

»exakte versuche im bereich der kunst«? Paul Klee und Hans Kayser

Christoph Wagner

In seinem Beitrag »exakte versuche im bereich der kunst« von 1928 skizzierte Paul Klee in kryptischer Knappheit folgendes geheimnisvolles kulturhistorisches Szenario zur Beziehung zwischen Malerei und Musik: »auch der kunst ist zu exakter forschung raum genug gegeben und die tore dahin stehen seit einiger zeit offen. was für die musik schon bis zum ablauf des achtzehnten jahrhunderts getan ist, bleibt auf dem bildnerischen gebiet wenigstens beginn. mathematik und physik liefern dazu die handhabe in form von regeln für die innehaltung und für die abweichung.«¹ Es handelt sich um Klees weitreichendste theoretische Bestimmung zum Verhältnis der beiden Schwesterkünste. Wie wichtig Klee seine diesbezügliche Reflexion war, ist auch einer Notiz in einem Brief an seine Frau Lily vom 9. April 1930, in der er über ein Gespräch mit Will Grohmann berichtet, zu entnehmen: »Wir sprachen recht interessant, ich gab meine Meinung über die Parallele heutige Malerei–klassische Musik preis.«²

I. »Ruhm als Violinvirtuos«

Was Klee genau mit diesem programmatischen Bekenntnis zur vorbildhaften Bedeutung der Musik für die bildende Kunst meinte, ist nicht auf den ersten Blick zu erkennen. Zweifellos handelt es sich um mehr als die allgemeine Diagnose eines Theoriedefizits in den bildenden Künsten, wie sie schon Wassily Kandinsky und Franz Marc zum Anlass nahmen, um im Almanach *Der Blaue Reiter* mit einem Goethe-Zitat einen ästhetischen Imperativ für die Gegenwartskunst zu formulieren: »[...] 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.«³ Während sich Kandinsky und Marc dabei an der Harmonielehre und an der Zwölftonmusik Arnold Schönbergs und anderer zeitgenössischer Komponisten orientierten,⁴ hat sich Klee – trotz mancher biografischer Beziehungen zur musikalischen Avantgarde⁵ – vor allem zur Musik der Wiener Klassik bekannt.⁶

Klees eingangs zitiertes Bekenntnis lässt sich ebenfalls nicht auf seine musikalisch-bildnerische Doppelbegabung reduzieren: Lange Zeit hatte er mit dem Gedanken gespielt, als Violinist eine Musikerlaufbahn einzuschlagen. Aber schon 1918 bemerkte er ironisch zu seinem musikantischen »Ruhm als Violinvirtuos«: »Engagements erster Konzertinstitute werden die nächste Folge sein.«⁷

Dennoch spielte die Musik im Verhältnis von Klee zu anderen Künstlern offenbar eine eigentümliche Rolle, wie die Begegnungen Klees mit Franz Marc und Johannes Itten beispielhaft zeigen. Von seinem letzten Besuch bei Marc berichtete Klee 1915: »Wir spielten Bach, und die Variationen [des Malers Alexej Jawlensky] lagen zur selben Zeit vor ihm auf dem Boden. Das war ganz seine Art, Bilder zu betrachten und Musik zu hören.«⁸ Von seiner Begegnung mit Klee vor dessen Berufung ans Bauhaus überlieferte Itten: »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.«⁹ Offenbar erfüllte die Musik hier Aufgaben einer nonverbalen Kommunikation zwischen den Künstlern.

Freilich ist Klee durch seine stupenden musiktheoretischen Kenntnisse, die in seinen Aufzeichnungen vielfach dokumentiert sind, von den meisten anderen seiner Künstlerkollegen abzuheben.¹⁰ Während etwa Franz Marc versuchte, ohne musikalische Ausbildung in seiner Malerei Beziehungen zur Musik »ohne theoretische Überlegung herauszubringen, rein aus einem gesunden Farbeninstinkt, wie es die primitiven Völker alle halten«,¹¹ hatte Klee schon in frühen Jahren begonnen, die »Parallelen zwischen Musik und bildender Kunst«¹² theoretisch zu erkunden. Zeitlebens hatte sich Klee für rationale Analysen der Beziehungen zwischen Malerei und Musik interessiert, und er konnte dabei auf fundierte musiktheoretische Kenntnisse zurückgreifen. Klee wusste also, wovon er sprach, wenn er für die Kunst mittels »exakter forschung« das nachholen wollte, »was für die musik schon bis zum ablauf des achtzehnten jahrhunderts« erschlossen worden war.

II. Rhythmus und Metrum

Die Annäherung an die Musik unter analytisch-rationalen Vorzeichen lässt sich bei Klee an vielen Punkten studieren: Während sich beispielsweise Marc und Kandinsky an Schönbergs Musik, vor allem an den unmittelbar sinnlich wahrnehmbaren und erlebbaren Qualitäten, etwa an dem eruptiven, metrisch wenig regulierten, organischen Rhythmus, begeisterten, hat Klee – zunehmend im Laufe der 1920er Jahre – besonders auf die mathematisch gliedernde metrische Konstruktion in den vergleichsweise strengen Kompositionen Johann Sebastian Bachs oder Mozarts geachtet. In dem schon fast kurios zu nennenden Versuch Klees, in seinen *Beiträgen zur bildnerischen Formlehre* von 1921/22 für den Unterricht am Bauhaus einen Ausschnitt der dreistimmigen Sonate Nr. VI in G-Dur für Violine und Klavier von Bach in ein abstraktes Liniengefüge zu übertragen (vgl. Abb. 3, S. 73),¹³ ist exemplarisch zu studieren, mit welcher systematischen Konsequenz Klee die metrischen Strukturen der Musik analysierte und in seine Malerei zu übersetzen versuchte. Klee hat die musikalische Notation in ein grafisches System verwandelt, in dem die quantitative und qualitative Regulierung des Taktes aus dem Spannungsverhältnis von Rhythmus und Metrum ablesbar bleibt (vgl. den Beitrag von Michael Baumgartner, S. 71–85). Diese Überlegungen sind in die abstrakten Bildfeldstrukturen der zahlreichen Parallel-Linienkompositionen der 1920er Jahre – wie zum Beispiel *Monument an der Grenze des Fruchtlands* (vgl. Abb. 6, S. 202) – eingegangen.

Interessanterweise ist die Antinomie in der unterschiedlichen Deutung und Akzentuierung von Rhythmus und Metrum, wie sie sich in der künstlerischen Bildsprache von Marc und Kandinsky einerseits und in der künstlerischen Reflexion Klees andererseits widerspiegelt, ideengeschichtlich in der Musiktheorie des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts vorbereitet.¹⁴ Protagonisten in der Musiktheorie waren Moritz Hauptmann und Hugo Riemann: Während Riemann in dem von den Reglementierungen des Taktes partiell befreiten organischen Rhythmus ein positives elementares Kompositionselement sah, das er exemplarisch in der Instrumentalmusik von Beethoven studierte,¹⁵ deutete Moritz Hauptmann den Rhythmus unter klassizistischen Vorzeichen vom Metrum her als massgebend-

des Ordnungssystem. Der von Hauptmann als »unberechenbar« und »masslos sinnlich« kritisierte Rhythmus müsse durch das Metrum als gleichsam sittliches Prinzip reguliert werden.¹⁶ In der Musik des frühen 20. Jahrhunderts waren es vor allem die Kompositionen Arnold Schönbergs gewesen, an denen man – in der Nachfolge Beethovens – das Phänomen der »verselbständigten Rhythmik« beachtete.¹⁷ An diese Vorstellungen schlossen Marc und Kandinsky an.

