

GMTH Proceedings 2001
herausgegeben von
Florian Edler und Immanuel Ott

Musiktheorie zwischen Historie und Systematik

1. Kongreß der
Deutschen Gesellschaft für Musiktheorie
Dresden 2001

herausgegeben von
Ludwig Holtmeier, Michael Polth
und Felix Diergarten

Druckfassung: Wißner-Verlag, Augsburg 2004
(ISBN 3-89639-386-3)



Dieser Text erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer
Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.

This is an open access article licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Kagel, Bachtin und eine dialogische Theorie musikalischer Intertextualität¹

VON BJÖRN HEILE

Die Bezugnahme auf bestehende Musik, mit einem Begriff aus der poststrukturalistischen Literaturtheorie als musikalische Intertextualität bezeichnet,² ist etwa seit dem Beginn der siebziger Jahre ein Hauptcharakteristikum der Neuen Musik. Im folgenden beziehe ich mich in diesem Zusammenhang insbesondere auf Mauricio Kagel, aber er ist bekanntlich nicht der einzige zu nennende Komponist. Was die Art der Bezugnahme betrifft, wird häufig zwischen Zitaten, sogenannten Stilzitaten (ein etwas widersprüchlicher Begriff), Verweisen, Allusionen, Einflüssen, Entlehnungen und Anleihen unterschieden. Weiterhin ließe sich zwischen Bezugnahmen zur abendländischen Kunstmusik, zur Musik fremder Kulturen sowie zu Jazz oder Pop trennen. Musikalische Intertextualität manifestiert sich also transhistorisch, transkulturell und transsozial – wobei man sich in der Vergangenheit etwas einseitig auf die transhistorische Variante kapriziert hat. All dies dürfte weitgehend bekannt sein, weshalb es keiner weiteren Ausführungen bedarf.³

Grob vereinfacht könnte man sagen, daß heutzutage vielfach mit Zitaten, Anleihen und Versatzstücken auf vergleichbare Weise komponiert wird wie ehemals mit Tönen. Wenn dem so ist, gilt es, diese Vorgehensweisen adäquat theoretisch zu erfassen.

1 Der vorliegende Text ist eine überarbeitete Zusammenfassung eines Abschnittes aus meiner Dissertation »*Transcending Quotation*«. *Cross-cultural Musical Representation in Mauricio Kagel's »Die Stücke der Windrose« für Salonorchester*, PhD diss., University of Southampton 2001.

2 Die wohl umfassendste Theorie der Intertextualität in der Literatur findet sich in Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris (Seuil) 1982. Vgl. dazu u. a. auch David Lodge (Hg.), *After Bakhtin. Essays on Fiction and Criticism*, London (Routledge) 1990; Judith Still/Michael Worton (Hg.), *Intertextuality. Theories and Practices*, Manchester (Manchester University Press) 1994; Ulrich Broich/Manfred Pfister (Hg.), *Intertextualität. Formen, Funktionen und anglistische Fallstudien*, Tübingen 1985.

3 Eine besonders umfangreiche Darstellung dieses Phänomens ist Glenn Watkins, *Pyramids at the Louvre. Music, Culture, and Collage from Stravinsky to the Postmodernists*, Cambridge (The Belknap Press of Harvard University Press) 1994. Vgl. dazu u. a. auch Reinhold Brinkmann (Hg.), *Die Neue Musik und die Tradition*, Mainz 1978; Peter Burkholder, *All Made of Tunes. Charles Ives and the Uses of Musical Borrowing*, New Haven (Yale University Press) 1995; Françoise Escal, *Le Compositeur et ses modèles*, Paris (Presses universitaires de France) 1984; Kevin Korsyn, *Towards a New Poetics of Musical Influence*, *Music Analysis* 10 (1991), S. 3–72; ders., *Beyond Privileged Contexts. Intertextuality, Influence, and Dialogue*, in: *Rethinking Music*, hg. v. Nicholas Cook and Mark Everist, Oxford (Oxford University Press) 1999, S. 55–72; Clemens Kühn, *Das Zitat in der Musik der Gegenwart. Mit Ausblicken auf bildende Kunst und Literatur*, Hamburg 1972; Zofia Lissa, *Ästhetische Funktionen des musikalischen Zitats*, *Die Musikforschung* 19 (1966), S. 364–378; David Metzger, *Musical Decay. Luciano Berio's Rendering and John Cage's Europera 5*, *Journal of the Royal Musical Association* 125 (2000), S. 93–114; Günther von Noé, »Die Musik kommt mir äußerst bekannt vor«. *Wege und Abwege der Entlehnung*, Wien 1985; Brunhilde Sonntag, *Untersuchungen zur Collagetechnik in der Musik des 20. Jahrhunderts*, Regensburg 1977; Joseph Straus, *Remaking the Past. Tradition and Influence in Twentieth-Century Music*, Cambridge (Harvard University Press) 1990. David Metzger arbeitet zur Zeit an einer Studie mit dem Titel *Music within Music. Quotation and Cultural Meaning in the Twentieth Century*, die 2003 bei Cambridge University Press erscheinen soll.

