

Ästhetische Funktionen des musikalischen Zitats

VON ZOFIA LISSA, WARSCHAU

I

Das Verhältnis der Komponisten zum musikalischen Material, aus dem sie das Gewebe ihrer Werke herstellen, ist in jeder Epoche ein wichtiger Faktor ihrer Schaffensprinzipien. Aus diesem Verhältnis gehen neben anderen Faktoren in gewissem Sinne ihre Schaffensmethoden hervor, die für den gegebenen musikalischen Stil nicht weniger wichtig sind als die Art des Zusammenwirkens der musikalischen Elemente. Auch die Auswahl der fertigen Werke, die durch vergangene Generationen geschaffen wurden, und die Funktionen, welche dieses angetroffene Material innerhalb neuentstehender Werke erfüllt, sind ein wichtiger Faktor des jeweiligen Stils. Sie sind also auch ein wichtiges ästhetisches Problem.

In fast jeder Epoche treten vorgefundene Werke, das heißt musikalische Antefacta in das Gewebe der neuen Werke ein und erfüllen hier sehr verschiedene Aufgaben. Uns interessiert in der vorliegenden Arbeit das Problem des musikalischen Zitats, das auch eine — wenn auch spätere — Art der Verwertung bereits fertiger Kompositionen bildet. Sie unterscheidet sich prinzipiell von anderen wie dem Parodieverfahren, der Kontrafaktur, Variation, Transkription, der Phantasie über bestimmte Themen, der Paraphrase, dem Pasticcio, der Metamorphose und der Stilisierung¹.

Antefacta können Werke bzw. deren Fragmente sein, die musikalisch sinnvoll und in ihrer Struktur charakteristisch sind und die vor der Entstehung des neuen Werkes vorhanden waren, Werke sowohl der Kunst- als auch der Volksmusik, Werke anderer Komponisten und eigene Werke. Die Grenzen zwischen den verschiedenen Arten, Antefacta in der Musik zu verwerten, sind unscharf: manchmal treten z. B. verschiedene Methoden im Rahmen eines Werkes gemeinsam auf. Sie sind immer das Resultat bestimmter Kultursituationen: einer Auswahl, die nach Erscheinungen der Vergangenheit greift, um im Rahmen von Gegenwarterscheinungen bestimmte Aufgaben zu erfüllen. Sie sind demnach ein Phänomen der Kontinuität der Kultur, wichtig für Künstler und Hörer, die den Sinn und Geschmack der Geschichte begreifen. Sie dienen einer Kreuzung der Eigenheiten des Antefactums mit der neuen Aussage, die technisch sehr verschiedenartig zu sein pflegt. Die Komponisten, die mit Antefacta arbeiten, tun dies, weil sie damit rechnen, daß der Hörer imstande ist, in dieser diachronistischen Struktur die übereinander geschichteten Erscheinungen zu erfassen, die Absicht des Künstlers zu begreifen und das Verhältnis beider Faktoren des Werkes zueinander aufzunehmen.

Das Zitat ist ein Phänomen, das zuerst in wissenschaftlichen Texten auftrat (um die eigenen Thesen des Autors zu unterstützen oder als Erscheinungsform der Gelehrsamkeit), weiter in Reden, in Essays usw. In den verschiedenen Gattungen der Kunst tritt es später in Erscheinung, und zwar zu einer Zeit, als im Bewußtsein der Schöpfer und der Konsumenten der Kunst das Gefühl für den Wert bereits angetrof-

¹ Aus Platzmangel müssen wir hier auf die ästhetische Analyse der Art und Weise verzichten, wie sie im Werk funktionieren, obwohl diese Analyse — durch den Vergleich mit dem Zitat — uns die Spezifik und das Wesen des Zitates besser erklären könnte.

fener Werke und das Bewußtsein entstanden war, sie in einem neuen Zusammenhang auf eine neue Art funktionieren zu lassen, sie in der Apperzeption erfassen zu können, sowie das Bewußtsein für die ästhetische Nützlichkeit des Zitates, zu einer Zeit also, als das Gefühl für die historische Mannigfaltigkeit künstlerischer Erscheinungen, ihre Übereinanderschichtung und ihre komplizierten Beziehungen zueinander einer der Faktoren des allgemeinen ästhetischen und Kulturbewußtseins wurde. Zu dieser Zeit trat die Verwendung fremden künstlerischen Eigentums in Verbindung mit einer eigenen Aussage auf, zwecks Erfüllung mannigfaltiger ästhetischer Aufgaben, die die zitierten Werke bzw. Fragmente allein in ihrer ursprünglichen Gestalt nicht erfüllt hatten.

Das musikalische Zitat tritt in verschiedenen ästhetischen Funktionen auf; gewöhnlich ist es einmalig vorhanden und von den es umgebenden Phasen des Werkes entweder durch den stilistischen Kontrast, durch seine Eigenart oder durch die spezifischen Aufführungsmittel, in denen es gegeben wird, hervorgehoben. Diese objektiven Bedingungen sollen den Hörern ein spezifisches subjektives Verhältnis zu dem gegebenen Fragment ermöglichen, d. h. die Hörer sollen es als „Fremdkörper“ erkennen. Das Funktionieren des Zitates als solches hängt hauptsächlich vom Hörer ab, der das gegebene Fragment als Zitat erkennen kann, aber nicht muß. Die Voraussetzung für das richtige Funktionieren des Zitates ist also, daß es herausgehört wird, was von der musikalischen Vorbildung, von der Kenntnis der Musikliteratur abhängt. Um das Zitat als solches erfassen zu können, muß der Hörer zusätzliche intellektuelle Operationen vornehmen, die beim normalen Hören der Musik nicht auftreten, er muß a) die Herkunft des Zitates erkennen, b) die Rolle interpretieren, die es im Ablauf des gegenwärtigen Werkes erfüllt, c) muß es damit im Verhältnis zu dem Werk, aus dem es stammt, re-interpretieren. Im neuen Zusammenhang nimmt das zitierte Fragment neue semiotische Eigenheiten an.

Die Tendenz der Komponisten ist ein individueller und Ganzheitscharakter ihres Werkes. Wenn sie in Form des Zitates irgendein fremdes Fragment in ihr Werk aufnehmen, so tun sie dies mit einer ganz bestimmten Absicht, die vom Hörer erkannt werden soll. Sie erleichtern ihm dies, indem sie das Zitat als Substruktur einer höheren Ganzheit hervorheben, die in dieser auf spezifische Art funktioniert und die sowohl in Richtung auf das Antefactum, aus dem das Zitat stammt, als auch des neuen Werkes, in das es sich einschaltet, ausstrahlt. Das Zitat muß also sowohl die Möglichkeit haben, sich aus der neuen Suprastruktur hervorzuheben, als auch die, sich in sie einzufügen.

II

Welches sind die Kriterien des musikalischen Zitates? Welche Bedingungen muß es erfüllen, um in diesem Geiste im Werke funktionieren zu können, und welche Bedingungen muß der Hörer erfüllen, um das gegebene Fragment des musikalischen Ablaufs als Zitat erkennen zu können? Wir stützen unsere beschreibende Definition auf die Analyse vieler verschiedener Beispiele von Zitaten aus der Musikliteratur mehrerer Jahrhunderte.

