



DET TEOLOGISKE
MENIGHETSAKULTET

Om musikk og teologi

Musikkutøvelsens teologiske implikasjoner

Mathias Gillebo

Veileder

Professor Gunnar Harald Heiene

*Masteroppgaven er gjennomført som ledd i utdanningen ved
Det teologiske Menighetsfakultet og er godkjent som del av denne utdanningen*

Det teologiske Menighetsfakultet, 2014, vår

AVH5010: Masteravhandling (60 ECTS)

Master i Teologi

Takk til professor Gunnar Heiene for veiledning i og forståelse for en prosess som måtte ta litt tid.

Takk til Sverre som hver dag gjør, leker, viser og er i det jeg har prøvd å skrive om.

Takk til Ragnhild for masse tid og støtte til å skrive, faglige råd og samtaler og andre samtaler som gjorde at prosjektet kom videre. For tilhørighet og selvstendighet.

On Music and Theology

The Theological Implications of Musical Performance

Abstract

The project seeks to investigate the dynamics between musical performance and systematic theology. Music's often presumed characteristic as being non-referential and of communicating no meaning that may be verbalized in legitimate scientific language, is held in continued tension with the notion of theology as a conceptualizing activity of producing more or less fixed, linguistic expressions in writing and speech. In this widespread dualistic view, both music and theology seem to resist being treated in the same methodical fashion, resulting in various ad hoc models of correspondence when negotiations between the two are undertaken: either the meaning in music is forced to confirm and animate concepts, meanings and ways of understanding in theology, or theology is forced to use words that are unable to refer to anything of ontological significance when trying to articulate the existential experience of meaning in music, reducing itself to little more than a theology of aesthetics.

Taking as point of departure the hermeneutics of Hans-Georg Gadamer in his treatment of pre-judging, play and art as clues to ontological explication, the project challenges the methodical thinking developed in the Enlightenment, especially by Kant, and the philosophy that followed. It criticizes an understanding of science and art, rationality and emotion, word and music as locked in static dualism. As a ruling principle for understanding reality and the human condition, this dualism results in a lack of adequate language for how existentially significant experience is active and influential in our ways of understanding and expressing ourselves, both in music and theology.

The assessment of musical performance *as* experience is seen as a possible way out of this form of understanding. The project tries to shed light on the theological implications this might have. It investigates the methodical problem of how ways of understanding in musical performance can be legitimately articulated as new ways of thinking in and of systematic

theology. Applying Gadamer's view of temporality as the understanding's mode of being, the project argues that time, as unfolded in the limited course of a musical performance and prompting the experience of finitude, gives valid reasons to consider understanding in theology and music as methodically not just similar, but essentially as the same process of participating in our time and deal with our lives as they are and as we are. Seen as principally the same mode of understanding and expression, tones, rhythms, temporal impulses and words perform their act of referring as a form of pre-understanding and pre-judging, that is: as a form of hopeful knowledge of our freedom as human beings.

The project does not develop the theological implications musical performance might have on specific theological concepts. Rather, in arguing for equal scientific legitimacy of both musical and rational engagement with reality, and against dubious criteria for seeing them as principally different ways of understanding, it is held that investigating these methodical conditions is at the same time to describe the fundamental implications. The method is the implications, with its words performing their referring as pre-understanding of the dynamics between music and theology.

In a final case study the project is reversed, opening up possibilities for working with how theology might have implications on musical performance.

Forord

Med dette forsøker jeg etter lang tid og flere avbrudd å fullføre en teologiutdannelse. Jeg vet ikke om jeg noen gang egentlig tok pause, selv om det til å begynne med var en lettelse å bytte ut ord med noter og setninger med melodier. Hvis det var det jeg egentlig gjorde. Det har i grunnen kjentes som om å holde på med det samme hele tiden, enten det var teologi eller sang. På sitt beste har begge deler vært lett, som en altoppslukende lek. Men begge har også kjentes tunge og unødvendige, preget av både ytre og selvpålagt prestasjonspress med påfølgende gledesløshet og fremmedgjøring.

Det sies, og da gjerne som noe positivt og håpefullt, at musikken tar over der ordene ikke strekker til, at musikken kommer nærmest det uutsigelige og bærer videre der ordene må tie. Her ender mange tekstlige arbeider, også teologiske: prekener, bøker og avhandlinger, med en henvisning på siste side til en sang eller en melodi, en korsats eller et instrumentalt stykke, med antakelsen om at musikken tar over for det verbale og fullfører det som ikke kan sies på en måte som kjennes adekvat.

For det blir alltid igjen en rest, noe stumt som teksten ikke fikk med, og som det kan virke som at må uttrykkes på andre måter. Eller eventuelt en slags tekst nummer to med en helt annen karakter, som oppstod parallelt og ikke passet inn, eller i beste fall tas med som et uintegreert tillegg, men som egentlig ville fullført og klargjort resonnementet dersom det fikk en ekte plass som gjorde at hele teksten traff bedre og kjentes mer vesentlig.

Utgangspunktet for denne avhandling er at et skille mellom tekst og musikk ikke trenger å være eneste mulighet. Tvert imot vil det undersøkes om ikke oppfatningen av at musikken tar over der teologien slutter, der ordene ikke strekker til, faktisk er en blindvei bort fra verdifulle ressurser og rom der teologien kunne utvikles, forstå seg selv annerledes og kjennes mer meningsfull. Avhandlingen vil problematisere en for sterk dualisme og motsetning mellom ord og tone: hvor går egentlig grensen mellom uartikulert lyd og meningsbærende ord?

Forholdet mellom musikk og teologi preges også av mer reduksjonistiske oppfatninger eller ubevisste holdninger om at teologi bygger opp og legger føringer for en mening som musikken i sin tur, etter ordene, prekenen eller avhandlingen, nærmest passivt bare har som sin jobb å bekrefte, pynte og fullføre, stadig på ordenes premisser og innenfor de rammene som gis av konsept og logikk. Språk antas å legge opp til en systematisk mening som musikken i sin tur bare skal åpenbare, animere og tydeliggjøre.

Som sanger er det derimot min erfaring at musikk skaper mening på genuine måter som ikke bare bekrefter og følger opp det som allerede er sagt eller skrevet. Musikk kan tvert imot oppleves som å kritisere og yte motstand mot det som er verbalisert – i sang til og med sin egen tekst. Denne avhandlingen baseres derfor på en antakelse av dobbel karakter: ordene i teologien er ikke nødt til å tie og overtas av musikk, og musikken bekrefter ikke og fullfører ikke bare den meningen ordene legger opp til.

Avhandlingen vil belyse overgangsfeltet mellom musikk og teologi med henblikk på hvordan musikk kan være ressurs for systematisk teologi. Hvordan kan erfaring knyttet til å høre eller utøve musikk være noe teologien kan bruke, ikke bare til å forstå og si noe nytt innenfor rammen av kjente arbeidsmodi, men til å forstå og si dette nye på nye måter? Kan måten å forstå på i musikk, den helhetlige erfaringen man utsettes for - ved for eksempel å lytte til eller selv lage en klang eller frasere en melodi, og kanskje syngende ord i denne klangen og melodien - artikuleres teologisk? Kan den erfaringen bevisstgjøres og brukes som en teologisk måte å forstå på, i stedet for at ordene må tie om det som ble erfart, slik at dette kun kan "artikuleres" ved å høres eller spilles helt likt en gang til?

På grunn av en masteravhandlings begrensede omfang vil tosidigheten i denne tematikken ikke kunne bli vektet likt. En mer utfyllende tilnærming til hva en bevisstgjøring av forholdet til systematisk teologi kunne innebære i musikkutøvelse hører til arbeider av større format. Det er heller ikke et mål fullt ut å utarbeide konsekvenser av musikkutøvelsens teologiske implikasjoner, f.eks. hvordan gudsbilder eller skapelsesforståelse kan utvikles med ressurser fra musikkfering. Bidraget er begrenset til en undersøkelse av de metodiske mulighetsbetingelsene for videre arbeid med forholdet mellom musikk og teologi.

Innhold

On Music and Theology

The Theological Implications of Musical Performance

Abstract 3

Forord 5

Kapittel 1: Innledning 11

1.1. Forholdet mellom musikk og teologi 11

1.2. Problemstilling 13

1.3. Metodiske utfordringer 15

1.3.1. Utøvende forståelse 16

1.3.2. Avklaringer og begrepsbruk 17

1.4. Materiale 19

1.4.1. Gadammers hermeneutikk anvendt på musikkerfaring 19

1.4.2. Begbie og Stolfus: Nyere bidrag til samtalen mellom musikk og teologi 21

1.5. Struktur 23

1.6. Målsetning 24

Kapittel 2: Idéhistorisk bakgrunn og nye tendenser 25

2.1. Kant og sikker viten 25

2.2. Schopenhauers geniforståelse som videreført dualisme 27

2.3. Nye tendenser 29

Avvikling av kunstbegrepet? 29

Skjønnlitteratur som kritikk 31

Kapittel 3: Hans-Georg Gadammers hermeneutikk som tilnærming til utøvende forståelse 32

3.1. *Sannhet og Metode* som oppgjør med opplysningstenkning 32

3.2. Kunst som erkjennelse 36

3.3.	Forståelse som meningsdeltakelse	39
3.4.	Kunstverkets ontologi og dets hermeneutiske betydning:	
	Lek som <i>clue</i> til ontologisk forklaring	41
	3.4.1. <i>Forvandling til struktur</i>	42
	3.4.2. <i>Total formidling</i>	45
	3.4.3. <i>Temporalitet som forståelsens værensmodus</i>	46
	3.4.4. <i>Det tragiske som eksempel</i>	49
3.5.	Estetiske og hermeneutiske konsekvenser	50
	3.5.1. <i>Bildets ontologiske gyldighet</i>	51
	3.5.2. <i>Litteraturens grenseposisjon</i>	54
3.6.	Forforståelse og lek: Sammenfatning og foreløpig konklusjon	55
Kapittel 4:	Tid og utøvelse: Nye bidrag ved Jeremy S. Begbie og Philip E. Stolfus	57
4.1.	Begbie: Teologi gjennom musikk	58
	4.1.1. Faithful Feelings: Music and Emotion in Worship	59
	<i>Emosjoners objekt-orientering</i>	59
	<i>Emosjon og tilbedelse</i>	61
	<i>Musikk og emosjon</i>	62
	<i>Musikalsk emosjon og tilbedende emosjon</i>	65
	4.1.2. Created Beauty: The Witness of Bach	66
	<i>Teologiske føringer</i>	66
	<i>Applisert på Bach</i>	68
	4.1.3. Theology, Music and Time	72
	<i>Teologi gjennom musikk som teologisk revitalisering</i>	72
	<i>Musikalsk mening: musikkens forbindelser og distinkthet</i>	74
	<i>Musikkens tid</i>	77
	<i>Improvisasjon og tilbakegitt tid</i>	79
	4.1.4. Vurdering av Begbie	82
4.2.	Stolfus: Teologi og utøvelse	84
	4.2.1. Utøvelse som forståelsesmodus	84
	4.2.2. Formal og affektiv musikkestetisk diskurs som ulike teologiske program	86
	<i>Pythagoras og Orfeus som førmoderne teologiske ressurser</i>	86

	<i>Pythagoras-tradisjonen</i>	87
	<i>Orfeus-tradisjonen</i>	89
4.2.3.	Musikalsk og teologisk kritikk av moderne teologi	93
	<i>Musikalske føringer</i>	94
	<i>Teologiske føringer</i>	94
4.2.4.	Stolzfus' vurdering av Begbie	97
4.2.5.	Schleiermacher, Barth og Wittgenstein	98
4.2.5.1.	Schleiermacher og musikk som uttrykk for følelse og stemning	99
	<i>Schellings formalisme</i>	100
	<i>Wackenroders ekspressivisme</i>	101
	<i>Gefühl som metodisk bindeledd mellom musikkestetikk og teologi</i>	103
	<i>Stolzfus vurdering av Schleiermacher</i>	105
4.2.5.2.	Barth og musikk som tidløst gyldig form	107
	<i>Hanslicks formalisme</i>	108
	<i>Guds annenhet og "Det"-musikk</i>	110
	<i>Ordet som form og hendelse</i>	111
	<i>Stolzfus vurdering av Barth</i>	116
4.2.5.3.	Wittgenstein og musikk som performativitet	117
4.2.5.4.	Utøvelse av det absolutte og utøvelse av det hverdagslige	121
4.2.6.	Teologi som utøvelse	123
	<i>Sannhet i musikk som teologisk utfordring</i>	123
	<i>Musikkutøvelse som modell for teologisk handling</i>	124
4.2.7.	Vurdering av Stolzfus	126
4.3.	Avsluttende drøftning av Begbie og Stolzfus	128
	<i>Mangler ved performativitets-modellen</i>	128
Kapittel 5:	Tentative konklusjoner og utblikk:	
	Ordenes referering som hendelse	131
5.1.	Utøvende erfaring av fordom forstått som håp	131
5.2.	Det umulige og det selvsagte	132

5.3.	Vetlesen: Kunstutøvelse som erfaring	135
5.4.	Vurdering av Gadamer	137
5.5.	Musikkutøvelsens teologiske implikasjoner: Teologisk og musikalsk frihet. Utblikk til videre arbeid	139
Case:	Teologiens implikasjoner på musikkutøvelse: Teologisk forståelse integrert i sangutøvelse Prosjektutkast: <i>Frihet fra egen stemme</i>	143
Litteratur		147

Antall ord (ekskl. forside, abstract, forord, innholdsfortegnelse, litteraturliste og fotnoter):
42645.

Kapittel 1

Innledning

1.1. Forholdet mellom musikk og teologi

I begynnelsen var Ordet, og Ordet var hos Gud og Ordet var Gud, men hva er egentlig forskjellen på det antatt meningsbærende Ordet, som i en systematisk teologi eller en avhandling, og en uartikulert lyd, som i et fødselsskrik eller en dødsralling? Ordet som var Gud blir kjøtt, fødes i tiden og på stedet, lever, utånder og dør, for så å stå opp igjen. Og det er ordet om disse hendelsene som skal gi mening. Men gir hendelsene mer mening enn lyden av Gudens passivt utåndende stemme, en uartikulert klang over død utpust inntil taushet? Er det forskjell på ord og tone? Er det i det hele tatt forskjell på lyd og taushet? Er det mer *mening* knyttet til det ene enn det andre?

Forholdet mellom vitenskap og kunst behandles ofte kategorisk todelt, ved at de antas å undersøke og fortolke hver sin side av virkeligheten. Også i vitenskap *om* kunst anlegges gjerne metodiske tilnærminger tett opp mot de naturvitenskapelige, for eksempel når man i musikkvitenskap foretrekker å forske på musikk som et ytre, klingende objekt innenfor en antatt rent estetisk forståelse, eventuelt tekniske og biografiske forhold, mer enn å innrømme musikalsk erfaring eksistensielle kvaliteter som det kan refereres til med vitenskapelig gehalt.¹ Tilsvarende holdninger gjør seg gjeldende innen utøvende kunstarter, der man kan møte en påfallende språkløshet når det kommer til egen utøvelse, hva man faktisk gjør når man utøver og hvordan egne grunnleggende erfaringer inngår i, aktiveres av og påvirker utøvelsen. Snarere er det en utbredt oppfatning at man ikke bør gå for dypt inn i slik tematikk, noe a la "Ikke spør humla hvordan den flyr, da detter den ned". I liten grad forsøker verken verbalt basert vitenskap eller utøvende kunst å trekke veksler på hverandres arbeidsmetoder, erfaring og modus for forståelse.

Dette todelte virkelighetssynet er blitt kritisert som en overlevning både fra romantikkens følelsesdyrking og positivistismens vitenskapsforståelse. Til tross for sine forskjellige utgangspunkt og siktemål, kan det argumenteres for at både romantisk og positivistisk

¹ Varkøy 2010, s. 35, 36 og Gulbrandsen 2004, s. 13.

tankesett ender opp med et påfallende likt resultat: et idealisert virkelighetssystem som ikke involverer vår faktiske og historiske tilværelse. Verden låses i statisk dualisme med vitenskap, språk og logikk på den ene siden, og kunst og følelse på den andre.²

Kan det være rimelig å anta at en dualistisk virkelighetsforståelse også har ligget til grunn for teologiens begrensede bruk av erfaring fra kunst og kunstutøvelse i sine systematiske orienterte arbeidsmåter? Og i tillegg til å preges av generell dualistisk tankegang innen akademia, kan teologiens tilbakeholdenhet overfor kunsterfaring også ha blitt ytterligere forsterket av behovet for selv å legitimere seg som akademisk vitenskap? Teologien har møtt og møter stadig motbør av vekslende art når det gjelder sin vitenskapelig kredibilitet. En tilnærming til kunsterfaring vil kunne bidra til ytterligere kritikk og oppfattes som en for teologien vesenskarakteristisk orientering mot deler av virkeligheten som antas å ligge utenfor en rasjonell forståelseshorisont. Spesielt vil en tilnærming til musikk kunne bli møtt med skepsis, siden musikkens ofte antatte non-verbale og ikke-refererende egenskaper utgjør et grunnleggende filosofisk problem innenfor rammen av lingvistisk basert forståelse:³ man kan godt innrømme *at* musikk er et kraftig kommunikativt medium - *hva* og *hvordan* den kommuniserer er derimot langt fra klart.⁴ Det finnes eksempler på gode tverrfaglige møter mellom teologi og kunst, men dette gjelder i overveiende grad kunst av visuell og litterær karakter.⁵ Slik kunst er metodisk lettere å håndtere: et bilde eller en tekst kan oppleves som å ha en større grad av egen objektiv eksistens overfor subjektet eller den fortolkende disiplinen. De varer, kan pekes på, lagres og tas frem ved passende anledninger. Den utøvde musikken er derimot flyktig, tids- og stedbundet, den skjer bare én gang, og blir stille.

Denne avhandlingen anser at mangelen på tverrfaglig samtale mellom musikk og teologi fører til at viktige sider ved teologien ikke tas tilstrekkelig i bruk: teologien burde ha en fordel fremfor andre fagfelt når det gjelder å gjøre kvalifiserte tilnærminger til musikk og erfaring knyttet til musikkutøvelse, siden teologiens prosjekt på mange måter selv går ut over hva det er mulig å si noe om. Den er i stor grad en tekstbasert disiplin, men deler likevel

² Løgstrup 1983, s. 72; Kjerschow 1988, s. 46.

³ Stolfus 2006, s. 4, 245; Ross 2011, s. 334.

⁴ Begbie 2000, s. 4.

⁵ Ibid, s. 3; Begbie 2011, s. 3.

et rom med kunst og spesielt musikk der det blir tydelig at rasjonalitet ikke kan være eneste gyldige form for forståelse, at den heller aldri har vært det, og heller ikke uten videre kan skilles ut som en egen type forståelse.⁶ En vekselvirkning og samtale i dette rommet burde kunne være fruktbar både for teologien og musikken. Likevel skjer dette sjeldent på mer utfordrende vis enn ved at musikk tas inn som noe vakkert og avslutningsvis i forbindelse med praktisk teologi og gudstjenesteliv,⁷ og ved at teologien tas inn i musikken i et musikkhistorisk perspektiv. Det burde finnes ubrukte ressurser her, og denne avhandlingen vil undersøke de metodiske betingelsene for hvordan et forhold mellom musikk og teologi kan håndteres, bevisstgjøres og brukes for å utvikle måter å forstå og reflektere teologisk på. Det vil argumenteres for at forståelse i ytterste konsekvens ikke er forskjellig i kunstutøvelse og akademisk arbeid.

Siden dette er en avhandling i teologi og ikke i musikk, vil en belysning av forholdet mellom feltene skje med henblikk på hva forståelse kan innebære teologisk. Med teologi menes ikke først og fremst praktisk teologi, men systematisk teologi, forstått som den delen av teologien som systematisk og verbalt forsøker å fortolke virkeligheten innenfor et rammeverk av det man løselig kan kalle kristen lære, et rammeverk denne fortolkningen lades av og stadig utvikler.⁸ Det er et tilsiktet grep i avhandlingen at spenningen mellom det verbalt-konstruktive, mer eller mindre fikserte i systematisk teologi, og det temporalt flytende, tilsynelatende non-verbale og ikke-refererende i musikkfaringen, skal løpe gjennom hele teksten, ikke nødvendigvis med et mål om at denne spenningen skal oppløses, men rett og slett for å se hva den gjør med skriveprosess og språk.

1.2. Problemstilling

Avhandlingen har som forutsetning at både systematisk teologi og musikk oppstår under, bringer oss i kontakt med og fortolker våre mest basale livsvilkår, som avhengighet, sårbarhet, relasjoners styrke og skjørhet, ensomhet og endelighet.⁹ Det tas som et utgangspunkt at for subjektet kan både teologiens og musikkens funksjon være å fortolke og takle disse grunnvilkårene: begge felter fordrer bevisstgjøring og/eller bruk av ord og

⁶ Gadamer 2010, s. 49.

⁷ Ibid, s. 159.

⁸ McGrath 1990, s. 66ff.

⁹ Vetlesen 2004, s. 40.

resonnement eller toner, klanger og rytmer, som det vil argumenteres for at på ulike måter relaterer til subjektets eksistensielle erfaring.¹⁰ Med utgangspunkt i denne likheten i funksjon, vil avhandlingen belyse metodiske problemstillinger knyttet til hvordan teologi kan bruke ressurser fra musikk i sine måter å forstå på: kan det som ofte ansees som non-verbale og ikke-refererende områder og praksiser - slik som klang og frasering, melodiføring, pust, stemmebruk, lytting, nervøsitet i utøvelse og fysisk og mental utladning - være mulig å anvende i teologiens tekstbaserte arbeids- og forståelsesmodus der ord skal referere til virkelighet?¹¹ Kan erfaring knyttet til musikk settes ord på som systematisk teologi, og kan dette kan bety at musikkutøvelse kan være en måte å "gjøre" systematisk teologi på? Kan musikkutøvelse være en genuin bidragsyter i teologisk diskurs, en kritisk aktivitet som ellers er forbeholdt lingvistisk basert rasjonalitet?¹²

Og viktigst: Kan måten man lytter til eller utøver musikk på brukes til ikke bare å åpne nye perspektiver på kjente teologiske problem og konsept, men også utvikle selve måten å forstå teologisk på, inkludert hvordan teologien forstår seg selv? Kan det gjøre at teologi oppleves mer vesentlig, som en bedre fortolker av hvem vi er og våre mest grunnleggende vilkår?¹³

For selv om teologien skal fortolke og skape mening av de mest basale sidene ved vår eksistens, kan den oppleves som ikke å fornye seg, grunnleggende sett. Dens disipliner og grunnleggende metoder er i stor grad sentrert rundt måter å formidle sine kilder – Bibelen, læren, religiøs erfaring, konseptet om Gud, løftet om nyskapelse og frelse – gjennom lingvistisk baserte formuleringer. Slike betingelser for metode impliserer måter å forstå på preget av visuelle, arkitektoniske og konstruktive rammer og hensikter.¹⁴ Dette burde kunne utvikles videre og suppleres gjennom en tilnærming til musikk der teologien utfordres mer direkte av kreative og performative dimensjoner. Disse krever en måte å være på, en

¹⁰ Det forutsettes altså at musikk på en eller flere måter har som egenskap at den også relaterer til erfart virkelighet. Musikkestetikk som fremholder musikkens karakter av å være non-verbal og ikke-referensiell vil drøftes senere, særlig i forbindelse med Gadamers kritikk av estetisk bevissthet.

¹¹ Stolfus 2006, s. 242.

¹² Ibid, s. 7.

¹³ Løgstrup 1983, s. 11.

¹⁴ Carl Dalhaus, *The Idea of Absolute Music* (1989) i Stolfus 2006, s. 242. Eksempelvis var det i norsk teologiutdannelse i lang tid en utbredt tendens til blokk-modell-tenkning der det metodiske hovedmomentet syntes å gå fra språk til bibelfag til systematikk og praktisk teologi. Det utvises en mer integrert forståelse i dag, først og fremst med en større bevissthet på en helhetlig dynamikk mellom praksis- og teoridimensjoner.

innrettethet mot å skape det nye, en orientering mot fremtid ved å være kreativ i verden på måter som gjør at noe skal tre frem i tiden og på stedet.

Når musikkutøvelsen er orientert på denne måten, kan det oppstå som Hans-Georg Gadamer kaller “total formidling”, at kunstverket trer frem gjennom en utøvelse som går i ett med verket og ikke kan skilles fra det: det er her og nå det skjer, meningen fremtrer og er sann, i flukt med vår begrensede tid i verden.¹⁵ Teologi burde kunne forstås på lignende måter,¹⁶ hvis man åpner for at kunst ikke bare forstås som resultat av foruteksisterende teologi, for eksempel som kreativ respons i et fintfølede kunstnersinn som tar de siste og mest radikale konsekvensene av forhåndsdefinert kristen lære.¹⁷ Utøvende kunst kunne snarere anees som teologiske bidrag som imøtegår de samme realiteter som teologisk diskurs omhandler,¹⁸ uten selv å reduseres til verbale former. Dette kunne skje ikke bare ved at kunsten avga kategorier for filosofisk og teologisk tenkning,¹⁹ men mer grunnleggende ved at kunsten fikk prege helheten i den filosofiske og teologiske hermeneutikken: ikke som en særegen “kunstnerisk” hermeneutikk, men som noe som åpner allmenne muligheter for forståelse.

Samlet blir avhandlingens problemstilling: **Hva er musikkutøvelsens teologiske implikasjoner?**

1.3. Metodiske utfordringer

Avhandlingen er ikke et forsøk på en uttømmende tilnærming. Spørsmålet melder seg straks om det overhode vil være mulig å si noe metodisk holdbart om disse implikasjonene, selv om det skulle vise seg at de er der. Er det egentlig noe å snakke om her, bokstavelig talt?²⁰ Man kan anta at det eksisterer visse forhold og muligheter, og kanskje forholdsvis uproblematisk se at en relasjon mellom musikk og teologi innebærer en gjensidig påvirkning hva gjelder forståelse og mening. Mer problematisk blir det straks man forsøker å gjennomføre logiske

¹⁵ Gadamer 2010, s. 141 ff.

¹⁶ Stolfus 2006, s. 11.

¹⁷ Løgstrup 1983, s. 17.

¹⁸ Gordon Kaufman, *Theology, the Arts, and Theological Education* (1994) i Stolfus 2006, s. 10; Begbie 2011, s. 96.

¹⁹ Paul Tillich, *On Art and Architecture* (1989) i Stolfus 2006, s. 1.

²⁰ Guthrie 2011, s. 1.

og koherente resonnement som skal lede frem mot helhetlige og plausible konklusjoner om hvordan.

1.3.1. Utøvende forståelse

Avhandlingens metodiske hovedproblem består i at det kan synes umulig å bruke ord om det den handler om. Hvordan kan det skrives på måter som holder musikkerfaring og systematisk teologi i felles metodisk grep? En slik måte å skrive på ville innebære hele tiden å fasthold og beskytte spenningen mellom det man kan bruke ord om og det man kanskje ikke kan bruke ord om. Denne spenningen måtte være en førende betingelse for måte å forstå og arbeide med tematikken på. Samtidig er det nettopp forholdet og mellomrommet mellom hva ord kan brukes om og ikke som forsøkes undersøkt. Da må ord brukes. Hvordan skriver man da? Hva slags forståelse fordrer dette?

Hensikten med å søke ressurser for teologi i musikkerfaring er å utvikle teologiens måter å forstå på. Dette innebærer at forståelsesprosesser som sådan er tema for avhandlingen. Disse prosessene er ikke da bare noe som skrives om, de er også aktive mens det skrives. En undersøkelse av hva det vil si å forstå, kan ikke først og fremst være ettertenksom og betraktende. Forståelsen skjer i tid som løper. Den er foregripende, har retning og momentum mot noe den vet, uten å vite hvordan den vet.

Dette er bakgrunnen for at erfaring knyttet til musikkutøvelse vil være relevant og “passende” med henblikk på en mer helhetlig teologi,²¹ dvs. som ressurs for utvikling av teologisk forståelse og selvforståelse. Musikkutøvelsen utfordrer teologien på en effektiv måte ved sine spesielle kjennetegn – den har et forløp og en retning innenfor en begrenset tid, den er ikke verbal på samme måte og gir ikke en like uttalt mening, men kan likevel oppleves som å fortolke og forstå minst like presist akkurat det samme som teologien fortolker og forstår: fra innpust, fra melodisk og rytmisk impuls og gjennom klangutvikling går en bevegelse og etableres en retning mot og en forståelse av et mål, men uten sikkerhet på hva dette målet er, før man når det, eller ikke når det.

²¹ I delkapittel 3.1, s. 34 belyses Gadammers utvikling av hvordan det enkelte erkjennes foregripende som passende med henblikk på en ennå ikke gitt allmenn helhet.

På samme måte kan ikke metoden i denne avhandlingen egentlig defineres før avhandlingen nærmer seg slutten. Dette gjelder selvsagt alltid i arbeid med forståelse og tekst: man har kun en foregripende forståelse av hva og hvordan man skriver før man har skrevet, og den metodiske sikkerheten kan synes å øke i takt med skriveprosessen. Men som generell metodisk realitet blir dette tydeligere i denne avhandlingen på grunn av dens tematikk: siden forholdet mellom musikkutøvelse og teologi er problematisk å bruke ord om, blir metoden for å bruke ord om dette forholdet nettopp hva jeg må finne ved å skrive om det. Metoden går i ett med prosess og mål, og kan ikke skilles ut som et grunnlag lagt på forhånd. For å utvikle et slikt metodisk grunnlag, må jeg allerede ha utviklet det; ved å definere metodiske grep for å skrive om musikkutøvelsens teologiske implikasjoner, har jeg allerede satt ord på implikasjonene. Metoden blir implikasjonen.

Det vil argumenteres for at disse metodiske utfordringene i praksis er en tydeliggjøring av hvordan forforståelse og foregripelse av helhet gjør seg gjeldende, og at de hadde gjort seg gjeldende uansett tematikk. At det blir tydeligere i og med denne avhandlingens tema, kan sees på som en teologisk implikasjon av musikkutøvelse før resonnementet egentlig er påbegynt. Men musikkutøvelsen skaper ikke dermed ny teologisk innsikt, det dreier seg kun om en tydeliggjøring av at for all forståelse er det alltid slik det er: for å forstå noe, teologisk eller musikalsk, må det foregripes. Grunnleggende for avhandlingen er at den måten å forstå på ikke skiller seg prinsipielt fra måten man utøver musikk.

1.3.2. Avklaringer og begrepsbruk

Avhandlingen vil argumentere for at en slik hermeneutikk fordrer en innstilling i subjektet som utelukker et kategorisk skille mellom emosjon og rasjonalitet i alle dets forgreninger. Et slikt skille kan kritiseres som et falskt premiss for fortolkning av virkelighet, da våre forutsetninger for å påstå og anta dets realitet er uoverskuelige.

Samtidig er det ikke nødvendigvis slik at forskjeller mellom rasjonalitet og emosjon skal undervurderes eller unngås for enhver pris. Avhandlingens siktemål er ikke å utligne forskjeller mellom teologi og musikk eller ord og tone i og for seg. Det kan argumenteres for at ord og klang eller rasjonalitet og emosjon er reelt forskjellige, og at denne forskjelligheten skal beskyttes fordi den gjør det mulig å nærme seg virkelighet og menneskelige vilkår fra

flere hold. Det må likevel kunne hevdes at det er umulig å sette klare kriterier for hva som er hva. Slike kriterier forutsetter et uavhengig punkt å vurdere utfra. Emosjon, tone og klang må derfor prinsipielt kunne innrømmes potensiale for vitenskapelig gehalt uavhengig om de skulle tilhøre et ikke-rasjonelt område eller ikke, og også uavhengig av om man overhode opererer med dette skillet.

Det er stor praktisk støtte i dualistiske forståelsesmodeller. De gjør det lettere å fremstille saksforhold på ryddige og kommuniserbare måter som inviterer til handlekraft og klare veier videre. En undersøkelse av andre modus for forståelse som fortsatt kan inneha vitenskapelig legitimitet, står alltid i fare for å bruke begreper på måter som gjør dem mindre klare, i et forsøk på å gi dem betydninger utover etablerte grenser både for hva det enkelte begrep kan bety, og for hva begreper som sådan kan gjøre i kraft av å være ord.²²

En slik tilnærming til forståelse og begreper vil i denne avhandlingen medføre flere subjektive perspektiver med bakgrunn i egen musikalsk praksis. Disse vil ikke bare være avgrensede kommentarer og utblikk, men vil måtte sprengte seg inn underveis i teksten, som hele tiden ligger i grenselandet for hva det kan brukes ord om og ikke. Språk, logikk og resonnement vil måtte "bendes" i forsøket på å bruke ord om betydningen av forholdet mellom musikk og teologi. Avhandlingen tar derfor kun mål av seg til å komme med ubeskyttede antydninger om at visse veier fører videre i retninger som kan tyde på at de møtes på et punkt utenfor "kartet" av argumentasjon og logikk.²³ Konklusjoner må bli nøkterne og lite fengende, enkle både å kritisere og kanskje også avvise, vaklende et sted mellom det helt selvsagte på den ene siden og det vitenskapelig problematiske på den andre.

Siktemålet er ikke å forsøke å presse språket til å uttrykke noe som ikke kan uttrykkes.²⁴ Et slikt forsøk ville være en implisitt anerkjennelse av rasjonalistiske rammebetingelser for språk. Undersøkelsen er snarere orientert mot muligheten for å forstå annerledes hva et ord

²² Dette er hva musikkutøvelsens teologiske implikasjoner i stor grad vil argumenteres for at blir: hva ordet gjør når det refererer forstås annerledes, som hendelse.

²³ C.S. Lewis, *The Language of Religion* (1981) i McGrath 1990, s. 69, 70.

²⁴ McGrath 1990, s 70: "At begreper ikke fullstendig kan uttrykke grunnleggende erfaringer, er ikke et poeng som trenger retorisk overdrivelse."

er og gjør, når det forstås med ressurser fra musikkutøvelsens måte å forstå og uttrykke seg på.

1.4. Materiale

Selv om det skulle vise seg at man ikke kan sette ord på hva som skjer i overgangsfeltet mellom musikk og teologi, kan det likevel være mulig å antyde noen teologiske implikasjoner dersom elementer fra *erfaring* knyttet til musikkutøvelse kan artikuleres teologisk, siden dette er erfaring av fellesmenneskelige grunnvilkår. Det ansees derfor at Hans-Georg Gadamer's teori om erfaring og forståelse, slik denne delvis baseres på Martin Heideggers behandling av tid som forståelsens værensmodus, vil være et egnet utgangspunkt både for å undersøke hva som skjer i møtet mellom musikkutøvelse og systematisk teologi, og for måten å arbeide på i denne avhandlingen.

1.4.1. Gadamer's hermeneutikk anvendt på musikkerfaring

Det er en konkret og praktisk årsak til valget av dette materialet: Gadamer's tematisering av forforståelse og foregripelse av helhet, samt orientering i tid som forståelsens værensmodus, gir en opplevelse av at det som beskrives ikke bare ligner eller utgjør en analogi til, men faktisk *er den utøvende situasjonen jeg erfarer som sanger*, der det som skjer, det som spilles ut og uttrykkes, "kommer mer egentlig til seg selv"²⁵ ved at det oppstår og må oppstå *før* det er ferdigprøvd, ferdigtenkt og ferdigartikulert. Det er bare da det egentlig er snakk om forforståelse, foregripende visshet om helhet, erfaring av å vite uten å kunne forklare, treffsikkerhet uten å se målet eller egentlig vite hva målet er. Den utøvende forståelsen er hermeneutikk som værensbestemmelse innenfor rammen av et musikkhendelsesforløp, en hermeneutikk som bringer det utøvende subjektet i kontakt med dets endelighet ved at tiden i forløpet utgjør forståelsens værensmodus: det å frasere en melodi og utvikle en klang gjennom det musikalske forløpet, både når det lykkes og når det ikke lykkes, aktiverer erfaringen av å gå mot en slutt der det blir stille og man ikke er til lenger.

Gadamer's siktemål med sin undersøkelse av erfaring knyttet til kunst er å utvikle en hermeneutikk som både er vidtfavnende og presis: hva det vil si å forstå noe må alltid

²⁵ Gadamer 2010, s. 120.

romme en estetisk dimensjon forstått som ledetråd til ontologisk forklaring.²⁶ Med sin kritikk av estetisk sonndring i tradisjonen etter opplysningstiden og Immanuel Kant, hevder Gadamer at spørsmål om sannhet på en særskilt måte kan stilles ut fra erfaring knyttet til kunst:²⁷

At vi i et kunstverk erfarer sannhet som ikke er oppnåelig for oss på noen annen måte, viser kunstens filosofiske betydning, som står seg mot ethvert resonnement. Slik er filosofiens og kunstens erfaring den mest innstendige formaning til den vitenskapelige bevissthet om å vedkjenne seg sine grenser.²⁸

Første del av *Sannhet og metode* kaller Gadamer derfor "Avdekking av sannhetsspørsmålet ut fra kunsterfaringen". Han kritiserer forestillingen om den estetiske bevissthet og estetisk teori som han mener innsnevres av naturvitenskapens sannhetsbegrep. Han vil forsvare humanvitenskapenes potensiale for erkjennelse uten å underlegge dem opplysningstidens og modernitetens metodekrav. Men forsvaret er ikke en tilbaketrukket forskansning og isolering av humanioras egenart overfor naturvitenskapen i det kunstneriske momentet (kunstnerisk følelse, kunstnerisk induksjon), slik Kant, og særlig hans etterfølgere, gjorde:²⁹ dette ville være implisitt å anerkjenne modernitetens forståelsesmodell. Han medgir at man i kunsterfaringen har å gjøre med sannhet som i prinsippet overskrider området for slik metodisk erkjennelse, noe han mener på sett og vis gjelder all humaniora. Likevel ønsker han, med utgangspunkt i kunsterfaringen, å utvikle et begrep om erkjennelse og sannhet som stemmer overens med den *helhetlige hermeneutiske erfaring*:³⁰ hermeneutikk utviklet i møte med kunsterfaring skal kunne brukes også på andre felt, ikke minst i fortolkningen av samfunnsmessig og historisk virkelighet. Disse feltene blir ikke vitenskapelige ved å underlegges naturvitenskapelig induktive fremgangsmåter som nøyer seg med å avdekke regelmessighet og årsakssammenhenger:

... den historiske erkjennelsen [tilstreber] ikke å forstå den konkrete fremtredelsen som et tilfelle av en allmenn regel. Det partikulære tjener ikke til

²⁶ Ibid, s. 197.

²⁷ Espen Schaanings forord i Gadamer 2010 definerer Gadamers erfaringsbegrep som "det som skjer med oss når vi forstår noe" (s. 12).

²⁸ Ibid, s. 22. (Jeg oversetter litt annerledes.)

²⁹ Ibid, s. 33, 34.

³⁰ Ibid, s. 23.

å bekrefte en lovmessighet, som man deretter kan bruke til å gjøre forutsigelser; den historiske erkjennelsens ideal er snarere å forstå fremtredelsen selv i dens unike og historiske skikkelse.³¹

Gadamer søker en fundamentalhermeneutikk, og han gjør det ved å forsøke å påvise hvordan *fremtredelse i hendelse* er avgjørende virksom i all forståelse. Det er i hendelsen i tiden at mening trer frem og utfolder seg. Og dette skjer på en særlig grunnleggende måte i lek/spill og kunst: mening kommer frem som ren fremtredelse i lek forstått som kunstens værensmodus. En artikulering av erfaring knyttet til deltakelse i slik lek blir for Gadamer grunnlaget for hans ontologi.

Som samlet materiale anses Gadamers teori om erfaring og forståelse derfor som egnet teoretisk bakgrunn for måten å forstå og arbeide med musikkerfaring på: Gadamers materiale vil i denne avhandlingen utgjøre de hermeneutiske betingelsene for forsøket på å artikulere den erfaringen man rammes av i musikkutøvelse, selv om den er aldri så uartikulert og tilsynelatende språkløs.

En slik artikulering antas å kunne være et genuint bidrag til systematisk teologi. Ikke som en skjerpet teologisk bevissthet på estetiske forhold, men som hermeneutikk der utøvelse og lek blir pekere mot og referering til ontologisk sannhet: jeg vet det jeg vet, fordi sannheten trer frem i min lek, i min utøvelse, i min klang og frasering, i min teologisering: i den tiden utfoldes mening som en hendelse der jeg erfarer at det er slik det er, slik jeg er og slik mine relasjoner er.³²

1.4.2. Begbie og Stolfus: Nyere bidrag til samtalen mellom musikk og teologi

Etter tusenårskiftet er forskningen på forholdet mellom musikk og teologi økende, men fremdeles liten.³³ Avhandlingen vil belyse to sentrale bidragsytere.

³¹ Ibid, s. 30.

³² Ibid, s. 143.

³³ Stolfus 2006, s. 12; Begbie 2000, s. 179.

Jeremy S. Begbie behandler musikk og emosjon, J.S. Bach og skapt skjønnhet, og teologiske implikasjoner av musikk, tid og improvisasjon, med sikte på å utfordre den systematiske teologiens selvforståelse som et utelukkende verbalt prosjekt, og å utvikle en “teologi-gjennom-musikk”-modell. Bibeltekster og lære belyses ut fra refleksjoner knyttet til musikk. En styrke ved Begbies bidrag er hans bruk av konkret musikalsk materiale. Samtidig kritiseres han for tendensen til å redusere musikk til noe som ad hoc tydeliggjør og bekrefter allerede fremherskende doktriner, som en evangelisk åpenbaring av kristen sannhet, uten å tilkjennes en reell rolle som genuin bidragsyter til teologien: musikken kommer ikke med noe nytt, den bare avdekker og tydeliggjør det som ord ikke kan, men som ordene likevel har lagt føringer og begrensninger for. Mot slutten av *Theology, Music and Time* antyder han at en mer performativ tilnærming til teologi kan være veien videre, ikke bare som praktisk teologi, men først og fremst innen systematisk teologi: “noen av teologiens mest grunnleggende og innarbeidede paradigmer og modeller ville da bli utfordret.”³⁴

Philip E. Stolfus tar utfordringen fra Begbie og utarbeider en “teologi-som-performativitet”-tilnærming. Hans siktemål i *Theology as Performance. Music, Aesthetics and God in Modern Theology* er å utvikle en systematisk teologi som integrerer en performativ modus i sin selvforståelse og måte å arbeide med sentrale kristne konsepter på. Stolfus viser at viktige veiskiller i vestlig teologi er intimt knyttet til refleksjon omkring musikkestetikk, særlig hos Schleiermacher, Barth og Wittgenstein. Schleiermachers subjektivistiske vending, Barths objektivistiske reaksjon og Wittgensteins språkspill-pragmatisme må forstås på bakgrunn av deres forhold til musikk. Stolfus viser hvordan disse utviklet sine måter å behandle “konseptet om Gud” på, sterkt påvirket av hver sine måter å lese og skrive om musikk.³⁵ Han hevder at en teologisk tilnærming til musikkutøvelse kan gi innblikk i selve det teologiske prosjektet, og spør: Er teologien et vitenskapelig spill? Er den en lingvistisk aktivitet overhodet? Stolfus vil bruke musikkestetisk refleksjon om utøvelse som konstruktiv teologisk ressurs, og spør hvordan metodikken vil se ut, og hvordan “konseptet om Gud” vil se ut hvis en slik metodikk anvendes.³⁶ Med en slik målsetning kan det innvendes at Stolfus har en forhåndslagt ramme ikke bare for hva forståelse er, men også hva forståelse

³⁴ Begbie 2000, s. 280.

³⁵ Stolfus 2006, s. 2.

³⁶ Ibid, s. ix, x.

potensielt kan være. Selv om han også selv konkluderer med at “konsept” som ramme for forståelse ikke er tilstrekkelig, viser han ikke hvordan dette kan utvikles. Det vil argumenteres for at han slik ikke beveger seg utover forståelse som noe visuelt, noe som henger sammen og som kan bygges.

