

Farbe Klang Körper  
Zur Bewegungsästhetik in Wassily Kandinskys  
Bühnenkomposition „Der gelbe Klang“

Diplomarbeit  
im Studiengang Pädagogische Ausbildung  
der Fakultät Musik der Universität der Künste  
vorgelegt von Anna Petzer  
geboren am 17.01.1991  
in Halle (Saale)

Gutachter:

1. Prof. Ulrich Mahlert
2. Tobias Müller-Kopp

# Inhaltsverzeichnis

<b>Einleitung</b> .....	<b>3</b>
<b>I. Das Gesamtkunstwerk bei Kandinsky</b> .....	<b>8</b>
I. 1. Synästhesie, Synthese, Gesamtkunstwerk: Für eine synästhetische Bühnenkunst .....	8
I. 2. Die Synthese der Künste im Kontext der europäischen Avantgarde.....	11
<b>II. Die Bühnenkomposition „Der Gelbe Klang“ als synthetische Bühnenkunst.....</b>	<b>17</b>
II. 1. „Der gelbe Klang“: Aufbau und Form .....	17
II. 2. Das Zusammenspiel von Farbe, Klang und Körper .....	23
<b>III. Bewegung als Universalie der Künste.....</b>	<b>31</b>
III. 1. Bewegung/Bewegtheit des Malens.....	31
III. 2. Von Bewegung zu Spannung und Rhythmus.....	37
<b>IV. Bewegt/unbewegt. Kinetische Strukturen im Gelben Klang.....</b>	<b>48</b>
IV. 1. Das Prinzip der Polarität. Raum-Zeit-Kraft im Dialog .....	48
IV. 2. Prinzip der Gegenbewegung. Vom Libretto zur Partitur (Bild 3).....	59
<b>Ausblick: Anwendung</b> .....	<b>66</b>
<b>Literaturverzeichnis</b> .....	<b>70</b>
Bücher .....	70
Internet: .....	71
<b>Abbildungsverzeichnis</b> .....	<b>72</b>
<b>Anhang</b> .....	<b>73</b>

## Einleitung

„Ich suchte analytisch vorzugehen, synthetische Zusammenhänge zu entdecken, träumte von der kommenden großen Synthese...“

*Wassily Kandinsky, Erinnerung an 1912<sup>1</sup>*

1909 entstand auf Initiative des russischen Künstlers Wassily Kandinsky (1866–1944) die Neue Künstlervereinigung München, die u.a. gemeinsame Ausstellungen der Mitglieder veranstaltete. Seit diesem Jahr experimentierte Kandinsky gemeinsam mit dem russischen Komponisten und Pianisten Thomas de Hartmann (1885–1956) und dem russischen Tänzer Alexander Sacharoff (1886–1963), ebenfalls Mitglied der Künstlervereinigung, zur Synthese der Künste (Malerei, Musik, Tanz). Ziel war eine von der Ästhetik des Gesamtkunstwerks geleitete neue synthetische



Abb. 1: Wassily Kandinsky (sitzend) und Thomas de Hartmann (rechts außen) mit weiteren Künstlern in München 1909



Abb. 2: Alexander Sacharoff

Bühnenkunst. Aus dieser Zusammenarbeit ist *Der gelbe Klang* entstanden, der 1912 abgedruckt und in einer vorangestellten theoretischen Reflexion als „Bühnenkomposition“ bezeichnet wurde.<sup>2</sup> Zum Zeitpunkt der Veröffentlichung des *Gelben Klangs* lag bereits eine Komposition de Hartmanns vor. Da das Stück zu Lebzeiten Kandinskys jedoch nicht zur Aufführung kam blieb die Partitur ein Entwurf.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Kandinskys Erinnerungen an die Entstehungszeit des *Blauen Reiters* entstammen einem Brief an den Herausgeber Paul Westheim, der 1930 in der Zeitschrift *Das Kunstblatt* abgedruckt wurde, hier zit. nach Wassily Kandinsky: *Essays über Kunst und Künstler*, Hg. u. komm. von Max Bill, Stuttgart 1955, S. 124.

