

Musik als Schrift

Die Elemente des Erklingenden und die Notation

Christian Grüny

Notation ist prinzipiell eine vermittels bestimmter Wahrnehmungsmuster gefilterte Reduktion von erklingender Musik auf fixierbare Elemente und aufgrund ihrer Selektivität durch einen unüberwindlichen Abgrund von der Komplexität des Erklingens getrennt.¹

Diese Aussage findet sich im ersten, systematischen Abschnitt des Eintrags «Notation» in der neuen Ausgabe der *MGG*. Sie beansprucht, allgemeine und zweifelsfrei geltende Grundeigenschaften musikalischer Notation festzuhalten, und tut dies in denkbar apodiktischer Weise: Hartmut Möller, der Autor dieses Eintrags, weiß, was Notation «prinzipiell» ist, nämlich eine Reduktion, und er weiß auch, dass der Abgrund zwischen Notation und Erklingendem «unüberwindlich» ist.

Wer ein wenig mit der Geschichte der Philosophie vertraut ist, erkennt hier das ehrwürdige Motiv philosophischer Schriftkritik, das seine klassische Formulierung bei Platon gefunden hat und das einen der zentralen Gegenstände von Derridas Dekonstruktion bildet. Dabei kann man durchaus nicht sagen, dass Derrida hier das letzte Wort gehabt hätte; die Evidenz der kritischen Einwände gegen die Schrift ist gerade in der Musik offenbar bis heute so groß, dass die Schriftskepsis und nicht die dekonstruktive Kritik die Plausibilität auf ihrer Seite zu haben scheint. Ohne dass das deutliche Wertungsgefälle, das Möller reproduziert – Komplexität auf der einen, selektive, fixierende Reduktion auf der anderen Seite – notwendigerweise fortgeschrieben würde, finden sich Spuren davon noch in der geläufigen Vorstellung, Notation sei der letztlich vergebliche Versuch, einen sich zeitlich entfaltenden und als solchen gerade nicht festzuhaltenden Klang in Schrift oder Bild zu bannen. Ich möchte im Folgenden einige Zweifel an dieser Grundkonstellation anmelden, wobei Derridas Kritik einen offensichtlichen Bezugspunkt bilden wird. Die entscheidenden Impulse wird meine Argumentation aber von Platon selbst beziehen, und zwar von seiner Selbst- und Parmenideskritik im *Sophistes*. Nach der Auseinandersetzung mit Platon und Derrida unter der Leitfrage der Bestimmtheit (1.) werde ich mich dem Ton als dem prototypischen Element der Musik und seiner Genese zuwenden (2.), um schließlich Beispiele in den

1 Hartmut Möller, Art. «Notation, I. Einleitung», in: *MGG2* Sachteil 7 (1995), Sp. 275–282, hier 278.

Blick zu nehmen, die die traditionellen Formen dieser musikalischen Bestimmtheit in der Notation bzw. in der Musik selbst verlassen (3.). Gerade indem sie dies tun, bestätigen sie die These der Musik selbst als Schrift.

1. Schrift und Bestimmtheit

Der *locus classicus* der philosophischen Schriftkritik ist der platonische Dialog *Phaidros*; wie so oft ist auch hier die Position Platons differenzierter, als es bisweilen dargestellt worden ist. Ehe ich mich also dem *Sophistes* und seiner Relevanz für die Frage nach der differentiellen Gliederung der Musik zuwende, möchte ich kurz auf die einschlägigen Stellen im *Phaidros* eingehen. – Im Zwiegespräch zwischen Sokrates und Phaidros, das sich zuerst mit einer Rede des Lysias über die Liebe, dann mit der Kunst der Rede allgemein und schließlich mit der Frage der Schrift beschäftigt, nimmt Sokrates genau jene Unterscheidung vor, die wir bis heute finden, wenn er von der «lebende[n] und beseelte[n] Rede des wahrhaft Wissenden, von der man die geschriebene mit Recht wie ein Schattenbild ansehen könnte»,² spricht. Als Gegensatz zur lebendigen und beseelten Rede kann jenes schriftliche Abbild nur etwas Totes sein. Problematisch ist dieses Tote für Platon aber nicht, weil es bloß ein abstraktes Gerüst ist, sondern weil es seinen Kontext nicht mit sich führen und sich deswegen nicht voll verständlich machen kann. Wie das Bild ist es «nur demjenigen zur Erinnerung, der schon das weiß, worüber sie geschrieben sind»,³ denn beide legen einiges, aber bei weitem nicht alles fest. Bild und Text mögen lebendig aussehen, können aber nicht in ein Gespräch eintreten: «[W]enn du sie aber etwas fragst, so schweigen sie gar ehrwürdig still.»⁴ Die Hilflosigkeit liegt in dieser Situation aber nicht nur beim Lesenden, sondern entscheidend auch bei der Schrift selbst, die sich als geradezu bedürftig herausstellt. Wenn der Verfasser eines Textes in einer neuen Metapher als dessen Vater bezeichnet wird, so erscheint dieser selbst als Kind, das «weder imstande [ist] sich zu schützen noch sich zu helfen»⁵ und so jedem Missbrauch – jeder noch so abwegigen Interpretation – hilflos ausgeliefert ist.

Das tote Abbild und das hilfebedürftige Kind – es ist die erste dieser Metaphern, die sich durchgesetzt hat und die auch noch aus Möllers Charakterisierung musikalischer Notation spricht. Auf genau dieses Bild bezieht sich Derrida, wenn er die Entgegensetzung zwischen Rede und Schrift, Lebendigem und Totem, grundsätzlich in Frage stellt. In der *Grammatologie* heißt es dazu:

2 Platon, *Phaidros*, in: ders., *Werke* 5, Darmstadt 1981, 276a.

3 Ebd., 275d.

4 Ebd.

5 Ebd., 275e.

Dass ein lebendig genanntes gesprochenes Wort sich in der ihm eigenen Schrift der Verräumlichung preisgeben kann, genau das setzt es ursprünglich zu seinem eigenen Tod in Beziehung.⁶

Auf den ersten Blick scheint es so, als wäre damit lediglich die Position der Tradition wiedergegeben; genauer betrachtet geht Derrida aber weiter: Die Möglichkeit der Preisgabe in die Verräumlichung wohnt dem Wort selbst inne, und der Bezug zu seinem Tod ist deswegen nichts, was ihm sekundär zustößt. Damit ist natürlich nicht gemeint, dass die historisch in allen Fällen, bei den Sprachen wie bei der Musik, unbezweifelbare Entwicklungsfolge von Sprache und Schrift in Frage gestellt würde: Es gab Sprache, lange bevor es Schrift gab, und der historische Abstand der gespielten Musik zur Notation ist noch größer. Der Punkt ist ein anderer: Sprache *selbst* ist, gerade nach den Kriterien der Tradition, *bereits Schrift*.

Insofern die gesamte Diskussion um die musikalische Notation auf die zentralen Motive der klassischen Schriftdebatte zurückgreift, trifft auch sie Derridas Kritik. Man sieht, dass dieser mit seinen Formulierungen auf die Topoi jener Debatte, Leben und Tod, zurückgreift; ich möchte an dieser Stelle etwas weniger pathetisch von den Elementen des Erklingenden sprechen, durch die die selbstverständlich scheinende Unterscheidung zwischen Klang und Schrift zumindest in Bewegung versetzt wird. Erster Ansatzpunkt kann hier Möllers scheinbar unschuldige Berufung auf «Wahrnehmungsmuster» sein, die nicht so recht in sein Argument passt. Die Wahrnehmungsmuster, durch die die erklingende Musik in ihrer Komplexität «gefiltert» wird, scheinen genau die Vermittlung zu leisten, die er so vehement bestreitet: Sie sind die Brücke über den Abgrund von Klang und Schrift. Dabei stehen sie aber merkwürdig unverbunden zwischen diesen beiden Polen, was einige Fragen aufwirft: Sind sie ein Produkt der Notation oder ihre Ursache? In welcher Beziehung stehen sie zur erklingenden Musik? Kann man von Musik – im Gegensatz zum Erklingenden als solchem – sprechen, ohne solche Muster in Anspruch zu nehmen?

