

Nicole Schwindt

»Nichts ist *poëtischer*, als alle *Übergänge*«
oder Recycling?

Musikalische Transformationen in der Renaissance *

Wenn der romantische Dichter Novalis Übergänge als Schlüssel zu seiner Poetik einer permanenten Annäherung an das Unendliche verstand,¹ ist damit ein Scheitelpunkt in der Geschichte der Kunstästhetik des Transformierens erreicht. Seine Warte ist sicher nicht geradewegs auch der Schlüssel, mit dem schöpferische Metamorphosen zu anderen Zeiten und somit Um- und Verwandlungen von Kompositionen in der Musik des 15. und 16. Jahrhunderts erschlossen werden können. Denn der Wechsel des Aggregatzustandes oder gar der Existenzform eines Stücks Musik in eine andere Erscheinungsweise gehört zum Archetypischen musikalischen Tuns. Schon immer wurden Vorlagen als modellhaft angesehen und in Sprache oder Klang neuen Umständen und Erfordernissen angepasst. Das ist nicht zuletzt ökonomisch und lässt an fast naturhafte Wiederverwertungsprozesse denken, ohne dass damit sogleich ein poetologisches oder gar ästhetisches Programm verfolgt würde.

In der Renaissance indes erlangt das Phänomen eine ganz neue Breite und Brisanz. Die Zeit des 15. und 16. Jahrhunderts markiert nicht nur historiographisch den Übergang vom Spätmittelalter zur Frühen Neuzeit, es ist für die Musikgeschichte die Epoche, in der die künstlerische Auseinandersetzung mit dem Vorgängigen essentiell wird – nun nicht mehr nur als Selbstverständlichkeit, Notwendigkeit oder Zwangsläufigkeit, sondern immer häufiger als Freiwilligkeit, als bewusster Akt, als sinnvermittelnde Intention.

Den nachgerade explosionsartigen Bedeutungszuwachs, den musikalisches Bezugnehmen auf andere Musik gewinnt, illustriert in fast anekdotischer Plastizität eine Liste der von der Wissenschaft benannten Spielarten, die John

* Die Beiträge des vorliegenden Bandes gehen auf die Referate zurück, die am 13. Juli 2007 beim VII. Trossinger Symposium zur Renaissancemusikforschung *Musik aus Musik – Die Kunst des Übergangs in der Renaissance* in Zürich im Rahmen des 18. Kongresses der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft mit dem Generalthema *Passagen/Transitions* gehalten wurden. Prof. Dr. Laurenz Lütteken sei herzlich für die Einladung und die Überlassung der finanziellen Unterstützung durch die Schweizerische Akademie der Geistes- und Sozialwissenschaften gedankt.

1 Novalis. *Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs*, hrsg. von Richard Samuel, Bd. 3, 3. Aufl., Stuttgart 1983, S. 897, Nr. 221.

Milson unlängst in einem Aufsatz »Imitatio«, »Intertextuality«, and Early Music« zum Besten gab. Er konnte offenbar nur noch durch alphabetische Anordnung der terminologischen Fülle Herr werden. Allein unter den »forms of directional, intentional, and meaningful transfer between musical works« spezifiziert er »allusion, amplification, apprenticeship, appropriation, assimilation, borrowing, citation, commentary, competition, copying, cross-reference, development, echoing, elaboration, emulation, expansion, gloss, homage, imitation, indebtedness, interdependence, mimesis, misappropriation, misreading, modelling, paraphrase, parody, pastiche, plagiarism, quotation, reflection, reinterpretation, response, re-use, reworking, rivalry, simulation, summarization, transformation, translation, and no doubt many more«. ² Dabei hat er die klassischen und spezifisch musikalischen Modifikationsformen wie Diminution, Intavolierung, Kontrafaktur, Variation oder Cantus-firmus-Bearbeitung noch gar nicht genannt.

