pedocs
Open Access Erziehungswissenschaften

DIPF

Barthelmes, Barbara

Musikpädagogik und Bildende Kunst. Anmerkungen zur Funktion der Kunst in der Musikpädagogik

Kraemer, Rudolf-Dieter [Hrsg.]: Musik und Bildende Kunst. Essen : Die Blaue Eule 1990, S. 40-55. - (Musikpädagogische Forschung; 10)

Quellenangabe/ Reference:
Barthelmes, Barbara: Musikpädagogik und Bildende Kunst. Anmerkungen zur Funktion der Kunst in der Musikpädagogik - In: Kraemer, Rudolf-Dieter [Hrsg.]: Musik und Bildende Kunst. Essen : Die Blaue Eule 1990, S. 40-55 - URN: urn:nbn:de:0111-pedocs-249798 - DOI: 10.25656/01:24979

https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0111-pedocs-249798
https://doi.org/10.25656/01:24979

in Kooperation mit / in cooperation with:

AMPF

http://www.ampf.info

Nutzungsbedingungen

Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Die Nutzung stellt keine Übertragung des Eigentumsrechts an diesem Dokument dar und gilt vorbehaltlich der folgenden Einschränkungen: Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.
Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use

We grant a non-exclusive, non-transferable, individual and limited right to using this document.
This document is solely intended for your personal, non-commercial use. Use of this document does not include any transfer of property rights and it is conditional to the following limitations: All of the copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the above-stated conditions of use.

Kontakt / Contact:

pedocs
DIPF | Leibniz-Institut für Bildungsforschung und Bildungsinformation
Informationszentrum (IZ) Bildung
E-Mail: pedocs@dipf.de
Internet: www.pedocs.de

Digitalisiert

Mitglied der Leibniz-Gemeinschaft

Musikpädagogische Forschung

Rudolf-Dieter Kraemer
(Hrsg.)

Musik und Bildende Kunst

D 122/1990/10/1

verlag DIE BLAUE EULE essen

Themenstellung: Der vorliegende Band 10 der Reihe "Musikpädagogische Forschung" befaßt sich mit dem Verhältnis von Bildender Kunst und Musik. Unterschiede, Gemeinsamkeiten und Grenzüberschreitungen der beiden künstlerischen Äußerungsformen werden erörtert. Musik- und Kunstpädagogen referieren über Probleme der Legitimation des Unterrichts in Musik und Kunst, stellen ästhetische, wahrnehmungs- und rezeptionspsychologische Theorien sowie unterrichtspraktische und therapeutische Ansätze vor; sie diskutieren über die enge Verbindung von Musik und Kunst in Film, Fernsehen, Malerei und Graphik. Ergänzt werden die Tagungsbeiträge durch freie Forschungsberichte.
Der zehnte Band dokumentiert die Vorträge der wissenschaftlichen Tagung, die vom 21. – 23. Oktober 1988 in Augsburg stattfand.

Der Herausgeber: Rudolf-Dieter Kraemer, geb. 1945, Studium an der Pädagogischen Hochschule (Lehramt) und der Musikhochschule des Saarlandes (Viola, Kammermusik), zweiter Preisträger beim Bundeswettbewerb "Jugend musiziert" in Viola (Berlin1964), Schuldienst, Studium Musikwissenschaft, Erziehungswissenschaft und Philosophie an der Universität Saarbrücken, 1975 Promotion zu Dr. phil., 1978 Professor für Musikpädagogik an der Musikhochschule Detmold, seit 1985 an der Universität Augsburg, z.Zt. Vorsitzender des "Arbeitskreises Musikpädagogische Forschung" (AMPF).

ISBN 3-89206-350-8

Musikpädagogische Forschung

Herausgegeben vom Arbeitskreis
Musikpädagogische Forschung e.V.

Band 10

Rudolf-Dieter Kraemer
(Hrsg.)

Musik
und Bildende Kunst

Die Blaue Eule

ISBN 3-89206-350-8
Copyright Verlag Die Blaue Eule, Essen 1990
Alle Rechte vorbehalten
Nachdruck oder Vervielfältigung, auch auszugsweise, in allen Formen, wie Mikrofilm, Xerographie, Mikrofiche, Mikrocard, Offset, verboten
Printed in Germany Herstellung:
Merz Fotosatz, Essen Broscheit Klasowski, Essen
Difo-Druck, Bamberg

Inhaltverzeichnis

Vorwort 5
Tagungsprogramm Augsburg 1988 13

HANS DAUCHER
Zum Legitimationsproblem der ästhetischen Erziehung 17

ECKHARD NOLTE
Die Musik und die anderen Künste - Musikpädagogische Diskussionsbeiträge des 19. Jahrhunderts 31

BARBARA BARTHELMES
Musikpädagogik und Bildende Kunst
Anmerkungen zur Funktion der Kunst in der Musikpädagogik 40

HELGA DE LA MOTTE-HABER
Die Künste als Kunst
Pictures of Pictures from Pictures of Pictures 56

WILFRIED GRUHN
Begegnung der Künste: Kandinsky und Schönberg
Von der Hinfälligkeit des Schönen und der Harmonie der Dissonanz 61

CHRISTIAN SCHEIB
Multimedia
Zwei Einzelgänger als Vorgänger und zwei Desperados als Erben
Claude Bragdon, Wassily Wereschtschagin und "Station Rose" 81

HEINER GEMBRIS
Was sagt das Publikum zur Kunst der Avantgarde?
Aus dem Gästebuch der Klanginstallation von John Cage auf der documenta 8 90

ALEXANDER KOPP
Gegenstand und Oberfläche
Morton Feldmans Gedanken über die Beziehung von Kunst und Musik 111

HELGA JOHN-WINDE
Räumliche Vorstellungen in Kinderzeichnungen 119

KARL GRAML
Spontangesänge von Kindern zu Bildern 133

GÜNTER KLEINEN
Seerosen-Bilder und Schritte im Schnee
Strukturelle Analogien zwischen Bildern und Musik als Weg einer Annäherung an den musikalischen Impressionismus 145

GÜNTHER ROTIER
Die Gestaltung von Schallplattencovern 154

FRED RITZEL/JENS THIELE
Kritik oder Blasphemie?
Über die Rekonstruktion von Musikereignissen der Nazi-Zeit in R.W. Fassbinders Film Lili Marleen (BRD 1980) 162

ACHIM SCHUDACK
Hollywood im Umbruch: Jazz im 'social problem film' der frühen 50er Jahre 181

ULRIKE SEITZ
Ansätze der Kunsttherapie im Überblick 197

WOLFGANG MICHAELIS
Welt in Wahrnehmung und Abbildung 210

HELMUT SEGLER
Tänze der Kinder in Europa - Konsequenzen für den Musikunterricht der ersten Schuljahre 226

GEORG MAAS
Zur Bildung musikalischer Formbegriffe im Musikunterricht: Ergebnisse und methodische Aspekte einer Evaluationsstudie als Beitrag zur empirischen musikpädagogischen Unterrichtsforschung 236

RENATE MÜLLER
Musikalisches Ambiente als Bedingung musikalischer Flexibilität Jugendlicher 252

DIETMAR PICKERT
Außerschulische musikalische Aktivitäten der Musiklehrer. Methoden der Datenerhebung und adäquate Datenaufbereitung 269

KLAUS HEIMES
Musik in Südafrikas tertiärem Bildungsbereich: Diskrepanz zwischen Zielsetzung und sozialer Umwelt 286