1. Das Zitat tritt vorwiegend einmalig als eine gewisse fragmentarische, aber in sich geschlossene Ganzheit auf, die genetisch einem anderen, früher entstandenen

Werk angehört, das ein Werk aus der fernerer oder näheren historischen Vergangenheit, das Werk eines fremden Komponisten oder auch ein früheres eigenes Werk sein kann. 2. Das musikalische Zitat kann, aber muß nicht (wie z. B. in der Literatur oder in wissenschaftlichen Werken) absolut „wörtlich“ sein; unbedeutende Veränderungen in ihm (ein Wandel der Aufführungsmittel, des Registers usw.) liquidieren seine strukturelle Qualität nicht so weit, daß es aufhören würde, als Repräsentation des Antefactums zu funktionieren. 3. Das Zitat repräsentiert das Werk, aus dem es stammt, nach dem Prinzip *pars pro toto*, es ist also der Träger ausführlicherer Informationen als im Rahmen des Antefactums, dessen Fragment es ist, weil es dort nur seine eigene strukturelle und ausdrucksmäßige Qualität hatte, während es in dem neuen Zusammenhang außerdem auch noch die Ganzheit vertreten soll, aus der es stammt. 4. Es darf nicht zu ausführlich sein, weil die Geschlossenheit die Voraussetzung für seine Faßbarkeit und ästhetische Einwirkung ist; es darf jedoch auch nicht zu kleine Ausmaße haben, denn dann könnte es im Ablauf des Werkes als Zitat nicht mehr erkannt werden. 5. Es muß in seiner klanglichen Struktur insofern charakteristisch bzw. als Fragment des Antefactums so allgemein bekannt sein, daß es als spezifische Ganzheit aus dem Ablauf hervorgehoben ist. 6. Es darf nicht als thematischer Einfall des neuen Werkes auftreten, weil das seine Bedeutung als etwas, was von außen her dem neuen Werk als Substruktur beigelegt wird, verändern würde; als thematischer Gedanke würde es dann entweder der Durchführung oder der Variierung unterliegen und damit den Charakter einer hervorgehobenen und „fremden“ Ganzheit im Ablauf des Werkes verlieren. 7. Das Zitat muß zugleich auch die Möglichkeit haben, durch das neue Werk, in dem es auftritt, assimiliert zu werden; ob es als Zitat treffend wirkt, hängt jedoch von dem Zusammenhang ab, in dem es erscheint: das gleiche Zitat wird, in verschiedene Werke einkomponiert, in semiotischem Sinne verschieden funktionieren, weil die Suprastrukturen, in die es sich einschaltet, jeweils andere sein werden. 8. Das Zitat muß in einer solchen Phase des Werkes auftreten, in der es am besten eine seiner vielen vom Komponisten beabsichtigten ästhetischen Funktionen (darüber später) erfüllen kann; im gegebenen Kontext bringt das Zitat bestimmte Absichten des Komponisten zum Ausdruck (schon die Auswahl des Zitates spricht davon) und wird im Sinne des Verständnisses dieser Absichten sowie bestimmter Bedürfnisse der Hörer perzipiert. 9. Das Zitat muß demnach in einem bestimmten Verhältnis zu den Phasen des neuen Werkes stehen, unter denen es auftritt und auf die es seinen Einfluß ausübt. 10. Es trägt in die normale Apperzeption des gegebenen musikalischen Gewebes ein Moment der Überraschung hinein, es ruft Interpretationsakte hervor, die die bereits abgelaufenen Phasen des neuen Werkes nicht hervorgerufen hatten und die die gegebene zitierte Phase auch im früheren Werk nicht hervorgerufen hatte; es verliert zugleich seine volle Autonomie als Fragment eines anderen Werkes, wenn es dem Wirken des neuen Gewebes, in dessen Rahmen es nun auftritt, unterworfen wird. 11. Diese Interpretationsakte sind dafür entscheidend, daß das Zitat die Art der Apperzeption der auf es folgenden Phasen verändert. 12. Das Zitat funktioniert im Werk nach einem anderen Prinzip als dessen übrige Phasen: es ist ontologisch zweischichtig, weil es durch seine eigene klangliche Struktur auf

etwas von ihm selbst Verschiedenes hinweist, was dafür entscheidend war, daß es ausgewählt und mit einer bestimmten Intention in dem neuen Werk verwendet worden ist. 13. Das Zitat weist meistens auch auf das Verhältnis des Komponisten zu dem Werke, aus dem es stammt, hin.

Diese komplizierten objektiv-subjektiven Beziehungen, welche das Auftreten des musikalischen Zitates erfordert und hervorbringt, sind wahrscheinlich dafür entscheidend gewesen, daß es verhältnismäßig selten angewandt wird, meist zur Erfüllung ganz bestimmter semiotischer Aufgaben, und daß es in der Musikgeschichte verhältnismäßig später auftritt als andere Methoden der Verwendung von Antefacta.

Die objektiv-subjektiven Voraussetzungen des musikalischen Zitates könnte man auch in andere gedankliche Kategorien fassen: das musikalische Fragment a, das im Rahmen des Werkes B als dessen Teil auftritt, ist für den Hörer x ein Zitat, sofern es von ihm als Repräsentation des Werkes A nach dem Prinzip *pars pro toto* erkannt werden kann. Damit a im Rahmen von B als musikalisch-sinnvoll funktionieren kann, muß es ein vergangenes Erlebnis des Werkes A durch den Hörer x mit seinem gegenwärtigen Erlebnis von B verbinden. Die Apperzeption von a im Rahmen von B unterscheidet sich für x von seiner Apperzeption des gleichen a im Rahmen von A. Im Rahmen von A war a nur eine seiner Phasen, im Rahmen von B ist a mit der Funktion belastet, nicht nur sich selbst, sondern auch das ganze A zu repräsentieren, aus dem es stammt und als das es erkannt wurde. Im Rahmen von B nimmt a neue Aufgaben an infolge der Tatsache, daß es zwischen verschiedenen Phasen von B auftritt und als Substruktur in B als die Suprastruktur eingeschmolzen wird, dagegen nicht in die Suprastruktur A. Das mit einer bestimmten Absicht des Komponisten angewandte Zitat kann seine Aufgaben nur dann erfüllen, wenn x A kennt und in a ein Fragment von A erkennt; außerdem nur dann, wenn der Hörer x die Absicht des Komponisten, d. h. den bestimmten Sinn von a zwischen den Phasen von B erfaßt. Damit dies möglich wird, muß x seine richtige Apperzeptionseinstellung auf a richten. Demnach ist das Zitat eine intentionelle Erscheinung. Das Fragment a ist ein Zitat oder ist es nicht, je nach dem Erfolg einer Reihe intellektueller Operationen des Hörers. Es genügt, daß x A nicht kennt, und schon kann a im Rahmen von B nicht mehr als Zitat fungieren. Für x, der A kennt und in a wiedererkennt, hat dies eine zwiefache Bedeutung: es repräsentiert zugleich A und eine der Phasen von B. Demnach ist es eine bifunktionelle und zugleich eine zweischichtige Erscheinung.

Der Faßbarkeitsgrad des Zitates hängt nicht nur von der musikalischen Vorbildung und vom Gedächtnis des Hörers ab. Die Grenzen zwischen dem wörtlichen Zitat und seinen modifizierten Gestalten, also dem verarbeiteten Material, sind nicht scharf. Das Zitat kann durch verschiedene Mittel in verschiedenem Grade hervorgehoben werden: 1. kann das Zitat als solches durch den Text bestimmt werden: in der Endszene des *Don Giovanni* von Mozart benennt Leporello direkt die Werke, aus denen in der auf der Bühne gespielten Musik Zitate auftreten. 2. Das Zitat kann durch die Handlung, den Text, sprachlich und durch Pausen hervorgehoben werden, wie bei dem Zitat der Gretry-Arie in Tschairowskis *Pik-Dame*.

