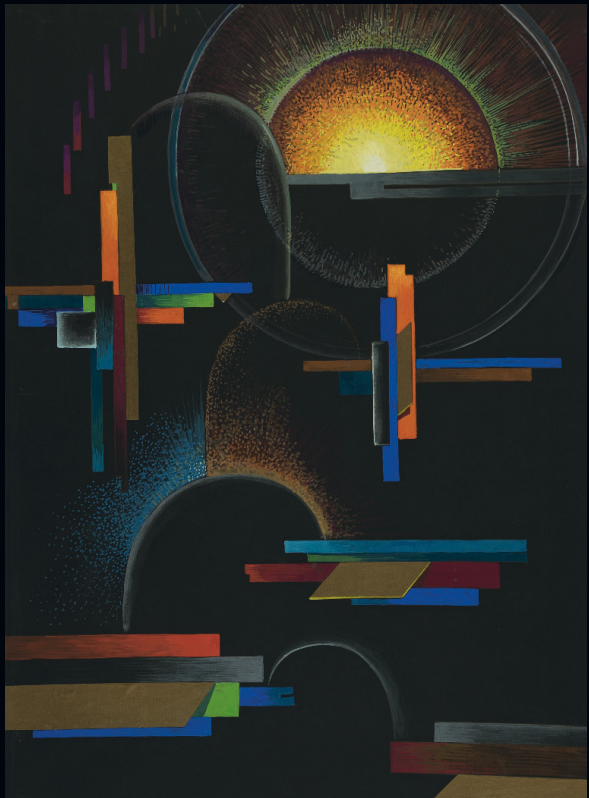


Gemalte Musik

Rudolf Gahlbecks Schriften zur Farbe-Ton-Forschung

Marco Gutjahr, Jörg Jewanski und Rebekka R. Tibbe (Hrsg.)



Marco Gutjahr, Jörg Jewanski und Rebekka R. Tibbe (Hrsg.)

Gemalte Musik



Wissenschaftliche Schriften der WWU Münster

Reihe XVIII

Band 16

Marco Gutjahr, Jörg Jewanski und Rebekka R. Tibbe (Hrsg.)

Gemalte Musik

Rudolf Gahlbecks Schriften zur Farbe-Ton-Forschung

Wissenschaftliche Schriften der WWU Münster

herausgegeben von der Universitäts- und Landesbibliothek Münster
<http://www.ulb.uni-muenster.de>



Die Mitarbeit an dieser Publikation wurde bei Jörg Jewanski durch ein Stipendium des Fonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung (FWF, Lise-Meitner-Programm M2440-G28) ermöglicht.



Der Wissenschaftsfonds.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <https://www.dnb.de> abrufbar.

Dieses Buch steht gleichzeitig in einer elektronischen Version über den Publikations- und Archivierungsserver der WWU Münster zur Verfügung.

<https://www.ulb.uni-muenster.de/wissenschaftliche-schriften>

Marco Gutjahr, Jörg Jewanski und Rebekka R. Tibbe (Hrsg.)
„Gemalte Musik. Rudolf Gahlbecks Schriften zur Farbe-Ton-Forschung“
Wissenschaftliche Schriften der WWU Münster, Reihe XVIII, Band 16
Verlag readbox unipress in der readbox publishing GmbH, Dortmund
www.readbox.net/unipress

Dieses Werk ist unter der Creative-Commons-Lizenz vom Typ 'CC BY 4.0 International' lizenziert: <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de>
Von dieser Lizenz ausgenommen sind Abbildungen, welche sich nicht im Besitz der Autoren oder der ULB Münster befinden.



ISBN 978-3-8405-0232-3 (Druckausgabe)
URN [urn:nbn:de:hbz:6-91129476538](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:6-91129476538) (elektronische Version)

[direkt zur Online-Version:](#)

© 2020 Marco Gutjahr, Jörg Jewanski und Rebekka R. Tibbe (Hrsg.)

Satz: Frank Hamburger und Marco Gutjahr
Titelbild: Rudolf Gahlbeck, »Prélude« von Rachmaninow (o. J.) / Aquarell auf Papier / 50,3 x 36,5 cm © Mit freundlicher Genehmigung des Kunstmuseums Kloster Malchow / Rudolf-Gahlbeck-Archiv
Umschlag: ULB Münster



Synästhesie und Kunst

Zum Verhältnis von Musik und Malerei bei Rudolf Gahlbeck

MARCO GUTJAHR / REBEKKA R. TIBBE

Im Nachlass des Malers, Schriftstellers und Komponisten Rudolf Gahlbeck (1895–1972) findet sich ein Buch aus seiner Privatbibliothek, mit dem nicht zwingend zu rechnen war. Es ist Band 1 aus der Taschen-Ausgabe der Werke von Friedrich Nietzsche und enthält *Die Geburt der Tragödie* sowie eine Reihe von Texten aus Nietzsches Nachlass der Jahre 1869–1873. Es ist nicht bekannt, wann und wie dieses Buch in den Besitz von Rudolf Gahlbeck kam, dass es die Lebenszeit Gahlbecks in der DDR überdauert hat, jedoch schon. Auf eine unerwartete Art bestätigt die Existenz dieses Bandes ein berühmt gewordenes Diktum von Max Weber, nach dem die »Welt, in der wir selber geistig existieren, [...] weitgehend eine von Marx und Nietzsche geprägte Welt«¹ ist, auch wenn für die offizielle Kulturpolitik der DDR eher gegolten haben mag, dass man sich auf Karl Marx getrost zu berufen habe, während Nietzsche die Rolle des Verrufenen zukam. Die Existenz dieses Bandes scheint aber vor allem deshalb interessant zu sein, weil er Lektürespuren von Gahlbeck enthält, die Aufschluss über ein ihn sein gesamtes künstlerisches Leben begleitendes Thema zu geben scheinen, nämlich über die Beziehung von Farbe und Ton, von Bild und Klang, von Malerei und Musik.

Es ist also nicht überraschend, dass Gahlbeck in Nietzsches Nachlass-text *Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinn* vor allem die folgende Stelle unterstreicht:

»Ein Nervenreiz, zuerst übertragen in ein Bild! Erste Metapher. Das Bild wieder nachgeformt in einen Laut! Zweite Metapher. Und jedesmal vollständiges Überspringen der Sphäre, mitten hinein in eine ganz andre und neue. Man kann sich einen Menschen denken, der ganz taub ist und nie

¹ Zitiert nach: EDUARD BAUMGARTEN (Hg.), *Max Weber — Werk und Person*, Tübingen 1964, S. 554f.

VI Synästhesie und Kunst

eine Erfindung des Tones und der Musik gehabt hat: wie dieser etwa die chladni'schen Klangfiguren im Sande anstaunt, ihre Ursachen im Erzittern der Saite findet und nun darauf schwören wird, jetzt müsse er wissen, was die Menschen den ›Ton‹ nennen, so geht es uns Allen mit der Sprache. Wir glauben etwas von den Dingen selbst zu wissen, wenn wir von Bäumen, Farben, Schnee und Blumen reden, und besitzen doch Nichts als Metaphern der Dinge, die den ursprünglichen Wesenheiten ganz und gar nicht entsprechen. Wie der Ton als Sandfigur, so nimmt sich das räthselhafte X des Dings an sich einmal als Nervenreiz, dann als Bild, endlich als Laut aus. Logisch geht es also jedenfalls nicht bei der Entstehung der Sprache zu, und das ganze Material, worin und womit später der Mensch der Wahrheit, der Forscher, der Philosoph arbeitet und baut, stammt, wenn nicht aus Wolkenkuckuksheim, so doch jedenfalls nicht aus dem Wesen der Dinge.«²

Es gibt keine Hinweise darauf, dass sich Gahlbeck jemals für die »Genesis der Sprache« im Sinne Nietzsches interessiert hätte, was aber sein Interesse definitiv geweckt haben dürfte, sind zum einen die innerhalb dieser Genesis angesprochenen Transformationsprozesse vom Nervenreiz zum Bild und vom Bild zum Laut sowie die hierzu von Nietzsche angemerkte Analogie zu den »chladni'schen Klangfiguren im Sande«, die, wie Gahlbeck am Rande notiert, eigentlich das »umgekehr[e]« Phänomen bezeichnen. Wie genau diese Transformationsprozesse eigentlich funktionieren, bleibt Nietzsche im Einzelfall zwar schuldig, bezeichnet sie aber ganz grundsätzlich als Metaphorisierungen und als das zunehmende Auflösen von »anschaulichen Metaphern«³ in Begriffe.

Auch die sich für Nietzsche daraus ergebende erkenntniskritische Pointe vom Vergessen jener Transformationsprozesse dürfte für Gahlbeck von Interesse gewesen sein, weil sie es zum einen erlaubte, über den Status des Transformationsproduktes nachzudenken. Ist es bloße Übersetzung? Ist diese Übersetzung umkehrbar oder funktioniert sie nur in eine Richtung? Bleibt das Produkt vom Ausgangspunkt abhängig oder entsteht ein neues Objekt eigener Art? Also was für eine Art von ästhetischer Relation konstituiert das Synästhetische eigentlich? Zum anderen konnte Gahlbeck, wenn auch etwas anders motiviert, Bestätigung für seine eigene These finden, dass rationalistische Weltbilder dazu neigen, das jedem Menschen ver-

² FRIEDRICH NIETZSCHE, »Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinn«, in: DERS., *Werke. Taschen-Ausgabe Bd. 1*, Leipzig 1906, S. 503–523, hier: 509f.

³ Ebd., S. 513.

meintlich an sich zukommende Vermögen, beim Hören von Musik etwa, synästhetische Prozesse auszulösen, abzutrainieren. Dabei ist es für Gahlbeck ganz grundsätzlich egal, ob es sich darum handelt, bestimmte Töne in Farben bzw. Formen, etwa den Klang des Wortes »Ballade« (Abb. 01), in Malerei zu überführen oder sogar konkrete Musikstücke wie Chopins *Trauermarsch* (Abb. 02).

Dass es sich bei diesen Überlegungen für Gahlbeck nicht um bloße Gedankenspiele einer experimentierfreudigen Künstlernatur gehandelt hat, zeigen neben seiner aktiven Mitarbeit im Umfeld des Hamburger Psychologen und Pioniers der Synästhesie-Forschung Georg Anschütz, auch seine eigenen künstlerischen Arbeiten in diesem Felde, seine von ihm selbst so bezeichneten »Synopsisien«, sowie eine Reihe von publizierten Texten und öffentlich gehaltenen Reden, die sich diesem Thema mit wissenschaftlichem Ernste nähern. So schreibt er 1925 in *Farbenhören*:

»Bei dem Hören von Farben oder [...] beim Sehen von Tönen, diesem Grenzgebiet zwischen Musik und Malerei, also einer dreidimensionalen und zweidimensionalen Kunst, handelt es sich um eine Erscheinung, die weiter verbreitet ist, als man im Allgemeinen annimmt. Schon bei Goethe findet sich ein Hinweis darauf, und in der folgenden Zeit hat sich diese Erscheinung namentlich in Frankreich reger Beachtung erfreut, doch ist erst in jüngster Zeit der Versuch unternommen worden, Musik durch Farbe und Form darzustellen. Es ist klar, dass für eine solche Empfindung der Farben, die zu Trägern musikalischer Werte geworden sind, keine Regelmäßigkeit und Übereinstimmung bestehen kann, da sowohl ein Tongefüge als auch ein Farbengebilde bei jedem Menschen verschiedene Eindrücke auslöst. Immerhin aber scheint es, als könne in zahlreichen Fällen die Allgemeingültigkeit nahezu erreicht werden.«⁴

Allen Zugeständnissen zum Trotz, dass ästhetisches Empfinden subjektiven Bahnen folgt, wird hier deutlich, wie ambitioniert Gahlbeck synästhetische Phänomene auffasst, da sie ihm immerhin eine gewisse »Allgemeingültigkeit« zu versprechen scheinen.

Dass sich dieses Versprechen bisher nicht eingelöst hat, ist bekannt und mag der Einen oder dem Anderen Grund genug sein, in der Synästhesie bestenfalls nicht mehr zu sehen als die romantische Sehnsucht nach einer Einheit der Künste und schlimmstenfalls faulen Zauber. Diese Deutungen

⁴ RUDOLF GAHLBECK, »Farbenhören«, in *diesem Band*, S. 3–8, hier: 3.



Abb. 01 — Rudolf Gahlbeck, *Der Wortklang »Ballade« (Männerstimme)*, o. J.
Aquarell auf Papier
49,1 x 38,0 cm



Abb. 02 — Rudolf Gahlbeck, *Chopin »Trauermarsch«*, o. J.
Aquarell auf Papier
47,8 x 35,2 cm

mögen zwar naheliegend erscheinen, sehen sich aber mit einer ungebrochenen wissenschaftlichen Erforschung des Phänomens konfrontiert, die längst den Boden verlassen hat, auf dem es einst darum ging, in der Synästhesie etwas Pathologisches oder Geniales, etwas Regressives oder Progressives zu sehen. In dem Moment, in dem man den Versuch aufgibt, das Synästhetische als das eine oder das andere auszuweisen, eröffnet sich ein Diskursraum, der das ganze kulturelle Potenzial des Synästhetischen sichtbar und beschreibbar macht, das an nicht weniger als an die *condition humaine* selbst rührt:

»Eine Reduktion und Verflachung der im Synästhesiediskurs angelegten Paradoxien verfehlt seinen grundsätzlichen Charakter, der darin besteht den widersprüchlichen Positionen zu entsprechen und sie dadurch verbinden zu können. Denn das Synästhetische geht in einer Definition nicht auf und beinhaltet immer ein ›Mehr‹, das im negativen Sinn als begriffliche Fehlentwicklung verteufelt werden kann. Fassbar wird dieser Bedeutungsüberschuss erst in einem Verständnis des Synästhetischen als Projektionsfläche und Verhandlungsraum für Fragen menschlichen Wahrnehmens, Denkens und Fühlens im Lichte ihrer medialen Beeinflussung und Zurichtung.«⁵

Die hier als gesammelte Schriften vorgelegten Texte von Rudolf Gahlbeck durchschreiten diesen »Verhandlungsraum« auf exemplarische Art und Weise und bieten Einblick in die Brüche und Kontinuitäten eines Denkens, das um die eigene historische Verortung weiß, dessen kritische Erforschung aber gerade erst begonnen hat. Mag man auch die Kunst als etwas denken, das durch das Autonomiepostulat als von einer ethischen Inanspruchnahme befreit erscheint, so muss sich der Mensch hinter der Kunst durchaus seiner historischen Verantwortung stellen. Wie die Ästhetik die Politik durchkreuzt, so gleichermaßen die Politik die Ästhetik. Gahlbeck wuchs im Deutschen Kaiserreich auf, war Freiwilliger im Ersten Weltkrieg, erlebte die Wirren der Weimarer Republik, das Desaster nach 1933 und bis zu seinem Tode 1972 die Lebens- und Arbeitsbedingungen in der DDR. Zu keiner Zeit waren sein Schaffen als Künstler und seine Tätigkeit als Kunsterzieher nennenswerten Restriktionen unterworfen, was zumindest für die Zeit des Nationalsozialismus, aber auch die der DDR die Frage aufwirft, ob hier ein Unpolitischer durch die Maschen der jeweiligen Kul-

⁵ MELANIE GRUSS, *Synästhesie als Diskurs. Eine Sehnsuchts- und Denkfigur zwischen Kunst, Medien und Wissenschaft*, Bielefeld 2017, S. 399.

turpolitik gerutscht ist oder ob Anpassungsprozesse stattgefunden haben, die es Rudolf Gahlbeck ermöglichen, ungehindert seiner künstlerischen und kunsterzieherischen Arbeit nachzugehen. Diese kritische Erforschung der Biografie Rudolf Gahlbecks steht noch aus,⁶ wobei der hier vorgelegte Band mit den gesammelten Schriften einen ersten Blick auf Rudolf Gahlbeck gestattet, der eben nicht nur Künstler war, sondern auch seine künstlerische Praxis und sein künstlerisches Selbstverständnis einer kritischen Befragung unterwarf.

Neben den Texten zur Farbe-Ton-Forschung gibt dieser Band auch diejenigen Texte wieder, die vordergründig allgemeinere Fragen zur zeitgenössischen Kunst und Kunsterziehung zum Thema haben und somit das Bild von Rudolf Gahlbecks Denken der Kunst vervollständigen.

*

Wir danken der Stadt Malchow und insbesondere Daniela Lemke, der Leiterin des Kunstmuseums Kloster Malchow, für die sehr gute und zuvorkommende Zusammenarbeit. Dies gilt im Speziellen für die Recherchen zu diesem Band und im Allgemeinen für die Möglichkeit der Sichtung und der kommenden wissenschaftlichen Erschließung des kompletten Nachlasses von Rudolf Gahlbeck.

⁶ Als hilfreich, aber bisweilen einseitig oder unkritisch können gelten: WERNER STOCKFISCH, *Farbenklänge. Der Künstler Rudolf Gahlbeck*, Schwerin 1995; JOACHIM PUTTKAMMER, *Unterwegs sein ist alles. Der Künstler Rudolf Gahlbeck*, Rostock 2009; WERNER STOCKFISCH, *Tanz mit der Fahne. Hans Franck und Rudolf Gahlbeck: mecklenburgische Künstler zwischen Anpassung und Verweigerung*, Schwerin 2011.

Inhalt

Vorwort

Synästhesie und Kunst	V
Zum Verhältnis von Musik und Malerei bei Rudolf Gahlbeck	
MARCO GUTJAHR / REBEKKA R. TIBBE	

I Gemalte Musik

Farbenhören (1925).....	3
Farbe und Ton (1927)	9
Farbe, Form und Ton (1927).....	15
Gibt es sichtbare Töne? (1927).....	21
An den Grenzen (1928).....	27
Fragebogen für »Farbenhörer« (1926).....	33

II Schriften zur Farbe-Ton-Forschung

Kunst im Zeitalter der Maschine

Malerei — 1931 (1931)	55
Fotografie und Kunst (1932).....	59
Form und Inhalt, Kunst und Publikum (1932)	67
Kunst und Fotografie (1955)	75

XIV Inhalt

III Kunst und Zeit

Nochmals: Der Expressionismus (1926)	93
Expressionismus (1926)	99
Fantasie und Zufall (1932)	105
Was ist Realismus? (o. J.)	111
Nachwort	
Künstlerische Synthesen	115
Rudolf Gahlbeck und die Farbe-Ton-Forschung um Georg Anschütz MARCO GUTJAHR / JÖRG JEWANSKI	
Textnachweise	145
Abbildungsverzeichnis	149
Personenregister	153
Sachregister	157

Gemalte Musik

Schriften zur Farbe-Ton-Forschung

Farbenhören

RUDOLF GAHLBECK

Bei dem Hören von Farben oder — umgekehrt — beim Sehen von Tönen, diesem Grenzgebiet zwischen Musik und Malerei, also einer dreidimensionalen und zweidimensionalen Kunst, handelt es sich um eine Erscheinung, die weiter verbreitet ist, als man im Allgemeinen annimmt. Schon bei Goethe findet sich ein Hinweis darauf, und in der folgenden Zeit hat sich diese Erscheinung namentlich in Frankreich reger Beachtung erfreut, doch ist erst in jüngster Zeit der Versuch unternommen worden, *Musik durch Farbe und Form darzustellen*. Es ist klar, dass für eine solche Empfindung der Farben, die zu Trägern musikalischer Werke geworden sind, keine Regelmäßigkeit und Übereinstimmung bestehen kann, da sowohl ein Tongefüge als auch ein Farbengebilde bei jedem Menschen verschiedene Eindrücke auslöst. Immerhin aber scheint es, als könne in zahlreichen Fällen die Allgemeingültigkeit nahezu erreicht werden.

Dass Trompetentöne durchweg rote Farberscheinungen auslösen, zeigt sich schon in dem weit gebräuchlichen Ausdruck: schmetterndes Rot, wobei jedoch zwischen den mannigfachen Abstufungen, die den Bezirk »Rot« füllen, durchaus zu unterscheiden ist, wie etwa zwischen dem eines Wagner und dem eines Richard Strauß. Ebenso wie die Trompete haben auch die andern Klangwerkzeuge ihre eigentümlichen Farben: Oboen ein scharfes Chromgelb, Flöten ein rundes Blau, die tiefen Blechbläser dunkelste Töne von Purpur über Tiefgrün bis zum Schwarz, bei Celli Braun, die Violinen seidiges Indischgelb, und so fort. Die durcheinanderwogenden Stimmen des Orchesters bilden daher gleichzeitig für den Farbenhörer ein wundervolles Gemisch von Farben.

Und von *Formen*. Diese sind, da Musik Bewegung ist, naturgemäß einer stetigen Verschiebung unterworfen, wobei sie einer tiefen Gesetzmäßigkeit folgen, wie sie offenbar zwischen dem musikalischen Tongefüge (Rhythmus, Harmonie, Melodie) und dem Aufbau der Farben- und Formengebilde besteht.

Mein Zyklus *Sechs deutsche Musiker* (1924), dem die hier wiedergegebenen Abbildungen entnommen sind, ist aus der erwachenden Erkenntnis dieser Beziehung heraus entstanden. Die Arbeiten stehen jedoch erst an der Schwelle zur eigentlichen malerischen Darstellung der Musik, insofern, als in ihnen der Versuch gemacht worden ist, die gesamte Persönlichkeit des Musikers zu umfassen. Auf diese Weise konnte nur ein allgemeiner, nämlich der das ganze Lebenswerk beherrschende *Grundton* Gestalt gewinnen, während beim Herausgreifen *eines* Werkes dies konzentrierter, eindringlicher dargestellt zu werden vermag.



Abb. 01 — Rudolf Gahlbeck, *Beethoven* (1924/25)
Aquarell und Deckfarbe auf Papier
34,5 x 27 cm (Reproduktion)

In *Beethoven* (Abb. 01) ist das Mächtige, Weltenumspannende herausgestellt, der heiße Schaffensdrang dieses Titanen, der seine Werke wie Blöcke übereinanderschichtet, der aus dem Unendlichen die Kraft schöpft, um sie aus seinem Herzen ins Unendliche wieder verströmen zu lassen. Beherrschend ist hier das Violett.

Bei *Richard Wagner* (Abb. 02) hat das Attribut »Bühnen«-Musik — also nicht mehr Musik schlechthin — in dem kulissenartigen Unterbau des Blattes seinen Niederschlag gefunden. Das für Wagner charakteristische Rot weist unter anderm auf die starke Heranziehung der Blechbläser hin.



Abb. 02 — Rudolf Gahlbeck, *Richard Wagner* (1924/25)
Aquarell und Deckfarbe auf Papier
35 x 27,2 cm (Reproduktion)

Die oft unerhört gehäufte Kontrapunktierung zeitgenössischer Musik ist bei *Richard Strauß* (Abb. 03) betont, von dessen Sätzen einige geradezu geometrisch-malerisch wirken (Dreieck!), wie die herbe Schönheit einer Präzisionszeichnung. Mondgrün und Tintenrot sind bei ihm vorherrschend.



Abb. 03 — Rudolf Gahlbeck, *Richard Strauß* (1924/25)
Aquarell und Deckfarbe auf Papier
35 x 27,3 cm (Reproduktion)

Von der schwerblütigen Erdbundenheit eines *Johannes Brahms* (Abb. 04) will die lastende Melancholie der Farben und Formen zeugen. In der jähren Flamme zuckt die Leidenschaftlichkeit seiner Rhapsodien und ungarischen Tänze irrlichternd auf.



Abb. 04 — Rudolf Gahlbeck, *Johannes Brahms* (1924/25)
Aquarell und Deckfarbe auf Papier
35 x 27,3 cm (Reproduktion)

So ergibt sich bei den einzelnen Tondichtern durch die Art ihrer Musik und die bevorzugte Verwendung bestimmter Harmonien und Instrumente ein jeweils verschieden bedingtes Formen- und Farbenspiel.

Die Pflege der Fähigkeit, Farben zu hören oder Töne zu sehen, einer Fähigkeit, die in jedem mehr oder weniger schlummert, wird namentlich für Maler und Musiker von größter Bedeutung sein, wird wechselseitig ungeheuer befruchtenden Einfluss auf ihr Schaffen gewinnen; und das lange angestrebte Ideal einer innigen Harmonie zwischen Bühnenbild und Musik — um nur ein Beispiel zu nennen — wird seiner Verwirklichung um so näher kommen, je fester sich die klingende Brücke von den Ufern der Malerei zu denen der Tonkunst fügt. Lang ist der Weg und gefährvoll. Doch wir fürchten ihn nicht. Die Wasser werden sich teilen, und neue besonnte Gestade werden sichtbar werden.

(1925)

Farbe und Ton

RUUDOLF GAHLBECK

Schon mancher wird Bilder gesehen haben von Alois Kolb, Artur Paunzen oder Robert Fink und anderen, in denen diese Künstler mit hervorragender Fantasie ihre musikalischen Eindrücke bildmäÙig wiedergegeben haben. Erst kürzlich, anlässlich der hundertsten Wiederkehr von Beethovens Todestag, sah man solche Arbeiten überall, die Sonaten und Sinfonien des großen Tonkünstlers grafisch oder malerisch darstellten. Wir haben es hier also gewissermaßen mit gemalter Musik zu tun. Diesen Arbeiten, die indes lediglich einer lebhaften Vorstellungsgabe entsprungen, stehen nun diejenigen der sogenannten *Farbenhörer* gegenüber, die vielleicht in künstlerischer Beziehung vorläufig weniger bedeutsam, dafür aber für die Erforschung des menschlichen Seelenlebens umso wertvoller und aufschlussreicher sind.

Der Farbenhörer, den die Wissenschaft als *Synoptiker* bezeichnet, hat beim Hören von Musik zugleich optische Eindrücke, das heißt er hört sie nicht nur, er *sieht* sie auch mit dem inneren Auge, gleichsam als ob sich ein Film abrollt, der die Musik in all ihren Einzelheiten auch dem Auge zugänglich macht. Und zwar treten diese Erscheinungen, die wir im Folgenden *Synopsien* nennen, so auf, dass der sie Erlebende keinen oder nur wenig Einfluss hat auf ihr Auftauchen und Verschwinden, ebenso wenig, wie er ihre Farbe und Form beliebig verändern könnte. Es gibt also sichtbar werdende Töne! Mancher wird zwar ungläubig den Kopf schütteln. Aber das Problem der Beziehung zwischen Farbe und Ton ist schon alt und hat bereits Männer wie Newton und Goethe lebhaft beschäftigt. Im Laufe der letzten beiden Jahrhunderte sind etwa tausend Abhandlungen über dieses Thema erschienen; die Physik hat ihre äußerliche Verwandtschaft entdeckt, indem wir es in beiden Fällen mit Ätherschwingungen zu tun haben. Wie sich aber Ton- und Farbempfindungen innerhalb des Seelenlebens zueinander verhalten, diese Frage ist neu, und neu sind auch die Wege, welche die Wissenschaft für ihre Erforschung geht. Es ist das Verdienst des Hamburger

Professors Dr. Anschütz, der im März alle Interessierten zu einem Kongress um sich versammelt sah und die Gesellschaft für Farbe-Ton-Forschung gründete. Das in reicher Fülle vorliegende Material stellt die Tatsache des Farbenhörens außer jeden Zweifel.

Neben den verhältnismäßig einfachen Fällen, die übrigens zahlreicher sind, als man vielfach annimmt, gibt es weit ausgeprägtere, die ihren Höhepunkt in dem Hamburger Tonkünstler Dörken erreichen, der seit früher Kindheit erblindet ist. Außer beim Hören, haben Synoptiker dieser Art auch Erlebnisse aus der bloßen Erinnerung heraus. Nicht nur Musik, sondern jedes andere Geräusch löst Synopsien aus. Ja, die Fähigkeiten gehen so weit, dass alle Gegenstände unseres Denkens — Buchstaben, Zahlen, Tage, Jahreszeiten, Menschen — mit einer bestimmten Farbe versehen werden. Hieraus ergibt sich, wie schwer es ist, innerhalb der Farbe-Ton-Forschung Grenzen zu ziehen, da sie in viele Nachbargebiete übergreift, so dass das Problem für den Arzt, den Psychologen, den Mathematiker, den Künstler, den Musiker und auch den Okkultisten gleichermaßen fesselnd ist.

Damit sich der Nichtsynoptiker eine ungefähre Vorstellung von den Sichtgebilden machen kann, sei an die fantastischen Farben- und Formenspiele erinnert, die wir mit geschlossenen Augen unter starker Lichteinwirkung sehen. Es genügt auch, einen leichten Druck auf die Augen auszuüben, um alsbald jenen seltsamen Reigen der vielfältigsten Muster hervorzulocken, der in seinen fortgesetzten Veränderungen recht gut eine Vorstellung von den Synopsien zu bieten vermag. Es handelt sich also nicht oder nur selten um Bilder, die sich aus Elementen unserer Erfahrungswelt zusammensetzen, sondern um Formen, denen wir nichts zu vergleichen haben und wie sie in ähnlicher Weise etwa auch bei den »Abstrakten« in der modernen Malerei vorkommen. Die Synopsien vermitteln uns einen Formenschatz, der uns andernfalls nicht zugänglich wäre und auf einen erstaunlichen Reichtum des menschlichen Innenlebens hinweist. Zuweilen sind sie von so unerhörter Pracht und Leuchtkraft der Farben, dass es nur möglich ist, einen bescheidenen Abglanz in die Wirklichkeit zu bannen. Die oft wundervolle Durchsichtigkeit und das Feuer der Farben führten dazu, dass man zu den verschiedensten Techniken griff, um der tatsächlichen Schönheit so nahe wie möglich zu kommen.

So geben Frauen und Männer ihre Synopsien vielfach durch Stickerei wieder, denn der Glanz der Seide, das Flimmern und Gleißeln von Perlen und bunten Flitterchen vermögen eher den Farbenzauber einzufangen,

als es die Aquarell- oder Ölfarbe kann. Dörken bedient sich des farbigen Plastilins. Da er früher sehen konnte, ist ihm die Farbenskala unserer Welt bekannt. Er hat über dreißig Nuancen zur Verfügung und formt nun reliefartig seine hochinteressanten Gebilde, die auch Themen wie Drosselruf oder Hirschröhren, oder Hungergefühl und ähnliches behandeln. Neben den farbigen Synopsien gibt es auch nur helldunkle, wo die Töne zwischen Schwarz und Weiß und den dazwischenliegenden Graustufen variieren. Die beachtenswertesten Arbeiten dieser Art stammen von dem Hamburger Maler H. Meier-Thur. Sie sind indes von so überwältigender Formfülle, dass sie die Farbe keineswegs vermischen lassen und man vor diesen Blättern erstaunt gewahr wird, welch unerschöpflicher Reichtum auch innerhalb der einfachen Helligkeitswerte liegt.

Auf Grund der vorliegenden Ergebnisse haben sich nun bereits gewisse Gesetzmäßigkeiten herauskristallisiert, die indes zum Teil noch sehr kompliziert sind und mühsamer weiterer Untersuchungen bedürfen. Wenn es auch klar ist, dass Musik oder andere akustische Reize auf jeden Menschen verschieden wirken, so bestehen dennoch schon zahlreiche Übereinstimmungen oder Verwandtschaften. So kehrt regelmäßig die Zuordnung der hellen Farben zu hohen Tönen, die der dunklen zu tiefen Tönen wieder. Das erscheint wohl auch dem Nichtsynoptiker selbstverständlich, weil es rein gefühlsmäßig nicht anders sein kann. Setzen wir doch schon im Sprachgebrauch oft hoch gleich hell und tief gleich dunkel, ohne uns darüber Rechenschaft abzulegen, dass wir Merkmale aus dem Bereich der Tonwelt ohne Weiteres in den der Farbenwelt und umgekehrt übertragen. Ebenso spricht man auch von einem »schmetternden« Rot, oder einem »klingenden« Blau, während mir umgekehrt bei feinnervigen Schriftstellern wohl Wendungen wie »ihre blonde Stimme« oder »fein purpurner Bass« begegnen. Diese Übertragungen zeigen schon durch ihre überzeugende und stark veranschaulichende Wirksamkeit, dass wir es beim Ton nicht nur mit einem akustischen Reiz, bei der Farbe nicht nur mit einem optischen zu tun haben. Beide Elemente vermögen vielmehr über den Kreis ihrer eigentlichen Domäne hinaus Mittler und Träger bestimmter Empfindungen zu werden. Wem die Farbe mehr als ein bloßer, der Haut der Dinge anhaftender Oberflächenwert ist, der wird hier ohne Weiteres folgen können. Wir erkennen hier auch als höchst wichtiges Ergebnis aus der Möglichkeit solcher Gleichsetzungen, dass es innerhalb des menschlichen Unterbewusstseins eine Schicht geben muss, in der zwischen Farbe und Ton noch keiner-

lei Trennung vorgenommen ist, wo also, wie der Mystiker Jakob Böhme schrieb, das Licht noch Ton und der Ton noch Licht ist. Es gehört leider zu den bedauerlichen Folgen eines materialistisch eingestellten Zeitalters, dass diese Feinheiten unseres Empfindungslebens durch die einseitige Ausbildung des Intellektes vielfach überwuchert, wenn nicht abgetötet sind. Hierher gehörende Personen werden also kaum etwas mit diesen Dingen anzufangen wissen, und die von ihnen vielleicht überheblich als anormal bezeichneten Menschen haben ihnen gegenüber durch ihre unverbildete Fähigkeit zu erhöhtem Kunsterleben ein ganz erhebliches Plus. Wenn ich »unverbildet« sage, so stütze ich mich dabei auf die besonders zahlreichen, prachtvollen Ergebnisse gerade von Jugendlichen und Kindern, bei denen eine rein verstandesmäßige Zensur noch nicht stattfand. Ihnen dies ursprüngliche Verhältnis zu Farbe und Ton zu bewahren, wird darum stets ein wichtiges Kapitel im Bereich kunsterzieherischer Fragen sein.

Auf Grund der innigen Beziehungen zwischen Farbe und Ton hat sich auch eine ganz neue Kunstgattung gebildet: die *Farblichtmusik*. Schon mancher wird von einem Farblichtklavier gehört haben, ohne sich ein rechtes Bild davon machen zu können. Das Instrument zu beschreiben, würde hier zu weit führen, zumal es auf einem äußerst komplizierten Mechanismus beruht. Der bekannteste Vertreter, der ungarische Komponist A. László, hat bereits das fünfte Instrument in Bau gegeben, das wieder mit neuen Vervollkommnungen ausgestattet sein wird. Ein Farblichtkonzert geht nun so vor sich: Der Musiker spielt eine Komposition, sagen wir auf dem Flügel, und gleichzeitig projiziert das von einer zweiten Person bediente Farblichtklavier die betreffende Musik als Bilder auf eine Leinwand. Wir sehen und hören also denselben Inhalt zu gleicher Zeit. Die musikalischen Figuren tanzen oder schleichen, hüpfen oder wandern — dem Stück entsprechend auch in Form und Farbe jeweils wechselnd — an unserm Auge vorüber. Manche Feinheit der Musik wird auf diese Weise erst »sichtbar«, anderseits erfährt diese oder jene Farbe durch die Musik ungeahnte Steigerung. Zur Beruhigung sei gesagt, dass nun keineswegs die Absicht vorliegt, Beethoven oder Schubert farblichtmusikalisch zu »verfilmen«! Es handelt sich und wird sich auch weiterhin in erster Linie um Originalkompositionen handeln, deren Struktur von vornherein auf dieser Doppelwirkung beruhend angelegt ist.

So wird die Pflege und die Weckung der Fähigkeit, Farben musikalisch und Töne farblich zu erleben, erhöhten künstlerischen Genuss einer-

seits, gesteigerte Potenz des künstlerisch schaffenden Menschen anderseits gewährleisten und sich somit als ein neugewonnenes, kostbares Gut erweisen. Die letzten Bedeutungen des Farbe-Ton-Problems sind noch nicht abzusehen. Seine fortgesetzte Erforschung wird uns indes zu Ufern geleiten, von denen wir in neue, ungeahnte Gefilde von Gottes Wunderwelt schauen dürfen.

(1927)

Farbe, Form und Ton

Über die Darstellung musikalischer und anderer akustischer
Eindrücke im Kunstunterricht

RUDOLF GAHLBECK

Im 1. Heft des *Kunstblatts der Jugend* (1927) heißt es in einer mit H. F. unterzeichneten Besprechung der László'schen Farblichtmusik: »Zugrunde liegt jene bereits wissenschaftlich als *nicht haltbar* erwiesene Anschauung, es gebe in der musikalischen Vorstellung des Menschen Verbindungen der Töne mit Farben, Beziehungen, die alle Menschen gemeinsam empfinden.«¹ Abgesehen von der offenbaren Verwechslung von »Vorstellung« und »Empfindung«, sei zunächst vorweg genommen, dass es um den wissenschaftlichen Nachweis weit günstiger steht, ja, dass er teilweise sogar *schon erbracht* ist, wie es der *1. Kongress für »Farbe-Ton-Forschung«*, der im März in Hamburg tagte, ergeben hat.

Wir werden uns hier indessen nicht mit der wissenschaftlichen Seite dieses hochinteressanten Problems zu befassen haben, mit dem sich bereits Männer wie Goethe, Newton, Rousseau und die Romantiker eingehend beschäftigten, als vielmehr mit der Bedeutung, die es in künstlerischer und kunsterzieherischer Hinsicht hat. Es wird noch eine weitere Einschränkung nötig sein: Die Fähigkeit des tatsächlichen, einwandfrei nachgewiesenen sogenannten »Farbenhörens« (in den seit 2 Jahrhunderten etwa 800 vorliegenden Abhandlungen vielfach als »audition colorée« bezeichnet) auszu-schalten und zunächst *die gefühlsmäßige Zuordnung* von Farben zu Tönen zu betrachten. Dass wir es hier mit einer in der Tat allgemein-menschlichen Fähigkeit zu tun haben, steht meines Erachtens außer jedem Zweifel.

Schon im Sprachgebrauch begegnen wir häufig solchen Zuordnungen. Man spricht von einem »schmetternden Rot« oder »knallendem Gelb« und umgekehrt von »dunklem Alt« oder »hellem Sopran«. Gerade diese letzten

¹ [H.F., »Farblichtmusik«, in: *Kunstblatt der Jugend* (1927), Heft 1, S. 69.]

Prädikate wirken so selbstverständlich, dass man nicht darauf achtet, wie hier spezifische Merkmale aus der optischen Welt in die akustische verlegt sind. Wer sich nicht mit dem billigen Hinweis begnügt, dass hier lediglich eine, sagen wir illustrierende Zuordnung vorgenommen ist, der wird ohne Weiteres in ein Gebiet gedrängt, das einen wesentlichen Bestandteil der »Farbe-Ton-Forschung« ausmacht. Erweitert man nun die reinen Helligkeitswerte noch um eine Farbe, etwa »dunkelbrauner Alt« oder »hellblauer« oder »silberheller Sopran«, so wird für jeden Unvoreingenommenen und Fein-Empfindenden mit dieser Aussage ein Sättigungsgrad der Kennzeichnung erreicht, wie er stärker und vor allem eindringlich-kürzer nicht gedacht werden kann. Diese Beispiele ließen sich endlos vermehren.

Wir kommen somit ohne Weiteres zu der Tatsache, dass wir es bei der Farbe nicht nur mit einem optischen Wert, bei dem Ton nicht nur mit einem akustischen zu tun haben. Beide Elemente unserer Wahrnehmungswelt vermögen vielmehr — über den Kreis ihrer eigentlichen Domäne hinaus — Träger und Mittler von Stimmungswerten in wechselseitiger Beziehung zu werden. —

Angeregt durch ein merkwürdiges Erlebnis, das ich vor mehreren Jahren hatte (indem ich auf einer Reise das Schnarchen meines Zimmernachbarn plötzlich »sah«, und zwar so deutlich, dass ich es grafisch fixieren konnte), nehme ich nunmehr alljährlich in allen Klassen Versuche vor, musikalische und alle andern nur denkbaren akustischen Reize malerisch darstellen zu lassen. Um dem wahrscheinlichen Einwand, dass die wenigen Zeichenstunden für derlei Experimente nicht da wären, hier von vornherein zu begegnen, sei nur darauf hingewiesen, dass einmal für die Wissenschaft unter Umständen höchst wichtiges Material geliefert werden kann, zum andern, dass für den Schüler ein in jeder Beziehung reicherer Gewinn dabei herauspringt, als es auf den ersten Blick scheinen könnte. — Als Unterrichtsbeispiele seien folgende Aufgaben, die ich bereits mit gutem Erfolg stellte, angeführt: etwa die Darstellung eines Glockentons, als Gegensatz dazu Wagengerassel; oder: ein Donnerschlag und Brunnengeriesel, oder Windessausen und das klirrende Geräusch eines herunterfallenden Tellers usf. Die Darstellung solcher Gegensätze halte ich vorerst für ratsam, da der Schüler auf diese Weise leichter einen Maßstab für seine Lösungen gewinnt und durch Vergleich beobachten kann, wie weit sie ihm geglückt sind. Zu beachten ist auch der Umstand bei diesen Aufgaben — das geht neben der farblichen die formale Seite an —, dass es sich in allen Fällen einmal um

ein fortlaufendes und das andere Mal um ein einmaliges Geräusch handelt. Der Schüler wird demnach in dem einen Fall zu einer mehr oder weniger zentralen Anlage geführt, im andern zu einem bewegten Ausschnitt aus einem größeren Ganzen. Wertvolle Anknüpfungspunkte zu benachbarten Gebieten, reiner Bildbetrachtung oder solcher der Architektur, sind in reichem Maße gegeben.

