

VOM KLANG DER BILDER

• Alfred Krans



In mijn boekenkast staat al jarenlang een dikke pil van 480 bladzijden over de relatie tussen kunst en muziek in de 20^e eeuw. Ik heb het ooit gekocht op de Buchmesse in Frankfurt, het moet eind jaren 80 zijn geweest en ik kan me nog herinneren, dat ik daar eindeloos in heb zitten bladeren en lezen. Toen ik het eenmaal thuis had, heb ik er vaak gebruik van gemaakt voor diverse studies en artikelen en nog steeds blader ik er regelmatig in voor “the fun”, het kijkplezier. Het is eigenlijk een catalogus van een grote tentoonstelling over de muziek in de beeldende kunst van vooral de 20^e eeuw, die in 1984 werd georganiseerd in Stuttgart door Karin von Maur, hoofdconservator voor moderne kunst van de Staatsgalerie Stuttgart. In het begin van de jaren 70 werden de voorbereidingen getroffen samen met de componist Erhard Karkoschka en de muzik historicus Hellmuth Christian Wolff uit Leipzig en uiteindelijk werd 1984 het definitieve eindpunt, het Europese jaar van de muziek en van Schütz, Bach, Händel en Alban Berg, die allen in een jaar eindigend op -84 werden geboren. Meer dan 10 jaar werd er gepraat over de opzet en uitvoering van deze tentoonstelling en intussen werd er een aantal kleinere exposities georganiseerd, die het thema van verschillende kanten belichtten. Zo was er in 1974 de “Hommage à Schönberg” in de Berlijnse Nationalgalerie, die vooral op de tijd van de Blaue Reiter was geconcentreerd, in 1975 in Düsseldorf “Sehen um zu Horen” met 6 intermediair werkende kunstenaars van John Cage tot Stephan von Huene, in 1980 “Von der Spieluhr zum akustischen Environment” in Berlijn, “Soundings” in het Neuberger Museum bij New York en dan in 1983 Harald Szeemanns “Gesamtkunstwerk – Retrospektive”, waarin een poging werd gedaan om kunst en muziek samen te laten smelten.

Wat beeldende kunstenaars van oudsher aan muziek fascineert, is het immateriële, haar soevereine onafhankelijkheid van de wereld van het zichtbare en de reproductieve dwangmatigheden, waaraan de beeldende kunst zich eeuwenlang gebonden voelde. Terwijl ook de letterkunde ondanks haar hogere abstractiegraad vast bleef zitten aan het concreet – benoembare, kon de muziek zich in een vrije ruimte ontplooiën, die alleen door de wetten van de harmonieleer was gelimiteerd, een vrije ruimte, die zich sinds de 19^e eeuw steeds meer vergrootte, om tenslotte – tegelijkertijd met de doorbraak van de schilderkunst naar het abstracte – ook de traditionele grenzen van de tonaliteit te overwinnen. In 1911 probeerde Kandinsky de schilderkunst uit haar mimetische functie te halen en maakte hij tegelijkertijd met zijn traktaat “Über das Geistige in der Kunst” een eerste harmonieleer voor dit nieuwe concept van de schilderkunst, dat de “innerlijke klank” van kleuren en vormen absoluut stelde.

Bij deze poging het zichtbare met het onzichtbare met elkaar in relatie te brengen ontstaat van begin af aan een onevenwichtigheid, omdat je de onzichtbare pool – de



muziek – alleen indirect, gefilterd door de media van de beeldende kunstenaars, kunt uitbeelden. Het uitgangspunt ligt onvermijdelijk bij de beeldende kunst, waarvoor de muziek in vele opzichten model heeft gestaan en die een grote bron voor innovaties werd. De omgekeerde vraag naar de invloed van de vernieuwingen in de schilderkunst op de muziek onttrekt zich weer in grote mate aan de aanschouwbaarheid.

Het project van von Maur concentreert zich vooral op de meer of minder duidelijke invloeden van de muziek op de beeldende kunst in de laatste honderd jaar. Dat het grootste deel van de werken uit de abstracte kunst afkomstig is, wil niet zeggen, dat de muziek alleen in de beginfase van de abstracte kunst invloed had, ze loopt als een rode draad vanaf de eeuwwisseling tot nu aan toe door de ontwikkelingen in de moderne kunst. Want er is geen kunstenaar, die zich niet op de een of andere manier in zijn loopbaan heeft bezig gehouden met de zusterkunst. Daarbij werden soms andere aspecten van de klankwereld, bepaalde wetmatigheden en parameters van de muziek ontsloten, waarbij steeds maar weer de strijd om de beste analogie ontbrandde. Muzikale analogie – ontwikkelingen hebben zich in de 20^e eeuw niet uitsluitend op het vlak van abstracte kunstvormen afgespeeld, hoewel ze zich hier duidelijker manifesteren en tot een verzelfstandiging van muzikale elementen in de schilderkunst, zoals het ritmische principe, leiden. Belangrijke figuratieve werken als “De drie muzikanten” van Picasso (1921) of “De groene violist” van Chagall (1923-24) laten juist zien, hoe uit het kubistische abstractieproces het figuratieve en muzikale in de schilderkunst in gewijzigde vorm naar voren komt en een nieuwe synthese aangaat.

