

»Ein Garten für Orpheus«

Zur Transformation der Landschaft bei Paul Klee im Jahre 1926

Betrachtet man die Illustrationen der kunsttheoretischen Schlüsselschrift *Punkt und Linie zu Fläche* von Wassily Kandinsky, die 1926 parallel mit der Einweihung des Dessauer Bauhauses erschien, stößt man auf Illustrationen, die bis dahin in kunsttheoretischen Publikationen nicht üblich waren: »Kristallskelette von Trichiten«,¹ »Pflanzliche Schwimmbewegungen durch Geißeln«, »Blüte der Klematis« (Abb. 1) oder die »Linienbildung eines Blitzes« (Abb. 2),² »Sternhaufen im Herkules« oder »Nitritbildner 1000fach vergrößert«³ (Abb. 3). – Wohlgemerkt, es handelt sich um Illustrationen aus einer *kunsttheoretischen* Publikation. Solche Abbildungen aus Wissenschaft, Technik und Medizin waren beispielsweise im Almanach *Der blaue Reiter*, den Kandinsky 14 Jahre zuvor zusammen mit Franz Marc herausgegeben hatte,⁴ nicht zu finden. Dort hatte man ausschließlich *Kunstwerke*, wenn auch aus unterschiedlichsten kulturellen Bereichen, von der Kinderkunst über außereuropäische Bildwerke bis hin zur damaligen Gegenwartskunst, reproduziert. Exemplarisch zeigen Kandinskys Illustrationen von 1926, wie sehr die Künstler des Bauhauses, darunter auch Paul Klee, in dieser Zeit von den neuen Dimensionen des Sichtbaren, die die technisch-optischen Geräte – vom Teleskop bis zur Röntgenkamera – zeigten, fasziniert waren. Diese wahrnehmungsgeschichtliche Konstellation wirft Fragen auf: Wie haben die Berührungs- und Reibungsflächen zwischen den künstlerischen Bildvorstellungen und den neuen bildgebenden Verfahren aus Technik und Wissenschaft den künstlerischen Blick auf die Landschaft und Natur verändert? Gibt es an diesen Reibungsflächen, an denen sich in einem ganz spezifischen Sinn eine tiefgreifende Veränderung in der ästhetischen Erfahrung unter den Vorzeichen der Entgrenzung der Künste vollzieht, einen visuellen Wettbewerb?

Meine Überlegungen hierzu sind im folgenden dreigeteilt: In einem ersten Teil soll das ästhetik- und wahrnehmungsgeschichtliche Terrain für die Frage nach der »ästhetischen Erfahrung im Zeichen der Entgrenzung der Künste« zu Beginn der 1920er Jahre mit einigen prominenten kunsttheoretischen Positionen abgesteckt werden; im Zentrum steht dabei ein neuartiger visueller Wettbewerb in der Naturauffassung in den Grenzbereichen zwischen Kunst und Naturwissenschaft, der zugleich von einem medialen Wettbewerb zwischen Malerei und Fotografie überlagert wird. Damit sind Ausgangspunkte markiert, um in einem zweiten Teil exemplarisch die spezifisch auf den prozeßhaften Charakter der Natur gerichtete

1. Wassily Kandinsky, *Punkt und Linie zu Fläche. Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente*, Bern-Bümpliz 1973, S. 118f.

2. Kandinsky, *Punkt und Linie zu Fläche*, a.a.O., S. 121.

3. Ebd., S. 40f.

4. Wassily Kandinsky, Franz Marc (Hg.), *Der Blaue Reiter* (1912), Dokumentarische Neuausgabe von Klaus Lankheit, München 1984.

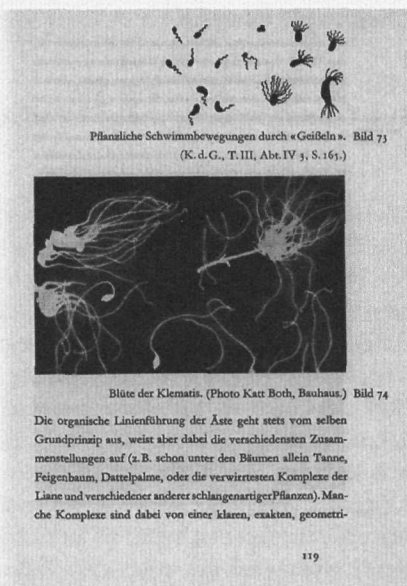
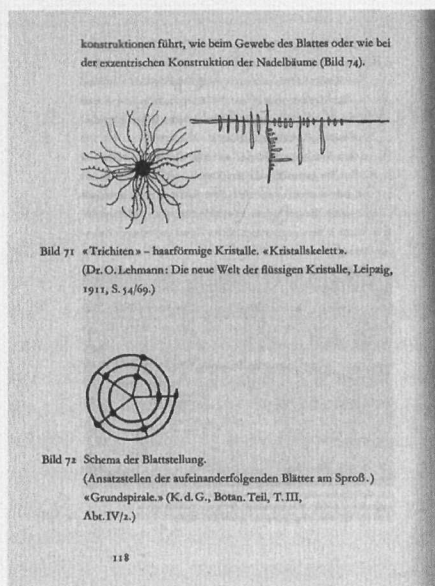


Abb. 1: Wassily Kandinsky, *Punkt und Linie zu Fläche* (1926), S. 118-119: »Kristallskelette von Trichiten«, »Pflanzliche Schwimmbewegungen durch Geißeln«, »Blüte der Klematis«.

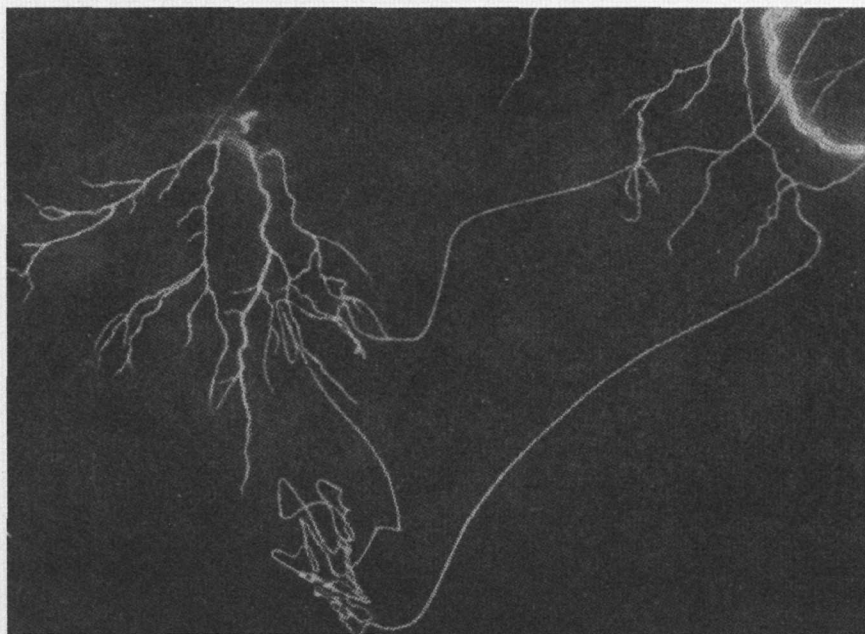


Abb. 2: Wassily Kandinsky, *Punkt und Linie zu Fläche* (1926), S. 121: »Linienbildung eines Blitzes«.

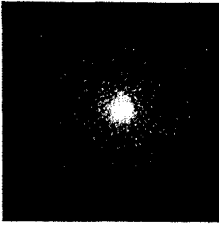
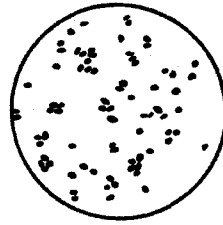


Bild 5 Sternhaufen im Herkules (Newcomb-Engelmanns
Popul. Astronomie, Leipzig, 1911, S. 194.)



Nitritbildner. 1000fach vergrößert. Bild 6
(Kultur d. Gegenwart, T. III, Abtlg. IV, 3, S. 71.)

Plastik In der *Plastik* und *Architektur* ist der Punkt das Resultat der Über-
Anschäuer schneidung mehrerer Flächen – er ist der Abschluß eines Raum-
winkels und andererseits der Kernpunkt der Entstehung dieser
Flächen. Die Flächen sind zu ihm zu lenken und von ihm heraus-
zuentwickeln. In gotischen Bauten werden die Punkte durch
scharfe Zuspitzungen besonders betont und öfters plastisch un-
terstrichen, was in chinesischen Bauten durch eine zum Punkt

führende Kurve ebenso klar erreicht wird – es werden kurze, prä-
zise Anschläge hörbar, als Übergang zur Auflösung der Raum-
form, die in dem den Bau umgebenden Luftraum verklingt. Ge-
rade an Bauten von dieser Art läßt sich eine bewußte Anwendung
des Punktes vermuten, da er hier in planmäßig aufgeteilten und
kompositionsmäßig zur höchsten Spitze strebenden Maßen vor-
kommt. Spitze = Punkt. (Bild 7 und 8.)

40

41

Abb. 3: Wassily Kandinsky, *Punkt und Linie zu Fläche* (1926), S. 40-41: »Sternhaufen im Herkules« oder »Nitritbildner 1000fach vergrößert«.

künstlerische Auseinandersetzung Paul Klees mit den Themen der Landschaft und der Natur in den 1920er Jahren zu betrachten. Vor diesem Hintergrund kann dann in einem dritten Teil mit Blick auf das Schlüsselwerk *Ein Garten für Orpheus* exemplarisch die grundlegende Transformation von Klees Natur- und Landschaftsauffassung im Jahre 1926 aufgezeigt und analysiert werden: Die historisch-kritische Quellenanalyse führt dabei auf die ikonologische Spur der bislang wenig beachteten Theorien von Hans Kayser, die für die Wandlung in Klees Natur-auffassung offenbar wichtige Anregungen gegeben haben.

I.