sen und Beschreibungsmodelle dafür zu formulieren (ich spreche ausdrücklich nicht von »Syntax« oder »Regeln«, um Normativität vorzubeugen). So wie die ›klassische‹ Musiktheorie im wesentlichen die strukturellen Relationen zwischen Tönen sowie größeren Tonkomplexen beschreibt, würde sich eine Theorie musikalischer Intertextualität mit den Beziehungen zwischen verschiedenen Stilebenen auseinandersetzen.

Eine solche Theorie ist auch bereits in Angriff genommen worden. Ohne hier die Fülle der Ansätze referieren und kritisieren zu wollen, lassen sich dabei zwei Haupttendenzen ausmachen. Die erste geht implizit von einem traditionellen, romantisch-modernen Begriff von Autorschaft aus und unterscheidet streng zwischen auktorialem Personalstil und Fremdmaterial. In diesen Bereich fällt meiner Meinung nach auch der vielleicht theoretisch fundierteste Ansatz, nämlich die Übernahme der freudianisch geprägten Theorie der *anxiety of influence* von Harold Bloom durch Kevin Korsyn und Joseph Straus.⁴ Wie mir scheint, wird eine solche Trennung zwischen Personalstil und Fremdmaterial der Stilvielfalt ›postmodernen‹ Komponierens nicht annähernd gerecht. Darauf werde ich noch näher eingehen, aber um kurz einige Beispiele zu nennen: Kann man bei den romantischen Idiomen bei Kurtág, Rihm oder Ruzicka, Jazz bei Turnage oder Rock bei Oehring von »Fremdmaterial« oder wörtlich von »Einfluß« sprechen, der ja vom Beeinflussten zu trennen wäre? Handelt es sich nur um »Anleihen« oder »Stilzitate«? Was diese – und viele andere – Fälle auszeichnet, ist ja gerade, daß die Grenzen zwischen musikalischen Identitäten, zwischen ›meiner‹ Musik und ›anderer‹ Musik, fließend geworden sind, so sie überhaupt existieren.

Die zweite Tendenz der Auseinandersetzung mit musikalischer Intertextualität hingegen, die man als postmodern bezeichnen könnte und die in den ›Schwesterwissenschaften‹ sowie der Popkritik häufiger begegnet als in der etwas behäbigen klassischen Musikwissenschaft, erklärt Fragen von Autorschaft und Originalität schlicht für obsolet. Dies ist zwar methodologisch konsistent, heuristisch aber wenig sinnvoll, weil so das Problem des Wechselverhältnisses verschiedener Idiome *ad acta* gelegt wird, bevor es überhaupt untersucht wurde.

Was meiner Meinung nach nötig ist, ist ein neues Verständnis vom Verhältnis zwischen Stil bzw. Stilen und Autorschaft, das zwischen der simplen Identität beider Begriffe (Autor = Personalstil) und Roland Barthes' berüchtigtem *Tod des Autors* vermittelt.⁵ Hierfür bietet sich die Theorie der Dialogizität des russischen Philologen Michail Bachtin an, wie er sie insbesondere in dem Buch *Probleme der Poetik Dostojewskis* und dem relativ späten Aufsatz *Das Wort im Roman* entwickelt hat.⁶ Bachtin

4 Vgl. Harold Bloom, *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetics*, Oxford (Oxford University Press) 1973; Korsyn, *Towards a New Poetics* (Anm. 3); Straus, *Remaking the Past* (Anm. 3).

