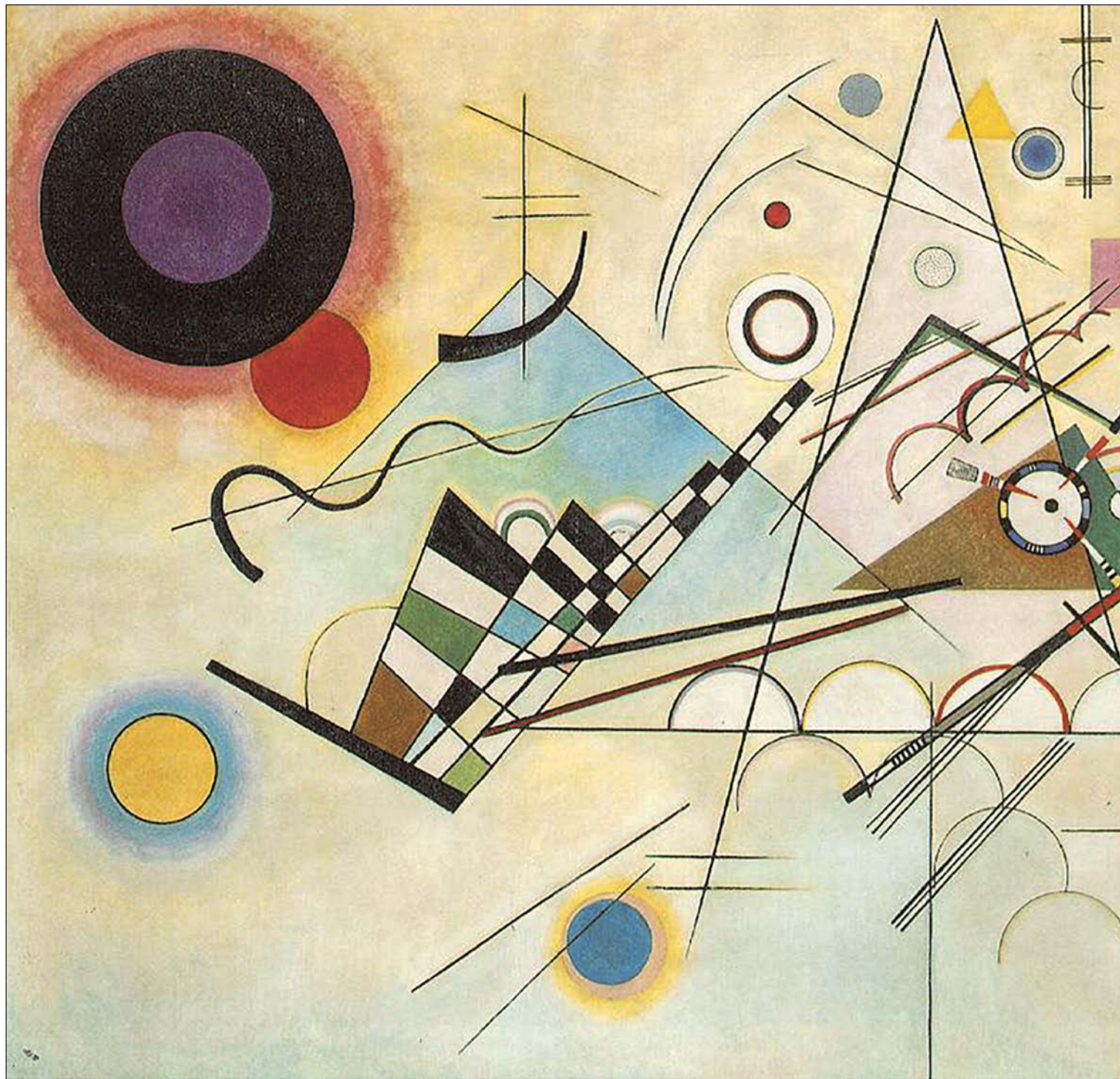


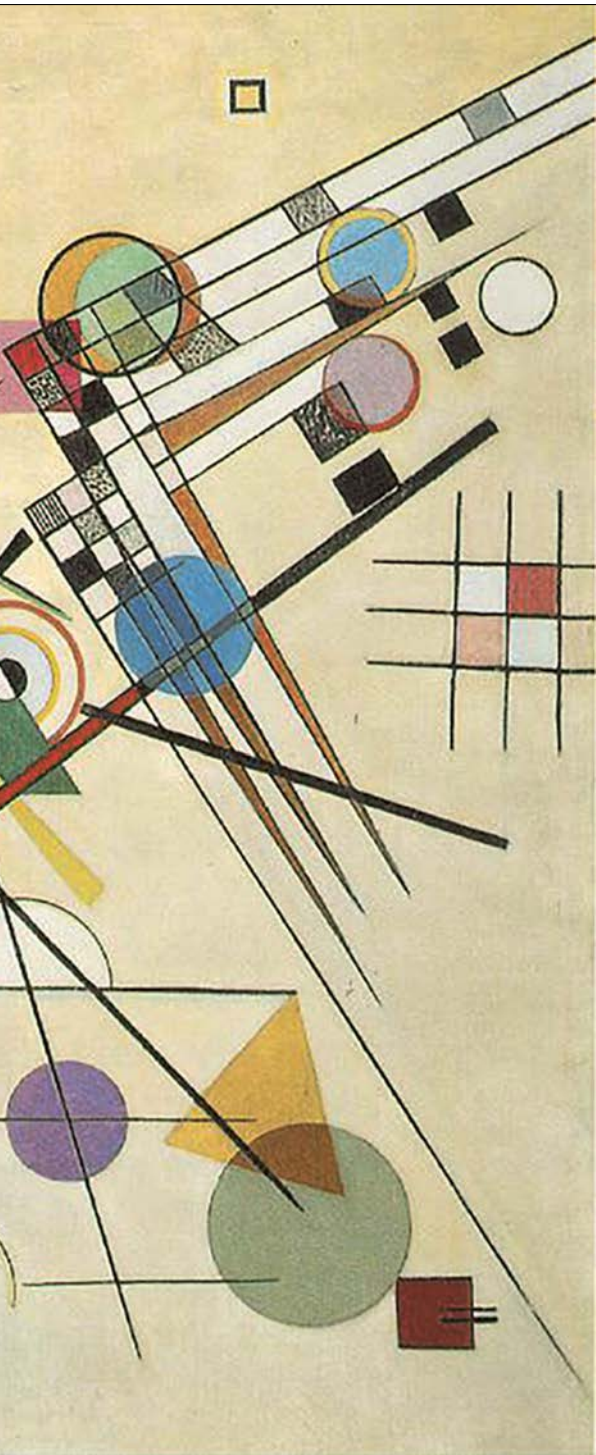
Geschwisterliebe

Bilder: Archiv



Seit dem 19. Jahrhundert schielten **Komponisten** auf die **Malerei**. Und fanden nicht selten Entsprechungen zwischen ihrer Tonkunst und gemalten Bildern. Umgekehrt ging es vielen Künstlern ähnlich. Die Geschichte einer gegenseitigen Sehnsucht.

Von Tilman Urbach



2. Thema

Fig. 11¹
Das 2. Thema in Punkte übersetzt.

¹ Bei diesen Übersetzungen ist mir Herr Generalmusikdirektor Franz v. Hoesslin mit seiner wertvollen Hilfe beigestanden, wofür ich ihm meinen herzlichen Dank ausspreche.

39

Viele von Wassily Kandinkys Gemälden verweisen auf Musik wie die „Komposition VIII“ von 1923 (links). In seinem Buch „Punkt und Linie zu Fläche“ (1926) „übersetzt“ Wassily Kandinsky den Beginn des zweiten Themas aus dem Kopfsatz von Beethovens 5. Sinfonie in malerische Formen (rechts).

Der Mann sah Töne, und hörte Farben – Alexander Skrjabin träumte – wie vor ihm Richard Wagner – von einem Gesamtkunstwerk, das im Fall von Skrjabin neben der Musik vor allem Farberfahrungen vermitteln sollte. Auch Wassily Kandinsky glaubte an synästhetische Empfindungen, war überzeugt, Farbtöne hören zu können, ordnete etwa das Blau dem Cello zu, das er selbst spielte. Und der futuristische Maler und Komponist Michael Wassiljewitsch Matjuschin schwärmte 1926: „Beim Klang handelt es sich um dieselbe Schwingungswelle wie bei der Farbe. Ein dünner, dichter, transparenter, leuchtender oder matter Klang zeigen eindeutig, dass unser Auge gleichsam hört und unser Ohr gleichsam sieht.“