Um der Frage näher zu kommen, inwiefern die Entgegensetzung eines unerschöpflichen und noch dazu rettungslos vergehenden Phänomens mit einer bleibenden, das Erscheinende nur um den Preis seiner Reduktion auf einige wenige Züge festhaltenden Repräsentation falsch sein könnte, sei erst einmal dargestellt, was an ihr offensichtlich *richtig* ist.

Wir können hier von der anschaulichen Gegenüberstellung zwischen der erklingenden und der notierten Musik ausgehen, die Susanne K. Langer vornimmt. Es gibt, wie sie festhält, eine Reihe unmittelbar und prägnant wahrnehmbarer Dimensionen der gehörten Musik, die in der Notation und entsprechend im reinen Lesen einer Partitur wenn überhaupt nur auf vage Weise auftauchen; sie nennt absolute Tonhöhe, absolute Tonlänge, Klangfarbe,

6 Jacques Derrida, *Grammatologie*, Frankfurt a.M. 1983, S. 70.

Lautstärke, den allgemeinen Eindruck von Konsonanz oder Dissonanz und die Dynamik. All diese Eigenschaften beziehen sich auf die genaue Spezifität des jeweils Erklingenden, die auch der unaufmerksame Hörer wahrnimmt. Jedes Klangereignis hat eine definite Gestalt, selbst wenn diese den Charakter des Diffusen tragen sollte: *Es ist genau so, wie es ist*. Der Partiturleser wird sich demgegenüber eine mehr oder weniger detaillierte Vorstellung davon bilden, wie das Geschriebene klingen mag, aber es ist schlicht unmöglich, sich ein tatsächliches Klangereignis in seiner ganzen Konkretheit zu imaginieren. Bei Stücken, in denen strukturell eher wenig zu holen ist und deren Pointe in der konkreten Klanglichkeit, in der Körnigkeit ungewohnter Klänge oder auch dem Aushören bestimmter Zusammenklänge liegt, verliert entsprechend eine reine Lektüre ihren Sinn. Umgekehrt liegt der Schwerpunkt der Partiturlektüre auf der strukturellen Ebene, die sich nicht vollständig im Hören realisieren lassen wird. Und schließlich ist auch die Irreversibilität der Zeit, die für die erklingende Musik zentral ist, in der Notation suspendiert.⁷

Dieser letzte Punkt, der verräumlichende Charakter der Notation, ist vermutlich die am häufigsten genannte Differenz, auf die auch Derrida sich bezogen hat: Die Partitur kann wann auch immer in welcher Geschwindigkeit, Richtung und Reihenfolge auch immer gelesen werden und erlaubt so die räumliche Auffassung übergreifender Ordnungsprinzipien. Dieses musikalische Denken in größeren räumlichen oder quasiräumlichen Strukturen hat natürlich seinen Niederschlag in den Formen der Musik selbst gefunden, und es richtet sich als Anspruch auch an die Rezeption – die ihm allerdings nicht Folge leisten muss, sondern auch im bloßen Fluss aufgehen kann. Adorno hat diese Verräumlichung, in der der Bergsonleser den Sündenfall der Auffassung von Zeit schlechthin erkennt, als Niederschlag und Analogon von Herrschaft begriffen. Dennoch ist er weit davon entfernt, diese Entwicklung als Verfallsgeschichte zu verstehen: Die «Verdinglichung, Verselbständigung des musikalischen Textes» gilt ihm geradezu als «Voraussetzung der ästhetischen Freiheit».⁸ Dies gilt nach innen wie nach außen: Indem auf der einen Seite eine äußere Distanz ein kritisches Verhalten zu den Texten und auf der anderen eine innere Verräumlichung eine ungeahnte Komplexität der Konstruktion erlauben.

Simone Mahrenholz nennt in ihrer systematischen Rekonstruktion von erklingender Musik und Partitur darüber hinaus grundlegende Unterschiede auf der symboltheoretischen Ebene, die sie mit Goodman'schen Kategorien beschreibt: Während die Notation syntaktisch disjunkt ist, ist die erklingende Musik dicht (die semantischen Bestimmungen seien hier einmal außen vor gelassen, da sie eine längere Diskussion erfordern). Das heißt: In der Notation

7 Vgl. Susanne K. Langer, *Feeling and Form. A Theory of Art Developed from Philosophy in a New Key*, New York 1954, S. 134–148.

8 Theodor W. Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, Frankfurt a.M. 2005, S. 71.

hat man es mit deutlich voneinander abgegrenzten und in ihrer Differenz bestimmten Charakteren zu tun, zwischen denen es keine Übergänge gibt, in der erklingenden Musik sind demgegenüber minimale Differenzierungsgrade von Bedeutung.⁹

Beide dieser Feststellungen treffen offensichtlich zu, und sie sind in der Tat geeignet, einer bestimmten Tendenz, die Partitur für die Musik selbst zu halten, entgegenzuwirken. Dennoch möchte ich vor allem in Bezug auf den zweiten der beiden Unterschiede einen deutlichen Vorbehalt anmelden. Man muss hier, so scheint mir, mehrere Ebenen unterscheiden: diejenige musikalischer Vorgänge, differenzierter Artikulation, gestischer Formen, mehr oder weniger komplexer Konstruktionen, und diejenige musikalischer *Elemente*. Bei Letzterer kommen die von Möller genannten Wahrnehmungsmuster zum Tragen, und hier entscheidet sich zu einem wesentlichen Teil, was die Musik überhaupt ist. Es erscheint mir produktiv, auf sie die platonische Grundfrage anzuwenden: Die Frage, was überhaupt ein bestimmtes und bestimmbares Etwas ist.

Diese Frage verfolgt Platon von den frühen, im engeren Sinne sokratischen Dialogen über die mittleren, an denen das etwas grobe Stichwort der Ideenlehre gebildet wurde, bis hin zu den späten Texten, die hier noch einmal vieles in Bewegung bringen. Aufschlussreich für unsere Fragestellung scheinen mir vor allem die begrifflichen Operationen, mit denen Platon sich von Parmenides und damit auch von seiner eigenen Philosophie der früheren Jahre absetzt. Das Stichwort, das das parmenideische Erbe des klassischen Platon am besten beschreibt, findet sich im *Phaidon*. Das «Wesen selbst, welchem wir das eigentliche Sein zuschreiben», der eigentliche Gegenstand des Wissens, ist zwar differenziert nach den unterschiedlichen Bestimmungen des Gleichen, des Schönen etc., aber «jedes dergleichen als ein einartiges Sein [verhält sich] an und für sich immer auf gleiche Weise und nimmt niemals auf irgendeine Weise irgendwie eine Veränderung an».¹⁰ Durch die sich ständig verändernden Gegenstände der Wahrnehmung und des Glaubens hindurch muss man zu dem vordringen, was in vollem – und das heißt im parmenideischen Sinne – *ist*. Im Unterschied zum singulären Sein bei Parmenides hat Platons Wissender es mit einer Pluralität von Ideen zu tun, die vielfältige Trennungen, Verbindungen und Hierarchieunterschiede aufweisen, sich aber auch in diesen Zusammenhängen immer auf die gleiche Weise verhalten. Die Ideen bilden damit eine Sphäre, die zwar in sich strukturiert ist, die aber ganz wie das Sein des Parmenides keine Bewegung, keine Veränderung und vor allem kein Nichtsein kennt. Auch wenn er nicht an der das philosophische Denken lähmenden Vorstellung der absoluten Einheit des Seins festhält, befolgt er doch weiterhin

9 Vgl. insgesamt Simone Mahrenholz, *Musik und Erkenntnis. Eine Studie im Ausgang von Nelson Goodmans Symboltheorie*, Stuttgart u.a. 1998, S. 101–128.

10 Platon, *Phaidon*, in: ders., *Werke* 3, Darmstadt 1974, S. 1–207, 78d.

das parmenideische Verbot, den Weg des Nichtseins zu beschreiten oder auch nur zu denken. Die Pluralität der Bestimmungen bleibt an die unveränderliche Fülle des Seins gebunden.

