

Ulrich Tadday (Bremen)

New Historicism – Musikgeschichte als Poetik der Kultur

Wer vom New Historicism hört, wird unwillkürlich an den alten Historismus denken. Der alte Historismus jedoch hat mit dem neuen nur insofern zu tun, als der neue wie der alte Historismus davon Abstand nimmt, die Welt als System erklären zu können, und sich bescheidet, die Welt als Geschichte erzählen zu wollen. Aber der New Historicism hat seine eigene Geschichte, die es, trotz aller theoretischer Vorbehalte gegenüber der Möglichkeit oder Unmöglichkeit geschichtlicher Nacherzählung, zunächst zu erzählen gilt, um seitens der deutschen Musikwissenschaft in eine Diskussion eintreten zu können, die im angelsächsischen Sprachraum schon seit Jahren über die New Musicology geführt wird.

Der New Historicism stammt, wie der Name bereits besagt, aus dem angelsächsischen Sprachraum, genauer gesagt aus den Vereinigten Staaten von Amerika. Unter den Schlagworten ›New Historicism‹ bzw. ›Cultural Poetics‹ versammeln sich die Vertreter einer kulturgeschichtlich und interdisziplinär orientierten Amerikanistik, die die Geschichtlichkeit der Texte auf der einen Seite und die Textualität der Geschichte auf der anderen in den Mittelpunkt ihres literaturgeschichtlichen Interesses stellen. Seinen Ursprung nahm der New Historicism Ende der 1970er, Anfang der 1980er Jahre von der Universität Berkeley an der Westküste Kaliforniens aus. Als philosophischer Gründungsvater des New Historicism gilt in gewisser Weise Michel Foucault, der eine mehrjährige Gastprofessur in Berkeley innehatte. Foucaults Geschichtsphilosophie, der es nicht um hermeneutisches Fragen oder ideengeschichtliche Gehalte, nicht um »Sinnsuche geht, sondern um die Feststellung, dass gewisse Diskurse entstanden sind, dass sie gewirkt haben, dass sie Äußerungen bestimmter Bedürfnisse« und gesellschaftlicher Interessen waren,¹ wird durch ein Interview mit Raymond Bellour mit dem Titel »Über verschiedene Arten Geschichte zu schreiben« aus dem Jahr 1967 dokumentiert:

»Ich bin im Unterschied zu jenen«, sagt Foucault, »die man als Strukturalisten bezeichnet, nicht so sehr an den formalen Möglichkeiten eines Systems wie der Sprache interessiert. Mich persönlich reizt vielmehr die Existenz der Diskurse, die Tatsache, daß Äußerungen getan worden sind, daß solche Ereignisse in einem Zusammenhang mit ihrer Ursprungssituation gestanden haben, daß sie Spuren hinterlassen haben, daß sie fortbestehen und mit ihrem Fortbestand innerhalb der Geschichte eine Reihe von manifesten oder verborgenen Wirkungen ausüben.«² Foucaults Erkenntnisinteresse ist weder ein historistisches im alten Sinn noch ein positivistisches im neuen. Obwohl Foucault sich selbst einen »glücklichen Positivist« nennt, weil er »an die Stelle der Suche nach den Totalitäten die Analyse der

1 Anton Kaes, »New Historicism. Literaturgeschichtsschreibung im Zeichen der Postmoderne?«, in: *New Historicism. Literaturgeschichte als Poetik der Kultur*, hrsg. von Moritz Baßler, Tübingen und Basel 2001, S. 251–267, hier: S. 254.

2 Michel Foucault und Raymond Bellour, »Über verschiedene Arten Geschichte zu schreiben« (1967), in: *Antworten der Strukturalisten*, hrsg. von Adelbert Reif, Hamburg 1973, S. 157–184, hier: S. 169.

