

Stilleben mit Musikinstrumenten

„Verstrijken voor ensemble“ als Aufführung und Installation

Ludwig Seyfarth

Wer im Frühjahr 2008 das Museum Boijmans-Van Beuningen in Rotterdam besuchte, konnte eine Ausstellung bewundern, in der es unter anderem Musikinstrumente, Notenblätter und -blätter sowie andere Gegenstände zu sehen gab, die mit dem Musizieren in Verbindung stehen. Diese Beschreibung könnte vermuten lassen, es habe sich um eine Schau mit Werken der Stillebenmalerei und speziell der Gattung des Stillebens mit Musikinstrumenten gehandelt, wie sie im 17. Jahrhundert von vielen Malern, aber vor allem von Evaristo Baschenis in Bergamo virtuos gepflegt wurde. Bis zum 19. Jahrhundert konzentrierte sich diese Gattung auf die illusionistische Wiedergabe der Instrumentenkörper von Geigen, Lauten oder Flöten, wobei die Musikinstrumente oder Notenblätter auch als Allegorien für das Gehör standen. Das Thema der fünf Sinne gehörte zum ikono-graphischen Standardrepertoire der Stillebenmalerei. Revolutionär erneuert wurde das Musikinstrumentenstilleben um 1910 in der Malerei des Kubismus, vor allem bei Georges Braque. Der traditionelle Illusionsraum wurde in eine flächige Darstellungsweise transformiert, bei der „die Stofflichkeit der Gegenstände [...] in eine einheitliche farbige Substanz überführt“ scheinen. In Braques Gemälde „Violine und Krug“ (1909, Kunstmuseum Basel) verweist die Darstellung eines Nagels mit Schlagschatten auf die traditionelle Rolle der Malerei der illusionistischen Wiedergabe von Körpern, die ansonsten zugunsten der facettenartigen Aufsplitterung in ein rhythmisches Flächenmuster aufgegeben ist. Statt der Abbildung der Instrumente, die die Musik erzeugen, sehen wir eine Bildstruktur, die wie eine Übersetzung ihres Klanges ins Visuelle wirkt. Weitergetrieben hat Braque dieses Vorgehen, etwa in dem zwei Jahre später entstandenen „Stilleben“ (Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf), zu einem System zeichenhafter Kürzel, das fast an die Niederschrift einer Partitur erinnert.

„In allen Musikstilleben tauchen Partituren auf, die ein wichtiges Element in die Werke hineinbringen, nämlich die Zeichensprache der Noten“, schreibt Siegfried Gohr im Katalog der Kubismus-Ausstellung 1982 in der Kunsthalle Köln und stellt die Frage, ob „die Beziehung von Instrument, Klang und Partitur als Erscheinung der Musik“ für Braque als Modell diene, um aus diesen „Voraussetzungen des Musikmachens“ eine Darstellung der „Analogie oder Diskrepanz von Gegenstand, Bild, Buchstabe und Sprache“² zu entwickeln.

Das Erforschen von Analogien, Übersetzungen, Übertragungen zwischen den verschiedenen Sinnen trat in der moder-nen Kunst weitgehend an die Stelle ihrer allegorischen Darstellung. Den Versuchen der frühen abstrakten Kunst, „Synästhesien“ zu visualisieren, folgten immer ausgreifende „Ausstiege aus dem Bild“ (Laszlo Glozer) in den Raum und ins Performative, bei denen dann auch das Ohr wirklich etwas zu hören bekam. Vor dem Hintergrund dieser Entwicklung, auf die wir später noch eingehen, ist William Engelens Kunst zu sehen, die ebenso zwischen bildender Kunst, Architektur und Musik oszilliert wie zwischen Ausstellung, Aufführung, Partitur und Modell. Ein System räumlicher Markierungen wird logisch konsequent in verschiedene Darstellungsebenen übersetzt, die dann jeweils völlig eigene Erfahrungsmodi herstellen. Engelen ordnet Töne und visuelle Zeichen einander zu, ohne dass eine der beiden Ebenen hierarchisch oder genealogisch vorrangig ist. Es handelt sich weder um die

„Visualisierung“ von Musikalischem noch um die „Vertonung“ einer grafischen Partitur, sondern um ein gleichwertiges Wechselspiel, das entweder als Live-Aufführung zu verfolgen oder als räumliche Inszenierung in Ausstellungsräumen zu erleben ist.

