

## 2. Warum Schrift für Tonbandmusik?

Nachdem der Bereich der Tonbandmusik abgesteckt ist, sollen nun die Möglichkeiten und Gründe diskutiert werden, wie und warum sich eine solche Musik der Schrift bedient oder eben nicht bedient.

Als grundsätzliches Unterscheidungsmerkmal der Geschichte der abendländischen Musik im Vergleich zu anderen Kulturen wird oft die Verwendung der Schrift angeführt. Andere Kulturen verwenden ebenfalls Notationen, allerdings in einer Weise, die mit der Verwendung der Neumen zu vergleichen wäre, nämlich als Memorierhilfe. "Die Schrift dient als Gedächtnisstütze im Musikunterricht, und ihre vornehmste Aufgabe ist es, sich selbst so rasch wie möglich überflüssig zu machen"<sup>44</sup>

Erst mit der Einführung des Liniensystems zur genauen Identifizierung der Tonhöhe und der späteren Notation von Dauern mittels Proportionen verliert die Notation ihren deskriptiven Charakter. Diese Notation verändert sich zwar mit der Zeit (Übergang Mensuralnotation zur metrischen Notation), und es werden neue Parameter notierbar (Lautstärkegrade); ihre präskriptiven Möglichkeiten bleiben jedoch bestehen, und alle wesentlichen Eigenschaften der Musik sind in der Notation festgehalten.

Die Differenzierung der Klangfarben führt dann im Weiteren zur Aktionsnotation, die nicht mehr das klingende Ergebnis notiert, sondern eine Aktion, die zu diesem Ergebnis führt (Pedal, sul ponticello usw.). Im 20. Jahrhundert wird die traditionelle Notation generell hinterfragt, da sie nicht mehr den Grundlagen des musikalischen Denkens entspricht. Schon in der Zwölftonmusik besteht ein Widerspruch zwischen der Musik, die alle zwölf Tastentöne gleichberechtigt behandelt, und einer Notation, die zwischen Haupt- und Nebentönen unterscheidet. Partituren mit Geräuschmusik schließlich sind hauptsächlich Mittel zum Zweck, um mit den Musikern zu kommunizieren, und sie spiegeln das klangliche Ergebnis nur noch zu einem sehr geringen Teil wider. Solche Partituren können ohne erhebliches Vorwissen über die Art der Klangfarben, die mittels Aktionsnotation beschrieben werden, nicht mehr gelesen werden. Um der Unangemessenheit der Notation zu begegnen, werden verschiedenste Darstellungsmöglichkeiten entwickelt - angefangen von der Einführung neuer Zeichen, die die traditionelle Notation ergänzen sollen (Mikrotöne, Spielweisen usw.), bis zur

---

<sup>44</sup> Lug, Hans Robert: *Nichtschriftliche Musik*, S. 246.

graphischen Darstellung von Musik, die wesentliche Teile der musikalischen Gestaltung an den Interpreten abgibt.<sup>45</sup>

Mit der Tonbandmusik und ihren Möglichkeiten, jeden Klang musikalisch nutzbar zu machen, wird die Frage nach der Schrift schließlich in radikaler Weise auf die Spitze getrieben. Vor diesem Hintergrund müssen die Möglichkeiten, Probleme und eventuellen Unmöglichkeiten neu diskutiert werden. Der Nutzen von Schrift soll aus drei verschiedenen Blickwinkeln betrachtet werden. Der erste beschäftigt sich mit dem Nutzen für den Komponisten oder die Komposition selbst, beziehungsweise mit der Frage, inwieweit Schrift das Denken generell beeinflusst. Der zweite diskutiert die Vorteile für den Hörer von Tonbandmusik und der dritte den Nutzen, den die Wissenschaft in der Auseinandersetzung mit Tonbandmusik aus deren Verschriftlichung zieht.

## **2.1. Schrift für Komponisten**

Es stehen sich hier zwei unvereinbare Positionen zum allgemeinen Nutzen von Schrift, und zwar hauptsächlich zur präskriptiven Verwendung von Schrift, gegenüber. Die Verfechter der ersten behaupten, dass Musik in Schrift bzw. mit deren Hilfe gedacht wird, beziehungsweise erst die Schrift einen bestimmten Umgang mit Musik zulässt.

