

Klaus Röhring

ARGUS und PAN Der Streit zwischen Sehen und Hören

Eröffnung

Beginnen wir mit einem Schachspiel! Zeus, der König der Götter, liebt Io, die schöne Nymphe. Hera, die Köni-gin oder Dame, ist wie so oft miss-trauisch und eifersüchtig. Zeus glaubt, Hera mit einem Trick täuschen zu können. Er verwandelt die Nymphe in eine Kuh und schenkt sie Hera. Ein schönes Tier, mit glattem, hellglän-zendem Fell. Doch dieses Geschenk erweckt in ihr einen Verdacht. Tief sitzender, in der Eifersucht verankerter Argwohn, ... *kannte sie doch recht/ Gut die Schliche des schon so oft ertappten Gemahls*¹ Doch was der König vermag, steht auch der Dame zu Gebote. Auch sie verfügt über die Macht der Verwandlung und Täuschung. Sie schickt eine Bremse, *den Stachel ihrer eigenen Lust*.² Die sticht nun die Kuh, dieses schöne Tier, macht es rasend im wörtlichen Sinn. Sie galoppiert davon, jagt durch Europa, rennt an einem Meerufer entlang, gibt dem Meer, das sich da hinspült ihren eigenen Namen, Ionisches Meer. Springt an einer Meerenge nach Asien hinüber, die seitdem Bosporus, Kuhfurt, heißt. Io, das schöne Tier irrt klagend umher. Was ist jetzt zu tun? Die Dame steht scheinbar im Schach. Sie weiß sich zu helfen, holt sich Argus zur Hilfe,

¹ Ovid: Metamorphosen I, 605 Aus dem Lateinischen von Erich Rösch, München 1997, S. 44

² Michel Serres, Die fünf Sinne. Eine Philosophie der Gemenge und Gemische. Übersetzt von Michael Bischoff,

Frankfurt 1993, S. 48. Das Bild vom Schachspiel stammt von Serres.

der über und über voller Augen Io nun bewacht. Manche sagen, er hätte nur hundert davon gehabt, rund um seinen Kopf. Zwei oder die Hälfte davon hätten geschlafen, die anderen hätten gewacht, sich darin ab-wechselnd, so dass an ihm kein Vorbeikommen war: *So kann, abgelöst, je ein Paar die Ruhe genießen,/ Während die anderen wachen und weiter auf Posten verbleiben.*³ Totale Überwachung. Darum der Name Panoptes, der Allsehende. Die Macht des Auges. Dagegen ist selbst Zeus ohne Macht. Nun ist er selber im Schach. Schachmatt durch das Sehen?

I. Argus und Pan: Sehen und Hören

Begegnungen I

Es soll jetzt zu Begegnungen kommen zwischen Argus und Pan. Nicht so sehr vom Schachspiel der Eifersucht her, geleitet von der List und dem Willen, übereinander zu siegen. Dies wird der Mythos uns jeweils bei Zwischenspielen

³ Ovid, I, 626f

leisten, wenn wir den neuen Spiel-stand bedenken. Beispielphaft sollen beide aufeinandertreffen, mehr das UND zwischen ihnen erwägend denn ein ODER. Offene Begegnung also, wie das Spiel im Mythos nicht ausgespielt ist bis jetzt

Argus bittet den Pan, was er sieht, in Töne zu setzen, hörbar zu machen.
D. h. vom Sehen zum Hören, vom Betrachten und Lesen zum Spielen, zum Produzieren von Klängen bewegt sich unsere Aufmerksamkeit jetzt.

1. Anestis Logothetis: STYX. Komposition für variable Besetzung

Anestis Logothetis, (* 27. Oktober 1921 † 6.

Januar 1994) entwickelte eine neue Art der schriftlichen Fixierung von Musik, für die er als erster den Begriff *graphische Notation* einführte. Am bekanntesten dürfte seine Graphik-Partitur *STYX* sein, die er dem Gitarristen Siegfried Behrend widmete, eine Partitur für Zupforchester, 1968 gezeichnet/komponiert.

Wie der Fluss der Unterwelt fließt auch die Zeichnung, im Bett des Sigma. Man liest das Bild, dem Lauf dieses Sigma-Flusses folgend:



Bild 1.0 Logothetis: Styx (Ausschn.)

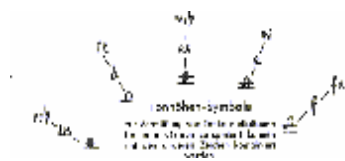


Bild 1.1 (Ausschnitt)

Logothetis gibt eine Beschreibung und Erklärung zum Lesen und Spielen (Hören):
Der Name „Styx“ gibt dem Werk seine Bedeutung auf drei Ebenen: der Anfangsbuchstabe (das griechische Sigma) prägt 1) die Richtung der Lesart und damit 2) die optische Form der Komposition; gleichzeitig aber 3) auch den akustischen Fluss

der Klanger-eignisse, die immer wieder aus einer Turbulenz heraus in verschiedensten Arten von „Stille“ münden und somit den begrifflichen Inhalt des Wortes „Styx“ deuten.

Der Komponist gibt auch genaue Hinweise, wie diese Graphik in Musik zu übersetzen sei, wie es vom Sehen zum Hören kommen kann: *„Styx“ ist von sämtlichen Spielern in gemeinsamer Lesart zu interpretieren entsprechend jenen Zeit-Ziffern, welche Einsätze, Dauer und Reihenfolge der Klanger-eignisse anzeigen. Die Zeichen sind aus einer Verkettung von „Tonhöhen-Symbolen“*



Bild 1.2 (Ausschnitt)

und „Assoziations-Faktoren“ entwickelt.

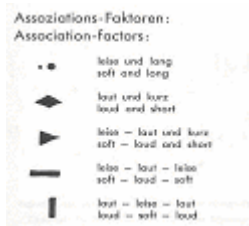


Bild 1.3

Beispiel 1: Logothetis „STYX“

Unschwer, nach zwei- oder dreimaligem Sehen und Hören allein beim Betrachten der Graphik diese in ihr geschriebene Musik im imaginativen Ohr zu vernehmen, beim Lesen der Graphik seine eigene Interpretation zu versuchen.

2. John Cage: Music for Carillon

Schwerer und anders ist dies bei John Cage's *Music for Carillon No.5* (1967)

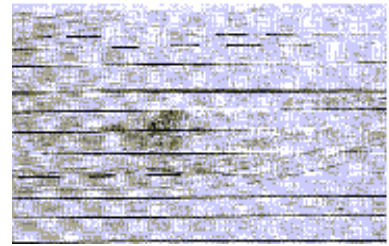


Bild 1.4 Cage: Music for Carillon (Ausschnitt)

Man muss die Zeichenhaftigkeit dieser Vorlagen – es sind insgesamt zehn Photographien von Sperrholzplatten – minutiös erarbeiten und die graphischen Details musikalisch festlegen als ob man es mit Noten auf ihren Systemen zu tun hätte: Länge und Höhe und Dichte und rhythmische Folge der Holzstrukturen. Was bedeutet, dass die Musik nicht graphisch und bildhaft wird, sondern abstrakt.

Beispiel 2: John Cage „Music for Carillon No.5“ (1967)

3. Roman Haubenstock-Ramati: „Ohne Titel“

Ganz anders der Weg vom Sehen zum Hören bei dieser Graphik von Roman Haubenstock-Ramati *Ohne Titel* (Haubenstock-Ramati organisierte 1959 in Donaueschingen die erste Ausstellung „Musikalische Graphik“):



Bild 1.5 Haubenstock-Ramati: Ohne Titel (Ausschnitt)

Hier setzt das Sehen Assoziationen frei, besonders rhythmische. Man sieht sich überlagernde Rhythmen. Da

es sich jedoch nur um eine Skizze für ein Stück handelt, das Haubenstock-Ramati (* 27. Februar 1919 † 3. März 1994) für Zsigmond Szathmáry schreiben wollte, das aber nie zustande kam, behandelt Szathmáry dieses Blatt auch so, als Skizze. D.h. sie hat für ihn keine verbindliche Funktion, dient ihm nur als Anregung zur eigenen Ausführung. Und selbst die Skizze lässt offen, wo man mit dem Hören beginnen will, ob man oben oder unten in dieses Labyrinth eintreten will und ob man zuerst nach rechts oder nach links sich wenden will oder diagonal...

