Zeitschrift: Colloquium Helveticum : cahiers suisses de littérature générale et comparée = Schweizer Hefte für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft = quaderni svizzeri di letteratura generale e comparata

Herausgeber: Association suisse de littérature générale et comparée

Band: - (2010)

Heft: 41: Autoritäre Moderne = Autorité et modernité = Authority and modernity

Artikel: Autorität und Autor, Kanon und kontrapunktische Polyphonie in der Moderne : Literaturtheorie in musikalischer Verschärfung

Autor: Previši, Boris

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-1006367

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 12.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Boris Previšić

Autorität und Autor, Kanon und kontrapunktische Polyphonie in der Moderne *

Literaturtheorie in musikalischer Verschärfung

1. Autorität und Autor in der Moderne

Nicht nur Autorität und Moderne scheinen sich aus literaturtheoretischer Perspektive zu widersprechen, wenn man von einem literarischen Modus ausgeht, der nicht mehr 'zentripetal' das grosse Narrativ, das grosse Epos ausbreitet, sondern sich 'zentrifugal' in der Vielschichtigkeit und Mehrstimmigkeit ergeht;[1] ebenso prekär ist es aus diskursanalytischer Perspektive um die Begriffskombination von Autor und Autorität in der Moderne bestellt. Im Zuge von Barthes' radikaler Absage an die Autorintention[2] und Foucaults fast gleichzeitiger Abmilderung in der Beschränkung auf die Autorfunktion[3] hat sich zumindest der literaturtheoretische Diskurs von der Autorität des Autors verabschiedet. Der Autor verfüge nicht mehr "als Subjekt" über eine Aussage, "dessen Intention und Inhalt zu untersuchen wären, sondern [lediglich] als 'Aussagesubjekt', das erst durch bestimmte, historisch rekonstruierbare, konkrete Praktiken als 'Subjekt' konstituiert wird". Autorität kommt dem Text nicht "von 'innen'" über den Autor zu, sondern über "Machtbeziehungen von 'außen'".[4] Der Tod des Autors gerinnt so gleichsam zur

* Dieser Beitrag verdankt wesentliche Einsichten der Zusammenarbeit mit Alexander Honold und dessen Artikel: *The Art of Counterpoint. Music as a Site and Tool in Postcolonial Readings* (im Druck).

1 Michail M. Bachtin, "Das Wort im Roman", *Die Ästhetik des Wortes*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1979, pp. 154–300, p. 166.

2 Roland Barthes, "La mort de l'auteur" (1968), *Œuvres complètes*, Tome II: 1966–1973, Paris, Seuil, 1994, pp. 491–495.

3 Michel Foucault, "Qu'est-ce qu'un auteur?" (1969), mit späteren Varianten und Ergänzungen wiederabgedruckt in *Dits et écrits 1954–1988*, Tome I: 1954–1969, Paris, Gallimard, 1994, pp. 789–821.

4 Klaus-Michael Bogdal, *Historische Diskursanalyse der Literatur*. Zweite, erweiterte Ausgabe, Heidelberg, Synchron, 2007, p. 25.

Geburt des Lesers, zur Kontextualisierung in Diskursen und Intertextualitäten. Und dennoch leuchtet in der Verbindung zwischen Autor und Autorität, zwischen 'auctor' und 'auctoritas', eine Möglichkeit auf, die sich diskurstheoretisch über die klassische Repräsentation als epistemisches Phänomen der Moderne erfassen lässt: So unterscheidet man im klassischen Epistem noch Wörter, die Sachen bedeuten, Substantive – "comme terre, soleil", wie Port-Royal in seiner Logik anfügt – von solchen, welche sich auf die Eigenschaft eines Substantivs beziehen, Adjektive – "comme bon, juste, rond". Der Repräsentationsmodus dupliziert sich, wenn ein Adjektiv substantiviert wird: "Quand on parle de 'blancheur', c'est bien une qualité qu'on désigne, mais on la désigne par un substantif."[5]

Wendet man diese Verschiebung im klassischen Epistem auf den Begriff Autorität an, so stösst man unversehens auf eine Lücke. Denn in einer solchen Perspektive bezeichnet "Autorität" nicht eine substantivierte Qualität von einem ursprünglichen Adjektiv – "autoritär" macht höchstens als Ableitung von "Autorität" und nicht von "Autor" Sinn. Ursprünglich steht ein personifiziertes Substantiv (auctor) oder – wenn man will – ein Verb (augēre).[6] In die kohärente Übergängigkeit im Doppelgeflecht von Satz/Sprache einerseits und Repräsentation/Gedanke andererseits,[7] welche der epistemischen Oberflächenstruktur des klassischen Zeitalters eine gewisse Tiefe verleiht, wird eine Lücke geschlagen: Die vermittelnde Eigenschaft zwischen "auctor" und "auctoritas" fehlt, denn der Autor kann selbst in Form der rhetorischen Synekdoche nicht automatisch zur Autorität erklärt werden. Genau an dieser Stelle der epistemischen Unüberbrückbarkeit, an der Stelle des klassischen Abgrunds, siedelt sich die Moderne an. Das Repräsentationsmodell in der sprachlichen Vermittlung verschwindet, wie Foucault sie einleitend zu seiner *Archäologie des Wissens* beschreibt:

5 Michel Foucault, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1966, p. 113.

6 Das Verb "augeo, auxi, auctum, augere" (= wachsen lassen, befruchten; vergrössern, vermehren; preisen, verherrlichen) wäre höchstens als eine Verbindung möglich, welche nicht klassisch repräsentativ, sondern funktional zu denken ist.