3. Es kann ein wörtliches Zitat sein mit der Modifizierung einiger sekundärer Eigenheiten wie beim Zitat der Marseillaise, also einer vokalen Melodie, die in Tschaikowskis *Ouvertüre 1812* instrumental gegeben wird. 4. Es kann ebenso ein Zitat mit der Modifizierung einiger erstrangiger Eigenheiten, z. B. des Rhythmus, Metrums, der Harmonik oder des Satzes sein wie im Falle des Bach-Chorals, der in das Finale des Violinkonzertes von Alban Berg eingebaut wurde. 5. An der Grenze des Materials für thematische Arbeit, der Substanz des neuen Werkes, die jedoch noch als einem Antefactum zugehörig erkennbar ist, stehen die Zitate in den Zitattänzen, die ganz aus fremdem thematischem Material aufgebaut sind. Diese Unschärfe der Grenzen und Mehrgradigkeit der Formen, in denen es als „Fremdkörper“ hervorgehoben wird, unterscheiden das musikalische vom verbalen Zitat, dessen absolute Voraussetzung immer die Wörtlichkeit ist. Der asemantische Charakter der klanglichen Strukturen ist dafür entscheidend, daß unbedeutende Änderungen den Zitatcharakter der gegebenen Struktur nicht beseitigen.

III

Welche ästhetischen Funktionen kann das Zitat in den einzelnen musikalischen Gattungen erfüllen, in denen es in verschiedener Anwendung auftritt?

1. Das Zitat tritt meistens als Symbol eines bestimmten Ausdruckscharakters auf, dessen Träger es schon auf dem Boden des Werkes war, aus dem es stammt. Im neuen Werk hat es die Aufgabe, die Aussage des Komponisten durch die Assoziation mit dem früheren Werk zu verstärken. Je allgemeiner bekannt das Zitat ist, desto eindeutiger ist die semiotische Information, die es als Zitat trägt. Der berühmte Tristan-Akkord (als Leitmotiv) wurde so z. B. für mehrere Generationen ein Symbol der Liebesehnsucht und tritt als solches als Autozitat sogar in der Arie des Hans Sachs im dritten Akt von Wagners *Meistersingern* auf, weiter in der Liebesszene von Benjamin Britten's *Albert Herring*, in der symphonischen Dichtung *Tintagel* von Arnold Bax, in der *Lyrischen Suite* von Alban Berg und in vielen anderen.

Ein Symbol, das die Expression des Werkes stimuliert, ist zweifellos das Zitat des Bach-Chorals, das in das Finale des Violinkonzertes von Alban Berg aufgenommen wurde: das Werk ist dem Andenken der jungverstorbenen Tochter von Freunden des Komponisten, Manon Gropius, gewidmet. Der Choral ist hier ein kondensiertes Symbol eines Komplexes von „Ewigkeitsvorstellungen“. Außerdem hat es in der Umgebung von Phasen mit sehr anderen strukturellen Eigenheiten, einkomponiert in das Bergsche polyphone Klanggewebe, noch gewisse andere Aufgaben: es repräsentiert „das Gewesene“, also eine andere historische Ebene, es ist „Bach“, der der Aussage Bergs dient, von ihm ausgewählt, also vorher in seinem Charakter und Ausdruck erlebt wurde. Es trägt in das Erlebnis des Werkes die Vorstellung einer „dargestellten Zeit“ durch das Zitat hinein, das ja nicht nur dem Ablauf eines anderen Werkes, sondern auch einer anderen historischen Zeit angehört. Das wieder ruft das Gefühl einer Verflechtung zweier historischer Stile, nicht nur zweier Werke, des Antefactums und des gegenwärtigen Werkes, hervor, also das Gefühl für das Diachronische, Zweischichtige der Erscheinung in doppelter Bedeutung. Ein Zitat dieser Art strahlt auf die Ganzheit des neuen Werkes aus, obwohl es zugleich von

diesem Werk assimiliert, aufgenommen, seiner Expression unterworfen wird, die es durch sich selbst verstärkt. Es trägt einen ganzen Kreis musikalischer und außermusikalischer Assoziationen mit sich.

Selbst Bach verachtet das Zitat als Symbol nicht: Luthers Choral „*Ein feste Burg*“ bildet in der Choralkantate BWV 80 nicht nur das Material für ein Werk, das dem Reformationsfest zugeordnet ist, sondern wirkt hier auch als Symbol der Reformation selbst. Hundert Jahre nach ihm tritt der gleiche Choral in der gleichen Funktion in Mendelssohns V. Symphonie, der *Reformationssymphonie* auf. In beiden Werken soll das Zitat die Vorstellung der Hörer auf die beabsichtigten außermusikalischen Inhalte lenken. Es steht an der Grenze von Symbol und Zeichen, das nicht eindeutig auf einen gewissen Vorstellungskreis hinweist.

2. Das Zitat nicht so sehr als Symbol als vielmehr Zeichen mehr bestimmter inhaltlicher Momente, als Mittel inhaltlicher Assoziationen tritt in programmatischen Werken sehr häufig auf. Es ist eine gewisse Form des Kommentars. Eine solche Funktion erfüllen z. B. — wie bereits gesagt — Fragmente der Marseillaise und der Zarenhymne in Tschaikowskis *Ouvertüre 1812*, weil sie als musikalische Symbole bestimmter Inhalte allgemein bekannt sind. Verarbeitet und einander gegenübergestellt — außer ihrer „wörtlichen“ Zitierung — symbolisieren sie den „Kampf“ zweier feindlicher Kräfte².

Analoge Aufgaben haben das Fragment des gregorianischen Chorals in der Schlachtszene aus *Aleksander Newski* von Sergej Prokofjew und die revolutionären Lieder von 1905 in der XII. Symphonie von Dimitrij Schostakowitsch. In der gleichen Rolle tritt für viele Komponistengenerationen die Sequenz „*Dies irae*“ auf, ein konzentriertes Zeichen und Symbol von Vorstellungen des Grauens, der Angst, der Verzweiflung: in der *Symphonie Phantastique* von Hector Berlioz (Hexentanz), in der *Dante-Symphonie* und der Klavierphantasie *Der Totentanz* von Liszt, in Rachmaninows symphonischer Dichtung *Die Todesinsel*, in Dallapiccolas „*Canti di Prigionia*“, in der VI. Symphonie von Mjaskowski und vielen anderen. In ihnen allen ist diese Sequenz zuerst ein Zitat, aber später zugleich Material für thematische Verarbeitung, also klangliche Substanz des Werkes. Als Mittel bestimmter inhaltlicher Assoziationen treten besonders häufig Autozitate auf, d. h. Zitate aus eigenen früheren Werken des gegebenen Komponisten. Es geht dabei nicht um die Themen eigener Lieder als dem Ausgangspunkt zu Variationen wie in der Kammermusik von Schubert (*Der Tod und das Mädchen* bzw. *Die Forelle*), es geht auch nicht um die dreimalige Rückkehr Beethovens zu seinem Jugendlied „*Wer, wer ist der freie Mann*“ (1792), das später sowohl im Ballett *Die Geschöpfe des Prometheus*, als Thema in den Variationen op. 35 und im Finale der *Eroica* auftritt. Das ist eher eine Rückkehr zu eigenen musikalischen Formulierungen, die sich mit der Vorstel-

² Nationalhymnen, Aufstands- oder Revolutionslieder, die stark mit einem bestimmten Vorstellungskreis assoziiert werden, bilden recht eindeutige Determinanten programmatischer Momente in vielen Instrumentalwerken: Nach diesem Prinzip zitiert Wagner in seiner *Ouvertüre Polonia* die polnische Nationalhymne, die sogenannte *Dąbrowski-Mazurka*, Edward Elgar ebenfalls die polnische Nationalhymne, zwei Aufstandslieder („*Z dymem pożarów*“, „*Światło podnieśmy sztandar nasz w górę*“) und außerdem Fragmente aus dem Nokturno g-moll von Chopin und der *Polnischen Phantasie* von Paderewski, wobei er mit diesen Zitaten völlig die semiotische Ladung seiner symphonischen Dichtung *Polonia* bestimmt. Nach dem gleichen Prinzip zitiert Brahms ein deutsches Studentenlied in der *Akademischen Fest-Ouvertüre*, Alexander Glasunow das Lied der Wolgaschiffer in der symphonischen Dichtung *Stenka Rasin* usw.