De Bach – renaissance aan het begin van de 20^e eeuw, waarin de fuga als hoogste vorm van logica in de muziek wordt geïnterpreteerd, kan worden gezien als een reactie op de Wagner – cultus. Wagners totale ontgrenzing en versmelting van de kunsten veroorzaakte een golf van synesthesie – enthousiasme, die zich over heel Europa verbreidde en zowel kunstenaars als schrijvers inspireerde, in Frankrijk vooral Cézanne en de schrijvers Rimbaud, Verlaine, Mallarmé in hun “Correspondences”, in Duitsland de Blaue Reiter. De strenge Bach wordt de inspirator van o.a. Kandinsky (Fuga, 1914) en Jacob Weder (5 – delige cyclus naar een Bach – suite). Daarnaast stonden ook de symfonieën van Beethoven en Brahms in de belangstelling, bijvoorbeeld bij Klinger en Klimt in hun kosmologische cycli over het lot van de mens in zijn relatie tot geboorte en dood, gelukzaligheid en schuld etc. Maar in het eerste decennium begint men de kleur radicaal los te maken uit de context van het voorwerp en probeert men met behulp van de muzikale harmonieleer tot haar wetmatigheden door te dringen. Zo kwam er zowel een muzikale als beeldende revolutie tot stand. Met Schönberg voorop bevrijdden de musici zich uit het systeem van de tonaliteit en de schilders braken tegelijkertijd met de figuratieve kunst. Men ging op zoek naar de vierde dimensie, de verborgen kracht achter de zichtbare verschijningen, om te proberen de



grenzen van tijd en ruimte te verleggen. Frank Kupka was de eerste, die de kinetische dimensie in de schilderkunst ging gebruiken, terwijl Robert Delaunay zich bezig hield met de samenhang tussen licht en kleur, muzikale tijdstructuren en simultane waarnemingen. Het rolschilderij doet zijn intrede, geïnspireerd op kinematische studies, waarbij een systematische visualisering van muziekstukken het uitgangspunt vormt, zoals in de geschilderde filmrollen van Eggeling en Richter en de exacte kleur – klank transmissies in de composities van Veronesi. De overgang naar het medium film ligt voor de hand, de talrijke pogingen om kleur – klank correspondenties door projecties van gekleurd licht of cinematografische technieken simultaan over te brengen, hangen nauw samen met de wetenschappelijke theorieën over corresponderende klanken en kleuren en geluids – en lichtgolven van Kircher en Newton en de harmonia mundi en universele sferenharmonie van Pythagoras en Kepler. Voor de kunstenaars werd vooral het stuk “Prometheus” van de Russische componist Skrjabin belangrijk, die voor de uitvoering van een kleurenorgel gebruikt maakt om de “Luce – stem” in gekleurde lichtprojecties te kunnen omzetten. Het is de voorloper van de sound – light – performance in de huidige disco – cultuur.

Het centrale experimenteerveld blijft echter de schilderkunst, die steeds weer impulsen haalt uit de magnetische spanningsrelatie met de muziek. Bij de kubisten is de schilderkunst zelf tot een instrument geworden, dat, net als in de muziek, ontmaterialisering, beweeglijkheid en tijdelijkheid oproept. Duidelijk is dat te zien in de werken van Picasso, Braque en Gris en later ook bij Balla, Duchamp en Marinetti. Muzikale en akoestische fenomenen spelen hierbij een essentiële rol. De futuristen ontwikkelen lawaaimuzikale instrumenten, kinetische klankplastieken en abstracte toneelfiguren, maar ook beeldchoreografieën met partituurelementen. De dadaïsten en surrealisten pakken dat weer op, Miro noteert in zijn *Danseuse II* de bewegingen en draaiingen van danseressen in de vorm van choreografische diagrammen en in 1962 gaat Warhol uiteindelijk met zijn *Dance Step* – werken over tot “dansbare” kunst, waarbij hij de danspassen van de tango en de foxtrot in de vorm van schematische diagrammen op een filmdoek projecteert en de toeschouwer op een glasplaat, die op de grond ligt, de passen na kan doen. De dans, die het muzikale met het ritmisch bewegende verenigt, blijft de hele 20^e eeuw een stimulerend motief vanwege haar innovatieve energieën. De abstracte omzetting van de dans vinden we in Nederland bij “De Stijl”, bij de Engelse kunstenaars Bomberg en Lewis en bij de Amerikaanse constructivist Burgoyne Diller.

