

Anna Valentine Ullrich

Musik – Transkription – Sprache

Musikalische Bearbeitung als Sinnerzeugung?

Magisterarbeit vorgelegt am
Institut für Sprach- und Kommunikationswissenschaft an der
Rheinisch-Westfälischen Technischen Hochschule Aachen

Betreuer: Prof. Dr. Ludwig Jäger
Abgabe beim Zentralen Prüfungsamt: 24.09.2004

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	3
1. Die Transkription	6
1.1 Vorstellung der Theorie	6
1.1.1 Das Verfahren der Transkription.....	7
1.1.2 Das Publikum der Transkription	11
1.1.3 Die Frage nach dem Original	16
1.1.4 Intramediale Bezugnahmen.....	19
1.1.5 Intermediale Bezugnahmen.....	23
1.1.6 Störung als Auslöser für Transkriptionen	28
1.2 Wann ist Musik ein Medium?	34
2. Versuch einer Anwendung auf die Musik.....	42
2.1 Zum Verhältnis von Notation und Klangereignis	42
2.2 Musikalische Bearbeitungsformen.....	49
2.2.1 Transkription als Begriff in der Musik.....	54
2.2.2 Original und Bearbeitung.....	60
2.2.3 Parodie und Kontrafaktur	63
2.2.4 Zitat	66
2.2.5 Collage und Montage	74
2.2.6 Variation.....	76
2.2.7 Digitales Sampling	79
2.3 Musik und Transkription.....	84
3. Fazit und Ausblick	89
Versicherung.....	93
Abbildungsverzeichnis	94
Quellen	95
Literaturverzeichnis.....	96

Einleitung

Was haben der Eingangschor in Bachs Weihnachtsoratorium, eine Zitatcollage von Bernd Alois Zimmermann und die Mozartiana von Tschaikowsky gemeinsam?

Bei diesen Musikwerken wird ein bestimmtes Verfahren angewendet, das Verfahren der Bearbeitung oder Transkription. In der Musik gibt es eine Vielzahl von Bearbeitungsmöglichkeiten und –techniken. Die Beweggründe für den Einsatz von Bearbeitungsformen sind zahlreich: Sie reichen von arbeitsökonomischen Gründen im Barock über die Musikverbreitung im Bürgertum und die Adaptionen für ein erweitertes Publikum bis hin zur künstlerischen Auseinandersetzung mit Musikstücken früherer Meister.

Wie lässt sich dabei das Verhältnis zwischen dem musikalischen Ausgangsstück und seiner Bearbeitung theoretisch beschreiben? Wann entsteht ein Original? Wie wird es abgegrenzt zu Begriffen wie Kopie und Bearbeitung? An welcher Stelle ist der Werkbegriff in der Musik anzusetzen?

Diesen Fragen soll hier nachgegangen werden. Ausgangspunkt und theoretische Basis für die Beschäftigung mit unterschiedlichen Formen musikalischer Bearbeitung ist die von Ludwig Jäger entwickelte Theorie der transkriptiven Logik kultureller Semantik. Diese Transkriptionstheorie, die Jäger anhand der Sprache und in Grundzügen auch an der bildenden Kunst entwickelt hat, wird in dieser Arbeit auf den Bereich der Musik anzuwenden versucht. Die Arbeit gliedert sich in zwei große Teile: Im ersten Teil wird die Transkriptionstheorie vorgestellt und anhand von Beispielen erläutert. Der zweite Teil ist der Frage gewidmet, ob das beschriebene transkriptive Verfahren auch in der Musik wirksam wird. Wenn sich musikalische Transkriptionsprozesse entdecken lassen, sind diese Verfahren im Detail zu klären.

Im Einzelnen wird folgendermaßen vorgegangen: Zunächst ist der Begriff der Transkription, um den die weiteren Ausführungen kreisen, einzuführen. Die zugrunde liegende Transkriptionstheorie besagt, kulturelle Semantik konstituiere sich im Wechselspiel intra- und intermedialer Bezugnahmen von Medien auf andere Medien. Demzufolge wird im Weiteren die mediale Beschaffenheit des Untersuchungsgegenstands Musik diskutiert. Nur wenn die Musik als Medium gefasst und begründet werden kann, ist das auf mediale Relationen ausgerichtete Transkriptionsmodell auch auf die Musik anwendbar.

Ausgehend von diesen Überlegungen wird im zweiten Teil versucht, das Transkriptionsverfahren auf den Bereich der Musik abzubilden. Zur Diskussion steht, ob sich die sprachlich geprägte Transkriptionsidee sinnvoll auf die Musik übertragen lässt und welche Perspektiven dieser neue, transkriptive Blick auf das Musikalische eröffnet. Aufbauend auf den theoretischen Überlegungen zur Transkription im ersten Teil der Arbeit, wird im zweiten Teil zunächst das Verhältnis zwischen Notation und Klangereignis in der Musik in Bezug auf ihre Medialität und ihre eventuellen transkriptiven Beziehungen untereinander thematisiert.

Darauf folgt eine ausführliche Betrachtung – unter dem Oberbegriff der musikalischen Bearbeitung – von verschiedenen Techniken der Veränderung, der Umschreibung, des künstlerischen Umgangs mit vorhandenem musikalischem Material. Als erstes ist der neue Gebrauch von „Transkription“ nach Jäger von der bestehenden Verwendung in der Musikwissenschaft und musikalischen Praxis abzugrenzen. Als weitere grundlegende Bearbeitungsverfahren in der Musik werden die Begriffe Parodie und Kontrafaktur, Montage und Collage, Zitat, Variation sowie digitales Sampling erläutert.

Ziel der terminologischen Differenzierung ist es, die einzelnen Bearbeitungsverfahren – von der musikalischen Transkription bis zum Sampling – auf ihren transkriptiven Charakter hin zu untersuchen. Die im ersten Teil der Arbeit eingeführten Termini der Transkriptionstheorie werden hier auf ihre Anwendungsmöglichkeit in der Musik getestet.

Exemplarische Beispiele aus verschiedenen Epochen der Musikgeschichte illustrieren Form und Vielfalt musikalischer Bearbeitungen.

Mit den Bezeichnungen der Sonatenhauptsatzform lässt sich der Aufbau der Arbeit folgendermaßen darstellen: Nach der theoretischen Exposition (Kapitel 1) und der skizzenhaften musikalischen Durchführung (Kapitel 2) folgt eine erweiterte Reprise (Kapitel 3), in der die Ergebnisse zusammengefasst werden. Als Ausblick wird die Frage diskutiert, welchen Mehrwert die Transkriptionsidee für die Betrachtung der musikalischen Bearbeitungsformen als grundlegende Verfahren in der Musikgeschichte erbringen kann.

Im Rahmen dieser interdisziplinär angelegten Arbeit ist eine Einschränkung zu machen:

Als musikwissenschaftlicher Laie kann ich keine umfassende, musikgeschichtlich detaillierte Analyse bieten; vielmehr werden einige ausgesuchte Schlaglichter auf die Musik geworfen, um die charakteristischen Merkmale musikalischer Bearbeitungsverfahren zu erhellen. Ich bin mir der Gefahr bewusst, der Musik in ihrer ganzen Vielfalt und Wirkungskraft nicht

gerecht werden zu können. Dennoch bietet sich gerade aus dieser Perspektive die Chance, einen anderen, unvoreingenommenen Blick auf die Musik und speziell auf das Phänomen der Bearbeitung im Lichte der Transkriptionstheorie zu werfen. Auf diese Weise können neue Erkenntnisse über Funktion und Wirkung von musikalischen Bearbeitungsverfahren sowie über die Entstehung von Semantik im Symbolsystem Musik gewonnen werden. An diese Betrachtung von Musik und Transkription (nach Jäger) lassen sich weitere Forschungen anschließen.

1. Die Transkription

1.1 Vorstellung der Theorie

Musik – Transkription – Sprache. Dieser Titel umreißt die Eckpunkte der Betrachtungen. In dem Begriffstrio wird die Transkription eingerahmt von zwei Symbolsystemen¹, deren Transkriptivität näher beleuchtet werden soll. Diese Fokussierung auf die transkriptiven Aspekte der beiden Systeme ist notwendig, da die im Laufe der Musikgeschichte mehr oder weniger ausgeprägte, aber beständig vorhandene Beziehung zwischen Musik und Sprache bereits den Ausgangspunkt einer großen Zahl von Publikationen bildete und in vielschichtiger Weise untersucht wurde.²

Welche Rolle nimmt nun die Transkription in dem Titel-Trio ein? Sie bildet die Grundlage der Überlegungen und damit sowohl einen theoretischen Rahmen als auch einen beschreibbaren Untersuchungsgegenstand im Bereich von Musik und Sprache. Der in diesem Fall aus dem linguistischen Bereich stammende Terminus „Transkription“ bietet einen bisher unbekanntem Blickwinkel auf das klangliche Ereignis Musik und stellt das theoretische Instrumentarium bereit, mit dem Musik und Sprache interpretiert werden können.

Die erste Aufgabe ist es, den Begriff der Transkription, wie er hier verwendet wird, sowie seine theoretischen Implikationen zu beschreiben und zu erläutern. „Transkription“ wird in dieser Arbeit weder in der gängigen Verwendung der Musikwissenschaft – auf die später noch eingegangen wird³ –, noch wie in der traditionellen linguistischen Praxis als gebräuchliches technisches Verfahren der Überführung mündlich-sprachlicher Äußerungen in den Modus der Schriftlichkeit verstanden.⁴ Vielmehr hat dieser Terminus eine neue Bedeutungskomponente in der Transkriptionstheorie von Ludwig Jäger erfahren; die weiteren Betrachtungen zu Musik und Sprache bauen auf dieser Theorie auf, die das Fundament der Arbeit darstellt. Unter dem Stichwort „Logik der Transkriptivität“⁵ setzt sich Jäger mit der Entstehung kultureller Semantik in Symbolsystemen – die sowohl Sprache, Text, Bild, Film als auch Musik und die Neuen Medien umfassen – auseinander.

¹ Die Begriffe „Symbolsystem“, „mediales System“ und „Medium“ werden im Weiteren synonym verwendet.

² Vgl. hierzu beispielsweise, um nur einige neuere Veröffentlichungen zu nennen: Riethmüller 1999: Sprache und Musik; Klüppelholz 1995: Sprache als Musik; Brandstätter 1990: Musik im Spiegel der Sprache; Dürr 1994: Sprache und Musik.

³ Zum Gebrauch des Transkriptionsbegriffs in der Musik vgl. Kapitel 2.2.1.

⁴ Vgl. Jäger 2004d, S. 1 f. Vgl. dazu auch Stanitzek 2002, S. 8.

⁵ Jäger 2003, S. 1.

1.1.1 Das Verfahren der Transkription

Jäger bezeichnet „Transkription“ als ein Verfahren, das als Charakteristikum aller medialen Systeme erscheint. Dieses Verfahren kann als grundlegende Strategie zur Generierung von Sinn gelten. Es handelt sich dabei um wechselseitige Bezugnahmen von Medien auf Medien in der Form intra- und intermedialer Um- und Überschreibungen, durch die semantische Effekte erzeugt werden. Jägers Hypothese lautet, dass kulturelle Semantik als das Ergebnis transkriptiver Prozesse bezeichnet werden kann.⁶

Wie funktioniert nun das Verfahren der Transkription? Die Grundlage des Transkriptionsverfahrens sind „Skripturen“, die „ein in den Sprachspielen der medialen Dispositive zirkulierendes und im kulturellen Gedächtnis stillgestelltes Reservoir möglicher Transkription“⁷ darstellen. Der mediale und transkriptive Status dieser Skripturen ist dabei unerheblich; sowohl das Ausgangsmaterial einer Transkription als auch ihr Ergebnis sollen unter diesen Begriff versammelt werden. Die Medialität der Skripturen spielt insofern keine Rolle, da von sprachlichen Äußerungen über Textsegmente, Bildmotive bis hin zu Filmsequenzen usw. alle Skripturen als Ausgangsmaterial einer Transkription verwendet werden können. Skripturen existieren in Medien (z. B. Bildmotive in Gemälden, Texte im Medium der Schrift, Songs in der Musik) und kursieren in den Diskursen der Kultur mit einer bestimmten Semantik oder sind im kulturellen Gedächtnis abgelegt. Die Transkription besteht nun im Prozess des HerauslöSENS dieser Skripturen aus ihrem ursprünglichen Zusammenhang und des Wiedereinstellens in einen neuen Kontext.⁸ Durch den Akt des Transkribierens wird die Quelle, der Ausschnitt, der aus seinem Kontext in dem jeweiligen Symbolsystem herausgetrennt wurde, zu einem „Präskript“. Das Präskript bezeichnet den Zustand der „Quelle“ vor dem Einsatz einer Transkription; ein Status, der nur im Nachhinein bestimmt werden kann. In Bezug zur Transkription erhält der transkribierte Ausschnitt den Status eines „Skriptes“, die Transkription transformiert das Präskript in ein Skript und konstituiert letzteres. Das Ergebnis des Transkribierens wird schließlich „Transkript“ genannt.⁹ Wie im Weiteren erläutert wird, ist die Beziehung zwischen Präskript/Skript und Transkript nicht als einfaches Abbildungsverhältnis zu beschreiben.

⁶ Vgl. Jäger 2004d, S. 2 f.

⁷ Jäger 2003, S. 6.

⁸ Vgl. Jäger 2003, S. 1 ff.

⁹ Diese von Jäger entworfenen Begrifflichkeiten sind dem Umfeld der Skripturalität entnommen; dennoch sind sie explizit auch auf non-literale Symbolsysteme wie beispielsweise die orale Sprache oder Objekte der Kunst anzuwenden. Vgl. Jäger 2002c, S. 30.

Obwohl das Präskript eine Existenz vor der Transkription besaß, ist es als Skript erst das Produkt des transkriptiven Prozesses.¹⁰ Präskript und Skript unterscheiden sich also nicht ihrem Wesen nach, sondern lediglich durch die Relation, in der sie zur Transkription stehen. Sie sind zwei Zustände einer Skriptur, die sich nur im Verhältnis zur Transkription bestimmen lassen, im ersten Fall unter Ausklammerung der Transkription (Präskript) und im zweiten Fall unter Einbeziehung des transkriptiven Verfahrens (Skript). Jäger beschreibt die beiden Seiten einer Skriptur folgendermaßen:

Skripturen sind [...] durch eine Janusgesichtigkeit gezeichnet: nach hinten blicken sie als Präskripte auf ihren Zustand quo ante, der nicht mehr restituierbar ist, nach vorne blicken sie als Skripte auf ihre Transkriptionen, durch die sie unauflösbar semantisch kontaminiert sind.¹¹

Nach den bisherigen Ausführungen kann festgehalten werden: Die Status Transkript, Präskript und Skript fungieren als Rollen in einem transkriptiven Spiel der Skripturen. Sie stellen keine ontischen Eigenschaften der Skripturen dar. Die Rollen sind vertauschbar, jede Skriptur kann – je nach Stand des transkriptiven Prozesses, der stets weiter getrieben wird – jeden der drei Status einnehmen.¹²

Im Folgenden wird die Position des Skriptes näher betrachtet, da es eine Besonderheit mit sich bringt: Indem ein Skript im Zuge eines transkriptiven Vorgangs konstituiert wird, erhält es über seine Hervorbringung hinaus eine autonome Position gegenüber der durchgeführten Transkription. Das Skript wird mit Interventionsrechten gegen unadäquate Transkriptionen ausgestattet; so kann es auf die Angemessenheit seiner durch die Transkription erzeugten Lektüre hin untersucht werden. Im Vergleich von Skript und Transkript wird es möglich, die vollzogene Transkription in Frage zu stellen. Die mit Hilfe des transkriptiven Verfahrens postulierte Lesart des Skriptes ist somit Legitimationsdiskursen ausgeliefert, ein Feld alternativer Transkriptionen und Lektüren zu der ausgewählten wird eröffnet.¹³ Jäger schreibt dazu: „Die in der Transkription enthaltene Behauptung einer bestimmten Lektüre nutzt einen diskursiven Modus, in dem zugleich notwendigerweise auch die Möglichkeit des Zweifels, der Korrektur und der Bestreitung implementiert ist.“¹⁴ Demzufolge wird durch die Konstitution eines Skriptes ein Raum für nachfolgende andersartige Transkripte oder „Post-

¹⁰ Vgl. Jäger 2002c, S. 30. In diesem Aufsatz wird das Präskript mit dem Terminus „Quelltext“ bzw. „Prätext“ belegt. Da in den neueren Veröffentlichungen Jägers durchgehend von „Präskripten“ die Rede ist, wird hier einheitlich dieser Ausdruck verwendet, um Inkonsistenzen zu vermeiden.

¹¹ Jäger 2003, S. 7.

¹² Vgl. Jäger 2004d, S. 7.

¹³ Vgl. Jäger 2002c, S. 33.

¹⁴ Jäger 2002c, S. 33.

skripte“ geschaffen, so dass ein endloses, unabschließbares Spiel der Lektüre-Behauptungen, Skript-Vorschläge und transkriptiven Gegenversionen entsteht.¹⁵ Fehrmann et al. sprechen auch von „Praktiken des Sekundären“, die den Transkriptionsprozess fortführen.¹⁶

Das Transkriptionsverfahren wurde dahingehend charakterisiert, dass Ausschnitte aus dem kulturellen Reservoir der in einem Medium abgelegten Skripturen ausgewählt und re-inszeniert werden. Dabei spielt die Art der Skriptur, ob es sich nun um gesprochene Rede, Textsegmente, Bilder, Filmsequenzen usw. handelt, keine Rolle. Jegliche Art von Skriptur kann als Ausgangspunkt für Transkriptionen fungieren.

Welche Wirkung stellt sich als Folge der Transkription ein? Der transkriptive Vorgang der De- und Rekontextualisierung von Skripturen und damit verbunden die Erzeugung von Skripten und Transkripten lösen eine Veränderung im gesamten Skriptur-Gefüge aus: Die Transkription bringt bislang unbekannte Semantiken hervor. Die basalen Skripturen werden in einer spezifischen Weise, in der diese Ausschnitte für bestimmte Adressatengruppen vorher nicht „lesbar“¹⁷ waren, nun zugänglich in einer neuen, durch die Transkription konstituierten Semantik.¹⁸ „Lesbarmachen meint einen Typus von Bedeutungs-Erschließung, der in einem bestimmten Sinne auch die *Konstitution* der erschlossenen Bedeutung miteinbegreift.“¹⁹ Bedeutungserschließungen basieren offenbar auf transkriptiven Verfahren, die Skripturen aus dem Zustand der Unbestimmtheit oder Unlesbarkeit in Bestimmtheit und Lesbarkeit überführen.²⁰ Dabei sind die Modi Lesbarkeit und Nicht-Lesbarkeit keine festen Attribute, die den Skripturen anhaften, sondern abhängig vom jeweiligen Stand der Transkription und vom Adressatenkreis – wie später noch genauer ausgeführt wird. Neben dem Zusammenhang von Transkription und Lesbarkeit besteht ebenso eine enge Verbindung zwischen Transkription und Adressierung. Transkriptive Verfahren kommen dann zum Einsatz, wenn unadressierte Information in adressierte Mitteilung umgewandelt und auf diese Weise lesbar gemacht werden soll.²¹ Möglicherweise waren die Präskripte, die

¹⁵ Vgl. Jäger 2002c, S. 33.

¹⁶ Vgl. Fehrmann et al. 2004, S. 10.

¹⁷ Verfahren der Bedeutungsgenerierung können anstatt eine Lesbarkeit für ein Publikum herzustellen auch zu einer Verschlüsselung und ausschließenden Re-Adressierung führen. In diesem Fall sind transkriptive Sinninszenierungen „hermetisch, rituell, enigmatisch oder arkanisierend“. Jäger 2004d, S. 4. Der Adressatenkreis wird hierbei durch Differenzierung der Adressierung verkleinert. Vgl. Jäger 2004b, S. 72. Jäger spricht hier von „Arkanisierung“. Vgl. Jäger 2004d, S. 5. In dieser Arbeit allerdings werden nur die „positiven“ Wirkungen einer Transkription, die Potenziale der Lesbarmachung und Bedeutungserschließung behandelt werden.

¹⁸ Vgl. Jäger 2004d, S. 3.

¹⁹ Jäger 2004b, S. 73. Die Kursivierung ist im Original enthalten. Die verwendeten Zitate in dieser Arbeit verfügen stets im Originaltext über die jeweils auftretenden Hervorhebungen.

²⁰ Vgl. Liebrand/Schneider 2002, S. 10.

²¹ Vgl. Jäger 2004b, S. 73 ff.

transkribiert werden, in anderen, vergessenen, nicht mehr aktuellen Hinsichten auch lesbar und besaßen eine eigene Semantik. Die Transkription jedoch eröffnet einen neuartigen semantischen Horizont, der zeitlich vor diesem Prozess nicht vorhanden war. Demzufolge bezeichnet das Transkriptionsverfahren keine Übertragung identischer Inhalte, denn durch die Transkription wird die Semantik der ursprünglichen Skriptur einer Veränderung unterzogen und neuer Sinn entsteht.²² Hier wird deutlich, welchen Stellenwert transkriptive Verfahren in und zwischen Symbolsystemen besitzen durch ihre Fähigkeit, neue Semantiken herzustellen. Jäger siedelt die Transkriptionstechnik nicht nur auf der Ebene der Symbolsysteme an; er postuliert, selbst die Organisation der Sinn-Generierung in einer Gesellschaft sei durch die mediale Logik der Transkription gewährleistet. Transkription tritt als allgemeines Verfahren auf, das kulturelle Semantik erzeugt und in Gang hält.²³ Diese These wird durch folgende theoretische Überlegungen, gestützt auf Richard Rorty, weiter ausgeführt: Eine medial unvermittelte Realwelt ist nicht erreichbar, eine ‚authentische‘ Weltwahrnehmung aus folgendem Grund nicht denkbar: Der Mensch ist nicht in der Lage, einen außermedialen Standpunkt einzunehmen, von dem aus er die Bezugnahmen auf die Welt mit dieser Realwelt vergleichen und auf ihre Adäquatheit hin beurteilen könnte.²⁴ Nach Jäger ist Mentalität an Medialität gebunden, letztere stellt eine entscheidende Voraussetzung für alle mentalen Prozesse und Strukturen dar.²⁵ Die Generierung und Lesbarmachung von Sinn in einer Kultur erfolgt demnach stets medienabhängig. Semantische Ratifizierung ist nur im Rahmen symbolischer Darstellungssysteme oder im Wechselspiel zwischen Medien möglich. Da die Bedeutungskonstitution auf mediale und transkriptive Vermittlungsverfahren angewiesen ist, erweisen sich Transkriptionen intra- und intermedialer Art – die noch detaillierter betrachtet werden – als zentrale Verfahren, um in einer Gesellschaft Semantik zu produzieren und weiter zu spinnen.²⁶

²² Vgl. Jäger 2004d, S. 12.

²³ Vgl. Jäger 2003, S. 1.

²⁴ Vgl. Jäger 2002c, S. 23 f.

²⁵ Vgl. Jäger 2002a, S. 49.

²⁶ Vgl. Jäger 2004b, S. 73.

1.1.2 Das Publikum der Transkription

Die oben beschriebenen semantischen Effekte transkriptiver Verfahren sind von einer entscheidenden Komponente abhängig: Semantische Wirkung stellt sich nur ein, wenn ein Publikum existiert, das einerseits Wissen über das Präskript besitzt und andererseits vor dem Hintergrund der Kenntnis des Präskriptes in der Lage ist, das geschaffene Skript zu interpretieren.²⁷ Deutlich wird diese Gelingensbedingung der Transkription an folgendem Beispiel aus dem Bereich der bildenden Kunst: 1911 malt Marcel Duchamp das Bild „Nu descendant un escalier n°1“ (Akt, eine Treppe herabsteigend Nr. 1) und ein Jahr später „Nu descendant un escalier n°2“. Mit diesen Werken erneuert Duchamp in seiner eigenständigen Herangehensweise den sogenannten analytischen Kubismus und ist richtungsweisend im Hinblick auf die kühnsten Experimente der Epoche, wie Cabanne betont.²⁸ Gerhard Richter nimmt 1966 mit seinem Bild „Ema-Akt auf einer Treppe“ Bezug auf Duchamps Akt und beabsichtigt, „dem Guru der Avantgarden zu beweisen, daß die Malerei lebt.“²⁹

Abb. 1: Marcel Duchamp: „Nu descendant un escalier n°2“ 1912



Abb. 2: Gerhard Richter: „Ema-Akt auf einer Treppe“ 1966



²⁷ Vgl. Jäger 2003, S. 11.

²⁸ Vgl. Cabanne 1997, S. 56 ff.

²⁹ Cabanne 1997, S. 60.

Die Bedeutung und Zielsetzung des Werkes von Richter ist nur für den Betrachter erfassbar, der den Verweis auf das Duchamp-Bild kennt. Natürlich kann „Ema-Akt auf einer Treppe“ auch isoliert wahrgenommen und rezipiert werden, aber eine wesentliche Dimension zum Verständnis des Kunstwerks und der Witz der parodistischen, visuellen Antwort Richters auf Duchamp bleibt dem unwissenden Betrachter verschlossen. Hier zeigt sich, dass eine Transkription und die damit konstituierte Semantik nur funktionieren, wenn ein für diese speziellen Skripturen gebildetes Publikum vorhanden ist. Anderenfalls läuft die Transkription ins Leere und die semantischen Effekte verpuffen ungehört bis möglicherweise eine neue Transkription erzeugt wird und so andere Zirkulationsbedingungen geschaffen werden. Gerhard Richter spielt in seinem gesamten Werk mit Transkriptionseffekten, mit der *„bildlichen Reproduktion einer bildlich bereits reproduzierten Welt“*³⁰: Als Vorlage für das farbige Ölgemälde „Ema-Akt auf einer Treppe“, das wie eine verwackelte Amateuraufnahme anmutet, verwendete er ein Foto. 26 Jahre später, 1992, fertigt Richter auf der Grundlage des Gemäldes eine Cibachrome-Fotografie in einer Auflage von zwölf Exemplaren an und deklariert diese gerahmte und verglaste Fotografie als neues Werk: „Es ist ein neues Objekt geworden, keine Kopie des Bildes.“³¹ In der Auseinandersetzung des Künstlers mit dem Thema „Akt auf einer Treppe“ zeigen sich folglich mehrere Transkriptionsebenen, die jeweils ein autonomes Skript hervorbringen: die Fotografie seiner Frau Ema, die Transkription im Ölgemälde, die erneute Bearbeitung als Fotografie vom Gemälde. Richter agiert in diesen Werken im Spannungsfeld von Malerei und Fotografie sowie von Bildproduktion und Reproduktion. Dabei geht es um die wechselseitige Infragestellung der Erkenntnismöglichkeiten der Medien.³² Auch bei den beiden Werken im Zusammenhang, Ölbild und Fotografie vom Bild, kommt die Bedingung eines kompetenten Publikums, das die Bedeutung der transkriptiven Sinn-Inszenierung erfassen können muss, zum Tragen. Der Begriff der „Inszenierung“ scheint in besonderem Maße geeignet, das Verfahren der Transkription zu beschreiben, wenn folgende Definition der Inszenierung von Martin Seel zugrunde gelegt wird:

Inszenierungen [...] sind 1. absichtsvoll eingeleitete oder ausgeführte sinnliche Prozesse, die 2. vor einem Publikum dargeboten werden und zwar 3. so, daß sich eine auffällige spatiale und temporale Anordnung von Elementen ergibt, die auch ganz anders hätte ausfallen können.³³

³⁰ Gronert/Butin 2004, Faltblatt.

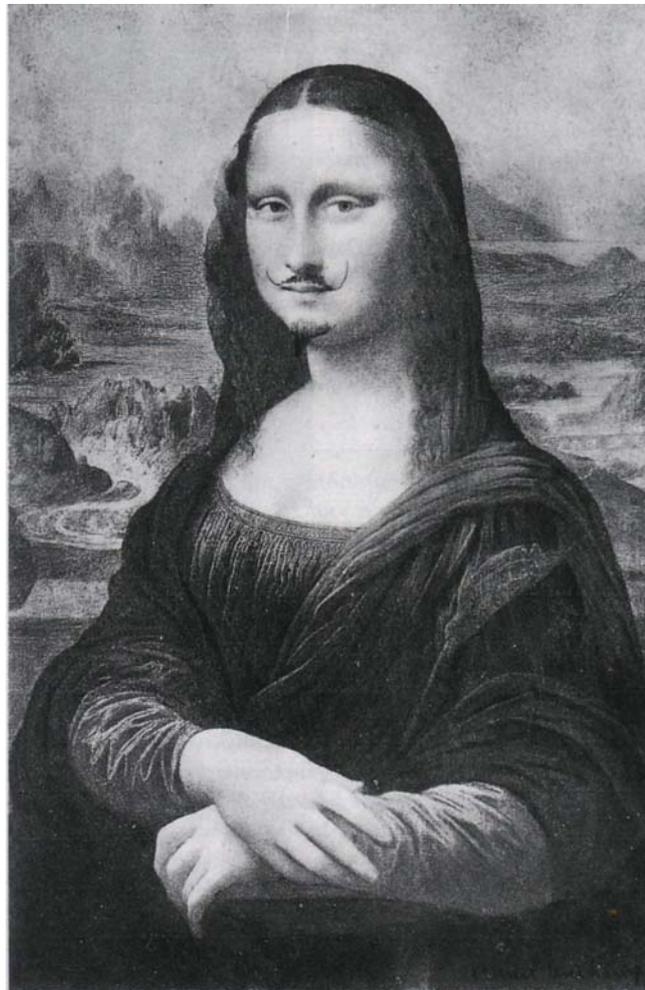
³¹ Richter, zitiert nach Gronert 2004, S. 96.

³² Vgl. Gronert 2004, S. 85 ff.

³³ Seel 2001, S. 49.

Transkriptionen lassen sich in vielfältiger Art und Weise durchführen; die Bandbreite reicht von der Veränderung eines Details bis hin zu großflächigen Bearbeitungen der Ausgangsskriptur, so dass Präskript und Skript stark differierende Gestalten annehmen. In allen Transkriptionen wird eine neue Semantik produziert. Ein Beispiel für eine minimale, aber folgenreiche Bearbeitung ist wieder bei Duchamp, dieses Mal als Begründer der „Ready-made-Kunst“, zu finden. Duchamp nimmt 1919 eine Postkartenreproduktion der Mona Lisa von Leonardo da Vinci, versieht ihr Gesicht mit Bart und Schnäuzer und betitelt das Ganze mit den Großbuchstaben „L.H.O.O.Q.“³⁴

Abb. 3: Marcel Duchamp: „L.H.O.O.Q.“ 1919



³⁴ Diese Buchstabenreihenfolge ist im Französischen gleichlautend mit „elle a chaud au cul“, im Deutschen etwa zu übersetzen mit: „Ihr ist heiß am Arsch.“ Vgl. Daniels 1992, S. 330.

Diese kleine Veränderung erzeugt ein Transkript in völlig neuen Zirkulationsbedingungen, die das Werk Duchamps zur Ikone des Dadaismus werden lassen.³⁵ An dieser Stelle zeigt sich auch das oben dargestellte Interventionsrecht des Skriptes gegenüber der Transkription: Das konstituierte Skript „Mona Lisa“ kann die Angemessenheit des Transkriptes „bärtige Mona Lisa“ bezweifeln und eine Diskussion über die Rechtmäßigkeit der Bearbeitung anstoßen; weitere Transkriptionsversionen führen den Semantisierungsprozess möglicherweise fort. In diesem speziellen Duchamp-Beispiel könnte fraglich sein, inwieweit die ursprüngliche Mona Lisa von da Vinci durch das Transkript berührt wird, da Duchamp bereits eine Transkription als Vorlage nutzte, nämlich eine Postkartenreproduktion, die sich in Format, Material, Farbe und Oberflächenbeschaffenheit vom Original unterscheidet. Dennoch ist ein semantischer Effekt bei Duchamps Transkription des Gemäldes von da Vinci nicht rückgängig zu machen: Die Skriptur „Mona Lisa“ mit ihren spezifischen Zirkulationsbedingungen innerhalb des Kunstdiskurses wird zu einem Präskript und Skript zugleich, dessen semantischer Status durch die Relation zur Transkription nachhaltig verändert worden ist. Da nun neben dem Skript ein Transkript in der Kunstszene existiert, wird die Mona Lisa als Präskript in ihrer Semantik beeinträchtigt, möglicherweise vom Betrachter, der beide Skripturen kennt, anders wahrgenommen.

Hier soll noch einmal auf die Frage eingegangen werden, warum das ursprüngliche Gemälde durch die Bemalung seiner gedruckten Abbildung auf einem Postkartenformat semantisch beeinflusst wird: Bei Duchamps „L.H.O.O.Q.“ handelt es sich sozusagen um eine indirekte Transkription, da die Veränderungen nicht am Präskript selbst vorgenommen wurden, sondern auf einer mehrfach vorhandenen Postkartenversion der Mona Lisa. Das Präskript Mona Lisa besitzt jedoch den zugesprochenen Status des Besonderen und ist so berühmt, dass selbst eine Transkription des Transkriptes Postkarte als Sakrileg erscheint und das konstituierte Skript Mona Lisa kontaminiert. Dieses Beispiel illustriert eine allgemeine Folgewirkung von Transkriptionsverfahren: Die Skriptur wird aus ihrer eigenen semantischen Rahmung herausgehoben und steht im Weiteren in Beziehung zur Transkription, von der sie sich nicht lösen kann.³⁶ Bei einer Rezeption des Skriptes ist das Transkript stets im Hintergrund vorhanden.

Das in seiner Bedeutung kontaminierte Skript kann in den Status vor der Transkription nicht mehr zurückfallen; die symbolische Ordnung der Skriptur wurde dahingehend verändert, dass sie neu kontextualisiert wurde. Durch die Transkription erhält das Skript eine Semantik,

³⁵ Vgl. Daniels 1992, S. 186 ff.

³⁶ Vgl. Jäger 2003, S. 9 f.

die diskursiv verhandelbar wird; weitere Diskurse mit re-semantisierenden Effekten können sich anschließen.³⁷

Der nie abzuschließende Prozess transkriptiver Bezugnahmen lässt sich an folgendem Kunst-Beispiel exemplarisch darstellen: Das Museum für Moderne Kunst in Frankfurt am Main zeigt eine Installation mit dem Titel „Home Depot“ (2004) von Rudolf Stingel. Der Künstler hat einen zentralen Raum des Museums vom Fußboden bis zur Decke mit Celotex-Isolierplatten verkleidet; die silbrige Oberfläche der Platten ist mit einem roten Damast-Ornament überzogen. Stingel hat in früheren Arbeiten die Erfahrung gemacht, dass die Plattenverkleidung, die dreidimensionale Umsetzung eines monochromen Gemäldes, die Besucher dazu reizte, sich auf den Plattenoberflächen zu verewigen und Spuren zu hinterlassen. Daraufhin erhob er diese individuellen Spuren als Erweiterung seines Werkbegriffs zum Programm.³⁸ Bei der Installation im Frankfurter Museum haben die Besucher ebenfalls die Oberfläche der Wände genutzt, um sich in das Kunstwerk einzuschreiben, ihre Namen, kleine Zeichnungen und Symbole einzuritzen oder ein Stück der Folie abzuziehen.³⁹ Das konstitutierte Skript „Home Depot“ wird beinahe täglich transkribiert. Immer neue Transkripte entstehen, so dass sich das im Prozess befindliche Kunstwerk durch die Intervention des Publikums in seinem Aussehen verändert und in seiner Bedeutung ständig verschoben und variiert wird. Die „archetypischste und anonymste mir bekannte Form von Wanddekor“⁴⁰, wie der Künstler sagt, wird durch die Aktion der Besucher seiner Anonymität enthoben und mit Spuren einzigartig gemacht. „Man könnte sagen, ich lasse malen, aber nicht von meinen Assistenten, die mein Konzept ausführen, sondern von einem Publikum, das seine individuelle Rezeption in die Arbeit einschreibt.“⁴¹ Diese Rezeption der Museumsbesucher kann als infiniter Transkriptionsvorgang gekennzeichnet werden, wobei die „Störung“⁴² der Installation – oder die sogar an Zer-Störung grenzende Auseinandersetzung des Publikums mit dem Werk – hier produktiv genutzt wird als Weiterentwicklung des Kunstwerks.

³⁷ Vgl. Jäger 2004d, S. 10 ff.

³⁸ Vgl. Hennig o. J., S. 1 f.

