

## Notation als Zeichensystem

### Ein Ansatz zu einer Semiotik der traditionellen Musikaufzeichnung

Die Entwicklung der Semiotik in den letzten Jahrzehnten als theoretisch ausgeformte, wissenschaftliche Methode mit breitem Anwendungsbereich hat auch in der Musikwissenschaft zu neuen Einsichten geführt.<sup>1</sup> Arbeiten von Zofia Lissa, Peter Faltin, Tibor Kneif, Vladimir Karbusicky, im französischsprachigen Raum Jean-Jacques Nattiez — um nur einige zu nennen — sind von unterschiedlichen Ansätzen ausgegangen und haben dementsprechend auch verschiedene, zum Teil widersprechende Forschungsergebnisse vorgelegt. Denn bereits die Übertragung der semiotischen Begrifflichkeit auf den Bereich der Musik, verbunden mit der Frage, wie weit Musik überhaupt semantisiert werden soll, steckt voller Probleme. Ist etwa ein einzelnes Element, wie z.B. ein Leitmotiv, als Zeichen zu betrachten oder Musik, die programmatisch angelegt ist; sollen mehrere Zeichenebenen herausgearbeitet werden oder bildet das ganze Werk ein komplexes Zeichen für sich? Dieser Fragenkomplex führt letztlich zu der grundsätzlichen Überlegung, welcher Art denn das Objekt unserer Betrachtung sei. Was meinen wir hier mit dem Begriff «Musik»: meinen wir eine der vielen möglichen Interpretationen, die einzelnen Werke in einem idealisierten Sinn, oder — und das ist die dritte Möglichkeit — denkt man dabei primär an die schriftliche Form eines Werkes? Aus dem semiotischen Blickwinkel heraus gesehen, handelt es sich dabei um grundsätzlich verschiedene Ansätze. In den ersten beiden Fällen wird Musik als Zeichen für etwas gesehen, im letzten Fall wird die Partitur als Zeichen für Musik betrachtet. Der Ansatz an der Schriftlichkeit eines Werkes ist besonders naheliegend, klingt doch schon in der Terminologie der semiotische Bezug an: Wir sprechen von «Notenzeichen», von «Vorzeichen» und von «Schlüsseln», die uns die Bedeutung der Notenzeichen aufschließen helfen. Auch ist der erste Schritt — die Frage, wo denn überhaupt Zeichen zu finden seien — unproblematisch, denn diese liegen in der Partitur offen und sichtbar vor uns.

Rückt man so die Partitur ins Zentrum eines theoretischen Ansatzes, dann gilt es, über Bedeutung, Wesen und Funktion von Musikaufzeichnung nachzudenken. Die Partitur wird vor allem im praktischen Umgang vom ausführenden Musiker in ihrer Bedeutung oft unterbewertet, bloß als Mittel zum Zweck gesehen. Doch bedenken wir, daß immer wieder, in jeder Situation, in der Musik «gehört» wird, durch die Notenzeichen gleichsam (hindurchgeschritten) werden muß: im stillen Lesen der Partitur, wenn wir innerlich hören, aber auch beim Hören einer Aufnahme oder im Konzert — hier hat eben ein anderer, nämlich der Interpret, stellvertretend diesen Schritt für das Publikum, den Zuhörer, getan. Wie nun soll eine semiotische Theorie auf die Notation angewendet werden?

In der Sekundärliteratur ist ein notationssemiotischer Gesichtspunkt, vor allem im deutschsprachigen Raum, bisher kaum berücksichtigt worden.<sup>2</sup> Ian Bent liefert mit seinem Beitrag zum *New Grove*-Artikel «Notation» eine brauchbare Ausgangsbasis für unser Thema und stellt eine ausgezeichnete aufgearbeitete Klassifizierung von Notation im allgemeinen bereit.<sup>3</sup> Musikaufzeichnung hat sich demnach immer aus dem Zeichenschatz der bereits vorhandenen Schriftsysteme heraus entwickelt. Die Zeichen, die dafür verwendet werden, können grob in zwei Klassen unterteilt werden: in phonetische Zeichen und in graphische Zeichen. Zu den phonetischen Zeichen zählen einzelne Buchstaben des Alphabets, Silben, ganze Wörter und auch Ziffern, also Objekte, die «ausgesprochen» werden können, die selbst Lautcharakter besitzen. Unter graphischen Zeichen versteht man die verschiedenartigsten geometrischen Figuren wie Linien, Punkte, Bögen oder Kreuze. Besonders im Bereich der Musikethnologie finden sich zahlreiche Beispiele für Notationssysteme, die sich primär aus einem dieser Zeichentypen zusammensetzen. In unserer Kultur zählen hierzu beispielsweise die deutsche Orgeltabulatur als Buch-

