



Les Corps Glorieux

Siebenteilige Installation nach  
dem gleichnamigen Orgelwerk  
von Olivier Messiaen

# Inhalt

4 Annäherungen  
*Klaus Hoffmann*

6 Johann P Reuter „Les Corps Glorieux“  
*Horst Schwebel*

9 Über den Orgelzyklus  
„Les Corps Glorieux“ von Olivier Messiaen  
*Almut Rößler*

12 Les Corps Glorieux  
Messiaens Orgelzyklus Abbildungen der  
Farbkörper

20 Was wir sehen können wenn wir hören  
- können. - Ein Versuch, das synästhetische  
Phänomen zu erklären  
*Ralf Kulschweski*

23 Arbeiten auf Aluminiumtafeln  
von Johann P. Reuter

Annäherungen  
Klaus Hoffmann

Eine Installation aus 7 Farbkörpern hat Johann P. Reuter zu Olivier Messiaens 7-teiligen Orgelzyklus LES CORPS GLO-RIEUX (Die verklärten Leiber) geschaffen. Malerei trifft auf Musik, Farbe auf Klang. Für den Komponisten Messiaen, der der Musik neue Dimensionen von Ausdrucksmöglichkeiten hinzugewonnen hat, war »Klangfarbe« nicht nur eine Metapher. Er ordnete Tonkomplexen Farben zu und assoziierte Harmonien mit überaus komplexen Farbkombinationen. Wenn er Musik hörte oder las, sah er Farben vor seinem geistigen Auge. »Die Farbenmusik aber bewirkt, was Glasfenster und die Rosetten des Mittelalters bewirken: Sie führt uns zum Geblendetsein. Sie spricht unsere vornehmsten Sinne an, das Gehör und das Auge, und sie bewegt zugleich unsere Sensibilität, reizt unsere Vorstellungskraft, steigert unsere Intelligenz und leitet uns an, unsere Begriffswelt zu überwinden, uns dem zu nähern, das über dem logischen Denken und der Intuition angesiedelt ist, nämlich dem Glauben.«

Johann P. Reuter hat sich schon 1989 von Messiaens Orgelwerk LA NATIVITE DU SEIGNEUR (Die Geburt des Herrn) anregen lassen und einen 9-teiligen Bilderzyklus geschaffen.

Die 7 Sätze der Komposition » LES CORPS GLORIEUX« stattet er mit je einem Farbkörper, einer Stele aus, die den jeweiligen thematischen Abschnitt des Orgelzyklus repräsentiert. In ihrer Größe (3m x 0,75 m x 0,50 m) sind sie unübersehbar dem Betrachter vor Augen gestellt, raumhaltig wie die Musik und präsent in der Körperlichkeit der Farben. Malerei zeigt im Unterschied zur Musik immer alles, alle Formbewegungen und Formverwandlungen gleichzeitig, als Zustand und nicht im zeitlichen Ablauf. Reuter gelingt jedoch mit der Reihung der Stelen, deren Farben zugleich da sind und doch immer auch entstehen, die Bestand haben und sich doch ununterbrochen verändern, etwas Geschwehnishaftes, Prozeßhaftes zu erreichen. Das prozeßhafte Werden der Farbe kann man nachempfinden, und das betrachtende Auge wird zu immer neuen Entdeckungen vorangetrieben. Seine Farbsprache entsteht immer

neu und hält nicht nur Informationen bereit, die von der Musik vorgeben sind. Er will uns nicht visuell durch die Themen des Orgelzyklus führen, er setzt auch nicht die Gefühlstonlagen, die von der Musik erzeugt werden, in Farbdynamisierungen um. Er will nicht mit Farben Klänge schaffen, wie auch Messiaen mit den Tönen nicht malen will. Die Sprachen der Musik und der Malerei bleiben selbstständig und fern von allem Illustrativen. Reuter schlüsselt zu Messiaens Musik die anderen Erlebnis- und Erfahrungsbereiche der Malerei auf.

Komponist und Maler engagieren sich an einer gemeinsamen Vision, die sie in unterschiedlichen Medien artikulieren: die Auferstehung. Es geht um Visionen über das Sein in der anderen Welt, jenseits der Todesgrenze, um die Körperlichkeit, die Leibhaftigkeit im ewigen Leben.

Musik und Malerei sind hier auf aktives nachvollziehendes Sehen und Hören angewiesen und auf innerliches Vollziehen, auf die Entdeckung der Bilder hinter den Bildern. Was der Betrachter sieht und hört, ist nicht das, was ihm vor Augen steht oder zu Ohren kommt, sondern was beim Sehen und Hören als Erfahrung in ihm entsteht.

Reuters Malerei ist Teil der modernen Kunst, die es mit Bewegung, Dynamik und Durchgängen zu tun hat. Es geht also nicht um fertige Antworten, Lehrsysteme und Dogmatiken, sondern um das freie Zusammenspiel mit den Ideen und Materialien, den Formen, Tönen und Farben des Kunstwerks und denen, die sie betrachten und hören. In ihren Sinnen, ihren Augen und Ohren entsteht der Sinn. Nicht um Feststellungen kann es gehen, sondern um Annäherungen unseres Sehens und Hörens.

»Die Kunst kann immer nur eine solche Bewegung der Annäherung ausdrücken zu dem, was wir nicht benennen und nicht anschauen können«, sagte Erich Franz, Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster. Er hält es für eine Verwechslung zwischen Ziel und Weg, wenn Kirchen versuchen, das Christliche in der Kunst mit den abgrenzbaren und christlich definierbaren Motiven festzulegen. Es könne nicht um biblische Figuren in ihrer konventionellen Wiedererkennbarkeit gehen, sondern um die Gestaltung unseres aktiven Sehens. Ernst zu nehmen sei

zweierlei: der Weg des Bildnerischen (also die Eigenwertigkeit gestalterischer Aussage) und das Ziel jenseits dieses Bildnerischen. »Die sogenannte und leider weit verbreitete Kirchenkunst sucht tatsächlich das Ziel im Bild, im bloßen Wiedererkennen des vorher bereits Gewußten. Sie hängt damit einer Vorstellung der Identität von Sichtbarkeit und Wirklichkeit an, an die heute kein Mensch mehr glaubt, und verliert vor allem jene Dynamik, die das Bildnerische als eigene Ausdrucks- und Erkenntnismöglichkeit erzeugen kann. Die sogenannte Kirchenkunst ist tatsächlich eine leblose, bewegungslose Kunst - ohne Herausforderung - es sei denn durch ihre mal bescheidene, mal dreiste Beschränktheit.«

Messiaen und Reuter sind Künstler, die autonom mit ihren musikalischen und bildnerischen Ausdrucksmöglichkeiten umgehen und nicht vor Herausforderungen an unsere gewohnte Art der Wahrnehmung zurückscheuen. Sie bringen ihre eigene Sprache und Gestalt mit und dienen sich der kultischen Sprache der Kirche nicht an. Sie sind Beispiele dafür, daß auch heute die autonomen Künste in der Kirche ihren Ort haben »zur freien Betrachtung und zur Kontemplation, die der Seele zum Atmen verhilft« (Volp).

Die Ausstellung und die Musik » LES CORPS GLORIEUX« wird in vielen Kirchen gezeigt werden: in Cuxhaven, Göttingen, Marburg, Karlsruhe, Bochum, Loccum, Mahensee (Kloster). Weitere werden hinzukommen.

Es ist ein Projekt nicht nur für Liebhaber der Malerei, sondern auch für Freunde der Musik. Wie die vorangegangene Ausstellung »Orte der Stille«, mit Bildern von Ricardo Saro und Skulpturen von Hartmut Stielow, die in 8 Kirchen in Deutschland und in Istanbul gezeigt wurde, ist es ein Angebot der Medienzentrale der EvAuth. Landeskirche Hannovers an die Gemeinden, an dem notwendigen Dialog zwischen zeitgenössischen Künsten und der Kirche teilzuhaben und zu entdecken, daß die Sprache und die zeitgenössische Welterfahrung der Kunstwerke die Bewegung und Annäherungen an religiöse und kirchliche Sinnvorstellungen befördern können.

Johann P. Reuter  
„Les Corps Glorieux“

Horst Schwebel

Johann P. Reuter wählte den Titel von Olivier Messiaens Orgelwerk „Les Corps Glorieux“ für ein aus sieben Einzelteilen bestehendes monumentales Bildwerk. Die gleiche Titelwahl wirft die Frage nach der Verhältnisbestimmung von Malerei und Musik auf. Geht es, wenn der Titel der gleiche ist, auch um die gleiche Sache, selbst wenn das Medium - hier Musik, dort Bild - ein anderes ist? Gibt es zwischen Musik und Malerei in der Tiefenschicht eine Berührung, oder handelt es sich um zwei getrennte Bereiche? Dies ist, wenn man sich mit Johann P. Reuter beschäftigt, eine Kernfrage. Schon zu einem früheren Zeitpunkt hatte Reuter zu einem Musikstück von Messiaen einen mehrteiligen Bildzyklus geschaffen; auch dies war ein Orgelwerk „La Nativité du Seigneur“ (Die Geburt des Herrn). Der 1989 entstandene Zyklus wurde damals an sieben Orten ausgestellt.

