

David Magnus

Aurale Latenz

Wahrnehmbarkeit und Operativität in der
bildlichen Notationsästhetik von Earle Brown

Kulturverlag Kadmos Berlin

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Copyright © 2016, Kulturverlag Kadmos Berlin.

Wolfram Burckhardt

Alle Rechte vorbehalten

Internet: www.kulturverlag-kadmos.de

D 188

Umschlaggestaltung: kaleidogramm, Berlin

Gestaltung und Satz: kaleidogramm, Berlin

Druck: booksfactory

Printed in EU

ISBN 978-3-86599-305-2

Inhalt

| | |
|---|----|
| Vorwort und Danksagung | 9 |
| 1. Einleitung | 13 |
| Thema, Fragestellung und These. | 13 |
| Zielsetzung und Vorgehensweise. | 15 |
| Forschungsstand. | 16 |
| <i>Einführung in die bildliche Musiknotation</i> | |
| Das Aufkommen neuer Notationsästhetiken. | 22 |
| Morton Feldmans »graph notation«. | 25 |
| Vom herkömmlichen Schriftbild zur Loslösung von der Standardnotation: Christian Wolff, Sylvano Bussotti und Roman Haubenstock-Ramati. | 30 |
| Anestis Logothetis' notationsästhetische Konsequenz. | 36 |

I. Teil:

Die bildliche Notationsästhetik Earle Browns

| | |
|--|-----|
| 2. Die Entwicklung einer bildlichen Notationsästhetik bei Earle Brown | 59 |
| Browns künstlerische Einflüsse. | 59 |
| <i>Über Folio: Die Faktur des Partiturbildes und ihre performativen Konsequenzen</i> | 80 |
| Der Einfluss der mathematischen Musiktheorie Joseph Schillingers | 80 |
| Die Partiturbilder | 87 |
| »Never the same twice, but always the same thing«: Von der Aufhebung des Zentrums zum rekonfigurierbaren Aufführungsmodell. . . | 97 |
| Partiturgestaltung als ästhetisches Kalkül in <i>December 1952</i> | 110 |
| Performative Konsequenzen von Browns bildlicher Musiknotation | 117 |

II. Teil:
Schrift(bild)lichkeit

| | |
|---|-----|
| 3. Von der Stimme zum Schriftbild. | 129 |
| <i>Ferdinand de Saussure und die subsidiäre Rolle der Schrift</i> | 129 |
| <i>Jacques Derrida: Die Generativität der Schrift</i> | |
| Schrift und Stimme, (k)eine Umkehrung | 133 |
| Spur oder: das Simulacrum der Anwesenheit | 145 |
| Verräumlichung und <i>différance</i> | 151 |
| Die Generativität der Schrift | 156 |
| <i>Zeitgenössische Schrifttheorie: Die Gestalt(kraft) der Schrift</i> | 158 |
| Vom oralitätszentrierten zu einem lautsprachneutralen Schriftbegriff. . . | 158 |
| Materialität zwischen Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit | 161 |
| Wahrnehmbarkeit und Operativität epistemischer Schriftsysteme | 164 |
| Schriftformen, Schriftformung | 170 |

Nelson Goodmans Theorie der Notation

| | |
|---|-----|
| 4. Nelson Goodman: Notation als Werkidentität. | 181 |
| Die Motivation von Goodmans analytischem Ansatz | 181 |
| Theorie der Notation | 183 |
| Die Sonderstellung der Musiknotation | 189 |
| Schriftlichkeit und Bildlichkeit | 196 |

III. Teil:
Bildtheorie

| | |
|--|-----|
| 5. Zeitgenössische Bilddebatte | 203 |
| <i>Die Grenzen des semiotischen Ansatzes</i> | |
| Bilder als Zeichen und Gebrauchsgegenstände | 203 |
| Bild-Wahrnehmung als Bild-Verstehen. | 206 |
| Die Lesbarkeit des Bildes in der Kunstsemiotik | 207 |
| Kritische Bemerkungen zur Bildsemiotik | 211 |
| <i>Husserl und der Rückgang zu den Sachen selbst</i> | |
| Der phänomenologische Ansatz | 214 |
| Intentionalität | 217 |
| Epoché, eidetische Variation, eidetische und transzendente Reduktion | 220 |