Die unterschiedlichen musikalischen Präferenzen von Marc, Kandinsky und Klee zeigen nicht nur einen unterschiedlichen Musikgeschmack auf, sondern sie verweisen – vor dem Hintergrund der hier skizzierten Antinomie in der Akzentuierung von Rhythmus und Metrum – auf einen Unterschied in der künstlerischen Deutung des Rhythmischen: Während Marc und Kandinsky sich von metrischen Regulierungen weitgehend lösten und in den Farben und Formen ihrer Bildkompositionen einen gleichsam eruptiv freigesetzten visuellen Rhythmus entfalteten, hat Paul Klee in der abstrakten Feldereinteilung gerade die mathematisch proportionierte, metrische Ordnung einer strikt gesetzmässig entwickelten künstlerischen Bildstruktur erkundet. Exemplarisch zeigt sich dies beispielsweise in den denkbar unterschiedlichen bildkünstlerischen Deutungen der Fugenthematik, etwa in Kandinskys *Fuga (Fugue)* von 1914 (Abb. 1) und Klees *Fuge in Rot*, 1921, 69 (Abb. S. 121), mit ihrem metrisch regulierten Rhythmus. Klees Vorstellung von einer nach dem Vorbild des musikalischen Metrums mathematisch proportionierten und gegliederten Malerei ist auch in der systematischen Feldereinteilung seines Aquarells *Monument an der Grenze des Fruchtlands* zu studieren:¹⁸ Sowohl horizontal als auch vertikal sind die Felder in ihren Grössenverhältnissen klar proportioniert, meist im Verhältnis 1:2, und in genau abgestuften Farbfolgen koloristisch gefasst. In der Matrix dieser Bildstruktur hat Klee bildliche Gegensätze ausbalanciert. Es handelt sich nicht lediglich um eine motivisch bedingte Felderstruktur einer Landschaft, vielmehr ist das Naturbild nach der Gesetzmässigkeit eines abstrakten Proportionssystems umgedeutet.

Klees theoretische Aufzeichnungen dokumentieren darüber hinaus, dass er das Bild gleichsam auch als Partitur verstehen konnte, dessen komplexe gestalterische Anweisungen der Betrachter zu lesen wissen muss. Auf diesem Weg war die Forderung nach einem musikanalogen »Generalbass in der Malerei«¹⁹ künstlerisch einzulösen. Klee verstand die Musik als ideal strukturierte künstlerische Sprache, die er mit stupender Systematik zum Vorbild für die Grammatik seiner Bildsprache, ja – wie weiter unten erkennbar wird – zum Ausgangspunkt für eine Elementarlehre der Sprache des Sichtbaren machte.²⁰

Im Bereich der Helldunkel-Gestaltung ist dies zum Beispiel wieder in der *Fuge in Rot*, 1921, 69, zu sehen. Gegenüber den ungegliederten Übergängen in den natürlichen Helldunkel-Wirkungen und der Vielfalt der Farben in der Natur gestaltete Klee messbare, klar gegliederte Helldunkel-Stufen und eine übergreifende Farbordnung. Wie in der Musik sollte die Malerei in solcher Rationalisierung eines Naturphänomens ein theoretisches Fundament erhalten.²¹ Zugleich reflektierte Klee in dieser Analogie zur Musik auch die zeitliche Dimension, die er im Wahrnehmungsprozess einer solchen Helldunkel-Konstellation beimass.

Im Bereich der Farbordnung hat Klee dies modellhaft seinem Gemälde *Ad Parnassum*, 1932, 274 (Abb. S. 156), eingearbeitet.²² Es handelt sich um ein kunsttheoretisch reflektiertes Programmbild, dessen streng durchkomponierter Bildkosmos in der polyphonen Überlagerung der Farbfelder und mosaikartigen Farbtupfen in allen Gestaltungskategorien nach dem Vorbild der Musik geordnet ist. Mit dem Titel *Ad Parnassum* spielte Klee akademisch-gelehrt auf einen seit der Kontrapunktlehre von Johann Joseph Fux, *Gradus ad Parnassum*, in der Musiktheorie



1 Wassily Kandinsky
Fuga (Fugue), 1914
Öl auf Leinwand, 129,5 x 129,5 cm
Fondation Beyeler, Riehen/Basel

geläufigen Topos an.²³ Darüber hinaus erinnert der Titel natürlich auch an den Parnass als den für alle Künstler mythisch verklärten Dichterberg Apolls: »Ad Parnassum« kann demnach als Aufforderung des Künstlers an sich selbst, zugleich aber auch als eine Anweisung an den Betrachter verstanden werden, die gesetzmässige Strenge der musikanalog abstrakten Komposition und die poetische Freiheit der Naturdarstellung auf ihre komplexe, anschauliche Verschränkung hin zu analysieren.

III. Die »Welt als Klang«

Eine entscheidende Facette an Klees Faszination für die Musik liegt nun darin begründet, dass sich diese – wie im Folgenden exemplarisch zu zeigen ist – im Laufe der 1920er Jahre auf der Basis einer umfassenden Empfänglichkeit für mathematische Zahlenspekulationen zu einer spezifisch neopythagoreischen weltanschaulichen Sicht weitete.

Wie empfänglich Klee für Zahlenanalysen innerhalb der künstlerischen Reflexion war, ist in allen Etappen seiner künstlerischen Arbeit leicht nachzuweisen: Schon früh hatte sich Paul Klee zur zahlenmässigen Analyse des Sichtbaren als Grundlage seiner Kunst bekannt. So glaubte er, auf seiner ersten Italienreise – mit Blick auf die dortige Architektur – erkannt zu haben, »dass die augenscheinliche Berechenbarkeit des Verhältnisses von Teilen zueinander und zum Ganzen den verborgenen Zahlenverhältnissen an anderen künstlichen und natürlichen Organismen entspricht. Dass diese Zahlen nichts Kaltes bedeuten, sondern Leben atmen, ist ebenso klar.«²⁴ Wie Kandinsky war Klee davon überzeugt, dass vor allem der Kubismus eine auf Zahlen gründende Form-, Farb- und Helldunkelanalyse verfolgt habe.²⁵ Welche Hoffnungen er selbst mit einer Zahlenanalyse des Sichtbaren verband, hat Klee erstmals programmatisch in seinen Ausführungen über seine »Schöpferische Konfession« 1920 betont: »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.«²⁶ Marcel Franciscano spricht zutreffend von einer »regelrechten Zahlenbesessenheit« Klees.²⁷

Die Aktualität dieser Übertragung musikalischer Betrachtungen auf das Gebiet der bildenden Künste lässt sich in der zeitgenössischen Kunsttheorie vielfach nachweisen: Im Almanach *Der Blaue Reiter* rühmte Wassili Rosanow »den weisen Pythagoras«, der die Zahl für das Wesen der Dinge hielt: »Jedes Ding hat eine eigene Zahl, und der, dem die Zahl des Dinges offenbart ist, der kennt auch das versteckte Wesen der Dinge.«²⁸ Diese Deutung der Musik wurde unmittelbar auch mit der Frage nach der Legitimation der Entstehung einer neuen abstrakten Kunst verbunden, etwa wenn Roger Allard in *Der Blaue Reiter* »die Berechtigung einer Umwertung des Naturbildes in eine exakte und abstrakte Formenwelt der bildenden Kunst« aus den Vorbildern der »Musik und Poesie« ableitet, wo »eine ähnliche Abstraktion ein selbstverständliches Postulat ist.«²⁹ Flankierend treten seit dem späten 19. Jahrhundert, insbesondere seit der Jahrhundertwende, in einer regelrechten Renaissance neopythagoreischer Publikationen Schriften wie Schurés *Die grossen Eingeweiheten*, Willmanns *Geschichte des Idealismus*, Nabers *Das Theorem des Pythagoras* oder Speisers *Die mathematische Denkweise* hinzu.³⁰