Die andere Haltung besagt, dass die "Krise"<sup>46</sup> der Musik, wenn man überhaupt von einer solchen sprechen kann, in Wirklichkeit eine Krise der Schrift darstellt. Von diesem Standpunkt aus wird es ausdrücklich als Vorteil herausgestellt, dass die Elektronische Musik der Schrift nicht mehr bedarf und sie dadurch die Chance hat, sich von Operationen, die in den Bereich der Schrift gehören, zu lösen. Zu solchen Operationen würden Krebs und Umkehrung oder die Isorhythmie, also die getrennte Behandlung von Tonhöhen und Rhythmus, gehören, die erst mit Schrift möglich geworden sind. Ob allein die Tatsache der Schriftlichkeit solcher Operationen genügt, um diese abzulehnen, sei dahin gestellt. Die notwendige Konsequenz hieraus wäre, einige Operationen des Tonbandes – wie das rückwärts Abspielen, was ganz und gar nicht das gleiche wie einen Krebs darstellt - daraufhin zu prüfen, ob sie allein mit dem Gehör als solche nachvollziehbar sind.

---

<sup>45</sup> vgl. dazu Karkoschka, Erhard, Das Schriftbild der Neuen Musik.

In jedem Fall stellt sich die Frage, ob diese Möglichkeiten der Schrift nicht etwas in die Musik und ins Hören hineingebracht haben, was diese bereichert hat. Jedenfalls bezieht vor allem die *musique concrète* hier ganz klar Stellung gegen ein Denken der Musik mit Schrift oder in Schrift.

Die Positionen, die den Wert der Schrift für das Denken überhaupt und auch für das Denken von Musik oder über Musik hervorheben, sind vielfältig. Der Schrift werden dabei Eigenschaften zugeschrieben, die das Denken grundsätzlich ändern und ihm neue Möglichkeiten hinzufügen und die somit ihren Gebrauch schon allein deshalb rechtfertigen würden.

"Zu Papier gebrachte Gedanken erlauben andersartige Auseinandersetzung mit dem Gedachten als das Bewegen des Gedankenguts im Kopf. Das Erinnern von Sachverhalten, die Gegenüberstellung und das Abwägen verschiedener Formulierungen, die Anordnung von Aussagen in logischer Folge und viele andere geistige Tätigkeiten werden durch das Hilfsmittel der Schrift beträchtlich erleichtert."<sup>47</sup>

Die Schrift verändert also das Denken des Komponisten und somit auch die Tonbandmusik selbst. Sie ist einerseits Memoriierhilfe, andererseits erlaubt sie andere Ordnungsmöglichkeiten, die nach dieser Auffassung dem Denken ohne Schrift nicht innewohnen. Eine extreme Position in diesem Zusammenhang vertritt Flusser, wenn er sagt:

"Erst wenn man Zeilen schreibt, kann man logisch denken, kalkulieren, kritisieren, Wissenschaft treiben, philosophieren – und entsprechend handeln. Vorher dreht man sich in Kreisen."<sup>48</sup>

Die Schrift dient dazu, eigene Ideen genauer zu formulieren, Lücken oder ungenutzte Möglichkeiten zu finden und nutzbar zu machen. Man könnte daraus schließen, dass eine vollständig präskriptiv notierte Partitur somit der Idealfall sei.

"Ob der Komponist eine solche Partitur braucht, ist eine offene Frage. Denn möglicherweise sind für ihn Skizzen zur Ausarbeitung wichtiger als eine Partitur, in der alle Arbeitsgänge mit allem Zahlenmaterial über Frequenzen, Zeitstreckenangaben und Lautstärkekurven schon vorweggenommen sind. In der Tat lesen sich manche elektronischen "Partituren" mehr wie ein Arbeitsbericht, der dem interessierten Leser nachträglich vorgelegt wird."<sup>49</sup>

Da die Schrift in diesem Fall nur für den Produzenten von Nutzen ist, müsste sie auch weder die strengen Bedingungen einer Notation nach Goodman erfüllen, noch lesbar

---

<sup>46</sup> Lug, Hans Robert: *Nichtschriftliche Musik*, S. 246.

