

Vorwort

Programmatische Musik – Musik, die außermusikalische Inhalte darstellt – gibt es schon recht lange. Bereits im 17. Jahrhundert schrieben H.I.F. Biber und Johann Kuhnau Instrumentalwerke, die sie als Reflexion über religiöse Themen verstanden wissen wollten: Biber's 15 Soloviolin-Sonaten erforschen die 15 Geheimnisse des Rosenkranzes, Kuhnau's 6 Bibel-Sonaten erzählen Geschichten über den Kampf zwischen David und Goliath, die Melancholie des Saul, die Hochzeit Jakobs etc. Spätere programmatische Werke betonen die Gefühle und Eindrücke einfacher Menschen. Sie erfreuen sich oft großer Beliebtheit, man denke an Bach's Capriccio über die Abreise des geliebten Bruders, Vivaldi's *Vier Jahreszeiten*, Beethoven's *Pastorale*, Berlioz' *Symphonie fantastique* oder *Harold en Italie*, Mussorgskis *Eine Nacht auf dem kahlen Berg*, Smetana's *Moldau*, Strauss' *Aus Italien* oder *Ein Heldenleben* und viele andere.

Im 19. Jahrhundert begannen Komponisten, sich nicht mehr nur von ihren Erinnerungen und Gefühlen, Naturwahrnehmungen und religiösen Sehnsüchten inspirieren zu lassen, sondern manchmal konkret auf Werke bildender Kunst Bezug zu nehmen. Dabei war ihre musikalische Reaktion zunächst vor allem impressionistisch; es ging mehr um die 'Farben' als um die Details, mehr um die Stimmung als um die Form. Zu den frühesten musikalischen Reflexionen über Gemälde zählen Liszt's *Hunnenschlacht* (auf Kaulbach's gleichnamiges Fresko), Mussorgskis *Bilder einer Ausstellung* (auf Skizzen von Victor Hartmann) und Debussy's *L'Île joyeuse* (auf Watteau's *Embarquement pour Cythère*),

In den letzten Jahren vor der Wende zum 20. Jahrhundert begann fast unmerklich eine Entwicklung, der die Überzeugung zugrunde liegt, dass Musik mehr spiegeln kann als nur Eindrücke und Stimmungen. Allerdings gerieten gerade diese Werke ins Schussfeld einer musikwissenschaftlichen Diskussion, deren damals führende Sprecher alles "Programmatische" für minderwertig erklärten und nur "absolute" Musik als hochwertig gelten ließen. Glücklicherweise überlebte diese Unterdrückung nicht lange, und im 20. Jahrhundert entstanden zahlreiche bedeutende Kompositionen, deren erklärte – meist schon im Titel bekundete – Absicht die in musikalische Sprache gekleidete Reaktion eines Betrachters auf ein bestimmtes Werk der bildenden Kunst ist.

Für Musikwissenschaftler, die sich dem Verstehen musikalischer Äußerungen verschrieben haben – die, wie es eine chinesische Studentin einmal beschrieb, “sich mit dem Notentext darüber unterhalten, was dieser denn wohl so alles im Rucksack trägt” – sind solche Kompositionen ein Glücksfall. In meiner eigenen Arbeit der letzten 10 Jahre spielt Musik, die ein bestimmtes Werk der bildenden Kunst reflektiert, eine entscheidende Rolle. Nachdem ich verschiedentlich in Fachkreisen über Fragen der Methodologie sowie über Fallbeispiele referiert und veröffentlicht habe (zuletzt in meiner 2000 bei Pendragon Press erschienenen Studie *Musical Ekphrasis: Composers Responding to Poetry and Painting*, die auch etwas ausführlichere Darlegungen zu den hier diskutierten Werken enthält), scheint es an der Zeit, dieses faszinierende Gebiet einem breiteren Publikum musik- und kunstinteressierter Leser zugänglich zu machen.

Das vorliegende Buch enthält Analysen und Interpretationen zu acht sinfonischen Werken und den ihnen zugrunde liegenden Bildern. Die Anordnung erfolgt nach Kriterien, die ich in der Einleitung kurz erläutere, jedoch kann jedes Kapitel unabhängig von allen anderen gelesen werden. Für einige dem Leser vielleicht weniger geläufige musikalische Ausdrücke habe ich im Anhang ein Glossar zusammengestellt.

In den Überlegungen, die ich den fünf Detailuntersuchungen vorausschicke, versuche ich zu beleuchten, was alles im Spiel sein kann, wenn sich ein Kunstwerk auf ein anderes bezieht. Ich ziehe hierzu insbesondere eine parallele Erscheinung heran: Gedichte, die über Bilder reflektieren. Ich hoffe, dass die dargelegten Unterscheidungen ebenso wie die ausgewählten Gedichte das Verständnis für die später diskutierten Musikwerke vertiefen, möchte aber ausdrücklich betonen, dass weder die in der Einleitung ausgeführten Überlegungen noch der dort erläuterte Fachbegriff notwendige Voraussetzungen für den Zugang zu den fünf Hauptkapiteln sind.

Waldkirch, im Sommer 2003
Siglind Bruhn

Einleitung: Von Bildern aus Worten und Tönen

Es gibt verschiedene Möglichkeiten, wie Kunstformen zu einander in Beziehung treten können. Vertraut ist uns vor allem die Koexistenz, der einander ergänzende Beitrag (von Text und Musik in Liedern und Opern, von Bild und Text in den Emblemen der Renaissance oder der Verbindung von Tuschmalerei und Kalligraphie in der ostasiatischen Kunst, von Ton und Farbe in synästhetisch entworfenen Werken). Manchmal ist ein Kunstwerk einer Gattung so virtuos, dass es zugleich den Gesetzen einer anderen Gattung gehorcht: So kann ein Gedicht oder Prosatext auf dem Papier in Form einer Sanduhr oder eines anderen Schattenrisses erscheinen; die menschliche Sprache kann, wie in vielen Werken Kurt Schwitters', Hugo Balls und der Dadaisten, ihre Semantik aufgeben und zu einem reinen Klangbild werden; und Musikpartituren können so angelegt sein, dass sie zugleich eine visuelle Botschaft vermitteln. (Dies ist z.B. in den Partituren Sylvano Bussottis und George Crumbs der Fall, aber auch in der über meinem Schreibtisch hängenden *Ode de Cologne* Geoffry Whartons, die, wenn man das Notenpapier nicht quer sondern hochkant hängt, die Fassade des Kölner Doms vor den Augen erstehen lässt.) Weniger vertraut – und manchen Kunstliebhabern auf den ersten Blick sogar verdächtig – ist uns, wenn ein Kunstwerk über ein anderes nachzudenken, die 'Gedanken' eines anderen weiterzuspinnen behauptet.

