

H 9305 F

Zeitschriften
bei Friedrich
in Velber
in Zusammenarbeit
mit Klett,
3016 Seelze 6

Heft 14, Mai 1992,
3. Jahrgang

Musik

UND UNTERRICHT

Zeitschrift für Musikpädagogik

WIE
DIE
ZEIT
IN
DER
MUSIK
VERGEHT

MUSIKZEIT

Musikzeit und Bildzeit

Musikalische Zeitdarstellung in Notation und Malerei

Thomas Ott

„Die Perzeption des musikalischen Werks ist ein sehr komplizierter psychischer Prozeß“, schreibt Zofia Lissa in ihrem Aufsatz über das Zeiterlebnis beim Musikhören. „Dieser Prozeß geht jedoch immer in Gestalt des Ablaufs von Phasen vor sich, von denen jede eine Gegenwart repräsentiert, die im betreffenden Augenblick als Präsenz im Mittelpunkt des Bewußtseins des Hörers steht ... Ihre Perzeption stellt an den Hörer bestimmte Anforderungen; dieser muß sich nämlich darauf einstellen, weiter entfernte, längst vergangene musikalische Phasen mit den aktuellen zu vergleichen, ihre Ähnlichkeit und ihre Unterschiede zu erfassen und sich auch auf den großen Bogen der kommenden Phasen, die in der Zeit mehr oder weniger entfernt sind, einzustellen. Wenn der erlebende Hörer eine derartige Perzeptionseinstellung nicht aufbringen kann, so verliert das gehörte musikalische Werk für ihn seinen Ganzheitscharakter.“¹ Wer zuhört, muß sich Vergangenheit und Zukunft in jedem Moment des Hörens vergegenwärtigen. Sonst hört er eine Abfolge von Klängen, aber keine sinnvolle Gestalt.

Ganz andere Voraussetzungen hat die visuelle Perzeption. Um die Einzelmomente eines Bildes aufeinander zu beziehen, muß man nur das Auge wandern lassen: von Detail zu Detail, von den Details zum Ganzen und wieder zurück zu den Details. Das Auge ist dabei völlig frei. Es ist nicht an eine bestimmte Reihenfolge in der Wahrnehmung der Details gebunden, und es kann jederzeit zur Gesamtgestalt übergehen. Das Ohr dagegen ist im Ablauf gefangen. Es kann sich nicht frei im erklingenden Musikstück hin- und herbewegen, und es hat auch nicht die Möglichkeit, sich in eine Art auditive Vogelperspektive zu versetzen, um das ganze Stück zu erfassen. Das erschwert die Annäherung an jedes neue, unbekanntes Musikstück. Es erschwert auch das Hören-Lernen (und Hören-Lehren), und zwar schon deshalb, weil man im Unterricht über die Lerngegenstände sprechen muß. Wenn aber ein Lerngegenstand als ganzer und in seinen Einzelheiten nicht in jedem Moment sinnlich präsent und benennbar ist, unterliegt die Verständigung vielen Mißverständnissen.

Es sei denn, man nimmt Notation zu Hilfe. Sie übersetzt Hörbares in Sichtbares und nutzt so die Eigenheiten der visuellen Wahrnehmung, um die auditive Wahrnehmung zu unterstützen. Das Auge kann beliebig durch das Notenbild wandern, und das Ohr kann ihm – vorausgesetzt, das Abbildungsverhältnis von Gehörtem und Gesehenem ist klar – folgen. Man kann sich in Lernsituationen darüber verständigen, über welche Details man gerade spricht. Und man kann sich jederzeit, wenn auch nicht immer so leicht wie bei einem Bild, den großen Überblick verschaffen. Die Macht der verrinnenden Musikzeit ist gebrochen, man kann sich zwar nicht in ihr selbst, aber doch in ihrer symbolischen Darstellung frei bewegen.

