

Text im Text Über Vokalmusik und Texttheorie

«Literaturtheoretiker mögen für neue theoretische Entwicklungen auf anderen Gebieten besonders empfänglich sein, weil ihnen die besonderen Verpflichtungen gegen die Disziplin fehlen, die diejenigen empfinden, die auf diesen Gebieten arbeiten». Der Satz aus Jonathan Cullers Buch *Dekonstruktion* (1982/1988) meint das Verhältnis der Literaturtheoretiker zur Philosophie Derridas¹, doch ließe er sich auch auf die Situation der Musikwissenschaft gegenüber der literarischen Textdebatte beziehen. Neugierde mögen theoretische Impulse anderer Fächer in der Tat wecken, solange sie nicht das eigene Metier verpflichten. Wieso dauerte es dann aber so lange, bis die Textdiskussion ihr Echo in der Musikforschung fand? Und wie weit lassen sich die verwirrenden Textkategorien, deren Erörterung mittlerweile recht diffus anmutet, nachträglich noch auf Musik anwenden oder gar übertragen?

I

Die Textdebatte ist weder die erste noch wohl die letzte aktuelle Methodendebatte anderer Fächer, die in der Musikwissenschaft nur zögernd aufgegriffen wurde. Bereits die Forderung einer soziologischen Fundierung stieß vor geraumer Zeit auf ihre Grenzen, sofern zumindest sozialgeschichtliche Themen seit jeher die Musikforschung beschäftigt hatten. Ähnlich fand das Programm des Strukturalismus nur begrenztes Echo, da Strukturanalysen die Musikwissenschaft weit mehr als die Nachbarfächer geprägt hatten. Und auch die Rezeptionsforschung bildete nur partiell einen neuen Ansatz, denn der Musikforschung waren mit ihren Quellen schon immer auch maßgebliche Zeugnisse der Rezeptionsgeschichte begegnet.²

Die scheinbare Resistenz gegen wechselnde Moden lag aber wohl weder an der Indolenz des Fachs noch nur an der Ignoranz seiner Vertreter. Ihren Grund fand sie eher im differierenden Status des Gegenstands, sofern Musik mimetischer Deutung oder semiotischer Dechiffrierung kaum unvermittelt zugänglich ist. Die literaturtheoretische Debatte, die um den erweiterten Textbegriff kreiste, verfolgte auch das Ziel, den privilegierten Status des Werkbegriffs und die autoritative Instanz des Autorbegriffs zu relativieren. Doch entspann sich bereits aus anderen Impulsen die Diskussion des Werkbegriffs in der Musik, wenn man etwa an das «Plädoyer für eine romantische Kategorie» von Dahlhaus erinnert. Und die Frage nach der Existenz des musikalischen Werks hatte Ingarden schon mit dem Hinweis auf einen intentionalen Charakter beantwortet, der die Vermittlung zwischen Notentext, Vorstellung und Aufführung leiste.³ Die Instanz des Autors aber war als Basis der Interpretation in dem Maß einzugrenzen, wie sie sich für ältere Musik ohnehin reduzierte, während zugleich die Gattungstraditionen ihre Ansprüche geltend machten. Den eigenen Status musikalischer Texte artikulierten vorab die theoretischen Quellen in ihrem spezifischen Reichtum. Zu ihren Themen gehörte zwar auch das vergleichende oder abgrenzende Verhältnis zu anderen Textarten, zentral blieb gleichwohl die interne Ordnung des Tonmaterials — von seinen Grundlagen bis hin zur Satzlehre. Damit wurde zugleich die historische Begrenztheit solcher Systeme deutlich, wie denn jede generelle Definition zu geschichtlicher Eingrenzung nötigt.