Indem Milson die Flut von Kategorien und Sub-Kategorien auflistet, mit denen die Wissenschaft differenzierte kreative Akte zu beschreiben, zu systematisieren und zu erklären versucht, demonstriert er nicht nur die Relevanz des Gegenstands, sondern indirekt auch den detaillierten Forschungsstand zum Thema. Auch in der Musikwissenschaft herrscht kein Mangel an Spezialuntersuchungen zu konkreten Repertoires. Selbst Ansätze zu einer theoretischen Fundierung des »Early Musical Borrowing« regen sich, ³ insbesondere seit der (fächerübergreifenden) Intertextualitätsdebatte und – fachspezifisch – seit Howard Mayer Browns impulsgebendem Aufsatz »Emulation, Competition, and Homage: Imitation and Theories of Imitation in the Renaissance«. ⁴ Doch gerade die in der Folge geäußerten kontroversen Ansichten (»Does imitatio exist?«, wie es Honey Meconi ⁵ provokativ zuspitzte) zeigen, dass von einer konsensfähigen Theorie, die die alphabetische Liste aufarbeiten würde, keine Rede sein kann. Zwischen ideengeschichtlicher Emphase und handwerklicher Ernüchterung bleiben alle Optionen offen. ⁶ Doch gerade die

2 »Imitatio«, »Intertextuality«, and Early Music«, in: *Citations and Authority in Mediaeval and Renaissance Musical Culture. Learning from the Learned*, hrsg. von Suzannah Clark und Elizabeth Eva Leach, Woodbridge 2005 (Studies in Medieval and Renaissance Music, 4), S. 144.

3 *Early Music Borrowing*, hrsg. von Honey Meconi, New York 2004.

4 In: *Journal of the American Musicological Society* 35 (1982), S. 1–48.

5 In: *The Journal of Musicology* 12 (1994), S. 152–178.

6 Nachdem Honey Meconi (wie Anm. 5) den Bearbeitungstechniken die humanistische Spitze abgebrochen hat und zu einem differenzierten Pragmatismus überging, bemühte sich Vincenzo Borghetti (»Musikalische Palimpseste – Autoritäten und Vergangenheit im ›art-song reworking‹ des 15. Jahrhunderts«, in: *Trossinger Jahrbuch für Renaissancemusik* 3,

Emergenz einer solchen plausiblen Vielzahl von Erklärungsmodellen für die Zeit des 15. und 16. Jahrhunderts scheint symptomatisch zu sein. Die Pluralisierung der Lebenswirklichkeiten, von den Kulturwissenschaften als Signatur der Frühen Neuzeit erkannt und zunehmend thematisiert, hatte eben auch den Teilbereich der Musik erfasst. Doch was motivierte diese quantitative und qualitative Vermehrung – über allgemeine kulturelle Prozesse hinaus – im konkreten musikalischen Fall?

Nicht selten dürfte unsere Wahrnehmung einer Zunahme von Fällen ein primär überlieferungstechnischer Informationszuwachs sein. Die mit dem späteren 14. Jahrhundert auch in der Musik einsetzende signifikante Zunahme der Schriftlichkeit, die infolge der Umstellung auf Papier, der Erfindung der Brille als Lesehilfe, später der Nutzung des Buchdrucks zu einem schleichenden Paradigmenwechsel zwischen Oralität und Literalität führte, ermöglicht uns historisch immer häufiger, Einblick in Aneignungs- und Weiterführungsprozeduren zu nehmen – beispielsweise wie Instrumentalisten auf vokale Originale zugriffen und sie fürs instrumentale Idiom fruchtbar machten. Das berühmte einstimmig notierte *Lamento di Tristano* mit nachfolgender *Rotta* im Instrumentalanhang der Londoner Trecento-Handschrift⁷ gibt einen Fingerzeig darauf, dass (und ansatzweise auch wie) man schon vor dem 15. Jahrhundert solche Übertritte bewerkstelligte.

Gleichwohl ist nicht zu bezweifeln, dass (jenseits einer vermutlich unreflektierten, vielleicht selbstverständlichen Praxis, Vokales instrumentale zu realisieren) die Verschriftlichung und damit der neue Textstatus ganz neue technische Potenziale bot und neue konzeptionelle Energien freisetzte. Was mit dem Codex Faenza⁸ erstmals und in den deutschen Tastenmusikquellen in der Folge, insbesondere im so genannten *Buxheimer Orgelbuch*⁹ greifbar wird, ist nicht nur ein zufälliger Dokumentenanstieg, sondern – angeheizt durch technologische Neuerungen wie die Erfindung der Saitenklaviere – Ergebnis einer zunehmend objektivierten Auseinandersetzung mit dem bewusst erlebten Wechsel der Sphären, wie er fast nicht fundamentaler hätte sein können: Bedeutet das instrumentale Absetzen von Vokalmusik doch nichts Geringeres als die Entfernung einer zentralen ontologischen Schicht des ursprünglichen Musikstücks, der Sprache. Bedeutet dies jedoch auch zugleich deren Auslöschung? Was war ausschlaggebend? War es einzig die Praktikabi-

2003, S. 99–118) um eine Restitution einer »Idee von Renaissance« (S. 118), indem er die Kategorie der Historizität in die Diskussion einführte.

