

- Krümmel, Clemens: Past Caring. Ausstellungsmodelle zwischen Display und Animation. In: *Texte zur Kunst* 41 (2001), 31–41.
- Leeb, Susanne: Selbstreflexive Autorsysteme. In: *Texte zur Kunst* 41 (2001), 49–56.
- Lind, Maria: *Selected Writing*. Berlin 2010.
- O'Doherty, Brian: *In der weißen Zelle*. Berlin 1996 (engl. 1976).
- Richter, Dorothee/Schmidt, Eva (Hg.): *Curating Degree Zero. Ein internationales Kuratorensymposium*. Nürnberg 1999.
- Tannert, Christoph/Tischler, Ute (Hg.): *Men in Black. Handbuch der kuratorischen Praxis*. Frankfurt a.M. 2004.
- Te Heesen, Anke: *Theorien des Museums zur Einführung*. Hamburg 2012.
- Weddigen, Tristan: Ein Modell für die Geschichte der Kunst: die Hängungen der Dresdener Gemäldegalerie zwischen 1747 und 1856. In: *Dresdener Kunstblätter* 53/1 (2009), 44–58.
- Weiss, Rachel et al.: *Making Art Global (Part 1). The Third Havana Biennial 1989*. London 2011.

Stefanie Heraeus

16. Musikwissenschaften

Musik ist der Prüfstein für eine Bildwissenschaft, die mehr sein möchte als eine Kunstgeschichte mit Internetzugang. Musik vollzieht sich in der Zeit. Wenn sie nicht gerade erklingt, ist ein theoretisches Befassen mit ihr mittelbarer als das mit Bildern oder Texten. Musik zum Klingen zu bringen, ist immer ein Akt der Interpretation (mit dem Instrument gleichermaßen wie – wenn auch anders als – mit Verstärker und Lautsprecher). Parallel zu modernen Aufnahme- und Wiedergabetechniken, die immer mehr bildgestützt operieren, werden komplexere klingende Zusammenhänge aus bildlichen Quellen immer aufs Neue rekonstruiert. Dies können Bilder, Grafiken (s. Kap. III.7) oder unterschiedlichste Formen der Notation (s. Kap. IV.13) sein, wobei die Grenzen zwischen inneren, äußeren, temporären und dauerhaften Bildern, zwischen Notenbild, imaginiertem bzw. realisiertem Klangbild und Weltbild stets fließend sind.

Die verschiedenen theoretischen Ansätze der Notationskunde, der musikalischen Ikonographie (s. Kap. II.8), der Analyse bildgebender Verfahren in der (Psycho)Akustik und Musikproduktion sowie der kulturwissenschaftlichen Erforschung der kippbildartigen Beziehung zwischen Musiken und sichtbaren Symbolen von (popkulturellen) Lebensstilen als Vermittler bestimmter ›Images‹ (›Beethoven‹, ›Wagnerianer‹, ›Punks‹, ›HipHopper‹ etc.) sind als Teildisziplinen lediglich der institutionelle Beleg für die Wechselbeziehungen zwischen Bild- und Klangforschung in den verschiedenen Ausrichtungen der Musikwissenschaft. Neben einer Vielzahl von synästhetischen Phänomenen (etwa Farb-Klang-Wahrnehmungen) fällt auf, dass Musiken anteilig oft wie Bilder oder zumindest bildhaft beschrieben werden: Klänge werden als ›hoch‹, ›tief‹, ›spitz‹, ›stumpf‹, ›dick aufgetragen‹, ›hell‹ und ›dunkel‹ charakterisiert, es ist von Melodie-›Bögen‹ und ›Linien‹, ›getupften Klängen‹, ›Klangflächen‹, ›Klangfarben‹, ›Tongemälden‹ mit ›Vorder-‹ und ›Hintergrund‹ etc. die Rede. Abgesehen von einigen, zumeist kulturell codierten, metamusikalischen Bedeutungselementen (z. B. Marsch, Tanz, Vogelruf, Posthornquarte) bildet Musik nichts ab; in Instrumentalmusik ist die Grenze – falls es eine solche gibt – zwischen Zeichen und Bezeichnetem stets fließend, wodurch sie in der Moderne zur zentralen Referenz für die bildende Kunst auf dem Weg zur Abstraktion wird (s. Kap. III.13). Hieran erinnern Titel wie die Bühnenkomposition *Der*

gelbe Klang aus dem Jahr 1912 von Wassily Kandinsky oder *Fuge in Rot* von Paul Klee aus dem Jahr 1921 (s. Kap. IV.11).

