

Musikalische Utopien in der Bildenden Kunst der Klassischen Moderne – Vier Fallstudien

von Christoph Wagner

Mit dem Thema meines Vortrages vollziehen wir am Ende dieser Vorlesungsreihe einen Perspektivwechsel, der hinausführt aus den musikwissenschaftlichen Innenperspektiven zu Luigi Nono: Hat es sich als vielschichtig und schwierig erwiesen, die Frage nach Nonos Deutung der Beziehung zwischen Musik und Utopie eindeutig zu beantworten, so mag es hilfreich sein, aus einer kunsthistorisch und kulturgeschichtlich geweiteten Außenperspektive zu fragen, welche Utopiepotentiale die Bildenden Künstler der Musik und dem Thema der Musik *in der Kunst* abzugewinnen wußten? Zu fragen ist auch, welches kunst-, ästhetik- und geistesgeschichtliche Terrain dabei abgesteckt worden ist? Darf man heute noch guten Gewissens über die litaneiert wiederholte ‚wechselseitige Erhellung der Künste‘ sprechen, ohne fragwürdigen Strukturanalogien, der Fiktion zeitloser Konstanten der sogenannten ‚Schwesterkünste‘ oder der Behauptung historischer Parallelitäten zu erliegen?

In vier Fallstudien aus dem historischen Zeitraum zwischen 1910 und 1933 geht es im folgenden um die Frage, in welcher Form die Bildenden Künstler die Vorstellungen des Utopischen mit der Musik auf dem Boden der Kunsttheorie und Bildenden Kunst verbunden haben? Gerade die Künstler aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts haben in der historischen Gründungsphase der Klassischen Moderne zu grundlegenden Antworten gefunden, die auch für die Kunstgeschichte der zweiten Jahrhunderthälfte folgenreich blieben, und die nicht zuletzt auch von Luigi Nono mit großem Interesse studiert worden sind.

Exemplarisch werden mit den künstlerischen Positionen von Wassily Kandinsky, Franz Marc, Paul Klee und Johannes Itten künstlerische Deutungsmöglichkeiten der Musik betrachtet, die nicht nur isoliert zu verstehen sind, sondern die untereinander vielfältig in kunsthistorischen Beziehungen zueinander stehen. Diese bildkünstlerischen Umdeutungen musikalischer Utopievorstellungen können mit folgenden Stichworten umrissen werden:

1. Die Utopie vom ‚Betrachter als Instrument‘
2. Die Utopie vom ‚Bild als musikalischer Partitur‘
3. Die Utopie von der ‚Welt als Klang‘
4. Die Utopie von der ‚moralischen‘ Einheit der Künste

1. Die Utopie vom ‚Betrachter als Instrument‘

Die utopische Vorstellung, daß der Mensch „wie ein Instrument“ nicht nur durch die Musik, sondern auch durch die Bildenden Künste, insbesondere durch die Malerei „bewegt“ werden kann, ist eine ästhetische Vorstellung, die Wassily Kandinsky in seiner 1910 abgeschlossenen und 1912 publizierten Schrift *Über das Geistige in der Kunst* prominent in der Kunsttheorie der Moderne verankert hatte. Kandinsky schrieb dort über die wirkungsästhetische Macht der Farbe in der Malerei:

„Im allgemeinen ist also die Farbe ein Mittel, einen direkten Einfluß auf die Seele auszuüben. Die Farbe ist die Taste. Das Auge ist der Hammer. Die Seele ist das Klavier mit vielen Saiten. Der Künstler ist die Hand, die durch diese oder jene Taste zweckmäßig die menschliche Seele in Vibration bringt. So ist es klar, daß die Farbenharmonie nur auf dem Prinzip der zweckmäßigen Berührung der menschlichen Seele ruhen muß. Diese Basis soll als Prinzip der inneren Notwendigkeit bezeichnet werden.“¹

Daß Kandinsky diese Vorstellung mit dem Schlüsselbegriff seiner Kunstlehre, der „inneren Notwendigkeit“, verknüpfte, zeigt, in welchem Rang er diese Utopievorstellung behandelt. In eindrucksvollen Metaphern hat Kandinsky seine Überzeugung von der wirkungsästhetischen Macht der Malerei konsequent am Paradigma musikalischer Resonanzbeziehungen weiter ausgeführt: Kandinsky war davon überzeugt, daß in der Anschauung der Kunst die Betrachter mit dieser durch „eine Art Echo oder Widerschall, wie man es bei Musikinstrumenten hat, wenn sie, ohne selbst berührt zu werden, mit einem anderen Instrument mitklingen, welches direkt berührt wurde, [in eine Resonanzbeziehung treten]. Solche stark fühlenden Menschen sind wie gute, vielgespielte Geigen, welche bei jeder Berührung mit dem Bogen in allen Teilen und Fasern vibrieren.“² Die Wirkmacht der Musik deutet Kandinsky als Paradigma der synästhetisch-wirkungsästhetischen Macht der Kunst schlechthin.

Interessanterweise ist diese utopische Vorstellung Kandinskys keineswegs eine genuine Vorstellung des frühen 20. Jahrhunderts. Bis in die sprachlichen Metaphern hinein lassen sich diese Überlegungen auf die Kunstphilosophie Johann Gottfried Herders aus der Zeit um 1800 beziehen. In seiner Schrift *Kalligone* aus dem Jahre 1800 führte Herder seine Auffas-

1 Wassily Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst*, Bern: Benteli 1952, S. 64.

2 Ebd. S. 62.

sung von der Wirkung der Musik auf die Seele über den Leib als „Resonanzboden“ und die dabei erfolgte Synthesis der Sinne mit folgenden Worten aus:

„Durch und durch sind wir elastische Wesen; unser Ohr, die Gehörkammer unsrer Seele ist [ein Akroaterion,] eine Echokammer der feinsten Art. [...] Gleichartige Regungen, wie jeder die Musik begleitende unwillkürliche Ausdruck unsrer Affekten zeigt. Das Leidenschaftliche in uns (το ὑμικον) hebet sich und sinkt, es hüpfet oder schreitet langsam. [...] seine eigne Bewegung, sein Tritt verändert sich mit jeder Modulation, mit jedem treffenden Accent, geschweige mit einer veränderten Tonart. *Die Musik spielt in uns ein Clavichord, das unsre eigne innigste Natur ist.*“³

Herder fügt sogleich in Anspielung auf die historischen Farbenklavierexperimente Castels einschränkend hinzu:

„Es ist doch nicht etwa P. Castels Farben- oder ein Bilderclavier, was in uns gerührt wird? Keine Bilder! Was hätten Bewegungen des Gemüths, Schwingungen und Leidenschaften unsrer innern elastischen Kraft mit Bildern? Das hieße, Töne mahlen!“⁴

Nicht in der synästhetischen Entsprechung von Musik und Malerei, sondern im Zusammenlaufen der für sich selbständigen Sinneseindrücke im empfindenden Menschen sieht Herder einen gemeinsamen Grund:

„Beide Medien [Töne und Farben] enthüllen uns mittelst einer das Weltall umschließenden Regel, jenes ein sichtbares, dies ein hörbares All, eine Weltordnung. Und wie ein Instrument ausgespielt wird, indem von der Hand des Meisters, dessen elastische Lagen und verschlossene Gänge geöffnet werden, so wollen wir dieser Regel zufolge, unser Ohr und Auge, jedes durch Erziehung für sein Weltall bilden.“⁵

Es ist überraschend, wie nahe sich die diesbezüglichen Vorstellungen Kandinskys und Herders – über die historische Distanz von über einhundert Jahren hinweg – stehen: Vor allem ist Herders Idee von der leiblichen Syn-

3 Johann Gottfried Herder, *Kalligone. Vom Angenehmen und Schönen*, in: ders., *Sämmtliche Werke*, Bd. 22, hrsg. von Bernhard Suphan, Berlin: Weidmann 1880, S. 68.

4 Ebd., S. 68.

5 Ebd., S. 71 f.

thesis der Sinne im empfindenden Subjekt und seine Darstellung der Musik, „die in uns ein Clavichord spielt, das unsre eigne innigste Natur ist“, mit Kandinskys Bild von der „Seele des Betrachters als Klavier mit vielen Saiten“ unmittelbar verwandt. Natürlich gilt es auch innerhalb der unterschiedlichen historischen und geistesgeschichtlichen Kontexte wichtige Unterschiede zu beachten: Im Unterschied zu Herder zögerte Kandinsky beispielsweise nicht, den synästhetischen Bogen von der Musik in den Bereich der Bildenden Künste zu spannen.

Am eigenen Leibe hatte Kandinsky das wirkungsästhetische Potential der Musik in einem musikalischen Schlüsselerlebnis erfahren: Am 1. Januar 1911 hatte Kandinsky zusammen mit Franz Marc und anderen Künstlern ein Konzert mit Quartett-, Klavier- und Liedkompositionen Arnold Schönbergs im Münchener *Odeon* besucht. Franz Marc, mit dem Kandinsky zu dieser Zeit in engem freundschaftlichen Austausch stand, hatte den Anstoß zum Besuch dieses kunsthistorisch folgenreichen Konzertes gegeben. Marc berichtet über dieses Ereignis in seinen Briefen an seine Frau ausführlich:

„Ein musikalisches Ereignis in München hat mir einen starken Ruck gegeben. [...] kannst Du Dir eine Musik denken, in der die Tonalität (also das Einhalten irgendeiner Tonart) völlig aufgehoben ist? Ich mußte stets an Kandinskys grosse Komposition denken, der auch keine Spur von Tonart zuläßt [...] und auch an Kandinsky's ‚springende Flecken‘ bei Anhören dieser Musik, die jeden angeschlagenen Ton für sich stehen läßt (eine Art weisser Leinwand zwischen den Farbflecken!).“⁶

Kandinskys Gemälde *Impression III (Konzert)*⁷ ist, wie die zugehörigen Skizzen bestätigen, unter dem Eindruck dieses Münchner Schönberg-Konzerts entstanden. Es ist weiterhin bemerkenswert, daß Kandinsky u. a. mit diesem Werk den stilistischen Übergang zu einer abstrakten Bildsprache suchte. Auch wenn nicht klar faßbar ist, nach welchen gestalterischen Prinzipien Kandinsky im einzelnen seine malerischen Äquivalente zu den musikalischen Eindrücken gestaltete, weil sich der Künstler vor einer zu starken Rationalisierung dieser Fragen hütete, so wird doch an der Ent-

6 Brief von Franz Marc an seine Ehefrau vom 14. November 1911, in: August Macke, Franz Marc, *Briefwechsel*, Köln: DuMont 1964, S. 41.

