

Wiederholung und Kontrast: Musikalische Bearbeitungen als Prozesse der Sinnstiftung

von Anna Valentine Ullrich

Im Bereich der Musik existiert ein reichhaltiges Spektrum an Bearbeitungsformen von der Parodie, Transkription, Kontrafaktur über Zitat, Collage und Montage bis hin zu Variation und Improvisation. Wie lässt sich diese Mannigfaltigkeit der Bezugnahmen von Musik auf Musik fassen? In welchem Verhältnis stehen das musikalische Ausgangsstück und seine Bearbeitung? Wann entsteht ein Original und wird abgegrenzt zu Begriffen wie Kopie und Bearbeitung? Um sich diesem Fragenkomplex zu nähern und Aussagen über die Gemeinsamkeiten differenter Techniken künstlerischer Auseinandersetzung mit Musik zu formulieren, wird ein Modell aus der Linguistik herangezogen. In dieser Übertragung sollen Erkenntnisse über das Funktionieren musikalischer Bezugnahmen gewonnen werden. Als theoretische Basis dient die *"Theorie der transkriptiven Logik kultureller Semantik"* von Ludwig Jäger, die in einem ersten Schritt in ihren Grundzügen erläutert wird. Aufbauend auf diesem begrifflichen Instrumentarium wird eine Anwendung auf den Bereich der Musik, speziell auf verschiedene musikalische Bearbeitungsformen versucht und anhand von Beispielen aus der Musikgeschichte illustriert. Diese fachübergreifende Vorgehensweise, sich dem vielgestaltigen Phänomen "Bearbeitung in der Musik" zu nähern, verspricht neue Betrachtungen innermusikalischer Relationen hervorzubringen und Aussagen über die Entstehung von Semantik im Symbolsystem Musik zu ermöglichen.

1. Die Transkriptionstheorie

1.1 Transkription als Verfahren

Die Transkriptionstheorie von Ludwig Jäger lässt sich folgendermaßen charakterisieren: Sie kreist um den zentralen Begriff der *Transkription*, der weder der traditionellen linguistischen Version (technisches Verfahren der Überführung mündlich-sprachlicher Äußerungen in den Modus der Schriftlichkeit) entspricht, noch der gängigen Verwendung in der Musikwissenschaft folgt. Vielmehr führt Jäger Transkription als Verfahren ein, das allen medialen Systemen eigen ist und – seiner Hypothese nach – als grundlegende Strategie zur Generierung von Semantik in einer Kultur gelten kann. Die

von Jäger anhand der Sprache und in Ansätzen auch für die Bildende Kunst entwickelte Theorie der Transkription beschreibt also eine Vorgehensweise, bei der durch Bezugnahmen und Bearbeitungsvorgänge in und zwischen Medien kultureller Sinn erzeugt wird.¹ Im Mittelpunkt der Transkriptionstheorie steht der Verfahrensablauf, wie diese semantischen Effekte durch Um- und Überschreibungen in medialen Systemen evoziert werden.² Obwohl Jäger seine Begrifflichkeiten dem Umfeld der Skripturalität entnimmt, ist das Transkriptionsverfahren explizit nicht nur auf sprachliche Handlungen beschränkt, sondern entfaltet seine "Logik der Transkriptivität"³ auch in nonliteralen Symbolsystemen wie Bildende Kunst, Fotografie, Film und Musik.⁴

Wie gestaltet sich nun das Verfahren im Einzelnen? Die Grundlage transkriptiver Handlungen bilden sogenannte *Skripturen*, die in den Diskursen einer Kultur kursieren oder gespeichert sind. Der Terminus der Skriptur fungiert als Oberbegriff für alle Hervorbringungen in medialen Systemen; sie stellen "ein in den Sprachspielen der medialen Dispositive zirkulierendes und im kulturellen Gedächtnis stillgestelltes Reservoir möglicher Transkription" dar.⁵ Der transkriptive Status dieser Skripturen ist dabei unerheblich, da sowohl das Ausgangsmaterial einer Transkription als auch ihr Endprodukt unter den Terminus fallen sollen. Auch das mediale Format der Skripturen spielt insofern keine Rolle, als dass von sprachlichen Äußerungen über Textsegmente, Bildmotive bis hin zu Filmsequenzen usw. alle Arten von Skripturen als Ausgangsmaterial einer Transkription dienen können.⁶

Im Prozess der Transkription wird nun eine Skriptur aus ihrem ursprünglichen Zusammenhang im kulturellen Reservoir isoliert, bearbeitet und in einen neuen Kontext gestellt. Die unterschiedlichen Status dieses transkriptiven Vorgangs belegt Jäger mit folgenden Begriffen: Die Quelle, die den Ausgangspunkt der Transkription bildet, wird als *Präskript* bezeichnet. Dieser Zustand einer Skriptur vor dem Einsatz eines transkriptiven Verfahrens lässt sich erst im Nachhinein konstatieren. Im Bezug zur Transkription erhält der transkribierte Ausschnitt den Status eines *Skriptes*; die Transkription

¹ Im Folgenden werden die Termini "Medium", "mediales System" und "Symbolsystem" synonym verwendet.

² Vgl. Ludwig Jäger: *Transkriptive Verhältnisse. Zur Logik intra- und intermedialer Bezugnahmen in ästhetischen Diskursen*. In: Gabriele Buschmeier, Ulrich Konrad und Albrecht Riethmüller (Hrsg.): *Transkription und Fassung. Bericht des Kolloquiums Mainz 2004*. Mainz: Akademie der Wissenschaften und der Literatur [im Druck], hier S. 1.

³ Ebd.

⁴ Vgl. Ludwig Jäger: *Transkriptivität. Zur medialen Logik der kulturellen Semantik*. In: Ludwig Jäger und Georg Stanitzek (Hrsg.): *Transkribieren. Medien/Lektüre*. München: Fink 2002, S. 19-41, hier S. 30.

⁵ Ludwig Jäger: *Transkriptive Verhältnisse*, S. 5.

