ansätzen und in der postkolonialen Kritik um Enge und Weite, Einheitlichkeit und Pluralität, *sameness* und *difference* und den Übergang von einer werk- zu einer praxiszentrierten Betrachtung ranken und plädiert schließlich für einen das Festhalten an einem offenen, flexiblen Musikbegriff, der die komplexe Lage der Gegenwart als Herausforderung begreift.

Simone Mahrenholz verschiebt die Frage, ob es Musik gibt bzw. was sie ist, zu denjenigen, was wir mit ihr tun (können). Ins Zentrum rückt sie dabei ihren Einsatz als Überschreitungspraxis, durch die eingeschliffene Kategorien und Dichotomien in Bewegung gebracht werden und die sie als das die sehr verschiedenen musika-

lischen Praktiken verbindende Element ausmacht. Kirchlich-sakrale Inszenierungen stehen dabei ebenso im Fokus wie das Tanzen im Club. Als Grundlage dieser Überschreitung beschreibt sie Gesetze der Konstitution des musicalischen Tons in der menschlichen Hör-Physiologie, die eine Verbindung zwischen der Struktur der Wirklichkeit und der Musikerfahrung herstellen.

Daniel Martin Feige diskutiert mit Blick auf den dritten Problemkontext die Frage, in welcher Weise die postkoloniale Kritik am Musikbegriff und damit verbunden grundlegenden Begriffen des abendländisch-europäischen Denkens widerspruchsfrei erläutert werden kann. Seine These ist, dass Besonderheit nur vor dem Hintergrund eines richtig verstandenen Allgemeinen erläutert werden kann. Dieses Allgemeine darf allerdings gerade nicht, hier sticht die postkoloniale Kritik, in falscher Weise enthistorisiert und essentialisiert werden. In dieser Weise, so der leitende Gedanke, lässt sich der ›Musik‹-Begriff weiterhin als ästhetischer Grundbegriff von allgemeiner Geltung profilieren und kann dabei die postkoloniale Kritik integrieren.

Christian Grüny geht von der Verflechtung von Kategorisierungs- mit Anerkennungsfragen im Begriff der Musik aus und macht stark, dass sich trotz aller Pluralisierung weiterhin eine deutliche Zentrierung des Begriffs beobachten lässt, nach der sowohl im theoretischen Diskurs als auch im Alltagsverständnis die europäische Musik den prototypischen Fall bildet. Er fragt nach der Möglichkeit einer Dezentrierung des Begriffs und macht in der gegenwärtigen Diskussion um die evolutionäre Herkunft der Musik einen unerwarteten möglichen Verbündeten aus, insofern sie sich von der vorherrschenden Reessentialisierung befreien kann. Die normative Aufladung der gesamten Diskussion lässt für ihn allerdings eine tatsächlich gelingende Pluralisierung unwahrscheinlich erscheinen.

ABSTRACTS

Irene Breuer

**Die sinnlich-affektive Verflechtung von Welt,
Raum und Leib in Husserl und Merleau-Ponty**

Der Beitrag widmet sich der Entwicklung der Untersuchungen Husserls und Merleau-Pontys in Bezug auf die Wechselverhältnisse zwischen Welt, Raum und Leib. Die These besagt, dass die ›genetische‹ Einsicht, die leiblich affektive Erfahrung verleihe der Welt einen subjekt-relativen Sinn, anfänglich zu einer Umkehrung des Fundierungsverhältnisses und schließlich zur Ausarbeitung der Urhyle als sinnliches Prinzip bei Husserl geführt hat, während sie Merleau-Ponty dazu verleitet hat, die Unterscheidung ›Bewusstsein-Objekt‹ zu revidieren und eine Ontologie des Fleisches zu entwickeln. Aus dieser Initialthese wird sich zeigen, dass die durch pathische Empfindungen, Gefühle und Stimmungen hervorgebrachte Verschränkung von Leib und Ort die existentielle Dimension der Raumerfahrung, das ›Hier-in-einem-Ort-zu-sein‹, ausmacht. Der Begriff der Atmosphäre verbindet diese Einsichten mit der Architekturerfahrung: Insofern eine Atmosphäre alle unsere Sinne durch optische und haptische Empfindungen simultan ergreift, gleicht sie einer intensiven Gefühlskraft und stellt die Dauer und die affektive Dimension eines Seins-in-Situation hervor. Sie veranschaulicht somit das Erklärungspotential der genetischen Phänomenologie für die Architektur.

