

UTE RABLOFF

„... hľadá sa forma pre intermedialitu ...“
Die „Partituren“ von Milan Adamčiak und Dezider Tóth
zwischen musikalischer Grafik und Augenmusik

NEOAVANTGARDE IN BRATISLAVA

Der in der Überschrift zitierte Satz stammt aus einem Manifest, das die Musikperformer Robert Cyprich und Milan Adamčiak im Oktober 1969 in der Bratislavaer Zeitschrift „Mladá tvorba“ publizierten, um die neue Offenheit der experimentellen Künste zu proklamieren (Cyprich 1969: 24). Illustriert war der Beitrag mit konkreten Gedichten und musikalischen Grafiken Milan Adamčiaks.

Das Manifest strebte die Synthese mehrerer Wissenschaften und Künste im Experiment an und forderte auch eine synthetische Wahrnehmung (Adamčiak 1969: 28). Als Synthesen, Intermedia oder Fluxus hatte der amerikanische Künstler Dick Higgins – mit dem Adamčiak später auch persönlich Kontakt aufnahm¹ – Kunstformen wie Happening, Aktionskunst, Performance oder Concept Art beschrieben². Mit ihrer Entdeckung der „formalen Experimente, die mit einer innovativen Gattungstheorie zusammenhängen“, mit ihrem Streben nach der „Synthetisierung der Künste“ und einer „Europäisierung, ja Globalisierung“ der Kunst entsprachen Cyprichs und Adamčiaks Initiativen den Prämissen der Neoavantgarde, wie sie Ulrich Ernst später beschrieb (Ernst 2002: 254). Das untermauern weitere Kriterien: Die Versuchsanordnungen des Happenings, Formulierungen wie „umelec sa dostal do laboratória computer art mu dal diletantsky s pohľadom s počítačmi generátormi syntetic-

¹ Adamčiak berichtet: „Bol som v kontakte s niektorými ľuďmi z Fluxu, či už to bol Ben Vautier alebo Marcel Alocco, španielska skupina Zaj, Dick Higgins zo Spojených štátov.“ (Adamčiak 2010a: 12)

² So heißt es bei Higgins etwa: „Im Grunde können wir solche Arbeiten als Fluxus bezeichnen, die von ihrer Anlage her intermedial sind: visuelle Poesie und poetische Bilder, Aktionsmusik und musikalische Aktion und auch Happenings und Events, sofern sie Musik, Literatur und bildender Kunst konzeptuell verpflichtet sind.“ (Zitiert nach Knapstein 2002: 86)

kými materiálami“ (Cyprich 1969: 24) oder die Beschäftigung mit Aufzeichnungssystemen wie Tonband und Film verweisen auf die Einbeziehung der modernen technischen Medien. Ein letztes Kriterium bildete die Auseinandersetzung mit den historischen Avantgarden, die beide Künstler auf postmoderne Art führten, indem sie sich gezielt in ein heterogenes, raffiniert zusammengestelltes Reservoir des kulturellen Welterbes einschrieben.³ Tatsächlich waren Robert Cyprich, Milan Adamčíak und auch der bildende Künstler und Performer Dezider Tóth, der seit 2002 in Prag als Professor das Fach „Intermediales Schaffen“ lehrt, wichtige Vertreter der enorm fruchtbaren Bratislavaer Neoavantgarde.⁴ Auch wenn Milan Adamčíak eher von der Musik und Dezider Tóth eher von der bildenden Kunst herkam, so verband beide Künstler, die sich 1970 auch persönlich kennen lernten, ihre Suche nach neuen Ausdrucksmöglichkeiten in der Konzept- und Aktionskunst. Die Partituren bildeten nur einen kleinen Ausschnitt aus der Vielfalt ihrer künstlerischen Initiativen, sie entstanden unter verschiedenen politischen Rahmenbedingungen, und sie nahmen im Schaffen beider Künstler einen jeweils anderen Stellenwert ein. Für eine Betrachtung unter dem Aspekt der Intermedialität eignen aber gerade sie sich, weil sie einerseits an der Schnittstelle von Poesie, bildender Kunst und Musik stehen und andererseits auch über eine eigene Gattungstradition verfügen. Welche Spezifika Adamčíaks und Tóths Partituren aufweisen und inwiefern sie miteinander vergleichbar sind, soll im Analyseteil dieses Aufsatzes näher beleuchtet werden. Doch zunächst sind einige Vorüberlegungen zum theoretischen Ansatz und zum Gattungshintergrund der Partitur anzustellen.

ERSCHEINUNGSFORMEN DES INTERMEDIALEN: TEXTUALITÄT UND PERFORMATIVITÄT

Wie lassen sich intermediale Kunstproduktionen jenseits der Manifeste beschreiben? Einen übergreifenden Zugang verspricht die Systematisierung der Intermedialität von Aage Hansen-Löve. Ausgehend von Lessings klassischer Zweiteilung in Raum- und Zeitkünste unterschied er „zwischen Medien, die auf eine invariant transportierbare und fixierte *Textualität* angewiesen sind – oder aber primär auf die *Performativität*“ (Hansen-Löve 2002: 2). Realisierten sich Erstere nach dem Prinzip der *Simultaneität* im Raum, so folgten Letztere dem Prinzip der *Sukzessivität* in der Zeit. Weiter heißt es bei Hansen-Löve: „Man könnte auch von Medien sprechen, die sich primär in Artefakten, gewissermaßen atemporal realisieren und solchen, die zu ihrer Realisierung den Verlauf bzw. Prozess einer produktions- und rezeptionsästhetischen Synthese durchlaufen“ (Hansen-Löve 2002: 2). Anders als die oben zitierten Künstler hatte Hansen-Löve offenbar nicht primär technische Medien im Sinn, son-

³ Wörtlich schreibt Adamčíak: „[...] zaujímajú nás: cage, chlebnikov, noe, kafka, mcluhan, teilhard, dada, debussy, budha, knížák, dostojevskij, courbet, diogenes, ján krstiteľ, sartre, marat, nik, mejerchofd, schwitters, ben, ilja muromec, bense, cunningham, svätopluk, mojžiš, restany [...]“ (Adamčíak 1969: 25).

⁴ Eine erste Zusammenschau der bildenden Kunst jener Zeit bietet Zora Rusinová (1995).

dem Kunstsparten. Weil seine Unterscheidung aber auf alle Künste und technischen Medien anwendbar und damit nahezu universell ist, empfiehlt sich ihr Einsatz gerade auch in solchen Grenzbereichen wie dem der Partitur.

Partituren gehören auf Grund ihrer fixierten Textualität zu den Raumkünsten; sie realisieren sich nach dem Prinzip der Simultaneität im Raum. Weil jedoch ihre ursprüngliche Funktion darin besteht, Musik abzubilden, stellen sie einen medialen Bezug zur Sukzessivität der Zeitkünste her. Dieser Bezug ist erstens indirekt, denn Partituren sind als Artefakte verfügbar und müssen in einem gesonderten Schritt in Musik umgesetzt werden. Er ist zweitens variabel, denn die Sukzessivität kann auf unterschiedliche Art und Weise in die visuelle Gestalt der Partituren eingeschrieben sein – etwa als Konzept einer künftigen ebenso wie als Spur einer bereits vollzogenen Realisierung. Das bewirkt eine Öffnung und Dynamisierung der Textualität. Darum können Partituren als Schnittstellen von Textualität und Sukzessivität betrachtet werden. Wie sich diese Überschneidung konkret gestalten kann, soll im Analyseteil an einigen Beispielen gezeigt werden.

DIE KLASSISCHE PARTITUR

Notationssysteme zur Fixierung musikalischer Kompositionen sind ebenso alt wie die Schrift; sie entstanden parallel zu ihr. Als Mittel der Kommunikation zwischen dem Komponisten und den jeweils Ausführenden des Werkes dienten sie der Speicherung musikalischer Kompositionen und ihrem Transport über Raum und Zeit. Anfangs wurden sie vor allem im sakralen Bereich verwendet. So sind aus dem 9. Jahrhundert Aufzeichnungen von Chorälen bekannt, bei denen sich über der Schriftzeile Akzente befanden, die eine steigende oder fallende Tonhöhe anzeigten (Lewis 2010). Während in diesen Fällen noch linguale und auditive Aufzeichnungssysteme miteinander kombiniert wurden, begann man seit dem 10. Jahrhundert eine oder mehrere Notenlinien zu verwenden, die schließlich zum wichtigsten Erkennungsmerkmal der Notenschrift wurden. Unter klassischen Partituren versteht man eine „in allen Einzelheiten ausgearbeitete Aufzeichnung aller, auf jeweils eigenen Systemen notierten Stimmen eines Musikwerks, wobei diese so untereinander gesetzt werden, dass die rhythmisch-metrischen Verläufe der Stimmen im Takt in der graphischen Anordnung korrespondieren“ (Brockhaus 1991: 570). Solche zunächst handschriftlichen Aufzeichnungen mehrstimmiger Musik sind seit dem 12. Jahrhundert belegt. Eine der ersten gedruckten Partituren war die von Claudio Monteverdis „L'Orfeo“ aus dem Jahr 1609. Mit der Ausbildung des modernen Orchesters seit dem späten 18. Jahrhundert erlebte die klassische Partitur ihre Blütezeit und zugleich ihre Konventionalisierung.

