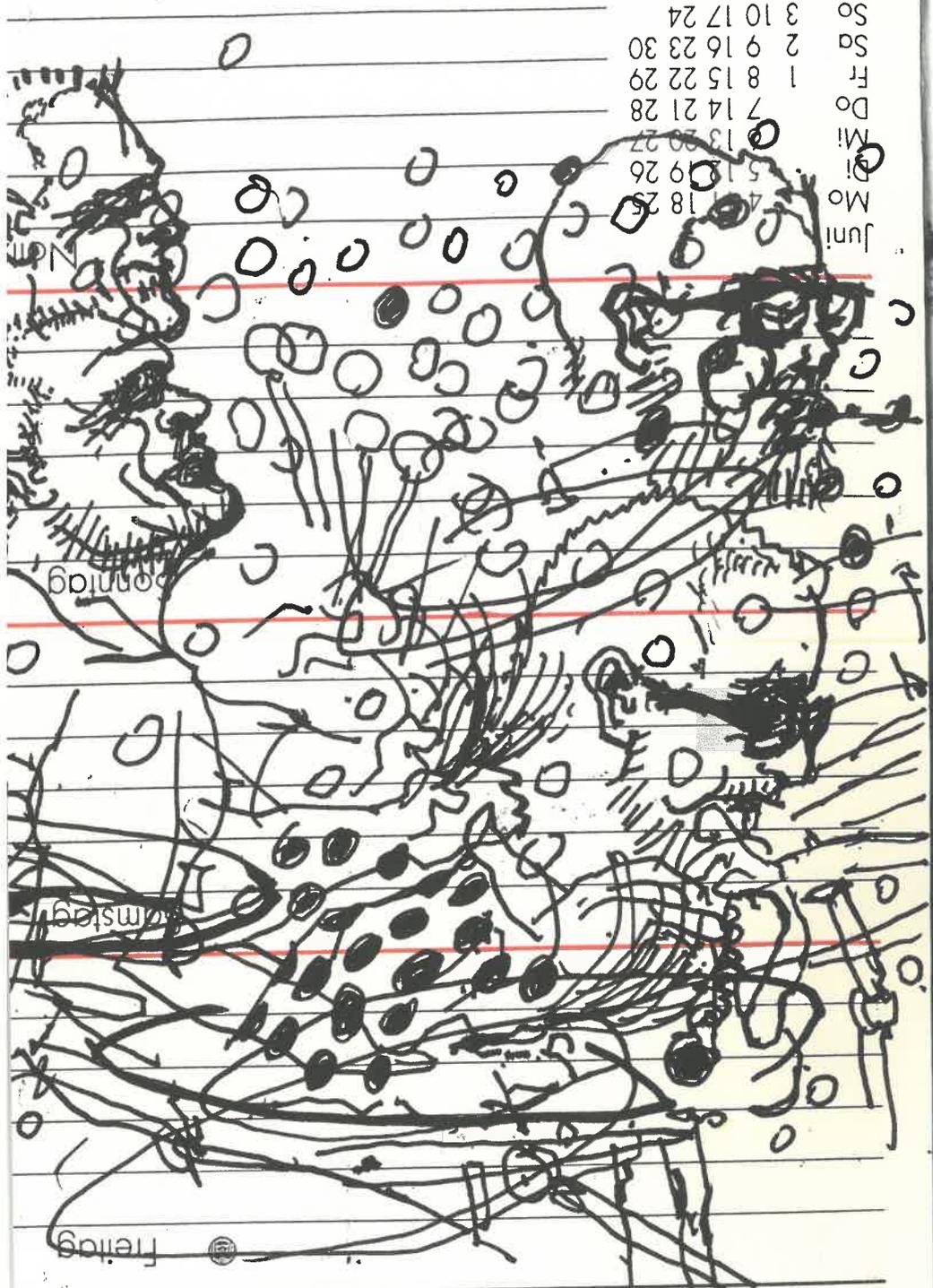


Juni

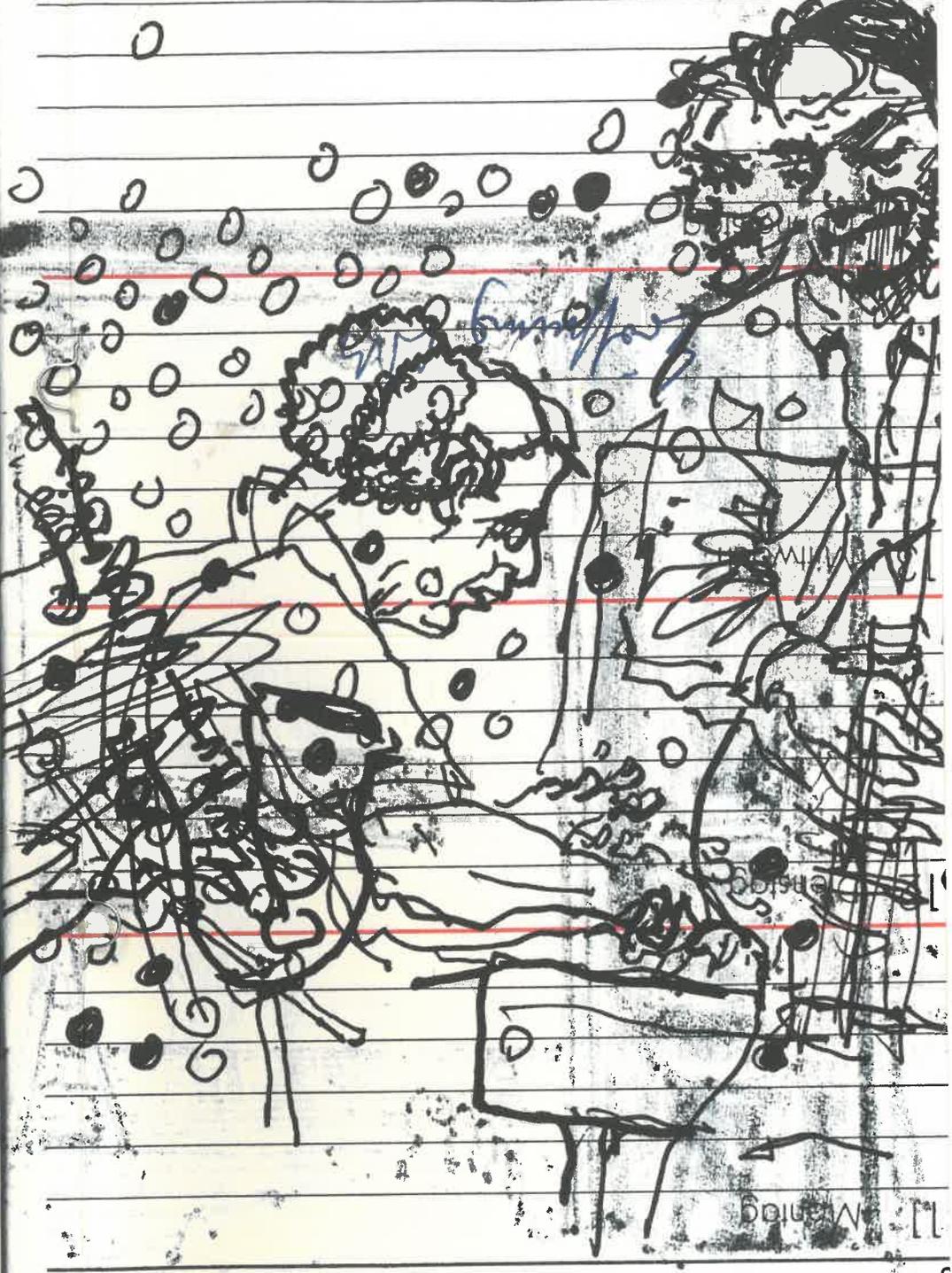
Freitag

20/21 Arbeitstage



So	3	10	17	24	
Sa	2	9	16	23	30
Fr	1	8	15	22	29
Do	7	14	21	28	
Mi	6	13	20	27	
Di	5	12	19	26	
Mo	4	11	18	25	
Juni					

24. Woche 162.-168. Tag



11. Montag

JUNI

Kunst und Musik

Maria Huber und Tina Schelle

5 Einführung

5 Warum »Kunst und Musik«?

5 Querverbindungen

6 Der Ausstellungsraum ist still!

7 Kooperationen

7 Parallelen

8 Grafische Notation als ästhetischer Eigenwert

9 »Deine Augen werden Ohren machen«

10 Elementares Musizieren

12 Grafische Notation

15 Die Praxis

16 Strukturierung/Ablauf

20 Zusammenfassung der einzelnen Schritte

23 Praxisbeispiele

24 Roy Lichtenstein

27 Karel Malich

29 Dan Flavin

30 Resümee

Einführung

Warum »Kunst und Musik«?