³⁹ Nicht integriert in diesen Bearbeitungsprozess, den die Besucher ausführen, sind zwei Gemälde, die an zwei sich gegenüberliegenden Wänden auf den Isolierplatten angebracht sind: „O.T.“ (2004) von Rudolf Stingel selbst und „Roter Fisch“ (1992) von Sigmar Polke aus dem Depot des Museums. Während Stingels Öl-Lack-Gemälde das Damast-Muster der Platten aufgreift und individualisiert, steht Polkes Werk für die typische Museumspräsentation der Meister in dieser Installation einer „gute[n] Stube mit Dekor“ (Stingel). Vgl. Hennig o. J., S. 2 ff.

⁴⁰ Rudolf Stingel zitiert nach Hennig o. J., S. 2.

⁴¹ Rudolf Stingel zitiert nach Hennig o. J., S. 5.

⁴² Die Funktion der Störung in transkriptiven Verfahren und ihre Folgen werden in Kapitel 1.1.5 näher beschrieben.

1.1.3 Die Frage nach dem Original

Wann entsteht ein Original und wie lässt es sich von der Kopie abgrenzen? Mit Hilfe der in der Transkriptionstheorie entwickelten Kategorien lässt sich diese begriffliche Unterscheidung fassen. Im Verlauf eines Transkriptionsverfahrens wird ein ausgesuchtes Präskript rekontextualisiert und in ein Skript verwandelt. Mit diesem Prozess wird das Skript als Original konstituiert. Erst vor dem Hintergrund der transkriptiven Bearbeitung erhält das Skript in Differenz zum Transkript den Status eines Originals. In diesem Zusammenhang stellt sich folgende Frage: Ist der Vollzug eines transkriptiven Vorgangs erforderlich, um eine Skriptur als Original wahrnehmen zu können? Existiert die Auszeichnung ‚Original‘ somit nur in Verbindung zu einer Transkription? Jäger bejaht diese Fragen und resümiert, „daß ‚Originale‘ immer Skripte unter Transkriptionen sind, daß sie grundsätzlich ihre Vorgängigkeit der Nachträglichkeit transkriptiver Konstitution verdanken.“⁴³ Wie lässt sich der Gedanke, erst das Vorhandensein einer Transkription lasse eine Skriptur entstehen, die als Original bestimmbar sei, auf konkrete Beispiele anwenden? Bei dem beschriebenen Kunst-Beispiel, dem gemalten weiblichen Akt Gerhard Richters, liegt eine bewusste Rezeption eines Bildes von Duchamp vor; das Original und die künstlerische, transkriptive Antwort darauf, die zudem im Kontext des Gesamtwerk Richters auch wieder zum Original wird, sind klar voneinander unterscheidbar. Eine so geartete, intendierte Transkription ist jedoch nicht Bedingung für die Bestimmung eines Originals. Auch die Auseinandersetzung mit Kunstwerken etwa in Form von Bildbesprechungen, öffentlichen Diskursen sowie Reproduktionen auf Postkarten und in verschiedenen Verbreitungsmedien stellen unterschiedliche Arten des Transkribierens, des Umschreibens und Veränderns dar. Das durch die transkriptiven Prozesse konstituierte Skript wird im Lichte der Bearbeitung ex post als Original erfasst; aufbauend auf dem Status der Originalität kann dieses Skript Einspruchsrechte gegen die Transkriptionen geltend machen.

Da die Skripturen Skript/Präskript und Transkript vertauschbare Rollen in einem Prozess der Sinn-Produktion darstellen, kann das Transkript seinerseits wieder als Ausgangspunkt einer Transkription fungieren, zum Original werden und die Legitimität der Sekundärpraktiken zur Diskussion stellen. Marcel Duchamp spielt in seinen Werken mit dem Begriff Original und der damit assoziativ verbundenen Zusprechung des „Kunst-seins“ eines Objektes. Zur New

⁴³ Jäger 2004d, S. 12.

Yorker Premiere seiner Multiples⁴⁴ im Jahre 1965 fertigt Duchamp eine Einladungskarte mit einer Abbildung der ursprünglichen Mona Lisa von da Vinci an und versieht sie mit dem Zusatz „rasée L.H.O.O.Q.“. Das Original Mona Lisa, das bekannteste Kunstwerk des Louvre in Paris, wird in Duchamps Umdeutung zum Transkript des Skriptes „bärtige Mona Lisa“ von 1919.⁴⁵

Bisher wurden die Entstehung eines Originals und seine Folgen erläutert. Nun soll auf die zu Beginn dieses Abschnitts angeführte Frage nach der Abgrenzung von Original und Kopie eingegangen werden. Nach den Ausführungen zum Verfahren der Transkription müsste eine Kopie als das Transkript eines im transkriptiven Prozess konstituierten Originals identifizierbar sein. Möglicherweise handelt es sich um eine Raubkopie; in diesem Fall können die Einwände der basalen Skriptur bezüglich der Legitimität des Transkriptes zum Tragen kommen. Prinzipiell impliziert der Begriff der Kopie, dass ein dem Ursprungsmaterial identischer Inhalt vorliegt. Dennoch unterscheidet sich die Kopie vom Skript bei alten Medientechnologien z. B. durch Qualität und Ausdifferenzierung. Es greifen also erneut transkriptive Effekte, die zu semantischen Veränderungen führen. Die hier vorläufig vorgenommene Trennung von Original und Kopie anhand von Qualitätsmerkmalen und ähnlichem wird im Rahmen des zweiten Kapitels bei der Behandlung musikalischer Bearbeitungsformen wie dem digitalen Sampling zu überprüfen sein.

Der Status des Originals wie auch der der Kopie sind weder gegeben noch charakteristisches, dauerhaftes Merkmal einer Skriptur. Vielmehr resultieren diese Status und ihre Unterscheidung aus einem transkriptiven Prozess, aus einer Zuschreibung, die sich im Zuge des transkriptiven Spiels wandeln kann. Demzufolge wird die unterscheidende Begrifflichkeit von Original und Kopie erst mit Hilfe der Transkription geschaffen. Während ein Transkript durch seinen Bezug auf eine voraus liegende Skriptur als Kopie fungiert, wird das Präskript durch den Status des „Kopiertwerdens“ als Original und damit als autonomes Skript eingestuft. Fehrmann et al. sprechen in diesem Zusammenhang von einer Art „metaleptischer Umkehrung der Ursache-Wirkung-Relation [...], bei der das vermeintlich primäre Original über Praktiken der Wiederholung und der Wiederaufnahme erst nachträglich als originär ausgewiesen wird – und zwar dadurch, dass diese Praktiken sich selbst als sekundäre

⁴⁴ Daniels grenzt den Begriff des Multiple folgendermaßen vom Ready-made – zu denen auch „L.H.O.O.Q.“ zählt – ab: „Im Ready-made wird das Serienprodukt durch bloße Auswahl zum Kunstwerk vereinzelt, während beim Multiple der Kunstgegenstand das Unikatdasein überwindet und in Serie produziert wird.“ Daniels 1992, S. 227. In diesem Fall gestaltet Duchamp ein Ready-made zu einem Multiple um.

⁴⁵ Vgl. Daniels 1992, S. 230. Duchamps Einsatz für den Ikonoklasmus und gegen die Tradition schlägt fehl, wie Daniels konstatiert: „Der Bart ist ab, die Ready-mades sind endgültig zur Kunst geworden, die ausgestellt und verkauft werden kann, sie stehen im Museum, genauso wie die Mona Lisa.“ Daniels 1992, S. 230.

Verfahren zu erkennen geben.“⁴⁶ In der Konstitutierung und Etablierung von Originalen im transkriptiven Prozess offenbart sich die Bedeutung von Sekundärpraktiken. Neben der Ausweisung eines Skriptes als Original kann die Transkription auch zu einer Infragestellung des Originalitätsstatus oder zu einer Verdrängung dieses Skriptes durch weitere Transkriptionen führen.⁴⁷

Die bisherige Beschreibung der Transkription nach Jäger hat gezeigt, dass transkriptive Verfahren mehrere Wirkungen nach sich ziehen: Zum einen erzeugt die Transkription Status wie Skript/Präskript und Transkript und damit zum anderen auch die Modi Lesbarkeit und Unlesbarkeit. Schließlich basiert darüber hinaus ebenso die Unterscheidung von Original und Kopie auf Transkriptionsprozessen. Alle diese Status sind keine Eigenschaften der Skripturen, sondern durch die Transkription hervorgerufene Zustände.

Wie lässt sich nun bestimmen, ob eine Skriptur zum gegenwärtigen Zeitpunkt den Status eines Skriptes oder eines Transkripts einnimmt? Als wechselnde Zustände sind diese transkriptiven Status meines Erachtens von der Position des Betrachters abhängig. Je nach Wissensstand des Betrachters kann beispielsweise ein Text ein Präskript oder ein Transkript eines früheren Präskripts usw. darstellen. Zuschreibungen sind folglich nur kontextgebunden in Relation zum momentanen Wissensstand und dem Stand der Transkription, die in Zukunft eventuell fortgeführt wird, zu machen.

Im Weiteren sollen die Ausgestaltung und die Funktionsweise der Transkription genauer beleuchtet werden. Bedeutungen, deren Wirkung vom Vorwissen des Publikums abhängt, werden – so lässt sich aus den bisherigen Explikationen schließen – in einem endlosen transkriptiven Spiel erzeugt. Diese transkriptiven Sinn-Inszenierungen resultieren aus unterschiedlich gestalteten Beziehungen zwischen Symbolsystemen und Relationen innerhalb eines Systems. Dabei können sich die medialen Beziehungsformen auf zwei Arten ausgestalten: intra- oder intermedial. Sie sind Thema des nächsten Kapitels.

⁴⁶ Fehrmann et al. 2004, S. 9 f.

⁴⁷ Vgl. Fehrmann et al. 2004, S. 10.

1.1.4 Intramediale Bezugnahmen

Das intramediale Transkriptionsverfahren bezeichnet Bezugnahmen innerhalb eines Symbolsystems. Besonders deutlich zeigt sich diese Beziehung in der Doppelstruktur natürlicher Sprachen. Es lässt sich mit Sprache über Sprache sprechen; die Verwendung einer Äußerung kann mittels Erläuterungen und Paraphrasen diskutiert werden. Das transkriptive Verfahren in der Sprache besteht folglich in der Thematisierung und Explikation einer Äußerung, um auf diese Weise ihren Sinn zu erschließen.⁴⁸ Wolfgang Raible betont in diesem Zusammenhang, dass das Phänomen der „Umkodierung“, wie er es nennt, die Übersetzung von einem sprachlichen Code in einen anderen, ein grundlegendes Verfahren der menschlichen Sprache sei.⁴⁹ Ausgangspunkt seiner Überlegungen ist „eine Strategie, nach der das beständige Umkodieren die Grundlage dessen bildet, was wir ‚Sinn‘ nennen.“⁵⁰ Die so genannte ‚Umkodierung‘ von Äußerungen bei Raible fasst Jäger begrifflich mit intramediale Transkriptionen. Jäger geht dabei über Raibles textbezogenen Ansatz hinaus, indem er das Transkriptionsverfahren auch in anderen Symbolsystemen neben der Sprache ansetzt.

Als Beispiel für intramediale Prozesse nach Jäger wird hier die in der Sprachwissenschaft als geradezu idealtypisch bezeichnete Situation der Face-to-face-Kommunikation zweier Gesprächspartner angeführt. Bei der dialogisch-mündlichen Kommunikation anwesender Interaktanten funktionieren intramedialen Transkriptionen z. B. folgendermaßen: Ein bestimmter Ausschnitt aus der Rede des Sprechenden ruft Unverständnis und Erklärungsbedarf beim Zuhörer hervor, angedeutet unter anderem durch gestisch-mimische Zeichen oder durch eine verbalisierte Zwischenfrage. Das betreffende Segment wird aus der Rede des Sprechers isoliert und zum Thema von Erläuterungsdiskursen gemacht. In einer Art Nebenhandlung zum ursprünglichen Gespräch umschreibt und formuliert der Sprecher den Sachverhalt um, so dass die Semantik der Aussage für den Hörer zugänglich wird. Mittels einer weiteren Transkription und Paraphrase des Sachverhalts durch den Hörer kann dieser anzeigen, ob er die Äußerung verstanden hat. Verstehen ist damit nicht als reine Reproduktion aufzufassen, sondern umfasst „auch den Bereich der Kreativität, der schöpferischen Adaption und damit der Schaffung von Neuem.“⁵¹ Hier zeigt sich erneut die sinnstiftende Wirkung von Transkriptionsverfahren, die anhand von Objekten der Kunst bereits thematisiert wurde.

⁴⁸ Vgl. Jäger 2004b, S. 72.

⁴⁹ Vgl. Raible 1995, S. 51.

⁵⁰ Raible 1995, S. 66.

⁵¹ Raible 1995, S. 72.

Die beschriebene Metakommunikation, wie die Erörterung der eigenen Rede, ist nach Raible integrierender Bestandteil jeder Kommunikation. Umkodieren und Paraphrasieren erscheinen als kommunikative Strategien von Sprechern, gleichzeitig bilden sie die Basis von Sinnbildung und Verstehen. Hier wird deutlich, welche Bedeutung intramediale Transkriptionsprozesse für das Selbst- und Fremdverstehen in sprachlichen Interaktionen besitzen.⁵² Auf den Aspekt des Selbstverstehens soll später noch genauer eingegangen werden.

Wenn die in den vorherigen Kapiteln vorgestellten Begrifflichkeiten auf die Dialogsituation angewendet werden, ergibt sich folgendes Szenario: In der aktuellen Rede des Sprechenden kursieren Präskripte, eines davon stößt aus irgendeinem Grund seitens des Hörers auf Unverständnis. Der Modus der Vertrautheit in der Kommunikation wird verlassen und der Modus der Relevanz einer Skriptur setzt ein. In diesem Moment wird das betreffende Präskript, dessen Status als Prä-skript erst im Nachhinein ermittelt werden kann, aus seinem Kontext herausgelöst und in einen neuen Zusammenhang, den Diskurs der Paraphrase und Explikation, eingestellt. Die erläuternde, ausformulierte und mit Beispielen versehene Aussage ist das Transkript. Der transkriptive Vorgang erzeugt ein Skript, das selbst ebenfalls wieder zum Ausgangspunkt einer Transkription werden und den Status eines Präskriptes einnehmen kann, z. B. in dem Fall, dass ein bestimmtes Detail einen weiteren Kommentar- und Erläuterungsdiskurs auslöst. Möglicherweise führt dieser Transkriptionsprozess das Gespräch in eine völlig neue Richtung oder die Gesprächspartner kehren nach der semantischen Klärungsphase wieder zum ursprünglichen Thema zurück. Jäger unterscheidet zwei wesentliche Formen, den Verwendungssinn einer Äußerung zu spezifizieren und zu bearbeiten: Erstens gibt es die beschriebenen sprachlichen Überarbeitungshandlungen, die als Repairs bezeichnet werden. Zweitens wird in der sprachlichen Aktion die Selbst-Rezeption (Monitoring) eingesetzt, eine Art Selbstlektüre oder Selbsttranskription.⁵³ Jäger erklärt diesen Punkt folgendermaßen:

Jede produktive Entfaltung einer linearen Kette von Zeichen ist an die Voraussetzung geknüpft, daß der Rede-Produzent konsekutiv und fortlaufend die geäußerten Segmente seiner Rede rezipiert und sie mit seiner prätextuellen Redeintention abgleicht [...], wobei sich jedes Element, das durch das Monitoring ratifiziert ist, als Transkription einer Redeintention erweist, die in dieser Skript-Form zu Beginn der Rede nicht existent war.⁵⁴

⁵² Vgl. Raible 1995, S. 52 ff.

⁵³ Vgl. Jäger 2003, S. 5.

⁵⁴ Jäger 2002c, S. 40.

Siegfried J. Schmidt lässt in seinen Überlegungen zur Kommunikation eine ähnliche Gedankenrichtung wie Jäger erkennen. „Erst in der Kommunikation erfahren (und erleben) Sprecher, was sie gemeint haben, als sie gesagt haben, was sie gesagt haben.“⁵⁵ Demzufolge ist Kognition auf Kommunikation angewiesen, um zu wissen, was sie tut.⁵⁶ Jäger umreißt dieses Abhängigkeitsverhältnis noch allgemeiner und postuliert Medialität als Bedingung für Mentalität.⁵⁷

Bisher wurden nur Transkriptionsvorgänge auf der Sprecherseite beschrieben, doch auf der Rezipientenseite wirken ebenfalls transkriptive Prozesse. Das Verstehen einer Aussage ist geprägt durch die „fortlaufend hypothetische Transkription der Rede des Anderen, die die Form einer *hetero-rhetorischen* Zu-Ende-Konstruktion der Alter-Äußerungen auf dem jeweiligen Stand ihrer Entfaltung annimmt.“⁵⁸

Das transkriptive Verfahren intramedialer Selbstbezüglichkeit von Symbolsystemen existiert nicht nur im Modus der Face-to-face-Kommunikation, sondern in allen Ausformungen sprachlicher Aktion im Spannungsfeld von oral versus literal und mündlich versus schriftlich. Neben Bezugnahmen von Sprache auf Sprache im mündlichen Modus sind andere Arten intramedialer Transkriptionen wie beispielsweise Beziehungen zwischen Text und Text⁵⁹ – Gesetzestexte etwa werden in der Textgattung ‚Kommentar‘ ausgelegt – oder die theoretische Fundierung wissenschaftliche Abhandlungen durch Zitate oder das Einweben von Elementen der bestehenden Literatur in neue Werke möglich, um nur einige Formen transkriptiver Relationen in der Sprache zu nennen. Als besonders häufig verwendete Arten der intramedialen Transkription wären in der Sprache vielleicht der Kommentar, die Parodie und das Zitat herauszuheben.

Weiterhin ist festzustellen, dass sich intramediale Bezugnahmeverfahren nicht auf den sprachlichen Bereich beschränken; sie finden ebenso Anwendung z. B. im Medium des Films oder des Bildes, wie im dargestellten Fall der bildlichen Antwort Richters auf Duchamp verdeutlicht wurde. Auch im oft selbstreferentiell eingesetzten Medium des Films sind der Verweis oder das Zitat bekannter Filmsequenzen – von der Einbindung berühmter Szenen der Filmgeschichte in einen neuen Kontext bis hin zur kompletten Übernahme eines Stoffs in Form eines Remakes – häufig verwendete Techniken. In Carl Reiners Film „Dead

⁵⁵ Schmidt 2000a, S. 61.

⁵⁶ Vgl. Schmidt 2000a, S. 61.

⁵⁷ Vgl. Jäger 2002a, S. 49.

⁵⁸ Jäger 2002c, S. 40.

⁵⁹ Die unterschiedlichen Möglichkeiten der intertextuellen Beziehungen fasst Wolfgang Raible in einem Schema zusammen. Unter dem Obertitel „Arten des Kommentierens“ führt er vier Kategorien ein: Reduktionsformen, Amplifikationen – darunter fallen auch Kommentare –, Texte aus Texten und parallele Texte. Vgl. Raible 1995, S. 56 ff. Auf dieses Schema soll nicht weiter eingegangen werden.

Men Don't Wear Plaid“ (Tote tragen keine Karos) von 1981 werden Originalszenen aus Detektivfilmen der 1940er Jahre so eingearbeitet, dass die Handlungen der Personen wie für die Geschichte des neuen Films produziert zu sein scheinen.⁶⁰ Die Originalausschnitte treten nicht in der abgegrenzten Form eines markierten Zitats in Erscheinung, sondern werden vollständig in den neuen Zusammenhang integriert und mit den neu produzierten Sequenzen verbunden. Transkriptiv interessant im Bereich des Films ist auch das Element des Filmvorspanns. Ein Filmvorspann könnte als antizipierende Transkription des Films charakterisiert werden, er gibt die Richtung des Geschehens vor. „Spezialisiert auf Kondensierung, Abkürzung, Prägnanzgewinn transkribiert der Vorspann den auf ihn folgenden Film, bringt ihn auf den Punkt einer Metapher, eines Genres, einer Stimmung [...]“⁶¹ In dieser intramedialen Transkription wird der Film eingeführt, erläutert und paraphrasiert.

Soviel zunächst zu den Arten der Transkription in einem Medium. Die weiteren Ausführungen in dieser Arbeit werden zeigen, inwieweit der monomediale Bezugnahmeprozess auch in der Musik in Erscheinung tritt und welchen Stellenwert er dort einnimmt.

Die beschriebenen intramedialen Transkriptionen ermöglichen nach Jäger die Ausfaltung spezifischer Ästhetiken in den verschiedenen Medien wie Sprache, Kunst oder Film. In gegenseitigen Bezugnahmen und Zitationen verschiedener Skripturen innerhalb eines medialen Systems aufeinander (Sprache auf Sprache, Bildmotiv auf Bild oder Filmszene auf Film) entwickelt sich eine Art Ästhetik des jeweiligen Mediums. Eine solche medienspezifische Ästhetik ist dabei an die Annahme einer spezifischen Eigensemantik des Mediums gebunden. Jäger charakterisiert das Phänomen des Ästhetischen folgendermaßen: Es erscheint als ein „wesentliches Moment des Verfahrens, in dem Semantik (etwa von Bildern etc.) ihre medienspezifische Gestalt erhält.“⁶² Sowohl semantische als auch ästhetische Effekte resultieren demnach aus transkriptiven Vorgängen. Dabei sind monomediale Semantiken Jäger zufolge nur in der Hervorbringung durch transkriptive, intra- und intermediale Verfahren möglich. Die intra- und intermedialen Kopplungen erzeugen eine semantische „Ordnung“ in den einzelnen Medien. Monomedialer Sinn ist also stets das Resultat eines transkriptiven Wechselspiels innerhalb eines Symbolsystems und mit anderen Medien im Fall des intermedialen Bezugnahmeverfahrens.⁶³ Die durch transkriptive Vorgänge konstituierte Eigensemantik der einzelnen Symbolsysteme führt dann zu der Ausbildung spezieller Ästhetiken der Medien.

⁶⁰ Vgl. Lexikon des Internationalen Films 1991, Band 8, S. 3864.

⁶¹ Stanitzek 2002, S. 14.

⁶² Jäger 2004a, S. 1.

⁶³ Vgl. Jäger 2004d, S. 3.

Mit der Betrachtung des Mediums Sprache in diesem Abschnitt konnte demonstriert werden, dass Eigensinn oder, mit Jäger formuliert, „autochthone Semantik“ einerseits im Zuge der Selbstbezüglichkeit eines Mediums entsteht, d. h. im transkriptiven Verfahren, sich selbst zu thematisieren. Andererseits geht die spezielle Semantik eines Symbolsystems aus intermedialen Kopplungen und in Abgrenzung zu anderen Medien hervor.⁶⁴ Es sind also transkriptive Relationen unterschiedlicher Art, die Eigensinn immer wieder neu erzeugen und fortentwickeln.

1.1.5 Intermediale Bezugnahmen

Die intermedialen Transkriptionsformen gliedert Jäger in einen unidirektionalen und einen oszillierenden Typus.⁶⁵ Die unidirektionale Variante ist dadurch gekennzeichnet, dass mindestens ein zweites mediales System zur Kommentierung, Erläuterung und Variation der Semantik des ersten Symbolsystems herangezogen wird.⁶⁶ Die einseitig ausgerichtete Transkription dient der Explikation einer Skriptur. Beispielsweise dienen mündliche und schriftliche Diskurse anlässlich eines Kunstwerks dazu, die Semantik dieses visuellen Werks auf sprachlichem Wege zu ergründen.

Exemplarisch beschreibt Jäger die intermediale Transkription in der Sprache und ihre Konsequenzen anhand der Verschriftlichung oraler Sprache. Dabei konstituiert die Transkription – in einer gewissen Hinsicht – erst die Sprache als Skript in der Form eines nicht flüchtigen Gegenstandes mit diskreten Einheiten. Der transkriptive Prozess führt zu einer Funktionsausdifferenzierung der Sprache; sie wird unabhängig von ihrer raum-zeitlich situationalen Performanz semantisch lesbar. Mit der Transkription oraler Sprache in den Modus der Schriftlichkeit sind neben den positiven Effekten einer Fixierung in linearer Textform auch Informationsverluste verbunden; Aspekte, die die Schrift nicht wiedergibt, müssen dann durch weitere Transkriptionen kompensiert werden.⁶⁷ Hier wird in einem unidirektionalen transkriptiven Prozess die Semantik der gesprochenen Sprache durch das Transkript „Schrift“ verändert und variiert.

Bei oszillierender intermedialer Transkriptivität handelt es sich um eine wechselseitige und interaktive Bezugnahme zwischen verschiedenen Medien. Die im Zuge der Transkription

⁶⁴ Vgl. Jäger 2004d, S. 2.

⁶⁵ Vgl. Jäger 2004b, S. 74.

⁶⁶ Vgl. Jäger 2002c, S. 29.

⁶⁷ Vgl. Jäger 2002c, S. 31.

hergestellte Kopplung medialer Skripturen erzeugt Lesbarkeit in unlesbar gewordenen Ausschnitten von Symbolsystemen und ermöglicht somit die Hervorbringung von Sinn. Lesbarkeit und Semantik stellen sich also beim oszillierenden Typus erst im Zusammenwirken unterschiedlicher medialer Skripturen ein.⁶⁸ Oszillierende intermediale Transkriptionen liegen beispielsweise in den verschiedenen Formen der Text-Bild- oder Text-Bild-Ton-Beziehung sowie bei multimedialen Kopplungen in Hypermedien vor.⁶⁹

Ein Beispiel für diese Transkriptionsform ist unter anderem auch die Inszenierung eines Theaterstücks. Auf der Bühne oder auch in Interaktion mit dem Zuschauerraum werden verschiedene Komponenten wie Textvorlage, Handlung, Bühnenbild in Verbindung mit Kulissen, Kostümen, Schminke, Lichteffekten sowie eventuell mit auditiven und visuellen Zuspelungen immer wieder neu zusammengestellt. In der Gesamtheit der sich gegenseitig beeinflussenden Einzelelemente entsteht eine spezifische Semantik. Nur im Spannungsverhältnis von Sprache, körperlicher Aktion und Raum konstituiert sich das Transkript der jeweiligen Inszenierung. Die im kulturellen System abgelegte, in einer bestimmten Hinsicht unlesbar gewordene Textvorlage wird re-inszeniert – möglicherweise auch in Bezug gesetzt zu früheren Inszenierungstranskriptionen – und für den Adressatenkreis der Theaterbesucher anders lesbar gemacht und auf neue Art ästhetisch erschlossen.⁷⁰ Da im Theater auf unterschiedliche Weise transkriptive Re-Inszenierungen vorgenommen werden, kann der Raum „Theater“ auch als institutioneller Transkriptionsort bezeichnet werden. Ebenso fungiert ein Museum, das Begleittexte und z. B. Audio-Guides zu den einzelnen Kunstwerken anbietet, als eine solche transkribierende öffentliche Einrichtung. Ziel ist es, innerhalb dieses transkriptiven Rahmens Kunst einem breiten Publikum zugänglich zu machen und den Diskurs über Kunst in Gang zu halten. Nach dieser Betrachtungsweise wäre eine Universität als Diskursort, in dem wissenschaftliche Erkenntnisse hervorgebracht, diskutiert, verarbeitet und verbreitet werden, eine Art Umschlagsplatz für infinite Transkriptionsprozesse. Auf die Notwendigkeit, transkriptive Paraphrasen von vorliegenden Materialien zur Wissensweitergabe zu erstellen, verweist auch Georg Stanitzek. Er konstatiert, dass etwa kulturwissenschaftliche Forschung – von der Bildbeschreibung über Gesprächsprotokolle in der linguistischen Diskursanalyse bis hin zu Interpretationen literarischer Texte – stets

⁶⁸ Vgl. Jäger 2004b, S. 72 ff.

⁶⁹ Vgl. Jäger 2004d, S. 5.

⁷⁰ Vgl. Jäger 2004d, S. 3.

Transkripte herstellt, um nicht-lesbare Strukturen in den Status der Lesbarkeit zu transferieren.⁷¹

Zurück zu Bezugnahmen zwischen differenten Medien im Transkriptionsraum Theater: Als aktuelles Beispiel aus dem Bereich des Theaters soll folgende Inszenierung in ihrem intermedialen Charakter beschrieben werden: Zur Zeit wird im Theater Aachen eine Auftragskomposition von Helmut Oehring mit dem Titel „Wozzeck kehrt zurück, tonschriftliche Momentaufnahme in drei Abzügen (12 Akten)“⁷² uraufgeführt. Das Libretto der Komposition stellt sich als Montage aus Textsegmenten von Georg Büchner, Martin Luther, Theodor Fontane, Helmut Oehring selbst und aus der Offenbarung des Johannes dar. Vorhandenes Textmaterial – Präskripte im kulturellen Gedächtnis – werden hier zu einem neuen Transkript zusammengestellt. Oehring lässt neben der Montierung verschiedener Texte mehrere auditive und visuelle Komponenten aufeinander prallen: Geräusche, Lautsprache, Gesang, Instrumentalklang, Gebärdensprache, aber auch Videoprojektion, Filmeinspielungen, Live-Elektronik und CD-Zuspielungen werden miteinander in der Partitur zu einer „Gleichzeitigkeit“ verwoben. Helmut Oehring, als hörendes Kind gehörloser Eltern aufgewachsen, schreibt über die Ziele seines musikalischen Schaffens: „Das ist mein Traum: Diese Ereignishaftigkeit der Gleichzeitigkeit in der Erzählstruktur der Gebärdensprache – die würde ich gern komponieren können.“⁷³ Mit der Gebärdensprache und dem Gesang Gehörloser bringt der Komponist neue Dimensionen in den Bereich der Musik und des Theaters. In seinen Kompositionen werden unterschiedlichste menschliche Äußerungsformen miteinander konfrontiert, wobei Oehring als Leitthema die Unmöglichkeit des Verstehens zwischen den Sphären Gebärdensprache und Lautsprache in den Mittelpunkt stellt. Dadurch wird der Adressatenkreis seiner Werke auf eine kleine Gruppe beschränkt: Während Hörenden der Inhalt der Gebärdensprachparts der Kompositionen verschlossen bleibt, ist den Gehörlosen der klingende Teil weitestgehend unzugänglich. Im Prinzip sind nur Hörende, die die deutsche Gebärdensprache beherrschen, in die Lage versetzt, die Komposition in ihrer Gesamtheit erfassen zu können. „Diesen Widerspruch kompensiert Oehring in seinen Partituren, allerdings nicht im Sinne einer Lösung, sondern er gewinnt diesem Widerspruch neue künstlerische Gestaltungsmöglichkeiten ab.“⁷⁴ So entwickelt der Komponist in einem intermedialen, oszillierenden Spiel mit differenten Skripturen, im Raum

⁷¹ Vgl. Stanitzek 2002, S. 7.

⁷² Informationen zu Leben und Werk Helmut Oehring mit Videosequenzen verschiedener Aufführungen und Angaben zu seiner Komposition „Wozzeck kehrt zurück“ mit Partiturbeispielen finden sich unter: <http://www.helmutoehring.de>.

⁷³ Oehring zitiert nach Nauck 2003, S. 14.

⁷⁴ Nauck 2003, S. 16.

zwischen Laut- und Gebärdensprache, zwischen Laut, Geräusch und Gesang, zwischen Text, Klang, visuellen Reizen usw. aus vielfältigen Präskripten einen neuen Sinn.

Semantik wird – wie an diesem Beispiel verdeutlicht wurde – grundsätzlich mittels transkriptiver Relationen zwischen und ebenso in Medien hervorgebracht. Dabei hängt die semantische Wirkung von der Voraussetzung ab, dass ein geteilter kultureller Rahmen oder gemeinsamer Kontext der Produzenten und Rezipienten unterstellt werden kann; nur unter dieser Bedingung ist eine Adressierung und Schaffung von Lesbarkeit möglich. Inwieweit die allgemeine Lesbarkeit im Oehring-Beispiel trotz eingeschränkter Klangwahrnehmung Gehörloser und nicht gebärdensprechenden Zuhörern gegeben ist, bleibt offen.

Das folgende aktuelle Beispiel aus der Kunst ist nicht eindeutig einem der beiden eingeführten Typen intermedialer Transkriptionsarten – unidirektional oder oszillierend – zuzuordnen. In der gegenwärtigen Ausstellung „Muerte sin fin“ im Museum für Moderne Kunst in Frankfurt am Main lässt Teresa Margolles in einem zentralen Raum des Museums über Maschinen Seifenblasen in die Luft strömen.⁷⁵ Diese Seifenblasen erscheinen zunächst völlig banal und alltäglich, doch ein Blick auf den Titel der Installation und den kurzen Erläuterungstext verändert die gewohnte Semantik vollständig: Der Titel lautet „En el aire“ (2003). Das Wasser der Seifenblasen stammt aus einem Leichenschauhaus in Mexiko City und wurde zur Reinigung der toten Körper vor der Obduktion verwendet. Bei diesem Beispiel stellt sich noch mehr als bei dem vorherigen Theaterbeispiel das Problem, die eingeführten Begrifflichkeiten der Transkriptionstheorie hier anzuwenden. Transkriptive Verfahren wurden bisher stets in und zwischen Symbolsystemen verortet. Wie lässt sich diese Installation in die Nähe eines Symbolsystem oder des Symbolhaften rücken? Vielleicht sind die Seifenblasen als eine Art „Alltagssymbol“, mit dem Begriffe wie Kindheit, Spiel, Vergnügen assoziativ verbunden werden, aufzufassen. Demnach würde dieses Alltagssymbol durch das Symbolsystem Schrift, hier in Form von Titel der Installation und Erklärungstext, erschüttert und verändert. Aus dem positiv belegten Symbol „Seifenblase“ wird eine bedrohlich nahe Verkörperung des Todes, die sich mit dem Zerplatzen der Seifenblasen in der Luft verteilt und mit ihr vermischt. Der Besucher kann sich diesem Luftgemisch, dem Hauch des Todes, nicht entziehen.

Ein transkriptives Verfahren kann bei „En el aire“ folgendermaßen festgestellt werden: Die im Nachhinein konstatierten Präskripte Text und Seifenblaseninstallation besitzen isoliert betrachtet keine Lesbarkeit oder im Fall der Seifenblasensymbolik eine ganz bestimmte,

⁷⁵ Ausstellung „Muerte sin fin“ von Teresa Margolles vom 24.04.-15.08.2004 im Museum für Moderne Kunst in Frankfurt am Main.

positiv besetzte Lesart. In der oszillierenden intermedialen Kopplung, im Spannungsverhältnis von harmloser Seifenblase und schockierendem Text, entsteht eine neue Semantik und Lesbarkeit für den Betrachter, die vor der Transkription nicht vorhanden war. Erst das Zusammenspiel der beiden Komponenten schafft ein semantisches Feld von Leben und Tod, zwischen Form, Auflösung und Übergängen. Dem unidirektionalen Intermedialitätstypus zufolge könnte der Text als Erläuterung und Kommentierung der Semantik der Seifenblasensymbolik betrachtet werden. Die spezifische Bedeutung dieses Werkes erschließt sich jedoch erst im oszillierenden Zusammenwirken von Text und Ereignis. Im Prinzip ist bei diesem Beispiel eine dreifache transkriptive Brechung zu konstatieren: Ein unspektakulärer Vorgang, die Herstellung von Seifenblasen, wird erstens mit Leichenwasser durchgeführt, zweitens ein Alltagsgegenstand in den Kontext des Museums und in einen Kunstzusammenhang eingestellt und drittens die Installation, die vorerst ganz alltäglich erschien, durch Titel und Erklärungstext wiederum in ein neues semantisches Licht gerückt. Interessant bei intermedialen Transkriptionen ist, in welchem Verhältnis die verschiedenen Symbolsysteme zueinander stehen. Das Zusammenwirken von Intermedialität und Semantik muss dabei besondere Beachtung erfahren. Im kultur- und medienwissenschaftlichen Diskurs wird, wie Jäger moniert, die je spezifische Rolle und Leistung der differenten Medien in der transkriptiven Sinngenerierung einer Kultur vernachlässigt. Die einzelnen medialen Systeme werden ohne weitere Differenzierung zu einem Raum des Symbolischen zusammengefasst. Jäger plädiert dafür, die kognitive, semiotische und ästhetische Reichweite der Eigensemantik eines Symbolsystems zum einen in ihrer monomedialen Position und zum anderen im transkriptiven Netz mit weiteren medialen Systemen zu untersuchen.⁷⁶ Für das Feld der Musik wird im zweiten Kapitel dieser Arbeit eine solche Untersuchung vorgenommen.

