

Von der großen Erzählung zur Mikrologie?

Musikhistoriographische Methodik zwischen Moderne und Postmoderne

Susanne Kogler

Die Problematik des Übergangs von Moderne zur Postmoderne zählt, wie die Rezeption der philosophischen Debatten in musikwissenschaftlichen Diskurs zeigt¹, kaum zu den beliebtesten Fragestellungen der Musikologen. Mögen die Gründe dafür auch komplex sein², spielt doch zweifellos die Bedrohung, die die Thematik für das Selbstverständnis der Disziplin beinhaltet, eine zentrale Rolle: die doppelte Gefährdung der abendländischen Kunstmusik einschließlich der Avantgarde durch »postmoderne Beliebigkeit« und einen zunehmend kommerzialisierten Musikbetrieb. Wird im Folgenden vorgeschlagen, Jean-François Lyotards Denken für eine musikhistorische Methodendiskussion fruchtbar zu machen, geschieht dies nicht, um erneut Ansätze einer postmodernen Musikologie, etwa der New Musicology³, aufzugreifen, sondern aufgrund der bisher kaum ausgeschöpften Möglichkeiten, die Lyotards Werk für eine produktive Bewältigung der Situation bietet. War es doch genau die Problematik der Absenz von Urteilskriterien inmitten einer von Kommerzialisierung, Banalisierung und Vielfalt geprägten Welt, zu deren Lösung er beitragen wollte.

Drei Problemfelder, mit denen sich die Musikhistorik heute konfrontiert sieht, lassen seinen Ansatz besonders interessant erscheinen: Das erste betrifft eine grundlegende Definition der abendländischen Musiktradition: das Kriterium der Schriftlichkeit. Wie bereits Hans Heinrich Eggebrecht in seiner 1991

- 1 Einen sehr guten Überblick über den Diskussionsstand bieten Lochhead/Auner, *Postmodern Music/ Postmodern Thought*. Zwei divergierende Beispiele für die Auseinandersetzung der deutschen Musikwissenschaft mit der Thematik stellen die Schriften Hermann Danusers und Helga de la Motte-Habers dar. Siehe dazu Danuser, *Postmodernes Musikdenken* sowie de la Motte-Haber, *Die Gegenaufklärung der Postmoderne*.
- 2 Lokale Traditionen, historische und ästhetische Faktoren spielen ineinander, wobei Differenzen zwischen amerikanischem und europäischem Traditionsverständnis besonders relevant erscheinen.
- 3 Siehe dazu u.a. Kramer, *Classical Music and Postmodern Knowledge*.

publizierten Darstellung *Musik im Abendland*⁴ bezieht sich auch Richard Taruskin in seiner *Oxford History of Western Music* darauf.⁵ Diese Eingrenzung des Gegenstandes erscheint deshalb revisionsbedürftig, weil sie, wie sich bei Taruskin zeigt, mit einer pessimistischen Sicht der Zukunft korrespondiert.⁶ Der zweite Problemkreis tangiert Fragen der Methodik. Gemäß Taruskins Ausführungen verfolgt Historiographie zwei Hauptzielsetzungen: Erstens will sie kausale und technische Erklärungen liefern, zweitens sieht sie sich zur Objektivität verpflichtet.⁷ Die auf Erklärung abzielende Position schließt subjektive Wertung aus.⁸ Dieser Ansatz basiert auf einem bereits in der Antike, bei Thukydides, anzutreffenden Ideal von Geschichtsschreibung, dem zufolge nur eine historische Abhandlung, die kausale Zusammenhänge erschließt, letztlich zu einem »Besitz auf immer« werden, also dem Fortschritt der Menschheit dienen kann.⁹ Objektivität stellt die Voraussetzung dafür dar, diesen didaktisch-aufklärerischen Anspruch einzulösen. Die zweifellos verdienstvolle Intention, Geschichte wertfrei darzustellen, erweist sich allerdings beinahe zwangsläufig – auch bei Taruskin – als Illusion, kann doch auch er nicht umhin, Wertkriterien anzuwenden, wobei das der Neuheit das expliziteste ist. Das dritte Problemfeld

4 Eggebrecht führt Rationalität, die sich in Theorie und Notation äußert, als das zentrale Fundament der abendländischen Tradition an. Vgl. Eggebrecht, *Musik im Abendland*, S. 39.

5 Taruskin schreibt in der Einleitung: »[...] it is the basic claim of this multivolumed book [...] that the literate tradition of Western music is coherent at least insofar as it has a completed shape. Its beginnings are known and explicable, and its end is now foreseeable (and also explicable).« (Taruskin, *Introduction: The History of What?*, S. XXIII.)

6 Der Autor selbst betrachtet seine Arbeit als Endpunkt: Vielleicht das letzte Mal versuche er, eine umfassende Darstellung der abendländischen Tradition zu leisten. Scheint Taruskin im Vergleich zu Eggebrecht weniger seinen persönlichen Standpunkt zu reflektieren – eine Qualität die Eggebrechts Geschichte des Abendlandes in hohem Masse zugute zu halten ist –, reflektiert er mit dem Konzept der »kleinen Erzählungen« postmodernes Gedankengut, allerdings ohne dessen produktives Potential auszuschöpfen. In der Einleitung ist zu lesen: »[...] it will be evident to all readers that this book devotes as much attention to a congeries of »petits récits« – individual accounts of this and that – as it does to the epic sketched in the foregoing paragraphs. But the overarching trajectory of musical literacy is nevertheless part of all the stories, and a particularly revealing one.« (Ebda.)

7 »Most books that call themselves histories of Western music [...] are in fact surveys, which cover – and celebrate – the relevant repertoire, but make little effort truly to explain why and how things happened as they did. This set of books is an attempt at a true history. [...] Inclusion and omission imply no judgement of value here.« (Ebda., S. XXIIf.)