Über Musik als Text läßt sich offenbar weniger als über Sprachtexte ohne historische Differenzierung reden. Die Feststellung schließt allerdings Unterschiede nicht aus, die sogar den Anschein von Rückfällen annehmen konnten, seit sich die Musikwissenschaft als Disziplin etablierte. Die spezifische Charakterisierung der einzelnen Künste, die Kants skeptische Sicht der Musik als Kunst veranlaßte, fand ihren Widerpart in der romantischen Idee der einen Kunst in allen Einzelkünsten.⁴ Sie konnte zu rascher Analogisierung führen, die den eigenen Status der Musik überdecken mochte. Zugleich lud die Abkehr von Kants Bestimmung der ästhetischen Idee, der kein Begriff angemessen sei, zur Identifikation mit außermusikalischen Behelfen ein. Analogien zur Literatur oder Malerei wurden in den Debatten über Gehalte der Musik wirksam, die im Parteienstreit über absolute und pro-

1 Jonathan Culler, *Dekonstruktion. Derrida und die poststrukturalistische Literaturtheorie*, Reinbek bei Hamburg 1988, S. 10.

2 Vgl. *Musik und Verstehen. Aufsätze zur semiotischen Theorie, Ästhetik und Soziologie der musikalischen Rezeption*, hrsg. von Peter Faltn und Hans Peter Reinecke, Köln 1973; *Rezeptionsästhetik und Rezeptionsgeschichte in der Musikwissenschaft (Publikationen der Hochschule für Musik und Theater Hannover 3)*, hrsg. von Hermann Danuser und Friedhelm Krummacker, Laaber 1991.

3 Carl Dahlhaus, «Plädoyer für eine romantische Kategorie. Der Begriff des Kunstwerks in der neuesten Musik», in: *NZfM* 130 (1969), S. 18-22, auch in Carl Dahlhaus, *Schönberg und andere. Gesammelte Aufsätze zur Neuen Musik*, Mainz 1978, S. 270-278; Hans Heinrich Eggebrecht, «Opusmusik», in: *SMZ* 115 (1975), S. 2-11, auch in Hans Heinrich Eggebrecht, *Musikalisches Denken. Aufsätze zur Theorie und Ästhetik der Musik (Taschenbücher zur Musikwissenschaft 46)*, Wilhelmshaven 1977, S. 219-242; Roman Ingarden, «Untersuchungen zur Ontologie der Kunst. Musikwerk - Bild - Architektur - Film», Tübingen 1962, S. 23-27, 116-136.

4 Bernd Sponheuer, *Musik als Kunst und Nicht-Kunst. Untersuchungen zur Dichotomie (hoher) und (niederer) Musik im musikästhetischen Denken zwischen Kant und Hanslick (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft 30)*, Kassel u.a. 1987; Giseler Schubert, «Zur Musikästhetik in Kants «Kritik der Urteilskraft»», in: *AFMw* 32 (1975), S. 12-25.

grammatische Musik kulminierten. Gegen den Bann des Historismus mit seiner drohenden Relativierung konnten die vermeintlich naturgegebenen Grundlagen des Tonsystems gesetzt werden, ohne ihrer historischen Begrenzung gewahr zu werden.⁵ Den Schlußstein bedeutete das Theorem der Geistesgeschichte, wonach derselbe Geist in allen Künsten wirke.

Die Folge war nicht nur der verbreitete Umgang mit Epochen und Stilbegriffen als Emanation eines Geistes in der Analogie der Künste. Mit der Verdeckung ontologischer Differenzen wuchs auch die Versuchung, Musik analog zu Literatur und Malerei zu deuten. Zumal wo es um Textvorlagen von Rang und ihre Vertonung geht, liegt die Suche nach Analogien desto näher, je enger sich beide Schichten verschränken. Desto größer mußte demnach die Bereitschaft sein, aktuelle Kategorien der Literaturtheorie anzunehmen. Der Textdebatte kommt einerseits die geläufige Rede vom Notentext entgegen, und ihr begegnen andererseits die steten Vergleiche mit der Musik bei den Verfechtern der Texttheorie. Während Roland Barthes den vom Text ausgelösten Diskurs mit der Aktivierung des Hörens einer Partitur verglich, erwog Michel Foucault Modifikationen des Autorbegriffs für die Musik.⁶ Und zur Rede von Zweistimmigkeit und Polyphonie, die sich in Anschluß an Michail Bachtin durch Julia Kristevas Erörterung der Dialogizität zieht, tritt bei Paul Ricoeur das Bild vom Text als strenger Fuge.⁷ All diese Hinweise auf Musik (die schon im Buchkonzept nach musikalischem Modell bei Lévi-Strauss einsetzen) könnten desto mehr auf gemeinsame Prämissen beider Arten von Text deuten.⁸ Und sie ließen sich zudem mit historischen Argumenten weiter begründen. Denn vom Diskurs der mittelalterlichen Theorie über die barocke Lehre von der Rhetorik bis hin zur Satzlehre der Neuzeit kreisen die Debatten um Begriffe, die der Literatur und Sprache entnommen sind. Ricoeur hat freilich betont, es müsse der Texttheorie darum zu tun sein, ihre Begriffe nicht zu entlehnen, sondern aus ihrem Gegenstand heraus zu bilden. Und so ließe sich folgern, auch in der Musiktheorie dienten scheinbar analoge Termini nur der Orientierung, ohne die eigenen Sachverhalte zu verdecken.