KOLLOQUIUM
Musikpädagogische Forschungsdefizite aus Sicht der Lehrer 299

AUSSTELLUNG
Bild-Musik/Musik-Bild.
Georg Popp 301

DOKUMENTATION DER AUSSTELLUNG DES ARBEITSKREISES MUSIKPÄDAGOGISCHE FORSCHUNG (AMPF)
Musikpädagogische Forschung: Informationen, Experimente, Filme 303

I. Musik im Unterricht
Wolfgang Martin Stroh
Szenische Interpretation von Opern in der Schule 304
Gunter Reiß, Mechthild von Schoenebeck
Musikpraxis an den Schulen Nordrhein-Westfalens 305
Hans Günther Bastian
Neue Musik im Schülerurteil 307
Rudolf-Dieter Kraemer, Georg Brunner
Visualisierung und Verbalisierung musikalischer Vorstellungen 308
Werner Pütz
Musikverstehen durch Musikmalen 309
Helmut Schaffrath, Erika Funk-Hennigs, Thomas Ott, Winfried Pape
Studie zur Situation des Musikunterrichts und der Musiklehrer an allgemeinbildenden Schulen der Bundesrepublik Deutschland und West Berlins 313

Wolfgang Martin Stroh, P. Bayreuther, W. Schulz, M. Becker, J. Beckmann
Kommunikationsstrukturen bei Großgruppenimprovisationen 314

II. Künstlerische Ausbildung
Frauke Grimmer
Instrumentalausbildung und Lebensgeschichte 316
Hans Günther Bastian
Jugend musiziert. Der Wettbewerb in der Sicht von Teilnehmern und Verantwortlichen 317
Hans Günther Bastian
Leben für Musik. Eine Biographiestudie über, musikalische (Hoch-)Begabungen 318
Walter Scheuer
Zwischen Tradition und Trend. Die Einstellung Jugendlicher zum Instrumentalspiel. Eine empirische Untersuchung 320

III. Musikalische Rezeptionsforschung
Günther Rötter
Die Beeinflußbarkeit emotionalen Erlebens von Musik durch analytisches Hören. Psychologische und physiologische Beobachtungen 321
Rudolf-Dieter Kraemer
Meßgerät zur musikalischen Rezeptionsforschung (MzR) 323
Heiner Gembris
Musikhören und Entspannung 324
K. Gramt, H. Gembris, R.-D. Kraemer
Filmdokumentation musikpädagogische Forschung: „Der Feuervogeltest"
Studien zum musikalischen Gedächtnis 327
Klaus-Ernst Behne
„Blicken Sie auf die Pianistin!" Zur bildbeeinflußten Beurteilung des Klavierspiels im Fernsehen
Bericht über eine explorative Vorstudie 329
Karl Gramt
Überprüfung der Fähigkeit, Tonhöhen zu unterscheiden 331
Günther Batet
Videomusik 332

IV. Musik im Alltag
Barbara Barthelmes, Heiner Gembris
Musik - Mode - Lebensstil 333

V. Kinderbilder als Erhebungsverfahren
Günter Kleinen
Kinderbilder als Erhebungsverfahren zur Musiksozialisation im Grundschulalter 336
Karl Graml
Kinder singen zu Bildern 337

VI. Einsatz von Computern in Musikerziehung und Musikwissenschaft
Helmut Schaffrath
Essener Musik-Datenbanken
Einsatz von Rechnern für die Musikwissenschaft 338
Rudolf-Dieter Kraemer, Heiner Gembris, Bernd-Georg Mettke, Kurt Suttner, Johann Winter
Übertragung von Musikhandschriften der Oettingen-Wallerstein'schen Bibliothek 340
Michael Roske
Musapaed/Musaseku
Das Datenbankkonzept zum Forschungsprojekt: „Musikpädagogik des 19. Jahrhunderts" 341
Christoph Hempel/Klaus-Ernst Behne
Gehörtraining: Unterstützung durch den Computer 342

VII. Musik und Politik
Erika Funk-Hennigs
Dokumentation über musikalische Aktivitäten der Rechtsextremisten 345
Gisela Probst-Effah
Musik in Konzentrationslagern des Nationalsozialismus 347

VIII. Geschichte der Musikerziehung
Michael Roske
Die Musikpädagogik Lina Ramanns. Werk, Wirken, Nachwirkung 348

Ursula Eckart-Bäcker
Die Schütz-Bewegung
Zur musikgeschichtlichen Bedeutung des „Heinrich-Schütz Kreises" 351
Eckhard Nolte
Musikpädagogische Ikonographie 353

IX. MPZ Zentralstelle für Musikpädagogische Dokumentation (J.W. Goethe-Universität Frankfurt)
Ulrich Günther
Eine Musikstunde 1942 – simuliert 354

X. Engagiert für musikpädagogische Forschung
Wolfgang Schmidt-Brunner 356
Sigrid Abel-Struth 359

Arbeitskreis Musikpädagogische Forschung e.V. (AMPF)

Musikpädagogik und Bildende Kunst
Anmerkungen zur Funktion der Kunst in der Musikpädagogik

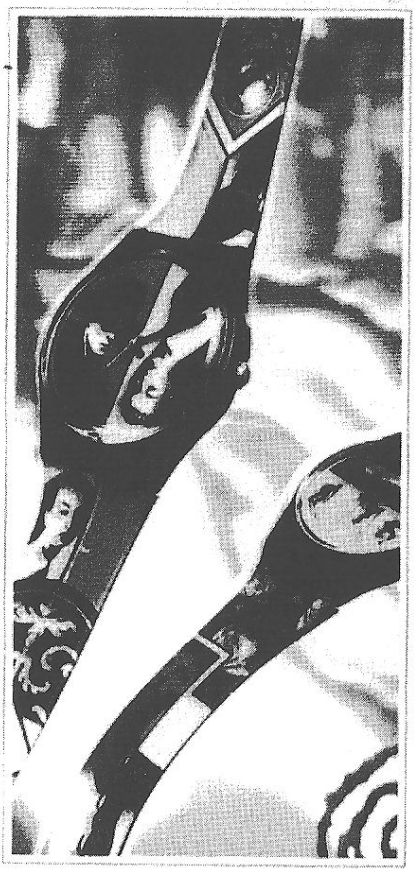
BARBARA BARTHELMES

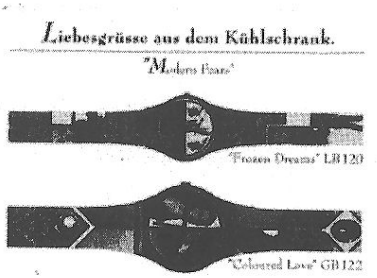
Rudolf-Dieter Kraemer (Hg.): Musik und Bildende Kunst. - Essen: Die Blaue Eule 1990. (Musikpädagogische Forschung. Band 10)

Ausgangspunkt für meine Überlegungen zum Verhältnis der Musikpädagogik zur Bildenden Kunst ist ein Phänomen, das unsere tägliche kulturelle Erfahrung prägt: die auffallende Verwertung von Werken der Bildenden Kunst in der Werbung, vermittelt in Zeitschriften, Fernseh- und Kinowerbung und besonders im Musikvideo. Bekannt ist sicher das Design für ein Haar-Styling-Mittel der Firma L'Oreal, das auf den ersten Blick erkennen läßt, daß man sich bei Mondrian bedient hat.

Abb. 1 Zeitungswerbung der Studio Linie der Firma L'Oreal. Außer der Adaption des »De Stijl-Stils«, der das Image der Flaschen und Tuben ausmacht, spielt diese Reklame mit dem Slogan „Pump up the Volume“ auf den gleichnamigen Titel eines Rockmusikstückes an.

