

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	7
Einleitung	11
I. Musik im Kontext	19
1. Ursprungsbilder: Musikhören in authentischer Aufführungssituation	20
2. Zufallsbilder: Musikhören in willkürlicher Umgebung	26
3. Zusatzbilder: Musikhören in künstlich gestalteten Zusammenhängen	31
4. Zusammenfassung und pädagogische Konsequenzen	36
II. Hören und Sehen	41
1. Wahrnehmung	41
1.1 Wahrnehmung als Konstruktionsleistung	44
1.2 Kontextabhängigkeit von Wahrnehmung	49
1.3 Störbilder: Visuelle Dominanz in Konkurrenzsituationen	54
1.4 Die physiologische Struktur der Sinne	59
1.5 Wahrnehmung und Vorwissen	65
1.6 Wahrnehmung und Aufmerksamkeit	73
1.7 Wahrnehmung und Reflexion	78
2. Hören und Sehen als Weisen, in der Welt zu sein	81
2.1 Der Weltbezug des Hörens	82
2.2 Der Weltbezug des Sehens	85
2.3 Die Sinne als sich ergänzendes Bezugsfeld	89
2.4 Gegenständliches Erleben von Musik	92
3. Analogiebildung zwischen den Sinnen als Verstehensweg	100
3.1 Raum und Zeit	100
3.2 Physikalisch begründete Ähnlichkeiten	103
3.3 Synästhesie	103
3.4 Intersensorielle Empfindungsqualitäten	108
3.5 Gestaltmerkmale	111
3.6 Brücken vom Hören zum Sehen	113
3.7 Der Vergleich als Wahrnehmungs- und Denkmuster	115
3.8 Die Analogie als ein Vergleich des Unvergleichbaren	116
4. Zusammenfassung und pädagogische Konsequenzen	119

III.	Bilder und ihre Bedeutungsmöglichkeiten im Hinblick auf Musik	123
1.	Merkmale von Bildern	123
2.	Kategorisierung von Musik-Bild-Bezügen	128
3.	Strukturvergleich, Sinndeutung und Weltbezug	131
3.1	Strukturbilder	134
3.1.1	<i>Formbilder</i>	136
3.1.2	<i>Notenbilder</i>	140
3.1.3	<i>Stilbilder</i>	147
3.2	Sinnbilder	149
3.2.1	<i>Handlungsbilder</i>	152
3.2.2	<i>Stimmungsbilder</i>	155
3.2.3	<i>Erfahrungsbilder</i>	157
3.3	Weltbilder	159
3.3.1	<i>Ortsbilder</i>	160
3.3.2	<i>Zeitbilder</i>	163
3.3.3	<i>Menschenbilder</i>	164
4.	Entsprechung, Verstärkung, Ergänzung und Widerspruch	166
4.1	Spiegelbilder	167
4.2	Zerrbilder	167
4.3	Ergänzungsbilder	168
4.4	Kontrastbilder	168
5.	Zusammenfassung und pädagogische Konsequenzen	169
IV.	Funktionen von Bildern in musikbezogenen Vermittlungsprozessen	171
1.	Zeitliche Stellung der Bilder im Vermittlungsprozess	174
1.1	Leitbilder	175
1.2	Begleitbilder	177
1.3	Abbilder	179
1.4	Merkbilder	185
2.	Zusammenfassung und pädagogische Konsequenzen	186
	Schlusswort	189
	Literaturverzeichnis	193
	Verzeichnis der Abbildungen und Notenbeispiele	203

Vorwort

Eigentlich sollte dieses Buch ganz anders werden. Ursprünglich gab es so manches, was ich gefunden zu haben glaubte und worüber ich im Zusammenhang mit Musik und Bildern gern schreiben wollte, bis ich bei der Literatursuche recht schnell merkte, was alles schon vorhanden war und worüber andere längst geschrieben hatten. Und während ich mich in das Thema vertiefte, nahm der Stapel der noch zu lesenden Bücher und Aufsätze nicht etwa ab, sondern wurde mit jedem Bibliothekengang bedrohlich größer im Vergleich zur bereits verdauten Lektüre. Irgendwann kam deshalb der Punkt, an dem ich Mut zur Lücke beweisen musste.