Und ein räumliches Arrangement realer Gegenstände im Raum bildete das „Stilleben mit Musikinstrumenten“, das in Rotterdam nicht gemalt auf einem Bild, sondern als reale Inszenierung im Raum zu sehen war. Dafür musste man -einen separaten, ins Museum hinein gestellten Raum betreten, der eine zwanzig Meter lange, zehn Meter breite und fast vier Meter hohe Ovalform bildete. Mit der Holzverkleidung seiner Außenwand erinnerte der Raum an ein überdimensionales Musikinstrument, stellte aber auch eine Beziehung zu den gerundeten Formen der schon im Museumsraum installierten großen Eisenskulpturen von Richard Serra her.

Hier wurde William Engelens Klanginstallation „Verstrij-ken voor ensemble“ im Januar 2008 erstmals aufgeführt. Sie basiert auf neun Solokompositionen für neun Musikerinnen und Musiker. Jedes Solostück ist die Vertonung eines Tagebuches, das jeder der Musiker auf Bitte des Künstlers eine Woche lang zwischen dem 18. und 24. Juni 2007 geführt hat. Jeder Stunde der Woche entsprechen acht 8 Sekunden Musik. Die Musiker sollten genau aufschreiben, was sie an jedem Tag der Woche gemacht haben, wann, wie lange, wieso und mit welchen Emotionen sie bestimmte Aktivitäten unternommen haben. Anhand dieser Texte hat Engelen ihre Tätigkeiten, Tagesabläufe und Rhythmen analysiert und verglichen. Um den Tagesrhythmus als Parameter hörbar zu machen, wurde die Anzahl der verschiedenen Aktivitäten reduziert und in fünf Kategorien eingeteilt: Schlafen, Essen, Arbeiten, Reisen und Freizeit. Jede dieser Kategorien erhielt ihr spezifisches Spiel- und Klangmaterial. Die Länge der Aktivität beziehungsweise Kategorie bestimmte die Dauer in der Komposition, die Emotion der Aktivität beeinflusste die Spielweise. Die Kompositionen wurden mit den jeweiligen Musikern einzeln im Studio aufgenommen.

Während der Ausstellung in Rotterdam gab es zweimal Live-Aufführungen, wobei am Eröffnungstag vier Versionen in unterschiedlichen Besetzungen zu hören waren. Jeder Musiker spielte dabei seinen Tagesablauf, ohne Rücksicht auf das Spiel der anderen. Das führte allerdings zu keiner kakophonischen Disharmonie, sondern ergab einen frappierend selbstverständlichen, eingängigen und fast harmonischen Gesamteindruck. An der Wand hing die grafische Partitur der Komposition, von links nach rechts dem Zeitverlauf der „vertonten“ Woche folgend. Engelens Partituren dienen aber nicht nur den Musikern als Grundlage für ihr Spiel, sondern sind gleichzeitig selbständig wahrzunehmende Zeichnungen, in denen sich ein breites Spektrum grafischer Ausdrucksmittel entfaltet. Einerseits entsprechen sie den Kriterien, mit denen Peter Frank den Begriff „Partitur“ definiert. Eine Partitur ist „ein unbewegter (gewöhnlich, aber nicht notwendigerweise) zweidimensionaler Gegenstand, der die Aufgabe hat, die Erzeugung von Klang anzuregen und zu ordnen“, und anders als ein Verzeichnis von Klangphänomenen oder ein Diagramm physikalischer Vorgänge ist die Partitur zuerst da, „als Abbild der Intention des Komponisten und nicht einer vorausgegangen Aufführung.“ Die Partituren lassen sich während der Aufführung „mitlesen“, sind aber auch unanhängig von der Musik, die von ihnen ausgehend erzeugt wird, aus dem Grenzbereich zwischen Abbildung und Schrift heraus lesen, der seit den notationsartigen Kürzeln auf Braques kubistischen Bildern von bildenden Künstlern immer wieder erforscht wird. Das Spektrum reicht von Paul Klees „Pädagogischem Skizzenbuch“ über Cy Twombly bis zu der eigenständigen Symbolsprache Matt Mullicans, bei der das Zeichnerische oder aus der Handbewegung heraus Geschriebene jedoch zugunsten fest gefügter Piktogramme zurücktritt.