Beispiel 3: Roman Haubenstock-Ramati „Ohne Titel“

4. Dieter Schnebel: *MO-NO*

Um Musik (Geräusch und Klänge) zu hören, bedarf es auch gar keiner Musik. Man kann, was man sieht, selbst als Musik imaginieren, bedarf keiner gespielten Transformation oder Interpretation des Gesehenen. *Musik für forschende Ohren* hat Dieter Schnebel dieses Hören genannt und das Konzept einer *Musik für forschende Ohren*⁴ entwickelt und durchgeführt. Dieses geht zurück auf sein Werk *ki-no*, das 1969 in der Druckfassung unter dem Titel *MO-NO* herauskam, *Musik zum Lesen*. Genauer: *Musik für einen Leser. Die Lektüre des Buches will im Kopf des Lesers Musik entstehen lassen, so dass er im Lesen allein seiend – mono – zum Ausführenden von Musik wird, für sich selbst Musik macht.*⁵

Eine imaginäre Musik also entsteht in den so forschenden Ohren, die sich ständig in uns bildet, aus realen wie irrationalen Klängen hervorwächst. Und dabei entsteht ein vielfältiges Hören: Das suchende Hören, das sich orientiert, zielgerichtet ein akustisches Ereignis wahrnimmt. Das verstehende Zuhören, das einen musikalischen Zusammenhang registriert. Das lauschende Hören, das konzentriert in einen Klang, in ein Geräusch hineinhört. Das assoziative Hören, das Nichtzusammengehöriges zusammenhört und sich zum imaginären Hören erweitert. *So*

⁴ siehe: Gisela Nauck: Dieter Schnebel. Lesegänge durch Leben und Werk, Mainz 2001, S. 216 f

⁵ Dieter Schnebel: *MO-NO Musik zum Lesen*, Köln 1969

*werden die Ohren zum eigentlichen Schöpfer des Musikstückes.*⁶

Wie es bei einer wirklichen Begegnung sein soll, denken wir uns nun die von Argus und Pan auch umgekehrt. Pan bittet Argus, das, was er spielt, sich vorzustellen, ins Sehen, also vor Augen zu bringen. Wir werden also den umgekehrten Weg gehen, den von der Musik zum Bild. Hier hat sich der Ausdruck „Hörpartitur“ ausgebildet. D.h. der musikalische Verlauf mit den verschiedenen Parametern, Höhe, Tiefe, Rhythmus, Farbe, Punkt, Fläche wird systematisch ins Bildhafte übertragen, um eine abstrakte Musik „mitlesen“ und somit in ihrem kompositorischen Verlauf „sehen“ zu können. Das wohl bekannteste Beispiel ist György Ligeti's *Artikulation*, eine elektronisch komponierte Musik, von Rainer Wehinger in eine Hörpartitur⁷ übertragen. Hier wird das Verhältnis von Ohr und Auge, von hören und sehen besonders wichtig. Hörpartituren lassen dem Autor keinen Spielraum für visuelle Phantasie. Anders als die graphischen Partituren, die für spielerische Phantasie viel freien Raum lassen. Jedes kleinste sichtbare Detail muss auf die bestehende Musik bezogen sein.

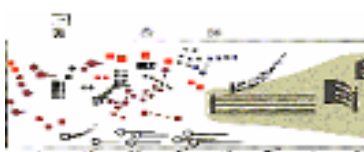


Bild 2.0 Ligeti: Artikulation (Ausschnitt)

Beispiel 4: György Ligeti „Artikulation“

⁶ vgl Nauck, S. 217

⁷ Ligeti *Artikulation*. Elektronische Musik. Eine Hörpartitur von Rainer Wehinger. Mainz, 1970

Ins Bild übertragen sieht das so aus:

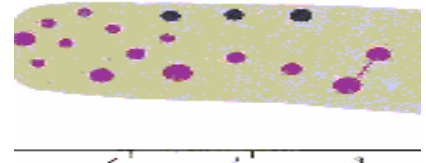


Bild 2.1 Ligeti: Artikulation (Ausschnitt)

Nun kann man natürlich diesen Weg vom Hören zum Sehen noch einmal umkehren und die gefertigte Hörpartitur als graphische Notation verwenden, sie ihrerseits sehen und sie spielend zum Hören bringen, wie es Zsigmond Szathmáry getan hat:

Beispiel 5: Zsigmond Szathmáry „Ommaggio a György Ligeti“ (1984)

Vorstellbar an dieser Begegnung zwischen Argus und Pan ist aber auch, dass sie nicht nur jeweils übersetzen, was der andere tut, das Sehen ins Hören, das Hören ins Sehen transformieren, sondern, dass sie sich – zum jetzigen Zeitpunkt des Spielstandes jedenfalls – in einen Dialog begeben, aufeinander reagieren, sich gegenseitig beeinflussen, künstlerisch stimulieren, dass ihnen so etwas wie eine Seh-Hör-Performance gelingt, wie bei diesen beiden Beispielen (Ausschnitten) *drawing for soloists* von Daniel Hees (und jeweils einem Musiker):

Video : Daniel Hees „drawing for soloists“

Zwischenspiel

Dies ist der jetzige Spielstand. Zeus steht im Schach. Die Dame ist dabei, ihn mit dem panoptischen Turm zu

schlagen. Zeus ist jetzt am Zug. Er ruft seinen Läufer zu Hilfe. Pan erscheint. Ihm wird befohlen, Argus zu töten. Doch wie ist ihm näher zu treten, so dass aus der Begegnung Bedrohung, aus dem Spiel tödlicher Kampf wird? Wie kann der Läufer, den nichthintergehbaren Turm hintergehen? Man könnte sich vorstellen, diese Szene habe sich vielleicht so idyllisch abgespielt:



Bild 2.2: Johann Christian Reinhart: Landschaft mit Merkur, Argus und Io um 1805 (117x111 cm)

Sieht man genauer hin, entdeckt man, wie dieses Hintergehen des Nichthintergehbaren geschieht:



Bild 2.3 (Ausschnitt)

Pan versetzt Argus mit seiner Flöte und deren Musik in magischen Schlaf. Die schlafenden Augen versinken noch tiefer in Schlaf. In den wachen treten Tränen der Rührung hervor.

Argus kann nicht mehr sehen. Panoptes ist blind. Kampf zwischen Extremen. Pan mit der Flöte, mit allen Tönen also, der Gesamtheit der Klänge gegen die Gesamtheit der Blicke. Die Augen lassen sich schließen, die Ohren nicht. *Gehör gegen Gesichtssinn oder Ohr gegen Auge, eine Gesamtheit gegen die andere, Arsenal um Arsenal, die Summe der Schallwellen hält gegen die Summe der Evidenzen. Geometrie der Botschaften gegen Ichnographie der Anschauungen, sagenhafter Kampf in einem unvorstellbaren Raum, das System der Harmonien umhüllt die Theorie der Darstellung ... Der Klang siegt über den Blick, wenn er ihn verzaubert*⁸.

Begegnungen II

Verzauberung findet also zwischen den beiden statt. Diese kann durchaus wechselseitig sein. Aber vielleicht ist das die besondere Macht des Klangs, dass er vom Blick bezaubert, begeistert, tief berührt, seinerseits nun seine Zauberkraft steigert, den Zauber des Bildes zum verzaubernden Zauber der Musik macht.

1. Paul Dessau: *Guernica* (nach Picasso) 1937

Eine schreckliche Faszination geht von Picassos *Guernica*-Bild aus. Der ganze Schrecken des Krieges ist darin versammelt. Nichts als Vernichtung und Tod. Das unvorstellbare Grauen, das uns die Sprache verschlägt. Wir haben es jüngst am 11. September erlebt, haben zusehen können dabei. „It is fascinating“, sagte eine junge Amerikanerin mit Blick auf den Schutt, der kurz zuvor noch die „Zwillingstürme“ war. Und sie fügte hinzu „a morbid fascination“. So ähnlich muss es Paul Dessau (* 19. Dezember 1894 † 28. Juni 1979) ergangen sein, als er 1937

bei der Pariser Weltausstellung im spanischen Pavillon das monumentale Bild Picassos sah.



Bild 2.4 Picasso: *Guernica* (Ausschnitt)

*Tief getroffen von der Wirkung, im Innersten ohnehin den Spanienkämpfern verbunden..., arbeitete er musikalisch auf, was Picassos Darstellung in ihm ausgelöst hatte: Klage und Anklage.*⁹

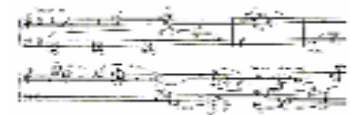


Bild 2.5 Dessau: *Guernica* (Ausschnitt)

Der Eindruck, den das Sehen des Bildes und das Bild selbst hinterlassen hat, wird nun zum Ausdruck. Zugegeben: ein subjektiver, der aber das Sehen „verarbeitet“ und damit verobjektiviert. Sechs schwere Akkorde mit fast gleichbleibendem Grundakkord, die bis zu ihrem sie auflösenden Übergang alle 12 Töne der Tonreihe enthalten, sind wie die Treffer der Bomben auf *Guernica*, bilden sie jedoch nicht ab, sondern werden in der Verwandlung des Sehens in Töne zu musikalischen Ausrufezeichen. Sie eröffnen. Sie wirken wie „Treffer“, geben das Getroffensein des Komponisten von diesem Bild und dem dahinter stehenden kriegerischen Geschehen

⁹ Helge Jung, Musik – getrommelt und getanzt. Booklet zur CD Paul Dessau Klavierwerke, Berlin Classics 0091812BC

⁸ Serres, S. 53 u. 55

wieder, um sogleich ins Piano abzusinken, in eine Bewegung des Trauerns, des Klagens, die immer wieder von einem inneren und äußeren Aufbruch unterbrochen wird. Ein Nichtabfinden mit dem Schrecken als einem unabwendbaren Schicksal. Sehen wird zum Hören, zur Kunst, die dem Argus, dem Allsehenden Tränen in die Augen treibt. Wir selbst kennen diese Macht der Musik, die den Schrecken des Sehens, das auf Distanz hält, widerstandslos „unter die Haut“ gehen lässt: *Pan betört Panoptes, indem er dessen leitende Haut erschüttert; der schrille Ton lässt die mit Augen übersäte Haut erschauern, er bringt die Muskeln zum Zittern, lässt Tränen fließen und versetzt das Knochengerüst in Schwingungen. Die hellsichtige Kugel überzieht sich mit einem See von Tränen. Von Gefühlen überwältigt, bricht Argus zusammen.*¹⁰

Beispiel 6: Paul Dessau: Guernica (nach Picasso) 1937

2. Ottorino Respighi: *Vetrata di chiesa* (1925/26)

Dass man nicht einmal der Argusaugen bedarf, um zu sehen, dass man durchs Hören Bilder und Farben erzeugen kann, ist wohl die beste List des Pan. Das erzählt uns der Myth-os zwar nicht, aber es könnte sich dennoch so zugetragen haben. Durch die Macht der Musik sieht Argus, was er eigentlich nicht sieht. Er sieht virtuell. Auch so kann das Hören über das Sehen, das Ohr über das Auge siegen. Ottorino Respighi (* 9. Juli 1879 † 18. April 1936), ein Meister musikalischer Farben hat 1925/ 26 die *Vetrata di chiesa* komponiert. Dem Hörer werden imaginierte Kirchenfenster „vor Augen“ gestellt. Es handelt sich dabei um vier symphonische Impressionen, die durch ihre Titel konkrete Bilder im Hörer erzeugen wollen: I. Die Flucht nach Ägypten II. Der Erzengel Michael III. Die Frühmette der Heiligen Klara IV. Sanctus Gregorius Magnus.