Seltenheit, an die Stelle des Themas der transzendenten Begründung die Beschreibung der Verhältnisse der Äußerlichkeit, an die Stelle der Suche nach dem Ursprung die Analyse der Häufungen stellt«,³ frönt er dennoch keinem »fröhlichen Positivismus«, denn er archiviert die Geschichte, um die Mechanismen der Macht, die den Diskurs ordnen, analysieren zu können. Die geschichtlichen Gründe der Vergangenheit bilden die Bezugspunkte für die Gegenwart. Weil die foucaultsche Diskursanalyse den Text der Gegenwart unter poststrukturalistischen Voraussetzungen mit dem Kontext der Vergangenheit liest, sollte sie zum wichtigsten Instrument der amerikanischen Literaturgeschichtsschreibung der letzten Jahrzehnte werden. Bot die foucaultsche Diskursanalyse die Gelegenheit, mit der übermächtigen Tradition immanenten Interpretierens, für die seit den 1930er Jahren der New Criticism mit seiner Praxis des *close readings* steht, zu brechen, blieb selbst der Dekonstruktivismus der amerikanischen Literaturwissenschaft etwa der Yale School in der Rezeption des französischen Poststrukturalismus der 1970er Jahre der textimmanenten Praxis auf seine Weise treu. Dagegen hatte sich der New Historicism, von geistes-, sozialgeschichtlichen und ideologiekritischen Diskursen Europas ebenso unberührt wie unbeeindruckt, angeschickt, »das Mikroskop auf das aus Diskursfäden gesponnene dichte Gewebe der Kultur bzw. Geschichte zu richten und einzelne Fäden daraus zu verfolgen, um jeweils ein Stück Komplexität, Unordnung, Polyphonie, Alogik und Vitalität der Geschichte zu rekonstruieren, nach dem Motto: ›messy vitality over obvious unity‹.«⁴ Vor der Folie der foucaultschen Philosophie sollte der Text »nicht mehr als autonom, sondern als kontingent erscheinen, nicht mehr als Ausdruck eines singulären gottähnlichen Autors, sondern als Produkt einer historischen materiellen Konstellation, in der sich soziale und psychische Vorgaben, kollektive und private Impulse auf spezifische Weise vermischen.«⁵

Stephen Greenblatt, Louis A. Montrose und einige andere Dozenten der University of California, die Anfang der 1980er Jahre den New Historicism aus der Taufe hoben, sahen zwar durch Foucault und die theoretischen Prämissen des Poststrukturalismus ihre lineare Geschichtsschreibung grundsätzlich erschüttert, doch gleichfalls ihr geschichtliches Interesse einer offenen Kulturgeschichtsschreibung gegenüber den geschlossenen textimmanenten Verfahrensweisen des New Criticism gestärkt. Im Unterschied zum Dekonstruktivismus der jüngsten Vergangenheit, der den *linguistic turn* der analytischen Philosophie und des Strukturalismus mit Derrida uminterpretierte in ein »il n'y a pas de hors-texte«, sahen sich Greenblatt und Montrose im Vorteil, weil sie ein dialektisches Interesse an der Textualität von Geschichte und der Geschichtlichkeit von Texten hegten. Louis A. Montrose schreibt in seinem mittlerweile berühmten Essay »Die Renaissance behaupten. Poetik und Politik der Kultur« von 1989, der in keiner Abhandlung zum New Historicism fehlen darf:

Die poststrukturalistische Ausrichtung auf Geschichte, die jetzt in der Literaturwissenschaft aufkommt, kann mit einem Chiasmus bezeichnet werden als ein reziprokes Interesse an der Geschichtlichkeit von Texten und der Textualität von Geschichte.

3 Michel Foucault, *Archäologie des Wissens*, Frankfurt a.M. 1990, S. 182.

4 Moritz Baßler, »Einleitung: New Historicism – Literaturgeschichtsschreibung als Poetik der Kultur«, in: *New Historicism*, hrsg. von Baßler, S. 7–28, hier: S. 15.

