

Musik und Körperbewegung hängen engstens zusammen. Schon der Heilige Augustinus definierte die Musik als Wissenschaft des wohlgestalteten Singens wie gleichermaßen als „scientia bene movendi“, nämlich als Kenntnis, sich recht zu bewegen. Alexander Nikolajewitsch Skrjabin muss von der Musik, die er schrieb, so durchdrungen gewesen sein, dass sie sich in seiner Art zu laufen niederschlug. Boris Pasternak sah als Kind, wie sein Vater Leonid mit dem Komponisten spazieren ging: „Skrjabin liebte es, nach einem Anlauf den Lauf, gleichsam mit der Schwungkraft, hüpfend fortzusetzen, wie ein als Querschläger geworfener Stein über das Wasser gleitet, nur wenig fehlte, und er hätte sich von der Erde gelöst und wäre durch die Luft geschwommen.“

Durch die Luft zu schwimmen, über dem Boden zu schweben, ist ein Zustand, den Skrjabins Musik bevorzugt erzeugen will. Nicht als Bedrohung, als Ausgesetztsein. Vielmehr als geborgenes Schweben, wie es als motorische Erinnerung in unserm Kleinhirn abgespeichert ist: unser Schwimmen im Fruchtwasser vor unserer Geburt. Wiegen, Stillsessel und Schaukelstühle wurden erfunden, um Kinder wie Erwachsene auf kurze Augenblicke wieder dahin zurückzubringen, wo wir früher einmal waren. Das Glück im Wiegen, Schaukeln und Schwimmen ist ein Moment sensorischer Regression.

Skrjabin begreift Metrik und Harmonik als sinnliche Codes der Schwerkraft, mit denen es zu spielen gilt. Seine musikalischen Neuerungen zielen auf ein vorgeburtliches Glück, das nur empfinden kann, wer durch die Lernarbeit der Kultur die Sprache der Musik so sehr verinnerlicht hat, dass sie in ihm oder ihr quasi körperliche Reaktionen auslöst.

Das eröffnende C-Dur-Stück aus Skrjabins 24 Préludes op. 11 für Klavier ist in einem Zweihalbtakt notiert. Es arbeitet aber mit drei Gruppen aus fünf Achteln (Quintolen), die um zwei Achtel vor den Taktstrich gezogen wurden. Die gut singbare Melodie der Oberstimme täuscht – als Vorhalt d-c – einen volltaktigen Beginn vor, fängt aber im Auftakt an. Durch eine mehrfache Phasenverschiebung also gerät das Schwerpunktgefühl ins Taumeln. Alles flirrt und flimmert.

Skrjabins Harmonik verfolgt – zumindest bis zur fünften Klaviersonate – das gleiche Ziel: Ohne das Gefühl für den Grundton auszulöschen, hält sie das Geschehen durch sanfte, unaufgelöste Dissonanzen und durch Verfremdungen der Akkorde – die deren Strebeziel, mithin ihre syntaktische Bedeutung, verunklaren – in der Schwebe. Der ganze erste Satz der vierten Klaviersonate Fis-Dur op. 30 kostet minutenlang diesen harmonischen Schwebezustand aus und steigert ihn noch durch metrische Überlagerungen von sechs gegen acht Achtel.

Skrjabin hat hier, um das Jahr 1900, quasi ein Optimum in der Ausnutzung der Tonalität gefunden. Er geht bis an deren Grenzen, nicht um sie zu zersperren, sondern um deren inneres Gefälle von Spannung und Entspannung zu nutzen für Reizüberflutungen schönster Art. Mit dem Übergang zur Atonalität und dem Aufbau auf dem sogenannten mystischen Akkord im Spätwerk wird das ekstatische seiner Musik zu einem eher intellektuellen Spiel, das den Körper als Speicherort verinnerlichter Ordnung hinter sich lässt. Das Schweben empfindet nur als Glück, wer die Schwerkraft kennt. Wo die Schwerkraft und selbst die Erinnerung



Alexander Skrjabin mit seiner zweiten Frau Tatjana de Schloezer im Sommer 1912 am Ufer des mittelrussischen Flusses Oka

Foto AGK

Eisbad, Kokain und Regenbogen

Farbige Musik, die durch die Luft schwimmt: Vor 150 Jahren wurde der Komponist Alexander Nikolajewitsch Skrjabin geboren.

und „Begehren“ häufig vorkommen, galten sofort als „pornographisch“. Über den Titel seines Orchesterstücks „Poème de l'extase“ schrieb Pasternak, der ihn sonst vergötterte, er rieche doch sehr nach Seifenkiste. Dass Skrjabin sich einer theosophischen Sekte anschloss, dass er über sich selbst verkündete: „Ich bin eine Grenze, ein Gipfel, ich bin Gott!“, und dass er wirklich glaubte, eine Reinkarnation von Jesus Christus zu sein, weil er am 6. Januar vor 150 Jahren – nach julianischem Kalender am 24. Dezember 1871 – in Moskau zur Welt gekommen war, erscheint uns heute als Ich-Besoffenheit.

