

Zwischen den Stühlen

Zur Beziehung von bildender Kunst und Tonkunst

Unzählbar sind die in Kunst- und Musikgeschichte auffindbaren Werke, denen eine besondere Beziehung von Musik und Bild zugrunde liegt. Jede Stilrichtung und künstlerische Mode hat für sich das Verhältnis neu definiert, hat besondere Qualitäten daran wahrgenommen und bevorzugt. Wenn man sich auf die allgemein bekannten Komponisten und bildenden Künstler des vergangenen Jahrhunderts beschränken wollte, erschiene es schwer, eine größere Anzahl von denen zusammenzutragen, die nicht irgendwelche Werke aus der Zusammenschau von Klang und Bild, Musik und Malerei gewonnen haben. Die Literatur und Sekundärliteratur über dieses Thema ist überaus reichlich, ihm sind Ausstellungen, Kongresse und naturwissenschaftliche Untersuchungen gewidmet worden. Es scheint also alles Wissenswerte gesagt. Erstaunlicherweise (und glücklicherweise) sucht man aber in dem Schon-alles-Gesagten vergebens nach einem schlüssigen und universellen System, das die Beziehungen zwischen Klang und Bild, Musik

und Malerei in allgemeingültiger Art und Weise klären, ordnen und nachvollziehbar beschreiben könnte. Obwohl es keinesfalls an Bestrebungen gefehlt hat, solch ein System zu schaffen, waren die Ergebnisse der Suche doch jedesmal sehr persönliche Lösungen. Die bei einem Künstler für die eigene Arbeit evidente Sichtweise auf dieses Problem ist ein Kompendium von Erfahrungen, Analogien und Gedanken zum Thema, welches sich von der Sichtweise des nächsten Künstlers schon wieder deutlich unterscheidet.

Bei mir ist es biographisch bedingt, daß ich mich mit der Beziehung von Musik und Bild beschäftigen »muß«. Ich habe Malerei und Grafik studiert, mich schon während des Studiums für Musik interessiert und danach autodidaktisch, in privatem Unterricht und mit einem Zusatzstudium das Komponieren »gelernt«. Ich habe später in meiner Arbeit nie eine Trennung zwischen beiden Künsten vollzogen, indem ich entweder der Malerei oder der Musik den Vorrang eines »Hauptberufes« und der anderen Richtung den Status einer »Nebenbeschäftigung« gegeben hätte. (Diese Unterscheidung ist hier und im allgemeinen völlig wertungsfrei gemeint. Für den Fall, daß tatsächlich solch eine Trennung gezogen werden muß, befindet man sich vielleicht in der durchaus nicht unüblichen Situation, daß die *nicht* hauptsächlich Geld akquirierende Tätigkeit wichtiger ist als ein wie auch immer gear-

Knut Müller

(*1963, Reichenbach)

FRAME 52 (2000) für Stimme, Gitarre und Ensemble, 13' | TME 560

MIZAR (1996/97, 2001) für Ensemble, 11' | TME 559

SEISMOS (1998) für 5 Spieler, 10' | TME 558

ANCESTOR (2002/03) für 5 Instrumente, ca 11' | TME 670

NYX (2001) für Klarinette, Violine, Violoncello, Klavier, 11'30" | TME 567

SHEEVRA (2004) für Flöte, Klarinette, Violine, Klavier, 10'30" | TME 704

THORN 1. Streichquartett (1996), 8' | TME 556

ZEUG 2. Streichquartett (1999), 11' | TME 557

IsOKtoAttach (2001) für Klarinette, Gitarre, Schlagzeug, 10' | TME 561

bei Tre Media Edition

LEMUR (2002) für Saxophon, Klavier, Schlagzeug, 16' | TME 568

- Version für Klarinette, Kavier, Schlagzeug (2002), 16' | TME 598

DESTRUCTIVE SCIENCE (2003) für Stimme und live-Elektronik (Musikmaschinen/Zuspielband) (Text Janice Moore Fuller), 15' | TME 678

ORGANON (2001) für Orgel solo, 13' | TME 566

TELCHINES (2003) für Cembalo solo, 10' | TME 677

EMPUSA (2001) für Klavier solo, 7' | TME 562

EKHIDNA | ECHIDNA (2003) für Klavier solo, 10' | TME 676

www.tremediamusicedition.de

Tre Media Musikverlage | 0700 TREMEDIA

D-76133 Karlsruhe, Amalienstrasse 40, eMail: tremedia@aol.com

teter »Hauptberuf«. In dieser Richtung weitergedacht tritt die Frage auf, ob diese Situation nicht auf viele Komponisten zutrifft und zutraf. Verbrachten und verbringen sie nicht einen Großteil ihrer Zeit in anderen, wenn auch verwandten Berufen, als Kompositions- bzw. Tonsatzlehrer, als Konzertorganisatoren, als Instrumentalisten, als Ensembleleiter, als Dirigenten, als Verlagsmitarbeiter, als Klavierlehrer ...?)