Beispiel 7: Ottorino Respighi: Vetrata di chiesa, 1925/ 26
Nt. III In mattutino di Santa Chiara

Zwischenspiel

Betrachten wir also den neuesten Spielstand! Hera befindet sich nun im Schach. Mit seinem Läufer hat der König, der „oft schon ertappte Gemahl“ den Turm der Königin geschlagen. Niemand spricht mehr von Io, die, so der Mythos, weinend und klagend zum Kaukasus läuft, zu den Füßen des geschundenen und angeketteten Prometheus. Pan hat Argus eingeschlafert, *Ungesäumt tritt er den Nickenden dann mit der Schärfe der Sichel,/ Da, wo der Hals sich fügt an das Haupt. Den Blutenden stürzt vom/ Stein er herab und befleckt mit Rot die Schroffen des Felshangs./ Argus, du liegst! Das Licht, das in so viel Lichter du fasstest,/ Ausgelöscht ist's. Ein Dunkel deckt deine hundert Augen.*¹¹

Begegnungen III

Das Sehen löst sich auf in das Hören. Das Ohr hat die Funktion des Auges übernommen. Die Musik tritt an die Stelle des Bildes. Anschauen wird zum Anhören. Das genaue, analytische Sehen macht aus dem UND jetzt ein ODER. Die gewünschte Synästhesie löst sich auf in reine Musik.

1. Morton Feldman: *Rothko Chapel* (1971)

Dieses 1971 komponierte Werk Morton Feldmans (*12. Januar 1926 † 3. September 1987) wurde für die von John und Dominique de Menil gegründete Stiftung „Rothko Chapel“ komponiert. Diese Kapelle in Houston (Texas) ist von vierzehn groß bemalten Leinwänden Mark

Rothkos gestaltet. Ein Ort der Meditation, offen für religiöse Zeremonien aller Glaubensrichtungen.

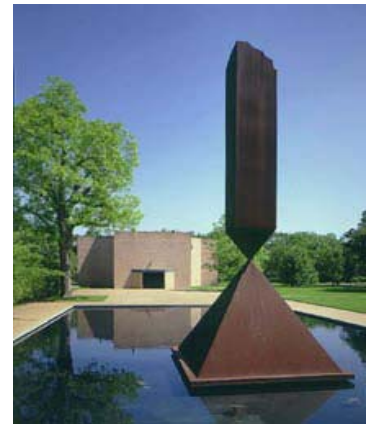


Bild 2.6 Rothko Chapel

Der Raum der Kapelle wird ganz von den farbigen Bildern bestimmt:



Bild 2.7 Rothko Chapel

Feldman beschreibt seine 26 minütige Komposition zu diesen Bildern selbst: *Meine Auswahl der Instrumente in Hinblick auf Besetzungsumfang, Klangbalance und Klangfarbe wurde in hohem Maß bestimmt durch den Raum der Kapelle, aber auch durch die Bilder. Rothkos Gemälde füllen die Leinwände bis ganz in die Ecken aus, und ich wünschte die gleiche Wirkung auch für die Musik – sie sollte sich über den ganzen Raum verbreiten und nicht aus Distanz gehört werden. Das Resultat gleicht sehr stark dem, das man beim Hören der Aufnahme hat: Der Klang ist näher, rückt einem mehr auf den Leib als im Konzertsaal.*

Der Gesamtrhythmus der Bilder in Rothkos Anordnung schuf einen ungebrochenen Zusammenhang.

¹⁰ Serres, S. 55

¹¹ Ovid, I, 717ff

Während es bei den Gemälden möglich war, Farben und Farbgehaltungen zu wiederholen und den dramatischen Anteil immer gleich zu halten, hatte ich das Gefühl, dass die Musik nach einer Anzahl stark gegensätzlicher, ineinander übergehender Situationen verlange. Ich stellte mir eine unbewegliche Prozession vor, nicht unähnlich den Giebelfriesen an griechischen Tempeln.

Die einzelnen Abschnitte lassen sich wie folgt charakterisieren: 1. eine ausgedehnte deklamatorische Eröffnung; 2. ein mehr stationärer abstrakter Abschnitt für Chor und Glocken; 3. ein motivisches Zwischenspiel für Sopran, Viola und Pauken; 4. ein lyrischer Schlussteil für Viola mit Vibraphon-Begleitung, wozu später der Chor mit collage-artiger Wirkung hinzutritt.¹²



Bild 2.8 Rothko Chapel T. 211ff

Feldman versucht die monochrome „statische“ Wirkung der Rothko-Bilder mit ihren kaum merklichen Farbschwankungen in die Musik zu übertragen, will also musikalisch ganz dem Bild entsprechen. Im Mittelteil seiner Komposition haben die solistischen Frauenstimmen einen Sechs-Ton-Akkord zu singen (es' – g' – as' – a' – h' – c''), der sich, begleitet von weichen, kaum hörbaren Glockenschlägen, über mehr als dreißig Takte hin ausdehnt. Dabei gibt es ständig Phasenverschiebungen bei den Einsätzen der Stimmen. Diese bewirken musikalisch einen ähnlichen Effekt, der den Farbschwankungen der Bilder ähnelt.

Beispiel 8: Morton Feldman „Rothko Chapel“ 1971 T. 111ff

2. Ulrich Gasser: Vier Paprikafrüchte (1974)

¹² zitiert bei Karlheinz Essl, Klangforum Wien 1994 (www.cnvill.demon.co.uk/mfessl.htm)

Der Schweizer Komponist Ulrich Gasser (* 1950) hat wiederholt versucht, Bilder in Musik zu übertragen, genauer: Bilder in Musik zu übersetzen, das sichtbare Geheimnis des Bildes¹³ hörbar zu machen. Sein Werk *Vier Paprikafrüchte* bezieht sich auf eine Tuschezeichnung des Schweizer Malers Hans Jörg Wüger.



Bild 2.9 Hans Jörg Wüger: Vier Paprikafrüchte (1973)

Gasser kommentiert selbst: *Das vier Paprikafrüchte zu erkennen sind, ist mir unwesentlich. Mich interessiert vor allem, was da geschrieben steht..., nämlich die Flächen und Linien in ihren unterschiedlichen Formen und aufs Feinste differenzierten Graustufen, dann aber auch, wie die Elemente im Weiß erscheinen, in welchen Beziehungen und Proportionen sie zueinander stehen und wie die Gewichte liegen.* So unternimmt der Komponist eine genaue Analyse des Bildes, um einen *Abtastprozess* zu komponieren. *dabei findet eine Art „Kodierung“ des Bildes statt, denn die Umsetzung beruht immer auf bestimmten, von mir gesetzten Zuordnungen. Für eine Fläche bestimmter Größe steht ein Tonumfang und eine Dauer und für ihren Grauton eine „Klangfarbe“, ein Akkord mit bestimmten Eigenschaften. Flächenformen werden in Zeitgebilde umgesetzt, der Bildraum auf den Tonraum übertragen und die Leserichtung ergibt die Zeitachse.*

¹³ Ulrich Gasser: *Das sichtbare Geheimnis des Bildes.* Wie ein Komponist mit Bildern umgeht in: *Kirche* 4/1997 . 67. Jahrgang, S. 214ff

Da es dem Komponisten nicht möglich war, in einem kompositorischen Durchgang alle diese Parameter aus dem Bild in die Musik zu übertragen und zu übersetzen, wählte er vier *atacca* zu spielende Fassungen. *Die erste Fassung beschreibt von links nach rechts gelesen die Abfolge der vier Paprikafrüchte mit ihren Eigenarten. In der zweiten Fassung werden einzelne Merkmale der Früchte in den Vordergrund gerückt, in einem Klavier von links nach rechts und im anderen von rechts nach links gelesen, so dass die Beziehungen zwischen den Früchten neu zur Geltung kommen. In der dritten habe ich, ohne Leserichtungen zu befolgen, eine völlig offene, aber auch stark reduzierte Gesamtschau versucht, bei der die Extreme schwarz und weiß dominieren. Im Zentrum steht eine Pause von 44 Sekunden, während der die Interpreten eine Nachzeichnung des Bildes betrachten. In der vierten schließlich ist lediglich die weiße Fläche des Papiers, von rechts nach links gelesen, mit einem in sich bewegten, äußerst weitgespannten Klang auskomponiert, während die Früchte als Löcher ausgespart bleiben.*¹⁴



