

Partituren zum Lesen und Schauen

Bildlichkeit als Merkmal graphischer Notation

Gesa Finke

Graphische Notation betont die Bildlichkeit der Notation, d. h. das Schauen zugunsten des Lesens. Für die Erforschung der bildlichen Dimension der Notation ist ein interdisziplinärer Dialog mit den Bildwissenschaften erforderlich. Dazu werden mögliche Perspektiven aufgezeigt, vor allem aus dem Bereich der Schriftbildlichkeit nach Sybille Krämer. Sie beschreibt für die Schrift diagrammatische Regeln, die auch für die standardisierte Fünf-Linien-Notation benannt werden können. Diese Regeln werden in der graphischen Notation außer Kraft gesetzt. Dies wird an den Aspekten der räumlichen Organisation (Gerichtetheit) und des Graphismus (Zusammenspiel von Punkt, Linie, Fläche) dargestellt. Der Komponist Anestis Logothetis befasste sich intensiv mit diesen Aspekten der Notation und entwickelte eine eigene, systematisch angelegte graphische Notation. Am Beispiel seiner Komposition *Globus für Vermeulenflöte* (1978) wird das Verhältnis von Linie zur Fläche untersucht. Der Briefwechsel zwischen Logothetis und der Interpretin Greta Vermeulen zeigt auf, wie sich dieses bildliche Verhältnis aus musikalischer Perspektive gestaltet.

Graphic notation stresses the visual qualities of musical notation, i.e. the image as an item to be deciphered. Research on the visual aspects of notation demands a cross-disciplinary dialog with concepts from art theory and visual studies (›Bildwissenschaften‹). In particular, Sybille Krämer's theory of notational iconicity offers new perspectives on musical notation. She defines so-called diagrammatic rules which can be applied to the standard notational system. These rules are deconstructed within graphic notation. This essay gives examples of spatial orientation or adjustment and graphism (i.e. the interplay of point, line, and space). The composer Anestis Logothetis explored these aspects of musical notation in detail and developed his own system of graphic notation. The example of his composition *Globus für Vermeulenflöte* (1978) shows how he designs the relationship between line and space. His letters to the performer Greta Vermeulen show the challenges of how the image is transferred into sound.

Schlagworte/Keywords: Anestis Logothetis; diagrammatic rules; Diagrammatik; graphic notation; graphische Notation; Greta Vermeulen; notational iconicity; Schriftbildlichkeit

Graphische Notation wirft genuin die Frage nach der Funktion und Bedeutung von Bildlichkeit musikalischer Schriften auf, denn sie stellt die Spielregeln der standardisierten Fünf-Linien-Notation in Frage, indem sie den Modus des Schauens aktiviert und damit zu einer ästhetischen Wahrnehmung animiert. Die Standardnotation¹ hingegen regt weniger zum Schauen als zum Lesen im Sinne von Interpretieren an. Komponist*innen, die graphische Notationen verwendet haben, befassten sich eingehend mit Fragen bildlichen Gestaltung der musikalischen Schrift sowie mit dem Verhältnis von Bildlichkeit zur Lesbarkeit.² Eine intensive Phase der Auseinandersetzung darüber fällt in die 1960er Jahre, in denen die seit Ende des 18. Jahrhunderts gültigen Vorstellungen von Autorschaft und

1 Der Begriff ›Standardnotation‹ steht hier und im Folgenden für die Normierung der musikalischen Notation westeuropäischer Musik zwischen dem 17. und 20. Jahrhundert. Es ist der Autorin bewusst, dass es sich damit um ein Konstrukt handelt, das die Historizität und graphische Spannweite dieser Notation ausblendet.

2 Die Autorin verfasst ihre Habilitation zu diesem Thema mit dem Titel »Bildlichkeit von graphischer Notation am Beispiel von Roman Haubenstock-Ramati, Anestis Logothetis und Tona Scherchen«.

Werk in eine Krise gerieten. Komponist*innen kritisierten vor allem das hierarchische Verhältnis zwischen Komponist*in und Interpret*in und forderten stattdessen ein erweitertes Interpretationsverständnis, das die Interpret*innen stärker in den Kompositionsprozess einbezog. Die Gestaltung von Partituren nach bildlichen Kriterien ermöglichte eine Mehrdeutigkeit im Schriftbild, die diesem Wunsch nach einer größeren Flexibilität der Interpret*innen entgegen kam. Das Verhältnis von Bildlichkeit und Lesbarkeit in graphischen Notationen steht daher mit Aspekten der Interpretation in einem konkreten Zusammenhang.

Die Erforschung der Bildlichkeit von graphischer Notation befindet sich erst in den Anfängen. Unabdingbar dafür ist ein interdisziplinärer Dialog mit den bildwissenschaftlichen Disziplinen. Der vorliegende Aufsatz hat das Ziel, Forschungsperspektiven aufzuzeigen: Mit welchen Konzepten und Fragen kann man sich der graphischen Notation nähern? Als konkretes Beispiel wird die Komposition *Globus für Vermeulenflöte* (1978) von Anestis Logothetis analysiert. Logothetis hat stets die Bedeutung der Linie für seine Notation hervorgehoben. Indem eine deutlich definierte serpentinartige Linie im Zentrum der Komposition steht, bietet sie erstens einen guten Einstieg in die komplexe Notationsweise von Logothetis. Zweitens lässt sich damit die Brücke zwischen dem theoretischen Begriff des Graphismus aus der Schriftbildlichkeitsdebatte und einem konkreten Beispiel gut herstellen. Sybille Krämer definiert das Zusammenspiel von Punkt, Linie und Fläche als Graphismus.³ Es soll demnach anhand der Schriften Logothetis' über Notation und an der konkreten Komposition nachvollzogen werden, wie Logothetis die Linie gestaltet und sie in Beziehung zur Fläche setzt. Der Briefwechsel zwischen Anestis Logothetis und der Interpretin Greta Vermeulen über die Komposition gibt Einblicke, in welcher Beziehung die bildliche und musikalische Gestaltung der Komposition stehen.⁴

DIALOGUE MIT DER BILDWISSENSCHAFT: FORSCHUNGSPERSPEKTIVEN FÜR EINE DISKUSSION ÜBER GRAPHISCHE NOTATION

Die Bildlichkeit von Notation im Allgemeinen sowie von graphischer Notation im Besonderen ist eine von der Musikwissenschaft und -theorie bisher vernachlässigte Dimension. In dieser Feststellung spiegelt sich eine Beobachtung aus dem Forschungsdiskurs der Schriftbildlichkeit wider: Die Philosophin Sybille Krämer unterscheidet dem Lesen und Schauen entsprechend zwischen »Textualität«, die sich auf den Sinngehalt und die Interpretierbarkeit von Schrift bezieht, und der »Textur« von Schrift, welche die »Gestalt des Schriftbildes als flächige graphische Konstellation« beinhaltet.⁵ Krämer betont, dass es sich in der abendländischen Tradition dabei um ein hierarchisches Verhältnis zwischen Textualität und Textur handelt: »Die sinnliche Präsenz und die handhabbare Materialität der Schrift werden ihrem interpretatorischen Gehalt untergeordnet.«⁶ Das ist auch für die Musik festzustellen: Die Lesbarkeit der musikalischen Notation stand gegenüber der bildlichen Gestaltung deutlich im Vordergrund. Das Fehlen eines theoretischen Rahmens zur Bildlichkeit von Notation allgemein und von graphischer Notation im engeren Sinne hat

3 Vgl. Krämer 2016, 68.

4 Dieser Briefwechsel ist bisher unveröffentlicht, er befindet sich im Nachlass Anestis Logothetis.

5 Krämer 2014, 355.

6 Ebd.

dazu geführt, dass bisher nur wenig musikwissenschaftliche Forschung zu Komponist*innen existiert, die graphisch notiert haben. An ihnen wird gleichzeitig ein Grund-satzproblem graphischer Notation deutlich: Die Bildlichkeit bedeutet fast immer die Überschreitung einer Kompetenzgrenze, sowohl für Interpret*innen als auch für Musikwissenschaftler*innen. Für Musiker*innen steht zunächst das Lesen von Partituren im Vordergrund. In der musikalischen Praxis ist die Partitur ein Werkzeug: Ziel ist es, Notiertes zum Klingen zu bringen. Standardisierte Notationsformen garantieren einen hohen Grad an Lesbarkeit. Sie bilden ein Wissen für die Musiker*innen, das weitgehend zuverlässig abrufbar ist. Indem graphische Notation den Interpret*innen einen hohen kreativen Eigenanteil abverlangt, stellt sie den Werkbegriff genuin in Frage und damit auch eine grundsätzliche Funktion der musikalischen Schrift, nämlich als universales und damit über historische Phasen hinweg gültiges Kommunikations- und Gedächtnismedium. Damit ändert sich die Rolle der Komponierenden, die eine Vermittlerrolle ihrer eigenen Notation einnehmen. Gleichzeitig wächst die Bedeutung einzelner Interpret*innen für Kompositionen in graphischer Notation: Sie sind zumeist Expert*innen für die jeweilige Notation. Bei fast allen Kompositionen in graphischer Notation ist nach dem Tod des Komponierenden und/oder der Interpret*innen ein intergenerationeller Bruch sichtbar: Sie verschwinden aus den Konzerträumen und -programmen. Aufgrund des hohen Grads an Individualisierung hat graphische Notation im Bereich der Aufführungspraxis ein Kanonisierungsproblem.