Nun steht der Schüler allerdings anfangs Aufgaben dieser Art spröde gegenüber und versichert meistens, dass man »so etwas« nicht malen oder zeichnen könne. Hier liegt aber nach meiner Erfahrung lediglich ein gewisser Mangel an Zutrauen zu sich selbst vor; vielleicht auch eine feine Scham, wenn ich es so nennen darf, weil diese Arbeiten Bekenntnisse persönlichsten Erlebens sind. Da hat mir nachstehende Vorübung immer gute Dienste geleistet. Ich lasse die Schüler die Augen schließen und einen leichten Druck darauf ausüben. Als bald wird jener fantastische Reigen der vielfältigsten Farben- und Formenspiele heraufbeschworen, wie wir ihn ähnlich unter Einwirkung einer starken Lichtquelle bei geschlossenen Augen erleben. Was der Schüler solcherart sieht, das hat er zeichnerisch festzuhalten. Man wird überrascht von einer Fülle ungeahnter Farbklänge und Formenverbindungen stehen. Der Schüler wird selbst staunend gewahr, dass es außer den Erscheinungen der erfahrungsbekanntem Welt noch andere gibt, deren Eigenartigkeit oder Schönheit ihm bislang verschlossen war. Ferner ist das Geschick, an das hier appelliert wird, nämlich aus dem stetigen Fluss dieser Bilder einen Eindruck herauszugreifen und ihn aufs Papier zu bannen, gleichfalls und wohl in erhöhtem Maße erforderlich, um auch die oben genannten Aufgaben zu bewältigen. Sind erst einige dieser Versuche gemacht, so kann man der lebhaftesten Anteilnahme bei späteren Aufgaben gewiss sein. Ein besonderer Wert solchen Schaffens liegt schließlich und nicht zuletzt auch noch darin, dass mancher Schüler, der bei »naturalistischen« Aufgaben mehr oder weniger versagt, hier plötzlich erstaunliche Fähigkeiten entwickelt und einen inneren Reichtum offenbart, der auf andere Weise kaum in diesem Maße zutage getreten und einer Wertung zugänglich geworden wäre.

Man braucht nun nicht zu befürchten, dass »verpflichtungslose Schmieereien«², wie ein Kollege gewisse Machwerke bei ähnlicher Gelegenheit

² [Vgl. WALTHER BEHM, »Rhythmus und Naturform«, in: *Kunst und Jugend* (1926), Heft 10, S. 199–200, hier: 199.]

in diesem Blatte sehr treffend kennzeichnete, dabei herauskommen. Allerdings wird es dabei in erster Linie auf den Lehrer ankommen, ob er ein Gefühl für »echt« und »unecht« besitzt. »Richtig« oder »verkehrt« können diese Blätter selbstredend am allerwenigsten sein. Die hier in Frage kommenden Maßstäbe liegen auf einer anderen Ebene.

Für den Schüler, der auf diese Weise zum Erleben der Farbe und Form einerseits und der Welt der Töne andererseits geführt wird, für den hört die Farbe auf, ein bloßer, der Haut der Dinge anhaftender Oberflächenwert zu sein, was in entsprechender Weise vom Ton auch gilt. Beide werden über diesen äußerlichen Wert zum Mittler und Träger von Gefühls- und Erlebnisinhalten erhoben und mit der Zeit einen wesentlich vertieften Bestandteil seines Innenlebens überhaupt ausmachen. Er lernt Charakter und Gesicht dieser Elemente kennen und auswerten.

Ein wie feines Gefühl in dem jungen, unverbildeten Menschen für diese Dinge trotz aller Breitspurigkeit des Intellekts noch besteht, bewies mir auch folgender, an etwa 300 Schülern vorgenommener Versuch. Von allen ließ ich in gleicher Größe ein spitzwinkliges Dreieck, einen Kreis und ein Quadrat zeichnen. Die Aufgabe bestand nun darin, die Farbe Blau, Gelb und Rot jeweils in die Fläche einzutragen, die nach der persönlichen Meinung am Besten mit der Farbe eine Einheit ergeben würde. Meine eigene, übrigens nicht den geringsten Zweifel zulassende Einordnung, die ich natürlich für mich behielt, wurde von der überwiegenden Mehrzahl bestätigt: die gelbe Farbe in das Dreieck, die blaue in den Kreis und die rote in das Quadrat. Im 1. Fall wurde die größte Sicherheit entwickelt; höchstens 2 bis 3 von 40 Schülern wählten eine andere Farbe. Dagegen war eine Vertauschung zwischen Quadrat und Kreis schon häufiger, was jedoch offenbar auf das ähnliche Spannungsverhältnis der beiden Figuren zurückzuführen ist. Dies Ergebnis fand auf dem Hamburger Kongress eine verblüffende Bestätigung in den Farblichtspielen von Hirschfeld-Mack (Wickersdorf), die mir vorher *gänzlich unbekannt* waren und in gewisser Beziehung auf diesem Resultat beruhen.

Gelb hat demnach etwas Spitzes, Blau etwas Rundes und Rot etwas Bestimmt-Kantiges an sich. Der Schüler, der sich für diese Zuordnung entscheidet, wird also ganz von selbst bei entsprechenden Geräuschen oder musikalischen Eindrücken, deren Charakter diesen Attributen ähnelt, die fragliche Farbe wählen. Es versteht sich von selbst, dass zwischen den vielen Abstufungen, die den Bezirk einer Farbe füllen, zu unterscheiden ist,

d. h. dass spitzig nicht etwa Goldgelb, sondern scharfes Chromgelb-hell ist usf. Hiermit soll nun durchaus nicht gesagt sein, dass es für alle so sein muss. Aber abgesehen davon, dass es auch sonst keine absolute Gültigkeit gibt — außer in der Mathematik —, bliebe der Wert dieser Aufgaben selbst bei gänzlich verschiedenen Resultaten davon unberührt. Denn es kommt darauf an, dass sich der Schüler überhaupt in dieser Weise mit der Farbe auseinandersetzt. Wo Farbe und Form so erlebt werden, ist die Beziehung zum Reich der Töne naheliegend und ergibt sich sozusagen von selbst. Dass darüber hinaus auch die Einstellung zur Natur eine wesentliche Vertiefung erfährt, ist gleichfalls als erfreulicher Gewinn zu werten.

Wesen und Bedeutung der Farbe-Ton-Beziehungen hat Böhme (Berlin) in nachstehenden Worten treffend umrissen, wenn er sagt: »Es handelt sich um die Erfassung einer Tiefenschicht unseres Ich, in der noch *keinerlei Materialtrennung* nach Kunstgebieten stattgefunden hat, einer Schicht, in der *das Licht noch Ton* und *der Ton noch Licht* ist. Ich möchte sie die *Schicht der rhythmischen Bewegtheit* nennen. Denn diese ist es, aus der sich Ton- und Farbenempfindungen [...] zu künstlerischen Gestaltungen bilden, so dass dies Gebiet als der *Mutterboden* aller künstlerischen Bildung, zumindest aber der zeitlichen Kunst angesehen werden muß.« Und wahrlich! Was Kollege Prof. Rainer (Wien), der außer andern Kollegen und dem Verfasser die erfreuliche Gelegenheit hatte, auf dem Kongress vor zahlreichen Hörern seine Unterrichtsergebnisse zu zeigen und zu besprechen, an Schülerarbeiten aus diesem Gebiet aufweisen konnte, das hat Böhmes und ähnlichen Anschauungen eine kaum zu überbietende Bestätigung verliehen. Ein unerhörter Reichtum an Formen und Farben tat sich da auf, der beglückendes Zeugnis von den Gütern jugendlichen Seelenlebens ablegte und den Wunsch rechtfertigt, dass die Behandlung dieses Stoffgebietes bald von allen Unterrichtsanstalten übernommen werden möchte.

Freilich wird das für diejenigen nicht ganz einfach sein, denen diese Schicht bislang Ödland geblieben ist. Aber es bedarf nur einer willigen und innigen Einfühlung in »die Welt der Grenzen«, um der noch ungehobenen Schätze gewahr zu werden, wo die materialistische und analytisch-einseitige Einstellung jüngster Epochen noch nicht zur Verkümmernng oder gänzlichen Abtötung jener Erlebnismöglichkeiten geführt hat. Trotz aller »Sachlichkeit« bahnt sich eine Bewegung an, die vielleicht zu einer synthetischen Wesenskunde von Farbe und Ton, zu einer synthetischen Weltanschauung überhaupt führen wird. Und wo die hier behandelte Seite der

werdenden Persönlichkeit gepflegt und gefördert wird, da werden vertiefte Arbeitsfreudigkeit, Erfolg und erhöhtes Lebensgefühl nicht ausbleiben.

(1927)

Gibt es sichtbare Töne?

Betrachtung zum Farbe-Ton-Problem

RUDOLF GAHLBECK

Der eine oder andere unter den Lesern wird beim Hören von Musik, wenn diese einen besonders starken Eindruck auf ihn machte, vielleicht in seiner Fantasie so angeregt worden sein, dass sich ihm irgendein bildhafter Vergleich dabei aufdrängte. Er sah etwa bei einem Trauermarsch dunkle, gebeugte Gestalten dahinziehen; oder eine fröhlich und anmutig rieselnde Melodie wurde ihm zu besonnener Frühlingsau. Wem das Geschick eine glückliche Hand gab, der wird sich auch dieser Vorstellungen auf grafischem oder malerischem Wege entledigt haben, wie wir denn solchen Arbeiten in der bildenden Kunst auch tatsächlich hier und da begegnen. Beethoven hat vor allem in seinen gewaltigen Sinfonien für solche Werke unerschöpflich Stoff geliefert.

Andrerseits sind Übertragungen in unserm Sprachgebrauch keine Seltenheit, die spezifische Merkmale aus dem Bereich der Tonwelt in den der Farbenwelt verlegen und umgekehrt. Man spricht von einem »silberhellen« Sopran oder einem »dunklen« Alt oder umgekehrt von »schmetterndem« Rot oder »knallendem« Geld. Wenn man sich nicht mit dem billigen Hinweis begnügt, dass es sich hier lediglich um symbolische Vergleiche handelt, wird man durch die Reichhaltigkeit solcher Zuordnungen vielmehr in ein Gebiet gedrängt, das einen wesentlichen Teil der »Farbe-Ton-Forschung« ausmacht.

Wir wissen von der Physik her, dass Farbe und Ton Ätherschwingungen darstellen und demzufolge schon rein äußerlich eine innige Verwandtschaft aufweisen. 1704 geschah es zum ersten Male, dass der große Newton von diesem Gesichtspunkt aus das Problem anpackte. Im Laufe der beiden Jahrhunderte wurde es immer wieder Gegenstand schöngestiger oder wissenschaftlicher Untersuchungen. Maler und Dichter, Musiker und Mediziner, Psychologen und Okkultisten waren es, die ihm erhöhtes Interesse widme-

ten. Namen wir Goethe und Rousseau, E.T.A. Hoffmann, Tieck, Schumann, Fechner, Schopenhauer, Rimbaud und viele andere sind mehr oder weniger eng hiermit verknüpft. Für sie alle bildete die sogenannte »Audition colorée«, das »Farbenhören« ein Gebiet, das zu erforschen sich verlohnte.

Die bis vor kurzem vorliegende Literatur ist indessen so unübersichtlich und vielverzweigt in ihren etwa 700 Abhandlungen, dass es schwierig ist, sich in diesem Irrgarten zurecht zu finden, von der Herausschälung irgendeines fest umrissenen Ergebnisses ganz zu schweigen. Erst unseren Tagen ist es vorbehalten geblieben, auf dem Wege exakter Forschung verheißungsvolles Licht in die ungemein fesselnde Dämmerung des Farbton-Problems zu werfen, voran der verdienstvolle Forscher Prof. Anschütz (Hamburg). Ihm ist es auch zu danken, dass der 1. Kongress in Hamburg zustande kam, der diese Fragen nach allen Richtungen hin aufrollte und beleuchtete.

Die heute bereits in erstaunlicher Zahl vorliegenden Ergebnisse stellen nun das Phänomen des »Farbenhörens« selbst außer jeden Zweifel. Den Nachweis zu erbringen, erübrigt sich demnach im Rahmen dieses Aufsatzes; wir werden uns vielmehr den hochinteressanten Erscheinungen selbst zuzuwenden haben.

Den eingangs erwähnten Arbeiten gegenüber, die das Ergebnis einer lebhaften Vorstellungsgabe waren, verhalten sich nun die Empfindungsergebnisse des »Farbenhörens«, die wir im Folgenden mit dem wissenschaftlichen Namen »Synopsien« belegen, wesentlich anders. Sie werden auch »Photismen« genannt. Zum Unterschied vom fantasiebegabten Künstler *sieht* der Farbenhörer in der Tat die Musik. Es gibt also sichtbare Töne. Während des Hörens tauchen vor seinem inneren Auge die vielgestaltigsten Gebilde auf, die, dem Ablauf des Tonwerkes entsprechend, in fortgesetzter Bewegung sind. Wenn auch zuweilen ferne Anklänge an Formen vorkommen, wie sie in der erfahrungsbekannten Welt bestehen, so handelt es sich bei diesen Synopsien doch vornehmlich um ganz neuartige Sichtgebilde, für die die hergebrachten Maßstäbe nicht ausreichen. Die seltsamsten Formen, an Wolkenballungen, an Tiefseegewächse oder an eigenwillige Verbindungen irgendwelcher technischen Dinge erinnernd, schieben sich vor- und durcheinander, steigen auf und fallen, kommen bedrohlich nahe und entschwinden in opalisierende Fernen. Jeder Vergleich muss hier scheitern an der Einzigartigkeit der Phänomene. Es soll nur versucht sein, ein ungefähres Bild zu geben, das sich jeder außerdem dadurch verschaffen kann, dass er mit

geschlossenen Augen in die Sonne sieht oder einen leichten Druck auf die Augäpfel ausübt.

Der Farbenhörer kann nun keineswegs die Synopsien willkürlich verändern oder ihr Auftauchen und Verschwinden von sich aus bestimmen. Die Zwangsmäßigkeit ist ein charakteristisches Merkmal für die Echtheit. Es kann sogar vorkommen, dass ein Synoptiker derart von der Fülle der Gebilde bedrängt wird, dass er sich außer Hörweite der Musik begeben muss. Ebenso schwierig wie eine Beschreibung mit Worten ist nun auch die grafische oder malerische Fixierung der Photismen. Unsere Mittel sind nicht ausreichend, um das Feuer oder die Durchsichtigkeit der Farben, die ungeheure Weite oder bizarre Dynamik dieser Welt einzufangen. Wenn dennoch eine reiche Zahl von Arbeiten vorliegt, so darf man nie vergessen, dass es sich immer nur um eine unvollkommene Wiedergabe handeln kann. Eher ist eine Darstellung schon für die Synoptiker zu erreichen, die nur hell-dunkel sehen, sich also auf Schwarz und Weiß und die zahlreich dazwischenliegenden Graustufen beschränken können. Die Wiedergabe selbst erfolgt in den verschiedensten Techniken: durch Aquarell-, Tempera- und Ölmalerei, Pastell-, Kreide- und Tuschzeichnungen und auch durch Stickerei. Gerade durch Stickerei lassen sich infolge Verwendung von Seide, Wolle, Perlen, Brokat und Flitter aller Art Wirkungen erreichen, die der tatsächlichen Erscheinung oft recht nahe zu kommen vermögen. Auch plastische Arbeiten liegen vor, besonders zahlreich von dem Hamburger Tonkünstler P. Dörken. Da er seit früher Kindheit erblindet ist, ihm die Skala und Benutzung unserer Farben aber sehr wohl vertraut ist, bedient er sich des farbigen Plastilins, um seine Sichtgebilde zu formen.

Bei diesem feinst organisierten Synoptiker stehen wir vor den mannigfaltigsten Darstellungen. Neben musikalischen Eindrücken hat er auch Geräusche wie Löwengebrüll oder Hahnenschrei, darüber hinaus Empfindungen wie Schmerz, Hungergefühl und Ähnliches plastisch gestaltet.

Hiermit kommen wir zu der Tatsache, dass die Synopsien nicht nur durch Musik, sondern auch durch die Erinnerung an sie, durch alle denkbaren akustischen Reize und selbst durch alle Inhalte unserer Wahrnehmungs- und Gefühlswelt überhaupt ausgelöst werden können. Daraus ergibt sich auch die schier unüberschbare Schwierigkeit einer streng methodischen Erforschung. Ein weiterhin erschwerender Umstand liegt darin, dass nun die Musik, auf die wir uns hier beschränken wollen, naturgemäß auf jeden

Menschen verschieden wirkt und somit auch verschiedene Auslösungen zeitigt.

Und dennoch! Schon jetzt liegen Übereinstimmungen bzw. Verwandtschaften so zahlreich vor, dass sich bereits gewisse Gesetzmäßigkeiten herauskristallisiert haben und die Hoffnung berechtigt erscheint, zu noch weiteren allgemeingültigen Ergebnissen zu gelangen.

Die Zuordnung der dunklen Farben zu tiefen Tönen, der hellen zu hohen Tönen ist als solches Ergebnis zu werten. Auch der gefühlsmäßig Urteilende pflichtet diesen Parallelen bei; es kann gar nicht anders für den abendländischen Menschen sein. Ähnlich verhält es sich mit den Beziehungen der einzelnen Töne unserer Tonskala zu der entsprechenden Farbfolge.

Der Hamburger Mathematiker Dr. Hein hat ein in Form einer kubischen Parabel formuliertes Gesetz aufgestellt, demzufolge die Farben diese Werte durchlaufen: schwarz, braun, blau, violett, rot, grün, gelb, weiß. Diese Folge findet eine verblüffende Bestätigung in Lebenserscheinungen, bei denen sicherlich eine bewusste Zuordnung nicht vorlag: Die Kleidung von der Jugend bis ins Alter zeigte diese Abwicklung, unsere gebräuchlichsten Briefmarken, die Eisenbahnfahrkarten und so fort.

Aus dem Vorausgegangenen zeigt sich nunmehr, dass weder die Farbe lediglich ein Element der Gesichtswelt noch der Ton nur ein solches der Gehörswelt bedeutet. Beide vermögen über ihren eigentlichen Rahmen hinaus Träger und Mittler von Inhalten zu werden, die nicht unmittelbar auf der jeweiligen Ebene ruhen. Es muss vielmehr eine Tiefenschicht im menschlichen Unterbewusstsein geben, wo Farbe und Ton sich in ihrem Urzustand, nämlich rhythmischer Bewegtheit, befinden und »noch keine Materialtrennung nach Kunstgebieten«¹ stattgefunden hat, wie Böhme sagt. Wenn es sich bei der Fähigkeit des Farbenhörens auch keineswegs um eine sehr seltene, noch weniger um eine krankhafte Erscheinung handelt, woraus sich erklärt, dass nicht wenige überheblich und unter einseitiger Herrschaft des Intellektes die Beschäftigung, und zwar die strenge Erforschung, als müßige Spielerei abtun zu können glauben.

¹ [Dieses Zitat konnte nicht nachgewiesen werden. Zur »rhythmischen Bewegtheit« bei Böhme vgl. FRITZ BÖHME, »Licht, Klang, Tanz als Einheit auf der Bühne«, in: GEORG ANSCHÜTZ (Hg.), *Farbe-Ton-Forschungen* Bd. 3, Hamburg 1931, S. 14–26, hier: 15.]



Abb. 01 — Rudolf Gahlbeck, *Das Schnarchen meines Nachbarn* (o. J.)
Bleistift auf Papier
12 x 18,5 cm

Im Gegenteil wird die Farbe-Ton-Forschung mit größter Wahrscheinlichkeit Einblicke in die erstaunlichen Fähigkeiten und Vorgänge im menschlichen Seelenleben gewähren.

Um ausgangs auch kurz noch auf die praktischen Verwendungsmöglichkeiten hinzuweisen, sei die »Farblichtmusik« genannt, deren Vertreter, voran Alexander László und Hirschfeld-Mack, mit ihren Farblichtinstrumenten eine neue Kunstgattung auszubauen im Begriffe sind. Ferner ergeben sich für das moderne Bühnenwesen hier ungeahnte Möglichkeiten. Auf Grund von Synopsien hergestellte Bühnenbildentwürfe z. B. lassen Wirkungen erahnen, die alles Frühere in den Schatten stellen. Es wird sich also lohnen, diese Fähigkeiten in uns zu wecken.

(1927)

An den Grenzen

Betrachtungen zum Farbe-Ton-Problem

RUDOLF GAHLBECK

Farbe und Ton: zwei Welten! Beide voneinander getrennt und dennoch eng verwandt, indem beide Kunst und somit Träger von Gefühlsinhalten zu werden vermögen. Schon Rousseau und Newton, Goethe und die Romantiker haben den Beziehungen dieser Elemente unserer Wahrnehmungswelt zueinander nachgespürt. Es gibt auch bereits eine Literatur von annähernd 1000 Abhandlungen, die über dieses Thema im Laufe der beiden letzten Jahrhunderte erschienen. Die Physik hat Farbe und Ton als Ätherschwingungen erkannt und auf diese Weise einen äußerlichen Zusammenhang aufgedeckt. Welche Verbindungen nun aber innerhalb unseres Empfindungslebens zwischen ihnen bestehen, das zu erforschen, ist erst unserer Zeit vorbehalten geblieben.

Unter Farbe-Ton-Forschung verstehen wir nun heute nicht mehr nur das, was das Wort besagt; vielmehr ist es zur Kennzeichnung eines weit verzweigten Problemkreises herangezogen, der in die verschiedensten Gebiete der Kunst und Wissenschaft hineingreift. Bei der in erster Linie berücksichtigten Fähigkeit des sogenannten Farbenhörens handelt es sich nun keineswegs um eine sehr seltene oder gar pathologische Erscheinung, vielmehr um die Äußerungen eines Teils unseres Innenlebens. — Der Farbenhörer hat beim Anhören von Musik zugleich optische Empfindungen, d. h. er sieht, der Musik entsprechend, die verschiedenartigsten Formen- und Farbengebilde, die durchweg in ständiger Bewegung sind. Um sich eine ungefähre Vorstellung von diesen Sichtgebilden, die die Wissenschaft als Photismen oder Synopsien bezeichnet, verschaffen zu können, sei an jene eigenartigen Farbenspiele erinnert, die wir etwa bei geschlossenen Augen unter Einwirkung des Sonnenlichtes oder infolge eines leichten Druckes auf den Augapfel sehen. Die Synopsien treten während des Hörens direkt oder auch später, aus der Erinnerung an die Musik heraus, in Erscheinung;

sie können jedoch nicht nur durch Musik, sondern durch jedes beliebige Geräusch — wie etwa Vogelgesang oder Hundegebell oder Wagengerassel usw. — veranlasst werden, ja, darüber hinaus durch die bloße Vorstellung solcher akustischen Reize und schließlich durch alle möglichen Gegenstände unseres Denkens überhaupt. Hierher gehören z.B. die Zuordnungen von Farben zu Buchstaben, zu Menschen, Zahlen, Wochentagen usw.

Nun ist es klar, dass Musik bei jedem Menschen etwas anderes auslöst. Trotzdem zeigen sich aber schon jetzt — am Anfang der neuen Forschungsmethode — so viele Übereinstimmungen, dass die Hoffnung besteht, Gesetzmäßigkeiten aufzufinden, deren Bedeutung noch gar nicht abzusehen ist. Der Verfasser nahm, — selber Farbenhörer, — bei nun nahezu 1000 Jugendlichen Versuche vor, deren Ergebnisse eine tatsächlich allgemeinemenschliche Fähigkeit mit ziemlicher Gewissheit vermuten lassen. Diesen Versuchen entstammen die hier wiedergegebenen Farbtonbilder. Sämtliche Versuchspersonen bedienten und bedienen sich beispielsweise der dunklen Farben, um tiefe Töne, der hellen, um hohe Töne malerisch zu fixieren. Diese Parallele ist wohl — wie schon der Sprachgebrauch in der Gleichsetzung jener Begriffe zeigt — für jeden eine Selbstverständlichkeit, obwohl ein zwingender Grund auf den ersten Blick keinesfalls vorliegt. Das von Dr. H. Hein mathematisch (in Form einer kubischen Parabel) formulierte Gesetz weist folgende, der Tonskala parallel laufende Farbfolge auf: schwarz, braun, blau, violett, rot, grün, gelb und endlich weiß.

Nun ist es interessant, dass sich diese Folge auch mit den Angaben derjenigen Personen deckt, die rein gefühlsmäßig eine Zuordnung vornehmen. Wir begegnen überhaupt dieser Skala überall, wie Prof. Anschütz nachweist; unsere gebräuchlichsten Briefmarken zeigen sie, ebenso die Eisenbahnfahrkarten, wobei das Schwarz der IV. Klasse aus praktischen Gründen allerdings durch Grau ersetzt wurde, die Kleidung im Ablauf des Lebens zeigt sie und so fort. Liegt eine Absicht vor? Ist es Zufall? Beides muss verneint werden. Es waltet ganz einfach überall die gleiche (unter Ausschaltung der großen Rassenunterschiede) eingeborene Tendenz dieser Zuordnung. Ähnlich verhält es sich mit der »Klangfarbe« (!) der einzelnen Instrumente, wenn Oscar Wilde sagt: »Das Rot der Trompeten ist nicht so rot wie dein Mund«¹ (Salome) oder mit den Vokalen, woraus sich etwa

¹ [OSCAR WILDE, *Salome. Tragödie in einem Akt*, übertragen von Hedwig Lachmann, Frankfurt am Main 2011, III. Szene.]



Abb. 01 — *Ein Glockenton*
Synoptische Darstellung
durch einen Sechzehnjährigen



Abb. 02 — *Beethovens »Freude, schöner
Götterfunken«*
Farbton-Darstellung durch
eine Fünfzehnjährige

die Namenswirkungen ergeben, so dass »Salambo« in Gold und Purpur leuchtet, während »Brunhild« dunkel erscheint. So wird die Farbe also zum Träger besonderer Empfindungen; bei Auslösung gleicher Empfindungen durch Musik oder andere akustische Reize stellt sich demzufolge dann die entsprechende Farbe ein.

Auf diese Weise hat sich — um ausgangs auch kurz die berechnete Frage nach Sinn und Zweck solcher Forschungsarbeit zu beantworten — eine neue Kunstgattung entwickelt, die Farblichtmusik, deren bekanntester Vertreter der ungarische Komponist Alexander László ist. Hier sind Ton und Farbe — Form zu gleichwertigen Stimmungsträgern geworden.

Derselbe Inhalt wird gleichzeitig optisch und akustisch vermittelt. Neben dieser neuen Kunst wird aber die Farbe-Ton-Forschung auch für die bereits bestehende Kunstübung von größter Wichtigkeit sein, wobei nur



Abb. 03 — »Åses Tod« von Edvard Grieg
Farbton-Darstellung durch
einen Sechzehnjährigen



Abb. 04 — Ein Donnerschlag
Synoptische Darstellung
durch einen Siebzehnjährigen

auf die Möglichkeiten hingewiesen werden soll, die etwa in Richtung des modernen Bühnenbildes liegen.

Nun wird freilich der mit diesen Dingen wenig oder nichts anzufangen wissen, dem die Schicht seines Innenlebens, an die hier appelliert wurde, Ödland geblieben ist. Wie aber jeder echte Tanz Fleisch gewordene Musik, jedes große Bauwerk Harmonie gewordener Stein ist, so heißt es auch hier, Fähigkeiten neu entdecken und im Interesse erhöhten künstlerischen Erlebens — in passiver wie aktiver Hinsicht — zu pflegen. Wenn wir auch mit der Aufrollung dieses Problem in das Herz von Dingen stoßen, die sich nicht willig und leicht exakter Forschung beugen, so heißt es dennoch zu diesen Quellen hinabzusteigen, weil ohne deren Erbohren wertvolle Schätze ungehoben bleiben würden.

(1928)



Abb. 05 — *Barcarole* aus »Hoffmanns Erzählungen«
von Jacques Offenbach
Synoptische Darstellung durch einen Vierzehnjährigen

Fragebogen für »Farbenhörer«.

(zurückerbeten an Prof. Dr. Georg Anschütz, Reinbek b. Hamburg,
Hamburgerstraße 9a)

I. Allgemeines.

1. Vor- und Zuname:

Rudolph Gahlbeck

2. Beruf:

Maler und akad. Zeichenlehrer

3. Alter:

31 Jahre

4. Besondere Interessen:

Malerei, Musik, Schriftkunst, Philosophie, Religion

5. Haben Sie nichts gegen Ihre etwaige Namensnennung in einer wissenschaftlichen Abhandlung einzuwenden?

Nein!

6. Kennen Sie Literatur über das »Farbenhören« und welche?

Wenig; nur: Anschütz: »Untersuchungen über komplexe musikalische Synopsie« und »Kurze Einführung«

7. Wünschen Sie Benachrichtigung über das Erscheinen meiner entsprechenden Abhandlungen?

Ja.

8. Können Sie Namen und Wohnung anderer »Farbenhörer« angeben?

Nein!

II. Hören.

1. Wie hoch schätzen Sie Ihre musikalische Veranlagung (gering, mittel, hoch)?

Hoch.

2. Ueben Sie selbst Musik aus und auf welchem Gebiete?

Ich spiele Violine, Cello, Klavier, Mandoline, Laute, Orgel.

3. Sind Sie musikalisch ausgebildet?

Nur im Violinspiel.

4. Wann hat sich bei Ihnen die Neigung zur Musik erstmalig gezeigt und wobei?

Zu allerfrühster Kindheit bei jeder Art von Musik.

5. Sind Sie in der Musik produktiv tätig (Komposition) oder hierfür veranlagt?

Ja! Ich schrieb schon 80 Lieder, 10 Violin- und 20 Klavierkompositionen.

6. Ist Ihr musikalisches Erlebnis am stärksten beim Anhören, beim Selbstausüben, in der Erinnerung an Gehörtes oder in der neuschaffenden inneren Phantasie?

Beim Selbstausüben und in der neuschaffenden Phantasie. Beim Anhören aber ebenfalls sehr stark, nur in anderer Richtung.

7. Bevorzugen Sie allgemein Dur oder Moll?

Dur.

8. Welche Art der Musik liegt Ihnen am meisten (Oper, Symphonie, Kammermusik, Geige oder Gesang solo usw.)?

Moderne Oper, Symphonien und Violine solo.

9. Welche am wenigsten?

Kammermusik.

10. Welche Komponisten sind Ihnen am liebsten?

Beethoven, Mendelssohn, Brahms, Grieg, Puccini, R. Strauß, Pászthory.

11. Sind Sie sehr empfindlich gegen formale Fehler in der Wiedergabe?

Außerordentlich.

12. Achten Sie im allgemeinen mehr auf die Form der Wiedergabe oder auf den inneren Aufbau eines Stückes?

Etwas mehr auf die Wiedergabe.

13. Besitzen sie absolutes Gehör? (Können Sie angegebene Töne als c, g, fis usw. sofort aus dem Hören richtig benennen?)

Nein!

14. Wenn nicht, merken Sie es, wenn ein Ihnen bekanntes Musikstück in einer anderen Tonart gespielt wird?

Nicht mit absoluter Sicherheit.

15. Verbinden Sie mit jeder Tonart einen bestimmten »Charakter« und welchen?

Nicht mit allen; hauptsächlich: # Tonarten mit einer Farbe.

16. Ist die Freude an Musik bei Ihnen immer gleich oder wechselt sie mit den Tagen und dem Befinden?

Wechselt mit dem Befinden.

17. Erkennen Sie neue Musikstücke leicht wieder?

Ja!

18. Spielen Sie leicht auswendig?

Ja!

19. Phantasieren Sie gern auf einem Instrument oder im Gesang?

Sehr gerne; namentlich auf dem Klavier.

20. Haben Sie besonders Musiktheorie getrieben?

Nein!

III. Sehen.

1. Wie hoch schätzen Sie ihre Veranlagung für das Sehen und für die Künste der Sichtbarkeit?

Ebenso hoch wie für die Musik; (jedoch für das Sehen geringer als für die Künste).

2. Sind Sie malerisch tätig?

Ja!

3. Wann hat sich die Neigung zur Malerei erstmalig gezeigt und wobei?

Sehr früh; aber später als bei der Musik. Soweit mir erinnerlich, zuerst Märchen und Sagen illustriert. (5 Jahre)

4. Sind Sie für Malerei ausgebildet?

Ja!

5. Malen oder zeichnen Sie nur Gegenstände nach oder bilden Sie sie im Sinne einer bestimmten Auffassung um?

Das richtet sich nach dem »Inhalt« der Bilder. z.T. mehr, z.T. weniger.

6. Ist Ihr künstlerisches Erlebnis für Sichtbares am stärksten beim Sehen selbst, beim Malen des Sichtbaren, in der Erinnerung oder in der freien Phantasie?

Beim Malen des Sichtbaren und in der Phantasie.

7. Welcher »Stil« der Malerei liegt Ihnen am besten?

Noch unentschieden; vielleicht ein beseelter dekorativer gebändigter Impressionismus.

8. Welcher am wenigsten?

Nüchterner Realismus.

9. Welchen Maler schätzen Sie am höchsten?

Kann nicht angegeben werden. Es werden viele Maler, jeder in seiner Art, gleich hoch geschätzt.

10. Ist die Freude an Gesehenem bei Ihnen immer gleich oder wechselt sie mit den Tagen und mit dem Befinden?

Immer gleich.

11. Wenn Sie eine zeitlang (etwa 20 Sekunden) ein Bild betrachten und Sie schließen dann längere Zeit die Augen, haben Sie dann deutlich wieder etwas Bildhaftes vor Augen, so daß Sie Farben, Formen, Größe und scheinbare Entfernung vom Auge angeben können?

Ja; es wird aber nicht so deutlich wie mit offenen Augen Gesehenes.

12. Wie verhält es sich analog mit frei erinnerten oder phantasierten Bildern bei geschlossenen Augen?

Umgekehrt; die sehe ich mit geschl. Augen besser.

13. Behalten Sie leicht Gesichter von Menschen, die Sie einmal sahen, ebenso Handschriften, Gegenstände in einem Zimmer, Landschaften usw.?

Ja; Gegenstände in einem Zimmer allerdings nur, soweit sie mich interessierten.

14. Wenn Sie bei geschlossenen Augen »innere« Bilder haben und Sie bewegen die Augen nach rechts oder links, wandern dann gleich diese Bilder mit oder bleiben sie stehen?

Innere Bilder wandern mit; Bilder wie unter 11 bleiben dagegen am Platze.

15. Analog, wenn Sie statt der Augen den ganzen Kopf drehen?

Wie bei 14.

16. Wenn Sie bei geschlossenen Augen innerlich Farben sehen, z.B. eine grüne Wiese, eine blaue Kornblume usw. (immer nur ein Objekt!), bleiben dann die Farben gleich oder verändern sie sich innerhalb einer Minute und in welchem Sinne?

Die Farben werden blasser, als ob ein grauer Schleier darübersinkt.

17. Sehen Sie in der äußeren Welt Farben und Formen, welche andere Menschen nicht sehen bzw. nicht immer anerkennen wollen, wenn Sie davon sprechen?

Ja; ich sehe farbiger.

18. Welche Farbe würden Sie am meisten bevorzugen, welche schätzen Sie am wenigsten und wie ordnen sich die restlichen Farben in dieses Schema ein?

Goldgelb, U-blau, Wandgrün, Zinnoberrot, Kohlgrün, Sienanatur violett, schwarz, weiß, grau, karminrot.

19. Haben Sie öfter Phantasiebilder vor dem Einschlafen oder im Halbschlaf beobachtet und welcher Art waren sie?

Ja; meistens im Zusammenhang mit einer in Arbeit befindlichen oder geplanten Malerei; im Halbschlaf auch traumartig andere.

20. Sehen Sie auch optische Gebilde, wenn Sie etwa bei Tage, ohne besondere äußere Eindrücke zu haben, die Augen schließen, und welcher Art sind sie?

Ja;

21. Sehen Sie in der äußeren Welt außer den »bunten« Farben auch Schwarz, Weiß oder Grau? Oder haben diese für Sie immer mindestens einen deutlichen Einschlag in eine bunte Farbe?

Mit Einschlag in eine bunte Farbe.

22. Gibt es analog bei Ihnen in Phantasie- und Halbschlafbildern Schwarz, Weiß und Grau, oder treten nur diese auf?

Hier gibt es neben den bunten Farben auch reines Schwarz, Weiß und Grau.

23. Wenn Sie innerlich eine Farbe sehen und Sie blicken dann auf einen äußeren Gegenstand, wird dann dessen wirkliche Farbe durch jene verändert?

Nur sehr wenig. Mehr bei angestrengtem Wollen.

24. Können analog Farben oder Formen, die durch Musik erweckt werden, äußerlich Gesehenes (bei offenen Augen) umfärben oder sonst abändern?

Nein; höchstens verlieren beim Hören von Musik alle Dinge der Außenwelt an Schärfe und Greifbarkeit.

25. Analog durch Musik erzeugte Farben und Formen, die Sie hier bei offenen Augen in der Erinnerung deutlich wieder wachrufen?

Wie bei 24.

IV. Das Verhältnis der optischen zur akustischen Anlage.

1. Ist die allgemeine Anlage für Gehörtes (Musik) oder für Gesehenes bei Ihnen stärker?

Ich schätze beides gleich.

2. Ist Ihr optisches oder Ihr musikalisches Gedächtnis stärker?

Wie bei 1.

3. Bedeutet Ihnen allgemein die sichtbare oder die hörbare Welt objektiv mehr?

Die Sichtbare.

4. Wirkt auf Sie allgemein Gesehenes oder Gehörtes subjektiv gefühlsmäßig stärker?

Gehörtes.

5. Bevorzugen Sie zur Erholung sichtbare oder hörbare Eindrücke?

Hörbare Eindrücke.

V. Allgemeine Veranlagungen

1. Welches allgemeine Temperament besitzen Sie?

Lebhaft, arbeitshungrig, Hang zur Einsamkeit.

2. Ueberwiegen bei Ihnen die sogen. Fähigkeiten des Denkens, des Wollens oder des Fühlens?

Die Fähigkeiten des Fühlens.

3. Neigen Sie zu Optimismus oder zu Pessimismus?

Den Menschen gegenüber zum P., mir g. zum Optimismus.

4. Ist Menschen gegenüber, die Sie kennen lernen, Ihr erster Eindruck maßgeblich, oder bildet sich eine innere Stellungnahme erst langsam heraus?

Durchweg ist der 1. Eindruck maßgeblich, jedoch nachträglicher Korrektur durchaus zugänglich.

5. Ist Ihre Geistestätigkeit mehr auf das Einzelne (analytisch) gerichtet, oder auf das Ganze, auf die Zusammenhänge (synthetisch)?

Mehr synthetisch.

6. Für welche Wissenschaftsgebiete haben Sie das größte Interesse?

Für Philosophie und Kunstgeschichte.

7. Arbeiten Sie besser bei trübem Wetter oder bei Sonnenschein?

Bei Sonnenschein. Bei trübem Wetter kann, wenn es der jeweiligen Arbeit entspricht.

8. Arbeiten Sie besser morgens oder abends?

Malerisch morgens, schriftstellerisch abends.

9. Arbeiten Sie besser im Frühjahr oder im Herbst?

Ist nicht von wesentlichem Einfluss.

10. Hat Ihre Schaffenskraft bisher im Leben zu- oder abgenommen? Kann dies durch äußere Einflüsse mitbedingt sein?

Zugenommen, unabhängig von äußeren Einflüssen.

VI. Aeußere Bedingungen der durch Musik erzeugten optischen Erscheinungen

1. Stellen sich beim Musikhören nur mit geschlossenen Augen E.¹ ein oder auch mit offenen?

Auch mit offenen; aber selten.

¹ Für »Erscheinungen« wird von jetzt ab E. gesetzt.

2. Sind die E. alsdann deutlicher bei Beleuchtung oder bei totaler Verdunkelung des umgebenden Raumes?

Im dunklen Raum.

3. Sind die E. stärker beim Zuhören, beim Selbstmusizieren, in der Erinnerung an Gehörtes oder in freier innerer Phantasie?

Beim Zuhören u. in der Phantasie.

4. Treten die E. auch auf und zwar ebenso, wenn Sie zu ihrer Feststellung besondere Versuche unternehmen, oder nur, wenn Sie frei von jeder Künstlichkeit Eindrücke haben=

Treten auch bei Versuchen auf, aber schwächer.

5. Ist die äußere Umgebung von Einfluß auf die E. (Konzertsaal, Einsamkeit usw.)?

Ja; Einsamkeit ist günstiger.

6. Werden E. bei Ihnen nur durch Musik erzeugt, oder auch durch Anderes und wodurch (Geräusche, Buchstaben, Begriffe von Zahlen, Wochentage, Monate, Sprachen, Zeitalter, ferner durch Tasteindrücke, Gerüche, Geschmäcke usw.)?

Auch durch alles oben Angeführte.

7. Bei welchen »Anlässen« sind die E. am stärksten, bei welchen am schwächsten, und welche Rangfolge besteht für die anderen?

Musik, Geräusche, Begriffe, weniger bei Gerüchen (II.) u. Geschmäcken (I.).

VII. Innere Bedingungen der Erscheinungen

1. In welchem Alter haben Sie zum ersten Male E. bei Musik bemerkt?

Mit 20 Jahren.

2. Bei welcher Gelegenheit war dies?

Das Schnarchen meines Zimmernachbarn veranlasste die 1. Zeichnung.

3. Hat im Laufe der Jahre die Deutlichkeit der E. zu- oder abgenommen?

Abgenommen.

4. Sind im Laufe der Jahre die E. häufiger oder seltener geworden?

Seltener; bei Geräuschen häufiger.

5. Sind die E. von Ihrem allgemeinen Befinden (Munterkeit, Ermüdung, starke innere Regsamkeit, Stimmung usw.) abhängig?

Ich glaube, ja!

6. Wirken umgekehrt die E. auf Ihr Befinden und in welchem Sinne?

Nein.

7. Welche Art des Zuhörens ruft am ehesten die E. hervor (Ueberraschung durch plötzliche Eindrücke, Versenkung, aufmerksame Verfolgung des musikalischen Aufbaues usw.)?

Versenkung.

8. Sind die E. stärker, wenn Sie vorher viel optische Eindrücke hatten oder wenn das Auge ausgeruht ist?

Bei ausgeruhten Augen oder ausgesp. Übermüdigkeit.

