

# Musikalische Bildkonzepte

Hören und Sehen sind Aktivitäten, die in unserem Wahrnehmungsapparat so aufeinander abgestimmt sind, daß sie im Alltag eine optimale Orientierung in unserer Umgebung gewährleisten. Bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts waren dagegen die Künste auf Unterscheidung in Raum- und Zeitkünste sowie insgesamt auf Trennung und Ausdifferenzierung angelegt, da sich die Eigenlogik der Materialien so besser zur Geltung bringen ließ. Dieter Schnebel hat darauf hingewiesen, daß diese Trennung selbst bei der Instrumentalmusik, der »reinen« Musik schlechthin, nicht wirklich existiert.<sup>1</sup> Doch erst die von den neuen technischen Medien bewirkte Revolution der musikalischen Aufführungspraxis hat ein Bewußtsein für die visuelle Dimension des Geschehens auf dem Konzertpodium erzeugt. Im Kontrast zur Aufführungssituation künstlich generierter Musik zeigt sich die Bedeutung des Visuellen für die musikalische Rezeption der Instrumentalmusik, die abstrakte Kunst par excellence: Den Musikern bei ihrer Tätigkeit zuzuschauen, erleichtert den musikalischen Verstehensprozeß erheblich.

In ähnlicher Weise bleiben visuelle Vorstellungen auch in anderen musikalischen Bereichen weitgehend unbemerkt oder werden als selbstverständlich angesehen und in ihrer Bedeutung unterschätzt, etwa bei Begriffen aus dem visuellen Vorstellungsbereich, die musikalische Phänomene beschreiben, wie die Farbe eines Klangs oder dessen »hohe« oder »tiefe« Lage. Auch die für die abendländische Musik grundlegende Verschriftlichung ist keineswegs allein Symbolisierung, sondern immer auch Visualisierung und Verbildlichung. Diese Durchdringung des Musikalischen mit visuellen Vorstellungen prägt das musikalische Denken, für die musikalische Form ist es nur indirekt von Bedeutung. Doch auch musikalische Formkonzepte, die im Visuellen begründet sind, sind keineswegs eine Seltenheit. Die alte Idee einer musikalischen Abbildung der Wirklichkeit fand in der Programmmusik eine moderne Formulierung; Noch in den zwanziger Jahren belegte Arthur Honeggers *Pacific 231*, in dem er den Triumph des Maschinenzeitalters musikalisch verklärte, die dabei gewonnene Fähigkeit der Musik, dem Hörer unterschiedlichste Facetten der Realität musikalisch zu vergegenwärtigen.

Im Verlauf des 20. Jahrhunderts entstand eine Vielzahl von neuen und ungewöhnlichen Ideen der Musik als Bild. Oft genug soll nun nicht mehr die Realität musikalisch abgebildet, sondern die Musik selbst dem Bild ähnlich werden. Während die Malerei dieser Zeit sich aus der Bindung an die empirische Realität zu lösen beginnt und die Welt der Abstraktion

und das ästhetische Potential ihres konkreten Materials – Farbe und Form – entdeckt, drängen in der Musik Vorstellungen einer statischen, gewissermaßen zum Bild geronnenen Musik die Idee der akustischen Realitätsabbildung allmählich an den Rand.

