

Universität Duisburg - Essen  
Labor für Organisationsentwicklung – OrgLab  
Fakultät für Bildungswissenschaften

Christopher Dell

## **Notation und Performanz**

Arbeitspapier aus dem Verbundprojekt MICC  
MICC Working-Paper Nr. 7 12/2009

Herausgeber: Labor für Organisationsentwicklung – OrgLab  
Fakultät für Bildungswissenschaften  
der Universität Duisburg-Essen

Kurztitel: Dell, Christopher (2009).Komposition und Form. Arbeitspapiere aus  
dem Projekt MICC,  
Nr. 7, Universität Duisburg-Essen

Druck: Universität Duisburg-Essen - Universitätsdruckerei

Autor: Christopher Dell  
Institut für Improvisationstechnologie, Berlin

Projekt MICC  
Universität Duisburg-Essen  
Labor für Organisationsentwicklung – OrgLab  
Fakultät für Bildungswissenschaften  
Universitätsstr. 13  
45141 Essen

© Universität Duisburg-Essen, Fakultät für Bildungswissenschaften, Labor für Organisationsentwicklung –  
OrgLab, 2009.

Hinweis zum Projekt MICC: Weitere Informationen zum Projekt MICC und Ansprechpartner unter  
[www.micc-project.org](http://www.micc-project.org)

Das dieser Publikation zugrunde liegende Vorhaben wurde mit Mitteln  
des Bundesministeriums für Bildung und Forschung, des Europäischen  
Sozialfonds für Deutschland und der Europäischen Union unter dem  
Förderkennzeichen 01FM0804D gefördert.

Die Verantwortung für den Inhalt dieser Veröffentlichung liegt bei den  
Autoren.

## MICC – Notation und Performanz

Christopher Dell

ifit Input 07

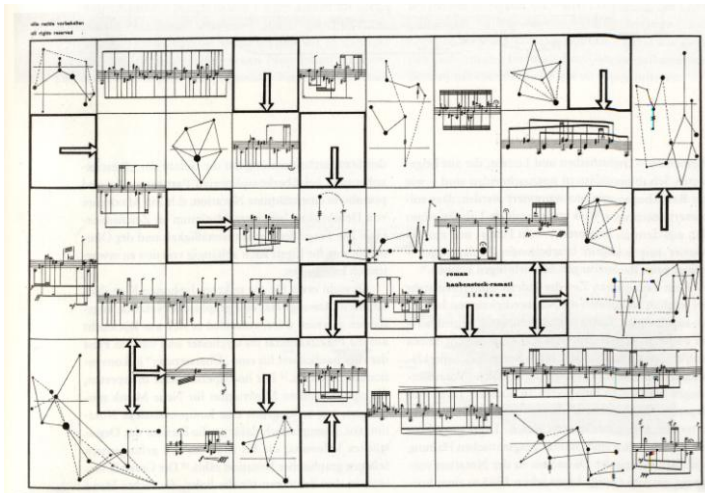
### *Notation*

Der Begriff der Notation steht in der Musik für die grafische Bezeichnung von musikalischen Verläufen. Ganz besonders für die europäische Musik gilt, dass sie eine Notenschrift entwickelt hat, die darauf abzielt Tonhöhen, -dauern und -lautstärken in allen Details festzuhalten. Ihr Anliegen war und ist die perfekte Reproduktion von musikalischen Werken. Der in der europäischen Musikgeschichte vollzogene Paradigmenwechsel von der Mündlichkeit zur Schriftlichkeit hat dabei nicht nur zu einer Entwicklung einer hochgradig detaillierten Notenschrift geführt, sondern auch die Aufführungspraxis selbst entscheidend geprägt. Praxis erschließt sich als „Interpretation“ aus einer Schrift, die bis in alle Einzelheiten in der Lage ist, performative Verläufe zu repräsentieren, abzubilden. In diesem Zusammenhang bewirkt die Trennung von schriftlich fixiertem Text und klingender, aufgeführter Musik auch die zunehmende Trennung von Komposition und Ausführung, von Konzeption und Performanz. Damit einher geht die klare Benennung von Autorenschaft, die unter dem Postulat der Originalität steht. Im Sinne von Marx können wir auch in der Musik von Arbeitsteilung sprechen, die wiederum bestimmte Produktions- und Abhängigkeitsverhältnisse erzeugt. Arbeitsteilung besagt z.B., dass die Klangvorstellung bei einem Autor liegt, während der Ausführende diese möglichst getreu „nachzuempfinden“ hat usw.