9. Werden die E. deutlicher, wenn Sie sie beobachten oder leiden sie hierunter?

Werden meist deutlicher, leiden aber auch keineswegs darunter.

10. Glauben Sie, daß den E. zeitlich ein durch die Musik erzeugtes Gefühlserlebnis vorangeht, oder werden die Gefühle erst durch die E. hervorgerufen bzw. deutlicher?

Ich glaube, daß ein Gefühlserlebnis vorangeht, das durch die E. eine Steigerung bzw. Bestätigung erfährt.

11. Können Sie durch Ihren Willen die E. steigern?

Nein.

12. Können Sie durch Ihren Willen die E. unterdrücken?

Nicht genug.

13. Können Sie durch Ihren Willen die E. abändern, oder besitzen diese bei ihrem Auftreten mehr zwangsmäßigen Charakter?

Ich kann sie nicht ändern.

14. Werden die E. bei Wiederholung derselben musikalischen Eindrücke im allgemeinen deutlicher oder nicht? (Können Sie sich szs. auf sie einüben?)

Bisweilen; nicht immer.

15. Sind die E. bei ein- und demselben Musikstück immer gleich oder ändern sie sich und wie stark?

Sie ändern sich von Fall zu Fall.

16. Glauben Sie, daß sich die E. aus völlig neuartigen und bisher unbekannt-ten Elementen zusammensetzen, oder finden Sie in ihnen solche, die aus der äußerlich gesehenen Welt stammen?

Ich glaube das erstere.

17. Glauben Sie, daß insbesondere Elemente eines »Kunststiles« in ihnen zu finden sind?

Nein!

18. Sehen Sie selbst das Auftreten der E. als etwas Pathologisches oder als etwas Natürliches an?

Als etwas Natürliches für meine Person.

19. Haben schon Andere, mit denen Sie über die E. sprachen, diese als pathologisch betrachtet?

Ja.

VIII. Die Inhalte der Erscheinungen

1. Sind die E. flächenhaft, besitzen sie Perspektive oder befinden Sie sich gleichsam räumlich in ihnen?

Teils flächenhaft, teils räumlich.

2. Haben sie gelegentlich den Eindruck, daß E. aus Ihrem Kopf herauswachsen?

Sehr selten.

3. Wenn Perspektive (Räumlichkeit) vorhanden ist, entspricht sie derjenigen der äußeren Welt oder worin unterscheidet sie sich von ihr?

Nein. Die Eigenartigkeit dieser Persp. ist nicht mit Worten zu schildern. (Ich möchte sie »4-dimensional« nennen.)

4. Können Sie die Entfernung der E. vom »inneren« Auge schätzen, und wie groß ist sie etwa?

Verschieden; oft sehr nah, 20cm, oft ungeheuer weit.

5. Wie ist der allgemeine Hintergrund des Gesichtsfeldes beim Auftreten der E. beschaffen?

Dunkel; ein silbriges Schwarz, ganz fein gemustert und in verhaltener Bewegung.

6. Fällt in den E. die Farbe oder die Form stärker auf?

Beides etwa gleich.

7. Ist die Reihe der verschiedenen beobachteten Farben schätzungsweise größer oder geringer als diejenige in der äußeren Welt?

Sie ist größer.

8. Welche Qualitäten besitzen die Farben im Vergleich zur äußeren Welt? Mit welchen technischen Mitteln (Oelfarbe, Aquarell, Pastell usw.) wären sie am besten wiederzugeben?

Das hängt vom Bild ab; oft durchsichtig, metallisch glitzernd, oft stumpf, wonach sich die Mittel zu richten haben.

9. Sind alle Farben in ihrer Qualität (als rot, blau usw.) immer erkennbar?

Ja, soweit sie Qualitäten der äußeren Welt bilden.

10. Wie vollzieht sich zeitlich das Auftreten neuer Farben?

Verschieden; oft langsam, oft hastig.

11. Treten farbige Flächen ohne erkennbare Form auf?

Mitunter.

12. Erscheint Farbe oder Form früher?

Farbe.

13. Sehen Sie nur bunte oder auch unbunte Farben (schwarz, grau, weiß) und welches quantitative Verhältnis besteht schätzungsweise zwischen beiden Gruppen?

Die bunten Farben überwiegen, auch gold u. silber; dann kommen die unbunten. 3:2.

14. Welche Farbe ist am häufigsten beobachtet und welche Rangfolge besteht bis zur seltensten?

Daraufhin hat noch keine Einzelbeobachtung stattgefunden.

15. Treten auch sogen. optisch widersprechende Farben auf, z. B. braunblau, gelblila, und in welchem ungefähren Verhältnis zu den gewöhnlichen Farben?

Ja, etwa im Verh. 2:4.

16. Pflegen bestimmte Farben gleichzeitig aufzutreten und welche?

Ja; meistens benachbarte wie Rot u. Orange oder Gelb u. Grün.

17. Wie sind die ästhetischen Eigenschaften der Farben (schön, häßlich, glänzend, stumpf, durchsichtig usw.)?

Wie bei 8., hier dem akustischen Reiz entsprechend.

18. Bilden sich um neu auftretende Farben bunte Ränder, und welche Reihenfolge von Qualitäten ist dabei zu beobachten?

Ränder in der Reihenfolge der Regenbogenfarben.

19. Befindet sich während des Hörens das Gesichtsfeld vorwiegend in Ruhe oder in Bewegung und in welchem Grade?

In geringer, in sich selbst zurückkehrender Bewegung.

20. Welche Bewegungsrichtung ist die gewöhnliche, welche anderen kommen auch vor?

Vielfach aus der Mitte hervorquellend; auch von links nach rechts und umgekehrt; am wenigsten von oben nach unten.

21. Befinden sich alle auftretenden Formen in Bewegung oder kommen auch feststehende vor?

Nur vereinzelt und meistens von kurzer Dauer; durchweg Beweg.

22. Wie erfolgt die zeitliche Ablösung einzelner Formen?

Wie bei 10.

23. Sind alle Formen schön, oder welche ästhetischen Eigenschaften haben sie sonst?

Nicht alle; es kommen auch häßliche, ja widerliche vor. (Etwa bei menschl. Stimmen.)

24. Erscheinen alle Formen als bekannt und natürlich, oder gibt es auch überraschende?

Sie sind wohl zuweilen überraschend, aber im Verein mit dem entspr. akustischen Reiz immer »natürlich«.

IX. Allgemeine Zuordnungen der Erscheinungen zu den Eindrücken

1. Sie die E. für den Eindruck der Musik subjektiv störend, unterstützend oder gleichgültig?

Unterstützend.

2. Sind die E. für Sie objektiv stets zur Musik passend, oder in manchen Fällen auch das Gegenteil oder endlich neutral?

M. E. stets passend, höchstens gelegentlich neutral, niemals das Gegenteil.

3. Sind insbesondere die E. bei schöner Musik ebenfalls immer schön, bei häßlicher häßlich, oder kann es auch umgekehrt sein?

Bei schöner Musik schön und umgekehrt.

4. Können Sie selbst die E. genau ausdeuten?

Teilweise.

5. Haben Sie früher auf Grund gedanklicher Analyse der E. gesetzliche Zusammenhänge mit der Musik gefunden?

Bis auf eine Entsprechung der Helligkeitswerte nicht.

6. Vermuten Sie, daß solche Zusammenhänge bestehen?

Ja.

7. Bestehen solche gefundenen oder vermuteten Zusammenhänge für gehörte oder nur für verstandesmäßig gedachte Musik?

Für beide Fälle.

8. Können Sie aus erinnerten E. die Musik reproduzieren?

Nein; oder nur in ganz besonders ausgeprägten Fällen.

9. Können Sie aus erinnelter Musik die E. reproduzieren?

Ja.

10. Vermuten Sie, daß die E. lediglich durch Musik erzeugt werden oder daß bei ihrem Entstehen auch andere Elemente (Gedanken, Erinnerungen usw.) mitwirken?

Ich vermute die Mitwirkung weiterer Elemente.

11. Können Sie immer die besonderen Anlässe für E., (z. B. Auftreten eines Motivs, Aenderung der Tonart) erkennen?

In den meisten Fällen, ja.

12. Erinnern Sie sich, wenn ein Musikstück E. erzeugt hat, nachträglich leichter an das Optische oder die Musik?

An die Musik.

13. Sind Sie beim Hören von Musik schon durch gleichzeitig mit Augen gesehene Farben oder Formen (Theater, Konzertsaal) gestört worden und bei welcher Gelegenheit?

Nein.

14. Haben äußere Farben, Formen und Beleuchtung bei Ihnen schon den Eindruck der Musik fühlbar unterstützt und bei welcher Gelegenheit?

In hohem Grade; bei jeder Oper z.B.; ebenso oft leicht

X. Spezielle Zuordnung der Erscheinungen zu den Eindrücken

1. Hat für Sie jeder der 12 Halbtöne innerhalb der Oktav eine bestimmte Farbe und welche?

Nein.

2. Sind diese Farben in allen Lagen gleich?

—

3. Erscheinen Ihnen bestimmte Intervalle (z. B. die Quarte) in bestimmten Farben oder Formen?

Quarte = unverwässertes Lila, Quinte = grün, Terz = blau, Oktave = weiß

4. Haben die üblichen Tonarten für Sie bestimmte Farben und welche?

Ja; Edur = gelb, Adur = rot, Cdur = grün; da aber nur am Klavier, muß ich hier eine mehr gefühlsmäßige Zuordnung annehmen.

5. Haben allgemein Dur oder Moll für Sie eine bestimmte Farbe?

Dur = orange bis grün, Moll = violettbraun bis olivgrün.

6. Haben besondere Akkorde, z. B. übermäßige Dreiklänge, für Sie bestimmte Farben und welche?

Ü. Dreiklang: zitronengelb (sauer!), aber nicht unsympathisch. (das Wort »Quinte« ausgesprochen gelb)

7. Verbinden sich für Sie Farben mit »Modulationen«, z. B. mit auf- und absteigender Richtung im Quintenzirkel, und welche?

Höchstens mit Helligkeitswerten; bei aufsteigender Richtung auflichtend u. umgekehrt.

9. Hat für Sie die musikalische Tiefe, die Mittellage und die Höhe eine bestimmte Farbe und welche?

Tiefe = schwarz bis tiefblau; Mittellage = grün bis rot; Höhe = gelb bis weiß.

10. Haben für Sie einzelne Motive, Themen, Melodien (Linien) eine bestimmte Farbe oder Form und welche z. B.?

Ja. Z. B. Triller meistens hellbraun

11. Analog Tempo, Takt, Rhythmik und Metrik der Musik?

Nicht angebar; gefühlsmäßig bestehen Zuordnungen.

12. Erzeugen bei Ihnen die Klangarten der einzelnen Instrumente Farben und welche?

Ja! Geige = indischgelb, Flöte = blau, Trompete = rot, Cello = braun, Piccoloflöte = giftgrün, Oboe = chromgelb, Fagott = violett.

13. Erscheinen bei Ihnen ganze Phasen eines Musikstückes in bestimmter Farbe?

Ja.

14. Sind für Sie auch ganze Komponisten in eine Farbe gehüllt?

Ja! Beethoven = violett (braun), Mozart = himmelblau, Wagner = purpurrot, Bach = schwarzbraun, Brahms = olivgrün usw.

15. Ist für die oben genannten Farben ein Pianissimo oder Fortissimo von Einfluß und inwiefern?

Ja; piano = blaß; forte = kräftig, satt.

16. Sind die Farben z. B. für Tonarten, Instrumente usw. für Sie immer die gleichen, oder ändern sie sich etwa im Sinne der Farbverwandtschaft oder des Farbgegensatzes je nach der musikalischen Umgebung und den durch diese erzeugten Farben?

Tonarten ändern sich mehr als Instrumente; letztere ziemlich feststehend.

17. Rufen bei Ihnen auch Geräusche Farben oder Formen hervor und welche z. B.?

Ja; das Geräusch eines heruntergefallenen Tellers etwa Chromgelb bis weiß, Glockentöne durchweg blau u.s.w.

XI. Besondere Zuordnungen.

1. Werden bei Ihnen durch Optisches (Landschaften, Beleuchtungen usw.) musikalische Eindrücke erweckt?

Ja.

2. Erzeugt auch eine einzelne bestimmte Farbe den Eindruck eines bestimmten Tones, z. B.?

Nein.

3. Stellen Sie solche akustischen E. nur vor, oder sind diese wirklich gehörte Töne?

Sie sind Vorstellung, aber oft von großer Stärke, sodass es wirklichen Hören nahezu gleich kommt.

4. Ruft bei Ihnen unmittelbar erinnerungsmäßig öfter eine gehörte Musik früher einmal gleichzeitig Gesehenes wach, oder ist es umgekehrt?

Beides ist der Fall; der erstere ist jedoch häufiger.

5. Haben Sie auch Sinnesverbindungen auf andere Gebieten beobachtet, z. B. zwischen Hören und Schmecken usw.?

Ja; zwischen Hören und Schmecken, zwischen Tasten u. Sehen (unabhängig von der Farbe des betasteten Gegenstandes).

XII. Stellung zum »Okkulten«.

1. Haben oder hatten Sie sogen. »Geistererscheinungen«, träumen Sie Dinge, die später eintreffen, oder besitzen Sie Fähigkeiten, die dem »Hellschen« nahe stehen?

Ich habe Träume, die eintreffen u. hatte einmal eine Erscheinung (vormittags), die Kommendes klar ankündigte und sich genau bestätigte.

2. Wie stehen Sie sonst der Möglichkeit sogen. okkulter E. gegenüber?

Grundsätzlich nicht ablehnend.

3. Bringen Sie die bei Musik beobachteten E. in irgendwelchen Zusammenhang mit dem »Okkulten«?

Nein.

(1926)

Kunst im Zeitalter der Maschine

Malerei — 1931

RUUDOLF GAHLBECK

»Wissen ist viel,
Können ist mehr,
Sein ist alles.«

Wir leben im Zeitalter des Realismus. Sein Zepter herrscht brutaler denn je zuvor. Da ist es schwerlich ein Verdienst, sich seiner Diktatur zu unterwerfen, das will hier sagen: die »neue Sachlichkeit« mitzumachen. Hier herrscht kein lebendiges Kerzenlicht, hier flammt die grelle Nüchternheit einer elektrischen Operationslampe. Kunst? Was hat Kunst mit Sachen in ihrer Sachlichkeit zu tun? Schön, in diesem Zusammenhang besser: interessant sind die Dinge, ist die Natur häufig schon an und für sich. Kunst ist sie niemals. Kunst setzt den Menschen als Schöpfer voraus. Wendet sie sich an den Verstand oder an das Gemüt? Bedenklich, dass diese Frage heute überhaupt aufgeworfen werden muss! Aber die Antwort kann nur lauten: will sie nicht ihre tiefste Mission verleugnen, so hat sie sich an das Gemüt zu wenden. Der Mensch von 1931 lächelt. Er lächelt, durchdrungen von seiner Klugheit, ungeheuer überlegen. Gemüt? Es gehört heute allerdings Mut dazu, Gemüt zu haben, mehr noch, es zu zeigen, und noch mehr, es in Kunstwerken zu bezeugen. Denn in seine unmittelbare Nachbarschaft hat man jenen Begriff vom »Kitsch« gesetzt, mit dem man flink bei der Hand ist, wenn ein Künstler im Zeitalter der Maschine es wagt, sich mit seinen Werken an das Gemüt zu wenden.

Und doch gibt es neben den allzu vielen, die in Mode machen, noch Maler, die das Rückgrat haben, nicht »Modern« zu sein. Die Welt ist weder alt noch heutzutage, am allerwenigsten kann sie »modern« sein. Nicht anders steht es um die Kunst. Ein Werk, in dem sich Inhalt und Form decken, wo Wollen und Können in gleich gesenkten Schalen ruhen, ist überzeitlich, weder veraltet noch modern. Deshalb ist auch die sogenannte Kunstgeschichte letzten Endes nur ein Spiegelbild dieses Kampfes

zwischen Form und Inhalt. Zeiten, in denen die Kongruenz, die Harmonie siegte, waren darum — kulturhistorisch betrachtet — die Hügel und Berge in der Landschaft der Jahrhunderte, jene indessen, wo das eine zum Schaden des andern überwog, die Täler und ihre Niederungen. Deshalb kann beispielsweise weder der reine Impressionismus befriedigen, weil er den Inhalt verleugnete und sich im artistischen Spiel der formalen Seite erschöpfte, noch kann dies irgend ein anderer »Ismus«. Was uns not tut, ist die Synthese von Form und Inhalt, ist innere Wahrhaftigkeit.

Die Erkenntnis, dass das Kunstwerk seine Gesetze dem Wesen zu entnehmen hat, das ihm innewohnt. Die einfache Erkenntnis auch, dass jede sogenannte »Richtung«, weil sie modisch ist, über kurz oder lang dem gleichen Nasenrumpfen ausgeliefert sein muss, das die »Neuen« dem »Alten« gegenüber für angezeigt halten.

Das bedingt eine innere Haltung des Menschen, die ihn der Menschheit und der Natur gegenüber wieder als solchen in seiner Eigengesetzlichkeit anerkennt und ihn weder zum Nervenbündel noch zur blutleeren und »herz«-losen Maschine macht. Hierher gehört auch das Spezialistentum. Spezialleistungen mögen ihre bedingten Vorzüge haben. Aber entfernen sie nicht immer mehr vom großen Pulsschlag, vom Ur-Rhythmus des Allgemein-Menschlichen und absolut Künstlerischen? Kann es uns heute wundern, wenn der Turm von Babel ins Unermessene wächst und alle aneinander vorbeireden?

Und — seltsam genug, wie zur Wahrung der notwendigen polaren Spannung — schaffen auf der andern Seite Druckerschwärze, Rundfunk, Film, Flugzeug und all die andern »modernen« technischen Errungenschaften — ganz gleich, ob nun gewollt, ob ungewollt — stets wachsende Uniformierung. Einer öffnet dem andern nach. Man denke an den beispiellosen Siegeszug des rechten Winkels, insbesondere des flachen Daches: Niemand fragt nach seiner Geburt, seinem Wesen, nach der Landschaft, die es schuf: Was weiter nun? Soll die Welt in ödem Grau versinken? Sollen mir in allen Galerien die gleichen Bilder begegnen, dass es zweifelhaft wird, ob ich mich in Spanien oder Norwegen befinde?

Leben und Kunst, Kunst als sein höchster Ausdruck, beide unzertrennlich, werden sich, wenn der Weg nicht in unwürdige Monotonie münden soll, auf ihre nationale Eigenart zu besinnen haben. Man braucht nicht in Schillersches Pathos zu verfallen, wenn man ausspricht, dass hier von je und auch in alle Zukunft hinein die tiefsten Quellen wahrhaft schöpferi-



Abb. 01 — Rudolf Gahlbeck, *Gudruns Klage* (1926)
Öl auf Leinwand
(Reproduktion)



Abb. 02 — Rudolf Gahlbeck, *Andante maestoso* (1926)
Öl auf Leinwand
(Reproduktion)

scher Kraft fließen. Wie etwa in meinem Bilde der musikalische Satz *Andante maestoso* an einer norddeutschen Landschaft erlebt und auf die Leinwand projiziert wurde, so kann das m. E. nur ein Kind dieser Landschaft. Der Südfranzose wird sie anders sehn. Und dennoch glaube ich, überall verständlich zu sein, weil man auch ebenso gut unter diese Scene eines abrollenden Gewitters setzen könnte: Gott hat gesprochen. Auf wirklich menschliches Erleben hört auch der Menschen Ohr. So mag es kaum als paradox empfunden werden, wenn ich nun ausgangs sage: Je nationaler ein Kunstwerk ist, umso internationaler wird es sein.

(1931)

Fotografie und Kunst

RUUDOLF GAHLBECK

In dem Aufsatz »Fotographie und Kunstunterricht« im Augustheft von *Kunst und Jugend* versucht Ernst Lorenz, Dortmund, den Nachweis zu erbringen, dass die heutige Fotografie »ohne weiteres als Kunstgattung anzuerkennen« ist, weil sie »[u]nter dem Einfluß der Neuen Sachlichkeit [...] eine [...] Ausdrucksweise erlangt [hat], daß sie mit Recht einen Platz neben den bisher üblichen bildend-künstlerischen Flächentechniken beanspruchen kann«¹.

Eine Frage vorweg: Ist hier »Neue Sachlichkeit« bezüglich der betreffenden Malrichtung gemeint oder will sie im weiteren Sinne verstanden sein? Das erscheint deswegen zweifelhaft, weil an anderer Stelle von dem »schädlichen Einfluß der Malerei«² auf die Fotografie gesprochen wird, während er hier doch offenbar als fördernd hingestellt ist.

Über das eigentliche Thema, den Wert der Einbeziehung der Fotografie für den Kunstunterricht, ist nicht zu streiten. Er ergibt sich offensichtlich, wenn in der ausgangs skizzierten Art verfahren wird, was ich aus eigener Praxis bestätigen kann. Eine andere Frage aber ist es, ob die Fotografie »ohne weiteres als Kunstgattung«³ anzuerkennen und »mit Recht neben die Malerei« zu stellen ist.

Um es gleich zu sagen: Ich verneine das und bin überzeugt, nicht der einzige zu sein.

Die Lorenz'schen Betrachtungen müssen m. E. zum Fehlschluss führen, weil er einmal Teile — und mögen diese noch so wichtig sein! — fürs Ganze nimmt, — wobei der wichtigste, der nämlich, welcher ein Kunstwerk letzten Endes entscheidend bestimmt, unberücksichtigt blieb, und

¹ [ERNST LORENZ, »Fotographie und Kunstunterricht«, in: *Kunst und Jugend* (1931), Heft 8, S. 211–213, hier: 212.]

² [Ebd.]

³ [Ebd.]

zum andern, weil in der Beziehung zwischen Urheber und Werk der gleiche wichtige Punkt nicht gewürdigt wurde.

»Das Fortschreiten der Malerei«⁴ wird damit begründet, dass sie sich angesichts der Erfolge der Fotografie »bedroht« fühlt und sich demzufolge auf das »in ihr zukommende Gebiet zurückzieht«. Es erscheint nicht eben glücklich, ein »Fortschreiten« als »*Rückzug* infolge Bedrohung« anzusprechen, wobei hier nicht auf die Grenzen der Malerei überhaupt und die als heilsam gepriesene »Einengung« eingegangen werden soll. Wenn dieser Fortschritt im Übergang vom »Darstellen« zum »Gestalten« erblickt wird, wobei das »Gestalten« als das Höhere gilt, dann dürfte die Malerei dahin vordringen, sich aber nicht darauf zurückziehen.

Nun wäre kurz etwas Grundsätzliches zu dieser Trennung zwischen »Darstellen« und »Gestalten« zu sagen, wenn auch Missverständnisse in Anbetracht der hier gebotenen Kürze kaum zu umgehen sein werden. Mir erscheint es doch recht bedenklich, solche bestimmten Zuordnungen vorzunehmen. Denn gibt es *in der Malerei* tatsächlich »reines Abbilden«, *reine* »Naturwiedergabe«, reine »Darstellung«? Ich wäre für den Nachweis eines Gemäldes sehr dankbar, das in obigem Sinne *nur* Darstellung wäre. Bisher kenne ich keins. Diese, heute so oft anzutreffende Trennung vermag ich nur aus Gründen der Übersichtlichkeit anzuerkennen, nicht aber als gültige Setzung einer in Wahrheit klar vorkommenden Grenze.

Innerhalb der Malerei kann m. E. nur von *graduellen Unterschieden* des Gestaltens gesprochen werden im Hinblick auf Richtung, Stoffwahl und Verhalten zur Natur. So gesehen, würde ein vermutlich als »Darstellung« bezeichnetes Bild auf der ersten, ein »gestaltetes« auf jeweils anderen, bzw. höheren Stufen des Gestaltens stehen. Denn selbst bei — angenommen — redlichstem Bemühen der Malerei um »reine Darstellung« ist niemals der Stempel des *persönlichen* aufhebbar, der, ganz abgesehen von allem andern, schon im »Handschriftlichen« liegt und liegen *muss*. Wenn also überhaupt von »reiner Darstellung« gesprochen werden soll, so bleibe sie — und selbst hier noch bedingt — der Fotografie vorbehalten. Denn der Apparat hat keine »Gesichtssinneserlebnisse« und das daraus »entsprungene Leben der Form«.⁵ Wo aber wären diese »Erlebnisse« beim Zeichnen und

⁴ [LORENZ, »Fotographie und Kunstunterricht«, a.a.O., S. 212.]

⁵ Vgl. den Aufsatz »Darstellendes und gestaltendes Zeichnen« von Hans Herrmann im gleichen Heft [in: *Kunst und Jugend* (1931), Heft 8, S. 203–206].

Malen fortzudenken? Es gilt allerdings, diesen Punkt im Auge zu behalten, denn er ist einer der entscheidendsten des ganzen Fragekomplexes.

Nehmen wir nun aber einmal an, die Malerei wäre zu »reiner Darstellung« wirklich imstande, wo bliebe dann das für diese Betrachtung ebenso wichtige Element der *Farbe*? Wenn die Ablösung durch die Fotografie erfolgen soll, was nach Lorenz »nicht zu bedauern« wäre? Hier wird offenbar ganz die *Verschiedenartigkeit* der künstlerischen *Begabung* sowohl wie der künstlerischen *Absichten* übersehen, und die »Darsteller« hätten demnach zweckmäßigerweise Pinsel und Palette mit der Kamera zu vertauschen, ganz zu schweigen von einer entsprechenden Parallelen auf dem Gebiet der Dichtkunst etwa oder anderer Kunstzweige, wo ja die gleichen Unterschiede vorliegen. Das Ergebnis einer diesbezüglichen Rundfrage in »darstellenden« Kreisen würde sicherlich für Lorenz recht überraschend ausfallen.

Die Farbe spielt also in unserm Fall demnach eine untergeordnete Rolle, denn anders bliebe es unerklärlich — zurzeit wenigstens — wieso die Fotografie die »darstellende Aufgabe der Malerei zu übernehmen wohl imstande«⁶ sein soll. Lorenz sagt zwar nach der Seite der »Formwiedergabe« hin, aber über die andere, ebenso wichtige Seite der Farbwiedergabe schweigt er sich aus. Demgegenüber genügt doch wohl der Hinweis, dass unzählige Werke der sogenannten »darstellenden« Malerei durch die Farbe erst recht eigentlich den Stempel des Künstlerischen erhalten. Und selbst, wenn man an farbige Fotografie denkt — und bisher kann man das leider nur mit einigem Grausen — wird diese, und sei sie noch so »kultiviert«, niemals imstande sein, eine Wirkung von gleich künstlerischer Eindringlichkeit zu erreichen, wie dies die »darstellende« Malerei vermag.

Mit dem hier zu erwartenden Einwand, dass die Fotografie das auch gar nicht *will*, auf Grund eben einer sicherlich beachtlichen und begrüßenswerten Herauskehr ihrer Eigengesetzlichkeit,⁷ ist aber noch keinesfalls gesagt, dass sie neben der Malerei steht.

⁶ [LORENZ, »Fotographie und Kunstunterricht«, a.a.O., S. 212.]

⁷ Auch Dr. F. Schnaß spricht von dem »durchgreifende[n] Unterschied eines mehr objektiven, *sachtreuen*, auf die *Dinge* zielenden *Gestaltungswillens*« — *nicht* Darstellungswillens! »und einer [...] ichbetonten [...] Bekenntnisbereitschaft«. (Siehe hierzu den Aufsatz unter »Umschau« im Augustheft, 1931 [»Objektives, wirklichkeitsnahes — subjektives, phantasiemäßiges, symbolisches Kunstschaffen. Der statische und der dynamische Typ«, in: *Kunst und Jugend* (1931), Heft 8, S. 221; Hervorhebungen von R. Gahlbeck].)

Denn — und nun kommen wir zu dem von mir eingangs erwähnten Punkt — von der Hand des Künstlers fließt ein derartig feines und geheimnisvolles Fluidum in das Werk über, um mit der gleichen verschwiegene Magie aus diesem zurückzustrahlen, wie sie ein auf mechanischem Wege erreichtes Lichtbild niemals in dem Maße ausstrahlen kann. Dabei ist der wichtige Unterschied zwischen der *Wirkung des Objekts an sich* und der *Wiedergabe* stets zu beachten, denn *gerade von der Verkenning dieses Unterschiedes lebt zum großen Teil die Fotografie!* »Schön«, sagt v. Schintling, »ist die Natur sehr häufig schon an und für sich, Kunstwerk ist sie nie. Wer Kunst mit ästhetischen Qualitäten für wesensgleich hält, *irrt*. Deshalb erfaßt auch die rein ästhetische Bewertung eines Kunstwerks nie das Wesentliche der künstlerischen Leistung.«⁸

Die unmittelbar schaffende Hand des Künstlers ist nie durch einen toten Apparat ersetzbar. Darauf aber kommt es an, wenn nach künstlerischem Rang und Wert gefragt wird. Es sei denn, dass Lorenz eine ebenso neue wie überzogene Definition dessen erbrächte, was unter Kunst zu verstehen sei. Die Fotografie wird sich niemals in dem Maße von den toten Attributen aus dem Reiche der Technik und Chemie frei machen können, wie gute Malerei über den Stoff triumphiert. Ebenso wenig, wie eine *Rundfunk*-Übertragung den Zauber der vortragenden Persönlichkeit ungeschmälert vermitteln kann. Hier wie dort ist das künstlerische Erlebnis des jeweils Schaffenden und dessen Vermittlung *durch einen Apparat filtriert*, der jenes Unwägbare, was aber — aller Sachlichkeit zum Trotz! — das Kunstwerk erst zum reinen Kunstwerk macht, zurückbehält. Denn jeder Apparat *ist* ein Filter. In unserm Falle die *Hand* aber, als *bluterfüllter Teil des Schaffenden*, ist es in *diesem* Sinne nicht.

Kein Einsichtiger wird die hervorragenden Fortschritte neuzeitlicher Fotografie verkennen oder gar schmälern wollen. Aber neue, noch so überraschende — oftmals aber auch nur recht »interessant« sein sollende — Standpunkte zum Objekt mit den dadurch bedingten Verkürzungen und Überschneidungen, wohl ausbalancierter Bildausschnitt, bewundernswerte Hell-Dunkel-Verteilung, technisch bezaubernde Wiedergabe — sind alles nur *Teile*, »ästhetische Qualitäten«, niemals das *Ganze*. Und das alles genügt noch nicht, um ein Lichtbild, wiewohl es diesen Forderungen ent-

⁸ [KARL VON SCHINTLING, »Lichtbildkunst«, in: *Das deutsche Lichtbild. Jahresschau 1927* (1927), Hervorhebung von R. Gahlbeck.]

sprechen mag, *neben* die Malerei zu stellen (hier wie überall natürlich stets »Künstler« gleicher Qualität vorausgesetzt!) Denn das Letzte und Wichtigste in obigem Sinne fehlt eben doch und wird immer fehlen.

Es ist auch nicht einzusehen, warum die Fotografie nun durchaus *neben* der Malerei stehen soll. Von den sozialen Auswirkungen dieser Proklamation — denken wir etwa nur an die Gebrauchsgrafik! — sei hier nicht einmal gesprochen, wohl aber zum Nachdenken darüber angeregt! Es ist umso weniger einzusehen, als viele Fotografen von Rang sich dieses hochbedeutsamen Unterschiedes vollauf bewusst sind und den Anspruch gar nicht erheben. Warum wollen wir da päpstlicher als der Papst sein?

Wenn nun weiter vom *Porträt* gesagt wird, dass auch hier — und gerade hier — die Fotografie die Malerei abzulösen imstande ist, weil es ihr angeblich gelingt, ein »endgültiges, [...] nicht ein durch zufällige Augenblicksaufnahme entstandenes Abbild zu geben«⁹, so dürfte demgegenüber eigentlich ohne Weiteres einleuchten, dass die Fotografie ja gar nicht anders *kann* als — letzten Endes! — »Augenblicks«-Aufnahmen machen. Jeder Streit hierüber sollte müßig sein. Die heute selbstverständliche Voraussetzung für ein Fotobildnis, die Wahl nämlich einer »charakteristischen« Ansicht nach »eingehendem Studium«¹⁰, will dagegen wenig besagen. Denn »eine Zusammenfassung aller Eigenschaften«, wie sie für das Kunstwerk gefordert wird, ist damit noch keinesfalls gewährleistet.

Auch hier erscheint es mir wiederum recht heikel, überhaupt von einer »endgültigen« Form des Objekts zu sprechen. Wir neigen heute zu solchen Superlativen; aber sie sollten sparsamer verwendet werden, ganz abgesehen davon, dass sie in ihrer »persönlich-aktivistischen« Haltung sich wenig auf die vielgepriesene »Sachlichkeit« reimen. Hat es in der Tat diese absolute Endgültigkeit jemals gegeben und wird es möglich sein, sie jemals zu finden? Darf man nicht höchstensfalls von einer *jeweiligen* Endgültigkeit — sowohl bezüglich der Zeit als der Person — sprechen, wodurch andererseits der letzte Sinn des Wortes wiederum aufgehoben wäre? Diese jeweilige Endgültigkeit könnte überdies, wie gesagt, doch nur für den jeweils Sehenden bestehen, nicht aber ohne Weiteres auch für die andern, wiewohl es um

⁹ [Lorenz, »Fotographie und Kunstunterricht«, a.a.O., S. 212.]

¹⁰ [Ebd.]

die »Allgemeingültigkeit« — wiederum so ein gewagtes Wort! — gehen soll!¹¹

Wie anders ist nun dagegen der Werdeprozess eines gemalten Porträts! Das »eingehende Studium« geht bei der Fotografie *voraus*, beim Malen dauert es *während der Arbeit* an, wenn es sich nicht um eine »Augenblicks«-Studie handelt. Sollte sich dieser grundlegende Unterschied wirklich im Bildnis nicht auswirken? Der Maler entdeckt heute dies, morgen das, wird durch die *während* der Sitzungen verschiedene innere Haltung des Modells in stets entscheidender Weise auf die mannigfachsten Wege geführt, die schließlich einmünden in das Porträt, das Sammelbecken vielerlei Ströme. *Das Gemälde lebt von der angesammelten Energie dieser Auseinandersetzung des Malers mit dem Modell*, das Fotobildnis stellt uns vor ein fertiges Resultat, vor das *Ergebnis* der Auseinandersetzung, nicht vor diese *selbst!* Indem nun beim Gemälde auf diese Weise auch das Moment der *Zeit* mit in das Bild hineinfließt, die ebenso wie der Raum zum »Menschen« gehört, und indem ihre Schattierungen zum Ganzen versammelte Niederschläge fanden, wird eben jenes Wesenhafte, Zuständliche und Summarische im gemalten Porträt erreicht, was es grundsätzlich von einer Fotografie unterscheidet, die doch stets nur den »Augenblick« festhalten kann. Interessant sind übrigens in diesem Zusammenhang, jene Fotos, die mehrere Ansichten des Modells auf dem Bild vereinigen. Spricht sich in diesen Versuchen nicht schon das — wenn auch vielleicht unbeabsichtigte — Eingeständnis aus, dass ein »endgültiges« Bild durch *eine* Ansicht unerreichbar ist, was es auch durch die Summe mehrerer ebenso wenig wird? Ich vermag hier am allerwenigsten eine »Bedrohung« zu sehen, solange es tüchtige und seelenkundige Porträtmaler gibt.

Bereits oben sprach ich davon, dass durch den Filter des Apparates vom Zauber des Objekts Wichtiges verloren geht. Ich will damit sagen, dass der gute Fotograf — fast wäre man versucht, eine gewisse Tragik darin zu erblicken — sich sehr wohl *künstlerisch verhalten* kann, dass aber seine Leistung dennoch nicht zum reinen Kunstwerk vorzustoßen vermag, weil statt des Mediums der lebendigen Hand die tote Apparatur eingeschaltet ist.

¹¹ »Wir Menschen sind nur zu geneigt, das uns besonders Gefallende zu *überwerten* und zu *verabsolutieren*. Und doch *widerspricht jedes Allgemeingültigmachen* einer Richtung, eines Standpunktes der *Gestaltenfülle* des Lebens und der *Kunst!*« (LORENZ, »Fotografie und Kunstunterricht«, a.a.O., S. 212.)

Und immer noch gilt das unerbitterliche Gesetz, dass »das Gute das Resultat aus Absicht *und* Erfolg ist«¹².

Scheffler verglich einmal — gelegentlich einer »Abrechnung« — Gramophon, Radio und Tonfilm (Fotografie!) mit *eingeweckten* Früchten und stellte sie in Gegensatz zu den *frischen*, sonnenrächtigen Früchten *unfiltrierter* Kunst. Dieses Beispiel ist m. E. derartig schlagend und zutreffend, dass ein besseres zu finden schwer möglich sein wird. Früchte, jawohl! Aber eben eingeweckte! In diesem Beispiel ist alles in genialer Kürze enthalten, worauf es ankommt. Und die Frage nach dem *Rang* der »Künste« erledigt sich damit von selbst.

Ich habe den Eindruck, als sei der Lorenz'sche Aufsatz — gleich, ob bewusst, ob unbewusst — eine Verbeugung vor der Maschine. Dieses Zeugnis, das hier infolge der Gleichstellung der »darstellenden« Malerei mit der heutigen Lichtbild-»Kunst« für »den Wert einer den *niederen* Realitäten verhafteten, äußerlich großartigen mechanischen Kultur« in unzweideutiger Weise abgelegt wird, ist umso bemerkenswerter, als es von einem Zeitgenossen stammt, vom dem doch wohl zu erwarten ist, dass er sich *künstlerisch* zur Welt und Gegenwart verhält! Hier ist ein Signal, das uns zeigt, *wie* weit schon »die Mechanisierung« des Lebens fortgeschritten ist.

Dabei soll — der Vollständigkeit und Gerechtigkeit halber — auch die rein *wirtschaftliche* Lage kurz gestreift werden, denn es ist kein Zweifel, dass sie — genau wie der Mensch aus Körper *und* Geist besteht — ein gewichtiges Wort mitzureden hat. Da indessen die Wechselbeziehung zwischen ihr und dem Stand einer Kultur ein sehr umfangreiches Thema für sich wäre, sollen hier nur einige Stichworte fallen, an Hand derer jeder, der sich nicht nur betrachtend zum Gegenwartsringen verhält, seine Folgerungen ziehen und sie in die *Tat* umsetzen möge. Als wichtige Punkte seien genannt:

- die relative *Preiswürdigkeit* einer Fotografie im Vergleich zum Gemälde,
- der nachgerade irrwitzig taumelnde *Wechsel* der *Mode*, die gleichwohl das eitle Bestreben hat, jeweils »festgehalten« zu werden,
- die Überschwemmung zahlloser *Zeitschriften* mit den Erzeugnissen der Fotografie auf Grund eben jener Preiswürdigkeit,

¹² MAX KEMMERICH, *Das Kausalgesetz der Weltgeschichte* [Ludwigshafen am Bodensee 1922, S. 16].

- das Eindringen der Fotografie in die *Gebrauchsgrafik*, was oben schon angedeutet wurde,
- die bequemen Möglichkeiten der *Vervielfältigung*, wobei zu beachten ist, dass die Fotografie vermöge ihrer Eigenart weniger unter dem Verfahren leidet als dies bei Reproduktionen von Gemälden der Fall ist,
- und vieles mehr.

All diese Möglichkeiten, bzw. ihre Ausbeutung, hat sich die Fotografie, außerordentlich rührig und »geschäftstüchtig«, nicht entgehen lassen. Sie hatte und hat umso leichteres Spiel, als eben die Wirtschaftslage dementsprechend ist.

Die Lorenz'schen Ausführungen sind demnach für unsere Zeit zwar ungemein charakteristisch, ob aber in ihrer Anerkennung ein »organisch fundierter *Fortschritt* unserer künstlerischen *Kultur*« zu erblicken ist, dass muss zutiefst angezweifelt werden.

Die Technik und ihre Fortschritte in allen Ehren! Aber wir wollen uns doch beileibe nicht in fehlsamer *Überschätzung* durch sie überrumpeln lassen, weil sie — wie in diesem Falle — auch in besonders bestechendem Gewande daherzukommen vermag. Wir wollen vielmehr jener Grenzen eingedenk bleiben, die trotz aller Fortschritte und aller Sachlichkeit ehern bestehen bleiben — denn das ist ihre Größe! — solange wir noch unter Kultur das verstehen, was wir bislang — und wohl nicht zu Unrecht und ebenso wenig zu unserm Schaden — darunter verstanden haben.

Der absichtlich etwas aggressive Charakter meiner Ausführungen ist lediglich von dem lauterem Wunsche diktiert, in diese Frage volle Klarheit zu bringen, denn gerade anhand der Fotografie und der Kunst, dieser beiden Fechter in der Arena des Zeitgeschehens, ist vorzüglich die Entscheidung darüber herbeizuführen, ob wir uns zu einem neuen Idealismus oder zu weiter fortschreitender Mechanisierung bekennen wollen. Und darum geht es doch letzten Endes!

(1932)

Form und Inhalt, Kunst und Publikum

RUDOLF GAHLBECK

In dem Aufsatz von Hugo Händel (Berlin), »Kunst und Kitsch«, Heft 9 — 1932, heißt es: »Es kommt in der Kunst nicht auf den Stoff, das Was, den Inhalt an, sondern auf den Stil, die Kunstform, das Wie.«¹

Dieser Auffassung begegnet man immer wieder. Seit dem Impressionismus, jener Zeit, in der man sagen konnte — ich glaube, Leistikow war es —, dass eine gut gemalte Rübe künstlerisch ebenso wertvoll wie eine gut gemalte Madonna sei², ist man nicht müde geworden, auf die Form, das Wie, hinzuweisen als das allein Ausschlaggebende, das A und O aller Kunst.

Es scheint mir indessen an der Zeit, dieser Auffassung einmal gründlicher nachzuspüren. Entspricht sie in Wahrheit dem Wesen der Kunst und insbesondere dem der deutschen? Zu dieser Frage heißt es Stellung zu nehmen, denn aus ihrer Beantwortung wachsen die Gesetze der künstlerischen Gesamthaltung des frei schaffenden Künstlers sowohl wie des Kunstpädagogen.