7 "La proposition est au langage ce que la représentation est à la pensée" (Foucault, *Les mots et les choses*, p. 107).

> [L]a théorie de la représentation disparaît comme fondement général de tous les ordres possibles; le langage comme tableau spontané et quadrillage premier des choses, comme relais indispensable entre la représentation et les êtres, s'efface à son tour[.][8]

Folgt man weiter der Argumentation Foucaults, so übernimmt die Literatur in der Moderne die Funktion der sprachlichen Radikalisierung, oder wie er – schon vor Roland Barthes[9] – sagt, einer "intransitivité radicale". Im klassischen Repräsentationsnetz kommt es zu einem Einbruch, der das Tor zum Epistem der Moderne öffnet: "L'être même de ce qui est représenté va tomber maintenant hors de la représentation elle-même."[10] Die Sprache in ihrer literarischen Radikalisierung der Moderne muss nicht mehr repräsentieren; vielmehr verschafft sie sich Autorität in ihrer Selbstaffirmation: "La littérature [...] devient pure et simple manifestation d'un langage qui n'a pour loi que d'affirmer – contre tous les autres discours – son existence escarpée."[11] Die Intransitivität der Literatur konstituiert sich als "subjectivité écrivante". Die Frage nach dem literarischen Urheber, nach dem 'auctor', spannt sich auf zwischen dem "reinen Wort" ("mot pur") und der "reinen Subjektivität" ("pure subjectivité") von Nietzsches *Ecce homo*.[12] – Soweit kann man Foucaults Ausführungen zum spezifisch literarischen Diskurs der Moderne durchwegs zustimmen.

Doch an dieser Stelle erfolgt der entscheidende Einwand: Die Entdeckung des Menschen im Übergang zum modernen Epistem erfährt in der Literatur ihre extremste Ausdrucksform. Gerade die strukturalistische Aushebelung des biographisch verbürgten Autors führt zur literarischen Selbstbehauptung. Gewährsmann einer solchen Konzeption ist Mallarmé:

> Voilà qu'il [le langage] réapparaît sous une modalité strictement opposée: silencieuse, précautionneuse déposition du mot sur la blancheur d'un papier, où il ne peut avoir ni sonorité ni interlocuteur, où il n'a rien d'autre à dire que soi, rien d'autre à faire que scintiller dans l'éclat de son être.[13]

8 Foucault, *Les mots et les choses*, p. 14.
9 Roland Barthes, "Écrire, verbe intransitif?" (1970), *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Seuil, Paris, 1984, pp. 21–31.
10 Foucault, *Les mots et les choses*, p. 253.
11 *Ibid.*, p. 313.
12 *Ibid.*, p. 317.
13 *Ibid.*, p. 313.

Konziser kann man die symbolistische Reduktion von "Un Coup de Dés" auf ein stillgestelltes "l'art pour l'art" kaum formulieren. Dennoch ist die Kohärenz der Foucault'schen Argumentation gerade in Bezug auf Mallarmé zu hinterfragen. Der Hebel ist bei der Negation "où il ne peut avoir ni sonorité ni interlocuteur" anzusetzen; gerade "Un Coup de Dés" zeugt von einem immensen musikalischen Potential, das Mallarmé selbst in seinem Vorwort ausführt: "Les 'blancs'" sind als Stille – "comme silence alentour" – zu hören; die typographierte Abstufung der Verse verweisen auf ihre unterschiedliche Lesarten und Kombinationsmöglichkeiten in der Performanz, "à l'émission orale". Und: "la portée [...] notera que monte ou descend l'intonation"; Mallarmé spricht sogar von "contre-point de cette prosodie".[14] Auch wenn der Autor die Distanz zwischen Poesie und Musik kritisch auszumessen weiss, so ist gerade dem Gedicht, das Foucault in seiner Exemplarizität implizit beschreibt, die transmediale Öffnung inhärent, wodurch auf einmal ganz verschiedene "interlocuteurs" ihre Stimme erhalten.

Eine solche intermediale Konzeption ist auf ein Paradigma angewiesen, das Foucault im modernen Epistem im Zentrum sieht. Nicht nur wird der Mensch erfunden, sondern vor allem auch die Zeit als Tiefendimension in Form von Geschichtlichkeit und Tradition: "[U]ne historicité profonde pénètre au cœur des choses, les isole et les définit dans leur cohérence propre, leur impose des formes d'ordre qui sont impliquées par la continuité du temps."[15] Zweierlei Effekte sind auf den Gegenstand Literatur anwendbar: Einerseits bildet sich auf der Mikroebene eine zeitliche Ordnungsachse, auf der auch Vielstimmigkeit artikulierbar wird, wie in Bezug auf Mallarmé bereits angedeutet wurde und was später noch ausgeführt werden soll; andererseits legt sich auf einer Makroebene über jeden Gegenstand, und so auch über den literarischen, eine Zeitordnung, ein Überlieferungskontext, eine Tradition.