Allerdings ergibt sich diese Möglichkeit, soweit es sich um traditionelle Notation handelt, quasi nur unter der Hand. Denn ursprünglich ist sie zu etwas anderem da, als das Hören zu unterstützen und das Lernen zu erleichtern: Sie legt eigentlich nur fest, welche klangerzeugenden Aktionen die Musiker in welcher Reihenfolge ausführen sollen. Wer zum Zweck der Analyse und der Orientierung in die Noten schaut, benötigt Kenntnisse über den Zusammenhang der Symbole mit den klangerzeugenden Aktionen, und er darf sich durch bestimmte Verzerrungen nicht irritieren lassen, die vor allem auch den Zeitverlauf in seinen Proportionen betreffen. So können zeitlich gleich lange Takte auf dem Papier eine ganz unterschiedliche Ausdehnung haben, je nachdem, wie viele Zeichen zwischen den Taktstrichen untergebracht werden müssen. Das ändert aber nichts an der grundsätzlichen Möglichkeit,

mit Hilfe von Notation die Zeitstruktur der Musik bei der Perzeption zu überlisten.² Die Notation des Zeitverlaufs von links nach rechts ist aber keineswegs die einzige Möglichkeit, Musikzeit darzustellen. Sie ist aus praktischen Bedürfnissen entstanden und für analytische Zwecke brauchbar. Das heißt aber noch nicht, daß sie den Reichtum möglicher Zeiterfahrungen beim Erleben von Musik erschließen und darstellen kann. Auch versagt sie, wenn Musik nicht mehr „prozeßhaft“ im Sinne Zofia Lissas komponiert und aufgeführt wird, wie das bei vielen Werken der Neuen Musik der Fall ist. Für solche Musik wurden denn auch andere Notationsprinzipien entwickelt.

Im folgenden soll es um unkonventionelle Möglichkeiten gehen, Musikzeit zu notieren, oder besser: zu visualisieren. Dabei werfen wir vor allem auch einen Blick hinüber in die Bildende Kunst. Bemerkenswert viele Künstler des 20. Jahrhunderts haben sich mit Problemen der Darstellung von Musik oder der Übernahme musikalischer Prinzipien in die Malerei befaßt. Manche haben sich auch für das Zeiterleben beim Betrachten von Bildern und Skulpturen interessiert, und in den verschiedenen Formen der Aktionskunst wird der Zeitprozeß ohnehin selbst Teil des künstlerischen Produkts.

Die Beispiele wollen und können das weite Feld der Möglichkeiten nicht vollständig in den Blick bringen oder auch nur in Ansätzen theoretisch erschließen. Sie wollen nur zum Nachdenken – und weiteren Ausprobieren, vielleicht auch im Unterricht – anregen.

Der „Sinus-Punkt“

Eine Erfahrung aus einem 5. Schuljahr: Die Kinder „zeichnen“ Geräusche und Klänge. Zu einem Sinuston – jenem Pfeifton, wie er z. B. am Ende des Fernsehprogramms erklingt – dreht ein Schüler mit der Kreide einen fetten Punkt an die Tafel. Ratlosigkeit. Auskunft des Schülers: Der Ton komme doch aus der Box auf ihn zu – wie ein spitzer Gegenstand. Ich verstehe: Er hat ihn von vorne, mit seiner Spitze,

