

Intertextualität in der Musikgeschichte

Die beherrschende Rolle der Kategorie «Werk» in der deutschsprachigen Musikgeschichtsschreibung und der Werk-Interpretation der letzten Jahrzehnte — beherrschend nicht zuletzt durch die wohl unausrottbare Fehlinterpretation und Überbewertung des «opus perfectum et absolutum» des an solcher Interpretation durchaus unschuldigen Nikolaus Listenius¹ — hat es mit sich gebracht, daß die literaturwissenschaftliche Intertextualitäts-Diskussion, die vor allem in den angelsächsischen Ländern geführt wird, für die deutschsprachige Musikwissenschaft fast folgenlos geblieben ist. Allerdings steckt sie auch in der Musikwissenschaft in anderen Ländern noch in den Anfängen, und es könnte sein, daß das Konzept Intertextualität deshalb auf so wenig Interesse stößt, weil die Beziehung zweier oder mehrerer Werke zueinander, auf welcher Ebene auch immer, für den analysierenden und interpretierenden Musikhistoriker ein selbstverständliches Phänomen ist, für das es einerseits den Allgemeinbegriff Einfluß, andererseits das analytisch-interpretatorische Handwerkszeug gibt — während eben diese Beziehung im Umgang mit literarischen Texten vor der Intertextualitäts-Diskussion kaum thematisiert und methodisch reflektiert wurde. Der Blick auf die Literaturwissenschaften zeigt aber sehr schnell, daß das Konzept Intertextualität für die Musikwissenschaft durchaus nützlich sein könnte, gerade um den Bereich der konkreten Beziehungen von einem Werk zum anderen aus dem großen mit dem Begriff Einfluß bezeichneten Feld herauszuheben und zu präzisieren.² Um zum Kern der Sache zu kommen, wird es gut sein, von Extrempositionen auszugehen, die sich ihrerseits dezidiert intertextuell zueinander verhalten. Gemeint sind die beiden ersten Bücher von Harold Bloom³, der bisher energischste Versuch einer Übertragung und Anwendung von Blooms Theorie auf die Musikwissenschaft durch Kevin Korsyn⁴ und die Auseinandersetzung Richard Taruskins mit beiden.⁵

Blooms Theorie und Korsyns Übertragung — wobei Übertragung auch doppeldeutig verstanden werden kann, da die Psychoanalyse eine nicht unwichtige Rolle in Blooms Theorie spielt — kranken an ihrem Absolutheits- und Ausschließlichkeitsanspruch, also an einem in der geisteswissenschaftlichen Theoriebildung satt-sam bekannten Phänomen; Korsyns Exemplifikation leidet zudem an einer Anwendung der «Schenkerian Analysis», die ihrer intersubjektiven Überzeugungskraft nicht zuträglich ist. Jedenfalls aber kann es nicht darum gehen, Blooms Theorie in toto zu übernehmen und den musikwissenschaftlichen Werkbegriff zu Grabe zu tragen. Wohl aber kann sich gerade in einer historiographischen Situation, in der die Kategorie Werk so dominiert wie bei uns, der Blick dafür schärfen, daß Intertextualität als korrelierende und korrigierende Kategorie nützlich sein kann, wenn sie systematisch entwickelt oder wenn zumindest systematisch nach ihr gefragt wird: nützlich für das Verstehen der Beziehungen einzelner Werke zueinander und damit für eine Werkinterpretation, die musikalische Texte auch als Momente eines virtuellen Dialogs der Komponisten versteht; nützlich für die Beschreibung eines kompositorischen Œuvres und für die Gewichtung von Textualität und Intertextualität in ihm; nützlich für das Verstehen der Konstituierung und der Geschichte von Gattungen; nützlich aber immer in dem eingeschränkten Sinne, daß Intertextualität kein ausschließliches Interpretationsmodell sein kann.