In der Herbskollektion 1988 der Firma Swatch werden Bildstücke im Pop-Art-Stil ä la Robert Rauschenberg collagiert und im Begleittext wird dieser Hybrid durch Anspielungen auf die „Human Sculptures“ Gilbert und George kommentiert.





Tiefgekühlte Bildersprachen. Festgenagelte Wortfetzen. Gilbert zu George: 'Dieses potal gaghalsige Rüber- und Kuntereinander sekorativ zerschlagener Peinwelten in bralischen Intergrund Schnappseln. Wachz maghst dahu, George?' 'Tick-tack!' Und so geht das und so weiter und so fort.

Abb. 2 Reklame der Firma Swatch
Gilbert & George, zwei englische Künstler, präsentieren sich selbst seit 1968 als „Human Sculptures“. Sie stilisierten Alltagsrituale wie Spazierengehen, Rauchen, Trinken als „Living Sculptures“ und erhoben sie damit in den Rang eines Kunstwerkes. Die Anspielung auf sie im Werbetext adelt so auch den Gebrauchsgegenstand „Armbanduhr“, oder macht umgekehrt die Kunst zu einem Alltagsobjekt.

Es ist eine bekannte Tatsache, daß auch der Video-Clip einen guten Teil seiner Bilder von der Bildenden Kunst bezieht, zumal er historisch über die visuelle Musik und die Bild-Ton-Korrespondenzen mit der Kunst des 20. Jahrhunderts verbunden ist. Im Video-Clip „Big Drum“ der Gruppe „Fischer Z“ wird, wie in vielen Clips, vor allem die surrealistische Bildwelt, hier die René Magrittes, ausgiebig ausgeschlachtet. Die Folgen dieses Kunstverwertungsprozesses für die Kunst sind Thema der Postmoderne-Debatte und werden als Merkmale einer ästhetischen Postmoderne diskutiert.

Bilder wie „La Memoire“ von Ren6 Magritte sind nicht mehr Träger einer eigenständigen Bedeutung, eines spezifischen Kunstwollens und Produkte von bestimmten künstlerischen Praxen. Vielmehr verwandeln sie sich zu passiven Objekten, deren Oberfläche nur dazu dient, den immergleichen Produkten das Prädikat „neu“ zu verleihen und ihre Identifizierung zu ermöglichen. Es ist dabei völlig unerheblich zu wissen, von wem die Bilder stammen, wann sie entstanden sind und aus welcher kunsthistorischen Ausgangssituation sie hervorgegangen sind. Daher handelt es sich auch nicht um Zitate, sondern um Imitate, deren Originale für den Clipkonsumenten, meistens Jugendliche, in den allermeisten Fällen überhaupt nicht mehr existieren. Sie werden als Pseudooriginale - Simulakren - wahrgenommen. Daß ein Clipkonsument im Museum das Original an der Wand für die Kopie eines Clip-Bildes hält, ist wahrscheinlicher geworden als der umgekehrte Vorgang. Auffällig am Umgang der Video-Clips mit der tradierten Bildwelt ist das veränderte Verhältnis zur Vergangenheit. Im Clipmodus fabrizierte Musikfilme wie „Absolute Beginners“ machen deutlich, daß Vergangenheit, auch wenn sie erst einige Jahrzehnte zurückliegt, nur noch über „Images“, über die Verwendung von „Retro-Stilen“ erfahrbar gemacht wird, und nicht historisch rekonstruiert wird. Die 50er Jahre werden in diesem Film anhand von Moden, Tänzen, Automarken und vor allem anhand eines bestimmten Musikstils wieder zum Leben erweckt.

Die Bewertung dieses Sachverhaltes ist sehr kontrovers. Von den einen wird die Ausdehnung der Stilisierung auf alle Lebensbereiche und auf fast alle Gebrauchsgegenstände als eine neue Epoche der Massenkultur angesehen, in der die Chancen der Kunst, ein größeres Publikum zu finden, sich erfüllen. Die anderen begegnen der Situation mit Kulturpessimismus und verbreiten Endzeitvisionen.

Für mich stellt sich die Frage: wie verhält sich die Musikpädagogik zu dieser Situation? Von Interesse ist weniger die Suche nach den Strategien und der Kri-

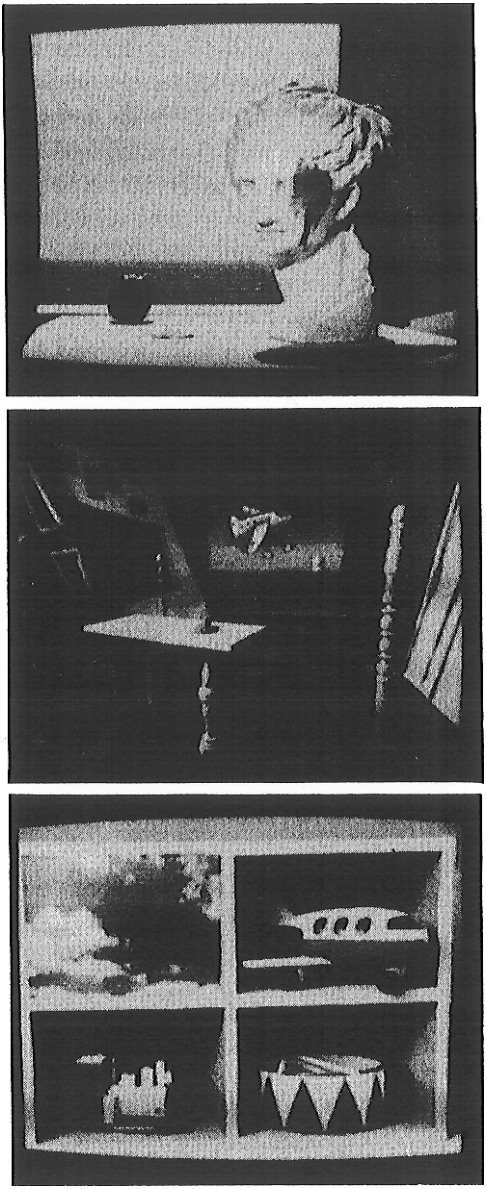


Abb. 3 Ausschnitte aus dem Video-Clip „Big Drum“ der Gruppe „Fischer Z“.

tik, die sie im Zusammenhang mit der Medienexpansion entwickelt hat, sondern die Frage, ob nicht auch die Musikpädagogik auf dem ihr eigenen Terrain dem Verwertungsprozeß der Bilder unterliegt und wie sich die Medien, die sie selbst einsetzt, zum medialen Bilderkonsum, den sie beklagt, verhalten.

Auf unterschiedliche Weise bezieht die Musikpädagogik die Bildende Kunst in ihr Wirken mit ein. Es gibt Arbeitsgebiete innerhalb des Musikunterrichts, in denen sich musikpädagogisches Interesse und Kunst vollständig durchdringen, wo die Kunst, ohne es vielleicht beabsichtigt zu haben, pädagogisch ist: im Bereich des Instrumentenbaus und in der Integration der graphischen Notation. In den Konzepten und Anleitungen zum Selbstbau von Instrumenten wird zwar in den seltensten Fällen auf die futuristische Tradition der Geräuschtöner und Klangskulpturen verwiesen, geschweige denn auf die zeitgenössischen Produktionen.[1] Dennoch werden in der Benutzung aller möglichen Materialien und Objekte zur Produktion aller möglichen Klänge und Geräusche implizit deren ästhetische Maximen von der Befreiung des Klanges im musikpädagogischen Alltag eingelöst. Wesentlichen Einfluß nahm die Neue Musik auf die Musikpädagogik über die graphische Notation, die eine von der Kompetenz des Notenlesens- und -schreibens unabhängige Musikpraxis ermöglichte. Sehr oft gehen graphische Partituren über die Funktion der Spielvorlage hinaus und sind als künstlerisch eigenständige Leistungen wahrnehmbar.