| | |
|---|-----|
| Leiblichkeit und Intersubjektivität I | 224 |
| Bildbewusstsein | 229 |
| <i>Maurice Merleau-Ponty: Sehen als Chiasmus</i> | |
| Der Einfluss Edmund Husserls | 232 |
| Das Primat der Wahrnehmung und die transzendente Reduktion | 238 |
| Leiblichkeit und Intersubjektivität II | 243 |
| Durch das Fleisch der Welt hindurchsehen | 248 |
| <i>Eigentümlichkeiten des Bildlichen</i> | |
| Iconic turn | 253 |
| Georges Didi-Huberman: Der Riss der Vernunft oder der gesplante Blick | 257 |
| Lambert Wiesing: Reine Sichtbarkeit und Artifiziale Präsenz | 261 |
| Dieter Mersch: Materialität, Präsenz, Ereignis | 264 |
| Bernhard Waldenfels: Die Ordnung des Sichtbaren | 268 |
| Gottfried Boehm: Die Unbestimmtheit des Bildlichen | 270 |
| 6. Schlussbetrachtungen: | |
| Entwurf einer Theorie der auralen Latenz | 275 |
| Earle Browns Notationsästhetik | 275 |
| Von der Schrift-Bildlichkeit zur Bild-Schriftlichkeit | 281 |
| Bildlichkeit als visueller Überschuss | 286 |
| Aurale Latenz | 291 |
| Quellen | |
| Archivmaterial der Earle Brown Music Foundation | 297 |
| Partitureditionen | 297 |
| Literatur | 298 |

*Ella Mayer und Liselotte Jacoby
zum Gedenken*

Vorwort und Danksagung

Die Entstehung des vorliegenden Buches geht auf ein Hauptseminar über das Thema ›Schrift und Schriftlichkeit‹ zurück, das ich im Wintersemester 2005/06 an der Freien Universität Berlin besuchte. Angeregt durch die Diskussionen über neuere Schrifttheorien und durch meine enge Beziehung zur Musik verfasste ich ein Essay über die ›Schrift(bild)lichkeit der musikalischen Notation‹, das zwei Jahre später in einer Masterarbeit resultierte.

Während meiner Studienzeit setzte ich mich mit überwiegend epistemologisch geprägten Auffassungen von Schriftikonizität auseinander, die den Fokus auf die Anordnung von Zeichen auf zwei- beziehungsweise dreidimensionalen Inskriptionsflächen legen. Als Untersuchungsobjekte zog ich damals Musiknotationen des Hoch- und Spätmittelalters heran. Im Anschluss daran begann mich die Frage zu beschäftigen, ob auch ein ästhetischer Zugang zur spezifischen Bildlichkeit von Notationsphänomenen für die Reflexion über Aspekte ihrer Wahrnehmung und Operativität fruchtbar gemacht werden könnte. Die Suche nach Antworten auf diese Frage führte mich nach Basel, wo ich am NFS ›Bildkritik: Die Macht und Bedeutung der Bilder‹ (›eikones‹) über die ästhetischen Implikationen notationaler Bildlichkeit forschte. Dieser Perspektivenwechsel brachte ein verstärktes Interesse für Visualisierungsstrategien der musikalischen Nachkriegsavantgarde des 20. Jahrhunderts mit sich. Die folgenden Seiten sind das Ergebnis der Auseinandersetzung mit eben diesen musikalischen Anschauungsformen.

Unter den zahlreichen Personen, die meine Beschäftigung mit unterschiedlichen Notationen anregten, kommt Prof. Sybille Krämer eine besondere Rolle zu. In ihrer oben erwähnten Lehrveranstaltung kam ich zum ersten Mal mit zeitgenössischen Schrifttheorien in Berührung. Ihr Kolloquium und das von ihr gegründete Graduiertenkolleg ›Schriftbildlichkeit: Über Materialität, Wahrnehmbarkeit und Operativität von Notationen‹ waren der Rahmen, in dem ich erste Forschungsergebnisse zur Diskussion stellen konnte, wobei sie von der Verfassung des ersten Essays über die Masterarbeit bis hin zur Promotion die vollständige Entwicklung der

vorliegenden Untersuchung begleitete. Für ihre jahrelange Unterstützung sei ihr an dieser Stelle herzlich gedankt.

Der Anfang meiner Reflexionen über Musiknotation war von einer vorwiegend theoretischen Zugangsweise geprägt. Die sich unmittelbar nach meiner Ankunft in Basel abzeichnende Akzentverschiebung hin zu den praktischen Aspekten von Partituren wurde von Prof. Matteo Nanni angestoßen. Sein Vorschlag, das Augenmerk zunächst auf die darin entfalteten performativen Gedanken zu richten, bedeutete einen Wendepunkt in meiner Untersuchung. Auch ihm möchte ich für die langjährige und produktive Zusammenarbeit danken.

Zu der intensiven Auseinandersetzung mit konkreten Notationsformen gehörte auch der Besuch von Archiven. In diesen Forschungsaufenthalten konnte ich anhand von Skizzen sowie unveröffentlichten Notizen, Interviews und Tonaufnahmen die ästhetischen Gedanken hinter den Visualisierungsstrategien der Komponisten rekonstruieren. Diese Rekonstruktionen bilden die Grundlage der hier angestellten philosophischen Reflexionen. Für den Zugang zu sämtlichen Archivbeständen möchte ich mich bei der Paul-Sacher-Stiftung und dem Getty Research Institute bedanken.