⁶ Ebd.

transformiert demnach das Präskript in ein Skript und konstituiert so letzteres. Obwohl das Präskript eine Existenz vor der Transkription besaß, ist es als Skript erst das Produkt des transkriptiven Prozesses. Das erzeugte Skript wird nun bearbeitet, umgeschrieben – folglich transkribiert in einen neuen Sinnzusammenhang gestellt. Das Ergebnis des Bearbeitungsvorgangs ist das *Transkript*.⁷

Präskript und Skript unterscheiden sich 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 dem Eindruck des transkriptiven Verfahrens (Skript).⁸ Jäger beschreibt die beiden Seiten einer Skriptur wie folgt: "*Skripturen [...] sind deshalb 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 unaufhebbar semantisch kontaminiert sind*".⁹

Da Präskript, Skript und Transkript vertauschbare Rollen innerhalb eines transkriptiven Vorgangs bezeichnen und somit keine ontischen Eigenschaften von Skripturen darstellen, kann jede Skriptur – abhängig vom Stand des transkriptiven Prozesses, der stets weiter getrieben wird – jeden Status einnehmen.¹⁰ Neben dem Zusammenhang von Präskript und Skript ist auch die Beziehung zwischen Skript und Transkript interessant: Das im Zuge der Transkription konstituierte Skript erhält gegenüber der Transkription eine autonome Position in der Hinsicht, dass das Skript die Angemessenheit seiner durch die Transkription erzeugten Lektüre bezweifeln kann. Im Vergleich von Skript und Transkript lässt sich die postulierte Lesart des Skriptes im Lichte der Transkription zur Diskussion stellen. Das produzierte Transkript stellt stets nur eine mögliche Form der Auseinandersetzung mit einer Skriptur dar; weitere Bearbeitungen des Skriptes können sich anschließen. Demnach schafft die Konstitution eines Skriptes einen Raum für nachfolgende andersartige Transkripte, so dass ein unabschließbarer Kreislauf von Lektürebehauptungen und alternativen Transkriptversionen entsteht.¹¹

⁷ Vgl. Ludwig Jäger: *Transkriptivität*, S. 30. In diesem Aufsatz wird das Präskript mit dem Terminus "Quelltext" bzw. "Prätext" belegt. Da in Jägers neueren Veröffentlichungen durchgehend von "Präskript" die Rede ist, wird hier konsistent dieser Ausdruck verwendet.

⁸ Jäger verwendet die beiden Begriffe auch in der Schreibweise "Skript/Präskript", um die zwei Sichtweisen auf die Transkription innerhalb einer Skriptur zu verdeutlichen (vgl. Ludwig Jäger: *Transkriptive Verhältnisse*, S. 8).

⁹ Ebd., S. 6.

¹⁰ Vgl. ebd.

¹¹ Vgl. Ludwig Jäger: *Transkriptivität*, S. 33.

Welche Wirkungen kann eine Transkription hervorbringen? Sie wurde bereits als ein Prozess des Herauslösen einer Skriptur aus einem bestimmten Gefüge und des verändernden Wiedereinstellens in einen neuen Kontext gekennzeichnet. Dieser Vorgang der transkriptiven De- und Rekontextualisierung von Skripturen bringt semantische Effekte mit sich, d. h. er führt auch eine De- und Resemantisierung herbei. Die neue Umgebung betont andere Aspekte der ausgewählten Skriptur und führt zu einer neuen Inszenierung der Vorlage. Im transkriptiven Verfahren werden folglich keine identischen Inhalte übertragen, sondern die Semantik des ursprünglichen Skriptes wird durch den neuen Kontextbezug einer Veränderung unterzogen. Auf diesen semantischen Effekten des Verfahrens liegt der Fokus der Jägerschen Transkriptionstheorie.

Mit dem beschriebenen Kontextwechsel und der semantischen Verschiebung infolge der Transkription geht eine *Re-adressierung* des Skriptes einher. Die Ausgangsskriptur besaß eigene semantische Konnotationen und einen bestimmten Adressatenkreis. Durch das Einbringen der Skriptur in einen anderen Zusammenhang und die damit verbundene Resemantisierung wird nun eine neue Adressierung ermöglicht, die entweder eine Ausweitung oder Minimierung des anzusprechenden Publikums zur Folge hat.¹² Eine solche exkludierende Adressierung liegt beispielsweise bei einem fachsprachlichen Text vor, der aufgrund seiner spezifischen Terminologie nur einer begrenzten Expertengruppe inhaltlich zugänglich ist, während ein Bericht in der Tagespresse prinzipiell einen breiteren Leserkreis ansprechen will.

Re-adressierungen ermöglichen auch eine neue *Lesbarkeit* der ausgewählten Skriptur; sie wird auf eine spezifische Weise in der Transkription zugänglich. Mittels der Transkription wird die Ausgangsskriptur, die eine bestimmte Semantik, Adressierung und Lesbarkeit besaß, in einen neuen, in dieser Form vorher nicht existenten semantischen Horizont eingefasst. Jäger schreibt dazu: "*Lesbarmachen meint einen Typus von Bedeutungs-Erschließung, der in einem bestimmten Sinne auch die Konstitution der erschlossenen Bedeutung miteinbegreift*".¹³ Wie die verschiedenen Status des Transkriptionsverfahrens (Skript/Präskript, Transkript) ist auch die *Lesbarkeit* keine genuine

¹² Im exkludierenden Fall sind transkriptive Sinninszenierungen "*hermetisch, rituell, enigmatisch oder arkanisierend*" (Ludwig Jäger: *Transkriptive Verhältnisse*, S. 4). Jäger widmet sich vorrangig den inkludierenden Readressierungen und ihrem Potenzial der Lesbarmachung und Bedeutungserschließung, die hier ebenfalls im Vordergrund stehen sollen. Neben der Adressatenmenge kann der Transkriptionsvorgang auch die Zusammensetzung der Adressatengruppe verändern.

¹³ Ludwig Jäger: *Die Verfahren der Medien: Transkribieren – Adressieren – Lokalisieren*. In: Jürgen Fohrmann und Erhard Schüttpelz (Hrsg.): *Die Kommunikation der Medien*. Tübingen: Niemeyer 2004, S. 69-79 (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur; Bd. 97), hier S. 73.

Eigenschaft von Skripturen, sondern abhängig vom jeweiligen Stand der Transkription und vom Wissen des Adressatenkreises.

Die semantischen Effekte eines Transkriptionsverfahrens sind in der Entfaltung ihrer Wirkung auf die wesentliche Komponente eines entsprechend vorgebildeten Publikums angewiesen. Zum einen müssen die Rezipienten ein Wissen über das Präskript besitzen und zum anderen vor dem Hintergrund der Kenntnis des Präskriptes in der Lage sein, das konstituierte Skript zu interpretieren. Diese Publikumsbedingung der Transkription lässt sich an einem Beispiel aus der Bildenden Kunst illustrieren: 1912 malt Marcel Duchamp das Bild *Nu descendant un escalier n° 2* (Akt, eine Treppe herabsteigend Nr. 2). Gerhard Richter fertigt 1966 nach einer Fotografie seiner Frau das Ölbild *Ema-Akt auf einer Treppe* an und nimmt damit Bezug auf Duchamps Akt.¹⁴ Diese Bedeutungskomponente des Werkes von Richter erschließt sich nur dem Betrachter, der den Verweis auf das Duchamp-Bild kennt. Natürlich kann das Richter-Bild auch isoliert rezipiert werden, aber eine wesentliche Dimension zum Verständnis des Kunstwerks und der Witz der parodistischen Antwort Richters auf Duchamp bleiben dem unwissenden Betrachter verschlossen. 1992 erstellt Richter auf der Grundlage seines Gemäldes eine Cibachrome-Fotografie in einer Auflage von zwölf Exemplaren und deklariert diese als neue Einzelwerke.¹⁵ Hier werden mehrere transkriptive Bezüge sichtbar: die Fotografie seiner Frau Ema als Ausgangsskriptur, ihre Transkription im Ölgemälde und die erneute Bearbeitung als multiple Fotografie vom Gemälde. Dieses Transkriptionsspiel mit seinen semantischen Variationen ist auf eine für diese speziellen Skripturen gebildete Rezipientengruppe angewiesen; andernfalls laufen die semantischen Effekte ins Leere, bis möglicherweise eine neue Transkription andere Adressierungen und Semantisierungen der Skripturen entstehen lässt.