7 Öl auf Leinwand, 77,5 x 100 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München.

stehungsgeschichte dieses Werkes deutlich, daß er am Leitfaden einer musikalischen Utopievorstellung den Weg in die Abstraktion suchte: Begeistert schrieb Kandinsky schon knapp zwei Wochen nach diesem Konzert am 18. Januar 1911 an den – ihm bis dahin nicht persönlich bekannten – Komponisten Schönberg:

„Sie haben in Ihren Werken das verwirklicht, wonach ich in freilich unbestimmter Form in der Musik so eine große Sehnsucht hatte. Das selbständige Gehen durch eigene Schicksale, das eigene Leben der einzelnen Stimmen in ihren Compositionen ist gerade das, was auch ich in malerischer Form zu finden versuche. Es ist momentan in der Malerei eine große Neigung, auf konstruktivem Wege die ‚neue‘ Harmonie zu finden, wobei das Rhythmische auf eine beinahe geometrische Form gebaut wird. [...] Ich finde, daß unsere heutige Harmonie nicht auf dem ‚geometrischen‘ Wege zu finden ist, sondern auf dem direkt antigeometrischen, antilogischen. Und dieser Weg ist der der ‚Dissonanzen in der Kunst‘, also auch in der Malerei ebenso, wie in der Musik. Und die heutige malerische und musikalische Dissonanz ist nichts als die Consonanz von morgen“.⁸



Wassily Kandinsky, *Impression III (Konzert)* (© 2008 VG Bild-Kunst, Bonn)

8 Brief von Wassily Kandinsky an Arnold Schönberg vom 18. Januar 1911.

Darüber hinaus fällt auch auf, mit welch zukunftsweisendem künstlerischem Verständnis Kandinsky schon zu diesem Zeitpunkt etwa die Pausen der Musik nicht als gleichsam negative musikalische Größen verstand, sondern in positive bildkünstlerische Äquivalente zu übersetzen versuchte. So schreibt Kandinsky in seiner Schrift *Über das Geistige in der Kunst* über das Schwarz, daß es der musikalischen Pause entspreche, „wie ein Nichts ohne Möglichkeit, wie ein totes Nichts nach dem Erlöschen der Sonne, wie ein einziges Schweigen ohne Zukunft und Hoffnung [...] Es [das Schwarz] ist musikalisch dargestellt wie eine vollständig abschließende Pause.“⁹ Es wäre einer eigenen Untersuchung wert, inwieweit diese bildkünstlerischen Deutungen der Musik – insbesondere der Pause in der Musik – in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts auch wieder auf die Arbeit der Komponisten zurückwirkte.

Mit welcher Emphase Kandinsky und Franz Marc an die Übertragbarkeit der musikalischen Wirkungen in das Medium der Malerei glaubten, belegt auch Marcs kurz vor dem Konzertbesuch notierte Bemerkung, daß Schönbergs „künstlerisches Programm [...] dem Katalog der Neuen Vereinigung [der Bildenden Künstler] restlos vorgedruckt sein könnte“.¹⁰ Im Subskriptionsprospekt zum Almanach *Der Blaue Reiter* schrieben Kandinsky und Marc: „Das hiermit angekündigte erste Buch [...] umfaßt die neueste malerische Bewegung in Frankreich, Deutschland und Rußland und zeigt ihre feinen Verbindungsfäden [...] besonders mit der modernsten musikalischen Bewegung in Europa“.¹¹

Die beiden Schlüsselkategorien, die Kandinsky und Marc an der wirkungsästhetischen Macht der Musik Schönbergs besonders faszinierten, waren die „neue Harmonie“ aus der freien Verwendung von Konsonanzen und Dissonanzen und ein freier, nicht geometrisch regulierter, sondern organischer „Rhythmus“.

Insbesondere die Umwertungen der Dissonanz-Konsonanz-Beziehungen hatten Kandinsky und Marc auch in Schönbergs *Harmonielehre* studiert. So schreibt Marc 1911 an August Macke:

9 Wassily Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst*, S. 61.

10 Brief vom 1. Januar 1911, in: Franz Marc, *Briefe, Schriften und Aufzeichnungen*, hrsg. von Günter Meißner, Leipzig – Weimar: Kiepenheuer 1989, S. 38.

11 *Der Blaue Reiter*, hrsg. von Wassily Kandinsky und Franz Marc, Dokumentarische Neuausgabe von Klaus Lankheit, München – Zürich: Piper 1984, S. 318.

„Schönberg geht von dem Prinzip aus, daß die Begriffe Konsonanz und Dissonanz überhaupt nicht existieren. Eine sogenannte Dissonanz ist nur eine weiter auseinander liegende Konsonanz. – Eine Idee, die mich heute beim Malen unaufhörlich beschäftigt und die ich in der Malerei so anwende: Es ist durchaus nicht erforderlich, daß man die Komplementärfarben *wie im Prisma* nebeneinander auftauchen läßt, sondern man kann sie so weit man will auseinanderlegen! Die partiellen Dissonanzen, die dadurch entstehen, werden in der Erscheinung des *ganzen Bildes* wieder aufgehoben, wirken konsonant (harmonisch), sofern sie in ihrer Ausbreitung und Stärkegehalt komplementär sind.“¹²

Diese Sätze hat Marc selbst an zwei Stellen mit folgenden Beispielen erläutert:

„Wenn wir Koloristen z.B. neben eine *violette* Fläche statt des komplementären *Gelb*, erst sagen wir z.B. eine dissonante blaue Kontur ziehen, so müssen wir das komplementäre Gelb, das irgendwo dann doch kommen muß (und sollte es sich in einem mächtigen Orange verstecken!) umso stärker, ergiebiger ergreifen, um gegen die blauviolette Dissonanz aufzukommen und um die komplementäre Verbindung zwischen Gelb und Violett über die blaue Grenze hinweg aufrechtzuerhalten. Hier dient also die Dissonanz dazu, um eine ‚Steigerungsmöglichkeit der malerischen Mittel‘ zu ermöglichen. Darauf beruht überhaupt unsere moderne Koloristik, wenigstens *meine*. Ein *extremes Auseinanderlegen* der zusammengehörigen Farben schien mir damals beim ersten Hören Schönbergs die einzige Erklärung seiner Musik.“¹³

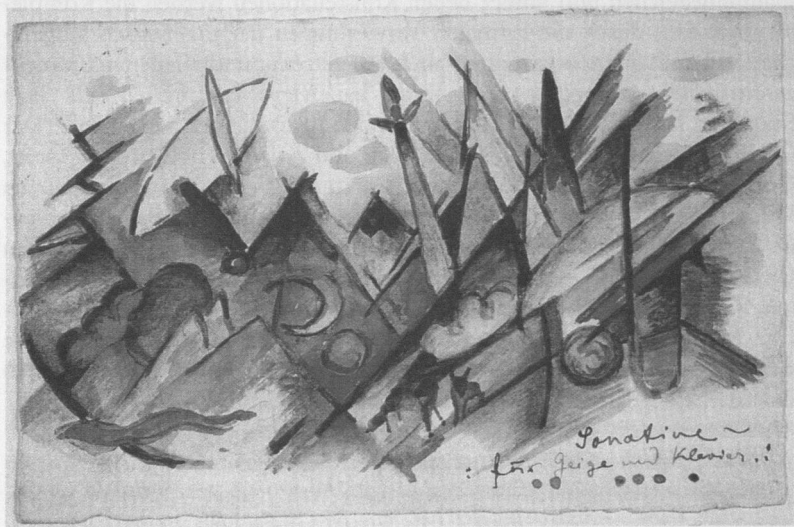
Programmatisch greifbar ist Marcs Absicht, musikalische Dissonanzen und Konsonanzen im Kontext eines prismatischen Farbspektrums zu entfalten, in einer aquarellierten Postkarte, die Franz und Maria Marc 1913 an Lily Klee schickten,¹⁴ welche in dieser Zeit Marcs Ehefrau Maria regelmäßig Klavierunterricht erteilte. Die Aufschrift der Postkarte *Sonatine für Geige und Klavier* weist nicht nur ausdrücklich das Thema der Musik im Titel aus, sondern läßt sich darüber hinaus auch auf die musikalischen Darbietungen von Lily und Paul Klee mit ebendiesen Instrumenten im

12 Brief von Franz Marc an August Macke vom 14. Januar 1911, S. 40, vgl. den Brief von Maria Franck an Lisbeth Macke vom 24. März 1911 (ebd., S. 50).

13 Brief von Franz Marc an Maria Franck vom 5. Februar 1911, in: Franz Marc, *Briefe, Schriften und Aufzeichnungen*, S. 46f.

14 Aquarell auf Postkarte, 10 x 15 cm, Schweiz, Privatbesitz.

Hause der Marcs beziehen.¹⁵ daß die Postkarte tatsächlich unmittelbar in Zusammenhang mit einer solchen Begegnung mit den Klees entstanden ist, suggerieren die knapp humorvollen Zeilen auf der Rückseite: „Uns hängt immer noch etwas Schlaf in den Augen, umstehende ‚Komposition‘ kann es auch nicht ganz verleugnen!“¹⁶



Franz Marc, Postkarte Sonatine für Geige und Klavier

In der Ausdrücklichkeit ihrer malerischen Beziehung zur Musik bildet die *Sonatine für Geige und Klavier* in Marcs Œuvre ein Schlüsselwerk: Das Verhältnis von Musik und Abstraktion hat Marc offensichtlich hier einen neuen Zugang zu einer abstrakten Bildsprache eröffnet. Interessanterweise war es einige Monate später wieder eine an Lily Klee gerichtete, aquarellierte Postkarte, die als erstes vollständig abstraktes Werk Marcs Wende zur reinen Abstraktion markiert.¹⁷

Betrachtet man die *Sonatine für Geige und Klavier* als Versuch Marcs, musikalische Vorstellungen in Malerei zu übersetzen, so sind zwei Hauptaspekte

15 „Klee’s sind unermüdlich, wenn sie spielen“, schreibt Maria Marc am 19. Juni 1914 an Lisbeth Macke (August Macke, Franz Marc, *Briefwechsel*, S. 185), vgl. den Brief vom 1. Dezember 1912, ebd., S. 143.

