

Musikalische Zeichensprache

Betrachtung über Notation und ihre Realisation in der Neuen Musik

Alfred Schreiber

Mit einigem Recht konnte man noch vor einem Jahrhundert glauben, es sei prinzipiell belanglos und nur eine Frage der Praktikabilität und äußerer Konventionen, mit welchem Zeichensystem musikalische Werke aufgeschrieben würden. Das weitverbreitete traditionelle Notationssystem gab und gibt bisweilen noch heute allenfalls Anlass zu ziemlich vagen Spekulationen über den Zusammenhang von realisierter und bloß notierter Musik. So Adorno: „Noten sind nicht nur Zeichen, sondern in ihren Linien, Tonköpfen, Bögen und ungezählten graphischen Momenten immer auch Bilder des Erklingenden.“ Immerhin wird hier bereits ein inneres Band zwischen Klangbild und Notentext bezeichnet; doch geschieht der Vergleich durch eine Analogie, die ihre zwangsläufige Verschwommenheit der inkonsequenten Vermengung von abstrakten und sinnlichen Charakteren in der Notenschrift selbst verdankt. Die Entwicklung der neueren Musik nötigt vollends dazu, die naive Ansicht des Zusammenhanges von Notation und Realisation aufzugeben. Viele zeitgenössische Komponisten verlangen auf diesem Gebiet ein radikales Umdenken, welches allerdings ein Signum ist für den inneren Wandel der Musik überhaupt. Dennoch ist es bislang nicht zu einer klaren und einheitlichen Auffassung dieser Probleme gekommen. Allerseits verbindend ist allein die Erkenntnis, dass die Beziehungen zwischen Notation und Realisation nicht selbstverständlich und konventionsgemäß gegeben sind, sondern dass sie vielmehr abhängen vom geschichtlichen Status der Musik selber.

Die gewöhnliche Notenschrift, in der vorwiegend die ältere Musik überliefert ist, bietet durch viele ihrer sinnfälligen Züge manchen Vorteil. Historisch ist sie aber auch mit zahlreichen Nachteilen behaftet. Diese gliedern sich im wesentlichen in zwei Komplexe: Viele Schichten der musikalischen Realisation, wie Dynamik und Klangfarbe, werden von ihr nicht angemessen erfasst, sondern allenfalls durch sprachliche Zusätze unsystematisch beschrieben. Die von ihr erfassten Schichten der Realisation werden meist nur in einer ganz speziellen Weise ausgelegt. Eines von vielen Beispielen ist die Zeitgliederung, bei der sich die traditionelle Notation auf das Zweierverhältnis der ganzen,

halben, viertel und so weiter Noten beschränkt. Andere Zeitverhältnisse erscheinen hierdurch als dem System transzendente und werden ihm, wenn überhaupt, nur durch etwas holprige und uneinheitliche Zusatzvorschriften (Punktierungen, Triolierung und so fort) einverleibt. Ein weiteres Beispiel bildet die diskontinuierliche Darstellung der Tonhöhe.

Freilich konnten diese Mängel so lange nicht auffallen, als man gar kein Bedürfnis zur Festlegung einer bestimmten Klangfarbe oder einer ausgeklügelte-irrationalen Zeiteinteilung empfand und diese Feinheiten als gleichsam nebensächliche den Zufällen der Interpretation überließ. Solche Feinheiten sind aber in der neueren Musik, ja bis zu gewissem Grade schon bei Wagner und Debussy, die Hauptsache. Dies gilt besonders für das Problem der Klangfarbe, welchem die herkömmliche Notenschrift überhaupt nicht gerecht wird. Arnold Schönberg hat in seiner Harmonielehre von 1911 wahrscheinlich als erster den Gedanken einer systematischen Verwendung von Klangfarben gefasst. Indem er längst, aber nur gefühlsmäßig geübte Praktiken der Klangfarbengebung theoretisch zu klären suchte, schwebte ihm vor, „aus dem, was wir schlechtweg Klangfarbe nennen, solche Folgen herzustellen, deren Beziehung untereinander mit einer Art Logik wirkt, ganz äquivalent jener Logik, die uns bei der Melodie der Klanghöhen genügt“. Serielle Techniken, die für jede Schicht der musikalischen Realisation eine besondere Logik vorsehen, verwendeten dann auch ziemlich ausgiebig solche Klangfarbenmelodien, die Schönberg noch als „Zukunftsphantasie“ vorausgeahnt hatte.

