

Die Kunst der Fuge

Anmerkungen zu einem Skulpturen-Zyklus von Barbara Szüts

von Jürgen Raap

1916 veröffentlichte Wassilij Kandinsky seinen maltheoretischen Text „Farbenklänge“, in welchem er den Farben bzw. **Farbtönen** akustische Qualitäten zuwies. Max Ernst unternahm in der surrealistischen Tradition der Inszenierung von **zufälligen** Begegnungen ein Experiment, indem er beim Fernseher den Ton abdrehte und zu den Bildern stattdessen klassische Musik laufen ließ. Verblüffenderweise ergab sich dabei zufällig eine Synchronität zwischen der Dramaturgie der bewegten Bilder und jener der gehörten Sinfonie. Um Bewegung geht es auch in den Skulpturen von Barbara Szüts: Es sind plastische Fassungen von bewegten Linien, geronnene Bewegungen sozusagen.

In der Verbalisierung der Empfindungen, welche die Rezeption optischer und akustischer „Signale“ auslöst, benutzen wir in der Alltagssprache häufig dieselben Adjektive: Ein erdiges Braun läßt sich genau so mit dem Wort „dumpf“ beschreiben wie eine entsprechende musikalische Passage in Moll. Auf einen signalhaft-grellen Farbton können die Vokabeln „schrill“ oder „schreiend“ ebenso angewandt werden wie auf den hellen Heulton einer Sirene. Für den siebenteiligen Skulpturenzyklus von Barbara Szüts „Die Kunst der Fuge“ 1999/2000 als bildnerische Arbeit über eine gleichnamige Komposition von Johann Sebastian Bach gilt jedoch nicht unbedingt, dass sich die Bildwerke mit den gleichen Worten beschreiben ließen wie die Bach'sche Musik. Denn es handelt sich hier um autonome Skulpturen; und dies bedeutet eben nicht, dass das eine Medium in das andere übersetzt würde, oder dass die eine Darstellungsform die andere illustrierte.

Selbst bei Mussorgskijs Komposition „Bilder einer Ausstellung“ ließe sich nicht so ohne weiteres behaupten, in der **Vertonung** von Bildern fände eine bloße Translation oder Illustration statt. In der zeitgenössischen mixed-medialen Installationskunst stehen das Visuelle und das Akustische erst recht ästhetisch gleichberechtigt nebeneinander. Barbara Szüts stellte ihren Skulpturenzyklus im Oktober 2000 in und an der Kölner Antoniterkirche aus. Es gab dazu auch einen konkreten Anlass, nämlich die Einweihung eines neuen Anbaues an das Gemeindehaus. Natürlich ergab sich dabei zwangsläufig eine sensuelle Korrespondenz zwischen den Plastiken und der Architektur der gotischen Kirche sowie der modernen Formensprache der anderen Bauten in der unmittelbaren Umgebung. Aber es sind keine ortsbezogenen Skulpturen, die nur an diesem einen Ort funktionieren würden, sondern ihr autonomer Charakter läßt eine Aufstellung ebenso an jedem anderen adäquaten Platz zu.

Diese Arbeiten enthalten eine doppelte Autonomie – gegenüber dem Ort und gegenüber der Musik. Diese ist zwar eine Inspirationsquelle, aber ihre konkrete Aufführung ist keine *conditio sine qua non* für die Rezeption des bildnerischen Werks. Die eigentliche Antriebskraft zu diesen Werken ist der Wille, etwas eigentlich nur Hörbares sichtbar machen zu wollen. Dabei geht es aber nicht nur

um die phonetisch-akustische Realisierung von Tönen und Klängen, sondern vor allem um die Struktur einer Komposition. Auch bei Wahrung der jeweiligen „medienimmanenten“ Autonomie können beide Ausdrucksebenen, jene der Musik und jene der Bildhauerei, Strukturen hervorbringen, zwischen denen durchaus Analogien erkennbar sind. Ein gemeinsames „Bindeglied“ ist das Prinzip der Linie.

