

KAPITTEL 3

Musikalsk-estetisk erfaring som tilsynekomsthendelse

Hanne Rinholm

OsloMet – storbyuniversitetet

Abstract: The essay examines the notion of musical–aesthetic experience as an event of appearance in the light of the aesthetic theories of Heidegger, Gadamer, Adorno, Seel, and Gumbrecht. Despite their radically different responses to the challenges posed by late modernity and their distinctive ways of rethinking metaphysics, some underlying common concerns and insights can be detected. What appears in aesthetic experience is, for all of them, not merely a construction by the subject, as implied by Kant’s aesthetics, but rather ‘something’ that arises from the work of art itself. For Heidegger, this happens through the process of ‘enowning’ (Ereignis), while Gadamer speaks of ‘presentation’ (Vollzug), Adorno of ‘epiphanies’ of the ‘non-identical,’ Seel of ‘appearance,’ and Gumbrecht of the ‘production of presence.’ There is a common insight that the status of the subject must be changed by such experiences. Instead of ‘using violence against the object’ (Adorno), a certain passivity is appropriate. Gumbrecht suggests applying Heidegger’s notion of ‘releasement’ (Gelassenheit) to aesthetic experience as a response to the ‘loss of world’ in late modernity. The essay shows how the event of appearance points towards features typically associated with the notion of musical experience as existential experience.

Keywords: musical-aesthetic experience, appearance, production of presence, Heidegger, Adorno, Gumbrecht

Introduksjon

Musikk har opp gjennom musikktenkningens historie blitt tillagt ulike typer mening. Fra antikkens tro på musikkens forbindelse med kosmos frem til vår tids utbredte oppfatning om musikkens mening som noe hverdagslig, sosialt og kontekstuellet (Varkøy, 2015) er det imidlertid et

Sitering av denne artikkelen: Rinholm, H. (2020). Musikalsk-estetisk erfaring som tilsynekomsthendelse. I Ø. Varkøy & H. Holm (Red.), *Musikkfilosofiske tekster. Tanker om musikk – og språk, tolkning, erfaring, tid, klang, stillhet m.m.* (Kap. 3, s. 41–60). Oslo: Cappelen Damm Akademisk. <https://doi.org/10.23865/noasp.115.ch3>

Lisens: CC-BY 4.0.

trekk som går igjen, nemlig at musikk er betydningsfull for mennesker. Selv om denne erkjennelsen kan synes selvsagt, knytter det seg stadig ubesvarte spørsmål til den, og gamle spørsmål blir igjen aktuelle med nye tider og hendelser. Da koronapandemien rammet oss våren 2020, formidlet nyhetsendingene bilder av spøkelsesaktig folketomme gater i verdens storbyer, fulgt av videoopptak av sang og spill fra private balkonger. Hvorfor griper vi til musikk når vi skal tolke livsfølelsen en slik tid er preget av? Og hva er det som står på spill i musikkopplevelser i forbindelse med slike hendelser?

Forholdet mellom menneske og musikk kan sies å utgjøre kjernen i ulike forståelser av hva musikkopplevelse som estetisk erfaring – og musikkestetikk som fagdisiplin – dreier seg om (Fossum, 2010; Nielsen, 1998, s. 137). Ulike oppfatninger kan sies å ha hatt skiftende oppmerksomhet på henholdsvis mennesket og musikken i denne relasjonen. Heidegger hevder at kunsten i nyere tid, altså etter Baumgarten og Kant, har blitt noe – et objekt – som subjektet stiller seg overfor, enten som tenkende, villende eller følede (Heidegger, 1985; Øverenget & Mathisen, 2000, s. 140).¹ Utviklingen innenfor den beregnende og forestillende tenkingen i vitenskap og teknikk har bidratt til at kunstverket, i tillegg til tingene i sin alminnelighet, i økende grad har blitt underlagt subjektets herredømme. Derved glemmer mennesket å stille spørsmålet om værens mening. Heidegger beskriver dette forholdet som *Seinsvergesenheit* («værens glemsel»)², en tilstand som kjennetegner mennesket i det metafysiske paradigmet (Fossum, 2015, s. 85; Gumbrecht, 2004, s. 65; Heidegger, 2000a, s. 1). For Heidegger betegner metafysikk et kulturelt paradigme hvor mennesket som isolert subjekt gjør verden til objekt (Ahvenniemi, 2011, s. 238). Dette er en tenkemåte som for Heidegger har dominert filosofien fra Platon til Nietzsche, men som han i sitt hovedverk *Sein und Zeit* særlig kritiserer Descartes for (Heidegger, 1993, s. 89–113). I dette verket forsøker Heidegger å begrunne en fundamental-ontologi hinsides subjekt–objekt-paradigmet. Han innfører begrepet *in-der-Welt-Sein*

1 Heidegger skriver ikke mye om musikk, men det er rimelig å inkludere musikkverk i kategorien kunstverk.

2 Originalbegreper kursiveres og oversettelser av dem presenteres i anførselstegn ved første gangs nevning.

(«væren-i-verden») som den måten mennesket, eller *Dasein* («der-væren»), eksisterer i verden på. Mennesket befinner seg ifølge Heidegger i en posisjon hvor det alltid allerede er «kastet» inn i verden (*Geworfen-Sein*) (Heidegger, 1993). Det innebærer at det ikke fullt ut kan skape seg selv og sitt eget liv, men snarere er «utsatt for» livet (Ehrenforth, 2015, s. 247–248).

Vitensakkumulasjonen og opplevelsen av kontroll i det moderne kan sies å ha ført til en type intellektuelt overmot. Slik jeg leser Heidegger, mener han at vi ved å gi akt på tingenes avdekking av seg selv gjennom en mer tilbaketrukket holdning, som han kaller *Gelassenheit* («sinnsro», «la-være»), heller enn å være opptatt av vår egen konstruksjon og forståelse av dem, vil kunne nærme oss en mer opprinnelig erfaring av dem (Heidegger, 1996, 2008).³ Heidegger sier om denne holdningen: «La-vere er å innlate seg med det verande» (Skirbekk, 1966, s. 125). Det innebærer blant annet å begi seg inn på en erfaringsmodus som rommer undring og åpenhet for det gåtefulle ved vår væren, på det som mennesket ikke har herredømme over. Gadamer, som er påvirket av Heidegger i sin hermeneutiske teori og vitenskapskritikk, hevder i tråd med dette at forståelse gjennom erfaring ikke i første rekke er et resultat av et menneskes aktive erkjennelsesaktivitet, den er snarere noe som *hender*: «Forståelsen må ikke først og fremst tenkes som en subjektivitetens handling, men som en *inntrengning i overleveringshendelsen*, hvor fortiden og nåtiden alltid blir formidlet» (Gadamer, 2012, s. 328, min utheving). For Gadamer er det slik at «den skrøpelige størrelsen» som kalles fornuft, mister kontrollen i «sannhetshendelsen» som kjennetegner forståelsesprosessen (Schaanning, 2012, s. 17). Det betyr at forståelsen har begivenhetskarakter, det hender noe med oss når vi erfarer noe sant, det er noe som kommer til syne og åpenbarer seg for oss. Gadamer bruker erfaringer av kunstverk som yndlingseksempel på erfaringer der slike sannhetshendelser kan skje (Schaanning, 2012, s. 12), noe som etter min oppfatning også gjelder Heidegger i *Kunstverkets opprinnelse* (2000b).

