

MUSIK-KULTUR

Eine Schriftenreihe der Robert-Schumann-Hochschule
Düsseldorf
im Auftrag herausgegeben von Volker Kalisch

Band 11

Synästhesie in der Musik Musik in der Synästhesie

*Vorträge und Referate
während der Jahrestagung 2002 der
Gesellschaft für Musikforschung
in Düsseldorf (25.-28. September 2002)
an der Robert-Schumann-Hochschule*

herausgegeben von
Volker Kalisch



Bibliografische Information Der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über
<http://dnb.ddb.de> abrufbar.

ISBN 3-89924-085-5

© Copyright Verlag DIE BLAUE EULE, Essen 2004
Alle Rechte vorbehalten

Nachdruck oder Vervielfältigung, auch auszugsweise,
in allen Formen, wie Mikrofilm, Xerographie, Mikrofiche, Mikrocassette,
Offset und allen elektronischen Publikationsformen, verboten

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier

Printed in Germany

INHALT

VORWORT

RUDOLF HEINZ (DÜSSELDORF)

Was hat die Musik mit der Musikwissenschaft zu tun?
Über unterweltliche Beziehungen zwischen beiden

9

VOLKER KALISCH (DÜSSELDORF)

Fragmentarisches zur Synästhesie

23

WOLFGANG AUHAGEN (HALLE)

Systematische Grundlegung der Synästhesie

52

ANDREAS KÄUSER (SIEGEN)

Synästhesie und das „Verhältnis zum Text“
Historische Grundsätze und anthropologische Kontexte

58

ECKHARD ROCH (BOCHUM)

Synästhesie oder Metapher?
Musikalische Sprachfiguren der antiken Musiktheorie im Kontext
zeitgenössischer Wahrnehmungslehren

71

MANFRED FABLER (FRANKFURT)

Randbemerkung zu Synästhesie und Synopoesis

85

RAIMUND VOGELS (HANNOVER)

Blau, kalt, rechts:
Musikkonzepte und –terminologien als Spiegel intermodaler
Ästhetik und holistischer Klangwahrnehmung im
äußereuropäischen Kontext

97

GERNOT GRUBER (WIEN)	
Synästhesie, Simulationsindustrie und musikalische Phantasie	105
MICHAEL HAVERKAMP (KÖLN)	
Synästhetische Wahrnehmung und Design	110
Grundlagen: Verknüpfung auditiver und visueller Attribute	
KADJA GRÖNKE (OLDENBURG)	
Das Notenbild als Bild	132
Zum ästhetischen Doppelwert musikalischer Graphik	
MONIKA FINK (INNSBRUCK)	
Farb-Klänge und Klang-Farben im Werk von Olivier Messiaen	148
ANNO MÜNGEN (KÖLN)	
Landschaften des Äußeren, des Inneren	157
Bill Violas Visualisierung von Edgard Varèses „Déserts“	
KONRAD VOGELSANG (LANGBALLIG)	
Die Phänomene des Farbfilms und die Funktion der Filmmusik im dritten Reich	169
HEINER KLUG (DÜSSELDORF)	
100 Jahre GEMA –	
Durchschnittliche Lebenserwartung überschritten	175
Kritische Anmerkungen zum Tod des Musikwerks	

Vorwort

Die hier veröffentlichten Arbeiten sind hauptsächlich als Vorträge und Referate im Rahmen des Kolloquiums *Synästhesie in der Musik – Musik in der Synästhesie* während der Jahrestagung 2002 der Gesellschaft für Musikforschung in Düsseldorf (25.-28. September 2002) an der Robert-Schumann-Hochschule gehalten worden. Die Jahrestagung selbst stand unter dem Motto *Werk-Welten/Werk-Grenzen* und widmete sich neben dem bereits genannten Kolloquium am Freitag (27. September 2002) in einem weiteren am Donnerstag (26. September 2002) thematisch dem nicht minder wichtigen Forschungsgebiet der *Interpretationsgeschichte – Eine Standortbestimmung*. Es ist beabsichtigt, auch diese Vorträge und Referate allerdings an anderem Ort zu publizieren. Hier werden jetzt jene Beiträge der Öffentlichkeit nachlesbar übergeben, die damals der Leitvorstellung von vor allem Diskussion und Gedankenaustausch Impulse und Richtung wiesen. Sie binden dabei und auf ausdrücklichen Wunsch auch jene Beiträge mit ein, die auf der mit dem Kolloquium unmittelbar verknüpften Veranstaltung „Freie Referate II: *Synästhesie und Intermedialität*“ (Donnerstag, 26. September 2002) gehalten wurden. Vorangestellt ist dem Ganzen - ebenfalls auf vielfach herangetragenem Wunsch - der damals von Prof. Dr. Rudolf Heinz (Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf) zur Eröffnung der Jahrestagung gehaltene Festvortrag (Mittwoch, 25. September 2002).

Um dem Anliegen der in Düsseldorf durchgeführten Jahrestagung inhaltlich Ausdruck zu verleihen, erklärten damals die beiden für Organisation und Durchführung Hauptverantwortlichen, Kollege Prof. Dr. Andreas Ballstaedt sowie der Herausgeber des vorliegenden Bandes:

„Die Kategorie des Werkes ist im musikwissenschaftlichen Diskurs immer wieder im Vordergrund gestanden, sei es in der Problematisierung ihrer historischen Reichweite und ihrer methodischen Dominanz, sei es mit Blick auf ihre Funktion als Filter musikalischer Erscheinungen, sei es mit Blick auf ihre wirklichen oder vermeintlichen Spezifika als Ausdruck abendländischer Kunstmusik überhaupt.

