

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

Post-Musik

Zur Musikphilosophie von Jean-François Lyotard.

verfasst von / submitted by

Christoph Schachenhofer, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of

Master of Arts (MA)

Wien, 2016 / Vienna 2016

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 066 941

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Philosophie UG2002

Betreut von / Supervisor:

Doz. Mag. Dr. Arno Böhler

Inhalt

1. Auftakt	3
1.1. Lyotard und die Differenzphilosophie	3
1.2. Lyotard und die Musik: Forschungsstand	4
1.3. Quellen und Methode	6
1.3.1. Die Libidophilosophie	7
1.3.2. Das Heidentum	9
1.3.3. Die Philosophie des Widerstreits	10
2. Musik in libido-philosophischer Perspektive	11
2.1. Philosophie der Musik: Dispositiv und Intensität	11
2.1.1. Die Libido-Philosophie als post-strukturalistisches Projekt	11
2.1.1.1. Die Ökonomie der Libido: Wunsch oder Begehren	12
2.1.1.2 Die Dissimulation: Dispositiv und Intensität	14
2.1.2. Die Musik als Libido-Dispositiv	15
2.2. Geschichte der Musik: Drei Stufen der Dissimulation	20
2.2.1. Musica Ficta: Musik als Schein	21
2.2.2. Musica Fingens: Musik als Erkenntnis	26
2.2.2.1. Das tragische Dispositiv	26
2.2.2.2 Kritische Musik	27
2.2.2.3. Hörbare Abstraktion	30
2.2.3. Musica Figura: Musik als Metamorphose von Klangintensität	36
2.2.3.1. Energietransformation: Eine libidinöse Pragmatik	40
2.2.3.2. Die Frage des Subjekts	44
2.3. Die Differenz wahren: Diskurs, Figur	47
2.3.1. Zeit: Geschichte oder Ereignis	48
2.3.2. Sein: Transzendenz oder Immanenz	50
2.3.3. Erfahrung: Einheit oder Pluralität	52
3. Musik im Zeichen der Postmoderne	56
3. 1. Einleitung	56

3.2. Postmoderne und Musik	60
3.2.1. Musik und Geschichte: Eine achtenswerte Postmoderne.....	60
3.2.1. Musik und Technologie: Die Emanzipation des Klangs	65
3.3. Musik versus Tonkunst.....	67
3.3.1. Die Musik: Kognitive und ästhetische Wiederholung	68
3.3.2. Die Tonkunst: Singuläres Ereignis	70
3.3.2.1. Die Geste	71
3.3.2.2. Das Timbre	74
3.3.2.3. Die Affektion	77
3.4. Eine andere Metaphysik.....	81
3.4.1. Flammen-Analogie	83
3.4.2. Kant und die Materie	84
3.4.3. Leibniz und das Göttliche	88
3.4.4. Freud und die Zeit	90
3.5. Die Differenz wahren: Post-Musik	95
3.5.1. Zeit: Postmoderne und Singularität	96
3.5.2. Sein: Transzendenz und Immanenz.....	97
3.5.3. Erfahrung: Die Performativität des Klangs	99
4. Zusammenfassung	101
5. Literaturverzeichnis.....	107
5.1. Primärliteratur	107
5.2. Sekundärliteratur	109
6. Anhang	113
6.1. Abstract	113

1. Auftakt

1.1. Lyotard und die Differenzphilosophie

"Krieg dem Ganzen, zeugen wir für das Nicht-Darstellbare, aktivieren wir die Differenzen, retten wir die Differenzen, retten wir die Ehre des Namens."¹

„Struktur ohne Leben ist tot. Aber Leben ohne Struktur ist nicht wahrzunehmen.“²

Retrospektiv stellt Jean-François Lyotard Mitte der 1980er Jahre fest, er habe im Verlauf seines Werks unter verschiedenen Namen stets dasselbe zu umschreiben versucht: das Unvereinbare.³ Dieser differenzphilosophische Einsatz für „the unharmonisable“⁴, für „die „Differenz selbst“⁵ siedelt im Spannungsfeld der Repräsentation, zwischen sinnlich Gegebenem und symbolischer Abstraktion, wobei sich Lyotard durchgängig als Anwalt der vom logos nicht adaptierbaren Überschüsse der Erfahrung versteht.⁶ Dem Begriff des Ereignisses kommt hierbei die zentrale Bedeutung zu, in den verschiedenen Perspektivierungen und Untersuchungsfeldern Lyotards einen konstanten post-strukturalistischen Bezugspunkt darzustellen, in dessen Zeichen er stets nach Eindrücken, Empfindungen oder Erscheinungen singulärer, nicht antizipier- oder kategorisierbarer Phänomene sucht und ihre subversive Auswirkung auf universalisierende Theorie- oder Regelsysteme beleuchtet.⁷ Ein Regelsystem, so definiert es Lyotard in seinem Hauptwerk *Le Différend*, ist eine bestimmte Gruppe von Regeln, welche die Bildung eines spezifischen Satzes oder Satztyps bestimmt.⁸ Jede, in diesem Sinne, normierte Anordnung von Elementen kann als Satz gelten. Auch die Musik, als physikalische wie kompositorische Technik der Formung klanglicher Werke, erfüllt die Eigenschaften eines Regelsystems.

Das Unvereinbare eines Regelsystems ist nun etwas, das in keinem Satz dieser Struktur restlos aufgehoben oder ausgedrückt werden kann, nur als ereignishafter Bruch, als Störung, innerhalb

¹ Lyotard 1987b, S. 31

² Cage 1995c, S. 13

³ Lyotard 1989e, S. 14

⁴ Sim 2011, S. 5

⁵ Kogler 2014, S. 193

⁶ Vgl. Castelli 1990; Vgl. Kogler 2014, S. 136-140; Sim 2011, S. 3

⁷ Vgl. Lévy 1978, S. 10 - 12; Vgl. Williams 2000, S. 90-97; Vgl. Bennington 1988, S. 9; Vgl. Bennett 2009, S. 46

⁸ Vgl. Lyotard 1987a, S. 10

konkreter Sätze dieses Systems anzuklingen vermag. Gleichzeitig gibt es - und Lyotard verweist hierbei auf eine Tradition der ‚anderen Metaphysik‘ bei Spinoza, Nietzsche, Freud, Deleuze etc. - einen Modus von Regelsystemen, eine Art des Schreibens und Denkens, dessen paradoxer Einsatz gerade in der Darstellung dieses Nicht-Darstellbaren besteht und den Lyotard ‚Écriture‘ nennt. „Die *Écriture*, auch die musikalische, sucht das, was sich nicht einschreibt.“⁹ In der vorliegenden Arbeit wird diese Fluchtlinie des Lyotard’schen Denkens im spezifischen Rahmen seiner musikphilosophischen Schriften nachverfolgt.

1.2. Lyotard und die Musik: Forschungsstand

Die Musik ist ein von der philosophischen Tradition durchgehend vernachlässigtes Feld. Während das Sehen für diese Tradition die paradigmatische Form des denkenden Weltbezugs darstellt, wird dem Klingenden bzw. dem hörenden Vernehmen ungleich weniger Beachtung und Achtung entgegen gebracht.¹⁰ Diese thematische Unterbelichtung lässt sich auch in der Rezeption des Philosophen Lyotard feststellen. Während die starke ästhetische Orientierung seines Denkens allgemein anerkannt und anhand seiner Auseinandersetzungen mit der Malerei in der Sekundärliteratur ausführlich belegt ist, scheint die Lyotard-Forschung das zu vergessen, was in dessen anamnetischer Durcharbeitung der abendländischen Philosophiegeschichte wiederholt als Großes Vergessenes herausgestrichen wurde: das Hören, die Adressierung durch den Klang.¹¹

Obwohl das Lyotard'sche Werk durchgehend Auseinandersetzungen mit der Musik aufweist, ist die Forschungsliteratur zu diesem Thema denkbar übersichtlich. Den größten Anteil bilden musikwissenschaftliche Arbeiten, Beiträge der Philosophie sind selten.¹² Darüber hinaus lässt sich ein starker thematischer Fokus auf die Frühschriften um 1970 feststellen, in dem wiederum hauptsächlich Lyotards Rezeption des Denkens von John Cage thematisiert wird.¹³

Lyotards Arbeiten zur Musik ab den 1980er Jahren werden hingegen kaum berücksichtigt. Doch

⁹ Lyotard 1989b, S. 182

¹⁰ Vgl. Böhler 2011; Vgl. Bowie 2007, S. 7-9, S. 16; Vgl. Nancy 2010, S. 9 – 11; Vgl. Welsch 1991, S. 81

¹¹ Vgl. Lyotard 1994, S. 162 – 170

¹² Zu den musikwissenschaftlichen Publikationen zählen Bacht 2003, Danuser 1991 & 1993, Heßler 2001 und Kogler 2014. Bennett 2009 stellt soweit die einzige genuin philosophische Arbeit zu Lyotard und der Musik dar.

¹³ Vgl. Cavalotti 2006, S. 49: Lyotards Thematisierung der Musik finde sich „insbesondere“ Ende der 1960er Jahre; Vgl. Danuser 1993 & 1991: Danuser beleuchtet den Zusammenhang zwischen Musik und Lyotard ausschließlich an John Cage. Diese Fokussierung teilt auch Bacht 2003.

gerade die Musik, „die primär zeitliche Kunst oder die durch die Zeit hervorgebrachte Kunst“¹⁴, dient in seinen späten Texten als Folie für die Ausarbeitung seines wohl bekanntesten Konzepts der Postmoderne.¹⁵ Die dabei essentielle Thematisierung der sowohl subjektiv-phänomenalen wie historiographisch-narrativen Zeitlichkeit ist in der bisherigen Lyotard-Rezeption ebenfalls „eher im Hintergrund“¹⁶ verblieben, wenngleich sie doch, als Plädoyer für die „Unkontrollierbarkeit der Zeit“¹⁷, für die Offenheit der Geschichte, eine starke Verbindung zum post-strukturalistischen Denken etwa bei Lévinas, Deleuze oder Derrida unterhält. Eine Verbindung, die sich nicht zuletzt in der betont gegen Hegels Dialektik gerichteten Ausarbeitung der Frage nach Zeit und Geschichte offenbart.¹⁸

Einhelliger Tenor der Rezeption ist, dass es ebenso „Neuland“¹⁹ sei, Lyotard im Zeichen der Musikphilosophie wie -wissenschaft zu lesen, wie es einen ganz allgemeinen Mangel an philosophischem Interesse für, insbesondere die neuere, Musik gäbe. Die vorliegende Arbeit zu Lyotards Musikschriften will daher

- eine philosophisch orientierte Zusammenschau und Kontextualisierung der, chronologisch durchaus weit verstreuten, Texte Lyotards zur Musik liefern.
- im Hinblick auf seine Konzeption der Postmoderne die gerade anhand der Musik ausgearbeitete Konzeption einer postmodernen Zeitlichkeit, auch *avant la lettre*, nachzeichnen.
- darstellen, wie das post-strukturalistische Projekt einer kritischen Anamnese der Tradition der Metaphysik und der Subjektphilosophie, welches Lyotard mit zahlreichen TheoretikerInnen teilt, in seiner überraschend eng an der neueren musikhistorischen Entwicklung angeschlossenen Anwendung durch Lyotard einen mikrologischen, ‚empirie‘-, d.h. geschichts-nahen Charakter gewinnt, den Lyotards musik-philosophischer Wortgeber Adorno gefordert, doch, so nicht nur Lyotards

¹⁴ Lyotard 1989f, S. 55

¹⁵ Vgl. Cavalotti 2006, S. 58

¹⁶ Kogler 2014, S. 409

¹⁷ Kogler 2014, S. 442

¹⁸ Vgl. Bennington 1988, S. 56

¹⁹ Heßler 2001, S. 6; Vgl. Kogler 2014, S. 13

Kritik, nicht konsequent genug eingehalten hat.²⁰

1.3. Quellen und Methode

Soweit lassen sich sieben publizierte Texte Lyotards anführen, welche sich vollständig der Untersuchung der Musik widmen. Zusammen mit Dominique Avron zunächst der Text *“A few words to sing.” Sequenza III* von 1971, danach Lyotards Texte *Plusieurs silences* und *Adorno come diavolo* von 1972, bzw. 1973. Der Sammelband *L'Inhumain* enthält zwei Vorträge über Musik, den Text *L'Obédience* vom Kolloquium *De l'écriture musicale* 1986 in Paris sowie Lyotards Beitrag zum Kolloquium *Musique et répétition* von 1987, *Dieu et la marionnette*. Schließlich erscheinen in den 1990er Jahren *Musique, mutique* (1993) und *Postmodernité et musique* (1996). Diese Texte stellen die Primärquelle der vorliegenden Arbeit dar. Dabei soll ihre zeitliche Bündelung, drei Texte zwischen 1971 und 1973, die restlichen vier von 1986 bis 1996, insofern zentral werden, als sie dadurch zu unterschiedlichen Werkphasen zugerechnet werden können und dementsprechend unterschiedlichen theoretischen Perspektiven und Terminologien folgen. Daraus folgt auch ein synthetisierender Ansatz, welcher die vorliegende Analyse anleitet. Da die einzelnen Texte, innerhalb ihres jeweiligen Werkphasenkontextes, gemeinsame Voraussetzungen, Begrifflichkeiten und Intentionen teilen, werden sie nicht als autarke Werke einzeln und nacheinander abgehandelt, sondern, in besagten Kontexten eingebettet, simultan und an dominanten thematischen Fluchtlinien orientiert untersucht.

Die Rasterung der Schriften Lyotards in distinkte Phasen ist so problematisch wie notwendig. Einerseits konstituieren sich seine Schriften schon früh auch durch einen kritisch-distanzierenden Rückbezug auf vorangegangene eigene Texte. So durchläuft Lyotard im Laufe der Jahre eine Vielzahl an theoretischen Perspektiven und Schwerpunkten, wechselt Begriffssysteme und Bezugspunkte. Diese Komplexion seines Werkes macht eine Differenzierung der durchlaufenen Kontexte notwendig, um eine inhaltliche Orientierung wie adäquate Beurteilungsgrundlage zu ermöglichen. Andererseits fallen jedoch innerhalb der Sekundärliteratur alle zu starren Phaseneinteilungen und -abgrenzungen dem berechtigten

²⁰ Vgl. Klein 2014, S. 100-105

Überblick zum Opfer, der jenseits ihrer aufgezeigten Bruchlinien auch Kontinuitäten ausmacht.²¹ Bei aller berechtigten Problematisierbarkeit solcher Abgrenzungen sei im folgenden dennoch ein provisorisches Raster dreier Werkphasen bei Lyotard umrissen, in dessen erste die Texte um 1970 und in dessen dritte Phase die Texte ab Mitte der 1980er Jahre fallen. Anleitend ist dafür die in der Forschung soweit anerkannte und von Lyotard selbst oft betonte große Bruchstelle zwischen einer frühen „vitalist ontology“²² im Rahmen einer Philosophie des Begehrens und der Philosophie des Widerstreits im Spätwerk.²³ Im Folgenden soll ein kurzer Abriss dieser Abfolge von Libidophilosophie, einer skeptizistischen Übergangsphase und schließlich dem Spätwerk im Zeichen des Widerstreits gegeben und damit die grundlegenden Kontexte und Orientierungsmarken vorgestellt werden, in denen sich die Lyotard'sche Philosophie der Musik jeweils bewegt. Die Kapitel zwei und drei werden die genauere Entfaltung dieser Philosophie im spezifischen Zeichen der Libidophilosophie und der Philosophie des Widerstreits untersuchen, wobei die analytische Zusammenschau beider Kontexte bereits im dritten Kapitel mitläuft und im abschließenden Kapitel vier nochmals aufgegriffen wird.

1.3.1. Die Libidophilosophie

Obwohl die Thematik des Begehrens das gesamte Werk Lyotards mehr oder weniger manifest durchzieht, finden sich die detailliertesten und umfassendsten Analysen zur libidinösen Energie in der ersten Werkphase.²⁴ Sie beginnt circa mit Lyotards kritischer Reaktion auf seine Besuche der Seminare Lacans Mitte der 1960er Jahre und seiner erneuten Politisierung 1968.²⁵

In publizierter Form tritt diese Perspektive zuerst in Lyotards Doktorarbeit *Discours, Figure* von 1971 auf. Darin benennt er die kritische Axiomatik seiner libido-philosophischen Periode: Affekt-Figur versus Sinn-Struktur. Bis zum Hauptwerk dieser Phase, *Économie libidinale* von 1974, wird er vor allem in Auseinandersetzungen mit der Kunst diese Polarität in eine immer dezidiertere libido-philosophische Begrifflichkeit weiterentwickeln.

Der Begriff der libidinösen Ökonomie nennt bereits die beiden theoretischen Hauptreferenzen

²¹ Vgl. Kogler 2014, S. 181

²² Bennett 2009, S. 47

²³ Vgl. Lyotard / Beardsworth 1994; Vgl. Williams 2000, S. 90

²⁴ Vgl. Sim 2011, S. 43 f.

²⁵ Vgl. Lyotard 1989f, S. 30; Vgl. Reese-Schäfer 1989, S. 13

dieser Phase: die Freud'sche Psychoanalyse und der Marx'sche historische Materialismus.²⁶ Den dritten zentralen Bezugspunkt stellt Nietzsche dar – und, so könnte man argumentieren, auch die kritische Folie für die modifizierte Übernahme der beiden erstgenannten. Generell lässt sich ein Abarbeiten Lyotards an zeitgeschichtlich aktuellen und institutionell dominanten Denkrichtungen wie der Psychoanalyse und Phänomenologie, dem Marxismus wie Strukturalismus feststellen, an denen er eine implizite Tradition der Privilegierung begrifflicher Abstraktion kritisiert und dagegen die so devalidierten Ansprüche der Erfahrung und Sinneswahrnehmung wieder zu stärken versucht.²⁷

Den kritischen Rückbezug auf Marx, Freud und Nietzsche teilt Lyotard mit anderen repräsentationskritischen Projekten, insbesondere mit der Mikropolitik des Begehrens von Deleuze und Guattari, wobei sich gerade in den musik-theoretischen Texten ein wichtiger Akzentunterschied offenbart.²⁸ Stärker als auf Marx selbst bezieht sich Lyotard in seinen Frühschriften nämlich auf die kritische Theorie Frankfurter Schule (erster Generation). Eine Referenz, die im französischen Poststrukturalismus generell durchaus lange unterbelichtet blieb.²⁹ Politisch bedeutet dies eine stärkere Orientierung an nicht-orthodoxen, etwa psychoanalytisch informierten, Formen des Marxismus, wie sie in Frankreich lange nicht üblich war und die Lyotard eindeutig seiner Arbeit in der Gruppe *Socialisme ou Barbarie* verdankt.³⁰ Musiktheoretisch – und Lyotard sieht hier in seinen frühen Texten bisweilen keinen großen Unterschied – bedeutet dies einen Fokus auf Theodor W. Adorno, der nicht nur eine Zentralfigur des Instituts für Sozialforschung war, sondern davor in Wien praktisch als Berg-Schüler im Schönbergkreis und publizistisch als Musikkritiker an einen der zentralsten Stränge der Musikentwicklung der ersten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts angeschlossen war.³¹ Die libido-philosophischen Frühschriften Lyotards verlaufen deshalb eng an der Entwicklung der modernen Musikavantgarde, der Neuen Musik und ihrer theoretischen Ausarbeitung durch Adorno und Schönberg, wobei sie, aus einer geschichtlich späteren Position, diese kritisch gegenwärtigeren kunstmusikalischen Strömungen, etwa der informellen Musik,

²⁶ Vgl. Lyotard, 1978a, S. 49

²⁷ Vgl. Sim 2011, S. 44; Vgl. Best/Kellner 1991, S. 149

²⁸ Vgl. Best/Kellner 1991, S. 151- 154

²⁹ Vgl. Lyotard, 1978a; Vgl. Best/Kellner 1991 215-256; Lechte 1994, 180

³⁰ Vgl. Gabler 2009, S. 12

³¹ Vgl. Lechte 1994, S. 177 - 179

gegenüberstellen.

1.3.2. Das Heidentum

Ab circa der Mitte der 1970er Jahre zeichnet sich ein Wandel im Lyotard'schen Denken ab, der sich nicht zuletzt darin bemerkbar macht, dass er nun die Libidinöse Ökonomie selbst zu einem zentralen Objekt seiner Kritik macht.³² Die in der Libidophilosophie ungelösten wie umgangenen Probleme der ethischen Verantwortung und des politischen Urteils treten in den Vordergrund.³³ Und während Marx, Freud und vor allem Nietzsche aus dem Blick geraten, erscheinen mit Aristoteles, der Sprachspieltheorie Wittgensteins und, wohl am überraschendsten, mit Kant neue Bezugspunkte in den Texten Lyotards. Diese Phase zeichnet sich durch eine weitgehend unvermittelte Gleichzeitigkeit verschiedener Ansätze aus, mit denen Lyotard experimentiert, sie jedoch nicht zu einer einheitlichen Perspektive totalisiert. Aus der Ablehnung des ‚Glaubens‘ an eine einzige, umfassende Metatheorie ergibt sich die Selbsteinschätzung dieser pluralistischen Perspektive als heidnisch.³⁴

Nachdem die Theorie der libidinösen Ökonomie abgelegt wird, erscheint eine Reihe lokaler Terminologien und Konzeptfelder, von denen im Zusammenhang mit der Musik die Entwicklung einer Sprachpragmatik und des Begriffs der Postmoderne am wesentlichsten sind. Obwohl dieser Werkteil keine dezidierten Texte zur Musik bietet, beinhaltet er im Rahmen der Ausarbeitung einer spezifisch Lyotard'schen Sprachpragmatik eine ausführliche Thematisierung der pragmatischen Position des Hörens, des Addressiert-Werdens durch einen Klang, etwa anhand des akustischen Anspruchs im Judentum oder der Sozialpragmatik der Cashinhua-Indianer. Diese pragmatische Dimension eines empfangenden Subjekts wird in den in der vorliegenden Arbeit behandelten Texten zwar auch angerissen, jedoch nicht in dieses, eben angezeigte, umfangreiche Verweisungsnetz innerhalb des Lyotard'schen Werks nachverfolgt. Das Konzept der Postmoderne hingegen wird von Lyotard bis in die 1990er Jahre hinein immer weiter und zunehmend stärker unter Rekurs auf die Musik ausgearbeitet.

³² So situiert sich eines der wichtigsten Werke dieser Phase, *Au Juste*, eine Interviewserie mit Jean-Loup Thébaud von 1979, wesentlich als selbstreflexive und kritische Anamnese der Begehrensphilosophie. Vgl. Lyotard / Thébaud 2008, S. 2-5

³³ Vgl. Williams 2000, S. 97 f.

³⁴ Vgl. Lyotard / Thébaud 2008, S. 16 - 18

1.3.3. Die Philosophie des Widerstreits

Etwa ab 1980 lässt Lyotard wiederum die Ideen des Heidentums und seine erste Adaption der Wittgenstein'schen Sprachspieltheorie fahren. Die Perspektive verrückt sich in seinem späten Hauptwerk *Le Différend* vom sprach-spielenden Subjekt zu einer abstrakten Ontologie des Satzes und in „Lyotards 'Ästhetischer Theorie'“³⁵, *L'Inhumain*, von der Forderung subversiver Coups durch Avantgardekünstler zu einer postanthropozentrischen Erkundung der „Empfindung als *reines Heterogenes*“³⁶ unter Begriffen wie Kindheit, Fleisch, Materie und Affekt. Die Arbeiten dieser letzten Phase stehen im Zeichen einer verstärkten immanenzphilosophischen Anstrengung, die Ereignishaftigkeit der Sätze und ihrer Universen möglichst frei von linguistischen oder philosophischen Vorbestimmungen zu denken. David Carroll spricht treffend von einer Suche nach einem Minimalismus, nach einer Vorstellung von Differenz, welche selbst keine begriffliche oder andersartige Fixierung und Identität mehr annehmen könne, sondern eine Art fundamentaler Differenz zwischen allen Begriffen und Sätzen wäre.³⁷

Neben der sprachphilosophischen Dominanz und einer engen Bindung an das kritische Denken Kants lässt sich in dieser Phase auch erneut eine starke Präsenz Adornos ausmachen. *Le Différend* etwa steht dezidiert im Zeichen eines Denkens nach Auschwitz, wie es die späten Texte Adornos aufwerfen.³⁸ Und auch Lyotards späte Texte zur Musik knüpfen, vor allem in der Frage nach der Bedeutung der Neuen Technologien für die Musikproduktion in der Postmoderne, an Adorno und Benjamin an.³⁹ Dabei entfällt jedoch die musikgeschichtliche Engführung der Lyotard'schen Reflexion über Musik mit den zeitgenössisch fortschrittlichsten Formen der kunstmusikalischen Avantgarde. Stattdessen tritt eine subjektphilosophische Untersuchung des ‚inhumanen‘ Ereignischarakters des Klangs in den Vordergrund, anhand der Lyotard seine Konzeption einer postmodernen Tonkunst vorstellt.

³⁵ Kogler 2014, S. 321

³⁶ Thébaud 2011, S. 16

³⁷ Vgl. Carroll 2006, S. 41 f.

³⁸ Vgl. Thébaud 2011, S. 16; Vgl. Lyotard 1994, S. 175

³⁹ Vgl. Kogler 2014, S. 313

2. Musik in libido-philosophischer Perspektive

„Es muß gesagt werden, daß keine Einheit, [...] keine Komposition mit *jenem* Laut *dort*, *diesem* Ton *hier*, *dieser* einzigartigen Intensität, sondern eher *trotz* ihrer entsteht.“⁴⁰

“What is happening, it seems to me, is an astonishing opposition between the poetry of a society and the organization of a society.”⁴¹

2.1. Philosophie der Musik: Dispositiv und Intensität

2.1.1. Die Libido-Philosophie als post-strukturalistisches Projekt

„Im Denken vergißt man die Energetik durch ihre Repräsentation.“⁴²

Die libido-philosophische Perspektive Lyotards motiviert sich durch den Protest gegen das strukturalistische Diktum, alles Gegebene sei ein Text.⁴³ Es geht Lyotard dabei nicht um die vollständige Negation der semiotischen Intention, dass jedes Vorkommnis als Signifikant in einer logischen, vorgängigen Bedeutungsstruktur verort- und lesbar sei, jedoch sehr wohl um deren Relativierung und Beschränkung zugunsten anderer Formen des Vernehmens.⁴⁴

Der, in diesem Sinne, post-strukturalistische Einsatzort Lyotards ist der Riss zwischen Signifikant und Signifikat, der diskursiven Repräsentation und ihrer Referenz.⁴⁵ Und Lyotards Intervention geht dahin, das Andere der semantischen Struktur möglichst als solches zu denken, d.h. es nicht als Proto-Sprachliches und damit der diskursiven Sphäre bereits vorab einverleibt zu fassen. Die sprachliche Markierung dieser per definitionem diskursiv nur schwer zu fassenden Kategorie ist in dieser Phase ‚das Begehren‘.⁴⁶ Die bestimmende konzeptuelle Dualität der Libidophilosophie Lyotards ist daher jene zwischen Intensität (Begehren oder libidinöse Energie) und Disposition (semantische Struktur oder Organisation).⁴⁷

⁴⁰ Lyotard 1982a 99

⁴¹ Cage / Wulffen 2012 53

⁴² Lyotard 1978c, S. 147

⁴³ Best/Kellner 1991, S. 148

⁴⁴ Williams 2000, S. 44

⁴⁵ Williams 2000, S. 50

⁴⁶ Sim 2011, S. 44

⁴⁷ Williams 2000, S. 22

Während, wie erwähnt, mit dem Pol der Disposition hauptsächlich auf die strukturalistische Semiologie abgezielt ist, referiert der, vergleichsweise okkult klingende, Begriff der Energie auf das Freud'sche, freilich naturwissenschaftlich inspirierte, Axiom, „daß im Seelenleben eine Art von Energie tätig ist“, für welche bereits Freud genau jene diskursive Unzugänglichkeit reklamierte, die Lyotard noch stärker betont.⁴⁸

Die traditionelle Konzeptualisierung des Zusammenhangs von Disposition und Energie fasst letztere als objekthafte positive Referenz, als bestimmten Wunsch oder konkreten Trieb, auf, welche im sprachlichen Satz lediglich gespiegelt, re-präsentiert, wird. Die an Freuds Psychoanalyse orientierte libido-philosophische Perspektive Lyotards dreht diesen Spieß nun um.

Die Sprache wird nicht länger als Ort der theoretischen, distanzierten Erkenntnis des Begehrens verstanden, sondern als unmittelbarer Schauplatz der libidinösen Energie: „Diskurse sind keine Objekterkenntnisse, sondern Aktionen, Werke, die Energie einfangen und verteilen.“⁴⁹ Anstelle eines an der Repräsentation und Denotation orientierten Sprachverständnisses postuliert Lyotard ein dezidiert pragmatisches: „Wir sprechen, um Wirkungen zu erzielen.“⁵⁰ Schließlich bricht er die linguistische Definitionshegemonie darüber, was Sprache sei, durch ihre Konfrontation mit künstlerischen Ausdrucksweisen. Bildern, Musikstücke oder Skulpturen, so Lyotard, „bestehen aus Formen, Tönen und Volumen, aber man kann sie in jedem Falle als Sätze auffassen, d.h. als Artikulationen, Gliederungen getrennter (diskreter) Elemente.“⁵¹

2.1.1.1. Die Ökonomie der Libido: Wunsch oder Begehren

Der Diskurs der Libidoökonomie unternimmt das Paradox, den sprachlichen Diskurs selbst als spezifische Formation des Begehrens aufzufassen. Der methodische, semiotische Kerndualismus des Strukturalismus, Signifikant und Signifikat, wird dazu, unter kritischem Rückgriff auf Freud, zur operationalen Duplizität des psychischen Apparats transformiert: der Signifikant entspricht dem Bewusstsein, dem Sekundärvorgang oder dem Begehren im Modus des konkreten Wunsches, während das Signifikat als Unbewusstes, Primärvorgang oder Begehren als solches

⁴⁸ Freud 1994, S. 59

⁴⁹ Lévy 1987, S. 12

⁵⁰ Lyotard, Baum et al. 2004, S. 33

⁵¹ Lyotard 1986b, S. 101

verstanden wird.⁵²

Als diskreter, bewusster Wunsch ist das Begehren stets Begehren-nach-etwas, im Mangel befangen.⁵³ Lyotard beschreibt den Wunsch mit musikalischen Metaphern: „Eros komponiert Musik.“⁵⁴ Der bewusste Sekundärvorgang konstruiert eine Partitur indem er eine Einteilung der undifferenzierten libidinösen Primärprozesse in diskontinuierliche Einheiten leistet, welche durch Regelabstände zu einer fixen Reihung verkettet werden können.⁵⁵ Als „Bindungsvorgang“⁵⁶ kreiert er die Bedingungsmöglichkeit des Diskurses: „discontinuity or the existence of *articuli*“.⁵⁷ Als distinkte Einheit hat der Wunsch Anfang wie Ende, d.h. eine spezifische Wahrheit: seine Bedingung, als einen spezifischer Mangel, und seine Erfüllung als Befriedigung.⁵⁸

Im unbewussten Primärvorgang hingegen, dem Begehren „als solches“⁵⁹, sind diese Differenzierungen noch abwesend. Lyotard beschreibt es als rein kontinuierliches Spektrum, nur aus „Kopplungen und Transformationen von Einflüssen und Strömen“⁶⁰ bestehend, wobei diese Einschnitte nicht in aktive und passive Instanzen, also nicht in Kausalitätszusammenhänge übersetzbar sind. Das Unbewusste charakterisiert eine radikale Mobilität der affektiven Besetzungen, bei der weder eine stabile Referenz, noch ein klarer Kontext ausgemacht werden können.⁶¹ Sofern Urteile existieren, stehen sie jenseits von Qualität und Modalität, und jegliche identifizierbare *articuli* entbehren der temporalen Ordination, ja überhaupt jeglichen Bezugs zur Zeit. Aufgrund dieser völlig freien Bewegung der Energie erscheint der Primärprozess als das Andere des Diskurses, seine Operationen als direktes Gegenteil der sprachlichen.⁶²

Das Begehren als positive Aktion, „Metamorphose ohne Ziel“, „Spiel ohne Erinnerung“⁶³, ist jedoch keine andere libidinöse Energie als der Wunsch sondern dieselbe Energie, nur umgepolt:

⁵² Vgl. Lyotard / Avron 1993, S. 41f; Vgl. Lyotard 1982a, S. 95-99; Vgl. Laplanche / Pontalis 1973, S. 396f. Vgl. Freud 1994 59f

⁵³ Vgl. Lyotard 1982a, S. 95

⁵⁴ Lyotard 1982a, S. 95

⁵⁵ Lyotard 1982a, S. 95

⁵⁶ Lyotard 1982a, S. 96; Auch Freud bezeichnet die „Bindung“ als Telos der Sekundärprozesse. Freud 1994, S. 45

⁵⁷ Lyotard / Avron 1993, S. 42

⁵⁸ Sim 2011, S. 44

⁵⁹ Lyotard 1982a, S. 95

⁶⁰ Lyotard 1982a, S. 105f

⁶¹ Vgl. Lyotard / Avron 1993, S. 42

⁶² Vgl. Lyotard / Avron 1993, S. 41f

⁶³ Lyotard 1982a, S. 95

nicht mehr ordnend und komponierend, sondern chaotisch und Unordnung produzierend.⁶⁴ Freud fasst diese Polarität des Begehrens durch den Dualismus Eros-Thanatos, Lebens- oder Todestrieb, wobei Lyotard betont, dass der Todestrieb, da er das unbewusste Begehren im Primärprozess bezeichnen soll, eben nicht als Wunsch nach Tod oder Suche des Todes, d.h. als sekundäres, bewusstes Begehren gedacht werden darf. Der Todestrieb bezeichne hingegen die „Tatsache, daß die Energie *kein Ohr hat für die Einheit*, für das Zusammenspiel des Organismus (des ‚psychischen Apparates‘), daß sie taub ist für die Komposition [...]“.⁶⁵ Die primäre libidinöse Energie betreibt die Auflösung von Totalitäten durch eine intensive, partielle und singuläre Affirmation.⁶⁶ Der bewusste Sekundärvorgang kann diese Intensitäten per definitionem nicht aufnehmen, darstellen oder repräsentieren: „ihre Singularität besteht darin, daß sie nicht von einem Gedächtnis auf Referenzeinheiten [...] zurückgeführt werden, da es keine Regeln gibt, um sie zu ermessen.“⁶⁷ Das Begehren selbst kann nicht metaphorisch beschrieben, sondern lediglich metonymisch umschrieben werden.⁶⁸ Es ist nicht nur taub, sondern auch stumm.

Somit hat die Libidophilosophie Lyotards, ausgehend vom klassischen Strukturalismus, durch ihre Rezeption der Freud'schen Psychoanalyse die Charakterisierung des Regelsystems und seines Anderen dahin verschoben, dass nicht mehr eine Sprache des Bewusstseins einer Sprache des Unbewussten gegenübergestellt wird, sondern Sprache und Diskurs als eine bestimmte Ökonomie des Begehrens, nämlich seine identitär strukturierende Formierung, aufgefasst werden, denen das Begehren als undifferenzierter, reiner Primärstrom gegenüber steht.

2.1.1.2 Die Dissimulation: Dispositiv und Intensität

Neben dieser Freud'schen Referenzterminologie benutzt Lyotard anstelle von Wunsch, Sekundärvorgang, Bewusstsein oder Sprache auch den Begriff Dispositiv und statt Begehren, Primärprozess oder libidinöse Energie schlicht Intensität.

⁶⁴ Vgl. Lyotard 1978b, S. 23.

⁶⁵ Lyotard 1982a, S. 95

⁶⁶ Vgl. Lyotard 1978b, S. 30

⁶⁷ Lyotard 1982a, S. 98

⁶⁸ Vgl. Sim 2011, S. 45

Ein Dispositiv ist ein Apparat oder Rahmen, der Handlungen oder Ereignisse strukturiert, kategorisiert und interpretiert. Als Regelsystem erfüllt es die Charakteristika des Freud'schen Sekundärvorgangs. Es kanalisiert die libidinöse Energie, indem es die undifferenzierten Primärprozesse zu identitären Elementen sublimiert und diese zu diskreten Formen anordnet, das undifferenzierte Unbewusste also darstellbar macht.⁶⁹ Unterschiedliche Ausdrucksweisen des Denkens wie Kunst, Literatur, Philosophie etc. sind allesamt je spezifische Dispositive. Auch die Musik, als geregelte Komposition identitärer articuli, etwa den Noten, ist ein solches Dispositiv.

So wie die verschiedenen Dispositive je spezifische Schematisierungs- und Organisationsformen des primären Stroms libidinöser Energie darstellen, sind die Intensitäten keine den Dispositiven strikt externe Kräfte, sondern durchlaufen, unterstützen und unterwandern sie. Diese Art ihrer wechselseitigen Verschränkung nennt Lyotard Dissimulation. Die Dispositive dissimulieren das Begehren, indem sie es zu Wünschen kanalisieren, während diese Formationen gleichzeitig ihrerseits durch die undifferenzierten Intensitäten dissimuliert, aufgebrochen und verflüssigt werden.⁷⁰

Dieser theoretische Kontext liegt Lyotards Behandlung der Musik als ein der Dissimulation ausgesetztes Libido-Dispositiv zugrunde. Im Folgenden soll diese Darstellung näher untersucht und dadurch die Schlüsselkonzepte der Libidophilosophie, Dispositiv und Dissimulation, weiter expliziert werden.

