

Maria Dunkel

Knöpfe und Codes Alternative Notationen im 19. Jahrhundert am Beispiel der Kurzschriften für Bandonion und Konzertina

Das 19. Jahrhundert bringt Deutschland die Demokratisierung des Zugangs zur Kunst aller Bereiche: in der Bildenden Kunst durch eine wachsende Anzahl öffentlicher Museen und durch die Verbreitung von Kunstwerken in Form preiswerter Reproduktionen und Repliken, die die Aneignung von Artefakten über soziale Grenzen hinweg ermöglichen. In der instrumentalen Musikausübung tragen zur Verallgemeinerung des Repertoires die verbilligten Vervielfältigungstechniken im Notendruck bei und in der Musikrezeption die leistungsfähigen mechanischen Musikinstrumente. Der selbsttätige Umgang weiter Kreise mit Musik aber wird in erster Linie durch solche Instrumente angeregt, die es dem Spieler erlauben, ohne musiktheoretische Vorbildung und ohne Lehrer sich die Musikstücke seiner Wahl zu erarbeiten.

Wie die ambulanten Händler beispielsweise italienische Gipsstatuetten oder französische Drucke auch in entlegenen Winkeln von Europa anbieten, so ab Mitte der dreißiger Jahre Harmonikainstrumente. Nach Reichsgründung und mit dem Aufkommen großer, international operierender Versandhäuser ist der Erwerb künstlerischer Objekte und musikalischer Instrumente nur noch ein Problem der Finanzkraft des Käufers, nicht mehr ein Problem der Entfernung seines Wohnorts vom Herstellungsort, seiner Isoliertheit oder seiner Uninformiertheit bezüglich des Warenangebots.

«Mein Feld — die Welt» ist schließlich um die Jahrhundertwende der prägnante Werbeslogan der deutschen Harmonikabranche, die bereits die höchste Exportquote gemessen am Fabrikationsvolumen (80%) innerhalb der heimischen Musikinstrumentenindustrie erzielt. Gesamtwertmäßig steht sie an zweiter Stelle nach dem Piano-fortebau, stückzahlmäßig überragt ihre Produktion bei weitem jedes andere Instrument. Jährlich werden 600 000 bis 1 Million Handharmonikainstrumente exportiert zuzüglich einer immensen Zahl an Mundharmonikas.

Viele der Tasteninstrumente unter der überwältigenden Harmonika-Variantenfülle des 19. Jahrhunderts besitzen runde Tasten, und die Manuale sind in Reihen und in annähernd diagonalen Ketten von «Knöpfen» gleichsam zu einem Mosaik komponiert. Charakteristisch für Konzertinainstrumente, also für jenen Instrumententyp ohne präparierte Akkorde, ist die zonale Anlage innerhalb des Tastenrasters: um ein handgemäßes Zentrum, das von den Fingerkuppen bequem zu erreichen ist, gruppieren sich in entfernteren Regionen Tasten, die mit den von der Musik selten verlangten Tönen unterlegt sind (Abb. 1).

Tabelle aller Töne des 88, 100 und 130-tönigen Bandonions.

