

## 1. Schrift und Tonbandmusik

In diesem ersten Kapitel möchte ich zunächst der Frage nachgehen, welche die notwendigen Bedingungen und wünschenswerten Eigenschaften von Notationssystemen sind. Im Folgenden wird das Mittel der Transkription vorgestellt, das, wie wir sehen werden, zwar nicht die Eigenschaften einer Notation besitzt, jedoch gerade für die Verschriftlichung von Tonbandmusik nützlich sein kann. Im letzten Teil dieses Kapitels wird der Begriff der Tonbandmusik selbst zu definieren sein.

### 1.1 Was ist Schrift?

Die Überlegung, ob der Phonograph und der Kinematograph ihre vom Begriff des Schreibens abgeleiteten Namen zu Recht tragen, soll hier als Ausgangspunkt für die Frage dienen, was Schrift - oder genauer, Notation - überhaupt ist. Sowohl Phonograph als auch Kinematograph machen die Zeit speicherbar und setzen somit den "Datenfluß des Alltags"<sup>4</sup> erst einmal still. Sie fixieren also die Zeit, projizieren sie in den Raum und lassen "die Zeit an den Eigenschaften des Raums teilhaben, insbesondere an der Reproduzierbarkeit, Beständigkeit, Umkehrbarkeit und Teilbarkeit"<sup>5</sup>. Zur Frage, ob allein durch die Möglichkeit der Fixierung von Zeit diese "Bewegungsschriften" und "Klangsschriften" auch wirklich Schriften sind, gibt es verschiedene Positionen. Die erste ist durch Ludwig Wittgenstein klar formuliert worden:

"Die Grammophonplatte, der musikalische Gedanke, die Notenschrift, die Schallwelle, stehen alle in jener abbildenden internen Beziehung zueinander, die zwischen Sprache und Welt besteht. Ihnen allen ist der logische Bau gemeinsam"<sup>6</sup>.

Wittgensteins Abbildtheorie geht von Relationen aus, die die Dinge verknüpfen, so dass es möglich sein soll, aus der Linie der Grammophonplatte die Symphonie und aus ihr die Partitur abzuleiten. Danach gibt es eine Regel, nämlich das "Gesetz der Projektion", das die Symphonie in die Notensprache projiziert. Diese Regel gilt

---

<sup>4</sup> Kittler, Friedrich, Grammophon Film Typewriter, Berlin 1986, S. 10.

<sup>5</sup> Moles, Abraham A., Informationstheorie und ästhetische Wahrnehmung, S. 163.

<sup>6</sup> Wittgenstein, Ludwig, Tractatus logico-philosophicus, Frankfurt am Main 1960, S. 34, 4.014.

gleichermaßen für die "Übersetzung der Notensprache in die Sprache der Grammophonplatte"<sup>7</sup>.

Auch eine jüngere Theorie der Notation von Nelson Goodman geht davon aus, dass es möglich sein müsse, eine Partitur wieder herzustellen, wenn man das Notationssystem und eine Aufführung der Partitur hat. Die praktische Möglichkeit, das zu tun, scheint mir hingegen ausgeschlossen. Als Beispiel mag hier ein Tutti aus einer großen Symphonie, z.B. von Mahler, dienen, in dem per definitionem alle Musiker spielen, was aber nicht heißt, dass auch die Harfe beispielsweise heraushörbar ist. Somit erscheint dieser Punkt, jedenfalls in seiner praktischen Umsetzung, in beiden Theorien fraglich.

Notationssysteme unterscheiden sich von anderen Systemen "durch gewisse Merkmale der zwischen notationalem Schema und Anwendung geltenden Beziehung"<sup>8</sup>. Goodman geht von einem strengen Werkbegriff aus, nach dem die Funktion der Partitur in der "definitiven Identifikation eines Werkes von Aufführung zu Aufführung"<sup>9</sup> besteht. Es werden fünf grundsätzliche Bedingungen angeführt, die ein Notationssystem erfüllen muss. Diese sind: Eindeutigkeit, sowie syntaktische und semantische Disjunktivität und Differenzierung.