3 Heideggers tekst om *Gelassenheit* hører til hans sene forfatterskap, men jeg oppfatter hans begrep *Geworfen-sein* (kastethet) i *Sein und Zeit* (1993) som en opptakt til og betingelse for *Gelassenheit*, slik at det gir mening å se hans forfatterskap i sammenheng med tanke på dette essayets tematikk. Jeg støtte først på begrepet *Gelassenheit* brukt i forbindelse med estetisk erfaring hos Gumbrecht (2004).

For Heidegger er kunstverkets vesen preget av at åpne og tildekkende krefter virker i det samtidig, noe som fører til at det alltid er noe, en rest i kunstverket, som forblir gåtefullt. Det kan sies at det er dets karakter av å være *Widerfahrnis* («vederfarelse») som fremheves. Dette momentet er igjen nært forbundet med begrepet *Ereignis*, som er nærmest uoversettelig i sin flertydighet, men som kan oversettes til «tildragelse» eller «hendelse» (se Heidegger, 1996, s. 103–104, 109–110). Heidegger bruker også begrepet *aletheia* («avdekkethet», «uskjulthet») for å belyse hva som skjer når sannheten kommer til syne i kunstverket (og i alle ting). Disse begrepene, som er sentrale for min tematikk, skal jeg komme nærmere inn på etter hvert.

Dette essayet vil med utgangspunkt i både den tidlige og den sene Heideggers tenkning, men med søkelys på hans tekst om kunstverket⁴ i tillegg til bidrag fra Gadamer, Adorno, Seel og Gumbrecht kretse rundt spørsmålet om hva som kjennetegner det jeg kaller *tilsynekomsthendelsen* i musikalsk-estetiske erfaringer. Jeg ønsker dermed å påpeke hvordan tilsynekomsthendelsen er et sentralt element ved *musikalsk erfaring som eksistensiell erfaring* (Varkøy, 2010). Flere av disse teoretikerne står ikke i samme filosofiske tradisjon som Heidegger, noen av dem er endatil svært kritiske til hans tenkning. Adorno, for eksempel, er kjent for sin skarpe polemikk mot Heidegger, mens Heidegger på sin side nærmest underkjente Adorno som kritiker.⁵ Til tross for kløften mellom disse to kan det argumenteres for at det finnes underliggende forbindelser mellom deres filosofiske posisjoner.⁶ Litteraturteoretikeren Gumbrecht, som

4 I tråd med blant andre Sheenans (2009) og Wheelers (2020) forståelse av vendingen i Heideggers forfatterskap ser jeg, som jeg allerede har vært inne på, ideer fra Heideggers sene forfatterskap som brukes i dette essayet som en videreutvikling av tematikk som allerede er påbegynt i *Sein und Zeit* (2003a). Blant annet er hans forståelse av sannhet som avdekkethet, som er sentral i *Der Ursprung des Kunstwerkes*, allerede drøftet i *Sein und Zeit* (1993).

5 Heidegger mente blant annet at kritikken ikke kunne tas alvorlig, siden Adornos tenkning viste at han var sosiolog, og ikke filosof (se Macdonald, 2011, s. 31).

6 Dette synet samsvarer med Dallmayr (1991), med støtte i Mörchen (1981), som til tross for de dype og komplekse forskjellene mellom Adornos og Heideggers tenkning likevel fremhever «the almost involuntary complicity» og «the covert liaison» mellom dem (Dallmayr, 1991, s. 4, 44–45). Dallmayr viser til Habermas, som kommenterer at Adornos estetikk «comes 'shockingly close' to Heideggerian ontology» (Dallmayr, 1991, s. 68). Ellers kommer affiniteten ifølge Mörchen og Dallmayr til syne som felles spørsmål, problemstillinger og bekymringer som omhandler senmodernitetens dilemmaer, om enn deres aksentueringer er ulike, og de kommer frem til «epochally divergent answers» (Dallmayr, 1991, s. 45–47). En av de dypeste forbindelsene

bygger på Seel, kan sies å ha inntatt et ståsted mellom Heidegger og Adorno. Gumbrecht sier selv at han ikke tilhører noen bestemt tradisjon, men han innrømmer å være påvirket av Heidegger samtidig som han er tydelig preget av frankfurterskolen, noe som blant annet kommer til syne i måten han åpent skammer seg over å nærme seg Heidegger og den fenomenologiske tradisjonen på (Gumbrecht, 2004, s. 13). Hans prosjekt kan, i likhet med Adornos, sies å være «å finne tilbake til en nærhet til tingene» gjennom en ikke-hermeneutisk metafysisk erfaring (Martínez, 2006). For Adornos vedkommende kan det av bestemte årsaker sies å være en «ikke-identisk» erfaring som er løsningen, noe jeg vil komme tilbake til (Hammer, 2002, s. 116). Adorno snakker om «å nærme seg tingen slik den fremstår i sin sårbare, uforføyelige partikularitet», slik at objektets aura avdekkes som en «objektiv betydning hinsides enhver subjektiv intensjon» (Hammer, 2002, s. 93–94, 119). Jeg mener altså at ideene om estetisk erfaring fra dette eklektiske utvalget av teoretikere til tross for ulikhetene mellom dem bidrar til å belyse det særlige fenomenet som er essayets tema.

Det er naturlig at det er Heideggers tenkning som står i sentrum av denne undersøkelsen, siden han i *Kunstverkets opprinnelse* (2000b) er den som først og på en original måte diskuterer hvordan «sannheten skjer i kunstverket» gjennom avdekking og tildekking, noe han sammenlikner med hvordan sannhet fremtrer som aletheia. Seel og Gumbrecht har latt seg inspirere av Heidegger til å videreutvikle denne ideen, som de karakteriserer som et særtrekk ved estetisk erfaring. De har utviklet hver sin estetiske posisjon på grunnlag av den, *Ästhetik des Erscheinens* («fremvisningens estetikk») (Seel, 2003) og *Production of presence* («produksjon av nærvær») (Gumbrecht, 2003).