Verworfen habe ich meine ursprünglichen Ideen vor allem dort, wo ich von Vorhandenem tief beeindruckt war: Zum Verhältnis zwischen den Kunstgattungen ist bereits viel geschrieben worden und es gibt gute Überblicksdarstellungen. Es gibt eine lange Tradition der Synästhesieforschung und auch auf diesem Gebiet existieren Zusammenfassungen, die man nicht noch ein weiteres Mal zusammenfassen muss. Im Bereich der Kunstgeschichte finden sich Veröffentlichungen, die eine Fülle von Bildern mit Musikbezug zusammengetragen, analysiert und systematisiert haben. Einzelne dieser Bücher, wie etwa der großartige Stuttgarter Ausstellungskatalog *Vom Klang der Bilder*, sind mittlerweile Klassiker. Und auch vonseiten der Musikwissenschaft wurde umgekehrt bereits der Versuch unternommen, Vertonungen zu sammeln, die nach Vorlagen aus dem Bereich der bildenden Kunst entstanden sind. Die Monografie *Musik nach Bildern* ist in dieser Hinsicht eine materialreiche Fundgrube.

Nachdem damit deutlich geworden sein sollte, was alles nicht in diesem Buch stehen wird oder höchstens ansatzweise noch zu streifen ist, weil es andernorts bereits hinreichend erörtert wurde, bleibt die Frage, was stattdessen die folgenden Seiten füllen wird. Als ich schließlich so weit war, dass ich das Lesen fremder Bücher unterbrechen konnte, vergegenwärtigte ich mir noch einmal meinen Anfangsimpuls, über Musik und Bilder schreiben zu wollen – genauer gesagt über Bilder und innere Vorstellungen in Verknüpfung mit Musik. Ich ging also auf die Suche nach Begriffen mit der Silbe „-bild“ als Wortbestandteil und noch immer bin ich erstaunt über die Menge der Komposita, die dabei zusammen kam. Diese Begriffsliste bildete das Gerüst, an dem ich meine Systematik orientiert habe. Und was allein schon bei der Analyse dieses Wortfeldes deutlich wurde: Bild ist eben nicht gleich Bild. In den Benennungen spiegelte sich bereits ein hoher Differenzierungsgrad an Bildarten und Bildfunktionen. Um eine genaue Darstellung dieser Bildmöglichkeiten, um ihre Leistungsfähigkeit und didaktische Dienlichkeit in Verknüpfung mit Musik soll es also gehen.

In den Jahren, in denen mich die Idee dieses Buches begleitet hat, gab es Beschäftigungsphasen recht unterschiedlichen Charakters: Zeiten des Lesens, des Denkens und des Konzipierens, Zeiten des Schreibens, Überarbeitens, Umstürzens und Veränderns. All diese Phasen liefen, anders als geplant, nicht immer in geordneter Abfolge, sondern oft in kreativer Lebhaftigkeit durcheinander – unterbrochen zudem durch Lehrjahre in der Schule, in denen mich der Berufsalltag und das Familienleben fast völlig in Anspruch nahmen. Nichtsdestotrotz blieb das Anliegen aktuell und möglichst vieles aus dieser Zeit habe ich an mir sinnvoll erscheinender Stelle einflie-

ßen lassen: Erfahrungen aus dem Musikunterricht am Gymnasium und aus den Seminaren an der Hochschule; Musikstücke und Bilder, die für mich damals von Bedeutung waren und meinen ästhetischen Horizont erweitert haben. Damit verbindet sich die Hoffnung, dass der Text, auch wenn er künftig losgelöst von mir steht, noch etwas von der Intensität dieser Erfahrungen mitzuteilen vermag. Denn das entscheidende Movens ist für mich nach wie vor der Wunsch, mit anderen zu teilen, was ich selbst als Bereicherung erlebt habe.