Schrift besteht also im Setzen von distinkten und wohl unterscheidbaren Marken. Diese Marken müssen dabei nicht graphischer Natur sein - ebenso können diskrete elektrische Zustände als Marken gelten. Entscheidend allerdings ist, dass diskrete Einheiten im Notationssystem diskrete Zustände oder Objekte symbolisieren. Diese Bestimmungen machen es unmöglich, von analogen Aufzeichnungen wie der Grammophonplatte als Schrift zu sprechen. Dass somit aber auch bestimmte Angaben (z.B. Tempoangaben wie *allegro*, *presto* usw.), die eben nicht klar definierbar sind, sondern eher *mehr oder weniger*, also analog, bestimmt werden, dabei nicht mehr als Schrift gelten sollen<sup>10</sup>, ist für mich nicht überzeugend. Die

---

<sup>7</sup> Wittgenstein, Ludwig, *Tractatus logico-philosophicus*, S. 34, 4.0141.

vgl. dazu auch Dahlhaus, Carl, *Notenschrift heute*, in: Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik IX. Notation Neuer Musik, Mainz 1965, S. 9-34, hier: S. 12.

<sup>8</sup> Goodman Nelson, *Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie*, Frankfurt am Main 1995, S. 128.

<sup>9</sup> ebd., S. 125.- In der Diskussion um die offene Form in der Musik, die das Werk nicht als abgeschlossen mit definierter Botschaft betrachtet, sondern mehrere Möglichkeiten der Aufführung als Bestandteil des Werkes ansieht, kann gerade diese Grundlage als problematisch betrachtet werden. vgl. dazu Eco, Umberto, *Das offene Kunstwerk*, Frankfurt am Main 1977.

Nach Goodmans Symboltheorie kann man Partituren wie die *Variations I* von John Cage nicht mehr als Partitur definieren, in Goodman, Nelson, *Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie*, S. 178.

<sup>10</sup> "Die verbale Sprache der Tempi ist demnach nicht notational." Goodman, Nelson, *Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie*, S. 176f.

Folgerung daraus wäre, dass eine als korrekt geltende Aufführung eines Werkes zwar keine einzige falsche Note enthalten, aber in beliebigem Tempo gespielt werden dürfte.<sup>11</sup> Goodman selbst gesteht ein, dass die technischen Anforderungen, die somit an eine Notation gebunden sind, nicht unbedingt unsere Alltagssprache bestimmen müssen.

Das Prinzip der diskreten Einheiten führt auch Umberto Eco an. Dennoch ist die Schallplatte für ihn offensichtlich ein Zeichensystem: "Jede minimale expressive Variation entspricht in den Rillen, die die Nadel des Grammophons abtastet, einem Zeichen"<sup>12</sup>. Um den Einwand zu entkräften, solche Zeichen seien kontinuierlich, weist Eco darauf hin, dass beim Abspielen der Platte "von den elektronischen Blöcken ab bis zur physikalischen Wiedergabe des Tons durch den Verstärker"<sup>13</sup> der Vorgang diskret wird. Abgesehen davon, dass man sich fragt, warum ein Grammophon digitale Komponenten enthalten muss, scheint es problematisch zu sein, dass mit dem Umwandeln eines analogen Signals in ein digitales das analoge ebenso als notationales Zeichen gelten soll.

Umberto Eco fasst den Bereich des Zeichens denkbar weit. Demnach geht das "semiotische Feld" von den "offenbar „natürlichsten" und "spontansten", weniger "kulturellen" Kommunikationssystemen aus, um schließlich zu den komplexesten kulturellen (...) Prozessen zu gelangen"<sup>14</sup>. Hier wird die Notenschrift zu den formalen Systemen gezählt (neben Algebra und chemischen Zeichen). Ein formales System zeichnet sich durch die Existenz von Regeln für das "Rangieren von Symbolen"<sup>15</sup> aus, die zur Erzeugung von "wahren" Sätzen, d.h. nach den Regeln richtig gefügten Symbolketten, führen. Ein formales System kann ebenso Axiome beliebiger Menge enthalten, und es muss finite Entscheidungsverfahren geben, die darüber entscheiden, ob eine Kette einen Satz darstellt.<sup>16</sup>

Von der Forderung nach distinkten Zeichen hängt die Frage ab, wie in einem musikalischen Kontext so etwas wie Phoneme oder Kineme, also kleinste zu bestimmende Einheiten, herauszutrennen wäre. Gerade bei kontinuierlichen

---

<sup>11</sup> ebd., S. 177-178.

<sup>12</sup> Eco, Umberto, Einführung in die Semiotik, München 1994, S. 226

<sup>13</sup> ebd.

<sup>14</sup> Eco, Umberto, Einführung in die Semiotik, S. 20-22.

<sup>15</sup> Hofstadter, Douglas R., Gödel, Escher, Bach. Ein endlos geflochtenes Band, München 1979, S. 39.