5 Kaes, »New Historicism«, S. 255.

Mit der Geschichtlichkeit von Texten behaupte ich die These von der kulturellen Bestimmtheit, der gesellschaftlichen Einbettung jeglicher Art von Geschriebenem – nicht nur Texte, in denen wir diese behandeln. Mit der Textualität von Geschichte behaupte ich die These, daß wir erstens keinen Zugang zu einer vollen und authentischen Vergangenheit haben, zu einer gelebten materiellen Existenz, die nicht über die überlebenden textuellen Spuren der betreffenden Gesellschaft vermittelt wäre – Spuren, deren Überleben wir nicht für rein zufällig nehmen können, sondern wenigstens teilweise als Folge komplexer und subtiler Bewahrungs- und Auslöschungsvorgänge ansehen müssen; und daß zweitens diese textuellen Spuren selber weiteren textuellen Vermittlungen unterworfen werden, wenn man sie als Dokumente liest, auf die Historiker ihre eigenen, Geschichten genannten Texte gründen.⁶

Der New Historicism kann mit Montrose verstanden werden als der Versuch, zwischen den diametral entgegengesetzten Positionen eines strukturalen Determinismus und eines postmodernen Pluralismus zu vermitteln. Als Instanz der Vermittlung könnte eine Art kulturkritische Vernunft angesprochen werden, die Geschichte und Gegenwart unter poststrukturalen Prämissen relativiert. Der New Historicist verzichtet nicht auf die Beantwortung der Fragen, die die Gegenwart der Vergangenheit stellt, weil er die Fragen nicht nur beantworten will, sondern auch oder vor allem verantworten muss: Das moralische Gewissen gegenüber der Geschichte verbietet es ihm, sich aus der historischen Verantwortung zu stehlen. Auf ein Beispiel zugespitzt sind für die Vertreter des New Historicism weder Auschwitz noch die Musik, die in Auschwitz gemacht wurde, historisch kontingent, sie waren und sind historisch existent wie alle anderen Ereignisse – auch musikalische –, die Menschen in der Vergangenheit durchlitten und erlebt haben. Musik und musikalische Kunstwerke können von dieser Feststellung nicht ausgenommen werden, wenn wir sie historisch betrachten, denn die theoretischen Bedingungen der historischen Betrachtungsweise gelten praktischer Weise überall gleich. Wenn der New Historicism die Tatsache der Geschichte also als *factum brutum* feststellt, dann bedeutet dies freilich nicht, dass er gleichzeitig die Geschichte, die er uns von der Geschichte erzählt, als Tatsache hinstellt. Geschichte und Geschichte-Erzählen sind nicht eins, weil unser historisches Bewusstsein die Komplexität der Geschichte immer reduzieren muss. Unsere Wahrnehmungen in der Gegenwart sind immer unvollständig und subjektiv, so dass sie als überlieferte Vergangenheit nicht objektiv und vollständig nacherzählt werden könnten. Die Gründe dafür liegen, wie wir nicht erst seit Foucault, Lyotard und Derrida, sondern seit Kant und Wittgenstein wissen, in den Bedingungen der Möglichkeit unserer Erkenntnis und Sprache. Unter diesen erkenntnistheoretischen und sprachanalytischen Voraussetzungen erscheint die lineare und synchrone Nacherzählung von Geschichte ungläubwürdig. Die Frage ist, ob das theoretische Eingeständnis dessen, das Wissen darum,

6 Louis A. Montrose, »Die Renaissance behaupten. Poetik und Politik der Kultur«, in: *New Historicism*, hrsg. von Baßler, S. 60–93, hier: S. 67; ders. »Professing the Renaissance. The Poetics and Politics of Culture«, in: *The New Historicism*, hrsg. von Harold Aram Veese, New York und London 1989, S. 15–36, hier: S. 20.

den Historiker in der Praxis wieder glaubwürdig macht. Methoden der Metaerzählungen wie die Ideengeschichte, Biographie- oder Sozialgeschichte können heute nicht allein durch den Hinweis darauf überzeugen, dass die erzählten Geschichten eigentlich ohne Gewähr seien. Die Erzählung von Geschichte wird erst dann wieder glaubwürdig, wenn sie die Dialektik der Geschichtlichkeit von Texten einerseits und der Textualität von Geschichte andererseits zu ihrem erkenntnisleitenden Interesse macht, wie es beispielsweise der New Historicism bei der Erforschung der englischen Renaissance tut.