Das Verhältnis von Malerei zu Musik ist in der Kunst der Moderne mehrfach thematisiert worden, etwa bei Gauguin, van Gogh, Delaunay, Paul Klee. Am intensivsten geschah dies wohl bei Kandinsky. Bei seinen Bemühungen, die Wirkungsweise der abstrakten Malerei auf den Betrachter zu beschreiben, bediente er sich der Musik als Analogon. Ähnlich wie die Musik keine mimetischen Inhalte vermittelt, sondern einzig von der Struktur der Komposition und vom Klang her zu verstehen ist, verhält es sich nach Kandinsky auch mit der gegenstandsfreien Kunst: „Die Farbe ist ein Mittel, einen direkten Einfluß auf die Seele auszuüben. Die Farbe ist die Taste. Das Auge ist der Hammer. Die Seele ist das Klavier mit vielen Saiten. Der Künstler ist die Hand, die durch diese oder jene Taste die Seele in Vibration bringt.“ Bei der Zuordnung von Farben spricht Kandinsky von „Klängen“. Farben werden sogar direkt mit musikalischen Eindrücken in Verbindung gebracht. „Erhöhtes Gelb klingt wie ein in die Höhe gebrachter Fanfarenton.“ Oder: „Musikalisch dargestellt ist helles Blau einer Flöte ähnlich, das dunkle dem Cello, immer tiefergehend den wunderbaren Klängen der Bassgeige; in tiefer, feierlicher Form ist der Klang des Blau dem der

tiefen Orgel vergleichbar.“ Bei seinen Bildern spricht Kandinsky von „Kompositionen“, einige freiere abstrakte Bilder seiner Frühphase nannte er „Improvisationen“. Die Beispiele zeigen, daß Kandinskys Vergleich von Malerei und Musik nicht einzig heuristischer Natur ist, um ein besseres Verstehen zu ermöglichen, sondern daß bei ihm das Vermögen zur synästhetischen Wahrnehmung vorliegt, d. h. das Vermögen, bei einem Farbeindruck ein Stück Musik und bei Musik Farbe wahrzunehmen. Auch Olivier Messiaen wird diese Fähigkeit bescheinigt.

Almut Rößler schreibt: „Im Falle Messiaen ist es diese Art von Synopsie, die präzise Wechselwirkungen zwischen akustischen und optischen Eindrücken.“ Zugleich fügt sie hinzu: „Ein klein wenig haben gleichwohl die meisten von uns daran Anteil, nämlich mit dem Urgefühl einer vagen Entsprechung zwischen Klang und Farbe“.

Bei Johann P. Reuter scheint das synästhetische Vermögen, Klänge mit Farben zu verbinden, nicht nur voll ausgebildet zu sein, sondern wird sogar zum Programm erhoben. Johann P. Reuter läßt sich von Messiaen nämlich nicht nur anregen, sondern strebt eine synästhetische Paralleltät an, insofern er den Titel des Orgelwerks in seinem Bildwerk aufgreift.

Die sieben Sätze von Messiaen finden beispielsweise eine Entsprechung in den sieben Stelen des Malers. ... Doch bevor wir diesen Gedankengang fortsetzen, gilt unsere Beschäftigung zunächst dem Künstler selbst und seinem Werdegang.

II.

Johann P. Reuter wurde 1949 in Schwerte an der Ruhr geboren. An der Werkkunstschule und Fachhochschule Dortmund studierte er Freie Graphik und Malerei bei Harald Becker und Gustav Deppe. Seine ersten Arbeiten nach dem Studium waren surrealistische Landschaften und Interieurs. Zehn Jahre danach konstatiert Ulrich Frey: „In den ersten Landschaften war der Mensch vorhanden; die Landschaften wurden durch die Darstellung des einzelnen Menschen beherrscht. ... Jetzt wird Abstraktion deutlich: der Mensch wird reduziert auf Kopf oder auf verschwommene Körper ... Die Abstraktion wird deutliches, kreatives Weglassen, aber mit Wirkungssteigerung des Bildinhaltes ... In diesen Landschaften kündigt sich bereits Kalligraphisches an.“ (1983) Die darauffolgenden Arbeiten zeigen

Reuter als einen dem Informel verbundenen Künstler mit bewegtem Strich, Farbergüssen, Einritzungen, Durchstreichungen, Übermalungen. Landschaft und Körper bleiben dabei oft assoziierbar, weil die Bilder Räumlichkeit evozieren und man sich ein Davor und Dahinter vorstellen kann. Nur wenige dieser vom Informel geprägten Bilder tragen Titel, so wie „Mother Earth (Eva)“, „Kopflandschaften“, „Well Papp Mann“, „Eruption“. Eine besonders gelungene Arbeit heißt „Das tut gut - das macht Spaß“. Nach Ulrich Frey ist es ein „Gebärde des zwecklosen Frohsinns, wie die Genugtuung des Kindes, das aufs Wasser klatscht.“

Ruhiger indes ist der Zyklus „Nachtgespräche“, der 1990 im Marburger Universitätsmuseum ausgestellt wurde. Ein Dämmerzustand. Man blickt in große dunkle Räume innerhalb derer schemenhaft Gestalten auftauchen. Im Betrachter wird der nächtliche Zustand des Halbschlafs evoziert, in welchem Menschen, Szene und Orte aus dem Dunkel aufsteigen und wieder verschwinden. Ein synästhetischer Mensch mag diese schönen dunklen Bilder in der Musik mit dunklen Mollakkorden in Verbindung bringen. Markus Zink schreibt dazu: „Daliegen und gegen die Dunkelheit leben, die immer dichter wird. Hinter geschlossenen Augen sehe ich meine Gedanken gleichsam in die Nacht projiziert: Die gleichen Zwielfichter, ob ich wache oder schlafe. Die Stille formt einen Akkord. Die Musik des Tages weht vorbei. Gesprächsfetzen und von der Netzhaut erlogene Lichtreflexe. Die Erinnerung schneidet eine Grimasse.“

Diesem Dunkel entgegengesetzt ist der helle Zyklus „Orte zwischen Zeiten oder Das stetige Verschwinden der Gegenwart“. Auch hier begegnet der Betrachter einem „Ort“, der in einem Augenblick umrißhaft und mit einem markantem Detail auftaucht, um danach im Weiß zu verschwinden. Das betrifft Häuser, Portale, Fenster. Keine Landschaft, kein Gebäude ist vollständig, es sind Rudimente, Erinnerungsfetzen, die sich in fragile Gespinste auflösen. „Orte zwischen Zeiten“ ist ein bildhaftes Zeugnis für den Prozeß, daß sich die Gegenwart ständig entzieht und man sie nur wie eine „Illumination“ wahrnehmen kann.

III.

Der bereits erwähnte Zyklus „La Nativité du Seigneur“ aus dem Jahr 1989 ist das erste Beispiel dafür, daß Reuter sich konkret auf ein Musikstück bezog. Nach

diesem Auftakt sind Reuters sieben Stelen mit dem Titel „Les Corps Glorieux“ die zweite Auseinandersetzung mit einem Messiaen-Zyklus.

Den gleichnamigen Orgelzyklus „Les Corps Glorieux“ schuf Olivier Messiaen im Jahr 1939. Man könnte den französischen Titel im Deutschen mit „Die verklärten Leiber oder die Leiber der Verklärten“ wiedergeben. Nichts Geringeres als das Thema „Auferstehung“ hatte sich Messiaen damit vorgenommen. In sieben musikalischen Visionen versucht er, über das Medium des musikalischen Klangs die Körper der Auferstandenen zu beschreiben. Jede der Visionen hat einen anderen Akzent, obwohl alle sieben Sätze eng aufeinander bezogen sind.

Der erste Satz handelt von der „Geistigkeit der verklärten Leiber“ (Subtilité des corps glorieux). Die zugeordneten Bibeltexte sind: „Es wird gesät ein natürlicher Leib und wird auferstehen ein geistiger Leib“ (1. Kor 15,44) „Sie werden (rein) sein wie die Engel im Himmel“ (Mt 22,30). - Die Geistigkeit und Reinheit wird musikalisch durch eine einstimmige, sich aus einer gregorianischen Antiphon entwickelnden Linie zum Ausdruck gebracht.

Im zweiten Satz geht es um „Die Wasser der Gnade“ (Les eaux de la grâce), wobei mit musikalischen Mitteln u. a. das Strömen von Wasser eingefangen wird. Der zugeordnete Text ist: „Das Lamm mitten vor dem Thron wird sie weiden und weisen zu den Quellen des lebendigen Wassers“ (Offenbarung des Johannes 7,17). „Unaufhörliches Strömen des symbolischen Flusses der Gnade durch die himmlische Stadt“ beschreibt Olivier Messiaen. Er spricht sogar von einem „seltsam ‚flüssigen‘ Charakter der Musik.“

Im dritten Satz „Der Engel mit dem Räucherwerk“ (L'ange aux parfums) wird das Aufsteigen der Gebete mit einem musikalischen „Aufsteigen“ in Verbindung gebracht. „Und der Duft des Weihrauchs stieg mit den Gebeten der Heiligen aus der Hand des Engels zu Gott empor“ (Offenbarung des Johannes 8,4). Das Hauptthema im Stil gewisser ‚Hindu-Râgas‘ ist recht prägnant und wird im fünften Satz wieder aufgegriffen. Selbst die „Rauchwolke“, das Auflösen der Töne in einer Art Sublimierung, findet ihre musikalische Gestalt.

