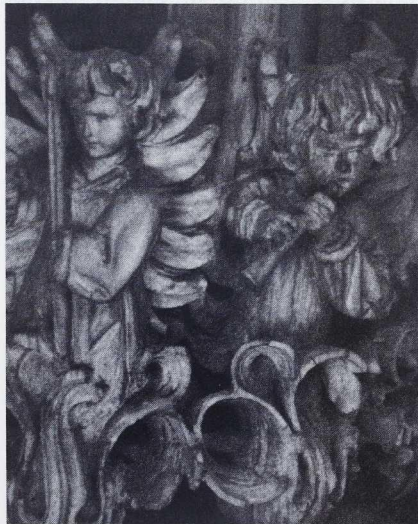


Die FONDATION BEYELER in Riehen-Basel, also ganz in der Nachbarschaft Breisachs, eröffnete im vergangenen Jahr eine Projektreihe zum Thema Kunst und Musik. »Eine Kunst muss bei der anderen lernen«, heißt es in einem Zitat der Ausstellung. Eine Sonderausstellung »Farben und Klänge« zeigte Dokumentationen über die Geistesverwandtschaft eines Malers (Kandinsky) und eines Musikers (Schönberg). Vor dem Hintergrund des Breisacher Altars hat sich der Autor des folgenden Essays, Professor an der Hochschule für Musik und Theater Hannover, dazu Gedanken gemacht.

Der Münsterbauverein dankt Herrn Köneke, daß er den Aufsatz in UNSER MÜNSTER veröffentlichten darf.

VON ARTHUR SCHOPENHAUER stammt der Satz »Wie die Musik zu werden, ist das Ziel jeder Kunst«. Und wer staunend vor dem Altar des Münsters in Breisach steht, wird dem kühnen Ausspruch des Philosophen aus seinem Hauptwerk »Die Welt als Wille und Vorstellung« (1819) gern zustimmen.



Was der oberrheinische Bildschnitzer hier schuf, ist wirklich »wie die Musik«. Nicht nur wie eine sanfte, liebliche, in reinen Harmonien schwelgende, in vielen Teilbereichen auch wie eine brausende, aus unergründlichem Formungswillen geborene, wie etwa die Toccata und Fuge d-moll von JOHANN SEBASTIAN BACH.

Wir wissen nicht viel von dem Bildschnitzer dieses Altars, wir kennen nur seine Initialen H.L., vermuten aber, dass sich dahinter ein HANS LOY verbirgt, der der Malerzunft in Freiburg

## »Wie die Musik zu werden, ist das Ziel jeder Kunst«

VON HANS W. KÖNEKE, Laatzen

angehörte. Die Zeit, in der er gearbeitet hat, gehörte der Generation von ALBRECHT ALTDORFER, HANS BALDUNG GRIEN und MATHIS NITHART GRÜNEWALD. Wir begegnen hier und da nicht gerade zahlreichen, aber doch gewichtigen anderen Arbeiten vom Meister H.L.: 24 Kupferstichen, einigen Holzschnitten, zwei sehr schönen Johannesfiguren im Germanischen Museum in Nürnberg, dem St.-Anna-Altar im Freiburger Münster und dem Altar der Friedhofskapelle im benachbarten Niederrotweil. Der Breisacher Altar ist aber sicher die Krönung seines Lebenswerkes.

Inwiefern ist der Altar, den wir betrachten, nun »wie die Musik«? Dass es nicht abwegig ist, bei der Betrachtung eines solchen Kunstwerkes die Musik mit ins Spiel zu bringen, ihren Formenschatz, ihre Begriffe, ihre Wirkung, ist seit altersher legitim.

Über die Verwandtschaft von Musik und bildender Kunst hat schon mancher nachgedacht - Künstler wie auch Philosophen. Gern wird zu diesem Thema FRIEDRICH SCHILLER zitiert. Er schrieb: »Die bildende Kunst in ihrer höchsten Vollendung muss Musik werden und uns durch unmittelbar sinnliche Gegenwart rühren«. (Über die ästhetische Erziehung des Menschen 1793/94).