Dat bij de complexe parallelontwikkelingen de muziek niet steeds het uitgangspunt is, blijkt uit het principe van de collage, de integratie van gevonden voorwerpen, die door componisten als Strawinsky en Satie in de muziek werd overgenomen door het gebruik van natuurlijk of machinaal lawaai als nieuw klankmateriaal. Het grensgebied tussen taal en muziek voert langs pioniers als Raoul Hausmann met zijn klankgedichten en Kurt Schwitters met zijn *Ursonate* naar de fonetische poëzie. Het collage – principe vinden we na de tweede wereldoorlog terug bij het *Nouveau Realisme* en de Fluxusbeweging. Als Arman gitaren verzaagt, een piano in brand steekt of een vleugel verplettert, is de lawaaiige actie net zo belangrijk als het resultaat van de performance en worden uit de vernieling van het instrument nieuwe muzikale en beeldende mogelijkheden ontsloten. Nog later, bij de *Concept Art*, waar alleen de idee belangrijk is en de toeschouwer tot interpretator en mede – acteur wordt, maken Schnebel, Higgins en Rühm “denkbare muziek”, “muziek om te lezen” of “potloodmuziek”.

Rond 1950 kwamen de musici tot de conclusie, dat hun lineair notensysteem al lang niet meer geschikt was voor de klankfenomenen van de nieuwe muziek. Zij namen de door de schilders ontwikkelde abstracte en autonome beeldtaal over, waarbij de notatie muzikale grafiek werd. “De tijdservaring laat zich in een ruimtelijke ervaring transponeren”, zegt Stockhausen hierover. Musici zijn nu muzikale grafici geworden. En



op dit punt haken de beeldhouwers aan door te zoeken naar een vereniging van sculptuur en klank. Tinguely maakt gemotoriseerde klank – en lawaaiplastieken, de gebroeders Baschet metaalachtig klinkende bloemkelken, Bury en Takis sensibel reagerende klankreliëfs. De ontwikkeling van de digitale klank maakt het mogelijk, dat klanken volkomen worden gemanipuleerd en als ruimteplastisch medium kan worden ingezet. Giers en Vogel programmeren hun plastieken bijvoorbeeld met elektronische klankcombinaties, die de toeschouwer door zijn

bewegingen veroorzaakt en op die manier mee kan vorm geven.

In Nederland zijn het vooral de kunstenaars van De Stijl, die het idee van het “absolute ritme” als uitgangspunt voor hun werken nemen. Theo van Doesburg destilleert in zijn “Zeven studies over de compositie Ritme van een Russische dans” uit systematische bewegingsstudies van een danser een kleurig staafwerk van verticale – horizontale elementen, waarin op de witte ondergrond zich de stampende ritmes van de Kozakken kristalliseren. Bij de inrichting van de danszaal in het Straatburgse Café Aubette gaan zijn contrasterende diagonale ritmes rechtstreeks in de ruimte over. In het oeuvre van Piet Mondriaan komt het dansthema voor, maar ook een soort stenografische notaties van golfslagen op de waterspiegel en syncopische ritmes van de jazz. Johan Miedema maakt schilderijen met titels als “Appassionata van Beethoven”, “Muziektekening”, Janus de Winter “Muzikale fantasie”, Albert Plasschaert “Opus 1528”, Jan Sluyters “Largo I en II”.

“Er bestaan geen grenzen tussen de verschillende vormen van kunst”, vond de Litouwse kunstenaar Mikalojus Ciurlionis (1875 – 1911). Muziek was voor hem een manier om zijn visie op de wereld te uiten en toen hij vond, dat de muziek ontoereikend was gebleken, ging hij over op de schilderkunst. De wereld zag hij als een grote symfonie en de tijd als een symfonisch gedicht, dat door een orkest speciaal voor hem werd uitgevoerd. De vier delen, die zijn “Voorjaarssonate” vormen, gaan over de wind in al zijn vormen, van een zacht briesje tot een hevige storm. Stapelwolken, windmolens, de groene aarde, een toren worden verklankt tot muziek. Maar Ciurlionis kon niet wat hij wilde, de visuele voorstellingen, die hij met zijn muziek probeerde op te roepen, bleven teveel verborgen in de klanken. Vier jaar lang worstelde hij met partituren om zijn muzikale impressies van de zee in te kleuren en toen wendde hij zich van de muziek af en werd hij uitsluitend schilder. In 1908 schilderde hij zijn vierdelige “Zeesonate”, waarbij in de Finale een enorme golf een aantal zeilboten dreigt te verzwelgen. Twee jaar later werd hij krankzinnig en hij stierf in 1911 in een sanatorium bij Warschau. Cd’s met zijn muziek zijn verschenen op de labels Marco Polo en Harmonia Mundi.