lung der Freiheit, des Heldentums assoziieren und davon zeugen, daß diese Formulierungen für den Komponisten auch weiter lebendig sind³. Dagegen kann man die Rückkehr zu eigenen Leitmotiven, die mit ganz bestimmten Inhalten nichtmusikalischer Natur verbunden sind, als Zitate behandeln, die bewußt angewandt werden, um erneute Assoziationen mit ihrem Inhalt hervorzurufen. In dieser Funktion wendet sie Wagner (vgl. oben) an, besonders häufig aber Richard Strauss. Im *Heldenleben* bringt er eigene Leitmotive aus der Jugendoper *Guntram*, aus den symphonischen Dichtungen *Don Juan*, *Tod und Verklärung*, *Don Quichotte*, *Zarathustra*, *Till Eulenspiegel* und aus dem Lied *Traum durch die Dämmerung* als Reminiszenzen „des Vollbrachten im Leben des Helden“, mit dem sich der Komponist identifiziert. Ähnliche Bedeutung haben die Zitate aus eigenen Werken in seiner *Sinfonia domestica*. Es sind dies nicht eindeutige Zeichen der gleichen Inhalte, deren Träger sie in den zitierten Werken gewesen waren. Nach dem gleichen Prinzip wirken die Autozitate im Quartett *Aus meinem Tagebuch* von Leoš Janaček oder im 8. Quartett von Schostakowitsch. Es sind „Motive der Reminiszenz“. Schwerer verständlich sind jedoch die Reminiszenzen aus *Herzog Blaubarts Burg* im Orchesterkonzert von Bartók, Zitate aus seinem *Mikrokosmos* in seinem Divertimento und im 3. Klavierkonzert oder das Zitat aus dem *Allegro barbaro* im 2. Satz der Sonate für zwei Klaviere und Schlagzeug. Das sind Autozitate, deren Intention noch zu kommentieren bleibt.

3. Es kommen auch Zitate vor, deren ästhetische Funktion — die ebenfalls auf Assoziationen beruht und ihnen dient — die Rolle der Anspielung übernimmt, die für den Hörer mehr oder weniger verständlich ist. So nimmt z.B. die Arie aus Gretrys Oper *Richard Löwenherz*, die ganz und zwar fast „wörtlich“ in die Erinnerungsszene der alten Gräfin in Tschaikowskis *Pik-Dame* aufgenommen wurde, hier eine neue Bedeutung an als im Original: sie wird zum Ausdruck der Jugenderinnerungen der alten Gräfin; ihre Aufgabe ist die Anspielung auf die vergangene, alte Zeit, aus der Gretrys Oper stammt. Die Auswahl dieses Zitats und seine Verwendung — mit dem französischen Text, wodurch sie als „Fremdkörper“ aus dem Ablauf von Tschaikowskis Oper hervorgehoben wird — in eben dieser Situation legt ihr semantisch-ästhetische Aufgaben bei, die dieses Fragment ursprünglich nicht besessen hatte.

Schwieriger ist das Zitat als Anspielung in Chopins Jugendpolonaise *b*-moll zu verstehen, die er vor seiner Reise nach Duzniki seinem Freunde, Wilhelm Kolberg, widmete: im Trio der Polonaise tritt ein Fragment der Arie „*Au revoir*“ aus der *Diebischen Elster* von Rossini auf. Wir wissen, daß die beiden Freunde gleich nach ihren Abschlußprüfungen am Lyzeum gemeinsam eine Vorstellung dieser Oper besucht haben. Diese Polonaise trägt den Namen *Auf Wiedersehen*. Ob dieses Zitat

³ Die Praxis dieser Rückkehr ist alt: Haydn überträgt in die *Baßarie* aus dem Oratorium *Die Jahreszeiten* ein ganzes Fragment aus dem langsamen Satz seiner Symphonie mit dem Paukenschlag, Mozart baut einen Teil des Finales des 2. Aktes des *Don Giovanni* aus der Arie „*Non piu andrai*“ seiner eigenen *Hochzeit des Figaro* auf; Rimski-Korsakow überträgt eine Arie aus *Das Mädchen von Pskow* in die *Zarenbraut*, Schumann die Einleitung zu den *Papillons* in den *Carnaval*; Wolf nimmt eines seiner Lieder aus dem *Spanischen Liederbuch* in den *Corregidor* auf, Mahler stützt den ersten Satz der I. Symphonie auf Zitate aus eigenen Liedern (besonders des ersten) aus den *Liedern eines fahrenden Gesellen* usw. Als dieser Typ der Rückkehr zum eigenen Material dominieren Lieder mit einem bestimmten Inhalt, die in Instrumentalwerken zitiert werden.

in der Absicht des Komponisten eine Anspielung auf jenen Abend oder ob es ein Symbol des Abschieds von den sorglosen Studentenjahren ist, wissen wir nicht.

Nicht weniger unverständlich ist das Zitat des humorvollen deutschen Liedes „Der Esel ist ein dummes Tier“ im ersten Violinkonzert von Bartók. Das Datum auf der Handschrift klärt den Sinn des Zitates etwas auf: der Komponist hatte an diesem Tage in Gesellschaft einer recht primitiven deutschen Familie einen Ausflug gemacht. Der Text des zitierten Liedes sowie die biographische Information gestatten uns jedoch, die in dem recht zufälligen und unwichtigen Zitat enthaltene Anspielung zu verstehen. Das Zitat hat hier die Funktion einer humoristischen Charakteristik der Situation, die man kennen muß, um es richtig zu verstehen.

Auch das Autozitat kann Träger der Anspielung sein: im ersten Satz seiner *Haffner-Symphonie* zitiert Mozart die Arie des Osmin (Nr. 14) aus der *Entführung aus dem Serail*. Er macht mit diesem Zitat eine spezifische Anspielung auf die Gestalt seines zukünftigen Schwiegervaters. Erst wenn man Mozarts Lebensgeschichte und seinen Briefwechsel aus der Entstehungszeit dieser Symphonie kennt und mit dem Text der Arie des Osmin vergleicht, versteht man den Sinn dieser rein autobiographischen Anspielung. Ebenso schwierig zu erfassen ist für den Hörer das zweitaktige Zitat als Anspielung aus Beethovens Lied *An die ferne Geliebte*, das Robert Schumann in seine Phantasie C-dur op. 17 aufnahm („Nimm sie hin denn, diese Lieder, die ich dir, Geliebte, sang“); nur die Kenntnis des Zeitpunkts, zu dem der Komponist diese Phantasie schrieb (1836) und seiner Liebe zu Clara Wieck läßt uns den Anspielungsgehalt dieses (übrigens nicht wörtlichen) Zitates (dessen Tonart F-dur beibehalten wurde) verstehen.

Alle Beispiele der Anspielungszitate weisen klar darauf hin, daß die zitierten musikalischen Abschnitte in der Absicht des Komponisten ein Zeichen von etwas sein sollten, das von ihnen selbst sehr verschieden ist, daß sie „mehrschichtig“ sind. Sie sind deutlich semantisch (wenn auch nicht eindeutig) belastet. Für die Zeit seines Ablaufs verändert das Zitat die ontologische Struktur des musikalischen Werkes, in dem es auftritt, besonders wenn es sich um ein nicht programmatisches Instrumentalwerk handelt. Ein Zitat aus einem Vokalwerk trägt die Assoziation des Textes in sich, aus einer Oper die des Textes und der Bühnensituation, also immer Assoziationen nichtklanglicher Natur.

4. Das schon geschilderte Zitat in Bartóks Violinkonzert brachte uns auf die Funktion des Zitates, in der es ein Mittel zur Hervorrufung von Effekten der Parodie, Ironie, Groteske sein soll. Weil alle diese Kategorien eher auf dem Boden der darstellenden Künste auftreten können, hängen sie in der Musik meist mit Vokal- oder Bühnenwerken zusammen. Wir wollen uns daher an Beispiele aus diesen Gattungen halten.