Transkriptionen können unterschiedlich ausgestaltet sein. Ein Beispiel für eine minimale, aber folgenreiche Transkription lässt sich wiederum bei Marcel Duchamp, hier als Begründer der "Ready-made-Kunst", finden. 1919 versieht Duchamp eine Postkartenreproduktion der *Mona Lisa* von Leonardo da Vinci mit Bart und Schnäuzer und

¹⁴ Vgl. Pierre Cabanne: *Duchamp & Co.* Aus dem Französischen übersetzt von Inge Hanneforth. Paris: Terrail 1997, S. 60.

¹⁵ Vgl. Stefan Gronert: *Bild-(Re)Produktionen. Zum Stellenwert der Fotografie im Werk von Gerhard Richter.* In: Hubertus Butin und Stefan Gronert (Hrsg.): *Gerhard Richter. Editionen 1965-2004.* Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag 2004, S. 85-106 (Katalog zur Ausstellung "Gerhard Richter: Printed! Druckgrafik, Foto-Editionen und Künstlerbücher" im Kunstmuseum Bonn 2004), hier S. 96.

betitelt das Werk mit *L.H.O.O.Q.*¹⁶ Diese geringfügige Änderung lässt ein Transkript entstehen, das zur Ikone des Dadaismus avanciert und die Rezeptionsdiskurse des Originalbildes im Weiteren prägt. Zwar kann das erzeugte Skript *Mona Lisa* die Rechtmäßigkeit der Duchamp-Bearbeitung in Frage stellen, aber es ist in seinem spezifischen semantischen Profil durch die Bearbeitung verändert worden.

1.2 Intra- und intermediale Transkriptionen

Die beschriebene transkriptive Hervorbringung und Fortführung von Sinn in einer Kultur verläuft laut Jäger stets medienabhängig, d. h. innerhalb von Symbolsystemen oder im Wechselspiel zwischen verschiedenen Medien.¹⁷ Im Weiteren werden zwei Transkriptionsarten unterschieden.

Intramediale Transkriptionen stellen Bezugnahmen in einem Symbolsystem dar, wie z. B. im mündlichen Modus mit Sprache über Sprache sprechen.¹⁸ Außerhalb des Mediums Sprache lassen sich intramediale Relationen auch in Symbolsystemen wie Bild, Schrift, Fotografie feststellen. Stellvertretend sei hier auf das Medium Film verwiesen, bei dem einzelne Szenen, Handlungsabläufe oder bestimmte Kameraführungen aus bestehendem Filmmaterial in neuen Produktionen wieder aufgenommen werden. Diese intramedialen Bezugnahmen und Verweise eines Mediums auf sich selbst lassen nach Jäger eine eigene Semantik und auch Ästhetik entstehen. Als zweite Erscheinungsform der Transkription werden *intermediale* Beziehungen zwischen mindestens zwei medialen Systemen aufgeführt, die sich oszillierend – also in wechselseitigen, interaktiven Bezugnahmen – oder unidirektional, in der Kommentierung und Variation der Semantik des ersten Mediums durch ein zweites, ausbilden können. Eine unidirektionale intermediale Transkription wäre beispielsweise eine sprachliche Erläuterung und Interpretation eines Bildwerkes. Als Illustration für eine oszillierende Transkription lässt sich die Komposition *Wozzeck kehrt zurück, tonschriftliche Momentaufnahme in drei Abzügen (12 Kontakten)* von Helmut Oehring nennen, die 2004 im Aachener Stadttheater uraufgeführt wurde. Oehring montiert Textsegmente von Georg Büchner, Martin Luther, Theodor Fontane und anderen zu einem Libretto. Weiterhin werden Geräusche, Lautsprache, Gebärdensprache, Gesang, Instrumentalklang, aber

¹⁶ Vgl. Dieter Daniels: *Duchamp und die anderen. Der Modellfall einer künstlerischen Wirkungsgeschichte in der Moderne*. Köln: DuMont 1992, S. 183 f.

¹⁷ Vgl. Ludwig Jäger: *Die Verfahren der Medien*, S. 73.

¹⁸ Vgl. ebd., S. 72.

auch Filmeinspielungen miteinander zu einer "Gleichzeitigkeit" verwoben.¹⁹ Das Werk erschließt sich in seiner spezifischen Semantik erst im intermedialen Zusammenspiel der unterschiedlichen visuellen und akustischen Skripturen.

1.3 Original und Kopie

Die Transkriptionstheorie ermöglicht auch eine neue Verhältnisbestimmung der Begriffe Original und Kopie. Im Transkriptionsprozess erhält das konstituierte Skript in Differenz zum Transkript den Status eines Originals, der erst im Nachhinein konstatiert werden kann. Jäger stellt fest, "*daß 'Originale' immer Skripte unter Transkriptionen sind, daß sie grundsätzlich ihre Vorgängigkeit der Nachträglichkeit transkriptiver Konstitution verdanken*".²⁰ Wenn z. B. die Künstlerin Elaine Sturtevant das Kunstwerk *Flowers* von Andy Warhol nachahmt, so erscheint in dieser künstlerischen Auseinandersetzung das Warhol-Bild als Original (Skript) und ihre Bilder *Warhol Flowers* (1990) als Kopie (Transkript).²¹ Ein Betrachter des Transkriptes, der Warhols Bilder nicht kennt, wird Sturtevents Werk als Original wahrnehmen. Der Originalstatus ist folglich keine ontische Qualität einer Skriptur, sondern eine Zuschreibung, die sich durch weitere Diskurse in einer Kultur wandeln kann. Ein Transkript kann zum Ausgangspunkt einer erneuten Transkription werden und so selbst zum Original avancieren. Beispielsweise fertigt Marcel Duchamp zur New Yorker Premiere seiner Multiples²² im Jahre 1965 eine Einladungskarte mit einer Abbildung der 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, mutiert in Duchamps Umdeutung zum Transkript des Skriptes (Original) "bärtige Mona Lisa" von 1919.²³ Die unterscheidende

¹⁹ Informationen zu Leben und Werk Helmut Oehring finden sich unter <http://www.helmutoehring.de> (eingesehen am 19. Mai 2006).

²⁰ Ludwig Jäger: *Transkriptive Verhältnisse*, S. 12.