16 Zitiert nach *Franz Marc 1880–1916*, Ausstellungskatalog Städtische Galerie im Lenbachhaus, München 1980, S. 264.

bemerkenswert, erstens die vom Farbspektrum des Prismas bestimmte farbige Instrumentierung und zweitens die abstrakte Rhythmik der Komposition. Unschwer ist zu erkennen, daß die Farbkomposition wie von Marc beschrieben im wesentlichen auf die Hauptfarben des prismatischen Spektrums – Blau, Grün, Gelb und gelbliches Rot – konzentriert ist. In spannungsreichen und immer neuen Konstellationen werden die Komplementärfarben durch die formalen Verwerfungen der prismatisch aufgefächerten Landschaftsformationen hindurch getrennt und wieder zusammengeführt. Am unteren rechten Rand hat Marc Farbproben wie eine Erklärung seiner Orchestrierung den beiden Instrumenten zugeordnet: Der Geige entspricht Gelb, dem Klavier Blau und zwischen beiden steht Grün, Gelb und Rot. Man könnte von dieser Randnotiz aus das Aquarell also auch so lesen, daß die vergleichsweise gleichmäßige rhythmische Folge der blauen Gebirgszüge im Hintergrund als Klavierpart die solistisch exponierten Girlanden des Gelb als Farbmethapher der Violine im Vordergrund begleiten, Rot und Grün als Mittelstimmen hinzutreten.

Daß Marc eine solche Betrachtungsweise nicht fremd war, belegen seine Bemerkungen zu einigen Werken von Heinrich Campendonk in einem Brief vom 27. April 1912 an Kandinsky:

„Campendonks Bilder, 3 Variationen über Cello, in denen er gewissermaßen die ‚Klangfiguren‘ eines Cello-Adagio, Allegro etc. auszudrücken versuchte, dann ‚Gitarre‘ im gleichen Sinn den Klangtypus des Instrumentes, dann ein Stilleben, eine Geige, angesichts dessen ich ganz betroffen war über die souveräne Beherrschung seiner malerischen Mittel“.¹⁸

Auch hatte sich Kandinsky in seinen Ausführungen *Über das Geistige in der Kunst* in dieser Zeit mit ähnlichen synästhetischen Systematisierungen in der Zuordnung von Farben zu einzelnen Musikinstrumenten beschäftigt:

17 Abstrakte Komposition, 1913 (Poststempel vom 7. Dezember 1913), Aquarell, 14 x 9,2 cm, Bern, Sammlung Felix Klee (Lankheit Nr. 788). Siehe hierzu Klaus Lankheit, *Franz Marc. Sein Leben und seine Kunst*, Köln: DuMont 1976, S. 130, weiterführend zu Marcs aquarellierten Postkarten: Franz Marc, Else Lasker-Schüler, „*Der Blaue Reiter präsentiert Eurer Hoheit sein Blaues Pferd*“. *Karten und Briefe*, hrsg. von Peter-Klaus Schuster, München: Prestel 1987.

18 Wassily Kandinsky, Franz Marc, *Briefwechsel*, hrsg. von Klaus Lankheit, München – Zürich: Piper 1983, S. 165.

„Endlich ist das Hören der Farben so präzise, daß man vielleicht keinen Menschen findet, welcher den Eindruck von Grellgelb auf den Baßtasten des Klaviers wiederzugeben suchen oder Krapplack dunkel als eine Sopranstimme bezeichnen würde.“¹⁹

Rückblickend faßte Kandinsky seine diesbezüglichen Überlegungen folgendermaßen zusammen:

„Das Gelb zum Beispiel hat die spezielle Fähigkeit, zu ‚steigen‘, immer höher, [...] der Ton einer Trompete, [...]. Das Blau hingegen, mit seiner entgegengesetzten Kraft des ‚Niedersteigens‘ in unendliche Tiefen assoziiert den Ton der Flöte (wenn das Blau hell ist), denjenigen des Cello (wenn es dunkler wird [...]) schließlich jenen großartigen Ton des Kontra-Basses, und endlich: ‚sehen‘ Sie in den tiefsten Orgeltönen die Tiefen des Blau. Das gut ausgewogene Grüne entspricht den mittleren und breiten Tönen der Geige. Richtig aufgesetzt, kann Rot (Zinnober) den Eindruck starker Trommelschläge vermitteln, und so weiter.“²⁰

Marc's farbige Orchestrierung seiner *Sonatine* kann in diesem historischen Zusammenhang als humorvolle Erprobung solcher synästhetischer Konstruktionen, ausgehend von seinem eigenen Ausgangspunkt eines prismatischen Farbtonraums aus, verstanden werden. Auch wenn Marc in seinen anderen Werken das künstlerische Konzept einer musikanalog nach Dissonanz- und Konsonanzgruppen gestalteten prismatischen Farbigkeit nicht so ausdrücklich wie in der *Sonatine* thematisierte, so ist dessen Bedeutung für seine Malerei seit 1910/1911 ebenso weitreichend wie grundlegend. Hauptwerke wie *Pferd in Landschaft* oder *Der Tiger*²¹ sind vom prismatischen Hauptklang aus Blauviolett, Blau, Grün, Gelb, Rot und dessen komplementärfarbiger Strukturierung bestimmt.

Auch Marc's intensive künstlerische Auseinandersetzung mit dem Aspekt des musikalischen Rhythmus läßt sich exemplarisch in seiner *Sonatine für Geige und Klavier* studieren. In seinem 1910 gegenüber Reinhard Piper geäußerten künstlerischen Bekenntnis zum Rhythmischen, hatte Marc geäu-

19 Wassily Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst*, S. 63.

20 Wassily Kandinsky, *Konkrete Kunst* (1938), in: ders., *Essays über Kunst und Künstler*, hrsg. von Max Bill, Bern: Benteli 1973, S. 217–221, hier S. 218 f.

21 *Pferd in Landschaft*, 1910, Öl auf Leinwand, 85 x 112 cm, Museum Folkwang Essen; *Der Tiger*, 1912, Öl auf Leinwand, 110 x 101,5 cm, München, Städtische Galerie im Lenbachhaus.

Bert: „Ich suche einen guten, reinen und lichten Stil [...]. *Ich suche mein Empfinden für den organischen Rhythmus aller Dinge zu steigern*, suche mich pantheistisch einzufühlen“.²² Wohlgermerkt: Marc spricht nicht über den Rhythmus äußerlich bewegter Formen, die dem Auge sichtbar sind, sondern über den inneren Pulsschlag des Organischen. Mithin handelt es sich um eine Dimension des Unsichtbaren, die in der malerischen Darstellung nicht durch die überkommenen mimetischen Möglichkeiten der Bewegungsdarstellung veranschaulicht werden konnte, sondern – analog zu musikalischen Strukturen – aus der rhythmischen Form der bildkünstlerische Mittel selbst.²³

Interessanterweise ist dieser – bei Marc, aber auch bei Kandinsky – auf die Leiblichkeit bezogene organische Rhythmusbegriff – ohne daß dies die Künstler theoretisch reflektierten – ideengeschichtlich in der Musikgeschichte und -theorie des 19. und frühen 20. Jahrhunderts vorbereitet. In der Bestimmung des Rhythmischen lassen sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zwei in mancherlei Hinsicht entgegengesetzte Auslegungen verfolgen:²⁴ Einerseits die von Moritz Hauptmann vertretene klassizistische Auffassung, daß das Metrum als maßgebendes Ordnungssystem und darin gleichsam sittliches Prinzip gegenüber dem von ihm als ‚unberechenbar‘ und ‚maßlos sinnlich‘ kritisierten Rhythmus zu verteidigen sei, andererseits die von Hugo Riemann eindringlich bestimmte Auffassung, gerade den von den Reglementierungen des Taktes partiell befreiten Rhythmus positiv als ein eigenwertiges, elementares Kompositionselement zu verstehen, das den Abläufen des organischen Lebens folge.²⁵ Diese partielle Emanzipierung eines vom Organischen bestimmten Rhythmus vom metrischen Gesetz

22 Franz Marc, *Briefe, Schriften und Aufzeichnungen*, S. 30.

23 Schon 1917 charakterisiert Johannes Itten Franz Marc in einem öffentlichen Vortrag als Maler, „der mit Form- und Farbrhythmen Tierschicksale gestaltet“ (in: Johannes Itten, *Tagebücher*, Bd. 1: *Stuttgart 1913–1916*, hrsg. von Eva Badura-Triska, Wien: Löcker 1990, S. 238 f.), vor allem Klaus Lankheit hat Marcs Kunst unter diesem Gesichtspunkt ausführlich analysiert (Klaus Lankheit, *Franz Marc*, S. 44 f., 52, 69, 78 f.).

24 Angelika Corbineau-Hoffmann, Art. *Rhythmus*, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, hrsg. von Joachim Ritter und Karlfried Gründer, Bd. 8, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1992, Sp. 1026–1033, bes. Sp. 1030 f. Hierzu weiterführend auch Wilhelm Seidel, *Rhythmus. Eine Begriffsbestimmung*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1976 (= *Erträge der Forschung*, Bd. 46), S. 85–103, bes. S. 95 ff.

des Taktes sah Riemann musikalisch in der Instrumentalmusik von Beethoven verwirklicht. In dem hieran anschließenden weiteren Emanzipierungsprozeß des Rhythmischen in der Musik des frühen 20. Jahrhunderts sind es die Kompositionen von Arnold Schönberg gewesen, die musikhistorisch in eine Schlüsselposition rückten, und Adorno hat ausführlich beschrieben, wie durch die autonom werdende Rhythmik bei Schönberg der „melodische Zusammenhang auf ein außermelodisches Mittel verwiesen [wird]. Es ist das der verselbständigten Rhythmik.“²⁶

Die Ausgestaltung dieses, von keinem vorgegebenen starren Ordnungssystem regulierten, organischen Rhythmus bei Marc läßt sich an seiner *Sonatine für Geige und Klavier* exemplarisch studieren: Gerade in ihrer Abstraktheit weist die autonome Rhythmik Qualitäten einer musikanalogen Komposition auf. Marc war sich bewußt, daß die Musik gerade hierin als Vorbild einer „absoluten Formenwelt“ aufgefaßt werden konnte:²⁷ Die rhythmische Gliederung der aufgipfelnden dreieckigen Formen, in deren Kontrapunkt kreis- und sichelförmige Elemente eingearbeitet sind, bricht nach rechts hin in ein frei rhythmisch berstendes Gefüge aus steil aufragenden Dreiecksspitzen und geschichteten Schrägen, das weit mehr als nur Gegenständliches bezeichnet. Marc hat seiner Landschaftsdarstellung im abstrakten Gerüst der Formen und Linien einen eigenen Rhyth-

25 Moritz Hauptmann, *Die Natur der Harmonik und der Metrik. Zur Theorie der Musik* (1853), Leipzig: Breitkopf & Härtel ²1873, S. 209–316; Hugo Riemann, *Musikalische Dynamik und Agogik. Lehrbuch der musikalischen Phrasierung auf Grund einer Revision der Lehre von der musikalischen Metrik und Rhythmik*, Hamburg: Rather 1884.