Gerade in Anbetracht der Musik wird sinnfälliger, wie scholastisch die disziplinären Verteilungskämpfe um das Ästhetische sind: Die Errungenschaften, aber auch Defizite der Musikforschung (etwa die Indifferenz gegenüber vermeintlich ›Außer-musikalischem‹) verdeutlichen, dass disziplinäre Einseitigkeit dem Gegenstand des Befassens kaum gerecht wird – nicht erst wenn Bilder auf Klingendes verweisen (und umgekehrt); zu denken wäre etwa an Moritz von Schwind's Gemälde *Eine Symphonie* von 1852 oder Franz Liszt's Symphonische Dichtung *Hunnenschlacht* von 1857 nach dem Bild von Wilhelm von Kaulbach. In letzter Konsequenz ist das Nachdenken über Sprache (s. Kap. II.14), Bilder und Musik in der ganzen Spannweite musikdramatischer und multimedialer Inszenierungen nicht sinnvoll zu trennen – vom ›Dramma per musica‹ (wie Claudio Monteverdi's *Orfeo* von 1607) über die verschiedenen Konzepte des synthetischen Gesamtkunstwerkes (etwa bei Richard Wagner) bis zur Fluxusperformance (so in ironischer Rückschau *Lobbing Potatoes at a Gong* von Rodney Graham aus dem Jahr 1969), dem musikalisch illustrierten abstrakten Film der 1920er Jahre, den Musikvideos oder expliziter Musikarchitektur (wie die Inszenierungen von Le Corbusier, Edgar Varèse und Iannis Xenakis im Philips-Pavillon auf der Expo in Brüssel 1958).

Musik und Bild, aber auch Sprache sind keine Antipoden, sondern bringen einander in immer neuen Wechselbeziehungen gegenseitig hervor (Gott dang 2004): Wenn William J. Thomas Mitchell in Bildern grundsätzlich mehr sieht als den Verweis auf Abwesendes (s. Kap. I.4) und sie damit für besonders geeignet hält, die blinden Flecken der Sprache und ihrer Dominanz in unserer Kultur aufzuzeigen, gilt dies in mindestens demselben Maße für die Musik, die damit Anlass gibt, das Regime beider, der Sprache und der Bilder, zu hinterfragen. Musikdenken ist an Grenzen gelegen; eine so lange wie offene verläuft entlang des Terrains der Bildlichkeit.

Entwicklung der Bildforschung

Nicht erst seit dem Idealismus befinden sich die verschiedenen Künste ebenso wie deren Wissenschaften in einem Wettstreit. Während Gotthold Ephraim Lessing 1766 in seiner Schrift *Laokoön*

oder *Über die Grenzen der Malerey und Poesie* die substanziellen materialen Unterschiede zwischen Raum- und Zeitkünsten betonte (s. Kap. IV.14), gibt es ästhetische Perspektiven, die von einer Substanzgemeinschaft derselben ausgehen; historische und philosophische Herangehensweisen können sich hier gegenseitig erhellen. Oder, um mit Robert Schumanns (1854, 43) *Alter Ego Florestan* zu sprechen: »Die Aesthetik der einen Kunst ist die der andern; nur das Material ist verschiedenes.«

Seit den Anfängen der Musikwissenschaft hat sich die musikalische Ikonographie mit der visuellen Repräsentation von Musik in historischen Bildzeugnissen beschäftigt (Bachmann/Besseler/Schneider 1965 ff.). Ihr geht es in erster Linie darum, mittels überlieferter Bilder Aufschlüsse über musikalische Praktiken, Aufführungssituationen oder Musikinstrumente zu erhalten, wobei auch die symbolische Repräsentation von Musik (etwa durch die Heilige Cecilia oder die neun Musen) oder durch Musik (Musikinstrumente als Sinnbild für Vergänglichkeit u. a.) ins Zentrum des wissenschaftlichen Interesses rückte.

Auch die Beschäftigung mit den unterschiedlichen musikalischen Notationen früherer Zeiten ist seit jeher ein Kernanliegen der Disziplin. Allerdings spielt hier weniger die Bildhaftigkeit als die Funktion, mithin die Zeichenhaftigkeit des Notentextes eine Rolle; im Fokus steht das Erklingende, das möglichst authentisch zu rekonstruieren ist. In jüngerer Zeit interessiert sich die Musikwissenschaft – nicht zuletzt inspiriert durch kompositorische Praktiken der graphischen Notation (s. Kap. IV.12) seit den frühen 1950er Jahren – auch für das ›Notenbild‹ bzw. für visuelle Qualitäten der Partitur, die im 20. Jahrhundert mitunter nicht mehr ohne weiteres als Spielanweisung fungieren kann, sondern eher vage assoziative Verknüpfungen zwischen Bild- und Tonbewegungen zulässt (Amelunxen 2008; Schröder o. J.). Eine systematische musikwissenschaftliche Durchdringung des Phänomens der Notation aus phänomenologischer bzw. bildtheoretischer Perspektive – wobei hier auch Kompositionsskizzen oder die häufig farbigen (Hör-)Partituren elektroakustischer Musik von Bedeutung wären – steht noch aus; erste Ansätze hierzu sind im musikwissenschaftlichen Zweig des Nationalen Forschungsschwerpunkts »eikones – Bildkritik« in Basel erkennbar, der sich mit der ›Schriftbildlichkeit‹ (s. Kap. IV.13) musikalischer Notation befasst und hinsichtlich der graphischen Notation von »auraler Latenz« (Nanni 2011, 407 ff.) spricht. Eine Überblicksdarstellung musikalischer