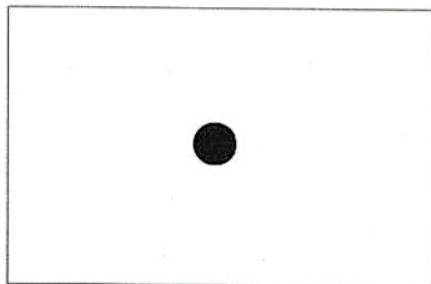


Abb. 1: Reinhart W. [11]: Sinuston

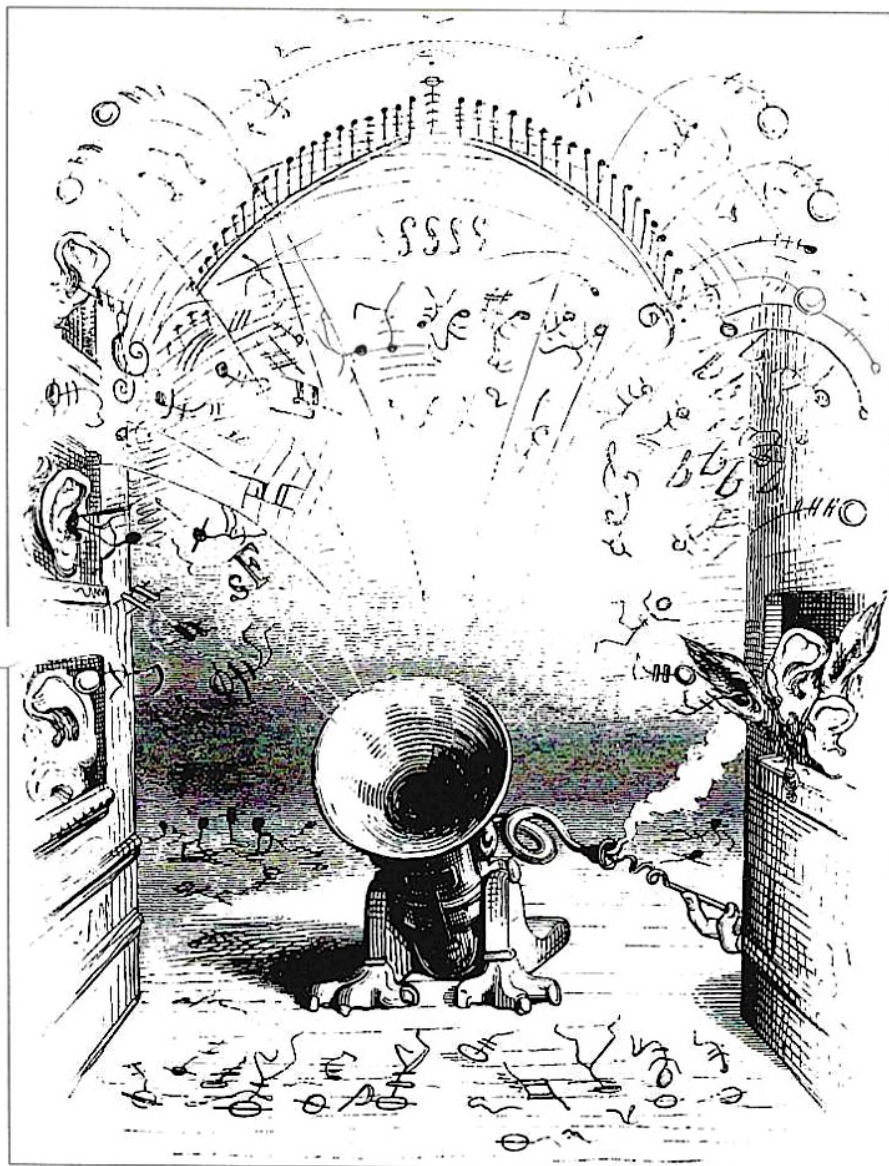


Abb. 2: Grandville: Mehreren Dilettanten wurden die Ohren zerfleischt.

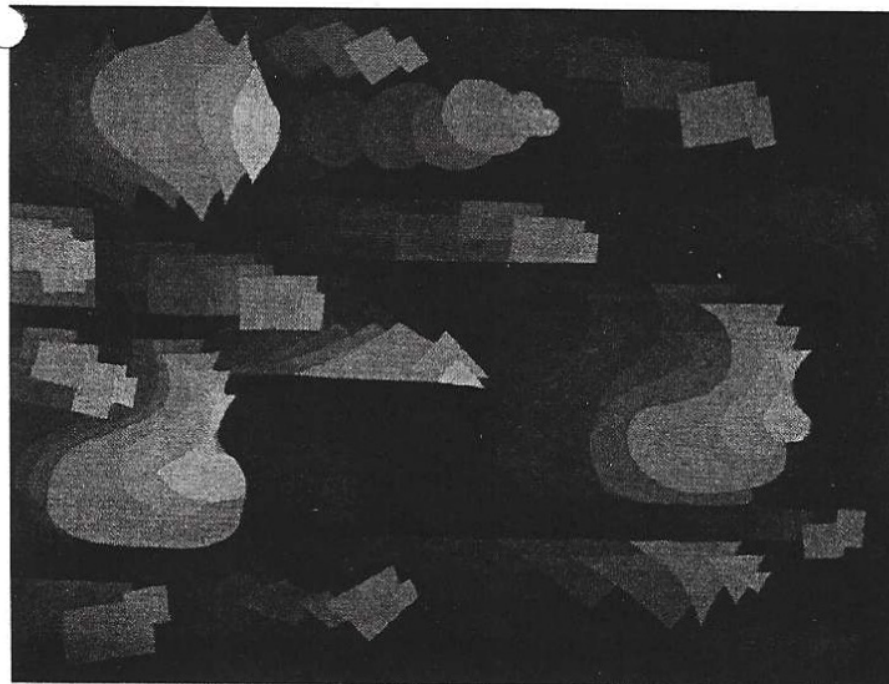


Abb. 3: Paul Klee: Fuge in Rot, 1921

gewissermaßen im Querschnitt gezeichnet.

