



STRATEGIEN DER ERNEUERUNG

VERKNÜPFUNGEN VON MUSIK UND BILDENDER KUNST IN DER GEGENWARTSMUSIK

von Jörn Peter Hiekel

Die Möglichkeit substanzieller ästhetischer Verknüpfungen von Musik und Bildender Kunst verweist spätestens seit der Zeit von Robert Schumann – der Musikern eine Auseinandersetzung mit Raffael und Malern eine Beschäftigung mit Mozart anriet¹ – auf das Selbstverständnis vieler Komponistinnen und Komponisten. Dabei liegt es auf der Hand, dass dieses Selbstverständnis im Felde der Neuen Musik besondere Relevanz besitzt. Ist man sich der Gefahr von Simplifizierungen hinreichend bewusst, lassen sich mit Blick auf Techniken oder künstlerische Strategien der Bildenden Kunst gewiss auch bestimmte originelle kompositorische Ansätze besser verstehen als allein im Rahmen der Musikgeschichte – was vielfältige «Kreuz- und Quergänge durch die Moderne» geradezu nahelegt.²



© Hochschule für Musik Dresden

Pieter Bruegel: «Landschaft mit dem Sturz des Ikarus», um 1555–68 | Brian Ferneyhough ging es bei der Komposition seines Ensemblestücks «La Chute d'Icare» (1988) um die Entfaltung immenser Energien.

oder Pascal Dusapin erscheint die Tätigkeit als Maler als eine eher private.³

Für die Rezeption von Musik, die mit anderen Künsten eine Liaison eingeht, lassen sich, grob gesagt, zwei unterschiedliche Perspektiven benennen: einerseits die aus dem Bezug zu anderen Künsten resultierenden Verbreiterungen der Gestaltungsmöglichkeiten, aber zugleich des Erfahrungs- und Verstehenshorizonts eines Kunstwerks; andererseits Projekte, deren intermediale Dimensionen auch bei deren Wahrnehmung und Deutung nicht voneinander abzulösen sind. Keiner explizit im Zwischenbereich von Musik und Bildender Kunst angesiedelten Arbeit etwa im Feld der Klangkunst würde man gerecht werden, wollte man bloß ihre akustische oder visuelle Dimension rezipieren. In wachsendem Maß gilt Vergleichbares insbesondere in jüngerer Zeit, auch für Werke für den Konzertsaal. Ein Beispiel ist die Farb-Raum-Komposition *Hyperion* (2006) von Georg Friedrich Haas (in Kooperation mit der Künstlerin rosalie), die im Untertitel ausdrücklich «Konzert für Licht und Orchester» heißt (weil sie musikalischen Aktionen der Orchestermusiker eng auf die Lichtgestaltungen bezieht) und sich ästhetisch erkennbar in der Nachfolge von Ivan Vynogradskij bewegt.

PAUL KLEE

Jede Spurensuche im vorliegenden Themenfeld hat sich selbst bei substanziellen und dokumentierbaren Bezügen dessen bewusst zu sein, dass manches im Bereich von Analogiebildungen und damit nicht selten im Ungefähr verbleibt – eine distinkte «Übersetzung» von Techniken oder künstlerischen Strategien einer Kunst in die einer anderen ist oft unmöglich. Der Maler Paul Klee, der selbst als Musiker aktiv war und der schon seit Längerem für viele ein Inbegriff der Möglichkeit zur Verknüpfung beider Bereiche ist, äußerte im Jahre 1905 sogar: «Immer mehr drängen sich mir Parallelen zwischen Musik und bildender Kunst auf. Doch will keine Analyse gelingen.»⁴ Ob Klees Diagnose immer noch gilt, darf selbst dann bezweifelt werden, wenn man konzidiert, dass nicht wenige Betrachtungen von Parallelen tatsächlich nicht bis ins Substantiell Analytische reichen (was bei Analogien zur Architektur sicher noch stärker gilt).

