

BUNDESAKADEMIE FÜR MUSIKALISCHE JUGENDBILDUNG

Peter Hoch

**Bild und Musik
Musik und Bild**

Ergebnisse eines Seminars



Schriftenreihe der Bundesakademie

12'91

BUNDESAKADEMIE FÜR MUSIKALISCHE JUGENDBILDUNG

P e t e r H o c h

Bild und Musik
Musik und Bild

Ergebnisse eines Seminars

Schriftenreihe "Aus der Arbeit der Bundesakademie"
Band 12 / 1991 **ISSN 0931-962X**

Herausgeber: Bundesakademie für musikalische Jugendbildung
Hugo-Herrmann-Str. 22 7218 Trossingen

Sekretariat: Ursula Eckert

Druck: Springer Buchdruck, 7218 Trossingen

Vertrieb: Hohner-Musikverlag, 7218 Trossingen
Bestell-Nr. 7-075-072

Vervielfältigungen und Abdrucke, auch auszugsweise, nur mit Genehmigung
des Herausgebers.

I N H A L T

	Seite
Vorwort.....	5
Das Seminar BILD UND MUSIK - MUSIK UND BILD.....	8
Impressionen aus der Lehrgangsarbeit (Fotos).....	11
Konzerte während des Seminars.....	12
Veranstaltungen außerhalb der Akademie.....	14
 Graphik Earl Brown.....	 16
<i>Peter Hoch:</i> Das Bild der Klänge.....	17
 Graphik Sylvano Bussotti.....	 24
Ich höre, was ich sehe - ich sehe, was ich höre..... (Zitate)	25
Musikalische Graphiken von Earl Brown.....	28
Barbara Heller.....	30
Peter Hoch	32
Klaus Feßmann.....	33
Katja Kölle-G.	34
 <i>Katja Kölle-G.</i> 5 Tage Atelierbetrieb an der Bundesakademie Trossingen..... Konzept	 35
 <i>Dietburg Spohr</i> Über das Vokale der Bewegung..... Versuch einer anderen Wahrnehmung der Stimme	 39
 <i>Josef Bücheler</i> Berührungspunkte.....	 41
Arbeiten von Josef Bücheler.....	43
Werner Wohlhüter.....	46
Axel Heil.....	49
 <i>Wulf Essen</i> Bericht aus der Sicht eines Lehrgangsteilnehmers.....	 52
Partitur einer Landschaft.....	54
Gedicht von Wulf Essen mit zwei graphischen Entwürfen von W. Essen und P. Hoch	
 <i>Peter Hoch</i> "Einer der malt...".....	 59
 Arbeitsergebnisse der Teilnehmer	 61
Musik-Cassette.....	63
Graphische Arbeiten	
- Zeichen erfinden.....	64
- Musikalische Spuren.....	66
- Musikalische Notationen.....	81

A n h a n g

Seite

Günter Kleinen

Konzeptkomposition als ein pädagogisch fruchtbarer Einstieg in die Neue Musik..... 121
Interview mit Helmut W. Erdmann

L i t e r a t u r a u s w a h l..... 127

B i b l i o g r a p h i e..... 133

Die Autoren der Beiträge..... 134

- Textbeiträge

- Graphische Arbeiten

V o r w o r t

In den 50er- und 60er-Jahren hatte, von den Musikern bzw. Komponisten ausgehend, die Musikalische Graphik ihre "Blütezeit". Anstoß dazu war damals wohl eine in allen Stilepochen immer wieder auszumachende Gegenbewegung zum vorherrschenden Zeitstil: das strenge Kalkül des punktuellen und seriellen Komponierens der Avantgarde wurde mit dem von Pierre Boulez geprägten Begriff der Aleatorik und dem - am nachhaltigsten von John Cage vollzogenen - Einbezug des Zufalls in die Musik beantwortet sowie mit der in Verbindung damit zunehmenden Bedeutung der Improvisation in der Neuen Musik.

Allgemein wohl nie ganz ernst genommen, ebte nach der genannten Blütezeit die Produktion graphisch notierter Werke ab, die Publikationen von Verlagen (die es sich damals noch leisten konnten, erstaunlich produktiv und risikofreudig zu sein!) versickerten allmählich, Verlagsreihen, von denen es etliche mit solch progressiven Sujets gab, stagnierten. Gleichwohl hat eine Reihe in dieser Zeit entstandener graphisch notierter Werke als wichtige Zeugen der anfangs sehr bewegten Geschichte der Neuen Musik überlebt. Und nicht nur das. Zu diesem musikgeschichtlich bedeutenden Zeitpunkt spielte die Musikalische Graphik eine wesentliche Rolle: "Sie ist zugleich Ursache und Folge, Anreger und Nutznießer in dem komplexen Rückkopplungsprozeß des Aufbrechens der tausend Grenzen... Stärker als innerhalb traditioneller Kunstgrenzen läßt sich hier erfahren, daß alles, was ist, immer doch viel mehr ist als nur das, was es ist."¹⁾

An Komponisten, die sich schon früh mit der Musikalischen Graphik befaßt haben, möchte ich folgende nennen:

An erster Stelle *Earl Brown* (1926) mit "December 1952", (s.S. 16/28/29) einem von sieben, zwischen Oktober 1952 und Juni 1953 komponierten und unter dem Titel "Folio" zusammengefaßten Stücken, das heute allgemein als früheste Musikalische Graphik genannt wird; ich erinnere mich noch gut an die deutsche Aufführung bei den 19. Internationalen Ferienkursen für Neue Musik 1964 in Darmstadt, mit einem Internationalen Kammerensemble unter Leitung von Bruno Maderna.

Ferner *Sylvano Bussotti* (1931), *Dubravko Detoni* (1937), *Anestis Logothetis* (1921), *Roman Haubenstock-Ramati* (1919), *Michael Vetter* (1943) und solche, die neben verschiedener Notationsformen in ihren Werken a u c h zu Formen musikalischer Graphik griffen: *Jürgen Beurle* (1923), *John Cage* (1912), *Cornelius Cardew* (1936), *Klaus Hashagen* (1924), *Werner Heider* (1930), *Mauricio Kagel* (1931), *Erhard Karkoschka* (1923), *Dieter Schnebel* (1930), *Walter Steffens* (1934), *Karlheinz Stockhausen* (1928), *Christian Wolff* (1934) u.v.a. - s. auch das Literatur-Auswahlverzeichnis (S. 127).

Die phantasievolle und neue schöpferische Kräfte anregende Art, Musik zu notieren, hat sich rudimentär bis heute in vielen Partituren Neuer Musik niedergeschlagen. Auch im elementaren Bereich der modernen Musikerziehung findet man (in Früherziehungs- und Grundausbildungsprogrammen) auf graphische Symbole reduzierte "Vornotenschriften" zum spielerischen Umgang mit tönendem Material. Nur danach, im Instrumentalunterricht, sobald man seine Wahl getroffen hat (oder die Eltern ihre), beginnt der Ernst des Lebens und ist für solche Spielereien kein Platz mehr. Nur ganz wenige Pädagogen sind fähig und willens, den Faden aufzugreifen oder mit den angelegten Fähigkeiten eine Brücke zu bauen, hin zum weiterführenden Musikunterricht. So geht der früh angelegte spielerische Umgang und die damit verbundene Lockerheit oft wieder verloren und das vielleicht gerade zart aufkeimende Pflänzlein kreativer Improvisation geht ein; diese Fähigkeiten später wieder zurückzugewinnen, kostet viel Mühe.

Es haben sich jedoch anscheinend manche Autoren, zu denen auch ich mich zählen darf, immer wieder oder sogar ausschließlich mit einer bildhaft graphischen, künstlerischen Notation von Musik beschäftigt. Drei davon, deren Schaffen mir seit Jahren bekannt ist, seien stellvertretend genannt: *Barbara Heller* (s.S. 30/31), *Klaus Feßmann* (s.S. 33) und *Helmut W. Erdmann* (s.S. 125/126). Nicht zu vergessen, Persönlichkeiten wie *Erhard Karkoschka*, Komponist und Professor an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Stuttgart, der sich schon sehr früh

und ständig (und ernsthaft) mit solch brisanten Themen wie dem der Musikalischen Graphik und der Improvisation in der Musik auseinandergesetzt hat.

In den letzten Jahren (mit allgemein zu verzeichnenden Bestrebungen um interdisziplinäre Annäherungen der Künste und Medien) ist gar eine verstärkte Wiederbelebung zu beobachten, mit der ein neuer Stellenwert und ein anderes Bewußtsein einherzugehen scheint, wie ja auch der Improvisation in den letzten Jahren eine gesteigerte Aufmerksamkeit und Ernsthaftigkeit zukommt. Hatten vor 30, 40 Jahren die bildenden Künstler mit Erstaunen die übergreifenden Aktivitäten der Musiker verfolgt, scheinen dieses Mal die Anregungen eher von den bildenden Künstlern auszugehen, die graphische Vorlagen zur Umsetzung für die Musiker schaffen.

Eine der ersten großen Ausstellungen der Neuen Staatsgalerie Stuttgart nach Erstellung des Erweiterungsbaus von James Stirling, wurde im Europäischen Jahr der Musik dem Thema "*Musik und bildende Kunst im 20. Jahrhundert*" gewidmet. Das künstlerisch und wissenschaftlich gleichermaßen anspruchsvolle Projekt wurde in enger Zusammenarbeit mit der Staatlichen Hochschule für Musik und darstellende Kunst konzipiert.

Wahllos seien noch einige weitere Veranstaltungen chronologisch herausgegriffen, die in diesem Zusammenhang erwähnenswert sind und beim kulturell interessierten Publikum große Beachtung gefunden haben:

- Leon Schidlowsky, Musikalische Graphik
Ausstellung der Staatsgalerie Stuttgart, 1979
Katalog mit Beiträgen von Karin v. Maur und Erhard Karkoschka und zahlreichen graphischen Partituren, 44 Seiten,
über Staatsgalerie Stuttgart, Konrad-Adenauer-Str. 30 - 32, 7000 Stuttgart 1
- Vom Klang der Bilder
Umfassende Ausstellung mit dem Schwerpunkt "Musik und bildende Kunst im 20. Jahrhundert", Staatsgalerie Stuttgart, 1985
Katalog: Prestel Verlag, München, 480 Seiten
- Muzika
Musikbezogene Werke von psychisch Kranken
Staatsgalerie Stuttgart, 1989
Katalog: Verlag Das Wunderhorn, Schröderstr. 16,
6900 Heidelberg, 128 Seiten
- Musikalische Graphik - Graphische Musik
Interaktionswerkstatt Bildende Kunst - Musik
Bundesakademie für kulturelle Bildung, Wolfenbüttel, 1989
- Symposium "Der Zufall in der Kunst", 1989
und Symposium "Sehen und Hören", 1990
Ateliers im Alten Schlachthof, Sigmaringen
- "Solo für vier hoch n"
Projekt der Künstlerin Katja Kölle-G., Flensburg,
für Musiker innerhalb der 43. Arbeitstagung des Instituts für Neue Musik
und Musikerziehung, Darmstadt, 1989
- Klang-Gestalt-Bewegung
Aspekte zum "Material Ton"
Tagung des Kunstseminars Metzingen (Bildungs- und Forschungsstätte für
ein erweitertes Begreifen von Kunst und Kultur e.V.), 1991
- Karlheinz Stockhausen-Ausstellung
"Musik als Graphik"
Kunsthau Lempertz, Köln (1991)
- Das Werk Sylvano Bussottis ist Schwerpunkt der "Frankfurter Feste" 1991

Sicher gehören auch Veranstaltungen wie der Kongreß "Architektur und Musik", Wiesbaden 1989, und die erste "Internationale Tagung für freie Improvisation", Luzern 1990, zu den bemerkenswerten Bestrebungen um "ein erweitertes Begreifen".

Mit dem in dieser Publikation dokumentierten Seminar BILD UND MUSIK - MUSIK UND BILD reiht sich die Bundesakademie 1990 in diese Reihe musikalischer Innovationen ein.

Dieser Band enthält eine Auswahl der im Seminar entstandenen Arbeiten.

Peter Hoch

- 1) Erhard Karkoschka, "Zu Musikalischer Graphik und Leon Schidlowskys einschlägigen Arbeiten" im Katalog zur genannten Ausstellung der Staatgalerie Stuttgart, 1979.

Das Seminar
BILD UND MUSIK - MUSIK UND BILD
an der Bundesakademie
vom 15. bis 19. Oktober 1990 mit anschließendem Besuch der "Donaueschinger
Musiktage"

Alljährlich im Oktober veranstaltet die Bundesakademie eine Seminarwoche für Neue Musik mit anschließendem Besuch der "Donaueschinger Musiktage". 1990 war die Fortbildungsveranstaltung der Interaktion von Bildender Kunst und Musik gewidmet: Graphische Notation in der musikalischen Praxis für pädagogisch und künstlerisch tätige Musiker und bildende Künstler. In der Ausschreibung waren folgende Punkte und Inhalte formuliert:

Zum Thema

In den 50er Jahren waren mit dem Einzug von Aleatorik und Improvisation in die Neue Musik viele graphisch notierte Werke entstanden. Durch neue Notationsformen wurde ein neues Klangbewußtsein geweckt, das seine Innovation vom Visuellen herleitete, die bildende Kunst wiederum wurde durch die Musik angeregt... Die musikalische Graphik bekam einen künstlerischen Stellenwert, sie eröffnete neue Perspektiven, gab der Kreativität mehr Raum, bezog in verstärktem Maße die Improvisation mit ein und brachte schließlich bildende Kunst und Musik einander näher. Die Musiker und insbesondere die Musikpädagogen taten sich schwer mit der Vermittlung und Umsetzung solch neuer und ungewohnter Musizierunterlagen.

In den letzten Jahren wurde der Improvisation in der Musik eine neue wachsende Bedeutung zugesprochen. Namhafte Pädagogen setzen sich für einen Einbezug der Improvisation in den Musikunterricht von Anfang an ein. Musikalische Graphik findet bei Musikern und bildenden Künstlern allerorten erneute Aufmerksamkeit und Interesse. Deshalb greift die Bundesakademie in ihrer alljährlich stattfindenden Seminarwoche für Neue Musik diese aktuelle Thematik auf.

In Praxisgruppen mit Stimme und/oder Instrumenten sollen die Teilnehmer eine Auswahl aus der Vielzahl bereits vorliegender und im Musikalienhandel erhältlichen Publikationen graphisch notierter Werke klingend erproben und auch eigene Graphik erstellen. Erstrebt ist ein lebendiges Zusammenwirken von Musik und bildender Kunst, ein Austausch von Motivationen zur Innovation der in diesen Bereichen liegenden verschiedenen Praxisfelder pädagogischer und/oder künstlerischer Art.

Spezielle Vorkenntnisse werden nicht erwartet.

Zielgruppe

Musiker, insbesondere Lehrer und Ensembleleiter an Musikschulen und Musiklehrer an allgemeinbildenden Schulen, die mit Instrument und Stimme (mit Schülern, Kindern, Jugendlichen und Erwachsenen) improvisieren, graphische Notationen musikalisch umsetzen und selbst entwerfen wollen.

Die Veranstaltung ist vom Ministerium für Kultus und Sport Baden-Württemberg als geeignete Maßnahme zur Lehrerfortbildung von Musiklehrern aller Schularten anerkannt.

Programm

Musikalische Graphik und Graphische Notation

*Klangnotation und -produktion, Idee - Entwurf - Umsetzung (Interpretation),
Referate, Workshops*

Einführung in die Thematik - Konvergenzen von Bildender Kunst und Musik.

Neue Musik:

- Kompositionen, Improvisationen, Konzepte
- Überblick über die Geschichte der Neuen Musik und die Entwicklung ihrer verschiedenen Kompositionsstile
- Verschiedene Kategorien und Stile graphischer Notation, Beispiele aus der Literatur
- Information über Editionen graphisch notierter Werke, Notenausstellung

Erfahrungen und Umgang mit der Stimme (Singen, Sprechen, Atmen) und ihr Einsatz beim Realisieren improvisatorischer Konzepte

Erarbeitung vorhandener und neu entwickelter graphischer Vorlagen mit Stimmen und Instrumenten (Praxisgruppen)

Synästhetische Situationen

Musikalische Spuren

Notationswege

Notenschrift in Vergangenheit und Gegenwart (Analysen)

Zeichen erfinden, Partituren entwickeln

Kommunikation, Interpretation, Improvisation

Präsentation der entstandenen Arbeiten;

Ausstellung und Vorspiel der Arbeitsergebnisse

Konzert

Ausstellung

Musikalische Graphiken von Musikern und bildenden Künstlern,

"Mobile Musik" von Katja Kölle-G.

Rechtzeitig vor Beginn des Seminars erhalten die Teilnehmer ausführliche Informationen, einen detaillierten Plan und eine Teilnehmerliste zugesandt.

Dozenten

Katja Kölle-Gerhards, Flensburg

Künstlerin, freischaffend tätig im Bereich Multimedia- und Konzeptkunst

Dietburg Spohr, Frankfurt

Sängerin, Leiterin des Vokalensembles "belcanto", Frankfurt

Peter Hoch, Trossingen

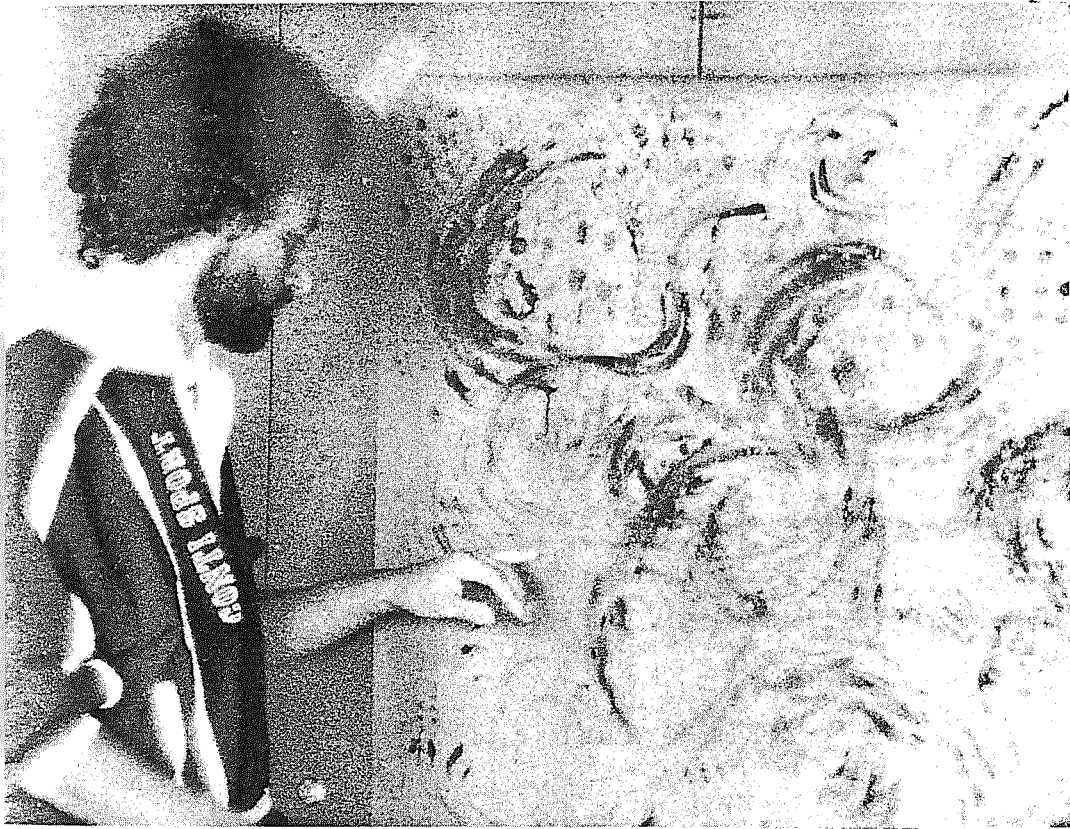
Dozent der Bundesakademie, Komponist

Lehrgangsleitung

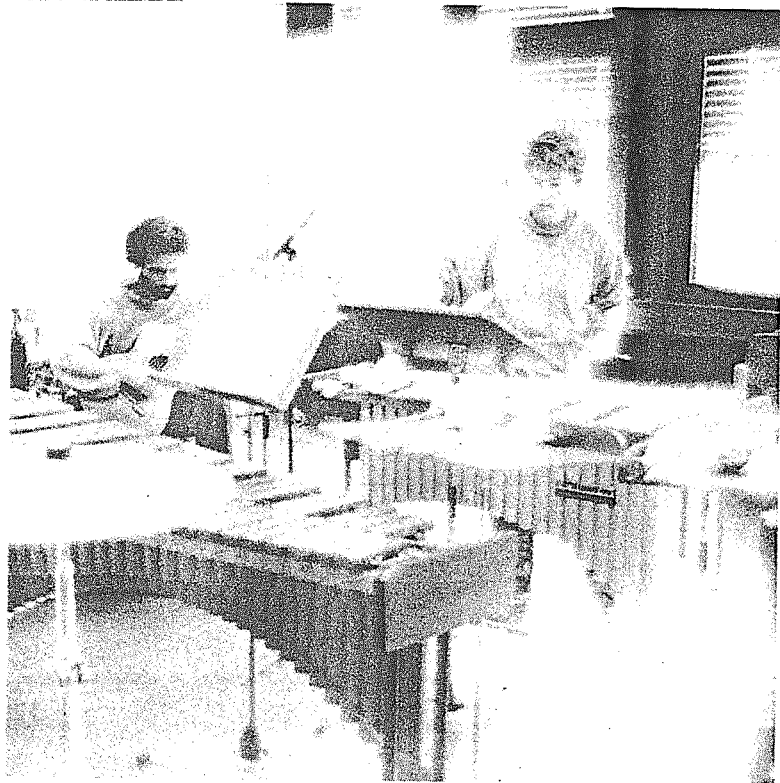
Als Gäste waren bildende Künstler aus der Region (Maler und Bildhauer, die z.T. auch als Kunsterzieher tätig sind) zur Mitarbeit eingeladen. Es beteiligten sich: *J o s e f B ü c h e l e r*, Rottweil, *A x e l H e i l*, Dauchingen und *W e r n e r W o h l h ü t e r*, Thalheim. Insgesamt bestand der Teilnehmerkreis aus (überwiegend) Musikschullehrern, Graphikern, Instrumentalisten, Kunsterziehern, Komponisten, Malern, einer Musiktherapeutin und einem Bildhauer aus den Bundesländern Baden-Württemberg, Niedersachsen, Nordrhein-Westfalen und aus der ehemaligen DDR.

Arbeitsplan des Seminars BILD UND MUSIK - MUSIK UND Bild vom
15. bis 21. Oktober 1990

Zeit	Montag, 15.10.	Dienstag, 16.10.	Mittwoch 17.10.	Donnerstg. 18.10.	Freitag, 19.10.	Samstag, 20.10.	Sonntag, 21.10.
8.00		Frühstück					
8.45		Workshops in 3 Gruppen (täglich) Spohr Hoch Kölle 8.45 - 10.45 A B C 10.30 - 12.00 B C A			9.00 A B C 10.00 B C A 11.00 C A B	9.30 Konzert 2	9.30 Konzert 5
12.00		Mittagessen					
13.00							
14.00	Anreise	14.00	Nachmittagskaffee				
		Fortsetzung Workshops (täglich) 14.30 - 16.00 C A B			14.30 Gruppenproben 16.00 WORKSHOP- KONZERT	15.00 Konzert 3	14.30 Konzert 7
15.00	Kaffee						
15.30	Begrüßung, Vorstellung, Einführung				Vorspiel der Arbeitsergebn. anschl. Abschlußgespr.		
16.30	Referat (K. Kölle)	16.30 - 18.00 Plenum: Präsentation Diskussion					17.30 Konzert 8
18.00		Abendessen					
19.00	Referat, Überblick Beispiele (P. Hoch)	20.00 Konzert Gruppe ad hoc(H)	19.00 Referat Interpretations- vergleich (Kölle)	20.00 Konzert Dietburg Spohr	Abfahrt nach Donaueschingen 20.00 Konzert 1	20.00 Konzert 4	



Impressionen
aus der Lehrgangsarbeit



Im Rahmen des Seminars BILD UND MUSIK - MUSIK UND BILD vom 15.-19.10.90

WORKSHOP - KONZERT

am Dienstag, 16. Oktober 1990, 20.00 Uhr

im Großen Saal der Bundesakademie

mit der Gruppe ad hoc(H)

Ursula Enteneuer-Rohrer, Piano

Manfred Rohrer, Schlagzeug

Peter Hoch, Synthesizer / Stimme

Program m

Helmut W. Erdmann	Sounding Picture II (1972)
Roman Haubenstock-Ramati	Song (1978) für einen Schlagzeuger
Earl Brown	December 1952
Peter Hoch	Klangbilder (Version für Piano solo) (1984)
Peter Hoch	Der Klanggarten The Garden of Sounds (1987)

Eintritt frei

Änderungen vorbehalten.

Im Rahmen des Seminars BILD UND MUSIK - MUSIK UND BILD vom 15.-19.10.90

KONZERT

Donnerstag, 18. Oktober 1990, 20.00 Uhr
im Großen Saal der Bundesakademie

Dietburg Spohr, Singstimme
Peter Hoch, Sprecher

Program m

Theora Thann	La rosa separada (1990) (nach Pablo Neruda)
Martin Almstedt	Totentanzetüde (1987) für eine Sängerin, Sprecher, Orgelpfeife und Muschel-Chimes
Christof Herzog	Toter Kater (1990) (nach Erich Mühsam)
Cathy Berberian	Stripsody (1966) for solo voice

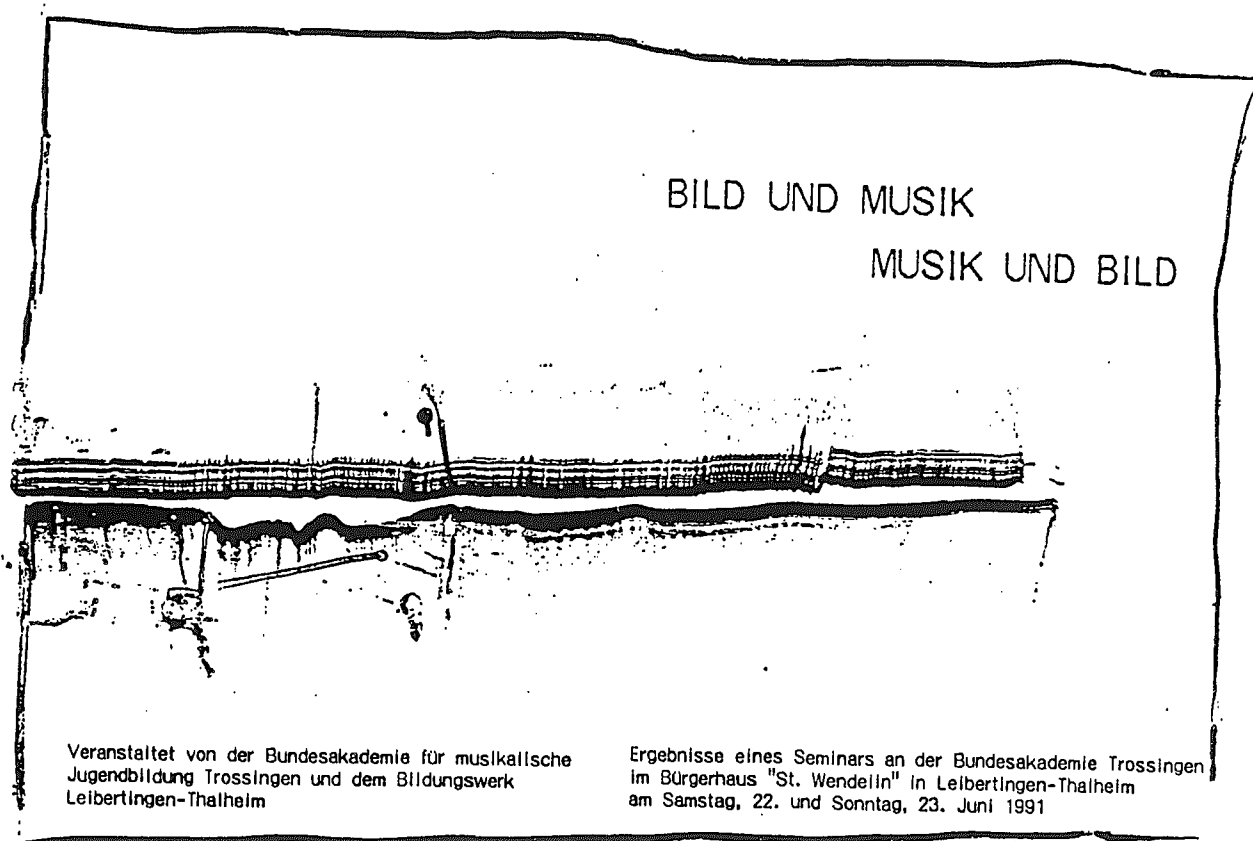
Eintritt frei

Änderungen vorbehalten

Infolge der sowohl musikalisch als auch bildnerisch erfreulichen Resultate des Seminars entstand die Idee, die Ergebnisse aus "den eigenen vier Wänden" hinauszutragen und auch außerhalb der Bundesakademie der Öffentlichkeit in einer Kombination von Ausstellung und Konzert zu präsentieren.

Die erste Veranstaltung hierzu fand am 22. und 23. Juni 1991 in Leibertingen-Thalheim statt, weitere sind geplant.