Exkurs

Stephen Greenblatt, Begründer des New Historicism, verspricht in seinen *Shakespearean Negotiations* von 1988,⁷ den »literarischen Text wieder mit den gesellschaftlichen Energien aufzuladen, die ihm als historisch bedingtes Produkt bei seiner Entstehung in Fülle zu eigen waren.«⁸ Dass es sich hier nicht um das Versprechen der alten Sozialgeschichte handelt, wird schon bei der äußerlichen Betrachtung des Buches deutlich, denn in Greenblatts *Verhandlungen mit Shakespeare* ersetzt die Sozialgeschichte nicht einfach die Werkgeschichte, was keine Lösung des Problems, sondern eine Verschiebung wäre. In Greenblatts *Verhandlungen mit Shakespeare* »widmen sich, nach einer methodologischen Einleitung, vier Kapitel je einem Diskurs, der vielfältig dokumentiert wird und jeweils am Ende in ein Shakespeare-Stück hinein­führt. So beginnt das Kapitel ›Fiction and Friction‹ mit einem zeitgenössischen Fall von Transsexualität, zeigt die medizinische und juristische Diskussion, die sich daran anschließt, und läßt den Diskurs schließlich in die Geschlechterver­wechslungskomödie *Twelfth Night* laufen.«⁹ In einem anderen Kapitel über »Shakespeare und die Exorzisten« geht Greenblatt davon aus,

»daß im *King Lear* Namen, Motive und Sprachwendungen von Samuel Harsnetts Traktat *A Declaration of Egregious Popish Impostures*, einer Streitschrift eines anglikanischen Geistlichen gegen katholische Exorzisten, übernommen wurden. Die Einflüsse sind längst positivistisch erfaßt und katalogisiert worden, die theologische Schrift galt von jeher als Rohmaterial, als historischer Hintergrund zu dem im Vordergrund stehenden literarischen Text. Reduziert auf die Funktion eines unveränderlichen, ein für allemal festgelegten Referenzpunktes, erscheint Geschichte hier als Antithese zur Literatur, als bloße Quelle für den isoliert gesehenen literarischen Text.

Greenblatt dagegen interessiert das dynamisch kulturelle Feld, in dem beide, sowohl der nichtliterarische Text als auch Shakespeares Stück, eingebettet sind. Welches waren die kulturellen und sozialen Praktiken und Strategien, die diese Texte hervorgebracht und geformt haben? Greenblatt glaubt, dass es bei beiden Texten um eine Neudefinition des Heiligen in einer Zeit geht, in der die zentralen Wertvorstellungen der Gesellschaft radikal in Frage gestellt und umkämpft wurden. Harsnetts Schrift gegen den Exorzismus ist eine Waffe in diesem Kampf. Greenblatt

7 Dt. *Verhandlungen mit Shakespeare*, Berlin 1990.

8 Kaes, »New Historicism«, S. 254.

9 Baßler, »Einleitung: New Historicism«, S. 20.

beschreibt detailliert die Argumente dieser Schrift, die nicht nur den Aberglauben, Geisterfurcht und dämonische Besessenheit, sondern auch die Teufelsaustreibung selber als theatralischen Zauber bezeichnet. Teufelsaustreibungen sind für Harsnett tragikomische Theateraufführungen, in denen die Mitwirkenden die Symptome der Besessenheit simulieren. Mit einer Fülle plastischer Details und mit Hinweisen auf gegenwärtige anthropologische Theorien werden längst vergessene Darstellungen verschiedener Teufelsaustreibungen präsentiert, die alle eines gemeinsam haben: ein Bewußtsein der unsicheren Grenzen von Wirklichkeit und Illusion, von echtem Wahnsinn und geschickter Simulation.

