

Wer Ohren hat



Bilder: Archiv

zu sehen



Malerei und Musik:

Ein Streifzug durch
die Geschichte einer ins-
pirierenden Beziehung

Von Susanne Benda

Arnold Böcklins „Die Toteninsel“,
hier in der Urversion, inspirierte Rachma-
ninows gleichnamige Tondichtung.

Am Anfang war alles eins. Im kultischen Ritus der Altsteinzeit war das künstlerische Tun nicht getrennt in Dichtung, Musik, bildende Kunst und Darstellung in Schauspiel und Tanz. Erst in der Antike begannen die Menschen, die einzelnen Künste als getrennt und

Im 18. Jahrhundert finden sich noch keine direkten Bezüge von Musik zu Malerei

konkurrierend wahrzunehmen – wobei die Musik bald als „Prima inter Pares“ galt, als reinste, weil begriffsloseste und obendrein wohl auch älteste aller Künste. Schon damals haben Philosophen über die Frage nachgedacht, wie sich Malerei und Musik gegenseitig befruchten können.

Musik ereignet sich im Nacheinander, in der Zeit. Malerei zeigt alles auf einmal, sie braucht Raum. Wenn Klänge notiert werden, nimmt Musik ebenfalls einen solchen Raum ein und wird zum Bild. Um 850 entstand in europäischen Klöstern für den gregorianischen Choral eine neue Musikschrift, deren Symbole, so genannte Neumen, nicht nur für unterschiedliche melodische Floskeln stehen, sondern ganz direkt die Bewegungen des Chorleiters oder des leitenden Sängers darstellen. Wahre Kunstwerke differenziertester (und auch farbiger!) Mensuralnotation finden sich um 1400 in Südfrankreich, und den Kunstwerk-Charakter von Notenschrift behaupten im 20. Jahrhun-

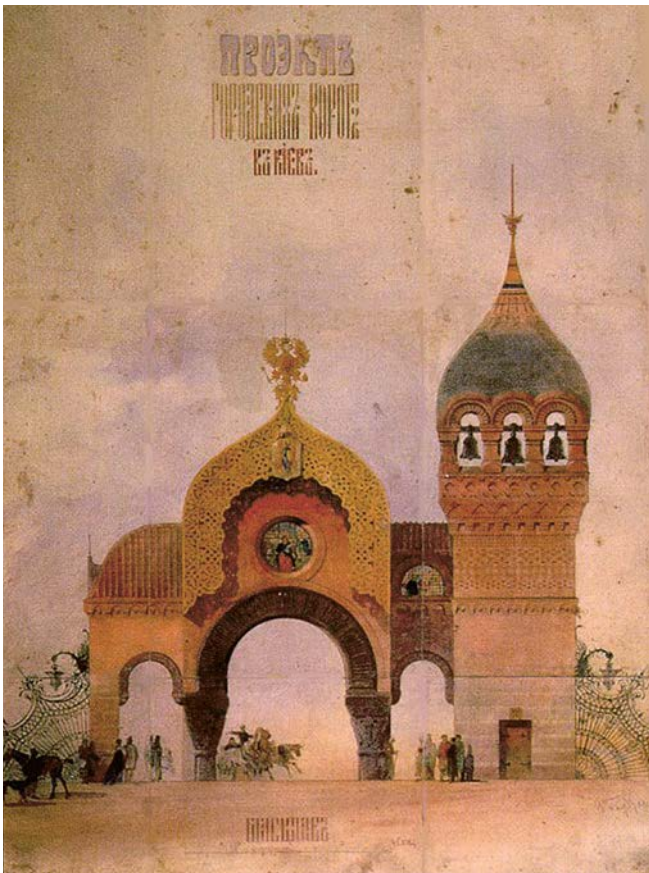
dert erneut zahlreiche grafisch notierte Musikwerke.

Ansonst jedoch gelten Klangkunst und Malerei lange als unvereinbar. Prominenter Fürsprecher dieser Meinung war Gotthold Ephraim Lessing: Farben, schrieb dieser 1766, seien keine Töne, Ohren keine Augen. Und: „Die Zeitfolge ist das Gebiet des Dichters, so wie der Raum das Gebiet des Malers.“ Schließlich erschließe sich Musik dem Zuhörer erst nach Beendigung eines Stücks, während sich Bilder dem Betrachter sofort einprägten – und außerdem „mit Hilfe der Linearperspektive“ Räume schafften.