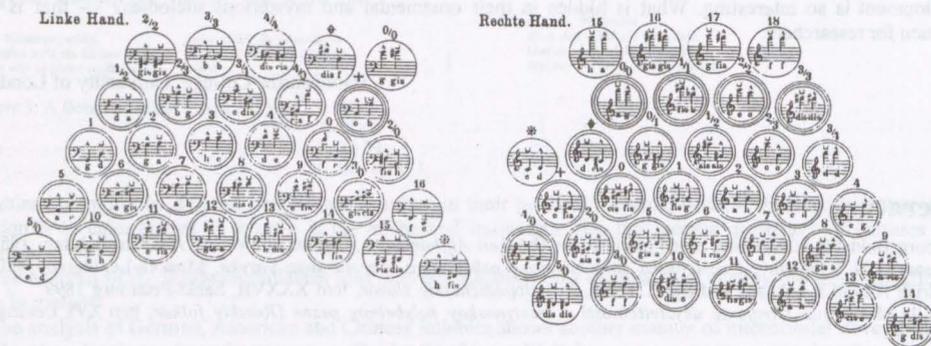


Abb. 1: Tastendisposition des Bandonions rheinischer Lage

Eine analoge Disposition ist Ihnen von Ihrem PC bekannt, aber denken Sie bitte zurück an Ihre alte Schreibmaschine: hier setzen die 48 in 4 Reihen und 12 Diagonalketten angeordneten runden Tasten Hebel in Bewegung, die an ihrem Ende je zwei Typen tragen. Zur Greifbequemlichkeit dienen verkoppelte Tasten. Jede Taste ist bezeichnet mit ihrer Tastenbelegung, obwohl der professionelle Benutzer diese optische Hilfe nicht benötigt. In den Anfängen der Schreibmaschine wurden auch linear angeordnete, der Alphabetabfolge gemäße Tastaturen erprobt, die eine Klaviatur assoziieren ließen. Sehr bald erwiesen sie sich ergonomisch und leistungsmäßig jedoch als wenig praktisch, wie ja das Pianoforte-Manual der ergonomischen Bewegungsanalyse zufolge, also vom Verhältnis zwischen Bewegung, Energieverbrauch und Verschleiß aus beurteilt, ein effektives Arbeiten

ohnehin mehr erschwert als erleichtert. Betrachtet man das Instrument als Mensch-Maschine-System, schneiden die Bandonion- und Konzertinamanuale unter allen Tastendispositionen mit Abstand am besten ab.

Als das rationellste Verfahren, viele Töne auf engem Tastenraum unterzubringen, erweist sich bei reziproker Luftzufuhr die Bisonorität. Hierbei ist ein und dieselbe Taste mit zwei unterschiedlichen Tönen (= Tonhöhen) belegt, ein Ton erklingt auf Balgdruck, ein anderer auf Balgzug. Bei einer schreibmaschinenanalogen Bezeichnung der Taste müßten demnach zwei verschiedene Chiffren auf dem Knopf vermerkt sein, und in der Tat weist die oberste Tastenreihe der Maschine solche auf; die Auswahl erfolgt über eine Funktionstaste. Wechseltönige Konzertinainstrumente benötigen keine Funktionstaste und keine zweifache Tastenbezeichnung. Ein Code für Knöpfe, bestehend aus Ziffern und Zeichen, kennzeichnet die Tasten. Soll der Umgang mit dem Instrument graphisch vermittelt werden, genügen diese Chiffren und je ein Zeichen für Balgzug und Balgdruck sowie ein Zeichen für die Betätigung des Ventilhebels zum Justieren des Balgvolumens. Offen läßt der Code hingegen, welcher Finger die Taste wie lange niederdrücken soll und er spezifiziert weder die Länge und Kraft der Balgbewegung (= Tondauer, Dynamik) noch die Artikulation. Offen bleibt gleichermaßen der Tonort: Steht ein Instrument in F, gelten zwar die gleichen Tasten-Tonverhältnisse wie bei einem Instrument in A, es erklingen jedoch andere Tonarten und möglicherweise andere Oktavlagen beim Abspielen derselben Zeichen. Aufgrund dieser Faktoren definiere ich den Code als eine instrumentenidiomatische Notation, im engeren Sinn als eine Ideographie. Sie ist zu unterscheiden von Griffschriften, die Fingerkonstellationen der Spielhände graphisch fixieren, und von Kurzschriften, die musikalische Strukturen visualisieren. Diverse Griffschriften und Tonschriften jenseits des gewohnten Fünfliniensystems sind für den Harmonikabereich entwickelt oder auf ihn übertragen worden; ich muß sie hier unberücksichtigt lassen und bleibe bei den Konzertinainstrumenten und der für sie geltenden Schreibart.

Eindeutig festgehalten sind im Grundstadium des Code nur die Tastenabfolgen und die Balgrichtungen. Tondauern, Pausen und alle weiteren Parameter der Musik bleiben offen. So trägt das Notat in Relation zur Musik den Charakter des Variablen, des Nicht-Endgültigen und bringt uns zum Thema «Musik als Text» und zur Frage, welche Auswirkungen eine ideogramatische Notation auf die Musikpraxis hat.



Abb. 2: Autograph aus dem *Notenbuch für Paul Simon, Gottmannsgrün, Oberfranken ca. 1910* (Forschungsstelle für fränkische Volksmusik)

Würde Ihnen das 30seitige Autograph *Notenbuch für Paul Simon in Gottmannsgrün* vorliegen (Abb. 2) -oder ein Musikstück im sogenannten Waschleinsystem oder eine Autotypie aus dem Leipziger Musikalienverlag Clemens Reinsch (Abb. 3), Sie könnten die Codierungen nicht zu einer Melodie entschlüsseln.