2.1.2. Die Musik als Libido-Dispositiv

Für Lyotards libido-philosophische Perspektive stellt die Musik ein Dispositiv dar, welches die Libido „vor allem im Tonbereich besetzt [...]“⁷¹ Musik meint damit ganz allgemein ein System der Produktion und Normierung akustischer Phänomene. Die Analyse Lyotards betrachtet Musik als körperlich-materiellen, symbolisch-diskursiven wie sozio-historischen Konstruktionsvorgängen unterworfen. Diese Vorgänge interagieren miteinander und formen das Phänomen Musik indem sie Differenzen einführen. So trennen sie etwa einen spezifischen

⁶⁹ Vgl. Sim 2011, S. 55

⁷⁰ Vgl. Williams 2000, S. 23

⁷¹ Lyotard 1982a, S. 99

Bereich des Akustischen, des Klangs und Hörens, von anderen sinnlichen Systemen ab, oder führen innerhalb dieses Bereiches Kategorien und Raster ein, um unterschiedliche Typen akustischer Elemente zu unterscheiden. Sie bilden artikulierte Phoneme aus dem bloßen Geschrei und distinkte Notenwerte aus dem undifferenzierten Rauschen. Parallel zur vokalisierten Sprache etabliert sich die Musik als der formalen Anforderung unterstellt, klare und gleichbleibende Produktionsregeln zu befolgen, um die Wiederholbarkeit der Produktion und Wiedererkennbarkeit der Rezeption zu ermöglichen. Diese Engführung von Sprachlichkeit und Musik durch den Analysebegriff des Dispositivs entspricht auch der traditionellen europäischen Auffassung der Musik als Quasi-Diskurs.⁷² In beiden Perspektiven erscheint Musik als eine diachrone zeitliche Organisation, eine Art Rede, diskontinuierlicher artikulierter Elemente, der Noten, welche durch ihren festen Ort innerhalb einer „Gliederung des sonoren Kontinuums“⁷³, der Tonleiter und Harmonielehre, einen Wert erlangen und durch eine bestimmte Syntax, etwa den Kontrapunkt, und eine Rhetorik, z.B. die Kompositionsform der Sonate, zu sinnhaften Verkettungen, gleichsam zu Sätzen, aneinander gereiht werden können.⁷⁴ Das sprachliche wie das musikalische System untersteht einem hermeneutischen Verständnisanspruch.⁷⁵ Es soll darstellen und kommunizieren. Eine wesentliche Aufgabe des Dispositivs besteht daher darin, diese Kommunikation vor Interferenzen und Störungen zu schützen. Mit dem Erklängen von Musik geht daher zumeist das Verhindern von Lärm und unerwünschten Geräuschen einher.

Diese filternde Rolle des Dispositivs nennt Lyotard dessen „peinlich-polizeiliche Funktion“⁷⁶, sie stelle die Hauptaufgabe eines Dispositivs dar. Im Text *Plusieurs silences* beschreibt Lyotard das Dispositiv daher auch als System der Grenzziehung, wobei er drei verschiedene Ebenen der Definitionsarbeit unterscheidet: 1) die Eingrenzung des Feldes Musik; 2) sichtbare Differenzierungen innerhalb dieses Feldes, die bestimmte musikalische Darstellungen produzieren; 3) unsichtbare Meta-Operationen innerhalb des Feldes, die ebenso wie in 2 die

⁷² Vgl. Feldman 2000b, S. 34; Vgl. Adorno, zitiert nach Lyotard 1982a, S. 97; Vgl. Pousseur 2010 90ff; Der, von der Antike bis ins 17. Jhdt. unverändert übernommene, kanonische Musikbegriff umfasst neben Harmonia und Rhythmos stets auch Logos, d.h. „Sprache als Ausdruck menschlicher Vernunft.“ Dahlhaus 1978, S. 14

⁷³ Lyotard 1982a, S. 97

⁷⁴ Vgl. Lyotard / Avron 1993, S. 42

⁷⁵ Vgl. Lyotard / Avron 1993, S. 46

⁷⁶ Lyotard 1982a, S. 100

Produktion einer Präsentation bedingen, selbst aber nicht mehr in der Darstellung aufscheinen.

Die Grenze 1 stellt die Grenze des Dispositivs selbst dar, das „selektive Moment des Musikalischen“, welches bestimmt, „daß manche Töne zu hören sind und gewisse Ohren befugt sind, sie zu hören [...]“. ⁷⁷

Das bedeutet zunächst eine entsprechende Strukturierung des Körpers. Ein spezifischer Hör- und Stimmapparat muss von anderen korporalen Formationen abgelöst werden, aber auch privilegierte Beziehungen zu bestimmten anderen Körperpartien aufbauen, etwa den Stimmhöhlungen oder den für das Spielen von Musikinstrumente erforderlichen Körperteilen bzw. deren Bewegungskombinationen. Instrumente bilden als „musikalische Prothesen“ ⁷⁸ neben oder mit dem Körper die zweite physisch-materielle Basis des Dispositivs Musik. Als Klangerzeuger filtern sie eine Vielzahl möglicher un-musikalischer Klänge aus, indem sie diesen durch ihre bloße Konstruktion die mechanische Grundlage zum Erklingen entzieht oder aber, im Verbund mit Verhaltensnormierungen der körperlichen Interaktion mit dem Instrument, das Ertönen verbieten. ⁷⁹

Neben dieser Dimension der leiblichen und materiellen Einrichtung des Akustischen selbst, des überhaupt Hörbaren und musikalisch Klingenden, spricht Lyotard aber auch die sozio-ökonomische Grenzziehung des Dispositivs Musik an. Unterschiedliche Institutionen wie Konzertsäle, Clubs, Galerien etc. setzen unterschiedliche Zutrittsbedingungen und Partizipationsmodalitäten für das Vernehmen von Musik voraus und binden es an spezifische soziale Orte.

Innerhalb des Dispositivs verläuft die Grenze 2. Sie strukturiert das soziale Feld des Musikalischen z.B. durch die Einführung einer Handlungspolarität zwischen (passiven) Rezipienten und (aktiven) Darstellern durch die Fokussierung der Aufmerksamkeit vom Publikum weg, hin zur Darbietung am Podium, oder durch die Differenzierung und Hierarchisierung des Publikums: Parkett, Galerie, Balkon, Stehplatz, Logenplatz, back-stage etc.

Auch die musikalische Darbietung weist eine zweite Grenze auf, etwa in der Dominanz

⁷⁷ Lyotard 1982a, S. 114

⁷⁸ Lyotard, 1982a, S. 99

⁷⁹ Vgl. Lyotard 1982a, S. 97ff; Vgl. Lyotard / Avron 1993, S. 47

bestimmter Akkorde oder bestimmter akustischer Parameter vor anderen zulässigen Akkorden oder Toneigenschaften.

Innerhalb dieser Grenzen verlaufen die dritten, „wahren“⁸⁰ Grenzen. Die Darstellung, Repräsentation oder Inszenierung, die innerhalb der Grenzen 2 erscheint, kann nur durch diese dritte Grenzdimension operabel werden, sie darf aber in der Inszenierung selbst nicht mehr wahrgenommen werden. Es sind „Auslöschungsoperatoren“⁸¹, welche in der Inszenierung, der vernehmbaren Form selbst bereits ausgelöscht wurden. Vergessene Bedingungen der Möglichkeit bestimmter Formierungen. Im Verlauf der Darstellung der libido-philosophischen Analysen in 2.2. wird diese dritte Dimension des Dispositivs konkret besprochen werden.

Auch wenn Lyotards Perspektive die kanonische Auffassung der Musik als Quasi-Sprache zunächst teilt, so wird mit dem Konzept der Grenze 3 deutlich, dass Lyotard diese Analogisierung auch kritisiert. Insbesondere eine repräsentative Funktionalisierung der Musik versucht er zu unterlaufen. Mit der dritten Grenze oder Dimension des Dispositivs bestont er den Konstruktionscharakter und die Kontingenz solcher Strukturen. Und mit dem Konzept der Dissimulation weist er auf Überschüsse hin, welche in einem gegebenen Dispositiv gar nicht erst erfasst oder eingeschrieben werden können.

In „*A few Words to Sing*“: *Sequenza III* bezeichnen Lyotard und Avron die vom Unbewussten erzeugten Interferenzen im Dispositiv als ‚transgressive Operationen‘, welche sich in den verschiedenen Ebenen des musikalischen Werks als unerwünschtes sonores Störmaterial bemerkbar machen. Jede dieser transgressiven Spuren entspricht einem Einbruch des Primärprozesses in das musikalische Dispositiv, „that is, a transgression makes the listener grasp the secondary, the ‚linguistic‘, the ‚written‘ character of the music to which his ear is attuned and in which this trace is marked.“⁸² Die transgressive Operationalität der Intensitäten hat dann kritischen Charakter, wenn sie als Ereignis den Schriftcharakter der Musik aufzeigt, die Kommunikationsfunktion des musikalischen Diskurses unterwandert und diesen als spezifische Konstruktion offenbart.⁸³ Auch deshalb ist es, wie bereits erwähnt, eine der Hauptaufgaben des

⁸⁰ Lyotard 1982a, S. 114; Vgl. Heßler 2001, S. 82

⁸¹ Ebd.

⁸² Lyotard / Avron 1993, S. 42

⁸³ Vgl. Lyotard / Avron 1993, S. 46

Dispositiv, diese lärmenden Einbrüche ihrerseits zu dissimilieren, sie mit Bedeutung zu konnotieren und in das bestehende musikalische Bedeutungsnetzwerk zu reabsorbieren. Ist es darin erfolgreich, tritt die Transgression nicht mehr als verstörende Subversion, sondern nur mehr als gezähmte, als Hörüberraschung auf, welche kurz aufhorchen lässt, sich aber augenblicklich auch in einer Art Entspannung oder Befriedigung wieder zurücknimmt.⁸⁴

Dieses theoretische Schema soll im Folgenden verständlicher werden, wo Lyotards Anwendung der Prinzipien Dissimulation und Dispositiv auf die historische Entwicklung der europäischen Kunstmusik dargestellt wird.

⁸⁴ Vgl. Lyotard / Avron 1993, S. 42 & 46

2.2. Geschichte der Musik: Drei Stufen der Dissimulation

Die drei besprochenen Frühwerke Lyotards implizieren einen groben musik-historischen Rahmen, der entlang der dissimulativen Beziehung zwischen System und transgressiven Operationen drei aufeinander folgende Dispositive beschreibt.

Zunächst das Dispositiv ‚musica ficta‘, dem die Periode klassischer Musik entspricht, worunter Lyotard den Zeitraum Barock bis Romantik zusammenfasst. Das Regelsystem Musik ist hier noch weitgehend ungebrochen, nicht zuletzt da transgressiven Abweichungen so gut wie vollständig in das System reterritorialisiert werden können. Das Verhältnis zwischen kompositorischer Form und sonorem Inhalt ist zumeist jenes einer versöhnten Harmonie. Die Fiktion dieser Musik besteht darin, eine scheinbare voraussetzungslose, natürliche und universale Tonsprache zu sein.

Anhand der Malerei und Literatur verzeichnet Lyotard gegen Ende des 19. Jahrhunderts einen Bruch innerhalb dieses klassischen Raums, der mit dem Aufkommen der Moderne und der Avantgarde einhergeht. Komponisten wie Wagner, Schönberg oder Webern benennen eine Krise, welche zwar nicht nur die Musik oder die Künste allein betrifft, sich aber, laut Adorno, besonders gravierend in der Zerrüttung aller „irgend musikalisch sinnstiftenden Kategorien“⁸⁵ darstellt. Für Lyotard besteht diese Krise im Ende der Repräsentation und dem Instabil-Werden der Raum-Zeit.⁸⁶ Die Neue Musik, etwa die Wiener Schule oder der Serialismus, verzeichnen diese Grundlagenkrise des klassischen Dispositivs, das zunehmend von sonoren Dissonanzen und dem Aufbrechen traditioneller Kompositionsformen angegriffen wird. Die moderne ‚musica fingens‘ muss die Übereinstimmung von Form und Material grundlegend neu erarbeiten, sie wird experimentell und reflexiv. Adorno, als Komponist wie Denker der Wiener Schule nahe stehend, ist dabei für Lyotards Analyse die zentrale Referenzfigur.

Schließlich wird ab circa 1950 eine musikalische Bewegung immer einflussreicher, welche mit dem Namen John Cage symbolisiert werden kann und welche die Krise des klassischen Dispositivs rückhaltlos affirmiert. Es kann demnach nicht mehr darum gehen, die transgressiven Operationen erneut in das Dispositiv zu integrieren, etwa neue Formen für das a-tonal

⁸⁵ Adorno 2010, S. 23

⁸⁶ Vgl. Lyotard / Avron 1993, S. 47

gewordene Material zu erfinden, wie es etwa noch die *musica fingens* versucht. Vielmehr soll das Dispositiv aktiv untergraben und dem Auftauchen intensiver Ereignisse zugearbeitet werden.⁸⁷

Lyotard erweist sich als Fürsprecher dieser ‚*musica figura*‘, die zum Zeitpunkt der libidophilosophischen Positionierung Lyotards, ca. 1970, noch immer die fortgeschrittenste Avantgardeform darstellte. Seine aus dem Freud’schen Vokabular erarbeitete post-strukturalistische Parteinahme für die transgressiven Operationen, für das sonore Material und gegen ihre Sublimierung in den semiotischen Netzen eines Dispositivs trifft sich so mit dem kunstmusikalischen Zeitgeist. Lyotards theoretische Forderung nach einer musikalischen *Écriture* sieht sich in der musikalischen Praxis der zeitgenössischen Avantgarde bestätigt. „Explosion der Musik in klangliche Intensitäten, die bis hin zu den Elementen Schweigen/Geräusch abgleiten [...]“.“⁸⁸

2.2.1. Musica Ficta: Musik als Schein

Als ‚*musica ficta*‘ behandelt Lyotard einen Zeitraum, der ca. mit dem Barock beginnt und im 19. Jahrhundert mit der Romantik endet. Teils spricht er dezidiert die Epochen Barock, Klassik und Romantik an, teils scheint er sie alle unter dem Sammelbegriff ‚Klassik‘ zu subsumieren. Als den genannten Epochen gemeinsame musikalische Syntax kann die kontrapunktische Harmonik gelten, welche wohl eine präzisere Eingrenzung der ‚*musica ficta*‘ erlaubt, als eine rein chronologische Definition.⁸⁹

Im klassischen Dispositiv sind die Noten innerhalb einer „festgelegten Partitur des sonoren Raums“ entlang von Halbtonschritten präzise definiert und, durch die Herabsetzung von fünf der zwölf Halbtöne zu bloßen Übergangsnoten, hierarchisiert. Tonalität bestimmt sich ausschließlich durch die pythagoreische Verteilung der Tonintervalle, wobei der C-Dur-Tonart klar der Vorrang vor anderen Tonarten eingeräumt wird. Ebenso gibt es bezüglich der Akkordarten einen Vorzug der aus drei Stufen gebildeten Akkorde, wovon wiederum die Dur-Akkorde erster, vierter und fünfter Stufe (Tonika, Dominante und Subdominante) besondere

⁸⁷ Vgl. Mertens 1983, S. 113

⁸⁸ Lyotard 1978c, S. 95

⁸⁹ Vgl. Heßler 2001, S. 77. Vgl. Lyotard 1982a, S. 97; Vgl. Lyotard, 1978a, S. 49

Signifikanz besitzen, da sie „die für vollkommen gehaltene Versöhnung des Materials und der Form“⁹⁰ verkörpern.⁹¹ Die klingenden Elemente und ihre formale Vermittlung decken sich vollständig in einer als organisch wahrgenommenen Einheit.⁹² So entspricht etwa in der Sonate die Proportion der Formteile dem Verhältnis der Tonarten, welches seinerseits als eines der natürlichen Affinität erscheint.⁹³ Das soweit spezifizierte Dispositiv der ‚musica ficta‘ wird der Musik, wie Adorno festhält, zur „zweiten Natur“.⁹⁴ Nicht nur aufseiten des Publikums gibt es einen allgemeinen Geschmackskonsens, wonach bestimmte Klangfolgen intuitiv natürlich und deshalb als schön klingen.⁹⁵

Der Grad der in diesem sehr rigiden Dispositiv möglichen Dissimulation ist für Lyotard denkbar klein. Charakteristischerweise verbleiben alle transgressiven Operationen streng innerhalb des durch das System autorisierten Feldes, zu rhetorischen Figuren umgedeutet. Die Einbrüche der Primärvorgänge werden „verkannt“ und „als spektakelhafte Negativität nachgeahmt.“⁹⁶ Das klassische Dispositiv lasse keinen Platz für singuläre Intensitäten, sondern inszeniere Quasi-Abweichungen in einem vorgeblich freien Spiel.⁹⁷ Die nur scheinbar spontanen Abweichungen sind Teil einer dauerhaft oszillierenden Bewegung, einer Abfolge von An- und Entspannung, von Überraschung und Befriedigung, von präparierten Dissonanzen und deren Auflösung im Grundakkord.⁹⁸ Lyotard beruft sich in dieser Analyse einerseits auf die Analysen Freuds zum ‚Fort-Da-Spiel‘ und andererseits auf die Beschreibung der barocken Dissonanz als ‚Spannungs-Dispositiv‘ durch den französischen Komponisten Henry Barraud. Die Dissonanzen dienen dazu, die Dynamik des Tonsystems zu steigern und gleichzeitig dessen tonale Funktionalität zu verstärken.⁹⁹ Das „Nicht-Funktionieren“¹⁰⁰ wird instanziiert, um den „Wunsch nach Wiederherstellung der geschlossenen Form“¹⁰¹ zu provozieren. Lyotard sieht darin eine

⁹⁰ Lyotard, 1978a, S. 49. Vgl. Adorno 2011, S. 314

⁹¹ Vgl. Lyotard 1982a, S. 100

⁹² Vgl. Mertens 1983, S. 17

⁹³ Vgl. Lyotard, 1978a, S. 43; Vgl. Adorno 2010, S. 23

⁹⁴ Adorno 2011, S. 314

⁹⁵ Lyotard / Avron 1993, S. 47

⁹⁶ Lyotard 1982a, S. 102

⁹⁷ Vgl. Lyotard / Avron 1993, S. 46f. Vgl. Klein 2014, S. 128

⁹⁸ Vgl. Lyotard / Avron 1993, S. 46

⁹⁹ Vgl. Pousseur 2010, S. 95

¹⁰⁰ Lyotard 1982a, S. 101

¹⁰¹ Ebd.

kompositions-technische Anwendung des Übergangs von Primär- zu Sekundärprozess, der Umwandlung des frei flottierenden Begehrens in einen konkreten Wunsch, wobei die Ziellosigkeit der ungebundenen libidinösen Energie als zu überwindendes Negativ gegenüber der tonalen Struktur erscheint. Der zwischenzeitliche beunruhigende Bruch in der harmonischen Ebene provoziert das Verlangen nach ihrer augenblicklichen Wiederherstellung, was die weitere Folge der Komposition auch stets durch die Aufhebung im Akkord leistet. Für Lyotard spielt die ‚musica ficta‘ das von Freud analysierte Fort-Da-Spiel.

Das Wesentliche an der Da-Fort-Sequenz ist ihre Pendeldynamik, ihre ständige Wiederholung. „*Da-Fort* ist eine Dissonanz. *Fort-Da* ihre Auflösung.“¹⁰² Beide Pole sind eng ineinander verschränkt. Damit das Objekt da sein kann, muss es fort gewesen sein, sobald es jedoch da ist, droht es wieder fort zu gehen. Jede Intensität eines Angstleidens wird umgedeutet zur zukunftsbezogenen Furcht eines Objektverlustes und zur retrospektiven Melancholie über einen bereits geschehenen Verlust eines Objekts. Die drohende oder geschaffene Dissonanz ist ein Mangelzustand, der als solcher, ex negativo, auf eine Totalität hinweist, in der er aufgehoben sein wird.¹⁰³ Dies erkläre auch die Präferenz des Grund-, Dominant- und Subdominantakkords, als „Höherbewertung des Ganzen gegenüber den Teilen“¹⁰⁴, denn zusammen ergeben sie alle Stufen der Tonleiter.

An dieser kompositionstechnischen Sequenz hebt Lyotard eine dialektische Qualität hervor. Gerade die Dissonanz, der Konflikt, die Unordnung, verweist auf das Ganze, die richtige Ordnung, die organische Totalität, in welcher sie verschwunden sein wird. Musikästhetisch lokalisiert Lyotard diese dialektische Logik in der Hörerwartung bei der Auflösung einer Dissonanz im Grundakkord. Als „Ohr-Erinnerung“¹⁰⁵ nimmt das rezipierende Bewusstsein bereits „den Weg voraus, der eingeschlagen werden muß, um durch den Klangraum hindurch ans Ziel zu gelangen.“¹⁰⁶ Die Dissonanz hören bedeutet, den entsprechenden zukünftigen, noch zu kommenden, aber immer auch bereits zugrunde liegenden, vergangenen Grundakkord

¹⁰² Lyotard 1982a, S. 102

¹⁰³ Vgl. Lyotard 1982a, S. 102

¹⁰⁴ Lyotard 1982a, S. 103

¹⁰⁵ Lyotard 1982a, S. 103

¹⁰⁶ Ebd.

mitzuhören. Wie im Fort-Da-Spiel befindet man sich stets „hier und dort zugleich“¹⁰⁷, mittels der Kadenz stößt dem Ohr die Unstimmigkeit stets in einem bereits geklärten Raum zu. Die Beunruhigung ist lediglich ephemeral, da sie ihre versöhnende Auflösung bereits mit ihrem Auftreten in Aussicht stellt.¹⁰⁸

Diese dialektische Logik ist für Lyotard wesentlich für Produktion eines Scheins, einer vorgeblichen Tiefenwirkung, die sich zum einen in der Konstruktion einer homogenen, beherrschten Zeit durch das Dissonanz-Konsonanz-Spiel und zum anderen in der gezähmten Inszenierung transgressiver Operationen ausdrückt. Er nennt die dramatisch-klassische Musik daher, Adorno zitierend, ‚musica ficta‘. Was sie darstellt ist lediglich ein ‚Schein der Passionen‘.¹⁰⁹ Der Begriff der Passion bündelt sehr gut die beiden zentralen Aspekte des klassisch-dialektischen Dispositivs, wie sie in der Analyse bisher bereits anklangen. Einerseits verweist er auf die libidinöse Sublimation der ungebundenen Energie zu distinkten Mangel- oder Bedürfnisselementen innerhalb einer fixierten Wunschstruktur. Andererseits impliziert er die Erstarrung der Zeit zu einem beherrsch- und kontrollierbaren Raum, bzw. die Einbettung einer gegenwärtigen affektiven Singularität im Hintergrund eines historio- wie biographischen Schicksals. Beide Dimensionen arbeiten als Instanziierungen des Sekundärprozesses der Konstitution einer spezifischen Subjektform zu.¹¹⁰

Kompositionstechnisch findet die dialektische Fixierung des Zeit-Raumes im klassischen Dispositiv etwa in der Opposition von Thema und Entwicklung, bzw. der variierenden Elaboration statt, in der „Machtergreifung der Harmonie über die Melodie“¹¹¹ im Barock oder auch in der Kunst des Kontrapunktes, welche die noch im cantus planus unabhängig voneinander nomadisierenden Stimmen unter die harmonische Struktur subsumiert, als bloßer Oberflächeneffekt auf die harmonische Tiefe der Konstruktion rückbezogen.¹¹² Das derart konstruierte musikalische Objekt ähnelt einer Erzählung, einem Bildungsroman, „wo die Dissonanz eines Sturzes (Dissonanz) und einer Auflösung (eines guten Akkords) [...] auf die

¹⁰⁷ Ebd.

¹⁰⁸ Vgl. Heßler 2001, S. 76.; Vgl. Pousseur 2010, S. 95

¹⁰⁹ Vgl. Lyotard 1982a, S. 101 f.

¹¹⁰ Vgl. Mertens 1983 88 & 105. Vgl. Lyotard 1982a, S. 103

¹¹¹ Lyotard 1982a, S. 104

¹¹² Vgl. Lyotard, 1978a, S. 44

Achronie eines stabilen kulturellen Systems verweisen.“¹¹³ Die Kunst der Komposition klassisch-theatralischer Objekte ist jene der Konstruktion von Flächen, die „Erscheinungen, *Skenai, scoenae*, Leinwände-Vorhänge sind.“¹¹⁴ Sie entspricht auch am direktesten dem Lyotard’schen Begriff des Dispositivs als Produktionsapparat von Darstellungen. Die akustischen Phänomene bestehen gerade nicht als Ereignis, als das, was aufkommt, sondern generieren ihren Wert nur als Re-Präsentation, als Darstellung einer Wirkung von etwas anderem, als Verweis auf einen Vorgang jenseits der Leinwand. Signifikant ist am erklingenden musikalischen Satz nicht seine gegebene, wahrnehmbare Seite, sondern „das als Produzent des Systems der Zeichen vorausgesetzte ‚Subjekt‘.“¹¹⁵ Die Darstellung selbst jedoch erteilt keine Auskunft über dieses Subjekt, sie schweigt. Sie wird entwertet, zu einem bloßen Ort der Einschreibung eines Geheimnisses, dessen Schlüssel in einem Plan oder Aufriss, anderswo, liegt.¹¹⁶

In diesem Rücken der Darstellung verläuft die dritte Grenze des Dispositivs und greift Lyotards Repräsentationskritik an. Die Inszenierung funktioniert aufgrund von Operationen, die hinter der Leinwand, dem Publikum entzogen, ablaufen und die unsichtbar bleiben müssen, um die Illusion des Schauspiels aufrecht zu erhalten. Die Auslöschung, die Grenze 3, so Lyotard, ist das „Gegenstück zum Schein.“¹¹⁷ Das Rauschen der libidinösen Energie muss zum Verstummen gebracht werden, etwa indem das Publikum seine Körper dirigiert, geräuschlos zuhört, indem die physische Konstruktion der Instrumente und die technische Meisterschaft ihrer Bedienung das Erklingen von schiefen oder falschen Tönen unterdrücken, oder indem alle Einzelstimmen durch die Organisation des Dirigenten im Takt und im Bild bleiben. Greifen all diese Mechanismen reibungslos ineinander, kann man von einer ‚gelungenen Vorstellung‘ sprechen. Sie sind keineswegs in der musikalischen Performance präsent oder ausgestellt, ermöglichen jedoch ihre Durchführung.

¹¹³ Lyotard, 1978a, S. 45

¹¹⁴ Lyotard 1982a, S. 105

¹¹⁵ Lyotard 1982a, S. 113

¹¹⁶ Vgl. Lyotard 1982a, S. 105

¹¹⁷ Lyotard 1982a, S. 106f

2.2.2. Musica Fingens: Musik als Erkenntnis

2.2.2.1. Das tragische Dispositiv

Wie für jedes Libido-Dispositiv besteht die Hauptfunktion des Tragischen darin, die destabilisierende Energie des Primärprozesses zu kanalisieren. Was es dabei jedoch vom klassischen Dispositiv unterscheidet, ist das vermehrte Scheitern dieses Bindungsversuchs, bzw. die zunehmende Vehemenz und Unabweisbarkeit der transgressiven Operationen. Den Begriff des Tragischen übernimmt Lyotard von Nietzsche, wendet ihn jedoch auf jene Formen an, "die Wien in der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts"¹¹⁸ auf den Gebieten der Musik, Politik, Theorie, Psychoanalyse, Philosophie, Wissenschaft, Poesie und Malerei hervorgebracht habe. Spezifisch spricht Lyotard damit die analytische Technik Freuds, sowie die dodekaphonische und serielle Technik der Wiener Schule an.¹¹⁹ Demselben Dispositiv rechnet er aber auch den Marxismus Frankfurter Schule zu, den Lyotard in Gestalt Adornos bespricht, welcher in Wien bei Berg Privatunterricht nahm und zeitlebens publizistischer Apologet der Wiener Schule blieb.¹²⁰

Zunächst ist die zeitgeschichtliche Kontextualisierung des tragischen Dispositivs wichtig. Die zu regulierenden Intensitäten resultieren aus einer spezifischen historischen Situation, welche als Krise, Verfall, Verlust etc. eines vormals unproblematischen Dispositivs beschrieben wird. Diese Krise stößt dem Dispositiv einerseits durchaus 'von außen', 'aus der Geschichte' zu. Adorno fasst darunter etwa den Niedergang des bürgerlichen Humanismus oder die Krise der Metaphysik.¹²¹ Sie wird andererseits aber auch gerade in diesem Dispositiv inszeniert, z.B. in der Schönberg'schen Neuen Musik, die sich dezidiert als Kritik der Tradition tonaler Instrumentalmusik versteht. Im Vergleich zur Malerei beginnt die Grundlagenkrise der Musik relativ spät, reicht dafür aber umso tiefer, da sie sämtliche kompositions-technischen Mittel der Musik, d.h. der zur zweiten Natur gewordenen „Tonhöhen-Musik“¹²² der Klassik, betrifft.¹²³

Aufgehoben werden die leidvollen Intensitäten der Krise und des Verfalls im tragischen Dispositiv gerade mittels einer spezifischen Weiterschreibung der Geschichte, einer "Produktion

¹¹⁸ Lyotard, 1978a, S. 51

¹¹⁹ Vgl. Lyotard 1982a, S. 116

¹²⁰ Vgl. Von Ammon, Frieder et al. 2011, S. 312; Vgl. Klein 2014, S. 108; Vgl. Lechte 1994, S. 180

¹²¹ Vgl. Adorno 2011, S. 317

¹²² Stockhausen 1963c, S. 144

¹²³ Vgl. Adorno 2010, S. 23; Vgl. Adorno 2011, S. 314

von Schicksal."¹²⁴ Dieses historiographische Narrativ wurde bereits in der Analyse der ‚musica ficta‘ als zentraler Effekt ausgewiesen und erhält nun, zum Zeitpunkt der Krise, noch mehr Bedeutung, befähigt sie doch dazu, in der Zeit erfahrenes Leid in einen, zumindest potenziellen, Überwindungszusammenhang zu stellen und damit "das Unannehmbare, das Schicksalslose anzunehmen und sei es in der Form heftiger Revolten."¹²⁵ Das Tragische konstruiert dieses Schicksal v.a. durch die Deklaration der Krise zum "negativen Moment einer Dialektik der Emanzipation [...]"¹²⁶ Somit suchen die unterschiedlichen Formen des tragischen Dispositivs durchaus, eine Krise, den Auflösungsprozess durch die transgressiven Intensitäten, zu markieren. Durch die spezifische Einschreibungsmethode der Dialektik werden diese Intensitäten jedoch wiederum "auf die Intention eines Anderen"¹²⁷ bezogen, damit letztlich wieder in den Bannkreis der Bedeutung gesogen.

Lyotard beschreibt nun einerseits 1) den Marxismus der Frankfurter Schule, die Psychoanalyse Freuds und die Neue Musik Schönbergs als Formen des tragischen Dispositivs, d.h. als kritische Diagnose und dialektische Lösung einer historischen Krise, unterwirft andererseits aber 2) den historiographischen Regulationsoperator dieses Dispositivs, die Dialektik, derselben kritischen Bewegung um sie durch ihre Selbstanwendung zum Stillstand zu bringen. Die drei genannten Formen des Tragischen, so die Diagnose Lyotards, geraten ihrerseits in die Krise, da sie ihre dialektischen Lösungsmechanismen auf ein Fundament, auf drei spezifische Arten der transzendentalen Subjektivität, beziehen, welche nicht mehr tragen und die Dialektik im Leeren durchdrehen lassen. Im genannten Doppelsinn erweist sich das tragische Dispositiv daher als die "Repräsentation von etwas, das 'außerhalb' seiner repräsentativen Herkunft (in der 'Gesellschaft') bereits tot ist."¹²⁸

2.2.2.2 Kritische Musik

Was die Neue Musik ab Schönberg, sowie deren theoretische Parallelbewegung, das Denken

¹²⁴ Lyotard, 1978a, S. 51

¹²⁵ Ebd.

¹²⁶ Lyotard, 1978a, S. 35

¹²⁷ Lyotard 1982a, S. 116

¹²⁸ Lyotard, 1978a, S. 51

Adornos, diagnostizieren ist die Krise der ‚musica ficta‘. Die moderne Kunst verzeichnet „das Ende des Scheins, die Auslöschung der Sinnlichkeit, die Unmöglichkeit der Einheit von Begriff (Form) und Intuition (Materie) [...]“¹²⁹ Die Begriffe des ‚Gehaltverlustes‘ (Adorno) und der ‚Entkunstung‘ (Schönberg) zeigen die Kernaspekte dieser Krise an.¹³⁰ Schönbergs Beobachtung, dass das frei atonale oder zwölftönige Material nicht mehr in eine ausgeglichene, harmonisch-tonale Form integrierbar ist, entpuppt das klassische Tonmaterial als bereits Formiertes und dekonstruiert dessen Schein naturnotwendiger Gegebenheit.¹³¹ Angesichts der Tatsache, dass faktisch die Dissonanzen und Spannungen den gesamten musikalischen Raum einnehmen und ein Gleichgewicht nur als Schlussakkord eines Stückes, als augenblicklich wieder Verlorenes eintritt, dämmert die Einsicht, dass „möglicherweise“ gar nicht die Synthese und die Totalität sondern Distorsion, „Hin- und Hergerissensein, die Differenz und die Äußerlichkeit in Bezug auf jede Form“¹³² entscheidend ist. Die Evaluierungs- und Hierarchisierungskriterien der Musik brechen zusammen.¹³³

Die Reaktion des tragischen Dispositivs auf diesen Befund besteht darin, 1) die Musik in einen Erkenntnisprozess umzudeuten, und dadurch sie 2) als Kritik der gegenwärtigen gesellschaftlichen Konstellation überhaupt zu restituieren. Die Kunst nimmt die Entfremdung, welche die gesamte soziale Sphäre erfasst hat, in sich auf, um gerade dadurch Kritik an ihr zu üben. Adorno beschreibt dies als Emergenz des kritischen Wahrheitsgehalts der Musik im Zeichen ihrer drohenden Auflösung. Dieser Gehalt ist – so Lyotard - nicht mehr als materieller, intuitiver Inhalt des Werks selbst konzipiert, sondern das Resultat einer erkennenden Relation zwischen Werk und Rezipient. Anstelle der Lust, mit dem Material zu verschmelzen, tritt die asketische Lust des Erkennens, „sich im Objekt wiederzufinden.“¹³⁴ Die klassische ‚musica ficta‘ modifiziert sich zur ‚musica fingens‘, wird zur Neuen Musik.¹³⁵

¹²⁹ Lyotard, 1978a, S. 46

¹³⁰ Vgl. Mertens 1983, S. 114

¹³¹ Vgl. Adorno 2010, S. 23; Vgl. Klein 2014, S. 124

¹³² Lyotard 1978c, S. 94f; Pousseur 2010, S. 94f

¹³³ Vgl. Lyotard, 1978a, S. 35f. "Hohes und Niederes, Gestaltetes und Plätscherndes, Reiches und Armseliges" darf nicht, nur weil es "jeder dieser Kategorien entsprechende Menschentypen und Konsumenten gebe, friedlich nebeneinander vegetieren [...]" So Adorno gegen den ästhetischen Pluralismus. Adorno 2010, S. 25

¹³⁴ Lyotard, 1978a, S. 47

¹³⁵ Vgl. Lyotard, 1978a, S. 46f

Die Neue Musik konstituiert sich laut Adorno als „Kritik der traditionellen.“¹³⁶ Ihr erstes Bezugsobjekt findet die episteme gewordene Musik also durchaus in einer historisch älteren Formation des Musikalischen. Doch ist dies nicht ihre einzige Referenz. Genaugenommen bezieht sich die Neue Musik kritisch-erkennend auf das traditionelle Dispositiv Musik nämlich nur im Horizont eines außer-musikalischen Parallelbezugs auf den gegenwärtigen Zustand der Gesellschaft. Die kritisch-ästhetische Selbstbesinnung der neuen Musik ist zugleich eine gesellschaftliche.¹³⁷ Mit Schönberg sei die traditionelle Tonalität nicht einfach aus der Mode gekommen, sondern als "objektiv falsch"¹³⁸ erkannt und daher inakzeptabel geworden. Seither beziehe sich die Musik nicht mehr nur kritisch auf vorhergehende musikalische Formen, sondern verstehe sich primär als kritische Analogie zur problematischen Realität der Gesellschaft. Praktisch bedeutet diese Kritik das „Aufsichnehmen dessen, was in der Realität an Auflösungen erscheint, selbst in der Form.“¹³⁹ In ihrer „anklagenden Funktion“ einer „Art Christus“ ähnlich¹⁴⁰, nimmt die Musik „das Odium der Entmenslichung“¹⁴¹ auf sich und stellt die vormals sozial wie musikalisch versöhnten Identitäten wie Form und Material oder Individuum und Gesellschaft als Widerspruch des Partikularen und Allgemeinen dar.¹⁴² Das organische Zusammenschießen aller Elemente im Fluchtpunkt „einer Art Superkadenz“¹⁴³ geht nicht mehr auf. Die Analogie zwischen Werk und Erzählung löst sich auf, die Form bleibt fragmentarisch, zerstückelt, ohne Totalität.¹⁴⁴ Als Beispiele dieser modernen Ästhetik führt Lyotard die späten Werke Beethovens, Mallarmé, Schönberg und Adornos ‚Ästhetische Theorie‘ an. Diese Werke gehen nicht mehr dialektisch sich entwickelnd ihrem eigenen harmonischen Ende entgegen. Sie bleiben Fragmente. Das tragische Dispositiv repräsentiert, wie zuvor das klassisch-romantische, die Totalität – nun jedoch als abwesende, verlorene.¹⁴⁵

¹³⁶ Adorno 2011, S. 319

¹³⁷ Vgl. Adorno 2011, S. 316-319

¹³⁸ Adorno 2010, S. 22

¹³⁹ Lyotard 1978b, S. 27

¹⁴⁰ Lyotard, 1978a, S. 35

¹⁴¹ Adorno 2011, S. 317

¹⁴² Vgl. Mertens 1983, S. 105, S. 115

¹⁴³ Lyotard, 1978a, S. 45

¹⁴⁴ Vgl. Lyotard, 1978a, S. 45-48

¹⁴⁵ Vgl. Lyotard, 1978a, S. 53; Vgl. Mertens 1983, S. 114

2.2.2.3. Hörbare Abstraktion

„Die Komposition ist eine Arbeit, die das Material entsensibilisiert.“¹⁴⁶

Die kompositionstechnische Antwort auf die musikalische Grundlagenkrise besteht in der konzentrierten Forcierung der Form und damit der Entsinnlichung des sonoren Materials. Im Serialismus erreicht dieses Projekt einer größtmöglichen formalen Determinierung des Hörbaren seinen Höhepunkt. Der Wert des Materials leitet sich nur mehr aus einer doppelten Relation ab: der Relation zum formgebenden Prinzip, welches als Serie selbst bereits reine Relation ist. Diese Serie stellt die Voraussetzung von Operationen dar, welche Tonfolgen produzieren, die durchaus a-tonal klingen können und ihren Sinn einzig aus ihrem Rückbezug auf die komponierte Grundgestalt, die Serie, beziehen. Das Material wird radikal entsinnlicht, die Energetik durch eine Kombinatorik kanalisiert. Wie der Kapitalismus oder der Hegel'sche Begriff fordert der kritische Serialismus eine „Auslöschung des libidinösen Körpers“¹⁴⁷, produziert in der Musik „ein Taubwerden der Ohren.“¹⁴⁸ An diesem Punkt setzt Lyotard implizit die Marx'sche Analyse des Warenfetischs in Analogie zur Entsinnlichung des Materials durch die serielle Technik. Analog zur qualitativen Verarmung der Waren in der Auflösung des Gebrauchs durch die Dominanz des Tauscherts bezieht auch der einzelne Ton im Serialismus seinen Wert einzig aus seiner Austauschbarkeit mit einer Relation.¹⁴⁹

Die abstrahierend-vermittelnde Funktion des Tauscherts finde sich ästhetisch in der Neuen Musik als „hörbare Abstraktion“¹⁵⁰ wieder. Lyotard verdeutlicht dies am mathematischen Konzept des magischen Quadrats. Die Summe der Elemente jeder Zeile, Spalte und Diagonale innerhalb eines magisch-quadratischen Rahmens bleibt stets dieselbe. Diese Synthese der unterschiedlichen Elemente ist als summarischer Wert durch die Koordinaten des Systems angelegt, taucht als eigenständiges positives Element jedoch niemals auf. Diese unsichtbare Synthese gibt dem entsprechenden Quadrat die Qualität des Magischen. In der Malerei nennt Lyotard Dürer und Klee als Beispiele. Für die Musik ist es Schönberg. Die Ton-Elemente können

¹⁴⁶ Lyotard 1982a, S 97

¹⁴⁷ Lyotard, 1978a, S. 42

¹⁴⁸ Ebd.

