

Diplomarbeit mit dem Titel

Ein Blau so dunkel wie ein Cello

Die Verbindung von Musik & Bildender Kunst in Theorie und Praxis
anhand von Wassily Kandinsky, Arnold Schönberg und David Helbock

zur Erlangung des akademischen Grades:

Magister Artium ("Mag. art.")

in der Studienrichtung *Design, Architecture und Environment für Kunstpädagogik*

Unterrichtsfach Werkerziehung

eingereicht an der Universität für angewandte Kunst Wien
am Institut für Kunstwissenschaften, Kunstpädagogik und Kunstvermittlung
bei ao. Univ.-Prof. Mag.art. Dr.phil. Marion Elias

vorgelegt von Julian Michael Griss

Wien, im Dezember 2015

Eidesstattliche Erklärung:

Ich erkläre hiermit,

dass ich die Diplomarbeit selbstständig verfasst, keine andere als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel benutzt und mich auch sonst keiner unerlaubten Hilfen bedient habe, dass diese Diplomarbeit weder im In- noch Ausland (einer Beurteilerin / einem Beurteiler zur Beurteilung) in irgendeiner Form als Prüfungsarbeit vorgelegt wurde, dass dieses Exemplar mit der beurteilten Arbeit übereinstimmt.

Wien, am

Unterschrift

Ein Bild muß klingen und von einem inneren Glühen durchtränkt sein.

(Wassily Kandinsky)

Abstract Deutsch

Spätestens seit dem Beginn der Moderne und dem Ende der Kunstspartentrennung ist der gegenseitige Austausch und die Inspiration als auch Zusammenarbeit unter KünstlerInnen verschiedenster Ausrichtungen kein Einzelphänomen mehr, sondern sichtbar gewordene Theorie und Praxis.

Dieser Verbindung und auch einer möglichen Abgrenzung von Musik und Bildender Kunst geht diese Arbeit auf den Grund. Ausgehend von den Grundbegriffen *Ästhetik* und *Wahrnehmung* werden mögliche Annäherungen und Abgrenzungen in der Theorie behandelt, welche wahrnehmungspsychologische Fragen genauso umfassen wie die Verbindung von Tönen und Farben, die Kategorien *Raum und Zeit* in Malerei und Musik sowie Diskussionen um den Kunstbegriff nach Georg Wilhelm Friedrich Hegel und Immanuel Kant.

Im Praxisteil liegt der Fokus auf den beiden Künsten als Inspirations- und Austauschquelle ab dem ausgehenden 19. Jahrhundert. Anhand von Bildanalysen an Gemälden des Malers Wassily Kandinsky, seiner Freundschaft mit dem Komponisten Arnold Schönberg und einem Experteninterview mit dem Jazzmusiker David Helbock wird dieser Austausch untersucht und bewiesen, wie Musik anhand von Malerei und umgekehrt entsteht.

Abstract English

Since the advent of modernity and, thus, the expiration of segregating art's domains, the reciprocal exchange of inspirations as well as the collaboration among artists can be observed to be a common phenomena in theory and practice.

Therefore, this diploma thesis aims to reveal the interrelatedness between music and fine arts. A thorough elaboration of the concepts *aesthetics* and *perception* serves as the basis for the subsequent theoretical approach which encompasses perceptual-psychological aspects as well as the interrelation between sound and color or the notion of *space and time* in painting or music. In addition, a reference to Georg Wilhelm Friedrich Hegel's and Immanuel Kant's conceptualization of art is essential regarding the diploma thesis' practical part.

Within the second and practical part, music as well as fine arts is regarded to be a source of inspiration, initiating the artistic exchange between musicians and painters and influencing their different oeuvres. The research includes images analyses of

Wassily Kandisky's paintings in due consideration of his friendship with Arnold Schönberg. Finally, an interview with the expert and jazz musician David Helbock shall demonstrate and clarify the core of this diploma thesis, namely, how music creates paintings and how paintings create music.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	6
2. Theoretische Verbindungen & Gegensätze Bildender Kunst und Musik	8
2.1 Die Wirkung der Künste – Grundbegriffe	8
2.1.1 Ästhetik	8
2.1.2 Ästhetik als Wahrnehmungslehre	14
2.1.2.1 Wahrnehmen und Erkennen	14
2.1.2.2 Alltagserfahrung & Kunsterfahrung zwischen ästhetischer Erfahrung und ästhetischer Wahrnehmung	23
2.2 Musik und Bildende Kunst – eine Gegenüberstellung	34
2.2.1 Der Kunstbegriff nach Hegel	35
2.2.2 Die Gleichstellung der Künste im ausgehenden 19. Jahrhundert	41
2.2.3 Farbe und Musik	43
2.2.4 Sehen und Hören	47
2.2.5 Raum und Zeit	49
2.2.5.1 Raumkunst und Zeitkunst	56
2.3 Fazit & Vergleich	66
3. Musik & Bildende Kunst – Praktische Beispiele gegenseitiger Inspiration anhand von Wassily Kandinsky, Arnold Schönberg und David Helbock	70
3.1 Kandinsky, Schönberg und das Ende der Spartenrennung: Von der Nachbildung zur Abstraktion	71
3.2 Bildanalyse: Die Musik in den Gemälden Kandinskys	85
3.2.1 Komposition IV (1911)	86
3.2.2 Impression III (Concert) (1911)	90
3.3.3 Komposition VII (1913)	94
3.3.4 Im Grau (1919)	97
3.3.5 Gegenklänge (1924)	101
3.4 „Schönberg meets Kandinsky“ - Interview mit David Helbock	107
3.4.1 Farben als Ausgangspunkt	108
3.4.2 Farbenvertonung, Komposition & Aufhebung des Materiellen	112
3.4.3 Schönberg meets Kandinsky	117
4. Schlussbetrachtung	122
5. Danksagung	124
6. Anhang	125
6.1 Transkription des Interviews mit David Helbock	125
7. Abbildungsverzeichnis	135
8. Bibliographie	137

1. Einleitung

Die gegenseitige Inspiration und der gegenseitige Austausch verschiedenster Kunstrichtungen untereinander haben im Laufe der Geschichte schon sehr oft zu spannenden Ergebnissen geführt. Als man im ausgehenden 19. Jahrhundert begann, die einzelnen Kunstrichtungen nicht mehr voneinander zu trennen, entstanden ein neues Bewusstsein und eine neue Ästhetik im Schaffensprozess von MalerInnen, MusikerInnen, PoetInnen und weiterer KünstlerInnen verschiedenster Ausrichtungen. Speziell in dieser Zeit war es die Musik, die als Inspirationsquelle bezüglich Herangehensweise und Freiheit der abstrakten Kunst in ihrer Entstehung als Hauptreferenz diente.

Diese Arbeit hat das Ziel, ebendieser Verbindung von Musik und Bildender Kunst in theoretischer wie praktischer Hinsicht auf den Grund zu gehen und Gemeinsamkeiten wie mögliche Abgrenzungen aufzuzeigen. Dabei gliedert sich die Diplomarbeit methodisch in einen theoriebezogenen, sich auf Literaturquellen berufenden ersten Teil, welcher neben Grundbegriffen wie *Ästhetik* und *Wahrnehmung* die beiden Disziplinen theoretisch gegenüberstellt. Dabei werden wahrnehmungspsychologische Fragen genauso geklärt wie die Verbindung von Musik und Farbe, die gesellschaftliche Stellung der Künste bis zur Aufhebung der Kunstspartentrennung am Ende des 19. Jahrhunderts als auch versucht, Kategorien wie Raum und Zeit in Musik und Malerei herauszuarbeiten und zu vergleichen. Unter einigen anderen Quellen stütze ich mich dabei auf aktuelle und renommierte AutorInnen und Fachwerke wie der Musikwissenschaftlerin Helga de la Motte – Haber, welche in ihrem Werk „Musik und Bildende Kunst. Von der Tonmalerei zur Klangskulptur“¹ von 1990 als eine der Ersten Musik in Beziehung mit anderen Künsten setzte und in weiterer Folge von der „Enthierarchisierung der Künste“ Anfang des 20. Jahrhunderts spricht, welche besagten Austausch endgültig ermöglichte. Ihre Theorien werden beleuchtet und auch verglichen mit den Ausführungen der Musik – und Museumspädagogin Ursula Brandstätter, welche in ihren Publikationen von 2004² und 2008³ zahlreiche Theorien zu Musik und Bildender Kunst aus wahrnehmungspsychologischer, ästhetischer und pädagogischer Sicht trifft. Hinzu kommen unter anderem ästhetisch – philosophische Theorien des Philosophen Konrad

¹ vgl. Helga De la Motte – Haber, Musik und Bildende Kunst. Von der Tonmalerei zur Klangskulptur, Laaber: Laaber Verlag 1990.

² vgl. Ursula Brandstätter, Bildende Kunst und Musik im Dialog, Augsburg, Wißner Verlag 2004.

³ vgl. Ursula Brandstätter, Grundfragen der Ästhetik. Bild – Musik – Sprache – Körper, Köln, UTB Verlag 2008.

Paul Liessmann⁴, der im aktuellen Ästhetikdiskurs eine Rückbesinnung zur ursprünglichen Bedeutung von Ästhetik als Wissenschaft sieht als auch klassische, aber bis heute relevante erkenntnistheoretische Werke wie Immanuel Kants „Kritik der reinen Vernunft“⁵ und „Kritik der Urteilskraft“⁶ sowie Georg Wilhelm Friedrichs Kunstbegriff⁷, welcher exemplarisch für die bis ins ausgehende 19. Jahrhundert übliche, hierarchische und wertende Kunstspartentrennung steht.

Im zweiten, praxisbezogenen Teil geht es darum, anhand von konkreten Werken des Malers Wassily Kandinsky, des Komponisten und Malers Arnold Schönberg und dem Jazzmusiker und Komponisten David Helbock zu beweisen, dass die einzelnen Werke mit Hilfe oder in Austausch mit der jeweilig anderen Disziplin entstanden sind.

Methodisch gehe ich dabei so vor, als dass Gemälde von Kandinsky einer Bildanalyse unterzogen werden. Diese zielt darauf ab, das Musikalische in fünf seiner exemplarisch ausgewählten Bildern herauszuarbeiten, wobei auch seine tiefe inhaltliche und freundschaftliche Verbundenheit zu Schönberg, welche sich hauptsächlich in deren Briefwechsel äußert⁹ und seine theoretischen Ausführungen^{10 11} zur Sprache kommen.

Das Experteninterview mit dem Jazzmusiker David Helbock wird schlussendlich analysiert und mit Kandinsky, Schönberg und der vorangegangenen Theorie verbunden und kommentiert. Es steht außerdem als Beispiel für einen von der Bildenden Kunst und von Farben inspirierten Musiker, in dessen Werk und anhand seiner Aussagen die Malerei eine große Rolle spielt und dahingehend veranschaulicht wird.

Die Arbeit legt in letzter Konsequenz den Fokus auf den Austausch zwischen den Disziplinen und legt dar, wo dieser in den jeweiligen Werken festgemacht werden kann. Somit deckt sie einen kleinen Teil in der Verbindung von Kunst und Malerei ab und konzentriert sich auf drei in diesem Kontext relevante Künstlerpersönlichkeiten. Die

⁴ vgl. Konrad Paul Liessmann, *Reiz und Rührung. Über ästhetische Empfindungen*, Wien, WUV 2003.

⁵ vgl. Gustav Hartenstein (Hrsg.), *Immanuel Kant's Kritik der reinen Vernunft*, Leipzig, Leopold Voss Verlag 1868.

⁶ Peter Mahr (Hrsg.), *Immanuel Kant, Kritik der Urteilskraft*, URL: http://www.univie.ac.at/immanuel_kant_kritik_der_urteilskraft/analytik_des_schoenen.html#1. (22.5.2015 13:51)

⁷ vgl. Stephanie Over in Dieter Wandschneider (Hrsg.), *Das Geistige und das Sinnliche in der Kunst*, Würzburg, Verlag Königshausen & Neumann 2005.

⁸ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesungen über Ästhetik I (1835 – 1838)*, URL: <https://www.lernhelfer.de/sites/default/files/lexicon/pdf/BWS-DEU2-0170-04.pdf> (06.12.2015 12:27)

⁹ vgl. Jelena Hahl – Koch (Hrsg.), *Arnold Schönberg, Wassily Kandinsky, Briefe, Bilder und Dokumente einer außergewöhnlichen Begegnung*, Salzburg und Wien, Residenz Verlag 1980.

¹⁰ vgl. Wassily Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst*, Bern, Benteli Verlag 1970.

¹¹ Wassily Kandinsky, *Punkt und Linie zu Fläche*, Bern – Bümpliz, Benteli Verlag 1959 (4.Auflage)

Arbeit deckt also in letzter Konsequenz beispielsweise Werke in Form von „gemalter Musik“ oder „vertonten Bildern“ nicht ab, sondern stellt die in Analogien und Inspiration zu findende Verbindung in den Vordergrund.

2. Theoretische Verbindungen & Gegensätze Bildender Kunst und Musik

2.1 Die Wirkung der Künste – Grundbegriffe

Der wissenschaftliche Ansatz des ersten Teils meiner Arbeit dreht sich um die Frage, WIE wir wahrnehmen, und was dies überhaupt bedeutet. Der Verbindung und dem Gegensatz von Kunst und Musik obliegt die Wirkung auf das Individuum, wobei sowohl wahrnehmungspsychologische als auch ästhetische Theorien zum Tragen kommen. Wenn die *Künste* auf uns wirken, passiert sehr viel mit uns – dies soll anhand einer Klärung von relevanten Grundbegriffen erklärt und überprüft werden. Es erfolgt außerdem der Versuch, die Disziplinen anhand einer theoretischen Auseinandersetzung zu untersuchen.

Der Begriff Ästhetik wird, genauso wie beispielsweise Design oder auch Kunst beziehungsweise Künstler, sehr vielfältig, auch oberflächlich oder inflationär, jedenfalls mit den verschiedensten Bedeutungszuschreibungen verwendet. Dabei steht für Ästhetik und ästhetisch oft - zumindest von mir beobachtet - ähnlich wie auch der Begriff Design zumindest im alltäglichen Sprachgebrauch für „das Schöne“ und Formvollendete. In jedem Fall sollte das Besondere, der „gute Geschmack“ und eine in erster Linie visuell positive und herausstechende, ansprechende Form oder Erscheinung eines Objektes hervorgehoben werden, womit der Begriff damit beinahe zu einem Synonym verkommt. So kann dies zumindest im herkömmlichen Sprachgebrauch vernommen werden. Was jedoch bereits hierbei festgehalten werden kann, ist die nicht abstreitbare *Wirkung* von Dingen, Objekten und Kunst jeglicher Art.

In Bezug auf diese Wirkung soll anhand meiner folgenden Beschäftigung bezüglich des Ästhetikbegriffs als auch unserer Wahrnehmung, bei dem ich auch auf das Ästhetik – bzw. Geschmacksurteil nach Kant eingehe, eine erste Betrachtung einer möglichen Beziehung von Bildender Kunst und Musik entstehen.

2.1.1 Ästhetik

Eine wissenschaftliche Recherche bezüglich des Begriffs *Ästhetik* bringt zuallererst folgende Erkenntnis mit sich, welche im Laufe dieses Kapitels noch öfters betont werden

sollte: Ästhetik zu fassen und einheitlich zu determinieren ist schwierig, ob der Änderung des Begriffs im Wandel der Zeit oder ob seiner erwähnten alltäglichen Verwendung als auch unterschiedlicher Bedeutungen. Gerade bei der Ästhetik ist das aufgrund von Überschneidungen in der Verwendung des Begriffs der Fall: „Die Suche nach einem allen Vorstellungen zugrundeliegenden gemeinsamen Begriffskern muss vergeblich bleiben,“¹² wie Ursula Brandstätter festhält. Zur weiteren Klärung greift Brandstätter auf den Begriff der „Familienähnlichkeit“ zurück¹³, ein Terminus, welcher auf den Philosophen Ludwig Wittgenstein¹⁴ zurückgeht. Nach Wittgenstein ist die „normale Umgangssprache“ nur „ein nur locker geregelter Gebrauch sprachlicher Ausdrücke“. Die Verwendung alltagssprachlicher Begriffe ist vage, offen für noch nicht bekannte Fälle und weist unscharfe, verschwommene Grenzen und Randbezirke auf.“¹⁵ Für diese verschwommenen Grenzen vage verwendeter alltagssprachlicher Begriffe verwendet Wittgenstein eben den Terminus Familienähnlichkeit, welcher sich auf das Wort „Ästhetik“ hervorragend anwenden lässt.

Auch Gerhard Schweppenhäuser¹⁶ konstatiert, dass „ästhetisch“ speziell in der Alltagssprache „für das, was Dinge >>schön<< macht und für die sinnlich angenehme Form“¹⁷ steht, was auch meiner persönlichen Beobachtung entspricht, wie ich in der Einleitung bereits angesprochen habe. Das ist zwar im Deutschen so, im Italienischen beispielsweise weist ein Schild mit der Aufschrift *Estetica* auf einen Schönheitssalon oder ein Kosmetikstudio hin.

Bleiben wir aber beim Alltagsverständnis: Wir finden Dinge entweder schön beziehungsweise attraktiv oder nicht schön beziehungsweise hässlich. Wir urteilen nach unserem *Geschmack*, und über diesen lässt sich, wie es immer heißt, nicht streiten. Das stimmt leider nicht, über Geschmack und dessen einhergehendes Urteil, ob schön oder nicht schön, lässt sich sehr wohl streiten. Das *Geschmacksurteil* beschäftigte

¹² Ursula Brandstätter, *Bildende Kunst und Musik im Dialog*, Augsburg, Wißner Verlag 2004, S.27

¹³ vgl. ebenda S. 27

¹⁴ Ludwig Wittgenstein (geboren am 26. April 1889 in Wien, gestorben am 29. April 1951 in Cambridge) war ein Philosoph speziell im Bereich der Philosophie der Logik
Wulff D. Rehfus D. Wulff (Hrsg.). Handwörterbuch Philosophie. Onlineausgabe. URL:
http://www.philosophie-woerterbuch.de/online-woerterbuch/?tx_gbwphilosophie_main%5Bentry%5D=334&tx_gbwphilosophie_main%5Baction%5D=show&tx_gbwphilosophie_main%5Bcontroller%5D=Lexicon&cHash=6323674fdb181fc888f14ce9118c86c4 (29.06.2015 11:59)

¹⁶ (geboren am 6. September 1960 in Frankfurt am Main) studierte Philosophie, Germanistik und Erziehungswissenschaften und ist Professor für Design-, Medien-, und Kommunikationstheorie

¹⁷ Gerhard Schweppenhäuser, *Ästhetik, Philosophische Grundlagen und Schlüsselbegriffe*, Frankfurt/Main, New York, Campus Verlag 2007, S. 10

Immanuel Kant¹⁸ bereits vor 200 Jahren, im Rahmen seiner *Theorie der Erkenntnis*. Das Geschmacksurteil unterscheidet sich vom *moralischen* und vom *Erkenntnisurteil*. Es beschreibt das Empfinden von Lust oder Unlust in Bezug auf einen Gegenstand und ergibt sich durch eine Mischung von Einbildungskraft und Verstand.¹⁹ ²⁰ Somit ergibt sich, wie Schweppenhäuser in Anlehnung an Kant schreibt, dass es individuell sehr verschieden ist, was wir schön finden, jedoch die Reaktion darauf fast gleich bleibt: „Was auf uns anziehend wirkt, finden wir schön; was auf uns abstoßend wirkt, finden wir nicht schön.“²¹ Erklärbar ist diese Reaktion aufgrund einer Mischung aus subjektiven und objektiven Prozessen beziehungsweise Eigenschaften, auf die ich in weiterer Folge kurz vertiefend eingehen möchte: Geschmack ist „das Vermögen der Beurteilung des Schönen“, wie Kant in der *Analytik des Schönen* eingangs definiert.²² Auch Schweppenhäuser greift in seiner Ausführung zum Urteilsvermögen auf eben jene Kant'sche Definition zurück, die somit im Kern vorsieht, dass eine Person in der Lage ist, „einen besonderen Fall unter eine allgemeine Regel zu subsumieren“, also ein Objekt aufgrund seiner ihr bekannten Eigenschaften auch als genau dieses Objekt zu erkennen. Das Betrachten von Wahrnehmung und Beurteilung als gegensätzlicher Mischprozess von Subjektivität und Objektivität ist ein kontemporärer. Im Mittelalter betrachtete man die Beurteilung „schön“ als etwas Objektives, denn wenn wir ein Objekt als „schön“ empfinden, geht dies auch von diesem aus und wir sind fähig, diese Schönheit zu erkennen (oder dessen „Nicht – Schönheit“). Die Neuzeit drehte dieses Prinzip um und empfand die Beurteilung als das Projizieren von seinen Empfindungen auf das Objekt seitens des Subjektes. Somit war diesen Ansichten nach der Satz „Das ist schön“ unvollständig und wurde mit „Das finde ich schön“ ersetzt. Schweppenhäuser fasst (auch in Berufung auch Nietzsche) zusammen, dass „es keinen Sinn hat, Eigenschaften wie Schönheit oder Hässlichkeit als >>wesenhafte Qualitäten<< der Objekte zu

¹⁸ Immanuel Kant (geboren am 22. April 1724 in Königsberg, gestorben am 12. Februar 1804 ebenda) gilt als Begründer und Wegbereiter der modernen Philosophie, unter anderem besonders in Bezug auf die Ethik und Erkenntnistheorie

¹⁹ Wulff D. Rehfus (Hrsg.), Handwörterbuch Philosophie, Onlineausgabe, URL: http://www.philosophie-woerterbuch.de/online-woerterbuch/?tx_gwbphilosophie_main%5Bentry%5D=370&tx_gwbphilosophie_main%5Baction%5D=show&tx_gwbphilosophie_main%5Bcontroller%5D=Lexicon&cHash=5bc40d885f11fc388ede9a726f580ace (20.5.2015 14:56)

²⁰ vgl. Schweppenhäuser 2007 S.10 f.

²¹ ebenda S.11

²² Peter Mahr (Hrsg.), *Immanuel Kant, Kritik der Urteilskraft*, URL: http://www.univie.ac.at/immanuel_kant_kritik_der_urteilskraft/analytik_des_schoenen.html#1. (22.5.2015 13:51)

verstehen.“²³ Somit wird der Subjektivitätstheorie dahingehend einen Riegel vorgeschoben, als dass Beurteilung und Geschmack nicht Qualitäten oder Fertigkeiten sind, welche uns innewohnen.

Wie bereits erwähnt, werden heutzutage beide Aspekte, so konträr sie auch sein mögen, zusammen gesehen, um den Beurteilungsvorgang von uns Menschen zu erklären. Dabei wird vordergründig nach den Eigenschaften gefragt, aufgrund derer ein Gegenstand schön ist, und so formiert sich ein neuer *Schönheitsbegriff*, welcher Aspekte, die im Objektiven liegen, mit Aspekten, die im Subjektiven liegen, „verbindet“. Bereits David Hume²⁴, auf welchen sich Schweppenhäuser bezieht, hatte einen ähnlichen Schönheitsbegriff formuliert, jedoch schon am Anfang und Mitte des 18. Jahrhunderts: Für ihn geht Schönheit nicht vom Objekt aus, sondern ist mehr ein Ausdruck der Empfindung oder Präferenz des Subjekts. Schön und Nicht - Schön werden bei ihm zu begrifflichen Unterscheidungen.²⁵ Wir können also zunächst festhalten, dass im Wandel der Zeit, welchem die Ästhetik und deren Verständnis stets unterliegt, der Begriff sich dahingehend entwickelt hat, als dass sowohl Subjektives als auch Objektives eine Rolle spielt, wobei ich bei Ästhetik nicht nur ein Schönheitsverständnis verorten würde, auf das im weiteren Verlauf dieser Arbeit noch mehrmals hingewiesen wird, was auch Gerhard Schweppenhäuser erneut mit Hilfe von David Hume klarstellt: Hume formulierte, und das gelte nach Schweppenhäuser eben auch für den heutigen Ästhetikbegriff, „dass Schönheit nicht per se eine Eigenschaft schöner Objekte ist, sondern ein Ausdruck, mit dem Subjekte ihre ästhetischen Präferenzen kennzeichnen. In der Tat liegt Schönheit also >>in the eye of the beholder<<. Das heißt, die logische und ästhetische Unterscheidung zwischen >>schön<< und >>nicht-schön<< ist eine sprachliche, begriffliche Unterscheidung. Diese Unterscheidung wird von Subjekten vorgenommen, die denken und mit Hilfe von Zeichen kommunizieren. Es handelt sich nicht um eine ontologische Eigenschaft, die den Gegenständen, über die Subjekte urteilen, selbst innewohnt.“²⁶

Somit ist als eigene These daraus zu schließen, dass wir ein Objekt oder Gegenstand, den wir als vermeintlich „schön“ oder „hässlich“ benennen und empfinden, dieses „schön“ und „hässlich“ das Subjektive darstellt, welches keinesfalls als allgemein oder fixer

²³ Schweppenhäuser 2007 S. 13

²⁴ David Hume (geboren am 7. Mai 1711 in Edinburgh, gestorben am 25. August 1776 ebenda) war ein schottischer Philosoph, Ökonom und Historiker der Aufklärung

²⁵ vgl. Schweppenhäuser 2007 S. 11 ff.

²⁶ vgl. Schweppenhäuser 2007 S. 13

Begriff verstanden werden kann. Ästhetik ist nicht gleich Schönheit, sondern in meinen Augen zunächst *eine* Art der Wahrnehmung (zur Ästhetik als Wahrnehmungslehre siehe nächstes Kapitel).

Eine weitere Ebene im Rahmen des aktuellen Ästhetikdiskurses finden wir beim renommierten österreichischen Philosophen Konrad Paul.²⁷ Dieser konstatiert im aktuellen Ästhetikdiskurs einen Wandel, da die vor einigen Jahren noch aktuellen Fragen nach Möglichkeiten „[...]einer radikalen ästhetischen Wahrheit oder einer politisch engagierten Kunst [...] aus dem Bewußtsein geschwunden“²⁸ sind. Ihnen sind Inhalte wie „[...] die Vernetzung von Kunst und Markt, die Theorie und Praxis der neuen Medien und der Siegeszeug einer globalen Popularkultur“²⁹ gefolgt. Noch erheblicher scheint ihm aber, dass weder das Kunstwerk noch der künstlerische Akt, sondern die Ästhetik an Wichtigkeit zurückzugewinnen scheint. „Nicht mehr die Werke und Künstler stehen im Mittelpunkt solcher Überlegungen, sondern jene teils komplexen, teils einfachen Wahrnehmungen und Erfahrungen, die man im Umgang mit Kunst, aber auch mit Dokumenten der Popularkultur und alltagsästhetischen Phänomenen machen kann.“³⁰ Somit geht der Fokus weg vom Kunstwerk hinzu einer allgemeinen Ästhetikdiskussion im Verständnis von der ursprünglichen Ästhetik als Wissenschaft, begründet von Alexander Gottlieb Baumgarten³¹ in der Mitte des 18. Jahrhunderts, welcher eben jene Wissenschaft der Ästhetik nicht als Theorie der Kunst, sondern als „Lehre von der sinnlichen Erkenntnis“ definierte. Liessmann sieht eben jenen eingangs angesprochenen Wandel in der Rückkehr zu dieser Wurzel. War die *Ästhetische Theorie* (erschienen 1970) von Theodor W. Adorno³² in den Augen von Liessmann „die bedeutendste kunstphilosophische Arbeit des 20. Jahrhunderts (...) im wesentlichen noch eine Werkästhetik, eine Theorie des Kunstwerks (...)“ gewesen, besann man sich nach Adorno wieder auf die angesprochene „ästhetische Erfahrung“, auf die im weiteren Verlauf dieser Arbeit noch näher eingegangen wird. Nach Liessmann ist das Rückgreifen

²⁷ Konrad Paul Liessmann (geboren am 13. April 1953 in Villach), Studium der Geschichte, Philosophie und Germanistik, veröffentlichte zahlreiche Publikationen (unter anderem) zum Thema Ästhetik und Kunst – und Medienphilosophie

²⁸ Konrad Paul Liessmann, *Reiz und Rührung. Über ästhetische Empfindungen*, Wien, WUV 2003, S. 11

²⁹ ebenda S.11

³⁰ ebenda S.11

³¹ Alexander Gottlieb Baumgarten (geboren am 17. Juli 1714 in Berlin, gestorben am 17. Mai 1762 in Frankfurt/Oder) war ein deutscher Philosoph der Aufklärung

³² Theodor W. Adorno (geboren am 11. September 1903 in Frankfurt am Main, gestorben am 6. August 1969 in Visp/CH) war ein deutscher Philosoph und wichtiger Vertreter der kritischen Theorie bzw. Frankfurter Schule

auf *Ästhetik* als Wahrnehmungslehre auf die antike Bedeutung des Begriffs *aisthesis* zurückzuführen, welcher die sinnliche Wahrnehmung meint, „was in einem weiteren Schritt überhaupt die Rekonstruktion von Ästhetik als Wahrnehmungslehre nahelegte.“

³³³⁴ Somit ist die Rückbesinnung auf die Ästhetik als Wahrnehmungslehre nur ein logischer Schritt laut Liessmann. Auf die Ästhetik als Wahrnehmungslehre und ihrer möglichen Abgrenzung zur Alltagswahrnehmung wird an anderer Stelle dieser Schrift noch näher eingegangen.

Ästhetik ist, wie gesagt, als Begriff wie in ihrer Bedeutung dem Wandel der Zeit untergeordnet. Festhalten lässt sich aber, dass Ästhetik nicht mit Schönheit gleichzusetzen ist. Weiters können wir generell zusammenfassen, mit Ästhetik einen weitverbreiteten, aber auch schwer zu fassenden Begriff in unserem Wortschatz vorzufinden, dessen Definition auch im Laufe der Geschichte nie eindeutig verlief. Zu diesem Schluss der nur schwer zu erklärenden Bedeutung kommt auch das philosophische Wörterbuch: „Ästhetik gilt traditionell als Theorie des Schönen und der Kunst. Diese Definition ist allerdings in mehrfacher Hinsicht zu eng, und zwar sowohl in Bezug auf historische als auch auf zeitgenössische ästhetische Theorien (...). Zum Einen bezieht man sich mit ihnen auf das sinnlich Wahrnehmbare, genauer: auf die sinnliche Erkenntnis im Unterschied zur begrifflichen Erkenntnis. (...). Die Ästhetik muss deshalb zum Zweiten auch als Theorie der Kunst bzw. der Künste bestimmt werden, üblicherweise gegliedert in Kunst-, Literatur- und Musiktheorie.“ ³⁵ Der Unterschied zwischen sinnlicher und begrifflicher Erkenntnis beziehungsweise Alltags – und Kunsterfahrung wird noch näher eingegangen. Prinzipiell diagnostiziert auch der obige Querverweis eine Mehrheit an Bedeutungen.

Meiner Ansicht nach lässt allgemein sagen, dass Ästhetik viel mit Gewohnheiten, Gegebenheiten, dem jeweiligen Kulturkreis und einem bestimmten Kenntnisstand über gewisse Dinge zusammenhängt: Denn das Urteilsvermögen wird auch dadurch geprägt und beeinflusst, ob man sich dem zu beurteilenden Objekt in seiner vollen Erscheinung bewusst ist, ob man es kennt oder nicht und ob dies in je „meiner“ Gesellschaft üblich ist oder nicht.

³³ ebenda S.12

³⁴ vgl. ebenda S.11f.

³⁵ Wulff D. Rehfus (Hrsg.), *Handwörterbuch Philosophie*, Onlineausgabe, URL: http://www.philosophie-woerterbuch.de/online-woerterbuch/?tx_gbwphilosophie_main%5Bentry%5D=145&tx_gbwphilosophie_main%5Baction%5D=show&tx_gbwphilosophie_main%5Bcontroller%5D=Lexicon&cHash=372e2021980ef6ccd5b641d591200ad4 (22.5.2015 16:00)

2.1.2 Ästhetik als Wahrnehmungslehre

2.1.2.1 Wahrnehmen und Erkennen

Wir haben bei den bisherigen Ausführungen gesehen, dass Wahrnehmung bei der Ästhetik eine tragende Rolle spielt. Insofern scheint es folgerichtig, den Begriff der Wahrnehmung in Bezug auf den Begriff generell, seinen Unterschied zum *Erkennen* und auf eine mögliche *ästhetische Wahrnehmung* als Abgrenzung zur herkömmlichen Wahrnehmung einzugehen, wobei ich abermals verschiedene Theorien einbringen möchte.

Beginnen möchte ich mit einer These nach Brandstätter, welche besagt, dass ein Wahrnehmen ohne Erkennen deshalb nicht stattfinden kann, da beim Wahrnehmungsprozess, bei welchem medizinisch betrachtet ein hochkomplizierter Vorgang durch die Sinnesorgane stattfindet, „Reizmaterial analysiert, Merkmale abstrahiert und schließlich miteinander zu Gesamtwahrnehmung verknüpft werden.“³⁶ Da jede Erkenntnis, nach Brandstätter, auf „[...] einer regelbasierten Verknüpfung von Elementen“³⁷ stattfindet, ist demnach auch der oben beschriebene Wahrnehmungsvorgang bereits als Erkenntnis zu betrachten. Auch wenn man versucht, anhand bestimmter Merkmale oder Eigenschaften eine Grenze zu ziehen, sind diese immer ineinandergreifend: Wenn wir beispielsweise Wahrnehmen und Erkennen durch unbewusst und bewusst versuchen zu trennen, ist festzustellen, dass Erkenntnisse zwar bewusst stattfinden (müssen), jedoch schwingt hierbei auch viel Unbewusstes mit. Dies gilt für die Trennung von kognitiv (Erkenntnis) und sinnlich (Wahrnehmung), denn wie oben beschrieben ist bereits Wahrnehmung ein kognitiver Prozess. Anhand des *AHA - Erlebnisses* können wir festhalten, dass auch eine Trennung durch Sprache nicht klar möglich ist, denn Wahrnehmung ist nicht auf Sprache angewiesen, Erkenntnis jedoch bedarf auch nicht immer einer klaren „verbalsprachlichen Formulierung“, was das Beispiel des *Aha - Erlebnisses* erkennbar machen soll.³⁸

An Brandstätters Unterscheidung lässt sich anfügen, dass dieses von ihr genannte „regelbasierte Verknüpfen von Elementen“ voraussetzt, dass ich nur Bekanntes

³⁶ Ursula Brandstätter, *Grundfragen der Ästhetik. Bild – Musik – Sprache – Körper*, Köln, UTB Verlag 2008, S.15

³⁷ ebenda S. 15

³⁸ ebenda S. 16

erkennen kann, wahrnehmen kann ich auch Unbekanntes, was eben wie gesagt teils bewusst, teils unbewusst passiert. Doch wie verstehen wir gewisse Abläufe, was passiert in unserem Gehirn, wenn wir beispielsweise versuchen, bestimmte Abläufe zu verarbeiten oder erkennen? Desweiteren, was passiert vor allem diesbezüglich beim „Konsum“ von Kunst und Musik?

In den Neunzehneunzigerjahren des 20. Jahrhunderts fanden italienische ForscherInnen mit der Entdeckung der sogenannten „Spiegelneuronen“ eine womöglich folgenschwere Antwort auf diese Frage, welche die Wahrnehmung und vor allem die Erklärung darauf, wie wir wahrnehmen, völlig verändern würde. Die ForscherInnen rund um das Team von Giacomo Rizzolati³⁹, einem italienischen Neurophysiologen und emeritierten Professor an der Universität Parma, haben in den 90er Jahren während eines Experiments mit Makaken zufällig entdeckt, dass, so wie eine gewisse Handlung tätigen, beim Beobachtenden dasselbe Gehirnareal aktiviert wird wie beim Ausführenden. Konkreter meint dies, dass bei dem Experiment mit den Affen zielgerichtete Handlungen im Vordergrund standen und die Forscher herausfinden wollten, wie gewisse Handlungsabläufe speziell bezogen auf Hand – und Mundbewegungen im Gehirn stattfinden. Das Gehirnareal, welches für die Motorik zuständig ist, speziell das Areal F5 (siehe Abb.1), wurde hierbei untersucht, und den Affen wurden verschiedene Aufgaben erteilt, welche sie zu ebensolchen Aktionen verleitete, also beispielsweise nach Früchten oder allgemein Futter zu greifen. Das Erstaunliche, das die Forschergruppe eben zufällig herausfand war, dass dasselbe Areal F5 und somit dieselben Nervenzellen aktiv waren, wenn der Affe die exakt selbe Handlung nur *beobachtete*. Weil diese Handlung somit eben gespiegelt wird, nannten die Wissenschaftler diesen Vorgang beziehungsweise diese Nervenzellen Spiegelzellen oder Spiegelneuronen.

³⁹ Giacomo Rizzolati (geboren am 28. April in Kiew, Ukraine) ist ein italienischer Neurophysiologe und Entdecker der Spiegelneuronen, zu welcher er auch eine Forschungsgruppe an der Universität Parma leitet

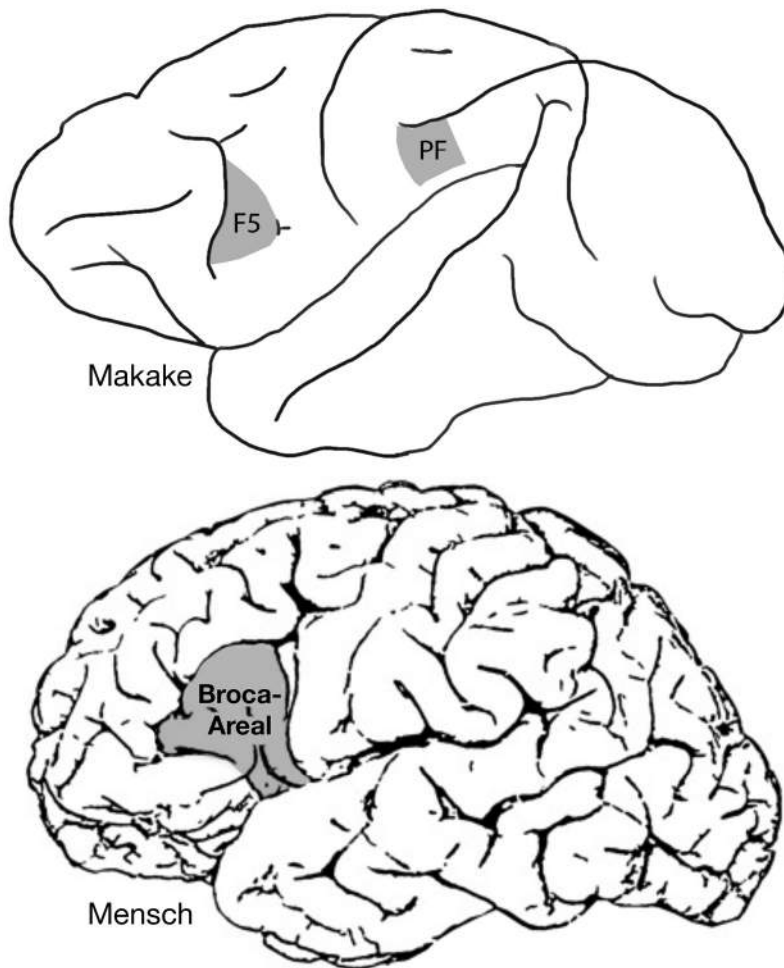


Abb.1 Gehirnareal F5 bei Makake und Mensch ⁴⁰

Zuerst hielten sie dies für einen belanglosen Zufall, doch der weitere Verlauf der Forschungen schloss einen Zufall aus, womit die Gruppe zu experimentieren begann. Um herauszufinden, ob die Spiegelneuronen dazu beitragen, eine Handlung zu verstehen oder sie nur visuell wahrzunehmen, testeten sie dieselben Handlungen, jedoch ohne dass sie die Affen direkt vor Augen sahen. Beispielsweise testeten sie das Aktivieren des F5 Areals nur durch Abspielen von den Affen bekannten akustischen Reizen wie Nüsseknacken oder das Zerreißen eines Papiers. Dies wurde ihnen zuerst vorgemacht, die Geräusche dabei aufgenommen und anschließend nur das Geräusch vorgespielt, ohne die tatsächliche Handlung zu sehen. Das Ergebnis war, dass viele der durch die visuellen Reize aktivierten F5 Zellen auch aktiviert wurden, wenn man nur akustische Reize derselben Handlung vorspielte. Somit konnte das Spiegelneuron als audiovisuelles

⁴⁰ vgl. Gregory Hickok, *Warum wir verstehen, was andere fühlen. Der Mythos der Spiegelneuronen*, München, Carl Hanser Verlag 2015, Kapitel 1
 Online: <http://kubon-sagner.e-bookshelf.de/products/reading-epub/product-id/3197896/title/Warum%2Bwir%2Bverstehen%252C%2Bwas%2Bandere%2Bf%25C3%25BChlen.html> (2.12.2015 11:16)

Neuron bestätigt werden. Weiters wurde auch bewiesen, dass das Spiegelneuron wirklich dazu beiträgt, eine Handlung zu verstehen, indem den Affen eine konkrete Handlung nicht vorgemacht wurde, jedoch genug Hinweise darauf vorhanden waren. Somit wurde dem Affen, nachdem ein Forscher nach etwas Essbarem griff, im Anschluss eine Platte vorgehalten, hinter welcher der Forscher dieselbe Aktion ausführte, womit der Affe die Aktion nur erraten konnte. Auch hierbei wurden immer noch halb so viel Spiegelneuronen aktiviert. Nachdem somit die zu erforschende Existenz und Funktion der Spiegelneuronen bestätigt wurde, konnten sie auch in weiterführenden Experimenten bei Menschen gefunden werden⁴¹.

Die Bedeutung dieser Entdeckung war für die Neurologie sensationell, weil sie die Entwicklungsgeschichte des Menschen entscheidend prägen kann beziehungsweise neue Erkenntnisse brachte. So schreibt beispielsweise Joachim Bauer: „Giacomo Rizzolatti entdeckte bei seinen bahnbrechenden Experimenten die neurobiologische Grundlage für die Erkenntnis, dass das menschliche Erleben, auch das Lernen, persönliche Beziehungen braucht, und dass es letztlich nicht zum Erfolg führen wird, wenn bei der Erziehung und beim Spielen von Kindern, beim Unterricht von Schülern, in der Familie, aber auch am Arbeitsplatz direkte Kontakte zwischen Menschen immer mehr reduziert werden.“⁴² Der international renommierte Neurologe Vilayanur Ramachandran⁴³ misst der Entdeckung der Spiegelzellen gar ähnliche Bedeutung zu wie der Entdeckung der DNA: „Während Sie die Finger ausstrecken und zugreifen, feuern in Ihrem Gehirn bestimmte Nervenzellen - diesen Zusammenhang kennen wir seit langem. Überraschend und erst seit kurzem bekannt ist jedoch, was sich in meinem Gehirn abspielt: Da feuern die gleichen Nervenzellen wie bei Ihnen - gerade so, als ob ich zugriffe. Durch bloßes Zuschauen versetze ich mich also unweigerlich in Sie hinein. Als diese Spiegelzellen vor einigen Jahren erstmals in Gehirnen von Affen aufgespürt wurden, war mir klar: Die Entdeckung dieser Nervenzellen wird für die Psychologie bedeuten, was die Entdeckung des Erbmoleküls DNA für die Biologie bedeutete.“⁴⁴

⁴¹ vgl. Giacomo Rizzolatti, Leonardo Fogassi, Vittorio Gallese, *Mirrors in the mind*, in: Scientific American, November 2006, S. 56ff.

⁴² Joachim Bauer, *Das Gedächtnis des Körpers: Wie Beziehungen und Lebensstile unsere Gene steuern*, München/Berlin Piper Verlag 2013, 2. Alltagssituationen und die Biologie des Körpers: Die Rolle der zwischenmenschlichen Beziehungen. Die Spiegelneuronen des Giacomo Rizzolatti

⁴³ Vilayanur Ramachandran (geb. 1951 in Tamil Nadu) ist ein indischstämmiger, in den USA arbeitender Neurologe mit Professor am Lehrstuhl für Psychologie und Neurowissenschaft an der University of California

⁴⁴ Rafaela Bredow, Jörg Blech, *Zellen zum Gedankenlesen*, Interview mit Vilayanur Ramachandran in: Der Spiegel, 2006, Nr. 10 Frage 3

Die Spiegelneuronen haben also das Potenzial, die Entstehung und Geschichte der Menschheit speziell in Bezug auf Kultur, Sprache und sozialem Verhalten umzuschreiben. Dies hätte somit in logischer Konsequenz Folgen für fast alle den Menschen umfassenden Lebensbereiche, und somit auch für das Wahrnehmen und Konsumieren von Musik und Kunst. Denn die Spiegelneuronen haben mit der Kunstrezeption und somit dem Wahrnehmen und Erkennen sehr viel zu tun. Denn die Nachahmung und die Spiegelung, die beim Beobachten in Kraft tritt, entsteht auch in Hinblick auf bildnerische und musikalische Werke.

Der Neurologe Vittorio Gallese⁴⁵ und der Kunsthistoriker und Archäologe David Freedberg⁴⁶ haben versucht, in ihrem Artikel *Motion, emotion and empathy in esthetic experience* ebene Verbindung von Gehirnaktivität und ästhetischem Empfinden beziehungsweise ästhetischen Reizen wie das Konsumieren von Gemälden und plastischer Kunst anhand der Spiegelneuronen zu erklären. So gehen sie eingangs so vor, als dass ihre Methode darin besteht, dass die „power of images“, wie sie es nennen, also der starke Effekt, welcher Gemälde auslösen können, und die „embodied simulation“, also die „verkörperte Simulation“ oder Nachahmung am Körper, wenn man so will, als auch die Empathie, welche erzeugt wird, eine erhebliche Rolle in der Kunstrezeption spielen. Diese „embodied simulation“ benennt also das körperliche Nachahmen beim Betrachten von Kunstwerken, wie auch die Empathie, welche empfunden und durch Kunst ausgelöst wird. Dieses Phänomen erklären sie anhand der Spiegelneuronen: „The discovery of mirror neurons illuminates the neural underpinnings of the frequent but hitherto unexplained feeling of physical reaction, often in apparent imitation of the actions represented within a work of art or suggested by the implied movements involved in its making; mirror neurons also offer the possibility of a clearer understanding of the relationship between responses to the perception of movement within paintings, sculpture and architecture (and not just in their anthropomorphic or figurative modes) and the emotions such works provoke.“⁴⁷ So können wir beispielsweise bei brutalen Kriegsdarstellungen die verletzten körperlichen Bereiche „spüren“ oder mitempfinden, sowie auch ein Mitgefühl für die Opfer entwickeln, rein

⁴⁵ Vittorio Gallese (geboren 1959 in Parma) ist Professor für Neurophysiologie an der Universität Parma und Mitentdecker der Spiegelneuronen

⁴⁶ David Freedberg (geboren am 4. Juni 1948 in Kapstadt, Südafrika) ist ein südafrikanisch – amerikanischer Kunsthistoriker, welcher unter anderem auf die psychologische Wirkung von Bildern und der Bedeutung der Neurowissenschaft für die Kunst spezialisiert ist

⁴⁷ David Freedberg und Vittorio Gallese, *Motion, emotion and empathy in esthetic experience*, in: Trends in Cognitive Science. Ausgabe 11, Nr. 5, 2008, S.199

durch die Darstellung. Gallese und Freedberg nennen hierbei als Beispiel die Bilder *Los Desastres de la Guerra* von *Francisco de Goya* (Abb. 2) wie auch Skulpturen von *Michelangelo* von Gefangenen, bei welchen ebenjene dargestellten und verletzten Muskelgruppen und Körperteile aktiviert werden.⁴⁸



Abb. 2 Francisco de Goya *Lo mismo. Los desastres de la guerra* (*Lo mismo* ist eine von 82 Grafiken, die unter dem *Los desastres de la guerra* zwischen 1810 – 1815 entstanden)

In obigem Zitat von Freedberg und Gallese können wir am Ende weiters auch nachlesen, dass diese Reaktionen durch Spiegelneuronen nicht nur bei antropomorphen, also menschlichen Darstellungen auftreten, sondern auch bei moderner, abstrakter Kunst. Hierbei kann der und die BetrachterIn beispielsweise die Bewegungen des Malers oder der Malerin nachempfinden:

„Embodied simulation in esthetic experience: implied gestures of the artist. The gestures that are only implicit in the marks on these works of art are corporeally felt by their

⁴⁸ vgl. ebenda S. 197

spectators.“⁴⁹ Als Beispiel führen sie etwa das Gemälde *Number 14: Gray* (1948) (Abb. 3) von Jackson Pollock⁵⁰ an.