Und noch etwas gehört in dieses Vorwort hinein: Ich habe mich um die Sprache bemüht. Es war mir ein Anliegen, dass das, worüber ich schreibe, auf den Text abfärben möge, dass er sich der Musik nähern könnte, wenn es gelänge, auf den Sprachklang zu achten, und dass er sich dem Bild anähneln könnte, wenn es gelänge, möglichst anschaulich zu schreiben. Ich kenne die Einwände: Distanz zum Gegenstand, also das genaue Gegenteil, mache erst die Wissenschaftlichkeit eines Textes aus. Ich habe allerdings nie verstanden, warum sich diese Haltung in nüchterner Sprache niederschlagen muss. Für mich ist Wissenschaft im baren Wortsinn all das, was Wissen schafft, auch wenn es zuweilen bildreich und mit Freude am Klang der Worte vorgebracht wird.

Beim erneuten Lesen des Manuskripts ist mir schließlich das Ausmaß aufgegangen, in dem ich in den Domänen anderer Wissenschaftsdisziplinen gewildert habe. Selektiv habe ich deren Erkenntnisse meinem Buch einverleibt. Es baut damit auf der gedanklichen Vorleistung vieler Menschen auf und benutzt sie mit dem einen Ziel, das Musikhören unter Einbeziehung von Bildern und Vorstellungen zu einer so reichhaltigen Erfahrung wie nur möglich zu machen.

Schon in einer der ersten Fassungen des Manuskripts stand als Anfangssatz: „*Wir leben in einer Schwelt*“. Er hat bei denjenigen, denen ich Auszüge zu lesen gab, zum Teil erheblichen Einspruch hervorgerufen. Ich hoffe dennoch, dass der Leser geschwind darüber hinwegkommt, wenn er den Satz mit der Schwelt gleich noch einmal lesen muss. Ich habe ihn nämlich stehen lassen. Irgendwie muss das Buch ja beginnen und wer weiß, welche Kontroverse ein anderer Anfangssatz ausgelöst hätte. Schließlich bleibt mir die Hoffnung, dass es ein nächstes Buch geben wird und dass sich dieses dann, frei vom Etikett einer Doktorarbeit und den damit einhergehenden Selbstzweifeln, leichter und flüssiger schreiben lässt.

Das vorliegende Buch ist, wie gesagt, das Ergebnis eines langen Prozesses. Es hat mich in Gedanken und Gesprächen Jahre meines Lebens begleitet. Darüber sind wichtige Freundschaften entstanden, Menschen sind mir nahegekommen, während andere sich entfernt haben. Eine Konstante in dieser Lebensphase bildete das Berliner Doktorandenkolloquium von Christoph Richter und Ulrich Mahlert. Allen Teilnehmern des Kolloquiums möchte ich danken für die vielen intensiven Diskussionen, konstruktiven Anregungen und kritischen Hinweise, die ich zu berücksichtigen versucht habe. Ich erinnere mich gern an unsere Sitzungen. Zu den schönsten gehören für mich die allerersten Treffen im professoralen Wohnzimmer in der Glockenstraße in Berlin-Zehlendorf, als mein Vorhaben zunächst noch aus vielen Ideen und ganz wenig Text bestand und alles vom Zauber des Anfangs umweht war. Unvergessen bleibt auch jenes aus der Zeit gefallene sonnenbeschienene Maiwochenende in Sauen, als

Tische und Stühle in den Park des dortigen Gutshofes gerückt wurden und wir im Schatten der alten Kastanienbäume gemeinsam Texte lasen.

Mein besonderer Dank gilt in diesem Zusammenhang meinem Doktorvater Christoph Richter, der über den gesamten Zeitraum hinweg die Entstehung der Arbeit mit viel Geduld und großem Vertrauen betreut hat. Mein herzlicher Dank geht außerdem an Ursula Brandstätter sowohl für wichtige Denkanstöße als auch für den nötigen Freiraum zum Rückzug und zum Schreiben, den ich als wissenschaftlicher Mitarbeiter bei ihr in Anspruch nehmen durfte. Als es schließlich an die Fertigstellung des Manuskripts ging, halfen Rebekka Hüttmann und Alexis Kivi beim Korrekturlesen. Leonard Petersen ist für den sorgfältigen Notensatz verantwortlich. Pia Seddigh hat mit ihren Grafiken einen wichtigen Teil zur Anschaulichkeit beige-steuert und der britische Maler Tom Phillips gab freundlicherweise die Erlaubnis zum Abdruck seiner Zeichnung auf dem Bucheinband.