Begbies og Stolfus’ bidrag kan leses som uttrykk for et ønske om nye impulser i teologisk tenkning.³⁷ I denne avhandlingen vil disse gjennomgås og vurderes med henblikk på hvordan de belyser metodiske utfordringer knyttet til tematikken. Bidragene åpner nye utblikk og perspektiver på temporalitet og performativitet som det vil være ønskelig å videreutvikle. Det vil argumenteres for at disse i større grad kan komme som resultat av en metodisk problematisering av hvordan musikkfering kan gis legitimitet inn i det rasjonelle og språklige. En mer grunnleggende behandling av metodiske utfordringer vil kunne gi andre muligheter og føringer for resonnement og utvikling av tematikk.

1.5. Struktur

I kapittel 2 gjennomgås relevant idéhistorisk bakgrunn for avhandlingens tema. Særlig gjelder dette opplysningstidens fornuftstro og hvordan Kants filosofi har gitt føringer for en forståelse av virkelighet og kunst som fortsatt gjør seg gjeldende. Det finnes nye tendenser, men også disse kan synes preget av modernistisk tenkning med lignende kunstobjektiverende tilnærminger. Det vil antydes at ny artikulering av forståelse finnes tydeligere i skjønnlitterære behandlinger, et moment som gjenopptas og anvendes i siste kapittel.

I kapittel 3 gjennomgås de hermeneutiske forutsetningene for avhandlingens problemstilling. Dette vil gjøres gjennom en belysning av hvordan Gadamer ved å argumentere mot opplysningstenkning og Kant åpner andre perspektiver på forståelse og erfaring, og utvikler lekens og kunstens hermeneutikk og ontologi. Denne gjennomgangen danner den teoretiske bakgrunnen for måten å forstå og arbeide på videre i avhandlingen.

I kapittel 4 gjennomgås allerede gitte bidrag til musikkens teologiske implikasjoner, representert ved Begbies og Stolfus’ undersøkelser. Her legges særlig vekt på Begbies

³⁷ Begbie 2000, s. 280.

perspektiver på tid og Stolfus tematisering av utøvelse, med henblikk de metodiske utfordringene avhandlingen adresserer.

I kapittel 5 vender jeg tilbake til Gadamerens ontologi og erfaring knyttet til kunst. I Gadamer-essayet *Erfaring* åpner Arne Johan Vetlesen musikkutøverperspektivet mer direkte enn hva Gadamer selv gjør, som en radikalisert, men ikke kvalitativt annerledes musikkerfaring enn den lyttende. Dette perspektivet danner bakgrunnen for mitt eget tentative svar på avhandlingens problemstilling. Avslutningsvis fremstilles et case for videre arbeid med avhandlingens tematikk og konklusjoner gjennom egen sangutøvelse.

1.6. Målsetning

Avhandlingen er et forsøk på å anvende Gadamerens materiale i en undersøkelse av de metodiske mulighetsbetingelsene for bruk av musikkerfaring i systematisk teologi. Dersom en bruk av dette materialet skulle vise seg å fungere langs de linjene som undersøkes, mener jeg å ha påpekt ansatser til en hermeneutikk som gjør det metodisk forsvarlig for systematisk teologi å bruke erfaring fra musikk som genuine teologiske bidrag, til tross for en stadig fremherskende splittelse i vestlig tankegang mellom rasjonalitet og emosjon, ord og tone, lyd og taushet.

Det er også en målsetning å bidra til et grunnlag for videre arbeid med hvordan spesifikke teologiske problem, f.eks. forståelse av skapelse eller gudsbilder, kan utvikles ved bruk av ressurser fra musikkerfaring. Selv om et slikt arbeid faller utenfor denne avhandlingens rammebetingelser, er det et håp at metodiske muligheter kan antydes for måter å arbeide på som vil kunne gi resultater innen systematisk teologi med kvaliteter som kan oppleves like betydningsfulle som de erfaringer som kan gjøres med musikk.

Kapittel 2

Idéhistorisk bakgrunn og nye tendenser

Hva menes her med at teologi skal kunne oppleves like betydningsfull som erfaringer gjort med musikk? Kunst kan evne å gripe om oss og livene våre med en tydelighet på at “det er slik det er”, “det er slik vi er”, ved at et bilde eller en tekst, en klang eller en melodi gir et enkelt, tilbakevendende eller vedvarende støt, en rammende erfaring av våre grunnleggende livsvilkår. Gadamer støtter seg tidvis på Friedrich Hegel, og siterer ham på at kunsten “den Menschen vor sich selbst bringt”.³⁸ Denne kvaliteten kan det synes som om vitenskapelig arbeid har undervurdert og gått vekk fra som legitimt og avgjørende element i hva det vil si å forstå og erfare noe, i sin skepsis til en sammenblanding av fornuft og emosjon. Denne skepsisen fant sitt systematiske uttrykk i opplysningstiden og Kants grenseoppdragning for fornuften. Før overgangen mellom 16- og 1700-tallet fantes ikke noe begrep om kunst forstått som et adskilt felt med egne innsikter. I moderniteten oppløses den antikke forestillingen om det sannes, det godes og det skjønnes uadskillelighet og enhet, og sees mer som adskilte elementer. Dette blir særlig tydelig med Kants tre kritikker, *Kritikk av den rene fornuft*, *Kritikk av den praktiske fornuft* og *Kritikk av dømmekraften*.³⁹ Siden Gadamer argumenterer uttalt mot Kant, gjennomgår i det følgende de mest relevante momentene hos Kant for bedre å kunne bruke Gadamers resonnement.

2.1. Kant og sikker viten

Kant avviser tanken om at mennesket har medfødte ideer og innsikter om verden, Gud og oss selv. Han følger først empiristisk tenkning om at alt bevissthetsinnhold stammer fra sanseerfaring, men vekkes fra sin “dogmatiske slummer” av David Humes slutning om at dersom all erkjennelse om virkelighet og natur, dvs. alt bevissthetsinnhold, stammer fra sanseerfaring, kan denne erkjennelsen aldri bli sikker viten, bare sannsynlig. Induksjon fra enkeltiakttagelser kan aldri føre til annet enn sannsynlige hypoteser, det vil si subjektive overbevisninger om grunntrekk.⁴⁰

³⁸ Gadamer (t) 2010, s. 54.

³⁹ Svendsen 2000, s. 17.

⁴⁰ Stigen 1998, s. 585.

Samtidig mener Kant at vi faktisk har allment gyldig viten om verden, og han vil begrunne slik vitens sannhet i en sikrere kilde enn sansningen. Han hevder at våre bevissthetsevner, også sansningen, bidrar aktivt formgivende i erkjennelsen, og anser at det i erkjennelsesprosessen inngår to elementer: sansningen og erkjennelsesevner. Han bruker begrepet stoff om det vi erfarer i sansningen, og begrepet form om måten vi ordner sanseerfaringene på.⁴¹ Hume hadde forstått bevisstheten som nærmest passivt mottakende i erkjennelsesprosessen, i tråd med John Lockes forestilling om *tabula rasa*. Kant anser derimot rom, tid og kausalitet for å være forestillinger vi bærer med oss som del av vår sansende bevissthet. De er dimensjoner eller mønstre i bevisstheten vi ordner våre sanseerfaringer i. De stammer ikke fra sanseerfaringen, de er *forutsetningen* for sanseerfaring. Slik danner de grunnlaget for å kunne hevde aprioriske sannheter.⁴²

Kants kriterier for at en erkjennelse er apriori er at den er nødvendig og strengt allmenngyldig. En aposteriorisk erkjennelse må derimot prøves mot erfaringen. Spørsmålet blir da om man kan komme med utsagn om den erfarbare virkeligheten som også er apriori, altså nødvendige og allment gyldige, på forhånd og uavhengig av empirisk undersøkelse. Sagt motsatt: Kan et utsagn være apriori og samtidig gi oss reell kunnskap om virkeligheten? Kant mener slike utsagn finnes som utsagn om formen ved vår virkelighetserkjennelse, altså om rom, tid og årsak. Dette er utsagn som, selv om de omhandler erfarbar virkelighet, ikke trenger empirisk bekreftelse fra denne virkeligheten, fordi de ikke stammer fra erfaring, men fra oss selv.⁴³ Kants kopernikanske vending er hans forståelse av at gjenstandene retter seg etter våre erkjennelsesevner, ikke motsatt.⁴⁴ Denne vendingen ligger til grunn for hans påstand om at mennesket foreskriver naturens lover. Våre erkjennelsesevners formdannende karakter gir grunnlaget for matematikken og naturvitenskapen.⁴⁵ Sikkerheten i vitenskapen ligger i oss, sannheten er grunnlagt apriori i subjektet. I motsetning til Hume hevder Kant dermed at vi har allmenngyldig viten om virkeligheten, i tillegg til den viten som kun er sannsynlig, og som alltid må prøves mot erfaring.⁴⁶

⁴¹ Ibid, s. 587.

⁴² Ibid, s. 586.

⁴³ Ibid, s. 590.

⁴⁴ Svendsen 2000, s. 25.

⁴⁵ Stigen 1998, s. 591.

⁴⁶ Ibid, s. 592.

Das Ding an sich, det vil si slik virkeligheten er uavhengig av subjektets sanseiaktakelse, kan ikke erkjennes. Vi kan kun erkjenne en ting som fenomen, det vil si slik *Ding an sich* fremtrer for oss allerede bearbeidet gjennom samspillet mellom vår sansning og erkjennelsesevnenes forming av denne sansningens stoff. Tingen i seg selv ligger utenfor grensene for vår mulige erfaring, den kan ikke erkjennes, men den påvirker oss i sin fremtredelse ved å gi oss sanseintrykk.⁴⁷ Slik trekkes skillet opp for hva som kan og ikke kan kalles erfaring ut fra grensene for våre erkjennelsesevner. Alt som ligger utenfor det naturvitenskapelige og matematiske, altså alt som ikke virker på subjektets apriori formgivende erkjennelsesevne, for eksempel følelse og kunst, kan ikke gi sann erkjennelse.

Kants grenseoppdragning for fornuften medfører i romantikken en kunstforståelse som fastholder denne grensen, men utvikles ved at sentrale skikkelser som Friedrich von Schelling, Johann Gottlieb Fichte og Arthur Schopenhauer snur perspektivet ved heller å rangere kunsten over vitenskapen og filosofien når det gjelder mulighet for vesentlig erkjennelse.⁴⁸ Det kan likevel argumenteres for at kimen til denne utviklingen ligger hos Kant selv ved at kunst skiller ut som et autonomt område der subjektet lodder virkeligheten på en annen måte enn den som gir sann erkjennelse.⁴⁹ Hos Schopenhauer utvikles Kants kunstforståelse til en vektlegging av kunstens erkjennelsepotensiale gjennom forestillingen om geniet som midtpunkt for all åndsvirksomhet.⁵⁰

2.2. Schopenhauers geniforståelse som videreført dualisme

Schopenhauer arver Kants virkelighetsforståelse der vi er henvist til verden kun som forestilling. Både Kant og Platon betrakter sanseverdenen som en tilsynekomst, en manifestasjon av noe som unndrar seg erkjennelse. Platon mener at vi kan utvikle et indre blick for disse idéene, fordi vi har vår opprinnelse og er forankret i denne idéverdenen, og fordi all erkjennelses mål er å forbinde mennesket med dets opphav. Dette utelukker derimot Kant, som hevder at vi er fullstendig henvist til verden som tilsynekomst, og at man ikke kan si noe om hva som skjuler seg bak tilsynekomsten, hva det er før det blir synlig for

⁴⁷ Ibid, s. 594, 595.

⁴⁸ Gadamer 2010, s. 86.

⁴⁹ Ibid, s. 87; Svendsen 2000, s. 8, 9, 17.

⁵⁰ Svendsen 2000, s. 8, 9.

våre sanser og vår forstand. Samtidig hevder han med *das Ding an Sich* at det ligger noe bak alt,⁵¹ dvs. verden slik den er uavhengig av vår erkjennelse.

Schopenhauer kan forstås som forsøke å kombinere Platon og Kant gjennom sin bruk av begrepet *vilje*. Vilje, forstått som urkraften som betinger alt værende, betyr på mange måter det samme som *das Ding an sich*, begge begreper henviser til det som ikke kan gjøres til gjenstand for erkjennelse og begrepslig omtale. Men Schopenhauer videreutvikler dette ved å ta utgangspunkt i at han selv, i kraft av sin kropp, er et fenomen og en tilsynekomst på linje med alle andre tilsynekomster, med den forskjell at hans kropp er en tilsynekomst og et fenomen knyttet til det erkjennende subjekt. Sin egen kropp vet han umiddelbart noe mer om enn om alle andre objekter, fordi han forstår seg å være på innsiden av det med sin bevissthet. Det som for Schopenhauer gjør det mulig å se bak tilsynekomsten, er den umiddelbare erkjennelsen av selv å befinne seg bak tilsynekomstens fasade og overflate, i og med bevisstheten om eget viljeliv.⁵²

For Schopenhauer er vilje samtidig en modell for musikalsk bevissthet. Selvbevisst vilje erfarer og er inkorporert i musikken.⁵³ Han utvikler forestillingen om en lyttende, meningsoppsporende oppmerksomhet, som fordomsfritt blir vekket idet den aner noe vesentlig. Han mener musikken taler til og vekker denne ikke-dømmende oppmerksomheten, og at en slik oppmerksomhet er tenkningens fødselsfase, erkjennelsens utgangspunkt og forutsetningen for all tenkning. Dette er kunstnerisk erkjennelse som ikke engasjerer fornuften og begrepsstenkning: det er den selvforglemmende geniale betraktningmåte der det erkjennende subjekt blir et klart verdensøye.⁵⁴

Schopenhauers romantiske rangering av kunsten over vitenskapen impliserer likevel en anerkjennelse av den moderne vitenskapens metodekrav. Siden kunstens sannhet ikke kan møte dette kravet, forskanser den seg i geniets sannhet, det Gadamer kaller det

⁵¹ Kjerschow 1988, s. 17, 35.

⁵² Ibid, s. 37, 38, 54.

⁵³ Stolfus 2006, s. 248.

⁵⁴ Kjerschow 1988, s. 55. Schopenhauers forestilling om en ikke-dømmende oppmerksomhet kan minne om Gadamer's oppfatning av forforståelse og fordom, men med den avgjørende forskjellen at fordommen er ladet, den er dømmende for overhode å forstå.

kunstneriske moment, der den kan hegne om sin egen måte å erkjenne på.⁵⁵ Slik bidrar Schopenhauers tenkning til en videreutvikling av skillet mellom musikk og rasjonalitet.

2.3. Nye tendenser

Dualismen mellom følelse og rasjonalitet, musikk og ord, ligger fremdeles innbakt som et tydelig fortolkningspremiss når virkeligheten vurderes. Det gjør seg gjeldende i hverdagspråk og tankesett, og kanskje særlig i academia ved at erfaring knyttet til grunnleggende livsvilkår i stor grad henvises til en side av virkeligheten språket ikke antas å kunne referere til på vitenskapelig legitime måter. Resultatet er en begrensning av mulighetene til en bevisstgjøring av hva disse erfaringene gjør med oss, hvordan de virker på oss og er aktive i vår handling og forståelse, også når vi driver med vitenskap. Dette er erfaring som særlig teologien skulle fortolke, men heller ikke i teologisk forskning innrømmes emosjon og affekt en legitim og nødvendig rolle som kilde og informasjon til vitenskapelig utvikling og arbeid.

Avvikling av kunstbegrepet?

Det er blitt påpekt tendenser innen filosofien til sjangeroverskridende forsøk i skrivestil for på den måten både å romme mer og treffe mer presist det man ønsker å adressere. Lars Fr. H. Svendsen viser til at kunstnere beveger seg mot filosofi for å heve sitt refleksjonsnivå, og at filosofer orienterer seg mot kunst ved å skrive på måter som forsøker å overskride begrensninger i deres vitenskapelige uttrykk. Han stiller seg imidlertid tvilende til hvorvidt det blir bedre kunst og filosofi av dette, og siterer Friedrich Schlegel på at "...kunstfilosofien vanligvis mangler ett av to: enten kunsten eller filosofien."⁵⁶

Ifølge Svendsen må kunst forstås innenfor samme sfære som alt annet, der alt og ingenting er kunst.⁵⁷ Kun med dette som utgangspunkt kan man undersøke på en adekvat måte hvordan kunst kan ha betydning. Han argumenterer for det han forstår som en humanistisk kunstforståelse, der kunst er av og for mennesker, og gir oss erkjennelse om virkeligheten, ikke om det "sublime" forstått som noe radikalt utenfor vår livsverden. Kunsten har ingen

⁵⁵ Gadamer 2010, s. 34.

⁵⁶ Svendsen 2000, s. 8, 10.

⁵⁷ Ibid, s. 30.

transcendental kvalitet. Dens rolle er i det immanente rommet, ved å la oss se “nye, andre og glemte aspekter ved den virkeligheten den utspiller seg i”.⁵⁸ Kunst kan være en kritisk aktivitet selv om all virkelighet prinsipielt kan være kunst, fordi virkeligheten er sammensatt og motsetningsfull. Men da må både filosofien og kunsten være “mindre” enn før.⁵⁹ Slik avvises forestillingen om kunstens autonomi, som en illusjon som gjør den irrelevant og uten forbindelse til andre menneskelige handlings- og refleksjonsrom.⁶⁰ Kunstens mulighet til fortsatt gyldighet handler ikke om å skape fiksjon som kan betraktes løsrevet fra virkelighet. Siden alt i det vi kaller virkelighet kan være kunst, er kunstens rolle å skape virkelighet.⁶¹

En oppfatning om at alt og ingenting er kunst, synes å være det momentet i dette resonnementet som gjør ethvert forsøk på sjangeroverskridelse mellom filosofi og kunst meningsløst, siden de begge er plassert i det samme immanente virkelighetsrommet, og dermed prinsipielt er identiske. Motivasjonen for en immanent forståelse av kunst ligger i ønsket om å unngå en forestilling om kunstens autonomi som gjør den irrelevant for virkeligheten og mennesker. Men det kan innvendes at en immanent forståelse av kunst likevel ikke er nødt til å ende opp på denne måten: metodisk kan det synes som et modernistisk trekk hos Svendsen at han hovedsakelig er orientert mot visuell kunst og malerier. Han gjør dette med overlegg: de er “takknemlige objekter for filosofisk refleksjon.”⁶² Preges skepsisen til muligheten for sjangertilnæminger av dette, altså at den filosofiske tenkningen ikke utfordres nok av forsøket på sjangeroverskridelse, men kun slår inn åpne dører, siden bilder blir *for* takknemlige for refleksjon? De har tilsynelatende ingen temporal eller performativ karakter, og refererer tilsynelatende tydeligere enn musikken gjør. Slik er visuell kunst enklere å tilpasse verbal refleksjon, som dermed egentlig ikke utfordres og forandres, fordi slik kunst lett kan underordnes som en avart av samme grunnsjanger som den verbale diskursen selv. De forblir i det samme rommet, ikke bare som produkt av menneskelig handling og uttrykk som andre produkter, men også som noe som ikke kan gi egentlig erkjennelse. Slik kan Svendsen forstås som på sett og vis å forbli innenfor en kantiansk dualistisk virkelighetsforståelse.

⁵⁸ Ibid, s. 109.

⁵⁹ Ibid, s. 128.

⁶⁰ Ibid, s. 118.

⁶¹ Ibid, s. 119, 120.

⁶² Ibid, s. 11.

Skjønnlitteratur som kritikk

En mer treffende kritikk av forestillingen om kunst som et radikalt annet uttrykk enn vitenskap, men uten å ende i modernistisk preget immanens, kan synes å komme fra den delen av litteraturen som tradisjonelt kalles skjønnlitteratur, men som det blir et poeng i denne avhandlingen, i tråd med Gadamer, ikke å trekke for skarpe skillelinjer mellom.⁶³ Litteratur innehar en grenseposisjon som tydeliggjør det kunstige ved dualistiske virkelighetssyn. Avslutningsvis vil avhandlingen ta utgangspunkt i et parti fra Lars Amund Vaages roman *Syngja*⁶⁴ som et ekvivalent uttrykk for hva det er denne avhandlingen forsøker å nå frem til.

Foreløpig holder det å fastslå at nye tendenser innen forskning og litteratur kan være tegn i tiden på at skillet i vestlig kultur etter opplysningstiden har begynt å slå sprekker, og at man i større grad ser at forståelsen av hva og hvordan vitenskap og kunst er, alltid vil være i forandring og innebære elementer vi ikke kan kontrollere. Hva det vil si å forstå og hva som betinger mulighetene for å forstå vil stadig måtte forandre og utvikle seg. Det må derfor i større grad innrømmes og sees som en ressurs at vitenskap også styres f.eks. av emosjon, og at emosjon og den innstilling emosjoner skaper i subjektet ikke er forstyrrende, men kritisk viktige for kvalitet og presisjon i ethvert forsøk på forståelse av virkelighet.⁶⁵ Først da vil forskning og forskningsresultater kunne oppleves å gi tilsvarende erfaring som kunst kan gi.

⁶³ Gadamer 2010, s. 192.

⁶⁴ Vaage 2012.

⁶⁵ Begbie 2011, s. 334.

Kapittel 3

Hans-Georg Gadammers hermeneutikk som tilnærming til utøvende forståelse

3.1. *Sannhet og Metode* som oppgjør med opplysningstenkning

Gadammers *Sannhet og metode* kan leses som et oppgjør med de stadig gjeldende konsekvensene av opplysningstenkning. Han tar avstand fra det han kaller Kants radikale subjektivering av estetikken og fra hvordan dette ble videreført i den påfølgende filosofiske utviklingen. Opplysningstenkningens siktemål var å bli kvitt samtidens fordommer og overtro. Alle synspunkter måtte prøves av fornuften. For Gadamer er fordommer derimot å oppfatte som positive forutsetninger for forståelse. Forestillingen om en metodisk sikret fornuft står mer som hindring enn som betingelse for at en sannhetshendelse skal kunne oppstå, særlig innen humanvitenskapene. Samtale basert på kommunikativ fornuft, ikke strategisk metode basert på instrumentell fornuft, er kriterium for at det sanne skal skje. Metodekravet som arv fra opplysningstiden gjør at vi går glipp av teksters egentlige innsikter, og representerer en naiv, overdreven tro på fornuften og en mangelfull forståelse av menneskets endelighet.⁶⁶

Gadamer viser til Giambattista Vico (1668-1744), som i sin bruk av begrepet *sensus communis* argumenterer mot sin samtids vitenskapelige sannhetsbegrep og tar til orde for en fellessans som ikke baseres på sannhet forstått som noe som kan grunngis, men på det sannsynlige. Dette er en sans for det retorisk overbevisende som arbeider instinktivt og *ex tempore*, og som ikke kan erstattes av vitenskap. Den er ikke viten basert på grunner, men lar oss finne det innlysende. Det avgjørende er imidlertid at dette ikke bare er en allmenn evne i alle mennesker, men en sans som skaper fellesskap.⁶⁷

Gadamer poengterer at Vicos argumenter indirekte anerkjenner vitenskapens nye sannhetsbegrep. Samtidig oppfatter han Vico som å ønske mer enn å forsvare den retoriske overtalelsens sannhetsgehalt mot vitenskapens metode. Til grunn for Vicos avgrensning mot

⁶⁶ Espen Schaanings forord i Gadamer 2010, s. 12, 13.

⁶⁷ Gadamer 2010, s. 46, 47.

vitenskapen ligger den aristoteliske motsetningen mellom praktisk og teoretisk viten. Denne motsetningen er omfattende: den kan ikke reduseres til kun en motsetning mellom det sanne og det sannsynlige, heller ikke mellom viten basert på allmenne prinsipper og det å se det konkrete, og den dreier seg heller ikke bare om evnen til å subsumere det konkrete under det allmenne. Vicos bruk av *sensus communis* støtter seg på Aristoteles' kritikk av Platons forestilling om "det godes idé": for Vico må en fellesmenneskelig sans for det gode tilegnes gjennom livets fellesskap og bestemmes av livets innretninger og mål.⁶⁸ For å nå frem til sannhet forstått ut fra en slik fellessans er det ikke tilstrekkelig med slutninger ut fra allmenne ideer eller bevis ut fra grunner. Det trengs en annen måte å filosofere på. Den åndsvitenskapelige erkjennelsens sannhetskrav kan ikke underlegges den moderne vitenskapelige metodetenkningens målestokk.⁶⁹ Tilsvarende hevder Gadamer at åndsvitenskapenes øvrige betingelser er viktigere for deres arbeidsmåte enn den induktive logikken.⁷⁰ Hvis åndsvitenskapelig sannhet skal ha en modernistisk metodikk som eneste norm, vil den oppheve seg selv.⁷¹

I motsetning til Gadamer, står Vico i en ubrutt tradisjon av retorisk-humanistisk dannelse, og behøver ifølge Gadamer bare å gjøre den innholdsmessige fylde i *sensus communis*-begrepet gjeldende på nytt, dvs. dets konnotasjoner som går utover allmenn fornuft. Etter opplysningstiden er situasjonen en annen. Kants bruk av begrepet dømmekraft i *Kritik der Urteilskraft* har en annen og mer snever betydning enn *sensus communis*. For Kant kan ikke det som opptrer som ubetinget moralsk påbud baseres på følelse eller en felles moralsk fornemmelse tilegnet gjennom deltakelse i et fellesskap.⁷² Gadamer hevder at av alt som kan kalles sanselig dømmekraft gjenstår for Kant dermed bare den estetiske smaksdommen. Den frakjennes evnen til å gi teoretisk erkjennelse, den er sanselig og bedømmer ikke ut fra begreper. Likevel rommer den et krav om alminnelig bifall, og Gadamer hevder derfor at for Kant er estetisk smak den sanne fellessansen. Spørsmålet blir hva en slik innskrenkning av

⁶⁸ Ibid, s. 47, 48.

⁶⁹ Ibid, s. 48ff.

⁷⁰ Ibid, s. 33.

⁷¹ Ibid, s. 44, 50.

⁷² Ibid, s. 58.

begrepet om fellessansen til en smaksdom om det skjønne innebærer for fellessansens sannhetskrav.⁷³

Gadamer argumenterer for at smaksbegrepet opprinnelig var et moralsk mer enn et estetisk begrep. Det beskrev et ideal for ekte humanitet og siktet til en erkjennelsesmåte som ikke var basert på grunner. Han hevder at smaken ikke kan argumentere for hvorfor den dømmer som den gjør, men at den likevel erfarer med sikkerhet. Den erkjenner “noe”, noe gripes som allment i det enkelte, som må underlegges det allmenne.⁷⁴

Gadamer hevder at både smak og dømmekraft bedømmer det enkelte med henblikk på det allmenne, dvs. hvorvidt det passer med alt det andre, altså om det er “passende”.⁷⁵ Til dette kreves en sans, siden dommen ikke kan bevises: smaksdommen kan ikke løsrives fra den konkrete betraktningen og formuleres som regler eller bringes på begrep. Gadamer hevder likefullt at denne sansen er påkrevd når vi sikter til en helhet, dvs. når denne helheten ennå ikke er gitt. Dermed kan ikke smak begrenses til kun å gjelde det skjønne i natur og kunst ved å bedømme dens dekorative kvalitet, men omfatter også moral, siden moralens begreper ikke foreligger som en normativt, entydig bestemt helhet.⁷⁶ Gadamer hevder at når vi bedømmer et enkelttilfelle, brukes ikke bare en allmenn lov eller et allment begrep: i bedømmelsen er vi selv med på å fastlegge, utvide og justere loven eller begrepet med sikte på en helhet. Dette betyr at også alle moralske beslutninger krever smak. Når dette lykkes, anser Gadamer at det kommer av vår evne til å utvise en “høy grad av takt” som ikke lar seg bevise og som fornuften ikke kan yte: smaken er ikke den moralske dommens grunnlag, men dens fullendelse.⁷⁷ I tråd med dette anser Gadamer at den greske etikken, dvs. pythagoreerne og Platons forholdsmessighetsetikk og Aristoteles måteholdsetikk, i en dyp forstand egentlig er en etikk for den gode smak. Kants moralfilosofi er derimot renset for alt som har med estetikk og følelse.⁷⁸

⁷³ Ibid, s. 60, 61.

⁷⁴ Ibid, s. 64.

⁷⁵ Ibid, s. 64.

⁷⁶ Ibid, s. 64, 65.

⁷⁷ Ibid, s. 66.

⁷⁸ Ibid, s. 67.

Dette er bakgrunnen for Gadammers påstand om at estetikken subjektiveres gjennom Kant.⁷⁹ Fellessansen, dvs. smaken reduseres til et subjektivt prinsipp, et apriorisk forhold i subjektet, og frakjennes enhver betydning for erkjennelsen. Gadamer forstår Kants holdning som at:

Intet blir erkjent ved de gjenstandene som blir bedømt som skjønne; det hevdes bare at det har sitt aprioriske sidestykke i form av en lystfølelse i subjektet. Som kjent begrunner Kant denne følelsen med at forestillingen om gjenstanden er hensiktsmessig for vår erkjennelsesevne.⁸⁰

Dette hensiktsmessige og subjektive forholdet er i prinsippet likt for alle, og legitimerer smakdommens krav på allmenngyldighet.⁸¹ Det dreier seg om en subjektiv allmenngyldighet: Kant hevder at smaken har transcendent karakter. Den estetiske dommen er subjektiv, men skjønnhet er en egenskap som ligger i gjenstanden selv.⁸² Gadamer forstår dette som å dreie seg om "en apriorisk virkning av det skjønne, en virkning som befinner seg mellom en rent sanselig-empirisk overensstemmelse i smaksspørsmål og reglenes fornuftsbaserte allmennhet."⁸³ Gadamer synes her å forstå Kants forestilling om smakens transcendens som å dreie seg om en virkning mellom det skjønnes aprioriske overensstemmelse, dvs. hensiktsmessighet for subjektets erkjennelsesevne, og reglenes fornuftsbaserte allmenhet, dvs. allmennhet forstått som fellessans. Smaken erkjenner ikke noe ved gjenstanden, men smaksdommen er heller ikke en rent subjektiv reaksjon som utløses av det sanselig-behagelige.⁸⁴

For Gadamer blir det avgjørende å undersøke hvordan smakens subjektive apriori hos Kant har påvirket vitenskapens selvforståelse.⁸⁵ Han hevder at Kants begrunnelse av estetikken i det subjektive diskrediterer enhver annen teoretisk erkjennelse enn den vitenskapelige. Gadamer kan forstås dithen at når det hevdes at det ikke oppnås erkjennelse på noen annen måte enn ved vitenskapelig metode, tvinges humanvitenskapene til å forstå seg selv i lys av

⁷⁹ Ibid, s. 69.

⁸⁰ Ibid, s. 70.

⁸¹ Ibid, s. 70.

⁸² Stigen 1998, s. 637.

⁸³ Gadamer 2010, s. 70.

⁸⁴ Ibid, s. 70.

⁸⁵ Ibid, s. 60, 61.

naturvitenskapelig metode i forsøket på å bevare sin funksjon som erkjennelses- og sannhetsformidlende. I dette er de dømt til å komme til kort, de kan ikke bevise sine erkjennelser og sannheter på denne måten. Dette fører samtidig til en forsvarstanke om at humanioras arbeidsmåter skiller seg fra naturvitenskapelige ved å være “kunstneriske”, dvs. ved at “følelsen” og “innlevelsen” i den kunstneriske “holdningen” blir alternativ måte å forstå på.⁸⁶

3.2. Kunst som erkjennelse

Gadamer hevder at Fridrich Schiller forvandler Kants smakskonsept til et moralsk krav om å forholde seg estetisk.⁸⁷ En slik estetisk måte å forholde seg på kaller Gadamer “estetisk bevissthet”, og hevder at den innebærer en fremmedgjøring fra virkeligheten ved å heve seg opp til det allmenne ved ikke å være involvert i det umiddelbare og partikulære. Den estetiske bevisstheten reflekterer seg ut av enhver smak, den

... utgjør selv et absolutt fravær av enhver bestemthet, og er ikke lenger opptatt av om kunstverket tilhører dens verden, ettersom den selv er det opplevende sentrum som all kunst må måle seg opp mot. Det vi kaller et kunstverk og opplever estetisk som et kunstverk, er basert på en abstraksjon (...).⁸⁸

Den estetiske bevisstheten er opptatt av å oppleve kunstverket som “rent kunstverk” uavhengig av dets opphav i en livssammenheng og dets religiøse eller profane funksjon. Denne abstraheringen kaller Gadamer “den estetiske sontringen”, en differensiering som ser bort fra utenomestetiske momenter, slik som formål, funksjon og innholdsmessig betydning, som ville gjort oss i stand til å ta innholdsmessig, moralsk eller religiøs stilling.⁸⁹ Gadamer vil denne estetiske sontringen til livs, og anser at Kants transcendentale begrunnelse av den estetiske dømmekraften, dvs. den radikale subjektivering av det estetiske, igangsatte utviklingen mot en romantisk forståelse av estetisk bevissthet og dennes autonomi, og forestillingen om ren persepsjon.

⁸⁶ Ibid, s. 68, 114.

⁸⁷ Ibid, s. 111.

⁸⁸ Ibid, s. 114, 115.

⁸⁹ Ibid, s. 115.

Den estetiske sontringen underlegger kunstverket den estetiske bevisstheten, og verket mister sitt sted og sin verden. Målet om den estetiske bevissthetens opplevelse medfører det Gadamer kaller den absolutte diskontinuitet, dvs. oppløsningen av den estetiske gjenstandens enhet i opplevelsens mangfold.⁹⁰ Det samme gjelder kunstneren, som får i oppgave å være en slags verdslig frelser, og å være seg bevisst dette.⁹¹ Estetikens grunnlegging i opplevelsen fører til en absolutt punktualitet som opphever kunstverkets enhet, kunstnerens identitet med seg selv og den forståendes identitet.⁹²

I løpet av det nittende århundret vokser genibegrepet frem som et universelt verdibegrep gjennom det romantisk-idealistiske forestillingen om geniets ubevisste produksjon, særlig utbredt gjennom Schopenhauer. Gadamer anser forståelsen av Kants filosofi som endret ved denne utviklingen, men at en irrasjonalisme og genidyrking likevel ligger latent i Kants tenkning: gjennom subjektivering av estetikken ble det lagt til rette for en autonom grunnlegging av estetikken, og man kunne unngå å stille spørsmål om sannhet i kunst. Dette banet veien for forestillingen om den geniale produksjonens standpunkt som et universelt og transcendentalt standpunkt.⁹³

Gadamer kan forstås som å mene at den ytterste konsekvensen av denne utviklingen blir den estetismen vi kjenner også i dag der kunsten framkjennes ontologisk forankring, og som samtidig implisitt eller eksplisitt anerkjenner en vitenskapstenkning som umuliggjør humanvitenskapelig potensiale for erkjennelse, siden all sannhet kun kan måles med det som i prinsippet er naturvitenskapelige erkjennelses- og virkelighetsbegrep.⁹⁴

Som argument mot en slik situasjon hevder Gadamer at forestillingen om det rent estetiske er en selvoppløsende abstraksjon.⁹⁵ Iakttagelse er aldri ren avspeiling av det som gis for sansene. Enhver oppfatning av noe artikulere det som eksisterer gjennom å se bort fra noe, se med henblikk på noe, se i sammenheng med noe. Gadamer relaterer sin kritikk av ren

⁹⁰ Ibid, s. 125.

⁹¹ Ibid, s. 117, 118.

⁹² Ibid, s. 126.

⁹³ Ibid, s. 87; Svendsen 2000, s. 17.

⁹⁴ Gadamer 2010, s. 128.

⁹⁵ Ibid, s. 119.

persepsjon også til hørsel: "Selv når vi lytter til absolutt musikk, må vi "forstå" den."⁹⁶

Gadamer anser at selv overfor såkalt absolutt musikk, dvs. ordløs instrumentalmusikk, som han hevder er en

ren formbevegelse eller en slags klingende matematikk som ikke rommer noe gjenstandsmessig betydningsinnhold, beholder likevel forståelsen sin relasjon til det betydningsbærende. Denne relasjonens ubestemthet utgjør denne musikkens spesifikke betydningsforbindelse.⁹⁷

For Gadamer må kunstverket møtes i verden og verden i kunstverket, ikke som tidløst nærvær tilgjengelig for estetisk bevissthet, ikke som et fremmed univers å forhekses av: i kunstverket lærer vi å forstå oss selv, og dermed oppheves opplevelsens diskontinuitet gjennom vår menneskelige eksistens. Opplevelsens betydning og øyeblikkets genialitet må vike for den menneskelige eksistensens krav om kontinuerlig og enhetlig selvforståelse.

Ifølge Gadamer kan man dermed slutte at kunst *er* erkjennelse og at erfaring i kunstverket deltar i denne erkjennelsen.⁹⁸ Dette har hermeneutiske konsekvenser: "... ethvert møte med kunstens språk er et møte med en uavsluttet hendelse og det (møtet) selv er en del av denne hendelsen."⁹⁹ Erfaringen av kunstverket rommer forståelse, dvs. en forståelse som tilhører møtet med kunstverket selv. Denne tilhørigheten må klarlegges ut fra kunstverkets værensmåte.¹⁰⁰ Kunstverket er en ekte erfaring som forandrer den erfarende. Gadamer vil undersøke værenformen til det som blir erfart på denne måten, og stille spørsmål om sannhet innenfor en åndsvitenskapelig forståelse. I tråd med Heidegger vil han fastholde endelighetens standpunkt, der tiden avdekkes som selvforståelsens grunn og åpner for en erfaring som overskrider subjektivitetstenkning: Heidegger kaller denne erfaringen "*væren*".¹⁰¹

⁹⁶ Ibid, s. 121.

⁹⁷ Ibid, s. 121.

⁹⁸ Ibid, s. 127.

⁹⁹ Ibid, s. 130.

¹⁰⁰ Ibid, s. 131.

¹⁰¹ Ibid, s. 130.

Gadamer går denne veien om det han kaller “estetikkens problem” fordi han vil vise at en selvforståelse innen humaniora basert på naturvitenskapelig sannhets- og erkjennelsesbegrep ikke er tilstrekkelig. Den moderne vitenskapens metodekrav vil i ytterste konsekvens oppheve ikke bare kunstens, men også humanvitenskapelig sannhet.¹⁰² Han mener derfor at man ikke kan begrense sannhetsbegrepet til kun å gjelde den begrepslige erkjennelse. Han vil utvikle en forståelse og anerkjennelse av kunstverkets sannhet,¹⁰³ som også skal kunne gjelde humaniora. Ikke som humanioras tilflukt i kunstens følelse: en slik selvforståelse innebærer en anerkjennelse av den moderne vitenskapens sannhets- og metodebegrep. Erfaringsbegrepet må utvides slik at erfaringen av kunstverk faktisk kan forstås *som* erfaring,¹⁰⁴ ikke en lukket opplevelse for estetisk bevissthet, uten forankring i verden. Gadammers arbeid med “estetikkens problem” skjer med sikte på å utvide sannhetsspørsmålet til forståelsen av åndsvitenskapene.¹⁰⁵ Han gjør dette gjennom en behandling av lek, kunst og forståelse. Denne behandlingen vil gjennomgå i det følgende og brukes videre som teoretisk bakgrunn for å forstå og vurdere problemet med anvendelsen av begreper på forholdet mellom musikkutøvelse og teologi, dvs. den grunnleggende utfordringen ved denne avhandlingen.

3.3. Forståelse som meningsdeltakelse

Gadammers filosofiske hermeneutikk forsøker å gi svar på hvordan forståelse er mulig. Slik Kant ville klargjøre mulighetsbetingelsene for naturvitenskapelig erkjennelse, ønsker Gadamer å gjøre det samme innen humaniora, ikke først og fremst rent erkjennelsesteoretisk som hos Kant, men fundamentalontologisk som hos Heidegger. Måten vi foregriper fremtiden på, måten vi forstår på, er betinget av antakelser vi inntil videre tar for gitt, som nødvendige betingelser for overhode å kunne forstå.¹⁰⁶

Innenfor denne hermeneutikken er mening i tekst, kulturprodukter eller handlinger primært det som fremstilles *gjennom* disse. Når man forstår teksten, kulturproduktet eller handlingen, er man primært rettet mot saken og dens sannhet, dvs. saken må forstås

¹⁰² Ibid, s. 44, 50.

¹⁰³ Ibid, s. 68.

¹⁰⁴ Ibid, s. 128.

¹⁰⁵ Ibid, s. 203.

¹⁰⁶ Wetlesen 1983, s. 220, 226.

fenomenologisk. Slik skiller en filosofisk hermeneutikk seg fra en metodologisk eller historistisk hermeneutikk som antar at mening først og fremst gjelder det som avsender har lagt i teksten, eventuelt den mening bestemte mottakere forbinder med den. Sentrale bidragsyttere innenfor denne hermeneutiske tradisjonen er bl.a. Friedrich Schleiermacher og Wilhelm Dilthey. Det kan argumenteres for at disse tenderer mot en psykologistisk oppfatning av mening der tekstens mening identifiseres med psykiske forståelsesakter hos avsender og/eller mottaker.¹⁰⁷

Metodologisk eller historistisk hermeneutikk blir slik forstått en deskriptiv tilnærming til mening. Forskerens egne fordommer står ikke på spill, det er fullt mulig å avstå fra selv å ta standpunkt til det spørsmålet saken gjelder. Hermeneutikk er ikke samtidig kritikk eller vurdering. Den fortolkende er ikke deltakende, kun tilskuer til det man beskriver.¹⁰⁸ Når Gadamer derimot hevder at å forstå en tekst innebærer å være rettet mot det som formidles og dets sannhet, forutsetter det at man utsetter seg for tekster, kulturprodukter og handlinger som antas å gi økt forståelse for hva det er å være menneske og dets grunnleggende situasjon i verden, særlig menneskets forhold til tid. Man skal føle seg truffet av teksten ved at den turrer ens fordommer.¹⁰⁹ Slik bevisstgjøres fordommene, og man blir klar over at det finnes flere andre mulige oppfatninger om den meningen teksten formidler. Dermed kan man stille spørsmål om hva denne meningen egentlig er, og dette spørsmålet starter en samtale med teksten som fortolkeren er deltaker i. Denne samtalen kaller Gadamer ekte, såfremt den som stiller spørsmålet erkjenner ikke å vite svaret på forhånd, dvs. setter sine fordommer på spill.¹¹⁰

En slik samtale ledes av to hjelpeantakelser som tilsammen utgjør det Gadamer kaller en foregripelse av fullkommenhet: antakelsen om at teksten uttrykker en enhetlig mening, og at teksten vil gi et sant eller gyldig svar.¹¹¹ Det dreier seg om forståelse av en helhet man forholder seg til og forstår ved å foregripe. Forståelsen er et hypotetisk utkast, men ingen eksplisitt hypotese, til forskjell fra hypotetisk deduktiv metode. I følge Gadamer kan ikke

¹⁰⁷ Ibid, s. 221.

¹⁰⁸ Ibid, s. 228.

¹⁰⁹ Ibid, s. 222.

¹¹⁰ Ibid, s. 228.

¹¹¹ Ibid, s. 230.

forståelse av helheten være eksplisitt tematisert og bevisst, for når vi bevisstgjør noe, skjer det alltid på bakgrunn av andre antakelser som inntil videre må tas for gitt. Helhetsforståelse er derfor i stor grad en *forforståelse*, men samtidig en forutsetning for å forstå tekstens eller handlingens deler.

Dette er Gadammers versjon av den hermeneutiske sirkelen: vi forbinder mening med en del av en tekst ved å forstå den som del av en antatt helhet. Den som vil forstå teksten, kulturproduktet eller handlingen, må forstå delene ut fra helheten og helheten ut fra delene.¹¹² Gadammers hermeneutikk er med andre ord ikke orientert ut fra et rasjonalistisk eller empiristisk vitenskapsideal.¹¹³ Forståelse innenfor en filosofisk hermeneutisk sammenheng kan ikke etterprøves bakover langs et apodiktisk, kausalt-lineært evidensforløp. Hvordan forståelse er mulig er ikke et empirisk spørsmål, men et filosofisk spørsmål om gyldighet.¹¹⁴ Forståelse er å utsette seg for forandrende erfaring av hva det er å være menneske og menneskets grunnleggende situasjon i verden. Forståelse er erfarende deltakelse i den mening om hva det er å være menneske som fremstilles gjennom teksten, kulturproduktet eller handlingen.¹¹⁵ *Dabeisein*, å være tilstede i meningsutfoldelsen, deltakende, er å være. Bak det originale greske konseptet om *theoria* ligger en betydning om sakral kommunjon: en *theoros* var deltaker i en delegasjon til en festival, og hadde som sin oppgave å være tilstede. Å forstå, også teoretisk, er og krever sann deltakelse.¹¹⁶

3.4. Kunstverkets ontologi og dets hermeneutiske betydning:

Lek som *clue* til ontologisk forklaring

Hva er slik deltakelse?