Um die deutsche Kunst und ihre Pflege handelt es sich für uns in allererster Linie, in heutiger Zeit doppelt und dreifach. Und da spüren wir bald, dass an obiger Meinung etwas nicht stimmt. Lassen wir doch einmal im Geiste Werke von Grünewald, von Dürer, den Romantikern oder Thoma an uns vorüberziehen! Würde wohl einer dieser Bildner oder sonst jemand von all denen, die uns ein wahrhaft deutsches und dabei künstlerisch großes Werk schenkten, diesen Satz von der alleinigen Wichtigkeit der Form mit vollem Herzen bejahen können? Gewiss nicht! Und das kann — ganz abgesehen von der historischen Bindung, der selbst das Genie unterliegt — gar

¹ [HUGO HÄNDEL, »Kunst und Kitsch«, in: *Kunst und Jugend*, 12. Jg. (1932), Heft 9, S. 141–143, hier: 142.]

² [Vgl. MAX LIEBERMANN, »Die Phantasie in der Malerei«, in: DERS., *Die Phantasie in der Malerei. Schriften und Reden*, herausgegeben von Günter Busch, Frankfurt am Main 1978, S. 49.]

nicht anders sein, sofern wir uns nur auf die tiefsten Quellen unserer volklichen Eigenart besinnen.

Der Impressionismus ist nicht deutsch. Er ist dies nicht nur seiner geschichtlichen Entstehung halber nicht, sondern wegen seines Außerachtlassens der Frage nach dem Inhalt, der völligen Vernachlässigung seelischer Hintergründe, eine Einstellung, die den Menschen als Gestaltungsobjekt zu bloßem Farbbündel werden ließ. Die künstlerische Anteilnahme kam über die Beobachtung des Spiels von Farben, Licht und Schatten und deren flott erfasste Wiedergabe selten hinaus. Mag nun das Wie noch so vollendet sein: den Deutschen kann solche Kunst auf die Dauer niemals voll befriedigen. Der Romane vermag sich im artistischen Spiel zu erschöpfen, der Germane nicht. Ihm bedeutet Kunst mehr als ein Spiel mit dem wandelbaren Begriff der Schönheit, die im Formalen ihren Niederschlag findet. Er verlangt neben dem Wie ein Was, denn er hat — Gemüt. Diese heute höchst anrühlich gewordene Tatsache kann auch der bissigste und geistreichelndste Spott von Fremdgeist übertünchter Spiegelfechter nicht aus der Welt schaffen. Wir werden sie also wohl oder übel als nicht wegzuleugnende Speiche in das Rad des künstlerischen Geschehens einzufügen haben, sofern es wahr und vollständig sein soll. Gemüt also! Der »Gebildete« lächelt ungeheuer überlegen. Wenn schon! »Es gehört« — schrieb ich 1931 für eine ausländische Zeitschrift — »heute allerdings Mut dazu, Gemüt zu haben, mehr noch, es zu zeigen, und noch mehr, es in Kunstwerken zu bezeugen. Denn in seine unmittelbare Nachbarschaft hat man jenen Begriff vom Kitsch gesetzt, mit dem man flink bei der Hand ist, wenn ein Künstler es wagt, sich im Zeitalter der Maschine mit seinen Werken an das Gemüt zu wenden.«³

Aus diesem unausrottbaren, dem Deutschen eigenen Ruf nach dem Was, den jeder hören kann, der nur will, wird nun vielfach überheblicher Weise dem Publikum ein schwerer Vorwurf gemacht. Die Klagen über Entfremdung zwischen Kunst und Volk und über die sich daraus zwangsläufig ergebenden äußeren Folgeerscheinungen nehmen kein Ende. Der Schaffende ist häufig genug zum verbitterten Ankläger geworden; er fühlt sich »unverstanden«. Liegt die Schuld, die Erklärungsmöglichkeit für die oftmals erschütternde Leere in Ausstellungen tatsächlich nur beim Publikum? Genügt die wirtschaftliche Lage, das mechanisierte Maschinenprofil

³ [RUDOLF GAHLBECK, »Malerei — 1931«, in *diesem Band*, S. 55–58, hier: 55.]

unserer Zeit allein, um diese betrübliche Lage hinreichend zu begründen? Diese Erklärungen befriedigen allenfalls den flüchtigen Beobachter, nicht den tiefer Sehenden. Was also ist es dann? — Zum großen Teil kommt es daher, weil man dem Publikum zugemutet hat, sich lediglich am Wie zu erbauen, an ästhetischen Qualitäten, während man die Seele hungern ließ. Welch schreiender Widersinn liegt doch darin, einmal unter Berufung auf die alleinige Wichtigkeit des Wie auf das Publikum zu pfeifen und andererseits wieder sich in Ausstellungen an es zu wenden, falls man es nicht vorzieht, sich in den eigenen Werken einzusargen. Dieses vielgeschmähte Publikum ist dabei gar nicht so beschränkt und unempfänglich, wie es viele zu gerne zu ihrer Beruhigung und Entlastung wahr haben möchten, indem sie sich — ebenso töricht wie bequem — auf das oftmals bittere Los bahnbrechender Genies berufen. Ausbleibender Widerhall beweist noch nicht ohne weiteres Genialität. In seiner unverbildeten Schicht hat das Publikum vielmehr seit je eine feine Witterung für das Echte gehabt, und sein Urteil ermangelt nicht des Vorzugs der Ehrlichkeit.

So gesehen, war der Triumph des Kitsches unausbleiblich. Weil er das bedachte, worauf die »große« Kunst glaubte verzichten zu können: den Bild-Inhalt. Wenn Johann Jacob Mohr sagt: »Der oft in verächtlichem Sinne gebrauchte Ausdruck: Das ist für das Volk — ist das höchste Lob, das man einer Sache erteilen kann«, so sollte die Kunst wahrlich als letzte hierin eine Ausnahmestellung beanspruchen! Diese schlichte Wahrheit muss uns wieder zum Besinnen auf das führen, was deutsch heißt. Bei gesunder Kultur sind Volk und Kunst untrennbar, geben einander und empfangen von einander.

Hiermit soll nun keineswegs einer billigen und literarisch anrühigen Erzählkunst das Wort geredet werden, beileibe nicht! Es brauchen durchaus keine pompösen Sonnenuntergänge von knalliger Aufdringlichkeit zu sein, keine nach Seife süßlich duftenden Elfenreigen, keine dramatisch dräuenden Gestade stirnrunzelnder Fantasie, keine rührseligen Begebenheiten voll gefühlvoller Köchinnen-Romantik. Aber es kann ein Sonnenuntergang sein, wie Segantini ihn in seinem »Ave-Maria« gemalt hat — ein Bild, das trotz seiner künstlerischen Höchstleistung im besten Sinne volkstümlich ist —, es können sogar Nebel elfen sein, wenn der gleiche Künstler oder ein Schwind sie heraufbeschwört. Und wenn ein Böcklin seine Toteninsel malt, können es selbst »Gestade« sein! Eine künstlerische Leistung wird nicht dadurch geringer, dass sie in abertausend Herzen ein Echo findet!

Niemand wird nun im Ernste glauben, dass — um bei Böcklin zu bleiben — die große Verbreitung seiner Werke mehr auf den rein künstlerischen Qualitäten als auf seine Bild-Inhalte zurückzuführen ist. Das ist auch gar nicht bedenklich. Denn ob sich der Besitzer eines solchen oder ähnlichen Bildes nun klar darüber wird oder nicht: ein Meisterwerk, das ursprünglich nur seines Inhaltes wegen zum Erwerb reizte, strahlt dennoch nach und nach den Adel künstlerischer Stoffbewältigung klärend und ordnend in den chaotischen Alltag hinein. Und wenn — um noch einen Lebenden zu nennen — Hans Best (München) etwa die Heimkehr des verlorenen Sohnes gestaltet, so begeistert das nicht nur den künstlerisch Genießenden, sondern erschüttert darüber hinaus den ganzen Menschen.

Es geht doch wohl im Ernst nicht an, vor Werken solcher Art, die ja zum Glück immer noch geschaffen werden, zu sagen: Inhalt gleichgültig — Form alles! Oder beim Isenheimer Altar die »Kunstabstrachtung« mit dem Formalen bewenden zu lassen! Das wäre, rund heraus gesagt, Verrat am Besten und Heiligsten der Kunst! Hier haben nicht nur Künstler zu stilkundigen Feinschmeckern gesprochen, sondern die Kunst ist zum Bindeglied, zum Mittler zwischen Mensch und Mensch geworden! Kunst und Religion sind die ewigen Grundpfeiler der Menschheitsbrücke. Da liegt ihre tiefste und letzte Bestimmung. Stil und Form können diese allein niemals erfüllen.

Demnach: Das Wie kann auch dann gut sein, wenn ein Inhalt vorliegt, der schon von sich aus irgendwie unsere Anteilnahme erweckt. Die Meisterwerke aller Zeiten und Völker beweisen das. Gewiss: Dürer hat auch ein Rasenstück gezeichnet. Ob es aber Selbstzweck war? Wird er diese liebevolle Vertiefung in die Natur nicht vielmehr gepflegt haben, um dann die Fülle ihrer Köstlichkeiten über seine Bilder, seine eigentlichen Werke, in denen er seinem Volke Wesentliches »sagen« wollte, auszuschütten? Seit dem Impressionismus nennt sich vielfach schon eine flüchtig »hingehauene« Skizze anmaßend Bild, womöglich noch in anspruchsvollem Rahmen daherkommend.

So fest es steht, dass einerseits weder Arbeitsaufwand noch Bildinhalt allein den Wert eines Werkes bestimmen, so fest steht auf der andern Seite, dass man es sich doch wohl reichlich leicht gemacht hat, wenn man glaubte, nur in ästhetischer Richtung liegende Genussfähigkeit anrufen zu brauchen, ohne einen Inhalt darzubieten, der den Menschen in seiner Gesamtheit angeht. Die Tatsache, dass ich bei Werken des gleichen Meisters von gleicher Vollendung dasjenige wähle, das mir daneben

auch menschlich etwas gibt, beweist, dass zum mindesten bei qualitativer Gleichheit der Inhalt entscheidet.

Inhalt und Form machen das Gesamtkunstwerk aus. Ausschließliche Betonung des Formalen führt zu hohler »Virtuosität«. Ein edler Tropfen in edel geschliffenem Glase, beide einander würdig, verbürgt letzten Genuss, auf die Kunst angewandt: höchste Erhebung. Das ist in der Dichtkunst so und in der Musik nicht minder. Die Vergeudung künstlerischer Gestaltungskraft an unwürdige Inhalte widerspricht zutiefst unserm Ehrfurchtsgefühl, dem letzten Maß aller Maße. Was wollte wohl angesichts wahrer Dichtkunst der billige Einwand besagen, dass auch eine Zote stilistisch formvollendet sein kann? Wie sich auch in der Musik platteste Sinnlichkeit oftmals verblüffend formvollendet darbieten lässt, was der Jazz bis zum Überdruß belegt? Wir wollen doch ja keiner verhängnisvollen Verwechslung zwischen Voraussetzung und Zweck unterliegen! Formvollendung, Stilgefühl sind Voraussetzung, aber niemals Zweck der Kunst in einem höheren Sinne. Ich nehme gern in Kauf, hier vielleicht da und dort missverstanden zu werden. Aber die sogenannte Zwecklosigkeit der Kunst mag hingehen, weil gleichwohl das wirkliche Kunstwerk ihm ungewollt in schönstem Sinne Genüge tut, sofern nur eine entsprechende Persönlichkeit dahinter steht. Die Bildneri, als Zweig am Mutterbaum einer Urkunst, kann hierin keine Ausnahme machen. Es sei denn, dass sie sich hinter dem unfruchtbaren »L'art pour l'art« verschanzt, unfruchtbar deshalb, weil ein Kunstwerk erst zu leben beginnt und seine letzte Bestimmung erfüllt, wenn es nacherlebt wird. Wohin käme eine Kunst, die sich in überspitztem, selbstvergötterndem Narzissmus gefiel?

Der Künstler ist nicht nur sich, sondern dem Ganzen verpflichtet. Das bedeutet noch lange kein Buhlen um Publikumsgunst, kein flaeses Zugeständnisse-machen, kein Abrutschen in den Kitsch! Wer hat es sich denn leichter gemacht: der, welcher Kakteen und Glühbirnen technisch bestehend darbietet, weil sie gerade »Mode« sind, oder der, welcher um die Seele einer Landschaft oder eines Menschen so lange ringt, bis er einen Hauch ihres Wesens gebannt? Natürlich können auch die alltäglichen Dinge ein reizvolles Bild abgeben. Nur soll man nicht verlangen, dass etwas stofflich völlig Belangloses etwa einer Kreuzigung gleichgestellt wird, nur, weil beides gut gemalt ist.

Aufgabe des Künstlers ist es, einen gestaltungswürdigen Inhalt in so vollendeter Form wie nur möglich darzubieten, einen Inhalt, der den Auf-

wand der Kräfte zu tragen vermag. Die Entscheidung darüber, was gestaltungswürdig ist und was nicht, wird dem Künstler nicht schwer fallen, der fest in seinem Volk verwurzelt ist. Dann wird er von dem künden, was es im Tiefsten bewegt, und nicht nur Kunstfreunde und Sachverständige auf seiner Seite haben, sondern ganze Menschen.

Und um den Menschen handelt es sich auch bei uns im Unterricht. Die Vergötzung des rein Formalen könnte von dem vornehmsten Ziel, der Persönlichkeitsbildung, ablenken, wenn auch auf der Hand liegt, dass nur das Wie das eigentliche Lern- und Lehrbare ist. Alles Lehr- und Lernbare muss aber seiner Natur nach zweitrangig sein. — Hätte die Bildnerie es also nur mit dem Wie zu tun, wäre sie eine zweitrangige Kunst — Aufbau, Rhythmus, Hell-Dunkel, Farbenklänge: all das sind Dinge, die sich in ihrer Gesetzmäßigkeit nachweisen, fassen lassen. »Das aber ist es, was Traum und höchstes Kunstwerk Gemeinsames haben: das Geheimnis«⁴. Auch Händel schreibt im genannten Aufsatz ausgangs: »Kunst ist Geheimnis [...]«⁵ Er wird nun aber nicht behaupten wollen, dass sich dies Geheimnis mit dem Wie, worauf es doch nur ankommen soll, deckt. Denn das Formale und Stilmäßige ist erklärbar, das Geheimnis nicht. Sonst würde es wohl aufhören, Geheimnis zu sein. Aber erlebbar ist es! Und es erleben zu lassen, sollen wir den Boden lockern, die Bereitschaft rüsten. »[D]as Werk, das ein Nacherleben nicht gestattet, sondern in seiner Absicht vielleicht bloß *verstanden* sein will, ist kein Kunstwerk und kann nie dafür gehalten werden. Es ist am Ende künstlich. Künstlerisch ist es nie.«⁶ Alles Formale aber *ist*, weil lehr- und lernbar, Sache des Verstandes. Der Inhalt aber, der als menschliches Erlebnis zu künstlerischer Gestaltung drängt, hat seine Wurzeln in tieferen Schichten als nur im Verstand. Nicht die äußere Gestaltung, sondern das, was *hinter* ihr lebt und webt, ist es, wo eben jenes Geheimnisvolle aller tiefen Kunst beginnt.

Wenn diese Betrachtungen, die angesichts der Größe des Themas nur in bescheidenem Rahmen gehalten sein konnten, auch mehr in das Gebiet der bildenden Kunst schlechthin als in das des begrenzten Kunstunterrichts gehören, so wird gleichwohl ein Nachdenken über das Verhältnis zwischen

⁴ HERMANN HESSE, »Narziß und Goldmund« [in: DERS., *Gesammelte Werke Bd. 8*, Frankfurt am Main 1987, S. 5–320, hier: 188 (wörtlich: »Das war es, was Traum und höchstes Kunstwerk Gemeinsames hatten: das Geheimnis.«)].

⁵ [HÄNDEL, »Kunst und Kitsch«, a.a.O., S. 143.]

⁶ ERNST ROTH, *Die Grenzen der Künste* [Stuttgart 1925, S. 79].

Form und Inhalt für den Kunstlehrer von einschneidendster Bedeutung sein. Denn seine Einstellung zu so wichtigen Grundfragen wird sich noch in den letzten Verästelungen seiner Lehrtätigkeit auswirken. Und gerade im Hinblick hierauf seien wir dessen eingedenk, dass Wissen viel, Können mehr, *Sein* aber *alles* ist. »Diese Individualität des Kunstwerks ruht *nicht* im Formalen, nicht bloß in der Ausdrucksweise, nicht in der technischen Ausgestaltung. [...] Das *Handwerk* unterliegt der *Mode*. *Kunst aber ist immer unmodern in einem höchsten Sinne.*«⁷

(1932)

⁷ Ebd. [S. 181–182 (Hervorhebung von R. Gahlbeck)].

Kunst und Fotografie

RUDOLF GAHLBECK

Das Thema, das uns heute Abend beschäftigen soll, ist durchaus nicht neu. Schon mehrfach haben Diskussionen darüber stattgefunden, ohne indessen wesentlich zu einer Klärung des Problems beizutragen. Dies besteht vielmehr nach wie vor! Denn auch heute — und vielleicht sogar in zunehmendem Maße — gibt es viele Menschen, die die Fotografie für eine »Kunst« halten, und ihnen gegenüber stehen jene, die diese Ansicht ablehnen. Die Verschiedenartigkeit der Auffassungen hat zweifellos *nicht* ihren Grund darin, dass man sich über den Begriff »Kunst« nicht einig ist. Deshalb wird es zweckmäßig sein, wenn wir zuvor hier einen klaren und festen Standpunkt zu bestimmen versuchen. Über das Wesen der Kunst ist unendlich viel geschrieben und gesagt worden. Ich möchte hier auf eine Betrachtung hinweisen, die Fritz Usinger dem »Geheimnis der Form« widmete und sie auszugsweise wörtlich wiedergeben, da sie sich durch eine ungewöhnlich tiefe Erfassung und klare Formulierung auszeichnet.

»Die Form«, sagt er,

»ist immer das Letzte, nicht der Gehalt. Der ist vielmehr das Erste, Anfängliche, schöpferische *Masse*. Der Gehalt drängt nach seiner Form wie die Geister nach dem Leibe. Denn das Leben lebt sich nur im Leibe. Seinen Leib haben heißt: seine Form haben. Hier erweist sich der Sinn der Form in der ganzen Tiefe seiner Beziehungen, Form ist erstens einmal das, was Existenz verleiht. Man muß Form haben, um zu sein, in einem einfach kreatürlichen Sinn sowohl wie in einem höchsten geistigen. Durch die Form erst wird man ein Einzelnes, das sich abhebt, das unterscheidbar wird, das örtlichen und zeitlichen Bestimmungen unterliegt. Ist Form so der Anfang eigentlicher Existenz, nämlich deren Sinn, Ziel und Erfüllung. [...] Die Form ist der Ausdruck des Wesens der Dinge.«¹

¹ [FRITZ USINGER, »Über das Wesen der Form«, in: DERS., *Geist und Gestalt*, Darmstadt 1939, S. 1–5, hier: 1.]

»Die Welten des Geistes finden ihre Erfüllung in der Form und damit ihr Dasein unter den kreatürlich geformten Wesen dieser Welt, oder sie vergehen an ihrer Ungeformtheit. Es ist nur in einem bedingten Sinne richtig, daß die Kunst die Natur nachahme. Als ihres Materials, als ihres Gegenstandes können manche Künste der Natur nicht entraten (während die Musik ihrer nicht bedarf). Aber die Künste gehen grundsätzlich über die Nachahmung der Natur hinaus. Sie wollen ein menschlich Inwendiges zu einer gegenständlichen äußeren Form bringen, einerlei ob in Wort oder Ton, Stein oder Farbe. So kann ihnen der reine Naturgegenstand nicht genügen, der ja ein außermenschliches, in sich selbst beruhendes und aus sich selbst lebendes Wesen ist. Genügen kann ihnen nur, was zu diesem Naturgegenstand als menschliches Seelen- oder Geistesmaß noch hinzukommt, was seine natürlich-kreatürliche Form noch einmal überformt.«²

Jede Kunst, selbst die stillste und zurückhaltendste, ist eine milde Art von »Expressionismus«.

»Nicht Abbildung der Welt ist Kunst, sondern die Welt durch ein bestimmtes geistiges Temperament sehen und also gestalten. Aber immer muß sich dieses Temperament über die Naturform hinaus in einer neuen Form fangen.«³

So weit Usinger im *Tagesspiegel* (1946). Wir sehen, dass auch er bei seinem Definitionsversuch bei dem bekannten Wort landet, dass »im Kunstwerk ein Stück Natur sei, gesehen durch ein Temperament«⁴. Um es noch kürzer zu fassen: Ein Kunstwerk ist also ein Stück Natur *plus* Mensch. Es ist wichtig, dass wir diese unbezweifelbare Grundtatsache bei den folgenden Betrachtungen nicht aus dem Blickfeld verlieren, denn wer sie nicht als Wahrheit anerkennt, mit dem ist jede Auseinandersetzung über unser Thema müßig.

Wir sind damit aber auch bereits mitten in unserem Problem. Denn die Verfechter der Ansicht, dass die Fotografie Kunst sei, glauben eben auch, sich auf diese Definition berufen zu können. Und sie argumentieren aber so: »Ob ich nun für die Fixierung, das Festhalten meines Naturerlebnis-

² [USINGER, »Über das Wesen der Form«, a.a.O., S. 3–4.]

³ [Ebd., S. 4.]

⁴ [ÉMILE ZOLA, »Mon Salon«, in: DERS., *Mes Haines. Causeries littéraires et artistiques. Mon salon 1866. Edouard Manet*, Paris 1893, S. 255–307, hier: 307 (»Une œuvre d'art est un coin de la création vu à travers un tempérament.«).]

ses einen Apparat benutze oder Pinsel und Farbe oder Stein und Meißel, das ist kein wichtiger Unterschied, sondern *nur* einer des *Materials*.« Doch bereits hier liegt ein schwerer Irrtum vor! Es ist allerdings ein gewaltiger Unterschied, ob ich ein Naturerlebnis zeichne und male oder — ob ich es fotografiere. Denn unmöglich kann der Apparat mit Pinsel und Farbe verglichen werden. Der Pinsel oder der Zeichenstift ist letzten Endes nichts anderes als ein verlängerter Finger. D. h. wenn ich keine Pinsel hätte, würde ich eben mit den Fingern malen. Es geht sogar nicht einmal schlecht. Und die Farbe? Nun, sie ist eben das Material, dessen jede Malerei bedarf, um Gestalt gewinnen zu können. — Der Fotograf dagegen ist unausweichlich auf einen Apparat angewiesen. Das hört sich sehr einfach an, bedingt aber die entscheidendsten Folgerungen. Denn ein Apparat ist und bleibt nun einmal ein *totes* Ding, dem ich nichts von meinem eigenen inneren Zustand *mitteilen* kann. Das bedeutet also, dass der Fotograf selbst sich zwar durchaus künstlerisch verhalten kann, dass aber das Ergebnis seiner Bemühungen eben nur — eine Fotografie, nicht aber ein Kunstwerk in obigem Sinne werden kann. Wohl kann er jedes Stück Natur — Stillleben, Landschaft oder Mensch — das in ihm ein künstlerisches Erlebnis auslöste, einfangen, nicht aber — wie der Künstler — dies *Erlebnis selbst!* Denn die schaffende Hand des Künstlers ist ein lebendiger, blutdurchpulster Teil des *Menschen* selber, während der Apparat ein *Ding für sich* ist. Die Hand kann als teilerfassendes Glied des Gesamtorganismus das Erlebnis wiedergeben, der tote Apparat dagegen wirkt wie ein *Filter*, der das *Eigentliche des Künstlerischen* zurückbehält, zurückbehalten muss, weil ihm jede Aufnahme- und Vermittlungsmöglichkeit für diese Erlebnisschwingungen, wenn ich es einmal so nennen darf, fehlt.

Der eigentliche, noch als künstlerisch anzusprechende Prozess ist beim Fotografen mit der *Auslese* des Themas und seiner *Vorbereitung* hinsichtlich Arrangement, Ausleuchtung usw. *abgeschlossen*, denn man wird die Arbeiten des folgenden Entwickelns usw. nicht als *künstlerische* Tätigkeit ansprechen wollen. (Sie verlangen Kenntnis und Geschicklichkeit — nichts weiter.) Sein Prozess hört also genau *da* auf, wo die eigentliche *Gestaltung*, nämlich die *Überformung* der Natur, beim Künstler erst beginnt.

Wie, so stellt sich nun die Frage, ist es dann aber möglich, dass *trotzdem* die Fotografie so häufig für Kunst gehalten wird? Wilhelm Hausenstein hat Folgendes dazu zu sagen:

»Das Gewissen der Zeit fühlt dunkel, daß die neuesten Wendungen der Kunst enttäuschen; sie schienen zu wenig herzugeben; man wurde an ihnen nicht satt. Mißmutig, aus einer Art von Trotz, kehrt das Bedürfnis sich dem Foto zu. [...] Die Neigung eines Interesses, das früher der Kunst gehörte, hin zur Fotografie erweist sich bei näherem Zusehen freilich als eine Art neuer »*Richtung*« — genauer gesagt: als im *Richtungsersatz*, als ein technisch-ästhetischer Ersatz für eine Richtung, die aus einer [...] Weiterentwicklung der künstlerischen Programmatiken nicht mehr genommen werden konnte. Und so haben wir, ehe wir uns dessen versehen, eine Art von *Fotoinflation*, in der ein *umgeleitetes Kunstbedürfnis* sich auf die sozusagen schöpferische *Neutralität* der Linse beruft.«⁵

Ich persönlich möchte hier einschalten: auf die schöpferische *Anonymität* der *Linse*!

»In der Fotografie bleibt zwar die *Hand* des Menschen auch nicht aus dem Spiel. Der Apparat arbeitet nicht allein; die Hand *bedient* ihn. *Aber*: hier ist es dennoch wie überall in einer Welt, die mit der *Maschine* lebt — *Die Hand dient dem Apparat, nicht der Apparat der Hand*; Die Hand ist vom Mechanischen mediatisiert, und so vergeht das *Unmittelbar-Menschliche* ihrer Wirkung.«⁶

So meint Hausenstein! Es zeigt sich, dass wir demnach als den *einen* Grund für unser Problem die *Tatsache* zu erkennen haben, dass es sich bei der Fotografie um einen *Richtungsersatz* handelt. Ein *zweiter* m. E. noch einleuchtenderer liegt darin, dass *Kunst* und *Natur* miteinander *verwechselt* werden. Wir können diesen offensichtlich unausrottbaren Zustand schon innerhalb der bildenden Künste selber feststellen, d. h. das Dargestellte wird häufig mit der künstlerischen *Leistung* verwechselt. Und gerade hierauf sind so zahlreiche Fehlurteile zurückzuführen. Ganz zweifellos geht von der Totenmaske eines Beethoven (Abb. 01) etwa eine starke Wirkung aus.

Aber diese Wirkung beruht lediglich in den Beethoven anhaftenden Gesichtszügen und deren Ausdruck. *Wer* die Maske abgenommen hat, ist völlig gleichgültig. Eine *künstlerische Leistung* liegt hier *nicht* vor. Deswegen sagt auch Lernet-Holenia:

⁵ [WILHELM HAUSENSTEIN, »Diskussion über Fotografie (Fortsetzung)«, in: *Die Kunst für alle. Malerei, Plastik, Graphik, Architektur* (1930), Heft 4, S. 122–128, hier: 122.]

⁶ [Ebd.]

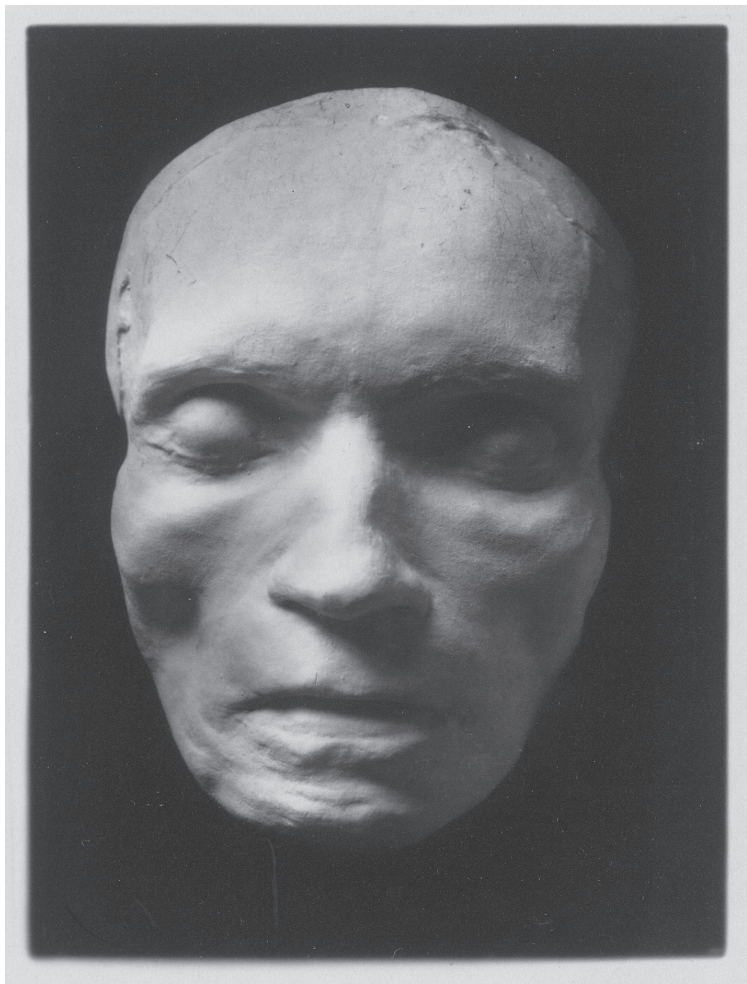


Abb. 01 — *Totenmaske Ludwig van Beethovens*
Bonn, um 1920
Fotografie von Karl Steinle nach einem Gipsabguß der von Josef
Danhauser angefertigten Maske

»Der Photograph verhält sich zu einem Künstler wie ein Mensch, der Gipsabdrücke macht, zu einem Bildhauer.«⁷

Schön oder, wie wir eben sahen, eindrucksvoll ist die Natur häufig schon an und für sich, Kunstwerk ist sie *nie*. Kunst wird sie erst durch den Eingriff des Menschen, durch ihre Überformung im gestalteten Werk. Nichts anderes besagt ja auch das bekannte Dürerwort: »Denn wahrhaftig steckt die Kunst in der Natur — wer sie heraus kann reißen, der hat sie.«⁸

Es kommt also alles darauf an, dass einmal dieses »Herausreißen« erfolgt, wir würden es heute Abstraktion nennen oder Sublimierung oder Verdichtung, Ordnung, Befreiung vom Zufälligen, was letztlich alles dasselbe besagt, und zum anderen darauf, auf *welche* Weise, mit *welchen Mitteln* diese Überformung erfolgt.

Machen wir uns das an verschiedenen Aufgabengebieten klar! Nehmen wir zunächst einmal die *Landschaft*! Es wird keineswegs in Abrede gestellt, dass hier die Fotografie ganz Hervorragendes zu leisten imstande ist. Es gibt erfreulich viele Fotos, die den *Fortbestand* der Natur in ihrer Gegenständlichkeit und atmosphärischen Erscheinung vorzüglich wiedergeben. Aber täuschen wir uns nicht! Die *Wirkung*, die von solchen Fotos ausgeht, beruht eben in dem entsprechenden *So-Sein* der *Natur*, nicht in der fotografischen *Leistung*. Die Natur fotografiert sich also sozusagen selbst. Denn die bloße *Entdeckung* reizvoller Motive setzt zwar einen gewissen künstlerischen Blick voraus, hat aber mit dem eigentlichen *Kern* künstlerischer *Gestaltung* wenig zu tun. Denn der Fotograf *reproduziert* nur, er *gestaltet* nicht. Fehlt ihm das *Objekt außer* ihm, so fehlt ihm *alles*! Was er im günstigsten Fall aus *Eigenem* dazugibt, der Blick für die wesentliche Form, für den Ausschnitt, das Erfassen einer Bildsituation, das alles entzündet sich nicht an etwas *Eigenem*, sondern am *fremden* Gegenstand, denn der Fotograf muss stets in der Natur so lange warten, bis *sie* ihm einen lohnenswerten Ausschnitt bietet. *Sie* ist es also, die ihm seine Wirkungen überhaupt erst ermöglicht, die er von sich selber aus nicht zu geben vermag. Stellen wir uns z. B. einmal eine schöne, leuchtende Kumulus-Wolke vor, die hinter dunkler Wolkenwand heraufsteigt. Nehmen wir an, 10 tüchtige Foto-

⁷ [ALEXANDER LERNET-HOLENIA, »Einleitung«, in: *Greta Garbo. Ein Wunder in Bildern*, Bremen/Wien 1937, S. 5–9, hier: 7.]

⁸ [ALBRECHT DÜRER, zitiert nach: HEINRICH WÖLFFLIN, *Die Kunst Albrecht Dürers*, München 1908, S. 350.]

grafen sind Zeuge dieses Naturbildes. Da ist es ziemlich gleichgültig, *wer* von ihnen die Wolke fotografiert. Sie *muß* bei allen — natürlich immer die technische Beherrschung vorausgesetzt — die *gleiche Schönheit* zeigen. Was uns später am Bild entzückt, ist also die apriori-gegebene Schönheit der Wolke selbst, die sich uns *gänzlich unabhängig* von der Ergriffenheit des Fotografen darbietet. Ein *Nur-Ideelles ist bei ihm völlig ausgeschlossen*. Hier kommt also auch ein ungemein Wichtiges hinzu! Denn der Betrachter braucht die *Sicherheit*, dass hinter dem Bild eine *physikalische Wirklichkeit* steht, als willkommenen und ganz besonderen Reiz. Er hat die *Gewissheit*, dass ihm hier nichts »vorgemacht« werden kann. *Der Ausdrucksgehalt* des Kameraproduktes basiert mithin auf dieser *Garantie* des Wirklich-So-Seins der festgehaltenen Motive. Das gilt von allen Fotos überhaupt. Auf diese psychologische Tatsache kann nicht nachdrücklich genug hingewiesen werden.

Betrachten wir unter dem gleichen Aspekt nun die *Momentfotografie*! So begrüßenswert auf der einen Seite die Möglichkeit ist, mit ihrer Hilfe eine Bewegungsphase absolut zuverlässig festhalten zu können, so sehr entzieht sie sich auf der anderen Seite einer wirklich künstlerischen Wirkung. Die zahllosen Sportfotos beispielsweise in der Tagespresse zeigen das mit aller Deutlichkeit. Gewiss, ich weiß wohl: hier handelt sich *nur* um eine *Bild-Reportage*, künstlerische Gesichtspunkte scheiden da gänzlich aus. Aber auch dann, wenn sie maßgeblich eingeschaltet würden, könnte das an dem Ergebnis nicht viel ändern. Eine Fußball-Szene etwa wird stets etwas *Festgenageltes*, in der Bewegung *Erstarrtes* behalten, selbst dann, wenn der Fotograf über alle Kenntnisse des zu wählenden, sogenannten *fruchtbaren Augenblicks* verfügen würde. So haftet gerade den Momentfotos immer etwas leicht Gespenstisches an. Das kann auch gar nicht anders sein, weil wir selber als lebendige Menschen eine Bewegung immer als *Phase* in einer kontinuierlichen Kette erleben und gar nicht instande sind, sie mit solcher Exaktheit bis in die kleinsten Details hinein wahrzunehmen, wie dies der Schnappschuss tut. *Wie völlig* anders der bildende Künstler den gleichen Moment meistert, werden wir nachher noch im Lichtbild sehen. Gerade hier liegen ja die großen Verdienste und Fortschritte der impressionistischen Maler, warum sie das flutende Leben auf Straßen, Rennplätzen, bei Segelregatten oder festlichen Umzügen gestalten. Diese Bilder fangen den Pulsschlag organischer Bewegtheit tatsächlich ein, ohne durch den

sinnlichen Eindruck des Erstarrten, Festgenagelten, die künstlerische Wirkung zu gefährden.

Noch offener wird der Abstand zwischen Kunst und Fotografie beim *Porträt*. Vor längerer Zeit erschien ein Band mit zahlreichen Fotos der *Garbo*, wozu Alexander Lernet-Holenia eine sehr beachtliche Einführung schrieb. Er sagt dort u. a.:

»Das Bild oder die Bilder des Bildes dauern praktisch ewig. Auch ewig wird man von nun an wissen, wie z. B. die Garbo ausgesehen hat. Aber das Experiment ist letzten Endes ein gefährliches und voll der ganzen *Tragik* unseres Zeitalters. Denn solche Bilder vermitteln *nur* das Wirkliche, nicht aber das *Eigentliche*, das wie ein Glanz um sie herum ist und des Wesens Wesen erst ausmacht. Fotografien drücken *manchmal* zwar viel aus, aber es ist *Zufall*, wenn sie es tun, ein *Spiel von Valeurs* und *nicht* — ein *Spiel der Seele*. Denn *nicht anders ist eine Seele darzustellen als durch eine Seele selbst*. An der Fotografie ist alles, was über bloß alltägliche Vorstellung hinausgeht, *Zufall*, ein durch *geschickte* Kameraleute zwar mehr und mehr *eingeschränkter* Zufall, aber *Zufall unbedingt!* Die Fotografie *kopiert*, was *ein anderer geschaffen* hat. Sie *spiegelt* davon so viel, als ein Spiegel zu zeigen vermag. Aber ein Spiegel zeigt das *Unsichtbare* nicht.«⁹

Und der schon einmal zitierte Hausenstein sagt hierzu:

»Wir werden also, wenn wir das Gesicht des Menschen kennenlernen wollen, *doch* auf den Maler und auf den Schriftsteller angewiesen sein. Wenn dies erkannt ist, so ist nun freilich *viel* erkannt — auch über das besondere Thema, über den Anlaß hinaus.

Wie war es, als man noch Bildnisse malen konnte (was man, die Welt weiß es, heute nicht mehr kann, fast nicht mehr kann — woran allerdings *auch* die *Verminderung* des Gesichts selbst die Schuld trägt, nicht *nur* die abnehmende Stärke der Porträtkunst) — wie war es, als man Bildnisse noch malte? Da sah das Auge des Malers [nicht die Linse!] im hergehaltenen Gesicht das *Ganze* eines menschlichen Lebens. Es war eine wirkliche »Synopsis«: ins Bildnis kam Geburt und Tod, Leiden und Liebe, ja das Vorher und Nachher — der ganze, schon ins Unendliche geöffnete Bogen des Menschlichen. Ich weiß: *etwas* von diesen Dingen kann auch im Fotogramm sein — etwas, aber nicht soviel und nicht so *unmittelbar* Hereingefühltes und nicht mit so großer Einläßlichkeit Empfundenes, Bewahrhetetes. *Das Fotogramm ist Stenogramm: es ist zu eng; es hat nicht die Breite der natürli-*

⁹ [LERNET-HOLENIA, »Einleitung«, a.a.O., S. 7–8 (Hervorhebung von R. Gahlbeck).]

chen Schrift; es wendet zu wenig *Zeit* auf — denn es lebt mehr oder weniger aus dem ›Moment‹.¹⁰

Damit will Hausenstein natürlich nicht sagen, dass der *Aufwand an Zeit* für die Wesentlichkeit eines Porträts *allein* entscheidend sei. Dass er aber gleichwohl eine wichtige Rolle spielt, steht außer Frage. Wir wissen z. B. von Leonardo, dass das Bildnis der »Mona Lisa« ihn mehr als 3 Jahre beschäftigte. Das besagt, dass *er* sowohl wie sein Modell im Laufe dieser Spanne von den vielfältigsten Schicksalen heimgesucht wurde, dass beide bei allen Sitzungen immer wieder *andere* waren; denn der Mensch ist ja einem ständigen Wandlungsprozess unterworfen. Das aber bedeutet für unser Beispiel, dass all diese einzelnen Daseinstufen wie gläserne Bildnisse übereinander geschichtet wurden, sodass ein wahrhaftiges Porträt erreicht, die *gesamte* Persönlichkeit erfasst wurde. Demgegenüber kann die Kamera den Menschen immer nur so wiedergeben, wie er gerade in dem einzigen Augenblick der Aufnahme aussah. Es kommt noch ein Umstand hinzu, der vielfach völlig außer Acht gelassen wird: die Tatsache nämlich, dass jedes gute gemalte Bildnis von der Auseinandersetzung des Künstlers mit seinem Modell lebt, dass die darin aufgespeicherten Kräfte dieses Arbeitsvorgangs eine nicht näher beschreibbare, sehr wohl aber erfühlbare Patina über das Bild breiten, sozusagen aus der Meisterhand in die Leinwand hineingeströmte Kräfte, die nun aus dem Kunstwerk zurückstrahlen. Hier liegt dann fraglos auch *ein* Schlüssel für das Geheimnis aller Kunst überhaupt. Man stelle sich einmal vor, es ließe sich heute eine Frau finden, die große Ähnlichkeit mit der *Gioconda* hätte; man würde diese Ähnlichkeit durch Nachhilfen nahezu vervollkommen, der Frau das gleiche Gewand anziehen, sie vor den gleichen Hintergrund setzen und nun das Ganze farbig fotografieren. Niemand wird im Ernst glauben können, dass von solcher Aufnahme die gleiche Faszination ausgehen könnte, wie das bei dem Werk Leonardos der Fall ist. Der sensible Bildnisfotograf ist sich überdies auch klar über die Unzulänglichkeit seiner Bemühungen. Das hat dann auch zu jenen Versuchen geführt, mehrere Aufnahmen von verschiedenen Blickpunkten aus auf einer Montage zu verbinden. Dem Beschauer blieb es dann überlassen, diese Einzelbilder in seiner Vorstellung zu einem

¹⁰ [HAUSENSTEIN, »Diskussion über Fotografie (Fortsetzung)«, a.a.O., S. 122.]