Etwas zugespitzt kann behauptet werden, dass es im Rahmen der Neuen Musik nach 1945 kaum Komponistinnen oder Komponisten gibt, die sich nicht in irgendeiner Weise mit Bildender Kunst auseinandersetzen und von ihr Impulse zu erhalten suchen. Die entscheidenden Fragen bei der Suche nach Querbezügen lauten allerdings, inwieweit diese Auseinandersetzungen auf spezifische kompositorische Ansätze deuten, die ohne Inspirationen durch Bildende Kunst kaum denkbar gewesen wären, oder inwieweit sie sogar eine integrale Einbeziehung bildkünstlerischer Elemente bedeuten.

Mediale Mischsituationen sind im Komponieren für den Konzertsaal und erst recht in der Klangkunst in den letzten Jahrzehnten stark ausgeprägt und vielfältig. Neben den hier genannten Grundrichtungen von substanziellen Wechselwirkungen, die trotz einiger weniger Einzelstudien bislang noch kaum systematisch erforscht wurden (Ausnahmen bilden an diesem Punkt vor allem der viel betrachtete Bereich der Klangkunst sowie die experimentelle US-amerikanische Musik), umfasst das vorliegende Thema gewiss noch weitere Perspektiven. Zu nennen ist hier etwa das durchaus weite Feld von Doppelbegabungen, das in jüngerer Zeit vermehrt ins Blickfeld geriet. Gewiss gibt es einzelne Persönlichkeiten (in Deutschland etwa Gerald Eckert oder Knut Müller), die mit Nachdruck eine Doppelsexistenz als Maler und Komponist führen. Andererseits dominieren die Fälle, bei denen man kaum spezifische Parallelen ans Licht bringen kann – auch bei Brian Ferneyhough

SPURENSUCHE

Dies gilt seit den Zeiten Claude Debussys oder Arnold Schönbergs und gewiss bis heute für zahlreiche Komponisten und ihre für den Konzertsaal entstandenen Werke. Aber eine solche Diagnose lässt sich erst recht mit Blick auf experimentelle und den klassischen Konzertsaal oft bewusst übersteigende Ansätze formulieren: nämlich erstens im Rahmen der Klangkunst; zweitens im Feld der audiovisuellen Musik; drittens in multimedialen Arbeiten, die auf Videoprojektionen zurückgreifen und teilweise Settings im Raum (etwa im Konzertsaal) staffeln; viertens schließlich bei Ansätzen, die unter dem Begriff der «Konzeptuellen Musik» diskutiert werden können und mit der konzeptuellen Dimension einen Impuls aufgreifen, der in der Bildenden Kunst geläufiger ist.

Dabei hat Klee selbst mit seinen Werken, aber wohl vor allem mit seinen Schriften über Kunst einen gewissen Anteil an der Aufbruchssituation der Neuen Musik der 1950er Jahre. War doch seine Schrift *Das bildnerische Denken* vor allem für einen der damaligen Protagonisten, nämlich Pierre Boulez (der diese Schrift von Stockhausen erhielt), ein wesentlicher Faktor der «ästhetischen Orientierung».⁵ Boulez' radikales, viel diskutiertes Werk *Structures I* für zwei Klaviere (1951) sollte ursprünglich sogar einen auf Klee und dessen Bild *Monument an der Grenze des Fruchtlandes* verweisenden Titel tragen.⁶ Zum Teil deutlich abweichend von Klees eigenen Auffassungen extrahierte Boulez aus der genannten Schrift eine Gegensätzlichkeit von Emotionalität und Rationalität, die für sein eigenes Schaffen bedeutsam wurde. Womöglich gelangen ihm «der Durchbruch und die Loslösung von streng mathematischen Ordnungsstrategien nur mittels seiner intensiven Befassung mit Paul Klee».⁷ Gewiss aber hat ihn die genannte Schrift von Klee dazu inspiriert oder zumindest darin bestärkt, in seinen Werken ein strenges Strukturdenken mit – aus seiner Sicht gegenläufigen – poetischen Elementen zu verschränken.