26 Theodor W. Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1958, S. 74f.

27 „Aber daß künstlerische Werke Farben- und Raumgefühle wecken, daß die Musik die rhythmische Zeitenfolge des Geschehens zeigt, ist wiederum nur unsre Apezeption, die sterblich ist, kunstfremd, Verfälschung des Immanenten der Kunst.“ (Franz Marc, *Zur Kritik der Vergangenheit*, in: ders., *Schriften*, hrsg. von Klaus Lankheit, Köln: DuMont 1978, S. 118). In seinen *100 Aphorismen. Das zweite Gesicht* von 1915 ergänzt Marc: „Das Ohr des Europäers hat in kühner Frühreife und Vorahnung die abstrakten Formen der deutschen Musik geschaffen.“ (ebd., S. 200). Und: „Die Musik blieb unsre platonische Liebe zur Wahrheit, zum Absoluten. [...] Sie ging wie sie gekommen war, ein deutscher Traum der absoluten Formen, der einer europäischen Wirklichkeit um zwei Jahrhunderte voraus erschienen ist. [...] Dieses grünschimmernden glücklichen Traumes einer absoluten Formenwelt werden noch späte Jahrhunderte mit Rührung gedenken.“ (ebd., S. 186).

mus eingeschrieben: Auf der musikanalog abstrakten Ebene seiner rhythmischen Bildkomposition analysierte Marc die rhythmische Substruktur des Sichtbaren als ‚Herzschlag des Lebendigen‘ und entfaltet daraus eine thematische Deutung innerhalb seiner bildlichen Abstraktion.

Es sei hier nur angemerkt, daß sich an diesem Punkt Marcs Bildsprache an einem prinzipiellen Punkt von derjenigen von Kandinsky unterscheidet: Während Marc alle Teile des Bild- und Landschaftsgefüges in einen übergeordneten rhythmischen Gesamtzusammenhang einzubinden versuchte, entwickelte Kandinsky am Vorbild der Musik eine Kategorial- und Elementaranalyse seiner bildnerischen Mittel, die im weiteren Verlauf seiner künstlerischen Abstraktion seine Bildsprache aus einem Repertoire autonomer rhythmischer Einzelformen – Winkeln, Geraden usw. – aufbaute.²⁸ Dieser Prozeß der Verselbständigung von in der Elementaranalyse gefundenen bildlichen Einzelformen verstärkt sich in Kandinskys späterem Schaffen,²⁹ wohingegen Marc auch bei fortschreitender Abstraktion an dem Phänomen einer übergreifenden rhythmischen Gesamtstruktur festhält.

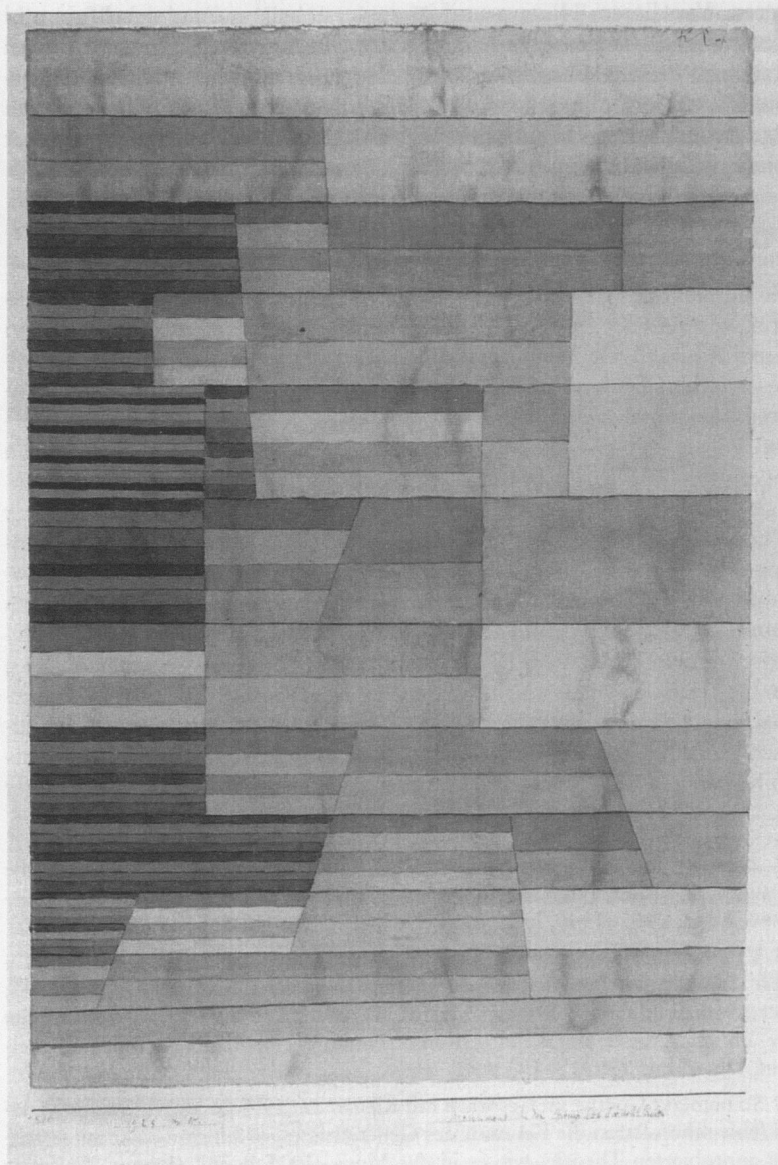
Die skizzierte Polarität in der musiktheoretischen und musikalischen Akzentuierung von Rhythmus und Metrum ist weiterführend geeignet, auch einen für unseren Zusammenhang wichtigen fundamentalen Unterschied zwischen der Bildsprache von Franz Marc und Paul Klee zu erhellen: Während Marc einen in den Farben und Formen von metrischen Regulierungen weitgehend gelösten, gleichsam eruptiv freigesetzten visuellen Rhythmus³⁰ entfaltet, hat Paul Klee gerade die mathematisch proportionierte, metrische Ordnung einer strikt gesetzmäßig entwickelten künstlerischen Bildstruktur akzentuiert, in der er auf den Ausgleich bildlicher Gegensätze hinarbeitete. Dies ist exemplarisch in Klees ‚Streifenkompositionen‘ der zwanziger Jahre, wie im Aquarell *Monument an der Grenze des Fruchtlandes*³¹ in der abstrakten Feldereinteilung der Landschaft stu-

28 Vgl. z.B. die *Komposition IV*, 1911, Öl auf Leinwand, 159,5 x 250,5 cm, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, Inv. Nr.1024.

29 Vgl. z.B. Kandinskys *Komposition VIII*, 1923, Öl auf Leinwand, 140 x 201 cm, The Solomon R. Guggenheim Museum, New York.

30 In dieser Auffassung des Rhythmischen als einem organisch freien Prozeß steht Kandinsky Marc näher, als der metrischen Bestimmung des Rhythmus bei Klee, wie z.B. der Vergleich von Kandinskys *Fuge* (*Fuge, Beherrschte Improvisation*, 1914, Öl auf Leinwand, 129,5 x 129,5 cm, The Solomon R. Guggenheim Museum, New York) mit Klees *Fuge in Rot* zeigt (1921.69).

31 1929.40, 45,8 x 30,7 cm, Kunstmuseum Bern.



Paul Klee, Monument an der Grenze des Fruchtlandes (© 2008 VG Bild-Kunst, Bonn)

dieren. Vor diesem Hintergrund ist zu verstehen, warum sich Marc und Klee für gegensätzliche Paradigmen der Musik interessierten: Während Marc sich für die Verselbständigung einer metrisch wenig regulierten organischen Rhythmik in der Musik Schönbergs begeisterte, bezog sich Klee programmatisch auf die metrisch streng komponierte Musik der Wiener Klassik, insbesondere diejenige von Mozart, zurück.³²

2. Die Utopie vom „Bild als musikalischer Partitur“

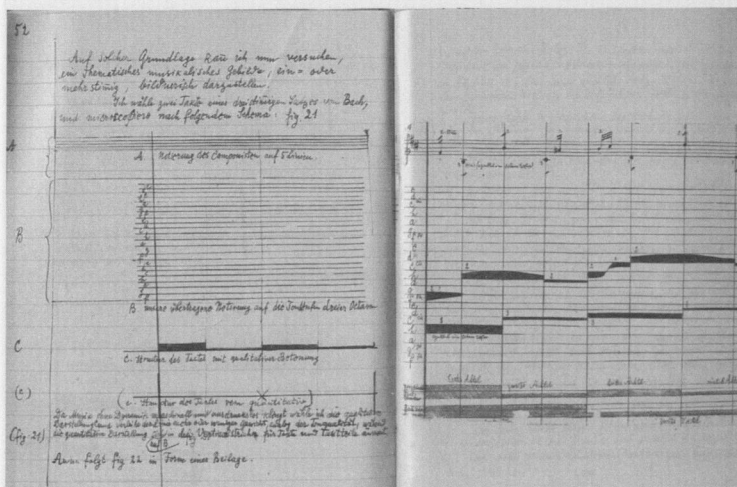
Die Vorstellung von einer musikanalogen metrischen Gliederung der Malerei, wie sie Klee in komplexen Zahlenspekulationen reflektierte, ist in einem Aquarell wie *Monument an der Grenze des Fruchtlandes* in der systematischen Feldereinteilung der Komposition visuell umgesetzt:³³ Sowohl horizontal wie vertikal sind die Felder in einer klar proportionierten Folge, zumeist im Verhältnis 1:2, rhythmisiert und in genau abgestuften Farbtönen gefaßt. Das Naturbild ist hier von der Gesetzmäßigkeit eines wohlproportionierten Kosmos getragen, dem auf anderer Ebene auch die Kunst angehört. Es greift zu kurz, hierin lediglich die motivisch bedingte Felderstruktur einer Landschaft zu sehen. Vielmehr dokumentieren Klees theoretische Aufzeichnungen, daß er im übertragenen Sinne des Wortes das „Bild als Partitur“ verstand, dessen komplexe gestalterische Anweisungen der Betrachter zu lesen verstehen wissen muß. Klee strebte nicht weniger an, als Goethes Forderung nach einem musikanalogen „Generalbaß in der Malerei“,³⁴ wie sie Kandinsky programmatisch im Almanach *Der Blaue Reiter* als ästhetisches Ziel für die Avantgarde-Künstler seiner Zeit formuliert hatte,³⁵ künstlerisch einzulösen. Unter

32 „Ich gab meine Meinung über die Parallele heutige Malerei – klassische Musik preis.“ Brief vom 9. April 1930, in: Paul Klee, *Briefe an die Familie. 1893–1940*, Bd. 2: 1907–1940, hrsg. von Felix Klee, Köln: DuMont 1979, S. 1110.