II

Konflikte wie Analogien zwischen den Bereichen verschärfen sich offenbar, wo Musik als Text auf den Text der Sprache trifft. Parallelen scheinen sich dann aufzudrängen wie kaum sonst. So wurde in der Praxis der Forschung weithin nach Entsprechungen gesucht, die in gleitender Skala von syntaktischen Momenten bis zur Textabbildung durch Musik reichen. Oft sieht es so aus, als könne Musik nur in dem Maß gewinnen, in dem sie Implikationen einer Vorlage folgt, einen Text expliziert oder — wie es heißt — ihn «ausdrückt». Anders gesagt wäre das intertextuelle Verhältnis wenigstens partiell als Unterordnung aufzufassen, auch wenn es Differenzen in den Funktionen von «serva e padrona» erlaubt. Demgemäß hat dann auch die musikalische Struktur als Prozeß in der Zeit hinter dem Vorrang zurückzutreten, den die Ausdeutung des Textes und die Benennung des Gehalts beansprucht.

Zu den treibenden Impulsen der literarischen Textdebatte gehörte freilich mit der Krise der Postmoderne daß tiefe Mißtrauen gegen die Fixierung eines bindenden Gehalts und die Konvention der Sinnstiftung.⁹ Statt dessen sollten durch die Verfahren der Dekonstruktion unendliche Diskurse eröffnet werden, in deren radikaler Spielart sich die Texte zum Universum erweitern (Gesellschaft und Geschichte wären demnach ebenso Texte wie Literatur und Musik). Um den Diskurs nicht abzubrechen, wären daher die Instanzen von Werk und Autor als Garant von Sinn aufzuheben. So scheint sich zwar die herkömmliche Sicht der Beziehung zwischen Text und Vertonung einem intertextuellen Diskurs zu nähern. Sie basiert aber auf Begriffen von Werk und Autor, die gerade die eingewurzelte Skepsis der Texttheorie auf sich ziehen. Zudem paart sich damit — wenigstens bei radikalen Texttheoretikern — eine Abkehr von strukturellen Kategorien, die es dem Musikforscher nicht erleichtert, sich auf die interne Strukturanalyse zurückzuziehen. Was zunächst als intertextuelle Affinität erschien, verkehrt sich also in einen kaum lösbaren Widerspruch.

5 Carl Dahlhaus, *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert. Erster Teil, Grundzüge einer Systematik (Geschichte der Musiktheorie 10)*, Darmstadt 1984, S. 34f. und 37ff.; Carl Dahlhaus, «Historismus und Tradition», in: *Festschrift für J. Müller-Blattau*, Kassel 1966, S. 46-58; Friedhelm Krummacker, «Prämissen des Historismus in Musik- und Kunstgeschichte», in: *Romantik und Gegenwart. Festschrift für J. Chr. Jensen (DuMont Dokumente)*, hrsg. von Ulrich Bischoff, Köln 1988, S. 121-129 und S. 272f.

6 Roland Barthes, *De l'œuvre au texte* (1971), schwedisch: «Från verk till text», in: *Modern Litteraturteori. Från ryska formalism till dekonstruktion*, Bd. II, Lund 1991, S. 380-388, besonders S. 386; Michel Foucault, «Was ist ein Autor?» (1969), in (ders.): *Schriften zur Literatur*. Aus dem Französischen von Karin von Hofer und Anneliese Botond, Frankfurt/M. 1988, S. 7-31, besonders S. 23.