Offenbach zitiert in seinem *Orpheus in der Unterwelt* die Arie „Che farò“ aus Glucks *Orfeo* und führt in *Hoffmanns Erzählungen* wörtlich die Arie „Nott'e giorno faticar“ aus Mozarts *Don Giovanni* ein. Sie treten mit neuen Texten auf, die den neuen Werken entsprechen. Ihr ursprünglicher Text soll — nach der Absicht des Komponisten — durch die Kontrafaktur der zitierten Fragmente durchschimmern und — indem er ihre Gegensätzlichkeit unterstreicht — den Effekt der Parodie

hervorrufen. Wahrscheinlich waren dies auch die Grundlagen der komischen Wirkung von Händels Arien in den englischen Beggars Operas zu Anfang des 18. Jahrhunderts. Die Reinterpretierung des erkannten Zitats aus einer Opera seria war hier die Grundlage einer gewissen vis comica. Das Zitat nahm durch den Wandel des Textes neue Züge an, die seinen bisherigen Ausdruck in gewissem Maße „entlarven“.

Zu parodischen Zwecken benutzt Modest Mussorgski Zitate mit Kontrafaktur. Die Grundlage ihrer Komik ist hier, daß Text und Musik nicht zueinander passen und daß außerdem die Musik selbst als Mittel zur Charakteristik gewisser Gestalten dient. Lieder wie *Der Klassiker* und *Die Schaubude* sind musikalische Pamphlete, die Gestalten und Situationen im musikalischen Milieu Rußlands der sechziger Jahre ironisieren. *Der Klassiker* ist eine Parodie auf die konservativen Kritiker und Gegner der „großen Fünf“: einen von ihnen symbolisiert Mussorgski durch ein Menuett von Mozart, dem er einen von Selbstlob triefenden Text des Kritikers unterlegt, einen anderen durch das zänkische Zitat mit Rezitativ aus Rimski-Korssakows Oper *Sadko*. Die gleiche Methode des „Collage“ wendet er in der *Schaubude* an: ein Verehrer der klassischen und Barockmusik tritt hier mit einem Thema aus Händels *Judas Makkabäus* auf, der — im Text — die Schädlichkeit der Moll-Tonart verkündet; ein anderer, ein Liebhaber der italienischen Oper, rühmt in einem Zitat aus einem banalen Salonwalzer die Kunst der Adelina Patti; wieder ein anderer greift die Musik der „Fünf“ zu einem Zitat aus seiner eigenen banalen sentimentalen Romanze an; Serow, der Komponist der mißlungenen Oper *Rogneda*, tritt auf dem Hintergrund der Fanfaren aus dieser Oper auf; und das alles ist von dem Volkslied der Dummköpfe durchwoben, die über die komplizierte harmonische Sprache der Neuerer spotten. Das gleiche Lied wird zum Schluß des Pamphlets zu einer Hymne, welche die Fürstin Helena als die Muse Euterpe rühmt, die Gold um sich streut. Text und Zitate, gemeinsam angewandt, geben ein karikaturales musikalisches Bild, das jedoch nur dann verständlich wird, wenn man einen genauen Überblick über die parodierte Situation hat.

Parodisch wendet auch Richard Strauss Zitate, hauptsächlich Leitmotive oder illustrative Fragmente aus Wagner, Verdi, Lully und aus eigenen Werken in dem Ballett *Le Bourgeois-Gentilhomme* an: in der Szene des Gastmahls charakterisiert er die einzelnen Speisen mit Zitaten aus bekannten Werken der erwähnten Komponisten, weil er damit rechnet, daß die Hörer ihren parodischen Sinn erfassen werden: beim Karpfen erklingt das Wagnersche Rheinmotiv aus dem *Ring des Nibelungen*, bei der Hammelkeule als Autozitat das Motiv des Schafblökens aus dem *Don Quichotte*, bei einem Gericht aus Lerchenzungen die Morgenmusik mit dem Vogelgezwitscher aus Verdis *Rigoletto* usw. Ohne die richtigen Assoziationen des Hörers kann diese ganze parodische Symbolik nicht mit der ihr eigenen vis comica erlebt werden.

Die parodierende Funktion des Zitats entspringt aus dem Kommentar, den die Umgebung, in der es auftritt (Musik, Text, Bühnensituation), ihm verleiht und die zugleich das Zitat den es umgebenden Phasen des Werkes beilegt; die Parodie geht daraus hervor, wie das Zitat in seiner neuen klanglichen Umwelt wirkt. Die Zuge-

hörigkeit zu zwei Ganzheitsstrukturen, seiner ursprünglichen und dann einer fremden, verleiht ihm eben seinen spezifischen Charakter und seine Funktion.

Eine besonders giftige Parodie ist das von Paul Hindemith im *Nusch-Nusch* verwandte Motiv aus der Arie des Königs Marke („*Mir dies, Tristan, mir*“) in der Szene, da der für seinen Verrat kastrierte General vor dem wütenden Maharadscha steht (Posaunensolo).

Die Funktion des musikalischen Zitats als Parodie besteht in antithetischen Zusammenstellungen, die entweder das Zitat oder seine Umgebung in gewissem Sinne „kompromittieren“ und das Paradoxe der Zusammenstellung hervorheben. Das Zitat ist ein Assoziationsimpuls, der (wie alle Erscheinungsformen des Komischen) den Hörer durch die Situation verblüfft, in der es auftritt. Ein Beispiel dafür ist das Schicksalsmotiv aus Beethovens V. Symphonie, das Manuel de Falla in seinem Ballett *Der Dreispitz* in der Szene der vergeblichen Liebesmüh des alten Schulzen verwendet.

In allen hier geschilderten Fällen irisiert das Zitat nach zwei Seiten: auf das ursprüngliche Werk, aus dem es stammt, und auf das neue, in dem es in einer neuen Rolle auftritt, wobei es in verschiedenem Grade und verschiedenem Sinne dienbar ist und in der neuen Umgebung verschieden assimiliert wird. Es besitzt hier eine zwifache semiotische Natur, und seine Nichteindeutigkeit fördert das Zustandekommen seiner neuen Funktionen. Das Zitat muß für das neue Werk wesentlich sein, d. h. es muß vom Komponisten sinnvoll ausgewählt und angewendet werden. Den Hörer stimuliert ein Zitat dieser Art zu spezifischen Kommentaren, also zum Erfassen der parodistischen Funktionen des Zitats.

IV

Wie wirken nun die musikalischen Zitate in den verschiedenen musikalischen Gattungen? Aus den oben analysierten Beispielen geht hervor, daß sie in allen musikalischen Gattungen auftreten und ihre ästhetischen Aufgaben erfüllen.