33 Vgl. hierzu auch Christian Geelhaar, *Paul Klee. Progressionen*, in: *Kunst – Über Kunst*. Ausstellungskatalog Kölnischer Kunstverein, Köln 1974, S. 45–75, hier S. 46, S. 71, und Wolfgang Kersten, Osamu Okuda, *Paul Klee. Im Zeichen der Teilung*. Ausstellungskatalog Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen Düsseldorf, Düsseldorf 1995, S. 192.

34 So bemerkt Goethe im Gespräch mit Riemer am 19. Mai 1807: „In der Malerei fehle schon längst die Kenntnis des Generalbasses, es fehle an einer aufgestellten approbierten Theorie, wie es in der Musik der Fall ist.“ (Johann Wolfgang von Goethe, *Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche*, hrsg. von Ernst Beutler, Zürich – Stuttgart: Artemis 1948 ff., Bd. 22, S. 451).

diesen Vorzeichen hat Klee in seinen *Beiträgen zur bildnerischen Formlehre* von 1921/22 gar versucht, einen Ausschnitt der dreistimmigen Sonate Nr. VI in G-Dur für Violine und Klavier von Johann Sebastian Bach in einer metrischen Analyse übertragen. Die musikalische Notation erscheint in ein graphisches System übersetzt, in dem die „quantitative“ und „qualitative“ Struktur des Taktes aus dem Spannungsverhältnis von Rhythmus und Metrum ablesbar bleibt. Vor diesem Hintergrund der utopischen Vorstellung von Musik als ideal strukturiertem Kosmos einer künstlerischen Sprache³⁶ hat Klee mit stupender Systematik die Grammatik seiner Bildsprache auf theoretischer Ebene strukturiert und daraus eine Elementarlehre seines bildkünstlerischen Schaffens und eine Sprache des Sichtbaren entwickelt.



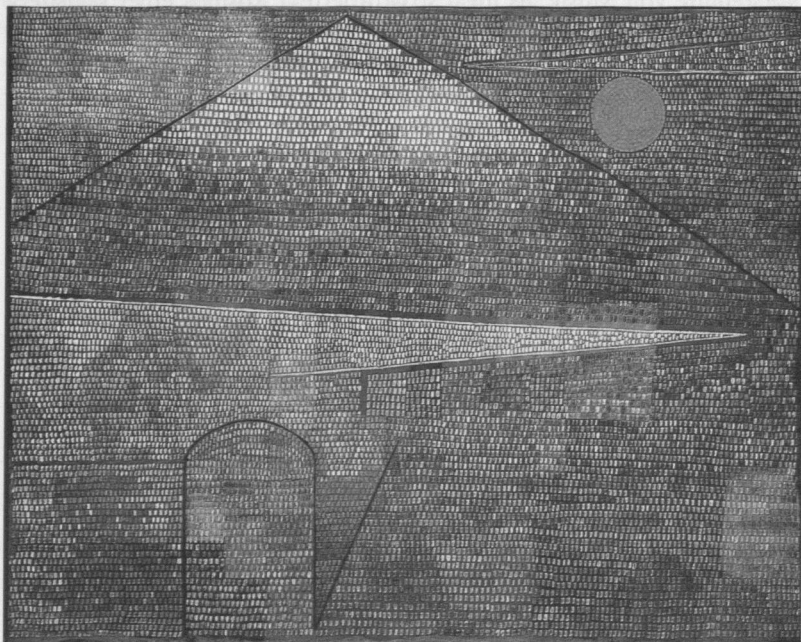
Paul Klee, *Notation der Sonate Nr. VI für Violine und Klavier von Johann Sebastian Bach*
(© 2008 VG Bild-Kunst, Bonn)

Programmatisch ist dies auch in Klees Gemälde *Ad Parnassum* von 1932³⁷ zu studieren, einem kunsttheoretisch reflektierten Programmbild mit ei-

35 *Der Blaue Reiter*, S. 87.

36 Siehe neben Paul Klee, *Beiträge zur bildnerischen Formlehre*, *faksimilierte Ausgabe des Originalmanuskripts von Paul Klees erstem Vortragszyklus am staatlichen Bauhaus Weimar 1921/22*, hrsg. von Jürgen Glaesemer, Basel – Stuttgart: Schwabe 1979, den umfangreichen theoretischen Nachlaß.

nem am Vorbild der Musik in allen Gestaltungskategorien geordneten Bildkosmos. Der hintergründige Titel *Ad Parnassum* verweist zum einen auf die vorbildhafte musikalische Kompositions- und Kontrapunktlehre von Johann Joseph Fux' *Gradus ad Parnassum*, zum anderen auf den Dichterberg des Parnass.³⁸ Gesetzmäßige Strenge der Komposition und poetische Freiheit der Naturdarstellung sind bei anschaulich miteinander verschränkt.



Paul Klee, *Ad Parnassum* (© 2008 VG Bild-Kunst, Bonn)

Die Absicht einer gesetzmäßigen Gliederung seiner bildkünstlerischen Sprache hat Klee auch auf den Bereich der Hell-Dunkel-Gestaltung und der Farbordnung übertragen: Gegenüber dem ungegliederten Fluidum

37 *Ad Parnassum* 1932/274 (X14), Öl auf Leinwand, 100 x 126 cm, Kunstmuseum Bern, Inv.-Nr. 1427. Siehe hierzu im Überblick Richard Hoppe-Sailer, *Paul Klee. Ad Parnassum. Eine Kunstmonographie*, Frankfurt am Main – Leipzig: Insel 1993.

38 Ebd., S. 96 ff.

der natürlichen Hell-Dunkel-Übergänge und der Vielfalt der Farben in der Natur faßte Klee diese Kategorien des Anschaulichen auf der Ebene der Kunst in meßbare, klar gegliederte Hell-Dunkel-Stufen und einer übergreifende Farbordnung. Auch hier ist die Beziehung auf musikalische Vorstellungen an vielen Punkten unmittelbar greifbar, so z.B. in dem Aquarell mit dem Titel *Fuge in Rot* 1921/69.³⁹ Es ist dabei kein Zufall, daß Klee eine solche nach Tonstufen gegliederte Hell-Dunkel- und Farbordnung analog zu musikalischen Strukturen „Fuge“ nannte, denn wie in der Musik sollte die Malerei in solcher Rationalisierung eines Naturphänomens ein theoretisches Fundament erhalten.⁴⁰ Zugleich reflek-



Paul Klee, *Fuge in Rot* 1921/69 (© 2008 VG Bild-Kunst, Bonn)

39 Aquarell auf Papier, 24,3 x 37,2 cm Privatbesitz, Schweiz, vgl. *Paul Klee und die Musik*, Ausstellungskatalog, Schirn Kunsthalle Frankfurt, Berlin 1986, S. 64, Abb. 26.

40 Vgl. Christian Geelhaar, *Paul Klee*, in: *Vom Klang der Bilder. Die Musik in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, Ausstellungskatalog Staatsgalerie Stuttgart 1985, hrsg. von Karin von Maur, Stuttgart 1985, S. 422–429; ders., *Moderne Malerei und Musik der Klassik – Eine Parallele*, in: *Paul Klee. Das Werk der Jahre 1919–1933. Gemälde, Handzeichnungen, Druckgraphik*. Ausstellungskatalog der Kunsthalle Köln 1979, S. 31–44.

tierte Klee in dieser Analogie zur Musik auch die zeitliche Dimension, die er einer solchen Hell-Dunkel-Konstellation beimaß. Um Klees tiefe Faszination an der Musik als einem utopischen Feld künstlerischer Welterschließung angemessen zu verstehen, ist freilich noch ein weiterführender wichtiger Aspekt beachten: Klees Überzeugung, daß die Musik ein vorbildliches Beispiel einer zahlenbegründeten Kunst bildet.

3. Die Utopie von der ‚Welt als Klang‘

Schon früh hat sich Paul Klee für eine zahlenmäßige Analyse des Sichtbaren interessiert, und er hat sich zu dieser als Grundlage seiner Kunst bekannt.⁴¹ Klee war wie Kandinsky davon überzeugt, daß der Kubismus als eine auf Zahlen gründende Formanalyse zu verstehen sei.⁴² Welche utopischen Hoffnungen Klee mit dieser Zahlenanalyse des Sichtbaren verband, hat er selbst 1920 in seinem Beitrag über seine „Schöpferische Konfession“ bekannt: „Aus abstrakten Formelementen wird über ihre Vereinigung zu konkreten Wesen oder zu abstrakten Dingen wie Zahlen und Buchstaben hinaus zum Schluß ein formaler Kosmos geschaffen, der mit der großen Schöpfung solche Ähnlichkeit aufweist, daß ein Hauch genügt, den Ausdruck des Religiösen, die Religion zur Tat werden zu lassen.“⁴³

Klee schließt in dieser zahlenmäßigen Analyse des Sichtbaren an Traditionen einer pythagoreischen Weltauffassung an, wie sie in dieser Zeit vielfältig greifbar ist. Im Almanach *Der Blaue Reiter* zitierte man etwa Wassili Rosanows diesbezügliche Auffassung: „Und der weise Pythagoras hielt die ‚Zahl‘ für das ‚Wesen der Dinge‘. Jedes Ding hat eine eigene Zahl, und der, dem die Zahl des Dinges offenbart ist, der kennt auch das versteckte Wesen der Dinge.“⁴⁴ Entsprechende Überzeugungen sind z.B. auch von Johannes Itten, Gino Severini, Wassily Kandinsky oder Roger Allard überliefert.⁴⁵ Wie sehr dabei die Musik zum Kronzeugen für die

41 Marcel Franciscono übertreibt nicht, wenn er allgemein Klee eine „regelrechte Zahlenbesessenheit“ attestiert! (Paul Klee am Bauhaus – der Künstler als Gesetzgeber, in: Paul Klee. Das Werk der Jahre 1919–1933, S. 17–29, S. 23).

42 Vgl. Wassily Kandinsky, *Über die Formfrage*, in: *Der Blaue Reiter*, S. 173; sowie Paul Klee, *Die Ausstellung des Modernen Bundes im Kunsthaus Zürich* (1912), in: ders., *Schriften, Rezensionen und Aufsätze*, hrsg. von Christian Geelhaar, Köln: DuMont 1976, S. 105–111, hier S. 107.