Die Marginalisierung der graphischen Notation innerhalb der Musikkultur und -wissenschaft steht in deutlicher Diskrepanz zur Aktualität und einem unbefangenen Umgang mit dem Thema Notation in der bildenden Kunst und Medienkunst. So stand z. B. die Ausstellung in der Documenta-Halle der Documenta 14 in Kassel unter dem Motto »Score«. ⁷ Auch die Ausstellung *Sound goes Image. Partituren zwischen Musik und Bildender Kunst* im Horst Janssen Museum Oldenburg (Februar bis April 2017) mit 16 Positionen aus Musik und Bildender Kunst, die sich mit der Frage von Notation befassen, stieß auf große Resonanz. ⁸ Die Ausstellung *Notation. Kalkül und Form in den Künsten* in der Akademie der Künste Berlin im Jahr 2008 brachte die Diskussion über Notation als verbindendes Element der Künste in Gang. Hubertus von Amelunxen zufolge sei der Begriff der Notation im 20. Jahrhundert für alle Künste zentral, denn er wurde »als eine Form sowohl der Verzeitlichung wie auch der Prozessualisierung des malerischen wie auch des musikalischen Werks [...] auf seine generelle und ›intermediale‹ Bedeutung als Schriftsystem in allen Formen der Künste untersucht.« ⁹ In den Essays des Katalogs wird jedoch die Schwierigkeit offenkundig, den Begriff der Notation zwischen den Künsten auf einen gemeinsamen Nenner zu bringen. Angela Lammert setzte die Definition für die Kunstwissenschaften fort, und zwar auf Basis der etymologischen Verwandtschaft zur Notiz, d. h. dem Notieren im Sinne von Entwerfen, Planen, Gedanken strukturieren. Sie versteht Notation als ein »formales Findungsverfahren«, ¹⁰ in welchem die bildliche Gestaltung im Zentrum steht. Dem musikwissenschaftlichen Forschungsdefizit einer Theorie

7 Vgl. <http://www.documenta14.de/de/venues/21711/documenta-halle> (14.9.2017). Vgl. auch Folkerts 2017.

8 Horst Janssen Museum, Ausstellungsarchiv 2017. <https://www.horst-janssen-museum.de/ausstellungen/archiv/> (28.4.2019). Diese Ausstellung wurde von der Autorin gemeinsam mit Jutta Moster-Hoos kuratiert.

9 Amelunxen 2008, 19.

10 Lammert 2016, 7.

der Notation begegnet aktuell das internationale Forschungsprojekt »Writing Music. Iconic, performative, operative, and material aspects in musical notation(s)«. ¹¹ Ziel dieses Projekts ist eine Grundlagenforschung zur Notation in historischer Perspektive, die die mehrfach betonte musikwissenschaftliche Forschungslücke schließt. Ausgangspunkt ist im Sinne Krämers, dass die Notation weniger in ihrer Kommunikationsfunktion, sondern primär als Wahrnehmungsmedium untersucht werden soll. Neben den Aspekten der Performativität, Operativität und Materialität der Schrift ist die Ikonizität eine von vier zentralen Perspektiven. Matteo Nanni, der diesen Bereich der Ikonizität verantwortet, hat die Bedeutung der bildwissenschaftlichen Diskurse und des *Iconic Turns* für die Musikwissenschaft hervorgehoben. ¹² Er bezieht sich dabei auf Gottfried Boehm und den Forschungsbereich *Eikones* in Basel. Boehm prägte maßgeblich den Begriff des *Iconic Turn*, den er gleichermaßen in Anlehnung an und Abgrenzung zum *Linguistic Turn* proklamierte. ¹³ Ziel Boehms war es, für das Bild eine von der Sprache unabhängige Logik zu konstatieren, welche er als »ikonische Differenz« ¹⁴ bezeichnet. Daran anknüpfend stellt Nanni in Bezug auf mittelalterliche Neumenschrift fest, dass musikalischer Notation eine »strukturierte visuelle Logik« ¹⁵ innewohnt. Am Beispiel des neumierten Chorals zeigt er, wie die Kategorien oben und unten als »diagrammatische Koordinaten«, ¹⁶ d. h. als räumliche Struktur in die Notation eingeführt werden, womit eine Korrespondenz zwischen Klanglichem und Visuellem hergestellt wird. Nanni identifiziert zwei historische Momente, in welchen die Bildlichkeit von musikalischer Schrift besondere Relevanz hatte: Am Übergang zur Schriftlichkeit im Mittelalter und im 20. Jahrhundert durch die graphische Notation. Diese beiden notationsgeschichtlichen »neuralgische[n] Epochenschwellen« ¹⁷ eigneten sich ihm zufolge besonders für die Erforschung der Bildlichkeit von Notation. ¹⁸ Die Vielfalt der möglichen methodisch-theoretischen Anknüpfungspunkte aus den Bildwissenschaften herauszuarbeiten steht damit noch aus. Allgemein lässt sich erkennen, dass in den Bildwissenschaften diverse Konzepte vorliegen, welche eine Erweiterung des Bildbegriffs anstreben und sich somit für die bildliche Dimension von musikalischer Notation öffnen.

Ein Beispiel dafür ist das Konzept der Bildgebung Sigrid Weigels, welches sie im Rahmen einer Grammatologie der Bilder entwirft. ¹⁹ Mit der Bildgebung »geht ein Wechsel zwischen ganz und gar unterschiedlichen, ja heterogenen Sphären einher: vom Unsicht-

11 Das Forschungsprojekt wird als Kooperationsprojekt zwischen vier Standorten durchgeführt (Laufzeit 1.1.2018 – 31.12.2020): Federico Celestini (*Universität Innsbruck*), Matteo Nanni (*Universität Gießen*), Simon Obert (*Paul Sacher-Stiftung Basel*), Nikolaus Urbanek (*Universität für Musik und darstellende Kunst Wien*). <https://www.writingmusic.net/> (20.4.2019) Mit diesem Projekt steht die Autorin in kontinuierlichem Austausch.

12 Vgl. Nanni 2015, 12f.

13 Vgl. Boehm 2001.

14 Ebd., 29.

15 Nanni 2015, 7.

16 Nanni 2013, 411.

17 Nanni 2015, 12.

18 Entsprechend bilden diese beiden historischen Phasen auch den Fokus der Teilprojekte C.1.: »Zur Logik des Diagrammatischen – Semiotik des Visuellen in frühen Notationen« (Tobias Robert Klein) und C.2.: »Diagrammatik, Ikonizität und mediale Entgrenzungen in der graphischen Notation« (Julia Freund). <https://www.writingmusic.net/ikonizitt> (28.4.2019)

19 Vgl. Weigel 2015.

baren oder Anikonischen zum Bild.«²⁰ Somit löst Weigel das Bild vom Sichtbaren. Ihr Ziel ist es, den Fokus vom Bild im Sinne eines Abbilds bzw. der Repräsentation hin zu den Prozessen zu wenden, die Bilder erst zu Bildern werden lassen. Dafür etabliert sie nach Derrida den Begriff der Spur »als das Andere des Bildes«,²¹ welche dem Bild vorausgeht. Auf diese Weise eröffnet sie die Möglichkeit, den Klang als Spur zu denken: Indem die Spur eine vor-bildliche Sphäre darstellt, kann das Phänomen der musikalischen Schrift als ein Prozess der Bildgebung verstanden werden. Das bedeutet ferner, dass die Partitur (besonders diese in graphischer Notation, da sie die Bildlichkeit besonders betont) nur ein mediales Moment eines komplexen Bildgebungsprozesses darstellt. Der Kompositionsvorgang in graphischer Notation, die Niederschrift und schließlich die Interpretation sowie Rezeptionsprozesse können in diesem Konzept ebenfalls mitgedacht werden.

Äußerst fruchtbar für die Diskussion über Notation und graphische Notation ist die Theorie der Schriftbildlichkeit, wie sie Sybille Krämer entwickelt hat.²² Einen ersten umfassenden Versuch, graphische Notation mit schriftbildlichen Fragen zu erforschen, stellt die Dissertation *Aurale Latenz. Wahrnehmung und Operativität in der bildlichen Notationsästhetik von Earle Brown* von David Magnus dar.²³ Magnus etabliert darin den Begriff der »auralen Latenz« für die Herausforderung der Notation an die Interpret*innen, die Mehrdeutigkeit, die in der Bildlichkeit der Schrift angelegt ist, spontan in eine Klangvorstellung umzusetzen. Krämer hat im Rahmen ihres Konzepts der Schriftbildlichkeit den Begriff der »operativen Bildlichkeit« für Schriften, Diagramme und Karten eingeführt. Diese bilden Hybride zwischen Wort und Bild, d. h. »Mischverhältnisse des Diskursiven und Ikonischen.«²⁴ 2016 hat sie den umfassenden Entwurf einer Diagrammatik vorgelegt, welche sie folgendermaßen definiert: Als »die operativen Visualisierungen, deren Medium der Graphismus ist, welcher hervorgeht aus der Interaktion von Punkt, Linie und Fläche. Zu dieser Gattung ›operativer Bildlichkeit‹ rechnen wir – ungeachtet der Verschiedenheit dieser Darstellungssysteme – Schriften, Notationen, Tabellen, Graphen, Diagramme und Karten; wir wollen diese Klasse visueller Artefakte ›Inskriptionen‹ bzw. das ›Diagrammatische‹ nennen.«²⁵ Musikalische Notation ist demnach als eine Form operativer Bildlichkeit, die sich nach diagrammatischen Regeln richtet, von Krämer mitgedacht, wird jedoch von ihr nicht weiter mit Beispielen ausgeführt. Krämer arbeitet in der Diagrammatik insgesamt zwölf Attribute heraus,²⁶ die alle in ihrer Spezifik auf die musikalische Notation allgemein und auf graphische Notation im Besonderen noch zu erforschen sind. Hier seien zwei Attribute exemplarisch herausgegriffen, die für die graphische Notation von besonderer Relevanz sind: Die Räumlichkeit bzw. Gerichtetheit (1) und der Graphismus (2).