Wenn wir eine solche Lösung als besonders originell empfinden, so deshalb, weil es uns durch unsere Beschäftigung mit der herkömmlichen Notation zur zweiten Natur geworden ist, die Musik „von der Seite“ zu betrachten – wie einen vorbeifahrenden Zug. Psychologisch und physikalisch bewegt sie sich aber so gut wie nie von vorne links nach vorne rechts an uns vorbei, sondern fast immer auf uns zu. Die herkömmliche Notation abstrahiert von dieser grundlegenden Tatsache: sie muß dies tun, denn anders könnte sie nicht die zeitliche Abfolge der Klänge bzw. der Spielaktionen darstellen. Mit diesem Akt der Rationalisierung entfernt sie sich aber im Grunde schon von unserem Musikerleben. Zeichnet man den Sinuston als waagerechte Linie parallel zu einer Zeitachse, so hat man zwar ein Symbol für seine physikalische Beschaffenheit, aber noch nicht unbedingt ein Abbild dessen, was der Ton im Erleben auslöst.

Offenbar hat Reinhart W. den Klang als aufdringlich empfunden (s. Abb. 1, S. 15), als etwas, das „auf ihn eindringt“ – so wie in Grandvilles berühmter Karikatur das Tonhäcksel aus der Klangkanone auf (und in) die Dilettantenohren eindringt (s. Abb. 2).

„Fuge in Rot“ (Paul Klee)

Die Zeitachse in Reinhart W.'s Sinuston-Darstellung verläuft, so könnte man vermuten, von hinten nach vorn – wenn er überhaupt so etwas wie eine Zeitdarstellung im Hinterkopf gehabt hat. Vielleicht war die Zeitstruktur für ihn völlig irrelevant (hätte ihn auf der Straße ein Hund angefallen, und wir hätten ihn aufgefordert, das bildnerisch darzustellen, so wäre er auch nicht unbedingt auf die Idee gekommen, das Geschehen über einer Zeitachse einzutragen – obwohl es natürlich seinen Zeitverlauf, seine Phasen hatte wie jedes andere Ereignis auch).

Das Bild „Fuge in Rot“ ist eine der vielen bildnerischen Annäherungen Paul Klees an die Musik (s. Abb. 3), speziell an das Werk Johann Sebastian Bachs. Man kann es durchaus so deuten, daß der Zeitverlauf hier perspektivisch in die Tiefe des Raumes hinein abgebildet wird. Im Vordergrund liegen verschiedene, unterschiedlich große flächige Formen – vielleicht die immer wiederkehrenden thematischen und motivischen Partikel der Fuge; dahinter staffeln sich ihre blasser werdenden Abbilder – die bereits verklungenen Einsätze. Die klar konturierte Form an der Bildoberfläche symbolisiert die jeweilige Gegenwart des Motivs, den Moment seines aktuellen Erklingens. In dessen Erleben sind

zugleich die Momente früheren Erklingens enthalten – als schwächer werdende Gedächtnisspuren. Dabei ist es unwichtig, ob man die auf gleicher Tiefenebene liegenden Motive als gleichzeitig erklingend auffaßt oder nicht – das Auge kann über das Bild wandern und sie nacheinander, aber auch in bestimmten Kombinationen erfassen. Es kann sich auf diese Weise immer neue „Augenfugen“ komponieren. Schöner und treffender kann man den Zeitstrom des Verklingens beim Musikhören kaum darstellen – näher am Erleben als jedes noch so genaue Strukturdiagramm ist diese Darstellung allemal.