So spürte Erik Satie in seinen *Sports et Divertissements* sehr ungewöhnlichen Aspekten der Idee der Abbildung nach. Zu jedem der Bilder von Charles Martin, die als Vorlagen dienten und zusammen mit den Stücken veröffentlicht wurden, schrieb Satie einen kleinen Text, der eine zum Bild passende Situation imaginierte. Der Text läuft in den äußerst kurzen Stücken zwischen den Noten mit, die ihrerseits, etwa mit langen Läufen die großen, das Blatt gliedernden Linien in Martins Bildern abzubilden scheinen. Dagegen spürt man in Claude Debussys *La Mer* zwar noch den Nachhall der alten Idee einer musikalischen Darstellung von Naturphänomenen, doch zugleich suggeriert der extrem statische Charakter von Debussys musikalischem Impressionismus ganz unmittelbare Bildvorstellungen. In der Ästhetik des österreichischen Komponisten Josef Mathias Hauer gewann die Idee des musikalischen Bildes dagegen entschieden abstrakte Qualität. Sein Plädoyer für radikale Vereinfachung der Musik zugunsten klarer Ordnungsstrukturen beruhte auf der Einsicht, daß im Bild Ordnungsstrukturen, die keine zeitliche Entwicklung kennen, besser anschaulich gemacht werden können. Im Teppichmuster findet diese abstrakte Bildhaftigkeit vielleicht ihre anschaulichste Formulierung. Damit verbunden ist eine weitreichende Konzeptionalisierung, weshalb Peter Ablinger Josef Matthias Hauer als ersten Konzeptkünstler bezeichnet, der lange vor Joseph Kosuth ganz ähnliche Ideen verfolgt habe.<sup>2</sup> Die Konzeptionalisierung, die bereits in der Programmmusik virulent war, scheint im 20. Jahrhundert eine der zentralen Triebkräfte der Künste und besonders der Musik darzustellen.<sup>3</sup>

## Feldmans Konzept des instrumentalen Bildes

Dem Ineins von Konzept, Bild und Klang hat bisher vielleicht am nachdrücklichsten Morton Feldman nachzuspüren versucht.<sup>4</sup> Seine Idee des instrumentalen Bildes ist inspiriert von der Malerei des abstrakten Expressionismus. Feld-

1 Vgl. Dieter Schnebel, *Sichtbare Musik*, in: *Denkbare Musik. Schriften 1952-1972*, hrsg. v. H. R. Zeller, Dumont: Köln 1972, S. 310-335.

2 Vgl. Peter Ablinger, *12 Töne im Exil. Hauer und die Konzeptkunst*, in Chr. Metzger (Hrsg.), *Conceptualisms*, Berlin 2003, S. 217-220.

3 Dieser Gedanke stammt ursprünglich von Helga de la Motte.

4 Vgl. Sebastian Claren, *Woran man sich erinnert, Morton Feldmans Konzeption des instrumentalen Bildes*, in: Ch. Scheib, S. Sanio (Hrsg.), *Bilder – Verbot und Verlangen in Kunst und Musik*, Saarbrücken 2000.

man strebte einen abstrakten Klang an, dessen instrumentale Herkunft unkenntlich sein sollte, um der Unterscheidung von Darstellung und Gegenstand, Konstruktion und Instrumentation die Grundlage zu entziehen. Dennoch hielt er an den traditionellen Instrumenten fest, er meinte, nur sie könnten diese abstrakten Klänge erzeugen. Hinter Feldmans Vorstellung des »inwendigen Bildes« verbirgt sich die Idee einer unmittelbaren Anschauung, die in der Philosophie seit Kant (und gegen Kant) immer wieder als notwendiger Ausgangspunkt komplexer Denkvorgänge diskutiert wird. Man könnte Feldmans Idee des Bildes auch als vertikalen Klang beschreiben, der dem horizontalen Verlauf einer Komposition zugrunde liegt. Dies führt jedoch insofern in die Irre, als die von dem amerikanischen Komponisten intendierte »Vertikalität« eine Verdichtung beschreibt, die erheblich weiter reicht, als es die übliche Verwendung des Begriffs vermuten läßt. Ein Bild kann eine ganze Komposition oder einzelne Abschnitte umfassen, seine innere Balance erhält es durch »Ausdünnen und Verdichten der Klänge«<sup>5</sup>. Alle diese Bilder sind »in sich abgeschlossene Komplexe«, die sich »nicht in eine kontinuierliche Entwicklung einfügen« – die Bewegung von einem Bild zum anderen stellt »eine ›Entscheidung‹, aber keine logische Folge« dar.<sup>6</sup>