Interessanterweise decken sich hier diskursanalytischer Ansatz und kulturwissenschaftliche Überlegungen zur "Invention of Traditi-

14 Stéphane Mallarmé, *Un Coup de dés n'abolira le hasard*, Zürich, Éditions Marta, 2005, unpaginiert.

15 Foucault, *Les mots et les choses*, p. 14.

on".[16] Auch wenn Edward Said den Orientalismus als okzidentale Grundkonstante der imaginativen Unterfütterung eines Herrschaftsdiskurses seit Homer verstanden wissen will, so ist ebenso aufschlussreich, wie überzeugend sich sein Konzept auf den Imperialismus des 19. Jahrhunderts anwenden lässt. Den historischen Anfangspunkt dazu sieht er ebenso in der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert, in der napoleonischen Kartographierung seines Orients in Ägypten, in der Entzifferung der Hieroglyphen durch Champollion.[17] So sehr sich Edward Said an Foucaults Diskursbegriff anlehnt, so sehr differenziert er diesen gerade anhand des Autoritätsbegriffs wieder aus: So glaube er an den nachhaltigen Einfluss einzelner Verfasser auf den ansonsten anonymen gemeinschaftlichen Körper von Texten, welche den Orientalismus diskursiv prägten.[18] Dabei führt er das Standardwerk über den Orient *Manners and Customs of the Modern Egyptians* (1838) von Edward William Lane an, welches so verschiedene Autoren wie Nerval, Flaubert oder Richard Burton explizit zitierten, um ihre eigenen Texte wiederum zu autorisieren. An der zentralen Stelle, wo Foucault die anonyme Diskursmacht am Werk sieht, geht es Said um ganz spezifische Merkmale des einzelnen Autors, der die Autorität des Orientalismus ausbildet: "There is no way, however, of understanding Lane's currency without also understanding the peculiar features of *his* text."[19] Autorität – so weiter Said – lasse sich als "strategic location" einerseits und "strategic formation" andererseits untersuchen. Mit der "Lokalisierung" bezeichnet er die Positionierung des Autors im verwendeten Material des Orientalismus, mit der "Formierung" die Textbasis, das intertextuelle Geflecht des Orientalismus.[20] Autorität beruht demnach immer auf einer spezifischen Mischung von persönlicher Individualität – wie z. B. (zitierter) Autorstimme –

16 Eric Hobsbawm und Terence Ranger, *The Invention of Tradition*, Cambridge, UP, 1983. Der direkte Anschluss an Foucaults Epistemwechsel zur Moderne wird nirgends ausformuliert, da der Beginn einer solchen neuen Kulturpraxis historisch bei der Französischen Revolution verortet wird. Viel näher zu Foucaults Diskursbegriff positioniert sich beispielsweise Homi K. Bhabha, "Introduction", *Nation and Narration*, London/New York, Routledge, 1990, p. 3.

17 Edward Said, *Orientalism*, New York, Vintage, 1978, p. 121.

18 "I do believe in the determining imprint of individual writers upon the otherwise anonymous collective body of texts constituting a discursive formation like Orientalism." Said, *Orientalism*, p. 23.

19 Said, *Orientalism*, p. 23.

20 *Ibid*, p. 20.

und Intertextualität, die sich über stilistische Merkmale, Erzählmuster etc. spezifizieren lassen.[21]

Irritierend an diesem Befund ist die Tatsache, dass der Autor das Foucault'sche Haus des Diskurses gewissermassen durch die literaturtheoretische Hintertreppe wieder betritt, obwohl Edward Said es doch umgehen wollte. In der Einleitung zu seinem Orientalismus-Buch handelt es sich noch um ein Analysesetting, das sich sowohl auf Dokumente wie auf literarische Texte bezieht. Mit anderen Worten: Der Machtdiskurs umfasst sowohl den spezifisch administrativen wie den spezifisch literarischen Diskurs. Literatur kann in einem solchen Kontext gerade nicht nur auf sich selbst verweisen, sondern ist im Gegenteil auf ihre historisch-sozialen Voraussetzungen angewiesen. In einem späteren, erstmals 1986 publizierten Text unter dem Titel "Foucault and the Imagination of Power" formuliert Said deutlich, worum es ihm in seiner widersprüchlichen Anlehnung an Foucault geht: So kritisiert er einerseits die alleinige Faszination Foucaults an der Diskursmacht und seine pessimistische und dennoch unwiderrufliche sowie letztlich widerstandslose, fatalistische Sicht darauf; andererseits verdeutlicht Said gerade in der Kritik an der Diskurstheorie nochmals die epistemische Frage der Moderne, um sich damit wieder enger an Foucault anzuschliessen: "[I]t is sometimes of paramount importance not so much *what* is said but *who* speaks."[22]

Man könnte vermeinen, dass sich hier der Graben zwischen textzentrierter Philologie und Kulturwissenschaft inszeniert. Dem ist aber nicht so. Vielmehr verdeutlicht Saids Schwanken zwischen Autor und Diskurs das Paradox in der Definition von Foucaults Literaturbegriff. Die Dichotomisierung 'Diskurs vs. Autor' setzt sich fort in den Begriffspaaren wie 'Dokument vs. Literatur' und 'Kanon vs. Polyphonie'. Doch schon das Autoritätskonzept bei Said verdeutlicht, dass die Zuschreibungen paradoxal unterwandert werden. Gerade in der seismisch-horizontalen Verschiebung der definierten Grenzen entstehen in der Vertikalen Schnittmengen, welche die Dynamik des jeweils ergänzend-widersprechenden Konzepts kybernetisch unterminieren.