Manche Archivbesuche boten Gelegenheit für ausführliche Gespräche, aus denen persönliche Beziehungen zu Menschen hervorgingen, die mich bei der Arbeit an diesem Buch enorm unterstützt haben. So möchte ich Julia Logothetis für den Zugang zum Nachlass ihres Vaters Anestis Logothetis und für die regen Diskussionen über das Verhältnis von Schrift und Bild danken. Der Fokus der vorliegenden Untersuchung auf das Frühwerk Earle Browns wurde wiederum durch die enge Zusammenarbeit mit der Earle Brown Music Foundation möglich. Browns Witwe Susan Sollins-Brown öffnete mir im Februar 2011 die Türen des Archivs in Rye (New York). Seitdem standen mir Thomas Fichter und Jason Cady mit Rat und Tat zur Seite. Diesem mir ans Herz gewachsenen ›Dreiergespann‹ bin ich zu größtem Dank verpflichtet. Dass Susan, die im Oktober 2014 unerwartet und viel zu früh von uns gegangen ist, die Veröffentlichung dieses Buches nicht mehr erleben konnte, erfüllt mich mit großer Trauer. Mit meiner Arbeit hoffe ich einen kleinen Beitrag zum Fortkommen der Earle-Brown-Forschung zu leisten, um die sich Susan verdient gemacht hat.

Die theoretische Konturierung von Browns Partituren aus der Perspektive von Schrift- und Bildtheorien wurde maßgeblich von dem Forschungsumfeld geprägt, in dem ich über die ästhetischen und operativen Konsequenzen seiner Notationsästhetik nachdenken konnte. Als assoziiertes Mitglied des Graduiertenkollegs ›Schriftbildlichkeit‹ und als wissenschaftlicher Mitarbeiter des NFS ›Bildkritik‹ (›eikones‹) hatte ich regelmäßig die Möglichkeit, verschiedene Aspekte meiner Forschung mit

Kolleginnen und Kollegen unterschiedlicher Disziplinen zu besprechen. Ihnen möchte ich für Anregungen und Kritik danken und dabei hervorheben, dass durch die großzügige finanzielle Unterstützung von ›eikones‹ dieser Austausch überhaupt möglich wurde.

Die Arbeit an einer Dissertation ist allerdings keineswegs eine ›rein wissenschaftliche‹ Angelegenheit. Ohne das soziale Geflecht aus Verwandten und Freunden, die unseren Alltag außerhalb von Seminarräumen, Vortragssälen und Bibliotheken mit anderen Lebensentwürfen und Weltansichten bereichern, kann kein Forschungsprojekt angefangen, entwickelt und erfolgreich zum Abschluss gebracht werden. In dieser Hinsicht habe ich mehreren Personen meinem Dank auszusprechen.

Dieser gilt zunächst Sophie Schweinfurth, auf die die Bezeichnung ›Kollegin‹ nach einigen Wochen der Zusammenarbeit im Nietzsche-Zimmer am Rheinsprung nicht mehr passte. Ihre Freundschaft ist das größte Geschenk, das ich aus Basel mitgenommen habe, unmittelbar gefolgt von der brüderlichen Beziehung zu ihrem Mann David Ventura. Eine besondere Erwähnung gebührt auch meinem langjährigen Freund Vincent Heßling, der das Forschungsvorhaben von Anfang an begleitet und mich in regelmäßigen Abständen mit wichtigen Anregungen und Korrekturen unterstützt hat. Fachlich weniger beteiligt, aber seelisch omnipräsent waren zudem all die Freunde aus meiner Heimat Argentinien.

Große Dankbarkeit bin ich schließlich meiner Verwandtschaft schuldig. Meine Schwiegereltern Karin Priester und Jens Michael Priester gewährten mir durch die Betreuung der Enkeltochter während der Kita- und Schulferien den nötigen Freiraum, der für konzentrierte Schreibphasen nötig ist. Teile des vorliegenden Buches sind in sämtlichen Sommeraufenthalten bei ihnen in Münster (Westfalen) entstanden.

Meinen Geschwistern Ariel, Ricky und Daniela sowie meinen Eltern Eliane und Tomás möchte ich für unsere familiären Bande danken. Eure Ratschläge, euer Zuspruch und euer Sinn für Humor sind mir stets eine fundamentale Stütze. Ich schätze mich sehr glücklich, eine solch wunderbare Familie zu haben.