5 Siehe Roland Barthes, *The Death of the Author*, in: ders., *Image, Music, Text*, übers. v. Stephen Heath, New York (Hill and Wang) 1977, S. 142–148, orig. *La mort de l'auteur*, *Mantéa*, 5 (1968). Der ›starke‹ Intertextualitätsbegriff, der Barthes' Thesen implizit zugrunde liegt und auf den sich die von mir so bezeichnete postmoderne Intertextualitätstheorie beruft, geht außerdem zurück auf Julia Kristeva, *Sémiotiké. Recherches pour une sémanalyse*, Paris (Seuil) 1969.

6 Siehe Michail Michajlovič Bachtin, *Probleme der Poetik Dostojewskis*, übers. v. Adelheid Schramm, Frankfurt a. M. 1985, und *Das Wort im Roman*, in: ders., *Die Ästhetik des Wortes*, hg. v. Rainer Gröbel, Frankfurt a. M. 1979.

entdeckte ursprünglich an den Romanen Dostojewskis, daß alle dargestellten Personen durch einen für sie typischen Sprachgebrauch charakterisiert sind, der durch ihr Geschlecht, soziale Stellung, Herkunft, Bildungsgrad, Alter usw. bestimmt ist. Diese spezifischen Redeweisen – heutzutage würde man von »Diskursen« sprechen – werden nicht nur in der direkten Rede dargestellt, sondern überlagern sich in vielfältiger Weise auch mit dem Erzähldiskurs – etwa wenn der Erzähler über die Gedanken, Äußerungen oder Motivationen einer Figur berichtet oder spekuliert. Von einem Prosastil Dostojewskis im herkömmlichen Sinn kann also keine Rede sein, weil dieser ständig durch den Bezug zu anderen Figuren und ihre Diskurse abgewandelt wird. Genauso lassen sich die Beziehungen der Figuren untereinander durch deren kontrastierenden oder einander annähernden Sprachgebrauch verfolgen. Unter Dialogizität ist also zunächst die wechselseitige Durchdringung verschiedener Diskurse in einem Prosawerk zu verstehen. In den Romanen Dostojewskis herrscht eine ›Polyphonie‹ von unterschiedlichen Diskursen, die man als eine mimetische Darstellung der »Redevielfalt« (oder »Heteroglossie« nach der englischen Übersetzung)⁷ der Realwelt verstehen kann. Sie sind demnach – laut Bachtin – keine einheitlichen, sondern intentional hybride Konstruktionen (später wurde dieses Prinzip auf die Literatur im allgemeinen sowie andere Phänomene übertragen).

Dostojewskis Leistung besteht also nach Bachtin nicht in der Schaffung eines unverwechselbaren Personalstils, sondern in der Darstellung der Polyphonie verschiedener Diskurse, die in dialogischen Wechselbeziehungen zueinander stehen und von denen der Erzähldiskurs nur einer von vielen ist. Von besonderer Bedeutung ist hierbei die Repräsentation »fremder Rede«, also etwa die Wiedergabe des Diskurses einer Figur durch eine andere oder den Erzähler. Wie Bachtin zeigt, gibt es keine neutrale Sprache, der Standpunkt des Vermittlers wird immer deutlich, was Bachtin als »Objektifikation« bezeichnet. Als Mittel nennt er etwa »Stilisierung«, »Parodie« oder versteckte »Polemik«. Politische oder wissenschaftliche Debatten mögen als Beispiele dafür dienen, wie bei der Darstellung eines anderen Standpunkts stets die eigene Haltung durchscheint, was Bachtin als »Doppeltgerichtetheit« bzw. »interne Dialogisierung« der Rede bezeichnet. Dies gilt unabhängig davon, ob die fremde Rede wörtlich zitiert oder mit anderen Worten wiedergegeben wird. Jede Äußerung ist also nicht nur von den Intentionen desjenigen bestimmt, der sie ursprünglich gebrauchte, sondern auch von dem, der sie zitiert. Die Anschaulichkeit von Bachtins Theorie, die sich an diesem Beispiel zeigt, hat wohl auch dazu beigetragen, daß die Dialogizität zur viel-