(1) Krämer betont mehrfach die Bedeutung von Raumrelationen, die jeweils »epistemische Aufgaben übernehmen können«,²⁷ welche operative Bilder von Bildern der Kunst unterscheiden. Entscheidend bei der Organisation des Schriftraumes ist die Gerichtet-

20 Ebd., 11.

21 Ebd., 30.

22 Matteo Nanni und Heidy Zimmermann haben das Potenzial bereits hervor gehoben, vgl. Nanni 2013, 407f., Zimmermann 2017.

23 Magnus 2016.

24 Krämer 2009, 95.

25 Krämer 2016, 16f. (Hervorhebungen original).

26 Vgl. Krämer 2016, Kapitel 3: »Eine ›Grammatik‹ der Diagrammatik?«

27 Krämer 2012, 82; vgl. auch Krämer 2016, 18f.

heit.²⁸ Das bedeutet, dass die operativen Darstellungsräume wie die Schrift- bzw. Partiturseite speziell formatiert werden. Diese Gerichtetheit ist konventionalisiert: »Stets ist die einer Konvention folgende Ausrichtung unabdingbar, damit eine beliebige Oberfläche als Medium der Inskription kulturell überhaupt erschlossen wird und in intersubjektive Praktiken eingehen kann.«²⁹

Dies leuchtet auch in Bezug auf die musikalische Notation ein, denn die standardisierte Fünf-Linien-Notation ist wie die Schrift nach dem Prinzip von links nach rechts, und oben nach unten ausgerichtet. Damit ermöglicht die Fünf-Linien-Notation unmittelbar Orientierung für die Interpret*innen, oder wie oben genannt, Lesbarkeit. Kennzeichnend für die graphische Notation ist nun erstens ein Bruch mit den beiden diagrammatischen Grundregeln der standardisierten Fünf-Linien-Notation, welche die Gerichtetheit und den Graphismus betreffen. Die Gerichtetheit bzw. räumliche Orientierung auf der Partiturseite wird durch die Bildlichkeit bewusst durchkreuzt. Gleichzeitig wird der Graphismus des standardisierten Fünf-Linien-Systems als defizitär erkannt und aufgelöst. Die Gründe dafür sind von Komponist zu Komponistin sehr unterschiedlich. Logothetis etwa kritisierte die Gleishaftigkeit des Fünf-Linien-Systems, d. h. seine Unbeweglichkeit, die er als starke kompositorische Einschränkung empfand.³⁰

Darüber hinaus sind die Merkmale, die Krämer mit »Punkt, Linie und Fläche« unter Graphismus beschreibt, zentrale Eigenschaften der graphischen Notation. Nicht selten ist, wie im Falle von Logothetis, eine starke theoretische Reflexion der Komponist*innen über die diagrammatischen Voraussetzungen der Schrift und die Bedeutung des Graphismus erkennbar.³¹

(2) Graphismus bezeichnet nach Krämer eine »Praktik des Umgangs mit inskribierten Flächen.«³² Die griechische Wurzel des Wortes, *graphein*, trägt die Bedeutung von zeichnen, malen und schreiben.³³ Sie trifft damit den Kern des hybriden Charakters der graphischen Notation zwischen Schrift und Bild. Im Graphismus berühren sich kognitive und ästhetische Eigenheiten der Schrift. Dies führt Krämer in folgender Definition aus: »Die menschliche Artikulationsform des Graphismus geht hervor aus der Interaktion von Punkt, Linie und Fläche und bildet eine gemeinsame Wurzel der Zeichnung wie der Schrift, folgenreich für kognitive wie für ästhetische Belange.«³⁴

Sie fokussiert dabei im Speziellen die Linie, die ihr zufolge eine besondere Erkenntnis-kraft besitzt.³⁵ Die Linie kann gleichzeitig Spur und Entwurf sein, darin sieht Krämer ihr sogenanntes transfiguratives Potenzial.³⁶ Krämer erörtert im Rahmen der Diagrammatik Eigenschaften der Linie, die dieses Potenzial verdeutlichen.³⁷ Gleichzeitig betont sie, dass die Linie immer im Zusammenhang mit der Fläche steht, der sie ihre Struktur verleiht.

28 Vgl. Krämer 2016, 71ff.

29 Ebd., 72.

30 Details dazu im nächsten Abschnitt.

31 Diese ist einzubetten in den allgemeineren Diskurs über graphische Notation in den 1960er Jahren. Vgl. vor allem die Beiträge in Thomas 1965.

32 Krämer 2012, 82.

33 Vgl. ebd.

34 Krämer 2016, 68.

35 Vgl. Krämer 2012, 85 und Krämer 2016, 95.

36 Krämer 2012, 85.

37 Vgl. Krämer 2016, Kapitel 5, 95ff.

Hier ist der Aspekt der Zeitlichkeit, der mit der Linie einhergeht, von besonderer Relevanz: »Der Strich ist eine Handlung in der Zeit, die Fläche wird von einem Ort zu einem anderen dabei sukzessive durchquert. Die Linie dechiffriert sich als ein Übertragungsmanual: Sie überträgt Bewegungen in Struktur, Zeit in Raum, Sukzessivität in Simultaneität.«³⁸ Damit ist der Schritt zur Musik bzw. musikalischen Notation nicht weit: Musik gilt per definitionem als Zeitkunst, und die Linie kann verstanden werden als eine melodische Linie. Entsprechend ist der Begriff des Klangflusses bei Anestis Logothetis zentral. Im Folgenden soll sein Konzept der Linie vorgestellt werden.

PUNKT, LINIE UND FLÄCHE ALS KATEGORIEN DER GRAPHISCHEN NOTATION BEI ANESTIS LOGOTHETIS

Anestis Logothetis (1921–1994) befasste sich Zeit seines Lebens mit Fragen der musikalischen Notation. In zahlreichen Schriften, veröffentlicht wie unveröffentlicht, argumentierte er für grundlegende Neuerungen, da er die Standardnotation für defizitär hielt. Ausgangspunkt war seine Vorstellung eines Klangflusses, der seines Erachtens in der Notation mit Notenköpfen nicht darstellbar sei. Die Standardnotation bezeichnete er als »punktuelle« Notationsweise.³⁹ Für die Darstellung eines Klangflusses sei hingegen die Integration der Linie in die Notenschrift nötig. Damit sei »die Malerei der Musik Modell in der Bewegung ihrer Linien und Punkten [sic].«⁴⁰ Logothetis setzte sich dazu mit den Elementen der abstrakten Malerei von Kandinsky auseinander. Seine Ausführungen können darüber hinaus als Beitrag zu einem intermedialen Diskurs um die Linie verstanden werden, der von Paul Klee über Ernst Kurth bis zum Anfang des 20. Jahrhunderts zurückreicht.⁴¹

Daraus leitet er zwei Konsequenzen ab: Erstens wird durch die Linie die konkrete Tonhöhe in der Notation aufgegeben und der Auswahl der Interpret*innen überlassen. Dies bezeichnete Logothetis als »Polymorphie«, also eine optische Gestaltung, die das klangliche Resultat zu einem gewissen Grad offen lässt. Zweitens stellte er die Linie in Bezug zur räumlichen Struktur der Komposition: Durch die Gestaltung von Klang in Linien wird die Leserichtung von links nach rechts aufgegeben und stattdessen sind alle Leserichtungen möglich. Indem das Notenbild ein »Plan von Klangereignissen« darstellen solle, gleiche es einem Plan in der Architektur:

Da aber Klang an eine Begrifflichkeit aus Worten nicht gebunden ist, wäre ein Notenbild ebenso als Plan von Klangereignissen denkbar; als Plan, wie ihn etwa die Architektur kennt. Denn musikalische ›Zeit‹ muß nicht von links nach rechts verlaufen; sie ist vielmehr der Bewegung verkettenet und folgt daher der angegebenen Aktionsrichtung. Werden musikalische Ereignisse ohne Liniensystem in verschiedenen Leserichtungen dargestellt, so folgt auch das Messen ihrer Zeit diesen Richtungen, wodurch das aus der Gleichförmigkeit des Liniensystems übertragene Vorwärts und Rückwärts aufgehoben wird und alle Leserichtungen legitimiert erscheinen. Dadurch breitet sich der aus ihnen resultierende klangliche Fluß bei aller Konstanz der aus den Zeichen gelesenen Bewegungs- und Klangcharaktere immer wieder in neuen Varianten aus.⁴²