Blooms Theorie ist die extreme und pointiert agonale Zuspitzung einer allgemeinen Diskussion, über deren Berechtigung es wohl kaum Zweifel gibt; in den Worten von Taruskin⁶:

Bloom agrees with other recent critics that literature is self-referential. Texts are «intertextual»; they refer not to the world at large but to other texts. «There are no texts», he goes so far as to assert [...] «but only relationships between texts». [...] For Bloom, a poem is nothing more or less than a deadly locking of horns, one particular human being's struggle with «strong» precursors, the ones who inspire feelings of inadequacy, of guilt, of «belatedness». The history of literature [...] is for Bloom a history of appalling fathers, who have said everything, and sulking sons, obsessed at once with history and with themselves. [...] Poets — «strong» poets — begin as Oedipus and end as Laius. Success as a poet is achieved by parricide. The weapon of deliverance is contrary paraphrase: «To live, the poet must misinterpret the father, by the crucial act of misprision, which is the re-writing of the Father».

1 Listenius sagt nur, daß die musica poetica «consistit [...] in faciendo sive fabricando, hoc est, in labore tali, qui post se etiam artificie mortuo opus perfectum et absolutum relinquat» (*Musica Nicolai Listenii*, Wittenberg 1537, cap. 1), das heißt, das nach den Regeln der musica gemachte opus ist abgeschlossen und überdauert seinen artifex. Diese Vorstellung ist erstens auf Listenius als Vertreter des deutschen Schulhumanismus in der Musiklehre begrenzt und zweitens, in der Idee des Überdauerns im Werk, mit der zuerst im maxilianischen Humanismus auftauchenden Gedächtniskultur verbunden; vgl. dazu Jan-Dirk Müller, *Gedechtnis. Literatur und Hofgesellschaft um Maximilian I*, München 1982.

2 Vgl. dazu auch Robert S. Hatten, «The Place of Intertextuality in Music Studies», in: *American Journal of Semiotics* III/4, 1985, S. 69-82.

3 Harold Bloom, *The Anxiety of Influence*, Oxford u.a. 1973; *A Map of Misreading*, Oxford u.a. 1975.

4 Kevin Korsyn, «Towards a New Poetics of Musical Influence», in: *Music Analysis* 10, 1991, S. 3-73.

5 Richard Taruskin, Rezension des Aufsatzes von Korsyn und des Buches von Joseph N. Straus, *Remaking the Past. Musical Modernism and the Influence of the Tonal Tradition*, Cambridge, Mass./London 1990, in: *JAMS* 46, 1993, S. 114-138.

6 Ebd., S. 114f.

Die Zitate und Taruskis pointierte, aber nicht verzerrende Paraphrase — hier geht es nicht um «misprision» als Vatermord — zeigen, daß der Theorie ihre eigene Beschränkung implizit ist: es geht Bloom ausschließlich um Werke und Personen, die im Lichte der Theorie als «strong» erscheinen. Man kann diese Beschränkung aber positiv wenden, indem man Blooms Theorie — oder eine Annäherung an sie — auf die vermutlich nicht zahlreichen extremen Fälle von Intertextualität beschränkt, in denen ein solches agonales Modell offensichtlich funktioniert. Die Unterscheidung von «strong» und «nicht-strong» — die etwas anderes ist als ein ästhetisches Urteil — muß dabei nicht übernommen werden, ebenso wie die schon logisch brüchige These, es gebe keine Texte, sondern nur Intertextualität. Zu vernachlässigen ist dann auch Taruskis Einwand, daß Blooms Theorie, wie die Psychoanalyse, nichts mit Wissenschaft zu tun habe, weil sie dank spezifischer Immunisierungs-Strategien nicht falsifizierbar sei.⁷

