

## Reflexionen über Bach in der bildenden Kunst des 20. Jahrhunderts

u  
M  
||

Von Walter Salmen (Innsbruck)

Goethe stellte im Jahre 1807 als einen Mangel fest: „in der Malerei fehlt schon längst die Kenntnis des Generalbasses“. Dieser mehrdeutige Satz wurde als eine Devise 1912 in dem Almanach der expressionistischen Künstlergruppe „Der Blaue Reiter“ nachgedruckt. Der darin enthaltene Verweis von einer Kunst auf ein geschichtlich gewesenes Teilmoment einer anderen, die darin als vorbildlich anempfohlen wird, verdient unser besonderes Augenmerk. Spricht dieser doch symptomatisch eine Tendenz an, die personifiziert Johann Sebastian Bach als den großen Meister des Generalbaßspiels und des Kontrapunkts meint. Der 1750 als Thomaskantor zu Leipzig Verstorbene strahlte zu Beginn des 20. Jahrhunderts weit über den Bereich des Musizierens und Komponierens hinaus eine Faszination als musterhaftes Bezugsobjekt aus, die sich sowohl in den übrigen Künsten als auch in den Wissenschaften produktiv anregend auszuwirken vermochte. Bach repräsentierte „Reinheit“, strenge formale Gebundenheit, eine Linienkunst in polyphoner Verknüpfung, die bestimmte Richtungen in den bildenden Künsten vermeinten nachahmen zu sollen. Wie kam es dazu, daß diese Intention, Anleihen im Musikalischen tätigen zu müssen, sich insbesondere auf das Werk von Bach konzentrierte?

Wenn im 19. Jahrhundert Maler oder Bildhauer, die Landschaften malten oder pathetische Künstlerdenkmäler gestalteten, Affinitäten zur Musik artikulierten, dann waren deren favorisierte Komponisten zumeist Beethoven, Chopin, Brahms und insbesondere auch Wagner. Jean Ingres beispielsweise verehrte 1818 die Musik von Rameau, Méhul, Gluck, Mozart und Haydn, ohne indessen zu versuchen, deren Intonationen nachzuzeichnen. Eugène Delacroix war insbesondere eingestellt auf Cimarosa, Mozart, Beethoven, Weber und Chopin. Er suchte ausschließlich die „gefühlvolle Musik“; altertümelnde Klänge waren ihm fremd. 1849 besprach er freilich mit Chopin eindringlich das Thema Bach, den Kontrapunkt und die Fuge, doch ohne auf Wechselwirkungen mit seiner eigenen Kunst zu reflektieren.<sup>1</sup> Anselm Feuerbach war – mit einem Anti-Wagner-Affekt belastet – vornehmlich von Brahms angezogen. Paul Gauguin schätzte hingegen neben Schumann besonders auch Stücke von Händel. Fernand Khnopff bezog eines seiner bekanntesten Stimmungsbilder deutlich auf denselben romantischen Komponisten. Edouard Manet war befreundet mit Emanuel Chabrier, Frédéric Bazille mit Gabriel Fauré, während sich Henri Fantin-Latour vom Klavierwerk Schumanns und durch Richard Wagner beeindruckt ließ. Der sich um letzteren Komponisten bereits zu Lebzeiten entfaltende Kult wurde auch von Malern wie Pierre Bonnard oder Edouard Vuillard, Odilon Redon, dem „peintre symphonique“,

<sup>1</sup> F. Würtenberger, *Malerei und Musik*, Frankfurt (Main) 1979, S. 58, sowie H. C. Wolff, *La musica e la pittura moderna*, in: *Quaderni della rassegna musicale* 4, 1968, S. 149ff.

Paul Cézanne sowie Edvard Munch mitgemacht. Während Aubrey Beardsley vorzüglich Wagner im „Tristan“ schwelgerisch genoß, glorifizierten Künstler wie Gustav Klimt oder Max Klinger neben dem titanenhaft Prometheischen an Beethoven auch das leidenschaftlich Geniale bei Wagner.<sup>2</sup> Seit dessen Tannhäuser-Premiere in Paris im Jahre 1861 stand dieser Komponist im Mittelpunkt der Begegnungen der geteilten Künste untereinander. Er wurde zur überragenden Leitfigur bis hin zu Salvador Dali, der in seiner Identifikation mit dem Grandiosen den Nachhall dieses Wagnerismus in Spanien eindrücklich repräsentiert.

Wenn Maler sich an die Musik anzulehnen suchten, dann trachteten sie seit Philipp Otto Runge danach, Bildgestaltungen „wie eine Symphonie“ (die „Tageszeiten“) zu realisieren. Farbmischungen in der Art von James McNeill Whistler verstand man als „symphonisch“ oder als „orchestriert“ (so etwa bei Raoul Dufy). Claude Monet stellte sich gar sinnlich vermittelbar eine „Weltsymphonie“, eine musikerfüllte Natur im Bilde vor. Nicht nur bei den Impressionisten stand somit die Gattung der Symphonie als der Zusammenklang farblich vielfältig abgestufter und zu mischender Instrumente ein für Musikalisches in einem übergreifenderen Sinne. In Paris sprach man um 1885 gar von einer „peinture symphonique“ sowie von einer „peinture wagnérienne“ (Gustave Moreau). Während sich auch der junge Wassilij Kandinsky zu den Wagnerianern zählte, schätzte er im Alter hingegen das Werk Bachs höher ein.<sup>3</sup> Dieser Einstellungswandel ist symptomatisch für viele gewesen und für deren Abkehr vom 19. Jahrhundert, denn nun sehnte man sich, um August Mackes Worte von 1910 zu zitieren, „nach reinen Klängen ohne Grau und Mischmasch“, nach „bildnerischer Polyphonie“ (Paul Klee). Dementsprechend suchte man Anlehnung an eine Beethoven oder Wagner ablösende Leitfigur aus der älteren Musikgeschichte. Diese wurde in Bach gefunden.