Abb. 4: Wassily Kandinsky: Vielerlei Formen, 1936. Galerie Rosengarten, Luzern

Das Bild – eine Augen-Weide

Ein Bild könne sich einem mit einem einzigen Blick einprägen, behauptete Leonardo – und sah darin einen Vorzug der Malerei gegenüber allen „zeitlichen“ Künsten. Diese Auffassung hielt sich lange. Noch Kandinsky schrieb: „Z. B. hat die Musik die Zeit, die Ausdehnung der Zeit zur Verfügung. Die Malerei aber kann dagegen, indem sie den erwähnten Vorzug nicht besitzt, in einem Augenblick den ganzen Inhalt des Werkes dem Zuschauer bringen, wozu wieder die Musik nicht fähig ist.“ (s. Abb. 4) Klee sah die Dinge anders: Auch der Raum sei ein zeitlicher Begriff. Ein Bildwerk entstehe nicht auf einmal, der Raum müsse gefüllt werden, und dies sei ein zeitlicher Vorgang. Und: „Auch des Beschauers wesentliche Tätigkeit ist zeitlich ... Dem gleich einem weidenden Tier abtastenden Auge des Beschauers sind im Kunstwerk Wege eingerichtet. (In der Musik dem Ohr Zuleitungskanäle – das weiß ein jeder – im Drama beides beiden.) Das bildnerische Werk entstand aus der Bewegung, ist selber festgelegte Bewegung und wird aufgenommen in der Bewegung (Augenmuskeln).“³

Man kann das besonders gut an ungegenständlicher Malerei und Plastik nachvollziehen. Betrachtet man solche Werke unter dem Aspekt, „welche Wege in ihnen dem Auge des Beschauers eingerichtet sind“, so kommen einem auch schnell Analogien zu musikalischen Zeit- und Bewegungsprinzipien in den Sinn. Da wird der Blick

unaufföhrlich in eine Art Strudel hineingezogen und wieder aus ihm entlassen (*Bandschleife*); da gibt es Bildschwerpunkte (zu denen das Auge immer wieder zurückkehrt (*Ritornell, Rondo*); da versetzen Konstellationen von Motivblöcken das Auge in eine Art Pendelbewegung, bis es die spannungsreiche Balance der Bildelemente realisiert (*Sonatenform*). Die Bildwege können das Auge in die unterschiedlichsten *Tempi* versetzen, vom *grave* übers *allegretto grazioso* bis hin zum *vivace furioso*. Manche Bilder zwingen das weidende Augentier in eine ganz bestimmte Bewegung hinein, andere erlauben es ihm, frei in der Landschaft umherzuspazieren; wieder andere, zum Beispiel die der „Monochromen“, lassen es ohne jede Orientierung allein.

Folgt dem weidenden Auge das Ohr, so werden Bilder und Skulpturen zu Partituren. Also: Horchen Sie doch einmal in Kandinskys Bild „Vielerlei Formen“ hinein. Versuchen Sie, die Erfahrungen Ihres Auges und Ihres inneren Ohres – vielleicht auch gemeinsam mit Ihren Schülern – hörbar zu machen, Musik werden zu lassen.

Zeit- und Klangwanderungen durch das Formenvielerlei

Eines wird dem wandernden Auge so gut wie nie zugemutet: Das Bild brav von links nach rechts zu durchmessen wie die Noten beim Klavierspielen oder wie die Zeilen eines Buches. Es gibt aber auch kompo-

nierte Musik, bei der das Notieren und Lesen in einer Richtung nicht mehr zwingend ist.

Die Partitur zum Stück „December 1952“ (s. Abb. 5, S. 18) des amerikanischen Komponisten Earle Brown (geb. 1926) wirkt wie die Skizze zu einem typischen Bild des holländischen Malers Piet Mondrian (1872 – 1944). Und es ist tatsächlich auch so, daß die Zeichen in Browns Partitur zunächst einmal nicht viel mehr bedeuten als die Bildzeichen eines Mondrian-Gemäldes (der Titel bezieht sich auf die Entstehungszeit, ist also nicht programmatisch zu verstehen). Der Komponist überläßt es den Ausführenden, die musikalische Bedeutung der Zeichen festzulegen; er meint, „man solle sich anregen lassen zu irgendwelchen Deutungen, alles sei richtig. Z. B. könne man nicht nur eine beliebige Seitenkante unten hinlegen, man könne das Blatt auch schief stellen. Wenn man sich dabei den üblichen Tonhöhen- und Dauernraster unterlegt denkt, dann kommt man besonders bei schiefem Blatt zu neuartigen Resultaten. Die verschiedene Ausdehnung kann man aber nicht nur als Höhen und Dauern deuten, sondern auch dynamisch. Im Ensemble könne man jede beliebige Art von deutender Abmachung treffen.“⁴