Es gibt gleichwohl kein einheitliches System, das die Klangfarben der herkömmlichen Instrumente in angemessener Weise zu notieren gestattet; vielleicht schon deshalb, weil die Bedeutung dieser Instrumente angesichts elektronischer Klangerzeugung immer mehr zu schrumpfen scheint. Hieraus aber eine Prognose für alle Zukunft abzuleiten, wäre sicherlich unvorsichtig und auch unbegründet, denn immerhin könnten sie der aktuellen Musik gerade dadurch neu erschlossen werden, dass ihr systematisch aufbereitetes Klangpotential wieder Aufmerksamkeit zu erregen vermöchte – eine Tendenz, die sich heute bereits ankündigt. Ein weiterer Ansatz dazu ist der kürzlich unter dem Titel „Index classical guitar“ erschienene Entwurf eines Systems, das auf der Grundlage der traditionellen Schreibweise eine Klangfarbennotation für Saiteninstrumente bietet, die den physikalisch-akustischen Besonderheiten dieser Instrumente gerecht zu werden sucht. Ein Abschluss derartiger Bemühungen ist aber nicht abzusehen. Auch das Problem, eine hinlänglich allgemeine Zeitwertnotation zu entwickeln, harret, selbst nach den wertvollen Untersuchungen Stockhausens, noch einer schlüssigen und zugleich praktischen Lösung.

Ein Strukturwandel der Musik muss aber nicht notwendig dazu führen, dass die bislang verwendete Notation spürbare Mängel aufzuweisen beginnt.

Die Unzulänglichkeiten kommen ja nur in den Blick, wenn die Realisation der Musik bis in die kleinsten Einzelheiten festgelegt werden soll, und auch dann nur, wenn man diese Festlegung durch eine Notation, also mittelbar, bewirken will. Zwei andere Möglichkeiten sind hier nicht nur denkbar, sondern sogar weitgehend praktiziert. Erstens: Beabsichtigt der Komponist eine authentische Realisation, also eine Klanggestalt seiner Musik, die unwandelbar feststeht und von keiner konkreten Aufführung eines Interpreten abhängt, so liegt es nahe, das musikalische Geschehen unmittelbar in der Arbeit an elektronischem Klangmaterial herzustellen. Die Musik verwirklicht sich auf diese Weise direkt und ohne Mittler; Magnetofonbänder sind ihre Träger, und sie ist als stets dieselbe zu jeder Zeit reproduzierbar. An die Stelle einer Notation im Sinne einer Realisationsvorschrift tritt höchstens hinterher eine Aufzeichnung, welche zum Beispiel das Spektrum und den zeitlichen Verlauf der Klänge wiedergibt. Von einer eigentlichen Notation kann auch dann nicht die Rede sein, wenn der Komponist vorher einen grafischen Plan anfertigt. Denn dieser Plan bildet nur eine interne Zwischenstufe im Kompositionsvorgang und nicht, wie schließlich das fertige Band, sein Endprodukt.

Zweitens ist es möglich, die Rolle der Notation zu verändern, anstatt sie zu liquidieren. Nämlich dann, wenn der Musik aus dem Zufallsgeschehen einer mehr oder minder freien Improvisation ihre endgültige Gestalt zufließen soll. Die Werke sind dann nur teilweise festgelegt und, verlangen daher vom Interpreten eine individuelle Ausgestaltung, die bisweilen sogar tief in die Binnenstruktur hineinreicht. Nach Stockhausen wird damit die Notation zu einer Entwurfsschrift, „die dem Interpreten statt einer Vorschrift eine Vorstellung der Musik vermittelt“. Natürlich braucht es sich bei den verwendeten Zeichen nicht allein um herkömmliche Noten zu handeln, denn den Zeichen obliegt nicht eine Beschreibung des Klangphänomens, sondern vielmehr der „Richtung. . . , die der Spieler einschlagen soll“.

Damit ergeben sich bisher drei verschiedene Rollen, die der Notation in der gegenwärtigen Musiksituation zufallen. Sie fungiert erstens als Entwurfsschrift. Sie erscheint zweitens gar nicht mehr oder nur als interne Zwischenstufe im Kompositionsvorgang, und schließlich dient sie, wie im Prinzip schon die herkömmliche Notation, einer genauen Klangfixierung. Im letzten Fall überschreiten die neueren Verfahren aber oft ganz beträchtlich die übliche grafische Struktur, wovon Partiturseiten nicht zu alten Datums eindrucksvoll Kunde geben. Demgegenüber geht Mauricio Kagel noch einen Schritt weiter: „Wenn man solche grafischen Darstellungen nur als Erweiterungen der Musiksemiografie versteht, dann ist das Verlangen nach unbekanntem Projektionen der Erfindung nicht beachtet worden, das in diesen neuen Symbolen und Verfahren liegt.“ Nicht die Zeichensprache habe der verwandelten Musik sich anzupassen, stellt Kagel fest, sondern umgekehrt werde durch Ent-

wicklung bestimmter Notationen eine Entwicklung der musikalischen Sprache offenbar.