8 Werturteile sind nur erlaubt, solange sie in die Darstellung der Rezeptionsgeschichte einfließen und nicht die des Historikers selbst sind: »Espousing a particular position in the debate is no business of the historian. [...] But to report the debate in its full range, and draw relevant implications from it, is the historian's ineluctable duty.« (Ebda. S. XXV.)

9 Thukydides gilt aufgrund seiner Methodik als der Begründer der Historiographie im modernen Sinn.

betrifft die historische Perspektive. Taruskin zufolge besteht der Trick des Historikers darin, die Frage nach der Bedeutung eines Phänomens in die Vergangenheit zu projizieren: »to shift the question from ›What does it mean?‹ to ›What has it meant?‹.«¹⁰ Dieser Ansatz verwirklicht sich jedoch um den Preis eines Vorrangs vergangener Epochen auf Kosten gegenwärtiger Fragestellungen, was sich bereits am Umfang der chronologisch angelegten Bände abzeichnet. Scheint dem 20. Jahrhundert auf den ersten Blick mit zwei Bänden auch relativ viel Raum gegeben, relativiert sich dieser Befund, wenn man in Rechnung stellt, dass der fünfte, dem »späten 20. Jahrhundert« gewidmete Band deutlich weniger Seiten umfasst als die vorangegangenen.¹¹

Im Unterschied zu einer solchen historischen Position stellt Lyotard ästhetische Fragen ins Zentrum, wobei die Beschäftigung mit Kunst bewusst gegen ein traditionelles Verständnis von Geschichte gerichtet ist: Die Erfahrung der Kunst wird historischem Wissen von ihr gegenübergestellt.¹² Mit diesem von Kant, Adorno und Benjamin inspirierten Ansatz¹³ wendet er sich auch gegen die traditionelle methodische Zielsetzung der Historiographie. Geschichte schreibt sich nicht mehr um der Darstellung kausaler Zusammenhänge willen, sondern versucht, die spezifische Erfahrung zu reflektieren, die die Kunst erschließt. Diese stellt Kausalität, teleologisches Denken und Objektivität grundsätzlich in Frage. Die Auseinandersetzung mit der Geschichte versteht sich selbst als Narration bzw. *Écriture*, die politische und ästhetische Dimensi-

10 Ebda. »That move is what transforms futile speculation and dogmatic polemic into historical illumination. What it illuminates, in a word, are the *stakes*, both ›theirs‹ and ›ours‹.« (Ebda.) Explizit tritt Taruskin hier gegen die Tradition der Frankfurter Schule auf, der er autoritären und asozialen Duktus vorwirft, da sie sowohl dem Genie als auch dem begabten Interpreten huldige. (Ebda.)

11 Die ausschließende Zurückhaltung des vermeintlich Objektiven gegenüber dem Aktuellen korrespondiert mit dem Pessimismus, der Taruskins Abhandlung prägt. Parallel zur zunehmenden Durchbrechung der strikt chronologischen Darstellung der jüngeren Vergangenheit zeichnet sich ein Bild der Auflösung der Musik, die als Verfall erscheint. Dass der jüngeren Moderne der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts vergleichsweise wenig Raum gegeben wird, entspricht der Häufung der Vokabeln, die diese Zeit als Endzeit charakterisieren, was bereits die Kapitelüberschriften in Band 5 signalisieren: »After everything« (Kapitel 68) oder »Post Literacy« und »Millennium's End« (Kapitel 69).

12 Siehe dazu u.a. Lyotard, *La présence*, S. 15.

13 Ist bei Adorno der Verlauf der Geschichte negativ und Kunst als letztmöglicher Widerstand gedacht, steht, wie Norbert Rath pointiert ausgeführt hat, bei Walter Benjamin das Aufsprengen des geschichtlichen Kontinuums im Vordergrund, um künftige Möglichkeiten zu erschließen. Lyotards Position, die als Konzeption einer Geschichte in Konstellationen charakterisiert werden kann, ist als produktive Synthesis beider zu verstehen, wobei Kants Vorstellung der regulativen Idee eine wesentliche Rolle spielt. Siehe dazu auch Rath, *Adornos kritische Theorie* und Sejten, *Politique négative*.

onen impliziert. Um im Folgenden Lyotards »ahistorisches«¹⁴ Denken zu den angesprochenen musikhistorischen Problemfeldern in eine fruchtbare Konstellation zu bringen, werden drei miteinander korrespondierende Leitlinien seines Denkens dargestellt – Diskontinuität, Pluralität und Urteilskraft –, um danach zu skizzieren, inwieweit diese zu einer Revision der musikhistoriographischen Methodik beitragen könnten. Zeigt sich dabei, dass Lyotards postmoderne Kunstphilosophie gerade in Hinblick auf die Aporien, die sich aus der Eingrenzung auf Schriftlichkeit, der Wertneutralität und der pessimistischen Zukunftsperspektive ergeben, Alternativen anzubieten hat, ist zugleich zu konstatieren, dass diese die bestehende Praxis nicht grundlegend verändern wollen, sondern vielmehr eine neue Gewichtung bestehender Ansätze propagieren. Damit präsentiert sich der Übergang vom modernen zum postmodernen Blickwinkel selbst als eine Passage im Sinne Christiaan L. Hart Nibbrig: nicht als abrupter Paradigmenwechsel, sondern als dynamischer Wandel, in dem Identität und Veränderung eine sich immer wieder erneuernde Balance eingehen.¹⁵

I. Diskontinuität

Gegenwart und Augenblicke

Lyotards Definition von Postmoderne liegt einerseits ein Epochenbegriff zugrunde, der das späte 20. Jahrhundert bezeichnet, signalisiert jedoch andererseits auch eine Haltung, eine sich in dieser neuen Epoche zeigende spezifische Form von Kritik. Nicht zuletzt ist diese gegen die Zeit- und Geschichtsauffassung der Moderne gerichtet, die Lyotard mit einer teleologischen Perspektive und einem daraus resultierenden spezifischen Verständnis von Historizität

14 Lyotards Denken wird gewöhnlich im Gegensatz zu geschichtsphilosophisch orientierten Positionen verortet. Kunst ist für Lyotard kein Kulturobjekt, es gibt daher für ihn streng genommen auch keine Kunstgeschichte, nicht deren Ende, kein Davor und kein Danach wie auch keine postmoderne Kunst, fasste etwa Christine Buci-Glucksmann markant zusammen und unterstrich Lyotards Gegenposition zu einer historisierenden Kunstauslegung. Vgl. Buci-Glucksmann, *Le différent de l'art*, S. 161f., und Schanz, *Un nomade aux sources philosophiques*, S. 120.