1 Eine gute Übersicht mit einer umfangreichen Literaturliste gibt Reinhard Schneider, *Semiotik der Musik. Darstellung und Kritik*, München 1980. Als umfassende neuere Arbeiten auf diesem Gebiet sind Vladimir Karbusicky, *Grundriß der musikalischen Semantik (Grundrisse 7)*, Darmstadt 1986 und Jean-Jacques Nattiez, *Music and Discourse. Toward a Semiology of Music*, Princeton/New Jersey 1990 zu ergänzen.

2 Historisch interessant sind einzelne Passagen bei Johann Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739, Reprint: Kassel und Basel 1954 (*Documenta Musicologica, Erste Reihe: Druckschriften-Faksimiles* 5). Sie erscheinen uns heute gleichsam als Vorläufer modernen semiotischen Denkens: «Zeichen sind Noth- und Hülfsmittel; schaffen oder machen aber nichts: sie deuten nur etwas an, das bereits geschaffen, gemacht und in der Natur vorhanden ist.» (in: «Vorrede», ebd., S. 15); «Es ist gleichsam die musicalische Grammatic, Sprach= Schreib= und Lese=Kunst, in ihrem eigentlichen Verstande genommen: denn diese unsre Semeiographie hat sowol, als die gemeine Grammatic, ihre Rechtschreibungs-Regeln, oder orthographische Schranken [...]» (§ 4, S. 56); Mattheson spricht desweiteren von «allerley Klang=Zeichen» (§ 18, S. 58) und einer «Zeichen=Lehre» (§ 19). — Ein Beispiel für einen semiotischen Ansatz im englischsprachigen Raum bietet Hugo Cole, *Sounds and Signs. Aspects of Musical Notation*, London 1974.

3 Ian Bent, Art. «Notation» («I. General, II. Notational systems»), in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. by Stanley Sadie, London u.a. 1980, vol. 13, S. 333-344.

stabenschrift oder die französische Lautentabulatur als Zifferschrift.<sup>4</sup> Hingegen stellt unsere traditionelle Notenschrift ein überaus komplexes hybrides System mit geringer Redundanz dar, das im Vergleich mit allen anderen uns bekannten Notationssystemen in einem ungleich größeren Ausmaß von allen Zeichentypen in verschiedenster Art und Weise Gebrauch macht.

**Allegro energico.**

The image shows a three-system musical score for piano. The first system begins with the tempo marking 'Allegro energico.' and a dynamic marking of 'f'. It includes a 'sempre Ped.' instruction. The second system features a 'rf' dynamic marking. The third system includes 'leggiero' and 'p' dynamic markings. The score uses various musical symbols such as slurs, accents, and dynamic hairpins.

Notenbeispiel 1: Johannes Brahms, Sonate für Klavier in f-Moll, op. 5, Scherzo (Takt 1-16), aus: Johannes Brahms, Kompositionen für Pianoforte zu 2 Händen, hrsg. von Emil Sauer, Bd. 1, Berlin: Simrock o.J.

Das Notenbeispiel 1, der Anfang der f-Moll Sonate op. 5 von Johannes Brahms, soll die Vielfalt der Zeichentypen illustrieren:

*Phonetische Zeichen*

Buchstaben:	<i>f</i> , <i>rf</i> (Abkürzung) [ <i>ff</i> Verstärkung durch Verdoppelung], g- und f-Schlüssel (formalisiert), Auflösers, b-Vorzeichen
Silben:	<i>Ped.</i> (auch in formalisierter Schreibweise)
Wörter:	<i>Allegro energico.</i> = generelle Tempobezeichnung <i>sempre</i> [ <i>Ped.</i> ], <i>leggiero</i> , [auch deutsche Wörter]
Ziffern:	Taktangabe (obere und untere Zahl mit anderer Bedeutung), Fingersatz, Triolierung, Oktavierung