Abb. 3 Jackson Pollock *Number 14: Gray* (1948)

Die Wirkung der *Künste*, welche Hauptgegenstand dieses ersten Teils ist, als auch das Wahrnehmen und Erkennen, bekommt mit dem Konzept der Spiegelneuronen somit eine weitere, entscheidende Komponente, welche zugleich unser gesamtes Empathieverhalten beeinflussen beziehungsweise erklären kann.

Auch bei der Musik spielen die Spiegelneuronen eine erhebliche Rolle: Dabei kommt die klare Verbindung von Musik und Motorik zum Tragen, wie der Biologe Istvan Molnar

⁴⁹ ebenda S. 197 Figure 3

⁵⁰ Jackson Pollock (geboren am 28. Januar 1912 in Cody, Wyoming, gestorben am 11. August 1956 in East Hampton, New York) war ein bedeutender Maler des abstrakten Expressionismus und Begründer des Malstils *Action Painting*, bei welcher die Farbe auf die Leinwand getropft oder geschüttet wird

Szakasc⁵¹ und die Musikerin und Musikpsychologin Katie Overy⁵² in ihrem Artikel *Music and mirror neurons: from motion to 'e'motion* schreiben. Wenn wir singen, bewegen wir unseren Mund (und viele weitere innere Bereiche des Körpers wie Muskeln sind aktiv), wir tanzen zu unserem Lieblingslied und wir bedienen ein Instrument durch Bewegung. In Verbindung mit den Spiegelneuronen und der einhergehenden Simulation des Gegenübers kann beispielsweise beim Zuhörer und bei der Zuhörerin eine ähnliche motorische Reaktion hervorgerufen werden, beispielsweise wenn wir ein Schlagzeug oder Gesang hören. Konkreter soll dies meinen, dass ähnliche Muskelregionen und motorische Bewegungen aktiviert beziehungsweise angesprochen werden.⁵³ Weiters könnte in Bezug auf die Sprache der Zusammenhang zwischen Musik und Sprache so bestehen, als dass wir anhand der Spiegelneuronen Sprache und Musik, welche eine ähnliche komplexe Struktur haben, entwickelt haben und verstehen können: „We propose here that in its ability to integrate and represent cross-modal information, the mirror neuron system may provide a domain-general neural mechanism for processing combinatorial rules common to language, action and music, which in turn can communicate meaning and human affect.“⁵⁴

Motorik, Sprache und Musik können also auf die Spiegelneuronen zurückgeführt werden. Unser Verhalten, aber auch unser Kunstverständnis wie Wahrnehmung sind also sehr stark von Simulation, dieser Spiegelung geprägt. Diese Nachahmung im empathischen wie physischen Sinn sagt sehr viel darüber aus, *wie* Kunst auf uns wirkt und vor allem *wie stark* und effektiv.

Dieser Exkurs zum Konzept der Spiegelneuronen soll einerseits dazu dienen, eine Möglichkeit der Wirkung von Kunst anzuführen, andererseits die Intensionalität verschiedenster visueller, auditiver, neurologischer und empathischer Vorgänge unterstreichen. Obwohl die Wahrnehmung in weiterer Folge erneut behandelt wird und dabei auch neurologische Vorgänge angeschnitten werden, habe ich das Konzept der Spiegelneuronen, welches ja ebenfalls ein neurologisches ist, bewusst hier angeführt, da im anderen Teil zur Wahrnehmung bereits ein Vergleich zwischen Kunst und Musik

⁵¹ Istvan Molnar Szakasc ist ein Neurowissenschaftler an der Universität Los Angeles am Institut für Neurowissenschaft und menschliches Verhalten

⁵² Katie Overy ist eine schottische Musikerin, Musikpsychologin und Lehrende für Musikpsychologie und beziehungsweise Vizerektorin am Institut für „Music in Human and Social Development“ an der Universität Edinburgh

⁵³ Istvan Molnar-Szakacs, Katie Overy, *Music and mirror neurons: from motion to 'e'motion*, In: Social Cognitive and Affective Neuroscience. Oxford, Oxford University Press, November 2006, S.236, URL: <http://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC2555420/> (28.8 13:15))

⁵⁴ ebenda S.239

stattfindet, welcher hier noch ausgespart wird und dabei die neurologischen Vorgänge beim Sehen und Hören konkret beleuchtet werden, wobei hier die allgemeine „Verarbeitung“ behandelt wird. Weiters habe ich den Ausdruck *Konzept* für die Spiegelneuronen bewusst gewählt, denn ich möchte anführen, dass es bis heute, trotz den angeführten Lobpreisungen aus der Welt der Wissenschaft, auch kritische Stimmen gibt, welche die Existenz der Spiegelneuronen bezweifeln. Ich verweise hierbei beispielhaft auf zwei Zeitungsartikel, welche kritische Erkenntnisse aus der Wissenschaft anführen.⁵⁵⁵⁶

Der Spiegelvorgang an sich jedoch wäre so faszinierend wie aufschlussreich. Beispiele für die Auswirkungen auf die Kunstrezeption, also wie die Spiegelneuronen beim Betrachten von Kunstwerken und Hören von Musik in Kraft treten *würden*, wurden bereits angeführt und erscheinen an sich logisch und auch aus der eigenen Erfahrung nachvollziehbar. Wer kennt es nicht, beim Erklingen von Musik, die einem gefällt, sofort zu tanzen beginnen oder die Klänge und Bilder, welche gerade bei instrumentaler Musik entstehen, nachahmen zu wollen oder das Dargestellte in Kunstwerken am eigenen Körper nachvollziehen zu können? Aber auch wenn es sich nicht um Spiegelungen halten sollte, so ist die Wirkung von Musik und Bildender Kunst zweifelsohne unbestreitbar, denn die gezeigten „Auswirkungen“ von Kriegsgemälden oder bestimmten Instrumenten kennen wir aus der eigenen Erfahrung und sind somit bewiesen, auch wenn dies eine andere Ursache als die Spiegelung hätte.

Die Wissenschaft, die sich allgemein mit dem Verhältnis von Kunstwirkung und Gehirn beschäftigt, ist die Neuroästhetik. Sie gilt als Teilbereich der experimentellen Ästhetik, welche auf Gustav Theodor Fechner⁵⁷ zurückgeht und individuelle Kunsterfahrungen von Menschen untersucht⁵⁸.

⁵⁵ vgl. Karl Clausberg, *Die Doppeläugigkeit der Bildbetrachtung*, in: Frankfurter Allgemeine (06.10.2008), URL: <http://www.faz.net/aktuell/wissen/mensch-gene/neurowissenschaft-kunst-2-die-doppelaegigkeit-der-bildbetrachtung-1709088.html> (22.09.2015 12:23)

⁵⁶ vgl. Werner Siefer, *Die Zellen des Anstoßes*, in: Die Zeit (16.12.2010, 07:00), URL: <http://www.zeit.de/2010/51/N-Spiegelneuronen> (22.09.2015 12:25)

⁵⁷ Gustav Theodor Fechner (geboren am 19. April 1801 in Groß Särchen, gestorben am 18. November 1887 in Leipzig), deutscher Psychologe, Philosoph und Physiker

⁵⁸ Franz Engel, *Rezension über Martin Dresler (Hg.): Neuroästhetik. Kunst - Gehirn - Wissenschaft*, URL: <http://arthist.net/reviews/311> (06.12.2015 15:47)

2.1.2.2 Alltagserfahrung & Kunsterfahrung zwischen ästhetischer Erfahrung und ästhetischer Wahrnehmung

Unabhängig davon, ob Spiegelneuronen beim Wahrnehmen und Erkennen eine Rolle spielen oder nicht, soll folgend die Erfahrung und spezifisch die Kunsterfahrung und -Wahrnehmung näher beleuchtet werden. Über den Unterschied von herkömmlicher, genereller, also *Alltagserfahrung* und *Kunsterfahrung*, und ob darin überhaupt ein Unterschied besteht, herrscht in der Wissenschaft keine Einigkeit.

Wenn wir den Begriff *Erfahrung* ganz allgemein verstanden wissen wollen, kann laut philosophischem Wörterbuch Erfahrung zunächst als erworbenes Wissen durch Ausübung und Tätigkeit ohne deren theoretische Grundlage, also „Übung an der Praxis“, beschrieben werden. Weiters ist Erfahrung auch eine Art von Wissen, welche sich durch Beobachtung ergibt, beispielsweise, wenn eine Person schlechte Erfahrungen mit bestimmten Personen(gruppen) gemacht hat.⁵⁹ Zu letzterem Ansatz erforschte bereits Aristoteles⁶⁰ die Erfahrung als „Vertrautheit mit dem Besonderen, als eine Art der Erkenntnis, die sich nicht auf allgemeine Sätze und Prinzipien, sondern auf einzelne Fälle richtet“.⁶¹ Aristoteles fand maßgeblich für die weitere Erforschung des Begriffs Erfahrung weiters heraus, dass für die „Erkenntnis des Einzelnen“ die Wahrnehmung zuständig ist.⁶² Somit können wir zunächst festhalten, dass Erfahrung etwas ist, das wir individuell und sehr persönlich sammeln und aus dem wir dann ein Bild und ganz eigene Gewohnheiten formen.

Ursula Brandstätter merkt in ihrem Versuch, Alltags – und Kunst beziehungsweise *ästhetische Erfahrung* näher zu beleuchten an, dass sich nicht von *der ästhetischen Erfahrung* sprechen lässt, wie sich weiter im Text noch klarer zeigen wird. Selbiges gilt

⁵⁹ vgl. Wulff D. Rehfus (Hrsg.), *Handwörterbuch Philosophie*, Onlineausgabe, URL: http://www.philosophie-woerterbuch.de/online-woerterbuch/?tx_gbwphilosophie_main%5Bentry%5D=290&tx_gbwphilosophie_main%5Baction%5D=show&tx_gbwphilosophie_main%5Bcontroller%5D=Lexicon&cHash=cccfc9b841ec8da3bbad517c4eb9a01a (23.5.2015 14:02)

⁶⁰ Aristoteles (geboren 384 vor Christus in Stageira, gestorben 322 vor Christus in Chalkis) war ein griechischer Philosoph und zählt bis heute zu den einflussreichsten Philosophen der Geschichte. Er begründete und beeinflusste bis heute aktuelle Lehren wie die Logik, die Wissenschaftstheorie, die Biologie oder die Ethik

⁶¹ vgl. Wulff D. Rehfus (Hrsg.), *Handwörterbuch Philosophie*, Onlineausgabe, URL: http://www.philosophie-woerterbuch.de/online-woerterbuch/?tx_gbwphilosophie_main%5Bentry%5D=290&tx_gbwphilosophie_main%5Baction%5D=show&tx_gbwphilosophie_main%5Bcontroller%5D=Lexicon&cHash=cccfc9b841ec8da3bbad517c4eb9a01a (23.5.2015 14:02)

⁶² ebenda

auch für die Alltagserfahrung, welche genauso wenig durch klar abgesteckte Eigenschaften und Zuschreibungen einheitlich festgelegt werden kann. Brandstätter geht in ihrem Versuch der Unterscheidung so vor, dass sie die Alltagserfahrung als nicht – ästhetische Erfahrung absondert, wobei dies nur zur Erklärung dienen soll und nicht dazu, der Alltagserfahrung jegliche Ästhetik abzusprechen. Doch womöglich, so Brandstätter, ist es ebenjene Besonderheit der ästhetischen Erfahrung, die sie von der Alltagswahrnehmung und – Erfahrung trennt. Als Beispiel gibt Brandstätter die Readymades von Marcel Duchamp an. Selbst diese, welche die Grenze zum Alltag „radikal“ in Frage stellen, beziehen ihre Wirkung aus dem Abschotten zum Alltag⁶³. Verglichen mit anderen wissenschaftlichen Beiträgen zur Ästhetik im allgemeinen und der Ästhetik als Wahrnehmungslehre im Speziellen sind dieser Trennung von Brandstätter, auch wenn nur zum Aufstellen einer These, als wichtige Ergänzung weitere Erkenntnisse aus der Wissenschaft hinzuzufügen.

Hierbei ist es vorerst wichtig darauf hinzuweisen, dass, wir werden dies beim Hinweis auf den Urbegriff *aisthesis* nochmals sehen, die Ästhetik vor ihrer Gründung als Wissenschaft generell als die Lehre vom Schönen und für jeden sinnlichen Reiz stand⁶⁴. Ästhetik ist zunächst alles, was unsere Sinne bewegt, nicht nur Kunst. Bereits in der Antike beschäftigten sich verschiedenste Gelehrte mit „dem Schönen“ und dessen Verhältnis zu Harmonie und Natur⁶⁵. Weit also bevor die Ästhetik als Wahrnehmungslehre verstanden und gegründet wurde, sah man für ästhetisch den sinnlichen Reiz, welcher beim Betrachten von unserer Umwelt ausgelöst wird.

Bezüglich der Frage, ob sich ästhetische Erfahrung und Wahrnehmung überhaupt von *einer anderen Art* Wahrnehmung oder Erfahrung abgrenzen lässt, gibt es verschiedene Ansätze: Ich möchte hierbei erneut auf Konrad Paul Liessmann zurückgreifen. In den Ausführungen zur Ästhetik wurde bereits festgehalten, dass Liessmann in den letzten Jahrzehnten einen Trend zur Rückbesinnung des ursprünglichen Ästhetikbegriffs als Wissenschaft, geprägt von Alexander Gottlieb Baumgarten, welcher die Ästhetik nicht als Theorie der schönen Künste, sondern als Lehre von der sinnlichen Erkenntnis verstanden hat, sieht. Gehen wir davon aus, dass Ästhetik als *eine* Wahrnehmungslehre gesehen werden kann, worin grenzt sie sich von Wahrnehmungspsychologie und

⁶³ Brandstätter 2004 S. 28

⁶⁴ vgl. Matthias Thomsen, Ästhetik - Teil 1 - Definitionen - Begriffserklärungen

Offene Fragen, URL: <http://www.gymoedeme.de/anhaenge/3452/%C3%84sthetik%20Definition.pdf>
(06.12.2015 13:59)

⁶⁵ vgl. ebenda

Kunstwahrnehmung ab? Und wo lässt sich noch zwischen Kunstwahrnehmung und Alltagswahrnehmung unterscheiden? Liessmann zitiert hier einerseits den Philosophen Martin Seel⁶⁶, welcher die Besonderheit der Kunst in ihrer ästhetischen Besonderheit sieht, wie Liessmann zusammenfasst: „Mit anderen Worten: inmitten der Welt von Reizen, die unsere Sinne überfluten, gibt es "Erscheinungen", die wir in einem ganz ausgezeichneten Sinn wahrnehmen. Es sind nicht Dinge, die einfach da sind und bemerkt werden; es sind auch nicht Dinge oder Situationen, die uns in eine bestimmte Stimmung versetzen; es sind Erscheinungen, die uns zu einem Verweilen bringen, weil sie uns irritieren: das, was erscheint, ist nicht das, was es vorgibt zu sein.“⁶⁷.

Alles Ästhetische müsste also nach Seel erscheinen, damit wir es wahrnehmen können, doch wahrnehmen genügt nicht, wir müssten sie auch *verstehen*, was sich laut Seel nicht verbal vollziehen muss, „es kann sich auch in leiblicher Bewegung entfalten, etwa beim Tanzen zu einer Musik oder bei der mit allen Sinnen tastenden Erkundung einer Rauminstallation; dennoch entfaltet es sich grundsätzlich im Kontext einer interpretativen, imaginativen und manchmal reflexiven Erschließung künstlerischer Objekte.“⁶⁸ Hierbei ist darauf hinzuweisen, dass das *Verstehen*, also die Reflexion des Wahrgenommenen Reizes, in einem anderen Hirnareal vonstatten geht als das Wahrnehmen⁶⁹.

Seel unterscheidet also sehr wohl und sehr begründet zwischen Alltag – und Kunstwahrnehmung, worauf Liessmann jedoch antwortet: „So bestechend dieses Konzept auch ist - das, was Menschen angesichts ästhetischer Erscheinungen tatsächlich empfinden und zur wie auch immer gedachten Erschließung der Werke treibt, bleibt so ungeklärt wie die Frage, ob sich die Differenz zwischen erscheinender Kunst und alltäglichen Wahrnehmungsreize auch in den emotionalen und kognitiven Reaktionen darauf in einer unmittelbaren Weise niederschlägt.“⁷⁰ Laut Liessmann bleiben wir also über den Unterschied von Alltag – und Kunsterfahrung im Ungewissen. Ein weiterer Ansatz verfolgt Gernot Böhme, welcher mit der *Aisthetik* einen umfassenden

⁶⁶ Martin Seel ist ein deutscher Philosoph (geboren am 20. September 1954 in Ludwigshafen am Rhein) und gilt als „dritter Vertreter“ der Frankfurter Schule. Studium der Geschichte, Philosophie und Germanistik, zahlreiche Publikationen zum Thema *Ästhetik*

⁶⁷ vgl. Liessmann 2003 S.12, zitiert nach Martin Seel, *Ästhetik des Erscheinens*, München, Hanser 2000, S. 11

⁶⁸ vgl. ebenda S.13, zitiert nach Seel 2000 S. 158

⁶⁹ vgl. Dieter F. Braus, *EinBlick ins Gehirn. Psychiatrie als angewandte klinische Neurowissenschaft*, Stuttgart / New York Thieme Verlag 2014 S. 14

⁷⁰ ebenda S. 13

Wahrnehmungsbegriff formuliert, der sowohl im Alltag als auch in der Kunst auftreten kann⁷¹. Liessmann interpretiert seine Ausführungen letztlich so, als dass Ästhetik als *allgemeine Wahrnehmungslehre* auf so ziemlich alles übertragen werden kann, also nicht nur auf „Kunst, sondern ebenso Fragen des Designs, der Inszenierungen von Politik oder Ökonomie oder des Naturschönen zu ihren Gegenstand machen, aber auch spezifische Atmosphäre einer muffigen Wohnung, einer zwielichtigen Bar oder einer gewitterschwülen Landschaft thematisieren“.⁷² Laut diesem Ansatz wird eine eventuelle Unterscheidung von Kunst – und Alltagswahrnehmung komplett aufgehoben. Hierbei möchte ich nochmals auf den aus dem antiken Griechenland stammenden Urbegriff *aisthesis* verweisen, welcher bereits kurz bei den Ausführungen von Liessmann angeschnitten wurde: Ins Deutsche übersetzt umfasst er so weitläufige Bedeutungen wie „Wahrnehmung, Gefühl, Empfindung, Sinneswerkzeug, Empfindungsvermögen, Erkenntnis, Begreifen, Verständnis [...]“.⁷³ Noch weit also bevor Alexander Gottlieb Baumgarten die Ästhetik, wie bereits vorgekommen, als eine Wissenschaft prägte, stand dessen griechische Urbedeutung *aisthesis* also, ähnlich wie bei Liessmanns Interpretation von Böhmes *Ästhetik*, generell für den sinnlichen Reiz. Außerdem sind diese unterschiedlichen Bedeutungen dahingehend interessant, weil sowohl die „Sinnesfähigkeiten“ als auch „Verstandeskraft“⁷⁴ (also Erkennen, Begreifen, Verstehen) enthalten sind. Somit umfasst die Urbedeutung *aisthesis* sowohl kognitive wie emotionale Vorgänge.

Liessmanns eigene These zu dieser Thematik gestaltet sich wie folgt. Er beobachtet eine momentane kulturelle Entwicklung, welche nicht vorsieht, Ästhetik nur auf die Künste zu beziehen. Diese Entwicklung sieht er in der Ausweitung des Kunstbegriffs als auch in der Ästhetisierung des Alltags, womit es ihm angebracht scheint, Ästhetik als eine Disziplin zu entwerfen, in der Produkte der ehemaligen Hochkultur genauso ihren Platz finden wie Ikonen des Pop, Werbung, Design und die neuesten Kreationen virtueller Welten. Ebenso thematisiert werden können Kino, Mode und die aktuellen Trends politischer Inszenierungen.⁷⁵ Doch auch er nimmt, in ähnlicher Absicht wie

⁷¹ vgl. ebenda S.13, zitiert nach Gernot Böhme, *Ästhetik, Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre*, München, Fink, 2001

⁷² ebenda S. 13

⁷³ Matthias Duderstadt, *Ästhetik und Wahrnehmung*, URL: <http://www.aesthetische-bildung.uni-bremen.de/Dateien/Aesthetik%20und%20Wahrnehmung%20.pdf> (4.12.2015 11:30)

⁷⁴ ebenda S. 1f.

⁷⁵ Liessmann S. 14

Brandstätter, Duchamp als Beispiel her und rudert zurück: „Dennoch macht es offenbar Sinn, zwischen ästhetischen Erfahrungen und solchen des Alltags ebenso zu differenzieren wie zwischen ästhetischen und alltäglichen Wahrnehmungen, und weil seit Duchamp alles zu Kunst werden kann, bedeutet dies nicht, daß alles zu Kunst geworden ist.“⁷⁶ Wir sehen also, wie bereits angedeutet, dass Liessmann genau so wie Brandstätter die Ready Mades von Duchamp als Beispiel angibt. Während Brandstätter aber diese dazu verwendet, um zu unterstreichen, dass diese eben „davon leben“, sich als Alltagsgegenstände komplett vom Alltag abzugrenzen, und somit die These unterstreichen will, Alltagserfahrung trenne sich strikt von Kunsterfahrung, sind sie bei Liessmann ein Argument dafür, dass nicht alles Kunst ist, obwohl *Alles* seit Duchamp in einen *künstlerischen Kontext* gebracht werden *kann*. Die Absichten beider AutorInnen sind also in gewisser Weise ähnlich, doch wie wir sehen werden und bereits gesehen haben, sieht Liessmann nicht eine solch strikte Trennung vor⁷⁷. Letztlich sieht er bezüglich ästhetischer Erfahrung und ästhetischer Wahrnehmung „Schwierigkeiten, geht es darum herauszufinden, was das spezifisch Ästhetische an diesen Weltbegegnungsweisen eigentlich ausmacht. Man könnte auch sagen, daß der Begriff der ästhetischen Erfahrung gegenüber dem Ästhetischen letztlich überdeterminiert ist, der der ästhetischen Wahrnehmung aber trotz aller Ausdehnung unterbestimmt bleibt. Ästhetische Erfahrung kann nur, wie alle Erfahrung, Resultat eines komplexen Prozesses sein, in dem sinnliche und emotionale Eindrücke, Erinnerungen, bestätigte oder enttäuschte Erwartungen, Reflexionen, Urteile und Wissenspartikel eingeflossen sind, die imstande sind, an einem Menschen eine dauerhafte Zustandsänderung herbeizuführen.“⁷⁸

Nach Liessmann können wir vieles wahrnehmen, und ohne wahrzunehmen könnten wir uns auch nicht orientieren in der Welt. Um etwas *Ästhetisches* wahrzunehmen, ist schließlich auch er der Meinung, bedarf es „einer weiteren Dimension, die über das, was die Sinne imstande sind zu sehen, zu hören oder zu spüren immer schon hinaus sein muß, ohne daß es schon zu einer komplexen Erfahrung oder zu einem nachhaltigen Erlebnis wird. Denn die Frage, warum angesichts einer Vielzahl von Gesichtern ein Antlitz als ästhetisch interessant wahrgenommen wird, während der Blick über die

⁷⁶ ebenda S.14

⁷⁷ Eine genauere Gegenüberstellung beider Theorien als auch die Formulierung eigener Thesen folgt am Ende dieses Kapitels.

⁷⁸ Liessmann 2003 S.14 f.

anderen hinweggeleitet, muß damit zu tun haben, daß schon auf einer unmittelbaren Ebene das Wahrgenommene etwas in uns auslöst, was die Wahrnehmung überschreitet.“⁷⁹ Liessmann schlägt schließlich als „notwendige, fundierende Ergänzung“, jedoch nicht als Korrektur, wie er betont, den Begriff der *ästhetischen Empfindung* als „Mittleres“ zwischen Wahrnehmung und Erfahrung vor. Sowohl bei Alltäglichen - als auch Kunstbegegnungen wären *Empfindungen* das erste, was bei Menschen hervorgerufen wird beim Betrachten des *Ästhetischen*. „Das, was sich angesichts des Ästhetischen in und an einem Menschen ereignet, und zwar sowohl bei alltäglichen Begegnungen als auch in der Konfrontation mit Kunst aller Art, scheint erst einmal eine Palette von Empfindungen hervorzurufen, die als Basis für eine weitere, wenn auch nicht unbedingt notwendige emotionale Intensivierung und reflexive Überbietung fungieren muß.“⁸⁰ Konkret sind es „jene Empfindungen, mit denen wir sowohl die Ästhetik des Alltags – Design, Mode, Architektur, Medien und Menschen – als auch die alltägliche Ästhetik der mehr oder weniger elaborierten Inszenierungen der Kunst und Kultur begleiten“. Liessmann unterscheidet also nicht mehr unbedingt zwischen Alltag und Ästhetik, sondern zwischen ästhetischem Alltag, also Erscheinungen, die in uns eine besondere Aufmerksamkeit hervorrufen, was er als *ästhetische Empfindung* bezeichnet, und der alltäglichen, „herkömmlichen“ Ästhetik. Als Ergänzung und Unterschied zu Liessmans Thesen möchte ich die Ausführungen zu Ursula Brandstätters Theorie bezüglich *ästhetischer Erfahrung* fortsetzen. Brandstätter merkt an, nicht *die* Definition von *ästhetischer Wahrnehmung* finden zu wollen, sondern bemüht sich um eine „Erhellung seiner Bedeutungsaspekte.“⁸¹ Sie geht hierbei methodisch so vor, dass sie allgemeine Begriffe, die wir im Umfeld von ästhetischer Erfahrung immer wieder vorfinden, mit eben jener konfrontiert: Wahrnehmung, Erkenntnis, Körper, Sprache und Zeit. Ihre Vorgangsweise unterscheidet sich also komplett von der Liessmanns, welcher eine aktuelle Analyse durchführt und der Wahrnehmung und Erfahrung eine „Zwischenstufe“ einschiebt, wie wir gesehen haben. Setzen wir nach Brandstätter der ästhetischen Erfahrung den Begriff Wahrnehmung „gegenüber“, so können wir eingangs festhalten: Bei der Wahrnehmung wie auch bei der ästhetischen Erfahrung spielen das Wechselspiel zwischen „Bekanntem“ und

⁷⁹ ebenda S. 16

⁸⁰ ebenda S. 16

⁸¹ Brandstätter 2008 S. 98

„Unbekanntem“ eine tragende Rolle. Bei der ästhetischen Erfahrung ist die „Neuheit“ zwar wichtig, jedoch ist das bewusste, intentionale Wahrnehmen ebenso entscheidend. Mit bewusstem Wahrnehmen wird auch der Unterschied von „Wahrnehmung“ und „Empfinden“ deutlich, da Empfindung eher als Zustand, jedoch Wahrnehmung als bewusste Tätigkeit verstanden wird, was auch auf die ästhetische Erfahrung zutrifft, wie Brandsätter anmerkt⁸², worauf ich weiter unten in meiner persönlichen Analyse und These noch näher eingehe. Der Unterschied zwischen Alltagserfahrung und ästhetischer Erfahrung wurde zwar bereits erwähnt; zum Unterschied zwischen Alltagswahrnehmung und ästhetischer Wahrnehmung ist zu sagen, dass bei der ästhetischen Erfahrung nicht nur das Verweilen im Augenblick und eine grundsätzlichen „Offenheit für die Simultaneität“⁸³, wie Brandstätter es nennt, im Vordergrund steht, sondern auch die gleichzeitige Aktivität und das Spüren aller Sinne. Dieses Zusammenspiel der Sinne passiert zwar auch in allen anderen Situationen, in ästhetischen Situationen sind wir uns dessen aber „in besonderer Weise bewusst.“⁸⁴ Auch wenn an dieser These inhaltlich prinzipiell nichts zu kritisieren ist, erscheint diese Analyse trotzdem ein wenig oberflächlich und dahingehend nicht hinreichend, als dass sie ein rein subjektives Empfinden wiedergibt. Es ist sehr vage formuliert, *wie* und *in welcher Form* wir letztendlich diesem Zusammenspiel uns in besonderer Weise bewusst sind. Mit Verweis auf die Ausführungen von Liessmann (und auf den Vergleich beider Theorien samt eigener Thesen am Ende dieses Kapitels) ist weiters hinzuzufügen, dass es sehr schwierig ist, mit Fakten zu belegen, *was* und *ob* wir überhaupt unterschiedlich empfinden bei alltäglichen und ästhetischen Reizen. Es mag sein, dass wir uns dessen in der einen oder anderen Situation auf „besondere Art und Weise“ bewusst sind, jedoch ist dies in meinen Augen nicht als allgemeingültig und damit schon gar nicht für jeden Menschen zu sehen.

Hinsichtlich Brandstätters Ausführung zu *ästhetischer Erfahrung* bezüglich Wahrnehmung fährt sie fort, dass sich die ästhetische Wahrnehmung zur ästhetischen Erfahrung so verhält, als wäre Letztere eine Steigerung der Ersten.⁸⁵ Diese letzte Aussage zitiert sie nach Martin Seel, den auch Liessmann anführt (jedoch an anderer

⁸² vgl. ebenda S. 99

⁸³ ebenda S.100

⁸⁴ ebenda S. 100

⁸⁵ vgl. ebenda S. 100f., zitiert nach Martin Seel, *Über die Reichweite ästhetischer Erfahrung – Fünf Thesen*. In: Gert Mattenklott (HG.): *Ästhetische Erfahrung im Zeichen der Entgrenzung der Künste. Epistemische, ästhetische und religiöse Formen von Erfahrung im Vergleich*, Hamburg 2004, S. 74 Kursive Hervorhebung im Original

Stelle). In Bezug auf das Verhältnis von ästhetischer Erfahrung und Wahrnehmung vertritt Liessmann eine ähnliche Sichtweise wie Brandstätter, was wir sowohl oben bei den Ausführungen zu Liessmann als auch in der weiter unten folgenden Analyse beider Theorien sehen werden. Brandstätter befindet auf ähnliche Weise, dass jede ästhetische Erfahrung aufgebaut ist auf die ästhetische Wahrnehmung, diese aber übersteigert, indem sie eine „besondere Art der Erfahrung von Zeit und Körper impliziert und sich in einem besonderen Verhältnis zu Erkenntnis und zur Sprachlichkeit befindet“. ⁸⁶ Dies ist auch der Grund, warum sie fortführend diese Begriffe mit der *ästhetischen Erfahrung* gegenüberstellt.

So gehen nach Brandstätter in Bezug auf den Begriff „Erkenntnis“ wissenschaftliche Ansichten seit jeher auseinander. Einigkeit herrscht darüber, dass Sinnlichkeit den kognitiven Anteilen bei der ästhetischen Erfahrung zwar überwiegt, die Erkenntnis und das Kognitive aber durchaus vorhanden sind. Da aber Sinnlichkeit und Vernunft sowie Anschauung und Begriff ein besonderes Verhältnis innerhalb der ästhetischen Erfahrung eingehen, ist man sich in der Wissenschaft uneins darüber, ob dieses spezielle Verhältnis auch zu einer speziellen (Kunst) Erkenntnis, also einer Erkenntnis durch bzw. aufgrund von Kunst, zur Folge hat. Wenn wir von der Erkenntnistheorie ausgehen, kommen die Kategorien des „Wahren“ und des „Falschen“ zu tragen, welche als einzige Kriterien bei der Betrachtung von Kunst nicht ausreichen. Dies heißt aber nicht, dass eine Erkenntnis bei der Kunst aufgrund dessen (also dem „Ausbleiben“ von „wahr“ und „falsch“) ausgeschlossen werden kann. Somit landen wir wieder bei Immanuel Kant, welcher neben der theoretischen und praktischen auch die ästhetische Erkenntnis einführte. Wenn wir bei der ästhetischen Erkenntnis die sinnliche Wahrnehmung als Ausgangspunkt betrachten, so lässt sich in weiterer Folge festhalten, dass die ästhetische Erkenntnis niemals in vollständigem begrifflichem Erkennen aufgeht, also im Gegensatz zum begriffsgebundenen Erkennen sich der Besonderheit der einmaligen Wahrnehmung und Erfahrung widmet und nicht einer klaren Systematisierung und Gesetzmäßigkeiten. ⁸⁷ Wir können hier somit auf ein divergentes Denken schließen, welches „an einer Vielzahl von Interpretationen, Problemsichten und Lösungen interessiert“ ⁸⁸ ist. Somit lässt sich feststellen, dass die ästhetische Erfahrung ausgehend von der Sinnlichkeit zu den verschiedensten Schlüssen, Denkweisen und Erkenntnissen

⁸⁶ vgl. ebenda S. 100

⁸⁷ vgl. ebenda S. 101 ff.

⁸⁸ ebenda S. 101

führt und immer verschränkt ist mit analogem Denken, welches auf dem Konstruieren von Ähnlichkeiten beruht.⁸⁹

Das Verhältnis zur Sprache lässt sich am besten anhand einer Diskrepanz zwischen Sinnlichkeit und Begrifflichkeit erklären: Abgesehen von vielen (philosophischen) Untersuchungen im Laufe der Jahrhunderte soll hier anhand des Kapitels nach Brandstätter festgehalten werden, dass sich die Wissenschaft mit dem Problem konfrontiert sieht, dass sinnliches Erfahren immer mit Unbestimmbarkeit zu tun hat. Sobald sich dieses konkret bestimmen lässt, besteht die Gefahr der Wiederholung und Nachahmung. Jedoch kann auch von etwas Bestimmtem ausgegangen und „von da aus“ auf etwas Unbestimmbares geschlossen werden: „Nur in Bezug auf allgemeine Bestimmungen wird das Besondere erfassbar.“⁹⁰ In Verbindung zur Sprache gesehen, verlassen wir uns bei der ästhetischen Erfahrung wie auch bei der Wahrnehmung bereits auf bereits getätigte Erlebnisse und Erfahrungen, von denen wir dann auf Unbestimmbares und Undefinierbares – womit wir bei der Sprache angelangt sind – schließen.⁹¹

In Bezug auf den Körper spielt dieser eine zentrale Rolle bei der ästhetischen Erfahrung. Dies nicht nur, weil von ihm die Erfahrung und „das Aufnehmen“ ausgeht, sondern diese Leiblichkeit sich auch auf das wahrgenommene Objekt bezieht, welches ebenfalls in seiner Körperlichkeit vorhanden ist. Hierbei lässt sich auch wieder die Alltagserfahrung unterscheiden, weil bei ebenjener die Rolle des Körpers, der im Alltag wahrnimmt, ein unumgängliches Faktum darstellt, bei der ästhetischen Erfahrung jedoch spielt „die Präsenz des Leibes“ eine noch viel zentralere und stärkere Rolle. Einen weiteren Bezug zum Körper findet sich in der *Synästhesie*, welche generell die gleichzeitige Aktivierung mehrerer Sinne benennt. Dabei handelt es sich um ein angeborenes, besonderes Wahrnehmungsvermögen, welches sich beispielsweise dadurch auswirken kann, dass *SynästhetikerInnen* Farben hören, also beim Erklingen von Tönen diese mit Farben assoziieren.

Bei der ästhetischen Erfahrung sind mehrere Sinne gleichzeitig aktiviert. Brandstätter erklärt dies schlüssig am Beispiel eines realen und eines gemalten Apfels: Bei ersterem geht durch die Gewohnheit seines Anblickes seine Bedeutung eher unter, somit werden uns seine sinnlichen Qualitäten nicht in der Form des gemalten Apfels bewusst, welcher

⁸⁹ vgl. ebenda S. 104 f.

⁹⁰ ebenda S. 108

⁹¹ vgl. ebenda 105 ff.

durch seine Abbildung eine Referenz „nach außen“ schafft und Vorstellungen von Saftigkeit, Süße, Geruch, etc. hervorruft. Mit den Begriffen Leiblichkeit beziehungsweise Präsenz lässt sich direkt auf die letzte „Begriffskonfrontation“ überleiten, nämlich die Zeit: Diese verhält sich in Bezug auf die ästhetische Erfahrung wie folgt: Anhand der bereits festgestellten Präsenz lässt sich festhalten, dass die ästhetische Erfahrung im Hier und Jetzt passiert, sich also auf die Gegenwart bezieht. Weiters spielt die Zeit dahingehend eine tragende Rolle, als dass die ästhetische Erfahrung immer auch als Unterbrechung des Zeitflusses zu verstehen ist, aufgrund ihrer Intensität und Auswirkung. Laut Brandstätter ist ästhetische Erfahrung letztlich eine besondere Form der Zeiterfahrung.⁹²

Diese Gegenüberstellung zweier teils verschiedener Ansichten bezüglich derselben Thematik erschien mir dahingehend sinnvoll, als dass sie anhand Gemeinsamkeiten und Unterschieden nicht nur neue Erkenntnisse liefern, sondern auch einen umfassenden Überblick mit sich bringen, zumal dieser Überblick durch die Berufung auf weitere Quellen abermals erweitert wird. Liessmann kommt grob zusammengefasst nach einer kurzen historischen Abhandlung zur Ästhetik und einer aktuellen Bestandsaufnahme mittels seiner *ästhetischen Empfindung* zu einer eigenen „Art der Wahrnehmung“, die sich als Zwischenstufe in Wahrnehmung und Erfahrung einreicht. Brandstätter hingegen versucht die Begriffe voneinander getrennt zu analysieren, bevor sie im Anschluss die *ästhetische Erfahrung* mit Begriffen aus diesem Umfeld (wir haben gesehen: Wahrnehmung, Erkenntnis, Sprache Körper und Zeit) und somit versucht, diesen schlussendlich als Gesamtbegriff mit Hilfe dieser Konfrontationen zu fassen, ohne Anspruch auf Vollständigkeit, wie sie betont. Hierbei möchte ich als weiteren Vergleich darauf hinweisen, dass die Theorien sich in ähnlicher Absicht dahingehend einig sind, als dass sie letztendlich die ästhetische Erfahrung der ästhetischen Wahrnehmung übergeordnet sehen. Wo Brandstätter auch mit Bezug auf Martin Seel festhält, dass die *ästhetische Erfahrung* eine Steigerung der *ästhetischen Wahrnehmung* ist, sieht auch Liessmann, wie wir bereits oben gesehen haben, dass die *ästhetische Erfahrung* dem *Ästhetischen* im allgemeinen über - , die *ästhetische Wahrnehmung* dem *Ästhetischen* untergeordnet ist. Jedoch bleibt abermals festzuhalten, was ich im Laufe der Ausführungen bereits kritisch angemerkt habe, dass mir, trotz schlussendlich ähnlicher Sichtweise mit Liessmann, die Begründungen Brandstätters teilweise zu vage ausfallen.

⁹² vgl. ebenda S. 111 ff.

Auch wenn sie diese besondere Art der Erfahrung in Bezug auf die erwähnten Schlagwörter ausführt und begründet, erscheint mir das Rückgreifen auf ein vermittelndes Zwischenglied zwischen *ästhetischer Erfahrung* und *ästhetischer Wahrnehmung*, mittels der *ästhetischen Empfindung*, wie Liessmann es tut, weitaus konkreter und nachvollziehbarer. Letztendlich soll das Übersteigern von *ästhetischer Erfahrung* und *ästhetischer Wahrnehmung* auch nicht Hauptgegenstand dieser Arbeit sein, jedoch führt die Diskussion darüber, abgesehen davon, dass sie der Analyse der beiden Theorien dient, dazu, dass wir zunächst festhalten können, dass wir alles wahrnehmen können, zur Erfahrung aber eine Reihe komplexer Handlungen notwendig sind. Weiters finde ich das Berücksichtigen von *ästhetischem Empfinden* deshalb als sinnvoll, da es entsprechend meiner persönlichen Haltung offen lässt, ob es einen ganz bestimmten Auslöser in uns gibt, der auf das *Ästhetische* reagiert und somit von einer spezifischen *ästhetischen Erfahrung* sprechen lässt, sehr wohl aber definiert, dass wir auf manche Objekte gesondert reagieren, während wir andere außen vor lassen. Deshalb aber eben von einer spezifischen *ästhetischen Wahrnehmung* oder *ästhetischen Erfahrung* zu sprechen, halte ich für unzureichend argumentiert, weshalb die Mittelstufe Abhilfe schaffen kann. Wenn wir auf etwas *Ästhetisches* wie auch immer gesondert reagieren, ist es in meinen Augen zuallererst ohnehin etwas Flinkes, eine Art Reaktion, welche der Komplexität einer Erfahrung nicht entspricht, diese kann sich später generieren. Somit erfüllt die Empfindung genau ebenjene „Spontaneität“, wenn man so will. Eine Empfindung passiert auch unbewusst und wird laut Brandstätter auch zur Abgrenzung von Wahrnehmung verwendet, da bei dieser eine Intentionalität vorliegt und bei der Empfindung nicht.⁹³ Doch genau jener unbewusste Reiz, aus dem nachher, wie auch Liessmann ausführt weitere Eindrücke, Intentionen und Wahrnehmungen folgen, kann für die angesprochene gesonderte Reaktion stehen, welche manche Objekte hervorrufen und andere nicht.

Die im Vergleich kurze Beschäftigung mit *Ästhetik* und *Ästhetik* als Wahrnehmungslehre, welche natürlich keinen Anspruch auf Vollständigkeit erhebt und fast endlos fortgeführt werden könnte, soll dazu dienen, einige Aspekte zu betrachten, welche erklären können, was in uns passiert, wenn wir Kunst begegnen. Ganz allgemein gesprochen sind sie auch Grundbegriffe, ohne welche eine Arbeit dieser Thematik nicht auskäme, da die *Ästhetik* und wie wir ihr begegnen bei Musik und Kunst selbsterklärend

⁹³ vgl. Brandstätter 2008 S. 99

eine tragende Rolle spielt. Während in den vergangenen Kapiteln also die *Künste*, wenn man so will, gemeinsam und generell beleuchtet wurden und einige relevante Grundbegriffe dabei zur Sprache kamen, soll nun wie folgt ein Versuch der konkreten Gegenüberstellung von Kunst und Bildender Musik erfolgen.

2.2 Musik und Bildende Kunst – eine Gegenüberstellung

Im Fokus des nächsten Kapitels steht also die Frage, inwiefern sich Bildende Kunst und Musik gegenseitig bedingen und ob eventuelle Grenzen vorzufinden sind. Anhand von verschiedenen theoretischen Ansätzen sollen die möglichen Gemeinsamkeiten und Unterschiede von Bildender Kunst und Musik mittels theoretischer Konzepte geklärt werden.

Mein wissenschaftlicher Ansatz im folgenden Teil basiert auf einer ersten Begegnung von Malerei und Kunst in der Theorie, womit gemeint ist, dass einerseits diesbezüglich relevante Kategorien und Merkmale wie Raum und Zeit und Sehen und Hören als auch historisch relevante Zusammenhänge bezüglich der Trennung und schlussendlichen Gleichstellung der *Künste* behandelt werden. Diese spielt, wie wir sehen werden, für unser Thema eine erhebliche Rolle, wie auch der Zusammenhang von Musik und Farbe, welchen ich ebenso beleuchten werde. Obgleich zur Veranschaulichung das eine oder andere Beispiel erwähnt wird, soll die Praxis im zweiten Teil Zentrum meiner Aufmerksamkeit sein. Somit folgt auf die Darstellung von Hegels Kunstbegriff, welcher die Trennung und Hierarchisierung der Künste bis ins ausgehende 19. Jahrhundert veranschaulichen soll, eine kurze historische Abhandlung zur darauffolgenden Gleichstellung der Künste am Ende des 19. Jahrhunderts. Auch die Wahrnehmung wird uns erneut, jedoch auf andere Weise, in Form von wahrnehmungspsychologischen Untersuchungen, mit verstärktem Fokus auf die Sinne, mit denen wir Musik und Bildende Kunst „konsumieren“ – Sehen und Hören - beschäftigen. Zusammenhängend sende ich anschließend den Kategorien Raum und Zeit in den Künsten (sowohl auf RezipientInnen - als auch ProduzentInnen) hohe Aufmerksamkeit, welche ich anhand zwei sehr konträrerer Theorien analysiere. Dabei kommen sowohl Unterschiede als auch Gemeinsamkeiten und gegenseitige Überschneidungen von Bildender Kunst und Musik zur Sprache. Diese „Gegenüberstellung“ beinhaltet Komponenten wie Realitätsbezug, Wahrnehmung und Funktion beider Disziplinen und wird vor allem beim deshalb relativ großzügig ausgefallenen Kapitel „Raum und Zeit“ umso intensiver beleuchtet. Letztlich soll anhand dieser verschiedensten Komponenten ein erster

theoretischer Vergleich von Musik und Bildender Kunst erfolgen, wobei die Disziplinen an sich ebenso beleuchtet werden wie die RezipientInnenseite.

2.2.1 Der Kunstbegriff nach Hegel

Wie wir sehen werden, sind die nun folgenden Punkte auch als Weiterführung zu den Begriffen Ästhetik beziehungsweise ästhetischer Erfahrung zu sehen, denn: Gemäß den (erkenntnistheoretischen) Ausführungen Kants, welche uns im Ansatz nun geläufig sind, sieht dieser immer noch eine hierarchische Unterteilung der Künste vor, wie es in der klassizistischen Ästhetik üblich war. Demnach war die flüchtige, sich in der Zeit entfaltende Musik immer noch den höheren Künsten untergeordnet⁹⁴, wie wir auch bei Georg Wilhelm Friedrich Hegels⁹⁵ Kunstformen sehen können: Hegel, ein Zeitgenosse von Immanuel Kant, formuliert anhand seinem Versuch der Definition der „wahren Schönheit“ drei voneinander abgestufte Kunstformen, auf die ich nachfolgend eingehen will. Zunächst sieht er generell in der Kunst wie auch in der Philosophie die Suche nach dem Wahren, wobei die Kunst das Wahre abzubilden hat und nicht, wie die Philosophie, begrifflich zu fassen. Nach Hegel wird also das *Sinnliche Material* verarbeitet, welches nicht nur die Farbe des Malers oder den Stein des Bildhauers meint, sondern auch die Vorstellungen und die Aussage, die der Künstler zu vermitteln versucht. Aufgabe der Kunst und letzten Endes des Künstlers nach Hegel ist es also, „auf einen höheren, allgemeinen, notwendigen, also auf einen geistigen Gehalt verweisen“.⁹⁶ In ebenjenem sinnliche Material ist die Idee des Künstlers eingearbeitet und wird durch dieses ausgedrückt. Somit hat das Kunstwerk nach Hegel zwei entscheidende Faktoren zu beinhalten, nach denen er die Unterscheidung der Kunstformen im Anschluss festmacht: Der erste Faktor ist die *Idee*, also der *Inhalt* der Kunst, sowie die *Form* und *Gestaltung*, mit welcher dieser Inhalt ausgedrückt, also verarbeitet wird. Für Hegel bedeutet dies, dass die Qualität eines Kunstwerks aus ebenjenem Verhältnis von Idee und Gestaltung festzumachen ist, und wenn sich diese folglich einander vollständig bedingen, wahre Schönheit erreicht ist. Hegel nennt diesen Zustand das „Ideal“, welches folglich in seinen Augen als Ziel der Kunst gilt.⁹⁷

⁹⁴ Helga de la Motte – Haber, *Musik und Bildende Kunst. Von der Tonmalerei zur Klangskulptur*, Laaber, Laaber Verlag 1990, S. 11

⁹⁵ Der Philosoph Georg Wilhelm Friedrich Hegel (geboren am 27. August 1770 in Stuttgart, gestorben am 14. November 1831 in Berlin) war ein wichtiger Vertreter des deutschen Idealismus

⁹⁶ Stephanie Over in Dieter Wandschneider (Hrsg.), *Das Geistige und das Sinnliche in der Kunst*, Würzburg, Verlag Königshausen & Neumann 2005, S. 58

⁹⁷ vgl. Over in Wandschneider 2005 S. 58 f.

