

Graphische Musik?
Über räumlichen Aufzeichnungen in der Zeitkunst Musik
endend mit Earle Browns bildlichen Partituren
Sybille Krämer
Sound Colour Space – Abschlusstagung Zürich, ZHdK 28./29. 10. 2016

„Browns Überlegung gründet auf einer kritischen Betrachtung des ‚Alphabetisierungsprozesses‘ westlicher Musiknotation: Je starrer die visuelle Gestaltung der verwendeten Symbole und je diskreter die Strukturierung der Inskriptionsfläche wurden, desto weniger flexibel fiel das klangliche Resultat aus....Der Rückgriff auf bildliche Elemente dient somit einer Visualisierungsstrategie, welche die ‚Fluidität‘ und ‚Mobilität‘ der von einer Partitur eröffneten performativen Möglichkeiten gestattet“ (David Magnus, AURALE LATENZ, Berlin 2016, 88/89)

„...the conductor is in effect ‚painting‘ (forming) with a palette of my composed sound events.“ (Earle Brown, in: THE MUSICAL QUARTERLY, vol 72, nr 2, 1986, 186)

““What made me write music the way I wrote it, and still write it, is more connected to my experience as a young artist, influenced by Kenneth Patchens’s poetry and James Joyce and Gertrude Stein and the Abstract Expressionist painters and sculptors.” (Brown, zit. Grella-Mozejko, Earle Brown – Form, Notation, Text, Contemporary Music Review 26: 3-4, 2007, 445)

1. Die Entstehung musikalischer ‚Systematizität‘ und Autorschaft aus dem Geistes des Schriftbildes

Kaum etwas ist flüchtiger als der Klang; dies gilt für das Sprechen ebenso, wie das Musizieren. So wundert es nicht, dass Sprache und Musik in unserem Kulturkreis Techniken der Aufzeichnung hervorbringen, mit denen die Vergänglichkeit des Tonalen durch Visualisierung in zweidimensionalen Strukturen ‚gebannt‘ wird. Schon in den Ursprüngen unserer alphanumerischen Schrift im antiken Griechenland notieren Buchstaben sowohl Worte, wie Töne und Zahlen. Vor diesem Horizont scheint die Rolle von Schriften klar konturiert: Sie dienen der Fixierung, Speicherung und Übertragung stimmlich-musikalischer Ereignisse. Überdies garantieren Sie die Identität von Literatur- und Musikstücken, verstanden als zeitüberdauernden Schrift-Werken. Allerdings lässt sich – und das gilt für die Sprach- wie die Musikwissenschaft (in verschobenen Zeiträumen) – eine theoretische ‚Blindheit‘ diagnostizieren, die darin besteht, Sprache und Musik zwar von der Struktur eines Systems her zu denken, ohne jedoch die konstituierende Leistung der Schriftlichkeit dabei zu reflektieren. Was das heißt kann exemplarisch an den musikphilosophischen Überlegungen von Gunnar Hindrichs (DIE AUTONOMIE DES KLANGS, Fft. 2014) gezeigt werden, der Klang nicht mit dem Hörbaren identifiziert, sondern – Saussures‘ Differentialitätsprinzip folgend – aus dessen Verhältnis zu den nicht erklingenden anderen Tönen des Tonsystems bestimmt wird. Das Systemprinzip als Charakteristikum europäischer Kunstmusik erhielt seine Grundverfassung schon in den Proportionalitätsüberlegungen der Pythagoreer. Das Band von Musik und Mathematik wird hier geknüpft. Doch der Ort, um die Relationalität und die Systematizität der Klänge zu erfassen, ist das Schriftbild: diese konstituierende Rolle der Musiknotation bleibt der blinde Fleck in Hindrichs Musikphilosophie.