UMFASSENDE INSPIRATIONSQUELLE

Ging es schon Klee bei seinem – offenbar von Kandinsky inspirierten – Begriff der «polyphonen Malerei» darum, mit Hilfe der Orientierung am anderen künstlerischen Medium eine neue, von alten Zwängen unabhängige Entwicklung zu festigen und zu legitimieren, so markiert gerade dies umgekehrt auch bei unterschiedlichsten Komponisten des 20. und 21. Jahrhunderts ein Grundmotiv des intensiven Interesses für Bildende Kunst, dies immer wieder über die äußerliche Bezugnahme auf ein Bildsujet entschieden hinaus (obschon diese natürlich auch weiterhin eine künstlerische Option bleibt). Eine Grundfrage lautet dennoch oft, was mit der produktionsästhetischen Tatsache, dass es bestimmte Inspirationen gab, für die Rezeption der betreffenden Werke gewonnen ist. Eher akzidentielle oder anekdotische sind von substanziellen Bezügen zu unterscheiden – selbst wenn zu konzedieren ist, dass die Grenzen zwischen jenen oft verwischen. Einzelne Beispiele, bei denen eine substanzielle Seite mit unterschiedlicher Deutlichkeit aufscheint, mögen dies veranschaulichen.

Wenn György Ligeti zu seinem Orchesterwerk *Lontano* (1967) anmerkt, dass er

beim Hören dieser Musik an einer Stelle an Albrecht Altdorfers berühmtes Gemälde *Die Alexanderschlacht* denken müsse, so erscheint dieser Hinweis gemeinsam mit den von ihm ebenfalls erwähnten Parallelen mit M. C. Escher und Giovanni Battista Piranesi (konkret zu seinem *Carceri*-Zyklus) hilfreich: Er könnte über die sich andeutenden zunächst unspezifischen Verbindungen hinaus zumindest der Vermittlung dieser Musik dienen – nicht nur des besagten Stückes, sondern auch von verwandten Werken. Er illustriert, dass Ligetis Klangflächen keine abstrakten Schichtungen oder bloß hochkomplexe strukturelle Angelegenheiten ohne jeden Weltbezug sind. Entsprechendes lässt sich mit einem Blick auf den Bezug zu Pieter Brueghels Bild *Landschaft mit dem Sturz des Ikarus* sagen, den Brian Ferneyhough in *La Chute d'Icare* (1988) verankerte – ihm ging es dabei vor allem um die Entfaltung immenser Energien dieses Ensemblestückes. In vergleichbarer Weise, wiederum durch einen Werktitel ins Blickfeld gerückt, gibt es einen Bezug zwischen Ferneyhoughs dreiteiligem Zyklus *Carceri d'Invenzione* (1984–86) und dem eben erwähnten Kupferstich-Zyklus von Piranesi, in dem außergewöhnliche architektonische Fantasien zur Entfaltung kommen.

Noch deutlicher und grundsätzlicher auf das Selbstverständnis als Komponist deuten die Bezüge zur Bildenden Kunst im Falle von Wolfgang Rihm, der äußerte: «Ich bin [...] dann ein Bildhauer, ein Skulpteur, der das Material in die Hand nimmt und es zum Leben bringen muss».⁸ Dabei erscheint hier (wie in zahlreichen anderen vergleichbaren Äußerungen des Komponisten) die Parallele mit Verfahrensweisen der Bildenden Künste durchaus spezifisch, lenkt diese doch den Blick auf seine «modellierende» Verfahrensweise, die oft auch vom Modus des Übermalens geprägt ist (vgl. etwa den Werkzyklus *Jagden und Formen* für Orchester [1995–2001]). Für Rihm war, über konkrete Referenzen hinaus (etwa in *Kolchis* für Kammerensemble von 1991), namentlich der Maler und Bildhauer Kurt Kocherscheidt inspirierend – Rihm selbst spricht davon, dass er der «sinnlichen Ungefälligkeit und dunklen Schönheit» in dessen Werk «enorme Impulse verdankt» habe.⁹