7 Der russische Originalbegriff lautet *raznoročie*. In der englischsprachigen Bachtin-Rezeption ist der Terminus *heteroglossia* allgemein zum Zentralbegriff der Bachtinschen Theorie auserkoren worden, was nicht zuletzt an dessen etwas überraschender Etymologie liegen dürfte. Auch wenn diese Übersetzung auf Grund der slawischen Abstammung und zumindest zu Bachtins Zeit relativen Geläufigkeit des Originalbegriffs zweifelhaft erscheint, so hat sie gegenüber der deutschen »Redevielfalt« den Vorteil, nicht eine Allgemeinverständlichkeit vorzutauschen, die dem Begriff nicht zusteht. Zudem drückt der Originalbegriff eine gewisse Widersprüchlichkeit aus, die in der Vorsilbe »hetero-« enthalten ist, im deutschen Begriff jedoch fehlt. (Ich danke Svetlana Khylybova für die Erläuterung des russischen Originalbegriffs.)

leicht bedeutendsten Methode in der post-dekonstruktivistischen Literaturtheorie sowie in anderen Kulturwissenschaften avanciert ist.⁸

Wie in der Literatur läßt sich auch in vielen Musikstücken eine Polyphonie von verschiedenen repräsentierten musikalischen Diskursen, also vorgeprägten Stilidiomen, ausmachen, die in dialogischer Wechselbeziehung zueinander stehen. Diese Diskurse werden natürlich durch den Diskurs des Komponisten oder der Komponistin repräsentiert; dieser ist aber dennoch nur einer von vielen. Diese Bachtinsche Betrachtung von Musik als eines hybriden Gebildes, das durch die Polyphonie von repräsentierten Diskursen charakterisiert ist, ist in Ansätzen von Robert Hatten, der die Gleichzeitigkeit verschiedener Stilschichten bei Beethoven aufgezeigt hat, und Kevin Korsyn, der das Prinzip der Heteroglossie anhand von Brahms darstellt, verwirklicht worden.⁹

Diese Prinzipien sollen nun anhand eines Beispiels erläutert werden. Notenbeispiel 1 zeigt den Anfang von Mauricio Kagels *Osten* (1989) aus der Sammlung *Die Stücke der Windrose für Salonorchester*.

Moderato gracioso (MM = ca. 84)

Klarinette

Pf., Harm., Vi.

Stehgeiger

Vla., Vic., Kb.

Bsp. 1, Mauricio Kagel, *Osten*, T. 1–4

8 Siehe etwa Tzvetan Todorov, *Mikhail Bakhtin. The Dialogical Principle*, übers. v. Wlad Godzich, Minneapolis (University of Minnesota Press) 1984; Caryl Emerson/Gary Saul Morson (Hg.), *Rethinking Bakhtin. Extensions and Challenges*, Evanston (Northwestern University Press) 1984; Ken Hirschkop/David Shepherd (Hg.), *Bakhtin and Cultural Theory*, Manchester (Manchester University Press) 1989; David Lodge, *After Bakhtin*; Gary Saul Morson (Hg.), *Bakhtin. Essays and Dialogues on His Work*, Chicago (Chicago University Press), 1986. Die vielleicht kompakteste Einführung sowohl in Bachtins eigenes Werk als auch in spätere Ergänzungen seiner Theorie ist Lynn Pearce, *Reading Dialogics*, London (Arnold) 1994. Es ist vielleicht angebracht, darauf hinzuweisen, daß sich der Begriff der Intertextualität historisch aus dem der Dialogizität entwickelt hat, entstammt er doch Kristevas Bachtin-Rezeption in ihrem *Semiotiké*.

9 Siehe Korsyn, *Beyond Privileged Contexts* (Anm. 3); Robert Hatten, *Musical Meaning in Beethoven. Markedness, Correlation, and Interpretation*, Bloomington (Indiana University Press) 1994.