<sup>47</sup> Thies, Wolfgang: *Notationsmöglichkeiten für elektronische Musik*, S. 186.

<sup>48</sup> Flusser, Vilém, *Die Schrift. Hat Schreiben Zukunft?*, S. 11.

<sup>49</sup> Gieseler, Walter, *Komposition im 20. Jahrhundert. Details-Zusammenhänge*, Celle 1975, S. 182.

für andere sein. Lediglich die Skizze ist nach dieser Position unerlässlich für "logisches Denken". Die Skizzen, die ein Komponist eventuell verwendet, erfüllen aber ebenfalls die Forderung nach einer schriftlichen Konzeption der Musik, auch wenn sie nicht in jedem Fall als Notation gelten können. Neben diesem präskriptiven Ansatz und Kompositionsprozessen, die über (nicht-schriftliches) Experimentieren mit dem Material und die Deskription dieser Experimentierphase zu einer präskriptiven Phase übergehen, in der das Material komponiert wird<sup>50</sup>, können aber auch rein deskriptive Notationen der Komposition dienlich sein.

"Der Grund, diese Mühe auf sich zu nehmen und das Material für eine Partitur zu ordnen, ist in den Auswirkungen, die die Dokumentationen für die Tonbandmusik haben, zu suchen."<sup>51</sup> Allerdings besteht hier der Nutzen erst in der Nachlese dessen, was der Komponist getan hat und entfaltet sich somit erst in der kompositorischen Sprache, bzw. in den folgenden Stücken, die dennoch schriftlos konzipiert werden können.

"Durch eine Partitur wird die Technik und die Systematik der Komposition durchscheinbar: Eine Musik, die die Möglichkeit hat, ihren Entstehungsprozeß darzustellen, ist eher darum bemüht, die eigene kompositorische Technik zu reflektieren und zu systematisieren. Das wiederum erhöht das kommunikative Potential der jeweiligen musikalischen Sprache, da das Material in dem Reflektionprozeß auch von wirkungslosen und verwirrenden Elementen befreit wird."<sup>52</sup>

Eine schriftlos komponierte Musik kann demnach ebenfalls eine systematisch komponierte sein. Diese Systematik wird allerdings erst durch die Verschriftlichung lesbar, und zwar auch für den Komponisten. Die nachträgliche Verschriftlichung soll so auf die kompositorische Technik zurückwirken. Die Aussage, dass die Schrift das Denken verändert, bleibt auch von ihren Gegnern unwidersprochen. Ob diese Veränderung allerdings von Vorteil ist, wird in Frage gestellt.

Die Unabhängigkeit der Tonbandmusik von Symbolsystemen wird vor allem von den Anhängern der *musique concrète* hervorgehoben, wobei "konkret" sich nicht auf das auf dem Tonband fixierte Material, also mit dem Mikrophon aufgenommene Klänge, sondern auf die Umgangsweise mit dem Klingenden bezieht.

---

<sup>50</sup> so z.B. in Kontakte von Karlheinz Stockhausen.

<sup>51</sup> Brümmer, Ludger, Der Zusammenhang zwischen Ästhetik und Computermusik im Hinblick auf die Produktionsmittel.

<sup>52</sup> ebd.

"We call "concrete" not so much a music made with "acoustic sounds", but rather *a music made in a concrete way*, made directly with sound and not with symbols, and notations, and a *music existing in a concrete form*, as an audible substance fixed on a recording support."<sup>53</sup>

Der Klang ist a priori reicher als seine schriftliche Abstraktion und prinzipiell nicht in seiner Gesamtheit darstellbar. Deswegen lehnt die konkrete Musik Symbolsysteme zur Komposition generell ab. Wenn es also von der *musique concrète* so gut wie keine Partituren gibt - und wenn, dann nur deskriptive -, so liegt hier eine grundsätzliche Entscheidung vor, die den Gebrauch von Schrift und somit auch von Operationen, die direkt mit der Schrift zusammenhängen (Krebs, Umkehrung usw.) ablehnt. Allerdings wurden von fertigen Tonbandstücken Partituren erstellt; einerseits für den Hörer, andererseits - da die *musique concrète* das Tonband im Konzert mittels der Boxen "interpretiert" - als Orientierungshilfe für denjenigen, der das Stück aufführt.<sup>54</sup> Das Tonband selbst gilt hier als Ersatz für Schrift.