<sup>2</sup> Vgl. „Über Bühnenkomposition“ und „Der gelbe Klang“ (1912) In: *Der Blaue Reiter: Dokumente einer geistigen Bewegung*, Hg. Und mit einem Nachw. Von Andreas Hüneke. 2., überarb. Aufl. Leipzig: Reclam, 1989, S. 137-49. Weitere Bühnenkompositionen wie „Schwarz und Weiß“, „Grüner Klang“ und „Violett“ entstanden zwischen 1909 und 1914

<sup>3</sup> „Der gelbe Klang“ wurde erstmals 1974 im Rahmen der 3. Musiktage in La Saint Baume mit der Neukomposition von Alfred Schnittke (1934–1998) aufgeführt, darauf folgte 1976 eine Aufführung in Paris mit Musik des Schönberg-Schülers Anton von Webern (1883-1945), 1982 in New York mit der Rekonstruktion der Musikfragmente de Hartmanns (Musikbibliothek der Yale University) durch den US-amerikanischen Komponisten Gunther Schuller (\*1925) sowie 1987 mit eben dieser Orchestrierung anlässlich der Berner Blauen-Reiter-Ausstellung im Kunstmuseum im Theater National. Vgl. Eller-Rüter, Ulrika-Maria: *Kandinsky. Bühnenkomposition und Dichtung als Realisation seines Synthese-Konzeptes*. Hildesheim: Georg Olms Verlag 1990.

<sup>4</sup> Vgl. dpa: „Buhs für ‚Der Gelbe Klang‘ - Münchner Ballettfestwoche 2014 eröffnet“, auf

Kandinsky veröffentlichte den *Gelben Klang* im Almanach *Der Blaue Reiter*, den er gemeinsam mit Franc Marc von 1911–1914 herausgab und um den sich vornehmlich expressionistische Künstler gruppierten. Der Almanach bildete das Sprachrohr der gleichnamigen Gruppe, die begründet wurde, nachdem Kandinsky 1911 wegen Unstimmigkeiten, die in der Neuen Künstlervereinigung München zu einem seiner Werke aufkamen, gemeinsam mit anderen Mitgliedern aus dem Verein ausgetreten war. Die Vereinigung Der Blaue Reiter strebte als eine Plattform für neue künstlerische Ausdrucksformen die Gleichberechtigung aller Kunstformen an und knüpfte, ganz im Geiste der europäischen Avantgarde, Kontakte mit Künstlern anderer Bereiche: mit Tänzern, Komponisten, Bühnendesignern usw.

Die Parallelen zur heutigen Kunstpraxis sind evident: *Multimedialität* ist heute ein weit verbreitetes Schlagwort des Berliner Kulturprogramms, das *Kollektiv* das neue Arbeitsmodell, Kompetenzen werden in *Vereinigungen* gebündelt, die Bühne ist *Experimentierfeld* gesamt-künstlerischer Interaktionen – allesamt Formate, die bereits vor hundert Jahren aktuell waren. Die Auseinandersetzung mit Phänomenen der Synästhesie wird heute durch die rasante Entwicklung neuer Medientechnologien befördert, die bspw. Reizverstärkungen, die Inszenierung ganzkörperlicher Erfahrung und die Simulation von Empfindungen ermöglichen. Die Medientechnologien liefern damit ein breitgefächertes interdisziplinäres Instrumentarium, um Überschneidungen, Überlappungen, wechselseitige Beeinflussungen, Interoperabilitäten und den Transfer zwischen den Sinneskanälen herzustellen. Bereits in den 1950er Jahren wurde die akustische, visuelle und haptische Kopplung von Reizen mithilfe sensorbasierter Systeme in der sogenannten kinetischen Kunst populär. Data-based Audiovisuals, ein computergeneriertes 1:1-Mapping von Sounds und Animationen, gehören heute zu den gängigen und auch sehr beliebten Gestaltungswerkzeugen. Virtual Reality ist die neue Errungenschaft der Kunstbranche – der physisch erfahrbare virtuelle Raum gewinnt an Aufmerksamkeit und Bedeutung. Vor diesem Hintergrund wird auch auf der realen Bühne bzw. auf der Bühne des Realen versucht, mit diesen Trends im Zuge der dominanten Multimedialität mitzuhalten. Projektionen, Sound- und Lichteffekte, das Switchen zwischen und die Überlagerung der Wahrnehmungskanäle u.ä. technischen Feinheiten avancierten auch hier zu *signs of the times*, zu unabdingbaren Kennzeichen gegenwärtiger Kunstästhetik.