Im *Sophistes* bricht Platon nun genau mit diesem Erbe. Dass dieser Bruch keine unschuldige begriffliche Verschiebung ist, wird im Kontext des Dialogs überdeutlich: Die Neubestimmung des Seienden und die Rehabilitation des Nichtseienden bilden eine der klassischen Vatermordszenen der Philosophiegeschichte. Dafür wird sogar das Personal des Dialogs teilweise ausgewechselt: Wortführer und Mörder ist diesmal nicht Sokrates, sondern ein namenloser Fremder aus Elea, der Heimat Parmenides', während der bewährte Gesprächspartner Theaitetos für Kontinuität sorgt. Aber auch jener Fremde scheut vor dem zurück, was er zu tun hat, und möchte von Theaitetos die Versicherung, «[d]ass du mich nicht für einen ansehest, der seinem Vater Gewalt tut».¹¹ Dies bleibt ihm versagt, aber immerhin wird die Notwendigkeit des Tuns anerkannt und die Schuld so auf mehrere Schultern verteilt. Gemeinsam gehen die Dialogpartner daran, den symbolischen Mord des philosophischen Übervaters vorzubereiten und auszuführen.

Der Fremde geht dabei aus von fünf wichtigsten Gattungen oder Grundbegriffen, nämlich Seiendes, Ruhe, Bewegung, Selbigkeit und Verschiedenheit, und untersucht deren Verhältnisse zueinander. Dabei ist es entscheidend, dass auch diese Grundbegriffe nicht einfach gesetzt, sondern selbst aus- und miteinander entwickelt werden. Bewegung und Ruhe entspringen einer Betrachtung über die Bedingungen der Möglichkeit des Erkennens: Wenn Erkennen eine Tätigkeit ist, so ist sie ein Einwirken auf das Erkannte, somit eine Bewegung. In einer vollkommen von Ruhe beherrschten Welt könnte es keine Erkenntnis geben – ebenso wenig allerdings in einer in allen Teilen unaufhörlich bewegten, da dort nichts als zumindest momenthaft gleichbleibend aufgefasst werden könnte. Das ist wichtig: Ohne dass sie dem heraklitischen Fluss preisgegeben würden, werden die Bestimmungen selbst in Bewegung versetzt.

Die Untersuchung, wie die Teilhabe von Ruhe und Bewegung am Seienden bei ihrer gleichzeitigen Entgegensetzung zu denken sei, verwickelt sich in große Komplexität und ist gezwungen, eine Pluralität von Seienden und Hinsichten anzuerkennen. Aus ihr springen die letzten beiden Grundbegriffe heraus, da doch «jedes verschieden ist von den andern beiden, mit sich selbst aber dasselbige».¹² Was jedes ist, bestimmt sich aus einer Selbst- und mehreren Fremdbeziehungen, aus je spezifisch zu denkenden Weisen der Identität und Verschiedenheit. Die Pluralität des Seins impliziert ein Geflecht von Beziehungen, das nicht mehr auf einen einzigen Nenner zu bringen ist.

11 Platon, *Sophistes*, in: ders., *Werke* 6, Darmstadt 1970, 241d.

12 Ebd., 254d.

Von hier aus wird die Untersuchung noch den einen entscheidenden Schritt weitergetrieben, so dass es unumgänglich wird, zu den fünf Begriffen noch einen letzten hinzuzufügen und damit Parmenides den symbolischen Todesstoß zu versetzen: den des Nichtseienden. Er vertritt Bewegung und Differenz, denn weder Veränderung noch wirkliche Unterschiede lassen sich von einem massiven Sein her denken. Aus dem Kontext der anderen fünf Begriffe gewonnen, wird das Nichtseiende grundsätzlich umgedeutet in eine relationale Bestimmung. Nicht anders als die anderen Begriffe ist auch er nur zu verstehen in und aus der Beziehung zu den jeweils anderen: als das zuerst vom Seienden und schließlich von jedem anderen Begriff Verschiedene, denn jedes Ding ist *etwas*, indem es unzähliges andere *nicht* ist, und es verändert sich, indem es von einem bestimmten Seinszustand in einen bestimmten anderen übergeht, also indem es jeweils etwas *nicht mehr* oder *noch nicht* ist. Nichtseiendes auszusagen bedeutet dann nicht, sich außerhalb des Seins zu stellen, sondern bezogen auf je etwas bestimmtes Seiendes etwas wiederum je bestimmtes Verschiedenes auszusagen. Spinozas «*omnis determinatio est negatio*» wird hier vorweggenommen und kontextualisiert. Was wir vorgeführt bekommen, ist die Bewegung des Bestimmens aus einem sich je verschiebenden Verhältnis der Grundkategorien, einer Bewegung, die man richtig – wie der Philosoph – oder falsch – wie der Sophist – vollziehen kann.¹³ Jegliches Etwas bestimmt sich aus dieser Bewegung.

Man mag an dieser Stelle einwenden, dass sich die ganze Überlegung nicht auf die Einzeldinge, sondern immer noch lediglich auf die Ideen bezieht: Es geht nicht um die tatsächliche Genese einzelner Gegenstände, sondern um die gedankliche Genese von Begriffen. Ohne ganz falsch zu sein, trifft dieses Verständnis die Sache aber doch nicht: Worum es geht, ist Bestimmtheit überhaupt im Sinne der Identifizierbarkeit als etwas, und diese betrifft kein jenseitiges Reich von Ideen, sondern gerade die Dinge der Welt. Platon bietet ein prozessual-differentielles Modell der Genese von Bestimmung an, das sich auf jede Form von Bestimmtheit beziehen lässt. Und damit können wir zum eigentlichen Thema, den musikalischen Elementen zurückkehren.

2. Identität und Differenz in der Musik

Die offensichtlichste, am weitesten verbreitete, aber nicht alternativlose Lösung für das Problem der Elemente in der Musik ist der Ton. Um den musikalischen Ton mit den von Platon angebotenen Mitteln zu greifen, soll die Frage nach seiner Genese gestellt werden. Dabei kann man offensichtlich nicht in die

¹³ Vgl. dazu insgesamt Burkhard Mojsisch, «Dialektik» und «Dialog»: Politeia, Theaitetos, Sophistes», in: Theo Kobusch u. ders. (Hg.), *Platon: seine Dialoge in der Sicht neuer Forschungen*, Darmstadt 1996, S. 167–180.

Urgeschichte der Musik zurückgehen, und eine Rekonstruktion müsste hier weitgehend spekulativ bleiben. Aufschluss verspricht allerdings ein Experiment, das der Psychologe Heinz Werner in den zwanziger Jahren durchgeführt hat, so wie überhaupt die Musikpsychologie des frühen 20. Jahrhunderts bis heute eine Fülle von systematischen Anregungen bereithält. Werner formuliert sein Ziel als Versuch, «im Laboratoriumsversuch einmal im kleinen diesen Teil Musikgeschichte ablaufen zu lassen».¹⁴ Dieser Versuch erscheint mir so erfolgreich, dass ich hier auf seine Ergebnisse zurückgreifen möchte.

Die große Hürde einer so grundsätzlich ansetzenden Untersuchung ist es, eine Situation herzustellen, in der die unübertroffene Plausibilität des Tones für die Probanden unterlaufen wird, und zwar nicht durch unmittelbare Manipulationen am klanglichen Material. Wenn man anerkennt, dass ein musikalischer Ton keine physikalische, sondern eben eine musikalische Tatsache ist, kann die bloße Regelmäßigkeit von Schwingungen als Bestimmungsgrund nicht ausreichen, auch wenn sie eine wichtige Voraussetzung ist. Man müsste die Probanden dann also mit physikalisch dem Ton entsprechendem Material konfrontieren, ihre unmittelbare Auffassung dieses Materials *als Ton* aber blockieren. Werner erreicht dies, indem er bei mikromelodischen und -harmonischen Differenzierungen ansetzt, die zuerst einmal als diffuses Gemenge erscheinen. Man sieht, wie in einem Raum minimaler Tonhöhenunterschiede mit der Differenzierung der einzelnen Töne voneinander auch ihre klare Identität ins Schwimmen gerät. Dieser Befund ist absolut zentral: Das Problem der Probanden war nicht, die Töne absolut voneinander abzugrenzen, sondern hörend die Frage zu beantworten, in welcher Hinsicht und *als was* sie voneinander abgegrenzt werden sollten. Werner beschreibt diese Situation folgendermaßen:

Ursprünglich hat jeder Ton eine sehr komplexe Klangfarbe, bei der die eigentliche Tonqualität, also das, was etwa das tiefe und das hohe a gemeinsam haben, noch nicht hervortritt.¹⁵