21 Said, *Orientalism*, p. 21.

22 Edward Said, "Foucault and the Imagination of Power", *Reflections on Exile and Other Essays*, Cambridge (Mass), 2000, pp. 239–245, p. 244.

2. Kanon und kontrapunktische Polyphonie

Weil die Moderne mit dem Traditionsbegriff operiert, verschafft sie sich Autorität in der Behauptung von Autorschaft, in der expliziten Bezugnahme auf Vorangehendes, im potenzierten *Name Dropping*. So wie sich die Sprache in der Literatur affirmiert, sich selber erschreibt, so ist dem Kanon die Autorität der Autorschaft inhärent. Sein Prinzip ist dasjenige der Wiederholung, die wiederum dem modernen Gedanken entspringt, alles auf einen Ursprung zurückzuführen: "C'est pourquoi la pensée moderne est vouée, de fond en comble, à la grande préoccupation du retour, au souci de recommencer, à cette étrange inquiétude sur place qui la met en devoir de répéter la répétition."[23] Unabhängig davon, ob ich nun von einem literarischen oder theoretischen Kanon (den ich ja auch mit adäquatem *Namedropping* zu Beginn durchdekliniert habe) oder aber von einem Kanon als musikalische Form spreche, so ist der Kanon auf die ständige Wiederholung desselben – derselben Autoren und Werke –, derselben Melodie – meist nur in zeitlicher Versetzung, wobei diese in Dimunition oder sogar im Krebs erklingen kann – angewiesen. Der Effekt einer solchen kanonischen Anlage wird in der Musik hörbar. Nicht die einzelne Stimme der Horizontalen (der Zeitachse) ist von Belang, sondern die vertikale harmonische Organisation, die funktionale Stufenfortschreitung und die ständige Wiederholung dieser harmonischen Muster. Die Relation der Stimmen hebt nicht ihre Individualisierung, sondern ihre Harmonisierung im Kanon literarischer Autoritäten hervor. Im kanonischen Verfahren werden nicht nur Diskurse über eine scheinbar nominierbare Individualität von Autorschaft harmonisch prästabilisiert; gleichzeitig bilden sich Stereotypen aus, welche ihre Diskursmacht in der kontextualisierenden Faktizität ausspielen. Von einem solchen kanonischen Prinzip einer identifikatorischen Stabilisierung zeugt nicht zuletzt Edward Saids Orientalismus, Larry Wolffs okzidentale Imagination Osteuropas oder Maria Todorovas 'Balkanismus'.

Zu fragen wäre in einem solchen Kontext, welches Potential die Literatur nun zusätzlich ausschöpfen könnte, um sich diesem Prinzip, in das es sich ja wie andere Texte und Diskurse einschreibt, wieder zu entziehen, um Stimmen jenseits des Machtdiskurses hörbar werden zu lassen. Genau diese Frage treibt Edward Said zusehends um – und

23 Foucault, *Les mots et les choses*, p. 345.

dies nicht einfach in seinen sozial-politisch grundierten literaturtheoretischen Schriften, sondern vor allem in den gegen Ende seines Lebens immer zahlreicher werdenden Aufsätzen zur Musik. Eine erste Antwort darauf lautet in seinem Beitrag "Reflections on Exile" aus dem Jahre 1984:

> Most people are principally aware of one culture, one setting, one home; exiles are aware of at least two, and this plurality of vision gives rise to an awareness of simultaneous dimensions, an awareness that – to borrow a phrase from music – is contrapuntal.[24]

Mit dieser Überlegung reiht sich Edward Said nicht einfach unter die Apologeten eines Michail Bachtin ein, der die "künstlerisch organisierte Redevielfalt" im Roman auf verschiedenen stilistischen Ebenen erfasst,[25] oder eines Oswald Ducrot, welcher in einzelnen Tropen und Figuren, insbesondere in der Ironie, Polyphonie festmacht.[26] Auch geht es Edward Said nicht um die intertextuelle Vernetzung und Dialogizität, die Lachmann im Anschluss an Kristevas Bachtin-Vermittlung propagiert.[27] Auch schlägt er nicht wie Axel Dunker einfach "kontrapunktische Lektüren" vor.[28] All die aufgezählten Aufsätze operieren zwar mit dem polyphonen Prinzip – doch allzu metaphorisch.[29] Edward Said scheint sich von allen genannten

24 Edward Said, "Reflections on Exile", *Reflections on Exile and Other Essays*, Cambridge (Mass.), 2000, pp. 173–186, p. 186.