Es verwundert daher nicht, dass in den letzten Jahren die Auseinandersetzung mit Werken und Ideen der künstlerischen Avantgarde wieder zugenommen hat. Insbesondere Kandinskys *Gelber Klang* diente als Grundlage für diverse Kunstprojekte. Im März 2014 eröffnete bspw. Michael Simons Ballett mit einer neuen Inszenierung von Kandinskys Bühnenkomposition die Festwochen am Münchner Nationaltheater. Der Choreograph und Bühnenbildner entwickelte ein multimediales Mosaik aus „abstrakten Gemälden des russischen Malers, die mit szenischen Aktionen, Tanz, Geräuschen und dadaistischen Textfragmenten zu einer Einheit verschmelzen sollten“<sup>4</sup>. Zum 100jährigen Dada-Jubiläum präsentierten 2016 das Saarbrücker Performance-Kollektiv „zeig’s mir! Sushi.“ und die Regisseurin Marion Rothhaar mit „A Smell of Yellow – Hugo am Ball aber was kann Dinsky?!“ ihre Version eines Gesamtkunstwerks: „Collage aus Text, Bild, Film, szenischen Elementen und Licht in einer Mischung aus servilem Postpunk, elektronischen Klängen und Samples.“<sup>5</sup> Und auch außerhalb der Bühne erfreut sich das Kandinskys Titel zugrundeliegende synästhetische Wortspiel zunehmender Beliebtheit: Der Klangkünstler Georg Klein legte diese 2012 seiner Klanginstallation „Der Gelbe Klang (Hommage an Kandinsky)“ zugrunde und 2003 produzierte Rolf Julius die Schriftbild-Serie „yellow, wie klingt gelb“ als „Erfahrung einer multisensorischen Sinnlichkeit“<sup>6</sup>.

Historisch betrachtet ist Kandinskys *Gelber Klang* ein künstlerisches Bühnenexperiment. Und mehr noch: Es ist eine praktische Erkundung seiner Suchbewegungen in der Kunsttheorie, eine synästhetische Untersuchungsanordnung, in der er, so meine These, nach den Universalien der Künste fahndete und die, wie aus seinen kunsttheoretischen Schriften hervorgeht, im Konzept

---

<sup>4</sup> Vgl. dpa: „Buhs für ‚Der Gelbe Klang‘ - Münchner Ballettfestwoche 2014 eröffnet“, auf: [http://www.focus.de/regional/muenchen/theater-buhs-fuer-der-gelbe-klang-muenchner-ballettfestwoche-2014-eroeffnet\\_id\\_3747118.html](http://www.focus.de/regional/muenchen/theater-buhs-fuer-der-gelbe-klang-muenchner-ballettfestwoche-2014-eroeffnet_id_3747118.html), Stand: 15.09.2017.

<sup>5</sup> Vgl. BBK Landesverband Saar: „A Smell of Yellow – Hugo am Ball aber was kann Dinsky?!“, auf: <http://www.bbk-saarland.de/a-smell-of-yellow-hugo-am-ball-aber-was-kann-dinsky/>, Stand: 15.09.2017. Als Hommage an den Dada – Mitbegründer Hugo Ball, dessen Inszenierungsversuch des *Gelben Klanges* durch den Ausbruch des ersten Weltkriegs leider nicht zur Aufführung kam.

<sup>6</sup> Vgl. ZKM: „yellow, wie klingt gelb (2003) – Rolf Julius“, auf: <http://soundart.zkm.de/yellow-wie-klingt-gelb-2003-rolf-julius/>, Stand: 15.09.2017. „Farben weisen über sich hinaus. Spricht man vom Farbklang, so ist gewöhnlich das Zusammenspiel mehrerer Farben gemeint. Rolf Julius jedoch fragt nach dem Klang einer einzelnen Farbe, spricht zwei Geräuschen nicht nur eine akustische Interaktion, sondern auch eine optische Erscheinung zu, legt einem Klang die Fähigkeit nahe, sich selbst zu hören oder eine visuell und haptisch erfahrbare räumliche Dimension zu behaupten. Er untersucht Beziehungen zwischen einer äußeren Erscheinung und ihrem inneren Klang und sucht ihre Befindlichkeit aufzuspüren.“

der Bewegung mündete. Dabei setzte Kandinsky drei Elemente miteinander in Beziehung: die malerische Bewegung, die musikalische Bewegung und die tanzkünstlerische Bewegung. Folglich ist Bewegung bei Kandinsky Ausdruck kinetischer Strukturen, die sich durch die Gestaltung der Bühnenelemente ergeben. Dieses bewegungsästhetische Paradigma im *Gelben Klang* herauszuarbeiten, ist Ziel meiner Arbeit.

