

Komponieren oder Plündern?

Mögliche Funktionen des Zitats im Zeitalter digitaler Verfügbarkeit

Entleihen ist eine erlaubte Sache; man muß aber das Entlehnte mit Zinsen erstatten, d.i. man muß die Nachahmungen so einrichten und ausarbeiten, daß sie ein schöneres und besseres Ansehen gewinnen.¹

Da die Übernahme von anderer Hand Komponiertem mindestens seit den Parodieverfahren des Barock zu einem festen Bestandteil der Kompositionsgeschichte geworden ist und auch die kunstwissenschaftliche Reflexion über Zitat- oder Collagetechniken nicht gerade vernachlässigt wurde, sieht man sich bei einer nochmaligen Auseinandersetzung mit den Funktionen des Zitats dem Vorwurf einer bloß nostalgischen Wiederbelebung eines altbekannten Phänomens ausgesetzt. Angesichts jedoch der Dominanz von zitierten Geschichts- und Kulturversatzstücken in unserer heutigen Lebenswelt – Globalisierungserscheinungen, »Wiederherstellung« der Geschichte in Form von Wiederaufbauten historischer Gebäude, das private Surfen und Zappen, schließlich die »Gyros-Pizza« (die augenscheinlich Heterogenes miteinander konfrontiert) mögen als Stichworte genügen – rechtfertigt sich eine neuerliche Abhandlung über das Zitieren und dessen Bedeutung.

Einen Spiegel dieser kulturell und historisch reichhaltigen Realität bietet die jüngere und heutige Musikproduktion. Durch die fortschreitende Anhäufung von Geschichte und dem seit den sechziger Jahren von den Medien vor Augen geführten Zusammenrücken der Kulturen konnten sich die Künste nicht mehr der von zeitlich wie örtlich Heterogenem bestimmten Alltagskultur verschließen. Wenn Bernd Alois Zimmermann in seinem herausragenden *Requiem für einen jungen Dichter* (1967–69) innerhalb einer Stunde die Musik der Beatles, von Wagner, Beethoven sowie die Texte Ludwig Wittgensteins oder auch Wladimir Majakowskijs – neben vielen anderen – miteinander in Bezug bringt, so ist dies nur ein Beispiel für die nicht zufällige Hochkonjunktur der Collage um das Jahr 1970. Heute sehen wir uns einer Zitatflut neuer Qualität gegenüber, deren Ursache primär in den digitalen

14 Technologien zu suchen ist. Riesige Datenban-

ken zum einen, die erleichterte 1:1 Transposition (bekannt durch einen Internet-Download, sowie durch die Tastenkombinationen Steuerungstaste + C und V) von Text –, Klang oder Notenausschnitten zum anderen, ließen das Musikschaffen nicht unberührt. Vielleicht ist die Integration eines Prätextes mittlerweile der kompositorische Normalfall.

Das Ausmaß der Übernahme bereits bestehender musikalischer Materialien veränderte auch die ästhetische Bedeutung von Zitatformen. Eine Aussage von 1972, »Voraussetzung für ein ästhetisch sinnvolles Verstehen [sei] einerseits eine Vertrautheit mit der Umgebung, in der das Zitat auftaucht, andererseits eine genaue oder ungefähre Kenntnis des Zitats und seiner Herkunft«², ist heute obsolet. Denn die Bedeutung übernommener Klänge, die diese in ihrem ursprünglichen Kontext besaßen, tritt in dem Maße zurück, in dem heutige Künstler mit zitierten Quellen immer unbekümmerter umgehen. Zudem ist bei kritischer Betrachtung überhaupt fraglich, ob das Reden von einem Zitat, laut Fricke durch »seine Prägnanz und sein punktuelles Auftreten im neuen Kontext« gekennzeichnet³, überhaupt noch Konturenschärfe besitzt, wenn auch der »neue Kontext« nur noch aus übernommenen Klängen oder Materialien besteht. Ist alles Zitat, ist es nur natürlich, daß der Begriff verblaßt.

