

tet werden. Die westdeutsche Kunstkritik beschränkte sich weitgehend auf eine Vorstellung der künstlerischen Vielfalt in Kunstzeitschriften und Büchern, die den Kunstfreunden die Orientierung erleichtert. Ein Legitimationsdiskurs fehlte.

Der westdeutsche Neoexpressionismus der ersten Generation erhielt in den achtziger Jahren eine amerikanische Legitimation — direkt durch Donald B. Kuspit (u. a. in: Kat. Ausst. *Expressions...*, St. Louis Art Museum, St. Louis/München 1983) und indirekt durch Benjamin Buchlohs sowie Douglas Crimps negative Kritik (beide in: *October* 16/1988), die ebenfalls mit dazu verhalf, westdeutsche Künstler aus der Peripherie ins Zentrum des amerikanischen Kunstdiskurses zu rücken. Ein ins Englische übersetzter Artikel von Bazon Brock im *Artforum* (Juni 1981) nahm Kuspits positive Kritik vorweg. In der amerikanischen Kunstszene konnten also Anfang der achtziger Jahre noch junge italienische und teilweise schon zwei Jahrzehnte arbeitende deutsche Künstler dank kritischer Legitimation in einem Umfang und auf einem Preisniveau neben einheimischen Künstlern etabliert werden, in dem dort nie vorher ausländische Nachkriegskünstler etabliert worden sind. Ein unübersichtlicher Galerien- und Ausstellungsbetrieb und mit Stilbrüchen exzessiv arbeitende Künstler sind Komplemente in der westdeutschen Kunstszene um 1980, die es unmöglich machen, Stilkriterien für die „Neuen Wilden“ anzugeben. Dem amerikanischen Kunstdiskurs fehlt so die Basis für einen Legitimationsdiskurs: Wo soll er beginnen, wenn sich der Gegenstand der verbalen Definition entzieht?

Der Bezug zur Subkultur um 1980, das Spiel zwischen Artistischem und Anti-Artistischem und das unübersichtliche Gesamtbild sind Eigenschaften, durch die der Neoexpressionismus der zweiten Generation in Westdeutschland vermarktbar ist und in Amerika der Vermarktung Grenzen gesetzt sind. Doch der Erfolg auf dem amerikanischen Kunstmarkt ist unumgebar, weil dieser Markt nach wie vor international Preismaßstäbe setzt.

Daß die Kunstkritik von Handel und Öffentlichkeit vorgegebene Funktionen erfüllt, wäre von der Kritik selbst zu reflektieren. Kunstproduktion und Kunstkritik haben Ende der siebziger Jahre auf wieder steigende Umsätze zwar regional verschieden, aber jeweils keineswegs gegen die Interessen des Handels reagiert. Kunstkritik ist als Begleiter aktueller Kunst von äußeren Rahmenbedingungen nicht unabhängig und kann dies im Medium Kunstzeitschrift (Abhängigkeit von Annoncen aus dem Kunsthandel), in dem sie sich vorwiegend artikuliert, auch nicht sein. Kritiker können aber in Katalogen und Büchern im Rückblick auf kürzlich Geschichte gewordene Strömungen auch die damalige Funktion des kritischen Diskurses in einer nach Regionen differenzierenden Weise reflektieren — wie in *Refigured Painting* in leider nicht vorbildlicher Weise geschehen.

Thomas Dreher

HELGA DE LA MOTTE-HABER, *Musik und bildende Kunst. Von der Tonmalerei zur Klangskulptur*. Laaber, Laaber-Verlag 1990. 308 S., 81 Abb., DM 98,—.

(mit acht Abbildungen)

Von alters her spielte der Rangstreit der Künste eine stimulierende Rolle. So war die Musik zu Anfang dieses Jahrhunderts für die Malerei, als sie sich aus den Fesseln ihrer

mimetischen Funktion zu befreien suchte, leuchtendes Vorbild. In diesem Sinn schrieb Kandinsky 1911 an Arnold Schönberg: „Ich beneide Sie sehr. Wie unendlich gut ... haben es die Musiker in ihrer so weit gekommenen Kunst. Wirklich *Kunst*, die das Glück schon besitzt, auf reinpraktische Zwecke vollkommen zu verzichten. Wie lange wird wohl die Malerei noch darauf warten müssen?“

Nun, sie mußte nicht mehr warten, denn Kandinsky vollzog zur selben Zeit den befreienden Schritt zu einer Malerei, die den „inneren Klang“ der Farben und Formen absolut setzte.