Ein Verständnis von Kandinskys Ansatz ist ohne den Kontext der europäischen Avantgarde und seiner individuellen Kunsttheorie nicht möglich. Daher werden im ersten Teil der Arbeit zunächst Kandinskys Reflexionen zu *Synästhesie*, *Synthese* und *Gesamtkunstwerk* nachgezeichnet. Daran anschließend unternehme ich im zweiten Teil eine erste formale Analyse des *Gelben Klangs*, wobei das Zusammenspiel von Musik, Malerei und Tanz beschrieben und der strukturelle Ablauf tabellarisch erfasst werden soll. Der dritte Teil untersucht Kandinskys kunsttheoretischen Bewegungsbegriff, der auch im Vergleich zu Bewegungskonzepten von Zeitgenossen, zum einen der sogenannten Choreutik des Tänzers Rudolph von Laban und der rhythmisch-musikalischen Gymnastik von Émile Jaques-Dalcroze, betrachtet wird. Im letzten Teil versuche ich, Kandinskys Bewegungsästhetik und damit eine entsprechend perspektivierte Lesart für den *Gelben Klang* zu formulieren. Dabei wird der allgemeinen Strukturanalyse auf der Grundlage des herausgearbeiteten Bewegungsmodells eine exemplarische Untersuchung der musikalischen Gestaltung eines szenischen Bildes aus Thomas de Hartmanns Partiturentwurf zur Seite gestellt.

In der reichen Forschungsliteratur zu Kandinsky, auf die ich für meine Analyse zurückgreifen konnte, sind dessen frühe Bühnenkompositionen, insbesondere auch die Zusammenarbeit mit de Hartmann und Sacharoff, im Vergleich zu seinem malerischen Werk und den theoretischen Schriften wenig thematisiert und untersucht worden. *Der Gelbe Klang* nimmt dabei noch den größten Raum ein. Erste Deutungsversuche stammen von Kandinskys Bauhauskollegen Lothar Schreyer aus dem Jahre 1948.<sup>7</sup> Angesetzt wurde größtenteils bei Kandinskys Farbsymbolik und Formensprache sowie der Analogiesetzung gelb = ‚irdisch‘ und blau = ‚geistig‘; hinzu kam, dass in Bezug auf die Darstellung seiner Reformgedanken und seiner Verbundenheit zu anthroposophischen Ansätzen eine mystisch-spirituelle Bedeutung des Bühnengeschehens

---

<sup>7</sup> Vgl. Schreyer, Lothar: *3. Theateraufsätze*, Edwin Mellen Press, 2001.

behauptet wurde. Andere Deutungsversuche folgen dem Bestreben Kandinskys nach Abstraktion und inhaltlicher Entkopplung und führten eine strukturelle Analyse durch, die in der Konsequenz allerdings wieder entweder zum Mystifizieren tendierte oder auf einem subjektiv-assoziativen Level stehen blieb. Einen Schritt weiter geht Ella Rüter, die den Einsatz der Bühnenelemente anhand von Kandinskys Synthesekonzept aufschlüsselt, indem sie vor allem Synästhesie-Effekte fokussiert.<sup>8</sup> Des Weiteren analysierte Claudia Emmert den *Gelben Klang* hinsichtlich einer religiös-philosophischen Bildsprache.<sup>9</sup> Diese Idee einer ikonographischen Deutung weiterführend nahm Naoko Kobayashi-Bredenstein in ihrer Dissertation eine erste Betrachtung der Bühnenkompositionen auf semiotisch deutbare Körperbilder im Vergleich mit orthodoxen Ikonentheorien vor.<sup>10</sup> Sie lenkt ihr Augenmerk auf die physischen Vorgänge, die Kandinsky auf der Bühne konstruiert. Die von ihm angestrebte Synthese malerischer, musikalischer und tanzkünstlerischer Bewegung erhält in Kobayashi-Bredensteins Ausführungen erstmalig zentrale Bedeutung, in dem sie Bewegung als Medium der Körperlichkeit und somit zum Ausgangspunkt ihres Vergleichs von Bühnenfiguren und Ikonenbildern realisiert sieht. Eine interessante Zusammenfassung ihrer langjährigen Auseinandersetzung mit Kandinskys Oeuvre veröffentlichte Jelena Hahl-Koch in ihrem Katalog *Kandinsky – Forum III. Die Bühnenexperimente*<sup>11</sup>, in dem sie retrospektiv den Kontext der Entstehung der Bühnenkompositionen erschließt.

An diese Forschungsperspektiven auf den Gelben Klang, die zahlreiche Facetten des Künstlers, seines Schaffens und seiner theoretischen Reflexionen beleuchten, kann hier zweifellos angeschlossen werden. Dennoch erklären diese aus meiner Sicht den bewegungsästhetischen Kern von Kandinskys synthetischer Bühnenkomposition nur unzulänglich. Deshalb stellt sich die vorliegende Arbeit auch die Aufgabe, ein (auch anwendungsbezogenes) kinetisches Deutungsmodell aus Kandinskys Form- und Farbenlehre abzuleiten und in die Analyse einzubringen.

---

<sup>8</sup> Vgl. Eller-Rüter, Ulrika-Maria: *Kandinsky. Bühnenkomposition und Dichtung als Realisation seines Synthesekonzeptes*. Hildesheim: Georg Olms Verlag 1990.