Die Denkfiguren dieser Weltsicht schienen im Laufe der 1920er Jahre noch an Aktualität gewonnen zu haben: Gino Severinis Traktat *Du cubisme au classicisme* (Paris 1921) wartete mit dem programmatischen Untertitel *Esthétique du compas et du nombre* auf. Kandinsky hatte schon im Almanach *Der Blaue Reiter* in seinen Ausführungen »Über die Formfrage« die Bedeutung der Zahl unterstrichen: »In dem heutigen Suchen nach abstrakten Verhältnissen spielt die Zahl eine besonders grosse Rolle. Jede Zahlformel ist wie ein eisiger Berggipfel kühl und als höchste Regelmässigkeit wie ein Marmorblock fest. Sie ist kalt und fest wie jede Notwendigkeit. [...] Es kann alles als eine mathematische Formel oder einfach als eine Zahl dargestellt werden.«³¹ In seiner 1926 publizierte Schrift *Punkt und Linie zu Fläche* rückte Kandinsky dieses Bekenntnis zur Zahl in eine Schlüsselposition für die Begründung einer zukünftigen Kunsttheorie: »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.«³²

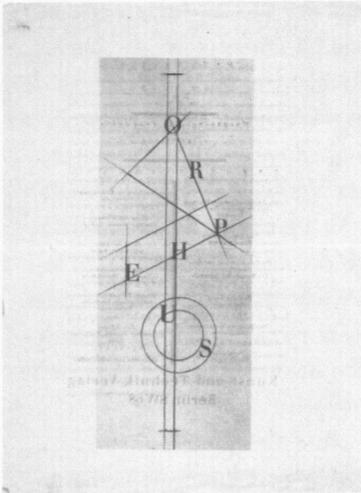
Damit ist in Umrissen ein historischer Kontext rekonstruiert, in dem Klees Diktum von 1928 neu zu lesen ist: »auch der kunst ist zu exakter forschung raum genug gegeben [...]. was für die musik schon bis zum ablauf des achtzehnten jahrhunderts getan ist, bleibt auf dem bildnerischen gebiet wenigstens beginn.«³³ Aber was haben »mathematik und physik« mit der »exakten forschung« auf dem bildnerischen gebiet« zu tun?

IV. Paul Klee und Hans Kayser

Klees Überzeugung, dass die Musik nicht nur ein vorbildliches Beispiel einer zahlenbegründeten Kunstsprache, sondern einer zahlenbasierten Weltsicht bildet, gewinnt zu Beginn des Jahres 1926 eine neue – auch in seiner künstlerischen Arbeit folgenreiche – Akzentuierung.

Mit dem Jahreswechsel 1925/26 ist in Klees Œuvre eine tiefe und irritierende Zäsur zu beobachten: Eine ganze Werkgruppe zu Beginn des Jahres 1926 widmete Klee einer neuen, im Abstraktionsgrad deutlich gesteigerten Bildsprache. Es handelt sich um lineare Parallellinienkompositionen von höchst fragiler, abstrakter Struktur. Die Zeichnungen, die an feinste kristalline Gebilde in Eiskristallen oder Gesteinsstrukturen erinnern, sind über farbig diaphanen Hintergründen ausgespannt und rufen Landschafts- und Naturassoziationen auf, gelegentlich sind im Detail figurale Assoziationen möglich. Arbeiten wie *klassischer Garten*, 1926, 1, *Schloss im Wald zu bauen*, 1926, 2, *zerstörter Olymp*, 1926, 5, *heilige Inseln*, 1926, 6, *Ansicht eines Berg-Heiligtums*, 1926, 18, *Felsen tempel mit Tannen*, 1926, 12, oder *Botanischer Garten, Abteilung der Strahlenpflanzen*, 1926, 61,³⁴ gehören zu dieser Werkgruppe und bilden in dichter Folge die ersten Werknummern des Jahres 1926.

Ein Schlüsselwerk innerhalb dieser Werkgruppe geometrisch stilisierter Darstellungen ist die Zeichnung *ein Garten für Orpheus*, 1926, 3 (Abb. S. 108). Klee hat sich das Blatt selbst gewidmet: »für mich«. Man hat diese Darstellungen unter verschiedenen Vorzeichen zu erklären versucht, so zum Beispiel als formales beziehungsweise formalistisches Experiment oder als Ausdruck einer neuen Musikalisierung und klassischen Dignität in Klees Landschaftsauffassung. Grundsätzliche Deutungsperspektiven zu diesem Werkkonvolut hat vor allem Chris-



2a Hans Kayser, *Orpheus*, Verlagsankündigung, aus: Paul Klee, Pädagogischer Nachlass PN10 M9/2d, Zentrum Paul Klee, Bern

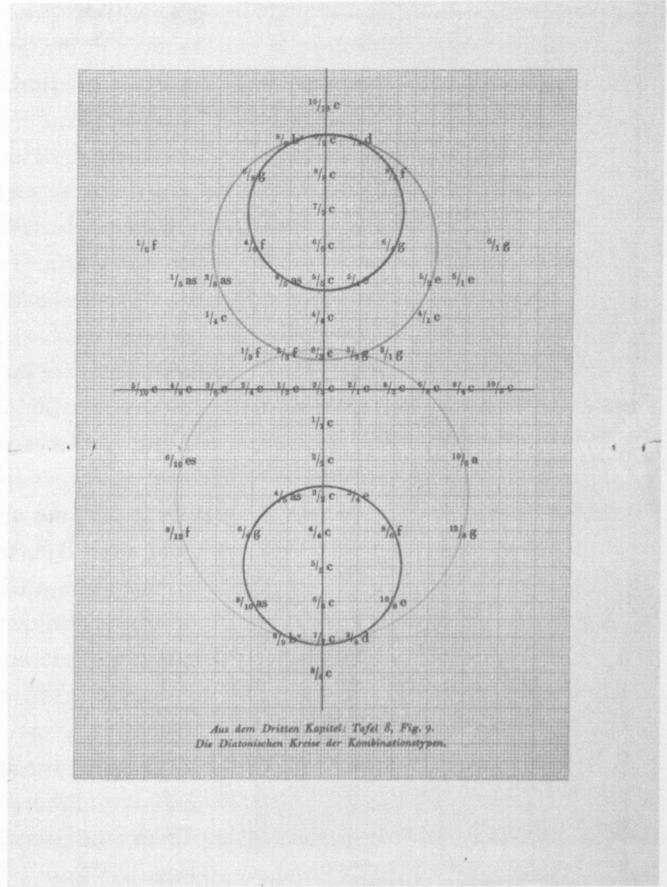
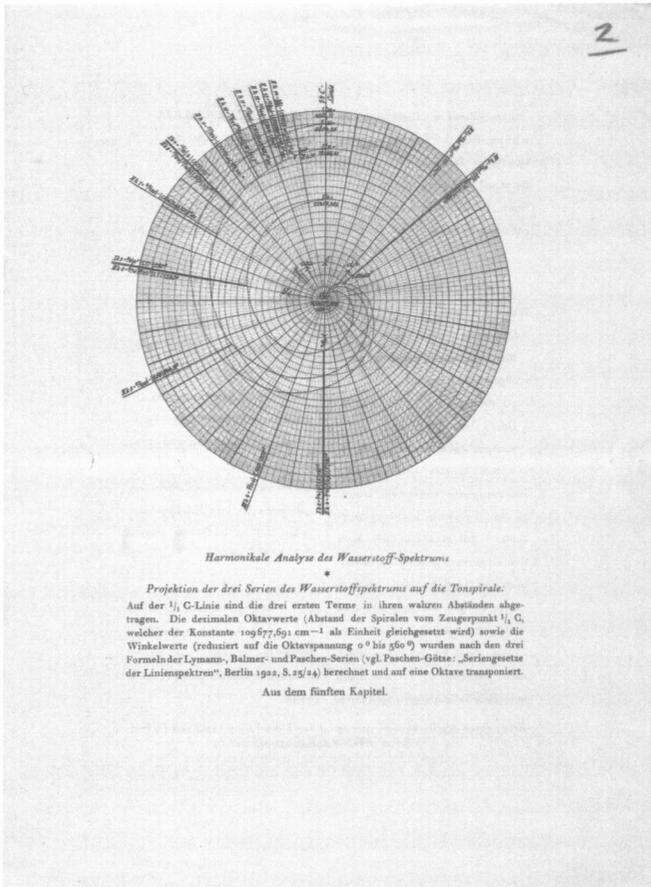
tian Geelhaar aufgewiesen:³⁵ Er beobachtete an den Streifenkompositionen mathematische Teilungsverhältnisse, die er mit der musikalischen Aufteilung der Notenwerte nach ganzer, halber und Viertelnote verglich.³⁶ Diese »Gestaltungsprozesse auf mathematischer Grundlage« bezog Geelhaar zum einen auf die auf »exaktes Wissen gerichteten technologisch-rationalistischen« Strömungen am Dessauer Bauhaus während der Direktionszeit von Hannes Meyer 1927/28,³⁷ zum anderen auf Landschaftseindrücke, die Klee während seiner Ägyptenreise 1928 gewann.