Das Notenbild als Bild

Zum ästhetischen Doppelwert musikalischer Graphik

KADJA GRÖNKE (OLDENBURG)

I.

Sobald Musik verschriftet wird, berühren sich ihre Ausdrucksweisen mit denen der bildenden Kunst. Das Notenbild wird zum Bild, das der Betrachtung zugänglich ist. Daher kann der optische Aspekt beim Notenlesen durchaus ein Genuß sein. Robert Schumann hat 1831 dafür die schönen Worte gefunden: "Dies verhüllte Genießen der Musik ohne Töne hat etwas Zauberisches. Überdies", fügt er hinzu, "hat jeder Komponist seine eigentümlichen Notengestaltungen für das Auge: Beethoven sieht anders [scil: aus] auf dem Papier als Mozart, etwa wie Jean Paulsche Prosa anders als Goethesche".¹

Im Anblick notierter Musik liegt also nicht nur ein ästhetisches Vergnügen, sondern auch ein Erkenntnisgewinn - zumal im musikalischen Zeichensystem sogar Informationen enthalten sein können, die dem Ohr nicht oder nicht unmittelbar zugänglich sind. Dieser Mehrwert des Optischen ist schon sehr früh ausgeprägt, z.B. in der Mehrfarbigkeit mittelalterlicher Handschriften oder in den bekannten Versuchen, Musik auf Linien in Kreis-, Herz- oder anderen Formen zu notieren. Daß dies mehr ist als eine graphische Spielerei, zeigt das ausnotierte Symbol des Kreuzes, das die christliche Prägung beispielsweise der *Sieben Worte* für Violoncello, Bajan und Streicher von Sofia Gubaidulina anschaulich vor Augen führt (Abb.1).

Abbildung 1: Sofia Gubaidulina (geb. 1931): *Vater, ich befehle meinen Geist in deine Hände.* Partitur, Ziffer 2, Takt 1-4. Aus: Sofia Gubaidulina: *Sieben Worte* für Violoncello, Bajan und Streicher (1982), Nr. 7. Abbildung nach der Studienpartitur: edition sikorski 1827, exempla nova 127, © Musikverlag Hans Sikorski 1985, S. 98.

¹ Schumann: *Ein Werk II.* AMZ 1831. Zit/n. Robert Schumann: *Schriften über Musik und Musiker.* Hg. v. Josef Häusler. Stuttgart 1982, S. 5.

Gubaidulinas Partitur bezeugt, wie sehr das Optische der musikalischen Analyse und damit dem Verstehensprozeß zuarbeitet. Mehr noch als bei gedruckten Partituren gilt dies bei der Untersuchung von Handschriften. Bei der Arbeit mit Originalen können sich auf frappierende Weise Einsichten über Entstehungssituationen, Schreibanlässe oder auch über die Einschätzung des jeweiligen Werks durch seinen Verfasser einstellen. Nicht zu Unrecht werden musikalische Autographen daher gern als Fenster zur Werkstatt eines Komponisten angesehen.



Abbildung 2: Johann Sebastian Bach (1685-1750): Partitur-Autograph der Kantate *Ach Gott vom Himmel sieh' darein*, BWV 2 (1724), S.1. Staatsbibliothek zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, N.Mus.ms. 681, S.1. Abbildung nach einer Postkarte der Staatsbibliothek zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz, ©1996.

Ein Blick auf das Autograph der Kantate *Ach Gott vom Himmel sieh' darein* von Johann Sebastian Bach (Abb. 2) veranschaulicht das Gesagte. Auffällig sind die Gedrängtheit des Notenbildes und das hastige Auslaufen der Continuo-Stimme rechts unten auf dem Blatt. Der Schreiber steht eindeutig unter Zeitdruck, und die Hand kommt dem Diktat des Kopfes kaum nach. Die wenigen Korrekturen sind offensichtlich Teil des Schreibprozesses, denn sie greifen nicht in die Grundsubstanz des Werks ein, sondern präzisieren nur den rhythmisch-kontrapunktischen Ablauf. Das läßt vermuten, daß der Vorgang des Komponierens und der Niederschrift identisch sind. Das Werk entsteht auf dem Blatt. Trotzdem ist Bach sorgfältig genug, die Textverteilung in allen vier Chorstimmen unter jeder Zeile einzeln zu vermerken. Das Kompositionsexemplar dient also vermutlich zugleich als Aufführungsmaterial.

Eine voraussetzungslose Analyse, die sich allein auf die Aussagekraft des Optischen beschränkt, erkennt in diesem Blatt folglich eine Gebrauchsmusik im besten Sinne. Ob Bach dem Werk eine darüber hinausgehende, besondere Bedeutung zugemessen hat, läßt sich der Notengraphik jedoch nicht entnehmen.



Abbildung 3: Johann Sebastian Bach (1685-1750): Beginn des Partitur-Autographs *Fantasia super Komm heiliger Geist* für Orgel. Aus dem Sammelband Mus.ms. Bach P 271. Staatsbibliothek zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz. Abbildung nach einer Postkarte des Emil Fink Verlags Stuttgart, ©1996.