Die Beziehung zwischen Musik und Kunst ist in der Avantgarde eine sehr enge. Auch wenn es kunst- und musikhistorisch nicht immer zeitgleiche Entsprechungen gibt, so werden parallele ästhetische Prinzipien dennoch tragend.

Die erweiterte Kontextualisierung durch die Musik ist auch abseits von Konzertprogrammen und historischen Vergleichen eine Möglichkeit, sich intensiver mit einzelnen ausgestellten Arbeiten auseinanderzusetzen. Die Musik kann eine Art Zwischenraum definieren, der Platz für individuelle Ausdrucksformen bietet. Dieser Raum wird mit Tönen, Geräuschen und Klängen gefüllt, die eine mögliche Form des Dialogs auf tun. Das Aufbrechen der stillen und starren musealen Atmosphäre durch die Musik ist in jeder Form – zuhören oder selbst musizieren – eine Erweiterung der ästhetischen Auseinandersetzung.

Schüler_innen bringen die Musik in den Ausstellungsraum und kommentieren und reagieren unmittelbar akustisch auf die Kunstwerke, ohne dass eine »Falschaussage« möglich ist. Grundregeln des musikalischen Miteinanders in einer Gruppe und Museumsregeln sind hier die einzigen Fixpunkte der freien Interpretation.

Im Folgenden werden zum einen solche Module vorgestellt und die über Jahre erarbeiteten Erfahrungen als Anregung für eigene »musikalische Versuche« mit Schüler_innen ausgeführt. Zum anderen soll das oft »unsichtbare« Verhältnis von Musik und Kunst anhand von konkreten Bild- und Tonbeispielen unter den Aspekten Querverbindungen, Kooperationen, Parallelen und der grafischen Notation als Eigenwert skizziert werden.

Querverbindungen

Die Besucher_innen eines Museums moderner Kunst begegnen dem Themenkreis Musik oft nur sehr selten. Zum Teil besteht die Möglichkeit, auf Multimediaguides auch Musikstücke zu hören, oder es werden durch ein entsprechend kuratiertes Musikprogramm in Form von Konzerten Querverbindungen hergestellt.

Im Allgemeinen beschäftigt sich die Kunstgeschichte aber vor allem mit den Positionen der bildenden Kunst. Überschneidungen

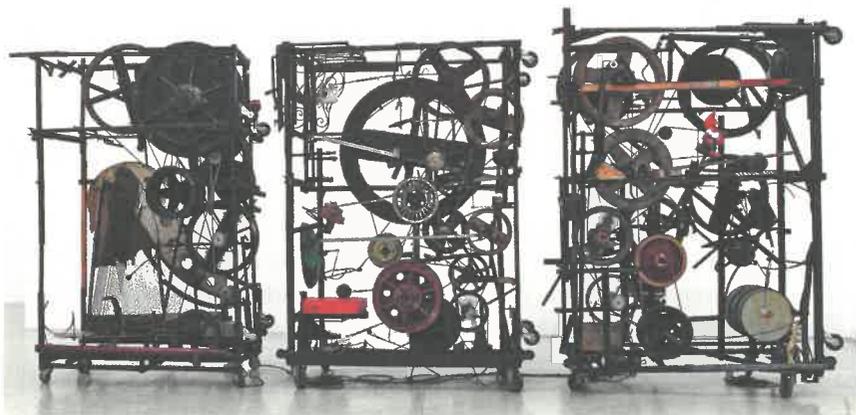
mit Nachbardisziplinen wie Philosophie, Theaterwissenschaft oder Literatur werden teils aus Verständnisgründen, teils in Form genealogischer Herleitungstheorien mitbehandelt. Die Verknüpfung zur Musikwissenschaft steht oft nicht im Fokus der Untersuchungen.

Der Ausstellungsraum ist still!

Die musikalische Aufführungspraxis beschränkt sich meist auf Konzertsäle und Bühnen, und nur in Ausnahmefällen spielen Musiker_innen live in den Ausstellungsräumen. Räumlich gesehen, muss die Musik fast immer zu den Werken der bildenden Kunst – also ins Museum – gebracht werden, damit es zu einer echten »Begegnung« kommen kann. Sei es durch Konzerte in Ausstellungsräumen oder per Kopfhörer und Multimediasguide. Die Ausstellungsräume sind in der Regel still und ruhig – museal.

Ausnahmen sind manchmal Videoarbeiten, deren Ton »hörbar« ist. Oder auch einzelne Kunstwerke, die den akustischen Erwartungshorizont der Besucher_innen sprengen. Dazu gehört die Arbeit *Méta-Harmonie* des Schweizer Künstlers **Jean Tinguely** aus dem Jahr 1978 [01 + USB-Stick]. Sobald die Maschine in Gang gesetzt wird, ändert sich schlagartig auch die Atmosphäre des Ausstellungsraumes. Es rattert, quietscht, dreht und lärmt im sonst so leisen und statischen Kunstraum. Besucher_innen scha-

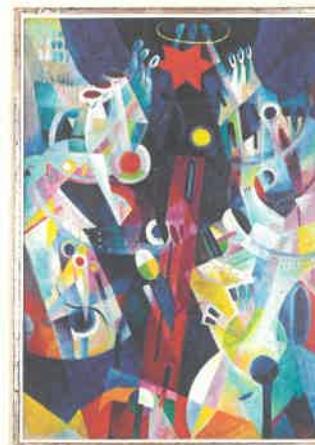
01 **Jean Tinguely** (1925–1991)
Méta-Harmonie, 1978
Dreitellige Maschinenskulptur aus Eisen und Holz mit diversen Gegenständen und Fundstücken, 3 Elektromotoren
290 × 600 × 150 cm. mumok, Wien, Leihgabe der Österreichischen Ludwig-Stiftung, seit 1983



ren sich während dieser Liveperformance um das Kunstwerk, das alle Aufmerksamkeit auf sich zieht. In diesem Fall sind ästhetische Formfindung und klangerzeugende Funktion nicht voneinander zu lösen.

Kooperationen

Weit häufiger kommt es aber zwischen bildenden Künstler_innen, Musiker_innen und Komponist_innen zu parallelen Erscheinungen in einzelnen Werken oder auch zu Kooperationen. Eine solche Form der sich gegenseitig wertschätzenden Zusammenarbeit lässt sich beispielsweise zwischen dem Komponisten Josef Matthias Hauer und dem Maler und Kunstpädagogen **Johannes Itten** feststellen. Hauers musikalisches Zwölftonkonzept [USB-stick: Hörbeispiel, Josef Hauer, *Opus 19*] und Ittens Theorie zu Farb- und Kontrastlehre sind Modelle, die um 1919 zu einer Phase der euphorischen und intensiven Zusammenarbeit führen [02 + USB-Stick für Bild und Hörbeispiel].