Zentral ist der vierte Satz: „Kampf zwischen Tod und Leben“ (Combat de la mort et de la vie). Dieses längste

Stück der „Les Corps Glorieux“ ist - so Messiaen - christologisch konzipiert. Im ersten Teil geht es um den Todeskampf Christi am Kreuz, der durch einen „Tumult“ von Akkorden ausgedrückt ist, endet in einer schrillen Dissonanz, dem Schrei am Kreuz. Der zweite Teil dieses Satzes ist still. Offensichtlich versucht der Musiker, das Auferstehungsleben als Zustand des Friedens darzustellen. Der von Messiaen zugeordnete Text ist: „Tod und Leben haben einen erstaunlichen Kampf aufgenommen, der Herr über das Leben lebt und regiert, nachdem er gestorben ist, und sagt: Mein Vater, ich bin auferstanden, ich bin noch bei Dir“ (Sequenz und Introitus von Ostern).

Im fünften Satz geht es um die „Kraft und Gewandtheit der verklärten Leiber“ (Force et agilité des corps glorieux). Der Bibeltext ist „Was gesät wird, ist schwach; was auferweckt wird, ist stark“ (1 Kor 15,43). Olivier Messiaen kommentiert: „Die Fähigkeiten, durch Mauern zu gehen und sich blitzschnell im Raum zu bewegen, vereinigen sich zu großer Vitalität. Heftig und robust, geschmeidig und stark, so sind die Auferstandenen.“ Am Ende dieses Satzes steht nach Messiaen eine „Licht-Ohrfeige durch eine glisandoartige Raketenfigur in den extrem hohen Mixturen, die in einen Akkord der Vox humana mündet“.

Ruhiger und verklärter hingegen ist der sechste Satz: „Freude und Glanz der verklärten Leiber“ (Joie et clarté des corps glorieux), dem Messiaen den Text beigibt: „Dann werden die Gerechten aufleuchten wie die Sonne in ihres Vaters Reich“ (Mt 13,43). Strahlen und Leuchten soll mit diesem Satz zum Ausdruck gebracht werden. Ob dies gelingt, sei dahingestellt und wird womöglich mit dem synästhetischen Vermögen des Hörers in Zusammenhang stehen. Doch diese Zuordnung biblischer Inhalten zu musikalischen Klängen ist nicht allein auf den sechsten Satz beschränkt, sondern durchzieht das Orgelstück als Ganzes.

Der siebente Satz ist dem „Geheimnis der Dreifaltigkeit“ (Le mystère de la Sainte Trinité) gewidmet. Kompositorisch wird dieses äußerst stille, fast als Nachklang aufzufassende Stück durch viele Dreierheiten charakterisiert. Olivier Messiaen schreibt, „Das ganze Stück ist der Zahl 3 gewidmet. Es ist dreistimmig. Seine Form ist dreiteilig, jeder der drei großen Teile ist selbst ein Terzett. Es folgen drei mal drei Anrufungen usw.“ Ob eine solche Dreierheit hörbar ist, oder sich einzig durch das Lesen der Partitur ergibt,

sei ebenfalls dahingestellt. Trotz aller internen Differenzierung innerhalb der Komposition ist erkennbar, daß jeder einzelne Satz von Messiaens Orgelwerk einen spezifischen Akzent hat: Die Reinheit (I), das Strömen der Gnade (II), das Aufsteigen des Räucherwerks (III.), der Kampf um Leben und Tod und das neue Auferstehungsleben (IV), die Gewandtheit der Leiber, ihre Fähigkeit des schwerelosen Durchdringens (V), Freude und Klarheit (VI) und das göttliche Geheimnis (VII).

Messiaen hat sich mit diesem Werk an ein großes Thema gewagt und zur Auferstehungsfrage einen musikalischen „Vorschlag“ unterbreitet, der freilich subjektiv und ganz auf die Person dieses Musikers zugeschnitten ist. Doch Messiaen war sich des Versuchscharakters eines solchen Vorgehens immer bewußt: „Dies alles bleibt Versuch und ohnmächtiges Stammeln, wenn man an die erdrückende Größe des Gegenstandes denkt“.

IV.

Was hat der Maler daraus gemacht? Wie ist Johann P. Reuter mit der Vorgabe durch den Komponisten umgegangen?

Reuters Zyklus besteht aus sieben 3 m hohen, 75 cm breiten und 50 cm tiefen bemalten Holzstelen, die der Künstler als „Farbkörper“ analog der „Corps Glorieux“ bezeichnet. Asche als Material, bei der auch kleine Kohlereste zurückgeblieben sind, gibt der Oberfläche einen reliefartigen Grund, wobei dies bei den einzelnen Stelen unterschiedlich zum Tragen kommt. Diese Asche ist mit einer Acryl-Emulsion der jeweils verwendeten Farbe angeleimt.

Die Farbe der ersten Stele ist weiß. Der weiße Farbkörper entspricht dem Thema der Reinheit der „verklärten Leiber“. Eine Figur ist erkennbar, die aus dem Grund hervorscheint. An dieser Stelle hat der Künstler Gaze verwandt. Auch bei der siebten Stele, die in Schwarz gehalten ist, ist eine Figur erkennbar. Die weiße und die schwarze Stele bilden eine Art Rahmen für das ganze Inszenarium.

Gemäß dem „Wasser der Gnade“ bei Messiaen ist Reuters zweite Stele ganz dem Thema des Fließens gewidmet. Bei dieser Stele begegnen viele Blautöne: Ultramarin, Kobaltblau, Türkis. Als Ritzzeichnung werden zwei Gefäße angedeutet, die etwas vom Gnadenstrom auffangen. Im oberen Teil ist eine Leiter eingeritzt. Eine Schwarzfläche im

unteren Bereich könnte man als Grund oder Erde interpretieren, die zum Fließenden und Strömenden des Blau einen Kontrast bildet.

Bei der dritten Stele ist eine kleinere Bildzone im unteren Bereich weiß, während der weitaus größere Teil der Fläche bestimmt ist durch eine Art Aschenfarbe, allerdings aufgehellert durch Blau und an der Stelle des Übergangs durch ein glühendes Rot. Das Aufsteigen des „Räucherwerks“ in Messiaens drittem Satz - als Symbol für die aufsteigenden Gebete der Erlösten - wird bei Reuter zu einer eigenen Bildmetapher, es löst sich etwas vom Grund ab, steigt auf, strebt nach oben.

Die vierte Stele bildet das Zentrum der Farbkörper-Inszenierung, ähnlich wie auch Messiaen dem vierten Satz das größte Gewicht gegeben hat. Der „Kampf zwischen Tod und Leben“ zeigt sich bei Reuter als Kampf zwischen Rot und Schwarz. Bei Rot verwendet er Kaminrot, Zinnoberrot, Oxydrot, während beim Schwarz zum Teil Asche pur Verwendung findet. Das Relief der Oberfläche ist stark ausgearbeitet. Steht man davor, nimmt man ihre ganze Materialität dick Breiiges, Schlieren, Schrunden, eingestreute Kohlestücke wahr. Man spürt eine starke Expressivität und spontane Eingriffe des Künstlers. Im oberen Bereich ist eine Weiß-Fläche vom Kampfesgeschehen ausgespart. Auch bei Messiaen folgt in diesem vierten Satz nach dem Kampf die Stille.

Die fünfte Stele, bei der es von der Thematik her um die „Kraft und Gewandtheit der verklärten Körper“ geht, ist von großer Dynamik. Die Kraft und Gewandtheit der Verklärten wird farblich umgesetzt durch eine strahlende Blaufläche aus Kobaltblau mit Verdichtungen aus Ultramarin, die gegen schwarze Flächen und vor allem gegen den oberen Bereich bestimmendes Weiß steht. Auch bei dieser dynamisch konzipierten Stele begegnet man einer recht dichten Materialstruktur auf der Außenhaut.

Das Thema „Freude und Glanz“ der sechsten Stele führte Reuter dazu, die Farbe Gelb dominant werden zu lassen. Dreiviertel dieser Stele sind dem Gelb gewidmet, wobei Kadmium-Gelb am häufigsten vorkommt, begleitet vom helleren Nepal-Gelb und dem ins Orange gehenden Indisch-Gelb. Überraschend - wohl als Ausdruck von Spontaneität - begegnet im oberen dunkleren Bereich ein schwarzes Kreismotiv mit einer eigenwilligen Strichfüh-

rung. Es ist der einzige Punkt im ganzen Bildwerk, an dem der Künstler eine solche Zeichenform zugelassen hat. Der Versuchung, eine solche Form symbolisch zu deuten, gilt es sich freilich zu widersetzen. Womöglich verdankt sich diese Form einem spontanen-spielerischen Zugriff. Bei der Thematik des sechsten Satzes geht es um „Glanz“, aber immerhin auch um „Freude“.