7 GB-Lbl, Add. 29 987 (Italien, um 1400).

8 I-FZc, 117 (?Ferrara, um 1410–1420).

9 D-Mbs, Mus. ms. 3725 (?Schweiz, 3. Drittel 15. Jahrhundert).

lität, nun als Einzelperson ein Stück für mehrere Stimmen realisieren zu können, die eventuelle skeptische Überlegungen zum Teilverlust des Urstoffs hintanstellen ließ? Und wie steht es um die Kompensation des Verlorenen? War der Gewinn der neuen instrumentalen Qualität, vielleicht gar das ludische Element das höhere Gut gegenüber der nicht immer und für jeden gewährleisteten Identifizierbarkeit des Originals? Inwieweit sollte dieser Ausgangsstoff überhaupt weiter existieren? War die Preisgabe des Urbilds womöglich sogar die Voraussetzung für die Schaffung einer tragfähigen neuen Qualität?

Über die Taxierung des ästhetischen Mehrwerts, die Klaus Aringer bei einer Fallstudie zu den diversen tastentauglichen Elaboraten einer Binchois-Chanson im *Buxheimer Orgelbuch* vornimmt, fällt der Blick zurück auf den ästhetischen und den strukturellen Wert, der im Moment der Intavolierung der Vorlage beibemessen wird – nachdem wesentliche sprachgezeugte Merkmale (wie Vergliederungen) zuerst einmal als Hindernisse beseitigt wurden und motivisches Material der Vorlage allenfalls als Steigbügel für einen freien instrumentalen Galopp diente oder nachdem melodische Qualitäten der Gesangslinie in den Schatten von »zentralen Konsonanzen«, die die Hände greifen, getreten waren. Die Tatsache, dass eine einzelne Chanson den Ausgangspunkt einer kleinen Umwandlungsserie bildet, zeigt bereits, dass die Vorlage sehr wohl geschätzt wurde und keinesfalls beliebig war. Doch die Wahl fiel auf sie, um in verschiedenen Anläufen gerade ihre Eigengesetzlichkeit zu überwinden und in einem völlig anderen Kontext gänzlich Anderes an seine Seite, ja an seine Stelle zu setzen.

Was bei der Überführung in eine instrumentale Existenzform manifest wird, die Tilgung des erklingenden Textes, erscheint bei der Kontrafaktur auf anderer Stufe. Die sowohl bedeutungstragende als auch phonetisch wirksame Sprachebene erfährt im kontrafazierenden Rückblick beim einen Mal mehr das Prädikat des Substanziellen, beim anderen Mal mehr das des Akzidentellen. »Substanz« kann freilich die inhaltliche Schicht meinen, die etwa bei Übersetzungen möglichst getreu erhalten bleiben soll, aber (als Akzidents) ganz neue Wortklänge erzeugt. Umgekehrt mag eine Kontrafaktur »uf einen geistlichen sin«, wie es in der Pfullinger Liederhandschrift¹⁰ heißt, eine *conversio* des Inhalts bezwecken und dabei Lexik und Phonetik möglichst unverändert halten wollen. Bernhold Schmid hat die Spannweite des Phänomens Kontrafaktur doppelt in den Blick genommen: im skizzierten systematischen Sinn und aus historischer Perspektive. Die beiden Betrachtungsweisen decken sich durchaus nicht. Denn in der hier beleuchteten Epoche hat gerade die

10 D-Sl, Cod. theol. et phil. 4° 190 (Elsass, um 1470–1480).

Einstellung zum Wort-Ton-Verhältnis entscheidende Wandlungen erfahren, und eine Kontrafaktur etwa im St. Emmeram-Codex¹¹ geht von anderen Voraussetzungen dieser Beziehung aus, als wenn 150 Jahre später ein Madrigal neu textiert wird. In der historischen Polarisierung, wie sie Schmid vornimmt, zeigt sich, dass im 15. Jahrhundert mit dem Wechsel der Textebene (und vor allem dem Wechsel der gattungskonstitutiven Sprache) auch die Stabilität der musikalischen Schicht entschwindet, während im 16. Jahrhundert bei verändertem Text die kontrafazierte Musik tendenziell intakt bleibt.

