

Thema: Musik als Thema bildnerischer Darstellung

Musik und bildende Kunst sind zwei Bereiche, die sich seit jeher befruchtet und synästhetische Wechselwirkungen zeitig haben. Nicht von ungefähr sprechen wir von farbigen Klängen oder Farbtönen. Thema der vorliegenden Mappe sind jedoch einmal weniger die strukturellen Analogien (Farbfugen etc.), die in der Ausstellung „Vom Klang der Bilder“ in der Staatsgalerie Stuttgart eingehend untersucht wurden. Vielmehr sind hier höchst verschiedene Darstellungen der Ausübung von Musik (Konzerte, häusliches Musizieren) zusammengestellt bzw. solche Arbeiten, die den Klangeffekt in der Rezeption miteinbeziehen, wobei die chronologische Bandbreite von altägyptischer Malerei bis zur Fotokunst unserer Tage reicht.

Instrumente

Die noch ungebrochene archaische Magie von Klängen und Geräuschen vermittelt eine indianische Rassel in Gestalt eines Rabens, auf dessen Rücken ein Schamane liegt, der seinerseits einen Frosch umklammert. Das Instrument ist hier Kultobjekt, das künstlerisch nicht nur durch die differenzierte plastische Gestaltung überzeugt, sondern auch durch die akzentuierende, ja vitalisierende Bemalung in bunten, kräftigen Farben und kräftigem Schwarz.

Demgegenüber ist Picassos Geige natürlich kein wirkliches Instrument, auf dem man spielen könnte, sondern einzig und allein künstlerisches Objekt: eine Assemblage aus unterschiedlichen Materialien. Im Sinne des synthetischen Kubismus hat der Jahrhundertkünstler mit einfachen Mitteln ein komplexes, unserer Wahrnehmung einer gewöhnlichen Geige widersprechendes Gebilde geschaffen, das gleichwohl Wiedererkennungswert hat, da alle Teile (Steg, Hals, Schnecke, Schalllöcher, Rundungen) vorhanden sind, wenn auch anders zusammengesetzt (vgl. die gemalten Stillleben von Violinen bei Braque, MdK 12/1964; Gris, MdK 15/1967).

Musik als Ausdruck des Himmlischen

In der christlichen Kunst ist Musik Ausdruck der Seeligkeit und der Überwindung des Irdischen. Musizierende Engel oder Putti finden sich seit ihren Anfängen auf Mosaiken, Fresken und Altarbildern (Stephan Lochner: Madonna im Rosenhag, MdK 36/1988) und bevölkern im Barock ganze Kirchengewölbe.

Auch auf Raffaels „Heiliger Cäcilie“ sind die Wolken aufgerissen und geben den Blick frei auf den Engelschor und das von goldenem Licht durchflutete Himmelreich. Doch während die Heiligen gemeinhin wenig Notiz von den für sie meist unsichtbaren Engeln und ihrer Musik nehmen, sind wir hier Zeugen der Vision der Cäcilie, die als Heilige der Musik völlig entrückt und verzückt den himmlischen Klängen lauscht, die sie als Einzige zu hören scheint, was sich in ihrem Blick nach oben ausdrückt (vgl. dazu Max Ernst: Die hl. Cäcilie – Das unsichtbare Klavier, MdK 42/1994). Die abgelegten bzw. beschädigten Instrumente im Vordergrund sind nur mehr Zeichen der Vanitas (vgl. Pieter Claesz, Vanitasstillleben mit Geige, MdK 48/2000) und selbst der Klang der sakralen Orgelmusik verblasst gegenüber dem Engelsgesang.

Als eigenständige, platzgreifende Szene haben die musizierenden Engel auf dem linken Außenflügel des Isenheimer Altars von Matthias Grünewald einen besonderen Stellenwert, dem die malerische Ausführung gerecht wird: In gesteigertem, paradiesischer Farbigeit leuchten aus tiefem Dunkel visionär die himmlischen Musikanten hervor, die unter einem gotischen Baldachin versammelt sind. Sie feiern mit ihrem Spiel die

Geburt des Heilands, wobei der Gambenspieler im Vordergrund formal und koloristisch zur Gruppe der Maria mit Kind auf dem rechten Altarflügel überleitet (vgl. Stuppacher Madonna, MdK 6/1958). Die Darstellung der Maria mit einer Flammenkrone auf dem Kopf, links der Mitte, sagt ihre Verklärung und Himmelfahrt voraus.

Spielen und (Zu-)Hören

Profane Darstellungen von konzertanten Aufführungen bzw. musikalischen Ensembles finden sich schon in den frühen Hochkulturen, wie das ägyptische Fresko zeigt. Das Gleichmaß der in die Fläche ausgebreiteten Figuren und die Verbindung zu der durch Haltung und Kleidung symmetrisch strukturierten Dreiergruppe steht für die Harmonie des Zusammenspiels: Der formale Zusammenschluss steht für den ausgeglichenen Klangkörper.

Ebenfalls ein Trio zeigt Giorgiones „Ländliches Konzert“, das allerdings weniger repräsentativen Charakter hat: Inmitten einer pastoralen Landschaft sind die Musiker nicht bei einem öffentlichen Auftritt dargestellt, sondern in intim-privatem Rahmen mit ihren nackten Begleiterinnen/Partnerinnen. Die Musik, speziell das Spiel auf der Laute, hat bei diesem Schäferstündchen eindeutig erotischen Hintersinn.