Um transkriptive Verfahren noch näher zu charakterisieren, sei auf ihre Fähigkeit, Adressierungen von Skripturen zu erzeugen, hingewiesen. Diese Skripturen sind im kulturellen System abgelegt; ihre Adresse ist eventuell zerstört, nicht mehr lesbar, veraltet oder uninteressant geworden. Durch die Bearbeitung dieser Präskripte, die Kombination mit anderen Skripturen und die Einbindung in einen neuen Kontext im Zuge der Transkription, entstehen neue Adressen für eine Adressatengruppe und damit ebenso neuer Sinn.

Im Hinblick auf ihr Adressierungspotenzial lassen sich die beiden vorgestellten Transkriptionsformen, in einem Medium und zwischen medialen Systemen, begrifflich auch

⁷⁶ Vgl. Jäger 2002b, S. 4 f.

folgendermaßen fassen: Auf intermedialer Ebene finden Umadressierungen statt,⁷⁷ z. B. im Text-Bild-Verhältnis von Kunstwerk und Titel, der zuweilen eine wörtlich zu nehmende Umadressierung des Bildes bewirkt. Im intramedialen Bereich hingegen handelt es sich bei Transkriptionen um Nachjustierungen von Adressierungen, beispielsweise in Form einer transkriptiven Paraphrase zu einer unverständlichen Aussage in einer sozusagen gestörten Kommunikationssituation. Was bedeutet in diesem Zusammenhang die „Störung“ einer Kommunikation? Die Störung scheint der Ausgangspunkt für transkriptive Verfahren zu sein. Da der Störungsbegriff in Beziehung zur Transkription steht, soll im nächsten Kapitel ein Exkurs zu Funktion und Bedeutung der Störung erfolgen.

1.1.6 Störung als Auslöser für Transkriptionen

Jäger fasst Störungen und ihre transkriptive Bearbeitungen im Bereich der Sprache als grundlegende Verfahren der Sinngenerierung auf. Das von Jäger entwickelte Störungsmodell gilt besonders für die mündliche Kommunikation. Störung wird hier, entgegen den klassischen Sprachverarbeitungstheorien, als produktiver Normalfall mündlicher Interaktion konzeptualisiert.⁷⁸ Stanitzek schreibt zu diesem Punkt: „Es gibt keine Transkription ohne Verluste, ohne Störung. Aber diese Verluste können, wenn man sie aus einer Position eines Dritten, eines Parasiten mithin, beobachtet, Gewinn abwerfen.“⁷⁹

Die Störung stellt nach Jäger in vielen Fällen ein „konstitutives Moment der Redeentfaltung“⁸⁰ dar. Damit wird die Vorstellung von Störung als Unterbrechung in einer reibungslosen Kommunikation, in der vorsprachlich konstruierte Redeintentionen verbal realisiert und zwischen den Interaktionspartnern ausgetauscht werden, verabschiedet.

In der klassischen Sichtweise sind Störungen z. B. fehlerhafte Ausführungen von auf der Sprecherseite mental vollständig vorliegenden Redeintentionen, die in einer sprachlichen Korrekturhandlung nachjustiert werden. Dabei können Störungen bei Sprechern auf der Konzeptionsebene, auf der Ebene der inneren Sprachplanung oder auf der Sprechhandlungsebene auftreten, ebenso auf der Rezipientenseite sowie auf dem Weg zwischen Sprecher und Hörer.⁸¹ „Störung und Repair [Korrekturen, A. U.] spielen sich also auf einer Ebene ab, die grundsätzlich *keine* intervenierende Funktion für die kognitive

⁷⁷ Vgl. Jäger 2004b, S. 77.

⁷⁸ Vgl. Jäger 2004c, S. 41.

⁷⁹ Stanitzek 2002, S. 17.

⁸⁰ Jäger 2004c, S. 41.

⁸¹ Vgl. Jäger 2004c, S. 42 ff.

Ausprägung der Redeabsicht haben kann.“⁸² Letztere liegt nach diesem Modell bereits im Gehirn vorsprachlich vor.⁸³ Die beschriebenen Defekte im idealen Ablaufschema einer Kommunikation, im ungehinderten Austausch von Informationen, bezeichnet Jäger als Störung^u, Störungen, die als „Unfall“ eingestuft werden. Es gibt durchaus Kontexte, in denen solche Unfall-Störungen vorliegen. Jäger möchte jedoch das Augenmerk auf eine weitere, ebenso wichtige Störungsart lenken: Die Störung^t, eine transkriptive Form der Störung.

Die Überarbeitungshandlungen Repair und Monitoring⁸⁴ bei sprachlichen Äußerungen sind im Lichte einer als produktiv bewerteten Störung wie folgt zu fassen: Repairs sind keine Bearbeitungen von defekten Äußerungen, die auf vorgefertigten Redeintentionen beruhen. Vielmehr entfaltet sich die Sinn-Richtung der Aussage erst im sprachlichen Vollzug, der dann mittels Repairs aktuell korrigiert werden kann. Neben die Funktion der Korrektur tritt die konstruktive Fähigkeit von Repairs: „Sie ermöglichen die Ausfaltung der zu Redebeginn unartikulierten Intention im Zuge interaktiver Verständigungshandlungen.“⁸⁵ In sprachlichen, durch die Störung^t hervorgerufenen Nebenhandlungen wird die sich konstituierende Redeintention mittels transkriptiver Umschreibungen, Reparaturhandlungen, geklärt; Redeteile werden in transkriptiven Erläuterungsakten bearbeitet und so Sinn erzeugt. Als Monitoring wird die ständige Re-Lektüre der eigenen Sprachäußerung (Selbsttranskription) bezeichnet. Es dient der transkriptiven Umformung und damit der Ausbildung einer zuvor mental nur rudimentär vorhandenen Redeintention. Störungen^t in der mündlichen Kommunikation sind Auslöser für Repairs und Monitoring.

Neben dem Terminus der Störung^t bringt Jäger noch einen zweiten Begriff, die „Transparenz“ ins Spiel. Bei einer störfreien Kommunikation, in der die eingesetzten sprachlichen Mittel nicht zur semantischen Klärung thematisiert werden müssen, wird von einem „Zustand medialer *Transparenz*“⁸⁶ gesprochen. Dieser transparente Modus kann unterbrochen werden durch eine Störung, eine transkriptive Phase, in der Skripturen bearbeitet und somit Semantik erläutert und erzeugt wird. In einer mündlichen Kommunikation werden so bestimmte Ausschnitte aus dem Redefluss des Sprechers thematisch relevant, z. B. aufgrund einer Störung des Verstehens auf der Rezipientenseite. In diesem Fall setzen transkriptive Verfahren zur semantischen Klärung ein. Die betreffenden, in diesem Kontext Störung evozierenden Redeausschnitte werden zum Objekt transkriptiver

⁸² Jäger 2004c, S. 45.

⁸³ Auf das dieser Vorstellung zugrunde liegende Kommunikationsmodell Shannons und Weavers soll an dieser Stelle nicht weiter eingegangen werden.

⁸⁴ Vgl. Kapitel 1.1.3.

⁸⁵ Jäger 2004c, S. 46.

⁸⁶ Jäger 2004c, S. 60.

Bearbeitungsverfahren.⁸⁷ Transkriptionen werden bei Skripturen mit, wie Jäger es nennt, „Adressierungsdefekten“⁸⁸ eingesetzt. Der Begriff des Adressierungsdefektes scheint mir allerdings angesichts Jägers Absicht, Störungen nicht als Defekte eines ansonsten reibungslosen Ablaufs darzustellen, sondern Störung als produktives Moment der Kommunikation zu verstehen, etwas irreführend. Anstatt von einem Adressierungsdefekt zu sprechen, könnte dieses Phänomen meines Erachtens, analog zum transkriptiven Störungsbegriff, als „Adressierungsstörung“⁸⁹ bezeichnet werden.

Störungen^t begreift Jäger also als Auslöser für transkriptive Prozesse, die eine Störung zu beheben und auf diese Weise wieder Transparenz herzustellen suchen. Im Moment der Störung einer Kommunikation verliert das Medium seinen transparenten Zustand und wird in seiner materialen Gestalt sichtbar. Sybille Krämer beschreibt Unsichtbarkeit und Sichtbarwerden von Medien folgendermaßen:

Medien wirken wie Fensterscheiben: Sie werden ihrer Aufgabe um so besser gerecht, je durchsichtiger sie bleiben, je unauffälliger sie unterhalb der Schwelle unserer Aufmerksamkeit verharren. Nur im Rauschen, das aber ist in der Störung oder gar im Zusammenbrechen ihres reibungslosen Dienstes, bringt das Medium selbst sich in Erinnerung.⁸⁹

Die Störung^t, die das Medium sichtbar werden lässt, führt zu transkriptiven Verständigungshandlungen. Mit dem Einsatz dieser transkriptiven Verfahren soll die Störung^t aufgehoben und der transparente Zustand des Mediums wieder erlangt werden. Dieser immer wieder angestrebte Zustand medialer Transparenz bei Jäger entspricht Krämers Charakterisierung von Medien: „Medien [...] bleiben der blinde Fleck im Mediengebrauch.“⁹⁰

In diesem Wechsel von Störung zu Transparenz und eventuell wieder Störung ad infinitum stellt die Transkription quasi eine Übergangsphase dar.⁹¹ Hierbei darf man nicht vergessen, dass Transkriptionen sinnerzeugende und –verschiebende Wirkungen zugesprochen werden. Diesem Postulat zufolge scheint der nach einer Störung erreichte Zustand der Transparenz ein anderer, durch das transkriptive Verfahren semantisch kontaminierter Transparenzzustand zu sein als der ursprüngliche. In Bezug auf die Transkription liegt nun ein transparentes mediales Transkript vor, das sich von dem im Nachhinein festgestellten Präskript (vor der Störung) unterscheidet.

⁸⁷ Vgl. Jäger 2004c, S. 60.

⁸⁸ Jäger 2004b, S. 77.

⁸⁹ Krämer 2000b, S. 74.

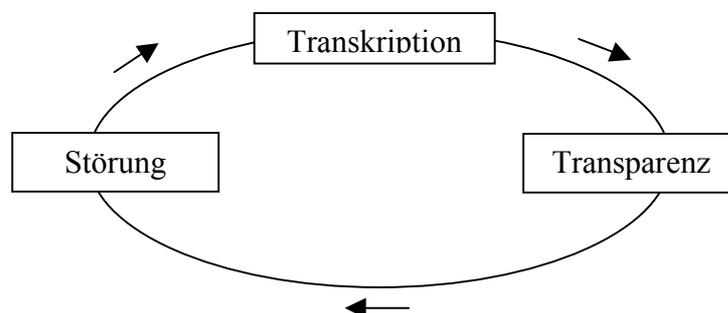
⁹⁰ Krämer 2000b, S. 74.

⁹¹ Vgl. Jäger 2004c, S. 61 f.

„Störung^t und Transparenz sollen [...] verstanden werden als zwei polare funktionale Zustände medialer Performanz, die konstitutiv eingeschrieben sind in das Verfahren der Transkription.“⁹² Die beiden präsentierten Begriffe sind keine Eigenschaften von Skripturen, sondern werden als „Aggregatzustände, die alle Prozesse medialer Sinn-Inszenierung durchlaufen“⁹³, aufgefasst. Sie können auch als zwei Modi der Sichtbarkeit charakterisiert werden: Unsichtbarkeit im Falle eines ungestörten Verlaufs der Kommunikation und Sichtbarkeit bei der Thematisierung bestimmter Skripturen.⁹⁴

Die Betrachtung der Termini „Störung“ und „Transparenz“ auf der Folie des Transkriptionsmodells lässt sich auch in einer Graphik wiedergeben, sozusagen in einer „visuellen Transkription“ der Theorie. So können die drei Termini Störung – Transkription – Transparenz meiner Ansicht nach in einem Kreis angeordnet werden, wobei die Transkription eine Vermittlerposition zwischen den beiden verschiedenen Modi der Sichtbarkeit einnimmt. Es handelt sich dabei um einen ständigen Kreislauf von Wechseln zwischen Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit des Kommunikationsmediums Sprache.

Abb. 4: Kreislauf von Störung und Transparenz



Abschließend lässt sich konstatieren, dass Skripturen in Medien wie der Sprache ständig die Aggregatzustände Transparenz und Störung in einem endlosen transkriptiven Spiel der Sinnerzeugung und -weiterentwicklung durchlaufen.⁹⁵

In diesem Exkurs wurden die Kategorien Störung^t und Transparenz nur für mündlich-sprachliche Kommunikationen entwickelt. Wie verhält es sich mit diesen Begriffen im nicht-sprachlichen Bereich der Medien wie Kunst und Musik? Wie sieht eine Störung bei einem Kunstwerk aus? Meines Erachtens kann eine künstlerische Störung unterschiedliche Formen annehmen: Möglicherweise ist ein Kunstwerk schon älter und reizt deswegen zu einer

⁹² Jäger 2004c, S. 60.

⁹³ Jäger 2004c, S. 59.

⁹⁴ Vgl. Jäger 2004c, S. 61.

⁹⁵ Vgl. Jäger 2004c, S. 65.

aktuellen Neufassung – eine Störung also aufgrund der nicht mit der Gegenwart übereinstimmenden Formen, Sujets, Maltechniken usw. Vielleicht ist das Sujet eines Bildes so unverständlich, dass es einer Reihe mündlich-sprachlicher und schriftlicher transkriptiver Beschreibungsdiskurse bedarf, so dass die Störung im Verstehen der Rezipienten und ihre versuchte Aufhebung in der Beschreibung des Bildes den Sinn dieses Kunstwerks erhellt. Schließlich kann, abgesehen von den angeführten speziellen Beispielen, vielleicht folgende prinzipielle Aussage zur Störung in der Kunst gemacht werden: Jegliche Form der Irritierung, des störenden Andersseins, wovon Kunst in weiten Teilen lebt, führt zu semantischen Effekten. Hier handelt es sich um Störungen von Sehgewohnheiten in allen Epochen der Kunstgeschichte, Störungen von visuellen und damit auch ästhetischen Konventionen, die insofern eine transkriptive Störung erfahren, als dass das Ungewohnte traditionelle Muster aufbricht und neue Sichtweisen, neue ästhetische Ideen zulässt. Im Bereich der Kunst zeigt sich die transkriptive und Sinn hervorbringende Wirkung von Störungen des gesellschaftlich als „normal“ Definierten besonders deutlich. Künstlerische Tätigkeit ist nach Julian Nida-Rümelin Teil der ständigen Selbstreflexion, man könnte im Zusammenhang dieser Arbeit auch sagen, der Selbsttranskription einer Gesellschaft⁹⁶, die die ständig neue Sinngenerierung in einer Kultur ermöglicht. Hilmar Hoffmann sieht das Potenzial der Kunst und des Kunstschaffens in folgendem Punkt: „Indem die Künste kulturspezifisch Möglichkeiten der Interpretation von Welt und Mensch durchspielen und vorleben, öffnen sie innerhalb einer Gesellschaft Chancen des Wandels und der Entwicklung.“⁹⁷

Nachdem der sinnstiftende Beitrag der Störung^t im Feld der Kunst beleuchtet wurde, wird nun der Transparenzbegriff in den Fokus genommen. Der Zustand der Transparenz wird meiner Ansicht nach in der Kunst gar nicht angestrebt, da die Störung ein wesentlicher Garant für Auffälligkeit, Verstörung darstellt und damit Möglichkeiten der künstlerischen Weiterentwicklung eröffnet. Der Modus der Transparenz würde völliges Verstehen ohne Reibungspunkte und unter Umständen Stagnation im Normalen und Normgerechten bedeuten. Ähnlich sind Störung und Transparenz vielleicht auch in der Musik zu verorten, sie sollen jedoch im zweiten Kapitel, dem musikalischen Teil, noch im Einzelnen diskutiert werden.

⁹⁶ Vgl. Nida-Rümelin, zitiert nach Hoffmann 2002, S. 14.

⁹⁷ Hoffmann 2002, S. 18.

Zum Ende dieser deskriptiven Kapitel um den von Ludwig Jäger entwickelten Begriff der Transkription steht eine Zusammenfassung wichtiger Aspekte dieser Transkriptionstheorie noch aus, um die Transkription und ihr Wirkungspotenzial in einen größeren Zusammenhang einzuordnen.

Die verschiedenen Beispiele konnten zeigen, dass kulturelle Semantik durch transkriptive intramediale Differenzbildungen in einem Symbolsystem und durch intermediale Kopplungen mit anderen Medien geschaffen wird.⁹⁸ Mittels De- und Remontierungsverfahren von Skripturen in unterschiedlichen Kontexten wird eine De- und Resemantisierung innerhalb eines kulturellen Systems hergestellt. Transkriptionen reichen dabei in ihrer Wirkungskraft auf Skripturen vom „*Lesbarmachen* über das *Recycling* bis zur *Arkanisierung*“⁹⁹.

Die beiden behandelten Transkriptionsformen werden in der vorliegenden Arbeit im positiven Sinne als basale Verfahren zur Generierung und Lesbarmachung kultureller Semantik aufgefasst. Sinn konstituiert und erschließt sich nur im Modus des Transkriptiven; so entsteht eine unabschließbare transkriptive Semiose, in der eine außersymbolisch, medial unvermittelte Realwelt nicht erreichbar ist, da der Mensch sich ständig in medialen Systemen bewegt.¹⁰⁰ Die Transkription wird als einzige Form zur Lesbarmachung der medial vermittelten Welt gekennzeichnet¹⁰¹ und Transkriptivität als notwendige Bedingung für die Ausbildung der Semantik einer Kultur betrachtet.¹⁰²

Wie Jäger in seinem Aufsatz „Transkriptivität“ darlegt, funktionieren die Verfahren der semantischen Ratifizierung in der Mediengeschichte des Homo sapiens offensichtlich stets symbolsystemimmanent.¹⁰³ Er nimmt an, dass die beschriebenen transkriptiven Relationen in der mediengeschichtlichen Entwicklung von Kulturen eine wesentliche Rolle spielten und auch noch gegenwärtig spielen. Selbst mündliche Gesellschaften verfügen über intra- und intermediale Verfahren der Bezugnahme, um auf diese Weise kulturelles Wissen zu speichern, zu tradieren und für ein Publikum zu erklären und zu kommentieren. Mit Transkriptionen werden neue Adressierungen und damit auch die Zugänglichkeit von Skripturen für einen bestimmten Adressatenkreis in einer Gesellschaft hergestellt.¹⁰⁴ Als grundlegendes Prinzip zur Organisation kulturellen Wissens erschafft der Transkriptionsprozess Möglichkeiten der semantischen Ratifizierung, der Verständnissicherung und Sinn-

⁹⁸ Vgl. Jäger 2002b, S. 3.

⁹⁹ Jäger 2004d, S. 5.

¹⁰⁰ Vgl. Jäger 2002c, S. 38 ff.

¹⁰¹ Vgl. Jäger 2002c, S. 40.

¹⁰² Vgl. Jäger 2004c, S. 48.

¹⁰³ Vgl. Jäger 2002c, S. 29.

¹⁰⁴ Vgl. Jäger 2004d, S. 4.

partizipation für die Rezipienten.¹⁰⁵ Die Grenzen der Re-Adressierung werden dabei durch den kulturellen Rahmen der Beteiligten abgesteckt. Jäger stellt abschließend fest:

Ohne Transkription [...] käme die mediale Welterzeugungsmaschine, die den semantischen Haushalt von Kulturen in Gang hält, ohne Zweifel zum Stillstand, denn Transkriptivität ist die spezifische prozedurale Form, der sich die Hervorbringung von kulturellem Sinn verdankt.¹⁰⁶

1.2 Wann ist Musik ein Medium?

Das letzte Kapitel dieses ersten Teils ist dem Begriff des Mediums bezogen auf die Musik gewidmet: Da nach der vorgestellten Transkriptionstheorie symbolische Systeme in intra- und *intermedialen* Bezugnahmen zueinander stehen, ist es bei einer Anwendung des Modells auf die Musik erforderlich, Musik als Medium einzuführen und zu begründen. Dies soll in diesem Unterkapitel geschehen.

Der Medienbegriff wird in der aktuellen Debatte kontrovers diskutiert. Alice Lagaay und David Lauer konstatieren eine begriffliche Ausdehnung des „Mediums“ in zwei Richtungen. Zum einen ist eine geradezu grenzenlose Ausweitung des Medienbegriffs festzustellen, so dass beinahe alles als Medium diskutiert werden kann. Zum anderen entdecken Lagaay und Lauer im Mediendiskurs eine tiefergehende Verortung des Mediums¹⁰⁷, das „als Bezeichnung für konstitutive Faktoren des menschlichen Selbst- und Weltverhältnisses“¹⁰⁸ konzeptualisiert wird. Während im alltagssprachlichen Gebrauch mit dem Terminus „Medium“ eine relativ fest umrissene Menge von Symbolsystemen assoziiert wird, – so genannte Massenmedien wie Radio, Film, Fernsehen, Printmedien und die „Neuen Medien“ – ist der Begriff in den Geistes-, Sozial- und Kulturwissenschaften mit einer unübersehbaren Anzahl an unterschiedlichen Theorien, Begriffsbestimmungen und Einteilungen in Medientypen verbunden.¹⁰⁹ Die Beobachtung, Analyse und Explikation von medialen Erscheinungen sowie die Beschreibungen der heutigen Mediengesellschaft fallen im Vergleich, aber auch innerhalb der einzelnen Wissenschaften sehr different aus. Mehrere Aspekte werden dabei in unterschiedlichem Maße in den diversen theoretischen Ansätzen virulent: Es geht, ganz allgemein formuliert, um das Verhältnis von Materialität und Inhalt

¹⁰⁵ Vgl. Jäger 2002c, S. 37.

¹⁰⁶ Jäger 2004d, S. 16.

¹⁰⁷ Vgl. Lagaay/Lauer 2004, S. 7.

¹⁰⁸ Lagaay/Lauer 2004, S. 7.

¹⁰⁹ Vgl. Lagaay/Lauer 2004, S. 8.

bzw. Sinn, um die Beziehung von Kognition und Kommunikation, von Medien und Wirklichkeit sowie um die Frage, wie die Medienforschung mit der Tatsache umgeht, dass sie selbst in den zu beschreibenden medialen Diskursen stattfindet.¹¹⁰

Die Theorieansätze zu verschiedenen Einzelmedien oder zu Medien im Allgemeinen überschneiden sich teilweise in ihren Begrifflichkeiten, konkurrieren miteinander oder bestehen nebeneinander; ein Szenario des Medialen, das sich durch fehlende Einheitlichkeit und Verbindlichkeit der verwendeten Termini, durch Unschärfe des Medienbegriffs und Unklarheiten auszeichnet.¹¹¹ Um nur eine mögliche Form der Einteilung von Medien zu nennen, sei hier auf Knut Hacketts „Einführung in die Medienwissenschaft“ verwiesen. Er differenziert z. B. verschiedene Mediendimensionen in der Theoriediskussion und trennt Medien nach ihrer Funktion als Medien der Beobachtung, Medien der Speicherung und Bearbeitung, der Übertragung und Medien der Kommunikation usw.¹¹² Martin Seel hingegen differenziert Wahrnehmungs-, Handlungs- und Darstellungsmedien; hinzu kommen natürliche, kulturelle und technische Medien sowie jeweils Kombinationsformen in diesen beiden Kategorien.¹¹³

Die kurze Skizzierung dieser Ansätze soll hier genügen, um die unübersichtlichen Verhältnisse in der neueren medientheoretischen Diskussion anzudeuten. Angesichts der Omnipräsenz der Medien in heutigen Gesellschaften besteht die größte Schwierigkeit der Mediendebatte darin, einen adäquaten Medienbegriff zu entwickeln. Zur Diskussion steht, was alles unter das Signum „Medium“ subsumiert werden soll, wie breit das Medienspektrum anzusetzen ist. Häufig werden so heterogene Systeme wie Schrift, Bild, Printmedien, Internet usw. ohne systematische Differenzierung unter dem einen Titel ‚Medium‘ zusammengefasst.

Wie lässt sich nun bei diesem komplexen Objektbereich ein Medienbegriff entwerfen, der sowohl die Musik als auch andere Symbolsysteme, in denen transkriptive Verfahren wirken, einschließt? Zur Festlegung eines Medienbegriffs konstatieren Bernhard Dotzler und andere: „Nichts scheint dringender, aber nichts wäre auch fruchtloser, als definieren zu wollen, was Medien eigentlich sind.“¹¹⁴ Möglich scheint in diesem definitorischen Dilemma lediglich eine Eingrenzung des Medienphänomens von verschiedenen Seiten, um sich dem Kern der Medialität anzunähern. Vielleicht muss die Frage „Was ist ein Medium?“ endgültig

¹¹⁰ Vgl. Schmidt 2000b, S. 70 u. 75.

¹¹¹ Vgl. Lagaay/Lauer 2004, S. 8.

¹¹² Vgl. Hackett 2003, S. 20 ff.

¹¹³ Vgl. Seel 2003, S. 12.

¹¹⁴ Dotzler/Schüttpelz/Stanzek 2001, S. 9.

verabschiedet werden und – frei nach Nelson Goodman – durch die Frage „Wann ist ein Medium?“ ersetzt werden, wie es Jäger vorschlägt.¹¹⁵ Hier wird also eine Annäherung an Medien aus der Perspektive, wann etwas als Medium fungiert, gewagt.¹¹⁶

Um die Musik und andere Symbolsysteme unter den Terminus Medium zu fassen, erscheint es nicht sinnvoll, einen sehr breiten, allgemeinen Medienbegriff anzusetzen. Bereits zu Anfang der Arbeit wurde darauf hingewiesen, dass die Begriffe „Symbolsystem“, „mediales System“ und „Medium“ synonym eingesetzt werden sollen.¹¹⁷ Für den zu konstruierenden Medienbegriff bedeutet diese Festlegung eine erste wichtige Einschränkung: Nur Systeme, die der Kategorie des „Symbols“ zuzuordnen sind, also einen wie auch immer bestimmten, symbolhaften Charakter besitzen, können als Medien fungieren. Damit wird ein weiterer Medienbegriff, wie er z. B. bei Martin Seel zu finden ist, der auch Licht und Geräusche zur Summe der Medien zählt¹¹⁸, hier abgelehnt und das Mediale von vorneherein auf das Symbolhafte, das sich im Gebrauch einer Gesellschaft bestimmt, beschränkt. Darüber hinaus muss aus Gründen der Übersichtlichkeit und Klarheit die so bestimmte Menge der Symbolsysteme, die das Etikett ‚Medium‘ in dieser Arbeit tragen sollen, weiter begrenzt werden. Im Zusammenhang mit transkriptiven Verfahren wurden in den vorausgehenden Erläuterungen gesprochene Sprache, Schrift und Bild untersucht.¹¹⁹ Auf diese drei Systeme sollen die Ausführungen zum Medienterm an dieser Stelle beschränkt werden.¹²⁰ Als viertes kommt die Musik, die neben den genannten Symbolsystemen situiert werden soll, zur Menge der Medien hinzu. Diese vier Medien werden als gleichwertige Systeme behandelt, ohne einem von ihnen den Vorrang vor den anderen zu geben. Das vorgestellte Medienspektrum umfasst zwei auditive Medienarten (Sprache im mündlichen Modus und Musik) sowie zwei visuelle

¹¹⁵ Vgl. Jäger 2004b, S. 69 f.

¹¹⁶ Die folgenden Versuche, einen adäquaten Medienbegriff zu entwickeln, können nur für diesen begrenzten Rahmen, Musik als Medium neben einigen anderen Symbolsystemen zu etablieren, gelten. Über diese Dimensionen hinaus ist für die gewonnenen Erkenntnisse zum Medium keine weitergehende Gültigkeit beanspruchbar.

¹¹⁷ Vgl. in dieser Arbeit Anmerkung 1.

¹¹⁸ Vgl. Seel 2000, S. 244 ff.

¹¹⁹ Hypermedien, Theater und Film, die im ersten Kapitel als Beispiele genannt wurden, sollen aus folgenden Gründen nicht in der Medienmenge behandelt werden: Hypermedien wurden in Kapitel 1.1.5 zwar als oszillierende intermediale Transkriptionsart genannt, aber nicht näher erläutert. Sie sollen auch im Weiteren nicht in den Kreis der zu behandelnden Medien aufgenommen werden. Der Bereich des Films mit Elementen wie Bild, Text, Musik erscheint mir insgesamt zu komplex, um ihn in diesem eingeschränkten Rahmen eingehender zu thematisieren. Zudem sind im Film bereits die Komponenten Klang und Musik als wichtiger Teilbereich vertreten; die Musik soll in dieser Arbeit jedoch für sich genommen im zweiten Teil behandelt werden. Das intermediale Theater-Beispiel schließlich vereint verschiedene Medien, unter anderem Bild, Schrift, Sprache und Film, und wird im Folgenden nicht als eigenes Medium „Theater“ aufgefasst. Das Theatergeschehen bedient sich vielmehr unterschiedlicher Mediensysteme.

¹²⁰ Diese Reduzierung auf einige zentrale Medien bedeutet nicht, dass nicht auch andere Symbolsysteme transkriptive Prozesse zur Sinngenerierung nutzen könnten.

Medien (Schrift und Bild), wobei auch Vermischungen stattfinden. Dementsprechend ist diese Einteilung nicht ausschließend.

Meiner Ansicht nach eignet sich eine Kombination aus verschiedenen theoretischen Ansätzen am ehesten, um den vier differenten Systemen gerecht zu werden. Zu diesem Zweck werden bestimmte Aspekte aus der Mediendebatte herausgegriffen, ohne dabei das gesamte theoretische Gebäude der zitierten Autoren im Einzelnen zu referieren oder zu übernehmen. Im Folgenden wird der Versuch unternommen, einen Medienbegriff zu formen, der alle vier Symbolsysteme umfassen kann und den Moment bestimmen hilft, wann etwas als Medium fungiert.

Martin Seel, der sich in seinem Medienbegriff auf Gregory Bateson und Niklas Luhmann stützt, entwickelt folgenden Ansatz: Ein Medium zeichnet sich in seiner Materialität durch die Bereitstellung von Unterschieden aus: Damit können in einem Medium Unterschiede gemacht werden.¹²¹ Im Medium der gesprochenen Sprache – in anderer Form auch im Medium der Schrift – kommuniziert der Mensch in phonetischen, syntaktischen, semantischen und pragmatischen Differenzen, die je nach Situation in ein bestimmtes Verhältnis gesetzt werden.¹²² Das Medium des Bildes zeichnet sich durch Differenzen von Kategorien wie verwendete Farbmittel (Öl, Aquarellfarben, Kohle, Bleistift, Rötel und ähnliches), Art der Farbverwendung, Pinselstrich, Farbauftrag usw. aus. Wird dieser Ansatz auf die Musik angewendet, so sind die fünf Parameter Tonhöhe, Tondauer, Tonstärke, Anschlagsart und Klangfarbe zu nennen, anhand derer Differenzierungen in Musikstücken erzeugt werden können. Nach Seel übernehmen Medien nicht die Funktion eines Instrumentes, das einen Zugang schafft, der auch auf andere Weise erreichbar wäre. Medien sind vielmehr konstitutiv für die Handlungen, die in ihnen zur Ausführung kommen. „Medien [...] sind Elemente, ohne die es das in einem Medium Artikulierte nicht gibt.“¹²³ Demzufolge besteht die Semantik nichtsprachlicher Medien wie Bild und Musik nicht darin, etwas bildlich oder musikalisch auszudrücken, was auch sprachlich formuliert werden könnte. Vielmehr eröffnet ein Medium spezifische Ausdrucksformen, die nur in diesem Symbolsystem möglich sind, in anderen Medien hingegen nur mit Übertragungsverlusten oder in anderen Sinnzusammenhängen, d. h. mit transkriptiven Folgen, dargestellt werden könnten. Entsprechend gilt für die Musik als Medium: Sie hat als klangliches Ereignis eine

¹²¹ Vgl. Seel 2000, S. 245. Zu Seels Medienbegriff vgl. auch die Darstellung in Blank 2004.

¹²² Vgl. Seel 2000, S. 244.

¹²³ Seel 2000, S. 246.

eigene Semantik, sie ermöglicht ein ganz eigenes Feld mit spezifischen Formen und Semantiken. Die Musik ist aber nicht als „Sprache“ mit einer Syntax usw. zu bezeichnen.¹²⁴

Dieter Mersch spricht, in Bezug auf seine Modellmedien Wort, Bild, Ton und Zahl, auch von der Nichtkonvertierbarkeit dieser Medien.¹²⁵ Dieser Aspekt ist sicherlich zu unterstreichen; allerdings soll an dieser Stelle die Annahme einer prinzipiellen intermedialen Übersetzbarkeit von Skripturen von einem Medium in ein anderes mit all seinen Einschränkungen und ebenso semantischen Zugewinnen vertreten werden. Zwar ist eine identische Übertragung von Inhalten aus einem Medium in ein anderes nicht möglich – und insofern sind die Medien nicht konvertierbar –, jedoch kann es verändernde Übersetzungen in Form transkriptiver Prozesse geben.

An den beschriebenen materialen Rahmen der Medien sind nicht nur bestimmte Handlungen, z. B. sprachliche oder musikalische Aktivität, in ihrer Existenz gebunden. Die von Seel aufgezeigte konstitutive Funktion von Medien, ganz spezifische Formate und Semantiken zu erzeugen, lässt sich auch mit Jägers Theorie verbinden, Medialität sei generell die Voraussetzung für mentale Prozesse. Medial unvermittelte Erkenntnis ist demnach ebenso wenig möglich wie ein unverstellter Zugang zur Wahrnehmung der Welt.¹²⁶

Mitchell konstatiert dazu: „Wir denken nicht nur über Medien nach, wir denken *in* ihnen [...]“. ¹²⁷ Medien erscheinen als konstitutive Faktoren für das Selbst(-bewusstsein) sowie für die Ausbildung von Gesellschaft und Kultur.¹²⁸ Sie besitzen nach Krämer eine Wirkkraft, die „die Modalitäten unseres Denkens, Wahrnehmens, Erfahrens, Erinnerns und Kommunizierens prägt.“¹²⁹

Die postulierte konstitutive Leistung der Medien zieht weitere Annahmen nach sich: In dieser Arbeit wird nicht dem verbreiteten Repräsentationsmodell gefolgt, das Medien auf die Technik der Übertragung, Verteilung und Speicherung von Information reduziert.¹³⁰ Besonders im Bereich der Sprach- und Kognitionswissenschaft herrscht die Einstellung vor, Medien als externe Übermittlungsinstrumente zu begreifen.¹³¹ In der vorliegenden Arbeit wird Medien vielmehr eine sinnmitemzeugende Fähigkeit zugesprochen. Der Aspekt der Vermittlung steht im Vordergrund und nicht die Übermittlung. In irgendeiner Weise sind

¹²⁴ Vgl. Schlerath 1999, S. 15.

¹²⁵ Vgl. Mersch 2003, S. 15.

¹²⁶ Vgl. Jäger 2002c, S. 23.

¹²⁷ Mitchell 2001, S. 159.

¹²⁸ Vgl. Lagaay/Lauer 2004, S. 12.

¹²⁹ Krämer 2000a, S. 14.

¹³⁰ Als Kritik zu diesem Modell vgl. Jäger 1997.

¹³¹ Dazu kritisch vgl. Fehrmann/Linz 2004, S. 81.

demnach Medien am Gehalt der Botschaft beteiligt.¹³² Sybille Krämer schreibt dazu: „*Das Medium ist nicht einfach die Botschaft; vielmehr bewahrt sich an der Botschaft die Spur des Mediums.*“¹³³

Die Mediendiskussion spaltet sich in zwei Lager: Auf der einen Seite werden Medien als sekundäre Hilfsmittel und als reine Transportkanäle aufgefasst und auf der anderen Seite herrscht die Einstellung vor, die Konstitutionsleistung der Medien für Kommunikation, Kognition und Interaktion hervorzuheben. Lagaay und Lauer betrachten diese beiden Positionen als zwei Pole einer Achse, die von einem absoluten „Medienmarginalismus“ bis zu einem „Medienapriorismus“ reicht.¹³⁴ Der hier verfolgte Ansatz geht mehr in die Richtung eines Medienapriorismus, ohne dabei diese Ausrichtung bis zum Pol zu verfolgen.