Sinn, der von einem Worttext getragen und verbürgt wird, kann freilich mehr als eine Aussage, eine *propositio* sein. Haftet ihm eine Verweisqualität an oder gewinnt er gar symbolische Bedeutung, dann tendiert er zur Ver selbstständigkeit und damit zur Lösung von der konkreten verbalen Schicht. Davon profitiert insbesondere das Parodieverfahren in seinen verschiedenen Spielarten, da es davon ausgeht, dass die Melodie, die einst einen bestimmten Text transportiert hat, diesen als Kryptogramm in sich trägt. Andernfalls würde es nur technisch, aber nicht als sinnstiftend und als Auslöser von intellektuellen, affektiven, symbolischen Vorgängen funktionieren, dass Josquin Desprez seinem »Stabat Mater« den Tenor des Lieds »Comme femme desconfortée«, Johannes Prioris seiner Kreuzesklage der Muttergottes »La belle se siet« als Cantus firmus zugrundelegt, dass Alexander Agricola die marianische Funktion zweier seiner Credosätze mithilfe der Chanson-Grundlage »Je ne vis oncques la pareille« festlegt. Die Fälle wären zu vermehren. Sie sagen durch ihren Gebrauch nicht nur etwas über das Bild von Maria in der Frömmigkeitsgeschichte des späten 15. Jahrhunderts aus (Maria als Frau), sondern auch etwas über das intendierte Frauenbild der Liebeslyrik (die Frau als potenzielle Maria). In diesem Fall wäre – aus Genderperspektive – zu diskutieren, ob es sich um eine tatsächliche Um- oder doch nur eine Zusatzcodierung des Originals handelt, durchaus nach einer (freilich hinterfragbaren) Prämisse der Rezeptionsforschung, dass der Gebrauch eines Werkes ihm nicht nur neue Dimensionen anlagert, sondern auch verborgene freilegt.

An unterschiedlichen Inkarnationen des zu Beginn des 16. Jahrhunderts sehr verbreiteten, beliebten und wirkmächtigen, dabei relativ »simplen« Lieds »Maria zart« untersucht Birgit Lodes über dessen Symbol-Tauglichkeit hinaus es vor allem auf seine Eignung als Material für Transformationen. Dabei treten divergierende Ansätze zu Tage: von der quasi linear durchgezogenen Möglichkeit, den inhaltsstarken Text wirkungsvoll zu formen und dies mit einer geeigneten Melodie zu stützen, die ihrerseits durch die mehrstimmige

11 D-Mbs, Clm 14274 (Regensburg, Mitte 15. Jahrhundert).

Ausarbeitung reliefartig herausgestellt wird, bis zur Schaffung von Alternativ-Versionen, die für abweichende Textinhalte herhalten mussten (und konnten) oder andere musikalisch-kompositorische Konzepte umsetzen. Wichtig ist, dass irgendetwas Verbindliches, bestimmte, nicht näher determinierte Fix-Teile des Ausgangslieds einen Anker bieten, um Exkursionen in den Vag-Anteilen, bei den alternativen Lösungen (etwa im Kadenzplan) abzusichern. Bezeichnenderweise vollziehen sich diese Erkundungen, wie weit die Varianten tragen, wieder regelrecht systematisch im Rahmen einer – bisher unerkannten – kleinen Reihe von zusammen überlieferten Tonsätzen. Und bemerkenswerterweise scheint hier, wo es doch um die affektive Qualität des kostbaren Marienlieds geht, keine Überflügelung des Urbilds wie bei den Intavolierungen angestrebt zu sein, sondern vielmehr ein sanftes Nachklingen in eher unscheinbaren, aber fühlbaren Details. Birgit Lodes verdeutlicht, dass die späteren Versionen dem Lied, das schon bei der Entstehung Furore machte, eine weitere Aura verliehen, es keinesfalls ersetzen.

