

Helga de la Motte-Haber

# Übersetzungen und Transformationen

1 Wassili  
Kandinsky,  
*Punkt und  
Linie zur  
Fläche*  
(1926), Bern  
1973, S.  
90. ↑

2 Die beiden  
nachstehenden  
Beispiele aus  
ebd., 44 u.  
46. ↑

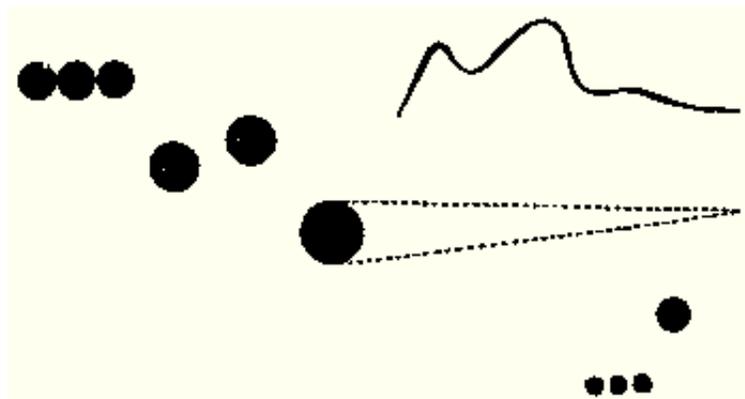
Im Jahr 1926 erschien das Bauhausbuch Nr. 9 *Punkt und Linie zu Fläche*, eine Grundlehre, von der Wassily Kandinsky hoffte daß sie zu einer »Grammatik« und schließlich zu einer Kompositionslehre führen würde, »welche die Grenzen der einzelnen Künste überschreitet und sich auf die Kunst im Ganzen bezieht«<sup>1</sup>. So sind denn auch die drei großen Kapitel über Punkt, Linie und Fläche nicht allein als eine Einführung in die graphische Gestaltung geschrieben, sondern immer auch auf alle anderen Formen der Kunst bezogen, wobei die Musik eine besondere Rolle spielt. Kandinsky bezeichnete graphische Proportionen als Klänge. Er las am musikalischen Notationssystem die Möglichkeit ab, mit einfachsten Mitteln die kompliziertesten Erscheinungen festzuhalten. Und er zeigte am Beispiel von Beethovens 5. Symphonie, deren Anfang und zweites Thema er graphisch transkribierte, daß auch hier Punkt und Linie die Grundelemente seien. Auch auf die anderen Künste wandte er diese »mikroskopische Analyse« an, die er als eine Vorform für ein »Elementarwörterbuch« verstand, das jedoch einmal zu einer umfassenden Synthese der Künste führen sollte.<sup>2</sup>



Dasselbe in Punkte übersetzt



Das zweite Thema in Punkte übersetzt



In seiner epochemachenden Schrift (datiert 1912), die die Schwelle zu den neuen Avantgarde-Vorstellungen im 20. Jahrhundert markiert, hatte Kandinsky bereits die Vorstellung einer Äquivalenz der Künste (vor allem der Malerei und Musik) im »Geistigen der Kunst« dargelegt. Seine Gedanken waren 1926 soweit gereift, daß er Transformationsmöglichkeiten zwischen verschiedenen Kunstgattungen zeigte. Erst sein Begriff der »Übersetzung« verdeutlicht in voller Tragweite des Programm einer Kunstsynthese, das hinter dem Buch *Das Geistige in der Kunst* stand. Mehr als nur Analogien zu bilden, ist mit dem Begriff der Übersetzung gemeint. Er zielt auf die Annahme, daß ein abstraktes Strukturprinzip, das Geistige, hinter den einzelnen Kunstäußerungen stehe. Je weiter die Künste von den medien-spezifischen Bindungen befreit werden konnten, um so mehr, so versuchte Kandinsky darzulegen, zeigen sie sich als Kunst.