Anders ist es bei der Orgelfantasie über *Komm heiliger Geist* (Abb.3). Die Handschrift stammt unverkennbar ebenfalls von Bach, aber so schwungvoll, frei und gleichmäßig, wie die Noten hier über das Papier verteilt sind, zeugt sie keineswegs vom terminbelasteten Tagesgeschäft eines Thomaskantors. Zudem fehlen Korrekturen; es handelt sich offenbar um eine Reinschrift, die zeitlich nach der Werkentstehung liegt. Die Intention des Manuskripts besteht also darin, ein Musikstück zum mehrfachen Spielen und Lesen schriftlich vorzulegen - und das nicht nur für den eigenen Gebrauch, denn Pedal und Cantus firmus sind explizit angegeben, so daß jeder Außenstehende sofort Einblick in die Machart der Komposition gewinnt. Bach mißt seiner Orgelfantasie demnach eine vollkommen andere und gewichtigere Bedeutung bei als der oben untersuchten Choralkantate: Es ist ein Werk, das er über den Entstehungszusammenhang hinaus der Überlieferung für wert erachtet.

Ganz nebenbei ermöglicht das Notenblatt auch einen Einblick in Bachs Selbstverständnis als Künstler und Komponist. Weil nämlich der Titel der Orgelfantasie mehr als die halbe Breite des Blattes einnimmt, wird der Name des Verfassers in kleinen Buchstaben ganz in die Ecke abgedrängt. Das Werk erscheint wichtiger als sein Komponist - ganz im Sinne von Bachs Wahlspruch «Soli deo gloria»: «Nur zu Gottes Ehre» und nicht zum eigenen Ruhm.

Die visuell-ästhetische Qualität der Notenschrift ist in den beiden gezeigten Bach-Autographen keine intentionale Komponente der Notation. Sie verliert sich in dem Augenblick, in dem das Werk gedruckt wird und ein von der Handschrift des Komponisten losgelöstes Eigenleben führt. Aber auch der scheinbar normierten Optik eines Notensatzes lassen sich grundlegende Informationen über ein Werk entnehmen, die in eine professionelle Analyse selbstverständlich mit einfließen.

Der Grund für die unmittelbare Aussagekraft des Notenbildes liegt darin, daß die Notenschrift in ihrer primären Funktion eine eidetische Hilfe zum Erlernen und Wiedergeben von Musik darstellt. Denn schon seit den Neumen des Mittelalters steht in der abendländischen Notationsform das, was als hohen Ton wahrgenommen wird, räumlich oben, und räumliche Tiefe entspricht akustischer Tiefe. Je verbindlicher die Basis solcher Wahrnehmungsformen ist und je mehr Aspekte des musikalischen Prozesses verschriftet werden, desto weniger kontextuelles Wissen ist erforderlich, um eine Notengraphik zu interpretieren, und desto präziser entspricht das musizierte Resultat den in der Notenschrift kodifizierten Intentionen.

Damit bedeutet Notenschrift - genau wie die Niederschrift von Sprache - eine wichtige Kulturleistung: Sie dokumentiert den Wunsch, etwas Bleibendes zu schaffen, das den Wandel von Zeit und Gesellschaftsformen überdauert und auch im veränderten Kontext noch immer in der Lage ist, eine Verständigung zwischen

Sender und Empfänger in Gang zu setzen, bei dem die Mitteilung in ihrer ursprünglichen Intention zumindest annähernd nachzuvollziehen ist.

Voraussetzung für das Gelingen ist die Bereitschaft, Graphisches mit klanglichen Assoziationen zu füllen. Das setzt natürlich das Wissen voraus, daß die entsprechende Graphik ursprünglich und ureigentlich musikalisch gedacht ist und diese Musik sich folglich aus der Graphik wieder neu erschließen lassen muß. Die traditionelle abendländische Notenschrift erweist sich daher als ein zielgerichtetes und zweckgebundenes System klarer, kulturell verankerter Handlungsanweisungen, welche aus dem abendländischen Musikverständnis erwachsen und dieses zugleich kodifizieren.

II.

Mit dem vehementen Wandel der Musikauffassung in den vergangenen einhundert Jahren wird dieses klassische System nach und nach zu eng für den Ausdruckswillen der Komponisten. Statt Klänge mit der vorgegebenen Notation zu koordinieren, geht es mittlerweile darum, für individuelle Klangvorstellungen spezielle Aufzeichnungsweisen zu finden, deren graphische Gestalt dem jeweiligen Einzelfall angemessen ist oder sogar zur Entdeckung neuartiger Klänge herausfordert. Das verändert natürlich das Aussehen einer Musizieranweisung entscheidend. Rolf Ketteler und Jörg Jewanski gehen in ihren Ausführungen zum Bildcharakter der Notenschrift sogar so weit, zu formulieren: "Im 20. Jh. hat sich die graphische Fixierung von dem funktionalen Aspekt der Notation in dem Sinne emanzipieren wollen, daß sie sich mehr als Zeichnung denn als Zeichensystem versteht"².

² Rolf Ketteler / Jörg Jewanski: Artikel *Musik und Bildende Kunst*, Abschnitt: *Der Bildcharakter der Notenschrift* in: NMGG, Sachteil Bd. 7, Sp.759 f.