Um 1900 stand in der Musik „Stimmigkeit“ gegen orchestrales Denken, analog widersprüchlich verhielt sich auch die bildende Kunst, denn einerseits war und blieb diese der Wirklichkeit verhaftet, andererseits floh, überformte oder zertrümmerte sie das Gegenständliche. Widerstreitende Richtungen standen in heftigen Auseinandersetzungen. Manche darunter erhofften sich eine Klärung mittels einer Orientierung unter Einbeziehung der Musik, die als „absolute Tonkunst“ der dinglich gebundenen Bildkunst insbesondere der Realisten, Naturalisten und Historisten geschichtlich wegweisend vorausgegangen zu sein schien. Auch die Malerei und Plastik sollten „absolut“ und somit gegenstandslos werden. In dieser Konfliktsituation wurde Bach als der „große musikalische Souverän“ (Paul Klee, 1903) für die bildenden Künste in ihrem emanzipatorischen Bestreben nachhaltig relevant. Freilich wurde weniger der um 1900 spätromantisch-poetisch verehrte Bach als der „Dichtermusiker“, als der „Betende“ (Rainer Maria Rilke, 1904), als Kündler des Wortes neu erfahren, sondern vielmehr der Bach einer rational durchdrungenen selbständigen Kunstwelt, als Meister der strengen konstruktiven Ideen. Gegen

<sup>2</sup> Würtemberger, a. a. O., S. 132ff.

<sup>3</sup> M. Seuphor, *L'art abstrait*, Paris 1950, S. 20.



die Abschließung der sich zunehmend isolierenden Künste und Einzelwerke und gegen den Zerfall der Kultur in arbeitsteilige Sachgebiete gerichtet, wollte man damit gleichzeitig Beziehungen erneuernd stiften, Korrespondenzen und Kongruenzen aufspüren sowie nachgestalten in parallel gesehenen Formen und Strukturen.

Die bildenden Künste hätten nach 1900 diesen Bach als Meister der Gewißeheiten nicht finden können, wenn nicht auch die Rezeption durch Musiker und Musiktheoretiker einen Wandel des Verstehens und Interpretierens bewirkt hätte. War doch dessen Bewertung nach 1740 eine sehr wechselhafte gewesen. Kritik und Verehrung wurden bis ins 20. Jahrhundert hinein nebeneinander laut.<sup>4</sup> Man lehnte ihn ab als gegenwartsfremd, als nur „kunstgelehrt“ (Johann Friedrich Reichardt), als seelenlose „Komponiermaschine“ (Nikolai Rimski-Korsakow), als „zopfig“ (Carl Maria von Weber) und „schwülstig“ (Johann Adolph Scheibe); man pries ihn aber auch bereits 1798 als den „Albrecht Dürer der deutschen Musik“ (Johann Friedrich Rochlitz)<sup>5</sup> und machte ihn retrospektiv zum „Altvater“ und „Helden“ (Rochlitz, 1800), dem selbst die Gleichrangigkeit mit Michelangelo eingeräumt wurde.<sup>6</sup> Die Anerkennung als „größter Harmoniker“ fand er bereits 1782 durch Johann Friedrich Reichardt.<sup>7</sup> Diese blieb ihm erhalten bis in die Harmonielehren des 20. Jahrhunderts hinein, die exzeptionelle Harmonisierungen bevorzugt mit Zitaten aus seinem reichen Werk belegen.<sup>8</sup> Bach wurde daneben apostrophiert als „Spielmann Gottes“, als „vokaler Tondichter“, „musicien poète“, „Scholastiker“, „Meister der Arabeske“ (Claude Debussy) sowie als „fünfter Evangelist“<sup>9</sup>. An diese theologische Wertschätzung knüpfte noch im Jahre 1933 David Lance Goines an, der in einer Lithographie die Symbole der vier Evangelisten (Engel, Löwe, Stier und Adler) in Verbindung brachte mit dem Namen „BACH“ (s. Abb. S. 102). Man romantisierte viele seiner Werke durch Bearbeitungen à la Gounod, durch den Mißbrauch für Virtuosen-eitelkeiten, aber auch durch tendenziöse Deutungen eines hermeneutisch einseitig befangenen Musikhörens. Albert Schweitzer beispielsweise verstand ihn 1907 als Sammelbecken, als ein Ende, von dem nichts ausgeht, als einen „objektiven Künstler“, der in Gleichnissen für Worte und Ideen „Tonmalerei“ mit einem sprachähnlichen Duktus betreibt. Karl Straube, der Organist und Thomaskantor, romantisierte ihn, bevor er seine Interpretationen um 1913 „von aller romantischen Übermalung“ zu reinigen und ohne Tünche die „Orgelpolyphonie“ aufzudecken vermochte.

Parallel dazu vollzog sich auch bei anderen Musikern in mehreren Ländern ein folgenreicher Einstellungswandel. Entgegen der einstigen Zweckgebun-

<sup>4</sup> F. Blume, *Johann Sebastian Bach im Wandel der Geschichte*, Kassel 1947.

<sup>5</sup> AMZ 1, 1798/99, Sp. 117; vgl. Dok III, S. 558.

<sup>6</sup> AMZ 2, 1799/1800, Sp. 642; vgl. Dok III, S. 598.

<sup>7</sup> *Musikalisches Kunstmagazin* 1, 1782, S. 196; vgl. Dok III, S. 357.

<sup>8</sup> Siehe beispielsweise F. Bölsche, *Übungen und Aufgaben zum Studium der Harmonielehre*, 4. Aufl., Leipzig 1917.