25 Bachtin zählt dazu fünf stilistische Einheiten: 1. "das direkte literarisch-künstlerische Erzählen des Autors", 2. "die Stilisierung verschiedener Formen des mündlichen, alltäglichen Erzählens" (skaz), 3. "die Stilisierung verschiedener Formen des halbliterarischen (schriftlichen) alltäglichen Erzählens (Briefe, Tagebücher etc.)", 4. "nicht-künstlerische[ ] Autorrede", 5. "individualisierte Reden der Helden". Bachtin, "Das Wort im Roman", p. 156.

26 Oswald Ducrot, "Esquisse d'une théorie polyphonique de l'énonciation", *Le dire et le dit*, Paris, 1984, pp. 171–233.

27 Renate Lachmann, "Dialogizität und poetische Sprache", *Dialogizität*, hg. v. Renate Lachmann, München, Fink, 1982, pp. 51–62. Julia Kristeva, "Pour une sémiologie des paragrammes" (1966), *Semeiotiké – Recherches pour une sém-analyse*, Paris, Seuil, 1969, pp. 174–207.

28 Axel *Dunker*, *Kontrapunktische Lektüren*. Koloniale Strukturen in der deutschsprachigen Literatur des 19. Jahrhunderts, Paderborn, Fink 2008.

29 Die musikalisch-literarische Differenz, welche nur metaphorisch vermittelt werden kann, klammert Lucia Salvato explizit aus: "Anders als auf musikalischem Gebiet, wo Polyphonie das simultane Zusammenwirken getrennter Instrumente bzw. Stimmen bezeichnet, wird hier die simultane Vermischung zweier oder

Literaturwissenschaftlern und -wissenschaftlerinnen am besten im Kontrapunkt der klassischen Musik auszukennen. Beschreibt er die seit den 50er Jahren entstandenen legendären Einspielungen von Glenn Gould oder bezieht er sich auf die Spätwerke wie *Kunst der Fuge* oder *Das musicalische Opfer* im Zusammenhang mit romantischer Musik, so bildet Johann Sebastian Bachs kontrapunktische Kompositionstechnik den eigentlichen Bezugspunkt in seinem musikalischen Koordinatensystem. Relevant in Edward Saids Überlegungen ist – ganz im Gegensatz zu den anderen Theoretikern – gerade nicht die musikalische Metaphorik als vielmehr die theoretische und historische Multidimensionalität dieser okzidentalen Kompositionstechnik der Neuzeit und ihrer Möglichkeit, jeden, auch noch so individuellen und scheinbar kontextlosen, Gegenstand in Verbindung mit anderen Elementen und mit dem Ganzen zu setzen.[30] Daraus gewinnt Said die Legitimation, den imperialistischen Machtdiskurs mit der Dichtung, mit der Fiktion und Philosophie der Gesellschaft, die in diese Praxis der Machtausübung gegen den Anderen involviert ist, zu verknüpfen.[31] Gerade der vermeintliche Rückzug des literarischen Diskurses auf die Sprache in der Moderne, wie ihn Foucault beschreibt, ist nur auf der Folie des Machtdiskurses zu verstehen.

mehrerer Stimmen verstanden [...]." Lucia Salvato, *Polyphones Erzählen. Zum Phänomen der Erlebten Rede in deutschen Romanen der Jahrhundertwende*, Bern, Lang 2005, p. 15.

30 Davon zeugen die folgenden Aufsatzbände Edward Saids, in denen er einen kontrapunktischen Ansatz in seinen verschiedensten, aber primär musikalischen Facetten reflektiert und anwendet: *Musical elaborations*, London: Chatto and Windus, 1991; *Culture and Imperialism*, New York, Alfred A. Knopf, 1993; *On late style*, London, Bloomsbury, 2006; *Music at the Limits*, New York, Columbia UP, 2008. Gerade die kontrapunktische Verknüpfungsleistung bringt Daniel Barenboim im Austausch mit Said in den Anschlag, wenn er formuliert, dass es keine unabhängigen Elemente in der Musik gebe. "The Music Itself: Glenn Gould's Contrapuntal Vision", Said, *Music at the Limits*, p. IX.

31 Said, *Culture and Imperialism*, p. xiii–xv. Auf der Folie dieser Legitimation wiederum wird für Said das "kontrapunktische Lesen" möglich: "The point is that contrapuntal reading must take account of both processes, that of imperialism and that of resistance to it, which can be done by extending our reading of the texts to include what was once forcibly excluded." Said, *Culture and imperialism*, p. 79).