Als Maurice Ravel 1908 sein Klavierwerk *Gaspard de la nuit* schrieb, wählte er für die drei Stücke nicht nur die Titel dreier Gedichte, die Aloysius Bertrand in dem Zyklus dieses Namens veröffentlicht hatte, sondern veranlasste seinen Verleger, das jeweilige Gedicht der Anfangsseite des entsprechenden Klavierstücks gegenüber abzudrucken. Ohne Zweifel ist Ravels *Gaspard* auch ohne Kenntnis der literarischen Quelle sehr ansprechend; doch das Verständnis des Hörers für die Tiefendimensionen der Aussage nimmt dramatisch zu, sobald die Musik bewusst im Gegenüber der Gedichte gehört wird. Erinnern wir uns an *Le Gibet* [Der Galgen]. In diesem Gedicht, das dem langsamen Mittelsatz zugrunde liegt, lädt Bertrand ein, den Tod eines Gehenkten zu erleben, und lenkt dabei die Aufmerksamkeit betont auf zwei Aspekte des Bereichs zwischen Leben und Tod. Die beiden Rahmenverse des sechsstrophigen Gedichtes fragen nach dem Ursprung und der Natur eines merkwürdigen Lautes – eines Lautes, von dem zunächst vermutet wird, dass

er von dem Mann selbst herrührt oder von den Insekten, die seinen Kopf umschwirren, der aber schließlich als Klang der Totenglocke identifiziert wird. Zu Beginn überlegt das lyrische Ich, ob es sich nicht um einen Seufzer des Gehenkten handeln könne; in diesem Fall wäre ja noch Leben in ihm. Das Ende des Gedichts aber spricht unmissverständlich von seinem Leichnam. Man kann das ganze Gedicht lesen als Darstellung eines allmählich sich entfaltenden Augenblicks zwischen kaum noch vorhandenem Leben und endgültig eingetretenem Tod. In den vier Binnenstrophen dagegen beobachtet Bertrand das Verhalten verschiedener Lebewesen zu diesem vermeintlich noch nicht ganz Toten. Bezeichnenderweise handelt es sich bei denen, die als mögliche Urheber des rätselhaften Lautes in Frage kommen, nicht um Tiere, denen ein Mensch ins Auge sehen könnte, sondern um Insekten – Grille, Fliege, Käfer und Spinne – und ihre Haltung dem Gehenkten gegenüber reicht vom unschuldig Rücksichtslosen bis zum ausdrücklich Morosen.

Ravel gelingt es, viele der in Bertrands Gedicht evozierten Nuancen musikalisch umzusetzen. Wie im Gedicht fungiert auch im Klavierstück der regelmäßig wiederholte Laut, der sich am Ende als das Läuten der Totenglocke erweist, als einheitsstiftendes Moment. Dieses Klingen setzt nie völlig aus und ändert nie seine Tonlage; sein Rhythmus allerdings macht deutlich, dass hier etwas nicht ganz stimmig ist. Vor dem Hintergrund des unablässig-unzuverlässigen Totengeläutes entfaltet Ravel sein melodisches Material in vier emotional sich immer stärker aufladenden Schritten, die sich zunehmend von der zentralen Szene und vor allem von der Würde, die wir mit einem Totengeläut verbinden, entfernen. Im Bild des Gedichts entspricht diese musikalische Entwicklung der sich steigenden Respektlosigkeit, mit der sich die Kreaturen des Zwischenreiches dem Gehenkten gegenüber verhalten.

Viele weitere Nuancen der Musik erschließen sich erst, wenn wir sie in der Reflexion auf das Gedicht deuten. Hierbei handelt es sich also keineswegs um ein vages, impressionistisches Programm, sondern um die Übertragung einer Aussage – in Inhalt und Form, Bild und Symbolik – von einem künstlerischen Medium in ein anderes. Die Musikwissenschaft kennt hierfür keinen spezifischen Ausdruck; in Anlehnung an das vergleichbare Genre in der Literatur möchte ich den Begriff *musikalische Ekphrasis* vorschlagen.

Kunst über Kunst?

Unter den möglichen Paarbildungen zwischen Kunstformen in unterschiedlichen Medien ist die Beziehung zwischen Wort und Bild sowohl besonders häufig als auch besonders gründlich erforscht. Auch die bisher am besten abgesicherte Terminologie entstand in einem Gebiet, das in den letzten dreißig Jahren eine lebhaftere Wiederbelebung erfahren hat: der *Ekphrasis*. Hierzu gehören Gedichte, seltener dichterische Prosawerke, die ausdrücklich über Gemälde, Radierungen, Zeichnungen, Skulpturen, Friese, Glasfenster oder Fotografien reflektieren. Das Feld ist sowohl geografisch als auch zeitlich erstaunlich breit gefächert. Der führende deutsche Forscher in diesem Gebiet, Gisbert Kranz, zählte in seiner 1987 abgeschlossenen dreibändigen Anthologie *Das Bildgedicht* 5764 Dichter von Werken, die sich auf Kunstwerke beziehen. Obwohl Kranz den Begriff weiter fasst, als es seither aufgrund genauerer Definitionen des Begriffs *Ekphrasis* üblich geworden ist (er schließt Gedichte ein, die auf den Stil eines Malers, die Ästhetik einer Epoche oder auf 'die Malerei' schlechthin reagieren), ist seine Liste beeindruckend. Von den Autoren, die er anführt, schreiben 1525 deutsch, 1122 englisch, 480 italienisch, 421 lateinisch, 417 holländisch, 399 spanisch, 391 französisch, 176 schwedisch, 140 altgriechisch, 132 norwegisch, 119 polnisch, 86 rumänisch, 76 portugiesisch, 60 dänisch, 54 russisch, 49 ungarisch, 43 tschechisch, 18 serbokroatisch, 18 katalanisch, und weitere 38 in 16 anderen Sprachen.

Ekphrasis bezeichnet ein genau definiertes Genre. Das griechische Verb *phrazein* meint eine bestimmte Sprechhaltung, die man im Deutschen als "vor Augen führen, bildlich erzählen" wiedergeben könnte; die Ableitungsform *ekphrazein* intensiviert diese Bedeutung, etwa im Sinne von "sehr anschaulich machen". Homers berühmte poetische Beschreibung von Achilles' Schild in der *Ilias* gilt als erstes Beispiel in der Weltliteratur, auch wenn es sich hier um eine ekphrastische Passage innerhalb eines Epos handelt. In der Pariser Weltausstellung von 1936 war Pablo Picassos *Guérnica* einem Gedicht gegenübergestellt, das Paul Éluard über dieses Gemälde schrieb; Liebhaber englischer Literatur werden an Keats' *Ode to a Grecian Urn* denken, während deutschen Lesern vielleicht eines der ekphrastischen Gedichte Rilkes einfällt: er schrieb "Das Abendmahl" auf Leonardo da Vincis Fresko, "L'ange du méridien. Chartres" auf eine Steinfigur an der französischen Kathedrale, "Himmelfahrt Mariae" auf ein Bild von El Greco, sowie viele weitere auf Bildwerke von antiken Torsi bis zu Grafiken des Worpsweder Künstlers Heinrich Vogeler.

