

[Rezension]

**Vom Einsickern der Musik ins Denken. Rasmus Nordholt-Frieling  
zum Musikalischen als transkategoriale Relation**

Laura Strack

Vielleicht kann man versuchen, sich Rasmus Nordholt-Frielings Anliegen anhand der musikalischen Vorgehensweisen zu nähern, die seine Dissertation *Musikalische Relationen* (Brill Fink, 2021) zu einem horchenden, komponierenden, tanzenden und gerade in alledem *denkenden* Text machen. Das Anliegen hier als ‚Gegenstand‘ vor- und voran-, das methodische Verfahren durch „Aufteilen, Zerlegen, Analysieren, Trennen“ (XIV) dar- und sich dem Buch in der „Tradition der kritischen Analyse“ (XVII) gegenüberzustellen, hieße, die von ihm ausgehende Einladung zu überhören und die „starke Wirksamkeit der Musik *im* Denken“ (35) – gewissermaßen wie gewohnt – zu übergehen. Wahrscheinlich muss es in dieser Rezension, entgegen den konventionellen „Techniken, einen Text wie diesen zu schreiben“ (XVII), eher darum gehen, das eigene Ohr an Rasmus Nordholt-Frielings Schreiben zu legen und dieses eigene Hören dann wiederum schreibend (Mixtape, Sample, Arrangement) zu Gehör zu bringen: „Hier, ich schenke dir eine Plastik meines Hörens, hör sie dir an“ (171). *Musikalische Relationen* enthält eine Reihe von Sätzen, Zitaten und Formulierungen, die im Laufe des Textes gleich Ritornellen (vgl. 85f.) immer wiederkehren, sodass sie mit der Zeit Flügel zu bekommen scheinen und man sie am Ende der Lektüre nachgerade mitsummen kann. Dass „*die Musik bereits Lösungen ersonnen*“ habe, Lösungen von Problemen, auf die weder das abendländische Analysedenken, noch das begrifflich-technologische Wissen des humanistischen Menschen Antwort

gefunden hätten und die uns „unter den Bedingungen *unserer Gegenwart*“ heute in eine „spezifisch zeitgenössisch[e] Not“ versetzten (48) – diese bei Claude Lévi-Strauss‘ vernommene Phrase (Lévi-Strauss 1976: 30) taucht gleich siebenfach auf, natürlich in jeweils unterschiedlichen inhaltlichen und argumentativen Kontexten. Bei jeder der über das ganze Buch verteilten Wiederholungen (XXIII, 36, 48, 53, 78, 84, 145) wird die gleichermaßen unscharfe wie offene Aussage in Bezug auf die jeweils besprochenen Materialien aktualisiert und moduliert, sodass sich im Laufe der Zeit eine Art Kerngedanke absetzt, klarer und konsistenter, als eine hypothetische Voranstellung es jemals vermocht hätte:

In dem, was wir gemeinhin und jeder eineindeutigen Definition unfähig ‚Musik‘ nennen („obgleich nichts uns klarer und unmittelbarer spürbar ist“, Nancy zit. IX), liege ein transhistorisches und bedingungslos zugängliches Wissen, das sich nicht auf den Bereich der Klangerzeugung, der technischen oder künstlerischen Bearbeitung von klanglichem Material sowie der Produktion und Rezeption musikalischer Erzeugnisse im engeren Sinne beschränkt. Vielmehr affiziere es *als spezifische Weise des Weltbezugs* alle „heterogenen Universen [der] Existenz“ (86) – vom Herzschlag der Einzelnen bis zum „Rhythmus von Mond und Gezeiten“ (Cardenal, zit. 190). Gerade durch diese ihr wesentliche „grundsätzliche Teilhabe“ (XII), „Methexis“ (Nancy zit. XI) oder „destratifizierende Transversalität“ (Deleuze/Guattari zit. XI) könne die Musik „unter der Bedingung der Überlagerung biologischer, technologischer, ökologischer, politischer, sozialer etc. Schichten [...] zur gefragten Ratgeberin in verschiedenen Problemlagen innerhalb dieses Gemenges“ (48) werden.