Vorausschauend hatte Kandinsky in seiner Schrift *Über das Geistige in der Kunst* von 1912 erkannt, daß der neue naturwissenschaftliche Blick auf die Natur auch für die abstrakte Kunst die Perspektiven grundsätzlich veränderte: Der Künstler solle »die Kompositionsgesetze der Natur« nicht nur »äußerlich nachah-men«, sondern »diesen Gesetzen diejenigen der Kunst entgegenstellen«.⁵ Ebenso »wie ehemals die Natur [...] mit Protoplasma und Zellen bescheiden anfang, um ganz allmählich zu immer komplizierteren Ordnungen fortzuschreiten«,⁶ müsse

5. Wassily Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst*, 4. und folgende Aufl., hg. von Max Bill, Bern 1952ff., S. 116.

6. Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst*, a.a.O., S. 120.

auch die Kunst voranschreiten. Damit hatte Kandinsky eine neue Rechtfertigung für die Entstehung der abstrakten Kunst gefunden: Wie sehr Kandinsky auch in seiner Malerei versuchte, analog zu den »Naturkompositionen« Kompositionsformen der Kunst zu entwickeln, ist beispielsweise in seinem Gemälde *Einige Kreise* von 1926 (Abb. 4) zu studieren: Das Bild entstand im selben Jahr, in dem Kandinsky in *Punkt und Linie zu Fläche* die Illustrationen »Sternhaufen im Herkules« oder »Nitritbildner 1000fach vergrößert«⁷ publizierte (Abb. 3). Als unterschiedliche Visualisierungen dokumentieren diese Bilder Kandinskys utopische Überzeugung von einem strukturellen Universalzusammenhang zwischen Natur und Kunst: Kandinsky war überzeugt, daß »die ganze ›Welt‹ als eine in sich geschlossene kosmische Komposition betrachtet werden [kann], die selbst wieder aus [...] in sich geschlossenen und immer kleiner werdenden Kompositionen zusammengesetzt ist«.⁸

Nicht weniger als Kandinsky glaubte auch Kasimir Malewitsch, daß die bildkünstlerischen und wissenschaftlich-technischen Bildvorstellungen in dieser Zeit miteinander in engen wechselseitigen Beziehungen stehen: In seiner Schrift *Die gegenstandslose Welt*, die 1927 als elfter Band der Bauhausbücher publiziert wurde, versuchte Malewitsch in einer fotografischen Dokumentation die »inspirierende Umgebung des Futuristen« von der lebensweltlichen Landschaftsauffassung der Suprematisten (Abb. 5)⁹ zu unterscheiden: Bilder futuristischer Fortschrittsgläubigkeit aus Technik, Industrialisierung und Geschwindigkeit treffen auf den höheren Abstraktionsgrad von Luft- und Flugaufnahmen der suprematistischen Sicht auf die Landschaft. Unterschiedliche Realitätsauffassungen sind hier programmatisch in unterschiedlichen fotografischen Bildformen fixiert, als visuelle Chiffren der künstlerischen Signaturen unterschiedlicher Avantgardebewegungen des frühen 20. Jahrhunderts.

1925 formulierte Laszlo Moholy-Nagy in seiner Publikation *Malerei – Fotografie – Film* hierzu eine dritte, vielleicht die radikalste Position: Der visuelle Wettbewerb der Bilder habe den »Tod des Tafelbildes« sowie die Wandlung des Malers zum »Ingenieur-Künstler« zur Konsequenz. Moholy-Nagy war davon überzeugt, daß »das traditionelle Bild [...] historisch geworden und vorbei« sei und an dessen Stelle die »Arbeit mit gebanntem Licht« trete.¹⁰ Der »fotografische Apparat könne nicht nur die »Unzulänglichkeiten der manuellen Gestaltungsmittel [wie] Bleistift, Pinsel usw.« überwinden, sondern gar »unser optisches Instrument, das Auge vervollkommen«.¹¹ Zwar war die Auffassung vom »Tod des Tafelbildes« nicht neu – insbesondere unter den russischen Avantgardisten um Alexander Rodtschenko war sie schon vor 1925 verbreitet –, aber Moholy-Nagy hatte diese These mit neuen Argumenten auf den visuellen Wettbewerb zwischen Kunst und

7. Kandinsky, *Punkt und Linie zu Fläche*, a.a.O., S. 40f.

8. Ebd., S. 38f.

9. Kasimir Malewitsch, *Die gegenstandslose Welt* (1927), hg. von Hans M. Wingler, Mainz-Berlin 1986, S. 22.

10. Laszlo Moholy-Nagy, *Malerei – Fotografie – Film* (1927), hg. von Hans M. Wingler, Berlin 1986, S. 43.

11. Ebd., S. 26.

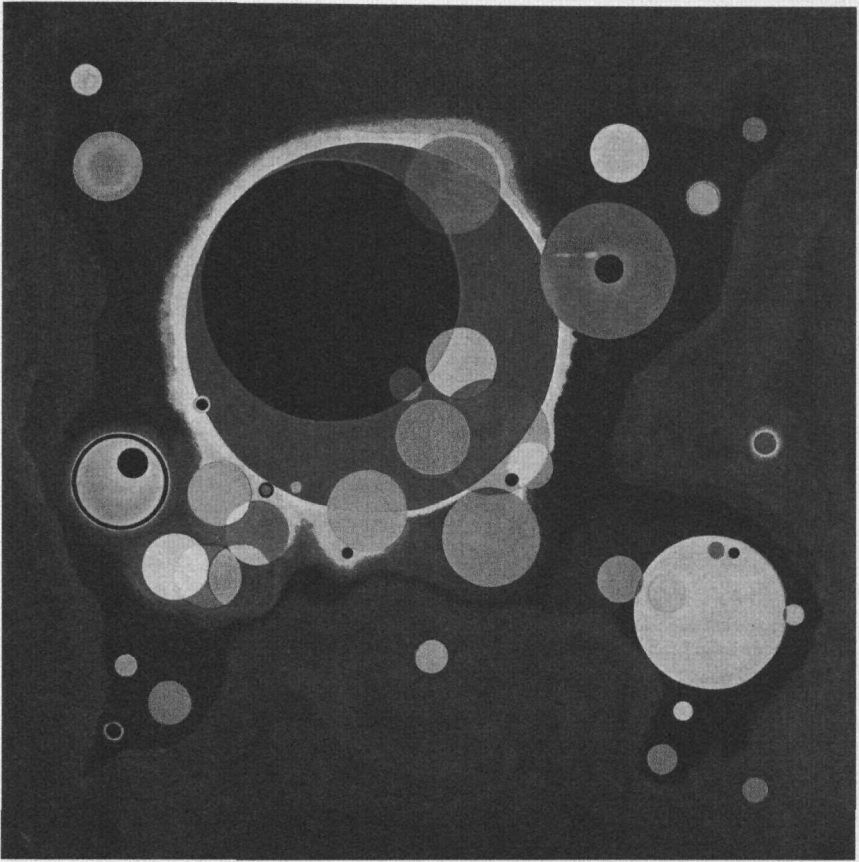
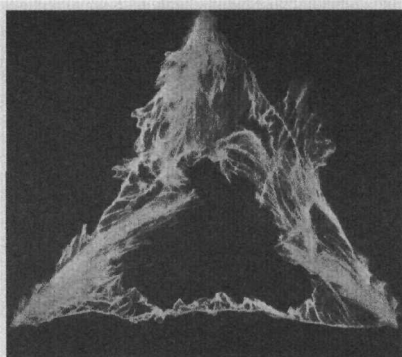
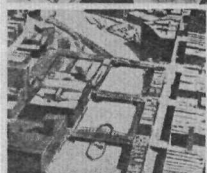


Abb. 4: Wassily Kandinsky, *Einige Kreise*, 1926, Öl auf Leinwand, 140 x 140 cm, Solomon R. Guggenheim, New York.

Fotografie zugespitzt. Diese unter den Vorzeichen der fotografischen Aufnahmemöglichkeiten veränderten Wirklichkeitsbeziehungen der Kunst hat Moholy-Nagy konsequent auch auf die Frage der Naturdarstellung übertragen: Eine »unvoreingenommene Optik« gegenüber der Natur, die von subjektiven Vorprägungen gereinigt ist, sei erst im Medium der Fotografie zu erreichen.

Die Überlegenheit der fotografischen bildgebenden Verfahren gegenüber der Malerei sah Moholy-Nagy erstens darin begründet, daß die Fotografie in Naturprozessen »eine Bewegung in ihrem Kern [...] fixieren« könne.¹² Gleichsam als visuelle Argumente publizierte Moholy-Nagy hierzu fotografische Darstellungen einer »Elektrischen Entladung« oder von »Blitzen« (Abb. 6). Zweitens sah er eine weitere entscheidende Erweiterung in der fotografischen Darstellung der Natur darin, daß fotografische Aufnahmen das Innere von Naturformen zu veranschaulichen vermochten. Insbesondere Röntgenaufnahmen, wie beispielsweise die

12. Ebd., S. 5.



Elektrische Entladung (Teslaströme)
Das „festgewordene Feuer“.

Foto: BERLINER
ILLUSTRIERTE ZEITUNG



Blitzentladungen

Links: Abb. 5: Kasimir Malewitsch: *Die gegenstandslose Welt* (1927), S. 22: Die inspirierende Umgebung (»Realität«) des Suprematisten.

Rechts: Abb. 6: Laszlo Moholy-Nagy: *Malerei – Fotografie – Film* (1927), S. 64-65: Elektrische Entladung (Teslaströme), Blitzaufnahmen.

Röntgenaufnahme eines Frosches,¹³ dienten ihm hierzu als Beleg. Daß Moholy-Nagy mit dieser neuen fotografischen Weltsicht einen Nerv seiner Zeit traf, könnte mit Blick auf zahlreiche zeitgenössische Publikationen gezeigt werden: Beiträge wie »Ziele« von Alfred Renger-Patzsch von 1927, »Fotografie gegen Gemälde« von Ossip Brik von 1926, »Gegen das synthetische Porträt, für den Schnappschuß« von Alexander Rodtschenko von 1928, »Die Fotografie von der Kehrseite« von Tristan Tzara (1922), »Die Fotografie, reine Schöpfung des Geistes« von Salvador Dalí von 1927, »Malerei und Fotografie« von Ernst Kallai von 1927 oder schließlich der wichtige Beitrag »Fotografische Weltanschauung« des Kunsthistorikers Wolfgang Born von 1929¹⁴ belegen die im Laufe der 1920er Jahre zunehmende Virulenz dieses Themas.