Die Befragung der Mittel, seien dies Klänge, Worte, Farben usw., auf einen übergreifenden Gehalt hin, läßt sich bereits im 19. Jahrhundert beobachten. Dabei spielte das Bewußtsein von Korrespondenzen verschiedener Erscheinungen durch ein gleiches Erleben eine Rolle. Goethe hatte solche Korrespondenzen in seiner Farbenlehre wirkungsvoll dargelegt. Auch die Doppelerlebnisse der Synästhetiker zogen ein vermehrtes Interesse auf sich. Die französischen Symbolisten (unter anderem Baudelaire) versuchten, sie künstlich zu erzeugen. In der Musik war das Wissen um die Möglichkeit der Nachahmung von visuellen Ereignissen seit altersher bekannt. Bei Franz Liszt kam es bereits 1839 zu regelrechten Übersetzungen von Bildern in Musik, jedoch so, daß nur eine semantische Bedeutung als medienun-spezifisch angesehen wurde. Zweifel daran, daß sich »Die Kunst« in Einzelkünste auseinanderdividieren ließ, zeigten sich im 19. Jahrhundert vor allem an der Integration verschiedener Medien: Theater, Tanz, Sprache, Malerei und Musik. Die Idee des Gesamtkunstwerks hat weit in das 20. Jahrhundert hinein ihre Überzeugungskraft behalten und dabei ganz neuartige Formen wie das Happening hervorgebracht. Hinter den verschiedenen Oberflächenstrukturen eine für alle Künste identische Tiefenstruktur enthüllen zu wollen, ist jedoch von wenigen Beispielen wie der Malerei von Philipp Otto Runge abgesehen – ein im 20. Jahrhundert neues ästhetisches Prinzip. Die abstrakte Struktur der Kunst sollte durch Transformationen in eine je andere Materialgestalt sinnlich erfahrbar gemacht werden. Der von Kandinsky herangezogene Begriff der Übersetzung beschreibt diesen Sachverhalt sehr gut, denn beim Wechseln einer Sprache ist ebenfalls vorausgesetzt, daß dies durch unverrückbare grammatikalische Fundamentalien ermöglicht wird.

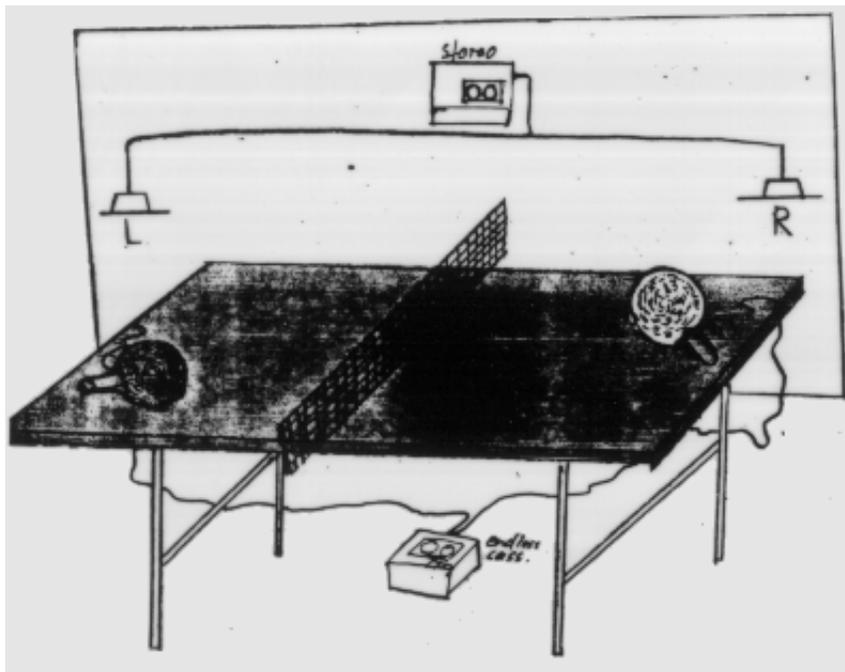
*La Musique est comme la peinture*: Dieser programmatische Titel eines Bildes von Frances Picabia (1914/17) sei stellvertretend genannt für die Bedeutung, die vor allem die Fugentechnik für die Malerei des 20. Jahrhunderts gewonnen hat. Eine neue musikalische Formensprache wurde am Bauhaus aus der musikalischen Kontrapunktik abgeleitet. Kandinsky übersetzte die *Bilder einer Ausstellung* von Modest Mussorgsky, die ihrerseits bereits durch Zeichnungen und Gemälde angeregt worden waren, in eine visuelle Form. In jüngerer Zeit ist vor allem Jack Ox mit Gemälden bekannt geworden, denen Musikstücke zugrunde liegen. Sie schuf zu Bruckners 8. Symphonie Bildpartituren, die auf Grund von sorgfältigen musikalischen Analysen eine völlige formale Äquivalenz zur Musik aufweisen. Jack Ox benutzt ein Übertragungssystem, vergleichbar einem Wörterbuch und einer Grammatiklehre. So entsprechen bei der malerischen Umsetzung von Strawinskys *Symphonie in drei Sätzen* die drei Transpositionen der oktatonischen Skala drei verschiedenen perspektivischen Blicken. Jede gute Übersetzung stellt zugleich immer eine Interpretation dar. Bei Jack Ox entsteht diese Interpretation dadurch, daß neben unmittelbar wahrnehmbare Korrespondenzen kompliziertere, nur gedanklich nachvollziehbare treten. Dadurch werden ihre Gemälde zu gänzlich eigenständigen Werken. Deren verweisender Charakter, der durch die identische Struktur mit einem Musikstück entsteht, wird von dieser Struktur, wenn sie visuell sichtbar gemacht ist, aufgesogen.