Daß die Musik aber keineswegs nur in der Geburtsphase der abstrakten Kunst Pate stand, sondern daß sich der Rekurs auf sie wie ein roter Faden im Zusammenhang mit den entscheidenden Umschwüngen der modernen Kunstentwicklung seit dem Ende des vorigen Jahrhunderts verfolgen läßt, haben die Ausstellungen der achtziger Jahre wie *Für Augen und Ohren* (Berlin 1980), *Der Hang zum Gesamtkunstwerk* (Zürich 1983) und *Vom Klang der Bilder — Die Musik in der Kunst des 20. Jahrhunderts* (Stuttgart 1985) facettenreich dargestellt.

Die neue Publikation bekundet das wachsende Interesse der Musikwissenschaft an diesem Thema und untersucht nun — umgekehrt — die Rezeption malerischer Phänomene in der Musik. Das neunzehnte Jahrhundert mit der Vorliebe seiner Symphoniker für die Historienmalerei rückt dabei verstärkt ins Blickfeld.

Zunächst aber konzentriert sich die Autorin, ausgehend von ihrem 1985 veröffentlichten *Handbuch der Musikpsychologie*, auf die zugrundeliegenden Probleme der Wahrnehmung. Prägnant erläutert sie die fundamentalen Veränderungen unseres Bewußtseins von Raum und Zeit im Zusammenhang mit den visuellen und auditiven Kunstgattungen. Von einer kategorialen Abgrenzung beider Sinnes- und Kunstbereiche in der Ästhetik der Aufklärung (vgl. Lessings *Laokoon*) manifestiert sich im Laufe des neunzehnten Jahrhunderts eine immer stärkere Tendenz zur Grenzüberschreitung bis in unsere Tage, wo Raum und Zeit in der Vorstellung eines dynamischen Raum-Zeit-Kontinuums verschmelzen. Die deutlichen Annäherungs- und Verschmelzungstendenzen im Barock bekunden allerdings, daß die Entwicklung nicht ganz so geradlinig verlief und Lessings absolutistische Ästhetik die früheren Annäherungen nur unterbrochen hat.

Von jeher wurde ja das abstrakte Zeitgefühl auch mit Raumvorstellungen assoziiert, was schon in sprachlichen Begriffsbildungen wie „spät“, abgeleitet von lat. *spatium*, zum Ausdruck kommt. Und daß auch die Musik, die traditionell als „Zeitkunst“ begriffen wurde, durchaus mit räumlichen Eindrücken einherging, lehrt das alte Interesse an Echowirkungen ebenso wie das Phänomen der venezianischen Mehrchörigkeit — im deutschen Bereich z. B. durch Heinrich Schütz vertreten, der für seine *Psalmen Davids* 1619 eine Aufstellung der Teilchöre „an verschiedenen Örthern“ vorsah. Der außermusikalische Raum wird so zu einem innermusikalischen Formprinzip.

Die Wandlung des Zeitgefühls von einer linear-finalen Vorstellung zielgerichteten Fließens und dem damit verbundenen Fortschrittsdenken zu einer mehr zyklisch-reversiblen Konzeption spiegelt sich in der Entwicklung des musikalischen Denkens. Zwischen Schubert, Wagner und Debussy verlagert sich das Gewicht von dem Bewegungsduktus harmonisch-melodischer Entfaltungen immer mehr auf das Gestalten anhal-

tender Momente, die den Fluß des zeitlichen Geschehens gleichsam vertikal gliedern und als ein Enthobensein aus der Zeit empfunden werden. Bei Debussy wird auf diese Weise z. B. „ein Nebeneinander von Farben und Flächen wie auf einem Bild“ erzeugt. Strawinsky und Satie haben aus dieser Preisgabe eines finalen Formkonzepts konsequent ein „additives Baukastenprinzip“ entwickelt. Bei Varèse und Cage schließlich führt die Befreiung vom Zwang der Zeit zu einer Auflösung von Raum und Klang.