Und wirklich auf den Punkt bringt es GOTTFRIED SEMPER (1803-1879), der berühmte Baumeister des inzwischen nach ihm benannten Opernhauses in Dresden. Er sagt: »Die Gliederung der eurhythmischen (d.h. im Maßverhältnis schönen) Figuren erfolgt nach bestimmten Gesetzen der Wiederkehr, mit Kadenz und Zäsuren, mit Erhebungen und Senkungen, aus deren Verkettung die geschlossene Figur entsteht. In dieser Beziehung sind die musikalischen Figuren und die optischen den gleichen Bedingungen un-

terworfen.

In der bildenden Kunst des 20. Jahrhunderts schließlich wird für viele Maler die Einbeziehung der Musik zu einer neuen Orientierungsmöglichkeit, ganz bewusst angewendet von LIONEL FEININGER, WASSILY KANDINSKY, GEORGES BRAQUE, RAOUL DUFY und PAUL KLEE, die übrigens alle auch selbst musizierten. Ersterer versuchte sich sogar als Komponist von Orgelmusik. Die Loslösung vom Gegenständlichen in unserem Jahrhundert und die Distanzierung vom genauen Abbild, ja die Unabhängigkeit von der Welt des Sichtbaren und von dem Zwang, wie eine Kamera zu reproduzieren, erfordert neue Regeln. Dafür hält sich nun die Musik bereit. So begegnen uns allein bei PAUL KLEE Titel wie etwa »Fuge in Rot«, »Polyphon-Bewegtes«, »Harmonie in Blau und Orangett«, »Alter Klang«, »Variationen«, »Notturmo«, »Pastorale«, »Gabelungen im Viertonakt«, »Im Bachschen Stil«.

Nun aber zurück zum Altar in Breisach! Er entstammt einer Zeit, in der künstlerische Aussagen noch im Medium gegenständlicher Inhalte getroffen wurden, die der lebendigen Umwelt entlehnt waren. Unser Meister H.L. zeigt uns, wie er sie gleichsam im Sinne der Zitate von Schopenhauer und Schiller »musikalisiert« hat. Er schuf ein rauschhaftes, vielstimmiges Bewegungsspiel von Figuren und Ornamenten, das jedoch trotz des ihm innewohnenden Temperamentes einer harmonischen Ausgewogenheit und strengen Formprinzipien unterworfen bleibt.

Das Auge des Betrachters verfolgt die polyphone Linienführung und entdeckt dabei immer wieder neue Einzelheiten, kleine Glanzpunkte, plötzliche Überraschungen. Sie stehen aber niemals für sich allein, sondern



Engel in der Marienkrone



Engel mit Platerspiel (mhd. plater = Blase)



Engel im Gesprenge

Bilder: E. Prinz und H. W. Köneke

lassen immer einen Bezug zum Gesamtkonzept erkennen.

Richten wir unseren Blick nun auf den Mittelschrein des Altars! Unter einem Dreipassbogen mit durchaus schon barock anmutender, reicher Ornamentik (Fachleute sprechen von »Protobarock«) zeigt eine bewegte Dreiergruppe die Krönung der Maria. Gottvater und Christus zu beiden Seiten setzen ihr mit ausladender Geste die Himmelskrone auf. Diese Gestik fällt heraus aus der kreisend bewegten Motive, der sich die gesamte übrige Linieneinführung des Schreins unterordnet. Erscheinen die beiden Arme, die die Krone tragen, nicht überhaupt viel zu lang? Anatomisch sind sie's nicht. Der gestalterische Kunstgriff - man mag ihn als manieristisch oder als Vorgriff auf Praktiken des Expressionismus bezeichnen - dieser Kunstgriff setzt einen besonderen Akzent auf die Darstellung der Krone. Über einem edelsteinbesetzten Goldreif musiziert eine Engelgruppe auf den zu Anfang des 16. Jahrhunderts gebräuchlichen Instrumenten Laute, Fidel, Zink, Schalmei und Harfe (letztere leider stark beschädigt). Siehe Bild Seite 3.

Es handelt sich also um eine klingende Krone, und von ihr aus erschließt sich das musiktrunkene Bewegungsspiel der ganzen übrigen Szenerie. In

ihr ist (nach Schiller) alles »in seiner höchsten Vollendung Musik geworden«.