In der Textur lassen sich vier Schichten auseinanderhalten:¹⁰

1. Eine Klarinettenlinie, die durch die Verwendung der sog. jambischen Prime – also der Tonrepetition unbetont-betont in gleichmäßigen Sechzehnteln – und der Bevorzugung der übermäßigen Sekunde als ein Verweis auf ostjüdische Volksmusik, namentlich Klezmer, zu identifizieren ist.¹¹
2. Ein Wechselbaß (›umm-ta‹) auf Mollakkorden in der Begleitung (tiefe Streicher).
3. Eine Gegenmelodie des Stehgeigers mit leichter Klezmercharakteristik.
4. Eine rhythmisch an den Wechselbaß gekoppelte, aber vom harmonischen Rhythmus her schneller verlaufende Folge von Mollakkorden in Mixtur im Klavier, dem Harmonium sowie der (zweiten) Violine.

Insbesondere die Klarinettenlinie ist eindeutig als ein repräsentierter Diskurs zu bezeichnen, verweist sie doch – wie bereits erwähnt – auf Klezmer. Aber auch die Begleitung durch den Wechselbaß ist vorgeprägt, sie erinnert stark an das im Titel genannte Salonorchester – auch dies also ein repräsentierter Diskurs.¹² Mit der Identifikation als repräsentierte Diskurse werden die Klarinettenlinie und der Wechselbaß als nach Bachtin »fremde Rede«, also als die »Musik von anderen« deklariert. Die entscheidende Frage ist dabei, inwiefern es auch Kagels Musik ist, also wie er sie zu »seiner« Musik macht oder aber sich von ihr abgrenzt. Das Beispiel insgesamt *ist* weder Klezmer noch Salonorchestermusik, sondern Kagel, der beides darstellt. Dies mag zunächst banal erscheinen – doch woran wird Kagels Autorschaft und mithin der Unterschied zu »echtem« Klezmer oder »echter« Salonorchestermusik deutlich außer an Titel und Auführungskontext? Gibt es in der Musik etwas, das eindeutig Kagels Personalstil zuzuordnen wäre? Wohl kaum, abgesehen davon, daß Kagel meiner Meinung nach keinen Personalstil hat (in Analogie etwa zu Bachtins Urteil über Dostojewski). Das »Wesen« dieser Musik liegt demnach nicht in einem ihrer Einzelemente – also Klezmer – und Salonorchesterallusionen sowie Kagelschen Zutaten – begründet, sondern im *Verhältnis* dieser Diskurse zueinander, und auf diesem Gebiet liegt die Stärke der Bachtinschen Dialogizität.

10 Siehe zu diesem Beispiel auch Wieland Reich, *Der Hörer als Komponist. Über kompositionstechnische und didaktische Aspekte in neueren Werken Mauricio Kagels*, in: Musikpädagogische Impulse, hg. v. Reinhard Schneider u. Lothar Schubert, Kassel 1994, S. 24–33.

11 Im Verlauf des Stückes wird dieser Verweis explizit, indem Kagel mehrfach wörtlich aus einer Sammlung von Klezmerstücken aus der Ukraine der 1930er Jahre zitiert. Diese ist veröffentlicht als Mark Slobin (Hg.), *Old Jewish Folk Music. The Collections and Writings of Moshe Beregovski*, Philadelphia (University of Pennsylvania Press) 1982. In den Skizzen zum Stück (Mauricio Kagel Sammlung, Paul Sacher Stiftung, Basel) weist Kagel auf diese Sammlung hin und nennt sogar explizit Titel und Seitenangabe der zitierten Stücke. Die hier vorliegende jambische Prime mit modaler Charakteristik, namentlich übermäßigen Sekunden, ist in Beregovskis Sammlung geradezu ubiquitär (wenn auch nicht in dieser Ausprägung). Vgl. dazu Heile, *Transcending Quotation* (Anm. 1); ders., *Collage vs. Compositional Control. The Interdependency of Modernist and Postmodernist Approaches in the Work of Mauricio Kagel*, in: *Postmodern Music/Postmodern Thought*, hg. v. Joseph Auner u. Judy Lochhead, New York (Routledge) 2002, S. 287–299; ders., *Kopien ohne Vorbild. Kagel und die Ästhetik des Apokryphen*, Neue Zeitschrift für Musik 162 (2001), S. 10–15.