<sup>9</sup> Vgl. Emmert, Claudia: *Bühnenkompositionen und Gedichte von Wassily Kandinsky: im Kontext eschatologischer Lehren seiner Zeit 1896-1914*, Frankfurt am Main: P. Lang, 1998.

<sup>10</sup> Kobayashi-Bredenstein, Naoko: *Wassily Kandinskys frühe Bühnenkompositionen: Über Körperlichkeit und Bewegung*. Berlin: De Gruyter 2012.

<sup>11</sup> vgl. Hahl-Fontaine, Jelena: *Kandinsky – Forum III. Die Bühnenexperimente*. E.M.E. Brüssel 2010.

## I. Das Gesamtkunstwerk bei Kandinsky

Die Bühnenkomposition „Der gelbe Klang“ basiert auf Kandinskys Vorstellungen von einer Synthese künstlerischer Mittel und deren Realisation in einer synästhetischen Bühnenkunst. Kandinskys theoretische Ansätze sollen im Folgenden nachgezeichnet sowie im historischen und zeitgenössischen Kontext betrachtet werden.

### I. 1. Synästhesie, Synthese, Gesamtkunstwerk: Für eine synästhetische Bühnenkunst

Bereits auf der Grundlage seiner frühen Schriften haben Kunstwissenschaftler Kandinsky einen „Synästhetiker per excellence“ genannt.<sup>12</sup> Kandinskys autobiographische Schrift *Rückblicke* (1913)<sup>13</sup> gibt viele Hinweise, wie der Künstler Farben und Klänge synästhetisch wahrgenommen hat. Kandinskys Beschreibung der Heimatstadt beim Sonnenuntergang sei hier als Beispiel angeführt:

„Die Sonne schmilzt ganz Moskau zu einem Fleck zusammen, der wie eine tolle Tuba das ganze Innere, die ganze Seele in Vibration versetzt. Nein, nicht diese rote Einheitlichkeit ist die schönste Stunde! Das ist nur der Schlussakkord der Symphonie, die jede Farbe zum höchsten Leben bringt, die ganz Moskau wie das fff eines Riesenorchesters klingen lässt und zwingt. Rosa, lila, gelbe, weiße, blaue, pistaziengrüne, flammenrote Häuser, Kirchen – jede ein selbstständiges Lied -, der rasend grüne Rasen, der tiefer brummenden Bäume oder der mit tausend Stimmen singende Schnee oder das Allegretto der kahlen Äste...“<sup>14</sup>

Kandinskys poetische Reflexion über die Bilder der Stadt, die sich ihm darboten, durchziehen musikwissenschaftliche Begriffe (Schlussakkord, Symphonie, Orchester, Lied, Stimme, Allegretto), die Farb- mit Klangeindrücken paaren. Visuelle Phänomene werden durch akustische erklärt. Umgekehrt scheint auch die Musik Farbassoziationen hervorzurufen. An anderer Stelle berichtet Kandinsky von einer Aufführung von Richard Wagners Oper „Lohengrin“, der er beiwohnte:

---

<sup>12</sup> Winkler Walter: *Psychologie der modernen Kunst*. Tübingen: Alma Mater, 1949, S. 201; zit. nach Eller-Rüter, Ulrika-Maria: *Kandinsky Bühnenkomposition und Dichtung...*, a.a.O., S. 27

<sup>13</sup> Erstveröffentlichung im Katalog seiner ersten Einzelausstellung in Herwarth Waldens Berliner Galerie „Der Sturm“. 1918 erschien die Autobiographie in einer Neuauflage in Moskau in russischer Sprache.

<sup>14</sup> Kandinsky, Wassily: *Rückblick [1901-1913]*, in: Ders.: *Gesammelte Schriften I*, Bern 1980, S. 29, zit. nach Eller-Rüter, Kandinsky. *Bühnenkomposition und Dichtung...*, a.a.O., S. 26

„Lohengrin schien mir aber eine vollkommene Verwirklichung dieses Moskauer zu sein. Die Geigen, die tiefen Basstöne und ganz besonders die Blasinstrumente verkörperten damals für mich die ganze Kraft der Vorabendstunde. Ich sah alle meine Farben im Geiste, sie standen vor meinen Augen. Wilde, fast tolle Linien zeichneten vor mir. Ich traute mich nicht, den Ausdruck zu gebrauchen, dass Wagner musikalisch ‚meine Stunde‘ gemalt hat.“<sup>15</sup>

Kandinskys synästhetisches Erleben spiegelt sich auch in seinen Essays wider, in denen er der Frage nach einer Synthese der Künste nachging. Insbesondere die Verknüpfung von Malerei und Musik durchzieht viele seiner theoretischen Abhandlungen.