38 Krämer 2012, 87f.

39 Logothetis, »Zeichen«, in: Krones 1998, 38.

40 Ebd.

41 Vgl. Bonnefoit 2008, Mainberger/Ramharter 2017, bes. 402ff, und Krämer 2016, 102ff.

42 Logothetis 1973, 5.

Interessant ist, dass Logothetis von einer »Gleichartigkeit« der Fünf-Linien-Notation spricht. Damit beschreibt er nicht nur die Leserichtung, sondern auch den graphischen Charakter der Linien, die darin eingesetzt werden: Sie sind fixiert und unbeweglich. Die Linie bei Logothetis ist hingegen frei gedacht, sie entspricht der »Bewegungslinie«, die Sybille Krämer in Referenz auf eine Unterscheidung Paul Klees einführt: Ihr Merkmal ist eine »ungebundene Beweglichkeit, die Autonomie in der Linienführung.«⁴³ Ihr Gegenteil besteht in der »Verbindungsline«, welche zwei Punkte verbindet und nicht frei ist. David Magnus hat die Linienführung bei Logothetis bereits »als ein herausragendes Merkmal seiner Notationsästhetik«⁴⁴ beschrieben. Er schildert auch, welche Korrespondenzen sich zu Kandinskys Verständnis von der Linie ergeben, wie dieser sie in dem theoretischen Werk *Punkt und Linie zur Fläche* (1926) beschrieben hat.⁴⁵ Magnus fokussiert dabei den Begriff des Signals, den Logothetis für seine Linien verwendet. Diese Signale seien als bildlich artikulierte Gesten zu verstehen⁴⁶ und sollen die Interpret*innen unmittelbar zu einem performativen Vollzug anregen.⁴⁷

Wie oben beschrieben, fasst Krämer unter dem Begriff des Graphismus das Verhältnis von Punkt, Linie und Fläche zusammen. Logothetis machte sich besonders über das Zusammenspiel von Linie und Fläche Gedanken. Der in dem Zitat angesprochene Plan beschreibt die Gestaltungsmöglichkeiten der Fläche. Logothetis denkt diesen Plan allerdings nicht statisch, sondern dieser besitzt wie die Linie einen hohen Grad an Beweglichkeit. Das heißt die strukturelle Anlage einer Komposition steht für Logothetis in direkter Verbindung zur Dynamik der Linie. Die Titel seiner Kompositionen drücken dieses dynamische Doppelverständnis von Linie und Fläche aus und stellen somit eine Art metaphorischen Schlüssel zu seiner Bildlichkeit dar. Einige Titel nehmen den Klangfluss wörtlich, indem sie der Sphäre des Wassers entnommen sind wie z. B. *Musikfontäne* (1972) oder *Wellen* (1972). Vielfach entstammen die Begriffe auch der griechischen Mythologie, wie bei *Mäandros* (1963), benannt nach dem griechischen Flussgott, oder auch *Styx* (1968) nach dem Fluss der Unterwelt. Logothetis verwendet außerdem Begriffe und Elemente aus der Physik, Mathematik, Astronomie, und Geographie, denen ein hoher Grad an Dynamik inne wohnt. In der *Himmelsmechanik* (1965) z. B. bezieht Logothetis Fachbegriffe aus der Astronomie für die einzelnen Partiturbblätter. Eines trägt den Titel »Zentrifugal – Zentripetal«, womit die Kräfte beschrieben werden, die die Umlaufgeschwindigkeit von Planeten bestimmen.⁴⁸ Aber auch geometrische Anordnungen und geschwungene Formen (wie in der *Doppelspirale* 1985), Naturformationen (*Klangfelder und Arabeske* 1976) oder Straßenkreuzungen (*Optionen* 1965/66) bieten Logothetis strukturelle Inspirationen.

Logothetis versuchte den Klangfluss durch die Integration der Linie in der Notation adäquat darzustellen und entwickelte dafür ein eigenes Notationssystem, das für fast alle seiner graphischen Kompositionen Gültigkeit hat. Er setzte dieses erstmalig 1959 in der Komposition *Struktur – Textur – Spiegel – Spiel* ein und erläuterte es anschließend in Vorträgen und Schriften, in der Tiefe vor allem in dem Aufsatz »Zeichen als Aggregatzustand

43 Krämer 2016, 103.

44 Magnus 2016, 49. Vgl. auch Magnus (2010); dieser Aufsatz stellt eine frühere Version des Kapitels über Logothetis in der Dissertation dar (Magnus 2016, 37–55).

45 Vgl. Magnus 2016, 49ff.

46 Vgl. ebd., 51.

47 Vgl. ebd.

48 Vgl. Finke 2017, 104.

der Musik« (1974).⁴⁹ Dieses System kann im Hinblick auf Krämers Aspekte des Graphismus noch umfassend ausgewertet werden. Für die vorliegende Fragestellung ist es ausreichend, die Unterscheidung Logothetis' in drei Elemente zu verstehen:

1. Er entwickelte ein System von Tonhöehensymbolen, womit die Tonhöhe exakt notiert, aber in der Oktavlage frei wählbar blieb.

2. Ergänzend setzte er Aktionssignale ein, die aus den graphischen Elementen Punkt und Linie bestehen und direkt auf einen Resonanzkörper übertragen werden sollen.

3. Das dritte Element bilden sogenannte Assoziations-Faktoren, welche Lautstärke, Klangfarben und Toncharaktere anzeigen.⁵⁰

Diese drei Elemente können graphisch schließlich miteinander kombiniert werden und damit Linien bilden, die in ihrer klanglichen Umsetzung Logothetis' Vorstellung von Polymorphie entsprechen. Das Zusammenspiel der Elemente ist in den Kompositionen jeweils unterschiedlich gestaltet und auch unterschiedlich komplex. Zentral ist dabei die Frage der Integration der Tonhöehensymbole. In einigen Kompositionen wie dem unten beschriebenen *Globus für Vermeulenflöte* (1978) oder auch der *Himmelsmechanik* (1960) sind die Tonhöhen klar erkennbar. Andere Kompositionen, wie z. B. *Labyrinthos* (1967) verzichten vollständig auf Tonhöehensymbole und haben daher einen höheren Abstraktionsgrad.