Gadamer knytter forståelse som deltakelse til konseptet lek. Han ønsker å frigjøre lek og spill fra betydningen de har hatt hos Kant og Schiller, og som han mener dominerer moderne estetikk og filosofi. Ifølge Gadamer er lek i relasjon til kunst verken en orientering eller mental tilstand hos skaper eller tilskuer, heller ikke en subjektivitets frihet i lek, men selve

¹¹² Ibid, s. 235.

¹¹³ Ibid, s. 226; Gadamer 2010, s. 22.

¹¹⁴ Wetlesen 1983, s. 219.

¹¹⁵ Ibid, s. 240.

¹¹⁶ Gadamer 2010, s. 155.

værensmoduset for kunsten. Lek som fremstilling (Darstellung) av mening er et værensmodus som gir ledetråder til ontologisk forklaring.¹¹⁷

3.4.1. Forvandling til struktur

Det mest talende uttrykk for lek i denne sammenhengen blir for Gadamer det som skjer på og ved en scene.¹¹⁸ Han påpeker at selv Platon, som kritiserte tendensen til å sette kunst for høyt i filosofien, ikke skiller mellom livets og scenens komedie og tragedie. Det finnes ingen forskjell her dem som vet å se hvordan mening utfolder seg i det som skjer foran og med dem. Det som skjer i meningsutfoldelsen kaller Gadamer en forvandling, forvandlingen til det sanne: gjennom å presenteres i spill, *kommer det som er frem*. Dette er kunstens lek: all leks væren er alltid selvrealisasjon, *energeia* som har sitt *telos* inne i seg. Kunstens verden, der lek er måten å være på, er en helt forandret verden, men nettopp da en verden der vi erfarer at det er slik verden og slik vi er.¹¹⁹

En slik forandring, der lek kommer til sin sanne fullbyrdelse i det å være kunst, kaller Gadamer en forvandling til struktur (Verwandlung ins Gebilde).¹²⁰ Struktur er da å forstå som noe som står ferdig, som er kommet frem og realisert, til forskjell fra noe som kommer frem eller er i ferd med å komme frem mot et mål. Gadamer hevder at kun gjennom en slik forvandling til struktur oppnår lek idealitet, slik at den kan intenderes og forstås som lek. Først i kunstens lek fremkommer leken fraskilt fra den representerende aktiviteten hos de lekende/spillende, og består av ren tilsynekomst (reinen Erscheinung) av det som lekes og spilles. Da blir lek som sådan, selv som improvisasjon, i prinsippet mulig å repetere og dermed noe permanent: leken får karakter av å være et verk, av *ergon* og ikke bare *energeia*.¹²¹

Forvandling til struktur er ikke det samme som endring. Det som kun endres forblir etter Gadamers oppfatning fortsatt det samme og holdes fast innenfor rammen av seg selv. Forvandling betyr derimot at noe plutselig og som helhet blir noe annet, og at dette

¹¹⁷ Ibid, s. 132, 146.

¹¹⁸ Ibid, s. 140.

¹¹⁹ Ibid, s. 143.

¹²⁰ Jeg støtter meg her på en engelsk oversettelse av "Gebilde". I den norske oversettelsen brukes begrepet "formasjon". Dette opplever jeg kan gi feil konnotasjoner.

¹²¹ Gadamer 2010, s. 141.

forvandlede annet er dets sanne vesen. Det kan ikke være noen gradvis overgang her, siden det ene er negasjonen av det andre. Forvandling til struktur betyr at det som var, ikke eksisterer mer, men også at det som er nå, det som fremstiller seg i lek som kunst, varer og er sant.¹²²

Ut fra en slik tankegang er “virkelighet” det som ennå ikke er transformert, og kunst er å reise opp denne virkeligheten til dens sannhet.¹²³ Forvandling til struktur er forvandling til sannhet. Det som står for oss som struktur og som vi erfarer i kunst er derfor hvor sann den er, dvs. i hvilken grad vi erkjenner noe om noe og om oss selv. Men ikke bare som gjenkjenning av noe vi visste fra før: i erkjennelsen fremstår det vi visste i nytt lys, det kommer tydelig frem fra alt det kontingente og variable som betinger det og erkjennes først da i sin essens. Det erkjennes som *noe*.¹²⁴

Ifølge Gadamer er denne oppreisningen og fremkommelsen det sentrale motivet i platonismen. Det man vet trer inn i sitt sanne vesen og manifesterer seg som hva det er, bare når det erkjennes. Slik erkjennelse blir tydeligst i et skuespill eller en forestilling på en scene med et publikum: Homers Achilles, slik rollen fremkommer på scenen, er mer enn både skuespilleren og originalen, for på scenen i utfoldelsen av mening er Achilles “eigentlicher ins Da gekommen”, blitt tilstede på en mer egentlig måte i hendelsen som skjer både for skuespiller og publikum.¹²⁵

Eigentlicher ins Da gekommen kan forstås om å utgjøre kjernen i Gadamers kritikk av en estetisk sonndring slik denne baseres på “Kants agnostiske slutninger vedrørende estetikken,”¹²⁶ som trekker opp et skille mellom subjektet og kunsten der subjektet kan betrakte kunsten dissosiert og på den måten anta å kunne se det estetiske objektet abstrahert fra verden.¹²⁷ Ifølge Gadamer tilhører derimot også tilskueren spillet.¹²⁸ Det

¹²² Ibid, s. 142.

¹²³ Ibid, s. 144.

¹²⁴ Ibid, s. 145.

¹²⁵ Gadamer 2010 (t), s, 120.

¹²⁶ Gadamer 2010, s. 146.

¹²⁷ Jeg forstår Gadamer dithen at en slik abstraksjon ligger nært Kants Ding an Sich, men at han ikke tillegger Kant å mene at en slik abstraksjon virkelig er mulig for den estetiske bevisstheten. Snarere er troen på en slik abstraksjon en (feilaktig) utvikling etter Kants subjektivering av estetikken gjennom f.eks. Schelling, Fichte og Schopenhauer.

innebærer at tilskueren ikke kan skille seg selv ut fra leken, men inngår i den ved å forstå og erfare som deltakende i meningsutfoldelsen. At det som er kommet frem ved å komme mer egentlig til seg selv, forutsetter deltakelse hos den forstående, som på den måten også kommer mer til seg selv. Dette utelukker eksistensen av et rent estetisk vurderende subjekt adskilt fra meningsutfoldelsen, og derfor avviser Gadamer Kants grunnlegging av estetikken i det subjektive. Subjektet kan ikke være utgangspunktet, siden det som ikke lenger eksisterer, det som i leken er forvandlet til noe annet, er nettopp spillerne, dvs. de lekende, deltakende subjektene. De har ingen væren-for-seg i den forstand at de "bare spiller."¹²⁹

Som eksempel på at en estetisk sontring og refleksjon blir sekundær i forhold til forståelse i betydningen deltakelse, argumenterer Gadamer for hvordan arkitekturen ikke kan sies egentlig å bli forstått når den abstraheres som noe i seg selv, som motsetning til den verden den befinner seg i, hvilken bruk den har, osv. "Das "Kunstwerk an sich" erweist sich als eine reine Abstraktion."¹³⁰ Å anse verket som et objekt for estetisk erfaring utenfor tid og sted, fører til at bygningen, og ethvert kunstverk, mister noe av sin realitet, noe av sin virkelighet, og reduseres til attraksjon.

På samme måte blir det med den religiøse ritens fremstilling: ritene forstås ikke på en adekvat måte dersom den ikke sees som del av og deltakende i verden. Dette innebærer at utøvelsen av ritene ikke kan være sekundær for den religiøse sannheten. Dette er vesentlig for Gadamer: sannheten finnes ikke uten utøvelsen. Sannheten må være hendelse i verden for å være sann: det er i utøvelsens kontingente betingelser og bare der at vi møter verket selv, slik det guddommelige møtes i ritene. Det er en estetisk misforståelse å se det kontingente som motsetning til kunstverkets væren. Utøvelsens mange tilfeldige betingelser er en essensiell del av verkets væren. Verket tilhører den verden som det fremstiller seg for. Et drama eksisterer kun når det spilles, og musikk kun når den lyder. For Gadamer kan derfor kunst ikke defineres som et objekt for estetisk bevissthet, fordi estetisk holdning og adferd er mer enn den selv vet. Den er en del av den hendelsen som skjer i fremstillingen, en del av fremstillingens værensforløp, og tilhører egentlig selv leken som lek.¹³¹ Sagt i terminologi fra

¹²⁸ Gadamer 2010, s. 146.

¹²⁹ Ibid, s. 142.

¹³⁰ Gadamer 2010 (t), s. 161.

¹³¹ Gadamer 2010, s. 147.

mer postmoderne hermeneutikk er subjektets forutsetninger for å vurdere og forstå, også seg selv, uoverskuelige, og det kan derfor ikke sette seg selv utenfor fortolkningen av verden og seg selv i verden som helhetlig og pågående prosess. Det fortolkende subjekt er selv en del av det fortolkende spillet.

Når noe kan sies å være kommet mer egentlig til seg selv gjennom lek, er det et uttrykk for helheten i den erfaringen som tilhører både publikum og utøver: de er samtidig deltakende i meningsutfoldelsen. Forvandling til det sanne utelukker sondrende ikke-deltakelse i erfaringen. Man kan ikke erfare lekens forandring til noe sant uten selv å forandres. Det som fremkommer i leken, altså at det som er kommer frem, skal ikke forstås som en abstrahering fra lekens kontingente representasjon til en evig idé som gir seg tilkjenne i leken. Selv når Gadamer omtaler lekens ideelle fremkommelse, der den fremstår i sin essens og dissosiert fra den representerende virksomheten til den/de lekende, f.eks. ved at det private og partikulære ved skuespilleren viker tilbake når lekens reises opp til sin sannhet, synes han fortsatt å se leken uløselig forbundet med sin fremstilling i denne verden.¹³² Det er kun i fremstillingens radikale kontingens, i lekens tid- og stedbundethet, at forvandling til struktur kan skje, at lekens sannhet og varighet kan komme frem og gjennom deltakelse bli erfaring om vår væren.¹³³

3.4.2. Total formidling

Strukturen eksisterer ikke i seg selv, og den møtes ikke i en tilfeldig formidling, men får sin virkelige væren gjennom en formidling som er dens egen. Gadamer tematiserer det han kaller total formidling, og bruker det særegne ved utøvende kunsts formidling for å vise hva han mener:

Utøvende kunst har den spesielle kvaliteten at verkene er eksplisitt åpne for "rekreasjon" og dermed holder sin identitet og kontinuitet åpen for sin fremtid.¹³⁴ Dette er ikke rekreasjon forstått som blind imitasjon, for eksempel av en ikonisk plateinnspilling, en suksessfull koreografi eller en historisk informert oppføring der utøvere kjenner stilen og samtiden

¹³² I delkapittel 5.4 gis en videre vurdering av om Gadamer likevel blir for ideell på dette punktet.

¹³³ Gadamer 2010, s. 141, 142.

¹³⁴ Ibid, s. 150.

verket oppstod innenfor. Gadamer kritiserer tanken om en “autentisk oppføringspraksis” slik denne antas å skje blant annet ved bruk av gamle eller rekonstruerte instrumenter og ved å sette seg inn i komponistens og samtidens mentalitet. Slik forsøker man å nærme seg en praksis for og en historisk holdning til hvordan et verk ble intendert og fremført.¹³⁵ Gadamer oppfatter denne typen historiserende presentasjoner som å legge til grunn en hermeneutikk som ikke forholder seg til den saken og sannheten som fremkommer gjennom verket, men heller bruker en historistisk og metodologisk hermeneutikk i tråd med Schleiermacher, som vil gjenopprette forståelsen for verkets opprinnelige bestemmelse.¹³⁶

Total formidling av verket er av en annen art, og skjer når formidlingen ikke selv tematiseres, men verket får fremstille seg gjennom og i den. Det er da erfaring kan skje som deltakelse i mening. Slik blir det tydelig at erfaring ikke er tidløs, ikke kan flyttes i tid og rekonstrueres, men er uløselig knyttet til den formidlingen verket fremstiller seg gjennom og i. En ikke-sondring mellom formidlingen og verket er den faktiske erfaringen av verket. Formidlingen som kommuniserer verket er i prinsippet total.¹³⁷ Gadamer motsetter seg med dette estetismens tanke om kunst som tidløs, og adresserer i stedet estetikkenes tidslighet.

3.4.3. *Temporalitet som forståelsens værensmodus*

Det grunnleggende problemet med tanken om kunst som tidløs er at et slikt syn ikke holder fast ved det metodisk avgjørende ved en eksistensiell analyse av eksistens (Dasein). Heideggers hermeneutikk innebærer at menneskets evne til å forstå betinges av dets bevegelse mot døden, dvs. av radikal endelighet. Gadamer hevder at Heidegger misforstås dersom denne fremtidsrettetheten kun ansees som en av flere mulige måter å forstå væren på. Gadamer og Heidegger anser derimot *temporalitet som selve forståelsens værensmodus*.¹³⁸

¹³⁵ I delkapittel 4.3, s. 128, argumenteres det for at slike resonnement om autentisitet går over samme lesten i en del bibelfaglig diskurs som lener seg tungt på historisk-kritisk metode i en søken etter “intendert” mening i teksten, osv. Slik diskurs kan synes å implisere et element av tidløshet i sin forståelse av mening. Stolfus påpeker at musikkutøvelser gjort med ønske om å anvende en “historisk autentisk fremførelsespraksis” sier mye mer om oss selv og vårt eget moderne ønske om varighet, Stolfus 2006, s 254.

¹³⁶ Gadamer 2010, s. 198.

¹³⁷ Ibid, s. 151.

¹³⁸ Ibid, s. 152.

Hva slags temporalitet er dette?

Gadamer tar igjen utgangspunkt i kunst som lek, altså at kunstens væren ikke kan skilles fra sin fremstilling i lek og at i denne fremstillingen kommer en struktur frem som er sann og varer. Kunstens sanne væren har kontinuitet. Dermed er det ikke sagt at den på en meningsfull måte kan kalles tidløs, som noe som skal forstås i dialektisk motsetning til verdens tid og vår historisitet. Selv om leken i kunsten fremkommer forvandlet som mer enn utøveren som fremstiller og mer enn det som fremstilles, slik f.eks. meningsutfoldelsen i *Æneiden* bringer til syne noe mer enn både skuespilleren som spiller Achilles og tragedien som rammer Achilles, kan ikke verket abstraheres fra sine relasjoner til livsverdenen og slik bli tilgjengelig "i seg selv", i sin "overhistoriske", "sanne", og "hellige" tid. Slik forståelse av tid unnslipper aldri et dialektisk skjema der kunsten antas å høre hjemme i tidens fullendthet som antitese til det flytende øyeblikket i historien som kunsten erfares i. I en slik forståelse er erfaringen dømt til å bli en slags epifani, som for subjektet ikke samsvarer med dets egen tid og dets egen kontinuitet.¹³⁹

Mot slik dialektikk hevder Gadamer at verket er forvandlet ved å ha kommet mer egentlig til seg selv i og gjennom den totale formidlingen som skjer i tiden. Hver utøvende repetisjon av et verk blir på denne måten like original som verket selv: som hendelse har hver repetisjon sin tid, og den forstås gjennom delaktighet i denne tiden. Det er essensielt ved dramatiske eller musikalske verk at deres utøvelse til forskjellige tider og til forskjellige anledninger er og må være annerledes.¹⁴⁰ Den meningen som ligger i Achilles' tragedie eksisterer kun ved alltid å være annerledes og ny når den spilles, og Gadamer hevder at kunsten dermed blir temporal i en enda mer radikal forstand enn alt som hører til historie.¹⁴¹

Gadamer synes å mene at slik radikal temporalitet er forståelsens værensmodus ved at den totale tidsbundetheten i kunstens lek samsvarer med vår egen endelighet, tiden det tar å leke og tiden erfaringen i kunsten krever, har samme retning som vår bevegelse mot døden, og denne bevegelsen betinger på grunnleggende vis vår evne til å forstå. Den er måten vi forstår.¹⁴² Når forståelse er deltakelse, og tiden forståelsens værensmodus, blir denne

¹³⁹ Ibid, s. 152.

¹⁴⁰ Ibid, s. 180.

¹⁴¹ Ibid, s. 154.

¹⁴² Ibid, s. 152.

deltakelsen å regne som samtidighet med det som utfoldes. For verkets del betyr samtidighet at det gjennom å fremstilles får sin fulle tilstedeværelse, uansett hvor fjernt dets opprinnelse måtte være.¹⁴³

Gadamer henviser i denne sammenhengen til Kierkegaard, som hevder at samtidighet ikke først og fremst er å eksistere på samme tid, men noe som definerer den oppgaven som konfronterer den troende: å føre sammen to øyeblikk som ikke er samtidige, nemlig ens egen tid og den frelsende hendelsen med Kristus, slik at den sistnevnte hendelsen erfares som samtid. Samtidighet i denne betydningen finnes spesielt i religiøse riter og i prekener, som deltakelse i den frelsende hendelsen. Gadamer påpeker her hvor irrelevant en estetisk sontring blir med sitt fokus på hvorvidt “prekenen var fin” eller at “gudstjenesten var vakker”. Slike utsagn treffer ikke erfaringen og saken som kommer frem når det skjer en total formidling. Han hevder videre at oppgaven til den troende om samtidighet med frelseshendelsen, gjør seg gjeldende på samme måte i kunsterfaringen. Verken kunstnerens, utøverens, prestens, den troendes eller publikums “biografi” har vekt i seg selv sett i forhold til kunstverkets, ritens eller prekenens væren: samtidighet innebærer derimot at subjektet med alt der er og har settes på en distanse, det Gadamer kaller den ekte estetiske distanse, og som ikke må forveksles med den estetiske sontringens kjølig vurderende distanse. Den ekte estetiske distanse er den absolutte distanse og er nødvendig for å se meningsutfoldelsen i den forstand at det blir mulig for det erfarende subjektet å delta i det som skjer foran det, for tilskueren å delta i det han eller hun ser. Ikke ved kritisk vurdering, og ikke ved erfaringen av en annen tids diskontinuerende brudd inn i subjektets tid, men ved at subjektet mister seg selv i meningsutfoldelsen slik den skjer i dets egen tid. Erfarerens (ekstatiske) selvforømmelse korresponderer da paradoksalt nok med hans eller hennes kontinuitet som seg selv: det samme som gjør at subjektet mister seg selv i erfaringen, rammer det også med erfaringen av kontinuitet i mening. For det er sannheten om vår egen verden, den religiøse og moralske som vi lever i, som presenteres for oss og som vi gjenkjenner oss selv i, der det vi visste om oss selv løftes opp til sin sannhet. Slik er

¹⁴³ Ibid, s. 158.

subjektets kunsterfaring en erfaring både av selvforglemmelse og total formidling av det selv. Det som skiller subjektet fra seg selv gir det samtidig tilbake hele dets væren.¹⁴⁴

3.4.4. *Det tragiske som eksempel*

Gadamer anfører tragedien som eksempel på hva han mener. Med tragedie forstås da et fundamentalt fenomen, en meningsstruktur som ikke bare eksisterer i sjangeren tragedie i smal forstand, men også i andre kunstsjangre og i "livet" generelt.¹⁴⁵ Han viser til at Aristoteles i sin definisjon av tragedie også inkluderer effekten (Wirkung) skuespillet har på den tilstedeværende tilskueren. Fremstillingen av det tragiske innbefatter også publikums tilstedeværelse ved å virke på tilskueren gjennom *eleos* og *phobos*. Dette er i mindre grad subjektive, indre mentale tilstander, og vel så mye manifestasjonen på og i tilskueren, som overveldes og på sett og vis utslettes. Om *eleos* bruker Gadamer *Jammer* som tysk ekvivalent, fordi *Jammer* ikke bare er en ren indre tilstand, men også et verb og en manifestasjon. Aristoteles sier likeledes at *phobos* ikke bare står for tilstanden frykt, men også er et kalt gufs som får blodet til å kjølnes og får oss til å skjelve. Gadamer anser dette som en bekreftelse av sin oppfatning om at tilskueren på grunnleggende vis tilhører utøvelsen av leken eller spillet. Effekten kan forstås som en bekreftelse på at det som skjer er en deltakelse, tilskueren gjenkjenner seg selv og sin egen endelighet i heltens undergang i tragedien. Aristoteles tematiserer en slags tragisk ettertanke som kommer over tilskueren, en lettelse, lindring og oppløsning, der både smerte og nytelse på særegent vis er blandet sammen. Aristoteles anser denne tilstanden som en renselse, og Gadamer forstår dette ikke som en renselse av spesielle følelser, men som en *frigjøring*: subjektet blir smertelig overveldet av meningsutfoldelsen i tragedien, det vil ta avstand fra det som skjer og aksepterer ikke de tragiske hendelsene eller en skjebnens rettferdighet som knuser helten. Men effekten av katastrofen er nettopp å oppløse denne avstandtagen til det som er. Tragedien genererer frigjøring ikke bare fra vår trollbundethet som tilskuere til tragedien som utspant seg i spillet, den frigjør oss samtidig fra alt som skiller oss fra det som er. Tragisk ettertanke og vemod er en slags anerkjennelse, en tilbakekomst til oss selv.¹⁴⁶

¹⁴⁴ Ibid, s. 159. Dette vil være et hovedargument i avslutningen av avhandling, på bakgrunn av Vetlesens karakteristikk av kunst-som-erfaring som transcendental.

¹⁴⁵ Ibid, s. 160.

¹⁴⁶ Ibid, s. 161, 162

Hva er det som anerkjennes her? Gadamer avviser at det skulle være en moralsk verdens rettferdighet som gir en slik effekt på og i tilskueren. Tragedie eksisterer ikke der skyld og oppgjør balanserer hverandre ut. Tragedie dreier seg heller om de uforholdsmessig store konsekvensene som kommer av en “skyldig” handling. Disse konsekvensene utgjør en prøvelse for tilskueren å delta i, og den tragiske anerkjennelsen er håndteringen av denne prøvelsen. Anerkjennelsen er genuint fellesskap, tilskueren gjenkjenner seg selv og sin egen endelighet i den tragiske helten. Ikke som en anerkjennelse av at “dette var rett”, og at balansen i verden er gjenopprettet, men en forståelse som deltakelse i en metafysisk værensorden som er sann for alle. Opplevelsen av at “dette er slik det er” er en selverkjennelse.¹⁴⁷

Slik er den absolutte distansen man trenger for overhode å kunne se, ikke det samme som estetisk sonndring. Tilskueren holder ikke seg selv på avstand som en estetisk bevissthet som nyter kunst desinteressert. Det dreier seg om en forståelse som gjør distanse om til noe som også kan kalles fellesskap og deltakelse i den meningen man gjenkjenner seg selv i. Det samme som gjør at tilskueren mister seg selv, gir det også tilbake til seg selv, det er i kontinuitet med seg selv ved å frigjøres fra det som skiller det fra seg selv. Det frigjøres til å stå i den meningen som utspilles. Møtet med kunsten blir et møte med seg selv.¹⁴⁸

Det samme kan sies om kunstneren som om tilskueren. Verden er den samme for dem begge, utøveren står i de samme tradisjoner som publikumet som adresseres. Verden er alltid utøverens verden på den måten at utøveren ikke kan forsvinne inn i en berusende annerledes og magisk virkelighet. Alt skjer i den verden som deles med tilskuerne, og utøveren tilhører denne verden enda mer ved å gjenkjenne seg selv mer i den. Slik er det meningskontinuitet mellom kunstverket og verden, mellom utøvelsen og verden.¹⁴⁹

3.5. Estetiske og hermeneutiske konsekvenser

Fremstilling eller utøvelse av litteratur eller musikk er essensielt tilhørende kunstverket, ikke tilfeldig tilhørende, for det fullfører hva verket allerede er – tilstedeværelsen av det som blir

¹⁴⁷ Ibid, s. 163.

¹⁴⁸ Ibid, s. 164.

¹⁴⁹ Ibid, s. 165. Dette utvikles videre i gjennomgangen og vurderingen av Vetlesens essay i delkapittel 5.3.

fremstilt i dem. Temporaliteten ved estetisk væren er at kunsten har sin væren i å bli fremstilt og utøvd.¹⁵⁰ I det følgende vil det vises at en hermeneutisk konsekvens av Gadamer's teori er at forståelse grunnleggende sett er det samme i kunstutøvelse som i annen virksomhet, så lenge det dreier seg om å se hvordan mening utfoldes og å delta i denne hendelsen. I hendelsen kommer verket til seg selv. Som deltakere i hendelsen kommer vi til oss selv ved å frigjøres fra det som skiller oss fra det som er, slik at vi er mer egentlig tilstede i det som er.

3.5.1. Bildets ontologiske gyldighet

For å vise at forståelsens og kunstens væren er temporal, har Gadamer gitt metodisk prioritet til utøvende kunst, særlig musikk,¹⁵¹ siden den utspiller seg helt konkret i tid. Dette grepet ønsker han å bekrefte gyldigheten av ved å se om innsikten dette har gitt kan gi mening også i forhold til plastisk kunst, som i arkitektur og bilder. Det kan se ut som om verkene innen billedkunst og arkitektur har en så entydig identitet at de ikke kan fremstilles på forskjellige måter, de utøves ikke stadig og på nytt. Det som varierer i subjektets møte med dem, synes derfor ikke å ha med verkene å gjøre, men med noe av subjektiv karakter og som dermed kan synes å bekrefte en forestilling om en estetisk bevissthet langs kantianske linjer.¹⁵²

Bildebegrepet sprenger rammene for fremstillingsbegrepet slik Gadamer har brukt det til nå.¹⁵³ Fremstilling er den utøvende kunstens sanne væren, ved at denne kunsten fremstilles i tiden og hendelsen. Den verdenen som kommer til syne i den utøvende kunstens lek, representerer ikke da et avbilde i tillegg til den virkelige verden, men er denne verden reist opp og forvandlet til sin sannhet. En tilsvarende forløpskarakter er ikke like tydelig i

¹⁵⁰ Ibid, s. 165.

¹⁵¹ Ibid, s. 147.

¹⁵² Ibid, s. 166.

¹⁵³ Ibid, s. 168. Særlig i denne delen av Gadamer's argumentasjon opplever jeg det vanskelig å forstå hva forskjellen er på enkelte begrep, først på *urbildet* og *det avbildede*, til forskjell fra *avbilde som kopi*, men mest grunnleggende forskjellen på *presentasjon* og *representasjon*. Jeg trodde først at de spillende representerte, og at verket presenterte seg i de spillendes representasjon. Dette virker ikke å være forskjellen, i hvertfall ikke konsekvent: Gadamer 2011, s. 115: It itself belongs to the world to which it represents itself. Gadamer 2010, s. 147: Verket tilhører den verdenen som det fremstiller seg for. Gadamer 2010 (t), s. 121: Es selbst gehört in die Welt hinein, der es sich darstellt. Jeg har forsøkt å ha denne setningen som rettesnor: *De spillendes virksomhet fremstiller verket*. Det virker stort sett som at: Presentasjon er Utøvelse er Darstellung.

bildekunst.¹⁵⁴ Gadamer ønsker likevel å påvise at også slike verker, selv om de ikke er avhengige av å reproduseres, er fremstillinger som må forstås som værensforløp og representasjon.¹⁵⁵ Han undersøker to forhold for å bestemme bildets værensmåte: hvordan fremstillingen i bildet relaterer til noe urbilledlig, og hvordan avbildet relaterer til noe urbilledlig.¹⁵⁶

Gadamer hevder at avbildet ikke har noen annen oppgave enn å ligne på urbildet, det har som sin bestemmelse å oppheve sin væren-for-seg og gå fullstendig opp i formidlingen av det avbildede.¹⁵⁷ Bildet skal derimot ikke oppheve seg selv, det er ikke et middel for et mål, men derimot selv tilsiktet, siden det avgjørende er hvordan det fremstilte (urbildet) fremstiller seg i bildet. Bildet henviser ikke bort fra seg selv, men er vesentlig forbundet med det fremstilte. Det har en essensiell relasjon til sitt urbilde.¹⁵⁸

Denne essensielle relasjonen forklarer Gadamer ved å vise til bildets tidligste historie der en identitet og ikke-sondring mellom bildet og det avbildede gjorde seg gjeldende som bildemagi. Han hevder at trass i en stadig mer differensiert bilde-bevissthet, kan vi likevel aldri løsrive oss fullstendig fra bildemagien. Snarere er ikke-sondring et vesenstrekk ved enhver bildeerfaring. Bildets primære funksjon skiller ikke mellom fremstillingen og det fremstilte. Det som gjør bildet til et bilde i positiv forstand, i motsetning til avbildet som bare skal ligne, er at bildets væren er å fremstille.¹⁵⁹

At fremstillingen er bilde¹⁶⁰ og ikke urbildet, innebærer ingen værensreduksjon av urbildet, men at bildet som fremstilling har en autonom virkelighet. Urbildet er ikke avhengig av denne fremstillingen for å fremtre, det kan fremstille seg på andre måter. Men når urbildet fremstiller seg på denne måten, dvs. i dette bildet, dreier det seg ikke lenger om et tilfeldig forløp: Gadamer hevder at fremstillingen da er en del av urbildets væren. Hver slik fremstilling er en ontologisk hendelse og innehar den samme ontologiske kvaliteten som

¹⁵⁴ Ibid, s. 169.

¹⁵⁵ Ibid, s. 192.

¹⁵⁶ Ibid, s. 169. Med urbilledlig forstår jeg Gadamer som rett og slett å mene det som avbildes, f.eks. et fjell eller et ansikt, mens avbilde er en kopi av bildet. Urbildet fremstiller seg i bildet. Avbildet skal bare ligne.

¹⁵⁷ Ibid, s. 169.

¹⁵⁸ Ibid, s. 170.

¹⁵⁹ Ibid, s. 171.

¹⁶⁰ Ubestemt form uten –t.

urbildet. Ved å bli fremstilt, oppstår snarere en økning i væren: bildets egeninnhold er ontologisk å definere som en emanasjon av urbildet.¹⁶¹

Essensielt ved en emanasjon er at det dreier seg om en overflod, det som det strømmes ut fra minsker ikke. Dette er bildets positive ontologiske status: urbildets væren forminskes ikke av å strømme ut ved å fremstilles i bilder, dets væren øker.¹⁶²

Gadamer påpeker i denne sammenhengen hvordan dette neoplatonske tankegodset ble brukt i utviklingen av en kristologi som kunne stå seg mot bildeforbudet i Det Gamle Testamentet. Guds inkarnasjon ble ansett som en prinsipiell bekreftelse på verdien av synlig fremtredelse, og slik kunne bildekunstverk legitimeres. Denne overgangen fra gresk substans-ontologi til neoplatonsk bildekonsept var avgjørende for utviklingen av bildekunsten i det kristne Vesten.¹⁶³

Gadamer mener bildets værensmåte best kan karakteriseres ved begrepet representasjon forstått kirkerettslig: ikke som avbildning eller billedlig fremstilling, men som stedfortredelse, ved at det avbildede blir nærværende i selve avbildet.¹⁶⁴ Å representere betyr å la noe være nærværende. Ved å inneha en slik værensmåte påvirker bildet faktisk urbildet: urbildet blir først et ur-bilde gjennom bildet:¹⁶⁵ bildet lar urbildet *være hva det er*.¹⁶⁶ I bildet fremtrer urbildet på en mer egentlig måte, nemlig slik det i sannhet er.¹⁶⁷

Slik mener Gadamer å påvise at bildet er et værensførløp: væren fremtrer på en meningsfull og synlig måte i bildet.¹⁶⁸ Slik dramatiske eller musikalske verker utøves til forskjellige tider og ved forskjellige anledninger, og derfor må være foranderlig, slik er det også med bildet. Det eksisterer ikke "an sich" slik at det bare er virkningen i subjektet som forandrer seg: det er kunstverket selv som viser seg frem på ulike måter under endrede betingelser. En tids

¹⁶¹ Gadamer 2010, s. 172.

¹⁶² Ibid, s. 172.

¹⁶³ Ibid, s. 172.

¹⁶⁴ Her opplever jeg det uklart om Gadamer mener bildet eller avbildet.

¹⁶⁵ Gadamer 2010, s. 173.

¹⁶⁶ Ibid, s. 175.

¹⁶⁷ Ibid, s. 187.

¹⁶⁸ Ibid, s. 176.

betrakter ser ikke bare bildet på en annen måte, vedkommende ser også noe annet enn en annen tids betrakter.¹⁶⁹

3.5.2. *Litteraturens grenseposisjon*

Det følger av Gadammers vei om “estetikkens problem” at han også problematiserer en prinsipiell forskjell på kunstillitteratur og andre tekster, inkludert faglitteratur. Ikke bare litteratur ansett som kunstverk kan ha del i kunstens værensvaleus.¹⁷⁰ Litteratur er der hvor vitenskap og kunst forenes.¹⁷¹ Gadamer spør om det som er sant om erfaring i og som kunst, også er sant om tekst som hele, også de tekster som ikke er kunst. I så fall må hermeneutikk forstås så omfattende at den også omfatter kunsterfaring. Hvert kunstverk, ikke bare litteratur, må forstås slik enhver tekst krever forståelse. Hermeneutikk som innstilling må være slik at den tar høyde for kunsterfaringen.¹⁷²

Gadamer utvider dermed bruksområdet og betydningen av hermeneutikken, i en kritikk Kants subjektivistiske grunnlegging av estetikken og av Schleiermachers rekonstruktive holdning.¹⁷³ Kunsterfaringens implikasjon på hermeneutikken blir ifølge Gadamer at estetikk (ikke estetisk differensiering, men den type distanse man må ha for både å se og delta) må absorberes inn i hermeneutisk virke. Metodologisk eller historistisk hermeneutikk kan kritiseres på samme måte som forestillingen om estetisk bevissthet: den er abstraherende, har en pretensjon om å være tidløs og løsrevet fra historie. Gadamer mener at hermeneutikken må inneholde noe mer for å ha et adekvat forhold til hva det er å forstå noe.

Å forstå slik man gjør det i og med kunst, må også være måten å forstå på uansett sammenheng, og må derfor både romme mer og samtidig være mer presist: det nærmer seg noe som må kalles selvbevisst erfaring, selvpenetrering av bevisstheten. Forståelse er ikke forståelse av det som er skjedd eller det som ble skrevet ut fra dettes historiske tid, heller

¹⁶⁹ Ibid, s. 180.

¹⁷⁰ Ibid, s. 195.

¹⁷¹ Ibid, s. 196.

¹⁷² Ibid, s. 197.

¹⁷³ Ibid, s. 198.

ikke forståelse av noe “an sich”, tidløst og forløpsløst, men å forstå sin egen samtid.¹⁷⁴

Forståelse må være del av den hendelsen der mening oppstår, den hendelsen der mening i alt uttrykk – kunstneriske og alle andre slags tradisjoner – formes og aktualiseres.

3.6. Forforståelse og lek: Sammenfatning og foreløpig konklusjon

Slik blir forforståelse og lek, f.eks. i teologi, ikke bare noe som ligner på, korresponderer med eller utgjør en analogi til kunst og musikk. Alle slike skjema impliserer et skille. Med Gadamer kan man snarere hevde at forforståelse og fordommer, lek og spill, er det som skjer i musikkutøvelse så vel som i teologi: i begge felter dreier det seg om forutelse, fremgripen, opplevelse av at det er “slik det er”, av treffsikkerhet uten å vite hvor man sikter, retning uten å vite hvor man skal. Frasen, klangen, tonen eller den systematiske setningen kommer mer egentlig til seg selv, noe som innebærer at man også selv kommer mer egentlig til seg selv, som radikalt forandret, og likevel den samme, en man visste om. Erfaringen av at dette er “slik det er”, er selverkjennelse gjennom brudd og kontinuitet. Man mister seg selv og bringes tilbake til seg selv. Møtet med meningen som utfoldes i kunsten og teologien blir et møte med oss selv.¹⁷⁵ Det er dette rommet musikk og teologi deler, et rom for frigjøring fra det som skiller subjektet fra det som er, og til å være i det som er. Og erfaringen av det som er, er, i denne avhandlingens sammenheng, ressurser i musikkutøvelse som fritt kan brukes for å artikulere teologi.

Denne avhandlingen handler om hvorvidt det er metodisk mulig å utvikle en hermeneutikk og et språk som bruker disse ressursene fra musikkutøvelsen i måten å forstå teologisk, ved å verbalisere dem *som* systematisk teologi. Ikke slik at de fullstendig reduseres til noe verbalt, men bidrar til en forståelse av hva som er legitim vitenskapelig metode og dermed også danner grunnlag for utvikling av ny teologi. En slik utvikling vil måtte innebære en ny måte for teologien å forstå både seg selv og sitt prosjekt på, og utfordre dens grunnleggende arbeidsmetoder, de representerende egenskapene ved dens tekst- og språkbetingethet og tanken om sannhet som korrespondanse mellom ord og virkelighet.¹⁷⁶

¹⁷⁴ Ibid, s. 201, 202.

¹⁷⁵ Ibid, s. 128

¹⁷⁶ Stolfus 2006, s. 243.

Belysningen av Gadammers teori om forforståelse og lek anses som å åpne opp slike metodiske muligheter: teologien kan bruke musikkfering ikke bare som legitim, men nødvendig samtalepartner. En absorbering av måter å forstå på i musikkutøvelsen inn i teologisk hermeneutikk, slik Gadamer etterlyser en absorbering av estetikk inn i hermeneutikk, vil ikke bare være en utvidelse av teologiens måter å fortolke virkelighet. Det handler ikke om å finne nye perspektiv på sentrale teologiske konsept: et nytt perspektiv er ikke en ny måte å forstå på, men kun å se nye sider ved noe på allerede kjente måter. Musikkutøvelsens teologiske implikasjoner ville være en *annen* måte å forstå hva det er å fortolke og forstå. Dette anses som en nødvendig utvikling for at teologi fortsatt kan være teologi. Ikke minst vil det argumenteres for at en teologi som metodisk integrerer en bruk av musikkutøvelsens forståelsesmodi må utvikle (og da allerede har utviklet) nye måter å forstå hva det vil si å bruke ord og hva det vil si at ord refererer til virkelighet.

Kapittel 4

Tid og utøvelse:

Nye bidrag ved Jeremy S. Begbie og Philip E. Stolfus

Forskningen på forholdet mellom musikk og teologi er økende.¹⁷⁷ Jeremy S. Begbie og Philip E. Stolfus har levert viktige bidrag til denne utviklingen, og refereres til i utstrakt grad innen denne forskningen.¹⁷⁸

Begbies og Stolfus' bidrag er uttrykk for viktige strømninger i en del av teologien som forsøker å utvikle dens muligheter for sannhetssøken.¹⁷⁹ De belyser mye nytt materiale, og behandler også felter som det her ansees at ikke problematiseres i stor nok grad. Begge deler anvendes i denne avhandlingen for å undersøke hvorfor og hvordan forholdet mellom musikk og teologi er viktig. Der det kan synes som at Begbies og Stolfus arbeider kan utvikles videre, gir de samtidig et klarere blikk nettopp på mulighetene for en slik utvikling.

Hensikten med å vurdere Begbie og Stolfus etter først å ha gjennomgått sentrale perspektiv hos Gadamer, er at Gadamers teori om forståelse kan anvendes på Begbies og Stolfus' bidrag. De har sine egne siktemål og rammer, og operer til en viss grad på premisser fremmede for Gadamers materiale. Det kan innvendes at denne fremgangsmåten dermed ikke lar vurderingen av annen og nyere forskning enn Gadamers ha en metodisk begrunnet plass. Kommer egentlig Begbie og Stolfus til orde, blir avhandlingen en sann samtale med deres materiale?

Jeg mener at den blir det. Den overordnede intensjonen med avhandlingen er at den er forforståelse og lek: Gadamers hermeneutikk danner både det teoretiske grunnlaget for og forsøkes anvendt i avhandlingen. Slik antas en gjennomgang og bevisstgjøring på Gadamers hermeneutiske teori å inngå som del av en forforståelse i møte Begbies og Stolfus'

¹⁷⁷ Stolfus 2006, s. 12.

¹⁷⁸ Begbie er utdannet pianist og teolog og grunnlegger av prosjektet "Theology through the Arts". Han er tidligere professor ved University of St. Andrews og University of Cambridge, og underviser nå ved Duke University. Stolfus har vært assisterende professor ved St. Olaf College, og er nå uavhengig foreleser ved United Theological Seminary of the Twin Cities.

¹⁷⁹ Begbie 2011, s. 3, 9.

tekster.¹⁸⁰ Foregripende visshet og tro er alt som er av metode i dette feltet: “Som forstående er vi inndratt i en sannhetshendelse og kommer alltid for sent når vi vil vite hva vi må tro”.¹⁸¹

4.1. Begbie: Teologi gjennom musikk

En utbredt måte å definere musikk på innen musikkvitenskap er som ulike praksiser mer enn som objekt eller teoretiske disipliner. Christopher Small kaller dette “musicing” heller enn musikk.¹⁸² De primære praksisene kan deles inn i to hovedgrupper: å lage musikk og å høre musikk. Både i *Theology, Music and Time* (2000), og som medredaktør og bidragsyter i essaysamlingen *Resonant Witness. Conversations between Music and Theology* (2011), tar også Jeremy S. Begbie utgangspunkt i en hovedinndeling mellom å lage og å høre musikk, og argumenterer særlig mot reduksjonistiske musikkbegrep som kun vektlegger kulturelle faktorer. Han søker en “tykk beskrivelse” av musikk, noe som fordrer en multidisiplinær tilnærming: i tillegg til disipliner som innebærer teoretisk refleksjon omkring musikk, dvs. musikkhistorie, musikkteori og –analyse, musikkantropologi, fremføringspraksis og akustikk, påpeker han de siste 20 årenes fremvekst av strategier, verktøy og metoder der man knytter musikkstudiet opp mot fysiologi, psykologi, sosiologi, estetikk, semiotikk, filmstudier, kulturstudier, osv.¹⁸³ Begbie hevder at teologi har en legitim plass i slik musikologisk diskurs. Teologisk virke og forståelse skal kunne skje *gjennom* musikk.

Grunnleggende for hans argumentasjon er at teologi kan ha en slik plass uten å fire på sine sannhetskrav eller miste sin egenart. Teologi må interessere seg for sannhetssøken på alle måter, forutsatt det han kaller “den kristne forpliktelsen på det ”gitte” ved en material orden som forutgår all forståelse, og forpliktelsen til Skaperen som nådefullt ønsker at slik kunnskap skal oppstå.”¹⁸⁴ Musikk kan da tilby teologien distinkte modi for tilegnelse, persepsjon og forståelse av sitt primære objekt, dvs. evangeliet om den treenige Gud, og på

¹⁸⁰ Ikke dermed slik å forstå at forforståelse og fordom utelukkende er noe bevisst.

¹⁸¹ Gadamer 2010, s. 534.

¹⁸² Christopher Small, *Musicking: The Meanings of Performing and Listening* (1998) i Begbie 2011, s. 5.

¹⁸³ Begbie 2011, s. 7.