Um die Tragweite eines kontrapunktischen Denkprinzips zu skizzieren, lohnt es sich, die Überlegungen Adornos zur Kontrapunktik[32] mit denjenigen Saids abzugleichen. Trotz divergierender Denkrichtungen treffen sich die beiden in wichtigen Schnittpunkten, die im Hinblick auf die Literatur der autoritären Moderne fruchtbar gemacht werden können. Sie lassen sich innerhalb der drei Dichotomien von Individuum/Diskurs (1), von Tradition/Zeit (2) und von Musik/Stille (3) nachzeichnen:

1) Bisher wurde Polyphonie und Kontrapunkt kaum unterschieden. Nimmt man es aber genau – wie das Adorno tut –, so ist der Kontrapunkt "an sich selbst zugleich Negation und Affirmation der Stimme, zu der er hinzu gesetzt wird".[33] Der Kontrapunkt bezeichnet einerseits die kompositorische Technik, um Polyphonie hörbar zu machen, andererseits ist er gleichzeitig die Gegenstimme zur ersten Stimme. "Negation und Affirmation der Stimme" bezieht sich auf diese Doppelung des Kontrapunkts: Als Technik gestattet er, einer individuellen Stimme eine andere Stimme oder gar andere Stimmen hinzuzufügen, womit zwei, drei, vier, fünf etc. Stimmen gleichzeitig ertönen können. Der Kontrapunkt als Gegenstimme und Kompositionstechnik der Gegenstimme(n) konturiert zwar die Individualität der ersten Stimme durch die Gegenbewegungen, mindert aber seine Durchhörbarkeit. Die Dichotomie Individuum/Diskurs verschränkt sich im kontrapunktischen Prinzip. Die Entdeckung des Menschen, des autonomen Subjekts, auf der Schwelle zur Moderne versteht sich erst auf der Folie des Diskurses. Die Diskurstechnik generiert ein Diskursphänomen. Spätestens unter dem kontrapunktischen Gesichtswinkel wird deutlich, inwiefern Edward Saids Anschreiben gegen die Diskursmacht in der Einleitung zu seinem Buch *Orientalism,* indem er die Bedeutung einzelner Werke und Autoren hervorhebt, erst eine Vorstufe zu seinen späteren Überlegungen bildet. Die Autorisierung des Autors ist nur auf einer diskursiven Basis und die Autorisierung des Diskurses ist nur auf der Basis einzelner Autoren zu verstehen. Metatheoretisch ist die Verschränkung von Diskurstheorie nach Foucault und Autoritätsprinzip nach Said nur polyphon, zumin-

32 Theodor W. Adorno: "Die Funktion des Kontrapunkts in der neuen Musik", *Musikalische Schriften*, Gesammelte Schriften, Bd. 16, hg. Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1978, pp. 145–169.

33 Adorno, "Die Funktion des Kontrapunkts", *op. cit.*, p. 168.

dest zweistimmig und vor allem kontrapunktisch zu denken. Nur kann – und das ist an dieser Stelle zu betonen – auch das metatheoretische Geflecht aus kontrapunktischer Sichtweise der einen oder anderen Stimme mehr Gewicht verleihen.

2) Sowohl Said wie Adorno verfolgen in kleinerem oder grösserem Ausmass explizit eine Musikgeschichte der Polyphonie. Spannt Adorno den Bogen von der Renaissance bis zu Schönberg, um einer anfänglichen Hochblüte der Polyphonie bis zu Bach einen absoluten Tiefpunkt in der Klassik eines Mozart entgegenzustellen und in der Folge eine Wiedererweckung über die Romantik bis in die Dodekaphonie nachzuzeichnen, so tut dies Said in seinem Aufsatz "From Silence to Sound and Back again" aus dem Jahre 1997 ebenso als Anthropologisierung und Literarisierung der Musikgeschichte ausgehend von Beethoven über Wagner und Schönberg bis zu Cage.[34] Eine solche Historisierung zwischen kontrapunktischer De- und Rekomplexisierung (bei Adorno) und einer Ontologisierung der Stille (bei Said) wird nur auf der Folie des musikalischen Zeitphänomens verständlich. Was makrotemporal in einen Traditionszusammenhang gestellt wird, findet seine mikrotemporale Entsprechung in der horizontalen Melodieführung. Die Dichotomie Individuum/Diskurs gerinnt in mikrotemporaler Betrachtung zum Gegensatz zwischen melodischer Horizontalität (einer idealen Polyphonie) und harmonischer Vertikalität (einer Pseudopolyphonie des Kanons):

> Das Reich der Freiheit, der Subjektivität, der spezifischen, konventionslosen Gestaltung war das der Horizontale, das nur eben in harmonischen Brechungen und Differenzierungen sich spiegelt, die Harmonik selbst aber nicht prinzipiell einschliesst. Dies blieb das Residuum gleichsam apriorischer Allgemeinheit.[35]

Gerade die kontrapunktische Technik hat zu gewährleisten, dass jede Stimme einzeln nicht nur hörbar bleibt, sondern auch in ein harmonisches Korsett eingepasst wird. "Vertikale und Horizontale", Zeit und harmonische Organisation, sind zwar aufeinander angewiesen, weisen aber – gemäss Adorno – so "auseinander", "daß das gleichzeitig und

34 Edward Said, "From Silence to Sound and Back Again: Music, Literature, and History", *Reflections on Exile and Other Essays*, pp. 507–526 [ursprünglich publiziert in *Raritan. A Quarterly Review*, Vol. 17, No. 2 (Summer 1997)].