Einmal abgesehen von dem chronologischen Problem, dass diese Aspekte von 1928 nicht ohne weiteres auf Arbeiten von 1926 zu beziehen sind, blieb bei Geelhaar rätselhaft, aus welchem künstlerisch-geistigen Interesse sich Klee auf einmal verstärkt einem solch ausgeprägten mathematischen Konzeptualismus zuwandte. Zur Beantwortung dieser Frage liefert die Zeichnung *ein Garten für Orpheus* – auf dem Weg einer historisch-kritischen Analyse – tatsächlich den Schlüssel zu einem spezifischen ikonologischen Hintergrund. Sie zeigt, wie sehr diese Werkgruppe auf der Basis einer neuen intellektuellen Auseinandersetzung Klees mit dem Problem der Darstellung unter den Vorzeichen einer neopythagoreischen Analyse des Sichtbaren zu verstehen ist.

Schon der Werktitel *ein Garten für Orpheus*, der in klassisch ikonografischer Perspektive kryptisch bleibt,³⁸ ist als Reverenz gegenüber einer zeitgenössischen Publikation, die für Klee den Anstoss für seine intensive Auseinandersetzung mit neopythagoreischen Theorien gab, zu interpretieren: Die Schrift des Schweizer Musikwissenschaftlers und Philosophen Hans Kayser mit dem Titel *Orpheus. Vom Klang der Welt. Morphologische Fragmente einer allgemeinen Harmonik* war Anfang 1926 erschienen.

Konnte Klee Hans Kayser's Schrift *Orpheus* kennen? Und was sollte ihn zu einer solchen Reverenz führen? In der Bibliothek Paul Klees findet sich ein Exemplar des Kayser'schen *Orpheus*, ebenso übrigens in den Büchernachlässen anderer Bauhaus-Künstler, wie demjenigen von Johannes Itten.³⁹ Dass auch die umfangreiche Verlagsankündigung, in der der Inhalt des Werkes auf mehreren Seiten dargestellt worden war, in den Nachlässen von Klee und Itten unter den kunsttheoretischen Aufzeichnungen aufzufinden ist (Abb. 2 a–c),⁴⁰ macht deutlich, wie sehr dieses Buch als zentrale Schlüsselschrift aufgenommen wurde. Der Gustav Kiepenheuer Verlag hatte – wie ein überlieferter Brief zeigt – schon am 13. November 1925 Klee privat angeschrieben, um ihn auf die bevorstehende Neuerscheinung des *Orpheus* aufmerksam zu machen.⁴¹ Damit ist datierbar, wann Klee mit Kayser's Gedanken aus dem *Orpheus* spätestens bekannt gemacht wurde. Der unpersönliche Text dieses Anschreibens sowie die Tatsache, dass der Verlag Klees Adresse erst über eine Anfrage bei »Herrn Walter Gropius, dem Direktor des Bauhauses in Dessau« in Erfahrung bringen musste, deuten darauf hin, dass sich Paul Klee und Hans Kayser zu diesem Zeitpunkt nicht näher kannten. Eine intensive Freundschaft zwischen Klee und Kayser entstand – wie der ebenfalls bislang unpublizierte Briefwechsel erkennen lässt – erst ab 1934, nachdem Kayser, wie Klee 1933, vor der Nazidiktatur in die Schweiz hatte emigrieren müssen.⁴²

Was veranlasste den Verleger Gustav Kiepenheuer, Klee, Itten und anderen Bauhauskünstlern Kayser's Schrift in persönlichen Anschreiben zu annoncieren? Darauf geben bislang unbekannte Tagebuchseiten aus Ittens so genanntem »Tempelherrenhaus-Tagebuch«, das am Weimarer Bauhaus entstand, einen indirekten Hinweis: Denn hier findet sich unter der Überschrift »Vom Klang der acht Fügungen« Ittens Mitschrift eines Vortrags von Hans Kayser, in dem Kayser Kern-



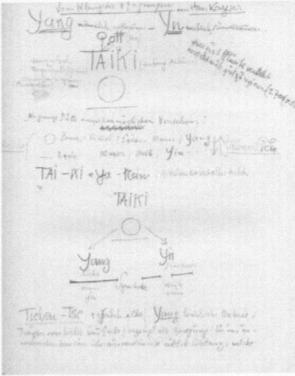
2b Hans Kayser, *Orpheus: Harmonikale Analyse des Wasserstoffatoms*, Verlagsankündigung, aus: Paul Klee, Pädagogischer Nachlass PN10 M9/2d, Zentrum Paul Klee, Bern

2c Hans Kayser, *Orpheus: Der diatonische Kreis der Kombinationstypen*, Verlagsankündigung, aus: Paul Klee, Pädagogischer Nachlass PN10 M9/2d, Zentrum Paul Klee, Bern

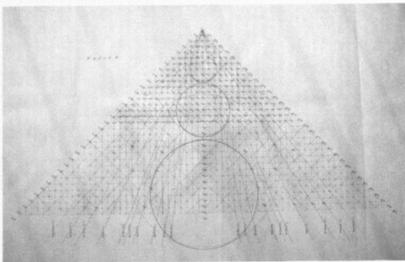
gedanken seiner späteren Publikation *Orpheus* zusammenfasste (Abb. 3).⁴³ Aus dem Quellenzusammenhang in Ittens Tagebuch ergibt sich, dass diese Seiten im Frühjahr 1922 entstanden sind.⁴⁴ Demnach hat Hans Kayser offenbar schon zu diesem frühen Zeitpunkt, als Klee gerade am Weimarer Bauhaus angekommen war und Itten dieses noch nicht verlassen hatte, seine neopythagoreischen Theorien in Weimar vorgestellt. Daraus würde sich auch die ungewöhnliche Tatsache erklären lassen, dass die Bauhaus-Künstler durch den Verlag in namentlich adressierten Anschreiben auf die bevorstehende Publikation des *Orpheus* hingewiesen wurden.