Bei der siebenten, der schwarzen Stele, tritt ein Körper aus dem Dunkel hervor. Genau genommen sind es drei Körper, die übereinander gemalt zu einer schemenhaften Figur verschmelzen. Das Dreiermotiv, das Messiaen zu vielerlei musikalischen Dreierstrukturen veranlaßt hat, wird von Reuter durch drei Figuren, die doch eins sind, ausgedrückt. Auch bei Reuter steht der siebente Farbkörper unter dem Thema „Geheimnis“ im Sinne von Verbergen und Entbergen.

Reuter hat die Siebenteiligkeit und die jeweilige „Grundaussage“ von Messiaen aufgegriffen; gleichwohl ist ein völlig neues Werk entstanden. Musik und Malerei haben andere Wirkungsweisen.

Während Musik ein Medium in der Zeit ist, das aufklingt und verklingt, ist Malerei ein Medium im physikalischen Raum. Bildwerke sind auch unabhängig davon, ob sie von einem Betrachter wahrgenommen werden, als sichtbare Objekte im Raum vorhanden. Wenn sie nicht zerstört werden, bleiben sie allzeit präsent, während das Musikstück tatsächlich nur im zeitlichen Ablauf seines Präsentiertwerdens vorhanden ist. Die sieben Sätze von Messiaen erstrecken sich über einen Zeitraum von knapp einer Stunde. Man hört die Tonfolgen hintereinander. Die sieben Farbkörper von Johann P. Reuter indes lassen sich gleichzeitig nebeneinander wahrnehmen. Man kann sie auf einen einzigen Blick erfassen. Dieser eine Blick reicht für ein anspruchsvolles Verstehen freilich nicht aus. Doch die Bildinszenierung ist aufgrund ihrer Materialität, ihres physischen Vorhandenseins eine Ganzheit.

#### V.

Die Orte, an denen die Stelen der „Corps Glorieux“ zu sehen sind, sind allesamt Kirchenräume. Dadurch ist ihnen ein exzeptioneller Kontext zugewiesen, vom Kirchengebäude als Architektur her, als auch von den damit verbundenen religiösen Konnotationen. Das von Reuter geschaffene siebenteilige Bildwerk tritt dabei in Korrespon-

denz zum vorfindlichen Kirchenraum und dessen Einrichtungsstücken. Der historischen Kontext erweist sich für das neu geschaffene Werk als qualitative Herausforderung, an dem es sich messen lassen muß. Immer freilich wird es Personen geben, die an dem Neuen im historischen Kontext Anstoß nehmen, während sich andere an dem Wechselspiel von Neu zu Alt erfreuen, zumal dies zu einer produktiven „Reibung“ führen kann. Unabhängig von aller Kontextualität bedarf das neu geschaffene Werk freilich der eigenen, ihm spezifischen Zugangsweise. Wünschenswert ist, daß von den Veranstaltern die Möglichkeit gegeben wird, Messiaens Orgelwerk und Reuters Bildzyklus zur gleichen Zeit wahrzunehmen. Dabei wird der Unterschied der Medien Musik und Malerei offensichtlich. Gleichwohl handelt es sich um ein Angebot zur Synästhesie, der zeitgleichen Wahrnehmung unterschiedlicher Wahrnehmungsmodi Hören und Sehen, Ohr und Auge. Daß bei Messiaen und bei Reuter auch eine zentrale theologische Frage angeschnitten wird, nämlich die Frage nach der Auferstehung und dem Leib der Auferstandenen, sei zumindest erwähnt. Unterschiedlich wird man darüber urteilen, wie der Auferstehungsleib theologisch zu definieren sei und ob man überhaupt eine Vorstellung von ihm entwickeln könne. Der Komponist und der Maler haben sich beide über intellektuelle Skrupel hinweggesetzt und jeweils ihre „Visionen“ dazu entfaltet. Vom „Auferstehungsleib“ würde die Theologie höchst vorsichtig sprechen, zumal es sich hier um einen Bereich handelt, der der Verfügbarkeit des Menschen entzogen ist. Doch Kunst - die bildnerische wie die musikalische - scheut sich nicht, sich im Bereich des Unverfügbaren anzusiedeln und legt dort ihre Spuren.

Prof. Dr. Dr. Horst Schwebel

## Über den Orgel-Zyklus »Les Corps Glorieux« von Olivier Messiaen - Almut Rößler

Im Juni 1971 erhielt Olivier Messiaen einen der bedeutendsten europäischen Kulturpreise, den Erasmus-Preis. Anlässlich der Verleihung dieses Preises im Concertgebouw in Amsterdam hielt er eine Rede, in der er Antwort gab auf die Frage, was er glaube, hoffe und liebe. Ich war als Mitwirkende des Musikprogramms (ich eröffnete dieses mit »Le Combat de la Mort et de la Vie«, dem Herzstück der »Corps Glorieux«) als Zeugin dieses Festaktes dabei und werde nie den erhebenden Moment vergessen, in dem Messiaen seine Rede begann mit der Antwort auf die Frage, was er glaube: »Das ist schnell gesagt und alles ist damit gesagt, mit einem Schlag: ich glaube an Gott. Und weil ich an Gott glaube, glaube ich ebenso auch an die Heilige Dreieinigkeit sowie an den Heiligen Geist... und an den Sohn, das fleischgewordene Wort, Jesus Christus . . . .«, An dieser Stelle zählte Messiaen eine Reihe von seinen Werken auf, die er den einzelnen Personen der Trinität bzw. ihr als ganzer gewidmet habe. Dieser Moment schien mir im höchsten Grade bemerkens- und erinnerenswert: ein großer Geist, einer der größten Musiker unseres Jahrhunderts, ruft in einen Konzertsaal, vollbesetzt mit einer kulturellen Elite, die Worte hinein: » Je crois en Dieu«.

Dieser tiefe Denker und universal schöpferische Musiker ist zugleich einer der ganz großen Christen unseres Jahrhunderts. Dies Zusammentreffen hat es, auf dieser Stufe, seit Johann Sebastian Bach nicht mehr gegeben. Natürlich haben viele große Musiker nach Bach, wie z. B. Mozart und Mendelssohn, aus tiefer Überzeugung große geistliche Werke geschrieben. Jedoch das ganze Lebenswerk expressis verbis unter das Soli Deo Gloria zu stellen, und das mit einem theologischen Bekenntnis-Anspruch, von dem letzten Endes alles gefundene musikalische Material sozusagen » in Dienst« gestellt wird, ist sicher bei Olivier Messiaen (und das in einer Zeit, die sich immer weiter von der christlichen Botschaft entfernt) einzigartig, und ich meine auch ermutigend. Diese Wegweisung sehe ich eher im Prinzipiellen, in der Prioritätensetzung, in der »theologia gloriae« als in der Möglichkeit, diesen universellen musikalischen Genius irgendwie nachahmend fortzusetzen. Zu komplex sind die Dinge, die Messiaen »liebt«, deren

Skizzierung den 3. und längsten Teil seiner Erasmus-Rede ausmacht und die ihm bis in die letzten Jahre immer wieder am Herzen lagen. Es sind dieses

1. die Zeit
- z. die Farbe
3. die Vögel.

Es ist heute gewiß noch nicht absehbar, welche dieser drei Lieben in der geschichtlichen Würdigung des kompositorischen Lebenswerkes die größte Rolle spielen wird. Vielleicht ist das insofern auch gar nicht so wichtig, als die eigentliche Aussagekraft der Messiaen'schen Musik in der Verbindung dieser 3 Elemente besteht, unter dem Vorzeichen der Gottesliebe.

Zunächst international bekannt geworden ist Messiaen sicher 14 durch seine Revolution des Rhythmus, die sich nicht zufällig kurz vor dem Beginn der seriellen Kompositionstechnik entfaltete. Es geht, kurz gesagt, um eine restlose Loslösung des Rhythmus von jeder irgendwie regelmäßigen Akzentsetzung (Takt). Die von ihm beabsichtigte Folge ist zunächst eine neue, hochsensibilisierte Zeitwahrnehmung. Unendlich lange und unendlich kurze Zeitdauern spiegeln das Phänomen der einander überlagernden Zeitschichten wider, deren Eckpunkte Messiaen die »Zeit der Gestirne« und die »Zeit der Atome« nennt, in deren Schnittpunkt wir sozusagen mit unserer mittleren »Zeit des Menschen« stehen. Diese Zeiten werden gegliedert durch eine unendliche Vielfalt von Zeitdauern. Deren ganze vielfältige Skala präsentiert uns Messiaen in jedem Werk aufs neue, und bei der Erfindung seiner rhythmischen Gebilde inspirieren ihn alte Hindu-Rhythmen, griechische Versfüße, Primzahlen, hinzugefügte kleine Werte (die einen normalen Rhythmus sprengen), selbsterfundene Prozeduren, denen er die Folgen der Zeitdauern unterwirft, wie »valeurs chromatiques«, »valeurs irrationnelles«, »permutations symétriques«, »personnages rythmiques«, sowie seine von ihm besonders geschätzten unumkehrbaren Rhythmen, die »rythmes non retrogradables«, die von vorn nach hinten und umgekehrt gelesen, immer dasselbe ergeben und so gewissermaßen die Zeit auf den Kopf stellen, aus Zukunft Vergangenheit machen und umgekehrt. Es ist hier nicht der Ort, diese Prozeduren analytisch

zu erklären, aber allein ihre Aufzählung vermag vielleicht schon einen Eindruck davon zu vermitteln, wie Messiaen mit der Zeit, »dem ersten Geschöpf Gottes«, wie er sie nennt, umgeht.