<sup>16</sup> vgl. ebd., S. 37ff.

Prozessen fällt dies besonders schwer. Jäger weist in seinem Aufsatz „Transkriptivität“ auf eine These hin, die postuliert, dass "die Schrift - als Transkription nonliteraler Sprachen - in diesen Sprachen phonologische Strukturen konstruiert habe"<sup>17</sup>. Die distinkten Einheiten der Transkription erzeugen somit die Phoneme im kontinuierlichen Fluss der Sprache und nicht umgekehrt. Also gibt es auch hier keine Lösung, die die Musik von selbst hervorbringt, sondern erst das Symbolsystem bringt diese Teilungen in die Musik hinein.

Man könnte annehmen, dass mit der Forderung nach einem distinkten Zeichensystem ein endliches Repertoire an Zeichen einher geht. Nach Goodman stellt dies allerdings keine notwendige Bedingung für ein Notationssystem dar, und er nennt Beispiele von Notationen mit unendlich großem Repertoire, z.B. die natürlichen Zahlen.

Ein Zeichensystem mit extrem begrenztem Repertoire, nämlich nur zwei Zuständen, bilden die digitalen Codes. Dieser nicht zu überbietende Abstraktionsgrad zerstört einerseits jegliche Anschaulichkeit für denjenigen, der den digitalen Code lesen will, stellt aber andererseits gerade dessen Vorteil dar. Da die binäre Darstellung eines Klanges alle bisher aufgestellten Forderungen für ein Notationssystem erfüllt, muss als weiteres Merkmal eines Notationssystems seine Abstraktionsleistung diskutiert werden.

"Schriftliche Notationssysteme bannen einen seriellen, zeitlich versetzten Datenfluß in ein visuelles Feld und lösen dabei Teile der Kommunikation vom Kontext ihrer Entstehung. Aufzeichnungen akzentuieren, verkürzen und abstrahieren angesichts der Fülle des realen Klanggeschehens und beginnen ein Eigenleben als Dokumente, die verschiedene Lesarten zulassen, ja provozieren."<sup>18</sup>

Gerade die Möglichkeit, statt mit realen Objekten mit Zeichen zu operieren, die Teile der vielgestaltigen Wirklichkeit abstrahieren und verallgemeinern, erscheint hier als entscheidendes Merkmal von Schrift - aber auch die unterschiedlichen Grade der Abstraktion, die bestimmte Teile klarer hervortreten lassen. Eben dieses wird oft als Vorteil von Schrift besonders hervorgehoben oder aber als deren entscheidender Nachteil angesehen, z.B. von Vertretern der *musique concrète*. Der Klang selbst bevorzugt keine Darstellungsform.

"Notation ist prinzipiell eine vermittels bestimmter Wahrnehmungsmuster gefilterte Reduktion von erklingender Musik auf fixierbare Elemente und aufgrund ihrer Selektivität durch einen unüberwindlichen Abstand von der Komplexität des Erklingens getrennt."<sup>19</sup>

---

<sup>17</sup> Jäger, Ludwig, *Transkriptivität. Zur medialen Logik der kulturellen Semantik*, in: *Transkribieren. Medien/Lektüre*, hrsg. von Ludwig Jäger, Georg Stanitzek, München 2002, S.19-42, hier: S. 31.

<sup>18</sup>Jaschinski, Andreas (Hrg.) *Mgg Prisma Notation* Kassel/Basel 2001, S. 15.

<sup>19</sup> ebd., S. 17.

Was dabei das Wesentliche und damit Verallgemeinerbare des Gegenstandes darstellt, ist eine willkürliche Entscheidung und stellt somit schon materialisierte Analyse dar.<sup>20</sup> Die Aussage: "Alle visuellen Projektionen von Lauten sind willkürlich und fiktiv"<sup>21</sup> wird somit zur Grundbedingung, und das wirft die Frage danach auf, was dann notiert werden soll. Aus der Feststellung, dass jede Schrift somit nicht nur eine Abstraktion, sondern auch einen Selektionsprozess darstellt - was bei der Schallplatte ebenfalls nicht der Fall ist - resultiert die Einsicht, dass jede Notation schon eine Vorauswahl der wesentlichen Eigenschaften der Musik ist.<sup>22</sup> Somit dürfte es eigentlich kein Notationssystem für zwei grundsätzlich verschiedene Musiken geben, wofür sich Karkoschka insbesondere im Falle der Elektronischen Musik ausspricht.