In *Über das Geistige in der Kunst* erläuterte Kandinsky seine Farbentheorie, indem er auf musikalische Termini zurückgreift und Farben mit bestimmten Klängen von Instrumenten vergleicht. Diese für Kandinsky typische Beschreibungsmethode resultiert auch aus dessen Überzeugung, dass die Künste in ihrem Wesen gleich sind und im Grunde jede Kunst mit den ihr eigenen Mitteln zum Abstrakten strebt.<sup>16</sup> Alle Künste, so Kandinsky, sind durch eine tiefe Verwandtschaft miteinander verbunden, ihre ursprünglichen Absichten stimmen überein, sie besitzen den gleichen Kern – oder mit Kandinskys Worten: den gleichen „inneren Klang“<sup>17</sup>. Dadurch könne man die künstlerischen Mittel prinzipiell gleich behandeln. Auch wenn das bloße Übertragen der einen Kunst auf die andere nicht möglich ist, sei es, so Kandinsky, für den Künstler inspirierend, sich mit den Mitteln einer anderen Kunst zu beschäftigen und diese in die eigene Arbeit zu „übersetzen“. Ein derartiger Austausch zwischen den Künsten wurde auch durch die Begründung interdisziplinärer Künstlervereinigungen bzw. Künstlergruppen Ausdruck verliehen. Kandinsky zufolge sollte bspw. ein Maler die Eigenheit der von den anderen Künsten angewandten Mittel erforschen und dabei herausfinden, wie er die damit erzielten Effekte in der Malerei bewirken könnte. Von der Musik könne man dabei am meisten lernen, da diese als immateriellste aller Künste, losgelöst von jeglicher Nachahmung und Abbildung der Natur, Empfindungen und Gefühle zum Ausdruck bringt.<sup>18</sup> Dieser Ansatz stellte die Grundlage für die Möglichkeiten der Kunstsynthese dar, denn Kandinsky erklärt weiter, dass durch eine Kombination künstlerischer Mittel der Ausdruck bzw. die Wirkung der Kunst intensiviert

---

<sup>15</sup> Ebd.

<sup>16</sup> Kandinsky, Wassilij: *Über das geistige in der Kunst*. Bern: Benteli Verlag, 1952, S. 54

<sup>17</sup> Ebd., S.60

<sup>18</sup> Vgl. Ebd., S.54. Zur Beeinflussung der Bildenden Kunst durch die Musik vgl. auch den Ausstellungskatalog: *Vom Klang der Bilder. Die Musik in der Kunst des 20. Jahrhunderts*. Hg. von Karin v. Maur. München: Prestel. 1985.

werden könne. Durch eine Zusammenführung verschiedener künstlerischer Elemente könne der „innere Klang“ verstärkt werden. Dieses Ziel, das mit der Synthese der Künste erreicht werden sollte, nämlich dass sich deren synästhetisches Wirkungspotential entfalte, erhob Kandinsky zum Ziel allen zeitgenössischen Strebens nach einer „monumentalen Kunst“<sup>19</sup>.

Bei der Ausformulierung seines Synthesekonzepts wurde Kandinsky von zeitgenössischen Ideen zum „Gesamtkunstwerk“ inspiriert. Sie gründeten insbesondere auf den Vorstellungen, die mit Richard Wagners Schriften „Die Kunst und die Revolution“ (1849) und „Das Kunstwerk der Zukunft“ (1850) an Popularität gewonnen haben.<sup>20</sup> Künstler des späten 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts stellten sich explizit in die Nachfolge von Wagners Idee. Mit „Gesamtkunstwerk“ verbanden sich ästhetische und gesellschaftliche Zielsetzungen. Die Kunst wurde zur ästhetischen Keimzelle einer neuen ganzheitlichen Welt bzw. von harmonischer Ganzheitlichkeit postuliert. Damit wurzelten Wagners Vorstellungen in der deutschen Romantik, die die Künste samt der Gesellschaft reformieren wollten. Künstler wie Friedrich Schlegel, Friedrich Hölderlin, Novalis und Friedrich Wilhelm Schelling teilten sozialutopische Vorstellungen. Die Kunst sollte ins Leben übergehen. Dem ökonomischen Egoismus der Zeit wurde eine vereinte Gesellschaft entgegenstellt, die von ästhetischen Idealen der Kunst geleitet wurde. Wagners Konzeption sah nun ein visionäres, auf die Zukunft gerichtetes Kunstwerk vor, in dem, in Anlehnung an die Antike, die Künste vereinigt waren.<sup>21</sup>