Dieser entwicklungsgeschichtlichen Perspektive im Zusammenhang mit den Veränderungen unserer Zeit- und Raumwahrnehmung folgt im zweiten Kapitel ein summarischer Abriss jener Bestrebungen, die auf den Erkenntnissen der Naturwissenschaften aufbauen und nach zugrundeliegenden Gemeinsamkeiten, den „intermodalen Qualitäten“ der Künste, suchen. Die Systematisierung der Harmonik in der Musik und in der Theorie der Spektralfarben zeitigte synästhetische Farbe-Ton-Forschungen auf der Grundlage von Schwingungstheorien, zahlenmäßigen Entsprechungen und Proportionslehren. Das tradierte kosmologische Modell einer „*harmonia mundi*“ mündete in vielfältige Versuche einer präzisen Zuordnung von Farben, Tönen und Intervallen, die von Athanasius Kircher und Isaac Newton über die Farbenklaviere Bertrand Castels oder die „Augenorgel“ Telemanns bis hin zu den synästhetischen Konzert-Projekten der Russen Skrjabin und Wyschnegradsky führen.

So enthält die Ouvertüre des Buchs bereits die wesentlichen Themen, die im Hauptteil anhand von Werkbeispielen und nicht ohne Reprisen weiter ausgeführt werden. Ebenso wie von einer zunehmenden Musikalisierung der Malerei (besonders bei den Osteuropäern Čiurlionis, Kandinsky oder Kupka) gesprochen werden kann (Abb. 5a, 7a, 8a und b), läßt sich auch in der Musik eine progressive Neigung für die Schwesterkunst feststellen. Dazu gehört z. B. schon die Vorliebe der Romantiker für Konzertvorführungen vor erleuchteten, auf Transparentpapier gemalten Dioramen, wie man sie von Schinkel und C.D. Friedrich kennt. Auf direkte Weise bekundet sich diese Annäherung in den zahlreichen Vertonungen von Kunstwerken im Rahmen der Programmmusik: etwa bei Liszt, der sich zu seinen *Symphonischen Dichtungen* von Raffael und Michelangelo, Schwind und Kaulbach anregen ließ, oder bei Reger, der Böcklins „Toteninsel“ vertonte, und Mahler, den gar ein parodistisch-märchenhafter Holzschnitt von Schwind zu seiner *Ersten Symphonie* beflügelte — faszinierende Gegenstücke zu Klingers *Brahms-Phantasie*. Hindemith wählte Grünwald zur Hauptfigur seiner Oper „*Mathis der Maler*“ von 1934. Einen einmaligen Fall von wechselseitiger Anregung über ein ganzes Jahrhundert hinweg inaugurierte Modest Mussorgsky mit seinem Klavierzyklus über Gemälde und Aquarelle von Victor A. Hartmann in *Bilder einer Ausstellung* (1874/86): Kandinsky nahm die Bildtitel und die Musik seines Landsmanns 1928 zum Ausgangspunkt für eine abstrakte *Bühnenkomposition*. Unabhängig davon schuf der Berliner Künstler KP Brehmer 1972/75 eine akustische Installation mit graphischer Übertragung der Musik durch Sonogramme, welche den amerikanischen Komponisten Philip Corner 1976/80 wiederum zu einer neuen Klaviervertonung inspirierten (Abb. 6a und b, 7a und b). Im bildkünstlerischen Bereich fußt die Autorin freilich weitgehend auf den kunsthistorischen Publikationen zu diesem Thema wie der vor allem für das neunzehnte Jahrhundert materialreichen Studie von Franzsepp Würtemberger *Malerei und Musik. Die Geschichte des Verhaltens zweier Künste zueinander* (Frankfurt/Bern 1979) oder dem

Klang der Bilder-Katalog, dem sie z. B. die Mussorgsky-Sequenz oder Anregungen im Bereich der audiovisuellen Mischformen wie der „Farblichtmusik“ und des „absoluten Films“ verdankt.

Davon abgesehen, trägt sie durch ihre genauen Analysen des musikalischen Parts dieser Analogiebestrebungen wesentlich zur Ergänzung und Vertiefung unserer bisherigen Kenntnis bei. So, wenn sie z. B. jene Strukturmodelle in musikalischen Partituren aufspürt, die auch in der abstrakten Malerei zu finden sind, wie „Geometrische Symmetrien“ (etwa bei Webern), „Permutationen“ oder „Gleichzeitigkeit und Gleichgewicht“ (bei Varèse).

