

Die Künste als Kunst

Pictures of Pictures from Pictures of Pictures

HELGA DE LA MOTTE-HABER

*Rudolf-Dieter Kraemer (Hg.): Musik und Bildende Kunst. - Essen: Die Blaue Eule 1990.
(Musikpädagogische Forschung, Band 10)*

Künste als Kunst ist ein ästhetisches Programm, das die Gattungsgrenzen negiert, räumliche Anschauungen verzeitlicht und zeitliche verräumlicht. Die klassizistische Ästhetik, die von der Trennung der räumlichen und zeitlichen Anschauung ausging, hatte allerdings bereits im 19. Jahrhundert keine durchgängige Geltung mehr. Man denke an die Musikalisierung der Malerei bei Philipp Otto Runge und bei Caspar David Friedrich oder aber an die Integration von Malerei in die Musik bei Liszt, Debussy, Reger und Mahler. Im 20. Jahrhundert erscheint diese Ästhetik in verschiedener Hinsicht aufgelöst. In Verlaufsgestalten oder gar durch Bewegung verwandeln sich Bilder und Skulpturen zeitanalog zur Musik und musikalische Formen entstehen, die ihr „Format“ aus den räumlichen Gegebenheiten eines Bildes gewinnen. Es kann sich dabei um multimediale Kunst handeln, die für Auge und Ohr zugleich gedacht ist; es kann jedoch auch nur ein Sinnesorgan angesprochen werden, wenn grenzüberschreitende Kunst intermedial gestaltet ist. Ehe ich weitere theoretische Überlegungen anstelle, möchte ich ein Beispiel vorstellen - ein Stück Rezeptionsgeschichte der Anverwandlung und Rückübersetzung von bildnerischen und musikalischen Formen. Optisch Anschauliches wurde zu Musik, die ihrerseits Anlaß zu bewegten optischen Gestalten wie auch Serien von Graphiken wurde, die wiederum in den akustischen Bereich überführt wurden.

Pictures

Die *Bilder einer Ausstellung* von *Modest Mussorgski*, eines der berühmtesten Werke des 19. Jahrhunderts, verdanken sich der Inspiration durch Aquarelle, Zeichnungen, Architekturskizzen und kunsthandwerkliche Arbeiten des russischen Buchillustrators und Malers *Victor Alexandrowitsch Hartmann*, für den im Frühjahr 1874 - ein Jahr nach seinem frühen Tod - in St. Petersburg eine Gedenkausstellung gezeigt wurde.

Pictures of Pictures

Modest Mussorgski schuf keine musikalischen Illustrationen der Werke seines Freundes Hartmann, sondern griff szenische Aspekte auf und gewann ihnen damit Bewegungselemente ab. Aus der Architekturskizze des alten Schlosses wird das Lied eines Troubadours; im „Garten der Tuilleries“ spielen Kinder. Den „Marktplatz von Limoges“, für den unter den mehr als 150 Aquarellen Hartmanns von Limoges kein gleichnamiges Bild nachweisbar ist, belebt der Klatsch der Frauen, den Mussorgski in zwei verschiedenen Fassungen sogar wörtlich in das Originalmanuskript eintrug. Das Vorbild für die „Hütte der Baba Yaga“, eine Bronze-Uhr, verwandelt sich zum Ritt der Hexe auf dem Mörser. In „Samuel Goldenberg und Schmuyle“ faßte Mussorgski wahrscheinlich zwei in seinem Besitz befindliche Zeichnungen eines armen und reichen Juden zusammen. Er portraitierte sich übrigens als Besucher der Ausstellung selbst in der Promenade, deren zwischen die zehn Bilder eingeschobene Variationen den Zyklus zusammenhalten; die Promenade steigert sich nach der „Katakomben“, einem feierlichen Requiem für den Verstorbenen, zur mystischen Kommunikation mit dem toten Freund. Aus der Übersetzung in musikalische Bilder wurden Originale.