à Pablo Picasso. 1. ARTHUR LOURIÉ.

A. Gutheil, München
Breitkopf & Härtel, Leipzig - Berlin

Copyright 1923 by Gesellschaft Anker-Verlag
Eigentümerin die Breitkopf & Härtel, Leipzig

Abbildung 4: Arthur Lourié (1892-1966): *Formes en l'air*, für Klavier (1923). Pablo Picasso gewidmet. Nr. 1, S. 1. Abbildung nach der Notenausgabe von Breitkopf & Härtel, Leipzig 1923.

Der russisch-amerikanische Komponist Arthur Lourié hat diesen Eigenwert des Optischen bereits sehr früh genutzt, noch ohne dabei die Funktion der Notation als eines in sich kohärenten und verbindlichen Zeichensystems zu verlassen. In seinen 1923 entstandenen Klavierstücken *Formes en l'air* (*Formen in der Luft*; Abb. 4) behält er die konventionelle Notation bei, setzt sie aber auf eine eigenwillige Weise ein. Denn er verzichtet auf alle nicht genutzten Notenlinien und schreibt nur diejenigen, die er als Träger von Tönen und Akkorden tatsächlich benötigt. Gleichzeitig notiert er bei jedem Lagenwechsel auch einen Wechsel des Fünfliniensystems. Auch wenn er herkömmlicherweise in den bisherigen Linien weiterschreiben könnte, verdeutlicht er den Wechsel in eine höhere oder tiefere Lage also optisch dadurch, daß er oberhalb oder unterhalb des bisherigen Systems ein neues eröffnet, das er ebenfalls nur solange rastriert, wie es Träger von Notenzeichen ist. Und so umfaßt jeder Notenlinien-Ausschnitt ausschließlich die Töne, die in der gleichen Lage angesiedelt sind; und die Partitur als ganzes entwickelt sich zu einem durchbrochenen Muster von gegeneinander versetzten Elementen.

Die Betonung des Ausschnitthaften verändert die ästhetische Funktion des weißen Papiers. Statt als reiner Träger graphischer Elemente zu dienen, rückt es optisch auf dieselbe Ebene wie die musikalischen Chiffren. Das freie weiße Blatt läßt sich unschwer mit einem freien Raum assoziieren, in dem sich die Notenzeichen (dem Titel der Klavierstücke entsprechend) wie «Formen in der Luft» gruppieren. Und sie gruppieren sich nicht nur, sondern sie scheinen in Bewegung zu geraten und auf und nieder zu schweben - je nach Bewegungsrichtung der Melodie. Aus dem zweidimensional-linearen Notentext wird ein graphisch ansprechendes Noten-Bild, und aus dem in den Raum strebenden Noten-Bild entwickelt sich ein scheinbar dreidimensionales, geradezu kinetisches Gebilde, welches schließlich in der vierten Dimension der Zeit zum Erklingen gebracht werden soll.

Mehr noch: So wie sich die einzelnen Notentextfragmente von der vorgegebenen Bindung an ein im voraus rastriertes Liniensystem lösen, so lösen sich diese Klavierstücke auch von der Bindung an den traditionellen Kanon kompositorischer Formmodelle. Frische, neue Formen von Musik bringen frischen Wind in die Kompositionsgeschichte - und zwar unter Zuhilfenahme der bildnerischen Nachbarkunst, welche um 1920 den traditionellen Ausdruckskanon bereits weit hinter sich gelassen hat. Die Widmung der Klavierstücke an Pablo Picasso steht hier emblematisch für die Befreiung der Kunst aus den Grenzen des strengen Gattungsdenkens.

Freilich kommt die Mehrschichtigkeit dieses Notenblatts ausschließlich beim Betrachten zur Geltung - und zwar beim Betrachten der Seite als ganzes. Schon beim Lesen, also beim prozessualen Nacheinander des Entzifferns von Akkorden,

wird dieser simultane Ausdruck aufgelöst, und beim Hören der Klavierstücke entfällt der künstübergreifende Gesichtspunkt ganz. Das Ohr erlebt die *Formes en l'air* anders als das Auge, und der Leser der Musik sieht etwas anderes als der ganzheitlich orientierte Bildbetrachter. Für die Aufführung wird die erkenntnistiftende Kraft des Optischen also wieder zurückgenommen.