<sup>9</sup> *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis* 1982, S. 62, 78, 85f.; vgl. auch H.-J. Nieden, *Bachrezeption um die Jahrhundertwende: Philipp Wolfrum*, München und Salzburg 1976 (Beiträge zur Musikforschung. 1.), S. 96ff.

denheit Bachscher Musiken bei Hofe, in Schule und Kirche, entthob man ihn dieser traditionellen Selbstverständlichkeiten und erfuhr ihn fortan primär als „absoluten“ Instrumentalkomponisten. Er wurde zum Paradigma einer intendierten absoluten Musik, deren „strenge und architektonische Art“ selbst Debussy, Widor, Vincent d'Indy oder Karol Szymanowski über alles schätzten. Albert Schweitzer definierte dementsprechend Bachs Kunst als „Selbstzweck“. Musikhistoriker wie Ernst Kurth in dem Buch „Grundlagen des Linearen Kontrapunkts. Bachs melodische Polyphonie“ (Bern 1917) oder die beiden in den USA lebenden Theoretiker Bernhard Ziehn und Wilhelm Middelschulte akzentuierten um 1910 den Kontrapunktiker und damit seine „Linienkunst“, ähnlich wie dies 1910 Ferruccio Busoni in der „Fantasia Contrapuntistica“ durch die Ausgestaltung der unvollendeten letzten Fuge Bachs bei Zurücksetzung seiner eigenen Klangmittel produktiv nachzuvollziehen trachtete. Diesen Bach, der laut Busoni ein „Dombaumeister in der Musik“ und so als „tönende Gotik“ (1910) ausschließlich „Musik“ ist, erfuhren zudem ab 1897 Béla Bartók oder die Repräsentanten der Zweiten Wiener Schule, die ihm sämtlich mittels Hommage-Kompositionen und analytischen Bearbeitungen huldigten. Philipp Jarnach resumierte diesen Prozeß 1921 als einen Akt der „Befreiung vom Literarischen“, als ein Vordringen „zum linearen Stilempfinden“.<sup>10</sup>

An diesem Wandel in der Bach-Rezeption partizipierten insbesondere jene bildenden Künstler, die vom verabsolutierenden Musiker Muster für eine von Zwecken befreite, eine unsentimentale und klare Malerei erwarteten, die den Meister des „style d'une teneur“ und des Gefugten vorab erfahren wollten. Damit schlossen sie sich der Aussage Max Regers an, der damals in Bach den „Anfang und das Ende aller Musik“ zu sehen vermeinte, auf dem „jeder wahre Fortschritt fußt“. Daß Werke Bachs neben denen Schumanns oder Wagners von bildenden Künstlern mit besonderer Aufmerksamkeit angehört oder auch selbst gespielt wurden, ist seit dem letzten Drittel des 19. Jahrhunderts häufig belegbar.<sup>11</sup> Arnold Böcklin (gest. 1901) beispielsweise legte sich gern am Harmonium spielend Kompositionen Bachs zurecht. Auch bei Zusammenkünften der religiöse Ziele verfolgenden Künstlergruppe der Nabis in Paris erklangen um 1890 oft Stücke von Bach auf diesem Instrument. Der erbauliche Effekt dürfte hierbei besonders wirksam geworden sein. Einer der ersten Maler, der ähnlich wie Böcklin das Laute bei Wagner verachtete, hingegen die Strenge Bachs suchte, war Karl Hofer (gest. 1955), den ab 1899 „das gewaltige Formgefüge unmittelbar ansprach“. Auch Max Beckmann (gest. 1950) oder Oskar Kokoschka (gest. 1980) ließen sich in frühen Jahren Werke Bachs vorspielen. Paul Klee berichtet über sein letztes Zusammentreffen mit Franz Marc im November 1915: „Wir spielten Bach, und die Variationen [von Alexej Jawlensky] lagen zur selben Zeit vor ihm am Boden. Das war ganz

<sup>10</sup> *Musikblätter des Anbruch* 3, 1921, S. 18; BJ 1978, S. 232ff.

<sup>11</sup> Bemerkenswert ist, daß Bach in der Dichtung nicht adäquat zur bildenden Kunst produktiv rezipiert worden ist, denn lediglich in apologetischen Nebenwerken, erbaulicher Zweckliteratur, ist er zumeist als frommer Künstler memoriert worden, dazu vgl. BJ 1959, S. 5ff.



seine Art, Bilder zu betrachten und Musik zu hören. Früher hatte er oft zur Musik in seinem Skizzenbuch gemalt.“

Nicht bei allen Künstlern, jedoch bei einigen wegweisenden regte dieses Vernehmen Bachscher Musik dazu an, entweder ebenso rein aus den Farben heraus zu malen, wie Bach vermeintlich absolut musizierte, oder aber in Verfolgung der Annäherung bildnerischen Denkens an die „musikalische Logik“ derart geregelt Bilder zu strukturieren, wie der „Tonkünstler“ nach den musikalischen Gattungen immanenten Ordnungsprinzipien verbindliche Gestaltungen produziert hatte. Hierbei ging es also nicht um die optische Darstellung von Klängen, wie dies etwa als eine leidenschaftlich enthemmende Äußerung des Entsetzens Edvard Munch in dem Bild „Der Schrei“ (1893) realisiert hatte, man erstrebte statt der Exaltation und des Gefühlsrausches vielmehr die Einbindung in die Strenge von Harmonie und der determinierten exakten Strukturen als Gebilden, die möglichst keine Gegenstände abbilden sollten.

Wegweisend für dieses Vortasten in abstrahierende Bildgestaltungen mit der Intention der Analogiebildung zu Musikalischem war nach 1905 der Litauer Mikolajus Konstantinas Čiurlionis. Als Maler thematisierte er nicht nur Eindrücke von der „Musik des Waldes“ (1903), eines „Hymnus“ oder einer „Sternensonate“, er wagte sich überdies nach 1908 an optische Vermittlungen von Präludien und Fugen heran.<sup>12</sup> Čiurlionis steht am Anfang einer stattlichen Reihe von Fugen-Bildern, deren Inspirationsquelle gewöhnlich Exempla aus Bachs Feder bildeten.