Dass mit ‚diesem Gemenge‘ nicht weniger aufgerufen ist, als die Gegenwart, *unsere* Zeit, das, was man ‚die zeitgenössische Bedingung‘ nennen kann, verdeutlicht ein zweites Ritornell des Textes: „In Ermangelung eines besseren Namens“ (Deleuze/Guattari zit. 44, 64, 74) wird immer wieder das „moderne und kosmische Zeitalter“ (ebd.) adressiert, und zwar als offene Frage, die zu bearbeiten angesichts der „rhythmischen Katastrophen“ (XXI) *unserer* globalen, technisierten und der planetaren Verheerung entgegentaumelnden Welt nottut. Unter dem für das abendländische Denken maßgeblichen „Paradigma der Sicht“ sei den komplexen Problemlagen, die sich „durch eine Art Umschlag in der Geschichte von der Technik zur Technologie“ und die daraus resultierende „Wendung vom Extensiven zum Intensiven“ (XXIII) ergeben, nicht mehr beizukommen. Ausgehend von der Annahme, dass das musikalische Wissen „gerade in den mentalen Landschaften de[s] 20. und

jungen 21. Jahrhundert[s] verstärkt gefragt ist“ (XVII), leistet *Musikalische Relationen* mithin einen buchstäblich *unerhörten* Beitrag zum weiten Feld postanalytischer Gegenwartsbeschreibungen, das Rasmus Nordholt-Frieling im vielfach aktualisierten Bezug auf zeitgenössische Autoren wie Donna J. Haraway, Erich Hörl, Bruno Latour und vor allem Jean-Luc Nancy konsequent aufgespannt hält.

Ein weiteres (nicht letztes) Ritornell des Buches bildet eine eingängige Formulierung Deleuzes und Guattaris, die dem Anliegen, ein Denken des Musikalischen zu entwickeln und dieses verschiedene Felder der Existenz affizieren zu lassen, gewissermaßen eine ethische Fluchtlinie einträgt: „Da der Klang die höchste Kraft zur Deterritorialisierung hat, bewirkt er auch die heftigsten, stumpfsinnigsten und redundantesten Reterritorialisierungen“ (Deleuze/Guattari zit. 33, 39, 41, 45, 86, 205). Entgegen jedweder Form von begrifflicher Verfestigung, ideologischer Blockbildung, institutioneller Verkrustung oder konzeptueller Vereindeutigung wird in *Musikalische Relationen* ein als Praxis verstandenes Denken anvisiert, das in letzter Konsequenz „die Macht der Musik“ und ihre „Arten von Frau-, Kind-, Tier- oder Molekular-Werden [...] der Macht der Maschinen der Menschen“ entgegengesetzt, „dem Lärm von Fabriken und Bomben“ (Deleuze/Guattari zit. XII, XIV, 41).

In den Worten des Autors klingt dieses mindestens dreigefaltete Anliegen, das die soeben versammelten Ritornelle des Textes „als konsistent und singulär“ (86) erfahrbar machen, zum Beispiel so:

Was wir sagen werden, wovon wir sprechen werden, das ist die Musikalität als Anteilnahme des einen am anderen, ein Ins-Verhältnis-Setzen, eine wechselseitige heterogenetische Variation zwischen ganz verschiedenen Ordnungen; Ordnungen, die sich vielleicht mit den Sinnen assoziieren lassen, wenn wir etwa von der Bildkunst als einer „Sehmusik“ oder von einem musikalischen Zusammenspiel der heterogenen Elemente eines Bühnengefüges sprechen; aber auch eine wechselseitige Modulation von Ordnungen der Repräsentation, signifikanter Ordnungen, affektiver, asignifikanter Ordnungen, die Modulation verschiedener Wertuniversen, verschiedener Logiken, ja verschiedener Welten. (XX)

Gleichsam als Exposition im Vorwort zu *Gehör* gebracht, schlägt sich dieses Thema auch auf Form und Methode nieder. Nachhaltig affiziert es das Denken und öffnet das sogenannte wissenschaftliche Schreiben auf die Möglichkeit alinearer, diskontinuierlicher und polyphoner Argumentationen, heterogener Materialgefüge und weiterer ‚musikalischer‘ Techniken wie Variation, Modulation, Komposition, Sampling, Arrangement, Synthese und so weiter.