Und nun der abschließende, tiefste Dank an die mir am nächsten stehenden Menschen. Meiner Freundin Conny und meiner Tochter Alma danke ich für so viel Liebe und Kraft, ohne die ich keine Seite dieses Buches geschrieben hätte. Ihr seid der Boden, auf dem alles wächst.

1. Einleitung

Thema, Fragestellung und These

Diese Untersuchung nimmt ihren Ausgang von einem Moment der Irritation. Das an die kulturellen Praktiken des Lesens und der ästhetischen Betrachtung gewöhnte Auge wird durch eine Visualisierungsstrategie ins Wanken gebracht, die ein nicht näher zu bestimmendes Sehverhalten erfordert. Es handelt sich dabei um so genannte ›graphische Partituren‹ beziehungsweise um ›musikalische Graphiken‹¹, und darunter besonders um die vom US-amerikanischen Komponisten Earle Brown entworfene Partitur von *December 1952* (1952, Abb. 1), die in seinem Zyklus *Folio* (1952–53) zusammen mit sieben anderen ›bildlich‹ notierten Blättern enthalten ist. Diese als musikalische Anweisung konzipierte Visualisierung, deren optisch wahrnehmbarer Inhalt zum Teil durch eine Legende erläutert wird, scheint sich einer der Schrift inhärenten Logik der Entzifferung sowie einer für die bildende Kunst typische ästhetische Kontemplation zu versperren. Einmal mit einem solchen medialen Hybrid konfrontiert, weiß sich der Blick keinen Weg durch die dargebotenen visuellen Impulse zu bahnen. Die Aufforderung zur klanglichen Realisierung solcher ›Gebilde‹ tut ihr Übriges, um den Einstieg in diese mediale Praxis zu erschweren.

Der sperrige Charakter von Browns ›bildlichen Partituren‹ in *Folio* stellt nicht bloß eine wahrnehmungsmäßige (ästhetische), sondern auch eine intellektuelle Herausforderung dar. Weil es unmöglich ist, das visuell Dargestellte unmittelbar praktisch wie theoretisch zu erschließen, ist eine Erforschung der Beschaffenheit und der geeigneten wahrnehmungstheoretischen Erfassung des Gegenstands unentbehrlich, um der medialen

¹ Vgl. zu diesen Fachtermini den Abschnitt zum Forschungsstand und die Einführung in die bildliche Musiknotation in dieser Einleitung. Es sei lediglich vorausgeschickt, dass im Rahmen dieser Arbeit der Begriff ›graphische Partitur‹ durch die Bezeichnung ›bildliche Partitur‹ ersetzt wird. Die praktischen sowie theoretischen Gründe für eine solche terminologische Wendung werden im Laufe der Untersuchung erläutert. Siehe dazu besonders die Ausführungen über die zeitgenössische Bilddebatte (Kap. 3) sowie die Schlussbemerkungen (Kap. 6).