Deutlich ausgeprägt wurde diese programmierte Absicht, Musikalisches nachzuahmen, bei dem tschechischen Maler František Kupka (gest. 1957).<sup>13</sup> Er verfolgte gleichzeitig mit Kandinsky die „Abwendung vom Gegenständlichen“ und auf dem Hintergrunde einer theosophischen Religiosität die Umformung der Außenwelt in symbolistischen Gestaltungen aus dem Inneren heraus. Kupka ging es hierbei so sehr um die „Übersetzbarkeit“ der Mittel aus der einen Kunst in die andere, daß rein zeichnerische „Kontrapunkte“, „Improvisationen“ wie auch „Kompositionen“ (1910) darzustellen von ihm beabsichtigt wurden. Als sogenannter „Ideen Maler“ konkretisierte er dies, indem er 1909 bekannte: „Ich taste noch immer im Dunkel, aber ich glaube, daß ich etwas finden werde, das zwischen Sichtbarem und Hörbarem liegt und eine Figur oder Fuge aus Farben hervorbringen kann, wie Bach sie aus Tönen geschaffen hat. Wie immer, ich bin nicht mehr bereit, die Natur sklavisch zu kopieren.“ Im Jahre 1932 ergänzte er, seine Bezugspunkte „ohne Natur“ als Bildkünstler seien „die Konzerte Johann Sebastian Bachs, die Musik der abstrakten Kunst, die Konstruktionen der ‚Maschinen‘, die dorische Säule...“. Hier wurde folglich zu Beginn der Epoche abstrakter Kunst signifikant deutlich, daß Bach einstehen konnte für eine neu sich orientierende Richtung, die zu malen beabsichtigte, daß Malerei „klinge“ wie Musik.<sup>14</sup> Speziell gab das Formprinzip der Fuge ein analog zu gestaltendes Muster ab

<sup>12</sup> A. Gedminas u. a., *M. K. Čiurlionis*, Vilnius 1981.

<sup>13</sup> F. Kupka, *Ausstellungs-Katalog Kunsthaus Zürich 1976*.

<sup>14</sup> Ebenda, S. 31.

für gegenstandslos symbolistisch gemeinte „Fugen“ in Farben. Nach etlichen Entwürfen ab 1911 entstand 1913 eines seiner Hauptwerke, die Farbradierung „Amorpha, Fuge in zwei Farben“.<sup>15</sup> Dies ist ein auf persönliche Intuition, unregelmäßige Anschauung, Konventionen verzichtendes, gefügtes Objekt, das vom Wesen der Sache eines gefügt erworbenen Linienspiels – quasi zweistimmig – eine Vorstellung verschaffen möchte.

Neben Kupka orientierten sich damals auch weitere in Paris lebende Maler des Kubismus insbesondere an der numerisch geregelten Linienkunst Bachs, so etwa Robert Delauney (gest. 1941) sowie der junge George Braque (gest. 1963). Ersterer wollte von der „Sklaverei der Imitation“ von Gegenständen in der Kunst loskommen, also keine Naturformen mehr stilisiert beschreiben, sondern vielmehr „wie in der Musik“ aus sich selbst heraus die Formen und Rhythmen finden, wobei die Farbe als Funktion ihrer selbst zu wirken hat. Alle literarisch vermittelnden Erklärungshilfen wurden abgelehnt, da ein Grad von Absolutheit angestrebt wurde, der den „musikalischen Kompositionen aus Bachs Zeiten“ gleichkommen sollte.<sup>16</sup> Bei Braque wird diese Tendenz, geometrisierte Bildgestaltungen aus der materialimmanenten Eigenständigkeit heraus – allerdings nach dem Vorbilde der alten Musik – zu machen, betonter auf Bach bezogen.<sup>17</sup> Braque huldigte expressis verbis dem Altmeister der strengen Fugen und Arien, dem Mathematiker der Setzkunst mit analytisch-kubistischen, geometrisch organisierten „Hommage“-Bildern. Aus traditionellen Stillebenmotiven heraus abstrahierte er 1912 eine „Hommage à J. S. Bach“, indem er alles Dingliche, beispielsweise Streichinstrumente und Orgel, auf Grundrisse reduzierte beziehungsweise in konstruktivistisch neu gebildete Grundformen überführte. Farben verwendete er nur sparsam. Der Maler, der selbst die Flöte spielte, ließ diesem Bilde 1912/14 weitere „fugale Kompositionen“ mit sichtbaren Verweisen auf „BACH“ folgen.<sup>18</sup> Damit geschah „die Geburt der abstrakten Malerei aus dem Geiste der Musik“!<sup>19</sup>

August Macke, der 1912 nach Paris kam, schloß sich mit seiner „Farbigen Komposition I – Hommage à Johann Sebastian Bach“ diesem Vorhaben an, aus Teilen von Gegenständen geometrisiert kubistische Formen nach Art einer vergegenwärtigt vergangenen Musik zu komponieren.<sup>20</sup> Unter Verzicht selbst auf Andeutungen musikalischer Attribute wie etwa Orgelpfeifen, den Hals

<sup>15</sup> J. A. Schmoll gen. Eisenwerth, *Musik und die Entstehung der abstrakten Malerei*, in: 75 Jahre Kunstverein Erlangen e. V., Erlangen 1979, Abb. 3.

<sup>16</sup> *Zwischen Improvisation und Fuge. Ausstellungskatalog Museum zu Allerbeiligen Schaffhausen 1977*, S. 41.