43 Paul Klee, ders., *Schriften, Rezensionen und Aufsätze*, S. 121.

44 Wassili Rosanow, *Italienische Eindrücke*, St. Petersburg 1909, S. 81 ff., Auszug in: *Der Blaue Reiter*, S. 187 f.

Rechte einer neuen abstrakten Kunst werden konnte, belegt ein Zitat von Allard im Almanach *Der Blaue Reiter*, in dem dieser äußert, daß „die Berechtigung einer Umwertung des Naturbildes in eine exakte und abstrakte Formenwelt der bildenden Kunst [ebenso] zuzugestehen [ist, wie] in der Musik und Poesie, [wo] eine ähnliche Abstraktion ein selbstverständliches Postulat ist“.⁴⁶ Ebenso rückte etwa auch Kandinsky 1926 die zahlenbezogene Begründung der Bildenden Künste – analog zur Musik – in eine Schlüsselposition für eine zukünftige Kunsttheorie:

„Es fehlt uns heute an Ausmessungsmöglichkeiten, die aber über das Utopische hinaus dereinst früher oder später gefunden werden können. [...] Erst nach der Eroberung des Zahlenausdruckes wird eine exakte Kompositionslehre, an deren Anfang wir heute stehen, ganz verwirklicht werden. Einfachere Verhältnisse haben, mit ihrem Zahlenausdruck verbunden, in der Architektur, in der Musik und teilweise in der Dichtung vielleicht schon vor Jahrtausenden Verwendung gefunden“.⁴⁷

Es wäre nicht schwer, weiterführend zu zeigen, daß diese kunsttheoretischen Ansätze zu einer zahlenmäßigen Analyse des Sichtbaren in den geistesgeschichtlichen Horizont einer seit der Jahrhundertwende sich verstärkt entfaltenden Renaissance neopythagoreischer Gedanken eingeordnet werden können: Publikationen wie Henri Adrien Nabers *Das Theorem des Pythagoras*, Otto Willmanns *Geschichte des Idealismus*, Édouard Schurés *Die großen Eingeweihten*, Andreas Speisers *Die mathematische Denkweise*, Hans Kayzers *Der hörende Mensch* sind nur einige aus einer Fülle von einschlägigen Publikationen, die sich auf den Lektürelisten vieler Künstler finden.⁴⁸ Betrachten wir die für Paul Klee bedeutsamen neopythagoreischen Spekulationen des Schweizer Musikwissenschaftlers und Philosophen Hans Kayser.

Seit dem zweiten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts hatte Hans Kayser das ambitionierte Projekt der Wiederbelebung einer pythagoreischen Zahlen-

45 Johannes Itten, *Tagebücher*, Bd. 1, S. 38; hierauf weist schon Eva Badura-Triska hin (ebd., Bd. 2: *Wien 1916–1919*, S. 65); Gino Severini, *Du cubisme au classicisme. Esthétique du compas et du nombre*, Paris: Povolozky 1921; Wassily Kandinsky, *Über die Formfrage*, S. 173; Roger Allard, *Die Kennzeichen der Erneuerung in der Malerei*, in: *Der Blaue Reiter*, S. 77–86, hier S. 79.

46 Ebd., S. 80.

47 Wassily Kandinsky, *Punkt und Linie zu Fläche. Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente*, Bern-Bümpliz: Benteli⁷1973, S. 100 f.

analyse auf dem Boden der neuen akustisch-musikwissenschaftlichen Erkenntnisse energisch vorangetrieben mit dem Ziel, eine „Harmonik“ zu erstellen, in der alle Empfindungsqualitäten des Akustischen auf quantitative Zahlenverhältnisse zurückgeführt werden sollten.⁴⁹

Über musikalische Spezialfragen der zahlenbezogenen Musikanalyse hinaus dehnte Kayser schon in seinem zwischen 1918 und 1930 entstandenen *Der hörende Mensch* die pythagoreischen Grundsätze einer zahlenbezogenen Weltanalyse universell auf alle Daseinsbereiche aus, indem er ebenso die Bereiche des Anorganischen (Chemie, Atomtheorie, Kristallographie, Astronomie) und des Organischen (z.B. die Pflanzenanalyse), anthropologische und kulturgeschichtliche Aspekte seines Themas erörtert sowie die Proportionsfragen in der Architektur und in den Bildenden Künsten untersucht. Vor allem aber hatte Hans Kayser diese Überzeugungen schon in seiner 1926 publizierten Schrift *Orpheus*, die – wie ich nachweisen konnte – schon im Erscheinungsjahr in die Hände von Klee, Itten und vieler anderer bedeutender Künstler gelangte, zusammengefaßt. Bemerkenswert ist dabei auch, daß Kayser sich nicht nur ausdrücklich auf Theorie und Werke des *Blauen Reiters* und des Bauhauses bezieht,⁵⁰ sondern, daß er sich aus seiner Perspektive heraus zum Fürsprecher für die abstrakte Malerei macht: „Die [pythagoreische] Harmonik sieht also die praktische Anwendung einer ganzen Reihe ihrer Prinzipien in der modernen künstlerischen Handwerkslehre [...] nahezu erfüllt“,⁵¹ „und nach dem Ausklingen des Auf und Ab wird man den echten Kern jener abstrakten Malerei um so mehr anerkennen müs-

48 Henri Adrien Naber, *Das Theorem des Pythagoras. Wiederhergestellt in seiner ursprünglichen Form und betrachtet als Grundlage der ganzen pythagoreischen Philosophie*, Haarlem: Visser 1908; Otto Willmann, *Geschichte des Idealismus*, Bd. 1 (1894), Aalen: Scientia 1973 (= ders., *Sämtliche Werke*, Bd. 8); Édouard Schuré, *Die großen Eingeweihten. Skizze einer Geheimlehre der Religionen* (Paris 1889), Leipzig: Altmann 1907; Andreas Speiser, *Die mathematische Denkweise*, Basel: Birkhäuser 1932; Hans Kayser, *Der hörende Mensch. Elemente eines akustischen Weltbildes*, Berlin: Schneider 1932; Vgl. Johannes Itten, *Tagebücher*, Bd. 1, S. 152f.

49 Hans Schavernoeh gibt zu Kayzers Tätigkeiten einen konzisen Überblick (*Die Harmonie der Sphären. Die Geschichte der Idee des Welteneinklangs und der Seeleneinstimmung*, Freiburg – München: Alber 1981 [= *Orbis academicus*, Sonderband 6], S. 164f.).

50 Hans Kayser, *Der hörende Mensch*, S. 299. Kayser kannte Itten persönlich seit etwa 1930 (Johannes Itten, *Werke und Schriften*, hrsg. von Willy Rotzler, Zürich: Füssli 1972, S. 403, Anm. 155; vgl. den Brief vom 22. März 1930, ebd. S. 79).

51 Hans Kayser, *Der hörende Mensch*, S. 299.

sen.“⁵² Klee und Kayser waren beide 1933 vor der Nazidiktatur in die Schweiz emigriert. Persönlich lernten sie sich erst in den dreißiger Jahren kennen.⁵³ Wie tiefgreifend Kayzers neopythagoreische Utopie einer aus der Musiktheorie entfalteten universellen „Harmonik“ aller Daseinsbereiche auf Klee schon im Jahre 1926 wirkte, ja eine wichtige stilistische Zäsur in seinem künstlerischen Schaffen der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre bewirkte, ist eindrucksvoll an dem Schlüsselblatt *Garten für Orpheus* abzulesen.

Klees Zeichnung *Garten für Orpheus* steht am Anfang einer bedeutenden Werkgruppe geometrisch stilisierter Darstellungen in Klees künstlerischem Œuvre seit 1926. Dieses Blatt, das Klee sich selbst gewidmet hat, bildet ein bedeutendes Dokument für seine Auseinandersetzung mit den neopythagoreischen Theorien Hans Kayzers in dessen Schrift *Orpheus*. Schon der Titel von Klees Werk gibt die Reverenz gegenüber Kayzers *Orpheus*, der den Schlüssel zum Verständnis dieser Werkgruppe abgibt, zu erkennen.

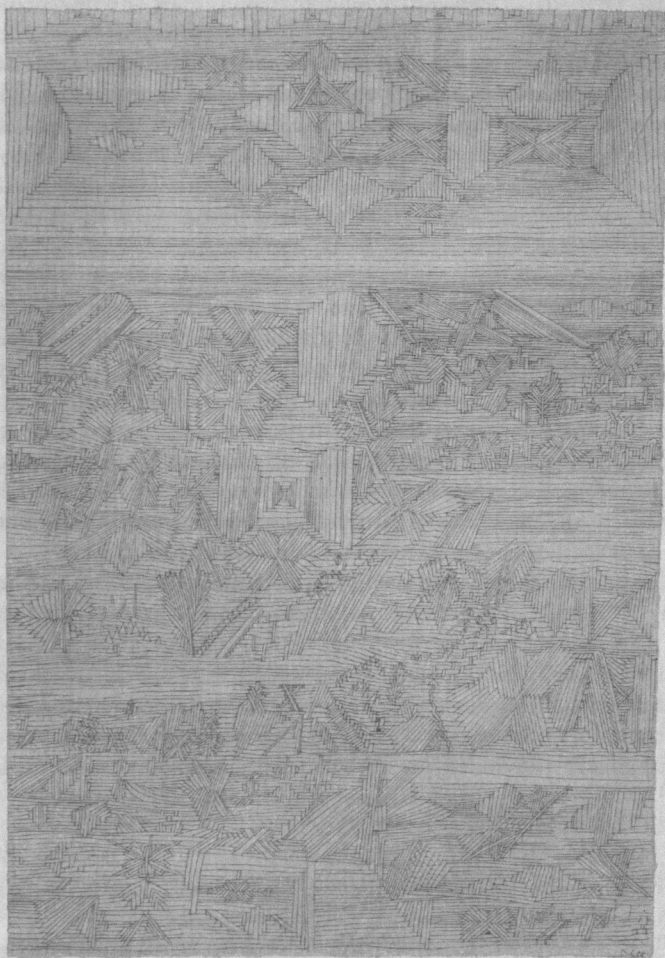
Kayzers spekulative Überzeugung, daß die mathematischen Proportionen in der Kristallbildung und in der Musik als universelle Gesetzmäßigkeiten einer kosmologischen Struktur gelesen werden können, faszinierten Klee. Und Klee versuchte, dieses abstrakte Proportionssystem in der künstlerischen Form seines *Garten für Orpheus* zu veranschaulichen.