Notation lässt sich zusammenfassend als Prozess Kunst zur Darbietung aufzuschreiben bezeichnen. Allerdings ist dieser Prozess, wie alle anderen Kulturtechniken auch, tradierten Formen und Normen, wie der Auseinandersetzung mit ihnen unterworfen. In diesem Diskursfeld ist die Frage, inwieweit die Bewegung eines Ausführenden jedoch in den graphischen Systemen der neuen Musik noch auf die Zeichen der Notation zurückzuführen, also in dem Sinne repräsentational sind, dass sie die Notation und der Ausführung „abbilden“, genau die Frage, um die es uns geht. Damit wird auch die Problematik der Bestimmtheit, relativen Bestimmtheit oder aber Unbestimmtheit in den Blick genommen.

D.h. auch das Verhältnis von Notation und Performanz wird problematisch. Notation des

Werks kann nicht das „Echte“ sein, sondern nur Repräsentation dessen, was klingende Realisierung hervorrufen soll. Dieser Tatbestand beinhaltet konsequenterweise, dass jede Notation – und sei sie noch so differenziert – nicht das transportieren kann, was „wirklich“ geschieht. Wenn im 20. Jahrhundert der Kompositionsvorgang zum immer dichterem Akt des Schreibens wird, so kann die Nicht-Notation der graphischen Partituren der 50er und 60er Jahre als eine Gegenbewegung zu dieser „Entfremdung“ von der Performanz gelesen werden. Graphische Partituren suchen neue Wege der Form zu eröffnen, erproben anhand minimaler Strukturen, Mustern und Modulen Freiheitsgrade wieder einzuführen, um die Performanz, die Präsenz der Ausführenden herauszufordern und zu erhöhen.



Karkoschka macht darauf aufmerksam, dass es in der Geschichte der Notation vor allem um die Funktion als Hilfsmittel ging.<sup>1</sup> Wenn aber die Angemessenheit der Notenschrift an die dargestellte Musik nicht nur das einzige Kriterium bleibt, sondern vor allem die „Leistungsfähigkeit“ hinzukommt, wird deutlich, dass die neue Musik neue Formen der Darstellungen braucht, um zu neuen Performanzen zu gelangen. Aus diesem geschichtlichen Engpass gehen neue Praktiken der Notation hervor, die in den 50er und 60er Jahren des 20. Jahrhunderts beginnen sich von der direkten Repräsentation von Tonreihen zu emanzipieren: Erst die „musikalische Graphik unsrer Gegenwart schafft,“ so Karkoschka, „vom Klangresultat teilweise unabhängige graphische Werte.“<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Vgl. Karkoschka, Erhard, Das Schiftbild der Neuen Musik, Celle1966, S. 1.

<sup>2</sup> Ebda.



Diese „neuen“ Notationen sind keine Reformversuche, keine Verbesserung einer Repräsentation des zu Spielenden, sondern stellen eine völlig neue Konzeptionen von Notation und Performanz dar: „Offenbar hat sich das musikalische Denken [...] so sehr verändert, dass der gesamte bisherige Rahmen der Notation – und nicht er allein! – gleichsam wie durch eine Explosion gesprengt wurde.“<sup>3</sup> Kern der Versuche der neuen Komponisten zielt auf die Rahmung und den musikalischen Einbezug von Indetermination. Das liegt zum einen an der zunehmenden Verdichtung der Information in der Notation selbst: Die seriellen Verfahren führen die Musikschrift in eine solche Komplexität, „dass die Interpretation zunehmend unsicherer wird.“<sup>4</sup> Zum anderen werden, vor allem durch die Erfahrung mit dem Jazz, neue Versuche unternommen, Interpretieren in den Kompositionsakt einzubeziehen, Spontaneität, Zufall und unbestimmte Klänge, wie Geräusche zu integrieren. Komponist Earle Brown, der Erfinder der ‚open form work‘ erinnert sich an eine Synthese, „in der einerseits die serielle Musik ein Stück weit aufgegeben und in die andererseits einige Elemente der aleatorischen [...] Musik einbezogen werden. Letztere haben ihre Ursprünge im Jazz.“ Diese neue Bewegung inspiriert Brown, „neue, wesentlich flexiblere Kompositionen zu schreiben als es in der üblichen metrischen Standard-Notation möglich gewesen wäre.“<sup>5</sup>

