

Kopp, Alexander

Gegenstand und Oberfläche. Morton Feldmans Gedanken über die Beziehung von Kunst und Musik

Kraemer, Rudolf-Dieter [Hrsg.]: Musik und Bildende Kunst. Essen : Die Blaue Eule 1990, S. 111-118. - (Musikpädagogische Forschung; 10)



Quellenangabe/ Reference:

Kopp, Alexander: Gegenstand und Oberfläche. Morton Feldmans Gedanken über die Beziehung von Kunst und Musik - In: Kraemer, Rudolf-Dieter [Hrsg.]: Musik und Bildende Kunst. Essen : Die Blaue Eule 1990, S. 111-118 - URN: urn:nbn:de:0111-pedocs-249846 - DOI: 10.25656/01:24984

<https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0111-pedocs-249846>

<https://doi.org/10.25656/01:24984>

in Kooperation mit / in cooperation with:



<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



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 (Berlin 1964), 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, Mikrocassette, 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 MUSIK- PÄDAGOGISCHE 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 Be- obachtungen	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 Feuervogel- geltest“	
	Studien zum musikalischen Gedächtnis	327
	Klaus-Ernst Behne	
	„Blicken Sie auf die Pianistin!“ Zur bildbeeinflußen 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: „Musik- pädagogik 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)	

Gegenstand und Oberfläche

Morton Feldmans Gedanken über die Beziehung von Kunst und Musik

ALEXANDER KOPP

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

Die heute übliche und gebräuchliche Notationsform, welche sich in der Mitte des 18. Jh. voll etabliert hatte, versucht Musik, die wir uns normalerweise als etwas Klingendes vorstellen, in eine statisch fixierte und damit lesbare Form zu bringen. Notation versucht die unterschiedlichen Parameter, aus denen eine musikalische Komposition besteht, zu fixieren. Die Parameter sind Tonhöhe, Tondauer, Tempo, Lautstärke, Artikulation und Klang. Hierbei ist die Tonhöhe relativ exakt festlegbar; sie gibt dem ausführenden Musiker ein Zeichen, welchen Ton er zu greifen hat. Die Tondauer existiert als absolute Größe nur in Relation zum Tempo, welches mit Hilfe eines Metronoms relativ genau festgelegt werden kann. Die tatsächliche Tondauer, nämlich die Dauer, die hörbar sein sollte, ergibt sich aus der Relation zwischen Tempo und Notenwert; der Notenwert muß in Abhängigkeit zur Zählzeit gesehen werden. Lautstärkeabstufungen werden in die Relation zueinander gesetzt, die dein Rahmen entspricht, den der Interpret sich selbst gesetzt hat: Er allein legt die Lautstärke des ersten „forte“ fest, dem das folgende „piano“ sich anzupassen hat. Ein anderer Interpret kann dies „piano“ als ein „mf“ deuten. Die Artikulation ist noch größeren subjektiven Schwankungen unterworfen; der (Gesamt-)Klang unterwirft sich der Gesamtheit aller Parameter.

Es ist leicht einsichtig, wie wenig die Notation tatsächlich in der Lage ist, irgend etwas *außer* sich festzulegen. Das Problem, welches aus der Idee, Musik im Schriftbild zu fixieren, entstand, wird geradezu zur Sinnlosigkeit erhoben, wenn man bedenkt, daß das möglichst genaue Abspielen der Noten als genauso wenig zufriedenstellend empfunden wird wie das Hinwegsetzen über jede Vorschrift des Komponisten. Welches ist also das Kriterium einer „gelungenen Interpretation - außer dem Geschmacksurteil - wo liegt die 'Objektivität' einer musikalischen Wirklichkeit? 'Objektiv' kann das als solches benennbare Faktum der Notenzeichen sein. Aber nur als Anlaß einer Wirklichkeit, welche die Realisation des Notentextes ist. Es besteht eine Diskrepanz zwischen der Komposition und der Interpretation. Diese Diskrepanz ist in der Etablierung des Schriftbildes oder der Notation zu suchen. Seit dem Zeitpunkt ist der Komponist der, der schreibt

(komponiert), der Interpret der, welcher spielt (das Komponierte zur Aufführung bringt). Was ohne fixiertes Schriftbild entsteht, nennt sich *Improvisation*. Der Komponist kann auf seine *Komposition*, hat er sie einmal veröffentlicht, keinen Einfluß mehr nehmen. Die klangliche Realisation liegt nicht mehr in seinem Aufgabenbereich.