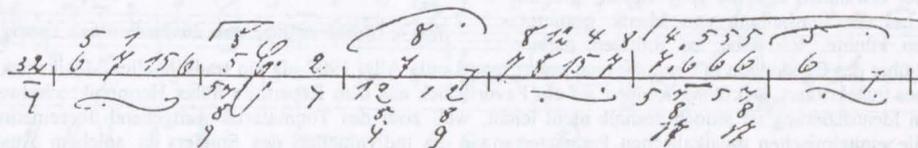


Abb. 3: nach August Roth, *Geschichte der Harmonikavolksinstrumente*, Essen 1954, S. 69

Ohne auf Details eingehen zu wollen, sei hier festgehalten, daß der Musiklehrer Louis Steyer aus Leipzig-Thonberg 1896 vom Kaiserlichen Patentamt zu Berlin das DRGM Nr. 56 733 (Deutsches Reichs Gebrauchs Muster) erhielt mit dem Titel *Vereinfachte Noten für die Ziehharmonika, aus nur einem Zeichen auf nur einer Linie mit Zahlen und Strichen zur Bezeichnung des Zeitwerths*. Obwohl zuvor bereits praktiziert, ist diese Schreibart in einer bestimmten Ausprägung nun gegen Ende des Jahrhunderts gesetzlich geschützt, vielleicht in erster Linie deswegen, um dem Musikalienverleger Edmund Stoll, Leipzig, einigen Geschäftsvorteil zu verschaffen.

Aber schon für die Frühphase der Harmonikafabrikation sind entsprechende Schulwerke nachzuweisen, die in ihrem Titel versichern, das Instrumentalspiel sei erlernbar auch ohne vorangehendes Notenstudium. Verkaufsfördernd ist dieser deutliche Hinweis allemal; denn es ist davon auszugehen, daß ein nicht unerheblicher Teil der Bevölkerung Deutschlands zwar in der Lage war, ein Instrument zu erwerben, jedoch nicht, nach Noten zu spielen. Bei der Weltbevölkerung, die um die Jahrhundertwende mit jährlich, wie bereits erwähnt, 600 000 bis

1 Million Handharmonikas versorgt wird, dürfte der Anteil der Notenkundigen noch geringer gewesen sein. Fabrikanten und Exporteure legen deshalb gewöhnlich jedem Instrument eine Selbsterlernschule bei, deren Schaubildern und Codes der Interessierte den Umgang mit seiner Neuerwerbung entnehmen kann unabhängig davon, ob die erklärenden Worttexte und Notenbilder für ihn verständlich sind oder nicht. Im Übrigen wird sich der Notenkundige je nach Belieben entweder empirisch mit seinem Instrument vertraut machen, improvisieren, die ihm bekannte Musik sich nach Gehör (in die Tasten legen), oder eben anhand der Selbsterlernschule vorgehen.

Das Lernen sine magistro als didaktische Kategorie erscheint im Europa des 19. Jahrhunderts und speziell in Deutschland als eine zweite Voraussetzung zur eingangs erwähnten Demokratisierung des Kunstzugangs: Nicht nur das Instrument muß zur Verfügung stehen, sondern gewünscht wird auch eine Hilfe im Umgang mit ihm. Im Bereich der Musiklehre zeugen Gottfried Weber's ab 1817 in rascher Folge und Neuauflage edierten Titel mit dem Zusatz «zum Selbstunterrichte» vom vorhandenen Bedarf, im Bereich der Instrumentalpraxis dürften die Harmonika-Selbsterlernschulen die ersten gedruckten Erzeugnisse sein, die explizit auf den Gebrauch «ohne Lehrer» ausgerichtet sind. Unter 25 vor 1914 erschienenen Schulwerken für Bandonion tragen 12 bereits im Titel den Hinweis auf die Selbstunterrichtung, 10 machen an gleicher Stelle deutlich, Notenkennntnis sei zum Instrumentalspiel nicht zwingend vorausgesetzt.

In Otto Luther's *Bandonion Schule zum Selbstunterricht / Self-Instructor for Bandonion*, bei Julius Heinrich Zimmermann, Leipzig, ab 1890 in vielen Auflagen ediert (Abb. 4), heißt es im Vorwort: «Es ist unnötig, daß sich der Anfänger mit den Buchstaben c, d, e, f, g, a, h, c, den sogenannten Tonleitern, stundenlang abmüht, dieselben auswendig zu lernen; denn die Tasten des Bandonions sind nummeriert, und es hat daher der Lernende nur nötig, die Tasten oder die Nummern, welche den betreffenden Noten vor- oder übergesetzt sind, auf dem Instrument zu greifen.»