Bild 3.0 Gasser Vier Paprikafrüchte, erste und zweite Frucht

Beispiel 19: Ulrich Gasser „Vier Paprikafrüchte“ für zwei Klaviere (1974)

¹⁴ Gasser, a.a.O. S. 217

„Die Musik tritt an die Stelle des Bildes. Anschauen wird zum Anhören“, habe ich diese III. Form der Begegnung intoniert. Das wird an diesen beiden Beispielen evident, bei denen Bilder – anders als bei der Graphik, anders als bei den emphatischen Übertragungen und Assoziationen – strukturell abgetastet und in musikalische Parameter übertragen werden. Aber gerade diese genauen musikalischen Äquivalente lassen die Bilder hinter sich, benötigen sie nicht mehr. Das Sehen hat keine Bedeutung mehr, bleibt hinter dem Hören zurück, geht in diesem auf und unter. *Das die Zuordnungen, auch wenn sie im einzelnen oft naheliegen und durchaus einleuchten, letztlich willkürlich sind, zeigt sich auch daran, dass sie nicht auf ihren Ursprung zurückbezogen werden können. Die Musik lässt sich zwar durchaus als eine Art Kommentar zum Bild verstehen, doch ist das Bild aus der Musik nicht mehr rekonstruierbar... Das Stück soll ja neue Assoziationsräume schaffen, und es soll Musik sein und nichts als Musik, eine tönende Aufforderung zum hörenden Mitspiel. Das Bild ist nur, und das ist viel, der Katalysator, der das Spiel in Gang bringt.*¹⁵ Ähnliches beobachtete auch Feldman, als er wahrnahm, wie er mit seiner Musik nicht in allen Parametern den Bildern entsprechen konnte, dass die Zeitkunst Musik nicht wie die Bilder *Farbgewichtungen* wiederholen und den *dramatischen Anteil immer gleich halten* kann. Musik bedarf in ihrem zeitlichen Ablauf auch der Gegensätze, gerade dann, wenn sie den Effekt von Statik und Unbeweglichkeit hervorrufen will. Bilder zielen – auch wenn sie in der Zeit gelesen werden – auf Gleichzeitigkeit, während Musik sich nur im Nacheinander, also in der Zeit entfalten kann, auch wenn vieles dabei sich gleichzeitig ereignet.

Das rezeptive, nicht verschließbare Ohr, das distanzlose Organ ist dem aktiven, verschließbaren Auge, dem Distanz haltenden Blick überlegen. Pan besiegt Argus: Argus ist tot.

II. Panflöte



Bild 3.1 Pan

Es geht um die Gesamtheit der Töne, der Klänge, der Geräusche. Daher der Name Pan. Die Töne der Flöte erreichen das Ohr, das sich – wie gesagt – ihnen nicht verschließen kann. Sie gehen somit unter die Haut, berühren und rühren. Haben ihre Wirkung. Der Mythos erzählt es. Der Streit scheint entschieden. Der Mensch ist ganz Ohr jetzt, ist akustisch empfangendes Wesen. Man spricht dem Ohr den Primat der Wahrnehmung zu. Ich kann und will jetzt nicht die Geschichte dieses Streites rekapitulieren. Denn er reicht von diesem Mythos her bis in unsere Tage. Mit Argus und Pan haben sich jeweils andere kulturelle und besonders religiöse, theologische Präferenzen verbunden. Israels Kultur war eine des Hörens. Auch die der frühen Griechen, bevor es etwa im fünften vorchristlichen Jahrhundert zu einem Primat des Sehens kam.

Heraklit und Platon wären besonders zu nennen. Jakob Taubes hatte darum Hellas das *Auge der Welt* und Israel das *Gehör der Welt* genannt.¹⁶ In der Renaissance tritt mit der Zentralperspektive das Auge wieder in den Mittelpunkt der Welt. Argus hat nun wieder alles im Blick und im Griff. Albrecht Dürer denkt so. Wie sollte es auch anders sein! Ihm ist *das alleredelste Sinn des Menschen ... das Sehen*. Später für Goethe ist das *Gesicht des Menschen der edelste Sinn*.¹⁷ Luther und die Reformatoren dagegen haben in biblischer Tradition den Visualprimat aus vielerlei Gründen bezweifelt. Die Gegenreformation hat als Antwort darauf das Auge wieder entdeckt, der *theologia crucis* die Theologie der triumphierenden Kirche augenfällig entgegen gesetzt. In Abwandlung an Taubes könnte man den Katholizismus das *Auge der Kirche* und den Protestantismus das *Gehör der Kirche* bezeichnen. Das gilt – mit derzeit zu fließen beginnenden Rändern – im wesentlichen bis heute, auch wenn man hier Gegenläufiges erkennen kann. Die römische Kirche bemüht sich derzeit weit mehr um die Neue Musik als die Kirchen des Protestantismus, in denen die Musik doch ihrer Geschichte wegen eigentlich zuhause wäre. Die protestantischen Kirchen beginnen, sich mehr und mehr um die Bildende Kunst nun zu mühen. Diese vornehme Gesellschaft hier zeigt es. Was das bedeuten und worauf es hinauslaufen könnte ... ich werde zurückkommen darauf. Hören wir zuvor noch ein wenig der Panflöte zu, ganz und gar Ohr jetzt, denn Pan hat ja schließlich den Argus besiegt.

¹⁶ zitiert bei Wolfgang Welsch: *Grenzgänge der Ästhetik*, Stuttgart 1996, S. 245

¹⁷ zitiert bei Hans Preuß, *Martin Luther der Künstler*. Gütersloh 1931, S. 134

¹⁵ Gasser a.a.O., S 217

Ohr-Empfängnis



Bild 3.2 Würzburg, Marienkapelle

Am Nordportal der Marienkapelle in Würzburg findet sich dieses Tympanon mit dem Bild von der Verkündigung Mariens. Alle wesentlichen Elemente der Darstellung derselben finden sich hier: Gott Vater in der Mandorla; der Verkündigungengel, der wie üblich von links kommt; die Engel, die den Vorhang halten und öffnen, das Geheimnis der Menschwerdung enthüllen. Offenbarung findet statt. Sieht man genauer hin, wird man wahrnehmen, wie dieses Wunder der Menschwerdung Gottes geschieht: *Wie soll das zugehen, da ich doch von keinem Manne weiß?*¹⁸ Es ist eine Ohren-Empfängnis. Wir sehen, was nicht zu sehen ist, was durch Hören, exklusiv allein durch dieses geschieht. *Ich bin des Herren Magd; mir geschehe, wie du gesagt hast.*¹⁹ Das gesprochene göttliche Wort wirkt das Wunder im Menschen, der das Wort hört. *So kommt des Glaube aus der Predigt, πιστις ἐξ ἀκοῆς*²⁰. Der Weg des göttlichen Wortes ist dargestellt, vom Mund Gottes zum Ohr der Maria. Darauf – wie auf einer Rutschbahn kopfüber, die Hände und Arme nach vorne gestreckt – das Jesuskind, das auf diese hörende Weise ins Ohr der Maria gerät, in ihr dort auf wundersame Weise empfangen wird. Gottes Wunder von der Schöpfung der Welt an sind Sprech-, Sprach- und Hörwunder. Nur so ereignen sie

¹⁸ Lukas 1,34

¹⁹ Lukas 1, 38

²⁰ Römer 10,17

sich. Sehen kann man sie nur, wenn sie geschehen sind. Und auch dazu bedürfen sie der interpretatorischen, deutenden Worte. Ohne sie blieben die Augen einfältig, wenn nicht gar blind.

Organa Christiani hominis

Er war kein Bilderfeind, schon gar kein Bilderstürmer: Luther. Er sah es gern, wenn seine Bibel illustriert war, schätzte die Bildenden Künste, den Freund Lukas Cranach besonders. Und doch: *Ocularia miracula longe minora sunt quam auricularia.*²¹ Das Christentum ist für Luther zuerst und vor allem eine hörende Religion. Die göttliche Botschaft ist eine gesprochene, eine des Singens und Sagens²². Dazu braucht es die Ohren, denn die Augen lassen sich täuschen, verirren sich im Dschungel der nicht eindeutigen Bilder. Das weiß man schon längst aus den Libri Carolini, wo ein und dieselbe Frauengestalt, je nach Interpretation, die Venus oder die Maria sein konnte, anbetungswürdig oder zu verabscheuen war. Das distanzierte, aber auch dem oberflächlichen Affekt sich hingebende Auge, erkennt nicht eindeutig, bleibt in seiner Wahrnehmung polymorph und polyvalent. Es „wandert“ mit seinem Augenpunkt, wie Paul Klee es beschrieb, findet – außer man zwingt es durch die Zentralperspektive – nicht den rechten, den eindeutig deutenden Bezugspunkt. So verführen uns die Augen eher, als dass sie uns zu Christus führen. Darum *solae aures sunt organa Christiani hominis, quia non ex ullius membri operibus, sed de fide iustificatur et Christianus iudicatur.*²³ Also : Aus guten Grund ist für Luther und die Wittenberger Reformatoren das Hören das

²¹ zitiert bei Preuß, S. 134

²² vgl EG 24, 1 „davon ich singen und sagen will“

²³ zitiert bei Preuß, S. 132

vornehmste Werk eines Christen. Die *justificatio impii* hängt daran, das Heil der Menschen überhaupt. Denn der Glaube kommt aus dem Hören, nicht aus dem Sehen.