Die drei Hauptfiguren darunter umschwirrt und umgaukelt eine Schar Engel. Viele von ihnen musizieren. Zur Rechten von Christus bläst einer Posaune, ein zweiter Blockflöte, ein dritter Krummhorn. Zur Linken Gottvaters erklingt Gesang nach den Noten eines hochgehaltenen Folianten, von einem schlangenförmig gewundenen Horn begleitet. Und Maria zur Seite bläst ein Engelchen das damals beliebte Platerspiel, eine Art Sackpfeife mit gebogener Spielröhre. Die Krümmung dieser Röhre setzt sich wie ein vielfältiges Echo in den Gewandfalten des Christus und der Maria fort - wenn man so will, bis in die geringelten Haupt- und Barthaare der Hauptfiguren hinein, und zwar in unzähligen Variationen: in Vergrößerung, Verdichtung, Verkettung, Umkehrung. Die ganze Schar dieser pausbackigen Engelchen ist in ihrem Bewegungsspiel der Ornamentik der Szenerie, die die Hauptfiguren umgibt, genau angepasst. Die Kronengel dagegen stehen fest auf kugeligen Früchten. Sie tragen statt der Flügel ein flammenartiges Gefieder, das ihnen, bzw. ihrem Instrumentalspiel, eine eigene Ausstrahlung verleiht.

Musizierende Engel waren seit dem hohen Mittelalter (um 1300) ohnehin

ein beliebtes Thema für Maler, Holzschnitzer und Bildhauer. Der Musiktheoretiker JOHANNES TINCTORIS, Kapellmeister an der Kathedrale zu Chartres, schrieb in einem Traktat über die Wirkungen der Musik: »Wenn die Maler« (natürlich schließt er sinngemäß die Bildhauer und Holzschnitzer mit ein) »die Freuden der Seligen bezeichnen wollen, dann malen sie Engel, die diversa instrumenta musica spielen« (1475).

Auch das Gesprenge in luftiger Höhe über dem Schrein zeigt uns musizierende Engel, einen die Laute zupfend, den anderen die Fidel streichend. Ihre etwas grobere Schnitzart verrät uns, dass sie möglicherweise zwar aus der Schule des H.L. stammen, aber wohl eine später hinzugefügte Gesellenarbeit sind. Der Gesamtkonzeption des Altars sind sie aber dennoch angemessen. Sie hüllen das hoch aufstrebende gotische Gesprenge mit Anna Selbdritt in der Mitte gleichsam in musikalische Klänge ein.

Die Gestalten der Predella unter dem Mittelteil des Schreins musizieren zwar nicht selbst. In diesem Zusammenhang sei aber gewagt, den Bildaufbau dennoch nach musikalischen Gesichtspunkten zu interpretieren. Das Schnitzwerk zeigt uns die vier Evangelisten - ganz links den kna-

## Aus der Baukommission **Retter Kaiserstuhl?**

Am 2. 11. 99 trafen sich Vertreter der Pfarrei St. Stephan, des Landesdenkmalamts, des Erzbischöfl. Bauamts und eines Labors für Konservierung, um weitere Schritte für die Außensanierung des Breisacher Münsters in die Wege zu leiten. Dabei wurde festgestellt, dass weltweite Bemühungen um die Beschaffung eines Ersatzmittels für den verwitterten Tuffstein ergebnislos blieben. Das Gremium erörterte drei Möglichkeiten:

- 1) Der am Münster verbaute Tuffstein stammt aus Steinbrüchen des Kaiserstuhls. Da sie längst geschlossen sind, sollte geprüft werden, ob die Zustimmung der zuständigen Behörden für eine neuerliche Öffnung erreicht werden kann.
- 2) Buntsandstein als Ersatz kommt nicht in Frage, weil dieser den Charakter der Außenhaut erheblich verändern würde.
- 3) Von der Möglichkeit, die verwitterten Flächen mit Schlämmschichten zu sanieren (dies wurde an Musterflächen ausprobiert), wird abgesehen, weil sie eine Lebensdauer von höchstens 15 Jahren besitzen.