²¹ Inwieweit der Begriff der Kopie hier angebracht ist, wäre zu diskutieren. Sturtevant wurde 2005 im Museum für Moderne Kunst in Frankfurt eine eigene Ausstellung mit dem Titel "The brutal truth" gewidmet. Möglicherweise verleiht bereits die Rahmung der Institution Museum den Bildern einen Original-Status. Als Ziel verfolgt Sturtevant in ihren Arbeiten einen Vorgang "*intensiven Erinnerns von Bildern, die mit der Absicht betrachtet wurden, sie neu zu schaffen und wiederzuerfinden*" (Bernard Blistène: *Label Elaine*. In: Udo Kittelmann und Mario Kramer (Hrsg.): *Sturtevant. The Brutal Truth*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz 2004, S. 25-34, hier S. 27).

²² Daniels grenzt den Begriff des Multiple folgendermaßen vom Ready-made 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*" (Dieter Daniels: *Duchamp und die anderen*, S. 227). In diesem Fall gestaltet Duchamp ein Ready-made zu einem Multiple um.

²³ Vgl. Dieter Daniels: *Duchamp und die anderen*, S. 230. Duchamps Einsatz für den Ikonoklasmus und gegen die Tradition schlägt fehl, wie Daniels konstatiert: "*Der Bart ist ab, die Ready-mades*

Begrifflichkeit von Original und Kopie wird somit erst im Rahmen der Transkription geschaffen. Fehrmann et al. sprechen in diesem Zusammenhang von einer Art "*meta-leptischer 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 Verfahren zu erkennen geben*".²⁴ Die zeitlich und hierarchisch organisierte Abfolgelogik von Original und Bearbeitung wird in der Transkriptionstheorie aufgelöst und die Wichtigkeit von Sekundärpraktiken zur Etablierung eines Originals betont.

2. Bearbeitungsprozesse im Bereich der Musik

2.1 Musikalische Transkription

Nach der Beschreibung der Transkriptionstheorie im ersten Teil soll nun eine Anwendung auf Bearbeitungstechniken in der Musik erfolgen. Aus der Fülle der künstlerischen Auseinandersetzungen mit musikalischen Materialien werden hier die musikalische Transkription sowie das Zitat herausgegriffen und auf ihre transkriptiven Aspekte hin untersucht. Der Umgang mit präexistenter Musik eröffnet laut Dibelius 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*".²⁵ Diesem Prozess der Semantisierung innerhalb des Mediums Musik wird auf der Folie der Transkriptionstheorie nachgegangen.

Der Terminus "Transkription", der in der Musik in unterschiedlichen Zusammenhängen gebräuchlich ist, wird hier exemplarisch in drei Verwendungsweisen vorgestellt. In der Editionstechnik bezeichnet die Transkription eine Übertragung von einer Notation, z. B. einer historischen Schreibweise wie Neumen, Mensuralnotationen, Tabulaturen oder auch einer außereuropäischen musikalischen Schrift, in die westliche

sind endgültig zur Kunst geworden, die ausgestellt und verkauft werden kann, sie stehen im Museum, genauso wie die Mona Lisa" (ebd., S. 230). Die ehemaligen Transkripte Ready-mades werden zu neuen Originalen.

²⁴ Gisela Fehrmann u. a.: *Originalkopie – Praktiken des Sekundären. Eine Einleitung*. In: Dieselben (Hrsg.): *Originalkopie. Praktiken des Sekundären*. Köln: DuMont 2004, S. 7-17 (Mediologie; Bd. 11), hier S. 9 f.

²⁵ Ulrich Dibelius: *Moderne Musik nach 1945*. Erweiterte Neuauflage von 'Moderne Musik I' (1966) und 'Moderne Musik II' (1988). München: Piper 1998, S. 609.

Standardnotation.²⁶ In Rückgriff auf Jägers Terminologie kann hier von einer erneuten Lesbarmachung und Re-adressierung historischer Notationssysteme aus einem kulturellen Reservoir, die heute nicht mehr unmittelbar einem Publikum semantisch zugänglich sind, gesprochen werden. Diese Übertragung historischer Werke in die moderne Notation ist zwangsläufig mit Informationsverlusten und Sinnverschiebungen verbunden; der Transkriptionstheorie zufolge bringt diese Überarbeitungstechnik also semantische Effekte hervor.

Seit Franz Liszt fungiert der Begriff der Transkription weiterhin als Beschreibung für die Übersetzung eines musikalischen Werkes von seiner Originalbesetzung in ein anderes Arrangement, z. B. die Orchestrierung eines Klavierstücks.²⁷ Liszt schrieb beispielsweise Opern und Sinfonien zur Erprobung neuer Spieltechniken für Klavier um. Sein Ziel war es, in der Simulation von Orchesterfarben auf dem Klavier die Möglichkeiten und Grenzen des virtuosen Klavierspiels auszutesten.²⁸ Verschiedene Instrumentierungen mit ihren spezifischen Klangfarbengefügen lassen ein Musikstück in unterschiedlicher Weise wirken und verändern die Wahrnehmung des Originals. Bei dieser Transkriptionsform verändern sich Kontext und Klanggestalt einer Skriptur und damit auch Wirkung und Rezeption der Musik.

Die Musikethnologie schließlich fasst die Transkription als Notation schriftlos überlieferter Musik, z. B. von Volksliedern oder von außereuropäischer Musik. Die westliche Standardnotation – in diesem Fall als zeitlich nachgeordnete, schriftliche Fixierung von nur in der Aufführung existierender Musik – reicht in ihren Beschreibungsmöglichkeiten nicht aus, um die klangliche Vielfalt dieser Musiken vollständig zu erfassen. Wesentliche Bestandteile der Musikstücke – wie Details der Intonation, des Stimmklangs, der Vortragstechnik oder der Spielweise eines Instrumentes – werden nicht mit übertragen, da die gängige Notation lediglich Gestaltungsmomente wie Tonhöhenveränderung, Rhythmus und Metrik abbildet.²⁹ Hier können sich, nach Jäger, Legitimationsdiskurse über diese notationale Transkription anschließen und andere Lesarten des

²⁶ Vgl. Doris Stockmann: *Transkription*. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, begründet von Friedrich Blume, hrsg. von Ludwig Finscher. 2. neubearb. Ausg., Sachteil, Band 9, Kassel u. a.: Bärenreiter und Stuttgart, Weimar: Metzler 1998, Sp. 726-749, hier Sp. 726.

²⁷ Vgl. ebd.

²⁸ Vgl. Stefan Litwin: *Zu Sinn, Form und Grenze der musikalischen Transkription*. In: Stefan Litwin und Klaus Velten (Hrsg.): *Schnittpunkte. Altes im Neuen – Neues im Alten*. Saarbrücken: Pfau 1999, S. 16-38 (Schriftenreihe der Hochschule des Saarlandes für Musik und Theater; Bd. 4), hier S. 16.

²⁹ Vgl. Albrecht Schneider: *Musik, Sound, Sprache, Schrift: Transkription und Notation in der Vergleichenden Musikwissenschaft und Musikethnologie*. In: *Zeitschrift für Semiotik* 9/3-4, 1987, S. 317-343, hier S. 317 und 323.

