

Motte-Haber, Helga de la

Die Künste als Kunst. Pictures of Pictures from Pictures of Pictures

Kraemer, Rudolf-Dieter [Hrsg.]: *Musik und Bildende Kunst. Essen : Die Blaue Eule 1990, S. 56-60.* -
(Musikpädagogische Forschung; 10)



Quellenangabe/ Reference:

Motte-Haber, Helga de la: Die Künste als Kunst. Pictures of Pictures from Pictures of Pictures - In:
Kraemer, Rudolf-Dieter [Hrsg.]: *Musik und Bildende Kunst. Essen : Die Blaue Eule 1990, S. 56-60* -
URN: urn:nbn:de:0111-pedocs-249802 - DOI: 10.25656/01:24980

<https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0111-pedocs-249802>

<https://doi.org/10.25656/01:24980>

in Kooperation mit / in cooperation with:



<http://www.ampf.info>

Nutzungsbedingungen

Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Die Nutzung stellt keine Übertragung des Eigentumsrechts an diesem Dokument dar und gilt vorbehaltlich der folgenden Einschränkungen: Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen. Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use

We grant a non-exclusive, non-transferable, individual and limited right to using this document.
This document is solely intended for your personal, non-commercial use. Use of this document does not include any transfer of property rights and it is conditional to the following limitations: All of the copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the above-stated conditions of use.

Kontakt / Contact:

peDOCS
DIPF | Leibniz-Institut für Bildungsforschung und Bildungsinformation
Informationszentrum (IZ) Bildung
E-Mail: pedocs@dipf.de
Internet: www.pedocs.de

Digitalisiert

**Musikpädagogische
Forschung**

**Rudolf-Dieter Kraemer
(Hrsg.)**

**Musik
und Bildende Kunst**

D 122/1990/10/1



Themenstellung: Der vorliegende Band 10 der Reihe "Musikpädagogische Forschung" befaßt sich mit dem Verhältnis von Bildender Kunst und Musik. Unterschiede, Gemeinsamkeiten und Grenzüberschreitungen der beiden künstlerischen Äußerungsformen werden erörtert. Musik- und Kunstpädagogen referieren über Probleme der Legitimation des Unterrichts in Musik und Kunst, stellen ästhetische, wahrnehmungs- und rezeptionspsychologische Theorien sowie unterrichtspraktische und therapeutische Ansätze vor; sie diskutieren über die enge Verbindung von Musik und Kunst in Film, Fernsehen, Malerei und Graphik. Ergänzt werden die Tagungsbeiträge durch freie Forschungsberichte.

Der zehnte Band dokumentiert die Vorträge der wissenschaftlichen Tagung, die vom 21. – 23. Oktober 1988 in Augsburg stattfand.

Der Herausgeber: Rudolf-Dieter Kraemer, geb. 1945, Studium an der Pädagogischen Hochschule (Lehramt) und der Musikhochschule des Saarlandes (Viola, Kammermusik), zweiter Preisträger beim Bundeswettbewerb "Jugend musiziert" in Viola (Berlin 1964), Schuldienst, Studium Musikwissenschaft, Erziehungswissenschaft und Philosophie an der Universität Saarbrücken, 1975 Promotion zu Dr. phil., 1978 Professor für Musikpädagogik an der Musikhochschule Detmold, seit 1985 an der Universität Augsburg, z.Zt. Vorsitzender des "Arbeitskreises Musikpädagogische Forschung" (AMPF).

ISBN 3-89206-350-8

Musikpädagogische Forschung

Herausgegeben vom Arbeitskreis
Musikpädagogische Forschung e.V.

Band 10

Rudolf-Dieter Kraemer
(Hrsg.)

Musik und Bildende Kunst

Die Blaue Eule

ISBN 3-89206-350-8

Copyright Verlag Die Blaue Eule, Essen 1990

Alle Rechte vorbehalten

Nachdruck oder Vervielfältigung, auch auszugsweise, in allen Formen, wie Mikrofilm, Xerographie, Mikrofiche, Mikrocassette, Offset, verboten

Printed in Germany Herstellung:

Merz Fotosatz, Essen Broscheit Klasowski, Essen

Difo-Druck, Bamberg

Inhaltverzeichnis

Vorwort	5
Tagungsprogramm Augsburg 1988	13
HANS DAUCHER	
Zum Legitimationsproblem der ästhetischen Erziehung	17
ECKHARD NOLTE	
Die Musik und die anderen Künste - Musikpädagogische Diskussionsbeiträge des 19. Jahrhunderts	31
BARBARA BARTHELMES	
Musikpädagogik und Bildende Kunst Anmerkungen zur Funktion der Kunst in der Musikpädagogik	40
HELGA DE LA MOTTE-HABER	
Die Künste als Kunst Pictures of Pictures from Pictures of Pictures	56
WILFRIED GRUHN	
Begegnung der Künste: Kandinsky und Schönberg Von der Hinfälligkeit des Schönen und der Harmonie der Dissonanz	61
CHRISTIAN SCHEIB	
Multimedia Zwei Einzelgänger als Vorgänger und zwei Desperados als Erben Claude Bragdon, Wassily Wereschtschagin und "Station Rose"	81
HEINER GEMBRIS	
Was sagt das Publikum zur Kunst der Avantgarde? Aus dem Gästebuch der Klanginstallation von John Cage auf der documenta 8	90
ALEXANDER KOPP	
Gegenstand und Oberfläche Morton Feldmans Gedanken über die Beziehung von Kunst und Musik	111

HELGA JOHN-WINDE	
Räumliche Vorstellungen in Kinderzeichnungen	119
KARL GRAML	
Spontangesänge von Kindern zu Bildern	133
GÜNTER KLEINEN	
Seerosen-Bilder und Schritte im Schnee	
Strukturelle Analogien zwischen Bildern und Musik als Weg einer Annäherung an den musikalischen Impressionismus	145
GÜNTHER ROTIER	
Die Gestaltung von Schallplattencovern	154
FRED RITZEL/JENS THIELE	
Kritik oder Blasphemie?	
Über die Rekonstruktion von Musikereignissen der Nazi-Zeit in R.W. Fassbinders Film Lili Marleen (BRD 1980)	162
ACHIM SCHUDACK	
Hollywood im Umbruch: Jazz im 'social problem film' der frühen 50er Jahre	181
ULRIKE SEITZ	
Ansätze der Kunsttherapie im Überblick	197
WOLFGANG MICHAELIS	
Welt in Wahrnehmung und Abbildung	210
HELMUT SEGLER	
Tänze der Kinder in Europa - Konsequenzen für den Musikunterricht der ersten Schuljahre	226
GEORG MAAS	
Zur Bildung musikalischer Formbegriffe im Musikunterricht: Ergebnisse und methodische Aspekte einer Evaluationsstudie als Beitrag zur empirischen musikpädagogischen Unterrichtsforschung	236
RENATE MÜLLER	
Musikalisches Ambiente als Bedingung musikalischer Flexibilität Jugendlicher	252

DIETMAR PICKERT		
	Außerschulische musikalische Aktivitäten der Musiklehrer. Methoden der Datenerhebung und adäquate Datenaufbereitung	269
KLAUS HEIMES		
	Musik in Südafrikas tertiärem Bildungsbereich: Diskrepanz zwischen Zielsetzung und sozialer Umwelt	286
KOLLOQUIUM		
	Musikpädagogische Forschungsdefizite aus Sicht der Lehrer	299
AUSSTELLUNG		
	Bild-Musik/Musik-Bild. Georg Popp	301
DOKUMENTATION DER AUSSTELLUNG DES ARBEITSKREISES MUSIK- PÄDAGOGISCHE FORSCHUNG (AMPF)		
	Musikpädagogische Forschung: Informationen, Experimente, Filme	303
I.	Musik im Unterricht	
	Wolfgang Martin Stroh	
	Szenische Interpretation von Opern in der Schule	304
	Gunter Reiß, Mechthild von Schoenebeck	
	Musikpraxis an den Schulen Nordrhein-Westfalens	305
	Hans Günther Bastian	
	Neue Musik im Schülerurteil	307
	Rudolf-Dieter Kraemer, Georg Brunner	
	Visualisierung und Verbalisierung musikalischer Vorstellungen	308
	Werner Pütz	
	Musikverstehen durch Musikmalen	309
	Helmut Schaffrath, Erika Funk-Hennigs, Thomas Ott, Winfried Pape	
	Studie zur Situation des Musikunterrichts und der Musiklehrer an allgemeinbildenden Schulen der Bundesrepublik Deutschland und West Berlins	313