Hinter Feldmans Idee des Bildes verbirgt sich der Versuch, etwas spezifisch Musikalisches zu umschreiben, das sich nur sehr schwer in Worte fassen läßt. Offensichtlich geht es um etwas ähnliches wie das, was Schönberg als musikalischen Gedanken bezeichnete. Mindestens ebenso bezeichnend ist allerdings, daß sich Feldman auf die Idee des Bildes beruft – damit wird unmittelbar deutlich, daß die zeitliche Artikulation erst im nachhinein hinzutritt. Offen bleibt aber, ob sie nicht dennoch unabdingbar ist, um dieses »Bild« überhaupt zu artikulieren. Die Idee des instrumentalen Bildes führt damit zu der Frage nach der Rolle der Zeit in musikalischen Vorstellungen. Es hat den Anschein, als wäre dies der entscheidende Unterschied zwischen Feldmans Konzept und den traditionellen Vorstellungen – bei Feldman ist die Dimension der Zeit nur wichtig für die Realisierung seiner Bildidee, während bei den von vornherein dramatisch oder narrativ angelegten Konzepten die Dimension des Prozessualen von Anfang an impliziert ist.

Feldmans Konzept des Klangs wie der Komposition lösen den Kompositionsprozeß zugunsten einfacher, abstrakt-anschaulicher Bilder und Vorstellungen von entwicklungslogisch argumentierenden Konzepten. Insbesondere haben Feldmans Überlegungen wesentlich zur Anerkennung und zum Verständnis

von musikalischen Ansätzen, die allein vom Klang her denken und argumentieren, beigetragen und den Unterschied zu den gewohnten Formen einer am Zeitverlauf angelegten musikalischen Form deutlich gemacht.

## Musikalische Mobiles

Aufschlußreich für die Interdependenzen zwischen Visualisierung und Konzeptionalisierung sind die Veränderungen im Umgang mit der musikalischen Notation. Diese Veränderungen resultierten einerseits aus der extremen Ausdifferenzierung des Klangs, die nach einer entsprechenden Darstellung in der musikalischen Notation verlangte. Sie waren andererseits aber, bewußt oder unbewußt, auch eine Reaktion auf die technische Entwicklung – die Möglichkeit der Aufzeichnung von Musik bedeutete für die traditionelle Partitur den Verlust ihres Monopols als musikalisches Speichermedium, von nun an mußte sie es mit den neuen Speichertechniken teilen. Seitdem haben Symbolisierung und einheitliche verbindliche Darstellung in der Partitur an Bedeutung verloren, bildlich anschauliche Darstellungsformen besitzen weitaus größeren Spielraum, und schließlich begannen sich die Komponisten für das ästhetische Potential zu interessieren, das die musikalische Notation ihnen offerierte.

Die ersten Ansätze für neue Notationsformen finden sich bereits am Beginn des 20. Jahrhunderts, als man nach Möglichkeiten einer schriftlichen Fixierung von Stücken für neue elektrische Instrumente wie das Theremin, die Ondes Martenot, Skrjabins Farborgel oder Russolos Intonarumori suchte.<sup>7</sup> In diesen Kontext gehören auch die ersten Zufallskompositionen von Marcel Duchamp. Der Komponist Earle Brown ließ sich von Alexander Calders Mobiles, die er in den frühen 50er Jahren in New York kennengelernt hatte, für sein Konzept einer offenen Form ebenso wie für die Art der Notation und der Gestaltung der Partiturseite inspirieren und erklärte die musikalische Graphik zum Medium eines neuen musikalischen Bildkonzeptes. Die musikalische Graphik, die ein Bild musikalischer Gesten erstellt<sup>8</sup>, zählte in den 50er und 60er Jahren zu den wichtigsten Impulsen der Musik, die auch in Europa viel diskutiert und erprobt wurde – neben der musikalischen Improvisation brachte sie auch die Diskussion um die schriftliche Darstellung der elektronischen Musik voran.<sup>9</sup> Noch in den 80er Jahren entwarf James Tenneys in seinen *Swell Pieces* das Konzept für ein direktes Abbildungsverhältnis zwischen Musik und Bild: Das Bild der Schwellform zeigt eine einfache musikalische Grundform all-

5 Vgl. Sebastian Claren, a.a.O., S. 131.

6 Sebastian Claren, a.a.O., S. 135, sowie Ulrike Rausch, *Grenzgänge. Musik und Bildende Kunst im New York der 50er Jahre*, Saarbrücken 1999.