15 Siehe dazu auch Nibbrig, *Übergänge*, S. 24.

gleichsetzt.¹⁶ Dagegen engagiert er sich für ein mit Benjamins Zeitauffassung vergleichbares Konzept von Zeit, in dem statt Teleologie und Chronologie Diskontinuität im Vordergrund steht.¹⁷ Die zentrale Kategorie in Lyotards anti-teleologischem Denken ist die des gegenwärtigen Augenblicks. Als Moment des Widerstands und der Unterbrechung gedacht, sprengt er die zeitliche Kontinuität und damit auch die Einheit des Ortes.¹⁸ Die Gegenwart, die sich hier eröffnet, ist als pure Präsenz vorzustellen, in der das Unrepräsentierbare zur Reflexion gelangt.¹⁹ Die Erfahrung der Fragilität des gegenwärtigen Moments, in dem auch Rede unsicher geworden ist, kann als subjektive Erfahrung des Endes der großen Erzählungen verstanden und mit der Erfahrung des Erhabenen in Verbindung gebracht werden: Die Materialität der Kunst und die erinnernde Fähigkeit des Geistes stehen zueinander in inkompatiblem Verhältnis.²⁰

Erinnerung und Differenz

Mit der die Erfahrung der Gegenwart in ihrer Fragilität reflektierenden post-modernen Haltung, der eine melancholische Dimension inhärent ist²¹, zielt Lyotard auch auf eine andere Form von Erinnerung ab, als sie in der Geschichtsschreibung praktiziert wird, wobei die der Psychoanalyse entlehnte Vorstellung einer Anamnese wesentlich ist.²² Der Kunst kommt dabei eine spezielle Rolle zu, da sie als Erinnerung, als Zeugnis einer unaussprechlichen

16 Rudy Steinmetz hat betont, dass für Lyotard die Moderne weniger eine historisch datierbare Epoche darstellt als die Idee der Historizität selbst. Vgl. Steinmetz, *Jean-François Lyotard: le silence en peinture*, S. 31.

17 Zu Verbindungen zwischen Benjamins und Lyotards Zeitauffassung siehe auch Déotte, *Jean-François Lyotard: Une esthétique du disparaître*, S. 216. Die Bedeutung dieser diskontinuierlichen Zeitauffassung für die Konzeption von Geschichte bei Lyotard sieht Déotte auch darin, dass seine Auffassung von Postmoderne die Kunst nachhaltig erschüttert. Diskontinuität prägt nicht nur Lyotards Kunstinterpretationen, sondern auch die biographische Darstellung *Signé Malraux*.

18 Lyotard, *La présence*, S. 18. Zur Bedeutung des Augenblicks bei Lyotard siehe auch Schanz, *Un nomade aux sources philosophiques*, S. 123f.

19 Lyotard, *La présence*, S. 17.

20 Ebda., S. 23. Steinmetz hat gezeigt, inwiefern diese Auffassung von Gegenwart als eine Fraktur im Inneren der Modernität aufgefasst werden kann. Steinmetz, *Jean-François Lyotard: le silence en peinture*, S. 31.

21 Vgl. Lyotard, *La présence*, S.11f.

22 Siehe dazu auch Seïten, *Politique négative*, S. 73.

Verletzung aufgefasst wird.²³ Während traditionelle Narrativität und Historiographie auf Wiederholung und Erinnerung setzen, die Lyotard zufolge mit dem Vergessen des dem Etablierten Entgegengesetzten einhergeht, will seine *Réécriture* der Moderne für das von der Geschichte Vergessene und das prinzipiell Unerreichbare sensibilisieren.²⁴ Für diese alternative Vorstellung von Geschichte ist das Wissen um die Unmöglichkeit von Erinnerung und um die Notwendigkeit des Vergessens wesentlich, wobei Vergessen nicht als Versagen der Erinnerung, sondern als das ständig präsente Unerinnerbare, das mit der existentiellen Unfassbarkeit der Gegenwart korrespondiert, gedacht ist, als notwendiges Komplement von Erinnerung.²⁵ Die Erinnerung, auf die Lyotard abzielt, ist letztlich eine zwischen den Zeilen, eine die des Unausprechlichen eingedenk ist. Seine Geschichtsauffassung ist damit auch Kritik an Geschichte, die die Differenz reduziert²⁶ und Plädoyer für geschichtliches Verantwortungsbewusstsein, wie er es in *Le différend* am Beispiel von »Auschwitz« dargelegt hat.²⁷

II. Pluralität

Mikrologie

Die für Lyotard grundlegende Forderung, die Differenz zu respektieren, ist bereits für die Analyse der Narrativität, mit der sich Lyotard seit den 1970er Jahren beschäftigte, entscheidend. Lyotards kritische Sicht der Erzähltradition und damit der Geschichte fokussiert die mit der Rolle des Erzählers verbunde-

23 Diese Erfahrung, an die der Betrachter der Kunst erinnert wird, ist zugleich Ausgangspunkt des Werkes und somit für Kurations- und Rezeptionsgeschichte gleichermaßen relevant. Vgl. Lyotard, *La présence*, S. 11 und S. 18.