Nach diesem Verhältnis von Inhalt und Gestalt teilt Hegel in seinen *Vorlesungen über die Ästhetik I* die Kunst in die *symbolische*, die *klassische* und die *romantische* Kunstform ein, wobei Erstere das Ideal der wahren Idee der Schönheit erstrebt, Zweitere dies erreicht und die Dritte es überschreitet.⁹⁸ Für Hegel ist die erste, also die *symbolische* Kunstform „[...] deshalb mehr ein bloßes Suchen der Verbildlichung als ein Vermögen wahrhafter Darstellung. Die Idee hat die Form noch in sich selber nicht gefunden und bleibt somit nur das Ringen und Streben danach“⁹⁹. Sie, also die Idee, ist nicht individuell und unbestimmt. Sie ist abstrakt und ungenau, was letztlich in ihrer äußeren Gestalt zum Ausdruck kommt. Genau dies fänden wir in der Architektur wieder, "da in diesem Material und Formen das Ideal als konkrete Geistigkeit sich nicht realisieren lässt und die dargestellte Realität somit der Idee als Äußeres undurchdrungen oder nur zu abstrakter Beziehung gegenüberbleibt [...]".¹⁰⁰

Die Baukunst habe zur Aufgabe, die äußere unorganische Natur zu einer „kunstgemäßen“ Außenwelt zurechtzuarbeiten¹⁰¹. Die Schranke der Architektur eben läge darin, „[...] das Geistige als Inneres ihren äußeren Formen gegenüber zu behalten und somit auf das Seelenvolle nur als auf ein Anderes hinzuweisen.“¹⁰²

Die Vollendung der Kunst und des Schönen sieht Hegel in der nächsten Kunstform, der klassischen, welche er in der Antike vollbracht sieht. „Wirkliche Schönheit bleibt der klassischen Kunstform vorbehalten, denn nur hier wird das Ideal durch eine gelungene, harmonische In-Eins-Bildung von Idee und sinnlicher Darstellung adäquat verwirklicht. Diese besondere Qualität erreiche die Kunst, so Hegel, erst in der griechischen Antike. Denn in der Antike gewannen die Menschen eine Vorstellung vom Absoluten als konkretes, einzelnes Subjekt.“¹⁰³ Das sinnlich Äußere und die Bedeutung, welches in der Äußerlichkeit verkörpert ist, decken sich. Idee und Einheit vereinheitlichen sich somit.

104

⁹⁸ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesungen über Ästhetik I* (1835 – 1838), URL: <https://www.lernhelfer.de/sites/default/files/lexicon/pdf/BWS-DEU2-0170-04.pdf> S. 95 (5.12.2015 15:14)

⁹⁹ ebenda S. 89

¹⁰⁰ ebenda S. 97

¹⁰¹ vgl. ebenda S. 97

¹⁰² ebenda S. 98

¹⁰³ Over in Wandschneider 2005 S. 59

¹⁰⁴ vgl. Over in Wandschneider 2005 S. 59

Wo bei der symbolischen Kunstform die Idee noch ungenügend bestimmt bleibt, ist dieser Mangel in der klassischen Kunstform aufgelöst und Idee und Gestalt sind in „vollendetem Einklang“, das Ideal ist vollendet und verwirklicht.¹⁰⁵

Dies aber nicht in der schlichten Übereinstimmung von Inhalt und Gestalt, sondern für Hegel ist die Eigentümlichkeit des Inhalts der klassischen Kunstform, dass „[...] dass er selbst konkrete Idee ist und als solche das konkret Geistige; denn nur das Geistige ist das wahrhaft Innere“. ¹⁰⁶ In der Antike finden wir diesen „Zustand“ von der Vorstellung des Absoluten gegeben, nämlich in Form des menschlichen Leibes. ¹⁰⁷ Die menschliche Gestalt beziehungsweise der menschliche Leib darum, da „der Geist nur in seinem Leibe in genügender Art sinnlich erscheint.“¹⁰⁸ Der menschliche Leib ist in der *klassischen Kunstform* also „Dasein und Naturgestalt des Geistes“¹⁰⁹. Jedoch ist er in seiner Gebundenheit an das Körperliche limitiert. Seit dem Christentum „wird deutlich, dass ein Absolutes, das sich in der menschlichen Gestalt offenbart, die Bedürfnisse des Geistes nicht mehr befriedigen kann. ¹¹⁰ Der Geist nämlich ist in der klassischen Kunstform an die menschliche Darstellung gebunden und somit nicht absolut und ewig, was Hegel als „Mangel“ sieht. Die Skulptur ist der klassischen Kunstform ihre Disziplin, da Inhalt und Form bei ihr zur Übereinstimmung kommen, indem das geistige Innere, auf welches die Architektur eben nur hindeuten kann, in die sinnliche Gestalt und ihr äußeres Material eingearbeitet und dadurch ausgedrückt wird.¹¹¹

Weil aber besagter „Mangel“ sich anhand des Christentums in einer anderen Weltvorstellung manifestiert, zieht Hegel folgenden Vergleich zwischen Christentum und griechisch – antikem Götterglauben, um die Abgrenzung von der klassischen zur dritten Kunstform, der romantischen, zu ziehen: Anhand der antiken Götter konnte der Künstler „das Göttliche in sinnlicher Weise zur Anschauung bringen“, im Christentum jedoch findet er einen Gott vor, welcher aufgrund seiner Übersinnlichkeit und

¹⁰⁵ Hegel *Ästhetik I* (1835 – 1838), URL: <https://www.lernhelfer.de/sites/default/files/lexicon/pdf/BWS-DEU2-0170-04.pdf> S. 90 (5.12.2015 16:24)

¹⁰⁶ ebenda S. 91

¹⁰⁷ Over in Wandschneider 2005 S. 59

¹⁰⁸ Hegel *Ästhetik I* (1835 – 1838), URL: <https://www.lernhelfer.de/sites/default/files/lexicon/pdf/BWS-DEU2-0170-04.pdf> S. 90 (5.12.2015 16:49) S. 91

¹⁰⁹ ebenda S. 91

¹¹⁰ vgl. Over in Wandschneider 2005 S. 59

¹¹¹ Hegel *Ästhetik I* (1835 – 1838), URL: <https://www.lernhelfer.de/sites/default/files/lexicon/pdf/BWS-DEU2-0170-04.pdf> S. 90 (5.12.2015 17:56) S. 98

Unanschaulichkeit durch den Menschen nicht mehr darstellbar ist¹¹². Somit ist der der Inhalt nicht auf eine sinnliche Darstellung angewiesen und die *romantische Kunstform* nach Hegel das „das Hinausgehen der Kunst über sich selbst, doch innerhalb ihres eigenen Gebiets und in Form der Kunst selber.“¹¹³ Die „Innerlichkeit“ letztlich steht über der „Äußerlichkeit“, „der Gegenstand ist die *freie, konkrete Geistigkeit*, als Geistigkeit für das geistig Innere gemeint“.¹¹⁴

Der romantischen Kunstform ihre Disziplinen sind die Poesie, die Malerei und die Musik, interessant hierbei ist, dass Malerei und Musik hier auf einer Ebene betrachtet werden, da sie eben die „Kategorien“ für eine Zugehörigkeit zu dieser Kunstform nach Hegel, wenn man so will, erfüllen. Wir werden gleich sehen, dass Hegels Ausführungen zu diesen beiden Disziplinen auch das weiter unten noch ausführlich besprochene Verhältnis von Raum und Zeit in Musik und Malerei angesprochen, welches genauso wie die Spartenrennung am Ende des 19. Jahrhunderts nicht mehr als „gültig“ angesehen wurde. Für Hegel nämlich kommt die Malerei der Skulptur am nächsten, sie befreit die Kunst von der „sinnlich räumlichen Vollständigkeit des Materiellen“¹¹⁵ indem sie sich auf *eine* Fläche, *eine* Dimension beschränkt. Sie macht sichtbar durch Farbe. Laut Hegel kann die Malerei nahezu alles zum Inhalt machen, die Erscheinungen der „endlichen Natur“ jedoch nur in „Anspielung auf ein Element des Geistes“ und verbunden mit der Empfindung und den Gedanken. Auch bei Hegels Ausführungen zur Musik ist die weiter oben angesprochene Flüchtigkeit, welche zu dieser Zeit der Musik noch zugesprochen wurde, zu erkennen, als dass sie immer noch sinnlich wäre, aber das „gleichgültige Auseinander des Raumes“ aufhebt und in das „individuelle Eins des Punktes“¹¹⁶ idealisiert. Er ordnet, ebenfalls der Haltung der Epoche entsprechend, die Musik noch komplett als Zeitkunst ein, denn diese „Idealität“ ist eine zeitliche, und zwar der Ton, welcher sich von der „abstrakten Sichtbarkeit zur Hörbarkeit gewandelt hat“¹¹⁷, welcher

¹¹² vgl. Over in Wandschneider 2005 S. 59f.

¹¹³ Hegel *Ästhetik I* (1835 – 1838), URL:

<https://www.lernhelfer.de/sites/default/files/lexicon/pdf/BWS-DEU2-0170-04.pdf> S. 90 (5.12.2015 17:59) S. 94

¹¹⁴ Hegel *Ästhetik I* (1835 – 1838), URL: <https://www.lernhelfer.de/sites/default/files/lexicon/pdf/BWS-DEU2-0170-04.pdf> S. 90 (5.12.2015 18:03) S. 94

¹¹⁵ Hegel *Ästhetik I* (1835 – 1838), URL: <https://www.lernhelfer.de/sites/default/files/lexicon/pdf/BWS-DEU2-0170-04.pdf> S. 90 (5.12.2015 18:15) S. 101

¹¹⁶ Hegel *Ästhetik I* (1835 – 1838), URL: <https://www.lernhelfer.de/sites/default/files/lexicon/pdf/BWS-DEU2-0170-04.pdf> S. 90 (5.12.2015 18:16) S. 102

¹¹⁷ Hegel *Ästhetik I* (1835 – 1838), URL: <https://www.lernhelfer.de/sites/default/files/lexicon/pdf/BWS-DEU2-0170-04.pdf> S. 90 (5.12.2015 18:19) S. 102

letztlich „das Gemüt mit der ganzen Skala seiner Empfindungen und Leidenschaften klingen und verklingen“¹¹⁸ lässt. Die Musik stellt den Mittelpunkt der romantischen Künste dar, neben der Malerei mit ihrer „abstrakten räumlichen Sinnlichkeit“ und der dritten der romantischen Künste, der Poesie, mit ihrer „abstrakten Geistigkeit“, für welche der Ton ein bedeutungsloses Zeichen ist, das zum Wort, zum artikulierten Zeichen wird, welcher Vorstellungen und Gedanken ausdrückt.¹¹⁹

Die Geistigkeit spielt somit in Hegels Kunstauffassung die maßgebliche Rolle, sie unterscheidet letztendlich auch das Naturschöne vom Kunstschönen, wovon er Zweiteres klar über Ersteres reiht, da das aus dem Geist Erschaffene über das aus der Natur Erschaffene zu stellen ist.¹²⁰ Die Wissenschaftlichkeit des Kunstschönen, wie Marion Elias folgernd schreibt, festzumachen, erscheint somit schwierig, da nach Hegel die Kunstschönheit den Sinnen gehört, nicht den Gedanken und Auffassungen. Beim Produzieren und Konsumieren von Kunst erfahren wir Beruhigung und Belebung, entfliehen „jeder Fessel des Geregelt“. Doch wenn Kunst nur unserer Entspannung und Befriedigung dient und oberflächlich unsere Umwelt verschönert, ist sie nicht frei, sondern „dienend“¹²¹. Freie Kunst hingegen erfüllt ausschließlich ihre eigenen Zwecke: Sie dient weder dem Streben nach Ruhm und Ehre, der Belehrung noch dem Gelderwerb, sondern danach, das Göttliche und die „umfassendsten Wahrheiten des Geistes“ hervorzubringen und sich demnach neben Philosophie und Religion als gleichwertige Disziplin einreihet.¹²²

Doch letztlich stößt die Kunst laut Hegel an ihre Grenzen, da ihr Inhalt und ihre Form nur in bedingtem Maß und nur einen gewissen Teil der Wahrheit abbilden¹²³. Am ehesten, und hiermit kommen wir zurück zu den Kunstformen, gelingt die sinnliche Darstellung in der Antike. Im Anschluss löst sich die Kunst mit dem Aufkommen des Christentums von der Endlichkeit und wird sich des Absoluten bewusst. Sie übersteigt,

¹¹⁸ Hegel *Ästhetik I* (1835 – 1838), URL: <https://www.lernhelfer.de/sites/default/files/lexicon/pdf/BWS-DEU2-0170-04.pdf> S. 90 (5.12.2015 18:21) S. 102

¹¹⁹ vgl. Hegel *Ästhetik I* (1835 – 1838), URL: <https://www.lernhelfer.de/sites/default/files/lexicon/pdf/BWS-DEU2-0170-04.pdf> S. 90 (5.12.2015 18:25) S. 102 f.

¹²⁰ vgl. Marion Elias, *Niemandland. Aus dem Notizbuch eines Malers*, Weimar, VDG 2005 S. 178 f., zitiert nach Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesungen über Ästhetik I*, Werke, Frankfurt, Suhrkamp 1986, 5. Auflage 1997, Bd. 13, S. 14

¹²¹ vgl. Marion Elias 2005 S. 179, zitiert nach Hegel 1997, S. 20

¹²² vgl. Marion Elias 2005 S. 179 f., zitiert nach Hegel 1997, S. 20 f.

¹²³ vgl. Marion Elias 2005 S. 182, zitiert nach Hegel 1997, S. 23

wenn man so will, die Religion¹²⁴. Hegel bedauert dieses Loslösen von Kunst und Religion, was ihn zur Diagnose veranlasst, die Kunst habe all ihre kultischen, religiösen Aufgaben und moralischen, politischen und ideologischen Funktionen verloren. Daraus folgernd ruft er sein berühmtes *Ende der Kunst* aus. Er konstatiert der Kunst einen *Vergangenheitscharakter*, welcher er damit begründet, dass ebenjene Funktionen und Aufgaben der Kunst hinter ihr liegen und so sei „für uns auch die echte Wahrheit und Lebendigkeit verloren und ist mehr in unsere *Vorstellung* verlegt, als daß sie in der Wirklichkeit ihre frühere Notwendigkeit behauptete und ihren höheren Platz einnähme.“ Er schließt weiter daraus, dass die Kunst nicht mehr allein durch ihre Existenz wirken könne und die Kunst nur noch dem Genuss und unserem Urteil diene, und wir dadurch den Inhalt und die Darstellungsmittel des Kunstwerks „unsererer denkenden Betrachtung unterwerfen“. ¹²⁵

Die Wissenschaftlichkeit stellt sich somit vor die Religion in der Kunst, dies würde ich als erste Interpretation wagen, und definiert das heutige Kunstverständnis, was auch Marion Elias angibt¹²⁶. Das Verhältnis von „bloßem Tun“ oder „bloßem Konsumieren“ von Kunst des Vergnügens, Genusses, Erleuchtens oder Entspannens wegen (diese Liste versteht sich als unvollständig), und Theorie beziehungsweise Theoretisieren von Kunst ist auch Gegenstand von meinem Interview mit dem Jazzmusiker David Helbock (siehe Transkription im Anhang), dessen Analyse und Interpretation im zweiten Teil dieser Arbeit zu finden ist. Hierzu möchte ich festhalten, dass ich beide Seiten deswegen für legitim oder auch als garnicht voneinander trennbar empfinde, da für einen Künstler je nach Vorgehensweise das reine Tun Zentrum des Geschehens ist, für die (Kunst) Wissenschaft Theorien zur Analyse und (Weiter -) Forschung jedoch von erheblicher Wichtigkeit sind.

Hegels Ausführungen zum Kunstbegriff sind für das Verhältnis von Kunst und Musik weiterführend auch deshalb interessant, nicht nur weil sie eben ein Beispiel für die Haltung und somit für die Hierarchisierung der Künste entlang der Geschichte geben, sondern auch die Malerei als Raumkunst und die Musik als Zeitkunst, wie wir beim Kunstbegriff nachlesen konnten und worauf ich später noch detailliert eingehen werde, noch voneinander abtrennen, was ebenso an Gültigkeit verloren hat. Das bloße Wirken von dem Kunstwerk an sich halte ich generell für eine wertvolle These, jedoch egal

¹²⁴ vgl. Marion Elias 2005 S. 182, zitiert nach Hegel 1997, S. 24

¹²⁵ vgl. Marion Elias 2005 S. 183 f., zitiert nach Hegel 1997, S. 25 f.

¹²⁶ vgl. Marion Elias, *Niemandland*, Weimar, VDG 2005 S. 184

welcher Sparte es auch entsprungen ist, so würde ich die Skulptur weder vom Bauwerk noch vom Lied in einer qualitativen Abstufung trennen. Auch ist erneut festgehalten, dass der Kunst eine hohe Wirkung und Wichtigkeit zuzusprechen ist. Trotzdem glaube ich, dass lebenssichernde Faktoren wie der Gelderwerb heute zwar mit der direkten Wirkung von Kunst und dem Kunstbegriff immer noch wenig zu tun haben (wie auch Marion Elias in einer Fußnote anmerkt¹²⁷), in der Praxis trotzdem nicht voneinander zu trennen sind, womit die Kunst in meinen Augen aber trotzdem nicht an „Wahrhaftigkeit“ verliert.

Letztlich wurde aber die Spartenentrennung in weiterer Folge wie bereits erwähnt aufgehoben, was sich auf den Ästhetik - und Kunstbegriff sowie auf die der Kunst zugetragenen Aufgaben auswirkte, auf was ich nun folgend eingehen werde:

2.2.2 Die Gleichstellung der Künste im ausgehenden 19. Jahrhundert

Gegen Ende des 19. Jahrhunderts wurden die oben anhand Hegels Kunstformen exemplarisch ausgeführten Unterscheidungen als Einschränkung empfunden und im weiteren Verlauf aufgehoben.¹²⁸ Diese Enthierarchisierung der Künste führte zu einer umfangreichen Erneuerung des Ästhetikbegriffs: „Die grenzüberschreitenden Kunstäußerungen im 20. Jahrhundert bedeuten einen radikalen Bruch mit diesen Vorstellungen. Nicht daß sie sie entwerteten; eine Ästhetik kann nicht grundsätzlich richtig oder falsch sein. – So gewinnt auch die klassizistische Ästhetik Gültigkeit aus den Kunstwerken, denen sie erklärend zur Seite tritt. Aber ihr umfassender Anspruch wurde eingeschränkt.“¹²⁹

Doch welche Aufgabe hatte die Kunst vor und während dem 19. Jahrhundert? In den Jahrhunderten davor war die „Aufgabe“ der Bildenden Kunst - sehr vereinfacht und allgemein ausgedrückt - ein Abbildnis zu schaffen. Im Laufe des 18. Jahrhunderts vollzog sich eine fortschreitende Änderung hin zu einer Kunst, welche „den Rezipienten etwas empfinden und fühlen macht, fordert die Einbildungskraft heraus und zwar so, daß abwesende Dinge zur inneren Anschauung gelangen.“¹³⁰

Ein Nachahmen von visuellen Eindrücken wie Wasser, Licht, Flammen, Zittern, Auf- und Abfallen waren auch seit der Neuzeit ein Gegenstand der Musik. La Motte – Haber

¹²⁷ vgl. Marion Elias, *Niemandland*, Weimar, VDG 2005 S. 179, Fußnote 501

¹²⁸ vgl. de la Motte – Haber S. 11

¹²⁹ ebenda S.11

¹³⁰ ebenda S. 79

nennt dies „Bildlichkeit der Musik“. ¹³¹ Die Unterscheidung von Malerei und Musik erschloss sich in diesen Jahrhunderten über das „Ähnlichkeitsprinzip“: Das Abbilden der Realität war in der Bildenden Kunst mehr vorhanden (also konkreter) als in der Musik (also abstrakter). ¹³² Die Malerei am Ende des 19. Jahrhunderts wollte aber nicht mehr abbilden, sondern ihre eigene Realität schaffen, womit ihr die als „realitätsfern“ geltende Musik zum Vorbild wurde. Auch der Wunsch der Maler nach einer wissenschaftlichen Ordnung brachte sie zur Musik und somit zur Harmonielehre. ¹³³

Aus dieser Entwicklung heraus gelangen wir letztendlich zur endgültigen Überschneidung und gegenseitigen Inspiration der beiden Künste ab dem ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhundert: „Musik, vor allem die des 20. Jahrhunderts, ist häufig optisch, spatial und ornamental. Sie umfaßt Farbenhören, Synästhesie, Farblichtklänge, Bildpartituren und graphische Notation. (...) mit einem Wort: die gegenseitige Befruchtung der nicht mehr getrennten Künste.“ ¹³⁴ Diese im Zitat erwähnte Aufhebung der Gattungstrennung verdeutlicht abermals die angesprochene Entwicklung des 19. Jahrhunderts. Doch bereits 1802 stellte der Maler Philipp Otto Runge in einem Brief an seinen Vater vorausschauend fest: „ Die Musik ist doch immer das, was wir Harmonie und Ruhe in allen drei Künsten nennen, so muß in einer schönen Dichtung durch Worte Musik sein, wie auch Musik sein muß in einem schönen Bilde und in einem schönen Gebäude oder in irgendwelchen Ideen, die durch Linien ausgedrückt sind.“ ¹³⁵ Dieses Zitat – seiner Zeit voraus – deutet nicht nur eine Gleichrangigkeit der Künste an, sondern versteht Musik gar als „Urgrund aller Künste und Garanten der Schönheit.“ ¹³⁶ Es spricht weiters auch ein erstes wichtiges gemeinsames Merkmal an: die Linienführung. Ich verstehe dies so, dass die Linienführung sowohl die angesprochene Harmonie als auch erstmals das Graphische, Plastische und den Zusammenfluss verdeutlicht, von dem bereits die Rede war. Auch für Kandinsky, auf den speziell im zweiten Teil dieser Arbeit noch näher eingegangen wird, war die Linie ein gemeinsames Element von Malerei und Musik, so verglich er beispielsweise Linienarten

¹³¹ vgl. ebenda S.75 f.

¹³² Das Verhältnis von Bildender Kunst und Musik zur Wirklichkeit bzw. zu Konkretion / Abstraktion spielt wahrnehmungspsychologisch eine erhebliche Rolle und wird weiter unten noch näher beleuchtet

¹³³ Matthias Haldemann (Hrsg.), *Harmonie und Dissonanz. Gerstl Schönberg Kandinsky. Malerei und Musik im Aufbruch*, Hatje Cantz / Kunsthau Zug, Ostfildern / Zug 2006, S. 22

¹³⁴ Günther Metken. *Laut Malereien. Grenzgänge zwischen Kunst und Musik*. Frankfurt/Main; New York: Campus Verlag 1995. S. 8

¹³⁵ Philipp Otto Runge, Brief an den Vater vom 10. Mai, zitiert in de la Motte – Haber 1990 S.11

¹³⁶ Von Maur, Karin (Hrsg.), *Vom Klang der Bilder. Die Musik in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, München, Prestel 1985 S. 5

mit verschiedenen Instrumenten.¹³⁷ Zusammenfassend kann also behauptet werden, dass das Zwanglose und Immaterielle der Musik die MalerInnen des 19. und 20. Jahrhunderts angezogen hatte. Musik war lediglich durch die bereits erwähnte Harmonik begrenzt, konnte sich sonst aber in einem Freiraum entfalten, welcher den anderen Künsten verwehrt war. Dieser Freiraum letztlich erweiterte sich und durchbrach die Grenzen der Gattungen.¹³⁸ Dies ist als kurze Einführung zur Annäherung von Kunst und Musik gedacht. Eine tiefergehende Auseinandersetzung mit genau diesem Thema, vor allem mit Fokus auf MalerInnen und praktischen Beispielen, erfolgt im zweiten Teil.

2.2.3 Farbe und Musik

Eine Hauptverbindung eines Gemäldes und eines Musikstückes ergibt sich für mich im „Fließen“, im Zusammenfluss und auch in der Abgeschlossenheit des Werkes. Beide nämlich haben in meinen Augen nicht nur ein sicht – oder hörbares Anfang und Ende, sondern vermitteln für mich, gerade im Bereich der modernen, abstrakten Malerei, den Eindruck von Wellen und Fluss. Auch im Festhalten des Werkes, worauf wir im Verlauf dieser Arbeit noch ein weiteres Mal zu sprechen kommen, in Form von entweder Noten oder Farben, ergibt sich für mich eine klar bemerkbare Gemeinsamkeit.

Zur Verbindung von Farbe und Musik gibt es verschiedenste wissenschaftliche Untersuchungen, welche auch beispielsweise spezifisch Tonleiter und Farbtonfolge, Dur und Moll in Verbindung mit Farben oder Farben und Intervalle untersuchen.¹³⁹ Im Rahmen dieses Kapitels soll ein allgemeiner Überblick über das Verhältnis von Farbe und Musik erfolgen. Der Fokus jedoch bleibt auf der Verbindung von Malerei und Musik in der gemeinsamen Inspiration, im Vertonen von Farben und Malen von Tönen, und letztendlich in den Analogien, die hergestellt werden können, obgleich wissenschaftlich - theoretische Versuche entlang der Geschichte, wie beispielsweise Ton – Farb – Modelle zu entwerfen¹⁴⁰, nicht uninteressant sind.

Meiner obigen These zum „Festhalten“ von Ton und Farbe ist zu entgegnen, dass sich dies zwar im Fall eines Notenblattes deckt, sich der Ton jedoch in seiner nichtstatischen

¹³⁷ vgl. Haldemann 2006 S. 83

¹³⁸ vgl. v. Maur 1985 S.3

¹³⁹ vgl. Carl Loef, *Farbe Musik Form. Ihre bedeutenden Zusammenhänge*, Göttingen, Frankfurt, Zürich, Musterschmidt 1974 S. 5

¹⁴⁰ vgl. Dietrich Steincke, *Bildgestaltendes Verstehen von Musik*, Würzburg, Königshausen & Neumann 2007 S. 64ff.

Erscheinung von der Farbe abhebt, was wir weiter unten erneut feststellen werden. Carl Loef argumentiert, dass Farben sich dahingehend von Tönen abheben, als dass sie einen höheren sinnlichen Eigenwert besäßen, welcher „im allgemeinen keiner Proportion oder Verhältnisbildung bedarf, um t y p i s c h wirksam zu werden. Rot ist Rot, auch wenn es auf grünem Hintergrund mehr hervorsticht als auf einer gelben Fläche.“¹⁴¹ In meinen Augen wäre dem zu entgegen, dass dies auch beispielsweise auf den Ton C zutrifft, der doch ebenso einen sinnlichen Eigenwert besitzt. Loef befindet aber, dass ein Intervall, also der Abstand von 2 Tönen, auch in verschiedenen Tonarten „keinen spezifisch absoluten Eigenwert“¹⁴² hätte. Wenn man in seiner eigenen Vorstellung die Farbe Rot und den Ton C auf seine Wirksamkeit überlegt, ist dieser Ausführung schlussendlich zuzustimmen, da ein einzelner Ton letztendlich kaum ohne jedwellige instrumentale Begleitung oder Abfolge von mehreren Tönen auskommt, um sein wahres Wirkungspotenzial zu erfassen. Rot, würde ich ebenfalls behaupten, kann das. Indem man die Zeit „hinzufügt“, „entreißt“ ebenjener Tonablauf die Musik aber wiederum in weiterer Folge aus der „simultanen Wirkung“, welche farbige Bilder erzielen, wie Loef in weiterer Folge schreibt¹⁴³. In der Wahrnehmung, oder wie wir Töne oder Farben begreifen oder befassen, herrscht also wohl ein Unterschied, wie wir noch öfters sehen werden.

Prinzipiell ist festzuhalten, dass sich Töne und Farben rein physikalisch deutlich unterscheiden, das eine sind Schallwellen und das andere Lichtstrahlen. Das menschliche Gehör vermag außerdem wesentlich mehr Töne wahrzunehmen als das Auge das Farbspektrum abdecken kann. Jedoch war es entlang der Menschheitsgeschichte immer ein Bestreben, sie vom Menschen als ein Gemeinsames zu sehen¹⁴⁴, was in meinen Augen somit auch ein Versuch sein sollte, die Welt als Gesamtes zu begreifen. Nachdem wir also physikalische Verbindungen „ausschließen“ können, ist das Bestreben des Menschen, Farbe und Musik zu verbinden, nur auf den Menschen und seine Wahrnehmung zurückzuführen, der „beide Welten immer wieder aufs Neue zusammenführt.“¹⁴⁵

¹⁴¹ Loef S. 57

¹⁴² ebenda S. 57

¹⁴³ ebenda S. 57

¹⁴⁴ vgl. Ulrich Dewald, *Der Ton der Farbe*, URL: <http://www.farbimpulse.de/Der-Ton-der-Farbe.farbeundton.0.html> (02.10.2015 15:01)

¹⁴⁵ vgl. ebenda (03.10.2015 12:45)

Die Harmonie spielt hierbei eine entscheidende Rolle, für Carl Loef kann der Zusammenhang von Musik, Farbe und Form gar nur anhand einer Analyse des Harmoniebegriffs“ erfolgen.¹⁴⁶ Die Harmonie ist generell ein Zustand, ein „Kompromiß zwischen weitgehender Übereinstimmung und dem notwendigen Anteil belebender Spannung“¹⁴⁷ und somit ein letztlich für das Zusammenleben der Menschheit utopischer Begriff für das friedvolle und rücksichtsvolle Miteinander. Harmonie und Disharmonie finden wir aber nicht nur im Bereich der Gesellschaft, sondern auch in der geistigen und sinnlichen Wahrnehmung. Musik und Bildende Kunst können hierbei als „harmonikal äußerst eigenständige“ Zweige gesehen werden, wie Loef es nennt. Diese Künste sowie jede künstlerische Ausdrucksform ist als „eine Betonung unserer Sehnsucht nach der Gesamtharmonie, in der wir leben möchten“, zu sehen.¹⁴⁸ Die Künste spiegeln diese Sehnsüchte also wider und drücken dies durch Farbe und Ton aus und umfassen „die Natur, die Sprache und das Gestalthafte.“¹⁴⁹ Das Harmonische kann letztlich als das Spannungsarme, das Disharmonische als das Spannungsreiche gesehen werden, auch im Bereich der Kunst. „Es lohnt sich aus diesem Grunde, die Kunst als Helfer der Wissenschaft zu benutzen, um mit Hilfe geltender künstlerischer Regeln ein im klassischen Sinne weitgehend allgemeingültiges Harmoniegesetz zu suchen. Man muß dabei davon ausgehen, daß die Harmonie ein Lebensprinzip an sich ist, welches durch die Disharmonie immer wieder angegriffen wird.“¹⁵⁰ Der Wunsch nach dem Zusammenhalt der Welt verbindet also auch Farbe und Musik, welche immer wieder von der Disharmonie gestört und abgewehrt werden muss.

Zusammengefasst hat die Wissenschaft entlang der Geschichte immer wieder Verbindungen gesucht und versucht, diese einheitlich und empirisch zu fassen, was jedoch nicht gelang. Interessanter für uns sind aber ohnehin die Versuche von KünstlerInnen, die jeweilig „andere“ Disziplin mit der eigenen umzusetzen, wodurch spannende Werke entstanden sind. Das Entscheidende der Verbindung von Farbe und Musik liegt für mich somit ohnehin genau in dieser Auseinandersetzung, bei welcher MalerInnen die Musik und die kompositorische Herangehensweise für Gemälde hernehmen wie beispielsweise Wassily Kandinsky es tat (wie wir nun folgend explizit im zweiten Teil sehen werden), und umgekehrt Musiker sich im Malprozess

¹⁴⁶ vgl. Loef 1974 S. 25

¹⁴⁷ ebenda S. 29

¹⁴⁸ vgl. ebenda S. 30

¹⁴⁹ ebenda S. 30

¹⁵⁰ ebenda S. 29

wiederfinden, wie beispielsweise der Jazzmusiker David Helbock dies tut (auch auf diesen werde ich im zweiten Teil in Form einer Interviewanalyse näher eingehen). Auch die Kunsttheorien, welche bereits kurz zur Sprache kamen und noch näher behandelt werden, welche hierbei entstanden sind, sind hochinteressant. Unvermeidlich ist es bei diesem Thema, erneut Wassily Kandinsky zu erwähnen, welcher nicht zuletzt deshalb den Inhalt des zweiten Teils bestimmt. Kandinsky war einer der ersten, der Musik und Malerei ganz konkret miteinander verband und auch dieser Verbindung folgend eine entsprechende Formensprache entwickelte. In diesem ersten Teil soll nur soviel gesagt werden, dass Kandinsky in Bezug auf Musik und Farbe beziehungsweise zur Farbwirkung die *physische* und die *psychische* Wirkung unterscheidet. Bei der *physischen* Wirkung wird das Auge selbst „ durch Schönheit und andere Eigenschaften der Farbe bezaubert.“¹⁵¹ Selbst bei der von ihm genannten niedrigen, oberflächlichen seelischen Empfindsamkeit (der Grad der Empfindsamkeit ist bei Kandinsky scheinbar von Mensch zu Mensch verschieden) ist die Wirkung verschiedenster Art, das Auge konzentriert sich mehr auf die helleren und umso mehr auf die hellen, wärmeren Farben: „ Zinnoberrot zieht an und reizt, wie die Flamme, welche vom Menschen immer begierig angesehen wird. Das grelle Zitronengelb tut dem Auge nach längerer Zeit weh, wie dem Ohr eine hochklingende Trompete.“¹⁵² Kandinsky also verdeutlicht das leicht Schrille, welches sowohl im Trompetenklang als auch im hellen Zitronengelb vorhanden ist, durch beide Disziplinen und stellt klare Verbindungen her. Bei der *psychischen* Wirkung der Farbe, welche er als „Vibration der Seele“ bezeichnet, ist er sich nicht sicher, ob hierbei eine direkte Wirkung entsteht oder die psychische Wirkung sich in reinen Assoziationen äußert. Da die Seele aber direkt mit dem Körper verbunden sei, könnte sich durch Assoziation eine psychische Wirkung ergeben, so würde beispielsweise die Flamme eines Feuers eine ähnliche seelische Vibration auslösen wie die Farbe Rot, da diese der Flamme ähnlich ist. „Wenn dies der Fall wäre (...)“, schreibt Kandinsky weiter, so würden sich auch physische Wirkungen von Farben durch Assoziationen auch auf alle anderen Sinnesorgane ergeben, womit wir zur Verbindung zur Musik vorstoßen. Die direkte Verbindung von Farbwirkung und Seele durch Assoziation wäre „eine Art Echo oder Widerschall, wie man es bei Musikinstrumenten hat, wenn sie, ohne selbst berührt zu werden, mit einem anderen Instrumente mitklingen, welches direkt berührt wurde. Solche stark fühlenden Menschen sind wie gute, vielgespielte Geigen, welche bei jeder

¹⁵¹ Wassily Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst*, Bern, Benteli Verlag 1970 S. 59

¹⁵² ebenda S. 60f.

Berührung mit dem Bogen in *allen* Teilen und Fasern vibrieren.“ Meine Annahme hierzu ist, dass Kandinsky aufgrund der Betonung von „stark fühlenden Menschen“ eventuell von der Synästhesie oder SynästhetikerInnen spricht, da er zuvor in seinem Buch auch von einem konkreten Beispielfall berichtet, welcher einen Geschmack immer mit derselben Farbe assoziiert. Diese Person wäre geistig „ungewöhnlich hochstehend“ und die Fähigkeit somit dieser Intelligenz geschuldet und dadurch nur bestimmten Menschen vorbehalten, wie ich es interpretiere. Dies aber nur als Annahme. In weiterer Folge jedenfalls ergäbe diese Verbindung von Farbwirkung und Seele mittels Assoziation, dass das Hören der Farben „endlich“ so präzise wäre, „daß man vielleicht keinen Menschen findet, welcher den Eindruck von Grellgelb auf den Baßasten des Klaviers wiederzugeben suchen oder Krapplack dunkel als eine Sopranstimme bezeichnen würde.“¹⁵³ Kandinsky äußert demnach scheinbar auch den Wunsch für eine Vereinheitlichung, oder zumindest wünscht er sich die Fähigkeit der allgemeinen Assoziation für alle. Interessant jedenfalls sind die Art von Konnotationen, welche er herstellt, und somit helle Farben nicht tief klingen und umgekehrt.¹⁵⁴ Kandinsky also stellt eine sehr konkrete Verbindung von Musik und Farbe her, welche er im Laufe der Zeit für sich entdeckte und erforschte. Kandinsky und seine Beziehung zur Musik stellt einer meiner Hauptforschungsgegenstände des zweiten Kapitels dar und wird somit vertiefend ebendort fortgesetzt.

Letztendlich war das Ziel dieses Unterkapitels, eine erste Begegnung des „Materials“ von Bildender Kunst und Musik, Ton und Farbe beziehungsweise Musik und Farbe, gegenüberzustellen und miteinander zu verbinden, und einen kleinen Auszug an wissenschaftlichen Untersuchungen zu liefern. Wie sich die konkrete Umsetzung von Farbe und Musik in den jeweiligen Disziplinen darstellt, werde ich im praktischen Teil vertiefend behandeln.

2.2.4 Sehen und Hören

Obwohl es im nächsten Kapitel ebenfalls angesprochen wird, ist es zunächst auch hier wichtig darauf hinzuweisen, dass sich die beiden Sinne in ihrem Verhältnis zu uns und der Welt und im Verhältnis Subjekt – Objekt grundsätzlich unterscheiden: Dies deswegen (und das spielt eben im Kontext von Raum und Zeit nochmals eine entscheidende Rolle), da beim Sehen eher von einem distanzierenden Sinn, beim Hören

¹⁵³ ebenda S. 63

¹⁵⁴ vgl. ebenda S. 59 ff.

andererseits von einem „involvierenden“ Sinn zu sprechen ist. Beim Sehen konstruieren wir die Welt von innen nach außen, der betrachtete Gegenstand steht getrennt von uns. Beim Hören jedoch sind wir von den Schallwellen umgeben, sie wirken auf uns aus allen Richtungen ein – dies macht ihn somit involvierend, und uns als Hörende gibt es eine zentrale Stellung. Das Verhältnis Subjekt – Objekt wird somit gewissermaßen aufgehoben, da die Musik anders als ein Bild keinen ersichtlichen und klaren örtlichen Standpunkt hat, sondern eben nicht klar sichtbar – und greifbar „um uns“ ist.¹⁵⁵ Soviele Sinne als „Überträger“. Um die Funktion und Unterschiedlichkeit von Seh – und Hörsinn noch in einem anderen Kontext zu erwähnen, werde ich der Vollständigkeit halber nun kurz neurologisch – medizinische Grundlagen erläutern, ohne jedoch den Anspruch auf Vollständigkeit zu erheben. Die „Mechanik“ hinter unseren Sinnesorganen ist erstaunlich und jedes Organ ist ein „Apparat“ für sich. Dies skizziere ich nun in Kurzform: Der visuelle Wahrnehmungssinn ist der am meisten erforschte, da er gleichzeitig unser Orientierungssinn darstellt und somit von unschätzbbarer Wichtigkeit ist. Wenn Licht auf die Hornhaut fällt, durchdringt es diese und wird über die Linse auf die Netzhaut projiziert. Wichtig für uns ist es noch zu wissen, dass während der Übertragung drei Subsysteme jeweils für Bewegung, Form und Farbe zuständig sind. Diese werden wie die anderen Informationen getrennt voneinander über Nervenbahnen ins Gehirn weitergeleitet. Die Verarbeitung verläuft also parallel, jedoch, um Objekte letztlich identifizieren zu können, werden die zuvor extrahierten Merkmale in weiterer Folge in sehr komplexer Weise gebündelt zusammengefasst.¹⁵⁶

Beim Hörsinn treffen akustische Reize als Schallwellen auf unser Ohr und versetzen beim Erreichen des Trommelfells dieses in Schwingung. Von hier aus geht die Schallwelle über drei Gehörknöchelchen in das Innenohr weiter. In der Flüssigkeit des Innenohrs werden sogenannte Resonanzschwingungen erzeugt. Erst hier wird die bisher nur als Bewegungsenergie wahrgenommene Schallwelle von den Haarzellen in neuronale Energie umgewandelt, also von den Nervenzellen übertragen. Die Haarzellen sind Teil des Hörnervs, welcher letztlich die Verbindung zum Zentralnervensystem darstellt und anschließend Verbindungen zu verschiedenen Teilen des Gehirns herstellt. Obwohl der nur oberflächlich umrissene Hörvorgang hiermit noch nicht beendet ist, würde eine weitere Beschreibung des Verlaufs Fokus und Rahmen unseres Interessensgebietes überschreiten. Wichtig ist jedoch zu wissen, dass über den sehr komplexen auditiven

¹⁵⁵ vgl. Brandstätter 2004 S. 112

¹⁵⁶ vgl. ebenda S. 144 f.

Wahrnehmungssinn beziehungsweise der Hirnrinde/Bereich, der für das Hören zuständig ist, weniger bekannt ist als über den visuellen. Bekannt ist, wo im Hirn der Hörbereich liegt, jedoch ist er noch nicht so detailliert erforscht und beschrieben wie der Sehbereich. Das auditive System ist aber insofern ähnlich organisiert wie das visuelle, als dass es ebenfalls in parallel organisierte Subsysteme unterteilt ist. Der Hörsinn vermag Schallquellen in unserer Umgebung wahrzunehmen und auch so komplexe Dinge wie Musik und Sprache zu differenzieren. Wie wir jedoch die Komplexität von Musik oder Sprache wirklich verarbeiten können, ist noch nicht hinlänglich erforscht oder bewiesen worden. Dies obliegt nicht nur der Komplexität der Musik, sondern auch der des Gehörsystems.¹⁵⁷

Generell sind unsere Sinne und deren Verarbeitung wundersam organisiert. Reize aus der Umwelt werden anhand von Rezeptoren in den Sinnesorganen herausgefiltert und von Nervenzellen in Signale umgewandelt. Egal ob Schall, Licht oder Geruch/Geschmack, jeder dieser Reize oder Schwingungen wird in einen einheitlichen Code übersetzt, was sehr erstaunlich und imposant ist, da diese einheitlichen Codes uns letztendlich ein sinnesspezifisches Empfinden und Wahrnehmen möglich machen, wie Brandstätter sinngemäß schreibt.

Die Übertragung von den Sinnesorganen in das Zentralnervensystem läuft wie wir wissen über Nervenbahnen. Die Sinne sind mit verschiedenen Teilen der Großhirnrinde verbunden, was uns ein zusammenhängendes Empfinden ermöglicht, und unsere Informationen nicht getrennt voneinander übertragen werden. Die erstaunliche Geschwindigkeit, in der all diese Übertragungen passieren, ist einem übergeordneten Organisationsprinzip geschuldet, welches parallel arbeitet und hierarchisch strukturiert ist.

2.2.5 Raum und Zeit

Um an die oben getätigten Aussagen anzuschließen, will ich weiter ausführen, was anhand von Zitaten und Belegen speziell im Kapitel zur Gleichstellung der Künste bereits angedeutet wurde: Ebenjene Gleichstellung geht einher mit der Aufhebung der Trennung von Raum und Zeit und somit der Trennung von Bildender Kunst als Raum – und Musik als Zeitkunst, welche bis ins 19. Jahrhundert noch vorgenommen wurde. Die Unterteilung von Bildender Kunst in Raumkunst und Musik in Zeitkunst, auf die ich

¹⁵⁷ vgl. ebenda. S. 145 ff.

weiter unten noch explizit eingehen werde, geht auf Johann Gottfried Herder¹⁵⁸ zurück, welcher diese Unterscheidung traf, um sie von einer dritten Kunst, der Poesie, klar abzugrenzen.¹⁵⁹ Die generelle Trennung von Raum und Zeit können wir beispielsweise bei *Immanuel Kant* sehen, welcher im Rahmen seiner *Kritik der reinen Vernunft* die *Transzendente Ästhetik* formuliert, welche „eine Wissenschaft von allen Prinzipien der Sinnlichkeit *a priori*“¹⁶⁰ darstellen soll. *A priori* bedeutet bei Kant, dass Erkenntnisse nicht auf konkrete Erfahrung, also Empirie, beruhen. Für ihn gibt es nur „zwei reine Formen sinnlicher Anschauung“, mit dem Prinzip der Erkenntnis *a priori*, nämlich Zeit und Raum, da ein Raum nicht von empirischen Erfahrungen abhängt, weiters könne man sich „niemals eine Vorstellung davon machen, dass kein Raum sei.“ Ein Raum ist außerdem „reine Anschauung“.¹⁶¹ Auch die Zeit hängt nicht von empirischen Erfahrungen ab, ist eine „notwendige Vorstellung, die allen Anschauungen zum Grunde liegt“ und „eine reine Form der sinnlichen Anschauung“.¹⁶²

Beide sind letztlich von einer Kontinuität beschaffen, *quanta continua* (also kontinuierliche, fortschreitende Größen), „weil kein Teil derselben gegeben werden kann, ohne ihn zwischen Grenzen (Punkten und Augenblicken) einzuschließen, mithin nur so, dass dieser Teil selbst wiederum ein Raum oder eine Zeit ist. Der Raum besteht also nur aus Räumen, die Zeit nur aus Zeiten.“¹⁶³ Geändert hat sich diese Trennung mit neuen Erkenntnissen der Naturwissenschaft im frühen 20. Jahrhundert, was sich nicht zufällig zeitgleich mit der Gleichstellung der Künste und der Aufhebung von Musik als Zeitkunst und Bildende Kunst als Raumkunst deckt. Wie wir weiter unten noch sehen werden, hatten die Entwicklungen des *Raum-Zeit* Begriffs und somit im Speziellen der Relativitätstheorie Einfluss auf die Kunst des frühen 20. Jahrhunderts¹⁶⁴, welche uns im Rahmen dieser Arbeit in Bezug auf Musik und Bildende Kunst besonders interessiert. In konkretem Bezug auf die Kunst hat der Raum - Zeit Begriff eine lange Geschichte. Die angesprochene Trennung von Zeitkunst und Raumkunst von Herder ist auf eine schon

¹⁵⁸ Johann Gottfried Herder, geboren am 25. August 1744 in Mohrungen, gestorben am 18. Dezember 1803 in Weimar, war ein deutscher Theologe, Dichter und Kulturphilosoph der Weimarer Klassik

¹⁵⁹ Tatjana Böhme, Klaus Mehner (Hrsg.), *Zeit und Raum in Musik und Bildender Kunst*, Köln, Weimar, Wien, Böhlau Verlag 2000, S. 10

¹⁶⁰ Gustav Hartenstein (Hrsg.), *Immanuel Kant's Kritik der reinen Vernunft*, Leipzig, Leopold Voss Verlag 1868 S.57

¹⁶¹ ebenda S. 59

¹⁶² ebenda S. 64f.