Skriptes "Aufführung" propagieren. Durch das Transkriptionsverfahren wird die Ausgangsskriptur als Original konstituiert und kann Einspruch gegen die Bearbeitung erheben. Die Vorstellung, es würden identische Inhalte von der Klangperformanz zur notierten Schriftform transportiert, muss mit den Überlegungen zu semantischen Nuancierungen durch transkriptive Verfahren verabschiedet werden.

Der Komponist Ferruccio Busoni vertritt eine eigene Position zur Transkription: Er geht davon aus, dass ein musikalischer Gedanke bereits in die Notenschrift transkribiert wird und rechtfertigt so weitere Transkriptionen, die der Vermittlung des Wesens einer Komposition dienen sollen. *"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"*.³⁰

Zusammenfassend kann festgestellt werden, dass die diversen Transkriptionsformen in der Musik im transkriptionstheoretischen Vokabular reformuliert werden können. In unterschiedlichen Vorgehensweisen werden jeweils musikalische Skripturen aus einem Zusammenhang gelöst, in transkriptiven Bearbeitungen in einen neuen Kontext gestellt und somit aktualisiert, re-inszeniert und re-adressiert. Offensichtlich bringen auch die als Transkription bezeichneten Übertragungstechniken in der Musik semantische Veränderungen mit sich.

2.2 Das musikalische 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 Verwendung von Zitaten in der kompositorischen Praxis wissenschaftlich diskutiert wird. Bisher steht eine klare Bestimmung des Terminus Zitat in der Musikwissenschaft und seine Abgrenzung beispielsweise zu Collage oder Montage noch aus; einige typische Charakteristika können jedoch genannt werden. Elmar Budde zufolge wird bei einem Zitat eine Melodie oder ein Fragment aus einer bestehenden eigenen oder fremden Komposition isoliert und in ein neues Werk integriert. Dabei müssen sich die Zitateile durch Kontraste von dem neuen satztechnischen Kontext unterscheiden, aber zugleich auch an den musikalischen Gesamtzusammenhang anpassen. In diesem Schwanken der Zitate zwischen Assimilation und Dissimilation im Rahmen des neuen Werkes sollten sie sich

³⁰ Ferruccio Busoni: *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 1974, S. 29.

durch eine gewisse Geschlossenheit und Knappheit des Ausdrucks auszeichnen, um eine erkennbare Differenz zur neuen Komposition herzustellen.³¹ Nach Vladimir Karbusicky können Zitate in der Musik, als einem nicht-argumentativen System, keine Belege für etwas erbringen; in erster Linie besitzen sie eine produktiv semantische Funktion. Während in Zitaten im Medium der Schrift 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.³² Die Leistung des Zuhörers besteht im Wiedererkennen der ausgewählten musikalischen Skriptur und ihrer Interpretation innerhalb des neuen Kontextes. Offensichtlich ist die Wirkung eines Zitats in der Musik ebenso an ein entsprechend vorgebildetes Publikum gebunden, wie es in der Transkriptionstheorie beschrieben wurde. Laut Hanno Möbius besteht dieses erforderliche Hörerwissen nicht darin, Zitate einordnen und benennen zu können. Vielmehr beschränkt er es auf die Wahrnehmung einer Andersartigkeit und Fremdheit des Hinzugefügten im Gesamtbild, eines Stilwechsels oder Bruchs mit der neuen musikalischen Umgebung.³³

Musikalische Zitate können wie andere Skripturen auch eine "*exkludierende Re-Adressierung*" aufweisen, um sie nur einem bestimmten Personenkreis zugänglich zu machen.³⁴ Beispielsweise bedient sich der deutsche Komponist Karl Amadeus Hartmann zur Zeit des Nationalsozialismus in seiner "inneren Emigration" des Zitatverfahrens. Zitate setzt er als Chiffren, Signale ein, um auf die antifaschistische Aussage seiner Werke hinter dem politisch unverdächtigen Äußeren der Musik hinzuweisen. In einem Balance-Akt versucht Hartmann, die Zitate in seinen Kompositionen für kritische Zeitgenossen lesbar zu machen und für systemkonforme Rezipienten zu verschleiern. In seinem ersten Streichquartett (1933) zitiert Hartmann das jüdische Volkslied *Elijah ha-navi* als Hauptthema des ersten Satzes und lässt es im Finale als Ostinato wieder auftreten.³⁵

³¹ Vgl. Gernot Gruber: *Zitat*. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil, Band 9 (1998), Sp. 2401-2412, hier Sp. 2401 ff.

³² Vgl. Vladimir Karbusicky: *Zitat und Zitieren in der Musik*. In: *Zeitschrift für Semiotik* 14/1-2, 1992, S. 61-77, hier S. 61 f.

³³ Vgl. Hanno Möbius: *Montage und Collage. Literatur, bildende Künste, Film, Fotografie, Musik, Theater bis 1933*. München: Fink 2000, S. 271.

³⁴ Ludwig Jäger: *Transkriptive Verhältnisse*, S. 4.

³⁵ Vgl. Hanns Werner Heister: *'Innere Emigration', 'verdeckte Schreibweise', kompositorischer Widerstand: Aus Karl Amadeus Hartmanns Schaffen nach 1933*. In: Brunhilde Sonntag, Hans-Werner Boesch und Detlef Gojowy (Hrsg.): *Die dunkle Last. Musik und Nationalsozialismus*. Köln: Bela 1999, S. 237-250, hier S. 238 u. 240 ff.

Prinzipiell kann jede bestehende musikalische Form oder jedes akustische Material Gegenstand eines Zitats werden, "soweit es durch musiksprachliche Gewohnheiten zu determiniertem musikalischen Material geworden ist".³⁶ Demnach existiert auch in der Musik eine Art kulturelles Gedächtnis, eine Ansammlung von musikalischen Skripturen, die in den Diskursen einer Musikkultur mehr oder weniger präsent sind und jederzeit als Ausgangspunkt für transkriptive Vorgänge relevant werden können.

Das Symbolsystem Musik zeichnet sich dadurch aus, dass auch einzelne, charakteristische Klänge oder musikalische Motive zitierbar sind. 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.³⁷ Auch diese sehr kleine musikalische Skriptur kann als pars pro toto so bedeutungsgeladen in einem Ensemble sein, dass sie zum Ausgangspunkt einer Transkription in Form eines Zitats wird.