¹⁴⁹ Lyotard, 1978a, S. 42. Vgl. Mertens 1983, S. 115, S. 188.

¹⁵⁰ Lyotard, 1978a, S. 49

als solche noch wahrgenommen werden, jedoch nur mehr „als Realisierung einer Struktur“¹⁵¹, als intensive Differenzen, als Klänge, sind sie jedoch neutralisiert. Völlig abstrahiert erhalten die partikularen sonoren Elemente ihren Wert nur mehr aus ihrer Beziehung zu einem ihnen transzendenten Plan, zur komponierten Grundserie in der Notationsstruktur.¹⁵² Da Lyotard diese entsinnlichende Geste als allgemeine Charakteristik von Dispositiven versteht, kann er eine direkte Verwandtschaft zwischen Serialismus, Strukturalismus, Semiotik und Hermeneutik behaupten – v.a. jedoch ihre gemeinsame Isomorphie mit dem Kapitalismus selbst.¹⁵³

Seinen musikästhetischen Ausdruck findet diese Entfremdung des melodischen Details durch ein dieses externes Formprinzip im Konzept der Dissonanz. Sie fungiert einerseits als Indiz subjektiven Leidens, andererseits aber auch als Affirmation des „im Kapitalismus zur Herrschaft gekommenen Prinzips der Indifferenz.“¹⁵⁴ In das musikalische magische Quadrat eingelassen, sind die Töne vollständig auf die Serie zurückbezogen, doch diese formale Relation bleibt dem klanglichen Material völlig äußerlich. Bestand vormals eine als natürlich empfundene Affinität zwischen und innerhalb der Tonarten, so zersplittern sie nun in atomare tonale Monaden, welche zwar durch die Reihentechnik eine vollständig bestimmte Form erhalten, denen diese Bestimmung jedoch als eine völlig anonyme, streng von außen kommende Auferlegung zustößt. Die derart produzierten Dissonanzen verlieren stetig ihren subjektiven Expressionscharakter und nehmen kontinuierlich den Status von bloßen „Klangeffekten einer bürokratischen Kompositionsmacht“¹⁵⁵ an.

Insofern die durch die serielle Technik erreichte Abstraktion des Materials tatsächlich „der Vorherrschaft des Tauscherts in der gesellschaftlichen Realität entspricht“¹⁵⁶ kann das Projekt einer kritisch-erkennenden musica fingens durchaus als Erfolg gelten. Es setzt die anvisierte Abbildung des analysierten sozialen Zustandes im Kunstwerk erfolgreich um. Doch bezieht sich die Skepsis Lyotards auch gar nicht auf die kritische Theorie oder Musik selbst. Wenn er etwa

¹⁵¹ Lyotard, 1978a, S. 55 f.

¹⁵² Vgl. Mertens 1983, S. 118

¹⁵³ Vgl. Lyotard, 1978a, S. 42

¹⁵⁴ Lyotard, 1978a, S. 42

¹⁵⁵ Lyotard, 1978a, S. 43

¹⁵⁶ Lyotard, 1978a, S. 27

die epistemologische Funktionalisierung der Musik moniert, so intendiert er damit nicht eine Kritik der Kritik, eine bessere Kritik oder eine eigentlichere Wahrheit, welche etwa der Frankfurter Schule entginge. Vielmehr weist er die implizite Aporie dieser Positionierung nach, indem er immanent arbeitet, sie konsequent fortsetzt und die abstrahierende Operation der kritischen Methode des tragischen Dispositivs, wie sie anhand der Serientechnik offenbar wurde, an dieses Dispositiv selbst rückkoppelt. Denn als Theorieform führt die Kritik „zur gleichen Konsequenz: sie bezieht nur in ihrer Relation zum Objekt einen Wert.“¹⁵⁷ Eine solche kritische Theorie vermag sich stets nur vermittelt eines Negativs zu situieren. Adorno etwa definiert die Neue Musik explizit als die „positive Negation der überlieferten [...]“.¹⁵⁸ Und gerade in dieser konstitutiven Rückbindung, die letztlich eine Abhängigkeit bedeutet, sieht Lyotard das Problem. Wenn mit Schönberg ein „neues, ‚radikales‘ und kritisches Dispositiv im Inneren des alten, der Klassik“¹⁵⁹ entsteht, so ist für Lyotard genau diese topographische Selbstverortung und -einschließung der kritisch-epistemischen Intention problematisch. „Keine Abkehr vom Glauben, sondern Abtrünnigkeit innerhalb des Glaubens.“¹⁶⁰ Schönberg zerstört zwar die Grenzen 2 und 3, doch hält vor der definitorischen Grenze 1 inne.¹⁶¹ Daher nennt Lyotard Schönberg den „Luther der neuen Musik“¹⁶² und den Serialismus „seine reformierte Kirche; [...] Man kritisiert die Religion im Rahmen der Religionen, die Musik im Rahmen der Musiken [...]“.¹⁶³

Der immanente Charakter seiner Kritik erweist sich daran, dass Lyotard diese Argumentationsfigur direkt von Adorno übernimmt, der Schönberg in dieselbe Beziehung zu Brahms setzt, wie Marx sich selbst in dem berühmten Zitat zu Hegel gestellt hat: vom Kopf auf die Füße gedreht, invertiert.¹⁶⁴ Lyotard betont nun, dass diese Art der kritischen Absetzung von einer Position gleichzeitig deren Weiterführung unter veränderten Vorzeichen bedeutet. Wenn also Adorno über Schönberg feststellt, er gebiete der Dialektik Einhalt, dann fügt Lyotard dem hinzu: „Aber dialektisch.“¹⁶⁵ Schönberg – wie Adorno selbst – verneint das Subjekt, das Werk

¹⁵⁷ Lyotard, 1978a, S. 42

¹⁵⁸ Adorno 2011, S. 319

¹⁵⁹ Lyotard, 1978a, S. 40

¹⁶⁰ Ebd.

¹⁶¹ Vgl. Lyotard 1982a, S. 119

¹⁶² Lyotard 1982a, S. 114

¹⁶³ Ebd.

¹⁶⁴ Vgl. Lyotard, 1978a, S. 44

¹⁶⁵ Lyotard, 1978a, S. 48

und die Tonalität, um sie gleichzeitig als tragische Kategorien, als verstümmelte, gebrochene, unmöglich gewordene Phänomene zu bewahren, Ruinen gleich, oder Mahnmalen. Nur vor dem Hintergrund einer, wenn auch problematisch gewordenen, Konsonanz kann eine Ästhetik der Dissonanz ihre Bedeutung aufrechterhalten.¹⁶⁶ Anhand der wohl bekanntesten musikästhetischen Konzeption Schönbergs, des musikalischen Gedankens, zeigt Lyotard, wie sehr das kritische neue Musikdispositiv „als System von Ausschlüssen und Bindungen der Klang-Flüsse dem System der tonalen Musik analog bleibt [...]“.¹⁶⁷ Für Schönberg besitzt das Werkprimat, als die durch einen ziel-bewussten kompositorischen Aufbau entwickelte Einheit, nach wie vor Gültigkeit. Obwohl die tonale Harmonik gestört ist, bleiben die traditionellen formalen und rhythmisch-syntaktischen Ordnungen intakt. Der zentrale, synthetisierende Gedanke des Werks verbürgt den logisch-internen Zusammenhang zwischen der "motivischen Struktur des Formteils, seiner Funktion im Ganzen und seiner Entfaltung in der Zeit"¹⁶⁸ und vermag noch selbst die Harmonien und Akkorde zu „leiten“.¹⁶⁹

Die Reaktion auf die Entzauberung der prästabilisierten natürlichen Harmonie zwischen Material und Form hat sich historisch dahin entwickelt, diese formale Determinierung von außen noch zu radikalisieren. „Eine neue Transzendenz wird in das Klangmaterial eingebracht [...]“.¹⁷⁰ Besteht das kritische Projekt Schönbergs darin, den musikalischen Schein, die ‚musica ficta‘ zu zerstören, die Musik nicht mehr „als erbauliche Erzählung“¹⁷¹ zu formieren, so etabliert die dodekaphonische wie serielle Technik dennoch einen Diskurs, nun eben einen paradoxen, intentionslosen.¹⁷² Sie kreieren ein Sprechen, „welches ein willkürliches, aber in all seinen Konsequenzen [...] entwickeltes System ist [...]“.¹⁷³ Die Kategorie des Ausdrucks wandelt sich

¹⁶⁶ Vgl. Mertens 1983, S. 115

¹⁶⁷ Lyotard 1982a, S. 118; Vgl. Danuser 1996, S. 142. Der Gedanke ist nach Schönberg die Totalität eines Stücks. "Jeder Ton, der einem Anfangston hinzugefügt wird, macht dessen Bedeutung zweifelhaft. [...] Auf diese Weise wird ein Zustand der Unruhe, der Unausgewogenheit erzeugt, die fast das ganze Stück hindurch wächst und durch ähnliche Funktionen des Rhythmus weiter verstärkt wird. Die Methode, durch die das Gleichgewicht wiederhergestellt wird, scheint mir der eigentliche Gedanke der Komposition." [Schönberg, 301] Vgl. hierzu die Analyse der Produktion von Harmonie durch die Inszenierung von Quasi-Abweichungen, vorübergehenden Spannungen und deren Auflösung im Spiel der Konsonanz-Dissonanz in 2.2.1.

¹⁶⁸ Klein 2014, S. 124

¹⁶⁹ Lyotard 1982a, S. 118

¹⁷⁰ Lyotard 1982a, S. 115

¹⁷¹ Ebd.

¹⁷² Vgl. Lyotard, 1978a, S. 45

¹⁷³ Lyotard 1982a, S. 115

vom Grund zur bloßen Folge einer Struktur, bleibt als Telos des musikalischen Satzes jedoch unangefochten.¹⁷⁴

Die von Lyotard konstatierte abstrahierende Tendenz der „Universalisierung des Prinzips der Serie auf alle Dimensionen des Tones“¹⁷⁵ kann als die problematische Grundtendenz der europäischen Musikavantgarde in der ersten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts gelten. Adorno selbst hat sie an einer entscheidenden Stelle formuliert. Sein Vortrag ‚Kriterien‘ von 1957 wird ein Jahr darauf als ‚Grundsatzvortrag‘ an den Beginn des ersten Bandes der ‚Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik‘ gestellt.¹⁷⁶ Darin stellt Adorno die historisch jüngeren, avanciertesten Formen des Serialismus in einen kompositionsgeschichtlichen Entwicklungszusammenhang mit dem Projekt der rationalen Durchdringung von Material und Technik der Wiener Schule und trägt damit viel zur Legitimität der seit 1953 den Musikdiskurs bestimmenden Serialisten, aber auch zur „Aufarbeitung der in Europa und vor allem in Deutschland verdrängten Dodekaphonie“¹⁷⁷ bei.¹⁷⁸ War die Schönberg’sche Reihentechnik noch auf eine rein tonale Anwendung beschränkt, wird sie ab Webern nach und nach auf sämtliche Klangparameter (Tonhöhe und -dauer, Klangfarbe, Dynamik etc.) ausgeweitet.¹⁷⁹ Dieses "Streben nach Gleichberechtigung aller Eigenschaften der Töne"¹⁸⁰ im Serialismus dient einerseits der Kritik an der traditionellen Hierarchisierung der Toneigenschaften und andererseits der maximalen formalen Determination des klanglichen Materials.¹⁸¹ 1953 beschleunigt das Entstehen der Elektronischen Musik, bzw. die Entdeckung der akustischen Sinuston-Analyse dieses Projekt. Zusammen ermöglichen sie, alle akustischen Phänomene als Sinustöne physikalisch aufzuschlüsseln und zu komponieren. Es hat sich somit für den

¹⁷⁴ Danuser 1996, S. 137

¹⁷⁵ Lyotard, 1978a, S. 49

¹⁷⁶ Der 1948 etablierte ‚Internationale Ferienkurs für Neue Musik‘ in Darmstadt entwickelte sich schnell zum internationalen „Laboratorium und Zentrum der kompositorischen und interpretatorischen Erneuerung.“ [Nonnenmann 2010, S. 9] Seither gilt Darmstadt als Synonym musikalischer Avantgarde [Vgl. Danuser 1996, S. 302] und "Hochburg der Theoriebildung des zeitgenössischen Musikschaffens." Nonnenmann 2010 S. 12

¹⁷⁷ Nonnenmann 2010, S. 11f; Vgl. Klein 2014, S. 106

¹⁷⁸ Vgl. Nonnenmann 2010, S. 31

¹⁷⁹ Vgl. Mertens 1983, S. 99; Vgl. Feldman 2000b, S. 35; Vgl. Klein 2014, S. 124; Vgl. Danuser 1996, S. 299

¹⁸⁰ Stockhausen 1963b, S. 159

¹⁸¹ Stockhausen etwa führt an, dass Tonhöhe und -dauer mit Abstand die differenzierteste Systematisierung in der traditionellen Notation erfahren, während es nur ein sehr primitives Schema der Tonlautheit gäbe und Tonfarbe wie Topik, wenn überhaupt, höchstens als dekoratives Supplement verzeichnet wären. [Stockhausen 1963b, S. 159 f.]

Komponisten „die *Möglichkeit* eröffnet, *Strukturprinzipien in die Verhältnisse der einfachsten Elemente* alles Klanglichen, der Sinustöne nämlich, *hineinzubringen*, um dadurch klangliche Verschiedenheiten innerhalb des Werkes [...] *als serielle Klangvarianten* zu 'komponieren' und in den integralen Ordnungsprozess einzubeziehen.“¹⁸²

Das Problem dieses „integralen Kompositionsideals“¹⁸³ besteht nun darin, dass die quasi-wissenschaftliche Arbeit des Komponisten am und im einzelnen physikalischen Klangparameter erneut nicht hörbar, nicht als solche im klingenden Phänomen wahrnehmbar ist.¹⁸⁴ Der Widerspruch des Projekts der kritischen Neuen Musik, so Adorno resümierend, ist somit „kein geringerer als der, dass Kunst heute wie stets ein Scheinen ist, und dass doch das bloße Scheinhafte in ihr unerträglich wurde.“¹⁸⁵ Die Rückbindung der ästhetischen Objektivität an eine technologische, als Therapie ihrer Krise gedacht, droht, die grundlegende ästhetische Sensibilität erneut verkommen zu lassen und erneut „das Widerkünstliche“¹⁸⁶, den Schein natürlich-objektiver Substanz zu produzieren.

Die Aporie des tragischen Dispositivs besteht darin, das sich spürbar machende Ereignis der Auflösung, die Krise der Musik, Kunst, Metaphysik etc., erneut diskursiv, als nostalgischen Wunsch nach der Rückkehr des Verlorenen, zu binden. Für Lyotard wird damit die „schwindelerregende Entdeckung der libidinalen Verschiebbarkeit“¹⁸⁷, die Erfahrung der transgressiven Operationen verschleiert. Diese Reterritorialisierung finde im Tragischen als abstrahierende Desensibilisierung statt und motiviert sich aus der diesem Dispositiv eigenen „Vorstellungswelt der *Therapeutik*“¹⁸⁸, die sich paradigmatisch in der Psychoanalyse von und nach Freud zeige und gerade „durch *Verstärkung* des Diskurses, des Diskontinuierlichen, des Rationalen, des Gesetzes“¹⁸⁹ zu heilen beabsichtige. Dies bedeutet erneut die Verstärkung der Arbeit des Dispositivs, die Konstruktion von Schein und die Verdrängung der sonoren Materie, der klanglichen Intensitäten. Wiederkehr der eben noch kritisierten ‚musica ficta‘.

¹⁸² Stockhausen 1963a, S. 50

¹⁸³ Adorno 2010, S. 30

¹⁸⁴ Vgl. Danuser 1996, S. 299

¹⁸⁵ Adorno 2010, S. 30

¹⁸⁶ Nonnenmann 2010, S. 31

¹⁸⁷ Lyotard 1982a, S. 117

¹⁸⁸ Lyotard 1982a, S. 116

¹⁸⁹ Ebd.

2.2.3. Musica Figura: Musik als Metamorphose von Klangintensität

„Im Libidiodispositiv, das heute heraufzieht, ist es nicht mehr wichtig, recht zu haben, d.h. sich im Museum aufzuhalten, sondern lachen und tanzen zu können.“¹⁹⁰

"My music basically consists in bringing into existence what music is when there is *not yet* any music. What interests me is the fact that things already *are*."¹⁹¹

1958, das Jahr Null der ‚musica figura‘. Ein Jahr nachdem sich in Adornos *Kriterien*-Vortrag die europäische Avantgarde auf den Begriff bringt, dient das Auftreten der beiden US-Amerikaner David Tudor und John Cage in Darmstadt als Katalysator für die Implosion des Dispositivs Musik.¹⁹² Die beiden schockieren die gesamte europäische Musikwelt, stellen sie doch die "Aporien des seriellen Rationalitätsanspruchs, die auch in Europa gespürt oder erkannt worden waren" dar¹⁹³ und erklären „sämtliche Kategorien der abendländischen Musik, Harmonik, Kontrapunkt und Metrik schlichtweg für unnötig.“¹⁹⁴ Dies bedeutet die tiefgreifendste Umprägung des Begriffs Musik zumindest des zwanzigsten Jahrhunderts.¹⁹⁵

Auch für Lyotard symbolisiert der Name ‚John Cage‘ eine gegenwärtige „Strömung“¹⁹⁶ in Amerika, welche sämtliche Ebenen und Prinzipien des klassischen wie tragischen Dispositivs Musik unterwandert.¹⁹⁷ Damit bündelt er mehrere wichtige Aspekte:

- Zunächst ist Cage Teil eines spezifischen, im internationalen Horizont der Fluxus-Bewegung verortbaren Künstlermetiers, für das sich der Sammelbegriff ‚The New York School‘ etabliert hat.¹⁹⁸ Dabei handelt es sich um ein loses Kollektiv von ca. 1950 in New York lebenden Künstlern aller Sparten, die interdisziplinär und in vielerlei Kollaborationen miteinander arbeiteten, sich jedoch auch fast

¹⁹⁰ Lyotard 1978c, S. 148

¹⁹¹ Cage 1995a, S. 222

¹⁹² Vgl. Götte 2000, S. 7

¹⁹³ Danuser 1996, S. 333

¹⁹⁴ Nonnenmann 2010, S. 197

¹⁹⁵ Vgl. Danuser 1996, S. 330-333

¹⁹⁶ Lyotard 1978b, S. 26

¹⁹⁷ Vgl. Lyotard 1982a, S. 117f; Vgl. Lyotard, 1978a, S. 27f; Vgl. Lyotard / Avron 1993, S. 46

¹⁹⁸ Vgl. Götte 2000, S. 14f

programmatisch einem kollektiven, gemeinsamen Stilnenner entzogen.¹⁹⁹ Die Komponisten sind in dieser sehr zahlreichen Gruppe klar in der Unterzahl: Earle Brown, Christian Wolff, Morton Feldman und, als zentraler Vermittler v.a. zu den Abstrakten Expressionisten, John Cage.²⁰⁰

- Weiters markiert das Ereignis Cage einen historischen musikkulturellen Umbruch. Denn erst in dieser anarchistischen Gestalt wird genuin amerikanische Musik von der europäischen Musikavantgarde historisch erstmals als Einfluss „wahr- und ernstgenommen.“²⁰¹
- Zuletzt der zentrale Aspekt einer selbstbewussten Traditionslosigkeit. Eine der wichtigsten Neuerungen Cages ist es, Geräusche in den gleichen Rang wie Töne zu heben, da beide als Schallvorgänge bereits musikalisch seien.²⁰² So entfällt der Zwang, an das tonale Dispositiv der Musik anschließen und sich im Streit der beiden Parteien Schönberg und Strawinsky, A-Tonalität und Tonalität deklarieren zu müssen.²⁰³ Cage postuliert in seinem ersten Darmstadt-Vortrag, dass nur in Amerika ein von Tradition befreites Experimentieren möglich sei. Natürlich konnte sich Cage nicht von einem völlig externen Standpunkt als das signifikante Ereignis in die europäische Kunstmusik einschreiben, als das er spätestens 1958 einhellig galt.²⁰⁴ Doch diese Frage der tatsächlichen historischen Traditionslosigkeit ist im Lyotard'schen Kontext auch gar nicht so entscheidend wie die darin implizierte ästhetische Positionierung zu einer kritisierten, vergangenen Diskursformation. Hatte Lyotard am tragischen Dispositiv das faktische Verbleiben des Kritisierenden im Kritisierten moniert, so entspricht Cages Position der Lyotard'schen Forderung nach einer „Verschiebung der libidinösen Besetzung.“²⁰⁵ Statt der kritischen Revision innerhalb des Grenzen des klassischen Musikdispositivs, steht der Fall ‚Cage‘ für das

¹⁹⁹ Vgl. Josek 1998, S. 8 & 20f

²⁰⁰ Vgl. Josek 1998, S. 104

²⁰¹ Götte 2000, S. 12; Vgl. Josek 1998, S. 23

²⁰² Bereits in seinem Manifest von 1937, *The Future of Music: Credo*, verabschiedet John Cage die zentrale musikalische Dualität der Vergangenheit (Dissonanz und Konsonanz) zugunsten jener von Geräusch und Klang [Cage 2001, S. 310], wobei er das Potenzial der elektronischen Musik stark macht, neuartige, bisher ungehörte Geräusche erschaffen und in Musik transformieren zu können. Cage 2001, S. 306 f.

²⁰³ Vgl. Cage 2010, S. 190

²⁰⁴ Vgl. Nonnenmann 2010, S. 197; Vgl. Danuser 1991, 91 f.

²⁰⁵ Lyotard, 1978a, S. 52

Öffnen und Verlassen desselben.

Lyotard konstatiert das „Erscheinen eines anderen Dispositivs, eines Wahnsinns, vom Standpunkt des Wertgesetzes gesehen.“²⁰⁶ Es zeichne sich durch ein rückhaltloses Experimentieren aus, „das derzeit verstreut über die ganze Welt *Praktiken* und *Erfahrungen* aller Art verbindet, die nur eins gemeinsam haben, nämlich, daß sie für 'unseriös' gehalten werden.“²⁰⁷ Eine Unseriosität, die sich nicht zuletzt dem anti-institutionellen Impetus dieser Bewegung verdankt, d.h. der Dekonstruktion der Grenze 1 des Dispositivs. Hat Adorno die Neue Musik noch dezidiert vom libidinösen Makel eines rein innovativen Drangs abgesetzt, um sie als Erkenntnis situieren zu können, so verliert sie nun alle epistemische Funktionalität und wird „wandelbares Spiel von Klangintensitäten, parodistische Arbeit von Nichts, *musica figura*.“²⁰⁸ Der Begriff der ‚*musica figura*‘ verweist direkt auf Lyotards libido-ökonomische Grunddualität, wie sie im Titel seiner Dissertation *Discours, figure* definiert wird, und ergreift unmittelbar Partei für eine, in diesem Sinne, figurale „Musik der Intensitäten, eine Klangmaschine ohne Finalität.“²⁰⁹ Eine solche Anti-Kunst operiert mit der primären Mobilität des Begehrens, forciert das Erscheinen transgressiver Operationen und untergräbt den dispositiven Rahmen. „Art transports things ‚elsewhere‘; it is the death instinct.“²¹⁰ Als musikalische Agenten dieses Dispositivs „of accelerated deconstruction“²¹¹ führt Lyotard die New-York-School an, sowie den europäischen Fluxus, den Free Jazz, elektronische Musik und experimentelle amerikanische Rockmusik.²¹²

Hat sich das Dispositiv Musik v.a. über die Fabrikation einer Form definiert, über die relationale Vermittlung und Kontrolle aller materiellen Parameter in einem signifizierenden Totalitätshorizont der Komposition, so muss der de-kontrollierende und indeterminierte

²⁰⁶ Lyotard, 1978a, S. 52

²⁰⁷ Lyotard 1978d, S. 59

²⁰⁸ Lyotard, 1978a, S. 47; Vgl. Adorno 2011, S. 319

²⁰⁹ Lyotard, 1978a, S. 45

²¹⁰ Lyotard / Avron 1993, S. 48

²¹¹ Lyotard / Avron 1993, S. 46

²¹² Konkret nennt Lyotard von der New-York-School John Cage, David Tudor, Morton Feldman und Christian Wolff. Als Vertreter des Fluxus bespricht er Mauricio Kagel in Lyotard 1978b, S. 27, und Luciano Berio ausführlich in Lyotard / Avron 1993. Die figurale Rockmusik macht er an Frank Zappa und Jimi Hendrix fest. [Vgl. Lyotard 1982a, S. 116]

Charakter der figuralen Musik tatsächlich als Katastrophe, gar als Wahnsinn erscheinen.²¹³ Feldman konstatiert im Namen der New Yorker Schule: „This catastrophe we allowed to take place.“²¹⁴ Das Motto dieser „American Revolution“²¹⁵ war demnach, die Klänge sich selbst sein zu lassen.²¹⁶ Damit ist eine der zentralsten Tendenzen des neuen Dispositivs bezeichnet: die Aufwertung des Materials, der Fokus auf „das intensive Moment des Tones“²¹⁷, der aus jeglicher funktionalen Transzendenz emanzipierte Klang. Diese Figur des Gewährenlassens, des Seinlassens der Klänge verweist auf eine weitere wesentliche inter-kulturelle Dimension des tiefen Einschnittes in das europäische Dispositiv Musik durch das amerikanische, nämlich auf ein taoistisches Regulativ.²¹⁸ Tatsächlich ist die radikale Wende Cages, von der Experimentalmusik hin zur indeterminierten "Musik von völliger Absichtslosigkeit"²¹⁹ auf sein Studium indischer Philosophie (Gita Sarabhai) und des Zen-Buddhismus (D.T. Suzuki) zurückzuführen.²²⁰ Lyotard bezieht diesen Imperativ des Sein-llassens exklusiv auf die Technik, doch geht der anti-autoritäre Impetus dieser gewährenden Haltung im experimentellen Dispositiv noch viel weiter. Er wird primär durch Formen der in-determinierenden Notation umgesetzt und regt darin die musikhistorisch umfangreichsten Emanzipationsprozesse an.²²¹

Jene weitreichende Auflösung, welche das tragische Dispositiv noch negativ als Verlust der Kriterien guter Musik, der Einheit einer kanonischen Notation, der Eindeutigkeit des Diskurses ‚Musik‘ etc. betrauert, wird im figuralen Dispositiv affirmiert und aktiv vorangetrieben. Diese Öffnung des Dispositivs hin zu den Primärprozessen schlägt sich musikalisch als „Auflösung der

²¹³ Vgl. Lyotard 1978b, S. 27; Vgl. Feldman 2000b, S. 34

²¹⁴ Feldman 2000b, S. 35

²¹⁵ Feldman 2000a, S. 22

²¹⁶ Cage zitiert in seinem Darmstadt-Vortrag dazu Christian Wolff [Cage 2010, S. 190], Ende der 1960er Jahre fordert er selbst von Komponisten "to more and more completely liberate sounds from abstract ideas about them and more and more exactly to let them be physically, uniquely, themselves." [Cage 1969, S. 100] Vgl. Feldman 2000b, S. 35

²¹⁷ Lyotard 1978b, S. 27

²¹⁸ Lyotard meint gegen D. Charles, Cages Haltung sei eher dem Tao- als Buddhismus zuzurechnen [Lyotard, 1978b, 28]. Danuser und Cage (s.u.) sprechen jeweils von Zen-Buddhismus. Erläuterungen für ihre jeweilige Begriffswahl und Kategorienzuordnung liefern sie jedoch nicht.

²¹⁹ Danuser 1996, S. 330

²²⁰ Ca. ab 1946, so Cage, führte seine Beschäftigung mit „Hindu theory“ zu einer Veränderung des Ausdrucksgehalt seiner Musik, während er die buddhistischen Kurse Suzukis ab 1948 als Auslöser seiner generellen Abkehr von jeglicher expressiven Musik sieht. Cage 1995a S. 94, S. 103

²²¹ Die indeterminierende Notation gilt als die wichtigste Innovation der New York School, ausgehend von Feldmans, an Rothko und Guston angelehnten, ersten Verwendung graphischer Notation 1950. Vgl. Josek 1998, S. 71 f.; Vgl. Götte 2000, S. 15

Regelabstände“ nieder, „die aus der Musik eine Schrift gemacht haben, die den *Ton* in der *Note unterdrückt haben*, durch die der Klang, der Ton selbst verworfen wurde.“²²² Diese Deregulierung zeichne sich zwar in der Klangfarbenmelodie bei Schönberg und Webern bereits ab, werde aber erst „durch den Schönbergsschüler Cage“²²³ in voller Konsequenz verfolgt. Cages Selbsteinschätzung korreliert sehr eng mit diesen Analysen Lyotards, etwa wenn Cage deklariert, dass „ein jeder Aspekt des Klangphänomens (Frequenz, Amplitude, Timbre, Dauer) als Kontinuum anzuschauen ist, nicht als eine Reihe durch (östliche oder westliche) Konvention begünstigter diskreter Stufen.“²²⁴

2.2.3.1. Energietransformation: Eine libidinöse Pragmatik

Die durch die in-determinierende Notation erzielte emanzipatorische Deregulierung betrifft 1) die spezifische Zeitlichkeit der Musik, wie Rhythmus und Takt, 2) ihr tönendes Material (Ton, Harmonik) sowie 3) ihre soziale Institutionalisierung, v.a. als Regelkreis Komponist-Interpret-Hörer. Lyotard führt diese drei Aspekte an, hält jedoch dezidiert die beiden letztgenannten Interventionen für die zentralsten.²²⁵

Die musik-materielle Intervention Cages löst den von Lyotard geforderten Angriff auf die Primärgrenze des Musikalischen ein, indem sie den Gegensatz zwischen Stille und Ton aufhebt und zeigt, „daß auch die Stille ein Tönen ist [...]“.²²⁶ Die Erweiterung der Grenzen des Musikalischen über die klassisch-chromatische Tonalität hinaus wurde bereits in der ersten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts durch die Atonalität der Wiener Schule oder den Einbezug von Geräuschen in komponierte Musik im Futurismus oder bei Varèse weit vorangetrieben. Mit seinem Buch *Silence* und den berühmten 4'33“ dekonstruiert Cage schließlich noch die äußerste Grenze des Akustischen selbst, jene zwischen dem Tönen und dem Schweigen, zwischen Klang und Stille. Cage bezeichnet hierfür seinen Aufenthalt in einer schalldichten Kammer an der Universität Harvard als jenen „turning-point“²²⁷, an dem er die Unmöglichkeit der Stille erkannte. Lyotard schließt an diese einschneidende Erfahrung an und übernimmt den darin

²²² Lyotard 1978b, S. 28

²²³ Ebd.

²²⁴ Cage 2010, S. 192

²²⁵ Lyotard 1978b, S. 28; vgl. Danuser 1993, S. 146

²²⁶ Lyotard 1978b, S. 28

²²⁷ Cage 1995a, S. 115

enthaltenen körperlichen Fokus in seine eigene Adaption dieser zentralen Konzeption des Cage'schen Denkens. „In einem schalltoten Raum macht der Körper Cages [...] Geräusche: Pulsschläge, Nervenreize.“²²⁸ Dies bezieht sich direkt zurück auf Lyotards Analyse der Konstruktion einer Scheinfläche in der ‚musica ficta‘ wie ‚fingens‘ durch das Auslöschen der Auslöschungsoperatoren, durch die Entsensibilisierung. Für „das peinlich-polizeiliche Ohr des Europas der Klassik“ gibt es, diesem Argumentationsstrang zufolge, eine Synonymität von Gesundheit, dem Schweigen der Organe, der Ausklammerung der Triebe und der ästhetischen Wohlgeformtheit. Doch, wie auch Cage erst unter sehr artifiziellen Umständen erfuhr, lautet die Alternative nicht Lärm oder Stille. Die Funktion der Scheinfläche, der Leinwand in der Repräsentation bestand im Verdecken der konstitutiven Maschinerie, der Rückverweis in ein Auditorium und der Weiterverweis zu einer abwesenden Sinninstanz. Dagegen stellt Lyotard „die ‚Oberfläche‘ des Körpers“²²⁹, die Haut. Sie ist durchlässig, voller Löcher, und kann gerade deshalb die Trennung zwischen einem Innen und Außen nicht aufrechterhalten. Anstelle des transzendenten Verweises und der Selbstausklammerung der verweisenden Instanz tritt eine andere Art des Bezugs und damit der Präsenz.

Lyotard beschreibt die Bewegung des Kraulens in einer Bucht und die Erfahrung der dadurch produzierten akustischen Umgebung: das alternierende Ein- und Auftauchen beider Ohren, der damit einhergehende Wechsel der akustischen Ausrichtung zur Küste oder zum Meer hin, die unter wie über Wasser durch das Kraulen produzierten oder aber von entfernten Geräuschquellen (etwa Bootsschrauben) gesandten Töne. Der kraulende Körper produziert Töne, funktioniert tatsächlich "wie ein Musikinstrument, *wobei jedoch die von der Bewegung als solcher erzeugten Geräusche zu diesen Tönen gehören*."²³⁰ Lyotard beschreibt ein geschlossenes Rückkopplungssystem: der Körper produziert durch seine Bewegung im Wasser Töne mit dem Wasser, und vernimmt gleichzeitig seine eigene "lärmende Arbeit"²³¹, sich selbst und seine Umwelt. War die Haut der Ausgangspunkt, als Grenze zwischen zwei distinkten Mengen, einem Subjekt, Innen und einem Außen, dem Wasser, der Umwelt, so zerfließen im Beispiel des Kraulens beide Entitäten ineinander. Die Haut hört auf, Grenze zwischen Innen und Außen zu

²²⁸ Lyotard 1982a, S. 106

²²⁹ Lyotard 1982a, S. 107

²³⁰ Lyotard 1982a, S. 108

²³¹ Ebd.

sein und wird eine Übergangszone mehr in einer univoken Immanenzebene. Das schwimmende Subjekt vernimmt sich daher nicht mehr nur rein akustisch selbst, sondern auch körperlich, bzw. verschwindet es ja über die Haut, in der Berührung mit dem Wasser, in seiner Umwelt, weshalb auch die Grenze zwischen den sinnlichen Bezirken der Akustik und Taktilität verschwimmt. Resonanz des Seins. "Was da abläuft, ist nicht das, was sich gemäß der Ideologie von der 'Körperkultur' abspielen müßte: Beherrschung des Körpers etc.; was da abläuft, ist Bewegung und Musik ohne Schein."²³² In einer zweckfreien körperlichen Aktivität findet Lyotard das Paradigma für eine figurale Musik, in der die Beherrschung des Materials durch ein komponierendes Subjekt der Metamorphose dieses Subjekts selbst weicht. "Kraulen können ist keine Macht über, sondern Vermögen von Sonoritäten (und ebenso von Berührungen und Farben)."²³³ In der Erweiterung dieses Beispiels, im gemeinsamen Kraulen, betont Lyotard den spielerischen, anti-autoritären Charakter noch stärker. Es gehe nicht darum, über einander oder das Wasser Gewalt zu erlangen, schneller oder zeitsparender oder besser zu sein, "nein, wir wollen gar nichts gewinnen, uns gar nichts aneignen, sondern zusammen Musik machen."²³⁴ In einem erst spät publizierten Interview von 1972 erläutert John Cage, dass es nur zwei Musiken gäbe, die ihn wirklich interessieren. Zum einen eine „music which one makes oneself without constraining others“²³⁵, die er spezifisch gegen die Figur des Komponisten, der andere über die Art ihres Spiels instruiert, absetzt. Zum anderen „a music which is performed by everyone.“²³⁶ Dabei meint er v.a. den praktischen Zusammenklang einer alltäglichen Interaktion mehrerer Subjekte, jenseits ihrer Aufteilung in Darsteller und Rezipienten. Es ist ein Leichtes, diese beiden Musikformen in die Lyotard'sche Präsentation des gemeinsamen Kraulens von 1972 zu lesen, v.a. da Lyotard selbst anmerkt, dass er damit "die Auflösung des Scheins, die Abschaffung der theatralen Beziehung"²³⁷ illustrieren wolle.