Daneben kann die Bildende Kunst die Funktion des Mittlers übernehmen. Über Bilder kann man zu musikalischen Vorstellungen, Phantasien oder gar eigenem Musizieren gelangen. Auch bieten Bilder und Plastiken, die durch bestimmte Musiken angeregt wurden, einen ungewöhnlichen, vielleicht auch offeneren Zugang gerade zu Neuer Musik an. Die Vermittlung musikalischer Sachverhalte kann mit Hilfe der Bildenden Kunst attraktiver gestaltet werden. Im Bereich der Formenlehre ließen sich die musikalischen Formprinzipien „Reihung“ und „Entwicklung“ ohne weiteres anhand bestimmter Gestaltungsprinzipien der Bildenden Künste erläutern. Der Bereich, der am unauffälligsten, seit langem gleichsam „natürlich“ sich die Bildende Kunst zunutze macht, ist der der Textillustration. Die Illustration des Musikbuchs mit Kunstwerken ist ebenfalls ein Indiz für das Verhältnis der Musikpädagogik zu ihrem Schwesterbereich.

1 Ausnahmen bilden u.a. Maurizio Kagel: Kinderinstrumente, Köln, 1971 und Theatrum Instrumentorum, Köln 1975; Ulrich Martini: Musikinstrumente - erfinden, bauen, spielen, Stuttgart, 1980.

In der Natur des Musikbuchs, vor allem des Musiklehrbuchs liegt es, daß das Notenbild noch vor allen anderen Abbildungsarten rangiert. Dennoch hat die überall herrschende Bilderflut auch das Musikbuch nicht verschont. Verallgemeinernd kann man sagen, daß auch in den Musikbüchern die Bebilderung zugenommen hat und mehr Wert auf das Äußere, das Lay-Out gelegt wird.[2] Alle Arten von Bildern werden zu Illustrationszwecken benutzt: Gemälde, Stiche (darunter wieder Porträts, Stadtansichten etc.), Holzschnitte, Fotos, Comics, Kartoons und jede Form von Zeichnung und graphischer Gestaltung. In manchen Büchern für die unteren Klassenstufen herrscht die Collagierung all dieser unterschiedlichen Bildarten vor.[3] Vergleicht man den Anteil an Bildausstattung von Musikbüchern der Primar- und Sekundarstufe 1 mit dem von Büchern für die Oberstufe, so ist der Unterschied eklatant: während in den Bänden für das 5., 6., 7. bis 10. Schuljahr fast ein Drittel der Gesamtseitenzahl bildhaft gestaltet sind, davon wiederum drei Viertel farbig, beträgt der Anteil an Bildern für die Klassenstufen 11-13 nur ein Zwanzigstel des Gesamtumfangs; und alle Abbildungen sind dazu noch in schwarz-weiß abgedruckt.[4] Man kann dies als Indiz für eine Auffassung von Unterricht interpretieren, die in den Klassenstufen 5-10 Musik im Unterricht abwechslungsreich, bunt und lustig gestalten will, in der Oberstufe dagegen den Ernst des Lebens, die Arbeit walten läßt.

Die Bebilderung von Text im Musikbuch bewegt sich in unterschiedlichen Traditionen. In der musikeigenen: „Textillustrationen finden sich schon in mittelalterlichen Psalterhandschriften und Kommentaren sowie in Musiktraktaten. Im frühen 16. Jahrhundert beginnen Abbildungen in speziellen Abhandlungen über Musikinstrumente eine große Rolle zu spielen. Sie reichen von Sebastian Virdung, Martin Agricola im 16. Jahrhundert bis zu Michael Praetorius, Marin Mersenne und Athanasius Kircher im 17. Jahrhundert. In Gerberts Illustrationen aus mittelalterlichen Handschriften wird das Bild gezielt als musikgeschichtliche

2 Dieser Sachverhalt wird sichtbar, wenn man die 1. Auflage des Schulbuches „Musik um uns“ (Bd. 1-3) mit ihrer 2. Auflage vergleicht.

3 Siehe dazu W.D. Lugert (Hrsg): Musik hören, machen, verstehen, Stuttgart, 1982, S. 11 ff.; H. Benker, L Hammaleser: Musikkassette 5/6, München 1985.

4 Verglichen wurden die drei Bände des Musikbuchs „Musik um uns“ (Jahrgang 5/6, 7-10 und 11-13), 2. überarbeitete Auflage, hrsg. von B. Binkowsky u.a..

Quelle eingesetzt."[5] Eine zweite Form der Textillustration geht zurück auf die Tradition der Vitengeschichtsschreibung, wie sie seit den „uomini illustri" und Vasaris Künstlerbiographien bekannt ist; diese verwendet hauptsächlich das Porträt als adäquate Bildgattung. Das Lehrbuch, das Musikgeschichte zu vermitteln versucht, sei es als Geschichte großer Persönlichkeiten oder Stilgeschichte, kombiniert Porträt, Vedute, Abbildungen von Musikinstrumenten und Musizierenden aus allen Jahrhunderten. Bilder werden hier als musikalische Quellen benutzt. So erschließen sich aus ihnen Art und Aussehen von Musikinstrumenten und spieltechnische Sachverhalte. Je weiter sich die Musikgeschichte in die Vergangenheit bewegt, desto eher ist sie auf Bildquellen angewiesen, die über die Musikpraxis der jeweiligen, zu illustrierenden oder zu untersuchenden Zeit Auskunft geben. Bilder sollen Aufschluß geben über das Zusammenwirken verschiedener Instrumente im Ensemble, über aufführungspraktische Gepflogenheiten, Aufbau und Zusammensetzung von Kapellen und Kantoreien, über die Rolle der Musik in Zeremoniel, Liturgie, bei Festen und gesellschaftlichen Ereignissen aller Art. Aber auch auf Hinweise über kultur- und sozialgeschichtliche Zusammenhänge werden sie abgefragt: Welchen Status haben die Musizierenden? Bestehen Zusammenhänge zwischen den einzelnen Künsten innerhalb einer Epoche? Letztendlich kann man aber auch über Bilder Rückschlüsse auf die Musik- bzw. Kunstanschauung der jeweiligen Zeit ziehen.

Welche Funktion übernimmt in den beschriebenen Fällen die Bildende Kunst? Direkte, am Beispiel orientierte Anschauung erleichtert das Verstehen von manchmal recht fremden und komplexen musikalischen Sachverhalten, so z.B. der Entwicklung der Notenschrift, die anhand von Handschriften dokumentiert wird.[6] Unter der Annahme, daß innerhalb einer Epoche die unterschiedlichen Kunstgattungen Musik und Bildende Kunst auf einer einheitsstiftenden Idee, einer gemeinsamen gedanklichen Grundlage basieren, werden von der Bildenden Kunst ausgehend ästhetische Auffassungen auf die Musik übertragen.[7] Meist aber soll mit der Abbildung von „zeitgenössischen" Bildern eine sozusagen „atmosphärische" Vorstellung einer vergangenen Zeit vermittelt werden. Und

5 Reinhold Hammerstein: Musik und Bildende Kunst. Zur Theorie und Geschichte ihrer Beziehungen. In: Imago Musicae I, 1984, hrsg. von T. Seebass und T. Russell, Kassel, 1984, S. 24-25.