13. Ebd., S. 67.

14. Siehe hierzu weiterführend die verdienstvolle Anthologie von Wolfgang Kemp, *Theorie der Fotografie II. 1912–1945*, München 1979, S. 139–142. Der Beitrag von Wolfgang Born erschien erstmals in: *Fotografische Rundschau*, 1929, S. 141–142.

II.

Gegen diese ›fotografische Weltanschauung‹ und gegen den Erkenntnisanspruch dieser bildgebenden Verfahren regte sich früh auch ›künstlerischer Widerstand‹. So schrieb etwa Lyonel Feininger am 9. März 1925 an seine Frau über Moholy-Nagys künstlerische Gedanken: »Nur Optik, Mechanik, Ausserbetriebstellung der ›alten‹ statischen Malerei... [...] aber weshalb diese Mechanisierung aller Optik [...] als alleinige Kunst unserer Zeit und noch mehr der Zukunft [beschreiben]? [...] Klee war gestern ganz beklommen als er von Moholy sprach.«

Tatsächlich war es Paul Klee, der schon 1923 einer solchen Deutung des Künstlers entschieden widersprach, indem er in seinem Beitrag *Wege des Naturstudiums* zur Bauhausfestschrift im August 1923 unterstrich: »Der heutige Künstler ist mehr als [eine] verfeinerte Kamera, er ist komplizierter, reicher und räumlicher. Er ist Geschöpf auf der Erde, und Geschöpf innerhalb des Ganzen, das heißt Geschöpf auf einem Stern unter Sternen.«¹⁵ Vor diesem Hintergrund deutet Klee die fundamentale Differenz zwischen künstlerischen und optischen Bildern unter neuen Vorzeichen: Denn »sämtliche Wege treffen sich im Auge und führen, von ihrem Treffpunkt aus in Form umgesetzt, zur Synthese von äußerem Sehen und innerem Schauen. Von diesem Treffpunkt aus formen sich manuelle Gebilde [also künstlerische Bilder], die vom optischen Bild eines Gegenstandes total abweichen.«¹⁶ Klees künstlerisches Diktum, daß die Kunst ›gleichnisartig‹ »das Unsichtbare sichtbar machen« solle, kann vor dem Hintergrund des visuellen Wettbewerbs zwischen Kunst und Wissenschaft neu gelesen werden: Es handelt sich nicht um das Bekenntnis einer nebulösen Künstlermetaphysik, die bislang apologetisch gefeiert oder ideologiekritisch attackiert wurde,¹⁷ sondern um eine präzise Anweisung, die Funktionszusammenhänge der Natur aus den Gestaltungsmöglichkeiten der Kunst heraus sichtbar werden zu lassen. Dabei schließt der Begriff der Natur für Klee auch den Künstler unaufhebbar mit ein.

Was damit gemeint ist, kann an einigen Fallstudien näher betrachtet werden: Hatte Moholy-Nagy der Malerei unterstellt, daß sie in ihren Naturdarstellungen »eine Bewegung [nicht] in ihrem Kern [...] fixieren« könne,¹⁸ so versucht Klee z.B. in seinem Aquarell *Vor dem Blitz* von 1923, 150¹⁹ (Abb. 7) gerade dies mit künstle-

15. Paul Klee, *Schriften. Rezensionen und Aufsätze*, hg. von Christian Geelhaar, Köln 1976, S. 124.

16. Ebd., S. 125f.

17. Vgl. Otto Karl Werkmeister, *Versuche über Paul Klee*, Frankfurt am Main 1981. Klees Projekt einer aus den künstlerischen Mitteln heraus entwickelten Erkundung der Natur ist durch den nach wie vor unzureichend erschlossenen kunsttheoretischen Nachlaß nur in Umrissen erkennbar. Dabei würde deutlich werden, wie sehr sich auch Paul Klee intensiv mit der Frage nach den Berührungen der bildgebenden Verfahren in Kunst und Wissenschaft in der Darstellung und Deutung der Natur auseinandergesetzt hat. Bislang hat man vor allem auf mögliche Beziehungen Klees zu wahrnehmungspsychologischen Modellen von Th. Lipps, Max Wertheimer, E. Rubin oder Karl Bühler geachtet.

18. Moholy-Nagy, *Malerei – Fotografie – Film*, a.a.O., S. 5.

19. Vgl. *Paul Klee. Catalogue raisonné*, hg. von der Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern, Bd. 4, Bern 2000, S. 111.

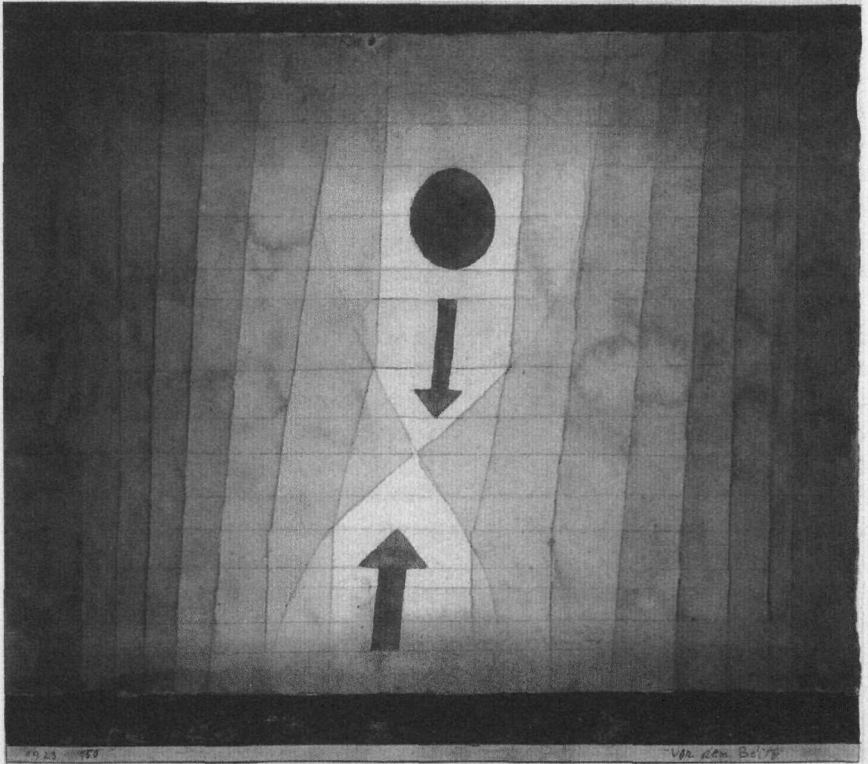


Abb. 7: Paul Klee, *Vor dem Blitz*, 1923, 150, Aquarell und Bleistift auf Papier, 28 x 31,5 cm, Fondation Beyeler Riehen Basel.

rischen Mitteln zu bewerkstelligen: In Klees abstrakt geometrischer Komposition, in der sich im Zentrum zwei gegenläufige Pfeile in aufgehellten Zonen Bahn brechen, ist die prozeßhafte Genese dieses Naturphänomens für den Betrachter auf der Ebene der bildkünstlerischen Mittel unmittelbar ablesbar, vielleicht sogar deutlicher als in dem momenthaft fixierten Motiv der fotografischen Reproduktionen. Schon 1926 hatte Kandinsky in *Punkt und Linie zu Fläche* diese Dialektik auch theoretisch reflektiert, wenn er den Künstler mit Blick auf die *Linienbildungen eines Blitzes* (Abb. 2) warnte, daß »die Verschiedenheit der Kunst und der Natur [...] nicht in den Grundgesetzen [liegt], sondern im Material, das diesen Gesetzen unterworfen ist. [...] das heute bekannte Urelement der Natur – Zelle – ist in ständiger, realer Bewegung, wogegen das Urelement der Malerei – Punkt – keine Bewegung kennt und Ruhe ist.«²⁰

Klee zeigt nicht den Blitz selbst, sondern – wie der Titel treffsicher akzentuiert – den Moment »vor dem Blitz«: Der Aufbau eines energetisch aufgeladenen Feldes wird im Bild selbst mit visuellen Mitteln durch die scheinbar aufeinander zusteuernden Pfeile im Zentrum einer stufenweise aufgehellten Zone geometrisch qua-

20. Kandinsky, *Punkt und Linie zu Fläche*, a.a.O., S. 121.

drierter Farbbahnen realisiert. Von oben tritt ein roter, scheinbar energetisch aufgeladener Kreis, der wie ein Energiezentrum in der Mitte einer vertikal ausgerichteten Lemniskatenform den kleineren der beiden Pfeile begleitet, hinzu. Auf den ersten Blick scheint es, als könne man Lessings ästhetische Definition von der Darstellung des »fruchtbaren Augenblicks« in der Malerei auf dem Höhepunkt eines Handlungsvorgangs auf Klees abstrakte Deutung der Genese eines Blitzes übertragen, und doch wäre dies ein grundsätzliches Mißverständnis der Klee'schen Bildkonstellationen: Diese dürfen in ihren anschaulichen Zusammenhängen nicht als fixierte Bilder im Sinne Lessings, sondern müssen als zeitlich in der Anschauung des Betrachters gewissermaßen prozeßhaft nachzuerlebende Konstellationen gelesen werden.

Wie sehr Klee die Darstellung dieses Naturprozesses selbstreflexiv auch auf den Prozeß der künstlerischen Arbeit bezogen hat, zeigt seine als eigenwertiges Bildelement ausgestaltete Bildsignatur: Am oberen Bildrand erscheint – leicht nach links aus der Mittelachse versetzt – über dem roten Kreis der Namenszug »Klee« in rotbrauner Farbe, begleitet von einem weiteren kleinen roten Kreis. Signatur und Kreis stehen dabei nicht außerhalb der anschaulichen Beziehungen, sondern sind – nicht zuletzt über die farbige und formale Zuordnung – in ein subtiles Verhältnis zu den zentralen Bildelementen der Blitzthematik eingebunden. Über die Beziehung dieser beiden roten Kreise und der Signatur kann der symbolische Verweis auf das Energiezentrum »vor dem Blitz« im großen roten Kreis auf dem Weg der metaphorischen Analogie im roten Kreis neben der Signatur »Klee« auf ein »Energiezentrum« anderer Art, das Thema des »Geistesblitzes« der künstlerischen Erfindung ausgeweitet werden. Die Dimension der bildkünstlerischen Erfindung selbst rückt – wie in Klees Werken so oft – mit in den Blick.