35 Adorno, "Die Funktion des Kontrapunkts", *op. cit.*, p. 155.

das nacheinander Erklingende nicht identisch, daß beides nicht nach den gleichen Gesetzen organisiert war, wie eng sie sich auch in den bedeutenden Werken verbinden mochten".[36] Die mikrotemporale Organisation in der Musik buchstabiert Said gewissermassen wieder ins Historische zurück, wenn er aus der Opposition zwischen Horizontale und Vertikale zwei unterschiedliche Perspektiven entwickelt, "zwei Historiographien, "one linear and subsuming, the other contrapuntal and often nomadic."[37] Die Ironie der Saidschen Definition will es, dass die lineare Historiographie musikalisch vertikal kanonisch und vereinheitlichend gedacht werden muss – und dies ganz im Gegensatz, aber auch in Ergänzung zu einer kontrapunktischen Geschichtsschreibung, die im Sinne von Deleuze/Guattari in einem "espace lisse" nomadisch operieren soll.

3) Die Weiterentwicklung des kontrapunktischen Prinzips ist darum in der Geschichtsschreibung gerade nicht metaphorisch, sondern metonymisch zu denken. Das hat zur Folge, dass der musikalische Kontrapunkt als *pars pro toto* für unterschiedliche Verfahren figuriert, die sich wieder an den Raum rückkoppeln lassen – aber auch und gerade an die Stille. Interpretiert Said die Kompositionen von Beethoven oder Wagner als Anschreiben gegen die Stille des Panoptikums, gewissermassen als Verbalisierung der Musik,[38] so konstatiert Adorno 'Sinnfälligkeit' der einzelnen Stimme gerade dort, "wo die andere nicht ist".[39] Der Kontrapunkt selber gerät als Verfahren spätestens in der Dodekaphonie in eine paradoxale Situation:

> [D]er neue Kontrapunkt ist gerade nicht ein Komponieren punctum contra punctum [...]. [...] Indem die Stimmen dadurch sich verbinden, dass sie sich gegenseitig aussparen, tastet das kontrapunktische Prinzip selber danach, aus den verschiedenen Stimmen mitsammen schließlich eine einzige Melodie zu bilden. [...] Die Zwölftontechnik, in welcher der Geist des Kontrapunkts sich vollendet, enthält auch das Potential von dessen Tod.[40]

36 Adorno, "Die Funktion des Kontrapunkts", *op. cit.*, p. 148.

37 Said, *Culture and Imperialism*, p. xxix.

38 So macht Edward Said eine Parallele zwischen dem C-Dur-Schluss von Beethovens Fidelio und dem D-Dur-Schluss der Neunten Symphonie aus. Said, "From Silence to Sound", *op. cit.*, p. 511. Später spricht er vom "watchful eye of a silent authoritarian observer, who cannot be seen and is rarely heard to speak." *Ibid.*, p. 522.

39 Adorno, "Die Funktion des Kontrapunktes", *op. cit.*, p. 163.

40 *Ibid.*

Gerade weil sich Schönberg in seinem konsequenten dodekaphonischen Kontrapunkt nicht mehr um die Vertikale (im Sinne eines engen harmonischen Korsetts) zu kümmern braucht – was bis in die Hochromantik absolutes Muss war –, kann er sich ganz auf die Individualität der einzelnen Stimmen konzentrieren. Damit diese aber hörbar bleiben, werden sie "gegenseitig" ausgespart. Daraus entsteht die Gefahr, einzelne Stimmen als eine einzige wahrzunehmen. Der konsequente "neue Kontrapunkt" macht somit die Errungenschaft einer zumindest partiell synchronen Durchhörbarkeit individueller Stimmen zunichte. Es bleibt nur noch die Reduktion auf eine Stimme, der Tod des Kontrapunkts. Edward Said entwickelt – im Anschluss an den Teufelspakt Adrian Leverkühns im *Doktor Faustus* – die Vision einer Musik, welche die Temporalität multidimensional durchorganisiere ("a multidimensional, totally organized and mastered temporality") und in Schönbergs Zwölftontechnik realisiert werde, welche aber wiederum in eine allegorische Überhöhung des deutschen Geistes übergehe, die Thomas Mann bis zum Exzess treibe und die an die Ideologie des Dritten Reiches anschlussfähig werde.[41] In ähnlicher Weise trifft man bei Adorno auf den Nullpunkt des Kontrapunkts: Er formuliert die Gefährlichkeit des "totalen Kontrapunkt[s]" in Absetzung von seiner "Idee" "[a]ls Synthesis des Mannigfaltigen":

> Wohl sind die gleichzeitig erklingenden Stimmen, deren simultane Töne und Rhythmen niemals zusammenfallen, dadurch absolut voneinander unterschieden. Aber gerade als absolute wird diese Unterschiedenheit problematisch. Nicht nur geht alles auf ein einheitliches, identisches Grundmaterial zurück, so dass die Verschiedenheit vorweg in die Gleichheit fällt; sondern im Allumfassenden des unterscheidenden Prinzips wird alles zu bloss Einem.[42]

Einer solchen Gefahr des "Allumfassenden des unterscheidenden Prinzips" scheint sich Said bewusst zu sein: Darum endet für ihn die Musikgeschichte nicht bei Schönberg (alias Adrian Leverkühn). Den eigentlichen Kontrapunkt bildet gemäss Said nicht einfach die Aussparung im polyphonen Geflecht, die Verabsolutierung seines Prinzips, sondern der Rückzug des vergeblichen Anrennens einer musikalischen Aussage gegen die anonyme lautlose Macht des Panoptikums.