Bei allen neuen Fragen ist nicht zu vergessen, daß vor dem vielfältigen Gebrauch des »Copy and Paste« nicht resignativ das Haupt gesenkt werden und somit einer beliebigen Haltung Tür und Tor geöffnet werden sollte. Vielmehr ist nach Möglichkeiten der Kategorisierung und Bewertung zu suchen. Dies soll im folgenden geschehen, wobei hier nicht mehr als vertikale Fixpunkte im kaum überschaubaren Horizont unterschiedlicher Zitatverfahren geboten werden können.

Mauricio Kagel

Mauricio Kagels Schallplatte *Ludwig van – Hommage von Beethoven*, anlässlich Beethovens 200-jährigem Geburtstag gemeinsam mit der gleichnamigen Partitur und dem Film *Ludwig van* im Jahr 1970 produziert, präsentiert gemäß des Subtitels ausschließlich längere und kürzere Zitate, die allesamt dem Beethovenischen Kammermusikoeuvre entnommen sind. Besondere Beachtung schenkte Kagel den wenig bekannten Liedern und dem Spätwerk, hier vor allem den Streichquartetten und Klavierersonaten. Kagel, der das von den Interpreten Carlos Feller, William Pearson (Gesang), Bruno Canino, Frederic Rzewski (Klavier), Saschko Gawriloff, Egbert Ojstersek (Violine),

Gérard Ruymen (Viola) sowie Siegfried Palm (Cello) bereitgestellte Material nicht zu sehr beeinflussen wollte und daher nur selten Klangmanipulationen vornahm, konfrontierte auf einem Masterband die Zitate kontrapunktisch-simultan. Durch diese Neukontextualisierung, etwa durch die behutsam abgemischte, simultane Konfrontation des Kopftemas des ersten Satzes der *Klaviersonate Op. 111* mit dem 4. Satz des *Streichquartetts Op. 132* (ab 18'30'') wird der Hörer mit an sich bereits »Abgehaktem« zur neuerlichen Auseinandersetzung mit Beethoven aufgefordert.

Der Verzicht auf eine Aufnahme bekannterer Werke, zu denken wäre an Fragmente der Symphonien, erklärt sich auch primär aus der Rezeptionsperspektive und erst sekundär aus der kompositorischen Qualität der späten Beethovenschen Kammermusik. Im Vorwort der Partitur *Ludwig van*, die aus einer Zusammenstellung von Photographien weniger Takte oder Taktfragmente ebenfalls aus Beethovens Kammermusik besteht (jedoch nicht als Partitur der Schallplatte diente), äußert Kagel, daß es mit Hilfe der Darlegung einer »Essenz der Meister« gelingen könne, den »krankhaften Anstrengungen, bekannte Werke der Vergangenheit noch bekannter zu machen« entgegenzuwirken.⁴

Wie nicht anders als von dem unermüdlchen Ideenproduzenten Kagel zu erwarten, war es kaum der Mangel eigener Inspiration, der ihn auf die Beifügung eigener Noten verzichten ließ. Der Reiz von *Ludwig van* liegt gerade darin begründet, Beethoven nicht mit fremden Materialien, sondern mit einer um 1970 aktuellen Kompositionstechnik zu ungewohntem Ausdruck zu verhelfen. Kagels aktualisierende Interpretation eines Prätextes strebt eine Revitalisierung Beethovens nicht mit Hilfe des Versuches einer Restitution von dessen Werken an, die bis heute von einer überzementierten Tradition gekennzeichnet sind. Durch die konsequente Weiterführung der im kammermusikalischen Spätwerk angelegten Diskontinuität erreicht Kagel in seiner »Zitatcollage« (Stefan Fricke) mit antibürgerlichem Impetus und beiläufiger Kritik an den Kommentaren diverse »Musiken für gewisse Stunden« – Sendungen (»die Musik kennt kein Verfallsdatum«) nicht nur ein Bewußtsein für eine historische Distanz. Mithilfe seiner längeren und kürzeren Zitatsplitter gelingt es ihm auch, neues Licht auf Beethoven zu werfen – ein Licht, das dazu führen könnte, dem »Klassiker« neu zu begegnen und so Schichten zu entdecken, die ehemals verborgen geblieben sind. (Am Rande sei vermerkt, daß Kagel das heute gepflegte, aus Eigenkompositionen neu arrangierte, »Polywerk«⁵ – sei es aus ästheti-