24 Siehe dazu auch Abensour, *De l'intraîtable*, S. 248.

25 Wie Anne Elisabeth Seiten (*Politique négative*, S. 72f.) unter Bezugnahme auf Lyotards Überlegungen in *Heidegger und die Juden* dargestellt hat, hat diese existentielle Dimension des Erinnerens auch politische Bedeutung. Siehe dazu im Besonderen Lyotard, *Heidegger et »les juifs«*, S. 33–41 und S. 17. Auch Jean-Louis Déotte hat auf diese spezifische Qualität von Erinnerung und Vergessen bei Lyotard Bezug genommen: Das aktive Vergessen ist nicht das Gegenteil der Erinnerung, sondern Bedingung von deren Möglichkeit. Mit Lyotard müsste die Malerei wieder Malerei der Geschichte werden, um ein anderes Unerinnerbares einzuschreiben. Vgl. Déotte, *Jean-François Lyotard: Une esthétique du disparaître*, S. 220. Vgl. auch Lyotard, *Heidegger et »les juifs«*, S. 42.

26 Siehe dazu auch Milner, *Jean-François Lyotard: du diagnostic à l'intervention*, S. 264.

27 Lyotard, *Le différend*, S. 92.

ne Machtposition.²⁸ Der Erzähler entscheidet über Geschichte und Gegenwart.²⁹ Lyotards gegen die großen Erzählungen gerichtetes Konzept der Mikrologie kann als Versuch charakterisiert werden, totalitären Machtansprüchen mit Hilfe einer Multiplikation von kleinen Erzählungen entgegenzutreten.³⁰ Es verweist auf die politische und geschichtsphilosophische Fundierung von Lyotards Denken: Ziel der Stabilität und Teleologie sprengenden Operation ist, die Wiederholung des Gleichen, die als Fortsetzung des Mythos in der modernen kapitalistischen Gesellschaft gelesen werden kann, zu durchbrechen.³¹ Während die traditionelle Wiederholung der Geschichten die zyklische Zeit favorisiert, ist es Ziel Lyotards, diesen Kreislauf als den der Begierde, des *Désir*, zu entlarven; statt auf Kausalität und Finalität ist die Aufmerksamkeit auf die Gegenwart gerichtet.³² Die diesem Gedanken zugrunde liegende kritisch-aufklärerische Dimension korrespondiert mit der Bedeutung, die Lyotard der Kunst einräumt. In Hinblick auf ihren die Dominanz einer Erzählung und ihrer Perspektive in der Realität ausgleichenden Wahrheitsanspruch sind künstlerische Erzählformen anderen gleichwertig, wenn nicht überlegen. Zudem erlaubt es Kunst, an die Perspektive der Sprach- und Namenlosen zu erinnern.³³

28 Lyotard, *La présence*, S. 14f.

29 Bereits in den *Instructions païennes* tritt mit diesem Gedanken in den Vordergrund, dass Erzählung für Lyotard Zeugenschaft darstellt und wesentlich eine ethische Dimension enthält. Vgl. Lyotard, *Instructions païennes*, S. 18f.

30 Die Opposition mithilfe der Mikrologie ist letztlich eine politische Aktivität, die von den aus der etablierten Gesellschaft Ausgeschlossenen getragen wird. Dabei spielt die Auseinandersetzung mit der eigenen praktisch-politischen Vergangenheit, die während des Engagements in der Gruppe »Socialisme ou barbarie« bekanntlich vom Marxismus beeinflusst war, eine wesentliche Rolle. Vgl. Lyotard, *Instructions païennes*, S. 22f.

31 In diesem Zusammenhang erscheint es wesentlich, die häufig unterschätzten geschichtsphilosophischen Implikationen des politischen Anspruchs von Lyotards Denken zu unterstreichen. Denn ebenso wie die Frankfurter Schule und Walter Benjamin diagnostiziert Lyotard hinsichtlich der aktuellen geschichtlichen Situation seiner Zeit eine negative Entwicklung, wobei das Ausmaß der Krise am Ende des 20. Jahrhunderts verschärft erscheint. Diese Diagnose ist auch in Lyotards postmoderner Fabel deutlich wahrnehmbar. Vgl. Lyotard, *Une fable postmoderne*. Um dieser Krise zu begegnen, sucht Lyotard eine auf mögliche Neuanfänge gerichtete Perspektive mit der Suche nach Widerstand zu verbinden, was zu einer Orientierung an auf Partikularität ausgerichteten künstlerischen Verhaltensweisen führt.

32 Vgl. Lyotard, *La présence*, S. 14f.

33 Lyotard, *Instructions païennes*, S. 21ff.

Die dem Konzept der pluralen Narrativität zugrunde liegende Strategie besteht letztlich in einer radikalen Demokratisierung der Erzählpraxis, wobei der Gedanke, dem Gegenüber die Freiheit zuzugestehen, auch seine Version der Geschichte zu erzählen, essentiell ist.³⁴ Diese Demokratisierung geht mit dem Anspruch von Bescheidenheit und Toleranz einher, den Lyotard auch an seine eigenen Schriften stellt und von den Intellektuellen im Allgemeinen fordert. Zeichnet sich die kleine Erzählung durch ein Bewusstsein ihrer eigenen Relativität sowie durch partikulare Perspektive aus, ist sie dennoch als politische Aktivität gedacht³⁵, deren Widerstand allerdings ephemeral ist.³⁶ Geschichte ist für Lyotard nichts anderes als die Vielzahl von Geschichten.³⁷ Gerechtigkeit besteht darin, narrative Monopole aufzulösen und die unterschiedlichen Perspektiven in ihrer Differenz sprechen zu lassen.³⁸

III. Urteilskraft

Allgemeingültigkeit und Subjekt in der Moderne

Die Erfahrung der Pluralität und ihrer Unauflöslichkeit determiniert Lyotards Auffassung von Moderne, wobei mit der Wahrnehmung der Differenz die des Verlusts von gesicherter Allgemeingültigkeit einhergeht.³⁹ Angesichts der Vielfalt der Perspektiven wird nicht nur das schreibende Subjekt, sondern auch dessen Adressat, das Publikum, der Leserkreis ungewiss, der Schreibende, dem der Gesprächspartner abhandeln gekommen ist, sieht sich einem Leerraum gegenüber.⁴⁰ Ist Allgemeingültigkeit damit fraglich geworden, ist mit der tradi-

34 Ebda., S. 17.

35 Ebda., S. 30f.

36 Ebda., S. 34f.

37 Ebda., S. 39.

38 Die Gestaltung vieler Schriften Lyotards in Dialogform kann als Versuch, einem solchen demokratischen Konzept von Rede und Gegenrede gerecht zu werden, angesehen werden. Auch die Intellektuellen sind zu einem spielerischen Umgang mit der Vielheit aufgerufen. Die Perspektive ist positiv, da sie gegenüber der Vielfalt aufgeschlossen ist und auf Inklusivität abzielt, nicht auf Negation. Vgl. Lyotard, *Instructions païennes*, S. 86f.