– in Anlehnung an Friedrich Kittler gesprochen – ›Aufschreibesysteme‹ ist derzeit noch ein Desiderat.

Während das Phänomen der Synästhesie (z. B. Farbenhören) seit dem 19. Jahrhundert immer wieder in musikpsychologischen Publikationen auftaucht, hat sich die Musikwissenschaft mit entsprechenden grenzüberschreitenden künstlerischen Phänomenen – u. a. Alexander Skrjabin's Konzept einer Farblichtmusik, Kandinskys Idee einer Konvergenz von Malerei und Musik, Walter Ruttmanns und Viking Eggelings musikalisch untermalte abstrakte Filme (s. Kap. III.11) der 1920er Jahre oder Olivier Messiaens Anliegen, durch harmonische Klangrelationen Farbvorstellungen zu erzeugen –, mit hybriden Instrumenten wie Farblichtklavieren und Lichtorgeln, mit analoger wie digitaler Visualisierung von Musik, aber auch mit den zahlreichen Bezugnahmen zwischen Kunst- und Musikgeschichte lange Zeit nur punktuell, d. h. in Form von Gattungs-, Werk- oder Komponistenmonographien beschäftigt. Seit den 1980er Jahren sind mehrere Publikationen zur gegenseitigen Befruchtung von Musik und den bildenden Künsten erschienen, die allerdings häufig eher aufzählenden Charakter haben, aus Ausstellungen hervorgingen und nur selten einen theoriebildenden Anspruch verfolgen (Block et al. 1980; Maur 1985; Motte-Haber 1990; Weidner 1994; Shaw-Miller 2002; Brougher et al. 2005; Jewanski 2006; Ammer et al. 2009; Christensen/Fink 2011; Daniels/Arns o. J.).

Unter der Perspektive einer speziellen Bildhaftigkeit von Erklingendem rücken intermediale Performances, Videoclips, Environments, Klanginstallationen, das Zusammenspiel von Visuellem und Akustischem in Computerspielen oder die popkulturelle Image-Bildung durch visuell-musikalische Codes vermehrt in den Fokus (Diederichsen 2009). Vor allem die kultur- und medienwissenschaftlichen Nachbardisziplinen der Musikwissenschaft haben sich etwa seit 2000 verstärkt jener Phänomene angenommen; mangelnde musikalische Expertise bzw. das Unvermögen, Klangliches sprachlich adäquat zu kommunizieren, führen allerdings häufig dazu, dass das Visuelle gegenüber der genuin akustischen Bildhaftigkeit dominiert. Hinzu kommt, dass sich die überkommene Abgrenzung von ›E‹ und ›U‹ auch bei der Beschäftigung mit Konvergenzen von Bild und Klang mitunter negativ bemerkbar macht. Dies führt dazu, dass augenfällige Grenzüberschreitungen – etwa in der musikalischen Popkultur der 1960er Jahre, die, wie z. B. bei den Beatles, Ikonen der Hochkultur in ihr

Bildreservoir integriert – häufig übersehen werden (für die Beziehungen zwischen Beuys, Fluxus und der Punk-Bewegung vgl. Groetz 2002).

Eine systematische Begründung der Musikwissenschaft als bildwissenschaftliche Disziplin hat erst in jüngster Zeit begonnen. So hält der Musikwissenschaftler Matteo Nanni (2013, 403) weniger nach »Analogien zwischen Musik und Bild« Ausschau, sondern fragt grundsätzlich nach »Konvergenzen ästhetischer Problemfelder und Strategien [...], die im Dialog von Musikwissenschaft und Bildtheorie diskutiert werden könnten. Welche Beziehung kann Musik in ihrer vorbeifließenden Zeitlichkeit mit der fortdauernden Räumlichkeit des Visuellen überhaupt haben?« Rekurrierend auf Gottfried Boehm (s. Kap. IV.1) und Dieter Mersch (s. Kap. IV.6), verweist er auf Konvergenzen der verschiedenen Medien als »Substrat« in Form von »Strukturen der Bewegung und Räumlichkeit« (ebd., 413). Schließlich – und das ist die Quintessenz seines explizit durch Friedrich Nietzsche und Theodor W. Adorno inspirierten Ansatzes – betont der Autor die »Leiblichkeit« bzw. das Neumisch-Gestische der Musik als ästhetische Kategorie (ebd., 416–418), die nicht nur einen *iconic turn* (s. Kap. I.2) in der Musikwissenschaft rechtfertigen, sondern nach Nanni (2011, 52) zugleich bestätigen, dass »Musik einen entscheidenden Beitrag zu einer bildkritischen Diskussion leisten kann«: »Der Körper ist in den Tönen der Musik nicht als unmittelbare Präsenz gegenwärtig, er ist als vermittelte Leiblichkeit anwesend; der Körper ist, ganz wie das Grinsen des Katers in Lewis Carrolls *Alice in Wonderland*, allein im *bildlichen Sinne* musikalisch präsent« (Nanni 2013, 420).