02 **Johannes Itten** (1888–1967)
Der rote Turm, 1917/18
Öl auf Leinwand
141 × 100,5 cm
mumok, Wien, Schenkung der Gesellschaft der Freunde der bildenden Künste, Wien 1989

Parallelen

Minimal Music und Minimal Art hingegen sind Phänomene, die in etwa zeitgleich im New York der 1960er-Jahre entstehen. Protagonisten sind hier Komponisten wie Terry Riley, Steve Reich und Philip Glass und bildende Künstler wie Dan Flavin, Sol LeWitt, Carl Andre und Donald Judd. Sie kooperieren nicht im herkömmlichen Sinn miteinander und erarbeiten auch keine gemeinsamen Gesamtkunstwerke. Beide Strömungen teilen aber ähnliche Grundpositionen, legen Schwerpunkte auf die gleichen inneren Strukturen.



03 **Michelangelo Pistoletto** (*1933)
Divisione e moltiplicazione. Specchio-Angolo (Teilung und Vervielfachung. Spiegel über Eck), 1976/90
2 Spiegel mit Holzrahmen, je 230 × 128 × 5 cm. mumok, Wien, Leihgabe der Österreichischen Ludwig-Stiftung, seit 1995

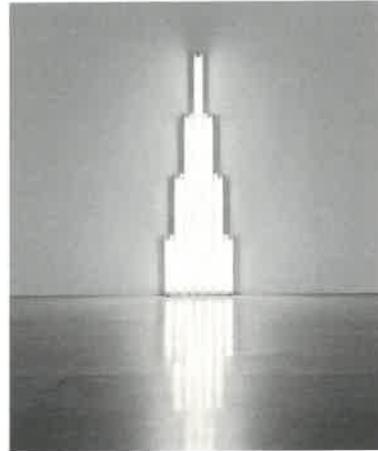
Der amerikanische Komponist Philip Glass thematisiert die Verschiebung von einzelnen Phasen und dehnt die zeitliche Komponente ins Extreme. Gleichzeitig werden automatisch erzeugte Töne via Tonbandaufnahme integraler Bestandteil der Komposition [USB-Stick für Hörbeispiel]. Die persönliche Freiheit der jeweiligen Musiker_innen bei der Interpretation der Komposition, also beispielsweise die gewählte Wiederholungsanzahl, korrespondiert mit Prinzipien der Minimal Art. Auch hier können sich die Betrachter_innen den Werken von ihrer eigenen Position auf variable Art und Weise nähern und sich selbst körperlich als auch psychisch in Relation setzen [03].

Formale Wiederholungen von Mustern und Strukturen sind in den Arbeiten von Künstlern wie **Dan Flavin** [04] und **Sol LeWitt** [05] offensichtlich.

Die Strukturen der Minimal Music erschließen sich in dieser Hinsicht etwas schwerer, da sie kaum »herausgehört« werden können. Die Noten und Partituren machen die ästhetischen Grundprinzipien tatsächlich sichtbar, lesbar.

Grafische Notation als ästhetischer Eigenwert

Beim amerikanischen Künstler **John Cage** fallen Komposition und bildnerische Arbeit in ein Werk zusammen. Er entwickelt eine ganz persönliche Form der Notation abseits klassischer Kompositionsschemata, beispielsweise in der Arbeit *Water Music* aus dem Jahr 1952 [06 + USB-Stick].



04 **Dan Flavin** (1964–1996)
monument 1 for V. Tatlin, 1964
Kaltweiße Leuchtstoffröhren, 244 cm hoch
The Estate Collection, David Zwirner



05 **Sol LeWitt** (1928–2007)
Form Derived from a Cube, 1986
Holz, Lack, 5 Teile
Gesamt: 75 × 65 × 750 cm
mumok, Wien, Leihgabe der Österreichischen Ludwig-Stiftung, seit 1988

»Deine Augen werden Ohren machen«

Im Rahmen der Vermittlungsinitiative des Bundesministeriums für Unterricht, Kunst und Kultur wurde 2011 das Konzept »Deine Augen werden Ohren machen« entwickelt.¹ Ziel des Projektes war es, bildende Kunst, Musik und (Mutter-)Sprache als verschiedene Ausdrucksformen zu thematisieren und miteinander in Verbindung zu bringen. Das Angebot richtete sich vor allem an Volksschulklassen mit einem hohen Anteil von Schüler_innen mit Migrationshinter-

grund, kann aber – in adaptierter Form – mit allen Schulstufen durchgeführt werden. Das Angebot setzte sich aus zwei dreistündigen Workshops zusammen, die unterschiedliche Gewichtungen hatten. Im ersten Teil, auf den hier eingegangen werden soll, stand die Musik im Zentrum, im zweiten die Sprache (→ siehe Heft »Kunst und Sprache«). In der Entwicklung des Projektes arbeiteten wir mit einer Musikpädagogin, einer Universitätsprofessorin für elementares Musizieren sowie einer Expertin aus dem Sprachförderzentrum zusammen.

Musik und Kunst haben viele gemeinsame Berührungspunkte. Farbigkeit (Farbklang – Klangfarbe) und Stimmung (Harmonie/Dissonanz), Rhythmus und Dynamik oder Gesetze von Form und Komposition sind beiden gemeinsam. In diesem Konzept soll im Sinne einer übergreifenden ästhetischen Bildung auf diese Parallelen eingegangen werden, und die Schüler_innen sollen in ihrer visuellen wie auditiven Wahrnehmung sensibilisiert und gefördert werden. Der eigenen Vorstellung und Kreativität wird großer Platz eingeräumt, das persönliche Experimentieren und die gemeinsame Suche nach einer indi-



06 **John Cage** (1912–1992)
Water Music, 1952
Bleistift auf Papier, S/W-Fotografie,
Zeitungsausschnitt; Text, 152 × 59 cm
mumok, Wien, ehemals Sammlung Hahn,
Köln, erworben 2004

¹ Konzeptverantwortlich: Astrid Frieser, Maria Huber, Christiana Wustinger.

viduellen, neuen und eventuell auch anderen Betrachtungsweise oder Interpretation stehen im Vordergrund. Zentrales Anliegen ist, lustvoll und kreativ an die Werke bildender Kunst heranzuführen und (vor allem auch sprachliche) Hemmschwellen abzubauen.

Wichtige methodische Ansatzpunkte haben wir bei der Entwicklung des Konzeptes aus der elementaren Musikpädagogik sowie der grafischen Notation entlehnt. Unsere langjährige Erfahrung mit den bewährten Formaten des Kunstgesprächs sowie der praktischen Atelierarbeit floss ebenso in die Konzeption ein.

Elementares Musizieren

Beim elementaren Musizieren handelt es sich um ein anthropologisch begründetes, künstlerisch-pädagogisches Konzept aktiver, kreativer und prozesshafter Musizierpraxis. Ein zentraler Inhalt ist die Verbindung von Musik, Sprache und Bewegung. Im Unterschied zu anderen Musizierformen ist das Ich absoluter Ausgangspunkt, der Mensch schöpft aus sich, aus seinen eigenen Quellen heraus. Besondere musikalischen Fertigkeiten oder ein spezielles musikalisches Vorwissen sind nicht notwendig. Die Herangehensweise an das Musizieren ist stressfrei und unmittelbar. Fünf Wirkungsfaktoren sind für Ruth Schneidewind in diesem Zusammenhang maßgeblich: Elementares Musizieren ist bedingungslos, eigenständig, gemeinsam, empfänglich und stimmig.²

1. **bedingungslos:** eine freiwillige Hingabe, dem Spiel vergleichbar.

Jede_r kann sich bedingungslos mit den jeweils vorhandenen individuellen Fähigkeiten einbringen.