This paper deals with the development of Husserl's and Merleau-Ponty's reflections on the relationship between world, space and body. It shows that their shared late ›genetic‹ conception of a sense-bestowing affective bodily experience has led them to fundamental revisions: While Husserl inverted the order of foundation between space and body and introduced the concept of a hyle as an originary sensuousness, Merleau-Ponty revised the distinction ›consciousness-object‹ to posit an ontology of the flesh. It will further argue that the interaction of pathic sensings, feelings and moods that results in the interweavement of body and place makes up the existential dimension of space. The concept of ›atmosphere‹ relates these insights with the architectural experience: Insofar as atmospheres seize our senses by virtue of optical and haptic sensations they can be viewed as emotional forces defining our affective being-in-situation. They illustrate thus the relevance of genetic phenomenology for architecture.

Daniel Martin Feige

Zur Dialektik der postkolonialen Kritik

Hinsichtlich der Frage, ob es Musik gibt, lässt sich im Geiste von Beiträgen aus dem Umfeld postkolonialer Diskussionen darauf verwiesen, dass der Begriff die Gefahr

einer eurozentrischen Verengung aufweise. Der entscheidende Schachzug liegt dabei in dem Gedanken, dass nicht allein das, was unter Musik verstanden worden ist, tendenziell durch Ausgrenzungen gekennzeichnet war, sondern dass der Musikbegriff selbst Ausdruck einer solchen Ausgrenzung ist. Der vorliegende Beitrag unterzieht diese Kritik einer dialektischen Kritik und macht geltend, dass sich die postkoloniale Kritik selbst als als Arbeit am Sinn richtig verstandenen Allgemeinbegriffe verstehen muss, um nicht selbstwidersprüchlich zu werden. Ihre Gegen-Geschichten, so lautet die weitergehende Konsequenz dieses Gedankens, müssen weiterhin vom Erbe der Aufklärung her verstanden, allerdings als Teil einer richtig verstandenen Dialektik der Aufklärung. Es gilt damit weniger, den Musikbegriff zu verabschieden, als seinen interne Bruchpunkten nachzugehen.

With regard to the question of whether music exists, it can be pointed out in the spirit of contributions from postcolonial discussions, that the term is in danger of a Eurocentric reductionism. The decisive move here lies in the idea that not only what has been understood by music has tended to be too exclusive, but that the concept of music itself is exclusive. The present paper subjects this critique to a dialectical critique, arguing that postcolonial critique must see itself as working on the meaning of properly understood general terms in order not to become self-contradictory. Its counter-histories, the broader implication of this thought goes, must continue to be understood from the legacy of the Enlightenment, but as part of a properly understood dialectic of Enlightenment. We should thus direct a critique not itself against the concept of music but understand the concept of music in a way, that we can get its internal ruptures and counter-histories into view.

Christian Grüny

Dezentrierung, Rezentrierung und »Musik«

Der Begriff der Musik ist problematisch, insofern seine Anwendung auf Praktiken, die nicht von vornherein unter seiner Ägide stattfinden, diese auf eine bestimmte Weise interpretiert und zuschneidet, die ihnen nicht unbedingt gemäß ist. Gleichzeitig verbindet sich mit ihm eine bestimmte Form der Anerkennung, die zu versagen ebenso problematisch wäre; dies verbindet ihn mit dem Begriff der Kunst. Insofern der gegenwärtige Musikbegriff nicht mehr um die westliche Kunstmusik, wohl aber um die rhythmische und melodische Organisation von Klanglichkeit zentriert ist, stellt sich die Frage, ob und wie es möglich ist, ihn zu dezentrieren. Die Forschungen zum evolutionären Ursprung der Musik könnten als Möglichkeit begriffen werden, das Feld der menschlichen Artikulation zwischen Sprache, Gestischem und Musik anders aufzuteilen und zu pluralisieren, wenn sie auf die geläufige Essentialisierung verzichten. Die politische Dimension der (Nicht-)Anerkennung von Praktiken als Musik lässt aber eine solche Pluralisierung schwierig erscheinen.