¹⁶³ ebenda S. 161

¹⁶⁴ vgl. Peres in Böhme/Mehner (Hrsg.) 2000 S. 16

viel längere Diskussion zurückzuführen, in welcher Raum und Zeit nur nebenbei erscheinen. Das sogenannte *ut-pictura-poesis-Problem*, welches bereits im ersten Jahrhundert vor Christus von Horaz¹⁶⁵ behandelt worden war, besagt nämlich, dass Gemälde und Poesie „in ihren Wirkungspotentialen identisch sind.“¹⁶⁶ Im Jahrhundert darauf überlieferte Plutarch¹⁶⁷ einen Vergleich des Dichters Simonides¹⁶⁸ mit der Theorie, Malerei sei „stumme Poesie“ und Poesie „sprechende Malerei“. Aus diesem Vergleich heraus entstanden demnach die Hierarchisierungen der Künste und entfachten demnach eine jahrhundertelange Diskussion. „Ob und in welcher Weise diese Topoi zutreffen, beschäftigte die Kunsttheorie der nächsten 1700 Jahre bis zu Lessing und Herder. Dass daraus nämlich letztlich eine Hierarchie der Künste folgte – im Dictum des Simonides zugunsten der Poesie und auf Kosten der Malerei – bemerkte scharfsinnig Leonardo da Vinci¹⁶⁹, indem er der „stummen Dichtung“ Malerei als korrektes Pendant die gleichfalls pejorative Beschreibung der Poesie als „blinde Malerei“ gegenüberstellte“¹⁷⁰. Die Kategorien Raum und Zeit wurden dann erst später in die Diskussion eingebracht, wie bei Gotthold Ephraim Lessings¹⁷¹ Schrift *Laokoon* (1766) nachzulesen ist, in welcher er erstmals auf die Eigenständigkeit beider Künste in Bezug auf Raum und Zeit eingeht. Für ihn ist die Poesie Zeitkunst und die Malerei Raumkunst, wobei er der Poesie einen höheren Rang einräumt, da sie Abläufe beschreiben und damit die Phantasie anregen kann.¹⁷² Herder war es, der als erster die Musik einbrachte und lediglich drei Jahre später an den Ausführungen Lessings kritisierte, dass nicht der Poesie die Zeit, sondern der Musik als alleinige Kategorie zugeordnet werden müsse. Er sieht die Künste weiters jeweils strikt an Raum beziehungsweise Zeit gebunden: „Wie also, kann ich fortfahren, jene, die Malerei, blos durch ein Blendwerk, den Begriff der Zeitfolge in uns erwecken kann: so mache sie dies Nebenwerk nie zu ihrer Hauptsache, nämlich: als Malerei durch Farben, und doch in der

¹⁶⁵ Quintus Horatius Flaccus, geboren am 8. Dezember 65 vor Christus in Venezia, gestorben am 27. November 8 vor Christus, war ein bedeutender Dichter der „Augusteischen Zeit“

¹⁶⁶ Hans Jürgen Wulff, Online Lexikon der Filmbegriffe, URL: <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=3469> (31.08.2015 14:08)

¹⁶⁷ Plutarch, geboren um 45 nach Christus, gestorben um 125, war ein griechischer Schriftsteller

¹⁶⁸ Simonides von Keos (geboren 557/556 vor Christus in Iulis auf Keos, gestorben 468/467 vor Christus in Akragas) war ein griechischer Dichter

¹⁶⁹ Leonardo da Vinci (geboren am 15. April 1452 in Anchiano bei Vinci, gestorben am 2. Mai 1519 in Amboise), Universalgelehrter, Erfinder, Bildhauer, Architekt, Maler, Naturphilosoph

¹⁷⁰ Peres in Böhme/Mehner (Hrsg.) 2000 S.11

¹⁷¹ Gotthold Ephraim Lessing, geboren am 22. Januar 1729 in Kamenz, gestorben am 15. Februar 1781 in Braunschweig, war ein deutscher Dichter der deutschen Aufklärung

¹⁷² vgl. Peres in Böhme/Mehner (Hrsg.) 2000 S. 11

Zeitfolge zu wirken: sonst gehet das Wesen und alle Wirkung der Kunst verlohren. [...]. Und also im Gegenteile die Musik, die ganz durch Zeitfolge wirkt, mache es nie zum Hauptzwecke, Gegenstände des Raums Musikalisch zu schildern, wie unerfahrene Stümper.“¹⁷³ Wenn also die jeweiligen Kunstdisziplinen ihnen in seinen Augen nicht zugehörige Raum oder Zeitfolgen enthielten, bekämen sie in Herders Augen stümperhaft. Herder hatte somit endgültig die strenge Einteilung getroffen, die, wie wir wissen, zwei Jahrhunderte später ihr Ende fand, was ein komplett neues Bewusstsein mit sich brachte: Denn diese angesprochene Aufhebung der Gattungsgrenzen geht einher mit dem Ende der Gedanken von der Einteilung in Raum – und Zeitkunst und führte zu einem neuen Ästhetikverständnis. Anstatt des Einteilens und Denkens in Sparten und Grenzen führte diese Entwicklung zu einer Gesamtwirklichkeit, welche über die Beschränkungen von Raum und Zeit hinauszudeuten vermochte.¹⁷⁴

Weiterführend erachte ich Raum und Zeit in diesem Kontext außerdem als grundlegend und entscheidend, als dass sie wichtige Komponenten in der Wahrnehmung und in der Produktion von Musik und Kunst sind, ihre Wichtigkeit als Kategorie in der gesamten Geschichte der Kunstproduktion und – Theorie haben wir eingangs dieses Unterkapitels bereits erfahren. Ihr Bezug zu Musik und Bildender Kunst erlaubt außerdem eine weitere konkrete Gegenüberstellung der beiden Disziplinen, da, wie wir sehen werden, die beiden Kategorien ineinander greifen beziehungsweise, und dies ist als eine weitere, mögliche Theorie zu sehen, interne und externe Spannungen aufweisen:

Nach Helga de la Motte - Haber ist der Begriff Raum so zu verstehen, dass wir Objekte in verschiedener Entfernung aus verschiedenen Perspektiven wahrnehmen, und nicht nur einen leeren, abgetrennten Raum. De la Motte - Haber unterscheidet dabei zwei Theorien: Die ältere geht unter anderem auf Hermann von Helmholtz zurück, welche zusammengefasst besagt, dass wir aus einer Gewohnheit heraus Objekte oder Gegenstände erkennen können, wir schließen also unbewusst aus etwas, greifen auf unsere Erfahrung zurück. Neuere Theorien nach James J. Gibson schließen aber die „biologisch mechanischen“ Fähigkeiten ein, gehen also von einem bewegten Objekt oder BetrachterIn aus, wodurch sie auch die Überlegenheit gegenüber den alten Theorien erheben, da sie die verschiedensten Perspektiven miteinschließen. So nehmen wir unsere Umwelt, das befiehlt die Logik, sitzend sehr anders wahr als stehend. Nach

¹⁷³ Karl – Maria Guth, *Johann Gottfried Herder, Kritische Wälder*, vollständige Neuausgabe mit Biographie des Autors, Berlin, Hofenberg Verlag 2014

¹⁷⁴ vgl. de la Motte – Haber 1990 S. 81

Gibson, welcher eben vom bewegten Objekt oder BetrachterIn ausgeht, bilden wir Menschen sogenannte Invarianten. Invarianten bilden wir aus den Transformationen eines Objektes und „speichern“ diese, was uns möglich macht, auch ein halbverdecktes Objekt zu erkennen. Hiermit ergibt sich auch die Verbindung zur Zeit, welche somit, entgegen klassizistischer Annahmen, nicht vom Raum zu trennen ist: Das Bilden von Invarianten aus Transformationen „bedeutet, eine Verallgemeinerung über die Zeit vorzunehmen.“¹⁷⁵ Wir nehmen also gewisse Konstanten beziehungsweise unveränderliche Merkmale an Objekten und Gegenständen wahr, merken uns diese und bekommen dadurch die Möglichkeit, anhand dieser Gewohnheiten auch bewegte und verdeckte Objekte zu erkennen. Doch wie funktioniert die Invariantenbildung bei nicht bewegten Objekten, also beispielsweise Bildern? La – Motte Haber führt an, dass die Beweisführung hierbei weit mühsamer ist: Erneut auf James Gibson zurückgegriffen, schließen wir aber auch aus statischen Objekten Schlüsse auf das Beständige, womit wir ebenfalls diese Gegenstände erkennen, ohne dass sie Transformationen unterliegen, wenn auch schwächer, wie Gibson eingesteht. Was die Angelegenheit der Invarianten bei statischen Gegenständen noch komplizierter macht, ist die Perspektive: „Die künstliche Perspektive, die in der Renaissance in die Malerei eingeführt wurde, macht Bilder nicht realistischer, denn Invarianten – beispielsweise die Beine und die Oberfläche eines Tisches – können auch identifiziert werden, wenn die Darstellung nicht perspektivisch ist. Das zeigt am besten die Kinderzeichnung.“¹⁷⁶ Somit verrät die Perspektive lediglich, wo wir als Betrachtende stehen beziehungsweise von wo aus wir betrachten. Mit einem Zitat von Gibson kommt sie zum Schluss: „Invarianten enthüllen eine Welt ohne jemanden in ihr, während Perspektive verrät, wo sich der Betrachter in dieser Welt aufhält.“¹⁷⁷ Mit Gibsons Wahrnehmungslehre ließe sich auch die moderne Malerei erklären, sofern diese an Invarianten anknüpft. Eine Kritik an der Lehre wäre, dass sie nicht unbedingt vorschlägt, dass eine neue Sicht der Welt möglich wäre. Schlussendlich haben beide Theorien Vor – und Nachteile.¹⁷⁸ Dem obigen Zitat zur Perspektive ist hinzuzufügen, dass die Perspektivenmalerei eine weit längere Geschichte und Entwicklung hat als erst ab der Renaissance. Der Beschäftigung mit Perspektive liegt das Problem zugrunde, Dreidimensionalität auf einer zweidimensionalen Fläche

¹⁷⁵ de la – Motte Haber 1990 S. 14

¹⁷⁶ ebenda S. 14

¹⁷⁷ James J. Gibson, *Wahrnehmung und Umwelt, Der ökologische Ansatz in der visuellen Wahrnehmung*, München usw, 1982, S. 305 zitiert in de la Motte - Haber 1990 S. 14

¹⁷⁸ vgl. de la Motte - Haber 1990 S. 12 ff.

abzubilden, und Zeugnisse der Kunst und somit Zeugnisse für die Beschäftigung mit diesem „Problem“ sind älter als die Wissenschaft. Erste Anzeichen lassen sich bereits in paläolithischen Tierdarstellungen erkennen. Fortlaufend haben sich auch die Griechen in der Antike mit der perspektivischen Darstellung beschäftigt. Sie entdeckten die Perspektive bereits im 6. Jahrhundert vor Christus. „Es ist sicher kein Zufall, daß gerade die Griechen die Perspektive entdeckten und in den Dienst der Lösung von Raum – und Gestaltungsproblemen stellten, gab es doch schon vor der griechischen Kunst viele und große Kulturen, in denen die Anwendung der Perspektive nicht vorkam.“¹⁷⁹, wie Willy A. Bäertschi in seinem Werk zur Perspektive anmerkt.¹⁸⁰

Griechische Künstler beziehungsweise entdeckten die *perspektivische Darstellung* bei der Darstellung von Gebäuden auf Bühnenbildern, wie der römische Architekt Vitruv¹⁸¹ im ersten Jahrhundert vor Christus niederschreibt. Diese sogenannte *Parallelperspektive* wurde in weiterer Folge von römischen Künstlern und Architekten in der pompejanischen Wandmalerei verwendet. Im weiteren zeitlichen Verlauf der frühchristlichen und mittelalterlichen Malerei ist keine Weiterentwicklung der Perspektive zu erkennen, jedoch kannte man die *Bedeutungsperspektive*: Diese besagt beziehungsweise benennt den Rang, also die Bedeutung der Personen im Bild, aber nicht ihr („korrektes“) Verhältnis zum Raum¹⁸². Wie wir sehen, kann von einer Entdeckung der Perspektive in der Malerei weit vor der Renaissance ausgegangen werden. Richtig jedoch ist, dass ihre Wiederentdeckung und ihre Weiterentwicklung maßgeblich von den Malern der Renaissance geprägt wurden. Somit wurde durch Werke von Künstlern der frühen Renaissance ein neues Raumgefühl entwickelt. Ihre weitere Entwicklung verläuft anhand von genauen Raumdarstellungen, welche die Grund – oder Standfläche festlegen und somit „nicht nur der vorgestellte Raum annähernd mathematisch bestimmt, sondern auch den Handelnden Personen Distanz und Umgebung zugestanden“ wird. „Sie sitzen nicht mehr vor, sondern im Raum, und ihre Zuordnung entspricht den Sehgewohnheiten des Menschen.“¹⁸³ Die Entdeckung des Fluchtpunktes führte zu einer solchen Darstellung, welche noch nicht komplett konsequent und korrekt in den Werken zu erkennen ist, jedoch in weiterer Folge weiterentwickelt und

¹⁷⁹ Willy A. Bäertschi, *Perspektive, Geschichte, Konstruktionsanleitung und Erscheinungsformen in Umwelt und bildender Kunst*, Ravensburg, Otto Maier Verlag 1976 S.9f.

¹⁸⁰ vgl ebenda S. 9f.

¹⁸¹ Vitruv, auch Vitruvius, Architekt im Rom des 1. Jahrhundert vor Christus

¹⁸² Hajo Düchting, *BildRaum, Räume in der Malerei*, Stuttgart, Belsler 2010 S.8

¹⁸³ ebenda S. 9

erforscht wurde. In der niederländischen Malerei derselben Zeit ist die gänzlich korrekte Anwendung des Fluchtpunktes zu finden, jedoch wurde generell die Raumkonstruktion mehr nach Gefühl als nach strenger Geometrie erstellt, was in Italien anders war: Ab 1420 fand die mathematische Konstruktion von Filippo Brunelleschi¹⁸⁴ aufgestellt wurde. Aus dieser mathematischen Konstruktion entstanden 1435 die „drei Büchern über die Malerei“ von Leon Battista Alberti¹⁸⁵ in Anlehnung an Brunelleschi, mit welcher eine Theorie der malerischen Perspektive formuliert wurde, welche die Kunst der Renaissance bis zum Klassizismus durch ihre Anwendung maßgeblich beeinflusste¹⁸⁶.

In weiterer Folge wurden im 19. Jahrhundert neue Raumbegriffe formuliert, im Kubismus und Futurismus kam, wie wir wissen, die vierte Dimension (Zeit) hinzu, im Surrealismus hingegen wurde wieder auf die Perspektive zurückgegriffen, „um in den ausgeklügelt konstruierten Bildwelten die inneren Räume des menschlichen Unbewussten anzudeuten“¹⁸⁷, in der abstrakten Malerei nach 1945 verließ man sich vollends auf die Wirkung der Farbe und setzte nicht mehr auf Raumbildung.¹⁸⁸

Dieser kurze Exkurs zur Perspektive soll veranschaulichen, wie ihre Entwicklung entlang der Geschichte und weit vor der Renaissance verlief. Wichtig ist anhand der Ausführungen von de la Motte - Haber festzuhalten, dass die Kategorien Raum und Zeit sowohl bezüglich unserer Wahrnehmung von Musik und Kunst als auch dem Schaffen von Musik und Kunst nicht zu trennen sind. La - Motte Haber nennt das Vergleichen anhand der Invarianten ein „ein Vergleichen über die Zeit hinweg“ und dass „die zeitliche und räumliche Erfahrung nur auf verschiedenen Typen von Transformationen derselben Informationen beruhen.“¹⁸⁹

Ein weiterer Ansatz zu Raum und Zeit aus wahrnehmungspsychologischer Sicht finden wir bei Brandstätter, welchen ich als Kontrast zur Theorie la Motte - Habers kurz anreißen will, bevor ich auf das Verhältnis von Raum und Zeit zu den Künsten komme. Brandstätter weist dem Raum zunächst ein geringeres Abstraktionsvermögen zu als der Zeit. Räumlichkeit erfordert somit weniger Abstraktionsvermögen des Betrachtenden

¹⁸⁴ Filippo Brunelleschi, geboren 1377 in Florenz, gestorben am 15. April 1446 ebenda, war Bildhauer und Architekt, sein Hauptwerk war die Florentiner Domkuppel

¹⁸⁵ Leon Battista Alberti, geboren am 14. Februar 1404 in Genua, gestorben am 25. April 1472 in Rom, war unter anderem ein bedeutender Kunst - und Architekturtheoretiker der Frührenaissance

¹⁸⁶ vgl. Dürcking 9f.

¹⁸⁷ ebenda S. 11

¹⁸⁸ vgl. ebenda S. 10f.

¹⁸⁹ de la - Motte Haber S. 15

ob seiner dreidimensionalen Fassbarkeit, welche die Zeit nicht hat. Die Eindimensionalität der Zeit erfordert somit ein höheres Abstraktionsvermögen. Dies zeigt bereits die Entwicklung eines Kindes, das räumliches Vorstellungsvermögen vor dem zeitlichen entwickelt. Zunächst soll dies anhand des Unterschiedes von „synchronisches Prinzip“ und „diachrones Prinzip“ nach Ciompi, den Brandstätter zitiert, dargestellt werden. Der Schweizer Psychiater Luc Ciompi ¹⁹⁰ führte diese Prinzipien ein, um die Organisation unserer Wahrnehmung zu bestimmen. Dem räumlich synchronischen Prinzip mit niedrigerem Abstraktionsniveau werden zusammengefasst das Räumliche, Konkrete, an den Körper gebundene, Bildhafte, Ganze, Emotionale, Synthetische und Analoge zugeschrieben. Das zeitlich diachronische Prinzip kann somit anhand der Eigenschaften zeitlich, vom Körper entfernt, abstrakt, analytisch, verbal, sequenziell und kognitiv beschrieben werden. Trotzdem soll hier nochmals erwähnt werden, dass diese sich so trennenden Merkmale um Raum und Zeit sich überschneiden und gegenseitig beeinflussen.

Wahrnehmungspsychologisch betrachtet bedingen sich Raum und Zeit somit. Doch wie ist das konkrete Verhältnis von Musik und bildender Kunst zu Raum und Zeit?

2.2.5.1 Raumkunst und Zeitkunst

Nachdem ich zur Entwicklung der Kategorien Raum - und Zeit und ihrer Geschichte im Allgemeinen und in Bezug auf Musik und Bildende Kunst im Speziellen weiter oben bereits einige Ausführungen getroffen habe, möchte ich nun folgend zur möglichen Beantwortung dieser Frage in weiterer Folge abermals zwei konträre Theorien zu Raumkunst und Zeitkunst beziehungsweise Zeit und Raum in den Künsten gegenüberstellen:

Der bereits erwähnte unterschiedliche Abstraktionsgrad von Raum und Zeit führt dazu, dass gemeinhin zwischen bildnerischer Kunst als Raumkunst und Musik als Zeitkunst unterschieden wird, was sich aber als zu vereinfacht herausstellen wird: Um die „tatsächlich wesentlich komplexeren Verhältnisse“ zu vereinfachen, stellt Brandstätter die Künste nach eben diesem Denkmuster dar (also Musik als Zeitkunst, bildnerische Kunst als Raumkunst), hält aber fest, dass dies eben nur als Denk- und Analysemodell gedacht ist, um das unterschiedliche Verhältnis von Kunst und Musik zu Raum und Zeit herauszuarbeiten. Dieses unterschiedliche Verhältnis stellt für sie ein „mögliches unterscheidendes Merkmal dar.“ Wie gesagt, weist sie vor dem Analysemodell ebenfalls

¹⁹⁰ <http://www.ciompi.com/> (28.6 17:12)

daraufhin, dass gerade seit dem 20. Jahrhundert alle Kunstformen räumliche und zeitliche Komponenten aufweisen, also Bilder, „deren erklärtes Ziel es war, den Faktor Zeit in Bildern sichtbar und erlebbar zu machen“ und „Kompositionen, die den Raum mit musikalischen Mitteln darzustellen versuchen.“¹⁹¹ Beispiele hierfür finden wir bei Kandinsky, der nach Matthias Haldemann einer der Ersten war, „die erkannten, dass man am statischen Bild Zeit erleben kann. Mit der Übergängigkeit seiner Elemente sind automatisch Zeitmomente, Phasen impliziert. Die unüberblickbare Kontrastfülle seiner Werke mit vermischten und verknoteten Elementen (Abb. 4), besonders bis 1914, verhindert optisch jede Stabilisierung.“¹⁹² Auch seine Experimente mit Schablonen wären ein Beispiel hierfür, „wodurch ein Phasenverlauf unmittelbar anschaulich wird.“¹⁹³ Im zweiten Teil wird das Schaffen von Kandinsky noch expliziter beleuchtet. Weitere Beispiele für Zeit in der Bildenden Kunst finden wir in der Entwicklung, infolge derer die Raumvorstellung der Bildenden Kunst, welche der Perspektive verpflichtet war, aufgehoben wurde: „Als Beispiel können etwa die eigenwilligen Fluchtlinien und kippenden Straßenzüge vieler Gemälde und Zeichnungen von Max Beckmann (Abb. 5) gelten. Oder die Ansichten der Futuristen, in denen Innen – und Außenraum ineinander umzuklappen scheinen und wie in einen Geschwindigkeitswirbel gezogen sind. [...]. Eine Reihe von Duchamps Ready-Mades wiederum entzieht sich ganz der raumabbildenden Funktion; sie *existieren* als in räumlich-zeitlicher Abfolge bewegt – wie auch die späteren kinetischen und geräuscherzeugenden Skulpturen z.B. des Schweizer Jean Tinguely - und zeigen damit an sich Sukzessivität.“¹⁹⁴ Also auch in plastischen Arbeiten ist das Raum-Zeit - Verhältnis zu finden, beziehungsweise heben sie das Räumliche gar auf. Außerdem kann weiterführend auch noch festgehalten werden, dass die alleinige Betrachtung eines Bildes einen Zeitvorgang darstellt.

¹⁹¹ vgl. Brandstätter 2008 S. 181 ff.

¹⁹² Haldemann 2006 S. 82

¹⁹³ ebenda 2006 S. 82

¹⁹⁴ Constanze Peres in Tatjana Böhme, Klaus Mehner (Hrsg.), *Zeit und Raum in Musik und Bildender Kunst*, Köln, Weimar, Wien, Böhlau Verlag 2000 S. 17



Abb. 4 Wassily Kandinsky *Komposition VII* 1913



Abb. 5 Max Beckmann *Die Synagoge am Main* 1919

Beispiele für die Musik finden wir etwa bei den Ausführungen von de la – Motte Haber weiter unten, welche ganz klar Zeitliches in der Malerei und Räumliches in der Musik ortet und auch analysiert, wie wir sehen werden. Für sie ist das Hören an sich immer mit räumlichen Eindrücken verbunden, weiters erwähnt sie auch Stücke und Komponisten,

welche den Raum mitkomponieren und beispielsweise mehrere Chöre an verschiedenen Orten im Raum platzieren¹⁹⁵, was auch Brandstätter wie oben zitiert erwähnt. Brandstätter nimmt aber trotzdem, auch wenn es erneut wiederum nur zum Aufstellen einer These ist, eine Trennung vor. Sie findet, wie wir weiter unten ausführlicher erfahren, dass das unterschiedliche Verhältnis von Musik und Bildender Kunst zu Zeit und Raum einen möglichen Unterschied darstellt. Es sind aber andere wissenschaftliche Erkenntnisse hierzu zu finden, welche ganz klar von vornherein keine Trennung mehr vornehmen, wie es eben seit dem 20. Jahrhundert üblich ist. Tatjana Böhmer und Klaus Mehner schreiben in dem von ihnen herausgegebenen Werk „Zeit und Raum in Musik und Bildender Kunst“ in der Einleitung hierzu: „Daß Musik etwas mit Zeit und Bildende Kunst etwas mit Raum zu tun hat, gilt als Selbstverständlichkeit. Auch daß spätestens in den Künsten des zwanzigsten Jahrhunderts das Umschlagen von Zeit in Raum und von Raum in Zeit nichts Ungewöhnliches mehr ist, läßt sich an Diskussionen in einzelnen Kunstwissenschaften leicht nachvollziehen.“¹⁹⁶ Wie bereits weiter oben kurz angeschnitten, war dieser im eben erläuterten Zitat erwähnte Umschwung im 20. Jahrhundert auch den Naturwissenschaften geschuldet: „Die *Raum-Zeit-Vorstellungen* der Künstetheorien des 20. Jahrhunderts sind wesentlich von der Entwicklung des *Raum-Zeit-Begriffs* der Physik geprägt, insbesondere von der speziellen und allgemeinen Relativitätstheorie. (...). Raum und Zeit haben keinen eigenständig konkreten Status, sondern bilden die relationalen Koordinaten eines vierdimensionalen *Raum-Zeit-Kontinuums*.“¹⁹⁷ Die Kunsttheorien von Wasily Kandinsky beispielsweise trugen enorm zum „Aufbrechen der starren Zweiteilung von Raumkünsten und Zeitkünsten“¹⁹⁸ bei. Es kam jedoch hierbei nicht gezielt oder bewusst auf die physikalischen Theorien zu Raum und Zeit an, sondern auf das Ästhetische „Assoziationsfeld“, welches durch die neuen naturwissenschaftlichen Erkenntnisse hervorgebracht wurde.¹⁹⁹

Die Theorie von Brandstätter aber sieht trotz Verweis auf Überschneidungen zum Aufstellen ihrer These eine Trennung vor: Somit analysiert Brandstätter die beiden Disziplinen Musik als Zeitkunst und Bildende Kunst als Raumkunst. Der Musik als Zeitkunst attestiert Brandstätter eine *Immaterialität* zu, da sie in der Wahrnehmung immateriell und vergänglich wirkt, beim „Konsum“ erscheint sie also nicht greifbar. Dies

¹⁹⁵ vgl. de la – Motte Haber 1990 S.22

¹⁹⁶ Böhme/Mehner 2000 S.7

¹⁹⁷ Peres in: Böhme/Mehner (Hrsg.) 2000 S. 16

¹⁹⁸ ebenda S. 16

¹⁹⁹ ebenda S. 16

obwohl zu ihrer „Herstellung“ natürlich materielle Dinge (Instrumente) von Nöten sind, welche diese in weiterer Folge zum Klingen bringen. Deshalb war die Musik in der Romantik den anderen Künsten auch überlegen, da wir Einzeltöne beim Hören eines Stückes nicht festhalten können und diese mit der Zeit verklingen, womit sich die beschriebene Immaterialität erklärt. Musik kann als Kunstform verstanden werden, welche stofflichen Materien entbehrt. Brandstätter fährt fort, dass Musik als *gestaltete Zeit* bezeichnet wird und somit auch in Verbindung mit dem bereits behandelten abstrakten Charakter gebracht werden kann. Somit konstatiert sie einen der Musik innewohnenden Verzicht auf die Darstellung räumlich geordneter, direkt körperlich erfahrbaren Wirklichkeit. Dadurch, dass Musik eben auf der Darstellung von abstrakten „Ordnungs – und Gestaltungsprinzipien“ beruht, ergibt sich eine weitere übergeordnete Ebene, womit Musik in letzter Folge wieder auf sich selbst verweist. Dies soll heißen beziehungsweise beweisen, dass Musik sowohl (Brandstätter führt als Beispiel die Musik Schuberts an, welche ein In-Sich-Kreisen oder ein Stehenbleiben der Zeit verkörpert) auf zeitliche Prozesse als auch, gegeben durch das auf sich selbst Verweisen, auf „Möglichkeiten der Zeitgestaltung“ verweist. In jedem Fall ist das Abstraktionsniveau größer als bei der Kunst.²⁰⁰

„Näher“ bei uns ist die Musik in Bezug auf unseren Körper: Der Klang der Töne, Harmonien und der Rhythmus bringen uns zum Mitschwingen, - wippen und Tanzen und beweisen die direkte Verbindung zum Körper, was bereits im vorigen Absatz erwähnt wurde, als es darum ging, dass es „Körper“ braucht, um Musik herzustellen und Instrumente zum Schwingen bringen. Diese körperlichen Auswirkungen durch Musik sind auch wissenschaftlich bewiesen, so gibt es beispielsweise erwiesene Zusammenhänge zwischen dem Rhythmus der Musik und der Atem – und Herzfrequenz. Eine weitere direkte Verbindung zum Körper besteht darin, dass wir versuchen, Musik und Töne zu produzieren und zu reproduzieren, was unsere musikalische Wahrnehmung trainiert. Dadurch, dass der Schall uns umgibt, wird der Hörsinn zu einem „involvierenden Sinn“, welcher uns direkt miteinbezieht und die Trennung zwischen Klangkörper und unserem Körper schwindend macht. Brandstätter nennt dies in weiterer Folge „emotionales Affiziertsein“, also das Einwirken und Beeinflussen unserer Gefühlswelt, anhand derer der Einfluss der Musik auf uns Menschen häufig beschrieben wird. Somit besitzt Musik die Fähigkeit, unsere Körperspannungen (der

²⁰⁰ vgl. Brandstätter 2004 S. 185 f.

Musizierenden ebenso wie den der HörerInnen) und damit unsere „Gestimmtheit“ zu beeinflussen. Zusammenfassend diagnostiziert Brandstätter hierbei ein „doppeltes Gesicht“, da einerseits durch den abstrakten Wahrnehmungscharakter somit (räumlich gesehen) eine Distanz zum Körper herrscht, die aber in Bezug auf unsere Emotionen und das damit verbundene Einwirken auf unseren körperlich – emotionalen Gesamtzustand hergestellt ist. Sie fasst das folglich so zusammen, dass in der Musik Gegenkräfte vorhanden sind, die sich gegenseitig im Gleichgewicht halten. Auf dieses ambivalente Verhältnis werde ich im folgenden Abschnitt über Bildende Kunst nochmals eingehen, welcher beide Disziplinen letztendlich gegenüberstellt und nicht nur einzeln betrachtet mit Raum und Zeit konfrontiert.

In Bezug auf die Bildende Kunst als Raumkunst verweist Brandstätter eingangs abermals auf die Vereinfachung der Begrifflichkeiten zwecks eines Analysemodells und erhebt nicht den Anspruch „einer umfassenden phänomenologischen Beschreibung.“²⁰¹ Entgegen der Musik findet die Bildende Kunst in Form einer räumlich-materiellen Verwirklichung statt, und kann somit im Gegensatz zur Musik, die als gestaltete Zeit gesehen werden kann, als *gestalteten Raum* verstanden werden. Auch die verwendeten Materialien, also Farben und Malutensilien weisen einen direkten Alltagsbezug auf, welche Töne nicht vorweisen können. Bildende Kunst hat nicht wie die Musik einen Selbstbezug, sondern durch oben genannte Punkte einen Realitätsbezug. Sie ist dadurch, dass sie konkret materiell vorhanden ist, fassbar. Somit ist die Bildende Kunst in diesem Kontext dem synchronen Prinzip zuzuordnen. Anders hingegen verläuft es beim Bezug von Bildender Kunst zu unserem Körper, welcher genauso konträr verläuft wie bei der Musik, jedoch in genau umgekehrter Manier. Aufgrund ihrer „erfahrbaren Wirklichkeit“, wie Brandstätter es nennt, könnte ein direkter Körperbezug vermutet werden, jedoch ist das Einwirken auf unsere Emotionen und unseren Körper durch die Wahrnehmung von Kunst nicht bekannt. Dies ist wiederum, wie bei der Musik, auf den Sinn zurückzuführen, mit welchem Bildende Kunst wahrgenommen wird – in diesem Fall dem Sehsinn. Anders als beim Hören, welches uns „umgibt“ und als Konsumierende auf eine gewisse Art und Weise ins Zentrum rückt, findet das Sehen aus einer gewissen Distanz statt und führt somit tendenziell eher weg vom Körper. Brandstätter nennt das „(...) anders als beim Hören, die Welt in Distanz zu uns selbst“.²⁰² Das Abstrakte der Musik eignen wir uns

²⁰¹ ebenda S. 188

²⁰² Brandstätter S. 188

durch Hören körperlich an, das Konkrete der Bildenden Kunst distanzieren wir von uns anhand des Sehsinns.²⁰³

Ein möglicher Unterschied sollte hiermit ausgearbeitet worden sein: der involvierende Hörsinn und der distanzierende Sehsinn im Spannungsfeld von Abstraktion und Konkretion erzeugt eine gewisse Ambivalenz innerhalb der Künste wie auch zwischen ihnen. Brandstätter nennt dies „Dialektik der Künste“ und fasst dieses Spannungsverhältnis zwischen Distanz und Involviert - Sein nochmals zusammen: „Die immaterielle, abstrakte Musik korrespondiert mit einem körperhaften, involvierenden Hören. Die raumhafte, konkrete Bildende Kunst hingegen korrespondiert mit einem distanzierenden Sehen.“²⁰⁴

Dieses Spannungsverhältnis innerhalb von Musik und Bildender Kunst und auch zwischen ihnen konkretisiert sie letztlich tabellarisch und weist der Musik die Adjektive abstrakt, geistig, zeitlich und diachron zu, und konträr dazu der Bildenden Kunst konkret, körperlich, raumhaft und synchron. Die Wahrnehmung der Musik bezeichnet sie als involvierend, körperlich, die eines Bildes distanzierend, erkennend.²⁰⁵ Dies ist eine Form der Abgrenzung, jedoch bemerken wir, dass die möglichen Unterscheidungen hauptsächlich auf RezipientInnenseite zu finden sind. Eine tiefergehende Zusammenfassung samt Analyse hierzu folgt im letzten Abschnitt dieses ersten Teils. Einen konträren Zugang finden wir bei La Motte - Haber, welche im Anschluss an ihre Raum - Zeit Analyse von Anfang an die Zeit als räumliche Kategorie in der Malerei und den Raum als musikalische Kategorie erforscht und analysiert.

Raum ist Zeit in der Malerei, weil „Bilder, die unserem Blick keinen Raum >>>öffnen<<<, sind ohne Zeit.“²⁰⁶ Diesen Standpunkt analysiert sie zeitlich chronologisch abfolgend, mit Fokus auf Veränderungen und Entwicklungen. In der christlichen Ikonenmalerei etwa finden wir das Unendliche, da diese Gemälde ein Symbol von ewiger Dauer darstellen. Den Begriffen „ewige Dauer“, „Ewigkeit“ und „Unendlichkeit“ räumt sie in ihrer Analyse hohe Bedeutung zu und stellt diese immer in Zusammenhang mit dem Räumlichen. Um zur christlichen Ikonenmalerei zurückzukommen, so ist dort das Unendliche etwa als eine räumliche Kategorie zu sehen, „die wir uns allenfalls als

²⁰³ vgl. ebenda S. 188 f.

²⁰⁴ ebenda S. 189

²⁰⁵ vgl. ebenda S. 189 f.

²⁰⁶ de la Motte - Haber 1990 S. 18

Zeitreihe vorstellen können.“²⁰⁷ Anders als bei der Perspektivenmalerei, auf die folgend eingegangen wird, finden wir uns bei historischen Gemälden in zeitlich weit zurückliegende Räume versetzt. Bei der Perspektive, in welcher uns als Betrachtende zumindest vorgespült wird, eine fixierte Position einzunehmen, kommt mehr die Darstellung der Ewigkeit zu tragen.²⁰⁸ Um diese „Rückversetzung“ in der Zeit bei der Historienmalerei besser darzustellen, will ich, trotz meines Hinweises, dass es in diesem ersten Teil der Arbeit um die Theorie gehen soll, noch auf ein weiteres Beispiel eingehen. De la Motte - Haber analysiert sehr eindrucksvoll, dass wir, wie das Gemälde „Greifswalder Hafen“ von Caspar David Friedrich²⁰⁹, entstanden um 1818/20 (Abb. 6), zeigt, anhand von Malerei nicht nur in der Zeit zurück - oder in die Zukunft reisen, sondern ebenso eine Zeitlosigkeit vorfinden können. Das erkennen wir in besagtem Gemälde laut ihrer Analyse sowohl an den nur sanft umrissenen Konturen der Stadt im Hintergrund, welche wir nicht als konkreten Ort erkennen können, als auch an dem Lichteinfall, der nicht verrät, ob es sich um Morgen – oder Abendrot handelt. Wir haben zwar diese klaren Angaben von Raum und Zeit (Greifswald 1818/20), jedoch weisen die segellosen Masten einerseits auf Ruhe hin, wobei die agierenden Menschen andererseits auf Bewegung und Lebendigkeit hindeuten. Auf la Motte – Haber wirken Caspars Hafenbilder „wie Jenseitsvisionen; sie verweisen auf eine im Dunst verborgene, der Zeit und Raum enthobene Welt.“²¹⁰ So wirken die Bilder deshalb aus dem Hier und Jetzt herausgelöst, da das segellose Schiff zwar ein Ankommen in Ruhe und Geborgenheit signalisiert, das Lebendige im Vordergrund aber in der Dunkelheit passiert, während der helle, rote Himmel ob seiner Helligkeit somit seine Aufmerksamkeit auf sich zieht und einlädt, den Blick im Unendlichen zu verlieren. Die Personen im Vordergrund zeigen mit dem Rücken zu uns, was uns somit direkt ins Geschehen miteinbezieht.²¹¹

²⁰⁷ ebenda S. 18

²⁰⁸ vgl. ebenda S. 18

²⁰⁹ Caspar David Friedrich (geboren am 5. September 1774 in Greifswald, gestorben am 7. Mai 1840 in Dresden) war ein bedeutender deutscher Maler und Grafiker der Frühromantik

²¹⁰ de la Motte – Haber 1990 S. 19

²¹¹ vgl. ebenda S. 18 f.

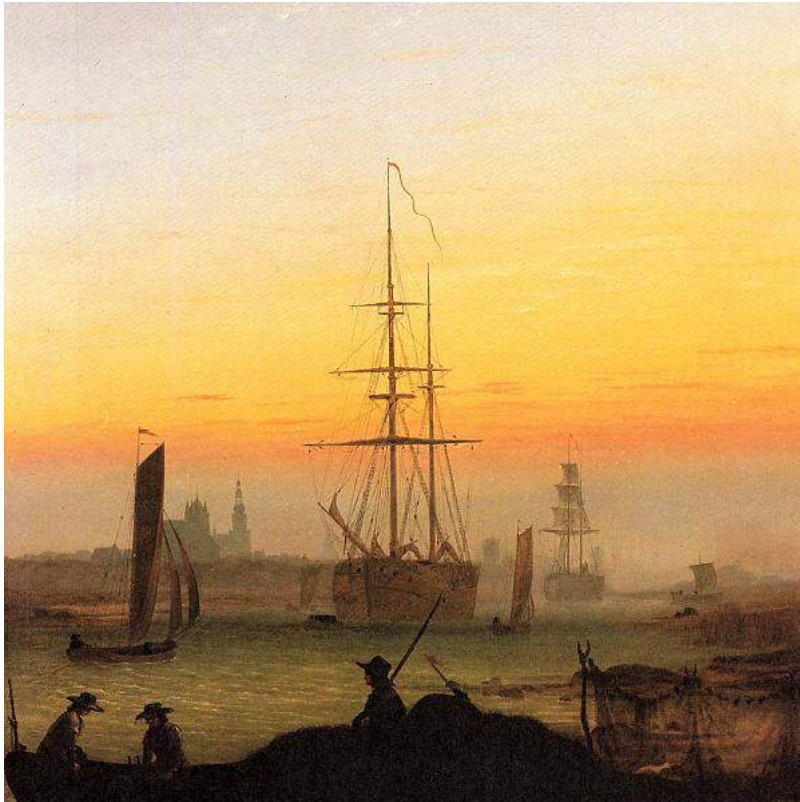


Abb. 6 Caspar David Friedrich Greifswalder Hafen um 1818/20

Die Perspektivenmalerei ist eine Besonderheit für die Zeitwahrnehmung, da sie den Betrachtenden mit ins Geschehen nimmt und das Hier und Jetzt abbildet. Da wir hierbei also im Mittelpunkt stehen, ist auch eine Räumlichkeit gegeben. In der früheren Malerei wurde nicht anhand der Perspektive das Hier und Jetzt abgebildet, sondern die Grenzen der Dauer wurden überschritten, da die Perspektive eben fehlte. Das Weglassen der Perspektive wurde im Laufe der Geschichte dann zu einem Kunstgriff.

Mit dem Aufkommen des Festhaltens der Zeit und ihrer Darstellung in der Malerei wurde den Menschen nicht nur die Endlichkeit noch mehr bewusst, sondern auch das Lebensalter wurde bewusst zum Motiv. Somit erinnert die Darstellung des Todes oder der Uhr an die Zeit und an die Zeitlichkeit. Als letzte Entwicklung beziehungsweise Anmerkung wäre noch der Tanz im Bild zu erwähnen, welcher noch mehr einen Bewegungsimpuls darstellt als der verdichtete Augenblick. Somit wurde mit der endgültigen zeit- und raumübergreifenden Vorstellung das Objekt von Zeit und Raum losgelöst.

Den Raum in der Musik sieht la Motte – Haber bereits beim Hören von Tönen, welches fast immer „mit räumlichen Eindrücken verbunden“ sei, der Begriff Zeitkunst wäre also nicht ausreichend. Gar den Raum mitkomponiert sieht sie bei den *Psalmen Davids* (1619) von Heinrich Schütz, welcher in einem Vorwort die Platzierung der Chöre an

unterschiedlichen Stellen im Raum vorsieht. So wurden Komponisten von räumlichen Gegebenheiten (einer Kirche beispielsweise) dazu angeregt, mehrhörige Stücke zu schreiben und die Chöre und Orchester in unterschiedlichen musikalischen Höhenlagen „gegeneinander“ oder zumindest voneinander abgetrennt konzertieren zu lassen. Der „außermusikalische Raum“ wird somit zu einem innermusikalischen, indem der Wechsel von Hoch und Tief nur in seiner Gesamtheit den Raum zu erfüllen vermag. Der Begriff außermusikalisch bezieht sich also nicht nur auf die Vertonung von Sparten außerhalb der Musik (Poesie, Kunst,...), sondern eben auch auf die konkrete Anordnung der Ensembles unabhängig des konkreten Raumes. Somit resultiert aus den in der Höhe und Tiefe verschieden besetzten Ensembles ein musikalischer „Bau“. ²¹²

Die Integration des Raumes führte in weiterer Folge dazu, dass dies auch optisch inszeniert wurde. So wurden beispielsweise die Chöre in Form der vier Himmelsrichtungen in den Ecken eines Konzertsaals platziert. Dies war aber schwierig umzusetzen, da ein Konzertsaal so konzipiert ist, dass sich der und die ZuhörerIn in „einen imaginierten, in der Zeit sich entfaltenden Raum versetzt“ fühlen. Der Konzertsaal ist somit eher dunkel gehalten und dafür geschaffen, dass die Musik „den Innenraum des Gemüts“²¹³ öffnet, um mit der Unendlichkeit in Berührung zu kommen, zumindest wurde dies im 19. Jahrhundert angenommen. Um sich rein auf die Musik konzentrieren zu können, baute man 1903 in Bayreuth sogar eine Bühne, welche das Orchester versenken konnte.

Seit der Neuzeit entwickelte sich eine Musik, welche nicht als flüchtig gesehen, sondern die als „Objekt der Imagination ohne Pendant in der gegenständlichen Welt gegenübertritt.“ Somit waren seit dieser Entwicklung Architekturmetaphern zur Beschreibung der Musik im gesamten Verlauf der Geschichte bis heute ein gängiges Mittel, da die Musik als Werk, als Opus gesehen wurde.

Letztlich sind für la Motte – Haber Musikstücke, welche „als unmittelbarer Ausdruck von Zeit erscheinen“, ohne die Integration von Raum undenkbar. Der Mensch bildet visuelle Räume, welche die Wahrnehmung der Musik verlangt. Der Raum wird von uns psychologisch gesehen unmittelbar erschlossen, und nicht erfahren. ²¹⁴

²¹² vgl. ebenda S. 22

²¹³ ebenda S. 23

²¹⁴ vgl. ebenda S. 22ff.

Wir sehen also, dass das Räumliche in der Musik ebenfalls anhand einer kurzen historischen Abhandlung gesehen werden kann, was la Motte – Haber sehr eindrücklich macht und dadurch einen starken Kontrast zur Theorie Brandstätters darstellt. Wir können daraus abermals schließen, dass Raum und Zeit, ihr Verhältnis zueinander und ihr Verhältnis speziell innerhalb der Künste sehr wichtig sind. Ihre Wichtigkeit kann aber auch dadurch hervorgehoben werden, indem sie generell als Kategorien nicht unabhängig von einem konkreten Gegenstand existieren können, dies macht sie jeweils zu einer relativen Kategorie, welche sich nicht nur wechselseitig aufeinander, sondern auch auf etwas Existentes beziehen muss.²¹⁵ Zusammenhängend mit dieser These waren die Kategorien Raum und Zeit seit jeher generell für die Wissenschaft von hoher Bedeutung, in der Naturwissenschaft speziell für die Relativitätstheorie. Diese führte eben zu jenem verbundenem Raum – Zeit- Begriff, der besagt, dass Raum und Zeit keinen individuellen Status besitzen, was sich schließlich auf die Kunst des ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts auswirkte.²¹⁶

Die zwei Theorien von Brandstätter beziehungsweise la Motte - Haber haben einen vollkommen verschiedenen Ansatz und wurden von mir gegenübergestellt, um dadurch ein paar Kernmerkmale im Vergleich der Disziplinen herauszuarbeiten. Brandstätter unterteilt die Sparten traditionell in Raum – und Zeitkunst, jedoch mit dem Verweis darauf, dass die Thematik wesentlich komplexer ist. La Motte – Haber jedoch bezeichnet die Zuschreibung Zeitkunst/Raumkunst in ihrer Analyse einmal gar als Beschränkung²¹⁷ und sucht von vorne herein das Räumlich – Zeitliche in beiden Disziplinen.

Die erwähnten Kernmerkmale eines Vergleichs von Bildender Kunst und Musik, welche ich anhand dieser Theorien herausgearbeitet habe, werden in folgendem Fazit nochmals zusammengefasst.

2.3 Fazit & Vergleich

Die Erkenntnisse aus dem theoretischen Vergleich von Musik und Bildender Kunst könnten wie folgt lauten: Aus dem „historischen Teil“ zur Abgrenzung der Künste ist ein gegenseitiges Befruchten und neue Erkenntnisse aus beiden Disziplinen, welche zu diesem Austausch führten, zu schließen. Dies wird im zweiten Teil Zentrum meines Interesses sein und mit praktischen Beispielen verknüpft. Aus der

²¹⁵ vgl. Peres in Böhme/Mehner (Hrsg.) 2000 S. 15

²¹⁶ vgl. ebenda S. 16

²¹⁷ vgl. de la Motte - Haber S. 22

Wahrnehmungspsychologie haben wir erfahren, dass die Art, wie wir die Künste (sinnlich) wahrnehmen, eine vollkommen unterschiedliche ist. Ich erinnere an das Sehen als *distanzierender*, das Hören als *involvierender* Sinn. Sie eint zwar, dass sie dem Wahrnehmungsapparat „angehören“, welcher verallgemeinert die Wirklichkeit „reduziert“ oder filtert, und somit vorab Dinge der Wirklichkeit nicht wahrnimmt, außerdem arbeiten der visuelle wie der auditive Sinn anhand von Subsystemen. Sie sind jedoch mechanisch und sensorisch komplett anders konstruiert, wie auch die kurze anatomische Abhandlung gezeigt hat.

Es ergibt sich somit für mich die Annahme, dass der Vergleich zwischen den Disziplinen an sich und zwischen den Disziplinen anhand der Wahrnehmung ein entscheidender Unterschied herrscht: Wo wir bei Ersterem nämlich eine klare Annäherung vorfinden (was ich im zweiten Teil auch beweisen will), können die Unterschiede in meinen Augen höchstens bei der Wahrnehmung festgemacht werden. Dies habe ich tabellarisch nochmals festgehalten, wobei ich darauf hinweisen will, dass mein weiterer persönlicher Fokus letztendlich anhand der Vertiefung in die Praxis auf der gegenseitigen Befruchtung liegt und nicht im Herausarbeiten der Grenzen. Somit sehen wir hier einen tabellarischen Vergleich, der aus den Ausführungen hervorgeht (Abb. 6 & 7):

WAHRNEHMUNG (Unterschiede nach Brandstätter) ^{218 219}

Musik	Bildende Kunst
<i>Schallwellen</i>	<i>Lichtstrahlen</i>
<i>Verhältnis Subjekt – Objekt klar</i>	<i>Verhältnis Subjekt – Objekt aufgehoben</i>
<i>abstrakt</i>	<i>konkret</i>
<i>synchron</i>	<i>diachron</i>
<i>involvierend</i>	<i>distanzierend</i>
<i>körperlich</i>	<i>erkennend</i>
<i>Emotion</i>	<i>Kognition</i>
<i>Gesamtheit</i>	<i>Teile</i>
<i>Zeit</i>	<i>Raum</i>
<i>eindimensional</i>	<i>dreidimensional</i>

Abb. 7 Tabellarische Veranschaulichung von Unterschieden von Musik und Bildender Kunst nach Brandstätter

KUNSTPRAXIS (Überschneidungen / Gemeinsamkeiten nach la Motte - Haber)²²⁰

221

Musik	Bildende Kunst
<i>Raum- Zeit Kontinuum</i>	
<i>Linie als verbindendes Element</i>	
<i>Grenzenlos ab dem 19. Jhdt</i>	
<i>Gegenseitiges Interesse der MalerInnen und KomponistInnen: Freiheit der Musik und Wissenschaftlichkeit der Kunst</i>	
<i>„In jeder Kunst Musik“²²²</i>	

Abb. 8 Tabellarische Veranschaulichung von Gemeinsamkeiten von Musik und Bildender Kunst nach de la Motte - Haber

Brandstätter stellt in letzter Folge pädagogisch didaktische Überlegungen als finalen Teil ihres Buches an. Hierbei weist sie darauf hin, dass sie sich bewusst, entgegen bisheriger spartenübergreifender Unterrichtskonzepte, auf die Unterschiede konzentrierte, da sie in

²¹⁸ vgl. Brandstätter 2004 S. 184 ff.