Seine erste Symphonie, die mit einem herrlichen, achtmünütigen Glückshormoncocktail aus Dopamin, Oxytocin und Prolaktin beginnt, als sei sie durch Zellverschmelzung zwischen Richard Wagners

und „Begehren“ häufig vorkommen, galten sofort als „pornographisch“. Über den Titel seines Orchesterstücks „Poème de l'extase“ schrieb Pasternak, der ihn sonst vergötterte, er rieche doch sehr nach Seifenkiste. Dass Skrjabin sich einer theosophischen Sekte anschloss, dass er über sich selbst verkündete: „Ich bin eine Grenze, ein Gipfel, ich bin Gott!“, und dass er wirklich glaubte, eine Reinkarnation von Jesus Christus zu sein, weil er am 6. Januar vor 150 Jahren – nach julianischem Kalender am 24. Dezember 1871 – in Moskau zur Welt gekommen war, erscheint uns heute als Ich-Besoffenheit.

Seine erste Symphonie, die mit einem herrlichen, achtmünütigen Glückshormoncocktail aus Dopamin, Oxytocin und Prolaktin beginnt, als sei sie durch Zellverschmelzung zwischen Richard Wagners

„Lohengrin“-Vorspiel und César Francs „Amor et Psyche“ entstanden, verdrarb er mit dem Schlusschor – „Ruhm sei der Kunst, auf ewig Ruhm“ – zu einer Parteitagskantate wahnhafter Kunstreligion.

Skrjabin fraß die Schriften der Esoterikerin Helena Blavatsky ebenso in sich hinein wie die von Nietzsche oder Karl Marx. Aber nicht deshalb hat Daniil Trifonov kürzlich Skrjabins letzte Sonaten neu eingespielt (Deutsche Grammophon), nicht deshalb haben Maria Lettberg (Capriccio) Dmitri Alexejew (Brilliant Classics) Gesamteinspielungen von dessen Klavierwerk vorgelegt. Nicht esoterischer Exzesse wegen widmeten sich Dirigenten wie Riccardo Muti oder Valery Gergiev Skrjabins monumentalem Orchesterwerk. Nicht wegen eines erotomanen Narzissmus denkt Riccardo Chailly über einen Skrjabin-Orchesterzyklus beim Lucerne Festival nach. Von Skrjabins Musik geht einfach eine ungeheuer starke Wirkung aus. „Es war ein Eisbad, Kokain und Regenbogen“, schreibt Henry Miller in seinem Roman „Nexus“ über sein Erlebnis des „Poème de l'extase“. Man muss Skrjabins Musik ernst nehmen als – überaus gelungenes – Experiment mit der musikalischen Wahrnehmung.

In Russland gab es um 1900 viele Musiker, die sich über die Einheit von Musik und Bewegung, Musik und Organismus, das Zusammenwirken der Sinne Gedanken machten. Wladimir Rebikow schrieb seine „Mélomimiques“ und „Mélomastiques“ über das Zusammenspiel von Musik, Mimik und Gestik. Georgi Konjus, Bruder des Schwiegervaters von Sergej Rachmaninow Tochter Tatjana, spekulierte über „Metrotekonik“ als einer Wissenschaft, die biologische Strukturen in musikalischen Organismen zu finden suchte. Der symbolistische Dichter Wjatscheslaw Iwanow suchte „hinter die realen Dinge zurück- oder über sie hinauszugehen“ zur „wirklichen Wirklichkeit“.

Was Skrjabins Musik so interessant macht, ist, dass sie auf ästhetischer Ebene vorwegnimmt, womit sich Anthropologie und Psychologie nur wenig später ernsthaft beschäftigen sollten: die Gestaltkreislehre bei Viktor von Weizsäcker, also die Einheit von Wahrnehmen und Bewegungen, die Synästhesieforschung bei Erich Moritz von Hornbostel, der überzeugt war, jeder Mensch könne auf dem Klavier den Ton zeigen, der so hell klinge, wie Flieder dufte, also die Einheit der Sinne, die Skrjabins Musik geradezu genial auf- und wachruft.