I det følgende skal jeg gå nærmere inn på to begreper som er viktige for dette essayets anliggende, siden de peker mot tilsynekomsthendelsens affinitet med eksistensiell erfaring.

mellom dem handler om deres felles avvisning av den moderne metafysikkens subjektivitet. Videre ønsket begge blant annet å utfordre positivistisk objektivisme og teknologiens dominans (Dallmayr, 1991, s. 4, 47–49).

Widerfahrnis og Ereignis

Begrepet *Widerfahrnis* betegner en betydningsfull hendelse som skjer plutselig og på en uforutsigbar og uforklarlig måte, og som preger tilværelsen eller til og med forandrer livet til den som erfarer den. Begrepet har derved et eksistensielt moment som vi også finner i Bollnows møte-tenkning (Bollnow, 1969). *Widerfahrnis* kan oversettes til «experience» på engelsk. Med utgangspunkt i Heideggers tenkning beskriver Amos (2006) begrepet *Widerfahrnis* som en overraskende og uventet hendelse (*Ereignis*) som får oss til å erfare hvem vi er. Hendelsen åpenbarer noe vesentlig om verden og den egne eksistensen for oss. Den betegner en erfaringsmodus hvor det står utenfor vår makt å kontrollere og styre det som skjer med oss. En erfaring som *Widerfahrnis* fungerer som en innsigelse mot «das Primat der Machbarkeit»⁷ (Amos, 2006, s. 211), mot menneskets streben etter å kunne kontrollere sine livsbetingelser selv, som Heidegger mener er en dominerende livsholdning i det moderne. Det er snakk om øyeblikk hvor vi har følelsen av å eksistere i samklang med det som utgjør vårt vesen, hvor vår tilværelse gis mening. Også opplevelser av overveldende glede eller skjønnhet kan karakterisere slike hendelser, hvor vi berøres affektivt eller føler oss truffet i vårt innerste vesen (Amos, 2006, s. 210–211). I en *Widerfahrnis*-erfaring åpenbarer noe seg for oss som hittil har vært ukjent, og som samtidig har en tendens til å unndra seg det å skulle bli kjent. Det som blir revet ut av sin skjulthet, er betydningsfullt for oss. På norsk kan begrepene *Widerfahrnis* og *Ereignis* knyttes til begrepet musikalsk erfaring som eksistensiell erfaring (Varkøy, 2010).⁸

Striden mellom verden og jorden

I *Kunstverkets opprinnelse* (Heidegger, 2000b) undersøker Heidegger kunstverkets ontologiske status. Han hevder at kunstverket avdekker tingenes sanne væren, og han bruker et maleri av van Gogh som eksempel.

7 Kan oversettes med «gjennomførbarhetens forrang». Alle oversettelser fra tysk til norsk som ikke er etablerte oversettelser (f.eks. av Heideggers begreper), er mine egne.

8 Ord som *Widerfahrnis*, *Ereignis* og eksistensiell kan gi gammelmodige og for tiden ikke «politisk korrekte», romantisk-idealistiske assosiasjoner. Like fullt ble det engelske ordet *existential* kåret til årets ord i 2019 av oppslagsverket dictionary.com (<https://www.dictionary.com/e/word-of-the-year/>).

Den kunstneriske fremstillingen av et par sko som tilhører en bondekone i van Goghs kjente maleri lar oss vite hva en bruksting som et par sko i sannhet er (Heidegger, 2000b, s. 30–40). Vi ser noe i denne fremstillingen av skoene som bondekonen selv ikke får øye på. Hele hennes verden fremtrer for oss i dette maleriet; arbeidets besvær, engstelsen for ikke å ha nok brød eller for neste fødsel, gleden over nød som er overstått. Heidegger hevder at bruksting blir usynlige idet de går opp i selve bruken, mens kunstverk har en gjenstridighet som gjør at de trer frem og lærer oss noe om virkeligheten. Kunstens oppgave er for Heidegger å få oss til å stoppe opp og reflektere over vår væren.

Heidegger innfører begrepet *Erde* («jorden») som et motbegrep til begrepet *Welt* («verden»). I motsetning til verden, som representerer det seg-åpnende, står jorden for det i-seg-skjulende og lukkende. Jorden er det som sannheten kommer frem fra og strømmer tilbake til. Kunstverkets opprinnelse er forbundet med jorden, som igjen er knyttet til vår væren (Heidegger, 2003, s. 278–279). Jeg forstår dette som at kunstverket for Heidegger er særlig eksistensielt potent, at det på en særegen måte kan si noe om vår menneskelige eksistens og vilkårene for den.

Samtidig åpner det seg i kunstverket en *Lichtung* («lysning») som sannhetens hendelse kan skje innenfor. Når skotøyet går opp i sitt vesen i van Goghs maleri, blir alt værende sammen med det mer værende. Slik blir den selvtildekkende væren opplyst. Heidegger skriver: «Et slikt lys sammenfører sitt skinn med verket. Dette skinn er det skjønne. *Skjønnhet er en måte sannheten fremtrer på som avdekkethet*» (Heidegger, 2000b, s. 64). Et annet sted sier han at «skjønnheten på en eiendommelig måte har gått sammen med sannheten» i kunstverket. Det er syntesen av sannhet og skjønnhet som «skinner og trer frem» (Heidegger, 2000b, s. 100–101).

Kunstverkets væren oppstår for Heidegger ikke først gjennom det opplevende subjektet, som for eksempel Kants (1995) tenkning innebærer.⁹ Tvert imot eksisterer kunstverket selv som et støt som sannheten tildrar seg gjennom, som omstøter alt vi er vant til. Det kan sies at det kommer noe fra verket i møtet med det. Denne hendelsen i verket skjer på en måte hvor åpenhet

9 En del av Kants prosjekt i *Kritikk av dømmekraften* (1995) kan kort sagt sies å ha vært å vise hvordan evnen til å felle estetiske smaksdommer utgjør en særskilt del av den menneskelige erkjennelse.

og skjulthet, fremvisning og ivaretagelse står i et spenningsforhold til hverandre. Heidegger kaller den «striden mellom verden og jorden», som kjenner tegner kunstverkets væremåte. Spenningen mellom verden og jorden er for Heidegger opphavet til glansen et kunstverk kaster over tingene (Gadamer, 2000b, s. 130). Det er også den som utgjør kunstverkets gjenstridighet.