Musikalische Gesten (wie des Auffahrens, des Innehaltens, des Verstummens etc.) sind, auch und insbesondere wenn sie im Sinne Bertolt Brechts eine (politische) ›Haltung‹ einnehmen, in ihrer Vielschichtigkeit und Evidenz vielfach interkulturell kommunizierbar; dennoch scheint eine Systematisierbarkeit derselben angesichts ihrer Vielgestaltigkeit und Kontextgebundenheit kaum möglich. Aus diesem Grund ist es – wie im Folgenden geschehen soll – sinnvoll, Beispiele des Abbildhaften in der Musikgeschichte aufzurufen, die allesamt auf unterschiedliche Weise, und sei es fragmentarisch, von einer musikalisch-bildhaften Gestik (und damit von Leiblichkeit) zeugen. Nur das konkrete historische Phänomen kann eine bildtheoretische Diskussion von Musik davor bewahren, im schlechten Sinn abstrakt zu argumentieren. Auch hier wäre zu bedenken, in welchem Verhält-

nis Theoriebildung und musikalische Analyse zu einander stehen (Tischer 2009, 89–123).

Abbild

Jenseits weitreichender Interpretationsprozesse sind Abbildungen von Ausschnitten musikalischer Prozesse seit jeher wichtige Erkenntnisquellen für die Musikforschung. Verschwundene oder vergessene Musikinstrumente, Musizierpraktiken oder Tänze können nach Bildquellen teilweise rekonstruiert werden: Darstellungen z. B. von musizierenden Engeln in der Buchillustration oder im Kirchenraum geben nicht nur bedingt Aufschluss über Form und Handhabung mittelalterlicher Instrumente; historische Abbildungen können darüber hinaus helfen, genauere Vorstellungen über Ensemblestärken und -aufstellungen sowie historische Aufführungsorte zu vermitteln – die gestalterische Freiheit sowie mangelnde Detailverliebtheit des Bildproduzenten stets mitbedacht.

Musik ihrerseits geht in der Geschichte immer wieder Ähnlichkeitsbeziehungen zum Bild ein: Seit der Renaissance schreiben Komponisten Kunststücke in ihre Partituren, die lediglich sichtbar, nicht aber hörbar sind. Die sogenannte Augenmusik, die auch als überdeutliche Form der Wortausdeutung in Erscheinung treten kann, gibt es seit der Renaissance. Ein musikgeschichtlicher Sonderfall sind Partituren von Baude Cordier in Herz- oder von Erik Satie in Birnenform. (Moritz von Schwinds bildhafte *Katzenmusik* von 1868 ist wohl ähnlich humoristisch aufzufassen.) In diesem weiten Feld der Überschneidung von Sicht- und Hörbarem sind unterschiedlichste klingende Phänomene zu verorten.

Im 17. und 18. Jahrhundert entfaltet sich die aus der Rhetorik abgeleitete musikalische ›Figurenlehre‹. Durch bildhafte musikalische Formeln sollten Affekte gleichsam dargestellt werden. So symbolisierte – um nur ein Beispiel zu nennen – eine in kleinen Tonschritten (chromatisch) absteigende Basslinie (›ins Grab‹) mit passender Harmonisierung Leid und Tod (sog. *Passus duriusculus*) etwa in den Passionen Johann Sebastian Bachs. Diese Poetik bedurfte der musikwissenschaftlichen Rekonstruktion, nachdem sie in der Musikpraxis Mitte des 18. Jahrhunderts an unmittelbarer Bedeutung verlor.