*Graphische Zeichen*<sup>5</sup>

Liniensystem, Akkoladenklammer, Taktstrich, Doppelstrich;  
Notenzeichen; Bogen, Punkt, dal segno-Zeichen,  
cresc./delesc.-Klammer, gepunktete Linie, Kreuzvorzeichen,  
marcato-Keil, Arpeggio-Linie, Achtelpause, Viertelpause

Hier finden wir sowohl Zeichen, die aus anderen Zeichensystemen übernommen wurden (z.B. Tempowörter aus der natürlichen Sprache), als auch eigens konzipierte Zeichen. Bemerkenswert scheint mir, daß die graphischen Zeichen, die in der Entwicklungsgeschichte der Notation zunächst nur akzidentiell gebraucht wurden, nun die primären Kategorien unserer Musik (Tonhöhe und Tondauer) ausdrücken. Genauer gesagt handelt es sich um einen Komplex aus graphischen Elementen: Das, was wir heute gemeinhin «Noten» nennen, kann man sich als Positionen auf einer Leiter (ehemals der *scala decemlinealis*) vorstellen — Punkte, die verquickt sind mit Kombinationen aus Farbe (weiß oder schwarz), Hals, Fähnchen bzw. Balken und Punkt.

4 Im ersten Fall wird mit dem Buchstaben eine Tonhöhe in Verbindung gebracht, im Fall der Lautentabulatur wird die ordnende Kraft der Ziffer verwendet und auf die Bünde des Instruments bezogen.

5 Darunter befinden sich auch ikonische Zeichen (diese bilden unmittelbar ab) wie Bogen, Crescendo-Gabel oder Staccato-Punkt.

Die einzelnen Zeichen in einer Partitur sind in einem sehr subtilen Zusammenspiel organisiert (s. Notenbeispiel 1):

*formale Regeln:* Reihenfolge der Anordnung von Schlüssel, Vorzeichen und Taktangabe; Anordnung der Generalvorzeichen; horizontale und vertikale Anordnung der Notenzeichen, usw.

*bedeutungsverleihende Regeln:* Wahl und die Position des Schlüssels für Tonhöhe; Taktart für Anzahl der Einheiten und Betonungsschwerpunkte, Kleinstich für Vorschlag, usw.

*komplexere Regeln:* z.B. Fingersatz: aus natürlichen Zahlen 1-5, mit den zehn Fingern identifiziert; Ziffern an bestimmte Stelle gesetzt; dadurch unterscheidbar von Triolenzahl, Satzzahl, Metronomzahl; dadurch auch rechter oder linker Hand zugewiesen

Der Reichtum des Zeichenschatzes unserer traditionellen Notation, mit all den Sonderzeichen für spezifische Instrumente, ist kaum jemandem bewußt, arbeitet er nicht als Herausgeber von Notenpublikationen, als Notensteher oder als Programmierer für professionelle Notenprogramme. Freilich wandelt sich die Norm für grammatikalische Richtigkeit mit der Zeit (man vergleiche nur ältere und neuere Ausgaben!); sie ist — ähnlich dem *Duden* für die natürliche Sprache — in den Stichregeln verankert. Im Gegensatz zur Schrift können hier allerdings kaum «Wörter» als kleinste semantische Einheiten herausgelöst werden. Außerhalb der Partitur verlieren die Notationszeichen ihre Bedeutung bzw. fallen in ihre außermusikalische Bedeutung zurück. Eine Ausnahme dabei bildet das primäre Notationselement, die Einzelnote. Findet man diese isoliert vor, etwa auf einem Werbeplakat, so büßt sie zwar ihre komplexe Bedeutung ein, die ihr im Rahmen der Notation zukommt, symbolisiert aber immer noch Musik in einem undifferenzierten Sinn.

Nochmals sei jedoch betont, daß Notation nicht nur aus einzelnen «Noten» besteht, sondern aus einem überaus komplexen System von Notationszeichen sehr unterschiedlichen Typs. Dabei handelt es sich um künstliche (gegenüber natürlichen) Zeichen, die auf präzisen Konventionen beruhen und auf das Vorverständnis der «Benützer» bauen.<sup>6</sup>

Fragen wir nun genauer, worin die «Arbeit» des ausführenden Musikers besteht, der mit reicher Erfahrung einzelne Zeichen und ihr komplexes Zusammenwirken unmittelbar erfassen und umsetzen muß. Wie funktioniert dieses komplexe Notationssystem, welches er entschlüsselt?