Eine meiner ersten Erfahrungen, als ich zu komponieren begann, war, daß dabei die gleichen Kräfte in mir ergriffen und gefragt wurden wie beim Malen. Das hatte auch in diesem Stadium nichts von einer Übersetzung des einen in das andere, wie das bei Sprachen der Fall ist. Es war vielmehr so, daß beides wie eine einzige Tätigkeit erschien, die sich dann in verschiedene Richtungen ausbreitet. Diese Erfahrung hat meine Entscheidung befördert, mich nicht zu entscheiden, das heißt weder Malerei noch Musik aus dem Mittelpunkt meines Interesses zu entfernen. Erst im nachhinein wurde mir klar, daß es sich dabei (zumindest teilweise) um einen kleinen Trugschluß handelt. Ich hatte natürlich für mich, als Maler (auch wenn ich noch Student war), schon eine eigene »Strategie und Taktik« der künstlerischen Arbeit entwickelt. Diese Art zu arbeiten, zu planen, wahrzunehmen, also all die allgemeinen und unspezifischen Werkzeuge, die ich mir während der Beschäftigung mit der Malerei angeeignet hatte, nutzte ich jetzt ganz selbstverständlich auch beim Komponieren mit Klängen. Erstaunlich ist dabei vielleicht nur, daß die oben geschilderte Erfahrung die Wirksamkeit und Existenz solcher universalen Werkzeuge tatsächlich nahelegt. Wenn man versucht, diese Werkzeuge und Parameter zu benennen, muß man wissen, daß sich schon in der Auswahl die jeweilige künstlerische Eigenart zeigt. Falls irrtümlicherweise Allgemeingültigkeit erwartet wird: Man verwendet natürlich nur die Werkzeuge, die man tatsächlich braucht und nicht all jene, die auch in anderen Zusammenhängen nützlich und wirkungsvoll sein können.

Die Abstraktion von Musik und Bild hin auf eine Zahlenebene bildet ein einfaches Niveau, auf dem alle Elemente miteinander kompatibel sind und auf dem (sehr simpel ausgedrückt) Musik und Bild ineinander umrechenbar sind. Der mathematische Duktus dieser Methode erzeugt aber eine Illusion von wissenschaftlicher Notwendigkeit. Das eigentlich zu Gestaltende auf dieser Ebene sind nicht Ausgangs- und Endprodukt, sondern die vielen Entscheidungen, die auf den Wegen in und aus der Abstraktion gemacht werden. Es ist auch möglich, Musik und Bild auf einer geo-

metrischen Ebene einander anzunähern, indem man Zeit und Raum und die jeweiligen Darstellungen als Zeit- und Raumachsen (t-Achsen-Diagramm) als ineinander umwandelbare Größen annimmt. Mit dieser Voraussetzung sind auch Umwandlungen von Raum- oder Flächentransformationen in Zeittransformationen und umgekehrt möglich. Ebenso gibt es auf wahrnehmungspsychologischer Ebene eine ganze Reihe von Parametern, die sowohl in der Musik als auch in der bildenden Kunst wirksam sind und über die der eine Bereich in den anderen diffundieren kann: Rhythmus, Spannung, Kontrast, Reihung, die konträren Verhältnisse Ordnung – Chaos, Diminution – Augmentation, Sinken – Steigen etc. Auf ähnliche Art und Weise, vielleicht mit einem höheren Anteil an persönlicher Wertung, funktioniert auch eine Verbindung über Farben, Klänge, Stimmungen (Klangfarbe, Atmosphäre). Noch weiter in eine persönliche und kulturelle Prägung kommt man auf der narrativen Ebene, die man entweder allegorisch-mythisch oder abbildhaft-imitatorisch ausprägt.