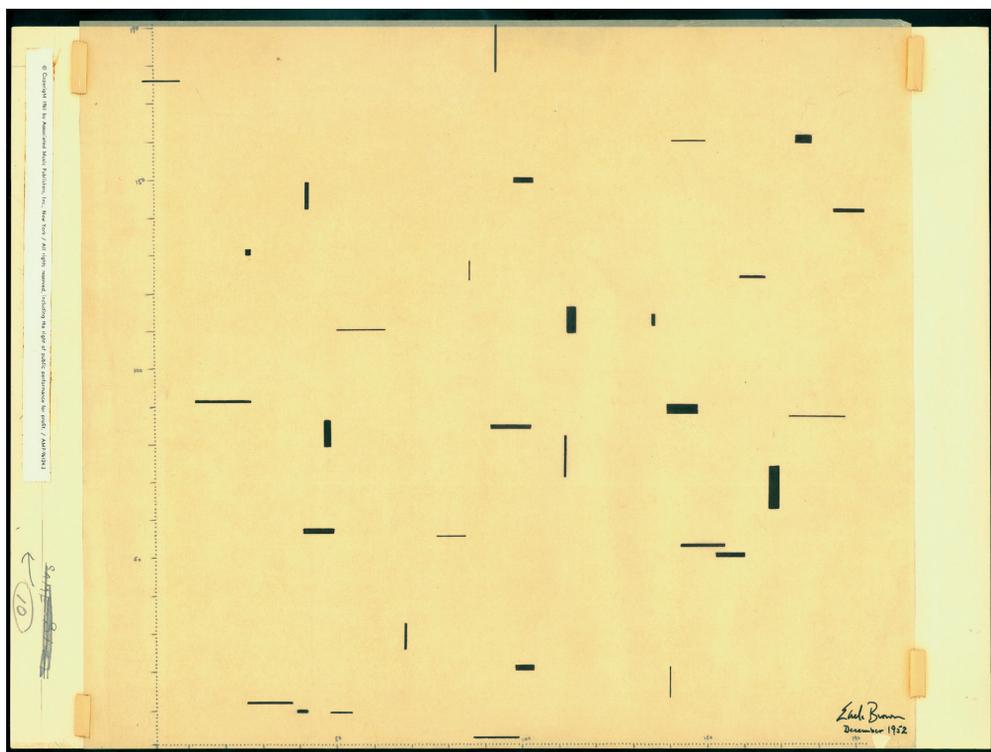


Abb. 1 Earle Brown, *December 1952* (original), © Earle Brown Music Foundation

Operation hinter dieser performativen Praxis auf den Grund zu gehen. Denn ›bildliche Partituren‹ scheinen Aspekte sowohl ›schriftlicher‹ als auch ›bildlicher‹ Phänomene aufzuweisen und doch lassen sie sich keiner der beiden medialen Gattungen eindeutig zuordnen. Aus diesem Grund lässt sich fragen, worauf die Interpreten solcher musikalischen Anweisungen blicken, wenn sie während der Aufführung eine bildliche Partitur beziehungsweise eine Partitur mit bildlichen Elementen vor Augen haben. Ein begrifflicher Vorschlag, den es im Rahmen dieser Arbeit theoretisch zu konturieren gilt und zugleich als Arbeitshypothese genommen werden kann, lässt sich folgendermaßen formulieren:

Die bildlichen Elemente auf der Partitur sind aurale Latenzen, d. i. optisch wahrnehmbare Formen, die aufgrund ihrer mehrdeutigen visuellen Beschaffenheit und intendierter Musikalität den Blick stets aufs Neue herausfordern und einen immer anders ausfallenden musikalischen Vollzug verlangen.

Zielsetzung und Vorgehensweise

Mit der hier aufgestellten These gehen unterschiedliche mit einander verbundene Ziele der vorliegenden Untersuchung einher, die hiermit skizzenhaft zusammengefasst werden können:

- 1) Im Rahmen dieser Arbeit sollen die – teilweise unterschiedlichen – Gründe ermittelt werden, welche die bildlich notierenden Komponisten zu Innovationen im Bereich musikalischer Visualisierungsstrategien bewegt haben.
- 2) Darüber hinaus sollen die Konsequenzen dieser notationalen Neuerungen für die Wahrnehmbarkeit und Operativität musikalischer Partituren reflektiert werden.
- 3) Nicht zuletzt soll ein theoretischer Zugang erarbeitet werden, der den eigentümlichen Charakteristiken der hier untersuchten medialen Erscheinung Rechnung trägt.

Um die hier aufgestellten Ziele zu erreichen wird es nötig sein, sich nach einer Besprechung des Forschungsstands eingehend mit konkreten Beispielen bildlicher Musiknotation zu beschäftigen. Die einführende Auseinandersetzung mit den Objekten wird einen Einblick in die Motivationen und Intentionen sowie in die jeweils unterschiedlichen Lösungsvorschläge der bildlich notierenden Komponisten gewähren, wobei auch einige Gemeinsamkeiten aufgezeigt werden sollen, welche aus den herangezogenen Notationsweisen auf ein allgemeines mediales Phänomen schließen lassen.

Trotz dieses einführenden Überblicks wird im ersten Teil der Untersuchung eine umfassende Beschäftigung mit Earle Browns Notationsästhetik in seinem Zyklus *Folio* erforderlich sein, da ihm in diesem Zusammenhang als einer der ersten bildlich notierenden Komponisten eine Pionierrolle zukommt und sein hervorragend dokumentierter Weg von der Standardnotation hin zu alternativen Notationsweisen ein ausgeprägtes visuelles Denken aufzeigt, das die erwähnten Motivationen und Konsequenzen der von ihm und anderen Komponisten eingeführten Innovationen in unvergleichbarer Weise zu ergründen erlauben.

Eine Fokussierung auf die künstlerischen Einflüsse Earle Browns und eine detaillierte Beschreibung seiner Partituren sowie deren performativen Konsequenzen (Kap. 2) sollen den Weg einer theoretischen Reflexion über die von diesem medialen Phänomen aufgeworfenen Fragen ebnen.² Da