Bei dieser «ebenso sehr komplexe[n] wie verschwommene[n] Individualität»¹⁶ haben wir es mit einer Erscheinung zu tun, für die die Vorstellung einer nicht fixierbaren, ephemeren Flüchtigkeit tatsächlich zutrifft, die aber *vor-musikalisch* ist. Dieses klangliche *tode ti* ist genau so, wie es ist, und es mangelt ihm sicher nicht an innerer Differenziertheit, sondern an Greifbarkeit – nicht an Bestimmtheit, sondern an Bestimmbarkeit, die überhaupt erst handhabbare Identitäten hervorbringt und die in der Regel zumindest mitgemeint ist, wenn wir von Bestimmtheit sprechen. Die Bestimmtheit der reinen klanglichen Komplexität ist demgegenüber nicht nur ganz an die Wahrnehmung

14 Heinz Werner, «Über Mikromelodik und Mikroharmonik», in: *Zeitschrift für Psychologie* 98 (1926), S. 74–89, hier 80.

15 Ebd., S. 79.

16 Ebd.

gebunden, sondern stellt auch hier einen Ausnahmefall dar, der diesseits der für die elementarste Orientierung notwendigen Bildung von Mustern und Gliederungen liegt. Diana Raffmans Bemerkung zur Problematik mikrotonaler Intervalle gilt für einen solchen Typus primärer Komplexität überhaupt: «[W]e can't name them because we can't recognize them, and we can't recognize them because we can't remember them.»¹⁷ Für die Mikrotonalität scheint hier die Möglichkeit eines Verhältnisses von Klang und Notation auf, das genau andersherum ist als es das geläufige Verständnis will: Man könnte Intervalle von einem Viertel eines Halbtons im Prinzip problemlos notieren, ohne sie aber deswegen hörend differenzieren zu können. Die Schrift würde so Differenzierungen einführen, die über die realen Möglichkeiten der Musik sogar hinausgehen.

Wenn es nun aber um die hörende Differenzierung der Töne geht, so beschreibt Werner den nächsten Schritt höchst treffend:

Damit die Töne wirklich sozusagen musikalische Bausteine werden, darf nicht jeder einzelne Ton seine individuelle Klangart besitzen, sondern sie müssen alle von derselben Wesensart werden. Jeder Ton muß gewissermaßen das variierte Exemplar einer Gattung, nämlich der musikalischen Qualität, sein.¹⁸

Für die Teilnehmer an diesem Exkurs in die musikalische Urgeschichte liegt der Weg zu einer Antwort auf die Frage, *als was* die Klangereignisse gehört werden wollen, in einer gleichzeitigen Homogenisierung und inneren Differenzierung: Alle Töne haben eine gemeinsame Qualität und jeder von ihnen eine eindeutige Identität in ihrer Differenz voneinander. Bestimmtheit der Töne, Gegliedertheit ihres Zusammenhangs und Konstanz von Tönen und Intervallen entwickeln sich in wechselseitiger Abhängigkeit voneinander. Identität, Differenz und Gemeinsamkeit bestimmen sich also gegenseitig, indem keins ohne die anderen sein kann.

Was sich an dieser Stelle beobachten lässt, ist von der Art her nichts anderes als die allmähliche Gliederung und Artikulation einer anfangs unendlich reichen, aber ebenso diffusen Erfahrungswelt in der Ontogenese. Ähnlichkeiten, Muster, Abweichungen, Identitäten sind die hier fungierenden Ordnungsprinzipien, auf die kognitive Stabilität und Orientierung angewiesen sind.¹⁹ Man könnte auch beim Kind geradezu von der allmählichen musikalischen Artikulation eines diffusen Klangraums sprechen.

17 Diana Raffman, *Language, Music, and Mind*, Cambridge, MA u.a., 1993, S. 84. Ob das tatsächlich bereits für Vierteltöne gilt, wie sie sich auf entsprechende Studien stützend behauptet, mag man mit guten Gründen bezweifeln, was aber am Kern des Arguments nichts ändert.

18 H. Werner, «Über Mikromelodik und Mikroharmonik», S. 79–80.

19 Vgl. dazu exemplarisch Daniel N. Stern, *Die Lebenserfahrung des Säuglings*, Berlin 1992.

Werners Experiment führt noch einmal in aller Deutlichkeit die musikalische Grundtatsache vor, dass Töne Differenzphänomene sind. Wenn man hier von Elementen spricht, so muss deutlich sein, dass diese sich nur in ihren Zusammenhängen und durch sie bestimmen. Die Verhältnisse, die Intervalle, die spezifischen Differenzen sind so wichtig wie die Einzelelemente. Von den pythagoreischen Zahlen- und Verhältnisspekulationen über die Modi des Mittelalters bis zur voll ausdifferenzierten harmonischen Tonalität des 18. und 19. Jahrhunderts hat sich die Art und der Umfang der Einbettung der Töne in einen tonalen Zusammenhang gewandelt und verkompliziert, aber man findet keinen Moment, in dem diese Einbettung fehlt. Für andere Tonsysteme, etwa pentatonische oder auch vierteltönige, gilt nichts anderes. Das Prinzip Ton ist das eines systematischen Gefüges von Differenzen.

Ich habe an anderer Stelle versucht, das Tonprinzip selbst mit dem der Oktave zusammenzudenken und den Ton so von einer inneren Differenz her zu begreifen, wodurch er sozusagen das Intervallprinzip in sich aufgenommen hätte. Er ist, ganz im Hegel'schen Sinne, die Identität von Identität und Nichtidentität.²⁰ Das führt mit dazu, dass bereits der einzelne Ton einen sicheren Stand in sich hat und sich deutlich von allem Nichtmusikalischen abgrenzt: In dem Moment, in dem ein einziger Ton angeschlagen oder intoniert wird, erklingt Musik oder, etwas schwächer, öffnet sich ein musikalischer Raum, der das Erklingen von Musik verspricht. Jener erste Ton ist eine Art unbestimmte Bestimmtheit, ein Versprechen auf weitere Bestimmung. Insofern wir uns in der harmonischen Tonalität bewegen, leistet jeder folgende Ton einen weiteren Beitrag zu dieser Bestimmung, bis der Anfangston eindeutig in einem systematischen Zusammenhang situiert ist. Das alles ist natürlich wohlbekannt, aber es erscheint mir sinnvoll, gerade hier noch einmal darauf hinzuweisen, denn hier liegt ein entscheidender Punkt: Wir haben es an keiner Stelle mit einer Flüchtigkeit des Erklingenden zu tun, sondern in jedem Fall mit systematischen Bestimmungsverhältnissen, die sich selbst bereits dieser Flüchtigkeit entgegensetzen.

Für die Ordnung der Töne gilt gerade nicht die Bestimmung der syntaktischen Dichte, die Mahrenholz für die Musik in Anschlag bringt. Sie erfüllt genau die Bedingungen der endlichen Differenziertheit und Artikuliertheit, die Goodman für ein *notationales* Schema formuliert: Ein erklingender Ton ist *entweder* ein H *oder* ein C, aber nichts dazwischen, auch wenn man das aufgrund unsauberer Artikulation bisweilen nicht unterscheiden kann. Indifferenzpunkte wie der der enharmonischen Umdeutung beruhen auf dieser eindeutig differenzierten Bestimmtheit und wären ohne sie nicht denkbar. Mahrenholz wirft Goodman in diesem Punkt vor, Notation und Musik zu verwechseln und spricht von einem «konstruktivistischen Missverständnis», das in der Vorstellung liegt,

20 Vgl. dazu Christian Grüny, «Das klingende Andere seiner selbst. Bemerkungen zu Oktave und musikalischem Ton», in: *Musik & Ästhetik* 48 (2008), S. 55–71.

dass Musik nach gut notationalen Eigenschaften (wie Artikuliertheit, Digitalisierbarkeit, *discreteness* der Zeichen) aus einzelnen Tönen konstruiert ist – und auch wie ein notationales System symbolisiert.²¹

Sie hat natürlich recht, insofern sie sich auf die Musik als Gesamterscheinung bezieht. Bezogen auf die Elemente stimmt dies aber gerade nicht: Musik ist zwar nicht aus einzelnen Tönen konstruiert, aber doch aus klar bestimmten Relationen, die in einem definiten Wechselverhältnis mit dem genau spezifizierten und eben doch diskreten Charakter der Töne stehen. Auch wenn die kleinsten Differenzen und Übergänge für die je konkrete erklingende Musik mit konstitutiv sind, so basiert sie doch auf einer vorgängigen Festlegung dessen, was ein Element (ein musikalisches «Etwas») und was ein Verhältnis ist.