Reziprok werden in der zeitgenössischen Kunst solche Partiturprinzipien in exakte Zeichensysteme überführt wie bei Hanne Darboven oder in metrisch-formale Visualisierungen wie bei der Amerikanerin Jack Ox, die sich besonders mit Bruckner auseinandersetzte.

Aufschlußreich ist die klare Darlegung der Entwicklung zur „spatialen Musik“, bei der Raum als eine „Bewegung von Klangereignissen“ erfahrbar wird. Diese spatiale Klang-Dynamik manifestiert sich nicht nur in dem interlinearen, raumgreifenden Schriftbild der neuen Notation und „Musikalischen Graphik“, sondern auch in der Elektronischen Musik eines Stockhausen (*Abb. 5b*) und Xenakis oder den musikalischen Meditationsräumen, Installationen und Klangskulpturen von Paik bis La Monte Young. Der vom Interpreten entbundene, frei verfügbare Klang aus dem Synthesizer wird zum plastischen Material, der Raum und Zeit körperhaft umwandelt und fühlbar macht.

Trotz der essayistischen Gesamtanlage und gewisser Wiederholungen ist das Buch von Helga de la Motte-Haber ein bedeutsamer Beitrag zur Ergründung jenes komplexen Zwischenreichs, das aus der neueren Konvergenz der Künste tiefgreifende Innovationen bezogen hat.

Karin v. Maur

Varia

HOCHSCHULEN UND FORSCHUNGSINSTITUTE

Mit folgenden Angaben werden die entsprechenden Mitteilungen in den früheren Jahrgängen der *Kunstchronik* fortgesetzt. Die Informationen aus Österreich, der Schweiz, Großbritannien, den Niederlanden und Skandinavien folgen im Septemberheft.

BUNDESREPUBLIK DEUTSCHLAND UND DEUTSCHE DEMOKRATISCHE REPUBLIK

AACHEN

INSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE DER RHEINISCH-WESTFÄLISCHEN HOCHSCHULE AACHEN

Abgeschlossene Dissertationen

(Bei Prof. Holländer) Volker Adolphs: Der Künstler und der Tod. Selbstdarstellungen in der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts. — Elisabeth Heitzer: Das Bild des Kometen

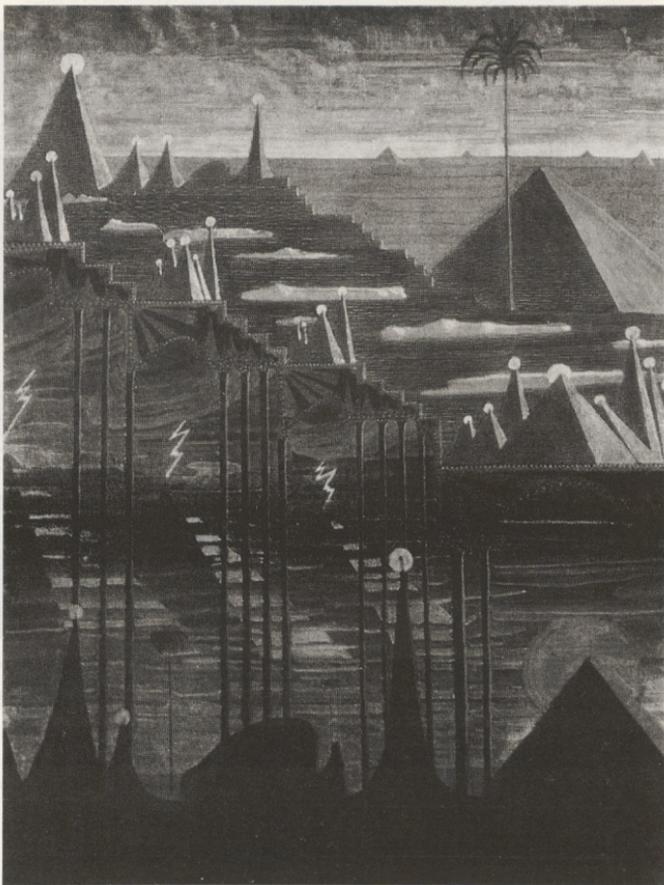


Abb. 5a Mykolas Konstantas Čiurlionis: *Pyramidensonate, Allegro*, 1908/09. Kaunas/Litauen, Čiurlionis-Museum