12 Der Titel ist hier entscheidend, da er eine Erwartungshaltung erzeugt, die die Identifikation des Gehörten als repräsentierte Salonorchestermusik erleichtert. Wichtig ist hierbei auch, daß *Osten* das chronologisch erste Stück der Sammlung ist (wenngleich die Aufführungsreihenfolge freigestellt ist) und das Beispiel der Anfang des Stückes.

Zunächst einmal geht natürlich die Auswahl und Zusammensetzung der repräsentierten Idiome auf Kagels kompositorisches Wirken zurück. Diese Idiome simulieren eine Melodie- und Begleitungstextur, die aber konterkariert wird. Beide könnten hinsichtlich der jeweiligen Topoi kaum stereotyper sein, doch Harmonik und Phrasenstruktur sind gegensätzlich. Es handelt sich gewissermaßen um eine Collage, die eine ›organische‹ Konstruktion vortäuscht. Motivisch-strukturell sind die verschiedenen Schichten durchaus verknüpft; so erscheint etwa die Folge kleine Sekunde–übermäßige Sekunde sowohl in der ›Mittelschicht‹ aus Klavier, Hamonium und Geige als auch in der Klarinette und – gewissermaßen in Krebsumkehrung – in der Stehgeigerstimme. Doch eine solche motivische Beziehung erscheint eher der Angleichung von verschiedenen Elementen einer Collage zu dienen als dem Prinzip von Melodie und Begleitung zu entsprechen. Das Beharren der Begleitung auf einem starren a-moll-Akkord gegenüber der tonal heimatlos mäandrierenden Klarinettenlinie und der ebenso anarchisch vagabundierenden Mittelschicht scheint anzudeuten, daß der Dialog zwischen Klezmer und Salonorchester fehlgeschlagen ist; Kagel scheint ein konventionelles Volksmusikarrangement, also die Subsumierung ›exotischer‹ Elemente unter einen westlichen Generalstil zu parodieren (wie oben erwähnt, ist Parodie nach Bachtin ein Fall von ›Objektifikation‹).

Interessanter noch sind, wie in den meisten Fällen, die dialogischen Beziehungen zwischen dem auktorialen Diskurs und den repräsentierten Idiomen. Bei der Klarinettenlinie ist zwar der Klezmer-Topos klar identifizierbar, aber die charakteristische übermäßige Sekunde wird scheinbar willkürlich auf verschiedene Tonstufen transponiert, was man eindeutig Kagels kompositorischem Eingreifen zuschreiben kann. Dies hat zur Folge, daß die Melodie nicht modal, sondern eindeutig atonal geprägt ist. Die Überbetonung eines stereotypen Elements führt also gerade zu dessen Verfremdung.¹³ (Auffallend ist auch, daß bei Kagel die fiktiven Elemente – wie dieses durch den Appell an Stereotype – ›authentischer‹ wirken als die Originalzitate.)¹⁴

Ähnliche Vorgänge lassen sich auch beim Wechselbaß feststellen: Dieser verwendet nur Mollakkorde in der Abfolge einer Zwölftonreihe (im Beispiel erscheint nur der erste Akkord), wobei nach jedem Reihenton der erste Akkord wiederholt wird. Die rhythmische Struktur ist ebenfalls seriell geordnet, indem eine Zahlenreihe mit Werten zwischen eins und sechs die Abfolge zwischen Tönen und Pausen regelt: Im Beispiel sind die Werte für Töne 2, 4, 3, 1, 5, 6 unterbrochen von jeweils einer Achtempause. Die beiden repräsentierten Idiome sind also durch Kagels kompositorischen Eingriff abgewandelt: Wie sonst sollte der Klezmer atonal und der Salonorchester-Wechselbaß zwölftönig sein und letzterer in seriellem Rhythmus hinken? Diese Verfremdung nenne ich in leichter Abwandlung von Bachtins Terminologie »Stilisierung«. Dabei handelt es sich um den musikanalytisch vielleicht wichtigsten Begriff in meiner Theorie. Stilisierung zeigt den Dialog zwischen Diskursen an: Wenn ein Idi-

13 Zum Begriff der »Verfremdung« siehe Viktor Šklovskij, *Die Kunst als Verfahren*, in: *Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*, hg. v. Jurij Striedter, München 1994¹, S. 3–35. Bachtins Begriff der »Objektifikation« scheint von Šklovskijs »Verfremdung« beeinflusst.