Nichts davon ist auf Notation angewiesen. Nehmen wir beispielsweise die mittelalterliche Musik, so finden wir eine nur rudimentär entwickelte Notation, die einer klaren Systematik der Töne – und der Tatsache, dass es überhaupt Töne gab – gegenübersteht. Man könnte es sogar folgendermaßen formulieren: Existenz und Ordnung der Töne waren als Grundbestandteil musikalischer Praxis derart selbstverständlich, dass man sie nicht notieren *musste*. Neumen sind eine «Umsetzung von grammatikalisch gefilterten Wahrnehmungsbildern»,²² wie es Max Haas treffend formuliert, die ohne die Existenz einer klar spezifizierten Ebene musikalischer Elemente schlechthin unverständlich wären. Der Schritt von der Nach-Schrift zur Vor-Schrift, also vom partiellen Festhalten einer Praxis zur Komposition auf der Ebene der Notation, kann auf diese Weise nicht gemacht werden.²³

Gerade dies zeigt allerdings, dass bereits das ausdifferenzierte Tonsystem im Derrida'schen Sinne *Schrift* ist. Schrift kann, wie man hier sehen kann, gerade nicht als «Vermittlung der Vermittlung und als Herausfallen aus der Innerlichkeit des Sinns»²⁴ gedacht werden, wenn bereits jene Innerlichkeit von der differentiellen Genese nicht nur kontaminiert, sondern konstituiert ist:

Wenn «Schrift» Inschrift und vor allem dauerhafte Vereinbarung von Zeichen bedeutet (was den alleinigen, irreduziblen Kern des Schriftbegriffs ausmacht), dann deckt die Schrift im allgemeinen den gesamten Bereich der sprachlichen Zeichen.²⁵

21 S. Mahrenholz, *Musik und Erkenntnis*, S. 104.

22 Max Haas, «Neumen» im Art. «Notation IV.», in: *MGG2* Sachteil 7, Sp. 296–317, hier 317.

23 Havelock bemerkt Analoges für präalphabetische Schriften: «Der Inhalt mußte nicht nur begrenzt und vertraut sein. Um diese Forderung zu erfüllen, mußte er wahrscheinlich erst mündlich zusammengestellt werden, bevor er niedergeschrieben wurde, und zwar nach Kompositionsregeln, die die Aussage in ihrer mündlichen Form zu bewahren suchten. Diese Regeln sind rhythmischer Art.» Eric A. Havelock, *Schriftlichkeit. Das griechische Alphabet als kulturelle Revolution*, Weinheim 1990, S. 64.

24 J. Derrida, *Grammatologie*, S. 27.

25 Ebd., S. 78.

Man muss es so formulieren: Nicht alles an der Musik ist Schrift, aber nicht erst die Notation bringt Schrift ins Spiel. Ein entwickeltes System, dessen Elemente in ihrer Identität durch spezifische Differenzen klar bestimmt sind und das musikalische Gestaltung erlaubt, ist nicht jene Innerlichkeit, die die Rede von der Flüchtigkeit des Klangs, der Präsenz als einer Art unerschöpflicher Sinnressource suggeriert – es ist Schrift.

Die Schwierigkeiten, in der der Versuch gerät, außereuropäische Musik zu notieren, mögen auf den ersten Blick wie eine grundsätzliche Infragestellung dieser Konzeptualisierung oder zumindest ihre deutliche Relativierung erscheinen; tatsächlich aber bestätigen sie sie letztlich. Was hier Probleme bereitet, ist nicht der *Verzicht* auf die Gliederung der Erklingenden in Elemente, sondern das Setzen auf *andere* Elemente. Die Volksmusiken, denen die Musikethnologie seit mehr als hundert Jahren forschend auf der Spur ist, sind so wenig ephemere wie die europäische Kunstmusik, aber sie arbeiten mit der geordneten Variation anderer Parameter als diese. Eine auf Tonhöhe und Tonlänge fixierte Notationsform kann die konkret erklingende Gestalt solcher Musik möglicherweise durch zusätzliche Zeichen, extrem genaue rhythmische Notation etc. einigermaßen adäquat darstellen, aber selbst dann wird sie den eigentlichen Strukturen möglicherweise unangemessen bleiben, weil sie der Suggestion nicht entkommt, auch hier wären die konstitutiven Momente europäischer Musik die zentralen Gliederungsprinzipien, oder weil sie mit ihren Aufzeichnungen vollkommen an der Sache vorbei geht. Albrecht Schneider hält in diesem Zusammenhang fest,

daß eine Transkription, die den objektiven Schallverlauf in Notation «abbilden» will, musikalisch relativ wertlos sein kann, wenn sie dabei den Sinn der Musik, d.h. ihre innere Gestaltung und Gliederung, verfehlt; es kommt mithin bei der Transkription im Regelfall nicht so sehr auf die «Phonetik» als vielmehr – um im Bilde zu bleiben – auf die Kenntnis der Grammatik und der Syntax an, will man eine «Musiksprache» [...] adäquat begreifen und notieren.²⁶

Die Anwendbarkeit linguistischer Begriffe wie Grammatik und Syntax auf die Musik ist umstritten, es ist aber auch nicht nötig, diese schwierige Diskussion hier zu führen. Entscheidend ist die Differenz zwischen Phonetik und *Phonologie*, zwischen den jeweils konkreten Lautgestalten und den systematischen Differenzen der Lautbilder. Der von Heinz Werner beschriebene Übergang von der komplexen Klanggestalt zur Gattung Ton entspricht dem von der Phonetik zur Phonologie, den auch die Notation vollziehen muss. Sie zeigt sich hier nicht als Arbeit an einer nachträglichen Diskretisierung des Ephemeren, sondern als Erforschung, auf welche Weise die bereits vorliegende Diskretisierung vorgeht. Verschiebt sich diese, so muss sich auch die Notation verändern.

26 Albrecht Schneider, *Musik, Sound, Sprache, Schrift*, in: *Zeitschrift für Semiotik* 9, 3/4 (1987), S. 317–343, hier 327.

Eine solche Veränderung ist sicher die Verabschiedung der harmonischen Tonalität durch Schönberg, mit der Platons Übergang vom *Phaidon* zum *Sophistes* parallelisiert werden kann. Den manifesten Vatermord vollzieht dann mehr als eine Generation später Boulez, der sich wie der Großinquisitor persönlich geriert und unmittelbar nach Schönbergs tatsächlichem seinen symbolischen Tod proklamiert, und zwar in Großbuchstaben.²⁷ Auch wenn das voll entwickelte doppelte System aus Tönen und musikalischer Notation, dem sich Schönberg gegenüber sah, nicht als Gefüge von durch Gesetze ein für alle Mal geregelten Elementen, sondern ganz in Derridas Sinne als sich ständig verschiebender Prozess der Differenzierung gedacht werden muss,²⁸ weist es aus der Perspektive seiner Überwindung doch starke Ähnlichkeiten mit der unwandelbaren Ordnung der Wesenheiten beim mittleren Platon auf: eine begrenzte Menge in sich differenzierter Elemente, die in einem systematischen Zusammenhang mit klar geregelten Abhängigkeits-, Hierarchie- und Kontrastverhältnissen stehen, hinter dem das Moment der differentiellen Genese tendenziell verschwindet.