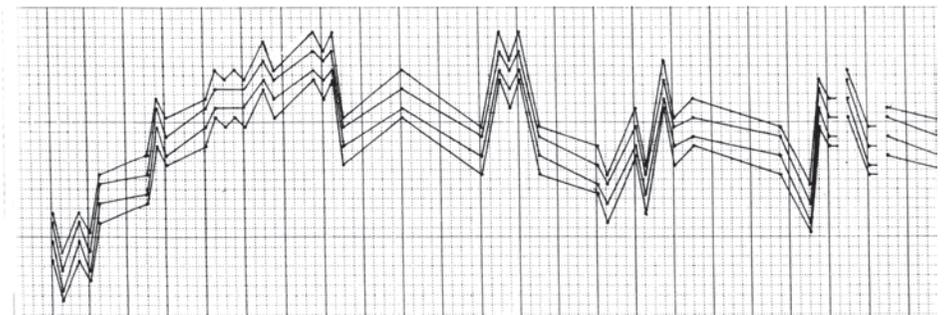
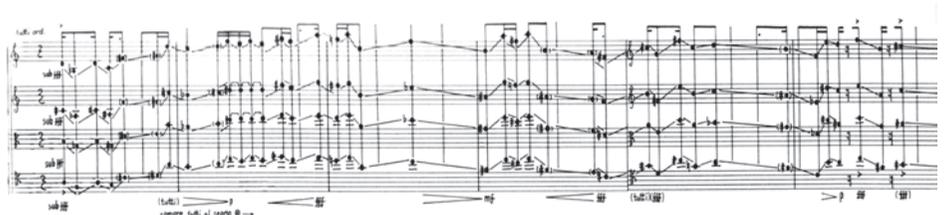
Auch wenn in meiner Arbeit die Verbindung von Musik und Bild eine gewisse Rolle spielt, ist die grundlegende Prämisse künstlerischer Arbeit immer, eine interessante Malerei oder Musik zu machen, jedoch *nie*, mit einer Komposition oder einem Bild beweisen zu wollen, daß diese Verbindung von Musik und Bild funktioniert. Anhand dieser Prämisse sowie den oben geschilderten Erfahrungen und Schlußfolgerungen habe ich eine Arbeitsweise ausgeformt, bei der ich, obwohl ich beides in mir verbinde, beim Malen immer ganz Maler und beim Komponieren immer ganz Komponist bin. Ich trage einen Gedanken, den ich aus den Wahrnehmungen in dem einen Gebiet gewonnen habe, in das andere Gebiet. Dann sehe ich, wozu der Gedanke sich in der neuen Umgebung entwickelt und erfinde Techniken, mit denen ich das so Entstandene weiter formen kann. Indem ich mich so zwischen den Positionen hin und her bewege, meine Perspektiven ändere, kann aus einem Endpunkt auch wieder ein Ausgangspunkt werden. Das Ergebnis einer kompositorischen Arbeit beinhaltet dann wieder das Potential für eine bildkünstlerische Idee und das Bild wird zum Ausgangspunkt für eine musikalische Idee.

Die Abbildungen zeigen Ausschnitte von Arbeiten, die im Verlauf mehrerer Jahre entstanden sind. Die Reihe zeigt eine Stringenz, die erst durch die konkrete Auswahl zustande gekommen ist. Die eigentliche Entwicklung der Arbeiten verläuft unter anderem einander überlappend, sich verzweigend und diskontinuierlich. Aus der Partitur von *THORN* (1. 25

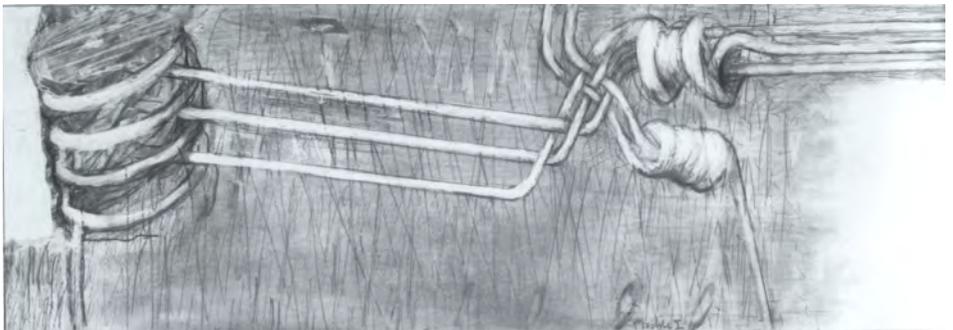
Streichquartett, 1996) hatte ich ein als analytische Studie gedachtes Tonhöhen-Zeit-Diagramm angefertigt. Diese Studie war auf einer geometrisch-grafischen Ebene unter anderem Anregung für mehrere bildkünstlerische Arbeiten in extremen Querformaten. In *Flechte* (Graphit und Acryl auf Papier, 1997) verweben sich Linien und Bänder und bilden Subkörper. Ähnliche Formabläufe hatte ich dann als Computeranimationen programmiert wie zum Beispiel *Flechtung* (2002), die während

der Aufführung von Ensemblestücken (*Frame 52*, 2000, EXPO) oder von elektronischer Musik gezeigt wurden. Die beim Programmieren der Animationen gemachten Erfahrungen sind dann in die Gestaltung von Verkettung und Wiederholung des Stückes *IsOkToAttach* (2002) eingeflossen. Eine ähnliche Reihe von Bildern, Grafiken, Computeranimationen und Kompositionen entstand parallel zu den Themen »Kreis« und »zyklische Bewegung«.

Ausschnitt aus *THORN* (1. Streichquartett, 1996) und Ausschnitt aus dem Tonhöhen-Zeit-Diagramm nach *THORN*.



Ausschnitt aus *Flechte* (Graphit und Acryl auf Papier, 1997).



Ausschnitt aus *Flechtung* (Monitorstill, 2002).