Diese neue musikalische Denkungsart erfordert also auch eine neuartige Aufzeichnung: „die Komponisten entwickeln Zeichen für die Notierung ungefährender Werte und bald auch die „musikalische Graphik“ – das sind Zeichnungen die keine eindeutigen musikalischen Phänomene meinen, sondern die Spieler mit bildästhetischen Qualitäten zu analogen Klangbildern führen sollen.“<sup>6</sup> Nicht nur inhaltlich, sondern auch formell hat dies Folgen: So „soll der nur ungefähr angedeutete Verlauf den Interpreten enthemmen, freimachen zum spontanen Entdecken bisher unerhörter Klanglicher Ereignisse.“<sup>7</sup> Die neuen Notationen können als Rahmungen von Experimenten verstanden werden, die keine eindeutige, repräsentationale (abbildhafte) Zuschreibung in Klangphänomenen erfahren, sondern vielmehr einen epistemologischen Raum thematisieren und performativ rahmen. Die Gedankenführung eines „vielschichtigen und meta-logischen Phänomen[s], wie es die

---

<sup>3</sup> Ebda.

<sup>4</sup> A.a.O., S. 2.

<sup>5</sup> Brown, Earle, Aufregende Synthese in Darmstadt, in: IMD (Hrsg.), Von Kranichstein zur Gegenwart, Stuttgart 1996, S. 385.

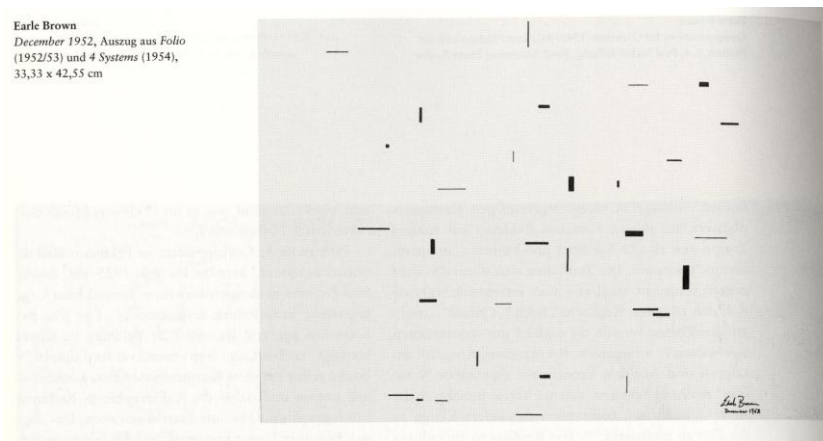
<sup>6</sup> Karkoschka, a.a.O., S. 2.

<sup>7</sup> Ebda.

Musik [ist]<sup>8</sup>, wird nicht einem Rationalraum der Vernunft außerhalb der Interpretation zugeordnet, sondern in den Verlauf der Performanz selbst eingebettet. Performanz wird Experimentalraum: „Viele Fragen gewinnen ihre entscheidenden Konturen erst durch lang währendes Ausprobieren, wobei freilich das stete Durchdenken nicht fehlen darf.“<sup>9</sup> Auch Iannis Xenakis versteht sich eher als Komponist, der über die Zeichnung zum Sinn der Musik vorstößt: "Im Rückblick glaube ich, dass es für mich natürlicher war zu zeichnen. Manchmal zeichnete ich, und meine Zeichnungen stellten musikalische Symbole dar. Ich kannte die traditionelle Musiklehre, aber zu einer bestimmten Freiheit des Denkens konnte es so nicht kommen. Ich war überzeugt, dass man eine andere Methode, Musik aufzuschreiben, entwickeln könnte. Ich fing an, mir Klangphänomene unter Zuhilfenahme von Zeichnungen vorzustellen: Spiralen, sich schneidende Flächen usw."<sup>10</sup>