14 Vgl. dazu Heile, *Kopien ohne Vorbild* (Anm. 11).

om verfremdet erscheint, muß es von einem anderen Diskurs stilisiert worden sein; somit läßt sich die Stilisierung als die Differenz zwischen hypostasiertem Modell und realem Erscheinen auch heuristisch recht gut fassen. Anhand des Begriffs der Stilisierung läßt sich zwischen drei Parametern der musikalischen Repräsentation unterscheiden, nämlich erstens Nähe zwischen Modell und Verweis, zweitens Kontrast zwischen Verweis und Kontext und drittens Länge des Verweises in Relation zum Stück als ganzem. Weiterhin kann man beim theoretisch fundamentalen Parameter der Nähe zwischen Modell und Verweis zwischen verschiedenen Typen der Repräsentation differenzieren, so daß sich eine Typologie der musikalischen Repräsentation ergibt.¹⁵

Was das ursprünglich problematisierte Verhältnis von Stil und Autorschaft betrifft, ist die Stilisierung von noch größerer Bedeutung: In unserem Fall manifestiert sich die Autorschaft Kagels nur anhand der Auswahl und Stilisierung der repräsentierten Diskurse. Mit anderen Worten, es sind die Elemente, die *nicht* mit den repräsentierten Idiomen übereinzustimmen scheinen (Atonalität, Zwölftontechnik, serielle Rhythmen), die den Hörern die Konstruktion eines auktorialen Diskurses ermöglichen. Urheberschaft definiert sich also ex negativo und wird nebenbei zu einer Perzeptionskategorie. Um es zu wiederholen: Kein einziges Element im Beispiel ist eindeutig als Kagels identifizierbar, aber die Kombination – mit Bachtin gesprochen: die »Polyphonie« – aus atonaler Klezmer-Melodie und zwölftönigem Wechselbaß auf seriell-hinkenden Rhythmen ist typischer Kagal. Die kompositorische Leistung liegt demnach in der Neukombination und Stilisierung vorhandener Idiome, nicht in der Erfindung von neuen.

Was mir einzigartig an der dialogischen Betrachtungsweise zu sein scheint, ist, daß sie nicht von der textuellen Isolation von verschiedenen Diskursen ausgeht, in unserem Fall also weder den ›reinen‹ Klezmer noch den ›reinen‹ Kagal im Tonsatz zu verorten sucht, sondern sie im Konzept der dialogischen Stilisierung von vornherein ineins setzt – so wie die Klarinettenlinie wahlweise als ›verkagelter Klezmer‹ oder ›verklezmerter Kagal‹ erscheint. Diese Absage an jegliche Vorstellung stilistischer ›Reinheit‹ ist auch als eine Kritik am ideologisch fragwürdigen Begriff der ›Authentizität‹ zu verstehen.¹⁶ Die Dichotomie von »Fremdstil« und »Eigenstil« ist somit zugunsten eines dialogischen Verhältnisses aufgehoben (in den *Stücken der Windrose* hat dies die zusätzliche Wirkung, die Gegenüberstellung von westlicher und nicht-westlicher Kultur zu hinterfragen). An dem zumindest impliziten Versuch, die übernommenen ›Fremdelemente‹ im Tonsatz von der umgebenden Musik, also dem ›Personalstil‹ des betreffenden Komponisten oder der betreffenden Komponistin abzusondern, scheinen mir traditionelle Methoden musikalischer Intertextualität zu kranken – sofern sie es nicht überhaupt mit dem Benennen des Phänomens bzw. einzelner Zitate bewenden lassen, was leider recht häufig geschieht. Denn auf diese Weise wird man dem Stilplu-

15 In meiner Dissertation *Transcending Quotation* (Anm. 1) habe ich sieben Typen der Repräsentation zwischen den Polen »literal quotation« und »abstract symbolism« herausgearbeitet.

16 Zur ideologischen Kritik von musikalischer Repräsentation siehe wiederum meine Dissertation *Transcending Quotation* (Anm. 1). Kagal selbst rückt ästhetischen Purismus in die Nähe von Fanatismus und Fundamentalismus.

ralismus der Neuen Musik, der zwischen ›fremd‹ und ›eigen‹ nicht mehr unterscheidet, nicht gerecht. Kagel ist hier, wie gesagt, alles andere als ein Einzelfall.