Estetisk erfaring som nærvær

Heideggers idé om striden mellom verden og jorden danner utgangspunktet for litteraturteoretikeren Gumbrechts tese om estetisk erfaring som en *Oszillieren* («svingning») mellom meningseffekter og nærværeffekter i kunstverket (Gumbrecht, 2012, s. 340–341). Produktet av denne svingningen er for Gumbrecht imidlertid ikke en glans, men *Präsenz* («nærvær»). Denne spenningen utgjør noe av kunstverkets tiltrekning på oss ved at det tilbyr oss noe mer, noe som kommer til syne gjennom en syntese av betydnings- og nærværsmålsmål i kunsten. Nærværsmålsmålene er knyttet til anelse, fantasi, drøm, myte og det gåtefulle, som ellers ikke vies mye oppmerksomhet i vår kartesiansk orienterte hverdagsverden (Ehrenforth, 2009; Gumbrecht, 2012, s. 334). Gumbrechts utgangspunkt er som nevnt at vi i den moderne verden har fjernet oss fra tingene, og at vi lengter etter en større nærhet til dem (Martínez, 2006). Den kan vi oppnå gjennom kunsterfaringer. Hans prosjekt kan sies å være et forsøk på å gjenopprette en opprinnelig erfaringssammenheng innenfor kroppens og rommets kategorier som en reaksjon på det kartesianske skillet «tap av verden» (Martínez, 2006). Gumbrecht påpeker at balansen mellom betydnings- og nærværsmålsmål i estetiske erfaringer kan være ulik alt etter mediet de fremkommer gjennom. I litterære tekster, for eksempel, vil betydningsdimensjonene dominere, mens nærværsmålsmålene alltid dominerer når vi lytter til musikk (Gumbrecht, 2012, s. 343).

Hva er det som kommer til syne i kunsthendelsen?

For Heidegger fremstiller og åpner kunstverket en egen verden som ikke var der tidligere. Det er altså noe nytt som trer inn i verden med

kunstverket. Heidegger skriver at kunstverket ut over det tinglige også åpenbarer noe annet, som utgjør det kunstneriske. Kunstverket får dermed en dobbelthet: «Det synes nesten som om det tinglige i kunstverket er en underbygning som det andre og egentlige er bygget inn i og over» (Heidegger, 2000b, s. 11–12). Gumbrecht antyder til og med at det er noe nærmest håndgripelig, en substans, som kommer til syne i den estetiske erfaringen, øyeblikk av intensitet som synes å oppstå av ingenting, for så å forsvinne igjen. Han tar også her utgangspunkt i Heidegger, som hevder at kunstverkets sannhet oppstår av intet:

Dermed er kunsten sannhetens vorden og hendelse. Er det ikke da slik at sannheten oppstår av intet? Det er det, hvis man med intet mener det værendes blotte og bare ikke, og med det værende forestiller seg noe forhåndenværende i vanlig forstand, som deretter kommer frem i dagen og rystes som det formentlig sanne værende gjennom at verket står frem som det gjør. (Heidegger, 2000b, s. 85–86)

Kunstverket som ting rystes i sin tinglighet når sannhetens hendelse skjer i det. Det nye som oppstår som av intet gjennom verket, har for Gumbrecht en form og substans og gir inntrykk av å få en nærmest romlig dimensjon (Gumbrecht, 2012, s. 345). Gumbrecht knytter dette fenomenet til Heideggers henvisning til grekernes *physis* i passasjen om templet i *Kunstverkets opprinnelse*, hvor sannhetens iverksettelse i templet og dets omgivelser er det som gir tingene (templet, naturen, menneskene, dyrene) deres glans og skinn og får dem til å «tre inn i sine gestalter og komme til syne som det de er» (Heidegger, 2000b, s. 43–45). Gumbrecht kaller slike fremtredelser for epifanier (Gumbrecht, 2012).¹⁰ Han nevner de tradisjonelle japanske teaterformene no og kabuki som eksempler på kunstformer som etterlikner bevegelsen av tilsynekomst og tilbaketrekking, som vi finner i Heideggers kunsttenkning. Når det værende trer frem og avdekker sin væren som sannhet i kunstverket, kommer sannheten frem fra jorden og strømmer tilbake til den. Det er denne romlige epifanidimensjonen som er det sentrale innholdselementet i disse teaterformene.

10 Ordet epifani henspiller på Guds tilsynekomst på jorden gjennom barnet i krybben.

Skuespillerne ankommer scenen over en bro som går fra et lite trehus og frem til scenen gjennom publikum. Mens de går over broen, fremfører de en komplisert koreografi av mime- og skrittbevegelser frem og tilbake til vekslende, arkaiske trommerytmer. Etter fremføringen på scenen trekker de seg tilbake samme vei, bare at de nå gjennom sine bevegelser synes å prøve å gjøre sin fremtredelse ugjort, viske ut inntrykket av at de i det hele tatt har vært til stede. Denne fremkomsten og tilbaketrekkingen varer til sammen ofte lenger og beskjeftiger tilskuernes oppmerksomhet mer intenst enn det som spilles på selve scenen. Demonene i fremføringene, som spiller uten masker, med bustete hår og halvåpne øyne, fremfører selsomme, uregelmessige bevegelser mens de strekker tungen ut, noe som gir inntrykk av at de både er og ikke er av denne verden. Gumbrecht bemerker at dette gir assosiasjoner til pinsetungene i den kristne tradisjonen. Tungetale har som kjent også denne dobbeltheten av noe semantisk og ikke-semantisk, og dermed noe metafysisk, ved å være tale som angir å kunne formidle mellom den fysiske og den åndelige verden. For Gumbrecht spiller disse teaterformene dessuten på zen-motivet om umuligheten av overgangen fra ingenting til verdenen av former og begreper. Zen-mestre lærer sine elever å motstå fristelsen til å prøve å oversette dette ingenting til hverdagsverdens former og begreper. I stedet bør de heller la det være det det er, og la det virke på seg. For Gumbrecht betyr det å slutte alltid å skulle spørre hva kunstverk *betyr*, men heller la deres nærvær virke på oss i en holdning av la-være (Gumbrecht, 2004, s. 173–176).

Gjennom dette eksemplet illustrerer Gumbrecht tilsynekomsthendelsens dynamikk og form. Han fremhever hvordan en holdning av la-være er en adekvat måte å la kunstverks materialitet og nærvær virke på oss på – uten å avkreve oss selv (eller andre) en full forståelse av verket. For Gumbrecht er dette også en form for forståelse, en forståelse som hviler i kunstverkets nærvær. Jeg skal komme tilbake til Gumbrechts estetikkonsept. Først vil jeg utdype spørsmålene om hva kunstens sannhet dreier seg om, og hva som kjennetegner kunstens væremåte, for henholdsvis Heidegger og Adorno.