Und in diesem Sinne wollen wir auch in diesem Text nach Art der Modulation vorgehen und nicht einen Begriff, ein Konzept analytisch voraussetzen, sondern verschiedene Orte einer

transkategorialen Musikalität aufsuchen und so ein Feld der musikalischen Relationen aufspannen. (ebd.)

Die auf das Vorwort folgenden Kapitel 1 bis 4 können mithin, und unter der ebenfalls mehrfach zitierten Voraussetzung, dass „das Thema schon immer die Variation war“ (Deleuze/Guattari zit. 35, 63, 148), als je singuläre Bearbeitungen der Frage nach einer transkategorialen Musikalität verstanden werden. In jeder dieser Variationen werden singuläre Materialien aus der Geschichte der Kunst und des Denkens zu vielschichtigen und vielbezüglichen Gefügen arrangiert. Stets präzise, ausdauernd und virtuos ‚in Schwingung versetzt‘, sind es dann die untersuchten und behutsam zueinander in Bezug gebrachten Materialien selbst, die verschiedene Aspekte des Themas hervortreten und das Feld der musikalischen Relationen in seiner unüberschaubaren Ausdehnung intensiv erklingen lassen.

Gleichsam um den Aspekt der Transkategorialität von vornherein mit einem prägnanten Beispiel zu untermauern, widmet sich die erste Variation des Themas (1-29) nicht etwa einem Ereignis, Erzeugnis oder Exponenten der Musikgeschichte, sondern dem Denken und Schaffen eines Künstlers, „der mit Sichtbarkeit zu tun hat“ (2). Es gilt Paul Klee, jenem „Maler, der am ehesten einem Musiker glich“ (Deleuze/Guattari zit. 4) und sucht „Einblick in [dessen] Verständnis des Verhältnisses von Malerei und Musik“ (24), wobei es nie um Synästhesie gehe. „Klees Beziehung zur Musik, die Relation der Musik zur Malerei und seinem künstlerischen Denken greift tiefer, auf ästhetischer, intellektueller und weltanschaulicher Ebene“ (5). Klees Werk biete sich als Schichtwerk (vgl. 1-5) aus malerischen, musikalischen und denkerischen Aktivitäten dar, in dem sich „die verschiedenen Ordnungen und Semiotiken zu einem gemeinsamen Äußerungsgefüge“ verbinden (3). Diese Heterogenität und Gleichzeitigkeit radikal affirmierend, horcht Nordholt-Frieling Klees kunsttheoretische Schriften auf ihre musikalische Schicht ab, spürt in seinen Aufsätzen, Gedichten, Briefen und Tagebüchern einem existentiell musikalischen Denken nach und betrachtet ausgewählte Bilder Klees als „vieldimensionale Bildgefüge“, denen nur „der tönende, der klingende, der musikalische Name der Komposition“ (28) gerecht werden könne. In dieser virtuoson Verfung von komponierenden Lektüren und lauschenden Bildbetrachtungen weist Nordholt-Frieling Klee „einen grundsätzlichen Zweifel am Sichtbaren und am Sehen“ (5) nach und zeigt auf, wie der Maler „am Beginn des 20. Jahrhunderts jenes Primat der visuellen Wahrheitsproduktion an sein Ende kommen“ (7) sah. An dieser kunst-, theorie- und zeitgeschichtlichen Schwelle habe Klees