Messiaens zweite Liebe, die zur Farbe, hat ihren Ursprung in seiner Fähigkeit zur Synästhesie. Bestimmte Tonkombinationen, also Akkorde, erlebte er als eine differenzierte Farbkombination, die er nicht müde wurde, genau zu benennen, wie übrigens auch ebenso seinen Kummer darüber zu äußern, daß fast alle Anderen dieses Erlebnis nicht mit vollziehen können. Diese enge Beziehung zwischen Klang und Farbe findet in der Musik Olivier Messiaens einen doppelten Niederschlag: in dem Reichtum seiner Akkordbildungen wie in dem Reichtum seiner Klangfarbenwahl, sei es beim Orchestrieren, sei es bei der Registerwahl an der Orgel. Die Beziehung zur Farbe ermöglichte Messiaen einen ganz neuen Ansatz im harmonischen Bereich. Einfach ausgedrückt, spielt hier der alte Gegensatz » tonal - atonal« keine Rolle mehr, sondern wird aufgelöst in einem Farb-Spektrum, das von einfachen Farben (konsonante Harmonien) bis hin zu hochdifferenzierten Farben (Vielton Harmonien) reicht. Ausgangspunkt ist für Messiaen immer die naturgegebene Obertonreihe, deren erste Töne ja bekanntlich den Dur-Dreiklang ergeben. Dieser wird mit entfernteren Obertönen, Vorhaltsnoten, hinzugefügten Tönen (die Messiaen mit »der Biene in der Blume« vergleicht) angereichert zu einer wahren Regenbogenpalette. Eine Auflistung aller Messiaen'schen Akkorde findet sich in dem wichtigen Messiaen-Buch von Aloyse Michaely.

In der » Conförence de Notre Dame« von 1977, in der Messiaen über das Wesen sakraler Kunst spricht, erfährt diese Liebe zur Farbe, mehr noch: dies Durchdrungen-Sein von der Einheit Farbe - Klang ihre letzte theologische Überhöhung. Die Erkenntnis, die uns im Ewigen Leben zuteil werden wird, »wird eine unendliche, überwältigende Erleuchtung sein, eine ewige Musik der Farben, eine ewige Farbe von Musiken.«

Da Messiaens dritte Liebe, die Vögel, in seiner früheren Schaffensperiode, insbesondere in den »Corps Glorieux«, kaum eine Rolle spielen, möchte ich an dieser Stelle nicht näher auf dieses wichtige Gebiet eingehen und stattdessen noch ein anderes Element erwähnen, das gerade in dem hier zu besprechenden Werk eine große Rolle spielt:

das melodische Element. In seinem ersten großen theore- tischen Werk » Technique de mon langage musical« (1944) beschreibt Messiaen nicht nur Inspirationsquellen seiner rhythmischen Arbeit und die Eigenschaften seiner Modi (=Tonleitern mit einer systematisierten Anordnung der Halb- und Ganztöne, die zu jener Zeit seine harmo- nische Arbeit fast ausschließlich bestimmten), sondern er benennt auch seine Lieblings-Intervalle im melodischen Bereich, den Tritonus und die große Sext, sowie einige archetypische Formeln, exotische Melodie-Floskeln und vor allem die Gregorianik.

Bei der Antwort auf die Frage, was er hoffe, sprach Messiaen von der Auferstehung der Toten und nannte dabei seine diesem Thema gewidmeten Kompositionen: Et exspecto resurrectionem mortuorum (1964) und eben die Corps Glorieux (1939), den frühen Orgelzyklus. Immerhin ist dieser Zyklus schon der dritte, der einem großen kirch- lichen Fest gewidmet ist, nach der Himmelfahrt von 1934 und dem Weihnachtszyklus von 1935. Es werden noch 1950 die Pfingst-Messe, 1969 der Trinitäts-Zyklus und 1984 das riesige »Buch vom Heiligen Sakrament« folgen. (Nur das Orgelbuch von 1951 hat keine durchgängige christ- liche Thematik.) Im » Livre du Saint Sacrement« gibt es zwei Osterstücke, die das unmittelbare österliche Gesche- hen quasi bildhaft darstellen. In den »Corps Glorieux« geht es primär um Betrachtungen oder, wie Messiaen selber sagt, »Visionen« über den Seins-Zustand in der anderen Welt, jenseits der Todesgrenze. Sehr bildhaft, teilweise genährt von surrealistischen Vorstellungen, vermittelt Mes- siaen die verschiedenen Eigenschaften der von der Erden- last befreiten, durch die Erlösung verherrlichten Leiber (Nr. I, V, VI). Es werden sozusagen die Wirkungen der ersten Auferstehung an uns, denen sie zugute kommt, darge- stellt. Das Mittelstück, (Nr. IV), hat indes diese erste » Ur-Auferstehung« zum Thema. In diesem Diptychon wird der Kampf des Todes mit dem Leben dargestellt, an dessen dramatischem Ende das Todes-Thema gleichsam in Stücke gehauen wird. Im zweiten Teil erblüht daraus das Lebens-Thema, in einem unendlich langsamen Tempo, » im besonnenen Frieden der göttlichen Liebe«, wie Messiaen in der Partitur schreibt. Die Sätze II, III und VII flankieren die primär österlichen Aussagen durch Betrachtungen über Gnade, Gebet und das Zentrum des Glaubens: die heilige Trinität.

Zusätzlich zu den gedanklichen Inhalten zeigen die Corps Glorieux einen starken satzübergreifenden Zusam- menhalt: In drei Sätzen ist melodische Einstimmigkeit anzu- treffen: der erste ist ganz einstimmig, der fünfte fast auch, aber in Oktaven, der dritte ist teilweise einstimmig. Der dritte und fünfte Satz zeigen sich stark von Hindu-Melodik geprägt (große Sprünge, Ton-Wiederholungen), der erste und siebte Satz lehnt sich nicht nur melodisch, sondern auch formal an gregorianische Vorlagen an: Antiphon und Kyrie. Schlußformeln sind ähnlich, wobei besonders der fallende Tritonus eine Vorrangstelle einnimmt. Der 3. und 7. Satz sind konzentriert polyphon gearbeitet: auf 3 ver- schiedenen Klangebenen laufen drei rhythmisch voneinan- der völlig unabhängige Prozesse ab.

Die Klangfarben der Orgel-Register sind in diesem Zyklus, entsprechend der Thematik, überwiegend trans- parent und »luftig«. Messiaen hat hier individuelle Regi- strierungen gefunden, die noch über die der Nativite hin- ausgehen. Erwähnen möchte ich noch, daß er mir, bei einer Arbeitssitzung an der Trinite-Orgel (zur Vorbereitung meiner Gesamt-Einspielung des Orgelwerkes) zur Regi- strierung des siebten Satzes sagte: » Cest une registration theologique«. Er meinte damit eine Trio-Registrierung, die die Trinität versinnbildlichen soll, und bei der die Mittel- stimme (die zweite Person, der menschgewordene und faßliche Gott) ganz nach vorne tritt: mit der voluminösen flöte harmonique, während Ober- und Unterstimme im Hintergrund unfaßliche Tiefe und geheimnisvolle Transpa- renz vermitteln (leise ganz tiefe und ein hohes Register). Hier sind wir wirklich in der Nähe J. S. Bachs und seiner Ton-Symbolik, den zweiten Glaubensartikel betreffend, ins- besondere in der h-moll-Messe.'

Kurze zusammenfassende Stichworte zu den einzelnen Sätzen:

1. Einstimmiges Stück. Melodisch und formal: grego- rianische Vorlage (Marien-Antiphon »Salve regina« ). Starke Bevorzugung des fallenden Tritonus am Phrasen-Ende.

2. Überlagerung dreier verschiedener musikalischer Schichten: - oben harmonisierte Haupt-Melodie - in der Mitte eine an die Wasserströme erinnernde fließende Sechzehntel-Bewegung - unten, d. h. im Pedal, eine nicht als Baß-Stimme fungierende Achtel-Bewegung, alle 3 Stimm-Komplexe in verschiedener Klangfarbe und in ver- schiedenen modi, Eindruck des Strömens.

3. Ein 7-teiliges Stück, das von der am Anfang ein- stimmig vorgetragenen Hindu-Melodie (A) dominiert wird. Formales Schema: A1 -B1 -A2-A3-B2-A1 -A3 Die B-Teile sind durch die schon erwähnten drei rhythmisch voneinan- der völlig unabhängigen Partien gekennzeichnet. Trotz der interessanten Konstruktion ist dieser Satz, vor allem durch die A-Teile, sehr bildhaft: wie Rauchwölkchen huschen die beiden Stimmen im pp umeinander durch den Klangraum.