"Tatsächlich verlangt jede Musik ihr eigenes Zeichensystem, und das ist gar kein Negativum, im Gegenteil, dadurch kann man aus der Art des Zeichensystems schon Rückschlüsse auf die Art der Musik ziehen."<sup>23</sup>

Dennoch sind die Musiken von Bach und Wagner trotz ihrer offensichtlichen Unterschiede in der gleichen Schrift notiert. Gerade die Tatsache, dass ein Notationssystem derart unterschiedliche Musiken darstellen kann, darf ebenso als entscheidender Vorteil betont werden.

Den Forderungen nach Individualisierung der Notation, die auf das Stück abgestimmt ist, stehen also die Forderungen nach einem neuen umfassenden Notationssystem gegenüber. Die Notation muss danach "eine breitere, neutrale Grundlage haben und möglichst keinen bestimmten Stil repräsentieren"<sup>24</sup>. Des Weiteren muss sie "bessere Ausgangsmöglichkeiten für den Übergang zu individuellen Notationsformen bieten, z.B. für den Übergang zu ungefähren Werten, zur musikalischen Graphik". Auch muss sie "alle notationstechnischen Möglichkeiten der alten Schrift haben (damit sind nicht die ästhetischen, sondern nur

---

<sup>20</sup> vgl. Sandkühler, Hans Jörg(Hrg.), Europäische Enzyklopädie zu Philosophie und Wissenschaft, Bd. 4, Hamburg 1990. Artikel Schrift,S. 194-199.

<sup>21</sup> Schafer, Murray R., Klang und Krach. Eine Kulturgeschichte des Hörens, Frankfurt am Main 1988, S. 166.

<sup>22</sup> vgl. Metzger, Heinz Klaus; Riehn, Rainer (Hrg.) Musik-Konzepte Sonderband. Geschichte der Musik als Gegenwart. Hans Heinrich Eggebrecht und Mathias Spahlinger im Gespräch, München 2000, S. 8.

<sup>23</sup> Karkoschka, Erhard, Eine Hörpartitur elektronischer Musik, in: Melos 38 (1971), S. 468-475, hier: S. 475.

<sup>24</sup> Karkoschka, Erhard, Das Schriftbild der Neuen Musik. Bestandsaufnahme neuer Notationssymbole. Anleitung zu deren Deutung, Realisation und Kritik, Celle 1966, S. 10.

die technischen Möglichkeiten gemeint)", sowie "genügend neue technische Möglichkeiten", "um dem heutigen Stand des Musikdenkens zu entsprechen"<sup>25</sup>.

Auch Boulez<sup>26</sup> stellt die Forderung auf, dass jedes neue Notationsparadigma die Möglichkeiten der alten Schrift enthalten müsse. Demnach beinhaltet die Mensuralnotation beispielweise die Möglichkeiten der alten Notation in Neumen. Dem widerspricht Lug<sup>27</sup>, indem er die Mensuralnotation im Hinblick auf die Darstellung rhythmischer Komplexität als einen Rückschritt bezeichnet. Allerdings weist Goodman darauf hin, dass die Neumenschrift nicht als Notation zu bewerten ist, da sie sich keiner diskreten Einheiten bedient.

Eine der idealen Eigenschaften einer neuen Notation, ob umfassend oder speziell, sollte diejenige sein, die Spahlinger in Bezug auf das Verhältnis von alter Musik, z.B. einer Bachfuge, zu ihrer Notation festhält. Demnach gibt es "keinen inneren Widerspruch zwischen der Notationsweise und ihren Darstellungssystemen"<sup>28</sup>. In wieweit das möglich ist und welche Probleme dabei auftreten, wird in Kapitel 3 diskutiert.

Fassen wir also noch einmal die Eigenschaften zusammen, die im Folgenden für ein Notationssystem als notwendig gelten sollen. Zuerst einmal stellt die Notation eine Projektion der Zeit in den Raum dar. Sie fixiert die Zeit und lässt sie an den Eigenschaften des Raumes teilhaben. Eine Notation muss aus distinkten Zeichen bestehen. "Die Geste des Aufschreibens ist >staccato<, weil der Schreibcode selbst körnerförmig (>distinkt<) ist"<sup>29</sup>. Ferner müssen diese distinkten Zeichen auf distinkte Einheiten abgebildet werden, und dies in eindeutiger Weise. Weiterhin stellt die Schrift eine Abstraktionsleistung und damit verbunden einen Selektionsprozess dar, der auf die Intentionen desjenigen hinweist, der sie erfunden hat. Der Grad der Abstraktion sollte dabei nicht so weit gehen, dass die Schrift unlesbar wird, wie im Falle des binären Codes (wobei darauf hinzuweisen ist, dass man mittels spezieller Programme diesen durchaus lesen kann).