künstlerisches Denken und Tun als eines eingesetzt, das sehr wohl „die Welt“ zum Gegenstand gehabt habe, „aber eben nicht die sichtbare“ (7). Klees „Priorisierung des komplexen Gefüges“ (8), sein künstlerisches Denken und Schaffen als „Gefüge parallel ablaufender, einander heterogenisierender Prozesse, einander modulierender Kräfte“ (6) seien Ausdruck des Versuchs, dem „von ihm als Wesen der Schöpfung ausgezeichnete[n] Werden der Welt“ (6) jenseits der optisch-analytischen Weltanschauung Entsprechung zu verschaffen. Dem „Rätsel“, wie dies „zu realisieren sei mit den Mitteln der Malerei, dem Farbauftrag auf einer begrenzten Fläche“ (21), habe der Maler Klee sich wesentlich dadurch genähert, dass er die Äußerungsmöglichkeiten der Malerei als musikalische Vorgänge dachte, als „Vorgänge unterschiedlicher Dauer und Zeitlichkeit, Prozesse der wechselseitigen Variation, die das Einzelne als sich entlang der Kräfte der Umwelt modulierenden Vektor begreifen“ (6). Zum Ende des Kapitels wird gezeigt, wie diese musikalische Vorgehensweise im Malen, die zuvor anhand des Methexis-Begriffs von Nancy beschreibbar gemacht wird, herkömmliche kunstanalytische Begriffe wie Form, Produktion/Rezeption und Werk affiziert. Klees denkende Malerei lege es nahe, statt von einer konfrontativen Gegenüberstellung von Bild und Betrachter von einem Resonanzverhältnis auszugehen, dass einer „autonome[n] Zeitlichkeit der Formwerdung“ (23) unterliege und mithin einen „Zeitraum“ eröffne, „in dem das Werk unendlich wird“ (19).

Kapitel zwei wechselt die Kategorie von der „*Sehmusik*“ Paul Klees in das „musikalische *Denken* von Félix Guattari und Gilles Deleuze“ (31-90). So wie Deleuze und Guattari selbst eine allgemeine „Musikalisierung des Schreibens bei Proust“ (31.f) diagnostiziert hätten, beinhalte ihr eigenes Denken und Schreiben „eine derart stark ausgeprägte, differenzierte und weit entwickelte musikalische Schicht“, dass man sich ihm überhaupt „nur unter Rückgriff auf diese musikalische Schicht“ (33) nähern könne. Prägnanter Ausweis dieser Dimension sei zum Beispiel die Anordnung der *Tausend Plateaus* „in der Gleichzeitigkeit einander modulierender Schichten“, die „verschiedene Formen der Überlagerung und Interaktion heterogener Ebenen sowie verschiedene relationale Verknüpfungen innerhalb dieser Überlagerungen“ (33) hervorbrächten. Um zu zeigen, wie sehr „das gesamte Denken“ der beiden Autoren „intensiv musikalisiert“ ist (35), interessiert sich Nordholt-Frieling sowohl für musikalische Strukturmomente dieses Denkens als auch für seine expliziten Bezüge auf musikgeschichtliche Ereignisse sowie konkrete musikalisch inspirierte