2. **eigenständig:** steht für den eigenständigen musikalischen Ausdruck. Ich bestimme selbst, wie etwas klingen soll, es gibt kein Richtig oder Falsch. Die Quellen beziehungsweise Impulse für das elementare Musizieren (»Was drücke ich musikalisch aus?«) liefert uns in diesem Fall die bildende Kunst.

3. **gemeinsam:** In der Gruppe werden gemeinsam musikalische Ideen und Prozesse entwickelt, es entsteht mehr, als Einzelnen möglich ist. Es werden Potenziale freigesetzt, die man allein nicht erschließen kann. Die Gruppenteilnehmer_innen sind sowohl Akteur_innen, Erfinder_innen und Schöpfer_innen ihrer Musik wie auch

² Siehe den Abschnitt »Was ist Elementares Musizieren wirklich?« in Ruth Schneidewinds Buch *Die Wirklichkeit des Elementaren Musizierens*, Wiesbaden 2011, S. 35–42.

gleichzeitig das Publikum. Elementare Musizierprozesse finden nicht auf einer Bühne, sondern in der Gruppe statt.

4. **empfänglich:** bezieht sich auf jede Art von Musik, die wir in unserem Leben gehört haben, hören oder hören werden, ohne Einschränkung (keine Wertung). Die Musik bietet uns Musiziermaterial, sie erweitert und bereichert unsere eigenen Ideen und Ausdrucksmöglichkeiten. Die Musik, die beim elementaren Musizieren entsteht, ist eine Momentaufnahme der eigenen Auseinandersetzung mit aller Musik.

5. **stimmig:** bezieht sich auf das Gelingen. Stimmigkeit ist das gute Gefühl, dass alles passt. »Stimmig« bezieht sich sowohl auf den ganzen Musizierprozess als auch auf den Musiziermoment.

Es ist offensichtlich, dass in einer offenen Atmosphäre ohne Leistungsdruck der Spieltrieb geweckt und die eigene Kreativität gefördert wird. Sie schafft Raum, individuelle Stimmungen, Ideen und Kompetenzen offenzulegen. Die Auseinandersetzung mit neuen Aufgaben, mit neu Gesehenem wird hier nicht zur Hürde oder Hemmschwelle (»ich weiß nicht, was ich sagen oder tun soll«, »ich kenne mich damit nicht aus«, »ich habe dies noch nie gesehen oder gemacht« und so weiter), sondern öffnet Raum für Improvisation, für Finden und Erfinden. Die unterstützte Aktivität und Einbringung eines jeden Schülers und einer jeden Schülerin fördert Eigenverantwortlichkeit, Selbstständigkeit und Lernmotivation und kann das Selbstvertrauen stärken. Darüber hinaus begünstigt diese Praxis einen respektvollen Umgang mit allen Mitgliedern der Gruppe, die mit ihren jeweils unterschiedlichen Ideen, Erfahrungen und Fertigkeiten miteinander kreativ werden und schlussendlich von- und miteinander lernen.

Diese Grundideen des elementaren Musizierens sind Ausgangspunkt und Hilfestellung für die Annäherung an bildende Kunst und deren Interpretation. Die Methoden (die fünf Wirkungsfaktoren) werden auch im gemeinsamen Gespräch angewandt. Sie schaffen eine wohlwollende und offene Atmosphäre, um sich – vielleicht zum ersten Mal – mit moderner Kunst auseinanderzusetzen. Die musikalische Komponente bietet darüber hinaus eine lustvolle und kreative Alternative zur rein sprachlichen Auseinandersetzung und ermög-

licht den Schüler_innen, das Gesehene und Empfundene klanglich zu interpretieren beziehungsweise darauf zu reagieren. Die Musik übernimmt als universelle, nonverbale Sprache eine vermittelnde Funktion zwischen Kunstwerk und Betrachter_innen und umgekehrt (Öffnung respektive Erweiterung der Sinne, der Wahrnehmung). Unterstützend wird die grafische Notation eingesetzt, um den Musizierprozess beziehungsweise den Musiziermoment zu strukturieren und für den Moment festzuhalten (Partitur).

Grafische Notation

Die grafische Notation ist eine schriftliche Darstellung von Musik, die zusätzlich zu den herkömmlichen Elementen der Notenschrift oder anstelle derselben andere Symbole und Texte verwendet (teilweise auch Farben), um die Ausführung eines Musikstücks zu beschreiben.

Da die grafische Notation eine freie, vieldeutig interpretierbare Notationsart ist, deren Zeichen und Symbole in einer Legende erklärt und bestimmt werden, ist es möglich, jeweils in der Gruppe eigene Zeichen zu (er)finden und sich darauf zu einigen (selbstverständlich gibt es bereits vorbereitetes Material aus der Musikpädagogik).³ Einige naheliegende Beispiele hierfür sind Symbole oder Abstraktionen für die verwendeten Instrumente sowie Zeichen für Akustik, Rhythmik, Tempo, Klangdichte und Klangdauer: laut – leise, schnell – langsam, kurz – lang et cetera (Punkte, Striche, Clusterformen, geometrische Formen), die jeweils auf einzelne Kärtchen gezeichnet werden oder bereits vorbereitet sind. Je einfacher, klarer und eindeutiger die Symbole sind, umso stärker sind die Signalwirkung und die Lesbarkeit. Sie können laufend und je nach Bedarf ergänzt werden. Diese Karten werden bei der Entwicklung des Musik- beziehungsweise Klangstücks unterstützend eingesetzt, sie dienen der Orientierung, Strukturierung und vor allem auch der Erinnerung (besonders bei längeren Stücken ist dies eine Notwendigkeit), wenn das Stück wiederholt oder auch variiert werden will (Die Karten können in einem offenen, kreativen Prozess, vertauscht, reduziert oder ergänzt werden). Der Vorteil der grafischen Notation liegt vor allem darin, dass Schüler_innen, die Noten respektive die herkömmliche Notation nicht lesen können, sich mit den gemeinsam

³ Anregungen finden sich etwa bei Ortfried Pörsel, *Die Wetterhexe. Neue Klanggeschichten für Musik- und Grundschule*, Boppard am Rhein 1999, oder bei Michael Häußler, *Klanggeschichten mit Orff-Instrumenten*, Buxtehude 2011.

erarbeiteten Partituren zurechtfinden und sie visuell entschlüsseln können. Darüber hinaus erschließt sich ein ästhetischer Mehrwert in Form einer musikalischen Grafik.

Die grafische Notation eignet sich auch als erste Vorbereitung für den Musikunterricht, da einige musikalische Parameter und Begrifflichkeiten einfach gelernt werden können.

10 Beispiele einiger Instrumentensymbole und zusätzlicher Zeichen.

		
Xylofon	Handtrommel mit Schlägel	lauter werden
		
Xylofonklangstab	Triangel	leiser werden
		
Klanghölzer	Zimbeln	schnell
		
Holzblocktrommel	Schnarre	langsam
		
Handtrommel	Schellentrommel	kreisen
		
Guiro	Schellenreifen	Klangverlauf aufwärts/abwärts streichen
		
Kastagnetten	Schellenkranz	Glissando aufwärts/abwärts
		
Kugelrassel	Schellenstab	Treppe aufwärts/abwärts auf gestuften Ebenen

Die Praxis

The image shows a vast, empty interior space, likely a modern architectural installation or a gallery. The ceiling is composed of a grid of metallic beams with recessed lighting. The walls are white and feature several vertical, glowing light fixtures. The floor is highly reflective, mirroring the ceiling and the people in the room. The text 'Die Praxis' is prominently displayed in a bold, red, sans-serif font on the right wall. Three individuals are present: a person in silhouette on the left, a blurred figure in the center, and another person on the right, suggesting movement and activity within the space.

Strukturierung/Ablauf

1. Einführungsphase

Mittels eines einführenden Gesprächs wird das gesamte Program der Gruppe vorgestellt: Was ist das Thema? Was tun wir? Wie sieht der zeitliche Ablauf aus? Gibt es Pausen?