---

<sup>25</sup> Karkoschka, Erhard, *Das Schriftbild der Neuen Musik*, S. 10..

<sup>26</sup> Boulez, Pierre, *Musikdenken heute 2*, in: Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik VI, hrsg. von Ernst Thomas, Mainz 1985

<sup>27</sup> Lug, Hans Robert, *Nichtschriftliche Musik*, in: *Schrift und Gedächtnis: Beiträge zur Archäologie der literarischen Kommunikation*, hrsg. von Aleida und Jan Assmann, München 1993, S. 245-263.

<sup>28</sup> *Geschichte der Musik als Gegenwart*, S. 8.

<sup>29</sup> Flusser, Vilém, *Die Schrift. Hat Schreiben Zukunft?*, Frankfurt am Main 1992, S. 21.

Nach diesen notwendig erscheinenden Kriterien sollen im Weiteren die wünschenswerten Aspekte von Notationssystemen angesprochen werden. Einer davon wurde bereits genannt, und zwar die Endlichkeit des Repertoirs. Nicht nur die Endlichkeit, auch die Überschaubarkeit eines Zeichenrepertoirs zählt sicherlich zu den wünschenswerten Dingen, die ein gutes Notationssystem auszeichnen. Das Erlernen einer Schrift wird so erheblich erleichtert.

Zu den Merkmalen, nach denen ein Zeichen - hier im Sinne von graphischen Darstellungen - innerhalb eines Systems beurteilt werden soll, zählen nach Dahlhaus "Anschaulichkeit, Angemessenheit, mit dem es den gemeinten Sachverhalt ausdrückt, und zweitens Verträglichkeit und Unverwechselbarkeit mit den übrigen Zeichen des Systems"<sup>30</sup>.

Auch Karkoschka weist darauf hin ,dass

"das, was unser Ohr aufnimmt, (...) dem Auge so dargeboten werden [muß], daß zwei grundsätzliche Eigenschaften berücksichtigt sind:

- a) Das visuelle Geschehen muß als unmittelbare Übersetzung des auditiven evident sein und möglichst wenig zusätzliche Denkvorgänge erfordern.
- b) Die einzelnen Zeichen und die Gesamtheit aller Zeichen müssen vom Augensinn ausgebildet, sehpsychologisch "richtig" sein"<sup>31</sup>.

Kontinuität von neuen Notationsformen mit den in der Musik traditionell verwendeten wird ebenso als ein wünschenswerter Punkt von Dahlhaus hervorgehoben. Dabei sollen Neuerungen die zentralen Merkmale, z.B. die räumliche Gliederung - die Vertikale für die Tonhöhenabstände und die Horizontale für die zeitliche Darstellung -, nicht antasten, auch dann nicht, wenn sie einen "Ausweg aus dem Dilemma"<sup>32</sup>

---

<sup>30</sup> Dahlhaus, Carl, *Notenschrift heute*, S.12.

<sup>31</sup> Karkoschka, Erhard, *Das Schriftbild der Neuen Musik*, S. 10.

<sup>32</sup> Dahlhaus, Carl, *Notenschrift heute*, S. 19.

darstellen. Ebenso ist Karkoschka der Meinung, dass neue Notationen nicht unnötig der Tradition widersprechen sollten.<sup>33</sup> Weiterhin nennt Nelson Goodman noch "Dauerhaftigkeit, Lesbarkeit, Handhabbarkeit, Leichtigkeit des Schreibens und Lesens, graphische Eingängigkeit"<sup>34</sup> und auch "mnemotechnische Effizienz" und "bequeme Duplizierbarkeit und Aufführbarkeit". Diese Eigenschaften sind allerdings für ein Symbolsystem nicht erforderlich.

Die Grundfunktion einer Partitur nach Goodman, nämlich ein Werk zu definieren, soll hier nicht übernommen werden. Ein Konzept, das besonders von dieser Grundbestimmung Abstand nimmt, ist die Transkription.