Was aber sollte Klee an Kaysers *Orpheus* interessieren? Hans Kayser hatte schon vor 1920 mit dem ambitionierten Projekt begonnen, die neopythagoreischen Zahlenanalysen ausgehend von akustisch-musikwissenschaftlichen Überlegungen wiederzubeleben. Kaysers Ziel war es, eine »Harmonik« zu erstellen, in der alle Form- und Empfindungsqualitäten auf quantitative Zahlenverhältnisse zurückzuführen waren.⁴⁵ Diese »Harmonik« versuchte er exemplarisch an der Musik und Kristallografie zu entwickeln. In komplexen mathematischen Berechnungen wollte er beispielsweise das so genannte *Lambda*, die Form aller ganzzahligen Proportionsbeziehungen, grafisch darstellen (Abb. 4). Andere Abbildungen seiner Publikation zeigen kristallografische Projektionsbilder, in denen die mathematischen Teilungsprozesse von Kristallen synoptisch aufgezeigt werden sollten (Abb. 5).

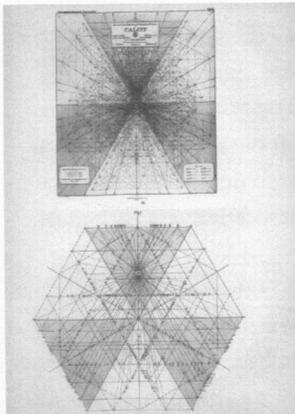
Ausgehend von der zahlenbezogenen Musikanalyse dehnte Kayser die pythagoreischen Grundsätze einer zahlenbezogenen Weltanalyse universell auf alle Daseinsbereiche aus: Er erörterte die Bereiche des Anorganischen – Chemie,



3 Hans Kayser, »Vom Klang der acht Fügungen«, in: Johannes Itten, Tempelherrenhaus-Tagebuch, Johannes Itten-Stiftung im Kunstmuseum Bern, S. 197



4 Hans Kayser, Lambdoma (ganzzahlige Proportionsbeziehungen), abgebildet in: ders., Orpheus, Berlin 1926, Tafel I



5 Kristallographische Projektionsbilder nach V. Goldschmidt, abgebildet in: Hans Kayser, Orpheus, Berlin 1926, Tafel IV

Atomtheorie, Kristallografie, Astronomie – und des Organischen, die Pflanzenanalyse, anthropologische sowie kulturgeschichtliche Aspekte seines Themas und untersuchte die Proportionsfragen in der Architektur und in den bildenden Künsten. Parallelen zu Klees universellen kunsttheoretischen Brückenschlägen liegen auf der Hand. Diese Zusammenhänge hat Kayser in weiteren Publikationen, wie in seinem zwischen 1918 und 1930 entstandenen und 1932 in Berlin veröffentlichten Werk *Der hörende Mensch. Elemente eines akustischen Weltbildes* vertieft.

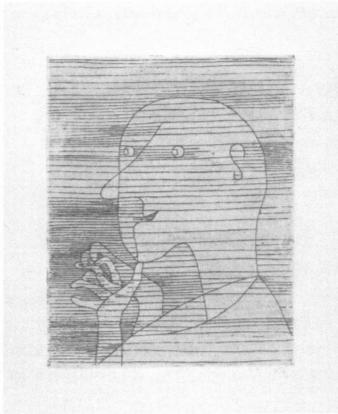
Vier Kerngedanken aus Kayzers *Orpheus* konnten Paul Klee besonders faszinieren:

1. Kayzers These, dass es eine gemeinsame mathematische Gesetzmässigkeit aller kristallinen und organischen Formen gebe.
2. Kayzers Überzeugung, dass diese Gesetzmässigkeit der Formbildung eine abstrakte, überindividuelle Grösse ist, die gemäss dem Prinzip der Isomorphie auf einander verwandte elementare Grundformen zurückgeführt werden könne.
3. Kayzers Ansicht, dass jegliche Formbildung als Prozess eines harmonikalen Ausgleichs interpretiert werden könne.
4. Seine Überzeugung, dass auch alle seelischen Gegebenheiten in diesen abstrakten Gesetzmässigkeiten abgebildet werden können.

Auch wenn aus den Quellen nicht im Detail zu rekonstruieren ist, wie eng Klee Kayzers teilweise verwickelten Argumentationen folgte, mit welchen Aspekten aus dessen Gedankengebäude er sich im Einzelnen auseinandersetzte, so las er doch Kayzers Ausführungen offenbar wie ein weltanschaulich fundiertes Programm zu einer neuen Stufe der bildlichen Abstraktion in der systematischen Deutung des Sichtbaren, die seiner Kunst eine universell ausgerichtete Erkenntnisfunktion zuwachsen lassen konnte.

Die Auseinandersetzung mit Kayzers Spekulationen musste Klee umso leichter fallen, als Kayser seinerseits an vielen Stellen des *Orpheus* in systematischer wie in kulturhistorischer Perspektive unmittelbar Beziehungen zur Kunst aufwies: »Jede Kunst war aber immer dann am grössten, wenn sie aus dem Zeitalter hinaus und über das Persönliche hinweg zu einer Notation der Urklänge kam und sich dieser geheimen inneren Zahlbeziehung zum Kosmischen bewusst wurde – nicht durch intellektuelles Erfassen äusserer Zahlenabstraktionen, sondern durch seelisches Nacherleben innerer Zahlbeziehungen, welche dann in irgendeinem Klangerlebnis – Musik, Bildnerie, schöpferische Tätigkeit jeder Art – sich äusserlich gestalten.«⁴⁶ Die Tendenz, zu einer überindividuellen, gleichsam überpersönlichen Kunstsprache vorzudringen, ist den Arbeiten Klees seit 1926 deutlich abzulesen.

Ausdrücklich hatte sich Kayser auf die Theorie und Werke des Blauen Reiters, auf die Kunst Wassily Kandinskys und Johannes Ittens bezogen.⁴⁷ Kayser machte sich zum Fürsprecher der abstrakten Malerei, die er als paralleles Unternehmen zu seinen theoretischen Überlegungen zur neopythagoreischen Abstraktion alles Sichtbaren begriff und rechtfertigte: »Die [pythagoreische] Harmonik sieht also die praktische Anwendung einer ganzen Reihe ihrer Prinzipien in der modernen künstlerischen Handwerkslehre, wie sie zum Beispiel die Ittenschule in Berlin lehrt, nahezu erfüllt, [...] und nach dem Ausklingen des Auf und Ab wird man den echten Kern jener abstrakten Malerei um so mehr anerkennen müssen.«⁴⁸ Vor diesem Hintergrund faszinierte Klee Kayzers Spekulation, dass die mathematischen Proportionen in der Kristallbildung und in der Musik auf gemeinsame



6 rechnender Greis, 1929, 99
 Radierung auf Kupfer, Auflagedruck
 29,9 x 23,9 cm
 Zentrum Paul Klee, Bern

universelle Gesetzmässigkeiten einer kosmologischen Struktur zurückgeführt werden könnten. Klee versuchte, ein solches abstraktes Proportionssystem auch in der Analyse des Sichtbaren zu finden. In der streng geometrisierten, abstrakten Komposition von *ein Garten für Orpheus* wird dies anschaulich. Dass sich Klees Reflexion dieser neopythagoreischen Überzeugungen auch in den Kompositionen aus orthogonalen Streifen und Linien, die im Jahr 1929 in grosser Zahl entstanden, widerspiegelt und sich dort auf eigentümliche Weise mit Klees kulturgeschichtlicher Deutung des Ägyptischen verband, wurde an anderer Stelle schon gezeigt.⁴⁹

In Übereinstimmung mit Kaysers These, dass alle anorganischen und organischen Formen diesen Proportionen und Formprinzipien unterliegen, hat Klee diese Prinzipien auch auf die Menschendarstellung übertragen, etwa im *Bildnis Frau Gl.*, 1929, 39,⁵⁰ oder in *rechnender Greis*, 1929, 99 (Abb. 6): Das Individuelle löst sich – wenn auch gelegentlich begleitet von selbstironischem Augenzwinkern wie im *rechnenden Greis* – scheinbar in den Linien einer gesetzmässig-mathematischen Streifenstruktur auf.