<sup>17</sup> J. A. Schmoll gen. Eisenwerth, „Hommage à J. S. Bach“. *Ein Thema der Bildenden Kunst des 20. Jahrhunderts*, in: *Convivium musicorum*. Fs. Wolfgang Boetticher zum 60. Geburtstag, Berlin 1974, S. 330.

<sup>18</sup> Siehe *Lexikon der modernen Kunst*, München und Zürich 1955, S. 46f. und 166; Schmoll, a. a. O. (vgl. Fußnote 17), S. 325ff.

<sup>19</sup> Ebenda, S. 325ff.

<sup>20</sup> 1907 hatte August Macke festgestellt: „In den Farben gibt es geradezu Kontrapunkt, Violin-, Baßschlüssel, Moll, Dur wie in der Musik“; *Hommage à Schönberg. Der Blaue Reiter und das Musikalische in der Malerei der Zeit. Ausstellungskatalog Nationalgalerie Berlin 1974*, Kat. Nr. 77.



einer Violine oder die Umrisse einer Gitarre, wirken hier allein die vielfältig abgetönten Farben, die Quadrate, Stufen und Schnörkel. Dies ist eine formal wie inhaltlich gänzlich freie „Farbige Komposition“, der freilich im Sinne Bachs, der seine Kunst fest auf dem „Fundamentum“ des Generalbasses gründete, eines fehlt, eben diese Grundierung nebst dem dazugehörenden logisch strengen Aufbau von darauf bezogenen Stimmen. Raoul Dufy, der sich um 1915 in Paris ebenfalls dieser Bach-Begeisterung in einem „Hommage“-Gemälde anschloß, dokumentierte hierzu insofern einen zeitgenössischen Kontrapunkt, als er sehr konkret mittels eines Triumphbogens, einer schwebenden Fama, eines Segelschiffes, eines Notenpultes, Trompeten, einer Flöte und einer Violine seiner Verehrung Ausdruck gab. Ohne formale Strenge werden von ihm illustrativ-fabulierend quasi improvisatorisch Himmel und Erde, die Weite des Meeres sowie die Nähe des Musizierens angedeutet, um die Größe Bachs sinnfällig zu machen.

Zentral wirkte sich das Bach-Erlebnis im Werk von Paul Klee (gest. 1940) aus. Bereits am 10. November 1897 notierte der achtzehnjährige Geiger, Maler und Graphiker in sein Tagebuch: „Ich spiele Bach-Solosonaten, was ist dagegen Böcklin? Ich muß lächeln.“<sup>21</sup> Der Soldat Klee registrierte im Kriegsjahr 1918: „Der Urlaub hat die gute Nachwirkung, daß ich voll Kunst bin. Die Erkenntnis ist durch das mehrmalige Bachspiel wieder vertieft. Noch nie habe ich Bach mit solcher Intensität erlebt, noch nie so sehr eins mich mit ihm gefühlt. Welche Konzentration, welche einsame letzte Bereicherung!“ Diese Präferenz eines Meisters der damals bereits alten Musik gegenüber einem zeitgenössischen Berufskollegen ist signifikant. Sie involviert ein Programm mit weitreichenden Folgen, die sich beziehungsreich auswirken sollten. Klee, der ab 1913 Konzepte für abstrakte Gestaltungen „los vom Gegenstand“, los von der „Sklaverei der Imitation“ suchte, um der Verabsolutierung der bildenden Kunst willen,<sup>22</sup> erfuhr als intensiv Musizierender wie auch als Hörender Bach als ein dauerhaft bleibendes Muster für ein „streng organisiertes“ Machen von Kunstwerken. Bach bot die Gewähr für ein bereits im 18. Jahrhundert vornehmlich in der objektlosen Instrumentalmusik verwirklichtes, nun im 20. Jahrhundert in den bildenden Künsten nachzuvollziehendes, wissend wie auch „unwissend“ getanes Spielen aufgrund prädeterminierter Ordnungsprinzipien, eines „strukturellen“ Netzwerks. Bach schien besonders wohl- abgewogen die Verknüpfung von strukturellem Denken und Expression – dem Wechsel der Epochen entzogen – vorgemacht zu haben. Klee verwarf entsprechend diesem Verständnis spätbarocker Musikwerke die um 1909 noch üblichen „süß angekränkelten“ Interpretationen im Konzert. Als Geiger spielte er selbst mit Musikern vom Range Jascha Horensteins (gest. 1973) Bachs Sonaten um der Erfahrung stringenter Formprozesse willen. Die zeitgenössischen Avantgardisten etwa der Zweiten Wiener Schule schätzte er

<sup>21</sup> F. Klee (Hrsg.), *Tagebücher von Paul Klee 1898–1918*, Köln 1979, S. 26; vgl. außerdem W. Salmens Beitrag im Katalog der Ausstellung „Klee og musikken“, Kunstzentret Høvikodden 1985.

<sup>22</sup> Salmen, a. a. O.

dagegen nicht sonderlich (siehe die karikierende Zeichnung von 1914 „Instrumente für neue Musik“).<sup>23</sup>

Das „polyphone“ Denken Bachs sollte durch die Umsetzung in „bildnerisches Denken“ optisch-räumlich adaptiert werden. Klee machte zu diesem Zwecke Musikwerke zu Vorlagen für exakte Forschungen, die für sein künstlerisches Tun die als notwendig angesehene wissenschaftlich-ästhetische Basis erhellend vermitteln sollten. Insbesondere während des Sommers 1918 konzentrierte er sich diesbezüglich auf Bachs Musik. Er war von der Vorstellung gefesselt, daß kontrapunktisch-kanonische Prozesse in Farbgebilde und lineare Strukturen übersetzbar seien. 1917 meinte er dazu: „Die polyphone Malerei ist der Musik dadurch überlegen, als das Zeitliche hier mehr ein Räumliches ist. Der Begriff der Gleichzeitigkeit tritt hier noch reicher hervor.“ „Gleichzeitigkeit mehrerer selbständiger Themen“ (1931) ist demnach auch außerhalb der Musik in „Kompositionen“ oder „Konstruktionen“ unabhängig von der sichtbaren Welt als durchdachten „Gebilden“ machbar. Für Klee gibt es eine spezifische „Bildzeit“, eine kontrapunktische Textur im Optischen, zum Beispiel vertikale Skalen als Analogon zu Tonhöhenunterschieden, Harmoniebildungen mittels Anordnungen von Farbfeldern.<sup>24</sup>