Im ersten Teil der Beiträge geht es um Arten der Transformation, die man gewissermaßen als ›naiv‹ bezeichnen könnte. Wer sie bewerkstelligte, war – falls überhaupt bekannt – nicht von einer selbstbewussten oder gar selbst-zentrierten Autor-Idee erfüllt, die Modifikation war zuallererst funktional motiviert. Aber der gesamte Prozess stand auch auf einer anderen historischen Stufe. Die Erst-Ausprägungen – mögen wir sie Prototext, Antefactum oder mit Gérard Genettes Palimpsest-Theorie Prätext¹² nennen – sind ›unschuldig‹. Sie werden für *ihren* Kontext geschaffen, in *ihrer* Materialität, in *ihrer* Sinnhaftigkeit. Sie sind eigentlich kein Prototext und kein Prätext, sondern ein Text. Erst der spätere Zugriff raubt ihnen diese Unschuld. Dass sie (um Genettes Terminologie beizubehalten) zu einem Intext bzw. Hypotext eines Hypertextes werden sollten, stand nicht zu erwarten, leitete zweifellos nicht oder wohl kaum die Erfindung oder Herstellung der Komposition (obwohl »Maria zart« da vielleicht schon auf der Schwelle steht). Mit der – eben nicht zufällig – im 15. Jahrhundert aufkommenden Praxis der Messkomposition über Fremd-Cantus-firmi, fortgesetzt in der Parodiepraxis des 16. Jahrhunderts, ging dieser arglose Zustand verloren, ja er wurde zum Teil abgelöst von einem Zustand kalkulierter Hypertextualisierung.

Die Entstehungslegenden, die sich um die »L’homme-armé«-Melodie ranken, lassen es glaubhaft erscheinen (wenngleich mitnichten bewiesen oder beweisbar), dass Antoine Busnoys sie tatsächlich im Hinblick auf Zitier-

12 Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris 1982 (dt. *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*, Frankfurt a. M. 1996).

barkeit ›gestylt‹ hat.¹³ Wenn dies so war, möchte man ausrufen: »Und die Geschichte gab ihm Recht!« Denn ihr Duktus ist nicht nur als Lied äußerst prägnant, sondern zugleich ideales Rohmaterial für kontrapunktische Prozeduren unterschiedlichster Art. Rein theoretisch musste jeder Chanson- und Motettenkomponist ab der Mitte des 15. Jahrhunderts damit rechnen, dass sein Werk bzw. Teile daraus vom Text zum Hypotext gemacht werden würde. Die Familienbildungen, nicht nur bei Messen, sondern vor allem auch bei Chansons, die nun – nicht gerade epidemisch, aber doch in einem bestimmten Ausmaß – eine eigene Subspezies wurden und dabei die kritische Masse ausbilden, um eigene Gattungsbezeichnungen zu rechtfertigen (Parodiemesse, Art-song reworking) – diese Werk-Trauben sprechen eine deutliche Sprache.

Die drei letzten Beiträge werden genau diese Phase aus verschiedenen Gattungsperspektiven beleuchten: Fabrice Fitch wird sich mit Chansons, Andreas Meyer mit einer Motette, einer Chanson und einer Messe und Annie Coeurdevey mit Motetten und Magnificat-Vertonungen beschäftigen. Nicht nur, dass hier am Ende der Wandlungsvorgänge ein bedeutender Komponist agierte, im Allgemeinen stand ein solcher auch am Anfang der Kette, teils sogar ein regelrecht berühmter. Und nicht zufällig handelt es sich dabei zumeist um ›Dreiecksgeschichten‹. Denn die Pluralisierung produziert die potenzierte Pluralisierung. Die Kommunikation unter Autoren, die von der Transformation in Gang gesetzt wird, kann und will oft genug mehrere Generationen verknüpfen. Das aber, die Konstruktion einer geschichtlichen Linie jenseits eines einfachen und unverdächtigen Traditionskontinuums, ist ein Novum.

Fabrice Fitch entkräftet zuerst einmal die gängige Annahme, dass Agricola bei seinen Art-song reworkings nach Art der kombinativen Chansons Melodien ihrer Texte wegen zitiert (geschweige denn einfach ›recycelt‹). Obwohl bei Entlehnungen auch kleinerer Abschnitte eine erstaunliche Konsistenz von offenbar unlösbarer Musik-Text-Formulierung zu erkennen ist, frappt, dass diese Zitate weitestgehend an versteckter oder zumindest nicht-prominenter Stelle vorkommen. Ohne also eine semantische Botschaft transportieren zu wollen, geht es Agricola – und bei Loyset Compère und viel-