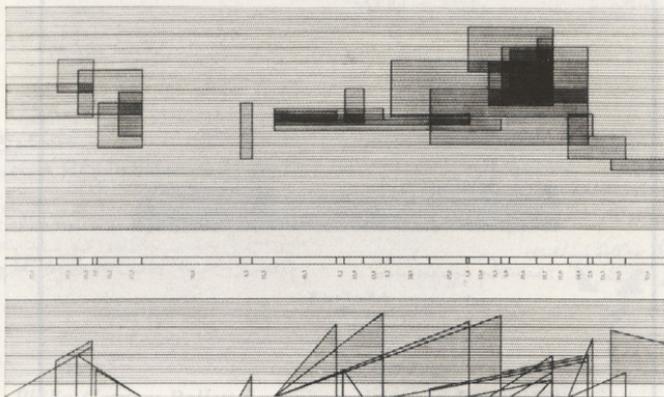


Abb. 5b Karlheinz Stockhausen: *Studie II* aus „Elektronische Studien“, 1956



Abb. 6 a Victor Alexandrowitsch Hartmann: Das große Tor von Kiew, um 1870. Aquarell

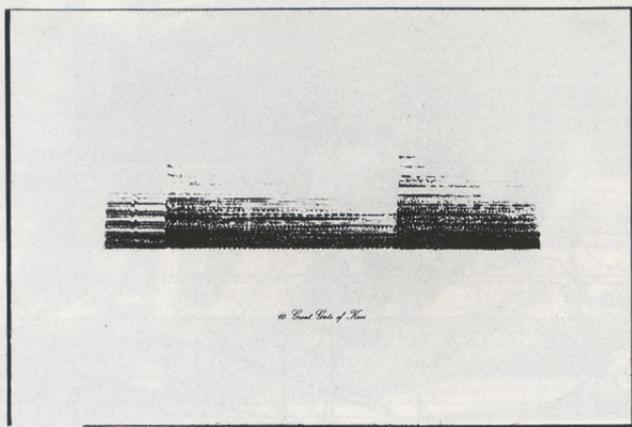


Abb. 6 b K. P. Brehmer: Das große Tor von Kiew (Bilder einer Ausstellung, Bild 10), 1972/75. Sonographische Darstellung. Privatbesitz

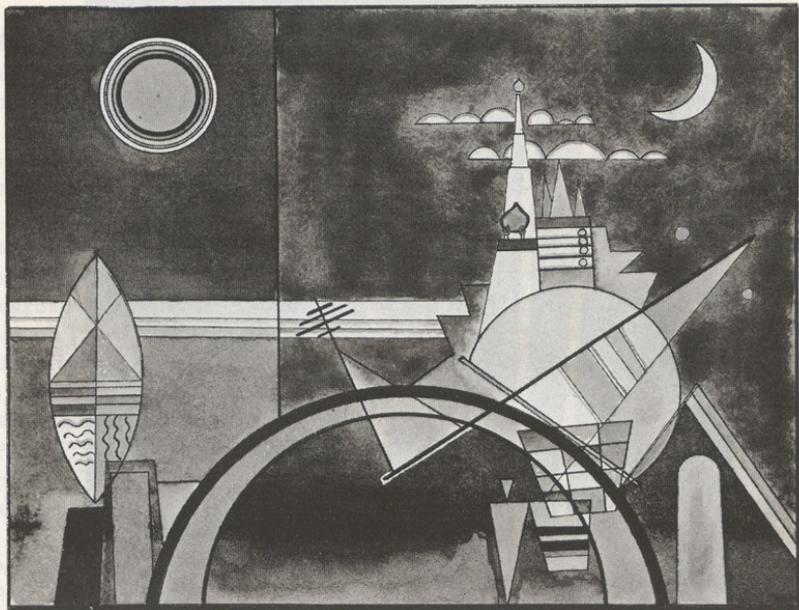


Abb. 7 a Wassily Kandinsky: Das große Tor von Kiew (Bilder einer Ausstellung, Bild 10), 1928. Bühnenkomposition. Köln, Theatermuseum (Museum)

V Ballet of Unhatched Chickens

longer patterns
and dense ones
tend to lower register

irregularities within the fixed pitch limits (rapid and controlled action) (with arpeggio)

counterpoint, slower, notes at the extremes (heel of hand - or finger tips) with the underlying pattern: irregular with regular regular with irregular or either with either

very regular (vary alt. fast - rapid) (let it be as arpeggio) (cyclic patterns)

may come together or be separated (by hand distance (by range!))