Als *musikalische Ekphrasis* bezeichne ich das Gegenstück zu diesem Phänomen in der Musik: Hier wird das Bildwerk nicht in Worten, sondern in Tönen “sehr anschaulich gemacht”. Dies allerdings wirft die Frage nach der Semantik der musikalischen Sprache auf. Natürlich kann ein aus Tönen bestehendes Werk weder “links unten” noch “Kathedrale” sagen; doch sollte man sich (vielleicht anhand der Worte *Hund, dog, chien, perro* etc. für ‘des Menschen besten Freund’) daran erinnern, dass ja auch in der menschlichen Sprache nicht der Laut den Inhalt bezeichnet, sondern die Übereinkunft über die mit diesem Laut verbundene Bedeutung, Konventionen zur Regelung der Kommunikation aber gibt es nicht nur in der gesprochenen Sprache. Die Sprache der westlichen Kunstmusik enthält einen ganzen Katalog von Bedeutungsträgern, die – von Komponisten meist bewusst eingesetzt, von Hörern eher unbewusst wahrgenommen – auf außermusikalische Objekte verweisen. Dazu gehören:

- die nach dem Vorbild der formellen Redekunst im 15.-16. Jahrhundert entwickelten, im 17.-18. Jahrhundert kodifizierten Figuren der musikalischen Rhetorik, sowie die “Affekte”, die zu einem System in ihrer emotionalen Aussage festgelegter Intervalle und Tongruppen führte – vom chromatischen Abstieg des *passus duriusculus*, der Trauer und Angst ausdrückte, zum Tritonus-Intervall der übermäßigen Quart oder verminderten Quint, die als *diabolus in musica* identifiziert wurde;
- die Stimmungen, die mit den Tongeschlechtern Dur und Moll, aber auch mit bestimmten Tonarten sowie mit den mittelalterlichen Modi (Kirchentonarten) in Verbindung gebracht wurden;
- die Deutung kurzer musikalischer ‘Gesten’ anhand der zu ihrer Erzeugung nötigen Bewegung;
- die Nachzeichnung visueller Objekte (wie des Kreuzes) in der melodischen Kontur; und
- die Anspielungen auf Personen durch Ton-Buchstaben – von Bachs berühmter Signatur *b-a-c-h* zu denen von Schumann, Schostakowitsch, Schönberg, Berg usw. bis zu den akrostischen Verbeugungen vor Gönnern (Schumanns ABEGG) oder Geliebten (Alban Bergs Hanna Fuchs im *a-b-h-f* seiner *Lyrischen Suite*).

Diese Kategorien bezeichnen ganz unterschiedliche Arten, wie Musik auf ein außermusikalisches Objekt deuten kann. Figuren der musikalischen Rhetorik benötigen keinen Mittler; sie funktionieren innerhalb einer Kultur und Zeit wie ein Vokabular. Gesten werden nur verstanden, wenn der Hörer

sich 'einfühlen' kann. Melodische Konturen zeichnen eine Silhouette nur nach (und auch dann im besten Falle meist recht ungenau), wenn Hörer sich auf die bei uns übliche, aber im Grunde keineswegs selbstverständliche metaphorische Sprechweise einlassen, nach der Töne mit einer schnelleren Schwingung als "hoch" und solche mit einer langsameren als "tief" bezeichnet werden. Ton-Buchstabieren schließlich hat nur Sinn, wenn alle Beteiligten den Tönen dieselben Namen geben. Dies aber ist schon im angelsächsischen Raum, wo es unser *h* "b" heißt und die Gleichsetzung von *es* = *S* ganz unverständlich ist, nicht gegeben, noch weniger für die an *do-re-mi* gewöhnten Romanen. Für einen nicht deutsch sprechenden Musikliebhaber ist es also ein Zeichen von Bildung bzgl. etablierter Konvention, wenn er den Doppelstoß auf dem erniedrigten *e* in Luigi Nonos *Il canto sospeso* als Hinweis auf die berüchtigte Schutzstaffel der Nazis erkennt. Doch vergessen wir nicht: Auch Werke der Dichtung und Malerei enthalten Anspielungen auf vielen Ebenen, von denen jeder Betrachter einen größeren oder kleineren Ausschnitt 'erkennt'.

Wie in der dichterischen und bildnerischen Sprache, so stellen auch in der Musik die auf Konventionen beruhenden Bedeutungsträger nur einen kleinen Ausschnitt aller zur Sinnstiftung verwendeten Mittel dar. Komponisten bedienen sich darüber hinaus eines reichen Repertoires an mimetischen, tonmalerisch evozierenden, suggestiven und symbolisch wirkenden Mitteln. Einzelne Bausteine sowie ihre Stellung zueinander, das vertikale Gewebe (die Textur) und die horizontale Form (die Struktur), die Anordnung der Töne, Verwendung spezifischer Klangfarben und viele andere Aspekte werden mit der Darstellung betraut. Zitate aus bekannten Musikwerken oder Anspielungen auf bestimmte Stile, Gattungen ('Volkslied', 'Walzer') oder außerhalb des Konzertsahls gehörte Ereignisse ('Jagdhornruf', 'Schrei eines Käuzchens') steuern Hinweise auf Gemeintes bei, können aber auch ironisierend oder verfremdend eingesetzt werden. Und nicht zuletzt bietet sich alles Zählbare – Töne innerhalb eines Themas oder Bassgangs, Taktschläge, Takte, Abschnitte, Stimmen und vieles mehr – für numerische Symbolik traditioneller Art oder eigener Erfindung an. Dabei allerdings zieht sich die Kunst oft ins Allerheiligste zurück, das nur Eingeweihten zugänglich ist; denn es wäre vermessen zu erwarten, dass Hörer, die sich eher selten mit klassischer Musik beschäftigen, derartige Zahlensymbole erfassen. Selbst Kennern gelingt dies oft erst beim Lesen der Partitur.

So viel zur Fähigkeit der Musik, sich 'zu äußern' und 'zu kommentieren': Die Mittel sind grundsätzlich dieselben im Falle der Programmmusik, bei der das inspirierende Bild vom Komponisten selbst, aus seiner

Erinnerung oder Fantasie stammt, und im Falle der musikalischen *Ekphrasis*, bei der ein anderer Künstler das zu reflektierende Bild – und damit bereits eine erste Deutung des dargestellten Inhalts – liefert. Diesen Unterschied sowie die Varianten der *Ekphrasis* möchte ich anhand einer fiktiven Geschichte erläutern und mit einigen meiner Lieblingsbeispiele aus dem Bereich der ekphrastischen Poesie belegen.

Sieben imaginäre Venedig-Gedichte, oder: Varianten ekphrastischer Haltung

Dank eines dichtenden Freundes habe ich eine Reihe Szenarios beobachten können, die die verschiedenen Aspekte des Themas “Kunst über Kunst” beleuchten:

1. Als Student reiste mein Dichterfreund nach Italien und besichtigte u.a. Venedig. Begeistert von der besonderen Atmosphäre der Stadt kehrte er eines Abends in sein Hotelzimmer zurück und hielt seine Eindrücke in poetischer Form in seinem Tagebuch fest.
2. Viele Jahre später – er bereitete sich gerade auf eine neue Reise nach Norditalien vor – entdeckte er im Haus eines Freundes einen Bildband zu Canaletto, der die Lagunenstadt wie kein anderer gemalt hat. Wieder zuhause, schrieb mein Dichterfreund “Canalettos Venedig”, in dem er die verschiedensten Darstellungen des Künstlers zu einem poetischen Gesamtbild vereinte.
3. Wenig später kam mein Dichterfreund nach Dresden. Als er hörte, dass die dortige Gemäldegalerie Canalettos *Il Campo dei Santi Giovanni e Paolo* besitzt, nahm er sich einen Nachmittag frei, um sich nur in dieses eine Kunstwerk zu vertiefen. Er hatte sich einen Schreibblock mitgenommen und begann noch im Ausstellungssaal selbst, in vier verschiedenen Gedichten wiederzugeben, was Canaletto zu sehen und ihm durch dieses Bild zu vermitteln schien.