An der Lyotard'schen Beschreibung des Kraulens als Musik wird eindrücklich die tiefgreifende Konsequenz der durch Cage bezeichneten, vollkommenen „Explosion des abendländischen

²³² Lyotard 1982a, S. 109

²³³ Ebd.

²³⁴ Ebd.

²³⁵ Cage, 1995b, S. 29

²³⁶ Ebd.

²³⁷ Lyotard 1982a, S. 110

Kunstwerks“²³⁸ einsichtig. Durch die Subversion der sozialen Institution der Musik, im Umsturz „der Beziehungen von Komposition/Aufführung, Interpret/Zuhörer, Bühne/Saal, Konzert/Stadt etc.“²³⁹, verlagert sich der Ort des Musikalischen weitgehend. Der „von der Werkkategorie gestiftete Regelkreis zwischen Komponist, Interpret und Hörer“ wird „in mannigfachster Weise aufgesprengt“ und durch die Erhebung des Hörers „zur maßgeblichen Instanz“ ad absurdum geführt.²⁴⁰ Im theatralischen Dispositiv ist das Publikum zum passiven Rezipieren und bloßen Beiwohnen einer Präsentation abgestellt.²⁴¹ Die αἴσθησις des Hörraums wird durch das Kunstobjekt determiniert und hat die Aufgabe, durch konzentriertes Lauschen die mitgeteilte Botschaft zu entschlüsseln, zu vernehmen.²⁴² Doch, so Cage, sobald die Töne aufhören, Ideen oder Gefühle auszudrücken, können sie beginnen, das empfangende Subjekt zu verändern.²⁴³ Eine derartige „von Konventionen unverdorbene, überraschungsreiche“²⁴⁴ Pragmatik würde die αἴσθησις „zu spielerisch-autonomer Entfaltung“²⁴⁵ freigeben, letztlich das Moment der Rezeption direkt in eine Produktion überführen. Jedoch nicht mehr im Sinne der Realisierung einer durch die Musik vernommenen intelligiblen Instruktion, sondern, so die Perspektive Lyotards, im Sinne einer Energietransformation: „Die Intensität des Ton-Geräusches = Anstoß, um etwas Schlag auf Schlag, in steter Wiederkehr zu produzieren, worin sich nichts wiederholt.“²⁴⁶ Jede intensive Rezeption bedeutet gleichzeitig eine Produktion, neuer, differenter Intensitäten.

Das Kunstwerk wird zum Relais (nicht zur Quelle) libidinöser Ströme, die ins Publikum strahlen, es wie einen Zwischenwirt hin zu weiteren Aktionen durchlaufen, sich in einer allgemeinen libidinösen Pragmatik ausbreiten.²⁴⁷ Als bloßes Moment einer umfassenden Metamorphose vaporisiert das distinkte Kunstwerk zum "Strahlengut", wird "wandelbare Form und somit in tiefgründiger Weise überflüssig. Der Autor verschwindet im Geschriebenen, das Geschriebene in

²³⁸ Metzger 1995, S. 10. Vgl. Lyotard 1982a, S. 120

²³⁹ Lyotard 1978b, S. 28

²⁴⁰ Danuser 1991, S. 101

²⁴¹ Vgl. Pousseur 2010, S. 95f

²⁴² Vgl. Danuser 1991, S. 101

²⁴³ Vgl. Cage 1995b, S. 23

²⁴⁴ Danuser 1996, S. 330

²⁴⁵ Danuser 1991, S. 101

²⁴⁶ Lyotard 1982a, S. 99

²⁴⁷ Vgl. Heßler 2001, S. 78

den Lesern.“²⁴⁸ Werk wie Publikum werden im Feld ungebundener Energie zu bloßen temporären Zwischenwirten einer allgemeine Intensitätsmobilität. Ein intensives Ereignis hören, heißt also, „es verwandeln: in Tränen, in Gesten, in Lachen, in Tänze, in Worte, in Töne, in Theoreme, in das Streichen der Zimmerwände, in dem Umzug eines Freundes. So hat ein schwarzer Kater (Lhermit) die *Musik Kagels für Renaissance-Instrumente* gehört: Aufstellen der Barthaare, Zucken der Ohren, Umherschweifen im Konzertsaal.“²⁴⁹

Eine ähnliche Emanzipation wie der Hörer erfährt die präsentierende Instanz. Stand die Aufführungspraxis traditionell zwischen den beiden Ansprüchen des Komponisten und der Geschmacksforderung des Publikums²⁵⁰ sowie unter dem durch Notation wie Dirigent verkörperten „Gesetz der Zwangsarbeit“, so erlangt sie durch die indeterminierende Notation Entscheidungsmacht, Autonomie und Raum für individuelle Improvisation.²⁵¹

Und wie steht es mit dem Komponisten? In *Silence*, das selbst eine konzise Beschreibung der indeterminierenden Schreibweise verkörpert, verweist Cage diesbezüglich auf Feldman. Er habe zuerst die Idee des Komponierens „vom Machen aufs Akzeptieren verlagert.“²⁵² Anstelle einer intentionalen Selektion tritt das Registrieren, anschaulich in Cages eigener kompositorischer Verwendung des I-Chings und anderer Zufallsmechaniken. „Der Künstler komponiert nicht mehr, er läßt dem Begehren in seinem Dispositiv freien Lauf.“²⁵³ Der Pol der Komposition ist nicht mehr der große Andere der rezipierenden Instanz, sondern fällt in diese zurück. Wie Lyotard zu Beginn seines *Le Différend* schreibt ist der Autor zugleich sein erster Hörer.²⁵⁴ Das komponierende Subjekt der *musica figura* betreibt intensive *Écriture* nur als intensive Lektüre.

2.2.3.2. Die Frage des Subjekts

Das Cage'sche Ideal einer non-intentionalen Musik, frei von Persönlichkeit im Sinne von Erfolgs-, Wahrheits- oder Schönheitsstreben, von ästhetischer Psychologie, ist bekannt.²⁵⁵ Und dennoch

²⁴⁸ Lyotard 1978b, S. 19

²⁴⁹ Lyotard 1982a, S. 99

²⁵⁰ Pousseur 2010, S. 96

²⁵¹ Metzger 1995, S. 12

²⁵² Cage 1995c, S. 39

²⁵³ Lyotard, 1978a, S. 44

²⁵⁴ Lyotard 1987a, S. 11

²⁵⁵ Nonnenmann 2010, S. 197

erwartet sich Cage von seinen Zufallsoperationen eine offenbar ein Erfahrungssubjekt betreffende Lehre, nämlich eine Sensibilisierung. Die Musik solle ihn „more open to my life experience“²⁵⁶ machen. Zweifellos treffen sich Lyotard und die amerikanischen Avantgardekomponisten in einer ähnlich starken Emphase der desubjektivierenden Implikation der Abschaffung der Werkkategorie, eine Emphase, welche beide wiederum stark von den europäischen, seriellen wie post-seriellen Komponisten unterscheidet, die sich zu sehr einem humanistisch-rationalistischen Programm verpflichtet sehen, um die Pragmatik der Indetermination so weit zu treiben, wie die Amerikaner.²⁵⁷ Lyotard zitiert etwa Cages berühmtes Diktum, dass die Töne nicht den Menschen gehören, um seine libido-philosophische Ergänzung anzubringen: „auch die Libido-Ströme gehören den Menschen nicht, die Freiheit ist nicht die Freiheit von *jemandem*, die Aktivität nicht *Expression*, Ausdruck.“²⁵⁸

Doch geht Lyotard die desubjektivierende Stoßrichtung bei John Cage noch nicht weit genug. So wie bei Adorno gibt es Lyotard zufolge auch noch bei Cage ein impliziertes „phänomenologisches Modell des Körpers“, nämlich ein „perzeptives und vorprädikatives Cogito.“²⁵⁹ Im phänomenologischen Körper werden die Töne, die Geräusche zu Musik gebunden. Von Eros bewohnt, komponiert dieser Körper stets bereits die ihn affizierende sinnliche Mannigfaltigkeit, filtert und kanalisiert, um „ganze Regionen der Klangwelt als Geräusche ausschließen“²⁶⁰ und aus dem verbleibenden Datenstrom das eigentlich Hörbare, die Musik gewinnen zu können. Was an Sonoritäten nicht eingebunden wird, wird schlicht nicht gehört, nur als Überladung des Dispositivs, als zu vermeidender Schock erfahren. Der phänomenologische Körper ist für Lyotard eine leibliche Manifestation des Dispositivs, der Aktivität des Sekundärprozesses. Indem sie, einer transzendentalen Subjektform ähnlich, die umfangreiche „Entsensibilisierung ganzer Ton- und Klangbereiche“²⁶¹ impliziert um daraus „die Welt und die Musik“²⁶² zu erschaffen, vermag sich diese Körperform zur letzten synthetisierenden Form zu erheben.

²⁵⁶ Cage 1995b, S. 23

²⁵⁷ Vgl. Danuser 1991, S. 100; Vgl. Danuser 1996, S. 328 f.

²⁵⁸ Lyotard 1982a, S. 121

²⁵⁹ Lyotard 1982a, S.97

²⁶⁰ Ebd.

²⁶¹ Lyotard 1982a, S. 98

²⁶² Lyotard 1982a, S. 98f

Die ideengeschichtliche Folie der transzendentalen Subjektivität Kants oder Husserls ist in der Kritik des phänomenologischen Körpers 1972 noch nicht präsent (zumindest nicht verbatim), doch schlägt sie zweifellos an. Lyotard begründet seine Subsumption Cages unter die analysierte phänomenologische Subjektform nicht, stellt sie lediglich fest. Worauf er an Cages Denken jedoch abzielen könnte, ist sehr wahrscheinlich dessen durchgängige Betonung des Formprimats. Bereits 1937 proklamiert Cage: „Allein das Formprinzip wird uns mit der Vergangenheit verbinden.“²⁶³ Damit meint er jedoch explizit nicht die traditionellen musikästhetischen Formen wie Sonate etc., sondern, abstrakter, die komponierende „Kraft des Organisationsprinzips“, die menschliche „Fähigkeit, zu denken.“²⁶⁴ Seine berühmteste Publikation, *Silence* von 1956, ist die detaillierte Ausformulierung dieser Geisteshaltung, in der sich die komponierende Instanz zu einer rein formalen Zeitstruktur zurückzieht, quasi empirisch transzendental wird und sämtliche (Klang-)Ereignisse in ihrer Zufälligkeit, frei von selektierenden Ambitionen, registriert und affirmiert, jedoch gerade in dieser unanfechtbaren, dezidiert in-differenten und über alle Erscheinungen erhobenen Synthesefunktion der von Lyotard gegebenen Beschreibung des perzeptiven Cogitos durchaus entspricht.²⁶⁵

Dagegen stellt die Libidophilosophie Lyotards die extreme „Sensibilisierung gegenüber dem Material“²⁶⁶ als intensive Macht, was mit der Abdankung der Bindungen und Strukturen des Dispositivs einhergeht. Sie sucht jene intensive Erfahrung der Sonorität, welche genau das am Klang hört, was sich nicht mehr mit tonal-harmonischen Ermessungsregeln einholen lässt, was sich dem subjektiven Urteil entzieht, also das Subjekt sich selbst entziehen lässt. Diese Erforschung der Musik als Grenzerfahrung des Subjektiven wird einen wesentlichen Fokus der späten Texten Lyotards zur Musik bilden.

²⁶³ Cage 2001, S. 310

²⁶⁴ Ebd.

²⁶⁵ Vgl. Cage 1995c, S. 91

²⁶⁶ Lyotard 1982a, S. 98

2.3. Die Differenz wahren: Diskurs, Figur

Lyotards Schriften zur Musik in seiner libido-ökonomischen Phase verschränken 1) eine deskriptive wie 2) eine normative Tendenz:

1) Als Nachhall seines intensiven Engagements in *Socialisme ou Barbarie* konstatiert Lyotard eine spezifische sozio-historische Entwicklung des Kapitalismus.²⁶⁷ Ebenso beschreibt er, in der Abfolge von ‚musica ficta‘, ‚fingens‘ und ‚figura‘, eine musik-historische Emanzipationsbewegung der intensiven Singularität aus den Strukturen des Dispositivs, die von der Klassik bis zum Post-Serialismus verläuft.

2) Lyotard erarbeitet eine spezifische Programmatik, welche sich einerseits aus der Analyse theoretischer Aporien des Strukturalismus, Marxismus etc. ergibt (Betonung der Erfahrung, der Sinnlichkeit, Abwehr abstrahierender, subsumierender Ratio-politiken) und andererseits durch die begriffliche Axiomatik seiner spezifischen Libidophilosophie nahegelegt wird. Sie besteht, summarisch gesprochen, in der Aufwertung der Erfahrung und Sinnlichkeit, der Betonung einer unaufhebbaren Alterität und der Kritik an totalisierenden Symbolstrukturen.

Im erst 1979 verfassten Vorwort zur Essaysammlung *Des Dispositifs Pulsionnels* reicht Lyotard einen erläuternden Horizont für diese beiden Fluchtlinien nach. Er verpflichtet sich zunächst dem Adorno'schen Befund eines Niedergangs der Metaphysik, konkret dem Ende von "zwei Jahrhunderten Herrschaft der dialektischen spekulativen Vernunft"²⁶⁸ und mit Auschwitz dem Ende der "Erfahrung im hegelschen Sinne (die Verwirklichung des Geistes in der Geschichte)"²⁶⁹, und proklamiert darauf einen Neuanfang, der in der Rückkehr zu den ästhetischen Schriften Kants und zu Adornos Mikrologien bestehen soll.²⁷⁰

In den folgenden, diesen Abschnitt abschließenden Bemerkungen, sollen daher die bereits dargestellten libido-philosophischen und musik-historischen Analysen Lyotards in den eben angerissenen philosophischen Kontext rückbezogen werden.

²⁶⁷ Im Ende der 1970er verfassten Vorwort zu *Des Dispositifs Pulsionels* gibt Lyotard an, er habe bereits in dieser Essaysammlung 1972 den postmodernen Zustand der Gesellschaft beschrieben. Vgl. Lyotard 1982b, S. 7

²⁶⁸ Lyotard 1982b, S. 9

²⁶⁹ Lyotard 1982b, S. 7

²⁷⁰ Vgl. Lyotard 1982b, S. 7 -9

2.3.1. Zeit: Geschichte oder Ereignis

Dass die Musik wesentlich eine Zeitkunst sei, war bereits in der harmonischen Tonalität des 18. und 19. Jahrhunderts ein allgemeiner musikologischer Topos.²⁷¹ Doch gerade in dieser Rolle blieb sie, einige Ausnahmen bei Wagner, Strawinsky und Schönberg ausgenommen, bis ca. 1950 eine fixe, unproblematische "Rahmenbedingung musikalischen Denkens"²⁷², deren Erläuterung sich auf die formal-syntaktische Quantifizierung von Taktgruppen beschränkte. Erst mit der seriellen Kompositionstechnik wird die Zeit selbst zu einer zentralen Fragestellung künstlerischer Selbstverständigung, stellt sich die "Frage, wie musikalische Ereignisse sinnvoll aufeinander folgen können"²⁷³ in aller Schärfe.

Die Musik des 19. Jahrhundert steht im Zeichen der Philosophie, insbesondere "the spectre of Hegel's dialectic."²⁷⁴ Als Methode der Verknüpfung von Monemen (Töne, Begriffe) konstruiert die Dialektik Zeit als einen Entwicklungsdiskurs, Geschichte als eine Fortschrittsbewegung, in der das jeweils vorangegangene Phänomen ein nachfolgendes benötigt und herbeifordert, um seine Partialität in einer höherstufigen Synthese auszubessern, den individuellen Mangel an Bedeutung in einer allgemeineren Organisationsebene zu kompensieren.²⁷⁵ In dieser Art, Zeit zu denken, soll die Vergänglichkeit, als Ursprung allen Mangels, abgeschafft und Geschichte als Entwicklung, Drama, "reflexive Transparenz" im Fluchtpunkt einer sich selbst bewussten Einheit instituiert werden, worin alle Zersplitterungen und Fragmentierungen widerspruchlos integriert und in einer kausal-teleologischen Mechanik aufgehoben werden.²⁷⁶ Diesen kompositionstechnischen Idealismus hat Lyotard im klassisch-romantischen Dispositiv anhand der Bewegung Konsonanz-Dissonanz als Produktion einer Passion, eines Schicksals analysiert, aber auch noch im tragischen Dispositiv nachgewiesen, das sich selbst als negatives Element einer blockierten emanzipatorischen Dialektik versteht, in welcher die Versöhnung zwar nur mehr "in ihrer Unmöglichkeit präsent"²⁷⁷ bleibt, aber eben - so Lyotards Kritik - dennoch als historiographische Axiomatik aufrecht erhalten wird. Was Lyotard hier, ca. 1970, sowohl am klassisch-romantischen wie tragisch-modernen Dispositiv kritisiert, die sinnstiftende

²⁷¹ Vgl. Klein 2014, S. 116

²⁷² Klein 2014, S. 123

²⁷³ Ebd.

²⁷⁴ Feldman 2000c, S. 86

²⁷⁵ Vgl. Sim 2011, S. 47; Vgl. Cavalotti 2006, S. 263

²⁷⁶ Vgl. Lyotard 1989aa, S. 191; Vgl. Cavalotti 2006, S. 263; Vgl. Klein 2014, S. 131

²⁷⁷ Lyotard, 1978a, S. 46

Organisation von Zeit als Entwicklungsgeschichte mittels einer komponierenden Metaebene, gelangt ab Beginn der 1980er Jahre in seinem berühmten Konzept eines Endes der großen Erzählungen zu einer expliziten und umfassenden Darstellung und wird im folgenden Kapitel dargestellt werden.

Mit der Neuen Musik beginnt der synthetisierende Kitt der musikalischen articuli brüchig zu werden. Eine anti-dialektische Bewegung erfasst ca. zur Zeit Schönbergs (nicht nur) die Musik und kulminiert zunächst in den Komponisten der New York School.²⁷⁸ Henry Cowell beschrieb diese Gruppe als die ersten Komponisten, die es wagten, sich "vom Leim"²⁷⁹ zu befreien. Wo bisher "die Notwendigkeit empfunden worden war, Töne aneinander zu binden und eine Kontinuität herzustellen, empfanden" Cage, Feldman, Wolff und Browne „die umgekehrte Notwendigkeit: den Klebstoff fahren zu lassen, auf dass Töne sie selber sein möchten.“²⁸⁰ Sie verwiesen das klangliche Kontinuum nicht mehr an eine transzendente Dimension, die ihm Entwicklung, Sinn und Struktur verleiht, verzichteten auf klimaktische Verläufe, auf- und abwärts ziehende Bewegungen, intendierten "precisely to stop [...] music from going anywhere!"²⁸¹ Die daraus resultierende Veränderung für das Dispositiv Musik parallelisiert Lyotard sehr emphatisch mit seinen eigenen libido-philosophischen Konzeptionen. Gegen die dialektische Geschichtsphilosophie macht er in dieser Phase Nietzsches Gedanken der Ewigen Wiederkehr als Metamorphose, Reise, als Vergessen stark. Diese alternative Zeitkonzeption steht im allgemeinen Kontext einer spezifischen, französischen Nietzsche-Interpretation Ende der 1960er Jahre, wird von Lyotard aber auch in einer Aufführung John Cages und David Tudors *Mureau*, 1972 in Basel, gehört.²⁸² In der Dissimulation der musikalischen Formation durch transgressive Operationen, durch intensive Singularitäten, manifestiert sich Lyotards Idee einer experimentellen Kunst-als-Todestrieb, einer "Auflösung des Erreichten, dessen, was Geschichte wurde."²⁸³

²⁷⁸ Mertens 1983, S. 87; Götte 2000, S. 7 f.

²⁷⁹ Cowell, zitiert in: Cage, 2010, S. 193

²⁸⁰ Ebd.

²⁸¹ Cage 1995a, S. 86

²⁸² Der Theoriestrang französischer Nietzsche-Interpretation, an den hier lediglich weiterverwiesen werden kann, findet sich z.B. in: Lyotard, Jean-François: *Bemerkungen über die Wiederkehr und das Kapital*. in: Lyotard 1978b; Klossowski, Pierre: *Nietzsche und der Circulus vitiosus deus*. Matthes & Seitz Verlag, München 1986; Deleuze, Gilles: *Platon und das Trugbild*. in: ders.: *Logik des Sinns*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M., 1993; etc.

²⁸³ Lyotard 1978b, S. 30 f.

2.3.2. Sein: Transzendenz oder Immanenz

Ein weiterer wichtiger Aspekt der Gegenüberstellung zweier Organisationsformen in Lyotards Texten um 1970 wird durch ein Analyseraster präzisiert, welches Gilles Deleuze und Felix Guattari 1980 vorstellen. Sie unterscheiden zwischen einem transzendenten Kompositionsprinzip, dem "Organisations- oder Entwicklungs-Plan", und einer immanenten Prozessualität, einer "Konsistenz- oder Kompositionsebene"²⁸⁴. Ersteres beherrscht "die ganze klassische Musik des Abendlandes"²⁸⁵ und bezeichnet eine als solche im klanglichen Phänomen nicht hörbare Metasprache, welche als teleologischer Plan jedoch dessen Entwicklung und Struktur determiniert. Zweiteres verweist auf eine relative Ungeformtheit, auf reine "Affekte zwischen nicht-subjektivierten Vermögen", eine "Befreiung der Zeit"²⁸⁶. Diese „immanente klangliche Ebene [...], die immer mit dem gegeben ist, was sie ergibt"²⁸⁷, sei zuerst bei John Cage beobachtbar gewesen.

Lyotards Darstellung und Kritik der repräsentierenden Theatralität der ‚musica ficta‘, sowie des magischen Quadrats als Idee des Serialismus etc., zeichnet sehr präzise diese Transzendenzebene im abendländischen Dispositiv Musik nach. Das Erscheinen eines Anspruchs der Immanenzebene macht Lyotard am Modell Cage fest. So paraphrasiert er das Cage'sche Diktum, es gäbe keine Stille, folgendermaßen: „kein Anderes hat Gewalt über den Ton, es gibt keinen Gott, keinen Signifikanten als vereinigendes, Kompositions-Prinzip.“²⁸⁸ Die Stille zu hören heißt nicht mehr, wie in der Repräsentationslogik des Dispositivs, jene des Komponisten, des Signifikanten, des Konstrukteurs zu vernehmen, sondern „die Stille als Geräusch-Ton des unwillkürlichen Körpers, der Libido, die in den Körpern, in den Städten, in der ‚Natur‘ umherirrt [...]“²⁸⁹

Der wohl spannendste und stärkste Aufriss einer Immanenzebene in den besprochenen frühen Schriften Lyotards findet sich jedoch in der dargestellten Analyse des Kraulens von 1972. Dieser diskurstypologisch eindeutig am wenigsten philosophisch-theoretische Abschnitt des Textes *Plusieurs silences* ist wohl gerade deshalb in der Sekundärliteratur überhaupt nicht präsent,

²⁸⁴ Deleuze / Guattari 1992, S. 364

²⁸⁵ Deleuze / Guattari 1992, S. 363

²⁸⁶ Ebd.

²⁸⁷ Ebd.

²⁸⁸ Lyotard 1982a, S. 120

²⁸⁹ Ebd.

liefert er doch keine eigentliche Analyse sondern eher eine narrative Entfaltung des Kraulens-als-Musik, in der die behauptete These einer Immanenzebene nicht argumentativ vorgestellt wird, sondern lediglich anklingt, durch den Textabschnitt selbst entfaltet wird. Dennoch verdichten sich gerade in dieser a-theoretischen Zone sehr viele philosophische Dimensionen, welche etwa in Jean-Luc Nancys Text von 2001, *À l'écoute*, eine ausgedehnte begriffliche Präsentation erfahren. Diese Spiegelung kann im Folgenden nur angedeutet werden, besonders zentral ist jedoch die Verbindung der Begriffe der Subjektivität, Zeitlichkeit und des Hörens in Nancys Text. Philosophiehistorisch kennzeichnet Nancy unter Verweis auf Augustinus, Kant, Husserl und Heidegger die Zeitlichkeit als "die Dimension des Subjekts"²⁹⁰, was bereits in Lyotards Analyse des Fort-Da-Spiels herausgearbeitet wurde und das thematische Primat der Zeitlichkeit in der Diskussion der Hegel'schen Dialektik in diesem Abschnitt zu legitimieren hilft. Desweiteren schlägt Nancy einen Weg, weg vom phänomenologischen intentionalen Subjekt, dem Subjekt der akustischen wie visuellen Zentralperspektive, hin zum "widerklingenden Subjekt" vor, dem Subjekt des Hörens, welches weder phänomenologisches noch philosophisches, "vielleicht gar kein Subjekt" sondern lediglich "Ort der Resonanz"²⁹¹ sei. Wie in seiner Cage-Kritik deutlich wurde, geht Lyotard von einer frappant analogen Kritik des phänomenologischen Subjekts aus und überführt es in ein radikal dezentriertes Subjektmodell. Das kraulende Subjekt fließt tatsächlich in eine Metamorphose von körperlichen Bewegungen aus, in Energieübertragungen mit dem Wasser ("Energie, Trägheit also Reibungen und Chocs"²⁹²), entstehenden, sich verflechtenden und augenblicklich perzipierten Sonoritäten. Indem es krault, betritt es einen Raum, den es im Moment des Eintretens, durch die eigenen Bewegungen und Wahrnehmungen, produziert, und von dem es "zur selben Zeit durchdrungen"²⁹³ wird. Immanente Selbstaffektion. Oder wie Nancy sagt: „Ko-Präsenz“²⁹⁴, Verweis auf sich selbst - Lyotard spricht vom "Auflösen" des Körpers "im Funktionieren"²⁹⁵ - als sich stets differierende Selbstpräsenz, d.h. nicht mehr als intransitiv-stabiles Sein, sondern

²⁹⁰ Nancy 2010, S. 31

²⁹¹ Nancy 2010, S. 37

²⁹² Lyotard 1982a, S. 108

²⁹³ Nancy 2010, S. 26

²⁹⁴ Nancy 2010, S. 30

²⁹⁵ Lyotard 1982a, S. 110

Kommen, Vorübergehen, Ausdehnen, Durchdringen.²⁹⁶ Diesen prozessualen Aspekt sieht Lyotard selbst in seiner Beschreibung des Kraulens noch zu wenig umgesetzt, sie sei "noch viel zu phänomenologisch."²⁹⁷ Es gäbe noch zu viel Subjekt und Ding in dieser Darstellung. Die libidophilosophische Beschreibung müsste hingegen das Dispositiv Kraulen noch abstrakter, als Koppelung von "Energietaus" auffassen, als körperliche Besetzungen der Begierde, die "diese Art von Tanz im Wasser" ermöglichen und die ständig auch in eine "Rebellion der Primärprozesse"²⁹⁸ auslaufen kann. Trotz dieser Mängel in der deskriptiven Präsentation, bleibt die prinzipielle immanente Stoßrichtung seiner Analyse intakt, das Sein als unablässig noch die Differenz selbst differierendes darzustellen. "Es gestattet ihr nicht, sich zwischen zwei Identitäten zu identifizieren, denn es, der *différent*, ist der Identität und der Differenz gegenüber indifferent."²⁹⁹

Folglich ist auch die Opposition zwischen Transzendenz und Immanenz nur bedingt zulässig, insofern Immanenz gerade nicht im Sinne einer abgeschlossenen, luziden Systeminhärenz gedacht werden darf, sondern eben als bereits in sich selbst differierende Präsenz. Jene Form von Immanenz scheint Lyotard eher der Warenzirkulation im Zeichen des universalen Wertgesetzes zu entsprechen, weshalb er seiner Konzeption einer musikalischen *Écriture* der Immanenz, die *musifa figura*, gerade die Aufgabe zuteilt, auf eine irreduzible Alterität jenseits jeder spezifischen dispositiven Struktur zu verweisen, "to show by traces the presence-absence of meaning irreducible to a linguistic or accountable signification."³⁰⁰ Diese paradoxe Duplizität wird als Hörbarmachung des Unhörbaren einen Kern Lyotards Äußerungen zur Musik ausmachen.

2.3.3. Erfahrung: Einheit oder Pluralität

Der „ontologische Weg“³⁰¹, wie ihn Nancy nennt, öffnet das Denken einer allgemeinen Erfahrungsweise des Seins, entgrenzt es über Diskursgattungen und Formeinheiten. Das zeigt sich etwa an Lyotards Verwendung des Begriffs eines Dispositivs, welcher es ihm ermöglicht,

²⁹⁶ Vgl. Nancy 2010, S. 25

²⁹⁷ Lyotard 1982a, S. 109

²⁹⁸ Ebd.

²⁹⁹ Nancy 2010, S. 36

³⁰⁰ Lyotard / Avron 1993, S. 48

³⁰¹ Nancy 2010, S. 35

sich jenseits der Parzellierung der Denkart in Politik, Philosophie, Kunst, bzw. innerhalb der Kunst etwa Musik, Malerei, Film etc., zu bewegen. Das bedeutet aber genauso, dass die libidophilosophische Behandlung der Musik keine rein ästhetische sein kann, notwendig in politische, theoretische etc. Perspektiven ausfranst.

Die Essays dieser ersten Periode in Lyotards Werk untersuchen spezifische (künstlerische, politische etc.) Modelle als Aspekte einer allgemeinen libido-ökonomischen Praxis, "a micropolitics of desire, which champions the production of intensities."³⁰² Er spricht sich zugunsten einer "nicht-beherrschten 'Praktik'" aus, wobei er anmerkt, dass dieser Begriff wiederum unmittelbar "sinnentleert"³⁰³ wird, da er sich nicht mehr auf ein entsprechendes 'Subjekt' beziehen lässt. Da diese Libidopolitik der Beförderung der Primärprozesse die Dekonstruktion aller Sekundärbindungen impliziert und intendiert, lassen sich die – nach wie vor existierenden – Mengen Subjekt, Gesellschaft, Werk etc. nicht mehr als einheitliche Totalitäten konzipieren und abschließen. Die entsprechende, intensive Subjekt- und Kunstform wurde in 2.2.3. umrissen und im Modell der New York School, besonders in den Schriften John Cages gespiegelt. Anstelle der epistemischen Relation eines Subjekts zu einem Kunstwerk, entweder als komponierendes, die Form eines Materials determinierenden, oder rezipierendes, einen subjektiven Ausdrucks- oder gesellschaftlichen Wahrheitsgehalt vernehmend, tritt in dieser Musik die Erfahrung von Intensität im Rahmen einer allgemeinen Energietransformation. Was Lyotard an John Cage zweifelsfrei anspricht ist dessen anti-dialektischer Impetus, sowie die damit verbundene pragmatische Verschiebung des Subjekts, weg von der Rolle einer determinierenden Setzung des Seins, hin zu einer passiv-rezeptiven Instanz des Hörens, des Erfahrens. Erster bildet als "attempt to free music from the clutches of the A-B-A" die entscheidende Intention der indeterminierenden Kompositionsstrategien Cages, sich den vielfältigen Formen der zufälligen "brilliance of non-organization"³⁰⁴ zuzuwenden. Zweiteres kehrt das formierende Primat des Subjekts vor der Materie, damit einen Kern der rationalistischen Tradition um, der etwa noch in kompositionstechnischen Forderung Stockhausens, sich "der Diktatur des Materials"³⁰⁵ zu widersetzen, anschlägt. Die an der ,musica

³⁰² Best/Kellner 1991, S. 155

³⁰³ Lyotard 1982a, S. 119

³⁰⁴ Cage 1995b, S. 23

³⁰⁵ Stockhausen 1963c, S. 141

ficta' wie ,fingens' nachgewiesene Intention, Material- und Werkstruktur eins werden zu lassen, die totalisierende Tendenz, mit der in der Dialektik Gegensätze vereinigt, d.h. das andere dem Diskurs einverleibt wird, konterkariert musikhistorisch der ab 1950 aufkeimende Pluralismus der Notationssysteme und musiktheoretisch z.B. das Lyotard'sche Konzept der Dissimulation, welche die unaufhebbare Differenz zwischen Material und Form, Begriff und Sinnlichkeit betont und aufrecht erhält.³⁰⁶ Anstelle einer erfolgreichen und effizienten Formung des sonoren Materials durch ein souveränes, komponierendes Subjekt tritt in der Musik post Cage wie der Libidophilosophie Lyotards das resultatsoffene Experiment und die Sensibilität für das Ankommende. „Musikerfahrung und Experimentalmusik ohne Erfolg noch Mißerfolg, aber mit Ereignis: [...].“³⁰⁷

Die nicht zuletzt durch Lyotards positiven Bezug auf Cage offenbare inhaltliche Nähe wird in der Sekundärliteratur zu Lyotard einhellig festgestellt und teils dahin gedeutet, Cage hätte „kicked off postmodernism in its peculiar Lyotardian form.“³⁰⁸ Was dabei zutrifft ist, dass das figurale Dispositiv tatsächlich das von Lyotard erst später eingeführte Konzept der Postmoderne vorwegnimmt. Was der spezifische Vorwurf, dieses Konzept sei lediglich ein Plagiat der Cage'schen Theorie, jedoch nicht registriert, ist die dargestellte ernste Kritik Lyotards an Cages phänomenologischer Tendenz, sowie Lyotards viel umfassendere theoretische Perspektive, welche das figurale Dispositiv – wie dargestellt – zunächst aus einer Kritik der Freud'schen Metapsychologie und des Strukturalismus erarbeitet und es empirisch in zahlreichen Kunstwerken und -strömungen nachweist. Der Name John Cage dient dabei, wie gezeigt, auch als Symbol für ein musikalisches Paradigma, das Lyotard ebenso an und mit Mauricio Kagel oder Luciano Berio beschrieben hat und das zum Beispiel ebenso gut in den Schriften Morton Feldmans nachweisbar wäre.

Die Beziehung zwischen Cage und Lyotard erscheint stets als einseitige Beeinflussung Lyotards durch Cage. Dem sei abschließend eine philosophiegeschichtliche Beobachtung Cages entgegengehalten. Während, so Cage in einem Interview 1986, die Philosophie traditionell v.a. mit der Erkenntnis des Seins beschäftigt gewesen sei, wäre es notwendig, sich endlich denkend der Erfahrung des Seins zuzuwenden. Ein solches flexibles Denken stellt Cage zunächst bei

³⁰⁶ Vgl. Lyotard 1987b, S. 30 f.; Vgl. Danuser 1996, S. 285 f., S. 328

³⁰⁷ Lyotard 1982a, S. 111

³⁰⁸ Bacht 2003, S. 242; Vgl. Heßler 2001; Vgl. Danuser 1991 und 1993

Marshall McLuhan fest. „And I think this new French thinking has that character too: Lyotard and Deleuze and so forth. It's all very necessary.“³⁰⁹

³⁰⁹ Cage / Wulffen 2012, S. 53 f.

3. Musik im Zeichen der Postmoderne

“Our ears are deaf to what sound can *do*. We must give back to the act of listening the power to open itself to the inaudible.”³¹⁰

3. 1. Einleitung

Die zentrale Dualität, in welcher die Thematisierung der Musik in Lyotards Spätwerk angesiedelt ist, bilden einerseits die Konzepte Kulturobjekt und Musik sowie andererseits Kunstwerk, Geste, Timbre und Tonkunst. Anhand dieser Kernbegriffe lassen sich sowohl die grundlegenden thematischen Ausrichtungen dieses Werkabschnitts umreißen, wie auch wichtige inhaltliche Kontinuitäten zum ersten aufzeigen.