Charles Baudelaire spricht in seinem Gründungsgedicht des Symbolismus – „Correspondences“ – von einer „ténébreuse et profonde unité“, einer dunklen und tiefen Einheit. Dass Skrjabins Musik schon bei ihren zeitgenössischen Hörern religiöse Ekstasen auszulösen vermochte, hat mit diesem „Schwimmen in der Luft“ zu tun, diesem „ozeanischen Gefühl“, das Romain Rolland in seinem berühmten Brief an Sigmund Freud als Kern der religiösen Erfahrung verstanden wissen wollte. Skrjabins Musik beschenkt die Hörer mit einer ekstatischen Verdichtung sinnlicher Korrespondenzen zwischen Hören, Sehen und Körperempfinden, die als Sinn-Kurzschluss erfahren wird. Als künstlerische Leistung ist das enorm.

JAN BRACHMANN

Das Unheimliche, das uns umgibt

Der mythische Horrorfilm „Lamb“ von Valdimar Jóhannsson kommt ohne starke Schocks aus

Irgendetwas stimmt nicht mit Maria und Ingvar, einem Paar in einer einsamen Gegend von Island. Sie haben einen Bauernhof mit einer riesigen Schafherde. Das Tagwerk nimmt sie fast vollständig in Beschlag. Beim Essen sitzen sie einander ruhig gegenüber, ein Gespräch kommt nur mühsam in Gange, sie wirken aber auch nicht feindselig. Eher so, als würden sie ein Geheimnis teilen, dessen Auswirkungen sie zugleich voneinander zu verbergen trachten. Einmal liest Ingvar in einer Zeitung etwas von Zeitreisen. Theoretisch weiß man inzwischen, wie das gehen könnte, praktisch bleibt es weiterhin schwer vorstellbar. Aber Ingvar hat auch gar keine Lust auf einen Sprung in die Zukunft. Er sieht sich in der Gegenwart gut aufgehoben. Es wirkt ein wenig gepresst, wie er das sagt. Und Maria ist es, die dann auch das Naheliegende ergänzt: Man könnte ja auch in die Vergangenheit reisen. Da spürt man aber schon, dass das für die beiden eine Tabuzone ist. Das, was mit Maria und Ingvar nicht stimmt, kommt aus der Vergangenheit.

In dem Film „Lamb“ von Valdimar Jóhannsson scheint die Natur zuerst einmal ein Rückhalt für Maria und Ingvar zu sein. Die täglichen Verrichtungen mit den Tieren nehmen sie in Anspruch. Jedes neugeborene Lamm wird mit einer Nummer versehen, die Plakette wird ihnen in die Ohren gestanzt, eine schmerzhafteste Prozedur, bei der Maria mit Koseworten ein wenig Trost spendet, als hätte sie ein Baby im Arm. Man ahnt zu diesem Zeitpunkt auch schon, woher die latente Melancholie bei ihr kommt. Es muss wohl einen Verlust gegeben haben, naheliegenderweise ein Kind.

Maria und Ingvar sind womöglich die Überlebenden einer Tragödie. Dann aber geschieht etwas vollkommen Unerwartetes, das zugleich wie in einer Brechung das freilegt, was in „Lamb“ als Vorgeschichte mitzudenken ist. Eines der Schafe wirft ein Lämmchen, zu dem Maria und Ingvar eine besondere Beziehung entwickeln. Ein Mischwesen, eine hybride Kreatur, von der Valdimar Jóhannsson nur ganz allmählich, und auch dann niemals vollständig, die näheren Umstände deutlich werden lässt.

„Lamb“ weitet sich in diesem Moment von einem Familiendrama mit dem schwedischen Weltstar Noomi Rapace in der Hauptrolle in einen mythischen Horrorfilm, der dabei aber niemals mit starken Schocks arbeiten muss, sondern der

das Unheimliche aus dem holt, was uns alle umgibt: Vorstellungen von Identität und Differenz, von natürlicher Ordnung und ihrer monströsen Durchbrechung. Dazu kommt eine jahrtausendealte Tradition von Lämmern als Opfertieren, die in der Geschichte von der Bindung Isaaks (die jüdische Akeda) eine zentrale Szene hat. Später wurden die Lämmchen im Osternezt zu einem kitschigen Teil einer Entschärfung der Logik, dass dem Göttlichen immer etwas dargebracht werden muss, damit Ordnung ist in der Welt.