2. Zeit – Raum; kontinuierlich – diskret

Wo Musik notiert wird, vollzieht sich mehr als die Abbildung/Projektion einer zeitlichen Sequenz in eine räumliche Lineatur. Es ist die Transformation des Kontinuierlichen in das Diskrete (Rehding ed.: DISCRETE/CONTINUOUS: MUSIC AND MEDIA THEORY AFTER KITTLER, Journal of the American Musicological Society (JAMS) 2016, in print), vom Fluxus in die Anordnung. Bergson hat solche Verräumlichung von Zeit nachhaltig kritisiert. Doch die Synopsis einer zweidimensionalen Konfiguration eröffnet zugleich ein wissenschaftlich wie künstlerisch vielfach genutztes Potenzial. Friedrich Kittler verweist darauf, dass die Schrift die Möglichkeit der Zeitachsenmanipulation eröffnet, welche der Irreversibilität ‚lückenloser‘ Zeitlichkeit partiell unterwandert. Und Kittler auch betont, welche Bedeutung es hat, dass mittels Fourier Transformationen das Realphysikalische selbst diskretisierbar und graphisch aufzuzeichnen ist. Es sind zwei Aspekte räumlicher Diskretisierung, auf die es hier ankommt: (i) die Transformation der Eindimensionalität der Linie in die Zweidimensionalität der Fläche, von der alle Inskriptionen (Schriften, Graphen, Diagramme, Karten) zehren (Krämer: Figuration, Anschauung, Erkenntnis. Grundlinien einer Diagrammatologie, Fft. Nov. 2016) sowie (ii) die konstitutive Bedeutung von Leerstellen und Lücken, die Schriften und Graphen etwa von künstlerischen Bildern, aber auch vom Zeitlichen per se (in gewisser Weise kennt die Zeit keine Leerstelle) unterscheiden. Die Ordnung des Räumlichen ermöglicht ‚leere Plätze‘ und auf diesem Sachverhalt fußen alle Formalismen, Kalküle und Spiele. Im Horizont dieser Gestaltungsmöglichkeiten erweisen sich Schriften eben nicht einfach als Aufzeichnungssysteme für Sprache und Musik, sondern liefern – analytisch – deren ‚Kartographie‘ und ‚Architektonik‘ und eröffnen – synthetisch – komplexe Kreativität. Inskriptionen werden zu Werkstätten von Entwurf und Komposition, zum Laborraum des Explorierens, zu Denkzeugen.

3. Joseph Schillingers graphische Aufzeichnung von Musik

Der ukrainisch-amerikanische Komponist und Musiktheoretiker Schillinger (1895–1943) suchte die Musik in kleinste, unteilbare Einheiten zu zerlegen, aus deren mathematisch algorithmischer Kombinatorik dann das Musikalische als (physischer) Klangprozess zu erzeugen sei. Dies ist eine Auffassung von der Materialität des Klangs, die etwa Hindrichs strukturalistisch inspirierter musikphilosophischer Klangbestimmung entgegensteht. Schillinger will durch die radikale Diskretisierung dem Kontinuitätscharakter des Musikalischen sich annähern und den Hiatus zwischen kontinuierlich und diskret, der im Herzen abendländischer Musiknotation nistet, zu überwinden suchen. Doch möglich ist dies nur im Medium einer andersartigen Notation, welche die traditionelle Aufzeichnungstechnik hinter sich lässt. Dazu geht Schillinger explizit auf die „graph method“ (Schillinger, *THE SCHILLINGER SYSTEM OF MUSICAL COMPOSITION*, NY 1978, Bd.1, 1) der naturwissenschaftlichen Bewegungsaufzeichnung zurück. Er adaptiert das Cartesische Koordinatensystem, beispielsweise für Parameter wie Tondauer und Tonhöhe, so dass der jeweils entstehende Linienzug „die zeitliche Bewegung für die Interpreten räumlich nachvollziehbar macht.“ (Magnus *ibid.* 2016, 85) Eine diagrammatische resp. graphische Notationstechnik ist entstanden. Überdies verfolgt er einen synthetischen multisensorischen Ansatz und verwendet – für diese Tagung interessant – Ausdrücke wie ‚colored hearing‘, ‚sound seeing‘, ‚kinesthetic temperature‘ (zit.Brodsky 2003,55).