Anschließend wird in einem ersten gemeinsamen Austausch über eventuelle musikalische Erfahrungen und Fertigkeiten gesprochen: Spielt vielleicht irgendjemand ein Instrument? Welches? Was sind die ureigensten Instrumente, die wir immer bei uns haben? Unsere körpereigenen Instrumente – unsere Stimme und unser Körper – werden nun gemeinsam performt: Es kann je nach Laune gesungen, rhythmisch gesprochen, gerappt oder eine Bodypercussion (Klatschen, Stampfen, Patschen, Schnalzen) veranstaltet werden.

Diese einführende gemeinsame Performance macht nicht nur Spaß, sondern lockert die ganze Atmosphäre auf. Vor allem für jüngere Schüler_innen, die einen enormen Bewegungs- und Mitteilungsdrang haben, übernimmt diese gemeinsame Performance eine entladende und entspannende Funktion, die für den weiteren Ablauf die Konzentrationsfähigkeit erhöht und Stille ermöglicht.

Nach dem Einführungsgespräch werden die Schüler_innen in Kleingruppen mit maximal acht Teilnehmer_innen unterteilt (mittels Zufallsprinzip, Kartenziehen).

2. Findungsphase (Experimentieren)

Die Instrumente werden mittels Ausprobieren kennengelernt: Verwendet werden körpereigene Instrumente (die bereits gemeinsam in der Gruppe erprobt wurden) und verschiedene Instrumente und Klangobjekte, die unmittelbar klingen können, das heißt deren Handhabung und Tonerzeugung keine langwierige Übung voraussetzen, und die eine Klangvielfalt bieten: verschiedene Trommeln, Klangstäbe, Triangel, Zimbeln, Kalimba, Rainmaker et cetera. Sollten Teilnehmer_innen zum Beispiel Geige oder Flöte spielen, können diese Instrumente natürlich auch eingebunden werden. Jedes einzelne Instrument wird am Beginn betrachtet und aus-

⁴ Der Synästhet Wassily Kandinsky ordnete den Farben auch andere Sinneseindrücke zu: der Farbe Blau beispielsweise die Eigenschaften »weich« und »aromatisch«, der Farbe Gelb hingegen »scharf« und »stechend«. Des Weiteren wies er den Grundfarben geometrische Formen zu: Blau – Kreis, Rot – Quadrat, Gelb – Dreieck.

probiert. Es ist nicht wichtig, dass es »richtig« gespielt wird, im Zentrum des Interesses sind die Klänge, die es erzeugt, mitunter auch durch fantasievolle oder ungewohnte Handhabung. Die unterschiedlichen Klänge werden kurz besprochen, und es kann bereits versucht werden, sie Farben, Formen und Stimmungen zuzuordnen. Beispiel: Was verbinde ich mit dem hellen Klang einer Triangel? Was sehe ich, wenn ich den Schlag auf einer Trommel höre?

Die in der Experimentierphase gefundenen Klänge und Spielweisen bilden das Repertoire für die Klanggeschichten und »Kompositionen« zu den Kunstwerken. Bevor wir in die Ausstellung gehen, einigen wir uns gemeinsam auf Regeln für das gemeinsame Musizieren und sprechen über die Wichtigkeit des Zu- und Aufeinanderhörens und die Rolle des Dirigenten oder der Dirigentin. Diese Parameter sind wichtig, damit die Gruppe und in weiterer Folge die Musik sich nicht verlieren. Die Instrumente werden von der Kunstvermittlerin oder dem Kunstvermittler eingesammelt und in einem Korb mit in die Ausstellung genommen.

3. Werkbetrachtung:

Während der gemeinsamen Werkbetrachtung bleiben die Instrumente im Korb. Der Dialog über die ausgewählte Arbeit greift das Format des Kunstgesprächs auf. In einem ersten Schritt geht es um eine Analyse des Kunstwerks: Was ist zu sehen? Wie ist der Aufbau, die Farbigkeit oder Materialität? Erzählt es etwas? Und so weiter.

Erst nach dem Gespräch über das Kunstwerk wird über die musikalische Umsetzung des Gesehenen nachgedacht und diskutiert:

- * Wie kann ich das Bild, die Skulptur in Klang umsetzen?
- * Wie hören sich die Farben und Formen an?
- * Was verbinde ich zum Beispiel mit dem gelben Dreieck oder dem blauen Kreis?⁴
- * Wie sind die Bewegungsabläufe im Bild oder in der Skulptur? Finde ich einen passenden Rhythmus dazu?
- * Welcher Klang passt zu einem speziellen Material?

- * Welche Stimmung herrscht im Bild? Freude, Trauer, Wut, Chaos ...? Warum? Wie erschaffen die Künstler_innen diese Stimmung? Gibt es diese auch in der Musik? Wie kann oder möchte ich sie umsetzen? Mit lauter/leiser Musik? Schnell oder langsam? Und so weiter.

Das heißt, die gemeinsame Werkbetrachtung kann sowohl beschreibend, interpretierend, erzählend oder lesend sein und die entwickelte Musik dazu je nachdem als Klanggeschichte, Klangteppich oder »Übersetzung« umgesetzt werden. So kann etwa bei abstrakten Werken die Bildkompositionen als eine Art grafische Notation, als Partitur »gelesen« werden. Es ist manchmal hilfreich, wenn die Vermittlerin oder der Vermittler zu Beginn oder als Übung einen konkreten Vorschlag macht. Beispiel: Vom Bildaufbau ausgehend, werden von links nach rechts die Formen und Farben in Klänge übersetzt.

Hat man sich dann auf eine Umsetzung geeinigt, werden der entwickelten Geschichte oder Stimmung die Instrumentenkarten beziehungsweise Klangereigniskarten zugeordnet. Die Klänge können imitierend, adaptierend oder als Stimmungsbilder (»Mood«-Technik) eingesetzt werden. Die Anordnung der Karten (die Partitur) wird auf dem Boden oder auf einer Tafel festgehalten. Diese gemeinsam erarbeitete Partitur bietet eine große Hilfestellung; sie fasst die wesentlichen Inhalte und Klangereignisse prägnant zusammen und übernimmt eine handlungsleitende und strukturgebende Funktion, wodurch ein geordnetes Zusammenspiel ermöglicht wird.

Die Entwicklung einer Klanggeschichte kann verschieden lange Zeit in Anspruch nehmen. Wie so oft gilt auch hier: Qualität kommt vor Quantität. Eine geglückte und für die Gruppe zufriedenstellende Interpretation ist erfüllender und zielführender als drei halbherzig angerissene Beispiele.

4. Malen zur Musik:

Im Kapitel Praxisbeispiele bildet die Musik den Ausgangspunkt/Ansatz/Auslöser des eigenen kreativen Schaffens. Nachdem die Gruppe Bilder und Skulpturen mit Musik interpretiert und gedeutet hat, wird nun den Schüler_innen Musik von Philip Glass vorgespielt, auf die sie, ohne zu sprechen, malerisch reagieren sollen. Besonders wichtig ist hierbei, dass die Aufgabenstellung anfangs klar und deutlich formuliert wird und die Klasse konzentriert auf die Malaktion vorbereitet wird. Nur so gelingt und erfüllt sich das Vorhaben.