Maria und Ingvar heben das neue Lebewesen auch dadurch hervor, dass sie ihm einen Namen geben. Ada ist mehr als nur eine Nummer. In einer markanten Szene sieht man dann auch, wie Maria sie mit einem Blumenkranz schmückt, zur

Feier eines frühlinghaften Umschwungs in ihrem Leben: „Ada ist ein Geschenk, ein neuer Anfang.“ Da bleibt als Frage nur, von wem das Geschenk kam. Ein argwöhnisch in Richtung des Hauses witterndes Mutterschaf müsste da eigentlich für Beunruhigung sorgen. Das Bild ist ein erstes Indiz dafür, wie wenig es in „Lamb“ braucht, um an etwas potentiell Entsetzliches zu rühren. Jóhannsson wird dafür einige Tiere gecastet haben, es reicht dann aber im Grunde, eine Weile unverwandt in Großaufnahme einem Schaf in die leeren Augen zu schauen, um einen Grusel der Fremdheit, ja einer nicht beilegbaren Feindseligkeit zu verspüren. Maria und Ingvar sind naiv in ihrem Wunsch, diese Grenze zwischen den Gattungen ließe sich überwinden, zumal durch etwas, das sie vielleicht als Wunder nur missverstehen.

Dramaturgisch geschieht bringt Jóhannsson dann nur noch eine weitere Figur ins Spiel. Pétur, der Bruder von Ingvar, taucht auf der Farm auf, weil er sich in der Stadt wieder einmal unmöglich gemacht hat. Er wird in das Geheimnis eingeweiht, er lässt auch eine ganze Reihe von weiteren Aspekten der Vorgeschichte erkennbar werden. Er ist die kritische Instanz, mit der sich auch das Publikum identifizieren kann.

Das skandinavische Kino hat zuletzt mehrfach gerade an der Grenze zwischen Horror und Fantasy starke Ideen gehabt. „Border“ von Ali Abbas übertrug die Vorstellung von Trollwesen in eine moderne Außenseiterparabel mit enormer Resonanz. Und auch Ari Aster „Midsommar“ kann man in einem Kontext sehen, in dem die Länder des europäischen Nordens als ein Residuum

„heidnischer“ Motive aufgewertet werden. An „Lamb“ überzeugt gerade auch dieser Übergang von jüdisch-christlichen Bildwelten zu (der ersten Assoziation nach) älteren Ideen einer noch nicht geklärten Rollenverteilung zwischen Menschen und Tieren – und den Wesen, die sich zwischen oder vor ihnen vielleicht entwickelt haben könnten.

„Lamb“ ist dabei in jeder Hinsicht ein Kippbild. Jóhannsson wartet mit allen notwendigen Konkretionen auf, um der Vorstellungskraft auch genügend Material zu geben, um das ganz andere einer unbegreiflichen Ordnung zumindest als Möglichkeit zuzulassen. Überwiegend aber muss das Projektion bleiben, vielleicht auch wahnhaftige Trauerarbeit. Einmal träumt Maria von einer Schar gefährlich aussehender Schafböcke mit irren Hörnern und gleißenden Augen. Das Bild steht nur für ein paar Sekunden, aber es könnte einen in alle Ewigkeiten verfolgen.

Der Mensch ist das Wesen, das Höfe im Nirgendwo errichtet, das Straßen in Gegenden baut, in denen die Tiere vielleicht lieber mit sich allein wären oder mit Artverwandten, die sich an Orten verborgen halten, in die kein Weg mehr führt. Island ist ein idealer Schauplatz für eine Schauer Geschichte, die an der Anthropozentrik rüttelt. Letztlich ist „Lamb“ dann auch tatsächlich eine Zeitreise, die allerdings an keinen konkreten Ort führt, sondern einfach archetypischen Mustern eine neue, beklommene Gegenwart verschafft. Das Kosewort „Lämmchen“ wird niemand jemals wieder hören, geschweige denn verwenden wollen, der diesen Film gesehen hat.

BERT REBHANDL



Hilmir Snær Guðnason (links) als Ingvar mit Noomi Rapace als Maria Foto A24

Angeklagte Avantgarde

Im Verdammten vereint: Medium und Museum

Von Hans Christoph Buch

Die „Wokeism“ genannte Neuauflage politischer Korrektheit verbreitet sich so rasant wie das Omikron-Virus, und das öffentlich-rechtliche Fernsehen trägt aktiv dazu bei. Damit ist nicht der Schluckauf beim Gendern gemeint, der das umständlichere *Innen ersetzen soll, obwohl gerade Nachrichtensprecher mit so etwas sprach- und stilbildend wirken. Gemeint ist hier das „heute-journal“ vom 29. Dezember, das mit einem Beitrag über die Ausstellung der Brücke-Künstler im Berliner Brücke-Museum endete. Das Wort „Beitrag“ klingt allzu neutral, denn es handelte sich um eine aggressive, ja vernichtende Polemik gegen die künstlerische Avantgarde, die am Vorabend des Ersten Weltkriegs Klassizismus und Akademismus verwarf und sich für „exotische“ und „primitive“ Kulturen begeisterte: von Masken aus Afrika und Skulpturen aus Ozeanien in den Studios von Picasso und Braque, die bei der Entstehung des Kubismus Pate standen, bis hin zum Atelier des Brücke-Malers Ernst Ludwig Kirchner, das, vollgestopft mit Kolonialkunst, einer Völkerschau glich.