Orpheus

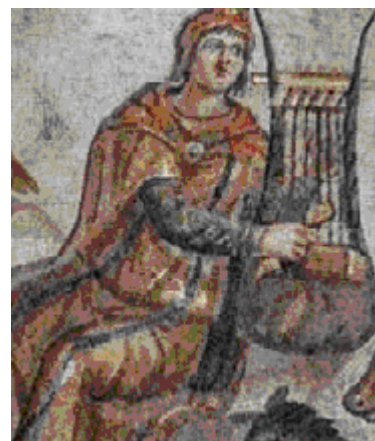


Bild 3.4 Orpheus

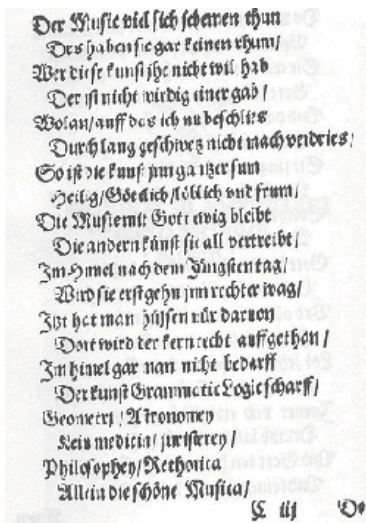
Michel Serres macht auch auf diesen Gott und den mit ihm verbundenen Mythos aufmerksam. Mit der von ihm geschaffenen neuen Leier wird die Musik die Summe aller Künste: *Die Musik, die von allen Künsten herkommt, kann nicht als eine unter den Künsten gelten; sie ist die Summe aller Künste. Keine Kunst kann erfolgreich sein, wenn sie keine Musik hat; die Musik behütet sie alle und schenkt ihnen das Dasein. Sie selbst ist nur eine Ansammlung von Noten, ein plattes Kalkül, wenn sie keine Musik hat. Die Poesie geht zu Fuß oder schlimmer: auf Knien, ohne die Musik. Die Architektur ist nur ein Steinhäufen, die Statue nur Material, die Prosa nur Lärm; und die Redekunst fällt zurück in Unsinn und Langeweile, wenn ihr der Rhythmus und das Auf und Ab der Betonungen fehlen.*

Orpheus hat es verstanden. Als Apoll ihm die alte siebenstimmige Leier anbietet, bleibt die Musik noch eine Kunst unter anderen Künsten, eine Muse unter den neun Schwestern. Orpheus gibt der neuen Leier neun Seiten, jede schwingt für eine der Schwestern. Von nun an umfasst die Musik das Instrument, wird die erste unter den Künsten, weil sie alles in

sich vereint. Garbe, Bündel, Gewebe der Saiten, Musen, Künste, Grundtafel, auf der sie sich miteinander verknüpfen und verbinden.²⁴

Kierkegaard projiziert diese Summe nach vorn, wendet sie eschatologisch: *Alles endet mit Gehör – die Regeln der Grammatik enden mit Gehör – die Gebote des Gesetzes mit Gehör – der Generalbass mit Gehör – das System der Philosophie mit Gehör -, deshalb wird auch das andere Leben als lauter Musik dargestellt, als eine große Harmonie, - möchte doch meines Lebens Dissonanz sich bald darin auflösen.*²⁵

Bild 3.5 Johan Walter: Lob und Preis der



lößlichen Kunst Musica

Johan Walter, Luthers Musikfreund, dichtet (1538) Luthers Lied auf die Frau Musica zu einem großen Loblied auf die Musik aus und weiter.

Die Audition seiner großen Harmonie ist nicht nur, dass des Lebens Disharmonien sich darin auflösen, sondern dass wir Menschen selber produzierende Teile dieser Harmonie sind:

*Do werdens all Cantores sein
Gebrauchen diese kunst allein/
Sie werden all mit rhum und preis
Gott loben hoch mit gantzem fleis...*

Klangraum

Was Paul Klee der bildenden Kunst zuschreibt, dass sie nicht das Sichtbare wiedergibt, sondern das Unsichtbare sichtbar macht, gilt nach Georg Picht eindeutig nur für die Musik und das Hören. Was das Auge sieht, liegt im Bereich der „äußeren Anschauung“ (Kant) Was das Ohr hört, klingt in der Zeit, in der „inneren Anschauung“ (Kant). Somit befindet sich der Mensch im Klangraum. Dieser ist nicht identisch mit dem dreidimensionalen oder dem geometrischen Raum, in den das durch die bildende Kunst sichtbar gemachte Unsichtbare eintritt. Denn die Phänomene, die sich durchs Hören uns kundtun, haben nicht die Struktur von räumlich Anschaubarem; Geräusche und Klänge indizieren Mächte, Gewalten, Energie – also Zeitliches, weil Zeit die Dimension alles dessen ist, was wir „dynamisch“ zu nennen pflegen. Somit ist es ein Wirkungsraum, den man an der Wirkung von Musik auf den Menschen ablesen muss. Diese steht im Gegensatz zur Wirkung die durchs Sehen, durch das Auge hervorgerufen wird. Das Auge sucht Klarheit und Genauigkeit. Es schaut an. Es beobachtet. Es entdeckt. Es prüft. Zu allem braucht es Ruhe und Distanz. Es will mit klarem Blick die Gegenwart erfassen und sucht in dieser Gegenwart die Gegenstände. Beim Erfassen derselben wird das Auge nicht von dem Widerstand ihrer Materialität (Last, Geruch, Härte usw.) gestört. Auch das Sehen ruft große Wirkung in uns hervor. Aber die dem Auge eigentümliche Distanz bleibt auch in der Erschütterung, die jede Entdeckung der Phänomenalität von Phänomenen begleitet, erhalten. Ganz anders ist die Wirkung des Hörens. Hier gibt es keine Distanz. Alle Distanz wird in der Wahrnehmung aufgehoben. Denn die Musik bezieht sich unmittelbar auf das Gemüt, auf den affektiven Bereich. Durch Klänge

werden Menschen in Erregung versetzt. Sie werden erschüttert. Sie geraten außer sich. Unter der Wirkung von Musik ergreift die Menschen ein Taumel. Sie werden von Musik betäubt. Sie beginnen zu weinen, oder sie lächeln. Im Tanz ergreift die Musik den ganzen Leib. Argus hat es erfahren müssen. War deswegen besiegt. So hebt diese Hör-Wahrnehmung die Unterscheidung von innen und außen, die für die Distanz des Sehens so wesentlich ist, auf. Diese unmittelbare, distanzlose Wahrnehmung hat mit den Affekten zu tun, mit den Bewegungen des Gemütes. Solche sind keine *perturbationes animi*, denen die Stoa mit der Ataraxie begegnen wollte. Sie sind selber eine Form der Erkenntnis, wenn man die Affektionen, d.h. die Wahrnehmungen nicht von den Affekten, d.h. den Bewegungen des Gemütes trennt, weil letztere auch immer zu tun haben mit dem, was wir erfahren, was uns widerfährt. Im Hören also sind wir in den Klangraum versetzt, der als Raum der Affektionen und Affekte kein Anschauungsraum, sondern ein unmittelbarer Wirkungsraum ist und wahrnehmen und erfahren lässt, was nicht sichtbar zu machen ist. Wir erfahren darin das Spiel von Mächten im Horizont einer Welt, die, wo das Ohr die Wahrnehmung regiert, nicht aus Distanz als der objektive Bestand einer Anordnung von Dingen im Raum sondern als das dynamische Spiel von Mächten im unendlichen und schwebenden Horizont von offenen Möglichkeiten erscheint. Die Entdeckung von Welt als Feld offener Möglichkeiten und die Einstimmung unseres Leibes in die erschlossene Weite dieser Möglichkeiten: das ist, allgemein gesagt, der Gehalt der Wahrnehmung des Hörens. Auf diesen Klangraum, seine offenen Möglichkeiten und seine Zeitlichkeit bezogen charakterisiert Picht das Hören durch sechs Sachverhalte. 1. Was nur durch das Ohr, nicht aber durch das Auge wahrgenommen werden kann, ist im Bereich unserer Wahrnehmung das Unsichtbare.... Geräusche, Töne, Klänge kann man

²⁴ Serres, S. 161f

²⁵ S. Kierkegaard: Gesammelte Werke Die Tagebücher Erster Band Regensburg 1962 S. 54

nicht sehen, so wenig wie Gefühle und Gedanken. Und doch sind sie wirklich. Und wo das Unsichtbare sichtbar gemacht wird, ist es, wie wir in den „Begegnungen gesehen haben – nur unzureichende Übersetzung, synästhetische Ergänzung.

2. In der Sphäre des Unsichtbaren können wir zwischen innen und außen nicht unterscheiden.

.. Die unsichtbare Welt, in der wir leben, erfahren wir als Spannungsfeld, in das wir versetzt sind und das uns ganz und gar durchdringt... Deswegen hat alles, was uns im Raum des Unsichtbaren begegnet, nicht die sichtbare Form der Gestalt, sondern die unsichtbare Form der Kraft oder der Macht.

3. Weil das Hören die primäre und herrschende Form der Wahrnehmung des Unsichtbaren ist, erscheint für die Wahrnehmung der Raum des Unsichtbaren als Klangraum... Das Hören ist Wahrnehmung unsichtbarer Mächte. Deshalb ist der Mensch der mythischen Welterfahrung primär nicht der sehende, sondern der hörende Mensch. Das zeigt uns der Mythos von Argus und Pan.