DIE ÖFFNUNG DER PARTITUR UND DIE MUSIKALISCHE GRAFIK

Nicht erst in der Neoavantgarde, sondern bereits seit der Moderne benötigten die Komponisten erweiterte Notationsmöglichkeiten, als sie bei der Suche nach einem neuen Ausdruck die Grenzen der klassischen Musik zu überschreiten begannen. So

benutzte Arnold Schönberg x-förmige Notenzeichen, um die Sprechstimme anzuzeigen. In den 1930er Jahren entwickelte man sogar ein spezielles vertikales Notationssystem für Klaviermusik und bezeichnete es mit dem Esperanto-Ausdruck *Klavarscribo*. Komponisten der Nachkriegszeit wie etwa John Cage oder Krzysztof Penderecki arbeiteten mit Clustern, die sie in klassische Notenlinien eintrugen (Lewis 2010).

Mit den rasanten Neuerungen in der Musik seit den 1950er Jahren erweiterten sich die Ausdrucksmöglichkeiten der Partituren radikal, wobei die „Exaktheit der Vorschriften von Stufe zu Stufe geringer“ wurde, „während die Bedeutung der graphischen Wirkung des Notenbildes“ (Karkoschka 1966: 19) wuchs. Die Komponisten entdeckten „die Einbeziehung des Interpreten in den Kompositionsakt, die Spontaneität, die Aktion, den Zufall, die nur zum Lesen bestimmte Musik, die Vielfalt des Geräusches und überhaupt die Komposition aller erdenklichen Schallvorgänge, die Dekomposition, das Musiktheater“ (Karkoschka 1966: 2). Um performative Vorgänge schriftlich zu fixieren, entwickelten die Künstler eine partiturähnliche „Aktionschrift“, mit der nicht nur Konzepte von musikalischen Kompositionen, sondern auch von Inszenierungen und Aufführungen schriftlich fixiert werden konnten. Im „Gegensatz zur traditionellen Tonhöhen- und Dauernotation zeigt sie nicht das Klangresultat an, sondern die Aktion, die zum Resultat führt,“ (Karkoschka 1966: 3) welches sich nämlich durch eine wachsende Unbestimmtheit auszeichnete. Angesichts der Vielfalt möglicher Aktionen erschufen die Künstler oft eine jeweils individuelle Zeichensprache, und sie zeigten nun auch solche Effekte wie Glissando, Vibrato, die Einbeziehung des Instrumentkörpers oder die Erzeugung von Geräuschen durch Klatschen, Husten oder Schreien an. In der Regel wurden solche Partituren durch verbale Instruktionen ergänzt. Durch die vielen neuen Zeichen verkomplizierte sich allerdings nicht nur die Lesbarkeit und die Umsetzung, sondern auch der Druck von Partituren erheblich⁵ (Evarts 1968: 410). An den publizierten Partituren zeigt sich, dass die Übergänge zwischen Arbeiten, die noch als Notation einer musikalischen Komposition angesehen wurden und der *musikalischen Grafik* fließend wurden. Auch die Ansichten der Forscher über ihre Abgrenzung gingen auseinander. Bei dem eher skeptischen Erhard Karkoschka hieß es beispielsweise:

In die Bereiche der präzisen Notation, der Rahmennotation und der hinweisenden Notation fällt ein Werk dann, wenn es das übliche Koordinatensystem von Zeit und Raum zur Basis hat, wenn es mehr Zeichen als Zeichnung enthält und von einer zeilenhaften Darstellung ausgeht. [...] Umgekehrt rangiert eine Aufzeichnung unter dem Begriff „musikalische Graphik“ dann, wenn diese Basen grundsätzlich verlassen sind, mögen auch einzelne präzise Elemente auftreten und diese sogar der Tradition entstammen. (Karkoschka 1966: 80)

⁵ Der Wiener Musikverlag *Universal Edition* fasste schon 1959 Partituren zu einer Ausstellung zusammen und zeigte sie unter anderem in Paris.

Während bei den verschiedenen Formen der musikalischen Notation noch mit einer gewissen Verbindlichkeit und Aufführbarkeit gerechnet wurde, gelten *musikalische Grafiken* als „Zeichnungen, die keine eindeutigen musikalischen Phänomene meinen, sondern den Spieler mit bildästhetischen Qualitäten zu analogen Aktionen, zu analogen Klangbildern führen sollen“ (Karkoschka 1966: 2). Das heißt, die Musiker stellten auch dann, wenn ihre Arbeiten eher als Grafik zu bezeichnen wären, eine musikalische Umsetzung keineswegs in Abrede.

Ein klassisches Beispiel ist die Arbeit „December 1952“ von Earle Brown, die aus einunddreißig kurzen schwarzen vertikal oder horizontal angeordneten Linien unterschiedlicher Länge und Stärke besteht und auf den ersten Blick an ein Bild von Piet Mondrian erinnert. Ein weiteres Beispiel stammt von Robert Moran, der seine grazile Partitur „Four Visions“ (1963) für Harfe, Flöte und Streichquartett aus unregelmäßigen schwarzen Flächen, Punkten und Linien gestaltete. Durch die Betonung des Artefaktcharakters der Blätter schufen beide Künstler „vom Klangresultat teilweise unabhängige graphische Werte“ (Karkoschka 1966: 1) und überschritten so die Grenze von Musik und bildender Kunst.

ZWISCHEN LAUTPOESIE UND „AUGENMUSIK“

Doch die musikalische Grafik weist auch Parallelen zur Lautpoesie auf. „Unter ‚Lautpoesie‘ verstehen wir eine Dichtung, die auf das Wort als Bedeutungsträger verzichtet und in der methodischen, eigengesetzlichen, nach subjektiven Ausdrucksabsichten vorgehenden Addition / Komposition von Lauten (Lautfolgen, -gruppen) ästhetische Gebilde (Lautgedichte, Lauttexte) gestaltet, die der akustischen Realisation seitens des Dichters bedürfen“ (Scholz 1992: 63).

Im Unterschied zur Partitur bestehen Lautgedichte vorwiegend aus Buchstaben. Doch ihre Anordnung auf der Fläche des Blattes produziert wie die Anordnung von Zeichen in der musikalischen Grafik immer auch ein spezielles visuelles Erscheinungsbild. In diesem Sinne können aufgezeichnete Lautgedichte der Konkreten Poesie zugeordnet werden, für die Max Bense und Reinhard Döhl folgende sechs Tendenzen unterschieden: Buchstaben- und Typenarrangements, graphische Arrangements, serielle und permutationelle Realisationen, klangliches Arrangement, stochastische und topologische Poesie, kybernetische und materielle Poesie (Ernst 2002: 259). Weil sie dadurch untrennbar mit der visuellen Lyrik verknüpft ist, markiert die Lautpoesie ähnlich wie die musikalische Grafik eine Schnittstelle von Lautlichkeit, Schriftlichkeit und Bild.

Den Zusammenhang zwischen Partitur und Bildgedicht entdeckten nicht erst die Avantgardisten. In seinem Buch „Pattern Poetry. Guide to an Unknown Literature“ widmete Dick Higgins den *historischen* „Musical Analogues of Pattern Poetry“ ein eigenes Kapitel (Higgins 1987). Die darin als Beispiel angeführten Bildgedichte nennt man im Deutschen *Augenmusik*. Dabei handelt es sich „um Formen der Aufzeichnung von Musik, die ein optisches Symbol darstellen und somit mehr für das Auge als für das Ohr bestimmt sind“ (Brockhaus 1987: 321). Die potenzielle musi-

kalische Realisierbarkeit rückt in den Hintergrund. Die Augenmusik verwendet Elemente der standardisierten Notationssysteme (Notenlinien, Noten, Notenschlüssel) mit solchen Zusätzen, die eine Emotion oder einen außermusikalischen Gehalt zum Ausdruck bringen sollen. Diese Zusätze schaffen eine visuelle Analogie für Bedeutungen, die man im Grunde auch anderweitig – etwa durch Titel – hätte vermitteln können. Ihr ästhetischer Reiz besteht darin, dass sie diese Bedeutungen eben nicht verbal, sondern bildlich in der Art der visuellen Poesie formulieren. Sie sind kein Zusatz, den man jederzeit weglassen könnte, sondern werden organisch in das Werk integriert.