Ein interessantes Beispiel für das musikalische Zitatverfahren zeigt sich in Bernd Alois Zimmermanns Zitatcollage "*Monologe*" für zwei Klaviere (1964),³⁸ die in fünf Abschnitte mit einem zehntaktigen Epilog gegliedert ist. Zimmermann konfrontiert in diesem Werk eigene Kompositionsteile mit wörtlichen Zitaten aus Werken der Musikgeschichte. Im zweiten Monolog beispielsweise koppelt er Zitate aus Johann Sebastian Bachs Choralvorspiel *Wachet auf, ruft uns die Stimme*, gespielt vom ersten Klavier, mit *Alléluias sereins d'une âme qui désire le ciel* von Olivier Messiaen im zweiten Klavier, im dritten Monolog werden Teile aus Messiaens *Prière du Christ montant vers son Père* mit Bachs *Vater unser im Himmelreich* verbunden. Bach und Messiaen erklingen zur gleichen Zeit und fügen sich zu einem Klangereignis. Im fünften Monolog liegen Verbindungen von drei Zitaten vor: *Jeux* von Claude Debussy erscheint in beiden Klavieren, beim zweiten folgt ein Zitat aus Wolfgang Amadeus Mozarts Konzert für Klavier und Orchester C-Dur (KV 467). Danach werden Passagen aus dem *Feux d'artifice* von Debussy übereinander geschichtet. Im weiteren Verlauf des Monologs ist immer wieder ein Aufleuchten von Debussys *Jeux* und Mozarts Klavierkonzert in unterschiedlichen Kombinationen in der Partitur sichtbar. Unterbrochen wird dieses Zitat-

³⁶ Stefan Fricke: *Collage*. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil, Band 2 (1995), Sp. 937-944, hier Sp. 938.

³⁷ Vgl. Vladimir Karbusicky: *Zitat und Zitieren in der Musik*, S. 63 f.

³⁸ Dieses Werk ging aus einer Bearbeitung der "*Dialoge*" (*Konzert für zwei Klaviere und großes Orchester*) aus dem Jahre 1960 (Revision 1965) hervor, wobei der musikalische Grundriss erhalten blieb; im Rahmen dieser Vorlage entstand jedoch eine neue Komposition mit eigenen semantischen Wirkungen.

spiel mit Debussy und Mozart durch ein Zitat aus *Alléluias* von Messiaen, durch Teile aus dem gregorianischen Hymnus *Veni creator spiritus* und eine Jazz-Floskel.³⁹

In Zimmermanns Werk sind also an verschiedenen Stellen direkte Musikzitate eingefügt, die in der Partitur unter Angabe des Komponistennamens und des Werktitels benannt werden. Diese Vorgehensweise ist in modernen Kompositionen eher ungewöhnlich, da Zitationen selten wörtlich erfolgen oder in der Partitur ausgewiesen sind. Zimmermann realisiert in dieser Zitattechnik seine kompositorische Vorstellung von der Kugelgestalt der Zeit, einer Einheit von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft.⁴⁰ Das Zitat wird nicht in parodistischer Form eingesetzt, sondern als Zeitzzeuge aufgefasst. Zimmermann nennt seine Methode "*ein Vertauschen und gegenseitiges Durchdringen vieler Zeitschichten, worin ich eine der Eigentümlichkeiten meiner Arbeitsweise sehen möchte*".⁴¹ "*Die Zitate sind wörtlich [...]; keineswegs 'Verfremdungseffekt', sondern beschwörender Anruf!*"⁴² Exemplarisch ist diese Einstellung im zweiten Monolog nachzuvollziehen, in dem das genannte Bach'sche Choralvorspiel in der Partitur notengetreu wiedergegeben wird mit dem Hinweis: "*deutlich zitieren: deutlich machen, dass zitiert wird!*"⁴³ Zimmermann gliedert den Anfang des Choralvorspiels (Takt 1-14 ohne Auftakt) in drei Teile und verteilt sie über seinen zweiten Monolog. Im Notenbild sind Zitate, mit Hinweis auf ihre Herkunft, und eigene Kompositionsteile klar voneinander getrennt. Für den Vortrag hält der Komponist "*ohne 'Übergang'*" fest,⁴⁴ fordert aber zugleich zu einem deutlichen Zitieren auf, das hörbar werden soll. Offenbar kommt in diesem Beispiel ein transkriptives Verfahren zum Einsatz: Ein Teil aus der historischen Skriptur des Choralvorspiels von Bach wird herausgelöst, unterteilt und an verschiedenen Stellen der Komposition in ein Spannungsverhältnis zum neuen musikalischen Kontext gestellt, so dass stilistische Kontraste entstehen. Als Irritation der sie umgebenden musikalischen Struktur führen diese Zitate semantische Effekte herbei. Das konstituierte Skript gleicht zwar im Notenbild dem Präskript, aber als Zitat entfaltet es in Bezug auf sich und seine Umgebung eine neue Wirkung. Der Hörer, dem sowohl das Original (Bach) als auch das Zitat bei Zimmermann bekannt ist, wird das Original nun

³⁹ Bernd Alois Zimmermann: *Partitur zu "Monologe" für zwei Klaviere. Fassung der "Dialoge" für zwei Klaviere und großes Orchester für zwei Klaviere soli*. Mainz u. a.: Schott (ED 5427) 1964, S. 8 ff.

⁴⁰ Vgl. Wulf Konold: *Bernd Alois Zimmermann. Der Komponist und sein Werk*. Köln: DuMont 1986, S. 40 f.

⁴¹ Bernd Alois Zimmermann: *Intervall und Zeit. Aufsätze und Schriften zum Werk*, hrsg. von Christof Bitter. Mainz: B. Schott's Söhne 1974, S. 35.

⁴² Ebd., S. 100.

⁴³ Bernd Alois Zimmermann: *Partitur zu "Monologe" für zwei Klaviere*, S. 8, bei Takt 22.

⁴⁴ Ebd., S. 8.

im Wissen um die Transkription anders, in einer "*semantischen Kontamination*" rezipieren.⁴⁵ So verändert die Transkription in der neuen Kontextualisierung auch die Eigensemantik und Lesbarkeit der Ausgangsskriptur.⁴⁶

Laut Gernot Gruber entstehen in der Musik des 20. Jahrhunderts ganze kompositorische "Zitatlandschaften", deren Verweise aufeinander zu erforschen seien.⁴⁷ Vielleicht ließe sich auch von einer "Zitatkultur" sprechen, in der bestimmte Werke in einer Gesellschaft – z. B. geistliche Vokalmusik von Bach – immer wieder von den unterschiedlichsten ästhetischen Positionen aus zitiert werden. Besonders Choral-Zitate werden in mehrstimmigen Musikwerken bis ins 20. Jahrhundert hinein verwendet. Es stünde also zur Diskussion, welche Skripturen des musikalischen Gedächtnisses einer Kultur – sofern dieses zu fassen ist – besonders häufig für transkriptive, sinnstiftende Vorgänge in der Musik ausgewählt werden und aus welchen Gründen. Möglicherweise lassen sich bestimmte "Grundskripturen" herauskristallisieren, die die Basis einer Musikkultur bilden.

Die hier dargestellte musikalische Zitattechnik kann nach Jäger als intramediale Transkriptionsform begriffen werden. Intermediale Transkriptionsverfahren hingegen finden sich in unterschiedlichen Varianten von Musik-Bild-Relationen wieder, beispielsweise in der klanglichen Umsetzung von Kunstwerken – *Bilder einer Ausstellung* (1874) von Modest Mussorgski nach Aquarellen und Zeichnungen von Victor Hartmann – oder in der visuellen Darstellung eines Musikstücks – Aquarell *Fuge in Rot* (1921) von Paul Klee.