The concept of music is problematic because its application to practices that haven't been informed by it from the outset construes and interprets them in ways that might not be adequate to them. On the other hand, it implies a certain kind of recognition whose refusal would be just as problematic. In this, it is comparable to the concept of art. The current concept of music may not be focused on Western art music anymore but since it is still centered around the melodic and rhythmical organization of sound, we may ask if and how it could be possible to decenter it. If it avoids essentialization, research on the evolutionary origins of music could open the possibility of dividing the field of human articulation between language, gesture, and music differently and of pluralizing it. However, the political dimension of the (non-)recognition of practices as music makes such a pluralization unlikely.

Tobias Janz

Was ist »Musik« – und wenn ja, wie viele?
Die Musikwissenschaft auf der Suche nach sich selbst

Aus der Perspektive eines Musikwissenschaftlers versucht der Beitrag nachzuvollziehen, wie das Fach Musikwissenschaft zu seinem wichtigsten Grundbegriff, dem Begriff »Musik« steht. Seit den 1970er Jahren lässt sich in der Historischen Musikwissenschaft, entsprechend dem Strukturwandel der spätmodernen Gesellschaft, eine Verschiebung von einem eher exklusiven zu einem eher inklusiven Musikbegriff beobachten. Es stellt sich dann die Frage, wie den Schwierigkeiten begegnet werden kann, die sich aus universalistischen und kulturrelativistischen Perspektiven gleichermaßen ergeben. Die jüngeren anthropologischen und kulturevolutionären Ansätze der Musikwissenschaft unterschätzen die Schwierigkeiten, die ein maximal geweiteter allgemeiner Musikbegriff aufwirft. Mit Blick auf die praxeologische Wende, die sich in der terminologischen Alternative »Musicking« niederschlägt, wird abschließend deren notwendige Ergänzung durch objektorientierte Perspektiven diskutiert.

Seen from the perspective of a musicologist, this article attempts to trace how the discipline of musicology relates to its most important basic concept, the notion of »music«. Since the 1970s, a shift from a rather exclusive to a rather inclusive concept of music can be observed in historical musicology, corresponding to the structural change in late modern society. The question then arises of how to address the difficulties that stem from universalist and cultural relativist perspectives alike. Recent anthropological and cultural evolutionary approaches to musicology underestimate the difficulties posed by a maximally expanded general concept of music. In view of the practice-orientated turn expressed in the terminological alternative »musicking«, the need to supplement it with object-orientated perspectives is discussed in conclusion.

Simone Mahrenholz

Musik und Begriff. How to do things with music

Der Text präsentiert drei miteinander verbundene Thesen. (1) Philosophie der Musik modifiziert philosophische Grundbegriffe. (2) Eine gemeinsame Eigenschaft in der Vielfalt der Musikformen liegt im Effekt einer Wahrnehmungsveränderung: oft subtil, unterschwellig und zuweilen als ekstatisch erlebte Selbst- und Welt-Transformation. (3) Strenghausenommen nehmen wir nicht Töne wahr, sondern a) unsere Hör-Physiologie wandelt Schwingungsfrequenzen ab circa 18 Hz in Tonhöhen um und damit Zeit-Organisation in ein Raum-Äquivalent. (Musik mit tiefen Tönen an der Grenze zur Wahrnehmung, etwa mittels großer Orgelpfeifen in Kathedralen oder Ton-Anlagen in Nachtclubs, inszeniert genau diesen physiologischen Umschlag, mit potentiellen Transzendenz-Effekten.) b) Wir nehmen einfache Frequenzverhältnisse wie 1:2, 2:3 etc. als (relativ) konsonant wahr, komplexere Verhältnisse als (relativ) dissonant. Die Folge: c) Musikhören verbindet uns mit physikalischem Verhalten von Materie, einschließlich unserer selbst. Hierin gründen rare, musikalisch herausgehobene Eindrücke von Erkenntnis und Enthüllung: das Universum betreffend und unsere Stellung in ihm.