Bloom hat seine Theorie nicht zufällig an der Dichtung des besonders intertextualitäts-trächtigen 19. Jahrhunderts entwickelt und sie erst später bis zur Antike zurück ausgeführt. Tatsächlich läßt sich vermutlich nicht diese Theorie, wohl aber ein weniger agonales Verständnis von Intertextualität mit Gewinn auf die Musikgeschichte anwenden, soweit — und dies ist die entscheidende Voraussetzung — die Gegenkategorie Werk — verstanden als musikalischer oder literarisch-musikalischer Text, dessen Maß an Festigkeit dem historischen Wandel unterworfen ist, der aber als Text in einer präzise beschreibbaren historischen Situation fixiert wurde — ihrerseits anwendbar ist. Dabei hat Intertextualität als Kategorie den großen Vorteil, präziser zu sein als die Allgemeinkategorie Einfluß, indem sie die konkreten, im Notentext sichtbaren und hörbaren Bezüge von einem Werk bzw. Text zum anderen abgrenzt von allgemeineren Einflüssen von Zeit-, Gattungs- und Personalstilen, in dieser Abgrenzung aber das ganze Spektrum von versteckter und offener, positiver und negativer Beziehung, von Anspielung, Umschreibung, Zitat einerseits metahistorisch, andererseits in präzise beschreibbaren historischen Einzelfällen einschließt. Außerdem ist sie objektiver, weil sie die wertenden Konnotationen des Begriffs Einfluß vermeidet.

Intertextualität als Kategorie erlaubt es uns aber auch und gerade, den Einzelfall in seiner je einzigartigen historischen Konstellation und zugleich die über erstaunlich lange Zeiträume gleich oder ähnlich bleibenden intertextuellen Techniken, den historischen Moment und die *longue durée* und das Ineinanderwirken beider zu sehen. So verstanden, umfaßt Intertextualität das Zitieren als gesellschaftliches Spiel (weit entfernt vom Agon vatermordender Kinder) in der *ars nova* und *ars subtilior*⁸, aber auch in der Chanson des 15. und 16. Jahrhunderts⁹, hier wie dort mit offensichtlichen Bezügen zur Dichtungsgeschichte und Dichtungstheorie¹⁰; ebenso das Zitieren als privates Spiel und privates «Gespräch» in der Klaviermusik Schumanns: so, mit sehr ersten Untertönen, der Dialog mit Clara in der Klaviersonate *fis-Moll* op. 11, in dem Zitate und Anspielungen einander in dem Zitat aus Claras Klavierstück *Le ballet des revenants*, das seinerseits eine Anspielung auf Meyerbeers *Robert le diable* impliziert, überlagern (gern wußte man, was es bedeutet, daß das Clara-Motiv im Verlauf der Sonate mehr und mehr verschwindet).¹¹ Sie umfaßt Anspielungen (zu unterscheiden von Zitaten) im 15. Jahrhundert¹² wie im 20., etwa wenn Vagn Holmboe in seiner 7. Symphonie (1950) im *Intermezzo I* auf das *Intermezzo interrotto* aus Bartóks Orchesterkonzert anspielt und diese Anspielung in den *Intermezzi II* und *III* schrittweise verarbeitet, zugleich aber die drei *Intermezzi* als «Unterbrechungen» im Werkablauf konzipiert.¹³ Sie umfaßt auch so komplizierte Fälle wie die Evokation einer pseudoschottischen *couleur locale* in Berlioz' Konzertouvertüre *Waverley*

7 Ebd., S. 119: «If similarity is evidence of influence, but dissimilarity can be evidence of a stronger influence [...] then just what can disprove the theory?»

8 Ursula Günther, «Zitate in französischen Liedsätzen der *Ars nova* und *Ars subtilior*», in: *Musica Disciplina* 26 (1972), S. 53-68.

9 Vgl. — unter anderem — Frank Dobbins, «Lassus — Borrower or Leader: The Chansons», in: *Revue belge de musicologie* 39/40 (1985/86), S. 101-157.