Parallel zum Greifen der Tasten läuft die individuelle, vom Lehrer unbeeinflusste Erarbeitung des Musikstücks über den Code. Hat der Spieler eine Vorstellung, wie das Stück klingen soll, hat er es also bereits gehört und memoriert, kann er sich an ihr orientieren. Komplizierter ist zweifellos die Erarbeitung noch nicht gehörter Musik. Die reiche Literatur aus den eigenen Reihen der Bandonion- und Konzertinaspieler und ihre Verbreitung innerhalb der Bandonionszene ist m.E. ein Indiz dafür, wie effektiv mit dem Code umgegangen wurde.

In diesem Zusammenhang möchte ich ein Beispiel erwähnen, das die freie Lesart, die der Code bei der Erarbeitung von Musik gestattet, erhellen könnte. Ich habe im Rahmen meiner Arbeit über das Bandoneón in Uruguay eine *polca*, von Louis Alba 1907 als ein traditionelles Musikstück der Gauchos transkribiert, rückführen können auf ein Favoritstück aus dem Repertoire früher Harmonikaschulwerke. Dessen Identifizierung ist jedoch deshalb nicht leicht, weil zwar das Tonmaterial weitgehend übereinstimmt, aber die einheimischen musikalischen Parameter sowie die individuellen des Spielers in solchem Ausmaß einfließen, daß das akustische Gesamtbild primär gaucheske Züge widerspiegelte. Das schriftlich fixierte Gerüst in Form des Code für Knöpfe hat demnach zu gelten als eine offene Kategorie, deren Text nicht das Interpretieren eines abgeschlossenen musikalischen Werkes favorisiert, sondern das Gestalten durch Impulse auslöst. Je größer der Raster der Angaben, desto weiter der (Spielraum), den der ausführende Musiker zu füllen hat.

In den ersten 50 Jahren der Musikalienedition für Konzertinainstrumente, also von 1835-85, existieren die Ausgaben in Notenschrift, die Ausgaben in Ideographie und die kombinierenden Ausgaben nebeneinander. Mit dem rapiden Anwachsen der Spielerschaft in den Gründerjahren und besonders seit ihrem Zusammenschluß in Bandonion- und Konzertinaveren sowie in Bänden, erhält die ideogramatische Notation das Übergewicht in Deutschland. Im Verein lernt es sich leichter; allerdings beschneidet das Zusammenspiel ganz erheblich die Freiheit der subjektiven Musikgestaltung, die der Code für Knöpfe ja gerade außerordentlich begünstigt. Zum Vereinsspiel bedarf es einer möglichst eindeutigen Lesart für alle. Zunächst präzisiert man also die Zeitachse und übernimmt Pausenzeichen und Notenwerte aus der Notenschrift, dann die Taktvorgabe und Wiederholungszeichen (Abb. 5).

Bandonion-Schule

64, 88, 100 und 130 tönig



(zum Selbstunterricht)

Self-Instructor
for Bandonion.

Mit
leichten und hübschen Uebungs-
und Unterhaltungsstücken

von
Otto Luther

Preis 2 M. netto gebunden

Jul. Heinr. Zimmermann
LEIPZIG.

Abb. 4: Titelblatt zu Otto Luther, *Bandonion-Schule*, Leipzig 1892

Nº 159. Aus Cavallerie Rusticana.



Abb. 5: aus Nº 159 des Verlages Clemens Reinsch, Leipzig ca. 1908

Schließlich setzt man die Notenwerte ins Fünfliniensystem, anfangs ausschließlich in ein- und denselben Zwischenraum oder auf die Zentrallinie, später an ihren üblichen Leiterplatz (Abb. 6 und 7).

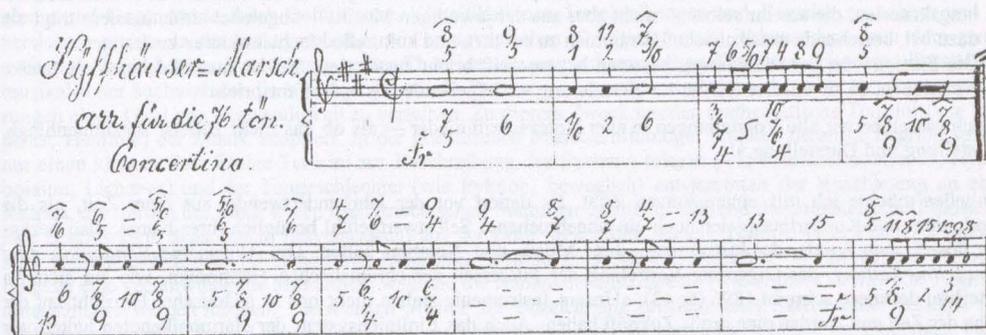


Abb. 6: aus Nº 66, ohne Verlagsangaben



Abb. 7: Autograph, ohne Angaben

Mit besonderer Vorliebe werden die italienischen Vortragsbezeichnungen zugefügt, Legatobögen und einige andere Artikulationszeichen. In den Code fließen immer genauere Angaben ein. Nolens volens verliert die Ausführung an individueller Gestaltungsbreite, je weitgehender der Spieler die Vorschriften befolgt.