6 Siehe dazu H. Kopp, R. Taubald: Musik-Colleg I Musikepochen, München 1982, S. 9; L. Meierott, H.-B. Schmitz: Materialien zur Musikgeschichte Bd. 1, München, 1981, S. 21.

7 Siehe dazu W.D. Lugert: Musik hören, machen, verstehen, Stuttgart,1982, S. 36 ff.

diese Vorstellung von Musikgeschichte, die Verlebendigung der historischen Personen, wird über die Verwendung möglichst authentischer, realitätsgetreuer Abbilder bewerkstelligt. Gerade die Benutzung von Kunstwerken als die Realität abbildende Dokumente, als quasi photographische Abbilder einer vergangenen Lebenswirklichkeit wirft eine Frage auf. Werden die Bilder eigentlich ihrem Inhalt entsprechend verwendet? Sind sie tatsächlich ein Abbild der Wirklichkeit oder verweisen sie auf ein „Anderes, nicht direkt Sichtbares"? Dieses Problem möchte ich anhand zweier Beispiele erläutern.

Das Gemälde von Jan Molenaer (Abb. 4) gehört der großen Gruppe von niederländischen Genrebildern an, die Musik darstellen, in diesem Fall eine „Musikalische Nachmittagsgesellschaft". Gerade der realistische Darstellungsstil macht sie als objektive, exakte Quelle zeitgenössischer Instrumente und kammermusikalischer Aufführungspraxis interessant. Aber ebenso wie bei Bildern des Mittelalters und der Renaissance besteht eine Diskrepanz zwischen der schnell zugänglichen, narrativen Oberfläche und der ikonographischen Ausdeutung des Sinns. Im Unterschied zum Musikhistoriker, der das Thema des Werkes im musikalischen Ereignis sucht, fragt der Kunsthistoriker: Aus welchem Grund integrierte der Maler „Musik" in sein Gemälde und welche Bedeutung ist damit für die Darstellung als Ganze intendiert?[8] Neben den drei musizierenden Personen richtet sich die Aufmerksamkeit auf folgendes: Auf den Mann, im Zentrum, der den Wein wässert, auf die zwei miteinander kämpfenden Männer, auf den Jungen, der in die Karaffe sieht, auf den Mann und die Frau rechts im Bild (offensichtlich ein Porträt des Paares, das das Bild in Auftrag gab), auf den Hund und das Affenpaar und die Weinreben, die die Mauer emporranken. Zur Entschlüsselung dieser für das Thema „eine musikalische Nachmittagsgesellschaft" scheinbar unwichtigen Randfiguren, stützt sich die Kunstwissenschaft auf die Emblematikforschung und auf historische Quellen.[9] Demzufolge symbolisiert die Tätigkeit des Mannes im Zentrum „Mäßigung/Temperantia". Dieselbe Bedeutung haben in dieser Zeit Saiteninstrumente, allen voran die Laute. Die kämpfenden Männer links bedeuten „Ärger/Wut", der Knabe links hinter dem Lautenspieler „Völlerei/Sauferei". Der Hund steht für „Treue" und die Weinranken für „Ehe und gegenseitige Abhängigkeit". Angesichts dieser Zeichen interpretierte man

8 J.R. Stevens: Hands, Music and Meaning in Some Seventeenth-Century Dutch Paintings. In: Imago Musicae I, 1984, hrsg. von T. Seebass und T. Russell, Kassel, 1984, S. 78.

9 A. Henkel, A. Schöne: Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts, Stuttgart 1967.

den Inhalt dieses Bildes als ein Ehe- bzw. Hochzeitsporträt, in dem die Tugenden der Mäßigung und Treue dem Ehepaar als ein Schlüssel für ein harmonisches Eheleben wie ein Spiegel vorgehalten werden.[10] Die Musikinstrumente nehmen von diesem Standpunkt aus keine Sonderstellung ein, sondern sind ein Symbol unter anderen. Ikonographischer, symbolhafter Gehalt von Bildern, zusätzlich zu dem vordergründig erzählenden ist nicht allein auf diese Gattung beschränkt. Er kann auf Porträts, Landschaften und Historien ausgeweitet werden. Ebenso wenig unterliegt diese Methode der Bildbetrachtung einer Eingrenzung auf geschichtlich weiter zurück liegende Werke.

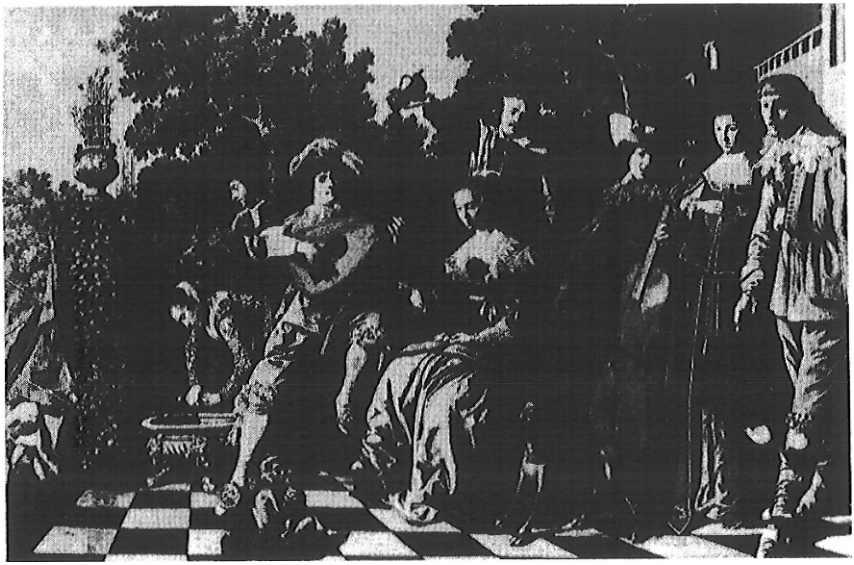


Abb. 4 Jan Molenaer (1609/10-1668), Allegorie der Treue in der Ehe, 1633
Öl auf Lw.
Richmond/Virginia, Virginia Museum

Das zweite Beispiel wird zeigen, daß die ikonographische Betrachtungsweise auch bei Bildern des 20. Jahrhunderts eine weitere Bedeutungsebene zum Vorschein bringt, die scheinbar weit außerhalb des üblichen Gebrauchs dieses Bildes in der Musik liegt. Es handelt sich um Paul Klees „Zwitscher-Maschine“ (1922).