E i n l a d u n g



Veranstaltet von der Bundesakademie für musikalische
Jugendbildung Trossingen und dem Bildungswerk
Leibertingen-Thalheim

Ergebnisse eines Seminars an der Bundesakademie Trossingen
im Bürgerhaus "St. Wendelin" in Leibertingen-Thalheim
am Samstag, 22. und Sonntag, 23. Juni 1991

19.10.90
Willi

BILD UND MUSIK - MUSIK UND BILD

Ergebnisse eines Seminars an der Bundesakademie Trossingen
im Bürgerhaus "St. Wendelin" in Leibertingen-Thalheim

Samstag, 22. Juni 1991, 20.00 Uhr

K o n z e r t

Freie Improvisation zu den ausgestellten Graphiken
Farb- und Klangspiele

Eintritt DM 12.--

Instrumental- und Vokalimprovisationen
mit den ausgestellten Musikalischen Graphiken,
gespielt von Teilnehmern des Seminars "Bild und Musik"
unter Leitung von Peter Hoch

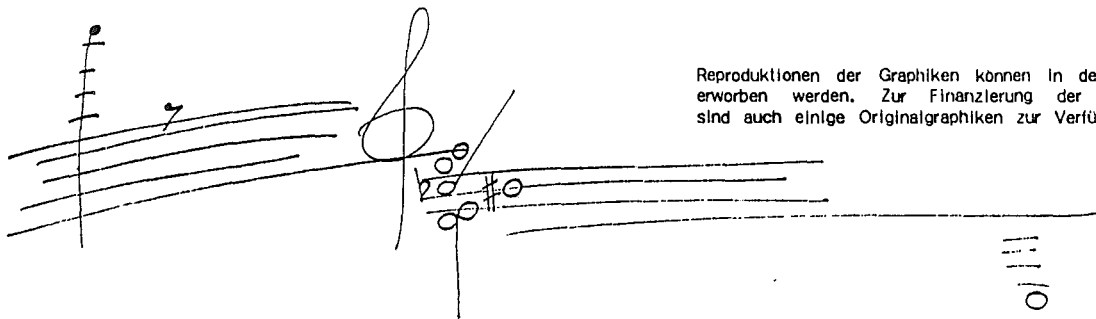
Sonntag, 23. Juni 1991, 11.00 bis 17.00 Uhr

A u s s t e l l u n g

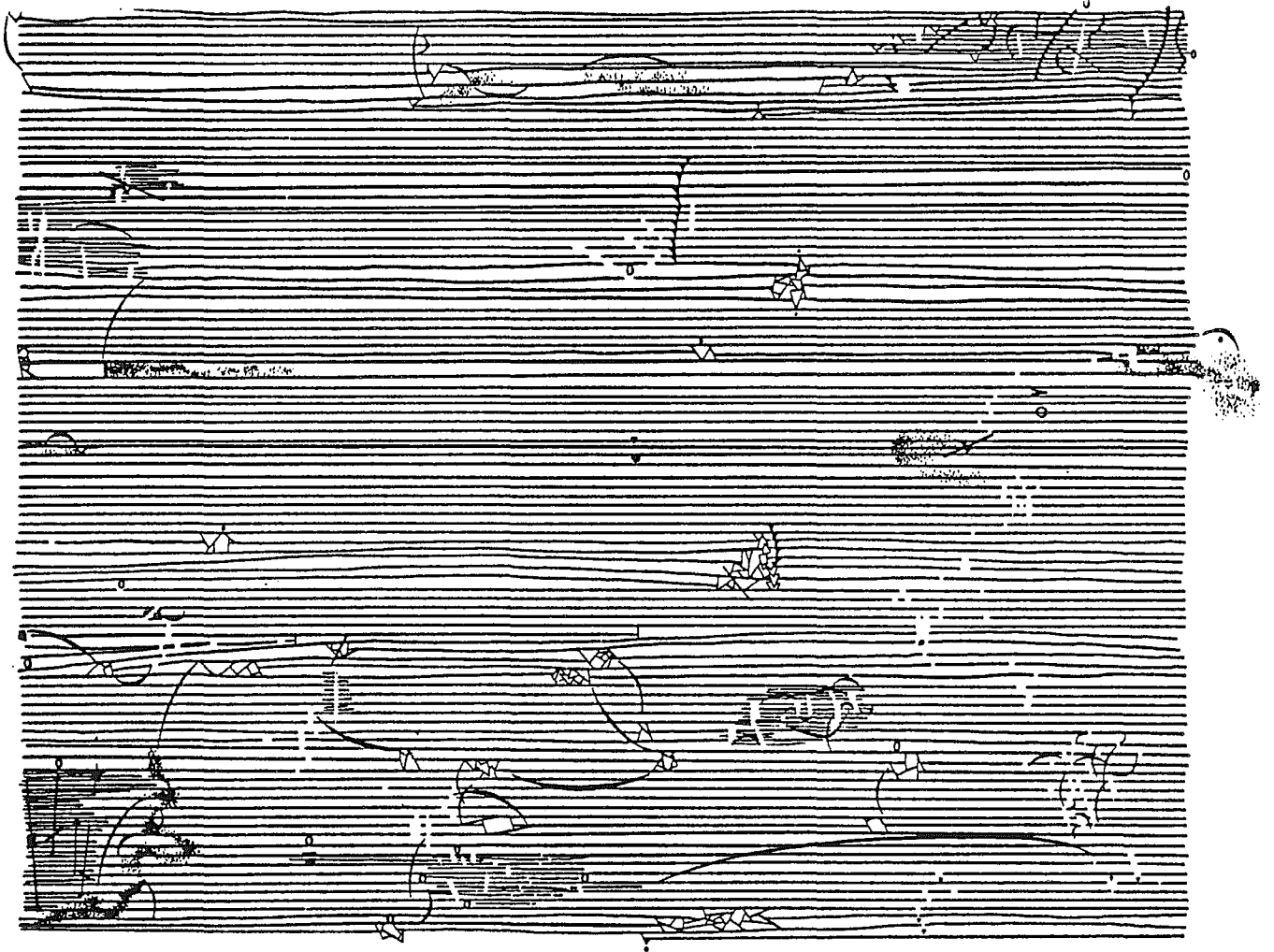
Musikalische Graphiken

Eintritt DM 3.--

Graphische Arbeiten der Seminarteilnehmer und der Künstler
Josef B ü c h e l e r, Rottweil-Hausen
Axel H e i l, Dauchingen
Katja K ö l l e - G., Flensburg
Werner W o h l h ü t e r, Thalheim



Reproduktionen der Graphiken können in der Ausstellung
erworben werden. Zur Finanzierung der Veranstaltung
sind auch einige Originalgraphiken zur Verfügung gestellt.



Earl Brown, aus FOLIO

Peter Hoch

Das Bild der Klänge

Die Imitation, das Nachmachen und Nachvollziehen, ist ein elementarer Trieb des Menschen. So stellte sich zu jeder Zeit und stellt sich immer wieder die Frage nach dem Festhalten, dem Wieder-Nachvollziehen, nach Notation im weitesten Sinne.

Notation ist das Aufschreiben von Gedanken, von Gefühlen, Aufeinanderfolgen, Abläufen, Formen, Strukturen

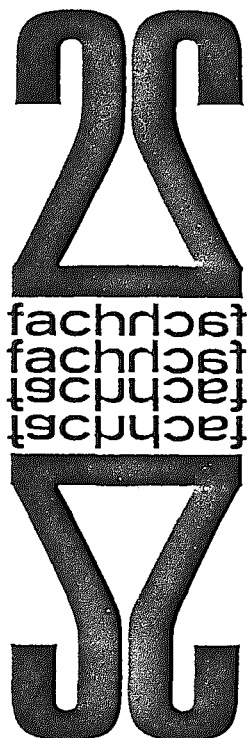
- a) zur Gedächtnisstütze,
- b) zur Mitteilung für andere
 - zum Zwecke einer Reproduktion, d.h. eines Nachvollziehens
 - zum Animieren, Inspirieren und zu Neuem provozieren,
- c) zur Reflektion.

Welchen Methoden bedient man sich da in verschiedenen Künsten, wo sind Annäherungen, Interaktionen (Wechselwirkungen, Beeinflussungen) oder gar Interdependenzen (wechselseitige Abhängigkeiten und Verzahnungen), und wo sind die Grenzen?

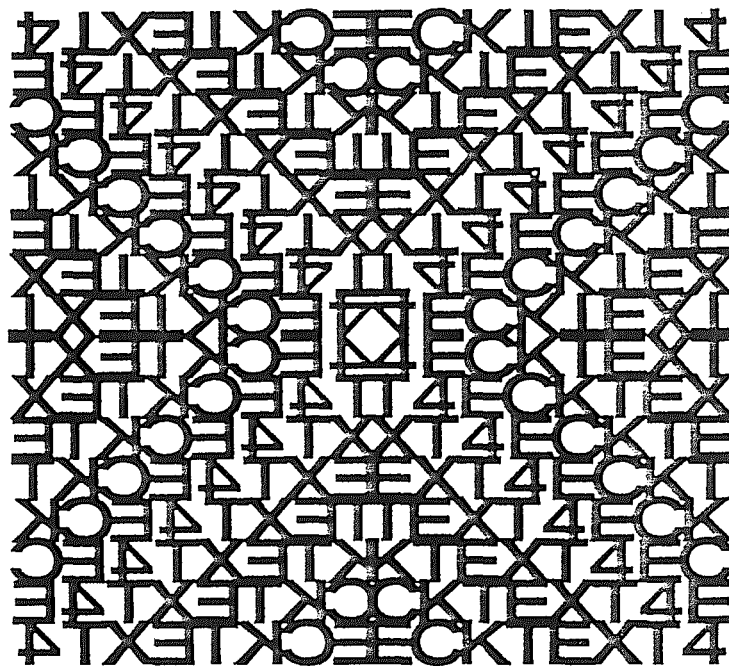
In der LITERATUR kann man sich der Buchstaben und Wörter unserer Umgangssprache bedienen, d.h. der Schrift unserer Sprache, mit der wir ohnehin täglich umgehen. Und so sind Berichte, Geschichten, Erzählungen, Romane usw. in unserer Alltagssprache, die uns vertraut ist, aufgeschrieben, so daß jeder, der lesen gelernt hat, sie verstehen kann.

Bei der Lyrik, den Gedichten, ist es schon ein bißchen anders. Sie weichen von der Alltagssprache ab, erzählen nichts, deuten oft nur an, sind ein Konzentrat, wecken Assoziationen, werden oft nicht oder nicht so unmittelbar verstanden, sind eben Dichtung, ver-dichtete Sprache, eine höhere, kunstvollere Stufe der Sprache.

Und da die Literatur eine eigenständige Kunstform ist, liegt es nahe, daß Schriftsteller auch versuchen, die Umgangssprache, das Gebiet der Belletristik (d.h. der unterhaltenden, erzählenden Literatur) zu verlassen, um artifiziere Sprachformen zu suchen. Das Buchstabenmaterial wird von der Allgemeinsprache und von ihrer Syntax (Satzbau) und Semantik (Bedeutungsgehalt) losgelöst (Futurismus, Dadaismus) um eine eigene "Buchstabenkunst" (Lettristik) zu schaffen: Visuelle Texte mit einer neuen Bedeutung und einer neuen Aussage.



1



2

Schließlich und endlich Buchstabengedichte sind wohl auch zum Ansehen da – warum also nicht Plakate aus ihnen machen? Große sichtbare Lettern, verschiedene Größen zu verschiedener Betonung. Natürlich, diese Buchstabengedichte müssen gesungen werden.
(Raoul Hausmann)

Wir müssen über diesen engen Kreis der reinen Töne hinausgehen und die unendliche Vielfalt der »Geräusch-Töne« hinnehmen.

Beethoven und Wagner haben unsere Nerven und unsere Herzen viele Jahre lang erschüttert. Jetzt haben wir sie satt und verspüren einen weit größeren Genuß, wenn wir im Geist die Geräusche der Straßenbahn, des Explosionsmotors, der Wagen und der lärmenden Menge kombinieren.
(Luigi Russolo, Geräuschkunst 1913)

Wir haben begonnen, in den Buchstaben nur Wegweiser für Wörter zu sehen. Wir haben die Syntax erschüttert.

Wir haben begonnen, den Wörtern Inhalt nach ihrer grafischen und phonetischen Charakteristik zu geben. Vokale verstehen wir als Zeit und Raum, Konsonanten sind Farbe, Klang, Geruch.
(Alexei Krutschonych u.a., Manifest »Richterteich« 1912)

Man muß die Syntax dadurch zerstören, daß man die Substantive aufs Geratewohl anordnet, so wie sie entstehen.

Außerdem müssen drei Elemente in die Literatur eingeführt werden, die bisher vernachlässigt wurden:

1. Der Lärm (Manifestation des Dynamismus der Gegenstände)
2. Das Gewicht (Flugvermögen der Gegenstände)
3. Der Geruch (Streuvermögen der Gegenstände)

(F.T. Marinetti, Manifest der futuristischen Literatur 1912)

Wir wollen die Liebe zur Gefahr besingen, die Vertrautheit mit Energie und Verwegenheit.

Wir erklären, daß sich die Herrlichkeit der Welt um eine neue Schönheit bereichert hat: die Schönheit der Geschwindigkeit. Ein Rennwagen, dessen Karosserie große Rohre schmücken, die Schlangen mit explosivem Atem gleichen ... ein aufheulendes Auto, das auf Kartätschen zu laufen scheint, ist schöner als die Nike von Samothrake.

(F.T. Marinetti, Futuristisches Manifest 1909)

1 + 2 aus:

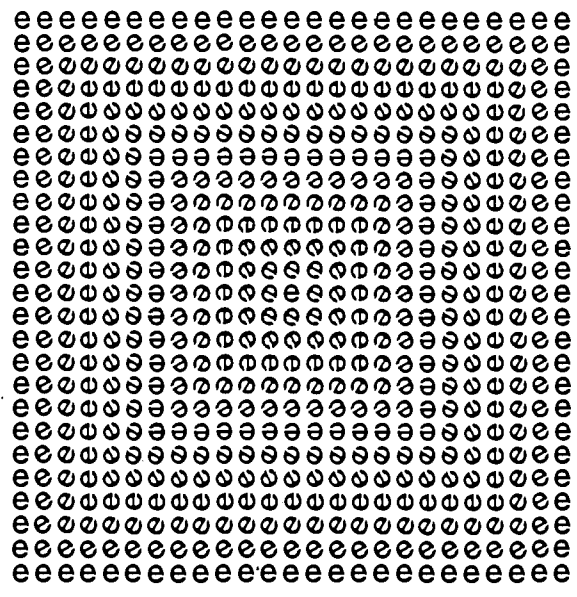
Klaus Burkhardt/Reinhardt Döhl

poem structures in the looking glass, typografische Figuration
reihe rot, 40, 1969

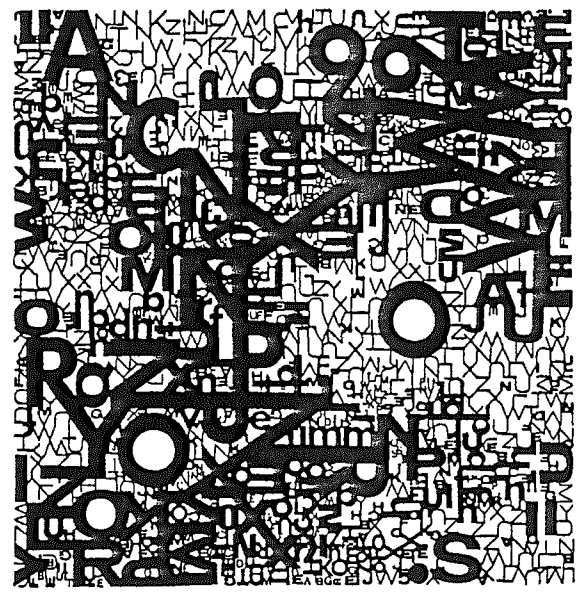
Mit freundlicher Genehmigung des Verlages

roseroseros érose
roseroseroseroserose
roseroseroseroserose
roseroseroseroserose
roseroseroseroserose
roseroseroseroserose
roseroseroseroserose
roseroseroseroserose
roseroseroseroserose
roseroseroseroserose
roseroseroseroserose
eros

3



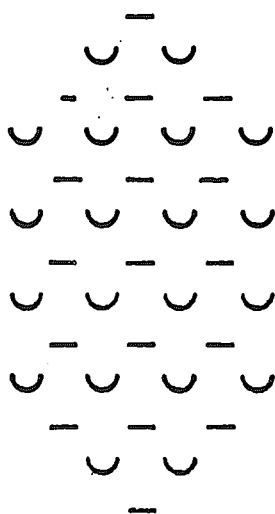
4



5

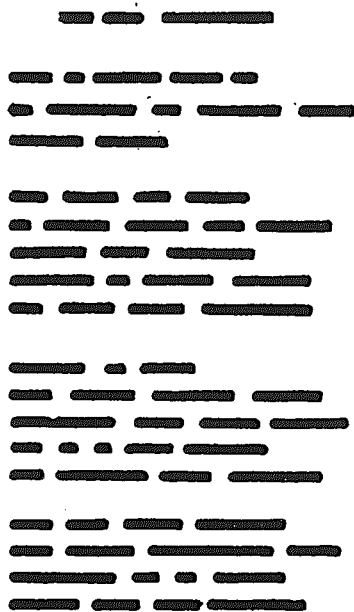
3 + 4 + 5 aus:
Timm Ulrichs
Lesarten und Schreibweisen
reihe rot 33, 1968, E. Walther, 7000 Stuttgart 1 Vorsteigstr. 24b
Mit freundlicher Genehmigung des Verlages

Fisches Nachtgesang.



6

Christian Morgenstern: Lautgedicht



MAN RAY
Paris, Mai 1924

7

Man Ray: Lautgedicht. 1924

Von den visuellen Texten über Christian Morgensterns "Fisches Nachtgesang" und Man Rays "Lautgedicht" von 1924 ist es zur musikalischen Graphik kein großer Schritt mehr.

6 + 7 aus:
Hans Richter, "Dada - Kunst und Antikunst"
DuMont Buchverlag, Köln, 1978 (ISBN 3-7701-0261-4) S. 123
Mit freundlicher Genehmigung des Verlages

In der BILDENDEN KUNST ist es wieder anders mit dem Festhalten. Denn die Zeichen und Male eines Bildes sind zugleich und unmittelbar das Werk selbst! Es bedarf keines Lesers, keines Lesekundigen, keines Interpreten, ja nicht einmal eines Hin- oder Zuschauenden, denn selbst, wenn keiner das Bild anschaut, ist es dennoch da, - in seiner vollendeten, gültigen Form.

Eine literarische Geschichte dagegen ist nur da, wenn ich sie lese und sie in meinem Kopf als Vorstellung Gestalt annimmt. Ein Bild ist pure Gestalt.

Noch komplizierter wird es bei der MUSIK. Sie ist die abstrakteste, artifizellste unserer Künste, etwas, das nicht greifbar, nicht sichtbar und selbst durch die Luftschwingungen nur sehr kurz existent ist, denn ein musikalischer Gesamteindruck lebt nur in und aus der Erinnerung.

Für die Musik ist eine ganz spezielle Notation erforderlich, eine Notation, die sich im Laufe der Jahrhunderte entwickelt und verfeinert hat. Aber trotz all dieser verfeinerten Möglichkeiten und jahrhundertelanger und immer noch anhaltender Entwicklung, ist sie letzten Endes doch nur eine Zwischenstufe. Sie ist nicht die Musik selbst, sondern nur ein Mittler und bedarf des "Übersetzers", des Interpreten, um sie lebendig werden zu lassen, um sie zum Klingen zu bringen.

Es gibt heute drei Formen des Musikmachens und -vermittelns, die sich grundsätzlich voneinander unterscheiden, die es z.T. früher nicht gab und die sich aufgrund unserer neuen und modernen Techniken der Tonaufzeichnung entwickelt haben:

1. Werk und Aufführung

Die erste ist wohlbekannt und immer noch praktiziert, nämlich - Musik zu s c h r e i b e n.

Ein Werk, das eines Interpreten bedarf, der das Geschriebene lesen kann und so gut wie möglich ("werkgetreu") nachschafft, um einem Publikum hörbar zu machen.

2. Aufführung ohne Werk

Musik wird gemacht, indem man sie s p i e l t, und nicht, indem man sie schreibt. (Freie Improvisation = Musik ohne Werk, da nicht notiert)

3. Werk ohne Aufführung

oder auch

Ohne Werk und ohne Aufführung

Musikmachen, ähnlich wie Maler in ihren Ateliers Bilder malen:

In Aufnahmestudios arbeiten Musiker, nicht um Musik aufzuschreiben, nicht um Musik aufzuführen, sondern um Musik aufzunehmen, Spur für Spur zu produzieren, auf einer Schallplatte festzuhalten, die sich jeder kaufen und zu Hause anhören kann (oder auch nicht!).

Komposition - Graphische Notation (Konzepte) - Improvisation

Das sind drei Möglichkeiten musikalischer Gestaltungs- und Ausdrucksfähigkeiten, die man abwechselnd und alle drei immer wieder ausüben sollte. Die Musizierweisen beeinflussen sich gegenseitig.

Die graphische Notation steht gewissermaßen in der Mitte und strahlt auf die anderen Gebiete aus. Sie ist nicht absolut und fest fixiert und sie ist nicht völlig frei. Die graphische Notation gibt einen Anhaltspunkt, ist Leitfaden zur Gestaltung eines musikalischen Ablaufs, gibt Strukturen und Verläufe vor, ist Plan und

- a) zur Gestaltung eigener Entwürfe ("Kompositionen") führen,
- b) zum frei improvisierten Spiel ohne jegliche Vorgabe führen und schließlich
- c) auch die Interpretation traditioneller und traditionell notierter Musik positiv beeinflussen.

Die MUSIKALISCHE GRAPHIK läßt sich nach meinem Verständnis in drei Hauptgruppen untergliedern:

- a) Musikalische Graphik mit bildnerisch/künstlerischer Qualität, jedoch primär mit der Absicht geschaffen, sie musikalisch zu realisieren. Musikalisch mehr intuitiv, inspirierend, animierend, mit einem stark improvisatorischen und aleatorischen Anteil.

z.B. *Bussotti*
(s. S. 24 und Literaturverzeichnis S. 129)

- b) Überwiegend musikalisch zweckgebundene Graphik ohne Rücksicht auf "ästhetisch"-künstlerische Qualität. Meist mit präziseren Angaben zur Realisation (Spielanweisung, Spieltechnik usw.), oft auch instrumentenspezifisch angelegt.

z.B. *Vetter*, Hörspiele
Stockhausen, *Spiral* u.a.
Hoch, *Zeitgerinnsel*

- c) Konzeptformen, Aktionspläne, Mischformen zwischen Malerei und Musik, auch solche die eigentlich nur eine andere Art von (Tonhöhen-)Notation darstellen.

z.B. *Hoch*, Synthese von traditioneller Notation und graphischer Gestaltung
Logothetis, neue Notation und graphische Gestaltung

In allen Bereichen gibt es Überschneidungen von Graphik und traditioneller Tonhöhen-Notation. Ferner gibt es verbale Konzepte (*Stockhausen*, *Wolff*) sowie einen freien Umgang mit der traditionellen Tonhöhen-Notation (z.B. bei den Minimalisten).

Nachstehend seien Definitionsversuche des Begriffs *Musikalische Graphik* zitiert, wie sie *Erhard Karkoschka* in dem schon erwähnten Beitrag über die Arbeiten *Leon Schidlowskys* im Katalog der Staatsgalerie Stuttgart, 1979 (s.a.S. 133), aufstellt. Demnach sind vor allem drei Zentren zu berücksichtigen:

1. Jedes Blatt will zugleich Graphik und Musikvorlage sein.
2. Im heute üblichen Begriff ist eingeschlossen, daß mindestens einige, sehr oft alle oder nahezu alle Figuren nicht exakt definiert sind. Der Interpret muß also in gewissem Sinn Mitkomponist werden.
3. Durch das Verlassen der üblichen Notationsweise ist der Interpret aufgefordert, neue Klänge, Aktionen, Spielweisen usw. zu erfinden. Seine musikalische Phantasie soll durch bildästhetische Qualitäten angeregt werden.

Weiterhin beschreibt er einige grundlegende Aspekte vom Standpunkt der Nähe zu traditionellen Notationsprinzipien.

1. Traditionelle Notation mit graphischen Elementen. Der Komponist bietet an solchen Stellen dem Interpreten die Möglichkeit, eigene Vorstellungen einzubringen, auch auf die jeweilige Situation zu reagieren u.ä. Man vergleiche damit z.B. die traditionelle Fermate.
2. Überwiegend graphische Zeichen, jedoch mit weitgehend definierter Bedeutung. Die Nähe zur Tradition drückt sich auch meist darin aus, daß das Auge zeilenhaft geführt wird.
3. Graphik nahezu ohne Definitionen. Der Interpret hat jedoch jede Einzelheit sorgfältig auf möglichst exaktes Umsetzen zu prüfen.
4. Vorlagen ohne Anspruch auf direktes Umsetzen der Zeichnung, lediglich als Stimulans des Spielers.
5. Graphik, die überhaupt nicht Vorlage musikalischer Interpretation sein will, aber als musikalische Erfindung verstanden ist. Dazu gehören viele Graphiken *Roman Haubenstock-Ramatis* aus der letzten Zeit, aus den fünfziger Jahren z.B. *Josef Anton Riedls* "Optische Lautgedichte".

Oft wird ein Interpret, der sich einem höchst phantasievollem Bild gegenüber sieht, bei genauerem Studium erstaunt bemerken, wie präzise er geführt wird.

7vadi NOTE

XIV piano piece for David Tudor 4

disegno del 1948
adozione pianistica: 27.3.1959

1 { S
M
P

2 Balkuto
Muto
Caperchio
Tattura

3 sequenza
frequenza
timbro
durata
intensità

4 dando il piano

5 il piano

© 1959 by Universal Edition (London) Ltd., London / Universal Edition Nr. 13079 d LW.

Sylvano Bussotti, aus "Piano Piece for David Tudor"

Ich höre, was ich sehe – ich sehe, was ich höre

Zitate

Entnommen dem Programmheft der musikalischen Veranstaltungen innerhalb der Ausstellung "Vom Klang der Bilder", Staatsgalerie Stuttgart, 1985

Claude Debussy

»Wir wollen die freie Rede in der freien Musik ... die ewige Melodie ... die unendliche Variation ... die Freiheit der musikalischen Phrase.«

»Übrigens überzeuge ich mich mehr und mehr, daß die Musik ihrem Wesen nach keine Sache ist, die sich in eine strenge und traditionelle Form gießen läßt.

»Man hat aus der Musik ein spekulatives Lied gemacht! Ich liebe mehr einige Töne aus der Flöte eines ägyptischen Hirten, er ist mit der Landschaft in Übereinstimmung und hört Harmonien, von denen unsere Lehrbücher nichts wissen ...

»Der Lärm des Meeres, das Rund eines Horizonts, der Wind in den Blättern und der Schrei eines Vogels, alles hinterläßt in uns die vielfältigsten Eindrücke. Und plötzlich, ohne daß man im geringsten daran denkt, stellt sich eine dieser Erinnerungen wieder ein und verwandelt sich in die Sprache der Musik.«

Roman Haubenstock-Ramati

Meine größte Zuneigung
gilt dem Unaufführbaren.

Man Ray

Eric Satie, der einzige Musiker, der Augen hatte.

Klaus Hinrich Stahmer

Bilder und Skulpturen als Kompositionsvorlage – Verlassen der ausgetretenen Pfade musikimmanenter Formumgsästhetik – Hören, was man sieht, und Sehen, was man hört:

wird strukturell und formal ins Musikalische umgesetzt, was als optische Vorlage gegeben ist. Und die Umkehrbarkeit des Verfahrens, d.h. den Weg von der Musik zum bildnerisch Gestalteten, will ein »Synästhetisches Experiment« zeigen, das sich konzeptionell völlig auf der Versuchsebene bewegt und dessen Ergebnis nicht vorhersehbar ist – selbst nicht von den Ausführenden, die sich völlig offen halten für derartige Grenzgänge im Niemandsland der Polyästhetik.

»DIE STRUKTUR IN DER MUSIK IST NEBENSÄCHLICH GEWORDEN ...«

Damit schockierte JOHN CAGE 1958 in Darmstadt die europäischen Reihenkonstrukteure – und fand augenblicklich starken Applaus. Die meisten der jüngeren europäischen Komponisten ließen sich von ihm anregen, wenn auch nur wenige sein zentrales Motiv übernahmen: Zufallsmanipulationen als Öffnen des irdischen Handelns für das Eindringen kosmischer Kräfte. So gut wie niemand hat hierzulande den Zufall schon in die Herstellung der Bildvorlage miteinbezogen. In den VARIATIONEN zeichnet Cage manchmal spontan, immer ungeordnet Punkte oder Linien oder verteilt die auf Transparentpapier gezeichneten ganz zufällig.

Ebensowenig wollten die Komponisten der typischen Anonymität vieler Cage'scher Produktionen folgen. EARL BROWN baut in DECEMBER 52, heute allgemein als erste Musikalische Graphik überhaupt angesehen, ein ebenso persönlich-originelles wie konstruktives Spannungsfeld aus verschieden gewichtigen schwarzen Vierecken und – wichtiger – aus den zu denkenden Verlängerungen ihrer Kanten. Allerdings denkt Brown nicht unbedingt an die übliche direkte Umsetzung des bildlichen Auf und Ab in klangliche Zusammenhänge. Ihm genügt auch, nur das Unterbewußtsein der Improvisierenden mit diesem Blatt ungefähr zu beeinflussen.

Und wiederum ganz anders: Für LUCIANO BERIO ist die Graphik nur sekundäres Mittel zum Zweck. Er hat im Mailänder Phonologie-Studio die menschliche Sprache studiert – wie soll man diese Rhythmen und die Wendungen des Sprechtonfalls notieren? Seine Lösung, optisch und akustisch, bietet sein Stück SEQUENZA III (1966).

Ein Typus der Musikalischen Graphik greift sehr spezifisch einen der Bildenden Kunst auf: das Mobile, das vor allem bei ROMAN HAUBENSTOCK-RAMATI eine wichtige Rolle spielt. Auf einem solchen Blatt können meist viele kleine Quadrate in allen möglichen Leserichtungen abgespielt werden und bilden so die musikalische Analogie zur steten Formänderung des räumlichen Vorbilds. Der Einwand, der Betrachter eines solchen räumlichen, tanzenden Objekts sehe ständig beides, Einheit und Vielfalt, während der Zuhörer meist nur eine Version erfährt und deshalb weder Einheit noch Vielfalt, trifft nicht. Denn nichts verpflichtet den Künstler, seine Anregung aus fremder Disziplin in *allen* ihren Aspekten in die eigene zu transponieren. Die Idee des musikalischen Mobile verliert selbst dann nicht ihren Reiz, wenn das einmalige Hören eines Mobile ähnlich klingt wie ein MULTIPLE, d.h. wie eine vieldeutige Form, die bei jeder Aufführung andere, neue Qualitäten aus der relativen Unbestimmtheit ihrer graphischen Vorlage gewinnt.