Bis zu Anfang des 20. Jh. wurde die Trennung zwischen Komposition und Interpretation immer größer. Kompositorische Realität als das Schriftbild der Musik und musikalische Wirklichkeit als das sinnlich Erfahrbare waren teilweise weit voneinander entfernt. Die eigentliche Wirklichkeit der Musik, die nicht faßbare Trennung zwischen Realität und Wirklichkeit - das eine bedingt das andere und kann eben ohne diesen Gegenpol nicht existieren - wurde für eine Mechanik der Gefühle oder ein Gefühl der Mechanik preisgegeben. Im Mittelalter waren nur relativ wenige Parameter festgelegt. Damit beschränkte sich die Aufgabe des Interpreten nicht nur auf eine Aufführung, sondern gleichzeitig verlangte man Improvisation. Die Improvisation wurde aber immer weniger gefordert und durch die immer exakter werdende Notation, welche anfangs noch den Freiraum von Verzierungen ließ, die Freiräume jedoch - gedacht ist hier an Gustav Mahler - immer weiter einschränkt. Als in den 50er Jahren des 20. Jh. der Drang nach Absolutem und Unabhängigkeit von der Willkür irgendwelcher Interpreten in der seriellen Musik ihren Höhepunkt fand, mußte zwangsläufig eine Abkehr und Verwandlung ins Gegenteil stattfinden. War in der seriellen Musik jeder Parameter aufs genaueste festgelegt und machte teilweise eine exakte Aufführung des Stückes fast unmöglich, so war in der Aleatorik wieder fast alles dem Zufall überlassen. Wo liegt der Ausweg aus dem Zwang zur absoluten Exaktheit oder zur absoluten Freiheit, welche Möglichkeiten sind dem Komponisten gegeben, um exakt zu notieren und dennoch einen möglichst großen Freiraum zu gewähren. Als was kann die Notation noch aufgefaßt werden, welche Funktionen liegen der Auffassung zugrunde, was bewirken sie?

„The new painting made me desirous of a sound world more direct, more immediate, more physical than anything that had heretofore. Varese had elements of this. But he was too 'Varese'. Webern had glimpses of it, but he work was too involved with the disciplines of the twelve-tone system. The new structure required a concentration more demanding than if the technique were that of still photography, which for me is what precise notation has come to imply“ (Feldman 1985). Morton Feldman sah sich offenbar durch die Malerei dazu veranlaßt, etwas zu schaffen, das unmittelbarer und spontaner war als alles bisher Dagewe-