Kunsterfaringens sannhet og væremåte

Gadamer (2000b, s. 130) hevder i sin innføring til *Kunstverkets opprinnelse* at kunstverkets sannhet for Heidegger ikke finnes som et enkelt

budskap, men at den består av den utgrunnelige meningen som gis ut fra striden mellom verden og jorden, mellom fremvisning og ivaretagelse. I forbindelse med sin utlegning av striden mellom verden og jorden bruker Heidegger det greske ordet *aletheia* om kunstens sannhet. *Aletheia* er Heideggers foretrukne sannhetsbegrep fremfor *veritas*, sannhet som riktighet, som innebærer overensstemmelse mellom påstand og virkelighet (Heidegger, 2011). *Aletheia* betyr *Unverborgenheit* («det værendes avdek-kethet») (Heidegger, 2000b, s. 56). Ordet står i motsetning til *letheia*, som betyr «glemsel», «drøm», «tilslørthet» (Ahvenniemi, 2010, s. 25). Gunnar Skirbekk (1966, s. 87) påpeker i sin undersøkelse av Heideggers sannhetsbegrep at *aletheia*, som han oversetter til «det ikkje bortgløymde», synes å stå for det sanne som «det nærverande» eller «det verande sitt nærvere».

Videre hevder Heidegger (2000b, s. 61) at det værendes avdekkethet aldri bare er en tilstand, men en hendelse eller tildragelse. Vi blir dratt inn i «det verande sitt nærvere» (Skirbekk, 1966, s. 87). Det er ikke sannhet som riktighet eller korrespondanse det er snakk om her. *Aletheia* betegner en mer opprinnelig form for sannhet, egentlig et eksistensial-ontologisk *vilkår* for at sannhet som riktighet er mulig (Skirbekk, 1966, s. 88).

For Adorno, derimot, kan kunstverk etter Auschwitz ikke uttrykke en sannhet som en positiv mening, det ville oppleves som en hån mot ofrene. Derved slår for ham enhver metafysisk forankret bejaelse av menneskelige eksistensvilkår om i blasfemi. Adorno kritiserer Heideggers tolkning av «væren-til-døden» i *Sein und Zeit* for å være en ahistorisk katalysator for egentlighet og sann eksistens (Hammer, 2002, s. 85). Den eneste muligheten for å kunne være mottagelig for det transcendent, som vårt metafysiske begjær fremtvunget av meningsløsheten etter Auschwitz åpner for, ligger i å vende ryggen mot enhver immanens og i stedet fastholde et nihilistisk standpunkt. For Adornos kunsttenkning betyr det at kunsten må fremstille *das ganz Andere*, «det radikalt Andre» eller «det ikke-identiske», som består av «en ny og uhørt konfigurasjon av forholdet mellom subjekt og objekt, hvor objektet får komme til uttrykk i all sin sansemessige materialitet» (Hammer, 2002, s. 116). Det innebærer at kunsten ikke bare – som hos Kant – konstitueres gjennom subjektets forstandskategorier, men i stedet fremstiller et uavhengig og konkret *noe* i seg selv. Adorno postulerer slik «objektets forrang» over subjektets enhet

og beherskelse (Hammer, 2002, s. 90–93, 118). For Adorno innebærer den metafysiske erfaringen en foregripelse av noe virkelig, et illusorisk skinn, som artikulere et utopisk løfte om «det som ikke er skinn», altså om et annet og ikke-instrumentelt forhold til tingene og, som en følge av dette, også et løfte om en annen politikk (Hammer, 2002, s. 100). Kunsten har for Adorno dermed en samfunnsmessig funksjon ved å avsløre undertrykkende samfunnsstrukturer. Kunsten må transcendere dialektisk, ut over seg selv, for å kunne ha samfunnsmessig betydning. Adorno mener at Heideggers kunstsinn innebærer at kunsten ikke kan transcendere ut over seg selv, siden Heidegger «beslaglegger» transcendensen (Adorno, 2003, s. 420) og lukker den inne i sin egen immanente «værenskultus»: «Heideggers transcendens er en absolutt immanens som er forstokket overfor sin egen immanente karakter» (Adorno, 1992, s. 120–121). Jeg har her ikke anledning til å gå nærmere inn på Adornos kritikk av Heideggers transcendens, som jeg uansett ikke anser å hindre relevansen av Heideggers tenkning for dette essayets tematikk. I det følgende skal jeg løfte frem noen videre momenter i Adornos tenkning som belyser tilsynekomsthendelsen.

Adorno hevder at kunstverk genererer noe *mer* og derved overskrider sin egen tilsynekomst (Adorno, 1999, s. 143). Kunstverk er laget av mennesker med natur som materiale: toner, stein, ord. Naturen har for Adorno en iboende skjønnhet som ser ut til å si mer enn den er. Kunstens idé handler om å fravriste naturen det kontingente ved dette som er noe mer, men også å fordreie det som uvirkelig. Kunstverk kan få dette *mer* til å vise seg. Det er ved å fremstille dette overskytende at kunstverk blir kunstverk. De produserer dermed sin egen transcendens, og det er ved å iverksette denne transcendensen at kunstverk blir åndelige. Dette overskytende er ikke bare sammenhengen mellom deler og helhet. Kunsten fremviser noe som tilhører noe Annet, som Adorno sammenlikner med Benjamins (1972–1989) begrep *aura*, et fenomen som kan vise ut over seg selv, i kraft av å være lukket. Autentiske kunstverk har for Adorno en immanent karakter av akt som gir dem preg av noe plutselig, noe momentant, som vi kan registrere gjennom den følelsen vi får når vi blir overfalt av et betydelig verk (Adorno, 1999, s. 143–145). Adorno hevder videre at «(t)ilsynekomstens øyeblikk i verkene er ... den paradoksale

enheten ... mellom det som forsvinner og det som blir bevart» (Adorno, 1999, s. 146). Her kan vi – til tross for at Adorno sannsynligvis ikke ville ha likt sammenlikningen – ane en affinitet til Heideggers tenkning om striden mellom verden og jorden i *Kunstverkets opprinnelse*.

Adorno bruker ordet epifani for å beskrive kunstverks væremåte: «Kunstverk er nøytraliserte epifanier, som dermed er kvalitativt forandret» (Adorno, 1999, s. 146–147). Det kunstverk åpenbarer, er ikke identisk med det de fremstiller. Det som åpenbarer seg i kunstverket, er altså «etwas, was es nicht gibt», noe som ikke finnes, men som, fordi det åpenbares, også må være mulig (Adorno, 1970, s. 128, 188). Kunstverkets sannhet har for Adorno dermed en utopisk karakter. Kunstverket er for ham det eneste som representerer det ikke-værende midt i det virkelige. Det betyr at kunstverkets sannhet bare fremtrer som negasjon. Kunst er bare i stand til å si hva den sier, ved ikke å si det (Adorno, 1999, s. 133). Hvis den hadde sagt det klart og tydelig, hadde den ikke vært kunst. Kunstens måte å være sann på utgjøres som nevnt av dens mulighet til å fremstå som «det ikke-identiske».