Pictures of Pictures from Pictures of Pictures

Seinen zehn Klavierstücken, die wie *Brehmers* Bilder die Titel der Mussorgskisehen Bilder tragen, hat *Philip Corner* quasi als Übertragung des Formats der Graphiken jeweils einen gleichen zeitlichen Rahmen von fünf Minuten gegeben. Die Wahl von Cluster und Tremolo als musikalischer Grundsubstanz schafft eine Entsprechung zur Textur geballter oder zitternd verlaufender Schwärzung der visualisierten Schallvorgänge. Grundsätzlich werden Analogien zwischen der räumlichen und der zeitlichen Darstellung ermöglicht durch die Dauer einzelner Vorgänge, die Wahl der Register und die Tonhöhenkonturen. Jedoch transformiert Philip Corner immer zugleich die musikalische Vorlage von Mussorgski und die bildliche von Brehmer. So ist das Tremolo (korrekter mit den Worten Philip Corners als „asymmetrischer Außennotenwechsel“ bezeichnet) des ersten Stückes „Gnomus“ von Mussorgskis Musik abgeleitet; die Tonhöhenkonturen zeichnen jedoch die Brehmerschen Bilder nach. Die Wahl eines hohen und tiefen Registers bei „Samuel Goldenstein und Schmuyle“ charakterisieren die in der Mitte unterbrochene Schwärzung der Bilder, die ihrerseits den getrennten Lagen

bei Mussorgski entspricht. Trotz Umsetzungen von vertikalen räumlichen Anordnungen in den Ambitus der Tonhöhe und von horizontalen Verhältnissen in Zeitdauern ist das Verhältnis der Musikstücke von Philip Corner zu den Diagrammen von KP Brehmer unterschiedlich eng gestaltet. Das ruhige Bild des „alten Schlosses“, eine Sequenz von vier mit Cluster grundierten Akkorden, die fünfmal wiederholt werden, reproduziert am getreuesten die bildliche Gestalt. Die genau angegebenen Dauern wurden aus den räumlichen Abständen der bildlichen Formationen berechnet. Alle vier „Tonsäulen“ ruhen aber auch auf einem *gis*, dem Bordunton, über dem sich bei Mussorgski der Gesang des Troubadours erhebt.

Das Bild Nr. IX „Catacombae“ bietet die freieste Interpretation der Diagramme; nur die geräuschhaften Cluster der linken Hand sind durch sie ange-regt. Das Material dieses Satze geht überwiegend auf Reminiszenzen an Mus-sorgskis Musik zurück. Das Tremolo der rechten Hand, das mit dem Ton *fis* be-ginnt und um dieses *fis* zentriert bleibt, ist direkt von Mussorgski übernommen. Durch lange Pausen abgetrennt erscheinen drei tonale Akkorde, die aus dem Thema der Promenade zitiert wurden. Mussorgski setzte sich mit ihr - den Schlußsatz ausgenommen - nur in diesem Satz ins Bild. Seine mystische Version des Gesprächs mit dem toten Freund gerät auch in der Neuformulierung von Philip Corner zum intensivsten Satz, der ausgespannt zwischen dunklen Ge-räuschen und tonalen Erinnerungen Vergangenes und Gegenwärtiges kontrast-reich ineinander verwandelt. Philip Corners „Bilder“ sind nicht nur Übersetzun-gen von Bildern, deren Zeichenhaftigkeit in neue Sinnstrukturen umcodiert wird, sondern auch Aneignungen von Musik durch Musik, die merkwürdigerweise auch die ursprüngliche Musikkfassung neu interpretieren, indem sie deren unübli-chen gleichbleibenden Bewegungsduktus ins Bewußtsein heben. Die Bezüge zur ursprünglichen musikalischen Fassung ergeben sich durch minimale Übernah-men musikalischen Materials: Anfangstöne oder ein Ostinato werden aufgegrif-fen, Fragmente der Tonart angedeutet, so das *Es-Dur* im letzten Satz. Verallge-meinerbare Elemente wie der Ausdruckscharakter wurden von Mussorgskis Bil-dern abstrahiert; deutlich hörbar ist der leichte fröhliche Charakter des Balletts der „Küchlein in ihren Eierschalen“. Die Reduktion auf einfaches, aber funda-mentales Material setzt Imagination frei, die sich verdichtet zu einem über-raschend neuartigen Werk, das sehr ungewöhnlich einfache repetitive Vorgänge mit kompliziert aufgebauten Klangstrukturen verbindet. Es verlangt im übrigen auch pianistisch höchst komplizierte Leistungen wie etwa die arpeggierten

Cluster von Bild V und maximale physische Anstrengungen, die für den Hörer spürbar in Bild VII kumulieren.