7 Peter Frank, *Visuelle Partituren*, in: K. v. Maur (Hg.), *Vom Klang der Bilder*, München 1985, S. 444-449, hier S. 445 f.

8 Erhellendes dazu findet sich in Ivanka Stoianovas Aufsatz über *Musikalische Graphik*, in: *Zeichen und Musik*, Zeitschrift für Semiotik, Band 9, 1987, Heft 3/4, S.283-299, der sich ausführlich mit der musikalischen Geste als Thema der grafischen Notation befaßt.

9 Vgl. Karlheinz Stockhausen, *Elektronische Studie II*, in: ders., *Texte Bd.2*, Köln 1975<sup>2</sup>, S. 37-42, hier S. 42.

mählicher Steigerung mit anschließender Beruhigung. Es zählt zu seinen vom Fluxus inspirierten *Postcard Pieces*, Konzeptstücke, für die er nur eine Postkarte benötigte, die aber große Anschaulichkeit besaßen und sich unmittelbar auf musikalische Verhältnisse übertragen ließen. Heute wäre auch danach zu fragen, in welcher Weise die neuen Formen der musikalischen Verschriftlichung durch Digitalisierung auf die Idee von Musik und das Denken über Musik durchschlagen und vielleicht sogar neue musikalische Formkonzepte provozieren.

## Abstraktion

Die serielle Musik der 50er Jahre mit ihrem Bewußtsein für die Tradition der reinen Instrumentalmusik insistierte auf dem abstrakten Charakter der Musik, der sich aus dem Fehlen von darzustellenden Inhalten ergibt – hier war stets die Form auch Inhalt. In ihrer elektronischen Umsetzung vollzog diese Musik eine weitere Konsequenz aus der Abstraktion – die synthetische Klanggenerierung kannte keinerlei visuelle Umsetzung in der Aufführungssituation, vor leerem Konzertpodium erlebte das Publikum eine Musik, die von jeder Bildvorstellung frei war.

Für die meisten europäischen Komponisten dieser Zeit zählte die abstrakte Qualität zu den herausstechenden Eigenschaften der Musik. Nur so ist die Kritik an Pierre Schaefer, dem Begründer der *musique concrète*, zu verstehen, dessen frühe Kompositionen aus Mikrophonexkursionen in den modernen urbanen Alltag musikalische Bilder entwarfen und damit genau diesem Moment des Abstrakten zuwiderliefen. Auch Schaefer selbst, der kein Komponist war, nahm diese Kritik ernst; in der Zusammenarbeit mit Pierre Henry fand er zu der klassizistisch anmutenden, formalen Organisation des Klangs, die der *musique concrète* ihr charakteristisches Gepräge verlieh. Im musikalischen Diskurs dieser Zeit blieb die *musique concrète* dennoch ein Fremdkörper. Doch sie hielt Aspekte und Qualitäten einer Musik im Bewußtsein, die quer zur damals dominierenden Ästhetik des Seriellen stand. Von heute aus sind zudem Ähnlichkeiten und Gemeinsamkeiten mit der Musik der amerikanischen Komponisten um John Cage unverkennbar, deren Musik in Europa zunächst ebenfalls vehement abgelehnt wurde.