41 Said, "From Silence to Sound", *op. cit.*, p. 513.

42 Adorno, "Die Funktion des Kontrapunktes", *op. cit.*, p. 164.

Es handelt sich um die Stille, wie sie Cage in seinem Buch *Silence* aus dem Jahre 1961 mit letzter Konsequenz, aber auch mit viel Witz und Humor umsetzt.[43] In musikalischer Verschärfung wird deutlich, dass die Autorisierung der Literatur in reiner Selbstaffirmation nur eine Sackgasse darstellt und dass die vermeintliche Stille von Mallarmés Dichtung ("silence alentour") einen Versuch darstellt, sich die autoritäre Stille der Diskurshoheit anzueignen und so das paradoxale Verhältnis zwischen Autor und Autorität zu veranschaulichen.

Fazit

Zwar bietet uns der musikalische Kontrapunkt keine einfache Metaphorik für eine Literaturtheorie der Polyphonie, welcher wohl dasselbe Schicksal wie einem zahn- und harmlosen Multikulturalismus beschieden ist. Für die interdisziplinäre Theoretisierung ist es entscheidend, die intermediale Differenz und Konkurrenz auszuloten – zumal die Diskurshoheit über "das sehende Auge des stillen autoritären Beobachters"[44] ausgeübt wird. Angesichts einer solchen diskursiven Übermacht des Visuellen ist das polyphon-kontrapunktisch induzierte funktionale Verstummen der Literatur, die Mimikry der Stille, nur folgerichtig. Das heisst aber nicht, dass der Diskurs der Literatur seine Autorität in dem Moment verliert, in dem er seine alleinige Ausrichtung auf die Sprache aufgibt. Im Gegenteil: Das intermediale Ausgreifen der Literatur bietet neue Anschlussmöglichkeiten, die die Grundfrage der Moderne nach dem Ursprung, nach dem Autor, nach der Autorität der Literatur "Wer spricht?" wieder neu aufgreifen. Hier lässt sich ein Gedanke von Edward Said anschliessen, den er fast beiläufig in der Rezension von Rosens Monographie *The Romantic Generation* formuliert: "[I]t is impossible to hear all the polyphonic effects, which are intended as theoretical, rather than actual, sounds." In den Worten Rosens, welche Said hier nur zitiert, lautet das Diktum in Bezug auf die Komponisten des Barock und der Klassik, auf Bach, Mozart und Händel: "a particular beauty that is only partially related to any imagined performance – an irreducibly inaudible beauty, so to speak". Gesteigert wird diese 'unhörbare Schön-

43 Said, "From Silence to Sound", *op. cit.*, pp. 519–521.
44 *Ibid.*, p. 522.

heit' bei Schumann: "[I]t is an essentially Romantic paradox that the primacy of sound in Romantic music should be accompanied, and even announced, by a sonority that is not only unrealizable but unimaginable."[45] Spätestens wenn in der romantischen Musik – notabene in der Musik nach der epistemischen Wende zur Moderne – die kontrapunktische Polyphonie trotz ihrer Unabdingbarkeit sich ihrer Hörbarkeit und – bei Schumann sogar noch – sich ihrer Vorstellbarkeit entzieht, ist das literarische Potential der Fiktion gefragt, um diesen Kontrapunkt wieder hörbar und imaginierbar zu machen in polyphon kontrapunktischer Ausweitung der Kampfzone. Nietzsches Frage in der Foucault'schen Paraphrasierung "Qui parle?" ist gleichzeitig Ausdruck des Unbehagens gegenüber der sprachlichen Selbstentkoppelung der Literatur und die kürzeste Antwort auf das Paradox der literarischen Selbstdefinition zwischen Selbstaffirmation und diskursiver Autorisierung. Gerade darum bleibt die Antwort auf die autoritäre Moderne polyphon kontrapunktisch.

45 Edward Said: "Bach's Genius, Schumann's Eccentricity, Chopin's Ruthlessness, Rosen's Gift", *Reflections on Exile and Other Essays*, Cambridge (Mass.), UP, 2000, pp. 484–492 [ursprünglich publiziert in *London Review of Books*, September 21, 1995], p. 486.

Abstract

L'autorité et l'auteur entrent, au moment du changement épistémique autour de 1800, dans une relation complexe avec la modernité, étant donné que la littérature se réfère apparemment seulement encore de façon autoréférentielle à son existence langagière. Mais c'est précisément la découverte du temps sous forme d'"historicité profonde" (Foucault) qui permet au texte littéraire d'étendre son domaine de lutte par le biais de l'intermédial sur sa facture musico-polyphone. Comme Edward Said le démontre déjà dans *Orientalism*, la puissance du pouvoir ne dépend ainsi plus seulement du discours anonyme mais également des voix individuelles d'auteurs. Les principes musicaux du canon ainsi que du contrepoint entretiennent ainsi, notamment dans la littérature moderne, une relation compliquée, ce qui préoccupe de plus en plus Said dans ses œuvres tardives. C'est ce que cet article se propose de développer à partir des trois dichotomies individu *versus* discours, tradition *versus* temps et musique *versus* silence.