Wie wird man diese Venedig-Gedichte einstufen, und was haben sie möglicherweise mit *Ekphrasis* zu tun? Das erste Gedicht ist ganz offensichtlich kein Fall von *Ekphrasis*, denn es gibt die Eindrücke wieder, die der Dichtende selbst von Venedig hat, nicht die Darstellung durch einen bildenden Künstler. Es ist ein *beschreibendes* Gedicht, das literarische Äquivalent zur Programmmusik. Gedichte wie das zweite werden als *kumulative Ekphrasis* bezeichnet: hier inspirieren mehrere Eindrücke einer Szene oder Geschichte, die ein anderer Künstler in seinem Medium gegeben hat,

gemeinsam eine einzige Reaktion im reflektierenden Medium. Dies gibt es auch in der Musik; unter den Beispielen, die mir einfallen, sind das Klavierkonzert des bulgarisch-amerikanischen Komponisten Henri Lazarof mit dem Titel *Tableaux after Kandinsky*, ein sinfonischer Satz des kanadischen Komponisten R. Murray Schafer, "Paul Klee: From the Diaries" (aus *Three Contemporaries*), und *Vincent*, eine Oper, in der der finnische Komponist Einojuhani Rautavaara zu van Goghs 100. Geburtstag nicht nur dessen Leben in Erinnerung rief, sondern vor allem der Ästhetik des Malers seine Reverenz erwies. Bei den in Dresden entstandenen Gedichten endlich handelt es sich um echte *Ekphrasis*. Allerdings wissen wir noch nichts darüber, wie und in welchem Sinne sich die vier Gedichte auf das Gemälde beziehen. Also müssen wir noch genauer hinschauen und analysieren.

4. An Canalettos *Il Campo dei Santi Giovanni e Paolo* beeindruckte meinen Dichterfreund nicht nur, was tatsächlich dargestellt ist (die Einzelheiten der Architektur, die Atmosphäre, der erzielte Effekt), sondern auch, welche strukturellen Mittel der Maler zu diesem Zwecke einsetzt. Er stellte sich daher zuerst die Aufgabe, ein Gedicht zu entwerfen, das die Verbindung von Inhalt und Form auf sprachlicher Ebene entsprechend widerspiegeln sollte.

Eine solche Haltung nennt die Ekphrasis-Forschung "Transposition". Transposition zielt also darauf ab, im eigenen künstlerischen Medium Mittel des Ausdrucks und der Struktur zu finden, die denen im betrachteten Kunstwerk entsprechen. Die Entsprechung kann dabei auf jedem Punkt einer gedachten Skala zwischen sehr direkt und sehr indirekt angesiedelt sein. Die drei folgenden Beispiele sollen die Breite des Spektrums zeigen. Im ersten Fall geht es um eine gleichnishafte Darstellung mit moralischem Unterton, im zweiten um ein frühes surrealistisches Gemälde, und im dritten um ein ganz spielerisches Bild.

Brueghels Gemälde von den Blinden (s. Abb. 1) sowie Gisbert Kranz' darauf bezogenes Gedicht sind von einem biblischen Gleichnis inspiriert (Matthäus 15: 12-14), insbesondere dessen letztem Satz: "Lasst sie, es sind blinde Blindenführer. Und wenn ein Blinder einen Blinden führt, werden beide in eine Grube fallen." Bei Matthäus spricht Jesus hier gegen die Pharisäer, d.h. gegen die Theologen seiner Zeit. Diese betrachtete er als "blinde Blindenführer", denn sie achteten von Menschen gemachte Gesetze höher als Gottes Gebote und nahmen an Jesu Lehren Anstoß, da sie das Licht (der Wahrheit) nicht sahen. In Brueghels Gemälde sehen wir sechs Männer, die in einen Graben fallen. Der Vorausgehende (sprich: der irrende Theologe und Führer) bringt den hinter ihm Gehenden, der sich an ihm festhält (sprich:

ABBILDUNG 1: Pieter Brueghel d. Ä., *Die Parabel von den Blinden* (1568)
 Museo Nazionale di Capodimonte, Neapel



Gisbert Kranz, *Der Blindensturz*

l
 i
 n
 ks
 liegen
 läßt die kirche

augenlos,der sich
 hält am stab von
 augenlos,der sich
 hält am leib von
 augenlos,der sich
 hält am leib von
 augenlos,der sich
 hält am stab von
 augenlos,der sich
 hält am leib von
 augenlos,der
 stürzt
 bo-
 den-
 los

den Theologiestudenten, der einem blinden Lehrer gehorcht), zu Fall. Dieser Mann ist jedoch seinerseits wieder zur Stütze für einen anderen geworden, der nicht selbst sehen kann und hofft, den Weg zu finden, indem er sich an einem Sichereren festhält – das wiederholt sich so bis zum letzten. Hätte nur einer von ihnen den Mut, die trügerische Führung aufzugeben und nicht mehr “die Kirche links liegen zu lassen” (das Symbol der Erlösung und göttlichen Offenbarung zu ignorieren), würde er sehend und müsste nicht mehr straucheln. Kranz gibt nicht nur die dargestellte Szene und deren symbolischen Gehalt wieder, sondern auch die bildliche Anordnung, die Brueghel ihr gab. Dabei ist der von Kranz gewählte deutsche Ausdruck “links liegen lassen” besonders plastisch, da er sowohl die tatsächlichen räumlichen Bezüge in Brueghels Bild beschreibt als auch die seelische Verfassung der Männer, die von der Kirche, blind wie sie sind, keinerlei Notiz nehmen. Der Bezug zur “visuellen Poesie” drängt sich in dieser Transposition förmlich auf.

Als Kris Tanzberg, einer der produktivsten zeitgenössischen Dichter ekphrastischer Werke in deutscher Sprache,¹ Giuseppe Arcimboldis barock surrealistisches Gemälde *Vertumno* (Abb. 2) poetisch “transponierte”, imitierte er ebenfalls sowohl die Aussage als auch die vom Künstler eingesetzten Mittel – sein Gedicht gilt also sowohl den Eigenheiten des Kaisers Rudolf II. (wie ihn der italienische Maler sah und wie er von Historikern portraitiert wird) als auch Arcimboldis höchst eigenwilliger und humorvoller Art, das kaiserliche Gesicht auf seiner Leinwand ausschließlich aus Feldfrüchten zusammenzusetzen.

Liest man den ganz ohne Interpunktion gehaltenen Text als eine durchgehende poetische Beschreibung, so erfährt man (durch die erwähnten Ereignisse, aber fast mehr noch durch Eigenheiten der Syntax), wie chaotisch und vieldeutig-ungewiss das Leben des Monarchen gewesen sein muss. Rudolf II. von Habsburg, von 1576 bis 1612 Heiliger Römischer Kaiser, war überzeugter Katholik und als solcher mitverantwortlich dafür, Deutschland den nordwärts drängenden Gewalten der Gegenreformation zu öffnen. Wegen seiner Untätigkeit im Türkenkrieg und im ungarischen Aufstand von 1604 zwangen ihn seine Brüder und Vettern, 1608 zugunsten seines Bruders Matthias auf die Regentschaft in Österreich, Ungarn und Mähren zu verzichten; 1611 musste er Matthias auch noch Böhmen überlassen. Tanzbergs Sprache reproduziert den wirren Gedankenfluss des unfähigen Kaisers mit seiner armseligen Mischung aus Angeberei und Mitleid heischendem Flehen.

¹Der Name Kris Tanzberg ist ein recht durchsichtiges Anagramm von Gisbert Kranz.