Als ältestes bekanntes Beispiel für *Augenmusik* gilt die Arbeit „La harpe de melodie“ von Jacob de Senleches aus dem späten 14. Jahrhundert. In den gezeichneten Umriss einer Harfe wurden dort, wo sich die Saiten befinden, Notenlinien und -zeichen eingetragen. Um 1400 entstand das Chanson „Belle, Bonne, Sage“, bei dem die Notenlinien teilweise geschwungen gezeichnet und in der Form eines Herzens angeordnet waren, das als Symbol für Liebe stand. Ein holländischer Komponist, der in der Sixtinischen Kapelle im Vatikan tätig war, schuf eine in Kruzifixform aufgezeichnete Motette. Und schließlich sei „Die Katzensymphonie“ von Moritz von Schwind aus dem Jahr 1868 erwähnt. In ein Blatt mit Notenlinien trug der Genremaler mit Tusche kunstvoll geschwungene, geschmeidige Katzen ein, die an groteske Ornamente oder an Schrift erinnern. Diese Beispiele markieren den Grenzbereich von Musik und Konkreter Poesie.

MILAN ADAMČIAK

Der Cellist, Komponist, Musikologe, Performer, Poet und bildende Künstler Milan Adamčiak (geb. 1946) schuf akustische Objekte und Installationen, später action music, elektroakustische Musik, musique concrète und musikalische Objekte. Er ließ sich am Konservatorium in Žilina im Fach Violoncello ausbilden, studierte von 1968–1973 an der Komenský-Universität in Bratislava Musik und war bis 1991 an der Slowakischen Akademie der Wissenschaften tätig. Seit etwa 1964 befasste er sich, vornehmlich inspiriert durch tschechische Künstler und Theoretiker, mit der Konkreten Poesie und nutzte musikalische Grafiken als künstlerisches Experimentierfeld. Nur sporadisch bezeichnete er diese Arbeiten als Partituren, verlieh ihnen jedoch oftmals Titel mit verbalen Hinweisen auf eine musikalische Komposition. Kontinuierlicher Bestandteil seiner Arbeit waren die theoretische Reflexion, die sich immer wieder um das Thema der Intermedialität drehte, sowie der persönliche Austausch mit Künstlern aus aller Welt⁶. 1969 beteiligte er sich an Ausstellungen von Partituren in Praha und Brno, 1970 bestritt er die Ausstellung „Visual music“ in

⁶ Gemeinsam mit Robert Cyprich korrespondierte er beispielsweise mit Max Bense, Marshall McLuhan, Karlheinz Stockhausen, Dick Higgins und Joseph Beuys (vgl. Murin 2011).

Bratislava, nach einer langen Pause präsentierte er 1992 musikalische Grafiken und Objekte in Berlin, und im selben Jahr organisierte er eine Ausstellung von Partituren John Cages in Bratislava, die in dessen Beisein eröffnet wurde. Eine komplexere Auswahl seiner eigenen Partituren zeigte Adamčiak 2009 in Bratislava. Weil nur schwer eine Entwicklung oder Hierarchie seiner Werke auszumachen ist, möchte ich an dieser Stelle die unterschiedlichen Zugänge des Künstlers zur Gattung der Partitur verfolgen. Dabei konzentriere ich mich auf die besonders ergiebige Zeitspanne zwischen 1968 und 1972, weil Adamčiaks Ansätze hier schon in ihrer ganzen Pluralität erkennbar waren. Ich fasse sie unter den Gattungsbezeichnungen „Event“, „Musikalische Grafik“ und „Poesie“ zusammen, die er auch selbst theoretisch behandelte.

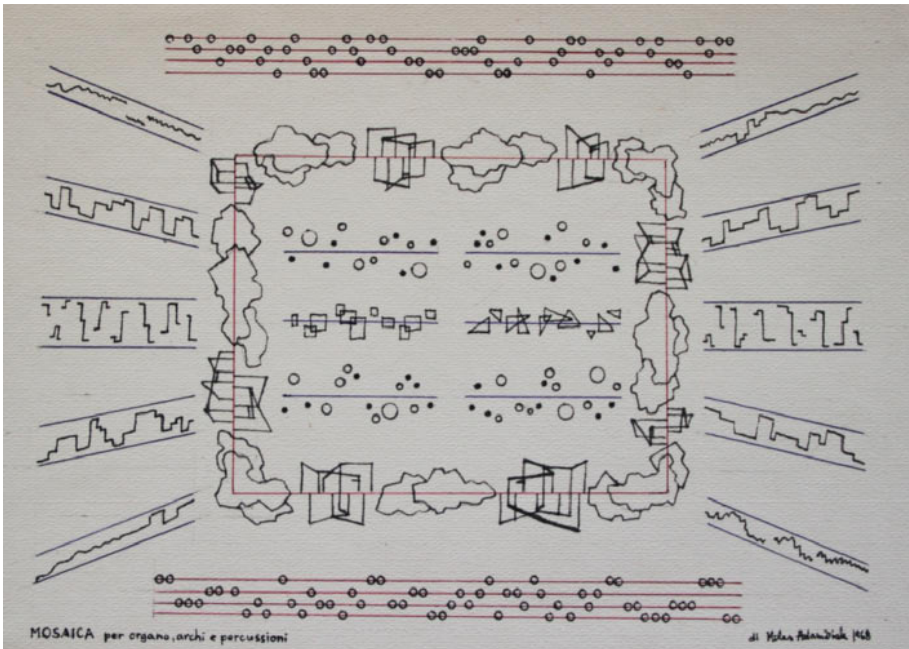
1. EVENT

Das Merkmal der Events ist die Performativität, die sich durch Körperlichkeit, Räumlichkeit, Lautlichkeit und Zeitlichkeit auszeichnet (Fischer-Lichte 2004) und zunehmend selbst als Medialität (Krämer 1998: 48) beschrieben wird. Damit ist Milan Adamčiaks Ideal des für den Fluxus typischen offenen Werks⁷ umrissen, das nicht nur ähnlich wie ein Gesamtkunstwerk möglichst viele Kunstsparten integrieren, sondern auch Produzenten und Rezipienten in den Kunstakt einbeziehen sollte. Die Differenz zwischen beiden, so Adamčiak, sei zu nivellieren: „od ‚tvorcu‘ nevychádza hotové dielo ale len jeho kontúry (vo forme projektu, návrhu, plánu), ktoré pripúšťajú variabilitu realizácie. spolutorcom a spolurealizátorom projektu sa stáva niekdajší konzument. [...] spolupráca tvorcu a konzumenta navodzuje sféru splyvania obidvoch typov“ (Adamčiak 1969: 26). Die Partituren dienten hier als Instruktionen für ein Event bzw. eine Aktion.

Beispielsweise inszenierte Adamčiak 1970 gemeinsam mit Robert Cyprich die „Vodná hudba“ mit der Musik Georg Friedrich Händels im Schwimmbad eines Bratislavaer Studentenwohnheims. Wie in der Instruktion vorgesehen (Rusinová 1995: 237), spielten drei in Taucherausrüstungen steckende Geiger zunächst am Beckenrand, tauchten dann ins Wasser ein und musizierten schließlich unter der Wasseroberfläche weiter. Auf den Fotodokumenten sind auch involvierte Zuschauer zu erkennen. Die Verlagerung des Konzerts aus dem festlichen Konzertsaal war nicht nur Gag, Provokation oder Bruch mit den Konventionen. Adamčiak stellte eine Analogie zwischen Thema und Ort der Aufführung her und hob gezielt die Distanz zwischen Kunst und Leben auf. Bei dieser Umsetzung handelte es sich allerdings ähnlich wie bei Aufführungen klassischer Musik um eine Transformation von Textualität in Performativität und von Simultaneität in Sukzessivität, wobei die Partitur eine dienende Funktion innehatte und als Kunstobjekt nur eine untergeordnete Rolle spielte.

⁷ Ohne dass dieser genannt würde, erinnern Adamčiaks Formulierungen an Umberto Eco's Buch „Opera aperta“, in dem es heißt, dass „die ‚offenen‘ Kunstwerke, insoweit sie *Kunstwerke in Bewegung* sind, gekennzeichnet sind durch die Einladung, zusammen mit ihrem Hervorbringer *das Werk zu machen*.“ (Eco 1977: 57)

Anders in der Aktion „Prvý večer novej hudby“, die Adamčiak und Cyprich 1969 in Ružomberok veranstalteten. Indem sie ihre Partitur vor dem Konzert auf einen rotierenden Zylinder klebten, machten sie aus ihr ein dreidimensionales Objekt. Die Partitur war hier nicht nur Instruktion, sondern durch die Ausstellung ihrer Materialität ein eigenständiger skulpturaler Bestandteil der Aufführung. Grafisch war sie ähnlich realisiert wie die hier abgebildete Partitur „MOSAICA per organo, archi e percussioni“ aus dem Jahr 1968.



(Abb. 1: Milan Adamčiak: MOSAICA per organo, archi e percussioni, 1968.)