10 Paul Zumthor, *Le masque et la lumière. La poétique des grands rhétoriciens*, Paris 1978.

11 Zum Komplex Zitat-Nachahmung-Anspielung gibt es bei Schumann einen bedenkenswerten ironischen Kommentar (Rezension von Wilhelm Taubert, Brillantes Divertissement (*Bacchanale*) für Klavier und Orchester op. 28, in: *NZfM* 6 (1837), S. 208-209): «Im (*Bacchanale*) finden wir gerade kein bacchantisches Leben [...] aber ein lustiges Gelage, dem keine Polizei etwas anhaben wird. [...] Anklänge an Mendelssohn, wohl auch an Weber finden sich hier und da, aber in einer Weise, die ich umgekehrte Nachahmung nennen möchte, indem mancher Komponist gerade dem, dem er ähnlich wird, mit allem Fleiß auszuweichen sucht, bis er ihm in einem unbelauchten Augenblick mit dem ganzen Körper in die Arme fällt.»

12 Christopher Reynolds, «The Counterpoint of Allusion in Fifteenth-Century Masses», in: *JAMS* 45 (1992), S. 228-260. Reynolds bezieht sich u. a. auf den schon klassischen Text von Howard Mayer Brown, «Emulation, Competition, and Homage: Imitation and Theories of Imitation in the Renaissance», in: *JAMS* 35 (1982), S. 2-48; dazu die grundsätzlichen Bemerkungen von Rob C. Wegman, «Another (Imitation) of Busnoys's *Missa L'homme armé* — and Some Observations on *Imitatio* in Renaissance Music», in: *Journal of the Royal Musical Association* 114/2 (1989), S. 189-202.

13 Eine andere Art von Intertextualität, in satirischer Absicht, zeigt der Bezug einerseits von Bartóks *Intermezzo interrotto*, andererseits des ersten Satzes von Schostakowitschs 7. Symphonie auf «Jetzt geh' ich ins Maxim». Die satirische Absicht bei Schostakowitsch ist klar; Bartók bezieht sich vermutlich (ebenfalls in satirischer Absicht) auf Schostakowitsch, nicht auf dessen Quelle; Holmboe bezieht sich mit Sicherheit auf Bartók, vielleicht durch ihn hindurch auf Schostakowitsch, schwerlich auf das Operettenlied — ein schönes Beispiel für eine sich «kapitelweise» neu und anders konstituierende Intertextualität.

op. 1 durch eine Anspielung, in die ein Zitat eingebaut ist, auf die zentrale Szene von Boieldieus *La dame blanche*.¹⁴

Als ein in der Regel technisch sehr genau beschreibbarer Spezialfall von Intertextualität kann das Komponieren nach einem bestimmten Modell verstanden werden, wobei der ursprüngliche Text das Modell entweder für einen einzigen auf ihn bezogenen neuen Text, für eine Gruppe von Texten und im Extremfall für eine ganze Tradition sein kann. Der erste Fall ist etwa bei Machauts Motette 5 nach Philippe de Vitrys *Douce/Garison/Neuma* gegeben¹⁵, der zweite bei den Klavierquintetten in Moll nach dem Muster des f-Moll-Quintetts von César Franck, der dritte in der Tradition des Durchbruchs von Moll nach Dur in den Symphonien im Gefolge von Beethovens op. 67. Entsprechende Relationen lassen sich im Werk ein und desselben Komponisten finden, offenbar bei Hugo de Lantins¹⁶ und natürlich im Auseinander- und Ineinander-Komponieren mehrerer Werke in dichter chronologischer Folge wie bei Beethovens op. 130-133, Mahlers 2. und 3. Symphonie oder Holmboes 6. und 7. Symphonie. In allen solchen Fällen wird man aber nur dann und nur insoweit von Intertextualität sprechen können, als ein konkreter Bezug der Werke aufeinander gezeigt werden kann; damit ist die Abgrenzung gegen die Phänomene der Konstitution einer Gattung und des lebenslangen Arbeitens an einer Gattung, also die bekannten Phänomene bei Corelli und Haydn gegeben. Zumindest für das Komponieren in offen oder versteckt komplementären Werkpaaren¹⁷, vermutlich aber auch für viele andere der skizzierten Phänomene gilt, daß Text und Intertextualität, Werkcharakter und Offenheit einander dialektisch steigern.