ABBILDUNG 2: Giuseppe Arcimboldi, *Vertumno* (1591)
Skokloster, Styrelsen, Stockholm



Kris Tanzberg, *bildnis rudolfs des zweiten*

vertumnNUS SCHALmeien lauscht
denkt an palerMO EHREN wilL AUCh er
die künstler denkt an tivOLI VENERische
krankheiten nimmt man in kauf
wenn man wie auf cAPRI KOSEN kann
neulich schlug ein anaTOM ATEmlos
heisSA LATerna magica entzWEI ZENtauren
galoppierten vorüber noch wirkt in ihm das
trauMA ISraelit kaM OHNe seinen sauren
kaftAN AN AStrologe wollt er sein
wollt ihm einen faKIR SCHENken
saß auf seinem diVAN ILLEgitim

vertumnus lauter lachend WEINT RAUBEN will
 man mir mÄHREN aufruhr ach du tOBST
 in ungARN IKArus SPAR GELd so RETT ICH
 noch prag proBIR NEpoten neppen gLAUBen
 ich bin im kamPF LAU MENschen mich betRÜBEN
 mein schlafgeSELLE RIEf sie sind schon hüben
 der willKÜR BISchöfe mich schnöd betrogen
 mein bruder mich betROG GENEalogen
 rekognoszieren habsburgs schimMEL ONEra
 ins meer versenken selbst ein kAP FELonie
 als ein auGUR KENn ich als sieGER STEh ich
 und bleiBE EREmit ja alles seh ich
 so arcimboldi male mein gesicht
 mein FRUCHTig konterFEI GENier dich nicht.

Jenseits dieser beiden Schichten der Information ‘von außen’ (durch die Fakten) und ‘von innen’ (durch die ineinander stürzenden Sätze) gibt es jedoch noch eine dritte Ebene. Ebenso wie Arcimboldis Gemälde unseren respektvollen Galeriebesucher-Blick zum Besten hält mit einer Bildkomposition, die ein Portrait zu sein scheint, sich aber bei genauem Hinsehen als eine fantastische Zusammenstellung aller möglichen Gemüse, Früchte und Blumen erweist, so tut das auch das Gedicht. Lenken wir unsere Aufmerksamkeit vom Satzinhalt auf die (zum Teil auseinandergerissenen) Worte, die durch Großschreibung hervorgehoben sind, so entdecken wir die Namen von 33 Sorten Obst, Gemüse und Getreide. Der Dichter hat also in poetische Sprache “transponiert”, was der Maler visuell dargestellt hat: sein Portrait zeigt zugleich Kaiser Rudolf und Vertumnus, den Gott der Feldfrüchte.

Wo das bildnerische Werk vor allem spielerisch ist, werden auch auf sie reagierende ekphrastische Gedichte diesen Aspekt betonen. Das kann durch eine geistreiche Anspielung geschehen, durch lautmalerische Sprachsilben oder durch grafische Darstellung mit Hilfe vereinzelt geschriebener Buchstaben. Ein Beispiel, das mehrere dieser Dimensionen vereint, schrieb der belgische Dichter Ivo Vroom in Verehrung für den holländischen Maler Piet Mondrian. *hommage à mondriaan* ist gleichzeitig Transposition und Spiel, insofern das Wortbild als Textelement die Titelkomponenten des Bildes benutzt. In der Struktur allerdings übersetzt Vrooms Gedicht nicht die Ausrichtung des spezifischen Kunstwerks (mit dem auf die Spitze gestellten Quadrat), sondern das den meisten bekannten Mondrian-Bildern gemeinsame Format.

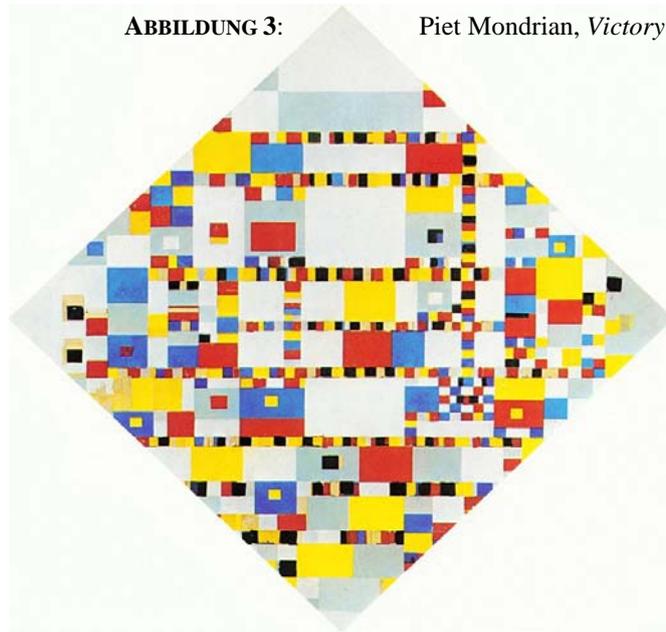


ABBILDUNG 3: Piet Mondrian, *Victory Boogie-Woogie* (1942-44)

Ivo Vroom, *hommage à mondriaan*

```

      b           w           b           w
v i c t o r y v i c t o r y v i c t o r y v i c t o r y
i   o           o           o           o   o   r
c   g   b       g   w       g   b   g   o
t   v i c t o r y v i c t o r y v i c t o r y v i c t
o   e   o       e   o       e   o       e   o
r           g   b       g   w       g   b   i
y           v i c t o r y v i c t o r y v i c t o r y v
v           e   o       e   o       e   o   y
i           g   b       g   w       g   r
c           v i c t o r y v i c t o r y v i c t o
t           e   o       e   o       e   t
o           g   b       g   w       c
r           v i c t o r y v i c t o r y v i
y           e   o       e   o       v
v           g   b       g   w   y
i           v i c t o r y v i c t o r
c           b           w       e   o       e   o o
t           o           o           g   b       g t
o           o           o           v i c t o r y v i c
r           g           g           e   o       e i
y r o t c i v y r o t c i v y r o t c i v y r o t c i v
e           e
    
```

Im Bereich der musikalischen Ekphrasis ist die spielerische Haltung in Ivo Vrooms *hommage à mondriaan* sehr gut zu vergleichen mit drei Kompositionen, die sich reflektierend auf Paul Klees geistreiche Miniatur *Die Zwitschermaschine* beziehen; Gisbert Kranz' *Blindensturz* in seiner Kombination aus struktureller Entsprechung und religionsphilosophischer Deutung hat in der Haltung einige Ähnlichkeit mit Respighis Kompositionen nach Gemälden von Botticelli; beide Werke werden in diesem Buch analysiert und interpretiert (siehe Kapitel 1 und 2). Ein Äquivalent zu Tanzbergs *bildnis kaiser rudolfs des zweiten* findet sich in Walter Steffens' *La Femme-Fleur* für Flöte und Klavier, das sich auf Pablo Picassos Gemälde desselben Titels aus dem Jahr 1947 bezieht. Picasso verfolgt in diesem Werk einen Abstraktionsprozess: Ein naturalistisch gemalter weiblicher Akt wird im Verlauf einer Reihe von Retuschen in eine Sonnenblume mit Frauengesicht verwandelt. Entsprechend bedient sich Steffens der seriellen Technik, um eine ursprünglich liebliche Melodielinie in eine pointillistische Abstraktion zu überführen. Wie die Umrisse im Portrait zunächst verzerrt und schließlich zu neuen Formen gefügt werden, so wird auch die seriell entwickelte Melodielinie aufgebrochen und aus ihren Bestandteilen später zu ganz anderen musikalischen Einheiten gruppiert. In ihrem Buch *Musik nach Bildern* liest Monika Fink den musikalischen Schluss, für den Steffens die Flöte zur eleganten Ausgangsphrase zurückkehren lässt, als musikalische Interpretation der Tatsache, dass der Blick des Bildbetrachters, nachdem er Picassos Verwandlung von Frau zu Blume verfolgt hat, am Ende zur menschlichen Ausgangsfigur zurückkehrt, sobald er ihr Gesicht zwischen den Blütenblättern ausmacht. – So viel zur Haltung im ersten der Dresdener Venedig-Gedichte.