Eine Partitur ist zunächst einmal nur eine Handlungsanweisung für den Dirigenten und sein Orchester. Sie **beschreibt** ein Musikstück innerhalb eines bestimmten Zeichensystems (Notation) in einem deskriptiv-imperativen Sinne, aber sie ist keine visuelle Fassung von Musik. Denn den Komponisten interessiert die akustische Wirkung der Töne, ihn interessieren akustische Klang-Harmonien, und nicht, ob die Niederschrift der Noten ein bildlich-kalligrafisch wohlgefälliges ästhetisches (Schrift)-Bild hervorbringt.

Gleichwohl läßt eine Partitur auch bildlich-ästhetische Betrachtungen zu. Szüts' Auseinandersetzung mit Bach umfasst sowohl das Hörerlebnis wie die Beschäftigung mit den strukturbildenden, in der Partitur ausgedrückten Prinzipien der Musik. In der dynamischen Kurvigkeit ihrer Formen und in der rhythmischen Folge ihrer Knickungen vermitteln die Skulpturen eine Ahnung von der Bach'schen Musik, ihrer Kraft, ihrer kompositorischen Konstruktion. Aber die bildnerische Formfindung geht über die reine Interpretation weit hinaus.

An dieser Stelle sei ein kurzer Exkurs auf den **Soundtrack** beim Film erlaubt. Auch ein solcher Soundtrack hat jenseits seiner konkreten Funktion einer Verstärkung der Bildatmosphäre einen rezeptionsästhetischen Eigenwert. Alltagsgeräusche wie Schritte, Motorbrummen, Reifenquietschen etc. sollen im Kino zwar das visuell Vorgeführte sensuell komplettieren und damit die Illusion perfektionieren, in der jeweiligen Szene sei „echte“ Realität abgefilmt worden. Das Tempo der Bild-Dramaturgie in den Handlungsabläufen der Akteure wie im Schnitt der Bilder hat dann natürlich auch seine synchrone Entsprechung im Tempo der Musik. Aber während zur Cineastik des Tonfilms die Tonspur eine unabdingbare Voraussetzung ist und z.B. ein Wegfall des Tons durch einen technischen Defekt in der Regel einen Mangel an Erlebnisqualität bedeutet, kann man sich die Filmmusik durchaus separat anhören, so wie jedes andere Musikstück.

Was qualitativ und sensuell den musikalischen Charakter der Komposition ausmacht und sich bei deren akustischer Realisierung durch Abspielen auf einem Tonträger dem Hörer vermittelt, ist nicht an das cineastisch gefasste Bild gekoppelt. Vielmehr vermag auch diese Musik in der Phantasie des Hörers **eigene** Bilder auszulösen.

In den Arbeiten von Barbara Szüts geht es um strukturelle Analogien, die (vor allem) in der Gerinnung von Bewegung sichtbar werden. In ähnlicher Weise hat Szüts in einer anderen Skulptur einen Kugelblitz visualisiert. Hier gerinnt die (physikalische) Lichtbewegung in der plastischen Form. Gemalte, gezeichnete und gravierte Linien waren in einer früheren Werkphase für die künstlerische Arbeit von Barbara Szüts bestimmend. Das wirkt in die späteren skulpturalen Arbeiten nach, und zwar bis heute. Hier sind die sich entwickelnden **Linien** und kontrapunktischen Verflechtungen in der gleichnamigen Komposition von Johann

Sebastian Bach künstlerischer Ausgangspunkt der Arbeit. Eine Partitur mit hohen und tiefen Tönen wird ja generell grafisch als räumliche Auf- und Abwärtsbewegung auf einer Tonleiter dargestellt. Die horizontalen „Notenlinien“ markieren dabei ein Schema, innerhalb dessen jeder Ton mit einer genauen Position fixiert werden kann. In der skulpturalen Umsetzung werden diese Linien dann ins Vertikale gekippt.

Aus dem „Bewegungsablauf“ der niedergeschriebenen Noten hat Szüts für die Einzelformen ihres Fugen-Einsembles jenen Höhepunkt oder absoluten Moment gewählt, der nach ihrem Empfinden in besonderem Maße geeignet ist, den Charakter der Bach'schen Musik zu visualisieren.