Engelens an der Wand hängende Partiturzeichnungen können in ihren horizontalen Bahnen einerseits als raumfüllende Notenblätter gelesen werden, andererseits fast wie eine Wandzeichnung, wie er sie mit „ILD“ im Anne Frank Gymnasium in Rheinau fest installiert hat. Der selbständige Charakter als Zeichnungen trat bewusster hervor außerhalb der Konzerte während der normalen Öffnungszeiten des Museums. Die im Studio eingespielten Aufnahmen der einzelnen Musiker wurden nun gleichzeitig abgespielt, wobei jedes Instrument getrennt über einen eigenen Lautsprecher zu hören war. Die Lautsprecher wurden den Positionen der Musiker entsprechend im Raum verteilt aufgestellt, so dass sich ein Klangbild ergab, das dem Eindruck des Live-Konzerts so weit wie möglich entsprach. Die Instrumente, Stühle und Notenständer, die von den Musikern benutzt wurden, bildeten einen Teil der dauerhaft begehbaren Installation innerhalb des Konzertraums, den William Engelen eigens für diese Komposition entworfen hat.

Wenn man „Verstrijken voor ensemble“ als Installation bezeichnet, gilt es, die „fine line between an installation of art and installation art“⁴ zu beachten, eine Differenzierung, die seit dem Aufkommen des Begriffes „Installation“ in den 1960er Jahren stets zu beachten ist, worauf Claire Bishop in ihrer 2005 erschienenen „Critical History“ der „Installation Art“ gleich einleitend hinweist. Handelt es sich bei Engelens Arrangement lediglich um die „Installation“ verschiedener Arbeiten in einem Ausstellungsraum oder ist, noch über die Möglichkeit hinaus, das räumliche Ensemble physisch zu betreten, eine innere Konsequenz vorhanden, „that insists that you regard this as a singular totality? Installation art therefore differs from traditional media (sculpture, painting, photography, video) in that it addresses the viewer directly as a literal presence in the space. Rather than imagining the viewer as a pair of disembodied eyes that survey the work from a distance, installation art presupposes an embodied viewer whose senses of touch, smell and sound are as heightened as their sense of vision.“

Die schon fast kanonische Geschichte der mit der Installationskunst verbundenen bewussten Konzeption physisch erfahrbarer Räume zeichnet Bishop knapp nach. Sie reicht von El Lissitzky, Schwitters und Duchamp über die Environments und Happenings der späten 1950er Jahre, die minimalistische Skulptur der 1960er Jahre bis zum Aufkommen der eigentlichen Installation Art in den 1970er und 1980er Jahren und endet gewöhnlich mit der Apotheose der institutionell sanktionierten Großinstallationen, die ganze Museen füllen wie das Guggenheim in New York oder die Turbinenhalle der Tate Modern.

Der Überwältigungsstrategie der Sinne, mit der beispielsweise Olafur Eliasson heute große Erfolge feiert, steht -Engelen mit einer Kunst der Markierung räumlicher Beziehungen und der von Sinnesdaten gegenüber. Statt der Neigung der heutigen Installationskunst zu immer bombastischeren Formaten zu folgen, führen Engelens räumliche Konzepte einerseits wieder auf die präzise Notation der kubistischen Musikstilleben zurück, andererseits lassen sie den betretbaren Raum wie ein dreidimensionales Bild erscheinen. So erinnert der von den Musikern und dem Publikum verlassene Konzertsaal ein wenig an die Nachinszenierungen realer Räume wie einer Fahrschule, eines Supermarktes, eines Fernsehstudios oder eines Komponisten-Sterbezimmers, die der belgische Künstler Guillaume Bijl seit 1979 in Galerien und Museen einrichtet. Anders als bei dem von William Engelen eingerichteten Konzertsaal gibt es bei Bijl jedoch keine praktische Nutzung dieser Räume, und im Ausschluss einer aktiven Beteiligung der Rezipienten liegt auch die kritische Pointe, die sich gleichzeitig gegen die Kommerzialisierung des gesellschaftlichen Lebens und die Musealisierung der Kultur richtet.⁶

Vershoben aus der Realität

Bei William Engelen erscheint nicht nur der Raum, sondern auch die Aufführung eines Konzerts wie aus dem gewohnten sozialen Kontext herausgehoben und in einen anderen hineingeschoben, wofür Joachim Krause die treffende Formulierung gefunden und Engelen's Kunst schon 2003 als „Aufführen von Räumen“⁷ bezeichnet hat. Der im Museum errichtete Aufführungsraum von „Verstrijken voor Ensemble“ ist eine räumliche „Installation“, die zwar äußerlich Ähnlichkeiten mit einem gewöhnlichen Konzertsaal aufweist, aber ein in der Ausstellung aufgeführtes Konzert unterliegt grundsätzlich anderen Wahrnehmungsparametern als beispielsweise in einer Konzertreihe mit Neuer Musik. Die Aktionen der Musiker erscheinen über das Spielen der Instrumente hinaus als raumbezogene Performance, und der Erfahrungshintergrund, mit dem die Zuhörer/schauer ihre Wahrnehmungen in Beziehung setzen, basiert auf der Tradition inszenierter Live-Ereignisse in der bildenden Kunst. Der elementare Erfahrungsunterschied zwischen Konzert und Performance liegt vielen Aktionen von John Cage oder den frühen Fluxus-Aktivitäten Nam June Paik oder George Brecht zugrunde. Die Wahrnehmung richtet sich weniger auf die aufgeführte Musik als auf die Rahmenbedingungen, was Cage mit dem nicht gespielten Klavier bei „4:33“ programmatisch deutlich gemacht hat.