*La peinture est comme la musique*: Farbordnungen und –muster gelangten in musikalischen Kompositionen zur Wirkung, als begründete sich die Regelmäßigkeit von Akustischem und Visuellem in einem gleichen geistigen Prinzip, das jedoch nicht in der Addition der sinnlichen Sphären, sondern nur in der Transformation wahrnehmbar gemacht werden kann. Stilistisch so unterschiedliche Komponisten wie Hauer, Wyschnegradsky und Messiaen wurden durch Farben zu einer musikalisch neuen Technik der Permutation angeregt. Andere Möglichkeiten der Übersetzung eröffnete die musikalische Graphik. Sie tut sich für Augen oder Ohren kund. Iannis Xenakis nutzte mit dem von ihm entworfenen System UPIC die Möglichkeit, Klänge unmittelbar mit Hilfe eines Computers aus graphischen Aufzeichnungen abzuleiten. Und er machte die Partitur seines Orchesterwerks *Metastaseis* zur Architekturskizze für den Philips Pavillon der Brüsseler Weltausstellung. Darin zeigt sich, daß die je verschiedene Materialität von Klang oder Beton einer gleichen »Grammatik« zu genügen vermag und die Utopien der Architekten der gläsernen Kette sowie ihre musikalisierten Entwürfe in der Realität Bestand haben können.

Bei Übersetzungen existieren die verschiedenen Versionen gleichberechtigt nebeneinander. Der Raum, den John Cage bei den *Variations IV* als Partitur las, blieb ein Raum trotz seiner Verzeitlichung. Diese Gleichberechtigung macht deutlich, daß der Sinn einer Struktur eigentlich zwischen ihrer material je verschiedenen Erscheinung zum Ausdruck kommt. Von Intermedia hat der Fluxuskünstler Dick Higgins daher gesprochen. Die Seriegraphien, die Hanne Darboven graphisch, sprachlich schafft und in die Welt der Klänge übersetzt, bestehen als phänomenal verschiedene Formen nebeneinander. Ihr jeweiliger Opus-Charakter ist referentiell auf eine außerhalb von Raum und Zeit liegende Gestalt bezogen, wobei gerade die in der Zeit kreisenden musikalischen Patterns Raum integrieren.