Inzwischen ist das Leben längst weitergegangen. Beruflich haben sich neue Perspektiven eröffnet, über die ich sehr glücklich bin und die mich stark fordern. Dies mag als Erklärung dafür dienen, dass sich die Veröffentlichung der Arbeit am Ende dermaßen hinzog. Das Alltagsgeschäft drängte halt immer wieder in den Vordergrund.

Ich habe bereits von Freundschaft gesprochen. In diesem Sinne möchte ich Alexis Kivi und Andreas Doerne danken für ungezählte gute Gespräche in Moabiter Altbauküchen und Eiderstetter Dachstuben, ebenso wie für die wunderbare gemeinsame Spätwinterwoche in dänischer Inselabgeschiedenheit.

Und dann gibt es noch Jonathan und Tim, meine beiden Söhne, die inzwischen groß geworden und fast zu jungen Männern herangewachsen sind, die immer für die nötige Erdung sorgen und denen ich dieses Buch widmen möchte – als kleinen Ausgleich für die Zeiten, die ich zwischendurch am Schreibtisch saß und nicht mit ihnen verbringen konnte.

Berlin, im Mai 2011

Oliver Krämer

Einleitung

Bilder gewinnen in unserer Zeit zunehmend an Bedeutung. Kulturwissenschaftler sprechen diesbezüglich bereits vom *Iconic Turn*, von einer Wende hin zur Bildlichkeit, da Wissen zunehmend über Bilder und immer weniger über das gesprochene Wort und gedruckte Texte vermittelt wird. Auch in Bezug auf Musik können Bilder zum Erleben und Verstehen beitragen, wenn sie im Sinne der Visualisierung eingesetzt werden. Visualisierung bedeutet genau genommen zweierlei:

- Unsichtbares sichtbar zu machen und
- komplexe Sachverhalte geordnet darzustellen.

Wir leben primär in einer Sehwelt, in einer Welt des Augenscheins. Wenn wir im Alltag von *Welt* sprechen, meinen wir vorwiegend die Summe dessen, was wir visuell wahrnehmen. Mit großer Selbstverständlichkeit beziehen wir uns auf das Erscheinungsbild der Dinge und haben Farben, Formen und Gestalten vor Augen. Wie sehr wir die *sichtbare Welt* mit der *Welt im Allgemeinen* gleichsetzen, zeigt der Gedankenversuch, stattdessen die Geräuschwelt einzusetzen und diese als *Welt im Allgemeinen* anzunehmen. Unzweifelhaft spielen Geräusche und Klänge auch eine wichtige Rolle und dürfen als Ergänzung nicht fehlen. Ersetzen können sie die sichtbare Welt jedoch nicht, denn wir sind in der Klangwelt nicht gleichermaßen heimisch. Die tiefe Vertrautheit mit dem Sichtbaren ist über lange Zeit gewachsen. Im Laufe der Entwicklung hat die Menschheit wichtige Kulturfunktionen dem Sehen übertragen und damit die visuelle Wahrnehmung mehr und mehr ins Zentrum gerückt.¹

Das wohl wichtigste Moment einer solchen Funktionsübertragung geht mit der Erfindung von Bild und Schrift einher. Die Weitergabe von Erfahrungswissen, die anfänglich vor allem auf mündlicher Überlieferung beruhte und an die gesprochene Sprache, an das Zuhören und das Klanggedächtnis gebunden war, wurde dadurch entpersonalisiert. Mit dem Bild und der Schrift als Vehikel konnten Wissensinhalte nun unabhängig von der Anwesenheit ihrer Urheber große Entfernungen und Zeiträume überbrücken. Die klangbasierte orale Weitergabe wurde von bildbasierter und literarischer Tradierung abgelöst. Der damit einhergehende Paradigmenwechsel vom Hören zum Sehen lässt sich auch anderenorts historisch nachweisen. In der Regel