Die in der Auslotung des Grenzbereiches zwischen Bildnerischem, Szenischem und Musikalischem immer weiter getriebene Durchdringung von Raum und Aufführung führt in unterschiedlichster Form weiter, was in der bildnerischen Notation der kubistischen Musikstilleben als Partitur angelegt war. William Engelen fasst viele Aspekte dieser Entwicklung noch einmal gebündelt zusammen und kehrt damit gleichsam auch den Prozess noch einmal, den der kanadische Musikwissenschaftler Murray Schafer in den 1970er Jahren beschrieb, nämlich dass „die Gewohnheit der Notation von Musik [...] zahlreiche Einfälle und Formen der westlichen Musik ermöglicht“ habe, „die von den visuellen Künsten und der Architektur übernommen wurden“.⁸ Bei Engelen geschieht nämlich fast das Gegenteil, indem er musikalische Ereignisse stattfinden lässt, die er Inszenierungsformen und Wahrnehmungsparametern unterwirft, die den visuellen Künsten entstammen. Vor hundert Jahren ließen die Kubisten die Formen der Gegenstände gleichsam in einer Partitur aufgehen und „übersetzten“ damit musikalische Räume gleichsam ins Bildnerische. Bei William Engelen ist aus solchen Übersetzungen ein hochkomplexes Wechselspiel geworden, bei dem auch ganz schlichte Ereignisse des Alltags zur Basis von Partituren werden, die aufgeführt werden können. Und so bestätigt Engelen's Kunst auf unmittelbar erfahrbare Weise auch die von wissenschaftlichen Beobachtern des gesellschaftlichen Lebens immer wieder formulierte Tatsache, dass soziale Räume in gewissem Grade immer auch Bühnen sind, auf denen die Menschen ihre Rolle aufführen. Das Leben ist eine Aufführung, und wenn die Aufführung zu Ende ist, liegende die Instrumente herum, ohne dass sie gespielt werden – also wie auf einem Stilleben, und die Reglosigkeit der Stilleben war von jeher ein Verweis auf den Vanitas-Gedanken: darauf, dass der Vorhang des Lebens unweigerlich irgendwann fällt. Der berühmteste Vorhang der Kunstgeschichte ist immer noch derjenige, den der antike Maler Parrhasios so virtuos dargestellt hatte, dass selbst sein Kollege Zeuxis sich täuschen ließ und ihn beiseite ziehen wollte. Parrhasios' Vorhang gehörte zum festen Repertoire der augentäuscherischen Trompe-l'oeil-Stilleben gehörte, an die Braque mit einem illusionistisch gemalten Nagel erinnerte, aber etwas anderes im Sinn hatte. Werner Hofmann schreibt in seinen Untersuchungen zum Verhältnis von Malerei und Musik, wolle man beide Künste „begründet aufeinander beziehen, müsse man den Modellcharakter ihrer Strukturen herausarbeiten. Nur darin sind sie einander vergleichbar“.⁹ Diese vor allem an Kandinsky, dem Kubismus und der Musik der Wiener Schule gewonnene Einsicht ließe sich auf die fast ein Jahrhundert später entstehenden

Werke William Engelens übertragen, wenn man „Malerei“ mehr oder weniger streichen und stattdessen Zeichnung, Grafik, Architektur, Performance, Installation und noch anderes eintragen würde, was bei Engelens komplexen Erforschungen von Modellen, Strukturen, Übertragungen und Übersetzungen eine Rolle spielt. Jeder Versuch, seine Kunst identifizierend festzulegen, ihr eine Schublade einzurichten, auf der draufsteht, was drin „ist“, wird immer scheitern wie das Hinterherrennen des Hasen hinter dem Igel. Aber es gibt viele Eingänge, die man benutzen kann, ohne dass man vorher genau weiß, wo sie hinführen. Und die Tür, die wir genommen haben, heißt „Stilleben mit Musikinstrumenten“.