



Tilo Richter

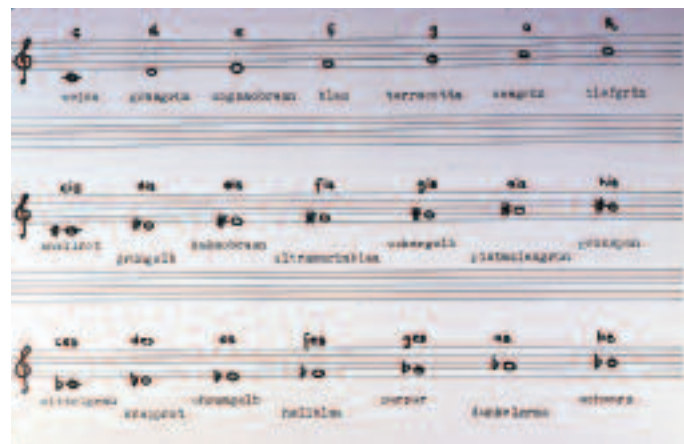
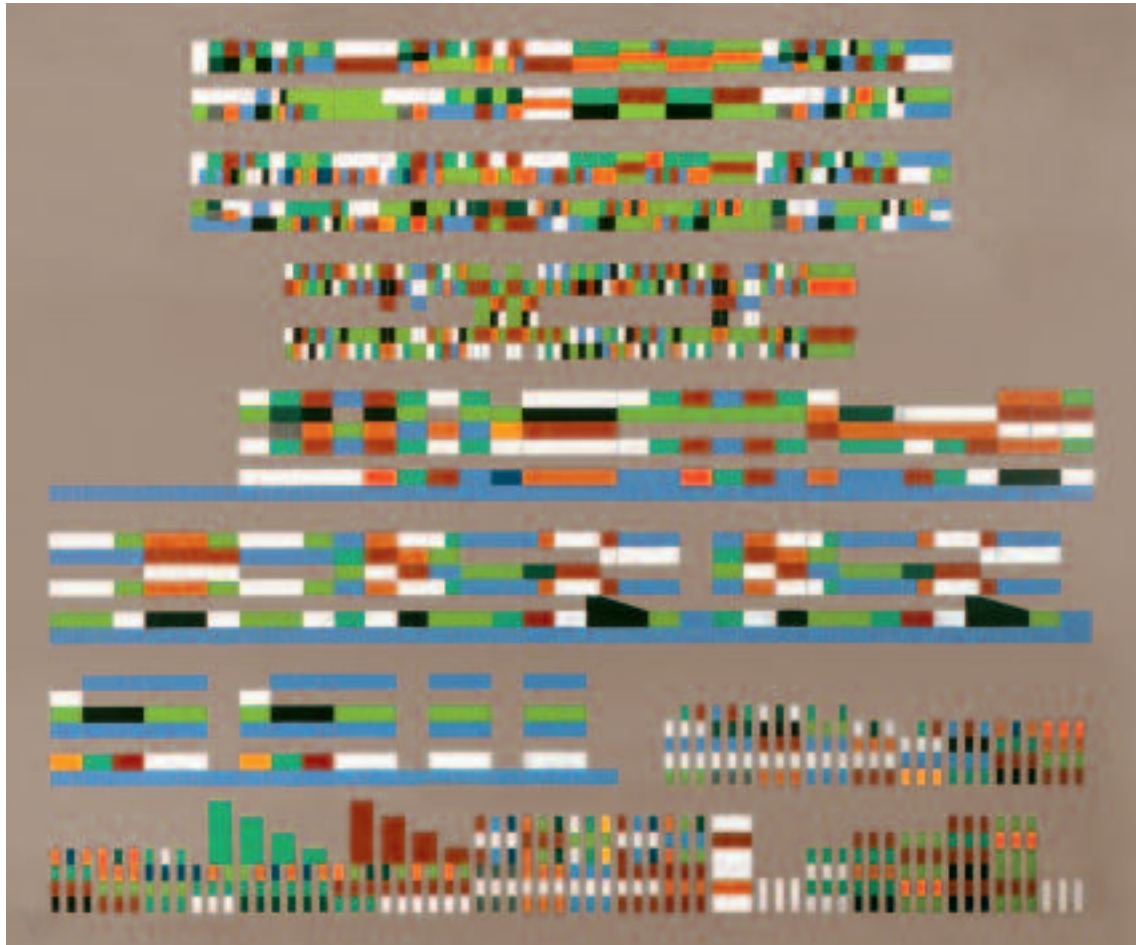
Die Wiederentdeckung Robert Strübins