Lyotard behält die bereits 1971 konstatierte abendländische Tradition, Musik als sprach-ähnliche Organisation zu thematisieren, auch in seiner Spätphase bei. Die Figuration diskreter Moneme drückt demnach zwar etwas aus, doch hält Lyotard gleichzeitig diese expressive Grundausrichtung betont weit zu jeglicher repräsentativen Funktionalität auf Distanz. Was das musikalische, wie jedes andere Kunstwerk präsentiert, so Lyotard, ist weder dessen Form noch Inhalt, kein der hermeneutischen Enthüllung harrender semantischer Sinngehalt, sondern eine sinnlich spürbare, „absolut ergreifende Macht“³¹¹, die ‚Geste‘ des Werks. Das bedeutet nicht, dass man ein Werk nicht auch einer formalen oder inhaltlichen Interpretation unterziehen, es als Manifestation einer konkreten politisch-kulturellen Semantik einer spezifischen historischen Periode lesen könne, doch macht Lyotard deutlich, dass man damit lediglich das ‚Kulturobjekt‘ erfasst und bestimmt. Die Dimension jedoch, in welcher sich der untersuchte Gegenstand als eigentliches ‚Kunstwerk‘ erweist, ist für Lyotard dagegen dezidiert und exklusiv jene der Geste, in welcher sich das Werk dem Zugriff aller bestimmenden Erkenntnisurteile entzieht.³¹² Für die Musik laute demnach die zutiefst paradoxe, doch konstitutive Idee etwas Unhörbares in der sonoren Figur anklingen zu lassen. „Die Musik kämpft, arbeitet im vollen

³¹⁰ Lyotard 2009, S. 40

³¹¹ Lyotard 1998, S. 187

³¹² Vgl. Lyotard 2009, S. 39

Sinne des Wortes [...], um im Hörbaren eine Spur zu legen oder ein Zeichen zu geben von einer klanglichen Geste, die über das Hörbare hinausgeht.“³¹³

Vor dem Hintergrund der libido-ökonomischen Perspektivierung der Musik fallen nun anhand dieser zentralen Idee zunächst einige wichtige Kontinuitäten auf. Die konzeptuellen Analyseraster der Dissimulation und des Dispositivs werden, wenn auch nicht mehr unter diesen Begriffen, weiterhin benutzt und in der sprachphilosophischen Fokussierung seit *Le Différend* sogar noch stärker akzentuiert. Dreh- und Angelpunkt der späten Sprachphilosophie Lyotards ist dabei der Satz, wobei im französischen Original ‚phrase‘ bewusst die musikalische Konnotation der Phrasierung mitschwingt, was gleichzeitig die umfassende Reichweite von Satz-artigkeit anzeigt: jede Artikulation, deren Formation durch eine Gruppe von Regeln, ein Regelsystem, normiert wird, kann als Satz gelten, daher auch musikalische Stücke.³¹⁴

Was im libido-ökonomischen Kontext die Differenz zwischen Primär- und Sekundärvorgang, zwischen Dispositiv und transgressiver Operation (oder intensiver Singularität) war, beschreibt Lyotard nun als dekonstruktiven Prozess zwischen einer Klangsprache einerseits, also der Form der Komposition und seiner klingenden Materie, und der Geste andererseits, wobei der dissimulierende Charakter dieser Interaktion noch stärker betont wird. Während in der libido-theoretischen Phase das Unbewusste, Andere des Regelsystems noch oftmals eher als Opposition denn als Differenz beschrieben wird, in der ein eigentlicheres System libidinöser Energie hinter dem Regelsystem postuliert wird, sind die Darstellungen dieser Dualität im Spätwerk stark darum bemüht, diese transzendente Illusion zu vermeiden und jenes andere als bloße Differenz zu fassen.³¹⁵ Anstelle einer doch in der Frühphase oftmals drohenden Charakterisierung des Regelsystems als repressives Hindernis für einen freien, authentischen Fluss der libidinösen Energie, betont Lyotard nun die Notwendigkeit der ko-konstruktiven Verschränkung beider Dimensionen noch forcierter und affirmativer. Die Affekte, selbst kein zweites Sprachsystem, sind auf ihren Ausdruck in der Sprache, der Schrift oder Politik, angewiesen, oder müssen, wo sie uneinschreibbar bleiben, in der künstlerischen *Écriture*

³¹³ Lyotard 1998, S. 187 f.

³¹⁴ Vgl. Bennington 1988, S. 123 f; Vgl. Carroll 2006, S. 48; Lyotard 1987a, S. 10; Vgl. *Nachwort der Übersetzerin* in Lyotard 1988a

³¹⁵ Vgl. Bennington 2006, S. 35-38

durchgearbeitet werden.³¹⁶ Diese überführt die Sprache aus ihrer denotativen Repräsentationsfunktion in ein dissimulierendes Verhältnis und kann in jeglicher Quasi-Sprache, von jedem Regelsystem ausagiert werden. Für die Musik definiert Lyotard diese *Écriture* als „Prinzip [...], daß die Formen des fertigen (vernommenen) Werkes innerhalb der Klangsprache das Lager oder Archiv eines Klangereignisses sind, das ich, mangels besserem, die Geste nenne, die das Werk prinzipiell vereitelt, weil es in dieser Sprache nicht direkt vernommen werden kann.“³¹⁷ Im letzten Teilsatz wird schließlich die sprachkritische Stoßrichtung der libidinösen Perspektive fortgeführt. Der Satz wird der Geste nicht gerecht. Doch kann diese Geste als reine, eigenständige nicht einmal gedacht werden.

Der Begriff der Geste kann als Entsprechung der transgressiven Operation libidinöser Energie im Frühwerk gelten, bestimmt sie Lyotard doch als „emotionale Kraft“³¹⁸, welche das Subjekt zu ergreifen vermag. Komposition bestand in der ‚musica figura‘ etwa darin, zu hören, sich ergreifen zu lassen und Energietransformator zu werden, also die Affektion des musikalischen Regelsystems durch transgressive Operationen zuzulassen. Diese Haltung wirkt im Frühwerk noch teilweise wie eine Befreiung des Subjekts aus den Ketten der Dispositive durch seine Rückkehr zu einer – wenn auch ungeordneten, chaotisch-negativen – libidinösen ‚Natur‘, und gerade diese Fassung des anderen als Grund, als zweites System, versucht Lyotard, wie in 3.3.2. gezeigt werden soll, im Konzept der Geste zu vermeiden.³¹⁹ Einerseits Regulative bzw. Dispositive zu bestimmen und gleichzeitig die Möglichkeit von dissimulierenden Ereignissen zu erkunden, ist ein durchgängiger differenz-philosophischer Imperativ im Denken Lyotards, den Früh- wie Spätschriften miteinander teilen.³²⁰

Eine zweite wichtige konzeptuelle Konstante zur Frühphase bildet die musikhistorische Kategorisierung Lyotards. Die libido-philosophische Perspektive hat zwischen einer die Klangintensität kanalisierenden oder aber befreienden Musik unterschieden und daraus die drei Epochen ‚musica ficta‘, ‚fingens‘ und ‚figura‘ abgeleitet. Diese lassen sich leicht in der bereits ab der zweiten Werkphase Lyotards auftretenden Abfolge von Klassik, Moderne und Postmoderne

³¹⁶ Vgl. Lyotard / Beardsworth 1994, S. 72; Vgl. Lyotard 1989b, S. 182

³¹⁷ Lyotard 1998, S. 189

³¹⁸ Lyotard 1998, S. 192

³¹⁹ Vgl. Bennington 2006, S. 38

³²⁰ Vgl. Bennington 1988, S. 46

wiedererkennen, verlieren aber ihren streng historischen Epochencharakter und werden stattdessen stärker als Arten der Musikproduktion verstanden, welche zu allen historischen Zeiten (potenziell) möglich oder nachweisbar sind, sich aber in bestimmten Phasen der Geschichte zu dominierenden Produktionsmodi des Musikalischen verstärken und dann sogar eine geschichtliche Epoche bezeichnen können.

Anleitend für diese Dreiteilung ist die Unterscheidung Lyotards zwischen Musik als ‚Musik‘ oder, im Original deutsch, ‚Tonkunst‘. In dieser Dualität hallt einerseits die fundamentale Opposition der Libidophilosophie, Klangrepression oder -emanzipation, nach, andererseits greift sie auch die eben beschriebene Unterscheidung zwischen Kultur- und Kunstobjekt auf. Während Musik als Musik für Lyotard die eigentlich kompositions- wie wissenschaftlich-technische Generierung hörbarer und wiederholbarer Materialformen bedeutet, ein Werk als Kulturobjekt situiert und libido-philosophisch gesprochen die sonoren Singularitäten im kompositorischen Regelsystem kanalisiert, versucht die Tonkunst dagegen das Werk als Kunstwerk zu aktivieren, was in der Terminologie der Frühphase bedeutet, klangliche Intensität zuzulassen und in der Spätphase darin besteht, die Klangnuance oder -materie, das unwiederholbare Timbre, kurz, die unhörbare Geste am Werk sein zu lassen.

Der Abschnitt 3.1. soll nun die Wiederaufnahme der musikhistorischen Einteilung und ihre Veränderung im Rahmen der Theorie der Postmoderne nachverfolgen, während sich der Abschnitt 3.2. der redigierten Fortsetzung des Konzepts der Dissimulation von Dispositiven anhand der Differenz zwischen Musik und Tonkunst, Kultur- und Kunstobjekt annimmt und die Kernbegriffe dieser Werkphase wie Geste, Affektion, Timbre näher zu bestimmen sucht.

3.2. Postmoderne und Musik

3.2.1. Musik und Geschichte: Eine achtenswerte Postmoderne

In einem erst 1996 verfassten Text expliziert Lyotard ein letztes Mal seine Konzeption der Postmodernität – und zwar anhand der Musik. Der postmoderne Zustand benennt ein Ereignis, welches laut Lyotard spätestens gegen Ende der 1970er Jahre die westlich-entwickelten Gesellschaften mit aller Kraft erfasst und sich v.a. als Ende der großen Erzählungen bemerkbar macht. Ab Mitte der 1980er Jahre fokussierte Lyotards Darstellung dieser Auflösung der legitimatorischen Tragfähigkeit der großen Erzählungen zunehmend auf ihre nachlassende geschichtsphilosophische Funktionalität und wird in *Musique et postmodernité* schließlich mit dem Scheitern einer ihnen gemeinsamen Konzeption historischer Zeit erklärt. Diese historiographische Idee besteht wesentlich in der Konstruktion einer einzigen, kohärenten Geschichte als Protokoll einer kontinuierlich sich entfaltenden Entwicklung, von einem bestimmbareren Anfang hin zu einem antizipierbaren Ende, das in Religionen als Erlösung, ab der Säkularisierung der Aufklärung dann eher als das Erreichen vollständiger Freiheit, Emanzipation oder autonomer Selbstinstitutionalisierung gedacht wird.³²¹ Diese Tradition, Zeitlichkeit zu denken, informierte laut Lyotard das Zeitverständnis der westlichen Welt während der gesamten Neuzeit und bildet, als systemische Entwicklungshypothese, auch die „Ideologie der gegenwärtigen Zeit“³²², wobei sich diese post-moderne Zeitlichkeit der Entwicklung von der modernen Zeitlichkeit der Emanzipation durch ihre Ziellosigkeit unterscheidet.³²³

Den selbstreferenziellen und primär technisch-ökonomischen Prozess der ständigen Komplexitätssteigerung in der spät-kapitalistischen Postmoderne beschreibt Lyotard in einer dialektischen Terminologie: Zwischen zwei distinkten Termen werden laufend vermittelnde Elemente eingeführt, um diese vielfältig modulierbar, kapazitätenreicher, verlässlicher etc. zu gestalten.³²⁴ Diese dialektisch-spekulative Entwicklungshypothese lässt sich in den Analysen Lyotards Frühschriften zur Musik wiederfinden, was in der Konklusion des vorangegangenen Abschnitts der Arbeit bereits ausgeführt wurde. Erinnerung sei besonders an Lyotards

³²¹ Vgl. Lyotard 2009, S. 37; Vgl. Lyotard / Beardsworth 1994, S. 105

³²² Lyotard 1989e, S. 16

³²³ Vgl. Lyotard, 1991, S. 178

³²⁴ Vgl. Lyotard, 1989e, S. 15-17

Interpretation der Zeitlichkeit klassischer Musik als dialektischer Bündelung singulärer Erscheinungen innerhalb eines monolithischen Geschichtsraumes und seine Kritik des tragischen Dispositivs, welche dieses implizit bereits als große Erzählung charakterisiert. In der wesentlich anti-dialektischen Perspektivierung der ‚musica figura‘ lässt sich daher auch ein erster Entwurf von Postmodernität *avant la lettre* ausmachen. Eine Postmoderne, die sich sowohl vom emanzipatorischen Entwicklungsmodell der Moderne wie von dessen, wenn auch ziellos gewordener, Fortführung in der spät-kapitalistischen Post-Moderne distanziert, da diese beiden Zeitverständnisse einem letztlich dialektischen Entwicklungs- und Totalisierungsparadigma verpflichtet sind und Lyotards alternative Auffassung von Postmodernität gerade im Kollaps solcher totalisierenden Geschichtsnarrative, der großen Erzählungen, wurzelt. „If the term postmodern‘ has a meaning, then, it must distance itself from this philosophy of history [...].“³²⁵

Dazu fällt zunächst auf, dass jene musikgeschichtliche Emanzipationstendenz, welche die Frühschriften anhand der kritischen Entwicklung ‚musica ficta‘, ‚fingens‘ und ‚figura‘ entwerfen, von Lyotard in den Spätschriften erneut wiedergegeben wird.³²⁶ Bis hin zur Romantik stehe die Musik im Zeichen der Expression einer narrativ verfassten Stimmung, des Dramas einer mit sich selbst uneinigen Subjektivität.³²⁷ Mit der Moderne beginnen die Bedingungsmöglichkeiten der soweit vorausgesetzten sinnlich-intelligiblen Entität in ihrer fraglosen Selbstverständlichkeit brüchig und zum Gegenstand explorativer wie kreativer Auslotung zu werden.³²⁸ Wiederholt kommt Lyotard auf die sogenannte Grundlagenkrise in den Wissenschaften wie Künsten zu sprechen, einen Begriff, den er in seinen Spättexten als Konvention größtenteils beibehält, ihn aber auch an einer Stelle, wohl aufgrund seines tragischen Tons, als „unglücklich“ bezeichnet und stattdessen affirmativ von einer „Kur“³²⁹ spricht.

Geometrie, Arithmetik und Mechanik beschäftigen sich etwa seit 1900 mit der kritischen Durcharbeitung der von der physikalischen Tradition verbürgten Kernbegriffe Raum, Zeit und Bewegung. „Die wahre Grundlagenkrise“, so Lyotard, „betrif zweifellos nicht die Grundlagen

³²⁵ Lyotard 2009, S. 39

³²⁶ Vgl. Lyotard 2009, S. 38 f., S. 42-44; Vgl. Lyotard 1989a, S. 194-200

³²⁷ Vgl. Lyotard 2009, S. 42

³²⁸ Vgl. Kogler 2014, S. 342-344

³²⁹ Lyotard 1989a, S. 199

der Vernunft, sondern jedes wissenschaftliche Unternehmen, in dem es um reale, das heißt sinnlich in Raum und Zeit gegebene Gegenstände ging.“³³⁰ Die in den Wissenschaften verzeichnete Problematik einer grundlegenden „Empfänglichkeit für Raum und Zeit“³³¹ provoziere die Erforschung der Formierung der αἴσθησις selbst, betreffe also unmittelbar die künstlerische Praxis und schlage sich in den künstlerischen Avantgardebewegungen als fortschreitende Hinterfragung und Ausarbeitung der überlieferten Rahmenbedingungen und Selbstverständnisse nieder.³³² Ein Prozess der Auslotung dessen, wozu sonores Material imstande ist, entstehe in der Moderne aus und entlang der kritischen Abarbeitung traditioneller Kompositionstechniken und decke dabei die Grenzen des klassischen Dispositivs der Instrumentalmusik auf, indem sie deren implizite Normierungen als kontingente aufweist. Zum Vorschein gelange dabei zunehmend der aus Form wie repräsentativer Funktionalität befreite Klang, die sonore Materie selbst.³³³ Mitte der 1950er Jahre schließlich erscheine das musikalische Material völlig reduziert auf seine materiell-physikalischen Eigenschaften wie Frequenz, Dauer, Amplitude, Klangfarbe oder Anschlag. Durch die elektronische Musik schließlich rücken wissenschaftliche (akustische, psychophysiologische) und künstlerische Forschung in unmittelbare Nähe zueinander.³³⁴

Diese Historiographie orientiert sich an derselben Entwicklungslinie, die Lyotard bereits um 1970 von der Kritik an der klassischen Tonalität durch die Wiener Moderne, über die daran anschließende Verstärkung der Form im Serialismus und schließlich die Befreiung der Klangmaterie im informellen Post-Serialismus, durch die New York-School oder die elektronische Musik, nachgezeichnet hat und in der Darstellung gegenwärtiger, klangfokussierter Kunstmusik als ‚musica figura‘ kulminierte.

Dieser zeitdiagnostische Befund deckt sich mit der heute gängigen Erzählung der Musikgeschichte, wonach circa ab 1960 die Klangkomposition zum Paradigma der Neuen Musik geworden war.³³⁵ Lyotard gibt ihn auch in seinem letzten Text zur Musik nicht auf. Die ‚musica

³³⁰ Lyotard 1989d, S. 131

³³¹ Lyotard 1989d, S. 129

³³² Lyotard 1989a, S. 200

³³³ Vgl. Sim 2011, S. 148

³³⁴ Vgl. Lyotard 1989a, S. 194

³³⁵ Danuser 1996, S. 383

figura', die Klangkomposition wird nun mit dem Beginn der Postmoderne in der Musik identifiziert. Charakteristisch für diese kunstgeschichtliche Situation ist einerseits die kompositionstechnische Unter determiniertheit, für jedes einzelne Werk nicht nur eine spezifische Form, sondern die Spielregeln des Musikalischen überhaupt neu konstruieren zu müssen, also ein musikästhetischer Pluralismus und andererseits die techno-wissenschaftliche Möglichkeit, das sonore Material bis in die mikrotonale Ebene hinein bestimmen und formen zu können.³³⁶ Der französische Komponist Jean-Charles François fasst 1986 im Rahmen des Kolloquiums *De l'écriture musicale*, bei dem auch Lyotard vorträgt, diese Situation treffend zusammen. „Today, composers facing the electro-acoustic media have to directly produce their own sounds, without intermediaries. [...] In being obliged to take into account the quality of sounds in their utmost details, they become primarily producers of timbre, rather than dialecticians of the evolutions of notes in time.“³³⁷

Damit ist der Höhe- und Endpunkt dieser Geschichte der Entfesselung des musikalischen Materials erreicht, die Musik in der Postmoderne angekommen. In dieser Situation apriorischer Regellosigkeit der künstlerischen Praxis stellt Lyotard nun das Aufkommen einer zynischen Postmoderne, eines Anything-Goes fest, welche auf die konstatierte problematische Offenheit der Kunstproduktion resignierend reagiert und sich den Kommunikations- wie Zirkulationskriterien des kulturellen Marktes unterstellt. Durch die Umdeutung des Kunstwerks zur Ware erlangt sie erneut eine normative Orientierung, zum Beispiel in der angestrebten erfolgreichen Rezeption durch das Publikum.³³⁸ In anderer Form droht auch der Kunstmusik eine normative Heteronomie, wie die in 2.2.2.3. beschriebene Krise des Serialismus, auf das fortschreitende Brüchigwerden ästhetischer Kriterien potenziell durch eine Umorientierung hin zu rein technischen Kriterien zu reagieren, zeigt. In beiden Varianten entspricht dieser Modus der Postmoderne der von Lyotard konstatierten Entwicklungsideologie, einer ziellosen, vor allem technischen Differenzierung dessen, was musikalisch möglich ist.

Lyotard kommt, nicht nur in Bezug auf die Musik, wiederholt auf die Möglichkeit einer zynischen Postmoderne als Folge der modernen, haltlos kritischen Befreiung aus tradierten

³³⁶ Kogler 2014, S. 377; Vgl. Danuser 1996, S. 285 f.

³³⁷ François, S. 301

³³⁸ Vgl. Lyotard 2009, S. 38 f.

Präfigurierungen zu sprechen, weshalb es nahe liegt, dass er darin die wahrscheinlichste oder dominanteste Form der Postmoderne sah.³³⁹ Nun bedient sich jedoch, wie beschrieben, Lyotard selbst ebenfalls des musikhistorischen Narrativs einer voranschreitenden Befreiung des Materials, einer umfassenden Entgrenzung des Dispositivs Musik. Er begrüßt die zunehmende Emanzipation der sonoren Materie, ergriff schon in den Frühschriften für die Klangkomposition Partei. Wie also kann er dem Abgleiten dieser Postmoderne in eine dezidiert nicht als wünschenswert beurteilte ziellose eklektisch-zynische Praxis vorbeugen?

In der Frühphase versucht Lyotard dieser möglichen Konsequenz durch eine allgemeine libidinöse Regellosigkeit, die radikale Auflösung der sekundären Bindungen im Kontinuum des Primärprozesses, zu entkommen. Exemplarisch hierfür kann das Motto Ereignis statt Erfolg gelten.³⁴⁰ Singuläre, unwiederholbare Klangperformances ersetzen die Komposition reitierbarer Musikstücke. Die Zirkulation libidinöser Energie bei einem Happening ersetzt jene musikalischer Tauschobjekte (Kompositionen, Aufnahmen etc.) am ökonomischen Markt. Die Frage nach spezifisch ästhetischen Kriterien der Musikproduktion erübrigt sich, da das Dispositiv Musik selbst so radikal wie möglich entgrenzt und überwunden, eben jeder Klang Musik werden soll und darüber hinaus die passive Rezeptivität, das urteilslose So-sein-lassen der Geräusche gegenüber jeglicher aktiven Formung, welche Kriterien oder Normen der Produktion erforderlich machen würde, bevorzugt wird.

Doch wenn in der zweiten Werkphase die politisch-ethische wie ästhetische Frage nach dem Urteil gerade als Konsequenz der als Problem empfundenen Kriterienlosigkeit der Libidoökonomie auftaucht, und ab *Le Différend* im Spätwerk das diskursive Sekundärsystem selbst, die unterschiedlichen Regelsystemen unterstehende phrase, ins Zentrum des Interesses rückt, wird die Frage nach spezifisch ästhetischen Kriterien, nicht zuletzt als Widerstandslinie künstlerischer Praxis gegen wissenschaftlich-technische oder markt-ökonomische Vereinnahmungen, unausweichlich. Es gibt keine unschuldige, quasi-natürliche Präsentation mehr. Jede akustische Darstellung, sei sie noch so spontan, muss als Satz und damit als Regelsystemen unterstehendes Phänomen aufgefasst werden. Damit wird die Suche nach einer

³³⁹ Vgl. Reese-Schäfer 1989, S. 60

³⁴⁰ Vgl.: „Musikerfahrung und Experimentalmusik ohne Erfolg noch Mißerfolg, aber mit Ereignis: [...]“ Lyotard 1982a, S. 111

gegenüber heteronomen Kriterien widerständigen, genuin musikalischen Normativität wieder aktuell. Das folgende Unterkapitel, 3.3., soll diesen Kern der paradoxen Ästhetik der Postmodernität Lyotards ausführlicher darstellen.

3.2.1. Musik und Technologie: Die Emanzipation des Klangs

Der Technik, der wissenschaftlichen Schwingungsphysik wie der elektronischen Musik kommt eine entscheidende Rolle in Genese und Charakter der postmodernen Situation zu. Lyotard widmet sich dementsprechend der Frage nach Bedeutung und Potenzial dieser Engführung von Musikproduktion und den Neuen Technologien. Unter erneutem Rückgriff auf Adorno geht er spezifisch von dessen Dialektik einer technischen Emanzipation des musikalischen Materials und einer damit einhergehenden zunehmenden Herrschaft der Technik über dieses aus.³⁴¹ Diese Dialektik, so Lyotard, impliziere einerseits, dass das Material umso freier wird, je präziser bestimmbar es ist, aber auch, dass es umso determinierbarer ist, je befreiter es ist. Den zweiten Bedeutungsstrang illustriert Lyotard anhand der wissenschaftlichen experimentalen Praxis. Die Verifikation eines Gesetzes oder Effekts bedeute zunächst die Isolierung der relevanten Variablen, ihre Abstrahierung (oder Befreiung) aus den Interferenzen des Kontexts und schließlich ihre Restitution in einem modellhaften System, dem Labor, als Versuchsanordnung. Erst dieses artifizielle technische Milieu, so Lyotard, ermögliche die exakte Bestimmung und wiederholte Produktion desselben Phänomens.³⁴²

Die in der Adorno'schen Dialektik ausgedrückte „euphorische Reziprozität“³⁴³ zwischen Technik und Material findet sich, wie in 3.1. gezeigt, sowohl in Lyotards Früh- wie Spätwerk. Die zunehmende wissenschaftlich-technische Erschließung des physischen Klangs lasse mehr und mehr die sonore Materie selbst zum Vorschein kommen. Nun bricht jedoch Lyotard diesen Theoriestrang überraschend abrupt ab, um sich kritisch-reflexiv darauf zu beziehen und so sein Projekt einer achtenswerten Postmoderne erneut zu präzisieren. Die Entwicklungshypothese vom dialektischen Zusammenhang von Technik und musikalischem Material bezeichnet er nun selbst als große Erzählung. Es sei "ein Gemeinplatz geworden [...], die letzten Jahrhunderte der abendländischen Musik als Geschichte der ‚Entfesselung‘ des Materials - des Klangs - hinsichtlich

³⁴¹ Vgl. Lyotard 1989a, S. 191 f.

³⁴² Vgl. Lyotard 1989a, S. 192

³⁴³ Lyotard 1989a, S. 193

der verschiedenen Zwänge zu beschreiben, denen sie gleichzeitig oder nach und nach unterworfen war, um sich musikalisch ‚darstellbar‘ machen zu können.“³⁴⁴ Zwar ist Lyotard weit davon entfernt, den kritisch-anamnetischen Charakter moderner wie postmoderner Musik aufgeben zu wollen. Ebenso wenig will er die "Hochzeit der zeitgenössischen Musik mit den [...] Neuen Technologien“³⁴⁵ wieder lösen, betont sogar das begünstigende Potenzial der Neuen Technologien für die geforderte Anamnesearbeit.³⁴⁶ Doch fragt er nach dem bedeutungstiftenden Milieu dieser Erkundungen, eben nach dem Status der fundamentalen und universalen Legitimationskraft der großen Emanzipationserzählung des Klangs.³⁴⁷ Ist der Historiographie der Musik – und das heißt dem Selbstverständnis zeitgenössischer künstlerischer Musikproduktion – ein ähnliches Ereignis wie den westlichen, spät-kapitalistischen Gesellschaften widerfahren? Ist die Musik postmodern geworden? Lyotards Spätschriften entwerfen mit den Begriffen der Geste, des Gehorsams und der Tonkunst affirmative Antworten auf diese Frage – und damit Umriss einer alternativen Auffassung zu der von ihm abgelehnten zynischen Postmoderne.

³⁴⁴ Lyotard 1989a, S. 194

³⁴⁵ Ebd.

³⁴⁶ Lyotard 1989a, S. 199

³⁴⁷ Vgl. Lyotard 2009, S. 38

3.3. Musik versus Tonkunst

"Die Musik als *Tonkunst* versucht, sich von der Musik als *Musik* zu lösen."³⁴⁸

Die in der postmodernen Situation konstitutive Verwiesenheit von Musik und Technik wird von Lyotard also bestätigt, doch betont er, in Absetzung zur modernen Perspektive einer zunehmenden dialektischen Emanzipation des Klangs durch die Technik, jene Aspekte, die in dieser Beziehung außen vor bleiben und deutet sie tendenziell als das Eigentliche der Musik. Seine These lautet, dass die Musik zwar einerseits durch „ihre Paarung mit der Techno-Wissenschaft“ zu einer „klanglichen Kompetenz und Geschicktheit“ wird, beziehungsweise diese Kompetenz überhaupt erst wieder erlangt, aber gerade in dieser Rolle eine „Bestimmung des Hörens zum Hören“, einen absoluten Gehorsam, aufweist, der die „Tragweite der technisch angestrebten techno-wissenschaftlichen Forschungen übersteigt [...]“.³⁴⁹

In dieser zentralen These kehren die Begriffe Dispositiv und Dissimulation, wenn auch nicht *expressis verbis*, wieder. Nachdem in der Kritik der Moderne der Fokus der Musikproduktion von der Form auf die Determinierung des sonoren Materials selbst verschoben wurde, entfaltet sich das Dispositiv nun sehr stark über die Möglichkeiten der Technik, direkt, d.h. auf physikalischer Ebene, die Klangmaterie zu formen und immer präzisere, differenziertere Sätze zu produzieren. Insofern geben die Techno-Wissenschaften der Kunst eine klangliche Kompetenz zurück, wie Lyotard sagt, da sie prinzipiell alle Klänge der musikalischen Arbeit zugänglich macht. Doch offenbart gerade diese Perfektionierung des Dispositivs, Musik zu konstruieren, eine gewisse Kontingenz jeglicher konkreter Formgebung. Ein Rest jedes Regulativs macht sich bemerkbar, übersteigt, wie Lyotard sagt, die Forschungsmöglichkeiten der Techno-Wissenschaften. Bevor dieses ‚Andere des Dispositivs‘ als Geste der Tonkunst in 3.3.2. näher umrissen werden soll, widmet sich der folgende Abschnitt noch einer ausführlicheren Darstellung der Wiederaufnahme des Konzepts des Dispositivs unter technologisch-

³⁴⁸ Lyotard 1989a, S. 199

³⁴⁹ Lyotard 1989a, S. 193

wissenschaftlichen Vorzeichen in Lyotards Spätwerk.

3.3.1. Die Musik: Kognitive und ästhetische Wiederholung

In der Klangproduktion der Musik unterscheidet Lyotard zwei Arten der Wiederholung, die quasi-materielle Wiederholung der wissenschaftlich-technischen Klangformung und die quasi-formale Wiederholung der kompositorisch-ästhetischen Formung eines Stückes oder Werks aus diversen Klangelementen.³⁵⁰ Eine wichtige Konsequenz seiner Darstellung ist das Verschwimmen der Grenzen von Form und Material.

Die wissenschaftlich-physikalische Klangproduktion durch Akustik und Schwingungsphysik konstituiert den Klang als kognitiv erfassbare, dem erkennenden Verstand zugängliche Wiederholung. Im Zentrum des Interesses steht dabei die Feststellung und Erhaltung einer Identität von Klangeinheiten durch die Quantifizierung und Messung ihrer Eigenschaften, wobei eine labor-ähnliche Kontextfreiheit vorausgesetzt wird, welche die exakte Wiederholbarkeit in der Produktion dieser Einheiten garantiert. Neben dem Fehlen externer Störungen und Veränderungen setzt die Wiederholbarkeit der Klangeigenschaften auch eine interne, sozusagen physikalisch reine Wiederholbarkeit ihrer Materie voraus, die als das Oszillieren eines bewegten Gases, der Luft, konzipiert wird. Diese Klangmaterie ist selbst eine formale, konzeptuelle Organisation, da sie die wissenschaftliche Theorie der Wellenbewegung in gasförmigen Medien voraussetzt und so die analytische Definition eines Klangs durch Parameter wie Amplitude, Periode, Dauer, Resonanz und Frequenz erlaubt – eine Definition, welche die genaue Wiederholbarkeit des so identifizierten Klangs zu jedem beliebigen Zeitpunkt garantiert.³⁵¹

Wie die libido-theoretische Analyse des Dispositivs Musik zeigte, bedarf es einer bestimmten materiellen Produktionsinstitution, welche diese Theoriematerie realisiert, etwa durch einen entsprechenden Instrumentenbau, die Disziplinierung der Körper zu spezifischen Bewegungsabläufen und die soziale Implementierung bestimmter Hörgewohnheiten. Das Dispositiv Musik bringt eine Theorie des Akustischen zum Erklingen. Lyotard bezeichnet in den 1980er Jahren diese techno-wissenschaftliche Perspektive der Akustik als platonistische

³⁵⁰ Vgl. Kogler 2014, S. 321 f.

³⁵¹ Vgl. Lyotard 1989b, S. 177 f.

"Metaphysik der Ideen", da hier die Wiederholung strikt an die "Idee [...] eines Ansichts (des Klangs) gemäß seiner exklusiven Identität"³⁵² gebunden ist und auf die Sicherung der Verstandeserkenntnis gleichbleibender Einheiten abzielt.

Komplementär dazu formiert sich der Bereich der musikalischen Komposition um die ästhetische Wiederholung. Die materiellen Klangeinheiten werden in der musikalischen Zeit mithilfe der Organisationseinheit des Taktes zu komplexeren Formen angeordnet. Diese Ebene der ästhetischen Formung dient dem Wohlgefallen, nicht mehr der Erkenntnis, setzt aber die überzeitliche Fixierung von Materiezuständen und die Möglichkeit ihrer Rekurrenz voraus. Sie benutzt also die Formen, die das identitäre Schwingungsdispositiv bereitstellt, jedoch unter Einführung von "Variationen oder Transpositionen dieser Formen [...], weil das musikalische Wohlgefallen von der Wahrnehmung dieser Unterschiede abhängt [...]"³⁵³ Die kompositorische Anordnung der wissenschaftlichen Klangidentitäten in Melodieabfolgen, Akkordstrukturen und Werkformen setzt sich lediglich aus Analogien zusammen, weshalb die Identität dessen, was sich wiederholt, unbestimmt, "bloßer Gegenstand einer Anspielung"³⁵⁴ bleibt.

Diese Perspektive fasst den formal-kompositorischen Aspekt des libido-theoretischen Dispositivbegriffes, der etwa in der Analyse der klassischen Tonalität als regulierte Simulation der Differenz zum Vorschein kam. Die konstruierten, reinen Elemente des Akustischen, die Noten, werden durch Harmonie, Melodie, Formlehre etc. in ein syntaktisches und rhetorisches System eingebettet, das ihre Verkettung zu Sätzen regelt. Obwohl die Abfolge von unterschiedlichen Noten in der Zeit, womit die platonisch-kognitive Wiederholung einer einzigen Identität aufgegeben wird, zu Dissonanzen und Spannungen führt, werden diese Differenzen durch ihre Organisation in Akkorde, melodische Quer- und Rückverweise sowie Formteile letztlich wieder in Einheiten synthetisiert und harmonisiert. Im Gegensatz zur Überdeterminierung der Klangidentität der kognitiven Wiederholung zeichnet sich die ästhetische Wiederholung jedoch gerade durch den Aufschub, den Entzug und die Abwesenheit der starren Identität, der Sache selbst aus. Sie zieht, so Lyotard, eine "Ontologie des Seins als Nicht-Sein"³⁵⁵ nach sich.

³⁵² Lyotard 1989b, S. 178

³⁵³ Lyotard 1989b, S. 178

³⁵⁴ Ebd.

³⁵⁵ Lyotard 1989b, S. 179

Die späten Texte Lyotards arbeiten über das Konzept der kognitiven wie ästhetischen Wiederholung die Pointe des libido-theoretisch zentralen Begriffs des Dispositivs heraus und verdeutlichen, dass einerseits das sonore Material der Musikproduktion bereits klingende Theorie ist, wie andererseits die kompositorische Musikformierung bereits einen spezifischen Zuschnitt der Klangrealien voraussetzt. Während im Frühwerk dieser dispositive Charakter noch eher mit der klassisch-romantischen Musik selbst identifiziert wurde und die singuläre, emanzipierte Klangintensität der ‚musica figura‘ sozusagen eine verzerrungsfreie Klangwirklichkeit jenseits des als repressiv beurteilten Dispositivs darstellte, stehen ab der Einführung der beiden Arten der Wiederholung alle akustischen Äußerungen im Horizont eines Dispositivs. Lyotard benutzt in seinen späten Texten daher konsequent den Begriff des Materials, um jegliche Produktion von Hörbarem als Ergebnisse von Dispositiven zu kennzeichnen, und grenzt davon mit dem Begriff der Materie zwar, wie in der Dispositivkritik der ersten Phase, einen Gegenbegriff ab, doch vermag diese Klangmaterie, im Gegensatz zum Frühwerk, wo sie in den fortgeschrittensten Experimenten der informellen Musik dargestellt zu sein schien, als Unhörbares nur mehr einen höchst paradoxen Zugang zum Bereich des Akustischen zu erreichen.

3.3.2. Die Tonkunst: Singuläres Ereignis

Mit dem Begriff der Tonkunst fasst Lyotard eine Musikform, welche dem Gravitationsfeld des Dispositivs Musik zu entfliehen sucht, sich zwar der technischen Kompetenz der Musikproduktion bedient, diese jedoch im Zeichen eines absoluten Gehorsams zu übersteigen versucht. Ist die Musik das dispositive Einschreibesystem des Klanglichen, so ist die Tonkunst dessen Modifikation zur *Écriture*, zur akustischen Suche des klanglich nicht Vereinbaren. Lyotard entfaltet sie anhand der drei Konzepte Geste, Timbre und Affektion.

Gegen die normative Heteronomie der Kunst in einer zynischen Postmoderne macht Lyotard anhand der Geste einen genuin ästhetischen Wert für die Tonkunst geltend und betont entgegen der Instituierung des Kulturobjekts Musik als wiederholbare Materialform anhand der Klangnuance, des Timbres, das konstitutiv Unwiederholbare und Ereignishafte am Klang.

Dabei führt er die Geste zunächst rein negativ, in radikaler Absetzung zur Sphäre der technowissenschaftlichen Musikproduktion ein. Anhand der Affektion durch die Klangmaterie bietet er aber auch eine, wenn auch minimale, positive Bestimmung der Tonkunst und zieht damit, wie sich zeigen soll, die musikgeschichtliche Konsequenz seines Postmodernekonzepts.

3.3.2.1. Die Geste

„The art [...] of a piece of music is an act of space-time-sound.“³⁵⁶

Wesentliche Merkmale des Lyotard'schen Begriffes der Geste („geste“) sind drei kritische Stoßrichtungen: eine a-hermeneutische, eine a-historische, sowie ein a-transzendente Tendenz.