Nach der Wandlung einer solchen Darstellungspoesie zu einer Ausdrucks- bzw. Inhaltsästhetik in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ändert sich auch das Moment der Darstellung bzw. Abbildung

(s. Kap. I.4). Die Zeit um 1800 bringt eine wahre Flut von Schlachtenmusiken hervor, welche die Schrecken des Kriegs nicht mehr, wie noch Heinrich Schütz im 17. Jahrhundert, einerseits mit den rhetorisch-musikalischen Konventionen seiner Zeit, andererseits an der Wortausdeutungskunst des italienischen Madrigals geschult, darzustellen suchten, sondern vielmehr in klanglichen Realitätsbruchstücken von Marsch-Intonationen bis zum Kanonendonner realisiert: Bekanntestes Beispiel ist Ludwig van Beethovens *Wellingtons Sieg oder die Schlacht bei Vittoria*, op. 91, von 1813. Dies ist lediglich die plakative Seite des Spektrums der sogenannten Programmmusik, die auch subtilere Verfahren der Darstellung und Abbildung kennt; zu denken wäre etwa an Claude Debussys *La Mer* von 1905 als eine Steigerungsform, die – ähnlich wie dies bereits in Wagners *Tristan und Isolde* geschieht – klingend erotische Ekstase abbildet, oder, im späteren 20. Jahrhundert, an Helmut Lachenmanns Konzept einer ›Musique concrète instrumentale‹, der es um das leiblich-gestische, materiale Moment von Musik und deren Hervorbringung geht (Nanni/Schmidt 2012).

Notenbild

Der Versuch, Musik jenseits des Auswendiglernens oder der Tonaufnahme zu konservieren, nahm und nimmt meistens den Weg über die Verbildlichung (auch das Auswendiglernen kennt bekanntlich seine eigene innere, stark individualisierte Bilderwelt, wovon u. a. der Begriff ›Mind-Map‹ zeugt; das Hard-Disk-Recording hat seine spezifischen Bildschirmoberflächen). Seit der Antike haben sich verschiedene, historisch im Wandel befindliche Systeme der Bildschrift wie der Symbolschrift für Musik ausgeprägt (Neumen, Tabulaturen für Saiten- und Tasteninstrumente, verschiedene Linien-systeme). Die Arbeitsökonomie dieser musikalischen Aufschreibesysteme sparte aus der graphischen Darstellung all das aus, wovon der Schreiber erwarten konnte, dass es dem Leser bzw. Musizierenden selbstverständlich sei. Solche Grafiken zum Klingen zu bringen, ist demnach immer mit einem teilweise hochkomplexen Prozess der Bildinterpretation verbunden.

Wenn die Interpretationskonventionen bzw. das Wissen um das ›Selbstverständliche‹ verlorengehen oder bewusst mit ihnen gebrochen wird, bleibt das Bild. Das kann beispielsweise für die Privatnotation eines Adolf Wölfli gelten. Als schizopren dia-

gnostiziert, schuf er in über drei Jahrzehnten in der Psychiatrie ein zehntausende Seiten starkes Werk, bestehend aus Bild, Text und Musiknotation. Die Rede vom Notenbild hört damit auf, bloße Metapher zu sein: In dem Maße, wie in der graphischen Notation der Notentext zum formal geschlossenen Bild wird – ein frühes Beispiel hierfür ist Earle Browns Zyklus *Folio* von 1952/53 –, öffnet sich der musikalische Interpretationsprozess hin zur Momentform und ggf. zur Performance.

Die generelle musikalische Interpretationsbedürftigkeit des Bildes wird in der vermeintlichen Konventionslosigkeit lediglich auf die Spitze getrieben. Eine gegenläufige Extremposition findet sich in der elektroakustischen Visualisierung des Klingenden zwischen Hüllkurvendarstellung, Oszilloskop, Pegelanzeige und Harddiscrecording-Bildschirmoberfläche (s. Kap. III.4) im Rahmen der Medizin (s. Kap. V.8), der Akustik und Aufnahmetechnik. Hier geht es darum, Tonhöhen und -dauern, Lautstärkeverläufe und Klangfarben durch Visualisierung scheinbar zu objektivieren und so einer vermeintlich wissenschaftsunwürdigen Musikmetaphorik zu entziehen. Diesen Wechselbeziehungen muss sich die Musikwissenschaft beschreibend, analysierend und deutend stellen. Von besonderem Interesse erscheint, auf welche Weise die unterschiedlichen musikalischen Aufschreib- und Visualisierungssysteme als Möglichkeitsbedingungen des Klingenden fungieren. Letztlich ist eine strikte Trennung zwischen Bild und Musik nur so lange haltbar, wie man die Bildlichkeit ihrer Aufschreibesysteme nicht ernstnimmt.