Denkfiguren wie Rhythmus, Synthesizer/Maschine und Ritornell. Allgemein wird vermutet, dass Deleuzes und Guattaris unauflösliche Verwobenheit mit der Musik in deren Potential gründet, Koexistenzgefüge herzustellen, affektive Partizipation zu ermöglichen, Grenzen und binäre Trennungen zu unterlaufen sowie „Zonen des Kontakts oder der Gemeinschaft“ zwischen heterogenen Elementen zu schaffen (vgl. 37f.). Gehe man von diesem „kosmischen Pazifismus“ (41) der Musik aus, von ihrer Befähigung zum „Umgang mit Vielheiten“ (45), werde das Denken Deleuzes und Guattaris als „musikalische Koexistenztechnologie“ (45) adressierbar. Doch nicht nur dieser „Kontinuität der musikalischen Schicht“ sei das Denken und Schreiben Deleuzes und Guattaris verpflichtet – es interessiere sich auch für die Transformationen, die sie „entlang des musikalischen Äußerungsgefüges“ (47) durchlaufe, das heißt für die spezifischen Verknüpfungen von Musik und Denken in singulären, mit dem Wort ‚epochal‘ sicherlich nur unzureichend bezeichneten Konstellationen. In seiner Leibniz-Lektüre etwa habe Deleuze gezeigt, wie in unterschiedlichen Zeiten „die Musik zur Hilfe gerufen [wird], um ihr Potential im Denken zu aktualisieren“ (53). Das „Epochenproblem“ des Barock, der Zusammenbruch der klassischen Vernunft und der Versuch, sie in einer philosophischen Theorie der ‚Harmonie‘ ein letztes Mal zu kitten, sei „in der Musik [des Barock, L.S.] schon expliziert, tonal und akustisch ausgearbeitet [gewesen], bevor Leibniz sie in die musikalisch inspirierte Sprache seiner Philosophie überführt“ habe (53). Analog dazu – und genau darauf laufe Deleuzes Interesse am ‚musikalischen‘ Denken Leibniz‘ hinaus – entspreche das allmählich Atonal-, Technisch- und Globalwerden der Musik vom wohltemperierten Klavier bis zum „Synthesizer-Zustand“ der Gegenwart (72) dem ‚Weltwerden‘ der Welt, dessen Konsequenzen sich uns heute gleichermaßen als zeitgenössische Bedingung wie als deren Rätsel darbieten.

War die Musik also in der barocken Landschaft ein guter Ratgeber, weil sie die harmonische Geschlossenheit *einer* Welt explizierte, so ist sie es in der uns zeitgenössischen Landschaft vielleicht, weil sie das Zugleich heterogener Ordnungsmuster, deren rhythmische Überlagerung und wechselseitige Modulation denkbar macht. (58)

Der hintere Teil des Kapitels ist den musikalisch inspirierten und als solche zu lesenden Denkfiguren der Maschine und des Ritornells gewidmet. Mit ihnen hätten Deleuze und Guattari Wege aufgezeigt, sowohl auf epistemologischer als auch auf subjekttheoretischer Ebene „gegen die Linearität signifikanter Diskursivität und für das

Zugleich einer Pluralität und Parallelität einander variierender Universen“ (34) anzudenken.

Das dritte und längste Kapitel des Buches, *Die Musikalität szenischer Gefüge* (91-158), wendet sich der Bühne zu, und zwar als einem Ort, der im 20. und beginnenden 21. Jahrhundert der „Konfiguration des musikalischen Feldes“ als solchem stattgibt (108). Mit Arnold Schönberg, John Cage und Heiner Goebbels schenkt Nordholt-Frieling hier explizit Komponisten Gehör, die „mit den Mitteln der Bühne“ (92) komponieren. Dabei erklärt er jeweils anhand gründlicher Werkstudien, wie sich die „Öffnung der Musik in Richtung des Theaters“ (120) im Einzelnen konkret vollzieht und inwiefern die erörterten Arbeiten an etwas teilhaben, was man die „Emergenz eines musikalischen Sinns“ (153) an der Epochenschwelle zum bereits zitierten ‚modernen und kosmischen Zeitalter‘ nennen könnte. Grundlegend für Nordholt-Frielings Nachdenken über die Verflechtungen von Musik und Bühne ist die Offenheit Letzterer für die „Simultanität der heterogenen Sinneseindrücke und ihr Zusammenspiel“ (121), sowie das dem Theater ursprünglich eigene „Interesse an dem Zusammenspiel der Sinneseindrücke, der klanglichen und nicht-klanglichen Elemente und dem damit einhergehenden Überschreiten der Grenzen“ (121). Das erste in diesem Zusammenhang untersuchte Stück ist Arnold Schönbergs zwischen 1908 und 1913 geschriebenes „Drama mit Musik“ *Die glückliche Hand* (op. 18), eine „musikalische Komposition für Klänge, Körper, Dinge, Licht“ (92). Die darin zum Ausdruck kommende Einladung, „Orte und Dinge als im musikalischen Geflecht verwickelte nicht-klangliche Stimmen wahrzunehmen“ (99), setze beim „Grundmaterial des musikalischen Komponierens“ an, bei den Tönen als „nicht-repräsentative[n], a-signifikante[n] materielle[n] Vibrationen“, und verorte das Künstlerische gerade in den „relationalen Verknüpfungen der Töne“ zu heterogenetischen Konfigurationen (107). Die angestrebte Gleichbehandlung der unterschiedlichen szenischen Elemente entspreche – gleichsam als Befreiungsbewegung – der in der Zwölftonmusik erfolgten „Aufhebung der traditionellen Ordnung von Konsonanz und Dissonanz“, die den Komponierenden „das gesamte Klangmaterial des musikalischen Phylums Europas ohne Einschränkung zur Verfügung“ gestellt habe (108f.). In diesem Sinne weise Schönbergs nicht ohne Einsamkeit, Schmerz und Scheitern erfolgte Suche (vgl. 94ff., 105-109) auf die Möglichkeit eines Kunst- und Weltverständnisses, das „aus der Ablehnung äußerlicher Bezogenheit und Ordnungsinstanzen die radikale