## 1.2. Transkription

An Stelle der Versuche, ein neues Notationssystem zu entwerfen, das alle Probleme auf einmal zu lösen vermag, sprich: die „Eierlegendewollmilchsau“, soll hier ein Ansatz diskutiert werden, der die Notationen den Bedürfnissen des Komponisten oder Wissenschaftlers anpasst. Dieses Verfahren bezieht sich auf den Begriff der Transkription, der - laut Fremdwörterbuch - eigentlich Übersetzung bedeutet, also die Übertragung von einer Schrift in eine andere, der hier allerdings freier benutzt wird. Wie bereits diskutiert, kann man von einer Schallplatte nicht als Schrift sprechen; Notationen von Schallplattenaufnahmen sollen aber durchaus als Transkriptionen gelten, obwohl es sich in diesem Fall nicht um Übersetzungen von einer Schrift in eine andere handelt.

Transkriptionen erfüllen, wie erwähnt, nicht die von Goodman aufgestellte Forderung, dass eine Partitur in einem notationalen Schema ein Werk identifizieren muss. Delalande weist vielmehr auf die Möglichkeit hin, ein Werk auf N Weisen zu transkribieren und aus unterschiedlichen Blickwinkeln zu betrachten. Dabei werden bestimmte Aspekte jeweils ausgeblendet, andere hingegen verdeutlicht und veranschaulicht. Diese Denkweise bestimmt die Musik als ein Gebilde, in dem man unendlich viele Konfigurationen entdecken kann<sup>35</sup>. Der Blickwinkel dessen, der die Transkription herstellt, ist dabei von entscheidender Bedeutung. Ob der Komponist

---

<sup>33</sup> Karkoschka, Erhard, Das Schriftbild der Neuen Musik, S. 10.

<sup>34</sup> Goodman, Nelson, Sprachen der Kunst, S. 149.

<sup>35</sup> Delalande, François: *Eine Musik ohne Noten: Einführung in das Hören und Analysieren elektroakustischer Musik*, in: *Konzert-Klangkunst-Computer. Wandel der musikalischen Wirklichkeit*, hrsg. vom Institut für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt/Mainz 2002, S. 225-240.

auf diese Art versucht, seine Intentionen zu veranschaulichen oder jemand ein Stück analysiert und deshalb bestimmte Aspekte in den Vordergrund seiner Betrachtungen stellt, spielt dabei keine Rolle. Delalande wählt das Beispiel der Analyse einer Stadt.<sup>36</sup> Diese zu analysieren, erscheint erst einmal unmöglich; unendlich viele verschiedene Möglichkeiten würden sich bieten. Derjenige, der analysiert, muss sich also fragen, was er herausfinden möchte. Indem er eine geeignete Transkription erstellt, setzt er einen Teil der gesamten Daten in einen Kontext, von dem aus er bestimmte Aussagen machen kann. Grundlage solcher Stadt-Transkriptionen ist meist ein Stadtplan, in den zusätzliche Informationen wie Verkehrsströme oder Bevölkerungsdichte eingetragen werden. Eine Analogie einer solchen Stadtkarte wäre für ihn in der Musik zum Beispiel ein Sonogramm, aber auch andere Hilfsmittel können die Grundlage für eine Untersuchung bilden.

Besonders die Arbeit von Ludwig Jäger hat die Eigenschaften und Vorteile von Transkriptionen klar herausgearbeitet und soll hierbei als theoretische Grundlage dienen. Ausgangspunkt seiner Untersuchung ist die These, dass "wir über keinen exzentrischen archimedischen Punkt" verfügen, "der es uns erlaubt, die Adäquatheit unserer Bezugnahmen auf die Welt unabhängig von medialen Darstellungssystemen zu beurteilen"<sup>37</sup>.

Das Prinzip, dass der Mensch nur durch Medien erkennen kann und dass es somit keine medial unvermittelte, "authentische" Repräsentation der Erkenntniswelt gibt, nennt er Transkriptivität. Dabei werden zwei Arten von Transkriptionen unterschieden: einerseits die *intramedialen* Transkriptionen, die die Aussagen betreffen, die eine Sprache über sich selbst machen kann, z.B. durch Umschreibung und Erläuterung; andererseits die *intermedialen*, die ein zweites mediales System heranziehen, um das erste zu kommentieren oder zu erläutern - diese sind also durch einen Mediensprung gekennzeichnet. Die Produkte der Transkriptionen nennt er *Transkripte* und die im zugrunde liegenden System lesbar gemachten Ausschnitte *Skripte*. Das zugrunde liegende System selbst wird als *Prätex*t oder *Präskript* bezeichnet. Der Prätext wiederum kann seinerseits schon als Transkript angesehen werden. "Transkribieren läßt sich als Prozess der Konstitution von Skripten aus

---

<sup>36</sup> ebd., S. 231.