In konzentriertester malerischer Reduktion hat Klee prozeßhafte Zusammenhänge der Natur auch in einem Aquarell mit dem Titel *Belichtetes Blatt* von 1929, 274 (OE 4)²¹ analysiert (Abb. 8): Innerhalb der von den Blattrispen ausgespannten abstrakten Form des Blattes, die mit ihren Ein- und Ausbuchtungen auf Klees Überlegungen zur Pflanzenmorphologie zu beziehen ist, bilden die Lichtinseln und Helldunkelabstufungen aktive Zentren, die von den Blattadern als farbigen Energiebahnen in Blau und Rot durchmessen werden. Die ganze Subtilität der anschaulich-thematischen Nuancierungen, die Klee hier in der Deutung der funktionalen Zusammenhänge des Blattes vorgenommen hat, zeigt sich z.B. im kaum wahrnehmbaren Farbwechsel in den Rispen und in den empfindlichen farbigen und tonalen Nuancen der verschiedenen Lasurschichten. Die Idee eines auf der Ebene der malerischen Mittel anschaulich nacherlebbaren prozeßhaften Wachstums einer als *natura naturans* gedeuteten Natur ist in diesem Blatt »sichtbar«: Klee hat gewissermaßen die »Photosynthese« als anschaulichen Prozeß über die Ebene der malerischen Mittel ins Auge des Betrachters verlagert.

21. Paul Klee. *Catalogue raisonné*, a.a.O., Bd. 5, Bern 2001, S. 383.

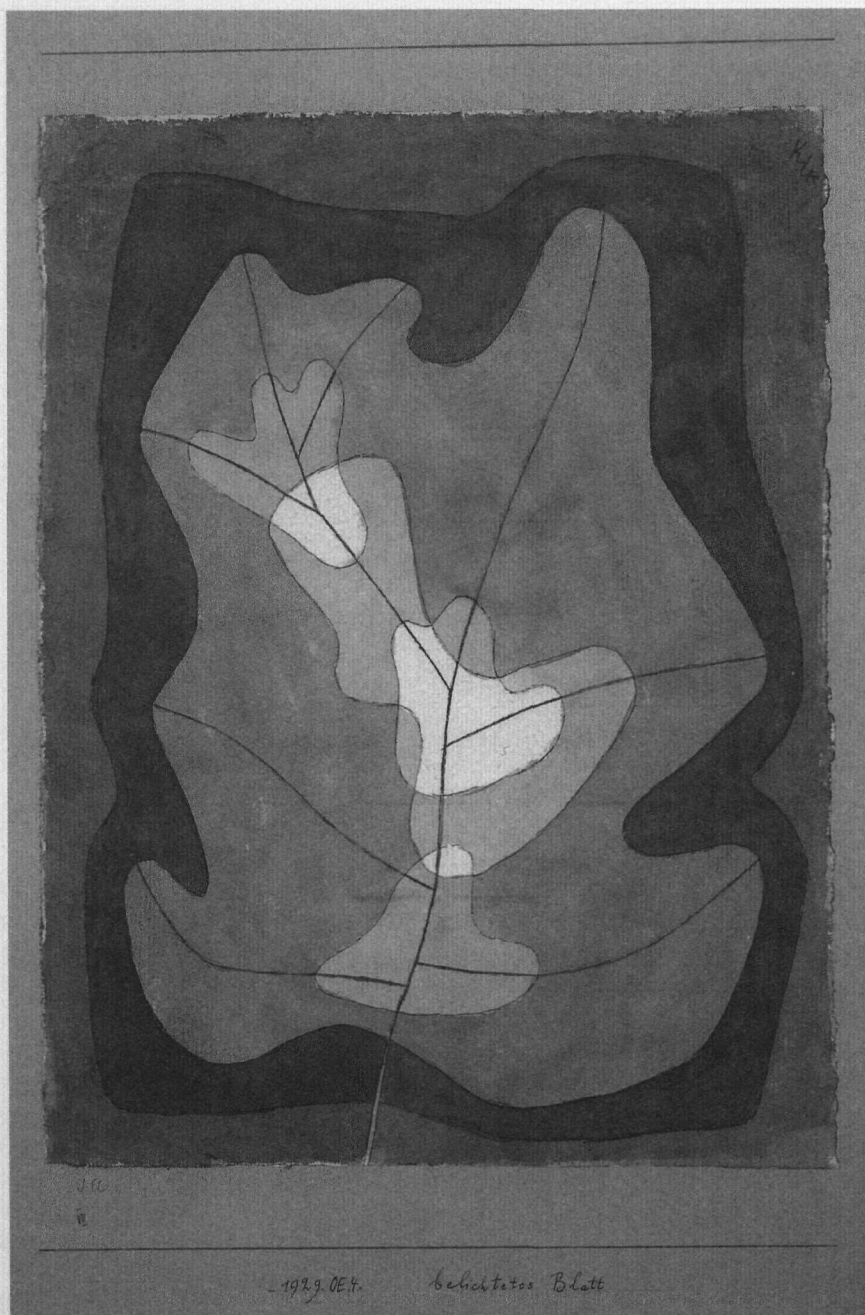


Abb. 8: Paul Klee, *Belichtetes Blatt*, 1929, 274 (OE 4), Aquarell und Feder auf Papier auf Karton, 30,9 x 23 cm, Zentrum Paul Klee, Bern.

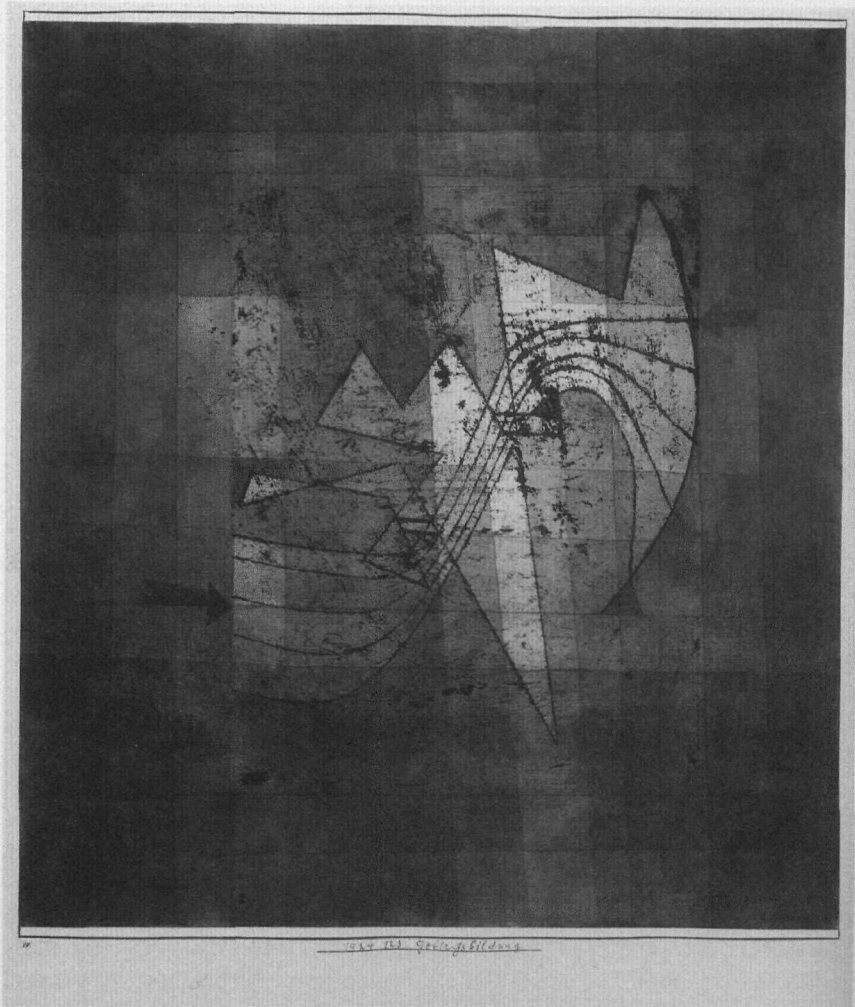


Abb. 9: Paul Klee, *Gebirgsbildungen*, 1924, 123, Ölpause, Aquarell und Bleistift auf Papier auf Karton, 41,9 x 38,1 cm, Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung.

In anderer Form ist Klees abstrakte künstlerische Deutung von Landschafts- und Naturprozessen auch in dem Aquarell *Gebirgsbildungen*²² von 1924, 123 (Abb. 9) zu studieren: Ein schwarzer und ein blauer Pfeil schieben hier von links und rechts in gegenläufigen Richtungen ein kurviertes Linienbündel scheinbar so dynamisch zusammen, daß sich aus diesem Prozeß im Zentrum eine abstrakte Gebirgsformation als stilisiertes Landschaftsbild bildet. Eine partiell in Schrägen verschobene quadratische Felderstruktur formt hierzu den metrisch gegliederten Hintergrund, der mit seinen polyphon gestuften Farbnuancen die Bewegungen des anschaulichen Prozesses unterstützt und zum aufgehellten Zentrum des Geschehens führt. Über die formale Struktur der Lineaturen, der Helldunkelspannungen und der Farbverläufe wird auch hier dieser Prozeß anschaulich wirkungsvoll in Gang gehalten.

III.