4. Dieser zentrale Satz in dem sieben-teiligen Zyklus entwickelt im ersten »Kampf-Teil« eine Durchführungs-Technik des initialen Todes-Themas, die Messiaen, nach eigener Aussage, von Beethoven übernom- men hat: » developpement par elimination«Durchführung durch Zerstückelung des thematischen Materials. Dieser Teil illustriert den geheimnisvollen Kampf in der Osternacht, der ohne Zeugen war, und den Luther mit den Worten umschreibt: » Es war ein wunderlich Krieg, da Tod und Leben rungen, das Leben behielt den Sieg, es hat den Tod bezwungen.« Zweiter Teil: unendlich ruhige, quasi zeitlose Phrase, das ewige Leben symbolisierend.

5. Einstimmiges, kraftvolles Stück, in Oktaven vor- getragen. Die hindu-inspirierte Melodik mit den immer größer werdenden Sprüngen verdeutlicht Messiaens sur- realistische Vorstellung der sich gedankenschnell im Uni- versum bewegenden auferstandenen Leiber.

6. Die Registrierung dieses Stückes suggeriert leuch- tende Klarheit. Die Form ist die eines Rondos: A-B-A'-B'-A' ,. Der klangliche Hintergrund der überschwenglichen Solo- melodie des A-Teiles erinnert an den Goldgrund mittelalter- licher Malereien und Mosaiken.

7. Ein der Trinität gewidmetes Stück, als Trio geschrieben. Kurze Erinnerung: Die Mittel-Stimme (der Sohn) ist in Form eines gregorianischen neunfachen Kyries komponiert, die Pedalstimme besteht aus einem fünffachen Ostinato, die weit ausschwingende Oberstimme ist rhythmisch frei und atonal. Später (1969), hat Messiaen, der über 60 Jahre lang Organist der Eglise de la Sainte Trinite war, dem Geheimnis der Dreieinigkeit einen ganzen Zyklus gewidmet.

Ich denke, daß der mit dem ganzen Werk verglichen noch frühe Zyklus » Les Corps Glorieux« ein enormes spirituelles und kompositorisches Spektrum enthält und darüber hinaus, in seiner visionären Farbigkeit, einen unwechselbaren Platz nicht nur in Messiaens Schaffen, sondern innerhalb des gesamten Orgel-Repertoires einnimmt.

Deutsche Übersetzung der Erasmus-Rede in: Almut Rößler, Beiträge zur Geistigen Welt Olivier Messiaens, Duisburg 1984. , Olivier Messiaen, Technique de mon langage musical, (dt. Übersetzung s. Ahrens), Paris 1944/46 ' Aloyse Michaely, Olivier Messiaen, Untersuchungen zum Gesamtschaffen, Hamburg 1987. Dt. Übersetzung der Conference de Notre Dame in: Almut Rößler, a.a.O. s Vgl. hierzu: Walter Blankenburg, Einführung in Bachs h-moll-Messe, Kassel 1982.





Subtilité des Corps Glorieux  
Die Geistigkeit der verklärten Leiber

Es wird gesät ein  
natürlicher Leib  
und wird auferstehen  
ein geistlicher Leib

(1. Kor. 15,44)

Werk Nr. 985  
Subtilité des Corps Glorieux  
Acryl, Ache und Gaze auf Holzkorpus  
300 x 75 x 50 cm  
1998



Les eaux de la grace  
Die Wasser der Gnade

Denn das Lamm  
mitten vor dem Thron  
wird sie weiden und leiten  
zu den Quellen  
des lebendigen Wassers

(Offenbarung des Johannes 7,17)

Werk Nr. 986  
Les eaux de la grace  
Acryl, Ache und Gaze auf Holzkorpus  
300 x 75 x 50 cm  
1998



L'ange aux parfums  
Der Engel mit dem Räucherwerk

Und der Rauch des  
Räucherwerks stieg mit  
den Gebeten der Heiligen  
von der Hand des Engels  
hinauf vor Gott

(Offenbarung des Johannes 8,4)

Werk Nr. 987  
Länge aux Parfums  
Acryl, Ache und Gaze auf Holzkorpus  
300 x 75 x 50 cm  
1998



Combat de la mort et de la vie  
Kampf zwischen Tod und Leben

Tod und Leben haben  
einen erstaunlichen Kampf  
aufgenommen, der Herr über  
das Leben lebt und regiert,  
nachedem er gesorben ist,  
und sagt:  
„Mein Vater ich bin auferstanden,  
ich bin noch bei dir“

(Sequenz und Introitus am Ostersonntag)

Werk Nr. 988  
Combat de la mort et de la vie  
Acryl, Ache und Gaze auf Holzkorpus  
300 x 75 x 50 cm  
1998



Force et agilité des Corps Glorieux  
Kraft und Gewandtheit der verklärten Leiber

Es wird gesät in  
Armseligkeit  
und wird auferstehen  
in Kraft

(1. Kor. 15,43)

Werk Nr. 987  
Länge aux Parfums  
Acryl, Ache und Gaze auf Holzkorpus  
300 x 75 x 50 cm  
1998



Joie et clarté des Corps Glorieux  
Freude und Glanz der verklärten Leiber

Dann werden die Gerechten  
leuchten wie die Sonne  
in ihres Vaters Reich

(Mt. 13,43)

Werk Nr. 990  
Joie et clarté des Corps Glorieux  
Acryl, Ache und Gaze auf Holzcorpus  
300 x 75 x 50 cm  
1998



Le mystère de la Sainte Trinité  
Das Geheimnis der Dreifaltigkeit

Werk Nr. 991  
Le mystère de la Sainte Trinité  
Acryl, Ache und Gaze auf Holzkorpus  
300 x 75 x 50 cm  
1998

## Was wir sehen – können wenn wir hören – können

Ein Versuch, das synästhetische Phänomen zu erklären - Ralf Kulschewskij

Menschen, denen jene seltene und seltsame Gabe der Synästhesie, der Mitempfindung, nicht geschenkt ist, haben sich stets schwer damit getan, für dieses Phänomen Verständnis aufzubringen. Zwei Fälle aus verschiedenen Darstellungsbereichen seien exemplarisch genannt.

Der russische Neuropsychologe Alexander R. Lurija beschreibt in seiner berühmt gewordenen Studie »Kleines Porträt eines großen Gedächtnisses« den Mnemoniker »S.«, dessen Gedächtnisfähigkeit bis zur schier unbegrenzt erscheinenden Aufnahme- und jederzeitigen Wiedergabebereitschaft erweitert war.' Zudem erfuhr der Betreffende ständig Assoziationen zwischen neu aufgenommenen und erinnerten Wahrnehmungen, wie jeder andere (pathologisch unauffällige) Mensch auch - indes in verwirrend überreicher Fülle. Und obendrein in synästhetischer Weise, indem beispielsweise eine Gedichtzeile ihm bei jeder Silbe verschiedene Formen, Farben und Gerüche evozierte. Aus der Gefahr, von solcher Abundanz der Eindrücke geradezu verschlungen zu werden, konnte sich der Geist des Patienten nur retten, indem er sie als Erlebnis hinnahm, aber nicht verstand. - In ihrer Erzählung »Brahms' Intermezzo op.118« schildert die amerikanisch-deutsche Schriftstellerin Irene Dischez eine »Mrs. Herfort«, die als Kind ihr Geigenspiel wegen exzessiv übersteigerter Empfänglichkeit für die Musik hatte aufgeben müssen. »Jedes Musikstück besaß für sie eine eigene visuelle Ausdrucksform: eine stürmische See oder ein überfüllter Ballsaal, ein Dschungeldickicht oder ein Marktplatz. Während sie der Musik lauschte, verdichtete sich ihre Vorstellung, und sie fühlte sich physisch hineingezogen, während der Raum um sie her in Dämmerlicht versank.« Nach Eliminierung der Musik aus ihrem alltäglichen Leben kam es erst Jahrzehnte später » zu einem neuerlichen Ausbruch dessen, was ihr verstorbener Mann als Anfälle von Irrationalität diagnostiziert hatte«: ihr erschien ein spätsommerlicher Baum beim Anhören des titelgebenden Klavierwerkes. Bildliche Pro-

