HOLBEINS ÄRMEL

VON MICHAEL MAIERHOF

Holbein der Jüngere malt 1533 das Bild „Die Gesandten“ (National Gallery, London). Der Ärmel des 29-jährigen französischen Diplomaten Jean de Dinteville ist aufregend plastisch gemalt, er wirkt über die malerischen Mittel fast realer als die Realität! Das rosa (!) Seiden-Unterkleid wirft abenteuerliche Falten, tief eingebuchtet mit stark reflektierenden silbernen Glanzfeldern, abgesetzt von dem absorbierenden Stoff des Mantels und des Teppichs im Hintergrund. Neben dem lichtlosen Schwarz des Mantels das stumpfe Fell, ebenso nicht reflektierend: die weiche, in Tausende von Haaren aufgelöste Oberfläche des Hermelin-Pelzüberwurfs. Die Leuchtkraft und Brillanz des Ärmels wird durch die unterschiedlichsten Arten stumpfer Materialfelder im Umfeld noch verstärkt. Die Abbildung eines Seiden-Satin Ärmels wird quasi zur Hyperrealität durch Übertreibung des Glanzes und der Komposition des lichtabsorbierenden Umfeldes.

Dann die aus dem Ärmel kommende, sehr feine Hand mit raffiniertem Inkarnat, erinnernd an Lorenzo Lotto, der für seine Malweise von zarten Händen berühmt war. Ein echter Handspezialist, den Holbein gekannt habe könnte! Dass ein Maler sich auf eine spezielle Abbildungsfähigkeit konzentrierte, war in der Renaissance üblich: so konnten die einen in der Werkstatt Faltenwürfe, andere dagegen Tiere und wieder andere Landschaften malen.

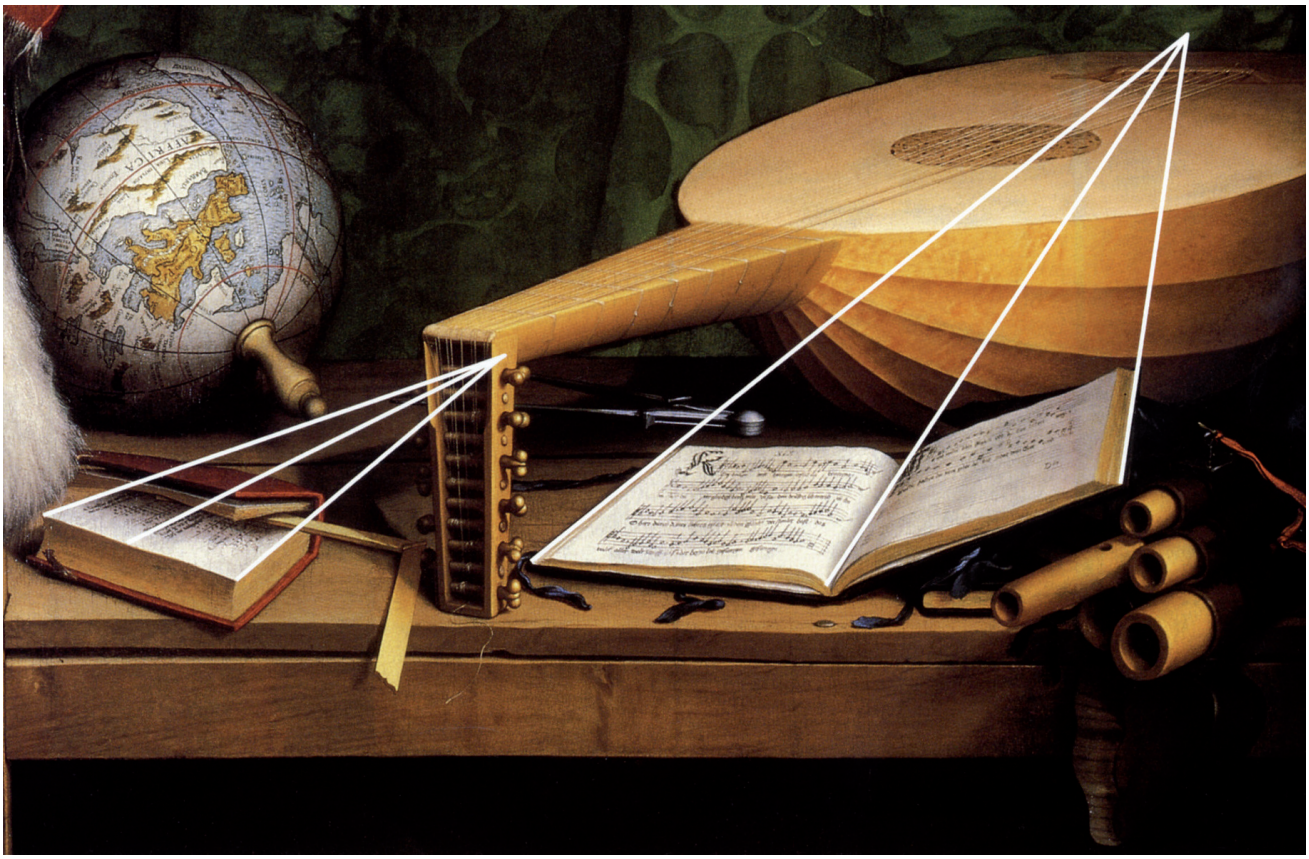
Sie alle waren Spezialisten in der malerischen Übersetzung eines spezifischen realen „Objektbereichs“. So, als gäbe es Komponisten, die sich vor allem mit Naturrauschen (Wind in Blättern/Waldesrauschen, Bachrauschen, Wasserfallrauschen) beschäftigen, andere, die Spezialisten für Motoren und Stadtrauschen sind und diese in Instrumente und Klangobjekte übersetzen, wieder andere, die das „soziale Rauschen“ einer großen Menschenansammlung z. B. vor dem Konzert, in der Konzertpause, die prasselnden Klatschflächen nach einer gelungenen Aufführung übersetzen können, und solche, die sich nur dem Knistern, Klicken und Knacken in allen seinen Ausformungen widmen (was viele Elektroniker offenbar seit den 1990iger Jahren interessiert).