Das Blatt enthält noch Elemente der traditionellen Notenschrift wie Notenlinien und Punkte, doch schon die zentrierte und vertikal wie horizontal symmetrische Aufteilung des Blattes verfremdet diese. Im Inneren dominiert ein Viereck, auf dem abwechselnd kantige und geschwungene Flächen angeordnet sind. Gefüllt ist es mit drei Paaren von Linien, die von Kreisen umgeben oder mit Vierecken und Dreiecken besetzt sind. Wie Strahlen einer Sonne gehen vom zentralen Bereich rechts und links Zeilen ab. Sie enthalten durchgehende oder durchbrochene eckige Linien, die Tonhöhen und Rhythmen anzeigen könnten und wie die anderen Zeichen als Elemente der pictografischen Notation lesbar sind. Diese Partitur ist in experimentelle Musik umsetzbar, doch Anfang und Ende der Komposition sind nicht eindeutig fixiert, und das „Mosaik“ im Titel verweist klar auf die bildende Kunst. Tatsächlich ist es die Raumstruktur des Blattes, welche die Sukzessivität der Musik in Simultaneität transformiert.

2. MUSIKALISCHE GRAFIK

Musikalische Grafiken zeichnen sich durch Textualität aus. Adamčiak, der sich als Wissenschaftler eingehend mit Wassilij Kandinsky befasste, hielt nahezu jedes Werk der bildenden Kunst für musikalisch realisierbar (Adamčiak 2010a: 11), auch wenn er den Unterschied zur klassischen Notation nicht herunterspielte. So fand er es unmöglich und sinnlos, ein Werk der experimentellen Neuen Musik in klassischer Notation aufzuzeichnen, während er es durchaus für denkbar hielt, eine Mozartmelodie nach der neuen Notation aufzuzeichnen (Adamčiak 1969: 27). Tatsächlich scheint das aus sieben Blättern bestehende „Requiem“ (1968) durch die Musik Wolfgang Amadeus Mozarts⁸ zumindest inspiriert zu sein. Bei dieser Nach- oder Neuschrift einer bestehenden und überdies bekannten Komposition handelt es sich um die Transkription einer klassischen Partitur. Durch ihre Verräumlichung und Komprimierung auf sieben Blätter verringert sich die Verbindlichkeit der Umsetzung akut, dafür wird ihre Grundstruktur mit einem Blick erfassbar. In den späten 1980er, frühen 1990er Jahren, als die Performancekunst in der Slowakei eine zweite Blüte erlebte (Gregorová 2009), kehrte Adamčiak zu solchen komplexen Entwürfen zurück, wie die „PARTITÚRA PRE Juraja Meliša“ (1989) belegt⁹.



(Abb. 2: Milan Adamčiak: PARTITÚRA PRE Juraja Meliša, 1989.)

⁸ Den Hinweis auf Mozarts Requiem verdanke ich Professor Alois Woldan.

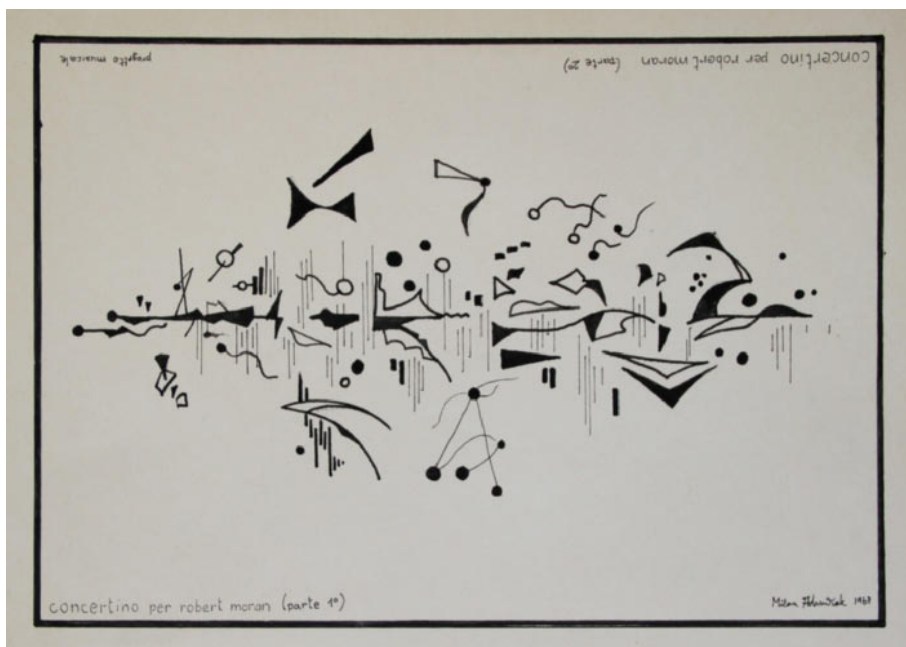
⁹ Juraj Meliš ist ein bekannter slowakischer Performer.

Das Blatt besteht aus intensiv und schwach schraffierten Flächen, aus Winkeln und Halbkreisen, aus Elementen der musikalischen Notation wie Notenhälsen und -köpfen, aus Violin- und Bassschlüssel, vereinzelt Vignetten sowie aus Buchstaben und Zahlen. Die Ausführung dieser lettristischen Elemente in der Art gestempelter typographischer Zeichen knüpft an Adamčiaks konkrete Poesie aus den 1960er Jahren an (siehe unten). Eine Besonderheit ist die genaue Markierung von Start und Ziel sowie die kreisförmige Platzierung der Zahlen 1 bis 18 am Rande des Blattes wie auf dem Zifferblatt einer Uhr. Mit diesem Ordnungsprinzip könnte eine Zeitskala ebenso markiert sein wie die räumliche Position von Akteuren, was das Blatt zu einer Kartographie von Zeit macht. Es kann als Instruktion, Partitur, „Aktionsschrift“ oder gar Bildgedicht¹⁰ mit lettristischen Zügen eingestuft werden, ist aber durch seine grafische Gestaltung ebenso als eigenständige Zeichnung lesbar. Diesen Übergangscharakter reflektierte der Künstler folgendermaßen:

zápis takejto skladby nie je fixovaný a obsahuje prvky (znaky), ktorých interpretácia môže byť variabilná. partitura skladby so silnými náhodnými (aleatórnymi) prvkami sa vplyvom svojej grafickej štruktúry dostáva i do sféry výtvarnej, a tým môže pôsobiť i ako voľný grafický list. stáva sa teda nositeľom hudobnej i výtvarnej informácie. (Adamčiak 1969: 27)

Diesbezügliche Versuche Adamčiaks, die sich deutlich an internationalen Vorbildern orientieren, zeichnen sich mitunter durch einen hohen Abstraktionsgrad aus. So besteht das an Earle Brown erinnernde quadratische Blatt „rotazione »mpm« per otto ottoni“ (Original italienisch) (1977) lediglich aus kurzen, im rechten Winkel geknickten Linien, die unregelmäßig über das Blatt verteilt sind. Von Robert Moran ist das Blatt „concertino per robert moran“ (1967) inspiriert. Entlang einer horizontalen Achse befinden sich ausgefüllte, stark gegliederte Flächen mit einer kantigen oder geschwungenen Kontur, ergänzt durch zarte Linien und ausgefüllte oder leere Punkte. Das Blatt ist von oben und unten signiert, so dass es von zwei Seiten aus oder von zwei Interpreten gleichzeitig „gespielt“ werden könnte. Diese musikalischen Grafiken, die eine Komposition von unbestimmter Dauer auf einem Blatt konzentrieren, transformieren Sukzessivität in Simultaneität. Auf Grund ihrer Textualität, der artifiziellen Gestaltung und der Dekorativität können sie als eigenständige Artefakte der bildenden Kunst gelten.

¹⁰ Ein weiteres Beispiel für eine Aktionsschrift oder ein Bildgedicht ist die „Raumpartitur“ „Sebastián Poem“ (1969) mit einem intertextuellen Bezug zu Georg Trakls Gedicht „Sebastian im Traum“. Dort geben nicht nur verbale Instruktionen, sondern auch comicitige Zeichnungen an, wie Klänge zu erzeugen seien: durch Zupfen einer Saite, Zerbrechen eines Stabes, Einrammen eines Holzpflocks und Ähnliches.



(Abb. 3 Milan Adamčiak: concertino per robert moran (parte 1°), 1967.)