Tilsynekomstens og nærværets estetikk

Martin Seels (2003) utgangspunkt er at alle ting og fenomener kommer til syne (*erscheinen*) eller fremtrer for våre sanser. Seel skiller imidlertid mellom vanlige sanselig erkjennbare objekter og estetiske objekter. Objekter er estetiske når de i sin tilsynekomst hever seg mer eller mindre radikalt over det som er begrepslig fikserbart med tanke på deres utseende, hvordan de høres ut, eller hvordan det kjennes å ta på dem (Seel, 2003, s. 47). Estetisk erfaring er altså en slags superlativform av både tilsynekomst og sanselig erkjennelse som går ut over det som kan settes på begrep. Når kunstverk fremtrer, oppstår det noe mer. Kunstverks meningsfylde fremkommer gjennom en integrert erfaring av noe både sanselig og begrepslig som er preget av en autentisk hendelses-karakter: «Kunstverk er ikke *Erscheinungsdinge* («tilsynekomstting») med et åndelig innhold i tillegg, de er genuine tilsynekomsthendelser (*Ereignisse des Erscheinens*)» (Seel, 2003, s. 48). Seel hevder videre at vi i møter med kunstverk møter nærvær av menneskelig liv. I dette møtet

fremkommer en særegen tilsynekomst av *Präsenz* («nærvær») som opplevs helt reell, og som får oss til å se vår egen eksistens i et nytt lys (Seel, 2003, s. 160–161). Kunstverk besitter en dobbeltkarakter som innebærer at deres tilsynekomst skjer gjennom «en performativ prosess ... hvor kunstobjekters nærvær går sammen med en særlig presentasjon av nærvær» (Seel, 2003, s. 186).

Gumbrecht lener seg mot Seels tilsynekomstbegrep, men også mot Adorno når han bruker begrepet epifani om den modaliteten som etter hans syn kjennetegner estetisk erfaring (Gumbrecht, 2012, s. 334). Gumbrecht velger å bruke uttrykket estetisk *opplevelse* i stedet for *erfaring*, siden han vektlegger de ikke-begrepsfestede dimensjonene ved erfaringen før den reflekteres språklig i en erfaring. Disse dimensjonene betegner han som *Präsenzeffekte* («nærværeffekter»). Estetisk opplevelse karakteriseres av *Augenblicke von Intensität* («øyeblikk av intensitet»), som vi kan «fortape oss i» gjennom konsentrert intens oppmerksomhet. Samtidig er denne oppmerksomheten preget av en tilbakelent holdning. Gumbrecht refererer her eksplisitt til Heideggers begrep *Gelassenheit* (Gumbrecht, 2012, s. 338; Heidegger, 2008). Slike øyeblikk nytter det ikke å prøve verken å produsere, forlenge eller fastholde viljemessig, de er flyktige og forgjengelige (*ephemer*) av karakter. Det å fortape seg i slike øyeblikk er for Gumbrecht knyttet til *Insularität* («avsondrethet»), som betegner et moment av avstand til hverdagsverdenen, som er enda et karakteristisk trekk ved konteksten rundt den estetiske opplevelsen. Den estetiske opplevelsen oppstår, som allerede nevnt, ifølge Gumbrecht gjennom «en svingning mellom nærværeffekter og betydningseffekter» (*Oszillation zwischen Präsenzeffekten und Sinneffekten*) i det estetisk sansede objektet (Gumbrecht, 2004, s. 18). Gumbrecht refererer i denne sammenhengen til Gadammers refleksjon over poesi som kunstverk, og til den «fullbydelsessannheten» (*Vollzugswahrheit*) som utspiller seg når «sannheten skjer i diktet». Gadamer foreslår at det som skjer, er at diktet «synger»:

Er det i slike tekster virkelig bare betydningsorientert lesning? Er det ikke *sang*?
 Prosessen, hvor diktet taler, er den bare båret av en betydningsintensjon? Taler ikke samtidig en «fullbydelsessannhet» (*Vollzugswahrheit*) gjennom den? Det er den oppgaven diktet stiller oss overfor. (Gadamer, 2000a, s. 63)

For å forklare hva *Vollzug* i forbindelse med en kunsterfaring innebærer, trekker Gadamer i en annen tekst inn Aristoteles' begrep *energeia* (Gadamer, 1993, s. 386). Dette begrepet kan ifølge Gadamer bety både aktualitet, aktivitet og virkelighet og brukes av Aristoteles også for å begrepsfeste *kinesis*, som betyr bevegelse. *Energeia* er ikke som *Ergon*, som har sin væren i den fullendte fremstillingen, i et ferdig arbeid. *Energeia* står derimot for en prosess som har sin fullendte væren og verdi i seg selv. Ordet *Vollzug* innebærer at visse ting bare «er der», nærværende, idet de utspiller seg i en handling, og ikke idet de gjøres til gjenstand. *Energeia* besitter dessuten en karakteristisk tidsstruktur som er kjenne-tegnet av samtidighet. Det som skjer i en slik erfaring, oppfattes ikke som at erfaringens ulike deler skjer kronologisk, etter hverandre, men snarere som et nærvær av alt samtidig, som en dveling ved og hensunkethet i det erfarte som helhet. Videre poengterer Gadamer at kunsterfaringen ikke bare er «opptak» av noe, snarere går den erfarende selv opp i den. Betrak-teren, leseren eller lytteren går i dialog med verket gjennom en oppmerk-som, ventende holdning som lar verket fremtre som om det skulle utføre en handling eller komme med en tiltale. Når vi lar oss innfange i kunst-verkets sfære og lar oss fascinere, kan vi si «slik er det», idet kunstverkets verden fremstår som en overlegen virkelighet for oss (Gadamer, 1993, s. 386–388).

Konklusjon og avslutning

Hva er det da som står på spill i musikkopplevelsen? Hva er denne glan-sen et kunstverk kaster over tingene, som drar oss mot kunsten? Hvilke nøkler til tiden og vår eksistens er det musikken har, som gjør at vi lar den akkompagnere oss ved historisk inngripende hendelser? I dette essayet har jeg utforsket den musikalsk-estetiske erfaringens karakter av å være en tilsynekomsthendelse, hvor Heideggers tenkning har stått i sentrum. Hans ideer omkring sannhetens tilsynekomst i kunstverket, som har inspirert flere av teoretikerne jeg henviser til, oppfatter jeg som et sentralt moment ved musikalsk-estetisk erfaring som eksistensiell erfaring. Det som kjennetegner denne typen musikalsk erfaring, er at den er særlig egnet til å bringe oss i kontakt med menneskelivets grunnvilkår. Disse

grunnvilkårene handler om spørsmål som avhengighet, sårbarhet, dødelighet, ensomhet og relasjoners skjørhet. Videre kan det handle om kategorier som menneskeverd, lidelsens problem, håp, tid, død, tilhørighet og sammenheng (Varkøy, 2009, s. 122).