- * Pause: Die Schüler_innen sollen sich kurz erholen und zerstreuen können. Je nach Altersstufe ist es sinnvoll, bevor der Atelierteil beginnt, eine Lockerungs- respektive Bewegungsübung zu machen, die es der Gruppe ermöglicht, aufgestaute Energien abzubauen und kurzfristig laut zu werden. Die Konzentration der Schüler_innen wird am Ende der Pause wieder gebündelt und das weitere Prozedere vorgestellt.
- * Der Atelierraum oder das Klassenzimmer ist übersichtlich und sauber vorbereitet: Es gibt ausreichend Zeichenblätter zur freien Entnahme, und an den Maltischen befinden sich Schalen mit Farben sowie genügend Pinsel (blauer Pinsel bleibt in blauer Farbe, roter Pinsel in roter Farbe und so weiter).
- * Die Schüler_innen werden angehalten, nicht zu sprechen, weder untereinander noch mit den Vermittler_innen (die sich natürlich auch daran halten). Sollte dennoch während der Malaktion eine Frage auftauchen oder etwas benötigt werden, werden die Schüler_innen gebeten, sich nonverbal mitzuteilen (mit Blicken und Gesten).
- * Die ganze Aufmerksamkeit wird auf die Musik (Rhythmus, Tempo, Lautstärke, Harmonie, Kontrast, Dynamik) gelegt: Die Schüler_innen sollen sich auf diese einlassen und intuitiv mit Farben und Formen auf das Gehörte reagieren. Hier gilt möglichst das gleiche Prinzip wie beim elementaren Musizieren: Unmittelbarkeit und eine unangestregte Herangehensweise.
- * Im Laufe des Malens werden die Pinsel gegen Malwerkzeuge (Walzen, Spachteln, Bürsten) ausgetauscht (dies wird aber nicht im Vorfeld mitgeteilt).

- * Nachbesprechung eventuell in der nächsten Stunde: Betrachten der entstandenen Arbeiten, über Empfindungen und Erfahrungen sprechen; es besteht auch die Möglichkeit der »Rückübersetzung«, das heißt, die eigenen Bilder werden als Improvisationsgrundlage für weitere Klangexperimente verwendet.

Zusammenfassung der einzelnen Schritte

1. Einführungsphase

- * Vorstellen des Programms
- * Gruppenteilung

2. Findungsphase

- * Kennenlernen der Instrumente
- * Ausprobieren der Instrumente und erst eigene Performance
- * Die erzeugten Klänge werden besprochen und den Instrumentenkarten [-> USB-Stick] zugeordnet
- * das Prinzip der grafischen Notation (Partitur) wird vorgestellt
- * Gespräch über Töne und Farben (Farbklang/Tonfarbe), über Gemeinsamkeiten oder Eigenheiten von Kunst und Musik (variiert je nach Schulstufe)
- * Material: verschiedene Instrumente, Karten für die grafische Notation, eventuell leere Karten und Stifte, um fehlende oder neue Notationen aufzuzeichnen

3. Werkbetrachtung

- * beschreibend/»lesend«
- * erzählend
- * interpretierend
- * empfindend
- * Material: Kunstwerk

4. Erarbeitung der Klanggeschichte

- * Zuordnung der Instrumente zu den Ereignissen
- * Übersetzung
- * Klanggeschichte
- * Klangteppich/Stimmung
- * Material: Instrumente, Karten für die grafische Notation

Festigung

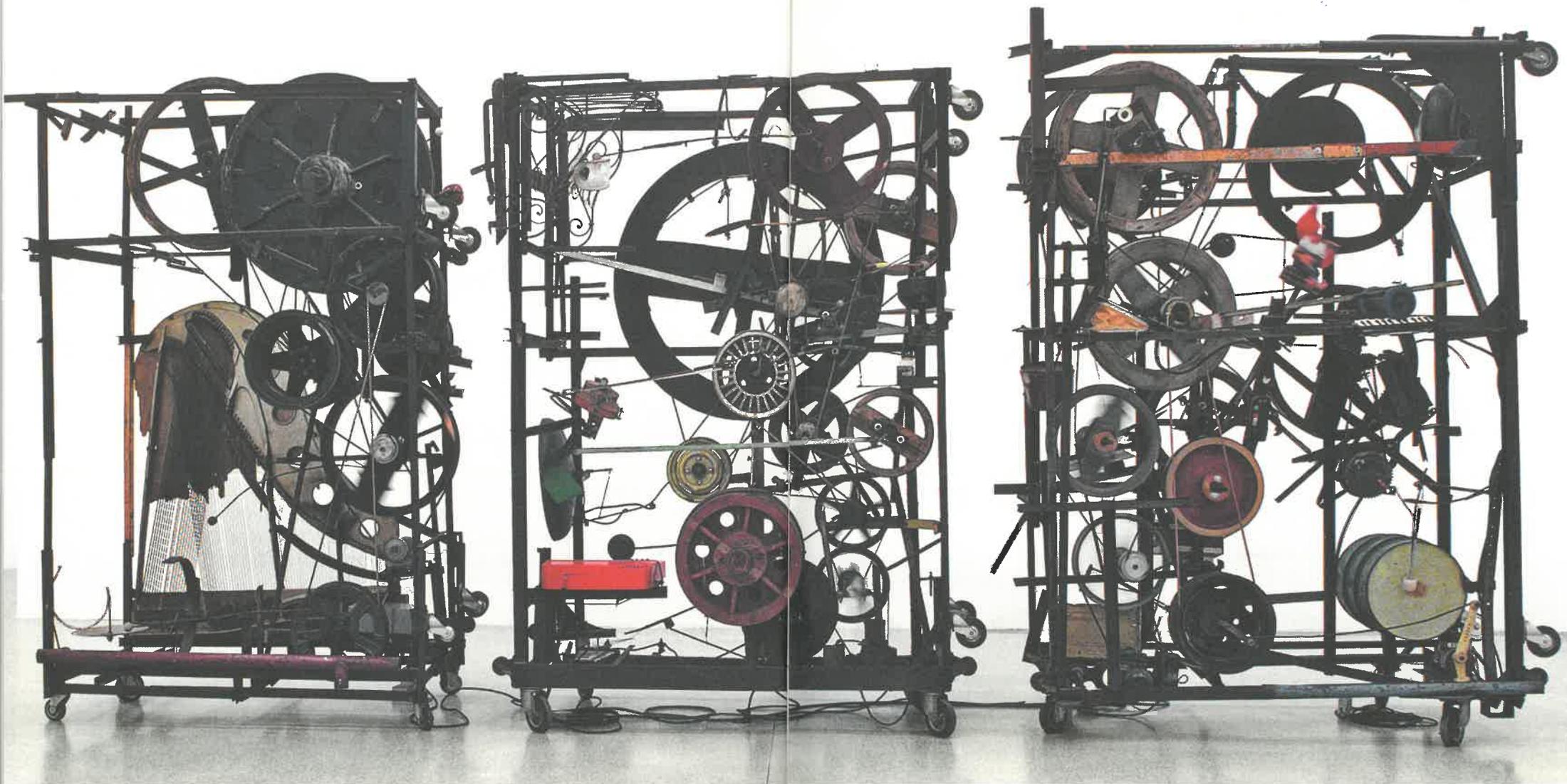
- * Strukturierung und Fixierung der Partitur auf dem Boden oder auf einer Tafel

Umsetzung

- * Spielen/Musizieren nach der Partitur
- * Material: Instrumente
- * Karten

Abschluss

- * eventuell Instrumententausch
- * Feedback, Gespräch



Praxisbeispiele



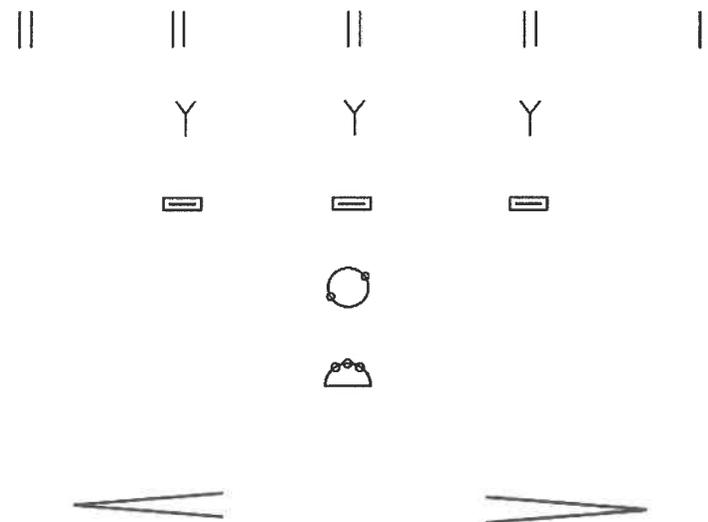
08 **Roy Lichtenstein** (1923–1997)
The Red Horseman, 1974
 Öl, Magna auf Leinwand
 213,5 × 284,5 cm
 mumok, Wien, Leihgabe der Sammlung Ludwig,
 Aachen, seit 1978