²¹⁹ vgl. Tabelle Brandstätter 2004 S. 189

²²⁰ vgl. de la Motte – Haber 1990 S. 11 – 24

²²¹ vgl. de la Motte – Haber 1990 S. 75 - 81

²²² Philipp Otto Runge, Brief an den Vater vom 10. Mai, zitiert in de la Motte – Haber 1990 S.11

diesen ein „interessantes Spannungsfeld“ sieht und neue Entwicklung in der Kunstproduktion und – Rezeption anregen kann.²²³

Meine persönliche Erkenntnis, welche vor allem aus der Gegenüberstellung von Helga de la Motte – Haber und Ursula Brandstätter, generell aber aus meinen gesamten bisherigen Ausführungen zu Musik und Bildender Kunst hervorgeht, ist folgende: Das Herausarbeiten von Gemeinsamkeiten und Unterschieden anhand verschiedenster Komponenten, welche bei der Kunstproduktion als auch –Rezeption zum Tragen kommen, ergibt nicht nur oben erwähnte Unterschiede und Gemeinsamkeiten, sondern machen auch deutlich, dass die Unterschiede mehr bei der RezipientInnenseite zu finden sind, die Gemeinsamkeiten auf der ProduzentInnenseite. Dies nur als eine Möglichkeit, das Ergebnis zu interpretieren.

Der Versuch, Musik und Kunst (theoretisch) gegenüberzustellen, sollte verschiedene Theorien beleuchten, welche eine Diskussion anregen und in weiterer Folge den Kunstbegriff an sich und den Genreaustausch einer näheren Betrachtung unterziehen. Ein direkter Vergleich, welcher schnell qualitative und wertende Faktoren mit sich bringen kann, war und ist dabei nicht von Interesse, jedoch sehr wohl die Frage und die Suche nach der Schnittstelle und Inspiration zwischen den Disziplinen.

Schlussfolgerungen wie oben tabellarisch angeführt sollen zur Veranschaulichung möglicher Unterschiede im Bereich der Kunstrezeption dienen und wurden als eine Möglichkeit der Abgrenzung angeführt. Letztendlich sind diese Unterschiede nach Brandstätter aber der Natürlichkeit der Sache geschuldet, da Kunst und Musik in der Art, wie sie ausgeführt und dargestellt werden, als auch in der Weise, wie wir sie rein physiologisch und psychologisch auf – und wahrnehmen, sehr verschieden. Dies trifft auch auf das Material und die Materialität der beiden Disziplinen zu. Das schließt aber die gegenseitige Verbindung und Schnittstelle von Musik und Kunst, ihre Beeinflussung und Inspiration als auch ihre Gemeinsamkeit, letztendlich sehr starke und nachhaltige Wirkung und Auswirkungen erzielen zu können, nicht aus. Nicht nur deshalb wurde die Recherche sehr breit gefächert angelegt und umfasste sowohl neurologische, psychologische, kunsthistorische, kunstwissenschaftliche als auch philosophische Theorien und Quellen mit dem Ziel, diese möglichen Schnittstellen und Inspiration aus verschiedensten Blickwinkeln zu beleuchten und herauszuarbeiten. Vor allem die Bereiche, welche in starker Verbindung zu Musik und Bildender Kunst als sehr intensive

²²³ Brandstätter 2004 S. 190

und besondere Sinneseindrücke stehen, wie eben unter anderem Ästhetik, Wahrnehmung und der geschichtliche Verlauf der Beziehung der Künste zueinander, wurden deshalb behandelt.

Schließlich sollen die getätigten Ausführungen den Grundstein für den zweiten Teil legen, welcher die Theorie mit der Praxis verbindet und somit den Fokus im weiteren Verlauf der Arbeit auf den Austausch zwischen MusikerInnen, KomponistInnen und MalerInnen richtet.

3. Musik & Bildende Kunst – Praktische Beispiele gegenseitiger Inspiration anhand von Wassily Kandinsky, Arnold Schönberg und David Helbock

„Die Farbe ist die Taste. Das Auge ist der Hammer. Die Seele ist das Klavier mit vielen Saiten.“²²⁴, schreibt Wassily Kandinsky in seinem Werk *Über das Geistige in der Kunst*. Stellvertretend für seine Zuhilfenahme der Musik für eine komplette Neudefinition der modernen Malerei, seine ausdrucksvollen Analogien zwischen Musik und Bildender Kunst und seine Beschäftigung mit dem Farb – und Formwirken soll dieser Satz Kandinsky seine tragende Rolle in der Verbindung der beiden Disziplinen verdeutlichen. Sein Wirken und Beitrag zu diesem neuen Kunstbegriff am Ende des 19. Jahrhunderts wurde bereits angeschnitten und soll nun, im praktischen Teil dieser Arbeit, fortgeführt werden. Aufgrund seiner Bedeutung und seinem Austausch mit dem Komponisten Arnold Schönberg, deren Verbindung und Briefwechsel abermals interessante Erkenntnisse zur *gemeinsamen* Kunstauffassung im Bereich sowohl des Malens wie des Komponierens liefert, werden Kandinskys und auch Schönbergs Wirken nun folgend näher beleuchtet. In diesem Sinne habe ich mich dazu entschlossen, ausgewählte Werke Kandinskys nach ihrer „musikalischen Bildsprache“ zu untersuchen. Das Ziel dieses Kapitels ist somit gewissermaßen der Versuch einer Beweisführung, dass die Bilder in enger Verbindung zur Musik entstanden sind. Dies kann ferner unter dem Gesichtspunkt von direkten, praktischen Bezügen, also „Verbildlichungen“ passieren, meist aber, wie wir sehen werden, anhand der Analogien zu Malerei und Musik, welche Kandinsky in Theorie und Praxis herausgearbeitet hat, erfolgen. Somit werden die ausgewählten Werke mit eigenen Thesen und Analysen erläutert und mit Zitaten aus dem Briefwechsel mit Arnold Schönberg und Recherchen bezüglich des Schaffens Kandinskys untermauert.

²²⁴ Kandinsky 1970 S. 64

Hierbei sollen also Wassily Kandinsky und auch Arnold Schönberg beziehungsweise ihre Werke als Beispiele für Gemälde stehen, die inspiriert von der Musik entstanden sind. Als Beispiel für die Musik wird in ähnlicher Weise der Jazzmusiker David Helbock einer wissenschaftlichen Betrachtung unterzogen. Mittels einer Analyse des Interviews, das ich mit ihm geführt habe, werde ich ein Beispiel aus der Praxis eines Musikers für das Vertonen von Farben, für Ähnlichkeiten von Komposition und Gemälde und auch einer tieferen Verbindung zu abermals Kandinsky und Schönberg, welchen er eine ganze Neuinterpretation eines Schönberg - Stückes widmete, geben. Wie ich begründet habe, warum ich genau Wassily Kandinsky als Beispiel für die Malerei gewählt habe, ist einer der Gründe für die „Wahl“ von David Helbock sein langjähriges Interesse für die Vertonung von Farben, sein interdisziplinäres Schaffen, das auch Maler inkludiert und letztlich auch sein Interesse für Arnold Schönberg und Wassily Kandinsky. Für die Neuinterpretation von dreien der *Sechs Kleine Klavierstücke op. 19* von Schönberg ließ er sich nämlich nicht nur von diesem, sondern auch von den Gemälden Kandinskys inspirieren, was zu dem Stück „Kandinsky meets Schönberg“ führte.

Somit werden drei sehr unterschiedliche und doch sich nahe stehende Künstler aus zwei unterschiedlichen Epochen und Disziplinen zu Protagonisten meiner Diplomarbeit, welche die tiefe Verwandtschaft und Verbundenheit von Musik und Bildender Kunst beweisen. All diese praktischen Beispiele und Ausführungen stehen auch in konkreter Verbindung zu der vorhergenannten Theorie.

3.1 Kandinsky, Schönberg und das Ende der Spartentrennung: Von der Nachbildung zur Abstraktion

Über die Veränderung der *Künste* am Ende des 19. Jahrhunderts ganz allgemein habe ich bereits im Rahmen eines Kapitels im Theorieteil entsprechende Ausführungen zusammengefasst, welche nun präzisiert und speziell in Bezug auf Kandinsky und in Verbindung der Theorie mit der Praxis erweitert werden sollen.

Auch wichtige Begriffe so wie Kandinskys Kunsttheorien werden näher beleuchtet, da sie für die praktische Auseinandersetzung unerlässlich sind. Die tiefe inhaltliche Verbundenheit Kandinskys zu Schönberg, welche sich vor allem durch die Briefwechsel äußert, kommt hierbei selbstredend auch zum Tragen.

Wie im Kapitel zur Enthierarchisierung im Theorieteil bereits erwähnt, wandte sich die Malerei gegen Ende des 19. Jahrhunderts vom Abbildungsprinzip ab, um auch eben mit

Hilfe anderer künstlerischer Disziplinen eine eigene Realität mit eigenen Mitteln zu finden. Die Kritik am Abbildungsprinzip im Zuge der Entstehung der Moderne war wichtig für deren Weiterentwicklung, sollte aber aus heutiger Sicht hinterfragt werden. Wenn man über eine reine Abbildung *von etwas* nachdenkt, so scheint es unmöglich, dies malerisch zu realisieren. Dies soll heißen, dass ein Gemälde, sei es ein sogenannt „abstraktes“, ein Portrait oder eine naturalistische Darstellung, wird immer das Eigenständige und den Charakter von „etwas Gemaltem“ innehaben. Der Ausdruck *Abbilden* führt in weiterer Folge unweigerlich zum Begriff *Mimesis*, welcher im Laufe der Jahrhunderte einer stetigen Wandlung unterzogen war und nur kurz angedeutet werden sollte. Obwohl er oft als direktes Synonym für Nachahmung gebraucht wurde, bedeutet er bereits in seiner klassischen Verwendung von Platon und Aristoteles nicht nur Nachahmung, sondern auch Ausdruck und Darstellung²²⁵. *Mimesis* ist in seiner Bedeutung nicht endgültig festgemacht, kann aber beispielsweise als Verweis auf etwas außerhalb der Wirklichkeit stehendes verstanden werden, dass durch eine reale Gegebenheit entstanden ist. Konkreter soll das heißen, dass in der Kunst beispielsweise Neues anhand der *Mimesis* geschaffen wird, in dem der Wirklichkeitsbegriff erweitert wird. Das Verhältnis von vorhandener und dargestellter Realität spielt hierbei eine erhebliche Rolle²²⁶, wobei dies nur eine Annäherung an die Komplexität des Begriffs darstellen soll, für das Verständnis von Kunst und in Bezug auf das „Abbildungsprinzip“ aber bereits erheblich. Für mich ist *Mimesis* speziell im Kontext dieser Arbeit und dieser kurzen Abhandlung so zu verstehen, als dass einem Gemälde immer etwas sehr Spezielles innewohnt, welches eine bloße Nachahmung übersteigt.

Die Auffassung des reinen *Gegenstandes* oder der reinen *Abbildung* und die in der Moderne vollzogene Kritik an den beiden Termini ist somit wie gesagt legitim und bedeutend für die Epoche gewesen, jedoch in der damaligen Auffassung aus heutiger Sicht zu hinterfragen. Aus meiner Perspektive ist speziell Kandinskys Haltung, wenn er vom „Abbildungsprinzip“ spricht, interpretatorisch zu verstehen. So verstehe ich seine Auffassung von der Abbildung als Sinnbild für ein Portrait oder eine Naturdarstellung, wobei auch hier der Vorwurf der reinen Abbildung meiner Meinung nach nicht greift, wie zuvor bereits ausgeführt.

²²⁵ vgl. Christoph Wulf, *Mimesis*, URL: http://www.ewi-psy.fu-berlin.de/einrichtungen/arbeitsbereiche/antewi/media/buecher_historische_anthropologie/historische_anthropologie/historische_anthropologie_04.pdf S. 83

²²⁶ ebenda S. 83

Nicht nur die Kritik an der gegenständlichen Malerei war Teil der Denkweise der Maler am Beginn der Moderne. Der Wunsch nach einer Wissenschaftlichkeit und einem geordneten Regelwerk wie der Harmonielehre brachte die Maler am Beginn der Moderne zur Musik, als auch die „Realitätsferne“, das „Nicht Fassbare“, welches der Musik zugeschrieben wird. In weiterer Entwicklung entstand somit eine „strukturelle Analogie“ zwischen Malerei und Musik, die auch zwei unterschiedlichen wissenschaftlichen Erkenntnissen bezüglich Licht und Farbe geschuldet war. Diese beeinflussten in weiterer Folge auch zwei verschiedene Stile in der Malerei in dieser Epoche: Die neuen naturwissenschaftlichen Erkenntnisse bezüglich Licht und Farbe beschäftigten einerseits die Impressionisten und die Nachfolger des Impressionismus, welche Farbe als eigene physikalische Realität begriffen. Dies nahm der Farbe den Abbildungscharakter, womit Farbe nicht nur als ein Mittel begriffen wurde, mit dem die Realität abgebildet werden kann, sondern von nun an eine eigene Substanz darstellte, wie etwa ein Körper oder ein Ton. Ihr Zusammenhang zum Licht ließ sie zu einer physikalischen Realität werden.²²⁷ Somit verstand man Farbe ab diesem Zeitpunkt nicht nur als Kommunikator für etwas, sondern sozusagen als die Konversation an sich. Das führte, so könnte man sagen, zur abstrakten Malerei, da die Farbe *an sich* von der Farbe als Gegenstand abgetrennt wurde.²²⁸ Nicht weiter verwunderlich, da die Farbe ergo den Charakter eines Handwerkzeugs verlor und ihr eigenes Ausdrucksmittel wurde, was unter anderem einer naturwissenschaftlichen Komponente geschuldet war. Eine weitere wissenschaftliche Erkenntnis ergab sich aus einer anderen Disziplin, der Psychologie: Die Farbwirkung und die direkte emotionale Auswirkung von Farbe und wie sie die Gemütslage der Menschen zu beeinflussen mag, wurde zu einem wesentlichen Forschungsgegenstand der aufkommenden Psychologie. Malerei wurde als „Seelensprache analog zur Musik“ begriffen²²⁹. Diese beiden Entwicklungen, also die Entdeckung des emotionalen als auch behauptet realen Wesens der Farbe sind in Bezug auf Kandinsky von erheblicher Bedeutung und sollen als kurze Einleitung zu Kandinskys Studien gesehen werden.

Wassily Kandinsky war einer der ersten, der sich auf die bereits erwähnte Suche nach einer neuen Formensprache begab und sich intensiv in Theorie und Praxis mit Farbe auseinandersetzte, wobei ihn beide erwähnten wissenschaftlichen Erkenntnisse

²²⁷ vgl. Haldemann 2006 S. 22

²²⁸ vgl. ebenda S. 23

²²⁹ vgl. ebenda S. 23

beeinflussten. Somit beschäftigte er sich sowohl mit der „impressionistisch physikalischen“ Seite wie auch mit der „symbolistisch psychologischen“ Seite.²³⁰ Bereits 1904 setzte er sich damit auseinander, die Farbe aus ihrem Abbildungscharakter zu „befreien“ und als eigene Realität zu begreifen. Hierbei entstand auch der Konnex zur Musik, weil er begann, Farben wie Töne zu begreifen: Der immaterielle Charakter der Musik, der im Theorieteil intensiv behandelt wurde, kommt hierbei erneut zum Tragen, da Kandinsky ebenjene Immaterialität von Tönen auch bei Farben anstrebte, um diese nicht „nur“ als Mittel zur Nachbildung zu begreifen, sondern als genauso eigenständig, immateriell und vor allem als *innere* Wirklichkeit wie Töne. An dieser Stelle soll hinterfragt werden, was mit der „inneren Wirklichkeit“ von Tönen gemeint sein könnte beziehungsweise ob Töne diese überhaupt haben. Generell verstehe ich das „Innere“ und „Äußere“ bei Kandinskys Ausführungen als Assoziation mit Emotion und Empfindung. Mit dem Inneren und deren „Wirklichkeit“ will Kandinsky, so wie ich es interpretiere, den eigenständigen Ausdruck, den Töne und Farben in seinen Augen in gleichem Maße besitzen, betonen und darauf abzielen, dass ihre bloße „Wirkung“ im Vordergrund stehen sollte und dadurch *in uns* Emotionen hervorruft.

Das Innere spielt bei Kandinsky eine Hauptrolle, weswegen er Farben wie Tönen einen „universellen, emotionalen Grund, der sich für ihn in tönenden oder visuellen Klängen manifestiert“²³¹ subordinated. Dadurch ist nicht mehr wie vorher die äußere, abgebildete Realität, sondern eine unsichtbare, innere Wirklichkeit sichtbar. Diese „innere Wirklichkeit“ war nach Kandinsky aufgrund ihrer Abbildlosigkeit der Musik „vorbehalten“, wodurch sie genau deshalb zum Vorbild für ihn wurde.²³² Generell von enormer Wichtigkeit ist hierbei das Innere gegenüber dem Äußeren, da Kandinsky von der seelischen Wirkung von Farben, von „Vibrationen der Seele“ überzeugt war, und dies in allen Kunstformen. Die innere Wirkung bleibt gleich, nur ihre Ausdrucksmittel sind verschieden: „Jede Kunst hat eine eigene Sprache, d. h. die nur ihr eigenen Mittel. So ist jede Kunst in sich etwas Geschlossenes. (...). Deswegen sind die Mittel verschiedener Künste äußerlich vollkommen verschieden. Klang, Farbe, Wort! ... *Im letzten innerlichen Grunde* sind diese Mittel vollkommen gleich: das letzte Ziel löscht die äußeren Verschiedenheiten und entblößt die innere Identität. Dieses *letzte* Ziel (Erkenntnis) wird

²³⁰ vgl. ebenda S. 23

²³¹ vgl. ebenda S. 23

²³² vgl. ebenda S. 23

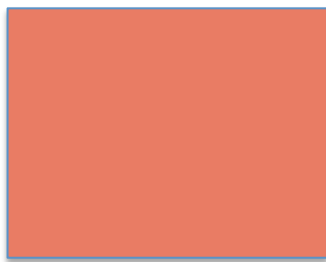
in der menschlichen Seele erreicht durch feinere Vibrationen derselben.“²³³ Das letzte Ziel und somit die Erkenntnis liege also im Inneren des Menschen, im Aufwühlen und Vibrieren der Seele. „*Die Kunst ist deswegen unentbehrlich und zweckmäßig*. Das vom Künstler richtig gefundene Mittel ist eine materielle Form seiner Seelenvibration, welcher ein Ausdruck zu finden er gezwungen ist. Wenn dieses Mittel richtig ist, so verursacht es eine beinahe identische Vibration in der Seele des Empfängers.“²³⁴ Beim Begriff *Seele* will ich erneut darauf hinweisen, dass sie laut meiner persönlichen Auffassung abermals metaphorisch zu deuten ist, und ähnlich den Begrifflichkeiten rund um das „Innere“ und das „Äußere“ als das Hervorrufen von Emotionen durch Kunst zu verstehen ist. Die Seele ist ein abstraktes „Konstrukt“, deren vielfältige philosophische, religiöse und je nach Kultur und Epoche abhängige Auslegung den Rahmen dieser Arbeit bei weitem sprengen würde. Aus heutiger Sicht wissen wir, dass die Seele im menschlichen Körper nicht konkret zu orten oder zu erfassen ist, sondern (je nach Auslegung, Konfession, Kulturkreis, etc.) verallgemeinert als individuelles, ungegenständliches Inneres eines Menschen verstanden werden kann, aber materiell nicht existiert. Somit ist, zumindest wie ich es verstehe, speziell im Kontext von Kunstwirkung, von der Kandinsky anhand von Begriffen wie *Vibration*, *Seele* und *Innerlichkeit* spricht, das Aufwühlen des Menschen, seien es Gedanken, Emotionen oder Regungen, gemeint.

Interessant, um wieder auf Kandinskys Ausführungen zurückzukommen, ist in vorangegangenem Zitat bezüglich der Mittel der Künste und der *Seelenvibration* also sowohl, dass er Poesie, Musik und Malerei auf dieselbe Ebene stellt als auch seine Aussage, dass die unterschiedlichen Mittel der genannten Kunstsparten letztendlich die gleiche Wirkung hätten. Die *Künste* können letztlich als Überträger der Seelenvibration funktionieren, da der und die KünstlerIn, unabhängig der Disziplin, welche er oder sie nach Kandinsky *gezwungen* ist zu finden, die eigenen Seelenvibrationen bei der richtigen Wahl verarbeitet und sich in der Seele des Empfangenden wiederfindet. Für die innere Wirklichkeit, welche Kandinsky aufgrund ihrer Immaterialität in der Musik fand und sie zum Vorbild machte und die in umgekehrter Weise zur früheren Praxis in der Malerei mit der Äußeren korrespondiert und somit nicht mehr abbilden

²³³ Wassily Kandinsky, Über Bühnenkomposition, in: Jelena Hahl – Koch (Hrsg.), Arnold Schönberg, Wassily Kandinsky, Briefe, Bilder und Dokumente einer außergewöhnlichen Begegnung, Salzburg und Wien, Residenz Verlag 1980 S. 138

²³⁴ ebenda S. 138

soll, griff er auch in Form von musikalischen Begriffen und Instrumenten für seinen Malereibegriff auf die Musik zurück und verdeutlichte damit abermals die für ihn so deutliche Verwandtschaft zwischen den Disziplinen. Im Rahmen seines theoretischen Werkes „Über das Geistige in der Kunst“ stellt Kandinsky einen umfassenden Instrumenten - beziehungsweise Klang – Farbenvergleiche an, welche ich tabellarisch festgehalten habe (Abb. 8). Auch die Helligkeit der Farbe beeinflusst ihren Klang – und somit das Wirkungspotenzial, so wird beispielsweise das „sehr tiefgehende Blau“ zur Ruhe, „zum schwarzen sinkend bekommt es den Beiklang einer nicht menschlichen Trauer.“²³⁵ Durch die Unterscheidung von kalten und warmen, hellen und dunklen Farben (welche natürlich nicht auf Kandinsky zurückgeht, jedoch unterscheidet er die Farben auch bezüglich dieser Kategorien sehr präzise in Verbindung zu den Instrumenten) besteht eine weitere Verbindung von Tönen und Musik, und auch, wie mit dem Wort Beiklang bereits angedeutet, haben der Begriff „Klang“ und weitere musikalische Termini eine enorme Wichtigkeit für Kandinskys Malerei (siehe weiter unten).



helles, warmes rot (Saturn) = Klang der Fanfaren mit Beiklang der Tuba



mittleres Rot (wie Zinnoberrot) = Tuba und starke Trommelschläge

²³⁵ vgl. Kandinsky 1970 S.93



kaltes rot = höhere, singende Geige



helles Blau = Flöte



dunkles Blau = Cello, immer tiefer gehend = Baßgeige



Tiefblau = tiefe Orgel



„absolutes Grün“ = ruhige, gedehnte, mitteltiefe Töne der Geige



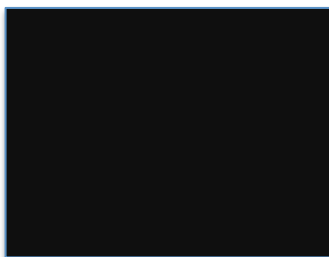
Violett = Englischhorn, Schalmel, in den Tiefen
Holzinstrumente wie Fagott



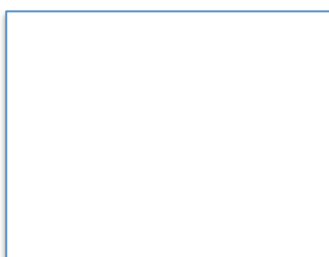
Gelb = laut geblasene, scharfe Trompete (je heller, desto
schriller und lauter)



Orange = Kirchenglocke



Schwarz = Vollständig abschließende Pause (ewiges
Schweigen)



Weiß = Nichtklang, kurze Pause

Abb. 9 Veranschaulichung von Kandiskys Farben – Instrumenten Vergleich ²³⁶

Interessant hierbei ist auch, dass Kandinsky eine sehr präzise Abstufung vornimmt,
ähnlich der Abfolge von Tönen in einer Tonleiter. Meine tabellarische

²³⁶ vgl. ebenda S. 93 ff.

Veranschaulichung der Farben – Instrumenten - Vergleiche ist natürlich reduziert auf das Wesentliche, Kandinsky geht in seiner Beschreibung von hell bis dunkel die verschiedensten Merkmale und Vergleiche durch. Auch die Farben in der Tabelle wurden von mir nach meiner Vorstellung gestaltet. Somit ist darauf hinzuweisen, dass die Vorstellung von beispielsweise „kaltem Rot“ sich für jeden Menschen anders gestaltet. In Bezug auf den Farben – Instrumentenvergleich können wir festhalten, dass Grün beispielsweise „die Hauptfarbe des Sommers, wo die Natur die Sturm – und Drangperiode des Jahres, den Frühling überstanden hat und in eine selbstzufriedene Ruhe getaucht ist.“ Diese Selbstzufriedenheit kann aus dem Gleichgewicht geraten, dann „steigt es zu Gelb, wobei es lebendig wird, jugendlich und friedig. (...) Ins Tiefe sinkend, bei Übergewicht von Blau, bekommt das Grün einen ganz andere Klang: es wird ernst und sozusagen nachdenklich.“²³⁷ Somit umfasst das Farbenspektrum Kandinskys jegliche Abstufung und untersucht auch manchmal die Farben auf weißem im Unterschied zu schwarzem Hintergrund. Dies soll nur zur Geltung bringen, welche tiefe Verwandtschaft Kandinsky zwischen Musik und Malerei sah, die er eben in letzter Folge „zu Hilfe nahm“, um eine neue Formensprache mit zu entwickeln. Ganz wichtig ist hierbei noch anzuführen, dass aus diesen Farb – Instrumentenvergleichen deutlich hervorgeht, dass Kandinsky von einem synästhetischen Farbempfinden und damit vom Farbenhören, welches er meinte sehr gut zu beherrschen, überzeugt war²³⁸. Zu betonen wäre allerdings auch, dass, so spannend, schlüssig und um eine wissenschaftliche Fassbarkeit bemüht Kandinskys Instrumenten – Farbvergleiche auch sind, diese letztlich rein subjektiv ausfallen. Dass Kandinsky es letztlich nicht gelang, das Ton – Farb Verhältnis wissenschaftlich festzuhalten, wird an anderer Stelle nochmals erwähnt. Wichtig ist darauf hinzuweisen, dass *sein* Verständnis vom Klang eines Zinnoberrots oder eines hellen Blaus eben *sein* Empfinden und „Hören“ dieser Farben ist, das bei jeder Person unterschiedlich ausfällt. So ist das Erklingen einer Kirchenglocke mit Bestimmtheit nicht für jeden Menschen „Orange“ und auch Grün nicht für alle die Farbe des Sommers, welche für mich beispielsweise ein feuriges Rot wäre, und ich Grün hingegen mehr dem Frühling zuschreiben würde. Wie gesagt mindert dies nicht die Bedeutung Kandinskys speziell im Kontext von Malerei und Musik, trotzdem soll der Hinweis auf den subjektiven Gehalt speziell der Farb – Instrumentenvergleiche nicht außer Acht gelassen werden.

²³⁷ vgl. ebenda S. 93 ff.

²³⁸ vgl. v. Maur 1980 S. 9 & S. 69

Der Begriff „Klang“ spielt bei Kandinsky ebenfalls eine erhebliche Rolle, welchen er als „die Seele der Form, die durch den Klang lebendig werden kann und von innen nach außen wirkt“²³⁹ bezeichnet.

Hierbei sehen wir wieder die Priorität vom Inneren gegenüber dem Äußeren. Er prangert auch an, dass in der Malerei in den Epochen zuvor das Äußere gegenüber dem Inneren, also das Abbilden gegenüber dem Berühren der Seele, Vorrang hatte²⁴⁰. Mit dem Verweis auf die erfolgte kurze Abhandlung über den Begriff *Mimesis* und dem sogenannten „Abbildungsprinzip“, das die Moderne der Malerei der vorangegangenen Epochen vorwarf, soll an dieser Stelle abermals beachtet werden, dass aus heutiger Sicht die Malerei keineswegs und in keiner Epoche als reine Abbildung verstanden werden kann. Die Kritik der Maler der Moderne an der sogenannten gegenständlichen Malerei der vorangegangenen Epoche war eine wichtige und legitime Denkweise der Modernisten im auslaufenden 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts, ist nach heutigem Wissensstand aber zu hinterfragen und zu widerlegen.

Auffallend spricht Kandinsky bei seinen Bildern von Farbkombinationen, von Disharmonie, beispielsweise bei disharmonischen Farbkombinationen, wie es für ihn Rot und Blau ²⁴¹ beispielsweise wären oder von Gemütsdissonanzen²⁴², allesamt Begriffe, die eigentlich aus der Musik(theorie) stammen (eine nähere Erklärung folgt weiter unten). Auf seinem Weg zur Abstraktion, der von der Musik maßgeblich mitbestimmt ist, stärkt sich auch seine Überzeugung, sich von der äußeren Form zu lösen. Dies bewegt ihn dazu, seine Werke schon beginnend mit dem Jahre 1909 in *Impressionen*, also schnelle, einfache und klare, spontane „Aufzeichnungen“, *Improvisationen*, ebenfalls ein Begriff, der eher mit der Musik in Verbindung gebracht wird und für Kandinsky Gemälde darstellen, die sich im Gegensatz zu den *Impressionen* auf den inneren Charakter beziehen. Im Unterschied zu diesen beiden Kategorien entstehen die *Kompositionen* am langsamsten und setzen sich aus Entwürfen zusammen, ähnlich musikalischer Kompositionen. ²⁴³

²³⁹ Wassily Kandinsky, *Essays über die Kunst und Künstler*, Url:

http://archive.org/stream/essberk00kand/essberk00kand_djvu.txt S. 16 (15.10.2015 13:44)

²⁴⁰ vgl. Kandinsky in Hahl – Koch 1980 S. 139

²⁴¹ vgl. Haldemann 2006 S. 24, zitiert nach Wassily Kandinsky, *Die Farbensprache*, Typoskript, München, Gabriele Münter – und Johannes Eichner – Stiftung, 1904 und Wassily Kandinsky, *Farbensprache*, Manuskript, München, Gabriele Münter – und Johannes Eichner – Stiftung 1908/09 S.17

²⁴² vgl. Kandinsky 1970 S. 119

²⁴³ vgl. Anja Göbel, *Der Blaue Reiter - Schönberg und Kandinsky im Wandel der Zeit*, Hamburg, Disserta Verlag 2013 S. 29f.

All diese prinzipiell musikalischen Begriffe, die Bestrebungen um Harmonie, Dissonanz, Abstraktheit und Disharmonie, führen uns unweigerlich zu Kandinskys Beziehung zum Wiener Komponisten Arnold Schönberg, welche ich vor der Bildanalyse noch etwas näher beleuchten will. Arnold Schönberg, geboren am 13. September 1874 in Wien, war neben seiner Komponistentätigkeit auch Verfasser einflussreicher Schriften (wie sein theoretisches Werk „Harmonielehre“ von 1911), Maler und Erfinder. Ähnlich wie Kandinsky forderte er ein Brechen mit bis dato gängigen Harmoniegesetzen, worauf hin er heute als Miterfinder der atonalen Musik und in deren Folge der Zwölftontechnik gilt²⁴⁴ (eine Begriffserklärung zu „atonal“ wie „Zwölftontechnik“ folgt im weiteren Verlauf dieses Kapitels).

Wie beschrieben, sah Kandinsky in der „Nachbardisziplin“ Musik einen Weg, die Malerei aus ihrer reinen Abbildfunktion zu befreien. In der „realitätsfern“ scheinenden, nicht greifbaren Musik sah er die Innere Realität mittels Tönen ausgedrückt. Das begründet sein Interesse für Musik im Allgemeinen, und im Speziellen fand er eine tiefe inhaltliche und freundschaftliche Verbindung in der Musik und auch der Person des Arnold Schönberg. Die Abstraktheit seiner Musik diente Kandinsky als Orientierung und schien für ihn die „Vorlage“ zu einer Neuerung zu bieten, nach der er auf der Suche war²⁴⁶. Die erste Begegnung mit Schönbergs Werk also war dementsprechend einschneidend. Nach dem Besuch der Aufführung von Schönbergs *Streichquartett op. 10* und die Klavierstücke op. 11 am Neujahrstag des Jahres 1911, der Kandinsky mit Freunden der „Neuen Künstlervereinigung“²⁴⁷ beiwohnte, schreibt dieser am 18.1.1911 folgendes an Schönberg: „Sehr geehrter Herr Professor! Entschuldigen Sie bitte, daß ich ohne das Vergnügen zu haben Sie persönlich zu kennen einfach an Sie schreibe. Ich habe ihr Concert hier gehört und habe wirkliche Freude daran gehabt. Sie kennen mich, d.h. meine Arbeiten natürlich nicht (...). Unsere Bestrebungen aber und die ganze Denk – und Gefühlsweise haben so viel Gemeinsames, daß ich mich ganz berechtigt fühle, Ihnen meine Sympathie auszusprechen. Sie haben in Ihren Werken das verwirklicht, wonach

²⁴⁴ vgl. Biographie des Arnold Schönberg Center, URL:

<http://www.schoenberg.at/index.php/de/schoenberg/biographie> (21.10.15, 10:26)

²⁴⁵ vgl. Ausstellungskatalog Farben – Klänge. Wassily Kandinsky. Bilder 1908 bis 1914. Arnold Schönberg, Konzerte und Dokumentation, Basel, Fondation Beyeler 1998 S. 11

²⁴⁶ vgl. Ursula Ditzig Egelhard, *Durch Musik Bilder verstehen*, Münster, LT Verlag 2004 S.57

²⁴⁷ Die „Neue Künstlervereinigung München“ war ein Zusammenschluss von expressionistischen MalerInnen, deren Vorsitz und Gründungsmitglied Wassily Kandinsky war. Aufgrund von Spannungen im weiteren Verlauf gründete er mit Franz Marc 1911 den „Blauen Reiter“, welcher sich als Plattform für eine neue Kunst verstand und Publikationen und Ausstellungen organisierte. Näheres zu diesem Konzertabend und Franz Marc erfolgt weiter unten.

ich in freilich unbestimmter Form in der Musik so eine große Sehnsucht hatte. Das selbstständige Gehen durch eigene Schicksale, das eigene Leben der einzelnen Stimmen in Ihren Compositionen ist gerade das, was auch ich in malerischer Form zu finden versuche.“²⁴⁸

Der Auszug aus dem ersten Brief von Kandinsky zeigt seinen großen Respekt und das sich Wiederfinden im Werk Schönbergs. Dieses Erlebnis war gar so einschneidend, dass daraus das Gemälde *Impression III (Concert)* noch in derselben Nacht entstand. Nicht nur deshalb habe ich es für meine Bildanalyse, welche im Anschluss an dieses Kapitel folgt, ausgewählt. Das angesprochene „Gefunden - Haben“ einer neuen Art der künstlerischen Herangehensweise, welches sich in diesem Brief äußert, ist vor allem darauf zurückzuführen, dass Kandinsky, wie Schönberg, die freie, abstrakte Form suchte, um die in ihren jeweiligen Bereichen herrschenden Traditionen zu überwinden, wie auch im bereits zitierten Ausstellungskatalog zur Ausstellung „Farben – Klänge. Wassily Kandinsky Arnold Schönberg“, die im Frühjahr 1998 in der Fondation Beyeler in Basel stattfand, nachzulesen ist: „Ein zentraler Punkt der Beziehung Schönberg – Kandinsky ist der Umstand, dass beide gleichzeitig die in ihren jeweiligen Bereichen geltenden, traditionell auf Harmonie und gegenständliche Schönheit basierenden Kunstbegriffe überwandern und darin eine Kampfgenossenschaft bildeten.“²⁴⁹

Die Verbindung der beiden Künstler zeichnet sich also dadurch aus, dass beide das Ziel verfolgten, geltende Traditionen zu überwinden, und sich der inhaltliche Zugang deckte, was auch in den Briefen zu lesen ist. Dieser Zugang äußert sich beispielsweise im Verhältnis von *atonal* in Schönbergs Musik und *abstrakt* beziehungsweise *nicht gegenständlich* in Kandinskys Malerei sowie in der Ton und – Farbdissonanz in den jeweiligen Werken beider Künstler.²⁵⁰ Der Begriff *atonal* bedeutet „die nichttonale, d.h. melodisch und harmonisch nicht nach den modalen oder harmonisch – funktionalen Gesetzen der Tonalität gebildete Musik.“²⁵¹

Atonal wurde zu Lebzeiten Schönbergs und Kandinskys in einem negativen Kontext als Reaktion auf Schönbergs Musik verwendet. Schönberg lehnte den Begriff jedoch ab und bestritt die Möglichkeit einer Atonalität. Prinzipiell soll der Begriff „die Befreiung des Tones aus den Vorentscheidungen der Tonalität“ bezeichnen. Tonalität ist somit das

²⁴⁸ Vgl. Hahl – Koch 1980 S. 19, erster Brief vom 18.01.1911 von Kandinsky an Schönberg

²⁴⁹ Ausstellungskatalog *Farben – Klänge*. Fondation Beyeler 1998 S. 13

²⁵⁰ vgl. ebenda S. 13

²⁵¹ Brockhaus Riemann Musiklexikon in vier Bänden und einem Ergänzungsband, Band 1 A-D, herausgegeben von Carl Dahlhaus und Hans Heinrich Eggebrecht, Mainz, Atlantis Musikverlag 1995 S.63

gegenteilige, geordnete System von Noten, in welchem meist ein Grundton das Zentrum bildet, auf welchem die Abfolge und Anordnung der weiteren Töne und Akkorde bezogen ist.²⁵² In ebenjenem Verlassen von tonalen, also geordneten und Regelfolgenden Strukturen kann somit die Entwicklung der abstrakten Malerei unter Kandinsky und der Künstlervereinigung Blauer Reiter gesehen werden²⁵³. Die von Schönberg eingeführte Zwölftontechnik war eine Weiterführung des atonalen Systems, das prinzipiell die Atonalität in einem System ordnete.²⁵⁴ Der hochinteressante technische und auch inhaltliche Zusammenhang von Atonalität, Zwölftontechnik und abstrakter Malerei wird hier zwar in Form von dem Schaffen Schönbergs und Kandinskys angeschnitten, eine weiterführende Betrachtung würde aber Ziel und Rahmen dieser Arbeit sprengen (siehe auch Hinweis Fußnote 207). Dissonanz (vom Lateinischen *dissonantia*, Auseinandertönen) meint letztlich ein ähnliches, normbrechendes Prinzip wie das Atonale. Es bezeichnet in der tonalen Musik das Verhältnis von zwei Tönen oder Akkorden, welches im Gegensatz zur *Konkordanz* Spannungscharakter besitzt²⁵⁵, unser Ohr in gewissem Maße Reizen oder mehr auffallen.

Somit ergibt sich die klare Verbindung von Kandinskys Bestrebungen nach einer neuen gemeinsamen Formsprache, welche gleich wie die Musik auf das Innere abzielt, und „bedient“ sich dabei an Begriffen aus der Musik und rund um Schönberg, die ich zum besseren Verständnis kurz ausgeführt habe. Eine weitere interessante Verbindung im Rahmen des Entstehens der abstrakten Malerei ergibt sich darin, dass Kandinsky in einem anderen Brief „zugibt“, wenn man so will, dass die Musik der Malerei voraus ist und er sich in weiterer Folge dies zu Nutzen macht: „Ich beneide Sie sehr! Sie haben Ihre Harmonielehre schon in Druck. Wie unendlich gut (wenn auch nur verhältnismäßig!) haben es die Musiker in ihrer so weit gekommenen Kunst. Wirklich *Kunst*, die das Glück schon besitzt, auf rein praktische Zwecke vollkommen zu verzichten. Wie lange wird wohl die Malerei darauf warten müssen? Und das Recht dazu (= Pflicht) hat sie auch: Farbe, Linie an und für sich – was für grenzenlose Schönheit und Macht besitzen diese

²⁵² vgl. Meyers Musiklexikon in 3 Bänden, herausgegeben von Hans Heinrich Eggebrecht in Verbindung mit Meyers Lexikonredaktion unter Leitung von Gerhard Kwiatkowski, Band 3 On – Zz, Mannheim/Wien/Leipzig/Zürich, B.I Taschenbuchverlag S. 253

²⁵³ Das tiefergehende Verhältnis von Zwölfton Musik und abstrakter Malerei und die Kontakte zum Blauen Reiter sind für den interessierten Leser und die interessierte LeserIn weiterführend nachzulesen in Angelika Abel, *Die Zwölftonästhetik Weberns und Goethes Methodik der Farbenlehre. Zur Kompositionstheorie und Ästhetik der neuen Wiener Schule*, Wiesbaden, Franz Steiner Verlag 1982, und hier im speziellen Kaptitel 7, „Zwölftonästhetik und abstrakte Malerei“

²⁵⁴ vgl. Meyers Musiklexikon, Band 3, On – Zz, S. 351

²⁵⁵ vgl. Meyers Musiklexikon, Band 1, A- Gg, S. 244

malerischen Mittel. Und doch ist schon heute der klarere Anfang dieses Weges zu sehen. man darf heute von einer „Harmonielehre“ auch hier träumen. Ich träume schon und hoffe, daß ich wenigstens die ersten Sätze zu diesem großen kommenden Buch aufstellen werde.“²⁵⁶

Die Harmonielehre war ein theoretisches Werk von Schönberg, das 1911 erschien, und das Pendant, von dem Kandinsky zu diesem Zeitpunkt noch träumte, resultierte in seinem bereits zitierten Werk *Über das Geistige in der Kunst*, welches 1912 erschien²⁵⁷. In dem Briefzitat ist erneut deutlich zu erkennen, welchen Wunsch Kandinsky für die Entwicklung der Malerei hegte, und weiters, wie sich in diesem Punkt die Malerei an der Musik orientierte. Das Abstrakte in der Musik war das Faszinierende für ihn, obgleich er durchaus die malerischen Mittel (also Linie und Farbe) zu einer selben Abstraktheit bewogen sah. Dies bringt mich weiterführend dazu, darauf hinzuweisen, dass Kandinskys tiefen Respekt für die Musik und für Schönbergs Denken und Handeln sich schlussendlich in Analogien äußert, und welche ich bei den Bildanalysen herausgearbeitet habe. Es entstanden im Kubismus beispielsweise Gemälde, in denen sich das Musikalische komplett anders äußerte, ich verweise beispielhaft auf das Bild *Die drei Musikanten (1921)* von Pablo Picasso²⁵⁸. Außerdem exemplarisch zu nennen wäre der Maler Adolf Hölzel²⁵⁹, ein Zeitgenosse Kandinskys, der als Pionier auf dem Gebiet der Erstellung einer Harmonielehre für die Malerei galt. Er hatte aber die komplett konträre Ansicht von der Musik als „Verkörperung vollkommener Harmonie“, welche also somit die Gegensätze ausgleicht, während Kandinsky eben wegen der Musik Schönbergs vom klassischen Harmoniebegriff abkam und die Dissonanz als eigenes Mittel begriff so wie Schönberg dies tat. Dissonanz war für Schönberg und in weiterer Folge auch für Kandinsky nicht nur als ausgleichendes Mittel zur *Konsonanz*, das Gegenteil zur Dissonanz, also der harmonische Wohlklang²⁶⁰, zu verstehen, sondern als eigenes Stilmittel. Außerdem ging Kandinsky im Unterschied zu Hölzel, wie wir wissen,

²⁵⁶ Hahl – Koch 1980 S. 25

²⁵⁷ ebenda S. 272

²⁵⁸ vgl. v. Maur 1985 S. 4

²⁵⁹ Adolf Hölzel (geboren am 13. Mai 1853 in Olmütz in Mähren, gestorben am 17. Oktober 1934 in Stuttgart) gilt wie Kandinsky als eine Hauptfigur der frühen abstrakten Malerei als auch Vorreiter der Moderne

²⁶⁰ vgl. Glossar Musicademy, Schlagwort „Konsonanz“, URL: <http://www.musicademy.de/index.php?id=916> (20.10.15)

von der seelischen Wirkung von Farben und Tönen aus und konzentrierte sich somit auf die Analogien Farbton und Klangfarbe ²⁶¹.

Die Recherchen zu Wassily Kandinsky und Arnold Schönberg, zu deren Freundschaft, Briefwechsel und geistiger Nähe, die bisher in der Wissenschaft getätigt wurden, sind sehr umfassend. Ich habe mich deshalb rein auf die konkrete malerisch – musische und inhaltliche Verbindung der beiden konzentriert. Dieses Kapitel soll als Grundlage sowohl für die nun folgende Bildanalyse als auch zur Einführung in die Praxis der von Musik beeinflussten Malerei dienen.

3.2 Bildanalyse: Die Musik in den Gemälden Kandinskys

Ziel der folgenden Bildanalysen ist es, das Musikalische in ausgewählten Bildern von Kandinsky herauszuarbeiten und zu beweisen. Dabei möchte ich einleitend erneut darauf hinweisen, dass Kandinsky nicht versucht hat, Musik malerisch abzubilden beziehungsweise Musik zu malen. Es war, wie das vorige Kapitel auch beweist, die Herangehensweise, das Komponieren der Musiker und die Immaterialität der Musik, welche Kandinsky auf die Malerei anwendete und gewissermaßen übersetzte, wenn man so will. Diese Analogien und musikalische Herangehensweise soll anhand der folgenden Bilder somit bewiesen und herausgearbeitet werden.

Methodisch gehe ich so vor, dass die Analyse mittels eigener Interpretationen und Thesen, Interpretationen und Analysen aus der Wissenschaft als auch in Verbindung mit Zitaten aus Kandinskys Schriften und seinem Briefwechsel mit Arnold Schönberg erfolgt.

²⁶¹ vgl. v. Maur 1985 S. 9

3.2.1 Komposition IV (1911)



Abb. 9 Wassily Kandinsky *Komposition IV* (1911)

Das rechteckige Gemälde deutet drei Berge an, die von links nach rechts über die Bildfläche verteilt sind. Von Kandinsky auch mit dem Titel *Schlacht* ausgestattet, zeigt es zwischen dem zentralen, blau gefärbten Berg und dem linken Berg einen Regenbogen, welcher als Brücke gelesen werden kann, sowie darüber hektische, durcheinanderfallende, schwarze Linien, die einen Pferdekampf darstellen können. Auf dem mittleren Berg thront eine Burg, vor welcher drei rot bemützte, mit überdimensional großen Lanzen ausgestattete Figuren stehen²⁶². Rechts von der Burg thronen zwei nach oben gerichtete Figuren, Häuser oder gar Bäume, von welchen die Farbflecken des rechten, gelben Hügels, die geworfenen Schatten sein könnten. Diese kurze Bildbeschreibung soll der Vollständigkeit dienen. Generell können wir festhalten, dass es sich um eine ausdrucksstarke, dynamische Landschaftsdarstellung handelt, bei der wir die Gegenständlichkeit langsam schwinden sehen. Dies ist auch ein Grund für die Auswahl dieses Gemäldes, da es als wichtiges Zwischenglied zwischen Kandinskys vollkommenem Verlassen von Gegenständlichkeit und abstrakter Malerei fungiert, denn es sind Landschafts – und Figurendarstellungen zwar noch angedeutet zu erkennen,

²⁶² Pia Müller - Tamm, *Wassily Kandinsky, Komposition IV*, URL: <http://www.nrw-museum.de/#/komposition-iv-613.html> (17.10.2015 12:38)

jedoch bereits unklar und perspektivisch nicht greifbar dargestellt. Dies ist sehr interessant zu sehen, da die Berge anmuten, zu den Seiten hinweg zu fallen. Dieses langsame Aufheben einer klar ersichtlichen Perspektive und gegenständlicher Anordnung habe ich bereits im theoretischen Teil unter dem Kapitel Raumkunst und Zeitkunst angedeutet. Die Linienführung ist nicht mehr eindeutig, die *Stabilität* ist aufgehoben und somit ist keine klare Perspektive mehr ersichtlich.

Das Musikalische spiegelt sich also zum Ersten in diesem Gemälde dabei wider, als dass durch die nicht klare Raumdarstellung eine Zeitlichkeit entsteht, das Dargestellte ist ähnlich einer Komposition, so könnte man sagen, nicht komplett greifbar.