Kehren wir nach diesen generellen Aussagen zum Medienphänomen zur Ausgangsfrage zurück: Wann prägt nun das Medium im Bereich der Musik die Botschaft? Welche Vorstellung der Medialität von Musik kann entwickelt werden? Musik in ihrer klingenden Form wird hier als Medium aufgefasst, in dem Musiker und Sänger mittels Instrumenten unterschiedlichster Art Klangereignisse – musikalische Performanzen – hervorbringen. „Klang“ kann dabei ganz allgemein als akustische Erscheinung im Spektrum zwischen Ton und Geräusch charakterisiert werden.¹³⁵

Im klanglichen Medium werden Formen und Bedeutungen erzeugt, die nur in diesem medialen System möglich sind. Das Medium „Musikklang“ ist insofern am Gehalt der vermittelten Botschaft beteiligt, als es der Botschaft durch seine Materialität eine spezifische Erscheinungsform auferlegt und sinnstiftende Effekte hervorruft. Im Medium Musik wird die Botschaft in Abhängigkeit von den verwendeten Instrumenten z. B. stark durch die Klangfarbe eines Instrumentes beeinflusst. Ein Musikstück wirkt in einer Klavierversion anders als in einer Orchesterfassung, besitzt einen anderen Charakter und eine andere Aussagekraft. So bewahrt sich nach Krämer an der Botschaft die Spur des Mediums: An der musikalischen Botschaft haftet das spezifische Klangbild des ausgewählten Instrumentariums und der je eigene Klangraum, der erzeugt und gefüllt wird. Der Rahmen des Mediums wird beispielsweise abgesteckt durch festgelegte Möglichkeiten der Tonhöhenveränderung; ebenso erlaubt jedes Instrument nur ein gewisses Repertoire an Spiel- und Anschlagarten. Hier zeigt sich nach Seel, dass – wie bereits erläutert – ein

¹³² Vgl. Krämer 2000b, S. 73 f.

¹³³ Krämer 2000b, S. 81.

¹³⁴ Vgl. Lagaay/Lauer 2004, S. 24 f.

¹³⁵ Vgl. Das neue Lexikon der Musik 1996, Band 2, S. 706.

Medium sich durch die Bereitstellung von Unterschieden auszeichnet.¹³⁶ Die Materialität des Mediums besteht im Falle der Musik aus Instrumenten und der menschlichen Stimme sowie elektronischen Geräten, die Differenzen, nämlich unterschiedliche Geräusche¹³⁷, Laute, Töne, Lautstärken, Klangfarben usw. hervorbringen können. Diese im Medium Musikklang bereitgestellten Differenzen können immer wieder anders verwendet und eingesetzt werden. Seel betont, dass diese Unterschiede dabei „hartnäckiger“ Natur sein müssen, d. h., dass sie in der Verwendung des Mediums nicht nivelliert werden können.¹³⁸ Der Spielraum an Differenzen in einem Medium wird wahrscheinlich nie endgültig ausgeschöpft, sondern es wird stets ein anderer Gebrauch davon gemacht. Seel schreibt auch: „Medien sind, was sie sind, nur zusammen mit den Spielräumen ihres Gebrauchs. Sie konturieren diesen Gebrauch in jedem seiner Vollzüge, aber sie determinieren ihn nicht.“¹³⁹ Besonders in der Neuen Musik werden die Grenzen, die durch die Materialität des musikalischen Mediums Klang gegeben sind, in immer neuer Form ausgelotet. Krämer konstatiert in diesem Zusammenhang, dass Medien Unterscheidungsmöglichkeiten eröffnen und zugleich Beschränkungen auferlegen.¹⁴⁰

Mit Blick auf die dargestellten Aspekte des Medienbegriffs kann Folgendes als Fazit festgehalten werden: Erstens wurde ein funktionaler Medienbegriff mit der Frage „Wann ist ein Medium?“ entwickelt, der sich gegen eine essentialistische Definition von Medien wendet. Zweitens wurden Medien dahingehend charakterisiert, dass sie Unterschiede bereitstellen. Medien sind drittens konstitutiv für das medienspezifische Produkt; ohne das Medium besitzt das im Medium Artikulierte keine Existenz. Viertens lassen sich in Medien grundlegende transkriptive Operationen feststellen. Medien sind nach Jäger als Verfahren charakterisierbar, die die „spezifische Ausprägung gesellschaftlicher Sinn-Inszenierung organisieren [...] als wechselseitig ineinander verschränkte Kommunikationskulturen.“¹⁴¹ In diesem gegenseitigen Inszenierungsverhältnis sind Medien nie unmittelbar zu beobachten, sondern nur in Differenz zu anderen Symbolsystemen. Durch die Verknüpfung der Medien

¹³⁶ Vgl. Seel 2000, S. 245.

¹³⁷ Das Geräusch ist ein „komplexer, durch unregelmäßige, aperiodische Schwingungen erzeugter Schall, der sich aus der Überlagerung verschiedener, oft stark gedämpfter und unharmonischer Schwingungen ergibt.“ Das neue Lexikon der Musik 1996, Band 2, S. 214. Im Gegensatz zum Klang, der eine durch Grund- und Oberschwingung festgelegte Höhe aufweist, damit im Tonsystem zu verorten und notierbar ist, lässt sich das Geräusch in seiner Tonhöhe nicht bestimmen; dementsprechend ist es kaum zu notieren. Der Unterschied zwischen Klang und Geräusch liegt in der Komplexität, denn der musikalische Ton besitzt ebenso einen gewissen Geräuschanteil. Vgl. Das neue Lexikon der Musik 1996, Band 2, S. 214.

¹³⁸ Vgl. Seel 2003, S. 13.

¹³⁹ Seel 2003, S. 14.

¹⁴⁰ Vgl. Krämer 2000a, S. 15.

¹⁴¹ Jäger 2004b, S. 71.

untereinander (intra- und intermedial) wird kulturelle Semantik erzeugt und fortgeschrieben.¹⁴²

Bezogen auf das musikalische Symbolsystem zeichnet sich Medialität demnach durch die Fähigkeit aus, Transkriptionen innerhalb des medialen Systems herzustellen, in transkriptive Relation zu anderen Medien zu treten und dabei Semantiken zu erzeugen. Demzufolge wäre Musik nur dann ein Medium, wenn in ihm transkriptive Prozesse wirksam werden. Werden im Musikalischen überhaupt Transkriptionen eingesetzt? Ist das Transkriptionsverfahren dabei als so basal aufzufassen, dass es in der Musik alle Bereiche durchdringt? Für den Bereich der Sprache und exemplarisch ebenso für das Medium des Bildes wurde die Transkription als grundlegendes Verfahren zur Generierung und Lesbarmachung kultureller Semantik dargestellt. Kann Transkriptivität nun in einem vergleichbaren Maße in der Musik angesetzt werden und damit als Merkmal des Mediums Musik gelten? Diesen Fragen widmet sich das zweite Kapitel in der Erprobung des Begriffs Transkription für die Musik anhand einiger Beispiele aus verschiedenen musikgeschichtlichen Epochen.

¹⁴² Vgl. Jäger 2003, S. 3.

2. Versuch einer Anwendung auf die Musik

Bevor auf das mögliche Vorhandensein transkriptiver Verfahren im Bereich der Musik eingegangen wird, müssen zunächst einige grundlegende Erklärungen zum Wesen der Musik vorgenommen werden, die bereits mitten in die Diskussion um die Transkriptivität im Musikalischen führen. Die Ausgestaltung der Musik kann an ihren zwei möglichen Erscheinungsformen untersucht werden. Es geht um Klangperformanz und Notation und ihr Verhältnis zueinander.

Warum soll zunächst Musik in Klang und Notation aufgeteilt und betrachtet werden? Erstens ist es für die Betrachtung eventueller transkriptiver Vorgänge in der Musik wichtig, eine Vorstellung von der Beschaffenheit der Musik zu gewinnen. Eine zweite Begründung ist in der im vorangegangenen Kapitel gemachten Darstellung des Medienbegriffs für die Musik zu suchen: Es wurde stets nur der klingende Bereich des Musikalischen als Medium erwähnt. In der Untersuchung der Relation von Klang und Notation kann nun verdeutlicht werden, aus welchen Gründen das klangliche Ereignis als Medium konstituiert worden ist und die Notation nicht.

2.1 Zum Verhältnis von Notation und Klangereignis

Unter dem Terminus „Notation“ wird allgemein die „Gesamtheit der Zeichensysteme verstanden, die der visuellen Darstellung und Klärung musikalischer Gedanken dienen.“¹⁴³ Akustische Phänomene werden also in visuelle, diskrete Symbole übersetzt. Die „Partitur“ stellt eine Notierungsweise für eine mehrstimmige, meist über einen Stimmträger (Instrument, menschliche Stimme, elektronische Mittel) hinausgehende Komposition dar. Die Anordnung der verschiedenen Stimmen übereinander erlaubt eine metrisch und rhythmisch genaue Koordinierung der Töne und Pausen. Neben dem Verlauf der einzelnen Stimmen ist in der Partitur auch der Gesamtklang des Werks visuell erfassbar.¹⁴⁴

Es ist nun zu diskutieren, welchen medialen Stellenwert die Verschriftung klanglicher Ereignisse – sei es nun eine Partitur, die der Aufführung vorausgeht, oder eine nachträgliche

¹⁴³ Burow 2001, S. 355.

¹⁴⁴ Vgl. Das neue Lexikon der Musik 1996, Band 3, S. 595.

Notation der „Klangrealie“¹⁴⁵ – einnimmt. Hier ist die Notation nicht als zweites, eigenständiges Medium neben der Klangperformanz einzustufen. Es erscheint mir an dieser Stelle notwendig, ein Begriffspaar einzuführen, um Notation und Klangereignis in der Musik voneinander abzugrenzen. So wird unterschieden zwischen „Medium“ auf der einen Seite – zu diesem Bereich soll der Musikklang gezählt werden – und „Mittel“ auf der anderen Seite – dieser Begriff kann auf die Notation angewendet werden. Ich stütze mich dabei auf die Darstellung von Sybille Krämer.¹⁴⁶ Das Medium Klangperformanz durchdringt die Botschaft, die in dem Medium gegeben ist, vollständig. Eine Abwesenheit des Mediums würde dazu führen, dass es das im Medium Artikulierte (die Musik) gar nicht geben könnte, wie Martin Seel betont. Das Mittel Notation hingegen fungiert als Werkzeug oder Instrument; es wird gebraucht und wieder weggelegt, es ist aber nicht Bedingung für die Existenz des Artikulierten, wie es bei einem Medium der Fall wäre. Die Musik, die durch das Mittel Notation gefasst wird, besitzt Krämer zufolge eine „vom Werkzeug durchaus ablösbare Existenz“¹⁴⁷. Die Existenz besteht in der Klangperformanz, in der die Partitur zur Ausführung kommt; hier findet die Musik ihr Endziel in der Aufführung. Diese Erscheinungsart der Musik, das klangliche Ereignis, ist meines Erachtens die ausschlaggebende und primäre Form von Musik, die durch eine Notation als Mittel lediglich unterstützt wird. Zur Charakterisierung der Besonderheit eines Mediums hält Sybille Krämer fest:

„An ein Medium [...] ist man gebunden, in ihm bewegt man sich; und was in einem Medium vorliegt, kann vielleicht in einem anderen Medium, nicht aber gänzlich ohne Medium gegeben sein.“¹⁴⁸

Bei einem Mittel wie der Notation hingegen kann die Musik durchaus in anderen Formaten, in nicht verschrifteten Kontexten bestehen. So wird durch die Notation ein Zugang geschaffen, der auch in anderer Form möglich wäre. Diese Einteilung in Medium und Mittel ist nicht trennscharf und auch nicht, wie Krämer hervorhebt, als ontologische Unterscheidung, die eine grundsätzliche Klassifizierung eines Systems als Medium oder Mittel erlaubte, zu verstehen.¹⁴⁹ Vielmehr besitzt in diesem Fall das Mittel Notation auch gewisse Eigenschaften eines Mediums. Indem die Notation einen sonst nicht zu erreichenden

¹⁴⁵ Karbusicky 1987, S. 228.

¹⁴⁶ Vgl. Krämer 2000b, S. 83 ff.

¹⁴⁷ Krämer 2000b, S. 83.

¹⁴⁸ Krämer 2000b, S. 83 f.

¹⁴⁹ Vgl. Krämer 2000b, S. 85.

Komplexitätsgrad des Komponierens ermöglicht, kann sie semantische Wirkungen provozieren. Ebenso besitzt sie einen eigenen ästhetischen Reiz.

Aus welchen Gründen wird der Notation dennoch lediglich der Status eines Mittels zugeschrieben, während das klangliche Ereignis zum Medium Musik wird?

Die Notation erscheint als Hilfsmittel, als Gedächtnisstütze, zugleich ist sie aber auch unzureichend in der Abbildung des gesamten musikalischen Ereignisses. Der Klang, der hier als das Besondere und Ausschlagende der Musik betrachtet wird, kann in einer Partitur nicht wiedergegeben werden. Komponisten behelfen sich in ihren Partituren mit Umschreibungen des Klangs – wie Gustav Mahler in seiner Symphonie Nr. 6 mit Ausdrücken wie „heftig, aber markig“, „schwungvoll“, „unmerklich drängend“ oder „altväterisch“¹⁵⁰ –, die den einzelnen Sätzen vorangestellt werden. Für die erweiterten Klangkonzepte Neuer Musik reicht die Standardnotation nicht mehr aus; die Komponisten entwickeln jeweils eigene Notationsformen für ihre Musikstücke, die in der Endfassung in einer transkriptiven Einleitung ausführlich erläutert werden müssen, bevor die Partitur gelesen werden kann.

Nach Karbusicky hat selbst die moderne elektronische Musik bisher keine eindeutige Notationsweise für Klangcharakteristika hervorgebracht. „Der ‚Sound‘ bleibt also der bislang unerfaßbare Parameter des Musikalischen; er ist im Grunde ostensiv mitteilbar: durch ein Vorführen, Zeigen der Klangrealie selbst.“¹⁵¹ Die klangliche Performanz ist demnach immer noch die primäre Form der Musik, die im schriftlichen Modus keine adäquate Wiedergabe erfährt. Die Notation ist nicht selbst schon Musik, sondern – im westlichen Kulturkreis – eine Bedingung für Musik.¹⁵² Bei der Erstellung von Musik am Computer spielt die Notation inzwischen keine Rolle mehr, verschiedene Klänge werden digital gespeichert und bearbeitet, ohne dass eine Notation der Komposition erfolgt.

Musik im Erklingen ist Ausgangs- und Zielpunkt musikalischen Schaffens und Wirkens. Dementsprechend wird die Notation nicht als Medium aufgefasst, sondern – im Bereich der traditionellen Komposition von Musik – als Werkzeug zur Erfüllung der klanglichen Ausfaltung von Musik jeglicher Art. Dieses Werkzeug ist jedoch nicht in der Lage, Musik in seiner ganzen Fülle zu dokumentieren und einzufrieren. Auch Heinz W. Burow konstatiert, dass ein musikalisches Gebilde nie in allen seinen Parametern mit Hilfe einer Notation erfasst werden kann.¹⁵³ Es bleiben stets sozusagen „unnotierte Restbestände“, die in der Geschichte der Notationsentwicklung immer wieder zu Revisionen und Erweiterungen

¹⁵⁰ Mahler 1968, 1. Satz, S. 1, 12, 55 u. 2. Satz, S. 87.

¹⁵¹ Karbusicky 1987, S. 245.

¹⁵² Vgl. Georgiades 1954, zitiert nach Schneider 1987, S. 318.

¹⁵³ Vgl. Burow 2001, S. 355.

zwangen.¹⁵⁴ Damit ist auch ein Interpretationsfeld in der Notation geschaffen, ein Feld für mannigfaltige Transkriptionen und Bearbeitungsformen.

Ein Musikstück ist als klingende Kunst stets auf die Vermittlung durch eine Aufführung angewiesen, auf die immer wieder anders geartete und unwiederholbare Ausdeutung der Partitur.¹⁵⁵ Die klangliche Reproduktion ist konstitutiv für Musik.¹⁵⁶ „Klänge müssen ‚erklingen‘; sie müssen aufgeführt werden, sie beanspruchen *Aktualität* und *Verkörperung*, die ebenso sehr den Körper des Hörenden in Anspruch nehmen, wie sie Teil seiner selbst werden [...].“¹⁵⁷ Zur Bedingung der klanglichen Aufführung lässt sich ein Werk von Dieter Schnebel als Illustration anführen. Im Jahre 1962 komponierte er sein Werk „Nostalgie“, das aus einer Regieanweisung für den Dirigenten besteht, der ein Musikstück dirigiert. Es erklingt jedoch kein Ton bei dieser Komposition, lediglich die Bewegungen des Dirigenten sind zu sehen; das Stück konstituiert sich nur in der Vorstellung des Publikums. Selbst in diesem Fall, in dem der musikalische Klang völlig wegfällt, ist immer noch die Aufführung, hier die visuelle Performanz des Dirigenten ausschlaggebend, in deren Vollzug die Zuhörer zu Zuschauern werden.¹⁵⁸

Notation und Klang lassen sich auch aus einer anderen Perspektive betrachten. Das Verhältnis von mündlicher Sprache und Schrift wurde bereits dargestellt.¹⁵⁹ Zieht man nun einen skizzenhaften Vergleich zwischen Sprache/Schrift und Klang/Notation, so wird noch deutlicher, weshalb die Notation nicht wie die Schrift als Medium gelten kann.

Die schriftliche Fixierung akustischer Phänomene zeichnet sich durch folgende Merkmale aus: Ähnlich wie bei der Verschriftlichung mündlicher Sprache ermöglicht die Notation eine potenzielle Komplexitätszunahme des Komponierens und eine personelle sowie raumzeitliche Unabhängigkeit. Zudem wird der Prozess thematischer und motivischer Gestaltung einer Komposition durch die Notationsschrift, durch Skizzen und Entwürfe erleichtert.¹⁶⁰

Verschiedene Themen können schrittweise entwickelt und zu einer komplexen Struktur zusammengesetzt werden, wobei stets das Moment der Re-Lektüre des bisherigen musikalischen Verlaufs gegeben ist. Auch auf der Rezipientenseite ist mittels einer Partitur die Möglichkeit eröffnet, einen Überblick über das gesamte Werk zu gewinnen und einzelne

¹⁵⁴ Vgl. Mersch 2003, S. 39.

¹⁵⁵ Vgl. Leopold 1992a, S. 7.

¹⁵⁶ Vgl. Schneider 1987, S. 321.

¹⁵⁷ Mersch 2003, S. 37.

¹⁵⁸ Vgl. Stahmer 1997b, S. 93.

¹⁵⁹ Vgl. Kapitel 1.1.5.

¹⁶⁰ Vgl. Schneider 1987, S. 320.

Passagen des „stillgestellten“ Klangverlaufs eingehender zu untersuchen.¹⁶¹ Darüber hinaus sind Repetition, Reproduktion und Weitergabe im musikalischen Handlungsspielraum mit der Notation gegeben. Simone Mahrenholz schreibt dazu: „Sie [die Partitur] liefert Kriterien dafür, was in einem dichten und daher strenggenommen nicht wiederholbaren Medium wie der Musik als Wiederholung *zählt* – indem sie Musik künstlich ‚verendlicht‘.“¹⁶²

Die Notation macht ein auditiv-akustisches Phänomen visuell-graphisch lesbar und steigert damit die Chancen der Verbreitung, im kollektiven Gedächtnis einer Kultur ebenso wie Schriftzeugnisse über einen längeren Zeitraum hinweg gespeichert zu werden. Das ephemere Klangereignis wird tradierbar. Aspekte des „Singulären, des Nichtwiederholbaren, folglich auch des Unbeherrschbaren und Zufälligen“¹⁶³, die in einer Aufführung vorherrschen, werden mehr oder weniger gut im schriftlichen Modus überwunden. Die Partitur dient als schriftlich fixierte Vorlage für die Performanz, sie stellt eine Art Handlungsanweisung für die Aufführung dar. Gleichzeitig bildet der Notentext die Basis für die Beschreibung und musikwissenschaftliche Analyse eines Werks.¹⁶⁴ Eine vergleichbare Situation liegt bei der Schrift vor: Erst die Fixierung der im Fluss begriffenen Sprache ermöglicht eine wissenschaftliche Auseinandersetzung mit sprachlichen Phänomenen.¹⁶⁵

Notation und Schrift scheinen also Ähnlichkeiten aufzuweisen, wie sich auch an einem Beispiel aus der Linguistik zeigen lässt. Das gebräuchliche Transkriptionssystem HIAT zur schriftlichen Dokumentation mündlicher Diskurse ist der musikalischen Partiturschreibweise entlehnt.¹⁶⁶ Hier wird die musikalische Schriftform zur Fixierung und Lesbarmachung ephemerer akustischer Phänomene zum Vorbild für eine Notation flüchtiger mündlicher Rede, was wiederum als transkriptiver Vorgang gewertet werden kann.

Trotz dieser Parallelen besitzt die Notation nicht die Selbstständigkeit, die dem Medium Schrift im Bereich der Sprache zukommt.¹⁶⁷ Der Mensch hat gelernt, schriftliche Zeugnisse leise zu lesen, er ist nicht mehr an eine Verlautung gebunden. Die Notation hingegen kann zwar von kompetenten Musikern und Musiktheoretikern auch „gelesen“ werden, aber das sinnlich-klangliche Ereignis gehört stets dazu und ist das Ziel der Anfertigung eines Notentextes. Das Lesen einer Notation impliziert stets eine zumindest ungefähre akustische, also

¹⁶¹ Vgl. Burow 2001, S. 355.

¹⁶² Mahrenholz 2000, S. 26.

¹⁶³ Mersch 2003, S. 36.

¹⁶⁴ Vgl. Mahrenholz 2000, S. 101 f.

¹⁶⁵ Vgl. Krämer 2000b, S. 81 f.

¹⁶⁶ Vgl. Stanitzek 2002, S. 8 f.

¹⁶⁷ Die Ähnlichkeiten oder Differenzen zwischen Musik und Sprache einerseits sowie Notation und Schrift andererseits können hier nicht eingehender behandelt werden, da der Schwerpunkt dieser Betrachtung auf der Verwendungsmöglichkeit der Transkriptionstheorie für den musikalischen Bereich liegt.

klangliche Vorstellung von dem Geschriebenen.¹⁶⁸ Ein Text im Medium der Schrift hingegen ist losgelöst von der mündlichen Realisierung ohne Einschränkungen lesbar und rezipierbar. Eine Komposition wird traditionellerweise nicht geschrieben, um sie auf dem Papier zu lesen, sondern um aufgeführt zu werden und somit wieder in den raum-zeitlich situationalen Kontext einer flüchtigen Aufführung eingestellt zu werden. Eine Ausnahme bildet die als Experiment zu verstehende Komposition von Dieter Schnebel „Music to read“ aus dem Jahre 1969, die nicht zur Aufführung gedacht ist, sondern lediglich zum Lesen der Partitur einlädt.¹⁶⁹

Im Verhältnis von Notation und Schrift lässt sich zumindest eine Gemeinsamkeit feststellen und zwar in der folgenden fehlenden Eigenschaft beider Systeme: „Doch was den indexikal so wichtigen Parameter der Klangfarbe anbelangt, ist sie [die moderne Notation, A.U.] genauso arm wie die Schrift.“¹⁷⁰

Vor dem Hintergrund der Erläuterungen ist es begründbar, die Notation in der vorliegenden Arbeit nicht als eigenständiges Medium parallel zur „Musik“ in seiner klanglichen Form einzuführen. Aufgrund ihrer Abhängigkeit von der klanglichen Realisierung der Musik, wird die Notation als nicht autonomes Hilfsmittel der Musik eingestuft. Im Vordergrund der Betrachtungen zur Musik und ihrem medialen Status steht in dieser Arbeit das Klangereignis. Die Notation stellt dabei ein Mittel oder Werkzeug dar, das der Ausfaltung und Fixierung der Klangkomposition nützlich ist und auch gewisse semantische Wirkungen evoziert. Endgültig lässt sich die Frage nach der Notation als Medium oder Mittel in diesem Rahmen nicht klären; für die Zwecke dieser Arbeit soll diese Unterscheidung aufrechterhalten werden.

Nachdem die Musik in ihrer klanglichen Realisierung als Medium und die Notation als Mittel charakterisiert wurden, die Relation zwischen Schrift und Notation kurz angesprochen wurde, besteht nun ein hier ausreichendes Wissen über das Wesen der Musik. Damit ist auch die Basis gegeben, auf der die Musik in ihrer Transkriptivität beleuchtet werden kann. Hier drängt sich die Frage auf, ob bereits im Verhältnis von Notation und Klang das Modell der Transkription zur Hervorbringung von Semantik anwendbar ist.

Die Überführung von Sprache aus dem mündlichen in den schriftlichen Modus, die in bestimmte soziokulturelle Praktiken und Kontexte eingebunden ist, wurde als Transkription mit sinnverschiebenden Konsequenzen eingestuft. Vergleichbar dazu nutzt auch die

¹⁶⁸ Vgl. Dahlhaus 1997, S. 26.

¹⁶⁹ Vgl. Mersch 2003, S. 42.

¹⁷⁰ Karbusicky 1987, S. 244.

musikalische Notation ein transkriptives Verfahren. Die aufgeführten Klangperformanzen werden in Partituren transkribiert – oder in umgekehrter Form Notentexte in Klang umgesetzt – und dienen untereinander als transkriptive Bearbeitungsvorlage. Eine Anwendung der Transkriptionstheorie im Falle der Verschriftlichung eines Klangereignisses sähe wie folgt aus: Auf der Basis einer Skriptur „Klang“ erzeugt die intermediale zu nennende Übertragung vom Klang zur Notenschrift das Transkript „Partitur“ mit einer eigenen, speziellen Semantik. Letztere lag beim Präskript Klang nicht vor. Mersch schreibt zu diesem Punkt: „Darüber hinaus beginnt das musikalische Material mit seiner Fixierung als Schrift ein Eigenleben als Dokument zu führen, das grundsätzlich die Verbindung von Werk, Autorschaft und Lektüre neu regelt [...]“.¹⁷¹ Das konstituierte Skript „Klangperformanz“ kann Einspruch gegen seine schriftliche Transkription erheben und diese in Frage stellen.

Im umgekehrten Fall werden die notierten Handlungsanweisungen der Partitur in einer Aufführung ausgedeutet und klanglich gefüllt. Das Transkript der einen, spezifischen Aufführung schafft eine neue Semantik im Skript „Partitur“ und zwar bei jeder Aufführung, die nie mit der vorherigen identisch sein wird. Hier beweist sich erneut die semantische Wirkkraft transkriptiver Vorgänge, die offensichtlich auch zwischen Partitur und Aufführung stattfinden.

Die Entstehung einer wie auch immer gearteten Semantik im Zuge transkriptiver Prozesse ist in der Musik schwer zu bestimmen. Klingende Musik kann sinnlich-emotional oder kognitiv-rational in sehr individueller Weise wahrgenommen werden, so dass Semantik oder die Botschaft einer Komposition kaum zu fassen sind. In „Das neue Lexikon der Musik“ findet sich folgender Eintrag zur Semantik: „S[emantik] ist ein in musikalischer Hinsicht unklarer Begriff, da fraglich ist, ob Musik eine im strengen Sinne durchgehende semantische Dimension hat.“¹⁷² Diese Problematik kann hier nicht weiter ausgeführt werden, es bleibt hier bei dem allgemein und wohl individuell zu füllenden Begriff der „Semantik“.

Der Ansatz, dass *semantische* Prozesse zwischen Partitur und Aufführung wirken, hat sich auch in der Musikwissenschaft entwickelt. So ist der frühere methodologische Gegensatz von „Interpretation“ (der Musik seit der Wiener Klassik) und „Aufführungspraxis“ (bei Alter Musik) fallengelassen worden. Die Vorstellung, Objektivität in den Rekonstruktionsversuchen Alter Musik zu erreichen, wurde aufgegeben zugunsten der Einsicht, dass es sich

¹⁷¹ Mersch 2003, S. 38.

¹⁷² Das neue Lexikon der Musik 1996, Band 4, S. 277.

stets um Akte der Interpretation, Transkription und damit Semantikerzeugung handelt.¹⁷³ Z. B. Spielart, Tempo und die konstruktiven Merkmale der Instrumente sind nicht mehr vollständig rekonstruierbar, so dass eine heutige Aufführung Alter Musik in jedem Fall eine transkriptive Bearbeitung darstellt. Ferruccio Busoni schreibt dazu: „Auch der Vortrag eines Werkes ist eine Transkription, und auch dieser kann – er mag noch so frei sich gebärden – niemals das Original aus der Welt schaffen.“¹⁷⁴ Der Vortrag kann zwar nicht das Original tilgen, aber neue Aufführungsweisen und Lesarten der Partitur etablieren und somit eine veränderte Sichtweise auf das Original prägen.

An die Stelle der beschriebenen traditionellen Dichotomie von Interpretation und Aufführungspraxis wird in der Musikwissenschaft ein breitgefächertes Interpretationsbegriff gesetzt, der Unterschiede in der Bedeutung bei unterschiedlichen Epochen und Werkbegriffen umfassen kann.¹⁷⁵

Dieser Abschnitt offenbart in der untersuchten Differenz zwischen Notation und Klangperformanz transkriptive Wirkungen in beiden Richtungen. Interessanterweise funktionieren transkriptive Verfahren offenbar nicht nur zwischen Medium und Medium, sondern in diesem Fall zwischen dem Medium Klang und dem Mittel Notation. Die Notation weist dabei durchaus Züge eines Mediums auf: Sie ist in der Lage, semantische Wirkungen hervorzubringen und verfügt darüber hinaus auch über eine spezifische Ästhetik. Dennoch scheint mir – wie ich erläutert habe – eine unhintergehbare Kluft zwischen dem Medium Klang und dem Mittel Notation zu bestehen.

Nach der Betrachtung dieser allgemeinen Ebene des Musikalischen, in der transkriptive Prozesse festgestellt werden konnten, kommen in den weiteren Kapiteln auf einer spezifischeren Ebene die einzelnen Bearbeitungstechniken in der Musik sowie ihre mögliche Transkriptivität zum Tragen.

2.2 Musikalische Bearbeitungsformen

Nachdem zum Ende des ersten Kapitels versucht wurde, die Medialität der Musik zu erläutern, erfolgt nun im zweiten Teil eine Untersuchung der Frage, ob in musikalischen Verfahren transkriptive Prozesse wirken und ob die Transkriptionstheorie damit fruchtbar auf das Musikalische angewendet werden kann. Folglich wird der Leitbegriff

¹⁷³ Vgl. Danuser 1997, S. 1.

¹⁷⁴ Busoni [1916] 1974, S. 30.

¹⁷⁵ Vgl. Danuser 1997, S. 1.

Transkription¹⁷⁶ am Medium der Musik und seinen Relationen zu anderen Symbolsystemen erprobt. Erste Erkenntnisse konnten bereits im vorherigen Kapitel in Bezug auf transkriptive intermediale Prozesse bei den sich gegenüber stehenden Formen der verschrifteten Musik und der erklingenden Musik festgestellt werden. Um sich nun der Ausgangsfrage der musikalischen Transkriptivität detaillierter widmen zu können, werden verschiedene Verfahren der Musikgeschichte auf ihren transkriptiven Charakter, auf die Anwendung intra- und intermedialer Kopplungen hin betrachtet. Der begriffliche Rahmen reicht dabei vom Terminus „Transkription“ in der Musikwissenschaft über Verfahren wie Montage und Collage bis hin zum digitalen Sampling. Bei all diesen musikalischen Techniken scheinen die Musiker, Komponisten und Arrangeure mit vorgefundenem musikalischem Material umzugehen, welches auf unterschiedliche Weise verändert wird.

Ich möchte von der Transkription in der Musik bis zum Sampling sämtliche hier vorgestellten Verfahren unter dem Hyperonym „Bearbeitung“ fassen, da in allen Fällen Musiksegmente auf irgendeine Art bearbeitet werden. Ich stütze mich dabei auf die Definition in „Das große Lexikon der Musik“, in dem es heißt: „Bearbeitung wird jede Veränderung eines musikalischen Werkes genannt. [Sie] [...] reicht von der rein technischen Umschrift eines Werkes [...] bis zur völligen kompositorischen Neugestaltung.“¹⁷⁷ Silke Leopold fasst den Begriff der Bearbeitung so auf, dass sich alle verschiedenen Veränderungsverfahren, trotz ihrer unterschiedlichen Ausgestaltung, auf einer universellen Basis der schöpferischen Auseinandersetzung mit und Rezeption von musikalischen Vorbildern widmen.

Was hat es mit der Bearbeitung im musikalischen Bereich auf sich? Die Bearbeitung ist ein vielschichtiges Phänomen in der Musik, das in allen Epochen, Gattungen und Regionen auftaucht und sich in der Musikwissenschaft einer systematischen Aufbereitung entzieht.¹⁷⁸ Die Bearbeitungspraxis ist eng mit musikalischen Entwicklungen verbunden. Reinhard Schäfertöns stellt beispielsweise fest, dass die Geschichte der Instrumentalmusik im 14. und 15. Jahrhundert in unterschiedlichen Bearbeitungsformen von mehrstimmigen Vokalwerken derselben Zeit ihren Anfang findet. Die reine Instrumentalmusik erwächst demnach erst aus der Übertragung vokaler Musikstücke. Dabei führte die Verbreitung von Orgeln zu einer ansteigenden Nachfrage nach Orgelmusik, die mangels eigenständiger Orgelkompositionen durch aus dem Vokalbereich übertragene Musikstücke gedeckt wurde. Mit der Reduktion

¹⁷⁶ Vgl. Jäger 2004b, S. 71.

¹⁷⁷ Das große Lexikon der Musik 1987, Band 1, S. 222.

¹⁷⁸ Vgl. Leopold 1992a, S. 8 ff.

mehrstimmiger Vokalmusik auf Tasten- und Zupfinstrumente wie Orgel und Laute wird eine neue Zugänglichkeit der Musik erreicht: Im kirchlichen Rahmen reicht nun die Anstellung eines Organisten, der eine ganze Sänger-Kapelle ersetzt, und im weltlichen Bereich werden Kompositionen als Hausmusik im kleinen Kreis spielbar. Erst im 16. Jahrhundert entsteht eine eigenständige Instrumentalmusik ohne vokale Vorlagen.¹⁷⁹ Hier zeigt sich, welche Bedeutung Bearbeitungen für Innovationsprozesse in der Musik besitzen. Kompositionen wurden zu allen Zeiten Veränderungen und Bearbeitungen unterworfen. Leopold bestimmt den Stellenwert der Bearbeitung folgendermaßen:

Je bekannter, je vertrauter, je berühmter ein Musikstück war, um so größer war auch die Wahrscheinlichkeit, daß es immer wieder neu, für immer andere Zwecke, andere Gelegenheiten und andere Interessenten umgestaltet, bearbeitet wurde. Das Phänomen der Bearbeitung durchzieht die Musikgeschichte von ihren Anfängen bis in die allerjüngste Zeit.¹⁸⁰

Die Auseinandersetzung mit vorhandenem Material scheint also in sämtlichen Epochen der Musikgeschichte bis in die Gegenwart eine wichtige Rolle zu spielen. Nach Leopold kann die Entwicklung der abendländischen Musik als ein fortwährender Prozess der Bearbeitung beschrieben werden.¹⁸¹

Welche Gründe lassen sich für die Nutzung von Bearbeitungstechniken im Verlauf der Musikgeschichte anführen? Welchen Zweck erfüllt eine Bearbeitung? Im Barock beispielsweise sind es vor allem arbeitsökonomische Gründe, aber auch musikalische Fragen; besonders Johann Sebastian Bach und Georg Friedrich Händel zitieren sich vielfach selbst, um auf der Basis älterer Kompositionen durch Parodieverfahren oder musikalische Gattungswechsel und Verknüpfungen mit anderen Elementen neue Musikstücke zu kreieren. Im 19. Jahrhundert zeigt sich der Höhepunkt einer längeren Entwicklung: Bearbeitungen werden eingesetzt, um öffentliche Gattungen, wie z. B. Opern, Oratorien und Sinfonien, für Besetzungen im häuslichen Rahmen umzusetzen.¹⁸² Musik für große Besetzungen kann nun in den häuslichen Amateurkontext überführt und so bekannt gemacht werden. Hier spielen auch Bearbeitungstechniken zu pädagogischen Zwecken eine Rolle. Die Bearbeitungswelle geht so weit, dass sogar die ganze Oper „Don Giovanni“ von Wolfgang Amadeus Mozart allein für Flöte eingerichtet wird.¹⁸³

¹⁷⁹ Vgl. Schäfertöns 1992, S. 11.