¹⁸⁴ *Ibid*, s. 9.

den dermed distinkte måter å lese kirkens praksiser og den verden der disse praksisene foregår.¹⁸⁵

4.1.1. Faithful Feelings: Music and Emotion in Worship

I *Faithful Feelings* undersøker Begbie hva det er ved musikalsk lyd som gjør at den blir emosjonelt signifikant og verdifull for oss, og hva som kan læres av dette teologisk med tanke på musikk i lovsang og tilbedelse.¹⁸⁶

Emosjoners objekt-orientering

Ifølge Begbie baserer den vanligste måten å beskrive emosjonelle tilstander seg på samspillet mellom faktorene i den såkalte klassiske triaden: følelse eller bevisst erfaring (vi “føler” sinne, frykt); ekspressiv kroppslig adferd (hvis irritert, strammer vi kroppen og leppene, hvis redd, utvides øynene); og fysiologisk aktivering (perspirering ved emosjonell agitasjon, økt puls, blodet føres fra interne organer til de største musklene, pupillene utvider seg). Alle disse tre komponentene involveres i ens omgang med musikk, og de viser feilaktigheten av dikotomien mellom kropp og sinn og av forestillingen om følelser som noe privat og individualistisk.¹⁸⁷

Begbie påpeker at denne triaden må suppleres med en anerkjennelse av kognisjon som relevant i forbindelse med emosjon, og gjennomgår non-kognitive og kognitive beskrivelser av emosjon:

Non-kognitive teorier ser emosjon som noe fundamentalt separat, og gjerne i motsetning til, det rasjonelle og intellektuelle. Emosjon ansees som irrasjonelle kroppslige reaksjoner, forbigående affekter urelatert til kognisjon. Denne oppfatningen forbinder ofte emosjoner med menneskets “dyriske natur,” og som noe annet enn de “høyere” mentale sidene ved oss som gjør oss menneskelige. Men oppfatningen av emosjon som noe helt annet enn kognisjon finner også støtte i enkelte miljø som vil skape motvekt til rasjonelle og intellektuelle virkelighetsforståelser: i følge Begbie gjelder dette enkelte feministisk

¹⁸⁵ Ibid, s. 10.

¹⁸⁶ Ibid, s. 323, 324.

¹⁸⁷ Ibid, s. 325, 326.

orienterte teorier om gjenreisning av menneskets emosjonelle natur opp mot det som blir sett på som skadelig, maskulin intellektualisme. Men først og fremst gjelder det arven etter romantikken, der det antatt irrasjonelle og emosjonelle ble sett på som positiv motsetning til vitenskapelig rasjonalisme. Under non-kognitive tankemåter ligger derfor dikotomien om rasjonalitet versus emosjon, intellekt versus affekt, sjel versus kropp.¹⁸⁸

Kognitive teorier har de siste årene fått større plass, særlig innen psykologien. Felles for disse er at kognisjon ansees å spille en essensiell rolle i emosjonell erfaring. Det er stor uenighet om hva denne rollen er, og også hva kognisjon er. De fleste synes imidlertid enige om at emosjoner er avhengig av en tro eller oppfatning av verden eller seg selv. Slike oppfatninger kan være sanne eller falske, rasjonelle eller irrasjonelle, overfladiske eller dype, men uten dem ville ikke emosjonen oppstå. De skaper en plattform for evaluering av objektet, hendelsen eller situasjonen, og evalueringens dom leder til emosjonen. Begbie viser til Martha C. Nussbaum som hevder at evaluerende dommer ikke bare er del av emosjon, men at emosjoner best defineres nettopp som evaluerende dommer.¹⁸⁹ Begbie følger Nussbaum langt på vei, men hevder at dette likevel blir en for snever definisjon av emosjon, siden den klassiske triaden også synes å inngå konstitutivt for emosjoner, uten å kunne reduseres til evaluerende dommer. Nussbaum tenderer ifølge Begbie mot å la emosjoner kun bli kognitive tilstander.¹⁹⁰

Begbie hevder derimot at vi ikke nødvendigvis tenker, snarere ofte ikke, før vi føler. Følelsen oppleves som umiddelbar. Samtidig er emosjon mer enn en fysiologisk refleks, slik man trekker til seg hånden fra en varm stekeplate. Ikke slik å forstå at en evaluering som fører til emosjon trenger å være bevisst og villet. Det kan tenkes at den ligger latent og aktiveres umiddelbart.¹⁹¹ For Begbie er det avgjørende at dersom emosjoner enten medfører eller kommer som følge av oppfatninger og evaluerende dommer, er emosjoner uansett orientert

¹⁸⁸ Ibid, s. 326, 327.

¹⁸⁹ Martha C. Nussbaum, *Love's Knowledge: Essays on Philosophy and Literature* (1990); *Upheavals of Thought: The Intelligence of Emotions* (2001), i Begbie 2011, s. 327, 329.

¹⁹⁰ Begbie 2011, s. 328, 329.

¹⁹¹ Ibid, s. 330.

mot objekter. Emosjoner kommer av, er om eller mot noe, de har objekter, de har en objekt-orientert karakter.¹⁹²

Denne forståelsen av emosjon utfordres f.eks. i forbindelse med depresjon, der objektet/objektene eller relevante oppfatninger og dommer om dem, som skulle ha forårsaket eller orientert den depressive tilstanden, ikke synes mulig å få tak på. Dette utelukker imidlertid ikke at de eksisterer. Begbie hevder samtidig at depresjon ofte ikke er det samme som emosjon, men at det heller er snakk om emosjons*lignende* tilstander som heller bør kalles stemninger og følelser. Disse blir emosjoner først når de relaterer seg til objekter.

Avgjørende for Begbie er at emosjoners karakter av å være orientert mot objekter gjør at man kan snakke om adekvate og inadekvate emosjoner.¹⁹³ På bakgrunn av emosjoners integrering av tro/oppfatning og evaluering av verden og oss selv, og at de dermed er enten adekvate og inadekvate, konkluderer Begbie kontra non-kognitiv teori at emosjoner ikke er til hinder for sann persepsjon, men at de snarere kan forsterke evnen til å se sannhet, og at emosjon slik ikke er en motsetning til fornuft. Her støtter han seg på forskning fra de siste årene som bl.a. finner at emosjoner er kritisk viktige i beslutninger: de veileder handlinger i sammenhenger der vår kunnskap er begrenset og vi har flere, gjensidig utelukkende mål. Han viser til Nussbaums vektleggelse av emosjoners rolle ved moralske valg som mer pålitelige og mindre forførende enn intellektualiserte overveielser og begrunnelser. Siden de involverer oppfatninger og evalueringer, fungerer emosjoner som motivasjon til handling.¹⁹⁴

Emosjon og tilbedelse

Begbie undersøker videre hvordan en kognitiv tilnærming til emosjoner kan kontekstualiseres i teologi, særlig med tanke på teologi knyttet til gudstjenestefeiring, der menigheten samles og (re-)orienteres mot den treenige Gud i det Begbie kaller sannferdig (faithful) tilbedelse. Han appliserer momentene fra gjennomgangen av emosjoner på hva som skjer i slik tilbedelse, altså at emosjonene er orientert mot Gud.

¹⁹² Ibid, s. 331.

¹⁹³ Ibid, s. 332, 333.

¹⁹⁴ Ibid, s. 334, 335. Jf. Løgstrup 1983, s. 11.

På dette punktet kan det innvendes at Begbies prosjekt ikke oppnår mye nytt: med utsagn som at ved å være orientert mot den treenige Gud blir våre emosjoner adekvate, ender argumentasjonen fort i en ad hoc-applikasjon av en forståelse av emosjon på et ferdig foreliggende teologisk system. I vurderingen av hva som er adekvat eller inadekvat emosjon, lander Begbie på at emosjoner kan være orientert mer mot lyden av koret enn mot guden koret tilber, og slik utgjøre en desorientert emosjon. En riktig orientert emosjon skal derimot medføre en sannere forståelse av kristendommen.¹⁹⁵ Begbie synes å mene at en emosjon, ved å være riktig orientert, er “troende” (faithful). Musikk antas så sammen med den troende emosjonen å generere en type lovsang og tilbedelse som kjennetegnes av å være orientert mot Gud og således adekvat.

Musikk og emosjon

Begbies resonnement om musikk i tilknytning til troende emosjon danner bakgrunn for hans videre belysning av hva som gir toner emosjonell betydning. Han tematiserer problematikk knyttet til hvordan musikk ikke kan sies på noen klar og konsistent måte å representere, bære eller bære i seg objekter vi kan orientere vår emosjonalitet mot. Hvordan kan man snakke om erfaringen av genuin emosjon i og gjennom musikalsk erfaring hvis det ikke er objekter knyttet til musikalsk lyd?

For Begbie blir det et poeng å understreke at musikk aldri høres i seg selv, men som del av et perseptuelt kompleks som inkluderer en rekke ikke-musikalske fenomen, f.eks. rommet det spilles i, minner knyttet til situasjoner og personer vi forbinder musikken med. Han siterer i denne forbindelse Nicholas Cook på at “Pure Music (...) is an aesthetician’s (and music theorist’s) fiction”¹⁹⁶ Musikk oppfattes i et mangfoldig miljø. Begbie kan derfor fastslå at en problematisering av hvorvidt emosjon er ekte i forbindelse musikk-uten-objekt, er kun relevant hvis man anerkjenner en rent estetisk verden.¹⁹⁷

¹⁹⁵ Begbie 2011, s. 336.

¹⁹⁶ Nicholas Cook, *Analysing Musical Multimedia* (1998) i Begbie 2011, s. 339.

¹⁹⁷ Begbie 2011, s. 339. Her synes Begbie å være i overensstemmelse med Gadamer’s argumentasjon om det ufruktbare og irrelevante ved antatt “rene” estetiske perspektiv på kunst, tekst og verden.

Likevel anser han det som viktig å undersøke hva de musikalske lydene selv bringer til den emosjonelle erfaring. Hvordan har det seg at visse typer musikalske lyder gis beskrivelser som lystig, hjerteskjærende, trist, osv.? Han viser til forskning som tyder på at en stor variasjon av lyttere kan være relativt enige om den emosjonelle karakteren i et musikkstykke. Betyr denne enigheten at det er iboende trekk ved enkelte lyder, harmonier, melodier som gir dem emosjonell betydning?¹⁹⁸

Begbie viser til Peter Kivys begrep *perceived property*, at det man f.eks. oppfatter som glede i et musikkstykke, ikke høres representativt, slik man ser et fjell i et bilde av et fjell, men mer slik man oppfatter det grønne i et blad, altså kvalitativt. Kivy hevder slik at det er distinkte emosjonelle egenskaper ved musikk, oppfattet ikke som å representere noe annet, men som egenskaper ved musikken selv, og som danner grunnlag for å beskrive musikken som sørgelig, glad, osv.¹⁹⁹

For å grunnge at musikk kan ha slike egenskaper, viser Begbie til såkalt *konturteori*, representert bl.a. ved Kivy, som hevder at musikk kan ha strukturelle likheter med hørte og sette menneskelige emosjonelle uttrykk, og at det er dette som får oss til å beskrive musikken med betegnelser av emosjonell karakter. Konturteori anser musikalsk lyd som å korrespondere med kroppslige uttrykk karakteristiske for emosjonelle tilstander. Musikken inneholder ikke emosjon, men kroppsspråk, kroppsholdning og kroppsføring som kjennetegner emosjon. Klang og timbre, tempo, rytme og melodi tilkjennegir emosjoner som vi gjenkjenner også utenfor musikken. Ved å inneha kroppslig bevegelse, innehar musikken emosjon.²⁰⁰

Begbie presiserer at det likevel ikke må slutes fra konturteoriens potensiale for å belyse musikkens emosjonalitet, til at emosjonen ligger i det å oppdage likhet mellom musikk og kroppsuttrykk. Ut fra et nevrologisk perspektiv hevder han at det snarere dreier seg om at emosjonelt signifikante musikalske lyder og kroppslige bevegelser behandles av de samme

¹⁹⁸ Ibid, s. 340.

¹⁹⁹ Peter Kivy, *Introduction to a Philosophy of Music* (2002) i Begbie 2011, s. 341.

²⁰⁰ Begbie 2011, s. 442, 443.

nevrologiske systemene: de betydningsfulle lydene og bevegelsene relaterer til samme nivå av hjerneaktivitet/-prosessering, ikke til oppfattelsen av likhet mellom to objekter.²⁰¹

Videre poengteres det at kontur-teori også kan brukes for å forstå emosjon knyttet til mer komplekse former for kontur og bevegelse i musikk, altså ikke bare i (tilsynelatende) enhetlig og unison melodi, men også i akkorder og harmoni. Det er for eksempel en utbredt oppfatning at dur og moll innehar eller oppleves som å vekke distinkte affektive kvaliteter.

Begbie understreker at akkorder imidlertid ikke opptrer alene, deres opplevde ekspressivitet fremkommer i forløp der de står og høres ved siden av hverandre. I vestlige musikk skjer dette stort sett gjennom det som kalles funksjonsharmonikk, dvs. akkordenes interne forhold gjennom bevegelsesmønster av spenning og avspenning. Her får akkordene sin emosjonelle betydning nettopp gjennom sin relasjon til andre akkorder, eller impliserte og forventede, men ikke spilte akkorder. Grunnleggende i denne dynamikken mellom spenning og avspenning er erfaringen av et gravitasjons-trekk eller en tiltrekning mot et mål: tonika-akkorden (hjemme-tonearten/avspennings-akkorden). De øvrige akkordenes distanse til denne akkorden konstituerer opplevelsen av spenning, bevegelse, momentum og forventning om avspenning. Fornemmelsen av tidsforløp utfoldes slik innenfor mønsteret hjemme/tonika-borte/andre akkorder-hjemme igjen/tonika.

Dette forløpsmønsteret av spenning-avspenning, ustabilitet-stabilitet, generering og bekreftelse/avvisning av forventning, anser Begbie som å relatere til musikkens ekspressivitet, altså emosjonalitet.²⁰² Han viser til Leonard B. Meyer som belyser hvordan musikk erfares i en kontekst av stilistiske normer som følger av vår habituelle tendens til og behov for å oppløse uklarhet og utydelighet.²⁰³ Emosjoner oppstår når forventning om å kunne reagere på avspenningen i en slik oppløsning ikke innfris, avviket fra en musikalsk stilistisk norm hindrer forventet mulighet for respons, og vekker dermed affekt. Det emosjonelle potensiale i slik musikalsk forventning er senere blitt bekreftet og ført videre

²⁰¹ Ibid, s. 347, 348. Jf. Monsen 1989, s. 138-153.

²⁰² Ibid, s. 345, 347.

²⁰³ Leonard B. Meyer, *Emotion and Meaning in Music* (1956) i Begbie 2011, s. 346. Jf. Begbie 2000, s. 51. Bak denne tematikken ligger et stort problemfelt knyttet til hva som gjør at vi opplever normativitet knyttet musikk.

innen psykologisk forskning på sammenhenger mellom musikalsk persepsjon, respons, emosjon og kognisjon.²⁰⁴

Konturteori blir ifølge Begbie for ensidig til å fungere som helhetlig forklaringsmodell for hvorfor musikk oppleves emosjonelt betydningsfull. Han konkluderer likevel med at det finnes en opplagt korrespondanse mellom musikkens emosjonalitet og fysiske uttrykk for emosjonelle tilstander. Som bidrag til en videreutvikling av forståelsen av emosjon i musikk, foreslår han at musikk kan sies å *konsentrere* vårt emosjonelle liv. Han hevder f.eks. Tchaikovskijs *Symfoni Pathétique* forstås best ikke som å uttrykke sorg i ordinær forstand, men som å fremvise konsentrert “sorg i musikk”, der alt det irrelevante er skrellet av. I musikken fremstår livene våre noe mindre kaotisk, emosjonene er på et vis rensset, noe vi verdsetter. Begbie hevder at når disse konsentrerte ekspressive egenskapene ved musikken erfares i relasjon til objekter som er emosjonelt signifikante for oss, transformeres vår emosjonelle involvering: vårt emosjonelle engasjement konsentreres og spesifiseres mot objektet eller objektene vi er rettet mot, gjennom musikken. Begbie kaller dette for musikkens *representative* konsentrasjon, emosjonen i musikken er og rettes på våre vegne mot et objekt.²⁰⁵

Musikalsk emosjon og tilbedende emosjon

I musikken inkorporeres emosjonelt signifikante kroppslige bevegelser i en konsentrert, musikalsk form på en slik måte at musikken kan representere oss. Her mener Begbie at dynamikken i musikalsk emosjon og dynamikken i tilbedende emosjon møtes: i Jesu liv blir emosjonell konsentrasjon forløsende. Som oppstått fra de døde, kan Kristi representativitet konsentrere vårt emosjonelt kaotiske liv til å ligne hans. Begbie hevder dette skjer på privilegert vis gjennom lovsang og tilbedelse.²⁰⁶

²⁰⁴ Begbie 2011, s. 346. I forbindelse med forventning og emosjon knyttet til musikalsk forløp, kan det sees paralleller til Gadammers teori om forforståelse, ved at forventning om innfrielse av stilt norm kan være nokså ubevisst i subjektet og i tendenser i kulturen, men nødvendig for å forstå det som kommer senere i forløpet.

²⁰⁵ Ibid, s. 350, 351. Dette kan sees i tråd med Gadammers teori om at det som skjer i spillet, på scenen, i leken, og som vi deltar i og forstår og møter oss selv ved å delta i, dvs. vår egen sorg, “skjer” her og nå, vår egen sorg blir virkeligere for oss, og kommer mer egentlig til seg selv.

²⁰⁶ Ibid, s. 352.

Musikk kan bringe emosjonell fornyelse gjennom tilbedelse, den er et "potent instrument den Hellige Ånd kan bruke til å nyskape og forvandle oss til likhet med Kristus."²⁰⁷ Dette er krefter Begbie også i denne sammenhengen finner det nødvendig å advare mot, illustrert ved faren for at det han kaller "kjærlighetssanger til Jesus" heller nører opp under en betatthet av en tenåringsjente i forsamlingen.²⁰⁸ Når det gjelder hva man kan lære teologisk av musikalsk-eksistensiell refleksjon, kan det derfor synes som at Begbie er mer nysgjerrig som musikkanalytiker enn som teolog: han vet og ser hva som skjer i musikken som melodisk og harmonisk fenomen, men det kan argumenteres for at hans videre bruk av disse ressursene er rigid og lite utforskende på hvordan musikk påvirker teologisk tenkning. Det kan synes som om det han gjør er å finne måter å få resultatene fra gjennomgangen av musikk-emosjon-feltet til å understøtte og bekrefte en teologisk og moralsk legning. For å bli i hans eget språk om den vestlige musikkens spenning-ro-mønster, går han fra hjem/tonika til hjem igjen/tonika, uten egentlig å ha vært innom noe som kunne destabilisert teologiske standpunkt, langt mindre en grunnleggende teologisk selvforståelse. Musikk kunne vært ressurs for en "hjemmefra"-forventning om at selve forståelsen av hva det er å bedrive teologi, dvs. hva "hjemme" egentlig er, skal forandres og trekkes mot et nytt mål, en ny forståelse. Begbies måte å bruke ressurser fra musikk i teologi på, innebærer ingen egentlig utveksling, ingen grunnleggende forandring, ingen deltakelse i hverandres "sak".²⁰⁹

4.1.2. Created Beauty: The Witness of Bach

Begbie viser til en utbredt oppfatning om at J. S. Bachs musikk kan oppleves original og likevel lett forståelig, basert på enkle akkorder. I *Created Beauty: The Witness of Bach* undersøker han hvordan en tilnærming til Bachs musikk kan gi en klarere teologisk forståelse av skjønnhet, både den han anser som skapt og gitt av Gud og den som menneskene er invitert som Guds skapninger til selv å skape.²¹⁰

Teologiske føringer

Ifølge Begbie vil en kristen forståelse av begrepet skjønnhet være orientert mot en Gud som har identifisert seg selv som trinitarisk, som uttømmelig kjærlighet og liv, aktiv og tilstede i

²⁰⁷ Ibid, s. 353.

²⁰⁸ Ibid, s. 353.

²⁰⁹ Dette vil utdypes i den avsluttende vurderingen av Begbie og Stolfus.

²¹⁰ Begbie 2011, s. 83, 84.

verden, gjennom Jesu Kristi liv, død og oppstandelse. Hvis Gud er arketyper på skjønnhet, må skjønnhet defineres ut fra det Kristus viste menneskene. Med utgangspunkt i klassiske kriterier for hva skjønnhet er - proporsjon og konsonans mellom deler, klarhet, perfektjon og noe som gir behag ved erfaring av og ettertanke om det²¹¹ - må dette være kriterier som også og tydeligst og først finnes i den treenige Gud. Begbie hevder at for å snakke om skjønnhet på en meningsfull måte, må man avstå fra apriori abstraksjon og holde fast i det han kaller "fokus" på den frelsende økonomi i Gud ved Jesus Kristus. Skjønnhet finnes ikke i første omgang ved å referere til en lære, enda mindre til en filosofi om skjønnhet, men ved erfaringen av en hendelse i historien for menneskene. Trinitarisk skjønnhet er blitt utøvd for oss. Guds skjønnhet er ikke statisk struktur, men en kjærlighetens dynamikk.²¹²

Ved å gi Guds trinitaritet skjønnhetens formale og materiale kriterier, vil Begbie unngå å splitte skjønnhet og det uendelige/infinite, noe han hevder kjennetegner både moderniteten og postmoderniteten, og er en arv etter 1800-tallet og Kant: det infinite er det overveldende, det som får oss til å erfare grensen for vår fatteevne, det som er radikalt urepresenterbart for sansene og forestillingsevnen og derfor fører til ikke bare undring og respekt, men også frykt og skrekk. Skjønnhet for Kant er derimot noe temmet og ordnet. Erfaringen av skjønnhet er erfaringen av de kognitive evnene i forståelse og forestilling i fritt spill; behaget ved denne erfaringen kommer av de kreftene som får oss til å ordne flere sandedata. Denne tankegangen gjennomgår også det postmoderne språket: Skjønnhet er formet, ordnet, temmet, kontrollerbart og berører oss gjennom proporsjon og harmoni, mens det infinite og sublime omtales som noe hinsides form, utemmelig, ubestemmelig og ukontrollerbart.²¹³

Med henvisning til John Milbank angir Begbie de teologiske konsekvensene av et slikt skille. Infinit guddommelig transcendens forstås som negasjon:

²¹¹ Ibid, s. 84.

²¹² Ibid, s. 86.

²¹³ Ibid, s. 88.

Modernitet og postmodernitet tenderer til kategorisk å *erstatte* sublimitet med transcendens. Dette betyr at alt som blir igjen av transcendens kun er noe vi ikke kan vite noe om eller dets kvalitet av ikke-representerbarhet.²¹⁴

Det sublime er formløs guddommelig presens, uten kjærlighet og godhet, og dermed potensielt undertrykkende. Mot dette hevder Begbie at skillet mellom det sublime/infinite og det skjønne aldri skulle oppstått, og at det skjønne først og fremst kan forstås som det sublime/infinite, men at denne infiniteten er den trinitariske, og derfor ikke formløs eller helt urepresenterbar.²¹⁵

Begbie avviser forestillingen om en værensanalogi forstått som analog korrespondanse mellom guddommelig og skapt virkelighet eller en ontologisk kontinuitet mellom det guddommelig og det skapte forstått uavhengig av Guds åpenbaring i Kristus.²¹⁶ Han anser at et adekvat teologisk perspektiv på skapt skjønnhet er at den vitner om Guds skjønnhet, men på sine egne, distinkte måter. Det er ingen grunn til apriori å avise at skapt skjønnhet kan korrespondere med Guds skjønnhet, dvs. reflektere og vitne om den, men integriteten ved det skaptes annerledeshet i forhold til Skaperen må opprettholdes. Særlig advarer Begbie mot å tenke langs platonske linjer om at Gud er skjønnhetens form som de enkelte skjønne ting deltar i. Han henviser til Wolfhart Pannenberg, som argumenterer for opprettholdelsen av det skaptes annerledeshet med bakgrunn i Guds intra-trinitariske liv, der personene er andre i forhold til hverandre.²¹⁷

Applisert på Bach

Begbies spørsmål blir dermed: Hvordan kan Bachs musikk gi sitt eget unike bidrag til persepsjon og forståelse av skapt skjønnhet? En slik tilnærming avhenger av 1) aksept for at musikk ikke kan reduseres til de verbale formene i teologisk diskurs, og 2) å tillate muligheten for at musikk likevel kan møte og delta i de realiteter som den diskursen omhandler, og da på måter som gir genuine oppdagelser og sanne artikuleringer av disse

²¹⁴ John Milbank, "Sublimity: The Modern Transcendent," s. 259 i *Religion, Modernity and Postmodernity* (1998), s. 259, sitert i Begbie 2011, s. 88.

²¹⁵ Begbie 2011, s. 88, 89.

²¹⁶ Ibid, s. 91.

²¹⁷ Ibid, s. 90.

realitetene. På bakgrunn av disse to punktene spør Begbie om det kan være noe i David Bentely Harts påstand om at “Bachs musikk er den ultimate kristne musikk; den reflekterer som ikke noe annet menneskelig uttrykk noen sinne har gjort eller kunne gjort, den kristne visjonen av det skapte”?²¹⁸

For å undersøke dette, undersøker Begbie de retorisk-musikalske begrepene *inventio* og *elaboratio*. *Inventio* betegner en grunnleggende musikalsk idé, men samtidig også prosessen med å *oppdage* denne ideen: å oppdage en musikalsk idé er umulig å skille fra det å tenke på hvordan den kan utvikles, ideens *elaboratio*.²¹⁹ Dette settes så inn i en teologisk kontekst:

1. *Elaboratio* styres ikke først og fremst av en ekstern, forhåndsgitt logikk, men av det musikalske materialet selv. Det er derfor avgjørende å finne en *inventio* med rikt potensiale, og i henhold til det latente i *inventio* finne en passende form. Dette har kommet i skyggen av enkelte forskeres fascinasjon for skjema og matematikk i Bachs musikk. Bach var opptatt av tall, og brukte dem som teologiske symboler i musikken. Men man finner også slående usymmetriske og irregulære elementer i hans musikk.²²⁰

2. *Inventio-elaboratio* i musikken får oss til å høre forskjell som noe innvendig i enhet (difference as intrinsic to unity). Bachs evne til å skape musikk av små invensjon-enheter gir intens erfaring av en samtidig forekommende kombinasjon av ekstrem enhetlighet og ekstrem kompleksitet. Man hører det komplekse i det tilsynelatende enkle, og det enkle i det komplekse. Som eksempel anføres *Goldbergvariasjonene*: først kommer arien som *inventio*, deretter omtrent en time og ett kvarter med tretti forskjellige *elaboratio* over arien, til slutt arien da *capo*. Men som da *capo* høres arien med minnet om de tretti *elaboratio*, vi hører *inventio som elaboratio, inventio er elaboratio*.

²¹⁸ David Bentely Hart, *The Beauty of the Infinite: The Aesthetics of Christian Truth* (2003), s. 283, sitert i Begbie 2011, s. 96.

²¹⁹ Begbie 2011, s. 97.

²²⁰ *Ibid*, s. 100.

For Begbie ansporer dette til følgende teologisk forståelse av skjønnhet: De mangfoldige delene av skaperverket er ikke elaboratio over en mer grunnleggende enhet, slik heller ikke treenigheten er et uttrykk for en mer grunnleggende enhet (som i modalisme).²²¹

3. Inventio-elaboratio i musikken får oss til å høre simultan presens av radikal åpenhet og radikal konsistens. Særlig solo-instrumentalverkene høres svært kontingente ut, fri for nødvendighet. Begbie hevder derfor at begrepet “organisk” om elaboratio er misvisende. Tanken om at inventio er frøet og elaboratio planten konnoterer en slags nødvendig, strømlinjeformet, jevnt flytende kontinuerende utfoldelse av en idé eller motiv. Slike modeller ligger for nært en nødvendighetens logikk, og undertrykker menneskets handling og historisk hendelse. Men selv i det unødvendige og kontingente gir det som høres og spilles mening: hver tone blir et uforsert, unødvendig, og likevel fullt ut passende supplement til den foregående.²²²

4. Inventio og elaboratio får oss til å høre det potensielt grenseløse i den tematiske utviklingen. Selv om musikken har matematiske strukturer som medfører spesifikke tidsavgrensninger, er det også mye som virker mot dette. Man kan få følelsen av at musikken kun er et knippe eksempler fra en uendelig rekke muligheter. Ikke uendelighet som i monoton kontinuasjon, men som stadig og økende fornyelse og nyskaping.²²³

5. Inventio og elaboratio får oss til å høre en skjønnhet som kan imøtegå og løse dissonans.²²⁴

Slik mener Begbie å vise at Bachs musikk innehar noen av de viktigste sidene ved det som bør utgjøre en teologisk forestilling både om den gitte og den skapte skjønnheten. Han unngår en henvisning til Bachs teologiske intensjoner for å underbygge at musikken gir oss slik forståelse, og siterer Nicholas Thomas Wrights parafrese: “The road to hell is paved with

²²¹ Ibid, s. 101.

²²² Ibid, s. 102.

²²³ Ibid, s. 103.

²²⁴ Ibid, s. 103.

authorial intention”.²²⁵ Uavhengig av slik historiserende hermeneutikk, er det Begbies mening at Bachs musikk på sin egen musikalske måte gir klarere og dypere teologisk forståelse.²²⁶

Det kan likevel innvendes at Begbie ikke egentlig gir noen videre forklaring på *hvordan* dette skjer. Denne mangelen blir synlig når han skriver at vi i møte med skapt skjønnhet konfronteres med det han anser som det mest sentrale paradokset i det kristne synet på kreativitet: i og gjennom arbeidet med å skape noe, ser vi tydeligere hva vi ikke har skapt. En slik innsikt innebærer likevel ikke at musikken har generert en egentlig ny forståelse. Begbies tilnærming viser kun at musikken gir mer av den samme forståelsen. Det kan selvsagt diskuteres hva som er ny forståelse, siden all forståelse er betinget av det vi forsto fra før. Poenget her er at musikk skulle kunne bidra til en fornyelse av selve forståelsesprosessen, av hva det vil si å forstå. Det kan synes som om Begbie enten mener at nye måter å forstå teologisk på ikke kan oppstå, eller at nye måter å forstå på er det samme som utdypet forståelse.

Begbie påpeker den ofte manglende evnen til å holde gitt og (artistisk) generert skjønnhet i samme tanke. Tendensen til snarere å se dem som motsetninger er et hovedkjenne­tegn ved modernitetens fascinasjon for den gudelignende artisten som påtvinger orden der den synes umulig. Postmoderniteten havner i motsatt ende av samme skjema når den kollapser gitt skjønnhet inn i den genererte/konstruerte uten at noe blir igjen. I modernistisk tenkning er artisten gudelik i sin genialitet, mens artisten i postmodernistisk tenkning skaper alt, konstruerer alt, ingenting er gitt på forhånd, i en immanent refererende estetikk.²²⁷ Reaksjoner på både moderniteten og postmoderniteten blir likevel ofte en naiv “tilbake-til-naturen”-holdning, som om all modifikasjon av naturen er en korrupsjon av den. Begbie påpeker at denne reaksjonen innebærer en fortsettelse av det samme konkurranseperspektivet: menneskelig skapelse og kreativitet som rettet fiendtlig mot den

²²⁵ Nicholas Thomas Wright, *The New Testament and the People of God* (1992), s. 55, sitert i Begbie 2011, s. 104.

²²⁶ Begbie 2011, s. 104.

²²⁷ Ibid, s. 106, 107.

naturlige verden. Hans siktemål med tilnærmingen til Bachs musikk er å vise en relasjon mellom gitt og generert skjønnhet som ikke følger dette skjemaet.²²⁸

Men utgjør dette egentlig et genuint bidrag til teologien fra musikalsk erfaring? Det kan synes som om Begbie, riktignok på overtalende måter, fortsatt kun lar musikken bli en ad hoc evangelisk åpenbarer for en teologi som metodisk egentlig står helt upåvirket. Det legges til rette for at konsepter kan utvikles, men på premisser og innenfor modi for forståelse som er velkjente. I Begbies tilnærming genererer ikke musikk, heller ikke Bachs, erfaring som kan gi teologien retning for nye måter å utvikle konsepter, f.eks. om skapelse, kreativitet og skjønnhet, dvs. hvordan forståelse av slike konsepter skjer, hva det teologisk innebærer å forstå og gjøre erfaringer som utviklinger dem. For å bli i hans eksempel fra Goldbergvariasjonene første og siste arie: den erfaringen man rammes av i da capoen, som har akkurat de samme notene og tonene som den første arien, men likevel erfares annerledes, fordi man hører alle variasjonene som er spilt mellom første og siste *i* den siste: hva og hvordan kan vi lære om vår måte å forstå teologi på av slik erfaring?

4.1.3. Theology, Music and Time

Begbies hovedmål i *Theology, Music and Time* er å undersøke hvordan forholdet mellom musikk og tid kan være ressurs for teologi. Han mener musikken kan berike og utvikle teologien, utvide vår kunnskap om Gud, Guds relasjon til menneskene og til verden som helhet. Dette vil han vise med særlig henblikk på musikkens tidslighet.²²⁹ Et avgjørende utgangspunkt for Begbie er avvisningen av forestillingen om at musikkens teologiske potensiale ligger i at den har og tilbyr en annen slags temporalitet enn den som løper gjennom vår hverdagslige, ikke-musikalske erfaring.²³⁰

Teologi gjennom musikk som teologisk revitalisering

Begbie hevder at musikk er et av de kraftigste kommunikative medier vi har, men at hvordan og hva den kommuniserer på mange måter er svært uklart. Det grunnleggende spørsmålet han stiller er derfor: Hvis det var mulig, hva ville det innebære å “teologisere” ikke bare om

²²⁸ Ibid, s. 107.

²²⁹ Begbie 2000, s. 3.

²³⁰ Ibid, s. 26.

musikk, men *gjennom* musikk? Han ønsker ikke å utvikle en helhetlig systematisk teologi om musikk ved å situere den innenfor en spesifikk lære, men å undersøke hvordan teologi kan utvikles og berikes av musikk slik at sentrale lærepunkt kan utforskes, fortolkes, forstås på nytt og artikuleres. Samtidig vil han også belyse ukjente tema og materiale som unndrar seg visse modi for forståelse. Dette er måter å forstå på som han innser at utgjør noen av teologiens mest innarbeidede og anerkjente “vaner”. Hans ønsker med sitt prosjekt å bidra til å revitalisere kristen teologi.²³¹

Avgjørende for Begbie er at musikkens berikelse og utvikling av teologien skjer gjennom en utøvelse og “gjøren” (enactment) av det han kaller teologisk visdom.²³² Han kobler denne visdomsutøvelsen til at musikk grunnleggende dreier seg om handling forstått som å lage eller høre lyd. Han baserer seg også her på en definisjon av musikk som praksiser delt i musikk-laging og musikk-resepsjon, men fokuserer først og fremst på den dimensjonen ved musikk som er felles for begge disse, nemlig dens temporalitet.

I vestlig tradisjon har musikkforståelsen vært tilnærmet synonymt med verkforståelse, dvs. nedskrevet musikk som nærmest selvholdte objekter uten nødvendige forbindelser verken til sin produksjon, utøvelse eller resepsjon, og som best forstås gjennom sine strukturelle kjennetegn, ikke akustisk eller fysisk som erfart. Begbie anser en slik musikkforståelse som problematisk og som en kunstig implisering av at musikk kun er lydmønstre abstrahert fra handling. For at lydmønstrene skal høres og erfares, må musikken gjøres i handlinger. Dette er handlinger som kun kan forstås som temporalt situerte og konstituerte.²³³ For Begbie er derfor musikk noe som på sin spesielle måte muliggjør vår deltagelse i verdens temporalitet, og som har en distinkt kapasitet for å belyse noe av denne temporalitetens natur og vår involvering i den. Han vil vise hvordan erfaring i musikk kan bidra til å åpne opp dimensjoner ved en “distinkt teologisk tilnærming til skapt tid, forløst av Gud i Jesus Kristus, og hva det betyr å leve i og med tid som forløste skapninger.” Gjennom musikkanalyse forsøker han å la musikken bringe til overflaten det han hevder er “aspekter ved kristen sannhet som musikk er særlig egnet til å løfte frem”.²³⁴

²³¹ Ibid, s. 5.

²³² Ibid, s. 5.

²³³ Ibid, s. 10.

²³⁴ Ibid, s. 6, 7.

Musikalsk mening: musikkens forbindelser og distinkthet

Et ofte forekommende skille i musikkestetikk går mellom såkalte eksterne og interne teorier om musikalsk mening. Eksterne teorier fokuserer på det som antas å være musikkens kapasitet til å relatere til ekstra-musikalsk/non-musikalsk realitet/objekt, f.eks. emosjoner, ideer, fysiske objekter og hendelser. Interne teorier vektlegger forholdet mellom de konstituerende elementene i "selve" musikken, som altså antas å være tilgjengelig for seg. Interne teorier har slik mye til felles med strukturell semantikk, og minner ofte om en slags formalisme. Begbie anser at disse alternativene utgjør en unødvendig polarisering, i hvertfall så lenge det fører til gjensidig utelukkelse.²³⁵ Tilnærminger til musikalsk mening som forutsetter en representerende egenskap ved musikk, anser han som svært problematiske. Samtidig ser han det ikke som mindre problematisk å plassere musikalsk mening kun innenfor rammene av en innbilt intra-musikalsk selvreferering i en selvholdt musikalsk autonomitet.²³⁶ Han mener at "common sense" indikerer at musikalsk mening oppstår både gjennom musikkens indre relasjoner og den utenom-musikalske forbindelser.²³⁷

Ifølge Begbie blir ikke musikalske toner meningsfulle ved å relatere til noe de "peker" på av seg selv, heller ikke ved å peke på andre toner, låst inne i sin egen autonome sone. Avgjørende for hans prosjekt er at toner får mening fordi de er dynamisk og av seg selv interrelatert til forutgående og kommende lyder.²³⁸ Slik ligger hans oppfatning av musikk utenfor et skjema av ytre og indre, og orienterer seg mot temporalitet som den mest relevante dimensjonen å forstå musikk og persepsjonen av musikk innenfor. Musikk blir meningsfull gjennom samspillet mellom sine temporale prosesser og et uendelig mangfold av temporale prosesser som former våre liv i verden – fra rytmen i pusten til vekslingen mellom natt og dag. Det er dette samspillet som vil kunne være av teologisk interesse. "Ren" musikk må avvises som en estetisk fiksjon. Med dette som utgangspunkt nevner han fire hovedområder for forbindelser mellom musikk og forhold utenfor musikk (music's interconnectedness).²³⁹

²³⁵ Ibid, s. 11.

²³⁶ Ibid, s. 12, 13.

²³⁷ Ibid, s. 11.

²³⁸ Ibid, s. 12.

²³⁹ Ibid, s. 13 ff.

1) Musikalske praksisers sosiale og kulturelle innbaktethet (embeddedness): lydmønstre alene gir ikke mening, men mennesker som mener gjennom å produsere og motta dem i mellommenneskelig relasjon. Musikk kan ikke forstås som et asosialt og akulturelt fenomen uten forbindelser til kontingent, fellesmenneskelig historie. Samtidig advarer Begbie mot å ende opp i en sosial reduksjonisme som forstår musikk utelukkende ut fra sosio-kulturelle faktorer.

2) Den fysiske verdens ulike ting vibrerer på sine måter og produserer sine lyder: å lage og å høre musikk skjer gjennom en deltagelse i de distinkte konfigurasjonene i den fysiske verden.

3) Musikalsk praksis er kroppslig: vår fysikk, psykologi og nevrologi formidler og former produksjonen og erfaringen av lyd.

4) Musikk og emosjon: det presiseres at man ikke kan redusere musikalsk mening til kun å ligge i musikkens emosjonelle innhold, men musikk ansees likevel som egnet til å uttrykke emosjon på særlig sterke måter. Det tas avstand fra teori som identifiserer musikkens ekspressive innhold med komponistens emosjoner eller emosjoner vekket hos lytteren. Særlig inngående argumenterer Begbie mot teori som ser likheter mellom musikalske mønstre og emosjonelle mønstre i menneskesinnet. Slik teori forutsetter i stor grad representerende evner i musikken ved at den antas å referere til emosjonelle tilstander. Begbie anser dette som et lite fruktbart prosjekt som ikke oppnår annet enn påpekning av likheter i et statisk skjema der kompleksiteten i samspillet mellom musikk og emosjon egentlig ikke utforskes.

Samlet hevder Begbie at musikalsk mening realiseres gjennom samspillet mellom musikkens prosesser og en rekke utenom-musikalske prosesser og handlinger. Samtidig understreker han musikkens distinkthet: den er sosialt og kulturelt forbundet på *sin* måte ved at presist intonert (pitched) lyd kan brukes i mellommenneskelig relasjon; den er delaktig i den fysiske verden på sin måte; den er kroppslig på sin måte; den samspiller med våre emosjoner på sin måte. Begbies poeng er at dette får teologiske konsekvenser: musikk har sitt eget distinkte bidrag å gi til teologi nettopp fordi musikk er en distinkt menneskelig praksis. Siktemålet er å

undersøke hovedelementet i musikkens distinkthet: dens temporalitet og det teologiske potensiale i denne temporaliteten.²⁴⁰

I denne sammenhengen understrekes musikkens distinkthet også fra språk. Selv om Begbie anerkjenner sterke forbindelser mellom musikk og språk - musikken mottas og forstås i en verden som formidles gjennom språk, det meste av språk har musikalske aspekter og det meste av musikk inneholder lingvistiske aspekter - vil han ikke trekke sammenhengen for langt. Musikk kan ikke uten videre subsumeres under språklige kategorier, slik det forsøkes gjort f.eks. i visse poststrukturalistiske retninger ved å anta at lyd i musikk signaliserer på samme måte som lyd i språk. Sammenhengen mellom ord som tegn (signifier) og det som ordet er tegn på, dvs. det betegnede (signified), ansees der som grunnleggende tilfeldig: det er ikke noe treaktig ved tegnet/ordet tre. Sammenhengen mellom tone som tegn og hva tonen er tegn på, forstås da som enda mer tilfeldig. Begbie mener slik musikkforståelse blir en avart av sosio-kulturell instrumentalisme der det eneste kriteriet for meningskonstruksjon i musikk utgjøres av de sosiale og kulturelle miljøene musikken praktiseres i.²⁴¹

En annen distinkt dimensjon ved musikk er dens forhold til sted og rom: i motsetning til oppfattelsen av et objekts farge, kan oppfattelsen av lyd skilles fra oppfattelsen av lydkilden. Objekter "har" ikke lyd på samme måte som de har farger eller andre sekundære kvaliteter. Lydens realitet kan ikke identifiseres med lydens kilde. Måten lyd skapes på åpner derfor opp en distinkt form for romlighet: i den visuelle verden kan ikke en enhet være to steder samtidig, og to enheter kan ikke være på samme sted samtidig. Visuell erfaring og separat lokalisasjon kan ikke skilles. I hørende erfaring - selv om lyden har en separat kilde på et separat sted som subjektet kan identifisere (trompeten er til venstre, ikke høyre) - er lyden ikke avhengig av oppmerksomhet mot sted. Å høre skjer ikke ved å høre lyden *der*, i motsetning til *der*: det man hører okkuperer hele det hørende rommet. Begbie forstår dette rommet som en slags omnipresens. Når dette rommet okkuperes av flere distinkte, hørbare lyder, blir denne omnipresensen ikke et rom for gjensidig ekskludering, men en "interpenetrering". Lyder trenger ikke å dekke over hverandre, slik visuelt oppfattede

²⁴⁰ Ibid, s. 20.