Angefangen hatte alles mit Paul Gauguins Aufenthalt in Tahiti, der zeitlich zusammenfiel mit dem Japанизmus: Das zuvor hermetisch abgeschottete Japan öffnete seine Grenzen und trug mit Farbhölzschritten von Hokusai und anderen entscheidend zur Kunst des Impressionismus bei. In Gauguins Fußstapfen tretend, reisten Emil Nolde und Max Pechstein nach Neuguinea beziehungsweise Palau – im Auftrag des Reichskolonialamts, das, weniger borniert als sein oberster Dienstherr (Kaiser Wilhelm II., der kitschige Historien schinken bevorzugte), damit umstrittenen Malern zu Anerkennung und Durchbruch half.

Glaubt man den Kuratoren und Kommentatoren der auch in Kopenhagen und Amsterdam gezeigten Brücke-Ausstellung, war die Geburt der modernen Kunst ein Sündenfall, ein moralisches Desaster, das nach neuen Wegen suchende Künstler zu Komplizen der Kolonialherrschaft werden ließ. Und vom Vorwurf, sich nicht klar vom Kolonialismus distanzieren zu haben, ist es nicht weit zum Totschlagargument des Rassismus, das jede Widerrede zum Schweigen bringt.

Diese Argumentation ist mehr als fahrlässig: Als Scharnier dient der schwammige Begriff „Raubkunst“ – schwammig wörtlich wie auch im übertragenen Sinn, da die expressionistischen Maler ja nicht nur Artefakte, sondern auch künstlerische Verfahren von deren Erfindern „stahlen“. So besehen ist alles Raubkunst, ein Schlagwort, das den Prozess der Entleerung oder Inspiration durch Elemente fremder Kulturen unter Pauschalverdacht stellt: Dass die Griechen von den Ägyptern, die Römer von den Griechen lernten, war demnach kein Kulturaustausch, sondern Diebstahl.

Anstelle der Unschuldsvormutung tritt die Devise „in dubio contra reum“, besonders wenn es sich um alte, weiße Männer handelt. Dass die moderne Kunst, nicht bloß die der Expressionisten, die Gesellschaft ihrer Zeit und damit auch die Kolonialherrschaft radikal in Frage stellte, kommt den selbstgerechten Anklägern nicht in den Sinn: So wenig wie die Tatsache, dass schon Nationalsozialisten wie Stalinisten ebenjene Kunst, der die Nachgeborenen nun die Legitimation absprechen, als dekadent oder reaktionär verfolgten und verboten. Dass Künstler sich mit den Opfern des Kolonialsystems, „Wilden“ und „Primitiven“, identifizierten und deren Kultur der europäischen vorzogen, widerlegt den Vorwurf des Rassismus, wie ein Brief Emil Noldes aus Neuguinea vom März 1914 zeigt: „Mit bestem Wissen und Willen sucht der weiße Mann den Kult und das Selbstbewusstsein der Urmenschen zu untergraben... In zwanzig Jahren ist alles verloren an primärer Geistigkeit, die wir so leichtsinnig und schamlos vernichten. Die Urmenschen leben in der Natur... und ich habe zuweilen das Gefühl, als ob nur sie noch wirkliche Menschen sind, wir aber verbildete Gliederpuppen, künstlich und voll Dünkel.“

Dass Nolde sich später den Nazis andiente, hat ihn vor der Einstufung als entartet samt Malverbot nicht bewahrt. Die postkolonialen Kritiker aber ignorieren den historischen Kontext der Kunst und verfälschen deren Geschichte, indem sie die Titel von Zeichnungen und Gemälden verändern und umschreiben im Sinne politischer Korrektheit von heute, die hoffentlich bald der Vergangenheit angehört.

Hans Christoph Buch ist Schriftsteller und lebt, wenn er nicht auf Reisen ist, in Berlin. Sein Buch „Nächtliche Geräusche im Dschungel – Postkoloniale Notizen“ erscheint demnächst im Transit Verlag.