Die Semiotik kennt traditionell drei Zeichendimensionen: Syntaktik, Pragmatik und Semantik. Aspekte der Syntaktik, des Verhältnisses der Zeichen untereinander, wurden bereits angesprochen. Die anderen beiden Bereiche, das pragmatische Verhältnis zwischen Partiturbenützer und Partitur sowie das semantische Verhältnis zwischen Notation und ihrer Bedeutung spannen ein Dreieck auf. Die Eckpunkte des Dreiecks werden allerdings von den verschiedenen Autoren mit unterschiedlichen Begriffen besetzt.<sup>7</sup> Ich will mich im folgenden an der Zeichentheorie von Umberto Eco orientieren, die breit anwendbar und systematisch gut ausgeformt ist, auch wenn er selbst Musik und speziell Musiknotation als Anwendungsfall seiner Theorie kaum erwähnt.<sup>8</sup>

Eco geht aus von dem Peirceschen Dreieck mit seinen Eckpunkten Repräsentamen (Zeichen) — Objekt — Interpretant:

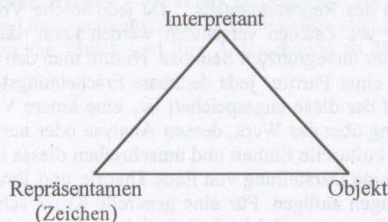


Abbildung 1: semantisches Dreieck nach Peirce

Eco versucht nun, die Unzulänglichkeit dieses Modells aufzuweisen, wobei seine Kritik bereits beim Verständnis des Repräsentamens beginnt. Im Dreieck wird es als isoliertes Objekt dargestellt, für Eco existiert es jedoch in einem weit größeren Zusammenhang. Um dies zu demonstrieren, führt er ein Kommunikationsmodell ein, das durch Code-Bildungen erweitert wird (s. Abbildung 2). Quelle und Sender sind in unserem konkreten Fall der Komponist, Kanal und Signal entsprechen der Partitur. Die Botschaft ist dreifach: Spielanweisung, inneres Hören und Vorlage für eine Analyse. Meist werden diese Botschaften mehr oder weniger gemeinsam aufgenommen; so etwa spielt man am Instrument, hört aber zugleich innerlich vor und registriert, wenn die Reprise einsetzt. Dementsprechend sind die unterschiedlichen Verhaltensreaktionen von kompetenten Empfängern.

6 Vgl. dazu Umberto Eco, *Zeichen. Einführung in einen Begriff und seine Geschichte*, Frankfurt/Main 1977 [ital. Originalausgabe 1973], besonders das 2. Kapitel, «Die Einteilung der Zeichen», S. 37-77.

7 Vgl. dazu Eco, *Zeichen*, S. 30 und ders., *Semiotik. Entwurf einer Theorie der Zeichen (Supplemente 5)*, hrsg. von Hans-Horst Henscher, München 1987 [engl. Originalausgabe 1976], S. 90, wo zahlreiche Begriffskombinationen aufgezeigt sind.

8 Dabei habe ich mich vor allem an Umberto Eco, *Einführung in die Semiotik*, München 1972 und *Semiotik. Entwurf einer Theorie* (s. Anm. 7) orientiert. Eine neuere Publikation desselben Autors, *Die Grenzen der Interpretation* [ital. Originalausgabe 1968], München/Wien 1990, bietet speziell für unser Thema im generellen keine neuen Einsichten.