Auch die verschiedenen Schauplätze, welche angedeutet sind, also der Pferdekampf, oder auch nur wenn es unruhige Linien sind, sowie die bildteilenden Lanzen in der Mitte als auch die angedeuteten Hügel und Formen verbreiten den Eindruck von Zeitlichkeit und nicht einer starren, klaren und statischen Darstellung. Das Verhältnis von real und abstrakt zählt für Kandinsky zu einem Hauptbestandteil einer *malerischen* Komposition. Dem Gegenstand, also in unserem Falle die Objekte, die noch zu erkennen sind (Burg, Berg, Figuren) das „Ausdrucksvolle zu entleihen“ und nicht zwecks einer Darstellung nur zu kopieren, führe zum Kompositionellen. Die malerische Komposition teile sich in die Komposition des ganzen Bildes und zweitens in die Schaffung von einzelnen Formen²⁶³. Somit haben wir in der Musik durch Takte getrennte Notenzeilen, welche mit Anfang und Schlusszeichen markiert sind, und die Töne, mit welchen wir sie bestücken. Somit haben wir eine Melodie. In der *Komposition IV*, so meine Interpretation, haben wir eine zu erkennende Landschaft, welche sich eher dahinfließend über das gesamte Bild erstreckt und einzeln erkennbare Elemente beinhaltet. Das Reale dem Organischen zu verleihen hat „zum Ziel das Bloßlegen des *inneren* Klanges.“²⁶⁴ Das Organische, Reale, Objekthafte soll also, wenn es, wie in unserem Falle, noch ersichtlich, aber nicht themenangehend ist, so „umgeformt“ werden, dass es das Innerliche anspricht und nicht das Äußerliche, und so die Seele zum Erklingen bringen. Das bedeutet, wie bereits ausgeführt, Farben sollen die gleiche Funktion wie Klänge haben. Die bloße *Andeutung* des Realen, aber nicht das *Abbilden* des Realen ist deshalb so wichtig, da Kandinsky das Verhältnis von Abstrakt und Organisch präzise herausgearbeitet hat und, hinsichtlich Zusammen – und Wiederklang, genau definiert und auch speziell auch auf dieses Bild angewandt hat (siehe unten). „Jedenfalls aber läßt das Organische in der gewählten

²⁶³ vgl. Kandinsky 1970 S.72

²⁶⁴ ebenda S. 71, Fußnote 1

Form seinen Klang hören, wenn auch dieses Organische ganz in den Hintergrund gedrängt wird. Deswegen ist die Wahl des realen Gegenstandes von Wichtigkeit. In dem Doppelklange (geistiger Akkord) der beiden Bestandteile der Form kann der organische den abstrakten unterstützen (durch Mit - oder Wiederklang) oder für denselben störend sein.“²⁶⁵ Spezifisch für *Komposition IV* hat Kandinsky dieses Verhältnis bezüglich Doppel, Wieder und – Zusammenklang in seinem „Sturm Album“ unter der Überschrift „Nachträgliches Definieren: Komposition IV“ erwähnt, hier ein Auszug:

„Hier liegen zugrunde folgende Elemente:

1. Zusammenklang *ruhiger* Massen miteinander.
2. *Ruhige* Bewegung der Teile hauptsächlich nach rechts und nach oben,
3. hauptsächlich *spitze* Bewegung nach links und nach oben.
4. Der *Widerspruch* in beiden Richtungen (in der Richtung nach rechts gehen kleinere Formen nach links u. dgl.).
5. *Zusammenklang* der Massen mit den Linien, die bloß liegen.
6. *Gegensatz* der verschwommenen Formen zu den konturierten (also Linie als Linie [5] und Kontur, wo sie auch als Linie mitklingt).
7. Das *Überfließen* der Farbe über die Grenze der Form.
8. Das *Überwiegen* des Farbenklanges über den Formklang.
9. *Auflösungen*.“²⁶⁶

Diese Ausführungen zeigen nicht nur Kandinskys umfassende Vorbereitung und Gedanken zu einem einzelnen Werk, sondern veranschaulichen auch die Titelgebung *Komposition* stellvertretend für alle erschaffenen Kompositionen, da diese einer, wie wir sehen, sehr detaillierten und präzisen Vor – und Nachbereitung sowie Konstruktion unterliegen. Ganz konkret können wir hierbei die das *Klingen* und den *Klang*, welches die einzelnen Komponenten erzeugen, nachvollziehen. Wir erkennen, so verstehe ich Kandinskys Ausführungen, bereits an der Formulierung unter Punkt 7., „das *Überwiegen* des Farbenklanges über den Formklang“ nicht nur die bereits angesprochene Klang – Farben Analogie von Kandinsky, sondern auch, dass die Farbe und deren Wirkung dem Objekt, also dem Formklang, überwiegen soll. Wir können anhand der Ausführungen Kandinskys auch nachvollziehen, wie dieser Zusammenklang der Massen mit den Linien, wie in Punkt 5. beschrieben, von statten geht. Auch die Grenzen der Farbaufbringung,

²⁶⁵ ebenda S. 74

²⁶⁶ Wassily Kandinsky, *Kandinsky 1901 - 1913*, Verlag Der Sturm, Berlin 1913 URL: http://archive.org/stream/kan00kand/kan00kand_djvu.txt bzw. Hahl - Koch 1980 S. 40

welche Kandinsky als *Überfließen* bezeichnet, deutet musikalische Anklänge als auch den Weg von der Form hin zum Abstrakten an. Das *Fließen* sehe ich, wie bereits in dieser Arbeit angedeutet, als eine Hauptgemeinsamkeit von Musik und Bildender Kunst an, da beide in meinen Augen einen Zusammenfluss in sich haben und das Gefühl von Wellen und Fließen vermitteln.

Letztendlich unterliegt es der subjektiven Betrachtung, wie einzelne, angedeutete Objekte wirken, und wie die Klänge entstehen und das Innere bewegt wird, so wie Kandinsky es beschreibt. Einer tendenziellen Überlegenheit des Inneren gegenüber dem Äußeren in der *Komposition IV* kann ich jedenfalls nichts entgegensetzen, da das Erkennbare in meinen Augen nicht das Thema angibt, als auch eher verschwommen und lediglich durch Konturen angedeutet erkennbar ist. Die Analogien letztendlich sehe ich klar herausgearbeitet und sichtbar.

Eine weitere interessante Komponente, die jedoch rein interpretatorisch zu betrachten ist, dadurch mitnichten aber an Relevanz verliert, sehe ich in dem Zusammenhang der Farbanbringung in *Komposition IV* zu der von Kandinsky erstellten Farb – Instrumenten Verbindung. Konzentrieren wir uns auf den Regenbogen mit den Farben Violett, Gelb, Grün, Blau, so können wir nicht nur festhalten, dass dieser die grundlegenden Farben des Gesamtbildes beinhaltet, sondern nach Kandinskys Ausführungen auch eine Mischung aus, verallgemeinert zusammengefasst, ruhig und tief (Grün und Blau), eher traurig (violett) und laut und schrill (Gelb) ist, wobei das Gelb in diesem Bild eher dunkler und im Hintergrund unsatt gehalten ist, und somit wahrscheinlich noch keiner „hohen Trompete“ gleichkommt. Trotzdem können wir hier ein gesamtheitliches, ausgewogenes Gleichgewicht aus laut und ruhig vernehmen, welches das Bild auch in klanglicher Hinsicht vermittelt.

Schlussendlich kann es durch verschiedenste Querverweise und Beobachtungen als bewiesen angesehen werden, dass die musikalische Komponente sowie Analogien zur Musik eine maßgebliche Rolle in dieser Komposition spielen.

3.2.2 Impression III (Concert) (1911)



Abb. 11 Wassily Kandinsky *Impression III (Concert)* 1911

Wie bereits erwähnt, bewegte Kandinsky seine erste Begegnung mit der Musik Arnold Schönbergs zu dieser *Impression*, womit er in Abgrenzung zu *Komposition* und *Improvisation* „die spontane Umsetzung eines äußeren Eindrucks“²⁶⁷ meinte. Kandinsky war zu dieser Zeit noch Mitglied der oben erwähnten „Neuen Künstlervereinigung“. Der Maler Franz Marc²⁶⁸, der später mit Kandinsky den „Blauen Reiter“ gründete, nahm die Mitglieder der „Neuen Künstlervereinigung“ fast geschlossen mit zur Schönberg - Aufführung mit²⁶⁹. Die Begeisterung Kandinskys für die Musik Schönbergs, welche er an diesem Abend kennenlernte, ist im oben zitierten Briefausschnitt geradezu spürbar (ich verweise auf den weiter oben erwähnten ersten Briefauszug vom 18.01.1911 von Kandinsky an Schönberg). Der *Blaue Reiter* wurde zuvor ebenfalls kurz erwähnt, er steht

²⁶⁷ Hahl – Koch in v. Maur 1985 S. 356

²⁶⁸ Franz Marc (geboren am 8. Februar 1880 in München, gestorben am 4. März 1916 in Verdun) war ein expressionistischer Maler und gemeinsam mit Wassily Kandinsky Gründer des „Blauen Reiter“

²⁶⁹ vgl. Hahl – Koch in v. Maur 1985 S. 356

für das Brechen mit alten Maltraditionen und für eine „Neue Kunst“²⁷⁰, er entstand nach Unstimmigkeiten seitens Kandinskys mit der „Neuen Künstlervereinigung“.²⁷¹

Das Bild gibt somit mehrere inhaltliche als auch historische und persönliche Komponenten preis. Wir sehen im rechten Bildrand eine stark dominierende, ausströmende gelbe Fläche, welche von einem schwarzen „Keil“ in der oberen Bildmitte unterbrochen wird. In der unteren Bildmitte beginnend nach links folgend wird die gelbe Fläche auch von stehenden, bunten Figuren begrenzt, die aber gewissermaßen vom Gelb „überströmt“ werden. Über den Figuren erkennen wir, in kleinerer Größe, weitere figürliche Darstellungen, getrennt von einem weißen Balken, auf den in blau gehaltene Striche folgen.

Kandinsky hat das Bild im Anschluss an den Konzertbesuch gemalt, und da es sich um eine *Impression* handelt, können wir davon ausgehen, dass der schwarze Balken einen Klavierflügel darstellt, und die Figuren das Publikum. Die blauen Striche links vom Klavier könnten weitere Instrumente darstellen, nach Kandinskys Farben – Instrumenten Vergleich steht das mitteltiefe Blau für Celli (siehe Abb. 11). Wobei Kandinsky laut meinem Verständnis mit seinen Theorien darauf abzielt, die Farben *für sich* sprechen zu lassen, wenn man so will, ist hierbei trotzdem auffallend, dass die Blauen Striche und der schwarze Balken letztendlich *etwas darstellen* sollen. Bei diesem Bild, bei den anderen Bildbeispielen dieser Arbeit weniger, ist in Kandinskys Kritik am *Abbilden* und den Abbildungen am Bild, welche eben auf reale Gegenstände verweisen, unter Umständen als Widerspruch zu sehen.

Dass die erwähnten Striche und Balken als die besprochenen Instrumente verstanden werden können macht auch dahingehend Sinn, als dass es sich bei der Aufführung um das Vortragen der *Klavierstücke op. 11* von 1909 und dem *Streichquartett op. 10* von 1907/08 handelte.²⁷² Das alles dominierende Gelb vereinnahmt das Bild regelrecht und erklingt in seiner ganz eigenen Form, wie es Kandinsky in seinen Theorien formulierte. „Es dominiert das Weite, aber in sich farblich abgestufte gelbe Feld, das – anders als die schwarze Form – keinerlei gegenständliche Assoziationen mehr weckt, sondern einen >>gelben Klang<< suggeriert, wie der Künstler soeben eine seiner Bühnenkompositionen getauft hatte. Ohne je >>Musik malen<< zu wollen, lässt

²⁷⁰ vgl. Autor unbekannt, *Der Blaue Reiter*, URL: http://www.kunst-zeiten.de/Der_Blaue_Reiter (20.10.2015 15:03)

²⁷¹ vgl. Autor unbekannt, *Der Blaue Reiter*, URL: http://www.kunst-zeiten.de/Franz_Marc-Leben (20.10.15 15:05)

²⁷² vgl. Hahl Koch 1980 S. 177

KANDINSKY hier die befreite Farbe ausströmen und klingen gemäß den von ihm gefundenen inneren Gesetzen der Malerei.²⁷³ Der *gelbe Klang* ist eine Bühnenkomposition von Kandinsky, die im Almanach des Blauen Reiters 1912 abgedruckt wurde und deren Musik in Kooperation mit einem Komponisten entstand.²⁷⁴

²⁷⁵ Die Farbe Gelb also nimmt eine Dominanz in der Bildkomposition ein und stellt wie im Zitat erwähnt ein Beispiel dafür dar, wie Kandinsky den Farbenklang zum Ausdruck bringt gemäß seinen eigenen inneren Gesetzen. So beschreibt er die Farbe Gelb in „Über das Geistige in der Kunst“ als springend und über die Grenzen nach allen Seiten ausströmend, beunruhigend, und dem hellen Klang einer Trompete gleich.²⁷⁶ Das alles vereinnahmende Gelb in *Impression III (Concert)* entspricht also genau seinen eigenen Definitionen.²⁷⁷ Dieses klingende Gelb in Kombination mit der zweiten grundlegenden, aber nicht so stark dominierenden Farbe, Schwarz, zeigt außerdem, „wie stark gerade dieses Bild auf einem synästhetischen Farbempfinden beruht (...)“²⁷⁸. Somit entspricht auch das Schwarz Kandinskys eigens definierten Gesetzen, wie auch von Mauer in weiterer Folge zitiert, können wir hierzu bei Kandinsky lesen: *„Und wie ein Nichts ohne Möglichkeit, wie ein totes Nichts nach dem Erlöschen der Sonne, wie ein ewiges Schweigen ohne Zukunft und Hoffnung klingt innerlich das Schwarz. Es ist musikalisch dargestellt wie eine vollständig abschließende Pause, nach welcher eine Fortsetzung kommt wie der Beginn einer andern Welt (...). (...). Es ist wie das Schweigen des Körpers nach dem Tode, dem Abschluß des Lebens. Das ist äußerlich die klangloseste Farbe, auf welcher deswegen jede andere Farbe, auch die am schwächsten klingende, stärker und präziser klingt.“*²⁷⁹ Die Farbwahl als auch die Farbkombination an sich lassen somit bereits musikalische Analogien deutlich machen und auch ausschließen, dass es sich hier um „gemalte Musik“ handelt, worauf ich folgend noch näher eingehe.

Betrachten wir das Bild zunächst als Festhalten eines Eindrucks, so können wir das Konzert als direkte Veranlassung zu dem Bild begreifen. Die persönliche Entfernung vom Gegenständlichen können wir auch in diesem Bild sehr deutlich erkennen, so wäre der Flügel ohne dem Beinamen *Concert* in Klammer wahrscheinlich nicht so eindeutig wahrzunehmen. Ohnehin nimmt das Gelb in seiner Dominanz spürbar das Klingende

²⁷³ Hahl – Koch in v. Maur 1985 S. 356

²⁷⁴ Boris von Haken, *Der gelbe Klang*, URL: <http://www.see-this-sound.at/werke/164> (21.10.2015 12:46)

²⁷⁵ gesamtes Stück abgedruckt in Hahl Koch 1980 S. 145

²⁷⁶ vgl. Kandinsky 1970 S. 91

²⁷⁷ vgl. Hahl – Koch in v. Maur 1985 S. 365

²⁷⁸ v. Maur 1980 S. 69

²⁷⁹ Kandinsky 1970 S. 98

gegenüber dem Klavier ein. Auch die fehlende Raumperspektive schafft erneut musikalische Verbindungen, so ist weder ein Boden, auf welchem sich Publikum oder Klavier befinden als auch sonst raumgebende Formen oder Begrenzungen zu vernehmen, alles im Bild Gegenständliche scheint nicht festgemacht zu sein. Die zu erkennenden Gegenstände haben zwar eine halbwegs logische Anordnung (Instrumente, davor Publikum), diese scheinen jedoch aufgrund der fehlenden Raumbildung hinwegzuleiten und vom Gelb vereinnahmt zu werden. Diese fehlende Perspektive schafft erneut eine Zeitlichkeit als auch ein deutliches Erklingen der Farbe Gelb.

In obigem Zitat von Hahl – Koch wird weiters auch erwähnt, dass Kandinsky weder in diesem Bild noch sonst, wie ich bereits betont habe, Musik *direkt* gemalt hat. Dabei ist das *direkte Malen* von Musik, so wie ich es verstehe, nicht ein von Klängen inspiriertes Gemälde oder der Versuch, Musik als Gemälde darzustellen, sondern Kandinsky ging es immer um die Herangehensweise der Komponisten und der Nicht Greifbarkeit der Musik. In *Impression III (Concert)* kommt dies ebenfalls zu tragen, als dass es ein von der Musik inspiriertes, eigenständiges Gemälde ist, wie bereits erwähnt. Es ist weder ein vergegenständlichtes Abbild des Konzerts noch verbildlichte Musik. Natürlich können wir einzelne Gegenstände erkennen, welche auf den Konzertabend schließen, und ich bestreite auch nicht, dass dieser Konzertabend zu ebendiesem Gemälde geführt hat, trotzdem bringt es mehr den musikalischen Gedanken ob seiner Farbenklänge, seiner fehlenden Perspektive als auch abstrakter Anordnung der noch zu erkennenden Objekte zum Ausdruck. Eine gewisse Widersprüchlichkeit bezüglich Kandinskys Abbildungskritik und den Abgebildeten Gegenständen in diesem Bildbeispiel kann trotzdem unterstellt werden. Wilfried Gruhn jedoch schreibt, bei *Impression III (Concert)* handelt es sich „ [...] nicht mehr um die Abbildung eines Vorgangs (Konzert), auch nicht um die bildliche Umsetzung eines durch Musik hervorgerufenen Eindrucks, also nicht um „gemalte Musik“, sondern um eine autonome Bildkomposition aus Farben und Flächen, die eine entsprechende Ausdrucksintention verfolgt wie Schönberg in seinen Klavierstücken und daher von ähnlichen Struktur- oder Kompositionsprinzipien ausgeht.“²⁸⁰ Diese selbige Ausdrucksintention wäre eben „zunächst“ die Abstraktion²⁸¹.

²⁸⁰ Wilfried Gruhn, Begegnung der Künste: Kandinsky und Schönberg
Von der Hinfälligkeit des Schönen und der Harmonie der Dissonanz, in: Rudolf-Dieter Kraemer (Hg.), *Musik und Bildende Kunst*, Essen, Die Blaue Eule 1990 (Musikpädagogische Forschung. Band 10) S. 65.
URL: <http://ampf.info/index/publikationen/band10/Bd%2010%2006%20Gruhn%20S.%2061%20-%2080.pdf> (21.10.2015 14:16)

Das Bild drückt also auch den direkten Einfluss von Schönberg auf Kandinskys Malerei aus. Die Analogien sind also in der eigenständigen Bildsprache, in der fehlenden Raumkonstruktion, in der kompositorischen Anbringung der zu erkennenden Gegenstände und der Farben als auch in dem dominierenden Farbenklang des Gelb zu finden.

3.3.3 Komposition VII (1913)

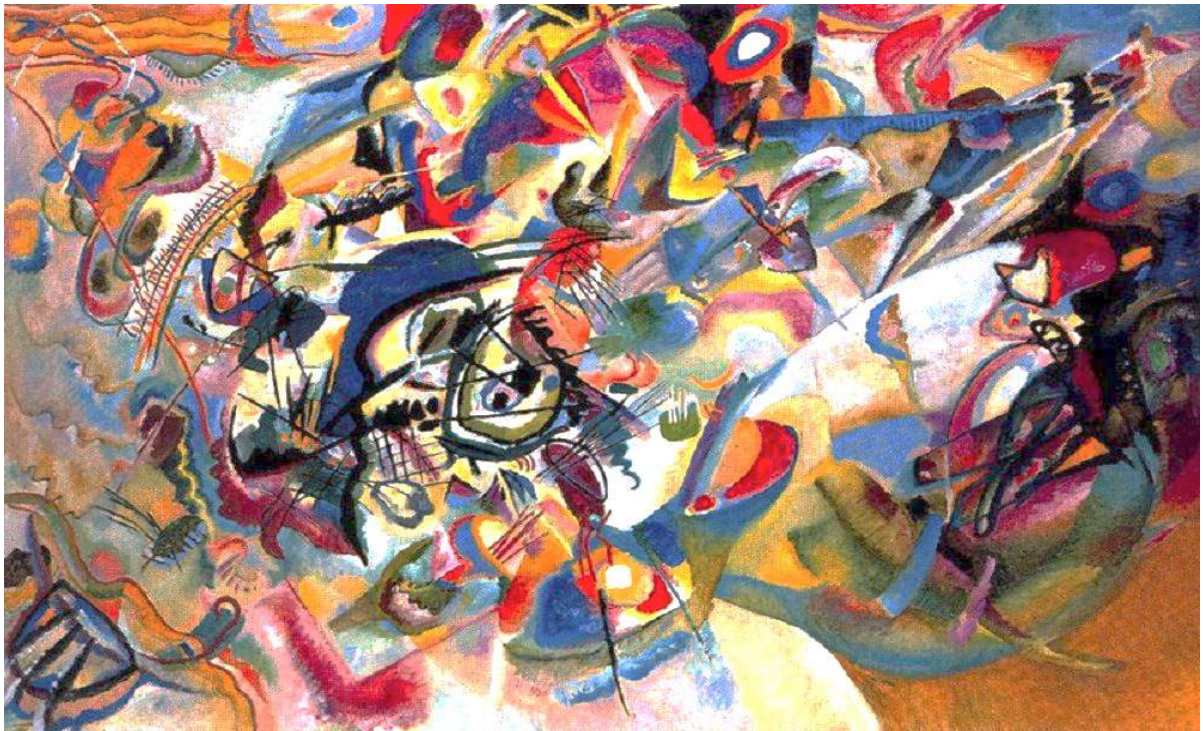


Abb. 12 Wassily Kandinsky *Komposition VII* (1913)

Ein Bild wie ein Orchesterstück, eine Symphonie der Sinne, für mich augenscheinlich eines der besten Beispiele für die Musik in Kandinskys Malerei. Wir können beginnend den fortlaufenden Abstraktionsprozess sehr gut erkennen, welcher im Vergleich zu den beiden vorangegangenen Bildbeispielen weiter fortgeschritten ist. Das Gemälde ist auch symptomatisch für Kandinskys Zeit beim „Der Blaue Reiter“ (1911-1914), in der der Grundstein für die Abstraktion aufgrund seines starken Interesses für die Musik gelegt wurde. Das Bild verdeutlicht außerdem Kandinskys Grundthema für diese Zeit, welches über die Bauhaus Phase (diese wird weiter unten noch behandelt) hinaus reicht, nämlich der Kampf und die Auseinandersetzung. Diese beiden Themen wären Ausdruck dieser Zeit gewesen, so Kandinsky. Der erste Weltkrieg beendete die Schaffensperiode

²⁸¹ vgl. ebenda S. 65

im Rahmen des Blauen Reiters sowie die Gruppe selbst, Kandinsky sah sich gezwungen, nach Russland zurückzukehren. *Komposition VI* und *VII* gelten als Hauptwerke dieser Zeit²⁸²²⁸³.

Wir vernehmen zunächst ein Farbenwirrwarr, begrenzt durch Formen, Striche und Felder, jedoch vermehrt abgetrennt voneinander. Man beachte weiters den Übergang von dunkel zu hell in der Mitte und dann wieder erneut zu dunkel, das eine von der Mitte ausgehende, zu den Seiten sich ausbrechende Bewegung andeutet. Wir sehen außerdem einen sich nach links oben ziehenden Komplex, welcher erneut und endgültig die Raumkonstruktion aufhebt. Das Bild signalisiert die finale Aufhebung eines Fassbaren, Greifbaren, eines Obens oder Untens.

Gemäß Kandinskys Vorstellungen ist es grenzenlos anmutend über die Leinwand komponiert, holt sich aufgrund seines Schwebens und der „geordneten“ Abstraktion genau diese Elemente aus der „unmateriellsten Kunst – der Musik“, wie Kandinsky schreibt, und erzeugt beziehungsweise verdeutlicht dadurch seine ersehnte Suche nach Rhythmus, abstrakter, mathematischer Konstruktion und das in Bewegung Bringen der Farben²⁸⁴. All dies finden wir in den gezielt platzierten Farbfeldern, in der Helligkeit, in dem Fehlen eines Orientierungspunktes und in der Anordnung der Striche und Farben. Das Musikalische kommt also neben den bereits erwähnten Punkten, in meinen Augen, ganz konkret dadurch zum Ausdruck, als dass die Komponenten wie Noten bewusst und gezielt angebracht wurden, wie auch die Farben in ihrer Anordnung wie die Abfolge von Tönen in einem Musikstück eine bestimmte Intention haben.

Somit meinen auch die Farben Ausdruck bestimmter Klänge, das ruhige, tiefe Dunkelblau in der Mitte konkurriert mit dem lauten, hellen Gelb, und wird, so wie die ganze Komposition, von musikalischen Pausen in Form von weißen Flächen unterbrochen. Das schwingvolle, ungeordnete, mit Kreisen, Rechtecken, Schwingungen und allerhand verschiedenster kurvigen Formen Dargestellte verdeutlicht das Zeitliche, erzeugt Bewegung und Rhythmus. Die erwähnte Grundthematik Kampf und Auseinandersetzung, äußert sich durch die explosiv wirkenden Farb – und Formflecken,

²⁸² vgl. Hahl – Koch in v. Maur 1985 S. 354

²⁸³ vgl. Benjamin Müller, *Vortrag der Forschungsergebnisse, Diagonale (1923), Wassily Kandinsky*, Institut für Soziologie und Sozialpsychologie, Philosophische Fakultät, Leibniz Universität Hannover, Wintersemester 2009/2010, zitiert Hajo Düchting, *Wassily Kandinsky 1866-1944, Revolution der Malerei*, Köln, TASCHEN GmbH 2007 S.5, URL: http://www.ish.uni-hannover.de/fileadmin/soziologie/FLM_Hieber_Hausarbeiten/FLM_Kandinsky.pdf (23.10.2015 11:53)

²⁸⁴ vgl. Kandinsky 1970 S. 54f.

welche aus der Mitte heraus hinwegfliegen beziehungsweise – gewirbelt werden, womit auch das Hellere in der Mitte und das Dunkle jeweils an den Seiten erklärt werden kann. Ich möchte als Ergänzung noch einen Briefauszug von Franz Marc an den Maler August Macke²⁸⁵ zitieren, welche diese Komposition stellvertretend für viele von Kandinskys Gemälde und stellvertretend für die Musik in Kandinskys Gemälden sehr stark zum Ausdruck bringt: “Kannst du dir eine Musik denken, in der die Tonalität (also das Einhalten irgend einer Tonart) völlig aufgehoben ist? Ich mußte stets an Kandinskys große Kompositionen denken, der auch keine Spur von Tonart zulässt ... (...).“²⁸⁶ Obwohl dieser Brief ebenfalls eine Reaktion wie das oben analysierte Bild *Impression III (Concert)* zur Schönberg Aufführung war, zu welcher Franz Marc die „Neue Künstlervereinigung“ wie erwähnt mitnahm, erschienen mir seine Deskription bezüglich der Aufhebung von Grenzen in den Kompositionen Kandinskys auch an diesem Ort und in konkretem Bezug zu *Komposition VII* sehr passend. Der Briefauszug betont auch Marcs Begeisterung für die Musik und Musikästhetik Schönbergs, und hat sein Wirken und seine Haltung, wie in dem Brief nachzulesen ist, beeinflusst.²⁸⁷

Wir vernehmen also folglich eine immer konkreter werdende Abstraktheit in der Malerei Kandinskys zu dieser Zeit, welche durch seine präzise „Ordnung der Unordnung“ konkret musikalische, rhythmische und klangliche Parallelen unterstreicht.

²⁸⁵ August Macke (geboren am 3. Januar 1887 in Meschede, gestorben am 26. September 1914 in der Region Champagne) war ein bedeutender deutscher Maler des Expressionismus und Freund von Franz Marc. Macke beteiligte sich ebenfalls an den Ausstellungen des „Blauen Reiter“

²⁸⁶ Karl-Maria Guth (Hrsg.), *August Macke / Franz Marc, Briefwechsel*, Berlin, Verlag der Contumax GmbH & Co. Kg 2014 (vollständige Neuausgabe) S. 39

²⁸⁷ vgl. ebenda S. 39

3.3.4 Im Grau (1919)



Abb. 13 Wassily Kandinsky *Im Grau* (1919)

Dieses Gemälde Kandinskys habe ich unter anderem deshalb ausgewählt, weil es für eine spezielle Zeit im Leben des Malers steht. Der Ausbruch des ersten Weltkrieges hatte Schönberg und Kandinsky 1914 getrennt, wodurch der Briefkontakt bis 1922 nicht aufrechterhalten werden konnte. Kandinsky floh nach Russland, das sieben Jahre lang vom Westen isoliert war.²⁸⁸ Über diese Zeit schreibt Kandinsky an Schönberg 1922, nachdem er nach seiner Übersiedelung nach Berlin den Briefkontakt wieder aufnehmen konnte: "Sie wissen doch, daß wir in Rußland vier Jahre – im ganzen sieben – von der ganzen Welt abgetrennt lebten und keine Idee davon hatten, was hier im Westen vorgeht. (...). Selbst habe ich gar nicht gearbeitet und liege jetzt von einem Berg verschiedener Arbeiten, die ich schnell erledigen muß, verschüttet. (...). Es ist aber ein wunderschönes Gefühl, so viel vor sich von *eigener* Arbeit zu haben. In Rußland habe ich sehr viel gearbeitet, aber für das >>allgemeine Wohl<< - meine Arbeiten blieben immer zurück (...)."²⁸⁹

²⁸⁸ vgl. Hahl - Koch 1980 S. 180

²⁸⁹ ebenda S. 88, erster Brief von Kandinsky an Schönberg nach Wiederaufnahme vom 3.7.1922

Mit dem Arbeiten für das „allgemeine Wohl“ meint Kandinsky seine Tätigkeit als Organisator, Museumsgründer, Lehrer und Theoretiker nach der Oktoberrevolution in der russischen Kulturpolitik bis 1921.²⁹⁰

Das besprochene Bild stammt aus ebenjener vergleichsweise ertragsarmen Zeit. Nach der Oktoberrevolution 1917 malte Kandinsky kein Bild für zwei Jahre, zum Teil auch aufgrund fehlender Mittel, aber auch seiner im Brief erwähnten Tätigkeit in der Kulturpolitik²⁹¹.

Im Grau also war eines der ersten Bilder nach dieser Schaffenspause 1919.

In meinen Augen vermittelt es eine ähnlich musikalische Bildsprache wie *Komposition VII*, jedoch mit Abstrichen. Zunächst vernehmen wir eher düstere, durch matte Farben kühl wirkende Bildkomposition, welche über die Leinwand gleitet. Es ist mehr ein Verteilen der Farben und Formen als ein Wirbelwind, es erstreckt sich in meinen Augen waagrecht von links unten nach rechts, trotzdem ist es weder statisch noch irgendwie „festgemacht“. Der Hintergrund ist vergleichsweise ruhig und fast einfarbig, bis auf einige Symbole beziehungsweise Formen. Auch in diesem Bild erkennen wir einen Übergang von Hell zu Dunkel, welcher sich auch von links nach rechts erstreckt.

Das Gemälde also ist nicht so explosiv wie *Komposition VII* und wirkt somit ein wenig statischer, jedoch trotzdem nicht ruhig. Das über die fast gesamte Bildfläche gleitende Zusammenspiel von Farben und Formen erzeugt erneut eine unendliche Weite und macht den Anschein, die Grenzen der Leinwand zu überschreiten, wodurch erneut Zeitlichkeit entsteht und keine perspektivische Darstellung zu erkennen ist. Sehr interessant und wichtig hierbei ist aber der sichtbare, langsame Übergang zu mehr definierten, geometrischen Formen, welche in Kandinskys Bauhaus - Zeit (auf diese gehe ich in der nächsten Bild - Analyse ein), die zwei Jahre danach folgte, ihren Höhepunkt fand, wie wir beim folgenden Bildbeispiel sehen werden. Ich vermag sehr viel Natur und animalisches in „Im Grau“ zu erkennen, das wird ersichtlich durch beispielsweise kleine Formen, die Schnäbel sein könnten, filigrane, eng angeordnete Linien, die an eine Eidechse oder Salamander erinnern oder auch durch einen weit aufgeschlagenen Flügel im rechten Bildrand. Die im Vergleich deutlicher herausgearbeiteten, leicht geometrischen Formen sind erheblich für Kandinskys weitere Entwicklung bezüglich

²⁹⁰ Hahl – Koch S. 217 Anmerkung Nummer 58

²⁹¹ Kate Paul, Kandinsky: The Path to Abstraction, room guide, room 8, URL: <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/kandinsky-path-abstraction/kandinsky-path-abstraction-room-guide-7> (23.10.2015 14:56)

seines Malstils und vermitteln eine anklingende, mehr geordnete kompositorische Bildsprache, auf welche ich wie erwähnt im nächsten Beispiel noch näher, weil noch deutlicher ersichtlich, eingehe.

Bezüglich dieses Bildes und dieser Phase kann zu den eckigeren, definierten Formen jedoch zunächst gesagt werden, dass sie eine Reaktion auf die Kontakte von Kandinsky mit Künstlern der russischen Avantgarde, wie beispielsweise Kazimir Malevich²⁹², sein könnten. In weiterer Folge stieß Kandinsky aber auf Abneigung in der russischen KünstlerInnen Szene und verließ Russland 1921 für immer.²⁹³

Das Musikalische also sehen wir erneut in der notenähnlichen Anordnung der Farben und Formen, in der Ungegenständlichkeit und in der so entstehenden Zeitlichkeit, in der freien Anordnung der Flächen und im Zusammenspiel der Farben. So schreibt Gottfried Böhm in seinem Artikel „Licht – Zeit – Klang. Musikalische Latenzen in der Bildkunst“²⁹⁴ ebenfalls, dass diese Metaphorik von Dissonanzen, Klängen und Rythmen einer *Verzeitlichung* geschuldet ist, welche von entkörpernten und hierarchielosen Elemente getragen wird. Außerdem merkt er an, dass die fehlende Stabilität durch das Ausbleiben einer „perspektivischen Bildordnung“ die Farben und Linien frei agieren, Spielräume freimachen, springen und sich auf unerwartete Weise verbinden lassen.²⁹⁵ Diese sehr treffende Beschreibung der kompositorischen Anbringung der Bildelemente Kandinskys kann stellvertretend für das Musikalische in Kandinskys abstrakten Gemälden und Kompositionen ab 1910 gesehen werden. Das Dissonante, sich Reibende, nicht Zusammenpassende, wie ich es interpretiere, entsteht eben durch die ungehaltene Anordnung der Bildelemente, welche meist, so wie auch in *Im Grau*, einer bestimmten Farb – und Formauswahl unterliegen, und somit in einen abwechselnd erwidern und ablehnenden Dialog treten.

Ein weiteres interessantes musikalisches Merkmal ist erneut der Farbenklang, welcher in diesem Beispiel aufgrund der eher dunklen, kühl und matt gehaltenen Farben eine gewisse Traurigkeit vermittelt, was nicht zuletzt der nicht nur der titelgebenden und

²⁹² Kazimir Sewerinowitsch Malevich (geboren am 23. Februar 1878 in Kiew, gestorben am 15. Mai 1935 in Leningrad) war ein sehr bedeutender russischer Maler und Begründer des Suprematismus, eine Strömung, welche die geometrische Form als wichtigstes Ausdrucksmittel für sich beanspruchte

²⁹³ Kate Paul, Kandinsky: The Path to Abstraction, room guide, room 8, URL: <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/kandinsky-path-abstracton/kandinsky-path-abstracton-room-guide-7> (23.10.2015 14:56)

²⁹⁴ vgl. Gottfried Böhm, Licht – Zeit – Klang, Musikalische Latenzen in der Bildkunst, in: Werner Jank, Hermann Jung (Hrsg.), Musik und Kunst, Erfahrung – Deutung – Darstellung, Mannheim, Palatium Verlag 2000 S. 9 ff.

²⁹⁵ ebenda S. 17

somit dominierenden Farbe Grau geschuldet ist, welche für Kandinsky das Gleichgewicht zwischen „freudigem Weiß“ und Schwarz als Farbe für Tod und Trauer darstellt²⁹⁶: „ Das Gleichgewicht dieser beiden Farben, welches durch mechanische Mischung entsteht, bildet *Grau*. Natürlich kann eine derartig entstandene Farbe keinen äußeren Klang und keine Bewegung bieten. *Grau ist klanglos und unbeweglich. Diese Unbeweglichkeit ist aber eines anderen Charakters wie die Ruhe des Grün*, welches zwischen zwei aktiven Farben liegt und ihr Produkt ist. Das Grau ist deswegen die *Unbeweglichkeit, die trostlos ist.*“²⁹⁷ Somit ist der Farbenklang hier klanglos, was auch die Mattheit der Farben erklären kann, die dadurch natürlich an Ausdruck verliert. Kandinskys präzise Definition trifft auf *Im Grau* somit hervorragend zu, weil die Trostlosigkeit und die Trauer durch die Farbwahl und die Komposition der Bildelemente deutlich herauskommt. Die Emotion und das Ansprechen des *Inneren*, wie Kandinsky es genau wie bei der Musik von der Bildenden Kunst fordert, ist auch in *Im Grau* zu erkennen.

²⁹⁶ vgl. Kandinsky 1970 S. 98

²⁹⁷ ebenda S. 98f.

3.3.5 Gegenklänge (1924)



Abb. 14 Wassily Kandinsky Gegenklänge 1924

Wie bereits erwähnt, habe ich bewusst Gemälde aus verschiedenen Zeiten von Kandinskys Schaffen gewählt, um nicht nur einen umfassenden Überblick zu gewähren, sondern auch zu beweisen, dass das Musikalische in seinen Bildern in jeder Schaffensphase vorhanden ist. Dieses Bild ist nicht nur wegen seines Titels sehr interessant, es verkörpert auch Kandinskys sogenannten, zur geometrischen Form hin entwickelten „Bauhaus – Stil.“²⁹⁸ Dieser entstand unabhängig aber zeitgleich zu

²⁹⁸ vgl Christian Meyer, Konzept zur Ausstellung „Schönberg, Kandinsky, Blauer Reiter und die russische Avantgarde – Die Kunst gehört dem Unbewußten“, Url: <http://www.schoenberg.at/index.php/de/schoenberg-kandinsky-blauer-reiter-und-die-russische-avantgarde> (26.10.2015 10:50)

Schönbergs Zwölftontechnik, die ich bereits erwähnt habe und sehr gekürzt formuliert ein Ordnungsprinzip von zwölf aufeinander bezogenen Tönen ist.²⁹⁹ Nachdem der Ausbruch des ersten Weltkrieges die beiden entzweite, war Kandinsky wie erwähnt bis 1921 in Russland und fand sich 1921 in Berlin und kurz darauf, nach seinem Ruf ins Bauhaus, in Weimar, wieder³⁰⁰. Das Bauhaus war eine von Walter Gropius, einem aus Berlin stammenden, sehr progressiv denkenden Industriedesigner und Architekten³⁰¹ gegründete Kunstschule in Weimar (ab 1925 auch in Dessau), welche in ihrem Konzept, Kunst und Handwerk zusammenzuführen, vollkommen neu war. Für die Entwicklung von Architektur, Design und Kunst war es maßgeblich und ging für Viele über das Dasein einer Kunstschule hinaus, und benannte somit eine bestimmte vorausschauende, progressive Haltung und Ideologie³⁰². Kandinsky lehrte bis zur Schließung des Bauhauses durch die Nationalsozialisten 1933 am Bauhaus³⁰³ und entwickelte dort einen neuen Stil. In diesem „Bauhaus Stil“ erkennen wir den endgültigen Schritt hin zur klaren und strengen geometrischen Bildsprache, welche durch Dissonanz und eine dezidierte Farb – und Formenkomposition auffällt: Schönberg hat die Zwölftonkomposition erstmals 1921 verwendet, und auch für Kandinsky beginnt eine zweite Phase. „Diese zweite Phase der Objektivierung“³⁰⁴ eröffnet sich für Kandinsky in diesem Jahr, noch in Rußland. Seine Bildsprache wechselt wie erwähnt Schritt für Schritt zu strengeren geometrischen Formen. Dieser neue Stil, der sich durch „[...] die Reduktion auf Grundformen und oft auch Primärfarben“ auszeichnet, perfektioniert er während seiner Zeit am Bauhaus.³⁰⁵ Die beiden neuen Stilentwicklungen, also die geordnete, an ein Regelwerk gebundene Zwölftontechnik als auch Kandinskys klare, strukturierte Formensprache kann als erste konstruktive, bewusste Reduktion der Mittel betrachtet werden. Das ist deshalb wichtig zu erwähnen, da in der ersten besprochenen und gemeinsamen Phase von Schönberg und Kandinsky ab 1911 nicht das Erschaffen eines neuen Systems im Vordergrund stand, sondern primär das Ablehnen des Alten.³⁰⁶ Um

²⁹⁹ vgl. Hahl – Koch 1980 S. 184

³⁰⁰ ebenda S. 180

³⁰¹ vgl. Bauhaus Movement, *Gropius Biographie*, URL: <http://www.bauhaus-movement.com/designer/walter-gropius.html> (26.10.2015 12:07)

³⁰² vgl. Bauhaus Movement, *Kunst und Technik – Eine neue Einheit*, URL: <http://www.bauhaus-movement.com/index.html#designer> (26.10.2015 11:57)

³⁰³ vgl. Bauhaus Movement, *Biographie Kandinsky*, URL: <http://www.bauhaus-movement.com/designer/wassily-kandinsky.html>

³⁰⁴ Hahl - Koch S. 184

³⁰⁵ vgl. ebenda 184

³⁰⁶ vgl. ebenda S. 184

die persönliche Entwicklung um Schönberg und Kandinsky der Vollständigkeit halber zu komplettieren, sei lediglich gesagt, dass Kandinsky aufgrund des Schließens des Bauhaus durch die Nazis 1933 nach Paris floh, und Arnold Schönberg, wie gesagt, jüdischer Abstammung, 1934 nach Los Angeles emigrieren musste. Der Briefkontakt endete jedoch bereits 1923 bedingt durch ein großes Missverständnis, das Kandinsky als Antisemit hinstellte, welcher er nicht war. Nur ein zufälliges Wiedersehen 1927 und wenige Briefwechsel fanden danach noch statt³⁰⁷. Da dies jedoch nicht Teil dieser Arbeit ist und es hervorragende Fachliteratur zu der speziellen Künstlerbeziehung gibt, werde ich nicht mehr näher auf deren Geschichte eingehen und mich nun konkret dem Gemälde widmen.

Kandinskys Überzeugung, das Innere anhand der Komposition von Farben und Formen, ohne Abzubilden, zu berühren, setzt er auch in dieser Periode fort, er fand dafür aber wie gesagt eine neue Ausdrucksweise. Wir entdecken verschiedenste geometrische Formen wie Dreiecke, Quadrate, Rechtecke und Punkte und Kreise, die in eher matten Farben auf der Malfläche verteilt sind. In der Mitte sehen wir einen dünnen aber kraftvollen schwarzen Strich, der das Bild, obwohl nicht vollständig durchgehend, in ein Oben und Unten zu trennen scheint. Die geometrischen Formen unterschiedlichster Art sind sehr stark definiert und präzise angebracht.

Der erwähnte, schräg verlaufende, das Bild in ein Oben und Unten trennende Strich erweckt den Anschein, die Elemente würden herunterfallen. Aus ihm entsteht meiner Ansicht nach auch das „Gegen“ im Titel, da er die einzelnen Formen gegenüberstellt und von Oben und Unten sowie in der Mitte unter sich gegeneinander klingen lässt. Wir erkennen erneut die dissonante Farbanbringung, die sich durch die einzelnen nebeneinander zirkulierenden gefärbten Formen genauso ergibt wie durch die unterschiedliche Größe der Elemente. Diese wirken präzise durchdacht und in gewollter Reihenfolge angebracht, also wieder dem Akt des Komponieren gleich.

Kandinskys sehr starke Auseinandersetzung mit geometrischen Formen in dieser Periode äußert sich auch in seinem „Bauhausschrift“ genannten Werk „Punkt Linie zu Fläche“ von 1926, in welchem er die Wirkung und Zusammenwirkung als auch die „Aufgabe“ von geometrischen Formen in einem Bild genauestens definierte. So haben wir in Anlehnung an dieses Gemälde den Punkt als „*die innerlich knappste Form*“, das heißt er ist in sich gekehrt. Nach außen ist er ein „ideellkleiner Kreis“, der als solcher

³⁰⁷ vgl. ebenda S. 180 f.

oder auch als Kreisform mit Zacken auftreten kann (wie in *Gegenklänge*) oder „eine Neigung zu anderen geometrischen und schließlich zu freien Formen entwickeln. Er kann spitz sein und zum Dreieck neigen.“³⁰⁸

Dies ist nur ein sehr kleiner Ausschnitt aus Kandinskys umfassender Definition, die eben für *Gegenklänge* die bedeutenden Relationen der Formen untereinander verdeutlichen soll. So sehen wir neben der bereits betonten kompositionsähnlichen Anordnung der streng definierten Klänge die Linien, welche „der *größte Gegensatz* zum Punkt“ sind und als Verwandlung von einem Punkt zu verstehen sind. Eine von außen kommende Kraft macht den Punkt zum einfachsten Typ einer Linie, der *Geraden*. Sie ist in ihrer Form die *knappste Form der unendlichen Bewegungsmöglichkeit*, wobei Kandinsky anstatt Bewegung den Begriff *Spannung* präferiert. Zur Spannung hinzu kommt die Richtung, und von hier ausgehend definiert Kandinsky sehr detailliert die verschiedenen Arten der Geraden (*Horizontale, Vertikale, Diagonale*) und ihre Klangarten und ihr Vorkommen auf der Leinwand. Die einwirkenden Kräfte und auch das Zusammenspiel der Linien sind von hoher Bedeutung. Bestimmte Linien können beispielsweise in einer bestimmten Form auch einen *Dreiklang* bilden.³⁰⁹

Die Formen und Kurven, das Zusammenspiel wie auch die Farbkombination der Linien letztendlich also definieren den Klang und ihr Verhalten auf der *Grundfläche*: Sie ist die materielle Fläche, „die berufen ist, den Inhalt des Werkes aufzunehmen. (...). Die schematische GF [=Grundfläche, Anm.] ist von 2 horizontalen und 2 vertikalen Linien begrenzt und dadurch im Bereich ihrer Umgebung als selbstständiges Wesen umrissen. Nachdem die Charakteristik der Horizontalen und der Vertikalen gegeben wurde, muß der Grundklang der GF von selbst klarwerden: zwei Elemente der kalten Ruhe und zwei Elemente der warmen Ruhe sind zwei Doppelklänge der Ruhe, die den ruhigen = objektiven Klang der GF bestimmen.“³¹⁰ Kandinsky analysiert gemäß seiner eigenen Theorie den Klanggehalt einer, letztendlich, Leinwand oder Bildfläche und formt daraus deren eigenständige Klangqualitäten. Also nicht nur Linien, Formen, Farben und Punkte klingen sondern auch die Fläche selbst, welche eine „glatte, rauhe, körnige, stechende, glänzende, matte und endlich die plastische Oberfläche“³¹¹ haben kann, definieren Klang und innere Wirkung.³¹² Die materielle Fläche und ihr Zusammenspiel mit den darauf

³⁰⁸ Wassily Kandinsky, *Punkt und Linie zu Fläche*, Bern – Bümpliz, Bentelli Verlag 1959 (4.Auflage) S. 28

³⁰⁹ vgl. ebenda S. 57 ff.