39 Moderne wird als Gegensatz zu Klassik und Romantik gedacht. Lyotard/Thébaud, *Le consensus impossible*, S. 25.

40 Ebda., S. 21.

tionellen Erzählperspektive auch das Subjekt der Geschichte verschwunden.⁴¹ Die Situation des einsam Schreibenden ist zugleich die des Suchenden, des Forschenden, der auch das Paradigma des Historikers in Lyotards Sinne darstellt. Radikal subjektiv mündet sie jedoch nicht in Resignation. Die der Situation adäquate Sprachpraxis zeigt sich experimentell: Die Nachricht selbst sucht sich Sender und Empfänger, wobei die »Sendungszeit« auch Jahrhunderte dauern kann.⁴² Wie die moderne Kunst die Erfahrung der Einsamkeit produktiv macht, hat auch der mit Kunst befasste Historiker diese zu reflektieren.⁴³

Kriterienloses Urteil

Ein auf Pluralität zielendes Denken sieht sich mit der Frage nach Gerechtigkeit konfrontiert.⁴⁴ Hinsichtlich der Vielfalt bedeutet Gerechtigkeit, die Heterogenität der Ereignisse zu respektieren.⁴⁵ Ein wesentlicher Aspekt von Lyotards Konzeption einer vielstimmigen, subjektlosen Geschichte stellt daher deren ethische Fundierung dar, wobei Ethik essentiell als hörend vorzustellen ist. Im Zentrum steht das subjektive Gefühl des Adressaten, der eine Verpflichtung, eine unauflösliche Differenz, wahrnimmt.⁴⁶ War Kants Intention gegen die Melancholie gerichtet, die den Denkenden angesichts der von Katastrophen geprägten Geschichte zu befallen droht, ist es dagegen heute Ziel des kritischen Philosophen, für das Gefühl der Differenz zu sensibilisieren. Es stellt sich in jenem Augenblick ein, in dem sich das Subjekt mit der Situation konfrontiert sieht, ohne Kriterien zu urteilen.⁴⁷ Die Erfahrung des kriterienlosen Urteils korrespondiert mit der des Erhabenen und stellt für Lyotard die Erfahrung der Moderne schlechthin dar.⁴⁸ Die Wahrnehmung der Differenz im Augenblick des kriterienlosen Urteils kommt der einer Unterbrechung, einem Moment von Diskontinuität gleich.⁴⁹ Wesentlich erscheint festzuhalten, dass kriterienlos zu urteilen nicht bedeutet, sich des Urteils zu enthalten. Allerdings wird das Urteil in der Moderne – anders als bei Hegel – nicht als ein die Ge-

41 Ebda., S. 23.

42 Ebda.

43 Ebda.

44 Ebda., S. 181.

45 Ebda., S. 187.

46 Vgl. Lyotard/Thébaud, *Une casnistique de l'imagination*, S. 137.

47 Vgl. Lyotard/Thébaud, *Le consensus impossible*, S. 31.

48 Ebda., S. 32.

49 Vgl. Lyotard, *La présence*, S. 21.

schichte definitiv determinierendes, sondern als ein von Fall zu Fall neu zu etablierendes und zu revidierendes gedacht.⁵⁰ Dass der Urteilende primär die Heterogenität der Ereignisse zu respektieren hat, verändert die Qualität der Erzählung, die die Geschichte ausmacht.⁵¹ Als regulative Idee im Sinne Kants verstanden, tritt jede subjektive Deutung des Verlaufs der Geschichte in Konkurrenz zu anderen möglichen Interpretationen. Orientierung am Einzelfall löst die teleologische Perspektive ab. Einzelne Ereignisse können als Geschichtszeichen gewertet werden, die eine Veränderung der Haltung signalisieren. Die spezifische Konstellation solcher Zeichen ergibt im Sinne Benjamins ein Bild der Geschichte⁵², wobei deren Wertung als positiv oder negativ bewusst vollzogen wird.⁵³ Diese ihre eigene Fragilität reflektierende Sichtweise löst Geschichtsphilosophie, die eine als real angenommene Entwicklung konstatiert, ab.⁵⁴

Postmoderne als Passage

Wie bereits für Kant ist für den postmodern Urteilenden die Frage nach Übergangsmöglichkeiten zwischen den heterogenen Bereichen, von Lyotard im Anschluss an Wittgenstein als Sprachspiele gedacht, essentiell. Lyotards Überlegungen zum Phänomen des Übergangs verbinden sich mit dem Ziel, für die Einzigartigkeit, die Heterogenität der Welt Zeugnis abzulegen.⁵⁵ Um die Differenz wahrzunehmen, ist es zu vermeiden, vorschnell auf Kosten des Unausdrückbaren Kontinuität zu etablieren. Die gesuchte Möglichkeit eines Übergangs, der zugleich einen Zustand darstellt, also nirgendwohin führt, eröffnet sich nicht zuletzt im Kunstwerk: »Das Kunstwerk ist das Modell einer Passage, die keinen Übergang darstellt, die die Frage und die Möglichkeit einer ethischen Relation zum Anderen offen lässt.«⁵⁶ Der Versuch auf der Schwelle zu bleiben ist dabei auch Kritik an Geschichtsschreibung, die einordnet: »Von denen, die Geschichte festschreiben, wird der Übergang immer zu schnell

50 Vgl. Lyotard, *L'Enthousiasme*, S. 23.

51 Ebda., S. 23f.

52 Einen hervorragenden Überblick über Walter Benjamins Geschichtsauffassung bietet Kramer, *Walter Benjamin zur Einführung*.