2.3 Musikalische Originale und Kopien

Im Rahmen der Transkriptionsbegriffe wurde das Verhältnis von Original und Kopie reformuliert. Im Weiteren soll diese Beziehung in der Musik, speziell im Sound-Sampling betrachtet werden. Das Verfahren des digitalen Samplings erlaubt die technische 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 hergestellter und computerproduzierter Musik.⁴⁸ Das Sound-Sampling entzieht "*den*

⁴⁵ Ludwig Jäger: *Transkriptive Verhältnisse*, S. 9.

⁴⁶ Vgl. ebd., S. 10.

⁴⁷ Vgl. Gernot Gruber: *Zitat*, Sp. 2411.

⁴⁸ Vgl. Andrew Goodwin: *Sample and Hold. Popmusik im Zeitalter ihrer digitalen Reproduktion*. In: Peter Kemper, Thomas Langhoff und Ulrich Sonnenschein (Hrsg.): *'But I Like it'. Jugendkultur*

Unterschied von Original und Kopie, 'ursprünglichem' Klang und seiner Wiederholung bzw. Primärem und Sekundärem der menschlichen Wahrnehmungsleistung".⁴⁹ Während auf technischer Ebene Original und Kopie identisch erscheinen, werden auf juristisch-ökonomischer und ästhetisch-kultureller Ebene weiterhin Diskurse über geistiges Eigentum, neue Aussagen alter Musikstücke, Authentizität und Originalität und über den Umgang mit Skripturen aus dem kulturellen Gedächtnis geführt.⁵⁰ Die Differenzierung in Original und Kopie bei musikalischen Strukturen wird nach der Jägerschen Transkriptionstheorie nicht hinfällig, da der Originalstatus keine feste Eigenschaft einer Skriptur darstellt, sondern eine veränderbare Zuschreibung in einer Gesellschaft, die durch transkriptive Anschlussdiskurse und neue Skripte abgelöst werden kann. Im transkriptiven Verfahren des Samplings werden Soundmaterialien aus ihrem Zusammenhang herausgelöst und so als Skripte, als Originale konstituiert; erst dieser Vorgang lässt Urheberrechtsfragen virulent werden. Die Transkription weist das Skript im Nachhinein als Original aus, welches nun Interventionsrechte und damit Urheberrechte geltend machen kann.⁵¹ Die Unterscheidung von Original und Kopie ist somit als Produkt transkriptiver Prozesse in kulturellen Diskursen aufzufassen.⁵²

Im Lichte der transkriptiven Logik erscheint auch die vielgestaltige Bearbeitung, die in der Musikgeschichte traditionell als Handwerk (im Gegensatz zum genialen musikalischen Einfall) bezeichnet wurde, als transkriptives Verfahren, das Originalitätszuschreibungen überhaupt erst hervorbringt. Original und Bearbeitung stehen damit nicht mehr in einem Hierarchie-Verhältnis, wie es lange Zeit in der Musikgeschichtsschreibung dargestellt wurde. Vielmehr werden sie als zwei Zustandsformen im transkriptiven Prozess betrachtet; die musikalischen "*Praktiken des Sekundären*",⁵³ die nach der Transkriptionstheorie ein Original konstituieren, erfahren dabei eine Aufwertung.

und Popmusik. Stuttgart: Reclam 1998, S. 105-116, hier S. 107. In der Computermusik wird z. T. an die Unvollkommenheit und die speziellen Eigenschaften menschlichen Spielens angeknüpft. Dazu gehören die Positionierung des Beats stets etwas neben der mathematisch exakten Stelle sowie feine Änderungen von Geschwindigkeiten und Lautstärke für einen "authentischen" Dynamikeffekt, um Schwankungen im echten Spiel zu imitieren (vgl. ebd., S. 109).

⁴⁹ Susanne Binas: 'Echte Kopien' – *Sound-Sampling in der Popmusik.* In: Gisela Fehrmann u. a. (Hrsg.): *Originalkopie*, S. 242-257, hier S. 248.

⁵⁰ Vgl. ebd., S. 256.

⁵¹ Vgl. Ludwig Jäger: *Transkriptive Verhältnisse*, S. 11.

⁵² Vgl. Gisela Fehrmann u. a.: *Originalkopie*, S. 9.

⁵³ Ebd., S. 7.

3. Fazit

Welche Resultate ergeben sich aus der tentativen Anwendung der Transkriptionstheorie von Ludwig Jäger auf das Feld der Musik? Zunächst konnte festgestellt werden, dass auch in der Musik transkriptive Verfahren bei verschiedenen Bearbeitungsformen wirken. Sowohl die intramediale Selbstbezüglichkeit der Musik, ähnlich wie in der Sprache als "*rekursive Transkriptivität*"⁵⁴ zu bezeichnen, ließ sich bestätigen als auch z. B. bildlich-musikalische Kopplungen intermedialer Art. Musik konstituiert sich folglich als Einzelmedium mit einer Eigensemantik durch intramediale Prozesse des Mit-Musik-über-Musik-Musizierens und in intermedialen Relationen zu anderen Symbolsystemen. Die medienspezifisch konstruierte Semantik der Musik bringt auch die Ausbildung einer medienspezifischen Ästhetik der Musik in intramedialen Bezugnahmen mit sich.⁵⁵

Im Zuge der Betrachtungen transkriptiver Bearbeitungsvorgänge wurde das Verhältnis von Original und Bearbeitung in der Musik einer Untersuchung unterzogen und in ein neues Licht gerückt. Weiterhin konnte auch in der Musik eine Art kulturelles Gedächtnis, aus dem Skripturen isoliert und in neue musikalische Strukturen integriert werden, festgestellt werden. Bestimmte musikalische Skripturen scheinen dabei vermehrt als Grundmaterial für ein sich bildendes transkriptives "Zitatnetz" zu fungieren, weil sie vielleicht im musikalischen Gedächtnis einer Kultur stärker präsent sind als andere Skripturen. Hier müssten weitere Betrachtungen zum Verhältnis von musikalischem Zitat und Gedächtnis angestellt werden.

Kommen wir auf den Titel des Aufsatzes zurück: Wiederholung und Kontrast als ein grundlegendes musikalisches Prinzip der Formentwicklung, auch beschreibbar mit den Begriffen Wiederkehr, Abwandlung (oder Variation) und Gegensatz (oder Kontrast), die sich nach dem tschechischen Musiktheoretiker Volek in der Antinomie von Identität und Nicht-Identität fassen lassen.⁵⁶ Emil Platen schreibt dazu:

⁵⁴ Ludwig Jäger: *Transkriptive Verhältnisse*, S. 19.

⁵⁵ Vgl. ebd., S. 3.

⁵⁶ Vgl. Jaroslav Jiránek: *Die musikalische Form als integrierendes Forschungsgebiet der systematischen und historischen Musikwissenschaft und Musikästhetik*. In: Klaus Wolfgang Niemöller (Hrsg.): *Perspektiven und Methoden einer Systemischen Musikwissenschaft. Bericht über das Kolloquium im Musikwissenschaftlichen Institut der Universität zu Köln 1998*. Frankfurt a. M.: Peter Lang 2003, S. 155-157, hier S. 155.