Somit thematisieren die nicht-repräsentationalen Notationsentwürfe in der Neuen Musik der 1950er bis 70er Jahre genau das Verhältnis zwischen Entwurf, Aufzeichnung, Wiederholung, Interpretation, Reproduktion oder Improvisation. Im Konnex mit Organisationsanalyse ist es unser Ziel, hier auf einem parallel sich entfaltenden Themenfeld die Transposition von Zeitlichkeit künstlerischer Verfahren und Kommunikationsweisen untersuchen. Die Notation als Werkzeug nimmt, in künstlerische Produktionsweisen selbst eingeführt, neue Bedeutungen oder Funktionen an, die die Form der Kunst selbst, und die Art, wie sie gemacht, und reflektiert wird, verändern. Dabei ist es für uns von Wichtigkeit, dass Notation in der Neuen Musik als wesentlicher Aspekt des kreativen Aktes gedeutet wird.

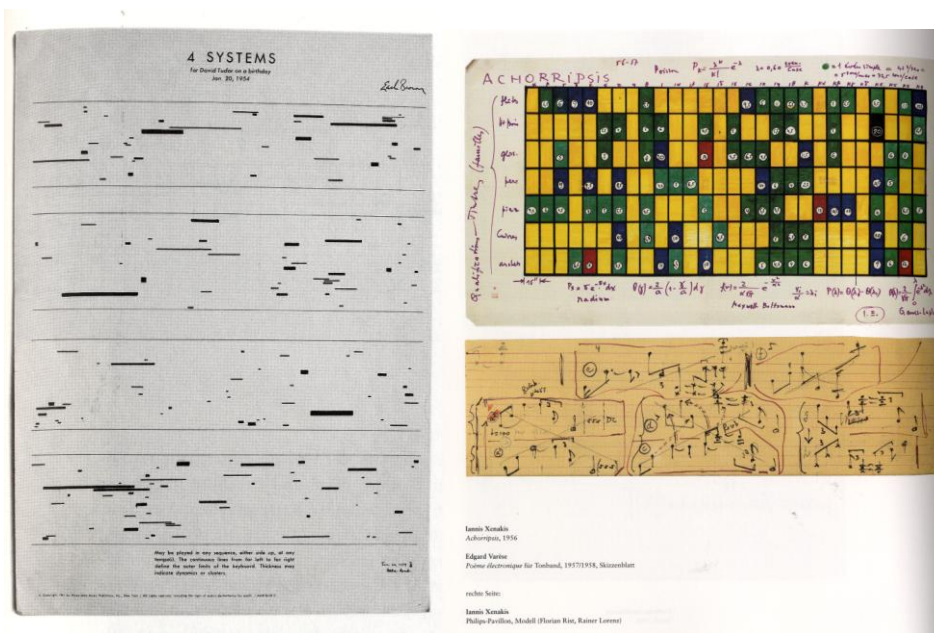
Earle Brown  
December 1952, Auszug aus *Folio*  
(1952/53) und *4 Systems* (1954),  
33,33 x 42,55 cm



<sup>8</sup> A.a.O., S. 6.

<sup>9</sup> Ebda.

<sup>10</sup> Kanach, Sharon, Sichtbare Musik, in: Amelunxen/ Appelt/ Weibel in Zusammenarbeit mit Angela Lammert (Hrsg.), *Notation. Kalkül und Form in den Künsten*. Berlin: Akademie der Künste, 2008, S. 212.