Gesamtbild zu verschmelzen. — Und endlich weist Max Picard noch auf etwas außerordentlich Wesentliches hin, auf Folgendes nämlich:

Das menschliche Auge nimmt nicht bloß wie die Kamera ein Gesicht auf, das es betrachtet. *Das Sehen besteht nicht nur in einem Nehmen.* Der menschliche Blick *gibt* dem anderen Gesicht auch, *indem* er es betrachtet, ja, er gibt sogar mehr als er nimmt. Und *ein Menschengesicht lebt davon, dass es von einem anderen Menschengesicht ausgeformt wird.* Es lebt nicht nur von seinem *eigenen* Wesen her, es ist angewiesen auf den Blick, der vom Auge eines anderen Menschen zu ihm kommt. Ein Menschengesicht *verwirklicht sich überhaupt* erst durch den Blick eines anderen, es *wächst* in der Wärme eines Blickes, es geht wirklich darin auf, es *nimmt zu* an naturhafter Substanz, denn es empfängt am Blick eines anderen das, was es selber nicht hat. Hier geschieht etwas, das *mehr* ist als bloßes Ausformen, das Menschengesicht *weiß* das und wartet darauf, dass es ausgeformt wird. — Ich schrieb einmal folgendes Gedicht zu diesem Vorgang.

Begegnung

Wenn jene zauberische Brücke
von Aug zu Aug sich schimmernd spannt,
da warm ein Blick den Blick des andern
in seine letzte Tiefe bannt,

dann löst in der Begegnung Feier
das Ich im Du sich klingend auf.
Es lüftet sich der dunkle Schleier.
Ein kaum Geahntes quillt herauf.

Kein menschlich Ohr vernimmt das Wunder,
das heilige Fluten hin und her,

du aber gehst beschenkt von dannen,
die Stunde war von Segen schwer. —

Es ist also ein grundlegender Unterschied, ob ein Gesicht von einer *Linse* angeschaut wird, in der *nichts* ist und die darum nichts geben kann, oder von einem Menschenauge, in dem die ganze Welt ist und das darum die ganze Welt geben kann. Man kennt jene Fotos, wo der Dargestellte so *bohrend* nach vorn schaut, als wolle er noch immer durch die Linse der Kamera hindurchdringen bis zu einem Menschenauge, um den gebenden Menschen-

blick zu empfangen. *So sehr* braucht das Menschengesicht den Blick aus einem andern Menschengesicht.

Eben hieraus erklärt sich die Unzulänglichkeit eines *mechanischen* Porträts. Und die fatale Eigenschaft eines toten Mechanismus hat endlich und schließlich auch dies zur Folge: das *Antlitz wird überfixiert!* So sehr fixiert, wie es im Grunde überhaupt nicht fixiert werden *kann*. Ein lebendiges Antlitz kann einer Fixierung dieser Art überhaupt nicht entgehen. Das *Maß von Geronnenheit*, das ihm vom Fotogramm gegeben wird, ist dem Gesicht in *keinem* Augenblick seiner *gültigen* Erscheinung eigentümlich. Ein *solches* Maß von Geronnenheit wird dem Antlitz überhaupt erst vom »Objektiv« her *angetan*. Hier zeigt sich in verstärkter Weise das, was ich schon bei den Momentaufnahmen das »Festgenagelte« nannte. —

Ein Wort auch noch zur *Aktaufnahme!* Wer vielleicht das Gewicht der Unterschiedlichkeiten hinsichtlich der bisher genannten Beispiele noch nicht zuzugeben gewillt ist, der muss meines Erachtens gerade bei dem Aktfoto die schlechthin unüberbrückbare Diskrepanz zwischen Kunst und Fotografie einräumen. So denke ich, dass dies Kapitel mit wenigen Hinweisen abgetan werden kann. Auch dem besten Aktfotografen wird es stets versagt bleiben — er mag die spezifisch ästhetischen Werte noch so vorzüglich erfasst und wiedergeben haben! — es wird, sagte ich, ihm versagt bleiben, bleiben *müssen*, mit *seinen* Mitteln das Modell aus der *Zone des Privaten* herauszuheben auf die Ebene reiner Kunst. Das Modell wird — weil es sich ja stets um eine Bestandsaufnahme der Tatsächlichkeit handelt, um ein Protokoll — immer eine *ganz bestimmte* Person bleiben müssen! Es kann auf diese Weise nicht eingehen in die große Anonymität eines *Menschenwesens schlechthin*, wie es etwa in der griechischen Plastik der Fall ist, wo die Frage nach dem Modell völlig belanglos geworden ist. Ja, es fällt einem darüber hinaus sogar schwer, überhaupt angesichts solcher Meisterwerke an ein wirkliches Modell zu denken! Demgegenüber haftet auch den besten Aktfotos stets und unvermeidbar ein peinlicher Beigeschmack an, weil es sich hier niemals um einen Akt im künstlerischen Sinne handeln kann, sondern immer nur um einen *nackten*, d. h. hier — unbekleideten Menschen. Die *Typisierung*, noch weniger die *Idealisierung* muss der Fotografie unter allen Umständen versagt bleiben. Damit aber erst wird ja die recht eigentlich künstlerische Ebene betreten. Um ganz deutlich zu machen, um was es hier geht, darf auch wohl einmal ein Beispiel aus der Literatur eingefügt werden. Nehmen wir Goethes Ballade *Der Erlkönig*. Die uner-

hörte Wirkung beruht vornehmlich in der *Form*. Wir brauchen die Worte nur ein wenig umzustellen — schon ist es aus! Einem bloßen *Bericht* (etwa in der Zeitung) würden wir lediglich entnehmen, dass ein Vater mit seinem Kind heimreitet durchs Moor. Das Kind fiebert stark, hat demzufolge Halluzinationen und regt sich so sehr auf, dass es den heimatlichen Hof nicht mehr lebend erreicht. Ein bloßer Bericht — bestes deutsch sei ihm auch noch zugebilligt! — würde etwa dem Foto entsprechen. Was aber macht der Dichter daraus? Ein uns zutiefst ergreifendes Erlebnis, weil er den Vorgang *verdichtet*, ihn in die Ebene des Dichterischen hinaufhebt.

An diesem Beispiel sehen wir endlich *noch* etwas höchst Bedeutsames, das meines Wissens in allen Diskussionen bisher noch *gar* keine Beachtung fand. Der Künstler — Schwind hat es z. B. getan! (Abb. 02) — kann diesen Balladenstoff auch *malerisch* behandeln, d. h. er kann den Erbkönig mit seinen Töchtern in seinem Werk *Gestalt* annehmen lassen.

Wir *sehen* die spukhaften Hände tatsächlich nach dem Kind greifen! Kann das die Fotografie auch? Beim Stand der heutigen Technik wäre es unter Verwendung besonderer Mittel und Lichteffekte durchaus denkbar, die gesamte Szenerie realiter aufzubauen und entscheidenden Vorgang auf die Platte oder den Film zu bannen. Wir brauchen uns aber ein solches Foto nur einmal vorzustellen, um alsbald zu spüren, dass es mit Sicherheit sehr komisch, wahrscheinlich sogar recht lächerlich wirken würde. Hiermit ist gesagt, dass der Fotografie, falls sie sich überhaupt erneut auf einen Wettstreit mit der Malerei einlassen wollte, ein ungeheures Gebiet — und wahrlich nicht das unwesentlichste — auf immer verschlossen bleiben muss, nämlich *das* der frei und schöpferisch schweifenden *Fantasie*! Somit auch die ganze reiche Bilderwelt der Sagen, Märchen und Legenden, die von Fabelwesen, von Elfen und Nixen, Nöcks und Najaden, von Schratzen, Kentauren, Faunen, Gnomen und Riesen bevölkerten Elemente, ganz zu schweigen von jenen Versuchen, wie sie in der modernen Kunst von den Expressionisten über die Surrealisten bis zu den Abstrakten unternommen wurden und werden! Bei einer Konfrontierung von Kunst und Fotografie darf man also nicht, wie dies bislang immer geschah, stillschweigend unterstellen, dass die Aufgabe der Kunst ad infinitum *lediglich* darin bestünde, die *Natur* wiederzugeben. Verhielte es sich in der Tat so, dann wäre die Malerei längst tot. Wir dürfen aber versichert sein, dass sie niemals durch die Fotografie wird abgelöst werden.



Abb. 02 — Moritz von Schwind, *Der Erlkönig* (um 1830)
 Öl auf Holz
 32 x 44,5 cm

Eckermann, der Sekretär Goethes, kam eines Tages sehr aufgeregt zu seinem Meister und berichtete ihm von dem Bild eines Pudels, das er soeben gesehen und das ihn in höchstes Erstaunen versetzt hätte. Das Tier sei mit allen Einzelheiten so »natürlich«, so verblüffend echt gemalt, dass sogar ein lebender Hund das Bild angebellt habe. Darauf sagte Goethe: »Dann ist die Welt um einen Pudel, aber nicht um ein Kunstwerk reicher geworden.«

Ausgangs sei betont, dass es mir in meinen Ausführungen keinesfalls darum ging, die Fotografie in ihrer Bedeutung irgendwie herabmindern zu wollen. Das sei ausdrücklich festgestellt, zumal es töricht genug wäre, ihre große Bedeutung leugnen zu wollen. Es ging und geht lediglich darum, die *Grenzen* beider Bereiche klar zu erkennen und entsprechend abzustecken. Je gewissenhafter und verantwortungsvoller dies auf *beiden* Seiten geschieht, um so besser für eine zukunftssträchtige Entwicklung der bildenden Kunst und der Fotografie. Ihre Wechselbeziehungen beruhen auf der Tatsache, dass *beide* Äußerungen ihren *Stoff*, d. h. die Fotografie aus-

schließlich, die Malerei weithin, der *Sichtbarkeit* entnehmen und in der Gestaltung als Sichtbarkeit wirken wollen. Der Schaffensakt dagegen teilt sich bei beiden in die *Schau* und in die Verwirklichung dieser Schau. Erst der 2. Teil des Schaffensprozesses verursacht, wie gesagt, die *grundsätzliche Scheidung* beider Äußerungen. Bei der bildenden Kunst haben wir die *manuelle* und *originale* Realisierung, bei der Fotografie dagegen die *mechanische* und *reproduzierende*. Die Tiefzeit der Fotografie lag begründet in der verfehlten Nachahmung von Künstlerhandschriften, in der Wahl subjektiv-sentimentaler Motive. Von ihrem gewonnenen *Eigenreich* aus kann sie aber *neben* ihren spezifischen Aufgaben sogar als Grundlegung, als Sichtenregung und Rohstoffbeschaffer auf die bildende Kunst höchst fruchtbar wirken.

Bevor wir uns das Gesagte an einigen Bildbeispielen nochmals verdeutlichen, sei zum Schluss noch auf die große Bedeutung der behandelten Fragen hinzuweisen, die nicht nur für die Ausübung selbst bedeutungsvoll sind, sondern zumindest in gleichem Maße *für die lebende Generation überhaupt*. Denn wenn es dahin kommen sollte, dass eine mechanische Naturwiedergabe allen Ernstes einem Kunstwerk gleichgestellt würde, dann hätten wir hierin ein Symptom zu erblicken, das den Verfall der Kunst unverkennbar anzeigt. Oder man müsste eine ganz neue Definition dessen finden, was unter Kunst verstanden werden soll. Das wiederum dürfte ein kaum glückendes Beginnen sein, nachdem eine jahrtausendalte Entwicklung diesen Begriff im unerbittlichen Sieb der Zeit bündig und — hoffentlich auch für die Zukunft gültig herauskristallisiert hat.

(1955)

Kunst und Zeit

Nochmals: Der Expressionismus

Entgegnung auf die kritische Studie von F. H. L. Hartmann

RUDOLF GAHLBECK

»Die Erscheinung ist vom Beobachter nicht losgelöst, vielmehr in die Individualität desselben verschlungen und verwickelt.«¹

»[W]as originell ist, trägt immer die Gebrechen des Individuums an sich.«²
(Goethe)

Der Aufsatz »Der Expressionismus«³ von Hartmann im 1. Heft des neuen Jahrgangs enthält einige Widersprüche und Fehlschlüsse, die nicht unerwidert bleiben können, zumal es sich um Punkte handelt, auf die es meines Erachtens gerade ankommt, wenn man den Kern des Expressionismus annähernd begreifen will. Es genügt nicht die Gegenüberstellung zum Impressionismus, wenigstens nicht in der vorgenommenen Weise. Man muss sich darüber klar sein oder doch werden, dass der *Impressionismus* den »*Abfall des Menschen vom Geiste*«⁴ bedeutet, dass das Auge des Impressionisten sich fast ausschließlich *passiv* verhielt, ohne zu antworten, d. h.: Das Sehen (in seiner ganzen Bedeutung) hielt *da* auf, wo es am wichtigsten wird, für die schöpferische Gestaltung nämlich. Wir sehen, um Goethisch zu reden, sowohl »mit den Augen des Leibes als auch mit denen des

¹ [JOHANN WOLFGANG VON GOETHE, »Maximen und Reflexionen«, in: *Goethes Werke Bd. 12: Schriften zur Kunst. Schriften zur Literatur. Maximen und Reflexionen*, herausgegeben von Erich Trunz, München ¹¹1989, S. 365–547, hier: 435, Nr. 512.]

² [Ebd., S. 480, Nr. 812.]

³ [Vgl. F.H.L. HARTMANN, »Der Expressionismus«, in: *Kunst und Jugend* (1926), Nr. 1, S. 19–22.]

⁴ [HERMANN BAHR, *Expressionismus*, herausgegeben von Gottfried Schnödl, in: DERS., *Kritische Schriften Band XIV*, herausgegeben von Claus Pias, Weimar 2010, S. 78.]

Geistes«⁵. Für welche Art des Sehens aber der Künstler sich entscheidet, davon hängt für ihn, wie für eine ganze Epoche, alles ab.

Der Impressionist sah und sieht mit den »Augen des Leibes«. »Ich selbst war als solcher gar nicht mehr vorhanden, ich war lediglich *die Summe* alles *dessen*, was ich sah«, sagt Barrès (»Mais moi-même je n'existais plus, j'étais simplement la somme de tout ce que j'é voyais«⁶) und kennzeichnet damit in nicht zu übertreffender Weise den Impressionismus, diese Malweise, die gänzlich außer Acht ließ, dass wir »Ausgeburt zweier Welten sind«⁷ und sich in unserm Auge »von *außen* die Welt, von *innen* der Mensch«⁸ spiegelt. Je weiter nun aber ein Pendel nach der einen Seite hin ausschlägt, um so heftiger muss die Gegenbewegung werden. Als sich der Impressionismus in der letzten Ausbeutung seiner Möglichkeiten gewissermaßen überschlug, musste daher notgedrungen ein Neues entstehen: das war der Expressionismus. Wir haben ihn also aufzufassen als eine Bewegung, die sich vom »Hinaus«-blicken abwendet, dem »Hinein-, d. h. Insichblicken«, zuwendet, als eine Bewegung, der außerdem durch das ungeheure Geschehen des Weltkrieges ein unerhörter Nachdruck verliehen wurde. Im Innersten überdrüssig einer Kunst, deren »Rezept« — namentlich seit der Pariser Weltausstellung 1900 — zur Binsenwahrheit geworden war, »stieg nun mit aller Gewalt das heiße Verlangen empor«⁹, wie der Verfasser sehr treffend sagt, aber nicht nach »Komposition«, sondern nach dem Sehen mit den Augen des Geistes. Hier liegt unserer Überzeugung nach der Kern der Sache, welcher ist: *Die völlig veränderte Einstellung des Schaffenden zu seiner Umwelt*. Er verhält sich nicht mehr leidend, einsaugend, reproduktiv, sondern aktiv, in Wahrheit *schöpferisch*. Deshalb ist es durchaus verfehlt, wenn man versucht, einem Kokoschka durch Hinweis auf Benutzung von Spiegeln und Reflektoren beizukommen, ein Hinweis, der die Form, nicht

⁵ [Dieses Zitat ist in dieser Gestalt nicht nachweisbar. Vermutlich bezieht er sich paraphrasierend auf ein Zitat Goethes, der, so Bahr, von jenem »steten lebendigen Bund der Geistesaugen mit den Augen des Leibes« spricht. Vgl. BAHR, *Expressionismus*, a.a.O., S. 81.]

⁶ [MAURICE BARRÈS, zitiert nach: BAHR, *Expressionismus*, a.a.O., S. 63.]

⁷ [GOETHE, »Maximen und Reflexionen«, a.a.O., S. 513, Nr. 1049.]

⁸ [JOHANN WOLFGANG VON GOETHE, »Das Auge«, in: *Goethes Werke. Frankfurter Ausgabe Bd. 23.2: Schriften zur Farbenlehre 1790–1807*, herausgegeben von Manfred Wenzel, Frankfurt am Main 1991, S. 269 (Hervorhebung von R. Gahlbeck).]

⁹ [HARTMANN, »Der Expressionismus«, a.a.O., S. 21 (wörtlich: »da stieg das heiße Verlangen nach der Komposition mit aller Gewalt empor«).]

aber den Inhalt berührt. Um *ihn* aber ringt der Expressionist *in* neuer Form, er will allerdings »das Wesen erfassen, *hinter* die Oberfläche sehen!«¹⁰. »Das ist natürlich irrig!«¹¹, schreibt der Verfasser. Keineswegs, Herr Verfasser! *Natürlich* irrig schon gar nicht, höchstens für Sie persönlich. Das Mittel, das zur Erhärtung dieser Behauptung und ihres merkwürdig kühnen Beweises »weil es unmöglich ist«¹² herangezogen wird, ist in Wahrheit so verfehlt, dass es sich eigentlich erübrigt, es zu widerlegen. (Man sollte sich nebenbei endlich daran gewöhnen, das Wort »unmöglich« tunlichst zu vermeiden.) Es heißt da: »Man beschaue doch einmal die Büsten großer Männer: wer wollte aus dem schwammigen Antlitz Beethovens das Musikgenie herauslesen, wer aus Napoleons Totenmaske den unersättlich Ehrgeizigen usw.?«¹³ Zunächst: Dass von *lebenden* Persönlichkeiten ungleich stärkere und unmittelbarere Wirkungen ausgehen als von einer Büste, die ja schon Arbeitsleistung eines *anderen* ist (!), oder gar von einer Totenmaske, der Maske eines Kopfes, dem das Wichtigste, der in ihm pulsierende Geist, bereits fehlt, bedarf keines Beweises. Man sieht, wie verfehlt dieser Schluss des Verfassers ist. Aber selbst den Büsten und Masken entströmt noch ein solches »Fluidum«, dass es durchaus keiner »Selbstsuggestion«¹⁴ bedarf, um das »Genie« zu spüren. Dies gilt natürlich nur für den, der Augen hat, zu sehen. Darauf kommt es an! Wenn dem Verfasser indessen an der Beethoven-Büste das »Schwammige«, also etwas an der äußersten Peripherie Liegendes, erwähnenswert scheint, dann fehlt ihm offenbar ein wichtiges Organ, das für den Schaffenden allerdings von größter Bedeutung, um nicht zu sagen, Voraussetzung ist. *Sage mir, was du siehst, und ich will dir sagen, wer du bist!*

Hier liegt einer der eingangs erwähnten Widersprüche. Einmal gibt der Verfasser zu, »daß feine Nervensystem der Künstler hatte ihn (den Zeitgeist) *seherisch* längst *erfaßt*«¹⁵. Das andere Mal leugnet er seherisches Erfassen. Der Impressionismus, die Kunst des Triumphzeit-

¹⁰ [Ebd. (wörtlich: »Ja, darüber hinaus gehen manche soweit, Kokoschka als einen Tiefseher zu preisen, der hinter die Oberfläche gucke und das Wesen des Dargestellten intuitiv erfasse.«).]

¹¹ [Ebd.]

¹² [Ebd., S. 22.]

¹³ [Ebd.]

¹⁴ [Ebd.]

¹⁵ [Ebd., S. 21 (Hervorhebung von R. Gahlbeck).]

alters der Maschine über den Menschen, hat ja gerade diese Quelle, das seherische Erfassen, verschüttet. Sie in ihrer unendlichen Vielgestaltigkeit neu aufsprudeln zu lassen, ist Ziel des Expressionismus. »Kann [...] wohl der Mensch«, fragt Schiller, »dazu bestimmt sein, über irgend einem Zwecke sich selbst zu versäumen?«¹⁶ Um den Menschen aber geht es und um die Kunst nur insoweit, als sie eine Äußerung des Menschen darstellt, ein Bekenntnis.

Gewollte Kunst? Ja! Aber »ein großes Wollen ist mit reiner Leidenschaft am Werk«¹⁷, wie Bahr sagt. Epigonen gibt es überall. Die sind nicht zu vermeiden, ebenso wenig aber können sie uns irre machen. Bildthemen wie »Aufschrei«, »Erlösung« usw., die der Verfasser anführt, verdienen wohl eine andere Würdigung, als die, welche ihnen der Verfasser angedeihen lässt. Ob ein Liebermann jemals etwas von jener Ergriffenheit gespürt hat, die aus diesen (ich sage beileibe nicht »allen«) Bildern spricht? Verzerrt, jawohl, wild, verrenkt, aber aus innerem Reichtum! Abstoßend? Für den impressionistisch Befangenen, was nach dem oben Gesagten nicht anders zu erwarten ist, doch nicht für den, der mit den Augen des Geistes, d. h. im Sinne des Expressionismus, sieht. Es kommt — das kann nicht oft genug betont werden — eben auf die Art des Sehens an.

Und nun höre man: »[*Man hat*] *keinen Genuß dabei*. Bleibt eben *nur* der Drang des Malers [...], sich in Taten seiner Vorstellungen zu entledigen, und *das ist immer nur Kunst für den Künstler!*«¹⁸ Ja, Herr Verfasser, welche andere Betätigungsart von Kunst kennen Sie denn *sonst noch*? Dieser Vorgang gilt doch selbst für den naturalistischsten Naturalisten! Nur, dass sich die zeitgenössische Kunst graduell in höchstem Maße von ihm unterscheidet, bezüglich der Herrschaft nämlich, die sie dem *aktiven* Sehen einräumt. Man kommt in Versuchung, anzunehmen, dass Sie *neben* dem oben erwähnten Drang noch etwa den fordern, an die Menschen zu denken, die das Werk »genießen« sollen. Meinen Sie im Ernst, ein Rembrandt, Beethoven oder Goethe hätte neben dem Drang, sich in Taten seiner Vorstellungen zu entledigen, noch weitere Regungen gehabt? Gleichsam mit einem

¹⁶ [FRIEDRICH SCHILLER, *Über die ästhetische Erziehung des Menschen, in einer Reihe von Briefen*, Kommentar von Stefan Matuschek, Frankfurt am Main 2009, S. 30.]

¹⁷ [BAHR, *Expressionismus*, a.a.O., S. 5 (wörtlich: »ich sah großen Willen mit reiner Leidenschaft am Werk«).]

¹⁸ [HARTMANN, »Der Expressionismus«, a.a.O., S. 22.]

Auge nach der Genussmöglichkeit für den Empfangenden geschieht? Diese grundlegende Frage erledigt sich von selbst. — Auf die *Abart* der Expressionisten, die Okkultes malen, näher einzugehen, würde diesmal zu weit führen. Jedenfalls ist sie nicht mit jener leicht ironisierenden Geste abzutun, die dem Verfasser angezeigt erscheint. —

Zusammenfassend: Die Kennzeichen überzeugender Malereien unserer Zeit liegen nach unserer Ansicht nicht nur in den vom Verfasser angeführten Symptomen, die er ausgangs erwähnt, Merkmale, die vielleicht für den Laien nicht unwesentlich sein mögen, als vielmehr in der vernehmlichen Sprache wahrhaft schöpferischer *Fantasie*, einer Leistung des aktiven Sehens.

»Phantasie ist der Natur viel näher als Sinnlichkeit, diese ist *in* der Natur, jene schwebt *über* ihr. Phantasie ist der Natur gewachsen, Sinnlichkeit wird von ihr beherrscht.«¹⁹ (Goethe)

(1926)

¹⁹ [JOHANN WOLFGANG VON GOETHE, zitiert nach: BAHR, *Expressionismus*, a.a.O., S. 92 (Hervorhebung von R. Gahlbeck); vgl. abweichend: JOHANN WOLFGANG VON GOETHE, »Studien zur Morphologie seit 1828«, in: DERS., *Sämliche Werke Bd. 24: Schriften zur Morphologie*, herausgegeben von Dorothea Kuhn, Frankfurt am Main 1987, S. 667–727, hier: 690: »Phantasie ist der Natur viel näher als die Sinnlichkeit, diese ist eingeschlossen in der Natur, jene schwebt über ihr. Phantasie ist der Natur gewachsen, Sinnlichkeit wird von ihr beherrscht.«]

Expressionismus

RUDOLF GAHLBECK

Auf Grund des letzten Aufsatzes von F. H. L. Hartmann im 5. Heft¹, der meinen Ausführungen (Heft 3)² über dieses viel umstrittene Thema eine sehr merkwürdige Richtung zu geben sich bemüht, ist es angesichts der Größe und Wichtigkeit der vorliegenden Sache nicht zu umgehen, dass ich nochmals darauf zurückkomme. Es scheinen trotz aller Klarheit, deren ich mich befleißigte, arge Missverständnisse möglich zu sein. Oder aber man *will* ganz einfach nicht verstehen oder *kann* es nicht. Beide Fälle sind gleich betrüblich; immerhin schadet es dem Expressionismus nicht im Geringsten, wenn er von *so* Eingestellten, bzw. so Veranlagten hartnäckig befehdet oder seine künstlerische Bedeutung geleugnet wird. Da es auch mir lediglich darum zu tun ist, »Licht in das Dunkel«³ zu tragen, so ist es nötig, die haltlosen *Scheinschlüsse* von Hartmann zu widerlegen, da sie bei dem weniger aufmerksamen und kritischen Leser in der Tat den Eindruck der Richtigkeit erwecken könnten. Meine nachstehenden Zeilen haben den Zweck, diese immerhin mögliche Trübung der Ansichten aufzuheben.

Von einer »*Gahlbeck-Formel*«⁴ für den Expressionismus war zunächst in meinem Aufsatz *überhaupt nicht die Rede*. Ich muss daher die ihr gezollte Anerkennung zurückweisen und gegen die mir kurzerhand angegedichtete Urhebererschaft Verwahrung einlegen. Die Formel hat Hartmann selber aufgestellt, indem er *scheinbar* den Extrakt aus meinen Darlegungen zog.

Wenn Sie dies aber schon vorhatten, Herr Hartmann, dann müssten Sie es zum mindesten gründlicher tun und nicht meinen Worten einen Sinn

¹ [Vgl. F.H.L. HARTMANN, »Expressionismus«, in: *Kunst und Jugend* (1926), Heft 5, S. 101–102.]

² [Vgl. RUDOLF GAHLBECK, »Nochmals: Der Expressionismus. Entgegnung auf die kritische Studie von F.H.L. Hartmann«, in *diesem Band*, S. 93–97.]

³ [HARTMANN, »Expressionismus«, a.a.O., S. 101.]

⁴ [Ebd., S. 102 (Hervorhebung von R. Gahlbeck).]

unterschieben, den sie dem ganzen Aufsatz nach nicht haben konnten, dann durften Sie schließlich bei der Formulierung einen wichtigen Punkt nicht gänzlich außer Acht lassen und das Ganze dann als *mein* Produkt hinstellen. Der Zweck unserer Aussprache kann doch im Ernste nicht Spiegelfechterei sein!

Hartmann schreibt: »Mit den Augen des Geistes sehen, das ist Sehen im Sinne des Expressionismus, der die vernehmliche Sprache wahrhaft schöpferischer Phantasie ist.«⁵ Dieser Formel entspricht nun seiner Ansicht nach jeder große Künstler. Wenn man allerdings das, was Hartmann unter geistigem Sehen versteht, unterschreibt, dann stimmt seine Folgerung. Dass diese Art nicht gemeint sein konnte, bewies mein erster Aufsatz allen, die ihn verstehen wollten. Den andern wird es hoffentlich der heutige tun. Überdies befasst sich die Formel nur mit der Art des Sehens und überhaupt nicht *mit der Form*, in der nun diese Innenschau Gestalt gewinnt. Dass aber erst Inhalt *und* Form den Charakter eines Werkes bestimmen, ist ohne Weiteres klar.

Greifen wir nun das Beispiel »*Adolph Menzel*«⁶ wieder auf! Gewiss, er hatte Fantasie, sah im Hartmann'schen Sinne mit den Augen des Geistes. Welcher höchst wichtige, ausschlaggebende Umstand wurde nun bei der Heranziehung dieses Beispiels übersehen? Ganz einfach die Tatsache, dass Menzel für seine Werke eine *durchaus naturgemäße Darstellung* wählte, seiner ganzen Persönlichkeit nach wählen musste.

Diese Leistung des »geistigen Sehens« war hier nicht *absolut schöpferischer* Art in des Wortes letzten Bedeutung, sondern *rekonstruktiver* Art. Seine Werke sind nicht das Resultat »visionären und intuitiven«⁷ Erfassens des Stoffes als vielmehr des gründlichen und unermüdlichen Studiums der Person des großen Königs und seiner Zeit. So malt er den Saal von Sanssouci und *komponiert* in ihn hinein seine Tafelrunde. Dass aber *Kompositionen dieser Art* mit dem Expressionismus gar nichts zu tun haben, konnte man bereits in meinem ersten Aufsatz lesen! Die *nachgestaltende* Einfeldungskunst eines Menzel schuf also Werke von völlig *passiver Naturtreue*. Dies Beispiel war demnach, wie auch alle andern, denkbar ungeeignet, meinen Ausführungen das zu nehmen, was sie tatsächlich besagen.

⁵ [HARTMANN, »Expressionismus«, a.a.O., S. 101.]

⁶ [Ebd., S. 102 (Hervorhebung im Original).]

⁷ [Ebd.]

— Nehmen wir aus der Reihe der zahlreichen angeführten Namen noch einen zweiten: *Böcklin*. Auch Böcklin wird kein Mensch blühende Fantasie abstreiten wollen. Er war sicher ein noch größerer König gerade in ihrem Reich als Menzel. Dennoch hat auch er mit dem Expressionismus nichts gemein. Was unternimmt er nämlich? Eine *Auswahl*, bzw. eine *Steigerung der wirklichen Erscheinungswelt*. Dagegen sprechen durchaus nicht seine klassischen Fabelgeschöpfe, von denen nun jemand sagen möchte, dass es die nicht gibt. Abgesehen davon, dass sie *in der Kunst* schon lange *vorher existierten*, liegt auch nicht hierin das Entscheidende, sondern in dem Umstand, dass er seine fabelhaften Naturwesen mit solcher *Glaubhaftigkeit* ausstattete, dass kaum ein Zweifel an ihrer geradezu *naturwissenschaftlich* möglichen *Vitalität* aufzukommen vermag. Ein Böcklin'scher Zentaur steht so leibhaftig vor uns, dass man ihm die Hand geben und sich nach seinem Ergehen erkundigen möchte. Und dieser erdgebundenen Wirklichkeit begegnen wir bei allen, die Hartmann aufzählt. Was also »haarscharf auf jeden von ihnen [stimmt]«⁸, ist Ihre Formel, Herr Hartmann, nicht die meine. Was *ich* sagte, stimmt auf *keinen einzigen*, denn sie alle halten sich im *engsten, nachahmenden Anschluss an die Natur und ihre organischen Bildungsgesetze!* Wenn diese, natürlich ausschlaggebende Tatsache wissentlich oder ungewollt übersehen wird, dann sind allerdings die seltsamen Resultate zu verstehen, die aus meinen Darstellungen gezogen wurden.

In meinem Aufsatz hieß es klipp und klar: »Der Expressionismus will das *Wesen* erfassen, *hinter die Oberfläche* sehen.«⁹ Wenn jemand der oben genannten Maler beispielsweise einen Baum darstellte, so war es in jedem Fall ein in der Wirklichkeit mögliches organisches Gebilde. Sie alle sahen die Oberfläche des Baumes, sie sahen ihn nicht mit den »Augen des Geistes«¹⁰. Das geistige Sehen bezieht sich nämlich nicht nur, wie Hartmann anzunehmen scheint, auf Vergangenes oder Geträumtes, sondern auf die ganze Umwelt, auf Raum und Zeit überhaupt. Der von Hartmann in seinem ersten Aufsatz (Heft 1) angeführte »Tiger«¹¹ von *Marc* drängt sich hier als Musterbeispiel geradezu auf. Bei Menzel oder Dürer oder Piloty würden wir einem anatomisch »richtigen«, die Natur imitierenden Tier begegnen.

⁸ [Ebd., S. 102.]

⁹ [Vgl. GAHLBECK, »Nochmals: Der Expressionismus«, *in diesem Band*, S. 95.]

¹⁰ [HARTMANN, »Expressionismus«, a.a.O., S. 102.]

¹¹ [HARTMANN, »Der Expressionismus«, in: *Kunst und Jugend* (1926), Heft 1, S. 19–22, hier: 21.]

Marc indessen sah ihn »mit den Augen des Geistes«, er brachte nicht seine Oberfläche, sondern die Totalität des Begriffs »Tiger«. An die Stelle des Nachgestaltens *passiver* Art tritt die *aktive, subjektive Abstraktion*, die Ausprägung elementarer Wesenhaftigkeit. Dass hierbei nicht nur künstlerisch hochstehende, »fertige« Arbeiten zustande kommen, liegt in der Natur der Sache. Aber merkwürdig: immer und immer wieder werden gerade sie hervorgeholt, um dem Expressionismus einen Strick daraus zu drehen. Als ob es nicht genau so zu jeder andern Zeit und Kunstepoche höchst »unfertige, unreife Früchte« gegeben hätte! Man übersieht scheinbar den Umstand, dass uns die Kunst vergangener Zeiten doch vornehmlich in solchen Werken zugänglich ist, die man eben einer Überlieferung für wert hielt und nimmt nun — unbedacht genug — den Teil fürs Ganze. »Tastende Versuche« gab es zu allen Zeiten, nur, dass sie im Falle ihrer Wertlosigkeit in die Versenkung verschwanden, wie es auch die heutigen von gleicher gradueller Beschaffenheit tun werden. Davon bin ich ebenso überzeugt wie Sie, Herr Hartmann! Ihre Furcht vor Mangel an *Selbstkritik* ist also wirklich unbegründet. »[Die] Männer vom Geiste«¹², wie Sie so schön sagen, *auf die es ankommt*, besitzen sie so gut wie jeder andere echte Künstler. Es legt auch niemand Wert darauf, Tizian, Rubens oder sonst wer zu sein; wenn er nur *er selbst* ist, und das ganz und ehrlich.

Der Aufsatz von Hartmann ist schließlich noch ein Beweis dafür, dass der Verfasser, wie seltsamerweise so viele, heute immer noch der für sie selbstverständlichen, letzten Endes undiskutierbaren Grundanschauung huldigen, dass es eine *feststehende, unüberschreitbare Grenze* der künstlerischen Ausdrucksmöglichkeiten gibt. Das allein denkbare Ziel ist eine immer vollkommeneren Bewältigung der Natur. *Es gibt aber kein einheitlich zentrales Kunstprinzip für die gesamte Weltgeschichte!* Wer das nicht begreifen will oder kann, dem ist eben nicht zu helfen. Dabei ist es gerade das überragende Verdienst des Expressionismus, erneut den Beweis für die gänzliche Unhaltbarkeit dieser befangenen Einstellung erbracht zu haben. Wie es schon die Ägypter taten, wie es die mittelalterliche Kunst uns in gewaltiger Beredsamkeit lehrt. Beide Epochen zeigen, dass der Grundsatz möglicher Naturtreue von höchst fragwürdiger Beschaffenheit ist. Die beliebte und bequeme Erklärung mit dem »Nicht-besser-können« trifft arg daneben, denn als Beweis des »Sehr-wohl-können« finden wir z. B. bei

¹² [HARTMANN, »Expressionismus«, a.a.O., S. 102.]

den Ägyptern *Porträte* von frappierender Realistik, geradezu verblüffender Überzeugungskraft *neben* dem nicht minder überwältigenden Elementarsymbol der *Pyramide*; einmal *profane Zweckkunst*, das andere Mal visionär geschaute, kubisch streng geschlossene Gestaltung der Idole, Werke »*wahrhaft schöpferischer Phantasie*«¹³, deren Quellen nicht im Nachgestaltungsvermögen irgend welcher tatsächlichen oder »komponierten« Begegnheiten fließen, sondern ihre Heimat in transzendenten Bezirken haben. Das gleiche gilt von einem gotischen Kirchen-Inneren oder einer aus gleichem *Kunstwollen* (!) übersteigerten Plastik jener Zeit. Stümpertum? Unentwickeltes Naturgefühl? Resultate tiefsten künstlerischen Erlebens sind das, tiefster Erkenntnis künstlerischer Ausdrucksmöglichkeiten!

Die mächtige Ahnung, der tiefschürfende Drang, aus denen heraus so Gewaltiges geboren wurde, durchpulsen auch unsere Gegenwart. Die Ahnung vor allem, dass die *bewusste Abkehr* vom materiell *Wirklichen* zum angestrebten Ausdruck einer reinen, *allgemeingültigen Geistigkeit* den Weg zur menschlich vorstellbar höchsten Kunstleistung weist. Es handelt sich heute um ein neues historisches Begreifen, um eine Wiederaufrichtung lange verschütteter Kunstideale. Das Brausen dieser Welle kann man nicht mit einem kleinen »Ex«¹⁴ aufhalten, Herr Hartmann, wie Sie es niedlicherwise scheinbar vorhaben, wengleich auch der Wunsch als Vater des Gedankens von nicht zu verkennender Intensität sein mag. Das können auch ebenso wenig die jetzt häufiger auftauchenden Grabreden über den Expressionismus, wenn man auch »neue Sachlichkeit« dafür setzt. Was sind Worte? Wie man es nennt, ist belanglos. Ich habe mich deswegen auch wohl gehütet, eine »Formel« aufzustellen. Wozu? Damit bei der dem Deutschen ohnehin angeborenen Klassifikationssucht nach ihrem Rezept hübsch und sauber gearbeitet werden kann? Man *ist* entweder Expressionist oder hat doch die innere Struktur, einer zu werden, oder man *ist es nicht*. Es sein oder nicht sein wollen kann man nicht. — Wohl liegt eine gewisse Tragik darin, dass das expressionistische Ideal in so absoluter Ausschließlichkeit, wie es den leidenschaftlichen Verfechtern vorschwebt (nicht zum Schaden der Bewegung selbst, wohl aber zu dem der Kritik über sie!) die Grenzen menschlichen Darstellungsvermögens überschreitet. Andererseits aber ist die grundsätzliche Möglichkeit zu fruchtbringender Weiterentwicklung da!

¹³ [Ebd., S. 102 (Hervorhebung im Original).]

¹⁴ [Ebd., S. 102.]

Demnach sind *Existenzberechtigung* des expressionistischen Prinzips überhaupt und seine *Notwendigkeit innerhalb der Kunstentwicklung* über jeden Zweifel erhaben. Der Expressionismus muss als Tatsache anerkannt werden, mit der man zu rechnen hat. (Sollte sich ein erneutes Missverstehen oder Umdeuten meiner diesmaligen Ausführungen zu Worte melden, werde ich nicht mehr entgegen, da ich meinen beiden Aufsätzen nichts hinzuzufügen habe.)

(1926)

Fantasie und Zufall

RUDOLF GAHLBECK

Der erfreulichen Aufforderung, die Erwin Heckmann in seinem Aufsatz »Die Mitarbeit unbewußter Kräfte im bildgestaltenden Unterricht«¹ ausspricht, nämlich eine Aussprache über dieses Kapitel herbeizuführen, Erfahrungen zu sammeln und mitzuteilen, muss meines Erachtens um so bereitwilliger nachgekommen werden, als es sich hier um ein Gebiet handelt, dessen Auf- und Ausbau in der Tat eine der wichtigsten Aufgaben des neuzeitlichen Kunstunterrichts ist. Jede Bestrebung, größere Anteilnahme daran zu erwecken, kann also nur aufs Wärmste begrüßt werden.

In dem umfangreichen Bezirk, den dieses Gebiet beansprucht, stehen auch jene Arbeiten, die für die Farbe-Ton-Forschung willkommene Beiträge liefern. Über diese Aufgaben habe ich bereits in früheren Jahren und zum Teil ausführlich meine Erfahrungen in *Kunst und Jugend* zur Verfügung gestellt. Meine letzte Ausstellung auf dem Farbe-Ton-Kongress in Hamburg 1930, wo ich rund 250 Schülerarbeiten aus meinem Unterricht zeigte, lieferte mir angesichts des lebhaften Interesses, dem sie begegneten, eine erneute Bestätigung dafür, dass alle auf diesem Gebiet arbeitenden Kunstlehrer einen erfolgreichen und wichtigen Weg zur Erschließung und Entfaltung der werdenden Persönlichkeit gehen.

Heute soll nun auf die Heckmannschen Anregungen eingegangen werden, und zwar auf jenen Teil, der insofern auf Leonardo zurückgreift, als bereits dieser auf »Wolken, Farbreste einer Palette und abgeblätterte Wandflächen« hinwies. Gerade diese letzten bedeuteten für mich von jeher eine wahre Fundgrube einer kaum zu bändigenden Bilderfülle. Ich glaube auch

¹ [ERWIN HECKMANN, »Die Mitarbeit unbewußter Kräfte im bildgestaltenden Unterricht«, in: *Kunst und Jugend* (1931), Heft 8, S. 201–203; DERS., »Die Mitarbeit unbewußter Kräfte im bildgestaltenden Unterricht (Fortsetzung)«, in: *Kunst und Jugend* (1932), Heft 9, S. 232–233.]

mich recht zu erinnern, dass beispielsweise Kubin einen großen Teil seiner spukhaften Bildballaden solchen freigebigen Wandflächen verdankt.