Ikonik

In Abgrenzung zur Abbildhaftigkeit von Musik ist im Folgenden von der Produktion musikwissenschaftlicher Rationalität durch Bildinterpretation die Rede. Da es der Musikwissenschaft weniger als der Kunstgeschichte darum ging, den Kunstcharakter des Bildes nachzuweisen, bediente sie sich schon immer der Gebrauchsbilder gleichermaßen wie der Kunstwerke. Die musikalische Ikonographie fragt nach der Bedeutung der Klänge und nach sozialen Aspekten wie der Geschichte der Musikprozesse, Genderkonstruktionen, Lebensstilen, Interpretationspraktiken, der Symbolik von Musikinstrumenten, dem musikalischen Schaffensprozess usw. auf Titelkupfern, Fresken, in Werbeanzeigen, auf Tafelbildern, in Karikaturen, der Buchmalerei, auf Schallplattencovers, Konzertfotos, in Musik-

videos, Inszenierungsdokumentationen, Fan- und Rollenpostkarten, auf antiken Vasen wie in den Bildprogrammen musizierender Nippesfiguren.

Damit forscht die musikalische Ikonographie im Niemandsland zwischen Klang und Bild nach musikalischer und kultureller Identität. Die Selbster-schaffung des Menschen als eine Art Kunstwerk nahm und nimmt ihren Ausgang bemerkenswerterweise häufig von Musik, um sich dann explizit wie implizit in alle Bereiche des Lebens hinein zu verästeln. Die Musik Beethovens etwa brachte als Fan-Typus den von Wolfgang Robert Griepenkerl in seiner Novelle *Das Musikfest oder die Beethovener* von 1838 launig beschriebenen »Beethovener« hervor. Musikern gelingt es nicht erst seit Niccolò Paganini oder Franz Liszt, ausgehend von ihrer Musik ein jeweils hochkomplexes Bildprogramm zu lancieren (Merchandising, Frisuren, Habitus etc.) und ein bestimmtes »Image« zu kreieren. Wie die *Beatlemania* auf ihrem Höhepunkt beim allerersten Stadionkonzert der Popgeschichte die Musik der »Fab Four« im Gekreische erstickte und das Konzert zur popkulturellen Massenperformance werden ließ, gleiten die Selbstinszenierungen (pop-)kultureller Milieus scheinbar übergangslos vom Klingenden ins Sichtbare. Im Bereich der Lebensstile verschmelzen Bilder und Sounds zu einem ununterscheidbaren Amalgam: Dies leuchtet unmittelbar ein, bedenkt man, dass Bands wie Laibach oder The Residents (Groetz 2002, 36) sowohl im Bereich bildende Kunst, Film, Performance als auch Musik aktiv waren. Jimi Tenor präsentierte bei seinen Konzerten zugleich seine Modesammlung – ein Nachhall auf die geschäftstüchtige Idee von Malcolm McLaren und Vivienne Westwood, eine Subkultur als Marketingstrategie zu promoten: Punk. In der multimedialen Performanz der Lebensstile klingt das polyästhetische Konzept der antiken *musiké* nach.

Imagination

Bilder und Texte sind die einzigen materialen Quellen des hörenden Musikerlebens, wobei die Versprachlichung der Höreindrücke eine deutliche Tendenz zur Verbildlichung aufweist. An dieser Schnittstelle liegt der Eingang zum Arkanum musikalischen Erlebens und musikalischer Imagination. Eines der berühmtesten Beispiele dürfte die Schilderung von Charles Swanns Hörerlebnis eines Duos für Violine und Klavier in einem Salon aus Marcel Prousts *À la recherche du temps perdu* sein.

Was wie ein emphatisches Bekenntnis zur Autonomieästhetik eines Eduard Hanslick beginnt – Swann: »Ein Eindruck dieser Art ist einen Augenblick lang sozusagen ›sine materia« –, schlägt unvermittelt in eine Poetik der inneren Bilder um:

»unmöglich jedoch zu beschreiben [...], ganz unsäglich mithin – wenn nicht das Gedächtnis, wie ein Arbeiter, der inmitten der Flut ein dauerhaftes Fundament zu errichten sucht, indem es für uns von diesen flüchtigen Takten ein Faksimile herstellt [...]. Er hielt ihn sich jetzt, in seiner Dauer, seiner Symmetrie gleichsam graphisch dargestellt, in seinem Ausdruckswert vor und hatte damit schon etwas an der Hand, was nicht mehr reine Musik war, sondern Zeichnung, Architektur« (Proust 1994, 305).