7 Julia Kristeva, «Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman» (1967), in: *Literaturwissenschaft und Linguistik*, hrsg. von Jens Ihwe, Frankfurt/M. 1972, S. 345-375; Renate Lachmann, «Dialogizität und poetische Sprache», in: *Dialogizität (Theorie und Geschichte der schönen Künste, Reihe A, 1)*, hrsg. von Renate Lachmann, München 1982, S. 51-62, besonders S. 53f.; Paul Ricoeur, «Qu'est-ce qu'un texte? Expliquer et comprendre», in: *Hermeneutik und Dialektik, Aufsätze II. Sprache und Logik, Theorie der Auslegung und Probleme der Einzelwissenschaften*, hrsg. von Rüdiger Bubner u.a., Tübingen 1970, S. 181-200, besonders S. 193 und 195.

8 Vgl. Jacques Derrida, «Die Struktur, das Zeichen und das Spiel im Diskurs der Wissenschaften vom Menschen», in: *Postmoderne und Dekonstruktion. Texte französischer Philosophen der Gegenwart*, hrsg. von Peter Engelmann, Stuttgart 1991, S. 114-139, besonders S. 129.

9 Roland Barthes, *Image, Music, Text*, New York 1977, S. 146ff.; vgl. Culler, *Dekonstruktion*, S. 35f.; Michael Richatterre, «The Referential Fallacy» (1978), zit. nach *Modern Litteraturteori II*, S. 141-160; Paul Günter Renner, *Die postmoderne Konstellation. Theorie, Text und Kunst im Ausgang der Moderne*, Freiburg 1988, besonders S. 203ff.: «Postmoderne als Poststrukturalismus».

Redet man über Intertextualität von Musik und Sprache, so müssen freilich nicht nur Analogien gesucht werden. Auch läßt sich überlegen, wieweit man die extremen Positionen übernehmen muß, die in der Literaturtheorie — wie Manfred Pfister zeigte — auch vielfachem Einspruch ausgesetzt sind.¹⁰ Wolfgang Preisendanz hat gefragt, ob nicht jede Unterscheidung verloren gehe, wenn etwa Dialogizität jedem Text zukomme.¹¹ Zu den vermittelnden Vorschlägen, die Ricoeur skizzierte, gehört der Versuch, Strukturanalyse als Weg von texttheoretischer zu hermeneutischer Sicht zu bestimmen.¹² Und Pfister umriß Stufen der Verbindung von struktureller Textanalyse mit hermeneutischer Interpretation.¹³ Das Unbehagen mancher Texttheoretiker bei Begriffen wie Werk, Sinn oder Autor war mit der Einsicht gepaart, daß Sprache unvermeidlich mit Verweisen auf Realien und Funktionen im Alltag verknüpft sei. Statt vorschneller Festlegung einer Bedeutung wollte die Texttheorie daher die Polyvalenz der Texte zur Geltung bringen, um etwa auch Differenzen zwischen narrativer, historischer und fiktiver Zeit in den Diskurs einzubeziehen.¹⁴

Solche Prämissen gelten für Musik wohl nur derart verändert, daß die verzögerte Aufnahme des Textbegriffs verständlich wird. Denn musikalische Zeit hebt sich nicht nur von der realen Zeit ab, sie entzieht sich auch der Alternative von narrativer und fiktiver Zeit. Nicht allein die Begriffe Autor und Werk galten — wie erwähnt — für Musik nur historisch begrenzt, so daß sie kaum universale Ansprüche stellen durften. Auch die Festlegung eines definitiven Sinns wird für Musik in dem Maß fraglich, wie ihr nonverbaler Charakter bei historischer Differenzierung eine generelle Bestimmung verwehrt. Dazu kommen die wechselnden Möglichkeiten der Notierung und Interpretation, die daß Bewußtsein der changierenden Bedeutung schärfen. Blinder Übertragung aber verweigern sich die Differenzen im Material beider Arten von Text. Töne fungieren nicht auf gleiche Weise wie Wörter, sie lassen auch keine vergleichbare Scheidung von Bezeichnung und Bezeichnetem zu. Sie treten vielmehr in wechselseitige Relation zueinander, indem sie ihren zeitlich fixierten Ort einnehmen. In seiner strukturellen Funktion ist das Tongewebe kaum mit dem von Barthes beschriebenen Textgewebe gleichzusetzen.¹⁵ Der Notentext entsteht auch — entgegen Foucault — nicht erst durch komplexe Operationen im Diskurs¹⁶, selbst wenn er auf Interpretation angewiesen ist. Als fundierender Text ist er — wiewohl in historisch wechselnden Graden — von einem Autor festgelegt (und heiße er Anonymus). Mag das System der Tonrelationen geschichtlichem Wandel unterliegen, so bleibt sein materialer Sinn doch zunächst intern musikalisch definiert. Und in der Erörterung dieses Materials sah denn auch die Musiktheorie ihre primäre Aufgabe.