13 Pietro Aaron, *Thoscanello de la musica* 1523, lib. I, cap. 38, fol. E III: »... che da Busnois fusse trovato quel canto chiamato lome armè notato con il segno puntato: et che dallui fussi tolto il tenore« (»... dass Busnoys diesen Gesang [die kombinatorische Chanson ›Il sera de vous conbatu/L'homme armé‹] der ›L'homme armé‹ genannt wird und mit einem Mensurzeichen mit Punkt [prolatio maior] notiert wird, erfunden hat, und dass er daraus den Tenor gezogen hat«. Vgl. dazu Richard Taruskin, »Antoine Busnoys and the ›L'Homme armé‹ Tradition«, in: *Journal of the American Musicological Society* 39 (1986), S. 255–293, insbes. ab S. 285.

leicht Johannes Ockeghem scheint es nicht anders zu sein – darum, *Musik* zu zitieren, und zwar zum Zwecke eines rein musikalisch-technischen Inspirationsanstoßes. Kein Wunder, dass es in Agricolas und seiner Generationen *Œuvre* die oft unentscheidbare Situation gibt, ob es sich um eine texttragende oder textlose Chanson handelt und welche Rolle die oft genug nur als Hinweise überlieferten größeren oder kleiner Textelemente überhaupt spielen. So wie es aussieht, war die Wahl von textlichen Anspielungen primär musikalisch motiviert. Das aber signalisiert ein neues Stadium musikalischer Autonomie seit den 1480er Jahren: Man rekurriert auf das Material der eigenen Disziplin, um dann, unbehelligt von inhaltlichen Ideen, dieses – im Fall Agricolas: virtuos – zu einer neuen Komposition auszubauen. Als Verständniskategorie für diesen Ansatz greift Fitch auf den (positiven) Manierismus-Begriff zurück.

Freilich erhebt sich auch hier die Frage, die von der Intertextualitätsforschung oft genug ausgeblendet wird, weil sie ihr Augenmerk primär auf das Produkt der Transformation richtet:¹⁴ Wie versteht der spätere Komponist die Werke seiner Vorgänger? Interessieren sie als bloße Steinbrüche oder als komplexe Schöpfungen? Welches sind die Potenziale und möglicherweise die Lacunae des Hypotextes, die den Hypertext provozierten und legitimierten? Werden sie aufgerufen, indem das Pars-pro-toto-Prinzip gilt oder sind es gezielt aufgesuchte Elemente, die sie attraktiv machen? Wird die Vorlage einfach nur verschwiegen, subtil versteckt, mehr oder weniger hervorgehoben oder regelrecht markiert? Und: Was wird eigentlich aus dem Original? Was bedeutet die Transformation für die Vorlage, wie wirkt sie sich rückwirkend auf sie aus – technisch und hinsichtlich ihres (nun womöglich veränderten) Sinns? Welches Licht fällt jetzt auf sie? Oder werden die älteren Kompositionen gar zerstört? Das Resultat der Übernahme bleibt für den Betrachter fraglos fast immer das »spannendere«, weil hier ein interessanter intentionaler Akt zu gewärtigen ist (und entsprechend verschließen sich auch die Beiträge dieses Bandes nicht der am künstlerischen Ergebnis orientierten Perspektive), doch bedeutet es, den Prozess der Umwandlung, eben die Passage, im Ganzen besser zu verstehen, wenn auch explizit Fragen an den Ausgangsstoff und seine »Geschichte« gerichtet werden.

Dies sind nicht allein überzeitliche Fragen, die bei der Betrachtung jedweder Intertextualität zu stellen sind. Vielmehr sind es spezifische Faktoren

14 Schon Susanne Holthuis, *Intertextualität: Aspekte einer rezeptionsorientierten Konzeption*, Tübingen 1993, Stauffenburg-Colloquium, 28, S. 215, beklagte, dass die Bedeutungsmodifikation, die der Hypotext erfährt, zwar in Intertextualitätskonzepten oft programmatisch festgelegt, dann aber in den konkreten Analysen meist vernachlässigt werde.

im historischen Kontext der musikalischen Renaissance, die den unterschiedlichen Umgang mit der Vorlage konditionierten und wobei zwei Aspekte besonders bedenkenswert erscheinen.