4. Rückgang zu Descartes

Im Horizont der graphischen Methode ist die Rolle Descartes‘ aufschlussreich aus zwei Gründen: (i) Indem Descartes das Koordinatensystem und damit die Analytische Geometrie einführte, macht er Geometrie und Algebra ineinander übersetzbar, welche seit der Inkommensurabilitätsentdeckung der Antike mathematisch gespalten waren nach dem Modell von ‚kontinuierlich-diskret‘. Mit Descartes werden kontinuierliche Kurven als diskrete Gleichungen anschreibbar (ii) Vor der Entwicklung seiner Analytischen Geometrie hat Descartes im ‚MUSICAE COMPENDIUM‘ (*Œuvres de Descartes*, X, Paris 1966; Muzzolini: *ACTA MUSICOLOGICA*, LXXXVII, 2015, 95ff) eine Musikdiagrammatik entwickelt, die kreisförmige und gerade Linien als visuelle Sprache zur Repräsentation musikalischer Klangverhältnisse einsetzte und damit eine Musikdiagrammatik erschafft, die Klangverhältnisse als Raumrelationen visualisiert. Gleichwohl entwickelte Descartes keine ‚graphische Methode‘ im Sinne einer geometrischen Aufzeichnung physikalischer Parameter des Klangs; das mathematische Handwerkzeug dazu war nicht gegeben. Was Schillinger mit seinem System versucht, kann als eine solche Cartesische Synthese und deren Transformation durch die modernen Mittel der Mathematik (fraktale Geometrie) gelten. In Schillingers System werden menschliche Interpreten von Partituren zu Störquellen jener Exaktheit, welche seine Aufzeichnung vorgibt: Folgerichtig wird für Schillinger die Maschine zum ‚idealen Ausführenden‘ einer solchen Partitur.

5. Fortgang mit Earle Brown

Eben die Rolle des Interpreten ist der Einsatzpunkt des amerikanischen Komponisten Earle Brown (1926-2002), der mit seinen Partiturbildern – wiewohl auch diese vom Hintergrund Cartesischer Koordinaten zehren – die Aufführenden seiner Musik als kreative Miterschaffende einbezieht. Die Innovation im Notationalen ist beides: Form *und* Gehalt seiner Musik. Klangästhetische und musikvisualisierende Innovation verschränken sich. Die Zeit ist für Brown ein unendlich teilbares Kontinuum, deren Beweglichkeit paradoxal ist zu den starren Strukturen alphanumerischer Notationen. Die in keiner Messung aufgehenden, in genuiner Zeitlichkeit wurzelnden Eigenschaften des Klangs, versucht Brown sich in seinen bildlichen Partituren anzunähern. Beeinflusst einerseits von seiner Kenntnis mittelalterlicher Neumen-Notationsweisen (J. Alden, *From Neume to Folio: Mediaeval Influences on Earle Brown's Graphic Notation*, *Contemporary Music Review*, 2007, 26: 3-4, 315ff.), vor allem jedoch durch Schillingers Notationsinnovationen, brechen viele seiner Partituren – extrem in NOVEMBER 1952 und DECEMBER 1952 – mit der Systematizität und Direktionalität überkommener Notation. Es entstehen figurierte Gruppierungen von Elementen bzw. Strichen, die in verschiedenen Richtungen gelesen werden können. Zur Konfigurierung der graphischen Elemente setzt Brown auch aleatorische Techniken der Ermittlung von Zufallszahlen ein, welche Länge, Dichte und Platzierung der auf der Partitur sichtbaren Elemente steuern. Brown will die visuelle Identität von Noten und derer flexible Klangrealisierung verbinden. Musiknotation soll Interpreten nicht einschränken, vielmehr ‚befreien‘. Er überlässt es der Ko-Kreation der Interpreten, wie sie die graphische Partitur zu Anhaltspunkten musikalischer Performanz machen, welche sich also niemals wiederholen kann. Browns Umstülpung musikalischer Notation in ein Bild, das von Interpreten als ‚offene Form‘ zu lesen ist, verabschiedet die Tradition eines musikalischen Schriftbildes, das in seiner Geschlossenheit die Identität, Einheit und Urheberschaft am Werk wie die Kontrollierbarkeit seiner Aufführung sicher zu stellen hat.

6. Abschlussgedanken: über ‚Spiel‘ und ‚Spielen‘

Ist es Zufall, dass sowohl über die Sprache (Sprachspiel) wie über Musik mit Begriffen des ‚Spielens‘ gesprochen wird? Wenn hierfür die tonale Fluidität und der Resonanzcharakter, mithin die Zeitlichkeit von Sprechen und Musizieren entscheidend ist, was bedeutet dann die augenfällige Verbindung der inskribierten Räumlichkeit von Spielflächen (Mannschaftsspiel, Brettspiel...) mit der artifiziellen Flächigkeit des Diagramms? Was haben die Begriffe ‚Schrift‘, ‚Diagramm‘, ‚Kalkül‘, ‚Spiel‘ miteinander gemein? Auf welches Verhältnis von Zeit und Raum weist die Idee des Spiels (‚die Schraube hat Spiel‘; das Hin-und-Her einer in sich zurückkehrenden Bewegung). Darüber wird zum Abschluss spekuliert.