The image displays a page from a musical score by Mauricio Kagel, titled "Improvisation ajoutée". The top section features two systems of rhythmic notation. Each system consists of a series of geometric symbols (arrows, lines, and shapes) and numbers (16, 32, 4) enclosed in brackets. The first system is labeled "MIX" and "ALUQ", while the second is labeled "MIX" and "ALUQ". Below these systems are five staves of musical notation, each with its own set of symbols and annotations. The notation is highly complex and abstract, incorporating various geometric shapes and lines. At the bottom of the page, there are several handwritten notes in German, including "1) Auf für links Hand", "2) Die Überlegen der Akkorde die Teile der Akkorde R. 12 mit dem Überarm und nachschicken, (Kann kein II. Hand erkennen wie, mit 16 Akkorde für II. Hand spielen)", and "3) Die 12 bis zum nächsten Akkorde".

Ausschnitt aus einer Partitur von Mauricio Kagel („Improvisation ajoutée“) Herkömmliche Notationsweisen werden hier durch sprachliche Kommentare und neue symbolische Elemente erweitert.

Die figuralgeometrische Eigengesetzlichkeit der Zeichen bildet nunmehr den Ausgangspunkt des Kompositionsvorganges: Ihr entspringen seine Antriebe und die ihn formenden Leitideen. Die Zeichen sind somit strenggenommen auch nicht mehr Elemente einer Notation, sondern Elemente der musikalischen Konstruktion. Problematisch und höchst unklar bleibt bei diesem Programm die Methode, nach welcher die Gesetze des figuralen Bereichs in sol-

che des musikalischen Bereichs umgemünzt werden. Kagel selbst hat sich an der Behandlung zweier einfacher Bewegungskategorien, der Translation und der Rotation, versucht, doch sind seine Ansätze ebenso dunkel, wie schon die Vermutung Schönbergs, die Gesetze der Klangfarbengebung ließen sich theoretisch aus den realen Eigenschaften des klanglichen Materials herausdestillieren – so, als gäbe es einen Weg vom Sein zum Sollen. Was auch immer als letzte Instanz in Prozessen schöpferischer Gestaltung gelten mag, niemals sind es die bloßen Materialqualitäten der verwendeten Konstruktionselemente, niemals ist es eine reine Syntax der Zeichen.

Zur begrifflichen Klärung dieser Verhältnisse kann eine Unterscheidung verhelfen, die in der von Peirce und Morris begründeten Semiotik bezüglich der Funktion eines Zeichens gemacht wird. Danach steht ein Zeichen in einem Zusammenhang von Äußern und Empfangen, in einer systematischen Beziehung zu anderen Zeichen und in einer Beziehung auf etwas Gemeintes: nämlich ein Ding oder Ereignis. Entsprechend heißen die Dimensionen des Zeichens pragmatisch, syntaktisch und semantisch. Mittels dieser Terminologie lassen sich dann die herausgestellten Rollen der Notation in erster Näherung etwa folgendermaßen kennzeichnen: Dient die Notation nur interner Planung, so verschwindet die pragmatische Dimension. Dient sie der Klangfixierung, so ist ihre semantische Dimension eng, weitet sich aber, falls es nur um eine Entwurfsschrift geht. Bei dieser kommen dann noch Freiheitsgrade in der Syntax hinzu. Steht indessen, wie in Kagels Programm, am Anfang das Zeichen, so annektiert die absolut gesetzte Syntax die semantische Dimension und nimmt sie völlig in sich auf. Die Musik bezieht ihren Sinn aus dem, was zuvor zu seiner Vermittlung verhalf.

Das bleibt nicht ohne Folgen für die pragmatische Dimension, in der das gegenwärtige Komponieren nicht mehr als „die subjektive Zuwendung zu objektiven Formen“ erscheint. Doch als was erscheint es? Kagel betont, die Übereinstimmung von Formen und Methoden liege im Subjekt selbst. Aber heißt das nicht – wenn auch in glimpfliche Sprache gehüllt –, dass gegenwärtiges Komponieren als ein Monologisieren erscheint? Man könnte sogar noch weitergehen und im Ausgang von Kagels Diagnose vermuten, die Monologe seien nicht einmal Selbstgespräche ihrer Urheber. Ein Komponist kann schließlich nichts mehr in sein Werk hineinlegen. Er bedient sich einer Zeichensprache, die ungesprochen bleibt und in deren leerer Untiefe kein Sinn sich verborgen hält.