1 Der Philosoph Hans-Georg Gadamer betont, dass der „*weltgeschichtliche Primat des Sehens*“ in der „*Okularität der Griechen*“ gründet, „*die in gewisser Weise für unsere ganz humanistische Kultur ein Vermächtnis darstellt*“. Dabei bezieht sich Gadamer vor allem wohl auf die ersten Sätze der aristotelischen Metaphysik, die den Vorzug des Sehens gegenüber allen anderen Sinnen hervorhebt. Vgl. Hans-Georg GADAMER, *Über das Hören*. In: Thomas Vogel (Hrsg.), *Über das Hören. Einem Phänomen auf der Spur*. Tübingen 1998, S. 197. Auch Helmuth Plessner spricht von einer „*Prävalenz des Optischen*“ bzw. von der „*Suprematie des Sehens*“ über alle sonstigen Nah- und Fernsinne. Vgl. Helmuth PLESSNER, *Anthropologie der Sinne*. In: *Philosophische Anthropologie*. Frankfurt a. M. 1970, S. 202. Die Dominanz des Sehens und die Verräumlichung des Welterlebens als kulturelles Spezifikum der europäischen Neuzeit ist eine geläufige Gedankenfigur, die sich z. B. auch in den Überlegungen des Musiktheoretikers und Komponisten Enjott Schneider wiederfindet, der sich wiederum auf Jean Gebsters Bewusstseinsgeschichte *Ursprung und Gegenwart* bezieht. Vgl. Enjott SCHNEIDER, *Zeit – Rhythmus – Zahl*. München 2003, S. 18–25.

führt dieser Wechsel zum Aufblühen jener Kultur, deren Zeugnisse sich fortan bewahren lassen.²

In der europäischen Musikgeschichte spielt die Wende von der mündlichen Überlieferung hin zur schriftbildlichen Tradierung ebenfalls eine entscheidende Rolle. In dem Augenblick, in dem sich die Musik in den Neumenzeichen der Gregorianik sichtbar darzustellen begann, wurde sie als Anschauungsobjekt für das konstruktive Denken verfügbar. Mehrstimmige Kompositionen wurden möglich, wie sie vorher nicht vorstellbar waren, und wer die musikgeschichtliche Entwicklung von diesem Punkt an verfolgt, wird nicht umhinkommen, auch weiterhin die gegenseitige Bedingtheit von notationstechnischen und klanglichen Innovationen zu bemerken.

Was unsere Zeit betrifft, findet offenbar erneut eine Veränderung des Wahrnehmungsparadigmas statt. Die unübersehbare Hinwendung zum Bild und dessen Aufwertung gegenüber der Schrift führt nochmals zu einer Neugewichtung der Sinne.³ Die gesteigerte Bedeutung der Bilder hängt selbstverständlich eng mit den Möglichkeiten und dem Verbreitungsgrad der neuen Medien zusammen. Die Erfindung von Film, Fernsehen und Computer hat unsere Wahrnehmungswelt tief greifend verändert und ruft bereits Kritiker der Bilderflut auf den Plan, die unter der Dominanz des Visuellen die anderen Sinne verkümmern sehen.⁴

Allerdings ist das Misstrauen gegenüber der Macht der Bilder nicht neu. Es findet sich sowohl in der alttestamentarischen Forderung, sich kein Bildnis zu machen, als auch im Bilderverbot des Islam. Immer wieder wurden dem Sehen andere Zugänge zur Welt mahndend gegenübergestellt. Mittelalterliche Quellen berichten kritisch von übertriebener Zurschaustellung der Sänger im Gottesdienst. Mit exaltierter Gestikulation zögen sie die Blicke des Publikums auf sich und würden damit vom Hören der Musik zu Ehren Gottes ablenken. Der Konzentration auf ein möglichst reines Hörerlebnis dient seit dem 19. Jahrhundert auch die Abdunkelung des Konzertsaaus.⁵ Das Hören sollte dadurch ganz in den Mittelpunkt rücken und bekommt in der gedach-