In der reinen, nicht programmatischen Instrumentalmusik sind sie am mehrdeutigsten, wenn auch in ihrer Mehrdeutigkeit beschränkt. Sie bestimmen einen gewissen Bereich interpretierender Assoziationen, um den es dem Komponisten geht, wie im Falle des ausführlichen Zitats aus der beliebten polnischen Romanze *Laura und Philon* oder der Kurpiński-Mazurka in der *Phantasie* für Klavier und Orchester op. 13 von Chopin oder des geschilderten Zitats im Violinkonzert von Berg. Analog funktionieren die Zitate in der Sonate-Phantasie von Bernd Alois Zimmermann, in der das Rondo ein Zitat aus dem „*Dies irae*“ enthält, und in der Solosonate des gleichen Komponisten für Bratsche, in der ein Zitat aus Bachs Choral „*Gelobet seist du, Jesu Christ*“ auftritt, obwohl das Fehlen einer erklärenden Widmung deren Symbolik weniger verständlich macht. Dagegen verlieren sie ihren symbolisch-semiotischen Sinn in einem Werke wie den *Monologen* des gleichen Komponisten für zwei Klaviere, wo nebeneinander Zitate aus Bach, Mozart, Beethoven, Debussy und Messiaen auftreten. Sie repräsentieren hier lediglich mannigfaltige historisch-stilistische Schichten, verschiedene zeitliche Ebenen im Rahmen des gleichen Werks, und verlangen so vom Hörer einen gewissen Pluralismus der Apperzeptionseinstellungen. Das Schillern mannigfaltiger „historischer Zeiten“

bildet in diesem Falle eine neue ästhetische Funktion der so angewandten Zitate. Sie verlieren die Möglichkeit, die Aufgaben zu erfüllen, die wir oben bei der Analyse der einzeln auftretenden Zitate beschrieben haben, und werden zu „Inkrustationen“, deren stilistischer Kontrast sozusagen die Rolle der Anführungsstriche in wissenschaftlich-literarischen Zitaten übernimmt. Es ist dies eine spezifisch musikalische Form der heute in Malerei und Literatur (Joyce, Pound, die Surrealisten) beliebten Technik des „Collage“, die darin besteht, im Rahmen einer Ganzheit einander fremde Elemente zu montieren. In der Musik besteht sie in der Montage mehrerer verschiedener stilistischer Niveaus und zeitlicher Ebenen. Wesentlich wird hier nicht das aus den (verschiedenen) Antefacta ausgewählte Zitat selbst, als vielmehr dessen stilistische Qualität. Zum ästhetischen Wert wird das Irisieren verschiedener Qualitäten im Rahmen einer Ganzheit. Das ist keine „dekorative“ Funktion des Zitats, sondern vielmehr: es ist der Appell an das kulturelle Kontinuitätsbewußtsein des Hörers, an das Gefühl für die Gemeinschaft und Teilnahme an der jahrhundertalten Musikkultur, an dem spezifischen Dialog mit der Vergangenheit in ihren verschiedenen Erscheinungsformen. Die genetische Verbindung dieser Technik mit der Technik der „Interpretation“, die Strawinski in seiner neoklassischen stilistischen Periode verwandte, liegt hier klar auf der Hand⁴.

⁴ Strawinski wendet in zahlreichen Werken eine Technik an, die man als die Verbindung der Zitate mit der Stilisierung bezeichnen könnte. Die Stilisierung besteht darin, daß er nur einige Eigenheiten des alten Stils übernimmt und mit den Eigenheiten seines zeitgenössischen Stils kreuzt. Das Durchschimmern beider Eigenheiten im Rahmen des gleichen musikalischen Ablaufs bildet ihren spezifischen Wert. Die Stilisierung trägt filtrierte Eigenheiten des Vorbildes hinein, nämlich diejenigen, die für den Komponisten den jeweils gegebenen Stil repräsentieren. Vom Erkennbarkeitsgrad des „Modells“ hängt das sinnmäßige ästhetische Erlebnis eines Werkes dieser Art ab. Die Stilisierung ist wie das Zitat in ihrem Wesen zweischichtig, sie repräsentiert zwei zeitliche Ebenen und verlangt vom Hörer eine spezifische erkennende Einstellung. R. Craft (*Strawinski in Conversation with Robert Craft*, New York 1962, S. 311) führt für derartige Erscheinungen bei Strawinski den Begriff „Interpretation“ ein; sie beruht darauf, daß der Komponist konkrete, individuelle Werke früherer Zeiten dem Wirken seiner eigenen, stilistischen Kategorien unterwirft. Ein Sprungbrett für Operationen dieser Art ist nicht der in seinen Eigenheiten verallgemeinerte Stil einer Zeit, sondern individuelle Kompositionen, Vergangenheit und Gegenwart kreuzen sich hier wie im Falle der Stilisierung (die Archaisierung ist einer ihrer Typen), aber sie tun dies nach verschiedenen Prinzipien: das Ziel der Interpretation ist nicht die Archaisierung des eigenen Stils, sondern die Modernisierung einer früheren Komposition. Das gestattet eine reichliche Verwendung von deren Fragmenten, aber nicht in der Funktion des Zitats. Dieselben treten hier modifiziert auf (z. B. durch moderne harmonische oder Aufführungsmittel) und außerdem zugleich mit ihrer Verarbeitung. Wir sehen das in Strawinskis Ballett *Pulcinella*, in dem der Komponist in den eigenen Text eine Reihe von Fragmenten aus mehreren Kompositionen von Pergolesi aufnimmt. Man darf hier keinerlei der oben geschilderten Funktionen der Zitate suchen, sie erfüllen lediglich die Rolle eines Modells und Materials für ein neues Werk, wenn sie zuweilen auch einige der Funktionen erfüllen können, die wir bei den eigentlichen Zitaten beschrieben haben. Zum Beispiel dient Schuberts *Militärmarsch*, der in der Coda der *Zirkuspolka* Strawinskis zitiert und verarbeitet wird, zweifellos der Parodie, um so mehr, wenn wir daran denken, daß dieses Werk für einen Marsch der Elefanten im Zirkus bestimmt war. Das Gleiche wie in *Pulcinella* tut Strawinski in seinem *Kuß der Fee* mit Material aus Werken von Tschaikowski, indem er sie „wörtlich“ verwendet oder verarbeitet oder auch eigene Abschnitte in einem entsprechend persiflierten Tschaikowski-Stil schreibt. Diese Technik wandten nach Strawinski Alfredo Casella an (im *Divertimento Paganiniana*, im Ballett *La rosa del sogno*, das auch auf Werken Paganinis fußt, in den zwei Heften von Klavierwerken „à la manière de . . .“ verschiedener Komponisten, deren Stil er „porträtiert“, oder auch in dem *Ommagio a Clementi* und *Hommage à Chopin*, in denen die Grenzen zwischen Zitat, Stilisierung, Interpretation und Verarbeitung des Materials völlig verwischt sind, weiter Carl Orff (Kleines Konzert für Cembalo und Blasinstrumente, das auf Zitaten und der Uminterpretierung von Lautenwerken des 16. Jahrhunderts beruht, Entrata für Orchester und Orgel, die auf die gleiche Art Werke von William Byrd behandelt) u. a. Adorno (*Die Philosophie der neuen Musik*, Frankfurt 1958, S. 127 ff.) führt für diese Operation den Begriff „Musik über Musik“ ein. Diese Methode hat nichts gemeinsam mit der Technik des „Mosaiks“, die im 18. Jahrhundert zahlreiche Komponisten anwandten (z. B. Vincenzo Tommasini in dem Ballett *Le Donne di buon umore*, das ganz aus Fragmenten verschiedener Kompositionen von Alessandro Scarlatti besteht), oder auch mit der Technik der Unterbringung eigener und fremder Fragmente in eigenen Werken, eine Technik, die selbst Bach und Händel nicht verschmähten. Die Themen mancher Fugen von Bach können wir zuerst bei Legrenzi, Albinoni, Corelli und anderen finden; bei Händel finden wir zahlreiche Fragmente aus Opern seiner Zeit. Inwieweit dies eine Äußerung einer gewissen Sorglosigkeit um das „Urheberrecht“, in welchem Grade es eine Erscheinungsform der Anamnese (des unbeußten Gedächtnisses) und inwiefern es ein Resultat der Einwirkung von „Archetypen“ (bzw. „Topoi“), d. h. allgemein angenommener Stereotypen des musikalischen Denkens ist, ist schwer zu sagen.