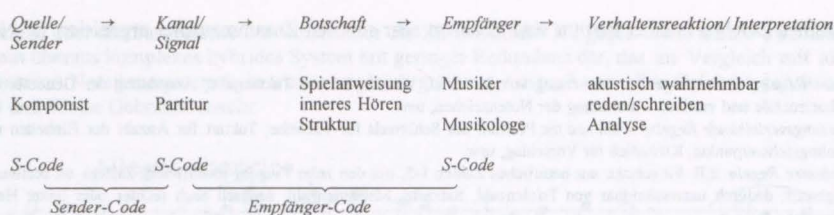


Abbildung 2: erweitertes Kommunikationsmodell nach Eco

Codebildungen geschehen nun auf zwei Ebenen. Zum einen bestimmt ein Sub- oder System-Code (kurz: S-Code) die Strukturen an der Quelle (etwa die musikalische Sprache der Zeit), die Struktur im Kanal/Signal Bereich (in unserem Fall die Syntax der Partitur) sowie die Erwartung und Aufnahmebereitschaft des Empfängers. Zum anderen verbinden übergreifende Codes, Sender- und Empfänger-Codes, Elemente des einen Systems mit Elementen des anderen: Der Komponist muß wissen, wie er seine musikalischen Gedanken zu Papier bringt, die Partitur wiederum bietet dem Empfänger eine kodierte Struktur, aus der er die musikalischen Gedanken des Komponisten ablesen können muß. Soweit reicht das Kommunikationsmodell.

Durch das System der Codebildungen wird aber mehr geleistet, denn die Partitur ist ja nicht nur dazu da, die exakten Vorstellungen des Senders zu eruieren. Die übergreifenden Codes bilden nach Eco «Zeichenfunktionen»: Das Signal verbindet sich mit einer Botschaft, wird so zum Zeichen und ist als solches nicht einfach gegeben, sondern in ein komplexes Netz von kulturell geprägten Codes eingebettet. Zeichen sind also soziale Kräfte, und schon in der Ebene der Zeichenkonstitution sind Syntaktik, Pragmatik und Semantik involviert.

Soviel zum Repräsentamen. Wie steht es nun mit dem, was repräsentiert wird? In dem Peirceschen Dreieck würde man wohl mit dem «Objekt» das Werk identifizieren. Aber was für ein Objekt ist das? Genau an diesem Punkt kommt uns Eco zu Hilfe, wenn er an den Grundfesten des Dreiecks rüttelt.<sup>9</sup> Mit dem Objekt, auf das sich die Zeichen beziehen, soll ja auch die Bedeutung der Zeichen gegeben sein: Eco versteht jedoch unter «Bedeutung» nicht ein Objekt oder seine Eigenschaften, sondern etwas, was er «kulturelle Einheit» nennt. Wir können uns darunter Größen denken, die durch das Bewußtsein einer kulturellen Gruppe definiert sind. Bedeutung, sagt Eco, «hängt an einer kulturellen Ordnung, nämlich der Art, wie eine Gesellschaft denkt, spricht und beim Sprechen die Bedeutung ihres Denkens durch andere Gedanken erläutert.»<sup>10</sup> Angewandt auf unseren Fall heißt das, daß das abstrakte Werk in eine sozio-kulturelle Umgebung eingebettet wird. Es nimmt als kulturelle Einheit in einem System von anderen kulturellen Einheiten eine bestimmte Position ein und wird durch die Reihe der Interpretanten bestimmt.

Was hat man dabei unter «Interpretanten», dem dritten Eckpunkt, zu verstehen? Der Interpretant ist in der Theorie von Peirce ganz allgemein die Vorstellung, die mittels des Repräsentamens vom Objekt hervorgerufen wird, im besonderen die Definition des Repräsentamens.<sup>11</sup> Da jede solche Vorstellung oder Definition in einer bestimmten Situation selbst wieder als Zeichen verstanden werden kann, das sich auf denselben Gegenstand bezieht, kommt es zum Phänomen der unbegrenzten Semiose. Nimmt man den Begriff des Interpretanten so weit wie Eco, dann kann der Interpretant einer Partitur jede denkbare Erscheinungsform von Musik sein: eine klangliche Realisation, eine Diskette, auf der diese abgespeichert ist, eine innere Vorstellung beim stillen Lesen der Partitur, eine schriftliche Abhandlung über das Werk, dessen Analyse oder auch nur der Name des Werkes. Sie alle beziehen sich auf das Werk als kulturelle Einheit und umschreiben dieses in asymptotischer Form.

An diesem Punkt möchte ich meine Darstellung von Ecos Theorie und ihre Anwendung auf Notation abbrechen und einige kritische Bemerkungen anfügen. Für eine generelle Kritik scheint es mir noch zu früh. Ich beschränke mich daher auf eine Kritik von zwei Musik-Beispielen, die zur Illustration der Theorie verwendet werden.