Pictures

Obwohl die Klavierstücke von *Philip Corner* durch Bilder und Musik inspiriert wurden, sind sie auch als etwas davon Unabhängiges, gänzlich Eigenständiges aufzufassen und zu einer weiteren Interpretation durch andere Pianisten gedacht. Die Stereo-Effekte auf der Schallplatte (der „Ochsenkarren“ kommt von links, „Samuel Goldenstein und Schmuyle“ sprechen aus verschiedenen Lautsprechern, „Baba Yaga“ tanzt zwischen ihnen hin und her) machen deutlich, daß zumindest Life-Interpretationen nicht mit der Einspielung identisch sein können. Auch wenn das Gehörte zum Aufgeschriebenen formend hinzutritt, so ergeben sich für den Interpreten Freiheiten durch die improvisierten Partien. Die Partitur fixiert das Meiste allerdings äußerst exakt. Die Form einer Erstkizze, an der Arbeitsvorgänge ablesbar sind, bringt dabei subjektive Momente ins Spiel, die dem Leser die Rolle eines enträtselnden Betrachters geben. Die Notation ist nur teilweise - wie es bei traditioneller Notation üblich ist - direkt an den musikalischen Verlauf gebunden. Sie ist nicht zum Mitlesen während des Hörens gedacht. Dem konkreten Verlauf der Zeit enthoben, gewinnt sie eine selbständige Bedeutung. Ihre bunte Mischung aus Schrift, Noten und Zeichnung macht sie zu einer Graphik, die zur Musik erneut ein Bild hinzufügt. Und dieses Bild hat der Komponist inzwischen ausgestaltet, indem er seine Partitur weiter bearbeitete und auch farbig gestaltete.

Künste als Kunst mißachten die Bindung an das Medium der Darstellung wie sie Lessing in seiner berühmten Abhandlung über Laokoon oder die Grenzen der Malerei und Poesie postuliert hatte. Raum und Weltanschauungen erscheinen ineinander überführbar und nicht als apriorisch getrennte Kategorien, die eine Trennung der Kunstgattungen begründen könnte. In der Tat können für eine solche Aufhebung der Gattungsgrenzen neuere wahrnehmungspsychologische Theorien eintreten. Schon Piagets genetische Erkenntnistheorie richtete sich gegen Kants Auffassung, indem die Abhängigkeit der Entwicklung des Zeitsinnes von der Raumwahrnehmung nachgewiesen wurde. Ergänzend ließe sich die Wahrnehmungslehre von James Gibson anführen, die die Raum- und Objektwahrnehmung aus der Bildung von Invarianten über die Zeit hinweg erklärt. Wir können Raum und Zeit als getrennte Formen der Anschauung erleben.

Beide scheinen jedoch auf einem einzigen fundamentalen Prozeß der Wahrnehmung zu fußen. Raum-Zeit war zu Anfang dieses Jahrhunderts (genauer nachdem 1919 durch eine Sonnenfinsternis die Einsteinsche Relativitätstheorie populalisiert wurde) auch ein Schlagwort aus dem Bereich der Naturwissenschaft, das zur Quelle der Inspiration für viele Künstler wurde. Physikalisch gesehen erscheinen Raum und Zeit miteinander zusammenzuhängen. Ereignisse finden gleichzeitig im Raum und in der Zeit statt. Es treten nicht zum statisch begriffenen Raum Ereignisse hinzu. Die im 20. Jahrhundert zu beobachtende Verzeitlichung der Malerei und die Verräumlichung der Musik ist auch als Reflex auf ein verändertes Weltbild zu verstehen, auch wenn vor allem von den veränderten Theorien über die Zeit Stimulationen ausgingen.

Die multimedialen und intermedialen Formen der Kunst, die beanspruchen, im Raum und in der Zeit zugleich zu sein, brechen Wahrnehmungsgewohnheiten auf. Räume werden als im fließenden Übergang begriffen und deuten Möglichkeiten der Veränderung an. Die Zeit verliert ihren zielgerichteten nach vorne strebenden Charakter. Auch sie läßt nur Veränderung zu ohne finalen Charakter. Apotheosen können im 20. Jahrhundert nicht mehr glaubhaft gemacht werden. Im Zwischenbereich zwischen den herkömmlichen Kunstgattungen realisiert sich Kunst. Damit verbindet sich der Anspruch, gesteckte Grenzen zu überschreiten. Kunst behält den Anspruch der Transzendenz; wenngleich es vor allem für die Musik unmöglich geworden ist, ein zielgerichtetes Vorwärts noch überzeugend zu symbolisieren.

Prof. Dr. Helga de la Motte-Haber
Spandauer Damm 5
1000 Berlin 19