Durch die Texttheorie wird weithin der Eindruck erweckt, als sei ein universeller Diskurs denkbar, der keine geschichtliche Differenzierung benötige und transhistorische Geltung entfalte. In einem Versuch, die Autorinstanz durch Autorfunktionen zu ersetzen, verwies Foucault zwar darauf, daß solche Funktionen an institutionelle Systeme gebunden seien, die nicht für alle Zeiten und Kulturen gelten.¹⁷ Nicht zufällig sind aber, wie Pfister bemerkte, die Texte der Moderne die eigentlichen Exempla einer Debatte, die sogar historische Belege außerhalb ihres Kontextes heranziehen kann.¹⁸ Zwar mögen sich Sprachtexte prinzipiell durch analoge Funktionen ohne geschichtliche Rücksichten bestimmen lassen, doch sprechen die historischen Differenzen in den Codesystemen der Musik eher gegen eine solche Generalisierung. Ähnlich ist auch die Beziehung des Lesers zum Text nicht mit der des Hörers der Partitur identisch, wie Ricoeur meinte. Aktiviert der Leser im Diskurs die Referentialität eines Textes, so begegnet dem Hörer die Aufführung in der Regel ohne Partiturrektüre. Die Aufführung also übernimmt als Zwischenglied einen Teil des Diskurses, und die Lektüre des Notentextes verweist auf den intendierten Klang. Vergleichbar wären allenfalls Lektüre und Aufführung eines Dramas.

III

Inzwischen neigt die texttheoretische Diskussion — folgt man Manfred Pfister — zumindest in Deutschland eher zum Ausgleich.¹⁹ An die Stelle der Eliminierung von Text und Autor oder der Auflösung in den unbegrenzten Diskurs tritt die Suche nach pragmatischen Wegen in der Annäherung an strukturelle und hermeneutische Analysen. Damit könnte die Chance steigen, nach Berührungen zwischen den Fächern zu suchen. Die Korrekturen der

10 Manfred Pfister, «Konzepte der Intertextualität», in: *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien (Konzepte der Sprach- und Literaturwissenschaft 35)*, hsg. von Ulrich Broich und Manfred Pfister, Tübingen 1985, S. 1-30, besonders S. 18.

11 Wolfgang Preisendanz, «Zum Beitrag von R. Lachmann», in: *Dialogizität*, S. 25-28.

12 Ricoeur, «Qu'est-ce qu'un texte?», S. 194.

13 Pfister, «Konzepte der Intertextualität», S. 25ff.

14 Pfister, «Konzepte der Intertextualität», S. 11ff.; Ricoeur, «Qu'est-ce qu'un texte?», S. 192f.

15 Barthes, «De l'œuvre au texte», S. 383ff.

16 Foucault, «Was ist ein Autor?», S. 18ff.

17 Ebd., S. 19.

18 Pfister, «Konzepte der Intertextualität», S. 17. Der Zwiespalt prägt zumal die Sicht von Harold Bloom, *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*, New York 1973, vgl. *Modern Literaturtheori II*, S. 195ff. Hinter der Vorstellung vom Kampf «schwächerer» gegen «stärkerer» Künstler kommt — abgesehen vom Erbeil Darwins und Freuds — unversehens das Zutrauen in transhistorische Konstanten zum Vorschein. Erstaunlicher noch als die Projektion einer dem 18. Jahrhundert verpflichteten These auf wechselnde Geschichtsphasen ist ihre Akzeptanz bei sonst streng historisch argumentierenden Autoren.