Die in den letzten Jahren geführten Diskussionen rund um das Verhältnis von aktueller Musikproduktion und Realität halten sich oft im Prinzipiellen auf, die Frage des „Wie“ wird eigentlich nicht gestellt. Ich versuche mich einmal an sehr einfachen Verhältnismöglichkeiten. Der konkrete Realitätsbezug meint zunächst das Verhältnis der ganz basalen erfahrbaren Qualität der uns umgebenden Real-Akustik (die Umgebungsklänge in der Wohnung, der urbane Lärm, die Geräusche der Restnatur, der soziale Lärm, das gesellschaftliche Noise, die hörbaren Ausformungen der kapitalistischen Distortion) zur Musik. Dies wäre die konkreteste Ebene des Bezugs, die mir persönlich wichtig ist.

Darüber hinaus gibt es etliche, viel komplexere Bezugsebenen wie die großen gesamt-gesellschaftlichen, kulturhistorischen oder zivilisationsgeschichtlichen Zusammenhänge u. v. m.

Anzufangen wäre beim Kontext-Transfer von Objekten mit ihren spezifischen akustischen Eigenschaften vom Alltag in den Konzertsaal. (Für alle, die fragen, was eigentlich „der Alltag“ ist und ob es ihn noch gibt: Die Wäsche wird immer noch mit der Waschmaschine gewaschen!).

Zum Beispiel: die rumpelnde Waschmaschine wird selbst als akustisches Ding auf die Bühne gestellt; dies ist nur Kontext-Transfer, keine Übersetzungsleistung (gehen wir mal davon aus, es wird nicht verstärkt (dann nämlich käme schon wieder



ein Übersetzungsaspekt dazu). Kontext-Transfer und Übersetzung würde ich unterscheiden. Den Unterschied könnte man so markieren: wenn Guillaume Bijl einen Supermarkt in eine Galerie einbaut mit Einkaufswagen, Regalen realer Waren, Kasse etc., ist das Spannende der Kontext-Transfer (www.youtube.com/watch?v=L7fqQsZIpas), und nicht in erster Linie die Übersetzung. Wenn Fischli/Weiss eine Baustelle originalgetreu im Museum arrangieren, die Objekte aber aus Kunstharz nachgebaut und dann „realistisch" handbemalt sind, dann ist das auch ein Kontext-Transfer, aber das Interessante dieser Arbeit ist die Übersetzung, und diese wird als eigenständige Leistung beurteilbar.