Das Stück, das entsteht, hat also eine „offene Form“ – jedenfalls bevor und so lange es entsteht, denn wenn der letzte Ton verklingen ist, wirkt es in der Erinnerung wie jedes andere Musikstück: abgeschlossen und vollendet – die einmal verfllossene Zeit läßt sich nicht mehr öffnen. Natürlich ist

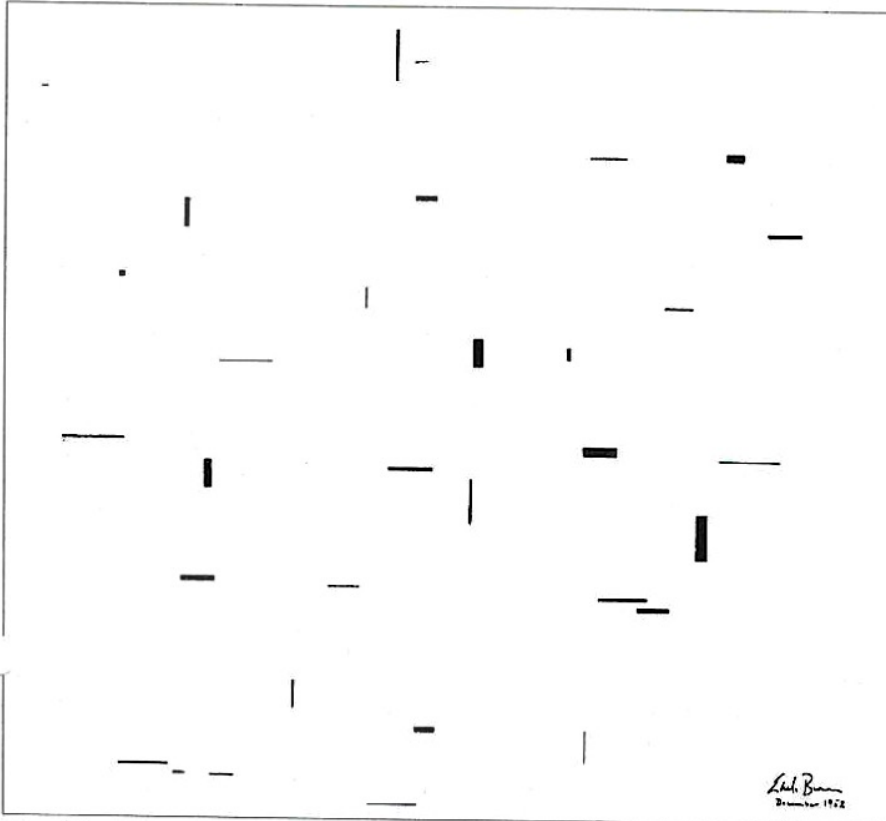


Abb. 5: Earle Brown: December 1952

auch die Zeitstruktur des Stücks nicht festgelegt. Man kann mit der Partitur durchaus so umgehen wie mit einem Bild, also das Auge in ihr wandern lassen und sich dazu Klänge vorstellen. Man kann diese Bewegung auch durch einen Schüler ausführen lassen, der am Tageslichtprojektor auf die Symbole zeigt und damit die Signale für verabredete Klänge gibt – in seinem eigenen Rhythmus und in beliebiger Reihenfolge. Ordnet man jedem Zeichen einen bestimmten Klang zu, so kann man auf der Partitur spielen wie auf einer Art Keyboard (mit der Klasse als „Tongenerator“). Man kann aus benachbarten Zeichen Gruppen mit unterschiedlichen Bildrhythmen zusammensetzen und sich dazu Klangkombinationen überlegen, die dann in festgelegter oder freier Folge gespielt werden. Man kann einen dünnen Stift, der gleichzeitig anzeigt, in allen möglichen Richtungen – oder auch wie einen Uhrzeiger – über die Partitur führen und studieren, wie sich die Klänge miteinander verbinden.

Musikzeit wird Bildzeit

Paul Klee – siehe oben – legte Wert auf die Feststellung, daß auch das Malen eines Bildes ein zeitlicher Vorgang sei. Damit meinte er allerdings nicht, das Bild entstehe in einer einheitlichen zeitlichen Aktion wie ein Musikstück bei der Aufführung. Sondern er dachte daran, daß das, was die Bewegung des Pinsels auf die Leinwand bringt, meist auch dem Betrachter des Bildes wieder als Bewegung erscheint, als etwas, das in gewisser Weise eine Zeitstruktur aufweist.