sene. Diese neue musikalische Wirklichkeit (neue musikalische Struktur) konnte mit Hilfe der genauen Notation nicht realisiert werden: Die genaue Notation liefert nur ein Abbild der Realität und deutet die Wirklichkeit höchstens an. Feldman begann für seine Stücke eine graphische Notation (Erdmann 1986) zu entwickeln. In dieser Periode stand er unter dem starken Eindruck, den Künstler auf ihn machten, die er zu diesem Zeitpunkt kannte: „Die Musik entwickelt sich im gleichen Tempo (wie die Malerei). Aber die Gespräche fanden mit fabelhaften bildenden Künstlern statt: De Kooning, Pollock, Kline, Guston und vielen, vielen anderen. Dies war eine bedeutende Periode der amerikanischen Malerei“ (Feldman 1985, S. 40). Pollock war einer der ersten, der die überbrachte und auch in Amerika vorherrschende Kunstästhetik in Frage stellte. Die Sicherheit, Kunst zu produzieren, war für ihn wie für viele andere nicht mehr anzuerkennen, da sie nur als eine von außen vorgegebene Sicherheit empfunden wurde. Nur aus der freien Entfaltung der künstlerischen Individualität konnte etwas tatsächlich Eigenes entstehen. Auch der Hang zum Abstrakten, Gegenstandslosen genügte nicht mehr, selbst hier war das Gefühl, etwas Wohlgeordnetes geschaffen zu haben, noch zu groß. Das Werk mußte aus seinem realen wie geistigen Rahmen befreit werden. Es sollte dahin fließen können. Dieser individuelle Ausdruck einer Person mußte sich in einer *Aktion* manifestieren. Die Aktion bei diesen sog. „action paintings“ bestand darin, daß die Leinwand flach auf den Boden gelegt wurde und die leicht verflüssigte Farbe in einiger Entfernung auf sie getropft wurde. Die Umsetzung der Idee erfolgt auf relativ schnellem Weg, der Spontaneität wird Platz eingeräumt. Die Technik, d.h. das Streben ständig etwas Wohlüberlegtes, vielleicht auch Fehlerloses zu produzieren, wird zugunsten eines wahrhaftigen Augenblicks, welcher insofern wahrhaftig ist, als er in der Zukunft fortwähren kann, aufgehoben. Genausowenig wie bei dem Akt der Produktion Grenzen durch den eigenen Intellekt, welcher sich durch sein planvolles Vorgehen selbst einengt, besetzt sind, genauso wenig sind sie später dem Betrachter gesetzt. Nicht ohne Grund haben diese Bilder keinen Rahmen. Worin besteht die Befreiung oder besser, um nicht den allzusehr belasteten Terminus der 'Befreiung' zu benutzen, die neue Möglichkeit, die Feldman in dieser und ähnlichen Kunstformen sah?

Feldman erläutert das „Thema seiner Musik“ in dem im September 1969 entstandenen Aufsatz „Between categories“ (Feldman 1985, S. 40) und kommt dabei direkt auf das Verhältnis Kunst/Musik zu sprechen. Hierbei trifft Feldman die Unterscheidung, daß ein Kunstwerk in bezug auf seinen Gegenstand oder in

bezug zu seiner *Oberfläche* interpretiert werden kann. Hierbei stellt der Gegenstand die *Konstruktion*, das, was die Musikgeschichte von Machault bis Boulez beherrschte, dar. Die Aufgabe der Konstruktion ist es, eine formale Idee in der Musik aufzuzeigen. Da die Oberfläche *das Hörbare* darstellt, was tatsächlich gehört werden kann, ist ihre Beschreibung nur unter Schwierigkeiten möglich. Feldman, der die Begriffe Gegenstand und Oberfläche von Oscar Wilde übernommen hat, welcher sie auf die Interpretation von Gemälden anwendete, geht im weiteren auch auf Gemälde ein, um schließlich eine Unterscheidung zwischen der Oberfläche eines Gemäldes und der von Musik darzulegen: In einem Gemälde ist die Oberfläche etwas Wirkliches, aufgrund dessen er (der Künstler) die Illusion schafft.

Die Oberfläche des Komponisten ist eine Illusion, auf die er etwas Wirkliches projiziert - den Klang. Weiterhin gibt es Musik ohne Oberfläche: *Sie unterwirft sich der Zeit und wird rhythmischer Verlauf* - Beethoven. Und es gibt Musik mit Oberfläche: *Sie konstruiert die Zeit; die Zeit bleibt sich selbst überlassen* - Feldman. Musik mit Oberfläche stellt gleichzeitig dieses „Between categories“ dar - eben dies zwischen den Kategorien von Kunst und Musik. Feldman wollte eben mit diesem zwischen den Kategorien sein drei Dinge erreichen:

1. Die Abschaffung des Gegenstandes in der Musik, damit die Aufhebung der Konstruktion. Dies heißt die Flut der Geschichte beenden, keine nachweisbaren formalen Konstrukte mehr in die Welt setzen. Die Oberfläche soll gleichzeitig Gegenstand der Musik sein, Oberfläche und Gegenstand sollen sich decken.
2. Zunächst sollte dies mit Hilfe der graphischen Notation erreicht werden (Morton Feldman: „Ich schrieb das erste Stück graphischer Musik, 'Projection Nr. 1' für Cello solo, im Jahre 1950“ (Feldman 1985, S. 82). Die graphische Notation sollte nicht nur ein Versuch der Annäherung an die Bildende Kunst, sondern auch Versuch sein, sich von der Einengung durch die traditionelle Notation zu befreien. Wie hoch ist die Wirkung des Graphischen bzw. Künstlerischen auf die Oberfläche, daher die hörbare Musik?
3. Stillstand in der Musik. Eine Zeitkonstruktion [also ein Gegenstand] soll in der Musik nicht möglich sein. Dies heißt in der Praxis, möglichst auf Rhythmus zu verzichten. Hier wird klar, daß sich Morton Feldmans Vorstellungen und Überlegungen hauptsächlich um die Zeit drehen. Wird der Gegenstand aufgehoben, wird die Konstruktion aufgehoben - die Konstruktion ist aber eine von der Zeit abhängige Komponente. Die Abhängigkeit von der Zeit zeigt sich nirgendwo besser als im Rhythmus. Aber auch dieser sollte nicht mehr möglich sein. Er-

reicht werden sollte dies durch graphische Notation, durch eine Annäherung an die Malerei. Hierbei ist zuerst zu fragen, worin der Unterschied der Zeitwahrnehmung zwischen Musik und Malerei besteht. Musik scheint äußerlich der Zeit mehr unterworfen zu sein als die Malerei. Hat sich ein Musikstück einmal von seinem Ausgangspunkt fortbewegt, hat der Hörer auf diese Bewegung keinen Einfluß mehr. Eine Erinnerung an etwas schon Gehörtes ist real nicht möglich; höchstens durch Erinnerung. In der Erinnerung werden Realitäten aber meist schon nach kurzer Zeit verwischt; da musikalische Erinnerungen einen wenig gegenständlichen Charakter besitzen, das heißt, man kann sich von ihnen kein praktisches Bild machen, ist die Rückwendung zu etwas zeitlich Zurückliegendem nur schwer möglich.

Ein Bild hingegen kann zwar auch von rechts nach links betrachtet werden, jedoch ist ein Rückblick ohne weitere größere Schwierigkeiten möglich. Etwas schon einmal Gesehenes kann wieder betrachtet werden und wird zumindest real als dasselbe Faktum wiedererkannt werden. Das Auge hat mehr Zeit als das Ohr, es ist der Zeit nicht in diesem Maße unterworfen. Deshalb stellt eben ein Gemälde etwas Wirkliches dar, aufgrund dessen der Künstler die Illusion schafft. Der Gegenstand als solcher ist in der Weise dinglich, als er eine zeitlich bedingte Erinnerung zuläßt. Die nicht exakt faßbare sinnliche Wirkung kann als eine Illusion aufgefaßt werden. Der Künstler schafft mit Hilfe der Wirklichkeit eine Illusion. Das heißt, daß die Idee, die ein Maler zu verwirklichen trachtet, etwas Reales besitzt, die Wirkung, die hieraus resultiert, sich jedoch nicht mehr mit der Realität deckt. Hingegen ist die Idee eines Komponisten als solche nicht mehr faßbar; sie besitzt keinen gegenständlichen oder dinglichen Charakter. Das Ergebnis jedoch besitzt eine Wirklichkeit: den Klang. Diese Wirklichkeit wird ohne Hilfe der Zeit erfahrbar, sie stellt einen reinen Klang dar. Je mehr der Klang nun konstruktiven Elementen, d.h. dem Gegenstand unterworfen wird, je mehr verliert er seine Oberfläche und nähert sich damit immer mehr dem Gebiet des reinen Gegenstandes an. Er unterwirft sich der Zeit mit Hilfe des Rhythmus. Schließlich wird Musik, die eigentlich zum Hören konzipiert wurde, immer mehr zum Interpretationsobjekt. Je nach Betrachter ist entweder ihre Oberfläche oder ihr Gegenstand von Interesse. Feldmans „Zwischen den Kategorien“ von Kunst und Musik besteht nun darin, eine Musik mit Oberfläche zu komponieren. Also nicht eine Musik zu komponieren, die sich der Zeit unterwirft, deren zeitliche Konstruktion von solchem Interesse ist, daß sie die Oberfläche in den Hintergrund drängt, sondern die die Zeit selbst konstruiert. Die Zeit bleibt sich selbst überlassen. Der Hörer der Musik wird gleichzeitig ein Betrachter der Musik; er