schen oder institutionellen Gründen, etwa um die gestiegene Nachfrage nach Uraufführungen seitens der Konzertveranstalter zu bedienen – prophetisch am Beispiel Beethovens vorwegnahm.)

Heiner Goebbels

Während Kagels Verfahren nicht auf einer Verkopplung heterogener Materialien und einer daraus resultierenden Assimilation oder Dissimilation vorgefundener Elemente beruht, ist ein Umgang mit Zitaten und Stilzitaten jeglicher Provenienz ein integraler Bestandteil des Œuvres von Heiner Goebbels. In dem auf Edgar Allan Poes Erzählung *Der Schatten* basierenden Musiktheater *Schwarz auf weiß* aus dem Jahr 1996 wird im wahrsten Sinne komponiert. Sukzessiv zusammengesetzt werden hier Ausschnitte aus Edgar Allan Poes, Maurice Blanchots sowie Heiner Müllers Schriften als auch zahlreiche Allusionen an die Jazz- oder Rocksphäre. Beginnt die großdimensionierte, etwa einstündige Collage mit der fragenden Zeile »Qui parle? disait-elle Qui parle donc?« (aus: Blanchot, *L'attendre l'oubli*) so ist ein Kern des Werkes bereits angesprochen. Goebbels geht es um eine radikale Neubewertung des Kunstschaffenden. Dieser zeigt sich in *Schwarz auf weiß* nicht mehr als Autor im klassischen Sinne (lat. auctor = Urheber, Schöpfer), sondern vielmehr als »kollektive Stimme, als kollektives Ich.«⁶

Goebbels hat sich in seiner soziologischen Diplomarbeit *Zur Frage der Fortschrittlichkeit musikalischen Materials. Über den gesellschaftlichen Zusammenhang kompositorischer Maßnahmen in der Vorklassik und bei Hanns Eisler* (1975) bereits frühzeitig mit musikästhetischen Fragen auseinandergesetzt. Hierdurch für die Problematik des romantisch inspirierten Schöpfermythos sensibilisiert (vgl. hierzu auch Anm. 12), entschied er sich in *Schwarz auf weiß* für ein Verfahren, das mit der Intertextualitätsdebatte in Zusammenhang gebracht werden kann. Hier wird in Abwendung der bis heute vor allem in der Popularästhetik verfochtenen Genievorstellung und dessen Postulat einer creatio ex nihilo ein Schaffensprozeß umschrieben, der sich dazu bekennt, daß sich ein Werk immer nur im Netz bereits existierender Prätexte situieren kann. Wenngleich im Falle von *Schwarz auf weiß* die Auswahl der den Stilzitaten zugrunde liegenden Prätexten sehr bewußt geschieht und somit von einer im französischen Poststrukturalismus verkündeten »Verschwinden des Autors« (Roland Barthes) nicht die Rede sein sollte, kann der von Charles Grivel vorgeschlagene Begriff der

4 Mauricio Kagel, Vorwort zur Partitur *Ludwig van-Hommage von Beethoven*, London (Universal Edition) 1970, S. V.

6 Heiner Goebbels, *Theater über Musik*, in: *NZfM* 1997, Heft 4, S. 25.

5 Claus-Steffen Mahnkopf, *Kritik der Neuen Musik*, Kassel 1998, S. 118 f.

7 Charles Grivel, *Les Universaux de textes*, in: *Littérature* 30, 1978, S. 25.

»Bibliothèque générale«⁷ ins Spiel gebracht werden. Vor Ende der sechziger Jahre noch undenkbar, bekennt sich Goebbels freimütig in Form einer intentionalen Intertextualität dazu, ohne Scheuklappen, »vom frischen Wind des medialen Zeitalters« (Max Nyffeler) umweht, aus dem riesigen Fundus verfügbarer Klänge, Bilder oder Texte zu schöpfen.