53 Lyotard, *L'Enthousiasme*, S. 68

54 Ebda.

55 Siehe dazu auch Harvey, *Passage*, S. 125.

56 Ebda., S. 126f: »L'oeuvre d'art est le modèle du passage qui ne passe pas, qui laisse ouvertes la question et la possibilité de la relation éthique à l'autre.«

gefunden.«⁵⁷ Postmoderne, nicht als Epoche, sondern als Form einer solch verweilenden Passage gedacht, wäre – im Sinne einer Überwindung teleologischen Denkens – ein radikales Vorher und demnach vor bzw. inmitten der Moderne anzusiedeln.⁵⁸

IV. Folgerungen für die musikhistoriographische Methodik

Zusammenfassend lassen sich aus dem Dargestellten fünf Perspektiven für einen von Lyotards Denken ausgehenden postmodernen Paradigmenwechsel in der Musikhistoriographie ableiten:

1. Differenz

Die Forderung Lyotards, die sein Denken am nachhaltigsten prägt, ist die nach Aufmerksamkeit gegenüber der Differenz. Für die Musikgeschichtsschreibung könnte das zweierlei bedeuten: zuerst vermehrte Aufmerksamkeit gegenüber Kunst jenseits des Etablierten in Vergangenheit und Gegenwart; daneben vermehrte Aufmerksamkeit gegenüber dem Vergessenen, auch im Sinne des Nichtdarstellbaren, und damit die Verpflichtung, zur Neudefinition der geschichtlichen Verantwortung des Historikers zu Beginn des 21. Jahrhunderts beizutragen. In diesem Zusammenhang wären auch die Problematik der Erinnerung und das unvermeidliche Vergessen, also die eigenen Grenzen, zu thematisieren. Konkret wären Bruchlinien, die Differenzen signalisieren, zu fokussieren, wie etwa zeitlich und örtlich bedingte Rezeptions- oder Verständnisunterschiede sowie Differenzen zwischen ursprünglichem Gehalt und aktuellen Interpretationen. Durch die Wahl bewusst divergierender Beispiele wären

57 »Par les programmeurs de l'histoire, le passage s'est toujours trouvé trop vite.« (Ebda., S. 127.) Auch Lyotards Konzeption des Widerstreits kann als Suche nach einer Passage, die nirgendwohin führt, angesehen werden. Die Kategorie der Passage, des Übergangs, die noch in der Moderne der Ort der Hoffnung gewesen war, wird dabei zum Ort der Gewalt, der größten Verzweiflung. Die einzige Passage, die erlaubt ist, ist die der Vereinigung der Stimme der Liebenden. Vgl. ebda., S. 126f.

58 Der Gedanke eines radikalen Vorher verweist einmal mehr auf die psychoanalytische Dimension von Lyotards Denken, die auch der Vorstellung eines von Triebenergie gesteuerten Gesellschaftssystems, wie es Lyotard in *Economie libidinale* entwickelt hat, zugrunde liegt. Siehe dazu auch Bennington, *Avant*. Zur Frage des Epochenwechsels siehe auch Déotte, *Jean-Francois Lyotard: Une esthétique du disparaître*, S. 215.

Gegengeschichten zur jeweils dominierenden zu suchen und die Komplexität der untersuchten Phänomene hervorzuheben.

2. *Diskontinuität*

Mit seiner auf Differenzen abzielenden Philosophie folgt Lyotard dem Leitbild der Diskontinuität. Für die Musikgeschichtsschreibung eröffnet dies die Möglichkeit, statt chronologischer Darstellung divergierende Perspektiven zu wählen, wobei die Beleuchtung von Querschnitten, die zeitlich und räumlich voneinander getrennte Phänomene verbinden, besonders vielversprechend erscheint. Im Anschluss an Lyotard kann Geschichte einerseits als Konstellation epochenübergreifender Phänomene im Sinne Walter Benjamins, andererseits als Momentaufnahme des Simultanen und Heterogenen dargestellt werden. Damit zeigen sich auch Phänomene des Stil- und Epochenwandels aus neuem Blickwinkel, nämlich insofern als deutlich wird, dass Strömungen wie Romantik oder Expressionismus, verstanden als wandelbare Kumulationen von charakteristischen Elementen, sowohl zeitgleich als auch diskontinuierlich auftreten können. Hat bereits Hans Blumenbergs Gegenüberstellung zweier »Zeugen« mit dem Ziel, die Schwelle zwischen Mittelalter und Neuzeit greifbar zu machen, Chronologie in Frage gestellt⁵⁹, wäre nun die Kategorie der Passage mit Lyotard in noch radikalerer Weise neu zu interpretieren: als dynamischer Zustand des Übergangs. Dies erscheint umso plausibler, als in der Musik selbst ähnliche neuartige Konzeptionen von strukturellen Übergängen zu beobachten sind, wie etwa in Mathias Spahlingers Orchesterwerk *passage/paysage* (1989/90), wo in bewusstem Verzicht auf Gegensätze eine Vielzahl von verschiedenen Techniken des Übergangs entwickelt werden, um überkommenen Konventionen der Kontrastdramaturgie zu entgehen.