Und es gab und gibt noch viele Ideen für, um und über die Musikalische Graphik. Die Gräben zwischen Komponist und Interpreten sollten zugeschüttet, der Interpret in den kreativen Prozeß der Entstehung von Musik einbezogen werden; auch technisch weniger versierte Spieler sollten daran teilnehmen können, mit allen gewaltigen Folgen für die Musikerziehung. Da sich hier die Neue Musik der Improvisation nähert, die Jazzler andererseits Instrumentaltechniken und Klangfarben der Neuen Musik übernehmen, erscheint ein weiterer Graben zumindest überbrückt, nämlich der zwischen U- und E-Musik. Neue Grundlagen und neue visuelle Phänomene sollen den Musiker zu neuen Verhaltensweisen, Klängen und Aktionen führen. Das Wichtigste war vielleicht die Hinwendung des Musikers zu Nachbardisziplinen, so neben der Graphik auch zur Sprache, zum realen Raum, zum Theater. Das führte ihn über die Grenzen seines Fachs, heraus aus seiner schon sprichwörtlichen Fachecke.

Nun ist es in den siebziger Jahren stiller um die Musikalische Graphik geworden. Nicht nur die vertrauteren Denkweisen der vorangegangenen Jahrzehnte, noch weit frühere kamen mit dem Anti-Avantgardismus zum Zuge. Das hat uns aber auch den Abstand gebracht, die erregenden fünfziger und sechziger Jahre nunmehr gelassener zu betrachten und zu fragen, was wohl aus den vielen Ideen, Hoffnungen und Träumen dieser Jahre geworden ist und wie es jetzt eigentlich um die Musikalische Graphik stehe – immerhin arbeiten noch einige namhafte Persönlichkeiten in dieser Weise, trotz ihrer offensichtlich schwindenden Aktualität. Es zeigt sich, daß die Dinge noch zu sehr im Flusse sind. Eher schon läßt sich einschätzen, ob die Musikalische Graphik weiterentwickelt werden konnte und kann. Einige Antworten gibt vielleicht dieses Konzert. Sie können nur als persönliche Antworten aus der eigenen persönlichen Erfahrung kommen, aus dem eigenen Hören und Schauen – ja, schauen *und* hören!

Erhard Karkoschka

Meeressonate – seriell gemalt und komponiert

Der symbolistische Maler und Komponist Mikolajus Konstantinas Čiurlionis (1875–1911) fand zuerst in der Musik zur seriellen Technik. Sehr deutlich läßt sich das in den Variationen über den Namen einer Schülerin (Stefania Leskiewicz) erkennen. Später malte er Fugen und Sonaten: eine Frühlings-, Sommer-, Winter-, Sternen-, Pyramiden- und eine Meeressonate. Er komponierte auch drei Klavierstücke mit dem Titel »Marios« (Das Meer). Musikalische und gemalte Serialität lassen sich in Beziehung setzen: die stehende Raumkunst Malerei wird durch serielle Elemente in Bewegung, in ein Strömen übergeführt, sie wird fast zur Zeitkunst; die Musik dagegen kommt durch die serielle Aneinanderreihung von Momenten zum Stehen, wie ein Film, der in seine Einzelaufnahmen auseinandergenommen wird.

Bei dem symbolistischen Künstler Čiurlionis wird auf diese Weise die härteste und unüberwindlich scheinende Grenze zwischen Zeit- und Raumkunst aufgeweicht, sogar überschritten.

Für die Verschrumpelten und die Verblödeten

schrieb Erik Satie einen »appetitverderbenden Choral« als Prämabel zu der Serie »Sports et divertissements«. Es war eine Auftragsarbeit für den Verlag Lucien Vogel, der zu 20 Zeichnungen von Charles Martin Klavierstücke haben wollte. Man hatte zuerst Strawinsky diese Arbeit angeboten. Dieser lehnte jedoch den Auftrag ab, weil ihm das Honorar zu niedrig war. Erik Satie meinte angesichts der gleichen Summe, er wolle sich bemühen, dieser hohen Gage gerecht zu werden. Und dann verfaßte er zu jeder Zeichnung ein kleines Klavierstück mit einem kurzen Text.

Die Texte sind in die Noten hineingeschrieben, sollen aber weder gesungen noch laut gelesen werden. Bei anderer Gelegenheit heißt es sogar: »An jedermann: Ich untersage, während der Zeit der musikalischen Aufführung den Text laut zu lesen. Jede Nichtbeachtung dieser Anmerkung würde meine gerechte Empörung gegen den Vermessenen nach sich ziehen. – Es wird dann keine Umgehung des Rechtsweges geben.«

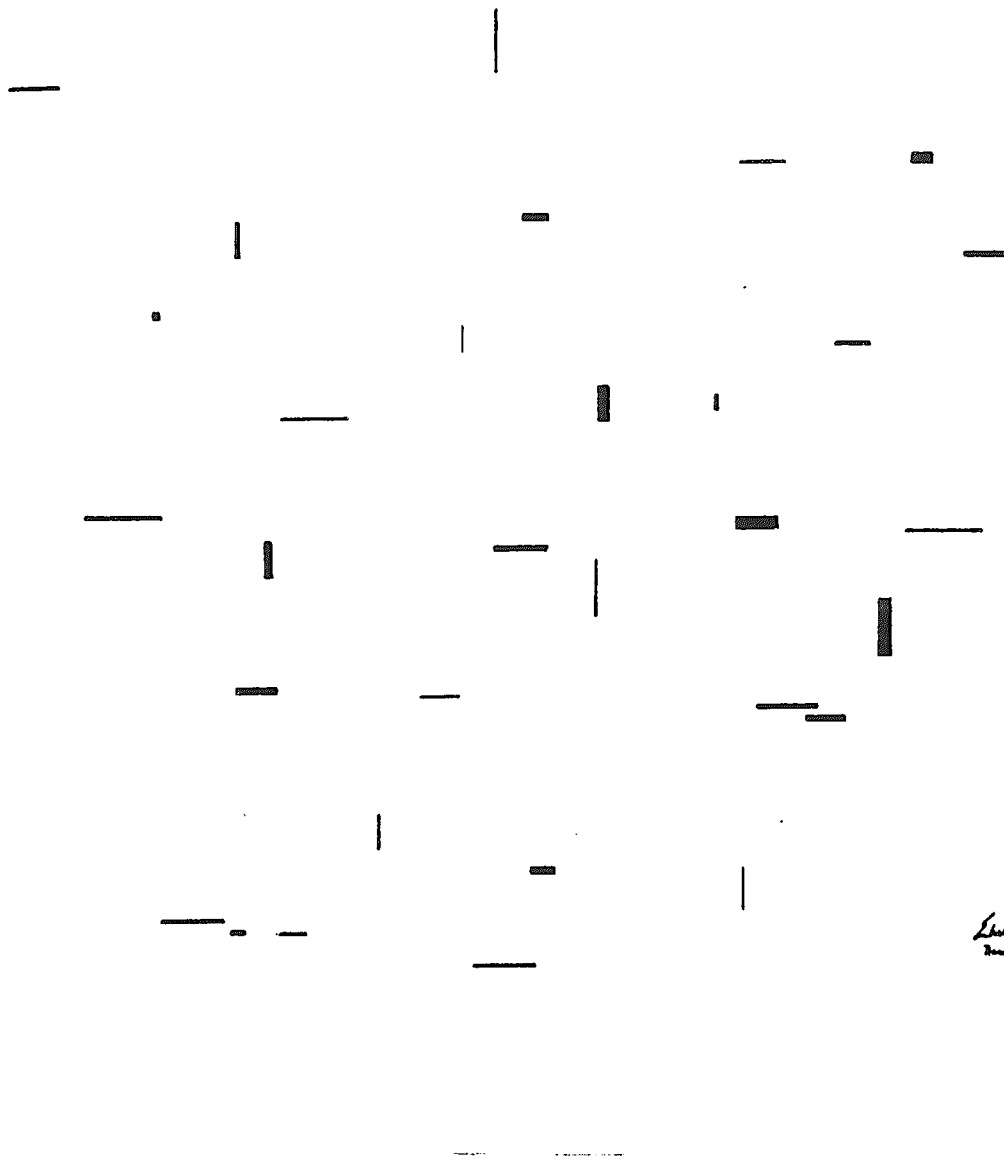
Eine befriedigende Präsentationsweise des Werkes wurde bis heute nicht gefunden.

DECEMBER 1952: Von den sieben zwischen Oktober 1952 und Juni 1953 komponierten Stücken, die unter dem Titel FOLIO gesammelt sind, ist dieses Stück graphisch das extremste. Die Aufführungskontrolle ist hier am wenigsten explizit. Alle sieben Stücke sind Experimente mit graphischer Notation und Aufführungsprozessen. Die Mehrzahl würde man heute als Stücke mit "offener Form" bezeichnen. Bei einigen ist auch "offen", wie die Kontinuität im Detail beschaffen ist und welche Klänge statthaben können. Das trifft auch auf DECEMBER 1952 zu. Chronologisch betrachtet, entwickeln sich die Stücke in FOLIO von "irrational" gebrauchter Standardnotation über die extreme multidimensionale Ambiguität von DECEMBER 1952 bis zu einem endgültigen Notationssystem, das ich "Zeitnotation" genannt habe. In diesem sind zwar alle Dimensionen des Klanges kontrolliert, aber sie sind in begrenztem Maße flexibel in der Zeit und im Assoziativen. Im wesentlichen ist dies schon die Notation, die ich in den folgenden Werken wie "Music for Cello and Piano" und den neueren "Available Forms" verwendet habe.

Bei diesen Experimenten ging es mir hauptsächlich um dieses: eine Notation zu finden, die sich besser als die herkömmliche für meine besonderen Kompositionsabsichten eignet, nämlich den Beziehungen innerhalb einer kontrollierten "Umgebung" Flexibilität zu vermitteln; graphische Mittel zu finden, mit denen sich "mobile" (d.h. umschriebene, aber nicht festgelegte Bedingungen schaffen lassen, denen zufolge Makrostrukturen des Klanges innerhalb eines organischen und sich dehnenden Kontextes in vielfältige Beziehungen zueinander treten können; und um graphisch eine Situation spontanerer und intensiverer Zusammenarbeit zwischen Komponist und Interpret zu provozieren und dabei die Resultate möglichst wenig zur Übereinstimmung mit einer einzigen Konzeption zu zwingen. Das einzige, was von der traditionellen Kompositionsweise übriggeblieben ist, ist ein Herzstück oder Rückgrat von Beziehungen für jedes einzelne Stück, das dem Interpreten als Fokus für seine Mitwirkung dient.

Mit DECEMBER 1952 verhält es sich speziell folgendermaßen: es gibt ein einziges unliniertes Blatt Papier, auf dem verschieden lange und breite Striche und Rechtecke in unterschiedlichen Abständen horizontal und vertikal angeordnet sind. Das Blatt ist Stimme und Partitur zugleich. Jeder Interpret und der Dirigent (als Mitspieler) hat das gleiche Blatt vor sich. Jede der vier Seiten kann der Spieler als Grundseite betrachten und von jedem beliebigen Punkt zu jedem beliebigen anderen Punkt lesen, dabei die graphischen Zeichen als Kontinuität realisierend. Vielfach sind die Interpreten völlig unabhängig von der Kontrolle des Dirigenten; sie fungieren als eine Gruppe von Solisten. Greift der Dirigent in die Aufführung ein, benutzt er die gesamte Gruppe als sein Instrument und realisiert die Zeichen ebenso wie jeder einzelne Interpret: er wählt Texturen, Dichteverhältnisse, Tempi etc. Das Stück kann mit jeder Zahl beliebiger Instrumente aufgeführt werden. Alle an einer Aufführung Beteiligten entscheiden in jedem Augenblick spontan die Details und Formen des Klangkomplexes. Ich betone, daß alle an einer Aufführung beteiligten Musiker Koautoren dieser respektiven Aufführung sind. Ist das Resultat befriedigend, so ist es ihnen allen gemeinsam anzurechnen. Ist es jedoch prinzipiell ein schlechtes Stück, so geht dies allein zu Lasten des Komponisten.

(Übersetzt von Hans G. Helms)

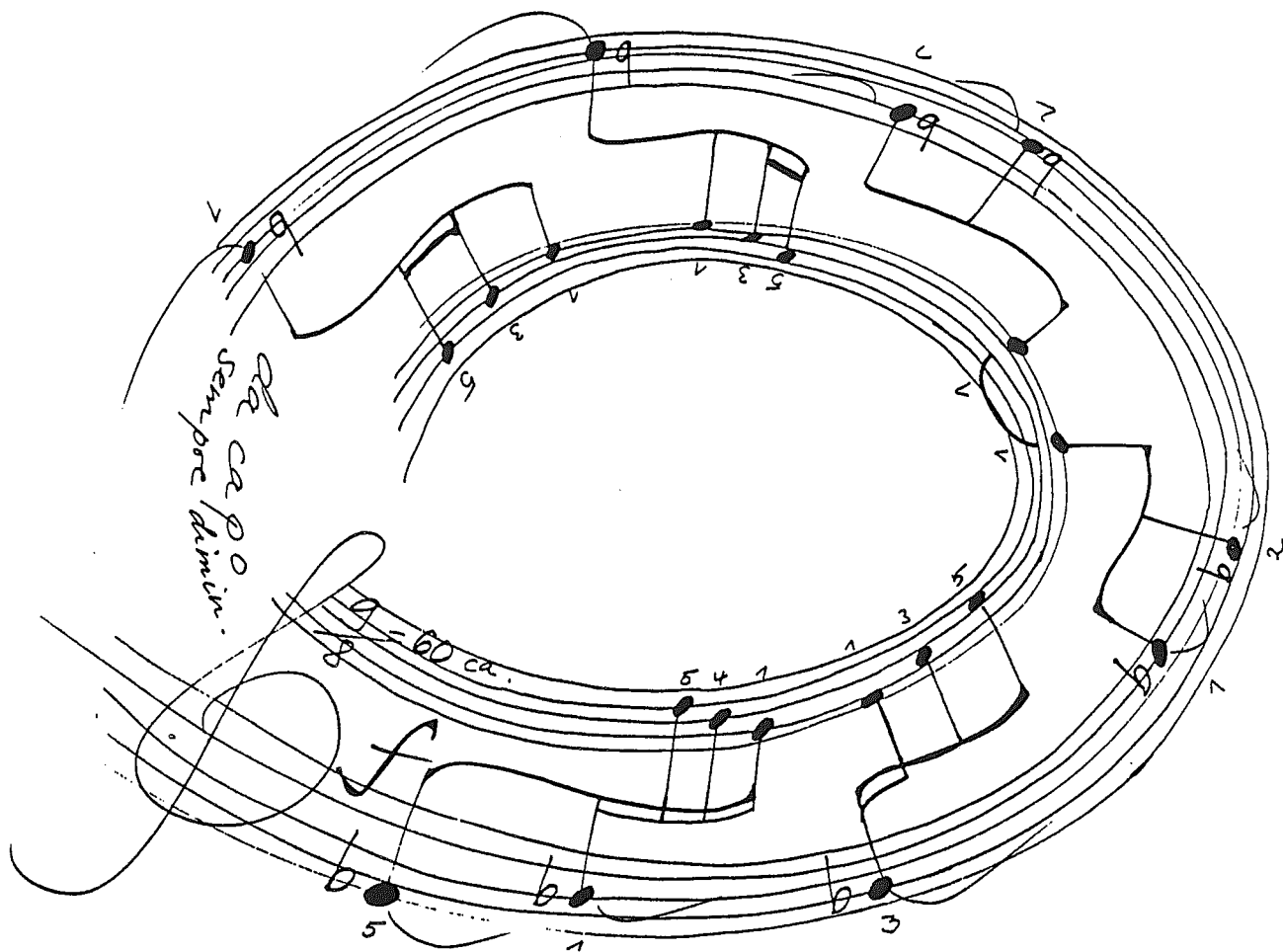


Earl Brown
December 1952

Earl Brown, December 1952

Steinige Wege

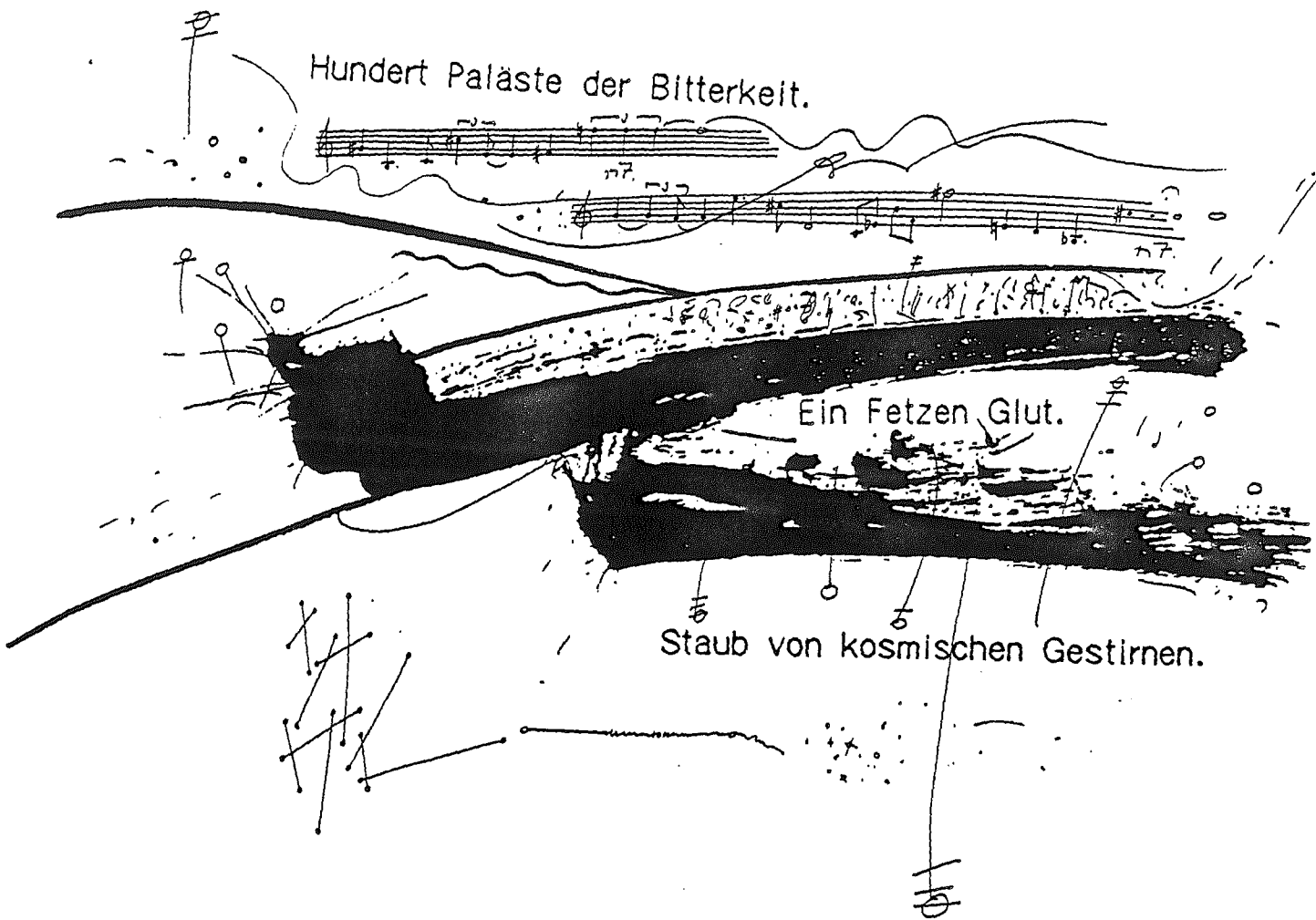
Handwritten musical score for "Steinige Wege". The score consists of ten staves of music, written in a cursive style. The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several dynamic markings such as "ad libitum" and "p". The score is annotated with numbers (1-5) and arrows, likely indicating fingerings or performance directions. The title "Steinige Wege" is written in large, cursive letters across the top of the first few staves.



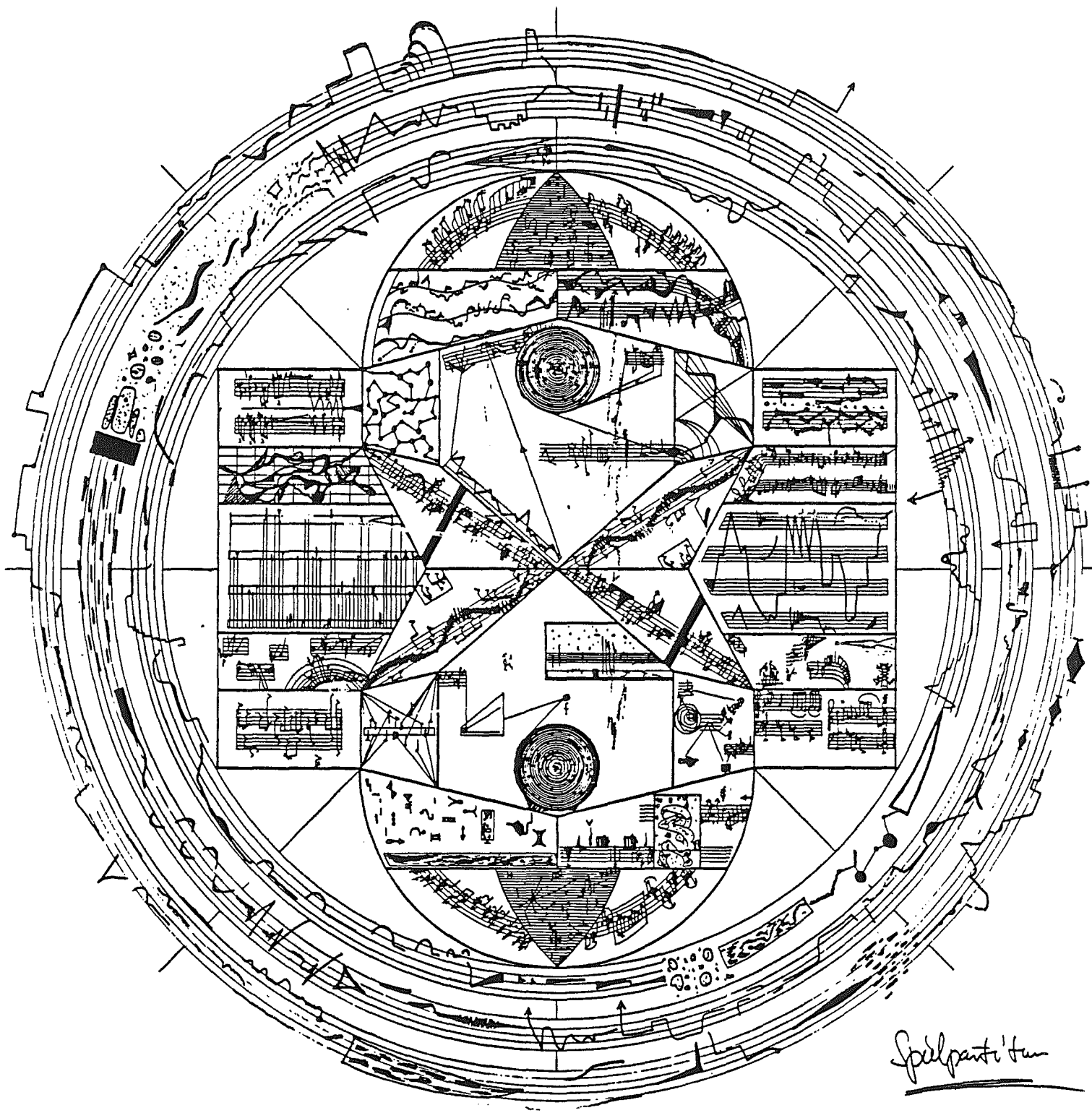
Ala ca O O
Sempre Minis.

♩ = 60 ca.

... eine Welle kehrt um, im August 1988

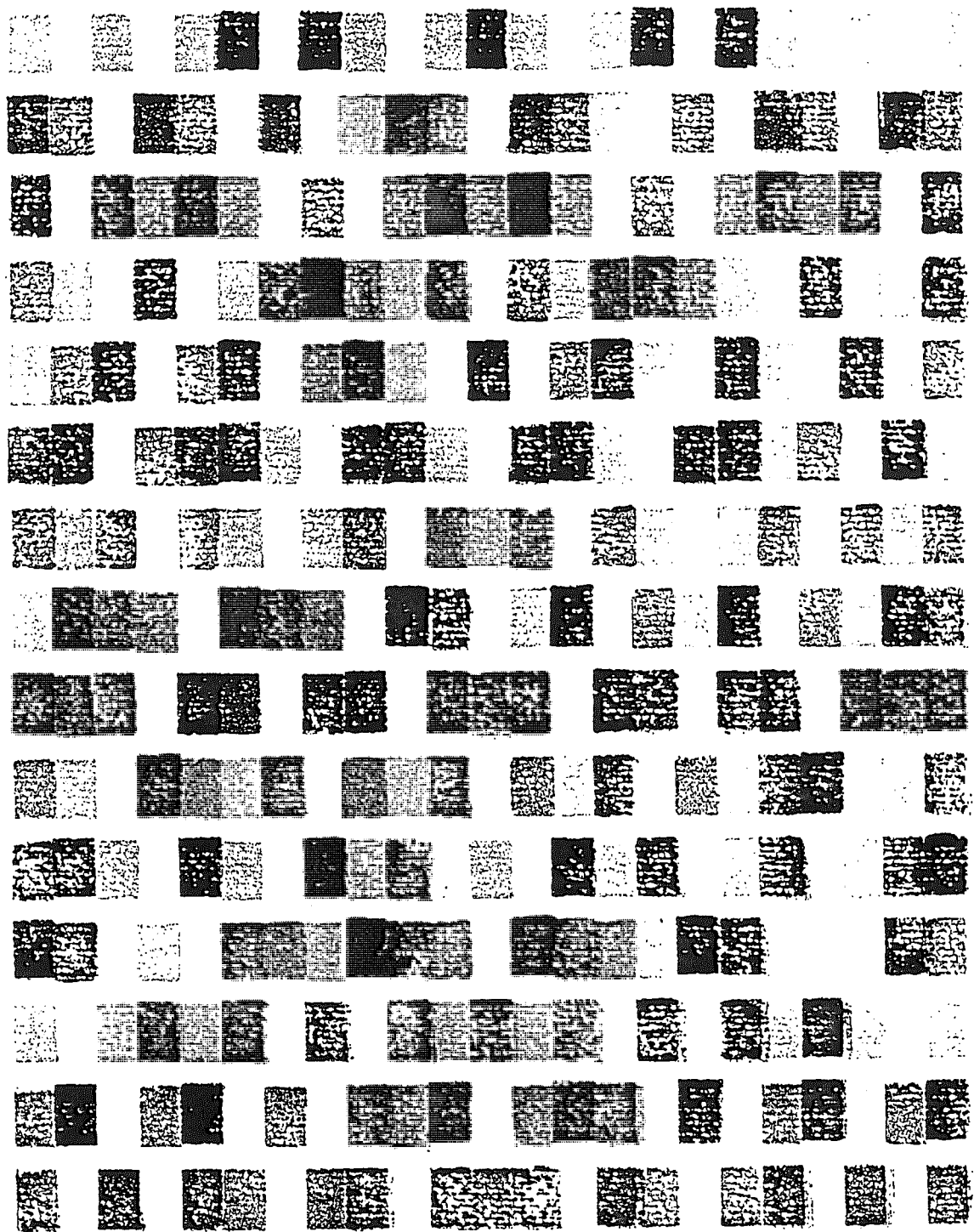


Peter Hoch, aus "Schwarze Serenade" (1987)
5 graphische Blätter für Stimme(n) und Instrumente nach einem Text von Wolf Wondratschek



Spielpartitur

Klaus Feßmann "Satori"
Spielpartitur
60 x 60 cm



Katja Kölle-G., "Solo für vier hoch n"
(Vierfarbhochdruck)
50 x 35 cm

Katja Kölle-G.

5 Tage Atelierbetrieb an der Bundesakademie Trossingen

BILD UND MUSIK - MUSIK UND BILD

Interdisziplinäre Veranstaltungen machen neugierig!

GRAPHISCHE NOTATION IN DER MUSIKALISCHEN PRAXIS...

Das Programm der Veranstaltung scheint klar definiert zu sein.

FÜR PÄDAGOGISCH UND KÜNSTLERISCH TÄTIGE MUSIKER UND BILDENDE KÜNSTLER

Der Adressatenbezug ist weit gefaßt und weist die Veranstaltung als etwas Besonderes aus. Hier soll sich nicht eine möglichst homogene Gruppe in ihrem Fachgebiet weiterspezialisieren, hier sollen Schritte über die eigene Disziplin hinaus gewagt werden, basale Erfahrungen und interaktive Prozesse im bildkünstlerischen und musikalischen Bereich ermöglicht werden, um neue Dimensionen und "ganz andere Anregungen" auch für den jeweils eigenen, vertrauten Tätigkeitsbereich zu erlangen.

Entsprechend heterogen ist die Teilnehmergruppe, die sich im Oktober 1990 in der Bundesakademie in Trossingen einfindet:

Musiklehrer, Graphiker, Instrumentalisten, Kunsterzieher, Komponisten, Maler, eine Musiktherapeutin und ein Bildhauer.

Daß die "musikalischen" Erwartungen der Gruppe an einer bestens ausgestatteten Musikakademie gute Aussichten auf Erfüllung haben, läßt sich schon fast "garantieren".

Wie steht es aber um meine Kurse, in denen bildkünstlerisch gearbeitet werden soll?

Kann man an einer Musikakademie ohne Ateliers und Werkstätten mit Stiften und Farbe so hantieren, daß die Teilnehmer sich frei entfalten können ohne gleichzeitig das Gebäude zu ruinieren?

Ein "provisorisches Atelier" muß eingerichtet werden.

Die Voraussetzungen sind günstig:

- ein großer, heller Raum,
- ein Waschbecken, mehrere Tische
- Wände und Fußboden aus abwaschbaren Materialien.

Also:

- ein wenig umräumen,
- großformatige Papiere ausrollen,
- Werkzeuge, wasserlösliche Farben und Stifte bereitstellen.

Das Atelier ist fertig, jetzt kann es losgehen!