4. Zur Wahrnehmung des Auges gehört ... die Distanz... In der Wahrnehmung des Hörens sind wir ... den Mächten, die uns begegnen, ausgeliefert. .. Die Wahrnehmung durch das Auge ist ... eine intellektuelle Form der Sinneswahrnehmung. Hier schwingt der Leib nicht mit. Hier werden die Glieder nicht in Wirbel versetzt. Die Wahrnehmung durch das Ohr ergreift, weil „außen“ und „innen“ nicht gegeneinander abgesetzt sind, unwiderruflich den ganzen Leib ... erschüttert die gesamte Sphäre unserer affektiven Sinnlichkeit.

5. Macht ist Potenz, die sich in Bewegung manifestiert... Alle Potenz manifestiert sich in einem Raum von offenen Möglichkeiten. Dieser ist die Zeit. In den Affekten, die durch solches Hören hervorgerufen werden nimmt der Mensch sein In-der-Zeit-Sein wahr.

6. Alles, was im Hören wahrgenommen wird, ist zeitlich. Zeitlich ist aber auch der Mensch, der sich im Hören selbst als eine unbekanntes Möglichkeiten ausgesetzte Potenz erfährt. Im Hören also ist alles zeitlich, und das heißt, hier ist alles Bewegung.²⁶

Das ist die Besonderheit des Hören gegenüber dem Sehen und seiner Wahrnehmung. Diese Besonderheit gilt es sich bewusst zu machen, ganz besonders, wenn man - wie Wolfgang Welsch es annimmt und wünscht – auf dem

²⁶ alle Zitate aus: Georg Picht: Kunst und Mythos, Stuttgart 1986, S. 435ff

Weg zu einer Kultur des Hörens²⁷ sich befindet. Angesichts der Sintflut der Bilder wäre eine Verbesserung der Hörverhältnisse innerhalb der bestehenden Kultur vonnöten. Schon die Forderung nach einer Gleichberechtigung der beiden Sinne würde eine beträchtliche Umwertung und Herausforderung darstellen. Und vielleicht wäre es nötig, dass Pan auch heute wieder einmal den Panoptes besiegen, zumindest so einschläfern müsste, damit wir vielleicht durch das Hören auch das Sehen wieder lernen, das Wahrnehmen.

Nach-Spiel

Das Schachspiel ist noch nicht zu ende. Es gibt noch ein Nach-Spiel. Hera gibt nicht ganz auf. Sie häutet den toten Argus, zieht ihm die Haut ab und streift sie über das Federkleid ihres Lieblingsvogels, den Pfau. So die eine Version. Die andere ist, sie habe den toten Argus zu neuem Leben erweckt, verwandelt in einen Pfau. Eine Metamorphose der allsehenden, totipotenten Augen in nur noch schöne, seidig glänzende aber tote Augen, Zierart wie der radschlagende Vogel selbst, der nur falsch und blechern trompeten kann, hilfloser Nachhall der Flöte des Pan und der Leier des Orpheus.

²⁷ Wolfgang Welsch: Auf dem Weg zu einer Kultur des Hörens? in: Grenzgänge der Ästhetik, Stuttgart 1966, S. 231ff

III. Pfau

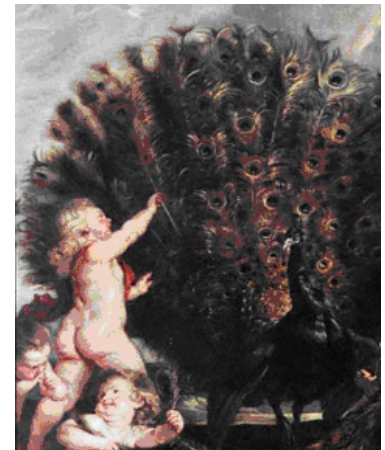


Bild 3.6 Peter Paul Rubens: Juno und Argus (Ausschnitt)

Argus Panoptes ist wiedererweckt. Er hat jetzt seidig leuchtende Augen. Rubens lässt Putten sie putzen. Sie sollen glänzen, auch wenn sie nicht sehen. Sie sollen nur so erscheinen, als ob... Schöner Schein-Kunst. Könnten diese Augen, könnte diese Schein-Kunst vielleicht durchs Hören wieder geheilt werden? Könnte der tötende Pan nicht wie Orpheus derart ins Totenreich steigen und - ohne sich umzudrehen jedoch – den Augen des Pfau die Sehkraft wieder verleihen? Könnten sie - neu erstanden - statt zu bewachen und zu bespitzeln Räume der Möglichkeit schaffen, Freiräume des Lebens, so dass aus dem radschlagenden Zierrat der Paradiesesvogel wird?

Klang-Farbe

Klänge haben Farben, sagt man. Hörend wird man solche auch assoziieren, wird sie im inneren Auge wahrnehmen und dann auch verstehen, warum die so unbildliche Kunst der Musik einer der Mittel der bildenden Kunst sich bedient, der Farbe. Man hat das klare, helle C-Dur mit dem Licht der Sonne, dem Schöpfungslicht selber verglichen. Haydn hat es so komponiert und so

aufstrahlend es uns durch die Ohren vor Augen gestellt. Olivier Messiaen, der seine Musik einen *theologischen Regenbogen* oder *Wirbel der komplementären Farben* genannt hat, hat diesen freilich irdisch abgetönt (A. Schönberg), also zum Sextakkord verwandelten C-Dur-Akkord das *weiße und goldene Leuchten* genannt. Dieser aber bricht sich, um das reine, goldene Licht überhaupt wahrnehmen zu können in unserer Welt, in deren Farben. Erst durch diese hindurch kann man es – im Hören – sehen. *Wenn ich Musik höre, sehe ich entsprechende Farben*“, sagt er. *Vor allem anderen soll meine Musik ein Hören-Sehen vermitteln, das auf der Farbempfindung beruht*²⁸. Es ist ein inneres Sehen, ein subjektives, das mit Klängen, Akkorden bestimmte Farben verbindet. Die Farbe Gelb, die Messiaen nicht mag, ist für ihn ein G-Dur. Blau ist A-Dur. C-Dur ist weiß. Fis-Dur ist *ein Funkeln aller möglichen Farben*.²⁹ Zwölfönige Clusters sind grau oder schwarz, wie bei einer sich drehenden, alle Farben umfassenden Palette. Violett, bei dem sich blau und rot die Waage halten, ist für Messiaen die Erscheinung der göttlichen Liebe und Wahrheit. An seiner VI. Meditation aus den neun der *Méditations sur le Mystère de la Saint Trinité*, eine Komposition über das Licht und die Farben, kann man es beispielhaft hören.

Beispiel 10: Messiaen: Meditation VI. (Ausschnitt)

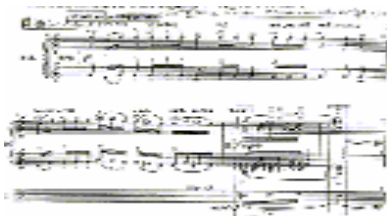
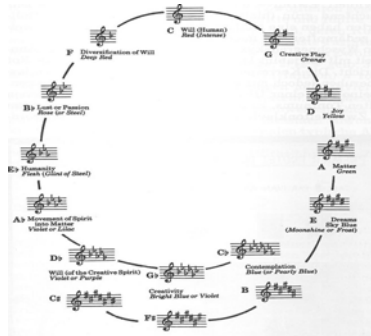


Bild 3.7 Messiaen VI. Meditation (Ausschnitt)

Alexander Skrjabin hat seiner Partitur zum *Promethée op.60* (1911) eine Zuordnung von Klängen im Quintenzirkel angeordnet vorangestellt.

²⁸ zitiert bei Aloyse Michaely: Die Musik Olivier Messiaens. Untersuchungen zum Gesamtchaffen, Hamburg 1987. S. 357

²⁹ Michaely S. 366



Bild

3.8 Skrjabin's Zuordnung von Farben und Tonarten

Aber auch diese ist nur subjektiv gewählt. Denn synästhetisches Hören, Klang-Farben-Hören ist anders nicht vorstellbar, lässt sich nicht verallgemeinern. Josef Matthias Hauer hat im Rückgriff auf Goethes polare Ordnung der Farben ähnlich wie Skrjabin eine im Quintenzirkel aufgebaute Farbordnung sich ausgedacht. Aber diese weicht im Stimmungscharakter völlig ab von der Skrjabin's. Bei ihm entspricht die Tonart C einem Grün-Gelb, nicht einem Rot oder gar Weiß wie bei Messiaen oder Haydn. Kandinsky konnte sich von den Farben her Klänge eher nur allgemein vorstellen, bestimmten Instrumenten zugeordnet wie z. B. bei der Farbe Blau. *Musikalisch dargestellt ist helles Blau einer Flöte ähnlich, das dunkle dem Cello, immer tiefer gehend den wunderbaren Klängen der Bassgeige; in tiefer, feierlicher Form ist der Klang des Blau dem der tiefen Orgel vergleichbar*.³⁰ Präzis ist das Farben-Hören nur in einer recht groben Hinsicht, *dass man keinen Menschen findet, welcher den Eindruck von Grellgelb auf den Basstasten des Klaviers wiederzugeben suchen oder Krappack dunkel als eine Sopranstimme bezeichnen würde*.³¹ Präziser dürfte es beim Farben-Hören nicht gehen, wenn man hört,

³⁰ Kandinsky: Über das Geistige in der Kunst, Bern 1970 S. 93

³¹ Kandinsky, S. 63

um zu sehen. Aber immerhin, Töne, Klänge, Akkorde setzen in uns Farben, Bilder, vielleicht auch Formen, abstrakte oder konkrete Gebilde assoziativ frei, so dass wir beim Hören, wenn wir ganz Ohr sind, erfahren, dass wir gleichzeitig immer auch Auge sind. Wir hören, um zu sehen. Wir hören sehend. Ganz zu schweigen von den anderen dabei anwesenden Sinnen, wenn wir bestimmte Töne als warm oder kalt empfinden, wenn das Hören taktil wird. Manche Menschen assoziieren mit Tönen und Farben auch Gerüche oder den Geschmack von Wein oder bestimmten Gewürzen. Auch da wären wir nur so oberflächlich präzise wie Kandinsky es beschrieben hat. Denn wer würde ein helles Gelb mit einer dunklen Sojasauce und ein tiefes Violett mit dem Geschmack von Zitronengras assoziativ verbinden?