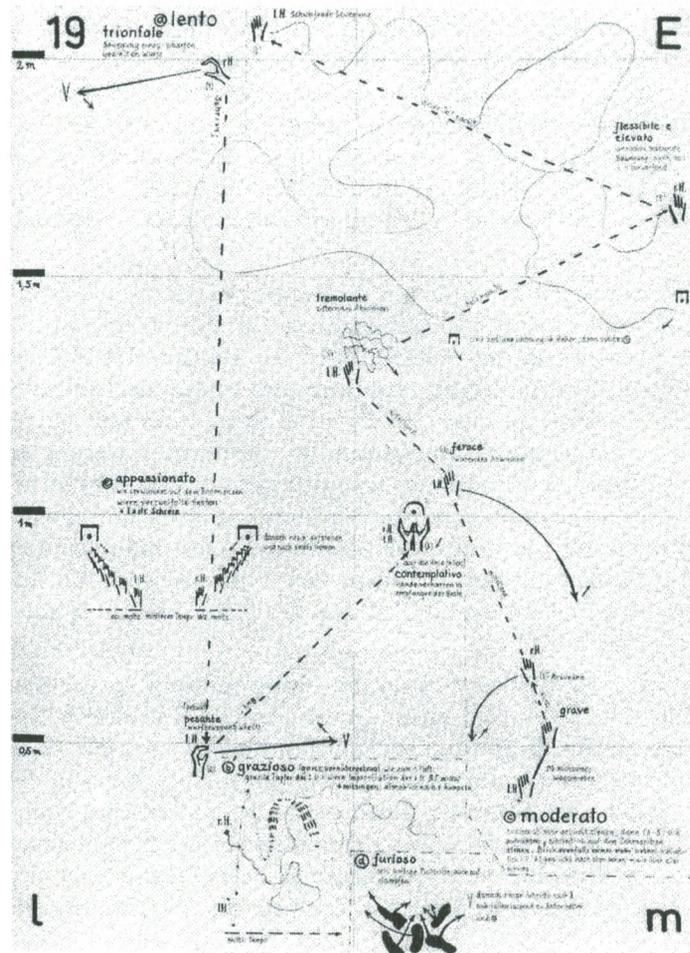


Abbildung 5: Dieter Schnebel (geb. 1930): *Modelle (Ausarbeitungen) Nostalgie. Solo für einen Dirigenten* (Uraufführung Wiesbaden 1962). Einzelblatt der Partitur. Sammlung Erhard Karoschka, Stuttgart. Abbildung nach: Karin v. Maur: *Vom Klang der Bilder. Die Musik in der Kunst des 20. Jahrhunderts*. München 1985, S. 315.

Folgenreicher als Arthur Lourié überschreitet Dieter Schnebel die Grenzen von Zeitkunst und Raumkunst. Sein *Solo für einen Dirigenten* (Abb.5) aus dem Jahre 1962 bricht die Grenzen zwischen Aufführungs- und Wahrnehmungstraditionen auf, stellt sie in Frage und definiert sie neu. Denn ein «Solo» ist traditionsgemäß etwas, das «allein» ausgeführt wird, gewöhnlich von Stimme oder Instrument – also etwas Klingendes. Schnebels Solo jedoch ist ein «Solo für einen Dirigenten» und damit ein stummes Solo, das statt mit den Ohren mit den Augen wahrgenommen wird. Zudem wird es von einer Person ausgeführt, die bei einem Solo grundsätzlich nicht in Erscheinung tritt: Für einen Solisten erscheint ein Dirigent überflüssig. Und ein Dirigent als Solist ist letztlich ein Widerspruch in sich.

Die Partitur zu Schnebels *Solo für einen Dirigenten* läßt diese Diskrepanz auf einen Blick erkennen. Die gezeigte Seite will als graphisch ansprechendes Gebilde zunächst einmal das Auge befriedigen, bezieht sich als Ausführungsanweisung jedoch zugleich auf ein zeitlich dimensioniertes Prozedere, und dieses Prozedere soll schließlich optisch wahrgenommen werden als eine Aktion im Raum. Damit inszeniert sie Bewegungen, also etwas, das sich zwar in der Zeit abspielt wie Musik, gleichwohl aber den Raum benötigt wie der Tanz. Nicht zufällig erinnert der Anblick dieses Notenblatts an Tanznotationen – nur daß die Intention des Komponisten hier nicht die Choreographie einer Bewegung zu einer Musik ist, sondern die Choreographie einer Bewegungsfolge an sich. Bewegung wird selbst Musik – und die Stille, in der sie erfahrbar wird, gerät zum Klangraum.³

Schnebels Partitur zeigt eines ganz klar: Je stärker der ästhetische Eigenwert einer Ausführungsanweisung in den Vordergrund tritt, desto weniger beruft sie sich auf die verbindlichen traditionellen Ausführungszeichen und will als Musikzieranleitung neu interpretiert werden. Damit faßt sie auch den Begriff der Musik als solches neu. Auf der Basis der grundlegenden Bereitschaft, Graphisches mit klanglichen Assoziationen zu füllen, kommt es schließlich zu einem Transfer in beide Richtungen: Die Übereinkunft, daß Graphik Klänge festhalten kann, ermöglicht es letztlich, jeden beliebigen optischen Eindruck als Musizieren aufzufassen. Dementsprechend fungiert John Cage Landkarten und andere «objets trouvés» zu Partituren um – mit weitreichenden Folgen für die abendländische Musikauffassung.

Auch der Kunstbegriff insgesamt verändert sich, sobald die Grenzen zwischen den einzelnen Gattungen durchlässig werden. Bereits Schnebels *Solo für einen Dirigenten* fordert neben einem musikalisch geschulten Blick auch Wahrneh-

³ Diese Musikalisierung der Stille äußert sich nicht zuletzt in Schnebels musikalischen Vortragsanweisungen: Der Solist soll sich "trionfale", "appassionato" oder "grazioso" bewegen.

mungsweisen der bildenden Kunst und kann als Ausführungsprotokoll nicht weniger genossen werden denn als abstrakte Graphik.

III.