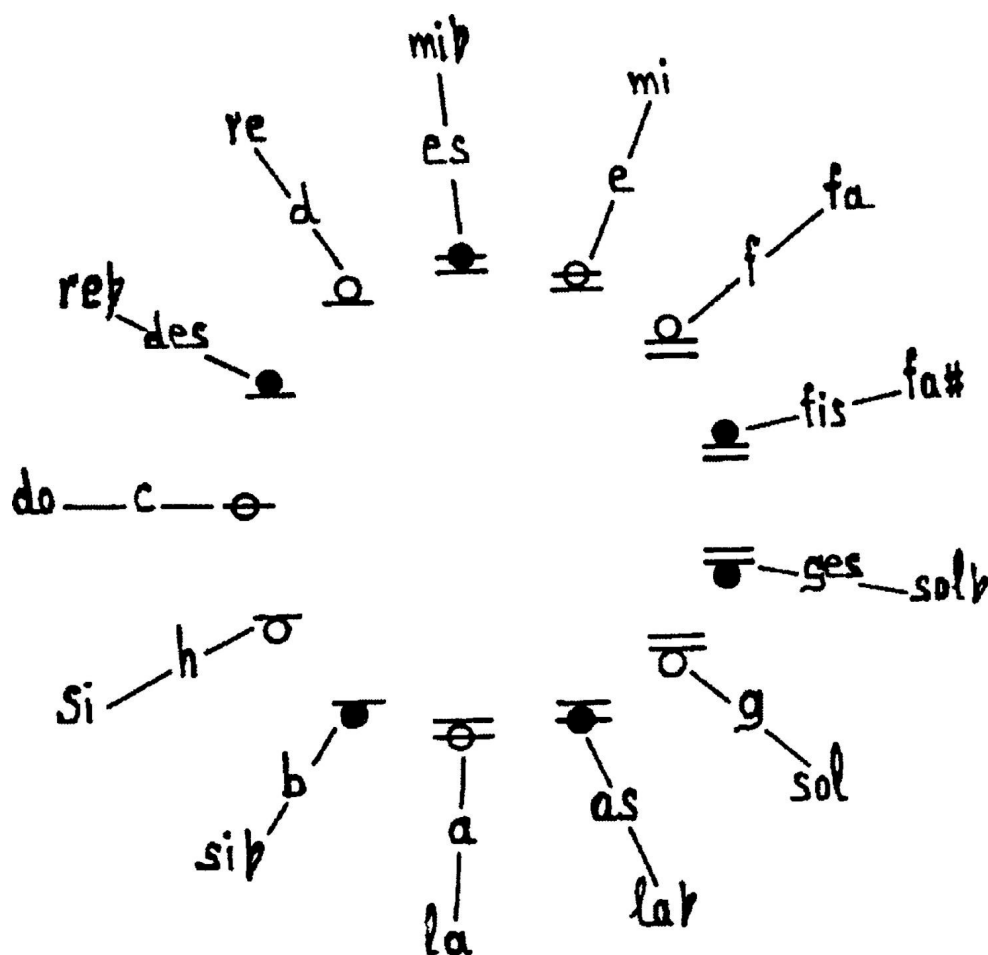


Abbildung 1

49 Logothetis 1974, vollständig abgedruckt in Krones 1998, 32–75.

50 Vgl. Logothetis 1974 in Krones 1998, 42–45. Eine hilfreiche Erläuterung bietet auch Magnus 2016, 43ff.

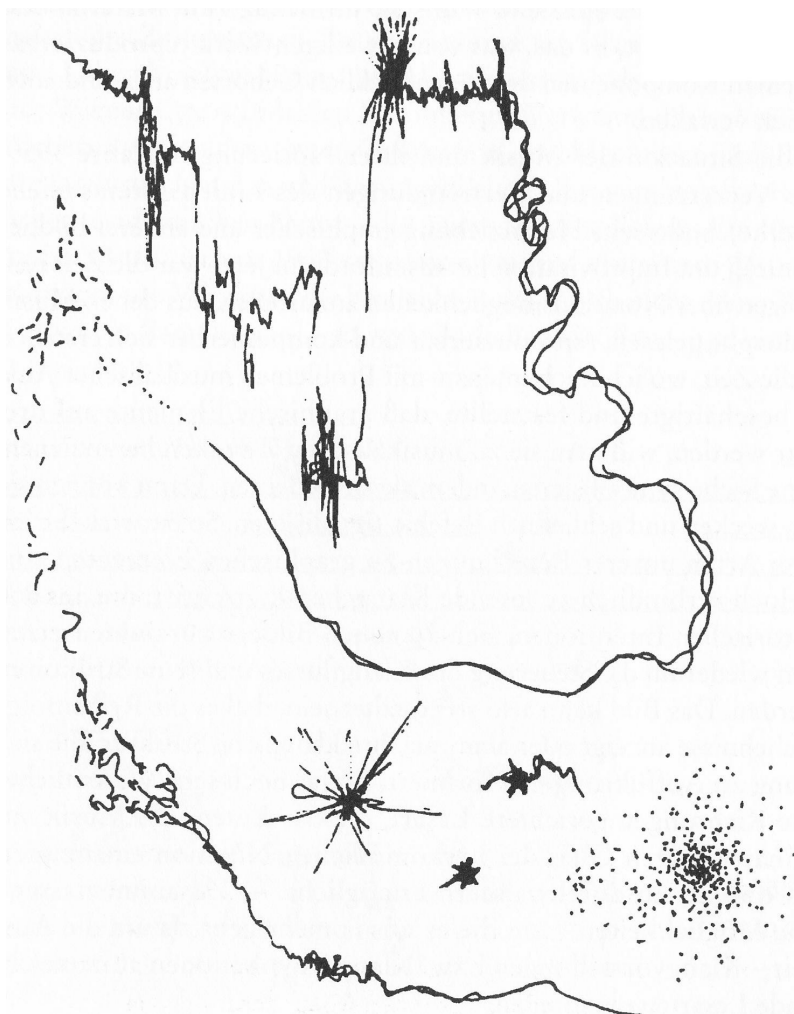


Abbildung 2

- = leise-laut und kurz
- ◀ = leise laut leise (Dauer nach optischem Ermessen)
- ▼ = leise laut
- = leise und lang
- = laut und kurz
- ⌋ = laut leise laut
- = Klangfarbenwechsel
(ohne Tonhöhe[n]bestimmung)
- ☀ = obertonreicher Ton
- ~ = vibrato (leise werdend)
- ⌋ = tremolo, Flatterzunge

Abbildung 3

Abbildung 1–3: Notationselemente von Anestis Logothetis, dargestellt in seinem Aufsatz »Aggregatzustand der Musik« (1974); (1) Tonhöehensymbole, (2) Aktionssignale, (3) Assoziations-Faktoren. Nach Krones 1998, 40, 42 und 44.

EINBLICK: DIE PARTITUR *GLOBUS FÜR VERMEULENFLÖTE* (1978)

Graphismus beschreibt laut Krämer die Interaktion von Punkt, Linie, Fläche. Im Folgenden soll nun erläutert werden, wie diese drei Ebenen in einem Beispiel graphischer Notation miteinander in Verbindung stehen, und zwar anhand der Komposition *Globus für Vermeulenflöte* von Anestis Logothetis. Die niederländische Flötistin und Komponistin Greta Vermeulen hatte diese Flöte in den 1960er Jahren entwickelt. Diese Flöte wird vertikal gespielt. Als Besonderheit besitzt sie wie die Posaune einen Zug, der das Ineinandergleiten von Tönen möglich macht. Diese spezielle Eigenschaft machte wahrscheinlich das Instrument interessant, da es sich für die Umsetzung seiner Vorstellung eines Klangflusses besonders eignet. Logothetis widmete Greta Vermeulen die Komposition und stand mit ihr über die Interpretationsmöglichkeiten im Anschluss in Kontakt. Die Uraufführung erfolgte 1978 in Amsterdam.

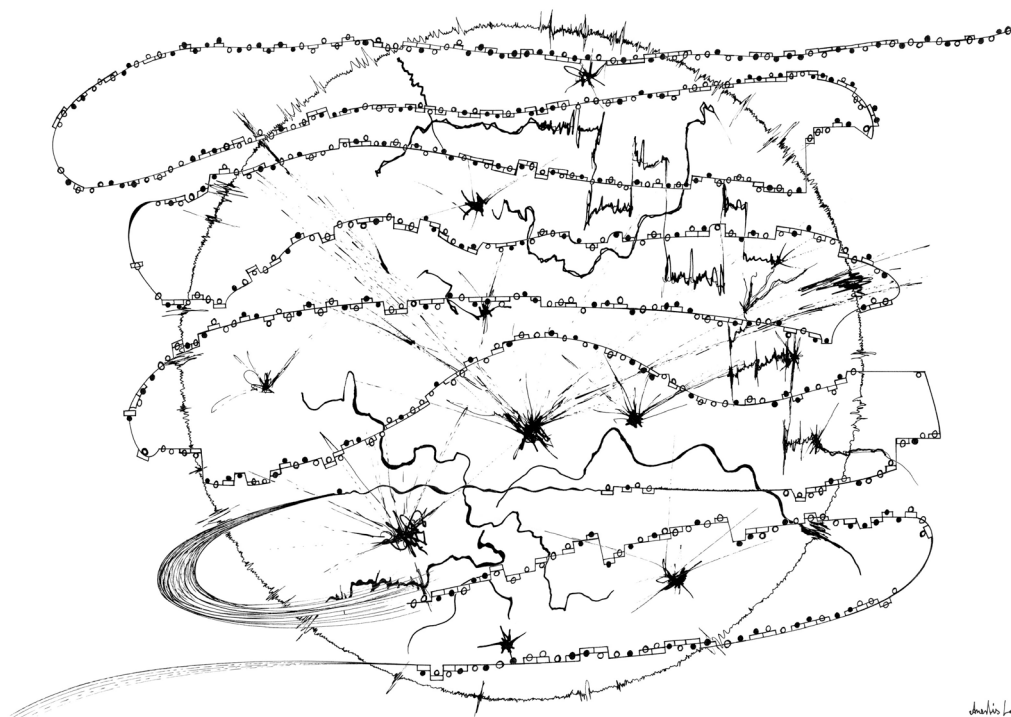
Die Komposition besteht aus zwei Blättern (Abb. 5 und 6), die übereinander gelegt werden (wie in Abb. 4): Auf dem ersten ist ein Kreis zu sehen (vgl. Abb. 5). Seine Umrandung besteht allerdings nicht in einer geraden, sondern einer gezackten Linie, die an unregelmäßige Frequenzspektren erinnert. Die graphischen Attribute innerhalb des Kreises sind wellenförmige Linien. Kreis und Linien heben die gewohnte Gerichtetheit des Notenblatts in links/rechts, oben/unten auf. Der Kreis steht in einer doppelten Funktion: Er bildet einerseits eine Linie, gleichzeitig stellt er eine geschlossene runde Fläche her. Anfang und Ende sind nicht auszumachen.

Durch den Titel wird die eigentliche Auslegung der Notation als Bild durch den Komponisten angestoßen. Der Betrachtende erkennt den Kreis als Umrandung eines Erdballs. Auch die Linien und klecksartigen Gebilde rufen entsprechende bildliche Assoziationen hervor, welche die Oberfläche eines Erdballs charakterisieren. Matthias Henke hat die Linien als Markierungen im Gelände und die Tintenkleckse als »explosive ›Brandherde [...]«⁵¹ beschrieben. Der Titel der Komposition leistet also, dass die Notation bildlich aufgefasst wird, oder anders gesagt: Er generiert die Komponenten von Punkt, Linie und Fläche zu einem Bild.