"Even if the sound is not effectively noted down in the form of a score it can be listened to again and again, because it is fixed.(...) Some composers think they have lost the precision when they can not abstractly note down the sound. They must refine their techniques and their ear."<sup>55</sup>

Die Anhänger der *musique concrète*, speziell Pierre Schaeffer, stellen jedoch Typologien von Klängen auf, um Klangfamilien zu bilden und ein "solfège" der konkreten Klänge zu erstellen. Diese Typologien bilden durchaus die Grundlage für Kompositionen. Somit werden auch in der *musique concrète* die Möglichkeiten der Schrift genutzt. Um "das Objekt (...) zum Sprechen [zu] bringen"<sup>56</sup>, wird es nach Familien und übereinstimmenden Charakterzügen klassifiziert und in einen Zusammenhang eingefügt. Allerdings betont Schaeffer, dass die Klangobjekte diese Zusammenhänge selbst herzustellen vermögen und nicht Teil von kompositorischen Vorüberlegungen sind. Da aber die Schrift die Charakteristiken erst auswählt bzw. zu differenzieren vermag, hat sie entscheidenden Anteil an der Konzeption der Musik selbst. Der Versuch, eine solfège der konkreten Klänge zu entwerfen, kann gerade aus dieser Position heraus kritisiert werden; denn auch die Klangtypologie, die Schaeffer entworfen hat, legt über den konkreten Klang ein Symbolsystem, das es erlauben soll, die Klänge zu kartographieren. Auch dieses Verfahren stellt eine Reduktion der

---

<sup>53</sup> Chion, Michel, *Concerning the Use of the Term "Sound Material" in Tape Music: A New Definition of Musique Concrete*, in: *Structure and Perception of Electroacoustic Sound and Music*, hrsg. von Sören Nielzén, Olle Olsson, Amsterdam/New York 1989, S.25-32, hier: S. 26/27.

<sup>54</sup> Schaeffer, Pierre, *Musique concrète*, S. 50.

<sup>55</sup> Chion, Michel, *Concerning the Use of the Term "Sound Material" in Tape Music: A New Definition of Musique Concrete*, S. 27.

<sup>56</sup> Schaeffer, Pierre, *Musique concrète*, S. 73.

Komplexität des Klingens dar. Das müsste demzufolge ebenfalls abgelehnt werden. Cage hat diese Position klar formuliert.

"Genau genommen ist das Solfeggio die Disziplin, die es einem Ton erlaubt, gehört zu werden, sogar bevor er ausgesendet wird...Außer, dass wir mit dieser Disziplin taub werden. Wir versetzen uns in die Position, bestimmte Klänge zu hören und keine anderen. Das Solfeggio zu üben bedeutet, a priori zu beschließen, dass wir die Klänge unserer Umgebung armselig finden. Deshalb kann es kein "konkretes Solfeggio" geben! Jedes Solfeggio ist notwendigerweise, per definitionem "abstrakt"...Und dualistisch! Dem Praktiker des Solfeggio ist jeder Klang der Umwelt verstümmelt; es fehlt ihm die Tonalität. Jetzt wissen Sie, warum ich nicht das geringste Interesse am Solfeggio habe. Ich habe in meinem Kopf nie die Vorstellung aufkommen lassen, Klänge zu vervollkommen, noch irgendeine Verpflichtung, die Klanggattung zu verbessern. Ich halte einfach meine Ohren offen."<sup>57</sup>