Innerhalb dieser höchst experimentellen Phase in Klees Beschäftigung mit den Themen von Landschaft und Natur ist um den Jahreswechsel 1925/1926 eine tiefe, irritierende Zäsur zu beobachten: Eine umfangreiche, Ende 1925 und Anfang des Jahres 1926 entstehende Werkgruppe widmete Klee einer neuen, im Abstraktionsgrad deutlich gesteigerten Bildsprache, deren morphologische Signatur lineare Parallellinienkompositionen von höchst fragiler, abstrakter Struktur bilden. Arbeiten wie *Klassischer Garten* von 1926, 1, *Schloß im Wald zu Bauen*, 1926, 2, *Zerstörter Olymp* 1926, *Heilige Inseln* 1926, 6, *Ansicht eines Bergheiligtums*, 1926, 8, *Sie sinkt ins Grab!* 1926, 46 (N6), *Tempel von BJ.*, 1926, 59, *Botanischer Garten, Abteilung der Strahlenpflanzen* 1926, 61 oder *Die Pflanze und ihr Feind* 1926, 74 (Qu4) gehören zu dieser umfangreichen Werkgruppe.²³ Nicht selten über farbig diaphanen Hintergründen ausgespannt, rufen diese Zeichnungen durchweg Landschafts- und Naturassoziationen auf. Gelegentlich sind im Detail auch figurale Motive zu erkennen. Die Bildstrukturen erinnern oftmals an feinste kristalline Gebilde, Eiskristalle oder Gesteinsformationen. Ein Schlüsselwerk innerhalb dieser bedeutenden Werkgruppe geometrisch stilisierter Darstellungen ist die Zeichnung *ein Garten für Orpheus* 1926, 3 (Abb. 10). Der geheimnisvoll kryptische Titel ist kaum aus Bezügen zur Ikonographie der klassischen Orpheus-Mythologie zu verstehen.²⁴ Klee hat auf dem Blatt mit Bleistift eine Widmung notiert, die lakonisch den besonderen künstlerischen Rang und den programmatischen Status dieser Zeichnung unterstreicht: »für mich«!²⁵

Man hat diese abstrakten Landschaftsdarstellungen aus dem Jahre 1926 unter verschiedenen Vorzeichen zu erklären versucht: Als formales bzw. formalisti-

22. Paul Klee. *Catalogue raisonné*, a.a.O., Bd. 4, S. 218.

23. Vgl. Paul Klee. *Catalogue raisonné*, a.a.O., Bd. 4, S. 399-448.

24. Vgl. etwa Benjamin Hederich, *Gründliches mythologisches Lexikon* (1770), Darmstadt 1996, Sp. 1809-1820.

25. Schon Christian Geelhaar (*Paul Klee und das Bauhaus*, Köln 1972, S. 106, S. 166, Anm. 79) hat auf die Bedeutung dieser Selbstwidmung hingewiesen.

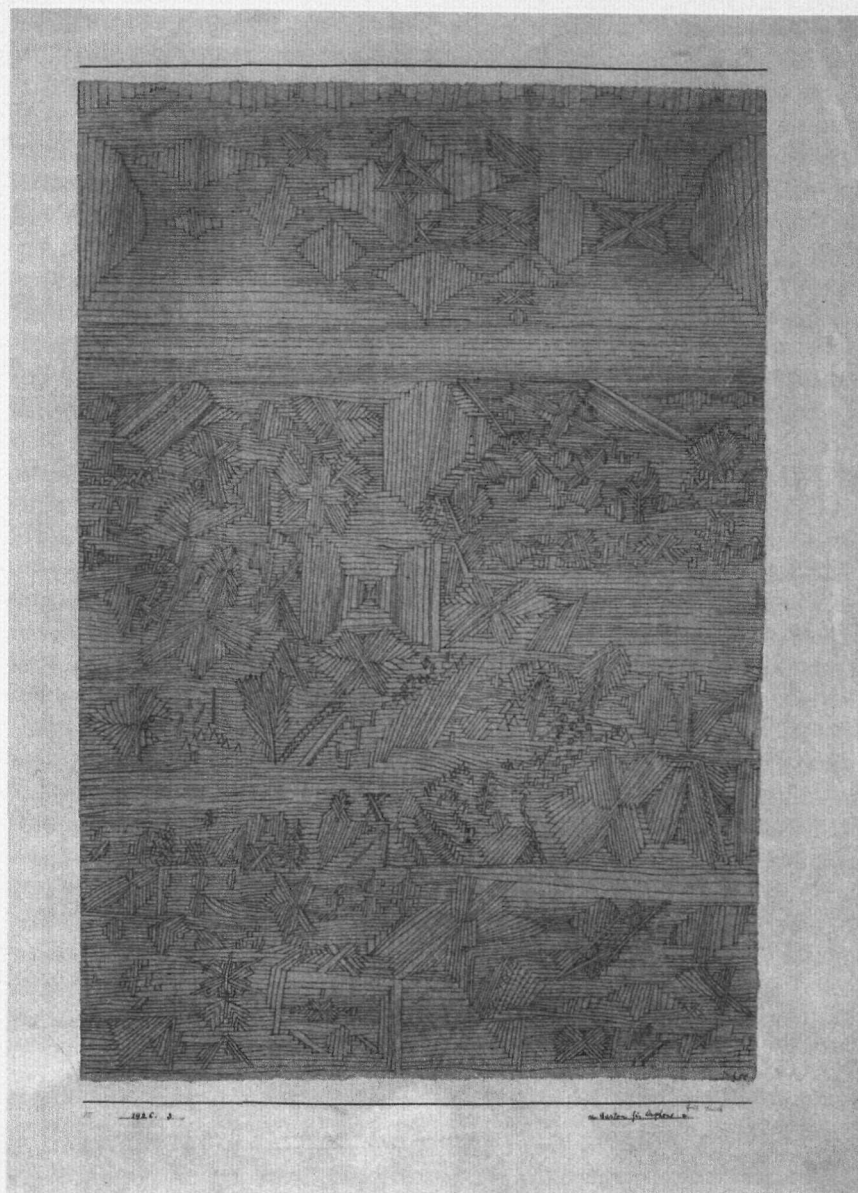


Abb. 10: Paul Klee, *Ein Garten für Orpheus*, 1926, 3, Feder und Aquarell auf Papier auf Karton, 47 x 32,5 cm, Zentrum Paul Klee, Bern.

sches Experiment,²⁶ als Ausdruck einer neuen Musikalisierung und klassischen Dignität oder als Rationalisierung seiner Natur- und Landschaftsauffassung.²⁷ Die Versuche einer inhaltlichen Deutung sind weniger überzeugend ausgefallen: Über metaphorische Bezüge auf die *Sonette an Orpheus* von Rainer Maria Rilke versuchte Christian Geelhaar die Verbindung zur Orpheus-Thematik abzuleiten. Im Zentrum der Zeichnung erkannte er »das trostlos offene Tor« [...] das Motiv der Pforte als Vorbote des Todes«, wodurch »die unlösbare Verstrickung von Vergänglichem und Unvergänglichem [...] gleich dem Hinabsteigen von Orpheus in die Unterwelt« thematisiert sei.²⁸ Freilich scheint diese Deutung wesentlich besser auf andere Arbeiten wie *Das Tor zur Tiefe* 1936, K5 zu passen: Hier hat Klee tatsächlich den dunklen Schlund im Zentrum der Komposition als Bildmetapher eines orphischen Übergangs in die Unterwelt, den Klee in dieser Zeit mit Blick auf sein eigenes Krankheitsbild zunehmend zu reflektieren begann, gedeutet. In *ein Garten für Orpheus* und in *Orpheus* 1929, 257 (Z7),²⁹ dem zweiten in Klees Œuvre ausdrücklich im Titel der Orpheus-Thematik gewidmetem Werk, steht dagegen die streng mathematisch proportionierte Teilung einer geometrischen Linienstruktur im Vordergrund.

Will Grohmann sprach mit Blick auf Klees Parallellinienzeichnungen metaphorisch vom »musikalischen Stil der griechischen Opern von Gluck« und sah hier »die Idee der Antike, die Klee in sich trug, aus der Latenz heraustreten«.³⁰ An anderer Stelle bemerkte Grohmann zu dieser Werkgruppe: »Er mag im Umgang mit den horizontalen und vertikalen Parallelstrahlungen auf die Vorstellung von Stufen, Treppen, Säulen und Portalen gestoßen sein, bei Überkreuzungen oder progressiven Verschachtelungen auf Pflanzen, bis Griechenland als ein Art Urbild vor ihm stand [...]. Das ist für ihn »die Verbindung von Weltanschauung und reinlicher Kunstübung.«³¹ Es waren gerade diese poetisch-metaphorischen Umschreibungen, die mit Recht in der nachfolgenden Forschung den Vorwurf provozierten, daß hier apologetisch eine Künstlermetaphysik inszeniert werde.³² Und doch hat Grohmann an anderer Stelle mit einer auf den ersten Blick nahezu hermetisch erscheinenden Bemerkung einen – wie weiter unten auf der Basis einer historisch-kritischen Analyse der Quellen zu zeigen ist – wichtigen Hinweis für die Deutung gegeben: »[...] wenn *Garten für Orpheus*, dann auch orphisches

26. Geelhaar sieht die »Gesetzmäßigkeiten formbildender und formgliedernder Energien [...] konsequent angewendet.« Christian Geelhaar, *Paul Klee. Leben und Werk*, Köln 1974, S. 59.

27. Marcel Franciscono, *Paul Klee. His work and thought*, Chicago-London 1991, S. 255. Jüngst hat man Klees Zeichnung mit illustrierender Absicht gar mit der Darstellung eines Mikrochips verglichen (*Paul Klee et la nature de l'art. Une dévotion aux petites choses*, Strasbourg-Paris 2004, S. 25).

28. Geelhaar, Christian: *Paul Klee und das Bauhaus*, a.a.O., S. 106.

29. Aquarell auf Baumwolle, 50,2 x 24,2 cm, Privatbesitz, USA. Siehe unter den wenigen allgemeinen Bemerkungen in der Literatur: Max Huggler, *Paul Klee. Die Malerei als Blick in den Kosmos*, Frauenfeld und Stuttgart 1969, S. 111; Will Grohmann, *Paul Klee*, Stuttgart 1954, S. 267.

30. Grohmann, *Paul Klee*, a.a.O., S. 253f.

31. Will Grohmann, *Paul Klee. Handzeichnungen*, Köln 1959, S. 33.

32. Vgl. Werckmeister, *Versuche über Paul Klee*, a.a.O..

Geheimzeichen, Hexagramm und orphische Kosmogonie, Pythagoras und Erlösung.«³³ Diese kommentarlos im Text stehende Zeile könnte vielleicht auf eine mündliche Bemerkung Klees zurückgehen.