Das Zitat ist auch vokalen Werken nicht fremd, wie die beschriebenen Beispiele aus Mussorgskis parodischen Liedern bewiesen haben. Dieser Komponist wendet das Zitat jedoch nicht nur in solcher Funktion an. Im Liede *Polkowodetz* (Der Befehlshaber) aus dem Zyklus *Lieder und Tänze des Todes* führt er im Mittelteil das polnische Aufstandslied „*Z dymen pożarów*“ in dem Fragment des Liedes ein, in welchem der gespenstische Führer auf dem Schlachtfelde die Parade der Gefallenen entgegennimmt. In diesem Zusammenhang – mit neuem Text – wird dieses Zitat zu einem Symbol: zu einer Hymne des Todes. Zu einem eindeutigen Mittel außer-musikalischer Assoziationen wird in Schumanns Lied *Die beiden Grenadiere* das Zitat aus der Marseillaise. Im allgemeinen wenden kleine Formen der vokalen Lyrik Zitate seltener an.

Besonders interessante und mannigfaltige Aufgaben erfüllt das Zitat auf dem Boden der Oper und des Balletts. Hierher gehören die drei Zitate in Mozarts *Don Giovanni* in der oben erwähnten Szene. Mozart vertraut der Kapelle auf der Bühne sechzehn Takte aus der *Cosa rara* von Martin y Soler, dann ein Fragment aus seiner eigenen *Hochzeit des Figaro* („*Non piu andrai*“) und schließlich ein Fragment aus der Oper *Fra i due Litiganti* von Sarti an. Sie erfüllen hier die Rolle einer „Tafelmusik“, die dreifach hervorgehoben ist: durch das Ensemble, durch die Funktion der „Musik auf der Bühne“, und dadurch, daß Leporello sie als Zitate erkennt und (teilweise) benennt. Die Zitatabschnitte, die voneinander durch den Dialog des Don Juan und Leporello getrennt sind, sind sowohl für den Opernhörer wie auch die Bühnengestalten als Musik faßbar.

Das bereits geschilderte Beispiel aus *Pik-Dame* wird durch den Stil und den (französischen) Text hervorgehoben und hat die Aufgabe: a) die Erinnerungen der alten Gräfin, b) eine entfernte zeitliche Ebene und c) die Musik auf der Bühne zu repräsentierten. In der gleichen Oper zitiert Tschaikowski in der dritten Szene als Pastourelle die sentimentale *Romanze der Sanchetta* von D. Bortnanski, als Charakteristikum des Repertoires der Kammerfräulein; im letzten Akt, im Hofball, zitiert er die Polonaise von Joseph Kozłowski *Slawsja nam Jekaterina*.

In der gleichen Funktion tritt das „*Dies irae*“ bei Antonin Radziwiłł in seiner Oper *Faust* auf⁵: in der Kirchenszene, in der Mephisto Gretchen versucht, erscheinen drei Strophen dieser Sequenz, die durch dumpfe Schläge der Kesselpauke voneinander getrennt sind. Dieses Zitat unterstreicht einerseits die Kirchenatmosphäre und ist andererseits ein Symbol des Grauens, ein Kommentar zur psychischen Situation der Heldin.

Eine andere Funktion erfüllen Zitate aus Mozarts Werken in Rimski-Korssakows Oper *Mozart und Salieri*: sie sind ein Mittel zur Charakteristik des Helden Mozart; seine eigene authentische Musik verbindet sich auf natürliche Weise mit dem Gewebe des neuen Werkes. Hier finden wir ein Fragment der Arie der Zerline aus dem *Don Giovanni*, die in der Oper Rimski-Korssakows von einem blinden Geiger gespielt wird, und im zweiten Bild den Anfang aus dem *Requiem*, das Mozart selbst auf der Orgel spielt. Beide Zitate treten in einem veränderten klanglichen Medium auf: beide als „Musik auf der Bühne“, sie haben also eine zwiefache Daseinsform:

⁵ Die erste musikalische Bearbeitung von Goethes Dichtung in der Geschichte (1835).

a) sie gehören der Bühnenwelt als Werke eines der Opernhelden an und sind
 b) zugleich beide auch Elemente der authentischen historischen Wirklichkeit. Rimski-Korssakow schreibt einige eigene Fragmente auch im Stil Mozarts, um den stilistischen Kontrast zwischen den Zitaten und der eigenen Musik zu mildern. Beide Zitate haben in ihren ursprünglichen Werken völlig andere Aufgaben als in dem Klanggewebe, in das sie eingeschmolzen sind.

Das gleiche läßt sich von den Fragmenten aus dem Walzer *Es-dur* aus den *Steirischen Tänzen* von Lanner sagen, die in Strawinskis *Petruschka* auf der Drehorgel gespielt werden. Der Walzer kehrt zweimal wieder (zusammen mit dem Zitat eines russischen Volksliedes), und fungiert als typische „Jahrmarktsmusik“. Das vulgäre Timbre der Drehorgel hebt dieses Zitat klanglich und szenisch besonders deutlich hervor; und es ist hier „Musik auf der Bühne“. Eine weniger faßbare Doppeldeutigkeit haben in Strawinskis *Jeu de cartes* Zitate aus der *Fledermaus* von Johann Strauß, aus Rossinis *Barbier von Sevilla* oder Nachklänge von Werken Delibes' und Tschaikowskis⁶. Das Zitat-Symbol in Strawinskis *Orpheus* aus Bachs Matthäus-Passion in der Szene des zweiten und endgültigen Verlustes der Eurydike, faßbar als Ausdruck höchsten Leides, ist für den Hörer nicht schwierig zu kommentieren, obwohl es da – verarbeitet – schon an der Grenze zwischen Zitat und der „Interpretationstechnik“ steht. Über das deutlich ironisierende Zitat im *Dreispiß* von de Falla sprachen wir schon: das Schicksalsmotiv, das Symbol der philosophischen Ideen Beethovens, auf nichtige Fragen angewandt, entlarvt sie, wird zum Träger eines falschen Pathos, also des Komischen.

Wenn wir die Arten des Funktionierens des musikalischen Zitats auf dem Boden synthetischer Formen betrachten, so müssen wir hinzufügen, daß es seit längerer Zeit auch in der Filmmusik eine Rolle zu spielen beginnt⁷. Das musikalische Zitat im Ablauf eines Films muß erkannt werden, um beim Zusammentreffen des Bildes und des zitierten Fragmentes in die gegebene Episode einen eigenen Inhalt hineintragen, um die Funktion des Symbols, des Assoziationsmittels, des ironisierenden Mittels usw. erfüllen zu können. Das Zitat aus Rossinis Overtüre zu *Wilhelm Tell*, das René Clair auf einer ausgeleierten Grammophonplatte in dem Pariser Vorstadt-Bistro in seinem alten Film *Unter den Dächern von Paris* erklingen läßt, dient nur der Charakteristik des Milieus. Aber schon die flotte musiquette Offenbachs, die im *Mädchen Rosemarie* während der Mordszene aus dem Radio erklingt, hat eine tiefere Aufgabe: sie soll durch ihre Frivolität die Gleichgültigkeit des Lebens in Bezug auf die gezeigte tragische Szene unterstreichen. Das musikalische Zitat als Symbol tritt in der Filmmusik in verschiedenen Aufgaben auf: sie kann den Inhalt der gezeigten Szene (z. B. blühende Gärten in der *Symphonie Pastorale*, denen ein Fragment aus Beethovens VI. Symphonie zugesellt ist) um Assoziationen bereichern, die der Hörer mit dem zitierten Werk verbindet. Als Symbole der widersprüchlichen sozialen Kräfte wendet Schostakowitsch in seiner alten Filmmusik *Das neue Babylon* eine Verflechtung des Cancans aus Offenbachs *Orpheus in der Unterwelt* mit der *Marseillaise* an. Als Symbol hoher menschlicher Ideale des Helden funktio-

⁶ Im Anfangsmotiv des 3. Teils der *Jeu de cartes* steckt offenbar eine Anspielung auf die Schlußfuge aus Verdis *Falstaff*. Frdl. Hinweis von Herrn Dr. Ludwig Finscher.