## 2.2. Schrift für den Hörer und Schrift fürs Hören

Die vorhergehenden Ansätze diskutieren den Nutzen der Schrift unter dem Blickwinkel des Komponisten von Musik oder der Komposition selbst; die folgenden betrachten eher den Nutzen für andere an der Verschriftlichung von Musik. "Schreiben ist nicht nur eine nachdenkliche, nach innen gewandte Geste, es ist auch eine ausdrückliche, nach außen gewandte (politische) Geste."<sup>58</sup> Zuerst einmal soll die Partitur breiteren Hörerschichten die Möglichkeit bieten, zu einer Musik Zugang zu finden. "Dieser soziale Aspekt erscheint heute besonders wichtig."<sup>59</sup>

Besonders betont Karkoschka diesen Aspekt im Zusammenhang mit der These, dass für das Lesen von Hörpartituren keine musikalischen Vorkenntnisse oder gar das Beherrschen der Notenschrift notwendig sind. Die zweite Aufgabe von Schrift ist es, "dem Hörer grundlegende Informationen zu liefern, die das weitere Eindringen entscheidend erleichtern"<sup>60</sup>. Im Gegensatz dazu stehen Positionen, die die unmittelbare Perzeption der Musik in den Vordergrund rücken, so z.B. Rudolf Frisius über ein Stück von François Bayle :

"La fleur future" ist eine Musik, die sich dem aufmerksamen Ohr unmittelbar erschließt - ohne den Vergleich mit einer Partitur, ohne zusätzliche Informationen des Komponisten. Wer das Stück in diesem Sinne unbefangen hört, dem mag die Herkunft und die technische Machart

---

<sup>57</sup> Cage, John, Für die Vögel. Im Gespräch mit Daniel Charles, Berlin 1984, S. 85.

<sup>58</sup> Flusser, Vilém, Die Schrift. Hat Schreiben Zukunft?, S. 11.

<sup>59</sup> Karkoschka, Erhard, Vorwort zu, Rainer Wehinger, Ligeti Artikulation Elektronische Musik. Eine Hörpartitur, Mainz 1970, S. 7.

<sup>60</sup> ebd.

mancher Klänge geheimnisvoll bleiben; aber er kann dennoch Zugang zu dieser Komposition finden."<sup>61</sup>

Dass die Musik sich auch über das Hören allein verständlich macht oder machen soll, wird des öfteren betont; allerdings wird auch darauf hingewiesen, dass das Auge durchaus die Fähigkeit besitzt, die Wahrnehmung des Ohres zu ergänzen.

"Die dem Ohr überlegene Abstraktionsfähigkeit des Auges und die unterschiedliche Wahrnehmungsstruktur und Informationsauswertung beider Organe im Gehirn, kann der akustischen Wahrnehmung Aspekte hinzufügen, die das Begreifen und Reflektieren der Klangabläufe verändern."<sup>62</sup>

Die Erweiterung des Hörens kann dabei sowohl vertikal stattfinden - man hört also detaillierter die einzelnen Teile der Musik - als auch horizontal, so dass die zeitliche Abfolge der Musik klarer wird und der Hörer dem musikalischen Geschehen besser folgen kann.<sup>63</sup> Eine andere Art, das Hören der Musik zu verändern, ist die Verwendung verbaler Hinweise, in welcher Weise die Musik wahrzunehmen ist. Und in der Tat verlangt auch gerade die *musique concrète* von ihren Hörern, von den Assoziationen der Klänge auf ihre Herkunft oder Erzeugung Abstand zu nehmen und vielmehr die klanglich abstrakten Zusammenhänge zu verfolgen. Diese Hörweise (*écoute réduite*) ist also eine willentliche und künstliche Reduktion des Klanges..

"The perception should be linked to the concrete materiality of sound, in opposition to the abstract and symbolized values of which sound is eventually the support. Anything that is inaccessible to the internal hearing by reading of a score, would paradoxically be poorly and approximately judged by the ear. Musicians would have to rely on programs, concepts, notations, schemes of connecting synthesizers, etc. On the contrary, I am convinced that there is no hope of understanding and truly mastering the concrete sound (any fixed sound), at a level other than soundlevel."<sup>64</sup>

Die Schwierigkeit bzw. proklamierte Unmöglichkeit, bestimmte Aspekte des Klanges darzustellen, wird als weiteres Argument gegen den Nutzen von Partituren für das Hören angeführt. Der Klang soll nur als Klang definiert werden ohne verbale, graphische oder mathematische Repräsentationen. Hier wird also ein prämediales, unmittelbares Erkennen der Welt vorausgesetzt und somit alle Repräsentationen als Barrieren für die Wahrnehmung abgelehnt.