	Wolfgang Martin Stroh, P. Bayreuther, W. Schulz, M. Becker, J. Beckmann	
	Kommunikationsstrukturen bei Großgruppenimprovisationen	314
II.	Künstlerische Ausbildung	
	Frauke Grimmer	
	Instrumentalausbildung und Lebensgeschichte	316
	Hans Günther Bastian	
	Jugend musiziert. Der Wettbewerb in der Sicht von Teilnehmern und Verantwortlichen	317
	Hans Günther Bastian	
	Leben für Musik. Eine Biographiestudie über, musikalische (Hoch-)Begabungen	318
	Walter Scheuer	
	Zwischen Tradition und Trend. Die Einstellung Jugendlicher zum Instrumentalspiel. Eine empirische Untersuchung	320
III.	Musikalische Rezeptionsforschung	
	Günther Rötter	
	Die Beeinflussbarkeit emotionalen Erlebens von Musik durch analytisches Hören. Psychologische und physiologische Be- obachtungen	321
	Rudolf-Dieter Kraemer	
	Meßgerät zur musikalischen Rezeptionsforschung (MzR)	323
	Heiner Gembris	
	Musikhören und Entspannung	324
	K. Gramt, H. Gembris, R.-D. Kraemer	
	Filmdokumentation musikpädagogische Forschung: „Der Feuervogel- geltest“	
	Studien zum musikalischen Gedächtnis	327
	Klaus-Ernst Behne	
	„Blicken Sie auf die Pianistin!“ Zur bildbeeinflußen Beurteilung des Klavierspiels im Fernsehen Bericht über eine explorative Vorstudie	329
	Karl Gramt	
	Überprüfung der Fähigkeit, Tonhöhen zu unterscheiden	331
	Günther Batet	
	Videomusik	332

IV.	Musik im Alltag	
	Barbara Barthelmes, Heiner Gembris	
	Musik - Mode - Lebensstil	333
V.	Kinderbilder als Erhebungsverfahren	
	Günter Kleinen	
	Kinderbilder als Erhebungsverfahren zur Musiksozialisation im Grundschulalter	336
	Karl Graml	
	Kinder singen zu Bildern	337
VI.	Einsatz von Computern in Musikerziehung und Musikwissenschaft	
	Helmut Schaffrath	
	Essener Musik-Datenbanken	
	Einsatz von Rechnern für die Musikwissenschaft	338
	Rudolf-Dieter Kraemer, Heiner Gembris, Bernd-Georg Mettke, Kurt Suttner, Johann Winter	
	Übertragung von Musikhandschriften der Oettingen- Wallerstein'schen Bibliothek	340
	Michael Roske	
	Musapaed/Musaseku	
	Das Datenbankkonzept zum Forschungsprojekt: „Musik- pädagogik des 19. Jahrhunderts“	341
	Christoph Hempel/Klaus-Ernst Behne	
	Gehörtraining: Unterstützung durch den Computer	342
VII.	Musik und Politik	
	Erika Funk-Hennigs	
	Dokumentation über musikalische Aktivitäten der Rechtsextremisten	345
	Gisela Probst-Effah	
	Musik in Konzentrationslagern des Nationalsozialismus	347
VIII.	Geschichte der Musikerziehung	
	Michael Roske	
	Die Musikpädagogik Lina Ramanns. Werk, Wirken, Nachwirkung	348

	Ursula Eckart-Bäcker	
	Die Schütz-Bewegung	
	Zur musikgeschichtlichen Bedeutung des „Heinrich-Schütz	
	Kreises"	351
	Eckhard Nolte	
	Musikpädagogische Ikonographie	353
IX.	MPZ Zentralstelle für Musikpädagogische Dokumentation (J.W. Goethe-	
	Universität Frankfurt)	
	Ulrich Günther	
	Eine Musikstunde 1942 – simuliert	354
X.	Engagiert für musikpädagogische Forschung	
	Wolfgang Schmidt-Brunner	356
	Sigrid Abel-Struth	359
	Arbeitskreis Musikpädagogische Forschung e.V. (AMPF)	

Die Künste als Kunst

Pictures of Pictures from Pictures of Pictures

HELGA DE LA MOTTE-HABER

*Rudolf-Dieter Kraemer (Hg.): Musik und Bildende Kunst. - Essen: Die Blaue Eule 1990.
(Musikpädagogische Forschung, Band 10)*