In seinem Essay „Über Bühnenkomposition“ äußerte sich Kandinsky lobend über Wagners Ziel, durch eine Vereinigung von Musik und Bühnengeschehen in der Oper – die Oper sollte die Beziehung zur antiken attischen Tragödie wieder herstellen –, das „Kunstwerk der Zukunft“ zu schaffen. Gleichzeitig setzte er sich aber mit Wagners Vorstellungen sehr kritisch auseinander. Die Unterschiede zu Kandinskys eigenen Vorstellungen über die zukünftige Kunst liegen auf der

---

<sup>19</sup> Kandinsky, Wassilij: „Die Kunst ist lebendiger denn je“, in: Bill, Max (Hg.): W. Kandinsky. Essays Über Kunst und Künstler, Bern 1973, S. 153

<sup>20</sup> Erstmals verwendet den Begriff der Schriftsteller und Philosoph Eusebius Trahdorff in seinem Buch „Ästhetik oder Lehre von der Weltanschauung und Kunst“ (1827); Popularität gewann dieser in der Romantik, integrierte sich Anfang des 20. Jahrhunderts im Allgemeinen künstlerischen Sprachgebrauch und wurde im Grundsatz jeglicher Künstlervereinigungen als allgemeines Ziel manifestiert. Doch so energisch das Streben nach einem Gesamtkunstwerk auch war, so unklar bleiben die Konturen des Begriffes selbst. Ganz allgemein ließe sich das „Gesamtkunstwerk“ als ein zukunftsgerichtetes, oftmals in einer Künstlergruppe entstandenes Werk definieren, in dem Künste zur Steigerung der synästhetischen Wirkung synthetisiert werden. Vgl. Fornoff, Roger: *Die Sehnsucht nach dem Gesamtkunstwerk*. Hildesheim: Georg Olms Verlag, 2004, S.19

<sup>21</sup> Vgl. Fornoff, Roger: *Die Sehnsucht nach dem Gesamtkunstwerk*., a.a.O., S.14-19

Hand. Suchte Wagner lediglich durch ein Parallelführen von Wort und Klang eine Verstärkung der Wirkung auf den Zuschauer zu erzielen, so genügte dieser Kunstgriff Kandinsky im Hinblick auf die Erschaffung eines monumentalen Kunstwerks keineswegs. Auch kritisierte er, dass Wagner allein eine *äußere* Verbindung dieser Elemente geschaffen und die reine *innere* Bedeutung des Werkes aus den Augen verloren habe.<sup>22</sup> Kandinsky denkt Wagners „Gesamtkunstwerk“ neu. Sein Ziel ist die Synthese der Künste zu einem Monumentalwerk, in dem jede einzelne Kunst ihre unabhängige Stimme bewahrt und gleichberechtigter Akteur ist. Kandinskys Suche nach dieser neuen Form wurde dabei, wie bereits in der Einleitung erwähnt, von der experimentellen Zusammenarbeit mit anderen Künstlern begleitet, die insbesondere auf die Interaktion einzelner künstlerischer Sprachen und deren Wahrnehmung in diesem Zusammenspiel zielten. War Wagners „Gesamtkunstwerk“ noch in der Romantik verwurzelt, so lag in der Betonung der inneren Werte gegenüber der äußerlichen Einheit Kandinskys radikale Abkehr von der romantischen Auffassung.<sup>23</sup> Kandinskys künstlerische Praxis ist vielmehr in den Formkonzepten der historischen Avantgarde verankert.

## **I. 2. Die Synthese der Künste im Kontext der europäischen Avantgarde**

Die Vereinigung der Künste in Kandinskys Bühnenvision ist zu Beginn des 20. Jahrhunderts keine Einzelercheinung. Die Bühne verwandelte sich immer mehr zur Tribüne künstlerischer (revolutionärer) Manifestationen und zum Labor der Synthese von Kunstgattungen. Farbenmusik-Experimente des russischen Pianisten und Komponisten Alexander Skrjabin und insbesondere von Arnold Schönberg, mit dem Kandinsky später enge Kontakte pflegte, wurden öffentlich aufgeführt. Kandinsky und Schönberg standen ab 1911 in einem regen Briefwechsel, in dem sie sich über ihre Ansichten und Bestrebungen in ihren Kunstformen austauschten, wobei sie oft auf viele Gemeinsamkeiten in ihren philosophischen und theoretischen Ausgangspunkten stießen. Interessant ist, dass beide Künstler gleichzeitig, also um 1908/1909 begannen, sich mit den Möglichkeiten der Bühne auseinander zu setzen. Sie versuchten beide, ihre Überlegungen

---

<sup>22</sup> Vgl. Kandinsky, Wassily: „Über Bühnenkomposition“, in: Ders.: *Essays über Kunst und Künstler*, a.a.O., S. 47-59, hier: S.52.