Einige amerikanische Maler (Jackson Pollock, Franz Kline, Willem de Kooning u. a.) gingen in den 40er und 50er Jahren einen Schritt weiter und kreierten das „Action Painting“ – vielleicht am besten zu übersetzen mit „Malen aus der körperlichen Aktion heraus“ (s. Abb. 6). Es waren Aktionen, die sich direkt auf der Leinwand niederschlugen. Die Leinwand wurde nach Pollocks Worten zur „Arena“; was man anschließend auf ihr sah, war nicht mehr das Ergebnis längerer, umständlicher und oft unterbrochener bildnerischer Bemühungen, sondern das „Protokoll“ einer zusammenhängenden, zeitlich überschaubaren und spontan-intuitiven Handlung des Künstlers, der dabei nicht nach einem Plan vorgeht, sondern allenfalls nach einer allgemeinen Vorstellung, die sich erst im Verlauf der Aktion zum Bild konkretisierte. Das Malen näherte sich in mancher Hinsicht dem musikalischen Improvisieren an. Und das „Protokoll“ machte die körperlichen Bewegungen, aus denen heraus das Bild entstand – und damit auch seine Zeitstruktur – sinnfälliger, als das in der traditionellen Malerei möglich war.



Abb. 6: Jackson Pollock: Echo, 1951. Coll. Heller, New York

18 E. II
Largo

VIOLINO principale
I
VIOLINI II
VIOLE
VIOLONCELLI div.
BASSI e CONTINUO

VI. princ.
I
VI. II
Vle
I
Vlc. div.
II
B. e. Cont.

* Cette partie de Violoncelle (ad lib.) figure dans l'édition Le Clerc (Paris, vers 1730)
H. 31731

Abb. 7: Antonio Vivaldi: Der Winter, 2. Satz

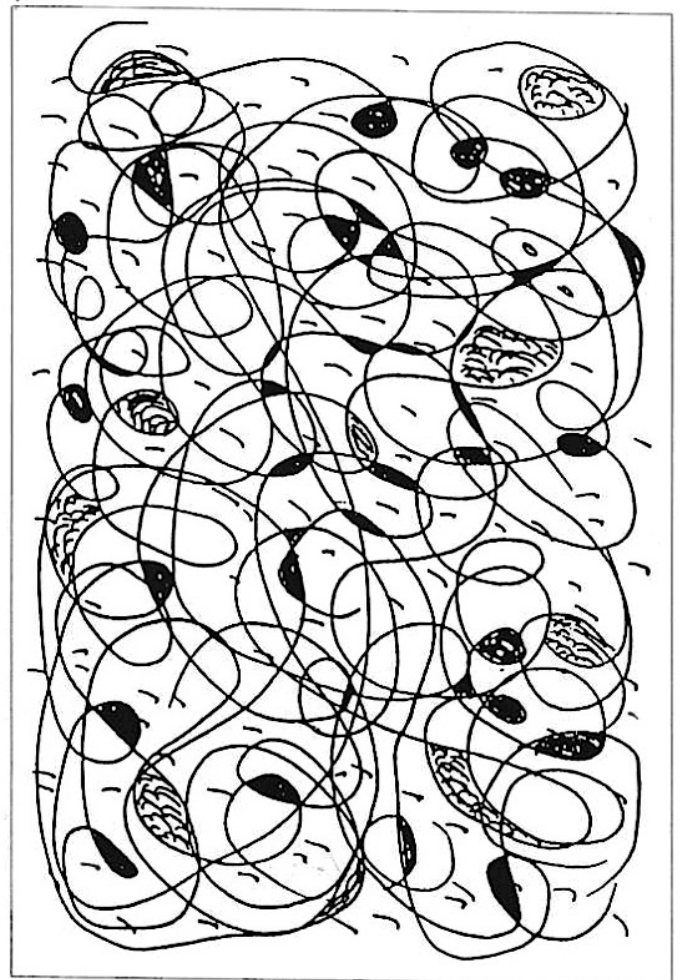


Abb. 8: Zeichnerische Umsetzung des Winters aus den „Vier Jahreszeiten“ von Vivaldi