Fällt diese Ordnung, so gehen auch auf der elementaren Ebene der musikalischen Elemente grundlegende Veränderungen vor: Wenn auch die Töne als Grundbausteine erhalten bleiben, so fallen doch ihre Verhältnisbestimmungen weg, die in tonalen Zusammenhängen eben nicht durch jede Komposition neu hervorgebracht werden mussten – nun aber gibt es keine Intervalle im alten Sinne mehr. In diesem Sinne bemerkt Dahlhaus:

Warum jedoch der Abstand zwischen *d* und *f* oder *fis* und *gis* überhaupt eine Beziehung darstellt, obwohl nach der Aufhebung des Konsonanzprinzips nichts anderes übrigbleibt, als nach dem Distanzprinzip die Intervalle als Summen von Halbtönen zu definieren, ist strenggenommen keineswegs plausibel.²⁹

Die Korrelationsbeziehung zwischen der Identität der Töne und den Differenzen, die sich in ihren Verhältnissen artikulieren, wird damit aufgelöst, und es bleibt eine amputierte Form dessen zurück, was zuvor musikalisches Etwas heißen konnte. Um den fehlenden Teil zu supplementieren, muss nun ein Bestimmungsprozess eintreten, der explizit der Logik des *Sophistes* folgen muss und nicht der des *Phaidon*: eine jeweils neue immanente Bestimmung der Elemente und ihrer Verhältnisse im Prozess. Die serielle Parametrisierung kann in diesem Zusammenhang als Versuch einer Totalisierung des Schriftprinzips verstanden werden, an deren Ende die vollständige Isolierung und

27 Vgl. Pierre Boulez, «Schönberg ist tot», in: ders., *Anhaltspunkte*, Stuttgart u.a. 1975, S. 288–296

28 Vgl. dazu Michael Polth, «Nicht System – nicht Resultat. Zur Bestimmung harmonischer Tonalität», in: *Musik & Ästhetik* 18 (2001), S. 12–36, hier 18.

29 Carl Dahlhaus, «Tonalität – Struktur oder Prozeß», in: *Neue Zeitschrift für Musik* 149, 7/8 (1988), S. 12–17, hier 13.

Diskretisierung aller Dimensionen der Musik steht. Das konsequente, nicht realisierbare Ergebnis wäre eine Musik, die keine Nuancen mehr kennt, sondern nur noch aus Strukturen besteht und die sich insofern auf keine Weise mehr der Notation widersetzt.

Auch wenn die tatsächliche Notationspraxis jene Veränderungen trotz zahlreicher Reformvorschläge seit Josef Matthias Hauer bis heute nicht aufgenommen hat und weiter diatonische Verhältnisse suggeriert, würde ich doch die immer wiederkehrenden Klagen über ihre fundamentale Unangemessenheit mit Vorsicht behandeln. Inwiefern tatsächlich «die heutige Musik [...] durch die traditionelle Notation geradezu extrem verzerrt»³⁰ wird, wie es Erhard Karkoschka 1965 formulierte, kann ausgehend von der Frage der Elemente in den Blick genommen werden. Dafür möchte ich in Ansätzen zwei Entwicklungen verfolgen, die es beide auf unterschiedliche Weise mit dem Ephemeren zu tun haben: die grafische Notation und die Verabschiedung des Tonprinzips selbst, das noch im Serialismus als eine Art parmenideischer Restbestand in Geltung geblieben war. Hier ist die Musik tatsächlich genau das, als was Claus-Steffen Mahnkopf die neue Musik insgesamt bezeichnet: «Krise und Erkenntnisort der musikalischen Schrift».³¹

3. Notation ohne Noten, Musik ohne Töne

In Bezug auf grafische Notation hat György Ligeti ebenfalls 1965 einige grundlegende Unterscheidungen vorgeschlagen, die mir weiterhin gültig erscheinen, zuallererst die zwischen Zeichen und Zeichnung. Notation im traditionellen Sinne ist ein *Zeichensystem*, «das Musik dadurch entstehen läßt, daß es den musikalischen Beziehungen entspricht».³² Während eine solche Notation musikalische Aktionen vorschreiben, Rezepte formulieren oder auch Ergebnisse darstellen und sich dabei auch grafischer Elementen bedienen kann, herrscht auf der anderen Seite zwischen der musikalischen Grafik als *Zeichnung* und der Musik eine reine Assoziationsbeziehung, und insofern kann der Wert einer solchen Grafik nur in ihr selbst, «in ihrer Qualität als visuelle Konfiguration»³³ liegen. Da von dort aus keine Rückschlüsse auf die gemeinte

30 Erhard Karkoschka, *Das Schriftbild der Neuen Musik. Bestandsaufnahme neuer Notations-symbole, Anleitung zu deren Deutung, Realisation und Kritik*, Celle 1965, S. 9.

31 Claus-Steffen Mahnkopf, «Das dekonstruktive Verhältnis von musikalischer Schrift und ihrer Interpretation», in: Otto Kolleritsch (Hg.), *Musikalische Produktion und Interpretation. Zur historischen Unaufhebbarkeit der ästhetischen Konstellation*, Wien u.a. 2003, S. 54–74, hier 59.

32 György Ligeti, «Neue Notation – Kommunikationsmittel oder Selbstzweck?», in: Ernst Thomas (Hg.), *Notation Neuer Musik*, Mainz 1965 (= Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik 9), S. 35–50, hier 36.

33 Ebd., S. 38.

oder die tatsächlich erklingende Musik möglich sind, ist in unserem Zusammenhang eher Erstere, die grafische Notation als erweitertes Zeichensystem, von Interesse. Man kann hier an Ligetis eigene Praxis anschließen, in denen sein theoretisches Plädoyer für Flexibilität seinen Niederschlag gefunden hat. Interessant ist hier der Vergleich der Partituren für *Atmosphères* auf der einen und *Volumina* auf der anderen Seite.

Das Orgelstück *Volumina* ist mit einer Mischung aus sprachlichen Anweisungen und grafischen Darstellungen notiert, was Ligetis Einschätzung entspricht, Solisten mehr Ungewohntes zumuten zu können; das Orchesterstück *Atmosphères* dagegen verwendet eine ganz traditionelle Notation, da die Orchestermusiker, in Ligetis Worten, eher «überlistet» werden müssen.³⁴ Für Karkoschka ist *Volumina* ein Musterbeispiel angemessener Notation:

An keiner Stelle ist traditionell notiert, ständig werden Clusters in verschiedenartigen Bewegungsverläufen angedeutet. Ausführliche verbale Anweisungen vermitteln andererseits ein sehr klares Bild von Aktion und Klang, so daß präzise Notation und graphische Wirkung auf charakteristische Weise vereint erscheinen.³⁵

So unterschiedlich die beiden Partituren, so große Ähnlichkeiten weist das klangliche Ergebnis auf: In beiden Fällen wird ausschließlich auf die traditionellen Elemente der Musik zurückgegriffen, auf Töne – der Organist könnte auch gar nichts anderes produzieren, denn sie sind sozusagen in sein Instrument eingebaut –, und in beiden Fällen wird diese Gliederung auf der Makroebene verwischt, sozusagen durchgestrichen. Dass unterhalb dieser Ebene der Flächen und *Volumina* ein Gewimmel von Tönen erhalten bleibt, ist dabei allerdings durchaus nicht bedeutungslos.

Dahlhaus bringt das Spannungsfeld, in dem sich diese Musik bewegt und die in der Differenz zwischen den beiden Partituren offenbar wird, auf den Punkt:

Ein Cluster, gespielt von zwölf Violinen, die Vierteltonabstände intonieren, ist ein so einfaches Gebilde wie der Fleck, der ihn in der Konzeptionsschrift des Komponisten symbolisiert. Der Fleck ist ein adäquates Zeichen. Eine Zerlegung in Einzeltöne und Stimmen, wie sie durch die traditionelle Schrift erzwungen wird, täuscht über den musikalischen Sachverhalt: der undifferenzierte Cluster erscheint als differenzierter Akkord. Dennoch ist das Ausschreiben der Stimmen unvermeidlich: die der Konzeption adäquate Notation ist der musikalischen Praxis inadäquat.³⁶

³⁴ Vgl. Ebd., S. 49.

³⁵ E. Karkoschka, *Das Schriftbild der neuen Musik*, S. 123.

³⁶ Carl Dahlhaus, «Musikalische Notation heute», in: Ernst Thomas (Hg.), *Notation Neuer Musik*, Mainz 1965 (= Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik 9), S. 9–34, hier 13.

Die Frage der Angemessenheit oder Unangemessenheit einer Notation kann nicht ins Prinzipielle gewendet werden, und was eine «adäquate Verschriftlichung von kontinuierlicher Bewegung und von Gestischem»³⁷ ist, hängt von der Möglichkeit einer zumindest identifizierbaren Reproduktion ab: Wenn man die Sache spielen kann und nicht jedes Mal etwas vollkommen anderes herauskommt, ist sie hinreichend adäquat.