Daß ein an den Raumkünsten geschulter Blick dem Verständnis von Musik zuarbeitet, mögen abschließend drei Bildwerke des 20. Jahrhunderts verdeutlichen, welche durch den musikalisch-graphischen Doppelwert ihres ästhetischen Gebildes jeweils eine spezielle Facette von Musik mit zur Anschauung bringen. Es handelt sich um die Aspekte Zeit, Gehalt und Ausdruck.

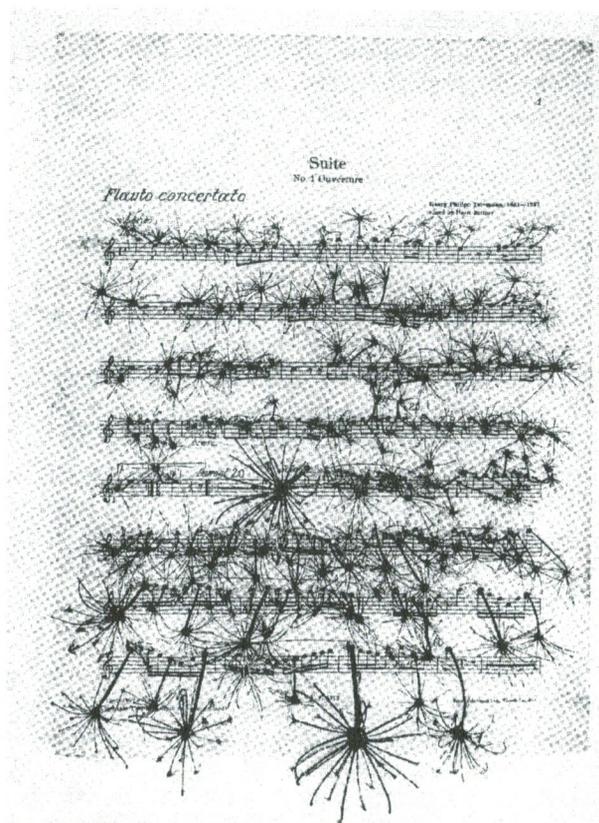


Abbildung 6: Hubertus Gojowczyk (geb. 1943): *Suite mit Wäldchen* (1974). Objekt. Sammlung der Kunsthalle zu Kiel. Abbildung nach einer Postkarte der Kunsthalle zu Kiel, © Kiel o.J.

Die 1974 entstandene und in der Kieler Kunsthalle aufbewahrte *Suite mit Wäldchen* von Hubertus Gojowczyk (Abb. 6) geht von einer vorgefundenen, konventionell notierten Musizieranweisung aus, nämlich von der Flöten-Solostimme einer Suite von Georg Philipp Telemann in einem modernen Druck der Edition Eulenburg. Die Umgestaltung zu einem dreidimensionalen Objekt macht aus diesem musikhistorischen Zeugnis ein zeitgenössisches Kunstwerk, das nicht mehr gelesen und gehört, sondern betrachtet und räumlich erfahren werden will. Denn Gojowczyk bearbeitet die vorgefundene musikalische Graphik, indem er die einzelnen Notenköpfe der gedruckten Flötenstimme senkrecht zum Papier mit getrockneten Blütenständen einer Pflanze verziert. Dadurch vermischt er zwei Ebenen, die an sich nichts miteinander zu tun haben, nämlich die des Künstlichen (die der kunstvoll komponierten Musik) mit der des Natürlichen (also den Pflanzenteilen). Die Leserichtung der Noten von oben links nach unten rechts, die eine dem zeitlichen Ablauf der Musik entsprechende Bewegungsrichtung der Augen vorgibt, wird durch die raum-zeitliche Wachstumsrichtung der Blütenstände, die senkrecht zum Blatt angeordnet ist, konterkariert.

Dennoch berühren sich Notentext und botanisches Arrangement in einem wesentlichen Punkt, und zwar hinsichtlich der Zeit. Die Zeit, die beim Musizieren vergeht und die in der Notenschrift gewissermaßen eingefroren wird, rückt in eine Analogie zu der Zeit, in der die Pflanzen wachsen und welche durch das Trocknen der Pflanzenteile ebenfalls aufgehoben ist. Noten aufzuschreiben und Pflanzen zu trocknen erscheinen hier als Konservierungsvorgänge, die beide dazu dienen, etwas von seiner Natur her Vergängliches dauerhaft zu machen.