Direkte Bezüge von Musik zu Malerei finden sich im 18. Jahrhundert noch nicht – es sei denn, man wollte die „Bildnis-Arie“ aus Mozarts „Zauberflöte“ diesem Bereich zuordnen, weil das Amulett mit dem Porträt Paminas, das Tamino betrachtet, ja wohl ein gemaltes sein muss. Noch Beethoven wollte mit dem Motto seiner „Pastorale“ („Mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei“) dem möglichen Vorwurf der bloßen Naturimitation zuvorkommen. Erst die so genannte Programmmusik, also Musik über außermusikalische Geschichten oder Ideen, schlägt in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts stabile Brücken von der Malerei zur Musik: eine Folge des romantischen Drangs der Künste nach Entgrenzung – und damit auch nach einer neuen Verbindung der Kunstarten untereinander.

„Zum Raum wird hier die Zeit“: So definiert Wagners Parsifal die neue künstlerische Schrankenlosigkeit, und Wagner war es auch, der mit seiner Idee vom Gesamtkunstwerk am wirkungsvollsten gegen den festgestellten „Zerfall der Künste“ angeht (der strenge Musikphilosoph Theodor W. Adorno bezeichnete Wagners Idee später böse als „Verfransung“). Zuvor hatte Felix Mendelssohn den Weg zu seiner „Hebriden-Ouvertüre“ über eine eigene Bleistiftzeichnung der schottischen Fingalshöhle gefunden

„Das große Tor von Kiew“ von Viktor Hartmann, einem Freund von Modest Mussorgski



– Richard Wagner lobte den Kollegen dafür (doppelzüngig?) als „erstklassigen Landschaftsmaler“.

Das bekannteste Beispiel einer Programmmusik sind die „Bilder einer Ausstellung“, die Modest Mussorgski 1874 für Klavier komponierte – Maurice Ravel hat das Stück später orchestriert. Hier schickt Mussorgsky einen imaginären Museumsbesucher in eine Ausstellung mit Gemälden seines kurz zuvor verstorbenen Freundes Viktor Hartmann; jeder musikalische Satz entspricht einem Bild. Verbindend ist die einprägsame Musik der „Promenade“, dazwischen begegnen wir unter anderem einem verwachsenen, zappelnden Zwerg („Gnomus“), einer romantisch träumenden Burg („Das alte Schloss“), einer Szene im Park („Tuileries“), einem Ochsenkarren („Bydlo“). Wir hören Küken, die in Eierschalen tanzen, und wir begegnen einer Hexe, die Mussorgsky auch mithilfe des dissonanten „Teufels-Intervalls“, des Tritonus, plastisch zeichnet. Am Ende schließlich durchschreitet man, geleitet von wuchtigen Vorschlägen im Bass, ein mächtiges Stadttor: Zwei Choralpassagen verleihen dem „Großen Tor von Kiew“ eine geradezu sakrale Wirkung, die in eine finale Apotheose mündet. Der Maler Wassily Kandinsky hat 1928 für eine szenische Aufführung von Mussorgskys Werk in Dessau neue Bilder zu den einzelnen Sätzen geschaffen – und so die Musik neu „zurückübersetzt“ in die Malerei.

Historisch vorausgegangen ist 1839 Franz Liszts „Totentanz“ für Klavier und Orchester. Hier hat Liszt, angeregt wohl durch das Bild „Komödie des Todes“ von Hans Holbein dem Jüngeren, das Fresko „Der Triumph des Todes“ des Künstlers Orcagna (Andrea di Cione) aus Pisa in Musik gesetzt. Eine womöglich noch eindrucksvollere Vertonung von Malerei schafft Liszt 1857: Die sinfonische Dichtung „Die Hunnenschlacht“ bezieht sich auf das gleichnamige monumentale Wandgemälde Wilhelm von Kaul-



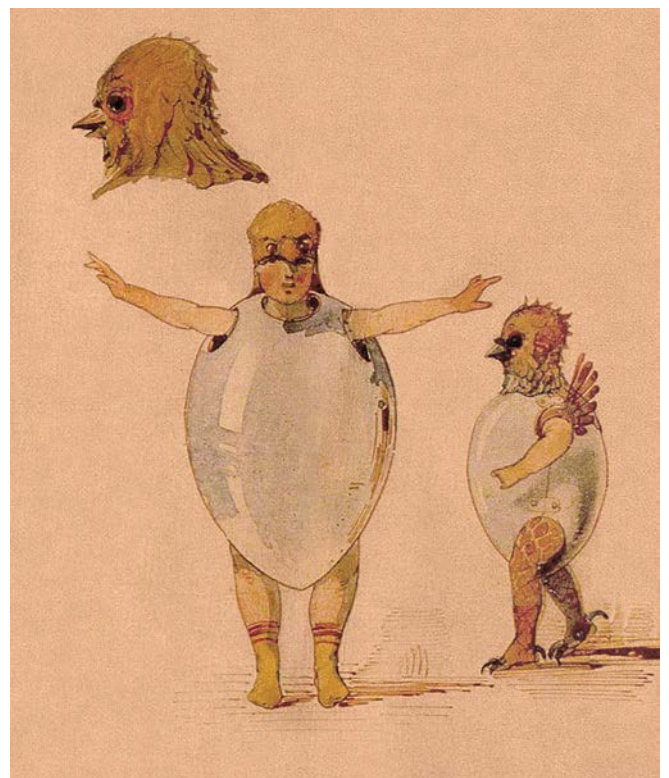
Hartmanns „Die Katakomben“ sowie die übrigen Gemälde auf dieser Doppelseite inspirierten Mussorgski zu „Bilder einer Ausstellung“.