Daß viele, vielleicht die meisten Relationen musikalischer Texte zueinander eindimensional sind, sollte nicht darüber hinwegtäuschen, daß es wenigstens in der jüngeren und jüngsten Musikgeschichte Beispiele für sehr komplexe und vielschichtige Intertextualität gibt, die noch weiter dadurch kompliziert werden, daß Intertextualität als Bezug auf konkrete Texte und Evokation von Stilen und Zeiten, Zitat, Montage und Anspielung einander überlagern. Ein Paradebeispiel ist Pfitzners *Palestrina*: hier beginnt die Intertextualität bereits auf der Ebene des literarischen Textes mit seiner offenen Anspielung auf Dantes *Divina Commedia* («So in der Mitte find' ich mich des Lebens», 1. Akt, Ziffer 118) und seinen versteckten Anspielungen auf Wagners *Meistersinger*; sie setzt sich fort in den Zitaten aus Palestrinas *Missa Papae Marcelli*; sie wird überlagert von einer Technik des Zitierens von Stilphären, die diese Sphären zugleich verfremdet: die Sphäre des diatonischen Kontrapunktes, die einerseits einen betont künstlichen Pseudo-Palestrinastil evoziert (dessen Künstlichkeit in den Zitaten aus der Messe kulminiert), andererseits eben diesen Stil für eine höchst moderne Dissonanztechnik benutzt; zum anderen die Stilosphäre des Wagnerschen Musikdramas, die durch eine gänzlich un-wagnerische Leitmotivtechnik zugleich zitiert und verfremdet wird. Es fügt sich gut zur spätzeitlichen Komplexität dieses Falles, daß er sich noch um eine bedeutende Dimension erweitern läßt: die intertextuelle Beziehung zwischen Pfitzners *Palestrina* und Thomas Manns *Doktor Faustus*.¹⁸

Werfen wir aus den Niederungen der gewöhnlichen Intertextualität noch einmal einen Blick auf die eisigen Höhen der Theorie Blooms, so finden wir vielleicht doch einige Fälle, die in die Nähe dieser Theorie gerückt werden können. Das wäre zunächst dort möglich und sinnvoll, wo das agonale Moment des intertextuellen Bezugs deutlich hervortritt. Als Überbietungs-Strategie ist das der Fall im Verhältnis von Josquins *Alma redemptoris mater/Ave regina celorum* zu Ockegheims *Alma redemptoris mater*, aber wohl auch im Beziehungsgeflecht von Schumanns «Das ist ein Flöten und Geigen» aus op. 48, Mahlers *Des Heiligen Antonius Fischpredigt* und seiner 2. Symphonie und Luciano Berios *Sinfonia*.¹⁹ Nicht als Überbietungs-Strategie, sondern als die Konzeption des — verglichen mit dem Modell — ganz Anderen zeigt es sich in Mozarts sechs Haydn gewidmeten Streichquartetten. Die Werke sind, wie am kompositorischen Detail schon oft gezeigt worden ist, manifest auf Haydns op. 33 bezogen. Auf die sechs Werke insgesamt bezogen wirken diese Details aber wie absichtsvoll aufgestellte Hinweisschilder, die unsere Aufmerksamkeit auf das genau entgegengesetzte Phänomen lenken sollen: darauf nämlich, daß die Quartette ein konsequenter Gegenentwurf gegen Haydns Werk sind, in dem das op. 33 dadurch impliziert ist, daß es radikal ausgegrenzt wird. Das ist, wenn man denn den Schritt in die Psy-

14 Gemeint ist die Cellokantilene in der langsamen Einleitung von Waverley, ab T. 31, das Zitat T. 35-36 mit Holzbläserecho T. 36-37, in Beziehung zu *La dame blanche*, III. Akt, Nr. 12 (*Chœur et Air écossais* «Vive à jamais notre nouveau seigneur», Zitat «Des chevaliers d'Avenel»).