Musik entsteht seit eh und je aus körperlicher Aktion heraus, und man kann sie beim Hören wieder in körperliche Aktion umsetzen. Diese körperliche Aktion wiederum kann zu einer bildnerischen Aktion werden, zu einer Art „Action Painting“, das dann nicht einer allgemeinen, sondern einer musikalischen Vorstellung folgt. Dabei entstehen Bilder, die der Musik in einer ganz bestimmten Hinsicht sehr viel näher kommen können als andere Arten der herkömmlichen oder grafischen Notation. Denn solche Bilder enthalten *Bewegungsspuren*, und da jede Bewegung periodisch Schwerpunkte durchlaufen muß, kann die vielleicht wichtigste Ebene musikalischer Zeitgestaltung hier ihren bildhaften Ausdruck finden: das periodische Pulsieren, das Ein- und Ausatmen, die rhythmische „Gravitation“, die ja selbst aus körperlicher Aktion entsteht.

Peter Fuchs³ hat ein eindrucksvolles Beispiel für diese Art des Notierens vorgelegt (s. Abb. 7 und 8). Grundschulkinder hörten das Largo aus Vivaldis „Winter“ und bewegten zur Solovioline oder zu den Begleitpizzicati die Arme. Jedes Kind übertrug diese Bewegung dann auf seinen Bogen. Später wurden weitere Elemente

des Stücks in das Bild eingetragen. Läßt man das Auge durch die hier abgedruckte Kinderpartitur wandern und hört dazu die Musik, so wird die Bedeutung der Zeichen ganz klar: die geschwungene Bewegung der Violinmelodie von Baßschwerpunkt zu Baßschwerpunkt, die Pizzicato-Striche, die repetierten Cello-Zweiu- und dreißigstel als Schraffur. Keine Spur von einer Zeitachse. Sie wäre auch gar nicht angemessen. Streng genommen hat das Stück keinen Verlauf – es ist eher eine pulsierende Klangfläche, durchzogen von einer Melodie. Zeit, Raum, Ausdruck und Struktur finden in dieser Notation sichtbar zu der Komplexität zurück, die unser rationales Musikverständnis – wie es sich auch in der Rationalität unserer Notationsgewohnheiten spiegelt – oft nicht mehr erreicht.⁶

Anmerkungen

1 Zofia Lissa: Zeitstruktur und Zeiterlebnis im Musikwerk. In: Aufsätze zur Musikästhetik. Berlin 1969, S. 62, 64.

2 Ein Beispiel für eine Partitur, die vor allem auch unter Rezeptionsgesichtspunkten erstellt wurde, und die dabei den Grundprinzipien der traditionellen Notation – Zeitachse von links nach rechts, Tonhöhen von oben nach unten – folgt, ist Rainer Welingers Hörpartitur zu György Ligetis elektronischem Stück „Artikulation“ (Mainz 1970, Neuaufgabe 1991). Diese Partitur bildet den Zeitverlauf proportional – mit Hilfe eines Sekundenrasters – ab. Auch Karlheinz Stockhausens Partitur zu seiner elektronischen „Studie II“ folgt diesem Prinzip. Vgl. Erhard Karkoschka: Das Schriftbild der Neuen Musik. Celle 1966, S. 167.

3 Alle Zitate nach: Christian Geelhar: Paul Klee. In: Vom Klang der Bilder. Die Musik in der Kunst des 20. Jahrhunderts. München 1985, S. 424.

4 Erhard Karkoschka: Das Schriftbild der Neuen Musik. Celle 1966, S. 92 f.

5 Peter Fuchs: Regen. In: Musik und Unterricht 4/1990.

Weitere Beispiele finden sich bei Gertrud Meyer-Denkman: Klangexperimente und Gestaltungsversuche im Kindesalter. Wien 1970.

6 Mit dem Verhältnis von Hören und Sehen, das für die hier dargestellten Probleme grundlegend ist, beschäftigte sich ganz allgemein und sehr ausführlich Heft 3/1990 von Musik und Unterricht zum Thema „Auge und Ohr“. Der vorliegende Aufsatz befaßt sich vertiefend mit einem Aspekt, der in verschiedenen Beiträgen des genannten Heftes schon angerissen wurde.

Außerdem sei verwiesen auf: Helga de la Motte-Haber: Musik und Bildende Kunst. Laaber 1990, und: Franzsepp Württenberger: Malerei und Musik. Frankfurt/M. 1979.