Gleichberechtigung und Selbständigkeit der künstlerischen Elemente“ affirmiere (104).

In einem *Interlude 1* genannten Unterkapitel wird anschließend John Cage als Komponist und Denker der Musik beschrieben, der die Fluchtlinie der „radikale[n] Gleichberechtigung aller Klänge“ (118) noch viel konsequenter und kompromissloser verfolgt habe als der letztlich doch im Paradigma der europäischen Kunstmusik verhaftet gebliebene Schönberg. Cages Werk sei ganz der „Vermeidung einer diktatorischen Struktur am Grunde der Musik“ verschrieben und arbeite unermüdlich an der „Hörbarmachung der Klänge diesseits einer Ordnung, die ihnen von einer musikalischen Tradition oder einem humanen Ego auferlegt wurde“ (123). Ausgehend von Cages Umgang mit Stille, Geräusch und zufälligen Klangereignissen skizziert Nordholt-Frieling hier seinen für das Anliegen seines Buches wesentlichen Klangbegriff. Er denkt Klang als potenzielle Öffnung „für ein transversales, ein den kosmischen Raum und die unendende Zeit durchmessendes Ins-Verhältnis-Treten, eine nicht-repräsentierbare Methexis, die unabhängig von einem humanoiden Wollen agiert“ (125).

Während mit Schönberg und Cage also die im zwanzigsten Jahrhundert erfolgte „Erosion des tonalen Systems“ sowie die „grandiose Transformation des Hörens und des Hörbaren“ (128) im Zuge von Industrialisierung, Urbanisierung, Technisierung und Globalisierung aufgerufen sind, scheinen sich die Auseinandersetzung mit Heiner Goebbels' kompositorischen Verfahren und bühnenmusikalischen Arbeiten direkt an uns „Zeitgenoss\*innen einer sich unendlich weiter multiplizierenden Vielfalt klanglicher Praktiken“ (130) zu richten. *Stifters Dinge* ist eine „polyphone Komposition für sämtliche Bühnenkräfte“ (136), in der „Licht, bewegte und unbewegte Dinge, Projektionen, Bühnenregen, Nebel, Trockeneis, aufgezeichnete menschliche Stimmen, verstärkte Klänge“ und allerhand „zu Klangerzeugern umfunktioniert[e] Ding[e]“ (136) einander modulierend, transformierend, überlappend und überlagernd ins Verhältnis treten. Anhand dieser Arbeit werden mit den Begriffen der Polyphonie und des Zwischens zwei weitere wegweisende Denkfiguren entwickelt, die am Ende des Kapitels im Begriff des musikalischen Sinns miteinander verschaltet werden. Während Polyphonie „für eine Gleichzeitigkeit mehrerer selbständiger, einander modulierender Stimmen“ (144) stehe, deren Eigenständigkeit „nicht mit einer Isolation verwechselt werden“ dürfe (141), bezeichne das Dazwischen den Ort und die Existenzweise der Musik, die „nicht in diesem oder jenem Element“ zu suchen sei,