Dieses wissenschaftlich-künstlerische Interesse am Werk Bachs macht besonders deutlich die graphische Visualisierung des Adagios aus der Violinsonate in G-Dur BWV 1019.<sup>25</sup> Für Vorlesungen am Bauhaus in Weimar bediente er sich – ähnlich wie später in derselben Werkkunstschule Heinrich Neugeboren (siehe unten) – einer ihm vom Geigenspiel her bestens vertrauten Komposition, um im Raster einer Koordinatenaufteilung Zeitstrukturen sowie diastematische Abläufe räumlich darzustellen. Aus der Spielpraxis brachte er zudem in der differenzierten Stärke der Linien die Dynamik der Töne als eine subjektiv abhängige Komponente mit ein.

Über dieses gestische Nachzeichnen einer Bachschen Vorlage hinaus lehnte sich verselbständigt Klee außerdem an sein Vorbild an in vielen als „streng organisiert“ verstandenen Bildern, die als „polyphon“ figuriert gelten sollten und daher insbesondere das Thema „Fuge“ meinen. 1921 entstand als Aquarell Nr. 69 ein „Fuge in Rot“ bezeichnetes Blatt. Dieses thematisiert in Horizontalschichten gegliedert und aus der Abfolge von kreisförmigen und kurvigen wie auch quadratischen sowie eckigen Figurationen bestehend, die wie Thema und Gegen Thema gelesen werden können, die „Gleichzeitigkeit mehrerer selbständiger Themen“ in der einen Bildebene. Dreiecke, auch in spiegelbildlichen Umkehrungen eingesetzt, symbolisieren offensichtlich in Analogie zum Musikalischen das Verfahren des doppelten Kontrapunktes, des Krebsganges, der

<sup>23</sup> Klee notierte im Juli 1917 in sein Tagebuch: „Mozart und Bach sind moderner als das Neunzehnte.“

<sup>24</sup> W. Grohmann, *Paul Klee und die Anfänge einer Harmonielehre in der Kunst*, in: *Neue deutsche Hefte* 39, 1957, S. 632ff.

<sup>25</sup> Vgl. hierzu P. Klee, *Das bildnerische Denken*, hrsg. von J. Spiller, 2. Aufl., Basel und Stuttgart 1964, S. 285ff.; R. Verdi, *Musikalische Einflüsse bei Klee*, in: *Melos* 40, 1973, S. 7; M. Bačić, *Klangraum – Raumklang*, in: *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 11, 1980, S. 200ff.



Engführungen. Freilich bewahrt bei diesem Verfahren nicht wie bei Bach das Thema seine Identität vom Anfang bis zum Ende, prozessual als „Bildzeit“ gelesen geht hier vielmehr eine Anfangsgestalt (Quadrat oder Dreieck) in etwas anderes über. Die breite Lagerung von gleichgewichtigen vier Stimmen, auch von Rhythmischem ist synästhetisch erkennbar. Der intendierte Wechsel der Tonarten ist in der Abfolge der Farben Gelbrosa bis hin zu intensivem Rosarot visualisiert. Bildbeherrschend ist das Rot auf dunkelbraunem Grunde. Es lassen sich sowohl einzelne Figurenabfolgen im Nacheinander betrachten als auch der polyphon-harmonische Zusammenhang in der Farbe. Figurationen wie Farben bilden ein Bezugssystem, dem ein Kompositionsprinzip vorgegeben ist, das allerdings ähnlich frei gehandhabt wird wie bei Bach, ohne freilich dessen transzendierende und in die ständische Gesellschaft des 18. Jahrhunderts eingebettete Werteskala hintergründig präsent zu haben.

Klee gestaltete „Polyphones“ in mehreren Phasen seines produktiven Schaffens auf vielfältige Weise. Blätter wie „Hängende Früchte“ (1921), „Sterbende Pflanzen“ und „Gesicht einer Blüte“ (1922) transponieren Fugentechniken mit Spiegelungen, Krebsgängen = Umkehr auch auf musikferne symbolistische Gehalte. Er arbeitete mit Schachbrettstrukturen, mit Streifen, transparent überlagernden Farbschichten in streng organisierten Felderparzellierungen, so 1930 Nr. 10 in dem Aquarell „Polyphon gefasstes Weiss“. Hier ist in der Flächenpolyphonie von Spiegelungen die intentionale Nähe zu Bach ebenso deutlich wie in den Bildern „Polyphonie“ von 1932 oder „Neue Harmonie“ in Öl von 1936. In letzterem werden vergleichbar dem Blatt von 1925 „Alter Klang“ bei rektangulärer Felderteilung komplementär wechselnde Farbbewegungen reflektiert oder in der Anordnung der Quadrate Spiegelachsen ausgelotet, die ein struktureles Denken aufweisen, das nicht nur Bach, sondern auch dem Zeitgenossen Anton von Webern verwandt zu sein scheint. In der Tuschzeichnung „Orgelberg“ von 1934 wird die Musik deutlich im Sinnbild von frei organisierten Orgelpfeifen als etwas Konstruktives, Hieratisches, als Logos ohne Gefühlsausdruck repräsentativ gedeutet.