In einem Brief an das Regierungspräsidium stellt das Erzb. Bauamt am 14. 2. 2000 den Antrag auf Genehmigung von Probebohrungen auf der Gemarkung Vogtsburg-Niederrotweil, um auf diese Weise festzustellen, ob das Gestein zum einen geeignet und zum zweiten mächtig genug wäre.

*»Nicht das fehlende Geld wird wahrscheinlich das größte Problem werden, sondern die Beschaffung der Steine. Darüber wird noch ein heißer Streit entbrennen, denn das Umweltbewusstsein stellt sich heute als nicht zu unterschätzender Faktor dar. Aber ich bin zuversichtlich, dass wir eine gute Lösung finden werden.«*

ALFRED VONARB, Bürgermeister und 2. Vorsitzender des Münsterbauvereins, bei seiner Ansprache anlässlich des Neujahrsempfangs der Pfarrgemeinde St. Stephan am 9. 1. 2000.

Fortsetzung von »Wie die Musik ....«

benhaften Johannes, dann den Feuergeist Matthäus, ekstatisch in seinem Zugriff auf Schreibfeder und Textbuch. Markus erscheint als gereifter Mann und Lukas schließlich als ein in einem erfahrungsreichen Leben wise gewordener Greis. Jeder Apostel wird begleitet von den üblichen symbolischen Attributen Adler, Engel, Löwe und Rind, die in das lebhaftes Bewegungsspiel der Gruppe einbezogen sind wie die sprechenden Gesten der nicht ruhenden Hände. Alle Apostel widmen sich der gleichen Tätigkeit des Schreibens. Jeder aber zeigt sich in einer anderen Lebensphase, angefangen vom Jünglings- und endend im Greisenalter. Nicht nur die Gesichtszüge verraten diese Stufung, sondern auch die Reihe der Hände: jüngerliche Eleganz bei Johannes, Falten

und Gichtknoten bei Lukas. Dem Musiker, der dem formalen Aufbau des Bildwerkes auf die Spur zu kommen versucht, gibt seine Fachsprache dazu vielerlei Hilfen. Die vier Gestalten erscheinen ihm als wiederkehrendes Thema. Auch Begriffe wie Variation, Imitation oder Kanon werden ihm dienen können. Aus dem Abstand der beiden unterschiedlichen Ebenen, in der die schreibenden Hände abgebildet werden (Johannes und Markus oben, Matthäus und Lukas unten) lässt sich das Intervall einer Quinte ablesen - verdeutlicht durch die fünf Finger der gleicherweise nach rechts geöffneten linken Hände der Evangelisten. Oder könnte der formale Aufbau des Bildwerkes gar der Exposition einer Fuge entsprechen? Die Fuge als musikalische Kunstform strengesetzlicher Eigenart rankt sich

um ein charakteristisches Thema. Es erscheint im Nacheinander in allen Einzelstimmen und durchwandert dann den Satz kontrapunktisch in kunstvoller »Verkettung« der Stimmen, wie Semper sagen würde.

In Meister H.Ls Predella eröffnet Johannes das Stück im lichten Sopran, gefolgt von Matthäus in kräftiger Altlage, dann von Markus im Tenor. Lukas setzt als letzter in dunkler Basslage ein, die auf der Orgel vielleicht dem Pedal vorbehalten ist. So kommt eine vierstimmige Fuge zustande. Das sehr bewegte Rankenwerk über den Köpfen der Evangelisten belebt die Szenerie kontrapunktisch durch einen lebhafteren Rhythmus - gleichsam in kleineren Notenwerten.

Es wäre müßig, die Frage zu untersuchen, ob sich der Bildschnitzer unseres Altars bewusst von musikalischen Formprinzipien leiten ließ. Sicher tat er es nicht. Aber er bediente sich einer Formsprache, über die offensichtlich auch die anderen Künste verfügen, insbesondere eben auch die Musik. Wie sagte doch Semper?: *»In dieser Beziehung sind die musikalischen Figuren und die optischen den gleichen Bedingungen unterworfen«.* Ist der Altar in Breisach nicht der schönste Beleg dafür?