„sondern in der Konstellation, der Komposition des musikalischen Feldes, das sich zwischen den Stimmen aufspannt und entlang ihrer Relationen verschiebt.“ (149)

Das vierte und letzte Kapitel betritt ein nochmal anderes Terrain und fragt nach der „Musikalität von Erfahrungsweisen“ (159-206). Es spürt also dem Musikalischen in etwas nach, was mit ‚Weisen des In-der-Welt-Seins‘ vielleicht noch besser bezeichnet ist als mit ‚Weisen der Rezeption und Perzeption‘. Denn die Rezeptionsweisen, die den gedanklichen Ausgangspunkt des Kapitels bilden – namentlich Hören, Arrangieren, Mixen, Synthetisieren und Tanzen – werden gerade nicht als nachträgliche und mehr oder weniger passive, gewissermaßen minderwertige ‚Reaktionen‘ auf musikalische Äußerungen verstanden, sondern als produktive Weisen der Anteilnahme am musikalischen Geschehen. Ferner läuft das Kapitel auf eine Diskussion der ursprünglich musikalischen Begriffe von Klang und Rhythmus hinaus, die hier jedoch eben nicht als dem musikalischen Produzieren im engeren Sinne angehörige Phänomene gedacht werden, sondern gleichsam als Vektoren oder Kräfte der ontologischen Ebene. Zunächst wird Peter Szendys 2015 unter dem Titel *Höre(n). Die Geschichte unserer Ohren* erschienene „Genese von Hörregimen“ diskutiert, die sich durch ihr „konstellative[s] Verständnis von Werk und Hörer\*innen“ auszeichne und von daher bei der „Formulierung eines musikalischen Sinns“ behilflich sein könne (159). Die historisch spätestens seit Liszt und Schumann nachweisbare „privilegierte Hörer\*innenfigur“ (160) des Arrangeurs beispielsweise ermögliche es, analog zur Figur des Übersetzers bei Walter Benjamin, über einen herkömmlichen Werkbegriff hinauszugehen und „den musikalischen Sinn in einer unendenden Verwiesenheit“ zu verorten (162). Die Kunst des Arrangements in Romantik und Jazz sowie ihre Fortsetzungen in elektronischen DJ- und Club-Kulturen sowie in den technologiegestützten Praktiken des ‚privaten‘ Musikhörens (Mixtape, Playlist und so weiter) gäben Musik als „unendliches Ins-Verhältnis-Setzens“ (162) zu denken, an dem die Hörenden oder Wahrnehmenden nicht minder Anteil haben als die vermeintlichen Urheber musikalischer Werke. Was hier auf dem Spiel steht, ist nicht weniger als der herkömmliche Werkbegriff und die damit verknüpften wahrnehmungs- und subjekttheoretischen sowie ontologischen Implikationen.

Bevor er auf diese zurückkommt, kritisiert Nordholt-Frieling die vollständige Ausblendung nicht-europäischer Musiken in Szendys Geschichte des Hörens. Heute sei, die historische Verklammerung von europäischer Kunstmusik und europäischer Kolonisation im Blick, „von einer Genese der Musik nicht zu reden, ohne ihr