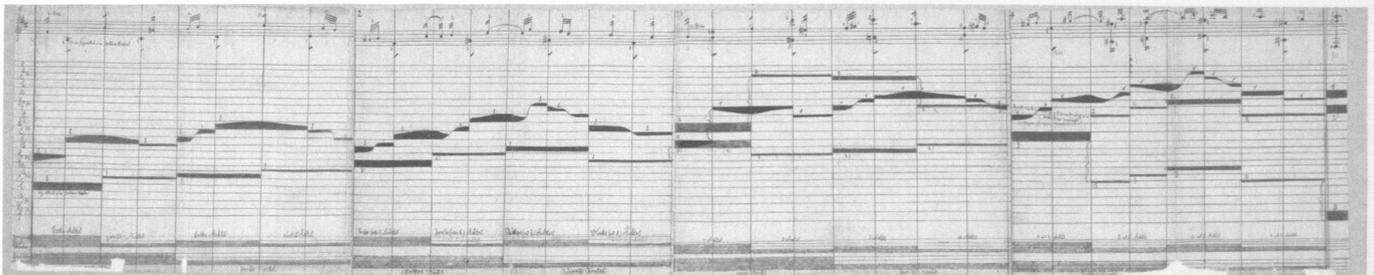
Einzelne Zeilen aus Kaysers *Orpheus* können wie ein literarisch-poetisches Pendant zu Klees mathematischer Analyse des Sichtbaren gelesen werden, beginnend mit dem emphatisch-programmatischen Novalis-Zitat, das Kaysers Buch eröffnet: »O, dass der Mensch die innere Musik der Natur verstünde.«⁵¹ »Wir wissen, dass verschiedene Gesetzmässigkeiten, allen voran die harmonische Quantelung, Kristall und [musikalischen und seelischen] Klang beherrschen. An Hand ausführlicher Beispiele erkannten wir gleichartige harmonisch-dynamische Kräfte im Kristallbau wie in der Physik der Töne. [...] In der Kristallographie sowie in der Musik bestimmen verhältnismässig wenige Zahlen die Symmetrie des Aufbaus.«⁵²

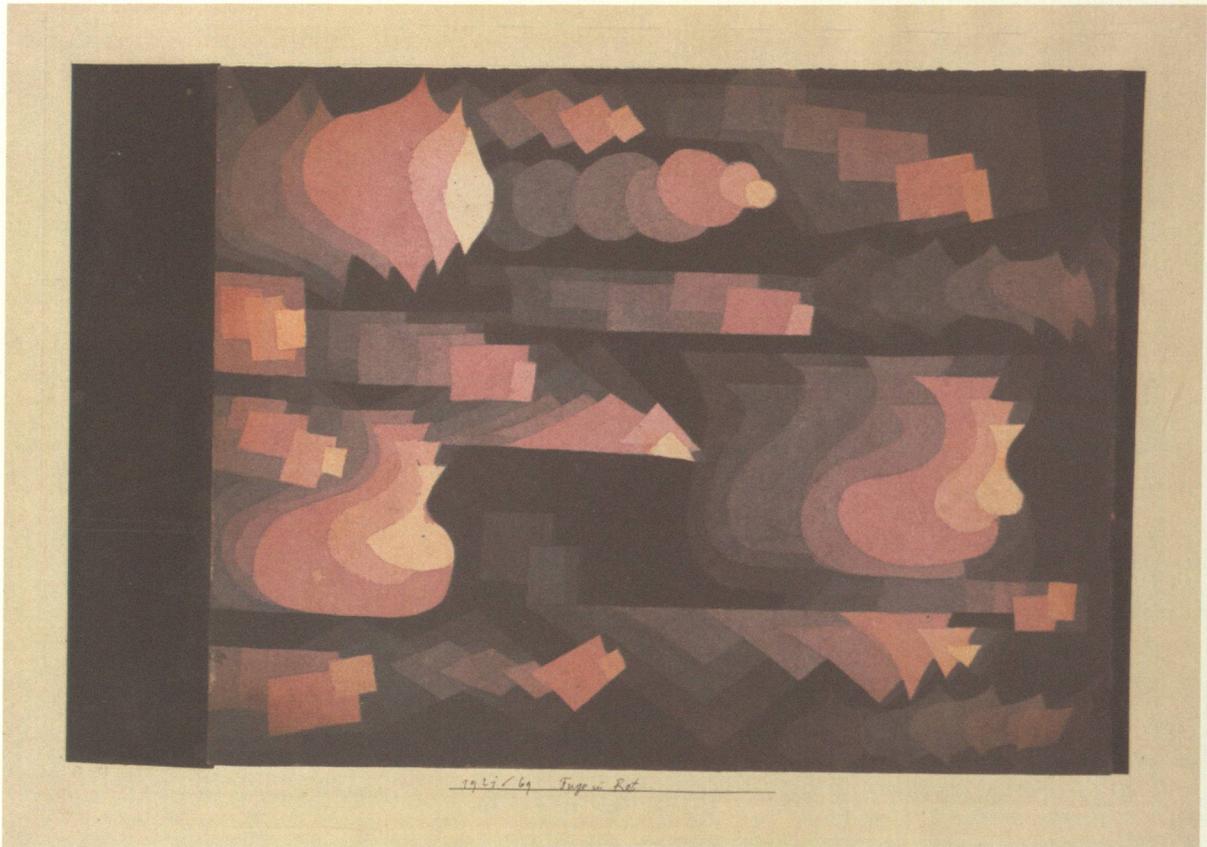
Vor diesem Hintergrund sind auch Klees programmatische Zeilen aus seinem Beitrag »exacte versuche im bereich der kunst« von 1928 erneut zu lesen: »auch der kunst ist zu exakter forschung raum genug gegeben und die tore dahin stehen seit einiger zeit offen. was für die musik schon bis zum ablauf des achtzehnten jahrhunderts getan ist, bleibt auf dem bildnerischen gebiet wenigstens beginn. mathematik und physik liefern dazu die handhabe in form von regeln für die innehaltung und für die abweichung.«⁵³ Denn von dieser neuen neopythagoreischen Bestimmung der Bedeutung der Musik als Schlüssel des Sichtbaren ist auch Klees kunsttheoretische Reflexion in neuer Form durchdrungen.