Das Werk des Basler Künstlers Robert Strübin im Haus ZwischenZeit wiederentdecken zu können, muss mancher Leihgeberin und manchem Besucher der Ausstellung wie ein Déjà-vu vorgekommen sein. Genau vierzig Jahre sind vergangen seit der von Jean-Christophe Ammann im Kunstmuseum Luzern gezeigten Strübin-Retrospektive – und noch immer befinden sich viele der damals gezeigten Bauwerklichen Kompositionen, Rosetten und Musikbilder im selben Privatbesitz. Auch einige öffentliche Sammlungen haben ihre Strübins aus dem Magazin geholt, wo sie seit der Luzerner Schau meist verborgen blieben. Auf Initiative von Sabine und Dagobert Koitka kamen nun viele der Stücke von damals und neu lokalisierte Werke zu einer Ausstellung und dieser Publikation zusammen.

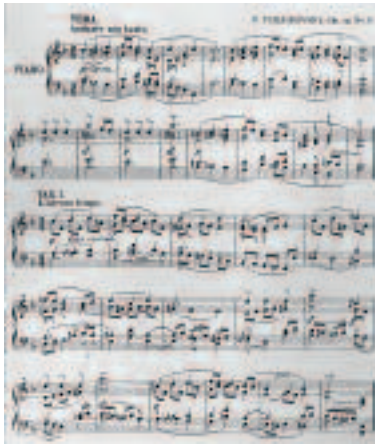
Farbsystem und Formfindung

Einige wenige Wissenschaftler haben sich nach 1970 bis heute eingehend mit dem von Robert Strübin entwickelten und angewandten System der Transformation von Noten in Musikbilder befasst. Thomas Lehner prägte 1973 den Begriff des «Kunstkonverters» und verwies in seiner Untersuchung auf die Strübins Arbeit prägenden subjektiven Aspekte. Lehner stellte als erster dar, dass der Künstler aufgrund synästhetischer Wahrnehmungen sein musikalisches Hören in – von Bild zu Bild wechselnde – Farbsysteme überträgt. Offenbar versetzte das Hören eines Musikstückes oder Konzertes Strübin in die Lage, den Tönen spezifische Farbwerte zuzuordnen zu können. Dabei darf man von einem zumindest dreistufigen Ablauf ausgehen: Der als junger Mann selbst musizierende Strübin erlebt das Musikstück emotional, woraufhin sich ihm eine Art Farbpalette für jede gehörte und erlebte Komposition zeigt. Anschliessend entsteht, meist auf Grundlage des jeweiligen Klavierauszugs, ein Raster aus nahezu immer rechteckigen Flächen, die je nach Dauer und Höhe des gespielten Tones in ihrer Grösse und Form variieren. Diese Rechtecke werden nun entsprechend ihrer Tonstufe im Musikstück mit der von Strübin empfundenen Farbe gefüllt. Dem auf der folgenden Doppelseite gezeigten Beispiel des Musikbildes zu Tschaikowskis *Thème et variations op. 19* sind die entsprechenden Notenpassagen gegenübergestellt, um das Strübin'sche Prinzip der Konvertierung zu veranschaulichen. Es ist ohne weiteres möglich, die Transformation von Noten in Farbfelder umzukehren und anhand dieser die musikalische Struktur des Originals abzulesen.

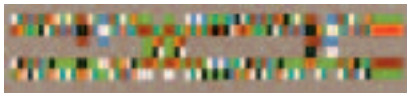
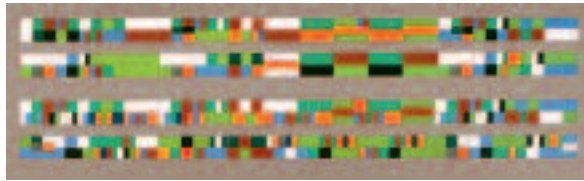
Strübins Musikbilder führen uns die Umsetzung eines Konzeptes vor und dienen damit auch der «Entmaterialisierung» seiner Kunst und ihrer Verknüpfung mit einer artfremden Gattung, nämlich der Musik – ganz im Sinne anderer Konzeptkünstler, die vor und nach ihm auf vergleichbare Weise tätig waren.