Zuweilen benutzen Künstler verschiedene Medien, um gleichartige Beziehungen darzustellen. So entsprechen die permutativen Techniken der Musik von Jon Gibson dem minimalistischen Charakter seiner Graphiken, die als Vorstudien der

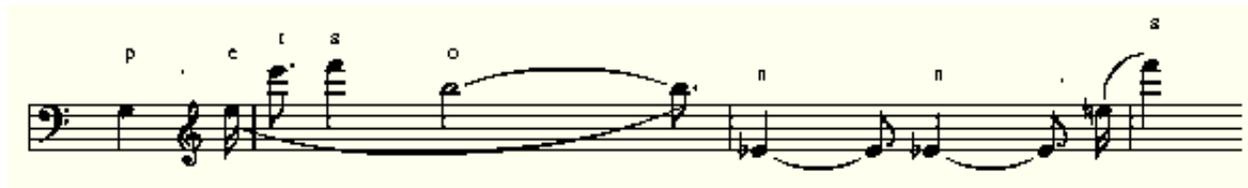
Kompositionen dienen können. Und sehen wir nicht zugleich, wenn wir hören? Die Endloskassette von Claus Böhmlers *Wanderndem Schall*, die ein stereophones Pingpong aus den als Tischtennisschlägern getarnten Lautsprechern erklingen läßt, suggeriert einen fliegenden Ball. Die Klänge werden imaginär in ein visuelles Ereignis transformiert.



Claus Böhmler: Wandernder Schall

Auch wenn größte Strukturäquivalenz zwischen phänomenal verschiedenen Ausformungen besteht, so wird immer auch Neues bei einer Transformation wahrnehmbar. Reichhaltig und weit ausgebreitet zwischen Lautpoesie, Graphik und Musik ist das Schaffen von Gerhard Rühm. Seine *Melodramen* stellen »Laut-Ton-Übertragungen« dar, wobei Phoneme eine musikalische Bedeutung gewinnen. Als Klavierstück wird das *Leben Chopins* in einen meditativen Zeitfluß verwandelt, der durch scharfe Markierungen, die aus Entsprechungen zu den Jahreszahlen hervorgehen, in kürzere und längere Strecken eingeteilt wird. Lebensspannen entstehen; man kann sie mitzählen. In ihrer unterschiedlichen Ausdehnung vermitteln sie jenseits der konkreten Ereignisse einen schnelleren und einen langsameren Zeitverlauf, dem die bloße Aufzählung der Jahre nicht entspricht. Bei *alltäglicher gewalt* kombiniert Gerhard Rühm verschiedene Medien. Dokumentarische Texte werden durch ihre musikalische Transformation begleitet und damit unüberhörbar intensiviert. Ableitungen sprengen bei ihm oft die Bindung an ein Medium des Ausdrucks. Bei der *Ab-Leiter* für Klavier und Sprechstimme (1978) werden die Töne, die dem Alphabet entsprechen, benutzt. Sie werden permutiert. Dabei entstehen ganz plötzlich sinnvolle Worte. Umgekehrt zu den *Melodramen* wird Sprache aus Tönen erzeugt. Und aus den Tönen kann es in je verschiedenen Sprachen – deutsch oder englisch – sprechen.

Äquivalenzen können bei musikalischen Übersetzungen dadurch geschaffen werden, daß die gleichlautenden musikalischen Notennamen (a,b,c,d) wie Buchstaben gelesen werden. »Neun Töne reichen mir«, sagte Hanne Darboven anlässlich ihres Opus *Vier Jahreszeiten*. Olivier Messiaen hat neben den neun Notennamen, die direkt sprachlich umgesetzt werden können, auch die Art der phonetischen Produktion von Lauten benutzt, um in der Höhe, Dauer und Oktavlage fixierte Töne als vollständiges Alphabet benutzen zu können. So entspricht in seinem Orgelwerk *Méditations sur le Mystère de la Sainte Trinité* das c einem C, das c einem Q und das c einem K (alle mit der Dauer einer Achtelnote). Die Musik öffnet sich dem direkt kommunizierbaren Wort, als wäre der Gesang der Engel den Menschen verständlich geworden.



Olivier Messiaen: Méditations sur le Mystère de la Sainte Trinité

Solche Versprachlichung von Bedeutung setzt die Idee voraus, daß die Generierung von Musik von umfassenderen Regeln abhängt, als sie eine medienspezifische Begrenzung der Einzelkünste lehren könnte. »Die Kunst« wird in den Grenzüberschreitungen ihrer materiell je unterschiedlichen Erscheinungsformen zur Anschaulichkeit gebracht.