² Die hier vorgenommene Untersuchung von Earle Browns Notationsästhetik wurde durch zwei Forschungsaufenthalte im Archiv der Earle Brown Music Foundation ermöglicht. Erst durch die Rekonstruktion seiner Ideen über Musik und Kunst im allgemeinen anhand von unveröffentlichten Skizzen, Notizen, Interviews und Texten war es möglich, sein

diese Fragen schriftliche wie bildliche Aspekte jenes Phänomens betreffen, werden im zweiten und im dritten Teil dieser Arbeit (Kap. 3. und 5.) zeitgenössische Positionen beider Theoriefelder herangezogen, welche der Reflexion über die eigentümliche Natur dieses Mediums dienen sollen. Dabei wird es notwendig sein, eine Art genealogischer Rekonstruktion der Diskurse durchzuführen, um die Beweggründe der zeitgenössischen Theorien nachvollziehen und ihre wichtigsten Argumente herausarbeiten zu können. Eine eingehende Auseinandersetzung mit der Notationsphilosophie Nelson Goodmans soll als Gelenkstelle zwischen beiden theoretischen Hauptteilen fungieren und eine terminologische Schärfung ermöglichen (Kap. 4). Im letzten Kapitel der vorliegenden Untersuchung soll abschließend der Weg von Earle Browns Notationsästhetik über ihre theoretische Konturierung anhand von Schrift- und Bildtheorien hin zur unauflösbaren Spannung zwischen Schrift und Bild, die dem hier untersuchten medialen Phänomen zugrunde liegt, rekonstruiert werden. Dieser Weg soll in einem theoretischen Entwurf der *auralen Latenz* kulminieren.

Forschungsstand

Das Phänomen der bildlichen Musiknotation ist spätestens in den 1960er Jahren zum Untersuchungsobjekt von Komponisten und Musikwissenschaftlern geworden, wobei die Auseinandersetzung mit bildlichen Partituren bis in die Gegenwart reicht. Die Arbeiten, die sich mit dieser Notationsform beschäftigen, können in drei Gruppen aufgeteilt werden:

1) Bestandsaufnahmen alternativer Notationsweisen

Etwa 15 Jahre nach Entstehung der ersten bildlichen Partituren werden Vorstöße unterstützt, welche die neuen Visualisierungsformen von Musik zu inventarisieren versuchen. Es ist Erhard Karkoschkas großes Verdienst, eine erste umfangreiche Darstellung und Erläuterung der Neuerungen im Bereich musikalischer Notation veröffentlicht zu haben.³ In diesem Zusammenhang

ausgeprägtes visuelles Denken zu ergründen und für die vorliegende Arbeit fruchtbar zu machen. Die Ausführungen über die Notationsästhetik anderer bildlich notierender Komponisten in dieser Einleitung wurden ebenfalls durch die Arbeit in Archiven möglich. In regelmäßigen Abständen wurde auf die reichen Bestände der in Basel angesiedelten Paul-Sacher-Stiftung sowie auf das unveröffentlichte Material im privaten Archiv von Anestis Logothetis in Wien zurückgegriffen, das von dessen Tochter Julia Logothetis verwaltet wird. Allen genannten Institutionen ist der Verfasser zu großem Dank verpflichtet.

³ Vgl. Karkoschka, Erhard. *Das Schriftbild der Neuen Musik*. Celle: Moeck, 5. Aufl., 2004 [1966]. Zwei Jahre vor Karkoschkas Publikation widmeten die Darmstädter Ferienkurse dem Thema Notation einen Kongress, bei dem auch neue musikalische Visualisierungsstrategien von ihren Schöpfern erläutert wurden. Die Beiträge dieser für die Geschichte

weist jener auf drei unterschiedliche Ansätze hin, die sich im Bereich der bildlichen Musiknotation – auch Karkoschka nennt sie ›musikalische Graphik‹ – als Alternative zur herkömmlichen Notenschrift anbieten, wobei diese oft in einer Partitur gleichzeitig auftreten: Zum einen ist es möglich, einen präzisen Rahmen zu schaffen, dem bildliche Elemente untergeordnet werden.⁴ Zum anderen können bildlich gestaltete Elemente mit bestimmten Angaben verbunden werden.⁵ Schließlich gibt es die Graphik mit und ohne Tonhöhen- beziehungsweise Dauerraster oder einer Wahl aus beiden.⁶ Auch wenn Karkoschka richtigerweise bemerkt, dass die Interpretationen der Musiker in diesen Fällen »durch bildästhetische Qualitäten animiert werden«⁷, so kann seine Meinung irreführend sein, die bildliche Notation schaffe »vom Klangresultat teilweise unabhängige graphische Werte«⁸. Es soll hiermit nicht die Tatsache bestritten werden, dass bildliche Musikpartituren unabhängig von ihrer performativen Funktion einen ästhetischen Wert besitzen können. Im Rahmen dieser Arbeit sind jedoch alle visuellen Nuancen für die Aufführung von Relevanz und die Partiturbilder werden ausschließlich als musikalische Anweisungen behandelt.