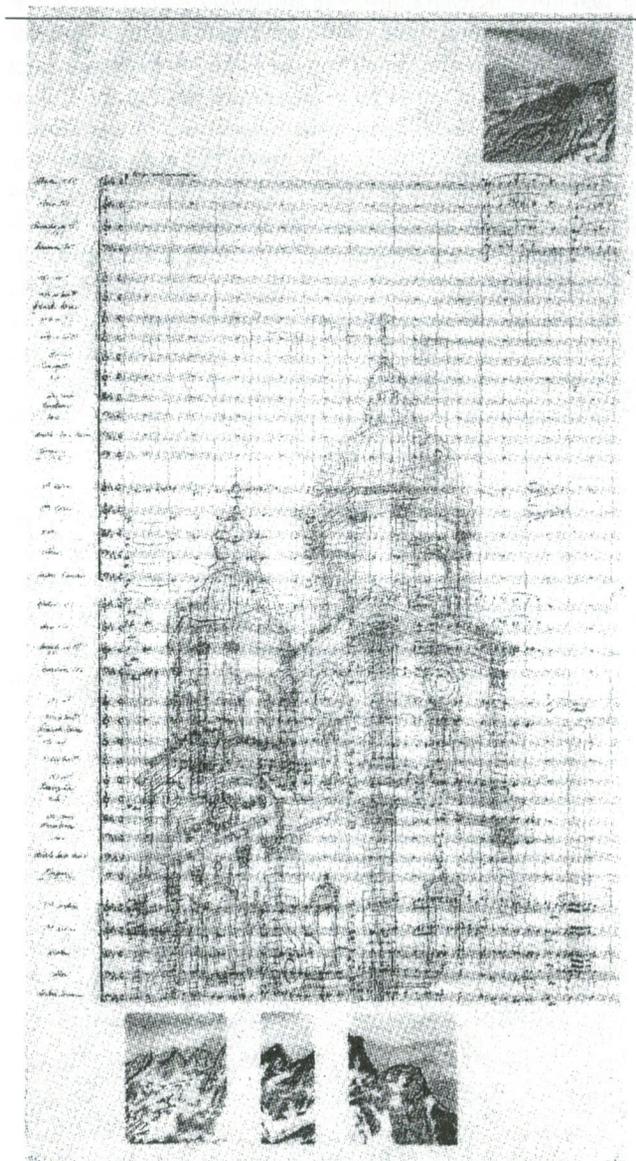


Abbildung 7: Jack Ox (geb. 1948): *Türme und Fassade von St. Florian mit Alpenbildern für Bruckners 8. Symphonie*. Gemälde aus dem 1. Satz. Mischtechnik auf Papier. 132,3x68,5 cm. Im Besitz der Künstlerin, New York (über Galerie Geilsdörfer, Köln). Abbildung nach: Karin v. Maur: *Vom Klang der Bilder. Die Musik in der Kunst des 20. Jahrhunderts*. München 1985, S. 444.

Die immanente Spannung jeder Partitur zwischen Zeit und Raum, zwischen klanglichem Nacheinander und notiertem Nebeneinander, löst sich auf, sobald man Musik primär als kunstvolle Formkonstruktion begreift. Die New Yorker Künstlerin Jack Ox führt dies sinnfällig vor Augen, wenn sie die erste Partiturseite von Anton Bruckners *Achter Sinfonie* mit einer detaillierten Architekturskizze des in Bruckners Biographie so wichtigen Augustinerchorherrenstifts St. Florian kombiniert (Abb. 7). Indem die horizontalen und vertikalen Linien des in die Noten hineingemalten Architekturfragments skrupulös mit den horizontalen und vertikalen Elemente der Partitur in Übereinstimmung gebracht werden, deutet Jack Ox die Sinfonie im Sinne einer ausgefeilten, bis ins letzte Detail streng gegliederten künstlerischen Struktur.

Gleichzeitig assoziiert die Künstlerin mit Bruckners Musik noch eine zweite, extrem andersartige Raumgliederung, nämlich die einer natürlich-wilden schneebedeckten Berglandschaft. Das scheinbar Entgegengesetzte harmoniert dennoch in einem entscheidenden Punkt, welcher dann auch den Schlüssel zu einem Verständnis der Musik liefert: Die Kirchenfassade nämlich lenkt den betrachtenden Blick bewußt von unten nach oben, von dem mächtigen Fundament hin zur schwindelnden Höhe der in den Himmel aufragenden Türme. Dieselbe Blickbewegung von unten nach oben, Richtung Himmel, fordern auch die mächtigen Felsformationen. Und ganz dieselbe Klangaufgipfelung verwirklicht tatsächlich auch Bruckners Partitur schon auf ihrer ersten Seite: Die Sinfonie beginnt mit einem geschlossenen Block der Streicherstimmen; acht Takte später setzen die hohen Bläser ein.⁴

Durch die Gleichartigkeit von Blickrichtung und Klangrichtung geben sowohl das extrem Künstliche, rational Gestaltete der Kirchenarchitektur als auch das naturhaft Gewordene und Gewachsene des Gebirges eine klare Deutung der Brucknerschen Musik: Durch die optisch einsichtige Analogie erscheint diese ebenfalls als eine gigantische, Gott zugewandte und Ewigkeit anstrebende Schöpfung. Was eine musikwissenschaftliche Analyse erst anhand der gesamten Partitur mit großem Aufwand nachweisen kann, ist in der Malerei auf einen Blick ersichtlich.

⁴ Indem die Graphikerin die die gesamte Notenseite - und damit zwei Partitursysteme - nutzt, entdeckt sie eine Intensivierung dieses "Von-unten-nach-oben"-Effekts. Das zweite, untere System, in dem die Partitur erstmals vollstimmig ist, wird als Verstärkung des vollen Streichersatzes aus der oberen Akkolade visualisiert. Nur so stimmen dann auch die Proportionen von Musik und Architektur überein.