Wie andere Methoden der Intertextualität stellt auch die Dialogizität herkömmliche Verfahren der Musikgeschichtsschreibung auf den Kopf. Im Zentrum der Betrachtung steht nicht mehr unbedingt, wodurch sich ein Musikidiom von vorhergehenden unterscheidet, sondern wie vorhandene Stilidiome neu kombiniert und stilisiert werden. So wie sich die Kategorie des Personalstiles, zumindest in konventioneller Prägung, als fragwürdig erweist, so kann es keine nicht-referentielle Musik geben; denn die Identifikation als Musik schließt schon die Konstruktion eines Vergleichshorizonts ein. Analog hatte Bachtin die Existenz eines ›neutralen‹ Wortes, das nicht durch vorhergegangenen Gebrauch geprägt ist, ausgeschlossen. Der Dialog mit bestehender Musik ist demnach selbstverständlich keine Besonderheit der neuen Musik. Ich habe in diesem Zusammenhang bereits auf die dialogischen Betrachtungsweisen von Beethoven durch Hatten und von Brahms durch Korsyn hingewiesen. Es fällt auch nicht schwer, Beispiele aus der Musikgeschichte zu nennen, zu deren Verständnis eine dialogische Theorie beitragen könnte. So haben etwa Leonard Ratner und Kofi Agawu gezeigt, daß der klassische Stil auf einer Handvoll musikalischer Codes basiert, die sie »topics« nennen und die den Komponisten der Zeit gemein waren.¹⁷ Ein solcher Topos ist aber nichts anderes als ein repräsentierter Diskurs, und klassische Werke sind durchaus als durch eine Polyphonie verschiedener Idiome geprägte hybride Konstrukte verstehbar. Weiterhin sind die komplexen Wechselwirkungen zwischen klassisch geprägten Ideen und Formen einerseits und einer Poetik der Originalität und Transgression andererseits, die bestimmend für die Romantik sind, durch dialogische Verfahren interpretierbar. Und nicht zuletzt bieten sich der charakteristische Konflikt zwischen einem modernen Idiom und dem Bezug zur Tonalität im Neoklassizismus oder die Repräsentation von Straßenmusik bei Ives und Mahler für dialogische Betrachtungsweisen an.

Insofern wäre die Frage zu stellen, ob die Dialogizität nach Bachtin geeignet ist, einen Bestandteil einer allgemeinen Theorie der Musik zu bilden. Dies wäre auch ein Weg, die Musiktheorie von der Verengung auf den Tonsatz zu befreien und dem Theoriebegriff der Schwesterdisziplinen, wie etwa der Literatur-, Kunst- und Filmtheorie, anzunähern.

¹⁷ Kofi Agawu, *Playing with Signs. A Semiotic Interpretation of Classic Music*, Princeton (Princeton University Press) 1991; Leonard G. Ratner, *Classic Music. Expression, Form, and Style*, New York (Schirmer) 1980.

© 2004 Björn Heile (Bjorn.Heile@glasgow.ac.uk, ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-4215-9031>)

University of Glasgow [Universität Glasgow]

Heile, Björn (2004), »Kagel, Bachtin und eine dialogische Theorie musikalischer Intertextualität« [Kagel, Bakhtin and a dialogue theory of musical intertextuality], in: *Musiktheorie zwischen Historie und Systematik. 1. Kongreß der Deutschen Gesellschaft für Musiktheorie, Dresden 2001* (GMTH Proceedings 2001), hg. von Ludwig Holtmeier, Michael Polth und Felix Diergarten, Augsburg: Wißner-Verlag, 62–69. <https://doi.org/10.31751/p.292>

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: dialogics; Dialogizität; Die Stücke der Windrose für Salonorchester; Intertextualität; intertextuality; Maurizio Kagel; Michail Bachtin; Mikhail Bakhtin

eingereicht / submitted: 01/01/2002

angenommen / accepted: 01/01/2002

veröffentlicht (Druckausgabe) / first published (printed edition): 14/10/2004

veröffentlicht (Onlineausgabe) / first published (online edition): 01/09/2024

zuletzt geändert / last updated: 18/08/2024