Auf kompositorische Leitgedanken verweisen in erheblichem Maße auch jene Querbezüge zur Bildenden Kunst, die sich in Werken von Bernd Alois Zimmermann finden. Zimmermann, dessen kompositorischer Ansatz wie der kaum eines anderen

Komponisten mit Begriffen wie Collage und Montage assoziiert wird, betonte sogar, dass seine «Collage- und Montagetechnik [...] der Entwicklung der modernen Dichtung (Joyce und Pound) und der modernen Malerei (vor allem der Surrealisten) stärkere Impulse als der zeitgenössischen Musik verdankt» habe.¹⁰ Und tatsächlich lassen sich, auch im Nachlass des Komponisten, vielfältige Spuren der Inspiration etwa durch Max Ernst, Kurt Schwitters und Paul Klee nachweisen.¹¹ Doch hinzu kommen in verschiedenen Werken greifbare konkrete bzw. ästhetische Bezüge zu bildkünstlerischen Strategien, dies namentlich im Orchesterwerk *Photopsis* (1968), das vom Denken Yves Kleins inspiriert ist und so zu einer eigenwilligen Form der Zeitgestaltung gelangt, die in der Forschung als «Zeitdehnungsprinzip» bezeichnet und in ihrer faszinierenden Ambivalenz zwischen Semantischem und Strukturellem betrachtet werden kann.

GESTALTUNGEN MUSIKALISCHER ZEIT

Was für Zimmermann gilt, lässt sich – zum Teil unter ganz anderen Vorzeichen – auch für eine erhebliche Zahl anderer Komponisten des 20./21. Jahrhunderts sagen: dass nämlich der Rekurs auf Bildende Kunst vielfach dazu führt (oder zumindest unterstützt), die Grenzen der traditionellen musikalischen Darstellung und insbesondere jene der klassischen Dramaturgie zugunsten alternativer Modelle zu überschreiten. In nicht wenigen Fällen – und gerade dafür ist das «pluralistische», vom Operieren mit Zeitschichten geprägte Komponieren Zimmermanns exemplarisch – resultieren aus diesem Rekurs nun aber bewusste Ambivalenzen oder Inkongruenzen.

Bei verschiedenen anderen Komponisten wie namentlich Earle Brown oder Morton Feldman führte die Anregung durch Ideen aus dem Feld der Bildenden Kunst zu einer grundlegenden Neuorientierung, punktuell sogar zu einem radikalen Bruch mit der abendländischen Musikgeschichte. Bei beiden (und Ähnliches gilt zumindest ansatzweise auch etwa bei Roman Haubenstock-Ramati, Gerhard Rühm, Anesthis Logothetis oder Josef Anton Riedl) bedeutet das ebenfalls und in einer gegenüber Zimmermann noch zugespitzten Weise vor allem eine Abwendung von den geläufigen Zeitvorstellungen der abendländischen Musik mit ihren finalen Konzeptionen. Zu erwähnen sind hier zunächst die in den 1950er Jahren ausgeprägten «grafischen Notatio-

nen» mit ihren Anregungen für einen improvisatorischen Vollzug.

Obschon sich Feldman bald wieder abwandte von diesem Konzept, blieb für seinen Weg als «Komponist zunehmend sich ausweitender ‹Zeitleinwände›»¹² eine grundlegende Orientierung an Strategien verschiedener US-amerikanischer Maler wie Philip Guston oder Jackson Pollock auch weiterhin ein Faktor von erheblicher Relevanz. Dies gilt besonders für seine Suche nach Alternativen zum strukturellen Zusammenhang, der im Resultat zu «einer nicht-referentiellen abstrakten Musik»¹³ führt und damit zugleich die enorme Leidenschaft des Komponisten für orientalische Teppiche verständlich macht. Auch an diesem Punkt (im Nachlass des Komponisten finden sich 49 Teppichbücher und Ausstellungskataloge¹⁴) ist seit etwa 1976 von einem erheblichen Einfluss auf Feldmans spezifische Art der musikalischen Zeitgestaltung auszugehen – oder zumindest von einer Bekräftigung seines kompositorischen Ansatzes.