2 Vgl. Luciano MECACCI, *Das einzigartige Gehirn*. Frankfurt a. M., New York 1986. Als Neurophysiologe geht Mecacci der Frage nach, ob sich die Strukturen des Gehirns im Laufe der Menschheitsgeschichte verändert haben (S. 151 ff.). Er beschreibt dezidiert den kulturgeschichtlich wirksamen „Übergang vom Hören zum Sehen“ (S. 159 ff.) und gelangt darüber schließlich zur Einsicht in die „Geschichtlichkeit der Hirnorganisation“ (S. 177 ff.). Vgl. außerdem unter kulturphilosophischer Perspektive Marshall MCLUHAN, *Die Gutenberg-Galaxis. Das Ende des Buchzeitalters*. Düsseldorf, Wien 1968 (orig. 1962), S. 28–42.

3 In seiner *Picture Theory* (Chicago 1994) führt William J. T. Mitchell diesbezüglich den Begriff des „Pictorial Turn“ ein. Vgl. dazu auch William J. T. MITCHELL, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner biokybernetischen Reproduzierbarkeit*. In: Christa Maar u. a. (Hrsg.), *Weltwissen – Wissenswelt*. Köln 2000, S. 205–213. Gebräuchlich als Schlagwörter sind mittlerweile auch die Begriffe des „Iconic Turn“ bzw. der „ikonischen Wende“. Vgl. Horst BREDEKAMP, *Drehmomente – Merkmale und Ansprüche des iconic turn*. In: Christa Maar, Hubert Burda (Hrsg.), *Iconic Turn. Die neue Macht der Bilder*. Köln 2004, S. 15–26.

4 Wenn man so will, kommt das Sehen erst mit dieser erneuten Wahrnehmungswende zur vollen Geltung. Zwar wird schon das geschriebene Wort sehend aufgenommen. Es richtet sich aber nicht eigentlich an den Sehsinn, sondern überspringt ihn vielmehr augenblicklich auf das Verstehen hin. Erst das Bild mit den ihm eigenen Darstellungsmitteln wird dem Sehen als Wahrnehmungsmodus vollends gerecht, weil der Bildsinn hier untrennbar mit den Bildzeichen verknüpft ist. Die beschriebene kulturelle Entwicklung lässt sich in Bezug auf die jeweils dominante Wahrnehmungsart also als ein langer Weg vom Hören zum (sehenden) Lesen zum Sehen beschreiben. In Bezug auf die äquivalenten Wahrnehmungsinhalte hieße die Folge dann dementsprechend vom Klang zum Wort zum Bild.

5 Vgl. Rudolf STEPHAN, *Sichtbare Musik*. In: *Vom musikalischen Denken*. Mainz 1985, S. 301.

ten Reinform als gleichsam isoliertes Sinneserlebnis eine quasi religiöse Bedeutung zugesprochen: „In den Konzertsälen wurden die Lichter gelöscht und damit die gewohnte visuelle Orientierung getrübt. Diese Säle hatten nur noch die Funktion, einen Platz für eine Andachthaltung zu schaffen. In einem imaginierten Hörraum sollten die menschlichen Gefühle in die Höhe und Tiefe des Schönen und Erhabenen geführt werden.“⁶