Anders als in Europa spielten bei den New Yorker Komponisten der 50er Jahre Bildvorstellungen eine große Rolle. Das hing eng mit der großen Zahl exilierter Avantgardenkünstler aus Europa zusammen, die die dortige Kunstszene nachhaltig belebten und auch auf die

dort lebenden Komponisten großen Eindruck machten. So hat Cage immer wieder erklärt, wie wichtig der Kontakt zu europäischen sowie zu jungen amerikanischen Künstlern wie Rauschenberg und Johns für seine Entwicklung als Komponist gewesen ist. Cage hatte schon in den frühen 50er Jahren erkannt, daß die Formproblematik mehr als nur die Organisation der Tonhöhe betraf. Nach Versuchen mit konstruktiven Kompositionsverfahren, die in manchem an serielles Komponieren erinnerten, kam er schließlich zu einer radikalen Erweiterung seines Formdenkens und entwarf visuelle Konzepte, bei denen er Unreinheiten im Papier (*Music for Piano*) oder Sterne eines Himmelsatlas (*Atlas Eclipticalis, Etudes Australes*) als Noten in Partituren eintrug.

Inzwischen sind visuelle Konzepte in der Musik sehr verbreitet. Seit Cage gibt es keine Notwendigkeit mehr, an der genuin modernen Idee einer Form festzuhalten, die die spezifischen Qualitäten des musikalischen Materials reflektiert – vielleicht der entscheidende Grund, weshalb Cage als Komponist der Postmoderne angesehen werden kann. Mit der Verwendung von Formkonzepten, die nichts Musikalisches mehr aufweisen, entsteht eine neue Situation. Im Mittelpunkt stehen konkrete, sinnlich wahrnehmbare Phänomene – statt die Eigenlogik des Materials zu entfalten, wird nun die sinnliche Wahrnehmung des Rezipienten Thema des Komponierens, die musikalische Produktion zielt nun von vornherein möglichst unmittelbar auf die Wahrnehmung selbst; komponiert wird, um der Wahrnehmung spezifische oder sehr ungewöhnliche »Gegenstände« zu liefern, ihre gewohnten Muster außer Kraft zu setzen oder diese umgekehrt bewußt zu machen usw.

Angesichts der neu entstandenen Konkurrenz zwischen analogen und digitalen, traditionellen, synthetischen und virtuellen Formen der Klanggenerierung impliziert die Frage nach der Wahrnehmung immer auch die andere nach der Art und Weise, wie »Gegenstände« der Wahrnehmung generiert und gestaltet werden. In der Musik wird diese Frage jedoch nur selten so wie in der bildenden Kunst, wo die Konkurrenz von Malerei, Fotografie und Film zu den zentralen Motiven der Kunstproduktion zählt, als Bedingung der ästhetischen Erfahrung diskutiert. Eine Ausnahme bilden die Kompositionen des österreichischen Komponisten Peter Ablinger, der in seiner Musik das Hören bewußt macht, indem er es ähnlichen Bedingungen unterwirft wie das Sehen – die Reflexion der (Bedingungen und Möglichkeiten der) Wahrnehmung (und damit des Hörens) mündet so in eine Reflexion der Bedingungen und Möglichkeiten von Musik (in

ihrer Ähnlichkeit und in ihrer Differenz zum Sehen und zum Bild).

## Rastertechnik

Ablingers neueste Werkreihe *Quadraturen* hat die Frage nach der Exaktheit und der Schärfe unserer Wahrnehmung wie auch der Abbildung durch technische Apparate zum Thema. Eine im Elektronischen Studio der Grazer Musikhochschule entwickelte Software ahmt das Rasterverfahren für Fotos im Zeitungsdruck musikalisch nach. Entsprechend der rasterförmigen Verteilung von mittleren Hell-Dunkel-Werten auf Zeitungsfotos wird ein musikalisches Frequenz-Zeit-Raster erstellt, das die exakten Tonhöhen im Zeitverlauf durch Mittelwerte ersetzt, die sich, je kleiner das Raster desto dichter dem ursprünglichen Verlauf anschmiegen. Diese Rastrierungstechnik eignet sich für alle möglichen musikalischen Materialien und Vorlagen, ein weiteres Computerprogramm erstellt die entsprechende musikalische Notation und ermöglicht die Wiedergabe durch traditionelle Musikinstrumente. Die in Ablingers *Quadraturen* angesprochene Frage nach dem Abbildcharakter von Musik oder, grundsätzlicher, nach ihrer Fähigkeit, akustische Realität abzubilden, bildete bereits in der Programmmusik des ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts ein zentrales Thema. Die technischen Reproduktionsmittel haben jedoch die Voraussetzungen für die Auseinandersetzung mit diesem Thema von Grund auf verändert. Rückblickend drängt sich der Gedanke auf, daß die Komponisten ihr Interesse an der akustischen Abbildung der Realität durch den technischen Fortschritt zunächst einmal weitgehend verloren hatten – auch die *musique concrète* beanspruchte von Anfang an, mehr als bloße Abbildung der Wirklichkeit zu sein. Inzwischen sind aber gerade in elektronischer (Pop-) Musik Samples jeder Art und damit auch die musikalische Abbildung längst allgegenwärtig.