releases

let 90° on hold (to last note, release sharply) on hold (then longer (a little))

and releases may - should - follow the same basic arpeggio patterns:

changing dynamics within a "light" feeling (Touches of pedal.)

all patterns played with flat of the hand and extended fingers (chromatic clusters) in varying - all the possible - positions as relative to the keyboard (changed sizes) usually firm, but sometimes moving towards a "limp" or "playful" touch. May be played with either hand - or both

varying length silences ending in arpeggio -> varying speeds

staccato

releases

let 90° on hold (to last note, release sharply) on hold (then longer (a little))

and releases may - should - follow the same basic arpeggio patterns:

changing dynamics within a "light" feeling (Touches of pedal.)

Abb. 7 b Philip Corner: Ballett der unausgebrüteten Hühner (Bilder einer Ausstellung, Bild 5), 1976/80. Klavierversion (Galerie gelbe musik, U. Block, Berlin)

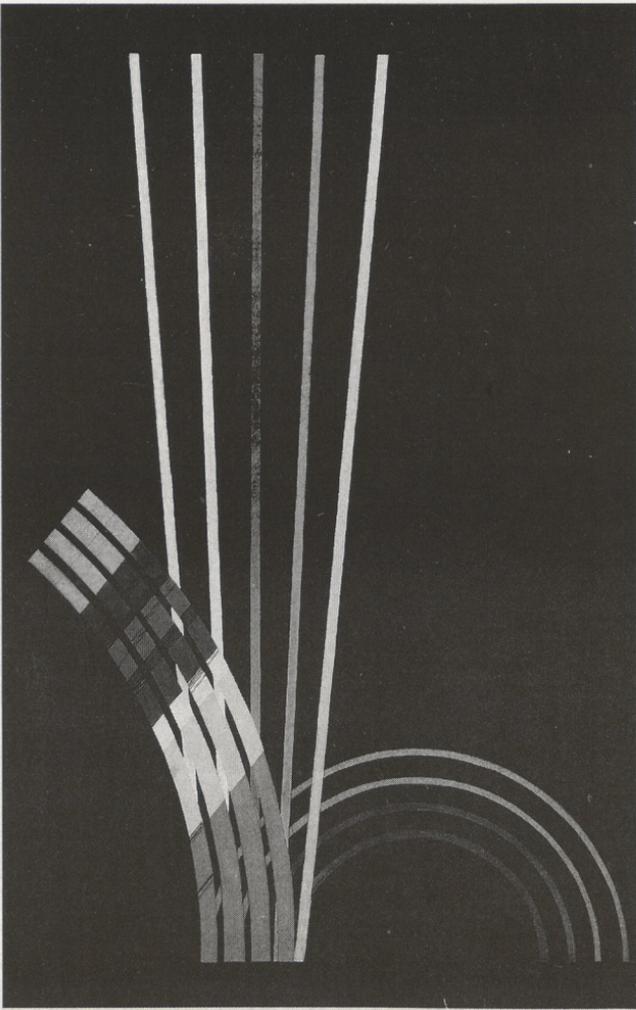


Abb. 8 a Francis Picabia, *La musique est comme la peinture*, 1914/17. Privatsammlung

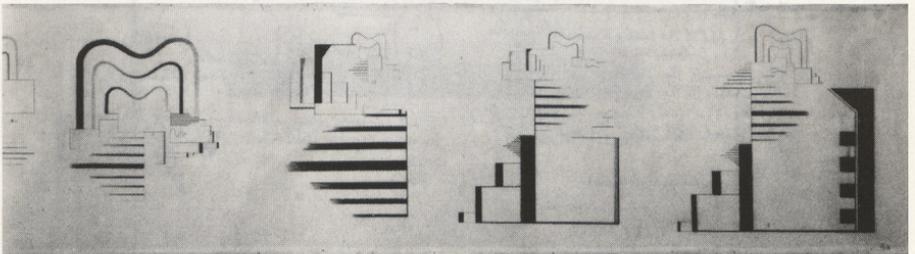


Abb. 8b Viking Eggeling: *Horizontal-Vertikal-Messe*, Detail: 3. Satz, 1919. Bleistift. Basel, Kunstmuseum (Museum)