5. Während mein Dichterfreund über die Einzelheiten, die Canaletto in seinem Venedig-Bild wiedergibt, nachdachte, begann er, sie in historischen und symbolischen Zusammenhängen zu lesen. Er erinnerte sich an den Einfluss und Reichtum des Stadtstaates, der lange Zeit die wirtschaftliche Vorrangstellung im Mittelmeerraum innehatte, und an die für das damalige Italien ungewöhnliche Position des *Dogen*, des gewählten Herrschers der Republik Venedig. Die prächtigen Paläste verraten nicht, dass sie prekär auf Holzpfählen gebaut und wie die ganze Stadt ständig in Gefahr sind, vom Meer, dem die Bürger all ihren Wohlstand verdanken, wieder zerstört zu werden. Der venezianische Maler mochte diese beiden kontrastierenden Aspekte seiner Heimat als zwei Seiten seiner Selbst ansehen. Diese Dimension sollte das nächste Gedicht beleuchten.

Eine solche Haltung des ekphrastischen Dichters kann man als “Hintergrunddeutung” bezeichnen. Sie setzt normalerweise voraus, dass die Einzelheiten einer bildlichen Darstellung auf ein Wissen verweisen, das der Künstler zwar mit dem Betrachter teilt, eine Information, zu der grundsätzlich auch jeder Galeriebesucher Zugang hat, die aber im Bild selbst nicht enthalten ist. Szenen, die historische, legendäre oder mythologische Ereignisse repräsentieren, eignen sich besonders gut; ebenso fordern Orte oder Personen, die allen Mitgliedern einer Kulturgemeinschaft wohl bekannt sind, fast immer eine Deutung heraus, die über das hinausgeht, was ein Künstler in eine Momentaufnahme einbringen kann. (Ein Musterbeispiel dieser Kategorie – leider viel zu lang, als dass es hier aufgenommen werden könnte, ist das 78-seitige ekphrastische Gedicht des Spaniers Miguel de Unamuno, *El Cristo de Velázquez*, das die konkrete Christusabbildung nur zum Anlass nimmt, über weit greifende Fragen der Christentumsgeschichte nachzudenken.)

Mein Favorit in dieser Kategorie ist ein Sonett, mit dem der französische Dichter Baudelaire das Bild eines älteren Landsmannes deutet, der seinerseits das Schicksal eines 250 vor ihm lebenden Dichters in Erinnerung ruft:

ABBILDUNG 4: Eugène Delacroix, *Tasso im Gefängnis* (1864), Sammlung Bührle, Zürich



Charles Baudelaire “Sur *Le Tasse en prison* d’Eugène Delacroix”

Le poète au cachot, débraillé, maladif,
 Roulant un manuscrit sous son pied convulsif,
 Mesure d’un regard que la terreur enflamme
 L’escalier de vertige où s’abîme son âme.

Les rires enivrants dont s’emplit la prison
 Vers l’étrange et l’absurde invitent sa raison;
 Le Doute l’environne, et la Peur ridicule,
 Hideuse et multiforme, autour de lui circule.

Ce génie enfermé dans un taudis malsain,
 Ces grimaces, ces cris, ces spectres dont l’essaim
 Tourbillonne, ameuté derrière son oreille,

Ce rêveur que l’horreur de son logis réveille,
 Voilà bien ton emblème, Âme aux songes obscurs,
 Que le Réel étouffe entre ses quatre murs!

Der Dichter im Kerker und Lumpengewand
 Zertritt kranker Starre ein Blatt seiner Hand;
 Der Schrecken entflammt seine Augen – sie hellen
 Die Stiege des Taumels; dort wird er zerschellen.

Verstörend Gelächter erfüllt sein Gefängnis
 Und führt seine Seele in Wahn und Verhängnis;
 Der Zweifel umschleicht ihn, und Angst seinen Geist
 In hundert Gestalten und schrecklich umkreist.

Erlauchtheit gefangen in feuchtem Gelass,
 Die Fratzen, der Schwarm der Gespenster in Hass,
 Die aufgescheucht hinter ihm summen, der Jammer ...

Der Träumer erwacht vom Entsetzen der Kammer –
 Dein Gleichnis, o Seele voll dunkelsten Traums,
 Erstickt von den Mauern des endlichen Raums!

Deutsch von Carlo Schmid

Was wussten Delacroix und Baudelaire über das Schicksal des italienischen Dichters? Mit 31 Jahren vollendete Torquato Tasso sein großes Epos, *Gerusalemme liberata* [Das befreite Jerusalem], das mit seinen 20 Cantos auf dem historischen Bericht von der 1099 erfolgten Eroberung Jerusalems im ersten Kreuzzug gründet. Als Freunde, denen er vor der Veröffentlichung aus dem Manuskript vorlas, das Werk kritisierten und als

härethisch verurteilten, erlitt Tasso einen Nervenzusammenbruch. Für Jahre wurde er in den für Irre reservierten Flügel eines Krankenhauses eingesperrt und dort teilweise angekettet. Delacroix malte diese Szene mindestens dreimal. Zwei frühe Versionen nannte er noch "Tasso im Irrenhaus", doch bei der letzten änderte er den Titel zu "Tasso im Gefängnis". Die Bezeichnung "Gefängnis" für das, was wir heute als Nervenheilanstalt bezeichnen würden, vermittelt den Eindruck, den der gebrochene Tasso selbst bekommen haben mag. Doch gilt dies nur für den Titel. Das Gemälde selbst zeigt einen jungen Adligen, gut gekleidet, mit sauber gestutztem Bart und keinerlei Anzeichen von Verrücktheit. Sein rechter Ellbogen ist auf das anmutig aufgestellte Knie gestützt, sein Kopf gegen die geschlossene Hand gelehnt in einer nachdenklichen Pose. Er erscheint wesentlich gelassener als seine recht wild aussehenden Besucher. Der angsterfüllte Blick und die Kränklichkeit, die ihm die Biografen für diese Lebensphase bescheinigen, sind bei Delacroix nicht auszumachen. Auch ein Manuskript ist nicht zu sehen, weder "unter seinem konvulsiven Fuß" noch irgendwo sonst. Sieht Baudelaire also Dinge, die Delacroix gar nicht gemalt hat? Tatsächlich ist das Manuskript implizit vorhanden, war es doch das entscheidende Requisit, das zu dem führte, was die literarische Welt seither als Musterbeispiel für die "Einkerkerung des Genies durch die verständnislose Welt" beklagt. Wenn Baudelaire betont, dass dieses Manuskript 'mit Füßen getreten' wurde, so erinnert er seine Leser einerseits an den Hohn und Spott, dem das Werk vor seiner letztlich äußerst erfolgreichen Veröffentlichung ausgesetzt war, und andererseits an dessen Titel und die Ironie, die Tasso ausgerechnet für seine Darstellung des *befreiten* Jerusalem die Unfreiheit bescherte.