Die „Fuge“ bestimmt bei den Plastiken auch den konkreten Zwischenraum zwischen den vertikalen Teilen und ihren Sockeln: Fünf Arbeiten sind zweiteilig angelegt, eine dreiteilig und die siebte einteilig. Sie verweisen auf die Ein-, Zwei- oder Dreistimmigkeit an den jeweiligen Höhepunkten der Partitur. Bei den Plastiken bilden die Fugen „Negativformen“, sie bieten einen Durchblick auf das Dahinterliegende.

Die Bach'sche Fuge ist kontrapunktisch angelegt. Szüts greift dies in der Gegenläufigkeit der Linienführung auf: Bei einer der zweiteiligen Arbeiten (sie war im Innenhof zwischen Kirche und Cafeteria aufgestellt) verlaufen im oberen Bereich die Schwünge nahezu parallel, doch dann streben scharfe Auszackungen genau in die entgegengesetzte Richtung „nach außen“ weg, bis dann beide Linien in unterschiedlich starken Schwüngen unten in die Sockel münden.

Eine andere Plastik (sie stand in der Cafeteria) gewinnt ihre Spannung, indem die eine Linie eine dreifache Zickzackkurve beschreibt, während die Parallel-Linie in gleicher Höhe einem großen, bauchigen Schwung folgt. In ähnlicher Weise bremsen bei einer dritten Arbeit zwei sichelförmige Schwünge abrupt in einer Zackung ab, verlaufen dann in einer Doppelzack-Bewegung und in sanftbogigem Schwung weiter nach unten.

Aber zu diesem Ensemble gehört auch eine zweiteilige Plastik mit vierfacher Zackung in strenger Parallelität und damit einem fast symmetrischen Charakter. Noch stärker zielt bei jener Arbeit, die im südlichen Seitenschiff der Kirche stand, die nahezu zangenartige Bewegung von zwei relativ eng zueinander verlaufenden Zickzack-Linien auf den Eindruck von Symmetrisch-Harmonischem.

Im Unterschied zu all diesen zweiteiligen Arbeiten visualisiert die einteilige Plastik eine eher verhaltene Bewegung in vier Knicken mit unterschiedlich großen Abständen. Aber auch diese Stelle der Partitur ist als einer der Höhepunkte anzusehen. Natürlich erscheint der musikdramatische Aufwand bei der dreistimmigen Passage größer – drei Linien streben in gleichem Rhythmus von rechts nach links, die eine in einer S-Kurve, die beiden anderen auf gezackter Strecke, um dann nach unten stelenförmig auszulaufen und dem Ganzen statischen Halt zu geben.

Gerade diese Arbeit markiert die im wahrsten Sinne des Wortes „fundamentalen“ Unterschiede in der Raumbewegung: Töne vermögen sich quasi-„ätherisch“ im Raum auszubreiten, und zwar in alle Richtungen. Die Töne sind dann nicht mehr

an die Linearität der Partitur gebunden. Eine Bewegung von Festkörpern ist hingegen nur bei Überwindung der Schwerkraft möglich, und bei einer Skulptur geben die Gesetze der Statik wesentlich das Erscheinungsbild vor.

In der musikalischen Komposition sind Rhythmus und Tempo in zeitlichen Intervallen strukturiert; Mehrstimmigkeit ist ein synchroner Zusammenklang. In der bildnerisch-plastischen Darstellung zeigt sich dies in der Kurvigkeit und Zackigkeit der Stahlbänder, in den Abständen und Richtungsänderungen.

Doch dann müssen aus einsichtigen Gründen der Statik bzw. der praktischen Aufstellbarkeit die Sockelplatten die Tonstränge der „Stimmen“ aufnehmen. Bei einer Skulptur bildet der Sockel immer ein inhärentes mit-konstituierendes Moment. So sehr eine Skulptur sich nach oben erstrecken und auch zu den Seiten hin in den Raum hineinzugreifen vermag, so ist sie doch immer durch eine gravitationsbestimmte „Bodenhaftung“ definiert.

Die (im physikalischen Sinne) skulpturale „Masse“ transformiert sich in Linien – nur in der Vorderansicht der einteiligen Arbeit drängt sich die Breite des Stahlbandes optisch auf – und was bei der Musik „ätherisch“ zu nennen wäre, das zeigt sich hier in den „luftigen“ Zwischenräumen zwischen den Linien, in den Fugen.