10 J.R.Stevens: Hands, Music and Meaning in Some Seventeenth-Century Dutch Paintings. In: Imago Musicae I, 1984, hrsg. von T. Seebass und T. Russell, Kassel, 1984, S. 79

Das Werk gehört nicht nur zu den Bildern, die sich in allen Veröffentlichungen zu Klees Musikverständnis wiederfinden. Es diente auch Komponisten als Inspirationsquelle."11 Und darüber hinaus findet es sich in Schulbüchern wieder. In der „Garbe Bd. IV", im Kapitel über Giselher Klebe ist es visueller Repräsentant der gleichnamigen Komposition. Im zweiten Band der „Resonanzen"[12] ist dieses Bild wesentlicher Bestandteil einer Unterrichtseinheit. Von der Bildbeschreibung ausgehend, sollen die Schüler die akustisch-imaginäre Rekonstruktion der Musik der „Zwitscher-Maschine" leisten, ihre Klangphantasien mit der Komposition G. Schullers vergleichen, Hörpartituren anfertigen, und sich schließlich selbst neue Phantasie-Instrumente ausdenken. Abgesehen davon, daß dieses Bild geradezu auf eine pädagogische Sichtweise hin konzipiert zu sein scheint, und abgesehen davon, daß Klees spezifischer Humor hier seinen unmittelbaren Ausdruck findet, beinhaltet das Bild noch eine weitere Deutungsmöglichkeit. So schildert Winkler, wie die „Zwitscher-Maschine" als „ironisch-melancholische Reprise der spätmittelalterlichen Darstellung des »Rades der Fortuna«„ interpretiert werden kann: „So wie im Thema des Glücksrades vier Lebensalter, vier Temperamente oder vier Stände für die Gesamtheit menschlicher Befindlichkeit stehen, so verkörpern Klees Vögel den Lebenszyklus aller Kreaturen: himmelhoch jauchzend, zu Tode betrübt, in Qual auf sich geworfen, kraftvoll agierend - so sind die Vögel aufs Rad der Fortuna geflochten, das sich hier in eine fragile, scheinbar kindlicher Mechanik entsprungene Apparatur verwandelt hat. Unter der, dem Zugriff eines anonymen Schicksals ausgesetzten Kurbelwelle öffnet sich die Grube, die Vanitas des diesseitigen Auf- und Ab betonend."[13]

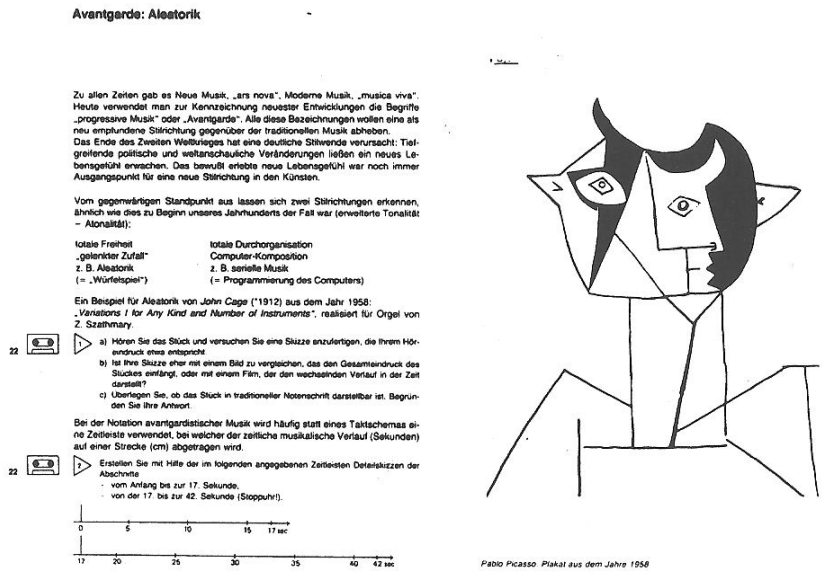
Betrachtet man die Illustrationen in Schulbüchern, die meistens als „Zweitwichtigstes" neben der Musik kaum wahrgenommen werden, genauer, so taucht eine weitere Frage auf: Bestätigen die Illustrationen, d.h. die Kunstbilder, die Textaussage, stellen sie eine Verdopplung bzw. bildhafte Unterstreichung des Gesagten dar, oder ergeben erst Bild und Text zusammen einen neuen Sinn?

---

11 Komponisten wie P.M. Davies, D. Diamond, G. Klebe, P. Murray Schafer und G. Schuller ließen sich von der „Zwitscher-Maschine" inspirieren. Siehe dazu K. Schneider: Vertonte Gemälde. Gesamtverzeichnis der Kompositionen des 19. und 20. Jahrhunderts nach Werken der Bildenden Kunst. In: Karin v. Maur (Hrsg.): Vom Klang der Bilder, München, 1985.

12 M. Neuhäuser, A. Reusch, H. Weber: Resonanzen. Arbeitsbuch für den Musikunterricht, Sekundarstufe I, Bd. 2, Frankfurt, 1975, S. 122.

13 K. Winkler: Was zwitschert die Maschine? Unveröffentl. Manuskript, Berlin, 1988, S. 2.



Avantgarde: Aleatorik

Zu allen Zeiten gab es Neue Musik, „ars nova", Moderne Musik, „musica viva". Heute verwendet man zur Kennzeichnung neuester Entwicklungen die Begriffe „progressive Musik" oder „Avantgarde". Alle diese Bezeichnungen wollen eine als neu empfundene Stilrichtung gegenüber der traditionellen Musik abheben. Das Ende des Zweiten Weltkrieges hat eine deutliche Stilwende verursacht: Tiefgreifende politische und weltanschauliche Veränderungen ließen ein neues Lebensgefühl erwachen. Das bewußt erlebte neue Lebensgefühl war noch immer Ausgangspunkt für eine neue Stilrichtung in den Künsten.

Vom gegenwärtigen Standpunkt aus lassen sich zwei Stilrichtungen erkennen, ähnlich wie dies zu Beginn unseres Jahrhunderts der Fall war (erweiterte Tonalität – Atonalität):

totale Freiheit	totale Durchorganisation
„gelenkter Zufall"	Computer-Komposition
z. B. Aleatorik	z. B. serielle Musik
(= „Würfelspiel")	(= Programmierung des Computers)

Ein Beispiel für Aleatorik von *John Cage* (°1912) aus dem Jahr 1958: *„Variations I for Any Kind and Number of Instruments"*, realisiert für Orgel von Z. Szathmary.

22

a) Hören Sie das Stück und versuchen Sie eine Skizze anzufertigen, die Ihrem Höreindruck etwa entspricht.
b) Ist Ihre Skizze eher mit einem Bild zu vergleichen, das den Gesamteindruck des Stückes einfängt, oder mit einem Film, der den wechselnden Verlauf in der Zeit darstellt?
c) Überlegen Sie, ob das Stück in traditioneller Notenschrift darstellbar ist. Begründen Sie Ihre Antwort.

Bei der Notation avantgardistischer Musik wird häufig statt eines Taktschemas eine Zeitleiste verwendet, bei welcher der zeitliche musikalische Verlauf (Sekunden) auf einer Strecke (cm) abgetragen wird.

22

Erstellen Sie mit Hilfe der im folgenden angegebenen Zeitleisten Detailskizzen der Abschnitte
- vom Anfang bis zur 17. Sekunde,
- von der 17. bis zur 42. Sekunde (Stoppuhr!).

0 5 10 15 17 sec

17 20 25 30 35 40 42 sec

Pablo Picasso. Plakat aus dem Jahre 1958

Abb. 5 Seite 96/97 aus: H. Kopp, T. Taubald: Musik-Colleg I. Musikepochen, München 1982.