<sup>37</sup> Jäger, Ludwig, Transkriptivität, S. 24.

Präskripten beschreiben."<sup>38</sup> Die Erstellung von Transkriptionen kann also als iterativer Prozess verstanden werden, innerhalb dessen von jeder Transkription eine nächste erstellt und ebenso ein Prätext auf unterschiedlichste Weisen transkribiert werden kann. Die Transkription erst macht dabei einen Prätext in einer bestimmten Weise lesbar, indem sie einen Ausschnitt fokussiert. Transkripte sind dabei, wie Jäger betont, nicht als Abbildungen von Skripten zu verstehen, weil diese Art der Lesbarkeit keine Eigenschaft des Prätextes war. Auch darf die Abhängigkeit von Skript zu Transkript nicht als bloße Ableitung verstanden werden, sondern das Skript, also der Ausschnitt des zugrunde liegenden Systems, wird zu einer "autonomen Bewertungsinstanz", die den Raum für Postskripte eröffnet, in denen die Frage nach der Angemessenheit der Lesart der Transkriptionen gestellt wird.

Der zugrunde liegende Prätext besitzt also ein Einspruchsrecht gegenüber seinen Transkriptionen. Zusätzlich macht die Transkription in besonderer Weise auf die ihr zugrunde liegende Auswahl aufmerksam, da sie keine Vollständigkeit beansprucht, und öffnet somit das Präskript für andere Lesemöglichkeiten. Eine Schrift, wenn sie die sinntragenden Eigenschaften des Klingenden notiert, ermöglicht diese Arten des medialen Wechsels nicht.

Diese Art der Verschriftlichung erscheint gerade für die Tonbandmusik nützlich, da ein vollständiges Notationssystem unmöglich geworden zu sein scheint. Um diese und andere Möglichkeiten zu betrachten, muss aber zuerst einmal festgehalten werden, was Tonbandmusik eigentlich ist.

### **1.3. Tonbandmusik**

Im Folgenden soll "Tonband" als übergeordneter Begriff für alle möglichen Datenträger (CD, Dat, Tonband, Harddisk usw.) gelten, die Klang speichern können. Somit ist Tonbandmusik nicht auf Musik begrenzt, die sich der Magnetbandtechnik bedient oder auf Magnetband gespeichert ist. Implizit ist hier auch schon der erste Teil der Definition genannt. Die zeitliche Gestalt der Tonbandmusik ist auf einem Datenträger festgehalten und kann bei einer Aufführung nicht beeinflusst werden. Der zweite Teil der Definition lautet: Tonbandmusik kann nur mit Hilfe von Lautsprechern oder allgemeinen elektronischen Wandlern gehört werden. Lediglich

---

<sup>38</sup> Jäger, Ludwig, Transkriptivität, S. 35.

diese beiden Punkte sollen als Kriterien für Tonbandmusik gelten. Die Definition schließt somit Elektronische Musik, musique concrète und elektroakustische Musik ein.

Anhand von Definitionen verschiedener Personen soll untersucht werden, ob diesen zwei Kriterien noch weitere hinzuzufügen sind. Das Fehlen eines Interpreten wird oft als ein solches Kriterium genannt. "Die Tonbandfassung ist ein >Endprodukt<; das Werk bedarf keiner Interpretation durch einen Musiker."<sup>39</sup> Dazu wäre zu sagen, dass sowohl die Tonbandfassung selbst manchmal das Ergebnis einer Interpretation durch einen Musiker ist (siehe z.B. "Williams Mix" von John Cage oder "Oktophonie" von Stockhausen), als auch die Werke, in denen das Tonband mittels Lautsprecher interpretiert wird. Die Beispiele hierzu sind vielfältig, von der Interpretation eines Stereotonbandes, das mittels eines Boxenorchesters (siehe das Acousmonium der musique concrète<sup>40</sup>) zum Klingen gebracht wird, bis hin zum Konzept des Lautsprechers in "Rainforest IV" von David Tudor, in dem verschiedenste Objekte mittels Transducer in Lautsprecher umfunktioniert werden können. In klanglicher Hinsicht stellt das Tonband somit ganz und gar kein "Endprodukt" dar, und Interpretation kann in diesem Punkt durchaus wirksam werden. Schon der Raum, in dem eine solche Musik gespielt wird, verändert die Musik signifikant.

Da bei Tonbandmusik die Musik nicht im Augenblick der Aufführung von Musikern erzeugt wird, könnte ebenso die Klangsynthese oder Klangtransformation als ein Kriterium für Tonbandmusik angesehen werden.