Das Besondere von Ablingers *Quadraturen* liegt demgegenüber nicht in der Thematisierung der grundsätzlichen Möglichkeit der Abbildung. Ablinger befaßt sich vielmehr mit der Frage nach dem Verhältnis von technischer Reproduktion und Kunst – Ausgangspunkt ist der Fotorealismus, eine Kunstströmung des 20. Jahrhunderts, die den Realitäts- und Abbildungscharakter der Fotografie mit den Mitteln der Malerei imitiert, um die grundsätzliche Frage nach dem Realitätsgehalt jeder Art von Abbildung zu stellen. Die Übertragung dieser Frage auf die Musik wirkt selbst wiederum genauso wie das Vorgehen der Fotorealisten und provoziert damit die Frage, ob die Musik ähnlich perfekte Abbilder von der Realität zu liefern vermag wie die visuellen Medien. Hört man Ablingers Komposition, dann drängt sich die entschiedene Negation der Frage auf – die Rasterung ins Musikalische ist bei weitem nicht so anschaulich wie im Visuellen, ohne Vorwissen läßt sich das Ausgangsmaterial dieser Kompositionen kaum erkennen, selbst wenn es sich um so bekannte Vorlagen wie die DDR-Nationalhymne handelt. Doch ganz offensichtlich ist diese Frage gar nicht das Entscheidende, viel wichtiger ist, daß wir ganz allmählich beginnen, die Raster zu hören – wenn vielleicht auch nicht bei den technisch erzeugten Abbildern, so doch bei den musikalischen könnten wir irgendwann einmal die Fähigkeit entwickeln, die vom Medium erzeugten Muster wahrzunehmen.

Für die Musik macht Ablinger damit eine Frage explizit, die in den Bildkünsten schon seit der Entdeckung der Fotografie virulent ist. Daß zwischen technischer Reproduktion und musikalischer Produktion kein ausgeprägtes Konkurrenzverhältnis besteht, hängt damit zusammen, daß die Darstellung der Wirklichkeit im Selbstverständnis der Musik nie diese Bedeutung hatte wie in den Bildkünsten – die Darstellung inwendiger Bilder ist weit weniger auf technische Exaktheit angewiesen. Doch das Spiel mit Ähnlichkeit, Abbildung und Technik verändert die musikalische Wahrnehmung, die Rasterung des Zeitverlaufs scheint dem Orchesterklang seine Tiefe zu nehmen und erzeugt statt dessen eine künstliche Perspektivwirkung. Die Musik wird zu einer Art Vexierbild, bei dem das Abgebildete momentweise sichtbar wird, während es im nächsten Augenblick wieder von der technischen Verfremdung des Rasters überdeckt wird. Ablingers *Quadraturen* besetzen einen von den Parametern des Ausdrucks, des Bildes, der Zeit und des Rhythmus markierten Bereich, in dem die Musik ihre eigene Realität gewinnt. ■

## Edition Juliane Klein

präsentiert

**EVA-MARIA  
HOUBEN**

STICHNOTEN

[WWW.EDITIONJULIANEKLEIN.DE](http://WWW.EDITIONJULIANEKLEIN.DE)