Der Deutungsraum von *Schwarz auf weiß* wird aufgrund der stilistisch, zeitlich und geographisch unterschiedlichsten Sphären, aus denen die zitierten Materialien stammen, beträchtlich erweitert. Neben dem latenten Einbezug von Klängen aus der Rock- und Jazzszene und der Schaffung einer historischen Ebene durch den Einbezug der Texte Edgar Allen Poes oder auch Heiner Müllers registriert Goebbels durch die Aufnahme von Klängen anderer (Musik-)Kulturen auch die Globalisierungstendenzen heutiger Zeit. Die ausgesprochene Vitalität kommt dabei nicht von ungefähr. Aufgrund eigener Erfahrung mit der Dynamik von Gruppenprozessen hat sich Goebbels ganz bewußt für die kreative Integration der Musiker des Ensemble Modern in den Schaffensprozeß entschieden: »Das Stück ist die Summe eines wunderbaren Ensembles. Alle bringen ihre Erfahrungen mit ein: ihre verschiedenen Sprachen, ihre verschiedenen Kulturen, verschiedene Musikformen, je nachdem, woher der/die einzelne kommt, aus Amerika, Australien, Frankreich oder Japan. Und jede/r hat ihren/seinen Platz.«⁸

Heiner Goebbels unbefangene Art und Weise, eine lebendige, von heterogenen Elementen bestimmte Realität widerzuspiegeln, äußert sich nicht nur auf der kompositorischen Ebene. Auch die Aufführungssituation wird in eine gewünschte Wirklichkeitsnähe einbezogen. »Keine illustrative ›Dekoration‹, sondern Realität der Materialien und Vorgänge« sind gewünscht. Ferner ist den Aufführenden kein fester Platz zugewiesen, zudem sollten sie möglichst »unpräzise«, »untheatralisch« sich bewegen. Zum einen wird durch die Bewegung auf der Bühne die Rastlosigkeit unserer schnelllebigen Informationsgesellschaft markiert, zum anderen unterstreicht Goebbels das vieldeutige Konzept seines Musiktheaters. Vielleicht ist in den Bewegungen der Musiker auch eine Nähe zum Hörer gegeben, dem ebenfalls »kein eindeutiger Platz zugeordnet« ist? Gegen eine »subjektive Perspektive des Komponierenden«, der der Hörer nachzugehen bestimmt ist, hat sich Goebbels jedenfalls deutlich ausgesprochen.⁹ Um diesem autoritären Mechanismus zu entgehen, schafft Goebbels einen großen, alles im Fluß lassenden Deutungsraum, der dem Rezipienten ein Sinnangebot präsentiert, aus dem je nach eigenen Bedürfnissen ausgewählt werden kann.

John Oswald

Mit dem Aufsatz *Plunderphonics, or Audio Piracy as a Compositional Prerogative* läutete John Oswald im Jahr 1985 eine Debatte ein, die tradierte Musikvorstellungen in ihren Grundfesten hinterfragte. Basierend auf Kompositionsprinzipien der *Musique concrète* und Collageformen der »Reproduktionskünstler« der bildenden Künste Andy Warhol, Roy Liechtenstein, setzt sich *Plunderphonics* (von plunder = plündern) für eine bedingungslose Anerkennung von Sampletechniken ein. Zu Recht fragt Oswald: »Can the sounding materials that inspire composition sometimes be considered compositions themselves? Is the piano the musical creation of Bartolommeo Christofori (1655-1731), or merely the vehicle engineered by him for Ludwig Van and others to maneuver through their musical territory? Some memorable compositions were created specifically for the digital recorder of that era, the music box. Are the preset sounds in today's sequencers and synthesizers free samples, or the musical property of the manufacturer? Is a timbre any less definably possessible than a melody?«¹⁰