Für einen größeren Bekanntheitsgrad dieser notationalen Praxis sorgen zudem seit den 1960er Jahren bis in die Gegenwart sämtliche Sammelbände, in welchen die Arbeiten unterschiedlicher Komponisten gezeigt werden – hier sei Cages *Notations*⁹ hervorgehoben – oder Ausstellungskataloge einzelner Künstler, in denen die Partituren teilweise kommentiert oder eingehend untersucht werden.¹⁰ Hauptzweck dieser Veröffentlichungen ist die Erfassung sämtlicher Formen bildlicher Musiknotation oder des bildlich notierten Werkes bestimmter Künstler. Sie ermöglichen dabei zum

der bildlichen Notation zentralen Veranstaltung, worunter sich Earle Browns wichtigster Aufsatz befindet, wurden ein Jahr später veröffentlicht in Thomas, Ernst (Hg.). *Notation Neuer Musik. Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik*. Mainz: Schott, Bd. 9, 1965.

4 Vgl. z.B. Sylvano Bussottis *Siciliano* (1962) und György Ligetis *Aventures* (1962–1965).

5 Etwa bei Roman Haubenstock-Ramatis *Credentials* (1960) und Dieter Schnebels *Glossolalie* (1959–1960).

6 Bekannte Beispiele von Partituren mit ›rein bildlichen‹ Elementen sind *December 1952* von Earle Brown oder Robert Morans *Four Visions* (1964).

7 Karkoschka 1966, S. 4.

8 Ebd., S. 1. Karkoschka geht so weit zu behaupten, in der bildlichen Musiknotation sei die klangliche Realisierung subsidiär: »Eine gewisse Parallele zu unserer Musikalischen Graphik bilden die Rätselkanons der franko-flämischen Meister. Auch sie nützen die Möglichkeiten der Notation, um teilweise auf außermusikalische Zwecke zu zielen, und ebenfalls wurde dabei das Klangresultat zweitrangig«. Karkoschka 1966, S. 1, Anm. 2.

9 Vgl. Cage, John (Hg.). *Notations*. West Glover: Something Else Press, 1969.

10 Vgl. Haus am Waldsee (Hg.). *Skripturale Malerei: Bilder und Zeichnungen, japanische Kalligraphie, musikalische Graphik, Sehtexte*. Berlin: Haus am Waldsee, 1962; Schidlowsky, Leon. *Leon Schidlowsky – musikalische Graphik*. Stuttgart: Staatsgalerie Stuttgart, 1979; Sauer, Theresa (Hg.). *Notations 21*. New York: Mark Batty, 2008; Blomberg, Katja. *William Engelen. Music Box*. Köln: Walther König, 2011.

Teil den Zugang zu unveröffentlichten Partituren und gewähren wichtige Einblicke in die Arbeit der Komponisten.

2) *Semiotische Reflexionen über bildliche Musiknotation*

Im Laufe der 1970er und mit besonderem Nachdruck in den 1980er Jahren finden semiotische und semiologische Ansätze Eingang in die Methoden der Musikwissenschaft.¹¹ In diesem Zusammenhang bedienen sich einige Komponisten und Musikwissenschaftler der semiotischen Terminologie, um den zeichentheoretischen Status bildlicher Partituren zu untersuchen. Auch wenn ihre Arbeiten oft einer systematischen Aufstellung von analytischen Kategorien entbehren, gilt ihnen der Versuch, einen für die Aufführungspraxis angemessen Umgang mit diesen performativen Anweisungen zu finden.

Für Walter Gieseler stellt sich eine strenge Unterscheidung zwischen Notationen qua Zeichensystemen und musikalischer Graphik im Sinne von Zeichnung beziehungsweise von Bild als schwieriges Unterfangen dar, denn letztere »gewinnt ihr Recht nicht aus dem Zeichencharakter, sondern aus eigener ästhetischer Qualität«, aber »es lassen sich optische Gebilde denken, die einerseits als Zeichen identifiziert werden können, andererseits aber durchaus graphisch-bildnerischen Eigenwert haben [...]«¹². In dieser eigentümlichen Notationsweise koexistieren unterschiedliche Zeichentypen und so ist die bildliche Notation »eine Schriftform, die nicht mehr relativ eindeutig ist, sondern in Abhängigkeit von einer neuen kompositorischen Absicht auf Mehrdeutigkeit und Unbestimmtheit zielt«¹³, wobei »Mehrdeutigkeit [...] zu ihrer jeweiligen Realisierung viele, aber dann auch je eindeutige Möglichkeiten oder Wege [braucht]«¹⁴.