Zu den Werken im Bereich der *musikalischen Ekphrasis*, die in ähnlicher Weise der Hintergrunddeutung verschrieben sind, gehören zwei, die Marc Chagalls Jerusalemer Glasfenster sinfonisch reflektieren (s. Kap. 3). Auch hier greifen die Komponisten auf einen außerhalb der zwölf Tableaux liegenden Verstehenshorizont zurück, wenn sie das in den Glasbildern Dargestellte in Kenntnis der biblischen Geschichten von den zwölf Söhnen Jakobs und den zwölf Stämmen Israels interpretieren. Das Publikum versteht insbesondere das nicht-vokale Werk des Engländers John McCabe umso besser, je tiefer seine Kenntnis der alttestamentlichen Figuren reicht, während der israelische Komponist Jacob Gilboa den Hörern eine Brücke baut, indem er jedes zweite Stück seiner Suite als Chorsatz mit wahlweise hebräischem, deutschem oder englischem Text setzt. — Doch zurück in die Dresdner Gemäldegalerie mit seinem Canaletto.

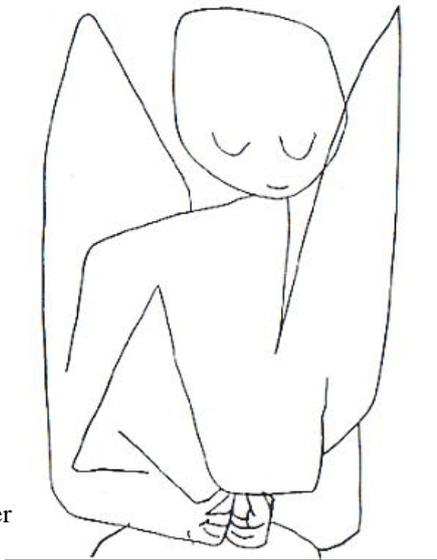
6. Im Laufe des Nachmittags beginnen die Gedanken meines Dichterefreundes zu wandern: zum venezianischen Karneval und seinen erlaubten Ungezogenheiten, die ihn schon lange faszinieren, zu Shakespeares *Kaufmann von Venedig* und zu Thomas Manns *Tod in Venedig*.

Der Begriff "Assoziation" wird in Bezug auf ekphrastische Gedichte ganz ähnlich vage verwendet wie in anderen Zusammenhängen. Ein Sinneseindruck oder geistiger Anstoß löst Erinnerungen oder Fantasiegebilde aus, die, wenn sie sich nur einige Zeit frei entwickeln dürfen, oft recht weit vom tatsächlichen Stimulus wegführen. Das Vergnügen einer solchen Assoziation für den Dritten – den Leser – ist nur dann groß, wenn die assoziierten Inhalte einerseits unerwartet genug sind, dass sie überraschen, andererseits aber in einer Weise erreicht worden sind, die es dem Interessierten erlaubt, den Entwicklungsgang nachzuvollziehen, selber abzuschreiten und dabei vielleicht eigene ungeahnte Einsichten zu erlangen.

Ein kleines Gedicht des englischen Poeten James Kirkup auf Paul Klees Zeichnung *Vergesslicher Engel* macht dies sehr deutlich:

ABBILDUNG 5: Paul Klee, *Vergesslicher Engel* (1939),
Kunstmuseum Bern (Paul-Klee-Stiftung)

the hands
in Zen meditation
eyelids lowered
in contemplation
that is self-
forgetting
mouth in the half
smile
of absence
absence of mind
presence
of nothingness
with all and
nothing among
the lifted wings
of unspoken prayer



die hände
in Zen-meditation
augenlider gesenkt
in betrachtung
die selbst-
vergessenheit ist
mund im halben
lächeln
der abwesenheit
geistesabwesenheit
gegenwart
des nichts
mit allem und
nichts zwischen
den erhobenen flügeln
ungesprochenen gebets

Vergesslichkeit – normalerweise als Unzulänglichkeit beklagt – wird hier als Merkmal einer inneren Qualität gedeutet: wer Kontemplation sucht und daher nach Versenkung und Innengerichtetheit des Geistes strebt, tut tatsächlich gut daran, alles Unwesentliche zu “vergessen”. Der Dichter, so erfährt man aus seiner Biografie, ist zum Buddhismus konvertiert; so erklärt sich, warum er die niedergeschlagenen Augen und zusammengelegten Hände des Engels als Anzeichen einer bewusst gesuchten, Achtung gebietenden, meditativen Haltung deutet. Klee selbst hatte vermutlich keine Übungen im Sinne östlicher Religionen vor Augen, als er die Figur mit wenigen Linien so ausdrucksvoll entwarf; er mag, als er Augen und Hände seines Engels zeichnete, vielmehr an leise zu beschmunzelnde Zerknirschtheit gedacht haben. Dennoch erscheint Kirkups poetische Interpretation in wunderbarer Harmonie mit dem Werk, auf das sie sich bezieht – nicht zuletzt, weil sie den Leser auf die Mehrschichtigkeit nicht nur der menschlichen Mimik, sondern auch des unserer Deutung oft unreflektiert zugrundeliegenden Wertesystems stößt.

In der Musik hat die assoziative Haltung etliche sehr interessante Werke hervorgebracht; eines davon, Arthur Honeggers Oratorium *La danse des morts* nach einer Holzschnittserie von Hans Holbein, werde ich in diesem Buch analysieren (s. Kap. 4). Zwei weitere Beispiele möchte ich hier nur kurz nennen. Leoš Janáček Komposition *Otce nas* [Vater unser] stellt eine sehr selbständige Reflexion über eine Bilderserie desselben Titels von Josef Kresz-Mecina dar. Der polnische Künstler konzentriert sich in seinen Wandpanelen auf Christus, den er in Stellvertretung des im Gebet angerufenen Gottes als den darstellt, der die Erde beschützt und den Armen ihr tägliches Brot gibt. Dagegen empfangen die Menschen im Werk des tschechischen Komponisten ihre Nahrung nicht als Zeichen göttlicher Gnade, sondern als etwas, auf das sie dank ihrer Arbeit ein Anrecht haben. “Unser tägliches Brot gib uns heute” ist hier als Forderung formuliert und führt in einem *crescendo* über einer Ostinato-Figur, die eben diese Insistenz versinnbildlicht, zu vollchörig ungehaltenen Schreien nach “Brot! Brot!” In dieser und auch anderer Hinsicht weicht der Komponist von den gläubig-idealistischen Vorgaben des Malers, in dessen Welt es noch Vertrauen zum sorgenden himmlischen Vater gibt, ab und vermittelt seine eigene, eher politisch getönte Aussage.