In het grensgebied tussen muziek en beeldende kunst speelt de visualisering van muziek altijd een bijzondere rol. Hierbij treden belangrijke ondergeschikte fenomenen op, zoals de visuele partituur, vooral als men zoekt naar een gemeenschappelijke noemer tussen

toon – en beeldkunst. Tijdens de eerste wereldoorlog werden nieuwe notatievormen ontwikkeld voor de experimenten met elektrische instrumenten als de theremin, de Ondes Martinot, de lichtorgels en het intonarumori van Russolo. Het notenschrift werd ondergebracht in allerlei typografische experimenten van de futuristen, die later door docenten en studenten van het Bauhaus werden gestandaardiseerd tot visuele partituren. Om verbale, choreografische en klankaanwijzingen te synchroniseren werden tekstpartituren ontworpen, die woorden, muzikale notaties, bewegingsnotaties en zelfs gegevens over licht-, coulissen- en rekwisietenwisselingen naast elkaar zetten. Stukken als *Das Triadische Ballett* van Oskar Schlemmer en *Der Gestentanz* van Ludwig Hirschfeld – Mack werden op deze manier uitgevoerd. In de jaren 50 ontstond een groep componisten, bestaande uit John Cage, Morton Feldman, Earle Brown en Christian Wolff, die grafische notaties maakte, waarbij het niet meer verplicht was, precieze noten te spelen, zodat de mogelijkheid ontstond om klanken binnen algemene parameters zelf uit te kiezen. De grafische partituren van deze groep zijn vaak gebaseerd op de *I Ging*, de werken van Marcel Duchamp, Pollock en Alexander Calder.

Vanaf de jaren 60 werden de grafische partituren steeds experimenteler en schoven ze steeds verder op naar de beeldende kunst, zoals te zien is in de composities van Stockhausen, Kagel, Bussotti en Schnebel. Om deze nieuwe muziek goed te kunnen uitvoeren werd in Engeland speciaal het Scratch Orchestra opgericht, dat bestond uit leden, die kwamen uit de beeldende kunst, het theater en de muziek.

In het midden van de jaren 70 werd de verdere ontwikkeling van de visuele partituur overgenomen door de beeldende kunstenaars en ontstonden partituren als beeldobjecten. David Weinstein maakte in 1981 bijvoorbeeld de compositie “*The illuminated man*”, waarbij de partituur van 5,5 x 5,5 meter bestaat uit zwarte en witte kruiswoordraadselachtige kwadranten, waarop je kunt lopen. Uiteindelijk is het principe van deze visuele partituren terug te voeren op de in cirkels geschreven, vaak een bepaalde vorm opleverende notaties van de madrigalisten uit de renaissance.

Tenslotte is het nog interessant om een blik te werpen op de op muziek gezette schilderijen. Er bestaan veel composities, die geïnspireerd zijn op schilderijen, grafiek, sculpturen en bouwkunst of op de persoonlijkheid van een kunstenaar. Het boek van von Maur geeft een complete lijst van al deze composities. Werken van Nederlandse kunstenaars vormen niet zo erg vaak een inspiratiebron, maar ze zijn er wel. Voor de liefhebbers een kleine selectie:

Walter Steffens: *Pintura del Mundo*, Orkestconcert 1969 naar het schilderij “*De tuin der lusten*” van Hieronymus Bosch

Maurice Schoemaker: *Brueghel suite*, symfonische variaties voor orkest (1928)

Giulio Viozzi: *Tre pitture di van Gogh* voor piano (1948)

Gerardo Gandini: *A Cow in a Mondrian Painting*, voor fluit en instrumenten, (1967)

Paul von Klenau: *Rembrandt van Rijn*, opera in 4 akten, 1936

Otmar Nussio: *Rubensiana*, voor fluit, viool, cembalo en strijkorkest, 1950

Reynaldo Hahn: *Paul Potter*, voor piano, 1896

2006-4

Vom klang der Bilder

Die Musik in der Kunst des 20. Jahrhunderts

Prestel Verlag, München, 1985