Aber wie kann man anfangen miteinander zu arbeiten, wenn in den Gruppen zum einen MUSIKER,

die sich über Jahre bzw. über Jahrzehnte nicht mehr (oder nur partiell) bildnerisch geäußert haben, und

zum anderen KÜNSTLER sind,

die in einer kontinuierlichen und hoch ausdifferenzierten gestalterischen Praxis spezifische, ästhetische Probleme untersuchen.

Es gilt einerseits Vorbehalte abzubauen, sich auf fremdgewordene bildnerische Verfahren einzulassen, und es gilt andererseits die eigenen Ausdrucksformen ein Stück weit zu verlassen, um sich durch gemeinsame Aktionen dem Gebiet der "grafischen Notation" zu nähern.

UNSERE WICHTIGSTEN ARBEITSSCHRITTE

1. Synästhetische Situationen

- mit Fingerfarbe bildnerisch spontan auf musikalische Strukturen reagieren,
- in der Farbe wühlen,
- sich die Finger "schmutzig" machen,
- beidhändig arbeiten,
- das Bewußtsein "abschalten",
- sich ganz auf die Musik einlassen,
- mit den Farbfingern auf dem Bild wischen, reiben, tupfen, tanzen, etc.,
- die Farbhandlungen nicht kontrollieren, ästhetisieren.

Individuelle, unverkrampfte und höchst reizvolle Bilder erwachsen in dieser Malaktion, so daß die Flure der Akademie bereits am ersten Abend mit einer Ausstellung bestückt werden können.

2. Musikalische Spuren

- bildnerisch-musikalisch improvisieren,
 - Bleistifte unterschiedlicher Härtegrade als perkussive Instrumente auf einem mit Papier bespannten Tisch einsetzen,
 - mit den Stiften klopfen, schlagen, sticheln etc.,
 - aufeinander hören, reagieren,
 - rhythmische Einheiten/Floskeln vs. freie Bewegungen,
 - Gruppengeschehen, Solistisches,
 - Tempowechsel, Steigerungen,
 - Papiergeräusche integrieren, das Papier knittern, aufschlitzen reißen etc.
- Während des dynamischen Prozesses entsteht ein Gemeinschaftsbild, auf dem das musikalische Geschehen quasi "protokolliert" wird.

3. Über Notation nachdenken

- Was ist Notation?
 - Ist Notation nicht ein außermusikalisches Prinzip?
 - Können Zeichen eine musikalische Idee fixieren?
 - Welche Bedeutung hat Notation für die Organisation von musikalischen Abläufen?
 - In welcher Wechselbeziehung stehen Kompositionen und Notationen?
 - Was müssen Notationen leisten?
 - Welche Notationsmöglichkeiten gibt es?
 - Wie werden unterschiedliche Zeichensysteme gelesen, verstanden?
- "Ketzerische" Fragen zur Einstimmung auf die nun folgende Praxisphase.

4. Graphische Notationen entwickeln

- von bildnerischen Elementen und Strukturen ausgehen, deren Anmutungsqualitäten musikalisch gedeutet werden können,
 - musikalische Ideen visualisieren,
 - Tonräume bestimmen,
 - Aktionszeichen erfinden,
 - Intensitäten und dynamische Entwicklungen sichtbar machen,
 - Leserichtungen und Blickführungen berücksichtigen,
 - Klangereignisse simultan oder sukzessive aufeinander beziehen, etc.
- In einfachen Hochdruckverfahren (Material- und Stempeldruck) und Abklatschtechniken (auch Monotypie), kombiniert mit Pinselzeichnungen und direktem Farbauftrag per Spachtel und Walzen, werden graphische Partituren erstellt, die, kaum daß sie trocken sind, in den musikpraktischen Veranstaltungen instrumental interpretiert werden.

BILD UND MUSIK - MUSIK UND BILD

Die "gattungsübergreifende Praxisveranstaltung" hat Musikern und Künstlern Freude gemacht. Die gemeinsamen bildnerischen Prozesse, in denen immer wieder neue Möglichkeiten ausprobiert werden konnten und in denen voneinander gelernt werden konnte, haben zu überraschenden Ergebnissen geführt und besonders schöne Gruppenarbeiten entstehen lassen. Ich hoffe, daß sich einige Impulse, auch in den pädagogischen Tätigkeiten der Teilnehmer, weiterhin kreativ umsetzen lassen.

Das "Atelier" in der Bundesakademie für Musik wurde wieder aufgelöst, und nach dem Aufräumen wiesen nur noch die radikalen Bilder an den Wänden auf die ungewohnten Vorgänge hin, die sich hier fünf Tage lang abgespielt hatten.

K O N Z E P T Katja Kölle-G.

Rückblick
(Plenum) **Konvergenzen von Bildender Kunst und Musik**
- Musikalisierte Bilder
- Bilder, die durch Musik "angeregt" wurden
- Musikalisch umgesetzte Bilder

Interpretations-
vergleich (Plenum) **Musikalische Reaktionen auf eine Graphik**

Workshop I **Synästhetische Situationen**

Musikalische Spuren

Workshop II **Notationswege**
- zum Zeichencharakter der traditionellen Notenschrift
- zur Zeichenvielfalt neuer Notationen
- Graphische Notationen / Musikalische Graphik
- Farbige Notation

Workshop III **Zeichen erfinden, Partituren entwickeln**
- von musikalischen (auch spieltechnischen) Ideen ausgehen
- von bildnerischen Ideen ausgehen
- Beziehungen von Kompositionen und Notationen
- Unikat und Auflage

Kommunikation, Interpretation, Improvisation
- kreative Deutungen unterschiedlicher Notationen
- zum Verhältnis von konstanten und variablen Faktoren
- Raum - Zeit - Korrelationen
- Konzertbeiträge erarbeiten

Sukzessive Präsentation der entstandenen Arbeiten und der visuellen Ergebnisse

Ausstellung der "Mobilen Musik" von Katja Kölle-G.

Dietburg Spohr

**Über das Vokale der Bewegung
Versuch einer anderen Wahrnehmung
der Stimme**

Das Beginnen des Versuchens, des Suchens, liegt in der Stille. In der Stille können wir aus der Stille heraus das in uns aufnehmen, was uns zum Wahrnehmen unserer inneren Ruhe führt. Doch das, was uns als wahrnehmbare Stille umgibt, ist immer wieder anders und jedesmal neu. Das Wahrnehmen unserer Umgebung in der Stille führt zum augenblicklichen Zustand unseres Körpers. Wir spüren uns umrahmt von der Umwelt, die auf uns einströmt, unseren Körper und unsere Seele beeinflusst.

Jeder von uns nimmt anderes auf, spürt anderes, sieht anderes. Einer will dieses sehen, der andere jenes nicht erkennen. Wir wählen das aus, was wir wollen. Wir wählen es aus, weil wir damit umgehen können, oder weil wir daran lernen wollen.

Die Grundidee jeder Bewegung führt uns zurück zu der ersten Bewegung an sich eines Menschen: Atmen. Ein - Aus, Hin - Her, Vor - Zurück. Vieles findet seinen Ursprung im dauernden Aus und Ein des Atems. Einatmen als Aufnehmen und Ausatmen als Weggeben, ein ständiges Hin und Her kompliziertester Vorgänge im Menschen. Die Kehlkopfmuskulatur - ursprünglich reines Verschlussorgan für die Lunge - wurde zum Stimmorgan.

Stimme von sich geben heißt also auch, Aufgenommenes auf einer anderen Ebene als der des Denkens wieder abzugeben. Wir können uns mitteilen durch Sehen - Blicken - Schauen, durch Tasten - Fühlen, und dann durch unsere Stimme. Stimme - Sprache: eine Möglichkeit zur Kommunikation mit anderen, zur Reflektion mit sich selbst.

Seine eigene Stimme finden heißt also erst einmal, sich mit sich selbst zu beschäftigen; seinen Körper wahrzunehmen als Klangkörper, seine Gedanken, das Denken mit sich selbst zu finden, als der ureigene persönliche Ausdruck der Stimme.

Klangkörper sein, sich der Stimme als klangfähiger Körper zur Verfügung zu stellen, führt nun zum Körper als einem

Gehen im Raum. Kreuz und quer, wie es uns gefällt - wo unsere Schritte uns hinlenken. Wir schütteln uns, bewegen uns: Beine, Rumpf, Arme, Kopf. Nichts engt uns ein - keine Kleidung, keine Gedanken, kein Mensch. Wir können uns auch hinsetzen, auf den Boden, auf einen Stuhl. Wichtig ist für uns, sich zu entspannen, alles Hinderliche wegzuschieben, nur noch sich selbst wahrzunehmen. Wir bewegen uns, wir spüren uns und unsere Atmung.

Nach dieser ersten Phase der Entspannung und Ruhefindung kommt die Phase des aktiven Entspannens in Verbindung mit der Atmung. Jede Bewegungsübung, die wir machen, wird bewußt mit der Atmung in Zusammenklang gebracht. Wir lernen spüren, wann unser Körper einatmen, wann er ausatmen will. Unserer Erfindungsgabe in Bezug auf die Bewegungsmöglichkeiten unseres Körpers werden keine Grenzen gesetzt. Die Phantasie öffnet, eröffnet uns die Atmung.

Aktivieren des Körpers heißt jetzt: bewegen. Unser Körper besteht vorwiegend aus "beweglichen" Teilen: alles will gelockert und dadurch innerlich mobilisiert, ja motiviert werden. Angefangen vom kleinsten Zehengelenk bis herauf zur obersten Kopfhaut - überall sind Gelenke, Bänder und Muskeln, die gedreht, gedehnt, bewegt werden wollen.

Wir spüren jetzt das Vergnügen des bewegten Körpers, freuen uns an unserem Körper, genießen alles, was plötzlich an innerer Freiheit nach außen dringen will. Wir hüpfen, wir zappeln, wir strampeln - vor- und rückwärts, langsam - schnell, rechts und links herum. Und wir merken,

Instrument. Unser ganzer Körper ist das Instrument der Stimme. Die Stimme kommt nicht nur vom Stimmband; das schwingende Stimmband braucht unseren Körper als Resonanzraum, braucht unsere Psyche zum "Wie" des Klanges. Der gesamte Mensch ist gefordert, wenn es um die Stimme geht.

Stimme führt uns auch zur Stimmung. Unser Körper zeigt uns, wie unsere Stimme klingt, und unsere Stimme zeigt uns den Zustand unseres Körpers. Wechselseitige Beeinflussung, aber auch für uns eine Möglichkeit, neue Erfahrungen zu machen, "Guter Stimmung" beeinflussen wir einen instabilen Körper und ein "gesunder" Körper führt uns zu einer richtig geführten Stimme.

Stimme, Sprechen, Singen können wir also als ein Ineinandergreifen und Miteinandersein des Körpers in Bewegung und zusammen mit der Atmung sehen. Ein Zusammenspiel verschiedenartigster Kräfte, jeden Tag ein wenig anders, jeden Tag vielleicht ein bißchen neu.

wie unsere Atmung immer stärker gefordert wird, wie die Kraft des Einatmens sich beim Ausatmen immer mehr in Stimme äußern will.

Kraftvoll geführte Stimme heißt kraftvoll geführte Ausatmung, und kräftig stützender Körper. Leise geführte Stimme, heißt leise geführte Ausatmung, und sachte stützender Körper.

Hoch - tief, laut - leise, hell - dunkel, schnell - langsam, jede vokale Möglichkeit braucht einen spezifisch unterstützenden Körper und Atmung. Unser Körper lernt - aus dem Nachdenken über das gewünschte Klangergebnis - sich dem Klang bereitzustellen. Nachdenken - bereitstellen - erklingen lassen.

Ton und Klang der Stimme sind im Grundverständnis nichts Irreales, sondern etwas Erlernbares. Arbeiten, Üben, Erfahren am und mit unserem Körper führt zu unserer Atmung, die uns weiter führen wird zu unserer Stimme.

Angelangt bei unserer Stimme als Klangergebnis eines bewegten Körpers, können wir mit Lust und Laune und Phantasie an die Entwicklung unserer eigenen, persönlichen Vorlieben gehen. Gesang, Sprache, Sprechen, Singen, Improvisation, Kommunikation - kein zu bequemer oder zu unruhiger Körper hemmt unsere ganz persönliche Klangentfaltung.

Mit Mut und Vorsicht stürzen wir uns in diese neue aber eigentlich ganz alte Stimme.

Josef Bücheler

Berührungspunkte

Bericht eines teilnehmenden bildenden Künstlers

Für mich ist es ungewöhnlich, Musik und Bildende Kunst in enger Beziehung zu erleben.

Auf Einladung der Bundesakademie war ich nach Trossingen gekommen, sehr neugierig auf die Begegnung. Unbefangen verbrachte ich eine Woche mit den Kursteilnehmern und den drei Gruppenleitern. Am meisten war ich gespannt, was die Musik, die da entstand, mit mir machen wird, wie ich auf sie reagieren würde.

Als Plastiker und Zeichner bewegen sich meine Arbeiten in drei Dimensionen. Anders die Musik, die davon unabhängig ist, denn ihr Raum ist die Zeit. Bei Malern und Bildhauern bleibt nach der künstlerischen Aktion das Ergebnis aufgrund der Materie. Die künstlerische Aktion der Musiker verhält im Unendlichen. Die Klänge der Musik erfahren ihre größte Dichte durch das Gehör in unseren Köpfen. Man könnte sagen, Musik ist immateriell. Wir erfahren aber beim Hören von Musik Wohlbefinden oder Unbehagen, Freude oder Trauer, also Empfindungen, die an unser Sein gebunden sind. Aus dieser Existenz reagieren die Künstler, Komponisten, Maler und Bildhauer gleichermaßen. Um sich zu artikulieren, bedienen sie sich der verschiedenen Handwerkzeuge und Materialien, Musikinstrumente, Farben, Pinsel, Stifte und Meißel, ihres gelernten Wissens um Kompositionsgrundlagen, der Harmonielehre, Farbenlehre, verschiedener Formensprachen, der Stimme und Gestik usw.

Der Hörer oder Betrachter kann sich je nach Vermögen und Konzentration in ein Kunstwerk mit einbeziehen oder sich von ihm ergreifen lassen. Unsere Empfindungen spiegeln einerseits unsere Abhängigkeit materiellen Daseins, andererseits die Sehnsucht nach transzendent Ewigem. Beide Medien, Musik und Bildende Kunst, wollen dem in ihrer reinsten Form Rechnung tragen.

Wir mußten und wollten uns nun aufeinander einlassen. Behilflich dabei war das schnelle Zueinanderfinden der Teilnehmer und die unkomplizierte Leitung des Kurses durch den Dozenten der Bundesakademie und Komponisten Peter Hoch und seiner als Gastdozenten mitarbeitenden beiden Kolleginnen Katja Kölle-G., bildende Künstlerin, und der Vokalistin Dietburg Spohr.

Ein Maler oder Bildhauer ist in der Regel ein Solist, er arbeitet allein in seinem Atelier. Nun waren jedoch Zuschauer und Kollegen da, die nicht nur beobachteten, was und wie der Künstler arbeitet, sondern auf sein Produkt direkt musikalisch reagierten. Dies verursachte zumindest anfänglich Unbehagen in mir - sicher auch ein Grund, warum sich nur drei bildende Künstler beteiligten.

Um live gespielte Musik in bildhafte Kunst umzusetzen, gibt es sicher verschiedene direkte und indirekte Möglichkeiten. Ich arbeitete direkt und spontan nach dem Spielverlauf der Musik. Leiten ließ ich mich dabei von der Struktur des Stückes, von den Floskeln, Figuren und Höhepunkten, oder wie auch immer man die Bewegungen eines musikalischen Verlaufes bezeichnen will.

Da ich immer, wenn ich zeichne, auf mehreren aufeinander gespannten Büttenpapieren mit Graphitstiften arbeite, bis das Papier aufplatzt und ich die darunterliegende Schicht und die wieder darunter liegende erreiche, bekam ich Schwierigkeiten mit der Zeit. Nie bisher wurde ich im Zusammenhang mit meiner Arbeit so direkt konfrontiert mit der, der Musik ureigenen Dimension der Zeit. Die Musik verhalte schneller, als ich reagieren konnte. Um dem zu begegnen, benutzte ich weitere Werkzeuge, wie eine mit Nägel bespickte Walze, einen Nagelkamm und einen Zimmermannsstift.

Die Musik hat meine individuelle Formensprache nicht verändert, wohl aber das Ergebnis. Sind meine Blätter sonst eher sparsam, haben sie durch die Musik mehr Tiefe und Reichtum erhalten.

Die Musik hat sich in meinen Blättern manifestiert. Der Augenblick der Berührung ist fixiert.

Ich habe ein gutes Gefühl nach diesen Tagen. Die Musik klingt in mir nach. Und wer die sieben entstandenen Blätter sieht, wird mitempfinden.

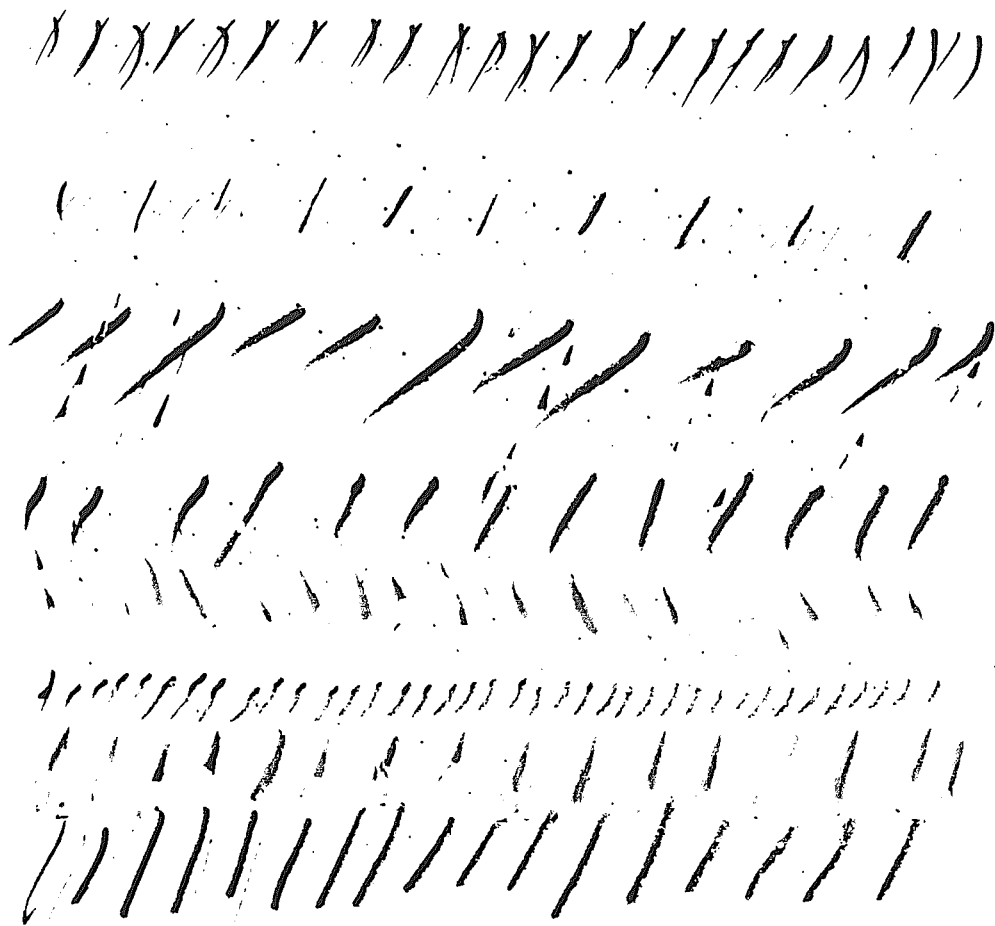
Die Seiten 43 bis 51 zeigen einige Arbeiten von *Josef Bächeler*, *Werner Wohlhüter* und *Axel Heil*, die aus der Reaktion auf die musikalischen Gruppenimprovisationen während des Seminars entstanden sind.



0116
1111
18-10-1990

Josef Bücheler
Titel: Graphit auf mehreren Bütten, 18.10.1990
Maße: H 48,5 x B 65
Foto Michael Flaig





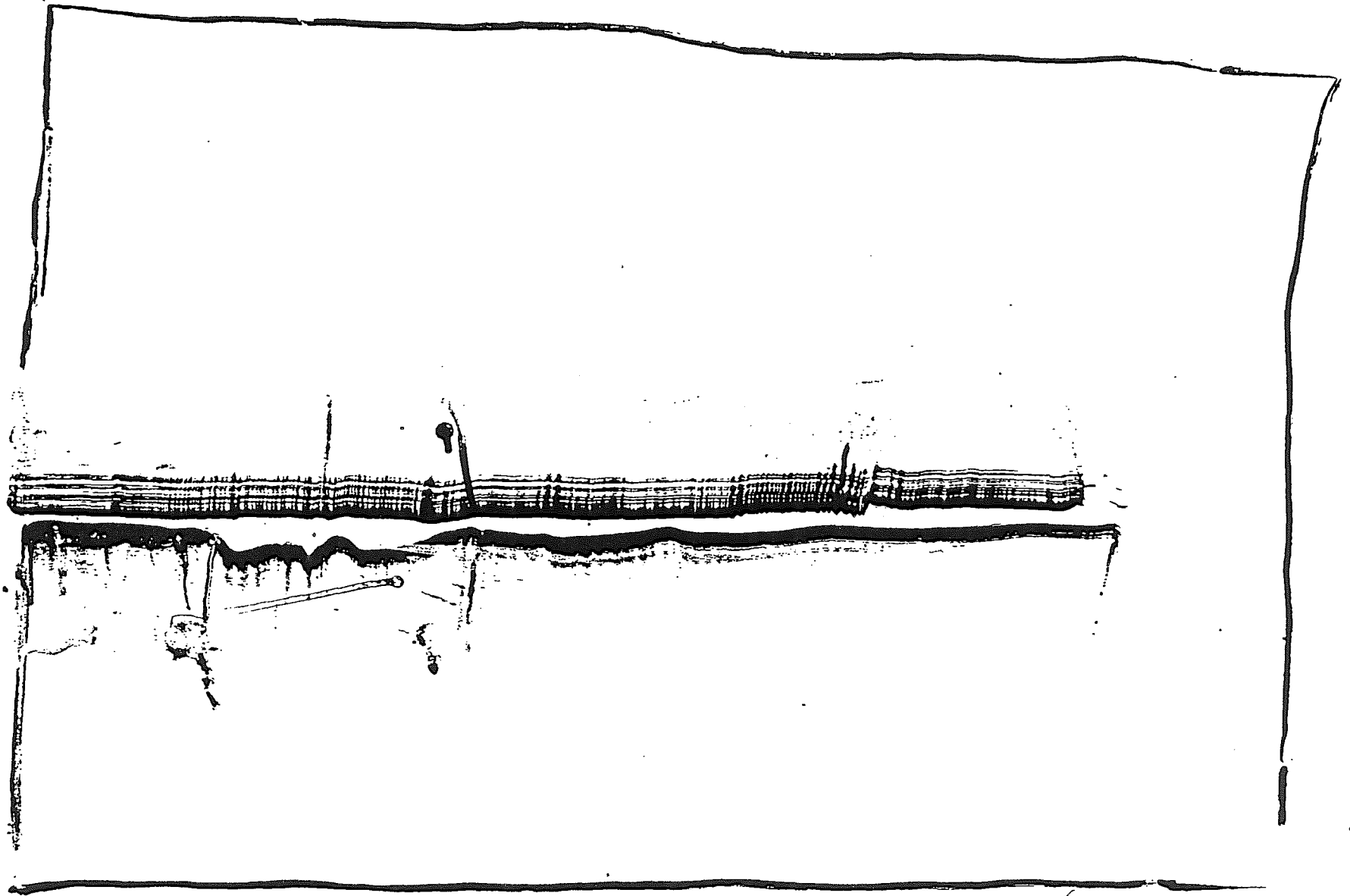
Bücheler
1990

Josef Bücheler
Titel: Graphit auf mehreren Bütten, 17.10.1990
Maße: H 65 x B 48,5
Foto Michael Flaig



Bücheler
18.10.1990

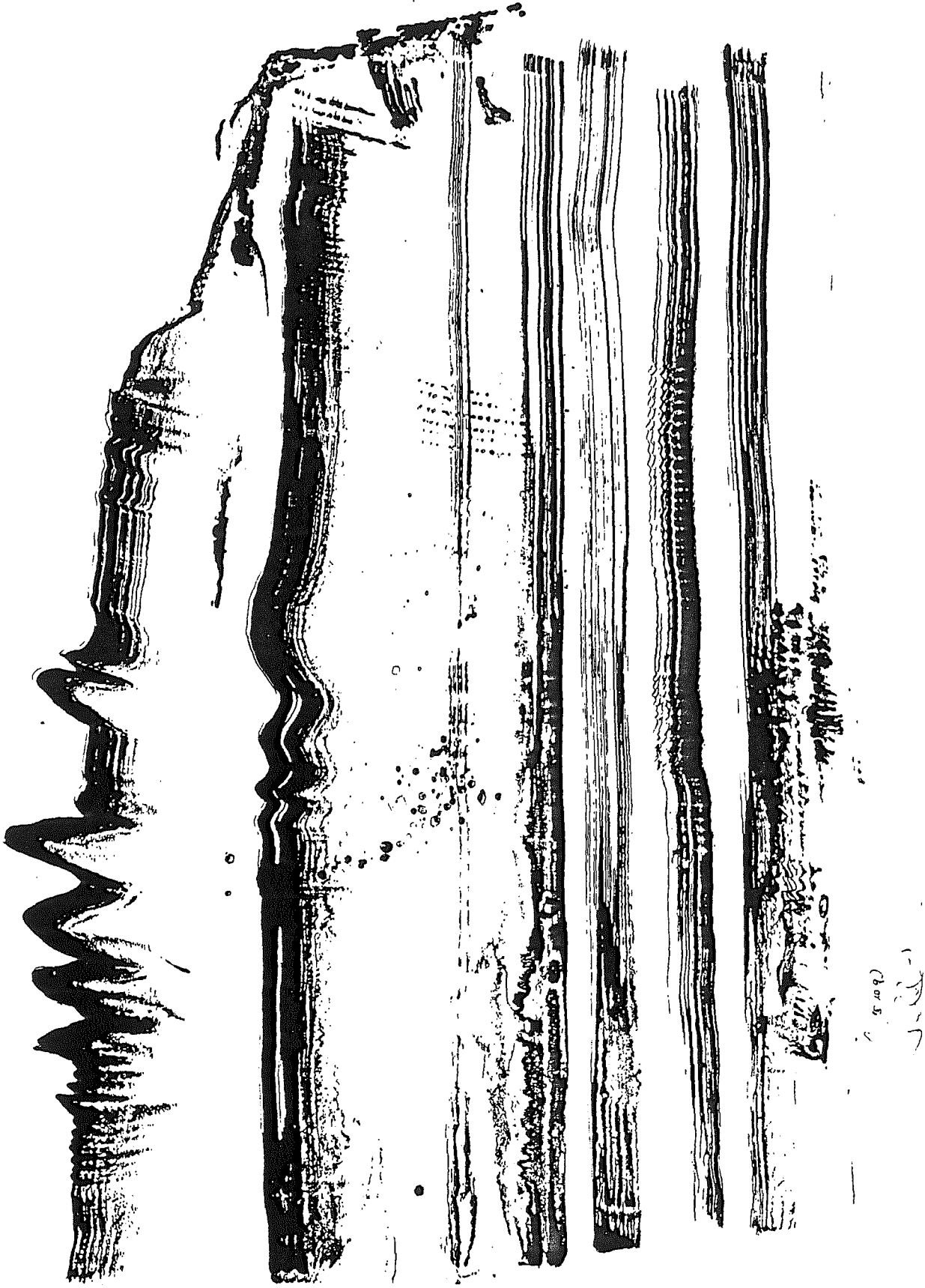
Josef Bücheler
Titel: Graphit auf mehreren Bütten, 18.10.1990
Maße: H 65 x B 48,5
Foto Michael Flaig