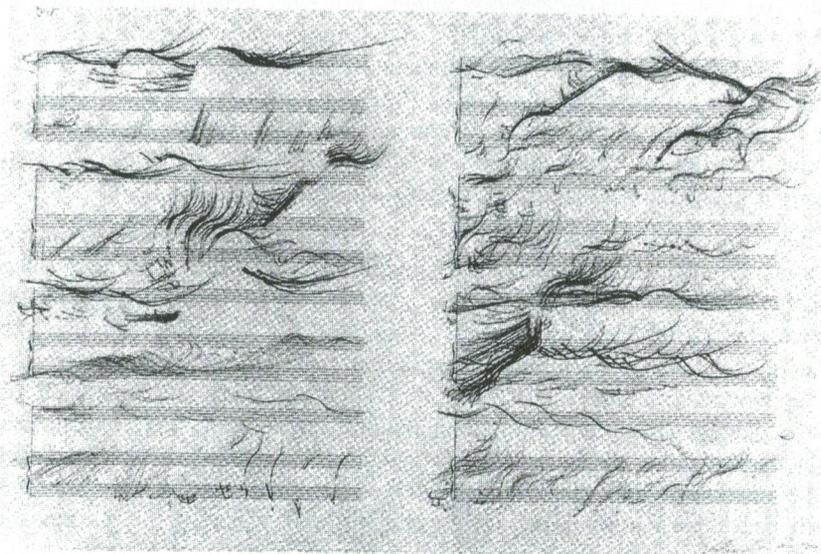


Abbildung 8: Gerhard Rühm (geb. 1930): Blatt aus dem Zyklus *Duo* (1983). Bleistift auf Notenpapier. 34x54 cm. Im Besitz des Künstlers, Köln. Abbildung nach: Karin v. Maur: *Vom Klang der Bilder. Die Musik in der Kunst des 20. Jahrhunderts*. München 1985, S. 311.

Im Gegensatz zu den Kunstwerken von Hubertus Gojowczyk und Jack Ox verlangt das Blatt aus dem Zyklus *Duo* von Gerhard Rühm (Abb. 8) nicht den simultanen, sondern den sukzessiven, den lesenden Blick, welcher die graphische Ganzheit wieder in ein zeitliches Nacheinander zerlegt. Denn der Bildkünstler unterteilt ein leeres Notenblatt derart in Akkoladen, daß eindeutig das traditionelle kompositorische Modell eines instrumentalen Solostücks mit Klavierbegleitung als Folie für die Bildwahrnehmung dient. Auch die graphischen Figurationen innerhalb der Notensysteme, Bögen, Bewegungslinien und Ballungen von schwarzen Strichen assoziieren Elemente einer Partitur, so daß jeder musikalisch geschulte Betrachter diese Graphik instinktiv in einzelnen Dreier-Zeilen von links oben nach rechts unten lesen wird - so wie er dem Verlauf einer mal intensiveren, bewegten, mal akkordisch komprimierten, dann wieder entspannt dahinfließenden Musik folgen würde. Rühm arbeitet also offenkundig mit musikalischen Sehgewohnheiten, welche seiner Graphik erst ihren Sinn verleihen.

Natürlich liegt die Frage nahe, ob es vielleicht eine konkrete Komposition gibt, deren Verlauf der Bildkünstler chiffriert wiedergegeben haben könnte. Viel sinnvoller erscheint hier aber der Versuch, die Graphik als Vorlage für ein eigenes Musizieren oder Improvisieren zu nutzen und den Versuch zu wagen, die zeichnerisch umrissenen Ausdrucksgesten in Klang zu überführen. Denn losgelöst vom konkreten Einzelfall einer ausnotierten Partitur und der Gefahr von falschen Tönen, ist Rühms Graphik das Angebot, die ganze Freiheit im beweglichen Auf und Ab musikalischer Gesten, Klänge und Pausen einmal wieder neu wahrzunehmen und sich bewußt zu machen, daß ein Musiker im Idealfall sehr viel mehr spielt als nur eine trockene Aneinanderreihung von Tönen.

IV.

Die im Rahmen dieses Beitrags untersuchten Beispiele erstrecken sich vom graphischen Aspekt des Notenbilds über die notenähnliche Graphik hin zum musikalisch strukturierten Bildwerk und verfolgen zugleich den Weg von der Musiziervorlage hin zu einem primär optisch intendierten Musik-Bild. Während die Beobachtungen an Notenseiten für Musiker und Musikanalytiker etwas mehr oder weniger Selbstverständliches formulieren, treten in den musikalisch inspirierten Bildwerken Sehgewohnheiten des Musikers in Verbindung mit Blickweisen des Bildkünstlers. Erst die Sensibilisierung für das jeweils Besondere der Schwesterkunst verhilft zu einer tieferen Deutung sowohl des Bildwerks als auch des mitgedachten musikalischen Moments.

Der in zwei Richtungen orientierte Blick reagiert damit auf den ästhetischen Doppelwert jeder musikalischen Graphik - sowohl auf den optischen Anspruch der Notenschrift als auch auf den musikalischen Anspruch des Musikbildes.

Im Idealfall fördert die Auseinandersetzung mit der Bildkunst die Bereicherung und Erweiterung der musikalischen Wahrnehmungsfähigkeit. Denn ein an den Werken der bildenden Kunst geschulter Blick ist in besonderem Maße in der Lage, den optisch-ästhetischen Wert einer Partitur klar zu erkennen und ihn noch vor dem Vorgang des eigentlichen Notenlesens als Erkenntnisquelle zu nutzen. Der so erzielte Zugewinn an Deutungskategorien soll die detaillierte Analyse der Noten nicht etwa ersetzen, sondern dieser sinngebend und sinnerweiternd zurarbeiten.