⁷ Z. Lissa, *Ästhetik der Filmmusik*, Berlin 1965, S. 307–314.

niert die Freudenhymne aus Beethovens IX. Symphonie im Film *Wir Wunderkinder*, in dem sie gleich nach der Szene, in der betrunkene Nazis ihre Lieder grölten, im Hause des Helden aus dem Funkgerät erklingt. Als Parodie wirkt das Gralsmotiv aus *Lohengrin* im Chaplin-Film *Der Diktator*, wenn dieser mit der Erdkugel Luftballon spielt. Derartige Beispiele ließen sich viele anführen.

Je nach der Art und Weise, in der das Zitat in die Filmmusik eingebaut wird, kann es hier nur die Funktion der „Musik im Bild“ erfüllen (z. B. Fragmente der im Film aufgeführten Opern, Konzertwerke usw.), es kann aber auch ästhetisch gleichgültig, wenn auch als klanglicher Hintergrund zur Handlung gehörig sein. Als Zitat ist es dramaturgisch dann schwerwiegend, wenn es in die visuell-musikalische Ganzheit einen eigenen Assoziationskomplex hineinträgt. In Dokumentarfilmen können Zitate der Charakteristik des gezeigten Gegenstandes, des Helden oder der Situation dienen. In all diesen Funktionen wird das Zitat im Rahmen des Filmes nur dann seine Rolle spielen, wenn es als solches erkannt wird.

Wir dürfen schließlich auch die spezifische Methode der Anwendung musikalischer Zitate nicht außer acht lassen, die heute im Jazz immer mehr verwandt werden. Es ist zweifelhaft, ob man die sehr häufige Anwendung von Zitaten aus Bach, Mozart, Schubert, Chopin, Wagner, Liszt, Tschaikowski, Rachmaninow und vielen anderen in der Jazzmusik als Zitat im eigentlichen Sinne dieses Wortes bezeichnen darf. Man müßte sie eher als Erscheinungsformen der „Parodierungstechnik“ des 20. Jahrhunderts anerkennen, welche die ausgewählten Modelle im Geiste eigener stilistischer Kategorien verarbeitet. Die Transformationen betreffen hauptsächlich die metrorhythmische Struktur der Antefacta und deren Aufführungsformen, die Zitate sind aus allgemein bekannten, in ihrem Stil charakteristischen Werken ausgewählt. Die leichte *vis comica* dieser Bearbeitungen entspringt der Gegensätzlichkeit zwischen dem bekannten Klang der Originale und ihrer Wiedergabe im Medium des Jazz⁸. Sie entsprechen spezifischen Kulturprozessen, die in verschiedener Gestalt in den verschiedenen Epochen auftreten. Wir finden sie im „Herabsingen“ des Gregorianischen Chorals wieder, der im Mittelalter in das populäre Liederrepertoire eindrang, in den „Zitattänzen“, die im 19. Jahrhundert massenhaft aus beliebten Opernarien geschaffen wurden, wobei die Rhythmik im Sinne des gegebenen tänzerischen Genres zugespitzt wurde, usw. Jede Zeit hat ihre Methoden zum Austausch kultureller Erscheinungen zwischen den verschiedenen Klassenmilieus aufzuweisen, ähnlich wie sie ihre verschiedenen Formen des „Dialogs mit der Vergangenheit“ hat, der ständig in die Gegenwart eingreift.

V

Das Zitat bildet eine der weniger bekannten und theoretisch bisher noch gar nicht bearbeiteten⁹ Formen der Verwendung historischer Antefacta. Eben das war

⁸ Ein ausgezeichnetes Beispiel für diese Methode ist das Repertoire des Ensembles *Les Swingle Singers*, das vokal mit Schlagzeugbegleitung Sätze aus Bachs *Kunst der Fuge*, Choralpräludien, Arien, Präludien aus dem *Wohltemperierten Klavier*, Tänze aus einer *englischen Suite*, Fragmente von Klaviersonaten Mozarts, sogar Etüden Chopins u. a. aufführt.

⁹ Mir ist nur ein einziger Artikel zu diesem Thema bekannt: F. Bonis, *Quotations in Bartok's Music*, Report of the 2. International Musicological Congress Budapest 1963, S. 355–385, der übrigens die Grenzen zwischen dem Zitat und der thematischen Verarbeitung verwischt.

dafür entscheidend, daß wir versucht haben, dieses Problem in unserer Arbeit zu behandeln¹⁰.

Wenn wir hier seine verschiedenen Gestalten und Aufgaben besprochen haben, so haben wir bewußt die Probleme von Zitaten der Volksmusik in der Kunstmusik nicht behandelt, weil wir auf dem Standpunkt standen, daß dieses Problem sowohl vom Gesichtspunkt der kompositorischen Technik als auch der Soziologie und Ästhetik aus auf einer anderen Ebene steht.

Vom sozio-historischen Gesichtspunkt aus muß hinzugefügt werden, daß das Zitat als eine spezifische Erscheinung auf dem Boden der Musik erst viel später als andere Arten der Ausnutzung von Antefacta auftreten konnte: erst zu einer Zeit, da im musikalischen Bewußtsein sowohl der Komponisten als auch der Hörer bereits mannigfaltige stilistische Kategorien und die ihnen entsprechenden Werke verankert waren, als es dazu reif geworden war, an ihrer Gegenüberstellung und Verbindung Gefallen zu finden. Mit einem Wort, im Klima des Historismus, also des spezifischen Kulturbewußtseins unserer Zeit¹¹.

Gustav Mahler

*Probleme einer kritischen Gesamtausgabe*¹

VON HANS FERDINAND REDLICH, MANCHESTER

I

Kritische Gesamtausgaben sind als Ergebnisse der um philologische Exaktheit bemühten, enzyklopädisch eingestellten Musikwissenschaft des späteren 19. Jahrhunderts entstanden. Ihre Aufgabe war es vor allem, nach gründlicher Erfassung der Quellenlage einen einwandfreien, von allen zeitbedingten Zufälligkeiten gereinigten, definitiven Notentext zu bieten, der Theorie und Praxis gleichermaßen nützlich werden konnte. Diese Gesamtausgaben, die vor mehr als einem Jahrhundert mit J. S. Bach und G. F. Händel einsetzten und bis zur Jahrhundertwende die Wiener Klassik (Haydn ausgenommen) miterfaßten, waren Meistern gewidmet, deren Lebensbahn oft ein volles Jahrhundert vorher abgelaufen gewesen war. Distanz zum Objekt und emsige philologische Detailforschung waren und blieben Charakteristika dieser herausgeberischen Großleistungen.

Die verantwortlichen Leiter kritischer Gesamtausgaben im gegenwärtigen Jahrhundert haben sich — neben der erstmaligen Erfassung weit zurückliegender Schöpferpersönlichkeiten wie Monteverdi, Lully, Vivaldi u. a. m. — auch mit Erfolg großen

¹⁰ Dieser Artikel ist die Kurzfassung einer ausführlicheren Arbeit, in der das Problem umfassender und anhand zahlreicher Beispiele behandelt wird und die Methoden mit anderen historisch früheren Verfahren zur Ausnutzung von Antefacta verglichen werden.

¹¹ Diese Tatsache weist — neben vielen anderen — darauf hin, daß die Geschichte der Musikkultur sich nicht nur auf das Schaffen und die es begleitenden sozialen Erscheinungen beschränken darf, sondern auch die Geschichte der musikalischen Apperzeption behandeln sollte, wie ich das in *Aspetti della cultura musicale in De Homine*, Rom 1963, Nr. 5—6, gefordert habe.

¹ Gustav Mahler. *Sämtliche Werke. Kritische Gesamtausgabe, herausgegeben von der Internationalen Gustav-Mahler-Gesellschaft, Wien. Universal-Edition, Wien.* Bisher erschienen: Symphonien IV, V, VI, VII (Bd. 4—7), *Das Lied von der Erde* (Bd. 9), *Adagio aus der X. Symphonie* (Bd. 11 a), Wien 1960—1965.