"Der Kontrast ist das Agens, er ist das Neue, Andersartige, das Aufmerksamkeit erregt. Wiederholung dagegen wirkt bestätigend, verweist aber auch im Wiedererkennen zurück auf Vertrautes. Dieses Wechselspiel ist das Wesen der Formung [...]. Während die Wiederholung eindeutig festzulegen ist – nicht als Identität, sondern als eine Art 'Deckungsgleichheit' –, ist die Bestimmung des Kontrastes abhängig vom Kontext".⁵⁷

Wiederholte Musikteile werden meiner Meinung nach weder als identisch noch als deckungsgleich mit der Ausgangsskriptur rezipiert; vielmehr wirken sie im Zusammenhang mit differenten Elementen in anderer Weise. Auf der Ebene des Notationssystems lassen sich zwar wiederholte, identische Passagen ausmachen, aber auf der Wirkungsebene werden die repetierten Skripturen zu kontrastierenden Bestandteilen in Bezug gesetzt und so in einen andersartigen semantischen Kontext gestellt. Sie sind damit ebenso wie die kontrastierenden musikalischen Skripturen von ihrem jeweiligen Kontext abhängig. Bei einem Thema mit Variationen sind die einzelnen Variationen Transkripte des Präskriptes "Thema", welches durch die Variationstranskriptionen erst als Skript, als Original, konstituiert wird. Er klingt nun dieses Thema nach einer Folge von Variationen erneut, so wird es nicht als identisch mit dem Ausgangsthema erfahren, da die Transkripte auf das Thema zurückwirken und es im Lichte dieser transkriptiven Bearbeitungen anders lesbar machen.⁵⁸ Durch die verschiedenen Transkriptionen erfährt die Skriptur "Thema" auch in ihren wiederholten Partien quasi "transkriptive Kontaminationen". Mit Nelson Goodman lässt sich die Relation zwischen Thema und Variation wie folgt darstellen: Eine Variation über ein Thema muss zunächst das formale Erfordernis erfüllen, in manchen Teilen der musikalischen Quellskriptur ähnlich zu sein und in anderen mit ihr zu kontrastieren. *"Zweitens, um als eine Variation zu funktionieren, muß eine in Frage kommende Passage die erforderlichen gemeinsamen Merkmale des Themas buchstäblich und die erforderlichen kontrastierenden Merkmale*

⁵⁷ Emil Platen: *Versuch einer Systematik musikalischer Elementarformen*. In: Christoph von Blumröder und Wolfram Steinbeck (Hrsg.): *Musik und Verstehen*. Laaber: Laaber-Verlag 2004, S. 84-94, hier S. 85.

⁵⁸ Vgl. dazu Ludwig Jäger: *Transkriptive Verhältnisse*, S. 9. Axel Spree beschreibt diesen Prozess in Bezug auf die Goldberg-Variationen von Bach folgendermaßen: *"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."* (Axel Spree: *Das Ende der Welt*. In: *Sprache und Literatur* 90/2, 2002, S. 24-35, hier S. 27 f.).

des Themas metaphorisch exemplifizieren und auf es über diese Merkmale Bezug nehmen".⁵⁹ Diese buchstäbliche Exemplifikation erscheint, wenn von der notationalen Symbolidentität abgesehen wird, im Kontext der Transkripte semantisch verändert. So lässt sich auch auf der Formebene im Wechselspiel von Wiederholung und Kontrast, in den Bezugnahmen innerhalb des Mediums Musik, ein Wirken transkriptiver Prozesse ausmachen, die semantische Effekte mit sich bringen.

Eine Improvisation schließlich ließe sich als Ad-hoc-Transkription beschreiben, bei der in einem begrenzten zeitlichen Rahmen ein melodisches oder rhythmisches Grundmuster beständig durchscheint, dabei fortlaufend verändert und auf diese Weise resemantisiert wird. Die Transkriptionstheorie bietet folglich eine Beschreibungsmöglichkeit, wie im Medium Musik durch transkriptive Bearbeitungen Semantik erzeugt und fortentwickelt wird. Die semantischen Effekte einer musikalischen Transkription sind dabei von einem entsprechend vorgebildeten Adressatenkreis abhängig. Wie anhand von musikalischen Bearbeitungsformen gezeigt werden konnte, stellt die Aneignung von und die Beschäftigung mit eigenen und fremden Musikmaterialien ein grundlegendes Verfahren in der Musik dar, um neue Aussagen zu produzieren. Bearbeitungstechniken sind durch alle musikalischen Gattungen und Zeiten hindurch präsent; sie re-adressieren musikalische Skripturen, machen sie in neuer, vorher nicht existenter Weise lesbar und für ein anderes Publikum zugänglich. Golo Föllmer bezeichnet die Aneignung und Bearbeitung fremden musikalischen Materials als "*Grundtechnik kulturellen Schaffens*",⁶⁰ die in der gesamten Musikgeschichte präsent ist.

Transkriptive Bezugnahmen in der Musik können stets weiter getrieben werden. Albrecht Riethmüller beschreibt diesen infiniten transkriptiven Prozess der Bearbeitung, Weiterentwicklung und Sinnverschiebung von musikalischen Skripturen ähnlich wie Jäger:

"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

⁵⁹ Nelson Goodman und Catherine Z. Elgin: *Revisionen. Philosophie und andere Künste und Wissenschaften*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1993, S. 100.

⁶⁰ Golo Föllmer: *Towards a New Gesamtkunstwerk? Total Sampling, Re-Bricolage und Media-Hopping im Netz*. In: Institut für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt (Hrsg.): *Konzert – Klangkunst – Computer. Wandel der musikalischen Wirklichkeit*. Mainz: Schott Musik International 2002, S. 19-35 (Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt; Bd. 42), hier S. 22.

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 [...]"⁶¹

Offen bleibt nun die Frage nach weiteren Handlungsfeldern: In welcher Hinsicht könnte die Transkriptionstheorie den Bereich der Musik neu lesbar machen? Meines Erachtens liegen Chancen in einer Neubeschreibung der intra- und intermedialen Bezugnahmen in der Musik. Besonders eine Untersuchung des Verhältnisses von Musik und Bildender Kunst sowie Musik und Sprache könnte unter dem Blickwinkel der Transkriptionstheorie neue Impulse für die theoretische Betrachtung der Musik und ihrer Sinngenerierung hervorbringen.

⁶¹ Albrecht Riethmüller: *'Interpretation' in der Musik. Eine Skizze*. In: Gerhard Funke, Albrecht Riethmüller und Otto Zwierlein (Hrsg.): *Interpretation*. Stuttgart: Steiner 1998, S. 17-30 (Abhandlungen der Geistes- und Sozialwissenschaftlichen Klasse, Akademie der Wissenschaften und der Literatur; Bd. 6), hier S. 28 f.