Künste als Kunst ist ein ästhetisches Programm, das die Gattungsgrenzen neigt, räumliche Anschauungen verzeitlicht und zeitliche verräumlicht. Die klassizistische Ästhetik, die von der Trennung der räumlichen und zeitlichen Anschauung ausging, hatte allerdings bereits im 19. Jahrhundert keine durchgängige Geltung mehr. Man denke an die Musikalisierung der Malerei bei Philipp Otto Runge und bei Caspar David Friedrich oder aber an die Integration von Malerei in die Musik bei Liszt, Debussy, Reger und Mahler. Im 20. Jahrhundert erscheint diese Ästhetik in verschiedener Hinsicht aufgelöst. In Verlaufsgestalten oder gar durch Bewegung verwandeln sich Bilder und Skulpturen zeitanalog zur Musik und musikalische Formen entstehen, die ihr „Format“ aus den räumlichen Gegebenheiten eines Bildes gewinnen. Es kann sich dabei um multimediale Kunst handeln, die für Auge und Ohr zugleich gedacht ist; es kann jedoch auch nur ein Sinnesorgan angesprochen werden, wenn grenzüberschreitende Kunst intermedial gestaltet ist. Ehe ich weitere theoretische Überlegungen anstelle, möchte ich ein Beispiel vorstellen - ein Stück Rezeptionsgeschichte der Anverwandlung und Rückübersetzung von bildnerischen und musikalischen Formen. Optisch Anschauliches wurde zu Musik, die ihrerseits Anlaß zu bewegten optischen Gestalten wie auch Serien von Graphiken wurde, die wiederum in den akustischen Bereich überführt wurden.

Pictures

Die *Bilder einer Ausstellung* von *Modest Mussorgski*, eines der berühmtesten Werke des 19. Jahrhunderts, verdanken sich der Inspiration durch Aquarelle, Zeichnungen, Architekturskizzen und kunsthandwerkliche Arbeiten des russischen Buchillustrators und Malers *Victor Alexandrowitsch Hartmann*, für den im Frühjahr 1874 - ein Jahr nach seinem frühen Tod - in St. Petersburg eine Gedenkausstellung gezeigt wurde.

Pictures of Pictures

Modest Mussorgski schuf keine musikalischen Illustrationen der Werke seines Freundes Hartmann, sondern griff szenische Aspekte auf und gewann ihnen damit Bewegungselemente ab. Aus der Architekturskizze des alten Schlosses wird das Lied eines Troubadours; im „Garten der Tuilleries“ spielen Kinder. Den „Marktplatz von Limoges“, für den unter den mehr als 150 Aquarellen Hartmanns von Limoges kein gleichnamiges Bild nachweisbar ist, belebt der Klatsch der Frauen, den Mussorgski in zwei verschiedenen Fassungen sogar wörtlich in das Originalmanuskript eintrug. Das Vorbild für die „Hütte der Baba Yaga“, eine Bronze-Uhr, verwandelt sich zum Ritt der Hexe auf dem Mörser. In „Samuel Goldenberg und Schmuyle“ faßte Mussorgski wahrscheinlich zwei in seinem Besitz befindliche Zeichnungen eines armen und reichen Iuden zusammen. Er portraitierte sich übrigens als Besucher der Ausstellung selbst in der Promenade, deren zwischen die zehn Bilder eingeschobene Variationen den Zyklus zusammenhalten; die Promenade steigert sich nach der „Katakomben“, einem feierlichen Requiem für den Verstorbenen, zur mystischen Kommunikation mit dem toten Freund. Aus der Übersetzung in musikalische Bilder wurden Originale.