EXPERIMENTELLE ANSÄTZE

Bemerkenswert erscheint überdies, dass es in den USA seit den 1950er Jahren im Feld der Musik sowie in jenem der Bildenden Künste eine Art gemeinsames Problembewusstsein mit jeweils ähnlichen künstlerischen Fragestellungen gab. In dieser Gemeinsamkeit findet auch jene wichtige Tendenz zum Experimentellen ihren Grund, die sich im Schaffen besonders von Cage, aber auch in dem von verschiedensten anderen Komponisten manifestiert. Besonders bei Alvin Lucier ist diese auf eine Öffnung gegenüber den Bildenden Künsten zielende Experimentalästhetik, deren Rezeption in Europa etwas im Schatten jener von Cage steht, durch eine deutliche Abwendung von der europäischen Musikgeschichte grundiert.

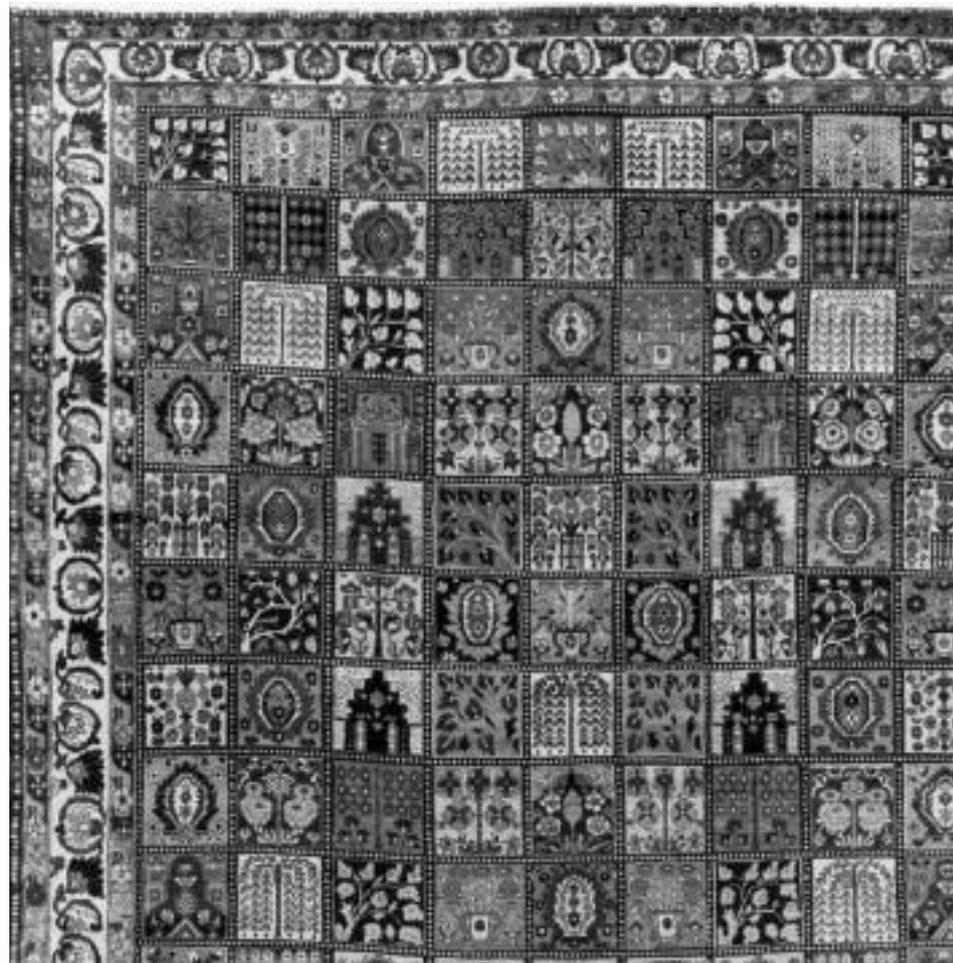
Im Fall der Ästhetik von Cage, der schon früh von Impulsen anderer Künste, etwa von Auffassungen Oskar Fischingers, inspiriert wurde, gehört nicht zuletzt der Einfluss des Denkens von Marcel Duchamp zu den prägenden Faktoren. Das gilt wiederum auch für die Zeitstrukturierung, aber in einem umfassenden Sinne auch für die Infragestellung und Erweiterung des gesamten europäischen Musikbegriffs. «Vieles in der neuen Musik [...] ist eine Erwiderung an die moderne Malerei und Skulptur»¹⁵, lauten kennzeichnende Sätze von Cage, der grundlegende künstlerische Fragestellungen