3. *Pluralität*

Lyotards Plädoyer für viele kleine anstatt einer großen Erzählung verlangt Mut zum Detail und zur Unvollständigkeit, wodurch subjektive Selektion und Beschäftigung mit einzelnen Werken gefördert werden. Dadurch werden Blicke auf eine andere als die tradierte Kulturgeschichte möglich, die primär um große Persönlichkeiten und Meisterwerke zentriert ist. Entsprechend seiner

59 Blumenberg, *Aspekte der Epochenchwelle*, S. 21.

Forderung, die Pluralität der postmodernen Welt zu respektieren, greift Lyotard in vielen seiner Schriften auf dialogische Darstellungsformen zurück. In Anlehnung an diese Methode könnte die Historiographie bewusst verschiedene Akteure der Geschichte zur Sprache kommen lassen, ohne ein endgültiges Resümee zu ziehen – eine Methode, die auch Taruskin ansatzweise zu verwirklichen intendiert hat. Die vermehrte Gegenüberstellung von unterschiedlichen Zeugnissen und Erfahrungen erhöht nicht nur den Stellenwert der Rezeptionsgeschichte, sondern würde darüber hinaus der Historiographie experimentellen Charakter verleihen. Dadurch wäre schließlich auch der Leser vermehrt zu eigener Auseinandersetzung und Stellungnahme angeregt. Die Darstellung wäre weniger als Nachschlagewerk denn als Diskussionsgrundlage und Materialsammlung zu konzipieren, wobei auch Kooperationen zwischen unterschiedlichsten Autoren anzuregen wären. Mit einer solchen auf Pluralität, Diskussion und Kooperation abzielenden Konzeption könnte den Anforderungen der globalisierten Welt Rechnung getragen werden, ohne auf kritischen Anspruch und fundierte Stellungnahme zu verzichten.

4. *Ästhetische Erfahrung*

Die wesentlichste Neuorientierung, die in Anknüpfung an Lyotard propagiert werden kann, betrifft die Bedeutung der Ästhetik im historiographischen Kontext, wobei Ästhetik der Kulturgeschichte weniger als Alternative gegenübertritt, als dass sie die historische Methode infiltriert ohne historische Zugänge auszuschließen. Im Anschluss an Lyotards Überlegungen wäre, statt auf vermeintlicher Objektivität zu beharren, bewusst die unvermeidliche Subjektivität des Erzählers zu reflektieren und für das Verständnis der Kunstproduktion in Vergangenheit und Gegenwart fruchtbar zu machen, wobei zu verdeutlichen wäre, dass der Historiker zugleich Sender und Adressat ist.⁶⁰ Die gängige Forderung nach Objektivität wird durch ein Plädoyer für bewusste Subjektivität konterkariert. Der Historiker wäre dazu angehalten, nicht nur verschiedene Erfahrungs- und Rezeptionsweisen darzustellen, sondern auch seine persönlichen Erfahrungen einzubringen, so dass sich Subjektivität und Objektivität gezielt reflektieren. Die Illusion des urteilsfrei Objektiven würde vermieden. Diese Position ist nicht zuletzt auch insofern von Interesse, als sie das traditio-

60 Auch hierzu finden sich bereits Überlegungen in der Literatur, wie beispielsweise bei Eggebrecht. Vgl. Eggebrecht, *Musik im Abendland*, S. 744.

nelle Spektrum von Rezeptions- und Produktionsgeschichte durch die Auseinandersetzung mit der Einmaligkeit klingender Musik um das der Interpretationsgeschichte ergänzt. Der Rekurs auf ästhetische Erfahrung trägt damit auch kritischen Positionen wie etwa Martin Zencks Plädoyer für eine adäquate Auseinandersetzung mit der meist vernachlässigten Dimension der Oralität oder Carolyn Abbates Plädoyer für mehr Aufmerksamkeit gegenüber der Aufführung Rechnung.⁶¹ Der Gegenstand der Musikgeschichte wird über das Kriterium der Schriftlichkeit hinaus erweitert.

5. Kriterienloses Urteil

Lyotards von der ästhetischen Erfahrung ausgehender Ansatz versucht im Gegensatz zu Baudrillard oder Jameson, die die Möglichkeit historischer Wahrheitsfindung im medialen Zeitalter leugnen bzw. eine Rückkehr zur großen Erzählung propagieren⁶², Universalität und Individualität zu verbinden, wobei ihm Kants kriterienloses Urteil als Reflexionsmodell dient. Nimmt man diese Grundlage der Kriterienlosigkeit ernst, wird es möglich, die Definition von Musik immer wieder neu zu überdenken. Damit weist die postmoderne Konzeption der Historiographie in eine Richtung, die bereits Hans Heinrich Eggebrecht im letzten Kapitel seiner *Musik des Abendlandes* anklingen lässt. Es könnte scheinen, schreibt er, »als schließe die Neue Musik nach 1950 alle bisherigen Antworten entzwei und man müsse jene Frage, was die Musik im abendländischen Sinne ihrem Prinzip nach sei, angesichts der neuen Befunde völlig neu bedenken und neu zu beantworten suchen. Dies ist die Situation, die Beunruhigung des Geschichtsschreibers«.⁶³ Lyotard versteht das kriterienlose Urteil als Form einer Passage, die eher Fragen aufwirft, als einen eindeutigen Weg zu weisen. Daran anknüpfend wäre von Einordnungs- und Erklärungsversuchen vermehrt Abstand zu nehmen, Fragen wären offen zu lassen und Positionen auf der »Schwelle« im Sinne Walter Benjamins wären zu begünstigen.⁶⁴ Kriterienloses Urteil schließt seine beständige Reaktualisierung ein. In dieser beständigen Erneuerung der Perspektive liegt schließlich die Möglichkeit, von der pessimistischen Vision der Zukunft Abstand zu nehmen. Eine vom Zustand des kriterienlosen Urteils ausgehende Darstellung der Geschichte

61 Vgl. Zenck, *Dunkles zu sagen* und Abbate, *Music-Drastic or Gnostic*.

62 Siehe zum Vergleich Lyotard, Jameson, Baudrillard auch Curtis, *Against Autonomy*, S. 80.

63 Vgl. Eggebrecht, *Musik im Abendland*, S. 812.

64 Siehe dazu auch Nibbrig, *Übergänge*, S. 27.

zielt auf Erkenntnis der Werke und ihrer Aktualität in Vergangenheit und Gegenwart ab und zeigt die dargestellten Phänomene in ihrer unabschließbaren Offenheit. Damit erfüllt sie auch die Forderung, Übergänge zu beschreiben »ohne auf dem Standpunkt zu verharren, von dem her sie sich freimachen« und »ohne ausschließlich andererseits in den Standpunkt sich zu versetzen, auf den hin sie sich spannen.«⁶⁵ Aus der sich wandelnden ästhetischen und historischen Erfahrung heraus kann Geschichte immer wieder neu geschrieben werden.