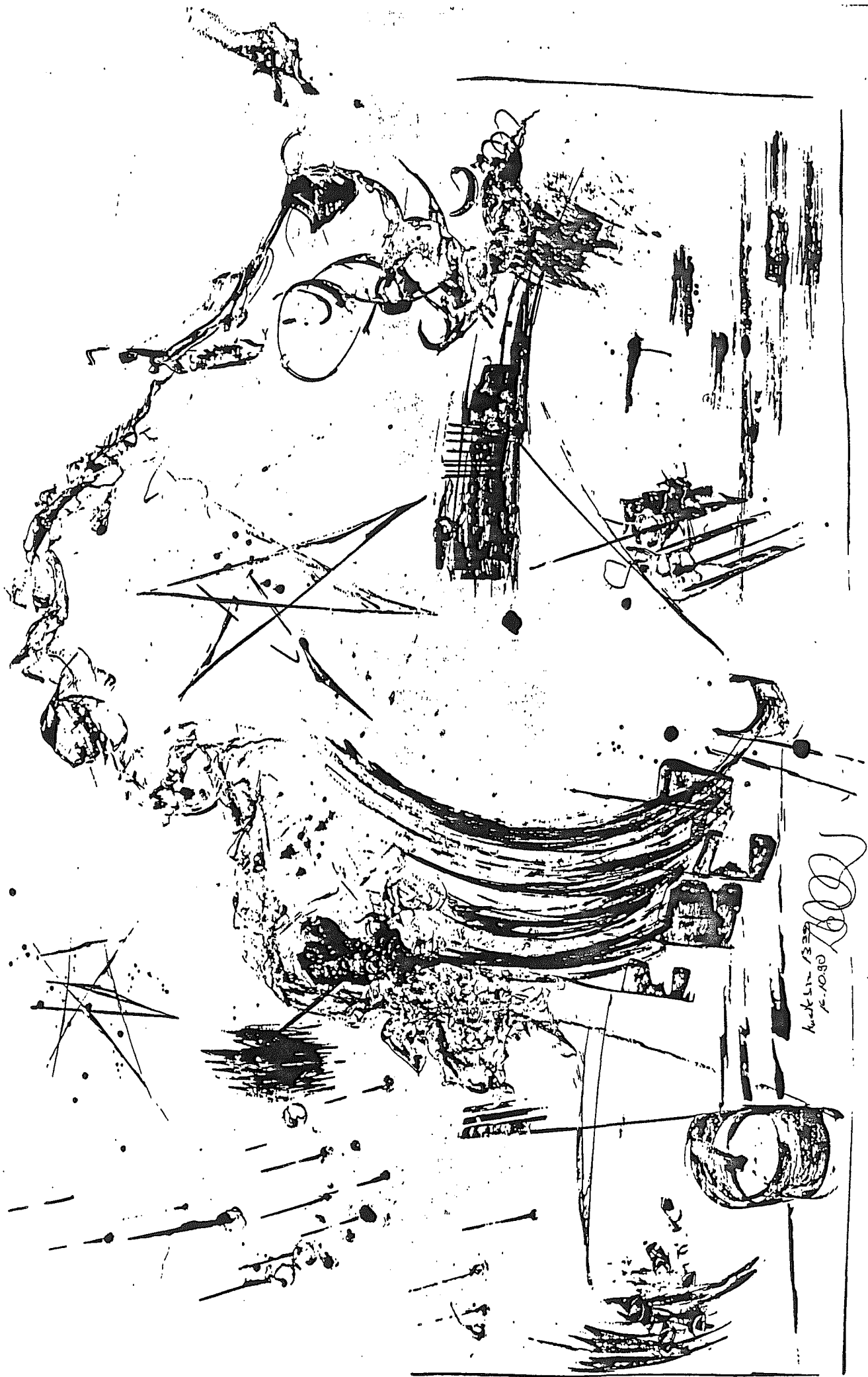
18.10.90

Wohlhüter

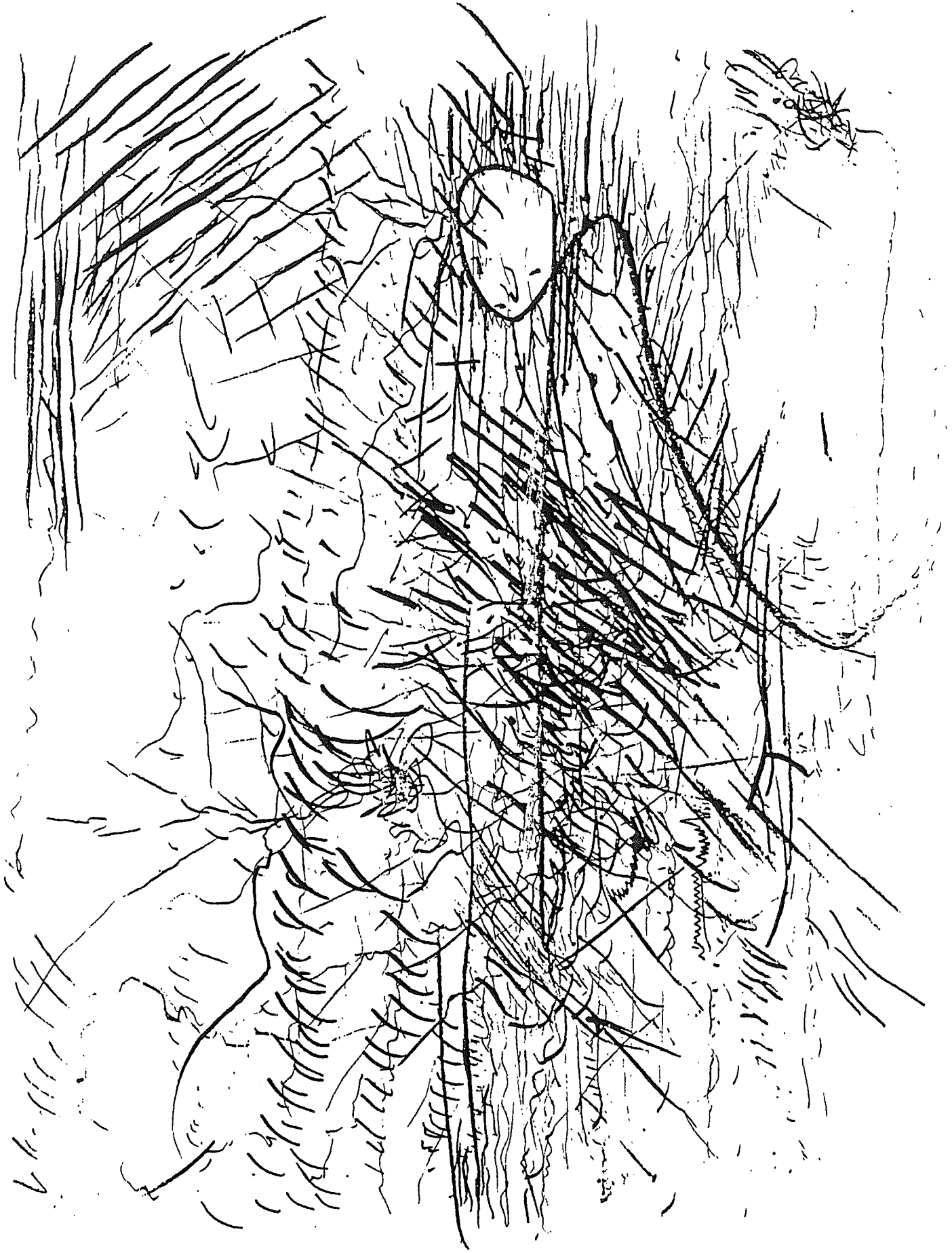
Werner Wohlhüter, Reaktion auf "Blau" I, 18.10.1990
70 x 100, Dispersion schwarz mit blauer Wachsfarbe und Spachtel



Werner Wohlhüter, Reaktion auf "Blau" II, 18.10.1990
70 x 100, Dispersion schwarz mit blauer Wachsfarbe und Spachtel

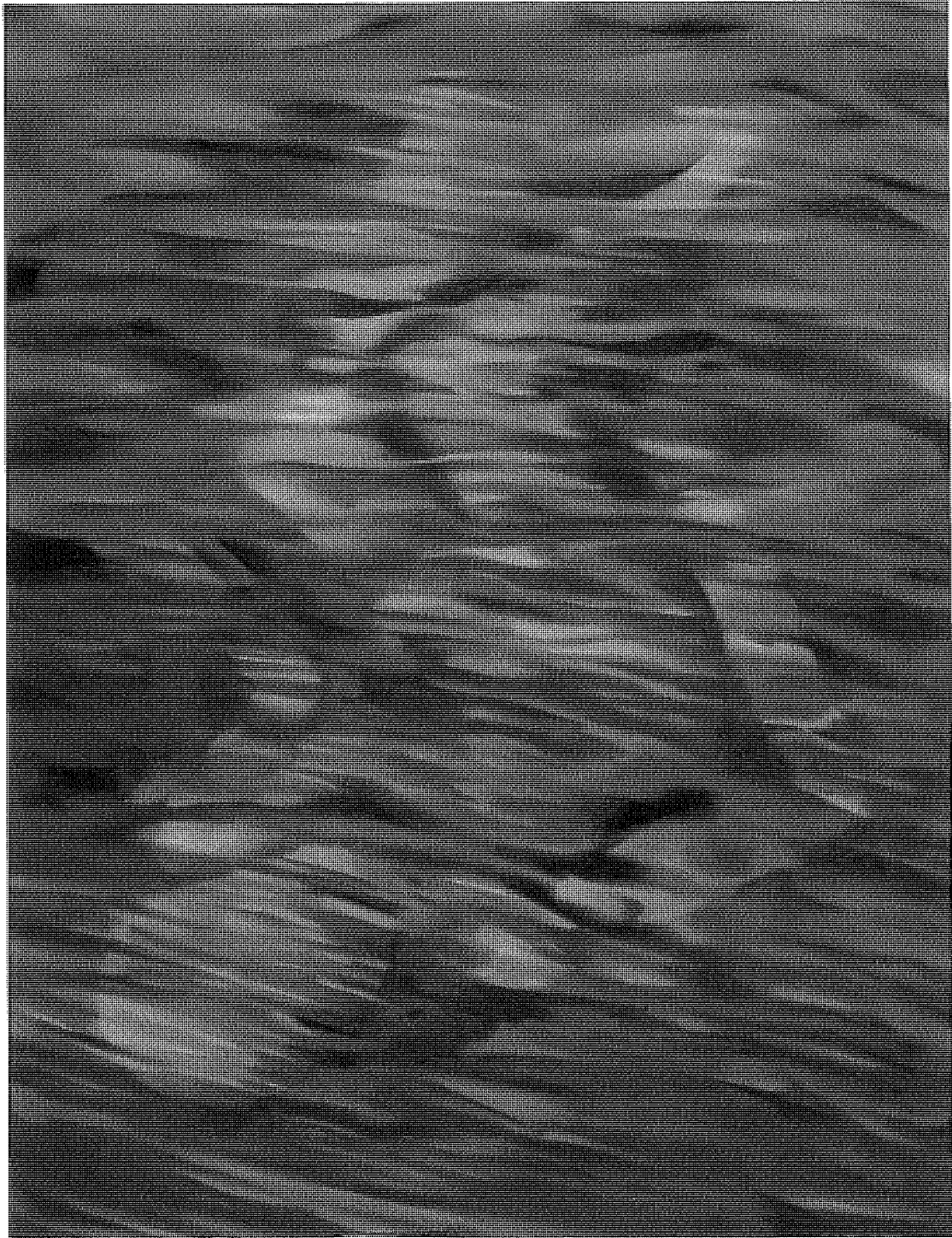


Musik 11-13
K-10.90



Axel Heil, Reaktion mit blauem Farbstift (50 x 45)

Das blaue Bild aus der Serie "Drowning" von Axel Heil diente als Vorlage zur instrumentalen Gruppenimprovisation (s. S. 63, Cassette, Seite B, "Blau verwoben strömt ein Klang..." und "Tief im Blau...")



AXEL HEIL DROWNING 14 19/20. 9. 90 AQUARELL / FARBSTIFT

Bericht aus der Sicht eines Lehrgangsteilnehmers

Was bleibt nach Monaten von einem Fortbildungskurs übrig? Zunächst die Erinnerung an den äußeren Rahmen: die großzügige Unterbringung und Ausstattung in der Bundesakademie, die freundliche Bedienung bei den schmackhaften Mahlzeiten. Das Wohlbefinden der Teilnehmer - erstmals auch aus der ehemaligen DDR - ließ alle Kräfte für die Arbeit im Kurs frei. Die drei Dozenten, für Stimme und Bewegung (*Dietburg Spohr*), Bildende Kunst (*Katja Kölle-G.*) und Musik (*Peter Höch*) arbeiteten an drei Tagen im Rotationsystem jeweils mit einer Gruppe. Und hier beginnt der eigentliche Gewinn:

Nichts kann das unmittelbare Erleben durch unsere Sinnesorgane ersetzen. Während des Lehrgangs haben wir eine Fülle neuer Erfahrungen gemacht, die uns gegenseitig und damit auch uns selbst gegenüber geöffnet haben. Diese Grenzüberschreitungen haben uns neue Möglichkeiten zum Ausdruck von Gefühlen und Ideen, von Wünschen und Ängsten aufgezeigt. Unsere Stimme und Körperbewegungen, Pinsel und Druckplatte und das reiche Instrumentarium der Akademie haben wir als Mittel neuer Verbindungen (in Kompositionen von Gesang und Tanz, Bildender Kunst und Musik) erfahren, erkannt und eingesetzt.

Dietburg Spohr, Frankfurt, zeigt uns, wie eng Atmung und Stimmgebung von der alltäglichen Körperbewegung abhängen. Wir hören genauer hin, wie der Atem ein- und ausströmt, wie ein Summton an- und abschwilt und durch befreiende Körpergesten geführt wird. Vokale und bestimmte Konsonanten werden in neuen Ausdruckssilben erprobt. Rhythmische, dynamische und klangliche Variationen der Stimme werden kontrastiert und bereichert mit allen möglichen Körperklängen: wir hauchen, flüstern, stöhnen, schreien, schnalzen, pfeifen, klatschen und stampfen auf den Boden. Schließlich bildet sich eine Szenenfolge heraus, die dem Plenum am Ende mit großem Vergnügen vorgeführt wird.

Katja Kölle-Gerhards, Flensburg, beginnt ihre Arbeit mit einem historischen Überblick über die mannigfachen Beziehungen zwischen Bild und Musik bis hin zu einem eigenen Projekt: ein serielles Bild mit den Grundfarben wird gedruckt und mit der Auflage weitergegeben, sozusagen als Gegenleistung eine Tonaufnahme mit einer eigenen musikalischen Realisation zurückzusenden. Der Vortrag stellt die Ergebnisse der Arbeiten, mit Dias und Klangbeispielen ergänzt, vor.

In den Arbeitsgruppen zeichnen und malen wir impulsiv nach verschiedenen Musikbeispielen und sprechen über die Hörerlebnisse und Zeichenergebnisse.

Ein mit Nachdruck geführter Bleistift erzeugt z.B. auf dem Papier und dem Tisch heftige Rhythmen und ruhige Schleifspuren. Die Klangerzeugung durch den Malakt setzt innerhalb der Gruppe dynamische Prozesse frei. Schließlich erfinden wir graphische Notationen in freien Pinselzügen oder mit Farbwalzen und selbstgefertigten Druckplatten und produzieren eine lang ausgerollte Gemeinschaftskomposition. Das lustvolle Experimentieren wird durch keine Benotung des Endergebnisses getrübt, alle Graphiken werden für das Plenum zur Betrachtung und Diskussion ausgestellt.

Peter Hoch, Trossingen, hat als Organisator und zugleich musikalischer Leiter des Lehrgangs besondere Bedeutung: mit leichter Hand hat er die Durchführung des Kurses und die musikalischen Improvisationen in den Gruppen gemeistert. Seine jahrelange Erfahrung auf beiden Gebieten hat jeden Teilnehmer mit getragen und beflügelt. Jedem steht das reiche Instrumentarium der Akademie zur Verfügung, es wird lustvoll erprobt, spielerische Unverbindlichkeiten werden durch einfache Absprachen oder Handzeichen zu einprägsamen Klangereignissen verdichtet. Die graphischen Notationen werden als Partitur gespielt und bei wechselnder Besetzung viele Möglichkeiten dynamischer, rhythmischer und melodischer Variationen gefunden. Bildende Künstler aus der Region - Josef Bücheler aus Rottweil, Axel Heil aus Dauchingen und Werner Wohlhüter aus Thalheim - arbeiten als Gäste während der Musikerzeugung mit, reagieren bildnerisch auf Musik, die von einer

graphischen Vorlage ausgeht. Die Beziehung zwischen Bild und Musik kann nicht dichter erlebt werden.

Zum Höhepunkt und zur Zusammenfassung aller schöpferischen Kräfte wird die Vorführung der Arbeitsergebnisse am letzten Tag des Lehrgangs. Jede Gruppe zeigt ihre Szene mit Stimme und Bewegung oder spielt und improvisiert musikalische Graphik. Ein ganz besonderes Ereignis wird die Interpretation und gesungene Realisierung der differenzierten und graphisch ausgefeilten Komposition "Der Schwarze Gott" von Leon Schidlowsky.

Peter Hoch hat den Lehrgang so gelegt, daß an seinem Ende die "Donauessinger Musiktage" anschließen und wir Teilnehmer die Proben und Konzerte besuchen können. Mit geöffneten Ohren und wachen Sinnen haben wir die jüngsten Kompositionen erlebt.

Wir danken allen Dozenten von Herzen!

Wulf Essen

Partitur einer Landschaft

*Im Dunst die Alb
als ferner Klang
dem Himmelsblau entliehen.
Davor in weiten Wellen
mit Wald und Buschwerk orchestriert
der Almen Bogenlinien.
Der Herbst setzt feurige Akzente
in die Lineaturen der Zäune.
Auf der gewölbten Wiese
hat die Pappel Platz genug
sich auszublättern
in weitgestreuten Notationen.
Das dunkle Fenster rahmt
die Augenmelodie.*



Peter Hoch

Partitur einer Landschaft

Im Dunst die Alb
als ferner Klang
dem Himmelsblau entliehen

Davor in welten Wellen
mit Wald und Buschwerk orchestriert
der Almen Bogenlinien

Der Herbst setzt feurige Akzente
in die Lineatur der Zäune

Auf der gewölbten Wiese
hat die Pappel Platz genug
sich auszublättern
In weitgestreuten Notationen

Das dunkle Fenster rahmt
die Augenmelodie

Text: Wulf Essen

Peter Hoch

Einer der malt,...

1

*Einer der malt, ist ein Maler.
Wenn einer gut malt, ist er ein guter Maler.
Wenn den Leuten seine Bilder gefallen, ist er sogar ein erfolgreicher Maler.*

2

*Wenn einer malt und das studiert hat, ist er ein Maler,
- auch wenn er nicht malt.
Wenn einer nicht studiert hat und malt,
- ist er dann auch ein Maler?
Oder nur, wenn er bessere Bilder malt als der Maler, der nicht malt?
Und wenn er schlechtere malt?
Kann einer überhaupt bessere oder schlechtere Bilder malen,
als einer der überhaupt keine malt?*

3

*Ist der Maler, der studiert hat und keine Bilder malt, ein Maler?
Oder der, der nicht studiert hat, aber malt?
Dann wäre der, der nicht malt, der Maler und der, der malt, kein Maler.
Oder der Maler, der Maler ist, wäre keiner, und der Maler,
der kein Maler ist (aber malt), wäre einer!?
Oder sind wir gar alle Maler?
(Die Musiker ohnehin, - sie sind Tonmaler!)*

Das könnte letztlich dazu führen, daß der wahre und einzige Künstler der ist, der nichts tut, der nichts schafft, von dem man nie etwas gehört und gesehen hat. Vielleicht einer, der nur denkt, seine Kunstwerke nur im Kopf hat und - seltenste und sublimierteste Form! - sich nichts anmerken läßt, nicht 'mal darüber spricht!

*Somit liegt die Vermutung nahe, daß viele Künstler sind, ja: a l l e sind Künstler!
- (wie könnte man sonst das Leben meistern)*

Viele Dinge sind geklärt, erfaßt, entschieden und reglementiert, aber es gibt ungleich viel mehr, was immer wieder - und selbstverständlich immer nur für jeden einzelnen von uns - neu zu entscheiden ist.

So ist das Leben.

Denn die notwendige, unaufhörliche Erfahrung erhält man, in dem man lebt, d.h. offenen Blickes und offenen Herzens durch die Welt geht, als Maler oder Nicht-Maler, als Sehender, als Hörender, - als sinnlicher Mensch, sozusagen mit Herz und Verstand.

ARBEITSERGEBNISSE

der Teilnehmer

Musik-Cassette

Mitschnitt aus den instrumentalen Gruppenimprovisationen
bei Peter Hoch

Graphiken

Graphische Ergebnisse aus der Arbeit bei Katja Kölle-G.
(s. auch Konzept Seite 38)

Aus Mitschnitten während der instrumentalen Gruppenimprovisationen wurde eine Musik-Cassette zusammengestellt.


Sie kann für DM 10,-- bei der Bundesakademie bezogen werden.

Bundesakademie für musikalische Jugendbildung Trossingen

Bild und Musik
Musik und Bild

Seminar vom 15. bis 19. Oktober 1990

Zusammenstellung von Ergebnissen aus der instrumentalen
Gruppenimprovisation bei Peter Hoch



Seite A

<u>Improvisation I</u> 5'30"	"High, ye-ya ... krch, scratch!"
<u>Improvisation II</u> 5'54"	"Listen! Rain's in the air - and other things..."
<u>Improvisation III</u> 10'20"	"Takatak takatak"

Seite B

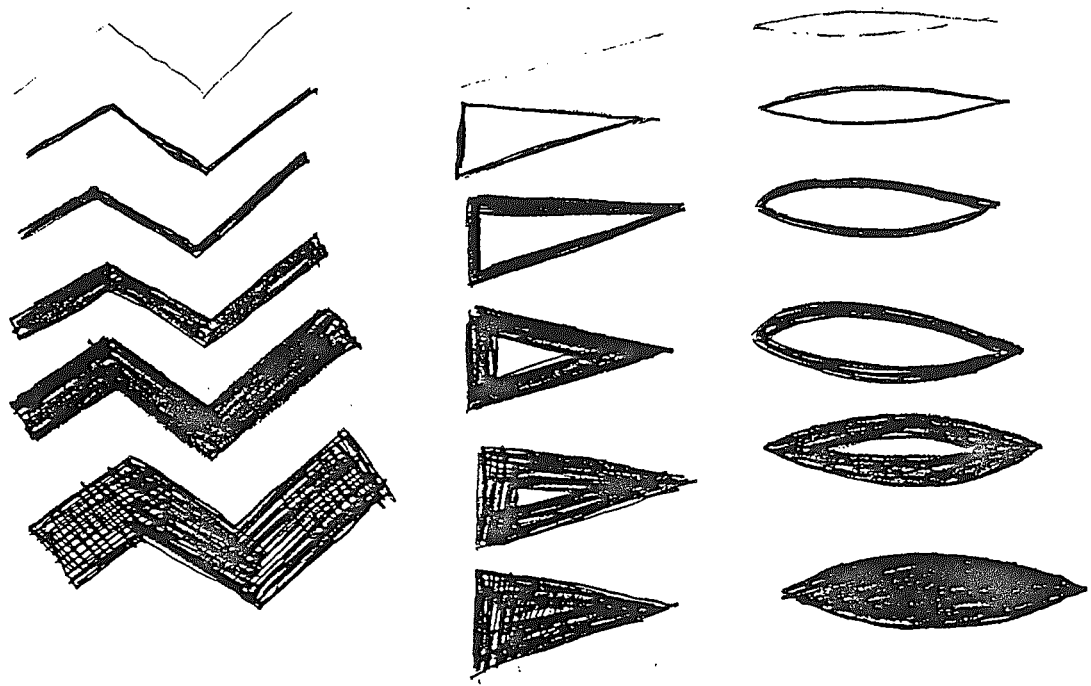
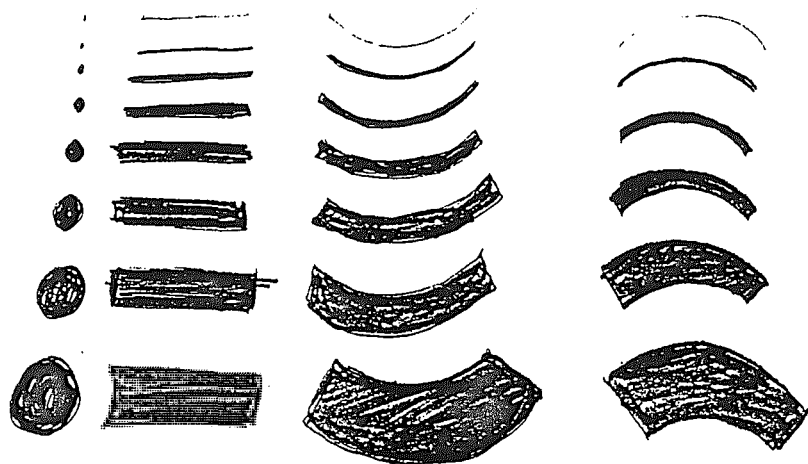
<u>Improvisation IV</u> 9'45"	"Blau verwoben strömt ein Klang..."
<u>Improvisation V</u> 9'35"	"Tief im Blau..."
<u>Improvisation VI</u> 4'30"	"Klang-(Zeit)-Netz"

Gesamtspieldauer ca. 50 Minuten

Zeichen erfinden

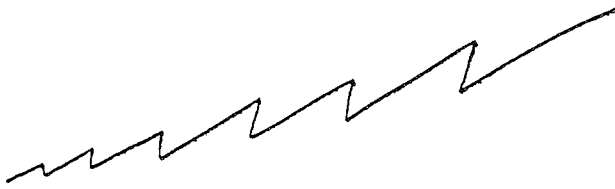
s. Konzept Katja Kölle-G., *Graphische Notationen entwickeln*, Seite 36/38

- über Notation nachdenken ...
- Aktionszeichen erfinden ...





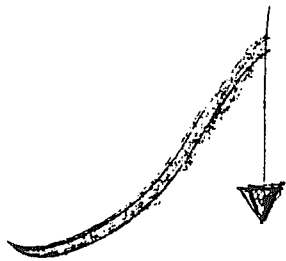
zerfließender Klang



schärfer und lauter werdend



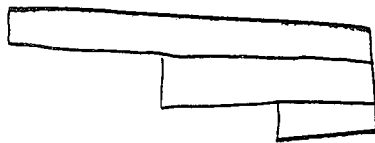
verschwommen



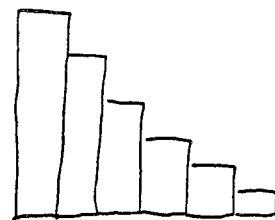
schnell anschwellend,
plötzlich abreißend



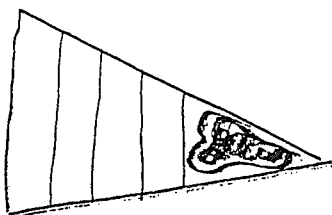
sehr weich



sehr hart,
Klang verdichtet sich in
der Baßregion



sehr hart,
Klang baut in Stufen ab,
Baßregion bleibt



Diminuendo-Klang
wird allmählich
dünner und weicher



percussiv

"Musikalische Spuren"

s. Konzept Katja Kölle-G., Seite 36/38

- bildnerisch-musikalisch improvisieren
- Bleistifte unterschiedlicher Härtegrade
als perkussive Instrumente auf einem mit Papier bespannten Tisch einsetzen ...

Die Arbeiten in der Reihenfolge der Blätter ab Seite 67 - 80
(in Klammern die Anzahl der Arbeiten)

Hilke Jesse-Barabasch (1)

Werner Wohlhüter (2)

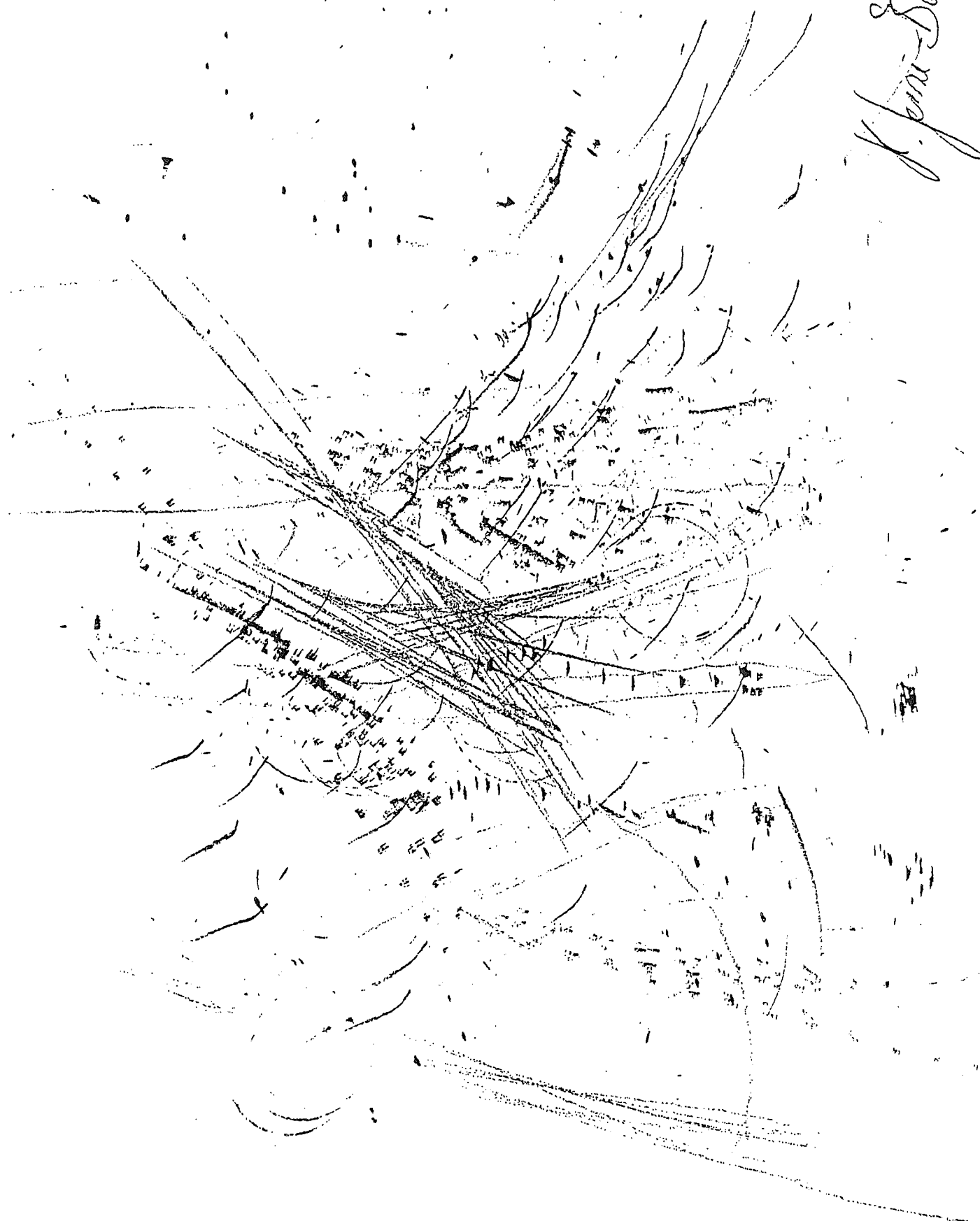
Gerard Krimmel (2)

Ortrud Kegel (1)