Im folgenden kann gezeigt werden, daß diese Werkgruppe im allgemeinen und *ein Garten für Orpheus* im besonderen aus Klees Auseinandersetzung mit den neopythagoreischen Theorien des Schweizer Musikwissenschaftlers und Philosophen Hans Kayser entstanden sind: Kaysers diesbezügliche Schlüsselschrift trägt den Titel *Orpheus. Vom Klang der Welt. Morphologische Fragmente einer allgemeinen Harmonik*.³⁴ Mit »Orpheus« zitiert Kayser eine mythologische Schlüsselfigur für die neopythagoreische Vorstellung einer nach Zahlproportionen analysierbaren Welt. Die Schrift war Ende 1925 angekündigt und Anfang des Jahres 1926 im Kiepenheuer Verlag (Potsdam) veröffentlicht worden. Unpublizierte Quellen belegen, daß Klees Titel *ein Garten für Orpheus* als direkte Reverenz auf Kaysers *Orpheus* bezogen werden kann.

In Klees Nachlaß kann ein Buchexemplar des Kayserschen *Orpheus* nachgewiesen werden.³⁵ In Klees Nachlaß findet sich darüber hinaus auch die umfangreiche Verlagsankündigung, die den Inhalt des Kayserschen Werkes auf mehreren Seiten darstellt und mit Abbildungen illustriert. Klee hatte diese Verlagsankündigung direkt in seine eigenen kunsttheoretischen Aufzeichnungen, zur *Prinzipiellen Ordnung*, dem zweiten Kapitel einer geplanten *Bildnerischen Gestaltungslehre*, eingeordnet, was belegt, wie sehr Klee Kaysers Überlegungen einen Platz in seinem eigenen kunsttheoretischen Denken einräumte.³⁶

Der Gustav Kiepenheuer Verlag hatte Klee am 13. November 1925 persönlich unter seiner Privatadresse angeschrieben, um ihn mit einer Vorankündigung auf die bevorstehende Neuerscheinung des *Orpheus* aufmerksam zu machen.³⁷ Klee kannte folglich Kaysers Überlegungen spätestens seit November 1925 (Abb. 11). 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, sowie der wenig private Ton dieses Anschreibens deuten darauf hin, daß sich Klee und Kayser zu

33. Grohmann, *Paul Klee*, a.a.O., S. 254.

34. Potsdam 1926. Hans Kayser (geboren am 1. April 1891 in Buchau, gestorben am 14. April 1964 in Bern). Studium der Musik u.a. bei Humperdinck, Schönberg und Kretzschmar. Seit 1919 Herausgabe der »Bücher deutscher Mystik«. Siehe zu Kayser weiterführend: Rudolf Haase, *Hans Kayser – Ein Leben für die Harmonik der Welt*, Basel 1968. Einen konzisen Überblick zu Kaysers Tätigkeiten: Hans Schavernoeh, *Die Harmonie der Sphären. Die Geschichte der Idee des Welteneinklangs und der Seeleneinstimmung*, Freiburg-München 1981 (Orbis academicus; Sonderband 6), S. 164f.

35. Der Nachweis erfolgte im Rahmen meines Forschungsprojektes zu den Künstlerbibliotheken Paul Klees und Johannes Ittens. Ich danke Stefan Frey für den Einblick in den Nachlaß.

36. PN 10 M 9/2d. Dort wird die Annonce noch heute aufbewahrt (Zentrum Paul Klee, Bern). Siehe zur Gliederung des Nachlasses die Beiträge von Michael Baumgartner, »»Prinzipielle Ordnung«. Klees Projekt einer bildnerischen Gestaltungslehre«, in: *Paul Klee. Die Kunst des Sichtbarmachens. Materialien zu Klees Unterricht im Bauhaus*, hg. vom Kunstmuseum Bern, Paul-Klee-Stiftung und Seedamm Literaturzentrum Pfäffikon, Bern 2000, S. 27ff.; S. 17–22.

37. Original im Hans-Kayser-Institut, Hochschule für Musik und darstellende Kunst, Wien (Kopie im Zentrum Paul Klee, Bern).

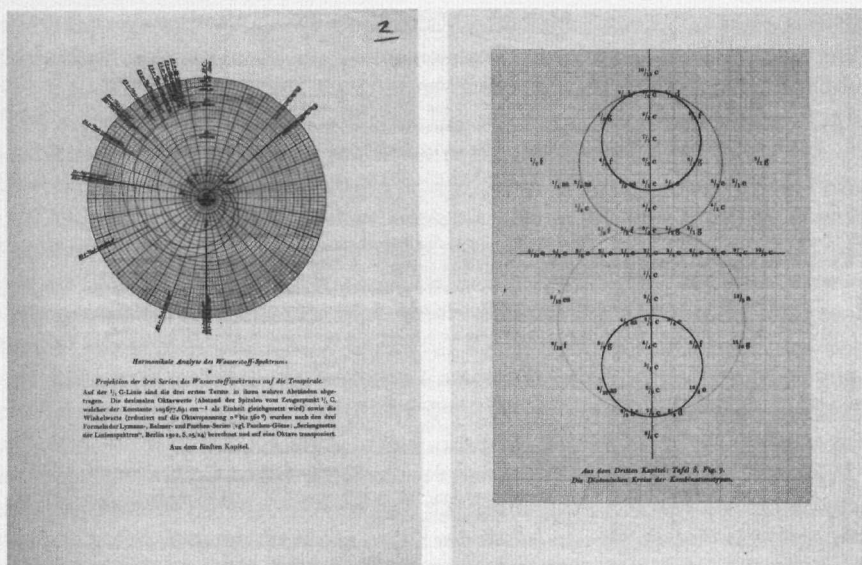


Abb. 11: Hans Kayser, *Orpheus: Harmonikale Analyse des Wasserstoffatoms*, Der diatonische Kreis der Kombinationstypen, Verlagsankündigung, aus: Paul Klee, *Pädagogischer Nachlass* PN10 M9/2d, Zentrum Paul Klee, Bern.

diesem Zeitpunkt offenbar noch nicht näher kannten. Erst nachdem Kayser wie Klee 1933 vor der Nazidiktatur in die Schweiz emigriert war, ist dem unpublizierten Briefwechsel zwischen beiden eine wachsende Freundschaft zu entnehmen.³⁸

Daß Klee vermutlich schon etliche Jahre vor 1925 mit Kayser's Gedanken in Berührung kam, ja daß es offenbar eine Vorgeschichte zu dem Anschreiben des Verlags an Klee gab, legt ein Tagebucheintrag in Johannes Ittens *Tempelherrenhaus-Tagebuch*, der in Weimarer Jahren entstand, nahe: Unter der Überschrift »Vom Klang der 8 Fügungen, von Hans Kayser« (Abb. 12) hatte Itten dort auf acht dicht beschriebenen Seiten Kerngedanken von Hans Kayser, wie sie später in modifizierter Form in der *Orpheus*-Publikation wiederkehren, zusammengefaßt.³⁹ Vermutlich handelt es sich um eine Mitschrift eines Vortrages von Hans Kayser. Aus dem Zusammenhang des Tagebuchs sind diese Seiten ins Frühjahr 1922 zu datieren.⁴⁰ Offenbar hatte Hans Kayser also schon zu diesem Zeitpunkt seine neopythagoreischen Überzeugungen in Weimar vorgestellt und dies später zum Anlaß genommen, einige der Bauhaus-

38. Im Zentrum Paul Klee in Bern befinden sich Briefe von Paul und Lily Klee an Hans Kayser, die vom 14. Mai 1934 bis ins Todesjahr Klees datieren. Vgl. auch Paul Klee, *Briefe an die Familie 1893–1940*, hg. von Felix Klee, Köln 1979, Bd. 2, S. 1253, 1256, 1257. Die Freundschaft zwischen Klee und Kayser wird auch bei Grohmann (*Paul Klee*, a.a.O., S. 88) vermerkt.

39. Johannes Itten, *Tempelherrenhaus-Tagebuch* (unpubliziert), o. S. (S. 197–204), Johannes-Itten-Stiftung, Kunstmuseum Bern. Es kann ausgeschlossen werden, daß Ittens Notizen nach dem Kayser'schen Text im *Orpheus* abgeleitet werden können.

40. Die Mitschrift zu Hans Kayser findet sich auf den Seiten 197–204, auf Seite 189 ist das Datum »28.I.22« eingetragen.

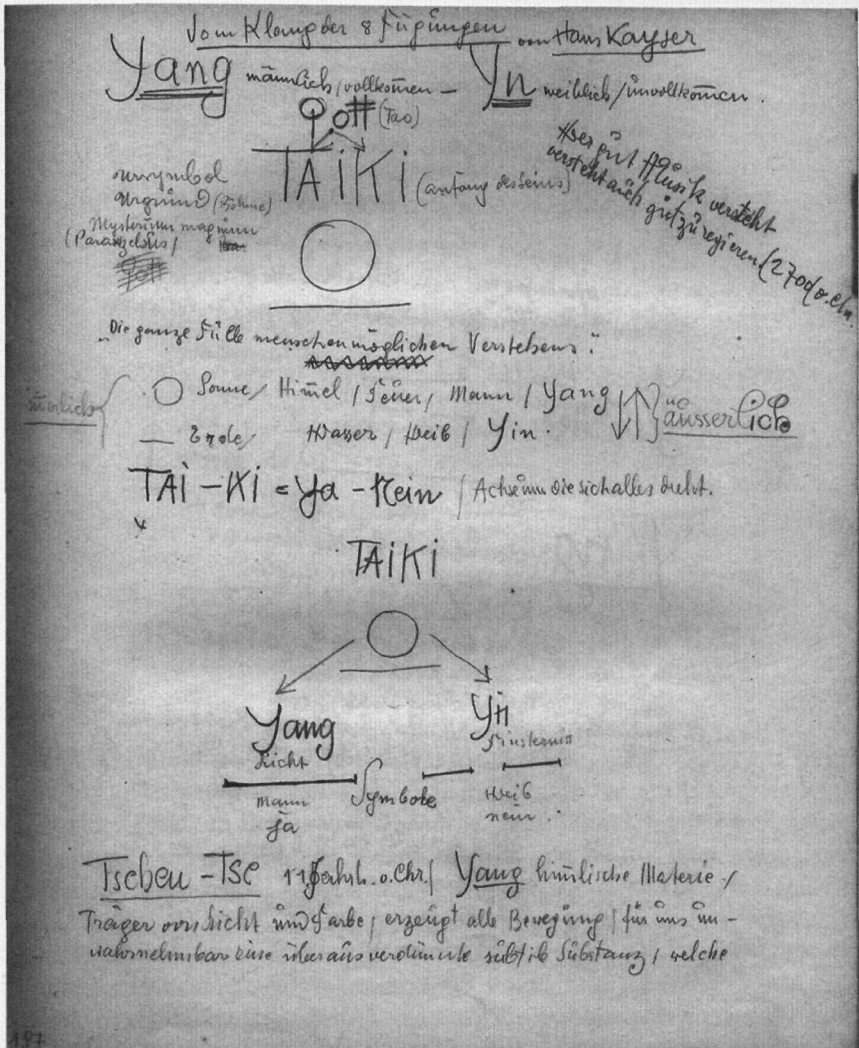


Abb. 12: Hans Kayser, »Vom Klang der acht Fügungen«, in: Johannes Itten, *Tempelherrenhaus-Tagebuch*, Johannes-Itten-Stiftung im Kunstmuseum Bern, S. 197.