Eco geht in diesen Beispielen von konkreten Einzelnoten aus (etwa einer ganzen Note innerhalb des Fünfliniensystems mit Schlüssel), deren Interpretanten mathematische Werte sowie oszillographische und spektographische Meßgrößen sind. Durch die Einführung von «kulturellen Einheiten» wird diesen Einzelnoten eine semantische Dimension eröffnet:

In Wirklichkeit verweist jeder von einem Instrument hervorgebrachte Ton auf eine genau bestimmte Position in einem kulturalisierten und systematisierten Feld anderer Töne (z.B. des tonalen Systems oder, innerhalb des tonalen Systems, etwa auf b-Moll), in dem jeder, als synkategorematischer Terminus, semantisch definiert ist, und das die Möglichkeiten, mit anderen Tönen innerhalb des betreffenden Systems Akkorde zu bilden, festlegt.<sup>12</sup>

Hier zeigt sich, wie problematisch es ist, einzelne Symbole aus dem komplexen Gefüge des Zeichensystems zu isolieren. So ist im gegebenen Beispiel (s. Notenbeispiel 1) das zweigestrichene *b* im Kleinstich in Takt 1 ein

9 In der *Einführung in die Semiotik* spricht Eco sogar von einem «Schaden, den das Dreieck der Semiotik zugefügt hat» (S. 70).

10 Eco, *Semiotik. Entwurf einer Theorie*, S. 92-93.

11 ebd., S. 101-107.

12 Eco, *Zeichen*, S. 177f.

anderes als das *b* auf Zählzeit 3 und verschieden von dem *b* in Takt 12 auf Zählzeit 1 und wieder anders als das folgende *b* in der Mitte der Triole. Der Kontext ändert die Bedeutung von Zeichen, die isoliert den gleichen Interpretanten haben und sich auf die gleiche kulturelle Einheit beziehen. Eco selbst führt an anderer Stelle für diesen Umstand den Begriff des «semantischen Markers» ein, der die individuelle semantische Eigenschaft von Zeichen (auch bei gleicher äußerer Gestalt) innerhalb eines semantischen Feldes festhält. Die Anwendung auf den folgenden Fall bleibt er jedoch schuldig.

Mein zweiter Kritikpunkt betrifft Ecos Verständnis für die Partitur als Ganzes genommen. Daß Notation nicht bloß Spielanweisung ist und daß deren Interpretanten weit mehr als mathematische Werte und physikalische Meßgrößen sind, soll Notenbeispiel 2 aus Mozarts *Krönungskonzert* illustrieren. Allein die Betrachtung dieses Notenbildes hat auf uns bereits eine ästhetische Wirkung — im Fall der handschriftlichen Übertragung einer sehbehinderten Person, meine ich, ist sie negativ. Beim Lesen der gedruckten Version kommt ein emotional/ästhetischer Moment hinzu, eine Wirkung, die Teil der Botschaft ist und vom Zeichensystem der Notation getragen wird. Sie wird nicht von uns hinzugefügt, sondern der Partitur entnommen und ist hauptverantwortlich dafür, daß Notation Träger eines musikalischen Kunstwerkes sein kann.



Notenbeispiel 2: Wolfgang Amadeus Mozart, Konzert in D für Klavier und Orchester («Krönungskonzert»), KV 537

a) Manuskript einer sehbehinderten Person

b) Nach der *Neuen Mozart-Ausgabe: Wolfgang Amadeus Mozart, Konzerte für ein oder mehrere Klaviere und Orchester mit Kadenzen* (NMA V/15, Bd. 8), hrsg. von Wolfgang Rehm, Kassel 1960ff.

Das letzte Notenbeispiel erinnert auch an die selbstgesetzte Begrenzung, die meinen Überlegungen zugrunde lag. Im Zentrum stand das klassische Repertoire mit der dazugehörigen traditionellen Musikaufzeichnung, wie etwa die Klavierpartitur eines romantischen Werkes. Dieser stark eingeeengte Blickwinkel schien für einen ersten theoretischen Ansatz sinnvoll. Späteren Untersuchungen soll es vorbehalten sein, die hier gewonnenen Ergebnisse auf die vielfältigen Erscheinungsformen von Musik und ihre Aufzeichnung zu übertragen, sofern dies auch möglich und relevant ist.

(Universität Salzburg)