Überzeugt davon, dass hier ein geradezu klassischer Ansatzpunkt zur Förderung der Fantasie läge, unternahm ich eines Tages in mehreren Klassen derartige Aufgaben, um so überzeugter, als gerade kurz zuvor das Auftrocknen einer großen, mit blauer Leimfarbe eingestrichenen Fläche mir zu einem wahren Erlebniswunder geworden war, indem sich — dem jeweiligen Stadium des Eintrocknens entsprechend — eine unerhörte Fülle der mannigfachsten Bilder dem erstaunten Auge darbot. Ganz ähnlich erging es mir beim Auftrocknen einer grundierten Sperrholzfläche. Diesen beiden, an sich so »prosaischen« Vorgängen verdanke ich zwei Gemälde, denen zum mindesten eine starke Eigenart nicht abzusprechen ist. Schon die Themen »Zarathustra predigt den Bergen« und »Geschwister« (Indierin mit Tiger) dürfen darauf hindeuten.

Dieser bilderverschwendende Vorgang des Auftrocknens konnte nun an der Tafel beliebig oft wiederholt werden, indem wir sie mit dem feuchten Schwamm einstrichen und den Trockenprozess mit größter Aufmerksamkeit verfolgten. Neben der Auflockerung der Fantasie und der Stärkung ihrer Findigkeit konnte sogleich die bedeutsame Schulung der Auswahl einhergehen, da die Bilder sehr instruktive Unterschiede aufweisen, so dass man schon in dieser Beziehung zwei Fliegen mit einer Klappe schlägt.

Da mir indessen wichtig erscheint, gerade bei der Ausbildung der Fantasie die *Farbe* weitgehendst mit einzubeziehen, weil ihr tief ins Metaphysische reichender Charakter in besonders innigem Verhältnis zur Fantasie steht, so ging ich zu Aufgaben über, die diese Einbeziehung »spielend« zulassen und überdies auf Vorbereitungen fußen, die immerhin für den einzelnen Schüler persönlicherer Art sind als bei dem obigen Beispiel, das sich ja zudem auf die Form beschränkt.

Der äußere Vorgang ist nun folgender:

Ich lasse die Schüler mit der Farbe »spielen«. Sie müssen dabei alles, was mit dem Intellekt zusammenhängt, so weit wie irgend möglich ausschalten, wie man landläufig sagt, »an nichts denken«. Unbedingte Ruhe ist dabei selbstverständlich Voraussetzung. Nass in nass laufen die Farben ineinander, Gesetzen unterworfen, auf die jeder unsererseits bewusste Einfluss aufgehoben ist. *Das berühmte* »Es« malt! Wir machen den »Zufall« zu unserem Bundesgenossen. Und er ist treuer und einfallsreicher als mancher andere.

Hier sei nun gleich gesagt, dass diese Farbspiele oftmals Akkorde von derartig überraschender Schönheit ergeben, dass sie schon an und für *sich* nicht nur für den Farbensinn, sondern darüber hinaus für den ganzen Menschen zu beglückendem Erlebnis werden können, ohne dass die Frage nach dem Bild-*Inhalt* entscheidend aufzutreten braucht.

Aber nun soll unsere »Arbeit« ja erst einsetzen. Denn nun heißt es, die farbengefüllte Fläche durch Drehen in alle nur möglichen Richtungen daraufhin zu untersuchen, ob uns der »Zufall« etwas hat »zufallen« lassen, ob er uns ein Bild, nein — mehrere, ja mitunter so viele, dass es schwer fällt, sich zu entschließen, welches nun durch die bewusst schaffende Hand in größerer Klarheit gedrückt werden soll.

Mit prachtvолlem Eifer machen sich die Schüler darüber her, aufs höchste interessierte Jäger auf der Suche nach lohnenswerter Beute. Wo sich keine zeigen will, muss man anfangs etwas nachhelfen, nicht etwa durch nachträgliches Hineinmalen, sondern durch den Hinweis auf ihre mehr oder weniger verschwiegenen Verstecke. Denn wir haben noch niemals erlebt, dass wir *ohne* Beute heimkehrten. Das setzt allerdings, wie ja auch Heckmann sehr richtig sagt, voraus, dass der Lehrer seinerseits über hinreichend Fantasie verfügt.

Nun wird in das freie, gleich große Nebenfeld das gewählte Bild gemalt. In den meisten Fällen wird es möglich sein, dabei eine der vier Hauptrichtungen des Rechtecks grundlegend zu machen. Dabei muss der Schüler sich so eng wie möglich an die Farben des »Originals« anlehnen. Nur dort, wo sie zu offensichtlichen Missverständnissen führen könnten, werden sie gemildert, bzw. ihrem in der dinglichen Welt gegebenen Träger angenähert. Hier ist nun beachtlich, dass sich immer wieder herausstellt, dass diejenigen Arbeiten, die sich am wenigsten vom »Original« entfernen, die besten sind. Das muss jedem, der sich ernstlich um dieses Problem bemüht, zu denken geben. Andererseits erhellt daraus, dass wir uns auf die Dauer der Anerkennung und Auswertung der »unbewußten Kräfte« nicht »verschließen« können und dürfen. Je weiter ihre Tore »geöffnet« werden, um so besser! Oder aber es bleibt ein Konto, das uns die Natur selber einrichtete, unabhoben.

Wenn Heckmann sagt, dass solche Ergebnisse einer mit Worten schwer zu umreißenden »Konzentration« »weit über das bisher Gewohnte hinausgehen«, so kann ich das nur aus meinen eigenen Erfahrungen heraus auf das Freudigste bestätigen. Denn wenn ich beispielsweise nur die »fertigen«

Bilder zeigen wollte, ohne ihre Entstehung zu verraten, würde es in der überwiegenden Anzahl der Fälle schlechthin unglaublich erscheinen, dass diese Bilder von Schülern gemalt sein sollen. Lediglich ein ja nur selten in diesem Maße zu überwindender Mangel der technischen Seite der Wiedergabe könnte auf Schülerarbeiten schließen lassen. So habe ich Blätter darunter, deren Urheberschaft sich — bezüglich des Wesentlichen — ein Nolde, Munch oder Dulac bestimmt nicht schämen würde.

Hier sei noch kurz eingeschaltet, dass die Farben, völlig getrocknet, ein anderes Bild ergeben als *während* des Trocknens. Die Auswahl tritt aber unmittelbar hinterher ein, so dass bei nachträglicher Betrachtung oft die Herleitung des Bildes aus dem »Original« auf einige Schwierigkeiten stößt, was vornehmlich bezüglich der Form gilt, die ja beim Trocknen mehr oder weniger großen Veränderungen unterworfen ist.

Was nun den *Inhalt* der Bilder anbetrifft, so gibt es kaum ein Thema, das nicht in den »Farbspielen« anzutreffen wäre. Neben Stilleben und Landschaften, die sowohl der Natur nahestanden, als auch aus fernen Traumwelten herüberleuchten können, tauchen da märchenhaft verummte Gestalten auf: garstige Hexen und tollkühne Seiltänzer, fellgegürtete Riesen und gazellenschlanke Scheherezaden, Rokoko-Prinzesschen in verwunschenen Grotten und dumpf brütende Kätnerinnen, freudig Bewegte und hoheitsvoll Schreitende, Prophetengestalten von fast biblischer Wucht, Stierkämpfer, Mönche und Ritter in herbstlichen Wäldern, gespenstische Schatten der Unterwelt und tölpelhafte Brillenträger. Keine Beredtsamkeit reicht aus, auch nur annähernd diesen zauberhaften Reigen zu erschöpfen, der unversiegbar, immer neu und überraschend aus den Quellen des Unterbewusstseins heraufsteigt. Sollen wir diesen Reigen ungerufen lassen, wo er so willig gehorcht?

Und ebenso gibt es kaum ein *Zeitalter* und dessen »Mode«, das nicht anzutreffen wäre. Von den Zeiten des Pfahlbaus über Mittelalter, Barock und Biedermeier bis zur Gegenwart mit allen Launen ihrer Mode — alles ist da, ja, bis zur möglichen Mode einer Zukunft.

Keine *Zone* fehlt. Europäer und Asiaten, Afrikaner und Bewohner noch unerforschter, rätselumwitterter Inseln, sie alle geben sich hier ein farbenrauschendes Stelldichein, und sie alle auf den leisen Wink des Zaubers »Zufall«. Man wäre versucht, diese Abwandlung zu wagen:

»Greift nur hinein in diese Zufallsbilder,
Wo ihr sie packt, da sind sie interessant!«

Gleichwohl soll nun die hiergegen etwas trocken anmutende Frage nicht unterlassen werden, die vermutlich zu erwarten ist: *Entspricht* denn diese Welt nun auch tatsächlich dem Auffassungs- und Gestaltungsvermögen der Schüler? Wird hier nicht ein allzu kecker Sprung in das lockend-schillernde Meer der Fantasie gewagt? Darauf ist nur zu antworten, dass der Schüler jeweils *das* bildmäßig erschauen wird, was der Schwungkraft seiner Fantasie und seinem Alter entspricht. Dadurch erledigt sich die Gefahr einer verfrühten Überspannung des Bogens von selbst.

Demgegenüber ist vielmehr mit allem Nachdruck darauf hinzuweisen, dass dem Lehrer ein nicht hoch genug zu veranschlagendes Mittel an die Hand gegeben wird, aufgrund eben dieser *Auswahl* die Persönlichkeit des Schülers näher kennen zu lernen, was ja Voraussetzung zu ihrer Pflege und Förderung ist.

Nun sind von hier aus mit Leichtigkeit Brücken zu schlagen zu allen Gebieten, die den Kunstunterricht unmittelbar oder mittelbar angehen. Sie bieten sich geradezu an, wie von selber gewachsen. Hierin liegen die weiteren Werte solcher Aufgaben, die bezüglich ihrer Wichtigkeit einander kaum nachstehen.

Über die *Farbe* wurde bereits gesprochen. Der Schüler wird zu Vergleichen bewusster und unbewusster Farbgebung angeregt. An den durchweg überaus wohlklingenden Farbharmonien, die aus dem Unbewussten in die Hand flossen, kann er sein »Farbengehör«, seinen Geschmack in fruchtbarster Weise schulen.

Dazu kommt dann das *Formale*. Die Wege, die zur Betrachtung des Bildaufbaus, der Komposition führen, öffnen sich wie von selber. Die so schwer ausrottbare Neigung des Schülers, alle Dinge und Menschen fast immer »ganz« zu zeichnen, seine Scheu vor Überschneidungen, Verdeckungen und Verkürzungen empfängt hier einen heilsamen Gegenstoß. Er wird gewahr, welche großen Reize und Ausdrucksmöglichkeiten sich gerade nach dieser Richtung hin erschließen. Er lernt begreifen, dass das »Ganze« durchaus nicht immer nötig ist, dass im Gegenteil ein Weniger oftmals ein Mehr ist.

Damit kämen wir zwanglos zum *Bildausschnitt*, von dem Ähnliches zu sagen wäre. Der Schüler erlebt, welche Wandlungen etwa eine Figur während ihrer Verrückung innerhalb der Bildgrenze und über diese hinaus, durchläuft, er lernt, dass es nicht gleichgültig ist, *wo* sie im Bilde steht, und wie auch ihre Umgebung den Gesetzen dieser Wandlung unterworfen ist.

Der Anschluss an die *Kunstabstrachtung* ist hier ohne Weiteres gegeben. Es dürfte einleuchten, dass gerade nach solchen Aufgaben die Meisterwerke der Malerei vom Schüler mit ganz anderen Augen betrachtet werden, und das bezüglich *aller* Bildelemente.

Dass sich solche Arbeitsweise auch auf das *bewusste Gestalten* ungewein bereichernd und belebend auswirkt, ergibt sich als weitere Folge von nicht zu unterschätzender Bedeutung.

Und endlich — doch nicht zuletzt — kommen wir damit der »grundwichtigen« Frage nach gerechtem Maßstab zur *Bewertung der Schülerleistung* um einen ganz wesentlichen Schritt näher. Denn die Erfahrung lehrt, dass viele Schüler, die auf anderen Gebieten mehr oder weniger versagen, bei der Bundesgenossenschaft mit dem »Zufall« ganz unerwartete Fähigkeiten zeigen, was sich wiederum als »ausgleichende Gerechtigkeit« für die Bewertung auswirkt.

Ich habe mich hier in Kürze auf das Wesentliche eines verhältnismäßig kleinen Kapitels aus dem umfangreichen Komplex der »Mitarbeit unbewußter Kräfte« beschränkt und würde es gleichfalls in unser aller Interesse aufs Lebhafteste begrüßen, wenn wir nunmehr in eine andere Werkstatt, in weitere Erfahrungen dieser Art Einblick nehmen können.

(1932)

Was ist Realismus?

RUDOLF GAHLBECK

Diese Frage scheint notwendig geworden, nachdem u. a. auch die Auseinandersetzung Scharrer-Welk sowohl in diesen Heften als auch auf dem Abend der Arbeitsgemeinschaft »Literatur« vom 2. März gezeigt hat, dass etwas sehr Verschiedenes darunter verstanden werden kann und auch tatsächlich wird. Hier soll nun nicht der Versuch einer gültigen Definition unternommen, sondern nur durch Fragen versucht werden, der Klärung dieses offenbar so vieldeutigen und darum so umstrittenen Begriffes näher zu kommen.

Abgesehen davon, dass es neben dem »naiven« und »kritischen« Realismus einen künstlerischen gibt und darüber hinaus, wie Welk in Heft II bereits aufzählte, einen »humanistischen, magischen, ethischen, sozialistischen, fortschrittlichen«¹, wird nun noch im gleichen Aufsatz ein »wirklicher« Realismus gefordert, der in die Literatur hineinzubringen sei! Dieser hätte dann wiederum das Bestehen oder doch zumindest die Möglichkeit eines »unwirklichen« zur Voraussetzung. Und endlich fügt noch die redaktionelle Fußnote hinzu: »Wahrheit in der Literatur [...] ist Sache aller kulturpolitisch interessierten Menschen«². Dass nun aber der Fall *so* einfach doch nicht liegt, erweist schon die Tatsache, dass — um nur ein Beispiel zu nennen — ein Irrtum zwar eine unbezweifelbare Realität sein kann, deshalb aber beileibe noch keine — Wahrheit ist. Demnach ist also auch die Auffassung, dass unter Realismus die Darstellung der Wahrheit (Verismus?) zu verstehen sei, anfechtbar. Wenn es nötig wurde, von einem »wirklichen Realismus« zu sprechen, mithin von einer wirklichen Wirklichkeit, so muss das also etwas anderes sein, als etwa vom weißen Weiß zu sprechen. Es wäre daher höchst aufschlussreich, wenn wir erfahren könnten, was denn nun eigentlich mit diesem »wirklichen« Realismus gemeint ist.

¹ [EHM WELK, »Realität in der Literatur«, in: DERS., *Die Heiden von Kummerow*, S. 352.]

² [Ebd.]

wird bis zu Tränen erschüttert und aufgewühlt, dem andern bleibt es gänzlich nichtssagendes Geräusch. Was könnte hier also die bloße »Wirklichkeit« des Konzerts besagen? — Wenn also die *Erlebnisfähigkeit* des Menschen hinsichtlich ihres Umfangs sowohl als auch ihrer Tiefe und Bedeutung in so hohem Grade unterschiedlich ist, *was* soll da nun entscheidend sein, um vor dem Forum der Gegenwart eine Wirklichkeit mit vollem Recht als wirklich bezeichnen zu können? Die *Zahl* derer, denen sie erfahrbar ist? Oder die biologische, geistige, ethische oder sonstige *Qualität*?

Fragen — Fragen! Aber sie scheinen mir notwendig, wenn wir uns darüber klar werden wollen, was heute unter Wirklichkeit und ihrer Darstellung im Realismus verstanden werden soll.

(o. J.)

Künstlerische Synthesen

Rudolf Gahlbeck und die Farbe-Ton-Forschung um Georg Anschütz

MARCO GUTJAHR / JÖRG JEWANSKI

»Bei dem Hören von Farben oder — umgekehrt — beim Sehen von Tönen, diesem Grenzgebiet zwischen Musik und Malerei, also einer dreidimensionalen und zweidimensionalen Kunst, handelt es sich um eine Erscheinung, die weiter verbreitet ist, als man im Allgemeinen annimmt.«

So beginnt der früheste Aufsatz des Malers, Grafikers und Kunstpädagogen Rudolf Gahlbeck (1895–1972), neu herausgegeben in der vorliegenden Edition und betitelt *Farbenhören* (1925). In dem zweiten Artikel dieser Edition, *Farbe und Ton* (1927), präzisiert Gahlbeck schon:

»Der Farbenhörer, den die Wissenschaft als *Synoptiker* bezeichnet, hat beim Hören von Musik zugleich optische Eindrücke, das heißt er hört sie nicht nur, er *sieht* sie auch mit dem inneren Auge, gleichsam als ob sich ein Film abrollt, der die Musik in all ihren Einzelheiten auch dem Auge zugänglich macht. Und zwar treten diese Erscheinungen, die wir im Folgenden *Synopsien* nennen, so auf, dass der sie Erlebende keinen oder nur wenig Einfluss hat auf ihr Auftauchen und Verschwinden, ebenso wenig, wie er ihre Farbe und Form beliebig verändern könnte. Es gibt also sichtbar werdende Töne!«

Nur zwei Jahre liegen zwischen den beiden Artikeln, aber innerhalb der Erforschung des »Farbenhörens« in Deutschland bezeichnen die beiden Daten 1925 und 1927 zwei wichtige Ereignisse und auch einen enormen Wissensfortschritt innerhalb dieses Zeitraumes: 1925 veröffentlichte der Psychologe Georg Anschütz seine ersten Studien zum Farbenhören und leitete damit eine regelrechte Euphorie für diesen Forschungsgegenstand in Deutschland ein¹. 1927 fand in Hamburg der *Erste Kongreß für Farbe-Ton-*

¹ Vgl. JÖRG JEWANSKI, »Die neue Synthese des Geistes. Zur Synästhesie-Euphorie der Jahre 1925 bis 1933«, in: HANS ADLER/ULRIKE ZEUCH (Hg.), *Synästhesie. Interferenz — Transfer — Synthese der Sinne*, Würzburg 2002, S. 239–248.

Forschung statt und bot eine Plattform für alle am Thema Interessierten. Zeitgleich mit Anschütz veröffentlichte auch Gahlbeck ab 1925 zum Farbenhören und war auch auf dessen Kongress mit einem Vortrag vertreten.

Der von Gahlbeck verwendete Begriff des »Farbenhörens« geht auf das Jahr 1881 zurück, als die Schweizer Studenten Eugen Bleuler und Karl Lehmann, die beide später bedeutende Wissenschaftler wurden, die Monografie *Zwangsmässige Lichtempfindungen durch Schall und verwandte Erscheinungen auf dem Gebiete der andern Sinnesempfindungen* veröffentlichten.² Den Ausgangspunkt für diese Publikation hatte ein Gespräch zwischen beiden gebildet, bei dem Bleuler erklärt hatte, dass »das Anhören, ja sogar schon die Vorstellung eines jeden Vocals oder Wortes von Jugend auf mit der Vorstellung einer bestimmten Farbe verbunden sei, und dass auch einige seiner Verwandten den nämlichen Zusammenhang von Gehör- und Gesichtsempfindungen an sich beobachtet hätten, indess derselbe anderen vollkommen unbegreiflich vorkomme«³. Um dem Phänomen auf die Spur zu kommen, starteten sie eine Umfrage: Unter 596 befragten Personen fanden sie 76, das sind 12,8%, die von zwangsmäßigen Lichtempfindungen berichteten, und zwar zu folgenden Reizen:

- »1) Licht-, d. h. Farben- und Formvorstellungen bei allen möglichen durch das Ohr zugeleiteten Empfindungen = *Schallphotismen*.
- 2) Schallvorstellungen bei Wahrnehmung durch das Gesicht (*Lichtphotismen*).
- 3) Farbenvorstellungen für Geschmacksvorstellungen (*Geschmacksphotismen*).
- 4) Farbenvorstellungen bei Geruchswahrnehmungen (*Geruchsphotismen*).
- 5) Farben- und Formvorstellungen für Schmerz-, Wärme-, Tastempfindungen.
- 6) Farbenvorstellungen für Formen.«⁴

Bleuler und Lehmann berichteten erstmals in der Geschichte von einer Vielfalt an »zwangsmässigen Lichtempfindungen«, belegten durch die bisher größte Anzahl befragter Personen die Existenz dieses Phänomens und wiesen den Bezug zu einer visuellen Störung oder einer psychischen

² Vgl. EUGEN BLEULER/KARL LEHMANN, *Zwangsmässige Lichtempfindungen durch Schall und verwandte Erscheinungen auf dem Gebiete der andern Sinnesempfindungen*, Leipzig 1881.

³ Ebd., S. 1.

⁴ Ebd., S. 3–4.

Krankheit, wie zu ihrer Zeit noch manchmal behauptet wurde⁵, weit von sich.

Das, was Gahlbeck als »Farbenhören« bezeichnete, findet sich in Bleuler und Lehmanns Sechserkatalog an prominenter Position: Schallphotismen. Sie selbst haben den Begriff »Farbenhören« nicht verwendet, aber ein anonymer Rezensent ihres Buches in der *Neuen Freien Presse* betitelte seinen Artikel mit *Das Farbenhören*⁶. Er meinte damit die Gesamtheit aller von Bleuler und Lehmann beschriebenen Phänomene und bezog sich bei der Wahl seines Begriffes auf Schallphotismen als die am häufigsten zu beobachtende aller zwangsmäßigen Lichtempfindungen. 1892 wurde in Frankreich als Oberbegriff für sämtliche zwangsmäßigen Empfindungen, die auch zwischen anderen Sinnen auftreten können, der Begriff *synesthesia* eingeführt, in England etwas später, aber im gleichen Jahr, *synaesthesia*, und in Deutschland ab 1894 *Synaesthesia* bzw. *Synästhesie*⁷. Allerdings setzte sich der Begriff nur langsam durch. Spätestens seit Richard E. Cytowics Monografie *Synesthesia. A Union of the Senses* von 1989 und seinem populären Sachbuch *The Man Who Tasted Shapes* von 1993 — deutsche Übersetzung als *Farben hören, Töne schmecken. Die bizarre Welt der Sinne* (1995) — ist er international akzeptiert.⁸ Ab 1882 wurden die Begriffe *Farbenhören*, die französische Übersetzung als *audition colorée* und die englische Übersetzung als *Colored Hearing* aber auch als Synonym für Synästhesie verwendet, zumal andere Untergruppen von Synästhesie wie Klänge-zu-Geschmäcker oder Schmerz-zu-Farben kaum bekannt waren.

⁵ Vgl. JÖRG JEWANSKI/JULIA SIMNER/SEAN A. DAY/JAMIE WARD, »The Development of a Scientific Understanding of Synesthesia from Early Case Studies (1849–1873)«, in: *Journal of the History of the Neurosciences*, 20 (2011), S. 284–305 (doi: 10.1080/0964704X.2010.528240); JÖRG JEWANSKI/JULIA SIMNER/SEAN A. DAY/NICOLAS ROTHEN/JAMIE WARD, »A ›Golden Age‹ of Synaesthesia Inquiry in the Late Nineteenth Century (1876–1895)«, in: *Journal of the History of the Neurosciences* (2019) (doi: 10.1080/0964704X.2019.1636348).

⁶ Vgl. »Das Farbenhören«, in: *Neue Freie Presse* (28. Juli 1881), Nr. 6076, S. 4.

⁷ Vgl. JÖRG JEWANSKI/JULIA SIMNER/SEAN A. DAY/NICOLAS ROTHEN/JAMIE WARD, »The Evolution of the Concept of Synesthesia in the Nineteenth Century as Revealed Through the History of Its Name«, in: *Journal of the History of the Neurosciences* (2019) (doi: 10.1080/0964704X.2019.1675422).

⁸ Vgl. RICHARD E. CYTOWIC, *Synesthesia. A Union of the Senses*, New York u.a. 1989; RICHARD E. CYTOWIC, *The Man Who Tasted Shapes*, New York 1993 (deutsche Übersetzung: DERS., *Farben hören, Töne schmecken. Die bizarre Welt der Sinne*, Berlin 1995).

Die von Bleuler und Lehmann angegebene Quote von 12,8% Synästhetikern mit Schallphotismen liegt deutlich höher als in heutigen Studien, die von ca. 4,4% Synästhetikern in der Gesamtbevölkerung ausgehen, jedoch auf sämtliche Untergruppen dieses Phänomens bezogen, von denen Schallphotismen nur eine Untergruppe bilden.⁹ Schätzungen, wie hoch der Anteil an Farbenhörern in der Gesamtbevölkerung ist, liegen aktuell zwischen ca. 0,2¹⁰ und ca. 1%¹¹. Bleuler und Lehmann hatten viele ihrer Versuchspersonen ihrer Verwandtschaft entnommen. Heute wissen wir, dass die Veranlagung zur Synästhesie vererbt ist¹², wodurch sich die hohe Quote bei Bleuler und Lehmann erklärt. Gahlbeck schrieb zwar, dass das Farbenhören »weiter verbreitet ist, als man im Allgemeinen annimmt«, verlässliche Zahlen zur Häufigkeit gab es 1925 jedoch noch nicht.

Der andere Begriff, den Gahlbeck verwendete, den des *Synoptikers*, also derjenige, der die Fähigkeit des Farbenhörens besitzt, geht wiederum auf einen französischen Wissenschaftler zurück, auf Théodore Flournoy, der 1893 eine grundlegende Monografie zum Thema schrieb, *Des phénomènes de synopsie (audition colorée)* und zwischen den Begriffen *synesthésie*, *audition colorée* und *synopsie* pendelte.¹³ Anschütz hatte den Begriff in einem seiner Artikel von 1925 verwendet¹⁴ und sich dabei auf die unveröffentlichte musikwissenschaftliche Dissertation von 1923 von Fried-

⁹ Vgl. JULIA SIMNER/CATHERINE MULVENNA/NAM SAGIV/ELIAS TSAKANIKOS/SARAH A. WITHERBY/CHRISTINE FRASER/KIRSTEN SCOTT/JAMIE WARD, »Synaesthesia: The prevalence of atypical cross-modal experiences«, in: *Perception*, 35 (2006), S. 1024–1033 (doi: 10.1068/p5469).

¹⁰ JULIA SIMNER, *Synaesthesia. A Very Short Introduction*, Oxford 2019, S. 5.

¹¹ Vgl. SEAN A. DAY, »Was ist Synästhesie?«, in: JÖRG JEWANSKI/NATALIA SIDLER (Hg.), *Farbe — Licht — Musik. Synästhesie und Farblichtmusik*, Bern u.a. 2006, S. 15–30, hier: 18, Nr. 3–6.

¹² Vgl. KYLIE J. BARNETT/CIARA FINUCANE/JULIAN E. ASHER/GARY BARGARY/AIDEN P. CORVIN/FIONA N. NEWELL/KEVIN J. MITCHELL, »Familial patterns and the origins of individual differences in synaesthesia«, in: *Cognition*, 106 (2008), S. 871–893 (doi: 10.1016/j.cognition.2007.05.003); AMANDA K. TILOT/KATERINA S. KUCERA/ARIANNA VINO/JULIAN E. ASHER/SIMON BARON-COHEN/SIMON E. FISHER, »Rare variants in axonogenesis genes connect three families with sound–color synesthesia«, in: *PNAS* (2018) (doi: 10.1073/pnas.1715492115).

¹³ Vgl. THÉODORE FLOURNOY, *Des phénomènes de synopsie (audition colorée)*, Paris 1893.

¹⁴ Vgl. GEORG ANSCHÜTZ, »Untersuchungen zur Analyse musikalischer Photismen«, in: *Archiv für die gesamte Psychologie* (1925), Nr. 51, S. 156–218, hier: 156 und 159.

rich Mahling gestützt, der erstmals für den deutschsprachigen Raum die Geschichte der Synästhesieforschung aufgearbeitet und dabei auch Flournoys Studie ausgewertet hatte¹⁵. Gahlbeck, der den Artikel von Anschutz kannte, äußerte sich schon in seinem ersten Aufsatz *Farbenhören* (1925) geradezu euphorisch über die neuen künstlerischen Möglichkeiten der Synästhesie:

»Die Pflege der Fähigkeit, Farben zu hören oder Töne zu sehen, einer Fähigkeit, die in jedem mehr oder weniger schlummert, wird namentlich für Maler und Musiker von größter Bedeutung sein, wird wechselseitig ungeheuer befruchtenden Einfluss auf ihr Schaffen gewinnen [...]«

Schon zu Gahlbecks Zeiten war als erster dokumentierter Synästhetiker der Geschichte Georg Tobias Ludwig Sachs bekannt, der in seiner medizinischen Dissertation von 1812 über Albinismus ein kleines Kapitel eingefügt hatte, in dem er sich selbst als Synästhetiker beschrieb.¹⁶ An eine künstlerische Umsetzung seiner Fähigkeit dachte er nicht. Auch die weitere Diskussion im 19. Jahrhundert drehte sich zunächst um medizinische und physiologische Aspekte.¹⁷ Erst 1873 in einem Artikel von Fidelis Alois Nussbaumer, der eine detaillierte Selbstbeschreibung als Synästhetiker von sich und seinem Bruder lieferte, erscheint erstmals in der Geschichte die Idee der künstlerischen Umsetzung von Synästhesie. Nussbaumer zitierte aus einem Brief seines Bruders, der Uhrmacher war:

»Ich weiss nicht was an dieser Sache ist; wohl aber sage ich das; wenn ich ein Maler und Tonkünstler wäre, so würde ich Farben machen können, genau für alle verschiedenen Töne, und Töne für alle Farben, alle möglichen Misstöne inbegriffen; und man würde uns dann zuerkennen, dass wir von

¹⁵ Vgl. FRIEDRICH MAHLING, *Zur Geschichte des Problems wechselseitiger Beziehungen zwischen Ton und Farbe*, unveröffentlichte Dissertation Berlin 1923, S. 87–97.

¹⁶ Vgl. JÖRG JEWANSKI/SEAN A. DAY/JAMIE WARD, »A Colorful Albino: The First Documented Case of Synaesthesia, by Georg Tobias Ludwig Sachs in 1812«, in: *Journal of the History of the Neurosciences*, 18 (2009), S. 293–303 (doi: 10.1080/09647040802431946).

¹⁷ Vgl. JÖRG JEWANSKI/JULIA SIMNER/SEAN A. DAY/JAMIE WARD, »The Development of a Scientific Understanding of Synesthesia from Early Case Studies (1849–1873)«, in: *Journal of the History of the Neurosciences*, 20 (2011), S. 284–305 (doi: 10.1080/0964704X.2010.528240).

der Natur begabt sind, das Verhältnis zwischen Licht und Klang zu finden und darzustellen.«¹⁸

1925, in dem Jahr, in dem Gahlbeck seine Vision der künstlerischen Umsetzung von Synästhesie beschrieb, machte in Deutschland ein Musiker genau damit Furore: Alexander László, der ein herausragender Pianist war und am 16. Juni 1925 in Kiel während des 55. *Deutschen Tonkünstlerfestes* seine selbst entwickelte *Farblichtmusik* präsentierte. Bis 1927 tourte er damit durch Deutschland und war sehr populär¹⁹. Auch Gahlbeck berichtete darüber in seinem Artikel *Farbe und Ton* von 1927:

»Ein Farblichtkonzert geht nun so vor sich: Der Musiker spielt eine Komposition, sagen wir auf dem Flügel, und gleichzeitig projiziert das von einer zweiten Person bediente Farblichtklavier die betreffende Musik als Bilder auf eine Leinwand. Wir sehen und hören also denselben Inhalt zu gleicher Zeit. Die musikalischen Figuren tanzen oder schleichen, hüpfen oder wandern — dem Stück entsprechend auch in Form und Farbe jeweils wechselnd — an unserm Auge vorüber. Manche Feinheit der Musik wird auf diese Weise erst »sichtbar«, anderseits erfährt diese oder jene Farbe durch die Musik ungeahnte Steigerung. Zur Beruhigung sei gesagt, dass nun keineswegs die Absicht vorliegt, Beethoven oder Schubert farblichtmusikalisch zu »verfilmen! Es handelt sich und wird sich auch weiterhin in erster Linie um Originalkompositionen handeln, deren Struktur von vornherein auf dieser Doppelwirkung beruhend angelegt ist.«²⁰

Es ist nicht ganz klar, ob Gahlbeck wirklich bis zu diesem Zeitpunkt eines dieser Konzerte besucht hatte oder nur vom Hörensagen darüber berichtete. Denn Lászlós Farblichtmusik war nicht auf andere Instrumente übertragbar, wie Gahlbeck mit seiner Formulierung »sagen wir auf dem Flügel«

¹⁸ FIDELIS ALOIS NUSSBAUMER, »Ueber subjective *Farbenempfindungen*, die durch objektive *Gehörempfindungen* erzeugt werden. Eine Mittheilung nach Beobachtungen an sich selbst«, in: *Wiener medizinische Wochenschrift* (1873), 1, S. 4–7, 2, S. 28–31, 3, S. 52–54, hier: 31; vgl. JÖRG JEWANSKI/SEAN A. DAY/JULIA SIMNER/JAMIE WARD, »The beginnings of an interdisciplinary study of synaesthesia: Discussions about the Nussbaumer brothers (1873)«, in: *Theoria et historia scientiarum*, 10 (2013), S. 149–176 (doi: 10.2478/ths-2013-0008).

¹⁹ Vgl. JÖRG JEWANSKI, »Eine neue Kunstform — Die Farblichtmusik Alexander Lászlós«, in: JÖRG JEWANSKI/NATALIA SIDLER (Hg.), *Farbe — Licht — Musik. Synästhesie und Farblichtmusik*, Bern u.a. 2006, S. 211–265.

²⁰ RUDOLF GAHLBECK, »Farbe und Ton«, in *diesem Band*, S. 9–13.

nahezulegen scheint, sondern an den Pianisten László gekoppelt. Niemand anders als er selbst gab diese Konzerte. Zudem spielte László auch nicht nur Originalkompositionen, sondern hatte schon 1926 eine Dreiteilung seiner Konzerte entwickelt:

1. *Lichtornamentik*. Hier sollten Musik und farbiges Licht durch eine gemeinsame Stimmung verbunden werden. Zu einer Etüde oder einem Walzer von Frédéric Chopin oder einem Werk von Robert Schumann wurde ein farbiges Ornament, ähnlich den Bildern eines Kaleidoskops, auf die Leinwand oder die Decke des Saales projiziert. Dieses Bild blieb unverändert und sollte die Stimmung der Musik wiedergeben. Für jede Komposition wurde eine entsprechende Farbe gewählt.

2. *Russische Farbenmusik*. Hier sollte das Licht die Affekte steigern. Die Musik war das primäre Element, dem sich das farbiges Licht unterordnete. László spielte z. B. eine Etüde Alexander Skrjabin oder Werke von Sergej Rachmaninow. Nach einer Weile wurde der ganze Raum in ein farbiges Licht getaucht, das dann von einer anderen Farbe abgelöst wurde, parallel zur Änderung der Stimmung oder des Ausdrucks der Komposition.

3. *Die eigentliche Farblichtmusik*. Hier wurde, wie bei einer Filmaufführung, nur die Leinwand für das farbiges Licht verwendet. Aus der gleichberechtigten Synthese von Musik und bewegten farbigen Bildern sollte eine neue Kunstform entstehen. Gespielt wurden ausschließlich Lászlós eigene Kompositionen op. 9–11 mit eigens dafür geschaffenen Bildern des Malers Matthias Holl.

Es ist nicht eindeutig zu klären, ob die Grundlage von Lászlós Farblichtmusik Synästhesien waren oder ob er nur stark assoziieren konnte. Er selbst differenzierte zwischen zwei Arten von Synästhesie, ohne deutlich zu sagen, welcher der beiden Gruppen er sich zugehörig fühlte:

»Ich behaupte, dass in den meisten Menschen das Farbenhören irgendwie schlummert. Daher nenne ich die zwangsweise hervortretenden synoptischen Fälle das *absolute Farbenhören*, und die durch Erziehung und Übung ausgelösten Bildassoziationen das *relative Farbenhören*.«²¹

²¹ ALEXANDER LÁSZLÓ, »Die Farblichtmusik und ihre Forschungsgebiete. Ein Vortrag für Universitäten, Colleges und musikalische Hochschulen (1939)«, in: JEWANSKI/SIDLER (Hg.), *Farbe — Licht — Musik. Synästhesie und Farblichtmusik*, a.a.O., S. 276–337, hier: 323.

Das, was László als *absolutes* und *relatives Farbenhören* bezeichnete, nennen wir in heutiger Terminologie *Synästhesie* und *erlernte Assoziation*. Zudem weiß man aus der aktuellen Forschung, dass synästhesieähnliche Erfahrungen auch durch intensives Assoziationstraining erreicht werden können.²² Konzertpianisten wie László, die über viele Jahre hinweg jeden Tag stundenlang Klavier spielten und dabei möglicherweise Farben und Bilder assoziierten, um ihr Spiel klang-farben-reicher zu gestalten, können natürlich unbewusst auf solch ein intensives Assoziationstraining zurückgreifen und damit synästhesieähnliche Erfahrungen erlangen.

Gahlbeck schwärmte regelrecht von den neuen künstlerischen Perspektiven der Synästhesie, die sich durch Künstler wie László ergeben:

»So wird die Pflege und die Weckung der Fähigkeit, Farben musikalisch und Töne farblich zu erleben, erhöhten künstlerischen Genuss einerseits, gesteigerte Potenz des künstlerisch schaffenden Menschen andererseits gewährleisten und sich damit als ein neugewonnenes kostbares Gut erweisen.«

Die damalige Kritik sah das etwas anders. Neben gelegentlicher Zustimmung waren die kritischen Stimmen in der Überzahl: Lászlós Farbenspiel sei subjektiv, austauschbar und für die meisten nicht nachvollziehbar, eigene Farbassoziationen decken sich nicht mit den gezeigten. Die stilisierten Gletscherlandschaften, Ornamente von Tapetenmustern und die farbigen Ostereier wirken störend und verleiten zum Bilderrätselraten. Eine Synthese zweier Künste zu einem neuen Kunstwerk sei nicht zu beobachten. Im Gegenteil liefen Musik und Bild nebeneinander her, alles laufe immer wieder auf dieselben Farbenspielereien heraus. Die Farblichtmusik sei kein neues Gesamtkunstwerk, sie sei überhaupt keine Kunst, sondern nur Kunstgewerbe, eine artistische Spielerei.²³

Gahlbeck fühlte vermutlich eine gewisse künstlerische Nähe zu László — ob er gewusst hatte, dass László und er am gleichen Tag geboren wurden, am 22. November 1895, Gahlbeck in Malchow (Mecklenburg), László in Budapest? — denn er sah sich selbst als eine derjenigen Personen, die Synästhesie künstlerisch umsetzen:

²² Vgl. R. OVALLE FRESA/N. ROTHEN, »Development of synaesthetic consistency«, in: *Consciousness and Cognition*, 73 (2019), Artikel 102764 (doi: 10.1016/j.con-cog.2019.102764).

²³ Vgl. JEWANSKI, »Eine neue Kunstform«, a.a.O., S. 248–250.

»Mein Zyklus *Sechs deutsche Musiker* (1924) [...] ist aus der erwachenden Erkenntnis dieser Beziehung heraus entstanden.«²⁴

Auch Anschütz sah neue künstlerische Möglichkeiten durch die Umsetzung von Synästhesien. Er betitelte einen Aufsatz sogar mit *Die neue Synthese des Geistes* und beschrieb darin »eine neue Form des Menschen« als Gegenpol zum »atomisierenden und analysierenden Geist des 19. Jahrhunderts«²⁵, denn: »Die gesamte Farbe-Ton-Forschung [...] bedeutet etwas anderes und in manchem auch mehr als eine neue ›Fachwissenschaft‹. Sie ist eigentlich gar keine Forschung, sondern eine *Bewegung*.«²⁶ Die Kluft zwischen Wissenschaftlern und Künstlern, zwischen den einzelnen Fachdisziplinen, zwischen Natur- und Geisteswissenschaft und auch zwischen Wissenschaftlern und Laien sollte überbrückt werden²⁷. Für dieses Ziel galt die Farbe-Ton-Forschung als Prototyp und führte in den Jahren 1925 bis 1933 zu einer regelrechten ›Synästhesie-Euphorie‹, weil man glaubte, eine neue Geistesformel gefunden zu haben, die sich in der Synästhesie konkretisieren ließ.²⁸ Die Fähigkeit zur Synästhesie wurde sogar als Voraussetzung zum Verständnis der neuen Kunstformen betrachtet. Nicht der Synästhetiker wurde nun ausgegrenzt, wie es in der bisherigen Geschichte zu

²⁴ 1925 entstand ein weiterer Zyklus: *Musikalische Visionen*. Beide wurden im Schweriner Landesmuseum ausgestellt; vgl. WERNER STOCKFISCH, *Farbenklänge. Der Künstler Rudolf Gahlbeck*, Schwerin 1995, S. 68. Zur Synopsie bei Gahlbeck erschien bislang kaum Literatur: Vgl. Stockfisch 1995, S. 68–79; SIEGFRIED BIMBERG, »Rudolph Gahlbeck. Auf der Brücke zwischen Musik und Malerei«, in: MICHAELA SCHWARZBAUER (Hg.), *Polyästhetik im 21. Jahrhundert: Chancen und Grenzen ästhetischer Erziehung. Tagungsband des 24. Polyästhetik-Symposiums auf Schloss Goldegg*, Frankfurt am Main u.a. 2007, S. 175–182, hier: 178–182; JOACHIM PUTTKAMMER, *Unterwegs sein ist alles. Der Künstler Rudolf Gahlbeck*, Rostock 2009, S. 63–69 [hauptsächlich ein Nachdruck von Gahlbecks Artikel *Gibt es sichtbare Töne* von 1927]; Stiftung Mecklenburg (Hg.), *Synopsien. Rudolf Gahlbeck 1895–1972. Ausstellungskatalog Kunstmuseum Malchow*, Malchow 2017.