## Notation als epistemologische Praxis – Spuren des Experimentalraums

In Bezug auf das MICC-Format des Partituren-Zeichnens wäre weiterhin zu fragen, ob überhaupt Wissensproduktion aus Notation entstehen kann. Es ist also der erkenntnisproduzierenden Dimension von Notation nachzugehen. Dazu lohnt ein Blick auf die Arbeit des Wissenschaftshistorikers Hans Jörg Rheinberger. Er zeigt auf, welche Rolle Notation in den Wissenschaften und deren experimentelle Arbeitsweise spielt. „Notation oszilliert zwischen ephemerer Unbestimmtheit und endgültiger Bestimmung, es assoziiert sich mit ihr das vorübergehende Festhalten eines Flüchtigen wie auch der definitive Eintrag in einen festen Rahmen. Das Notat kann ein spontaner Einfall sein oder eine auf Dauer geltende Ausführung und Ausfertigung. Und dann ist da noch alles das, was sich zwischen diesen Extremen ereignen und abspielen mag. Doch es gibt etwas Verbindendes, das mit Schrift oder Graphismus im weitesten Sinne zu tun hat.“<sup>11</sup> Das Notieren der Prozesse in der jeweiligen Versuchsanordnung, dem jeweilig spezifischen Untersuchungsgebiet erzeugt ein „Sprechen“, eine performative Hervorbringung des Wissens selbst. Notieren ist, wie Rheinberger herausstellt, nicht losgelöst von dem Wissen zu verstehen. Wir schreiben nicht etwas auf, was wir schon wissen, sondern das Wissen vervollständigt sich, produziert sich im Akt des Notierens mit. Rheinberger verweist in diesem Kontext auf Edmund Husserls Bemerkungen in *Ursprung der Geometrie* zur Funktion der Notation, sozusagen virtuell gewordene Mitteilung zu sein.“

<sup>11</sup> Rheinberger, Hans-Jörg, Acht Miszellen zur Notation in den Wissenschaften, in: Amelunxen/ Appelt/ Weibel, Notation, a.a.O., S. 279.

Danach vollzieht sich also durch das Niederschreiben eine Verwandlung des ursprünglichen Seinsmodus des Sinngbildes, in der geometrischen Sphäre der Evidenz des zur Aussprache kommenden geometrischen Gebildes. Es sedimentiert sich sozusagen. Aber der Lesende kann es wieder evident werden lassen, die Evidenz reaktivieren.<sup>12</sup> Rheinberger spricht im Verweis auf Husserls Bemerkungen von einer „iterativen Differenz“ die eine nachträgliche Aktivierung von Sinngbildern ermöglicht. Notation geht aber, darauf weist Rheinberger ausdrücklich hin, weit darüber hinaus: Notationen werden „vielleicht nicht einmal hauptsächlich... ins Licht ihrer primären Evidenzen zurückgestellt, sondern sie werden zugleich auch fortgeschrieben.“<sup>13</sup> D.h. in Notation ist der Zeitfaktor eingeschrieben, die Zeit des Prozesses in dem „alle neuen Erwerbe sich wieder sedimentieren und wieder zu Arbeitsmaterialien werden“<sup>14</sup> und Wissen sich transformiert. Notation bedeutet dabei nicht nur Schrift im engeren Sinne, sondern auch Formen der graphischen Aufzeichnung, so Rheinberger im erweiterten Sinne in den Blick zu nehmen. Graphismen sind also nicht nur, wie gezeigt in der Neuen Musik, sondern auch z.B. in der Geschichte der Mathematik immer wieder von entscheidender Bedeutung. Die als Notationen sedimentierten Erwerbe werden zu Arbeitsmaterialien, zum Ausgangspunkt von Fortschritten, die dann ihrerseits wieder als Sedimente abgelagert werden können.