jektion eines psychischen Übertragungsvorgangs? - einer verspäteten Verliebtheit der alten Dame in den jugendlichen Pianisten? Nach dessen brüsker Abweisung einer vertraulichen Geste, empfindet sie Desillusion und gewinnt zugleich Realität: sie »hörte die Harmonie des Intermezzos in etwas Fremdes abgleiten«, »und beim Aufschrei eines Dreiklangs, wurde das Laub schwarz wie Trauerflor, und die Blätter fielen, erst einzelne, dann immer mehr, zuletzt alle, in einem schwarzen Sturm, es blieben die kahlen Äste, weiß wie Gebein.« Als Synästhesie bezeichnet die psychologische Terminologie die Erscheinung, daß bei Erregung eines Sinnesorgans außer den diesem zugehörigen Empfindungen auch solche eines anderen Sinnesorgans auftreten, zum Beispiel Farben beim Hören (Photismen) oder Klänge beim Sehen (Phonismen). Doch was ist damit eigentlich gemeint? Woher rührt die Distanz derer, die die manifesten Fälle behandeln? Der Wissenschaftler Lurija erkennt die rettende Blockade seines Patienten und schließt: » Er lebte in der Erwartung, daß etwas, an dessen Kommen er fest glaubte, irgend wann eintreten würde, und überließ sich den Träumen und >Sehen<, statt sein Leben aktiv in die Hand zu nehmen«, der Erzählerin Dischez vermag man einen mokanten Unterton abzuhören, der ihren Text leise durchzieht und mittels literarischer Analyse auch buchstäblich nachzuweisen wäre. Abgesehen von unserer schnellen Bereitschaft, die Zuordnung von »ausgesuchten Weinen« zu klassischer Musik, wie jüngst auf einer CD kredenzt, als neckischen Fehltritt abzutun: »Debussys >Clair de lune< schmeckt wie ein strohgelber Sauvignon« (Werbetext). Zunächst: was ist es nicht? Synästhetische Empfindungen auslösende Werke sind im allgemeinen nicht die Hervorbringung der verkürzt, aber nicht unzutreffend so genannten Doppelbegabungen. Bei sowohl literarisch wie bildnerisch arbeitenden Künstlern, beispielsweise (Hugo, Keller, Hesse), existieren die verschiedenen medialen Produktionen - stets fast gänzlich und absichtlich getrennt - nebeneinander, bei anderen (Grass, Meckel) mündet die bildende Kunst in begleitende Illustration. Historisch vorliegende Figurengedichte und die moderne Visuelle Poesie sind als (wohlgemerkt!) literarische Gattungen kategorisiert. Das phantasievolle Projekt einer Aachener Studentin, frei erfundenen Wörtern (»valioh«, » sikatsch«, » pühle-diese«) und deren Klang durch Passantenbefragung »entsprechende

Sinneseindrücke« zuzuordnen und obendrein korrespondierende Farben und Formen zu finden, landet - von vornherein listig als »Aktion für die Sinne und den Unsinn« deklariert- im fröhlichen post-Schwitterschen Spaß.'

Ist die Musik eines der beiden auslösenden Medien, wird das die Synästhesie »zeugende Paarungsverhältnis« (pardon!) nicht leichter zu durchschauen. Selbst der strengen wissenschaftlichen Behandlung pan-poetologischer Reflexionen (»Die Musik ist Dichtkunst«, Tieck; »Sprache ist ein musikalisches Ideeninstrument«, Novalis) gelingt es kaum, diese frühromantischen Intentionen vom Nimbus des Irrationalen zu befreien - letztlich »tritt die Affinität des Musikalischen zum Nicht-Nennbaren und zum nicht referentiellen Charakter von Sprache hervor.«' In der Gegenwartskunst hat Richard Paul Lohse auf formalästhetischen Parallelen zwischen Bildender Kunst und Musik bestanden. Von der »Fuge« von 1945 zu den »Seriellen Reihenthemen« für die » dokumenta« 1982 -wer seine Bilder nur als malerisches Ganzes aufnimmt, ohne ihre Kombinatorik zu beachten, erfährt, wieviele Bezugsmöglichkeiten ein in die Bildordnung eingegliedertes Einzelelement hat, welche Freiheiten ihm gestattet werden und wie aus einer Gruppe eine logisch kohärente Serie wird.' Wenn Camille Graeser seine schöpferischen Prozesse denen der Musik gleichstellt, möchte man mit Recht - die rein visuelle Qualität natürlich unbeschadet - bloße Metaphorik annehmen: »Die konkrete Kunst (...) schafft sinfonische Klänge für Augen, besonders für jene Augen, die auch hören.« Nicht nur für das Verhältnis zwischen Literatur und Musik, auch für das zwischen Bildender Kunst und Musik sei an Adornos Skepsis erinnert im Hinblick auf die wirkungsästhetische Festlegung der letzteren: »Musik ist sprachähnlich. Ausdrücke wie musikalisches Idiom, musikalischer Tonfall, sind keine Metapher. Aber Musik ist nicht Sprache. Ihre Sprachähnlichkeit weist den Weg ins Innere, doch auch ins Vage. Wer Musik wörtlich als Sprache nimmt, den führt sie in die Irre.«

Dabei ist das gemeinsame, gleichzeitige Auftreten von visueller und auditiver Kunst nicht grundsätzlich problematisch. Im Rahmen einer überdisziplinären Veranstaltung wurden bei einer Aufführung der Orchesterfassung von Mussorgskijs »Bildern einer Ausstellung« einige der den Komponisten inspirierenden Gemälde von Viktor Alex-

androwitsch Hartmann in Dia-Projektion gezeigt - zusätzlich aber auch Bilder von Kandinsky, die dieser nach den Eindrücken der Klaviersuite angefertigt hat.' Mussorgskijs Musik ist- grob gesagt und ihre entstehungszeitliche Kühnheit nicht angezweifelt -erlebnislyrische (allenfalls - dramatische) Beschreibungskomposition («Programm-Musik») und wird ihren Vor-Bildern im anderen Medium gerecht. Doch der weitere Schritt Kandinskys wird heikel. Auch er betont oft die beidseitigen Entsprechungen; seine Parallelisierung im Anschluß an chemotherapeutische Wirksamkeit der Farben wird gern zitiert; diese Gedanken liegen in der Zeit, schon 1899 schreibt Gauguin: »Denken Sie an den musikalischen Part, den von nun an die Farbe in der modernen Malerei spielen wird. i Gleich der Musik ist sie Schwingung und dazu befähigt, vom Unbestimmtesten ausgehend das Allgemeinste in der Natur zu erreichen: ihre innere Kraft. Doch weiß der klare Systematiker Kandinsky auch: »Jede Kunst hat eine eigene Sprache, d. h. die nur ihr eigenen Mittel. (...) Deswegen sind die Mittel verschiedener Künste äußerlich völlig verschieden. Klang, Farbe, Wort ! (...) Im letzten innerlichen Grunde sind diese Mittel (aber) vollkommen gleich: das letzte Ziel löscht die äußere Verschiedenheit und entblößt die innere Identität. Dieses letzte Ziel (Erkenntnis) wird in der menschlichen Seele erreicht durch feinere Vibrationen derselben. (...) Der undefinierbare und doch bestimmte Seelenvorgang (Vibration) ist das Ziel der einzelnen Kunstmittel. Ein bestimmter Komplex der Vibrationen – das Ziel eines Werkes. Die durch das Summieren bestimmter Komplexe vor sich gehende Verfeinerung der Seele - das Ziel der Kunst. Offenbar geht es Kandinsky also weniger um die Entsprechungen der Mittel der Künste, sondern eigentlich um die Wirkungen (dieser Mittel) der Künste. Der litauische Künstler Mikalojus Öurionis (1875-1911), bei uns vielleicht nach der gegenwärtigen Kölner Ausstellung etwas besser bekannt', hat - in beiden Künsten ausgebildet - nicht allein in seinen Bildern mit Titeln wie » Präludium« , »Fuge«, »Sonate« auf die Musik zurückverwiesen. Er hat versucht, in ihnen kosmische, von sanften sphärischen Klängen getragene Visionen festzuhalten - wie er andererseits in seinen kompositorischen Naturbeschwörungen impressionistische Gemälde vor das Auge spielt. Ihm - wie offenbar auch Kandinsky – waren synästhetische Erfahrungen geläufig. Eine Ausstel-

lung“, die die Musik in der Kunst des 20. Jahrhunderts thematisierte, gab weniger im Anschauen des überaus reichhaltigen Materials, eigentlich eher in einzelnen sorgsam Texten und Bildlegenden<sup>4</sup> des handbuchartigen Katalogs davon einen Begriff: man sehe, lese und bedenke nur die Zitate zu Kandinskys »Impression III (Konzert)«, einem Bild, das er unmittelbar nach Schönbergs erstem Münchener Konzert gemalt hat. Wohlgedenkt: wir reden vom Miteinander der Werke zweier, auch einzeln existierender künstlerischer Medien (nicht vom munteren Durcheinander populärer Mixed-Media-Events; auch nicht von den vielerlei Klangmaschinen: Skulpturen, die sich musikgesteuert bewegen, oder Apparate, die Bewegung und/oder Geräusch produzieren etc.). Für die 120 in Tusche gemalten »Veränderungen (In Memoriam Morton Feldman)« von Paul Heimbach bildeten akustische Erlebnisse die Ausgangssituation - Tonfolgen, zarte Farbserien, aus verschiedenen Schichtungen hervorgegangen. Doch bereits der Einladungstext gestand: »Sowohl der Entstehungsprozeß als auch die Art der Reihung sind dem Betrachter trotz offensichtlicher Klarheit und Eindeutigkeit der Blätter nicht ohne weiteres zugänglich. Es braucht Geduld und Konzentration, sich hier einzusehen.«“