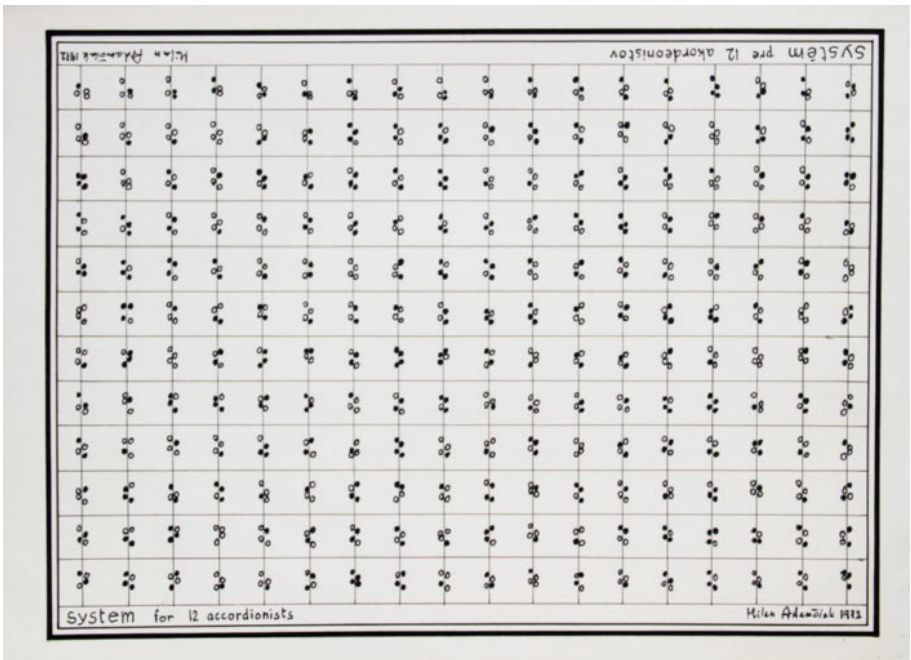
3. POESIE

Als Parallele zur experimentellen Musik entdeckte Adamčiak die experimentelle Poesie. 1971 befasste er sich im theoretischen Text „Fonická poézia a hudba“ mit dem Lautgedicht, wobei er die Niederschrift der „Ursonate“ von Kurt Schwitters oder des dadaistischen Simultangedichts ausdrücklich als Partitur bezeichnete. Die aktuelle phonische (oder auditive) Poesie der Neoavantgarde befände sich allerdings auf einer neuen Ebene: Im Unterschied zur klassischen Avantgarde würde sie erstens nicht mehr nur die Stimme, sondern auch andere Geräusche des menschlichen Körpers wie Pulsschlag oder Atem einsetzen und diese zweitens auf Tonträgern speichern, um sie mit den Methoden der Konkreten Musik zu bearbeiten (schneiden, montieren, beschleunigen, verlangsamen). Damit entstünde eine der Musik vergleichbare Komposition mit einem eigenen Notationssystem: „Partitúry, písomné záznamy takýchto kreácií sa niekedy približujú k partitúram hudobným (máme na mysli predovšetkým partitúry Novej hudby), inokedy k výtvarným prejavom lettrizmu.“ (Adamčiak 2010b: 20)

Lettristische Gedichte verfertigte Milan Adamčiak mit Tusche und mit Lettern aus dem Stempelkasten, die er im Rhythmus von gehörter oder imaginierter Musik aufs Blatt drückte (Murin 2011). Auf der Schreibmaschine tippte er „Typoraster“, in denen er Buchstaben zu flächigen, bisweilen ornamentalen Anordnungen gruppierete. Serielle „Konstellationen“ entwickelte er durch Wiederholung und Permutation ty-

pographischer Zeichen; mittels Auslassen oder Ersetzen entstanden Artefakte, die etwa als „Bipoesie“, „Patext“, oder „selektive Texte“ (Adamčiak 1969: 26) bezeichnete. Seine „Inventiogramy“ und „Intenciogramy“ stellen sukzessive Vorgänge diagrammatisch dar, was sie mit den Partituren verbindet. Sie nutzen das Element der Linie ähnlich wie die „Linien für Orchester“ (Titel im Original dt.) aus dem Jahr 1968¹¹ und die „Liniengedichte“ (Titel im Original dt.) (1969).

Arbeiten wie „Albumblätter“ (Titel im Original dt.) (1969/76) oder „impulsi a due per strumenti melodici“ (1979) bestehen lediglich aus Notenhälsen, die in der Art des Lettrismus als graphische Zeichen genutzt und permutiert werden. Das ist auch in der Arbeit „system for 12 accordionists“ (1972) der Fall, allerdings kommen hier ausschließlich Notenköpfe zum Einsatz.



(Abb. 4: Milan Adamčiak: system for 12 accordionists, 1972.)

¹¹ Im unteren Feld dieses Blattes dominieren an Notenhälsen erinnernde Parallelen, über denen Kreise wie Himmelskörper schweben, als würden Klangbündel frontal auf den Betrachter zukommen. 1978 kehrte Adamčiak zu diesem Thema zurück. Während er im Blatt „Prerušená pieseň“ ein Feld ruhender von einem Feld vibrierender Notenhälsen durch ein leeres Unterbrechungsfeld abtrennte und damit Stille thematisierte, bestätigt das Blatt „The moon“ mit einem runden Feld vibrierender Notenhälsen die Himmelskörpersemantik.

Jeweils vier davon sind regelmäßig auf einem strengen Gitternetz angeordnet, die Kombination leerer und ausgefüllter Punkte unterliegt hingegen der Variation und Permutation. In der Zeichnung „Cyklus pre sláčikové kvarteto“ (1969) füllen Notenköpfe Flächen mit geschwungenen Konturen aus. Mag man ihre Form als Bergmassive oder Wasserwellen, als stilisierte Fische oder Lippen deuten, immer bildet sie einen selbstreferenziellen Kommentar zum physikalischen Phänomen der Wellen. Das verleiht der Arbeit Merkmale des Bildgedichts. Durch die Kontamination von musikalischer Notation, Lettrismus und Bildgedicht realisiert Adamčiak diese Partituren als visuelle Poesie. Weil vornehmlich Elemente der klassischen Notation zum Einsatz kommen, ließen sich die resultierenden Artefakte auch als *Augenmusik* bezeichnen, die auf künstlerische und mediale Selbstreflexion abzielt.

DEZIDER TÓTH

Der 1947 geborene Künstler, der 1997 sein Pseudonym Monogramista T•D auch als bürgerlichen Namen annahm, besuchte in den 1960er Jahren in Bratislava die legendäre Kunstgewerbeschule und anschließend die Hochschule für bildende Künste. Seine Metiers waren Zeichnung, Malerei, Fotografie, die Arbeit mit dem gefundenen oder gefertigten Objekt sowie die Konzept- und Aktionskunst, in die er Elemente von Land art, Body art, Eat art und Mail art integrierte. Unter den Nachbarkünsten spielten für ihn Theater und Literatur eine größere Rolle. Im Dezember 1970 nahm er an Milan Adamčiaaks Aktion „Gaudium et pax“ mit einer Intervention teil: Mit Kalkfarbe schrieb er auf Stamm und Äste eines Kirschbaums das Wort „Schnee“ in mehreren Sprachen (Rusinová 2001: 101). Doch nicht die selbstreferenzielle Erkundung medialer Möglichkeiten der Künste trieb ihn um wie Adamčiak, sondern die Bedeutungsstiftung auf der symbolischen Ebene durch konzentrierte, mitunter ins Paradoxe übersteigerte Metonymien und Metaphern. (Hrabušický 2002: 175)¹² Ein Beispiel ist das Motiv der Spur, auf das ich später zurückkomme.

In der Zeit der „Normalisierung“ (1970–1989) war Tóth als Restaurator, Volkshochschullehrer, Illustrator und freischaffender Künstler tätig, ohne dass er seine Arbeiten öffentlich oder offiziell präsentieren konnte. Statt dessen beteiligte er sich an Bratislavaer Wohnungsausstellungen wie „Otvorený ateliér“ (seit 1970) oder „Posun“ (seit 1977). Seine erste selbständige Ausstellung organisierte er in der eigenen Wohnung, die fortan zahlreichen Künstlerfreunden aus der alternativen Szene zu informellen Treffen diente. Dort sollten ihn nicht nur tschechische Theoretiker wie Jiří Valoch und Jindřich Chalupecký oder Anfang der 1980er Jahre russische Konzeptualisten wie Il'ja Kabakov und Viktor Pivovarov aufsuchen, sondern auch die Polizisten der Staatssicherheit.¹³

¹² Hrabušický beruft sich vor allem auf Texte von Jiří Valoch aus den 1980er Jahren.

¹³ Biographische Angaben nach Tóth 1994.

In diesem durch äußere Repressionen eingeschränkten Kontext entstanden zwischen 1976 und 1978 die „Partitúry“, ein Zyklus von fast siebzig Zeichnungen und Collagen, die sich sowohl durch gemeinsame formale Parameter als auch die Tendenz zum Minimalismus auszeichnen. Tóth zeigte sie in Einzelausstellungen 1978 in Brno, 1979 in Blansko und 1983 in Těšín. 2009 gab er das Album „RePartitúry“ mit 27 Reproduktionen im Format 50 x 35 heraus und veranstaltete eine Verkaufsausstellung mit Auktion.