15 Daniel Leech-Wilkinson, *Compositional Techniques in the Four-Part Isorhythmic Motets of Philippe de Vitry and his Contemporaries*, New York 1989; ders., «Related Motets from Fourteenth-Century France», in: *Proceedings of the Royal Musical Association* 109 (1982/83), S. 1-22; vgl. auch Jon Michael Allsen, *Style and Intertextuality in the Isorhythmic Motet 1400-1440*, Diss. University of Wisconsin/Madison 1992. Für das 16. Jahrhundert vgl. Patrick Macey, «Josquin as Classic. Qui habitat, Memor esto, and Two Imitations Unmasked», in: *Journal of the Royal Musical Association* 118/1 (1993), S. 1-43.

16 [Jon] Michael Allsen, «Intertextuality and Compositional Process in Two Cantilena Motets by Hugo de Lantins», in: *The Journal of Musicology* 11 (1993), S. 174-202.

17 Matthias Walz, «Kontrastierende Werkpaare in Beethovens Symphonien», in: *AfMw* 46 (1989), S. 271-293. Ein besonders intrikater Fall von «negativer» Intertextualität ist die «Komposition» mehrerer Werke zu einem opus wie Haydns op. 33 (vgl. dazu meinen Beitrag in: *Reclams Kammermusikführer*, Arnold Werner-Jensen (Hrsg.), Stuttgart 1993, S. 290-291), in Beethovens früher Kammermusik (op. 1, op. 2) und op. 59 oder in Brahms' op. 51.

18 Dagmar von Gersdorff, *Thomas Mann und E. Th. A. Hoffmann. Die Funktion des Künstlers und der Kunst in den Romanen «Doktor Faustus» und «Lebens-Ansichten des Katers Murr»*, Frankfurt/M. u. a. 1979, S. 222-228; Walter Windisch-Laube, «Thomas Mann und die Musik», in: *Thomas-Mann-Handbuch*, hrsg. von Helmut Koopmann, Stuttgart 1990, S. 327-342.

19 Dazu ausführlich Hatten, wie Fußnote 2.

choanalyse mitvollziehen will, der vatermörderische Akt des «misreading», den Bloom meint, und daß es sich in diesem Falle um «strong composers» und «strong works» handelt, wird niemand leugnen wollen. Ein bemerkenswert analoger Fall ist das altbekannte Verhältnis von Brahms' erster zu Beethovens neunter Symphonie: auch hier wird durch das Detail — die Nähe des Allegrothemas des Finales zur Freudmelodie Beethovens — offen auf die Beziehung hingewiesen, zugleich aber wird durch diesen Hinweis umso deutlicher, daß das Werk und vor allem sein Finale ein Gegenentwurf gegen Beethovens Werk und dessen Finale sein soll — das ganz Andere. Und hier liegt, dank Brahms' eigener Äußerung²⁰, der psychologische Hintergrund, der uns im Falle Haydn-Mozart unerreichbar ist, ziemlich offen zutage. Eine Interpretation in den Kategorien Freuds erscheint als zumindest nicht ganz unwahrscheinlich. Ob man einer solchen Interpretation folgen will oder nicht, ändert aber nichts am Grundsätzlichen: daß die Kategorie Intertextualität als komplementäre Kategorie zum Werkbegriff in der Musikgeschichtsschreibung und in der historischen Werkinterpretation eine heuristisch durchaus nützliche Kategorie sein kann.

(Universität Heidelberg)

20 Gegenüber Hermann Levi, Anfang der siebziger Jahre; glaubwürdig überliefert «nach einer direkten Mitteilung Levis» durch Max Kalbeck, *Johannes Brahms*, Bd. I/1, Berlin 1912, S. 165.