³¹⁰ ebenda S. 129

³¹¹ ebenda S. 164

³¹² vgl. ebenda S. 129 ff.

angebrachten Formen ist hierbei von enormer Wichtigkeit, wie wir auch im konkreten Beispiel *Gegenklänge* sehen können: Die Grundfläche ist nämlich für das Auge ob ihrer Materialität „tastbar“, die Elemente auf ihr jedoch sind nicht materiell und erwirken somit den Anschein des „Schwebens“ in einem undefinierten Raum. Sie wirken, wie Kandinsky es nennt, „antipodisch“, kontrahierend zueinander. Er ortet in der bisherigen Geschichte der Malerei ein einseitiges Interesse an der materiellen Fläche, welches aber auch zu technischen Kenntnissen geführt habe. Diese Kenntnisse dienten nicht nur zur Herstellung der materiellen Grundfläche, sondern, auch in Verbindung mit dem Anbringen der Elemente, der Dematerialisierung: Für Kandinsky ist dies letztendlich „der Weg vom Äußeren zum Inneren“, denn die materialisierte Grundfläche wird von den Elementen dematerialisiert³¹³. Das Gemälde, so will ich nun als eigene These festhalten, erlangt durch die Formen im Nicht – Raum, der Erzeugung von Klang und dem Zusammenspiel aller Elemente, wenn man so will, eine Immaterialität wie ein Musikstück. Schweben hängt aber nicht nur von diesen Elementen ab, sondern auch von der „inneren Einstellung des Beschauers“, dessen Auge gewissermaßen geübt sein müsse, um die Tiefe des Gemäldes zu empfinden.³¹⁴

Wir sehen also, die durchdacht angebrachte Formgebung erzeugt ein Wechselspiel von Fassbarkeit und Schweben. Die wie in der Musik vorhandene Nicht – Räumlichkeit ist somit gegeben und als weiterer musikalischer Anklang zu sehen. Der fehlende Halt der Kreise, Dreiecke, Rechtecke, Stricke und Farbfelder erinnert an das Anbringen von Noten und lässt die Elemente frei erklingen. Gemäß Kandinskys Ausführungen können in *Gegenklänge* die Elemente einzeln gemäß ihres Klangverhaltens analysiert werden. Jeder Punkt hat, wie wir nun wissen, seinen eigenen Grundklang und verschiedenste, variable Formen, und kann als Stern oder Quadrat oder mit Zacken, wie in *Gegenklänge*, auftreten. So ist das bestimmte und bewusste Anreihen von Punkten letztendlich die direkte Übersetzung eines Musikstückes in Punkte, wie wir in *Punkt und Linie zu Fläche* beispielsweise auf der Seite anhand der ersten Takte der *Fünften Symphonie* Beethovens sehen können³¹⁵. Es ergibt sich also, wie Kandinsky selbst schreibt, und wir können dies in *Gegenklänge* beobachten, schon anhand der Punkte, Kreise und Quadrate in verschiedenster Färbung und Größe ein kompliziertes Unterfangen, da durch den „absoluten Klang des Punktes“ und dem „Klang der gegebenen Stelle der Grundfläche“

³¹³ vgl. ebenda S. 165 f.

³¹⁴ vgl. ebenda S. 166

³¹⁵ vgl. ebenda S. 44

ein Doppelklang entsteht, welcher sich durch einen gleichen Punkt auf der Fläche (siehe beispielsweise die kleinen, bunten Quadrate wie auch die verteilten Kreise im Bild) steigert. Die Wiederholung wäre „ein mächtiges Mittel zur Steigerung der inneren Erschütterung und gleichzeitig ein Mittel zum primitiven Rhythmus, welcher wieder ein Mittel zur Erzielung der primitiven Harmonie in jeder Kunst ist.“³¹⁶ Wir können also nicht nur in den eigentlich aus der Musik bekannten Termini, sondern auch in der durchdachten, kompositorischen Anbringung als auch Ausführung der Klangformen musikalische Anleihen erkennen.

Selbiges gilt beispielsweise auch für die Linien, welche wie bereits oben erwähnt, abhängig von ihren Winkeln, die sie bilden, verschiedenste Klangqualitäten haben. Betrachten wir beispielsweise den rechten Winkel in der Bildmitte, auf welchem ein großes schwarzes Dreieck platziert ist, so ergibt dieser aufgrund einer vertikalen und einer horizontalen Linie (wie wir bei der Grundfläche bereits gesehen haben) einen kalten Dreiklang. Kalt deshalb, da der rechte Winkel der objektivste und somit der kälteste ist. Der Dreiklang entsteht aus den beiden Geraden gemeinsam mit dem Winkel³¹⁷. Die etwas breitere schwarze Linie davor bildet eine „disharmonische Diagonale“³¹⁸, da sie nicht gemäß einer üblichen Diagonale das Rechteck in zwei gleich große Teile teilt.

Sehr interessant schlussendlich sind gerade die Bauhaus Bilder in Verbindung mit Kandinskys Bauhaus Schrift *Punkt und Linie zu Fläche*, die ich versucht habe, neben dem Erstellen eigener Interpretationen und Thesen, miteinander zu verbinden. Sie sind deshalb so spannend, da sie endgültig die Klangverhältnisse auf dem Bild klären und einen enormen Einblick in Kandinskys komplexe Gedankenwelt und theoretisierte Herangehensweise geben, welche letztendlich die Bilder genau erklären und vor allem die Musik in den Bildern erkennen lassen. Aber, und das ist ebenfalls sehr wichtig, auch ohne jeglicher theoretischer Ausführungen sind die musikalischen Aspekte, sowohl aktuell in diesem Bild *Gegenklänge*, als auch generell für die gezeigten Beispiele, ob dem besprochenen Fehlen einer Perspektive, kompositorischer Herangehensweise, Farbanbringung, erkennbarer Zeitlichkeit und musikalischer Analogien in meinen Augen herauszulesen. All diese genannten musikalischen Aspekte verweisen letztendlich auf das bereits mehrmals erwähnte Auslassen von rein gegenständlicher Abbildung, das in

³¹⁶ ebenda S. 38

³¹⁷ vgl. ebenda S. 73 f.

³¹⁸ vgl. ebenda Bild 85 S. 146

der Malerei davor noch üblich war, als auch generell auf das Brechen und Überschreiten von bisher herrschenden Regeln und Grenzen.

3.4 „Schönberg meets Kandinsky“ - Interview mit David Helbock

Der aus Vorarlberg stammende Jazzmusiker David Helbock, geboren am 28. Jänner 1984, war mir als ebenfalls gebürtiger Vorarlberger schon länger ein Begriff aus den lokalen Medien, bevor er seine Karriere antrat, die ihn mittlerweile um den ganzen Erdball führt. Begonnen hat er das Klavierspielen bereits im Alter von sechs Jahren, nach Ausbildung und Studium am Jazzseminar Dornbirn und am Konservatorium Feldkirch ist er heute Preisträger zahlreicher relevanter Auszeichnungen und angesehener, vielseitiger Jazzpianist und Komponist, der verschiedenste Musikprojekte betreut und ins Leben ruft³¹⁹.

Sein musikalisches Schaffen habe ich schon die letzten Jahre immer wieder verfolgt, auch seine Affinität zu Farben und anderen Künsten war mir bekannt. Nach dem Besuch seiner CD Präsentation des aktuellen Albums „Aural Colors“, also sinngemäß etwa „Vertonte Farben“, war ich von den Titelnamen der CD wie auch der Stücke (ich komme weiter unten darauf) und vor allem von der musikalischen Darbietung derart angetan, dass ich überzeugt war, in ihm einen Experten für mein Thema rund um die Verbindung von Musik und Bildender Kunst, nicht zuletzt ob seiner Farbenvertonungen, zu finden. Bei dem Konzert beziehungsweise auf ebenjener CD nämlich findet sich, wie wir in weiterer Folge sehen und analysieren werden, auch eine Neuinterpretation von drei der *Sechs kleinen Klavierstücke op. 19* von Arnold Schönberg, welcher Helbock nicht zuletzt aufgrund der Bekanntschaft und Brieffreundschaft der beiden Künstler den Namen „Schönberg meets Kandinsky“ gab. So erweist sich Helbock bezüglich seiner künstlerisch – kompositorischen Herangehensweise als auch seiner Inspirationsquellen aus den verschiedensten Disziplinen der Kunst wie auch aufgrund seines Interesses für Farben und Gemälde und letztlich der Schönberg - Kandinsky Vertonung, wenn man so will, als für mein Thema sehr passend. David Helbock ist somit nicht nur mein „Künstlerbeispiel“ für einen von der Malerei inspirierten Musiker als Gegenteil zu Kandinsky, sondern schlägt inhaltlich auch erneut eine Brücke zu Kandinsky und Schönberg und, in seiner Sicht – und Herangehensweise bezüglich Ästhetik, der Wirkung von Kunst und der Vertonung von Farben auch zum theoretischen Teil dieser Arbeit. Um einen gewissen

³¹⁹ <http://www.davidhelbock.com/biode/>

Überblick zu gewähren und auch diese erwähnten inhaltlichen Querverbindungen deutlich herausarbeiten und darstellen zu können, habe ich das Interview in drei thematische Teilbereiche unterteilt, welche aber natürlich nicht immer klar voneinander abzutrennen sind. Methodisch gehe ich so vor, dass die Themenbereiche mit Zitaten aus dem Interview und Kommentaren, Thesen, Querverweisen und Interpretationen von mir bearbeitet werden. Im Interview, das in kompletter, transkribierter Form sich im Anhang findet, habe ich thematisch strukturiert inhaltsbezogene Fragen bezüglich seiner Herangehensweise als Musiker und Komponist, den Einfluss der Kunst und Malerei auf sein Schaffen, die konkrete Vorgangsweise der Farbenvertonung und die allgemeine Bedeutung der Farben sowie die Rolle von Arnold Schönberg und Wassily Kandinsky als auch seiner Neuinterpretation von Schönbergs Stück hinterfragt. Der besseren Lesbarkeit halber wurden die Sprecher nur dann markiert, wenn es sich um einen Dialog handelt. Nicht markierte Zitate sind ausschließlich Aussagen Helbocks.

3.4.1 Farben als Ausgangspunkt

David Helbock sieht in Farben und Tönen eine klare Verbindung, wobei er betont, dass dies immer subjektiv und abstrakt ausfällt. Ob des bereits erwähnten Titels „Aural Colors“³²⁰ seiner neuen CD als auch seine häufige Verwendung von Farben als Titel seiner Songs, wie beispielsweise „Yellow meets Red“, auf welches ich später noch komme, bemerkt man in Helbocks Titelgebung wie auch bei Kandinsky, nur natürlich in umgekehrter Weise, immer wieder Parallelen zur Malerei. Das hat viel mit Inspiration zu tun, welche sich Helbock von den verschiedensten Seiten holt:

„Also für mich war es einfach immer so, dass mich Bildende Kunst inspiriert hat, Musik zu schreiben. Generell andere Künste, nicht nur Bildende Kunst. Ja, und deshalb ... es fängt schon an bei einfachen Farben, also für mich klingt Blau anders wie Gelb. Das hat nicht wirklich was mit Bildender Kunst zu tun, sondern dass ich gewisse Farben sehe oder wenn ich Farben sehe höre ich gewisse Töne. Ich glaube aber, das ist sehr subjektiv. Es gibt Leute, die haben eine Tonhöhe und dann sofort eine Farbe im Kopf, das ist bei mir nicht so, sondern es ist mehr eine Stimmung. Blau ist eine gewisse Stimmung...und insofern war es für mich immer naheliegend, dass ich auch in die Bildende Kunst geschaut habe und mich von einfach zuerst einmal

³²⁰ Veröffentlichung 30.01.2015, Traumton Records Berlin, weiterführende Informationen siehe http://traumton.de/neu/records/index_davidhelbocktrio.html (30.10.2015 12:00)

inspirieren lasse. Ich habe dann auch einfach einmal geschaut, wie haben das andere Musiker gemacht, es ist einfach auch...Naja, Kunst ist immer auch Austausch.

Diesen Austausch lebt Helbock in besonderer Weise: Wie er im Interview an anderer Stelle erwähnt, hat er nicht nur mit MalerInnen, sondern beispielsweise auch mit TänzerInnen zusammengearbeitet. Was bezüglich der Musik – Malerei Verbindung sehr interessant erscheint, ist dass auch Helbock wie Kandinsky und Schönberg neue Wege für die Kompositionsweise sucht und dazu Farben als Ausdruck einer gewissen Stimmung hernimmt, wie er an anderer Stelle nochmals erläutert. Jedoch geschieht dies nicht in einer Weise wie bei Kandinsky. Dieser beherrschte (angeblich) das Farbenhören (was Helbock vermutlich unter anderem mit der Aussage „Es gibt Leute, die haben eine Tonhöhe und dann sofort eine Farbe im Kopf“ meinte) und war darüberhinaus immer auf der Suche nach einer Verbindung von Musik und Malerei in wissenschaftlicher Hinsicht (also aufgrund verbindlicher, allgemeingültiger Regeln) war, was ihm, trotz all seiner Recherchen, letztendlich nicht gelang³²¹. Kandinskys Anregungen und Schriften hierzu, so interessant und fortschrittlich sie in der beginnenden Moderne waren, sind letzten Endes, wie bereits erwähnt, als subjektiv zu betrachten.

Für Helbock hingegen sind Farben, wie gesagt, mehr Stimmungsgeber, das Empfinden beschreibt er als subjektiv, die Farben geben den Ausdruck für seine Stimmung und er lässt offen, wie andere dies empfinden. Das steht aber in keinsten Weise in einem Widerspruch zu Kandinsky und auch Schönberg, da diese wie auch Helbock die jeweils anderen Disziplinen als Inspirationsquelle für Herangehensweise, Aufbau, Ästhetik und Ausdruck hernehmen, aber in dieser Hinsicht auf eine andere Art. Interessant ist außerdem, dass Helbock in den ersten Sätzen gleich das Wort „klingen“ in Bezug auf Farben verwendet. Auch wenn sich dies bei ihm mehr abstrakt und subjektiv äußert, wie er selbst sagt, ist der Farbenklang und der Klang als universeller Ausdruck nicht nur von Tönen somit ebenfalls vorhanden und wichtig für manche seiner Kompositionen. Wie ich bereits im theoretischen Teil unter dem Kapitel Farbe und Musik festgehalten habe, liegt in meinen Augen das Interessante an der Verbindung von Musik und Bildender Kunst, was hierbei eben herausgearbeitet werden soll, in ebenjenem Austausch und in der jeweilig „anderen“ Disziplin als Inspirationsquelle und letztlich im

³²¹ Hahl – Koch in v. Maur S. 354 f.

Abbau der Hierarchien. Wie Helbocks Zusammenarbeit mit MalerInnen und das Komponieren mit Farben in der Praxis aussieht, darauf gehe ich im nächsten Punkt ein. Durch die Beschäftigung mit Helbocks Musik, seinen Titeln und seinen Aussagen im Interview wird relativ schnell klar, dass eine tiefe Verbundenheit und „Parallele“, wenn man so will, zur Malerei und Farben in seinen Kompositionen vorherrscht. Dass die Verbindung zwischen den Disziplinen für ihn aber eher allgemein und subjektiv ausfallen, während Kandinsky, der ja wie erwähnt auf der Suche nach einem tieferen, theoretischen Zusammenhang war, beweist auch folgende Antwort auf genau diese Frage:

Also für mich ist es eher allgemein [Anm.: Die Verbindung von Musik]. Wie gesagt, ich glaube schon, dass es Künstler gibt, für die das viel konkreter ist wie für mich.

Diese Aussage unterstreicht, wie auch die folgende, dass er die Verbindung konkret für sich persönlich hernimmt und daraus seine Lieder formt, und nicht wie Kandinsky dafür ein Regelwerk erstellt:

Aber wie gesagt, für mich sind das mehr Stimmungen, allgemeine...Ich bin halt ständig auf der Suche nach Inspiration, das ist für mich das Hauptthema, und das kann alles sein im Leben. Aber es können eben auch Farben sein, und vor allem auch andere Künste, weil sich ein Maler natürlich auch was dabei denkt wie er sein Bild malt, das kann auch sehr intuitiv sein und ich probiere dann für mich diese Stimmung umzusetzen.

Hier liegt somit der Knackpunkt, und dies zu Betonen bestimmt thematisch maßgeblich diese Arbeit: Wir sehen nach Beispielen zur Herangehensweise für Musik in der Malerei die Herangehensweise eines Musikers, der anhand von Farben und Gemälden und den Stimmungen, die sie bei ihm auslösen, viele seiner Lieder komponiert. Inspiration kommt in Helbocks Fall von verschiedensten Seiten, jedoch will ich mich rein auf die Farben konzentrieren. Als Beispiel sei hier die oben erwähnte Komposition „Yellow meets Red“ seiner aktuellen CD genannt, bei welcher er ganz konkret die Stimmung dieser Farben sich vor Augen nahm, Auf die Frage also, ob die Verbindung zwischen den Farben und Tönen bereits während dem Komponieren besteht, antwortet Helbock:

Ja, in dem konkreten Fall [Anm.: Im Fall von „Yellow meets Red“ beziehungsweise bei dem Album „Aural Colors“] schon. Wie gesagt, ich suche was, wo ich mich inspirieren ... also, ich suche ständig nach Sachen die mich inspirieren, und dann ist es schon, es ist auch oft ein Prozess, wirklich ein Arbeitsprozess. Es ist nicht so, dass ich jetzt Rot sehe und dann sofort eine Melodie höre und die dann hinschreibe, sondern es ist eine bewusste Entscheidung wenn ich sage, ich will jetzt mit Farben arbeiten. Dann setze ich mich hin und überlege mir „Was ist jetzt Rot für mich in dem Moment?“. Es ist eine bewusste Entscheidung, zu was inspirieren mich Maler oder Farben. Und dann schaue ich was rauskommt und dann überlege ich mir ist das was jetzt rausgekommen ist immer noch rot, und wenn ja, dann nenne ich das Stück so. So ist der Prozess bei mir, mehr eine Suche anstatt das ich mich nur hinsetze und sag ich schreib jetzt ein Stück. Beim musikalischen Werk suche ich nach Querverbindungen, die vielleicht das Stück ein bisschen verändern, als wie wenn ich es einfach so schreibe. So würde ich sagen.

Ebenjene Querverbindungen führen ihn immer wieder zur Malerei und zu den Farben und stehen auch dafür, dass Helbock auf der Suche nach neuen Herangehensweisen und Inspirationsquellen ist, die den Kompositionsprozess verändern und beeinflussen. Im konkreten Fall sind die Farben also als Ausgangspunkt zu verstehen:

I: Also es ist als Ausgangspunkt zu verstehen, wenn man so will.

DH: Genau. Also wenn du jetzt diese CD hernimmst, "Aural Colors" da habe ich mich einfach konkret hingesezt und geschaut was Farben in mir auslösen und schaue, wie das die Musik verändert.

Ähnlich wie bei Kandinsky steckt hinter der Kompositionsweise ein Konzept und konkrete Planung. Wie Helbock in einem Zitat weiter oben anmerkt, beeinflusst ihn die Herangehensweise von Malern beziehungsweise die Denkweise, die sich in einem Gemälde ausdrückt.

Im folgenden Punkt möchte ich nach diesem Beispiel von „Yellow meets Red“ noch genauer auf Helbocks Farbkompositionen und seine Zusammenarbeit mit MalerInnen

eingehen, wobei gerade bei der kompositorischen Praxis Bezüge zur im ersten Teil dieser Arbeit behandelten Theorie hergestellt werden können

3.4.2 Farbenvertontung, Komposition & Aufhebung des Materiellen

Wir haben im vorherigen Unterkapitel bereits ein Beispiel erläutert das zeigt, wie Helbock Farben vertont. Nun folgend will ich also auf seine konkrete Zusammenarbeit mit MalerInnen im Studio eingehen. Der oben erwähnte Austausch äußert sich letztendlich unter anderem genau in dieser Praxis:

Ich mache das generell viel, auch mit Tänzern, aber [Anm.: ich habe] eben auch mit Malern gearbeitet. Ich habe das dann manchmal auch wirklich auf die Spitze getrieben und gesagt: Also wirklich aktiv mit Malern gearbeitet, also dass quasi ich improvisiere und jemand malt im selben Moment dazu und dann schaut man was passiert, also man inspiriert sich gegenseitig.

Dieser sehr konkrete und gut vorstellbare Austausch ist nicht nur spannend, sondern spannt auch gewisse Parallelen zu Schönberg und Kandinsky, wobei letzterer ebenfalls den konkreten Austausch, jedoch mehr in inhaltlicher und theoretischer Hinsicht suchte und in Briefform vorantrieb und letztlich in seine Gemälde miteinbezog, wie wir nun wissen. Bei Helbock geschieht dies in der Praxis auf sehr ähnliche Weise, und in weiterer Folge beeinflusst ihn diese Herangehensweise sehr vielfältig, wie das nächste Zitat beweist. Es gibt für ihn, wie er selbst sagt, zwei Seiten der Umsetzung. Die Erste haben wir am Beispiel von „Yellow meets Red“ bereits kennengelernt und wird in folgendem Zitat erneut verdeutlicht, die Zweite ist eben die „auf die Spitze getriebene“, welche MalerInnen in den aktiven Prozess miteinbeschließt:

Ja, also wie gesagt, es gibt die eine Seite, wo ich halt ein Bild sehe und dann setze ich mich hin und das Bild ist zum Beispiel mehr blau...mich inspirieren meistens die Farben und mehr abstrakte Maler. Weniger wenn jemand eine Landschaft malt, da gehe ich lieber selber in die Landschaft raus und lass mich von der Landschaft inspirieren. Also mehr abstrakte Sachen, und dann setze ich mich hin und dann ... das ist alles sehr intuitiv, das sind keine konkrete...ich kann es jetzt auch nicht genau sagen, aber ... dann kriegt halt das Stück dann den Titel „Blau“. Und wann das dann aktiv im Moment passiert mit dem Maler

dann improvisiere ich irgendwas und der Maler malt irgendwas und entscheidet sich in dem Moment für rot, aber ich, ich hätte eher blau genommen, dann verändert das dann mein ... , also das ist dann alles viel direkter natürlich.

I: *Ok, also das verändert dann auch das was du spielst?*

DH: *Jaja klar!*

Dieser Vorgang ist nicht nur eben wegen der konkreten Gegenüberstellung von malen und komponieren zur selben Zeit sehr spannend, sondern auch deshalb, weil Helbock konkret die abstrakte Kunst als Bezugsquelle nimmt: Hier ergibt sich wieder eine klar ersichtliche Parallele zu Schönberg und Kandinsky, welche eben auch das Unbewusste, nicht Abbildende als wahren Ausdruck innerer Vorgänge ansahen.³²² Ganz generell ist die Beeinflussung der Farb – auf die Tonwahl, so subjektiv sie auch schlussendlich sein mag, sehr bemerkenswert.

Einen weiteren Zusammenhang zum theoretischen Teil in dieser Arbeit finden wir in der der Musik zugesprochenen, aus der Sicht der Wahrnehmungspsychologie resultierenden Immaterialität, welche sowohl im Kapitel über die Spartenrennung, im Kapitel über die Kategorien Raum und Zeit wie auch in den Bildanalysen von Kandinsky zur Sprache kommt. So kommt der Musik ob ihrer nicht vorhandenen Greifbarkeit im Gegensatz zum Bild (vom Notenblatt abgesehen, dies kommt ebenso zur Sprache), eine Immaterialität zu. Helbocks Konnotationen zu den Farben werfen natürlich die Frage auf, ob Helbock damit versucht, diese Immaterialität dadurch ein Stück weit zu umgehen, indem er durch die Farbnamensgebung eine gewisse Greifbarkeit zu erzeugen versucht. Dem ist aber nicht so. Letztlich bleiben Töne und Musikstücke für Helbock abstrakter, flüchtiger und direkter:

Ich denke jetzt, wenn du Rot sagst und ich Rot sage dass wir uns ähnlich...also wenn ich jetzt sehe dieses Bild da drüben, die Schrift, die ist Gelb und Rot (Anm.: zeigt auf das Schild eines Chinarestaurants gegenüber, welches die genannten Farben beinhaltet) für mich, und für dich auch irgendwie. Das ist ein bisschen eindeutiger, weiß ich nicht, das glaube ich. Natürlich was wir dabei fühlen ist wahrscheinlich anders. Aber bei Musik ist das viel

³²² vgl. Hahl – Koch 1980 S. 21f., 1. Antwortbrief von Schönberg an Kandinsky vom 24.1.1911

abstrakter. Ich kann das Stück auch „Blau meets Grün“ nennen, dann ist das halt für mich so. Das ist viel abstrakter. Insofern, wenn du sagst immateriell, auch viel flüchtiger, viel direkter aber auch mehr in der Zeit wahrscheinlich.

I: *Mhm, verstehe. Also das bleibt auch trotzdem, also trotz der Farbenbenennung, trotz dem „Yellow meets Red“ bleibt es trotzdem noch immateriell?*

DH: *Genau.*

Wir kommen anhand dieses Zitats also erneut darauf zurück, dass die Farben der Ausdruck einer speziellen Stimmung des Künstlers sind und diese dazu dienen, die Stimmung zu benennen. Wir können außerdem wiederum festhalten, dass in der Wirkungsweise, wenn man so will, eine Farbe schlicht eindeutiger vorstell – und fassbar ist als ein Ton, das Gefühl, dass die Farbe auslöst, aber sehr subjektiv ist, was eben auch Helbock sagt. Hierbei kommt auch das Kapitel über „Musik und Farbe“ abermals zur Geltung, in welchem ich Carl Loeff zitiert habe, welcher der Farbe, er nimmt als Beispiel ebenfalls Rot her, einen „höheren sinnlichen Eigenwert“ zuschreibt und sagt, wie bereits zitiert, „(...) Rot ist Rot, auch wenn es auf grünem Hintergrund mehr hervorsticht als auf einer gelben Fläche.“³²³ Ein Ton oder Intervall hätte „keinen spezifischen Eigenwert“³²⁴ und erfährt seine wahre Geltung erst in Kombination in einer Abfolge von weiteren Tönen. Diese Abfolge fügt der Musik aber eine Zeitlichkeit hinzu, was auch Helbock sagt, wie wir im Zitat oben lesen können: Töne wären „immateriell, auch viel flüchtiger, viel direkter aber auch mehr in der Zeit wahrscheinlich.“ Dass Zeitlichkeit sehr wohl in einem Gemälde darstellbar ist, haben wir bei der Bildanalyse zu Wassily Kandinsky gesehen. Rein von der Wahrnehmungs-, also RezipientInnenseite, ist dieser These aber meiner Meinung nach wie gesagt zuzustimmen.

Im selbigen Kapitel im Theorieteil habe ich auch die These aufgestellt, dass, wenn das Musikstück und der Ton als Note notiert wird, dieser materiell und fassbar wird und ähnlich einem Bild sichtbar dargestellt ist. Die Farbe behält aber je nach Sichtweise eine Deutlichkeit, die eine Note für den Laien nicht besitzt. Es ergibt sich nach meiner Meinung trotzdem der Unterschied zwischen Ton an sich und geschriebener Note

³²³ Loeff S. 57

³²⁴ ebenda S. 57

beziehungsweise notierter Komposition, der Helbock einen ähnlichen Vorgang wie dem Malen zuweist, wie er bezüglich Materialität und Immaterialität außerdem sagt:

DH: *Ja wie du richtig sagst für mich ist schon, also der Maler setzt sich hin, überlegt sich vielleicht vorher was oder auch nicht, aber malt, und das ist der Prozess. Und bis das Bild fertig ist vergeht viel Zeit oft. Wobei jetzt eben Leute wie Jackson Pollock oder so, die haben das versucht direkter zu machen, dass sie wirklich... Bei der Musik, vor allem bei der improvisierten Musik, ist es sehr direkt, du spielst die Note und dann ist sie für immer weg quasi.*

I: *Genau!*

DH: *Genau. Aber das Komponieren ist für mich schon ein ähnlicher Prozess wie das Malen. Wenn ich mich jetzt hinsetze und komponiere und ein Stück schreibe, dann probiere ich ja diese Noten festzuhalten quasi. Der Prozess ist recht ähnlich würde ich sagen. Aber beim Spielen, wenn du jetzt auf Emotion – für mich ist es auch mehr als Emotionen...ich kann da nicht...Stimmung trifft's für mich eher, das habe ich schon ein paar mal gesagt. Emotion...ich setze mich nie hin und sage: „Ich will jetzt Liebe ausdrücken“ oder „Ich will jetzt Hass ausdrücken“, sondern es ist für mich viel abstrakter. Und beim Spielen dann NOCH mehr, weil dann hat man irgendwie...es kann durchaus auch passieren, dadurch dass meine Musik so viel von Improvisation lebt, dass ich beim Komponieren die Vorstellung von Rot hatte und beim Spielen wird es dann zu Blau.*

Die Direktheit einer gespielten Note scheint für Helbock sehr wichtig zu sein, das Direkte der Musik ist vermutlich auch einer der vielen Gründe, warum Musik so intensive Gefühle erzeugen kann, wobei dies jeder Mensch unterschiedlich empfindet (auch ein Gemälde kann dies aufgrund seiner Direktheit). Eine gespielte Note hat somit aber auch, wie ich bereits erwähnt habe, etwas Flüchtiges und verfliegt nach dem Spielen in der Luft, womit sich eben auch der Unterschied zur notierten Note ergibt, die einer gemalten Farbe ähnlich kommt, wie wir im Zitat lesen können. Somit sehen wir erneut, wie Helbock erwähnt, eine Parallele zwischen Komponieren und Malen, da in beiden Fällen mit dem Ziel einer Gesamtkomposition einzelne Bestandteile aufgetragen werden.

Interessant ist auch, dass Helbock Jackson Pollock erwähnt, der beim Kapitel über die Spiegelneuronen als Beispiel für abstrakte Kunst hergenommen wurde. Seine Kunst kommt dem Musiker scheinbar in der angesprochenen Direktheit der Musik nahe, was meiner Meinung nach auch von Kandinskys Gemälden behauptet werden kann. Die analysierte *Komposition VII* beispielsweise erzeugt in ihrer explosiven, wirbelnden Darstellung eine sehr deutliche Direktheit, die unmittelbar auf den und die BetrachterIn abzielt.

Helbock betont auch erneut, dass es ihm mehr um eine Stimmung geht und nicht um ein konkretes Gefühl, was Kandinskys „innerer Notwendigkeit“ durchaus ähnlich kommt, wenn man bedenkt, dass diese benennt, dass das Bild beziehungsweise in unserem Falle das Stück der Ort der Stimmungen ist und nicht der Mensch. Die innere Notwendigkeit „zwingt“ den Menschen, laut Kandinsky, nahezu zum Erstellen des Kunstwerks.³²⁵ Was diese Theorie aber von Helbocks Sichtweise abgrenzt ist, dass es sich bei ihm um seine Stimmung handelt, die er ausdrücken will, bei Kandinsky ist es *eine* Stimmung, welche er mit den vorhandenen Mitteln verkörpert. Es muss also nicht unbedingt die Stimmung des oder der KünstlerIn sein, welche im Werk Kandinskys zum Ausdruck gebracht werden sollte, jedoch sollte sie im Betrachtenden ausgelöst werden³²⁶, was ihn erneut von Helbock unterscheidet, welcher in weiterer Folge sagt:

Da lege ich mich nicht gern fest. Das ist alles sehr abstrakt, vielleicht zu abstrakt. (Pause) Aber es geht mir auf keinen Fall darum, eine gewisse Emotion im Zuhörer zum Beispiel hervorzurufen. Es ist noch eher eine Emotion von mir, aber die ändert sich natürlich durch die Emotion wie ich mich fühle in dem Moment wo ich es dann spiele. Da wird es dann flüchtig. Und es kann sein, dass es sehr konkret war beim Komponieren und dadurch im Prozess entstanden ist und nicht flüchtig, also dadurch dass ich es zu Papier gebracht habe und sich beim Spielen dann wieder verflüchtigt.

Die Note und die Farben sind also Mittel des künstlerischen Ausdrucks, trotzdem scheint immer das *Innere* und der *Ausdruck* das leitende Motiv zu sein. Erneut sehen wir im letztem Zitat Helbocks auch seine Betonung von der *Flüchtigkeit*, welche zuvor bereits vorgekommen ist und von welcher er beim Thema Immaterialität beziehungsweise

³²⁵ Boris Groy, *Kandinskys Bauhaus*, in: Frieze, Ausgabe 11, September/Oktober 2013, URL: <http://frieze-magazin.de/archiv/features/kandinskys-bauhaus/> (01.11.2015 10:14)

³²⁶ ebenda

seiner Weise des Komponierens sprach. Ein Ton ist für uns Wahrnehmende letztlich mit dem Ende seines Klanges verpufft, das Abstrakte, für sich selbst sprechende, dominiert schlussendlich in Kandinskys wie auch Schönbergs als auch Helbocks Werken.

Ich möchte festhalten, dass zwischen den drei Künstlern einige Parallelen wie auch Abgrenzungen festzustellen sind, jedoch die Wirkung der jeweiligen Kunst, das *Innere* sowie Stimmung und Emotion und somit das Verhältnis von Klang und Farbe das Wichtigste für die Künstler sind, was sie in letzter Folge eint. Helbocks Aussagen zu seiner Herangehensweise und zur Bedeutung und Greifbarkeit von Musik sind nicht nur interessante, aus dem Blick der Praxis kommende Ergänzungen zu meinem Thema, sondern spannen auch gekonnt den Bogen zu den theoretischen Ausführungen des ersten Teiles dieser Arbeit als auch wie gesagt zu Kandinsky und Schönberg. David Helbock hat zu diesen beiden ein spezielles „Verhältnis“, was sich wie erwähnt in einem Stück seiner aktuellen CD äußert.

3.4.3 Schönberg meets Kandinsky

David Helbocks Spielen mit Farben und seine Neuinterpretation von drei der *Sechs Kleine Klavierstücke op. 19* bilden die Hauptparallele zwischen seinem Schaffen und meiner Arbeit. So findet sich auf seiner aktuellen CD diese Neuinterpretation unter dem Titel „Schönberg meets Kandinsky“.

***DH:** Ich fand es einfach spannend, jetzt bei Schönberg und Kandinsky, dass die wirklich auch ... Die hatten halt einen engen Austausch, da gab es einen engen Briefwechsel*

***I:** (unterbricht) Ja genau!*

***DH:** ... und das war für mich ein gutes Thema irgendwie das, was für mich eh schon klar war, also dass Bildende Kunst und Musik sich gegenseitig inspirieren kann, das war dann halt so ein konkretes Beispiel wo das wirklich passiert ist.*

Diese Aussage stammt eigentlich aus einer der ersten Fragen bezüglich dem Farbvertönen und Kandinskys Verwendung von musikalischen Begriffen für seine Malerei, passt hier aber ebenso sehr gut, da es als Einstieg auf den Punkt bringt, wo Helbock außerdem Überschneidungen zwischen Bildender Kunst und Musik sieht und

dass ihn dieser Briefwechsel als konkretes Beispiel für diese Überschneidung zu besagtem Stück inspiriert hat. Generell sind in Helbocks Herangehensweise Parallelen zu Schönberg zu erkennen, wie er auf die Frage bezüglich dem Verhältnis von Offenheit und Struktur antwortet:

Unterschiedlich. (überlegt) Also, beim Spielen auf der Bühne möchte ich frei sein, das ist das Ziel von mir, dass ich quasi, egal was das Ausgangsmaterial ist, ob es überhaupt ein Ausgangsmaterial gibt, es ist oft ganz frei improvisiert. Aber wenn es ein Stück gibt möchte ich trotzdem jederzeit die Möglichkeit haben das Stück so zu verändern, dass ... einfach die Freiheit zu haben in dem Moment alles machen zu können was ich machen will. Natürlich wird berücksichtigt mit wem ich spiele, es ist keine Anarchie auf der Bühne. Es ist ... ja so ein Gefühl von Freiheit, sagen wir so. Das jederzeit alles möglich WÄRE. Was tatsächlich passiert ist wieder was anderes, aber ... was möglich wäre. Beim Komponieren habe ich schon oft sehr, eben sehr eindeutige Konzepte, also Ausdrücke musikalische, das hatte Schönberg ja auch, also die Zwölftonmusik, die ist ja sehr eng eigentlich. Das habe ich schon auch, dass ich sage ... ich probiere teilweise mathematische Sachen aus, wie Töne zueinander stehen, wie Harmonien zueinander stehen und begrenze mich dann durch ein System und dadurch entsteht dann wieder etwas Neues. Das ist ja bei einem Maler auch nichts anderes, wenn ich alle Farben zusammenmische bekomme ich auch braun oder schwarz, man muss dann schon wissen welche Farben zueinanderpassen damit neue Farben entstehen. Das ist bei der Musik ähnlich und dann ist oft ein System schon gar nicht schlecht. Wenn man sich quasi bewusst begrenzt entsteht oft eher was Neues als wie wenn man sagt alles ist offen. Aber ich mache auch das, dass alles offen ist und ich schaue was passiert, dann ist mehr Intuition.

Es ergibt sich also in Helbocks Herangehensweise ein ähnliches Verhältnis von „geordneter Abstraktion“, wie ich es nennen möchte, wie bei Schönberg als auch Kandinsky, was bei Letzterem ja vor allem, aber nicht ausschließlich, wie die Bildanalysen deutlich machen, in dessen „Bauhaus Phase“ zum Ausdruck kommt. Helbock benennt sehr gut, warum manchmal eine reduzierte, also „eingeschränkte“ Vorgangsweise durchaus Vorteile bergen kann und das willkürliche Vermischen nicht den Kern der Sache trifft, womit sich auch wieder klare Verbindungen zur Malerei erschließen. Das nicht willkürliche, aber trotzdem offene, präzise Zusammenbringen und Verbinden von Neuem bringt ebenso neue Ergebnisse mit sich, welche sich in der Entstehung auch vor Austausch und Vermittlung zwischen den Sparten nicht scheuen.

Es entsteht also ein Zusammenspiel ambivalenter Zugänge, also Freiheit und Ordnung, welches wir ebenfalls im Schaffen von Kandinsky und Schönberg bereits beobachten konnten.

Für Helbock waren diese genannten Merkmale, der Briefwechsel und letztendlich seine Verbundenheit zu Schönbergs Kompositionen eine Inspirationsquelle, die zur „Schönberg meets Kandinsky Suite“ führten und Kandinsky und Schönberg gewissermaßen gegenüberstellen:

Wir haben, ich wollte einfach Kandinsky und Schönberg gegenüberstellen, ich habe mir diese 6 kleine Klavierstücke ausgesucht weil die begleiten mich schon ein Leben lang, ich habe die, ich weiß nicht, mit vierzehn oder mit dreizehn damals schon bei einem Wettbewerb gespielt, die habe ich echt immer wieder mal gespielt mein Leben lang quasi. Und dann habe ich mir gedacht, wenn Schönberg, dann nehme ich doch, dann probiere ich mit denen was, und bei Kandinsky haben wir halt einige Gemälde genommen und über die quasi dann frei improvisiert und dann geschaut, zu was uns das inspiriert und das dann irgendwie verbunden. Was dann daraus geworden ist, ist dass ich die Schönberg Originale spiele und dann mit diesem musikalischen Material von Schönberg weitergearbeitet habe, auch mit der Stimmung die uns die Gemälde gegeben haben. Aus dem haben wir dann die drei Musikstücke gemacht, aus diesem Prozess.

Bemerkenswert ist hierbei erneut, dass, wie beim Farbenvertönen, das Gemälde eine große Rolle spielt und beim Spielen ebenfalls „im Raum“ steht. Weiters ist spannend im Prozess, dass, davon ist Helbock überzeugt, wie die darauffolgende Frage verrät (siehe Transkription), *etwas anderes* herausgekommen wäre, wenn es nicht ein Gemälde von Kandinsky gewesen wäre. Das „Treffen“ von Schönberg und Kandinsky findet also in einer übertragenen, künstlerischen Weise wirklich statt und hat konkreten Einfluss auf die daraus resultierende Komposition. Letzten Endes geht es Helbock darum, sich anhand von suchen und finden jeglicher Inspirationsquellen beeinflussen zu lassen und „die Kunst weiterzuentwickeln“. Dies scheint seine Intention bei solch einer Vorgangsweise zu sein. Das ist Teil seiner Antwort meiner letzten Frage, welche eine der Hauptthematiken dieser Arbeit subsummiert: Wo treffen sich Kandinsky und Schönberg schlussendlich?

(überlegt). Die treffen sich in meiner Interpretation von dem. Die treffen sich in dem wie ich

mich damit beschäftigt habe wie konkret und ... ich habe ein paar von den Briefen gelesen aber nicht alle und manche nur überflogen, also ich bin jetzt kein Experte, das ist wieder nur eine Intuitions - und Gefühlssache was mich halt dazu inspiriert hat diese Stücke zu nehmen, die Stücke zu verändern, mich von Kandinsky beeinflussen zu lassen. Schlussendlich ist es einfach ein Prozess, der ... der halt wieder aus Kunst ein bisschen was, einfach die Kunst weiterentwickelt. Und so geht es eigentlich, es ist nur Inspiration. Wenn jemand, der hat da vielleicht ... klar, andere würden sagen, das darf man irgendwie nicht mit Schönberg solche Sachen machen, aber ... es ist, das was jetzt halt rausgekommen ist jetzt halt eine Mischung aus nicht nur ich spiele jetzt die Schönberg Stücke, es ist nicht nur Schönberg, es ist eine Mischung aus Schönberg, Kandinsky, mir selber und der jeweiligen Zeit wie ich mich gefühlt habe. Man könnte jetzt auch analysieren, was ist an dem Tag noch so passiert, was hat mich noch so bewegt, was ist politisch passiert, das alles spielt zusammen und dann ist das dabei rausgekommen. Und sogar wenn es jemand hört, wenn du das jetzt in dem Moment hörst, oder heute jetzt hörst, dann spielt der heutige Tag auch wieder mit, und deine Gefühle, also das ist ... eine ständige Weiterentwicklung. Und der Ausgangspunkt war eben in dem Fall Kandinsky und Schönberg. Aber da kann man wieder nicht sagen zu welchem Prozentsatz.

Diese Antwort spricht eigentlich für sich selbst. Helbock nimmt sich verschiedene Komponenten her, lässt sich dabei, wie auch Kandinsky und Schönberg das machen, von verschiedensten Seiten beeinflussen und fügt dies in Kombination mit seiner ganz eigenen Note zu einem Stück zusammen und stellt die beiden *Protagonisten* gewissermaßen in einen Dialog.

Für ihn ist es, so meine Interpretation, letztendlich das Hernehmen verschiedenster Inspirationsquellen, die in seiner eigenen, sehr subjektiven Interpretation den Weg in seine Stücke finden. Dass die Subjektivität im Vergleich zur Objektivität wie bei Kandinsky in Helbocks Vorgangsweise vorherrschend ist, habe ich bereits einige Male betont und das kommt auch in der Antwort zur zweitletzten Frage zum Ausdruck:

Also es ist so, wenn ich Musik spiele, wenn ich mich jetzt in die Situation des Zuhörers versetze, schlussendlich geht es nur um Gefühl, das ist ... alles andere ... natürlich kann man viel über Theorie und, man kann sich jetzt beschäftigen mit wie hat Schönberg das, was war sein Konzept dahinter, eben Zwölfton, aber das ist halt ein System wie der jeweilige Komponist zu seiner Musik gekommen ist. Was sicher seine Berechtigung hat und die Musik wäre so nie entstanden wenn er das System nicht gehabt hätte, aber der Zuhörer

schlussendlich sitzt im Konzert. Sogar wenn er von dem alles gelesen hat, sollte ihn das nicht stören, die Musik emotional zu hören, fertig. Es geht nur um Gefühl und Stimmung. Das ist eigentlich beim Bild dasselbe. Wenn du vor dem Bild stehst, solltest du auch so ... da ist die Theorie natürlich hinderlich, wenn du als Zuhörer zu viel weißt, zumindest geht das mir so. Wenn ich ins Konzert gehe und ich theoretisch analysieren kann was der vorne musikalisch macht, dann ist das natürlich sofort eine Ablenkung. Ich muss das auch lernen für mich natürlich, obwohl ich mich so lange mit der Materie beschäftigt habe, trotzdem einfach hinsetzen kann und das emotional wirken kann. Das ist bei einem Bild viel einfacher. Man weiß ganz wenig über die Geschichte von vielen Malern und dann stehe ich einfach vor dem Bild und ... das wirkt auf mich. Je mehr du weißt darüber umso schwerer fällt dir es, du musst das wieder lernen, diesen natürlichen Zugang dazu. Aber schlussendlich geht es darum, die Kunst auf dich wirken zu lassen. Insofern ist es finde ich von dem der des hört oder sieht, eigentlich immer dasselbe. So würde ich sagen.

Die Theorie soll also höchstens dem Künstler nützlich sein, für die Wirkung des Kunstwerks ist sie für Helbock aber letztendlich unwesentlich beziehungsweise hinderlich, wie er sagt. Aus Künstlerperspektive finde ich dies sehr unvoreingenommen und inspirierend, die Materie an sich zur Verfügung zu stellen und wirken zu lassen. Auch wenn Kandinsky dies auf eine andere Weise macht, nämlich indem er sehr wohl etwas Bestimmtes beim Rezipient oder der Rezipientin auszulösen versucht, ist die Verbindung in der *reinen* Wirkungsweise der Kunst *an sich*, ohne Referenz oder Abbildung durchaus vorhanden.

Zusammenfassend (in der Schlussbetrachtung wird das Interview erneut Inhalt sein und besprochen), ist Helbock ein Beispiel dafür, wie sich Künste untereinander und gegenseitig beeinflussen und inspirieren können. Dabei stehen Thema, Inhalt wie auch die jeweilige Herangehensweise oder Materialien wie Farben als Ausgangspunkt für die weitere Vorgangsweise. Die konkreten Verbindungen, die dabei zum Inhalt dieser Arbeit und zu Kandinsky und Schönberg hergestellt werden können, wurden herausgearbeitet und miteinander verknüpft und sind auch in Helbocks Schaffen nachföhlbar.

Die letzte zitierte Antwort Helbocks kann als Zusammenfassung seiner Sichtweise wie auch generelle Schlussfolgerung für das mit ihm geföhrte Interview gesehen werden. Meine Interpretation ist, dass jeder und jede Kunstschaffende seine Vorgangsweise und eine bestimmte Thematik hat, die er ausdröcken will. Bei Helbock kann das eben vieles sein, darunter oft Farben, Gemölde und andere Künstler, was er gemöÖ seiner eigenen

Empfindung hernimmt und verarbeitet. Im Vordergrund stehen aber schlussendlich Gefühl und Stimmung.

4. Schlussbetrachtung

Das Musikalische in der Malerei und das Gemälde und die Farben in der Komposition sind keine Nischendisziplinen oder Einzelphänomene gewisser Strömungen, sondern leisteten in ihrem Austausch einen maßgeblichen Beitrag zur Entstehung der abstrakten Malerei. Dies kann als erste Haupteckenerkenntnis aus meiner Arbeit gezogen werden.

Ziel der Arbeit war es, die Verbindungspunkte und mögliche Unterschiede von Musik und Bildender Kunst in theoretischer und praktischer Hinsicht aufzuzeigen. Anhand einer kurzen Abhandlung über Ästhetik und Wahrnehmung, welche im Kontext einer solchen Thematik von großer Wichtigkeit und somit unumgebar ist, konnten allgemeine Merkmale bezüglich eines Kunstwerks sowie dessen Wirkung geklärt werden. Auf diese generelle einführende ästhetisch – philosophische Abhandlung folgte die konkrete Auseinandersetzung und Gegenüberstellung der Disziplinen, bei welcher wahrnehmungspsychologische als historische Faktoren genauso miteinbezogen wurden wie das Verhältnis von Musik und Farbe, die Kategorien Raum und Zeit in Musik und Bildender Kunst als auch die Sinne, mit welchen wir Kunst und Musik wahrnehmen, sehen und hören.

Aus diesen Recherchen ist erstens zu schließen, dass sich aufgrund der Spartentrennung im ausgehenden 19. Jahrhundert erst eine Kultur des Miteinanders und des Austauschs bilden konnte, welche, wie wir gesehen haben, maßgeblich von Arnold Schönberg und Wassily Kandinsky vorangetrieben wurde. Die Ausflüge zu den Kunsttheorien Georg Wilhelm Friedrich Hegels als auch Immanuel Kants beweisen eine zu dieser Zeit noch vorherrschende, übliche und gesellschaftlich akzeptierte, strikte Trennung der einzelnen Kunstsparten.