Es ist kein Geheimnis: Musik und Malerei sind Geschwister. Und als solche weisen sie Gemeinsamkeiten auf. Grundsätzlich geht es in beiden künstlerischen Ausdrucksformen um Verhältnisse, um Farben (oder Klangfarben), um Leerstellen (oder Pausen), es geht um Dynamik, um Harmonie und Dissonanz und jeweils um die Feinjustierung all dieser Parameter. Die Beispiele einer Annäherung beider Kunstformen in der Musikgeschichte und Kunstgeschichte sind mannigfaltig.

Da sind die Impressionisten, die sich sowohl in der Malerei als auch in der Musik mit den Zwischentönen beschäftigten und auf dem jeweiligen Gebiet völlig Neues schufen. Während Claude Monet mit vielfältigen Farbabstufungen Lichtstimmungen auf Gebäuden und in der freien Landschaft einzufangen versuchte, lautmalte Claude Debussy in seiner sinfonischen Dichtung („La Mer“) Augenblicksskizzen verschiedener Wet-

terstimmungen über dem Meer – und das jenseits tradierter Vorstellungen mit einer erweiterten Harmonik.

Kandinsky war außer sich vor Begeisterung. Am Neujahrstag 1911 hatte er ein Kammerkonzert von Arnold Schönberg gehört. In dessen zweitem Streichquartett hatte der Maler den Ausbruch in die Atonalität erlebt. Aber anders als das pöbelnde Publikum empfinden er und seine expressionistischen Malerfreunde die Musik als

„Beim Klang handelt es sich um dieselbe Schwingungswelle wie bei der Farbe“

Mutmacher auf ihrem Weg in die Abstraktion. Und so schreibt Kandinsky an Schönberg: „Ich finde eben, dass unsere heutige Harmonie nicht auf dem geometrischen Wege zu finden ist (Kubismus), sondern auf dem direkt antigeometrischen, antilogischen. Und dieser Weg ist der der ‚Dissonanzen in der Kunst‘, also auch in der Malerei ebenso wie in der Musik.“ Tatsächlich suchte Kandinsky die Nähe der Töne. Da ist es kein Wunder, dass sich der Blaue Reiter bald mit dem musikalischen Außenseiter zusammenschloss, um die gemeinsamen Anstrengungen zu bündeln. Und so hängt Schönbergs (zugegeben eher dilettierende) Malerei inmitten der ersten Ausstellung des Blauen Reiter.

Die Analogie zwischen abstrakter Kunst und Musik lässt sich auch nach dem 2. Weltkrieg weiter verfolgen. Den schwungvollen Pinsel- und Dripping-Zügen eines Jackson Pollock etwa kann man durchaus etwas Musikalisches andichten. Schon in der schaukelnden Haltung während des Farbeauftragens (Pollock ging dabei leicht in die Knie und verblieb in einer hin und her schwankenden Grund-

stellung). Nicht umsonst ließ sich die amerikanische Komponistin Jennifer Higdon (Jg. 1962) im vierten Satz ihres Saxofonquartetts („Splashing The Canvas“) vom Rhythmus in Pollocks Gemälden anregen. Dabei dürfte der zornige Maler beim Arbeiten eher den Jazz im Ohr gehabt haben als die sogenannte zeitgenössische Klassik. Immerhin war er Fan von Duke Ellington, Count Basie und Louis Armstrong und besuchte Konzerte in New Yorks Five Spot Club.

Nicht umsonst zeigte das Cover von Ornette Colemans Geniestreich „Free Jazz“ ein Jackson-Pollock-Motiv. Schon das Motiv sollte dem Käufer signalisieren, dass es sich hier um unbedingt avancierte Musik handelte.

Bereits früher war Piet Mondrian als Gottvater der Konstruktivisten in den 1940er-Jahren in der Millionenmetropole dem Boogie Woogie verfallen. Und benannte ein Werk mit flirrenden Farblöcken nach dem Tanz, der bereits 20 Jahre vorher aus dem East Coast Swing entstanden war.