Die Geste eines Werkes hat weder Inhalt noch Form, entzieht sich damit dem bestimmenden Erkenntnisurteil. Dabei bringt die englische Übersetzung als ‚act‘ besser zum Ausdruck, dass die Geste weniger eine, etwa in einem Notentext überführbare, Bedeutungseinheit als vielmehr eine in der Zeit erfahrbare Pragmatik des Werks selbst ist. Sie konstituiert sich dadurch, gerade nicht unter einen Begriff subsumierbar zu sein, kein Wissen zu werden und kann daher auch nicht vom Autor des Werkes intentional produziert werden. Stark an Cage erinnernd spricht Lyotard davon, dass die Aufgabe der produktiven Instanz gerade darin besteht, im Hörbaren den Klang derart arbeiten zu lassen, dass dieser selbst eine scheinbar den Bereich des Hörbaren überschreitenden Handlung vollziehen kann. Die Geste ist daher eine „des Klang-Zeitraums“³⁵⁷ und keine eines Subjekts. Dessen Aktivität - Lyotard spricht hier von einer „Empfangsarbeit“³⁵⁸ - beschränkt sich darauf, mit den klangkonstitutiven Mitteln der kognitiven wie ästhetischen Wiederholung den akustischen Raum derart zu bereiten, dass die Geste die Möglichkeit vorfindet eine Spur ziehen zu können.³⁵⁹ Das Ereignis der Geste kann vom Subjekt gewünscht, herbeigesehnt, aber nicht eigentlich intendiert, programmiert oder erkannt werden. Weder vor noch nach seinem Eintreten weiß das Subjekt, „was dieses Ereignis ist und woraus es

³⁵⁶ Lyotard 2009, S. 39

³⁵⁷ Lyotard 1998, S. 187

³⁵⁸ Lyotard 1998, S. 188

³⁵⁹ Vgl. Lyotard 1996, S. 40

besteht.³⁶⁰ Und am allerwenigsten drückt die Geste irgendetwas über das produzierende Subjekt aus.³⁶¹ Als Ereignis ist sie das, „was ohne Grund eintrifft. Etwas, das da ist, und dem es doch nicht gelingt, anzukommen, da zu sein [...], weil es nicht in ein Netz von Motiven und Argumenten integrierbar ist; etwas, das nicht diskutiert werden kann und keinen Anlaß zur Diskussion bietet.“³⁶²

An dieser Stelle wird die enge Verkoppelung zwischen der repräsentationskritischen und a-transzendenten Dimension des Begriffs der Geste augenscheinlich. Das Erscheinen der Geste in der Klangsprache ist „vielleicht ein Rätsel“, bedeutet jedoch keinesfalls „das Mysterium einer Inkarnation.“³⁶³ Lyotard baut entschieden jeder symbolischen Einhegung der Geste vor. Sie sei keine bessere oder eigentlichere Sprache, betont er, nicht der Ausdruck einer transzendenten Instanz, eines „supra-sensible substratum“³⁶⁴, hinter den vernehmbaren klanglichen Formen verborgen, dessen Inhalt es bloß noch zu entdecken oder erinnern gälte und zu dessen Eroberung wohl nur die Metaphysik oder kritische Philosophie berufen wäre. In diesem Sinn bleibt die Musik radikal stumm, übersetzt keine tiefere Bedeutung als der Dechiffrierung erst harrende Chiffre in den Klang. „Die mehr oder weniger geregelten Klangformen [...] sind nicht die Arrangements einer viel grundlegenderen Musik.“³⁶⁵ Sie selbst sind der Ort eines Ereignisses, das Material der Geste einer Anwesenheit, einer Präsenz, die jedoch nicht als solche darstellbar ist, d.h. auch nicht von der gegenwärtigen Klangformation repräsentiert wird. Die Geste ist ein Paradox der Raumzeit und der klingenden Materie, das sich im Rahmen der wahrnehmbaren Werkform zuträgt und doch aus diesem Rahmen fällt.³⁶⁶ „Der ungehörte Hauch ist unterschwellig nur im und durch das Hören der musikalischen Sprache zu vernehmen.“³⁶⁷ Da sie also per se nicht an den zwei Arten der Wiederholung teilhat, fehlen der Geste die Mittel zur Artikulation, zur Formation als rezipierbarer, intelligibler Inhalt. Sie verbleibt daher auch notwendig jenseits der Sphäre der Kulturobjekte und, für Lyotards Konzept der Postmoderne besonders entscheidend, jenseits der chronologischen Geschichte. Die landläufige historische

³⁶⁰ Lyotard 1998, S. 188

³⁶¹ Vgl. Lyotard 2009, S. 41

³⁶² Lyotard, 1991, S. 175

³⁶³ Lyotard 1998, S. 189

³⁶⁴ Lyotard 2009, S. 41

³⁶⁵ Lyotard 1998, S. 194

³⁶⁶ Vgl. Lyotard 2009, S. 39

³⁶⁷ Lyotard 1998, S. 197

Kategorisierung und Periodisierung von Kunst anhand ästhetischer Schulen, Geschmacks- oder Gestaltungsstile, ist damit aufgehoben. „Es gibt keine Geschichte der Kunst als Geste, sondern nur als Kulturobjekt.“³⁶⁸

Dies stellt eine wesentliche Differenz zur libido-philosophischen Periodisierung der Musik dar, die ihre Epochen ‚musica ficta‘, ‚fingens‘ und ‚figura‘ wesentlich über den Grad der Repression oder Emanzipation der singulären Intensitäten, der transgressiven Operationen definierte. Dabei hatte Lyotard ausschließlich der ‚musica figura‘ den Verdienst zugesprochen, aktiv die Klangintensitäten selbst präsentieren zu wollen, wohingegen die ‚musica ficta‘ sich gerade in ihrer systematischen Repression und der Fingierung sonorer Ereignisse konstituierte. Selbst diese, ohnehin grobe, historiographische Einteilung wird in Lyotards Spätphase aufgegeben. Als Beispiele der Geste verweist er nicht mehr auf die progressivsten zeitgenössischen Avantgardekompositionen, sondern die Lieder Schumanns und die japanische No-Musik.³⁶⁹ Ebenso hinfällig wird in dieser Perspektive der Unterschied zwischen modernen, seriellen Komponisten wie Schönberg, Webern oder Boulez und der Avantgarde New Yorks (Cage, Varèse, Feldman etc.).³⁷⁰ Hatte der libido-theoretische Lyotard in diesem Streit zweier konträrer musikphilosophischer Schulen sich noch vehement für die Armut und Unterdeterminierung der amerikanischen Komponisten gegenüber der angestrebten Überdeterminierung der Artikulation im europäischen Serialismus ausgesprochen, so hebt er ab den 1980er Jahren wiederholt hervor, dass er keinen Unterschied mehr zwischen ihnen sähe, insofern sie beide die Befreiung der sonoren Materie aus formalen Vorstrukturierungen betrieben und letztlich der Selbsttranszendenz des musikalischen Werks zuarbeiteten.³⁷¹

Indem er die Idee einer fortschreitenden Entwicklungsgeschichte der Musik aufgibt, löst Lyotard sein Postulat der Postmoderne, als Ende der großen Erzählungen, im Rahmen seiner Musikphilosophie ein. Diese Verschiebung in Lyotards Konzeptualisierung korreliert mit einem musikgeschichtlichen Fokuswechsel in der Kunstmusik, weg von experimenteller Klangkomposition, hin zu einem auch die Tradition und Subjektivität wieder reaktivierenden Pluralismus. Während um 1970, der Entstehungszeit Lyotards libido-philosophischer Texte zur

³⁶⁸ Lyotard 1998, S. 187

³⁶⁹ Vgl. Lyotard 1998, S. 187

³⁷⁰ Vgl. Kogler 2014, S. 374-376

³⁷¹ Vgl. Lyotard 2009 S. 40, S. 42; Vgl. Lyotard 1989a, S. 201; Vgl. Lyotard 1998, S. 188 f.

Musik, das historiographische Narrativ einer zunehmenden Befreiung des Klangs als teleologische Ausrichtung der avantgardistischen Kritik an der klassischen Musik noch widerspruchsfreier aufrecht zu erhalten war und Cage, überspitzt, als Apotheose abendländischer Musik aufgefasst werden konnte, büßt ab der Mitte der 1970er Jahre die Experimentalmusik innerhalb der zeitgenössischen Kunstmusik zunehmend an Geltung ein.³⁷² Dies mag sowohl als Unterstützung der Theorie eines postmodernen Zustandes der Kultur wie auch als Grund für Lyotard gesehen werden, in seiner Musikphilosophie den radikal avantgardistischen Fokus seiner Frühschriften zu erweitern. Es relativiert jedenfalls die resümierende Feststellung in Bennetts Musik-Eintrag für das *Lyotard Dictionary*, wonach es bei Lyotard einen Widerspruch zwischen seiner postmodernen These, der „rejection of progress and teleology in music“, und seiner Vorliebe für die je progressivsten Komponisten, die „perplexing and disturbing compositions of his high-modernist contemporaries“³⁷³ gäbe. Diese These lässt sich nur anhand der libido-philosophischen, freilich Lyotards postmoderner Phase vorausgehenden Schriften stützen und belegt eine allgemein festzustellende Vernachlässigung der Spätschriften in der Rezeption der Lyotard'schen Auseinandersetzung mit der Musik.

3.3.2.2. Das Timbre

Das Timbre, oder die Klangnuance, stellt für Lyotard das Kernproblem der Geschichte der westlichen Musik und das treibende Moment der gegenwärtigen Musikproduktion dar.

Für dessen Darstellung übernimmt Lyotard seine libido-theoretischen Analysen der Musik als Dispositiv. Der undifferenzierte Klang werde durch die Sprache der Tonalität, Harmonie und Melodie, und sämtliche weiteren Codes des Regelsystems Musik, welche das rezipierende Subjekt bewusst oder unbewusst zu entziffern vermag, in diskrete Maßeinheiten eingeteilt, in narrative Formen wie Sonate, Symphonie oder Tongedicht eingebettet und damit als intelligible, an das rezipierende Subjekt adressierte Botschaft konstituiert.

Demgegenüber führt Lyotard den Klang eines Gongs oder Synthesizers an, welche sonore Wolken, tonale cluster erzeugen, die innerhalb dieses Systems musikalischer Regelabstände nicht mehr adäquat eingeholt, zum Beispiel nicht in einen Notentext transkribiert werden können. Ab der Moderne liege der Fokus des Musikschaffens zunehmend nur mehr auf diesen,

³⁷² Vgl. Danuser 1991, S. 103; Vgl. Danuser 1996, S. 285 f., S. 400

³⁷³ David Bennett in: Sim 2011, S. 149.

im klassischen Notationssystem nicht mehr adaptierbaren Sonoritäten. Der Einsatz der avantgardistischen Suche nach dem Timbre bestehe darin, die Klangmaterie selbst, noch vor aller musikalischen Kodifizierung vernehmbar zu machen. Soweit reicht auch das libidophilosophische Plädoyer für die ‚musica figura‘, die Grenzen der Institution Musik zu überschreiten und alle Geräusche Klang werden zu lassen. Doch mit der Philosophie des Widerstreits treibt Lyotard diesen Imperativ noch weiter ins Paradoxe. Er spricht wiederholt davon, dass die Aufgabe der zeitgenössischen Musikproduktion darin bestehe, die Menschen so hören zu lassen, wie sich das Timbre selbst hört. Und dieser Klang des Timbre selbst ist etwas eigentlich Unhörbares am akustischen Phänomen.³⁷⁴

1996 definiert Lyotard die postmoderne Gegenwart der Musik anhand dreier Kriterien. Erstens betreibe sie (weiterhin) die Dekonstruktion jener Codes, welche die Klangdarstellung in der populären wie künstlerischen Tradition bestimmen. Darüber hinaus sei sie an die wissenschaftliche Erforschung der Kapazitäten des menschlichen Körpers in Anatomie, Physiologie, Psychologie und Medizin gekoppelt, um auditive Situationen jenseits etablierter natürlicher wie kultureller Strukturen zu erschließen. Schlussendlich betreibe sie die Erkundung dieser Situationen mittels elektronischer, digitaler Medien.³⁷⁵

Die unmittelbare, unwiederholbare Live-Produktion von Klängen anhand elektronischer Technologien vereinigt die getrennten Bereiche der Komposition und Darbietung, der Schrift und des Klangs, der Kreation und Interpretation, d.h. der aktiven Musizierenden und des passiven Publikums.³⁷⁶ Das Timbre dieser Performanz des Akustischen besteht dabei in der Singularität des gegenwärtigen produzierenden wie rezipierenden Aktes. "Mit der Nuance scheint das Ohr sich dem Unvergleichlichen (also dem Unwiederholbaren) hinzugeben, dem, was man einst Performance nannte, als dem singulären, punktuellen Hier und Jetzt des Klangs, das sich qua Voraussetzung gegen jeden raum-zeitlichen Transfer auflehnt."³⁷⁷ Es mag aposteriori möglich sein, die exakte Parameterkonstellation eines bestimmten musikalischen Stücks analytisch festzustellen und diese Bestimmung als Qualität des Timbres des Stückes

³⁷⁴ Vgl. Lyotard 2009, S. 40 - 43

³⁷⁵ Vgl. Lyotard 2009, S. 44

³⁷⁶ Vgl. François 2004, S. 301

³⁷⁷ Lyotard 1989b, S. 179 f.

auszugeben. Die Notation eines Stückes etwa versucht, freilich mit Einschränkungen gegenüber der rein physikalischen Analyse, genau diese Parameterfixierung zu leisten, um es damit für die Zukunft wiederholbar zu machen.³⁷⁸ Doch, so Lyotard, zeigt gerade das Beispiel der wiederholten Aufführung desselben notierten Stückes, dass es etwas daran gibt, das sich bei aller Probe in seiner Singularität am Abend des Konzerts niemals planen, niemals antizipieren und kontrollieren lässt, eben das *Timbre*.³⁷⁹

Am konkretesten bestimmt Lyotard die Klangnuance anhand seiner das Subjekt dekonstruierenden Wirkung. Dass die „reine Materie des Klangs, seine Nuance“³⁸⁰, nicht einmal nach ihrem ereignishaften Statthaben befriedigend analysiert und identifiziert werden kann, sie sich den Prämissen der quantitativen wie anspielenden Wiederholung entzieht, liegt an ihrer wesenhaft augenblicklichen Wirkung, Hier und Jetzt das Subjekt zu übersteigen oder zu unterlaufen. „In the production of timbre, it is not possible to have the presence of an act of will, of a conscious intention“³⁸¹, sagt Jean-Charles François und das gilt genauso für die rezipierende Instanz. Wie Lyotard bereits anhand John Cage festgestellt hat, ist das *Timbre* produzierende Subjekt gleichzeitig ein rezipierendes, eines auf Empfang. Publikum wie Künstler verlieren sich in der Gegenwart des Klangs. Von ihm ergriffen vermögen sie das *Timbre* nicht mehr zu fassen. Prosaischer schreibt Lyotard, dass „die klangliche Materie, die diese Nuance *ist*, nur da ist – da und dann –, solange es das Subjekt nicht ist.“³⁸² Das *Timbre* ist weder Sache der intelligenten Fähigkeit zur Identifizierung des Klangmaterials noch der ästhetischen Kompetenz eines formalen Wohlgefallens. Es verlangt weder, in der Musik eine Gesellschaftskritik oder eine Ethik, wie bei Adorno und Schönberg, zu erkennen, noch eine formvollendete Manifestation des hochbegabten oder göttlich inspirierten Genies, wie in klassisch-romantischen Ästhetiken, zu vernehmen. Die Klangnuance ist weder Sache des Wahren noch des Schönen. Damit katapultiert sich Lyotard weit aus traditionellen, subjektzentrierten Ästhetikkonzepten hinaus. Das *Timbre* sei nur dort anwesend, wo das Subjekt, wenn auch nur temporär, seiner synthetisierenden Fähigkeiten zur Apprehension wie Reproduktion, zur Bindung und Wiederholung, beraubt ist.

³⁷⁸ Vgl. François 2004, S. 300 f.

³⁷⁹ Vgl. Lyotard 1989b, S. 179 f.

³⁸⁰ Lyotard 1989b, S. 180

³⁸¹ François 2004, S. 305

³⁸² Lyotard 1989b, S. 181

Die Rede von der Synthesefähigkeit des Subjekts verweist auf die starke Präsenz der Kant'schen Terminologie in den Spätschriften Lyotards. Dass er das Timbre ausgerechnet vor dieser subjektphilosophischen Folie, eben als Scheitern der subjektiven Apprehensionsleistung, definiert, verweist darüber hinaus auf den prägenden Einfluss der spezifischen Kant'schen Umdeutung des Begriffs Ästhetik. Schon in seiner ersten Kritik beginnt Kant das kanonische Verständnis einer nach möglichst wissenschaftlich-objektiven Kriterien den Geschmack beurteilenden Ästhetik als psychologische von einer transzendentalen Ästhetik, einer „Wissenschaft von allen Principien der Sinnlichkeit *a priori*“³⁸³ zu trennen. Für Lyotard besteht das einzige viable Selbstverständnis der Künste in der Gegenwart in dieser, von Kant und Baumgarten geleisteten, Bestimmung des Ästhetischen als „Feld der ‚Darstellung‘, *hic etc nunc*.“³⁸⁴ Die Problematisierung und Erforschung der Möglichkeitsbedingungen der sinnlichen Darstellung, d.h. der Erfahrung selbst, ist daher der zentrale Einsatz der Avantgardebewegungen seit der Moderne. In der Lyotard'schen These von der Hörbarmachung des Unhörbaren schwingt diese Sensibilisierung für die in der Darstellung vergessenen Bedingungen wie Reizausschluss, -filterung und -homogenisierung mit. Erst in der entfremdenden Geste eines Kunstwerks wird der spezifische kulturelle und historische Konstruktionscharakter der Sinne, die anästhetische Formierung der Ästhetik spürbar und dadurch die Ahnung, dass es mehr zu hören gäbe, möglich.³⁸⁵

3.3.2.3. Die Affektion

Bei all den negativen Attributen und der konstitutiven Unzugänglichkeit für die kognitiven Fähigkeiten des Subjekts eröffnet die affizierende, das Subjekt ergreifende Wirkung der Geste doch eine minimale Zugriffsmöglichkeit für das menschliche Fühlen und Denken. Dabei geht es Lyotard nicht um einen bestimmten oder besonderen Affekt, sondern die Empfindungsfähigkeit, die Affektion im Allgemeinen.³⁸⁶ Diese bilde seit jeher den Boden der Kunst, muss sich jedes Werk doch notwendig als Arrangement akustischer, haptischer, visueller etc. Sinneseindrücke

³⁸³ Kant 1996, S. 50

³⁸⁴ Lyotard 1989a, S. 202

³⁸⁵ Vgl. Lyotard 1998, S. 199; Vgl. Bennett 2009, S. 49-51; Vgl. Welsch 1991

³⁸⁶ Vgl. Lyotard 1998, S. 195

konstituieren, um den Körper berühren zu können. Der bewusste Körper wiederum – Lyotard spricht vom „thought-body“³⁸⁷, jenseits eines Körper-Geist-Dualismus – werde unter dem Anspruch eines Kunstwerks seiner Empfindungsfähigkeit gewahr. An dieser Schnittstelle setzt Lyotards paradoxe Handlung des Kunstwerks, dessen Geste, an.

Die Bewusstwerdung bzw. Wahrnehmung seiner fundamentalen Affizierbarkeit, so Lyotard, löst im ‚thought-body‘ eine Krise aus. Er spricht hier von einem „Kummer“, bzw. einer „Erinnerung an eine Bedrohung“ oder „Heimsuchung“³⁸⁸, womit jedoch nicht ein vom Gedächtnis erinnerter Sachverhalt, eine traumatische Erfahrung etwa, gemeint ist, sondern das bloße Faktum der Sensibilität, des totalen Ausgesetzt-seins des individuellen thought-body’s den perzeptiven Ansprüchen der Umwelt gegenüber. „Der Körper ist empfindungsfähig, weil er Türen hat und diese offen stehen. Durch alle Türen tritt dieselbe Neuigkeit ein, immer dieselbe – daß er nicht ist, was er ist, daß er ohne Affektion nichts ist, obwohl diese ihm verkündet, daß er nichts ist.“³⁸⁹ Obwohl Lyotard allen Künsten, d.h. allen sinnlichen Formen des Anspruchs, die Fähigkeit zugesteht, diese erschütternde Bewusstwerdung einer nicht zu kompensierenden Abhängigkeit von einer uneinholbaren Vorgängigkeit auszulösen, beschreiben seine späten Texte diesen Sachverhalt doch am eindringlichsten und bedrohlichsten stets anhand der akustischen Wahrnehmung.³⁹⁰ Das Timbre beherberge einen „Hauch der Klage“, die „Drohung, verlassen und verloren zu werden“, ja überhaupt den „Schmerz affiziert worden zu sein.“³⁹¹ Das rezipierende Subjekt hört, dass es völlig einer Gabe von Eindrücken ausgeliefert ist, von der es – voll und ganz - zehrt, die es aber weder fordern noch gar selbst betreiben kann. Es kann seinen eigenen Boden, die Sinnlichkeit, nicht bereiten, ist der Ankunft oder dem Ausbleiben der Welt absolut ausgesetzt.

Dabei weist die sprachliche Fassung gerade der akustischen Sensualität diesen bedrohlichen und destabilisierenden Effekt am deutlichsten aus. Das Ohr gilt demnach als das einzige Organ, welches sich seinem Reiz nicht verschließen kann, keine sichernde Distanz zum Ankommenden

³⁸⁷ Lyotard 2009, S. 41

³⁸⁸ Lyotard 1998, S. 198-200

³⁸⁹ Lyotard 1998, S. 198

³⁹⁰ Vgl. Lyotard 1991; Vgl. Kogler 2014, S. 414

³⁹¹ Lyotard 1998, S. 198

einnehmen kann, sondern vielmehr direkt davon berührt wird.³⁹² Im Englischen heißt das Einschwingen eines akustischen Reizes, d.h. dessen Übergang aus der Stille in die – man spricht in der Physik sogar von einer erzwungenen – Schwingung, ‚attack‘. Analog dazu gibt es im Deutschen den ‚Anschlag‘ eines Tons. Dabei ist die lateinische Wurzel dieses aggressiven Verhaltens des Klangs aufschlussreich, da a-gredo zunächst schlicht die Bewegung des Herankommens, Herein-tretens oder des An-näherns meint und erst in einer weiteren semantischen Facette den eigentlich gewalttätigen Akt des Attackierens. Der akustische Reiz nähert sich dem ihm ausgesetzten Ohr, drängt sich ihm auf, tritt ein und geht durch es hindurch. Seine Berührung versetzt es, en passant, in Schwingung, hallt im Gehör weiter. Das Geräusch greift in das Subjekt ein.

Lyotards Konzept der Geste, der pragmatischen Selbsttranszendenz des Kunstwerks, interessiert sich für die Erfahrung dieses Griffs, für dessen Vorkommen und nicht dafür, wie er als akustisches Phänomen im rezipierenden Subjekt repräsentiert, eben gehört wird. Die Handlung der sonoren Raumzeitform weist über die Reichweite jener perzeptiven Kapazität, die sie anspricht, hinaus auf das Ereignis des Anspruchs, der Attacke, welche die vernehmende Rezeption erst ermöglicht und das Hören als nachträgliches erweist.³⁹³ Die „absolut ergreifende Macht des Werkes“ besteht darin, „die Sinnlichkeit jenseits dessen zu affizieren, was sie empfinden kann.“³⁹⁴ Sie sensibilisiert das datenverarbeitende Organ, den thought-body, für eine augenblickliche Ankunft, welche den je spezifischen Mustern und Filtern der Verarbeitung und Hörbarmachung vorausgeht und entkommt, sogar aktiv von diesen vergessen wird.

Wesentlich für das Verständnis dieser Denkfigur ist der epistemologische Konstruktivismus Kants, der davon ausgeht, dass die sinnlichen Reize eben nicht als solche in ihrem objektiv-realen Wesen durch die Pforten der Wahrnehmung treten, sondern vielmehr gerade an dieser Schwelle durch kognitive, physiologische wie begriffliche Schematisierungen erst in ihrer vernehmbaren Form konstruiert, dem Subjekt dargestellt werden. Dies setzt ein dieser Filterung vorausgehendes, aber gerade in dieser Vorgängigkeit auch dem menschlichen Erkennen völlig unzugängliches Sein der Reize voraus, worauf Kants fundamentale Differenzierung zwischen

³⁹² Vgl. Lacan 1978, S. 208; Vgl. Böhler 2011

³⁹³ Vgl. Lyotard 2009, S. 41

³⁹⁴ Lyotard 1998, S. 187

dem Ding an sich und seiner Erscheinung auch abzielt und woran Lyotards Verständnis des Timbres anschließt. Das Jenseits des bereits durch die Sinnstiftung der Wahrnehmungsorgane konstituierten sonoren Materials nennt er Klang-Materie. Von ihr geht die in der musikalischen Geste vollzogene Affektion des hörenden thought-body's aus.

3.4. Eine andere Metaphysik

„Wie könnte das, was sich konstitutiv wiederholt, das Unwiederholbare als solches erfassen?“³⁹⁵

Die zentralen Begriffe der Tonkunst verweisen allesamt auf das Konzept der Materie, ein im Spätwerk Lyotards häufig anzutreffender Designator des Unvereinbaren im Kontext seiner paradoxen Arbeit einer ‚Un-Vollendung‘ der Metaphysik.³⁹⁶ So impliziert der Begriff einer Klangmaterie das metaphysische Postulat, dass es „diesseits und jenseits der Klangsprachen Klang“³⁹⁷, dass es also einen nicht hörbaren Klang gäbe, der sich nicht in den kognitiven oder ästhetischen Wiederholungen fassen lasse und deshalb im Bewusstsein des Subjekts gar nicht eingeschrieben werden kann, da dieses in der ereignishaften Mikrotemporalität des Timbres seiner synthetischen Aktivität enthoben, selbst aufgehoben ist.³⁹⁸

Dieser metaphysischen Annahme zweier Klangwelten steht Lyotard selbst genauso skeptisch gegenüber, wie Freud seiner eigenen, für Lyotards Dichotomie anleitenden, These zweier Bewusstseinstopographien.³⁹⁹ Die Hypothese der Klangmaterie sei schlichtweg „suspekt“⁴⁰⁰, die Zeitlichkeit der punktuellen Präsenz des Timbres „hochproblematisch“, da konstitutiv „nicht begreifbar und auch nicht erfahrbar [...]“.“⁴⁰¹ Welche Mittel und Wege gibt es also, von dem Unsagbaren zu sprechen, das selbst schweigende Schweigen zu vernehmen, also, wie Castelli präzise fragt, das Undenkbare undenkbar zu denken?⁴⁰²

In seinem Vortragstext zum Kolloquium *Musique et répétition* von 1987 führt Lyotard die literarische Analogie der Flamme und zwei philosophische Modelle, Kant und Leibniz, an, um diese Frage zu beantworten. Der nur ein Jahr später publizierte Text *Heidegger und „die Juden“* enthält mit einer Besprechung der Freud’schen Metapsychologie eine weitere

³⁹⁵ Lyotard 1989b, S. 180

³⁹⁶ Vgl. Thébaud 2011, S. 18 f.

³⁹⁷ Lyotard 1998, S. 189

³⁹⁸ Vgl. Lyotard 1989b, S. 180

³⁹⁹ Vgl. Lyotard 1979a; Vgl. Freud 1999, S. 63-65

⁴⁰⁰ Lyotard 1998, S. 189

⁴⁰¹ Lyotard 1989b, S. 180

⁴⁰² Vgl. Castelli 1990, S. 141

aufschlussreiche Darstellung, und soll deshalb im Folgenden ebenfalls vorgestellt werden.

Den drei genannten Denkmodellen entnimmt Lyotard, als Konsequenz oder Voraussetzung, die gemeinsame Annahme eines „tiefen Unbewußten [...] ohne Repräsentanz“⁴⁰³, angesichts dessen die Seele "exzediert" ist: „sie wird von diesem und durch dieses Etwas beschnitten, enteignet und übermannt.“⁴⁰⁴ Freud, Kant und Leibniz erweisen sich für Lyotard als Vertreter einer alternativen abendländischen Denktradition, welche er als „andere Metaphysik“⁴⁰⁵ bezeichnet und dadurch kennzeichnet, dass sie im Gegensatz zur dominierenden Bewusstseinsphilosophie „nicht von der Vorstellung eines Subjekts als dem Fokus einer sich selbst sichtigten Vision ausgeht.“⁴⁰⁶ Die Einschreibung ins Subjekt wird dabei nicht mehr als bleibende Markierung einer Oberfläche, als Prägung eines Trägers verstanden, anhand dessen das Subjekt diese Einschreibungen seinerseits perzipieren könnte. Vielmehr sucht diese Tradition eine Konzeption der Spur, welche eben diese Medien der Einschreibung auflöst, eine Spur „außerhalb jedes Trägers, jedes Resonanz- und Wiederholungsdispositivs, jedes Begriffs und jeder vor-eingeschriebenen Form.“⁴⁰⁷ Mit dem Begriff der Geste versucht Lyotard seinerseits ein Modell einer solchen Spur vorzulegen. Ihr korreliert sein Konzept der Klangmaterie als „das, was den Geist zerbricht.“⁴⁰⁸

Lyotard reiht sich damit in eine Tradition ein, zu deren Proponenten er neben den bereits genannten auch Spinoza und Deleuze, die *Écriture* Prousts und Blochs, sowie das Denken der modernen Physik zählt.⁴⁰⁹ Diese Perspektive forcieren eine materiell-physikalische Zugangsweise zu der spekulativen Problematik. Bei Kant wie Freud etwa eröffnet sich das metaphysische Konzept der Materie durch die Untersuchung der leiblich-sinnlichen Wahrnehmungsfunktionen. Dieser paradoxe Ansatz einer empiristischen Metaphysik wird durch seine spezifische Zeitlichkeit der Nachträglichkeit noch gesteigert. Die Apprehension des Geistes kommt stets zu spät in seinem Versuch, das ‚quid‘ der Materie zu denken, vermag dieses stets nur als ‚quod‘, als bestimmte Materialform zu repräsentieren, in der die Materie und der

⁴⁰³ Lyotard 1988b, S. 21

⁴⁰⁴ Lyotard 1988b, S. 28 f.

⁴⁰⁵ Lyotard 1988b, S. 21

⁴⁰⁶ Lyotard 1988b, S. 22

⁴⁰⁷ Lyotard 1989b, S. 182

⁴⁰⁸ Lyotard 1989b, S. 180

⁴⁰⁹ Vgl. Lyotard 1988b, S. 21, S. 26; Vgl. Lyotard 1989b, S. 182

Ereignischarakter ihres Vorkommnisses bereits vergessen sind.⁴¹⁰

Eine konstitutive Nachträglichkeit des Denkens, welche die Texte Kants, Freuds und Lyotards insofern wiedergeben, als sie selbst nur aus der retrospektiven Position des Denkens eine vorgängige Materie anzudeuten vermögen, welche in ihrer diskursiven Repräsentation – als ‚Ding an sich‘, als ‚unbewusster Affekt‘ oder als ‚Materie‘ – notwendig den Makel metaphysischer Spekulation beibehält. Lyotards wie Freuds ungelöste Ambivalenz ihren spekulativen Hypothesen gegenüber findet wohl hier ihren Ursprung und ist somit nicht Unvermögen, sondern Voraussetzung und Konsequenz eines Denkens der anderen Metaphysik.

3.4.1. Flammen-Analogie

In einer ersten Annäherung vergleicht Lyotard - und er schränkt die Gültigkeit dieser Definition ein, noch bevor er sie ausspricht – die Materie mit einer Flamme. Es gehe darum, zu vermeiden, zunächst eine Oberfläche zu denken, in welche sich in einem zweiten Schritt dann das Ereignis eingravieren, verewigen. Es gälte die Einschreibung der Materie vielmehr so zu denken, "als ob sie gleichzeitig das Ereignis wäre und dasjenige, was sie erreicht."⁴¹¹ Das ständige Werden einer Flamme, die sich nie in eine Form fixiert, nie als Ähnliches ihrer selbst wiederkehrt, sondern dieser Wiederholung gerade fortlaufend entflieht, stellt für Lyotard eine poetische Analogie des philosophischen Begriffs der Materie dar. Dieser ständige Entzug bedeutet nicht zuletzt, dass sich die Flamme nur dort an einem Träger lokalisieren lässt, wo sie ihn gleichzeitig bereits zerstört (hat).⁴¹²

Im Kontext der Musik entspräche diesem Bild die äußerst verdichtete Zeitlichkeit der flüchtigen Singularität im einmaligen, unwiederholbaren Timbre der Performance, hic et nunc. Ein Augenblick, in dem der Klang das Subjekt ergreift und in diesem ‚Anschlag‘ exzediert.⁴¹³

⁴¹⁰ Vgl. Kogler 2014, S. 437

⁴¹¹ Lyotard 1989b, S. 182

⁴¹² Lyotard 1989b, S. 182 f.

⁴¹³ Vgl. Lyotard 1989a, S. 202

3.4.2. Kant und die Materie

So zentral Kants *Kritik der Urteilskraft* für Lyotard ab dem Ende der 1970er Jahre auch wird –er nennt sich etwa in dezidierter Absetzung zu den ersten beiden einen „Kantianer der dritten Kritik [...], der Einbildungskraft“⁴¹⁴ – und so eindringlich der Kant'sche Begriff des Erhabenen die damit eröffneten ästhetischen Überlegungen Lyotards dominiert, in den späten Texten zur Musik bezieht er sich fast ausschließlich auf die *Kritik der reinen Vernunft*. Der Begriff des Erhabenen kommt dabei, für diese Werkphase völlig untypisch, gar nicht vor. Vielmehr analysiert Lyotard die transzendente Ästhetik der *Kritik der reinen Vernunft* um daraus ein Anschauungsmodell für jene „über- oder unterklangliche Materie“⁴¹⁵ zu gewinnen, die noch ‚vor‘ allen konstruierenden Schematisierungen eines historisch-kulturellen oder transzendental-subjektiven Produktionsrasters liegt.

Kants kritische Transzendentalphilosophie der Erkenntnis postuliert zwei epistemologische "Stämme"⁴¹⁶, sinnliche Anschauung und begriffliches Denken, Sinnlichkeit und Verstand. Die transzendente Ästhetik untersucht davon die reine Sinnlichkeit.

Sinnlichkeit bedeutet hierbei die rezeptive Fähigkeit des Subjekts, Vorstellungen von Objekten durch eine, eben sinnliche, Affektion dieser Gegenstände zu erlangen. An dieser Vorstellung, der ‚Erscheinung‘, unterscheidet Kant nun ihre Form (die relationale Ordnung einer Mannigfaltigkeit zu einer fixen, erkennbaren Einheit) und ihre Materie. Während die Form der Erscheinung Gegenstand der Analyse der transzendentalen Ästhetik werden kann, da sie als reine apriorische Form der Sinnlichkeit der kritischen Vernunftwissenschaft zugänglich ist, bleibt die Materie diesem Zugriff entzogen. Sie wird im Kant'schen System lediglich als Außengrenze markiert. Wenn sich in der sinnlichen Rezeptivität Wirkungen als Erscheinungen einschreiben, so müssen diese Affektionen, Kant spricht hier von einer ‚Empfindung‘, notwendig als durch ein der Sinnlichkeit vorgängiges Phänomen verursacht gedacht werden.⁴¹⁷ Doch - und das ist eine der bekanntesten Thesen der Kant'schen Transzendentalphilosophie - dieser Gegenstand der Empfindung bleibt an sich unbekannt, unbestimmt.⁴¹⁸ Seine kognitive Bindung zum

⁴¹⁴ Lyotard, 1979b, S. 27

⁴¹⁵ Lyotard 1998, S. 189

⁴¹⁶ Kant 1966, 46 A

⁴¹⁷ Vgl. Kant 1966, S. 49-51 A

⁴¹⁸ Vgl. Kant 1966, S. 57 A

Erkenntnisgegenstand setzt eben erst im Kontakt mit der apriorischen Form der Sinnlichkeit ein und da diese dezidiert nicht mehr selbst Teil der Empfindung sein kann, verbleibt das materielle Empfindungsobjekt notwendig außerhalb der Reichweite der Erkenntnis.⁴¹⁹

Im Rahmen der Kant'schen Transzendentalphilosophie sind also selbst die dem Subjekt am unmittelbarsten sensorisch zugänglichen Anschauungen bereits Ergebnisse von Konstruktionsvorgängen der Sinnlichkeit, mithilfe derer sie distinkte, stabile und erkennbare Einheiten aus jenem völlig unterdeterminierten Wahrnehmungsstrom herauspräpariert, den Kant lediglich durch Begriffe wie Mannigfaltigkeit, Materie oder Empfindung anstreift. Lyotard nun interessiert genau dieser dunkle, zwar konstatierte, aber nicht weiter elaborierte Grund der epistemologischen Architektonik Kants. Er betont, dass bei Kant der Begriff der Materie "immer als ein ‚reines Mannigfaltiges‘, ‚vor‘ jeder Ordnung, Form"⁴²⁰ gedacht sei und greift damit die Axiomatik seiner Libidophilosophie, die psychoanalytische Unterscheidung zwischen Primär- und Sekundärprozess, undifferenzierter und gebundener Energie, wieder auf.