Ivanka Stoianova schlägt ihrerseits zwei mögliche Blickweisen auf die bildliche Partitur hinsichtlich der Visualisierung von Zeit vor. Einerseits kann ein bildlich notiertes Blatt als fixiertes Bild dem Versuch gelten, »die Bewegung wiederherzustellen auf Grund des durchmessenen Raumes, d.h. auf Grund des Addierens von statischen visuellen Ereignissen (Punkte,

11 Vgl. u. a. Faltin, Peter und Hans-Peter Reinecke (Hgg.). *Musik und Verstehen. Aufsätze zur semiotischen Theorie, Ästhetik und Soziologie der musikalischen Rezeption*. Köln: Volk, 1973; Nattiez, Jean-Jacques. *Fondements d'une sémiologie de la musique*. Paris: Union générale d'éditions, 1976; Kaden, Christian. »Vorwort zu einer Semiotik der Musik«, in: *Musikästhetik in der Diskussion*. Hrsg. v. Harry Goldschmidt und Georg Knepler. Leipzig: Dt. Verl. für Musik, 1981, S. 153–184; Karbusicky, Vladimir. *Grundriss der musikalischen Semantik*. Darmstadt: Wiss. Buchgesell., 1986.

12 Gieseler, Walter. »Zur Semiotik graphischer Notation«, in: *Melos*. Mainz: Schott, Jg. 45, Vol. 1, 1978, S. 27–33, hier S. 27.

13 Ebd., S. 28.

14 Ebd., S. 29; [Herv. i. O.].

Rechtecke usw.) und abstrakter Zeit«¹⁵. Andererseits lässt sich die bildliche Partitur als »Bewegungsgraphik« betrachten, welche die Verwendung spezifischer visueller Mittel vorsieht, »die eine deutliche ein- oder mehrgleisige Führung des Auges fordern«¹⁶.

Nach Stoianova sind die bildlichen Elemente zwar auf der Partitur visuell fixiert, ihre klangliche Realisierung gründet jedoch »auf der subjektiven Wahrnehmung, die spontan auswählt und ausschließt«¹⁷. Im Prozess der Umsetzung der optischen Eindrücke in Klang »ist der Musiker kein Leser von Zeichen, die eindeutig in klangliche Ereignisse transponiert werden könnten«, denn eine »verantwortliche Beteiligung an der ästhetischen Erfahrung mit der musikalischen Graphik schafft eine Beziehung zwischen einerseits wahrgenommener, visuell dargestellter und andererseits produzierter, klanglich realisierter musikalischer Bewegung«¹⁸. Diese Beziehung ist nicht durch Entzifferung gekennzeichnet. Bildliche Partituren scheinen vielmehr ein besonderes »Engagement des Auges« zu implizieren.

Diese Herausforderung des Blickes ist für Nikša Gligo auf die »nicht-notationale Zeichenhaftigkeit«¹⁹ der bildlichen Elemente zurückzuführen, da diese von den Musikern erst als visuelle Quelle potentieller Klangereignisse erarbeitet werden müssen, wodurch die Rolle des »Interpreten« neu definiert werden muss. Das Experimentieren mit alternativen Notationsweisen wird dabei nicht nur durch die für neue Klangvorstellungen engen Grenzen der herkömmlichen Notenschrift veranlasst, sondern durch das Bedürfnis, neue Formen der Interaktion im musikalischen Prozess auszuloten. Und obzwar sich Ursache und Folge dieser Neuerungen nicht immer genau identifizieren lassen, rückt das Medium der Notation als kreatives Werkzeug ins Zentrum, so »daß jede neue kompositorische Denkweise auch eine neue Klangvorstellung mit einbezieht, die sich in der Schrift reflektieren muß und auch neue interpretatorische Aufgaben stellt«²⁰.

15 Stoianova, Ivanka. »Musikalische Graphik«, in: *Zeitschrift für Semiotik*. Tübingen: Stauffenburg Verlag, Bd. 9, Heft 3–4, 1987, S. 283–299, hier S. 290.

16 Ebd.

17 Ebd., S. 297.

18 Ebd., S. 298.

19 Gligo, Nikša. »Schrift ist Musik? Ein Beitrag zur Aktualisierung eines nur scheinbar veralteten Widerspruchs (I)«, in: *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*. Vol. 18, Nr. 1, 1987, S. 145–162, hier S. 149.

20 Gligo, Nikša. »Schrift ist Musik? Ein Beitrag zur Aktualisierung eines nur scheinbar veralteten Widerspruchs (II)«, in: *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*. Vol. 19, Nr. 1, 1988, S. 75–115, hier S. 108. In den Reflexionen von Gieseler, Stoianova und Gligo werden Aspekte, die der bildlichen Musiknotation eigentümlich sind, nicht weiter vertieft, aber erstmals angesprochen und problematisiert. Dieses Problembewusstsein scheint in den folgenden zwei Jahrzehnten verloren gegangen zu sein. Entweder werden zeichentheoretische Kategorien für die Analyse bildlicher Partituren unkritisch verwendet (Vgl. Valle, Andrea. *La notazione musicale contemporanea: aspetti semiotici ed*