Im 20. Jahrhundert ist es vor allem Adorno, der an der idealisierten Reinform des Hörens festhält. In seiner Hörertypologie äußert er sich dementsprechend kritisch gegenüber anderen Arten der Musikwahrnehmung, die zusätzlich zum Klangerlebnis auch einen durch die Musik induzierten inneren Bilderstrom einschließen.⁷ Dies sei eine regressive Form seelischer Bedürfnisbefriedigung, die dem ästhetischen Eigenwert der Musik nicht gerecht werde. Gerade die Trennung der Sinnesmodalitäten sei eine hoch zu schätzende Bewusstseinsleistung, auf die sich die ästhetische Erziehung ausrichten solle. Allerdings kommt selbst der Experte als Adornos Idealtypus des Musikhörers am Ende nicht umhin, die Musik mithilfe von Anschauungen und verblassten Metaphern zu denken, wenn er beispielsweise der Musik Anton Weberns folgt, obwohl sie keine „handfesten architektonischen Stützen“ mehr aufweist, wenn er sich trotz der „Verwicklungen“ innerhalb der Musik orientieren und „Formteile“ benennen kann. Das alles sind Redewendungen von hoher Anschaulichkeit, in denen der Musik Dinggestalt zugesprochen wird.⁸

Es ist, wie sich hier zeigt, letztlich ein aussichtsloses Unterfangen, die Sinnesbereiche exakt separieren zu wollen. In der Wahrnehmungspraxis bleiben sie stets miteinander verwoben. Unser Erkennen fragt nicht nach den einzelnen Modalitäten, durch die sich die Außenwelt vermittelt, sondern nimmt begierig alles an Information auf, was sich bietet. Auch wenn wir Musik wahrnehmen, sind wir mit allen Sinnen aktiv. Zum Klang, den wir hören, beobachten wir die Art und Weise seiner Hervorbringung, sehen in der Mimik des Interpreten den Abglanz musikalischen Ausdrucks, spüren uns als Rezipienten in einem breiten Spektrum leiblicher Anwesenheit, das von Reglosigkeit und konzentrierter Spannung bis hin zu körperlicher Ekstase reichen kann. Musik mit der ihr innewohnenden Erlebnistiefe richtet sich an die Summe der Sinne, und genau besehen steht sie von alters her immer schon im engen Verhältnis zur sichtbaren Welt. Bereits die frühesten Instrumentenfunde tragen Schmuck- und Zierelemente, die ohne Funktion für den Klang sind und sich allein ans Auge richten. Im Tanz verbinden sich auditives und visuelles Erleben mit

6 Helga DE LA MOTTE-HABER, *Raum-Zeit als musikalische Dimension*. In: Tatjana Böhme, Klaus Mehner (Hrsg.), *Zeit und Raum in Musik und Bildender Kunst*. Köln 2000, S. 34–35.

7 Theodor W. ADORNO, *Einleitung in die Musiksoziologie. Typen musikalischen Verhaltens* (orig. 1962). In: *Gesammelte Schriften* (Bd. 14). Frankfurt a. M. 1973, S. 187. Die bildhaft-assoziative Hörweise wird dem Typus des *emotionalen Hörers* zugesprochen: „Der Typus reicht von solchen, die durch die Musik, welcher Art auch immer, zu bildhaften Vorstellungen und Assoziationen angeregt werden, bis zu solchen, deren musikalische Erlebnisse dem vagen Tagtraum, dem Dösen sich nähern; zumindest verwandt ist der im engeren Verstande sinnliche Hörer, der den isolierten Klangreiz kulinarisch abschmeckt. Manchmal mögen sie die Musik als Gefäß benutzen, in das sie die eigenen, nach psychoanalytischer Theorie ‚frei flutenden‘, beängstigten Emotionen ergießen; manchmal durch Identifikation mit der Musik von dieser erst die Emotionen beziehen, die sie an sich vermissen.“ Musik ist für den emotionalen Hörer, so wie ihn Adorno hier sieht, nur ein Mittel „zu Zwecken seiner eigenen Triebökonomie. Er entäußert sich nicht an die Sache, die ihn dafür auch mit Gefühl zu belohnen vermag, sondern funktioniert sie um in ein Medium bloßer Projektion.“

8 Ebenda, S. 181–182.

der kinästhetischen Wahrnehmung zur untrennbaren Einheit. In der Oper finden hörbares Klang- und sichtbares Bühnengeschehen zu ebenbürtiger Partnerschaft. Hier deutet sich an, worum es fortan gehen wird: um die Wahrnehmung von Musik im Zusammenhang mit ihrer sichtbaren Inszenierung, um Visualisierung als eine mögliche Form, Erfahrungen mit Musik zu machen.⁹