The text presents three related claims. (1) Music as a topic of philosophy alters key philosophical concepts; (2) In spite of their vast cultural, historical and contextual differences, all forms of music share the effect of a transformation of perception: ranging from subtle and subliminal to the (rare) experience of ecstatic world- and self-transformations; (3) Strictly speaking, we do not perceive sounds. Rather, a) our hearing-physiology translates impulses of more than 18 Hz into pitch and thus temporal events into quasi-spatial perceptions. Compositions containing very deep sounds (e.g. in cathedrals or in night-clubs) stage exactly this physiological conversion: with potentially >transcendence<-like effects. b) We hear simple frequency-ratios such as 1:2, 2:3, 3:4 etc. as (relative) consonances and more complex ones as (relative) dissonances. Thus, c) musical compositions make laws of physical behaviour of matter affectively perceptible. This allows for the occasional impression of musical revelations: regarding the universe, its laws, and our place in it.

Johannes Müller-Salo

Zur Struktur alltagsästhetischer Erfahrung

Ausgehend von einer Bestimmung der ästhetischen Erfahrung als Erfahrung der Art und Weise der sinnlichen Gegebenheit von Gegenständen und Umwelten geht der vorliegende Text der Frage nach den Spezifika alltagsästhetischen Erfahrens nach. Dabei wird zunächst die alltagsästhetische Einstellung als eine fest in den handelnden Vollzug gewohnter Praktiken und Routinen eingebettete Wahrnehmungshaltung bestimmt. In einem nächsten Schritt werden charakteristische Merkmale alltagsästhetischen Erfahrens herausgearbeitet: Zu nennen sind die Wahrnehmung

von – theoretisch näher zu beschreibenden – Ganzheiten, die Kategorien des Vertrauten, des Rhythmus und des Taks sowie schließlich das Zusammenspiel aller Sinne. Die abschließenden Überlegungen widmen sich der engen Verbindung von moralischen, ästhetischen und funktionalen Erfahrungen und Urteilen im Raum des Alltäglichen.

Starting from a definition of aesthetic experience as the experience of the specific way in which objects and environments present themselves to the human senses, the paper aims at clarifying specific characteristics of everyday aesthetic experiences. In a first step, the everyday aesthetic attitude is defined as being firmly embedded within the exercise of daily routines and habitual practices. Second, characteristic features of everyday aesthetic experience are elaborated. These include the perception of complex wholes that are in need of further theoretical reflection; the categories of the familiar and of rhythm; and, finally, the everyday interplay of all human senses. In a concluding part, the close interplay of moral, aesthetic, and functional experiences and judgments is discussed as a further characteristic condition of the human everyday.

Robin Rehm

»Bildarchitektur«. Paul Klees Vorführung des Wunders 1916/54
und Walter Benjamin

Der Aufsatz wendet sich Walter Benjamins Aquarell Vorführung des Wunders von Paul Klee zu, also jenem Werk, das bereits 1920 – ein Jahr vor der aquarellierte Ölfarbezeichnung des Angelus novus – in seine Sammlung gelangt. Wesentliches Element des Bildes sind die Liniengefügen, von denen sich die Figuren und der Schauplatz mitsamt schmaler Bühne absetzen. In der damaligen Kunstkritik und Ästhetik werden solche Konstruktionen aus Linien im Sinn eines Architektonischen verstanden, das heißt als ein das Bild konstituierendes Regime. Benjamin beschäftigt sich mit entsprechenden Liniengebildern als Grundproblem der Malerei des Kubismus schon 1917 in Briefen an Gershom Scholem. Die dabei entstandenen Reflexionen bereiten gewissermaßen Benjamins Begegnung mit Klees Vorführung des Wunders und den sich dort zeigenden Liniengebildern vor. Die These lautet, dass Benjamin eine analoge, mittels Linie hergestellte Bildkonstruktion als Architektur begreift. Der Beitrag analysiert Benjamins Überlegungen zum Architektonischen im Verhältnis zur zeitgenössischen Kunstkritik und Ästhetik.