Schwierig wird es in dem Moment, in dem normative Momente in die Sache hineinkommen, wie man bei Ivanka Stoianovas vehementem Plädoyer für grafische Notation beobachten kann. Sie schreibt, anknüpfend an Bergsons klassische Kritik der Verräumlichung der Zeit: «Die gewöhnliche Rekonstruktion der Bewegung mittels starrer Punkte, Posen, Positionen führt unvermeidlich zum Verfehlen der Bewegung.»³⁸ Als philosophische Kritik einer unangemessenen Konzeptualisierung von Bewegung hat dieser Einspruch bis heute seine Berechtigung. In der Musik allerdings ist die Lage, wie wir gesehen haben, eine andere. Die praktische und anschließend daran auch notationelle Gliederung in Elemente ist kein Verfehlen der Bewegung, sondern konstitutiv für sie. Musikalische Bewegung vollzieht sich traditionellerweise in der Tat vermittels «starrer Punkte», aber es wäre abwegig, von ihr zu behaupten, sie könne gestische Formen und Bewegungen aus diesem Grund prinzipiell nur inadäquat darstellen.

Im Ganzen bleibt allerdings diffus, ob Stoianova die Diskretisierung primär auf der Ebene der Notation oder für die musikalische Praxis insgesamt kritisiert. Wäre wirklich nur die Notation gemeint, ergäbe sich für das Verhältnis von beiden die Situation, die für die musikalische Grafik die Regel ist: Wie auch immer die konkrete Grafik aussieht, die musikalische Praxis einer traditionellen Gliederung in Elemente bleibt vorausgesetzt. Zugespitzt könnte man sagen, dass in dieser Situation die Musik selbst Schrift bleibt, während die Notation ganz in Bildlichkeit übergeht. Eine wirklich radikale Veränderung noch über Ligetis Subversion der Töne hinaus ergibt sich dann, wenn die Musik selbst die Diskretisierung insgesamt zurücknimmt. Eine nicht mehr mit Elementen arbeitende Musik muss auf die Differenziertheit und den Reichtum an Möglichkeiten verzichten, der durch das Zusammenwirken definiter Elemente und dynamischer Bewegung zwischen ihnen – dem *Sophistes* folgend dem Zusammenspiel von Ruhe und Bewegung – zu erreichen war und sich auf eine andere Art der Gestaltung verlegen. Sie findet sich in einer Lage, die der des vortonalen Hörens in Werners Experiment entspricht, in der noch jedes klangliche Ereignis seine ganz eigene Qualität hat, ohne dass eine systematische Beziehung zu anderen klanglichen Ereignissen erkennbar wäre. Das Ergebnis wäre eine Musik, die nicht nur in ihrer konkreten Artikulation auf Übergänge und Nuancen setzt, sondern die nur noch aus ihnen *besteht* und

37 H. Möller, «Notation», S. 279.

38 Ivanka Stoianova, «Musikalische Graphik», in: *Zeitschrift für Semiotik* 9, 3/4 (1987), S. 283–299, hier 296.

insofern das Gegenbild der konsequent seriellen Komposition darstellte. An dieser Stelle sind die Möglichkeiten der Notation im klassischen Sinne an ihr Ende gekommen, da die Musik selbst sich in ihrer inneren Gestalt der Logik des Bildlichen annähert; hier ließe sich tatsächlich von der Aufgabe sprechen, das Flüchtige festzuhalten bzw. als Flüchtiges festzulegen, und genau hier wird Notation unmöglich.

Man kann sich vielleicht verdeutlichen, was das bedeuten würde, wenn man sich tatsächliche Bilder, etwa von Mark Rothko vor Augen führt. Die Subtilität des Übergangs zwischen den Farben ist hier wesentlich darauf angewiesen, dass sie dem Auge ständig gegenwärtig ist: dass der Blick sie wieder und wieder durchlaufen und sich sogar im Übergang selbst aufhalten kann und dass er auch das Ganze erfassen kann. Die vollständige Bestimmtheit der farblichen Gestaltung entzieht sich der genauen Bestimmbarkeit, und genau darin liegt ihr Gewinn. Die formal entsprechende Struktur sich allmählich transformierender komplexer Klanggestalten mag sich einem genauen Hören erschließen und auch hier einen Zugewinn an subtilem Differenzierungsvermögen bedeuten. Sie macht aber eine differenzierte Auffassung musikalischer Form eher schwierig, weil diese zeitlich endgültig – ephemer ist. Dass wir eine solche, wirklich nur aus Übergängen bestehende Musik als adäquatere Darstellung gestischer Bewegung auffassen würden, erscheint mir doch zweifelhaft. Die Konstruktion größerer Formen, deren Gliederung für den Hörer erfassbar ist, wird für sie deutlich erschwert sein.

Vermutlich wird der Hörer nicht umhin können, auch hier noch nach Ansatzpunkten für eine Systematisierung und insofern nach einer neuen Art von Elementen zu suchen; die im Hören sich stellende Frage, was ein Etwas und was ein Verhältnis ist, wird sich nicht einfach abstellen lassen, auch wenn sie immer wieder frustriert wird. Das bringt mich zu meinem letzten Punkt, nämlich zu Musik, die aus einer etablierten Tonordnung heraus nicht nur diese Ordnung zerschlägt, sondern das Tonprinzip als solches, ohne aber auf die Gliederung in Elemente zu verzichten. Das beste Beispiel ist hier Helmut Lachenmann mit seiner *musique concrète instrumentale*. Lachenmann ist natürlich nicht der erste, der das musikalische Material über den Ton hinaus erweitert, aber er ist derjenige, der dies am konsequentesten getan und diese Erweiterung auch am deutlichsten in den traditionellen Konstruktionsrahmen der abendländischen Musik eingespannt hat. Die hier interessierenden Fragen kann man gut an seinem ersten Streichquartett *Gran Torso* veranschaulichen. Das Stück besteht aus einem einzigen Satz von gut zwanzig Minuten Länge; sein klangliches Material besteht fast ausschließlich aus nicht tonlichen Hervorbringungen der vier Instrumente. Der Hörer ist hier in der gleichen Situation wie der Proband bei Heinz Werner, in der auch der Komponist selbst in der Phase der Exploration und Konzeption gewesen sein muss; seine ständig mitlaufende Frage ist die, was er als musikalisches Etwas aufzufassen hat.

Dabei ist es nicht mit einer prinzipiellen Offenheit getan und der Bereitschaft, was auch immer an Klängen von den Interpreten hervorgebracht wird, als Musik zu akzeptieren – das darf hier wohl vorausgesetzt werden. Die Frage setzt tiefer an: Was an den einzelnen klanglichen Ereignissen zählt? Was hat musikalischen Wert? – Das Stück beginnt mit einer Art kurzer Exposition des klanglichen Materials: knarrende, knatternde Laute, unterschiedliche Flautati und Pizzicati, Wischtechniken, ein an die Grenze des Tonlichen gehendes, langsames Tremolo, Pausen. Die Komplexität der einzelnen Laute ist vermutlich geringer als die komplexe prämusikalische Klangfarbe der einzelnen Mikrotöne im Experiment, und allein von daher ist die Unsicherheit bei ihrer Auffassung geringer, sie wirken von vornherein kompakter, deutlicher umrissen. Was sich im Hören sehr schnell ergibt, ist eine Zusammenfassung ähnlicher Klangtypen; Lachenmann spricht hier von «Klangfamilien».³⁹ Innerhalb dieser Familien und zwischen ihnen lassen sich Differenzen spezifischer Art ausmachen, die allmählich zu einem Netz von Beziehungen und damit von Identitäten führen. Was etwas ist, ergibt sich also auch hier nicht allein dadurch, wie es ganz konkret klingt, sondern in welchen Zusammenhängen es auftaucht, von was für anderen klanglichen Registern es sich abgrenzt und so weiter. In Lachenmanns Beschreibungen des Kompositionsprozesses findet man immer wieder Reflexionen über diesen Prozess, an dem das eigene Hören, das klangliche Experimentieren mit dem Instrumentarium und die kompositorische Gestaltung gleichermaßen beteiligt sind. So schreibt er etwa, es gelte, die Klangfamilien «in der Komposition zu vermitteln, das heißt: zugleich auseinander zu halten und zu verbinden».⁴⁰