Hieran anknüpfend wäre zu fragen, ob nicht das Copyright eine lebendige Wirkungsgeschichte verhindert. (Insofern, wie Peter Szendy hellsichtig erkannte, »den unvollendeten Kreis des Werkes« juristisch frühzeitig vollendend.) Zudem verweist Oswalds Zitat auf die Fragwürdigkeit der Basis des musikalischen Urheberrechts. Indem die »Melodie als Indikator von Originalität privilegiert wurde«¹¹, ist eine problematische Musikwahrnehmung bestätigt, die »schöne Stellen« als das »Charakteristische«, das primäre Merkmal eines betreffenden Komponisten, erachtet. Wie problematisch jedenfalls die Handhabung des Urheberrechts aussieht, zeigt die von 1989 veröffentlichte und gratis verteilte CD *Plunderphonics*. Kurz nach dem Beginn der Ausgabe folgte ein Prozeß, der Oswald nicht nur die Weitergabe seines Materials verbietet, er wird auch aufgefordert, sämtliche in seinem Besitz befindliche CD's sowie das Masterband umgehend zu vernichten. Ein bemerkenswerter Vorgang, da etwa Michael Jackson – den das Cover von *Plunderphonics* mit seinem Lederblouson und einem nur spärlich bekleideten Frauenkörper zeigt – ungeschorener davonkam, als er auf seinem *Dangerous*-Album minutenlang ein Sample der Neunten präsentierte, ohne die Namen Schiller und Beethoven zu erwähnen.

Oswalds Plünderungen auf *Plunderphonics*, heute zum mp3-Download bereitstehend unter www.plunderphonics.com (zweites »n«

10 www.plunderphonics.com, unter erstem »P« (ursprünglich ein Vortrag, gehalten vor der Wired Society Electro-Acoustic Conference in Toronto 1985)

8 Vgl. Anm. 6.

11 Peter Szendy, *Schönberg*, in: *Dissonanzen*, 59/1999, S. 18.

9 Heiner Goebbels, *Schnitt Frankfurt. Gedanken zum Abschluß des Hindemith-Fests*, in: *MusikTexte* 67/68, 1997, S. 14.

von Plunderphonics auf der Homepage anklicken), sind keine Grenzen gesetzt: Verzerrte Gitarrenklänge oder Schlagzeug-Beats der Gruppe Metallica werden in dem einhalbmündigen *Net* aus ihren 4/4 Takten herausgelöst und in jäh abbrechender, diskontinuierlicher Rhythmik arrangiert. Schließlich persifliert eine Hochgeschwindigkeitscoda die »schneller, härter, lauter«-Bestrebungen so mancher Schwermetall-Combo. Das besondere an Oswalds Zitattechnik in *Net* ist der fehlende Bezug auf einzelne Stücke Metallicas. Dem Hörer wird kein Zitat geboten, das schnell in der passenden Schublade verstaut werden könnte. Vielmehr gilt Oswalds Augenmerk mehr den Sounds als Repräsentant eines Genres, wodurch er den besonderen Charakteristika der Pop- und Rockspäre Rechnung trägt.