The essay examines Walter Benjamin's watercolor painting Introduction the Miracle by Paul Klee, the work that came into his collection by 1920 – one year before the watercolored monoprint of Angelus novus. An essential element of the image is the structure of lines, in which the figures and the scene stand out from the scene as a whole. In the art criticism and aesthetics this time, such line constructions are understood in the sense of an architecture, as a regime that constitutes the image. Already in 1917, Benjamin discusses such line structures as a fundamental principle of cubistic paintings in letters to Gershom Scholem. The preoccupation pre-

*pares Benjamin's later encounter with Klee's *Introduction the Miracle*. This essay thesis states that Benjamin understands the line structures, as they appear in Klees aquarelle painting, as architecture. The article analyzes Benjamin's reflections on the relationship of such architecture to contemporary art criticism and aesthetics.*

Arantzazu Saratxaga Arregi

Allometrische Kunst

Der Beitrag handelt von einer Auslegung der Bedeutung anthropomorphischer Figurinen der Altsteinzeit, insbesondere auf der Basis der beispielhaften Plastik Venus von Willendorf. Der Kern des Artikels liegt in der kritischen Frage der Repräsentationsordnung von hervortretenden Merkmalen kleiner Plastiken und versucht den hermeneutischen Rahmen der Morphologie der Figurinen zu erweitern. Was erzählen uns diese Formen? Inwiefern stehen die weiblichen Demarkationen für eine Darstellung der Weiblichkeit? Um diese Fragen zu beantworten, wird zunächst der ästhetische Wert der Artefakte problematisiert, da sich ihre künstlerische Beschaffenheit an ihrer Form, frei von jeder instrumentalen Bestimmung, zeigt. Dem folgt eine kritische Analyse der metaphysischen Darstellung von Form, zurückgehend auf Platon, dem zufolge die Form eine Idee (*eídos*) darstellt. Dieses Schema führt allerdings zu einem tautologischen Teufelskreis, bei dem jede weibliche Figuration eine Idee der Weiblichkeit darstellt, die aber weit weg von einem idealen Urbild und mehr ein kultureller Ausdruck ist. Dementsprechend gehe ich vom semiotischen Turn aus, laut dem ein Zeichensystem an der Stelle von Darstellungen steht, um die Frage der symbolischen Bedeutung weiblich demarkierter Merkmale zu behandeln. Die Markierungen sollen für einen Unterschied stehen. Dieser Unterschied ist, im Anschluss an Spencer Browns Formtheorie und Niklas Luhmanns Rezeption davon, eine Unterscheidung einer Markierung eines unmarked space. Zum Schluss wird die symbolische Ordnung weiblich demarkierter Artefakte präsentiert, wobei sie ein Gefüge einer markierten eidetischen Differenz (Art-Differenz) eines Mutter-Menschen ist, die wiederum für einen unmarked space, nämlich die Markierung eines Verlusts, steht.

*This paper is about an interpretation of the meaning of anthropomorphic figurines of the Palaeolithic era, especially on the basis of the exemplary sculpture Venus of Willendorf. The aim of the article is to critically question the representational order of salient features of small sculptures and attempts to expand the hermeneutic framework of the figurines' morphology. What do these forms tell us? To what extent do the female demarcations serve as a representation of femininity? To answer these questions, the aesthetic value of the artefacts is first problematized, as their aesthetic nature is revealed by their form, free of any instrumental purpose. This is followed by a critical analysis of the metaphysical notion of form, going back to Plato, according to whom form represents an idea (*eídos*). However, this schema leads to a tautological vicious circle in which every female figurine represents an idea of femininity, but one that is far from*

an ideal archetype and more of a cultural expression. Accordingly, I start from the concept of a semiotic turn, according to which a system of signs takes the place of representations to address the question of symbolic meaning of feminine demarcated features. The markings are supposed to stand for a difference. This difference, following Spencer Brown's theory of form and Niklas Luhmann's reception of it, is a distinction of a marking of an unmarked space. Finally, the symbolic order of female demarcated artefacts is presented, being an assemblage of a marked eidetic difference (species difference) of a mother-human, which in turn stands for an unmarked space, that is, the marking of a loss.