¹⁸⁰ Leopold 1992a, S. 7.

¹⁸¹ Vgl. Leopold 1992a, S. 9.

¹⁸² Vgl. Leopold 1992a, S. 9 f.

¹⁸³ Vgl. Litwin 1999, S. 16 f.

Klavierfassungen von Orchesterwerken und umgekehrt spielen in dieser Zeit eine besondere Rolle. Zudem werden Musikstücke klanglich modernisiert, um sie dem Zeitgeist anzupassen.¹⁸⁴ Vorherrschend ist eine Bearbeitungspraxis, beliebte Musikstücke für eine möglichst große Zahl von gesellschaftlichen Anlässen und für möglichst viele Besetzungsformen zu arrangieren. „Sie [die Bearbeitungspraxis, A.U.] reichte von der Kirchenmusik (etwa in Form von *Don Giovanni*- oder *Zauberflöten*-Messen) bis zu Opernpotpourris und Symphoniebearbeitungen für Tanzorchester und Militärkapellen.“¹⁸⁵

Ein wesentlicher Grund für den Einsatz von Bearbeitungsverfahren liegt auch darin, in Vergessenheit geratene Werke, die quasi nach Jäger ihre Adressierung verloren haben oder unlesbar geworden sind, wieder ins Bewusstsein, in das musikalische Gedächtnis einer Kultur zurück zu holen. Häufig folgt dann eine mehr oder weniger ausgeprägte Anpassung an gegenwärtige musikalische Vorstellungen. So werden historische Kompositionen mit der Gegenwart und ihren ästhetisch-klanglichen Vorstellungen von Musik und musikalischem Ausdruck vereint oder, in modernen Kompositionen, häufig auch gegenübergestellt.

Um einen Eindruck von der Vielfalt möglicher Gründe für den Einsatz von Bearbeitungstechniken zu geben, sei hier exemplarisch ein Zeitfenster vorgestellt. Für die Zeit um 1800 unterscheidet Gruber zwischen drei Bearbeitungsarten, die mit unterschiedlicher Motivation durchgeführt werden. Erstens gibt es Modifikationen in der Besetzung von Musikstücken, die dem Zweck dienen, die Musik in einem vorgegebenen begrenzten Rahmen zur Aufführung bringen zu können. So soll die Musik den jeweiligen instrumentalen Gegebenheiten und sonstigen Rahmenbedingungen angepasst werden. Zweitens werden beim Publikum beliebte Stücke aus Opern in ihrer Besetzung verändert oder ganze Opern für Klavier umgeschrieben, um sie weiter zu verbreiten und bei der Bevölkerung populär zu machen. Nach dem traditionellen Prinzip der Sakralisierung weltlicher Musik werden drittens beispielsweise Opernsegmente in Messen oder andere Formen der Kirchenmusik verwandelt.¹⁸⁶ Zusammenfassend können also Bearbeitungen der erweiterten Zugänglichkeit von Musik für andere soziale Kontexte dienen, aber auch als Behelfsmittel zur Realisierung und Spielbarkeit von großen Werken bei eingeschränkter Instrumentenverfügbarkeit und als Vermarktungsstrategie eingesetzt werden. Darüber hinaus stellt die bearbeitende Übertragung eines Liedes vom weltlichen in den geistlichen Bereich eine Arbeitserleichterung dar, da auf bestehenden musikalischen Strukturen aufgebaut werden

¹⁸⁴ Vgl. Leopold 1992a, S. 9 f.

¹⁸⁵ Gruber 1998, S. 112.

¹⁸⁶ Vgl. Gruber 1998, S. 113 f.

kann. Im Einzelfall erfahren die aufgeführten Beweggründe für eine musikalische Bearbeitung eine unterschiedliche Gewichtung und Vermischung. Dabei können Bearbeitungen auch verschiedene Formen annehmen. Antje Müller beispielsweise differenziert zwischen Bearbeitungen als Rezeption, als Wiederentdeckung alter Werke, als Stilkritik, Neuschöpfung und der Bearbeitung als historische Rechtfertigung des Neuen.¹⁸⁷ Ein Beispiel des 20. Jahrhunderts zeigt, wie aus einem Notzustand heraus Bearbeitungen vorgenommen werden. Zur Vermittlung neuerer Musik entstand im Jahre 1918 der „Verein für musikalische Privataufführungen“. Kompositionen von Bartók, Mahler, Reger, Satie, Schönberg und Stravinsky wurden aufgeführt, wobei die beschränkten finanziellen Mittel nicht die vorgesehenen Besetzungen zuließen. Dementsprechend wurden die Musikstücke für kleinere Ensembles umgeschrieben, z. B. das „Prélude à l'après-midi d'un faune“ von Claude Debussy für Flöte, Oboe, Klarinette, Streichquintett, Klavier und Harmonium arrangiert.¹⁸⁸ Aus einer finanziellen Notlage heraus entstanden zum Teil uminstrumentierte Werke, die als neue „originäre Form“¹⁸⁹ ebenfalls Beachtung erhielten.

In welchem Verhältnis steht nun der skizzierte traditionelle Begriff „Bearbeitung“ in der Musik zum Transkriptionsterm, den Ludwig Jäger geprägt hat? Bereits im ersten Kapitel wurde vereinzelt von „transkriptiven Bearbeitungen“ gesprochen. Bearbeitung in der Musik ist in der angeführten begrifflichen Bestimmung hinreichend allgemein, um verschiedene Arten des transkriptiven De- und Remontierens von musikalischen Skripturen zu umfassen. Der Bearbeitung in der traditionellen Verwendung scheint jedoch in ihrem musikwissenschaftlichen Gebrauch die sinnerzeugende Komponente zu fehlen, die mit dem Transkriptionsbegriff nach Jäger explizit verknüpft ist. Dennoch werden die musikalischen Formen im Folgenden unter dem Terminus „Bearbeitung“ firmieren, da die Beantwortung der Frage nach der Sinngenerierung bei der Veränderung von Klangmaterial noch aussteht und erst in den nächsten Kapiteln behandelt wird. Der Begriff Bearbeitung folgt in dieser Arbeit der traditionellen Vorstellung in der Musikwissenschaft; wird die Formulierung „transkriptive Bearbeitung“ gewählt, so werden in diesem Fall die sinnerzeugenden Effekte des Transkriptionsverfahrens nach Jäger mit impliziert.

In den weiteren Beschreibungen der musikalischen Bearbeitungstechniken wird also stets diskutiert, ob in den verschiedenen Fällen transkriptive Verfahren im Sinne der

¹⁸⁷ Vgl. Müller 1992, S. 147 ff.

¹⁸⁸ Vgl. Litwin 1999, S. 18.

¹⁸⁹ Litwin 1999, S. 19.

Transkriptionstheorie zum Einsatz kommen und welche Wirkung damit erzeugt wird. Die einzelnen Erscheinungsformen von Bearbeitung wie Montage, Kontrafaktur, Zitat usw. werden auch im Hinblick auf die beiden dargestellten medialen Relationsformen, intramedial und intermedial, betrachtet.

2.2.1 Transkription als Begriff in der Musik

Dem Lexikoneintrag „Transkription“ in „Die Musik in Geschichte und Gegenwart“ (kurz MGG) zufolge können fünf Verwendungsweisen des musikalischen Transkriptionsbegriffs unterschieden werden. Erstens wird der Terminus in der Editionstechnik für die Übertragung von einer Notation, z. B. einer historischen Schreibweise wie Neumen, Mensuralnotationen, Tabulaturen oder auch einer außereuropäischen musikalischen Schrift in die westliche Standardnotation benutzt. Dieser Vorgang wird auch „Transnotation“ genannt. Historische, musikalische Zeichen wie die Neumen sind heutzutage nicht mehr unmittelbar *lesbar*. Schon an dieser Stelle lässt sich eine Parallele zum Transkriptionsbegriff nach Jäger feststellen. Transkriptive Vorgänge führen Lesbarkeit herbei und adressieren Skripturen, die im kulturellen Gedächtnis vorliegen, – in diesem Fall historische Notate – neu und machen sie für größere Adressatengruppen zugänglich. Wie in der Transkriptionstheorie spielen bei der Transnotation Lesbarmachung und Re-Adressierung für ein erweitertes Publikum eine wichtige Rolle. Die Übertragung historischer Schriftstücke in die moderne Notation zieht jedoch auch Informationsverluste und Sinnverschiebungen nach sich, da eine solche Transkription nie eine vollständige Übersetzung der historischen Notationsquellen darstellen kann. Zweitens fungiert „Transkription“ in der Musik seit Franz Liszt als Beschreibung für die Umsetzung eines Musikstücks von seiner Originalbesetzung in eine andere Besetzung, einem neuen Arrangement oder eine Orchestrierung usw.¹⁹⁰ Die verschiedenen Instrumentierungen mit ihren spezifischen Zusammenstellungen von Klangfarben offenbaren unterschiedliche Aspekte eines Werks und verändern es dadurch. Liszt unterzieht beispielsweise die Lieder von Franz Schubert einer Transkription und macht sie so einem breiteren Zuhörerkreis zugänglich.¹⁹¹ Die instrumentale Bearbeitung durch Liszt schafft in diesem Fall eine inkludierende Re-Adressierung der Skripturen von Schubert. Ein Grund für Transkriptionen dieser Art kann neben dem Re-Adressieren von Musikstücken auch in der

¹⁹⁰ Vgl. Die Musik in Geschichte und Gegenwart 1998, Band 9, Sp. 726.

¹⁹¹ Vgl. Das neue Lexikon der Musik 1996, Band 4, S. 535.

Erprobung spielerischer Techniken bestehen. Der Klaviervirtuose Liszt schreibt Opern und Sinfonien für Klavier um. Sein Ziel ist es, pianistische Techniken in der Simulation von Orchesterfarben auf dem Klavier zu entwickeln und damit die Möglichkeiten des virtuosen Klavierspiels auszutesten.¹⁹²

Ein weiteres Beispiel für die Transkription als Uminstrumentierung ist wieder bei einem Schubertschen Werk, in diesem Fall in einer Bearbeitung durch Gustav Mahler, zu finden. Auf der Grundlage seines Liedes „Der Tod und das Mädchen“ (D 531) nach einem Text von Matthias Claudius komponierte Franz Schubert ein Streichquartett. Der 2. Satz dieses Streichquartetts ist als Variationsfolge über dieses Lied gestaltet.¹⁹³ In dieser Bearbeitung kommt bereits eine doppelte Transkription zum Tragen: Erstens wird das Lied (Singstimme mit Klavierbegleitung) für ein Streichquartett umgestaltet; zweitens wird das Lied als Thema mit Variationen präsentiert, eine Form, die das Originallied erkennen lässt und zugleich umspielende Veränderungen zeigt.¹⁹⁴

Mahler nun schreibt diesen langsamen Satz des Streichquartetts „Der Tod und das Mädchen“ (D 810) für eine nur aus Streichern bestehende Orchesterbesetzung um; 1894 bringt er den Satz im Rahmen der „Hamburger Subscriptionsconcerte“ zur Aufführung und wird wegen dieser genreübergreifenden Bearbeitung heftig kritisiert. Was hat sich in der Transkription von einem Streichquartettstück als Präskript hin zu einem Orchesterwerk als Transkript verändert? Der Charakter des Stücks hat eine andere Prägung – basierend auf der engen Beziehung zwischen Werkgestalt und der ursprünglichen klanglichen Performanz – erfahren. Das Werk wird aus der privaten Atmosphäre durch den vergrößerten Klangkörper in einen öffentlichen Konzertkontext überführt.¹⁹⁵ Hier wird also ebenfalls ein Musikstück für ein breiteres Publikum mittels einer Bearbeitung zugänglich gemacht, wobei das Werk im Rahmen dieser Öffentlichkeit in seiner neuen Klanggestalt andere semantische Konturen erhält. Klaus Hinrich Stahmer beschäftigt sich in diesem Zusammenhang mit der Frage, ob nicht Mahler in seiner Orchesterversion die Vorstellung konsequent verwirklichte, die Schubert in einer beginnenden Loslösung von der klassischen Form des Streichquartetts in seinem Werk anvisiert hatte. So scheint die Intentionalität des Werkes im Streichorchesterklang angemessener repräsentiert zu werden als im Quartett.¹⁹⁶ In dieser

¹⁹² Vgl. Litwin 1999, S. 16.

¹⁹³ Vgl. Stahmer 1997a, S. 31. In der Variationsfolge über das Präskript „Lied“ kommt auch in dem Streichquartett selbst eine transkriptive Bearbeitungsform zum Tragen.

¹⁹⁴ Zur genaueren Betrachtung der Variation als musikalische Bearbeitungstechnik vgl. Kapitel 2.2.5.

¹⁹⁵ Vgl. Stahmer 1997a, S. 25 f.

¹⁹⁶ Vgl. Stahmer 1997a, S. 30 u. 32.

Interpretation nach Stahmer überflügelt das Transkript nach Mahler als Lektüre-Behauptung das konstituierte Skript, das Original von Schubert.

Die dritte Verwendungsform von musikalischer Transkription findet sich in der Stereo-Akustik, in der technisch überholte Klangaufnahmen neu eingerichtet werden. Viertens wird in der elektronischen Datenverarbeitung mit dem Terminus „Transkription“ die Umsetzung von Notentexten in computergerechte Formen, auch „Transcodierung“ genannt, bezeichnet. Auch dieser eher technische Transkriptionsgebrauch lässt sich in die Nähe transkriptiver Vorgänge nach Jäger rücken, da auch hier Präskripte bearbeitet und in neue Zusammenhänge eingestellt werden. Dieser transkriptive Prozess bringt beispielsweise bei der Überarbeitung von Tondokumenten semantische Effekte wie ein neues, gereinigtes, aber damit auch anderes Klangbild hervor.

In der Musikethnologie kommt die fünfte Verwendungsvariante von Transkription zum Tragen: Hier wird schriftlos überlieferte Musik, z. B. Volkslieder oder außereuropäische Musik, notiert. Sowohl der Vorgang als auch das Ergebnis tragen die Kennzeichnung „Transkription“, die häufig nach einer Tonaufnahme angefertigt wird.¹⁹⁷ Im vorherigen Kapitel war diese Umsetzungsform von Klang zur Notation schon in allgemeiner Form angesprochen worden. Bei dieser speziellen Übertragung tritt ein ähnlich gelagertes Problem wie bei der erläuterten Verschriftlichung mündlicher Sprache auf.¹⁹⁸ Die europäische moderne Notenschrift – als in diesem Fall zeitlich nachgeordnete schriftliche Fixierung von nur in aufgeführter Form existierender Musik – reicht in ihrem Instrumentarium nicht aus, um die klangliche Dimension dieser Musik vollständig zu erfassen. Demzufolge werden wesentliche Bestandteile der Musik wie Details der Intonation, des Stimmklangs, der Vortragstechnik oder der Spielweise eines Instruments nicht mit übertragen und gehen verloren. Darstellbar sind mit der Standardnotation lediglich Gestaltungsmomente wie Tonhöhenveränderung, Rhythmus und Metrik.¹⁹⁹ Nur durch weitere Transkriptionen und Paraphrasen ist eine Annäherung an den originalen Klang möglich. Die Semantik der ursprünglichen Skriptur (Klang) wird außer Kraft gesetzt und durch die Versetzung der Skriptur in einen schriftlichen Kontext verändert. Eine spezifische Semantik des Transkriptes „Notation des Klangs“ entsteht, das durch die Interventionsrechte des Skriptes, des klanglichen Originals, in seiner Legitimation der Kritik ausgesetzt ist.

¹⁹⁷ Vgl. Die Musik in Geschichte und Gegenwart 1998, Band 9, Sp. 726.

¹⁹⁸ Vgl. Kapitel 1.1.5.

¹⁹⁹ Schneider 1987, S. 317 u. 323.

Wie sieht das transkriptive Verfahren nach Jäger im umgekehrten Fall, von der Notation zur klanglichen Performanz, aus? Wird zuerst die Partitur komponiert, die der Verklanglichung somit voraus liegt, so konstituiert das Transkript „Aufführung“ das Notat als Skript und damit als Original. Die Partitur kann ein Vetorecht gegenüber der Aufführung mit ihrer Notenlektüre geltend machen und so die Adäquatheit dieser Wiedergabeart des Originals hinterfragen. Die Angemessenheit einer klanglichen Transkription in der Musik kann einerseits an der genauen Wiedergabe der vorgeschriebenen Töne usw. überprüft werden; andererseits ist die Beurteilung einer Aufführung besonders eine ästhetische und damit eine zeit- und kulturgeschichtliche Frage. Als geradezu unangemessene Form musikalischer Hommage erscheint heute die Suiten-Komposition „Mozartiana“ (Suite Nr. 4, Op. 61) von Pjotr Iljitsch Tschaikowsky aus dem Jahre 1887.²⁰⁰ Drei Klavierstücke von Mozart modernisierte Tschaikowsky in seiner Orchester-Suite: Der erste Satz basiert auf einer „Gigue“ von Mozart, der zweite auf einem Menuett und der vierte Satz referiert auf die zehn Variationen für Klavier über ein Thema aus Glucks „Die Pilgrime von Mekka“ (KV 455). Bei letzterem liegt damit eine zweifache Bearbeitung vor. Der dritte Satz der Suite folgt der „Preghiera“, der Mozartschen Motette „Ave, verum corpus“ (KV 618) in der Transkription von Franz Liszt. Diese von Liszt und nun Tschaikowsky bearbeitete Motette Mozarts wird in der „Mozartiana“ durch süßliche Orchesterklangfarben transkribiert und damit aus heutiger Sicht entstellt. Die vier Sätze, ausgeweitet zu Orchesterwerken, sollten den wenig bekannten Mozart in Russland einführen, seine Stücke an das russische Publikum re-adressieren.²⁰¹ Dieses Beispiel zeigt, dass ein Transkript *eine* Behauptung einer Lektüre darstellt, die angefochten werden kann und unter Umständen mit anderen Lesarten des Präskriptes konkurrieren muss.

Der Komponist Ferruccio Busoni, der auch zahlreiche musikalische Transkriptionen anfertigte, hat eine eigene Auffassung der Transkription in der Musik entwickelt. Mit Busoni ließe sich der beschriebene Bearbeitungsprozess von der Notation zum Klang auch an anderer Stelle ansetzen. Er geht von einer Transkription des musikalischen Gedankens in die schriftliche Notenform aus.

²⁰⁰ Vgl. Gruber 1998, S. 114.

²⁰¹ Vgl. Müller 1992, S. 147. Der Aspekt der Re-Adressierung spielt auch beim Verfahren der Transposition eine wichtige Rolle. Die „Transposition“ wird als Versetzung musikalischer Strukturen auf eine andere Stufe des Tonsystems beschrieben. Trotz ästhetischer Bedenken hinsichtlich der Werktreue der transponierten Komposition stimmen Komponisten diesem Verfahren meist zu (beispielsweise einer Anpassung der Klavierbegleitung eines Liedes an die Stimmlage des Sängers), um so ihre Werke zu verbreiten. Vgl. Das neue Lexikon der Musik 1996, Band 4, S. 536.

Jede Notation ist schon Transkription eines abstrakten Einfalls. [...] Form und Klangmittel, für welche der Komponist sich entscheiden muß, bestimmen mehr und mehr den Weg und die Grenzen.²⁰²

Mit diesem ersten transkriptiven Verfahren vom Einfall zum Notat rechtfertigt Busoni den Einsatz einer weiteren Transkription, die „ein recht mißverständener, fast schimpflicher Begriff“²⁰³ in weiten Teilen der Musik ist. Laut Stefan Litwin sucht Busoni in seinen Bearbeitungen tiefere, bedeutsame Schichten der Komposition freizulegen und zu entfalten.²⁰⁴ Obwohl Busoni die musikalische Transkription als legitimes Verfahren des Umgangs mit bestehenden Musikstücken auffasst, bleibt für ihn das Kunstwerk stets identisch. Die Bearbeitung dient lediglich dazu, das Wesen einer Komposition dem Publikum zu vermitteln.²⁰⁵ Beispielsweise überschreibt Busonis seine Transkription des Choralvorspiels „Wachet auf, ruft uns die Stimme“ von Johann Sebastian Bach mit dem Hinweis „Con semplicità devota“, auf Deutsch mit „Mit dem einfachen Ausdruck naiver Frömmigkeit“ angegeben.²⁰⁶

Das transkriptive Verfahren eröffnet sicherlich neue Blickwinkel auf das Skript. Doch nach der Transkriptionstheorie ist die von Busoni postulierte gleich bleibende Identität des Präskriptes zu bezweifeln, da im Transkriptionsverfahren stets neue semantische Effekte entstehen und die Skripturen einer Transkription in einem steten Wandel begriffen sind.

Diese Betrachtung der diversen Vorgänge in der Musikwissenschaft, die mit dem Terminus „Transkription“ belegt werden, offenbart mehrere Berührungspunkte mit dem von Jäger eingeführten Transkriptionsbegriff. Auch in musikalischen Transkriptionsvorgängen werden in verschiedenen Bereichen musikalische Skripturen aus einem Zusammenhang gelöst und in einen neuen, anders gefassten Kontext eingestellt. Die fünf beschriebenen Transkriptionsarten lässt sich mit den Begrifflichkeiten der Transkriptionstheorie in zwei Gruppen gliedern: Die ersten vier Formen bezeichnen intramediale Umarbeitungen als Wechsel von Klang zu Klang oder von Notenschrift zu Notenschrift. Die fünfte Art von Transkription hingegen ist als intermediale Übertragung von Klang in Schrift zu charakterisieren. Vladimir Karbusicky ist der Meinung, dass es bei musikalischen Transkriptionen vorrangig um die

²⁰² Busoni [1916] 1974, S. 29.

²⁰³ Busoni [1916] 1974, S. 28 f.

²⁰⁴ Vgl. Litwin 1999, S. 16.

²⁰⁵ Vgl. Gruber 1998, S. 116.

²⁰⁶ Busoni o. J., Angabe in: Bach-Busoni. Orgel-Choralvorspiele für Klavier, Heft 1, S. 5.

technische Kunst der Umgestaltung gehe, während die Semantisierung sekundär sei.²⁰⁷ Der Jägerschen Transkriptionstheorie zufolge liegt aber bei Transkriptionen in der Musik nicht nur ein technischer Vorgang des Modus-Wechsels von Klang zu Schrift oder Klang zu Klang oder Schrift zu Schrift und ähnliches vor, sondern eine intermediale oder intramediale Relation mit semantischen Effekten. Im Akt des Transkribierens wird de- und resemantisiert, so dass Präskript und Transkript unterschiedliche semantische Gestalten annehmen. Dementsprechend spielen semantische Veränderungen im Rahmen einer musikalischen Transkription durchaus eine wesentliche Rolle.

„Wichtig ist, daß die T[ranskription] eine Bearbeitung darstellt, niemals einen vollgültigen Ersatz des Originals bietet.“²⁰⁸, wird im Neuen Lexikon der Musik betont. In dieser Beschreibung wird auf die verändernde Wirkung hingewiesen, die musikalische Transkriptionen auf Musikstücke ausüben. Dabei wird das Original nicht ersetzt, aber im Lichte des Transkriptes möglicherweise anders wahrgenommen; das Transkript kann als neue musikalische Skriptur eine dem Präskript ebenbürtige Position einnehmen oder es sogar in der Wahrnehmung der Rezipienten verdrängen. Das Streichquartettbeispiel von Schubert demonstriert, wie das Transkript Orchesterwerk von Mahler in seiner Besetzung der Aussage des Werkes eine neue Dimension verleiht.

Der Transkriptionstheorie zufolge kann gesagt werden, dass die basalen Skripturen einer musikalischen Transkription (die neu zu notierende Mensuralnotation, das zu verschriftende Lied usw.) erst durch die Transkription als Skript und somit als Originale konstituiert werden. Das Transkript unterscheidet sich in mehreren Hinsichten vom Original; bis zu einer weiteren Bearbeitung des Transkriptes wird es nicht als Original erscheinen. Nicht jede transkriptive Bearbeitung wird in einer nächsten Phase Ausgangspunkt der Konstituierung eines neuen Originals oder besitzt einen wie auch immer zu bestimmenden Wert für die Musik, der eine Wiederaufnahme und Verarbeitung der musikalischen Skriptur rechtfertigte. Die semantischen Effekte eines musikalischen Transkriptionsverfahrens können mal mehr, mal weniger stark bis verschwindend gering ausgeprägt sein; stets findet jedoch eine Veränderung der Ursprungsskriptur im Transkript statt, von der auch das Präskript nicht unberührt bleibt.

Manche Transkriptionen werden durchgeführt und danach vergessen, andere musikalische Skripturen werden immer wieder aus dem kulturellen Gedächtnis hervorgeholt und bearbeitet. Silke Leopold stellt sich die Frage, ob nicht irgendwann auch die zum Teil bizarre

²⁰⁷ Vgl. Karbusicky 1992, S. 67.

²⁰⁸ Das neue Lexikon der Musik 1996, Band 4, S. 535.

Ausmaße annehmenden Bearbeitungen des 19. Jahrhunderts – wie beispielsweise die beschriebene Mozartiana – wieder als Originale entdeckt und ihrerseits bearbeitet werden.²⁰⁹

2.2.2 Original und Bearbeitung

Nachdem gezeigt werden konnte, dass ein erstes Bearbeitungsverfahren in der Musik – die musikalische Transkription – genuin transkriptive Züge nach Jäger aufweist, stellt sich die Frage, auf welche Weise der Begriff „Original“ in der Musik eingesetzt wird. Zudem ist zu klären, in welchem Verhältnis der musikalische Originalbegriff zur Originalvorstellung in der Transkriptionstheorie steht.

Zuerst ist das Original in Relation zu Bearbeitungsformen in der Musik zu betrachten. In der Musikgeschichtsschreibung ist die Praxis der Bearbeitung als eine Art handwerklicher Vorgang eher negativ konnotiert. Lediglich das Verfahren der Variation über ein Thema wird positiv beurteilt, obwohl es ebenso eine Bearbeitungsform darstellt wie die anderen.²¹⁰

Die Hervorhebung der Variation beruht wahrscheinlich auf dem Umstand, dass bei einer Variation der Bearbeiter in besonderem Maße – im Vergleich zu anderen Bearbeitungsformen – selbst schöpferisch tätig wird und nicht nur kopiert.²¹¹ Lange Zeit erschien allein das so genannte Original untersuchungswürdig; Musikgeschichte wurde als Geschichte bedeutender Werke konzeptualisiert. Die Vorstellung von einem abgeschlossenen musikalischen Kunstwerk, das den Höhepunkt musikalischen Schaffens darstellt und somit keiner Veränderung bedarf, war vorherrschend und ist auch heute noch teilweise vorhanden.²¹² Verbunden war dieses Originalitätspostulat ab dem Ende des 18. Jahrhunderts mit dem Geniekult der Romantik – Originalität wurde zu einem Kriterium für Kunst.²¹³ Bearbeitungen waren, auch wenn sie häufig verwendet wurden und eine gängige Praxis darstellten, als handwerkliche Tätigkeit nicht Gegenstand des musikwissenschaftlichen Interesses. Die Fokussierung auf das Original hat verschiedene Gründe: Einerseits resultierte dieser Schwerpunkt aus dem Umstand, dass die Musikgeschichtsschreibung sich zu einer Zeit entwickelte, als Kompositionen in Meisterwerke und andere Musikstücke eingeteilt wurden.²¹⁴ Andererseits lag das

²⁰⁹ Vgl. Leopold 1992b, S. 183.

²¹⁰ Vgl. Busoni [1916] 1974, S. 30.

²¹¹ Vgl. Rittig 1992, S. 60.

²¹² Vgl. Leopold 1992a, S. 7 ff.

²¹³ Vgl. Clemencic 1998, S. 41.

²¹⁴ Vgl. Leopold 1992a, S. 7.

Hauptaugenmerk der musikhistorischen Forschung auf der Partitur als einer abgeschlossenen Darstellung des Musikstücks. So wurde ein Gegensatz hergestellt zwischen unveränderlichem Original, dem „opus perfectum et absolutum“²¹⁵, und der abgeleiteten und damit minderwertigen Bearbeitung.

In Musikkulturen mit Notation lässt erst die Partitur das Konstrukt der „Werkidentität“ entstehen und gewährleistet damit die Form eines unveränderlichen Originals, das „werkgetreu“ zu interpretieren ist. Die Idee des Originals und seiner Abgrenzung zu „abgeleiteten“ Formen wie Bearbeitung, Kopie, Plagiat scheint erst mit der Notation, dem schriftlichen Festhalten dessen, was im Weiteren als Original gilt, zu bestehen. In notenschriftlosen Musikkulturen sichert allein die ständige Reproduktion die weitere Existenz und Überlieferung der Musik.²¹⁶ Hier aktualisieren sich die Musikstücke ständig selbst im Gebrauch, der von ihnen gemacht wird. Da keine fixierte Vorlage existiert, ist dieser Gebrauch der Musik nicht mit einem Ursprungszustand vergleichbar. Dementsprechend kann sich eine Kategorie wie die des Originals nicht ausbilden und erscheint nicht als notwendig. So wird mit einer musikalischen Transkription von schriftloser Musik auch ein Originalitätsgedanke in diese Musik hinein getragen, der vorher nicht vorhanden war. Die Notation als Fixierung flüchtiger Musikereignisse lässt also Kategorien wie Original und Fälschung sowie den Werkbegriff entstehen. Daneben bringt der festgeschriebene Notentext auch ein Interesse für den Schöpfer der Musik hervor; eine Trennung von Komponist und ausführendem Musiker wird möglich und bedeutsam.²¹⁷

Die Partitur kann aufgrund ihrer schriftlichen Fixierung festlegen, was zum Original gehört und was nicht. Doch muss mit Jäger davon ausgegangen werden, dass kein identischer Austausch von Inhalten zwischen Aufführung und Notation oder umgekehrt besteht. Da dieser musikalische Übersetzungsprozess hier als transkriptives Verfahren gefasst wird, ist stets von Sinnverschiebungen und neuen semantischen Nuancen auszugehen, die in diesem Prozess entstehen. Die Vorstellung vollständig identischer Inhalte von Klangperformanz und notierter Schriftform muss mit den Überlegungen zur Auswirkung transkriptiver Verfahren verabschiedet werden.

²¹⁵ Dieser Ausdruck geht auf den Musiktheoretiker Nikolaus Listenius zurück, der im Jahre 1537 in seiner „Musica“ damit ein regelgetreues Musikstück bezeichnet, das als vollendetes Stück Musik von Komponist, Aufführung und Zeit losgelöst in seinem Wert erhalten bleibt. In der Folgezeit wurde der Schwerpunkt der Untersuchungen im Rahmen der Musikgeschichtsforschung auf die Partitur, die schriftliche Form der Musik, gelegt. Vgl. Leopold 1992a, S. 7 f.

²¹⁶ Vgl. Schneider 1987, S. 321.

²¹⁷ Vgl. Burow 2001, S. 354 u. 357.

Den bisherigen Ausführungen zufolge lässt die Notation im Bereich der Musik den Begriff des Originals entstehen. Original, Skript und Transkript bezeichnen auch im Musikalischen nur vorübergehende Zustände der Werke in einem fortlaufenden transkriptiven musikalischen Spiel. Die Zuschreibung, in welchem Stadium sich eine Skriptur befindet, ist abhängig vom individuellen Wissen, Musikverständnis und Standpunkt des Rezipienten, der möglicherweise ein Lied als Original wahrnimmt, das jedoch eine transkriptive Vorgeschichte besitzt. Besonders bei musikalischen Bearbeitungen sind Um- und Neunutzungen musikalischer Substanz schwer nachprüfbar.

Der an der Notation entwickelte Werkbegriff suggeriert die Vorstellung von Musik als etwas Starrem, Fixiertem, dabei ist Musik als klangliches Phänomen veränderbar, flüchtig und stets anders.²¹⁸ Musik steht im Spannungsverhältnis von Komposition und Improvisation, neben dem „opus perfectum et absolutum“ steht immer auch das Musizieren.²¹⁹ Der Abgeschlossenheit der Komposition steht die offene Form der Improvisation gegenüber.

Wie kann die Improvisation – die Kunst der bewussten Loslösung von Rhythmik und Melodik der Vorlage, wobei das Modell immer noch durchscheint²²⁰ – in Bezug auf die Transkriptionstheorie interpretiert werden? Die aus dem Stegreif gespielte Improvisation wird durch die Gleichzeitigkeit von musikalischer Invention und klanglicher Realisierung gekennzeichnet. Neben der Gattung des Jazz spielt die Improvisation auch z. B. im indischen Rāga, im persischen Dastgah und im arabischen sowie türkischen Maqām, die als nicht verschriftete Formen Modelle zum Musizieren bilden, eine wichtige Rolle. Der Begriff der Improvisation umfasst sowohl spontan erfundene und zum Klingen gebrachte Musik als auch die Umspielung und Variation gegebener Grundmuster melodischer und rhythmischer Art.²²¹ Während die erste Form mit Ferruccio Busoni als intramediale Transkription eines musikalischen Einfalls (nur nicht in Gestalt einer Partitur, sondern einer klanglichen Realisierung) betrachtet werden kann, ist die zweite Improvisationsart folgendermaßen als transkriptiv zu beschreiben. Diese Musikform stellt eine schriftlose Ad-hoc-Form der Bearbeitung dar und könnte somit als fortlaufende, unwiederholbare Transkription einer vorgegebenen musikalischen Struktur im Moment des Musizierens charakterisiert werden. Die präexistente Melodie oder eine andere Form dienen als Präskript, das durch melodische und harmonische Veränderungen sowie rhythmische Verschiebungen, durch Umspielungen und Intervallauffüllungen bearbeitet und transkribiert wird. „Produktion und Reproduktion

²¹⁸ Vgl. Burow 2001, S. 349 f.

²¹⁹ Vgl. Schneider 1987, S. 320.

²²⁰ Vgl. Neubauer 1992, S. 170.

²²¹ Vgl. Das neue Lexikon der Musik 1996, Band 2, S. 517.

fließen ineinander; Improvisation und Interpretation werden eins.²²² Es kommt quasi ein flüchtiges Transkript mit einer eigenen Semantik zustande und eröffnet einen neuen Blickwinkel auf die musikalische Vorlage. Das Transkriptionsverfahren, das sich bei schriftlich fixierten Kompositionen in mehreren, zeitlich hintereinander geschalteten Vorgängen vollzieht, wird bei der Improvisation auf einen engen Zeitrahmen zusammengerafft.

Wie lässt sich nach den verschiedenen Erläuterungen das Verhältnis von Original und Bearbeitung in der Musik nun im Lichte der Transkriptionstheorie bewerten? Durch die sinnerzeugende Komponente des Transkriptionsvorgangs ergibt sich ein Szenario, in dem die ungleiche Gewichtung der beiden Begriffe in der Musik möglicherweise aufgehoben wird zugunsten eines egalitäreren Zustands. Die Bearbeitung als Transkriptionsverfahren muss in dieser Perspektive vielleicht in ihrer Bedeutung für musikalische Sinnerzeugungsprozesse neu bewertet werden.

2.2.3 Parodie und Kontrafaktur

Hier stehen nun andere Bearbeitungsverfahren im Mittelpunkt: die Parodie und Kontrafaktur. Die Parodie bezeichnet in der Musik die Umformung eines Musikstücks in einen anderen Werk- bzw. häufig auch anderen Gattungszusammenhang. Es wird demnach an eine präformierte musikalische Struktur angeknüpft, diese bearbeitet und weiterentwickelt. Die musikalische Substanz wird dabei bewahrt, während die Gestalt eine neue Prägung erfährt.²²³ Laut Andreas Waczkat zerteilt man in der Parodietechnik eine präexistente Komposition, ordnet sie neu und versieht sie mit einem anderen Text; bausteinartig werden die einzelnen Teile arrangiert und Fehlendes zum Teil hinzu komponiert.²²⁴ Diese Begriffsbestimmung gilt für die Musik bis etwa 1600. Danach wird die Parodie in einem allgemeineren Sinne, auch in der Form komischer Veränderung, verwendet. Hier taucht die Schwierigkeit auf, die komische Parodie von Termini wie Satire, Grotteske usw. abzugrenzen.²²⁵

²²² Neubauer 1992, S. 177.

²²³ Vgl. Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Band 7, Sp. 1394.

²²⁴ Vgl. Waczkat 1992, S. 22 u. 28.