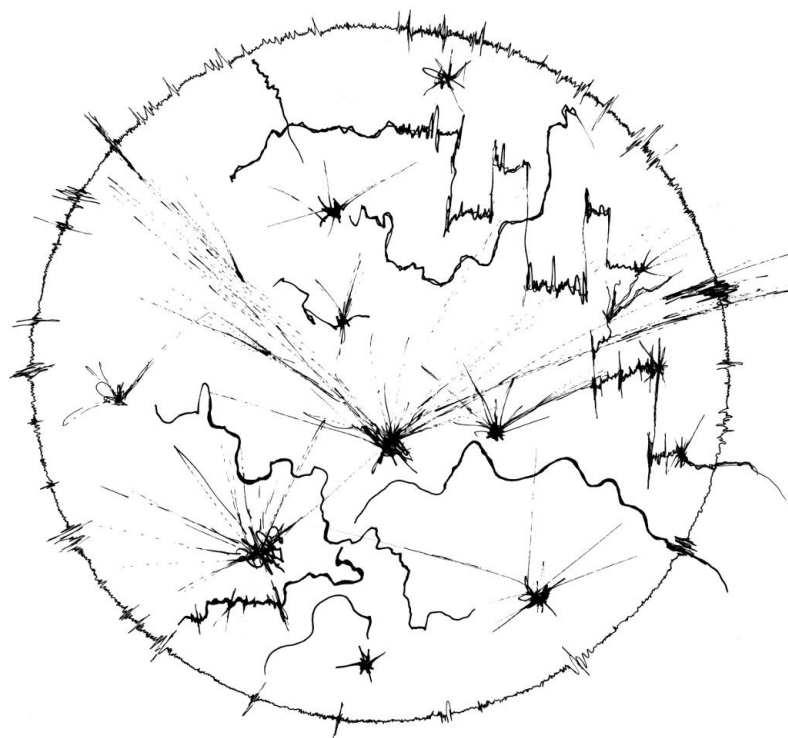
Das zweite Blatt der Komposition stellt eine Linie dar. Von ihrem Ausgangspunkt zieht sich diese Linie durchgängig in Kurven über das gesamte Blatt. Sie hat einen offenen Anfang: Dieser kann entweder rechts oben sein, oder links oben. Damit ist auch hier die Gerichtetheit der Standardnotation aufgebrochen. Allerdings ist durch die Umbrüche der Linie an den Seitenrändern der Zeilensprung der Notenzeile noch visuell präsent, auch wenn die Zeile durch die kontinuierliche Linienführung mal von rechts, mal von links zu lesen ist.⁵²

51 Henke 2001, o.S.

52 Vgl. Krämer 2016, 66.



Joséphine Langhelle
9.-17.2.1978



Joséphine Langhelle
17.2.1978

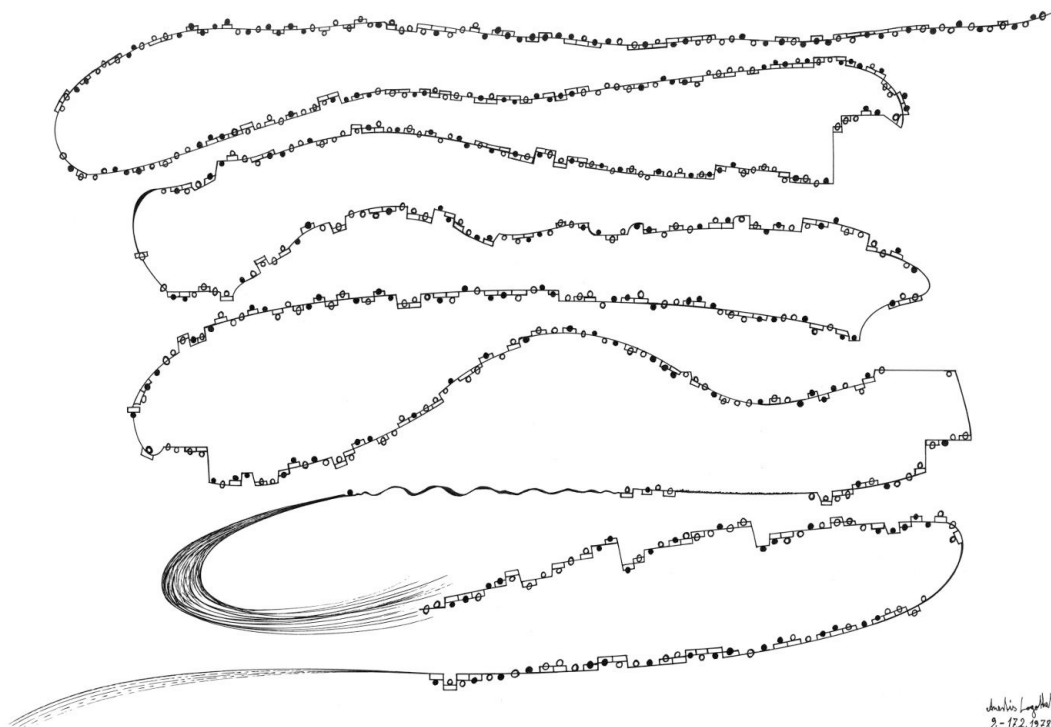


Abbildung 4–6: Anestis Logothetis, *Globus für Vermeulenflöte* (1978), nach Logothetis 2017, 32–34

Vermeulen bat Logothetis um eine kurze Einführung in die Komposition, die sie für die Aufführung verwenden könnte. Er beschrieb die Anlage der Komposition und der Linie folgendermaßen:

Globus ist entstanden im Auftrag von Greta Vermeulen für [die] von ihr entwickelte und nach ihr genannte VERMEULEN FLÖTE. Die Komposition besteht aus 2 Blättern, die auch mit andren Instrumenten besetzt auch gleichzeitig gespielt werden kann. Das eine Blatt, in Form eines Kreises, besteht aus Zeichen, die klangassoziativ gelesen vibrati, tremoli, glissandi und obertonreiche explosive Klänge ergeben, während das zweite Blatt, mit von mir entwickelten Tonhöhenymbolen [...], eine sich serpentinartig bewegende Intervalllinie beinhaltet. Überlappt man die beiden Blätter, entsteht das Bild eines Globus umschlingt [sic] von Serpentinaen.⁵³

Eine Serpentine beschreibt einen kurvigen, schlangelinienförmigen Weg. Logothetis beschreibt diese Linie als »Serpentine« und stößt auch damit wie durch den »Globus« eine spezifische bildliche Deutung an.

Diese bildliche Konstruktionsleistung durch das Wort »Globus« beinhaltet eine bemerkenswerte Besonderheit: Der Erdball ist tatsächlich eine Kugel, d. h. ein dreidimensionaler Körper und keine Fläche. Hier geschieht genau das, was Krämer in der Diagrammatik unter dem Attribut Flächlichkeit als »artifizielle Räumlichkeit« beschreibt: »Bilder und Texte aller Art *machen* also aus einer Oberfläche mit Tiefe eine Oberfläche ohne Tiefe. Es ist die Praxis der Inskription, die einen Körper in eine *Fläche*, genauer: in eine *hypothetische Fläche* verwandelt.«⁵⁴

53 Anestis Logothetis an Greta Vermeulen, Wien, 25.2.1986. Nachlass Anestis Logothetis, Ordner »Kommentare zu Kompositionen«.

54 Krämer 2016, 66 (Hervorhebungen Original).

Logothetis expliziert in dem oben genannten Zitat auch die Unterschiede in der musikalischen Interpretation zwischen den zwei Blättern. Ein besonderes Charakteristikum der serpentinenförmigen Linie sind die graphisch als Zeichen markierten Notenköpfe, womit Logothetis innerhalb seines Notationssystems die Tonhöhen weitgehend exakt notiert (die Oktave ist frei wählbar). Es liegt in dieser Komposition tatsächlich eine klare Trennung der oben genannten Notationselemente vor: Während der Globus graphisch aus den sogenannten Aktionssignalen besteht, favorisiert die Serpentine eindeutig die Tonhöhen-symbole. Es gibt eine Ausnahme im linken unteren Bildrand, wo die Tonhöhenlinie ausgesetzt wird und in eine geschlängelte (rein graphische) Linie übergeht.

Durch diese Trennung der Notationselemente wird der optische Eindruck der Schichtung von zwei unabhängigen Sphären verstärkt. Hinzu kommt, dass man die Serpentine durch das Ausgreifen über den Rand des Globus hinaus als Vordergrund wahrnimmt. Es liegt daher nahe, die Serpentine der Flöte zuzuordnen, das hat Vermeulen in ihren Interpretationen auch so umgesetzt. Dies ist jedoch nicht zwingend. Es handelt sich nicht um eine solistische Komposition, sondern vielfältige Besetzungen sind möglich. Damit werden allerdings Fragen des musikalischen Verlaufs aufgeworfen, die das Zusammenwirken der räumlichen Struktur und der Linie betreffen. Soll die Linie als ein klingendes Kontinuum den Vorzug haben, oder sind Abzweigungen auf den Rand oder in das Zentrum des Globus möglich?