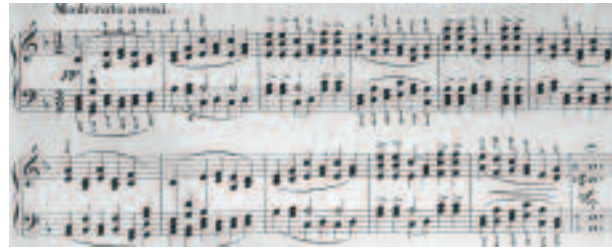
Musikbild und Farbschlüssel zu Pjotr Iljitsch Tschaikowski: *Thème et variations op. 19* 1958, Gouache auf Papier, 55 × 65,5 cm



a



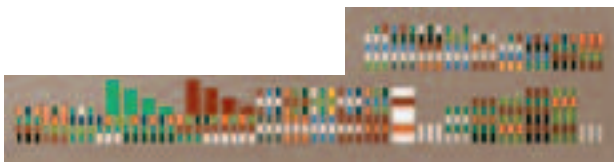
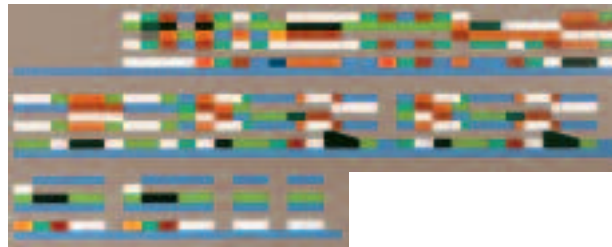
b



b



c



d



d

Bildausschnitte und Notensequenzen zu Pjotr Iljitsch Tschaikowski: *Thème et variations* op. 19
vgl. Abbildungen linke Seite

Möglichkeiten und Grenzen

Strübin entwickelt mit seinen Farbpartituren auf den ersten Blick nur ein anderes Notensystem, eine «Spielanleitung». Gleichwohl erhält sie aber im Gegensatz zu dieser einen eigenen ästhetischen Wert. Während nämlich die Notation des zu spielenden Musikstückes von der zeitlichen Dimension abhängig ist, wirkt Strübins Musikbild – wie jede andere Tafelmalerei, Zeichnung oder Grafik – als zeitunabhängige Gesamtheit. Das Hörerlebnis beim musikalischen Vortrag wird abgelöst vom unmittelbaren Bildeindruck. Strübin transformiert ein Musikstück aber nicht nur auf diese Weise. Seine Methode wandelt darüber hinaus die räumliche Tonkunst in eine zweidimensionale Bildkunst und nicht zuletzt transformiert sie den Klang der Musik in die Stille der Malerei. Strübins Musikbilder begrenzen sich selbst durch das als Voraussetzung angenommene Prinzip der Transformation. Der Künstler vertieft sich schon beim Hören in die kompositorischen Strukturen eines Werkes, wählt anschliessend einen aussagekräftigen Teil daraus und malt diesen nach der erwähnten Methode. Die individuelle musikalische Struktur der Vorlage wirkt also zwangsläufig auf die formale Ästhetik des Strübin'schen Musikbildes, weshalb sich beispielsweise das Bild zu Bachs *h-Moll-Messe* und jenes zu Pierre Boulez' *Structures* – so wie die Kompositionen selbst – radikal voneinander unterscheiden. Der Künstler ist also frei in der Auswahl des Stückes und der Wahl der Farben, unterwirft sich aber dann voll und ganz den Vorgaben der Komposition. Hierin unterscheidet sich Strübins Herangehensweise deutlich von der anderer Künstler, etwa Kandinskys, deren Interpretationen von Musikstücken freie bildkünstlerische Reflexionen der Hörerlebnisse sind. Robert Strübin setzt in den Musikbildern seine Suche konsequent fort, die in den Bauwerklichen Kompositionen und Rosetten und ihren ersten Ausdruck gefunden hatte. Im Grunde verbirgt er sich als Individuum hinter dem Werk der Komponisten, seine Botschaft beschränkt sich auf die fein sortierte Auswahl an Musikstücken und seine Farbpalette. Strübin porträtiert unter dem Anschein höchster Objektivität eine seiner Wesensart entsprechende musikalische Welt. Er bleibt hierin auf eigenwilligste Art, was er immer war: Interpret.