Im Sinne eines »Cross the border – close the gap«¹² macht Oswald die Trennung zwischen E- und U nicht mit und hält auch den freien Umgang mit Klassikern der Musikgeschichte für etwas selbstverständliches: Das Stravinsky-Zitat in *Spring*, und *7th.*, ein »aufmöblerter« (Oswald) Beethoven in Form eines Kondensats des Prestos der *Siebenten Symphonie* berühren sich mit Kagels Aktualisierungsverfahren. Deren Essenz wird aus zahlreichen Overdubs und Loops – minimalistische Sampletechnik vielleicht als Ausdruck der in sich kreisenden, erstarrten Beethoventradition heutiger Tage –, bestehend aus dem wesentlichen thematischen Material des letzten Satzes (Takte 1/2, 36 f. und Takt 140 f.), gewonnen. *Spring*, eine beschleunigte Adaptation der bekannten unregelmäßigen Achtel Betonungen aus *Les Augures Printaniers-Danses des Adolescents* und *Jeu du rapt des Sacre du Printemps* bezieht sich auf den Verlust der revolutionären Kraft der skandalträchtigen Uraufführung. Oswalds digitale Beschleunigungen des *Sacre* um einen Faktor vier stehen in diesem Zusammenhang: »How would the ears of the present hear the Rite with its 1913 intensity? Life has quickened and so has the multiple reproduction on this record.«¹³

Ausblick

Mit den hier beschriebenen Kompositionen konnten drei Funktionen des Zitats umrissen werden: In Kagels *Ludwig van* ein Verfahren, das Vergangenes und Gegenwärtiges fließend ineinander übergehen läßt, in Goebbels *Schwarz auf weiß* eine Zusammenfassung von stilistisch Disparatem und schließlich bei Oswald die ebenso drastisch wie klug formulierte Frage nach privatem Besitz und dessen Verwertbarkeit in der Öffentlichkeit. Fragt man nach Gemeinsamkeiten und somit auch nach Konsequenzen einer intensivierten Zitat-Praxis, so könnte eine These lauten, daß sich nach zu meist unreflektierten Forderungen nach Originalität¹⁴ zunehmend eine Ästhetik breit macht, die dem Hörer ein offeneres Sinnangebot offeriert, aus dem diese, ohne von eitlen, systemgestützten Komponisteninszenierungen eingeschüchtert zu sein, auswählen können. Zudem wurde in allen drei Kompositionen die Nähe von Kopier- und Zitatverfahren zu gesellschaftlichen Zuständen offenkundig. Kagels *Ludwig van* wäre vermutlich ohne den Konsumfetischismus und der dadurch bedingten Klassik-Vermarktung, die in den Feiern zum 200-jährigen Geburtstag Beethovens ihren vorläufigen Höhepunkt erreichte, undenkbar. Goebbels realitätsnahes Musiktheater zieht die Konsequenzen aus der »Ästhetik« unserer heutigen Lebenskultur und macht somit zugleich auf diese aufmerksam. Oswalds unbefangene Plünderungen antworten provokant auf die seit langem insbesondere in der Pop-Branche vorherrschende Eintönigkeit, die durch die Ähnlichkeit der auf dem Markt befindlichen Produkte gekennzeichnet ist. Er bedient sich dabei – nur konsequent – der in der bildenden Kunst seit langem üblichen Reproduktionstechniken. Warum dies in der Musik zu den oben angeführten Repressalien führte, obwohl doch zweifelsohne – um mit Mattheson zu sprechen – »die Zinsen zurückerstattet wurden« muß im Raum stehen bleiben. ■

14 Bei genauerer Betrachtung jedes »originalen« Werkes wird man feststellen müssen, daß zahlreiche Transformationsprozesse oder Einflüsse schon immer bedeutsam waren. Vgl. Harold Bloom, *A map of misreading*, Oxford 1975. ders.: *Anxiety of influence*, Oxford 1973.

12 Dieser berühmte Satz stammt von Leslie A. Fiedler, der 1969 damit einen Aufsatz überschrub. Deutsche Übersetzung mit dem uneleganten Titel *Überquert die Grenze, schließt den Graben in*: Wolfgang Welsch (Hg.), *Wege aus der Moderne*, Weinheim 1988. S. 57-75.

13 Vgl. Anm. 10 (zweites »n« anklicken).