²⁵ GEORG ANSCHÜTZ, »Die neue Synthese des Geistes«, in: DERS., *Farbe-Ton-Forschungen. III. Band: Bericht über den II. Kongreß für Farbe-Ton-Forschungen (Hamburg, 1.–5. Oktober 1930)*, Hamburg 1931, S. 304–316, hier: 315.

²⁶ Ebd.

²⁷ Vgl. GEORG ANSCHÜTZ, *Farbenhören und Kunstschaffen*, Hannover-Wien 1928, S. 4.

²⁸ Vgl. JÖRG JEWANSKI, »Die neue Synthese des Geistes. Zur Synästhesie-Euphorie der Jahre 1925 bis 1933«, in: ADLER/ZEUCH (Hg.), *Synästhesie. Interferenz – Transfer – Synthese der Sinne*, a.a.O., S. 239–248.

beobachten war, sondern derjenige, der nicht über diese Fähigkeit verfügte. Auch Gahlbeck sah die Faszination der Synästhesie in ihrer Vielseitigkeit und ihrer Grenzüberschreitung:

»Ja, die [synästhetischen] Fähigkeiten gehen so weit, dass alle Gegenstände unseres Denkens — Buchstaben, Zahlen, Tage, Jahreszeiten, Menschen — mit einer bestimmten Farbe versehen werden. Hieraus ergibt sich, wie schwer es ist, innerhalb der Farbe-Ton-Forschung Grenzen zu ziehen, da sie in viele Nachbargebiete übergreift, so dass das Problem für den Arzt, den Psychologen, den Mathematiker, den Künstler, den Musiker und auch den Okkultisten gleichermaßen fesselnd ist.«

Die von Gahlbeck besonders betonte Beziehung war das farbige Sehen von instrumentalen Klangfarben, das er in seinem Artikel *Farbenhören* beschrieb und das durch die jeweils unterschiedliche Orchestrierung verschiedener Komponisten die von ihm gezeichneten Musikerporträts prägte.

»Dass Trompetentöne durchweg rote Farberscheinungen auslösen, zeigt sich schon in dem weit gebräuchlichen Ausdruck: schmetterndes Rot, wobei jedoch zwischen den mannigfachen Abstufungen, die den Bezirk ›Rot‹ füllen, durchaus zu unterscheiden ist, wie etwa zwischen dem eines Wagner und dem eines Richard Strauß. Ebenso wie die Trompete haben auch die andern Klangwerkzeuge ihre eigentümlichen Farben: Oboen ein scharfes Chromgelb, Flöten ein rundes Blau, die tiefen Blechbläser dunkelste Töne von Purpur über Tiefgrün bis zum Schwarz, bei Celli Braun, die Violinen seidiges Indischgelb, und so fort. Die durcheinanderwogenden Stimmen des Orchesters bilden daher gleichzeitig für den Farbenhörer ein wundervolles Gemisch von Farben.«²⁹

Obwohl diese Beispiele zunächst auf eine bei Gahlbeck vorhandene Synästhesie hindeuten, könnte es sich auch um Assoziationen oder Emotionen handeln, die wir Farben zuweisen und auf Musikinstrumente übertragen. Gerade die Verbindung einer Trompete mit der Farbe Rot lässt sich, auch bei Nichtsynästhetikern, über mehrere Jahrhunderte hinweg nachweisen. Erstmals erscheint diese Kombination 1690 im *Essay Concerning Humane Understanding* des britischen Philosophen John Locke. In der deutschen Übersetzung (*Ein Versuch über den menschlichen Verstand*) von Julius Heinrich von Kirchmann (1872/73) liest man:

²⁹ GAHLBECK, »Farbenhören«, in diesem Band, S. 3.

»Ein eifriger blinder Mann, der seinen Kopf sehr mit sichtbaren Gegenständen angestrengt und die Erklärungen der Bücher und seiner Freunde benutzt hatte, um die Worte Licht und Farben verstehen zu lernen, die ihm so oft begegneten, rühmte sich eines Tages, dass er nun wüsste, was Purpur bedeute; als ihn seine Freunde danach fragten, sagte der blinde Mann: Es gleicht dem Ton der Trompete.«³⁰

Es ist nicht klar, ob dieser Mann wirklich existierte oder ob Locke einen Fall konstruierte, um einerseits zu zeigen, dass ein Blinder zwar einen Farbnamen verwenden kann, aber trotzdem keine Vorstellung davon hat, was dieser Farbname bedeutet, und um andererseits zu zeigen, dass visuelle Erfahrungen durch keinen anderen Sinn vermittelt werden können³¹.

Die Zuordnung der Farbe Rot zur Trompete, der Farbe Blau zur Flöte sowie dunkle Farben für tiefe und helle Farben für hohe Streichinstrumente zieht sich durch fast alle Quellen seit dem 18. Jahrhundert.³² Gründe für die Zuordnung z. B. der Trompete zur Farbe Rot und nicht z. B. zur Farbe Blau wurden erst ab der Mitte des 19. Jahrhunderts gegeben. Der Psychologe und Physiologe Wilhelm Wundt hatte 1874 in seinen *Grundzügen der Physiologischen Psychologie* festgestellt:

»Neben den Associationen sind als eine weitere, in vieler Beziehung äusserst bedeutsame Verstärkung der Gefühle die *Analogieen der Empfindung* wirksam. Wir bringen erfahrungsgemäss die Empfindungen disparater Sinne in eine gewisse Analogie. [...] So scheinen uns tiefe Töne den dunkeln Farben und dem Schwarz, hohe Töne den hellen Farben und dem Weiss angemessen. Der scharfe Klang, z. B. der Trompete, und die Farben der erregenden Reihe, Gelb und Hellroth, entsprechen sich, ebenso anderseits

³⁰ JOHN LOCKE, *An Essay Concerning Humane Understanding*, London 1690 (deutsche Übersetzung von Julius Heinrich von Kirchmann, *Ein Versuch über den menschlichen Verstand* (1872/73), www.zeno.org/nid/20009207872), Buch 3, Kapitel 4, § 11. Original: »A studious blind Man, who had mightily beat his Head about visible Objects, and made use of the explications of his Books and Friends, to understand those names of Light, and Colours, which often came in his way; bragg'd one day, That he now understood what Scarlet signified. Upon which his Friend demanding, what Scarlet was? the blind Man answered, It was like the Sound of a Trumpet.« (JOHN LOCKE, *An Essay Concerning Humane Understanding*, London 1690, S. 199)

³¹ Vgl. NICHOLAS J. WADE/RICHARD L. GREGORY, »Editorial essay: Molyneux's answer I«, in: *Perception*, 35 (2006), S. 1437–1440 (doi: 10.1068/p3511ed).

³² Vgl. JÖRG JEWANSKI/RUSTEM SAKHABIEV/CHRISTOPH REUTER, »About Blue Flutes and Red Trumpets. Features and Tendencies of Timbre-Color Mappings« (eingereicht).

die dumpfe Klangfarbe dem beruhigenden Blau. [...] Alle diese Analogieen der Empfindung beruhen wahrscheinlich nur auf der Verwandtschaft der zu Grund liegenden Gefühle. Der tiefe Ton als reine Empfindung betrachtet bietet mit der dunkeln Farbe keinerlei Beziehung dar; aber da beiden der gleiche ernste Gefühlston anhaftet, so übertragen wir dies auf die Empfindungen, die uns nun selber verwandt zu sein scheinen.«³³

Heute hat sich für dieses Phänomen ein englischsprachiger Begriff eingebürgert, der dieses Zuordnungsprinzip als *Emotional Mediation Hypothesis* (EMH) bezeichnet und damit ausdrückt, dass Musik und Farbe durch die gleiche assoziierte Emotion miteinander verbunden werden.

Hierzu wurden in den letzten Jahren empirische Studien durchgeführt: Man spielte z. B. Versuchspersonen 18 Ausschnitte aus Kompositionen der klassischen Musik zwischen Johann Sebastian Bach und Johannes Brahms vor und ließ sie anschließend passende Farben auswählen: schnelle Musik in Dur-Tonarten wurden gesättigten und helleren Farben mit stärkerem Gelbanteil zugeordnet, langsame Musik in Moll-Tonarten mit weniger gesättigten und dunkleren Farben mit stärkerem Blauanteil.³⁴ Aufbauend auf diesen Ergebnissen spielte man in einer anderen Studie Versuchspersonen Musikstücke aus 34 verschiedenen Genres vor und ließ wiederum passende Farben auswählen: fröhlich-klingende Musik wurde mit fröhlich-aussehenden Farben kombiniert, traurig-klingende Musik mit traurig-aussehenden Farben, unruhig-bewegend klingende Musik mit unruhig-bewegend aussehenden Farben, laute und ausdrucksstarke Musik mit dunkleren und gesättigteren Farben.³⁵ Nun sind Farben immer an Formen gebunden. Daher ließ man in einer Studie Töne verschiedener Instrumente Formen zuordnen: Weich klingende Töne wurden als passend zu runden Formen betrachtet, rauh klingende Töne zu eckigen Formen.³⁶ Eine weitere Studie zeigte, dass

³³ WILHELM WUNDT, *Grundzüge der Physiologischen Psychologie*, Leipzig 1874, S. 452.

³⁴ Vgl. STEPHEN E. PALMER/KAREN B. SCHLOSS/ZOE XU/LILIA R. PRADO-LEÓN, »Music-color associations are mediated by emotion«, in: *PNAS*, 110 (28. Mai 2013), 22 (doi: 10.1073/pnas.1212562110).

³⁵ Vgl. KELLY L. WHITEFORD/KAREN B. SCHLOSS/NATHANIEL E. HELWIG/STEPHEN E. PALMER, »Color, Music, and Emotion: Bach to the Blues«, in: *i-Perception*, 9 (2018), 6, S. 1–27 (doi: 10.1177/2041669518808535).

³⁶ Vgl. MOHAMMAD ADELI/JEAN ROUAT/STÉPHANE MOLOTCHNIKOFF, »Audiovisual correspondence between musical timbre and visual shapes«, in: *Frontiers in Human Neuroscience*, 8 (30. Mai 2014), (doi: 10.3389/fnhum.2014.00352).

Synästhetiker und Nichtsynästhetiker interpersonell Ähnlichkeiten in ihrer Farbuordnung aufweisen, vor allem in der Kombination von hohen Tönen und hellen Farben sowie von tiefen Tönen und dunklen Farben, dass es aber gleichzeitig intrapersonell große Unterschiede hinsichtlich der konkreten Ausprägung der jeweiligen Farben gibt.³⁷

War Gahlbeck also echter Synästhetiker? Anschütz, der Synästhesie detailliert untersuchte, hatte 1925/26 einen umfangreichen *Fragebogen für ›Farbenhörer‹* entwickelt, an Synästhetiker verteilt und 1929 veröffentlicht.³⁸ Auch Gahlbeck füllte ihn aus. Demnach sah er Farben nicht bei einzelnen Tönen, sondern bei Intervallen (z. B. Quarte = unverwässertes lila, Quinte = grün), Tonarten (z. B. E-Dur = gelb, A-Dur = rot), Tongeschlechtern (Dur = orange bis grün, Moll = violettbraun bis olivgrün), Akkorden (z. B. übermäßiger Dreiklang = zitronengelb, sauer!, aber nicht unsympathisch), Modulationen im Quintenzirkel (höchstens mit Helligkeitswerten; bei aufsteigender Richtung auflichtend und umgekehrt), Oktavlagen (Tiefe = schwarz bis tiefblau, Mittellage = grün bis rot, Höhe = gelb bis weiß), Motiven (z. B. Triller meistens hellbau), Instrumenten [siehe oben], Phasen eines Musikstückes, Komponisten (Beethoven = violett, braun, Mozart = himmelblau, Wagner = purpurrot, Bach = schwarzbraun, Brahms = olivgrün), Lautstärken (piano = blaß, forte = kräftig, satt) und auch Geräuschen (das Geräusch eines herunterfallenden Tellers etwa Chromgelb bis weiß, Glockentöne durchweg blau).

Anschütz hatte zwischen *analytischer Synopsie* (Farben zu einzelnen Tönen oder Tonarten) und *komplexer Synopsie* (Akkorde, Kompositionen) unterschieden, dabei aber die fließenden Grenzen beider Phänomene betont.³⁹ Demnach wäre Gahlbecks Synästhesie im Wesentlichen eine komplexe Synopsie.

Auch werden bei Gahlbeck durch visuelle Reize musikalische Eindrücke erweckt, was eine sehr seltene Form der Synästhesie ist, laut einer Stu-

³⁷ Vgl. JAMIE WARD/BRETT HUCKSTEP/ELIAS TSAKANIKOS, »Sound-colour synaesthesia: To what extent does it use cross-modal mechanisms common to us all?«, in: *Cognition*, 42 (2006), S. 264–280.

³⁸ Vgl. GEORG ANSCHÜTZ, *Das Farbe-Ton-Problem im psychischen Gesamtbereich. Sonderphänomene komplexer optischer Synästhesien ›Sichtgebilde‹*, Halle 1929, S. 19–24.

³⁹ Vgl. GEORG ANSCHÜTZ, *Kurze Einführung in die Farbe-Ton-Forschung*, Leipzig 1927, S. 12–13.

die von 2005 nur 0,8% innerhalb aller Synästhesieformen.⁴⁰ Jedoch gilt dies bei Gahlbeck nicht für einzelne Farben, was sich mit seiner Aussage deckt, dass auch einzelne Töne keine Farben hervorrufen. Ebenfalls sehr selten sind weitere Synästhesieformen, wie er selbst angibt: Hören-zu-Schmecken (3,3% innerhalb aller Synästhesieformen⁴¹) und Tasten-zu-Sehen (2,0% innerhalb aller Synästhesieformen⁴²).

Seine synästhetischen Erscheinungen haben im Laufe der Jahre abgenommen, was sich mit Ergebnissen heutiger Forschung deckt, die auch ein Verblässen der Farben mit zunehmendem Alter festgestellt hat.⁴³ Die beiden heute als wichtigste Kriterien für Synästhesie akzeptierten Merkmale Zwanghaftigkeit und Konsistenz treffen bei ihm auch zu, wenn er die Fragen verneint, ob er seine synästhetischen Erscheinungen willentlich steigern, unterdrücken oder abändern kann. Synästhetische Erscheinungen werden entweder vor einem ›inneren Auge‹ gesehen oder in einem gewissen Abstand vor dem Kopf projiziert. In der Literatur wird dafür die Bezeichnung *associator versus projector* verwendet⁴⁴. Gahlbeck gehörte der ersten Gruppe an.

Die von ihm gegebenen Antworten deuten darauf hin, dass er multipler Synästhetiker ist. Jedoch wurde in einer Studie von 2006 festgestellt, dass die Quote an Synästhetikern in der Gesamtbevölkerung, sofern sie auf Selbsteinschätzung der Personen basiert, sechsmal so hoch ist wie die Quote, die sich bei der Anwendung objektiver Tests ergibt.⁴⁵ Diese Einschätzung gilt für sämtliche Personen, die nie auf Synästhesie getestet

⁴⁰ Vgl. SEAN A. DAY, »Was ist Synästhesie?«, in: JÖRG JEWANSKI/NATALIA SIDLER (Hg.), *Farbe – Licht – Musik. Synästhesie und Farblichtmusik*, Bern u.a. 2006, S. 15–30, hier: 18, Nr. 17.

⁴¹ Vgl. ebd., Nr. 9.

⁴² Vgl. ebd., Nr. 12.

⁴³ Vgl. JULIA SIMNER/ALBERTA IPSE/REBECCA SMEES/JAMES ALVAREZ, »Does synaesthesia age? Changes in the quality and consistency of synaesthetic associations«, in: *Neuropsychologia*, 106 (2017), S. 407–416 (doi: 10.1016/j.neuropsychologia.2017.09.013).

⁴⁴ Vgl. MIKE J. DIXON/DANIEL SMILEK/PHILIP M. MERIKLE, *Cognitive, Affective, & Behavioural Neuroscience*, 4 (2004), 3, S. 335–343.

⁴⁵ Vgl. JULIA SIMNER/CATHERINE MULVENNA/NAM SAGIV/ELIAS TSAKANIKOS/SARAH A. WITHERBY/CHRISTINE FRASER/KIRSTEN SCOTT/JAMIE WARD, »Synaesthesia: The prevalence of atypical cross-modal experiences«, in: *Perception*, 35 (2006), S. 1024–1033 (doi: 10.1068/p5469); JULIA SIMNER, *Synaesthesia. A Very Short Introduction*, Oxford 2019, S. 45–46.

worden sind und führt dazu, dass wir bei einer Reihe von Komponisten, Bildenden Künstlern und auch Dichtern früherer Zeiten nie mit Sicherheit sagen können, ob sie Synästhetiker waren oder nicht.

Wie hat Gahlbeck mit Hilfe seiner Synästhesie synoptische Bilder gemalt? Anschütz hatte vier Vorgehensweisen festgestellt, die ein synästhetisch begabter Künstler anwenden kann⁴⁶: 1. unmittelbare Wiedergabe des innerlich beobachteten Farben- und Formenspiels, 2. Mischung mit subjektiven Elementen, 3. Integration von Gedanken und Gefühlen während des Malprozesses, 4. Synästhesie nur als künstlerisch weiterzuverarbeitender Ausgangspunkt für ein zu schaffendes Kunstwerk.

Bei diesen vier Vorgehensweisen, die vom reinen Abbild eines neurologischen Prozesses bis zur Synästhesie als Ausgangspunkt für ein Kunstwerk reichen, ist hinterher nicht mehr festzustellen, welche angewendet wurde. Der kreativ-künstlerische Eigenanteil steigt von Nummer eins bis zur vier stetig an. Vereinfacht gesagt: Vorgehensweise Nummer eins kann jeder Synästhetiker anwenden, auch der künstlerisch unbegabte, Nummer vier nur derjenige, der Synästhetiker und gleichzeitig Künstler ist. Es liegen von Gahlbeck keine Äußerungen darüber vor, ob seine auf Synästhesien basierenden Bilder nur seine Schallphotonen abbilden oder ob er sie künstlerisch weiterverarbeitet hat.

Gahlbeck, der seit 1925, also zeitgleich zu seinen ersten Veröffentlichungen zur Farbe-Ton-Forschung, als Kunsterzieher im höheren Schuldienst in Schwerin arbeitete, 1944 zum Studienrat ernannt wurde und bis 1961 im Schuldienst tätig war⁴⁷, ließ auch in seinem Kunstunterricht von der Synästhesie angeregte Versuche durchführen, z. B. einzelne Geräusche wie das seiner Säge (Abb. 01) oder eines Hahnenschreis (Abb. 02) maleisch darstellen. Als Vorübung empfahl er Folgendes:

»Ich lasse die Schüler die Augen schließen und einen leichten Druck darauf ausüben. Alsbald wird jener fantastische Reigen der vielfältigsten Farben- und Formenspiele heraufbeschworen, wie wir ihn ähnlich unter Einwirkung einer starken Lichtquelle bei geschlossenen Augen erleben. Was der Schüler solcherart sieht, das hat er zeichnerisch festzuhalten. Man wird überrascht von einer Fülle ungeahnter Farbklänge und Formenverbindungen stehen. Der Schüler wird selbst staunend gewahr, dass es außer den Erscheinungen

⁴⁶ Vgl. GEORG ANSCHÜTZ, *Farbenhören und Kunstschaffen*, Hannover und Wien 1928, S. 11.

⁴⁷ Vgl. Lebenslauf Gahlbecks: Stiftung Mecklenburg (Hg.), *Synopsien*, a.a.O., S. 22.



Abb. 01 — *Geräusch einer Säge*
Von Rudolf Gahlbeck
präsentierte Schülerarbeit



Abb. 02 — *Hahenschrei*
Von Rudolf Gahlbeck
präsentierte Schülerarbeit

der erfahrungsbekanntem Welt noch andere gibt, deren Eigenartigkeit oder Schönheit ihm bislang verschlossen war.«⁴⁸

Ähnliche Augenexperimente hatte schon Alexander László gemacht. Die Kunstschüler Gahlbecks malten die Farben- und Formenspiele ab, der Pianist László nahm sie als Anregung für eine klang-farben-reiche Interpretation:

»Die ersten abstrakten Farbenbilder entdeckte ich, wenn ich mich gut erinnere, in meinem achten Lebensjahr. Wer kennt nicht von Ihnen die herrlichen Farbspiele der Tränen beim Weinen, wenn sie vom Sonnenlichte gebrochen werden und über die Augenkugeln langsam 'runterfließen? [...] Mit den Jahren gesellten sich diese Fantasie-Geschöpfe am aufdringlichsten vor meinem inneren Blick, als ich die fertig studierten Klavierstücke vor einer Zuhörerschaft vortragsmässig gestalten durfte. Schon als 13-jähriger machte ich die sonderbare Entdeckung, sogar Feststellung, dass ich umso ›schöner‹ spielte, je freier ich die herrlichen Gebilde vor meinem inneren Auge kreisen, huschen, mit Licht und Farbe durchfluten liess.«⁴⁹

Vom 2. bis 5. März 1927 fand der von Anschütz geleitete *Erste Kongress für Farbe-Ton-Forschung* in Hamburg statt. In 33 Vorträgen und 7 Vorführungen wurde Synästhesie in einen möglichst großen interdisziplinären Kontext eingeordnet.⁵⁰ Am Nachmittag des zweiten Tages fand eine kunstpädagogische Sektion mit vier Vorträgen statt, bei der auch Gahlbeck beteiligt war.⁵¹ Ein Kontakt zwischen ihm und Anschütz bestand spätestens seit Dezember 1926.⁵²

⁴⁸ GAHLBECK, »Farbe, Form und Ton«, in *diesem Band*, S. 17.

⁴⁹ LÁSZLÓ, »Die Farblichtmusik und ihre Forschungsgebiete«, a.a.O., S. 301–303.

⁵⁰ Kopie des Tagungsprogrammes im Archiv Jewanski; ausführlicher Bericht zum Kongress: ROLF GRUNDNER, *Bericht über den Ersten Kongreß für Farbe-Ton-Forschung, Hamburg (Universität), 2.–5. März 1927 und über die Sitzungen der Psychologisch-ästhetischen Forschungsgesellschaft in Hamburg (1927–1930)*, Hamburg 1930 [Privatdruck]; Nachdruck in: GEORG ANSCHÜTZ (Hg.), *Farbe-Ton-Forschungen, Bd. 2*, Hamburg 1936, S. 209–251.

⁵¹ Eine Zusammenfassung der Referate bietet GRUNDNER, *Bericht über den Ersten Kongreß*, a.a.O., S. 218–219. Die Abfolge der Referate auf dem Kongress war: Eckermann, Gahlbeck, Natter, Rainer.

⁵² Postkarte Gahlbeck an Anschütz, 27. Dezember 1926, AWZ Würzburg (= Adolf Würth-Zentrum für Geschichte der Psychologie, Universität Würzburg).

Alle vier Referenten griffen aktuelle reformpädagogische Tendenzen auf, die Gabriele Enser 2005 so zusammenfasste:

»Die Freisetzung des ›Schöpferischen‹ im Kinde soll seine Erlebnisbereitschaft, Erlebnismöglichkeiten und Erlebnistiefe stärken, soll es zurückführen zu seinem ursprünglichen, natürlichen Empfinden für die Qualitäten von Form und Linie, Farbe, Klang und Bewegung, Wort und Ton.«⁵³

Mit dieser Förderung der Selbsttätigkeit der Schüler wurden Ideen einer ›Pädagogik vom Kind aus‹ umgesetzt, die sich als Gegenposition zu einer noch vorherrschenden ›Pädagogik vom Stoff aus‹ verstanden.⁵⁴

Christoph Natter aus Jena sprach über *Harmonisierungsversuche in Farben unter Beeinflussung durch Musik im Kunstunterricht*. Er ging von dem Ausdruckscharakter von Linien und Farben aus, die der Schüler erfahren und selbsttätig in malerischen Farbstudien entwickeln soll. Musik diene nur der Begleitung und Konzentrationsförderung⁵⁵. Gertrud Eckermann aus Altona referierte über *Symbolische Darstellung musikalischer und abstrakter Gegenstände durch Kinder und Jugendliche*. Sie ließ Kindern unterschiedliche Musikstücke vorspielen, die rhythmische Bewegungen auslösten, die dann zeichnerisch in Farben und Formen umgesetzt wurden.

Auch Oskar Rainer aus Wien in seinem Vortrag *Die musikalische Graphik als Kunsterziehungsbehelf* ging von körperbewegender Musik (Marsch, Tanz) aus. Mit fortschreitender Schulung und sich immer stärker entwickelndem Einfühlungsvermögen in die Musik sollen die Unterschiede der malerischen Musikübertragungen zwischen den einzelnen Kindern deutlicher werden und gleichzeitig sowohl die Ausdrucksstärke des Zeichnenden als auch die Charakteristik der jeweiligen Komposition stärker hervortreten.⁵⁶

⁵³ GABRIELE ENSER, »›Gemalte Musik‹ — Die *Liederfibel* der Gebrüder Grüger«, in: MONIKA OEBELSBERGER (Hg.), *Forschungsaufgaben im Diskurs*, Wien 2010, S. 57–75, hier: S. 61.

⁵⁴ Vgl. GABRIELE ENSER, *Farben und Bilder in der Musikpädagogik*, Mainz 2005, S. 159ff.

⁵⁵ Vgl. auch CHRISTOPH NATTER, *Erziehung aus eigengesetzlicher Kraft*. Gotha 1924, 2. umgearbeitete Auflage 1931.

⁵⁶ Vgl. auch OSKAR RAINER, *Musikalische Graphik. Studien und Versuche über die Wechselbeziehungen zwischen Ton- und Farbharmonien*. Wien-Leipzig 1925.

Rudolf Gahlbeck sprach über *Die Bedeutung der Darstellung musikalischer Eindrücke und abstrakter Gegenstände für den Kunstunterricht*. Zu seinem Vortrag gibt es keine weiteren Informationen als eine Kurzzusammenfassung, die Rolf Grunder 1930 in einem Bericht über den Kongress veröffentlichte:

»Auch Rudolf Gahlbeck läßt im Kunstunterricht musikalische Eindrücke und abstrakte Gegenstände zeichnerisch wiedergeben. Anfangs haben die Schüler die Gebilde zu fixieren, die ihnen bei geschlossenen Augen erscheinen. Später gilt es, von gegensätzlichen Stimmungen und Zuständen wie Trauer und Freude, Hast und Gelassenheit, die durch entsprechende Musik übermittelt werden, wie auch von polaren Begriffen graphischen Bericht zu erstatten. Es entsteht dabei eine überraschende Fülle von Formen und Farben: in ihnen tritt persönlichstes Eigen des Schülers entfaltet hervor, und zugleich führen sie ihn selbst zu tieferer Erfassung von Kunst und Natur.«⁵⁷

Am dritten Tag führten László seine *Farblichtmusik* und Ludwig Hirschfeld-Mack seine *Farbenlichtspiele* auf. Beide wollten eine neue Kunstform schaffen: Während László eine Synthese von Musik und bewegten Bildern anstrebte, arbeitete Hirschfeld-Mack nur mit den Mitteln von Licht und Farbe, während die Musik entweder entfallen oder als Begleitung zugefügt werden konnte.⁵⁸ Gahlbeck subsumierte beide künstlerisch sehr unterschiedlichen Projekte in seinem Artikel *Gibt es sichtbare Töne?* unter dem Begriff *Farblichtmusik*.⁵⁹

Am Nachmittag des Abschlusstages wurden während einer Ausstellung etwa 2000 Bilder von Synästhetikern sowie aus den kunstpädagogischen Versuchen gezeigt. Dazu gehörten auch Arbeiten von Gahlbeck.⁶⁰ Diese Ausstellung war zu diesem Zeitpunkt weltweit einzigartig. Noch nie zuvor waren Bilder von Synästhetikern öffentlich ausgestellt worden.

Dieser *Erste Kongress für Farbe-Ton-Forschung* bündelte alle deutschsprachigen Versuche in diesem Bereich. Anschütz erwies sich als das, was man heute einen »Netzwerker« nennt, der Personen zusammenführte und motivierte und selbst unermüdlich veröffentlichte. Auch Gahlbeck ließ sich

⁵⁷ GRUNDER, *Bericht über den Ersten Kongreß*, a.a.O., S. 218.

⁵⁸ Zu Hirschfeld-Mack siehe ANDREAS HAPKEMEYER/PETER STASNY (Hg.), *Ludwig Hirschfeld-Mack. Bauhäuser und Visionär*, Ostfildern-Ruit 2000.

⁵⁹ Vgl. GAHLBECK, »Gibt es sichtbare Töne?«, in *diesem Band*, S. 21–25.

⁶⁰ Vgl. GRUNDER, *Bericht über den Ersten Kongreß*, a.a.O., S. 234.

von dieser Euphorie anstecken und publizierte 1927/28 gleich vier Artikel zum Thema, die alle in der vorliegenden Edition nachgedruckt sind. In diesen Aufsätzen bezog er sich auf die vier Artikel des ersten Bandes von Anschütz' *Farbe-Ton-Forschungen* von 1927⁶¹, die Nachdrucke von 1925/26 erschienenen Texten darstellten: auf Anschütz' Analysen der Synästhesien Paul Dörkens, auf die Farbtafeln zu Bildern Hugo Meier-Thurs, auf Heinrich Heins Artikel über die Widerspiegelung der Farbreihe schwarz–weiß in Alltagsdingen und auf Friedrich Mahlings historischem Abriss der Geschichte der Farbe-Ton-Beziehung sowie der Geschichte der Synästhesie, samt Mahlings umfassender Bibliografie.

Gahlbeck analysierte sogar die ›Farbtonbilder‹ von fast 1000 Jugendlichen seines Kunstunterrichtes. Als Kunstpädagoge ohne empirisch-statistische Kenntnisse wertete er die Bilder nur sehr allgemein aus, erkannte aber Beziehungen zwischen dunklen Farben und tiefen Tönen sowie zwischen hellen Farben und hohen Tönen. Diese allgemeingültigen Zuordnungen sind seit langem bekannt und wurden vermutlich erstmals 1646 von Athanasius Kircher in *Ars magna lucis et umbrae* beschrieben.⁶² Heute werden diese Zuordnungen als intermodale Analogiebildungen (crossmodal correspondences) bezeichnet, wobei ihr Verhältnis zur Synästhesie noch längst nicht endgültig geklärt ist.⁶³

Bei dem 2. *Kongress für Farbe-Ton-Forschung* vom 1. bis 5. Oktober 1930 in Hamburg war Gahlbeck gleich mehrfach involviert. Er gestaltete das Plakat⁶⁴ (Abb. 03) und präsentierte in der *Wissenschaftlichen und künstlerischen Ausstellung* neben Plakatentwürfen als »praktische Ausnutzung

⁶¹ GEORG ANSCHÜTZ (Hg.), *Farbe-Ton-Forschungen, I. Band*, Leipzig 1927.

⁶² Vgl. JEWANSKI/SAKHABIEV/REUTER, »About Blue Flutes and Red Trumpets«, a.o.

⁶³ Vgl. CHARLES SPENCE, »Crossmodal correspondences: A tutorial review«, in: *Attention, Perception, & Psychophysics*, 73 (2011), S. 971–995 (doi: 10.3758/s13414-010-0073-7); OPHELIA DEROU/CHARLES SPENCE, »Why we are not all synesthetes (not even weakly so)«, in: *Psychonomic Bulletin & Review*, 20 (2013), S. 643–664 (doi: 10.3758/s13423-013-0387-2).

⁶⁴ Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, Graphische Sammlung; Schwarzweiß-Reproduktion in JEWANSKI, »Eine neue Kunstform«, a.o., S. 202.

synästhetischer Erlebnisse«⁶⁵ und Entwürfen zu Bühnenbildern⁶⁶ etwa 250 Arbeiten aus seinem Unterricht, zu denen er schrieb:

»Die Blätter behandelten lediglich Geräusch-Darstellungen. Nach meiner Erfahrung sind Geräusche für diese Aufgaben besonders gut geeignet, da der Schüler spontaner auf sie reagiert als auf Musik. Das Gesicht der Geräusche, wie ich es nennen möchte, ist prägnanter, klarer in Umriss und Farbe, »persönlicher« in seiner ganzen Struktur und darum auch verwendbarer.«⁶⁷

Vier dieser Schülerarbeiten (*Weckerrasseln*, *Naher Beckenschlag*, *Gläserklingen* und *Chorgesang*) sowie ein eigener Entwurf zu einem Bühnenbild für die Oper *Marionetten* des Komponisten Robert-Alfred Kirchner⁶⁸, der ebenso wie Gahlbeck in Schwerin lebte, wurden im Kongressbericht abgedruckt.⁶⁹

Im Programm des 3. Kongresses für *Farbe-Ton-Forschung*, der vom 2. bis 7. Oktober 1933 wiederum in Hamburg stattfand und dessen Untertitel *Tonfilm, Neue Bühne, Neue Musik* lautete, erscheint Gahlbeck nicht⁷⁰, steuerte aber wiederum das Plakat bei (Abb. 04). Für den 4. Kongress für *Farbe-Ton-Forschung* vom 4. bis 10. Oktober 1936, wiederum in Hamburg, nun mit dem Untertitel *Spitzenleistungen des deutschen und ausländischen Films. Film als Kunst unserer Zeit* gestaltete er wieder das Plakat (Abb. 05). Im gleichen Jahr fügte Anschütz Gahlbecks Bilder *Erste Phase*

⁶⁵ HEINRICH HEIN, »Wissenschaftliche und künstlerische Ausstellung. 1. Allgemeine Betrachtungen«, in: GEORG ANSCHÜTZ (Hg.), *Farbe-Ton-Forschungen. III. Band: Bericht über den II. Kongreß für Farbe-Ton-Forschungen (Hamburg, 1.–5. Oktober 1930)*, Hamburg 1931, S. 407–413, hier: 408.

⁶⁶ Ebd., S. 412.

⁶⁷ RUDOLPH GAHLBECK, »Bemerkungen zu meinen eigenen Bildern und zu denen aus meinem Kunstunterricht«, in: GEORG ANSCHÜTZ (Hg.), *Farbe-Ton-Forschungen. III. Band: Bericht über den II. Kongreß für Farbe-Ton-Forschungen (Hamburg, 1.–5. Oktober 1930)*, Hamburg 1931, S. 416–417, hier: 417.

⁶⁸ Robert-Alfred Kirchners (1889 in Hannover –1946 in Schwerin) Nachlass befindet sich in der Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker, Mus 3095/1 – Mus 3095/47.

⁶⁹ Vgl. GEORG ANSCHÜTZ, »Die neue Synthese des Geistes«, in: DERS., *Farbe-Ton-Forschungen. III. Band: Bericht über den II. Kongreß für Farbe-Ton-Forschungen (Hamburg, 1.–5. Oktober 1930)*, Hamburg 1931, S. 304–316, Bunte Tafeln O und P.

⁷⁰ Programm in GEORG ANSCHÜTZ, *Farbe-Ton-Forschungen. II. Band*, Hamburg 1936, eingeklebt zwischen S. 530 und 531.



Abb. 03 — Rudolf Gahlbeck, *Plakatentwurf*
2. Kongress für Farbe-Ton-Forschung
(1.–5. Oktober 1930)



Abb. 04 — Rudolf Gahlbeck, *Plakat*
3. Kongress für Farbe-Ton-Forschung
(2.–7. Oktober 1933)

4. KONGRESS FÜR FARBE-TON-FORSCHUNG

LEITUNG: PROF. DR. GEORG ANSCHÜTZ



MIT UNTERSTÜTZUNG DER HAMBURGER ARBEITSGEMEINSCHAFT „FILM“

HAMBURG / 4.-11. OKTOBER 1936

SPITZENLEISTUNGEN DES DEUTSCHEN UND AUSLÄNDISCHEN FILMS

FILM ALS KUNST UNSERER ZEIT

IN DER HANSSISCHEN UNIVERSITÄT, IM WATERLOO-THEATER, DAMMTORSTRASSE UND IN DER URANIA, FEHLANDSTRASSE
PROGRAMME UND EINTRITTS-KARTEN SIND AN DER KASSE DES WATERLOO-THEATERS UND IN DER URANIA ZU HABEN

ENTWURF: R. GAHLBECK - DRUCK: COBRAD KAYZER, HAMBURG 2

Abb. 05 — Rudolf Gahlbeck, *Plakat*
4. Kongress für Farbe-Ton-Forschung
(4.–11. Oktober 1936)



Abb. 06 — Rudolf Gahlbeck, *Drei Phasen von Leibscherz* (o.J.)
Phasen 1 und 3
(Reproduktion)

von *Leibschmerz* und *Dritte Phase von Leibschmerz* (Abb. 06) seinem Artikel *Typologie und Theorie des ›Farbenhörens‹* bei.⁷¹

Der freundschaftliche Kontakt zwischen Anschütz und Gahlbeck ist durch zahlreiche Briefe und Postkarten zwischen Dezember 1926 und Dezember 1951 dokumentiert.⁷² Anschütz, der sich noch 1929 aufgeschlossener atonaler und außereuropäischer Musik gegenüber gezeigt hatte⁷³, trat im Mai 1933 der NSDAP bei, beklagte 1934 jüdische Einflüsse in der Musik und sah die Zukunft der neuen Musik in einem »Symbol des neuen deutschen Menschen«⁷⁴. 1939 wurde er Gaudozentenbundführer und im selben Jahr zum außerplanmäßigen Professor für Psychologie ernannt. 1942 folgte die planmäßige außerordentliche Professur. Im Dezember 1945 wurde er wegen seiner politischen Überzeugungen und Arbeit in nationalsozialistischen Verbänden aus der Universität entlassen. Gahlbeck schrieb am 15. Juni 1947 in einer *Erklärung* an den Berufungsausschuss Hamburg, dass sich Anschütz ...

»für alle künstlerischen und insbesondere kunsterzieherischen Fragen mit dem gleichen Eifer und Verständnis, dem gleichen Weitblick für die Entwicklungsmöglichkeiten auf diesem Gebiet einsetzte, wie das in wissenschaftlicher Hinsicht der Fall war. Er ließ darüber hinaus auch den fortschrittlichen Kräften unter der Kunsterzieherische jede nur durchführbare Förderung und Unterstützung angedeihen und zwar — was besonders hervorgehoben zu werden verdient — in immer hilfsbereiter und selbstlosester Weise.«⁷⁵

⁷¹ Vgl. GEORG ANSCHÜTZ, »Zur Typologie und Theorie des ›Farbenhörens‹«, in: DERS., *Farbe-Ton-Forschungen. II. Band*, Hamburg 1936, S. 521–530, Tafel I–IV, hier: 527 und Tafel IV.1 und IV.2.

⁷² Adolf-Würth-Zentrum für Geschichte der Psychologie, Universität Würzburg; Rudolf-Gahlbeck-Archiv, Kunstmuseum Kloster Malchow.

⁷³ GEORG ANSCHÜTZ, »Neue Ansätze und Entwicklungsmöglichkeiten der gegenwärtigen Musik«, in: *Die Musik*, 22 (1929), 2, S. 81–85.

⁷⁴ GEORG ANSCHÜTZ, »Die neue Musik und unsere Jugend«, in: *Pädagogische Warte*, 41 (1934), S. 934–936, hier: 934 und 936; vgl. PETER PETERSEN, »Musikwissenschaft in Hamburg 1933 bis 1945«, in: ECKART KRAUSE/LUDWIG HUBER/HOLGER FISCHER (Hg.), *Hochschultag im ›Dritten Reich‹. Die Hamburger Universität 1933–1945. Teil II: Philosophische Fakultät, Rechts- und Staatswissenschaftliche Fakultät*, Berlin-Hamburg 1991, S. 625–640, hier: 630.

⁷⁵ Erklärung Gahlbecks an den Berufungsausschuss Hamburg, 15. Juni 1947, AWZ Würzburg.



Abb. 07 — Rudolf Gahlbeck, *Ravel »Boléro«* (1966)
Aquarell auf Papier
47,8 x 35,7 cm

Er selbst, Gahlbeck, habe nie der NSDAP angehört. Da Kunstpädagogen nur auf den ersten beiden Farbe-Ton-Kongressen 1927 und 1930 vertreten waren und der Gesinnungswechsel von Anschütz erst später stattfand, war Gahlbecks Aussage hinsichtlich der Kunstpädagogik bis 1930 zutreffend. In einem Entnazifizierungsverfahren wurde Anschütz in die Kategorie 4 (Mitläufer) eingestuft, später in die Kategorie 5 (Entlastete).⁷⁶ Er starb 1953.

Gahlbeck ließ noch in den 1950er Jahren Schüler Akkorde und Farben zuordnen, malte noch in den 1960er Jahren synoptische Bilder, z. B. die Synopsie zum *Boléro* von Maurice Ravel (Abb. 07) und starb 1972 mit 76 Jahren in Schwerin.

⁷⁶ Zu Anschütz' Karriere im ›Dritten Reich‹ und den Entnazifizierungsverfahren siehe PETERSEN, »Musikwissenschaft in Hamburg 1933 bis 1945«, a.a.O., S. 625 und 629–630; ANTON F. GUHL, »Anschütz, Georg Ernst«, in: FRANKLIN KOPITSCH/DIRK BRIETZKE (Hg.), *Hamburgische Biografie. Personenlexikon Bd. 6*, Göttingen 2012, S. 16–18; ARMIN STOCK, »Anschütz, Georg«, in: UWE WOLFRADT/ELFRIEDE BILLMANN-MACHEDA/ARMING STOCK (Hg.), *Deutschsprachige Psychologinnen und Psychologen 1933–1945*, Wiesbaden 2015, S. 10–11.

Textnachweise

Die Texte von Rudolf Gahlbeck wurden behutsam und stillschweigend, aber unter Wahrung stilistischer Eigenheiten, der aktuellen Rechtschreibung angepasst. Ebenso wurden offensichtliche Druckfehler in veröffentlichten Texten anhand von Manuskript und/oder Typoskript korrigiert.