Wahrnehmung und Aufnahme

Diese Spannung zwischen Individualität und Konformität spiegelt auch die komplexe Persönlichkeit Strübins. Sein Œuvre entsteht zeitlebens in denkbar grosser Abgeschiedenheit; die Reaktionen auf seine Arbeit entspringen einem kleinen Kreis von Freunden und Förderern, breite Wahrnehmung, geschweige denn Anerkennung bleibt ihm dagegen verwehrt. Die Weihnachtsausstellungen der Basler Künstlerinnen und Künstler in der Kunsthalle sind schwacher Trost für fehlende Öffentlichkeit; manchmal schaffen es zwei, drei seiner Arbeiten in diese Auswahl. Zu den ersten der wenigen Kunstfreunde, die Strübin zu Lebzeiten entdecken, gehört Antoinette Vischer, die ihn seit 1954 kannte und ihm später mehrere Aufträge für Musikbilder gab. Auch am Zustandekommen der einzigen kleinen

Einzelausstellung ein Jahr vor Strübins Tod war sie beteiligt. Vischer reüssierte nicht nur als Pianistin und Cembalistin, sondern pflegte als Auftraggeberin ein internationales Netzwerk in der zeitgenössischen Musikszene. So war sie befreundet mit einflussreichen Komponisten und Interpretinnen wie Bohuslav Martinů, Rolf Liebermann, Michael Mantler oder Carla Bley. Vischer war es wohl auch, die Maja und Paul Sacher noch in den fünfziger Jahren auf Strübin und seine Musikbilder aufmerksam machte, wodurch ebenfalls eine Freundschaft, anhaltende Korrespondenz und später die Unterstützung Strübins erwachsen. Sie beauftragte Strübin, Musikbilder zu den für sie komponierten Stücken auszuführen, und schenkte diese Werke dann den betreffenden Tonkünstlern. Auf diese Weise kam etwa George Gruntz in den Besitz des Bildes *Hasenhaus*, benannt nach Vischers Haus im Elsass, das der Architekt Paul Gutmann für den dortigen «Hügel der neun Hasen» entworfen hatte. George Gruntz erinnert sich: «Am Anfang der Komposition wollte ich die Bewegungsabläufe der Hasen darstellen, das heisst, wie die Hinterläufe beim Springen die Vorderläufe überschneiden. Das kommt auf dem Bild gut zur Geltung.»

Strübin ertrug das echoarme Verhalten seiner Kunst bis zu seinem Tod wohl nur durch fortgesetzte und vertiefte Arbeit. Er war sich seiner Sache so bewusst wie sicher und fokussierte beinahe das gesamte letzte Lebensjahrzehnt auf die Ausführung hunderter Musikbilder. Prägend und zugleich Grundvoraussetzung für diese kapitale Werkgruppe war das intensive Erleben der Musik, das für den schwerkranken Strübin damals nur noch am Radio möglich war. Dieser Apparat war zugleich sein Familienersatz, sein Arbeitsmittel, seine Genussquelle, seine Farbenorgel. Vor allem aber war er seine Nabelschnur zur Welt.

Zum Katalog

Der umfangreiche Abbildungsteil dieser Publikation vereint Beispiele aus allen Werkgruppen Robert Strübins von den Karikaturen der zwanziger Jahre über die von ihm selbst so bezeichneten Bauwerklichen Kompositionen und die Rosettenbilder bis hin zu den Musikbildern der Zeit von 1956 bis zum Tod des Künstlers 1965. Mit diesem Katalog wird der Versuch unternommen, die formalen und inhaltlichen Zusammenhänge dieses Lebenswerks abzubilden, wobei die weitgehend chronologische Anordnung der Kunstwerke Strübins schrittweise intensivierte Hinwendung zur «Musik im Bild» verdeutlichen soll. Ein Grossteil der Arbeiten wird hier überhaupt zum ersten Mal oder erstmals farbig abgebildet, was für das Verständnis dieses Œuvres und insbesondere für die Erschliessung der synästhetischen Zusammenhänge unerlässlich ist. Die dem Bildteil nachgestellte Materialsammlung vereint exemplarische Rezensionen und Briefe aus der Zeit, verzeichnet die nachweisbaren Einzelausstellungen und Ausstellungsbeiträge Strübins und nennt schliesslich die wichtigsten für die Erarbeitung dieser Publikation herangezogenen historischen Quellen.