Erstens: Der kompositionsgeschichtliche Übergang von sukzessiver zu simultanter Satzkonzeption verlegt das Zitieren von einer oder gar zwei kompletten Stimmen in einen völlig neuen Herstellungszusammenhang. Wenn Agricola eine Chanson Ockeghems auf den Genette'schen »second degré« hebt, operiert er vor einem völlig anderen satztechnischen Horizont als Nicolas Gombert, der eine vergleichbare Operation, wie Andreas Meyer analytisch nachvollzieht, nicht nur über die Zwischenstation eines Zitats durch Josquin tut (also auf einem »troisième degré«, der im Zusammenhang der Gattung der Deploration den Akt der bewussten Memoria betont), sondern nur noch in Form eines Soggettos, dessen Urform in Ockeghems *Missa cuiusvis toni* seiner umfassenden linearen Integrität (und damit eines ganz wesentlichen melodischen und formalen Konstituens) definitiv verlustig geht. Dafür aber werden die Töne des ehemaligen Soggettos nun zur Basis einer Satzkonstruktion. Die reale Existenz des Hypotextes im Hypertext wird beim Zitat des Zitats um ein weiteres Mal reduziert, seine repräsentative Qualität nimmt zu. Dies mag als folgerichtig erreichte Schwundstufe im Faktischen erscheinen, die im Gegenzug kompensiert wird durch den Zuwachs an Verweis- oder Symbolkraft.

Gleichzeitig (zweitens) wirkte sich auch auf Musik ein fundamentaler Wandel hinsichtlich des Textstatus aus. Wie die Überlieferung zeigt, war Textidentität im 15. Jahrhundert eine Eigenschaft von Werken, die durchaus nicht vorausgesetzt werden konnte (und vermutlich auch nicht vorausgesetzt werden sollte). Gehört der Übergang eines ziemlich wörtlichen, ausführlichen Melodiezitats (oder Zitats einer Stimmbewegung, um korrekt zu sein), das oft bis zur akustischen Nicht-Wiedererkennbarkeit in einen neuen mehrstimmigen Satzzusammenhang integriert wird, in diesen gedanklichen Zusammenhang eines schwachen Textstatus? Im 16. Jahrhundert wuchs die Autorität des Textes – nicht zuletzt im Zuge des Druckwesens und auch als Korrelat der Autoridee – signifikant an. Einerseits erstrecken sich die Bezugnahmen jetzt vermehrt auf das Zitieren ganzer gedruckter Sammlungskonstruktionen, wie Annie Cœurdevey anhand von Adrian Willaert und Orlando di Lasso illustriert, andererseits wird das Weiterarbeiten, die Aufgabe, einem musikalischen Gedanken ein anderes, aktuelleres, adäquateres Kleid zu geben, immer problematischer – nicht in technischer Hinsicht, sondern in ideeller. Eigentlich darf nur noch der Schüler einen Text unbedarft zu einem Hypotext im Rahmen eines Hypertextes machen; im

künstlerischen Umfeld vollzieht sich immer ein Bedeutungswandel, dem das Etikett anhaftet: »Aufgepasst, hiermit will ich etwas sagen!« Meistens handelt es sich dabei um eine Aussage über sich selbst, sei es wie im Falle Willaerts das selbstbewusste Bekenntnis zur offensiven, wenngleich posthumen Konkurrenz mit einem anderen Autor (Josquin), also die Konstellation der *aemulatio*, sei es wie bei Lasso (ebenfalls mit Bezug auf Josquin) die der Hommage, der jedoch jegliches Devote abgeht. Der Hypertext muss in diesen Fällen also akustisch erkennbar bleiben, seine Substanz, ja seine Großartigkeit muss erkennbar sein, weil ansonsten dem Vergleich die Pointe fehlte.

Geleitet von der Überzeugung, dass die Renaissance einen grundsätzlichen Wandel in der Einstellung zum Text und damit zwangsläufig auch zum artifiziellen Phänomen von Hypertext und Hypertext mit sich brachte, will es daher nicht scheinen, dass es sich um einen willkürlich herausgegriffenen Epochenausschnitt handelt, für den in diesem Band die archetypische musikalische Praxis, Musik aus Musik herzustellen, geprüft wird. Die Frage »Wem gehört die Musik?« wurde im 16. Jahrhundert nicht nur in urheberrechtlichem Sinne neuerdings gestellt, sondern auch in produktiver. Dass das eine nichts mit dem anderen zu tun hätte, dürfte unwahrscheinlich sein.