19 Pfister, «Konzepte der Intertextualität», S. 17; vgl. auch Karlheinz Stierle, «Werk und Intertextualität», in: *Dialog der Texte*, hrsg. von Wolf Schmid und Wolf-Dieter Stempel, Wien 1983, S. 7-26.

Extreme in der Texttheorie weisen dennoch auf die unterschiedlichen Bedingungen hin. Bedenkenswert bleibt — um nur ein Beispiel zu nennen — der verschiedene Status beider Ebenen dort, wo sie sich enger als sonst kreuzen. Im Regietheater können Inszenierung, Personenführung und Wortlaut einer freien Interpretation unterworfen sein, wenn es sich aber der Oper zuwendet, scheint Musik als Text fast sakrosankt zu sein. Noch die gewagteste Inszenierung einer Oper Händels findet sich mit historischer Aufführungsart der Musik ab. Die Relationen haben sich fast umgekehrt: solange Autor- und Werkbegriff unangefochten waren, ging man — bei ängstlicher Treue der Ausstattung — mit Notentexten recht frei um — im Gegensatz zum heutigen Usus. Musik mag zwar mit Kant transitorisch heißen, ihre Codes können vergessen werden; soweit sie aber erschließbar sind, bleiben sie wohl eher resistent als Sprachtexte, falls ihr interner Sinn nicht von weiteren Deutungen überlagert wird.

Die Begriffe Intertextualität und Referentialität tendieren nach Pfister in weiter Fassung dazu, zu neuen Sigla für vertraute Fragen und Verfahren zu werden.²⁰ Sie bedürfen also der Konkretisierung, ehe sie auf Musik zu beziehen sind. Anlaß zu kritischer Reflexion ist die Texttheorie gleichwohl, um sich zunächst auf den Gegenstand mit seinen Grenzen zu besinnen. Bleibt Musik ein Realitätsverweis wie in der Sprache verwehrt, so hat sie ihre Wirklichkeit im eigenen Material. Die Rede von Referenzen kann aber eine nähere Eingrenzung sonst vage umschriebener Verweise veranlassen. Und der Begriff der Intertextualität könnte zu genauerer Definition dessen nötigen, was herkömmlich als Einfluß und Abhängigkeit bezeichnet wurde. Damit läßt sich nicht nur das Verhältnis zwischen Gattungsphasen oder der Dialog zwischen Komponisten und Werken, sondern auch die Paarung von einem Text und seiner Vertonung als intertextuelle Relation beschreiben.

Hat Musik dabei nicht gleichen Status wie der Sprachtext, so wahrt sie zunächst intern musikalische Geltung. Das schließt eine weitere Ebene der Intertextualität nicht aus, die aber an den historischen Kontext gebunden ist. Der Problematik ihrer Paarung entspricht es, zunächst die Differenzen beider Arten von Text zu akzeptieren. Lange genug orientierte man sich am Sinn der Sprache als Bürgen musikalischen Sinns, wodurch intern musikalische Sachverhalte überdeckt werden konnten. Die Unterscheidung beider Seiten im intertextuellen Verhältnis kann auch den Konflikt ihrer Kreuzung klären. Denn er wird desto deutlicher, je weiter man gemäß der Texttheorie die differierenden Prämissen bestimmt. Noch ein Madrigal Monteverdis ist nicht eo ipso Textausdruck, sondern zunächst ein Notentext, dem dann in historischer Konnotation ein intertextuelles Verhältnis zur Sprache zukommen kann.²¹ Die Arien der Donna Anna etwa bedeuten kaum per se musikalisches Theater, sie bilden zuerst musikalische Texte, und erst intertextuell gewinnen sie im Kontext ihre scheinbar unmittelbare Wirkung.²² Auch Mahlers Liedtexte spiegeln sich nicht direkt in den Brechungen ihrer Vertonung, deren interne Struktur nur unter intertextuellen Prämissen auf die Sprachvorlagen zu beziehen ist.²³ Hier ist nicht Raum, um weitere Beispiele auszuführen. Die Komplexität der intertextuellen Relation sollte aber dazu nötigen, die Folge der Schritte im Diskurs abzuwägen. Seinen Ebenen entspricht es eher, wenn man zunächst ihren eigenen Status anerkennt. Ihre Paarung läßt sich dann als Konflikt bestimmen, dessen wechselnde Lösungen belangvoller sind als rasche Identifikationen. Denn die Möglichkeiten der Verknüpfung sind weniger selbstverständlich als die Differenzen.