Als Rahmen für die „Partitúry“ wählte der Künstler das strenge Raster der Notenlinien. Damit zitierte er erstens das konventionelle musikalische Notationssystem, zweitens verlieh er seinen Blättern eine an die Lyrik erinnernde Zeilenstruktur, und drittens setzte er bewusst einen sehr strengen Rahmen, was die Gestaltungsmöglichkeiten extrem reduzierte. Diese selbst gewählte Beschränkung ist wohl nicht ausschließlich als Reaktion auf die limitierten künstlerischen Produktionsbedingungen in den 1970er Jahren zu bewerten,¹⁴ vielmehr gehört sie zu den grundsätzlichen Schaffensprinzipien des Künstlers, der in seinen Zeichnungen immer wieder auf paradigmatische rhetorische Strukturen wie Tabellen, Fahrpläne, Diagramme oder naturwissenschaftliche Systematisierungen zurückgriff (Rusinová 2009: 4). Die Angleichung der formalen Parameter ist nicht nur ein Mittel der Selbstdisziplinierung, sondern als Kohärenzstifter eine Bedingung der Serie. In den „Partitúry“ wird Bedeutung durch die Titelgebung, durch minimale, zeichenhafte Einträge sowie durch Variation und Permutation erzeugt. Die Studien führte der Künstler zunächst auf Notenpapier aus, um sie danach einschließlich der bisweilen modifizierten Notenlinien auf ein Zeichenblatt zu übertragen (vgl. Valoch 2009: 1). So werden die Notenlinien zum Bestandteil der grafischen Realisierung, der sie einen gleichmäßigen Rhythmus verleihen. Der „transitive“ Charakter (Rusinová 2009: 4) der Notenlinien besteht darin, dass diese einerseits als Element der musikalischen Notation Zeitlichkeit verräumlichen, andererseits aber als Teil einer grafischen Realisierung die Räumlichkeit des Blattes verzeitlichen. Beide Tendenzen verknüpfen sich in einem Chiasmus von Sukzessivität und Simultaneität. Wie der Künstler mit dieser Konstellation spielt und sie dynamisiert, möchte ich am Beispiel der Verfahren „Narration“, „Post-Scriptum“ und „Palimpsest“ zeigen.

1. NARRATION

Veränderungsprozesse bildete Tóth auf Blättern wie „Odobnutá“ und „Uspávanka“ ab. Sie stellen den allmählichen Weg von einem Anfang zu einem Endzustand dar, sei es mit dezent erotischen Konnotationen von „Zugeknöpft“ zu „Aufgeknöpft“, sei es von zwei geöffneten Augen zu zwei geschlossenen, „schlafenden“, wobei die erste Notenzeile jeweils den Anfang und die letzte das Ende des Prozesses markiert. Die Verwandlung von Sukzessivität zu Textualität folgt hier den Konventionen der mu-

¹⁴ Vgl. dazu Boden – Schorlemmer 2008.

sikalischen Notation und der abendländischen Schrift. Die Einträge selbst sind stark schematisiert. Vignetten wie die Augen verweisen auf die visuelle Poesie, ihre Kreis- oder Punktform nimmt aber auch die Notenschrift auf.

Ein weiteres Element der Notenschrift, die Linie, wird im Dreierzyklus „50 V“, „500 V“ und „1500 V“ aktiviert, der Sukzessivität durch die Anordnung der Blätter in einer Serie verbildlicht.



(Abb. 5: Dezider Tóth: Partitúra XLII. 1500V, 1976–1978.)

Die Notenlinien verwandeln sich zu Telegrafendrähten, deren „Summen“ bei steigender Voltzahl paradoxerweise schwächer wird, weil sie unter der Hochspannung zerreißen. In dieser witzigen Pointe dominiert bereits das Moment der Textualität, das die zerrissenen Drähte noch unterstreichen, die chaotisch das Blatt füllen. Die Notenlinien fungieren somit als Metapher, Raster und Eintrag zugleich.

Zur Mimetisierung kommt es auch im Blatt „Po daždi“, das aber keinen Prozess mehr, sondern dessen Resultat anzeigt – ähnlich geformte, unregelmäßig angeordnete zierliche Häkchen hängen an den Notenlinien wie Regentropfen an einer Wäscheleine, wobei die klangliche Vorstellung der letzten Tropfen eines verhallenden Regengusses in Notenschrift transkribiert erscheint. So oszillieren die tropfenförmigen Gebilde zwischen einem indexikalischen¹⁵ (klangliche und materielle Spur des Regens), ikonischen (Abbildung von Regentropfen) und symbolischen (Noten) Zeichencharakter. Die Synästhesie von Lautlichkeit und Bildlichkeit weckt Assoziationen an Christian Morgensterns Nonsensgedicht „Fisches Nachtgesang“ – handelt es sich doch beide Male um den Vorgang eines Verstummens. Damit gelangt dieses Blatt in den Grenzbereich der Konkreten Poesie.

2. PERFORMANCE UND SPUR (POST-SCRIPTUM)

Ein ganzer Komplex der „Partitúry“ leitet sich aus den performativen Aktivitäten Dezider Tóths in den Intentionen des Fluxus ab. So entstand das Blatt „Dychovka“, indem er zunächst mit schwarzer Tusche kreisrunde Flächen in regelmäßiger Anordnung auf die Notenlinien auftrug und anschließend aus verschiedenen Richtungen in sie hineinblies. Der schon im Titel des Blattes enthaltene Atem oder Hauch (dych) symbolisiert den Rhythmus als Bedingung nicht nur von Musik, sondern des Lebens als Sein in der Zeit, und dies eben nicht nur auf Grund der sprachlichen Homonymie. Ähnlich wie die Handschrift entstehen die Kleckse als Spur einer vom Körper erzeugten Bewegung. Metaphorische und metonymische Elemente durchdringen sich hier, denn während die Kreise in visueller Similiarität zu den Tonlöchern oder Klappen eines Blasinstruments stehen, begründen die durch den Atem des Künstlers unregelmäßig geformten Tuschekleckse als Resultat eines performativen Aktes die Kontiguität zwischen der Person des Künstlers und dem Artefakt.

¹⁵ Diese Unterscheidung geht auf die Zeichentheorie von Charles Sanders Peirce zurück, der die Spur als indexikalisches Zeichen beschrieb. Weil sich die einzelnen Zeichenaspekte aber in der Regel nicht klar voneinander trennen lassen, schlägt Uwe Wirth vor: „Anstatt von ikonischen, indexikalischen und symbolischen Zeichen wäre es angemessener, von interferierenden Zeichenaspekten zu sprechen“ (Wirth 2007, 58).



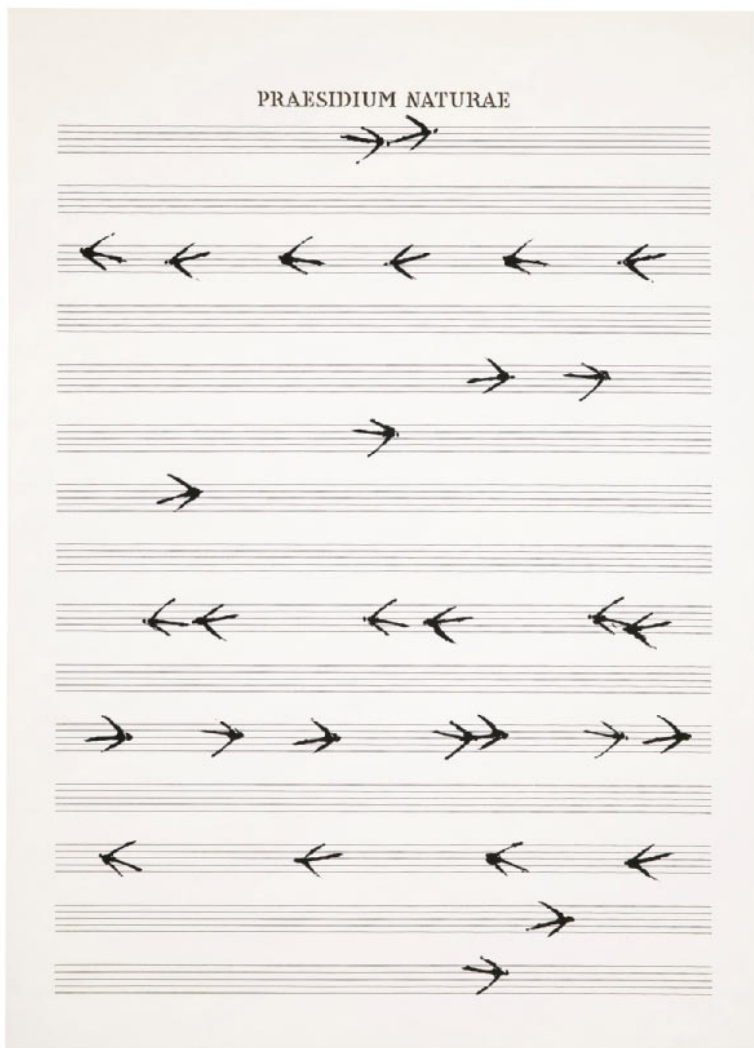
(Abb. 6: Dezider Tóth: Partitúra LIX. Dychovka 1976–1978.)