ist nicht gezwungen, von einer Idee zur nächsten zu laufen, sondern betrachtet ein Gesamtbild, in welches er einfach hineingestellt wird. Musik bewegt sich in keinem klar abgesteckten Raum mehr; sie besitzt keinen Rahmen. Die Musik wird eben auf eine Zeitleinwand aufgetragen und auf dieser auf die Oberfläche.

Feldmans Stücke sind meist sehr lange und zeichnen sich durch eine Bewegungslosigkeit aus. Sie sind meist langsam und leise. Durch diese Bewegungslosigkeit wird das Gefühl erzeugt, in einen Raum hineingestellt zu werden; da es keine Konstrukte und damit auch keine Höhepunkte im herkömmlichen Sinn mehr gibt, also keine Momente, an welche die Erinnerung direkt anknüpfen könnte, wird schon innerlich das Dahinfließen einer langen Zeitperiode suggeriert. Vergleichbar mit einem Bild von Rothko, in dessen Bilder man sich wie in eine zähe Masse hineinverloren muß, und deren Wirkung sich schließlich als ein gegenstandsloses Betrachten in einer zerfließenden Zeit äußert. Dieses Komponieren ohne oder nur mit 'kleinen' Gegenständen, dieses zwischen den Kategorien stehen und die musikalische Realität zu schaffen, indem man sie teilweise negiert, benötigt keine Notation im herkömmlichen Sinne mehr. Was hätte auch exakt festgelegt werden müssen? Es galt lediglich einen ungefähren Raum ungefähr abzugrenzen. Festgelegt waren: Tonhöhen (hoch, mittel, tief), die Anzahl der zu spielenden Töne, die Instrumente sowie die ungefähre Dauer. Aber: ein Rhythmus war nicht festgelegt. Eben der Parameter, der benötigt wird, um einen vorstrukturierten Zusammenhang sichtbar zu machen.

Feldman, der sich der graphischen Notation nur bis 1958 bediente, gab für seine Ablehnung den Grund an „she was not allowing the sounds to be free - I was also liberating the performer“. Seine eigentliche Intention, die Oberfläche der Musik sichtbar zu machen, konnte durch die graphische Notation nicht realisiert werden. Er kehrte zur herkömmlich notierten Musik zurück; Cage: „Feldman's conventionally notated music is himself playing his graph music“. Die Oberfläche der Musik ist offensichtlich von der Art der Notation unabhängig, diese stellt nur ein Mittel dar, um einen Zweck zu erreichen. Mit der graphischen Notation hatte er sich selbst seinen eigenen Gegenstand geschaffen.

Literatur

Erdmann, Martin: Zusammenhang und Losigkeit, in: Metzler/Riehn (Hrsg.):
Musik-Konzepte 68/49, München 1986

Feldman, Morton: Autobiography: Morton Feldman (*1926), in: Zimmermann,
Walter (Hrsg.): Morton Feldman Essays, Kerpen 1985

Alexander Kopp
Oberdorfstr. 36
7700 Singen