Ein Plakat von Picasso ist neben den Anfang eines Kapitels mit dem Titel „Avantgarde: Aleatorik" gesetzt.[14] Der Text verweist auf die Stilwende und Veränderung des Lebensgefühls nach dem 2. Weltkrieg. „Aleatorik" wird mit „totaler Freiheit" und „Computer-Komposition" mit „totaler Durchorganisation" gleichgesetzt. Beide stehen sich, so die Autoren, als Stilrichtungen in der Nachkriegszeit gegenüber. Auf Picassos Plakat ist ein Fabelwesen, halb Mensch, halb Tier, erkennbar. Unterschiedliche Perspektiven und Ansichten sind als Gleichzeitigkeit ins Bild gebannt. Weder die Kategorie des Zufalls, noch die der Programmierung lassen sich auf dieses Bild anwenden, das kubistisch-surrealistische Stilelemente auf den asketischen Gebrauch von Linien und Flächen reduziert. Was das Bild inhaltlich zum Text zuordnet, ist einmal seine Entstehungszeit; darauf verweist die sehr spärliche Bildlegende. Die im Text beschriebene Komposition John Cages „Variation 1" - ein Beispiel für Aleatorik - ist wie Picassos

14 H. Kopp, R. Taubald: Musik-Colleg 1. Musikepochen, München, 1982, S. 97-98.

Plakat im Jahr 1958 entstanden. Zum anderen verbindet die Kapitelüberschrift „Avantgarde“ die sehr unterschiedlichen Nachkriegskunstwerke. Während jedoch Cage in den 50er Jahren tatsächlich Teil der Avantgarde war, die sich mit der noch gar nicht so weit zurückliegenden Moderne auseinandersetzte, repräsentierte Picasso eine bereits historische Avantgarde, den unter surrealistischem Einfluß stehenden Kubismus, der allerdings in Deutschland erst nach dem 2. Weltkrieg unzensiert rezipiert werden konnte. Eine zeit- und inhaltsgleiche Illustration zu „Avantgarde : Aleatorik“ wären je ein Beispiel aus dem Bereich der „Geometrischen Abstraktion“ (z.B. Vasarely) oder aus der Stilrichtung des „Abstrakten Expressionismus“ (Jackson Pollock). Im Schulbuch jedoch wurden in der Collage- bzw. Montagetechnik Musik nach 1945 mit Bildender Kunst nach 1945 unter einem sehr allgemeinen und diffusen Begriff von Avantgarde, Moderne, des Neuen assimiliert, unabhängig von den künstlerischen Traditionen und den Bedingungen, unter denen diese Werke entstanden sind. Ähnliches liegt vor, wenn Ausschnitte aus Weberns op. 5 (1909) unter der Überschrift „Musik seit Anton Webern“ mit einer Abbildung von Bridget Rileys „Current“ (Strom, Strömung, 1964) kontrapunktiert wird.[15]

Auch hier gibt es kaum Gemeinsamkeiten, weder auf inhaltlicher, stilistischer Ebene, noch durch eine eventuell zusammenfallende Entstehungszeit. Die Montage von Webern, dem Ahnen der serielle Musik, mit einer Vertreterin der Op-art, einer Kunstrichtung, die vor allem nach 1950 Einfluß auf das Design ausübte, ergibt nur den Sinn: Moderne Musik, Avantgarde ist ungegenständlich, ohne Programm, abstrakt und konstruiert.

Die wohl bekannteste, wenn auch komplizierte Visualisierung von Musik ist die, die mit der Verwendung von Hokusais Holzschnitt „Große Woge“ (1823-29) für das Deckblatt der „La Mer“-Partitur der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts überliefert wurde.

Außer in Büchern, die von den Beziehungen zwischen Musik und Malerei handeln, wird dieses Bild auch in einer Materialiensammlung zur Musikgeschichte als einleitende Illustration zu dem Kapitel „Der musikalische Impressionismus“ eingesetzt.16 Der kontextuelle Zusammenhang von Hokusais „Großer Woge“ und der Komposition „La Mer“, die als Paradigma des musikalischen Impressionismus gilt, hat sich bis heute fortgesetzt. Unabhängig von den Überlegungen, daß historisch gesehen Debussys Schaffensphase, insbesondere die Entstehungs-

15 B. Binkowsky, M. Hug, P. Koch: Musik um uns, 11.-13.Schuljahr, Stuttgart 1976, S. 150-151.

16 L. Meierott, H.-B. Schmitz: Materialien zur Musikgeschichte Bd. 1, München 1981, S. 163.

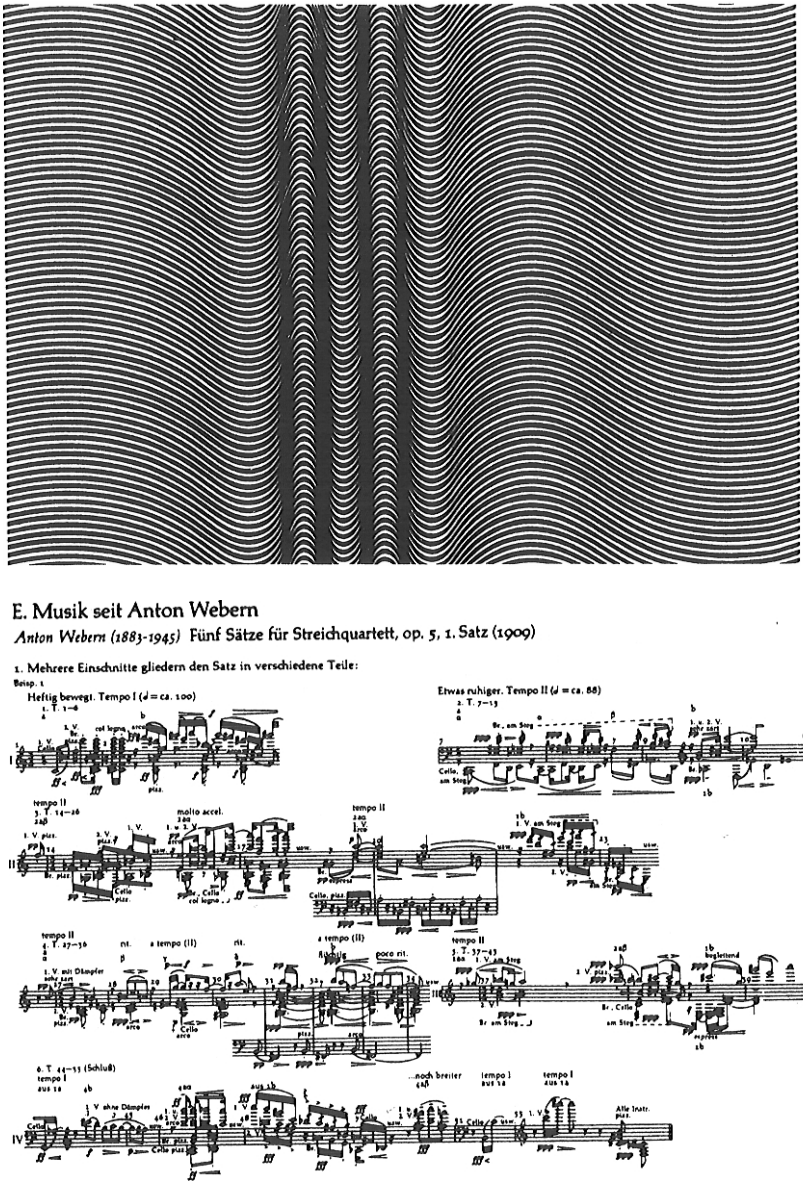
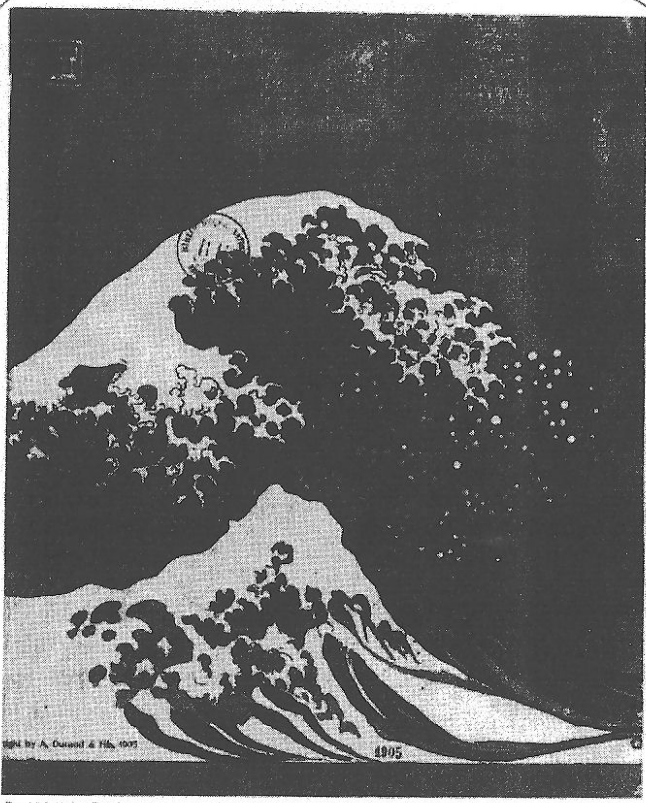