Ein bedeutender Punkt an Kayzers Überlegungen liegt z.B. in seiner Korrektur an der Analogisierung zwischen Optischem und Akustischem: Hatte man seit Newtons *Opticks* von 1704 geglaubt, daß die Farben des Sichtbaren „proportional den sieben musikalischen Tönen oder den Intervallen der acht in einer Octave enthaltenen Töne“ entsprechen,⁵⁴ so entwirft Kayser ein neues, auf der Oktavproportion 1:2 aufgebautes Modell für die Proportionen im Bereich des Sichtbaren. Diese These vom

52 Ebd., S. 298.

53 In einem Brief an Lily vom 21. Juni 1935 heißt es nur „Zu Kayzers soll ich am nächsten [sic!] Mittwoch“, und am 16. Juli 1935 erwähnt er „Gestern Montag Vortrag Kayser Nummer zwei.“ Lakonisch vermerkt er im Taschenkalender am 5. Januar 1935: Streich-„Quartett, Kayser, bei uns“. Zu diesem Zeitpunkt handelt es sich offenbar schon um vergleichsweise selbstverständliche und in den Zeichnungen Klees nur bruchstückhaft dokumentierte Begegnungen.

54 Sir Isaac Newton's *Optik oder Abhandlung über Spiegelungen, Brechungen, Beugungen und Farben des Lichts* (1704), übers. und hrsg. von William Abendroth, Leipzig: Engelmann 1898 (= *Ostwald's Klassiker der exakten Wissenschaften*, Bd. 96), S. 100.



Paul Klee, Garten für Orpheus (© 2008 VG Bild-Kunst, Bonn)

„mehroktavigen ‚Sehen‘ des Auges“⁵⁵ hat zur Konsequenz, daß dem Sichtbaren die progressive Entfaltung der Oktavproportion als eine „geometrische Progression“⁵⁶ zugrunde liegen muß.

Wie lebendig Klees Nachdenken über das Verhältnis von Auge und Ohr, Sichtbarem und Akustischem, Malerei und Musik war, zeigt z.B. auch eine Zeichnung wie *Auge und Ohr* 1929.3:⁵⁷ Abstrakt ist dem zeichenhaft verkürzten Gesicht mit seinen als Punkte eingetragenen Pupillen ein in seinen raumgreifenden Linien monumentalisiertes Ohr gegenübergestellt, das in den komplexen Überlagerungen seiner Formgrenzen zugleich ein Bild der Kleeschen Vorstellung von musikalischer Polyphonie vor Augen stellt.⁵⁸ In der Federzeichnung mit dem Titel *Obertöne* von 1928⁵⁹ erzeugen schallwellenartig schwingende Linien in progressiver Erweiterung und Verdichtung ihrer Abstände das phantasmagorische Bild einer irrealen Versammlung von Dingen, Körpern und Köpfen, die wie eine Veranschaulichung von Klees schon 1923 formulierter Überzeugung verstanden werden kann, daß das „Ich zum Gegenstand in ein über die optischen Grundlagen hinausgehendes Resonanz-Verhältnis“ treten könne.⁶⁰ Schließlich kann eine Radierung wie *Rechnender Greis* von 1929,⁶¹ in der das Prinzip der mathematischen Proportion künstlerisch frei an den zählenden Fingern und an den Sinnesorganen zu einer linearen Verdichtung führt, als ironischer Selbstkommentar zur Zahlenbesessenheit des Künstlers verstanden werden.

Es war offenbar Johannes Itten gewesen, der in der Vermittlung von Kayser's Vorstellungen zu Paul Klee eine entscheidende Rolle spielte. An biographischen und künstlerischen Berührungspunkten zwischen Itten und

55 Hans Kayser, *Der hörende Mensch*, S. 293.

56 Vgl. Hans Kayser, *Lehrbuch der Harmonik*, Zürich: Occident 1950, S. 54.

57 *Auge und Ohr* 1929.3 (H 6), Tuschfeder auf Papier, 22,6 x 30 cm, Galerie Rosengart, Luzern.

58 Vgl. z.B. *Schwingendes, polyphon (und in komplementärer Wiederholung)*, 1931.73, blaue Tuschefeder auf Karton, 21 x 21,3 cm, oder *Polyphon gefaßtes Weiß*, 1930.140 (X10), Aquarell und Tuschfeder auf Papier, 33 x 24 cm, beide im Kunstmuseum Bern, Paul Klee-Stiftung.

59 1928/k9; vgl. *Unendliche Naturgeschichte*, S. 31.

60 Paul Klee, *Wege des Naturstudiums*, in: ders., *Schriften*, S. 125.

61 *Obertöne* 1929.99 (S 9), Radierung, Kunstmuseum Bern, Paul Klee-Stiftung, Inv. Nr. S10094.

Klee – auch hinsichtlich gemeinsamer Interessen an der Musik – mangelt es nicht. Itten hatte schon von Klees Vater, Hans Klee, während seiner Berner Schuljahre Musikunterricht erhalten. Seit 1908 kannte Itten die künstlerische Arbeit von Paul Klee.⁶² An Klees Berufung ans Weimarer Bauhaus 1920 war er maßgeblich beteiligt.⁶³ Wie sehr auch die Musik im Verhältnis von Itten und Klee eine Rolle gespielt hat, erhellt Ittens Schilderung einer eigentümlichen Begegnung zwischen den beiden, die ein Jahr vor Klees Berufung ans Bauhaus stattfand: „In München war ich bei Klee. Wir sprachen nicht dreißig Worte. Er spielte Bach, und ich hörte zu. Dann ein herzlicher Händedruck und ein Auf-Wiedersehen. Übermorgen bin ich wieder bei ihm.“⁶⁴

Itten war davon überzeugt, daß sich ‚Malerei und Musik unmittelbar auf der Ebene der Proportion berühren‘,⁶⁵ nicht weniger, daß es hierfür eine zahlenmäßige Grundlage geben müsse: Die Obertonfolge 1:2:3:4:5, die Oktavproportion 1:2:4:8:16 und die Proportion des Goldenen Schnitts (5:3) zieht er hierzu in Betracht. Itten umreißt diese Gedanken z.B. in einer Tagebuchnotiz vom 5. Juli 1919: „Ich vermute, daß in bezug auf Proportion ein Gesetz gilt, das den Obertonreihen entspricht. Oder, daß zum Beispiel eine Komposition mit den Oktavverhältnissen 1:2:4:8:16 dem Charakter C-Dur entspricht. [...] Auch im Hell-Dunkel gilt natürlich ein ähnliches Gesetz der Helligkeitsverhältnisse 1 2 2 3 : 4 4 5 6 7 8“.⁶⁶ Bis in die Form der Diagrammdarstellung lassen sich Ittens diesbezügliche Aufzeichnungen mit denjenigen von Klee vergleichen.⁶⁷ Am 5. April 1916 skizziert Itten das Projekt einer nach der Oktavproportion farbig gegliederten Landschaftsdarstellung als abstrakter Streifenkomposition mit progressiv vergrößerten Intervallabständen, das auch als Programm zu Klees entsprechenden Arbeiten gelesen werden könnte: „Ich muß einmal eine Landschaft malen, wo die Tiefenwirkung der Farbe so recht zum Ausdruck kommt. Im Lichtwert von $c_4 - C_3$ und in der Farbe Gelb bis

62 Johannes Itten, *Werke und Schriften*, S. 19 und 280.

63 Ebd., S. 92, S. 406, Anm. 224; vgl. Magdalena Droste, *Wechselwirkungen Paul Klee und das Bauhaus*, in: *Paul Klee als Zeichner 1921–1933*, Ausstellungskatalog, Berlin: Bauhaus-Archiv 1985, S. 26.

64 Johannes Itten, *Werke und Schriften*, S. 65.

65 Johannes Itten, *Tagebücher*, Bd. 1, S. 366 (Tagebuch IX, S. 171).

66 Ebd., S. 360.

67 Vgl. Notizen für den Unterricht am 15. Januar 1924; Pädagogischer Nachlaß, Lagenverstärkung zur Erzielung einer relativ gleichmäßigen Zunahme Nr. 9/60.

Blau. Das muß einen kolossalen Tiefenrhythmus geben.“⁶⁸ Tatsächlich hat Itten schon 1915 eine streng orthogonal gegliederte Streifenkomposition mit dem Titel *Horizontal-vertikal*⁶⁹ ausgeführt. Wie Klee faßte Itten „die lineare Proportion [...] als] Ordnung der Zeit im Bild“ auf, die er alternativ an anderer Stelle auch auf die Proportionen der Tonlängen in der Musik bezieht.⁷⁰

Für Itten war die Zahl eine metaphysische Größe: „Gott ist eine mit Bewegung begabte Zahl“, schreibt er 1919, und ein universeller Schlüssel zur Analyse des Sichtbaren.⁷¹ Der pythagoreische weltanschauliche Grund dieser Überzeugungen ist in Ittens Aufzeichnungen an vielen Stellen unmittelbar evident: „*Pythagoras: Die Zahl ist das Wesen der Dinge*“, lautet eine der vielen Bemerkungen hierzu.⁷² Vielfach erscheint das pythagoreische Dreieck in seinen geometrischen Konstruktionen. Lektürespuren belegen auch sein wissenschaftliches Interesse an diesem Thema.⁷³ Anders als Klee hat sich Itten ausdrücklich zu den geistesgeschichtlichen Quellen eines pythagoreischen Weltbildes bekannt.

4. Die Utopie von der ‚moralischen‘ Einheit der Künste

Wie Ittens Tagebuch dokumentiert, schließen sich an seine erste programmatische Rede *Unser Spiel / unser Fest / unsere Arbeit* vom 28. November 1919 am Weimarer Bauhaus unmittelbar die ersten Entwürfe zu einem spiralförmig aufsteigenden Turmprojekt an, das heute in der Forschung allgemein unter dem Namen *Turm des Feuers* firmiert.⁷⁴ Die etwa 3,60

68 Johannes Itten, *Tagebücher*, Bd. 1, S. 114 (Tagebuch III, S. 42).

69 Öl auf Leinwand, 80 x 60 cm, Kunstmuseum Bern, Anne-Marie- und Victor Loeb-Stiftung, Werkverzeichnis Nr. 97 (Johannes Itten, *Werke und Schriften*, S. 297).

70 Johannes Itten, *Tagebücher*, Bd. 1, S. 373 (Tagebuch X, S. 3), vgl. ebd., S. 336.

71 Ebd., S. 286 (vgl. Eva Badura-Triska in: Johannes Itten, *Tagebücher*, Bd. 2: *Wien 1916–1919*, S. 24) und S. 408.

72 Ebd., S. 38 (Winter 1914); vgl. z.B. auch ebd., S. 153f.

73 Eva Badura-Triska weist z.B. darauf hin, daß Itten gerade Willmanns Geschichte des Idealismus besonders mit Blick auf das Pythagoraskapitel exzerpiert hat (vgl. Johannes Itten, *Tagebücher*, Bd. 2: *Wien 1916–1919*, S. 84).