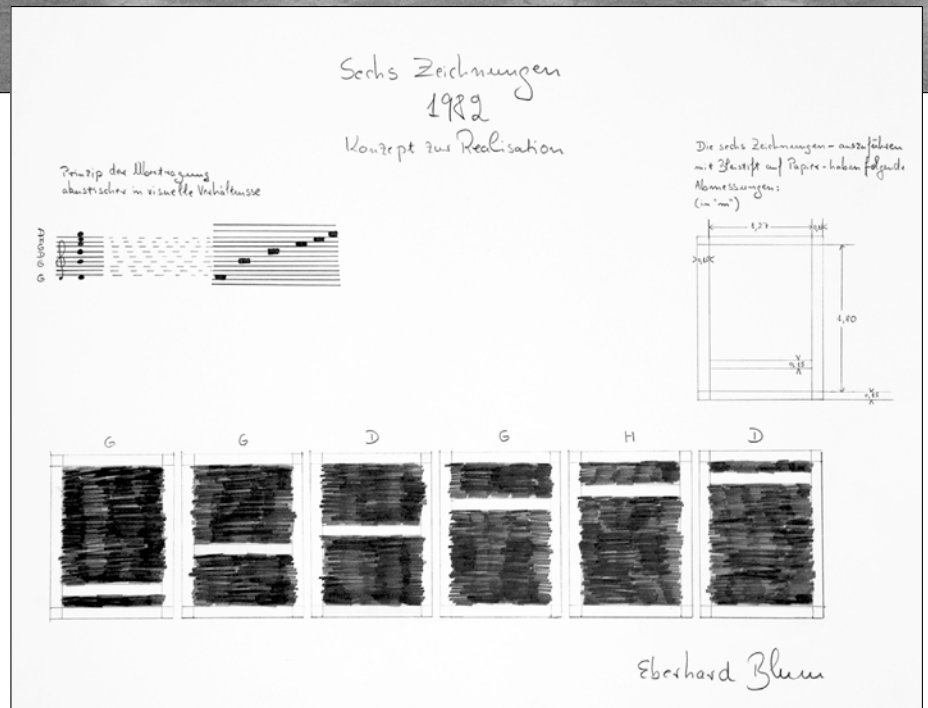
Die Musik völlig neu dachte John Cage, und er war im Vergleich zu seinem Lehrer Schönberg als Maler wesentlich talentierter als dieser. In der Tat sind Cages Zeichnungen und Aquarelle von seltener Sensibilität, seine feinen Striche exquisit, dabei in keiner Weise auftrumpfend, ganz so, als habe er die scheinbare Absichtslosigkeit seiner Musik auf das Zeichenpapier übertragen wollen. Transparenz, die Durchsichtigkeit – all das erinnert an die ostasiatische Tuschemalerei oder doch gleich an die westliche Minimal Art, die sich wiederum vor allem im Amerika der 1960er-Jahre durchsetzte. Und das Notenbild seiner „Etudes Australes“, das er vom Gestirn des südlichen Sternenhimmels für sein gigantisches Klavierwerk abpauste,



ist nichts weniger als ein veritables grafisches Kunstwerk. Was überhaupt von einigen grafischen Notationen der Neuen Musik behauptet werden kann.

Es gibt, gerade durch die Nähe zwischen Kunst und Musik, viele Doppelbegabungen. Eberhard Blum (1940–2013) hatte sich, während er sich ein Leben lang als bedeutender Flötist um die Neue Musik verdient gemacht hatte, auch mehr und mehr als bildender Künstler hervorgetan. Da entstanden oft schwarze Zeichnungen vor großer Energie. Schraffierte, gezackte, abstrakte Gebilde.

Und doch setzte Blum in seinen Werken nie auf die pure Geste, sondern konstruierte seine Bildfindungen oft auf Grundlage von geometrischen Formen, die er seriell abwandelte, und beschäftigte sich mit Zahlen und Wörtern. Morton Feldman, mit dem Blum lange zusammenarbeitete, meinte, als er die Zeichnungen gezeigt bekam, anerkennend: „Eberhard, you found something!“ ■



Eberhard Blum konstruierte seine Bildfindungen oft auf Grundlage von geometrischen Formen, nicht selten orientierte er sich am Notenbild wie bei SECHS ZEICHNUNGEN, 1982 (Konzeptblatt: unteres Bild). Die Graphit-Bilder und das Konzeptblatt befinden sich in der Sammlung Kunstmuseum Kloster Unser Lieben Frauen, Magdeburg.