Tilsynekomstdimensjonen ved den eksistensielle erfaringen vektlegger dens nyhets- og øyeblikkskarakter. Videre vektlegges erfaringens karakter av tildragelse og performativ akt, altså dens egenskap av å være en hendelse. Et sentralt moment er vår manglende kontroll over den, at den skjer uten at vi kan planlegge eller styre den. Snarere blir vi dratt inn i hendelsen og berøres affektivt av den, slik at vi ser vår egen eksistens i et nytt lys. Flere av teoretikerne jeg refererer til, snakker om at «det oppstår noe mer» gjennom en slik erfaring, et skinn, et nærvær, en aura, en epifani, noe «ikke-identisk» eller skjønnhet. Dette «mer» inngår – særlig hos Heidegger – i kunstens sannhet. Tilsynekomstdimensjonen handler videre om estetisk transcendens, altså overskridelse av det konkrete vi kan oppfatte gjennom våre sanser, eller i det minste om «å oppholde seg ved grensen til det ordløse» (Ehrenforth, 2009). Slike erfaringer oppstår gjennom et spill mellom semantiske og ikke-semantiske dimensjoner og kan ikke fullt ut forstås og forklares. De betinges av en holdning som gir rom for undring, åpenhet og la-være fremfor at den som erfarer, har full kontroll over opplevelsen. Subjektet må snarere la kunstverket tale gjennom seg i en tilstand av ekstrem mottagelighet. Videre betinges slike erfaringer av bestemte situasjoner, som avstand til hverdagsverdenen. Disse erfaringene treffer oss som historiske vesener på måter som kan angå vår fortid, nåtid og fremtid. De kan vekke og levendegjøre minner og historiske hendelser, de kan ha utopisk kraft eller tvinge oss til å begynne på nytt.

Hvis vår manglende kontroll over tilsynekomsthendelsen er sentral, slik jeg hevder i dette essayet, er det da et ideal å skulle oppgi kontrollen og fornuften og hengi seg til de irrasjonelle sidene ved kunsterfaringen? Er det slik at Gadammers idé om å la seg inndra i overleveringshendelsen, Heideggers imperativ om å søke «det verande sitt nærvære» i sannhets-hendelsen samt Gumbrechts og Seels nærværestetikk innebærer å ta farvel med fornuften og gi seg en intimitets- og hengivenhetstvang i vold? Ideen om tilsynekomsthendelsen kan unektelig fremstå som mystisk og

overnaturlig, ikke minst gjennom ordbruk og eksempler i forbindelse med noen av disse posisjonene. Gumbrecht har for eksempel blitt kritisert for å ville fremsverge en sekulær form for mystisk-religiøs erfaring med sitt nærværskonsept (Gumbrecht, 2004, s. 169). Å rette søkelyset mot slike ideer kan åpenbart bidra til en romantisering av den musikalske erfaringen som ikke er tjenlig for mitt anliggende. Det ville flytte den musikalske erfaringen nærmere den overflatiske hedonistiske opplevelsen enn den eksistensielle erfaringen jeg er opptatt av å belyse og begrunne i dette essayet. Den samsvarer med Gadamers beskrivelse av den egentlige erfaringen som «den erfaringen hvor mennesket blir seg bevisst sin egen endelighet» (Gadamer, 2012, s. 398).

Operasang fra balkonger betyr noe annet etter at covid-19 rammet verden. Her var det ikke balkonger som kulisser på en operascene det ble sunget fra, men virkelige balkonger i virkelige italienske byer. Hvilken mening er det denne balkongsangen fra virkeligheten dypest sett formidler – i tillegg til teksten og det den ellers betyr? Hvilke nærvær- og meningseffekter er det som er i sving? Hva er det som kommer til syne, eller for å si det med Gadamer, hvilken sannhet synger gjennom den – midt inn i vårt (i det minste gjelder det for store deler av verden) – teknologisk velutviklede og siviliserte liv i 2020? Denne sannheten vil ikke nødvendigvis i sin helhet kunne beskrives med ord, den vil også kunne fremtre mer som en fornemmelse. Den kan fremtre som «noe som ikke *taler*, men som bare kan *vise seg*» (Mersch, 2001, s. 276).

Likevel kan det kanskje sies at balkongsangen formidler at vi i enda mindre grad enn vi trodde kan kontrollere våre livsbetingelser selv? At vi er forbundet på nye måter, siden vi i større grad enn vi ante, trenger hverandre? At vi er kastet inn i verden og utsatt for livet, og at vi alle skal dø? At vårt liv er som *aletheia*, en tilsynekomst i verden som i det lange løps perspektiv varer et øyeblikk, for så å forsvinne igjen tilbake til jorden? Hvis det er slik, settes liknende meningsdimensjoner i spill gjennom balkongsangen som de som kommer til uttrykk i andresatsen i Brahms' *Ein deutsches Requiem*: «Denn alles Fleisch, es ist wie Gras». Begge musikkuttrykk vitner om musikkens unike mulighet til å la eksistensielle spørsmål og sannheter komme til syne slik at de berører oss dypt, både emosjonelt og intellektuelt.

Referanser

- Adorno, T. W. (1970). *Ästhetische Theorie* (Gesammelte Schriften, Bd. VII). Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Adorno, T. W. (1992). Fra: Negative Dialektik: Væren og eksistens (K. E. Johansen, Overs.). I K. E. Johansen (Red.), *Essays i utvalg* (s. 112–144). Oslo: Gyldendal.
- Adorno, T. W. (1999). *Eстетisk teori* (A. Linneberg, Overs.). Oslo: Gyldendal.
- Adorno, T. W. (2003). *Negative Dialektik: Jargon der Eigentlichkeit* (Gesammelte Schriften in 20 Bänden, Bd. VI). Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Ahvenniemi, R. S. (2010). *Sannhet som kunst: Om Martin Heideggers og Theodor W. Adornos syn på «sannhet», om måten de relaterer sannheten til kunsten på, og om den rollen mennesket får i forhold til virkeligheten i denne prosessen* (Masteroppgave). Universitetet i Bergen, Bergen. Hentet fra <http://bora.uib.no/bitstream/handle/1956/4126/70211319.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Ahvenniemi, R. S. (2011). Sannhet som kunst: Om å lese Heidegger og Adorno. *Norsk filosofisk tidsskrift*, 46(3), 225–237.
- Amos, B. (2006). *Widerfahrnis: Eine Untersuchung im Ausgang von Martin Heideggers Sein und Zeit*. Münster: Monsenstein und Vannerdat.
- Benjamin, W. (1972). Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. I R. Tiedemann & H. Schweppenhäuser (Red.), *Gesammelte Schriften* (Bd. 1, s. 471–508). Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Bollnow, O. F. (1969). *Eksistensfilosofi og pedagogikk* (R. Myhre, Overs.). Oslo: Fabritius.
- Dallmayr, F. (1991). *Life-world, modernity and critique: Paths between Heidegger and the Frankfurt school*. Cambridge, England: Polity Press.
- Ehrenforth, K. H. (2009). Auszug aus der Dankesrede in der Feierstunde: aus Anlass seines 80. Geburtstages am 20. November 2009 in der Hochschule für Musik und Theater Hannover. *Diskussion Musikpädagogik*, 44(9), 5–6.
- Ehrenforth, K. H. (2015). Art and «truth». Heidegger's ontology in light of Ernst Bloch's philosophy of hope and Hans-Georg Gadamer's play-metaphor. Three impulses for a new perspective of musical Bildung (H. Fossum, Overs.). I F. Pio & Ø. Varkøy (Red.), *Philosophy of music education challenged: Heideggerian inspirations* 15 (s. 243–256). Dordrecht: Springer.
- Fossum, H. (2010). *På sporet etter den estetiske erfaring: Om «det estetiske» i musikkpedagogikk og musikktenkning, med fokus på tenkning omkring den estetiske erfaring og «det estetiske» i Tyskland ved inngangen til et nytt årtusen* (Masteroppgave). Norges musikkhøgskole, Oslo. Hentet fra <https://nmh.brage.unit.no/nmh-xmlui/handle/11250/172508>
- Fossum, H. (2015). Towards an ontological turn in music education with Heidegger's philosophy of being and his notion of releasement. I F. Pio & Ø. Varkøy (Red.),