Geben die apriorischen Formierungen der Sinnlichkeit, Raum und Zeit, dem Verstand Anschauungen zu denken, so stellt die Materie der Erscheinung etwas in diesem grundlegenden Sinn nicht denk- oder erfahrbares dar, etwas, das außerhalb der „Formen der Gabe dessen, was geschieht“⁴²¹, verbleibt. Auf diese Weise bleibt die Klangmaterie unhörbar, unfähig sich im Bewusstsein als Erscheinung darzustellen. Sie liegt noch vor jenen Pforten der Wahrnehmung, an denen die Arbeit der subjektiven Erfahrung erst anheben kann.

Doch trägt die topographische Metapher des Vorgelagert-Seins nur bedingt. Räumlichkeit ist selbst eine der transzendentalen Voraussetzungen der Erscheinung von Materialformen in der sinnlichen Anschauung, weshalb sie nicht zur Charakterisierung der mannigfaltigen Materie herangezogen werden kann. Lyotard lehnt explizit die Rhetorik der Lokalisierung der Materie jenseits einer Grenze des Subjekts ab, insofern die topologische Figur einer Grenze bereits deren Überschreitung impliziere, die Rücküberführung des Anderen in das herrschaftliche Gebiet vorbereite. Stattdessen spricht er lediglich von einer „Offenheit (*franchise*)“.⁴²²

⁴¹⁹ Vgl. Kant 1966, S. 67 A

⁴²⁰ Lyotard 1989b, S. 183

⁴²¹ Lyotard 1988b B, S. 131

⁴²² Lyotard 1989b, S. 181

Im ersten Kant-Exkurs seines philosophischen Hauptwerks *Le Différend* findet sich eine ausführlichere Version dieser Analyse der transzendentalen Ästhetik, in der Lyotard die Spannung zwischen der vom Subjekt betriebenen Darstellung der Erscheinung und dem dabei vergessenen Ereignis des Vorkommnisses als „Widerstreit mit dem Ansich“⁴²³ charakterisiert.⁴²⁴

Für den gegenwärtigen Kontext ist daran einerseits interessant, dass Lyotard das Verhältnis des Subjekts zur Materie als eines des Vergessens oder gar Verdrängens seiner Offenheit charakterisiert und dass er andererseits dieses Verhältnis temporalisiert, es als Ablauf einer Quasi-Kommunikation in der Zeit modelliert.

Es gibt demnach einen ersten Satz, der nicht vom Subjekt, sondern von der Materie ausgeht und der das Subjekt zwar anspricht, aber von diesem nicht verstanden wird. Erst nachdem das Subjekt den Materie-Satz in einen zweiten Satz, den Formsatz der Sinnlichkeit, übersetzt hat, gewinnt er Anschauung, Sinn und Existenz als begreifbare Referenz. Da jedoch, der kopernikanischen Wende des Kant'schen Denkens entsprechend, die Steuerungsregeln des Formsatzes exklusiv jene der transzendentalen Subjektivität sind, also in keiner Weise dem Idiom, dem Regelsystem des ersten Materie-Satzes verpflichtet sind, kann im Subjekt lediglich das Schweigen der Materie verbucht werden, insofern der Wahrheitswert der Erscheinung angesichts des postulierten Ding-an-sichs stets ungesichert bleibt. Der Widerstreit wurzelt in der Ungleichartigkeit der beiden Regelsysteme und wird in der Übersetzung des Materie-Satzes in den Form-Satz aktiviert.⁴²⁵ Der transzendente Idealismus, so Lyotard, unterdrückt in dieser Bewegung zwar den empirischen Realismus nicht, verdeckt ihn aber, insofern die Vorrangigkeit des Anspruchs durch die Materie, „in dessen Universum das Subjekt Empfänger ist“, im Zuge der Antwort „des tätigen, sendenden Subjekts“ negiert und damit, im Gegensatz zur Apriorizität der transzendentalen Sinnlichkeit, nur mehr a posteriori, als nachträglich „gedachte Materie“⁴²⁶ vom Subjekt apprehendiert werden kann. Das Ereignis der Berührung durch die Materie verschwindet, da das Subjekt zu seiner Konstitution die pragmatischen Instanzen umkehrt. Die Materie spricht nicht mehr das empfangende Subjekt an, sondern wird zum Adressaten des aktiven Senders Subjekt, ihre Affektion wird zur nachträglichen Konstruktion. Die anschauliche

⁴²³ Lyotard 1987a, S. 114

⁴²⁴ Vgl. Lyotard 1987a, S. 111-117; Vgl. Bennington, 1988, S. 133 f.

⁴²⁵ Vgl. Lyotard 1987a, S. 10 f., § 12, S. 27 f.

⁴²⁶ Lyotard 1989c, S. 164; Vgl. Kant 1966, S. 50 A

Darstellung wird erst möglich, wo eine Anästhesie, eine Unempfänglichkeit gegenüber dem noumenalen Satz instantiiert wurde.

Die Geste des Kunstwerks versucht nun, diese transzendentalphilosophische Verkehrung, wonach wir von den Dingen nur erkennen können, „was die Vernunft selbst in die Natur hineinlegt“⁴²⁷, zumindest in der Reflexion der rezeptiven Subjektivität zu entwinden. Dabei geht es Lyotard nicht darum, hinter die Kant'sche Epistemologie zurück zu treten, etwa das noumenale Reich doch dem Erkenntniszugriff zu überantworten, sondern im Denken des Subjekts dieses für den Griff der Affektion zu sensibilisieren, die Nachträglichkeit der Bedeutungsgebung, des quod, gegenüber dem Ereignis, des quid, der Erscheinung aufzuzeigen. Das Undarstellbare, etwa der unhörbare Klang der sonoren Materie, den die Geste vorzeigt, ist für Lyotard die stets notwendig in der Repräsentation vergessene „*Darstellung* (présentation), der Umstand, daß etwas jetzt da ist.“⁴²⁸

In Lyotards Verständnis liegt der Fokus der transzendentalen Ästhetik Kants nicht auf dem Raum, sondern auf der Ausarbeitung einer „Phänomenologie der Zeit.“⁴²⁹ Diese untersuche die elementarste Apprehension eines Phänomens und die hierbei bereits stattfindende Wiederholung. Jeder noch so kurze Augenblick einer Wahrnehmung enthält bereits eine "mikroskopische Synthese"⁴³⁰, ein minimales Zusammenfassen und De-finieren von diskreten Elementen aus dem grenzenlosen Strom des Mannigfaltigen, um überhaupt nur die geringste Erscheinung verbuchen zu können. In die reine Mannigfaltigkeit eingetaucht könnte im Bewusstsein weder eine Erscheinung statthaben noch vergehen. Erst in der Synthese der Apprehension wird die reine Kontinuität der sensorischen Flut beschnitten, werden diskrete Formen im Materienebel sichtbar, hörbar, vernehmbar. In diesem Horizont wird die epistemologische Frage nach der Erkennbarkeit einer der subjektiven Formung vorgängigen Materie zur Frage nach einer a-chronologischen Zeitlichkeit. Sobald der Widerstreit, die negative Präsenz der Materie als Undarstellbares gespürt wird, gibt es bereits eine minimale Synthese zweier Sätze, d.h. eine Prise chronologischer Zeitlichkeit. Um der Materie selbst näher

⁴²⁷ Kant 1966, B XIII-B XIV

⁴²⁸ Lyotard 1989d, S. 130

⁴²⁹ Lyotard 1989b, S. 183

⁴³⁰ Lyotard 1989b, S. 182

zu kommen, müsste man also noch vor dieser Mikrosynthese, in einer nicht mehr diachronen Zeit denken. Die Kant'sche oder Husserl'sche Phänomenologie, so Lyotard, vermag diese Perspektive zwar noch zu eröffnen, aber nicht mehr auszuarbeiten, da sie für beide als metaphysisch und aporetisch erscheint.⁴³¹ In der Leibniz'schen Monadologie findet Lyotard hingegen die gesuchten Voraussetzungen für diese weiterführende Ausarbeitung.

3.4.3. Leibniz und das Göttliche

In der Monadologie von Leibniz (und einem kurzen Hinweis zufolge auch, zumindest ansatzweise, von Bergson) sieht Lyotard die Möglichkeit einer zugleich metaphysischen wie physikalischen Ausarbeitung der Frage einer nicht diachronen Zeitlichkeit der Klangmaterie.

Er beschreibt die Monade, vor dem aufgerissenen Kant'schen Hintergrund, als "eine Potenz bezüglich des elementarsten Zusammennehmens, bezüglich der Synthese."⁴³² Nun gibt es bei Leibniz ein hierarchisches Kontinuum von nackten zu reichen Monaden, je nachdem, wie viele Elemente der Mannigfaltigkeit sie zu formatieren vermögen. Im minimalen Grenzfall kann die völlig nackte Monade immer nur ein Element nach dem anderen verorten, während im gegenteiligen Grenzfall die reichste Monade die Gesamtheit der verfügbaren Informationen in eine einzige Anschauung zu verdichten vermag. Einerseits eine atomare, andererseits eine göttliche Zeitlichkeit. In beiden Fällen jedoch eine a-temporale Grenzschränke zur phänomenologischen Möglichkeit, Zeit zu denken oder apprehendieren, da sich beide Male nichts zu wiederholen vermag, wodurch die Zeit als Differenz und ständig weiter sich Differierendes nicht zustande kommt.⁴³³ Singuläre Zeit der Klangnuance.

Lyotard führt diese meta-physischen Grenzzeitlichkeiten anhand der physischen Problematik „des Schlagens beziehungsweise erzeugenden Oszillierens“⁴³⁴ des Klanges weiter aus.

Die nackte Monade empfängt jeweils nur einen Schlag auf einmal, ist also unfähig ein Klingen als Abfolge von zumindest zwei aufeinanderfolgenden Schlägen zu synthetisieren. Sie kennt weder Erinnerung noch Vergessen, da sich in ihr keinerlei Geschichte vergangener Schläge

⁴³¹ Vgl. Lyotard 1989b, S. 183 f.

⁴³² Lyotard 1989b, S. 184

⁴³³ Vgl. Lyotard 1989b, S. 184 f.

⁴³⁴ Lyotard 1989b, S. 186

konstituieren, keine Zeitlichkeit ausbilden kann. Wenn aber der Begriff Musik „die - bleibende - Assoziation von mindestens zwei Klängen erfordert, damit eine nichtbeliebige klangliche Gestalt, ein Akkord, ein Satzstück gebildet werden kann“, dann muss der nackten Monade eine „musikalische Unempfänglichkeit“⁴³⁵ attestiert werden. Diese Taubheit der Musik gegenüber würde sie aber gleichzeitig dazu befähigen, die Klangmaterie selbst, ihr Timbre, "wie eine absolute klangliche Wolke, ohne Zusammenhang mit irgendeiner anderen"⁴³⁶ zu hören.

Die göttliche Monade hingegen hört das totale Klangfeld, dieser Welt wie aller anderen möglichen Welten, nicht als Sequenz sondern Gleichklang, Exzess von Synthese. Die gesamte „klangliche Geschichte der Welt", die Gesamtheit der Schläge, wird "in einem einzigen Akkord aufgenommen, der weder Anfang noch Ende hat, weil er von keinem anderen möglichen Klang begrenzt wird."⁴³⁷ Eine Sphärenmusik oder die "Musik von Aristoteles' Erstem Bewegter"⁴³⁸, in der alle möglichen Phasen in einer einzigen Phase apprehendiert werden. Eine solche streng singuläre Musik kann nach Lyotard keinerlei Melodik aufweisen, muss eher als reines Rauschen vorgestellt werden. Noch adäquater ist für ihn das Bild der Astrophysik für den komprimierten Zustand der Materie kurz vor dem Urknall. Eine unvorstellbar starke Anziehungskraft, welche alle Charakteristika aller vernehmbaren Klänge in einem völlig ausdehnungslosen Punkt konzentriert. Zu einem Zeitpunkt ‚vor‘ dem Beginn der diachronen Zeit. Zu einem Klang ‚vor‘ aller Musik, insofern sich, wie in dem singulären Materiekonglomerat kurz vor dem Urknall, noch keine Elemente (Tonhöhen) verteilen und zu komplexeren Gegenständen (Melodien) anordnen können.⁴³⁹

Schade ist, dass Lyotard sowohl seine Rezeption Leibniz' wie die dabei anklingende Auseinandersetzung mit der Astrophysik nicht über diesen skizzenhaften Ansatz hinaus fortgeführt hat. Die, teils erst nach seinem Tod im Physik-Diskurs eingeführten, Konzepte der ‚dark matter‘ und ‚dark energy‘ weisen eine nicht nur begriffliche Nähe zu Lyotards

⁴³⁵ Ebd.

⁴³⁶ Ebd.

⁴³⁷ Lyotard 1989b, S. 187

⁴³⁸ Lyotard 1989b, S. 187

⁴³⁹ Vgl. Lyotard 1989b, S. 186 f.

differenzphilosophischer Idee der Materie auf.⁴⁴⁰ Eine Nähe, die Lyotard selbst durch die Nennung der modernen Physik als Teil der anderen Metaphysik anzeigt und die in der Sekundärliteratur bisher noch nicht ausgelotet wurde.

Im Rahmen der vorliegenden Arbeit stellt sich die Frage, ob es neben dieser inhumanen Temporalität, der atomaren und göttlichen Zeit, auch für die menschliche Erfahrung einen Zugang zur a-chronologischen Zeitlichkeit der Klangmaterie gibt. Anhand der Erfahrung des singulären Timbres einer Performance hat Lyotard einen solchen, wenn auch paradoxen, da das rezipierende Subjekt exzedierenden, Zugang in Aussicht gestellt. Dieser soll abschließend in Lyotards Rezeption der psychoanalytischen Konzeption der Nachträglichkeit genauer dargestellt werden.

3.4.4. Freud und die Zeit

Der Begriff der Nachträglichkeit ist zwar fester Bestandteil des Freud'schen Vokabulars, wurde von diesem aber nie konzeptuell definiert oder expliziert.⁴⁴¹ Diesen Mangel an konzeptueller Geschlossenheit nutzt Lyotard, um sich durch eine spezifische Re-Lektüre die psychoanalytische Nachträglichkeit als Modell einer a-chronischen Zeit anzueignen.

Bei Freud selbst wird der Reizschutz in einem psychophysiologischen, bzw. topischen Modell des Subjekts behandelt. Er führt diesen Begriff in *Jenseits des Lustprinzips* ein – jenem Text, an dem sich Lyotard bereits in seiner libido-theoretischen Phase mit Abstand am häufigsten orientiert – und arbeitet ihn etwa in der *Notiz über den „Wunderblock“* von 1925 als Teil seiner Theorie der „Funktion unseres seelischen Wahrnehmungsapparates“⁴⁴² aus. Der Reizschutz erscheint hierbei als materielle Übergangszone zwischen Körper und Umwelt, die wie eine Schutzhülle das Innere

⁴⁴⁰ Sehr kursorisch kann diese Nähe dahingehend beschrieben werden, dass die dunkle Materie zur physikalischen Materie steht, wie die Lyotard'sche Materie zum Material. Sie ist eine nicht wahrzunehmende und physikalisch undarstellbare Form von Materie. Man weiß von ihr nur indirekt, durch irritierende Effekte in mathematischen Modellen, etwa durch das Missverhältnis zwischen der viel zu hohen Rotationsgeschwindigkeit einiger äußerer Galaxiegürtel und der, dem Gravitationsgesetz entsprechend, viel zu niedrigen messbaren Massedichte der entsprechenden Systeme. Um dieses Missverhältnis auszugleichen wird eine zwar unsichtbare, aber dennoch wirksame, ‚dunkle‘ Art der Materie angenommen. Wie die transgressive Operation in Lyotards Frühwerk wird diese paradoxe Materie nur als störender Einbruch innerhalb eines Dispositivs, etwa das Scheitern astro-physikalischer Modellberechnung an tatsächlichen Messungen, sichtbar. Derzeit nimmt die Physik an, dass das Universum mehr aus dunkler Materie denn tatsächlicher Materie besteht.

⁴⁴¹ Vgl. Laplanche / Pontalis 1973, S. 313

⁴⁴² Freud 1992, S. 318

des Subjekts gegen zu intensitätsstarke Impulse aus der Außenwelt abschirmt.⁴⁴³ Der äußere Reizschutz ist Teil der Leiblichkeit des psychischen Subjekts, welches selbst jedoch, als „reizaufnehmende Oberfläche“⁴⁴⁴, eigentlich erst unterhalb dieser Membran als System Bewusstsein-Wahrnehmung lokalisiert wird.⁴⁴⁵ Dieses psychophysische Subjektmodell erlaubt es, die Möglichkeit eines unbewussten physischen Impulses anzunehmen, also eines Impulses, der zwar den systemischen Reizschutz überwindet, aber nicht zu einer bewussten Darstellung im Subjekt gelangt. Die Frage, wie man von diesem spekulativ angenommenen unbewussten Affekt je etwas wissen könne, beantwortet das psychoanalytische Modell mit dem Konzept der Nachträglichkeit. Plötzlich auftretende, nicht willentlich intendierte leibliche Reaktionen eines Subjekts wie Angstanfälle oder Phobien werden in der Analyse retrospektiv als verzögerte körperliche Abreaktion eines vergangenen und – da unbewusst geblieben – unbewältigten Schocks interpretiert. Das Ausgangsphänomen ist dabei ein körperlich empfundenes Gefühl der Bedrohung oder Beklemmung, wobei das Subjekt in der gegenwärtigen Situation keinerlei Grund für diese plötzliche Beunruhigung auszumachen vermag. Es steht vor dem Paradox eines Affekts ohne Schock, eines eindringlichen Bewusstseins, dass etwas geschehen ist, ohne angeben zu können, was dieses Geschehnis ist oder bedeutet. Dies charakterisiert für Lyotard die Struktur des Ereignisses, bei dem das quid, die Tatsache, dass etwas geschieht, vor dem quod, der Bedeutungsgebung, eintritt.⁴⁴⁶

In der Analyse wird das betroffene Subjekt dann dieses - seinerseits angsteinflößende - Ereignis einer grundlosen, bedrohlichen Affektion dadurch bannen, dass es eine retrospektive Kausalität erstellt, die gegenwärtige Krisis als die Wiederkehr eines in der Vergangenheit stattgefundenen, aber nicht verarbeiteten, eben unbewusst gebliebenen Traumas begreift. Wichtig dabei ist, dass die Psychoanalyse selbst betont, dass dieser ursprüngliche affektlose Schock, der vom Subjekt erfahren, aber nicht als Bedeutungsgehalt verstanden wurde, keine objektive Ursache ist, die seit ihrem Auftreten im Subjekt eingeschrieben war, von diesem aber nicht früher erkannt bzw. wahrgenommen wurde, sondern vollständig das Ergebnis einer aktiven rückwirkenden

⁴⁴³ Vgl. Freud 1999, S. 26 f.

⁴⁴⁴ Freud 1992, S. 316

⁴⁴⁵ Vgl. Laplace/Pontalis, S. 440 - 442; Vgl. Freud 1992, S. 316

⁴⁴⁶ Vgl. Lyotard 1988b, S. 23-26

Umarbeitung eines früheren Ereignisses durch das Subjekt selbst darstellt.⁴⁴⁷ Da also die kausalistische Konstruktion der Nachträglichkeit ohnehin nur in der therapeutischen Intention der Analyse begründet ist und Lyotard seinerseits an ihrem (geschichts-)philosophischen Potenzial interessiert ist, holt er diesen analytischen Kern kurzerhand aus, um die Nachträglichkeit als implizites Modell einer nicht-linearen, a-chronischen Zeitlichkeit des Ereignisses freizulegen, einer Idee von Zeit, „die nichts mit der gemein hat, die in einer Phänomenologie des Bewußtseins [...] thematisiert werden kann.“⁴⁴⁸

Erst die Rekonstruktion des Subjekts in der Analyse koppelt den erlebten Schock nachträglich an eine Ursache, führt die lineare, kausale Determinierung eines zeitlich späteren Erlebnisses (das Symptom) durch ein früheres (das Trauma) ein - paradoxerweise gerade durch die umgekehrte Operation, da der Schock des Symptoms ja als erstes erlebt, d.h. dem Subjekt bewusst wird und die historisierende Erklärung durch den Rückbezug auf ein vorgängiges Erlebnis erst danach erarbeitet wird. Und auch jenes, erst in der Analyse als ursprünglicheres produzierte Ereignis wird erst im Nachhinein, in der Analyse, bewusst und bedeutungsvoll. Die Hypothese der Nachträglichkeit besteht ja gerade darin, auch den ursprünglicheren Schock als reines Ereignis zu denken, als Affekt, der dem Subjekt nicht bewusst wurde, den es gar nicht verstehen konnte, da es psychisch auf diesen Schlag nicht vorbereitet war. Für die Psychoanalyse besteht dieses Unvermögen in einem entwicklungspsychologischen Defizit, einem Stadium kindlicher Un- oder Frühreife, so dass das Kind etwa am Übergriff der erwachsenen Sexualität vor der eigenen Pubertät nur das quod, nicht jedoch das quid wahrzunehmen vermag.⁴⁴⁹ Lyotard sieht darin jedoch mehr als einen defizitären Entwicklungsabschnitt, nämlich ein generelles "Unvermögen, ein Etwas darzustellen oder zu (ver)binden."⁴⁵⁰ Sowohl die Abreaktion im Angstanfall, der Affekt ohne Schock, als auch das später zu dessen Erklärung gemachte traumatisierende Erlebnis, der Schock ohne Affekt, sind für Lyotard Fälle von genuinen Ereignissen, von Präsenzen ohne Repräsentation, reine Erfahrungen des quid. Letztlich sind diese von der Psychoanalyse dokumentierten Phänomene für Lyotard Fälle der Erfahrung reiner Affektion. Die Abreaktion erschüttert das Subjekt durch die Erfahrung des Ergriffenwerdens in der verselbstständigten

⁴⁴⁷ Vgl. Lyotard 1988b, S. 21-26; Vgl. Laplanche / Pontalis 1973, S. 314 f.

⁴⁴⁸ Lyotard 1988b, S. 24

⁴⁴⁹ Vgl. Laplanche / Pontalis 1973, S. 315

⁴⁵⁰ Lyotard 1988b, S. 28

leiblichen Angstreaktion, für welche das Bewusstsein keinerlei Ursache oder Erklärung auszumachen imstande ist. Ebenso beweist die Idee des affektlosen Schocks die Möglichkeit eines unbewussten Eindringlings, der ungefragt, unerkannt und vom Bewusstsein unbehelligt in den Körper eintritt, ihn trotz und jenseits aller schützenden Mechanismen affiziert. Zwei subjektive Erfahrungen von Materie, von leiblichen Vorgängen, die der Synthesearbeit des Subjekts völlig entzogen bleiben und daher in einer nicht diachronen Zeitlichkeit jenseits aller Kategorisierungen verbleiben.

Diese Entgrenzung der Subjektivität, welche selbst die Sinnlichkeitsform Zeit destabilisiert und die Ordnung von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft egalisiert, motiviert schließlich die anamnetische Arbeit der Analyse und des Schreibens. Der Abgrund einer nicht diachronen Zeit, der durch das real nicht gegebene ‚erste Mal‘ des Schocks ohne Affekt aufreißt, wird durch die Konstitution einer Geschichte, durch die Auffädelung vereinzelter Ereignisse am roten Faden einer narrativen Organisation (Biographie, Entwicklungsgeschichte etc.) und in der Abfolge einer Kausalkette gebannt werden. Die beobachtete Abreaktion erscheint als die verspätete Aufarbeitung eines in einer bestimmten vergangenen Situation erfahrenen Traumas. Dies, so Lyotard, sei die „historische Entscheidung als solche.“⁴⁵¹ Sie bildet für ihn letztlich auch die eigentliche Funktion des Freud’schen Reizschutzes. Die bedrohliche Formlosigkeit des unbewussten Affekts, die Erschütterung des Subjekts durch den Skandal einer grundlosen Affektion soll im Projekt der Analyse, des Schreibens und der Geschichte gebannt, als sinnhaft restituiert werden. In ihnen „bleibt verborgen, was sie veranlaßt hat, und eben das ist ihre *raison d’être*“⁴⁵², so Lyotard doppeldeutig. Die Legitimation der Geschichte, etwa einer großen Erzählung, besteht darin, die Streuungen von Ereignissen in einer narrativen Chronologie zu bündeln und zu totalisieren, aber auch darin, zukünftige Ereignisse insofern zu verhindern, als sie automatisch in die bereits begonnene Geschichte als weitere Episoden, als Fortsetzungen, eingeschrieben werden, das quod bereits vorausgehört und damit die Verunsicherung des quid bestmöglich verhindert wird. Diesen Abschluss der Zeit in einem homogenen, linearen Narrativ kritisiert Lyotards Konzept der Postmoderne als Krise der großen Erzählungen. Genuine Ereignisse stellen dabei einerseits den Grund für die Destabilisierung der großen Erzählung dar,

⁴⁵¹ Lyotard 1988b, S. 27

⁴⁵² Lyotard 1988b, S. 27

sollen andererseits aber auch durch die Absage an eine totalitäre Geschichtsschreibung in größerer Zahl ermöglicht werden. Die Musik als Tonkunst wäre das Modell einer solchen, zum Ereignis hin offenen, Zeitlichkeit.

3.5. Die Differenz wahren: Post-Musik

„Was seit einem Jahrhundert in der Malerei oder in der Musik geschehen ist, antizipiert gewissermaßen die Postmoderne, die ich meine.“⁴⁵³

Die musikhistorische wie -theoretische Intervention des Lyotard'schen Spätwerks besteht darin, in die gängige dualistische Aufschlüsselung der Avantgardemusik durch eine Perspektivenverschiebung einzugreifen. Ob der Schulstreit nun an der Alternative Cage oder Boulez, Feldman oder Ferneyhough, oder schließlich François oder Grisey festgemacht wird, stets scheint sich eine ‚arme‘, indeterministische und eine ‚reiche‘, überdeterminierende Kompositionsströmung gegenüber zu stehen.⁴⁵⁴

Nun verschiebt Lyotard das Feld dieses Streits, indem er erstens darauf pocht, dass beide Ideale gleichermaßen emanzipatorische Projekte der Entfesselung des Klanges sind, deren gemeinsames Ziel darin bestehe, „das Ohr zum Hören zu bringen“⁴⁵⁵, und indem er zweitens daran erinnert, dass es nicht genügt, sich ausschließlich mit der physischen Produktion hörbarer Formen zu beschäftigen, etwa sich auf das Experiment mit den akustischen Möglichkeiten der Technik zu beschränken. Statt am Streit über die richtige Weise der Klangformung teilzunehmen, wie er es mit seiner Parteinahme für das ‚arme‘ Kompositionsideal im Frühwerk noch getan hat, differenziert er nun die Perspektive indem er eine von jeglicher Weise der Musikproduktion zu leistende reflexive Arbeit in den Mittelpunkt seines musikphilosophischen Interesses stellt. Über allen Debatten um die richtige formal-technische Ausführung der Klangformung gilt es, nicht die Sensibilisierung für den Ereignischarakter des Klanges, „die Anamnese des klanglichen Gefühls prinzipiell [...]“⁴⁵⁶ zu vergessen.

Für diese philosophische Arbeit in und mit der Musik aktiviert Lyotard den traditionsreichen Begriff der Tonkunst, den er mithilfe von Konzepten wie Geste, Timbre oder Klangmaterie zu seinem Entwurf des Klanglichen in der Postmoderne ausfaltet.

Wie im ersten Teil sollen diese zentralen musikphilosophischen Stränge der späten Texte Lyotards erneut in jene drei philosophischen Kontexte eingewoben werden, die bereits die erste

⁴⁵³ Lyotard / Daghini 1985, S. 38

⁴⁵⁴ Lyotard 1989a, S. 201 - 203; Klein 2014, S. 129-138

⁴⁵⁵ Lyotard 1989a, S. 203

⁴⁵⁶ Ebd.

Zusammenschau organisierten, um auch auf diese Weise Kontinuitäten wie Brüche schlaglichtartig zu beleuchten.

3.5.1. Zeit: Postmoderne und Singularität

Der Fokus auf das Ereignishafte und Singuläre in der Musik und damit in der subjektiven Erfahrung von Zeit, das Streben nach einer „Befreiung von den Synthesen, Formen, Entwicklungen, Intentionen und Retentionen, kurz: nach der Befreiung von der Wiederholung“⁴⁵⁷ stellt wohl im Kern die auffälligste und stärkste Konstante in Lyotards philosophischer Fassung der Musik dar. Vom Modell des reinen Funktionierens im Kralen, über die intentionslose Musik Cages oder die zeitlosen Kompositionen Feldmans zum Modell einer göttlichen oder atomaren Zeitlichkeit der Klangmaterie spannt sich ein Bogen, der nicht zuletzt auf eine Absatzbewegung von einem dezidiert als hegelianisch interpretierten Regelsystem, oder Dispositiv, zielt, dem vorgeworfen wird, singuläre Ereignisse systematisch zu verunmöglichen.

So erklärt Lyotard in seinem Spätwerk den Begriff der Auflösung zu einem konstitutiven Gestus der Musik, durch dessen Dekonstruktion sich wiederum die Tonkunst wesentlich definiert. Die Auflösung intendiere, analog zur Hegel'sche Konzeption des Resultats, die harmonisierende Aufhebung einer Spannung, und sei es bloß einer reinen Zeitspanne. Im Falle der sonoren Spannung meint Auflösung die Synthese einer Abfolge von Einzelklängen in einer harmonischen Totalität, dem Akkord. Was zunächst, als ziellose Abfolge von unterschiedlichen Geräuschen, durchaus problematisch empfunden werden kann, wird durch die Regeln der Harmonie, Melodik etc. zu einer Akkordeinheit abgeschlossen und damit Zeit selbst in diskrete Abschnitte eingeteilt und als syntaktische Abfolge dieser Abschnitte homogen organisiert. Im Akkord drückt sich gut die historische Entscheidung, wie sie Lyotard an Freuds Nachträglichkeit erläutert, aus. Jedes Klangereignis wird als Resultat eines vorhergehenden perspektiviert und dadurch einer gemeinsamen Geschichte der verstreuten Klangereignisse, einem Schicksal, eingeschrieben.⁴⁵⁸

Eine ausführliche Darstellung dieser dialektischen Konstruktion eines zusammenhängenden Geschichtsraums durch die wiederholte Produktion und Auflösung von Spannungen und

⁴⁵⁷ Lyotard 1989b, S. 188

⁴⁵⁸ Vgl. Lyotard 1989f., S. 56

Dissonanzen, um letztendlich den Abgrund transgressiver Einbrüche zu vergessen, stellt Lyotards Analyse der ‚musica ficta‘ im Frühwerk dar.

Schließlich steht auch die Kritik der großen Erzählung und die damit einhergehende Ausrufung der Postmoderne in einem dezidiert anti-dialektischen Kontext, der gegen die konzeptuelle „Beherrschung der Zeit“⁴⁵⁹ durch ihre Präformierung durch Meta-Narrative auf die Möglichkeit von Ereignissen, auf die Offenheit der Geschichte pocht. Diese Art der Zeiterfahrung sieht Lyotard in den Experimenten der künstlerischen Avantgarde bereits vorgeprägt, versucht diese doch „das Dagewesene nicht zu wiederholen“⁴⁶⁰, sich sowohl zu den tradierten Regelsystemen kritisch zu positionieren, wie auch innerhalb der produzierten Werke punktuelle Zeiten, Augenblicke, gegenüber einer einheitlich-totalisierenden Zeitlichkeit zu favorisieren. Zu favorisieren deshalb, da, wie gezeigt, das Regelsystem selbst, die Arbeit in und mit kognitiven wie ästhetischen Wiederholungen, der Horizont der Synthese und der bewussten Subjektivität, nicht dauerhaft zu verlassen ist. Daher betont Lyotard auch, dass Musik wie Tonkunst in demselben Regelsystem, nur unter verschiedenen Vorzeichen, arbeiten. Während die „Notwendigkeit der Resonanz und Konsonanz (im philosophischen Sinne, versteht sich)“ die Musik zu einer verstärkten „Entfaltung [...] des Synthesevermögens“, etwa einer zunehmenden Formalisierung, veranlasst, empfindet die Tonkunst dieselbe Notwendigkeit und dasselbe Vermögen gerade als „Unfähigkeit und Schmerz.“⁴⁶¹ Unfähigkeit, „sich auf den materiellen Augenblick zu beschränken“⁴⁶², sich in einer göttlichen Zeit zu bewegen und das Unwiederholbare, außerhalb der Verknüpfungen diskreter articuli, „in jedem klanglichen Atom“⁴⁶³ selbst zu hören.

3.5.2. Sein: Transzendenz und Immanenz

Was anhand des Frühwerks bereits angedeutet wurde, lässt sich in den zentralen Begriffen der späten Musikphilosophie Lyotards noch deutlicher nachvollziehen. Er versucht gewissermaßen auf des Messers Schneide, genau an der Kippe zwischen Transzendenz und Immanenz zu denken. Anstelle einer Entscheidung für einen der beiden Seinsmodi scheint die praktische

⁴⁵⁹ Lyotard / Daghini 1985, S. 51

⁴⁶⁰ Lyotard / Daghini 1985, S. 39

⁴⁶¹ Lyotard 1989b, S. 188

⁴⁶² Ebd.

⁴⁶³ Lyotard 1989b, S. 189

Aufrechterhaltung der Differenz Lyotards Einsatz zu sein.

Dieser Einsatz fügt sich als Frage nach den genuinen Kriterien von Musik nahtlos in Lyotards Projekt einer achtenswerten Postmoderne. Einerseits registriert er mit der Postmoderne den Zerfall der legitimierenden Meta-Instanzen, andererseits warnt er vor einer daraus resultierenden Beliebigkeit. Folglich definiert er die Tonkunst gegenüber dem Kulturobjekt Musik gerade durch ihre normative Autonomie von ökonomischen oder technologisch-historischen Kriterien. Darüber hinaus soll der pragmatische Charakter der Geste, eine Handlung, ein ‚act‘ des Kunstwerks zu sein, auch jeglicher semantischen oder hermeneutischen Heteronomie des Werks vorbauen. Auch diese, unter anderem gegen Adorno gerichtete Volte, war im Frühwerk bereits auffällig, wird aber erst in den in den Begriffen der Geste und der Klangmaterie ausgearbeitet. Das künstlerisch Relevante eines musikalischen Kunstwerks, seine Geste, verweist auf keinerlei Substrat jenseits des - hier und jetzt - vernehmbaren Klangmaterials.

Gleichzeitig zu dieser Abgrenzung der Tonkunst von transzendenten Regulationsinstanzen will Lyotard aber auch das Abdriften in eine völlig beliebige Klangimmanenz, das rein automatisch-physikalische Produzieren von Geräuschen, verhindern. Die Geste ist unter diesem Aspekt wieder eine höchst meta-physische Handlung, insofern sie radikal über das sinnlich Hörbare hinausweist, gerade nicht im manifesten Klangmaterial aufgeht, sondern dieses zur Spur der Klangmaterie werden lässt. Diese Klangmaterie ist keine zweite Instanz neben dem Werk, sondern lediglich ein anderer, ein verschiedener Modus desselben Werks. Oder besser: die virtuelle Präsenz aller ebenso möglichen alternativen Modi, da es paradoxerweise den Klang jenseits der konkret am Werk befindlichen Klangformierung, ja, den Klang ‚vor‘ jeder Formierung, die Klangmaterie, bezeichnet.

Die ‚Vor‘-gängigkeit dieser Materie steht paradoxerweise im Zeichen der Nachträglichkeit. Da sie keine transzendente, meta-physische Substanz jenseits des Regelsystems sein soll, fasst sie Lyotard als eine Offenheit, die innerhalb des Regelsystems selbst wiederkehrt. „‘Language’ has no exterior because it is not in space.“⁴⁶⁴ In einem späten Interview präzisiert Lyotard 1994, dass die Materie kein Außerhalb des Systems sei, sondern eine zeitliche Differenz innerhalb

⁴⁶⁴ Lyotard / Van Den Abbeele 1984, S. 17

desselben Systems.⁴⁶⁵ Sie liegt nicht jenseits des Regelsystems, sondern lauert im Abgrund zwischen zwei seiner Sätze, in der „nothingness which slips between one phrase and the one which will link up with it.“⁴⁶⁶ Und die Tonkunst versucht, in der Performance, durch eine spontane Handlung, eine Geste, diesen Abgrund aufzuwerfen, den das Timbre bewohnt. Das Timbre ist die zeitliche Differenz des Subjekts, da es seinen chronologisch geordneten Selbstbezug durchtrennt, da es gerade dort anwesend ist, wo das Subjekt, nur für Momente, noch nicht oder nicht mehr ist, wo es aufhört, aktiv Musik zu hören sondern völlig von der Klangnuance der Musikperformance ergriffen und eingenommen, exzediert wird. In diesem punktuellen Ereignis der Affektion ist das subjektive Synthetisierungsvermögen, die Möglichkeit zur aktiven Formierung der Perzeption, aufgehoben und das Subjekt damit einer nicht-diachronen ‚Vor‘-Zeit, einem atomaren oder göttlichen Zeitraum, überantwortet. Die praktische Erfahrung einer immanenten Transzendenz wäre in diesem Erlebnis eines Bruchs der chronologischen Zeit zu suchen.

An Kant wie Freud führt Lyotard aus, wie dieses abgründige Ereignis der sinnlichen Empfindung stets erst nachträglich erfasst, dabei gebunden und vergessen, den sinnstiftenden Rastern des Sinns und der Chronologie einverleibt wird. Das „vor‘ des *quod* ist zugleich auch ein ‚nach‘ des *quid*.“⁴⁶⁷ Die singuläre Differenz, der Abgrund zwischen zwei Phrasen, zwei Sätzen, kann nur im je nachfolgenden Satz retrospektiv eingeholt werden, weshalb die durch den Riss eintretende Klangmaterie stets nur als retrospektive Konstruktion, als begriffliche Wiederholung eines Klangmaterials, als bloß „gedachte Materie“⁴⁶⁸ einschreibbar wird. Die Geste der Tonkunst arbeitet daran, diese Auslöschung durch die Mittel der musikalischen Darstellung zu erinnern.