Genau dieses Bewußtsein liegt Greenblatt zufolge auch Shakespeares Theater zugrunde und erklärt die Ambivalenz, die der Theaterzuschauer empfunden haben muß, wenn etwa der blinde Gloucester vorgibt, sich (auf ebener Bühne) von einem hohen Felsen zu stürzen. Der Zuschauer im Theater genießt es offensichtlich, sich in die Illusion dieses Simulationsspiels hineinziehen zu lassen, und er sieht diesem Vorgang mit einer Mischung aus Skepsis und Faszination zu. Hinweise auf Exorzismus als Schwindel und Theater (im doppelten Sinn des Wortes) finden sich in fast allen Stücken Shakespeares. Sowohl *King Lear* als auch Harsnetts Schrift sind Teil des Diskurses über Exorzismus als theatralisches Simulationsspiel. Die Rekonstruktion dieses Diskurses öffnet den literarischen Text: Subtile Anspielungen auf Vorstellung und Verstellung gewinnen an Resonanz, narrative Motive werden transparent auf symbolische Bräuche und Praktiken hin und theatralische Gesten nehmen neue vielschichtige Bedeutungen an. Die Rekonstruktion dieses Diskurses gibt dem literarischen Text auch die ursprünglichen Ambivalenzen, Doppelbödigkeiten und dynamischen Widersprüche zurück.«¹⁰

Der Historiker des New Historicism versteht sich also weniger als Rekonstrukteur denn vielmehr als Arrangeur, der scheinbar disparate Diskurse subjektiv koppelt. Insofern der New Historicist die historischen Hintergründe des Textes sowie dessen Kontexte, Subtexte und Intertexte nicht darstellt, sondern selbst herstellt, betreibt er Geschichtsschreibung als Poetik der Kultur. Stephen Greenblatt schlägt deshalb vor, den Begriff des »New Historicism« durch den Begriff der »Cultural Poetics« zu ersetzen,¹¹ weil »der unerwartete, bisher oft übersehene Zusammenhang ganz verschiedener kultureller Ausdrucksformen« seiner Meinung nach »am überzeugendsten in der überraschenden, quasi poetischen Kombination von scheinbar unverbundenen, auch institutionell weit auseinanderliegenden Texten aufgezeigt werden« kann,¹² womit der Übergang von der Geschichte zu Geschichten markiert wird, ohne die Erzählung von Geschichte, auch nicht die eigene, die sich nicht in der Vergangenheit, sondern in der Gegenwart abspielt, aufzugeben.

10 Kaes, »New Historicism«, S. 257f.

11 Stephen Greenblatt, »Towards a Poetics of Culture«, in: *The New Historicism*, hrsg. von Veese, S. 1–14 (dt. Fassung: »Grundzüge einer Poetik der Kultur«, in: ders., *Schmutzige Riten. Betrachtungen zwischen Weltbildern*, übers. von Jeremy Gaines, Berlin 1991, S. 107–122).

12 Winfried Fluck, »Die »Amerikanisierung« der Geschichte im »New Historicism«, in: *New Historicism*, hrsg. von Baßler, S. 229–250, hier: S. 233.

Übertragungen: Als Beispiel einer Musikgeschichtsschreibung als Poetik der Kultur könnte die »ehrgeizige >geheime Geschichte des 20. Jahrhunderts« des Rock-Kritikers Greil Marcus, *Lipstick Traces* (1989), angeführt werden. Wie Greenblatt bei Shakespeare, so spürt Marcus beim Wiederhören der Sex Pistols-Platten eine Intensität und Energie, deren kulturellen Quellen er nachforscht. Dabei entdeckt er ein enges Netz von Verbindungen zwischen dem englischen Punk, der Studentenbewegung, den französischen Avantgardegruppen der Situationisten und Lettristen und von dort über die Surrealisten bis hin zu DADA. Ganz im Sinne Greenblatts belegt er detailreich, wie symbolisches Material, Slogans, Graffiti, aber auch Projekte wie eine neue Mythisierung der Großstadtopographie oder das *épater le bourgeois* (bei seinen Ritualen vom Gottesdienst zur Fernsehshow) sich durch die verschiedenen Avantgarden des Jahrhunderts ziehen.¹³ Bezeichnenderweise stammt dieses Beispiel aus dem Bereich der sogenannten U-Musik, für die E-Musik könnte zum Beispiel György Ligetis *Atmosphères* von 1961 angeführt werden. Der programmatische Titel könnte anregen darüber nachzudenken, welche Bedeutungen »das Atmosphärische« Anfang der 1960er Jahre hatte, nämlich eine ganz neue, die deutlich würde, wenn der meteorologische, der luftfahrttechnische, der militärische und politische Diskurs an den musikalischen gekoppelt würde. Das klingt völlig fremd, könnte aber durchaus sinnvoll sein. Zu erinnern wäre beispielsweise an die Wetterballons, an die U2-Affäre und den Piloten, der vom Himmel fiel, an die ersten Spionagesatelliten, an den Kalten Krieg und die Kubakrise. Wenn es in der Wergo-Edition des Stückes heißt: »Die Idee des Orchesterstückes *Atmosphères* ist folgende: Eine Klangtextur soll entwickelt werden, die das Phänomen des akustischen Stehens demonstriert«, dann könnte durch die kulturelle Poetik des New Historicism im »akustischen Stehen« der politische Stillstand hörbar werden, und damit wäre freilich mehr gesagt als mit jeder satztechnischen Analyse der musikimmanenten Struktur.