Wir sagten oben, dass in der musikalischen Graphik Performanz zum Experimentalraum wird. Gegenläufig dazu fällt Rheinbergers Analyse der Notation in der Wissenschaft aus: Notate, als Protokolle, können als Spuren des Experiments bezeichnet werden, sie sind „Verlaufsformen von Experimenten“, die „von Spuren und Graphemen [...] ausgehen und diese in der einen oder anderen mehr oder weniger geregelten Form verschriftlichen.“<sup>15</sup> Entscheidend für Rheinberger ist dabei der performativ-produktive Aspekt des Notierens selbst. Dieses ist kein passives Aufschreiben dessen, was sich im Experiment abspielt, sondern ist „vielmehr Raum der produktiven Auseinandersetzung mit dem Stoff.“<sup>16</sup> Hier denkt Rheinberger in einer Linie mit Jacques Derrida. Bestimmend in Derridas Konzeption ist der Gedanke, dass Schrift mehr als eine bloße Transkription des gesprochenen Worts ist. Notation als Schrift-Form ist vielmehr als ein System von "Spuren", Markierungen und Re-Markierungen, von Verzögerungen und Abständen zu verstehen. Notation ist strukturelles System oder phänomenologische Gestalt, die für uns zum

---

<sup>12</sup> Husserl, Edmund, Der Ursprung der Geometrie, in: Husserl, Edmund, Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendente Phänomenologie, Hrsg. von Walter Riemel, Den Haag, 1976, S. 365-368.

<sup>13</sup> Rheinberger, Acht Miszellen, ebda.

<sup>14</sup> Ebda.

<sup>15</sup> Rheinberger, Acht Miszellen, a.a.O., S. 281.

<sup>16</sup> Ebda.



Interpretationsraum wird.<sup>17</sup> Es gilt, was auch für die Musik gesagt werden kann: Notation ermöglicht es, so Rheinberger, „die Musik dort zu finden, wo sie sich wirklich abspielt, nämlich zwischen den Zeilen.“ Für die Wissenschaften bilden Notationen somit „epistemologische Akte“<sup>18</sup>, die sich zwar immer mit Hilfe, aber immer nur jenseits aller Notation abspielen.

---

<sup>17</sup> Derrida, Jacques, *Grammatologie*, Frankfurt a. M., 1983.

<sup>18</sup> Bachelard, Gaston, *L'activité rationaliste de la physique contemporaine*, Paris 1951, S. 25.

## Literatur

**BACHELARD, GASTON (1965). L'ACTIVITÉ RATIONALISTE DE LA PHYSIQUE CONTEMPORAINE, 2. AUFLAGE, PARIS: PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE.**

**BROWN, EARLE (1996). AUFREGENDE SYNTHESE IN DARMSTADT, IN: IMD (HG.), VON KRANICHSTEIN ZUR GEGENWART, STUTTGART: DACO VERLAG.**

**DERRIDA, JACQUES (1983). GRAMMATOLOGIE, FRANKFURT A. M.: SUHRKAMP.**

**HUSSERL, EDMUND (1976). DER URSPRUNG DER GEOMETRIE, IN: HUSSERL, EDMUND ET AL. (HG.), , DIE KRISIS DER EUROPÄISCHEN WISSENSCHAFTEN UND DIE TRANSZENDENTALE PHÄNOMENOLOGIE, 2. AUFLAGE, DEN HAAG: NIJHOFF.**

**KANACH, SHARON (2008). SICHTBARE MUSIK, IN: AMELUNXEN, HUBERTUS VON / APPELT, DOETER/ WEIBEL, PETER / LAMMERT, ANGELA (HG.), NOTATION. KALKÜL UND FORM IN DEN KÜNSTEN. BERLIN: BUCHHANDLUNG WALTHER KÖNIG GMBH & Co.KG.**

**KARKOSCHKA, ERHARD (1966). DAS SCHRIFTBILD DER NEUEN MUSIK, CELLE: MOECKVERLAG.**

**RHEINBERGER, HANS-JÖRG, ACHT MISZELLEN ZUR NOTATION IN DEN WISSENSCHAFTEN, IN: AMELUNXEN, HUBERTUS VON / APPELT, DOETER/ WEIBEL, PETER / LAMMERT, ANGELA (HG.), NOTATION. KALKÜL UND FORM IN DEN KÜNSTEN. BERLIN: BUCHHANDLUNG WALTHER KÖNIG GMBH & Co.KG.**