Der Begriff der Visualisierung geht auf das lateinische Adjektiv *visualis* (= zum Sehen gehörend) zurück. In substantivierter Form bedeutet *Visualisierung*, dass etwas dem Sehen zugänglich gemacht wird, das ursprünglich nicht der Sphäre des Sichtbaren angehört. Visualisierung bezieht sich demnach auf nicht dinghafte Phänomene, denen der Anschaulichkeit halber ein sichtbares Pendant zugeordnet wird: Kausale Zusammenhänge, Erinnerungen und Gedankengänge werden in Grafiken, Zeichnungen oder Allegorisierungen sichtbar. Diese Formen der Visualisierung ermöglichen bzw. erleichtern Kommunikation, indem sie einsichtig werden lassen, was als Gedankenwelt ansonsten entweder ganz verschlossen oder zumindest schwer verständlich bliebe. Visualisierung bedeutet also zunächst, Unsichtbares sichtbar zu machen. Mit der Visualisierung verbindet sich häufig aber noch eine zweite Intention, nämlich die veranschaulichten Sachverhalte zugleich übersichtlich geordnet darzustellen. Die Kognitionsforschung betont daher den hohen Wert von Bildern nicht nur für die Verständigung, sondern für das Denken selbst.¹⁰ Denn gut gewählte Bilder leisten eine Vereinfachung, indem sie Wesentliches in kondensierter Form zusammenfassen. Visualisierung in diesem Sinne strukturiert das Denken durch Verzicht auf Details bei der Ordnung komplexer Sinnzusammenhänge. Mit der Auswahl bestimmter Aspekte ist jede Visualisierung zugleich eine Interpretation: die Darstellung einer bestimmten *Denkweise* als *Sichtweise*. Nimmt man Visualisierungen in diesem Sinne als *Sichtweisen* wahr, merkt man, dass ihnen immer ein Standpunkt mit einer zugehörigen Betrachterperspektive eingeschrieben ist, egal welche objektivierenden Anstrich sie sich auch geben mögen: Selbst das nüchterne Diagramm ist eine standpunktbezogene Form der Informationsaufbereitung und eben nur eine aus einer Vielzahl von Möglichkeiten, einen Sachverhalt zu betrachten. Unterschiedliche Visualisierungsansätze, gerade wenn sie in ihrer Verschiedenheit nebeneinander stehen, können neue Perspektiven zeigen und die Wahrnehmung für ein pluralistisches Spektrum an Sichtweisen öffnen, wie es dem Individuum zuvor verschlossen war. In diesem Sinne zeigen die folgenden Bildbeispiele verschiedene Sichtweisen auf die Kompositionen Johann Sebastian Bachs: Bachs Musik als Folge einzelner Klangpunkte oder als architektonische Klangskulptur aus sich überlagernden Stimmen, als bunte Abfolge von Farbwechseln oder als Gefüge von Ornamenten, als schwerelos scheinender monochromer Schleier mit unterschiedlichen Helligkeitswerten oder als tänzerisches Spiel unterschiedlicher Charaktere.

9 In der Computerwelt wird der Begriff der *Visualisierung* oft im Zusammenhang mit Programmen zur Musikwiedergabe verwendet. Damit der Bildschirm während des Musikhörens nicht leer bleibt, generieren diese Programme, sogenannte *Visualizer*, künstliche Bilder als zusätzliche Wahrnehmungsebene. Die bilderzeugenden Algorithmen reagieren dabei vor allem auf die rhythmischen Impulse der Musik. Der Begriff der Visualisierung wird im Folgenden allerdings umfassender verwendet und bezieht sich auf die funktionale Bebilderung von Musik im weitesten Sinne.

10 Vgl. Ernst PÖPPEL, *Drei Welten des Wissens – Koordinaten einer Wissenswelt*. In: Christa Maar u. a. (Hrsg.), *Weltwissen – Wissenswelt*. Köln 2000, S. 21–39.