Pictures of Pictures from Pictures of Pictures

Seinen zehn Klavierstücken, die wie *Brehmers* Bilder die Titel der Mussorgskisehen Bilder tragen, hat *Philip Corner* quasi als Übertragung des Formats der Graphiken jeweils einen gleichen zeitlichen Rahmen von fünf Minuten gegeben. Die Wahl von Cluster und Tremolo als musikalischer Grundsubstanz schafft eine Entsprechung zur Textur geballter oder zitternd verlaufender Schwärzung der visualisierten Schallvorgänge. Grundsätzlich werden Analogien zwischen der räumlichen und der zeitlichen Darstellung ermöglicht durch die Dauer einzelner Vorgänge, die Wahl der Register und die Tonhöhenkonturen. Jedoch transformiert Philip Corner immer zugleich die musikalische Vorlage von Mussorgski und die bildliche von Brehmer. So ist das Tremolo (korrekter mit den Worten Philip Corners als „asymmetrischer Außennotenwechsel“ bezeichnet) des ersten Stückes „Gnomus“ von Mussorgskis Musik abgeleitet; die Tonhöhenkonturen zeichnen jedoch die Brehmerschen Bilder nach. Die Wahl eines hohen und tiefen Registers bei „Samuel Goldenstein und Schmuyle“ charakterisieren die in der Mitte unterbrochene Schwärzung der Bilder, die ihrerseits den getrennten Lagen

bei Mussorgski entspricht. Trotz Umsetzungen von vertikalen räumlichen Anordnungen in den Ambitus der Tonhöhe und von horizontalen Verhältnissen in Zeitdauern ist das Verhältnis der Musikstücke von Philip Corner zu den Diagrammen von KP Brehmer unterschiedlich eng gestaltet. Das ruhige Bild des „alten Schlosses“, eine Sequenz von vier mit Cluster grundierten Akkorden, die fünfmal wiederholt werden, reproduziert am getreuesten die bildliche Gestalt. Die genau angegebenen Dauern wurden aus den räumlichen Abständen der bildlichen Formationen berechnet. Alle vier „Tonsäulen“ ruhen aber auch auf einem *gis*, dem Bordunton, über dem sich bei Mussorgski der Gesang des Troubadours erhebt.

Das Bild Nr. IX „Catacombae“ bietet die freieste Interpretation der Diagramme; nur die geräuschhaften Cluster der linken Hand sind durch sie ange-regt. Das Material dieses Satzes geht überwiegend auf Reminiszenzen an Mus-sorgskis Musik zurück. Das Tremolo der rechten Hand, das mit dem Ton *fis* be-ginnt und um dieses *fis* zentriert bleibt, ist direkt von Mussorgski übernommen. Durch lange Pausen abgetrennt erscheinen drei tonale Akkorde, die aus dem Thema der Promenade zitiert wurden. Mussorgski setzte sich mit ihr - den Schlußsatz ausgenommen - nur in diesem Satz ins Bild. Seine mystische Version des Gesprächs mit dem toten Freund gerät auch in der Neuformulierung von Philip Corner zum intensivsten Satz, der ausgespannt zwischen dunklen Ge-räuschen und tonalen Erinnerungen Vergangenes und Gegenwärtiges kontrast-reich ineinander verwandelt. Philip Corners „Bilder“ sind nicht nur Übersetzun-gen von Bildern, deren Zeichenhaftigkeit in neue Sinnstrukturen umcodiert wird, sondern auch Aneignungen von Musik durch Musik, die merkwürdigerweise auch die ursprüngliche Musikfassung neu interpretieren, indem sie deren unübli-chen gleichbleibenden Bewegungsduktus ins Bewußtsein heben. Die Bezüge zur ursprünglichen musikalischen Fassung ergeben sich durch minimale Übernah-men musikalischen Materials: Anfangstöne oder ein Ostinato werden aufgegrif-fen, Fragmente der Tonart angedeutet, so das *Es-Dur* im letzten Satz. Verallge-meinerbare Elemente wie der Ausdruckscharakter wurden von Mussorgskis Bil-dern abstrahiert; deutlich hörbar ist der leichte fröhliche Charakter des Balletts der „Küchlein in ihren Eierschalen“. Die Reduktion auf einfaches, aber funda-mentales Material setzt Imagination frei, die sich verdichtet zu einem über-raschend neuartigen Werk, das sehr ungewöhnlich einfache repetitive Vorgänge mit kompliziert aufgebauten Klangstrukturen verbindet. Es verlangt im übrigen auch pianistisch höchst komplizierte Leistungen wie etwa die arpeggierten

Cluster von Bild V und maximale physische Anstrengungen, die für den Hörer spürbar in Bild VII kumulieren.