²²⁵ Vgl. Die Musik in Geschichte und Gegenwart 1998, Band 7, Sp. 1395. In der Zeit nach 1600 sind Parodie (als musikalische Weiterentwicklung einer vorgegebenen musikalischen Substanz) und Kontrafaktur (als Textersetzung bei gleichbleibender musikalischen Gestalt) nicht mehr klar voneinander zu trennen, da für die zweite Form auch der Begriff der Parodie verwendet wird. Vgl. Die Musik in Geschichte und Gegenwart 1998, Band 7, Sp. 1395.

Als Beispiel für die Parodie lassen sich Werke von Johann Sebastian Bach nennen, der sich häufig dieses Verfahrens bedient hat. Zu einem bestehenden Satz ließ er oft einen neuen Text hinzu schreiben; Struktur und Affekt des neuen Textes erforderten Eingriffe in den Tonsatz, so dass die musikalische Vorlage schöpferisch, dem neuen Zusammenhang angemessen, verändert wurde.²²⁶ Um eine Vorstellung davon zu geben, in welchem Ausmaß Bach die Parodie einsetzte, lässt sich folgende Auflistung anführen. Etwa ein Fünftel aller musikalischen Sätze von Bach sind Parodien, dabei wurden 72 Sätze vom weltlichen in den geistlichen Bereich überführt, 61 von weltlich in weltlich sowie 75 Sätze von der geistlichen in die geistliche Sphäre transferiert. Nur eine Übertragung vom Geistlichen ins Weltliche kommt bei Bach nicht vor. Die Umformung weltlicher Kantaten zu geistlichen Werken lässt sich mit folgendem Umstand erklären: Diese Kantaten wurden für spezielle, einmalige Anlässe (Geburtstage usw.) in Auftrag gegeben und kamen nur bei dieser Gelegenheit zur Aufführung. Da Bach jedoch jeden Sonntag eine Kirchenkantate zu liefern und aufzuführen hatte, boten die einmaligen Kompositionen eine geeignete Grundlage für neue Werke.²²⁷ Beispielsweise hat Bach im Weihnachtsoratorium (BWV 248) – abgesehen von den neu komponierten Rezitativen – in weiten Teilen auf bestehende Kantatensegmente zurückgegriffen und diese überarbeitet.²²⁸ Laut Konrad Küster hat Bach bis auf wenige Ausnahmen die meisten Arien und Chöre des Weihnachtsoratoriums aus zwei Geburtstagskantaten „Lasst uns sorgen“ (BWV 213) und „Tönet, ihr Pauken“ (BWV 214) für den sächsischen Kurprinzen und seine Mutter entnommen. Besonders im Eingangschor „Jauchzet, frohlocket, auf, preiset die Tage“ ist noch das Tönen der Pauken der Geburtstagskantate deutlich zu hören. Diese weltlichen Kantaten sind in vielschichtiger Form bearbeitet, transponiert, umbesetzt, erweitert, mit neuen Sätzen konfrontiert und dem sakralen Rahmen auch in der Instrumentierung angepasst worden.²²⁹ In der Gesamtgestalt des Oratoriums entsteht bei der charakterlichen Umformung der einzelnen Stücke eine „neue Plausibilität“²³⁰, wie Küster bemerkt.

Die Repräsentationsvorlieben der Fürsten führten zu wachsenden Aufgaben der Komponisten, die für verschiedenste Anlässe neue Musikstücke produzieren mussten. Bach verwendet ein breites Spektrum an Umarbeitungen bereits komponierter Werke: Die Varianten reichen von der Neutextierung, also einer Kontrafaktur, bis zur schöpferischen

²²⁶ Vgl. Waczkat 1992, S. 29.

²²⁷ Vgl. Rueb 2000, S. 154 f.

²²⁸ Vgl. Waczkat 1992, S. 21.

²²⁹ Vgl. Küster 1999, S. 473 f.

²³⁰ Küster 1999, S. 474.

Bearbeitung, die Ähnlichkeiten zwischen Vorlage und neu entstandenem Werk kaum noch erkennen lassen.²³¹ Neben den arbeitsökonomischen Gründen, bereits komponierte Stücke wieder aufzunehmen, liegt bei Bach ebenso ein Bemühen um kompositorische Verbesserung von alten Werken vor. In dieser Zeit entwickelt sich ein Bewusstsein für den einmaligen künstlerischen Einfall, der für andere Gelegenheiten wieder verwendet und neu gefasst wird. Musikalisches Material wird immer wieder neu geformt und interpretiert. Zudem können auf diese Weise Stücke erhalten werden, die anderenfalls in Vergessenheit geraten würden. Sinn inszeniert sich beim Parodieverfahren - nach dem Modell der Transkription – in intramedialen transkriptiven Bezugnahmen von Musik auf Musik.²³² Das Präskript „musikalische Gestalt und Aussage“ wird genutzt, um neue Inhalte und Formen zu generieren. Zugleich spielen im Parodieverfahren auch intermediale Text-Musik-Beziehungen eine Rolle, da die Parodie mit einem neuen Text, wie beim Weihnachtsoratorium, auch die Musik umdeutet und in eine andere, hier sakral-festliche semantische Richtung rückt. In manchen Fällen kann über die in der Musikkultur erhaltene Parodie das Vorlagewerk rekonstruiert werden, wenn auch nur in begrenzten Maßen. So wird über das Transkript versucht, Aussagen über die Gestalt des ursprünglichen Präskripts zu gewinnen.²³³

Wie bereits erwähnt, ist auch der Begriff der Kontrafaktur nicht eindeutig zu bestimmen. Hier soll damit einerseits die geistliche Umdichtung eines weltlichen, ein- oder mehrstimmigen Liedes und andererseits die weltliche Umtextierung eines Vokalstücks aus dem sakralen Bereich bezeichnet werden. Es geht also um eine musikalisch-textliche Beziehung, wobei die Musik weitgehend unverändert erhalten bleibt. Prägnanz und Beliebtheit einer Melodie sind ausschlaggebend dafür, diese mit einem neuen Text zu versehen und so in einem anderen Kontext zu nutzen.²³⁴ Folgende historische Beispiele illustrieren die Einsatzmöglichkeiten einer Kontrafaktur. Angesichts der aufkommenden Bedeutung der Volkssprachen für Kirche und Liturgie im 16. Jahrhundert nutzten die lutherischen, calvinistischen und böhmischen Reformatoren das Verfahren der Kontrafaktur in vielfältiger Weise, um dem Volk in Gestalt bekannter, eingängiger Melodien ihre Lehren nahe zu bringen. Auch bei politischen Liedern, etwa den zahlreichen französischen Revolutionsliedern und -hymnen im 18. Jahrhundert, wurden bestehende Melodien zur

²³¹ Vgl. Die Musik in Geschichte und Gegenwart 1998, Band 7, Sp. 1407 f.

²³² Vgl. Jäger 2004d, S. 4.

²³³ Vgl. Die Musik in Geschichte und Gegenwart 1998, Band 7, Sp. 1408.

²³⁴ Vgl. Die Musik in Geschichte und Gegenwart 1998, Band 7, Sp. 1395 f.

Verbreitung revolutionärer Gedanken verwendet.²³⁵ Bei dieser intermedialen transkriptiven Bezugnahme zwischen Musik und Text wird die bekannte Melodie als Basis zur Vermittlung neuer Gedanken genutzt. In einem unidirektionalen Verhältnis hilft die eingängige Melodie, den Text zu rezipieren. Möglicherweise sind auch oszillierende intermediale Phänomene bei der Kontrafaktur zu beobachten, da der neue Inhalt auch wieder transkriptiv auf die Wahrnehmung der Musik zurückwirken kann. Die aus dem Reservoir an musikalischen Skripturen herausgegriffenen Lieder werden in ihrer neuen textlichen Fassung semantisch und ästhetisch re-inszeniert sowie für neue Adressatengruppen fruchtbar gemacht.²³⁶

2.2.4 Zitat

Das Phänomen des Zitierens in der Musik ist sehr viel älter als der Gebrauch des Begriffs „Zitat“, der erst im 20. Jahrhundert unter der zunehmenden Anwendung von Zitaten in der kompositorischen Praxis wissenschaftlich diskutiert wird. Das Zitatverfahren und der Begriff des Zitats finden im Zusammenhang mit der Entstehung des Urheberrechts im 18. Jahrhundert Verwendung, da der Terminus in Abgrenzung zum Plagiat bedeutsam wird.²³⁷ Zudem entfaltet sich um 1800 ein Repertoire an Musikstücken für den öffentlichen Vortrag, ein Kanon aus so genannten Meisterwerken wird ausgezeichnet. Auf der Grundlage dieser Entwicklung werden Zitiertechniken befördert.²³⁸

Der Terminus Zitat selbst wurde in der Musikwissenschaft bisher noch nicht hinreichend bestimmt, eindeutige Abgrenzungen zur Collage oder Montage fehlen.²³⁹ Angesichts dieser diffusen terminologischen Situation erscheint die Eingrenzung der Zitaterscheinung in der Musik schwierig. Es können jedoch einige typische Charakteristika genannt werden.

Bei einem Zitat wird, nach der Definition von Elmar Budde, ein Teil, eine Melodie oder ein Fragment aus einer bestehenden eigenen oder fremden Komposition isoliert und in ein neues Werk integriert. Dabei müssen sich die Zitate durch Dissimilation von dem neuen satztechnischen Kontext unterscheiden und zugleich auch an den musikalischen Gesamtzusammenhang anpassen. Zitate zeichnen sich folglich durch ein reizvolles Schwanken zwischen Assimilation und Dissimilation im Rahmen der neuen Komposition aus. Um eine erkennbare Differenz zwischen eigener Komposition und eingefügtem Zitat

²³⁵ Vgl. Die Musik in Geschichte und Gegenwart 1998, Band 7, Sp. 1399 u. 1405.

²³⁶ Vgl. Jäger 2004d, S. 8.

²³⁷ Vgl. Die Musik in Geschichte und Gegenwart 1998, Band 9, Sp. 2401 f.

²³⁸ Vgl. Die Musik in Geschichte und Gegenwart 1998, Band 9, Sp. 2407.

²³⁹ Vgl. Die Musik in Geschichte und Gegenwart 1998, Band 9, Sp. 2401 ff.

herzustellen, sollte die verwendete Zitat-Skriptur eine gewisse Geschlossenheit sowie Genauigkeit und Knappheit des Ausdrucks aufweisen.²⁴⁰ Es wird auch ein Abheben des Zitats von der neuen Komposition durch einen stilistischen Kontrast und insgesamt eine große Pointierung verlangt;²⁴¹ nur mit diesen Eigenschaften ausgestattet, wirkt eine musikalische Struktur als „Zitat“. Die „Wörtlichkeit“ eines musikalischen Zitats scheint dabei keine ausschlaggebende Rolle zu spielen. So ist aber auch die begriffliche Trennung von anderen Bearbeitungsformen wie Collage oder Montage, die auch eine Form der Integration präexistenter Musiken in einen neuen Kontext bezeichnen, erschwert.²⁴²

Nach Vladimir Karbusicky können Zitate in der Musik als nicht-argumentatives System keine Belege oder Beweise für etwas erbringen, sondern besitzen eine produktiv semantische Funktion. Während in Zitaten im Medium der Schrift oder der mündlichen Sprache auf etwas Neues verwiesen werden kann, z. B. um eine These zu stützen, muss das musikalische Zitat bekanntem Musikmaterial entspringen, wenn es als Zitat, als fremdes Element in einer neuen Umgebung erkannt werden soll.²⁴³ Die Leistung des Hörers besteht dabei im Wiedererkennen²⁴⁴: Das vom Rezipienten entdeckte Zitat muss nun im neuen Kontext interpretiert werden. Hier greift die in der Transkriptionstheorie aufgestellte Publikumsbedingung für das Funktionieren des transkriptiven Zitationsverfahrens. Das Publikum muss ein Wissen über das Zitat und seine Herkunft besitzen, um es als solches wahrnehmen und in seiner Bedeutung einschätzen zu können. Während Karbusicky die Notwendigkeit des Erkennens des Zitats betont, entfaltet nach Hanno Möbius ein musikalisches Zitat ebenso wie ein literarisches seine Wirkung auch ohne vom Publikum erkannt, eingeordnet und benannt zu werden. Wichtig ist lediglich, dass die Rezipienten den Stilwechsel, den Bruch mit der musikalischen Umgebung des Zitats erkennen.²⁴⁵ Die Publikumsbedingung der Transkription ist bei Möbius eher niedrig angesetzt, da das Hörerwissen auf das Erkennen der Andersartigkeit und Fremdheit im Gesamtbild, im Verhältnis von Zitat und umschließendem Kontext, beschränkt wird. Die beiden Positionen stimmen jedoch darin überein, dass die Zuhörer in der Lage sein müssen, das Fremdmaterial in der neuen Komposition in irgendeiner Weise wahrzunehmen. In einem zweiten Schritt wird dann eine

²⁴⁰ Vgl. Die Musik in Geschichte und Gegenwart 1998, Band 9, Sp. 2403 f.

²⁴¹ Vgl. Das neue Lexikon der Musik 1996, Band 4, S. 787 f.

²⁴² Vgl. Das neue Lexikon der Musik 1996, Band 4, S. 787.

²⁴³ Vgl. Karbusicky 1992, S. 61 f.

²⁴⁴ Laut Karbusicky ist das Zitieren – und damit das Wiedererkennen von Musikstücken durch den Hörer – aus historischer Sicht erst im 18. Jahrhundert möglich geworden, als die Komponisten nicht mehr gezwungen waren, ständig neue Musik zu produzieren. Zu dieser Zeit entstand ein Interesse an älterer Musik, die im Weiteren auch das Zitieren mit sich brachte. Vgl. Karbusicky 1992, S. 62.

²⁴⁵ Vgl. Möbius 2000, S. 271.

Interpretation dieses musikalischen Einwurfs gefordert, die unter Umständen nur mit einem fundierten musikalischen Vorwissen zu leisten ist.

Zum Wiedererkennen fremder Musikstrukturen lässt sich folgendes Beispiel anführen: Zur Zeit des Nationalsozialismus bediente sich der deutsche Komponist Karl Amadeus Hartmann in seiner „inneren Emigration“ des Zitatverfahrens. Zitate setzt er als Chiffren, Signale ein, um auf die eigentliche, antifaschistische Aussage seiner Musikwerke hinter dem nationalsozialistisch weitgehend konformen Äußeren der Musik hinzuweisen. Hier wird, in Jägers Begriffen, eine „exkludierende Re-Adressierung“²⁴⁶ der transkribierten musikalischen Skriptur angewendet. In einem Balance-Akt versucht Hartmann die Zitate in seinen Kompositionen für kritische Zeitgenossen lesbar und für systemkonforme Rezipienten zu verschleiern. In seinem ersten Streichquartett (1933) zitiert Hartmann ein jüdisches Volkslied „Elijah ha-navi“ mit messianischer Botschaft. Es wird zum Hauptthema des ersten Satzes und tritt im Finale als Ostinato wieder auf.²⁴⁷ Heister schreibt dazu: „Die instrumentale Fassung eines Liedes, überdies die Integration in ein Fugato, ist eine gleich zweifach verdeckende und verdeckte Schreibweise.“²⁴⁸

In der Musik ist es möglich, einen Klang zu zitieren, beispielsweise der einzige Trompetenton a, gestaltet durch crescendo und diminuendo, in Richard Wagners Oper „Rienzi“. Dieser Klang ist so charakteristisch, dass er bereits als Zitat dienen kann. Vielfach werden auch musikalische Motive wieder aufgenommen. Als fast schon konventionalisiertes Symbol, wie Karbusicky schreibt, tritt in der fünften Sinfonie von Ludwig van Beethoven die bekannte Folge aus drei Achteln und einer halben Note auf.²⁴⁹ Diese Konstellation aus zwei Notenwerten und zwei Tonhöhen ist im westlichen Kulturkreis mit einem gewissen Bildungsniveau so berühmt geworden, dass dieses Motiv als pars pro toto reicht, um den Komponisten Beethoven, dieses Sinfoniewerk und verschiedene, individuell damit verbundene sinnliche Assoziationen aufzurufen und zu aktivieren. Demnach kann auch eine sehr kleine musikalische Skriptur so bedeutungsvoll in einem Ensemble sein, dass sie zum Ausgangspunkt einer Transkription in Form eines Zitats wird.

Zwei Relationsmöglichkeiten zwischen Zitat und Werk können unterschieden werden. Die verwendeten Zitate können in ein Wechselspiel mit der Komposition treten; in diesem Fall ist das Werk auf die Interaktion mit diesen eingebauten Fremdkörpern angewiesen, um so neue Sinnaspekte zu produzieren. Bei der zweiten Form dient das Zitat als Stütze der

²⁴⁶ Jäger 2004d, S. 4.

²⁴⁷ Vgl. Heister 1999, S. 238 u. 240 ff.

²⁴⁸ Heister 1999, S. 244.

²⁴⁹ Vgl. Karbusicky 1992, S. 63 f.

Komposition, das sie um neue Bedeutungsschichten bereichert.²⁵⁰ Diese beiden Beziehungsformen zwischen Musikstück und Zitat nehmen meines Erachtens die Ausprägungsformen intermedialer transkriptiver Kopplungen an: Zum einen die oszillierende Beziehung, bei der Sinn im Zusammenwirken der beiden musikalischen Skripturen entsteht, und zum anderen die unidirektionale Relation, die sich auf die einseitige Kommentierung und Explikation der Semantik des Symbolsystems bezieht.²⁵¹ Nur finden diese beiden Kopplungsformen in diesem Fall innerhalb eines Mediums statt und nicht in intermedialen Relationen. Der hier intramedial zu nennende Prozess des Ausschneidens eines musikalischen Fragments und Einfügens als Zitat in einen neuen Kontext zieht Wirkungen in zwei Richtungen nach sich. Einerseits wird das Zitat neu lesbar in Bezug auf seine ursprüngliche Umgebung. Diese Lesbarmachung ist mit Ludwig Jäger als Bedeutungserschließung zu konzipieren.²⁵² Möglicherweise wird durch den anderen Zusammenhang die Semantik des konstituierten Skriptes revidiert und verschoben. Andererseits tritt das Zitat in Interaktion mit seiner neuen musikalischen Umwelt, mit den vorangegangenen und folgenden Teilen der Komposition. Da das Zitat Implikationen aus seinem ursprünglichen Zusammenhang mitbringt (z. B. die Besonderheiten des Werks und seines Komponisten, die Werkentstehung und Rezeptionsgeschichte sowie der bisherige Verwendungszusammenhang der Komposition usw.) und nun in ein Spannungsverhältnis zur neuen Umgebung tritt, wirkt das Zitat auch verändernd und sinnstiftend auf die Neukomposition ein. Als Irritation der musikalischen Struktur um sich herum führt das Zitat semantische Effekte herbei.

In der Literatur wird darauf hingewiesen, dass prinzipiell jede bestehende musikalische Substanz oder jedes akustische Material Gegenstand eines Zitats werden kann, „soweit es durch musiksprachliche Gewohnheiten zu determiniertem musikalischen Material geworden ist.“²⁵³ Dieser Aussage zufolge existiert auch in der Musik ein – wie Jäger es nennt – kulturelles Gedächtnis. Eine Ansammlung von musikalischen Skripturen, mehr oder weniger im musikalischen Gedächtnis präsent, kann jederzeit aus dem Quellenstatus herausgegriffen und als Ausgangsskriptur für transkriptive Vorgänge relevant werden.

Im MGG wird zwischen dem Zitat als Einzelfall und als flächendeckendem Kennzeichen, der „Zitathaftigkeit“ eines Werkes, unterschieden. Bei letzterem Fall der Reihung von fremden musikalischen Skripturen stehen nicht die Bedeutungseffekte der einzelnen Zitate

²⁵⁰ Vgl. Die Musik in Geschichte und Gegenwart 1998, Band 9, Sp. 2403.

²⁵¹ Vgl. Jäger 2004b, S. 74.

²⁵² Vgl. Jäger 2004b, S. 73.

²⁵³ Die Musik in Geschichte und Gegenwart 1998, Band 2, Sp. 938.

im Vordergrund, sondern die Relation der Zitate untereinander und ihre Wirkung. In der Barockzeit kann beispielsweise nicht von einer kompositorischen Verwendung fremder oder eigener Zitate gesprochen werden, da es sich vielmehr um musikalische Topoi handelt, die als Allgemeingut im kulturellen Gedächtnis zirkulieren und für neue Werke wieder verwendet werden. Diese Zitathaftigkeit wird auch z. B. den Kompositionen Wolfgang Amadeus Mozarts zugesprochen, da er in seinem Oeuvre ein Beziehungsgeflecht von Selbst- und Fremdanspielungen anlegt; in diesem Netz können nicht direkte Zitate ausgewiesen werden, jedoch ist eine subtile Zitathaftigkeit nachweisbar.²⁵⁴

Im 20. Jahrhundert wird häufig eine Vielzahl fremder Musikteile in eine neue Komposition eingefügt und so ihr Wesen verändert, wobei hier die Abgrenzung von der Collage nicht eindeutig ist. Viele Zitate sind in modernen Kompositionen weder ausgewiesen noch klar erkennbar. Eine Identifizierung fällt in diesen Fällen schwer, möglicherweise werden Elemente als Zitate erkannt, die gar nicht zitiert wurden. Da meist notierte Verweise zur Quelle des Zitats fehlen, sind Zitationsprozesse nur schwer zurück zu verfolgen.²⁵⁵

Eine Ausnahme bildet Bernd Alois Zimmermann mit seiner Zitatcollage²⁵⁶ „Monologe“ für zwei Klaviere“ (1964), die ihrerseits wieder als Bearbeitung aus dem Werk „Dialoge (Konzert für zwei Klaviere und großes Orchester)“ von 1960 (Revision 1965) hervorging. Der musikalische Grundriss der Dialoge bleibt weitestgehend erhalten, doch entsteht im Rahmen dieser Vorlagekomposition ein neues Werk. Die „Monologe“ gliedern sich in fünf Abschnitte und einen zehntaktigen Epilog. War die Verwendung von Zitaten in den Dialogen noch auf den sechsten Dialog beschränkt, sind nun die Monologe zwei bis fünf mit Zitat-Paaren versehen. Zimmermann konfrontiert in diesem Werk eigene Kompositionsteile mit wörtlichen Zitaten aus Werken der Musikgeschichte. Im zweiten Monolog koppelt er Zitate aus Johann Sebastian Bachs Choralvorspiel „Wachet auf, ruft uns die Stimme“ mit „Alléluias sereins d’une âme qui désire le ciel“ von Olivier Messiaen, im dritten Monolog werden Teile aus Messiaens „Prière du Christ montant vers son Père“ mit Bachs „Vater unser im Himmelreich“ verbunden. Jeweils das erstgenannte Musikstück wird vom ersten Klavier gespielt, während das zweite Klavier die an zweiter Stelle genannten Werke gleichzeitig dazu spielt. Bach und Messiaen erklingen folglich zur gleichen Zeit und vermischen sich zu einem Klangereignis. Der vierte Monolog setzt im zweiten Klavier mit Claude Debussys „Feux d’artifice“ ein, gefolgt von Beethovens „Hammer Klaviersonate“

²⁵⁴ Vgl. Die Musik in Geschichte und Gegenwart 1998, Band 9, Sp. 2404 u. 2407 ff.

²⁵⁵ Vgl. Die Musik in Geschichte und Gegenwart 1998, Band 9, Sp. 2405.

²⁵⁶ Dieser Begriff wird im Rahmen der Betrachtung von Collage und Montage im nächsten Kapitel wieder aufgegriffen.

beim ersten Klavier. Im fünften Monolog schließlich finden sich Kopplungen von drei Zitaten: „Jeux“ von Debussy erscheint in beiden Klavieren, beim zweiten folgt ein Zitat aus Mozarts Konzert für Klavier und Orchester C-Dur (KV 467). Danach werden Passagen aus dem „Feux d’artifice“ von Debussy übereinander geschichtet. Im Weiteren ist immer wieder ein Aufleuchten von Debussys „Jeux“ und Mozarts Klavierkonzert, mit sich selbst oder miteinander kombiniert, in der Partitur sichtbar. Unterbrochen wird dieses Zitatspiel mit Debussy und Mozart durch ein Zitat aus „Alléluias“ von Messiaen. Hinzu kommen noch Teile aus dem gregorianischen Hymnus „Veni creator spiritus“. In der musikalischen Vorlage „Dialogue“ treten im sechsten Teil ebenfalls Zitate aus Mozarts C-Dur-Klavierkonzert, aus dem „Jeux“, die gregorianischen Teile sowie eine Jazz-Floskel auf.²⁵⁷ Letztere erscheint im fünften Monolog mit der Bezeichnung „in modo di Jazz (Boogie-Woogie)“²⁵⁸.

In das moderne Werk Zimmermanns aus dem Jahre 1964 sind also an verschiedenen Stellen direkte Musikzitate eingefügt, die in der Partitur unter Angabe des Komponistennamens und des Werktitels benannt werden. In dieser Zitatechnik realisiert Zimmermann seine kompositorische Vorstellung von der Kugelgestalt der Zeit, der Einheit von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft.²⁵⁹ Das Zitat wird nicht in parodisierender Form, sondern als Zeitzeuge eingesetzt. Zimmermann nennt seine Vorgehensweise „ein Vertauschen und gegenseitiges Durchdringen vieler Zeitschichten, worin ich eine der Eigentümlichkeiten meiner Arbeitsweise sehen möchte.“²⁶⁰

Wie geht Zimmermann nun mit diesem Fremdmaterial in seiner Komposition um? „Die Zitate sind wörtlich [...]; keineswegs ‚Verfremdungseffekt‘, sondern beschwörender Anruf!“²⁶¹ Exemplarisch kann diese Haltung im zweiten Monolog, in dem Segmente von Bach und Messiaen übereinander liegen und gleichzeitig erklingen, betrachtet werden. Die Analyse wird hier auf die Bachzitate beschränkt, die bereits das Verhältnis von Neu und Alt in Zimmermanns Werk verdeutlichen. Im Vergleich des originalen Notentextes des Choralvorspiels „Wachet auf, ruft uns die Stimme“ mit dem Erscheinungsbild in der Partitur „’Monologe’ für zwei Klaviere“ ist festzustellen, dass Zimmermann notengetreu zitiert: Die Notation, die Tonart und Taktart sind beim ersten Zitateinsatz in Takt 22 des zweiten Monologs identisch.²⁶² Dies ist anhand der beiden folgenden Partiturauszüge deutlich zu

²⁵⁷ Vgl. Konold 1986, S. 128 u. 178.

²⁵⁸ Zimmermann 1960/1964, Partitur zu „Monologe“ für zwei Klaviere, S. 36.

²⁵⁹ Vgl. Konold 1986, S. 40 f.

²⁶⁰ Zimmermann 1974, S. 35.

²⁶¹ Zimmermann 1974, S. 100.

²⁶² Vgl. Bach o. J., Partitur zu „Wachet auf, ruft uns die Stimme“ in Bach, Orgelwerke, S. 72, Takt 1-14 ohne Auftakt.

erkennen. Bei diesem ersten Zitat notiert Zimmermann in der Partitur: „deutlich zitieren: deutlich machen, dass zitiert wird!“²⁶³

Abb. 5: Johann Sebastian Bach: Partiturauszug aus „Wachet auf, ruft uns die Stimme“, Takt 1-14 ohne Auftakt

Abb. 6: Bernd Alois Zimmermann: Partiturauszug aus dem 2. Monolog, Takt 20-24

Zimmermann übernimmt die Notierung im Bratschen- und Bassschlüssel von Bach. Im ersten Zitat werden die ersten sieben Takte des Choralvorspiels für Orgel mit zwei Manualen ohne Auftakt Note um Note übernommen und ab Takt 25 mit Olivier Messiaens „Alléluias“ im zweiten Klavier kombiniert. Dabei wechselt Zimmermann beim Bach-Zitat vom vorgegebenen 4/4-Takt in einen 3/4-Takt. Nach einem viertaktigen eigenen Teil setzt der Komponist den Choral an der Stelle fort, wo er das Zitat beendet hatte. Dessen nicht zitierter letzter Ton dient im Bassschlüssel als Auftakt für das zweite zweieinhalb Takte dauernde Zitat, gekoppelt mit einem Messiaen-Teil und einer zusätzlichen eigenen Stimme. Auch bei diesem Zitat findet wieder ein Taktwechsel von 4/4 zu 2/4 statt. Nach achteinhalb selbst

²⁶³ Zimmermann 1960/1964, Partitur zu „Monologe“ für zwei Klaviere, S. 8, bei Takt 22.

komponierten Takten tritt zum letzten Mal das Bach-Messiaen-Zitatpaar auf. Dies dauert diesmal bei Bach sechs Takte lang (im Bachschen Original viereinhalb Takte) an, nimmt den Bach-Choral wieder an der Stelle auf, an der er verlassen wurde, und wechselt von 2/4 zu 4/4 und schließlich zu einem 3/4-Takt. Der Cantus firmus mit seinem charakteristischen Es-Dur-Dreiklang, der bei Bach im Tenorschlüssel steht, wird hier mit in den Bassschlüssel aufgenommen.

Was zeigt dieses Beispiel? Der Komponist Bernd Alois Zimmermann gliedert den zitierten Anfang des Bachschen Choralvorspiels (Takt 1-14 ohne Auftakt) in drei Teile und verteilt sie über seinen zweiten Monolog. Im Notenbild sind Zitat, mit Hinweis auf die Herkunft, und eigene Teile klar voneinander getrennt. Für den Vortrag hält der Komponist „ohne ‚Übergang‘“ fest, aber zugleich gibt er den Hinweis auf ein deutliches Zitieren, das hörbar werden soll. Zimmermann selbst schreibt über den Einsatz von Zitaten in seinen Kompositionen: „Ich weiß, daß die Benutzung von Zitaten seit jeher Mißverständnisse bei meinen Arbeiten hervorgerufen hat, aber sie sind ein wesentlicher Bestandteil meiner pluralistischen Auffassung im Gesamtprozeß des Musikalischen.“²⁶⁴

Hier wird ein Teil aus dem historischen Präskript „Wachet auf, ruft uns die Stimme“ herausgelöst, zerschnitten und an verschiedenen Stellen der Komposition in den neuen modern-musikalischen Kontext eingestellt. Das konstituierte Skript gleicht im Notenbild dem Präskript, aber als Zitat entfaltet es in Bezug auf sich und seine Umgebung eine neue Wirkung. Die Hörer, denen sowohl das Original (Bach) als auch das Zitat bei Zimmermann bekannt ist, werden das Original nun im Wissen um die Transkription anders, in einer „semantischen Kontamination“²⁶⁵ rezipieren. So verändert die Transkription in der neuen Kontextualisierung auch die Eigensemantik der Ausgangsskriptur.²⁶⁶

Musikalisch interessant ist bei Zimmermann die Wörtlichkeit, mit der er zitiert und transkribiert; sie ist in der Musik eher selten anzutreffen.

In der Gesamtbetrachtung der Kompositionen entstehen im 20. Jahrhundert laut Gernot Gruber ganze „Zitatlandschaften“, die zu erforschen seien.²⁶⁷ Vielleicht könnte man auch von einer Zitatkultur im westlichen Kulturkreis sprechen, in dem bestimmte Werke – z. B. geistliche Vokalmusik von Bach – immer wieder von unterschiedlichsten ästhetischen Positionen zitiert werden. Besonders Choral-Zitate werden in mehrstimmigen Musikwerken

²⁶⁴ Auszug aus einem unveröffentlichten Brief an Aloys Kontarsky vom 05.02.1964, zitiert nach Konold 1986, S. 186.

²⁶⁵ Jäger 2004d, S. 9.

²⁶⁶ Vgl. Jäger 2004d, S. 10.

²⁶⁷ Vgl. Die Musik in Geschichte und Gegenwart 1998, Band 9, Sp. 2411.

bis ins 20. Jahrhundert hinein verwendet. Es stünde also zur Diskussion, welche Skripturen des kulturellen musikalischen Gedächtnisses – sofern man dieses fassen kann – besonders für transkriptive, sinnstiftende Vorgänge in der Musik eingesetzt werden. Möglicherweise lassen sich bestimmte Grundskripturen herauskristallisieren, die die Basis einer Musikkultur bilden.

Bisher konnten die Parodie und das Zitat als intramediale transkriptive Bezugnahmeverfahren gekennzeichnet werden, in denen mit Musik über Musik „gesprochen“ oder musiziert wird. Die Kontrafaktur wurde als intermediales Beziehungsspiel zwischen in der Struktur gleich bleibender Musik und wechselndem Text charakterisiert. Nun folgen weitere Möglichkeiten der Bearbeitung von Musik: die Collage und die Montage.

2.2.5 Collage und Montage

Die hier zu behandelnden Verfahren der Collage und Montage sowie das oben erläuterte Zitat bezeichnen Phänomene in der Musik, deren Abgrenzung untereinander sich im Einzelfall als schwierig erweist. In der Musikwissenschaft besteht keine definitive Unterscheidung dieser Termini. Hier wird der Einteilung in „Die Musik in Geschichte und Gegenwart“ gefolgt. Demnach ist die Collage in der Musik des 20. Jahrhunderts und zwar vorrangig nach 1945 anzusiedeln. Ursprünglich aus der bildenden Kunst kommend, wurde der Begriff in den Bereich der Literatur und Musik überführt, um damit experimentelle Kompositionen der 1960er Jahre zu charakterisieren und musikgeschichtlich vergleichbare Phänomene zum Ende des 19. Jahrhunderts und der 1920er Jahre begrifflich zu fassen. Bei der Collage werden Fragmente aus eigenen Kompositionen der Künstler, aus den Werken anderer Komponisten, aus anderen Epochen, Kulturen und Genres sowie Umweltgeräusche und Lärm des Alltags zu einer neuen Komposition arrangiert. Das Collageverfahren besteht folglich in der Neuzusammensetzung und Kombination von Segmenten disparater, in anderen historischen und kulturellen Sinnzusammenhängen existierender Materialien und Kompositionen.²⁶⁸ Nach Pascal Decroupet zeichnet sich die Collage besonders dadurch aus, dass heterogene Materialien zueinander in Bezug gesetzt werden.²⁶⁹ Wie in der bildenden Kunst werden also auch bei der musikalischen Collage verschiedenartige Skripturen „zum

²⁶⁸ Vgl. Die Musik in Geschichte und Gegenwart 1998, Band 2, Sp. 937 f.

²⁶⁹ Vgl. Decroupet 2002, S. 241.

Zwecke eines Aufbrechens des Einheitsanspruchs im Kunstwerk²⁷⁰ einander produktiv entgegengestellt.

Die Collage lässt sich als transkriptives Verfahren im Jägerschen Sinne charakterisieren: Indem Elemente unterschiedlichster Provenienz aus ihrem originären Zusammenhang herausgeschnitten und in einer Komposition collagiert werden, findet eine intermediale Transkription statt. Die verschiedenen vorgefundenen Materialien werden zusammengestellt, ein „über die einzelnen Elemente hinausgehender Sinn“²⁷¹ entsteht, wie im MGG geschrieben wird. Die differenten Skripturen interagieren untereinander und bewirken in ihrem Zusammenspiel eine neue, vorher nicht existente Semantik.

Es werden drei basale Formen der Collage differenziert: Erstens gibt es bei so genannten „Musikcollagen“ Kombinationsformen stark unterschiedlicher musikalischer und außermusikalischer (z. B. alltagsweltlicher) Skripturen. Beim zweiten Typus der Collage werden bereits bestehende Materialien zusammengestellt ohne eigene kompositorische Bestandteile hinzuzufügen. Diese Collagetechnik wird auch als „Zitatcollage“ benannt. Hier liegt die kompositorische Arbeit in der Auswahl und Anordnung der verschiedenen vorliegenden Skripturen. Mit dem beschriebenen Beispiel „Monologe“ von Zimmermann konnte bereits eine Anwendung der Collage präsentiert werden. Die „Monologe“ sind zwischen einer Musik- und Zitatcollage zu verorten, da einerseits heterogene musikalische Substanzen zueinander in Beziehung gesetzt werden, andererseits jedoch die offensichtliche Collage von fremden Musik-Zitaten bei Zimmermann mit eigenen Kompositionsteilen wechselt, so dass diese Komposition auch der Zitatcollage nicht voll entspricht. Drittens werden präexistente Graphismen oder Bilder in eine Partitur integriert; dieser Vorgang wird als „Partiturcollage“ bezeichnet. Sie stellt eine Zwischenform von Musik und Kunst dar, wobei z. B. in die Partitur eingebundene Bilder als Improvisationsvorlage dienen.²⁷² Musik und Bild gehen bei der Partiturcollage eine intermediale, transkriptive Beziehung ein, in der sich die beiden in ihrer Semantik gegenseitig beeinflussen.