²⁴¹ Ibid, s. 21, 22.

objekter må. Tonene i en akkord kan tvert imot høres som å lyde *gjennom* hverandre. For Begbie er det avgjørende at en slik forståelse av rom må kunne fremholdes som like reell som det rommet vi har visuelle erfaringer av.²⁴²

Det påpekes hvordan en slik romforståelse lett gir assosiasjoner til sameksistensen av Guds Sønn og Kristi menneskelighet, så vel som måten konseptet om Treenighet kan forstås på.²⁴³ Slik analogi er likevel ikke hovedpoenget, da siktemålet hele tiden er knyttet til temporalitet: hørbar tid, som hørbart rom, kan bare artikuleres gjennom hørbare, internt relaterte hendelser. Disse hørbare hendelsene er hørbart rom og hørbar tid.²⁴⁴

Musikkens tid

Refleksjon *om tid* vil aldri kunne gjøres abstrahert fra de betingelsene som legges på denne refleksjonen *av tiden*. Begbie viser til to uunngåelige følger av Kants forståelse av tid: for det første er tid en fundamental og nødvendig betingelse for all erfaring, tanke og kunnskap. Begbie viser ikke til Heidegger, men fremhever at tiden er menneskets skjebne, forstått som at vi lever våre liv i vissheten om vår retning mot døden. For det andre hevder Begbie at vi etter Kant forstår tid som konstruksjon i ordets strengeste betydning: våre tidskonsept er objektiveringer av noe som ikke kan objektiveres. Han understreker at dette momentet bør medføre en tilbakeholdenhet overfor altomfattende tidsdefinisjoner.²⁴⁵

Begbie hevder videre at musikk kan assistere en teologisk tilnærming til tid ved å tilby en særegen temporal erfaring: musikk "gjennomleves" i en tidsintensivert deltakelse i tidsbetingede (time-embedded) realiteter. Dette er det viktigste generelle poenget for Begbie når det gjelder musikk og tid: produksjon og mottakelse av musikk impliserer fysiske realiteter, og disse realitetene er selv tidsbetingede.²⁴⁶

Han er klar over at han her gjør bruk av en mye debattert forutsetning om at tid er en integrert kondisjon i universet og ontologisk uavhengig av menneskelig persepsjon og

²⁴² Ibid, s. 24. Begbie påpeker at det kan være mulige likheter mellom denne forståelsen av rom og visse romkonsept i fysikken.

²⁴³ Ibid, s. 24.

²⁴⁴ Ibid, s. 26.

²⁴⁵ Ibid, s. 30.

²⁴⁶ Ibid, s. 30, 31.

handling. Særlig vil en slik forutsetning møte motstand som med bakgrunn i relativitets-teori og kvante-mekanikk hevder at det ikke finnes noe entydig tidskonsept og at tid mer er å forstå som noe innbilt i subjektet. Begbie anser likevel ikke slike argumenter som tilstrekkelige til prinsipielt å utelukke at temporal erfaring kan korrespondere til en temporal orden i universet.²⁴⁷

Han anser ikke tid som noe absolutt som eksisterer før og uavhengig av tingenes og hendelsenes eksistens, altså forut for hele den fysiske verden, dvs. en tidsforståelse der tiden er uavhengig av hva den "inneholder". Slik forståelse assosieres vanligvis med Isaac Newton. På den andre siden ligger først og fremst Kants forståelse av at tid og tidslige relasjoner dreier seg om måten hendelser organiseres i det erkjennende subjekt: tid er formen som styrer mulighetene for kognisjon og har kun å gjøre med måten subjektet organiserer mangfoldet av sansedata. Begbie vil unngå en polarisering mellom absolutt tid og en subjektivering av tid, og fremholder forestillingen om menneskets temporale oppfattelse, som på komplekse og mangfoldige måter korresponderer med en iboende temporalitet ved universet, altså at temporalitet er måten ting og hendelser er iboende interrelatert.²⁴⁸

Argumentasjonen for universets iboende temporalitet dreier seg om siktemålet med Begbies tilnærming: han vil vise at musikkens tid ikke bør forstås konstruktivistisk, men som noe som fremstår i en interaksjon med den fysiske verdens temporalitet. Hensikten med denne argumentasjonen er å avvise forestillingen om at musikken tilbyr temporale erfaringer radikalt annerledes enn ikke-musikalsk erfaring (kronologisk, astronomisk eller klokkes tid), og forestillinger om at musikken muliggjør en flukt fra den tiden som bestemmer våre liv, dvs. musikk som "time-out". Han avviser at musikkens teologiske potensiale skulle ligge i en slik antatt tidløshet, og da gjerne tidløshet forstått som evighet, ved at musikken forstås som å være immateriell og ikke-refererende, den mest spirituelle, dvs. ikke-fysiske, kunstformen. Begbie hevder derimot at musikkens ressurser for teologi nettopp ligger i at den i og gjennom sin "gjøren" er en intens deltakelse i de gitte temporaliteter i verden.²⁴⁹

²⁴⁷ Ibid, s. 32, 32.

²⁴⁸ Ibid, s. 33.

²⁴⁹ Ibid, s. 33, 34.

Improvisasjon og tilbakegitt tid

Med konkrete noteeksempler viser Begbie hvordan tonal musikk opererer gjennom teleologiske prinsipper. Dens interne relasjonalt oppfattes som å ha retning gjennom et mønster av hvile-spenning-avspenning, der spenning skaper en melodisk og rytmisk forventning frem mot en avslutning.²⁵⁰ Dette dreier seg likevel ikke først og fremst om lineære forløp, men melodisk og rytmisk spenning forstått som bølger, i flere internt relaterte nivå i akkorder og forløp, som også overlapper og kan stå i konflikt med hverandre.²⁵¹ I løpet av en musikalsk utøvelse eller ved lytting tilegner vi oss dermed en multidimensjonal temporal relativitet.²⁵²

Avgjørende for Begbie er at å snakke om musikalsk lyds distinkthet, dens mening, dens omni-presens, interpenetrering og dens temporalitet, er å snakke om musikalsk lyd oppfattet og tilegnet gjennom kroppen.²⁵³ Han anser musikalsk erfaring som kroppsliggjort erfaring, forstått som deltakelse i et multitemporalt, dynamisk felt av rytmisk og melodisk spenning og avspenning. Særlig argumenterer Begbie for at musikk kan "ta vår tid" gjennom utstrekningen av sitt forløp, men samtidig gi den tilbake til oss, beriket, reorganisert, og at dette er av teologisk interesse.²⁵⁴

Han viser i denne sammenheng til John Milbanks forståelse av begrepet *gave*. Som argument mot en kynisme som anser gaven fullstendig kontrollert av selvisk interesse, foreslår Milbank at autentisk takknemlighet kan oppstå, forutsatt at det skjer en forsinkelse i det å gi tilbake, en forsinkelse av uforutsigbar karakter og ubestemt varighet, samt at gaven som gis tilbake ikke er identisk repetisjon av den første. Det er heller ingen nødvendighet at gaven gis tilbake til den første giveren: en gave brukt riktig involverer tilbakegivelse til en større sosial kontekst som den første giveren er en del av. Denne videregivelsen blir da en kontinuering av den opprinnelige generøsiteten, og representerer en uforutsigbarhet knyttet til tid og omstendighet som gjør den potensielt grenseløs. Videre krever det å ta imot den

²⁵⁰ Ibid, s. 38.

²⁵¹ Ibid, s. 43.

²⁵² Ibid, s. 39-51.

²⁵³ Ibid, s. 27.

²⁵⁴ Ibid, s. 19.

andre ved å ta imot gaven at distansen til den andre opprettholdes: forsinkelse og ikke-identisk tilbakegivelse ivaretar den første giverens annenhet, og dermed frihet.²⁵⁵

Begbie ser Milbanks resonnement som nyttige perspektiv på hva som skjer i musikalsk improvisasjon, særlig når flere spiller sammen. Teologisk forstår han utvekslingen og interaksjonen i improvisasjon og samspill som at musikerne gir hverandre sin tid. Man gir sin tid til en annen, slik at den andre personens distinkte temporalitet kan involvere seg med ens egen, og vice versa.²⁵⁶ I den enkeltes improvisasjon gis tid som gave til de andre spillende, som tilbakegir og videregir med en forsinkelse, uforutsigbarhet og ikke-identisk repetisjon som ivaretar alles annenhet og frihet overfor hverandre.

Det som gis er ikke egentlig en gave man kan velge å respondere på eller ikke, men en "givelse" som man selv *gis* i og gjennom til å delta i dynamisk og relasjonell frihet: man "settes fri" fra selv-bundethet til "å være". Den improviserende kastes ikke bare tilbake på seg selv for å lage sin egen musikk. Heller ikke konfronteres man med halvferdige musikalske tema som man av egen kraft må finne et nødvendig svar på. Begbie ser paralleller mellom slike perspektiv på improvisasjon og en forståelse av forløsning og frelse som gave.²⁵⁷

Til forskjell fra konsepter knyttet til utøvelse, kan improvisasjon dermed i større grad synes å romme en erfaring av frihet: den er ikke notebunden, mindre forhåndskalkulert og tilsynelatende mer kontingent. Begbie problematiserer likevel et for skarpt skille mellom utøvelse og improvisasjon. Det finnes ingen utøvelse, selv ikke av notert musikk, som ikke også inneholder improvisatoriske elementer. Videre er selv såkalt fri improvisasjon mer bundet av ulike betingelser enn det som ofte antas. I denne sammenhengen støtter Begbie seg bl.a. på Gadamer's hermeneutikk om at det kun er gjennom kulturelt integrert felles kunnskap vi kan forstå verden vi lever i. Begbie hevder at dette er noe den improviserende vet godt. Heller ikke improvisasjon baseres på en *tabula rasa*, kreativitet oppstår ikke i et tradisjonsfritt miljø. Man improviserer innenfor rammer som er gitte. Forestillinger om fritt

²⁵⁵ John Milbank, *Can a Gift be Given? Prolegomena for a Future Trinitarian Metaphysic* (1995), i Begbie 2000, s. 248.

²⁵⁶ Begbie 2000, s. 207.

²⁵⁷ *Ibid*, s. 254.

uttrykk, fri musikk og original og ny musikk, må revurderes med bevissthet om dette. Forsøk på musikk forstått som fri fra tradisjoner, ender i ufrihet.²⁵⁸

Av større teologisk interesse enn forestillinger om fri improvisasjon, er det Begbie kaller *foregripende* improvisering. Her improviseres det ikke over den lydende akkorden, men over den som kommer, eller mer presist: den som kommer til å komme. Dette skjer på lignende vis også i notert musikk, f.eks. ved at melodisk avspenning skjer over en uoppløst og usikker harmoni.²⁵⁹ Begbie utvikler likevel ikke dette som ressurs for videre undersøkelse av hva det vil si å forstå teologisk, men kan forstås som å mene at innsikt i improvisasjon først og fremst åpner perspektiver innenfor en foreliggende teologisk metode der det å fortolke bibeltekst med sikte på å utvikle systematikk på sett og vis utgjør det teologiske prosjektet. Improvisasjon kan ikke erstatte eksegetisk, tekstlig arbeid, men avdekke og artikulere teologiske strømninger i bibeltekster.²⁶⁰

Mot slutten av *Theology, Music and Time* etterlyser Begbie riktignok en performativ modus i teologien:

If music is allowed room as a welcome and serious dialogue-partner in theology in the future, then clearly, some of theology's most embedded ways of working will be

²⁵⁸ Ibid, s. 217ff. Det kan i denne sammenhengen innvendes at improvisasjon kunne vært en bedre inngang til avhandlingens tematikk enn utøvelse. Utøvelse kan synes å begrense mulighetene for nye modus for forståelse ved å være for nært relatert til skrevet partitur, nesten ekvivalent med skrift, slik at å utøve kun blir å "gjøre det som står i noten." Bruce Ellis Benson anser performativitetskonseptet som lite treffende for det utøveren selv tilfører i fortolkningen, og anser improvisasjon som en bedre og åpnere modell, og egentlig uunngåelig som element i teologisk interpretasjon av bibeltekst. I den sammenheng utvikler han også kort en refleksjon om improvisasjon av jazz og tekst knyttet opp mot Gadammers hermeneutikk, Benson 2011, s. 296, 298, 302. Nathan Crawford utvikler en mer helhetlig tilnærming til teologi forstått som improvisasjon, bl.a. med bruk av elementer fra Heideggers teori om forforståelse, Crawford 2011, s. 85-90.

Med støtte i Begbies forståelse av improvisasjon og tid, kan det argumenteres for at det ikke bør skilles for skarpt mellom utøvelse og improvisasjon. Utøvelse inneholder alltid improvisatoriske elementer, og improvisasjon er aldri fri, men utfoldes på temporalt gitte betingelser, som utøvelse. Improvisering som ressurs for nye teologiske måter å forstå på har tilsynelatende opplagte fordeler: den synes friere og tar mer sjanser i flyt med tiden, og kan fremstå tydeligere på at den skjer bare her og nå, osv. Det kan også argumenteres for at improvisasjon gir en mer multitemporal erfaring enn en utøvelse som til sammenligning bare synes å følge klokkenes lineære, kvantitative tid. I denne avhandlingen fremholdes det imidlertid at nettopp derfor er utøvelse og forståelse i utøvelse tydelig temporal og kontingent. Improvisasjon står alltid i fare for å "ta seg litt god tid", ved å se seg selv som kvalitativt annerledes og utskillbar del fra utøvelsens tid. Slik kan den paradoksalt nok få noe statisk over seg. Utøvelsen går alltid entydig mot sin slutt.

²⁵⁹ Ibid, s. 221.

²⁶⁰ Ibid, s. 222. Begbie tolker måten Den Hellige Ånd opptrer i Apostlenes gjerninger kap. 2 som foregripende improvisasjon.

questioned. One of the most obvious challenges music will present is to ask theology if it is prepared to integrate a “performative” mode into its work.²⁶¹

Begbie anser at musikkens utfordring til teologien kommer særlig av musikkutøvelsens karakter av å iverksette og handle muligheter.²⁶² De teologiske implikasjonene av en slik performativ vending blir imidlertid ikke utviklet.

4.1.4. Vurdering av Begbie

Begbie argumenterer for at musikk blir meningsfull gjennom samspillet mellom musikkens temporale prosesser og et uendelig mangfold av temporale prosesser som former våre liv i verden. Det er dette samspillet som vil kunne være av betydelig teologisk interesse,²⁶³ og i stor grad er det dette samspillet denne avhandlingen også vil undersøke videre.

Påpekningen av at *inventio* også betegner prosessen med å oppdage den musikalske ideen, og at det å oppdage en musikalsk idé er umulig å skille fra det å tenke hvordan den kan utvikles,²⁶⁴ er også betegnende for denne avhandlingens metodiske utfordringer. Ideen, den musikalske og/eller tekstlige, må spinne avgårde uten å vite hvor, samtidig som det hele tiden ligger en visshet om målet allerede i *inventio*. Den innledningsvis skisserte mangelen ved nyere forskning, at den ikke har et metodisk grunnlag som gir føringer for utviklingen av tematikken, kan kanskje beskrives som at *inventio*-dimensjonen mangler - man har gått rett på *elaboratio* uten først å ha latt *inventio*-prosessen skje som meningsutfoldelse i hendelse: sammenhengen mellom *inventio* og *elaboratio* kan slik forstås i lys av Gadammers formuleringer om at verket kommer til seg selv, at vi kommer til oss selv, virkeligheten blir mer egentlig og reist opp til sin sannhet – å høre *elaboratio* i *inventio*, som hendelse, som det som skjer i utøvelse, i spillet, kan være en måte å forstå på. Også i sin forståelse av skjønnhet, at den ikke finnes i første omgang ved å referere til en lære, enda mindre til en filosofi om skjønnhet, men ved erfaringen av en hendelse i historien for menneskene, der trinitarisk skjønnhet er blitt utøvd for menneskene, synes Begbie å ligge nært opp til en gadamersk oppfatning av hendelsens betydning for å kunne forstå.

²⁶¹ Ibid, s. 280.

²⁶² Ibid, s. 280.

²⁶³ Ibid, s. 13.

²⁶⁴ Begbie 2011, s. 97.

Men han gjennomfører ikke dette tankesporet ved å formulere mer grunnleggende hva en teologi basert på slik forståelse vil kunne innebære. Stadig understrekes utgangspunktet og forpliktelsen til å se hva musikk kan gi teologi ut fra det han kaller et "fokus på den treenige Guds handling, endelig avdekket i Jesus Kristus."²⁶⁵ Han synes oppmerksom både på faren for teologisk instrumentalisme, der musikk kun blir en beholder og et verktøy i teologiens makt, og på det motsatte, en teologisk estetisme der musikkens autonomi, der musikken må få tale for seg og møtes på egne premisser uten teologisk forforståelse, blir uangripelig mantra. Det synes likevel uklart hvordan begge disse grøftene skal unngås, f.eks. ved at teologien skal være "orientert" mot evangeliet om Guds forsoning med menneskene, og at "Evangeliets dynamiske momentum" skal bli tilgjengelig for musikken på musikkens egne distinkte måter.²⁶⁶

Begbies bruke av *perceived property* og konturteori, at det finnes distinkte emosjonelle egenskaper ved musikk oppfattet som ikke å representere noe annet, men som egenskaper ved musikken selv, kan føre til en noe grunn behandling av hva musikk kan bety. Ikke slik å forstå betydningen er nødt til å ligge i at den korresponderer med noe i mennesket, dets erfaringer e.l. Snarere argumenteres det i denne avhandlingen for at det vil være mer fruktbart å forstå musikkens emosjonelle egenskaper som at det som skjer i musikken, er "slik det er" med oss. Ikke tilsvarende og lignende, men at *det er med oss det som skjer i musikken skjer*. En konsekvens av forestillingen om at musikk ikke refererer til noe annet, men prinsipielt er selvholdt, fører lett til fengende, men grunne, immanente punchlinere som at musikken uttrykker kun seg selv, meningen ligger i tonerelasjoner, musikk er ren energi, osv. Dette blir ren estetisme, uten teologisk signifikans. Begbies utvikling av musikkens emosjonelle betydning som ressurs i teologi begrenses av at musikken stedvis kan synes å bli forstått slik, selv om hans siktemål er å overvinne en isolering både av musikk og teologi.

²⁶⁵ Begbie 2000, s. 278.

²⁶⁶ Begbie 2011, s. 12, 13.

4.2. Stolfus: Teologi og utøvelse

Det er på mange de teologiske implikasjonene av Begbies etterlyste performative vending Philip E. Stolfus utvikler i *Theology as Performance. Music, Aesthetics, and God in Modern Theology* (2006). Han plasserer Begbie som kanskje den mest interessante forfatteren innenfor den oppblomstrende diskursen etter år 2000, men hevder samtidig at han ikke følger opp konstruktivt de teologiske implikasjonene av den performative vendingen han etterspør.²⁶⁷

4.2.1. Utøvelse som forståelsesmodus

Theology as Performance åpner med henvisning til Paul Tillich og hvordan visuell kunst for ham ble en dimensjon ved menneskelig kreativitet der han kunne hente kategorier både til sin filosofiske og teologiske tankevirksomhet.²⁶⁸ Stolfus mener at selv om artistisk erfaring og estetisk refleksjon i de siste to tiår av det tyvende århundret ble reist som viktige problemfelt innen konstruktiv teologi, er ikke et tilsvarende perspektiv på musikk blitt utviklet. Arven fra Tillich har unnlatt å svare på to viktige spørsmål:

1. Er refleksjon over musikalsk materiale legitim ressurs for konstruktiv teologisk arbeid?
2. Kan teologisk metode og konstruksjoner tenkes innenfor rammen av modeller fra musikkutøvelse?

Stolfus mener at begge spørsmål kan besvares positivt, og at det faktisk allerede er slik at musikalsk materiale brukes i teologisk arbeid og påvirker teologisk metode og konstruksjon, om enn som et utematisert subplot i fortellingen om vestlig teologisk tenkning:

Viktige veiskiller i vestlig teologi er ifølge Stolfus intimt knyttet til refleksjon omkring musikkestetikk. Dette gjelder gjennom hele teologihistorien, og blir særlig tydelig hos Schleiermacher, Barth og Wittgenstein, som alle anerkjenner innflytelsen musikk har hatt ikke bare på deres personlige livserfaring, men også deres metodiske perspektiv og

²⁶⁷ Stolfus 2006, s. 15.

²⁶⁸ Paul Tillich, *On Art and Architecture* (1989), i Stolfus 2006, s. 1.

skrivestil.²⁶⁹ Schleiermachers subjektivistiske vending, Barths objektivistiske reaksjon og Wittgensteins språkspill-pragmatisme må forstås på bakgrunn av deres forhold til musikk. De har utviklet hver sin måte å behandle det Stolfus gjennomgående kaller “konseptet om Gud” på, sterkt påvirket av hver deres måte å lese og skrive om musikk.²⁷⁰

Med bakgrunn i disse tenkernes forståelse av forholdet mellom musikk og teologi, hevder Stolfus at en teologisk tilnærming til musikkutøvelse kan gi innblikk i og utfordre forståelsen av selve det teologiske prosjektet, og spør: Hva er teologiens spill? Er det et vitenskapelig spill? Eksegetisk? Deskriptivt? Sammenlignende? Konstruktivt? Metaforisk? Er teologi en lingvistisk aktivitet overhodet? For å forklare hva det teologiske forsøket er, skal man bare bruke enda flere ord? Ved å bruke musikkutøvelse som konstruktiv teologisk ressurs, vil Stolfus undersøke hvordan metodikken vil se ut, og hvordan “konseptet om Gud” vil se ut hvis en slik metodikk anvendes.²⁷¹

Med “konseptet om Gud” synes Stolfus å mene oppfatningen og ideen om Gud, slik denne i vid forstand kan tenkes, føles og settes ord på. Målet med hans utvikling av teologi som utøvelse er å se hva som skjer særlig med dette konseptet. Her kunne det oppstått et metodisk problem: å skulle vurdere hvordan “konseptet” om Gud vil se ut ved en teologi-som-performativitet-tilnærming kunne medført at man aldri egentlig utviklet en teologisk metode med ressurser fra musikkutøvelse. Man kunne risikere å forbli innenfor en strikt lingvistisk ramme der mulighetsbetingelsene for å forstå egentlig ikke ble tematisert, siden forståelse allerede var definert som å konseptualisere, med dette begrepets konnotasjoner til noe visuelt, statisk, språklig arkitektonisk, bevissthetsbasert og analytisk. Stolfus hyppige bruk av begrepet “konsept” så vel som begrepet “konstruksjon”, viser en tydelig terminologisk påvirkning fra postmoderne lingvistiske strømninger. Stolfus forsøker likevel å unngå å forbli innenfor et forståelsesmodus der det tekstlige, lingvistiske, semiotiske og visuelle bare videreføres som suveren forståelsesmåte ved kritisk vurdering. For Stolfus innebærer teologi som performativitet i ytterste konsekvens et skifte i forståelsesmodus fra en arkitektonisk konstruktivistisk til en musikalsk-flytende performativ modus, der det som

²⁶⁹ Stolfus 2006, s. 1, 2.

²⁷⁰ Ibid, s. 2.

²⁷¹ Ibid, s. ix,x.

“skjer” med “konseptet om Gud” er at det må oppgis som enerådende ramme for forståelse, og suppleres med andre musikalsk informerte måter å forstå på.²⁷² Det vil imidlertid vurderes om slik måte å forstå på er noe Stolfus egentlig utvikler.

4.2.2. Formal og affektiv musikkestetisk diskurs som ulike teologiske program

Den vestlige musikkestetiske diskursen frem mot Schleiermacher, Barth og Wittgenstein deler Stolfus inn i to distinkte hovedlinjer:

1) Formalistiske tradisjoner knyttet til legender om filosofen Pythagoras og påfølgende pythagoreiske og neo-platonske skoler.

2) Affektive tradisjoner knyttet til den mytiske figuren Orfeus.

Den historiske utviklingen av denne todelingen danner bakteppe for undersøkelsen av de retoriske strategiene særlig hos Schleiermacher og Barth, mens Wittgenstein forstås som å kritisere begge disse tradisjonene og representere en tredje, performativ teologisk-estetisk metode. For lettere å forstå Stolfus videre argumentasjon, følger her en gjennomgang av hans historiske perspektiv.

Pythagoras og Orfeus som førmoderne teologiske ressurser

Estetikk som et eget modus for sansepersepsjon er fremmed både for klassisk og middelaldersk tenkning. I klassisk utdanning konnoterte konseptet *mousike* ikke først og fremst et artistisk uttrykk, men snarere undersøkelsen av harmoni, og ble sett på som den viktigste disiplinen i den matematiske *quadrievium* (aritmetikk, geometri, astronomi og harmoni). Mousike kunne også referere ikke-teoretisk til et vidt spekter av utøvd folkemusikk, instrumentakkompagnement og flertonal sang i forestillinger som dramatiserte lyrisk poesi. Det fantes ikke et stabilt vokabular for å reflektere omkring det Platon kalte “ordløs rytme og melodi”: “It is the hardest of tasks to determine what wordless rhythm and time (harmonian) signify, or what model worth considering they represent.”²⁷³ Stolfus

²⁷² Stolfus 2006, s. 258.

²⁷³ Platon, *Lovene*, 2.669b, e, sitert i Stolfus 2006, s. 35.

hevder at det i Europa derfor ble gjennom narrativer om Pythagoras og Orfeus at teologisk refleksjon om musikk kunne oppstå.²⁷⁴

Pythagoras-tradisjonen

Den historiske figuren Pythagoras (ca. 570-520 f.Kr) ble opphav til filosofisk praksis knyttet til numerologisk metafysikk. Mye tyder på at han var den første kjente tenker i Vesten som artikulerte en matematisk rasjonalisering av harmoniske forhold slik disse ligger til grunn for alle akustiske fenomen.²⁷⁵

Det pythagoreiske målet var å realisere harmoni, dvs. den ideelle sammenføyningen av rytmer og toner for å produsere holistiske musikalske modi. Symmetrien, enkelheten og hørerens behag inspirerte pythagoreisk spekulasjon om punkt, linjer, overflater, planeter, kropper, emosjonelle og kognitive tilstander, samfunn og gudskonsept. Rundt 500 f.Kr. hadde bevegelsen etablert myten om sfærenes harmoni, en musikk-metafysikk der det religiøse og åndelige livet ble forstått som en rasjonell bevegelse av sjelen eller intellektet mot å erkjenne de ideelle proporsjonene i universet. Sjelen skulle bevisstgjøre seg sitt harmoniske opphav, innhold og sin struktur for slik å erkjenne sin analogi med helheten. Noen grupperinger tilba Apollon, som de så på som kilde til enhetlig orden og rasjonalitet. Andre utviklet et mer abstrakt begrep om Den Ene, forstått som både grensen for alle ting, og som alle tings grenseløse variasjon. Stolfus ser her en utvikling innenfor pythagoreisk harmoni som forberedte en teologisk bevegelse fra polyteisme mot kritisk monoteisme.²⁷⁶

Platon påvirkes sterkt av pythagoreisk musikkestetikk, ikke minst av analogien mellom verden og sjelen. Hans beskrivelse av musikalsk materiale blir liknelser for rasjonell og spirituell opplysning og erkjennelse. Stolfus anser at Platons musikkestetikk på denne måten også innebærer teologisk konstruksjon: teologiske modeller hentes ikke fra aktualiteten i menneskets liv, men fra forestillingen om logos som former dette livet. Platon anser mousike som transcendental form, ultimat skjønnhet og enhet, og som mennesket må

²⁷⁴ Stolfus 2006, s. 18, 19.

²⁷⁵ Ibid, s. 19.

²⁷⁶ Ibid, s. 21.

strekke seg etter med sitt intellekt, etter først å ha fått orden på den relativt sett mindreverdige kroppen.²⁷⁷

Motiver i oldkirken knyttet til logos, form, proporsjon, orden, harmoni og enhet kan spores tilbake til Platons og pythagoreisk musikkestetikk. Clement av Aleksandria (ca. 150-215) beskriver jorden som et musikkinstrument og skapelsen som en musikalsk hendelse der Logos ved Den Hellige Ånd etablerer kosmisk, fysiologisk og spirituell harmoni av kaos.²⁷⁸ I kampen for monoteismen ser Athanasius (298-373) forholdet mellom musikeren og instrumentet som analogi til forholdet mellom Gud og verden. Han bruker musikkestetisk vokabular mot arianerne i argumentasjonen for en kristologi med likeverdig status mellom Sønnen og Faderen.²⁷⁹ Augustin (354-430) anerkjenner sin påvirkning av pythagoreisk og platonisk tenkning og ser musikk som en symbolsk representasjon av det spirituelle livet. I sin tidlige estetikk bruker han musikalske proporsjoner til å beskrive forholdet mellom den syndige menneskeheten og en rettferdige Gud.²⁸⁰

Luther ansees som en av pionerene innenfor sjangeren tysk hymnodi, var skolert i quadriviumen og komponerte salmemelodier. Han ser store likheter mellom prekenens "Ord" og musikken, og forstår musikk som et verktøy for å innpode og spre evangeliet. Han snakker om musikk på distinkte teologiske måter, som en gave ved siden av Guds Ord.

Stolfus anser Luther for metodisk å la musikkestetisk språk og språk om gudommelig attributter informere hverandre gjensidig. Han leser Luthers skrifter som preget av en bestemt utvikling i Vesten etter systematiseringen av musikalsk notasjon i det trettende århundret: etter den første trykkingen av musikk tidlig på sekstenhundretallet begynte musikk å bli forstått som en notert, fiksert form for uttrykk. Denne verksobjektiviteten, med sin egen eksistens overfor subjektet, gjør musikk til en "kunstform" med samme legitimitet som det trykte, skrevne verk. Stolfus ser dyptgripende paralleller i luthersk teologi: på samme måte som skrevne komposisjoner har en egen eksistens i forhold til den utøvde musikken, blir konseptet om "lære" i luthersk teologi begrenset til det litterære verket som

²⁷⁷ Ibid, s. 23.

²⁷⁸ Ibid, s. 25.

²⁷⁹ Ibid, s. 28.

²⁸⁰ Ibid, s. 29.

sola scriptura. Slik komposisjon abstraheres fra utøvelse blir tro skilt fra gjerning. Slik den arkitektoniske formen i en komposisjon sees som adskilt fra dets emosjonelle innhold, mener Stolfus at Luther forstår Gud som den perfekte objektivitet som radikalt abstraheres – *deus absconditus* – fra den menneskelige bevissthetens bestrebelse.²⁸¹

Den pythagoreisk-musikkestetiske utviklingen går videre fra renessansens og reformasjonens neo-platonske ontologier om den perfekte form og inn i moderne teorier for musikalsk formalisme, særlig representert ved Eduard Hanslick, som Karl Barth, ifølge Stolfus ufrivillig, støtter seg på.²⁸²

Orfeus-tradisjonen

Gjennom mye av den førmoderne perioden var den tydeligste motsatsen til pythagoreisk tankegang tradisjonen knyttet til myten om Orfeus, som temmer dyr, roer sjeler og kurerer sykdom gjennom sin musikkutøvelse. Selv om slike evner tidvis også ble tillagt Pythagoras, inneholdt kjernen i orfeusmyten akkurat det som spekulerende pythagoreanisme manglet, nemlig kroppsliggjøringen av musikkens affektive kraft. Orfeuslegenden ble et bilde både på de positive og negative eksperimentelle kvalitetene ved musikkutøvelse, og en bakgrunn for å utvikle forståelsen av frelsende pietet og teologisk immanens.²⁸³

De forskjellige versjonene av Orfeus' nedstigning til Hades uttrykker den terapeutiske kraften i hans musikkutøvelse: ved sin musikk gis han muligheten til å vinne sin kone Evrydike tilbake til livet. Mot slutten av sitt eget liv er han besatt av Apollon som solgud, og nekter å tilbe Dionysos. Dionysos får ham halshugget, men Orfeus' hode fortsetter å synge og profetere, mens det flyter nedover elven sammen med lyren og til slutt skylles i land på Lesbos.²⁸⁴ Denne avslutningen er blitt sett på som det ultimate symbolet på utøvelse, utøvelsens ustabilitet og det døde implisitt i det som animeres av musikk.²⁸⁵

²⁸¹ Ibid, s. 30, 31.

²⁸² Ibid, s. 3, 32.

²⁸³ Ibid, s. 33.

²⁸⁴ Ibid, s. 33.

²⁸⁵ Carolyn Abbate, *In search of Opera* (2001) i Stolfus 2006, s. 7.

Som bevegelse hadde Orfeuskulten klare likhetstrekk med Dionysoskulten, selv om Dionysos mer var knyttet opp mot dans og drama enn musikk i og for seg. Begge tradisjoner inneholder dramatiske riter karakterisert ved ekstatisk, orgastisk dans og beruselse, i tillegg til sakramental oppdeling og fortæring av menneskekropper, som man trodde inneholdt rester av Dionysos' guddommelig gnist. Musikk representerte kroppens mystiske krefter, og ble sett på som å ha sin eksistens forut for artikulering. Teologisk ble disse tidlige orfeustradisjonene en motsats til det pythagoreiske prinsippet om rasjonell enhetlighet slik denne ble gjort håndgripelig i Apollon. Kroppens helse ble realisert gjennom å motsette seg statisk, helhetlig systematisering, og gjennom anerkjennelsen av formers flerfoldighet.

Platon ønsker streng regulering av mulighetene for å utøve musikk, og vil forby artister som kun oppildner basale affekter og nytelsesbehov. For Platon er utøvd musikk kun avledet mimesis av ideer og former for sannhet. Kunst er etterligning av etterligning. Akkurat hvordan dette mimetisk korresponderende forholdet er, gjør han ifølge Stolfus ikke eksplisitt, og det er denne ubestemmeligheten ved musikkens representerende kvaliteter som gjør at Platon vil underlegge utøvende musikk streng regulering. Stolfus påpeker at utøvd musikk representerer et konstruktivt element av mysterium hos Platon som alluderer til høyere former for guddommelighet.²⁸⁶ Utøvd musikk blir et symbol på den uartikulerte og derfor ikke-kjennbare statusen til det som dreier seg om "å bli" (becoming),²⁸⁷ det som ikke er statisk ide eller form.

Aristoteles anerkjenner som Platon at hva musikk egentlig dreier seg om er vanskelig å definere. Men med det som utgangspunkt trekker han helt andre konklusjoner. Stolfus hevder at Aristoteles konstruerer en sammenhengende orfeus-musikkestetikk som utfordrer pythagoreisk quadriviumtenkning, både når det gjelder myten om planetenes harmoni og toner, tanken om ideer og former som første prinsipp, og forsøket på å redusere og kvantifisere alt til tall og nummer. Aristoteles alternativ er å se på musikalske modi og rytmer, det vil si den erfarbare, utøvde musikken som mimetisk for ulike emosjonelle tilstander.²⁸⁸ Ved å generere patos gir musikken både tilhører og utøver psykologiske og

²⁸⁶ Stolfus 2006, s. 35.

²⁸⁷ Ibid, s. 36.

²⁸⁸ Ibid, s. 37.

fysiologiske goder.²⁸⁹ Publikum innehar en aktiv rolle, siden deres affekter beveger seg i sympati med utøverens. Slik er hørselen i følge Aristoteles mer verdifull enn synet, smaken og berøringssansen, siden de kun er tegn på ting, og ikke deltar i følelsen av dem. Utøvd musikk har genuin religiøs verdi, fordi den renser følelsene gjennom en terapeutisk katarsis.²⁹⁰

Teologisk innebærer en slik affektbasert estetikk en avvisning av Den Ene som primært prinsipp. Stolfus hevder at Aristoteles teologiske konstruksjon er nært knyttet til verdien av mangfoldigheten i følt erfaring. Aristoteles åpner opp en fundamentalt annerledes forståelse av guddommelighet enn den pythagoreiske ved å bruke musikk som empirisk komponent i sin teologiske konstruksjon.²⁹¹

Orfeusmytenes tematisering av musikkens emosjonelle og kurerende effekt kan sees i tidlige kristne katakombetegninger. Bildet av Orfeus spillende på lyren til sine sauer eller til ville dyr ble et symbol på den kristne forløsningen. Som en ny Orfeus ble Kristus en skald som konverterer og gjenoppliver sjelene gjennom musikk. I den konverterte Augustins *Bekjennelser* skjer en reorientering fra pythagoreisk tankegang til et mer affektivt språk. Lingvistiske konsepter korresponderer til affektive tilstander, som musikalske modi kan kobles opp mot for å bevege sjelen.²⁹² Særlig kan denne vendingen mot orfeustradisjonen leses i Augustins tematisering av temporalitet. Den menneskelige bevissthet orienterer seg gjennom å delta i tidens flyt slik denne erfares blant annet gjennom musikalsk utøvelse. I motsetning til pythagoreiske og neo-platonske oppfatninger om harmonisk uforanderlighet, hevder Stolfus at Augustin på denne måten utvikler sitt gudskonsept gjennom refleksjon omkring selve temporaliteten i utøvd erfaring.²⁹³ Musikkens temporalitet og ikke-varighet blir et verktøy for å forstå kosmos som skapt i et øyeblikk i tiden, og til en teologisk konstruksjon av en mystisk utøvende trinitarisk subjektivitet hinsides menneskelig fatteevne, men paradoksalt reflektert i den trefoldige temporale bevisstheten om selvet.²⁹⁴

²⁸⁹ Ibid, s. 36.

²⁹⁰ Ibid, s. 37.

²⁹¹ Ibid, s. 38.

²⁹² Ibid, s. 40.

²⁹³ Ibid, s. 41.

²⁹⁴ Ibid, s. 42.

Dette temaet dukker opp igjen i middelalderens mystikklitteratur, der menneskets manglende evne til å fatte dybden i musikalsk mening blir en analogi for umuligheten av å verbalisere kraften i mystisk erfaring. Samtidig fører erfart og faktisk musikalitet til fornyet verdsettelse av det kroppslige ved musikalsk og religiøs erfaring.²⁹⁵ Religiøs erfaring av anger, som ble sett på som avgjørende for frelsen, ble hevdet å kunne forårsakes av musikk. I ytterste konsekvens kunne musikk bli forstått som å skape frelse.²⁹⁶

Sammen med utviklingen av ny, monodisk sangpraksis på 1500-tallet, ble orfeisk materiale på ny knyttet til aristotelisk mimesis. Mot renessansens polyfoni hevdet bl.a. Vincenzo Galilei (1520-91) at matematisk formalisme kun kiler i øret uten å skape dydige effekter hos høreren. Musikalske fraser skal heller forstås som uttrykk for spesifikke konsepter avledet fra den tilhørende teksten som synges. Ifølge Galilei vil tekstavlede konsepter bevege tilhøreren og vekke den samme følte responsen som hos utøveren og komponisten. Musikkens primære funksjon skal ikke være å følge en kunstig impuls til å imitere kosmisk harmoni, men å følge den naturlige impulsen til å uttrykke følelsene. Musikk skal orientere seg omkring den menneskelige erfarings ekspressivitet.²⁹⁷

I sin positive holdning til å synge salmer forfekter John Calvin i følge Stolfus en helhetlig affektiv estetikk, der affekt sees på som å komme særskilt fra Den Hellige Ånd. Han vil begrense salmetekster til *sola scriptura*, siden musikken må komme fra Gud, og hjertet og affekter må følge intellektet. Men selv om calvinistisk musikk-estetikk slik betinges av tekst, avviker den fra Luthers pythagoreiske tendenser og favoriserer potensialet i affektene for å utløse pietet ved kraften fra Den Hellige Ånd.²⁹⁸

Med bakgrunn i bl.a. Galileis innflytelse, økte orfeusmytene i popularitet som materiale i de tidligste operaene, og det var en økende tendens hos musikkteoretikere på 17- og 18-hundretallet til å utvikle affektlærer og uttrykksteorier. Stolfus anser at denne utviklingen

²⁹⁵ Ibid, s. 42.

²⁹⁶ Ibid, s. 44.

²⁹⁷ Ibid, s. 45, 46.

²⁹⁸ Ibid, s. 45.

når sitt teologiske høydepunkt hos Schleiermachers samtidige i romantikken, Wilhelm Wackenroder, og som Schleiermacher låner fra i sine estetiske refleksjoner.²⁹⁹

Stolzfus ser en stor innvirkning på utviklingen av “konseptet om Gud” i vestlig tradisjon fra både pythagoreiske og orfeiske tradisjoner. Han mener at begge linjer viser at musikkestetikk har spilt en større rolle i utviklingen av vestlige teologiske forestillinger enn hva som hittil er blitt anerkjent: pythagoreisk materiale kan spores frem til konsepter om en uforanderlig og evig Gud, vektlegging av formale, objektive kristologiske egenskaper, og nedvurderingen av kropp, følelse, seksualitet og materiale knyttet til empiri og hverdag. Parallelt er det orfeiske gudskonseptet synlig i formers mangfoldighet, flytende, ekstatiske epifanier og i trøstende, terapeutiske gudsbilder. Stolzfus påpeker at orfeustradisjonen tidvis har tendert mot oppfatninger av at musikk selv kan forstås som å forårsake frelse, noe som har gjort subjektiviteten i menneskets estetiske erfaring, særlig hos artisten, til den avgjørende rammen for å konseptualisere Gud, og der forestillingen om Den Hellige Ånd på sett og vis likestilles med menneskelige kreative evner.

De pythagoreiske og orfeiske tanketradisjonene om musikk er derfor to estetiske diskurser som også utgjør to forskjellige teologiske program.³⁰⁰

4.2.3. Musikalsk og teologisk kritikk av moderne teologi

Stolzfus hevder at det stadig er problematisk for teologisk tenkning å forhandle avstanden mellom tekstbasert metafysikk og artistisk fremstilt mening, ofte ansett som abstrakt, ikke-representerende, ikke-referensiell og non-kognitiv. Resultatet er blitt mange uklare og ofte selvmotsigende teologiske ansatser om musikk, som først og fremst har det til felles at de forsøker å få erfaring knyttet til musikk til å stemme med de forpliktelsene man opplever å arbeide under i tekstbasert metafysikk.³⁰¹

²⁹⁹ Ibid, s. 3, 46.

³⁰⁰ Ibid, s. 48.

³⁰¹ Ibid, s. 4.

Stolfus vil med sin tilnærming unngå slik ad hoc-tenkning, og sikte seg inn mot en mer koherent teologisk måte å snakke og skrive om musikk. Hans to hovedproblemstillinger - hvorvidt refleksjon over musikalsk materiale er en legitim ressurs for konstruktiv teologisk arbeid, og om teologisk metode og konstruksjoner kan tenkes innenfor rammen av modeller fra musikkutøvelse - stilles derfor som en kritikk av moderne teologi, rettet både fra musikkens område og fra teologien selv.

Musikalske føringer

Kritikken fra musikkens hold bygger Stolfus på forhold knyttet til nyere tendenser innen pedagogikk, fremføringspraksis og postmodernistisk musikkestetikk. Disse peker mot ny bevissthet på musikkens ontologi. I kontrast til modernistisk tankegang om musikk som uttrykk for det kreative geni, den emosjonelle narrativen, det skrevne partituret, den formale struktur og symbolsystemet, blir musikk nå forstått mer som et performativt fenomen, helt avhengig av den utøvelsestradisjonen den oppstår i for overhodet å bli forstått. Dette skjerper fokuset på relasjonen mellom utøver og lytter. Stolfus henviser til Joseph Kermans "helhetlige og humane" musikkestetikk basert på forholdet mellom lytter og utøver, der Kerman hevder at musikalsk utøvelse, med alle dens nyanser i gestikk og fortolkning, kan inngå i en kritisk og dialektisk aktivitet som ellers kun forbindes med lingvistisk rasjonalitet.³⁰² Stolfus spør om slike perspektiv fra og på musikkutøvelse også kan gi nye konseptuelle ressurser for teologi. Musikkestetikk, musikkteori og musikk-kritikk anføres her som eksempler på en interessant mellomposisjon: de er analytiske og lingvistiske aktiviteter, men uløselig bundet til et innhold som ikke kan reduseres fra det hørbare og utøvende.³⁰³

Teologiske føringer

Kritikken av moderne teologi fra teologisk hold baserer seg på et språk om handling, utøvelse og praksis. Stolfus påpeker at særlig europeisk teologi, både protestantisk og katolsk, har hatt som prosjekt å rekonstruere klassisk teori om skjønnhet, mens amerikansk protestantisk teologi i større grad har fulgt Tillich og avvist dette paradigmet. Stolfus viser til teologene Nicholas Wolterstorff, Frank Burch Brown og Gordon Kaufman, som har spilt en

³⁰² Joseph Kerman, *Contemplating Music: Problems in Musicology* (1985) i Stolfus 2006, s. 7.