Gestatten Sie, daß ich in 6 Thesen zusammenfasse:

1. Bandonion und Konzertina sind aufgrund ihrer *claves signatae* disponiert für alternative Notationen und für autodidaktische Verfahren. Sie brechen das Bildungsprivileg und tragen zur Demokratisierung des Musikzugangs bei. In ihrer Mannigfaltigkeit bilden sie einen ausgeprägt pluralistischen Instrumententyp; erst im 20. Jahrhundert gelingt es, einige Varianten zu «Einheitsinstrumenten» zu normieren.
2. Der Code für Knöpfe bedeutet eine offene Kategorie und ist insofern positiv zu bewerten, als er das subjektive Gestalten von Musik favorisiert. Er erlaubt viele Lesarten und stimuliert schöpferische Arbeit durch Impulse — allerorten und kulturunabhängig.
3. Je mehr Elemente der Notenschrift in den Code zwecks Präzisierung seines Textes übernommen werden, desto weniger können spezifische regionale Stile, Tradition und Zeitgeschmack, subjektive Augenblickslaune und wie auch immer sich formulierende Präferenzen des Spielers in die Musik einfließen.
4. Die Metamorphose des Code für Knöpfe zur präskriptiven, rigiden Notenschrift involviert die Domestizierung der Konzertina- und Bandonionspieler. Unter der kulturellen Kontrolle des herrschenden Musikbetriebs und aufgrund einer negativen Beurteilung durch die «Musikkundigen» wird der Harmonika und ihren in aller Welt entwickelten Idiomen im 20. Jahrhundert ein Platz zugewiesen, der weit entfernt ist vom emanzipatorischen Standort, den die Instrumentenbauer, Editeure und Spieler ihr im 19. Jahrhundert geschaffen hatten.
5. Solange die größtmögliche Präzision und Eindeutigkeit im Aufschreiben von Musik das Gütesiegel für Notationen ist, müssen alternative Notationen nach Art der Ideographie auf der Strecke bleiben. Die europäische Notenschrift im Fünfliniensystem tradiert Stereotypen und unterwirft jede in ihr dargestellte Musik Beurteilungskriterien, die aus ihr selbst — nicht aber aus der jeweiligen Musik — abgeleitet sind. Insofern trägt sie dazu bei, bestehende musikalische Hierarchien zu erhalten und kulturelle Machtstrukturen zu festigen.
6. Die Fiktion von der schlichtweg besseren Notenschrift bricht zusammen. Sie ist nur zählebiger als andere Notationen, da sie unserer Kultur der Normierung weitergehend als andere entspricht.

«Noch schreiben wir alte Vorstellungen in alter Notenschrift nieder — als ob das nicht zutiefst zusammenhänge, Vorstellung und Darstellung.»¹

Schließen möchte ich mit einem kurzen Zitat. Es datiert vor der Jahrhundertwende, aus einer Zeit, als die Bandonion- und Konzertinaspieler noch ein ungebrochenes Selbstwertgefühl bezüglich ihrer Kunst, also bezüglich des eigenen Spiels, der Instrumente, ihrer Musik und Notation hatten. Die *Allgemeine Bandonion- und Concertina-Zeitung*, das Organ zur Vertretung der Interessen der chromatischen Harmonika, wie sie sich im Untertitel definiert, schreibt 1896 (S. 43): «Unsere Instrumente stehen nicht nur in technischer Hinsicht auf der Höhe der Zeit und werden eine große Zukunft haben. Auch das Einliniensystem der Harmonikanoten halten wir unstreitig für das Beste und Einfachste.»

(Berlin)

¹ Karlheinz Stockhausen, *Texte zu eigenen Werken, zur Kunst Anderer. Aktuelles. Aufsätze 1952-1962 zur musikalischen Praxis (DuMont Dokumente)*, hrsg. und mit einem Nachwort versehen von Dieter Schnebel, Köln 1964, Bd. II, S. 146.