Roy Lichtenstein

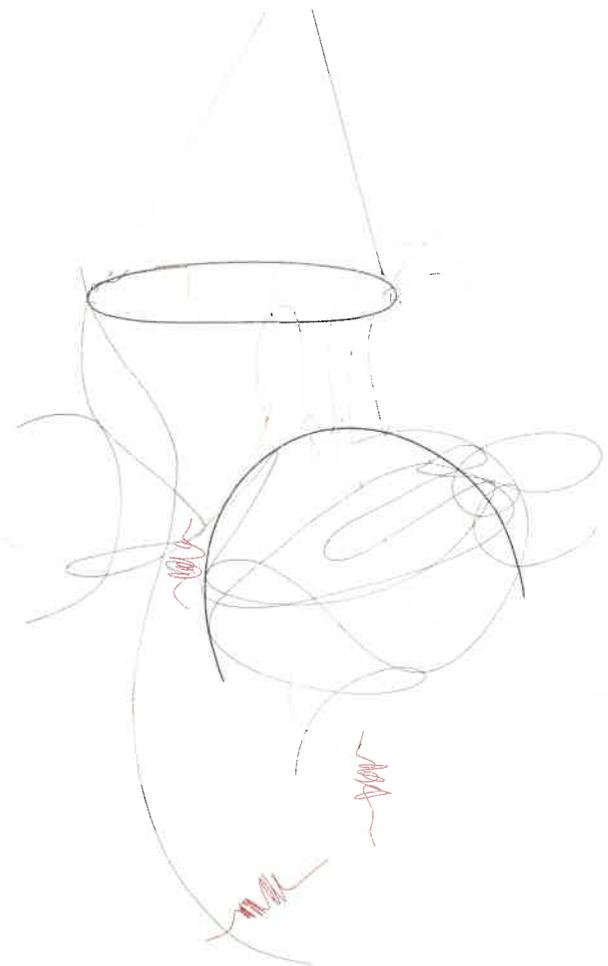
The Red Horseman, 1974

Von Volksschüler_innen dazu entwickelte Klanggeschichte:
 Pferderennen

Start: einzelner Schlag mit Handtrommel und Schlägel / beginnender Galopp (von der Ferne): Klangstäbe / *Steigerung* (kommt näher): Kastagnetten und Holzblocktrommel kommen dazu, es wird lauter / *Jubel der Zuschauer_innen fällt ein* (nah, laut): Schellentrommel und -kranz als begeisterte Menge steigen ein, *Höhepunkt, laut* / Pferd galoppiert vorbei, wird leiser / Galopp verschwindet



09 Entwickelte Klanggeschichte zu Roy Lichtenstein, *The Red Horseman*, 1974



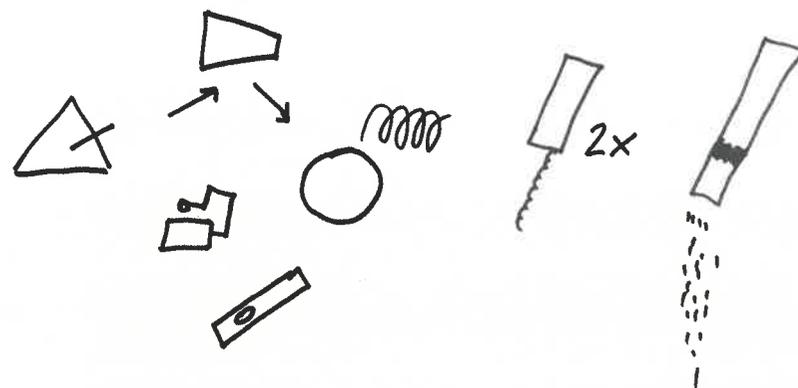
10 **Karel Malich** (*1924)
Die entfesselte Landschaft II, 1973/74
 Draht, 167 × 134 × 180 cm
 mumok, Wien, erworben 1995

Karel Malich

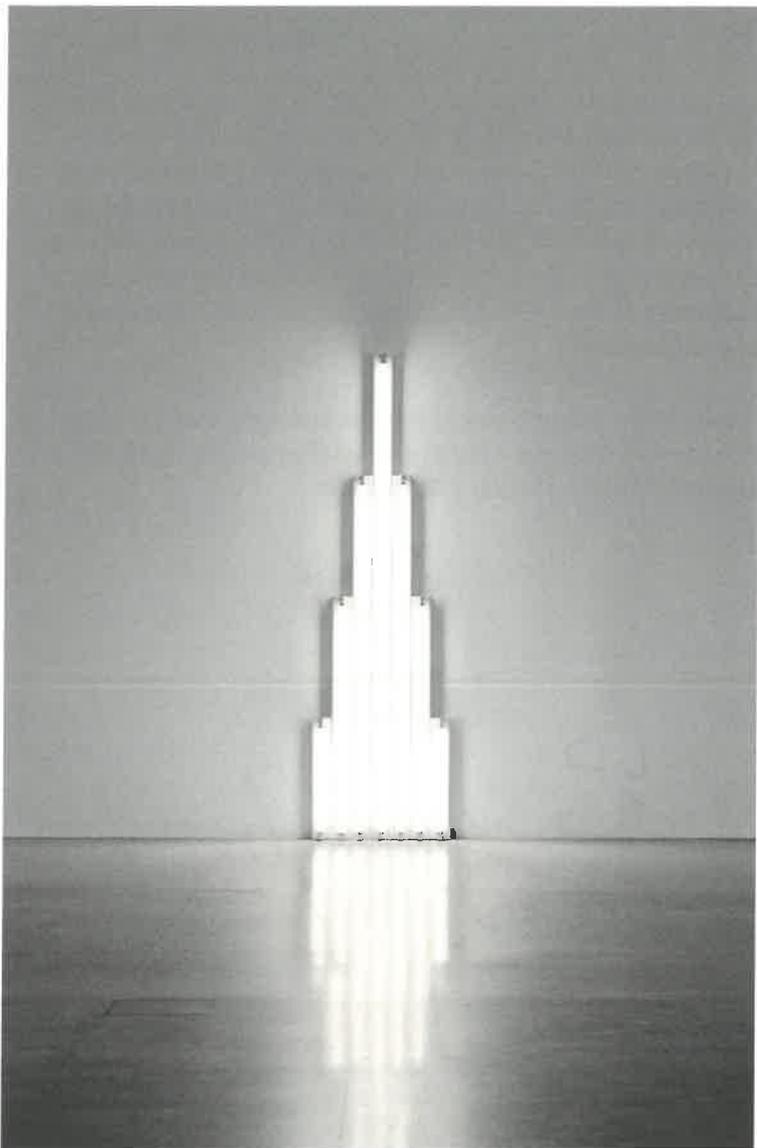
Entfesselte Landschaft II, 1973/74

Von Volksschüler_innen dazu entwickelter Klangteppich: eine Art »Himmelsmusik« (Zitat), die mit Donner und Regen endet. In diesem Beispiel wurde auch versucht, die Drahtskulptur als grafische Notation zu lesen: So wurden die oberen beiden gebogenen Drähte mit dem Xylofon (Auf- und Abwärtsbewegung), die beiden Spiralen rechts als Donner und die vier vertikalen Drähte am rechten Ende als Regen gelesen und dementsprechend übersetzt.