- Philosophy of music education challenged: Heideggerian inspirations: music, education and personal development* (s. 75–97). Dordrecht: Springer.
- Gadamer, H.-G. (1993). Wort und Bild – «so wahr, so seiend». I H.-G. Gadamer (Red.), *Gesammelte Werke*. (Bd. 8, s. 373–399). Tübingen: J. C. B. Mohr (Paul Siebeck).
- Gadamer, H.-G. (2000a). *Hermeneutik, Ästhetik, praktische Philosophie: Hans-Georg Gadamer im Gespräch*. (3. utg.). Heidelberg: Carsten Dutt.
- Gadamer, H.-G. (2000b). Innføring (E. Øverenget & M. Steinar, Overs.). I M. Heidegger (Red.), *Kunstverkets opprinnelse* (s. 111–134). Oslo: Pax forlag.
- Gadamer, H.-G. (2012). *Sannhet og metode: Grunntrekk i en filosofisk hermeneutikk* (L. Holm-Hansen, Overs.). Oslo: Pax forlag.
- Gumbrecht, H. U. (2003). *Production of presence: What meaning cannot convey*. Redwood City, CA: Stanford University Press.
- Gumbrecht, H. U. (2004). *Diesseits der Hermeneutik: Die Produktion von Präsenz* (J. Schulte, Overs.). Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Gumbrecht, H. U. (2012). Epiphaniien. I J. Klein (Red.), *Präsenz* (s. 332–399). Tübingen: J. C. B. Mohr (Paul Siebeck).
- Hammer, E. (2002). *Theodor W. Adorno*. Oslo: Gyldendal.
- Heidegger, M. (1985). *Nietzsche: Der Wille zur Macht als Kunst* (Martin Heidegger Gesamtausgabe 43). Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann.
- Heidegger, M. (1993). *Sein und Zeit* (17. utg.). Tübingen: Max Niemeyer.
- Heidegger, M. (1996). *Oikos og techne: Spørsmålet om teknikken og andre essays* (E. A. Wyller, Overs.). Oslo: Aschehoug.
- Heidegger, M. (2000a). *Introduction to metaphysics*. New Haven, CT: Yale University Press.
- Heidegger, M. (2000b). *Kunstverkets opprinnelse*. Oslo: Pax Forlag.
- Heidegger, M. (2003). Wozu Dichter? I F.-W. von Herrmann (Red.), *Holzwege*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann.
- Heidegger, M. (2008). *Gelassenheit* (14. utg.). Stuttgart: Klett-Cotta.
- Heidegger, M. (2011). On the essence of truth. I D. F. Krell (Red.), *Basic writings* (s. 65–82). London, England: Routledge.
- Kant, I. (1995). *Kritikk av dømmekraften (i utvalg)* (E. Hammer, Overs.). Oslo: Pax forlag.
- Macdonald, I. (2011). «What is, is more than it is»: Adorno and Heidegger on the priority of possibility. *International Journal of Philosophical Studies*, 19(1), 31–57. <https://doi.org/10.1080/09672559.2011.539357>
- Martínez, R. S. (2006). «Die Produktion von Präsenz». Einige Überlegungen zur Reichweite des Konzepts der «ästhetischen Erfahrung» bei Hans Ulrich Gumbrecht. I Sonderforschungsbereich 626 (Red.), *Ästhetische Erfahrung: Gegenstände, Konzepte, Geschichtlichkeit*. Berlin: Freie Universität Berlin.

- Mersch, D. (2001). Aisthetik und Responsivität: Zum Verhältnis von medialer und amedialer Wahrnehmung. I E. Fischer-Lichte, C. Horn, S. Umathum & M. Warstat (Red.), *Wahrnehmung und Medialität*. Tübingen: A. Francke Verlag.
- Mörchen, H. (1981). *Adorno und Heidegger: Untersuchung einer philosophischen Kommunikationsverweigerung*. Stuttgart: Klett-Cotta.
- Nielsen, F. V. (1998). *Almen musikkdidaktik* (2. utg.). København: Akademisk Forlag.
- Øvereng, E. & Mathisen, S. (2000). Etterord. I M. Heidegger (Red.), *Kunstverkets opprinnelse* (s. 135–155). Oslo: Pax forlag.
- Schaanning, E. (2012). Introduksjon. I H.-G. Gadamer (Red.), *Sannhet og metode: Grunntrekk i en filosofisk hermeneutikk* (s. 9–19). Oslo: Pax forlag.
- Seel, M. (2003). *Ästhetik des Erscheinens*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Sheenan, T. (2009). The turn. I B. W. Davis (Red.), *Heidegger: Key concepts* (s. 82–101). Cambridge: Acumen Publishing.
- Skirbekk, G. (1966). *Dei filosofiske vilkår for sanning: Ei tolking av Martin Heideggers sanningslære*. Oslo: Det norske samlaget.
- Varkøy, Ø. (2009). The role of music in music education research: Reflections on musical experience. *Nordic Research in Music Education. Årbok*, 11, 233–246.
- Varkøy, Ø. (2010). Musikkopplevelse som eksistensiell erfaring – i kunnskapsløftet. I J. H. Sætre & G. Salvesen (Red.), *Almenn musikkundervisning* (s. 23–38). Oslo: Gyldendal.
- Varkøy, Ø. (2015). *Hvorfor musikk?: En musikkpedagogisk idéhistorie* (3. utg.). Oslo: Gyldendal Akademisk.
- Wheeler, M. (2020). Martin Heidegger. *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. <https://plato.stanford.edu/entries/heidegger/>