Diese Übergangssituation zwischen Performance und visueller Poesie beschrieb Georg Witte als „aktionale Graphik“, bei der sich „Aktion und Schrift [...] in der Ambivalenz des *Strichs* zwischen graphischer/graphematischer Fixation und Bewegungsspur“ durchdringen (Witte 2001: 206).¹⁶ Weil hier die Sukzessivität der Aktion in der Simultaneität der Aufzeichnung aufgeht, fungieren Tóths „Partitúry“ eben nicht wie herkömmliche Partituren als Anleitung für künftige Realisierungen und auch nicht, wie etwa bei Milan Adamčiak, als Konzept oder als Aktionsschrift, sondern als Aufzeichnungen von bereits Geschehenem – nicht als Prä-, sondern als Post-Scriptum.¹⁷

Diesem metonymischen Ansatz stellte Tóth in „Praesidium naturae“ eine doppelte metaphorische Darstellung von Spuren an die Seite. Wieder werden die Notenlinien mimetisiert, sie repräsentieren in diesem Beispiel eine Substanz, in die sich Spuren eindrücken können wie in Schnee, Sand, Wachs oder weiches Papier. Entsprechend verweist die abstrakte, formelhafte Ausführung der Vogelspuren symbolisch auf die Natur, medial jedoch auf die Schrift-Kultur, auf den *Druck* im wahrsten Sinn des Wortes. Während in die Aktionsschrift „Dychovka“ der Weg von der Performativität zur Textualität eingeschrieben ist, geht dieses Blatt klar von der Textualität aus, die durch Mehrdeutigkeit, Metaphorik und Selbstreferenzialität ihre semantische Dynamisierung erfährt.

¹⁶ Als Beispiel aus der tschechischen Kunst erwähnt Witte hier Arbeiten Jiří Hilmars, die 1983 entstanden, also später als jene von Dezider Tóth. Witte verweist auf einen Zusammenhang zwischen Notenlinien und der Fadenmetapher: „Auch die Verführungskraft von Notenlinien für graphisch-aktionale Minimalismen ist bemerkenswert. Die Notenlinie scheint solche Schrift-Aktion-Interferenzen aufgrund ihrer infratextuellen Natur zu bewirken [...]“ (Witte 2001: 206). Für den Faden hebt er die Bedeutung des Brüchigen, etwa beim „seidenen“ oder „abgerissenen“ Faden, und die Bedeutung des Ordnungsfaktors etwa bei der „Leitlinie“, hervor. Als „Kontingenzmetapher oder Territorialisierungsmetapher“ (Witte 2001: 201) zeichne sie sich durch eine „Reduktion strukturaler Komplexität“ (Witte 2001: 199) aus. In Dezider Tóths „Partitúry“ spielt die Fadenmetapher speziell im Unterzyklus „Liečenie ticha“ eine Rolle, wo etwa unterbrochene Notenlinien die Fäden eines fragilen Gewebes darstellen, das mit einem Pflaster verklebt oder mit einer neuen Naht geflickt wird.

¹⁷ Weitere Beispiele sind die Blätter „Ticho do dlane“, wo die Schreibunterlage zum Teil zerknüllt wurde, oder „Iluminácia ticha“ mit Perforierungen entlang der Notenlinien.



(Abb. 7: Dezider Tóth: Partitúra XLVIII. Praesidium naturae 1976–1978.)

3. PALIMPSEST

Das führt weiter zum Verfahren der Dynamisierung durch Überschreibung. Die meisten der folgenden Beispiele stellen durch ihre Titel eine intertextuelle Verbindung zur Musik her, wobei sie musikalische Gattungen oder konkrete Kompositionen direkt aufrufen. Beispielsweise signalisiert im Blatt „Robinsonáta“ die Überlapung der Wörter „Robin(son)“ und „(Son)ate“ eine Kontamination von Literatur und

Musik, in der Ausführung dominiert jedoch das Textualitätsprinzip der bildenden Kunst. Selbst als Note gedeutet würde der Punkt nur einen einzigen Ton bezeichnen, so dass die Sukzessivität gegen Null tendierte. Räumlich und metaphorisch gesehen könnte der Punkt Robinsons einsame Insel im weiten Ozean oder das einsame, ins Universum geworfene Ich repräsentieren. Dieses Blatt basiert auf der Gleichzeitigkeit literarischer, musikalischer, visueller und existenzieller Assoziationen, die sich zur kontrapunktischen Verknüpfung von Minimum und Maximum und damit zu einer Grundkonstellation des Minimalismus verallgemeinern ließen.

Derselbe Kontrast von Punktualität und Unendlichkeit erscheint auch in Blättern wie „Smútok hviezdnej oblohy“ oder „Par avion“. Sie bestehen lediglich aus Notenlinien und kleineren oder größeren chaotisch angeordneten Punkten, die einen Sternenhimmel repräsentieren. Nur weil die Punkte auf Grund ihrer Gestalt als Notenköpfe gelesen werden könnten, bleibt hier eine Verbindung zur Musik bestehen. Beim Blatt „Domino Samba“ verweist nicht nur der Titel auf die Musik. Die nach strengem Muster angeordneten Punkte zitieren erneut das klassische musikalische Notationssystem, das jedoch mit dem Ordnungsmuster des Dominospiels überschrieben wird, so dass wir hier von einem Palimpsest auf der Metaebene sprechen könnten.

Analog zur paradoxen Verknüpfung von Minimum und Maximum durchzieht die „Partitúry“ auch eine kontrapunktische Verknüpfung von Musik und Stille. Versteht man die Musik als Rhythmus und damit als maximale Strukturiertheit, so besteht ihr Gegensatz in der minimalen Strukturiertheit, die etwa als einziger Ton wie in der experimentellen Musik von John Cage oder als ein Maximum an Stille in Erscheinung treten kann. Die Stille ist auch ein zentrales Motiv der modernen Lyrik des 20. Jahrhunderts. Als paradoxe Maximalisierung des Minimalen kann sie in bildkünstlerischer Transformation durch möglichst reines Schwarz ebenso modelliert werden wie durch möglichst reines Weiß, bei Tóth zeigen mitunter auch leere Notenlinien die Stille an. Auf dem Blatt „Eine kleine Nachtmusik“ sind sie fast ganz geschwärzt und schimmern nur dort noch hervor, wo die Übermalung nicht vollständig greift. Mit der Schwärze der Nacht kommt das Verstummen. Es geht hier nicht um die Darstellung von Bewegung, sondern von Stillstand. Nicht um die grafische Umsetzung von Rhythmus, sondern um die Suspendierung von Rhythmus und damit um die Suspendierung von Zeit. Das paradoxe Resultat ist die Darstellung eines Stillstands in der Permanenz.

Im Blatt „Ticho pre Maleviča“ signalisiert der Titel durch die Stille einen Bezug zur Musik und durch den Hinweis auf Kazimir Malevič einen Bezug zur bildenden Kunst. Das „Schwarze Quadrat auf weißem Grund“ liegt als Palimpsest über dem Raster der Notenlinien, so dass die Lesarten der Raumkünste und der Zeitkünste gleichzeitig angesprochen werden. Die Dynamisierung erfolgt hier durch die Vermehrung der Bedeutungsebenen, die organisch in die Realisierung des Artefakts integriert wurden. Das ist ein Grundprinzip von Tóths „Partitúry“, die ich deswegen der *Augenmusik* zuordnen würde – sie berühren sich stark mit der visuellen Poesie.

In einem chiasmischen Verhältnis verschmilzt hier die Simultaneität des Sukzessiven mit der Sukzessivität des Simultanen und begründet die einzigartige Konzentration dieser Blätter.



(Abb. 8: Dezider Tóth: Partitúra XXXV. Ticho pre Maleviča 1976–1978.)

FAZIT

Obwohl beide Künstler nominell Partituren entworfen haben, unterscheiden sie sich stärker, als zunächst angenommen wurde. Trotz der zur Schau gestellten intermedialen Ansätze können sie ihre künstlerische Grundorientierung nicht verleugnen. Während nämlich der Musiker Milan Adamčiak an der Aufführbarkeit der Partituren

zumindest teilweise festhält, hat der bildende Künstler Dezidér Tóth die Performativität liquidiert oder anderen bedeutungsstiftenden Verfahren gleichgestellt. Während Adamčiaks Partituren als Instruktionen fungieren können, beziehen jene von Tóth ihre musikalische Inspiration aus bereits bestehenden musikalischen Werken. Selbst wenn man lediglich das verselbständigte grafische Erscheinungsbild der Partituren betrachtet, ergeben sich Unterschiede: Während Adamčiak den Zeichenkode der klassischen musikalischen Notation destruiert und erweitert, greift Tóth ihn wieder auf, während sich Adamčiaks breit gestreute Ansätze durch eine große Experimentierfreude auszeichnen, legt Tóth Wert auf hohe Konzentration sowie eine konzeptionelle und formale Einheit. Betreibt Adamčiak vorrangig eine Selbstreflexion der Kunst und der Medien, strebt Tóth eine komplexe Sinnstiftung an.