---

<sup>61</sup> Frisius, Rudolf, François Bayle, "La fleur future", <http://www.frisius.de/rudolf/texte/tx379.htm>, 20.8.2002

<sup>62</sup> Brümmer, Ludger, Der Zusammenhang zwischen Ästhetik und Computermusik im Hinblick auf die Produktionsmittel.

<sup>63</sup> "Je konstruktiver eine Musik längere Strecken zu binden versucht, je konstruktiver sie ist, und je mehr sie neuartige Elemente besitzt, um so mehr wird das Hören durch visuelle und verbale Hilfen erleichtert. Karkoschka, Erhard, Eine Hörpartitur elektronischer Musik, S. 469.

### 2.3 Schrift für die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Musik

Neben den Möglichkeiten der Schrift, das Hören von Musik zu verändern und gegebenenfalls zu verbessern, kann die Notation ebenso dazu dienen, die Technik und Herstellungsweise der Komposition und die Intentionen des Komponisten zu veranschaulichen. "Mit Hilfe der Notation sind Komponisten in der Lage, ihre Überlegungen anderen Menschen - seien dies Kollegen, Schüler oder interessierte Hörer - zu verdeutlichen und darüber zu diskutieren."<sup>65</sup> Weiterhin kann eine Partitur die Techniken verdeutlichen, mit denen ein Klang erzeugt wurde, oder aufzeigen, in welcher Weise die Musik strukturiert ist. Wenn der Komponist also die Herstellung seiner Musik anschaulich machen will, so ist eine Dokumentation der Arbeitsweise sicherlich von großem Nutzen, da die Produktion Aufschluss über das Denken des Komponisten gibt.

Die Tatsache, dass die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Musik hauptsächlich anhand der Schrift stattfindet, durch die die Musik notiert ist, kann als Argument dafür dienen, eine Musik zu verschriftlichen und so dieser Praxis Rechnung zu tragen. Jedoch bietet gerade dieses Entgegenkommen gegenüber der wissenschaftlichen Praxis einen Angriffspunkt, da sich die Musikwissenschaft fragen lassen muss, wie sie einerseits Musiken gerecht werden will, die keine Schrift benutzen, z.B. die Popmusik, und andererseits bestimmten Aspekten der musikalischen Interpretationspraxis. Auch die Art und Weise, wie Musik im Studio hergestellt oder nachbearbeitet wird, ist selten Gegenstand von musiktheoretischer Reflexion.

"Die Technologie des Notenschreibens hatte die Partitur in das Zentrum der musikalischen Aktivität gerückt. Deswegen war es gerechtfertigt, dass die Musikwissenschaft die Partitur zum bevorzugten Objekt ihrer Arbeiten gemacht hat. Aber die moderne musikalische Forschung und Erfindung in allen Genres, von den elektroakustischen bis zu den populären Musiken und bis zur Interpretation alter Musik, bildet oder zumindest übermittelt und finanziert sich zum großen Teil im Bereich des Klanglichen"<sup>66</sup>.

---

<sup>64</sup> Chion, Michel, *Concerning the Use of the Term "Sound Material" in Tape Music: A New Definition of Musique Concrete*, S. 28.

<sup>65</sup> Thies, Wolfgang: *Notationsmöglichkeiten für elektronische Musik*, S. 187.

<sup>66</sup> Delalande, François: *Eine Musik ohne Noten: Einführung in das Hören und Analysieren elektroakustischer Musik*, S. 226.