Der aus dem technischen Bereich entlehnte Terminus der Montage bezeichnet ebenso wie die Collage eine Kompositionstechnik und wird auf diese Weise von Zitat oder Allusion als „Techniken der Bezugnahme und des Verweises“²⁷³ abgegrenzt. Obwohl Collage und Montage in einigen Kontexten synonym verwendet werden, kann folgende Abgrenzung der

²⁷⁰ Die Musik in Geschichte und Gegenwart 1998, Band 9, Sp. 2409.

²⁷¹ Die Musik in Geschichte und Gegenwart 1998, Band 2, Sp. 938.

²⁷² Vgl. Die Musik in Geschichte und Gegenwart 1998, Band 2, Sp. 938 f. u. 943 f.

²⁷³ Die Musik in Geschichte und Gegenwart 1998, Band 2, Sp. 937.

beiden Begrifflichkeiten vorgenommen werden. Die Collage kombiniert heterogene Materialien miteinander, die Montage hingegen ist eher als eine Art des Komponierens, also der technischen Operation des Zusammensetzens disparater Skripturen einzuordnen. Besonders in Kompositionen elektronischer Musik wird die Montage als Kompositionstechnik verwendet.²⁷⁴ Bei der Montage steht das Verfahren im Vordergrund, *wie* verschiedene Teile in Relation zueinander gesetzt werden.²⁷⁵

Das musikalische Montieren lässt sich erst im 20. Jahrhundert feststellen, da zu Beginn dieses Jahrhunderts die technischen Voraussetzungen gegeben sind, um auch außermusikalische Geräusche – beispielsweise Fabriklärm – in Kompositionen zu integrieren. Solche akustischen Fremdmaterialien sind nur bedingt instrumental nachspielbar und bedürfen deshalb technischer Aufnahme- und Wiedergabesysteme. Hanno Möbius sieht in den fehlenden technischen Mitteln einen Grund, warum sich die Montage zuerst in der Literatur und Malerei entwickelte und erst spät den Weg in die Musik fand.²⁷⁶ Verschiedenste Ton-, Klang- und Geräuschquellen, bereits geformte musikalische Strukturen und ebenso alltägliches akustisches Material, können in einer Montage kombiniert werden.

2.2.6 Variation

Die Variation bezeichnet in der Musik Veränderungen einer gegebenen musikalischen Struktur in melodischer, rhythmischer, harmonischer und satztechnischer Hinsicht. Die vorgegebene musikalische Substanz bleibt in ihrem Modellcharakter erhalten, die Variationen spielen das vorgegebene Muster in verschiedenen Formen durch, wobei herausragende Elemente bestehen bleiben. Die ursprüngliche Skriptur bleibt somit stets präsent und kann in Beziehung gesetzt werden zu ihren Bearbeitungen. Das Bearbeitungsverfahren der Variation wird bestimmt durch die zwei Grundprinzipien Wiederholung und Kontrast. Zudem wird die musikalische Substanz meist in einem gewissen abgegrenzten Rahmen gestaltet, der für die Rezipienten als Thema erkennbar und durch die verschiedenen Variationen hindurch memorierbar ist.²⁷⁷ Durch die Vermischung von bekannten Bestandteilen des Modellstücks und neuen musikalischen Formulierungen ist

²⁷⁴ Vgl. Die Musik in Geschichte und Gegenwart 1998, Band 2, Sp. 937 f.

²⁷⁵ Vgl. Decroupet 2002, S. 241.

²⁷⁶ Vgl. Möbius 2000, S. 271.

²⁷⁷ Vgl. Das neue Lexikon der Musik, Band 4, S. 605.

das „Gehörte zugleich vertraut und neu.“²⁷⁸ Das Prinzip von Wiederholung und Kontrast lässt sich anhand des Liedes „Der Tod und das Mädchen“ von Schubert und der Variationsfolge über dieses Lied im zweiten Satz des Streichquartetts, nachvollziehen. Das Verfahren der Variation tritt in allen Epochen, in sakralen und weltlichen Gattungen, bei Naturvölkern und Hochkulturen auf und ist nicht an die Existenz einer notationellen Fixierung gebunden. So gibt es auch auf Improvisation beruhende Variationen ohne Notation.

Seit dem 16. Jahrhundert existiert das „Thema mit Variationen“, bei dem mehrere in sich abgeschlossene Stücke hintereinander gespielt werden, die als gemeinsame Grundlage das Thema haben; dieses wird in jeweils unterschiedlicher Weise musikalisch ausgedeutet. Meist wird das Thema als erstes vorgestellt, worauf die einzelnen Variationen folgen. Nach dem Vorbild des Da capo-Modells der neapolitanischen Opernarie tritt bisweilen das Thema ein zweites Mal am Ende des Variationsvorgangs in Erscheinung, um den Eindruck einer bloßen Reihung verschiedener Variationen entgegen zu wirken und eine große, geschlossene Form zu evozieren.²⁷⁹ Heute wird „Variation“ inhaltlich einerseits mit Klaviervariationen und andererseits mit Choralvariationen für Orgel verbunden.²⁸⁰

Fasst man diesen Vorgang der Variation mit den Begrifflichkeiten der Transkriptionstheorie, so dient die musikalische Ausgangsstruktur als Präskript, das in unterschiedlichen Weisen, stets mit einem anderen Schwerpunkt, transkribiert wird, aber als Skript immer bei den einzelnen Variationen durchscheint. Die Variationen über ein Thema zeigen besonders deutlich, wie auf der Grundlage eines Präskriptes verschiedene transkriptive Lesarten möglich werden, die immer wieder andere Aspekte des ursprünglichen Themas akzentuieren und jeweils Transkripte mit einem eigenen semantischen Gehalt bilden. Als transkriptives Verfahren birgt die Variation in sich auch das Potenzial einer Re-Adressierung und Herstellung von Zugänglichkeit musikalischer Skripturen. Beispielsweise entstand im 18. Jahrhundert mit der Emanzipation des deutschen Bürgertums eine Art Hausmusikultur, die durch vierhändiges Klavierspiel und Klaviervariationen über bekannte und beliebte Lieder geprägt war.²⁸¹

Zum Variationsverfahren sollen als Beispiel die Goldberg-Variationen (BWV 988) von Johann Sebastian Bach angeführt werden. Sie illustrieren das intramediale

²⁷⁸ Rueb 2000, S. 234.

²⁷⁹ Vgl. Das neue Lexikon der Musik, Band 4, S. 605 f.

²⁸⁰ Vgl. Rittig 1992, S. 61.

²⁸¹ Vgl. Das neue Lexikon der Musik, Band 4, S. 607.

Transkriptionsverfahren von Variationen.²⁸² Mit den Goldberg-Variationen erreicht die Variationskunst einen beispiellosen Höhepunkt. Dieser Zyklus von dreißig Variationen über eine gegebene Bassstruktur ist nach einem symmetrischen Gesamtplan konzipiert und deckt eine ganze Bandbreite von Variationsmöglichkeiten ab. Eine Aria bildet den Anfang, die nach den dreißig Variationen wiederholt wird und so die Form der Komposition abrundet. Die Anfangsaria erklingt also nach Ablauf der verschiedenen Variationen erneut, doch wird der Hörer dieses abschließende Musikstück anders hören und wahrnehmen als das Anfangsthema. In der Rahmung von dreißig umspielenden Bearbeitungen ist das Thema am Ende des Werks nicht mehr losgelöst von diesen transkriptiven Variationen rezipierbar.²⁸³ Nach Vladimir Karbusicky wirkt das erneute Erklingen einer musikalischen Struktur wie ein Zitat, da sie nun in einem anders gearteten Kontext erscheint.²⁸⁴ Axel Spree schreibt dazu:

„Die ‚Welt des Themas‘ [...] hat sich nach dem Durchgang durch die 30 ‚verschiedenen Veraenderungen‘ offensichtlich gewandelt, die einzelnen Variationen haben unterschiedliche Aspekte des Themas herausgestellt und entwickelt, das Thema ist von verschiedenen Seiten beleuchtet und in unterschiedliche Zusammenhänge gestellt worden usw.“²⁸⁵

Anders formuliert: Die Transkription, die Bearbeitung des Themas in verschiedenen Formen, hat einen neuen Blick auf das Original, das konstituierte Skript eröffnet.

Dieses Werk, das sich durch eine solche Vielzahl von transkriptiven Bearbeitungen eines Themas auszeichnet, wurde selbst wieder transkribiert. So entstand ein endloser transkriptiver Kreislauf, in dem auch jede Aufführung des Werkes ein verändertes Wieder- und zugleich Neuaufleben der Komposition beinhaltet. Die Goldberg-Variationen, die 1742 in Nürnberg als vierter Teil der „Clavier-Übung“ erschienen und nach dem Spieler Johann Gottlieb Goldberg benannt wurden, verfasste Bach ursprünglich für ein zweimanualiges Clavicimbal. Im 19. Jahrhundert wurden die Goldberg-Variationen für zwei Klaviere umgesetzt. Ferruccio Busoni schließlich bearbeitete das Werk Bachs 1914 für den Solo-Klaviervortrag.²⁸⁶ Er kürzte als „bearbeitender Neuschöpfer“²⁸⁷ zehn der dreißig Variationen weg, stellte manche um und unterteilte das Ganze in drei Gruppen. Die Motivation für seine

²⁸² Vgl. Jäger 2004d, S. 5.

²⁸³ Vgl. Jäger 2004d, S. 9 f.

²⁸⁴ Vgl. Karbusicky 1992, S. 64.

²⁸⁵ Spree 2002, S. 27 f.

²⁸⁶ Vgl. Rueb 2000, S. 232 ff.

²⁸⁷ Ermen 1996, S. 76.

in die ursprüngliche Gestaltung des Werks stark eingreifende Bearbeitung beschreibt Ferruccio Busoni in der einleitenden „Begründung dieser Ausgabe“ folgendermaßen:

Um das bedeutsame Werk für den Konzert-Saal zu retten [...] ist es bei diesem [...] geboten, sei es durch Kürzung, sei es durch Umschreibung, es der Aufnahmekraft des Hörers und den Möglichkeiten des Spielers entgegenkommender zu machen.²⁸⁸

Reinhard Ermen zufolge kann diese Bearbeitung wie das Regiebuch einer Inszenierung gelesen werden. „Der Interpret liefert Aufführungsvarianten, in einigen Variationen stellt er Bearbeitung und Original gegenüber, die Fußnoten wachsen sich aus zu erweiterten Vortragsbezeichnungen, ergänzt um analytische Winke [...]“.²⁸⁹ Busoni wird besonders der sinnstiftende Beitrag seiner Transkriptionen zugesprochen. In der Bearbeitung dieses Variationenwerks von Bach, das in sich ebenfalls wieder eine transkriptive Bearbeitung einer Aria enthält, zeigt sich, wie durch ständige Veränderungen bei Beibehaltung wesentlicher Grundzüge des Musikstücks immer wieder neue Sinnnuancen entstehen.

2.2.7 Digitales Sampling

Mit einem Sampler können einzelne Elemente einer musikalischen Aufführung isoliert, in digitaler Form gespeichert, bearbeitet und in neue Produktionen eingefügt werden. Analoge Signale werden beim Soundsampling digital umgewandelt.²⁹⁰ Der Begriff „Sound“ bezeichnet den spezifischen Klang eines Ensembles im Jazz- oder Popbereich. Der Sound setzt sich aus den Gegebenheiten des Arrangements und der Aufnahmetechnik zusammen.²⁹¹ Da es sich bei Samplings stets um abgeschlossene Produktionen handelt, die bearbeitet werden, erscheint „Sound“ in diesem Zusammenhang treffender als der bisher verwendete Begriff „Klang“. Frank Hartmann schreibt zur Bedeutung dieses Phänomens: „Sound ist, trotz aller medientheoretischen Kaprizierung auf Sichtbarkeiten, Oberflächen und grafischen Interfaces, die Signatur des neuen Medienzeitalters.“²⁹² Beim Soundsampling können beispielsweise „Jimi Hendrix Gitarre, Miles Davis Trompete, Michel Petruccianis Klavier und die Stimme von Elvis Presley zusammen Musikstücke darbieten, die die jeweiligen

²⁸⁸ Busoni o. J., S. V, zitiert aus der Partitur zu J. S. Bach: Klavierwerke, Busoni-Ausgabe, Band 15.

²⁸⁹ Ermen 1996, S. 76 f.

²⁹⁰ Vgl. Häuser 2002, S. 2.

²⁹¹ Vgl. Das neue Lexikon der Musik 1996, Band 4, S. 342.

²⁹² Hartmann 2003, S. 45.

Künstler zu ihren Lebzeiten selbst nie interpretiert haben.²⁹³ Musik in einer bestimmten klanglichen Realisation wird zum Ausgangspunkt weiterer Bearbeitungen, ein bestimmter Sound aus einer Produktion oder Aufführung kann in einen neuen Kontext eingestellt, quasi zitiert und gleichzeitig verändert werden. Samples basieren somit stets auf konkreten Tonaufnahmen; entweder entstehen sie auf der Grundlage einer Live-Darbietung oder von bereits veröffentlichten Tonträgern. Aus den vorliegenden Produktionen können einzelne Elemente (Stimmen, Instrumente, Rhythmen, Melodiefolgen) herausgelöst und als Basis eines Transkriptes eingesetzt werden. Das digitale Sampling erlaubt damit wörtliche „Klang-Zitate“ von Produktionen, die sonst in der Musik nicht möglich sind.²⁹⁴ Hier wird der Sound, der fragmentiert, bearbeitet mit anderen Sounds kombiniert und neu situiert wird, zum ausschlaggebenden Element des Komponierens mit dem Verfahren des Samplings. Verschiedene Soundbausteine, auch synthetisch hergestellte Sounds, werden von Sounddesignern zu einem Gesamterscheinungsbild zusammengefügt – „so plündert Pop mit postmodernem Spaß seine eigenen Archive und feiert eine Orgie des Pastiche.“²⁹⁵ Sounddatenbanken im Internet stellen dazu Sounds unterschiedlichster Art zur Verfügung. Einmal digital fixiertes Soundmaterial kann beliebig selektiert, wiederholt, aneinandergereiht, montiert, verändert und neu zusammengestellt werden.²⁹⁶ Bei diesem Verfahren sind eindeutig Formen der transkriptiven De- und Rekontextualisierung sowie der De- und Resemantisierung von musikalischen Skripturen zu erkennen. William Ørbit beispielsweise hat in seiner Produktion „Pieces in a Modern Style“ Musikstücke der E-Musik, unter anderem Werke von Antonio Vivaldi, Eric Satie und John Cage, reduziert, elektronisch bearbeitet und mit anderen Sounds zu einer „Chill-out-Musik“ arrangiert. Als Beispiel dient hier das Remix des Tripelkonzerts C-Dur, Op. 56, für Klavier, Violine, Violoncello und Orchester von Ludwig van Beethoven. Ørbit versieht seine Transkription nicht mit einem neuen Titel, sondern benennt sie mit „Triple Concerto, Ludwig van Beethoven“. Damit ist bereits im Titel ein Verweis auf die Ausgangsskriptur gegeben. Basierend auf dem Werk von Beethoven entsteht ein völlig neues, elektronisches Stück mit einer eigenen Semantik.

Beim Sampling werden verschiedene Typen unterschieden: Mixproduktionen aus Teilen erfolgreicher Produktionen ebenso wie Coverversionen von älteren Titeln, die dem aktuellen Musikgeschmack angepasst werden, bauen auf dem Wiedererkennungseffekt auf. Bei

²⁹³ Häuser 2002, S. 2.

²⁹⁴ Vgl. Die Musik in Geschichte und Gegenwart 1998, Band 9, Sp. 2405.

²⁹⁵ Goodwin 1998, S. 106.

²⁹⁶ Vgl. Binas 2004, S. 248.

Toncollagen hingegen soll laut Häuser die Herkunft der einzelnen, übereinander gelegten Teile nicht erkennbar sein.²⁹⁷ Bei letzterem soll also der Transkriptionsvorgang nicht sichtbar werden, um den Eindruck eines neuen Musikstücks nicht zu gefährden.

Das Sampling ermöglicht in besonderem Maße die Re-adressierung unzeitgemäßer, vergessener Musikskripturen. Der französische DJ Raphaël Marionneau beispielsweise stellt verschiedene klassische Musikstücke unter dem Titel „Metropolitan Classics“ thematisch zusammen, schafft musikalische Übergänge zwischen den einzelnen Stücken. In dieser transkriptiven Bearbeitung sollen neue Verbindungen zwischen den Werken gezogen werden; Marionneaus Ziel ist ein neues Hörerlebnis bekannter Musikstücke. Zum Teil werden die Stücke auch mit neuen Sounds versehen, so wie das Eingangsstück „Un bal“, der 2. Satz aus der Symphonie fantastique (Op. 14a) von Hector Berlioz, das anfänglich mit Großstadtgeräuschen unterlegt ist.

Innerhalb des Samplingverfahrens werden Collage- und Zitattechniken angewendet, um gesampelte musikalische Strukturen miteinander zu verknüpfen. Golo Föllmer fasst die Samplingtechnik analog zum Prinzip des Bastelns, des kreativen Umgangs mit Fundstücken. Im Anschluss an den Begriff „bricolage“ bei Claude Levi-Strauss bezeichnet Föllmer das Sampeln als „Re-Bricolage“. Er betrachtet das Sampling-Prinzip als Gegenentwurf zu einer intendierten Komposition aus Materialien mit einer bestimmten Zielvorgabe, auf deren Grundlage eine gezielte Suche nach musikalischen Mustern stattfindet. Vielmehr werde beim Sampling spielerisch und experimentell mit vorgefundenen Materialien umgegangen und mit den Eigenschaften dieser Sounds ein neues Arrangement geschaffen. Da vielfach auf bereits „zusammengebasteltes“ Material zurückgegriffen und dieses bearbeitet wird, verwendet Föllmer den Begriff der Re-Bricolage.²⁹⁸

Wie schon die Entwicklung der Montage, so ist auch das Verfahren des Soundsamplings von technologischen Entwicklungen abhängig, hier von der Möglichkeit, Sounds digital zu speichern und am Computer zu bearbeiten. Beim digitalen Soundsampling als „Praktik des Sekundären“²⁹⁹ ist also nicht das Verfahren der Versetzung von Musikstrukturen in andere Zusammenhänge neu, das sich in anderer Form bereits in der „musique concrète“ und bei den Futuristen in der Musik findet, sondern die neuen technologischen und damit klangästhetischen Dimensionen sowie eine gestiegene Verfügbarkeit und Verbreitung von

²⁹⁷ Vgl. Häuser 2002, S. 12 f.

²⁹⁸ Vgl. Föllmer 2002, S. 27.

²⁹⁹ Fehrmann et al. 2004, S. 7.

Sounds.³⁰⁰ Das Samplingverfahren wirft besonders die Frage auf, wo Urheberrechte ansetzen und wie weit diese reichen. Die Palette des Samplings ist weit: Von einem ganzen Song, über Segmente von Melodien, Akkordfolgen und Rhythmen bis hin zu einzelnen Tönen und Klangfarben kann alles gesampelt werden. So sind beim Soundsampling nicht nur die Urheber der Musikstücke, sondern auch die ausübenden Künstler und Tonträgerhersteller betroffen. Ausübende Künstler können für ihren spezifischen Sound nur Leistungsschutzrechte geltend machen und keine Urheberrechte erwerben.³⁰¹ Aber wie lassen sich Kriterien des Urheberrechts auf Klanggestalten, die aus einer Aufnahme herausgetrennt wurden, anwenden? Diese Frage wird gegenwärtig kontrovers diskutiert, bisher fehlt auf juristischer Seite eine höchstrichterliche Rechtsprechung zum digitalen Soundsampling.³⁰² Teile eines Musikwerks sind laut dem Urhebergesetz geschützt, wenn sie, wie bei ganzen Musikstücken, eine individuelle geistige Schöpfung darstellen. Diese geistige Schöpfung muss im Einzelfall geprüft werden. Bei digitalen Kompositionen am Computer gehen Kompositions-, Aufführungs- und Aufnahmevorgang ineinander über, so dass sie urheberrechtlich schwer voneinander getrennt werden können. Die Klangfarbe wird nun komponierbar und ist nicht mehr wesentlicher Bestandteil einer interpretierenden Aufführung, sondern Teil der Werkschöpfung und wird in der Komposition fixiert.³⁰³ Dazu ist eine Notation als Vorlage und Mittel für eine Aufführung in vielen Formen der so genannten U- Musik nicht mehr notwendig, die Endform des Musikstücks ist die Wiedergabe auf Tonträgern.³⁰⁴ Regelungen des Urheberrechts können zudem nur in Gesellschaften greifen, in denen Kategorien wie „Autor“ oder „individuelle Schöpfung von Musik“ existieren. Bei rein mündlich tradierten Melodien, die nur vorübergehend von bestimmten Musikern und Sängern ausgeführt werden, ist ein Konzept des Urheberschutzes sinnlos.³⁰⁵ Es wurde bereits darauf hingewiesen, dass Original und Bearbeitung in Musik-kulturen ohne Notenschrift keine Rolle spielen; damit scheint auch der Urhebergedanke ohne Bedeutung.

Das digitale Sampling erlaubt die Reproduktion von Soundmaterial ohne Qualitätsverluste. Die Unterscheidung zwischen Original (dem gesampelten Sound) und digitaler Kopie wird in klanglich-qualitativer Hinsicht aufgelöst, ebenso die Differenz zwischen von Menschen

³⁰⁰ Vgl. Binas 2004, S. 252.

³⁰¹ Vgl. Häuser 2002, S. 13 f. u. 36.

³⁰² Vgl. Häuser 2002, S. 2.

³⁰³ Vgl. Häuser 2002, S. 40 f.

³⁰⁴ Vgl. Schneider 2002, S. 51.

³⁰⁵ Vgl. Binas 2004, S. 255.

hergestellter und computerproduzierter Musik.³⁰⁶ Dabei knüpft die Computer-Musik zum Teil an die Unvollkommenheit und die speziellen Eigenschaften menschlichen Spielens an. Zu den „menschlichen Besonderheiten“ gehören die Positionierung des Beats stets etwas neben der mathematisch exakten Stelle, feine Änderungen von Geschwindigkeiten und Lautstärke für eine „authentische“ Dynamik sowie gezielte Tempowechsel, um die Schwankungen im echten Spiel zu imitieren.³⁰⁷ Die technische Perfektion, die der Computer erbringt, wird wieder gestört, um quasi menschliche Effekte und Gefühle in die Produktion einzubringen.

Das Sound-Sampling entzieht „den Unterschied von Original und Kopie, ‚ursprünglichem‘ Klang und seiner Wiederholung bzw. Primärem und Sekundärem der menschlichen Wahrnehmungsleistung.“³⁰⁸ Während auf technischer Ebene Original und Kopie identisch erscheinen, werden auf juristischer und ästhetisch-kultureller Ebene weiterhin Diskurse über geistiges Eigentum, neue Aussagen alter Stücke, Authentizität und Originalität, Umgang mit Skripturen aus dem kulturellen Gedächtnis usw. geführt.³⁰⁹ Die Differenzierung in Original und Kopie bei musikalischen Strukturen wird auch nach der Transkriptionstheorie nach Jäger nicht hinfällig, da der Originalstatus keine feste Eigenschaft einer Skriptur darstellt, sondern stets eine Zuschreibung innerhalb einer Gesellschaft, die durch transkriptive Anschlussdiskurse mit einem neuen Skript abgelöst werden kann. Urheberrechte werden erst dadurch virulent, dass im transkriptiven Verfahren Sampling die verwendeten Soundmaterialien aus dem kulturellen Gedächtnis herausgelöst und so als Skripte, als Originale konstituiert werden. Die Transkription zeigt das Skript im Nachhinein als Original, welches Interventionsrechte und damit Urheberrechte geltend machen kann.³¹⁰ Die Unterscheidung von Original und Kopie ist als Produkt transkriptiver Prozesse in kulturellen Diskursen aufzufassen.³¹¹

³⁰⁶ Vgl. Goodwin 1998, S. 107.

³⁰⁷ Vgl. Goodwin 1998, S. 109.

³⁰⁸ Binas 2004, S. 248.

³⁰⁹ Vgl. Binas 2004, S. 256.

³¹⁰ Vgl. Jäger 2004d, S. 11.

³¹¹ Vgl. Fehrmann et al. 2004, S. 9.

2.3 Musik und Transkription

In den letzten Kapiteln wurden verschiedene musikalische Bearbeitungsformen im Lichte der Transkriptionstheorie betrachtet. Im Weiteren sollen einige Ergänzungen das Bild des Transkriptionsprozesses in der Musik vervollständigen und präzisieren.

Wie an diversen Beispielen dargestellt, konstituiert sich die Musik als Einzelmedium mit einer Eigensemantik durch intramediale Prozesse des Mit-Musik-über-Musik-Musizierens und in intermedialen Relationen zu anderen Symbolsystemen. Mit der medienspezifischen Semantik der Musik kann auch von einer medienspezifischen Ästhetik der Musik ausgegangen werden, die sich in intramedialen Bezugnahmen ausbildet.³¹² Zwei wesentliche Formen intermedialer Kopplungen kristallisieren sich im Musikalischen heraus: zum einen Relationen zwischen Musik und bildender Kunst und zum anderen zwischen Musik und Sprache. Paul Klee beispielsweise beschäftigte sich mit dem interaktiven Verhältnis von Musik und Malerei und schuf unter anderem das Aquarell „Fuge in Rot“ (1921).³¹³ Die enge Verknüpfung von Musik und Malerei beschreibt Klee in einem Tagebucheintrag: „Ich muß dereinst auf dem Farbklavier der nebeneinander stehenden Aquarellnäpfe frei phantasieren können.“³¹⁴ Modest Mussorgski arbeitete in umgekehrter Richtung und komponierte nach Aquarellen und Zeichnungen des russischen Architekten und Malers Victor Hartmann sein Klavierwerk „Bilder einer Ausstellung“ (1874), von dem Maurice Ravel 1922 eine Orchestertranskription anfertigte.³¹⁵ Enjott Schneider sieht in der transkriptiven, sinnstiftenden Kopplung von Musik und Bild die Chance, einen breiteren Adressatenkreis anzusprechen. Er propagiert eine unidirektionale intermediale Form der „Musik visuell“³¹⁶. Klassische Musik soll als Wiederbelebung des Klassikmarktes durch zusätzliche visuelle Reize, Bilder, in ihrer Semantik „aufgefrischt“ werden. Hierbei besteht jedoch meines Erachtens die Gefahr, eine Dimension hinzuzufügen, die die eigenständige Musik in ihrer Gesamtentfaltung durch visuelle Ablenkung stört und hemmt. Zudem lenken die Bilder die Wahrnehmung der Musik in eine bestimmte semantische Richtung; so wird die semantische Vieldeutigkeit von Musik beschnitten. Das mit visuellen Kopplungen versehene Musikstück – z. B. Dvořáks Sinfonie e-moll „Aus der Neuen Welt“ kombiniert mit Weltraumaufnahmen bei der „Philharmonischen Nacht Erfurt“ 1999 – wurde in jedem Fall anders wahrgenommen

³¹² Vgl. Jäger 2004d, S. 3.

³¹³ Vgl. Düchting 2001, S. 28.

³¹⁴ Klee o. J., zitiert nach Düchting 2001, S. 17.

³¹⁵ Vgl. Feil 1993, S. 625.

³¹⁶ Schneider 2002, S. 52.

als vorher. Hier könnte das konstituierte Skript sein Vetorecht einsetzen. Damit ist nach Schneider eine Auflösung der starren Trennung von E- und U-Musik verbunden.³¹⁷

Die Beziehung von Musik und Sprache tritt in der Musikgeschichte in unterschiedlichen Formen auf. Im romantischen Lied des 19. Jahrhunderts wird bei einem vorgegebenen Text versucht, die Akzent-, Silbendauer- und Tonhöhenverläufe in Musik umzusetzen, also die Sprache in der musikalischen Gestaltung abzubilden.³¹⁸ Der für diesen Vorgang verwendete Begriff der „Vertonung“ verdeckt die Tatsache, dass auch bei dieser Übersetzungsarbeit transkriptive Prozesse und damit verbunden semantische Verschiebungen greifen.

Über Musik kann musikwissenschaftlich nur im Medium der Sprache verhandelt werden.³¹⁹ In dieser intermedialen Beziehung erläutert die Sprache Phänomene in der Musik, versucht sie zu deuten und wirkt damit wieder auf die Wahrnehmung und das Verständnis von Musikstücken ein. Hier wird deutlich, wie unterschiedlich intermediale Kopplungen mit dem Medium Musik gestaltet sein können, die in wechselseitigen Bezugnahmen neue Semantiken produzieren. Die semantischen Effekte einer Transkription stellen sich nur bei einem Publikum ein, das die musikalische Ausgangsskriptur und das Transkript kennt und sie in Beziehung zu setzen weiß.³²⁰

Wie bereits für das Medium des Bildes gezeigt werden konnte, finden transkriptive Prozesse auch in kleinen Details statt und bringen dennoch semantische Effekte hervor. In der Musik lässt sich diese Transkription im Kleinen besonders an der so genannten „Minimal Music“ illustrieren. Diese Musikrichtung, die parallel zur „Minimal Art“ in den 1960er Jahren entstand, zeichnet sich durch Reduktion auf wenige „Patterns“ aus, die bei fortlaufender Repetition schrittweise verändert werden. Patterns sind kurze, rhythmische und melodische Muster, die nur aus wenigen Tönen bestehen.³²¹ Reduktion auf wenige Elemente und ständige Repetition der Patterns bei schleichender, gradueller Veränderung sind die Charakteristika dieser Musik. Es werden minimale transkriptive Prozesse aneinander gereiht, in denen die Patterns allmählich Veränderungen unterzogen werden und damit semantische Effekte provozieren. „Clapping Music“ von Steve Reich z. B. besteht aus einem dreizehntaktigen Händeklatschen, bei dem von Takt zu Takt – jeder einzelne wird zwölfmal wiederholt – stets eine kleine Veränderung stattfindet.

³¹⁷ Vgl. Schneider 2002, S. 53 ff.

³¹⁸ Vgl. Klüppelholz 1995, S. 14.

³¹⁹ Vgl. Schneider 1987, S. 318.

³²⁰ Vgl. Jäger 2004d, S. 11.

³²¹ Vgl. Das neue Lexikon der Musik 1996, Band 3, S. 286.

Steve Reich schreibt selbst zu seiner Musik: „Ich will hören können, wie sich ein Prozeß durch die gesamte erklingende Musik hindurch abspielt. Um ein detailliertes Hören zu erleichtern, sollte sich ein musikalischer Prozeß extrem graduell abspielen.“³²² Dieser langsame Veränderungsprozess lässt sich an der Partitur zu „Clapping Music“ von Takt zu Takt ablesen.

Abb. 7: Steve Reich: Partitur zu „Clapping Music“

♩ = 160-184 Repeat each bar 12 times / Repetez chaque mesure 12 fois / Jeden Takt zwölfmal wiederholen

© Universal Edition A.G., Wien

Auch Philip Glass zählt zu den führenden Vertretern der Minimal Music. Er verwendet – inspiriert von der indischen Musik – in seinen Kompositionen einen additiven Prozess, indem er an ein regelmäßig pulsierendes Grundmodell kleine melodische Einheiten in einen langsamen Prozess an- und abkoppelt.³²³ Als Veranschaulichung dieses Verfahrens dient der dritte Satz seines Konzerts für Violine und Orchester. Glass hat in letzter Zeit auch

³²² Reich 1987, S. 288.

³²³ Vgl. Struck-Schloen 1987, S. 346.

Filmmusiken komponiert. Minimal Music wird inzwischen vielfach im Film als Hintergrundmusik verwendet, z. B. im Film „Die fabelhafte Welt der Amélie“ von Jean-Pierre Jeunet mit der Musik von Yann Tiersen.

Um die Anwendung der Transkriptionstheorie auf die Musik zu komplettieren, sollen nun die beiden Modi von Skripturen, zwischen denen eine Transkription vermittelt, thematisiert werden. Es handelt sich um die Begriffe Störung^t, die transkriptive Störung als produktiver Normalfall der Kommunikation, und Transparenz. Wie oben erläutert wurde, bezeichnen diese Termini Zustände der Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit von Medien, die Prozesse medialer Sinngenerierung durchlaufen.³²⁴ Wie ist die Störung nun im Medium der Musik zu verorten? Eine einfache Form der Störung liegt z. B. beim Reißen einer Geigensaite während eines Konzerts vor; ein Moment, in dem sich das Medium Musikklang in seiner Materialität, dem Instrument, in Erinnerung bringt, seinen „Fensterscheibenmodus“ nach Sybille Krämer verlässt und in der Störung sichtbar wird. Hier handelt es sich wohl um eine Störung^u, die als Unfall zu werten ist. Die Störung erscheint als Defekt, als Unterbrechung eines reibungslosen Konzerts.³²⁵

Wie sähe nun eine transkriptive Störung aus? Möglicherweise ist eine solche Störung^t in den beschriebenen musikalischen Transkriptionsverfahren der Collage und des Zitats festzustellen. Eine Collage der Neuen Musik mit heterogenen präformierten musikalischen Strukturen und akustischen Materialien des Alltags stört Hörgewohnheiten und konventionalisierte Hörerfahrungen und -vorstellungen. Ebenso kann ein Zitat aus einem anderen musikalischen Zusammenhang in einer Neukomposition für das Publikum irritierend und verstörend wirken und sei es nur in der Form, dass der Hörer das Zitat aus einem anderen Kontext, in anderer Gestalt zu kennen glaubt. Im Mittelalter beispielsweise wurden weltliche Lieder mit zum Teil eindeutig erotischem Inhalt, versehen mit geistlichen Texten, als Kirchenlieder genutzt. Hier wird bewusst mit der Störung, der erotischen Konnotation des Skriptes im sakralen Kontext, gespielt.³²⁶

In der Irritation, im Störungsmoment, wird das Medium Musikklang relevant und sichtbar. Die Störung ist in diesen Fällen der transkribierte Ausschnitt eines im Nachhinein festzustellenden Präskriptes. Analog zur Sprache kann vielleicht die Störung^t als konstitutives Moment der Entfaltung musikalischer Aussagen konzeptualisiert werden.³²⁷ Durch die Störung von vertrauten musikalischen Praktiken wird Neues hervorgebracht.

³²⁴ Vgl. Jäger 2004c, S. 59.

³²⁵ Vgl. Jäger 2004c, S. 42.

³²⁶ Das neue Lexikon der Musik 1996, Band 2, S. 760.

³²⁷ Vgl. Jäger 2004c, S. 41.

Bernd Alois Zimmermann schreibt dazu, dass „just dann, wenn alles gesichert und überschaubar erscheint, und eine Konvention sich herausgebildet hat, [...] Vorboten stilistisch anderer Denkweise auf[tauchen], beunruhigende Protagonisten eines Kommenden, welche das soeben Gewonnene und Gesicherte fortzuschwemmen drohen.“³²⁸

Gibt es in der Musik möglicherweise einen ständigen Zustand der Störung, der die Materialität des Mediums permanent sichtbar macht? Unterschwellig wird die Materialität, das Instrument mit seiner ganz spezifischen Klangfärbung, latent im Bewusstsein vorhanden sein. Wann lässt sich nun in der Musik die Transparenz verorten? Im Modus der Transparenz liegt laut Jäger eine Ungestörtheit des kommunikativen Prozesses vor; die verwendeten symbolischen Mittel müssen nicht thematisiert werden, da ein unmittelbarer „Zugriff“ auf die Semantik der bestimmten Skriptur gegeben ist.³²⁹ Doch sollen in der Musik nicht gerade Semantiken zur Diskussion anregen? Wie ist bei der so vieldeutigen Aussage von Musik ein direkter Blick auf die Semantik vorstellbar? Wäre dieser Zustand der Transparenz im Medium Klang überhaupt erstrebenswert? Es bleibt fraglich, ob Musik zu irgendeinem Zeitpunkt in einem transparenten Modus wahrgenommen wird oder ob das Medium Musikklang dem Rezipienten nicht vielmehr stets in seiner Materialität, dem gestörten Zustand, erscheint.

³²⁸ Zimmermann 1974, S. 17.

³²⁹ Vgl. Jäger 2004c, S. 60.