Literatur

- Abbate, Carolyn: *Music-Drastic or Gnostic*, in: *Critical Inquiry* 30 (2004), S. 505–536.
- Abensour, Miguel: *De l'intraitable*, in: *Jean-François Lyotard: L'exercice du différend*, hrsg. von Dolorès Lyotard, Jean-Claude Milner u.a., Paris: Presses Universitaires de France 2001, S. 241–260.
- Bennington, Geoffrey: *Avant*, in: ebda., S. 129–153.
- Buci-Glucksmann, Christine: *Le différend de l'art*, in: ebda., S. 155–168.
- Blumenberg, Hans: *Aspekte der Epochenchwelle: Cusaner und Nolaner*, Frankfurt: Suhrkamp 1976.
- Curtis, Neal: *Against Autonomy. Lyotard, judgement and action*, Aldershot: Ashgate 2001.
- Danuser, Hermann: *Postmodernes Musikdenken – Lösung oder Flucht?*, in: *Neue Musik im politischen Wandel* (Veröffentlichungen des Instituts für Musik und Musikerziehung Darmstadt 32), hrsg. von Hermann Danuser, Mainz: Schott 1991, S. 56–66.
- de la Motte-Haber, Helga: *Die Gegenanfechtung der Postmoderne*, in: *Musik und Theorie* (Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt 28), hrsg. von Rudolf Stephan, Mainz: Schott 1987, S. 31–44.
- Déotte, Jean-Louis: *Jean-François Lyotard: Une esthétique du disparaître. La notion du surface d'inscription*, in: *Jean-François Lyotard: L'exercice du différend*, hrsg. von Dolorès Lyotard, Jean-Claude Milner u.a., Paris: Presses Universitaires de France 2001, S. 213–222.
- Eggebrecht, Hans Heinrich: *Musik im Abendland*, München/Zürich: Piper 1991.
- Harvey, Robert: *Passage*, in: *Jean-François Lyotard: L'exercice du différend*, hrsg. von Dolorès Lyotard, Jean-Claude Milner u.a., Paris: Presses Universitaires de France 2001, S. 113–128.
- Kramer, Lawrence: *Classical Music and Postmodern Knowledge*. Berkeley/London: University of California Press 1995.
- Kramer, Sven: *Walter Benjamin zur Einführung*, Hamburg: Junius 2003.
- Lochhead, Judy/Auner, Joseph (Hrsg.): *Postmodern Music/Postmodern Thought*, New York: Routledge 2002.
- Lyotard, Jean-François: *Heidegger et «les juifs»*, Paris: Editions Galilée 1988.
- *Instructions païennes*, Paris: Editions Galilée 1977.
- *Le différend*, Paris: Les Editions de Minuit 1983.
- *La présence*, in: *Que peindre? Adami, Arakawa, Buren*, Paris: Edition de la différence 1984, S. 9–36.
- *L'Enthousiasme. La critique kantienne de l'histoire*, Paris: Editions Galilée 1986.
- *Une fable postmoderne*, in: *Moralités postmodernes*, Paris: Editions Galilée 1993, S. 79–94.
- Lyotard, Jean-François/Thébaud, Jean-Loup: *Le consensus impossible*, in: *Au Juste. Conversations*, Paris: Christian Bourgois éditeur 1979, S. 11–37.

- *Une casuistique de l'imagination*, in: ebda., S. 117–138.
- Milner, Jean-Claude: *Jean-François Lyotard: Du diagnostic à l'intervention*, in: *Jean-François Lyotard: L'exercice du différend*, hrsg. von Dolorès Lyotard, Jean-Claude Milner u.a., Paris: Presses Universitaires de France 2001, S. 262–272.
- Nibbrig, Christiaan L. Hart: *Übergänge. Versuch in sechs Anläufen*, Frankfurt/Leipzig: Insel 1995.
- Rath, Norbert: *Adornos kritische Theorie. Vermittlungen und Vermittlungsschwierigkeiten*, Paderborn/München u.a.: Schöningh 1982.
- Schanz, Hans-Jørgen: *Un nomade aux sources philosophiques*, in: *Lyotard. Les déplacements philosophiques*, hrsg. von Niels Brügger, Finn Frandsen u.a., Bruxelles: De Boeck-Wesmael 1993, S. 119–124.
- Sejten, Anne Elisabeth: *Politique négative*, in: ebda., S. 55–78.
- Steinmetz, Rudy: *Jean-François Lyotard: le silence en peinture*, in: *L'image. Deleuze, Foucault, Lyotard*, hrsg. von Thierry Lenain, Paris: Vrin 1997, S. 13–39.
- Taruskin, Richard: *Introduction: The History of What?*, in: *The Oxford History of Western Music* (6 Bde.), Bd. 1, Oxford: Oxford University Press 2005, S. XXI–XXX.
- Zenck, Martin: *Dunkles zu sagen. Oralität und Skripturalität der Lyrik Ingeborg Bachmanns in den Kompositionen von Giacomo Manzoni, Luigi Nono und Adriana Hölszky sowie in den Gemälden Anselm Kiefers*, in: *Die Saite des Schweigens. Ingeborg Bachmann und die Musik*, hrsg. von Susanne Kogler und Andreas Dorschel, Wien: Edition Steinbauer 2006, S. 203–239.