künstler durch den Verlag auf die bevorstehende Publikation seines *Orpheus* aufmerksam machen zu lassen.⁴¹

Möglicherweise war es Gertrud Grunow gewesen, die den ersten Kontakt zwischen Kayser und den Bauhauskünstlern vermittelte: Grunow war in Berlin Schülerin u.a. von Hans Kayser gewesen, bevor sie 1919–1923 am Bauhaus in Weimar »Harmonisierungslehre« unterrichtete. Schon am 15. November 1919 erwähnte Johannes Itten in einem Brief an den Wiener Komponisten Josef Hauer »ein gewisses Fräulein Grunow aus Berlin [...]«. Sie wollte am Bauhaus einen Vortrag halten über die Erziehung des Menschen durch Auge und Ohr.⁴² Anschließend hat Itten Grunow dauerhaft ans Bauhaus geholt. 1921 zog Paul Klee mit seiner Familie in Weimar in dasselbe Haus, in dem Gertrud Grunow – zusammen mit ihrer Assistentin Hildegard Heitmeyer – wohnte. Paul Klee notierte am 16. Januar 1921 unter seinen ersten Weimarer Eindrücken für seine Frau: »Über uns wird Fräulein Grunow wohnen, der Schutzengel Ittens, und ein sympathisches Fräulein, die Assistentin des Schutzengels.⁴³« 1933 war es dann Hans Kayser, der die inzwischen mit Otto Nebel verheiratete Gertrud Grunow bewegte, nach Bern zu emigrieren. Die biographischen Konstellationen könnten kaum enger ausfallen.

Was konnte Klee in seiner Naturauffassung an Kayzers *Orpheus* interessieren?

Hans Kayser hatte schon vor 1920 mit dem ambitionierten Projekt begonnen, die neopythagoreischen Zahlenanalysen ausgehend einerseits von den Traditionen Johannes Keplers und Albert von Thimus' und andererseits von akustisch-musikwissenschaftlichen Überlegungen auf alle Lebensbereiche auszudehnen. Kayzers Ziel war es, Prinzipien einer »Harmonik« zu finden, in der nach seiner Überzeugung alle Form- und Empfindungsqualitäten, die er exemplarisch an der Musik und Kristallographie entwickelte, auf quantitative Zahlenverhältnisse, insbesondere auf ganzzahlige Proportionen, zurückführbar wären.⁴⁴ In graphischen Darstellungen wie dem sogenannten »Lamdoma« oder in *Kristallographischen Projektionsbildern* (Abb. 13) versuchte Kayser harmonikale Proportionsbeziehungen bzw. mathematische Teilungsprozesse (Abb. 14) graphisch darzustellen. In seinem *Orpheus* wie in seinem zwischen 1918 und 1930 entstandenen Werk *Der hörende Mensch. Elemente eines akustischen Weltbildes*⁴⁵ dehnte Kayser die neopythagoreisch zahlenbezogene Musikanalyse auf eine universelle Naturanalyse sowie metaphysische und philosophische Fragestellungen aus: Chemie, Atomtheorie, Kristallographie, Astronomie sollten dabei ebenso berücksichtigt werden wie etwa die Pflanzenanalyse, aber auch

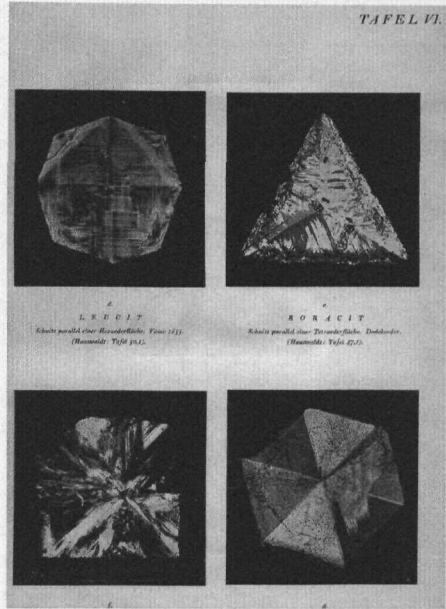
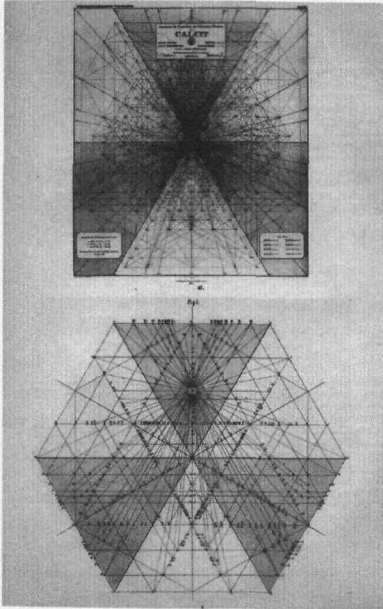
41. Auch in Ittens Nachlaß hat sich sowohl Kayzers *Orpheus* wie die Verlagsankündigung erhalten.

42. Willy Rotzler (Hg.), *Johannes Itten. Werke und Schriften*, Zürich (1972) 1978, S. 67f. Siehe zu Gertrud Grunow: Cornelius Steckner, »Die Musikpädagogin Gertrud Grunow als Meisterin der Formlehre am Weimarer Bauhaus: Designtheorie und produktive Wahrnehmungsästhetik«, in: *Das frühe Bauhaus und Johannes Itten*. Katalogbuch anlässlich des 75. Gründungsjubiläums des Staatlichen Bauhauses in Weimar, Ostfildern-Ruit 1994, S. 200–214.

43. Klee, *Briefe an die Familie 1893–1940*, a.a.O., Bd. 2, S. 971.

44. Siehe den konzisen Überblick zu Kayzers Tätigkeiten bei: Schavernoeh, *Die Harmonie der Sphären*, a.a.O., S. 164f.

45. Berlin 1932.



Links: Abb. 13: Kristallographische Projektionsbilder nach V. Goldschmidt, abgebildet in: Hans Kayser, *Orpheus* (1926) Tafel IV.

Rechts: Abb. 14: Kristallformen Leucit, Boracit, Kaliumsulfat, abgebildet in: Hans Kayser, *Orpheus* (1926), Tafel VI.

anthropologische und kulturgeschichtliche Aspekte, so die Proportionsfragen in der Architektur und in den bildenden Künsten.

Parallelen zu den universellen Brückenschlägen in Klees kunsttheoretischer Natureflexion liegen auf der Hand.⁴⁶ Kayzers Vorstellung, daß es eine gemeinsame mathematische Gesetzmäßigkeit aller kristallinen und organischen Formen gebe, mußte den ebenfalls »zahlenbesessenen« Paul Klee⁴⁷ faszinieren: Schon früh hat sich Paul Klee zur zahlenmäßigen Analyse des Sichtbaren als Grundlage seiner Kunst bekannt, wenn er auf seiner ersten Italienreise notiert: »Denn es geht sogar dem Schwerfälligen ein, daß die augenscheinliche Berechenbarkeit des Verhältnisses von

46. Es ist bemerkenswert, daß Grohmann (*Paul Klee*, a.a.O., S. 101) zu den großen Weltentwürfen neben den Namen von Einstein, Jaspers oder Gebser auch denjenigen von Hans Kayser nennt, weil dieser »von der Musik her das Urphänomen des Weltenbaus« erhellt habe.

47. Siehe hierzu Marcel Franciscono, »Paul Klee am Bauhaus – der Künstler als Gesetzgeber«, in: Kat. Ausst. *Paul Klee. Das Werk der Jahre 1919–1933*. Gemälde, Handzeichnungen, Druckgraphik, Kunsthalle Köln 1979, S. 17–29, S. 23; Michael Baumgartner, »Johannes Itten und Paul Klee – Aspekte einer Künstler-Begegnung«, in: Christa Lichtenstern und Christoph Wagner (Hg.), *Johannes Itten und die Moderne*, Ostfildern-Ruit 2003 (Materialien zur Moderne), S. 100–115, S. 111f., und 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 Schwinzer (Hg.), *Reisen in den Süden. »Reisefieber praecisiert«*, Ostfildern-Ruit 1997, S. 72–85.

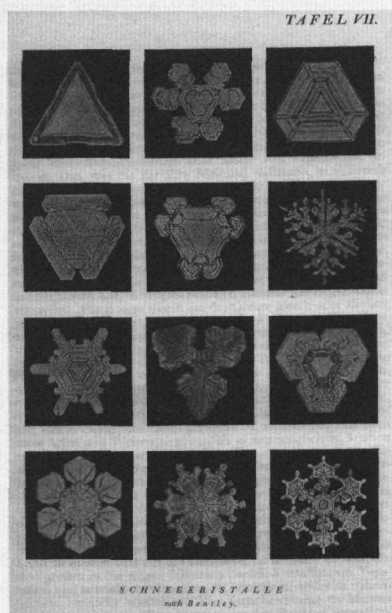


Abb. 15: Schneekristalle nach Bentley, abgebildet in: Hans Kayser, *Orpheus* (1926), Tafel VII.