Hören, um zu sehen, Klang-Farben hören *und* sehen ist besonders in unserer Zeit der synästhetische Versuch einer *Neuen Bildlichkeit*, einer *visible music*, wie Dieter Schnebel sie nennt und schuf, *auf dass Optisches und Akustisches zu sich selbst kommen und so zum rechten Verhältnis finden – und also die geschiedenen: Sehen und Hören sich wieder vereinigen*.³² Darum hat Schnebel die Museumsstücke I und II „komponiert“ und inszenierte. Museumsstücke I in den Räumen des Museums für Moderne Kunst in Frankfurt (1991-1993) als akustische Pendanten zu dem, was an den Wänden hing. Es entstanden eine *Veduta* oder eine *Landschaft*, eine *Nachtstimmung*, eine *Nature morte*, *Skulpturen* oder *Porträts*, eine *Bauernszene*, ein *Seebild* oder ein *Triptychon*.

Dabei werden die klanglichen Elemente aus den inhaltlichen und formalen Merkmalen eines Bildtyps abgeleitet. Sie bringen die Empfindungen eines Betrachters zum Ausdruck, z. B. beim Betrachten eines *Waldstücks*.

³² zitiert bei Nauck, S. 301

Schnebels Museumsstücke II (1994-95) *MoMA* genannt, nach Museum of Modern Art, wurden im Museum Ludwig in Köln aufgeführt. Hier geht Schnebel nicht mehr von Bildtypen aus, sondern von Malern des 20. Jahrhunderts: Albers, Horn, Klee, Münter, Schwitters, Vasarély, Warhol. Es entstehen musikalische Porträts, Erfindungen von klanglichen Metaphern für die jeweils typische bildkünstlerische Arbeitsweise eines dieser Künstler. Porträts von 20 Sekunden bis zu fünf Minuten Dauer (insgesamt 36). Bei manchen Stücken geht Schnebel von Bildern als Noten aus, bei Mondrian oder Malewitsch z. B. oder von bestimmten Materialien und deren Klängen wie bei Uecker (Nageln) oder bei Warhol (Cola-Flaschen). Es sind *Schau-Stücke*, die eine Einheit von Hören und Sehen herstellen wollen. Im Musiktheater kommen sie zusammen.

Farb-Klang

Spricht man bei der Musik von Klang-Farbe, so in der bildenden Kunst vom Farb-Klang. Wie man hören kann, um zu sehen, so auch umgekehrt: Man kann sehen, um zu hören. Aber, was für ein Sehen ist gemeint? Welches Sehen meint die bildende Kunst selbst, wenn sie davon spricht, wenn sie eine Seh-Schule sein will? Gar, wenn sie durchs Sehen hören will?

"Schließe dein leibliches Auge, damit du mit dem geistigen Auge zuerst siehst dein Bild. Dann fördere zutage, was du im Dunkeln gesehen, daß es zurückwirke auf andere von außen nach innen".
Caspar David Friedrich

Bild 4.0 C. D. Friedrich

Der Zeichner C. D. Friedrich hat sich darum selbst mit Visierklappe und Tintenfasschen am Rock porträtiert:



Bild 4.1 C. D. Friedrich: Selbstbildnis mit Mütze und Visierklappe, 1802

Ein Auge zugedeckt, um das plastische Sehen zu reduzieren, um dadurch noch schärfer sehen zu können, durchdringend zu sehen. Was für den Künstler heißt: hinter die Oberfläche zu sehen, denn er ist *mehr als verfeinerte Kamera, er ist komplizierter*.³³ Man sieht das zutage fördernde Auge. Es sieht, dunkelumrandet, ins Dunkle. Sehen durch die verschlossenen Augen. Was so geschaut und danach gesehen werden kann, hat auf die Sehenden dann ähnliche Wirkung, nur in umgekehrter Richtung. Wir sehen, um zu schauen, *von außen nach innen*. Darum kann Paul Klee hundert Jahre später den immer noch oder erst recht neu gültigen Satz formulieren: *Kunst gibt nicht das Sichtbare wieder, sondern macht sichtbar*.



Bild 4.2 Paul Klee. Versunkenheit (Selbstporträt) 1919

³³ Paul Klee: *Kunstlehre*, Leipzig 1987, S. 68

Auch Klee sieht so, nein: schaut, versinkt, sieht ins Dunkle. Die Augen hat er sich wie je eine Vagina gemalt, auch den Mund. Die Nase ist das männliche Geschlecht. Sehen, schauen als erotisch-sexueller Akt, als schöpferisches Erkennen: *וַיֵּד. Und Adam erkannte sein Weib...*³⁴ *Die Genesis als formale Bewegung ist das Wesentliche am Werk. Im Anfang das Motiv, Einschaltung der Energie, Sperma. Werke als Formbildung im materiellen Sinn: urweiblich. Werke als formbestimmendes Sperma: urmännlich.*³⁵

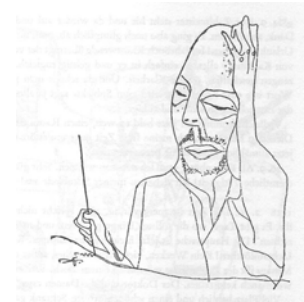


Bild 4.3 Paul Klee: Künstlerbildnis (Selbstporträt) 1919

Sehen, schauen, malen als schöpferischer Akt also. Wieder zeichnet Klee sich mit solchen „empfangenden“ Augen. Der Künstler *besieht sich die Dinge, die ihm die Natur geformt vor Augen führt, mit durchdringendem Blick./ Je tiefer er schaut, desto leichter vermag er Gesichtspunkte von heute nach gestern zu spannen. desto mehr prägt sich ihm an der Stelle eines fertigen Naturbildes das allein wesentliche Bild der Schöpfung als Genesis ein./ Er erlaubt sich dann auch den Gedanken, dass die Schöpfung heute kaum schon abgeschlossen sein könne, und dehnt damit jenes welt schöpferische Tun von rückwärts nach vorwärts: der Genesis Dauer verleihend.*³⁶

³⁴ Genesis 4,1

³⁵ Paul Klee: *Das bildnerische Denken*, Basel 1971, S. 17

³⁶ Klee, *Das bildnerische Denken*, S. 92

Klee kann sich in solch schöpferischem Sehen und Schauen durchaus auch mit Gott vergleichen:

Ich bin Gott.

*So viel des Göttlichen
ist in mir gehäuft,
dass ich nicht sterben kann.*

Mein Haupt glüht zum Springen.

*Eine der Welten,
die es birgt,
will geboren sein.*

*Nun aber muss ich leiden
vor dem Vollbringen.³⁷*

Sehen, zeichnen, malen als göttlicher Akt, als Geburtsakt, Zu-Tage-Förderung, wie das Gebären: ein Leidensakt. Es ist also ein anderes Sehen, zu dem wir durch die bildende Kunst geführt werden, wie es ein anderes Hören ist, in das uns die Musik führt. Nicht nur ein äußeres, bloßes Registrieren von Informationen, sondern ein inneres Vernehmen, Wahrnehmen, Verstehen. *Der Maler soll nicht bloß malen, was er vor sich sieht, sondern auch, was er in sich sieht. Sieht er aber nichts in sich, so unterlasse er auch zu malen, was er vor sich sieht.*³⁸ Mit solchem Sehen werden wir, die Sehenden dieser Kunst in ein über die optischen Grundlagen hinausgehendes Resonanzverhältnis³⁹ gebracht.

Argus redivivus

R. M. Rilke beschreibt es in seinem Archaischen Torso Apollos.

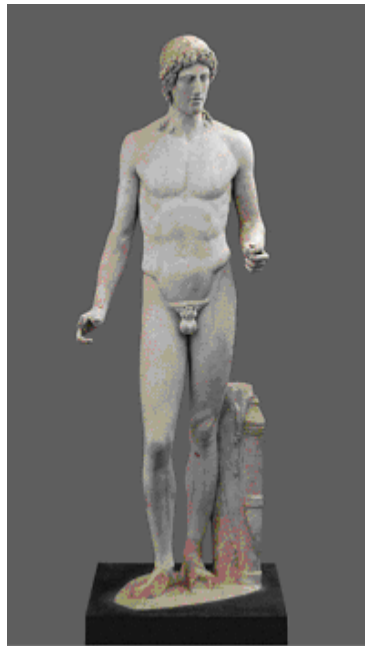


Bild 4.4 Kasseler Apoll

ARCHAISCHER TORSO APOLLOS

WIR konnten nicht sein unerhörtes Haupt,
darin die Augenäpfel reiften. Aber
sein Torso glüht noch wie ein Kandelaber,
in dem sein Schauen, nur zurückgeschraubt,
sich hält und glänzt. Sonst könnte nicht der Bug
der Brust dich blenden, und im leisen Drehen
der Lenden könnte nicht ein Lächeln gehen
zu jener Mitte, die die Zeugung trug.