Abb. 6 Seite 150/151 aus: 13. Binkowsky, M. Hug, P. Koch: Musik um uns, 11.-13. Schuljahr, Stuttgart 1976.

Der musikalische Impressionismus: Claude Debussy



Deckblatt der Partitur von Claude Debussys „La Mer". Als Titelblatt wurde in etwas veränderter Nachzeichnung ein Ausschnitt aus Hokusais „Großer Woge" verwendet. Eine Reproduktion von Hokusais Bild hatte auch in Debussys Zimmer gehangen.
(Partitur, Durand, Paris 1905)

163

Abb. 7 Seite 163 aus: L. Meierott, H.-B. Schmitz: Materialien zur Musikgeschichte Bd. 1, München 1981.

zeit von „La Mer" (1903-05) und die Blütezeit des malerischen Impressionismus auseinanderklaffen (1862-1886). Debussy selbst hat sich gegen diese Bezeichnung

„Impressionismus“ gewandt: „Ich versuchte, »etwas anderes« zu machen - sozusagen Realitäten - was die Dummköpfe dann »Impressionismus« nennen, ein so falsch wie möglich verwendeter Begriff, vor allem von Kunstkritikern, die sich nicht scheuen, ihn Turner überzustülpen, diesem vollkommenen Schöpfer von Geheimnis in der Kunst - »le plus beau createur de mystäre qui soit en arts«!“[17] Dennoch ist der Holzschnitt nicht nur das Warenzeichen für Debussys „La Mer“, sondern auch für seine Orientierung an östlicher Musik. Daß es sich um ein japanisches Kunstwerk handelt und nicht um ein javanesisches oder balinesisches - die Musik, die Debussy bekanntlich wesentlich beeinflußt hat - scheint nicht wichtig zu sein. Die schon vor Erscheinen des Katalogs „Vom Klang der Bilder“ bekannte Tatsache, daß Debussy eher der Künstlergruppe der Nabis - er schrieb für deren Zeitschrift „Revue Blanche“ - und der Kunst des Fin de siècle nahestand und von diesem Standpunkt aus die impressionistische Malerei eines Turner u.a. in seinem Sinn interpretierte, wird außer acht gelassen. Die Tatsache, daß Debussy selbst eine Reproduktion von Hokusais „Woge“ besaß, ist allenfalls ein weiteres Indiz für die Japanmode des ausgehenden 19. Jahrhunderts, die sich weder auf den Impressionismus, noch auf Frankreich beschränkte und deren Konsequenzen für die Entwicklung der Malerei und der Musik auf einer anderen Ebene zu suchen sind als auf der des oberflächlichen Klang- bzw. Farbeindrucks.[18]

Es mag zunächst provozierend sein, die Bildgestaltung im Musikbuch mit der Behandlung Bildender Kunst in der Werbung oder im Video-Clip in Beziehung zu bringen. Die angeführten Beispiele sollten zeigen, daß die Musikpädagogik, trotz der „moralisch besseren Zielsetzung“, auch einen Anteil an jenem „postmodernen“ Verschleiß der Bildtradition hat, der von ihr im Hinblick auf den Video-Clip-Konsum Jugendlicher als Verlust kultureller Werte beklagt wird. Der Umgang der Musikpädagogik mit der Bildenden Kunst weist die gleichen Merkmale auf, die der Montage, wie sie anfangs für die Werbung und den Video-Clip angeführt wurden.

Musikvideo, Reklame und Schulbuch zitieren die Bilder nicht. Der Video-Clip gibt nur sehr selten Autoren oder Regisseure an, noch rechnet er als massenmediales Produkt bei seiner Kundschaft mit kunsthistorischen Kenntnissen gerade

17 zit. nach G. Metken: Debussy und die Künstler des Fin de siècle. In: Karin v. Maur (Hrsg.): Vom Klang der Bilder, München, 1985, S. 339.

18 Klaus Berger: Japonismus in der westlichen Malerei 1860- 1920, München, 1980.

über die Kunst des 20. Jahrhunderts, die sich zum Teil sehr weit von ihren Rezipienten entfernt hat und aus dieser Distanz ihr kritisches Potential bezog. Ebenso ignorieren die Textillustrationen im Musikbuch die Autonomie der Bilder. Auch sie behandeln sie nicht als Zitate. Dazu würden mindestens Angaben zu Autorschaft, genauer Titel, Entstehungszeit, Gattung u.ä. notwendig sein. Sie werden aus ihrem historischen Kontext herausgenommen und als Stellvertreter von Musikanschauung, von historischer Musikpraxis und scheinbar authentischer musikalischer Vergangenheit eingesetzt. Übergeordnete Sinneinheiten wie Epochen- oder Stilbegriffe, musikwissenschaftliche Termini, legitimieren die Montage von einander fremden oder nur entfernt vergleichbaren Elementen in Text und Bild und damit auch die Veränderung des historisch rekonstruierbaren Sinns. Was auf der Seite des Video-Clips die Verflachung der Bilder zum Ornament ausmacht, ist auf der anderen Seite die Bevorzugung der abbildhaften Funktion und die Ausklammerung eines historisch bedingten Bildsinns.

Die Konsequenzen aus diesen Ergebnissen bestehen meines Erachtens nicht darin, die Bildgestaltung im Musikbuch in Anlehnung an die Medienkritik der Manipulation zu bezichtigen, wenn sie nicht auf Bildquellen verweist oder, von ihrem spezifischen Interesse geleitet, Bilder einseitig unter einem bestimmten Aspekt in den musikalischen Zusammenhang einfügt. Der eklektizistische Gebrauch von Bildern und Zeichen und ihre Montage ist als eine kulturelle Technik zu betrachten, die längst nicht mehr nur auf die Bildende Kunst - insbesondere auf den Surrealismus - oder auf die Schöpfungen der Jugendkulturen beschränkt ist. Weitgehend alle Bereiche der Kulturindustrie machen heute davon Gebrauch. Ob man nun Bilder zum Transport von Musik, als Bestandteil einer übergreifenden ästhetischen Erziehung oder als Illustration ihrer Inhalte in Büchern aus dem zur Verfügung stehenden Bildreservoir herausgreift, auch die Musikpädagogik stellt sich ein in die Reihe der Institutionen wie Fernsehen, Museen, Zeitschriften oder eben auch Videokanäle, die die Zirkulation der Bilder, ihren inflationären Gebrauch und ihre Verflachung betreiben.

Barbara Barthelmes
Bugenhagenstraße 8
1000 Berlin 21