Wo also liegt der Nukleus verborgen? - oder sollte es ein Nodus, ein Gordischer Knoten gar, sein? Die Synästhesie ist phylogenetisch wie psychophysiologisch nicht geklärt: der amerikanische Neurologe Richard E. Cytowic hält Synästhetiker für »kognitive Fossilien«; interessante Forschungsansätze verfolgt der Neurologe und Psychiater Hinderk Emrich an der Medizinischen Hochschule in Hannover. Das größte Hemmnis zum Verstehen dieser sinnesübergreifenden Wahrnehmung aber ist: man kann sie (bislang) nicht gezielt herbeiführen oder erzwingen. »Entweder man hat's oder man hat's nicht« (Hans Moser) - und ihr Auftreten ist nicht immer vergnüglich, auch nicht per se erkenntniserweiternd, mitunter durchaus störend, sogar verstörend. Sodann sind synästhetische Erlebnisse in Worten mitteilbar, aber sie lassen sich nicht willkürlich wiederholen oder sonst irgendwie anderen Menschen »vorführen«, sind also selbst nicht objektivierbar. Dies betrifft auch die (gern paarweise) Zuordnung von Tönen/Klängen zu bestimmten Farben - die mannigfaltigen Versuche sind absolut subjektiv oder am Wesentlichen vorbeigehende akademische

Konstruktionen. Und auch schon im Hören und im Sehen allein konstatiert man recht unterschiedliche Sensibilitäten und Qualitäten: wer die optische, »Tiefe« der Farbe in den Gemälden Ricardo Saros“ nicht sieht oder die formgebende »Energie« der Farbe in den Tafeln Rainer Jochims nicht spürt, dürfte gewiß von synästhetischen Erfahrungen ebenfalls verschont bleiben. Beide Ko-Autoren in diesem Katalog - Almut Rößler über Olivier Messiaen und Horst Schwebel über Johann P. Reuter - attestieren ihren Protagonisten die Befähigung zum synästhetischen Erlebnis ausdrücklich. Und es verwundert nicht, daß den Werken beider Künstler, dem Orgel-Zyklus »Les Corps Glorieux« wie der gleichnamigen Stelen-Installation, synästhetische Intentionen zugrunde liegen. Im idealen Fall, der simultanen Präsentation beider Werke, der musikalischen Aufführung angesichts der farbig gefaßten skulpturalen Körper, ist eine synästhetische Wahrnehmung seitens des Rezipienten allerdings nicht unbedingt erforderlich: die Töne und die Farben verströmen zugleich ihre je spezifischen affektiven Werte – sollten sich die gedoppelten, die akustischen und die optischen Reize zu einer wechselseitigen Wirkung steigern, erhöht sich möglicherweise der stimulative Genuß.“ Und die Erfahrung dessen, was man als innere Kraft, als Sinn, als das Numinose, als Gottesnähe benennt, wird wahrscheinlicher. Etwaige Konsequenzen - im Sinne von Rilkes Erkenntnis »Du mußt dein Leben ändern« - sind anheimgestellt. Denn zweifellos ist das Himmelreich näher herbeigekommen.

„ Vgl. einen Tagungsbericht in der Frankfurter Allgemeinen Zeitung vom 25.10.1995.

In: Irene Dische, Die intimen Geständnisse des Oliver Weinstock, Berlin 1994.

„ Ruth Blaubert im Fachbereich Design der Fachhochschule Aachen, siehe Aachener Nachrichten vom 20.1.1997.

Elisabeth von Thadden, Frankfurter Rundschau vom 16.7.1991 über Barbara Naumann, Musikalisches Ideeninstrument, Stuttgart 1990.

s Richard Paul Lohse, Zeichnungen 1935-1985, Baden 1986.

s Dieter Schwarz, Camille Graeser, Zeichnungen, Zürich 1986.

„ Theodor W. Adorno, Fragment über Musik und Sprache, in: Quasi una Fantasia, Musikalische Schriften II, Frankfurt am Main 1963; wieder in: Steven Paul Scher (Herausg.), Literatur und Musik, Berlin 1984.

a »Spektatel'96« mit Beteiligung von sieben Kunst- und Musikhochschulen Nordrhein-Westfalens in Münster, Juli 1996.

9 (Wassily) Kandinsky, Über das Geistige in der Kunst, Bern. 10. Aufl. o.J.; zitiert auch im Beitrag von Horst Schwebel in diesem Katalog.

„ ° Brief an Fontainas, zitiert nach: Werner Hoffmann, Grundlagen der modernen Kunst, Stuttgart 1966.

„ Kandinsky, Über Bühnenkomposition, in: Der Blaue Reiter, dokumentarische Neuausgabe von Klaus Lankheit, München 1986.

„ Köln, Wallraf-Richartz-Museum: »Die Welt als große Sinfonie«, 20.6.-30.8.1998.

„ Staatsgalerie Stuttgart: »Vom Klang der Bilder«, 6.7.22.9.1985.

„ ° Karin von Maur (Herausg.), Vom Klang der Bilder, München 1985. Die gegenwärtige Ausstellung » Crossings, Kunst zum Hören und Sehen« in der Kunsthalle Wien konnte der Verf. nicht besuchen.

„s Städtische Galerie Würzburg, 15.1.-5.3.1989.

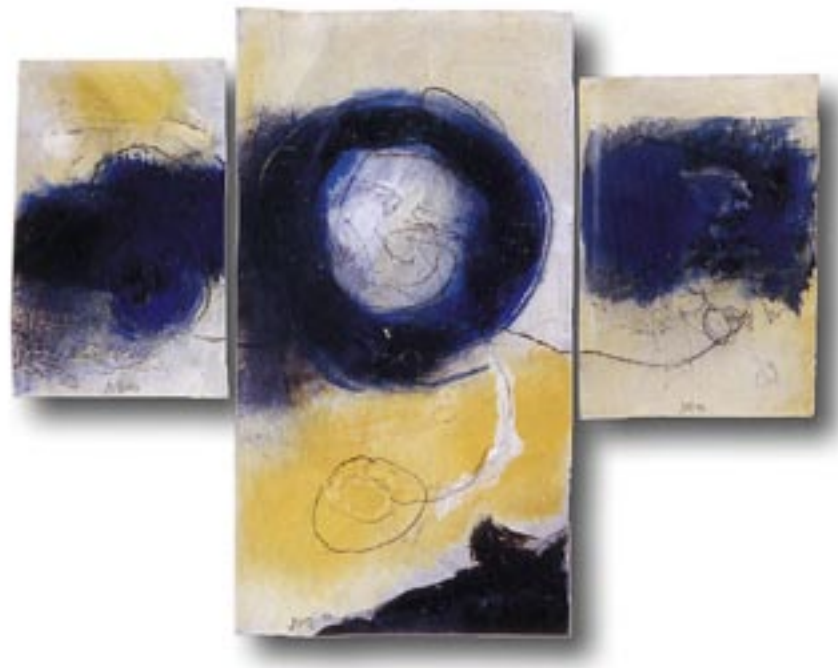
„6 Vgl. einen Bericht in der Wochenzeitung Die Zeit vom 12.9.1997. Viel historisches Belegmaterial findet sich aber bei: Helga de la Motte-Haber, Musik und Bildende Kunst, Laaber 1990.

„ Katalog »Orte der Stille«, Herausg. Klaus Hoffmann, Medienzentrale im Amt für Gemeindedienst der EvAuth. Landeskirche Hannovers 1995. Ralf Kulschewskij, Die Biographie der Farbe, Zur Farbmalerie und zu den neuen Arbeiten von Ricardo Saro, in: Kunstzeit 4/1997.

„a Katalog RaimerJochims, »weiblich und männlich«, Kunstraum Klosterkirche/Städt.Galerie Traunstein 1995. Ralf Kulschewskij, Die Geburt der Form aus dem Geist der Farbe, Dem Maler Raimer Jochims zum 60., in: Kunst 4/1995.

„s Eine praktische Anweisung zum Sehen und Hören, die mancher Leser vielleicht erwartet hat und nun vermißt, hält der Verf. für eo ipso nicht seriös.

Arbeiten auf Aluminiumtafeln



Werk Nr. 967  
Kreuz Triptychon  
Acryl auf Aluminiumplatten  
19 x 12 cm - 36,5 x 19,5 cm - 19 x 13 cm  
1997



Werk Nr. 946  
ohne Titel  
Acryl auf Aluminiumplatte  
51 x 22 cm  
1997



Werk Nr. 947  
ohne Titel  
Acryl auf Aluminiumplatte  
49 x 22 cm  
1997



Werk Nr. 964  
ohne Titel  
Acryl auf Aluminiumplatte  
59 x 19 cm  
1997



Werk Nr. 965  
ohne Titel  
Acryl auf Aluminiumplatte  
58 x 19 cm  
1997



Werk Nr. 953  
ohne Titel  
Acryl auf Aluminiumplatte  
35 x 29,5 cm  
1997



Werk Nr. 950  
ohne Titel  
Acryl auf Aluminiumplatte  
25 x 25 cm  
1997



Werk Nr. 939  
ohne Titel  
Acryl auf Aluminiumplatte  
25 x 25 cm  
1997



Werk Nr. 940  
ohne Titel  
Acryl auf Aluminiumplatte  
30 x 25 cm  
1997