Vorbilder: Der New Historicism hat ein historisches Vorbild, das diesem selbst allerdings verborgen geblieben ist, und dieses Vorbild ist ein musikgeschichtliches und musikästhetisches, das den New Historicism als Poetik der Kultur für die Musikwissenschaft überaus interessant erscheinen lässt: die poetische Musikkritik Robert Schumanns. Der Begriff des Poetischen, wie ihn auch Schumann versteht, entstammt der Dichtungstheorie des 18. Jahrhunderts, wo er als binäre Opposition von Poesie und Prosa abgehandelt und zumeist negativ bewertet wird, zum Beispiel in Gottscheds *Versuch einer Critischen Dichtkunst* von 1751:

Gewisse Geister haben viel Scharfsinnigkeit, wodurch sie gleichsam in einem Augenblicke hundert Eigenschaften von einer Sache, die ihnen vorkommt, wahrnehmen. Was sie wahrnehmen, das drückt sich, wegen ihrer begierigen Aufmerksamkeit, tief in ihr Gedächtnis: und so bald zu anderer Zeit etwas vorfällt, das nur die geringste Ähnlichkeit damit hat, so bringt ihnen die Einbildungskraft dasselbe wiederum hervor. So ist denn ihnen allezeit eine Menge von Gedanken fast zugleich gegenwärtig: das Gegenwärtige bringt sie aufs Vergangene; das Wirkliche aufs Moegliche, das Empfundene auf alles, was ihm ähnlich ist, oder noch werden

13 Baßler, »Einleitung: New Historicism«, S. 23.

kann [...]. Dergleichen Geister nun nennet man poetische Geister, und durch diese Gemuetskraft unterscheidet sich ihre Art zu denken von der ordentlichen, die allen Menschen [vor allem uns Musikwissenschaftlern] gemein ist.¹⁴

Die Musikkritik Schumanns ist poetisch, weil sie musikalische Texte nicht immanent oder strukturanalytisch (mit Ausnahme der berühmten Berlioz-Analyse) liest, sondern die Struktur des musikalischen Kunstwerks kulturgeschichtlich, d. h. vor allem literatur-, aber auch kunstgeschichtlich erschließt, indem sie Musik allegorisch bespricht. Sie ist ferner poetisch zu nennen, weil sie die subjektive Wahrnehmungs- und Wirkungsseite von Musik als kulturanthropologischen Teil unserer Lebenswirklichkeit reflektiert und die individuelle Subjektivität unserer ästhetischen Rationalität nicht scheinobjektiviert (zum Beispiel durch die musikalische Analyse), und zwar weder auf Seiten des Produzenten noch auf Seiten des Rezipienten. Wie kaum an anderer Stelle hat Schumann das Programm der poetischen Musikkritik beschrieben als in der Rezension zu Franz Schuberts Symphonie in C-Dur:

Oft, wenn ich es [Wien] von den Gebirgshöhen betrachtete, kam mir's im Sinn, wie nach jener fernen Alpenreihe wohl manchmal Beethovens Auge unstät hinübergeschweift, wie Mozart träumerisch oft den Lauf der Donau, die überall in Busch und Wald zu verschwimmen scheint, verfolgt haben mag und Vater Haydn wohl oft den Stephansturm sich beschaut, den Kopf schüttelnd über so schwindlige Höhe. Die Bilder der Donau, des Stephansturms und des fernen Alpengebirgs zusammengedrängt und mit einem leisen katholischen Weihrauchduft überzogen, und man hat eines von Wien, und steht nun vollends die reizende Landschaft lebendig vor uns, so werden wohl auch Saiten rege, die sonst nimmer in uns angeklungen haben würden. Bei der Sinfonie von Schubert, dem hellen, blühenden, romantischen Leben darin, taucht mir heute die Stadt deutlicher als je wieder auf, wird es mir wieder recht klar, wie gerade in dieser Umgebung solche Werke geboren werden können. Ich will nicht versuchen, der Sinfonie eine Folie zu geben, die verschiedenen Lebensalter wählen zu verschieden in ihren Text- und Bildunterlagen [...]. Aber daß die Außenwelt, wie sie heute strahlt, morgen dunkelt, oft hineingreift in das Innere des Dichters und Musikers, das wolle man nur auch glauben, und daß in dieser Sinfonie mehr als bloßer schöner Gesang, mehr als bloßes Leid und Freud, wie es die Musik schon hundertfältig ausgesprochen, verborgen liegt, ja daß sie uns in eine Region führt, wo wir vorher gewesen zu sein uns nirgends erinnern können, dies zuzugeben, höre man solche Sinfonie. Hier ist, außer meisterlicher musikalischer Technik der Komposition, noch Leben in allen Fasern, Kolorit bis in die feinste Abstufung, Bedeutung überall, schärfster Ausdruck des Einzelnen, und über das Ganze endlich eine Romantik ausgegossen, wie man sie schon anderswoher an Franz Schubert kennt. Und diese himmlische Länge der Sinfonie, wie ein dicker Roman in vier Bänden etwa von Jean Paul, der auch niemals endigen kann und aus den besten Gründen zwar, um auch den Leser hinterher nachschaffen zu lassen [...]; man fühlt überall, der Komponist war seiner Geschichte Meister, und der Zu-

14 Johann Christoph Gottsched, *Versuch einer critischen Dichtkunst*, Leipzig 1751, S. 351.

sammenhang wird dir mit der Zeit wohl auch klar werden. Diesen Eindruck der Sicherheit gibt gleich die prunkhaft romantische Einleitung, obwohl hier noch alles geheimnisvoll verhüllt scheint.¹⁵

Diese Passage enthält das Programm einer ›Musikgeschichte als Poetik der Kultur‹ im Kern.

Fragt man nach dem gemeinsamen geschichtlichen Grund für die poetische Musikkritik Schumanns und die poetische Kulturkritik des New Historicism, findet man die Antwort zu Anfang des 19. Jahrhunderts in der Philosophie des deutschen Idealismus, nicht zuletzt in der Frühromantik, in der Philosophie des Selbstbewusstseins, die auf den Verlust ontologischer Seinsgewissheiten und metaphysischer Werdensgewissheiten des ausgehenden 18. Jahrhunderts reagiert. Schumann wie Greenblatt teilen die Kontingenzerfahrung der Moderne, die das 19. mit dem 20. und 21. Jahrhundert verbindet.

»Im Grunde«, sagt Manfred Frank, »ist das die Grundeinsicht der gesamten nachhegelianischen Philosophie von Schelling, Kierkegaard und Marx über Nietzsche bis hin zu Heidegger, Sartre und Gadamer. Man könnte von ihr als einer Philosophie der Endlichkeit sprechen. Der *accord minimal* all dieser Ansätze, die das Gesicht unserer Gegenwart prägen und geprägt haben, ist der Standpunkt, daß es nicht möglich sei, unsere Welt von einem archimedischen Ort aus zu interpretieren: aus einem ›unendlichen Bewußtsein‹, wie Gadamer sagt.«¹⁶