Rund vier Jahrhunderte später entstand Jeff Walls Diapositiv „The Guitarist“, ein Mädchen, das in Anwesenheit eines Jungen Griffe auf der E-Gitarre probiert, die ganze Szene in chaotischem Ambiente, platziert vor einer bemalten Betonwand. Bei allen zeitgebundenen Unterschieden in Motiv und Auffassung nimmt der Künstler und studierte Kunsthistoriker Wall hier von der Bildstruktur her auf Werke wie das von Giorgione Bezug. Insofern schreibt er mit fotografischen Mitteln die Tradition der abendländischen Malerei fort, vollzieht dabei allerdings eine Art Rollentausch der Geschlechter.

Unter ganz anderen, nämlich repräsentativen, höfischen Vorzeichen ist dasselbe Thema bei Adolf Menzel behandelt, der auf einem seiner Historienbilder Friedrich den Großen zeigt, wie er vor der versammelten Hofgesellschaft ein Flötenkonzert – womöglich eine eigene Komposition – aufführt. Die Musik spiegelt sich in den Gesichtern der Zuhörer, wobei das Spektrum von höflich verborgenem Desinteresse bis zu einfühlsamer Hingabe reicht. Der Rolle des führenden Solisten und zugleich Dirigenten entspricht die politische Stellung des preußischen Monarchen innerhalb des absolutistischen Staates. Das Konzert als Ausdruck der feinsinnigen höfischen Kultur wird so zugleich zur Metapher für die Lenkung des Staates.

Ebenfalls Ende des 19. Jahrhunderts entstanden ist das Porträt einer Sängerin von Edgar Degas. Der geöffnete Mund der Solistin in Verbindung mit dem erhobenen Arm – durch den schwarzen Handschuh effektiv betont – suggeriert einen hohen, brillanten Ton, den man fast zu hören glaubt. Im Gegensatz zur panoramaähnlichen Weitwinkelansicht bei Menzel ist hier unsere ganze Konzentration auf die in bestürzender Nahsicht wiedergegebene, wie durch ein Opernglas vergrößerte Chanteuse gelenkt, die nur ausschnitthaft im Bild erscheint. Anders als bisher fehlen der oder die Zuhörer, doch ist durch den im Hintergrund als Streifenfolge erkennbaren Bühnenrahmen der Öffentlichkeitscharakter der Darstellung evident. In gewisser Weise nimmt so der Betrachter die Position des Publikums ein.

Einbeziehung des Klangs

In einer letzten Gruppe von Beispielen wird die Musik/Akustik nicht (nur) abbildhaft erfasst, sondern strukturell in das Kunstwerk miteinbezogen, ist Teil desselben. Der Repräsentationswert unserer Abbildungen stößt hier an seine Grenzen; so in Jean Tinguelys aus Fundstücken zusammengesetztem, pseudomaschinell gebildete „Meta-Harmonie II“, das zusätzlich durch einen Motor angetrieben wird. Hier sind nicht nur mehrere Instrumente miteingebaut (Klavier, Schlagzeug, Keyboard), sondern noch weitere, unkonventionelle, überraschende Klangquellen versteckt, die vom Betrachter vor Ort aufgespürt werden wollen. Genauso wie Tinguely im Sinne der Rückgewinnung der Realität mit Fundstücken vom Schrottplatz und objets trouvés arbeitet, sucht er im Sinne von John Cage hier auch Geräusche abseits der üblichen Melodik in sein Werk zu integrieren. Bedingt durch ihre Motorik und die dabei entstehenden seltsamen Geräusche und Klänge wächst der Maschine ein spielerisch-anarchisches Eigenleben zu.

Während Tinguely mit seinen Nonsense-Maschinen in der Tradition von Dada steht, knüpft Rebecca Horn in ihrem Schildkrötenseufzerbaum an surrealistische Vorbilder an, indem sie kreatürliche, pflanzliche und technische Elemente zu einer spannungsvollen, nie gesehenen Neuschöpfung verbindet. Auch dieses Gebilde bewegt sich, aber keineswegs so planmäßig ratternd wie Tinguelys Räderwerk, sondern lautloser, geheimnisvoller, gleichsam beseelter: Die Windungen der Röhren und Neigungen der Trichter wirken wie hilfesuchende Gebärden, Tentakel oder Ranken, die Halt am potentiellen Hörer suchen, wobei das Ganze tönt. Hier ist bei aller Faszination der optischen Erscheinung das teilnehmende Zuhören, ja Lauschen der Schlüssel zur Werkrezeption. Der Betrachter wird zum visuell eingestimmten Hörer, der die aus dem Innern des Gebildes kommenden, klagenden Stimmen vernimmt, die zum Chor anschwellen, verstummen und wieder neu einsetzen.

Nam June Paik schließlich findet einen gänzlich neuen Ansatz, indem er unter Einbeziehung filmischer Mittel die gängige Konzert- bzw. Aufführungspraxis klassischer Musik zum Thema medial unterstützter künstlerischer Performances macht: Die oft barbusige oder nur spärlich bekleidete Charlotte Moorman agierte dabei nicht nur am Cello. Auf unserem Foto aus dem Jahr 1974 spielt sie das „TV-Cello“, bestehend aus drei unterschiedlich großen Monitoren, auf denen wiederum Filmbilder der Cellistin bzw. des Publikums zu sehen sind. Paik bricht hier mit der konventionellen, anachronistischen Aufführungspraxis: Er macht den gewöhnlich dienend hinter der Musik zurücktretenden Interpreten sichtbar, indem er die bislang tabuisierten Bereiche Körperlichkeit und Sexualität mit einbezieht. Musik, Kunst und Leben scheinen hier im Sinne der Fluxus-Bewegung zusammenzufließen.

Felix Reuß