74 Tagbucheintrag vom 28. November 1919, in: *Tagebuch X*, Johannes-Itten-Stiftung, Kunstmuseum Bern, Inv.-Nr. A 1991. 172, S. 178f.

Meter hohe Maquette dieses Projektes ist seit den zwanziger Jahren verloren. Fotos und Entwurfskizzen geben aber einen guten Eindruck, der auch in einer Rekonstruktion umgesetzt werden konnte. Entgegen dem heute geläufigen Titel *Turm des Feuers* hieß das Werk ursprünglich „Turm des Lichtes“, so jedenfalls der zeitgenössische Titel von 1925. Es handelt sich um ein ambitioniertes, eigenartig komplexes bildhauerisch-architektonisches ‚Weltanschauungskunstwerk‘. In zwölf Stufen verjüngen sich gegeneinander gedrehte Quader, die dynamisch von sphärisch gewölbten farbigen Glasfächern umgeben werden. Es mangelt nicht an Hinweisen, den Turm symbolisch zu überhöhen. Itten war davon überzeugt, daß gerade die Maler die Aufgabe hätten, die von Gropius im Bauhaus-Manifest formulierte Utopie eines „neuen Bau[s] der Zukunft, der alles in einer Gestalt sein wird: Architektur und Plastik und Malerei“ einzulösen. Itten versuchte, das Bedeutungsfeld seines *Turm des Lichts* mit ebenso komplexen wie abstrakten symbolischen Bedeutungszuordnungen umfassend aufzuladen. Daß Itten unter diesen Vorzeichen versuchte, sein Turmprojekt auch als Symbol einer utopischen Verbindung der Künste, insbesondere durch die Einbindung der Musik, zu deuten, kann im folgenden gezeigt werden:

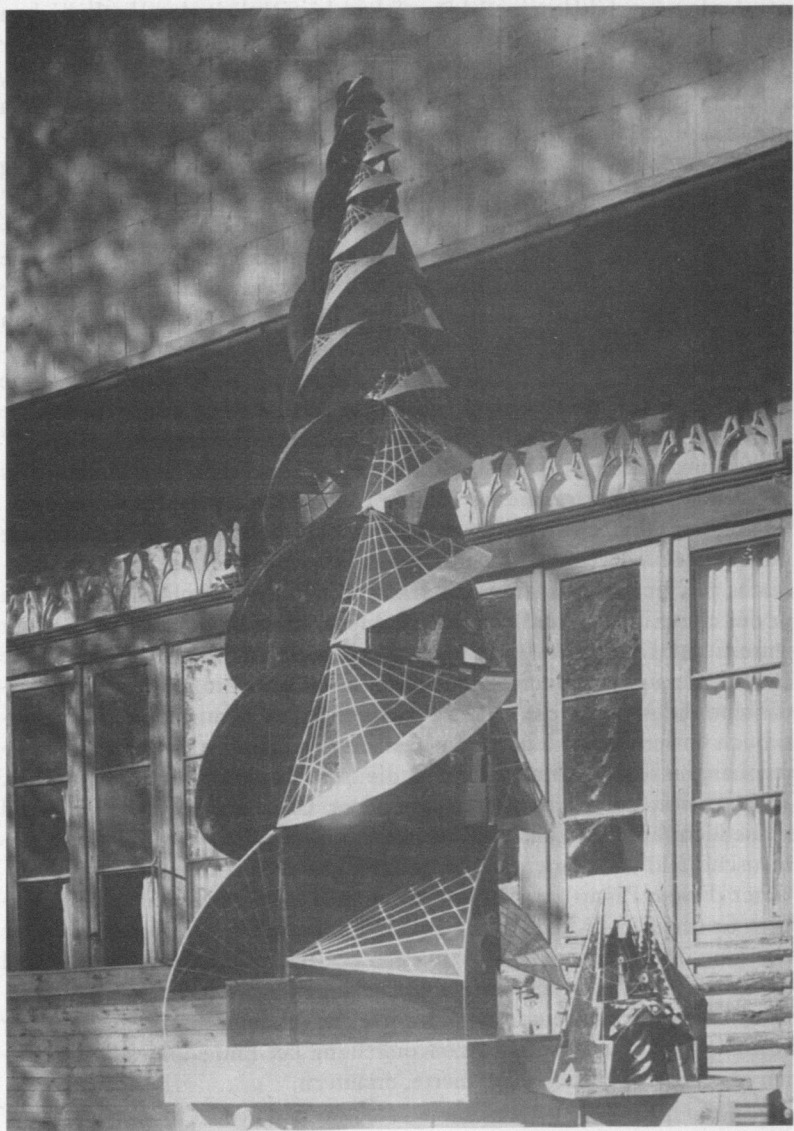
In einer wenig nach der Fertigstellung des Turmmodells im Tempelherrenhaus-Tagebuch vermerkten abschließenden Charakterisierung seines Werkes – vom Juli 1920 – notierte Itten: „Mein Turm ein Zeichen des Lichtes / der Wahrheit / mit dem Glockenspiel der Musik“.⁷⁵ An anderer Stelle sprach Itten von seiner Architekturplastik als „Glockenturm“.⁷⁶ Über eine rapide Akzentverschiebung vom Materiellen ins Geistige trat in Ittens Schaffen an die Stelle des bildhauerischen Materials eine immaterielle Gedankenarchitektur, in der dem Material selbst nur noch symbolische Bedeutung im Zuge eines strikt konzeptuell von weltanschaulichen Überlegungen aus angelegten Kunstwerkes zukam: So hatte Itten geplant, den *Turm des Lichts* aus symbolischen Gründen von unten nach oben aufsteigend im Wechsel von Stein, Metall und Glas auszuführen.⁷⁷

Seine Entwurfsskizzen zeigen, daß Itten in der Zwölfteiligkeit seines Turms – an Hauers Zwölftonstudien anschließend – auch synästhetische Entsprechungen zwischen Malerei und Musik in Erwägung zog. Eine konzeptuelle Skizze, die zwischen dem 29. April und dem 13. Juni 1920

75 Tempelherrenhaus-Tagebuch, S. 37 (nach dem 7. Juli 1920).

76 Brief von Johannes Itten an Anna Höllering vom 15. Februar 1920 (Itten-Archiv Zürich).

77 Tagebuchnachtrag in Weimar im Tagebuch VIII, S. 51.



Johannes Itten, Turm des Lichts (© 2008 VG Bild-Kunst, Bonn)

entstanden ist, bildet ein Schlüsselblatt hinsichtlich der symbolischen Deutung des *Turms des Lichts*, denn diese belegt, wie sehr Itten nicht nur die zahlenbezogene Konstruktion des Turms rechnerisch rationalisierte, sondern wie sehr er zugleich dessen Form in höchstem Maße symbolisch spiritualisierte: Itten verstand seinen *Turm des Lichts* demnach als symbolische Kosmologie, in der in zwölf Stufen von unten nach oben der Weg von den Mineralien über die Pflanzen, Tiere, Menschen bis zum „Logos“ und der „Sonne“ als Symbol Gottes unter Einbeziehung der zwölf Tierkreiszeichen und der vier Elemente abgemessen sei. Auch eine soziale Utopie klingt in dieser Symbolik von Ittens *Turm des Lichts* an, wenn er in Verbindung mit seiner abschließenden Charakterisierung, „Mein Turm ein Zeichen des Lichtes / der Wahrheit / mit dem Glockenspiel der Musik“, die moralische Seite der Musik unterstreicht: Die „Musik [ist] die Urheberin und Beseelerin der gesamten Sittlichkeit“ und das „rechte Maass an sich selbst / das Gute auf welchem alle Harmonie beruhet“.⁷⁸ Diese Überzeugungen hatte Itten aus August Gladischs *Einleitung in das Verständnis der Weltgeschichte* (Posen: Heine 1841/1844) aufgenommen. Von hier aus ergibt sich eine durch die Quellen gesicherte weiterführende Interpretation der Bedeutung der Musik in Ittens *Turm des Lichts*: In Gladischs geschichtsteleologischer Betrachtung pythagoreischer Denkfiguren in der chinesischen Kultur bildet die Musik das wichtigste Symbol einer jenseits der Einheit des Göttlichen harmonisch geordneten Welt, ja die „Musik erzeugt Harmonie“, dank ihrer melotherapeutischen „Wirkung“ – das sind die Aspekte, die Itten aus Gladischs Ausführungen in seinem Tagebuch notierte. Zweifellos ist es kein Zufall, daß Itten in diesem Zusammenhang in seiner Turmkonzeption die „12 Glocken im 5.[.] 6.[.] 7.[.] 8. Würfel“ von oben nach unten von einer Glocke über zwei, vier und schließlich fünf Glocken aufteilte und damit in freier Form an das mathematische Bild der elementaren musikalischen Proportionen anspielt. Unter diesem Passus zur Musik hat Itten das wichtige Stichwort „Vollendete Gottheit [=] Kugel /alles in allem“ notiert: Die für die symbolische Deutung der Turmspitze hier von Itten notierten Stichworte „Lichtkugel – Logos – Sonne im 4fachen / 4 Elemente offenbar“, die Itten anschließend zu „4 Lichtkugeln ...“ korrigierte, lassen sich unmittelbar aus der von Gladisch skizzierten Kosmosvorstellung bei Empedokles, wie sie Itten in seinem Tagebuch exzerpierte, erläutern:

78 Tempelherrenhaus-Tagebuch, S. 35 (Tafel 98).

„In dem Urwesen dem Einen oder der Gottheit, in dem mit Parmenides ihm gemeinsamen Sphairos (Kugel) sind von Anfang, jedoch in unterschiedsloser Einheit, enthalten die Urwurzeln aller Dinge / die 4 Elemente des Sphairos geht in die in ihm enthaltene Vierheit auseinander. Prinzip der Vereinigung = Aphrodite / die Liebe. Prinzip der Trennung = Heikos / der Streit.“⁷⁹

In welcher Form diese bildkünstlerischen Deutungen der Musik als Utopievorstellung in der Klassischen Moderne historische Voraussetzungen und methodische Ausgangspunkte liefern, um die Frage nach den Utopievorstellungen in der Musik Luigi Nonos besser verstehen zu lernen, ist eine der Fragen, die an diesem Punkt wieder in das Terrain der musikwissenschaftlichen Kollegen zurückgespielt werden mag.

79 Tempelherrenhaus-Tagebuch, S. 41.