Die zweite Schlussfolgerung aus der Gegenüberstellung von Musik und Bildender Kunst in theoretischer Hinsicht ist, insofern Unterschiede festgemacht werden können, diese ausschließlich auf der RezipientInnen -, also Wahrnehmungsseite, zu finden sind. Dies ergibt sich aus den wahrnehmungspsychologischen Untersuchungen, die ergaben, dass bezüglich der Musik eine Immaterialität zu verorten ist, da diese, wenn nicht in Form von Noten festgehalten, für uns beim Hören nicht greif – oder sehbar ist, sondern in Form von nur hörbaren Tönen uns *umgibt*. Beim Betrachten eines Gemäldes hingegen

ist dies nicht nur klar ersichtlich und somit greifbar, sondern es steht auch direkt vor uns. Auch der Seh – beziehungsweise Hörvorgang an sich, auch in anatomischer und neurologischer Hinsicht, ist ein sehr unterschiedlicher, genauso wie ihr Auftreten in Form von einerseits Lichtstrahlen, andererseits Wellen. Hierbei unterscheiden sie sich. Was wir aber beispielsweise bei der „Theorie“ zu den Spiegelneuronen sehen konnten ist, dass Musik und Kunst, wenn diese Spiegelzellen wirklich existieren, neurologisch gesehen uns durchaus in ähnlicher Art und Weise beim Betrachten von Kunst beziehungsweise Hören von Musik in Form von Nachahmen und Nachfühlen berühren. Diese Ergebnisse aus der Theorie wurden in tabellarischer Form als Zwischenfazit am Ende von Kapitel zwei bereits teilweise ausgeführt.

In weiterer Folge aber konzentrierte ich mich auf den konkreten Austausch der beiden Disziplinen, auf mögliche Bezugspunkte, Inspirationsquellen und praxisbezogene Beispiele wie die Brieffreundschaft des Malers Wassily Kandinsky und des Komponisten Arnold Schönberg, welche eben exemplarisch für den neuen Aufbruch nach dem Ende der Spartenrennung und für eine gemeinsame Ästhetik und Herangehensweise stehen, die der kontemporäre Musiker und Komponist David Helbock in gewisser Weise auf seiner aktuellen CD weiterführt. Ziel des zweiten, praktischen Teils also war es, anhand von Bildanalysen von ausgewählten Gemälden Kandinskys in Bezug auf seine Freundschaft mit dem Komponisten Arnold Schönberg die Musik in den Bildern und Kompositionen Kandinskys herauszuarbeiten und zu beweisen, dass diese in Referenz und Verwandtschaft zur Musik entstanden sind. Ein Hauptergebnis aus dem zweiten Teil und dieser Bildanalysen ist es somit, dass bezüglich Herangehensweise, Denkweise, Ästhetik, Formaufbau und kompositorischer Vorgangsweise sehr viel Musik in den Bildern Kandinskys zu finden ist und sich bei diesem somit in Form einer Geistesnähe zur Musik und ebenjenen Analogien und Parallelen äußert und nicht in Form von „gemalter Musik“. Eine Hauptverbindung bildet hierbei das Wort *Klang*, welcher eben nicht nur nach Kandinsky auch in Form von Farben auftreten kann, sondern als Hauptausdrucksmittel und höchste Instanz in einem Kunstwerk, egal welcher Disziplin, gesehen werden kann, und immer auf das Innere des Menschen, seine Emotionen und Stimmung, abzielt.

Die andere Hauptidee aus dem zweiten, praktischen Teil dieser Arbeit ergibt sich aus dem Experteninterview mit dem Jazzmusiker David Helbock, bei dem in Interview Form die Malerei und die Farben in seiner Musik herausgearbeitet wurde. Die Erkenntnis lautet, dass, obwohl seine Vorstellung und Vertonung von Farben rein

subjektiv ablaufen, seine Musik, welche auch teilweise nach Farben benannt ist, ganz konkret aufgrund dieser entsteht, also beispielsweise entlang der Vorstellung von Rot. Farben drücken für ihn Stimmungen aus, anhand welcher er Stücke komponiert. Dieser ganz konkrete Austausch und das Entstehen seiner Kompositionen anhand von Bildender Kunst äußert sich auch in Form von Zusammenarbeit mit Malern, welche mit ihm gemeinsam improvisieren, wodurch sich die Farbwahl auf sein Spielen auswirkt. Auch die Neuinterpretation von drei der *Sechs Kleine Klavierstücke op. 19* von Arnold Schönberg in Kombination mit Gemälden von Kandinsky beweisen ein Entstehen der Lieder Helbocks in Verbindung mit der Bildenden Kunst.

In dem Bereich, in dem also ausschließlich Überschneidungen in Form von Austausch und Inspiration festzustellen sind, nämlich im Bereich der Praxis, kann anhand der getätigten Untersuchungen und Analysen der drei erwähnten Künstler die Erkenntnis gewonnen werden, dass sich die Verbindung sehr vielfältig aber klar ersichtlich in der abstrakten Malerei wie im Jazz verorten lässt.

5. Danksagung

An erster Stelle möchte ich mich bei meinen Eltern bedanken, welche mir nicht nur das Studium ermöglicht haben, sondern mir sowohl während dem Erstellen der Diplomarbeit als auch in meinen Studienjahren mit Rat und Tat zur Seite standen.

Spezieller Dank gilt meiner Mama für die Korrektur.

Großer Dank gilt auch meinen Lehrenden und Mitstudierenden, welche mir ein offenes, kreatives und spannendes Studium ermöglicht haben und mir stets kritisch – konstruktiv neue Sichtweisen näherbrachten.

Natalie danke ich für die aufbauenden Gespräche wie auch meinem Bruder und meinem Freundeskreis für stets motivierende Worte.

Meiner Betreuerin Frau Professor Marion Elias möchte ich für den konstruktiven Input, die zuverlässige und freundliche Betreuung sowie stets helfende Ratschläge meinen großen Dank aussprechen.

Nicht zuletzt zu großem Dank verpflichtet bin ich dem Musiker David Helbock, der mir mit seiner Bereitschaft zu einem Interview eine präzise Analyse und Vergleich sowie ein authentischer als auch spannender Einblick in die Welt eines Musikers ermöglicht hat.

6. Anhang

6.1 Transkription des Interviews mit David Helbock

I: Ok, also, Danke schon mal vorab für die Bereit Erklärung zum Interview. Meine erste Frage geht gleich inhaltlich direkt hinein, und zwar: Nicht nur deine aktuelle CD trägt den Namen „Aural Colors“, auch deine Songtitel enthalten immer wieder Farbnamen oder Referenzen zu Malern. Ganz allgemein gefragt: Wo siehst du die Verbindung von Musik und Bildender Kunst?

DH: (kurze Pause) Hm, gute Frage. Also für mich war es einfach immer so, dass mich Bildende Kunst inspiriert hat, Musik zu schreiben. Generell andere Künste, nicht nur Bildende Kunst. Ja, und deshalb ... es fängt schon an bei einfachen Farben, also für mich klingt Blau anders wie Gelb. Das hat nicht wirklich was mit Bildender Kunst zu tun, sondern dass ich gewisse Farben sehe oder wenn ich Farben sehe höre ich gewisse Töne. Ich glaube aber, das ist sehr subjektiv. Es gibt Leute, die haben eine Tonhöhe und dann sofort eine Farbe im Kopf, das ist bei mir nicht so, sondern es ist mehr eine Stimmung. Blau ist eine gewisse Stimmung...und insofern war es für mich immer naheliegend, dass ich auch in die Bildende Kunst geschaut habe und mich von dem einfach zuerst einmal inspirieren lassen habe. Ich habe dann auch einfach einmal geschaut, wie haben das andere Musiker gemacht, es ist einfach oft...Naja, Kunst ist immer auch Austausch. Ich mache das generell viel, auch mit Tänzern, aber [ich habe] eben auch mit Malern gearbeitet. Ich habe das dann manchmal auch wirklich auf die Spitze getrieben und gesagt: Also wirklich aktiv mit Malern gearbeitet, also dass quasi ich improvisiere und jemand malt im selben Moment dazu und dann schaut man was passiert, also man inspiriert sich gegenseitig.

I: Ach wirklich? Und kannst du vielleicht kurz beschreiben, was dabei rauskommt?

DH: Ja, also wie gesagt, es gibt die eine Seite, wo ich halt ein Bild sehe und dann setze ich mich hin und das Bild ist zum Beispiel mehr blau...mich inspirieren meistens die Farben und mehr abstrakte Maler. Weniger wenn jemand eine Landschaft malt, da gehe ich lieber selber in die Landschaft raus und lass mich von der Landschaft inspirieren. Also mehr abstrakte Sachen, und dann setze ich mich hin und dann ... das ist alles sehr intuitiv, das sind keine konkrete...ich kann es jetzt auch nicht genau sagen, aber ... dann

kriegt halt das Stück dann den Titel „Blau“. Und wann das dann aktiv im Moment passiert mit dem Maler dann improvisiere ich irgendwas und der Maler malt irgendwas und entscheidet sich in dem Moment für rot, aber ich, ich hätte eher blau genommen, dann verändert das dann mein ... , also das ist dann alles viel direkter natürlich.

I: Ok, also das verändert dann auch das was du spielst?

DH: Jaja klar!

I: Ah ok, sehr interessant. Weil du eben die abstrakte Malerei erwähnt hast, glaube ich trifft die nächste Frage ... also, inhaltlich folgt sie sehr dem Ganzen denke ich, weil Kandinsky, den du ja als Übertitel für eine Schönberg Neuinterpretierung „verwendest“

DH: Ja!

I: Also Kandinsky verwendet gerne musikalische Begriffe wie Farbkomposition und Klang für seine Malerei oder vergleicht Instrumente mit Farben, Punkten und Strichen. Jetzt wäre meine Frage, und du kannst sie sowohl konkret als auch abstrakt beantworten , wie du das gerne hättest: Findest du diese Analogien eher allgemein gehalten oder glaubst du an eine tiefere theoretische Verbindung?

DH: (kurzes Nachdenken) Also für mich ist es eher allgemein. Wie gesagt, ich glaube schon, dass es Künstler gibt, für die das viel konkreter ist wie für mich. Ich fand es einfach spannend, jetzt bei Schönberg und Kandinsky, dass die wirklich auch ... Die hatten halt einen engen Austausch, da gab es einen engen Briefwechsel

I: (unterbricht) Ja genau!

DH: ... und das war für mich ein gutes Thema irgendwie das, was für mich eh schon klar war, also dass Bildende Kunst und Musik sich gegenseitig inspirieren kann, das war dann halt so ein konkretes Beispiel wo das wirklich passiert ist. Aber wie gesagt, für mich sind das mehr Stimmungen, allgemeine...Ich bin halt ständig auf der Suche nach Inspiration, das ist für mich das Hauptthema, und das kann alles sein im Leben. Aber es können eben auch Farben sein, und vor allem auch andere Künste, weil sich ein Maler

natürlich auch was dabei denkt wie er sein Bild malt, das kann auch sehr intuitiv sein und ich probiere dann für mich diese Stimmung umzusetzen.

I: Alles klar. Du hast eben vorher bereits erwähnt, dass sich Blau für dich anders anfühlt als wie Rot und dass du eben auch gerne Farben für deine Songtitel verwendest. Dahingehend wäre jetzt meine nächste Frage, und die schließt dem Gesagten auch wieder an denke ich, also: Aus der Wahrnehmungsperspektive gesehen, ist ein Ton etwas *Immaterielles* im Vergleich zum Bild, welches ja direkt vor einem ist und dadurch „fassbarer“ wenn man so will. Benützt du Farben in deinen Songtiteln (wie beispielsweise „Yellow meets Red“), um mit diesen [den Farben] eine gewisse Emotion auszudrücken, und diese Immaterialität aufzuheben oder zu umgehen?

DH: Ja wie du richtig sagst für mich ist schon, also der Maler setzt sich hin, überlegt sich vielleicht vorher was oder auch nicht, aber malt, und das ist der Prozess. Und bis das Bild fertig ist vergeht viel Zeit oft. Wobei jetzt eben Leute wie Jackson Pollock oder so, die haben das versucht direkter zu machen, das sie wirklich... Bei der Musik, vor allem bei der improvisierten Musik, ist es sehr direkt, du spielst die Note und dann ist sie für immer weg quasi.

I: Genau!

DH: Genau. Aber das Komponieren ist für mich schon ein ähnlicher Prozess wie das Malen. Wenn ich mich jetzt hinsetze und komponiere und ein Stück schreibe, dann probiere ich ja diese Noten festzuhalten quasi. Der Prozess ist recht ähnlich würde ich sagen. Aber beim Spielen, wenn du jetzt auf Emotion – für mich ist es auch mehr als Emotionen...ich kann da nicht...Stimmung trifft für mich eher, das habe ich schon ein paar mal gesagt. Emotion...ich setze mich nie hin und sage: „Ich will jetzt Liebe ausdrücken“ oder „Ich will jetzt Hass ausdrücken“, sondern es ist für mich viel abstrakter. Und beim Spielen dann NOCH mehr, weil dann hat man irgendwie...es kann durchaus auch passieren, dadurch dass meine Musik so viel von Improvisation lebt, dass ich beim Komponieren die Vorstellung von Rot hatte und beim Spielen wird es dann zu Blau.

I: Verstehe.

DH: Da lege ich mich nicht gern fest. Das ist alles sehr abstrakt, vielleicht zu abstrakt.
(Pause) Aber es geht mir auf keinen Fall darum, eine gewisse Emotion im Zuhörer zum Beispiel hervorzurufen. Es ist noch eher eine Emotion von mir, aber die ändert sich natürlich durch die Emotion wie ich mich fühle in dem Moment wo ich es dann spiele. Da wird es dann flüchtig. Und es kann sein, dass es sehr konkret war beim Komponieren und dadurch im Prozess entstanden ist und nicht flüchtig, also dadurch dass ich es zu Papier gebracht habe und sich beim Spielen dann wieder verflüchtigt.

I: Ok, Ja. Also das heißt „Yellow meets Red“ kann im Studio, oder beim Komponieren war es „Yellow meets Red“ und ... ähm ... im Porgy und Bess

DH: (unterbricht) und beim Live spielen

I: war es „Purple meets Black“

DH: Kann, kann so sein.

I: Also ... (grinst)

DH: Jaja, das kann so sein!

I: ich meine jetzt nur als Beispiel (lacht).

DH: Jaja klar.

I: Sehr interessant, alles klar.

DH: Wobei man natürlich eben, da hat man die Komposition vor sich und probiert sich auch irgendwie in die Stimmung zurückzusetzen in der man es geschrieben hat. Aber das sind alles sehr fließende Übergänge manchmal, man probiert dann schon dieses „Yellow meets Red“ im Kopf zu haben aber obs es dann wird ... man muss dann doch mit dem Moment gehen.

I: Mhm, aja. Ok, das heißt, damit hat sich die nächste Frage eigentlich auch erübrigt.

DH: Es ist auch viel eindeutiger irgendwie. Natürlich malt jeder von uns ... das weiß ich natürlich auch nicht, keine Ahnung. Ich denke jetzt, wenn du Rot sagst und ich Rot sage dass wir uns ähnlich...also wenn ich jetzt sehe dieses Bild da drüben, die Schrift, die ist Gelb und Rot (Anm.: zeigt auf das Schild eines Chinarestaurants gegenüber, welches die genannten Farben beinhaltet) für mich, und für dich auch irgendwie. Das ist ein bisschen eindeutiger, weiß ich nicht, das glaube ich. Natürlich was wir dabei fühlen ist wahrscheinlich anders. Aber bei Musik ist das viel abstrakter. Ich kann das Stück auch „Blau meets Grün“ nennen, dann ist das halt für mich so. Das ist viel abstrakter. Insofern, wenn du sagst immateriell, auch viel flüchtiger, viel direkter aber auch mehr in der Zeit wahrscheinlich.

I: Mhm, verstehe. Also das bleibt auch trotzdem, also trotz der Farbenbenennung, trotz dem „Yellow meets Red“ bleibt es trotzdem noch immateriell?

DH: Genau.

I: Ok. Und, genau, die nächste Frage: Also du spürst diese Verbindung bereits während dem Komponieren, also diese Verbindung entsteht nicht nach der Entstehung des Werks?

DH: Ja, in dem konkreten Fall schon. Wie gesagt, ich suche was, wo ich mich inspirieren ... also, ich suche ständig nach Sachen die mich inspirieren, und dann ist es schon, es ist auch oft ein Prozess, wirklich ein Arbeitsprozess. Es ist nicht so, dass ich jetzt Rot sehe und dann sofort eine Melodie höre und die dann hinschreibe, sondern es ist eine bewusste Entscheidung wenn ich sage, ich will jetzt mit Farben arbeiten. Dann setze ich mich hin und überlege mir „Was ist jetzt Rot für mich in dem Moment?“. Es ist eine bewusste Entscheidung, zu was inspirieren mich Maler oder Farben. Und dann schaue ich was rauskommt und dann überlege ich mir ist das was jetzt rausgekommen ist immer noch rot, und wenn ja, dann nenne ich das Stück so. So ist der Prozess bei mir, mehr eine Suche anstatt das ich mich nur hinsetze und sag ich schreib jetzt ein Stück. Beim musikalischen Werk suche ich nach Querverbindungen, die vielleicht das Stück ein bisschen verändern, als wie wenn ich es einfach so schreibe. So würde ich sagen.

I: Also es ist als Ausgangspunkt zu verstehen, wenn man so will.

DH: Genau. Also wenn du jetzt diese CD hernimmst, "Aural Colors" (Anm.: David Helbocks aktuelles Album (VÖ: 30.01.2015)) da habe ich mich einfach konkret hingesezt und geschaut was Farben in mir auslösen und schaue, wie das die Musik verändert. Viel mehr ist es gar nicht (grinst)

I: Naja da steckt schon sehr viel drinnen(lacht). Ok, also weil du eben auch deine aktuelle CD erwähnst, wie gesagt, ähm, setzt du dich da auch eben mit Schönberg und Kandinsky auseinander, und, ähm, diese beiden Künstler haben entgegen gewisser Strömungen zu der Zeit immer, also eine sehr ... ist bei ihnen eine sehr große Offenheit zu beobachten und eben auch sind ihre Werke nicht auf ein großes Finale hinaus gezielt irgendwie, also gerade bei Schönberg ist dies zu beobachten auch wenn man darüber nachliest. Wie ist das bei dir, leistest du gewissen strukturellen Formgebungen Folge oder ist alles komplett frei, also verfolgst du einen ähnlichen freien Zugang?

DH: Unterschiedlich. (überlegt) Also, beim Spielen auf der Bühne möchte ich frei sein, das ist das Ziel von mir, dass ich quasi, egal was das Ausgangsmaterial ist, ob es überhaupt ein Ausgangsmaterial gibt, es ist oft ganz frei improvisiert. Aber wenn es ein Stück gibt möchte ich trotzdem jederzeit die Möglichkeit haben das Stück so zu verändern, dass ... einfach die Freiheit zu haben in dem Moment alles machen zu können was ich machen will. Natürlich wird berücksichtigt mit wem ich spiele, es ist keine Anarchie auf der Bühne. Es ist ... ja so ein Gefühl von Freiheit, sagen wir so. Das jederzeit alles möglich WÄRE. Was tatsächlich passiert ist wieder was anderes, aber ... was möglich wäre. Beim Komponieren habe ich schon oft sehr, eben sehr eindeutige Konzepte, also Ausdrücke musikalische, das hatte Schönberg ja auch, also die Zwölftonmusik, die ist ja sehr eng eigentlich. Das habe ich schon auch, dass ich sage ... ich probiere teilweise mathematische Sachen aus, wie Töne zueinander stehen, wie Harmonien zueinander stehen und begrenze mich dann durch ein System und dadurch entsteht dann wieder etwas Neues. Das ist ja bei einem Maler auch nichts anderes, wenn ich alle Farben zusammenmische bekomme ich auch braun oder schwarz, man muss dann schon wissen welche Farben zueinanderpassen damit neue Farben entstehen. Das ist bei der Musik ähnlich und dann ist oft ein System schon gar nicht schlecht. Wenn man sich quasi bewusst begrenzt entsteht oft eher was Neues als wie wenn man sagt alles ist offen. Aber ich mache auch das, dass alles offen ist und ich schaue was passiert, dann ist mehr Intuition.

I: Ähm, das heißt jetzt konkret, ich bin mir nicht ganz sicher, wie sehr du dich damit auseinandergesetzt hast, aber ich nehme jetzt mal an schon, wenn man jetzt in Bezug auf diese Offenheit und in Bezug auf konkret diese *Sechs kleinen Klavierstücken op. 19* von denen du eben drei neuinterpretiert hast wenn man so will, da habe ich eben nachgelesen, dass Schönberg weist explizit darauf hin, dass man zwischen den Teilen eine Pause macht damit nicht der Eindruck entsteht dass es ein

DH: (spricht es gleichzeitig mit mir aus) dass es ein Stück ist.

I: oder ein Zusammenhang hätte oder so

DH: jaja, genau

I: ähm ... berücksichtigst du solche Anweisungen oder stürzt du dich dann einfach drauf und dann kommt das dabei raus was dabei rausgekommen ist? Oder hast du aufgrund dieser Anweisung quasi drei eigenständige Lieder aus drei von den sechs Liedern gemacht?

DH: Ähm, nein. Also ich kenne die Anweisung, ich habe das schon auch gelesen aber das war mir eigentlich wurst (grinst).

I: Ok (lacht).

DH: Wir haben, ich wollte einfach Kandinsky und Schönberg gegenüberstellen, ich habe mir diese 6 kleine Klavierstücke ausgesucht weil die begleiten mich schon ein Leben lang, ich habe die, ich weiss nicht, mit vierzehn oder mit dreizehn damals schon bei einem Wettbewerb gespielt, die habe ich echt immer wieder mal gespielt mein Leben lang quasi. Und dann habe ich mir gedacht, wenn Schönberg, dann nehme ich doch, dann probiere ich mit denen was, und bei Kandinsky haben wir halt einige Gemälde genommen und über die quasi dann frei improvisiert und dann geschaut, zu was uns das inspiriert und das dann irgendwie verbunden. Was dann daraus geworden ist, ist dass ich die Schönberg Originale spiele und dann mit diesem musikalischen Material von Schönberg weitergearbeitet habe, auch mit der Stimmung die uns die Gemälde gegeben haben. Aus dem haben wir dann die drei Musikstücke gemacht, aus diesem Prozess.

I: Mhm. So generell, also der Prozess ist ein intuitiver, aber du glaubst schon dass quasi die konkreten Kandinsky Gemälde dabei ... äh... eine entscheidende Rolle spielen, oder anders gefragt: Wenn es ein anderes Gemälde wäre, würde was anderes dabei herauskommen?

DH: Wäre was anderes dabei herauskommen, das glaube ich auf jeden Fall.

I: Ok. Jetzt noch eine Frage bezüglich Schönberg und Kandinsky, nämlich was du vorher auch schon erwähnt hast, wurde genau in deren Ära eben die Trennung der Künste vollkommen aufgehoben wodurch auch sich ein komplett neues Ästhetikverständnis ergeben hat, und somit wurde auch die Gültigkeit von Musik als Zeit - und Bildende Kunst als Raumkunst, also diese Gültigkeit hat dann einfach nicht mehr gegolten wenn man so will. Wo siehst du in deiner Musik das Verhältnis von Zeit und Raum?

DH: (überlegt). Also für mich ... ich bin schon, beim Komponieren, beim CD aufnehmen, ist für mich Musik schon eine Live Kunst. Das ist für mich sehr wichtig, das ist für mich der Grund warum ich Musik mache, ist auf der Bühne zu stehen und in dem Moment live etwas zu kreieren das sicher anders war wie dasselbe Stück am Abend davor. Insofern passiert es immer in der Zeit und eher im Moment. Das Komponieren und das zu Papier bringen und das dann im Studio aufzunehmen ist ein Versuch, das quasi diesen Moment festzuhalten. Funktioniert aber immer nur zu einem gewissen Grad glaube ich. Du kannst den Moment und die Stimmung in diesem Moment nicht wirklich festhalten. Eigentlich ist für mich Musik ... wird gespielt und ist für immer weg, auch wenn sie aufgenommen wurde. Man kann erahnen was zu dem Moment passiert ist aber es ist nie dasselbe. Insofern ... Raum, weiss nicht wie man, keine Ahnung (überlegt) ... das ist schon das Tolle an der Musik, dass es zu einem Zeitpunkt, zu einem, in einem gewissen Raum passiert und dann für immer weg ist. Das finde ich spannend. Alles andere sind ... ja deshalb bin ich auch der Klassik oder auch sogar Schönberg oder wie das heute gehandhabt wird sehr skeptisch gegenüber, dass man Note für Note aufschreibt und dann muss es jeden Abend gleich klingen oder der Versuch zu haben dass es jeden Abend gleich klingt. Weil eben die Zeit anders ist und der Raum anders ist und dann ist es schon anders und darf auch die Musik ein bisschen freier und anders auf das eingehen.

I: Ok. Das Thema hatten wir vorher schon angeschnitten glaube ich, aber vielleicht ... ähm,

also ich stelle die Frage aber wir können das dann immer noch irgendwie übergehen. Also generell gilt für die Musik ein höherer Abstraktionsgrad als der Bildenden Kunst, also wieder aus der Wahrnehmungspsychologie. Und, was eben du eben vorher auch schon erwähnt hast, bei Kandinsky und Schönberg ist das Verhältnis von Abstraktion, Reduktion und Konkretion, ist eben sehr stark zu beobachten und kannst du das in deiner Musik kurz beschreiben? Also jetzt nicht in Prozentzahlen, aber wie das Verhältnis von Konkretion, Abstraktion und Reduktion sich verhält?

DH: Hm, ja, das habe ich mir nie überlegt, aber ja, klar. (überlegt) Ich habe so eine Band die nennt sich Random/Control, das ist nicht nur die Band, das ist mehr schon ein Grundkonzept von meiner Musik, dass immer beides da sein muss. Das sind ja auch so Begriffe irgendwie, also Zufall / Kontrolle oder Abstraktion ... kann man jetzt nicht genau gleichsetzen aber das hat schon damit zu tun finde ich, dass ... aber mir geht es mehr um das Gefühl, dass es darf etwas sehr konkret sein, sehr eindeutig eben auch zu Papier gebracht, sehr eindeutig auch für die Musiker was sie zu spielen haben, sehr präzise. Und trotzdem muss im Moment der Live Aufführung die Möglichkeit da sein das alles zu verwerfen und total abstrakt werden zu lassen. Ob es dann passiert oder nicht ist egal, aber es muss die Möglichkeit da sein. Das heißt es muss auch ab und zu mal passieren, insofern, ja, da gibt es keinen Prozentsatz oder Zahlen für mich, aber es muss immer beides, es muss immer konkret und abstrakt gleichzeitig sein vom Gefühl her zumindest, so würde ich sagen.

I: Ok, also ich habe jetzt noch zwei letzte Fragen.

DH: Jaja!

I: Ich habe dir vorher eben schon kurz erzählt, dass eben der erste Teil meiner Diplomarbeit verschiedene Theorien gegenüberstellt und jetzt eben bist du Protagonist meines Praxisteils (lacht), aber eben die, wenn man so will, die Erkenntnis aus dem Theorieteil wäre, dass die Gemeinsamkeiten von Musik und Bildender Kunst eher in der Praxisseite zu finden sind und die Gegensätze eher in der Wahrnehmung, also auf der Wahrnehmungsseite beziehungsweise HörerInnen oder RezipientInnenseite wenn man so will ... und ähm ...

DH: (ergänzt) naja nicht zwangsläufig.

I: naja nicht zwangsläufig, aber quasi die Theorien, die ich jetzt gegenübergestellt habe, lassen sich eher die Gemeinsamkeiten dort und die Gegensätze da EHER, also tendenziell, aber nicht zwangsläufig, natürlich nicht.

DH: Also es ist so, wenn ich Musik spiele, wenn ich mich jetzt in die Situation des Zuhörers versetze, schlussendlich geht es nur um Gefühl, das ist ... alles andere ... natürlich kann man viel über Theorie und, man kann sich jetzt beschäftigen mit wie hat Schönberg das, was war sein Konzept dahinter, eben Zwölfton, aber das ist halt ein System wie der jeweilige Komponist zu seiner Musik gekommen ist. Was sicher seine Berechtigung hat und die Musik wäre so nie entstanden wenn er das System nicht gehabt hätte, aber der Zuhörer schlussendlich sitzt im Konzert. Sogar wenn er von dem alles gelesen hat, sollte ihn das nicht stören, die Musik emotional zu hören, fertig. Es geht nur um Gefühl und Stimmung. Das ist eigentlich beim Bild dasselbe. Wenn du vor dem Bild stehst, solltest du auch so ... da ist die Theorie natürlich hinderlich, wenn du als Zuhörer zu viel weißt, zumindest geht das mir so. Wenn ich ins Konzert gehe und ich theoretisch analysieren kann was der vorne musikalisch macht, dann ist das natürlich sofort eine Ablenkung. Ich muss das auch lernen für mich natürlich, obwohl ich mich so lange mit der Materie beschäftigt habe, trotzdem einfach hinsetzen kann und das emotional wirken kann. Das ist bei einem Bild viel einfacher. Man weiß ganz wenig über die Geschichte von vielen Malern und dann stehe ich einfach vor dem Bild und ... das wirkt auf mich. Je mehr du weißt darüber umso schwerer fällt dir es, du musst das wieder lernen, diesen natürlichen Zugang dazu. Aber schlussendlich geht es darum, die Kunst auf dich wirken zu lassen. Insofern ist es finde ich von dem der des hört oder sieht, eigentlich immer dasselbe. So würde ich sagen.

I: Mhm, und als Abschluss noch: Diese Frage kannst du wieder gerne sehr abstrakt oder auch konkret beantworten, nämlich noch einmal in Verbindung zu den 6 kleinen Klavierstücken, wo treffen sich jetzt Schönberg und Kandinsky?

DH: (überlegt). Die treffen sich in meiner Interpretation von dem. Die treffen sich in dem wie ich mich damit beschäftigt habe wie konkret und ... ich habe ein paar von den Briefen gelesen aber nicht alle und manche nur überflogen, also ich bin jetzt kein Experte, das ist wieder nur eine Intuition - und Gefühlssache was mich halt dazu inspiriert hat diese Stücke zu nehmen, die Stücke zu verändern, mich von Kandinsky beeinflussen zu lassen. Schlussendlich ist es einfach ein Prozess, der ... der halt wieder aus Kunst ein bisschen was, einfach die Kunst

weiterentwickelt. Und so geht es eigentlich, es ist nur Inspiration. Wenn jemand, der hat da vielleicht ... klar, andere würden sagen, das darf man irgendwie nicht mit Schönberg solche Sachen machen, aber ... es ist, das was jetzt halt rausgekommen ist jetzt halt eine Mischung aus nicht nur ich spiele jetzt die Schönberg Stücke, es ist nicht nur Schönberg, es ist eine Mischung aus Schönberg, Kandinsky, mir selber und der jeweiligen Zeit wie ich mich gefühlt habe. Man könnte jetzt auch analysieren, was ist an dem Tag noch so passiert, was hat mich noch so bewegt, was ist politisch passiert, das alles spielt zusammen und dann ist das dabei rausgekommen. Und sogar wenn es jemand hört, wenn du das jetzt in dem Moment hörst, oder heute jetzt hörst, dann spielt der heutige Tag auch wieder mit, und deine Gefühle, also das ist ... eine ständige Weiterentwicklung. Und der Ausgangspunkt war eben in dem Fall Kandinsky und Schönberg. Aber da kann man wieder nicht sagen zu welchem Prozentsatz.

I: Nein, klar nicht. Ja, guter Schlusssatz würde ich sagen (beide lachen).

7. Abbildungsverzeichnis

Abb. 1 Gehirnareal bei Makake und Mensch Gregory

Bildquelle entnommen von:

Hickok, Gregory. Warum wir verstehen, was andere fühlen. Der Mythos der Spiegelneuronen. München: Carl Hanser Verlag 2015, Kapitel 1. URL:

<http://kubon-sagner.e-bookshelf.de/products/reading-epub/product-id/3197896/title/Warum%2Bwir%2Bverstehen%252C%2Bwas%2Bandere%2Bf%25C3%25BChlen.html>

(zugegriffen am 2.12.2015 11:16)

Abb. 2 Francisco de Goya *Lo mismo. Los desastres de la guerra* (eines der 82 unter dem Namen *Los desastres de la guerra* entstandenen Grafiken zwischen 1810 – 1815)

Radierung

24,8 x 34,1 cm

heutiger Standort: Museo Nacional del Prado Madrid

Bildquelle entnommen von:

<http://uploads2.wikiart.org/images/francisco-goya/the-same.jpg> (01.11.2015 13:10)

Abb. 3 Jackson Pollock *Number 14: Gray* (1948)

Lack und Gips auf Papier

57 × 78.5 cm

heutiger Standort: Yale University Art Gallery

Bildquelle entnommen von:

<http://artgallery.yale.edu/collections/objects/33977>

(01.11.2015 13:03)

Abb. 4 Wassily Kandinsky *Komposition VII* (1913)

Öl auf Leinwand

200 x 300 cm

heutiger Standort: Staatliche Tretjakow Galerie Moskau

Bildquelle entnommen von:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b4/Vassily_Kandinsky,_1913_-_Composition_7.jpg

(01.11.2015 13:06)

Abb. 5 Max Beckmann *Die Synagoge am Main* (1919)

Öl auf Leinwand

90 x 140 cm

heutiger Standort: Städel Museum Frankfurt

Bildquelle entnommen von:

http://www.staedelmuseum.de/sites/default/files/styles/col-8/public/staedel_kunstdermoderne_beckmann_max_diesynagogeinfrankfurtammain_1919.jpg?itok=8Mt07QOG

(01.11.2015)

Abb. 6 Caspar David Friedrich *Greifshausener Walde* (um 1818/20)

Öl auf Leinwand

90 x 70 cm

heutiger Standort: Alte Nationalgalerie Berlin

Bildquelle entnommen von: <http://images.zeno.org/Kunstwerke/1/big/74m284.jpg>

(28.10.2015 11:18)

Abb. 7 Selbsterstellte tabellarische Veranschaulichung von Unterschieden von Musik und Bildender Kunst

basierend auf Quelle: Brandstätter, Ursula. *Bildende Kunst und Musik im Dialog*.

Augsburg: Wißner Verlag 2004. S. 183 ff. sowie 189

Abb. 8 Selbsterstellte tabellarische Veranschaulichung von Gemeinsamkeiten von Musik und Bildender Kunst

basierend auf Quelle: De la Motte – Haber, Helga. *Musik und Bildende Kunst. Von der Tonmalerei zur Klangskulptur*. Laaber: Laaber Verlag 1990. S. 11-24 sowie S.75 - 81

Abb. 9 Selbsterstellte tabellarische Veranschaulichung von den Farb –

Instrumentenvergleichen von Wassily Kandinsky

basierend auf Quelle: Kandinsky, Wassily. *Über das Geistige in der Kunst*. Bern: Benteli Verlag 1970. S. 93 ff.

Abb. 10 Wassily Kandinsky *Komposition IV* (1911)

Heutiger Standort: Kunstsammlung Nordrhein Westfalen, Düsseldorf

Öl auf Leinwand

159,5 x 250,5 cm

Bildquelle entnommen von: <http://www.kandinskywassily.de/bilder/werke/114.jpg>

(28.10.2015 11:17)

Abb. 11 Wassily Kandinsky *Impression III (Concert)* 1911

Öl auf Leinwand

77,5 x 100 cm

heutiger Standort: Städtisches Lenbachhaus München

Bildquelle entnommen von:

http://assets.nydailynews.com/polopoly_fs/1.88950!/img/httpImage/image.jpg
(28.10.2015 11:18)

Abb. 12 wie Abb. 3

Abb. 13 Wassily Kandinsky *Im Grau* (1919)

Öl auf Leinwand

129 x 176 cm

heutiger Standort: Musée d'Art Moderne, Centre Pompidou, Paris

Bildquelle entnommen von:

<http://www.ago.net/assets/images/555/X-03291-594.jpg>

(28.10.2015 11:19)

Abb. 14 Wassily Kandinsky *Gegenklänge* (1924)

Öl auf Karton

70x49,5 cm

heutiger Standort: Musée d'Art Moderne, Centre Pompidou, Paris

Bildquelle entnommen von:

<http://images.nzz.ch/eos/v2/image/view/940/940/fullSize/inset/ac33128c/1.18572568/1435758051/01-ka-gegenklaenge-83521.jpg>

(28.10.2015 11:19)

8. Bibliographie

LITERATURQUELLEN

Bärtschi, Willy A. Perspektive, Geschichte, Konstruktionsanleitung und Erscheinungsformen in Umwelt und bildender Kunst. Ravensburg: Otto Maier Verlag 1976.

Bauer, Joachim. Das Gedächtnis des Körpers: Wie Beziehungen und Lebensstile unsere Gene steuern. München / Berlin: Piper Verlag 2013.

Böhm, Gottfried. Licht – Zeit – Klang. Musikalische Latenzen in der Bildkunst. In: Werner Jank, Hermann Jung (Hrsg.). Musik und Kunst, Erfahrung – Deutung – Darstellung. Mannheim: Palatium Verlag 2000

Böhme, Tatjana, Mehner, Klaus (Hrsg.). Zeit und Raum in Musik und Bildender Kunst. Köln; Weimar; Wien: Böhlau Verlag 2000.

Brandstätter, Ursula. Bildende Kunst und Musik im Dialog. Augsburg: Wißner Verlag 2004.

Brandstätter, Ursula. Grundfragen der Ästhetik. Bild – Musik – Sprache – Körper. Köln: UTB Verlag 2008.

Braus, Dieter F. EinBlick ins Gehirn. Psychiatrie als angewandte klinische Neurowissenschaft, Stuttgart / New York: Thieme Verlag 2014

- Bredow, Rafaela, Blech, Jörg: Zellen zum Gedankenlesen. Interview mit Vilayanur Ramachandran. In: Der Spiegel. Nr.10/2006.
- De la Motte – Haber, Helga. Musik und Bildende Kunst. Von der Tonmalerei zur Klangkultur. Laaber: Laaber Verlag 1990.
- Ditzig – Egelhard, Ursula. Durch Musik Bilder verstehen. Münster: LT Verlag 2004.
- Elias, Marion. Niemandsland. Aus dem Notizbuch eines Malers. Weimar: VDG 2005.
- Düchting, Hajo. BildRaum, Räume in der Malerei. Stuttgart: Belser 2010.
- Freedberg, David. Gallese, Vittorio. Motion, emotion and empathy in esthetic experience. In: Trends in Cognitive Science. Ausgabe 11, Nr. 5, 2008.
- Gadamer, Hans Georg. Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik. Tübingen: Mohr Siebeck 1960/2010.
- Guth, Karl-Maria (Hrsg.), August Macke / Franz Marc, Briefwechsel. Berlin: Verlag der Contumax GmbH & Co. Kg 2014 (vollständige Neuausgabe).
- Göbel, Anja. Der Blaue Reiter - Schönberg und Kandinsky im Wandel der Zeit. Hamburg: Disserta Verlag 2013.
- Guth, Karl Maria. Johann Gottfried Herder, Kritische Wälder. Berlin: Hofenberg Verlag 2014.
- Haldemann, Matthias (Hrsg.). Harmonie und Dissonanz. Gerstl Schönberg Kandinsky. Malerei und Musik im Aufbruch. Ostfildern / Zug: Hatje Cantz / Kunsthau Zug 2006.
- Hahl – Koch, Jelena (Hrsg.). Arnold Schönberg, Wassily Kandinsky, Briefe, Bilder und Dokumente einer außergewöhnlichen Begegnung. Salzburg und Wien: Residenz Verlag 1980.
- Hartenstein, Gustav (Hrsg.). Immanuel Kant's Kritik der reinen Vernunft. Leipzig: Leopold Voss Verlag 1868
- Kandinsky, Wassily. Über das Geistige in der Kunst. Bern: Benteli Verlag 1970.
- Kandinsky, Wassily. Punkt und Linie zu Fläche. Bern: Benteli Verlag 1959 (4.Auflage).
- Kraemer, Rudolf-Dieter (Hrsg.): Musik und Bildende Kunst. Essen: Die Blaue Eule 1990. (Musikpädagogische Forschung. Band 10).
- Liessmann, Konrad Paul. Reiz und Rührung. Über ästhetische Empfindungen. Wien: WUV 2003.
- Loef, Carl. Farbe Musik Form. Ihre bedeutenden Zusammenhänge. Göttingen; Frankfurt; Zürich: Musterschmidt 1974.

Metken, Günther. Laut Malereien. Grenzgänge zwischen Kunst und Musik. Frankfurt/Main; New York: Campus Verlag 1995.

Rizzolatti, Giacomo, Fogassi, Leonardo, Gallese, Vittorio: Mirrors in the mind. In: Scientific American, November 2006.

Schweppenhäuser, Gerhard. Ästhetik. Philosophische Grundlagen und Schlüsselbegriffe. Frankfurt/Main; New York: Campus Verlag 2007.

Steincke, Dietrich. Bildgestaltendes Verstehen von Musik. Würzburg: Königshausen & Neumann 2007

Von Maur, Karin (Hrsg.). Vom Klang der Bilder. Die Musik in der Kunst des 20. Jahrhunderts. München: Prestel 1985.

Wandschneider, Dieter (Hrsg.). Das Geistige und das Sinnliche in der Kunst. Würzburg: Königshausen & Neumann 2005.

ZEITUNGSARTIKEL

Clausberg, Karl. Die Doppeläugigkeit der Bildbetrachtung, In: Frankfurter Allgemeine (06.10.2008), URL:
<http://www.faz.net/aktuell/wissen/mensch-gene/neurowissenschaft-kunst-2-die-doppelaegigkeit-der-bildbetrachtung-1709088.html>
(zugegriffen am 22.09.2015 12:23)

Siefer, Werner. Die Zellen des Anstoßes. In: Die Zeit (16.12.2010, 07:00), URL:
<http://www.zeit.de/2010/51/N-Spiegelneuronen>
(zugegriffen am 22.09.2015 12:25)

INTERNETQUELLEN

Arnold Schönberg Center Wien. URL:
<http://www.schoenberg.at/index.php/de/>
(zugegriffen am 21.10.15 10:31)

Bauhaus Movement. URL:
<http://bauhaus-movement.com/>
(zugegriffen am 28.10.2015 10:45)

Dewald, Ulrich. Der Ton der Farbe. URL:
<http://www.farbimpulse.de/Der-Ton-der-Farbe.farbeundton.0.html>
(zugegriffen am 02.10.2015 15:01)

Engel, Franz. Rezension über Dresler, Martin (Hg.): Neuroästhetik. Kunst - Gehirn – Wissenschaft. URL: <http://arthist.net/reviews/311> (06.12.2015 15:47)

Groy, Boris. Kandinskys Bauhaus, In: Frieze. Nr. 11/2013, URL:
<http://frieze-magazin.de/archiv/features/kandinskys-bauhaus/>
(zugegriffen am 01.11.2015 10:14)

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. Vorlesungen über Ästhetik I (1835 – 1838). URL:
<https://www.lernhelfer.de/sites/default/files/lexicon/pdf/BWS-DEU2-0170-04.pdf>
(06.12.2015 12:27)

Hickok, Gregory. Warum wir verstehen, was andere fühlen. Der Mythos der Spiegelneuronen. München: Carl Hanser Verlag 2015. URL:
<http://kubon-sagner.e-bookshelf.de/products/reading-epub/product-id/3197896/title/Warum%2Bwir%2Bverstehen%252C%2Bwas%2Bandere%2Bf%25C3%25BChlen.html>
(zugegriffen am 2.12.2015 11:16)

Kandinsky, Wassily. Essays über die Kunst und Künstler. URL:
http://archive.org/stream/essberk00kand/essberk00kand_djvu.txt
(zugegriffen am 15.10.2015 13:44)

Kandinsky, Wassily. Kandinsky 1901 – 1913. Berlin: Der Sturm 1913. URL:
http://archive.org/stream/kan00kand/kan00kand_djvu.txt
(zugegriffen am 20.10.2015 15:09)

Kunst – Zeiten. Moderne Musik verstehen (Online Nachschlagewerk), URL:
<http://www.kunst-zeiten.de>
(zugegriffen am 20.10.2015 15:07)

Mahr, Peter (Hrsg.), Immanuel Kant, Kritik der Urteilskraft, URL:
http://www.univie.ac.at/immanuel_kant_kritik_der_urteilskraft/analytik_des_schoenen.html#1.
(zugegriffen am 08.10.2015 10:16)

Molnar-Szakacs, Istvan, Overy, Katie. Music and mirror neurons: from motion to 'e'motion. In: Social Cognitive and Affective Neuroscience. Oxford: Oxford University Press November 2006. URL:
<http://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC2555420/>
(zugegriffen am 28.8 13:15)

Müller, Benjamin. Vortrag der Forschungsergebnisse, Diagonale (1923), Wassily Kandinsky. Institut für Soziologie und Sozialpsychologie, Philosophische Fakultät, Leibniz Universität Hannover. Wintersemester 2009/2010. URL:
http://www.ish.uni-hannover.de/fileadmin/soziologie/FLM_Hieber_Hausarbeiten/FLM_Kandinsky.pdf
(zugegriffen am 23.10.2015 11:53)

Müller - Tamm, Pia. Wassily Kandinsky, Komposition IV. URL:
<http://www.nrw-museum.de/#/komposition-iv-613.html>
(zugegriffen am 17.10.2015 12:38)

Paul, Kate. Kandinsky: The Path to Abstraction. Room Guide. URL:

[http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/kandinsky-path-
abstraction/kandinsky-path-abstraction-room-guide-7](http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/kandinsky-path-
abstraction/kandinsky-path-abstraction-room-guide-7)
(zugegriffen am 28.10.2015 10:30)

Rehfus D. Wulff (Hrsg.). Handwörterbuch Philosophie. Onlineausgabe. URL:
<http://www.philosophie-woerterbuch.de/>
(zugegriffen am 08.10.2015 10:09)

Thomsen, Matthias. Ästhetik - Teil 1 - Definitionen - Begriffserklärungen
Offene Fragen. URL:
<http://www.gymoedeme.de/anhaenge/3452/%C3%84sthetik%20Definition.pdf>
(06.12.2015 13:59)

Von Haken, Boris. Der gelbe Klang, URL:
<http://www.see-this-sound.at/werke/164>
(zugegriffen am 21.10.2015 12:46)

Wulff, Hans Jürgen. Online Lexikon der Filmbegriffe. URL:
<http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=3469>
(zugegriffen am 31.08.2015 14:08)

Wulf Christoph, Mimesis, URL:
http://www.ewi-psy.fu-berlin.de/einrichtungen/arbeitsbereiche/antewi/media/buecher_historische_anthropologie/historische_anthropologie/historische_anthropologie_04.pdf
(zugegriffen am 16.12.2015 15:30)

AUSSTELLUNGSKATALOGE

Katalog zur Ausstellung „Farben – Klänge. Wassily Kandinsky, Bilder 1908 bis 1914. Arnold Schönberg, Konzerte und Dokumentation.“ Basel: Fondation Beyeler 1998.

LEXIKA

Brockhaus Riemann Musiklexikon in vier Bänden und einem Ergänzungsband. Band 1 A-D herausgegeben von Carl Dahlhaus und Hans Heinrich Eggebrecht. Mainz: Atlantis Musikverlag 1995.

Meyers Taschenlexikon Musik in 3 Bänden, herausgegeben von Hans Heinrich Eggebrecht in Verbindung mit Meyers Lexikonredaktion unter Leitung von Gerhard Kwiatkowski, Band 1 A– Gg, Mannheim; Wien; Leipzig; Zürich: B.I Taschenbuchverlag 1984.

Meyers Taschenlexikon Musik in 3 Bänden, herausgegeben von Hans Heinrich Eggebrecht in Verbindung mit Meyers Lexikonredaktion unter Leitung von Gerhard Kwiatkowski, Band 3 On – Zz, Mannheim; Wien; Leipzig; Zürich: B.I Taschenbuchverlag 1984.

WEITEREFÜHRENDE QUELLEN

Homepage David Helbock, URL:
<http://www.davidhelbock.com/>
(zugegriffen am 30.10.2015 12:03)

Plattenlabel von David Helbocks aktueller CD „Aural Colors“ (Veröffentlichung 30.01.2015), URL:
http://traumton.de/neu/records/index_davidhelbocktrio.html
(zugegriffen am 30.10.2015 12:02)

Über das tiefergehende Verhältnis von Zwölftton Musik, abstrakter Malerei und dem „Blauen Reiter“ siehe
Abel, Angelika. Die Zwölftonästhetik Weberns und Goethes Methodik der Farbenlehre. Zur Kompositionstheorie und Ästhetik der neuen Wiener Schule. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag 1982, mit speziellem Verweis auf Kaptitel 7, „Zwölftonästhetik und abstrakte Malerei“