Fazit: Der New Historicism ist also keine bloß vorübergehende Erscheinung, keine Theorie-Mode, die aus den USA zu uns herüberschwappt. Er ist mehr, weil er uns und all diejenigen, die sich von der Geschichte bereits in die Postmoderne oder ins Nirgendwo verabschiedet haben, die Möglichkeit bietet, eine Geschichtlichkeit zu denken, die vor den Prämissen des Poststrukturalismus die Dialektik der Geschichtlichkeit von Texten und der Textualität von Geschichte in ein Verhältnis setzt, das bereits überwunden geglaubte europäische und deutsche Traditionen aktueller denn je erscheinen lässt. Dabei denke ich vor allem an die Geschichtsphilosophie Walter Benjamins und an die kritische Hermeneutik Hans-Georg Gadamers. Die Musikgeschichtsschreibung als Poetik der Kultur besitzt also für die deutsche Musikwissenschaft eine diskursive Anschlussfähigkeit, auf die zum Abschluss mit zwei Zitaten hingewiesen werden soll. Das erste stammt aus dem *Passagen-Werk* Walter Benjamins. Es lautet:

Die erste Etappe des Weges wird sein, das Prinzip der Montage in die Geschichte zu übernehmen. Also die großen Konstruktionen aus kleinsten, scharf und schneidend konfektionierten Baugliedern zu errichten. Ja in der Analyse des kleinen Einzelmomentes den Kristall des Totalgeschehens zu entdecken. Also mit dem historischen Vulgärnaturalismus zu brechen. Die Konstruktion der Geschichte als solche zu erfassen. In Kommentarstruktur.¹⁷

Das zweite Zitat ist Gadamers *Wahrheit und Methode* entnommen:

15 Robert Schumann, »Die C-dur-Sinfonie von Franz Schubert«, in: *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker von Robert Schumann*, hrsg. von Martin Kreisig, 2 Bde., Leipzig 1914, Bd. 1, S. 459–464, hier: S. 462–464.

16 Manfred Frank, *Was ist Neostrukturalismus?*, Frankfurt a.M. 1983, S. 116.

17 Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk*, Bd. 1, hrsg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt a.M. 1983, S. 575.

Der historische Objektivismus, indem er sich auf seine kritische Methodik beruft, verdeckt die wirkungsgeschichtliche Verflechtung, in der das historische Bewußtsein selber steht. [...] Der historische Objektivismus gleicht darin der Statistik, die eben deshalb ein so hervorragendes Propagandamittel ist, weil sie die Sprache der ›Tatsachen‹ sprechen läßt und damit eine Objektivität vortäuscht, die in Wahrheit von der Legitimität ihrer Fragestellungen abhängt.¹⁸

Spätestens dann, wenn den Antworten der Musikwissenschaft kein Glaube mehr geschenkt wird, sollte sie beginnen, andere Fragen zu stellen.

John Butt (Glasgow)

Who Is Speaking in the Bach Passions?

Is this an interesting question and do we want to know? Given the rich and vivid texts of Bach's passions, based on Gospel text, Lutheran chorales and 18th-century poetry, one might claim that there is a clear-cut division of voice and that each personage (whether a historical character, narrator or ›modern‹ character) is relatively unambiguous. Yet, I would suggest, the text is rather more complex than it might first appear, and when this is coupled with music that is extremely rich in virtually every aspect, the question of who is speaking becomes deeper. There are perhaps three crudely defined categories of view on who or what is speaking in a broader sense, within the music: first, it might mirror and amplify the Gospel text, together with the various interpretative glosses, something that to a believer might ultimately mean that the music is representing or at least serving the voice of God; secondly, it might reflect an outstanding composer's reaction to the text and its associated theology, together with the deepest of encounters with the styles, techniques and latent possibilities of the music of the age – thus, to all intents and purposes, it is essentially the voice of Bach; and finally, to those of a more formalist persuasion, the music represents itself as a structure of fascinating variety and perfection. The composer remains the major, if largely metaphorical force of identity and unity, but more as a function of the work – evidenced in its quality and design – than as a specific historical personage. These three categories, together with the infinite number of interactions there might be between them, are interesting because they identify different types of listeners – they thus tell us something about ourselves, which is partly why I believe the issue of voice is an important and worthwhile question.

¹⁸ Hans-Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik* (1960) (= Gesammelte Werke, Bd. 1: Hermeneutik I), Tübingen 1990, S. 306.