In der grafischen Realisierung der Blätter finden sich dennoch Gemeinsamkeiten wie etwa die bevorzugte Verwendung von Linien und Punkten, die aus dem Feld der musikalischen Notation in die Grafik, aber auch in den Bereich der *Augenmusik* und der visuellen Poesie übertragen werden. Gerade diese Bereiche erweisen sich als die Schnittstelle der beiden Ansätze, ist doch die Visualisierung von Rhythmus durch Wiederholung, Reihung, Serie und Permutation ein ästhetisches Grundmerkmal der genannten Arbeiten. In wissenschaftlichen Darstellungen der slowakischen Poesie, in denen die experimentelle Poesie immer noch ein Schattendasein fristet, sollten darum auch die Arbeiten von Milan Adamčiak und Dezidér Tóth stärker berücksichtigt werden.

L i t e r a t u r

- Adamčiak 1969: Milan Adamčiak, Ensemble-Comp, Mladá tvorba Jg. 14, Nr. 10, 25–28
- Adamčiak 2010a: Milan Adamčiak, Rozhovor. Je našou povinnosťou nadväzovať na to, čo inšpiruje, kloaka 1–2, <http://kloaka.membrana.sk/2010/04/kloaka-1-2-2010/#more-7> (abgerufen am 4.1.2011), 7–17
- Adamčiak 2010b: Milan Adamčiak, Fónická poézia a hudba, kloaka 1–2, <http://kloaka.membrana.sk/2010/04/kloaka-1-2-2010/#more-7> (abgerufen am 4.1.2011), 18–21 (ursprünglich in Slovenská hudba 6–7, 1971, 243–248)
- Boden – Schorlemmer 2008: Doris Boden – Uta Schorlemmer (Hrsg.), Kunst am Ende des Realsozialismus. Entwicklungen in den 1980er Jahren, München
- Brockhaus 1987: Stichwort Augenmusik, in: Günther Drosdowski (Hrsg.), Brockhaus Enzyklopädie Bd. 2, Mannheim, 321
- Brockhaus 1991: Stichwort Partitur, in: Günther Drosdowski (Hrsg.), Brockhaus Enzyklopädie Bd. 16, Mannheim, 570
- Cyprich 1969: Robert Cyprich, Vážená pani. Vážený pán, Mladá tvorba Jg. 14, Nr. 10, 22–25
- Eco 1977: Umberto Eco, Das offene Kunstwerk, Frankfurt am Main
- Ernst 2002: Ulrich Ernst, Intermedialität im europäischen Kulturzusammenhang. Beiträge zur Theorie und Geschichte der visuellen Lyrik, Berlin
- Evarts 1968: John Evarts, The new musical notation – a graphic art?, Leonardo 1, 405–412, zitiert nach <http://www.jstor.org/stable/1571989> (abgerufen am 13.11.2010)
- Fischer-Lichte 2004: Erika Fischer-Lichte, Ästhetik des Performativen, Frankfurt am Main

- Gregorová 2009: Lucia Gregorová, *Umelci, ich telá a performance*, in: Beata Jablonska (Hrsg.), *Osemdesiate. Postmoderna v slovenskom výtvarnom umení 1985–1992*, Bratislava, 200–214
- Hansen-Löve 2002: Aage A. Hansen-Löve, *Allgemeine Probleme der Intermedialitätsforschung und ihre zentrale Begrifflichkeit – Kurzer Abriss der Fragestellungen (unveröffentlichtes Manuskript)*, München
- Higgins 1987: Dick Higgins, *Pattern Poetry. Guide to an Unknown Literature*, New York
- Hrabušický 2002: Aurel Hrabušický, *Umenie fantastického odhmotnenia*, in: Aurel Hrabušický (Hrsg.), *Slovenské vizuálne umenie 1970–1985*, Bratislava, 143–188
- Karkoschka 1966: Erhard Karkoschka, *Das Schriftbild der Neuen Musik*, Celle
- Knapstein 2002: Gabriele Knapstein, *Fluxus*, in: Hubertus Butin (Hrsg.), *DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst*, Köln, 86
- Krämer 1998: Sibylle Krämer, *Sprache – Stimme – Schrift: Sieben Thesen über Performativität als Medialität*, in: *Paragrana 1* (1998), 33–57
- Lewis 2010: Kevin D. Lewis, *A historical and analytical examination of graphic systems of notation in twentieth-century music*, University of Akron, <http://rave.ohiolink.edu/etdc/view?acc.num=akron1271353110> (abgerufen am 13.11.2010)
- Murin 2011: Michal Murin, *Otvorené diela alebo Genug*, http://www.burundi.sk/monoskop/index.php/Milan_Adamciak (abgerufen am 6.4.2011)
- Rusinová 1995: Zora Rusinová (Hrsg.), *Šesťdesiate roky v slovenskom výtvarnom umení*, Bratislava
- Rusinová 2001: Zora Rusinová, Dezider Tóth, in: Dies. (Hrsg.), *Umenie akcie*, Bratislava, 101–110
- Rusinová 2009: Zora Rusinová, *Od Partitúr k repartitúram*, in: Dezider Tóth / Monogramista T•D, *RePartitúry* (Beilage), Bratislava, o.P.
- Scholz 1992: Christian Scholz, *Zur Geschichte der Lautpoesie zwischen Sprache und Musik*, in: *SprachTonArt*, Katalog zum Festival der Berliner Gesellschaft für Neue Musik, 63–82
- Tóth 1994: Dezider Tóth, *Kalendarium*, in: Ders. (Hrsg.), *Dezider Tóth*, Bratislava, 98–100
- Valoch 2009: Jiří Valoch, *Kresby – Partitúry Dezidera Tótha*, in: Dezider Tóth / Monogramista T•D, *RePartitúry* (Beilage), Bratislava, o.P.
- Witte 2001: Georg Witte, *Fäden. Ein infratextuelles Motiv*, in: Mirjam Goller und Georg Witte (Hrsg.), *Minimalismus – Zwischen Leere und Exzeß* (= Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 51), Wien, 199–230
- Wirth 2007: Uwe Wirth, *Zwischen genuiner und degenerierter Indexikalität: Eine Peircesche Perspektive auf Derridas und Freuds Spurbegriff*, in: Sibylle Krämer / Werner Kogge / Gernot Grube (Hrsg.), *Spur. Spurenlesen als Ordnungstechnik und Wissenskunst*, Frankfurt am Main, 55–81

Abbildungen

Abb. 1 Milan Adamčiak: *MOSAICA per organo, archi e percussioni*, 1968.

Abb. 2 Milan Adamčiak: *PARTITURA PRE Juraja Meliša*, 1989.

Abb. 3 Milan Adamčiak: *concertino per robert moran (parte 1°)*, 1967.

Abb. 4 Milan Adamčiak: *system for 12 accordionists*, 1972.

Die abgebildeten Partituren Milan Adamčiaks werden hier erstmals veröffentlicht. Sie sind das Eigentum Michal Murins, dem ich für die Abdruckgenehmigung sowie die tatkräftige Unterstützung bei der Bereitstellung des digitalisierten Materials herzlich danke.

Abb. 5 Dezider Tóth: Partitúra XLII. 1500V, 1976–1978.

Abb. 6 Dezider Tóth: Partitúra LIX. Dychovka 1976–1978.

Abb. 7 Dezider Tóth: Partitúra XLVIII. Praesidium naturae 1976–1978.

Abb. 8 Dezider Tóth: Partitúra XXXV. Ticho pre Maleviča 1976–1978.

Die Originale der abgebildeten Partitúry von Dezider Tóth sind das Eigentum der Slowakischen Nationalgalerie Bratislava. Die Fotografien stammen von Pavel Meluš. Ich danke dessen Sohn Boris Meluš herzlich für die Bereitstellung des digitalisierten Materials sowie die freundliche Abdruckgenehmigung.

Abstract: “... *hľadá sa forma pre intermedialitu ...*”. *The “Scores” by Milan Adamčiak and Dezider Tóth between Musical Graphics and Eye Music.* From the 1960s onwards, artists of the Preßburg neo-avant-garde had been discovering the genre of musical scores, which they radically renewed while being inspired by Fluxus. On the example of two of their chief exponents, this article examines diverse manifestations of this convergence of music, visual art and poetry. While the musician Milan Adamčiak was directly influenced by art forms such as event, musical graphics and poetry in his creation of such works, the visual artist Dezider Tóth used procedures like narration, postscript and palimpsest for the metaphorization of his score series. While experimentation and artistic self-expression are crucial for the former, the latter is primarily on a quest for a multi-layered, symbolically charged semantics. Nevertheless, both artists meet in the domain of eye music and visual poetry. This trend should be given greater consideration in accounts of Slovak poetry.

Key words: intermediality, neo-avant-garde, music score, New Musik, performativity, Fluxus, textuality, eye musik, visual poetry, sound poetry

Ute Raßloff
Köpenicker Allee 79
15366 Hoppegarten, Deutschland
ute.rassloff@gmx.de