Der Topos von der Musik als tönender Architektur verweist auf die mittelalterliche akademische Heimat der *ars musica* im Quadrivium gemeinsam mit Astronomie, Arithmetik und Geometrie. Unterteilt in *musica mundana* (Planetenharmonie; in ihrem Kreisen um die Erde erzeugen die Planeten perfekte Musik, ob hörbar oder unhörbar, war umstritten), *musica humana* (einem Echo der Planetenharmonie im Zusammenwirken der menschlichen Kräfte im Körper) sowie dem, was tatsächlich klingt, der *musica instrumentalis*, hatte eine nach kosmischen Proportionen geregelte Musik Anteil an der Absolutheit des göttlichen Schöpfungsplans und verbürgte, nachdem Johannes Kepler erkennen musste, dass die Geometrie als Theoriefundament seines heliozentrischen Weltbildes nicht zu bestehen vermochte (s. Kap. III.14), als Garant für die wissenschaftlich-theologische Vertretbarkeit seiner astronomischen Häresie. Wenn das Universum nach der göttlichen Vollkommenheit der Musik organisiert war, überwog die Anerkennung der logischen Schönheit göttlichen Willens die Strafwürdigkeit des Bruchs mit dem Dogma von der Erde als Mittelpunkt des Universums. Musik dient hier als Fundament eines Weltbildes; Musikwissenschaft ist geistesgeschichtlich erstmals bildgestützte Philosophie.

Den analytischen Hörer, der hörend alle Strukturen mitvollzieht, wie ihn Theodor W. Adorno (1996) in seiner *Einleitung in die Musiksoziologie* an die Spitze der Hierarchie des Musikerlebnisses setzt, gibt es sicherlich vereinzelt. Jedoch dürfte der Bau von bildhaften Eselsbrücken zu musikalischen Gehalten und Strukturen – ebenso wie der unwillkürliche Mitvollzug der Musik als assoziativ-gestisch-leibliche Bilderwelt – selbst unter Musikern eher der Normalfall sein. Traditionell ist der Konzertführer bemüht, eine Handreichung zwischen der Musikwissenschaft und einem breiten Publikum zu er-

möglichen. Dabei nehmen diese Einführungstexte nicht selten Zuflucht zu handlungs-dramaturgischen Trivialhermeneutiken mit der unbestreitbaren Wirkungsmacht einer Formulierung vom Schlage: »Das Schicksal klopft an die Tür«, gemünzt auf die ersten Takte von Beethovens *Fünfter Symphonie*. Solche Bilder sind musikhistorische Fakten, mit denen sich Musikforschung auseinandersetzen muss; die bildhaften Akte der Rezeption schreiben sich dem Werk in der Geschichte ein. Zuweilen ist es gerade der Grenzbereich von Wissenschaft und eher künstlerischen Annäherungen, der musikalisches Bewusstsein auf breiter Basis prägt. Der berühmte französische Beethovenfilm *Un Grand Amour de Beethoven* von Abel Gance aus dem Jahr 1936 sucht, wie letztlich alle Musiker- und Musikfilme, nach Bildern inneren und äußeren Erlebens, die schließlich musikalische Form in Beethovens *Fünfter* und *Sechster Symphonie* wurden.

Das auf den Gesichtssinn verweisende Wort ›Imagination‹ kennt für die musikalische Vorstellung- und Erfindungsgabe kein spezifisches Pendant. Der Weg zur ästhetischen Artikulation lässt sich sicherlich nicht beschränkt auf nur einen Sinn sinnvoll beschreiben und analysieren. Dies wird etwa mit Blick auf die Arbeit des Dirigenten deutlich: Dieser rekonstruiert und imaginiert aus einem Notenbild ein Klangbild und einen musikalischen Verlauf, den er dann (in der Regel nach einem längeren Kommunikations-, d. h. Probenprozess) mittels nicht hörbarer Gesten als Dirigat dem Klangkörper des Ensembles als Vorschläge zu Tempo, Dynamik, Artikulation, Agogik, Timbre, Anfängen und Aufhören unterbreitet; der Einfluss seiner Mimik und Gestik auf die musikalische Imagination der Hörer dürfte kaum zu überschätzen sein (Stollberg 2014). So ließe sich eine Theorie der leiblich-gestischen Bildhaftigkeit von Musik auch und in besonderem Maße an Interpretinnen und Interpreten als zentralen Vermittlungsinstanzen musikalischer Imagination veranschaulichen, um sie dann prüfend wieder an die gestisch klingend-bildliche, historisch bedingte Struktur der Notation rückzubinden.

Literatur

- Adorno, Theodor W.: *Einleitung in die Musiksoziologie. 12 theoretische Vorlesungen* [1962]. Frankfurt a. M. 1996.
 –: Über einige Relationen zwischen Musik und Malerei [1967]. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*. Bd. 16. Frankfurt a. M. 2003, 628–642.
 Amelunxen, Hubertus von (Hg.): *Notation. Kalkül und Form in den Künsten*. Berlin/Karlsruhe 2008.