Des musikalischen Logos mochten auch andere bildende Künstler nachgestaltend teilhaftig werden, die insonderheit die Fuge als das stimmig Gefügte sich abstrakt bildnerisch zur Vorlage erwählten. Die Möglichkeit zu einer derart die Künste verbindenden Parallelität war bereits um 1800 ins Blickfeld gerückt worden. Hatte doch Goethe das „Abendmahl“ von Leonardo da Vinci als die „erste komplette malerische Fuge“ gesehen und Philipp Otto Runge 1802 in seinem Bild „Lehrstunde der Nachtigall“ die Orientierung an der Form der Fuge als übertragbarer Idee vorgenommen. Die Fuge als streng gegliedertes Verfahren wurde in allen Künsten seither als nachahmenswert reflektiert. Selbst in der Literatur verfolgte man bis hin zu Paul Celan oder Umberto Saba (Gedicht „Quinta fuga“ für zwei Stimmen, 1933) diese Kunstabsicht.<sup>26</sup> 1925 beschrieb André Gide in „Die Falschmünzer“ als Intention: „Das was ich machen möchte, verstehen Sie mich, ist etwas, das der ‚Kunst der Fuge‘ ähnelt. Und ich sehe nicht ein, daß in der Literatur nicht möglich sein sollte, was in der Musik möglich gewesen ist.“ Bachs „Kunst der Fuge“ verhielt also

<sup>26</sup> H. Petri, *Literatur und Musik. Form- und Strukturparallelen*, Göttingen 1964, S. 52.

nicht nur bei bildenden Künstlern Stabilität, Ordnung, Gewißheiten in einer Zeit der inflationären Instabilität, der Verfremdungen und Entfremdungen. Verifiziert hat dieses Finden von Verlässlichem bei Bach auch Oskar Schlemmer, indem er 1918 bekannte: „Ein Largo espressivo von Bach ist mir Leuchte des Erstrebenswerten: Das Stete, bei innerer Fülle.“ Dasselbe erfahren bei Bach etwa Lionel Feininger, der statische Fugen um Themen der Architektur herum erdachte,<sup>27</sup> oder Kandinsky, der 1914 eine „Große Fuge“ darstellte. Der tschechische Maler F. Muzika,<sup>28</sup> der Amerikaner Josef Albers in seinem geometrisch strengen Glasbild von 1925 „Fuge“ bis zu dem jüngsten Fugenbild des Leipziger Musikologen und Malers Hellmuth Christian Wolff folgten dieser Spur. Meistens stand hierbei Bach als ideelle Bezugsperson im Hintergrund, selbst dann noch, wenn nachkubistisch Ossip Zadkine 1936 eine Holzskulptur mit der Darstellung von Streichinstrumenten sowie einem melancholisch abgestützten Kopf als „Hommage à Sébastian Bach“ deklarierte<sup>29</sup> oder wenn 1972/73 Victor Vasarely ein Ausstellungsensemble als zu Ehren von „J. S. Bach: neue Grafiken und Objekte“ ausgab.

Als eine konsequente, „wissenschaftlich-exakte“ Übertragung einer Fuge von Bach in ein anderes System verstand 1928 Heinrich Neugeboren seine Umsetzung über das planimetrische Bild in die dreidimensionale Gestaltung. Neugeboren (späteres Synonym Henri Nouveau) war Musiker und 1928 in die Gruppe der Gestalter am Bauhaus zu Dessau eingetreten. Entsprechend deren streng rationalem Kunstverständnis hatte er sich auch mittels eines damals vielbeachteten Aufsatzes von Wolfgang Graeser<sup>30</sup> dazu bewegen lassen, die „Mathematik der Musik von Bach“ zu visualisieren. Selektiv rezipierend setzte er diese als „gewollte und gekonnte Konstruktion“ in Beziehung zu seiner als „vorwiegend architektonisch“ gedeuteten Zeit.<sup>31</sup> Diese Komponente in Bachs Musik sollte deutlicher herausgestellt werden. Als Paradigma wählte er aus die Takte 52 bis 55 in der es-Moll-Fuge aus dem ersten Teil des Wohltemperierten Klaviers. Sie wurden gezielt deswegen herausgegriffen, weil in diesem Abschnitt der Beginn der 5. Durchführung einer Fuge erfahren werden kann, der aus gedrängten dreistimmigen Engführungen mit dem Thema in gerader Bewegung besteht. Das Thema tritt verkürzt sowie in Gegenbewegung in Erscheinung. Neugeboren erstellte konstruktivistisch ein Gebilde ohne Ausdruck in dreidimensionaler Plastizität, das als Modell für ein „bach-monument“ repräsentativ dienen sollte. Mit Stufenelementen, die nur entfernt an Orgelpfeifen erinnern mögen, wird hier streng und konsequent versucht, die Kongruenz eines geregelten monothematischen polyphonen Ablaufs in einer adäquaten plastischen Gestaltung sinnfällig werden zu lassen, und zwar durch ein möglichst exaktes Umsetzen von gestalteten Abläufen im klanglichen Bereich in den optischen. Künstlerisches Gestalten und wissenschaftlich-analytisches Aufbereiten wirkten hierbei intentional ineinander.

<sup>27</sup> *Hommage à Schönberg* (vgl. Fußnote 20), S. 39.

<sup>28</sup> J. Doubravová, *Hudba a výtvarné umění*, Praha 1982, S. 30.

<sup>29</sup> Schmoll, a. a. O. (vgl. Fußnote 17), Abb. 13.

<sup>30</sup> W. Graeser, *Bachs „Kunst der Fuge“*, BJ 1924, S. 1ff.

<sup>31</sup> H. Neugeboren, *Eine Bach-Fuge im Bild*, in: Bauhaus-Zeitschrift III, 1, 1929, S. 16ff.