Ein anderes faszinierendes Beispiel für musikalische Ekphrasis der assoziativen Art stammt von Per Nørgård. In seiner Komposition *Prelude and Ant Fugue. Hommage à M.C. Escher* spielt der dänische Komponist in geistreicher Weise sowohl mit Eschers Druck *Ameisenfuge* als auch mit einer Kapitelüberschrift in Douglas R. Hofstadters berühmtem Buch *Gödel*,

Escher, Bach. Hofstadter gibt seinen Kapiteln, ihren abwechselnd methodologischen und anekdotischen Inhalten entsprechend, alternierend technische und musikalische Titel. Zwei der musikalischen Titel sind, quasi über die dazwischengeschaltete Abhandlung hinweg, durch Auslassungspunkte miteinander verbunden: Das erste ‘musikalische’ Kapitel in Teil II des Buches trägt die Überschrift “Prelude . . .”; ihm folgt, nach komplizierten Ausführungen zu “Levels of Description, and Computer Systems”, das nächste ‘musikalische’ Kapitel als “. . . Ant Fugue”. Hier reproduziert Hofstadter den Escher-Druck, der auch das Titelblatt von Nørgårds Partitur schmückt, während er sein Kapitel “Prelude . . .” mit einem anderen Escher-Druck illustriert, *Möbius-Band II*, in dem Ameisen über die unendliche Oberfläche des berühmten verdrehten Rundbandes laufen. Nørgårds eigenes Präludium spielt zudem – aufgrund einer Gedankenverbindung, die ebenfalls nicht auf den holländischen Künstler, sondern auf Hofstadters Buch beruht – mit der Figuration des ersten Stückes aus Bachs *Wohltemperiertem Klavier*, deren Bewegung er assoziativ als endlosen Rundbandlauf interpretiert.

7. Das letzte Gedicht meines Dichterfreundes beruht auf der Beobachtung, dass, obwohl Canaletto zweifellos ein Meister in allem war, was sich bildlich einfangen lässt, es doch vieles in der Stadt Venedig gibt, das in einer nur visuellen Darstellung notwendigerweise fehlen muss: die Klänge der Glocken von San Marco, das Singen der Gondolieri, der Geschmack der salzigen Luft und der Geruch des Wassers, das an den Wänden der jahrhundertealten Paläste leckt. In der Vorstellung des nicht bildlich Darstellbaren findet der Dichter ein wieder anderes, reiches Ideenfeld.

“Ergänzung” ist ein anderer recht lose gebrauchter Begriff, der in der *Ekphrasis* gute Dienste leistet. Er impliziert nicht, dass ein Kunstwerk unvollständig oder durch die Beschränkung auf sein Medium unzureichend ist. Wenn Dichter ein Werk bildender Kunst “ergänzend” reflektieren, so füllen sie die stumme Darstellung mit nicht-räumlichen Sinneseindrücken oder Kausalverbindungen, lesen die festgehaltenen Gesten als Momentaufnahmen komplexer Bewegungsabläufe, geben dem Augenblick ein imaginäres Vorher und Nachher und erfinden für die Personen Gedanken, Wünsche und Gefühle.

Mein erklärtes Lieblingsgedicht in dieser Kategorie stammt von der chilenischen Nobelpreisträgerin Gabriela Mistral, die in einem Sonett auf Auguste Rodins berühmten *Denker* versucht, sich die Gedanken hinter der Stirn dieses berühmten Sinnenden vorzustellen.

ABBILDUNG 6: Auguste Rodin,
Le penseur (1876),
Musée Rodin, Paris



Gabriela Mistral, *El pensador de Rodin*

Con el mentón caído sobre la mano ruda,
el Pensador se acuerda que es carne de la huesa,
carne fatal, delante del destino desnuda
carne que odia la muerte, y tembló de belleza.

Y tembló de amor, toda su primavera ardiente,
y ahora, al otoño, anégase de verdad y tristeza.
El “de morir tenemos” pasa sobre su frente,
en todo agudo bronce, cuando la noche empieza.

Y en la angustia, sus músculos se hienden, sufridores.
Los surcos de su carne se llenan de terrores.
Se hiende, como la hoja de otoño, al Señor fuerte

que le llama en los bronces ... Y no hay árbol torcido
de sol en la llanura, ni león de flanco herido,
crispados como este hombre que medita en la muerte.

[Das Kinn auf die rauhe Hand gefallen erinnert sich der Denker, dass er Fleisch vom Knochen ist, sterbliches Fleisch, nackt vor dem Schicksal, Fleisch, das den Tod hasst, und einst vor Schönheit zitterte. // Und vor Liebe zitterte es, während seines ganzen heißen Frühlings, und jetzt, im Herbst, versinkt es in Wahrheit und Traurigkeit. Das “sterben müssen wir” streift über seine Stirn, in ganz scharfer Bronze, als die Nacht beginnt. // Und in der Angst verkrampfen sich seine Muskeln, schmerzhaft. Die Furchen seines Fleisches füllen sich mit Entsetzen. Er knickt, wie ein Herbstblatt, dem starken Gott zu // der ihn in bronzenen Klängen ruft ... Und es gibt keinen von der Sonne der Ebenen verkrümmten Baum, keinen Löwen mit verletzter Flanke, der so knorrig wäre wie dieser Mann, der über den Tod meditiert.]

In der Musik gehört zu den Werken der “ergänzenden” Wiedergabe Sergej Rachmaninows *Toteninsel*, das dem stummen Anblick in Böcklins Bild nicht nur die *Dies irae*-Melodie hinzufügt, sondern auch Rhythmen, die die Geräusche der zwei Ruderer im Leichenboot hörbar machen. Ein komplexeres Werk, Paul Hindemiths ursprünglich als Ballettmusik zu einer Choreografie Léonide Massines entworfene *Nobilissima Visione* auf einen Freskenzyklus Giottos über den heiligen Franz von Assisi, schließt die Reihe der in diesem Buch interpretierten Fallbeispiele ab (s. Kap. 5).

Die Anordnung der fünf Werke bzw. Werkgruppen, die im Folgenden ausführlich dargestellt werden, bildet allerdings nicht nur in Bezug auf ihre ekphrastische Haltung ein Spektrum nach, sondern auch unter zwei weiteren Gesichtspunkten: Es handelt sich um in fünf unterschiedlichen Medien geschaffene Bildwerke (Zeichnung, Ölgemälde, Glasfenster, Holzschnitte und Fresken) und um fünf äußerlich unterschiedliche Beziehungen der Kompositionen zu den musikalisch reflektierten Bildern:

- die drei Werke zu Klees *Zwitschermaschine* stellen jeweils eine Eins-zu-Eins-Beziehung dar;
- Respighis *Botticelli-Triptych* verbindet drei vom Maler unabhängig konzipierte Bilder zu einem ‘sinfonischen Flügelaltar’;
- McCabes und Gilboas Kompositionen auf Chagalls Jerusalemer Glasfenster interpretieren die seriell entworfene visuelle Darstellung in einer entsprechenden Anzahl musikalischer Sätze;
- das Oratorium *La Danse des morts* behandelt Holbeins 41-teilige Holzschnittserie als eine Gesamtaussage, die sowohl durch die Musik Honeggers als auch, und ebenso entscheidend, durch die zugrunde liegende Textcollage Paul Claudels gedeutet wird; und
- die Ballettmusik *Nobilissima Visione* deutet das Leben und geistige Wirken des Heiligen aus Assisi ebenfalls nicht in einer einfachen Entsprechung der Musik- und Tanzszenen zu den einzelnen Fresken, sondern in zwei Gesamtinterpretationen in unterschiedlichen Medien: Massine entwarf seine Choreografie *vor* der Musik und insofern als direkte, unvermittelte Antwort auf die Bildnisse; Hindemiths Komposition hat sich als konzertantes Werk durchgesetzt, wird also ihrerseits als unmittelbare Deutung der giottoschen Darstellung wahrgenommen.

Betreten wir nun die Räume des tönenden Museums, in denen die Kompositionen auf Klees Zeichnung, Botticellis Gemälde, Chagalls Glasfenster, Holbeins Holzschnitte und Giottos Fresken uns erwarten.