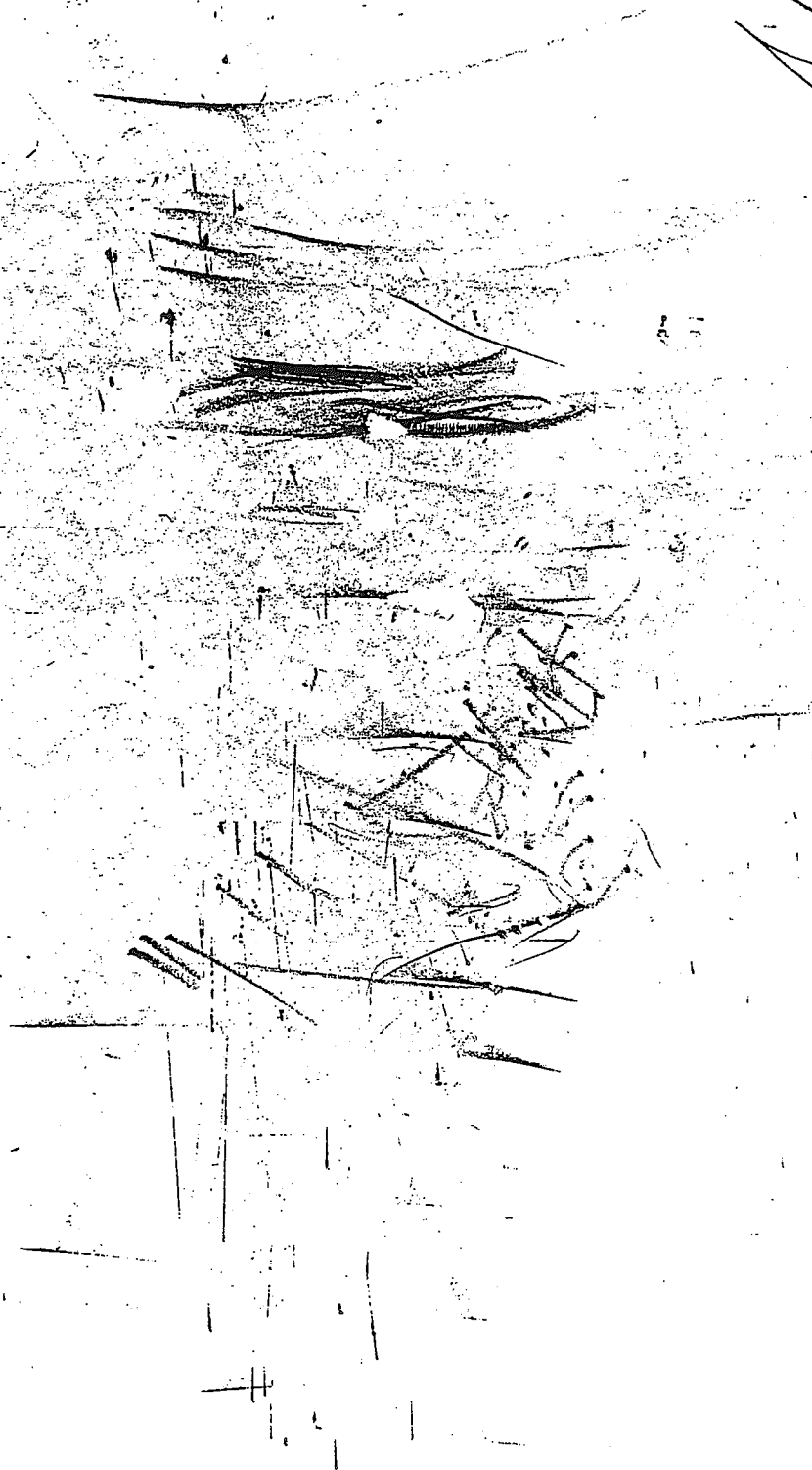
Peter Langhof (1)

Originalgröße aller Arbeiten 21 x 29,5 (DIN A 4)

J. J. S. S. S.



100



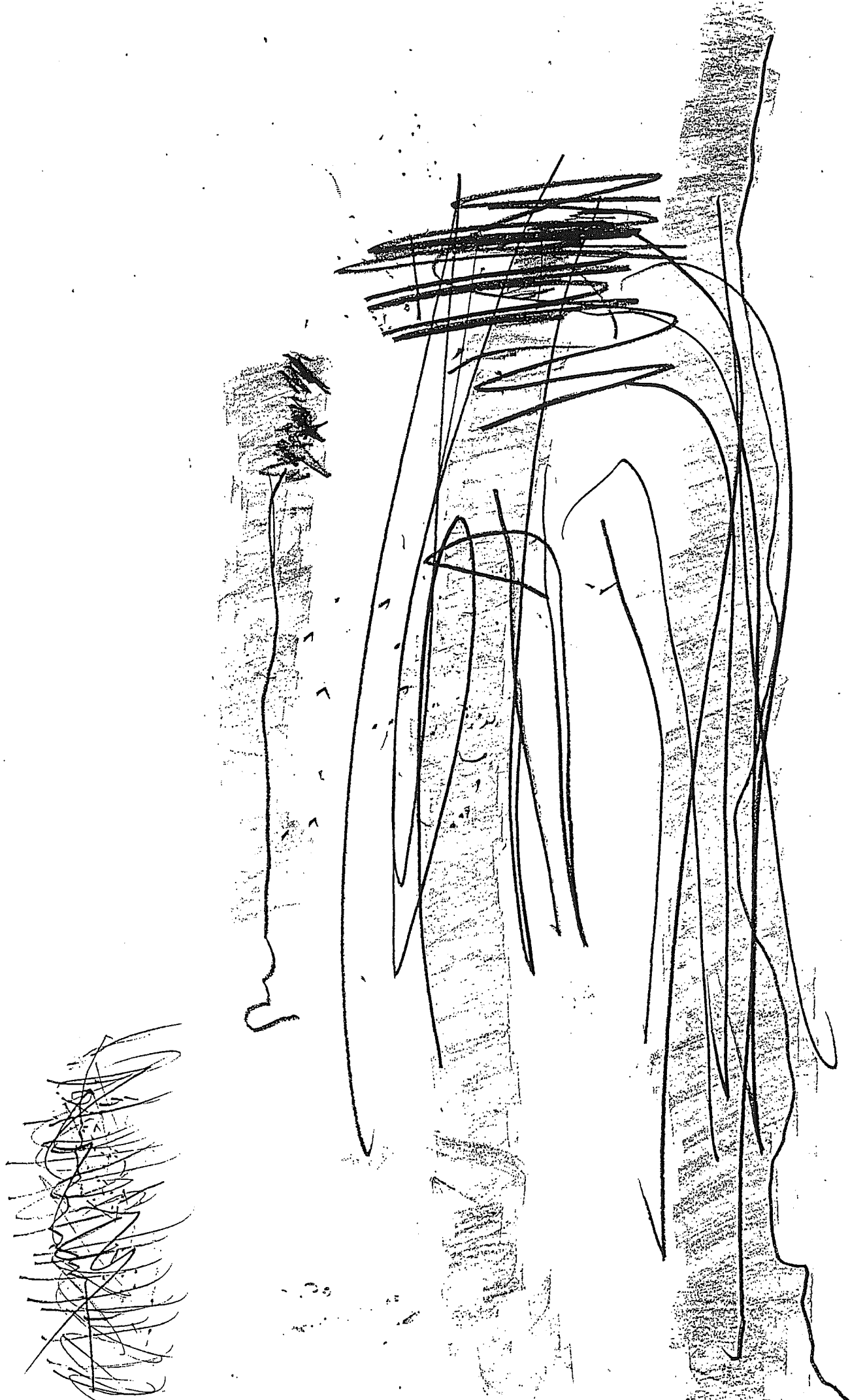


1-000
0501/6

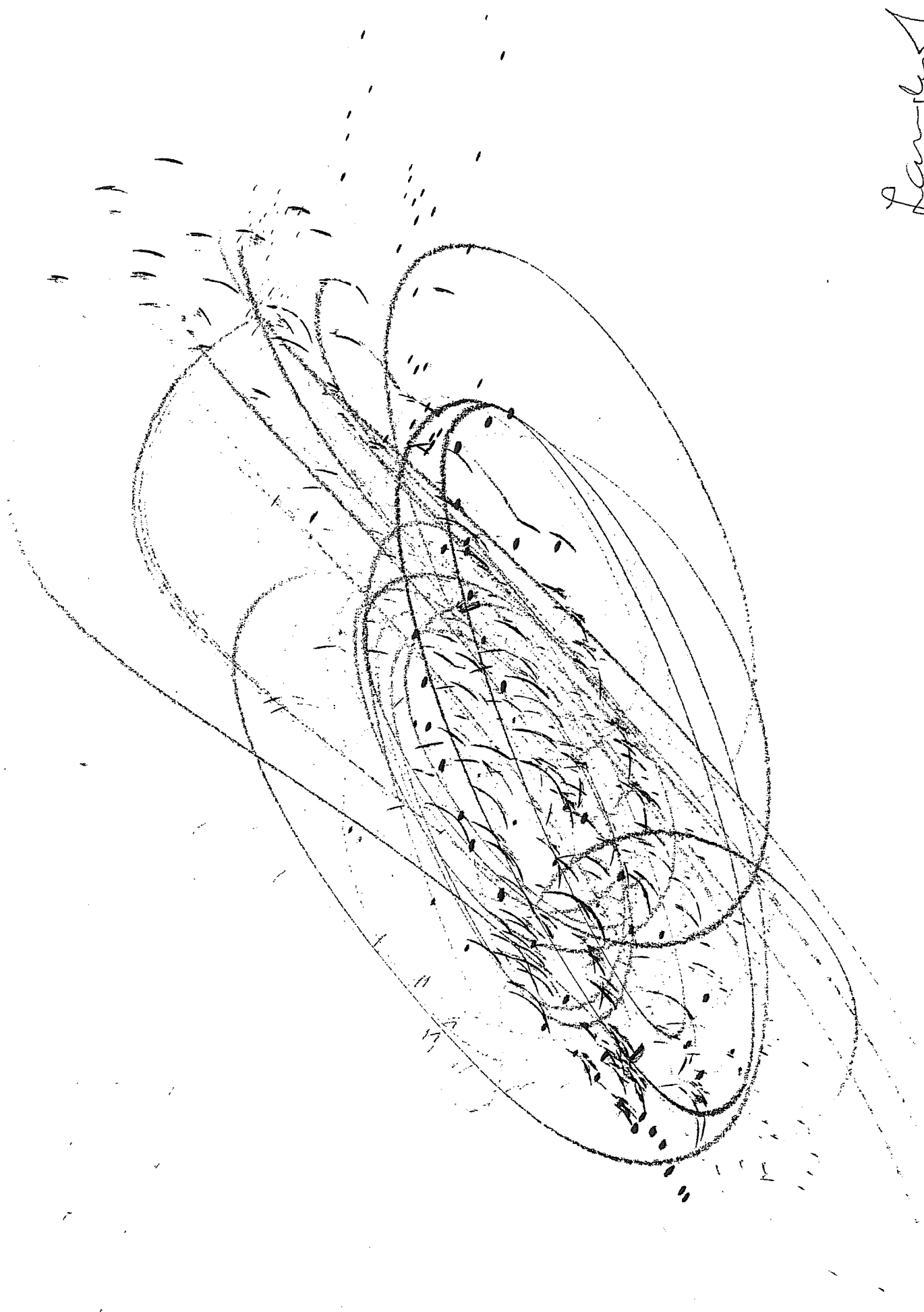


6/19





Langley



Graphische Notationen
(s. Konzept Katja Kölle-G., Seite 36/38)

Hochdruckverfahren (Material- und Stempeldruck),
Abklatschtechniken (auch Monotypie),
Bleistift, Pinsel, Spachtel, Walzen

Die Arbeiten in der Reihenfolge der Blätter ab Seite 83 -118
(in Klammern die Anzahl der Arbeiten)

Wulf Essen (2)

Lothar Gärtig (1)

Ulrich Halbach (1)

Hilke Jesse-Barabasch (1)

Ortrud Kegel (1)

Gerard Krimmel (3)

Peter Langhof (1)

Dagmar Pollack (1)

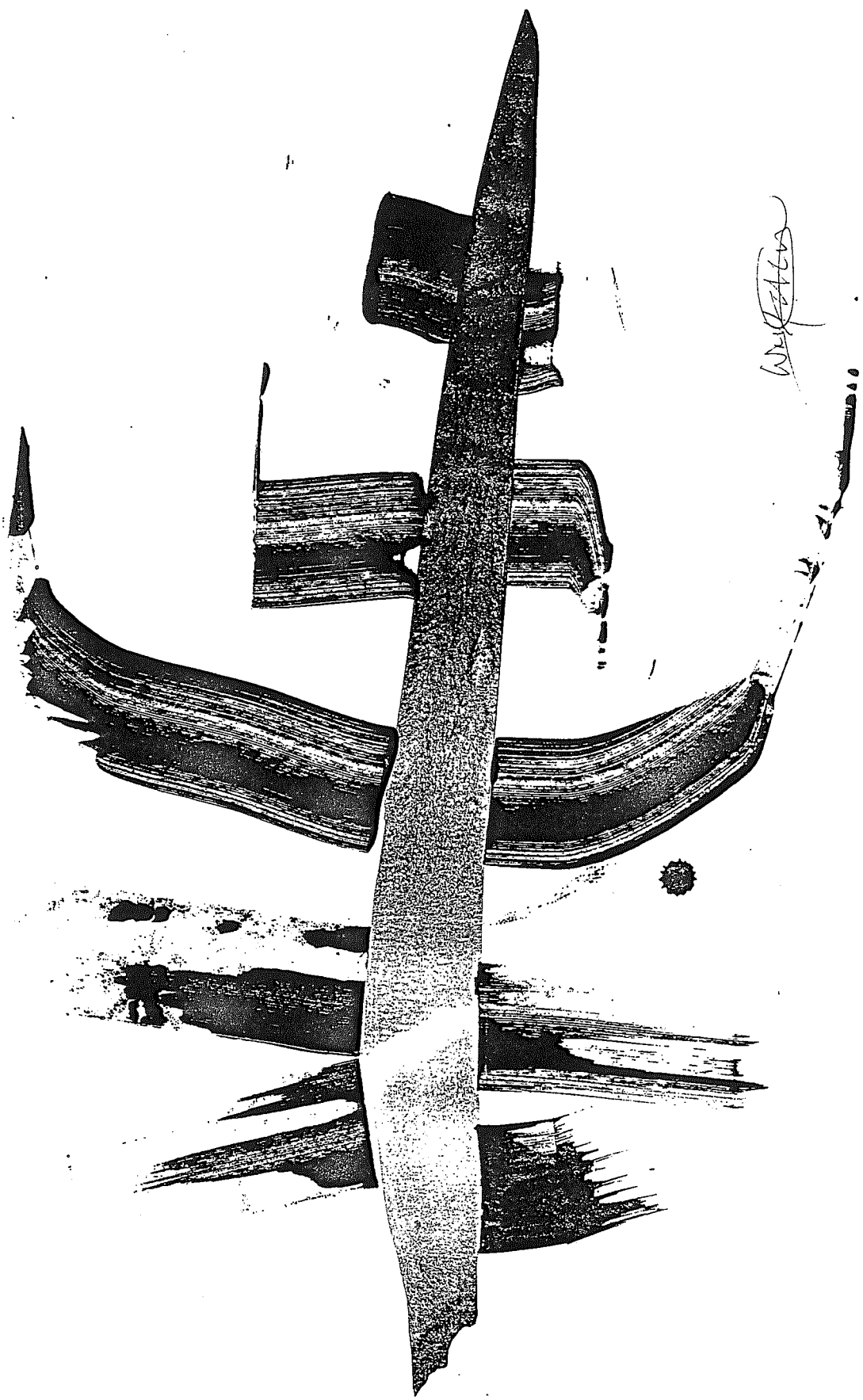
Franz Riemer (2)

Werner Wohlhüter (4)

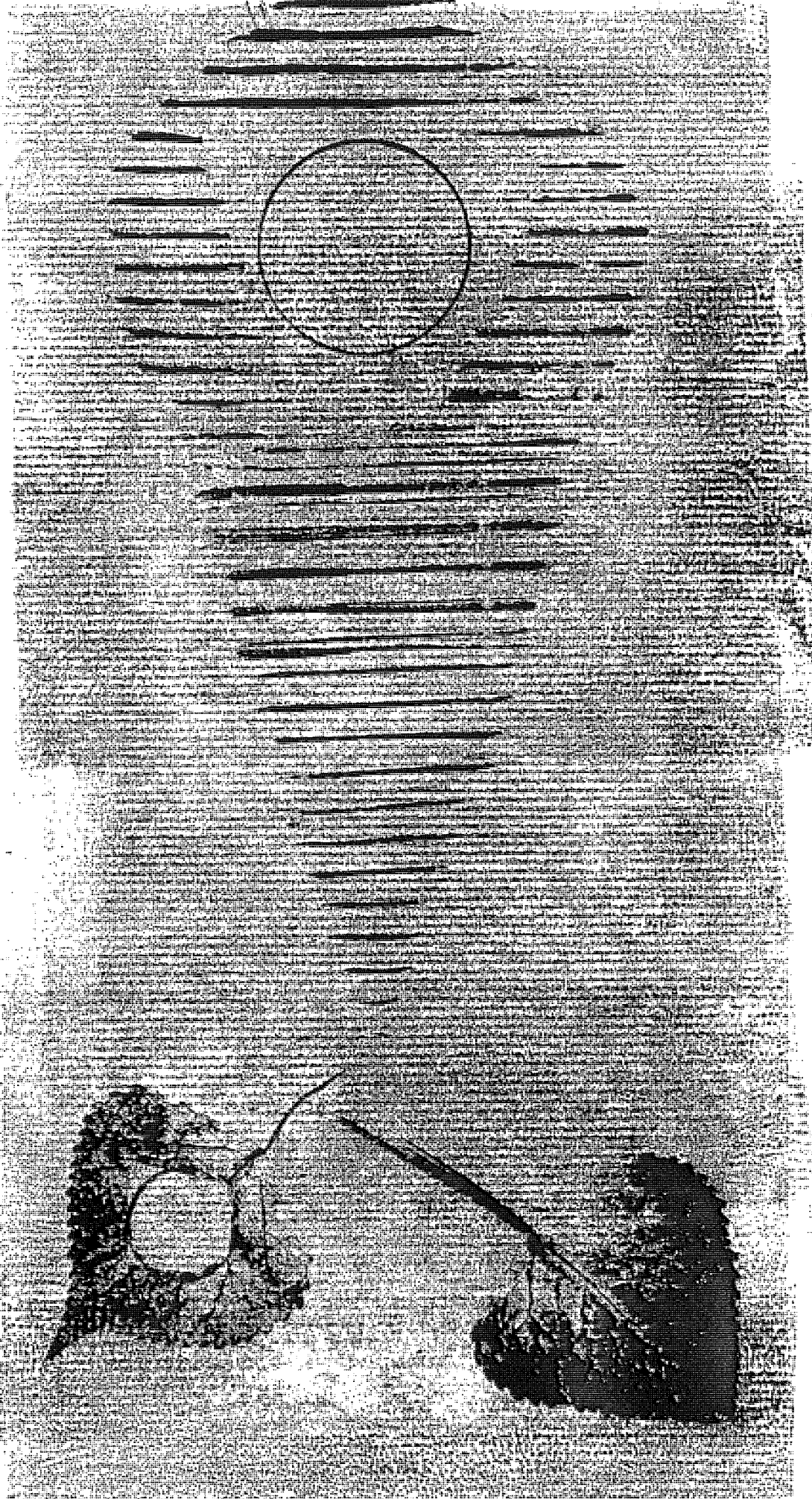
Originalgröße aller Arbeiten 42 x 29,5 (DIN A 3)

[The page contains approximately 25 lines of text that are extremely faint and illegible due to the quality of the scan.]