Ein Spezialfall ist die Verwendung von Alltagsobjekten (als bespielte Instrumente) im Konzertrahmen: Es geht hier um Kontext-Transfer mit Neubestimmung des Objektes, dessen ungeplante akustische Eigenschaften plötzlich im Zentrum stehen. Dies ist eine mehr oder weniger gewollte Defunktionalisierung, denn damit werden die Objekte ja auch aus dem Konsum- und Funktionszusammenhang gerissen, was immer ein Stück weit befreiend wirkt, auch ein Kontext-Transfer, der seit Duchamp maßgeblich zum Themengebiet von Kunst wurde.

ÜBERSETZUNGEN

Die technischen Medien ermöglichen mit „field recordings" die Einspeisung von Aufnahmen der akustischen Realität (Kühlschrank, Fußballfan-Gesänge, Naturgeräusche ...) in den Konzertzusammenhang. Als Beispiel sei die Aufnahme von Regengeräuschen auf einem großen leeren Parkplatz eines Supermarktes angenommen: tausende Einzelimpulse im Außen-Raum, immer wieder wechselnd verteilt, bilden deutlich eine großräumige akustische Erfahrung mit wahrnehmbarer Raumtiefe von 100-Meter-Entfernungen, mit einer Stereo Aufnahme eigentlich akustisch Eins-zu-eins nicht abzubilden. Die großräumige akustische Qualität verschwindet in der Aufnahme, dennoch hören wir den Regen. Über die akustische Erfahrung, wie Regen klingt, lässt sich die Aufnahme „ergänzen", sodass wir über die Lautsprecher Regen auf einer großen Fläche hören und die raumtiefe Impulsverteilung dazu addieren können, die real-akustisch aber abwesend ist. Allein der Medientransfer von Realakustik (aus meiner Hörer-Perspektive) zur Aufnahme (mit zu positionierenden Mikrofonen – welchen?) und Abspielen über Lautsprecher (wie viele, welche, in welcher Akustik?) im Raum, ist eine eingreifende, mediale Übersetzung.

Die nächste Stufe wäre die der „ästhetischen" direkten Übersetzung real-akustischer Phänomene mithilfe von Instrumenten/Objekten. Beispiel: Eine urbane akustische Situation als „field recording" aufgenommen und wie ein fotorealistisches Portrait in instrumentale Materialien übertragen. So wie Richter oder Gertsch Fotos als Vorlage verwendeten und diese malerisch auf die Leinwand übertrugen, kann man Ton-Aufnahmen von akustischen Ereignissen „transkribie-

ren“. Das Konzept und die Übersetzungsleistung selbst ist Gegenstand genauso wie das Übersetzte. Wie etwa bei der Fischli/Weiss’-Baustellen-Arbeit „ohne Titel“ in der Tate Modern.

Eine weitere Stufe wäre die indirekte Übersetzung von realakustischen Phänomenen, vermittelt durch instrumentale und musikimmanente Möglichkeiten. Zum Beispiel Sinfonien mit Natur-Programmen, die man nicht kennen muss, um die Musik zu hören und zu lieben und auch über das Hören zu „verstehen“.

Die beschränkten und gleichzeitig anreichernden instrumentalen und musikimmanenten Möglichkeiten und die bewusste Veränderung des Übersetzten – die Kuckucks-Quart in Mahlers Erster (Medien-Transfer plus Abstand vom Übersetzten) – bestimmen dann die Übersetzungen, und man kann dann sicher weder von akustischem „Fotorealismus“ noch von erweitertem Realismus sprechen, denn da scheint es die ersten Brüche zu geben. Mahlers Kuckucks-Quart zeigt, wie kompliziert die Verhältnisse sind, denn der Naturfan Mahler kann auf seinen langen Waldspaziergängen sicher einen Kuckuck mit einer Quart abwärts gehört haben (tatsächlich gibt es kleine und große Terzen und Quarten). Es könnte also eine ungebrochene Abbildungsabsicht vorliegen, doch für die meisten derjenigen Hörer, die eine Quart von einer kleinen Terz unterscheiden können, ist es eine Verzerrung, denn gerade sie haben ja die kleine Terz über den Kuckucksruf eintrainiert oder können sie sofort mit dem Volkslied verbinden.

Mich interessiert aber am meisten ein freier Bezug zur Realität – z. B. ohne ein konkret zu identifizierendes „Übersetztes“ – in kritischem oder affirmativem oder naivem oder politisiertem, reflektiertem Verhältnis zum Alltag des Produzenten und der gesellschaftlichen Situation, inklusive aller Brechungen.