Die Breite der Adaptationen in den bildenden Künsten zeitigte eine Fächerung, die den vielfältigen Bearbeitungen, Transkriptionen, Parodierungen, Hommage-Kompositionen innerhalb der Musikpraxis entsprach. Das Ölbild „Der Bachsänger (Helge Lindberg)“ des Schweizer Malers Johannes Itten (gest. 1967), der um 1915 die „zweistimmigen Fugen und Inventionen jeden Tag vor Beginn des Arbeitens“ spielte,<sup>32</sup> das Ölgemälde „Bach, von seinen Kindern gestört“ (1975) von Johannes Grützke (geb. 1937; siehe Abb. S. 103)<sup>33</sup> oder Bachs „Kunst der Fuge“ in Graphiken von Hans Sündermann (geb. 1902)<sup>34</sup> gehören ebenso in dieses Spektrum der Bach-Rezeption wie die 1913 entstandene, 1916/18 bei Fritz Gurlitt in Berlin herausgegebene Mappe von elf Lithographien „O Ewigkeit, du Donnerwort“ zur gleichnamigen Kantate Bachs von Oskar Kokoschka.<sup>35</sup> Dieses sehr persönliche Bekenntniswerk, das Angst und Hoffnung ins Bild setzt, wurde programmiert durch vielmaliges Anhören von Klavierwerken des Thomaskantors, die ihm insbesondere der Busoni-Schüler Leo Kestenberg vorspielte. Der bis dahin sich in einem exaltierten Expressionismus ergehende Maler fand auch mittels dieses Musikerlebens zu „einem bedächtigen, maßvollen Ausdruck“ (Lothar Lang). Allegorisch bezog er den Inhalt der Bach-Kantate, die von der Furcht (Frauenstimme) und der Hoffnung (Männerstimme) angesichts des Todes handelt, auf seine eigene Existenz, auf sein gefährdetes Verhältnis zu Alma Mahler. Weib und Mann erfahren sich als Eva und Adam, als Sünde und Überwindung des zu sich findenden, frei werdenden Künstlers. Die bei Bach vorgegebene Erlösung kraft des christlichen Glaubens wandelt sich hier ästhetisch säkularisiert zur Vision des emanzipierten, die Triebwelt überwindenden Künstlers. Die theozentrische Kantate bildet den Hintergrund einer aus der eigenen Existenzgefährdung resultierenden Bildersprache. Dieser Vollzug einer Wechselwirkung zwischen den Künsten blieb innerhalb der Bach-Rezeption singulär.

1950 bekundete der Thomaskantor Karl Straube anlässlich des Bach-Gedenkjahres im Zusammenhange eines kritischen Rückblicks auf ein von mehrmaligem Wechsel der Interpretationsweise und damit des Werkverständnisses geprägten langen Lebens: „Jedes Kunstwerk, das seine Stilepoche überdauert und Abglanz der Unvergänglichkeit ist, ist in einer gewandelten Zeit auch einer gewandelten Kunstauffassung ausgesetzt.“ Bezogen auf Bach hatte dieses Faktum im 20. Jahrhundert die Auswirkung, daß die daran interessierten bildenden Künstler mehrheitlich an dieser Kunst das zur Abstraktion anregende Stete, den darin waltenden Logos, die Besonnenheit und Kraft sowie die polyphone Komplexität bestaunten. Bach wurde ob seiner Ausdrucksfülle,

<sup>32</sup> J. Itten, *Werke und Schriften*, Zürich 1972.

<sup>33</sup> Das Bild von J. Grützke (206 × 180 cm) wird in der Berlinischen Galerie, Berlin(-West), unter der Inv.-Nr. BG-M 531/77 aufbewahrt.

<sup>34</sup> Abbildungen von Hans Sündermann bietet der Ausstellungskatalog „*Musikalische Graphik*“ der Kärntner Landesgalerie, Klagenfurt 1974.

<sup>35</sup> Mit ergänzendem Material neu ediert von Lothar Lang, Leipzig 1984; vgl. außerdem P. Bekker, *Zu Kokoschkas Bach-Mappe*, in: Das Kunstblatt, Jg. 1917, sowie J. P. Hodin, *Oskar Kokoschka*, London 1966, S. 130ff.



# BACH

JEAN-MAURICE STRAUSS: CHRONIK DER KUNST AN DER UNIVERSITÄT WÜRZBURG 1968 MITTIL CHRISTIANE LANG  
 GUSTAV LEONHARDT & THE CONCERTS IN AUSTRIA VIENNA TUESDAY MARCH 16, 1907 9:00  
 AT THE PACIFIC FILM ARCHIVE, 2625 DURKINT IN THE U-GART MUSEUM AT 10:30-1415





Johannes Grützke, „Bach, von seinen Kindern gestört“, Ölgemälde (1975)

Motorik und Stringenz für viele Maler, Graphiker und Bildhauer in nahezu ganz Europa und Amerika zur „Leuchte“. Als solcher ermöglichte er avantgardistischen Strömungen den Rückbezug in die Geschichte vor allem dann, wenn dieser in der eigenen, im Gegenständlichen verhafteten Kunst nicht gefunden zu werden vermochte.

Nachtrag: Nicht berücksichtigt werden konnten im vorliegenden Beitrag der Aufsatz von R. Gleisberg, *Johann Sebastian Bach in der bildenden Kunst der DDR*, in: Beiträge zur Bachpflege der DDR. 12, 1985, S. 5–62, sowie die Ausstellung *Vom Klang der Bilder. Die Musik in der Kunst des 20. Jahrhunderts* (Neue Staatsgalerie Stuttgart 6. Juli bis 22. September 1985), deren umfangreicher Katalog (hrsg. von K. v. Maur, München 1985) viel einschlägiges Material präsentiert (vgl. a. a. O., S. 328ff., F. T. Bach, *Johann Sebastian Bach in der klassischen Moderne*, sowie S. 470, Stichwort J. S. Bach).