W. J. F. 1919



W. F. F. F. F.



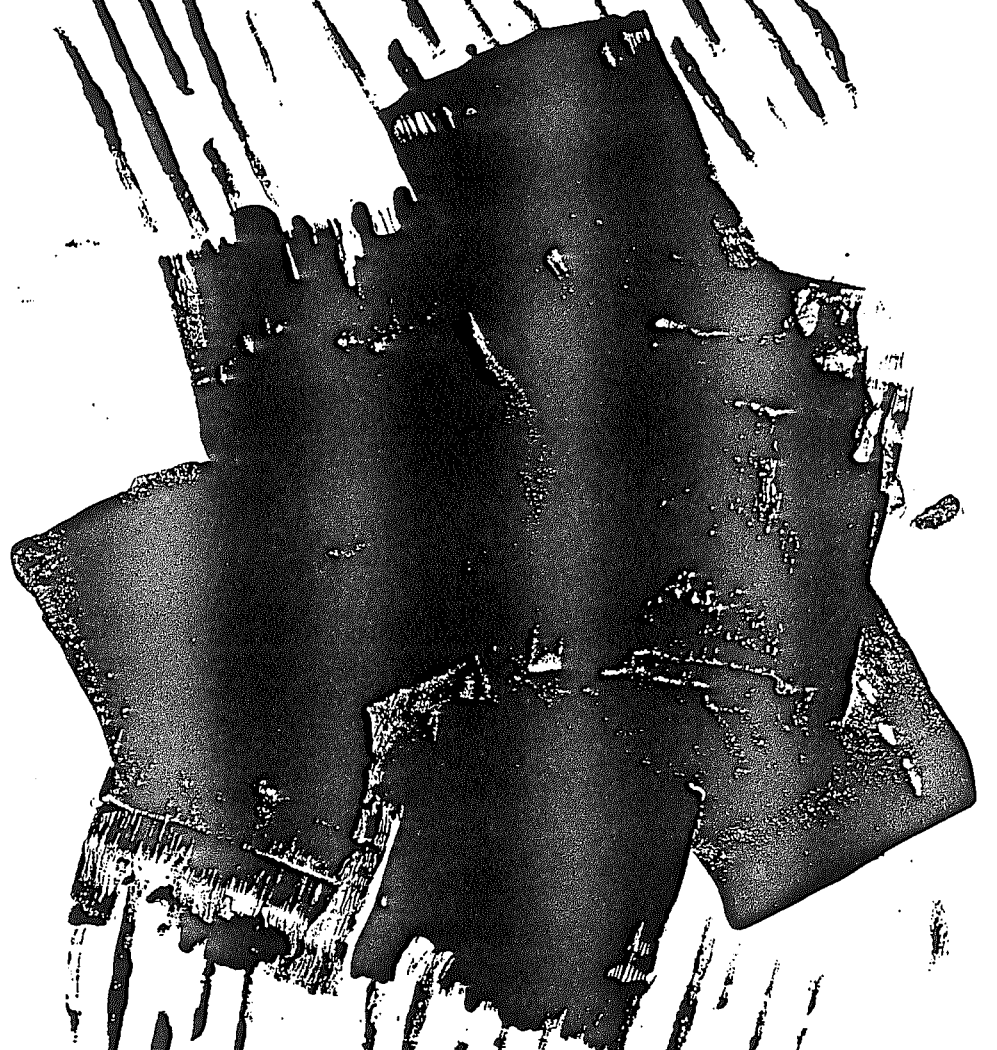
(L. G. & W. H.)
90

UH



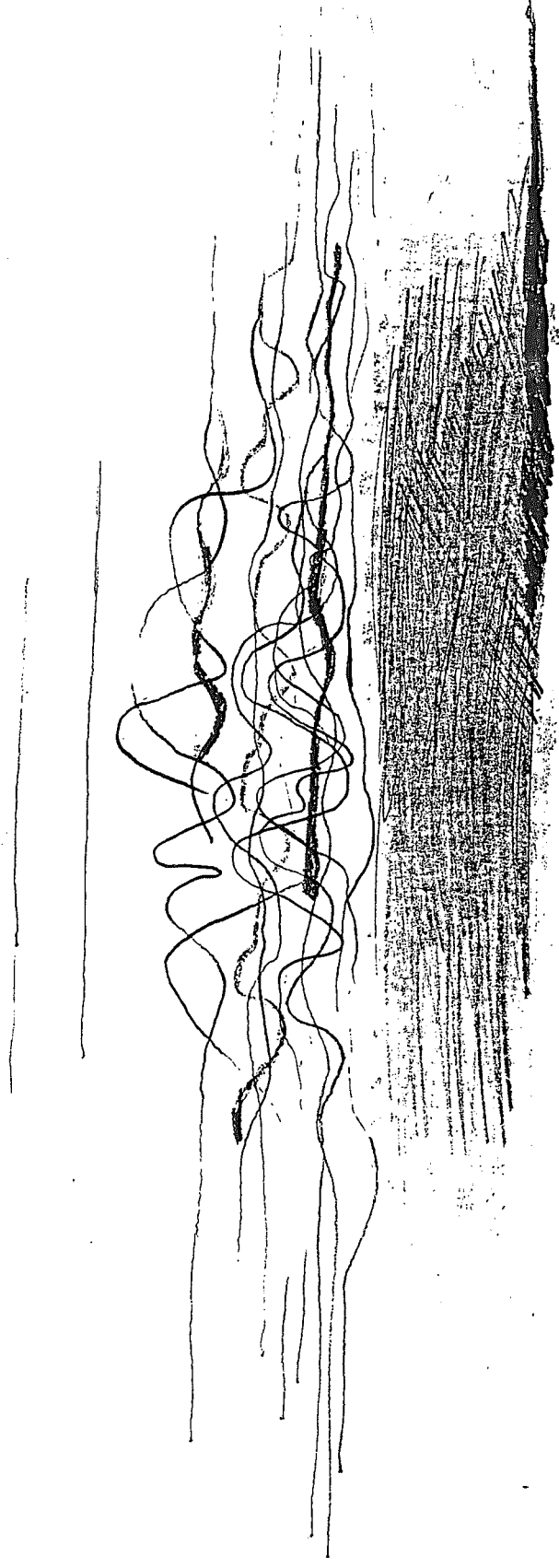


06/18/99
JTB





69%





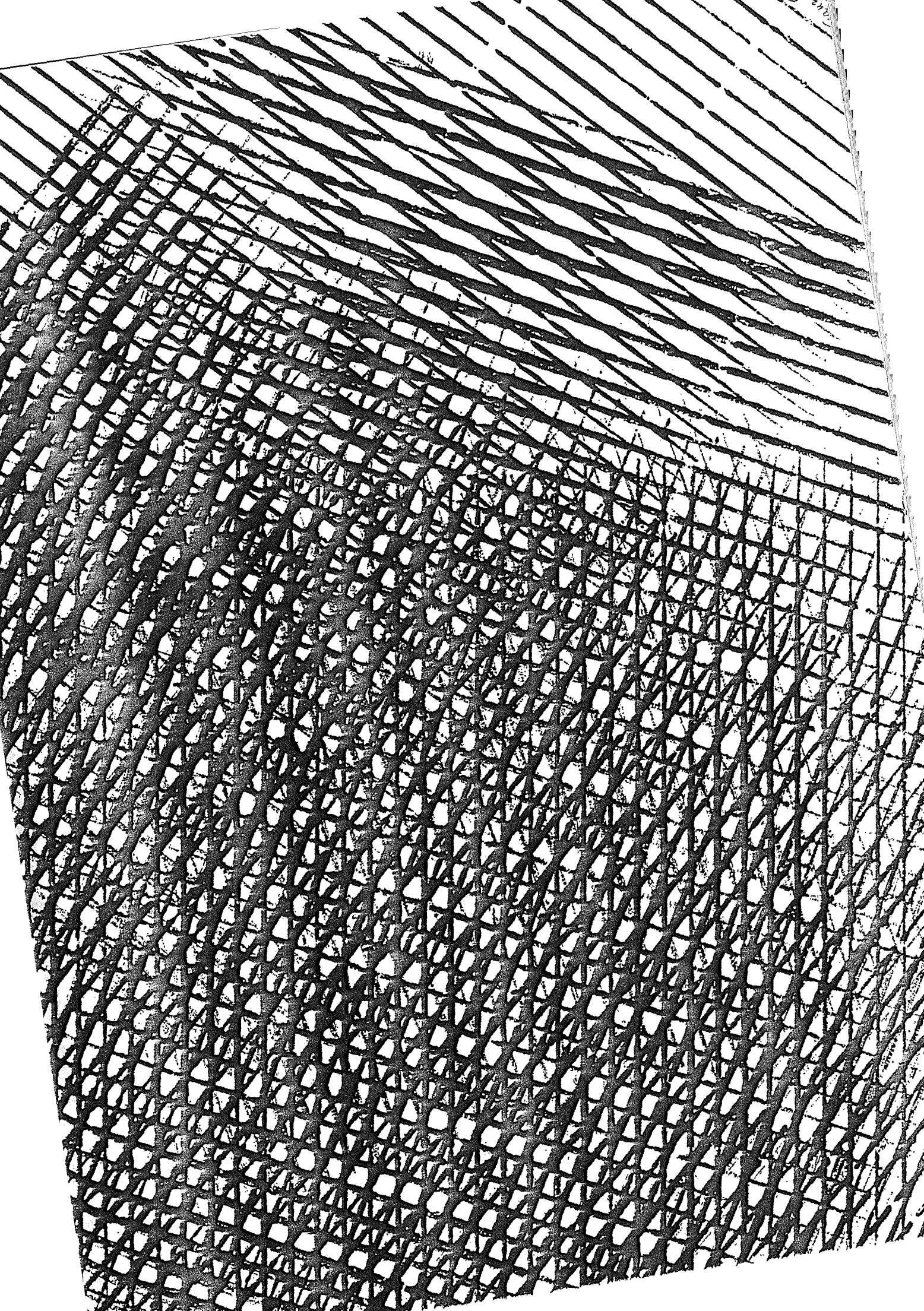


1910

18.10.50 P



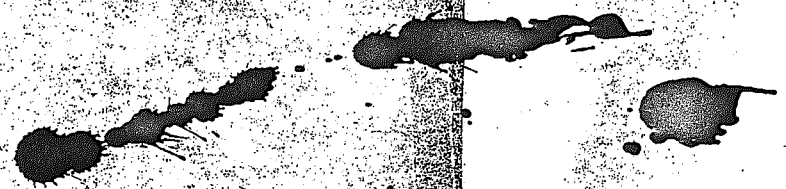




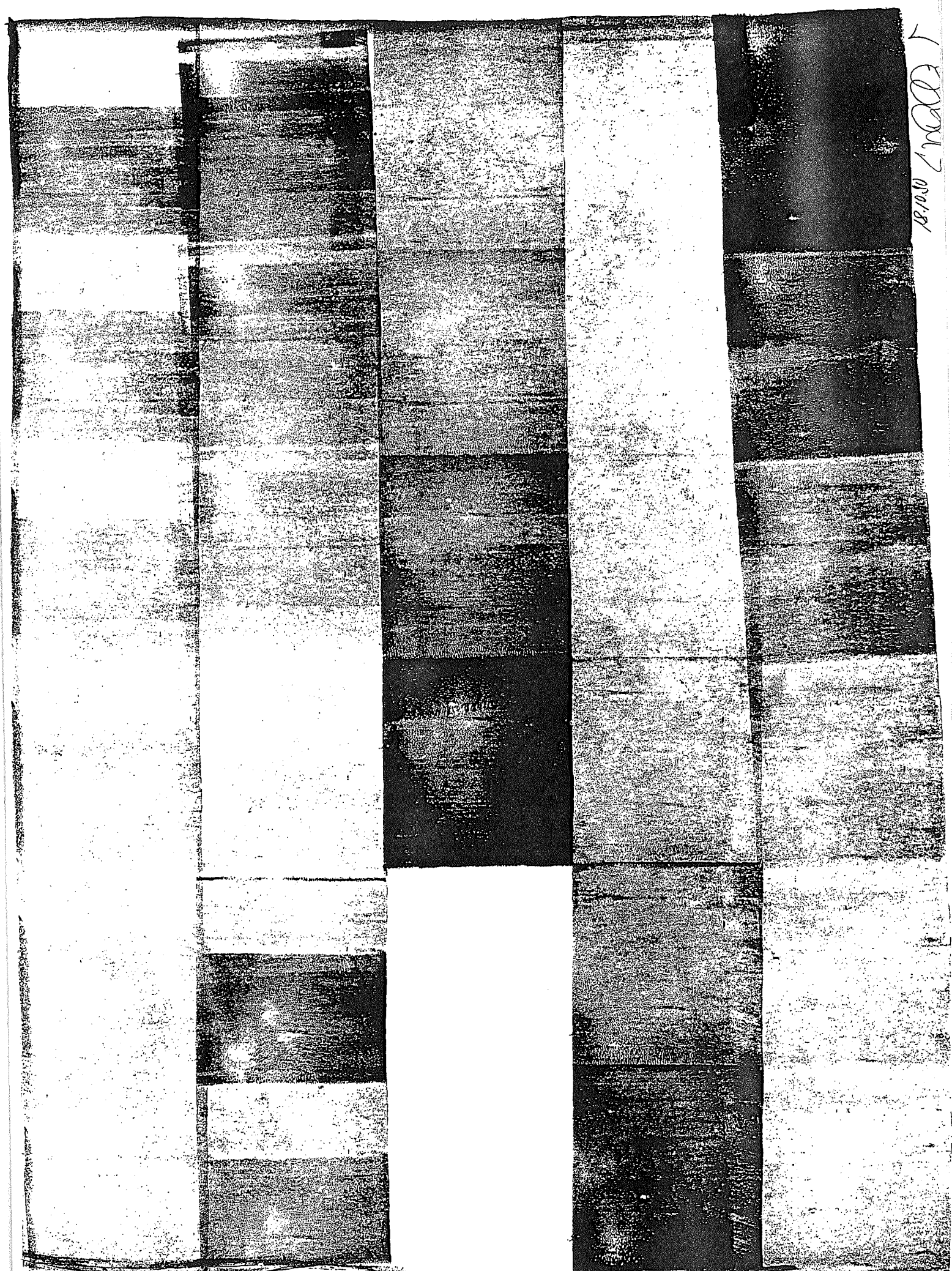
Frau Rine 1890

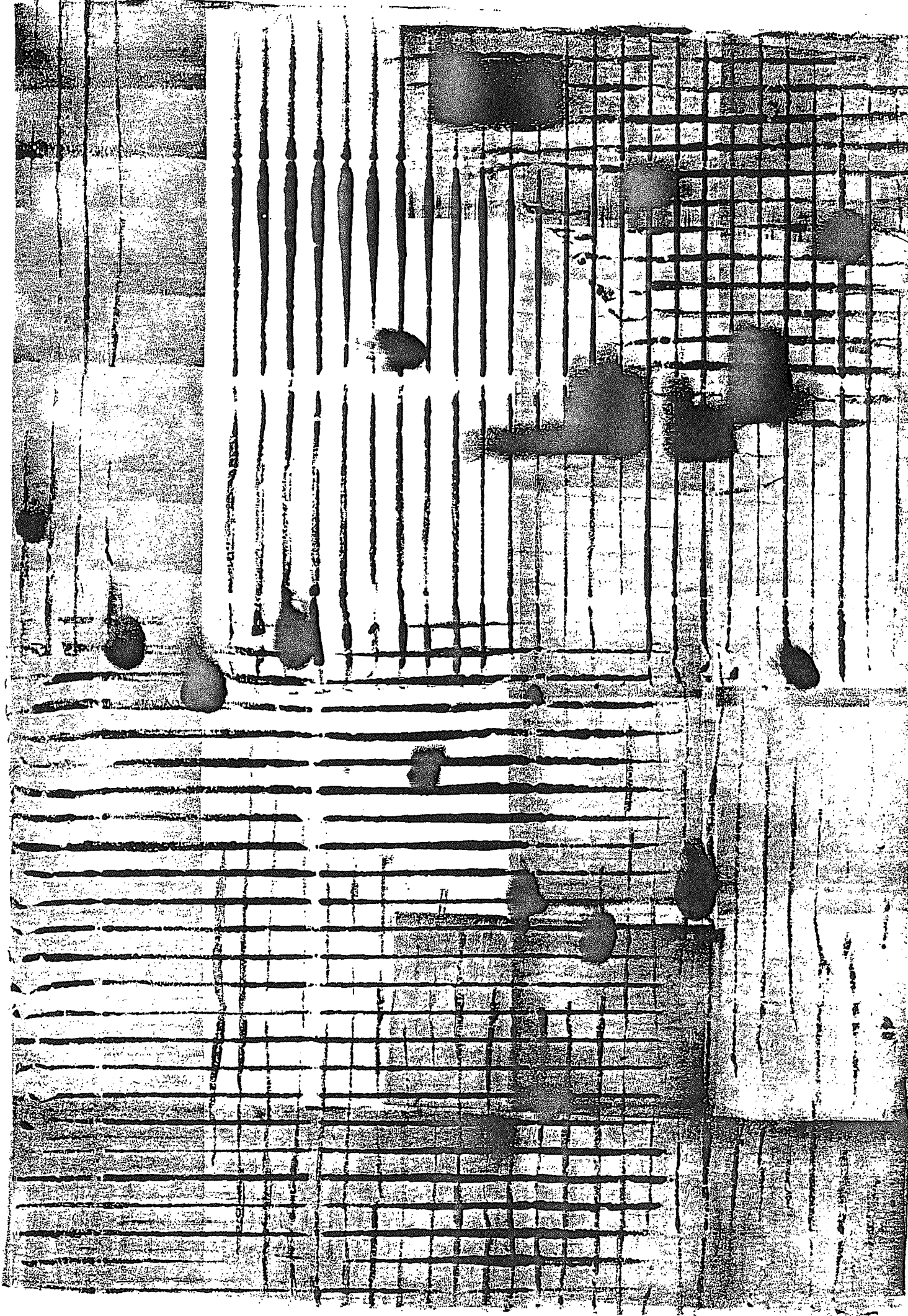


13,10-90
Lace

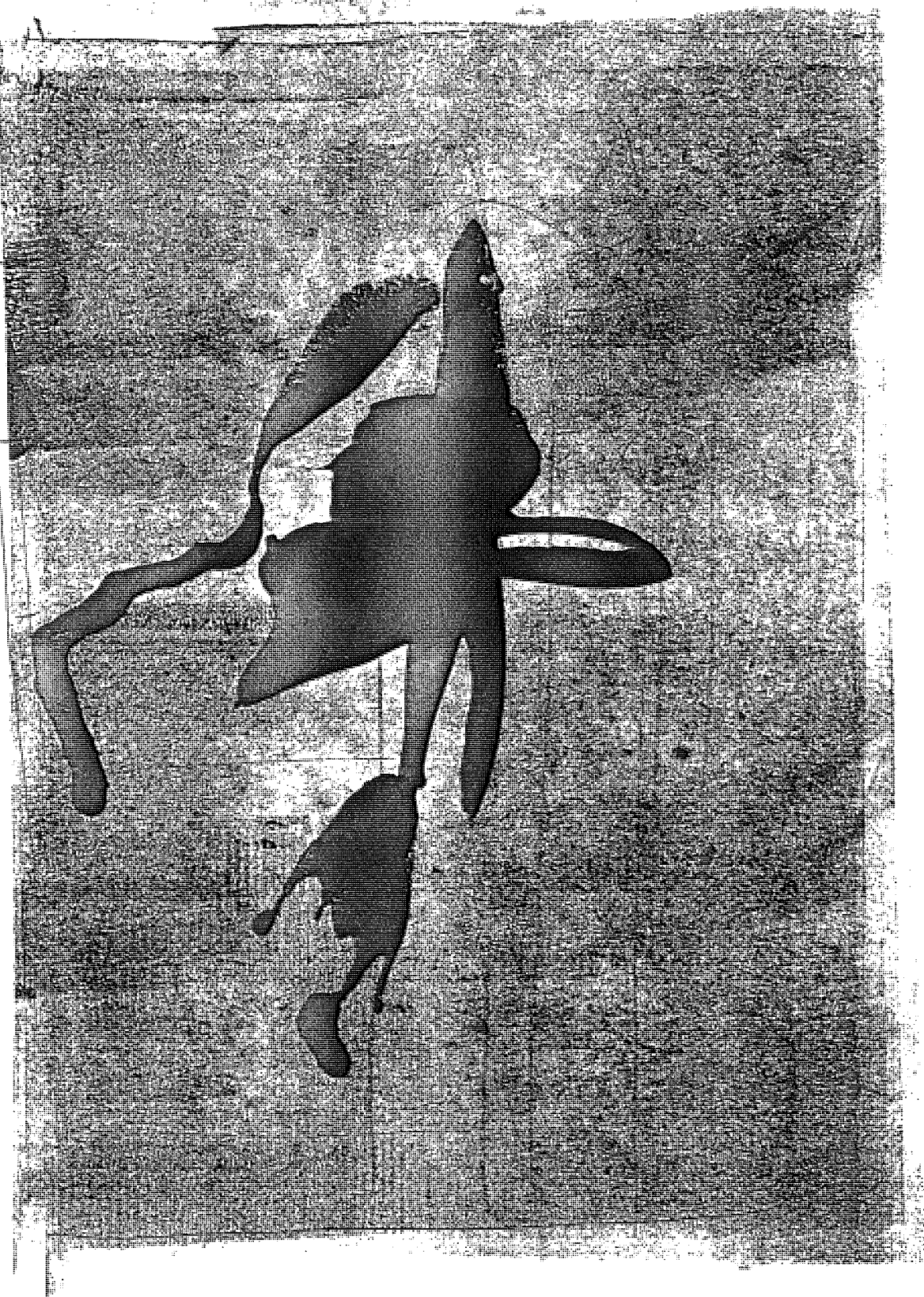


18/10/00
E. Hall





18.10.80



18.10.90

A N H A N G

Günter Kleinen

Konzeptkomposition als ein pädagogisch fruchtbarer Einstieg in die Neue Musik

Interview mit Helmut W. Erdmann

Helmut W. Erdmann, Jahrgang 1947, kann als Beispiel für viele der jüngeren Komponisten in unserem Land gelten, die sich an Schulen, Musikschulen, Pädagogischen Hochschulen, aber auch bei der Arbeit mit Laienchören und -orchestern, durch ihr Engagement bei Freizeitkursen und Fortbildungsveranstaltungen verstärkt auch pädagogischen Aufgaben stellen. Im Frühjahr 1977 wird er sich als Träger des Rompreises einige Monate in der Villa Massimo ausschließlich dem kompositorischen Geschäft widmen.

Das Interview wurde Ende Mai dieses Jahres für die ZfMP durchgeführt. Im Anschluß an das Interview findet der Leser drei Konzeptkompositionen Erdmanns abgedruckt – gedacht als Arbeitsmaterial für musikalische Aktivitäten im Stilbereich der zeitgenössischen Musik.

Auf der diesjährigen Bundesschulmusikwoche haben Sie über freie Improvisation und Konzeptkomposition referiert. Weshalb legen Sie ein solches Gewicht auf das Verfahren der Konzeptkomposition?

Diese Art, Stücke zu erstellen, die ihre Gestaltung in wesentlichen Teilen an den Ausführenden abgeben, setzt bei „December 1952“ von Earle Brown an und wurde vor allem von John Cage entwickelt. Sie hat im Lauf der Zeit zahlreiche Modifikationen erfahren: von der sehr vielfältig zu interpretierenden Grafik bis zu größeren Einschränkungen eines Konzeptablaufs, der die formalen Gesichtspunkte stärker strukturiert, aber im Mikrobereich, in der inneren Struktur der Ausführung doch sehr viel an die Phantasie des Interpreten abgibt.

Bei der Behandlung von Neuer Musik in der Schule stellt sich die Frage, wie man sich diesem Gebiet praktisch nähern und Hörbarrieren abbauen will. Das ist z. B. möglich in der Auseinandersetzung mit eigenen Gestaltungsprozessen. Ich beschäftige mich aktiv mit dem Gebiet von freier Improvisation, oder ich gehe von bestimmten strukturellen Abläufen aus und versuche einen Kontakt zu der in dieser Form notierten Musik herzustellen.

Konzeptkomposition ist rund fünfundzwanzig Jahre alt; sie ist aber alles andere als antiquiert. Der Komponist gibt den Rahmen vor und je nachdem, wie stark er das klangliche Ergebnis im Vorhinein festlegt, bleiben dem Interpreten mehr oder weniger viele Möglichkeiten der Phantasieentwicklung. Konzeptkomposition ist auch in der Schule realisierbar. Den Schülern bleibt entsprechend

ihrer unterschiedlichen Leistungsfähigkeit genügend Spielraum der klanglichen Umsetzung.

Wie sind Sie dazu gekommen, sich mit Konzeptkomposition zu beschäftigen, selber Konzeptkompositionen zu entwerfen?

Das war 1970, als ich anfang, mir das Gebiet der freien Improvisation mit einer kleinen Gruppe zu erarbeiten, 1971 gründete ich dann das Varius-Ensemble für Neue Musik Hamburg. Die Arbeit des Varius-Ensembles umfaßt nahezu alle Stilbereiche der Neuen Musik, Verbalpartitur eingeschlossen. Für mich als Komponist stellte sich die Frage, warum ich diese Erfahrungen nicht in eigene Stücke umsetzte. In meinen Stücken war bis dahin alles total fixiert. Damals hatte ich noch kein Stück mit freien Passagen geschrieben, obwohl ich schon wesentlich freier spielte und Improvisationen machte. Für mich ergab sich die erste Möglichkeit, diesen Widerspruch zu lösen, durch einen äußeren Umstand. Ich war als Tutor der Hamburger Universität zur Freizeitgestaltung in einem Studentenheim eingesetzt und hatte eine kleine Gruppe mit Studenten, die zwar keine professionellen Musiker werden wollten, die aber Spaß hatten ein Instrument zu spielen. Wir machten Übungen in freier Improvisation, und anlässlich eines Heimkonzerts habe ich als Hilfe für die Improvisationen vor Publikum einen Ablauf vorgegeben. Daraus entstanden die „Sounding Pictures I und II“. Sie waren ursprünglich nur für diesen Zweck vorgesehen. Es gab aber dann Aufführungen in sehr vielseitigen Besetzungen: mit dem Varius-Ensemble für Flöte, Klarinette, Cello und Klavier, eine Version zusätzlich mit einer Balletttänzerin; in einer Pop-Version für Klavier, Cembalo, E-Gitarre und Schlagzeug, dazu Pantomime (szenischer Ablauf), eine Aufführung mit Farbprojektionen; für gemischten Chor; für Gesang, Flöte, Synthesizer und Klavier; für drei Querflöten unter Einbeziehung der menschlichen Stimme; für Gesang, Synthesizer, Cembalo und Klavier; für Live-Elektronik (Tonband) und Flöte; für elektrifiziertes Cembalo und diverse Bläser; für traditionelles Orchester. „Sounding Pictures“ war der Ausgangspunkt für meine Konzeptkompositionen, die allerdings nur einen Teil meines kompositorischen Schaffens ausmachen. Sind „Sounding Pictures“ in der Notation am offensten angelegt, so habe ich in anderen Stücken zumindest die Tonhöhenlage angegeben, bzw. auch die zeitliche Strukturierung und näherungsweise die Dynamik.

Die Realisierung einer Konzeptkomposition wird vorbereitet durch die Erforschung von Klangmöglichkeiten einschließlich des Geräuschbereichs, den Umgang mit Klängen, also Experimentieren, Improvisieren. Ohne eine Kenntnis grundlegender Verfahren der Improvisation ist es nach meiner Erfahrung oft schwierig, eine Konzeptkomposition zu realisieren.

Konzeptkompositionen geben ein Gerüst für Improvisationen, ohne zu gängeln.

Ich wehre mich gegen die Gefahr einer neuen pädagogischen Musik. Meine und andere variabel notierten Kompositionen sind *auch* im schulischen Bereich machbar, aber sie sind nicht von vornherein als Schulmusik gedacht. Weder für Verlage noch für Schulen ist die Konzeptkomposition ein Erfolgsrezept.

Übung in freier Improvisation allein dürfte nicht genügen für eine angemessene Realisierung.

Nun, die Realisierung beispielsweise von Earle Browns „December 1952“ oder einiger Cage-Stücke erfordert eine Kenntnis der Musik der 50er Jahre, denn ihr Stil prägt diese Stücke. Somit komme ich umgekehrt über Improvisation und Konzeptkomposition an diese Stücke heran, befinde ich mich unversehens in der Neuen Musik: Bei Browns Komposition geht es um punktuellen Klanggeschehen, wie es die Grafik auch vermittelt. Man wird je nach Besetzung z. B. ein entsprechendes Raster darüber legen können. Eine kleine Gruppe von Musikern kann das Stück vielleicht auch spontan realisieren. Die Erarbeitungskriterien sind sicherlich anders als bei traditioneller Musik, aber um zu befriedigenden Ergebnissen zu gelangen, bedarf es ebenso differenzierter Arbeitsweisen.

Sollte Ihrer Ansicht nach jeder Musiklehrer mit Konzeptkompositionen arbeiten?

Um es etwas polemisch auszudrücken: Ich finde es besser, der Schulmusiker macht einen guten Telemann als einen schlechten Telemann und eine schlechte Improvisation. Es hat nichts mit Improvisation zu tun, wenn sich jemand vorne hinstellt und anzeigt: hier müßt ihr hoch, hier müßt ihr tief spielen. Improvisation in der Klasse durchzuführen, ist sicher außerordentlich schwierig. Ein Anfang dürfte am ehesten mit freiwilligen Gruppen gelingen. Auch könnte durch interessante Aufführungen vielleicht das Interesse der übrigen geweckt werden.

Worin liegt das Besondere der Konzeptkomposition? Bis jetzt habe ich den Eindruck, daß das eigentlich jeder machen könnte.

Jeder kann natürlich einen Ablauf erstellen. Auch ist Komponieren eine Sache, die jedem zugänglich sein sollte, wenn er über die entsprechenden Kenntnisse verfügt oder diese sich erwerben kann. Aus diesem Grund gibt es z. B. von der Jeunesse Musicale die Kurse „Jugend komponiert“ – ein Förderungsprogramm, in dem Schüler unter Anleitung komponieren lernen. Konzeptkompositionen im speziellen sind Rahmenabläufe, die meistens eine formale Gliederung beinhalten ...

Es sind im Grunde genommen individuelle Formschemata...

Der eigene Erfahrungsgrad bestimmt, wie phantasievoll ein Ablauf konzipiert wird. Konzeptkomposition unterscheidet sich vom Aufbau her in vielen Fällen kaum von einer Hörpartitur! Der Musikerzieher nun hat die Möglichkeit, a) auf den zur Verfügung stehenden Klangkörper einzugehen und b) im Klassenunterricht die Schüler nach Verabredung wirken zu lassen. Jeder könnte das Experiment, eine Komposition zu entwerfen, selbst einmal in Angriff nehmen.

Es gibt hierzu verschiedene Möglichkeiten: Entweder gebe ich nur einen groben Rahmen an und überlasse die inhaltliche Füllung weitgehend dem Interpreten (vielleicht mit einer verbalen Anweisung, was *nicht* gemacht werden soll) – dann hängt das Resultat natürlich von der Verantwortungsbereitschaft des Interpreten ab; oder ich lege neben dem zeitlichen Rahmen die Tonhöhenlage, die Dynamik, möglicherweise auch den Tonvorrat fest – das engt einerseits den Spielraum ein, fördert andererseits aber auch wieder die Phantasie. Bei jeder Konzeptkomposition gibt man als Komponist natürlich einen Teil der Verantwortung an den Interpreten ab.

Trifft es zu, daß Sie bei der Konzeptkomposition einen musikalischen Parameter, der in der traditionellen abendländischen Musik dominiert, nahezu völlig offenlassen: die Melodik? Hier besteht doch die größte Gefahr, in Klischees zu fallen.

Sie meinen sicherlich lineare Strukturverläufe. Melodik hat ja auch eine harmonische Basis. Sie wird nicht vorgegeben. Dennoch bin ich zum Beispiel in „Sounding Picture I“ von einem melodischen Modell ausgegangen. Auf dem oberen Bild ist einem Liniensystem ein Violinschlüssel vorgegeben, wovon eine Linie weggeht. Da wird ein Motiv vorgestellt, das nachher von den anderen Stimmen imitatorisch aufgegriffen wird. (Das zweite Stück unterscheidet sich dadurch, daß es mit punktuellen Ereignissen beginnt.) Ansonsten gehe ich von einem Verständnis Neuer Musik aus, das eine konventionelle Melodik erst einmal ausschließt. Zum Glück ist es heute kein „Verbrechen“ mehr, wenn sich bei einer Realisation ein harmonisches Gebilde entwickelt. Auf jeden Fall wird es meiner Meinung nach einen anderen Stellenwert haben. Innerhalb des Ablaufs wird es als *ein* Material unter vielen erscheinen.

Wie ist es mit der Wahl der Instrumente?

Die Besetzung ist offen. „Edition 1969“ von Werner Heider wurde z. B. für das Bundesjugendorchester komponiert. Das Stück kann aber in jeder beliebigen Besetzung mit mindestens fünf Instrumenten aufgeführt werden, da es in fünf Stimmen notiert ist. Es gibt eine Aufnahme für fünf Klarinetten, ich selber habe es mit zehn Flöten realisiert.

Dem Einstudierenden fällt die wichtige Aufgabe zu festzustellen, ob sich bei homogenen Instrumenten die Materialien nicht abnutzen, totlaufen. Mit einer heterogenen Besetzung ist der Klangfarbenspielraum größer. Das ist aber kein Kriterium für Konzeptkomposition. Einen grossen Vorteil hat Konzeptkomposition in der Schule, denn man braucht ein Projekt nicht aufzugeben, weil vielleicht eine Bratsche fehlt.

Wann ist eine Konzeptkomposition zuende geprägt und aufführungsreif?

Das ist abhängig von der Komplexität des Stückes und dem Erfahrungsstand der Ausführenden. Ich glaube nicht, daß man an einem Stück wie z. B. „Sounding Pictures“ ein halbes Jahr lang üben sollte. Man sollte vorbereitend einzelne Teile quasi etüdenhaft herausgreifen, zum Beispiel imitatorische Abläufe üben, punktuelle Ereignisse gestalten, unterschiedliche Dynamik herausarbeiten usw. und im Anschluß daran die Abschnitte zusammensetzen.

Sehr wichtig ist hierbei die vergleichende Kontrolle mit dem Tonbandgerät. An der Entscheidung, wo man noch verbessern könnte, sollten dann alle Spieler beteiligt werden. Die Mitverantwortung der Spieler ist gerade bei der Konzeptkomposition wesentlich größer als bei vollständig notierter Musik. Denn das klangliche Ergebnis ist ja unmittelbar bis in die kompositorische Substanz hinein vom einzelnen Spieler abhängig. Außerdem liegt hier auch eine Möglichkeit, das kritische Hören zu stärken.

Am Ende des Übens könnte z. B. eine Veranstaltung mit workshop-Charakter stehen, in der man die Musik erläutert, ein Stück vielleicht in verschiedenen Versionen vorführt. (Von „Sounding Pictures“ beispielsweise eine Tutti-Version im Vergleich zu Versionen von kleineren Gruppen aus der Gesamtgruppe). Auch sonst schwer einsetzbare Besetzungen wie die einer Popgruppe lassen sich für ein derartiges Projekt gewinnen, wodurch auch Barrieren abgebaut werden dürften.

Kann man an der Konzeptkomposition im Sinn einer kompositorischen Propädeutik lernen, was Komposition überhaupt ausmacht?

Ergänzend zu den vorausgehenden Äußerungen möchte ich anmerken, daß ich es für wichtig erachte, sich in einem experimentellen Vorstadium mit dem zur Verfügung stehenden Instrumentarium erst einmal neugierig auseinanderzusetzen, es auf Klangmöglichkeiten hin im wörtlichen Sinn abzuklopfen, diese zu verbalisieren und zu interpretieren, vielleicht auch Symbole dafür zu erfinden. Nach dieser Arbeit wird man für improvisatorische Abläufe vorbereitet sein.

Die gemachten Erfahrungen können dann wiederum bei der Erstellung von Konzepten berücksichtigt werden. Man wählt aus dem Erprobten Möglichkeiten aus und bringt sie in einen zeitlichen Ablauf. Der zeitliche Ablauf dessen, was erklingen soll, kann geordnet werden. (Ich rechne auch Verbalpartituren unter die Konzeptkomposition, also auch einige Werke von Stockhausen; das Spektrum reicht dann bis zur Grafik von Logothetis.)

Könnten Sie Stadien der Erarbeitung einer Konzeptkomposition angeben?

Ich sehe fünf Stadien: 1. Instrumentation festlegen. (Dies gilt auch für Improvisationen.) 2. Ablauf überlegen. (Dies bedeutet im eigentlichen Sinn Komposition.) 3. Einzelheiten herausgreifen und üben. 4. Tonband-Kontrolle. 5. Einzelarbeiten im Gesamtablauf zusammenfassen. (Dabei werden sich in der Regel verschiedene Versionen ergeben.)

Von der musikalischen Information der Teilnehmer wird es letztenendes abhängen, welches klangliche Ergebnis herauskommt – schon Blockflöten und Stimmen stellen ein sehr reichhaltiges Material zur Verfügung. Erst einmal sollten kleine Einheiten geplant, durchdiskutiert, erprobt werden. Dann kann man sich unter Umständen zu umfangreicheren Konzepten und ihrer Erarbeitung entschließen. Interessant dabei dürfte ein Vergleich mit anderen Konzeptstücken sein, auch mittels Band oder Platte.

Eine Zielsetzung der Schule besteht darin, Hörbarrieren abzubauen.

Eine wichtige und ebenso schwierige Aufgabe. Viele Schüler sind fixiert auf eine ganz bestimmte Art der täglichen Dauerberieselung. Das heißt, zu 98 Prozent auf dur-moll-tonale Unterhaltungsmusik. Musik läuft zu sehr als background ab.

Da hat gerade auch die Neue Musik es schwer sich durchzusetzen. Als Komponist würde ich mir wünschen, daß die Schule Hilfestellung gibt, die Vorurteile abzubauen. Das kann nur dadurch geschehen, daß eine praktische Auseinandersetzung mit dem musikalischen Material erfolgt, also experimentiert wird. Den Schülern sollte man nicht nur Konserven vorsetzen. Kagels „Acustica“ z. B. kann man nicht wie eine Beethoven-Symphonie konsumieren. Erst wenn ich selber mit Klangerzeugern umgehe, bekomme ich einen Einstieg in die Klangbereiche Neuer Musik. Wenn ich dann hörend vergleiche, wird auch die Einstellung zu dieser Musik anders. Irgendwo muß angesetzt werden, ein Hörverständnis für die Neue Musik zu wecken – und hierin sehe ich eine wichtige Aufgabe der Schulmusik. Das wird erst einmal einen Bruch mit den täglichen Hörgewohnheiten bedeuten. Allerdings glaube ich, daß durch den Umgang mit experimentellen Klangerzeugern und durch Übungen in der freien Improvisation das aufeinander-Reagieren, das aufeinander-Hören geweckt werden können. Man sollte nicht improvisieren, wenn man nicht mitverfolgt, was sich klanglich ereignet.

Ansatzpunkt ist die Improvisation. Aus einem chaotischen Miteinander, das fürs Warmwerden nützlich sein kann, sollte man nach und nach Strukturen herausarbeiten. Bei präziserer Aufgabenstellung besteht die Möglichkeit zu vergleichen und zu kontrollieren, wobei immer wieder das Tonbandgerät einbezogen werden sollte. Das wird in einer Arbeitsgemeinschaft wieder besser gehen als in einer Klasse.

Sind Sie für eine Ergänzung der eigenen Aktivitäten durch Hörerfahrungen von der Schallplatte?

Dem Hören sollte eigenes Tun vorausgehen. Nicht Schallplatte hören und danach improvisieren! Nach einer gewissen Zeit kommt man aus dem Stadium der Spielkiste heraus und will wissen, wie sich das bei Konzertmusik dieser Art anhört, etwa Klangbeispiele der Gruppe New Phonic Art. Aus Experimenten im Imitations-, Variations- oder Kontrastbereich lassen sich Kriterien für das Hören entwickeln. An einigen Stellen kann man auch zur traditionellen Musik hinüberleiten. Der wesentliche Effekt der Arbeit mit Improvisation und Konzeptkomposition liegt darin, daß Schüler lernen, genauer zuzuhören.

In welchem Alter sollte man ansetzen?

Diese Arbeit ist unabhängig vom Alter und sie ist schon im Vorschulalter möglich. Mit zunehmendem Alter wird der Einstieg schwieriger. Gerade Schüler, die selber Instrumente spielen, sind in ihrer Meinung, was denn nun Musik sei, furchtbar festgefahren. Da gibt es Anfangsschwierigkeiten, die häufig im unpassenden Vergleich von Konzeptkomposition und Beethoven-Sonate deutlich werden. Mit Instrumentalisten, die über ein verhältnismäßig hohes technisches Niveau verfügen, ist es im Anfang recht schwierig, freie Abläufe zu gestalten; in einem späteren Stadium kann die virtuose Technik aber zu differenzierteren klanglichen Ergebnissen führen. Der Enthusiasmus des Pädagogen ist dabei ausschlaggebend. Aus seiner umfangreichen Kenntnis musikalischer Querverbindungen, für die es kaum Rezepte gibt, wird er zu gegebener Zeit Parallelen zu anderen Musiken aufzeigen.

Gibt es Möglichkeiten, vielleicht auch eine Verpflichtung für junge Komponisten, sich pädagogisch zu engagieren?