Neben der für mich selbstverständlichen „Auseinandersetzung“ mit Klangkomplexen, die in unserer akustischen Realität formal und material eine Rolle spielen, gehört dazu auch die grundsätzliche Bereitschaft, die akustische (und sonstige, bildlastige) Realität als Materialfundus für heutige Musik zu akzeptieren: Das Nervige, Unangenehme, Widersprüchliche, Stressige, Zerrissene nicht zu eliminieren, sondern mitten in solche allgegenwärtige uns prägende Phänomene reinzuspringen und anzufangen, daran (in der Übersetzung) zu „schrauben“. Wenn man sich in ganz unterschiedlicher Weise mit Verzerrung/Distortion beschäftigt, dann bezieht man sich auf ein allgemeines und nicht auf die Übersetzung eines speziellen Phänomens. Kunst hat ja die ungeheure Möglichkeit, sich mit einem übergreifenden Phänomen ganz konkret, erfahrend auseinanderzusetzen, wäre „Auseinandersetzung“ nicht ein so abgegriffenes, unbrauchbares Wort.

Es können Phänomene, Abläufe, Prozesse musikalisch übersetzt werden, wobei die ursprünglichen Prozesse, nicht mehr direkt identifizierbar sind und trotzdem im Medium Musik erfahrbar „übersetzt“ auftauchen. Im gleichen Zuge muss es auch Fallen geben, Brechungen des direkten Verhältnisses, Abdriften und Umkehrungen müssen möglich sein, es geht im Verhältnis von Realität/Wirklichkeit und Musik nicht nur um die eine Richtung. Das Erklingen der Musik ist ja auch bereits wieder eine Veränderung der akustischen Wirklichkeit.

Aber zurück zu Holbein. Holbeins Bild enthält unterschiedliche Grade des Realitätsbezuges und gleichzeitig deren Brechungen. Dass bei Holbeins Ärmel auch noch der Himmelsglobus in vornehmem Türkis im Hintergrund auftaucht, die irdische, planetarische Qualität unserer Realität markierend, verbindet das kleine Detail eines wunderbar gemalten, gefalteten Ärmels mit der großen Realität des Kosmos. Die größte Brechung aber eines direkten Realismus ist der anamorphotisch verzerrte Schädel im Zentrum des unteren Bildraums, wie ein gelandetes UFO, dessen Realform erst von der rechten Seite zu sehen ist. Der Betrachter muss sich also auf die real-räumliche Suche nach der geeigneten Blickposition begeben, um dann durch eigene Aktivität erst die realistische Abbildung des Schädels erkennen zu können, ein meisterhafter Clou Holbeins, der neben seiner Realitätsabbildung, die die Brillanz der möglichen Realsituation übersteigt (so wie die Maler irgendwann zur der Auffassung kamen, dass gemaltes Gold realistischer wirkt als Blattgold), zugleich die Relativität der Realitäts-Abbildung in Abhängigkeit von der Betrachterposition thematisiert und dazu noch über den – von der „normalen“ zentralen Betrachter-Position aus – verzerrten Schädel den Realismus des Gemäldes kontrapunktiert.

„Reality used to be a friend of mine“ (P. M. Dawn) 1991 (www.youtube.com/watch?v=30RX1yi2V9c)

Michael Maierhof (*1956), freischaffender Komponist und Improvisator, lebt in Hamburg. Studierte Musik und Mathematik in Kassel sowie Philosophie und Kunstgeschichte in Hamburg. 1989 erste Kompositionen. Arbeitet an einer nicht über Tonhöhen organisierten Musik. Lectures über seine Musik am Trinity-College/ Dublin, an der Staatlichen Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Stuttgart, am Mozarteum in Salzburg, am California Arts Institute in Los Angeles, am Centre for Contemporary Music in Dublin und dem Central Conservatory of Music in Beijng/China und der Musikhochschule Freiburg. Internationale Aufführungen. Verschiedene Preise und Stipendien, zuletzt in 2008 den Kompositionspreis der Landeshauptstadt Stuttgart, 2009 den Kompositionspreis des Wettbewerbs „ad libitum“. 2011 Stipendiat der Villa Aurora in Los Angeles. Michael Maierhof ist sowohl als Komponist mit einem Stück als auch als Diskussionsteilnehmer beim Kongress WIRKLICHKEITEN präsent.