Logothetis versuchte dies ausführlich im Briefwechsel mit Vermeulen zu klären. Sie wandte sich im Dezember 1979 an ihn, da sie eine weitere Aufführung des Stückes mit einem Posaunisten plante. Einerseits ging es in diesem Briefwechsel um die Umsetzung der graphischen Gestaltung der Linie in Klang. Vermeulens erste Frage berührte die Interpretation der Tonhöhen-symbole auf der Serpentine-Linie, und zwar in Bezug auf die Größe:

Die Noten sind alle gleich gross und gleichförmig. Dabei kann ich mir zwei Interpretationen denken: entweder man spielt die Noten alle gleich laut und gleichklingend – oder man ist vollkommen frei in Lautstärke, Timbre, Artikulation usw. Ich habe mir überlegt, dass, wenn man das Letzte will, man tatsächlich die Noten gleichförmig zeichnen muss. (eine Bemerkung in Klammern: ich habe dasselbe gemacht in meinen »Automaterga«, alle Buchstaben sind gleich gross weil ich keine Hierarchie in Buchstaben oder Wörtern wollte. Das ist auch eine Antwort auf Deine Bemerkung, dass in meinen anderen Partituren die Aufzeichnung der Dynamik besser gelungen sei – aber das ist keine Frage des Gelingens, sondern des Wollens).⁵⁵

Automaterga ist eine 1972/73 entstandene Komposition für Tonband von Greta Vermeulen.⁵⁶ Ihre Fragen an Logothetis über Möglichkeiten der Interpretation waren also auch geleitet von ihrer eigenen Reflexion über Notation aus Sicht einer Komponistin. Logothetis stimmte ihr in beiden Interpretationsmöglichkeiten der Linie zu: Er hätte sie bewusst gleichförmig geschrieben, um interpretatorische Varianten zu ermöglichen. Sonst »würde ich die Noten viel deutlicher individualisieren.«⁵⁷ Im Detail schrieb er ihr dazu:

55 Greta Vermeulen an Anestis Logothetis, Utrecht, 16.12.1979. Nachlass Anestis Logothetis, Ordner »Kommentare zu Kompositionen«.

56 Zu diesem Zeitpunkt war sie bereits verheiratet, man findet die Komposition unter dem Namen Greta Monach.

57 Anestis Logothetis an Greta Vermeulen, Wien, 21.12.1979. (Hervorhebung Original). Nachlass Anestis Logothetis, Ordner »Kommentare zu Kompositionen«.

Also es gibt – wie Du auch selber Dir gedacht hast – zwei Interpretationen: entweder man spielt die Noten alle gleich laut und gleichklingend auch gleich lang bis auf die Linien, welche einzelne Noten fortsetzen, sei es als langgezogener Ton oder als gleitender. Oder man ist vollkommen frei in Lautstärke, Timbre, Artikulation usw. (auch in der zeitlichen Dimension); damit, glaube ich, ist das Wort »variabel« in Bezug zur Notendauer geklärt, was aber nicht ausschließt, daß man das Tempo wechseln kann, wo deutlich eine Frase [sic] beendet ist. (All dies sind Deine Worte, die ... stimmen! Und ich gratuliere: Du liest schon ausgezeichnet die Vielgestaltigkeit (Polymorphie) meiner Werke – in meinem Sinne). Ich freue mich schon jetzt auf die unendlichen Varianten des Werkes, die ich im Laufe der Zeit von Dir bekommen werde und sie in meinen Vorträgen als exzellentes Beispiel für das, was ich unter Polymorphie verstehe, einbauen werde können.⁵⁸

Außerdem erkundigte Vermeulen sich nach der Kombination der beiden Partiturbblätter: Sie hätte zweimal von Logothetis ein drittes Partiturbblatt erhalten, wo beide Einzelblätter übereinander gelagert dargestellt waren; diese Überlagerungen seien jedoch jeweils unterschiedlich gewesen. Sie fragte ihn, »ob Du das Zusammenkommen der zwei Blättern betrachtetest als etwas Fixes (in dem Fall wäre nur eine der Partituren die Richtige), oder ob Du diese Verschiebungen als ein Zufallselement siehst.«⁵⁹ Logothetis antwortete ihr, dass die Kombination als »ein Zufallsprodukt, akustisch wie auch optisch«⁶⁰ gedacht sei. Dabei könnte ein Interpret je ein Blatt spielen, der Zeitrahmen sei gemeinsam abzusprechen.

Damit entstehen durch die musikalische Gestaltung mit Linie und Globus zwei getrennte Flächen. Es scheint fast die Vorstellung von zwei separaten Stimmen noch wirksam, die auch jeweils typischerweise aus ihrem eigenen Blatt spielen. Gleichzeitig favorisierte Vermeulen die kontinuierliche melodische Linie gegenüber einer Partikularisierung. Auch diese Möglichkeit zeigte Vermeulen Logothetis gegenüber auf, dass nämlich die umliegenden, graphisch dem Globus zugeordneten Zeichen auch auf die Interpretation der Linie anwendbar seien. Sie hatte das ausprobiert, war mit dem Ergebnis allerdings nicht zufrieden, wie sie schrieb:

Schliesslich haben wir dauernd von dem Gesamtblatt gespielt und immer nur Ausschnitte aus der Notenlinie hineingeführt. Wir waren nicht zufrieden, weil die auffallende Ununterbrochenheit der Notenlinie auf diese Weise nicht zum Ausdruck kommt. Zwar haben wir versucht, so zwischen Noten und anderen Zeichen zu wechseln, dass möglichst immer jemand Noten spielte – aber das gelingt natürlich nie. [...]

Wir haben auch noch gedacht, dass man die Spielweise der Noten abhängig machen kann von den Aktionszeichen in der Umgebung, aber dann wird alles so vieldeutig, dass wir etwas Chaotisches herausbekamen.⁶¹

Vermutlich gab Logothetis genau aus diesem Grund der Serpentine eine einheitliche graphische Gestaltung und individualisierte die Noten nicht: So impliziert die Linie eine graphische Geschlossenheit, die der ununterbrochenen melodischen Linie am besten entspricht. Logothetis stimmte ihr zu, dass er ebenfalls diese durchgehende Linie bevorzugen würde, allerdings in einer Interpretation mit zwei Instrumenten:

58 Ebd.

59 Greta Vermeulen an Anestis Logothetis, Utrecht, 16.12.1979. Ebd.

60 Anestis Logothetis an Greta Vermeulen, Wien, 21.12.1979. Ebd.

61 Greta Vermeulen an Anestis Logothetis, Utrecht, 16.12.1979. Ebd.

Am besten jedoch bei größeren Gruppen, da kann es sehr ausgiebig [sic] werden. Aber diese Variante sollte man erst versuchen, wenn man mehrere getrennte schon virtuos in den Griff [sic] hat. Ich glaube auch, daß für zwei Instrumente das Kontinuum besser gelingt und freue mich riesig aufs [Ton-]Band.

Die Spielweise der Noten von deren Aktionssignalen ihrer Umgebung abhängig zu machen, ist eine am weitliegenste Möglichkeit, die – wie Du selbst feststellst – zu chaotischem Spiel führt. Aber an dieser Stelle Deines Briefes bringst Du mich auf die Idee, so eine Komposition zu machen, wo diese Abhängigkeit zur Struktur der Komposition wird. Das ist keine schlechte Idee.⁶²

Logothetis schloss also die Möglichkeit einer durchbrochenen Linie nicht grundsätzlich aus, fand sie jedoch eher für eine Ausführung durch mehrere Instrumente geeignet.

Leider ist von dieser geplanten Aufführung nach dem Briefwechsel keine Aufnahme erhalten. Hingegen ist eine Version von Vermeulen aus dem Jahr 1987 verfügbar. Diese hat jedoch die Besonderheit, dass sie mit drei Vermeulen-Flöten besetzt ist, wovon zwei auf Tonband zugespielt werden. Tatsächlich bringt dies das Problem für die Hörer*innen mit sich, zwischen Globus und Serpentine zu differenzieren, wenn die zweite Flöte einsetzt. Zumindest am Beginn kann man jedoch die kontinuierliche Melodik der Serpentine gut nachvollziehen. Vermeulen wählt ein sehr ruhiges, fast schreitendes Tempo. Auch für einen Klangeindruck der Flöte sei die Aufnahme empfohlen.⁶³

FAZIT UND AUSBLICK

Anliegen des Aufsatzes war es, Perspektiven aufzuzeigen, wie die Bildlichkeit von graphischer Notation in Anknüpfung an bildwissenschaftliche Theorien erforscht werden kann. Aspekte der Schriftbildlichkeit standen dabei im Zentrum des Interesses. Die Begriffe der Gerichtetheit sowie des Graphismus, den Sybille Krämer als Zusammenspiel von Punkt, Linie und Fläche definiert, eignen sich als zentrale Schlüssel zur graphischen Notation. Weitere Kategorien aus Krämers Diagrammtik wie z. B. die Flächigkeit, deren Bedeutung hier nur angedeutet werden konnte, wären dabei vertieft zu analysieren.