Wenn die theoretische Auseinandersetzung mit Musik diese Dinge nicht dauerhaft ausschließen oder sich mit oberflächlichen Beobachtungen begnügen will, so muss sie nach Mitteln und Wegen suchen, diese zu betrachten. Dabei spielen Notationen und Transkriptionen eine sicherlich nicht zu unterschätzende Rolle. Neben den Vorteilen, die die wissenschaftliche Auseinandersetzung aus einer Partitur ziehen kann - ob diese nun vom Komponisten oder vom Analysierenden selbst hergestellt wird - weist Wolfgang Thies auch auf die Möglichkeit hin, dass ein Musikstück durch eine Partitur größere Verbreitung genießen kann<sup>67</sup> oder sogar mittels der Notation "der Nachwelt authentisch überliefert wird"<sup>68</sup>.

Ein Punkt, der hier nicht unerwähnt bleiben sollte, ist der wirtschaftliche Aspekt der Schrift. Die GEMA fordert, um eine Tonbandmusik unter Ernste Musik einzuordnen, eine Partitur - beziehungsweise wird von ihr, wenn die Einteilung in die Kategorie der "Ernsten" Musik angezweifelt wird, als Nachweis hierfür eine Partitur gefordert.

Diese Entscheidung könnte einfach so abgetan werden, wenn nicht darin die, offensichtlich als common sense vorausgesetzte, Entscheidung deutlich würde, dass eine Partitur integraler Bestandteil eines musikalischen Kunstwerks ist.

"Denn die Entscheidungen der GEMA werden nicht von einer anonymen Instanz getroffen. Durch ihre Struktur als Verein verschafft sich die von den in ihr organisierten Komponisten vertretene communis opinio (...) Gehör. Und die "musical community" ist - so scheint es - nach wie vor der Ansicht, daß einem Musikstück ohne Partitur ein niedrigerer ästhetischer (und damit finanzieller) Rang zuzumessen sei."<sup>69</sup>

Dass die Verschriftlichung von Tonbandmusik oft nicht ohne weiteres zu bewerkstelligen ist, kann aus diesem Blickwinkel heraus durchaus gegen sie vorgebracht werden.<sup>70</sup> Was die notwendigen Kriterien für solch eine Partitur sein sollen, bleibt gleichwohl fraglich.

Trotz der Einwände, dass Musik unmittelbar verständlich sein sollte - was zu bezweifeln ist, aber hier nicht ausgeführt werden soll - und Schrift nicht fähig sei, Elektronische Musik darzustellen (darüber wird zu diskutieren sein), hat die Schrift auch gerade für die elektronische Musik eine nicht zu unterschätzende Bedeutung.

---

<sup>67</sup> vgl. dazu Thies, Wolfgang: *Notationsmöglichkeiten für elektronische Musik*, S. 187.

<sup>68</sup> ebd., S.187.

<sup>69</sup> Ebbeke Klaus, *Problem beim Hören elektroakustischer Musik*, in: Die Analyse Elektroakustischer Musik - Eine Herausforderung an die Musikwissenschaft?, hrsg. von Deutsche Sektion der internationalen Gesellschaft für elektroakustische Musik (DecimE), Berlin 1991, S. 7-18, hier: S. 13.

<sup>70</sup> ebd.

"Zusammenfassend kann gesagt werden, daß die Notenschrift für das Komponieren, Aufführen und Hören von Musik, ihre Überlieferung sowie für die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit ihr große praktische und theoretische Bedeutung hat."<sup>71</sup>

Den Abschluss soll hier eine Feststellung von Flusser bilden, die vielleicht auch einen Grund dafür aufzeigt, warum Notationen von Elektronischer Musik immer seltener geworden sind.

"Entweder bleibt die Schrift lange Zeit leserlich, dann ist das Schreiben ein mühseliges Unterfangen, oder man schreibt mühelos, dann wird die Schrift bald unleserlich werden. Das ist die ungemütliche Wahl, vor welche das grabende Schreiben (...) gestellt ist."<sup>72</sup>

---

<sup>71</sup> Thies, Wolfgang: *Notationsmöglichkeiten für elektronische Musik*, S. 189.

<sup>72</sup> Flusser, Vilém, *Die Schrift. Hat Schreiben Zukunft?*, S. 16.