³⁰³ Stolfus 2006, s. 7, 8.

viktig rolle i den estetiske vendingen bort fra klassisk teori om skjønnhet og til et språk om performativitet.³⁰⁴

Wolterstorff har argumentert for en avvisning av neo-platonske forestillinger om skjønnhet til fordel for estetikk basert på performativ handling. Kontra modernistisk diskurs om autonomi og desinteressert kontemplasjon, tematiserer han mangfoldet av måter kunst utøves på i en offentlig sfære. De ontologiske ledetrådene knyttet til et kunstverks handling gjelder ikke bare kunstverkets utøvelse, men også måten det er et "objekt" for artistens intensjon og et "instrument" for å skape effekt hos publikum. Kunst handler simultant på mange forskjellige måter, og dens mening er knyttet like mye til dens offentlige mottagelse som til dens kreative opphav.³⁰⁵ Stolfus anser Wolterstorff for slik å integrere objektivistisk og funksjonalistisk estetikk. Han hevder imidlertid at hans prosjekt ikke følges opp på en teologisk konstruktiv måte som åpner opp hans tradisjonelle terminologi og estetiske konstruksjoner for kritisk granskning.³⁰⁶

Brown hevder at forståelse av kunst synes å være fanget i et metafysisk perspektiv av enten formalistisk eller ekspressiv karakter, og at det behøves en ny estetisk tilnærming som også inkluderer bredere moralske, politiske og spirituelle kontekster og interesser. Til gjengjeld må teologien gjøre sin "estetikk-hjemmelekse," særlig i forhold til temaene sannhet, mening, innhold og metode.³⁰⁷ Stolfus forstår Brown som å forsøke å transformere tekstlig ontologi til en performativ ontologi: religion involverer en rekke tilsynelatende abstrakte og tekstlige realiteter, men som likevel, på samme måte som musikk, er i en kontinuerlig tilstand av kontekstualisert utøvelse. På samme måte som musikere må de troende ta ansvar for fantasifullt og kreativt å gjenskape og utøve tradisjonen. Brown hevder derfor at en sunn tradisjon ikke må autorisere "partiturer" og praksiser for all tid, men være responsiv for kreativ bevegelse. Stolfus anser at det i Browns performative estetikk impliseres et gudskonsept som relativiserer absolutte krav. Dette er et gudsbilde han ville sett at Brown undersøkte nærmere og gjennomgikk konsekvensene av på bakgrunn av de analogiene han

³⁰⁴ Ibid, s. 8.

³⁰⁵ Nicholas Wolterstorff, *Art in Action: Toward a Christian Aesthetic* (1980) i Stolfus 2006, s. 2, 8, 9.

³⁰⁶ Stolfus 2006, s. 8, 9.

³⁰⁷ Frank Burch Brown, *Religious Aesthetics* (1989) i Stolfus 2006, s. 2, 9, 10.

finner mellom musikk og religion. Men som hos Wolterstorff følges ikke prosjektet opp teologisk konstruktivt.³⁰⁸

Kaufman adresserer både Wolterstorff og Brown ved å undersøke om kunstverk kan tenkes som uttrykk ikke bare for forutgående lære, men også som “statements” på egne ben, som slik bidrar direkte til teologisk forståelse og den kontinuerlige teologiske samtalen. I så fall kan det være slik at nye tanke- og forståelsesbaner oppstår først i kunsten, for deretter å vise seg i teologi og filosofi. Da ville det være et metodisk feilgrep å forstå teologisk virksomhet “begrenset til de verbale produksjoner fra laugene av teologer”.³⁰⁹ Adekvat forstått skulle teologi inkludere alle former for menneskelig ekspressivitet og interaksjonen mellom disse. Mer teologisk oppmerksomhet måtte da bli gitt til spesifikke visuelle og musikalske evner for forståelse og analyse. Denne type forståelse og analyse kan også sies å kritisere seg selv gjennom sitt eget materiale og egne prosesser – gjennom suksessive fremstillinger av et verk.³¹⁰

Dette krever ifølge Kaufman en endring i vår forståelse av teologi. Teologi forstås oftest som basert på spesifikke kilder – Bibelen, læren, religiøs erfaring, konseptet om Gud og løftet om frelse. Teologiens oppgave oppfattes da som å tradere og formidle disse i lingvistisk baserte formler, det vil si i bestemte former for kunnskap. Kaufman påpeker at artistiske disipliner, særlig i deres kreative og performative dimensjoner, tenderer til å operere annerledes, nemlig ut fra en kultivering av innsikt, evne og øvelse i å skape det nye og å handle kreativt i verden. Han mener at teologi kan forstås og forstå seg selv langs lignende, praksisorienterte linjer:

We would seek to appropriate Scripture and tradition, not simply to know something we did not know before, but for the redemptive purpose of creating the new, enabling a new praxis. Theology and ethics, in this mode, would be understood as the imaginative/reflective dimension of our (Christian) praxis, with which we are working toward the creation of a new world, (...).³¹¹

³⁰⁸ Stolfus 2006, s. 9, 10.

³⁰⁹ Gordon Kaufman, *Theology, the Arts, and Theological Education* (1994), s. 17, i Stolfus 2006, s. 10.

³¹⁰ Stolfus 2006, s. 10.

³¹¹ Gordon Kaufman, *Theology, the Arts, and Theological Education* (1994), s. 19, i Stolfus 2006, s. 11.

Kaufman anser at en bevisstgjøring av forståelsesmodeller fra performativ kunst vil gjøre oss i stand til å integrere praksis og refleksjon på en mer effektiv måte enn hva som hittil har vært mulig. Ved å la musikkutøvelse angi modeller for teologiske performative forståelsesmåter, vil Kaufman flytte det Stolfus forstår som teologiens konstruktive senter fra en tekstlig estetikk til en performativ.

Stolfus nevner det ikke, men her nærmer Kaufman seg Gadamer i sin tilnærming til forståelse og utøvelse: hermeneutikken inkorporerer en artistisk dimensjon, musikalsk eller lingvistisk spiller man spillet og deltar i samtalen, dvs. utøver det som spillet krever. Musikkleken, utøvelsen av det teologiske spillet, "tar over" utøveren uten på noen måte å innskrenke utøverens frihet og kreativitet. Kunstutøvelse blir et offentlig spill der nye modi for menneskelig kreativitet erfares og deles.³¹²

4.2.4. Stolfus' vurdering av Begbie

Stolfus beskriver en oppblomstring av teologiske kommentarer om musikk og musikkestetikk etter år 2000. Utviklingen kjennetegnes av en bevisst avstandtagen fra tidligere diskurs som i stor grad har vært begrenset til liturgi, kirkemusikk og hellig musikk på den ene siden, og teologisk estetikk om skjønnhet på den andre. De nye tilnærmingene integrerer analyser av musikk mer på musikkens egne betingelser enn tidligere ved at det gjøres undersøkelser av selve det musikalske materialet og den sosiale konteksten som produserer det.³¹³

Stolfus anser i stor grad Begbie som opphavsmann til det han mener er den mest interessante utviklingen, nemlig "teologi gjennom musikk"-tankegangen, slik denne utvikles i *Theology, Music and Time*. Måten Begbie plasserer musikkens mening i hvordan rytmisk og tonalt materiale relaterer gjennom tid, slik at subjektet oppfatter og erfarer multidimensjonal temporal relativitet i løpet av en musikalsk fremføring, gir i følge Stolfus nye føringer for fortolkning av bevegelsene mellom spenning og avspenning både i bibelske narrativer og i tradisjonelle teologiske konseptuelle strukturer. Han anerkjenner også

³¹² Stolfus 2006, s. 11.

³¹³ Ibid, s. 12.

Begbies bruk av dynamikken i improvisering som utgangspunkt for utviklingen av nye tankemodeller om menneskelig frihet gjennom gitte begrensninger og interrelasjonell gave og videregivelse. Samtidig finner han Begbies skepsis til subjektiv og konstruktiv redegjøring innenfor musikalsk eller teologisk diskurs utilfredsstillende. Den fører til at det ikke utvikles ny teologi på bakgrunn av det han finner av musikalske ressurser. Begbies modeller for musikalsk utøvelse tjener kun til å forsterke eller rekonseptualisere den treenige Guds allerede eksisterende "*cantus firmus*".³¹⁴ Stolfus viser til Heidi Epsteins kritikk av Begbie for dermed ikke å anerkjenne hvor innbakt musikk er i kultur, og å redusere musikk til enn en evangeliserende åpenbarer av kristne sannheter.³¹⁵ Som Kaufman vil Begbie ha større vektlegging i teologien på utøvd musikk i tillegg til litteratur og visuell kunst. Men Stolfus mener Begbies tilnærming kun vil gi teologien et estetisk verktøy til et ad hoc-program, og ikke føre til en mer grunnleggende ny forståelse verken av teologisk metode eller sentrale konsept i den teologiske tradisjon. De stedene Begbie ifølge Stolfus tematiserer et gudskonsept, er det ikke for å utvikle dette på bakgrunn av sine funn, men som en identifisering av det gitte som setter en lang rekke begrensninger for jazzartistens kontingente utøvelse og improvisasjon.³¹⁶ De teologiske implikasjonene av en performativ vending forblir i all hovedsak ikke utviklet, siden Begbie kun antyder at musikkutøvelsens karakter av å iverksette muligheter, "handle" muligheter, vil kunne rokke ved teologiens mest grunnleggende arbeidsmetoder.³¹⁷

4.2.5. Schleiermacher, Barth og Wittgenstein

For Stolfus er det derfor tydelig at Begbies performativitet egentlig ikke gir nye måter å tenke teologisk og forstå teologi på. Utviklingen av teologi-gjennom-musikk gir ikke en tilstrekkelig estetisk redegjørelse av musiseringens og performativitetens relevans for teologien.³¹⁸ Han mener at noe grunnleggende mangler: bevisstheten om hvordan utviklingen av musikkestetiske konseptuelle system og de teologiske symboliseringene³¹⁹ som fulgte dem, har påvirket konvensjoner innenfor språk og erfaring, og hvordan disse systemene nå står for oss som kategorier å tenke innenfor i dag. Ved å se på

³¹⁴ Begbie 2000, s. 278, sitert i Stolfus 2006, s. 15.

³¹⁵ Heidi Epstein, *Melting the Venusberg* (2004) i Stolfus 2006, s. 15.

³¹⁶ Stolfus 2006, s. 15.

³¹⁷ Begbie 2000, s. 280 sitert i Stolfus 2006, s. 15.

³¹⁸ Stolfus 2006, s. 12.

³¹⁹ Det antas at Stolfus her mener teologisk materiale knyttet til musikkrefleksjon.

Schleiermachers, Barths og Wittgensteins arbeider med musikk og teologi, vil han både utvikle nye perspektiv på eksisterende diskurser og åpne nye refleksjoner. Hans sentrale siktemål er å analysere de teologisk konseptene “uttrykk”, “form” og “performativitet”, slik disse relaterer henholdsvis til Schleiermacher, Barth og Wittgenstein. Han tolker deres primærtekster for å illustrere sammenhengen mellom musikkrelaterte refleksjoner og teologiske konstruksjoner.³²⁰

De tre følgende delkapitler er en gjennomgang av Stolfus’ vurderinger av disse forfatterne, for slik å tydeliggjøre hans avsluttende resonnement.

4.2.5.1. Schleiermacher og musikk som uttrykk for følelse og stemning

Schleiermacher fascineres av affektiviteten i musikkens umiddelbarhet, som inspirerer hans forståelse av pietet som et uttrykk for *Gefühl*, hans definisjon av teologi som det mest direkte uttrykk i ord for gudfryktige følelser, og hans gudskonsept som “følelsen av total avhengighet”.³²¹

Måten Schleiermachers teologiske formuleringer er musikkestetisk informerte, kommer ifølge Stolfus av hans tilegnelse av samtidens uttrykksteori slik denne representeres særlig ved Wilhelm Wackenroder. Dette innebærer en avvisning av de tilgjengelige formalistiske alternativene representert ved Jean-Phillipe Rameau, Immanuel Kant og Friedrich Schelling. Schleiermacher finner at både klassisk teori om skjønnhet og Kants teori om smaksdom reduserer estetikk til den passive observatørens perspektiv.³²² I spørsmål knyttet til musikalsk og religiøs reseptivitet og forståelse foretar Schleiermacher en subjektivistisk vending og konstruerer ifølge Stolfus en moderne versjon av den affekt-musikkestetiske orfeustradisjonen ved å utvikle en musikkestetikk basert på refleksjon om menneskelig selvbevissthet.³²³

Schleiermacher har et særskilt teologisk problem for øye: mulighetsbetingelsene for å reflektere lingvistisk over såkalte ikke-representerbare former for det indre i mennesket og

³²⁰ Stolfus 2006, s. 16.

³²¹ Ibid, s. 2, 3, 51.

³²² Ibid, s. 89.

³²³ Ibid, s. 107.

dettes ekspressivitet.³²⁴ Han vil undersøke forholdet mellom det han ser som en slags innvendig musikalsk følsomhet og kreativitet, og dettes utvendige uttrykk.³²⁵

Den musikkestetiske debatten i Schleiermachers samtid skrev seg tilbake til spørsmål knyttet til affektlæren slik denne utviklet seg på 17- og 18-hundretallet. Musikk ble forstått som å vekke sensibiliteten i kroppen og emosjonelle disposisjoner i sjelen, og spørsmål som ble diskutert gjennom barokken og opplysningstiden gikk langs pythagoreiske og orfeiske linjer om hvorvidt denne effekten av musikk skulle forstås enten som produkter av en matematisk-arkitektonisk harmoni og rytmiske relasjoner, eller som melodiske konturer som korresponderte med retoriske eller ekspressive bevegelser i en tekst eller hos en skuespiller. Ved slutten av det attende århundret ble disse alternativene revidert og artikulert henholdsvis i Friedrich Schellings formalistiske kunstfilosofi og Wilhelm Wackenroders ekspressivistiske skrifter om kunst og musikk.³²⁶

Schellings formalisme

Schellings filosofi var preget av pythagoreisk tankegang og kognitiv formalisme inspirert av Rameau og Kant. Rameau forstod musikk som matematisk utledet vitenskap. Musikkens sted var ikke i heteronomt, melodisk uttrykk, men i autonom, harmonisk form. Musikk som universell kilde til fornuft manifesterer Guds ord, noe som gjør musikken til en overlegen og absolutt kunstform. Kant hevdet at all estetisk vurdering begynner med en desinteressert følelse av behag eller ubehag, som oppstår utelukkende i møte med objektets form. Form stimulerer den frie leken og harmonien i forestillings- og forståelsesevnene, som så genererer en intuisjon om formal hensikt eller hensiktsmessig harmoni i kunst og natur. I en slik sammenheng blir musikk å forstå som den frie skjønnetens konseptløse språk, som stimulerer tanken på en rikere måte enn andre kunstformer.³²⁷

Schelling følger Kants kategorisering av musikk som den kunstformen som ligger nærmest materiell ubestemmelighet, og Rameaus forståelse av musikk som den best egnede kunstformen til å suspendere den konkrete virkelighetens forvirring og i stedet direkte

³²⁴ Ibid, s. 50, 51.

³²⁵ Ibid, s. 53.

³²⁶ Ibid, s. 56.

³²⁷ Ibid, s. 57.

manifestere absolutt idé og form.³²⁸ Rytme, harmoni og melodi utgjør et modus der materielle ting og idéer er like.³²⁹ Schelling anser at prinsippet om tid slik det eksisterer i subjektet, er selvbevissthet. En bevissthet om rytmiske forløp blir da nøkkelen til essensen ikke bare i musikk, men i selve selvbevisstheten. Denne objektiveringen kaller Schelling en intellektuell intuisjon. Når musikk forstås intuitivt som ren form abstrahert fra affekt, blir den en kreativ kraft som transformerer forskjell til likhet.³³⁰ For Schelling fremstår Det Absolutte gjennom musikkens formale strukturer, som harmoniserer, forsoner og bringer urmotsetningen mellom det endelige og uendelige, det reelle og det ideelle, natur og moral, kropp og sjel, kunst og religion, til et totaliserende, desinteressert punkt i bevissthetens intuisjon.³³¹

Wackenroders ekspressivisme

Det ekspressivistiske alternativet i Schleiermachers samtid forholdt seg svært annerledes til forholdet mellom musikk og religion. Komponisten skulle føle affekten i sitt indre, for så å imitere den naturlig i melodiske fraser slik at den samme affekten kunne vekkes i lytteren. Guds frykt, tilbedelse, opphøyd kontemplasjon, religiøs iver og aksept av Guds vilje ble antatt å konnotere affekter som best kunne uttrykkes i musikk.³³² I et slikt perspektiv ble pietet noe inderlig, kunsten en bønn man måtte beveges av, og musikk den ultimate form for det gudfryktige i menneskets indre.³³³

Wackenroder kritiserer forestillinger og idealer om analytisk bevissthet og numeriske proporsjoner. Musikk skal heller forstås som selve urkunsten der mennesket prøver å uttrykke sine formløse affekter. Musikalsk uttrykk er derfor fundamentalt formløst. Forestillingsevnen, eller fantasiens, formgivende aktivitet settes i bevegelse av musikkens affektive krefter. Musikkens sensuelle kraft vekker fantasien, som transformerer det formløse og kaotiske om til de menneskelige affektens distinkte former. Det avgjørende for å forstå det kaotiske og formløse er derfor en estetisk orientering mot livet som helhet, det Wackenroder kaller Gefühl. Tenkere innenfor formale og pythagoreiske tradisjoner mangler

³²⁸ Ibid, s. 57.

³²⁹ Ibid, s. 58.

³³⁰ Ibid, s. 58.

³³¹ Ibid, s. 59.

³³² Ibid, s. 59.

³³³ Ibid, s. 63.

evnen til å føle uten ord, de kan kun tenke følelse, ikke erfare den. Ifølge Wackenroder går det et evig fiendtlig skille mellom det følende hjerte og all analytisk undersøkelse, og det følende hjertets erfaring har ontologisk prioritet fremfor reflekterende bevissthet.³³⁴

Gefühl involverer både reseptive og kreative momenter. Både artist og tilhører må være åpen for å overgi seg til den estetiske hendelsen, og la seg inspirere av den samme følelsen som skapte den: Gefühl gripes og forstås kun ved Gefühl. Denne mottakeligheten er en aristotelisk katarsis der subjektet åpner seg for en frigjøring og rensing av sine følelser. Samtidig er Gefühl også en aktiv, konstruerende og bevisst prosess, siden fantasifullt formgivende Gefühl ved hver erfaring må skape seg selv på nytt: hjertet lærer seg selv å kjenne i den musikalske lydens speil, gjennom musikalsk lyd lærer vi oss å føle følelse. Gefühl er derfor ikke en flukt inn i irrasjonalitet, men en levende bevissthet som på mange måter er overlegen den rasjonelle, objektiverende bevisstheten. Musikalsk følelse er en representasjon av den narrative flyten i selve tiden, og dermed også av vår opplevelse av selvbevissthet.³³⁵

I motsetning til Schelling, forener ikke Wackenroder religion og kunst i et desinteressert punkt eller en total enhet. Han anser heller religion og kunst som gjensidig forsterkende, ikke-hierarkiske dimensjoner av erfaring som kommer kraftfullt på subjektet. Særlig styrke tillegger han den rene instrumentalmusikken. Han opplever den som å skape behov for beskrivelse og forklaring, men at ordene kun kan bli rapsodiske, ekstatiske uttrykk for det som egentlig ikke kan uttrykkes. Likevel er det nettopp det religiøst-musikalske følelsekonseptet som kan romme en kultivering av teologisk fantasi, en fantasi som i sin tur former det kaotiske i musikken om til menneskelig affekt.³³⁶

Schleiermacher er av flere blitt forstått som å distansere seg fra kunst og kvasi-religiøs estetisme.³³⁷ Stolfus hevder likevel at for Schleiermacher blir Wackenroders tekster en visjon om instrumentalmusikk som den høyeste form for menneskelig ekspressivitet.³³⁸ For

³³⁴ Wilhelm Wackenroder, *Bekjennelser* (1796) og *Fantasier* (1799) i Stolfus 2006, s. 60, 61.

³³⁵ Stolfus 2006, s. 62.

³³⁶ *Ibid.*, s. 64, 65.

³³⁷ *Ibid.*, s. 74.

³³⁸ *Ibid.*, s. 65.

at teologi og religion overhodet skal kunne uttrykkes lingvistisk, må dette uttrykket utvikles og forstås i lys av et musikalsk uttrykk: teologiens språk må utfoldes i en større stil enn vanlig diskurs, med all den streben og artisteri språket kan formå. Musikk er det ideelle paradigmet å forstå også lingvistisk aktivitet innenfor: språket blir ikke esoterisk eller irrasjonelt, ettersom vår bevissthet struktureres av musikalsk affektivitet.³³⁹

Gefühl som metodisk bindeledd mellom musikkestetikk og teologi

Schleiermachers bruk av Gefühl er ifølge Stolfus til å begynne med en måte å kvalifisere mer visuelt orienterte forståelsesmåter. I 1799-utgaven av *Reden* brukes begrepet parallelt med Anschauung, for slik å gi vekt også til ikke-lingvistisk og ikke-billedlig umiddelbarhet. Religionens essens er verken tenkning eller handling, og orfeisk musikalsk følelse blir modell for konseptualiserende religiøs følelse.³⁴⁰ Gefühl er rammen for teologisk konstruksjon, f.eks. kristologisk, når Schleiermacher hevder at det unike ved Kristus grunner i Kristi egen følelse av det infinitte. Kristne kan overta Kristi Gefühl, ikke som én enkelt og forbigående følelse, men som en fundamental og hellig tristhet, en stemming, Stimmung, som akkompagnerer deres liv slik grunntonen er å høre i det tonale.³⁴¹ Likevel skriver han i *Reden* at "jeg skulle ønske at jeg intuitivt kunne gripe hvordan den artistiske sansen, ved seg selv, forandrer seg til religion... Men jeg skal aldri forstå det."³⁴² Han kan ikke si noe om veien fra kunst til religion, siden det ville innebære at det begge er basert på, altså erfaringen av Gefühl, ville være mulig å analysere.³⁴³

I *Weihnacht* (1806) overtar Gefühl helt i forhold til det visuelt orienterte Anschauung. Stolfus tolker dette som en tydeligere avvisning av pythagoreiske holdninger, og en kritikk av Schellings desinteresserte idealisme som ikke møter det partikulære og aktuelle i livet. Verket inneholder ingen dualisme der den reelle verden ufullkomment speiler en ideell verden. Alle karakterene i handlingen utviser Gefühl på sine distinkte måter og må interagere med hverandre i fellesskap for å realisere sitt følelsespotensiale. Verket består ikke først og fremst av beskrivelser av musikk eller bruk av musikalske metaforer, men

³³⁹ Ibid, s. 71.

³⁴⁰ Ibid, s. 69.

³⁴¹ Ibid, s. 73.

³⁴² Friedrich Schleiermacher, *Speeches* (1988), s. 82-83, sitert i Stolfus 2006, s. 76.

³⁴³ Stolfus 2006, s. 77.

bruker situasjoner der musikk utøves som strukturerende virkemiddel i plotet.³⁴⁴ Stimmung understrekes mer enn i tidligere tekster. Begrepet sammenfører idéen om harmoni og tilpasning med forestillingen om en subjektivt tilegnet, men likevel delt og fellesskapelig opplevelse av Gefühl.³⁴⁵ Musikalsk Gefühl blir en kulturell, felles utøvelse av pietet.³⁴⁶ Stolfus påpeker at i sin oversettelse av Platons skrifter, bruker Schleiermacher ofte Stimmung som ekvivalent til harmonia.³⁴⁷

Ifølge Stolfus forfekter Schleiermacher i *Weihnacht* det musikalske uttrykket som en konstruktiv måte å tenke om religiøs bevissthet. Siden han anser musikk som nonverbal, ikke-billedlig og ikke-objektivistisk, kan musikken gjøre krav på en unik Stimmung. Den er ikke religiøs, men ligner ved at den vekker en umiddelbar følelse helt annerledes enn hva ord og bilde kan. Religiøs musikk må derfor bli klar over både denne forskjellen og likheten, slik at den bedre kan animere ordene. Det ordene har deklart, må musikken gjøre levende.³⁴⁸ På samme måte som musikk slik blir en metafor for religion, blir religion en metafor for musikk. Slik julen er sentrert om "en enkelt lov", Forløseren, slik griper og orienterer musikk, på sitt beste og i sine ulike former, den affektive bevisstheten på en umiddelbar måte. Loven for musikken er ikke å forstå som et religiøst eller verbalt symbol, men en bevissthetsfunksjon parallell med pietet. Stolfus hevder at denne parallelle funksjonen i *Weihnacht* danner grunnlaget for Schleiermachers senere religionsdefinisjon og gudskonsept.³⁴⁹

Weihnacht legger også føringer for Schleiermachers senere perspektiver på musikk, slik disse fremkommer i hans estetikkforelesninger (1819, 1825, 1832-33). Musikk presenteres her som menneskelig handling, et direkte uttrykk for følelse og stemning, og en representasjon av selvbevissthet. Musikalsk Gefühl er uttrykk for det infinite.³⁵⁰ Musikken er en autonom kunstform som fungerer parallelt med forestillingsevnenes produksjon av bilder og konsepter, uten å følge bildenes og konseptenes modus for forståelse der representasjon skjer som

³⁴⁴ Ibid, s. 84.

³⁴⁵ Ibid, s. 79ff.

³⁴⁶ Ibid, s. 77.

³⁴⁷ Ibid, s. 79ff.

³⁴⁸ Ibid, s. 83.

³⁴⁹ Ibid, s. 84.

³⁵⁰ Ibid, s. 88.

korrespondanse. Musikk er friere, den har sin egen prosess i å representere den helhetlige bevegelsen i bevisstheten. Schleiermacher ser en parallell utvikling av stadig mer komplekse komposisjoner og den historiske bevegelsen til selvbevisstheten. På samme måte som språket har utviklet seg til en uendelig kombinasjon av menneskelige idéer, slik representerer mangfoldet i musikken mangfoldet i selvbevissthetens bevegelser. Musikken er likevel ikke idéer, men faktiske livstilstander.³⁵¹ I sin musikkestetiske tenkning stiller Schleiermacher artistisk følelse og stemning, selvbevissthetens kreativitet og bevisstheten om en høyere enhet og kreativitet, inn i gjensidig påvirkende relasjon. Stolfus hevder at han på denne måten baner veien for sitt fullt utviklede gudskonsept.³⁵²

Også i *Glaubenslehre* (1821-22, 1830-31) ser Stolfus en bruk av musikalsk Gefühl som konstruktiv teologisk ressurs, selv om kunst eller musikk som sådan ikke er tema for verket. Gefühl og umiddelbar selvbevissthet inngår i Schleiermachers definisjon av pietet på samme måte som de er sentrale i hans musikkestetikk, og Stolfus anser at adjektivet "umiddelbar" anvendes for å markere avstand til selvbevissthet forstått som konseptuell refleksivitet.³⁵³ Religionens rene uttrykk skjer gjennom ansiktsuttrykk/mimikk, gest, tonen i stemmen og (indirekte) i ord. Stolfus forstår Schleiermacher som slik å gi prioritet til det hørbare og estiske fremfor det rent verbale. Det religiøse uttrykket kan riktignok også fremstå i etisk handling og konseptuell tenkning, men kriteriet for hva som er adekvat religiøs kommunikasjon er hvor direkte denne kommunikasjonen står som uttrykk for de affektene pieteten vekker.

Stolfus vurdering av Schleiermacher

Stolfus anser Schleiermachers teologiske utfordring som å konstruere en forståelse som integrerer antitesene Selv og Annen. Han vil unngå både en tradisjonell dualisme mellom selvet og Gud, og en identitetsfilosofi på linje med Schelling der alt blir identisk i det ene og absolutte.

³⁵¹ Ibid, s. 91.

³⁵² Ibid, s. 92.

³⁵³ Ibid, s. 92.

Stolfus argumenterer for at Schleiermachers løsning er å låne fra sin musikkestetikk en forestilling om en selvbevissthet som lever i en verden der tiden skaper forskjell. Pietet er selvets mottakelighet, siden den ikke genereres av subjektet, men oppstår i det. Pietet er likevel ikke å forstå som en inaktivitet ved selvet: selvets spontane og aktive uttrykk kommer av bevissthetsens forutgående evne til positiv respons. Som i sin musikkestetikk, formulerer Schleiermacher både aktive og reseptive dimensjoner ved det gudfryktige subjektet, der differensierende tid, som motsetter seg enhet og absolutthet, ligger til grunn for det som beveger både artistisk og gudfryktig kreativitet.³⁵⁴

Det nye elementet i *Glaubenslehre* sammenlignet med hans musikkestetiske tenkning, er ifølge Stolfus utviklingen av konseptet om avhengighet. Absolutt avhengighet som uttrykk for Gefühl definerer essensen i pieteten. Schleiermacher anser likevel denne type følelse som annerledes enn Gefühl fordi den på en unik måte uttrykker bevissthet om relasjon til Gud. Bevissthet om egen totale avhengighet er det samme som bevissthetsen om å være i relasjon til Gud. Avhengighetsfølelsen er umiddelbar, og det er i den at bevissthetsen om Gud blir ett med selvbevissthetsen og gir den sin farge og tone.³⁵⁵

Schleiermacher innfører slik en distinksjon mellom avhengighetsfølelsen og de øvrige følelser som knytter an til musikalsk erfaring. Stolfus hevder at på dette punktet blir ikke argumentasjonen overbevisende: det er en strukturell parallell mellom måten Schleiermacher bruker konseptet om musikk i sin estetikk, og måten han bruker konseptet om avhengighetsfølelse i *Glaubenslehre*. Denne parallellen er ikke bare en analogi, men en helhetlig bruk av musikkestetisk terminologi til teologiske formål. Ved å bruke musikkestetisk språk om det selvbevisste, gudfryktige uttrykkets umiddelbarhet, finner Schleiermacher en vei videre fra kunsten som det mest direkte uttrykk for menneskelig følelse, til oppfatningen om at begrepet, konseptet og det uttalte ordet "Gud" i seg selv blir det som mest direkte og originalt uttrykker avhengighetsfølelsen.³⁵⁶ Forskjellen mellom musikalsk erfaring og gudsbevissthet er for Schleiermacher at avhengighetsfølelsen kun er total i den sistnevnte.³⁵⁷ Stolfus ser likevel ikke helt hvordan, siden Schleiermacher stadig

³⁵⁴ Ibid, s. 94, 95.

³⁵⁵ Ibid, s. 96.

³⁵⁶ Ibid, s. 97, 98.

³⁵⁷ Ibid, s. 99.

anvender et musikalsk informert språk om Gud, og hevder at kun gudfryktig selvbevissthet, som direkte uttrykk for Gefühl, kan gi grunnlag for fruktbart dogmatisk arbeid.³⁵⁸

Schleiermacher anser dessuten *Glaubenslehre* som en konsert, et artistisk mer enn et litterært verk, og i seg selv et uttrykk for den kristne forløsning.³⁵⁹ For ham er kristen lære en språklig intensivering på samme måte som musikk er en kunstnerisk intensivering. Begge er direkte uttrykk for følelse. Stolfus ser derfor ingen klar forskjell, og argumenterer for at Schleiermachers gudskonsept til og med kan sies å være *avledet* av hans musikkestetiske språk og tankemønstre,³⁶⁰ selv om Schleiermacher ikke eksplisitt innrømmer en formell metodisk sammenheng mellom sin musikkestetikk og sin teologi.³⁶¹

Stolfus kritiserer Schleiermacher for slik å forbli i det indre, han overviner ingen dualisme mellom selvet og Gud, mellom lingvistisk refleksjon og det ikke-representerbare i menneskets indre. Selvet er eneste utgangspunkt for hans beskrivelser både av musikk og religion.³⁶²

4.2.5.2. Barth og musikk som tidløst gyldig form

Schleiermacher konstruerer en musikkestetikk som hele tiden knyttes til generell refleksjon om menneskelig selvbevissthet. Barths tilnærming til musikk skjer nærmest utelukkende ut fra hans perspektiver på Mozarts verker. Hans beundring for de kompositoriske formene hos Mozart, koblet med kritikken av Schleiermachers ekspresjonisme, danner bakgrunnen for hans tanker om Guds autonomi, frihet og objektivitet åpenbart i "formen" Jesus Kristus.³⁶³ Stolfus argumenterer for at Barth dermed kan forstås innenfor rammene av en moderne pythagoreisk musikkestetikk.

Barth toner som oftest ned internaliserende språk om musikk.³⁶⁴ Det dreier som om kosmisk form og harmoni, hevet over selvbevissthet og differensierende tid. Stolfus kommer ikke inn på dette, men det kan argumenteres for at det kan være det sterke elementet av

³⁵⁸ Ibid, s. 100.

³⁵⁹ Ibid, s. 100, 101.

³⁶⁰ Ibid, s. 101, 102.

³⁶¹ Ibid, s. 105.

³⁶² Ibid, s. 95, 166.

³⁶³ Ibid, s. 2, 3.

³⁶⁴ Ibid, s. 117.

temporalitet i Bachs musikk, som gjør at Barth anser ham for å lide av et kunstig behov for å "forkynne".³⁶⁵ Han er fullt klar over en viss trangsynthet når det gjelder forkjærligheten til Mozart, og Stolfus forstår ham som å se en korrelasjon mellom sin kristosentrisme og sitt forsvar av Mozarts stil både overfor barokke forgjengere og romantiske etterfølgere. Barth ser Mozart som integrert i sin produksjon av teologisk tekst, han skriver med Mozart i ørene: tekst rekapitulerer musikalsk form, dvs. Mozarts sonateform, og musikken får en uunnværlig rolle i den teologiske tenkningen.

I sin behandling av Barth blir det grunnleggende spørsmålet for Stolfus hva det innebærer at musikken har en slik rolle i hans teologiske tenkning.³⁶⁶ Særlig utgjør det et paradoks ved Barths teologi at han, tilsynelatende mot egen metodologisk overbevisning, avleder teologiske ideer fra musikkestetikk. Stolfus hevder at formuleringer om musikalsk objektivitet og form slik disse forekommer i Eduard Hanslicks teori, blir direkte ressurser for Barths teologiske konstruksjoner. Forholdet mellom musikk og teologi blir riktignok aldri en åpning mot naturlig teologi for Barth, det finnes ingen naturlig vei til Gud uten gjennom Guds Ord og Guds åpenbaring i Kristus. Men musikken fungerer som parallell analogi for formen ved Guds objektivitet og frihet slik denne aktualiseres i Kristus.³⁶⁷

Hanslicks formalisme

Med sine standpunkt om autonom musikalsk formalisme reiste Hanslick den til da mest innflytelsesrike utfordringen for romantikkens musikkforståelse. Hanslick forstod musikk som en selvstående kunstform, og "ikke av denne verden". Da blir det metodisk feil å teoretisere ut fra det sansende, mottakende subjekt, slik dette skjer ved sentimentalt å korrespondere spesifikke emosjoner med spesifikt musikalsk materiale. Følelser som oppstår i forbindelse med musikk er kun symbolske assosiasjoner.³⁶⁸

Hanslicks alternativ er å reorientere musikkestetikken langs kantianske linjer mot det skjønne objektet. På samme måte som realvitenskapen må estetikk forholde seg til "selve saken" for å forstå det varige og objektive. Da vil man oppdage at musikk ikke har noen

³⁶⁵ Ibid, s. 118.

³⁶⁶ Ibid, s. 118, 119, 120.

³⁶⁷ Ibid, s. 108.

³⁶⁸ Eduard Hanslick, *Om det skjønne i musikken* (1854) i Stolfus 2006, s. 120ff.

hensikt utover seg selv, den er sitt eget endemål, et eterisk, abstrakt "annet" bestående av toner i kombinasjon. Musikkens innhold er former som beveger seg tonalt. Stolfus hevder at Hanslick på denne måten identifiserer skjønnets form, og at han bruker arkitektoniske og visuelle kriterier i forståelsen av musikk ved å anse den for å vise strukturelle relasjoner mellom deler, uten et definert emosjonelt innhold.³⁶⁹ Hanslick hevder likevel at musikken er annerledes enn visuell og litterær kunst ved at form og innhold er identisk. Han forstår form både som musikkens innhold og som musikken selv, i motsetning til følelse, som kun er musikalsk effekt. Hanslick sorterer dermed tradisjonell estetisk distinksjon mellom form og innhold, form og materie og objekt og subjekt inn under et overgripende formkonsept der musikk ikke har noe emosjonelt materiale eller innhold: den objektive formen har ontologisk prioritet.³⁷⁰

Likevel skal ikke form forstås kun innenfor rammen av matematikk, symmetri og proporsjon. Slike rammer kan fastslå musikkens fysiske form, ikke dens estetiske form. Denne kan kun forstås på bakgrunn av den rollen intellektet spiller i musikalsk komposisjon, det vil si komponistens evne til å skape musikalske idéer. Lytteren må innta en desinteressert *Anschauung* langs de linjene Schelling angir, for å forstå og bedømme det formale, skjønnets objekt.³⁷¹ Hanslicks formale musikkestetikk er slik en tilbakevending til det klassiske idealet om fri objektivitet og formal perfektjon. Han innrømmer at han personlig finner disse idealene representert spesielt tydelig i Mozarts symfonier, men musikkens spirituelle eller intellektuelle kraft kan likevel kun tilskrives dens tonale struktur.³⁷²

I årene rundt 1. verdenskrig oppstår en fornyet interesse for Hanslick og Mozart, bl.a. fremmet gjennom gjenutgivelser av skrifter av komponisten og musikkvideren Ferruccio Busoni. Stolfus anser Busonis pythagoreiske og formalistiske formuleringer om Mozart som nærmest urovekkende like Barths metaforer og perspektiv: man skal vende seg bort fra subjektiv sensualisme og mot objektivitetens sterke og skjønnets former. Barths forståelse av frihet og av Gud som den som elsker i frihet finner Stolfus uttrykt hos Busoni allerede i *Skisse til en ny musikkestetikk* (1907), der han beskriver absolutt musikk som fri fra

³⁶⁹ Stolfus 2006, s. 121, 122.

³⁷⁰ *Ibid*, s. 123.

³⁷¹ *Ibid*, s. 123.

³⁷² *Ibid*, s. 124.

materiens begrensninger. Menneskeheten vil aldri fullt ut forstå eller nå frem til frihet, men musikken er født fri, den er nesten inkorporeal, dens materiale transparent.³⁷³

Den nye objektiviteten som bred kulturell bevegelse fikk i 1926 navnet *Neue Sachlichkeit*.³⁷⁴ Man anså instrumentalmusikken som samtidens svar på platonske former, argumenterte for en ren musikk-skapelse uten følelse og uttrykk, kun som et spill av toner. Forestillingen om en rasjonell og logisk vilje til form forbandt musikalske strukturer til den intellektuelle aktiviteten i komponering, slik Hanslick hadde gjort.³⁷⁵

Guds annenhet og "Det"-musikk

Hanslicks formalisme, Busonis skrifter om Mozart og *Neue Sachlichkeit*-bevegelsen representerer slik estetiske ressurser som ifølge Stolfus har klare paralleller i Barths musikkestetiske språk.³⁷⁶ Hans retorikk mot romantisk diskurs om det indre i mennesket er tungt influert av platonsk og neo-platonsk språk og tanke. Stolfus hevder at det skjer et tydelig skifte hos Barth fra en ekspresjonistisk orienteringen i *Romberbrevet* (1919) til en eksplisitt objektivisme og realisme i *Kirkelig Dogmatikk*, påbegynt i 1932.³⁷⁷ Dette skiftet kan sees allerede i andreutgaven av *Romberbrevet* (1922), i polemikken mot religiøs og artistisk ekspresjonisme og schleiermachersk Gefühl og Stimmung. Slike psykologiske utgangspunkt ligger innhyllt i en seksualitetens og nytelsens "tåke". For Barth signaliserer Paulus stadfestelse av Guds kjærlighet "mens vi fortsatt var syndere" (Rom 5:8) det kristne evangeliets radikale uavhengighet av menneskelig evne til å motta eller høre det.³⁷⁸ Barths (neo-)platonske forståelse viser seg særlig i hans bruk av greske idealer som enhet og evighet, samt forestillingen om et rent uopphav for alle ting bak og i verden som fenomen. Dette opphavet er prinsipielt utilnærmelig og ukjennbart, men åpenbaringen muliggjør et minne om det og om en evig orden, totalt distinkt fra all annen viten. Konseptet om Gud utvikles som den helt andre, som ikke kan erfares eller beskrives, ikke kan observeres i historie, tid eller ting. Gud er erkjennbar kun som ukjennbar og totalt annen. Vi kan ikke utgå fra perspektivet til det bevisste subjektet for å forstå Gud: Gud som helt annen, som en

³⁷³ Ibid, s. 124.

³⁷⁴ Ibid, s. 125.

³⁷⁵ Ibid, s. 127.

³⁷⁶ Ibid, s. 127.

³⁷⁷ Ibid, s. 126.

³⁷⁸ Ibid, s. 128.

objektivering av ren annenhet, blir snarere Subjektet som observerer og objektiverer det menneskelige subjektet. Sannheten kan ikke observeres objektivt, for sannhetens objektivitet er det som konstituerer det observerende subjekt, og som subjektet er blitt observert ved før subjektet har observert noe som helst. Derfor kan ikke sannheten være avhengig av subjektets observasjon, sannheten kan ikke subjektiveres.³⁷⁹

Denne reverserte objektiviteten, der objektet manifesterer seg selv overfor det sansende og mottakende subjektet, finner Stolfus paralleller til i *Neue Sachlichkeit*-bevegelsens ønske om musikkens frigjøring fra subjektets føringer: personlig "jeg"-musikk avvises fremfor objektiv musikk forstått som "det"-musikk, en objektiv annenhet som handler tilbake overfor subjektet som transcendentalt Subjekt, et "Det" som lager musikk i det menneskelige subjektet.³⁸⁰ Forestillingen om dette transcendentale Subjektet kan ifølge Stolfus sees i Barths utvikling av et språk om objektiv sannhet forstått som førøsende subjektivitet, som handler tilbake på det undersøkende menneskelige subjekt. Mennesket transformeres til objekt for Guds subjektivitet.³⁸¹

Ordet som form og hendelse

Stolfus anser også Barths bruk av begrepene *Gestalt* og *Form* i Romerbrevet som en begynnende tendens til å anvende estetisk språk i teologisk konstruksjon. Begrepene brukes stort sett synonymt, i formuleringer om at all menneskelig handling skjer i henhold til verdens Gestalt, dvs. alt menneskelig er formet i og for temporal orden. Men noen handlinger og verk, dvs. Mozarts musikk, kan i sin performativitet synes så transparente at "lyset" fra det som skal komme nesten blir synlig. Stolfus forstår Barth som å utvise en pythagoreisk nedvurdering av differensierende tid som kategori for forståelse. Tidløs form er eneste gyldige modus å konseptualisere innenfor. Stolfus hevder at man i *Romberbrevet* kan se begynnende antydninger til en tenkning der formen i Mozarts musikk tjener som estetisk parallell og konseptuell ressurs for forståelsen av Kristus.³⁸²

³⁷⁹ Ibid, s. 129.

³⁸⁰ Ibid, s. 126.

³⁸¹ Ibid, s. 129.

³⁸² Ibid, s. 133.