Sonst stünde dieser Stein entstellt und kurz
unter der Schultern durchsichtigem Sturz
und flimmerte nicht so wie Raubtierfelle;
und bräche nicht aus allen seinen Rändern
aus wie ein Stern: denn da ist keine Stelle,
die dich nicht sieht. Du mußt dein Leben ändern.

Resonanzverhältnis über die optischen Grundlagen hinausgehend... Das ist nun die allsehende Augenmacht der Kunst selbst. Das ist der in die Kunst erweckte Panoptes. Sie ist zum Panoptes nun selber geworden,

denn da ist keine Stelle, die dich nicht sieht. Die ganze Figur des Apollon, das ganze Kunstwerk: nur Augen oder er, ein einziges allsehendes Auge. So werden wir nun angeblickt, angesehen und vielleicht durchschaut. Denn diese Blicke treffen uns, verwandeln uns. So angesehen gehen wir nicht weg wie wir gekommen waren: *Du mußt dein Leben ändern.* Aber, es ist nun nicht mehr ein bannendes, bindendes, Freiheit beraubendes Sehen. Es ist ein befreiendes, loslassendes. Pan muss den Argus nicht mehr töten. Die Distanz und Freiheit schaffende Macht des Sehens wird damit zur Frage an den Pan, wird zur Frage an seine Musik: Soll sie weiterhin so verzaubernd und bezaubernd wirken, so verführen, so unmittelbar sein, also so in den Bann schlagen und die Sinne benebeln, dass dem Argus immerfort die Augen übergehen, dass er dadurch eingeschläfert wird? Oder ist jetzt nicht - spiegelbildlich - auch eine andere Musik gemeint, ein anderes Hören? Bedingen sich nicht Klang-Farbe und Farb-Klang gegenseitig, damit wir richtig hören und sehen, also wahrnehmen können? Braucht das sehende Auge nicht das wahrnehmende Ohr, um zu verstehen, was es sieht, also das deutende Wort? Braucht das aktive Sehen nicht die Erfahrung der „Passivität“ des Ohres, das etwas auf sich zukommen lässt, in sich aufnimmt, um – theologisch gesprochen – die Erfahrung sola gratia zu machen und nicht der Augen-Gefahr eines ex opere operato zu erliegen, weil der Glaube *ein Nichtzweifeln (ist) an dem, was man nicht sieht*⁴⁰ und weil die *selig sind, die nicht sehen und doch glauben*⁴¹? Aber braucht das Ohr seinerseits nicht auch wiederum die *mitfolgenden Zeichen*⁴², damit es mit Hilfe des Auges die Gleichnisse des Himmelreiches sehen kann, die das Gehörte visuell *bekräftigen*? Werden wir im Reich Gottes nicht beides vermögen, beider Organe bedürfen, wenn wir *von Angesicht zu*

³⁷ Paul Klee, Gedichte, Zürich 1980, S. 28

³⁸ C. D. Friedrich in: Religiöse Landschaft, Bielefeld S. 11

³⁹ Klee, Das bildnerische Denken, S. 66f

⁴⁰ Heb 11,1

⁴¹ Joh 20,29

⁴² Markus 16,20

*Angesicht*⁴³ sehen und die mit *großer Stimme*⁴⁴ gesprochene und gesungene Doxologie hören und selber mitsingen wollen: *Gloria sei dir gesungen mit Menschen- und mit Engelzungen?* Wird dann der Streit zwischen Argus und Pan nicht endgültig beendet und die Synästhesie eine vollkommene sein: *Kein Aug hat je gespürt, kein Ohr hat mehr gehört...*

Deutlich wird jetzt, wenn wir hören und sehen so verstehen und so durch die Musik und bildende Kunst an uns geschehen lassen, dass wir als Rezipienten der Kunst nicht bloß Ohr oder Auge sein können. Denn wir sind immer beides zusammen (samt den anderen Sinnen). Denn nicht die Augen sehen, nicht die Ohren hören, sondern ich sehe, ich höre. Und in diesem Ich sind alle Sinne immer zusammen, auch wenn einer von ihnen zeitweilig den Primat des Aufmerkens, des Wahrnehmens zu übernehmen hat. Einstweilen also ist der Streit zwischen Argus und Pan nötig. Er macht die sinnenspezifische Differenz uns deutlich, das je eigene im Hören und im Sehen, das je eigene der Musik und der bildenden Kunst. Diese *Differenz von Augenwelt und Ohrenwelt* (aber) kann nur erfahren werden, wenn beide Welten autonom erscheinen⁴⁵. Durch diese Differenz erfahren wir auch etwas über unsere widersprüchliche Wirklichkeit. Erfahren wir je eigene und besondere Weltauslegungen und – deutungen. Man darf sie nur nicht dogmatisieren. Es kämen nur *umgekehrte Krüppel*⁴⁶ heraus. Auch Mord ist nicht die Lösung, wie der Mythos uns zeigt. Begegnungen sind allemal besser, schöpferischer, menschlicher. Man kann die Musik nicht *ins Gehege akustischer Phänomene*⁴⁷, die bildende Kunst nicht ins Gehege optischer Phänomene einsperren. Es käme in der Kunst nur darauf an, Dialoge zu führen und zu inszenieren, statt für solche umgekehrte Einseitigkeiten zu streiten. Es

⁴³ 1. Kor 13,12

⁴⁴ Offb 5,12

⁴⁵ Hans Zender: Happy New Ears. Das Abenteuer, Musik zu hören. Freiburg 1991, S. 125

⁴⁶ Friedrich Nietzsche: Also sprach Zarathustra, Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden, hrsg. von Giorgio Colli und Mazimo Montinari, München 1980, Bd. 4, S. 178.

Nietzsche nennt *Menschen, denen es an Allem fehlt, außer dass sie Eins zuviel haben*, „umgekehrte Krüppel“.

⁴⁷ Picht, S. 471

käme darauf an, ihre Besonderheiten und Differenzen fruchtbar zu machen. Denn die *sinnliche Wahrnehmung des Kunstwerkes kommt erst zustande, wenn die gesamte Sphäre unserer Sinnlichkeit, die unvergleichlich viel reicher ist als die sogenannten fünf Sinne, unter der Führung des Auges oder unter der Führung des Ohres zusammenfließt und ihre Sensibilität entfaltet.*⁴⁸ Wären unsere Kirchen nicht ein solcher Ort dafür, unsere Gottesdienst zumal⁴⁹?

Epilog

Erotisches Metaxy

Von Platon wissen wir, dass das Wesen der Dialektik aus vier Elementen besteht. Sie nimmt die Gegensätze wahr, unterscheidet und schaut das Unterschiedene zusammen, untersucht die Voraussetzungen und fragt nach dem Voraussetzungslosen und hält die Gegensätze, das Auseinanderfallende durch ein Band zusammen, durch das Band des „Zwischen“, das Metaxy. Dieses verbindet das Trennende, lässt das eine im anderen anwesend sein. Ist nicht die Erotik dieses Metaxy zwischen dem Hören und Sehen, welches das Hören im Sehen und das Sehen im Hören anwesend macht? Aus Tizians Bild *Venus und der Orgelspieler*⁵⁰ kann man es herauslesen:

⁴⁸ Picht, S. 386

⁴⁹ siehe Klaus Röhling: „Vernunft und alle Sinne“. Plädoyer für eine Liturgie der Gemenge und Gemische in:

Kunst und Kirche. Symposium `97 der Schweizerischen St. Lukasgesellschaft in Kappel am Albis, Basel 1998, S. 38ff

⁵⁰ Tiziano Vecellio (1488/90–1576): Venus und der Orgelspieler,



Bild 4.5 Tizian: Venus und der Orgelspieler

Amor und Venus Auge in Auge. Des Orgelspielers linke Hand auf den Tasten, den Generalbass spielend, mit offenen, geweiteten Augen auf das erotische Geschehen blickend, auf den sensiblen Punkt der gleich geschehenden Berührung. Hören und Sehen, Musik und bildende Kunst, je eine Welt für sich und doch beieinander, zusammengehörend. Sie weiten die Welt, schicken den Blick hinaus in die Ferne und konzentrieren ihn dann wieder auf die Mitte des Bildes, das weibliche Geschlecht. Klee hat es zu seinen schauenden Augen gemacht. Oder ist es das Ohr, das auch einer Muschel gleicht, aus welcher Botticelli die Venus bei ihrer Geburt entsteigen lässt?⁵¹

um 1550/52 Leinwand, 115x21 cm Kat .Nr.

1849 Gemäldegalerie Staatliche Museen zu Berlin

⁵¹ Der Vortrag ist die für die Veröffentlichung des gleichnamigen Vortrags auf der Artheon-Tagung „Klang-Raum“ 2001 in Essen. Der Vortragstil wurde belassen. Die Bildrechte konnten nicht in jedem Fall eingeholt werden. Entsprechende Ansprüche werden selbstverständlich abgeholten.