Die graphische Notation von Anestis Logothetis bildet für Krämers Aspekt des Graphismus ein herausragendes Beispiel, vor allem, weil er umfassend zur Notation publiziert hat und die Bedeutung der Linie reflektierte. Für ihn war die Linie Dreh- und Angelpunkt einer graphischen Notation. Sie ist das tragende Bindeglied zwischen den Elementen seiner speziell entwickelten Notationsweise, d. h. den Tonhöhsymbolen, Aktionssignalen und Assoziationsfaktoren. In *Globus für Vermeulenflöte* ist die Linie auf der Basis von Tonhöhsymbolen gestaltet. Logothetis generiert dabei, so wurde es deutlich, die bildliche Wirkung der Notation vor allem über den Titel. Es kann nun in weiteren Kompositionen untersucht werden, wie Logothetis die Elemente seiner Notation zu Linien zusammenfasst und in welcher Beziehung sie zur Fläche stehen. Andere Komponisten, wie z. B. Roman Haubenstock-Ramati, haben ihre Reflexion über Notation nicht schrift-

62 Anestis Logothetis an Greta Vermeulen, Wien, 21.12.1979. Ebd.

63 Vgl. https://www.youtube.com/watch?v=FOPAe1W_DIE (28.4.2019) Gänzlich anders ist eine 2001 entstandene Aufnahme des Globus mit dem Ensemble impulse unter der Leitung von Herwig Reiter. Hier wird die Linie aufgespalten und unter mehreren Instrumenten aufgeteilt. Das Tempo ist im Gegensatz zu Vermeulen außerdem sehr schnell gewählt, sodass auch in dieser Aufnahme ein lesender Nachvollzug beim Hören schwierig ist. Vgl. *Anestis Logothetis – Graphisch notierte Werke*. CD-Booklet, Anestis Logothetis – Volume 1, Ensemble Impulse, Ltg. Herwig Reiter, Extraplatte 2001. Track 3: *Globus*.

lich festgehalten, sich dennoch in Kompositionen intensiv mit dem Verhältnis zwischen Punkt, Linie und Fläche auseinandergesetzt.⁶⁴ Als weitere Komponisten, zu denen Untersuchungen angeschlossen werden können, sind Sylvano Bussotti oder Mauricio Kagel zu nennen.⁶⁵

Der Austausch zwischen Anestis Logothetis und Greta Vermeulen über graphische Notation gibt Einblicke in das besondere Verhältnis zwischen Komponist und Interpretin. Der Komponist ist in der Rolle des Vermittlers seiner Notation über die Spezifika seiner eigens entwickelten Bildlichkeit. Obwohl diese bei Logothetis einen hohen Grad an Systematisierung und Verbindlichkeit besitzt, bleiben Fragen offen, wie das Bild in Klang umgesetzt werden kann. Dies betrifft bei dem Beispiel des *Globus* das Zusammenwirken von Linie und Fläche. Vermeulen wiederum zeigt Perspektiven auf mit dem Vorschlag, die Ebene des Globus und der Serpentine zu mischen, d. h. die Linie zu durchbrechen. Damit stieß sie bei Logothetis weitere Kompositionsideen an. Komponist und Interpretin begegnen sich hier auf Augenhöhe. Es zeigt außerdem, dass die Erforschung der Bildlichkeit sich nicht auf das Blatt Papier der Partitur beschränken kann: Die Ebene der Interpretation ist unverzichtbar, um sich der graphischen Notation in all ihren Facetten anzunähern.

Quellen

Nachlass Anestis Logothetis: Im Besitz von Julia Logothetis, Wien. Mit herzlichem Dank für die Unterstützung.

Literatur

- Amelunxen, Hubertus von (2008), »Notation, die Künste und die musikalische Reproduktion«, in: *Notation: Kalkül und Form in den Künsten*, hg. von Hubertus von Amelunxen und Angela Lammert, Berlin: Akademie der Künste, 19–31.
- Boehm, Gottfried (2001), »Die Wiederkehr der Bilder«, in: *Was ist ein Bild?*, hg. von Gottfried Boehm, 3. Aufl., München: Fink, 11–38.
- Bonnefoit, Régine (2008), »Paul Klees Wahlverwandtschaft mit Leonardo da Vinci im Spiegel seiner Bauhaus-Lehre«, *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 71/2, 243–258.
- Finke, Gesa (2017), »Sonifikation, Komposition, Interpretation: Annäherungen in den 1960er Jahren am Beispiel der grafischen Partitur«, in: *Sonifikation. Transfer ins Musikalische*, hg. von Julia H. Schröder, Hofheim: Wolke, 102–105.
- Folkerts, Hendrik (2017), »Der Partitur nach. Notation, Verkörperung und *liveness*«. <https://www.documenta14.de/de/south/464> (28.4.2019)

64 Die Autorin wertet dazu den Nachlass Haubenstock-Ramatis in der *Paul Sacher-Stiftung* aus.

65 Diese stehen im Fokus des Forschungsprojekts von Julia Freund mit dem Titel »Diagrammatik, Ikonizität und mediale Entgrenzungen in der graphischen Notation«. <https://www.writingmusic.net/ikonizitt> (28.4.2019)

- Henke, Matthias (2001), »Anestis Logothetis – Graphisch notierte Werke« [CD-Booklet], *Anestis Logothetis – Volume 1*, Ensemble Impulse, Ltg. Herwig Reiter, Extraplatte, EX 327-2.
- Krämer, Sybille (2009), »Operative Bildlichkeit. Von der ›Grammatologie‹ zu einer ›Diagrammatologie‹? Reflexionen über erkennendes ›Sehen‹«, in: *Logik des Bildlichen. Zur Kritik der ikonischen Vernunft*, hg. von Martina Heßler und Dieter Mersch, Bielefeld: transkript, 94–123.
- Krämer, Sybille (2012), »Punkt, Strich, Fläche. Von der Schriftbildlichkeit zur Diagrammatik«, in: *Schriftbildlichkeit. Wahrnehmbarkeit, Materialität und Operativität von Notationen*, hg. von Eva Cancik-Kirschbaum, Sybille Krämer und Rainer Totzke, Berlin: Akademie, 79–100.
- Krämer, Sybille (2014), »Schriftbildlichkeit«, in: *Bild: Ein interdisziplinäres Handbuch*, hg. von Stephan Günzel und Dieter Mersch unter Mitarbeit von Franziska Kümmerling, Stuttgart: Metzler, 354–360.
- Krämer, Sybille (2016), *Figuration, Anschauung, Erkenntnis. Grundlinien einer Diagrammatologie*, Berlin: Suhrkamp.
- Krones, Hartmut (Hg.) (1998), *Anestis Logothetis. Klangbild und Bildklang*, Wien: Lafite.
- Lammert, Angela (2016), *Bildung und Bildlichkeit von Notation: Von der frühen Wissenschaftsfotografie zu den Künsten des 20. Jahrhunderts*, München: Schreiber.
- Logothetis, Anestis (1973), »Über die Darstellung des Klanges im Schriftbild«, Vorwort zu *Impulse für Spielmusikgruppen*, Wien: Universal Edition, 3–9.
- Logothetis, Anestis (1974), *Zeichen als Aggregatzustand der Musik*, Wien: Jugend und Volk.
- Logothetis, Julia et al. (2017), *Sound Images, Painted Sounds: Anestis Logothetis. Post Symposium*, Barcelona: Triton.
- Magnus, David (2010), »Die Geste auf der Fläche. Zur Deixis der Linienführung bei Anestis Logothetis«, *Musicologica Austriaca* 29, 195–211.
- Magnus, David (2016), *Aurale Latenz: Wahrnehmbarkeit und Operativität in der bildlichen Notationsästhetik Earle Browns*, Berlin: Kadmos.
- Mainberger, Sabine / Esther Ramharter (Hg.) (2017), *Linienwissen und Liniendenken*, Berlin: De Gruyter.
- Nanni, Matteo (2013), »Das Bildliche der Musik: Gedanken zum ›iconic turn‹«, in: *Historische Musikwissenschaft. Grundlagen und Perspektiven*, hg. von Michele Calella und Nikolaus Urbanek, Stuttgart: Metzler, 402–428.
- Nanni, Matteo (2015), »›Quia scribi non possunt‹. Gedanken zur Schrift des Ephemeren«, in: *Die Schrift des Ephemeren: Konzepte musikalischer Notationen*, hg. von Matteo Nanni, Basel: Schwabe, 7–14.
- Thomas, Ernst (Hg.) (1965), *Notation neuer Musik* (Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik, Bd. 9), Mainz: Schott.
- Weigel, Sigrid (2015), *Grammatologie der Bilder*, Berlin: Suhrkamp.

Zimmermann, Heidy (2017), »Koordinatensysteme musikalischer Gedanken«, in: *Mondrian-Musik: Die graphischen Welten des Komponisten Hermann Meier*, hg. von Heidy Zimmermann, Michelle Ziegler und Roman Brotbeck, Zürich: Chronos, 19–34.

Finke, Gesa (2019): Partituren zum Lesen und Schauen. Bildlichkeit als Merkmal graphischer Notation [Scores for Reading and Looking At. Imagery as Feature of Graphic Notation]. ZGMTH 16/1, 21–39.
<https://doi.org/10.31751/1001>

© 2019 Gesa Finke (gesa.finke@hmtm-hannover.de)
Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover

Dieser Text erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.
This is an open access article licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.



eingereicht / submitted: 26/03/2019

angenommen / accepted: 05/05/2019

veröffentlicht / first published: 30/06/2019

zuletzt geändert / last updated: 30/06/2019