- Ammer, Manuela/Daniels, Dieter/Rollig, Stella/Rainer, Cosima (Hg.): *See this Sound. Versprechungen von Bild und Ton*. Köln/Weimar/Wien 2009.
- Bachmann, Werner/Bessler, Heinrich/Schneider, Max (Hg.): *Musikgeschichte in Bildern*. Leipzig 1965 ff.
- Block, René/Dombois, Lorenz/Hertling, Nele/Volkman, Barbara (Hg.): *Für Augen und Ohren. Von der Spieluhr zum akustischen Environment*. Berlin 1980.
- Brougher, Kerry/Strick, Jeremy/Wiseman, Ari/Zilczer, Judit: *Visual Music. Synaesthesia in Art and Music since 1900*. Los Angeles/London/New York 2005.
- Christensen, Lukas/Fink, Monika (Hg.): *Wie Bilder klingen. Tagungsband zum Symposium Musik nach Bildern*. Wien/Berlin/Münster 2011.
- Daniels, Dieter/Arns, Inke (Hg.): *Bild und Ton*. o. J. <http://www.medienkunstnetz.de/themen/bild-ton-relationen>.
- Diederichsen, Dierich: Offene Grenzen niederreißen. Ausstellungen und ihre Kataloge als Debattenorte zwischen Autonomisierung, Segregation und Hybridisierung von Bild und Ton. In: Ammer et al. 2009, 32–38.
- Gott dang, Andrea: *Vorbild Musik. Die Geschichte einer Idee in der Malerei im deutschsprachigen Raum 1780–1915*. München/Berlin 2004.
- Groetz, Thomas: *Kunst Musik. Deutscher Punk und New Wave in der Nachbarschaft von Joseph Beuys*. Berlin 2002.
- Jewanski, Jörg: *Farbe – Licht – Musik. Synästhesie und Farblichtmusik*. Berlin/Wien 2006.
- Maur, Karin von (Hg.): *Vom Klang der Bilder. Die Musik in der Kunst des 20. Jahrhunderts*. München 1985.
- Motte-Haber, Helga de la (Hg.): *Musik und bildende Kunst. Von der Tonmalerei zur Klangskulptur*. Laaber 1990.
- Nanni, Matteo: Die imaginative Kraft der Musik. In: *Rheinsprung 11. Zeitschrift für Bildkritik* 1 (2011), 47–55.
- : Das Bildliche der Musik: Gedanken zum *iconic turn*. In: Calella Michele/Nikolaus Urbanek (Hg.): *Historische Musikwissenschaft. Grundlagen und Perspektiven*. Stuttgart/Weimar 2013, 402–428.
- / Schmidt, Matthias (Hg.): *Helmut Lachenmann: Musik mit Bildern? München 2012*.
- Proust, Marcel: *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit*. Bd. 1. Frankfurt a. M. 1994 (frz. 1913).
- Schröder, Julia H.: Grafische Notation und musikalische Grafik. In: *See this Sound*. Kompendium, <http://www.see-this-sound.at/kompendium/abstract/78>.
- Schumann, Robert: *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*. Bd. 1. Leipzig 1854.
- Shaw-Miller, Simon: *Visible Deeds of Music. Art and Music from Wagner to Cage*. New Haven 2002.
- Stollberg, Arne: *DirigentenBilder. Musikalische Gesten – verkörperte Musik*. Basel 2014.
- Tischer, Matthias: *Komponieren für und wider den Staat. Paul Dessau in der DDR*. Köln 2009.
- Weidner, Karl-Heinz: *Musik und Bild. Vier Untersuchungen über semantische Beziehungen zwischen darstellender Kunst und Musik*. Frankfurt a. M. 1994.

Nina Noeske/Matthias Tischer

Stephan Günzel/Dieter Mersch (Hrsg.)

Bild

Ein interdisziplinäres Handbuch

Unter Mitarbeit von Franziska Kümmerling

Mit 27 Abbildungen

Verlag J. B. Metzler Stuttgart · Weimar

Die Herausgeber

Stephan Günzel ist Professor für Medientheorie an der Berliner Technischen Kunsthochschule.

Dieter Mersch ist Professor für Ästhetik, Kunst- und Medientheorie und Leiter des Instituts für Theorie der Zürcher Hochschule der Künste.



Gedruckt auf chlorfrei gebleichtem, säurefreiem und alterungsbeständigem Papier

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

ISBN 978-3-476-02416-9

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

© 2014 J. B. Metzler'sche Verlagsbuchhandlung
und Carl Ernst Poeschel Verlag GmbH in Stuttgart

www.metzlerverlag.de
info@metzlerverlag.de

Einbandgestaltung: Willy Löffelhardt/Melanie Frasch
Satz: typopoint GbR, Ostfildern
Druck und Bindung: Kösel GmbH, Krugzell · www.koeselbuch.de

Printed in Germany
Oktober 2014

Verlag J. B. Metzler Stuttgart · Weimar