3. Fazit und Ausblick

Das erste Kapitel war, von Exkursen in den Bereich des Bildes abgesehen, der Sprache in ihren beiden Erscheinungsformen gesprochene Sprache und Schrift sowie ihren Transkriptionsrelationen gewidmet, während das zweite Kapitel die Musik und ihre transkriptiven Bearbeitungsformen in den Mittelpunkt rückte.

„Musik – Transkription – Sprache“: Musik und Sprache bildeten in dieser Betrachtung die Eckpfeiler für das Theoriegebäude der Transkription, durch die die beiden Symbolsysteme in neuer Form betrachtet wurden. Das Neue dieser Ausführungen besteht darin, erstmals in detaillierter Art und Weise das weite Feld der Musik in einigen Schlaglichtern auf der Folie der Transkriptionstheorie von Ludwig Jäger in den Blick zu nehmen. Welche Ergebnisse lassen sich nun in Bezug auf die Transkriptivität der Musik festhalten?

Zunächst konnte festgestellt werden, dass auch in der Musik transkriptive Verfahren in verschiedenen Bearbeitungsformen wirken. Sowohl die intramediale Selbstbezüglichkeit der Musik, ähnlich wie in der Sprache als „rekursive Transkriptivität“³³⁰ zu bezeichnen, ließ sich bestätigen als auch sprachlich-musikalische und bildlich-musikalische Kopplungen. Die musikalischen Bearbeitungsverfahren intra- und intermedialer Art rufen als transkriptive Prozesse Sinnverschiebungen in den Skripturen hervor, verändern die Wahrnehmung des Präskriptes und evozieren semantische Effekte. Dementsprechend ist die Transkriptionstheorie mit ihren Begrifflichkeiten und dem beschriebenen Verfahren zur Generierung kultureller Semantik auf das Musikalische anzuwenden. Transkription betrachtet Jäger als eine notwendige Bedingung kultureller Semantik.³³¹ Kulturelle Semantik, in spezifischer Ausgestaltung in der Sprache, im Medium des Bildes und in der Musik, wird als „Effekt intramedialer bzw. intermedialer Differenzbildung“³³² betrachtet. In transkriptiven Prozessen wird sie ständig fortgeschrieben. Diese Ausbildung von Semantik in einem transkriptiven Kreislauf wurde anhand von mehrfach transkribierten Musikbeispielen erläutert. Die Musik zeichnet sich durch ein grundlegendes Prinzip der Formentwicklung aus: Wiederholung und Variation.³³³ Auch diese zwei Prinzipien können mit Hilfe der transkriptionstheoretischen Begriffe genauer erläutert werden. Das Präskript wird in bestimmten Fragmenten wiederholt

³³⁰ Jäger 2004d, S. 19.

³³¹ Vgl. Jäger 2004c, S. 48.

³³² Jäger 2002b, S. 3.

³³³ Vgl. Karbusicky 1987, S. 239.

und zugleich im Transkript variiert, wobei die semantischen Effekte des Transkriptionsprozesses im Vordergrund stehen.

Im Zuge der Betrachtungen transkriptiver Bearbeitungsvorgänge wurde auch das Verhältnis von Original und Bearbeitung in der Musik einer Untersuchung unterzogen und in ein neues Licht gerückt. Die in der Musikgeschichte als Handwerk (im Gegensatz zum genialen, musikalischen Einfall) bezeichnete Bearbeitung erscheint im Licht der Transkriptionstheorie als transkriptives Verfahren, das Zuschreibungen wie Original oder sekundäre Form überhaupt erst erzeugt. Original und Bearbeitung stellen aber nach Jäger keine ontologischen Eigenschaften dar, sondern diese Begriffe beschreiben einen Zustand in einem transkriptiven Spiel, der veränderbar ist. Original und Bearbeitung stehen damit nicht mehr in einem Hierarchie-Verhältnis wie es lange Zeit in der Musikgeschichtsschreibung der Fall war. Vielmehr werden sie als zwei Zustandsformen im transkriptiven Prozess betrachtet. Was als Original aufzufassen ist, entsteht in kulturellen Diskursen einer Gesellschaft. In Bezug auf das Zitat konnten bestimmte musikalische Skripturen als Grundmaterial der westlichen Kultur, z. B. Bachs geistliche Musik, ausgewiesen werden, so dass sich eine „Zitatlandschaft“ herausbilden lässt.

Anhand der verschiedenen beschriebenen Bearbeitungsformen und der Musikbeispiele wurde deutlich, dass die Aneignung von und die Beschäftigung mit eigenen und fremden Musikmaterialien ein grundlegendes Verfahren in der Musik darstellt, neue Aussagen zu produzieren. Durch alle musikalischen Gattungen und Zeiten hindurch sind stets diverse Bearbeitungstechniken präsent und re-adressieren musikalische Skripturen, machen sie in neuer, vorher nicht existenter Weise lesbar und für ein größeres Publikum zugänglich. So ist z. B. die historische Entwicklung der Mehrstimmigkeit seit ihren Anfängen durch die kompositorische Beschäftigung mit fremden Musikstücken bestimmt³³⁴; dies gilt ebenso für die Entfaltung der Instrumentalmusik im Rückgriff auf Vokalwerke. Der Umgang mit präexistenter Musik eröffnet Räume für „Nostalgie und Verehrung, Gebrochenheit und Traditionsverpflichtung, Erinnerungsglück und Spiegeldialoge, nicht zuletzt für Ironie, Sarkasmus und böse Kritik an den aktuellen Verhältnissen. Auf wechselnden Ebenen vollzieht sich da eine kompositorische Semantisierung von Musik durch sich selbst.“³³⁵ Golo Föllmer bezeichnet die Aneignung und Verarbeitung fremden musikalischen Materials als „Grundtechnik kulturellen Schaffens“³³⁶, die in der gesamten Musikgeschichte zu finden ist.

³³⁴ Vgl. Die Musik in Geschichte und Gegenwart 1998, Band 9, Sp. 2405.

³³⁵ Dibelius [1988] 1998, S. 609.

³³⁶ Föllmer 2002, S. 22.

Musikalische Bearbeitungen sind im weitesten Sinne Formen der Auseinandersetzung mit musikalischen Tradition und Vergangenheit, mit Skripturen, die als Präskripte im kulturellen Gedächtnis zirkulieren.

Transkriptive Verfahren wurden in allen vorgestellten Bearbeitungsformen aufgedeckt, von Thema und Variation bis hin zu den Transkriptionsverfahren in der Minimal Music. Transkriptive Verfahren im Detail erhalten heute, bei einem relativ festgelegten Konzertrepertoire mit einem „Zug zum Musealen und Restaurativen“³³⁷, eine zunehmende Bedeutung; die Interpretationen eines Werks durch verschiedene Dirigenten werden verglichen im Hinblick auf die Nuancen der Veränderung und des Neuen. Silke Leopold schreibt, die klangliche Aufführung eines Werkes hätte die Form einer „Ad-hoc-Bearbeitung“ angenommen.³³⁸ Damit kann die Vorstellung vom Interpretieren eines Musikstücks als Vollender des Kunstwerks in der Aufführung, die Albrecht Riethmüller als Phänomen des 20. Jahrhunderts beschreibt³³⁹, aus folgendem Grund fallen gelassen werden. Das Musikstück wird nach der Transkriptionstheorie keine endgültige Vollendung erfahren, weil es sich in einem ständigen Prozess der transkriptiven Veränderung und schöpferischen Neugestaltung befindet, sei es nun in verschiedenen Aufführungen, Uminstrumentierungen, Transpositionen usw. Auf diese Weise generiert sich fortlaufend Semantik in der Musik.

Silke Leopolds Fazit zur Sinnstiftung in der Musik lautet: „Musik, wenn sie erklingt, ist Bearbeitung, ist schöpferische Auseinandersetzung mit einer Partitur, die ebenso vollkommen (als Text) wie unvollkommen (als Spielvorlage) ist.“³⁴⁰ Leopolds Schlussfolgerung jedoch – die Interpretation einer Partitur könne sehr verschieden ausfallen, der Notentext werde dadurch nicht tangiert – ist nach den Erläuterungen zur Transkriptionstheorie nicht zuzustimmen. Der Notentext wird insofern verändert, als neue Lesarten möglich werden; nach jeder Aufführung einer Partitur als transkriptivem Vorgang werden der Spieler und eventuell auch der Hörer den Notentext anders wahrnehmen. Musik, in schriftlicher und erklingender Form, ist folglich ständig in transkriptiver Bewegung. Schon Ferruccio Busoni weist in seiner Idee der ersten Transkription eines abstrakten Einfalls in der Notation, der weitere Transkriptionen folgen, auf einen Prozess der fortwährenden Transkription hin. Albrecht Riethmüller formuliert zu diesem infiniten transkriptiven Prozess:

³³⁷ Schneider 2002, S. 45.

³³⁸ Vgl. Leopold 1992b, S. 182.

³³⁹ Zur kritischen Auseinandersetzung mit dieser Tendenz vgl. Riethmüller 1998.

³⁴⁰ Leopold 1992b, S. 183.

Von diesem Anfang an – dem Umgießen eines Einfalls mit Hilfe eines bestimmten Zeichensatzes, wobei diese Übertragung schon ein Moment der Bearbeitung bzw. des Arrangements in sich enthält – läßt sich die Kette der Transkriptionen fortführen: über das in Notenschrift elaborierte Musikwerk zu dessen (historisch sich wandelnden) Druckausgaben, seinen Bearbeitungen (z. B. Uminstrumentierungen), seinen jeweiligen Aufführungen (Exekutionen) bis hin zu seiner Aufzeichnung auf Schallplatte und deren Wiedergabe für die Hörer [...].³⁴¹

Riethmüller beschreibt an dieser Stelle genau den Transkriptionsprozess nach Jäger, die ständige Bearbeitung, Weiterentwicklung, Veränderung und Sinnverschiebung bei musikalischen Skripturen.³⁴²

Nachdem in dieser Arbeit demonstriert werden konnte, dass erstens transkriptive Verfahren in der Musik wirken, zweitens welche Formen diese Bearbeitungen annehmen und drittens welche Wirkungen sie hervorbringen, bleibt nun die Frage nach weiteren Handlungsfeldern: In welcher Perspektive könnte die Transkriptionstheorie den Bereich der Musik neu lesbar machen? Meines Erachtens liegen Chancen in einer theoretischen Neubeschreibung der intra- und intermedialen Kopplungen in der Musik. Besonders eine Untersuchung des Verhältnisses von Musik und Sprache sowie Musik und bildender Kunst könnte im Rahmen der Transkriptionstheorie neue Impulse für die theoretische Betrachtung des Musikalischen und seiner Sinngenerierung ermöglichen.

³⁴¹ Riethmüller 1998, S. 28 f.

³⁴² Vgl. Jäger 2004a, S. 5.

Versicherung

Hiermit erkläre ich, dass ich die vorgelegte Magisterarbeit selbstständig verfasst und – einschließlich eventuell beigefügter Abbildungen und Skizzen – keine anderen als die im Literaturverzeichnis angegebenen Quellen, Darstellungen und Hilfsmittel benutzt habe. Dies gilt in gleicher Weise für gedruckte Quellen wie für Quellen aus dem Internet. Ich habe alle Passagen und Sätze der Arbeit, die dem Wortlaut oder dem Sinne nach anderen Werken entnommen sind, in jedem Fall unter genauer Angabe der Stelle ihrer Herkunft (Quelle, Seitenangabe bzw. entsprechende Spezifizierung) deutlich als Entlehnung gekennzeichnet. Die Arbeit ist in gleicher oder ähnlicher Form von mir noch nicht als Prüfungsarbeit eingereicht worden.

Hergenrath, 23.09.2004

Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1: Marcel Duchamp: „Nu descendant un escalier n°2“ (1912, Öl auf Leinwand, 146 x 89 cm, Sammlung Louise und Walter Arensberg, Philadelphia Museum of Art). In: Cabanne 1997, S. 59.
- Abb. 2: Gerhard Richter: „Ema-Akt auf einer Treppe“ (1966, Öl auf Leinwand, 200 x 130 cm, Museum Ludwig, Köln). In: Cabanne 1997, S. 61.
- Abb. 3: Marcel Duchamp: „L.H.O.O.Q.“ (1919, Bleistift auf einer Reproduktion, Sammlung Tarica, Paris). In: Daniels 1992, S. 187.
- Abb. 4: Graphik: Anna Ullrich.
- Abb. 5: Johann Sebastian Bach: Partiturauszug aus „Wachet auf, ruft uns die Stimme“. In: Bach, Orgelwerke, Band 7, S. 72, Takt 1-14 ohne Auftakt.
- Abb. 6: Bernd Alois Zimmermann: Partiturauszug aus dem 2. Monolog. In: Zimmermann, ‚Monologe‘ für zwei Klaviere, S. 8, Takt 20-24.
- Abb. 7: Steve Reich: Partitur zu „Clapping Music“. In: Thum-Gabler 2002, S. 18.

Quellen

- Bach, Johann Sebastian: Orgelwerke, Band 7. Kritisch-korrekte Ausgabe von Friedrich Conrad Griepenkerl und Ferdinand Roitzsch. New York u. a.: C. F. Peters Corporation o. J.
- Bach, Johann Sebastian: Orgel-Choralvorspiele für Klavier, bearbeitet von Ferruccio Busoni, Heft 1. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel o. J. (Edition Breitkopf; Nr. 2459).
- Bach, Johann Sebastian: Klavierwerke. Busoni-Ausgabe, Band 15. Aria mit 30 Veränderungen (Goldberg-Variationen). Wiesbaden: Breitkopf & Härtel o. J. (Edition Breitkopf; Nr. 4315).
- Mahler, Gustav: Sinfonie Nr. 6 a-moll. London u. a.: Eulenburg 1968 (Edition Eulenburg; Nr. 586).
- Reich, Steve: Clapping Music. Wien: Universal Edition A.G. o. J. Zitiert nach: Thum-Gabler, Heidi: Minimal Music. Oldershausen: Lugert 2002, S. 18 (Stationenlernen im Unterricht).
- Zimmermann, Bernd Alois: ‚Monologe‘ für zwei Klaviere. Fassung der ‚Dialoge‘ für zwei Klaviere und großes Orchester für zwei Klaviere soli. Mainz u. a.: Schott 1964 (ED 5427).

Literaturverzeichnis

- Binas, Susanne 2004: ‚Echte Kopien‘ – Sound-Sampling in der Popmusik. In: Gisela Fehrmann et al. (Hgg.): Originalkopie. Praktiken des Sekundären. Köln: DuMont, S. 242-257 (Mediologie; Bd. 11).
- Blank, Stefan 2004: Martin Seel – Medialität und Welterschließung. In: Alice Lagaay/David Lauer (Hgg.): Medientheorien. Eine philosophische Einführung. Frankfurt a. M., New York: Campus, S. 249-272.
- Brandstätter, Ursula 1990: Musik im Spiegel der Sprache. Theorie und Analyse des Sprechens über Musik. Stuttgart: Metzler.
- Burow, Heinz W. 2001: Mediengeschichte der Musik. In: Helmut Schanze (Hg.): Handbuch der Mediengeschichte. Stuttgart: Kröner, S. 347-372 (Kröners Taschenausgabe; Bd. 360).
- Busoni, Ferruccio 1974: Ästhetik der Tonkunst. Mit Anmerkungen von Arnold Schönberg und einem Nachwort von H. H. Stuckenschmidt. Nach der 2. erw. Ausgabe Leipzig 1916, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Cabanne, Pierre 1997: Duchamp & Co. Aus dem Französischen übersetzt von Inge Hanneforth. Paris: Terrail.
- Clemencic, René 1998: Das Problem der Fassung und Bearbeitung bei Alter Musik. In: Uwe Harten et al. (Hgg.): Bruckner-Symposion. Fassungen – Bearbeitungen – Vollendungen im Rahmen des Internationalen Brucknerfestes Linz 1996. Bericht. Wien: Musikwissenschaftlicher Verlag, S. 41-46.
- Dahlhaus, Carl 1997: Musikwissenschaft und Systematische Musikwissenschaft. In: Derselbe/Helga de la Motte-Haber (Hgg.): Systematische Musikwissenschaft. Laaber: Laaber-Verlag, S. 25-48 (Neues Handbuch der Musikwissenschaft; Bd. 10).
- Daniels, Dieter 1992: Duchamp und die anderen. Der Modellfall einer künstlerischen Wirkungsgeschichte in der Moderne. Köln: DuMont.
- Danuser, Hermann 1997: Einleitung. In: Derselbe (Hg.): Musikalische Interpretation. Laaber: Laaber-Verlag, S. 1-72 (Neues Handbuch der Musikwissenschaft; Bd. 11).
- Das große Lexikon der Musik 1987. Herausgegeben von Marc Honegger/Günther Massenkeil. Freiburg, Basel, Wien: Herder.
- Das neue Lexikon der Musik 1996. Auf der Grundlage des von Günther Massenkeil herausgegebenen großen Lexikons der Musik. Stuttgart, Weimar: Metzler.

- Decroupet, Pascal 2002: Prinzip Montage – die andere Form des Zusammenhangs in der Musik des 20. Jahrhunderts? Ein Vorschlag. In: Institut für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt (Hg.): Konzert – Klangkunst – Computer. Wandel der musikalischen Wirklichkeit. Mainz: Schott Musik International, S. 241-254 (Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt; Bd. 42).
- Dibelius, Ulrich 1998: Moderne Musik nach 1945. Erweiterte Neuausgabe von ‚Moderne Musik I‘ (1966) und ‚Moderne Musik II‘ (1988). München: Piper.
- Die Musik in Geschichte und Gegenwart 1998. Allgemeine Enzyklopädie der Musik, begründet von Friedrich Blume, herausgegeben von Ludwig Finscher. 2. neubearb. Aufl., Gemeinschaftsausgabe Stuttgart, Weimar: Metzler und Kassel u. a.: Bärenreiter.
- Dotzler, Bernhard/Schüttpelz, Erhard/Stanitzek, Georg 2001: Die Adresse des Mediums. Einleitung. In: Stefan Andriopoulos/Gabriele Schabacher/Eckhard Schumacher (Hgg.): Die Adresse des Mediums. Köln: DuMont, S. 9-15 (Mediologie; Bd. 2).
- Düchting, Hajo 2001: Paul Klee. Malerei und Musik. München u. a.: Prestel.
- Dürr, Walther 1994: Sprache und Musik. Geschichte, Gattungen, Analysemodelle. Kassel u. a.: Bärenreiter (Bärenreiter-Studienbücher Musik; Bd. 7).
- Ermen, Reinhard 1996: Ferruccio Busoni. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Fehrmann, Gisela et al. 2004: Originalkopie – Praktiken des Sekundären. Eine Einleitung. In: Dieselben (Hgg.): Originalkopie. Praktiken des Sekundären. Köln: DuMont, S. 7-17 (Mediologie; Bd. 11).
- Fehrmann, Gisela/Linz, Erika 2004: Resistenz und Transparenz der Zeichen. Der verdeckte Mentalismus in der Sprach- und Medientheorie. In: Jürgen Fohrmann/Erhard Schüttpelz (Hgg.): Die Kommunikation der Medien. Tübingen: Niemeyer, S. 81-104 (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur; Bd. 97).
- Feil, Arnold 1993: Metzler Musik Chronik vom frühen Mittelalter bis zur Gegenwart. Stuttgart, Weimar: Metzler.
- Föllmer, Golo 2002: Towards a New Gesamtkunstwerk? Total Sampling, Re-Bricolage und Media-Hopping im Netz. In: Institut für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt (Hg.): Konzert – Klangkunst – Computer. Wandel der musikalischen Wirklichkeit. Mainz: Schott Musik International, S. 19-35 (Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt; Bd. 42).

- Goodwin, Andrew 1998: Sample and Hold. Popmusik im Zeitalter ihrer digitalen Reproduktion. In: Peter Kemper/Thomas Langhoff/Ulrich Sonnenschein (Hgg.): ‚but I like it‘. Jugendkultur und Popmusik. Stuttgart: Reclam, S. 105-116.
- Gronert, Stefan 2004: Bild- (Re)Produktionen. Zum Stellenwert der Fotografie im Werk von Gerhard Richter. In: Hubertus Butin/Derselbe (Hgg.): Gerhard Richter. Editionen 1965-2004. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, S. 85-106 (Katalog zur Ausstellung ‚Gerhard Richter: Printed! Druckgrafik, Foto-Editionen und Künstlerbücher‘ im Kunstmuseum Bonn 2004).
- Gronert, Stefan/Butin, Hubertus 2004: Faltblatt zur Ausstellung ‚Gerhard Richter: Printed! Druckgrafik, Foto-Editionen und Künstlerbücher‘ im Kunstmuseum Bonn 2004.
- Gruber, Gernot 1998: Die Position der Bearbeitungspraxis im 19. Jahrhundert am Beispiel der Musik Mozarts. In: Uwe Harten et al. (Hgg.): Bruckner-Symposion. Fassungen – Bearbeitungen – Vollendungen im Rahmen des Internationalen Brucknerfestes Linz 1996. Bericht. Wien: Musikwissenschaftlicher Verlag, S. 111-116.
- Hartmann, Frank 2003: Instant awareness. Eine medientheoretische Exploration mit McLuhan. In: Marcus S. Kleiner/Achim Szepanski (Hgg.): Soundcultures. Über elektronische und digitale Musik. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 34-51.
- Häuser, Markus 2002: Sound und Sampling. Der Schutz der Urheber, ausübenden Künstler und Tonträgerhersteller gegen digitales Soundsampling nach deutschem und US-amerikanischem Recht. München: Beck (Urheberrechtliche Abhandlungen des Max-Planck-Instituts für Ausländisches und Internationales Patent-, Urheber- und Wettbewerbsrecht; Bd. 43).
- Heister, Hanns-Werner 1999: ‚Innere Emigration‘, ‚verdeckte Schreibweise‘, kompositorischer Widerstand: Aus Karl Amadeus Hartmanns Schaffen nach 1933. In: Brunhilde Sonntag/Hans-Werner Borech/Detlef Gojowy (Hgg.): Die dunkle Last. Musik und Nationalsozialismus. Köln: Bela, S. 237-250.
- Hennig, Alexandra o. J.: Dornbracht Installation Projects. Rudolf Stingel ‚Home Depot‘. Informationsblatt des Museums für Moderne Kunst. Frankfurt a. M.
- Hickethier, Knut 2003: Einführung in die Medienwissenschaft. Stuttgart, Weimar: Metzler.
- Hoffmann, Hilmar 2002: Seismografen der Veränderung. Vom Nutzen künstlerischer Arbeit für die Gesellschaft. In: Herbert-Quandt-Stiftung (Hg.): 18. Sinclair-Haus-Gespräch. Brücken in die Zukunft – Museen, Musik und darstellende Künste im 21. Jahrhundert. Bad Homburg v. d. Höhe, S. 14-18.

- Jäger, Ludwig 1997: Die Medialität der Sprachzeichen. Zur Kritik des Repräsentationsbegriffs aus der Sicht des semiologischen Konstruktivismus. In: Maria Lieber/Willi Hirdt (Hgg.): Kunst und Kommunikation: Betrachtungen zum Medium Sprache in der Romania. Tübingen: Stauffenburg, S. 199-220.
- Jäger, Ludwig 2002a: Medialität und Mentalität. Die Sprache als Medium des Geistes. In: Sybille Krämer/Ekkehard König (Hgg.): Gibt es eine Sprache hinter dem Sprechen? Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 45-75.
- Jäger, Ludwig 2002b: Semantik der Medien. Anmerkungen zum Themenschwerpunkt des Heftes. In: Sprache und Literatur, 90, S. 3-6.
- Jäger, Ludwig 2002c: Transkriptivität. Zur medialen Logik der kulturellen Semantik. In: Derselbe/Georg Stanitzek (Hgg.): Transkribieren. Medien/Lektüre. München: Fink, S. 19-41.
- Jäger, Ludwig 2003: Transkriptive Verfahren. Zur medialen Logik der kulturellen Semantik. Wien, Köln, Aachen: Unveröffentlichtes Typoskript.
- Jäger, Ludwig 2004a: Bilder zitieren Bilder/Texte. Notizen. Wien, Köln, Aachen: Unveröffentlichtes Typoskript.
- Jäger, Ludwig 2004b: Die Verfahren der Medien: Transkribieren – Adressieren – Lokalisieren. In: Jürgen Fohrmann/Erhard Schüttpelz (Hgg.): Die Kommunikation der Medien. Tübingen: Niemeyer, S. 69-79 (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur; Bd. 97).
- Jäger, Ludwig 2004c: Störung und Transparenz. Skizze zur performativen Logik des Medialen. In: Sybille Krämer (Hg.): Performativität und Medialität. München: Fink, S. 35-74 [im Druck].
- Jäger, Ludwig 2004d: Transkriptive Verhältnisse. Zur Logik intra- und intermedialer Bezugnahmen in ästhetischen Diskursen. In: Gabriele Buschmeier/Ulrich Konrad/Albrecht Riethmüller (Hgg.): Transkription und Fassung. Bericht des Kolloquiums Mainz 2004. Mainz: Akademie der Wissenschaften und der Literatur [im Druck].
- Karbusicky, Vladimir 1987: Zeichen und Musik. In: Zeitschrift für Semiotik, 9/3-4, S. 227-249.
- Karbusicky, Vladimir 1992: Zitat und Zitieren in der Musik. In: Zeitschrift für Semiotik, 14/1-2, S. 61-77.
- Klüppelholz, Werner 1995: Sprache als Musik. Studien zur Vokalkomposition bei Karlheinz Stockhausen, Hans G. Helms, Mauricio Kagel, Dieter Schnebel und György Ligeti. 2. durchges. u. erw. Aufl., Saarbrücken: Pfau.

- Konold, Wulf 1986: Bernd Alois Zimmermann. Der Komponist und sein Werk. Köln: DuMont.
- Krämer, Sybille 2000a: Was haben die Medien, der Computer und die Realität miteinander zu tun? Zur Einleitung in diesen Band. In: Dieselbe (Hg.): Medien, Computer, Realität. Wirklichkeitsvorstellungen und Neue Medien. 2. Aufl., Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 9-26.
- Krämer, Sybille 2000b: Das Medium als Spur und als Apparat. In: Dieselbe (Hg.): Medien, Computer, Realität. Wirklichkeitsvorstellungen und Neue Medien. 2. Aufl., Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 73-94.
- Küster, Konrad 1999: Nebenaufgaben des Organisten, Aktionsfeld des Director musicus. Die Vokalmusik. In: Derselbe (Hg.): Bach Handbuch. Gemeinschaftsausgabe Kassel u. a.: Bärenreiter und Stuttgart, Weimar: Metzler, S. 95-534.
- Lagaay, Alice/Lauer, David 2004: Einleitung – Medientheorien aus philosophischer Sicht. In: Dieselben (Hgg.): Medientheorien. Eine philosophische Einführung. Frankfurt a. M., New York: Campus, S. 7-29.
- Leopold, Silke 1992a: Einleitung. In: Dieselbe (Hg.): Musikalische Metamorphosen. Formen und Geschichte der Bearbeitung. Kassel u. a.: Bärenreiter, S. 7-10 (Bärenreiter-Studienbücher Musik; Bd. 2).
- Leopold, Silke 1992b: Bearbeitung ohne Ende: Die Interpretation. Einige Gedanken zum Schluß. In: Dieselbe (Hg.): Musikalische Metamorphosen. Formen und Geschichte der Bearbeitung. Kassel u. a.: Bärenreiter, S. 180-183 (Bärenreiter-Studienbücher Musik; Bd. 2).
- Lexikon des Internationalen Films 1991. Das komplette Angebot in Kino und Fernsehen seit 1945. Herausgegeben vom Katholischen Institut für Medieninformation e. V. und der Katholischen Filmkommission für Deutschland. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Liebrand, Claudia/Schneider, Irmela 2002: Einleitung. In: Dieselben (Hgg.): Medien in Medien. Köln: DuMont, S. 9-11 (Mediologie; Bd. 6).
- Litwin, Stefan 1999: Zu Sinn, Form und Grenze der musikalischen Transkription. In: Derselbe/Klaus Velten (Hgg.): Schnittpunkte. Altes im Neuen – Neues im Alten. Saarbrücken: Pfau, S. 16-38 (Schriftenreihe der Hochschule des Saarlandes für Musik und Theater; Bd. 4).
- Mahrenholz, Simone 2000: Musik und Erkenntnis. Eine Studie im Ausgang von Nelson Goodmans Symboltheorie. 2. Aufl., Stuttgart, Weimar: Metzler.

- Mersch, Dieter 2003: Einleitung: Wort, Bild, Ton, Zahl – Modalitäten medialen Darstellens. In: Derselbe (Hg.): Die Medien der Künste. Beiträge zur Theorie des Darstellens. München: Fink, S. 9-49.
- Mitchell, W. J. T. 2001: Der Mehrwert von Bildern. In: Stefan Andriopoulos/Gabriele Schabacher/Eckhard Schumacher (Hgg.): Die Adresse des Mediums. Köln: DuMont, S. 158-184 (Mediologie; Bd. 2).
- Möbius, Hanno 2000: Montage und Collage. Literatur, bildende Künste, Film, Fotografie, Musik, Theater bis 1933. München: Fink.
- Müller, Antje 1992: Die Wiederentdeckung Alter Musik. Bearbeitung als Aneignung und Auseinandersetzung mit Tradition. In: Silke Leopold (Hg.): Musikalische Metamorphosen. Formen und Geschichte der Bearbeitung. Kassel u. a.: Bärenreiter, S. 147-156 (Bärenreiter-Studienbücher Musik; Bd. 2).
- Nauck, Gisela 2003: Helmut Oehring. Vortrag im Rahmen der Weingartener Tage für Neue Musik 2003.
Hier: http://www.helmutoehring.de/info/articles/Gisela_Nauck_0311/weingarten11-03-nauck_Oehring.html (Stand: 18.07.2004).
- Neubauer, Birgit 1992: Improvisation und Modell. Schriftlose Formen der Bearbeitung. In: Silke Leopold (Hg.): Musikalische Metamorphosen. Formen und Geschichte der Bearbeitung. Kassel u. a.: Bärenreiter, S. 170-179 (Bärenreiter-Studienbücher Musik; Bd. 2).
- Raible, Wolfgang 1995: Arten des Kommentierens – Arten der Sinnbildung – Arten des Verstehens. Spielarten der generischen Intertextualität. In: Jan Assmann/Burkhard Gladigow (Hgg.): Text und Kommentar. München: Fink, S. 51-73 (Beiträge zur Archäologie der literarischen Kommunikation; Bd. 4).
- Reich, Steve 1987: Musik als gradueller Prozeß. In: Hermann Danuser/Dietrich Kämper/Paul Terse (Hgg.): Amerikanische Musik seit Charles Ives. Interpretationen, Quellentexte, Komponistenmonographien. Laaber: Laaber-Verlag, S. 288-290.
- Riethmüller, Albrecht 1998: ‚Interpretation‘ in der Musik. Eine Skizze. In: Gerhard Funke/Albrecht Riethmüller/Otto Zwierlein (Hgg.): Interpretation. Stuttgart: Steiner, S. 17-30 (Abhandlungen der Geistes- und Sozialwissenschaftlichen Klasse, Akademie der Wissenschaften und der Literatur; Bd. 6).
- Riethmüller, Albrecht (Hg.) 1999: Sprache und Musik. Perspektiven einer Beziehung. Laaber: Laaber-Verlag (Spektrum der Musik; Bd. 5).

- Rittig, Heinz 1992: ‚Viele Worte und wenig Sinn?‘ Variation und Paraphrase. In: Silke Leopold (Hg.): Musikalische Metamorphosen. Formen und Geschichte der Bearbeitung. Kassel u. a.: Bärenreiter, S. 60-73 (Bärenreiter-Studienbücher Musik; Bd. 2).
- Rueb, Franz 2000: Achtundvierzig Variationen über Bach. 3. Aufl., Leipzig: Reclam.
- Schäfertöns, Reinhard 1992: Chansons für Orgel, Motetten auf der Laute. Intabulierung als Bearbeitung. In: Silke Leopold (Hg.): Musikalische Metamorphosen. Formen und Geschichte der Bearbeitung. Kassel u. a.: Bärenreiter, S. 11-20 (Bärenreiter-Studienbücher Musik; Bd. 2).
- Schlerath, Bernfried 1999: Musik als Sprache. In: Albrecht Riethmüller (Hg.): Sprache und Musik. Perspektiven einer Beziehung. Laaber: Laaber-Verlag, S. 15-21 (Spektrum der Musik; Bd. 5).
- Schmidt, Siegfried J. 2000a: Medien: Die Kopplung von Kommunikation und Kognition. In: Sybille Krämer (Hg.): Medien, Computer, Realität. Wirklichkeitsvorstellungen und Neue Medien. 2. Aufl., Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 55-72.
- Schmidt, Siegfried J. 2000b: Kalte Faszination. Medien – Kultur – Wissenschaft in der Mediengesellschaft. Weilerswist: Velbrück Wissenschaft.
- Schneider, Albrecht 1987: Musik, Sound, Sprache, Schrift: Transkription und Notation in der Vergleichenden Musikwissenschaft und Musikethnologie. In: Zeitschrift für Semiotik, 9/3-4, S. 317-343.
- Schneider, Enjott 2002: Jenseits des Etablierten. Neue Perspektiven für die Musik im beginnenden Jahrhundert. In: Herbert-Quandt-Stiftung (Hg.): 18. Sinclair-Haus-Gespräch. Brücken in die Zukunft – Museen, Musik und darstellende Künste im 21. Jahrhundert. Bad Homburg v. d. Höhe, S. 45-56.
- Seel, Martin 2000: Medien der Realität und Realität der Medien. In: Sybille Krämer (Hg.): Medien, Computer, Realität. Wirklichkeitsvorstellungen und Neue Medien. 2. Aufl., Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 244-268.
- Seel, Martin 2001: Inszenieren als Erscheinenlassen. Thesen über die Reichweite eines Begriffs. In: Josef Früchtl/Jörg Zimmermann (Hgg.): Ästhetik der Inszenierung. Dimensionen eines künstlerischen, kulturellen und gesellschaftlichen Phänomens. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 48-62.
- Seel, Martin 2003: Eine vorübergehende Sache. In: Stefan Münker/Alexander Roesler/Mike Sandbothe (Hgg.): Medienphilosophie. Beiträge zur Klärung eines Begriffs. Frankfurt a. M.: Fischer, S. 10-15.

- Spree, Axel 2002: Das Ende der Welt. In: Sprache und Literatur, 90, S. 24-35.
- Stahmer, Klaus H. 1997a: Bearbeitung als Interpretation. Zur Schubertrezeption Gustav Mahlers, Hans Zenders und Friedhelm Döhls. In: Derselbe (Hg.): Franz Schubert und Gustav Mahler in der Musik der Gegenwart. Mainz: Schott Musik International, S. 25-61 (Schriften der Hochschule für Musik Würzburg; Bd. 5).
- Stahmer, Klaus H. 1997b: Zwischen Nostalgie und Utopie. Musik über und zu Gustav Mahler von Peter Ruzicka, Helmut Lachenmann, Wilhelm Killmayer, Vittorio Fellegara, Detlev Glanert, Michael Denhoff, Walter Zimmermann, Babette Koblenz und Thomas Jahn. In: Derselbe (Hg.): Franz Schubert und Gustav Mahler in der Musik der Gegenwart. Mainz: Schott Musik International, S. 93-105 (Schriften der Hochschule für Musik Würzburg; Bd. 5).
- Stanitzek, Georg 2002: Transkribieren. Medien/Lektüre: Einführung. In: Ludwig Jäger/Derselbe (Hgg.): Transkribieren. Medien/Lektüre. München: Fink, S. 7-18.
- Struck-Schloen, Michael 1987: Philip Glass. In: Hermann Danuser/Dietrich Kämper/Paul Terse (Hgg.): Amerikanische Musik seit Charles Ives. Interpretationen, Quellentexte, Komponistenmonographien. Laaber: Laaber-Verlag, S. 344-347.
- Thum-Gabler, Heidi 2002: Minimal Music. Oldershausen: Lugert (Stationenlernen im Musikunterricht).
- Waczkat, Andreas 1992: Zwischen ‚Usus‘ und ‚Inventio‘. Cantus-firmus- und Parodietechniken in Motette und Messe. In: Silke Leopold (Hg.): Musikalische Metamorphosen. Formen und Geschichte der Bearbeitung. Kassel u. a.: Bärenreiter, S. 21-31 (Bärenreiter-Studienbücher Musik; Bd. 2).
- Zimmermann, Bernd Alois 1974: Intervall und Zeit. Aufsätze und Schriften zum Werk herausgegeben von Christof Bitter. Mainz: B. Schott's Söhne.