Dass das weder für den Komponisten noch für den Hörer eine einfache Sache ist, zeigt sich an der Heterogenität des Klanglichen trotz aller Familienähnlichkeit:

Aber was ist, wenn es kein solches vorab erkennbares Dach gibt, weil ich völlig Heterogenes zusammenführe, z.B. ein Pizzicato, einen gepressten Klang und dazu noch eine Dampfhupe? Per Gedächtnis höre ich nun ein Arpeggio dieser drei verschiedenen Elemente – einfach deshalb, weil sie aufeinander folgen.⁴¹

Ein Arpeggio ist zuerst einmal eine Tonfolge, also ein Verlauf gleichartiger Elemente – eine Gleichartigkeit, die hier durch nichts hergestellt wird als die zeitliche Aufeinanderfolge. Diese Assoziation durch Kontiguität im Sinne

39 Vgl. etwa «Klang, Magie, Struktur. Ästhetische und strukturelle Dimensionen der Musik Helmut Lachenmanns» (Podiumsdiskussion mit Helmut Lachenmann, Clemens Gadenstätter und Christian Utz), in: Christian Utz, Clemens Gadenstätter (Hg.), *Musik als Wahrnehmungskunst. Untersuchungen zur Kompositionsmethodik und Hörästhetik bei Helmut Lachenmann*, Saarbrücken 2008, S. 13–66, hier 21.

40 Ebd.

41 Ebd., S. 22.

Humes soll nun einen inhaltlichen Zusammenhang stiften und dadurch eine innere Bestimmung ihrer Elemente leisten. Man fühlt sich erinnert an die surrealistische Ursituation der Begegnung einer Nähmaschine und eines Regenschirms auf einem Operationstisch,⁴² nun verbunden mit der Aufforderung, die innere Verbindung der drei Gegenstände und den ihr eigenen Sinn zu erkennen. Natürlich hat Lachenmann recht, dass diese Verbindung im Klanglichen einfacher ist als in Lautréamonts Beispiel; dass sie aber nicht selbstverständlich ist und auch nicht von allein vonstattengeht, zumal wenn es um größere Zusammenhänge geht, ist ebenso klar. So zielt er denn auch erklärtermaßen nicht auf prima facie erkennbare Familienähnlichkeiten, sondern auf «Gemeinsamkeiten, die geheimnisvoller und subtiler und verbal viel weniger fassbar sind als ‹pizzicato› oder ‹tremolo›».⁴³ In der Tat: So klar die Differenz zwischen einem Schnarren und einem Hauch auch kompositorisch realisiert werden mag, sie wird es nicht zur unnachahmlichen Plausibilität einer Quinte bringen. Die Forderung besteht darin, «das Inkommensurable als Einheit zu sehen»⁴⁴ – eine Einheit, die nie die Klarheit und Ungebrochenheit tonaler Verhältnisse erreichen wird und dies ausdrücklich nicht anstrebt.

Das Spiel des Auseinanderhaltens und Verbindens, das Lachenmann hier vorführt, ist nichts anderes als jener Prozess der Bestimmung aus dem Zusammenspiel von Ruhe und Bewegung, Identität und Differenz, innerhalb dessen sich musikalisches Sein und Nichtsein ausdifferenzieren. Zwischen dem Sophisten und dem Philosophen kann dabei hier kein Unterschied mehr ausgemacht werden, da die Bewegung auf eine Weise freigegeben ist, dass sie Richtigkeit und Falschheit nicht mehr voneinander abzugrenzen erlaubt.

Die Partitur, mit der Lachenmann dies festhält, arbeitet mit Elementen traditioneller Notation, mit Aktionsschrift, sprachlichen Anweisungen und mit grafischen Darstellungen klanglicher Ereignisse. Dass sie all diese Register ziehen muss, hat damit zu tun, dass so klare und stabile Verhältnisse wie die des Tonsystems hier nicht zu haben sind: Weder ist der einzelne Klang von einer derart klaren Bestimmtheit wie ein Ton, noch sind die Verhältnisse zwischen den Klängen so deutlich artikuliert wie Intervalle. Auch bei vielfachem Hören bringen es die unterschiedlichen Klänge nicht dazu, wirklich als «varierte Exemplare einer Gattung»⁴⁵ zu erscheinen. Wenn aber die Unterschiede zwischen ihnen nicht als Variation eines der Tonhöhe analogen einzigen Parameters aufgefasst werden können, so können sie sich auch nicht in einem einzigen Register notieren lassen.

42 Vgl. die berühmte Metapher vom Comte de Lautrémont, *Les Chants de Maldoror*, Paris 1920, S. 323.

43 «Klang, Magie, Struktur. Ästhetische und strukturelle Dimensionen der Musik Helmut Lachenmanns», S. 25.

44 Helmut Lachenmann, «Zum Problem des Strukturalismus», in: ders., *Musik als existenzielle Erfahrung*, S. 83–92, hier 89.

45 H. Werner, «Über Mikromelodik und Mikroharmonik», S. 80.

Wie viel interne Bestimmungsarbeit hier noch zu leisten ist, zeigt sich dann, wenn man gedanklich den Versuch unternimmt, ein Arrangement des Stückes für andere Instrumente zu erarbeiten. Ausgehend von der bestehenden Partitur wäre es etwa einer Gruppe von Holzbläsern vollkommen unmöglich, das Stück auch nur ansatzweise zu reproduzieren. Die Transkriptionsarbeit müsste entweder die auf die Streichinstrumente zugeschnittenen Spielanweisungen über ein Ausprobieren der klanglichen Möglichkeiten des Zielinstruments in Anweisungen für dieses Instrument umformulieren, oder sie müsste sich daran versuchen, die unterschiedlichen Notationsregister zumindest dahingehend zu vereinheitlichen, dass sie sich auf die klangliche Gestalt der Musik beziehen und nicht auf die Weise der Hervorbringung. Dabei würde sich zeigen, dass man es weder mit dem Ausbuchstabieren von etwas klar Bestimmtem, aber in der Partitur nur über einen Umweg Festgehaltenem, noch mit der Fixierung eines Ineffablen zu tun hat: Die Stücke sind *in* der Arbeit an der Definition der Elemente begriffen und nicht an dem vielleicht nie zu erreichenden Punkt, an dem diese Definition abgeschlossen ist und mit ihnen ohne weiteres gearbeitet werden kann – an dem die Musik zumindest auf dieser Ebene ganz Schrift geworden ist. Insofern erklingende Musik und Partitur diese Arbeit darstellen, zeigen sie etwas über die nie endende Bestimmungsarbeit der Musik überhaupt.⁴⁶

In einem Text aus jener Zeit formuliert Lachenmann das Konzept des Stückes als «Strukturklang», in dem alle Details

Funktionen einer Ordnung und Glieder präziser An-Ordnungen sind und als solche einen unmittelbar wirksamen Reichtum von Verwandtschafts- und abgestuften Kontrastbeziehungen untereinander entfalten und sich aus solchem Zusammenhang ganz neu verstehen und mitteilen.⁴⁷

Von diesen Formulierungen, die die platonische Bestimmungsarbeit auf den Punkt bringen, lässt sich noch einmal zum Titel dieses Bandes und zu dem meines Beitrags zurückkommen: Nicht erst die Notation, die Musik selbst ist die Schrift des Ephemeren.

46 Die nach dem Verfassen dieses Textes 2010 bei den Wittener Tagen für neue Kammermusik von Mike Svoboda uraufgeführte Version von *Pression* für Posaune bestätigt genau dies: Interpret und Komponist haben sich hier zuerst einmal darauf gelegt, die Klänge zu übertragen und nicht ihre Produktionsweisen; indem sie diese beiden Dimensionen voneinander trennen (mussten), haben sie aber ein vollkommen anderes Stück produziert, dessen Notation überdies kaum eine Ähnlichkeit mehr mit der ursprünglichen aufweist. Entsprechend sind beide nicht wirklich zufrieden mit dem Ergebnis, sondern betrachten es als noch nicht beendetes Projekt.

47 Helmut Lachenmann, «Klangtypen der Neuen Musik», in: ders., *Musik als existenzielle Erfahrung. Schriften 1966–1995*, Wiesbaden 22004, S. 1–20, hier 18.