Teilen zueinander und zum Ganzen den verborgenen Zahlenverhältnissen an andern künstlichen und natürlichen Organismen entspricht. Daß diese Zahlen nichts Kaltes bedeuten, sondern Leben atmen, ist ebenso klar.⁴⁸ Diese Erkenntnis hatte Klee schon zu diesem frühen Zeitpunkt konsequent auf seine Naturauffassung zu übertragen versucht: »Der organische Reichtum der Natur ist durch die unendliche Komplikation sowohl größer als letzten Endes ergiebiger. Die anfängliche Ratlosigkeit des Schülers ihr gegenüber ist aber erklärlich, weil er zunächst die letzten Verzweigungen sieht und noch nicht zum Geäst und zum Stamm hinunter gelangt. Ihm ist es auch noch nicht, wie dem Wissenden, klar, daß im äußersten Blättchen Analogien zur totalen Gesetzgebung sich mit Präzision wiederholen.«⁴⁹ Die utopische Vorstellung, daß die Kunst vollständig auf eine Zahlenanalyse begründet werden könnte, das war es, was Klee⁵⁰ wie Kandinsky⁵¹ und viele andere Künstler⁵² beispiels-

48. Paul Klee, *Tagebücher 1898–1918*. Textkritische Neuedition, hg. von der Paul-Klee-Stiftung Kunstmuseum Bern, Stuttgart 1988, S. 179f., Nr. 536.

49. Klee, *Tagebücher 1898–1918*, a.a.O., S. 180, Nr. 536.

50. »Die Ausstellung des Modernen Bundes im Kunsthaus Zürich« (1912), in: Klee, *Schriften*, a.a.O., S. 105–111. Zitat: S.107.

51. Schon Kandinsky hatte 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. [...] Es kann alles als eine mathematische Formel oder einfach als eine Zahl dargestellt werden.« (Wassily Kandinsky, »Über die Formfrage«, in: Kandinsky, Marc, *Der blaue Reiter*, a.a.O., S. 132–182, S. 173). In *Punkt und Linie zu Fläche* schließlich vermerkt Kandinsky 1926: »Erst nach der Eroberung des Zahlenausdruckes wird eine exakte Kompositionslehre, an deren Anfang wir heute stehen, ganz verwirklicht werden.« (Kandinsky, *Punkt und Linie zu Fläche*, a.a.O., S. 100f.).

weise am Kubismus fasziniert hatte. Über Jahre hatte Klee an der Suche nach der »totalen Gesetzgebung« in der Natur festgehalten, etwa wenn er 1920 über seine »Schöpferische Konfession« schreibt: »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.«⁵³ Diesen Schlüssel zum Verständnis der »totalen Gesetzgebung« in der Natur glaubte Klee mit Kaysers neopythagoreischem Weltbild gefunden zu haben, so daß er 1928 mit neuer Selbstsicherheit notiert: »auch der kunst ist zu exakter forschung raum genug gegeben [...] mathematik und physik liefern dazu die handhabe in form von regeln für die innehaltung und für die abweichung.«⁵⁴

Vor diesem Hintergrund faszinierte Klee Kaysers Spekulation, daß die mathematischen Proportionen in der Kristallbildung und in der Musik auf gemeinsame universelle Gesetzmäßigkeiten einer kosmologischen Struktur zurückgeführt werden können: »Wir wissen, daß verschiedene Gesetzmäßigkeiten, allen voran die harmonische Quantelung, Kristall und Klang beherrschen. [...] In der Kristallographie sowie in der Musik bestimmen verhältnismäßig wenige Zahlen die Symmetrie des Aufbaus.«⁵⁵ Einzelne Zeilen aus Kaysers *Orpheus* können wie ein Kommentar zu Krees mathematischer Analyse des Sichtbaren gelesen werden.

Klee versuchte, ein solches abstraktes Proportionssystem auch in der geometrisierten abstrakten Komposition *Ein Garten für Orpheus* zu veranschaulichen: Die zwischen den strömend unregelmäßig geschichteten Horizontallinien sternförmig aufblühenden kristallinen Formen sind dem kristallinen Formkanon, den Kayser im *Orpheus* systematisch entwickelt, künstlerisch nachempfunden (vgl. Abb. 13-15). Aber Klee schafft aus dem, was Kayser mit »wissenschaftlichen« Absichten paradigmatisch als Formkanon analysiert, eine neue künstlerische Welt im Kleinen, die in ihrer horizontalen wie vertikalen, räumlichen wie planimetrischen Organisation als Bildlandschaft und Natur vieldeutig bleibt: In das komplexe Gewebe dieser kristallinen Formen sind einzelne Figurationen eingewoben, die auch als »Hexagramm«, »Kreuz« oder »Felseingang« gelesen werden könnten. Die interpretatorische Absicht, hieraus einen gleichsam motivisch fixierten, ein-

52. Vgl. z.B. Gino Severini, *Du cubisme au classicisme. Esthétique du compas et du nombre*, Paris 1921.

53. Klee, *Schriften*, a.a.O., S. 121.

54. Ebd., S. 130. An anderer Stelle (Wagner, »Krees »Reise ins Land der besseren Erkenntnis«, a.a.O., S. 72ff.) habe ich ausgeführt, daß sich Krees Reflexion dieser neopythagoreischen Überzeugungen auch in den geometrisch strenger gefaßten Kompositionen aus horizontalen Streifen und Linien, die im Jahr 1929 entstanden, widerspiegelt und sich dort mit Krees Auseinandersetzung mit der ägyptischen Kunst verbindet: Hauptwerke wie *Monument im Fruchtländchen*, 1929 oder *Freigelegtes Gelände mit dem Hauptweg*, 1929, 43 sind nach dem Prinzip der »Cardinal-Progression« in ganzzahligen Proportionen gestaltet. So teilen sich in *Monument im Fruchtländchen* die großen Felderbereiche jeweils im Verhältnis von 1:2 zuerst in zwei, dann vier und acht, schließlich in sechzehn kleinere Felder auf und überziehen das ganze Blatt auf diese Weise mit einer lebendigen metrischen Gliederung, die auch farbig rhythmisiert ist.

55. Kayser, *Orpheus*, a.a.O., S. 91.

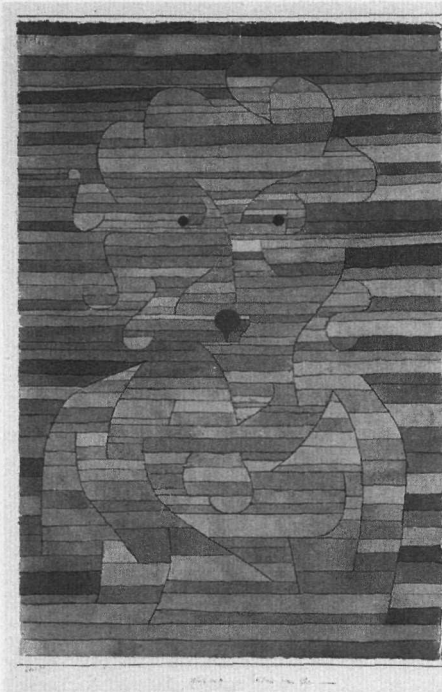


Abb. 16: Paul Klee, *Bildnis Frau Gl.*, 1929, M9 (39), Aquarell und Feder, 45,7 x 30,5 cm, Öffentliche Kunstsammlung, Kupferstichkabinett Basel.

deutigen »Bildtext« aus Klees *Garten für Orpheus* herauslesen zu wollen, scheint mir der ebenso abstrakten wie komplexen Struktur des Werkes zuwiderzulaufen.

Klee löst in *ein Garten für Orpheus* bewußt die Eindeutigkeit der motivischen Zuordnungen auf, ganz im Sinne von Kayzers Idee, daß die Gesetzmäßigkeit der Formbildung eine abstrakt-unpersönliche Größe ist, die letztlich gemäß dem Prinzip der Isomorphie auf einander verwandte, elementare Grundformen zurückführt. Dies wirkt in Klees Abstraktionsprozeß besonders dort irritierend, wo er dieses Prinzip auf die Menschendarstellung übertragen hat, wie z.B. im *Bildnis Frau Gl.* 1929, 39 (Abb. 16). Das Individuum löst sich hier am Vorbild der pythagoreischen Zahlenanalyse scheinbar in den dividuellen Linien einer übergeordneten Streifenstruktur auf. Auch Kayzers grundlegende Vorstellung, daß jegliche Formbildung als Prozeß eines »harmonikalen Ausgleichs« zu verstehen ist, ja daß auch alle seelischen Gegebenheiten in diesen Gesetzmäßigkeiten abgebildet werden könnten, finden Entsprechungen in Klees kunsttheoretischen Überzeugungen. Die Auseinandersetzung mit Kayzers neopythagoreischem Weltbild mußte für Klee um so naheliegender erscheinen, als Kayser an vielen Stellen auch direkt die Kunst reflektiert, wie etwa seinem im *Orpheus* formulierten kulturgeschichtlichen Credo: »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, Bild-

nerlei, schöpferische Tätigkeit jeder Art – sich äußerlich gestalten«. ⁵⁶ Ausdrücklich verteidigte Kayser die abstrakte Malerei, etwa die des *Blauen Reiter*, die Kunst Kandinskys oder Ittens; diese verstand Kayser als zu seinen theoretischen Überlegungen parallele Unternehmungen. ⁵⁷

Vieles spricht dafür, daß Paul Klee Kaysers Ausführungen im *Orpheus* wie ein weltanschaulich fundiertes Programm zu einer neuen Stufe der Abstraktion in der systematischen Deutung des Sichtbaren las: Vor diesem weltanschaulichen Hintergrund konnte die Kunst aus dem Residuum des Dekorativen heraustreten, um sich im Feld einer universellen Naturerkenntnis zu verankern. Dieser Utopie hat Klee in der abstrakten geometrischen Matrix seiner Parallellinienfigurationen in *Ein Garten für Orpheus* ein künstlerisches Denkmal gesetzt.

56. Kayser, *Orpheus*, a.a.O., S. XIII. Vgl. auch: »Auf dieser zweiten Stufe betritt die Harmonik diejenige Höhe innerer Anschauung, seelischer Affektion, welche das Beschauen oder Hören eines großen Kunstwerks gewährt«. (S. XI).

57. Kayser, *Der hörende Mensch*, a.a.O., S. 298: »und nach dem Ausklingen des Auf und Ab wird man den echten Kern jener abstrakten Malerei um so mehr anerkennen müssen.« Vgl. auch: »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« (S. 299). Seine beiden Töchter hat Kayser seit 1928 zur Ausbildung in die Ittenschule nach Berlin geschickt (Rotzler, *Johannes Itten*, a.a.O., S. 403, Anm. 155.).