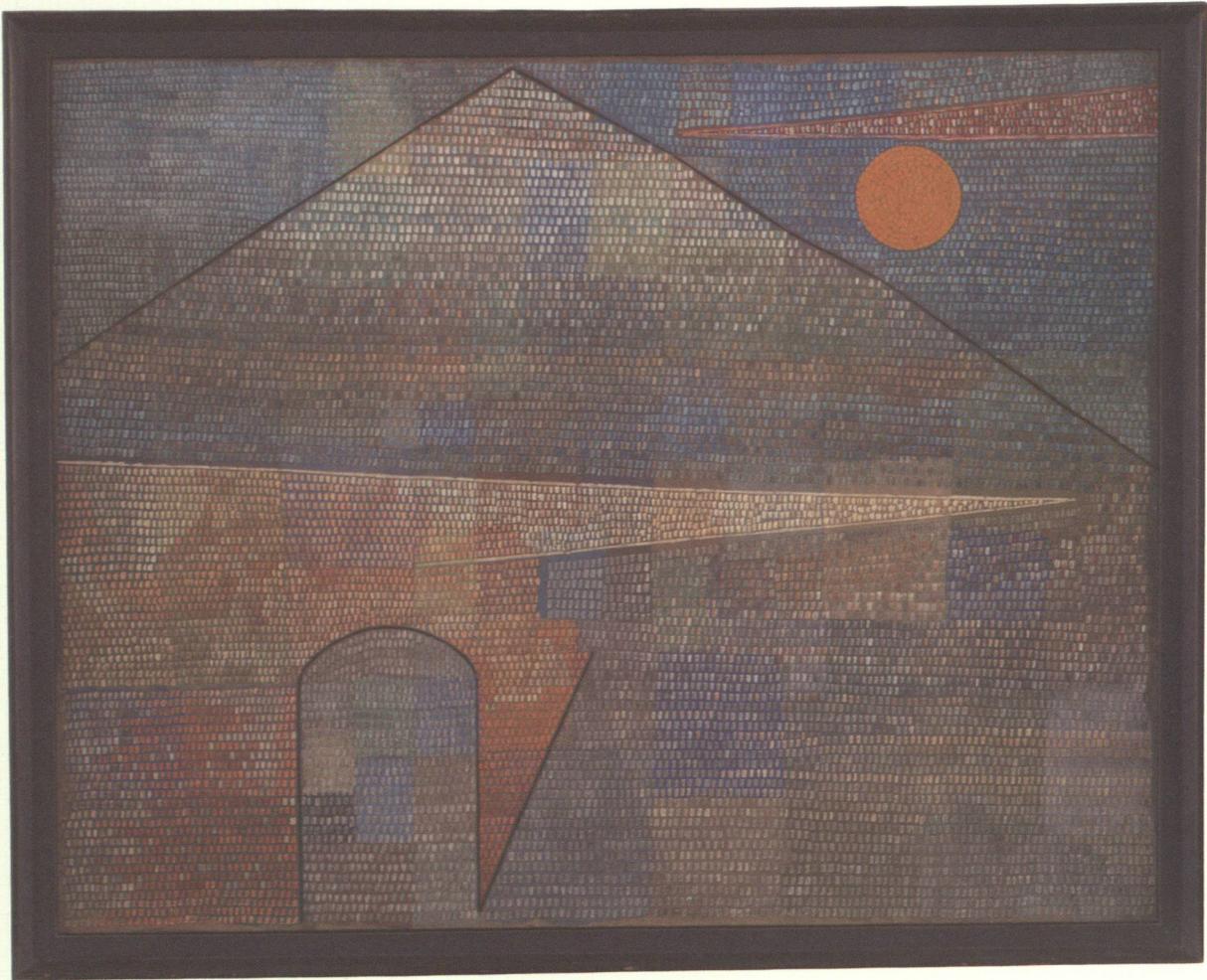
- 1 Paul Klee, »exacte versuche im bereich der kunst«, in: *bauhaus. zeitschrift für gestaltung*, 2, 2/3, 1928, S. 17, zit. nach Klee 1976, S. 130.
- 2 Klee 1979a, S. 1110.
- 3 Wassily Kandinsky und Franz Marc (Hrsg.), *Der Blaue Reiter*, Dokumentarische Neuausgabe von Klaus Lankheit, München und Zürich 1969, S. 87. Goethes Zitat entstammt einem Gespräch mit Friedrich Wilhelm Riemer (1774–1845) vom 19. Mai 1807, in: Johann Wolfgang von Goethe, *Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche*, hrsg. von Ernst Beutler, 24 Bde., Zürich und Stuttgart 1948–1971, hier: Bd. 22, S. 451.
- 4 Vgl. Wagner 1998.
- 5 Siehe hierzu den Beitrag von Osamu Okuda (S. 157–167).
- 6 Vgl. Klee 1979a, S. 1110. Neue Erkenntnisse über Klees biografische Beziehung zu zeitgenössischen Komponisten vermittelt der Aufsatz von Osamu Okuda (wie Anm. 5). Zu Klees Verhältnis zur Musik siehe auch: Geelhaar 1985 und Geelhaar 1979; Kagan 1983; Christoph Wagner, »Klees ›Reise ins Land der besseren Erkenntnis‹. Die Ägyptenreise und die Arbeiten zur ›Cardinal-Progression‹ im kulturhistorischen Kontext«, in: Uta Gerlach-Laxner und Ellen Schwinger (Hrsg.), *Paul Klee – Reisen in den Süden: »Reisefieber praecisiert«*, Stuttgart 1997, S. 72–85.
- 7 Klee 1979a, S. 1122.
- 8 Klee 1988, Nr. 964.
- 9 Willy Rotzler (Hrsg.), *Johannes Itten. Werke und Schriften, mit einem Werkverzeichnis von Annelise Itten*, 2. Aufl., Zürich 1978, S. 65.
- 10 Vgl. z. B. Klee 1979b, besonders S. 42–59, passim.
- 11 August Macke und Franz Marc, *Briefwechsel*, Köln 1964, S. 41.
- 12 Klee 1988, Nr. 640.
- 13 Klee 1979b, Einlage S. 52.
- 14 Siehe hierzu Angelika Corbineau-Hoffmann, »Rhythmus«, in: Joachim Ritter und Karlfried Gründer (Hrsg.), *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 8, Darmstadt 1992, Sp. 1026–1033, besonders Sp. 1030 f. Vgl. ausserdem Wilhelm Seidel, *Rhythmus. Eine Begriffsbestimmung (Erträge der Forschung, 46)*, Darmstadt 1976, S. 85–103, besonders S. 95 ff.
- 15 Vgl. Hugo Riemann, *Musikalische Dynamik und Agogik. Lehrbuch der musikalischen Phrasierung auf Grund einer Revision der Lehre von der musikalischen Metrik und Rhythmik*, Leipzig 1884.
- 16 Moritz Hauptmann, *Die Natur der Harmonik und der Metrik. Zur Theorie der Musik*, 2. Aufl., Leipzig 1873, S. 209–316.
- 17 Theodor W. Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, Frankfurt am Main 1958, S. 74 f.
- 18 Vgl. Christian Geelhaar, »Paul Klee. Progressionen«, in: *Kunst – Über Kunst*, Ausst.-Kat. Kölnischer Kunstverein, Köln 1974, S. 45–75, hier: S. 46, 71; Wolfgang Kersten und Osamu Okuda, *Paul Klee. Im Zeichen der Teilung: die Geschichte zerschnittener Kunst Paul Klees 1883–1940*, Ausst.-Kat. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, Stuttgart 1995, S. 192.
- 19 Vgl. Anm. 3.
- 20 Siehe Klee 1979b.
- 21 Vgl. Geelhaar 1985, S. 422–429; Geelhaar 1979, S. 31–44.
- 22 Vgl. Richard Hoppe-Sailer, *Paul Klee. Ad Parnassum. Eine Kunst-Monographie*, Frankfurt am Main und Leipzig 1993.
- 23 Ebd., S. 96 ff. Vgl. Kagan 1983, S. 41–93. Siehe zudem den Beitrag von Osamu Okuda (wie Anm. 5).
- 24 Klee 1988, Nr. 536.
- 25 Vgl. Wassily Kandinsky, »Über die Formfrage«, in: Kandinsky/Marc 1969 (wie Anm. 3), S. 132–182, S. 173 sowie Paul Klee, Rezension zur *Ausstellung des Modernen Bundes im Kunsthaus Zürich* in der Monatsschrift *Die Alpen* vom August 1912, zit. nach: Klee 1976, S. 105–111, hier S. 107.
- 26 Paul Klee, »Schöpferische Konfession«, in: *Tribüne der Kunst und Zeit*, 13, 1920, S. 28–40, hier S. 36.
- 27 Marcel Franciscano, »Paul Klee am Bauhaus – der Künstler als Gesetzgeber«, in: *Paul Klee. Das Werk der Jahre 1919–1933. Gemälde, Handzeichnungen, Druckgraphik*, Ausst.-Kat. Kunsthalle Köln, 1979, S. 17–29, hier S. 23.
- 28 Wassili Rosanow, *Italienische Eindrücke* (in russ. Sprache, St. Petersburg 1909, S. 81 ff.), Auszug in: Kandinsky/Marc 1969 (wie Anm. 3), S. 187 f.
- 29 Roger Allard, »Die Kennzeichnung der Erneuerung in der Malerei«, in: Kandinsky/Marc 1969 (wie Anm. 3), S. 77–87, hier S. 80.
- 30 Édouard Schuré, *Die grossen Eingeweihten. Skizze einer Geheimlehre der Religionen* (Paris 1889), Leipzig 1907; Otto Willmann, *Geschichte des Idealismus*, Bd. 1 (1894), Aalen 1973 (*Sämtliche Werke*, Bd. 8); Henri Adrien Naber, *Das Theorem des Pythagoras. Wiederhergestellt in seiner ursprünglichen Form und betrachtet als Grundlage der ganzen pythagoreischen Philosophie*, Haarlem 1908; Andreas Speiser, *Die mathematische Denkweise*, Basel 1932.
- 31 Kandinsky/Marc 1969 (wie Anm. 3), S. 173.
- 32 Wassily Kandinsky, *Punkt und Linie zu Fläche. Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente*, Bern-Bümpliz 1973, S. 100 f.
- 33 Klee 1976, S. 130.
- 34 *klassischer Garten*, 1926, 1, Sammlung Rosengart, Luzern; *Schloss im Wald zu bauen*, 1926, 2, Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung; *zerstörter Olymp*, 1926, 5, Sammlung Rosengart, Luzern; *heilige Inseln*, 1926, 6, Museum of Modern Art, New York; *Ansicht eines Berg-Heiligtums*, 1926, 18 (K 8), Sprengel Museum, Hannover; *Felsen tempel mit Tannen*, 1926, 12 (K 2), Sammlung Rosengart, Luzern; *Botanischer Garten, Abteilung der Strahlmpflanzen*, 1926, 61 (P 1), Zentrum Paul Klee, Bern.