I sin gjennomgang av *Weihnacht* i forelesninger i 1923-24 gir Barth for første gang en direkte analyse av musikalske emner, og konstruerer ifølge Stolfus et skille mellom den menneskelige naturens suverene triumf i Schleiermachers ekspresjonisme og den suverene viljen til form i det attende århundrets artistiske produksjon. Barth anser at for Schleiermacher er julens sanne objekt den opphøyde menneskelighet. Denne må kommuniseres gjennom musikk, siden kun musikken er fri for dialektisk konseptualisten og dermed kan på en unik måte kan uttrykke menneskelig evne. Stolfus påpeker at Barths gjennomgang av *Weihnacht* ender i det nærmest sarkastiske når han understreker hvor heldig det er at menneskene, plaget og truet av ordene, kan søke tilflukt i musikken, i kristen musikk og musikalsk kristendom. Å forstå musikk som en emosjonell kanal til det gudommelige leder frem til en for Barth utålelig humanistisk Kristus og en hyllest til menneskelige evner.³⁸³

Barths polemikk mot Schleiermacher retter seg samtidig mot et estetisk problem: det er ikke Schleiermachers tematisering av musikk som sådan Barth angriper. Hans argumentering mot Schleiermachers kristologi er også en polemikk mot en uklar forståelse av musikk som objekt. Det samme resonnementet ligger til grunn for hvordan Barth senere behandler gudskonseptet i Schleiermachers *Glaubenslehre*. Slik musikk gis prioritet over ordet i *Weihnacht*, gis dogmatikk, som uttrykk for følelse og estetisk selv-avbildning, prioritet over enhver proklamasjon av den objektive sannhet i Guds Ord. Barth mener Schleiermachers gudskonsept blir for svakt ved kun å fremstilles som en oppmerksomhet i selvbevisstheten på *noe annet* enn seg selv, noe nøytralt og upersonlig. Spørsmålet om hvor dette annet er fra, får ingen objektiv presens hos Schleiermacher fordi det kun erfares i affektiv avhengighetsfølelse. Barth ser ikke hvordan følelsen av ytterste avhengighet kan formuleres teologisk positivt, og forstår Schleiermachers gudskonsept kun som følelsesprojeksjon. En slik Gud er et nøytralt objekt uten evne til et avgjørende "Ja" i møte med den menneskelige tilstandens "Nei". Schleiermachers teologiske program blir derfor kun en estetisk visjon.³⁸⁴

Ifølge Stolfus ligger Barths estetiske alternativ i kulturelle kjennetegn ved 1800-tallets tenkning og artistiske produksjon, dvs. forestillingen om vilje til form. I motsetning til den

³⁸³ Ibid, s. 134.

³⁸⁴ Ibid, s. 135, 136.

senere individualiserte, lyriske sensibiliteten hos Beethoven, Schubert og Wagner, anser han 1800-tallets musikere som suverene overfor sitt materiale som de påtvinger en objektivt gyldig orden. Han forstår Mozart som Kants musikalske motstykke, siden begge anerkjenner grensene ånden må akseptere. Det gjør derimot ikke ekspresjonistiske tenkere og komponister, og Barth ser derfor en fatal religions-estetisk linje som, om den ikke begynner hos Schleiermacher, går via hans musikalsk-ekspresjonistiske gudskonsept, og ender i Beethoven, Schubert, Mendelssohn, Wagner, liberal protestantisme og rojalistisk og nazistisk absolutisme.³⁸⁵

Selv om det er lite eksplisitt fokus på kunst og musikk i *Kirchliche Dogmatik*, hevder Stolfus at verkets språk på en signifikant måte viser at en musikkestetisk formalisme gjennomsyrrer Barths teologiske program. Barth er klar på at erfart hendelse ikke må gjøres om til kulturell teologi ved at hendelsen blir direkte objekt for teologisk refleksjon. Det er det kun proklamasjon av Ordet som kan være. Stolfus' spørsmål blir derfor om Barths forståelse av Ordet har estetiske eller musikalske implikasjoner:³⁸⁶

På samme måte som med musikkens objektivitet, anser Stolfus at Barth forstår Guds Ord som mer enn et objekt for menneskelig persepsjon. Som Guds selvåpenbaring er Ordet en aktør som autonomt representerer sin egen objektivitet i subjektet, og aktualiserer seg selv som Guds handling. Barth bruker tautologier som at "Gud åpenbarer seg selv" og "Gud åpenbarer seg selv gjennom seg selv".³⁸⁷ Ordet er enhetlig og ett, i en trefoldig, trinitarisk gestalt og form. Stolfus hevder derfor at hos Barth kan teologiens mysterium - dvs. det utilgjengelig gjemte og samtidig åpenbarte og tilgjengelige i og som form der form og innhold ikke kan skilles - forstås som analogi til musikalitet, ved at objektet aldri kan underlegges vår kommando.³⁸⁸ Som teologiens objekt kan Ordet aldri kontrolleres, men utøver snarere kontroll over oss.³⁸⁹ Hanslick argumenterte for at musikk ikke kun er et kommunikativt medium for mer fundamental, ekstra-musikalsk menneskelig affektivitet, men at selve det musikalsk materialet, som er det samme som formen, er den primære,

³⁸⁵ Ibid, s. 137, 138.

³⁸⁶ Ibid, s. 139.

³⁸⁷ Ibid, s. 140, 141.

³⁸⁸ Ibid, s. 142.

³⁸⁹ Ibid, s. 141.

autonome kilden til musikalsk mening.³⁹⁰ Gud er i sin essens en kraft som tar på seg form i åpenbaringen av seg selv. For Barth blir derfor form det primære konseptet for å forstå hvordan Guds selvåpenbaring skjer i bibelske narrativer og figurer, dvs. form forstått som enhet med innhold. Selv om Barth bruker tradisjonelle bibelske og trinitariske eksempler, hevder Stolfus derfor at hans formalistiske diskurs om form og innhold, dvs. Guds åpenbaring av seg selv ved det ene Ordet, er en umiskjennelig estetisk diskurs, der den nærmeste parallellen er å finne i Hanslicks estetiske teori.³⁹¹

Barth søker et objektivt, eksternt eller universelt punkt han kan rette en kritikk mot ekspressive fortolkningskjema fra. Han finner dette punktet i Mozart "tone", en tidløst gyldig form.³⁹² Mozarts komposisjoner er "total musikk", de avdekker samklngen i kosmisk struktur og funksjon. Slik blir Barths Mozart en ny Pythagoras, som alene hører sfærenes musikk, som hører former og fremstiller disse i ren matematisk-harmonisk form. Selv er Mozart helt fri fra det maniske behovet for å uttrykke eller representere seg selv, sin vitalitet, sorg eller gudsfrykt.³⁹³ Verken *Tryllefløyten* eller *Requiem* må forveksles med en personlig bekjennelse.³⁹⁴

For Barth er Mozarts musikk et klart eksempel på at det skapte kan konfrontere og overvinne intetheten i det skapte. Stolfus hevder at Barth på denne måten gir Mozart en plass innenfor læren om skapelse og eskjatologi: hans musikk representerer den rette holdningen til den skapte orden og den orden som skal komme. Dette synes å stå i motsetning til Barths avvisning av alt annet enn Guds Ord som objekt for teologisk refleksjon. Stolfus påpeker at Mozart faktisk får en parallell funksjon med Kristus, som for Barth er den som løser antitesen mellom intethet og godheten i skaperverket.³⁹⁵

Stolfus anser det som åpenbart at refleksjon over musikk blir en konstruktiv teologisk ressurs for Barth, der særlig instrumentalmusikkens former peker mot skapte former og eskatologisk perfeksjon. Men til forskjell fra teologien gjør instrumentalmusikken dette

³⁹⁰ Ibid, s. 146.

³⁹¹ Ibid, s. 143.

³⁹² Ibid, s. 152, 154.

³⁹³ Ibid, s. 146.

³⁹⁴ Ibid, s. 152.

³⁹⁵ Ibid, s. 147.

ordløst: den *viser* perfekt form heller enn å forklare den. Stolfus konkluderer med at for Barth blir musikalsk produksjon derfor ikke et startpunkt for teologisk refleksjon, men en parallell disiplin til teologiens konseptualisering.³⁹⁶ Han ønsker ikke et musikalsk-teologisk språk med sømløs progresjon fra musikalsk, til kosmisk, til teologisk form. Stolfus forstår Barths prosjekt som å forsøke å erkjenne en relasjon mellom musikalsk og kosmisk form som er parallell til relasjonen mellom menneskelig form (Kristus) og formen til Den Ene. Mozarts musikk har teologisk signifikans ikke som kulturelt eller menneskelig produkt, heller ikke som speilbilde av kosmos, og aller minst som en direkte tilgang til Gud, men fordi den står i et forhold til kosmos analogt med den rollen Kristus har som forløser.³⁹⁷

I denne avhandlingens perspektiv er det ekstra interessant hvordan Stolfus vurderer Barths opplevelse av Mozarts måte å komponere på som *leken*. Selve handlingen Mozart utfører, ikke form-resultatet, utgjør for Barth en sjelden anledning til å adoptere utøverens perspektiv. Han opplever Mozarts *Spiel* som både barnlig og krevende: den er performativ, improviserende og formgenererende. Den produserer en "verden". Stolfus påpeker at dette da ikke lenger bare er en verden forstått som tidløst gyldig form. Det er en forgjengelig verden, og som lyttere inviteres vi til å delta i leken så lenge den varer. Hvis vi ikke leker med, hører vi ikke musikken. Stolfus ser her en antydning til et misforhold mellom de formale og strukturelle ressursene ved Barths estetikk og leken og performativiteten ved hans egen tenkning.³⁹⁸ Begrepet form refererer til verdier som helhet, enhet, logikk, koherens, symmetri og proporsjon. Den ultimate verdien for Barth er evighet, uforanderlighet. Samtidig anerkjenner Barth at form alltid dramatiseres i hendelse. Han kan omtale Gud som *actus purissimus* (ren hendelse), han ser kristologi som nødvendig konkret hendelse, og kan forstå teologisk virksomhet som ikke-systematisk og spontan. Og selv om han ikke kommenterer individuelle fremføringer, anser Stolfus at Barth har en forståelse av musikk som spilt eller sunget hendelse. Stolfus tror derfor at et språk om fremadrettet performativitet, ikke bare fiksert, nesten retrospektiv form, ville blitt utviklet dersom Barth hadde rukket å fullføre det siste volumet i *Kirchliche Dogmatik* om eskjatologi.³⁹⁹

³⁹⁶ Ibid, s. 148.

³⁹⁷ Ibid, s. 156.

³⁹⁸ Ibid, s. 156, 157.

³⁹⁹ Ibid, s. 165.

Stolfus vurdering av Barth

Stolfus anser det som klart at Barth bruker tilgjengelig estetisk diskurs som konstruktive ressurser i sin teologi, trass i hans uttalte prinsipp om teologisk autonomi. Barths forståelse av en objektivitet og frihet i Mozarts musikk konstituerer hans formale gudskonsept: Gud er selv-objektiverende Subjekt, Gud er den som elsker i frihet. Stolfus påpeker at Barth, på samme måte som Schleiermacher, mangler en anerkjennelse og vurdering av estetikens integrerte rolle i sin egen måte å skrive teologi på.

Videre kritiserer Stolfus Barths karakteristiske måte å reversere et objektivt perspektiv fra menneskelig persepsjon til Gud som fritt Subjekt. Tankegangen er parallell med den objektivistiske musikkestetiske teorien der verket som objekt er fritt fra det følende subjekt, og antar sin egen subjektivitet overfor mennesket. En slik forestilling om Subjektets frie manifestasjon i sin objektivitet overfor subjektet forutsetter tilgjengeligheten for fortolkeren av et objektivt startpunkt for forståelse. For å opprettholde denne forestillingen må derfor Barth forutsette muligheten for en rasjonalistisk kunnskap om det guddommelige Objekt/Subjekt, samtidig som hans tenkning ellers synes å avvise alt som minner om naturlig teologi. Guds Ord blir det objektivt gitte for hele systemet, den sanne kilden til alt av analogi og konsept. Stolfus hevder at teologens forutsetninger og fordommer, ikke minst de estetiske, dermed undertrykkes og skjules.⁴⁰⁰

I følge Stolfus blir både Hanslicks og Barths kritikk av subjektiv affektivitet mer overbevisende enn deres positive program med å konstituere og påvise mening i musikk eller Guds Ord i formens objektivitet. Det teologiske og musikalske objekt blir en ting i seg selv, en totalitet av mening, og i prinsippet uavhengig av performativ manifestasjon. Som noe helt annet er det teologiske og musikalske objekt utilgjengelig for forståelse, og dermed umuliggjøres også en kritisk omgang med egen måte å forstå på: kritikken av subjektiv affektivitet blir vanskelig å opprettholde uten samtidig totalt å utslette et menneskelige subjekt overfor et suverent Objekt. Barths teologi utviser en generell tro på å korrespondere med Guds Ord, som agerer tilbake på hans teologi som transcendent Subjekt. Stolfus

⁴⁰⁰ Ibid, s. 163, 164.

kritiserer Barth for slik å unngå å utøve kontinuerlig kritikk av seg selv i sin teologiske “utøvelse”.⁴⁰¹

Stolfus viktigste kritikk går likevel på at Barths teologi, som Schleiermachers, begrenses av forståelsen av teologi som korrespondanse. Teologi forstås innenfor en estetisk korresponanseteoretisk ramme der det artistiske materialet speiler enten affektive bevissthetstilstander eller kosmiske værensstrukturer.⁴⁰² Schleiermachers interiorisering forsøker å sette korresponderende ord på forholdet mellom det indre i mennesket og dettes ytre uttrykk. Barths eksteriorisering forsøker å sette ord på det ytre objektive guddommelige gjennom å reartikulere denne perfekte formen i sin teologi. Stolfus mener at slike metafysiske og korresponderende forsøk ikke evner å forstå teologisk produksjonen som en utøvelse, en praksis for å skape noe nytt. Dette mener han kan unngås ved en tilnærming til musikk som utøvd hendelse.⁴⁰³

4.2.5.3. Wittgenstein og musikk som performativitet⁴⁰⁴

Stolfus anvender Wittgensteins filosofi som en kritikk av både Schleiermacher og Barth, da han forstår Wittgenstein som å bruke musikalsk informert språk om handling, spill og praksis for å overvinne tradisjonell metafysisk todeling mellom indre og ytre. Wittgensteins musikkestetikk peker mot en offentlig, folkelig, hverdagslig og pragmatisk tilnærming til filosofisk og teologisk aktivitet.⁴⁰⁵

Wittgenstein er først inspirert av Schopenhauers forståelse av musikk som den mest direkte manifestasjon av den bevisste viljes indre liv, men vender seg senere mot språkpragmatisme og praksis. Stolfus påpeker at denne vendingen skjer samtidig med fremveksten av forskning på musikalsk fremføringspraksis der man la særlig vekt på teknikk for utøvelse i tidligmusikk. Selv om denne utviklingen i stor grad var rettet mot rekonstruksjon av

⁴⁰¹ Ibid, s. 164, 165.

⁴⁰² Ibid, s. 167

⁴⁰³ Ibid, s. 166, 167.

⁴⁰⁴ Delkapittelet om Wittgenstein er noe kortere enn behandlingen av Schleiermacher og Barth, siden Stolfus først og fremst bruker Wittgenstein i den videre argumentasjonen.

⁴⁰⁵ Stolfus 2006, s. 2, 3.

utøvelsesteknikker, var vektleggingen av det praktiske likevel uttrykk for en grunnleggende estetisk forståelse av musikk som et ikke-reduserbart uttrykksmedium.⁴⁰⁶

Wittgensteins filosofiske utvikling fra *Tractatus Logico-Philosophicus* til *Filosofiske undersøkelser* kan ifølge Stolfus leses som en prosess fra forholdsvis statisk språkbilde-teori til en filosofi om språkspill og praksis informert av en forståelse av musikkutøvelse.

Tractatus bærer preg av en gjennomgående formalistisk, objektivistisk og visuell terminologi med begreper som objekt, saksforhold, form og bilde. Objekter er fikserte og selvberende, men kombineres i verden på variable og ustabile måter. Formen ved disse foranderlige strukturene kan fanges og sees ved at de danner et *Bild*. Utsagn i språket er bilder av saksforhold. Bildeformen korresponderer til objektene den representerer gjennom å vise deres struktur. En tese er som et bilde ved at bildets verdi ligger i at det ses noe i det som gripes som helhet.⁴⁰⁷

Produksjonen av en sann eller falsk tese krever et konkret sagt eller skrevet Ausdruck. Stolfus leser bruken av dette begrepet som antydning til musikalsk informert språk allerede i *Tractatus*. Teser kan forstås som å relatere analogt til artistiske produksjoner.⁴⁰⁸

Muligheten for å uttrykke noe impliserer samtidig at noe ikke kan uttrykkes. Språkets grenser er grensene til den verden som er uttrykkbar som saksforhold og bilder. Utenfor denne anerkjenner Wittgenstein fire ikke-uttrykkelige dimensjoner av verdi: etikk, estetikk, subjektivitet og teologi. Men disse må forbigås i stillhet.⁴⁰⁹

Stolfus mener denne berømte avslutningen av *Tractatus* likevel ikke skal forstås som en versjon av dikotomien tale versus stillhet. Den viser snarere en utvikling hos Wittgenstein mot å se det utilfredsstillende ved spekulativt språk sammenlignet med hverdagslig utøvelse

⁴⁰⁶ Ibid, s. 248. Det er oppfatninger om autentisitet innen denne forskningen Gadamer kritiserer som historiserende og lite anvendbare på det som fremstilles i musikken, delkapittel 3.4.2 s. 46.

⁴⁰⁷ Ibid, s. 190, 192.

⁴⁰⁸ Ibid, s. 193.

⁴⁰⁹ Ibid, s. 194, 197.

av kommunikasjon. Stolfus forstår Wittgenstein som snarere å mene at det vi ikke kan teoretisere over må forbigås i stillhet, og utøves i stedet.⁴¹⁰

I *Filosofiske undersøkelser* er derfor ordets mening ikke lenger gjenstanden ordet representerer, men dets naturlige og legitime bruk. Ytringer har en performativ funksjon knyttet til menneskelige livsformer, som har sine tilsvarende språkspill. I flere passasjer fremstår det å forstå en musikalsk frase som modell for å forstå en setning. Stolfus ser ikke denne sammenhengen som særlig anerkjent, og mener at den er avgjørende for å forstå Wittgenstein fra et teologisk perspektiv. Han fremstilles ofte som ikon for kommunitær “fideisme”, positivistisk lingvistisk reduksjonisme eller for postmoderne språkspillrelativisme. Stolfus mener at disse merkelappene ikke yter rettferdighet overfor Wittgensteins sene arbeider med praksisbasen for uttrykk av religiøs tro.⁴¹¹ Ved å la Wittgensteins refleksjoner om musikk inngå i samtale med Schleiermachers og Barths, argumenterer Stolfus for at Wittgensteins sene arbeider best forstås som en utøvelsesbasert tilnærming til teologi, og at denne er å foretrekke som en mer robust teologisk selvforståelse fremfor affektiv ekspresjonisme og kritisk formalisme.⁴¹²

Selv om Wittgenstein etterhvert i stor grad avviser Schopenhauer, beholder han forståelsen av musikk som ikke-referensielt, evt. multi-referensielt, menneskelig kulturprodukt. Stolfus anser at han bruker musikk som et unikt verktøy mot korrespondanseteori om følelse, språk og tanke. I tillegg til slik anvendelse av musikk som kritikk, utvikler han en måte å reflektere om musikk i forskjellige utøvende situasjoner på som Stolfus definerer som en filosofisk praksis.⁴¹³

Slik mener Stolfus at man fra Schopenhauer via tidligmusikk-teoretikerne til den sene Wittgenstein kan spore utviklingen av en spesiell narrativ om musikkutøvelsens estetikk: for Schopenhauer og tidligmusikk-teoretikerne er musikk en manifestasjon og en ytring av henholdsvis menneskelig vilje eller menneskelig liv, noe som kun kan skje som en hendelse (Vorgang, Geschehen) der musikk blir en legemliggjort (verkörpert) utøvelse i verden.

⁴¹⁰ Ibid, s. 197.

⁴¹¹ Ibid, s. 3, 4.

⁴¹² Ibid, s. 4, 17.

⁴¹³ Ibid, s. 248.

Wittgenstein bygger på dette i sin største passasje om musikk i *Culture and Value*, der han undersøker konseptet “å forstå musikk”: han anerkjenner at musikk er en legemliggjort aktivitet som deltar i et større mønster av kulturell aktivitet. “Å forstå musikk er en manifestasjon (Lebensäusserung) av menneskehetens liv.”⁴¹⁴ Å forstå vil her si mer enn å observere fenomenet og fremtredelsen av de akustiske omstendighetene. Musikalitet vises av utøvere gjennom deres ulike musikkutøvelser over tid. Dette er i ytterste konsekvens en praksis og utøvelse av livet selv.⁴¹⁵

Slik blir praksis ikke bare kriterium for å evaluere teologiske konstruksjoner. Som konsept bruker Wittgenstein praksis også for å forstå språkbruk som helhet: det er praksis som gir ordene deres mening, ikke det ordene representerer. Dette spesifiserer han ved at praksis knyttet til evalueringen av teologiske uttrykk, særlig gudskonsepser, involverer livserfaring av “lidelse” og “kamp”. Stolfus hevder at dette samtidig er musikkestetiske kriterier for Wittgenstein: han identifiserer “ydmykhet og enorm kapasitet for lidelse, dermed styrke” som nettopp de kvaliteter av autensitet som han beundrer hos J. S. Bach.⁴¹⁶ Stolfus anser derfor at Wittgenstein håndterer musikkestetiske problem ved å undersøke dem innenfor konteksten av en utøvende situasjon, og konfronterer metafysisk dualisme mellom indre og ytre ved å plassere den i en offentlig, vanlig språkkontekst.⁴¹⁷

For Wittgenstein er praksis konstituerende for selve ytringen av f.eks. ordet “Gud”. Dermed er det ikke sagt at følelse eller guddommelig eksistens avvises som ikke-eksisterende eller illusorisk. Poenget er at i musikkutøvelse eller teologisk orienterte talehandlinger kan ikke utøvelsen reduseres til en reflekterende beskrivelse av noe metafysisk annet. Stolfus forstår ikke Wittgensteins bidrag som et tredje, performativt alternativ til Schleiermachersk følelse eller Barths form: teologi er ikke *liknende* utøvelse – den verken beveger subjektet til eller korresponderer med utøvelse. Hos Wittgenstein manifesterer teologi seg *som* utøvelse.⁴¹⁸

⁴¹⁴ Ludwig Wittgenstein, *Culture and Value* (1948), s. 70, sitert i Stolfus 2006 s. 249.

⁴¹⁵ Stolfus 2006, s. 249.

⁴¹⁶ Ludwig Wittgenstein, *Culture and Value* (1948), s. 71, sitert i Stolfus 2006 s. 250.

⁴¹⁷ Stolfus 2006, s. 104.

⁴¹⁸ *Ibid*, s. 241.

4.2.5.4. Utøvelse av det absolutte og utøvelse av det hverdagslige

På samme måte som musikkestetikkens rolle i utviklingen av vestlig teologi er undervurdert, påpeker Stolfus at både Schleiermachers, Barths og Wittgensteins refleksjon om musikk er blitt avfeid og ufarliggjort kun som personlige trekk og privat interesse, uten at man adekvat har situert deres musikkestetiske tekster og observasjoner inn i det større hele av estetikk og filosofi som disse tenkerne sto for. Stolfus finner dette er særlig interessant for vurderingen av Barths forfatterskap: hans musikkestetikk er ikke metodisk vesentlig forskjellig fra Schleiermachers, og påvirkes like mye av samtidig musikkfilosofisk diskurs og musikkestetiske kulturelle strømninger. I tillegg inspireres både Barth og Schleiermacher av veletablerte diskurser fra førmoderne tid, representert ved Pythagoras og Orfeus.

Konsekvensen er at i hvert deres musikkestetiske program er det en hovedkjerne av enten ekspressiv følelse eller lingvistisk form, som de nye teologiske konstruksjonene skal korrespondere med. Stolfus anser at begge har en forståelse av det menneskelige som passiv mottaker og overtaker av følelse eller ord, og metoden for begge blir en deskriptiv korrespondering gjennom en indre eller ytre metafysikk av absolutthet.⁴¹⁹ Stolfus bruker Schleiermacher og Barth derfor først og fremst for å artikulere behovet for Wittgensteins performative tilnærming.

Performativitet er likevel ikke fraværende hos Schleiermacher og Barth. Stolfus hevder at det for begge på et vis handler om å *utøve det absolutte*: Schleiermacher forstår musikk ikke først og fremst som individuell erfaring av følelse, men som kulturell utøvelse av gruppesolidaritet gjennom samstemthet. Gefühl forstås som en offentlig og fellesskapelig utøvende aktivitet av den menneskelige ånd. Barth ser heller ikke på Mozarts musikk først og fremst som statisk form, men form som i sin harmoniske og formale objektivitet, satt overfor fortolkerens subjektivitet, skaper, fordrer og reiser en foruroligende og transformerende proklamerende av "Ja". Som "utøvende" artist gir Mozart en analogi-modell for Guds frihet der det å lage musikk er lekende, improvisatorisk, mystisk og kun håndgripelig gjennom hendelsen av sin egen lyd-ing. Slik bærer Barths teologi preg av kristologisk aktualisme.⁴²⁰

⁴¹⁹ Ibid, s. 247.

⁴²⁰ Ibid, s. 251.

Wittgenstein representerer likevel en radikalt annerledes tilnærming til performativitet, estetisk så vel som teologisk. Stolfus argumenterer for at han tar på alvor både de affektive/humanistiske og de formale/kritiske momentene hos henholdsvis Schleiermacher og Barth, men at hans metode går ut over et metafysisk skjema om intern versus ekstern. Han anerkjenner ingen korrespondansemodeller: man kommer ikke på skuddhold av musikalsk mening verken via en narrativ om kosmos eller om affekt, ikke noe eksternt eller internt kjennetegn kan sies å være det musikken uttrykker.⁴²¹ Hans musikkestetikk reflekterer over praksisen til en utøver heller enn å spekulere i subjektiv eller objektiv musikalsk effekt eller mening.⁴²² På samme måte behandles temaer om religiøs tro pragmatisk som undersøkelser av språk og praksis i hverdagen.⁴²³ Slik blir ikke Wittgensteins teologiske program å skape korrespondanse mellom teologi og en affektiv erfaring eller konseptuell essens. Og, like viktig: heller ikke å se korrespondanse mellom teologi og en utøvelse eller praksis som et forklarende mål i seg selv. Det eneste analytiske kriteriet er hvor pragmatisk anvendbart uttrykket er å utøve i en offentlig arena. Det handler om å *utøve det hverdagslige*. Stolfus hevder at Schleiermachers og Barths prosjekt hypotetisk sett kunne bli gjort av hvem som helst, dvs. de er i prinsippet uavhengig av å utøves. Wittgensteins prosjekt er derimot uløselig bundet til utøverens stemme.⁴²⁴

Stolfus foretrekker derfor Wittgensteins tilnærming til forholdet mellom teologi og musikk, og vil anvende den for at teologi mer konstruktivt kan bruke konsept, metaforer, tenkemåter og innsikter fra musikalsk erfaring og den reflektive diskursen som kommer av den.⁴²⁵ Slik vil han utvikle en forståelse av teologi som performativitet der teologisk produksjon selv behandles som en type performativitet, som praksis for å skape det nye.⁴²⁶

⁴²¹ Ibid, s. 184, 185.

⁴²² Ibid, s. 247.

⁴²³ Ibid, s. 168.

⁴²⁴ Ibid, s. 247.

⁴²⁵ Ibid, s. 247.

⁴²⁶ Ibid, s. 167.

4.2.6. Teologi som utøvelse

Sannhet i musikk som teologisk utfordring

Både i teologien og musikkestetikken blir utøvelse ifølge Stolfus noe som peker mot det hverdagslige der teologen og utøveren må delta i en ansvarlig pragmatisme og moralsk evaluering av konsekvensene av fortidens teorier og praksiser. Alle de tre forfatterne han vurderer ser musikk som et bevisst og konstruktivt forehavende, til tross for, eller nettopp på grunn av det de anser som musikkens karakter av å være en ikke-representerende kunstform. Schleiermacher ser musikk som et høyt utviklet språk ikke bare for å uttrykke følelser, men som en umiddelbar representasjon av selvbevissthet. Barth ser musikk som en sonisk representasjon av kosmos i all dets kompleksitet. Wittgenstein skriver gjentatte ganger om *tanker* og *ideer* i musikk, og bruker ofte retoriske metaforer for å karakterisere flyten i musikalsk frasering. Slik anerkjenner de en kapasitet for artikulering i musikk som kan være mer definitiv og differensierende enn i andre uttrykksmodi. Stolfus anser at en slik modell av kognitiv, men nonverbal kommunikatív interaksjon presenterer en kritisk utfordring for teologien når den skal forholde seg til sin egen objektivering og bildebruk, særlig når det gjelder lingvistisk baserte standpunkt av bibelsk eller læremessig karakter:

Vestlig teologi har alltid lagt vekt på Ordets nærvær, fra “Jeg er den jeg er” (Exod 3:14) til “Ordet var Gud” (Joh 1:1). De siste tre hundre år med vestlig instrumentalmusikk har derimot sett mye av sin verdi nettopp i fraværet av ord, og med konsept knyttet til *absolutt musikk* utfordret man logosentriske diskurser fra klassisk, middelaldersk og opplysningstidens tankesett der ordet er det primære locus for filosofisk og teologisk refleksjon og konstruksjon. Absolutt, ordløs musikk, blir i vestlig musikkestetikk etterhvert ansett som den høyeste kunstformen, og kommer dermed til å utgjøre et fundamentalt filosofisk problem, der det som står på spill er den grunnleggende forståelsen av hva og hvor sannhet er: hvis sannhet skal være i ordet, vil enhver utvikling mot at ordet ikke adekvat kan uttrykke sannhet bli problematisk. Dersom representasjonskvalitetene ved tekstbaserte og språkbaserte disipliner – naturvitenskap, filosofi, teologi – utfordres av absolutt musikk og ontologi knyttet til musikkutøvelse, mister ikke da oppfatningen av sannhet som en korrespondanse mellom ord og realitet sin forrang og selvfølghet i møte med musikk som medium for en menneskelig kreativitet som prøver å stadfeste sin frihet fra lingvistisk og

visuell representasjon? Det er denne utfordringen Schleiermacher, Barth og Wittgenstein møter med å utvikle sine distinkte tilnærminger til kunst, språk og konsepter om Gud.⁴²⁷

Musikkutøvelse som modell for teologisk handling

Stolfus hevder at denne utfordringen fra musikalsk utøvelse gir teologien distinkte konstruktive ressurser. Både lyttere og utøvere kultiverer og forhandler større eller mindre musikalsk kvalitet gjennom en stadig pågående, interessevekkende, pragmatisk involvering med musikalsk materiale, over tid og ved gjentatte utøvelser. Utøvd musikk representerer en aktivitet for hele mennesket som kan gi en estetisk modell for teologi som aktiv og offentlig kritikk og involvering – ikke med det sublime eller det fantastiske – men med det Stolfus med Wittgenstein kaller vårt hverdagslige “point of our real need”.⁴²⁸

I en slik involvering med “real need” mener Stolfus at alle tre forfattere på hver sin måte kommer til kort med sine teologiske prosjekt. Han hevder Schleiermachers og Barths manglende involvering av sosiopolitiske tema i sine teologier til en viss grad kan sees som en konsekvens av deres musikkestetiske program. Wittgenstein er konkret i sine eksempler fra sitt personlige liv, men Stolfus opplever ikke at dette skjer på en måte som adresserer offentlig liv og politikk. Den avsluttende delen av Stolfus eget teologi-som-utøvelse-prosjekt reiser derfor følgende problemstilling: Hvordan kan undersøkelser i teologisk estetikk - med wittgensteinske perspektiv på teologi som utøvelse i samtale med uttrykk- og formdiskurs - gi svar på et av de mest sentrale teologiske spørsmål i vår tid: Hvordan skal vi leve livene våre?⁴²⁹

Stolfus anser en teologi basert på metodiske ressurser fra utøvende musikk og kunst som forpliktet til å involvere seg i sosial rettferdighet, likeverd for kjønn, lik fordeling av rikdom, bærekraftig miljø og ikkevold. Musikalsk estetikk kan og skal drives på måter som gjør teologien pragmatisk mottakelig for og interagerende med slike tema,⁴³⁰ og musikalsk utøvelse anføres derfor som modell for teologisk handling.

⁴²⁷ Ibid, s. 242, 243.

⁴²⁸ Ibid, s. 252.

⁴²⁹ Ibid, s. 252.

⁴³⁰ Ibid, s. 252, 253.

I sin teologi-som-utøvelse-tilnærming anser Stolfus teologisk metode som en konstruerende aktivitet i den menneskelige forestillingsevnen, men basert på en modell av musikalsk utøvelse mer enn arkitektonisk konstruktivisme. Schleiermachers tidlige eksperimentering med *Anschauung*, Barts arbeid med form og Wittgensteins språkbilde-teori bærer alle preg av en systematisk og arkitektonisk forståelse av det teologisk-filosofiske prosjektet. Slik forståelse er i stor grad en arv fra den kantianske *Einbildungskraft* og har slagside mot det visuelle med dets estetistiske hang mot objektivitet. Stolfus argumenterer for at slik teologisk metode, der hensikten er å konstruere bilder, er vanskelig å bryte ut fra, grunnet en i mennesket iboende søken etter det solide og vedvarende.⁴³¹

Alle de tre forfatterne konkluderer likevel med at *Gefühl*, *Spiel* og *Praxis* er mer adekvate termer for å forstå sine prosjekt enn visuelt orienterte begrep. Stolfus anser for sin egen tilnærming at *musikalsk invensjon*, ikke arkitektonisk formasjon, som en god metafor for teologi som konstruerende aktivitet. Teologi må orientere seg gjennom en fremoverrettet tenkning mot mulighetene av den neste, ennå-ikke-spilte offentlige utøvelsen.⁴³²

Utøvelsens ustadige, kontingente karakter må også være kriterium for å bedømme hva som er en adekvat teologisk selvforståelse. Noe annet blir en flukt fra hverdag og inn i det absolutte.⁴³³ *Konsept* holder derfor ikke som teologisk modus, form eller ramme for forståelse, og dermed heller ikke konseptet om Gud. Man må avvise forestillingen om isolerte og selv bærende ord, konsept, bilder og symbol som senter for teologisk virke. På nærmest mytologisk vis privilegerer slik forståelse av teologi det tekstlige, lingvistiske, semiotiske og visuelle som nødvendigvis analytisk overlegne andre mulige måter å utøve kritikk på. All slik (selv-) forståelse ender imidlertid i korrespondanse-teoretiske modeller. Stolfus mener at teologi som konseptkonstruerende aktivitet må erstattes av en forståelse av teologi som utøvelsespraksis, der teologi uttrykkes i det han kaller substantiv-verb-formuleringer. Arbeid med konseptet om Gud må erstattes ved heller å spørre: Hva *gjør* vi når vi sier "Jeg tror på Gud"?⁴³⁴

⁴³¹ Ibid, s. 256.

⁴³² Ibid, s. 256.

⁴³³ Ibid, s. 255.

⁴³⁴ Ibid, s. 259

4.2.7. Vurdering av Stolfus

Stolfus' musikk-som-performativitet-tilnærming preges gjennomgående av en forholdsvis hyppig bruk av postmoderne terminologi knyttet til kultur og mening som menneskelig konstruksjon. Eksempelvis blir dette tydelig i vurderingen av Luthers kobling mellom musikk og teologi. Luthers vektlegging av tro fremfor gjerning forstås som en nødvendig, nærmest passivt forekommende parallell prosess ved siden av kulturens "konstruering" av "konseptet" om det skriftlige verkets objektivitet overfor subjektet. Denne terminologien opprettholdes gjennomgående, og man kan få inntrykk av en potensiell motsetning mellom det perspektivet Stolfus forsøker å åpne opp i forståelsen av hva teologi kan være, dvs. en mer åpen, flytende og performativ forståelse som faktisk oppgir konsept som primær forståelsesform, og hvordan han selv fortsetter å forstå teologi innenfor et konseptualiserende spor. Siden målsetningen er å undersøke hva en performativ teologi har å si for konseptet om Gud, og selv om han viser at dette må oppgis, har han en på forhånd nokså fastlagt ramme ikke bare for hva forståelse er, men også hva forståelse potensielt kan bli. Det differensierende temporale og åpne kan synes å forsvinne både i hans vurdering av teologi opp gjennom historien, men også i utarbeidelsen av ny, performativ teologi.

"Konstruksjon" brukes for å indikere utviklinger eller innsikter Stolfus mener er nye eller nyformet hos de tre forfatterne. I tillegg påpeker han at dette begrepet konnoterer teologiens karakter av å være en aktivitet i den menneskelige forestillingsevne, og at teologi bør bli eksplisitt forstått og brukt som nettopp en slik aktivitet. Den vestlige teologiens tradisjoner for å bruke konsept, metaforer, tenkemåter og nye innsikter fra musikalsk erfaring og musikkestetikk må anerkjennes og anvendes stadig mer adekvat, noe hans bidrag er et forsøk på.⁴³⁵

Det er likevel vanskelig å se hvordan Stolfus' bidrag genererer en mer adekvat bruk av musikalsk erfaring. Argumentasjonen kan synes å nærme seg en estetikk med teologisk islett, en estetikk som ikke relaterer til noe ontologisk. Målet med hans tilnærming er å utarbeide en teologi som bruker modeller fra musikkutøvelse i sin (selv-) forståelse og sin handling. Som tentativt svar på å spørsmålet om hvordan vi skal leve livene våre, argumenterer han for at forholdet mellom musikkutøvelse og teologi settes i spill når

⁴³⁵ Ibid, s. 17.

estetiske momenter blir stilt overfor oss som handlingsfordrende. Teologien må da forsøke å bli hendelse ved å legge vekt på substantiv-verb-handlingsformulering i språkbruk og konseptualisering. Det kan imidlertid være vanskelig å se at han viser verken hvordan dette skjer eller hva det egentlig innebærer. Det er som om det han skriver om og kommer frem til i ytterste konsekvens ikke handler om noe vesentlig. Slik sett kan det argumenteres for at hans teologi ikke har oppnådd det som musikk kan. Den er ikke blitt utøvelse.

4.3. Avsluttende drøftning av Begbie og Stolfus

Kan systematisk teologi integrere en performativ modus i sin selvforståelse og måte å arbeide på som en ny metode for tilnærming til sentrale kristne konsepter? Kan musikalsk utøvelse være en kritisk aktivitet som ellers er forbeholdt lingvistisk rasjonalitet? Kan systematisk språk informeres av musikk og musikkutøvelse, det at noe utspiller seg som hendelse i tiden og som sant, i motsetning til den modernistiske og til en viss grad postmodernistiske diskursen om autonomi og desinteressert kontemplasjon?⁴³⁶ Dette er spørsmålene Begbie og Stolfus stiller og forsøker å svare på.

Særlig Stolfus' forsøk ligger nært temaet for denne avhandlingen med ønsket om å finne nye måter teologien kan forstå seg selv på. Det kan imidlertid argumenteres for at dette forsøket kan utvikles videre.

Mangler ved performativitets-modellen

Performativitet som modell for teologisk arbeid kan være en for snever kategori å søke etter nye måter å forstå teologi innenfor. Dette er en kritikk som også kan rettes mot en generell strømning både i musikkfaglige og teologiske miljø: performativitets-paradigmet er populært og møter stedvis liten motstand på hvilke forhold som havner i skyggen. Det ligger latent i både teologisk og musikalsk virksomhet f.eks. når det gjelder problematisering av troskap mot noe autentisk, forstått som intendert mening: argumentet om hvordan fortolkningen av en bibeltekst eller et partitur er autentisk går ofte over samme lest på begge felt, ved at fortolkningen er en utøvelse der noen anser seg forpliktet på manuskriptet som de antar gir dem tilgang til forfatters eller komponists intensjon og, vilje. Andre anser at hva en slik forpliktelse skulle innebære er vanskelig å definere, men befinner seg likefullt innenfor en performativitetsforståelse som ramme for teologisk eller musikalsk tenkning. Både Begbie og Stolfus kan synes å ta for gitt at en vending mot performativitet er den nødvendige veien å gå for å oppnå gode betingelser både for å forstå teologi og musikk.

Ut fra denne avhandlingens siktemål blir det en hovedinnvending mot Begbies og Stolfus' tilnærminger at de i stor grad unngår spørsmål om vitenskapelig legitimitet ved teologisk bruk av erfaring knyttet til musikk: bidragene mangler en grunnleggende metodisk

⁴³⁶ Ibid, s. 7, 8.

problematisering av hvordan det egentlig er mulig å bruke erfaring knyttet til musikk som ressurs innen humaniora generelt og i teologien spesielt. Det kan virke som om man setter i gang med alle de utvilsomt interessante temaene og problemstillingene, uten først å la grunnleggende metodiske problem komme til orde og gi føringer for utvikling av tematikk. Problemet med skillet mellom f.eks. emosjon og rasjonalitet eller ordenes referering versus musikkens antatte non-verbalitet tematiseres til en viss grad, men så går man videre uten å ha latt problemet utvikle seg på en måte som kunne gitt retning for hvordan man behandlet f.eks. performativitet, improvisasjon, skjønnhet eller forståelse. Denne mangelen fører til at man egentlig ikke kommer å mål: man får ikke tak i musikkerfaringens teologiske implikasjoner, men oppnår først og fremst å stille musikk og teologi opp ved siden av hverandre og peke på elementer som kan ligne, sees som analogier og korresponderende forhold.

Begbie og Stolzfus synes likevel å mene at en slik oppstilling muliggjør en fruktbar gjensidig påvirkning. De kan forstås som å anta at det å påvise noe i musikken medfører at det oppstår en virkning i teologien. På sett og vis oppnår man mye med det, man kan utvikle systemer som er spennende og fengende, og prinsipielt kan det heller ikke avvises at disse systemene og konklusjonene som trekkes på bakgrunn av dem er riktige. Men den metodiske veien for å avdekke og anvende dem forutsetter hele tiden at det dreier seg om to adskilte områder som man ved å påvise analogier får til å virke på hverandre. Undersøkelse av påvirkning reduserer til påpekning av likheter.

Selv om man kan se at harmoni, spenning, suspensjon, kreativitet og invensjon eksisterer i begge felt, blir det vanskelig å argumentere overbevisende for at dette grunner i en dypereliggende sammenheng og dynamikk. Man kan forstå og for sin egen del på sett og vis vite at det dreier seg om mer enn tilfeldigheter, man kan oppleve en klar sammenheng mellom f.eks. timing i en sang og et teologisk resonnement, men i forsøket på å beskrive denne sammenhengen vil ikke språket treffe, fordi det metodiske grunnlaget for å utvikle legitimiteten til dette språket er ikke lagt.

Dermed opprettholdes det skillet man forsøkte å skape en samtale på tvers av: det blir fortsatt enten en følelsesverden der musikken ad hoc viser til, bekrefter, animerer eller i

beste fall inspirerer teologisk lære, eller man ender opp med det Gadamer kritiserer som en estetismens blindvei, der musikk ikke kan delta i de realitetene teologien adresserer.

Musikken forstummes i forsøket på en rasjonalitetstroskap som isolerer kunst fra resten verden, og anerkjennes ikke evnen til ontologisk referanse til en virkelighet utenfor seg selv fordi denne referansen ikke kan etterprøves rasjonelt.

Begbies og Stolfus' bidrag kan forstås ut fra overbevisningen om at teologi må søke nye impulser for overhode å kunne fortsette å være teologi. De avdekker underbelyste forhold og åpner nye perspektiver på hva teologiens prosjekt kan være. Men det kan innvendes at de ved å unngå en mer grunnleggende undersøkelse av hva det vil si å forstå både i musikk og teologi, kun bringer ny innsikt om teologiske muligheter på gamle og kjente premisser, og at de derfor ikke utvikler nye måter å arbeide teologisk. Det kan kanskje argumenteres for at nettopp fraværet av metodisk forankring tyder på at Stolfus presenterer en ny måte å forstå teologi på, påvirket av musikkutøvelses flyt, temporalitet og ubeskyttethet i sine påstander. Samtidig blir det en fare for at musikk da gjøres til et alternativ til teologi, og at dikotomien fortsetter mellom språk og musikk, tanke og følelse, absolutt musikk og ordet alene.

Kapittel 5

Tentative konklusjoner og utblikk: Ordenes referering som hendelse

5.1. Utøvende erfaring av fordom forstått som håp

Gjennom egen erfaring som utøvende sanger er det blitt et viktig prinsipp og en innarbeidet praksis ikke å skille skarpt mellom ord og tone, logikk og klang, tanke og følelse. Den utøvende situasjonen krever alltid at artikulasjon og klang skal høre sammen, på et eller annet vis, kanskje til og med ved å tvinges sammen uten at det egentlig passer: betoning av en stavelse kan bli feil på grunn av melodien, vokalen eller konsonanten for vanskelig å synge i et bestemt leie slik at man må jukse ved å uttale ordet annerledes, ordet eller klangen eller begge til sammen kan gi assosiasjoner som gjør at stemmen og pusten ikke responderer som jeg helst vil. Men et samlet uttrykk av ord og tone er nødt til å skje og gjøres i løpet av tilmålt tid.