In seiner Kommentierung der Postmoderne hat Jean-François Lyotard an Kants Ästhetik des Erhabenen erinnert, in der die Einbildungskraft keinen angemessenen Gegenstand in Übereinstimmung mit einem Begriff finden kann.²⁴ Über diese Lesart mag man streiten, doch läßt sich der Hinweis erweitern. Eine Pointe der Definition Kants lag darin, daß auch die ästhetische Idee als unbestimmbar offen bleibe, weil ihr kein bestimmter Begriff angemessen sein könne. Das wurde später als formal empfunden und löste das Bedürfnis aus, solche Ideen begrifflich zu füllen. Der Bedarf wuchs für Musik, an deren Kunstrang Kant zweifelte, weil sie ihm als flüchtig galt. Sein Zweifel umriß freilich auch Bedingungen der Möglichkeit von Musik als Kunst. Eine Folge war aber auch die Verlockung, den flüchtigen Zeitverlauf der Musik durch die Bezeichnung ihrer Ideen zu kompensieren. Und daraus ergab sich die Gewohnheit, Gehalte instrumentaler und erst recht vokaler Werke tunlichst klar zu benennen. Festzuhalten wäre dagegen im intertextuellen Diskurs der genuine Status von Musik als Text.

*

Die Rede von der Postmoderne als Gefährdung klingt manchmal wohl ein wenig larmoyant. Denn Lyotard wurde nicht müde, als den Impuls der Postmoderne gerade die Rettung der Moderne zu betonen.²⁵ Kaum zu übersehen ist gleichwohl das Risiko, daß die Verfahren der Dekonstruktion, die nach Culler zur Einebnung der Grenzen zwischen Textarten tendieren, auch die Substanz nivellieren können, von der sie selbst zehren. Sie zei-

20 Pfister, «Konzepte der Intertextualität», S. 10, 18 und 24; zur «Präfixierung» des Textbegriffs vgl. Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris 1982, S. 7ff.

21 Vgl. etwa Wolfram Steinbeck, «Lyrik und Dramatik im italienischen Madrigal. Zur Sprachvertonung und Musiksprache bei Schütz und Monteverdi», in: *Heinrich Schütz und die Musik in Dänemark zur Zeit Christians IV. Bericht über die wissenschaftliche Konferenz in Kopenhagen 1985*, Kopenhagen 1989, S. 217-240.

22 Dazu vgl. Stefan Kunze, *Mozarts Opern*, Stuttgart 1984, S. 13ff.

23 Elisabeth Schmierer, *Die Orchesterlieder Gustav Mahlers (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft 38)*, Kassel u.a. 1991, S. 17ff.

24 Jean-François Lyotard, «Beantwortung der Frage: Was ist postmodern?», in: *Postmoderne und Dekonstruktion* (vgl. Fußnote 8), S. 33-48, besonders S. 42f. und 47; vgl. Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, §§ 25-29.

25 Lyotard, «Was ist postmodern?», S. 45; vgl. ebd. die Einführung von Peter Engelmann, S. 10-13.

tigen mittlerweile wohl auch fatale Resultate. Die Dehnung des Werk- und Kunstbegriffs hat eine Indifferenz erlaubt, die in der öffentlichen Diskussion eine kaum für möglich gehaltene Inkompetenz zuläßt (bis hinein in die uns angehende Bildungspolitik). Dagegen läßt sich nur eine Diskussion setzen, die auf Kriterien der Abgrenzung eher besteht als auf generellen Analogien. Gilt das auch für die intertextuelle Relation von Musik und Sprache, so besteht doch kein Grund zu Pessimismus. Die Werke bewahren ihren Rang kaum unmittelbar durch ihren «Ausdruck», sondern primär durch ihre interne Struktur. Musik erweist sich als eigener Text, indem sie jenen Text in sich aufhebt, dessen texttheoretische Diskussion dieses Symposium zum Anlaß hat.

(Christian-Albrechts-Universität Kiel)