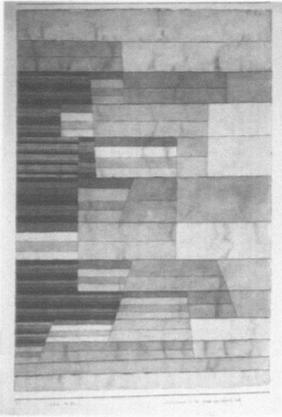
- 35 Christian Geelhaar, *Paul Klee und das Bauhaus*, Köln 1972, S. 117–128; Geelhaar 1979, S. 31–44; Geelhaar 1985, S. 422–429. Vergleiche die Ausführungen zu den Streifenkompositionen, zum Beispiel von Hoppe-Sailer 1993 (wie Anm. 22), S. 65–71 oder von Kersten/Okuda 1995, S. 192.
- 36 Vgl. Geelhaar 1985, S. 422; Geelhaar 1979, S. 32.
- 37 Siehe Geelhaar 1972 (wie Anm. 35), S. 45 f.
- 38 Mit der Orpheus-Thematik hat sich Klee nur in wenigen, aber zentralen Blättern beschäftigt: Die mythologisch-figurale Dimension bleibt dabei ganz im Hintergrund, wie in dem Aquarell *Orpheus*, 1929, 257 (Z 7), 50,2 x 24,2 cm, Privatbesitz, USA. Im Blatt *das Tor zur Tiefe*, 1936, 25 (K 5) wird der dunkle Schlund im Zentrum der Komposition zur Bildmetapher eines orphischen Übergangs in die Unterwelt, den Klee mit Blick auf sein eigenes Krankheitsbild seit 1935 zunehmend unter selbstreflexiven Vorzeichen zu thematisieren begann.
- 39 Hans Kayser, *Orpheus. Vom Klang der Welt. Morphologische Fragmente einer allgemeinen Harmonik*, Potsdam 1926. Ich danke Stefan Frey herzlich für die gewährte Einsichtnahme in das im Restbestand der Klee'schen Bibliothek verwahrte Exemplar. Siehe auch Itten-Archiv, Zürich.
- 40 Pädagogischer Nachlass PN10 M9/2.
- 41 Pädagogischer Nachlass PN10 M9/2 d. Original im Hans-Kayser-Institut, Hochschule für Musik und darstellende Kunst, Wien (Kopie im Zentrum Paul Klee in Bern).
- 42 Im Zentrum Paul Klee (Schenkung der Familie Klee) in Bern haben sich Briefe von Paul und Lily Klee an Hans Kayser ab dem 14. Mai 1934 bis ins Todesjahr erhalten. Ich danke Michael Baumgartner herzlich für die gewährte Einsichtnahme. Vgl. auch Klee 1979a, S. 1253, 1256 f.
- 43 »Tempelherrenhaus-Tagebuch«, S. 197–204, Johannes-Itten-Stiftung, Kunstmuseum Bern.
- 44 Die benachbarten Aufzeichnungen, die dem Unterricht am Bauhaus gewidmet sind, tragen auf Seite 189 das Datum »28.1.22«.
- 45 Hans Schavernoeh gibt zu Kayser's Tätigkeiten einen konzisen Überblick: Hans Schavernoeh, *Die Harmonie der Sphären. Die Geschichte der Idee des Welteneinklangs und der Seeleneinstimmung (Orbis academicus, Sonderband 6)*, Freiburg und München 1981, S. 164 f.
- 46 Kayser 1926 (wie Anm. 39), S. I, XIII.
- 47 Siehe Hans Kayser, *Der hörende Mensch. Elemente eines akustischen Weltbildes*, Berlin 1932, S. 299. Rotzler vermutete, dass Itten Kayser persönlich erst seit etwa 1930 kannte: Rotzler 1978 (wie Anm. 9), S. 403, Anm. 155; vgl. den Brief vom 22. März 1930, ebd. S. 79.
- 48 Kayser 1932 (wie Anm. 47), S. 299. Vgl. auch ebd., S. 298, sowie ebd., S. I, XI: »Auf dieser zweiten Stufe betritt die Harmonik diejenige Höhe innerer Anschauung, seelischer Affektion, welche das Beschauen oder Hören eines grossen Kunstwerks gewährt.« Hans Kayser hat diese Überzeugungen auch biografisch eingelöst, indem er seine beiden Töchter 1928 zur Ausbildung in die Ittenschule nach Berlin schickte. Siehe Rotzler 1978 (wie Anm. 9), S. 403, Anm. 155.
- 49 Wagner 1997 (wie Anm. 6), S. 72 f.
- 50 M 9 (39), Aquarell und Feder, 45,7 x 30,5 cm, Öffentliche Kunstsammlung, Kupferstichkabinett Basel.
- 51 Kayser 1926 (wie Anm. 39), S. 1.
- 52 Ebd., S. 91.
- 53 Klee 1976, S. 130.

3 Strukturelle Umsetzung der ersten zwei Takte des Adagio aus der Sonate in G-Dur für Violine und Cembalo von J. S. Bach, Beiträge zur bildnerischen Formlehre, Beilage zur Vorlesung am Bauhaus Weimar vom 16. Januar 1922, Faltblatt, Fig. 22









6 Monument an der Grenze des
Fruchtlands, 1929, 40
Aquarell und Feder auf Papier
auf Karton, 45,8 x 30,7 cm
Museum Sammlung Rosengart,
Luzern