Viele Kollegen sind an Schulen tätig. Ihr Lehrerberuf bildet die Existenzgrundlage, da als freier Komponist heute kaum jemand leben kann. Fast alle Komponisten, auch die namhaften, haben Lehrfunktionen an Schulen oder Hochschulen übernommen. Davon abgesehen sollte man die Basisarbeit in Arbeitsgemeinschaften, Volkshochschulen, Musikschulen verstärken. Als Komponist muß ich Zugangsmöglichkeiten schaffen. Arroganz unter Komponisten hilft nicht weiter. Andernfalls kommt die Neue Musik aus den kleinen Gruppen, die sich die Festspieltüren in die Hand geben, nicht heraus. Man muß bereit sein — und das ist eine pädagogische Aufgabe —, im Umkreis den Kontakt zu den Kollegen an den Schulen zu suchen. So lernt man deren Situation, aber auch die der Schüler kennen. Man sollte hin und wieder bereit sein, von einem vorgefaßten technischen Anspruch herunterzugehen und zu lernen, auf eine Aufführungssituation kompositorisch zu reagieren. Das muß nicht unbedingt auf Kosten der kompositorischen Substanz gehen.

Dies gilt auch für andere Situationen wie die musikalische Laienarbeit, die Zusammenarbeit mit Liebhaberorchestern ... Als Komponist darf ich mir für diese Arbeit nicht zu schade dafür sein. Natürlich müßten auch Orchester- und Chorleiter stärker als bisher bereit sein, mit jungen Komponisten zusammenzuarbeiten. Man sollte nicht nur für Festveranstaltungen üben, sondern sich mit den Kompositionsklassen der Hochschulen zusammensetzen und zusammenarbeiten. Dadurch könnte der Sache der Neuen Musik meiner Meinung nach wesentlich geholfen werden.

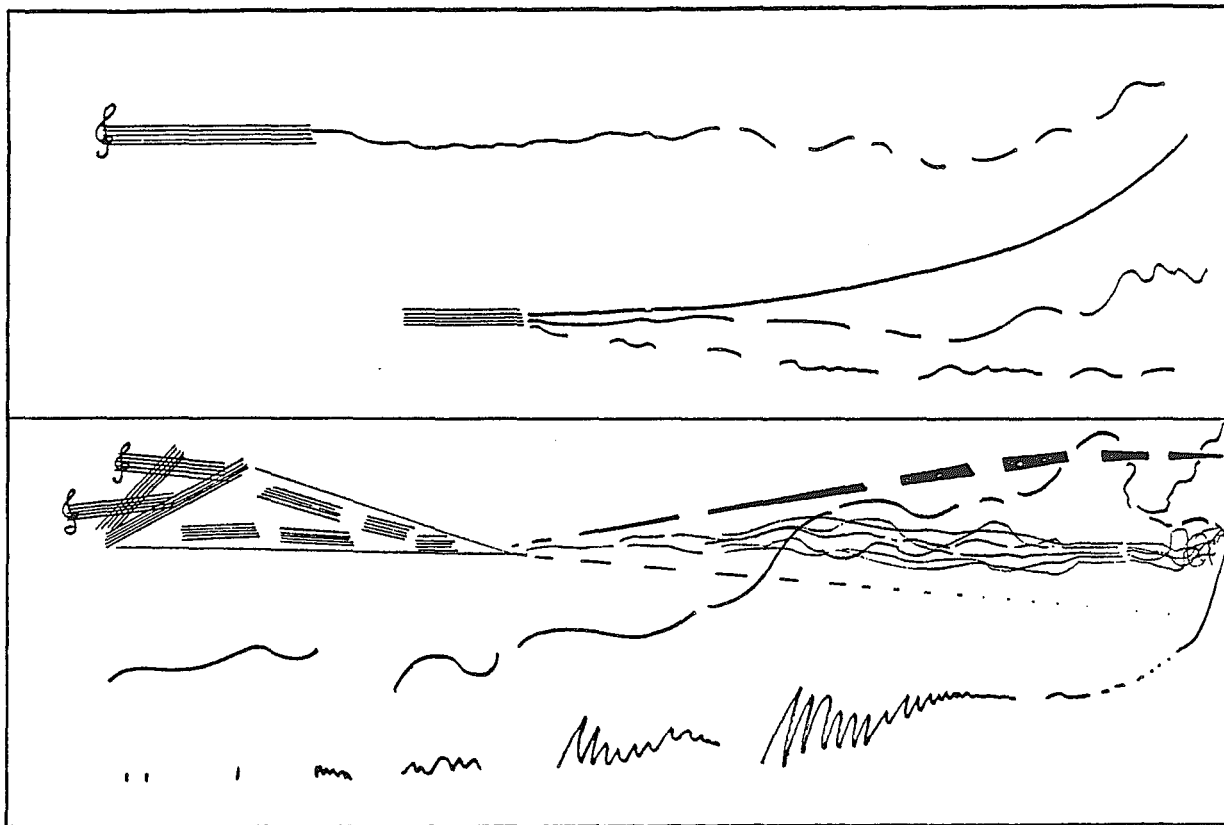
Wenn es eine Interpretationsförderung gibt, dann sollte es auch eine breitere Komponistenförderung geben. So gut die Idee von „Jugend komponiert“ ist, ich vermisse die Förderung der Komponisten, die ihr Studium vollendet haben, nicht mehr zu den ganz jungen, aber auch noch nicht zu den arrivierten Komponisten zählen.

Der Vorwurf, daß Komponisten im Elfenbeinturm sitzen, muß aufgebrochen werden. Das Publikum ist nicht so ungeschlossen, wie immer gesagt wird.

Als Material für die praktische Arbeit sind oben vier Notationen von Helmut W. Erdmann wiedergegeben: „Sounding Picture I“ (1972), „Sounding Picture II“ (1972), „Mobile I“ (1974), „Sounding Picture III“ mit darüber gelegtem Raster als Hilfe für eine mögliche Realisierung.

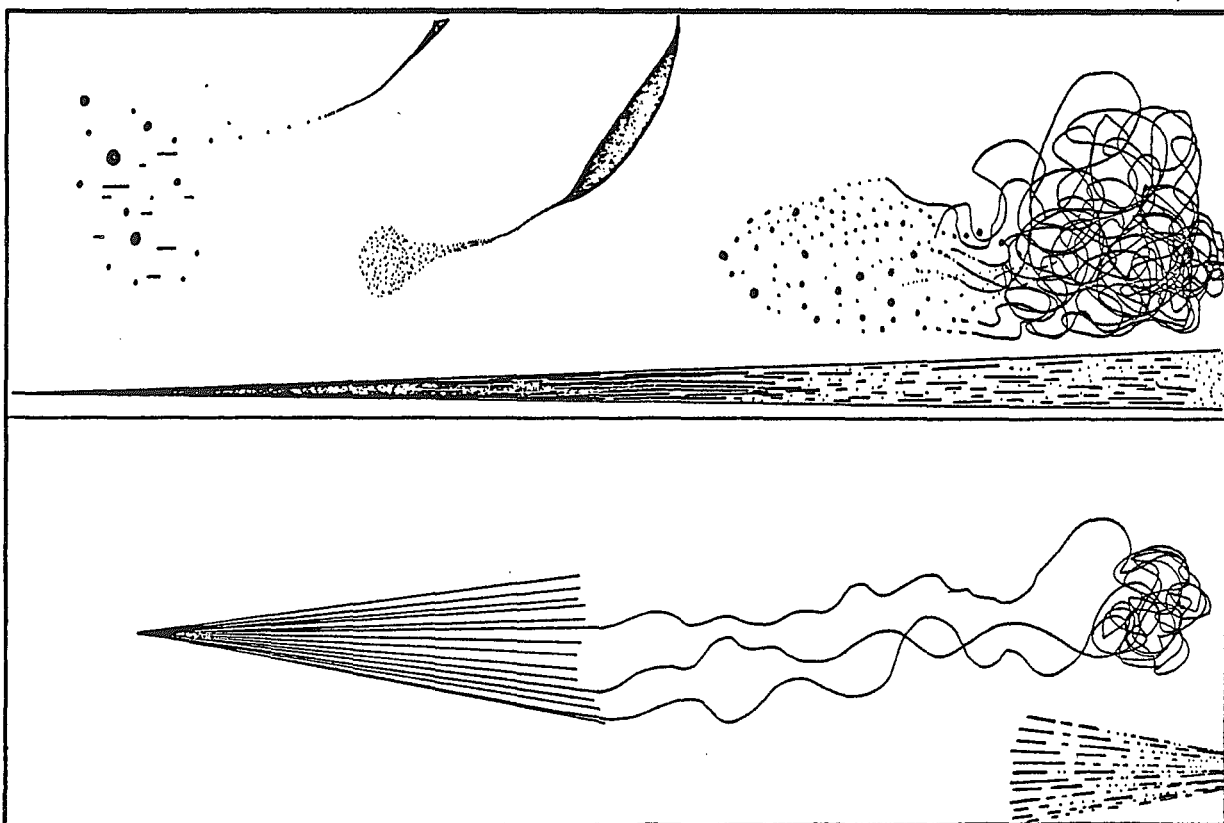
SOUNDING PICTURE I

Helmut W. Erdmann, 1972



SOUNDING PICTURE II

Helmut W. Erdmann, 1972



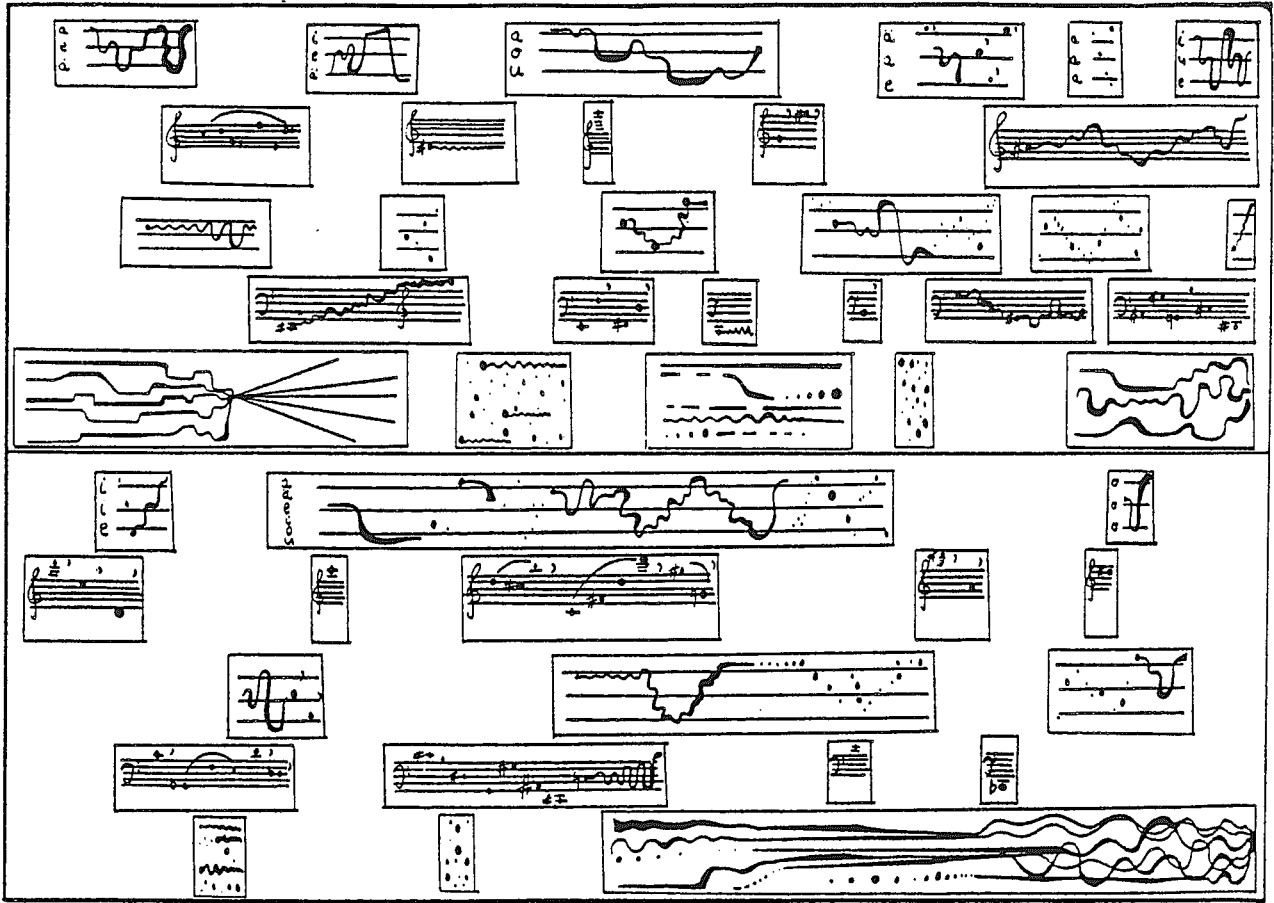
Helmut W. Erdmann, 1972

SOUNDING PICTURE II

MOBILE I

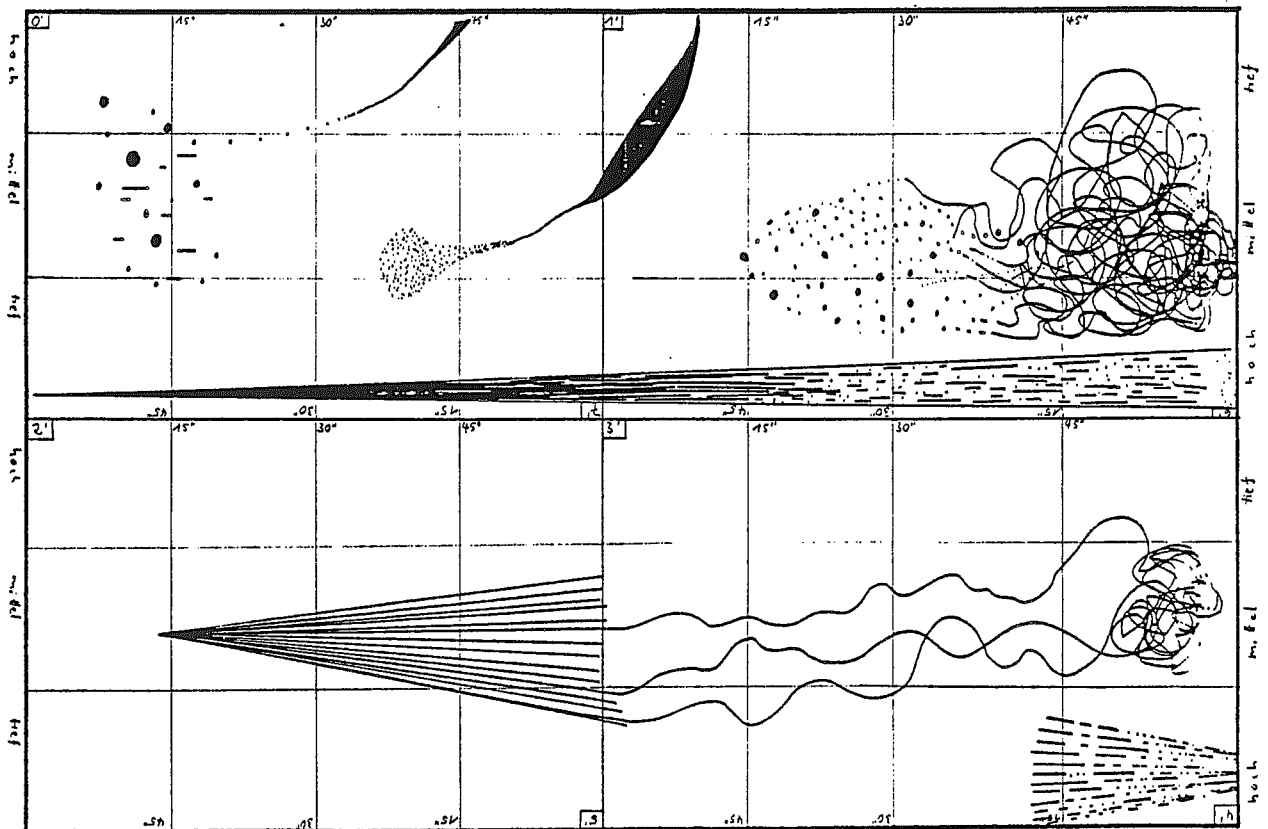
Helmut W. Erdmann

1977



SOUNDING PICTURE II

Helmut W. Erdmann 1972



Helmut W. Erdmann/1972

SOUNDING PICTURE II

aus "Zeitschrift für Musikpädagogik", Heft 2 - Oktober 1976
 Mit freundlicher Genehmigung von Autor und Verlag

L I T E R A T U R

Das nachstehende Literaturverzeichnis stellt eine Auswahl graphisch notierter, instrumentaler und/oder vokaler Werke dar, die über die genannten Verlage oder - sofern nicht verlegt - in Manuskriptform direkt von den Autoren zu beziehen sind. Wo nicht anders vermerkt, handelt es sich um Werke in beliebiger Besetzung.

Die mit * versehenen Titel eignen sich besonders für den Unterricht, resp. für eine Aufführung mit Schülern oder Amateuren.

Jürgen Beurle	*Variable Realisationen für ein Ensemble in beliebiger Besetzung	Edition Moeck, Celle Nr. 5076
Thüring Bräm	*En Route Stücke zur Einführung in die Klangwelt des 20. Jahrhunderts für Ensemble in beliebiger Zusammensetzung	PAN, Zürich Nr. 179
Earl Brown	Folio für beliebig besetztes Ensemble	Universal Edition, Wien/London Nr. 13079 c LW.
Sylvano Bussotti	Piano Piece for David Tudor	Universal Edition, Wien/London Nr. 13079 d LW.
Sylvano Bussotti/ Tono Zancanaro	Autotone 7 + 7 Blätter für 4 Hände	Ricordi, Milano
John Cage	verschiedene Werke	Edition Peters, Frankfurt
Cornelius Cardew	*Memories of You Piano solo	Universal Edition, Wien Nr. 15447
Hans Darmstadt	*Chorspiel Punkt, Linie, Fläche, Raum Modelle zur vokalen Improvisation	Universal Edition, Wien "rote reihe" Nr. 061
Brian Dennis	*Crosswords Tetrahedron Chant for s.m. Aquarelle für verschiedene (festgelegte) vokale und instrumentale Besetzungen	Universal Edition, Wien "rote reihe" Nr. 045
Dubravko Detoni	*Graphik IV für 4 bis 12 beliebige Instrumente Monos III für beliebiges Ensemble	Schott, Mainz Reihe "workshop", WKS 8 Manuskript
Helmut W. Erdmann	*Sounding Picture II *Changing of Sounds *Mobile III	Manuskript Manuskript Manuskript
Veit Erdmann	*Ad libitum Übungen und Stücke für Orchestergruppen	Schott, Mainz Reihe "workshop", WKS 13
Ursula Euteneuer-Rohrer	*...für drei Spieler	Manuskript
Siegfried Fink	Tangents für Orgel und Percussion	Zimmermann, Frankfurt ZM 1971
Gerard Grennell	*Tutti für einen Gitarristen und Publikum	Zimmermann, Frankfurt ZM 1917
Klaus Hashagen	*Synchronie für Gitarre	Zimmermann, Frankfurt ZM 2098
Roman Haubenstock-Ramati	*Ludus Musicalis Modelle für Spielmusikgruppen 1 - 6 1 - 7	Universal Edition, Wien "rote reihe" Nr. 015 Nr. 016

	Jeux 2 für zwei Schlagzeuger	Universal Edition, Wien Nr. 14782
Karl Haus/Franz Möckl	*Improvisation für Stimmen und Klanggesten	Zimmermann, Frankfurt ZM 1916
Werner Heider	*Edition Multiple Musik für Instrumental- oder Vokalgruppen	Edition Peters, Frankfurt Nr. 8063
Walter Hekster	Thirteen ways of looking at a blackbird für Orgel	Donemus, Amsterdam
Peter Hoch	*Spielplan I "Phasen" für ein Ensemble in beliebiger Anzahl und Besetzung	Schott, Mainz Reihe "workshop", WKS 14
	*Spielplan II "Impulse" für ein Ensemble in beliebiger Anzahl und Besetzung	Reihe "workshop", WKS 15
	*Spielplan III "Laute" für eine beliebige Anzahl Vokalistinnen	Reihe "workshop", WKS 16
	*Neues Spielbuch Modelle, Übungs- und Vortragsstücke für das Solo- und Ensemblespiel	Schott, Mainz Nr. 7334
	*Mosaik für ein beliebig besetztes Ensemble in: Neues Spielbuch (s.o.)	Schott, Mainz
	*Zeitgerinnsel für Gitarren	Manuskript
	Poem for M für einen Instrumentalisten und Stimme	Manuskript
	*Klangbilder 10 Partiturblätter (297 x 420) für Instrumental-Solo und/oder Ensemble in beliebiger Besetzung	Manuskript
	*Albumblätter Mappe mit Kompositionen, Zeichnungen, Texten	Selbstverlag
	*Der Klanggarten (The Garden of Sounds) 8 graphische Blätter und 2 Textblätter unter Verwendung von Texten von Francis Picabia, Wolf Wondratschek und Peter Hoch für Stimme(n) und/oder Instrumente	Manuskript
	Schwarze Serenade 5 graphische Blätter mit Texten von Wolf Wondratschek für Stimme(n) und Instrumente	Manuskript
	*Tableaus 10 graphische Blätter zur musikalischen Realisation	Selbstverlag

Wolfgang Jehn	*Electronic & Percussion 5 Kompositionen für Tonband und Aktionsgruppe	Edition Eres, Lilienthal/ Bremen, Nr. 2191 (Partitur Stimmen, Cassette)
Mauricio Kagel	verschiedene Werke, u.a. Atem für einen Bläser	Universal Edition, Wien Nr. 14981
Erhard Karkoschka	*Komponiere selbst Ein Baukasten aus Klang-, Zeit-, Raum- und Bewegungselementen	Universal Edition, Wien "rote reihe" Nr. 032
	*4 Aufgaben für 5 Spieler	Edition Tonos, Darmstadt Nr. 7226
	*Kollektives Improvisieren	Edition Tonos, Darmstadt Nr. 7227
Heinz Kratochwil	*Zaubersprüche für Chor in beliebiger Besetzung	Universal Edition, Wien "rote reihe" Nr. 053
Anestis Logothetis	Verschiedene Werke, u. a. Mäandros für beliebig besetztes Ensemble (Orchester)	Universal Edition, Wien Nr. 13808
	Styx (wie oben)	Gerig, Köln HG 852
	Impulse (wie oben)	Universal Edition, Wien "rote reihe" Nr. 034
Robert Moran	Four Visions für Flöte, Harfe und Streichquartett	Universal Edition, Wien Nr. 13961
Tera de Marez Oyens	*Sound and Silence II ein oder mehrere Instrument(e) (auch vokal möglich) und Akteure ad lib.	Donemus, Amsterdam
Hermann Regner	*Chorstudien	Schott, Mainz Reihe "workshop", WKS 11
R. Murray Schafer	*Minimusic für beliebig besetztes Ensemble	Universal Edition, Wien "rote reihe" Nr. 029
Heinz-Christian Schaper	*Ludus Instrumentalis Eine Schule des Zusammenspiels (Heft 1 - 3)	Universal Edition, Wien "rote reihe" Nr. 039-041
	*Ludus Vokalis Konzepte zur Gruppenimprovisation	"rote reihe" Nr. 054
Leon Schidlowsky	siehe Katalog, Seite ...	
Dieter Schnebel	Verschiedene Werke, u.a. *Schulmusik Musikalische Lernprozesse und Lehrstücke	Schott, Mainz Reihe "workshop", WKS 17
	Mo-No Musik zum Lesen u.a.	DuMont Schauberg, Köln

Georg Self	*Neue Klangwelten für die Jugend *Vier Stücke (verschiedene Besetzungen mit Schlag-, Blas-, Streichinstrumenten und Klavier) Silverthorne Holloway Garnett Nukada	Universal Edition, Wien "rote reihe" Nr. 001 "rote reihe" Nr. 010
Klaus Hinrich Stahmer	*Die Landschaft meiner Stimme für Stimme	Edition Eres, Lilienthal/ Bremen, Nr. 4974 (mit Schallplatte)
Walter Steffens	Für Soto für Gitarre Structure de la Rose für Flöte u.a.	Bote & Bock, Berlin Bote & Bock, Berlin
Karlheinz Stockhausen	Verschiedene Werke, u.a. Plus Minus 2 x 7 Seiten für Ausarbeitungen Spiral für einen Spieler und Kurzwellenempfänger (s. dazu auch: Peter W. Schatt, Stockhausens "Spiral" üben, in 'Üben & Musizieren' 3/91)	Universal Edition, Wien Nr. 13993 Universal Edition, Wien Nr. 14957
Michael Vetter	*Felder II Musikalisches Projekt für Kinder *Hör-Spiele Materialien zu freier musikalischer Verwendung (6 Hefte)	Edition Moeck, Celle Nr. 4501 Universal Edition, Wien Nr. 15033 - 038
Christian Wolff	Edges für beliebig besetztes Ensemble For 1, 2 or 3 People	Edition Peters, Frankfurt Nr. 66315 Edition Peters, Frankfurt Nr. 6822
Sammlung:	Internationale Musikgraphik (Earl Brown, John Cage, Klaus Feßmann, Hartmut Geerken, Milan Grygar, Roman Haubenstock-Ramati, Erhard Karkoschka, Manfred Kelkel, Anestis Logothetis, Leon Schidlowsky, Allen Strange, Reinhold Urmetzer, Stephen Allen Whealton)	Galerie Schaller, Stuttgart (s. Katalog)

Weitere Werke musikalischer Graphik liegen von den in dieser Publikation erwähnten Autoren Katja Kölle-G., Barbara Heller und Klaus Feßmann vor.

Bibliographie

Helga de la Motte-Haber
Musik und Bildende Kunst, 307 Seiten
Laaber-Verlag, Laaber, 1990
ISBN 3-89007-196-1

Theodor Göllner (Hrsg.)
Notenschrift und Aufführung
darin enthalten:
Erhard Karkoschka,
Leon Schidlowsky's "DADAYamasONG",
eine Musikalische Graphik und ihre Interpretation
Hans Schneider Verlag, Tutzing 1980, 162 Seiten

Erhard Karkoschka
Das Schriftbild der Neuen Musik
Bestandsaufnahme neuer Notationsymbole,
Anleitung zu derer Deutung, Realisation und Kritik
Hermann Moeck Verlag, Celle, 1966, 185 Seiten

Hans Richter
Dada - Kunst oder Antikunst
DuMont Buchverlag, Köln, 1978, 235 Seiten
ISBN 3-7701-0261-4

Zeitschriften

Musik und Unterricht
Zeitschrift für Musikpädagogik, Heft 2
Schwerpunktthema "Auge und Ohr"
E. Friedrich Verlag GmbH & Co. KG, Seelze
März 1990

Fachzeitschrift des Bundes Deutscher Kunsterzieher e.V.
(BDK-Mitteilungen)
Meinhard Treben,
Musik im Bild
August 1990

Kataloge

Leon Schidlowsky
Musikalische Graphik, 1979, 44 Seiten
Staatsgalerie Stuttgart, Konrad-Adenauer-Str. 30-32, 7000 Stuttgart

Vom Klang der Bilder
Staatsgalerie Stuttgart, 1985, 480 Seiten
Prestel Verlag, München

Vom Klang der Bilder
Die Musik in der Kunst des 20. Jahrhunderts
Programmheft zu den Konzerten in der
Staatsgalerie Stuttgart, 1985

Muzika
Musikbezogene Werke von psychisch Kranken
Staatsgalerie Stuttgart, 1989, 128 Seiten
Verlag Das Wunderhorn, Schröderstr. 16, 6900 Heidelberg

Internationale Musikgrafik
Galerie Schaller Marienstr. 3, 7000 Stuttgart 1

Die Autoren der Beiträge

T e x t b e i t r ä g e

Josef Bücheler
Bildender Künstler
Pflumholzerstr. 11, 7210 Rottweil-Hausen

Wulf Essen
Kunsterzieher
Eichenweg 44, 3510 Hann.-Münden

Peter Hoch
Dozent an der Bundesakademie, Komponist
c/o Bundesakademie, Postfach 1158, 7218 Trossingen

Katja Kölle-G.
Bildende Künstlerin
Toosbüstr. 12, 2390 Flensburg

Dietburg Spohr
Sängerin, Leiterin des "belcanto"-Vokalensembles
Im Unterdorf 7, 6233 Kelkheim-Fischbach

G r a p h i s c h e A r b e i t e n

Josef Bücheler, Bildender Künstler/Kunsterzieher, Pflumholzer Str. 11,
7210 Rottweil-Hausen
Wulf Essen, Kunsterzieher, Eichenweg 44, 3510 Hann.-Münden
Klaus Feßmann, Wankheimerstr. 12, 7408 Mähringen
Lothar Gärtig, Gitarrenlehrer, Heckertstr. 21, O-8902 Görlitz
Ulrich Halbach, Musiklehrer/Komponist, Kurfürstenstr. 32, 5600 Wuppertal 21
Axel Heil, Bildender Künstler/Kunsterzieher, Feldbergstr. 3, 7735 Dauchingen
Barbara Heller, Müllerstr. 12, 6100 Darmstadt
Peter Hoch, Dozent/Komponist, Bundesakademie, 7218 Trossingen
Hilke Jesse-Barabasch, Dipl.-Musiktherapeutin, Silberbreite 31, 3400 Göttingen
Ortrud Kegel, Flötenlehrerin, Marienstr. 110, 5600 Wuppertal
Katja Kölle-G., Bildende Künstlerin, Toosbüstr. 12, 2390 Flensburg
Gerard Krimmel, Musiklehrer/Kunsterzieher, Rötestr. 26, 7039 Weil im Schönbuch
Peter Langhof, Klavierlehrer, Schützenhofstr. 135, O-8023 Dresden
Dagmar Pollack, Musiklehrerin, Baurat-Gerber-Str. 8, 3400 Göttingen
Dr. Franz Riemer, Dozent für Musik, Bundesakademie für kulturelle Bildung,
Postfach 1140, 3340 Wolfenbüttel
Werner Wohlhüter, Bildender Künstler/Angestellter, Kreuzstr. 12, 7795 Thalheim