Globalwerden im Sinne einer modulierenden Überlagerung der heterogenen, über den Planeten verstreuten musikalischen Praktiken zu bedenken“ (179). Hierfür Wege aufzuzeigen gelingt Nordholt-Frieling, indem er das als *Black Atlantic* apostrophierte „Phylum [...] der schwarzen Musiken“ in das durch seine Arbeit aufgespannte Feld des Hörbaren einschließt, und zwar als „weltweite heterogenetische Kraft“, die sich „allerorten in das Werden *der* Musik hineinschiebt“ (179). Die zeitgenössische Konstellation werde erst dann verständlich, „wenn man sie als den Zusammenprall des westlichen Phylums und des Phylums der musikalischen Praktiken des *Black Atlantic* beschreibt“ (183). Tatsächlich wirke die „konstitutive Andersheit“ dieser als Subjektivierungstechniken im kolonialen Dispositiv entstandenen klanglichen Praktiken – ihre Fragment- und Prozesshaftigkeit, Oralität, Performativität, Situativität ... – heute derart auf das weltweite musikalische Äußerungsgefüge ein, dass sich der „Status der Werke“ verschiebe (184). Die abschließende und öffnende Diskussion der Begriffe Werk, Klang, Form und Rhythmus entspringt genau hier – im verwickelten, komplexen und multidirektionalen Weltwerden der Musik. Ein mangelorientierter Werkbegriff, der traditionelle Unterscheidungen wie Original/Kopie oder Produktion/Rezeption mit sich führt, sei in dieser Konstellation nicht zu halten. Vielmehr gebe sich das Werk, wie mit Jean-Luc Nancys Arbeiten zum Hören argumentiert wird, als „unendende[s] Eintreffen, [als] ständige Ankunft der Zukunft in der Gegenwart“ (186) zu denken. Hierin liege seine „sonische Spezifik“, denn gerade die Zeitlichkeit des Ankommens, „dieses modulierende Verweisen“ (187), sei eben dem „Klang als Kunft“ (186) zugehörig. So, wie er seinen Klangbegriff den traditionellen Werkbegriff modulieren lässt, verschaltet Nordholt-Frieling auf den letzten Seiten seines Buches noch den traditionellen Formbegriff mit einem vorbeziehungsweise nachplatonischen Verständnis von Rhythmus. Nicht mit Maß oder Metrum zu verwechseln, sei Rhythmus das, was sich zwischen heterogenen Ebenen herausbilde, sie in ein Verhältnis zueinander setze und ihre Koexistenz ermögliche (vgl. 191). Als „Konfiguration zwischen den Strömen, [als] improvisierter Zusammenhang, der zwar nicht zur starren Einheit gerinnt, aber sich auch nicht endlos verliert“ (195) gebe Rhythmus Form nicht als Zustand, sondern „als einen immanenten Prozess der Formwerdung“ (196) zu denken, als „Form im Werden, als Prozess der Formung, als eine besondere Art zu fließen“ (200).

Dass Rasmus Nordholt-Frieling selbst Musiker ist, also zu den „Musikant\*innen“ und „Akustiker\*innen“ gehört, die sich „über die Jahrtausende mit diesem rätselhaften

Material befasst, sich mit ihm herumgeschlagen, sich affizieren lassen und andere mit ihm affiziert [haben]“ ist seinem Text so unverkennbar eingeschrieben wie der Wunsch, das musikalische Wissen „in ganz andere Felder des Wissens“ überspringen zu lassen (XVII). Zu diesen ‚anderen Feldern des Wissens‘ gehört ganz unbedingt das Feld der Existenz, das, obwohl es kaum explizit aus- und angesprochen wird, den ganzen Text hindurch subtil und konsistent mitschwingt. Die Formung, die im Rhythmus von Nordholt-Frielings hörendem, samplenden, improvisierenden und tanzenden Text entspringt, scheint mir genau jene Suche zu sein – eine ausdauernde, sinnliche, denkende und verkörperte Praxis des „Hörens und Versuchens“ (135), mitten unter den Dingen.

Rasmus Nordholt-Frieling, *Musikalische Relationen*, Paderborn, Brill Fink, 2021.

Strack, Laura (2022): „Vom Einsickern der Musik ins Denken. Rasmus Nordholt-Frieling zum Musikalischen als transkategoriale Relation“ [Rezension], in: Beate Hochholding-Reiterer, Annemarie Matzke, Nikolaus Müller-Schöll, Sandra Umathum (Hg.): Zwischenstand: Was heißt es, sich im Forschungsfeld Theaterwissenschaft zu orientieren? (= Thewis. Online-Zeitschrift der Gesellschaft für Theaterwissenschaft, Jg. 2022 / Vol. 9 / Ausg. 1), S. 185-195, DOI 10.21248/thewis.9.2022.117, CC BY 4.0.