"Bei der Tape Musik ist der kommunikative Prozeß im Bezug auf die Erzeugung des Materials völlig aus dem Interesse des Komponisten verbannt. Anstelle dessen wird das Augenmerk auf komplizierte, nicht unbedingt reproduzierbare Synthesewege, auf die räumliche Akustik und die Interpretation des Tonbandes mithilfe der Lautsprecher gelenkt."<sup>41</sup>

Ein notwendiges Kriterium stellen allerdings weder Klangsynthese noch Transformation des Klanges dar, obwohl sie beide sicherlich zu den großen Neuerungen im Umgang mit Musik überhaupt zählen. Allerdings gibt es

---

<sup>39</sup> Thies, Wolfgang: *Notationsmöglichkeiten für elektronische Musik*, in: Leman, Marc; Sabbe, Hermann: *Interface*, Lisse, Bd. 14 (1985), hier: S. 185-235.

<sup>40</sup> Schaeffer, Pierre, *Musique concrète. Von den Pariser Anfängen um 1948 bis zur elektroakustischen Musik heute*, Stuttgart 1974. S. 50.

<sup>41</sup> Brümmer, Ludger, *Der Zusammenhang zwischen Ästhetik und Computermusik im Hinblick auf die Produktionsmittel*, <http://icem-www.folkwanghochschule.de80/%7Eludi/Public/zusammenhang.html>, 31.07.2002.

Tonbandmusik, die auf beides verzichtet, wie beispielsweise die von Francisco Lopez.

Auf den besonderen Rang, den der Lautsprecher in der Tonbandmusik einnimmt, gehen Eimert und Humpert ein. Ob jedoch das, was sie in Bezug auf den Begriff der Elektronischen Musik festhalten, ebenso für die gesamte Tonbandmusik gilt, ist fraglich. Die Elektronische Musik demnach

"ist Lautsprechermusik, in einem ganz anderen Sinne als das, was man bisher als aus dem Lautsprecher kommende Musik so genannt hat, die auch ohne Lautsprecher Musik ist und die das "pluralistische" Vermittlungsgerät nur zu einer Art akustisch-klanglichen Berichterstattung über Musikaufführungen verwendet."<sup>42</sup>

Lautsprechermusik wird somit als eine Musik definiert, die auf den Lautsprecher angewiesen ist. Alle Musiken, die auch ohne den Lautsprecher gehört werden können, sind nach Eimert und Humpert somit keine Tonbandmusik. Damit verbunden ist die folgende Auffassung: "Der Komponist schreibt nicht mehr für Instrumente (...), vielmehr realisiert er auf dem Tonband Musik für Lautsprecher"<sup>43</sup>. Somit werden alle Musiken, die für Instrumente geschrieben und aufgezeichnet werden, ausgeschlossen. Eine Aufnahme von Beethovens siebter Symphonie könnte danach nicht als Tonbandmusik gelten. Allerdings muss man sagen, dass die beiden aufgestellten Kriterien für die Tonbandmusik hier durchaus als erfüllt gelten können. Schließlich ist die Musik auf dem Tonband fixiert, und exakt diese Aufnahme kann nur über Lautsprecher gehört werden. Selbst die der Tonbandmusik zugeschriebene Verwendung der Klangtransformation ist bei vielen Aufnahmen instrumentaler Musik, z.B. durch Schnitt, Filtrierung, Verhallung oder räumliche Verteilung, gang und gäbe, wenn sie nicht sogar selbst im Studio produziert wird. Demnach muss man festhalten: Ja, jede Aufnahme von Musik müsste nach dieser Definition Tonbandmusik genannt werden.

Klangsynthese und das Fehlen eines Interpreten bzw. das Zusammenfallen von Komposition und Interpretation sind, wie wir gesehen haben, keine ausreichenden Merkmale für Tonbandmusik, und es gibt auch Tonbandmusiken, die diesen beiden Kriterien nicht entsprechen.

---

<sup>42</sup> Eimert, Herbert; Humpert, Hans Ulrich, *Das Lexikon der elektronischen Musik*, Regensburg 1973, S. 77.

<sup>43</sup> Eimert, Herbert; Humpert, Hans Ulrich, *Das Lexikon der elektronischen Musik*, S. 77.

Tonbandmusik subsummiert also auch alle Aufnahmen von Instrumentaler Musik, welche jedoch in dieser Untersuchung eher eine Randerscheinung bleiben werden.