Triangel (verklingen lassen) / Xylofon (auf- und abstreichen) / Schnarre / Vibratone / Handtrommel (Finger oder Handfläche kreisen) / Thunder Maker / Rainmaker



11 Entwickelte Klanggeschichte zu Karel Malich, *Entfesselte Landschaft II*, 1973/74



12 **Dan Flavin** (1964–1996)
»monument« 1 for V. Tatlin, 1964
 Kaltweiße Leuchtstoffröhren, 244 cm
 The Estate Collection, David Zwirner

Dan Flavin

»monument« 1 for V. Tatlin, 1964

Die *»monuments« for V. Tatlin* von Dan Flavin bestehen aus jeweils sieben Leuchtstoffröhren, die in jeder Variante unterschiedlich angeordnet sind. In der musikalischen Übersetzung haben wir versucht, einen Grundstock an Klängen beziehungsweise Instrumenten festzulegen und sie – ähnlich wie Flavin – neu zu variieren. Da das Licht, das von Flavins Arbeiten ausgeht, den umgebenden Raum einnimmt und erst nach und nach verschwindet, entschieden sich die Schüler_innen für Klanginstrumente, die eine relativ lange Resonanz haben, wie die Triangel, verschiedene Xylofonklangstäbe oder Klangschalen. Jeder Leuchtstoffröhre wurde ein Klang/Instrument zugeordnet; Flavins Anordnung diente dem Einsatz. Je länger die Röhre, desto heftiger der Anschlag, je kürzer, desto sanfter. Die erzeugten Klänge verdichteten sich – wie bei diesem Beispiel – zur Mitte hin und treppten sich zum Ende hin wieder ab – wie Flavins *»monument«*.

In diesem Fall wurde von der Ausarbeitung der grafischen Notation abgesehen, da das Kunstwerk selbst diese Rolle übernahm.



13 **Ausstellungsansicht Dan Flavin. Lights, mit »monuments« for V. Tatlin,**
 mumok, Wien (13.10.2012–3.2.2013)

Resümee

Bei der Werkbetrachtung

Die Erweiterung der herkömmlichen Kunstbetrachtung durch die Instrumente ermöglichte die Vernetzung visueller und auditiver Wahrnehmungsbereiche. Dabei war die Musik ein Mittel zur Überwindung von Sprachbarrieren. Durch die Möglichkeit der nonverbalen Reaktion und Kommentierung verstärkte sich der Aspekt des lustvoll-spielerischen Umgangs mit Kunstwerken. Außerdem kamen die Teilnehmer_innen in ihrer intensiven Suche nach musikalischem Ausdruck und der klanglichen Interpretation des Gesehenen eigenständig auf Stimmung und analytische Aspekte wie Komposition und Rhythmik zu sprechen.

Die selbst entwickelten Musikstücke vor den ausgewählten Kunstwerken gestalteten sich als einmalige, persönliche Dialoge, die Seh- und Hörerlebnis miteinander verschränkten und aufgrund der ganzheitlichen Erfahrung den Schüler_innen in lebhafter Erinnerung blieben.

Bei den Praxisbeispielen im Atelier

Auffallend war, dass die Schüler_innen durchwegs abstrakte, rhythmische Bilder malten. Es stellte sich kaum eine Frage nach »richtig« oder »falsch« und kaum ein »Was soll ich malen?«. Die Schüler_innen entfernten sich von vorgefertigten Bildideen und verließen somit auch die Gegenständlichkeit. Rückmeldungen von BE-Lehrer_innen ergaben außerdem, dass gerade Schüler_innen, die für gewöhnlich im Zeichen- und Malunterricht eher als zurückhaltend galten, aus sich herausgingen und intensiv arbeiteten.

Insgesamt stellte sich das Angebot als stimmig und ausgewogen dar. Die drei Stunden wurden als geschlossenes Ganzes erlebt.

Anregung: Im fächerübergreifenden Unterricht (Bildnerische Erziehung und Musikerziehung) kann je nach Schulstufe vertiefend auf die Gemeinsamkeiten beziehungsweise Wechselbeziehungen von Kunst und Musik eingegangen werden. Mögliche

Themen: Komposition; Harmonie – Dissonanz; Farbkreis – Tonkreis; Bewegungsabläufe; Rhythmus; Variation; Synästhesie. Aufschlussreich ist es auch, wenn Musikbeispiele zu ausgewählten Werken aus derselben Zeit vorgespielt werden. Die wechselseitige Beeinflussung kann somit gehört und gesehen werden (Zwölftonmusik, Boogie-Woogie, Jazz, Minimal Music).

Biografien der Autorinnen

Maria Huber wurde 1977 in Brixen (Italien) geboren. Sie studierte Kunstgeschichte (Schwerpunkt moderne und zeitgenössische Kunst) an der Universität Wien und an der Akademie der bildenden Künste Wien. Seit 2001 arbeitet sie als Kunstvermittlerin im Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien. Seit 2011 arbeitet sie im Archiv und Büro Heimo Zobernig.

Christine Schelle wurde 1975 in München geboren. Sie studierte Kunstgeschichte, Theaterwissenschaft und Philosophie an der Ludwig-Maximilians-Universität München und der Universität Wien. Im Jahr 2004 war sie Preisträgerin des Theodor-Fischer-Preises des Zentralinstitutes für Kunstgeschichte (ZI), München mit anschließendem Forschungsstipendium. Seit 2004 ist sie als Kunst- und Kulturvermittlerin in den Bereichen personale und mediale Vermittlung in Institutionen wie der Kunsthalle Wien und dem mumok tätig.

mumok-Partner

bm:uk Bundesministerium für
Unterricht, Kunst und Kultur

KULTUR
Kontakt
AUSTRIA



KUNST
MACHT
SCHULE

Impressum

Kunst und Musik

mumok
Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien
Direktorin: Karola Kraus

Herausgegeben von Claudia Ehgartner für
Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien
Museumsplatz 1
A-1070 Wien
T: +43 1 52500
F: +43 1 5251300
www.mumok.at

Redaktion: Nina Krick
Inhaltliches Lektorat: Claudia Ehgartner, Johanna Lettmayer
Korrektur: meebius, Wien
Texte: Maria Huber und Christine Schelle
Texte: Maria Huber und Maria Bucher (Texte auf USB-Stick 1)
Grafik und Satz: Olaf Osten, Katharina Gattermann
Schrift: Theinhardt
Lithografie: Pixelstorm, Wien
Papier: Munken Pure 120 g
Druck und Bindung: Grasl Druck und Neue Medien GmbH, Bad Vöslau

Fotonachweis

Falls nicht anders angegeben Fotos: © mumok, Wien/Lisa Rastl & Lena Deinhardstein
© 2014 Bildrecht, Wien für die abgebildeten Werke von Dan Flavin, Johannes Itten, Sol
LeWitt, Roy Lichtenstein, Karel Malich, Michelangelo Pistoletto, Jean Tinguely; © 2014 John
Cage Trust für Werke von John Cage
Cover: Olaf Osten, Pendeln 095, 2012
© Olaf Osten

© 2014 Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien sowie bei den Autor_innen,
den Künstler_innen und ihren Rechtsnachfolger_innen

Printed in Austria

Die österreichweite Initiative »Kulturvermittlung mit Schulen in Bundesmuseen 2013« ist
eines der Leitprojekte des Bundesministeriums für Unterricht, Kunst und Kultur im Rahmen
von »Kunst macht Schule«. KulturKontakt Austria begleitet die Initiative konzeptiv, beratend
und organisatorisch.