»Farbenhören«, in: *Westermanns Monatshefte*, 69. Jg. (1925), Bd. 138, S. 409–412. © Abdruck mit freundlicher Genehmigung des Kunstmuseums Kloster Malchow / Rudolf-Gahlbeck-Archiv

»Fragebogen für Farbenhörer« (1926). © Aus dem Nachlass herausgegeben mit freundlicher Genehmigung des Kunstmuseums Kloster Malchow / Rudolf-Gahlbeck-Archiv

»Nochmals: Der Expressionismus. Entgegnung auf die kritische Studie (von F.H.L. Hartmann)«, in: *Kunst und Jugend*, 6. Jg. (1926), Heft 3, S. 61–62. © Abdruck mit freundlicher Genehmigung des Kunstmuseums Kloster Malchow / Rudolf-Gahlbeck-Archiv

»Expressionismus«, in: *Kunst und Jugend*, 6. Jg. (1926), Heft 6, S. 121–124. © Abdruck mit freundlicher Genehmigung des Kunstmuseums Kloster Malchow / Rudolf-Gahlbeck-Archiv

»Farbe und Ton«, in: *Bibliothek der Unterhaltung und des Wissens* (1927), Bd. 12, S. 138–143. © Abdruck mit freundlicher Genehmigung des Kunstmuseums Kloster Malchow / Rudolf-Gahlbeck-Archiv

»Farbe, Form und Ton«, in: *Kunst und Jugend*, Jg. 7 (1927), Heft 12, S. 258–260. © Abdruck mit freundlicher Genehmigung des Kunstmuseums Kloster Malchow / Rudolf-Gahlbeck-Archiv

»Gibt es sichtbare Töne?«, in: *Die Gartenlaube* (1927), Bd. 38, S. 756–757.
© Abdruck mit freundlicher Genehmigung des Kunstmuseums Kloster Malchow / Rudolf-Gahlbeck-Archiv

»An den Grenzen. Betrachtungen zum Farbe-Ton-Problem«, in: *Daheim*, 64. Jg. (1928), Nr. 41, S. 4–5. © Abdruck mit freundlicher Genehmigung des Kunstmuseums Kloster Malchow / Rudolf-Gahlbeck-Archiv

»Malerei — 1931«, in: *Der Wanderer. Monatsschrift für die deutsch sprechenden Kreise Großbritanniens*, 1. Jg. (1931), Nr. 9, S. 103–105.
© Abdruck mit freundlicher Genehmigung des Kunstmuseums Kloster Malchow / Rudolf-Gahlbeck-Archiv

»Photographie und Kunst«, in: *Kunst und Jugend* (1932), Nr. 12, S. 35–38.
© Abdruck mit freundlicher Genehmigung des Kunstmuseums Kloster Malchow / Rudolf-Gahlbeck-Archiv

»Form und Inhalt, Kunst und Publikum«, in: *Kunst und Jugend* (1932), Nr. 12, S. 164–166. © Abdruck mit freundlicher Genehmigung des Kunstmuseums Kloster Malchow / Rudolf-Gahlbeck-Archiv

»Phantasie und Zufall«, in: *Kunst und Jugend* (1931), Nr. 11, S. 276–278.
© Abdruck mit freundlicher Genehmigung des Kunstmuseums Kloster Malchow / Rudolf-Gahlbeck-Archiv

»Kunst und Fotografie« (1955). © Vortragsmanuskript aus dem Nachlass herausgegeben mit freundlicher Genehmigung des Kunstmuseums Kloster Malchow / Rudolf-Gahlbeck-Archiv

»Was ist Realismus?« (o. J.). © Typoskript aus dem Nachlass herausgegeben mit freundlicher Genehmigung des Kunstmuseums Kloster Malchow / Rudolf-Gahlbeck-Archiv

»Synästhesie und Kunst. Zum Verhältnis von Musik und Malerei bei Rudolf Gahlbeck«. © Originalbeitrag von Marco Gutjahr und Rebekka R. Tibbe

»Künstlerische Synthesen. Rudolf Gahlbeck und die Farbe-Ton-Forschung um Georg Anschütz«. © Originalbeitrag von Marco Gutjahr und Jörg Jewanski

Abbildungsverzeichnis

Einige der Werke und Arbeiten von Rudolf Gahlbeck sind im Original nicht mehr greifbar oder gelten als verschollen, sodass die entsprechenden Abbildungen auf Reproduktionen beruhen, die auch als diese ausgewiesen werden.

»Vorwort«

Abb. 01 — Rudolf Gahlbeck, *Der Wortklang »Ballade« (Männerstimme)*, o. J. / Aquarell auf Papier / 49,1 x 38,0 cm. © Mit freundlicher Genehmigung des Kunstmuseums Kloster Malchow / Rudolf-Gahlbeck-Archiv

Abb. 02 — Rudolf Gahlbeck, *Chopin »Trauermarsch«*, o. J. / Aquarell auf Papier / 47,8 x 35,2 cm. © Mit freundlicher Genehmigung des Kunstmuseums Kloster Malchow / Rudolf-Gahlbeck-Archiv

»Farbenhören«

Abb. 01 — Rudolf Gahlbeck, *Beethoven (1924/25)* / Aquarell und Deckfarbe auf Papier / 34,5 x 27 cm (Reproduktion). © Mit freundlicher Genehmigung des Kunstmuseums Kloster Malchow / Rudolf-Gahlbeck-Archiv

Abb. 02 — Rudolf Gahlbeck, *Richard Wagner (1924/25)* / Aquarell und Deckfarbe auf Papier / 35 x 27,2 cm (Reproduktion). © Mit freundlicher Genehmigung des Kunstmuseums Kloster Malchow / Rudolf-Gahlbeck-Archiv

Abb. 03 — Rudolf Gahlbeck, *Richard Strauß (1924/25)* / Aquarell und Deckfarbe auf Papier / 35 x 27,3 cm (Reproduktion). © Mit freundlicher Genehmigung des Kunstmuseums Kloster Malchow / Rudolf-Gahlbeck-Archiv

Abb. 04 — Rudolf Gahlbeck, *Johannes Brahms* (1924/25) / Aquarell und Deckfarbe auf Papier / 35 x 27,3 cm (Reproduktion). © Mit freundlicher Genehmigung des Kunstmuseums Kloster Malchow / Rudolf-Gahlbeck-Archiv

»Gibt es sichtbare Töne?«

Abb. 01 — Rudolf Gahlbeck, *Das Schnarchen meines Nachbarn* / Bleistift auf Papier / 12 x 18,5 cm. © Mit freundlicher Genehmigung des Kunstmuseums Kloster Malchow / Rudolf-Gahlbeck-Archiv

»An den Grenzen«

Abb. 01 — *Ein Glockenton* / Synoptische Darstellung durch einen Sechzehnjährigen. © Mit freundlicher Genehmigung des Kunstmuseums Kloster Malchow / Rudolf-Gahlbeck-Archiv

Abb. 02 — *Beethovens »Freude, schöner Götterfunken«* / Farbton-Darstellung durch eine Fünfzehnjährige. © Mit freundlicher Genehmigung des Kunstmuseums Kloster Malchow / Rudolf-Gahlbeck-Archiv

Abb. 03 — *»Åses Tod«* von *Edvard Grieg* / Farbton-Darstellung durch einen Sechzehnjährigen. © Mit freundlicher Genehmigung des Kunstmuseums Kloster Malchow / Rudolf-Gahlbeck-Archiv

Abb. 04 — *Ein Donnerschlag* / Synoptische Darstellung durch einen Siebzehnjährigen. © Mit freundlicher Genehmigung des Kunstmuseums Kloster Malchow / Rudolf-Gahlbeck-Archiv

Abb. 05 — *Barcarole* aus *»Hoffmanns Erzählungen«* von *Jacques Offenbach* / Synoptische Darstellung durch einen Vierzehnjährigen. © Mit freundlicher Genehmigung des Kunstmuseums Kloster Malchow / Rudolf-Gahlbeck-Archiv

»Malerei – 1931«

Abb. 01 — Rudolf Gahlbeck, *Gudruns Klage* (1926) / Öl auf Leinwand / (Reproduktion). © Mit freundlicher Genehmigung des Kunstmuseums Kloster Malchow / Rudolf-Gahlbeck-Archiv

Abb. 02 — Rudolf Gahlbeck, *Andante maestoso* (1926) / Öl auf Leinwand / (Reproduktion). © Mit freundlicher Genehmigung des Kunstmuseums Kloster Malchow / Rudolf-Gahlbeck-Archiv

»Kunst und Fotografie«

Abb. 01 — *Totenmaske Ludwig van Beethovens* (Bonn, um 1920) / Fotografie von Karl Steinle nach einem Gipsabguß der von Josef Danhauser angefertigten Maske. © Mit freundlicher Genehmigung durch das Beethoven-Haus, Bonn

Abb. 02 — Moritz von Schwind, *Der Erlkönig* (um 1830) / Öl auf Holz / 32 x 44,5 cm. © Mit freundlicher Genehmigung der Österreichischen Galerie Belvedere, Wien (Inv.-Nr. 615)

»Nachwort«

Abb. 01 — *Geräusch einer Säge* / Von Rudolf Gahlbeck präsentierte Schülerarbeit. © Mit freundlicher Genehmigung des Kunstmuseums Kloster Malchow / Rudolf-Gahlbeck-Archiv

Abb. 02 — *Hahnenschrei* / Von Rudolf Gahlbeck präsentierte Schülerarbeit. © Mit freundlicher Genehmigung des Kunstmuseums Kloster Malchow / Rudolf-Gahlbeck-Archiv

Abb. 03 — Rudolf Gahlbeck, *Plakatentwurf* / 2. Kongress für Farbe-Ton-Forschung (1.–5. Oktober 1930). © Mit freundlicher Genehmigung des Kunstmuseums Kloster Malchow / Rudolf-Gahlbeck-Archiv

Abb. 04 — Rudolf Gahlbeck, *Plakat* / 3. Kongress für Farbe-Ton-Forschung (2.–7. Oktober 1933). © Mit freundlicher Genehmigung des Kunstmuseums Kloster Malchow / Rudolf-Gahlbeck-Archiv

Abb. 05 — Rudolf Gahlbeck, *Plakat* / 4. Kongress für Farbe-Ton-Forschung (4.–11. Oktober 1936). © Mit freundlicher Genehmigung des Kunstmuseums Kloster Malchow / Rudolf-Gahlbeck-Archiv

Abb. 06 — Rudolf Gahlbeck, *Drei Phasen von Leibschmerz* / Phasen 1 und 3 (Reproduktion). © Mit freundlicher Genehmigung des Kunstmuseums Kloster Malchow / Rudolf-Gahlbeck-Archiv

Abb. 07 — Rudolf Gahlbeck, *Ravel »Boléro«* (1966) / Aquarell auf Papier / 47,8 x 35,7 cm. © Mit freundlicher Genehmigung des Kunstmuseums Kloster Malchow / Rudolf-Gahlbeck-Archiv

Personenregister

A

- Mohammad Adeli 36
Hans Adler 115, 123
James Alvarez 128
Georg Anschütz VII, 10, 22, 24, 28,
33, 115–116, 118–119, 123, 127, 129,
132, 134–136, 141–142.
Julian E. Asher 118

B

- Johann Sebastian Bach 49, 126–127
Hermann Bahr 93–94, 96–97
Gary Bargary 118
Kylie J. Barnett 118
Simon Baron-Cohen 118
Maurice Barrès 94
Eduard Baumgarten V
Ludwig van Beethoven 4–5, 9, 12, 21,
29, 35, 49, 78–79, 95–96, 120, 127,
149–151
Walther Behm 17
Hans Best 70
Elfriede Billmann-Macheda 142
Siegfried Bimberg 123
Eugen Bleuler 116–118
Arnold Böcklin 69–70, 101, 112
Fritz Böhme 24
Jakob Böhme 12, 19
Johannes Brahms 7, 35, 49, 126–127,
150
Dirk Brietzke 142
Günter Busch 67

C

- Frédéric Chopin VII, IX, 121, 149
Aiden P. Corvin 118
Richard E. Cytowic 117

D

- Sean A. Day 117–120, 128
Mike J. Dixon 128
Paul Dörken 10–11, 135
Edmund Dulac 108
Albrecht Dürer 67, 70, 80, 101

E

- Gertrud Eckermann 132–133
Johann Peter Eckermann 87
Joseph von Eichendorff 112
Gabriele Enser 133

F

- Gustav Theodor Fechner 22
Robert Fink 9
Ciara Finucane 118
Holger Fischer 141
Simon E. Fisher 118
Théodore Flournoy 118–119
Hans Franck XI
Christine Fraser 118, 128

G

- Greta Garbo 80, 82
Christian Fürchtegott Gellert 112

Johann Wolfgang von Goethe VII, 3,
9, 15, 22, 27, 85, 87, 93–94, 96–97
Richard L. Gregory 125
Melanie Gruß X
Edvard Grieg 30, 35, 150
Rolf Grundner 132
Matthias Grünewald 67
Anton F. Guhl 142
Marco Gutjahr V-XI, 115–142

H

Hugo Händel 67, 72
F. H. L. Hartmann 93–94, 96, 99–103,
145
Andreas Hapkemeyer 134
Wilhelm Hausenstein 77–78, 82–83
Erwin Heckmann 105, 107
Heinrich Hein 135
Nathaniel E. Helwig 126
Hans Herrmann 60
Hermann Hesse 72
Ludwig Hirschfeld-Mack 18, 25, 134
E.T.A. Hoffmann 22, 31, 150
Matthias Holl 121
Ludwig Huber 141
Brett Huckstep 127

I

Alberta Ipser 128

J

Jörg Jewanski 115–142

K

Max Kemmerich 65
Julius Heinrich von Kirchmann
124–125
Robert-Alfred Kirchner 136
Alois Kolb 9

Oskar Kokoschka 94–95
Franklin Kopitsch 142
Eckart Krause 141
Alfred Kubin 106, 112
Katerina S. Kucera 118

L

Alexander László 12, 15, 25, 29,
120–122, 132, 134
Karl Lehmann 116–118
Walter Leistikow 67
Daniela Lemke XI
Alexander Lernet-Holenia 78, 80, 82
Max Liebermann 67, 96
John Locke 125
Ernst Lorenz 59, 61–63, 65–66

M

Friedrich Mahling 119, 135
Franz Marc 101–102
Stefan Matuschek 96
Hugo Meier-Thur 11, 135
Adolph Menzel 100–101
Felix Mendelssohn Bartholdy 35
Kevin J. Mitchell 118
Jacob Mohr 69
Stéphane Molotchnikoff 126
Wolfgang Amadeus Mozart 49, 127
Catherine Mulvenna 118, 128
Edvard Munch 108

N

Christoph Natter 132–133
Fiona N. Newell 118
Isaak Newton 9, 15, 21, 27
Friedrich Nietzsche V–VI
Emil Nolde 108
Fidelis Alois Nussbaumer 119–120

O

Monika Oebelsberger 133
 Jacques Offenbach 31, 150
 Rebecca Ovalle Fresa 122

P

Stephen E. Palmer 126
 Casimir von Pászthory 35
 Artur Paunzen 9
 Peter Petersen 141–142
 Claus Pias 93
 Max Picard 84
 Carl Theodor von Piloty 101
 Lilia R. Prado-León 126
 Joachim Puttkammer XI, 123
 Giacomo Puccini 35

R

Sergej Rachmaninow 121
 Oskar Rainer 19, 132–133
 Maurice Ravel 142–143, 152
 Rembrandt 96
 Christoph Reuter 125, 135
 Arthur Rimbaud 22
 Ernst Roth 72
 Nicolas Rothen 117, 122
 Jean Rouat 126
 Jean-Jacques Rousseau 15, 22, 27
 Peter Paul Rubens 102

S

Georg Tobias Ludwig Sachs 119
 Nam Sagiv 118, 128
 Rustem Sakhabiev 125, 135
 Adam Scharrer 111
 Friedrich Schiller 56, 96
 Karl von Schintling 62
 Karen B. Schloss 126
 Frank Schnaß 61

Gottfried Schnödl 93
 Arthur Schopenhauer 22
 Robert Schumann 22, 121
 Michaela Schwarzbauer 123
 Emanuel Swedenborg 112
 Moritz von Schwind 86–87, 151
 Kirsten Scott 118–128
 Giovanni Segantini 69
 Natalia Sidler 118, 120–121, 128
 Julia Simner 117–120, 128
 Alexander Skrjabin 121
 Rebecca Smees 128
 Charles Spence 135
 Peter Stasny 134
 Armin Stock 142
 Werner Stockfisch XI, 123
 Richard Strauß 3, 6, 35, 124, 149

T

Hans Thoma 67
 Ludwig Tieck 22
 Amanda K. Tilot 118
 Tizian 102
 Erich Trunz 93
 Elias Tsakanikos 118, 127–128

U

Fritz Usinger 75–76

V

Leonardo da Vinci 83, 105
 Arianna Vino 118

W

Richard Wagner 3, 5, 49, 124, 127, 149
 Nicholas J. Wade 125
 Jamie Ward 117–120, 127–128
 Max Weber V
 Ehm Welk 111

Manfred Wenzel 94
Kelly L. Whiteford 126
Sarah A. Witherby 118, 128
Oscar Wilde 28
Heinrich Wölfflin 80
Uwe Wolfradt 142
Wilhelm Wundt 125–126

X
Zoe Xu 126

Z
Ulrike Zeuch 115, 123
Emile Zola 76

Sachregister

A

Abendland 24
Abstraktion 10, 80, 86, 102, 132–134
Akkord 48, 107, 127
Akt 85
Allgemeingültigkeit VII, 3, 24, 64,
103, 135
Analogie VI, 37–39, 49, 125–126, 135
Antlitz 85, 95
Apparat 60, 62, 64, 77–78
Aquarell VIII, IX, 4–7, 11, 23, 44, 143,
149–150, 152
Aquarellfarbe 11
Architektur 17, 78
Arrangement 77
Arzt 10, 124
Assoziation 121–122, 124, 126
— Assoziationstraining 122
— Bildassoziation 121
— Farbassoziation 122
Ätherschwingung 9, 21, 27
audition colorée 15, 22, 117–118
Auge 9, 12, 22, 37, 42, 44, 61, 82, 84,
93–94, 97, 106, 115, 120, 128, 132
Ausdruck 3, 56, 59, 69, 73, 75, 78, 81,
102–103, 109, 121, 124, 126, 133
— Ausdruckscharakter 133
— Ausdrucksgehalt 81
Ausleuchtung 77
Außenwelt 39
Autonomie X

B

Barock 108
Bauwerk 30
Bedeutung 87–88, 93, 95, 99–100, 110,
113, 119
— Bedeutungsüberschuss X
Begriff VI, X, 25, 28, 41, 55, 68, 75,
88, 102, 111–112, 116–118, 126, 134
Bewegung 3, 19, 22, 27, 44–46, 81, 94,
103, 123, 133
Biedermeier 108
Bild V–VII, XI, 3, 8–10, 12, 17, 21,
25, 28, 30, 36–38, 44, 55–56, 58,
60, 62–65, 67, 69–72, 78, 80–84,
86–88, 96, 105–110, 118, 120–122,
127, 129, 132–136, 142
— Abbild 60, 63, 76, 129
— Abbildung 4, 76
— Bildaufbau 109
— Bildausschnitt 62, 109
— Bildballade 106
— Bildbetrachtung 17
— Bildelement 110
— Bildgrenze 109
— Bildnis 63–64, 82–83
— Bildsituation 80
— inneres Bild 37
Bildung 19, 72
Biografie XI, 142
Blechbläser 3, 5, 124
Buchstabe 10, 28, 41, 124
Bühne 5, 8, 24–25, 30, 135–136

— Bühnenbild 8, 25, 30, 135–136

— Bühnenwesen 25

Büste 95

C

Cello 34, 49

Charakter X, 18, 35, 43, 66, 100, 106, 133

— Ausdruckscharakter 133

Chor 136

Colored Hearing 117

D

Darstellen 16, 21, 60–61, 65, 129

Darstellung 4, 15–16, 23, 29–31, 60–61, 100–101, 103, 111–113, 133, 136, 150

— Darstellungsvermögen 103

Denken X–XI, 10, 28, 39, 63, 72, 124

Deutung VII, X, 112

— Deutungsmöglichkeit 112

Diktatur 55

Ding VI, 11–12, 18, 22, 30, 39, 50, 55, 61, 71–72, 75, 77, 82, 107, 109, 135

— Haut der Dinge 11, 18

Dreieck 6, 18

Dreiklang 48, 127

Druckerschwärze 56

Durchsichtigkeit 10, 23, 44–45

E

Eindruck VII, 3, 9, 15, 17–18, 21, 23, 38–44, 46, 48, 50, 65, 82, 99, 115, 127, 132–134

Einfühlung 19, 100, 133

— Einfühlungskunst 100

Einheit VII, 18, 24

— Einheit der Künste VII

Emotion 124, 126

Empfindung VII, 3, 9, 11–12, 15, 19, 22–23, 27, 29, 116–117, 120, 125–126

— Empfindungsleben 12, 27

— Lichtempfindung 116–117

— Schmerzempfindung 23, 116–117, 136, 140, 152

— Sinnesempfindung 116

— Tastempfindung 116

— Wärmeempfindung 116

Epoche 19, 94, 102

— Kunstepoche 102

Erfahrung 10, 17, 22, 105, 107, 110, 122, 125, 132, 136

— Erfahrungswelt 10

Erinnerung 10, 23, 27, 34, 36, 39, 41, 47, 50

Erkenntnis VI, 4, 56, 103, 123

— Erkenntniskritik VI

Erleben 9, 12, 17–18, 30, 58, 72, 81, 103, 115, 122, 129

Erlebnis 10, 16, 18–19, 34, 36, 42, 60, 62, 72, 76–77, 86, 106–107, 112–133, 133, 135

— Erlebnisinhalt 18

Erscheinung VII, 3, 9, 17, 22–24, 27, 40–41, 43, 46, 48, 50, 68, 80, 85, 93, 101, 115–116, 124, 128–129

Etüde 121

Expressionismus 76, 93–104

F

Fagott 49

Fantasie 9, 21–22, 34–36, 38, 41, 61, 67, 69, 86, 97, 100–101, 103, 105–110, 129, 132

Farbe V–VII, XI, 3, 7–13, 15–19, 21–25, 27–29, 33, 35, 37–39,

- 44–50, 61, 68, 72, 76–77, 94,
 105–109, 115–142
 — Farbegebilde VII, 3, 27
 — Farbegehör 109
 — Farbenhören VII, 3, 9–10, 15,
 22–24, 27–28, 33, 115–119, 121,
 123–124, 127, 129, 136
 — Farbenhörer 3, 9, 22–23, 27–28,
 33, 115, 118, 124, 127
 — Farbenskala II
 — Farbenspiel 8, 27, 122
 — Farbenwelt II, 21
 — Farbfolge 24, 28
 — Farbharmone 109, 133
 — Farbklang 17, 129
 — Farblichtinstrument 25
 — Farblichtklavier 12, 120
 — Farblichtkonzert 12, 120
 — Farblichtmusik 12, 15, 25, 29, 118,
 120–122, 128, 132, 134
 — Farblichtspiel 18
 — Farbtonbild 28, 135
 Farbe-Ton-Forschung XI, 10, 15–16,
 21, 25, 27, 29, 105, 115, 123–124,
 129, 132, 134–139
 Figur VI, X, 12, 18, 109, 120
 Film 9, 12, 56, 65, 86, 115, 120–121,
 136
 Fläche X, 18, 45, 59, 105–107
 Flöte 3, 49, 124–125
 Flügel 12, 120
 Flugzeug 56
 Form VII, 3, 7–12, 15, 17–19, 22, 24,
 27–29, 35, 37–39, 44–50, 55–56,
 60–61, 63, 67, 70–73, 75–76, 80,
 86, 94–95, 100, 106, 108, 115–116,
 120, 123, 126–129, 132–134
 — Formenspiel 10, 17, 129, 132
 — Formenverbindung 17, 129
 — Formfülle II
 — Naturform 17, 76
 Foto 77, 80–81, 83, 85, 112
 — Fotografie 59–66, 75–88
 — Fotoinflation 78
 Fühlen X, 39

 G
 Galerie 56
 Gedächtnis 39
 Gefühl 11, 15, 18, 20, 23–24, 27–28,
 39, 42, 48–49, 69, 71, 82, 103,
 125–126, 129
 — Gefühlsinhalt 27
 Gegenstand 10, 21, 28, 36–38, 50, 76,
 80, 115, 124–125, 133–134
 — Naturgegenstand 76
 Gegenwart 65, 103, 108, 113
 Gehörmpfindung 120
 Gehörswelt 24
 Geige 34, 49
 Geist 40, 65, 67–68, 75–76, 93–96,
 100–103, 113, 115, 123, 136
 — Geistigkeit 103
 — Zeitgeist 95
 Gemälde 60, 64–66, 106
 Gemüt 55, 68
 Genie 67, 69, 95
 Genre 126
 Geräusch 10, 16–18, 23, 28, 41–42, 50,
 113, 127, 129–130, 136
 Geruchsphotismus 116
 Geschmacksphotismus 116
 Gesetz 3, 11, 24, 28, 56, 61, 65, 67, 72,
 101, 106, 109
 — Eigengesetzlichkeit 56, 61, 133
 — Gesetzmäßigkeit 3, 11, 24, 28, 72
 Gesicht 18, 24, 37, 44–45, 60, 78, 82,
 84–85, 116, 136

— Gesichtsempfindung 116
 — Gesichtswelt 24
 Gestalt 4, 21, 60, 64, 75, 77, 86, 100,
 108, 110
 Gestalten 60, 102, 110
 Geste 97
 Gipsabdruck 79–80, 151
 Grafik 63, 66, 78, 133
 Grenze 10, 19, 27, 60, 66, 72, 87,
 102–103, 109, 123–124, 127
 — Grenzgebiet VII, 3, 115
 Grundton 4

H

Harmonie 3, 8, 30, 56, 109, 133
 — Farbharmonie 109, 133
 Helligkeit 11, 16, 47–48, 127
 Hören VII, 3, 9–10, 15, 21–22, 24,
 27, 33–34, 39, 41–42, 45, 47, 50,
 115–124, 128–129, 136

I

Ideal 8, 66, 85, 103
 — Idealisierung 85
 — Kunstideal 103
 Idol 103
 Impressionismus 36, 56, 68, 70,
 93–96
 Individualität 73
 Individuum 93
 Inhalt 12, 18, 23–24, 27, 29, 36, 43,
 55–56, 67–73, 95, 100, 107–108,
 120
 Innenleben 10, 18, 27, 30
 Instrument 8, 12, 28, 35, 49, 120,
 124–127
 Intellekt 12, 18, 24, 106
 Intensität 103

Intervall 48, 127
 Ironie 97

J

Jahreszeit 10, 124

K

Kamera 61, 81–84
 — Kameraprodukt 81
 Kammermusik 34
 Kitsch 55, 67–69, 71–72
 Klang V–VIII, XI, 3, 17, 22, 24, 28,
 48–49, 117, 120, 122–127, 129,
 132–133
 — Klangwerkzeug 3, 124
 Klavier 12, 34–35, 48, 120, 122, 132
 — Klavierstück 132
 — Klaviervortrag 132
 Komponist V, 12, 29, 35, 49, 124, 127,
 129, 136
 Komposition 12, 34, 94, 109, 120–121,
 126, 133
 Kontrapunkt 6
 Konzert 41, 47, 112–113, 120–122
 Kraft 5, 10, 40, 49, 58, 71–72, 83, 103,
 107, 109–110, 127, 133, 141
 Krankheit 117
 Kreis 11, 16, 18, 27, 61, 132, 146
 Kritik 102–103, 122
 — Selbstkritik 102
 Kulisse 5
 Kultur V, X, 56, 65–66, 69
 — Kulturpolitik V
 Kunst V–VII, X–XI, 3, 8–10, 12–13,
 15, 17, 19, 21–25, 27, 29–30, 33,
 36, 40–41, 43, 53, 55–56, 58–73,
 75–78, 80–88, 91, 93–96, 99–105,
 109–112, 115–116, 118–124, 126,
 128–130, 132–136, 138, 140–142

- Bildende Kunst 21, 72, 78, 81, 88
 - Kunstbetrachtung 70, 110
 - Kunstentwicklung 104
 - Kunsterzieher X–XI, 12, 15, 129, 141
 - Kunsterziehung XI, 133
 - Kunstform 67, 120–123, 134–135
 - Kunstgattung 12, 25, 29, 59
 - Kunstgeschichte 40, 55
 - Kunstideal 103
 - Kunstlehrer 73, 105
 - Kunstpädagogik 115, 134–135, 141
 - Kunstprinzip 102
 - Kunstunterricht 15, 59, 61, 63, 72, 105, 109, 129, 133–136
 - Zweckkunst 103
 - Künstler V, VII, XI–XI, 9–10, 12–13, 15, 19, 22–23, 30, 36, 55–56, 59, 61–72, 77–78, 80–82, 85–86, 88, 94–96, 99–100, 102–103, 111–112, 115–116, 118–120, 122–124, 126, 128–130, 132, 134–136, 138, 140–142
 - Künstlerhandschrift 88
- L**
- Landschaft 37, 50, 56, 58, 71, 77, 80, 122
 - Laut V–VI, 126–127
 - Laute 34
 - Lebenswerk 4
 - Legende 86
 - Leib 75, 93–94, 101, 136, 140
 - Leinwand 57–58, 120–121
 - Licht X, 7, 10, 12, 15, 17, 18–19, 22, 24–25, 27, 29, 55, 62, 65, 68, 81, 86, 99, 116–118, 120–122, 125, 128–129, 132, 134
 - Lichteffekt 86
 - Lichtempfindung 116–117
 - Lichtornamentik 121
 - Lichtphotismus 116
 - Linse 78, 82, 84
 - Literatur 22, 27, 33, 85, 93, 111, 123, 128
- M**
- Machwerk 17
 - Maler V, 8, 11, 21, 33, 36, 55, 64, 81–82, 96, 101, 115, 119, 121
 - Malerei V, VII, 3–4, 6, 8–10, 16, 21, 23, 28, 33, 36, 38, 40, 55–56, 58–61, 63, 65, 67–68, 77–78, 86, 88, 97, 110, 115, 123, 133
 - Aquarellmalerei 23
 - Temperamalerei 23
 - Ölmalerei 23
 - Malweise 94
 - Mandoline 34
 - Märchen 36, 86, 108
 - Maschine 55, 65, 68, 78, 96
 - Zeitalter der Maschine 55, 68
 - Maske 78–79, 95
 - Totenmaske 78–79, 95
 - Masse 75
 - Material VI, 10, 12, 16, 19, 24, 76–77
 - Medium 64
 - Medizin 21, 119–120
 - Meißel 77
 - Melancholie 7
 - Melodie 3, 21, 49
 - Mensch V–VII, X, 3, 9, 10–13, 15, 18, 24–25, 28, 37, 40, 46, 55–56, 58, 64–65, 68, 70–72, 75–78, 81–85, 93–94, 96, 101, 103, 109, 111, 121–125, 141
 - Menschheit 70
 - Metapher V–VI

- Metaphorisierung VI
 Metaphysik 106
 Mittelalter 102, 108
 Mittler 11, 16, 18, 24, 70
 Mode 55, 65, 71, 73, 108
 Modell 64, 83, 85
 Moderne 10, 25, 30, 34, 56, 86
 Monotonie 56
 Motiv 47, 49, 80–81, 88, 127
 Musikstück VII, 35, 43, 47, 49,
 126–127, 133
 Muster 10, 44, 101, 122
 Mystik 12
- N
- Nachahmung 76, 88, 101
 Natur 17, 19, 38, 46, 55–56, 60, 62, 70,
 72, 76–78, 80–81, 83–84, 86–88,
 97, 100–103, 107–108, 112, 120, 123,
 133–134
 — Naturform 17, 76
 — Naturgegenstand 76
 Naturalismus 17, 96,
 Natürliches 43
 Nerven V–VI, 11, 56, 95
 — Nervenreiz V–VI
 — Nervensystem 95
 Neue Sachlichkeit 55, 59, 103, 112
 Neutralität 78
- O
- Objekt VI, 37, 62–64, 68, 80
 Objektiv 85
 Oboe 3, 49, 124
 Ohr 58, 84, 116
 Okkultes 10, 21, 50–51, 97, 124
 Oktave 48, 127
 Ölfarbe 11
 Oper 34, 48, 136
- Optik 9, 11, 16, 27, 29, 38–40, 42, 45,
 47, 50, 115, 127
 Orchester 3, 124
 Orchestrierung 124
 Orgel 34
 Ornament 121–122
 — Lichtornamentik 121
- P
- Pädagogik 67, 115, 132–135, 141
 — Reformpädagogik 133
 Parabel 24, 28
 Paradoxie 6, 58
 Pathologisches X, 27, 43
 Phänomen VI–VII, X, 22, 116–118,
 126–127
 Photismus 22–23, 27, 116–118, 129
 — Geruchsphotismus 116
 — Geschmacksphotismus 116
 — Lichtphotismus 116
 — Schallphotismus 116–118, 129
 Physik 9, 21, 27, 81
 Piccoloflöte 49
 Pinsel 61, 77
 Plastik 23, 78, 85, 103
 Plastilin 11, 23
 Politik V, X–XI, 111, 141
 Porträt 63–64, 82–83, 85, 103, 124
 Projektionsfläche X
 Psychologie VII, 10, 21, 81, 115, 118,
 124–126, 128, 132, 141–142
- Q
- Quadrat 18
 Quarte 48, 127
 Quinte 48, 127
 Quintenzirkel 48, 127

R

Raum X, 41, 43–44, 64, 101, 115, 119,
121
— Verhandlungsraum X
Realisierung 88
Realismus 55, 111–113
Realistik 103
Rechteck 107
Reflektor 94
Reiz V–VI, 11, 16, 23, 28–29, 46,
70–71, 80–81, 109, 116, 127
— akustischer Reiz 11, 16, 23, 28–29,
45–46
— visueller Reiz 127
Relation VI
— ästhetische Relation VI
Rhapsodie 7
Rhythmus 3, 17, 19, 24, 49, 56, 72, 133
Rokoko 108
Romantik VII, 15, 27, 67, 69
Romantiker 15, 27, 67
Rundfunk 56, 62

S

Sachlichkeit 19, 55, 59, 62–62, 66,
103, 112
— Neue Sachlichkeit 55, 59, 103, 112
Sage 36, 86,
Schall 116–118, 129
— Schallphotismus 116–118, 129
Schmecken 50, 70, 117, 128
Schmerz 23, 116–117, 136, 140, 152
Schönheit 6, 10, 17, 68, 81, 107, 132
Schriftsteller V, 11, 40, 82
Seele 9, 19, 25, 64, 69, 71, 76, 82
— Seelenleben 9, 19, 25
Sehen VII, 3, 36, 50, 63, 69, 84,
93–94, 96–97, 100–101, 115, 124,
128

Seide 10, 23
Selbstkritik 102
Selbsttätigkeit 133
Sicht XI, 10, 22–23, 27, 36, 39, 88, 127
— Sichtung 88
— Sichtbare X, 8–9, 12, 21–22, 36,
39, 82, 88, 115, 120, 123, 125, 134,
146, 150
— Sichtbarkeit 36, 88
— Sichtgebilde 10, 22–23, 27, 127
Sinfonie 9, 21
Sinn V–VI, X, 29, 36–37, 42, 49–50,
56, 59–60, 62–63, 68–69, 71,
73, 75–77, 85, 96, 99–100, 107,
115–117, 123, 125
Sinnesempfindung 116
Sinnlichkeit 71, 82, 97
Sonate 9
Spiegel 55, 68, 76, 82, 94, 100, 135
Sprache VI, 41, 97, 100
Sprachgebrauch 11, 15, 21, 28
Stilleben 77, 108
Stimme VIII, 3, 11, 46, 122, 124, 149
Stoff 19, 21, 60, 62, 67, 70, 87, 100,
133
Struktur 12, 103, 120, 136
Surrealismus 86, 103
Symbol 21, 61, 103, 133, 141
Symphonie 34
Synästhesie V–VII, X, 115, 117–124,
127–129, 132, 134–135
Synopsis VII, 9–11, 22–23, 25, 27, 33,
82, 115, 118, 123, 127, 129, 142
Synoptiker 9–11, 23, 115, 118
Synthese 19, 40, 56, 115, 121–123, 134,
136
Szene 58, 81, 86

T

- Tanz 7, 12, 24, 30, 108, 120, 133
 Tasten 50, 102, 128
 Technik 10, 23, 59, 62, 66, 86
 Temperament 39, 76
 Terz 48
 Tiefenschicht 19, 24
 Ton V–VII, XI, 3, 8–13, 15–16, 18–19,
 21–25, 27–29, 35, 47–50, 65, 76,
 105, 115, 117, 119–120, 122–129,
 132–139, 141
 — Tonart 35, 47–49, 126–127
 — Tondichter 8
 — Tongefüge VII, 3
 — Tongeschlecht 127
 — Tonkunst 8–10, 23, 119–120
 — Tonskala 24, 28
 — Tonwelt 11, 21
 Träger VII, 3, 11, 16, 18, 24, 27, 29, 107
 Tragik 64, 82, 103
 Trauermarsch VII, IX, 21
 Traum 50, 72, 108, 112
 Trompete 3, 28, 49, 124–125
 — Trompetenton 3, 124

U

- Übertragung V, 11, 21, 28, 62, 120, 124,
 126, 133
 Unbewusste 65, 105, 107, 109–110, 122
 Uniformierung 56
 Unterbewusstsein 11, 24, 108
 Unterricht 15–16, 19, 59, 61, 63, 72,
 105, 109, 129, 133–136
 — Kunstunterricht 15, 59, 61, 63, 72,
 107, 109, 129, 133–136
 Urzustand 24

V

- Veranlagung 34, 36, 39, 99, 118
 Verantwortung X, 87
 Vergessen VI, 23
 Verismus 11
 Verstand 12, 47, 55, 58–59, 66, 68,
 71–72, 88, 124–125
 Verständnis X–XI, 60, 99, 107, 123,
 141
 — Missverständnis 60, 99, 107
 Vieldeutigkeit 111–112
 Violine 3, 34, 124
 Vorstellung 9–10, 15, 21–22, 27–28,
 50, 82–83, 96, 116, 125

W

- Wahrnehmen X
 Wahrnehmung 16, 23, 27, 116
 — Wahrnehmungswelt 16, 27
 Walzer 121
 Welt V–VI, X, 5, 10–11, 13, 16–19,
 21–24, 27, 38–39, 43–44, 55–56,
 65, 68, 76, 78, 82, 84, 86–87, 94,
 101–102, 107–109, 112, 117, 132, 134
 — Außenwelt 39
 — Erfahrungswelt 10
 — Farbenwelt 11, 21
 — Gehörswelt 24
 — Gesichtswelt 24
 — Tonwelt 11, 21
 — Weltanschauung 19
 — Weltbild VI
 — rationalistisches Weltbild VI
 — Weltgeschichte 65, 102
 — Weltkrieg X, 94
 Wert VII, 16–19, 24, 59, 62, 65, 70,
 85, 102, 109
 Wesen VI, 19, 25, 56, 62, 64, 67, 71,
 75–76, 82–86, 95, 101, 112

- Wesenhaftigkeit 64, 102
 Wesenheit VI
 Wesentliche 62, 70, 84, 108, 110, 127
 Wort VII–VIII, 19, 23, 27, 44, 48,
 63–65, 69, 76, 85–86, 95, 99–100,
 103–104, 107, 112, 116, 125, 133
- Z
- Zahl 10, 22–23, 28, 41, 113, 118, 124
 Zeichenstift 77
 Zeichnung 6, 23, 41, 44
 — Kreidezeichnung 23
 — Pastellzeichnung 23, 44
 — Tuschzeichnung 23
 Zeit V, VII, X–XI, 3, 6, 10, 12, 18–19,
 27, 37, 41–42, 44, 46, 53, 55–56,
 62–70, 75, 78, 82–83, 88, 91,
 95–97, 100–103, 105, 108, 115, 117,
 119–120, 124, 129, 134, 136
 — Neuzeit 62, 105
 — Zeitalter 9, 12, 41, 53, 55, 68, 82,
 108
 — — Zeitalter der Maschine 9, 53,
 55, 68
 — — Zeitalter des Realismus 55
 — Zeitgeist 95
 Zufall 28, 63, 80, 82, 105–108, 110
 Zweifel 10, 15, 18, 22, 56, 59, 65–66,
 75–76, 78, 101, 104, 111

Gemalte Musik

Marco Gutjahr, Jörg Jewanski und Rebekka R. Tibbe (Hrsg.)

Das künstlerische und theoretische Werk des Males, Musikers und Kunstpädagogen Rudolf Gahlbeck (1895–1972) ist historisch wie systematisch von beispielhaftem Interesse. Aufgewachsen im Deutschen Kaiserreich, Freiwilliger im Ersten Weltkrieg, gelebt in den Wirren der Weimarer Republik, erlebte er das Desaster nach 1933 und bis zu seinem Tode 1972 die politischen Verhältnisse der DDR. Sein künstlerisches Werk weiß sich weitgehend den Prinzipien der gegenständlichen Kunst verpflichtet und doch unternimmt Gahlbeck überraschende Ausflüge in die Welt der synästhetischen Malerei.

Der hier vorgelegte mit zahlreichen Abbildungen versehene Band versammelt erstmals sämtliche Texte Rudolf Gahlbecks zur Farbe-Ton-Forschung sowie eine Reihe von Texten zur zeitgenössischen Kunst und Kunstpädagogik. Er ermöglicht einen umfassenden Einblick in die Kunstauffassung Gahlbecks und macht sichtbar, wie sehr Leben und Werk darauf ausgerichtet waren, »in das Herz der Dinge«, wie er selbst nannte, vorzustoßen.

20,50 €

ISBN 978-3-8405-0232-3