bachs (1804–74). Und 1909 schreibt Sergej Rachmaninow zu dem Gemälde „Die Toteninsel“ des Schweizer Malers Arnold Böcklin eine sinfonische Dichtung. Deren drei Sätze reflektieren die Motive auf Böcklins Bild: das Meer, die Insel und den Tod (wirkungsvoll dargestellt durch die „Dies irae“-Sequenz).

Klangfarbe? Lautmalerei? Diese Wörter werden zu neuen Kategorien bei der Beschreibung von Kunst. Das ist schon im Impressionismus so – zwischen Claude Monets Bildern und Claude Debussys Kompositionen (der Werktitel „Images“ spricht für sich) finden sich direkte Parallelen. Frederick Delius, eng befreundet mit dem Maler Alfred Sisley, schuf mit Werken wie „Summer-night On The River“ tatsächlich so etwas wie klingende Malerei.

Eugène Delacroix und Adolf Hölzel nennen Farbe den „musikalischen Teil der Malerei“. Vor

Das „Ballett der unausgeschlüpften Küken“ zeigt einen Kostümentwurf Hartmanns für die Aufführung eines Balletts.

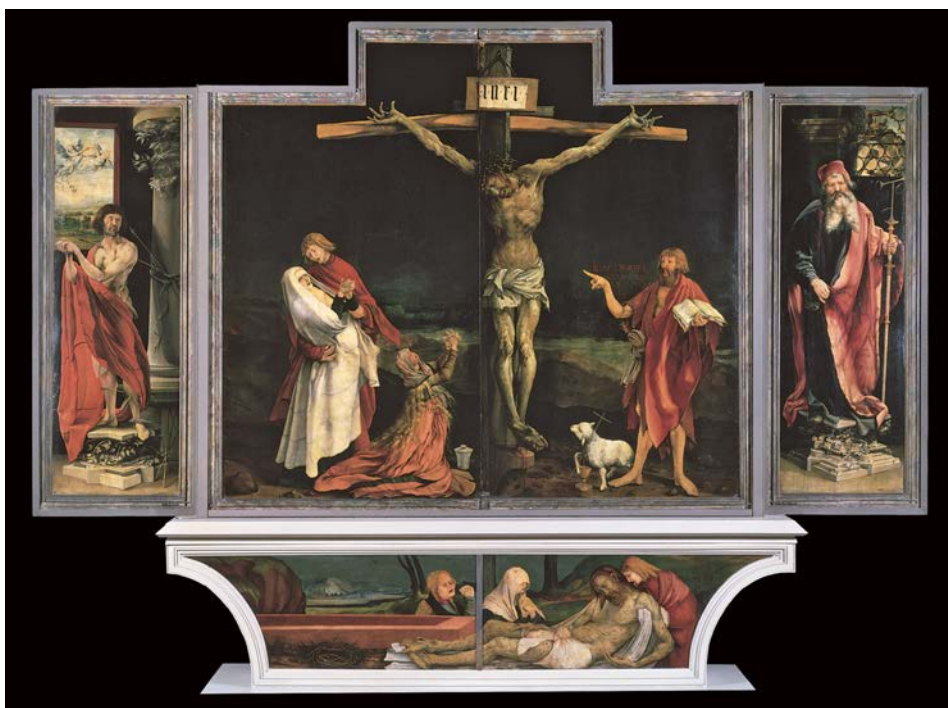




Wilhelm von Kaulbach: Die Hunnenschlacht

Paul Klee erfindet die „polyfone Malerei“, ein mehrschichtiges Geschehen im Bildraum

Das erste Wandelbild des „Isenheimer Altars“ von Matthias Grünewald



allem Mitglieder des Bauhauses versuchen, über die Abstraktion zu einer Synthese der Künste zu gelangen. Paul Klee „erfindet“ die „polyfone Malerei“, ein mehrschichtiges Geschehen im Bildraum, und spielt in seinen Bildern in Analogie zum musikalischen Rhythmus mit klar gegliederten Bewegungsmustern auf der Fläche. Wassily Kandinsky hat seine Arbeiten mit Farben, Formen und Linien als „Kompositionen“ bezeichnet, und interessant ist die Parallele seines Kunstschaffens zu dem seines Komponistenfreundes Arnold Schönberg (der übrigens auch als Maler aktiv war): Der eine löst sich vom Gegenstand, der andere von der Tonalität.