Det er i den prosessen man kan erfare verdien av det som ikke fungerte helt, men som man visste og etterpå vet at likevel hadde noe med ens grunnleggende vilkår som menneske å gjøre, med sannhet å gjøre, der selve det å trekke pusten for å sette an tonen er en forforståelse av en visshet.

Hva slags visshet er dette? Visshet om hva?

En ytterligere innvending mot performativitetsmodellen som veien videre for teologien, er at den kan ha for sterke konnotasjoner til prestasjon og menneskelig handling. En ensidig vekt på hva utøvelse kan bety både innen musikk og teologi, vil kunne medføre en avsondring fra det som synes vesentlig i erfaring knyttet til kunst, og det mange innen kreative disipliner opplever at skjer uavhengig av deres egen utøvelse, kanskje til og med på tross av den, og i hvertfall ikke som noe de kan kalkulere: at noe kommer "utenfra" eller fra et sted i en selv man ikke visste om eller trodde man hadde tilgang til. Noe erfares som å oppstå og skje i kraft av ikke å lykkes i utøvelsen, i hvertfall ikke bare å lykkes, og aldri helt og fullstendig. Dette, som hendelse, som kan ramme med erfaringen frykt, sårbarhet, skam og ensomhet, kan likevel komme til å bety noe helt vesentlig og formidle noe sant, både til

publikum og utøver: hendelsen i tiden og på stedet, uavhengig av prestasjonen, er det som gjelder, og bringer oss i kontakt med erfaringen av at "det er slik det er" og "slik vi er". Som erfaring gjort i et forløp, er dette erfaringen av egen endelighet. Ikke som resignasjon og determinisme, men som erfaringen av *frihet*, en erfaring som frigjør til å være i det som er og ikke noe annet, som frigjør til å takle det å stå i egne vilkår slik de er. Tid som forståelsens værensmodus gjør at det å forstå blir å håpe.

Dette håpet kan sees på som en fordom i gadamersk forstand. Estetiske spørsmål om utøvelsens kvalitet, om det var vakkert og prestasjonen var god, blir irrelevante i forhold til den deltagende erfaringen av dette håpet. Det er dette som gjør Gadammers hermeneutikk treffende for hva som skjer i den utøvende situasjonen, der subjektet utslettes og kontinueres ved å gis tilbake hele sin væren. Hermeneutisk teori om forforståelse, lek og værensvaleis blir, i all sin komplekse og tidvis tunge teoretisering, paradoksalt nok lite intellektualiserende. Gadammers materiale er kanskje mindre forførende og tidvis mindre fengende enn Begbie og Stolzfus' bidrag, men rommer likevel den sterke musikkerfaringen av foregripende, håpende visshet om frihet.

5.2. Det umulige og det selvsagte

Denne avhandlingen har hatt som utgangspunkt at premisser for forståelse i teologi kan og bør utvikles, og at en effektiv måte å gjøre det på, men derfor også metodisk utfordrende, er ved å undersøke grunnleggende erfaring i musikkutøvelse. Det har vært antatt at musikkutøvelsens teologiske implikasjoner vil være nye måter å forstå på i systematisk teologi. Siktemålet har derfor ikke vært hva nytt man kan si om f.eks. konseptet om Gud ut fra ressurser i musikkutøvelsen, men hva det innebærer å si det og hvordan man kan si det; ikke først og fremst å forstå mer av det teologiske prosjektet i og for seg, hvordan man enn definerer det, men hva det faktisk kan innebære å forstå det. Gadammers teori om hvordan forståelse er mulig, dvs. forståelse som deltakelse i erfaringen av seg selv som subjekt i verden, er blitt brukt for å sette ord på den ofte ordløse og ubevisste erfaringen som aktiveres i musikk og musikkutøvelse. Ønsket har hele tiden vært å bidra til en artikulering av denne erfaringen som ny forståelse av oss selv, det vil si en artikulering av ny teologisk selvforståelse. Spørsmålet som melder seg mot slutten av avhandlingen er hvorvidt en slik artikulasjon kan oppnås uten å ende i nok en analogi- og korrespondansemodell mellom

musikk og teologi. Er metodiske mulighetsbetingelser utviklet og anvendt for å skape en tilnærming til musikk og teologi der forståelsen *er* den samme for begge felt?

Det er ikke til å forundres over dersom samtalen mellom teologi og musikk ofte ikke blir sann i gadamersk forstand. Den sentrale metodiske utfordringen ved tematikken truer med å forstumme samtalen før den har startet. Det gjelder også for denne avhandlingen. Kan man overhode formulere problemstillinger som holder teologi og kunstutøvelse i felles grep? Kan et slikt forhold settes ord på? Og: er det egentlig noe poeng å gjøre det? Opplevelsen av prosessen med å skrive denne avhandlingen har hele tiden inkludert en tidvis beklemmende følelse av at det skrives om noe potensielt problematisk og samtidig selvsagt, en blanding av noe som muligens vil være konstruktivt utfordrende for teologisk selvforståelse, men som hele tiden grenser opp mot selvinnsynende forhold det ikke har noen verdi å utvikle.

At musikk er semantisk flytende, korresponderer dårlig med språklige og logiske kategorier, og ikke refererer til noe annet på samme måte som ord og bilder gjør,⁴³⁷ er på mange måter opplagt. Musikk synes å unndra seg ord og definisjoner, og bære oss forbi konsept, logiske distinksjoner og dialektikk. Der åpner den oss opp for realiteter og erfaringer med stor dybde - akkurat som teologien gjør det - men dette er erfaring som synes å forvitre straks teologien, eller filosofien, forsøker å ta i dem fra sitt ståsted og på sin måte. Men det at noe er vanskelig og kanskje umulig å sette ord på, er ikke en innsikt som trenger retorisk overdrivelse,⁴³⁸ og kanskje langt mindre skrives en avhandling om.

Samtidig er det akkurat her i balansegangen mellom noe umulig og noe selvsagt at denne avhandlingen er ment å utforske hva som kan skje med det teologiske språket og (selv-) forståelsen.⁴³⁹

Avhandlingen nærmer seg her et punkt hvor det er en risiko for å rive vekk grunnlaget for det som hele tiden er blitt forsøkt på, det som innledningsvis ble omtalt som at språket vil

⁴³⁷ Begbie 2011, s. 3.

⁴³⁸ McGrath 1990, s. 70.

⁴³⁹ Til en viss grad kan dette selvsagte sammenlignes med Vicos forestilling om det som lar oss finne det innlysende, delkapittel 3.1, s. 32. Samtidig menes her først og fremst en opplevelse av selvsagt som noe elementært og unødvendig.

måtte “bendes” for å få dette til å gå i hop. Lineære modus for forståelse, rene, strømlinjeformede og fullførte argumenter vil ikke fungere i seg selv, fordi målet ikke ligger “rett fram”. Slik er enhver apodiktisk argumentasjon nødt til å bomme: avhandlingen som verbalt, skriftlig, ferdigstillet produkt må samtidig og helt tydelig være en temporalt betinget utøvelse, som tar slutt uten helt å ha lyktes. Gadamer hevder at ethvert møte med en utøvelse (vitenskapelig, kunstnerisk) er “et møte med en u avsluttet hendelse og det (møtet) selv er en del av denne hendelsen”.⁴⁴⁰ Mot dette vil jeg hevde at ethvert møte med en utøvelse, enten nedfelt i skrift og eller det som skjer i musikkutøvelsen, er et møte med en hendelse som viser at den skal ta slutt, den har sin slutt i seg, i sin retning og temporale kontingens.⁴⁴¹ Forestillingen om utøvelsens avsluttethet må prinsipielt forstås som ikke å ha nådd målet før ens tid er ute.

Andre muligheter enn den foreliggende - med sikte på å nå målet – ble vurdert. Særlig var det aktuelt å utvikle et konsertkonsept eller en forestilling parallelt med avhandlingen, et slags “soundtrack” i presuntiv vekselvirkning med skriveprosessen.⁴⁴² Opplevelser knyttet til egne forestillinger og konserter som plutselig gjorde det mulig å komme videre med utfordrende momenter i avhandlingen, har tidvis kunnet tyde på at ville være mulig å samkjøre utøvelse og det å skrive på måter som kunne defineres fast og tydelig.⁴⁴³ I løpet av skriveprosessen har det likevel fremstilt seg som mer vesentlig å undersøke og samtidig operere med en “innstilling” som må være den samme som når man går på scenen, den samme som når man setter an en tone, det vil si: en forforståelse som er “med” i måten å skrive på, aktiv og forsøksvis bevisstgjort ved å settes ord på underveis, og at det er *disse ordene som er denne avhandlingen*, også selv om de ikke skulle synes særlig adekvate for å beskrive hva forholdet mellom musikk og teologi er og gjør. På samme måte som i en live utøvelse må avhandlingens mangler, svakheter, selvsagthet og umulighet sees på som det som skjer, og som det må satses på at får frem resonnementer likevel. Det ikke å lykkes med et umulig og selvsagt prosjekt må være måten å lykkes med det på.

⁴⁴⁰ Gadamer 2010, s. 130.

⁴⁴¹ Begbie 2000, s. 92.

⁴⁴² Kjølrup, 2008. s. 58. *Program for kunstnerisk utviklingsarbeid* ved kunstutdanningsinstitusjonene i Norge følger et opplegg der performativ utvikling i kunstproduksjon og reflekterende skriving om denne utviklingen danner et samlet grunnlag for en ekvivalent til doktorgrad. Det fremkommer i vurderingen av første kull fra 2010, at dette er en vanskelig todelthet som sjelden lykkes med å bli et integrert hele.

⁴⁴³ Egentlig tydeligst ved sang i begravelser.

Som nevnt i innledningskapittelets metodedel, kollapser metoden for å skrive om musikkutøvelsens teologiske implikasjoner inn i målet om å gjøre dette: metoden må utvikles for å nå målet, men for å utvikle metoden må målet på et vis allerede være nådd: metoden blir implikasjonen. Det bør være vist at dette sammenfallet mellom mål og metode kan ansees som en foregrepet helhetsforståelse, en nødvendig forforståelse for overhode å kunne forstå. Sammenfallet ansees som en gyldig fordom. Avhandlingens hermeneutiske betingelser, at noe må forforstås for å forstås, og som også er slik forståelse skjer i musikkutøvelse, har slik ikke bare vært teoretisk fundament og utgangspunkt, men en utøvende og håpende innstilling som forsøksvis bevisst og aktivt er anvendt gjennom avhandlingen.

Dette siste kapittelet vil derfor i liten grad forsøke å gi videre argumenter for at sammenhengen mellom teologi og musikk er viktig. Påstandene som fremsettes vil ikke være fullstendig ubegrunnede, men måten de begrunnes på vil være lett å kritisere, det vil påstås på en ubeskyttet måte. Det er ikke et mål å havne på fast grunn. Det bør være tydelig at denne måten å argumentere og konkludere på, anses som den samme som måten mening skapes gjennom frasering, timing og klang i musikkutøvelse.

5.3. Vetlesen: Kunstutøvelse som erfaring

I essayet *Erfaring* har Arne Johan Vetlesen utarbeidet en distinksjon mellom erfaring gjort med musikk og musikk som erfaring, basert på Gadammers teori om forståelse.⁴⁴⁴

Egentlig erfaring skjer ifølge Gadamer når mennesket blir seg bevisst sin endelighet, og dermed sin historisitet. Vetlesen hevder at slik erfaring skjer på privilegert vis "I erfaringen som kunst, eller i kunsten som erfaring,"⁴⁴⁵ og ganske særlig i musikk, som "har sitt uttrykk i et førspråklig medium", noe som gir musikk en "særegen affinitet" i forhold til de sidene ved vår subjektivitet som er åpen mot grunnvilkårene ved å være menneske.⁴⁴⁶

⁴⁴⁴ Vetlesen 2004.

⁴⁴⁵ Ibid, s. 44.

⁴⁴⁶ Ibid, s. 41. Hvorvidt det er treffende å kalle musikk førspråklig, blir på mange måter et definisjonsspørsmål. En slik forståelse medfører/forutsetter et skille mellom språk og musikk: funn innen utviklingspsykologi tyder heller på at språk utvikles nettopp som små kommunikative melodinarrativer, jf. Stephen von Tetzchner, *Barns Språk* (1993). Ut fra argumentasjonen i min avhandling er det lite hensiktsmessig å operere med et skille for når

Det enestående og distinkte ved slik erfaring, som konkret hendelse og avgrenset musikalsk forløp, samspiller med det erfarende subjekts endelighet og dets opplevelse av sin egen avgrensede tid.⁴⁴⁷ Det er i slik erfaring at ens fordommer virkelig settes på spill. De bevisstgjøres ved at det man erfarer ikke lar en late som om ingenting er hendt, som om man er den samme som før erfaringen skjedde.

Forskjellen på erfaring gjort med musikk og musikk *som* erfaring, blir dermed at førstnevnte i større grad opprettholder et kjent modus for forståelse (verbal, visuell, statisk konstruktiv), man snakker f.eks. om at man har fått et nytt perspektiv på ting, mens den sistnevnte åpner andre og mer flytende rom for erfaring: det som utspiller seg skjer i min tid i verden: Musikk som erfaring er en erfaring av at det er slik virkeligheten er, slik jeg er, slik mine relasjoner er. Med Gadamer kan man si at slik erfaring er sann, forstått som samtidighet og deltakelse med det som skjer.⁴⁴⁸

For å klargjøre hvordan slik erfaring er mulig, peker Vetlesen på to forhold som må unngås: subjektivisme overfor kunsten, og kunsterfaringens utslettelse av subjektet. Han hevder at bevisstgjøringen på at våre fordommer kanskje må endres i møte med musikk som erfaring, gjør at vi kan unngå en subjektivisme der musikken bare blir fortolkerens verk, i erfarerens vold. Samtidig, for at erfaring overhode skal kunne skje, må forutsetningene for et reelt møte være til stede mellom det erfarende subjekt og det erfarbare. Da kan ikke subjektet utslettes av kunsterfaringens radikale annerledeshet, og overmannes av det andre og nye.

Disse to alternativene synes å umuliggjøre forståelse og erfaring: enten blir subjektet uforandret eller så blir det ikke lenger subjekt. Hvordan er da erfaring mulig? Vetlesens forslag blir å fremheve erfaringens kvalitet av *transcendens*, at erfaring verken utelukkende er den erfarendes verk eller utelukkende noe som skjer i kraft av musikken. Skjemaet som låser erfaring til enten å medføre subjektivisme eller utslettingen av subjektet, må oppgis som et dualistisk feilspor. Bare på den måten kan vi nærme oss en forståelse av hvordan

disse melodierne blir språk, men heller se på melodierne og det mer artikulerte språket som kvalitativt det samme uttrykket.

⁴⁴⁷ Vetlesen 2004, s. 42.

⁴⁴⁸ Gadamer 2010, s. 158, 159.

erfaring er mulig. Og eksemplet han anfører er nettopp *kunstutøvelsen*, der "skillet mellom et subjekt som "genuint" rammes av noe med "fremmed" opphav, og et subjekt (kunstneren) som rammes av noe det selv har skapt, ikke er like kategorisk og absolutt".⁴⁴⁹ Utøveren selv kan bli berørt og gjort annerledes av det erfarbare, selv om dette ikke er noe helt fremmed, men stammer fra subjektet selv gjennom utfoldet kreativitet, altså erfaring forstått som en form for auto-affeksjon.

På bakgrunn av Vetlesens refleksjon kan man argumentere for at erfaring som kunstutøvelse kan forstås som en slags radikal gadamersk meningsdeltakelse, som utsletter subjektet med erfaringen av noe annet og samtidig gir tilbake til subjektet hele dets væren,⁴⁵⁰ der subjektet gjennom sin utøvelse møter seg selv og dermed sin endelighet, ikke selvutslettende, men selveksponerende overfor sine grunnvilkår som menneske. I erfaringen forstår og deltar utøveren i sine grunnvilkår ved å skape hendelser som musikalske forløp, hendelser som gir ledetråder til, dvs. forforståelse av ontologisk forklaring.

5.4. Vurdering av Gadamer

Gadamers teori har vært bærende hermeneutiske forutsetninger for avhandlingen. Som oppspill til tentative konklusjoner og et avsluttende case, er det passende med noen kritiske vurderinger av dette teorimaterialet.

Kunstverkets "idealitet" kan ikke bestemmes ut fra forbindelsen til en idé i betydningen en væren som skal etterlignes og gjengis, men derimot, slik Hegel gjør, som selve ideens "skinn".⁴⁵¹

Dette skriver Gadamer som et argument for at et maleri som henger i museet fortsatt hører til i denne verden, og ikke må forstås som å tilhøre museets egen tilslørte smak, opphav og estetiske bevissthet.⁴⁵² Det kan likevel argumenteres for at det ligger noe latent idealiserende hos Gadamer. I forbindelse med hans utvikling av virkelighetens forvandling til struktur og oppfatningen om kunstverkets totale formidling, forstås den formidlende som å

⁴⁴⁹ Vetlesen 2004, s. 44.

⁴⁵⁰ Gadamer 2010, s. 124, 125.

⁴⁵¹ Ibid, s. 176.

⁴⁵² Ibid, s. 116, 117, 176.

oppeve seg selv.⁴⁵³ I forvandlingen skjer det en ikke-sondring mellom verk og fremtredelse der det partikulære og private ved både tilskuers og utøvers biografi viker tilbake for kunstverkets fremtredelse. Dette kan forstås i retning av en nedvurdering av hvordan både tilskuer og utøver bringer med seg uoverskuelige forutsetninger inn i spillet. Slike forutsetninger gjennomstrømmer hendelsen, deres partikulære og private karakter er ikke bare er nødvendige “vedheng”, men grunnleggende for at kunstverket overhode kan formidles og forstås. Få vil f.eks. hevde at Elvis’ partikularitet og private sider kan sies å kunne skilles fra eller skygge for leken og kunsten i hans utøvelse, snarere motsatt.

Videre kan det stedvis synes som om Gadamer anser sannhet og metode som uløselige motsetninger. I *Sannhet og Metode* kan “Metode” i stor grad forstås som navnet på en instrumentell fornuft som forholder seg strategisk til sin samtalepartner uten egentlig å være interessert i saken som kan fremtre.⁴⁵⁴ Erfaringen av kunstverket rommer forståelse, erfaringen selv utgjør et hermeneutisk fenomen, men ikke i form av vitenskapelig metode.⁴⁵⁵

En innvending mot Gadamer kan derfor være at han stedvis synes å operere med en for snever metodedefinisjon. Han forutsetter for eksempel en motsetning mellom metode og inventio. Metode impliserer beregning, mens inventio forstås som å være basert på intuisjon.⁴⁵⁶ Dette kan tyde på manglende praktisk erfaring med hva det vil si å utvikle klang og melodi. På bakgrunn av det Gadamer selv påviser om forståelse, må begrepet metode kunne forstås på en annen måte. Han mener selv at vi må utvikle et nytt forhold til de begrepene vi bruker,⁴⁵⁷ og at hermeneutikken må ta opp i seg estetiske dimensjoner.⁴⁵⁸ Dette burde implisere en utvikling av en forståelse og bruk av metode som ikke står i motsetning til sannhet.

Selv om det er mulig å tolke Gadamer som å se sannhet og metode som motsetninger, kan det med støtte i hans teori om forståelse likefullt argumenteres for at musikkerfaring snarere gir ansatser til en metodeforståelse som ikke skiller slik, men der metode er

⁴⁵³ Ibid, s. 151.

⁴⁵⁴ Espen Schaanings forord i Gadamer 2010, s. 11.

⁴⁵⁵ Ibid, s. 131.

⁴⁵⁶ Ibid, s. 81.

⁴⁵⁷ Ibid, s. 24.

⁴⁵⁸ Ibid, s. 197ff.

sammenfallende med målet om sannhet, dvs. at metode forstås som foregripelse av sannhet: i tiden i verden, i kroppen og på stedet erfares impuls for pust, stemmebruk, anslag på tangent eller streng, en foregripelse av klang, retning og frasering. Dette er det samme som skjer i verbalisering og skrift. Slik hevdes det i denne avhandlingen at de metodiske betingelsene for måten å forstå sannhet på i teori og språk, er de samme som i musikalsk utøvelse.

5.5. Musikkutøvelsens teologiske implikasjoner:

Teologisk og musikalsk frihet. Utblikk til videre arbeid

En utfordring ved å finne ord for sammenhengen mellom musikk og teologi er at denne prosessen i for stor grad kan styres av et ønske om definering og kontroll. På sett og vis er dette uunngåelig så lenge man driver med ord. Samtidig vil noe av poenget være tapt dersom identifisering og definering er målet. Snarere er det et siktemål med denne avhandlingen å vise at dynamikken mellom musikk og teologi kan brukes legitimt uten at det egentlig er identifisert og definert fullt ut.

Hva som skjer når effekten av dette forholdet rettes mot sentrale teologiske problemstillinger og konsept, som gud, nåde, skapelse, tid, rom og historie, faller utenfor denne avhandlingens rammer: hva som kan sies, lekes og utøves nytt om disse når forholdet mellom teologi og musikk internaliseres som kreativ værensbestemmelse i de som lager og gjør teologi, vil være problemstillinger for videre arbeid. Det som de metodiske betingelsene for bruk av musikkerfaring i teologi tyder på, er uansett at når musikkerfaring anvendes, står ikke teologien som statisk mottaker av "musikalske" eller "kunstneriske" impulser: noe må også allerede ha forandret seg i selve forståelsen av hva det er å lage teologi. Ved selv å bli forandret gjennom musikkerfaring, ved å komme mer til seg selv ved stadig og på nytt å integrere denne forandringen i ens innstilling til verden og seg selv, må man også tenke annerledes om hva det er man faktisk holder på med når man "gjør" teologi.

Stolfus forslag er å oppgi konsepter som primært objekt for teologisk arbeid. Han har på måter rett i at de har det rigide over seg som musikkutøvelsen er radikalt annerledes enn. Tradisjonelle måter å formulere teologiske problemstillinger konnoterer noe visuelt og potensielt fremmed for en hermeneutikk som inkluderer musikkutøvelse-som-erfaring som

metodisk betingelse. Samtidig oppstår også musikkutøvelsen innenfor et rammeverk, den er ikke nøytral, men betinges innenfor en større helhet som også er teoretisk. Måten man utøver musikk på er teori-ladet, f.eks. av konsepter innen kristen lære.⁴⁵⁹

Det kan derfor argumenteres for at utøvelse, musikk og temporalitet godt kan forstås innfor rammen av konsept, men at en viktig teologisk implikasjon av musikkutøvelsen vil være en forpliktelse til å være orientert mot en stadig ny og aldri helt definert forståelse av hva et ord er, og av hva det vil si at ordet refererer. Man er ikke nødt til å holde fast på forestillingen om at ordet ikke fanger visse sider av virkeligheten i sin sannhetsbeskrivelse. Man er heller ikke nødt til å anse at det som synes å falle utenfor ordenes domene ikke kan regnes som vitenskapelig legitimt i teologien, men heller må kastes som “restemat” for kunsten. I stedet kan man med ressurser fra musikkutøvelsen anta at ordene, som menneskelig uttrykk på linje med og prinsipielt likt alle andre menneskelige uttrykk, kan fange på sett og vis alt. Ordet kan fange alt ved at ordet lar det som det refererer til, fremstå som hva det er; at det som det refereres til kommer mer egentlig til seg selv *ved å refereres til*; at det å referere til noe er å la det være hva det er, men at refereringen er nødvendig for at akkurat det skal skje som hendelse.⁴⁶⁰ Slik kan erfaringen av impulsen og retningen i ordets referering til virkelighet, både når ordet skrives, leses og uttales, ansees som den samme impulsen og retningen som skaper mening i musikalsk frasering og klangutvikling. En teologisk implikasjon av musikkutøvelsen er derfor ikke først og fremst å anse musikkutøvelse som egnet modell for teologisk tenkning: med bakgrunn i hva som er gjennomgått, kan det forsvares at musikkutøvelsen er teologisk refleksjon, og vice versa. Da kan ordet og tonen som det fortolkende subjektet bruker i forståelsen av virkeligheten og seg selv gjøre at det fortolkende subjektet frigjøres fra det som skiller det fra seg selv.

Som vist, problematiserer Gadamer en prinsipiell forskjell på kunstillitteratur og andre tekster, inkludert faglitteratur. Ikke bare litteratur ansett som kunstverk kan ha del i kunstens værensvalens.⁴⁶¹ Litteratur er snarere foreningen av vitenskap og kunst.⁴⁶²

⁴⁵⁹ Jf. McGrath 1990, s. 70.

⁴⁶⁰ Dette kan til en viss grad sammenlignes med J. I. Austins *How to do things with words* (1962) og utviklingen av begrepet *performative utterances*, der uttrykket ikke først og fremst beskriver noe man gjør, men brukes for faktisk å “gjøre” det.

⁴⁶¹ Gadamer 2010, s. 195.

Forståelse er ikke forståelse av det som er skjedd eller det som ble skrevet ut fra dettes historiske tid, heller ikke forståelse av noe "an sich", tidløst og forløpsløst, men å forstå sin egen samtid, en tenkende deltakelse i det nåtidige livet.⁴⁶³ Forståelse må være del av den hendelsen der mening i alt slags uttrykk formes og aktualiseres. Med støtte i Gadamer hermeneutikk kan argumenteres for at en side ved menneskelig uttrykk eller en måte å forstå på ikke er prinsipielt annerledes enn en annen. Heller ikke det innledningsvis skisserte uttrykket av ordløs utpust og stillhet.

I tråd med et slikt resonnement vil jeg uten videre forbehold, og uten å anse det som direkte sjangerbrudd eller en søkt referansebruk, bruke et utdrag fra romanen *Syngja* av Lars Amund Vaage som ressurs for å finne ord for hva en systematisk teologisk metode kan være, eller i hvertfall hvordan den kan arte seg. I boken forsøker jeg-personen å forstå sin datter med autisme. Vaage viser at å forstå datteren blir å skrive om seg selv:⁴⁶⁴

Det er det beste eg kan gjera. (...) Det er ikkje ord. Det er ikkje samtale. Me må berre halda blikket, sjå inn i augo til kvarandre. Sjå inn dit orda ikkje er. Sjå inn til noko viktig. (...) Eg veit at eg må halda blikket, og vera i blikket, vera open for blikket hennar, heilt til ho ikkje vil meir.⁴⁶⁵

Er dette den metoden for å forstå forholdet mellom musikkutøvelse og systematisk teologi som det er forsøkt å finne mulighetene og språk for i denne avhandlingen? Dreier det seg om å forstå mening i noe eller noen som ser, lytter, lyder og er taus tilbake på subjektet, noen ganger som noe man kan se og høre som noe nytt, tydelig og viktig, noen ganger som noe helt selvsagt og uviktig? Men uansett å bli der, lenge, for å la det som er komme frem.⁴⁶⁶

På bakgrunn av arbeidet i denne avhandlingen påstås det at det kan bli systematisk teologi av slik viten. Det bør være vist at det er metodisk ikke bare mulig å bruke musikkerfaring i teologi, men også ønskelig for teologiens utvikling i retning av å være en disiplin som ikke

⁴⁶² Ibid, s. 196.

⁴⁶³ Ibid, s. 202.

⁴⁶⁴ Vaage 2012.

⁴⁶⁵ Ibid, s. 204, 205. I tillegg til dette utdraget, se også s. 1, 145-151, 170, 182-183.

⁴⁶⁶ Gadamer 2010, s. 175.

hviler i en selvforståelse som passer for godt med presumtiv fiksert verbal form, men som også er et utøvd uttrykk og en forståelse som skjer som hendelse i flukt med erfarerens/utøverens tid.

Musikkerfaringen kan slik utgjøre en test for teologien: som uttrykk og forståelse bør teologien kunne gjøre det samme som musikken i sin fortolkning av grunnleggende livsvilkår, og kjennes like vesentlig som måte å takle disse på. Hvis ikke, er ikke dette teologi som tolker virkelighet og menneskeliv, men noe som har beveget seg vekk fra deltakende forståelse av meningsutfoldelsen i livet som forløp. Ved å anse det som metodisk illegitimt å integrere ressurser fra musikkutøvelse, kan teologien stå i fare ikke bare for å oppleves irrelevant, men risikere å volde skade gjennom utøvere som finner mangelen på fornyelse behagelig og metodisk takknemlig å anvende. Slik risikerer man å avskrive det som faller utenfor det fremherskende metodiske perspektivet som uinteressant, ikke minst som utfordring for en grunnleggende forståelse av seg selv.

Musikkutøvelsens implikasjoner i systematisk teologi blir følgende:

- 1. Sammenfall mellom metode og mål kan ansees som en foregrepet helhetsforståelse og en gyldig fordom.**
- 2. Det er derfor metodisk mulig og legitimt å utøve teologiske ord slik at ordenes referering til virkelighet blir hendelser der subjektet frigjøres til å erfare sin virkelighet som den er, og slik komme mer egentlig til seg selv ved å reises til sin sannhet.**

Som forsøk på utøvelse, som satsning på at impuls og retning i ordenes virkelighetsreferering er det samme som skaper mening i musikkutøvelse, må disse konklusjonene stå ubeskyttet. De kan best understøttes med et eksempel. Avhandlingen avsluttes derfor med et case knyttet til egen sangutøvelse. Problemstillingen i avhandlingen vil her snus, ved å gi et praktisk eksempel på *teologiens implikasjoner på musikkutøvelse*.⁴⁶⁷

⁴⁶⁷ Dette caset er også en prosjektbeskrivelse for videre arbeid, og til en viss grad ment å kunne leses uavhengig av avhandlingen.

CASE

TEOLOGIENS IMPLIKASJONER PÅ MUSIKKUTØVELSE:

Teologisk forståelse integrert i sangutøvelse

Prosjektutkast: *Frihet fra egen stemme*

Eksistensielle erfaringer former sangeren gjennom hele livet. De preger vedkommende før han eller hun begynner å synge, og har innvirkning på utdanningsprosess, yrkeshverdag og måte å utøve på. Med eksistensiell erfaring menes det som bringer oss i kontakt med våre menneskelige grunnvilkår, som avhengighet, sårbarhet, relasjoners styrke og skjørhet, dødelighet, begrensning, fellesskap og ensomhet. Dette er vilkår alle må leve under og takle. Innen klassisk sang og opera har det likevel vært lite tradisjon for systematisk å bevisstgjøre, sette ord på og nyttiggjøre slik erfarings innvirkning på utøvelsen. Med bakgrunn i min masteravhandling i teologi vil jeg utvikle et prosjekt som ser nærmere på sammenhenger mellom sangerens uttrykk på scenen og bevisstgjort bruk av eksistensiell erfaring. Min hypotese er at bevisstgjøring av og språk for hvordan slike erfaringer påvirker, vil bidra til nye uttrykksmuligheter og utvikling, kunstnerisk og teologisk.

Når egne følelsesmessige opplevelser må vike tilbake for eksterne forventninger og krav, kan utøveren oppleve en fremmedgjøring både overfor seg selv og hva man holder på med. Hvis dette gjennom miljø og yrke blir habituel, kan egne følelser komme så langt i bakgrunnen for oppmerksomheten at man mister kontakten med dem. Den utøvende prestasjonen blir det viktige. Sammenhengen mellom personlige, psykiske, religiøse og kroppslige erfaringer og egen profesjonell virksomhet blir språkløs, og forsøk på beskrivelser kan bli lite treffende. Åpent å trekke veksler på personlig erfaring er nedvurdert som kilde til kunnskap og utvikling, paradoksalt nok også i kunstfag. Man snakker lettere om tekniske sider ved musikk, musikk som et ytre, klingende objekt eller som upersonlig energi, enn om hvordan egne grunnleggende erfaringer påvirker ens utøvelse. At personlig erfaring påvirker utøvelsen, kan virke klart nok. *Hvordan* det skjer og *hva* det kan bety, er derimot langt fra klart.

Bak denne uklarheten og språkløsheten ligger den dyptgående dualismen i vestlig kultur- og virkelighetsforståelse mellom rasjonalitet og språk på den ene siden, følelse og kunst på den andre: de lodder to ulike og for hverandre uoversettelige sider ved virkeligheten. Kunstens og følelsens egen måte å "forstå" sannhet på synes fortsatt i stor grad å være isolert fra all annen virkelighetsforståelse. Dette skillet mellom måter å forstå på bærer hele den vestlige kulturen preg av, også hvordan vi tenker, opplever og er når vi utøver musikk eller lager teologi.

Min masteravhandling problematiserer en slik dualisme som forståelsesprinsipp. Med bakgrunn i denne avhandlingen og i psykologisk forskning innen affektbevissthetsteori, vil jeg undersøke hvordan jeg tenker, opplever og er når jeg synger og i min utøvende praksis som helhet. I affektbevissthetsteori anses det ikke å kjenne sine følelser som ikke å vite hva man gjør og hvem man er. Følelsene utgjør et signalsystem som gir oss viktig informasjon om hvor vi befinner oss i forhold til oss selv og andre. Måten vi uttrykker følelser på i mimikk, kroppslige bevegelser og handlinger følger bestemte fellesmønstre, noe som viser at følelser bærer i seg et meningsinnhold som også skal kunne forstås av de rundt oss. Følelsene berører derfor også kognitive funksjoner, blant annet evnen til begrepsdannelse og språkutvikling. Emosjon og kognisjon er ikke adskilte fenomener eller funksjoner hos mennesket, men påvirker hverandre gjensidig. Dette innebærer at følelser er med på å danne og gi innhold til begreper og meningssystemer. Samtidig vil språk og meningssystemer påvirke våre opplevelser og følelser.⁴⁶⁸

En slik måte å forstå følelser, bevissthet og språk på mener jeg vil kunne åpne opp nye områder for utvikling innen kunst- og sangutøvelse, så vel som teologisk måte å arbeide på. Ved å jobbe systematisk over tid med å bevisstgjøre, tolerere og sette innholdsmettede og nyanserte ord på følelser som er aktive i og påvirker min utøvelse, vil jeg flytte fokus vekk fra prestasjon og frigjøre ressurser til økt tilstedeværelse og tydeligere uttrykk i tekst, bevegelse, mimikk, kroppsholdning, pust og stemmebruk.

⁴⁶⁸ Monsen 1989, s. 138-153.

En del av arbeidet vil være en affektbevissthetsterapeutisk prosess, der jeg sammen med klinisk psykolog jobber med generell følelsesbevissthet.⁴⁶⁹ På bakgrunn av utviklingen i denne prosessen vil jeg hvert halvår sette sammen musikalske program til en visning for en tverrfaglig kompetansegruppe. Videoopptak fra disse visningene og andre aktuelle fremføringer vil igjen brukes i psykologsamtalene.

Som en skriftlig del av arbeidet vil jeg skrive essays knyttet opp til utviklingen av den enkelte visningens tematikk, gjennomføring og påvirkning på meg som sanger. Med bakgrunn i min masteravhandling vil jeg i disse essayene trekke veksler på Hans-Georg Gadammers og Martin Heideggers forståelse og bruk av begrepet erfaring. Måten de undersøker væren og tid, for- forståelse og lek som ledetråder for å forstå eksistensiell erfaring, vil danne et teoretisk bakteppe for utviklingen av et språk om min egen utøvelse.

Videre vil jeg samarbeide med en komponist om å utvikle og fremføre et nytt verk. Jeg vil da skrive librettoen delvis basert på essay-tekstene, for på den måten å la forståelsen av den eksistensielle erfaringens innvirkning på utøvelsen bli direkte tema for denne utøvelsen. Ved å bruke språket i essayene som utgangspunkt for en libretto som synges og ageres, vil bevisstgjørende og reflekterende språk kunne integreres i utøvelsen som genererende del av det kunstneriske og teologiske utviklingsarbeidet.⁴⁷⁰

På denne måten kan den teoretiske problemstillingen i min masteravhandling integreres som uutskillelig del av et virke som utøver: en systematisk teologisk undersøkelse av forholdet mellom musikkerfaring og teologi kan bli en ressurs som sanger, anvendbart i det sanglige uttrykket. En manglende bevisstgjøring, både kroppslig, språklig, mentalt og sangteknisk omkring dette, tilslører sammenhengen mellom hvem man er og hva man gjør. Det vil si: man blir til slutt kun det man gjør – prestasjonen blir det som gir en verdi. Å være

⁴⁶⁹ Uten sammenligning forøvrig, gjør Julia Kristeva interessante observasjoner om depresjonens språk og musikalitet i *Svart Sol*. Hos den depressive foreligger en dyp splittelse mellom språk og affekter, den depressive språk er i eksil, og språket fremstår klangløst og dødt. Behandling kan først begynne når man kan fange opp de fortrenge affektene i dette språket. De gir seg til kjenne i intonasjon, rytme, klang og tone i talespråket. Det er dette som kan tydes i diskursens tomrom: vokallydene, rytmene, stavelsene i døde ord, det repetitive og monotone. Fordi det er umulig å sammenføre setningen, avbrytes den, tømmes eller stanses, en "spartansk musikalitet" uttømmes og klarer ikke å etablere seg igjen på grunn av stillheten. Analytikerens skal tolke stemmen, og desartikulere den banaliserte og devitaliserte betydningskjeden. Kristeva 1994, s. 39, 47, 65 og Toril Mois forord, s. 15.

⁴⁷⁰ Kjørup 2008, s. 58.

sanger uten å ha en kontinuerlig refleksjon omkring eksistensielle, personlige erfaringer og å utforske hva de gjør med det sanglige uttrykket, vil medføre at man ikke lenger er forankret i en virkelighet der man har verdi utover sin prestasjon. Resultatet blir en utydeliggjøring av utøveren som menneske,⁴⁷¹ noe som umuliggjør deltakelse i utøvelsens meningsutfoldelse både for publikum og utøver. Teologiens implikasjoner på musikkutøvelse er ord om at man er fri fra sitt uttrykk. Ordene påstår dette, de refererer til det som virkelighet. Utøveren av disse ordene vet at dette er sant i og med deres retning og impuls i refereringen. Slik skaper de hendelsen der utøveren de sies eller skrives til forstår at han eller hun ikke er et instrument, ikke er sin prestasjon, ikke sitt uttrykk og sin stemme.

Det overordnede perspektivet både som sanger og som teolog vil være å integrere sangutøvelsen og arbeidet med bevissthet om og teologisk språk for eksistensielle erfaringers påvirkning i utøvelsen, som et *felles* teologisk og kunstnerisk arbeid. Slik mener jeg at min utøvende praksis vil kunne bli en genuin bidragsyter inn i tradisjonelt verbalt basert teologisk diskurs. Med sangutøvelsen vil jeg kunne delta i tverrfaglige samtaler både med andre kunsthøgskole og fagfelt utenfor det tradisjonelle kunstområdet, fordi jeg vil ha et språk å diskutere med. Dette vil være et språk som ikke er innadvendt musikkfaglig, men som gir en forståelig og anvendbar tilnærming til virkelighet som kan utsettes for diskusjon fra flere hold. I ytterste konsekvens vil min tilnærming til det å synge og utøve teologi også gjøre det mulig å utfordre tradisjonelle skillelinjer mellom språk og musikk, mellom rasjonalitet og emosjonalitet.

⁴⁷¹ Monsen 1989, s. 143-144.

Litteratur

- Begbie 2000: Jeremy S. Begbie (2000): *Theology, Music and Time*, Cambridge U.K: Cambridge University Press.
- Begbie 2011: Jeremy S. Begbie (2011): "Created Beauty: The Witness of Bach" og "Faithful Feelings: Music and Emotion in Worship," i Jeremy S. Begbie and Stephen R. Guthrie (red.), *Resonant Witness. Conversations between Music and Theology*, (s. 83-108 og 323-354), Michigan/Cambridge U.K: William B. Eerdmans Publishing Company.
- Benson 2011: Bruce Ellis Benson (2011): "Improvising Texts, Improvising Communities: Jazz, Interpretation, Heterophony, and the *Ekklesia*," i Jeremy S. Begbie and Stephen R. Guthrie (red.), *Resonant Witness. Conversations between Music and Theology*, (s. 295-322), Michigan/Cambridge U.K: William B. Eerdmans Publishing Company.
- Crawford 2011: Nathan Crawford (2011): *Theology as Improvisation: Using the musical metaphor of attunement to think theologically*, Chicago IL, UMI Dissertation Publishing, ProQuest.
- Gadamer 2010: Hans-Georg Gadamer (2010): *Sannhet og Metode. Grunntrekk i en filosofisk hermeneutikk*, Oslo: Pax Forlag.

- Gadamer 2011: Hans-Georg Gadamer (2011): *Truth and Method*, third edition, New York: Continuum International Publishing Group.
- Gadamer 2010 (t): Hans-Georg Gadamer (2010): *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, 4. Edition, Tübingen: Mohr Siebeck Tübingen.
- Guldbrandsen 2004: Erling. E. Guldbrandsen (2004): "Bruckners mørke mysterium," i Guldbrandsen og Varkøy (red.), *Musikk og Mysterium. Fjorten essay om grensesprengende musikalsk erfaring*, (s. 11-39), Oslo: Cappelen Akademisk Forlag.
- Guthrie 2011: Stephen R. Guthrie (2011): *Creator Spirit. The Holy Spirit and the Art of Becoming Human*, Michigan: Baker Academic Publishing Group.
- Kjerschow 1988: Peder Christian Kjerschow (1988): Innledning til *Schopenhauer om musikken*, Gjøvik: Det norske Akademi for sprog og Litteratur.
- Kjørup 2008: Søren Kjørup (2008): *Refleksjoner over refleksionerne. Et notat til styret for Stipendprogrammet for kunstnerisk utviklingsarbeid*. Evalueringsrapport 2003-2008.
- Kristeva 1994: Julia Kristeva (1994): *Svart Sol. Depresjon og melankoli*, Drammen: Pax Forlag.

- Løgstrup 1983: Knut Ejler Løgstrup (1983): *Kunst og erkendelse. Kunstfilosofiske betragtninger. Metafysik II*, Haslev: Gyldendal.
- McGrath 1990: Alister E. McGrath (1990): *The Genesis of Doctrine. A Study in the Foundation of Doctrinal Criticism*, second edition, Michigan/Cambridge U.K: William B. Eerdmans Publishing Company.
- Monsen 1989: Jon Monsen (1989): *Vitalitet, psykiske forstyrrelser og psykoterapi*, Otta: Tano.
- Ross 2011: Alex Ross (2011): *The Rest is Noise. Listening to the Twentieth Century*, fourth edition, London: Harper Perennial.
- Svendsen 2000: Lars. Fr. H. Svendsen (2000): *Kunst; en Begrepsavvikling*, Oslo: Universitetsforlaget.
- Stigen 1998: Arnfinn Stigen (1998): *Tenkningens historie. Bind 2. Den nyere tid. Fra 1600-tallet til vår egen tid*, Ad Notam Gyldendal.
- Stolfus 2006: Philip E. Stolfus (2006): *Theology as Performance. Music, Aesthetics, and God in Modern Theology*, New York/London: T&T Clark.
- Varkøy 2010: Øyvind Varkøy (2010): "Musikkopplevelse som eksistensiell erfaring - i kunnskapsløftet," i Jon Helge Sætre og Geir Salvensen (red.), *Allmenn*

musikkundervisning. Perspektiver på praksis,
Gyldendal Akademisk.

Vetlesen 2004:

Arne Johan Vetlesen (2004): "Erfaring," i
Guldbrandsen og Varkøy (red.), *Musikk og
Mysterium. Fjorten essay om grensesprengende
musikalsk erfaring*, (s. 40-48), Oslo: Cappelen
Akademisk Forlag.

Vaage 2012:

Lars Amund Vaage (2012): *Syngja*, Forlaget
Oktober.

Wetlesen 1983:

Jon Wetlesen (1983): "Samtaler med tekster i lys
av Gadammers hermeneutikk. Norsk Filosofisk
Tidsskrift" i *KOMPENDIUM MET5920/5921.
Metode. Praktiske og systematiske disipliner*, Det
Teologiske Menighetsfakultet.