aus diesem Feld transformierte. Erwähnt sei etwa jene nach einer Ordnung außerhalb der Kausalität, die allerdings nicht nur mit Duchamps Idee einer auf einen eigenen geistigen Raum zielenden nicht-retinalen Kunst in Verbindung zu bringen ist, sondern kaum minder auch mit anderen Parallelen bzw. Einflüssen – wie etwa jenem des Zen-Buddhismus oder womöglich auch jenem von C. G. Jung.¹⁶

Zu den namhaften Komponisten des 20./21. Jahrhunderts, die von Duchamps Denken in besonderem Maße inspiriert sind, zählen neben Cage auch Nicolaus A. Huber und Peter Ablinger. Die vielfältigen Spuren des Einflusses erstrecken sich im Falle Hubers sowohl auf konkrete Bezugnahmen als auch auf die von erkenntnis-

verweist dies auf die – zu einer erheblichen Veränderung der Wahrnehmung aufrufende – Vorliebe für multidimensionale Setzungen, die außer dem Hören auch die anderen Sinne (bis hin zum Geruchssinn) sowie das Denken ansprechen.¹⁸ Eine weitere, erkennbar kritische Perspektive des Rekurses auf Bildende Kunst wird in *Solo mit Koonsstück* für Tuba, Zuspiel-CD und Plüschtier (2000) erfahrbar, wo Huber mit Blick auf Jeff Koons zur Reflexion darüber einlädt, wozu Kunst – und auch Musik – zuweilen degradiert wird.

Duchamp ist – wie Cage – im Falle Ablingers wohl eher indirekt ein Vorbild bzw. Vorläufer, wobei man diagnostizieren kann, dass die medialen Mischkonstellationen, die Ablinger in seinen Werken schafft, besonders



Antiker Teppich, Persien | Auf der Suche nach Alternativen zum strukturellen Zusammenhang in der Musik ließ sich Morton Feldman von orientalischen Teppichen inspirieren.

theoretischem Witz bestimmte ästhetische Grundhaltung. Für Letztere ist das zu berücksichtigen, was Huber selbst mit Blick auf seine Adaptionen von Ideen Duchamps, aber u. a. auch im Zusammenhang mit Andy Warhol (auf den sein Orchesterwerk *To «Marilyn Six Pack»* bezogen ist) «experimentelle Analogie» nannte.¹⁷ Konkret

vielfältig sind. In manchen Fällen, etwa in der Arbeit *Das Orchester* für CD und Orchester (2004), geht er aus von bewussten Rückgriffen auf frühere künstlerische Erfahrungswelten – in diesem Fall richtet sich dies auf die Wiedergabe einer fotografischen Vorlage mit den traditionellen Mitteln Pinsel, Farbe und Leinwand.¹⁹