Erik Satie und Pablo Picasso schaffen 1917 gemeinsam das Ballett „Parade“; es hat ein kubistisches Bühnenbild, das (so der Maler) „im Stück mitspielt, anstatt nur zuzuschauen“. Lyonel Feininger malt in den 1920er-Jahren „Klavierfugen“. Ottorino Respighis „Trittico botticelliano“ (1927) ist eine Hommage an den Renaissance-Maler. Und Mathias Grünewalds Isenheimer Altar, geschaffen Anfang des 16. Jahrhunderts, inspiriert Paul Hindemith 1935 zu seiner Oper „Mathis der Maler“. Besonders deutlich wird Hindemiths Bezug zum Kunstwerk indes in der schon zuvor entstandenen Sinfonie „Mathis der Maler“, deren musikalisches Material später in die Oper einfließt. Diese Sinfonie spiegelt die Bilder des Isenheimer Altars in den drei Sätzen „Engelkonzert“, „Grablegung“ und „Versuchung des Heiligen Antonius“.

In den 1950er-Jahren lässt sich Hans Werner Henze für sein Ballett „Das Vokaltuch der Kammersängerin Rosa Silber“ von Paul Klees gleichnamigem Bild inspirieren, das seinerseits einen Besuch von Richard Strauss’ „Rosenkavalier“ reflektiert. Giselher Klebes Ensemblestück „Zwischermaschine“ (1950) ist ebenfalls eine Reverenz an Paul Klee. Josef Anton Riedl erfindet 1960 mit seinen „optischen Lautge-



Paul Klee: „Das Vokaltuch der Kammersängerin Rosa Silber“

„dichten“ Musik zum Sehen. Sándor Veress übersetzt 1963 in seinem Klaviertrio „Tre quadri“ Gemälde von Claude Lorrain, Nicolas Poussin und Pieter Bruegel dem Älteren in Töne – geradezu körperlich wirkt in Bruegels Mitte des 16. Jahrhunderts entstandenem „Bauerntanz“ die wilde Bewegung des Paares, die auch musikalisch im Vordergrund steht. Und Klaus Hubers Oratorium „... Inwendig – voller figur ...“ verknüpft 1971 Teile der biblischen Apokalypse mit dem Aquarell „Traumgesicht“ von Albrecht Dürer.

John Cage, Luciano Berio, Karlheinz Stockhausen und viele andere machen mithilfe grafischer Notation Musikstücke zu Kunstwerken. Mark-Anthony Turnage schreibt Musik über Francis Bacons „Three Screaming Popes“. Und Morton Feldman setzt mit „Rothko Chapel“ der Kapelle ein Denkmal, die 1971 in Houston, Texas, zum Andenken an Mark Rothko gebaut wurde. 14 Gemälde des Künstlers schillern dort je nach Tageslicht-Einfall in unterschiedlichen Farben. „Rothkos Darstellung“, so Feldman bei der Uraufführung 1972, „geht direkt an die Grenze der Leinwand, und ich wollte denselben Effekt mit der Musik erzielen. Sie sollte den gesamten achteckigen Raum durchdringen und nicht aus einer bestimmten Distanz gehört werden.“ 2018 zersplittert Konstantia Gourzi in „Evening At The Window“ Marc Chagalls „Abend am Fenster“ in sechs mit unterschiedlichen Farben schillernde Einzelsätze für Viola solo. Malerei und Musik: Offenbar ist das eine unendliche Geschichte. ■



Beethoven



Photo: © Igor Studio

CD HMM 902412

Klavierkonzerte Nr. 1 & 3

KRISTIAN BEZUIDENHOUT fortepiano

PABLO HERAS-CASADO
FREIBURGER BAROCKORCHESTER

Nach zwei ersten, von der Kritik gefeierten Aufnahmen – „eine der feinsten, spannendsten Interpretationen des 4. Klavierkonzerts“ (Gramophone) – beschließen Kristian Bezuidenhout, Pablo Heras-Casado und das Freiburger Barockorchester ihre Beethoven-Trias mit dem klassischen und doch so persönlichen 1. Klavierkonzert sowie dem 3. Klavierkonzert, einem von eindringlicher Dramatik geprägten Meisterwerk. Historisch informierte Aufführungspraxis und entsprechende Instrumente lassen erkennen, wie verblüffend modern diese Werke für das damalige Publikum waren!



boutique.harmoniamundi.com