Pictures

Obwohl die Klavierstücke von *Philip Corner* durch Bilder und Musik inspiriert wurden, sind sie auch als etwas davon Unabhängiges, gänzlich Eigenständiges aufzufassen und zu einer weiteren Interpretation durch andere Pianisten gedacht. Die Stereo-Effekte auf der Schallplatte (der „Ochsenkarren“ kommt von links, „Samuel Goldenstein und Schmuyle“ sprechen aus verschiedenen Lautsprechern, „Baba Yaga“ tanzt zwischen ihnen hin und her) machen deutlich, daß zumindest Life-Interpretationen nicht mit der Einspielung identisch sein können. Auch wenn das Gehörte zum Aufgeschriebenen formend hinzutritt, so ergeben sich für den Interpreten Freiheiten durch die improvisierten Partien. Die Partitur fixiert das Meiste allerdings äußerst exakt. Die Form einer Erstkizze, an der Arbeitsvorgänge ablesbar sind, bringt dabei subjektive Momente ins Spiel, die dem Leser die Rolle eines enträtselnden Betrachters geben. Die Notation ist nur teilweise - wie es bei traditioneller Notation üblich ist - direkt an den musikalischen Verlauf gebunden. Sie ist nicht zum Mitlesen während des Hörens gedacht. Dem konkreten Verlauf der Zeit enthoben, gewinnt sie eine selbständige Bedeutung. Ihre bunte Mischung aus Schrift, Noten und Zeichnung macht sie zu einer Graphik, die zur Musik erneut ein Bild hinzufügt. Und dieses Bild hat der Komponist inzwischen ausgestaltet, indem er seine Partitur weiter bearbeitete und auch farbig gestaltete.

Künste als Kunst mißachten die Bindung an das Medium der Darstellung wie sie Lessing in seiner berühmten Abhandlung über Laokoon oder die Grenzen der Malerei und Poesie postuliert hatte. Raum und Weltanschauungen erscheinen ineinander überführbar und nicht als apriorisch getrennte Kategorien, die eine Trennung der Kunstgattungen begründen könnte. In der Tat können für eine solche Aufhebung der Gattungsgrenzen neuere wahrnehmungspsychologische Theorien eintreten. Schon Piagets genetische Erkenntnistheorie richtete sich gegen Kants Auffassung, indem die Abhängigkeit der Entwicklung des Zeitsinnes von der Raumwahrnehmung nachgewiesen wurde. Ergänzend ließe sich die Wahrnehmungslehre von James Gibson anführen, die die Raum- und Objektwahrnehmung aus der Bildung von Invarianten über die Zeit hinweg erklärt. Wir können Raum und Zeit als getrennte Formen der Anschauung erleben.

Beide scheinen jedoch auf einem einzigen fundamentalen Prozeß der Wahrnehmung zu fußen. Raum-Zeit war zu Anfang dieses Jahrhunderts (genauer nachdem 1919 durch eine Sonnenfinsternis die Einsteinsche Relativitätstheorie populalisiert wurde) auch ein Schlagwort aus dem Bereich der Naturwissenschaft, das zur Quelle der Inspiration für viele Künstler wurde. Physikalisch gesehen erscheinen Raum und Zeit miteinander zusammenzuhängen. Ereignisse finden gleichzeitig im Raum und in der Zeit statt. Es treten nicht zum statisch begriffenen Raum Ereignisse hinzu. Die im 20. Jahrhundert zu beobachtende Verzeitlichung der Malerei und die Verräumlichung der Musik ist auch als Reflex auf ein verändertes Weltbild zu verstehen, auch wenn vor allem von den veränderten Theorien über die Zeit Stimulationen ausgingen.

Die multimedialen und intermedialen Formen der Kunst, die beanspruchen, im Raum und in der Zeit zugleich zu sein, brechen Wahrnehmungsgewohnheiten auf. Räume werden als im fließenden Übergang begriffen und deuten Möglichkeiten der Veränderung an. Die Zeit verliert ihren zielgerichteten nach vorne strebenden Charakter. Auch sie läßt nur Veränderung zu ohne finalen Charakter. Apotheosen können im 20. Jahrhundert nicht mehr glaubhaft gemacht werden. Im Zwischenbereich zwischen den herkömmlichen Kunstgattungen realisiert sich Kunst. Damit verbindet sich der Anspruch, gesteckte Grenzen zu überschreiten. Kunst behält den Anspruch der Transzendenz; wengleich es vor allem für die Musik unmöglich geworden ist, ein zielgerichtetes Vorwärts noch überzeugend zu symbolisieren.

Prof. Dr. Helga de la Motte-Haber
Spandauer Damm 5
1000 Berlin 19