3.5.3. Erfahrung: Die Performativität des Klangs

Statt dem *quod* der großen Erzählung der Emanzipation setzt Lyotard das sinnliche *quid* des Gehorsams. Tonkunst ist daher der Name, den Lyotard jener Spielart der Musik gibt, welche

⁴⁶⁵ Lyotard / Beardsworth 1994, S. 121

⁴⁶⁶ Lyotard / Van Den Abbeele 1984, S. 17

⁴⁶⁷ Lyotard 1988b, S. 26

⁴⁶⁸ Lyotard 1989c, S. 164

nicht mehr primär den Klang, sondern vielmehr den Gehorsam zu entfesseln sucht, eine „Achtung des Gehorsams“⁴⁶⁹ intendiert.

Das Hören ist als Affektion, als passive Verpflichtung an das Gehörte gebunden. Diese „Geiselnahme des Gehörs durch das Jenseits des Körpers“⁴⁷⁰, die abgründige Autorität des Klangs, werde, führt Lyotard unter Berufung auf G. Scelsi aus, durch den Fokus der klassischen abendländischen Musik auf die Komposition einer Form, auf die sinnstiftende Rahmung des sonoren Ereignisses verdrängt und vergessen. In dieser Kritik der formalen Abstraktion der sonoren Materie durch das Dispositiv Musik kehrt, wie gezeigt, das repräsentations-kritische Hauptaugenmerk der libido-philosophischen Analyse des Frühwerks wieder. Lyotard war dabei insbesondere von Cage ausgegangen, um die Umkehrung der traditionellen Hierarchie (Form vor Klang) zu illustrieren, die er als entscheidende Zieländerung der gesamten neueren Kunst versteht und anhand der Musik im Spätwerk als ‚Empfangsarbeit‘, Hinwendung zur Affektion des Gehorsams beschreibt. Anstelle der Beherrschung durch Form, dem Versuch des Dispositivs, durch die Regeln der Harmonie, Melodie, Instrumentierung, Komposition etc., „mit dem Erklängen von Tönen zurechtzukommen“⁴⁷¹, bestehe die Aufgabe nun darin, „von dem ‚Stoff‘ abhängig zu werden, der in den ‚Daten‘ verborgen ist“⁴⁷², die Musik in Tonkunst übergehen zu lassen und alle verfügbaren Mittel zu gebrauchen, „um das Hören aus seiner gewohnten Bahn zu werfen“⁴⁷³, das Timbre der Klangmaterie zu vernehmen.

⁴⁶⁹ Lyotard 1989a, S. 204

⁴⁷⁰ Ebd.

⁴⁷¹ Lyotard 1989f, S. 55

⁴⁷² Lyotard 1989f, S. 47

⁴⁷³ Lyotard 1989f, S. 55

4. Zusammenfassung

Ausgehend von dem durch Lyotard selbst immer wieder hervorgehobenen Bruch zwischen seinen libido-philosophischen Frühschriften um 1970 und der erst ab Mitte der 1980er Jahre formulierten Philosophie des Widerstreits untersucht die vorliegende Arbeit Lyotards Schriften zur Musik zwischen 1971 und 1973 im Kontext der Begehrens- und jene zwischen 1986 und 1996 verfassten Texte im Zusammenhang mit Lyotards später Sprachphilosophie. Eine Gegenüberstellung beider Perspektiven leistet vor allem der zweite Teil der Arbeit, in welchem Kontraste wie Kontinuitäten mit dem Frühwerk aufgezeigt werden.

Die bis in die Mitte der 1970er Jahre reichende Begehrensphilosophie Lyotards resultiert aus einem in der Differenzphilosophie verwurzelten Widerstand gegen die strukturalistische Perspektive, durch die alles Sein als semiotische Struktur bestimmt wird. Mithilfe der Psychoanalyse, welche neben dem als Sekundärprozess oder Bewusstsein bezeichneten signifizierenden System noch einen Bereich undifferenzierter Primärenergie, das Unbewusste, postuliert, versucht Lyotard einen Rest oder Überschuss jenseits der symbolischen Struktur geltend zu machen. Gleichzeitig geht es ihm darum, das Verständnis der sprachlichen Struktur selbst zu verändern, es aus einem linguistischen Deutungsmonopol zu lösen, indem er sie als libidinösen Sekundärprozess versteht. Der Psychoanalyse entnimmt er die immanente Perspektive, dass dieser Sekundärprozess in oder mit einem undifferenzierten Primärstrom des Begehrens arbeitet. Die Struktur und ihr Rest, ein 'Dispositiv' und die 'Intensitäten', sind somit keine zwei getrennte Substanzen, sondern zwei Modi derselben Substanz und stehen in einem Verhältnis der Dissimulation: Das Dispositiv kanalisiert den Primärstrom, indem es Differenzierungen, Identitäten und Sinn einführt, während die Intensitäten, als 'transgressive Operationen', diese Schemata ständig wieder auflösen, unterwandern und verflüssigen.

Lyotards Analyse der Musik als Dispositiv untersucht dieses 1) als materiell-physische Eingrenzung eines spezifischen sinnlichen Feldes, der Akustik; 2) als leibliche Einrichtung bestimmter körperlicher Zusammenhänge, etwa in Verbindung mit der Bedienung von Musikinstrumenten; 3) als soziale Instituierung spezifischer Orte der Produktion wie Rezeption von Musik, welche bestimmte Zugangsmodalitäten und Partizipationsbedingungen aufweisen; 4) als formale Definition zulässiger Klangelemente, etwa den Noten in Halbtonschritten, sowie ihrer kompositorischen Verkettung zu bestimmten Werktypen, etwa einer Sonate. An diesen

Möglichkeitsbedingungen musikalischer Darstellungen betont Lyotard deren kontingenten Konstruktionscharakter, welcher vom Dispositiv selbst möglichst vergessen gemacht werden soll.

Anhand der jüngeren Geschichte der europäischen Kunstmusik konkretisiert Lyotard seine Analyse, indem er die klassisch-kontrapunktische, die modern-serielle und die informell post-serielle Musik als drei Formen der Dissimulation beschreibt.

Die Klassik, oder ‚musica ficta‘, stellt dabei die rigideste Inkarnation des Dispositivs Musik dar, insofern Dissimulation nur in Richtung der Struktur stattfindet, wodurch der Anschein entsteht, es gäbe kein Anderes des Dispositivs. Anhand der, als Freud'sches Fort-Da-Spiel gedeuteten, Dynamik Dissonanz-Konsonanz führt Lyotard aus, wie Alterität lediglich als inszenierte, als zwischenzeitliche Verunsicherung situiert wird, welche augenblicklich in der harmonischen Totalität re-integriert und versöhnt wird.

Mit der Moderne entsteht ein Bruch in dieser scheinbar abgeschlossenen Totalität der Musik, den etwa die Komponisten der Wiener Schule und Adorno ausführlich nachvollziehen. A-tonales Material beginnt die überlieferten Formvorlagen zu sprengen, nach und nach geraten alle traditionelle Vorstellungen von Musik ins Wanken. Dieser Krise begegnen die Modernen durch Desensibilisierung, d.h. durch die Instrumentalisierung der Musik als Erkenntnisvehikel der Gesellschaft und durch eine noch stärkere Formalisierung der Musik. Wie seine Analyse Schönbergs als Musiker des magischen Quadrats klar macht, kritisiert Lyotard diese neuerliche Abwendung vom sonoren Material und dessen Entfremdung in höchst abstrakten Kompositionstechniken wie der Dodekaphonie. Desweiteren moniert er den negativ-aporetischen Charakter der kritischen Neuen Musik, die zwar einerseits das Scheitern der ‚musica ficta‘ feststellt, aber, wie Lyotard etwa an Schönbergs Festhalten am musikalischen Gedanken betont, dennoch an der formierend-komponierenden Geste der Klassik festhalten will. Der entpuppte Schein muss durch eine umso größere Anstrengung fingiert werden, Lyotard spricht daher auch von der ‚musica fingens‘.

Erst mit der ‚musica figura‘, der informellen Musik etwa eines John Cage, sieht Lyotard ein Projekt der umgekehrten Dissimulation, der entschiedenen Verflüssigung der dispositiven Strukturen zugunsten der Klangintensitäten. Die Komponisten der New-York-School erklären jegliches Geräusch als bereits musikalisch, fordern ein Sein-lassen der akustischen Phänomene

und entwickeln in-determinierende Notationsstile. Lyotard führt diese Entgrenzung, nicht zuletzt durch eine Kritik John Cages, weiter, hin zu einer umfassenden De-Subjektivierung zugunsten einer allgemeinen libidinösen Energietransformation.

Die libido-philosophische Anwaltschaft der Differenz gegen eine zu einseitige strukturalistische Dissimulation führt bisweilen zu einer absoluten Vermeidung jeglicher dispositiver Struktur, um zu einer chaotischen Quasi-Natur der unbewussten Primärprozesse zurückzukehren. Ab Mitte der 1970er Jahre gibt Lyotard diese Form der Begehrensphilosophie auf, seine differenz-philosophische Perspektive, normierende Strukturen mit einem nicht integrierbaren Überschuss zu kontrastieren, behält er jedoch bei. So suchen seine Spätschriften eine differenzierte Art des Erinnerns der Differenz innerhalb von Einschreibungssystemen, worin auch die Idee der Dissimulation, einer immanenten Alterität, fortgeführt wird.

Lyotard nennt diese Analogie zu den transgressiven Operationen im Frühwerk nun die ‚Geste‘ eines Werkes. Mit diesem Begriff reagiert Lyotard auf eine, aus der Kritik der Moderne und die technologischen Möglichkeiten der Postmoderne resultierende, ästhetische Grundlagenkrise der Musik, um ihrer Heteronomie durch rein technische oder ökonomische Normen ein genuin künstlerisches Kriterium entgegen zu stellen. Die Geste eines Kunstwerks besteht darin, über seine vernehmbare klangliche Form hinaus zu weisen, das Paradox eine unhörbaren Klangs in den Raum zu stellen. Solange die technische und kompositorische Arbeit am Klang nur die Möglichkeiten der Formung von Klängen auslotet, bleibt sie Musik und Kulturobjekt. Sobald sie jedoch mit diesen Mitteln das Auftreten der Geste provozieren will, wird die Musik zur Tonkunst, zum Kunstwerk, zur musikalischen Écriture, welche das Undarstellbare darzustellen versucht.

Als Proponent der Tonkunst hat Lyotard den Befund einer Postmoderne, als Ende der großen Erzählungen, auch in seine Musikphilosophie übernommen, da der a-historische Charakter der Geste eine emanzipatorische Fortschrittserzählung der Musikgeschichte verhindert und Lyotards Perspektive sich über die je avanciertesten zeitgenössischen Avantgardekomponisten hinaus erweitert und für Musiken anderer Epochen und Kulturkreise empfänglicher wird. Lyotards Vision einer postmodernen Zeitlichkeit konkretisiert sich weiter in dem, was die Geste erfahrbar macht, dem Timbre oder der Klangnuance. Sie durchbrechen, als singuläres Ergriffenwerden durch die unvergleichliche Materialität des Klangs, den kontinuierlichen

Zeithorizont der subjektiven Wahrnehmung. Das Timbre einer Performance ist nicht wiederholbar, nur hier und jetzt erfahrbar und bedroht damit die synthetisierende Souveränität des Subjekts. Unter der ‚Attacke‘ des Klangs erfährt das leibliche Subjekt seine Empfindungsfähigkeit und damit seine Ausgesetztheit und Abhängigkeit von einer vorgängigen Uneinholbarkeit in den Einflussbereich der Bestimmung und Formung durch das Individuum. Die Bewusstwerdung dieser abgründigen Affektion ist eine der wichtigsten Wirkungen der Geste. Sie weist auf eine den subjektiv-perzeptiven Präfigurationen des vernommenen Klangs vorausgehende und in diesem Sinn absolut unhörbare Klangmaterie.

Die Tonkunst der Geste, des Timbres und der Klangmaterie wäre eine Musik ‚vor‘ der Musik. Die Darstellung einer unwiederholbaren Sonorität in den konstitutiv wiederholbaren Formen der Musik, eine Einschreibung dessen, was Überschuss oder Rest jeglicher Regelsysteme sein soll. Wie soll diese Vor-gängigkeit als Differenz gedacht werden, ohne sie als metaphysische Musik außerhalb der menschlichen Musik zu deuten, ohne ihr durch eine Repräsentation als anderswo verortbare Quasi-Struktur bereits alle Alterität abzusprechen?

Lyotard versucht diese paradoxe Situation im Kontext der Tradition einer ‚anderen Metaphysik‘ zu bearbeiten, einer alternativen Tradition zur dominierenden Subjektphilosophie, welche sich, so Lyotard, gerade der Suche eine Spur verschreibe, die nicht eingeschrieben werden kann, sondern ihrerseits jedes Einschreibemedium dissimulieren würde. Er bespricht dabei die poetische Analogie der Flamme sowie die philosophischen Modelle der vorgängigen Materie der Empfindung in der Transzendentalphilosophie bei Kant, einer göttlichen wie atomaren Zeitlichkeit in der Monadologie bei Leibniz und der chronologischen Nachträglichkeit in der Metapsychologie bei Freud, um seine Idee einer unhörbaren Klangmaterie zu präzisieren. Die Alterität dieser Materie wird dabei vornehmlich zeitlich gedacht, als temporäre Differenz innerhalb eines Regelsystems, bzw. als ereignishafter Bruch in der kohärenten Konstruktion einer chronologischen Organisation.

An der kritischen Transzendentalphilosophie Kants interessiert Lyotard das Konzept einer Materie der Empfindung, wobei er diese zunächst in ihrer subjektphilosophischen Dimension als Affektion, als reine Mannigfaltigkeit ‚vor‘ der Formatierung durch den Schematismus beleuchtet, und darauf dieses Verhältnis temporalisiert und einen Widerstreit feststellt, in dem die Aktivität der transzendentalen Subjektivität den vorgängigen Anspruch der Materie vergisst

und das Erfahrungsobjekt als nachträgliches konstruiert. In diesem Zusammenhang kehrt auch die Repräsentationskritik der Frühphase wieder. Lyotard macht die in der Darstellung ausgelöschte Erfahrung des Ereignisses, des Anspruchs, der Präsentation stark.

Dient die Kant'sche Subjektphilosophie zur Situierung eines Außens der synthetisierenden Subjekttätigkeit, so versucht Lyotard anhand der Leibniz'schen Monadologie nachzuvollziehen, wie eine a-chronologische Zeitlichkeit dieser singulären, wiederholungsfreien Mannigfaltigkeit vorstellbar wäre. Er beschreibt zwei extreme Monadentypen, eine völlig nackte und eine überreiche, wobei die erste zu jeder Minimalsynthese unfähig bleibt und jedes klangliche Atom in seiner Eigenschwingung wahrnehmen könnte, während die zweite, als göttliche Supersynthese, alle je passierten und möglichen Klänge in einem hochkomprimierten akustischen Standbild vergegenwärtigt. Diese beiden Szenarien wären eine Annäherung an einen Klang ‚vor‘ aller Musik und eine Zeitlichkeit ‚vor‘ der Chronologie eines subjektiven Bewusstseins.

Schließlich erdet die Darstellung von Lyotards Interpretation der Nachträglichkeit Freuds diese beiden kosmischen Modelle. Indem er die Nachträglichkeit der Analyse, die retrospektive narrative Verkettung eines unbewussten Traumas mit einer unerklärlichen körperlichen Abreaktion dekonstruiert, erhält Lyotard mit dem Schock ohne Affekt und dem Affekt ohne Schock zwei Beispiele für die Affektion des Subjekts und zwei Ereignisse, die der subjektiven Erfahrung zwar zugänglich, aber nur in ihrer a-chronologischen Zeitlichkeit, als Disruption des biographischen Narrativs spürbar sind und nicht in die Bedeutungsstruktur einer Geschichte assimiliert werden können.

An dieser metapsychologischen Analyse kann gezeigt werden, wie stark einerseits die prominente anti-dialektische Ausrichtung der musik-historischen Analyse des Frühwerks im Spätwerk wiederkehrt und wie sehr andererseits darin der geschichtsphilosophische Befund der Postmoderne, der Krise der großen Erzählungen, schlagend wird. Diese Verbindung soll einerseits klar machen, dass Lyotards Konzept einer post-modernen Zeitlichkeit, als Kritik einer dialektischen Konstruktion der Geschichte, bereits in den frühen, gut zehn Jahre vor der Konzeptualisierung der Postmoderne verfassten Schriften zur Musik präsent war und auch in seinen späten Musikanalysen konsequent weiter expliziert wird. Gleichzeitig soll die subjekt-

philosophische Bedeutung der Lyotard'schen Musikschriften deutlich geworden sein, die weniger eine Ästhetik des Erhabenen als eine, der Inhumanität des Klangs in seiner a-chronischen Zeitlichkeit verpflichteten Subjektphilosophie der Anästhetik bilden. Und schließlich soll dieser anästhetische Charakter den paradoxen Zugang der Lyotard'schen Philosophie zur Musik verdeutlichen, welcher sich durch die vernehmbare Form hindurch gerade auf einen sonoren Rest des Klingenden bezieht, auf einen Klang 'vor' der Musik, oder, im Sinne der an Kant wie Freud umrissenen Nachträglichkeit, auf eine Post-Musik.

Die Vorstellung einer solchen Post-Musik der klanglichen Intensität, des ereignishaften Timbres und der Écriture der Klangmaterie zieht sich als roter Faden durch alle musikbezogenen Schriften Lyotards. Über den großen Bruch mit der Libidophilosophie und die kleineren musikästhetischen Revisionen hinweg, bleibt Lyotards Suche nach einer anamnetischen Musik der akustischen Alterität erhalten. In der Frühphase besteht dieses post in der haltlosen Kritik des Dispositivs Musik, der radikalen Entgrenzung der Instituierung des Musikalischen, selbst noch über die Subjektgrenzen hinweg, zu einer Aktivierung der Primärprozesse und der freien Metamorphose der Libidoenergie. In der Spätphase ist es die Musik als Tonkunst, in ihrem postmodernen Zustand philosophisch geworden, als Durcharbeitung ihrer Voraussetzungen und Grundlagen, als klangliche Suche nach der Spur des Vorklanglichen, des Überklanglichen.

5. Literaturverzeichnis

5.1. Primärliteratur

- Lyotard, Jean-François (1978a): Adorno come diavolo. – in: ders.: *Intensitäten*. Merve Verlag, Berlin.
- Lyotard, Jean-François (1978b): Bemerkungen über die Wiederkehr und das Kapital. – in: ders.: *Intensitäten*. Merve Verlag, Berlin.
- Lyotard, Jean-François (1978c): Energieteufel Kapitalismus. – in: ders.: *Intensitäten*. Merve Verlag, Berlin.
- Lyotard, Jean-François (1978d): Über eine Figur des Diskurses. – in: ders.: *Intensitäten*. Merve Verlag, Berlin.
- Lyotard, Jean-François (1979a): Apathie in der Theorie. – in: ders.: *Apathie in der Theorie*. Merve Verlag, Berlin.
- Lyotard, Jean-François (1979b): Heidnische Unterweisungen. – in: ders.: *Apathie in der Theorie*. Merve Verlag, Berlin.
- Lyotard, Jean-François (1982a): Mehrfache Stille/Vielfaches Schweigen. – in: ders.: *Essays zu einer affirmativen Ästhetik*. Merve Verlag, Berlin.
- Lyotard, Jean-François (1982b): Vorwort. – in: ders.: *Essays zu einer affirmativen Ästhetik*. Merve Verlag, Berlin.
- Lyotard, Jean-François und Georges Van Den Abbeele (1984): Interview: Jean-François Lyotard. – in: *Diacritics*, Vol. 14, Nr. 3.
- Lyotard, Jean-François und Bernard Blistène (1985): Kunst heute? Gespräch zwischen J.-F. Lyotard und Bernard Blistène. – in: Lyotard, Jean-François, Jacques Derrida, François Burkhardt; Giario Daghini, Bernard Blistène und Thomas Chapus: *Immaterialität und Postmoderne*. Merve Verlag, Berlin.
- Lyotard, Jean François und Giario Daghini (1985): Sprache, Zeit, Arbeit. Gespräch zwischen J.-F. Lyotard und Giario Daghini. – in: Lyotard, Jean-François, Jacques Derrida, François Burkhardt; Giario Daghini, Bernard Blistène und Thomas Chapus: *Immaterialität und Postmoderne*. Merve Verlag, Berlin.
- Lyotard, Jean-François (1986a): Malerei und Philosophie im Zeitalter ihres Experimentierens. – in: ders.: *Malerei und Philosophie im Zeitalter ihres Experimentierens*. Merve Verlag, Berlin.
- Lyotard, Jean-François (1986b): Regeln und Paradoxa. – in: ders.: *Malerei und Philosophie im Zeitalter ihres Experimentierens*. Merve Verlag, Berlin, 1986.
- Lyotard, Jean-François (1987a): *Der Widerstreit*. Wilhelm Fink Verlag, München.

- Lyotard, Jean-François (1987b): Beantwortung der Frage: Was ist postmodern? – in: ders.: *Postmoderne für Kinder. Briefe aus den Jahren 1982-1985*. Passagen Verlag, Wien.
- Lyotard, Jean-François (1988a): *Der Enthusiasmus. Kants Kritik der Geschichte*. Passagen Verlag, Wien.
- Lyotard, Jean-François (1988b): *Heidegger und "die Juden."* Passagen Verlag, Wien.
- Lyotard, Jean-François (1989a): Der Gehorsam. – in: ders.: *Das Inhumane. Plaudereien über die Zeit*. Passagen Verlag, Wien.
- Lyotard, Jean-François (1989b): Gott und die Marionette. – in: ders.: *Das Inhumane. Plaudereien über die Zeit*. Passagen Verlag, Wien.
- Lyotard, Jean-François (1989c): Nach dem Erhabenen, Zustand der Ästhetik. – in: ders.: *Das Inhumane. Plaudereien über die Zeit*. Passagen Verlag, Wien, 1989.
- Lyotard, Jean-François (1989d): So etwas wie: 'Kommunikation'... ohne Kommunikation. – in: ders.: *Das Inhumane. Plaudereien über die Zeit*. Passagen Verlag, Wien.
- Lyotard, Jean-François (1989e): Vorwort. Vom Humanen. – in: ders.: *Das Inhumane. Plaudereien über die Zeit*. Passagen Verlag, Wien.
- Lyotard, Jean-François (1989f): *Streifzüge. Gesetz, Form, Ereignis*. Passagen Verlag, Wien.
- Lyotard, Jean-François und Dominique Avron (1993): "A Few Words to Sing": Sequenza III. – in: Lyotard, Jean-François und Harvey, Robert und Roberts, Mark S. [Hrsg.]: *Toward the Postmodern*. Humanities Press International Inc., New Jersey & London.
- Lyotard, Jean-François (1994): Vor dem Gesetz, nach dem Gesetz. – in: Weber, Elisabeth [Hrsg.]: *Jüdisches Denken in Frankreich. Gespräche mit Pierre Vidal-Naquet, Jaques Derrida, Rita Thalmann; Emmanuel Lévinas, Léon Poliakov, Jean-François Lyotard, Luc Rosenzweig*. Jüdischer Verlag im Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main.
- Lyotard, Jean-François und Richard Beardsworth (1994): Nietzsche and the Inhuman. – in: *Journal for Nietzsche Studies, Vol. 7. Frühjahr 1994*. Penn State University Press,.
- Lyotard, Jean-François (1998): Musik, stumm. – in: Lyotard, Jean-François und Engelmann, Peter [Hrsg.]: *Postmoderne Moralitäten*. Passagen Verlag, Wien.
- Lyotard, Jean-François, Patrick Baum und Günther Seubold (2004): *Die Logik, die wir brauchen. Nietzsche und die Sophisten*. DenkMal Verlag, Bonn.
- Lyotard, Jean-François und Jean-Loup Thébaud (2008): *Just Gaming*. Sechste Auflage. University of Minnesota Press, Minneapolis.
- Lyotard, Jean-François (2009): Music and Postmodernity. – in: *New Formations, Vol. 66 ('Postmodernism, Music and Cultural Theory')*. London.

5.2. Sekundärliteratur

- Adorno, Theodor W. (2011): Musik und Neue Musik. – in: Von Ammon, Frieder und Elisabeth Böhm: *Texte zur Musikästhetik*. Philipp Reclam jun. Verlag, Stuttgart.
- Adorno, Theodor W. (2010): Kriterien. Aus der Einleitung eines Kranichsteiner Vortragszyklus. – in: Nonnenmann, Rainer [Hrsg.]: *Mit Nachdruck. Texte der Darmstädter Ferienkurse für Neue Musik*. Schott Music, Mainz.
- Bacht, Nikolaus (2003): Jean-François Lyotard's Adaptation of John Cage's Aesthetics. – in: *Perspectives of New Music, Vol. 41, Nr. 2, Sommer 2003*.
- Bennett, David (2009): Lyotard, Post-Politics and Riotous Music. – in: *New Formations, Nr. 66 ('Postmodernism, Music and Cultural Theory')*. London.
- Bennington, Geoffrey (1988): *Lyotard. Writing the event*. Manchester University Press.
- Bennington, Geoffrey (2006): Lyotard: from discourse and figure to experimentation and event. – in: Taylor, Victor E. und Gregg Lambert [Hrsg.]: *Jean-François Lyotard. Critical evaluations in cultural theory. Volume 1. Aesthetics*. Routledge, New York.
- Best, Steven und Douglas Kellner [Hrsg.] (1991): *Postmodern Theory. Critical Interrogations*. The Guilford Press, New York.
- Böhler, Arno [2011]: Das Timbre des Denkens. Was heißt uns hören, wenn wir denken? – in: Haselböck, Lukas [Hrsg.]: *Klangperspektiven*. Wolke Verlag, Hofheim.
- Bowie, Andrew (2007): Was heißt 'Philosophie der Musik'? – in: Tadday, Ulrich: *Musikphilosophie. Musik-Konzepte Neue Folge*. Sonderband. edition text+kritik.
- Cage, John (1969): *A Year from Monday. New Lectures and Writings*. Wesleyan University Press, Middletown.
- Cage, John (1995a): *For the Birds*. Marion Boyards Publishers, London.
- Cage, John (1995b): Gedanken eines progressiven Musikers über die beschädigte Gesellschaft. – in: Metzger, Heinz-Klaus und Rainer Riehn [Hrsg.]: *John Cage. Musik-Konzepte. Sonderband. Band 1*. Zweite, veränderte Auflage, edition text+kritik, München.
- Cage, John (1995c): *Silence*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M..
- Cage, John (2001): The Future of Music - Credo. – in: Von Ammon, Frieder und Elisabeth Böhm: *Texte zur Musikästhetik*. Philipp Reclam jun. Verlag, Stuttgart.
- Cage, John (2010): Zur Geschichte der experimentellen Musik in den Vereinigten Staaten. – in: Nonnenmann, Rainer [Hrsg.] (2010): *Mit Nachdruck. Texte der Darmstädter Ferienkurse für Neue Musik*. Schott Music, Mainz.
- Cage, John und Thomas Wulffen (2012): *Rose To The Occasion*. Verlag für Moderne Kunst, Kunsthalle Marcel Duchamp, Nr. 8, Nürnberg.

- Carroll, David (2006): The aesthetic and the political: Lyotard. – in: Taylor, Victor E. und Gregg Lambert [Hrsg.]: *Jean-François Lyotard. Critical evaluations in cultural theory. Volume 1. Aesthetics*. Routledge, New York.
- Castelli, Enrico Gattinara (1990): Die Offenheit des Erhabenen in Kunst, Philosophie und Wissenschaft. – in: Reese-Schäfer, Walter und Bernhard H. F. Taurek [Hrsg.]: *Jean-François Lyotard*. Zweite Auflage, Junghans Verlag, Cuxhaven.
- Cavallotti, Pietro (2006): *Differenzen. Poststrukturalistische Aspekte in der Musik der 1980er Jahre am Beispiel von Helmut Lachenmann, Brian Ferneyhough und Gérard Grisey*. *Sonus Schriften zur Musik. Band 8*. Ulrich Schmitt Verlag, Edition Argus, Schliengen.
- Dahlhaus, Carl (1978): *Die Idee der absoluten Musik*. Bärenreiter-Verlag, Kassel.
- Danuser, Hermann (1991): Rationalität und Zufall – John Cage und experimentelle Musik in Europa. – in: Pries, Christine und Wolfgang Welsch [Hrsg.]: *Ästhetik im Widerstreit. Interventionen zum Werk von Jean-François Lyotard*. Acta humaniora VCH, Weinheim.
- Danuser, Hermann (1993): Die Postmodernität des John Cage. Der experimentelle Künstler in der Sicht Jean-François Lyotards. – in: Kolleritsch, Otto [Hrsg.]: *Wiederaneignung und Neubestimmung. Der Fall 'Postmoderne' in der Musik. Studien zur Wertungsforschung. Band 26*. Universal Edition, Wien, Graz.
- Danuser, Hermann (1996): *Die Musik des 20. Jahrhunderts. Neues Handbuch der Musikwissenschaft Band 7. Sonderausgabe*. Laaber Verlag, Laaber.
- Deleuze, Gilles & Guattari, Felix (1992): *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie*. Merve Verlag, Berlin.
- Feldman, Morton (2000a): The Anxiety of Art. – in: Friedman, B. H. [Hrsg.]: *Give My Regards to Eighth Street. Collected Writings of Morton Feldman*. Exact Change, Cambridge.
- Feldman, Morton (2000b): Predeterminate/Indeterminate. – in: Friedman, B. H. [Hrsg.]: *Give My Regards to Eighth Street. Collected Writings of Morton Feldman*. Exact Change, Cambridge.
- Feldman, Morton (2000c): Between Categories. – in: Friedman, B. H. [Hrsg.]: *Give My Regards to Eighth Street. Collected Writings of Morton Feldman*. Exact Change, Cambridge.
- François, Jean-Charles (2004): Writing Without Representation, and Unreadable Notation. – in: Robbins, Derek [Hrsg.]: *Sage Masters of Modern Social Thought. Jean-François Lyotard. Volume 1*. SAGE Publications, London.
- Freud, Sigmund (1992): Notiz über den "Wunderblock." – in: ders.: *Das Ich und Das Es. Metapsychologische Schriften*. Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt a. M., 1992.
- Freud, Sigmund (1994): Abriss der Psychoanalyse. – in: ders.: *Abriss der Psychoanalyse. Einführende Darstellungen*. Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main.
- Freud, Sigmund (1999): Jenseits des Lustprinzips. – in: ders.: *Gesammelte Werke, Band XIII*. Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main.

- Gabler, Andrea (2009): *Antizipierte Autonomie. Zur Theorie und Praxis der Gruppe 'Socialisme ou Barbarie' (1949-1967)*. Offizin Verlag, Hannover.
- Götte, Ulli (2000): *Minimal Music. Geschichte – Ästhetik – Umfeld*. Florian Noetzel GmbH, Verlag der Heinrichshofen-Bücher, Wilhelmshaven.
- Heßler, Hans-Joachim (2001): *Philosophie der postmodernen Musik: Jean-François Lyotard*. NonEM-Verlag, Dortmund.
- Josek, Suzanne (1998): *The New York School: Earle Brown, John Cage, Morton Feldman, Christian Wolff*. Pfau Verlag, Saarbrücken.
- Kant, Immanuel (1966): *Kritik der reinen Vernunft*. Philipp Reclam jun. Verlag, Stuttgart.
- Klein, Richard (2014): *Musikphilosophie zur Einführung*. Junius Verlag, Hamburg.
- Kogler, Susanne (2014): *Adorno versus Lyotard. Moderne und postmoderne Ästhetik*. Verlag Karl Alber, Freiburg/München.
- Lacan, Jacques (1978): *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*. Olten/Freiburg i. Breisgau.
- Laplanche, Jean und Jean-Bertrand Pontalis (1973): *Das Vokabular der Psychoanalyse*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main.
- Lechte, John (1994): *Fifty Key Contemporary Thinkers*. Routledge, London & New York.
- Lévy, Bernard-Henry (1978): Ein Barbar spricht vom Sozialismus. Ein Interview mit J.-F. Lyotard. – in: Lyotard, Jean-François: *Intensitäten*. Merve Verlag, Berlin.
- Mertens, Wim (1983): *American Minimal Music. La Monte Young. Terry Riley. Steve Reich. Philip Glass*. Kahn & Averill, London; Alexander Broude Inc., New York.
- Metzger, Heinz-Klaus (1995): John Cage oder Die freigelassene Musik. – in: Metzger, Heinz-Klaus und Rainer Riehn [Hrsg.]: *John Cage. Musik-Konzepte. Sonderband. Band 1*. Zweite, veränderte Auflage, edition text+kritik, München.
- Nancy, Jean-Luc (2010): *Zum Gehör*. Diaphanes, Zürich.
- Nonnenmann, Rainer [Hrsg.] (2010): *Mit Nachdruck. Texte der Darmstädter Ferienkurse für Neue Musik*. Schott Music, Mainz.
- Reese-Schäfer, Walter (1989): *Lyotard zur Einführung*. Zweite, erweiterte Auflage, Junius Verlag, Hamburg.
- Pousseur, Henry (2010): Theorie und Praxis in der neuesten Musik. – in: Nonnenmann, Rainer [Hrsg.]: *Mit Nachdruck. Texte der Darmstädter Ferienkurse für Neue Musik*. Schott Music, Mainz.
- Schönberg, Arnold (2011): Neue Musik, veraltete Musik, Stil und Gedanke – in: Von Ammon, Frieder und Elisabeth Böhm: *Texte zur Musikästhetik*. Philipp Reclam jun. Verlag, Stuttgart.

Sim, Stuart (2011): *The Lyotard Dictionary*. Edinburgh University Press.

Stockhausen, Karlheinz (1963a): Zur Situation des Metiers (Klangkomposition). – Stockhausen, Karlheinz und Dieter Schnebel [Hrsg.]: *Karlheinz Stockhausen. Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik. Band 1. Aufsätze 1952-1962 zur Theorie des Komponierens*. Verlag M. DuMont Schauberg, Köln, 1963.

Stockhausen, Karlheinz (1963b): Musik im Raum. – Stockhausen, Karlheinz und Dieter Schnebel [Hrsg.]: *Karlheinz Stockhausen. Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik. Band 1. Aufsätze 1952-1962 zur Theorie des Komponierens*. Verlag M. DuMont Schauberg, Köln, 1963.

Stockhausen, Karlheinz (1963c): Elektronische und instrumentale Musik. – in: Stockhausen, Karlheinz und Dieter Schnebel [Hrsg.]: *Karlheinz Stockhausen. Texte zu eigenen Werken, zur Kunst Anderer. Aktuelles. Band 2. Aufsätze 1952-1962 zur musikalischen Praxis*. Verlag M. DuMont Schauberg, Köln.

Thébaud, Jean-Loup (2011): Vorwort. – in: Lyotard, Jean-François und Jean-Loup Thébaud: *Politik des Urteils*. Diaphanes Verlag, Zürich.

Welsch, Wolfgang (1991): Ästhetik und Anästhetik. – in: Pries, Christine und Wolfgang Welsch [Hrsg.]: *Ästhetik im Widerstreit. Interventionen zum Werk von Jean-François Lyotard*. Acta humaniora VCH, Weinheim.

Williams, James (2000): *Lyotard and the Political*. Routledge, London.

Von Ammon, Frieder und Elisabeth Böhm (2011): *Texte zur Musikästhetik*. Philipp Reclam jun. Verlag, Stuttgart.

6. Anhang

6.1. Abstract

Gegenstand der Arbeit sind sämtliche Schriften Lyotards zur Musik. Die Analyse folgt der von Lyotard selbst vorgenommenen und in der Rezeption weitgehend übernommenen Einteilung seines Gesamtwerks in eine frühe, vitalistische Libidophilosophie und eine späte Philosophie des Widerstreits. Es wird gezeigt, dass Lyotards einflussreiches Konzept der Postmoderne sowohl in seinen frühen Schriften zur Musik fundamentale Voraussetzungen findet, freilich *avant la lettre*, als auch in welcher Weise die Auseinandersetzung mit der Musik als Ereignis und Erfahrung zur Bestimmung des Begriffs der Postmoderne in Lyotards jüngeren Schriften konstitutiv ist. Im Früh- wie im Spätwerk erkundet Lyotard den singulären Ereignis- und Affektionscharakter von Musik, woraus sich wichtige Implikationen für seine Subjektphilosophie wie für seine Ästhetik ergeben. Die dezentralisierende Wirkung der Musik auf die traditionelle, bewusstseinsphilosophische Subjektform gibt einen zentralen Ausgangspunkt für Lyotards kritischen Beitrag zur Subjektphilosophie ab. Darüberhinaus legt die Analyse der musikphilosophischen Schriften eine aufschlussreiche Verschiebung in Bezug auf den Stellenwert des Erhabenen für die Interpretation der Lyotard'schen Ästhetik nahe. Titelgebend ist die herausgearbeitete, den erwähnten Bruch innerhalb seines Œuvres überbrückende, Konstante der musikphilosophischen Perspektive Lyotards, die sich einerseits als Suche des Unbewussten der Musik, des Undarstellbaren des Klangs und andererseits als Erkundung der das Subjekt exzedierenden, anästhetischen Wirkungen des Klanglichen zusammenfassen lässt.