<sup>23</sup> Vgl. dazu die Studie von Martino, Victoria: „Kandinsky, Schönberg und das Gesamtkunstwerk“, in: *Okkultismus und Avantgarde: von Munch bis Mondrian 1900-1915*. Hg. von Veit Loers. Ostfildern: Edition Tertium, 1995, S. 562-587, hier S. 564.

zum synästhetischen Effekt in einer Bühnenform zu realisieren. Während Kandinsky das Zusammenspiel von Farbe – Klang – Körper im *Gelben Klang* gemeinsam mit de Hartmann und Sacharoff erprobte, arbeitete Schönberg allein am Musikdrama „Die glückliche Hand“. Wie auch Kandinsky glaubte Schönberg an eine synthetische Kunstform, in der verschiedene Medien zu einem „Gesamtkunstwerk“ zusammengeführt werden.

Im Jahre 1928 berichtete Schönberg rückblickend in seiner „Breslauer Rede über ‚Die Glückliche Hand‘“<sup>24</sup>, dass er schon lange den Gedanken verfolgte, sich als Musiker mit den Mitteln der Bühne auszudrücken. Sein Bühnenstück war der Versuch, das „Musizieren mit den Mitteln der Bühne“<sup>25</sup> umzusetzen. Schönberg vertrat hier auch die Ansicht, dass die Kombination von Tönen, durch Luftschwingungen übertragen, bestimmte emotionale Effekte beim Zuhörer hervorbringen, die wiederum einen seelischen und daraus resultierenden geistigen Vorgang auslösen. Er vermutete, dass unter gewissen Bedingungen dieselbe Wirkung auch mit anderen Mitteln erzeugt werden könnte: „[J]edes Wort, jede Geste, jeder Lichtstrahl, jedes Kostüm und jedes Bild will nicht weniger bedeuten, als klingende Töne bedeuten“<sup>26</sup>. Dies erprobte er in seinem Bühnenstück, indem er die szenischen Elemente in ihrem Wesen wie Töne behandelte und dadurch eine Verschmelzung der Ebenen Musik und Szene hervorrief. Dabei zog Schönberg, wie auch Kandinsky, Farben und Licht als gleichwertige Ausdrucksmittel hinzu. Doch zeigte sich gerade in der Verwendung von Leitmotiven oder bestimmten Klangfarben, um die szenische Darstellung zu unterstreichen, der Einfluss Wagners auf Schönberg: Es sollten „mit einzelnen Lichtwerten und Farbtönen sozusagen Figuren und Gestalten gebildet werden, die ähnlich den Gestalten, Figuren und Motiven der Musik“<sup>27</sup> sind. Ähnlich wie Wagner bediente sich Schönberg einerseits der Parallelführung der Elemente, andererseits zeigte er gleichzeitig auch Übereinstimmungen mit Kandinsky, indem er diese Kombination im inneren Wert der Bühnenelemente sieht und diese dem Ziel einer seelischen und geistigen Wirkung unterstellt. Er verzichtet dabei allerdings nicht auf eine lebensnahe Handlung und geht auch in der Abstraktion

---

<sup>24</sup> Vgl. Schönberg, Arnold: „Breslauer Rede über ‚Die Glückliche Hand‘“, In: *Schönberg, Arnold, Kandinsky, Wassily: Briefe, Bilder und Dokumente einer außergewöhnlichen Begegnung*. Hg. Von Jelena Hahl-Koch. Stuttgart: Hatje 1993, S. 129-135

<sup>25</sup> Vgl. Ebd., S. 133

<sup>26</sup> Ebd., S.134

<sup>27</sup> Ebd.

des Bühnengeschehens nicht soweit wie Kandinsky im *Gelben Klang*. Auch die schlichte Parallelführung der Mittel widerspricht völlig Kandinskys Einstellung, der ein Kunstwerk eher auf dem Prinzip der Dissonanz konstruierte, bei der die Bühnenmittel als gleichberechtigte und selbstständige Elemente agieren.

Ähnlich wie Kandinsky die Synthese gleichwertiger Künste erprobte, arbeiteten bei der russischen futuristischen Oper „Sieg über die Sonne“ (1913) Malerei, Dichtung und Musik Hand in Hand: Der futuristische Dichter Aleksej Krutschonych verfasste das Libretto, der Maler Kasimir Malewitsch schuf das Bühnenbild und die Kostüme und Michail Matjuschin komponierte die Musik.<sup>28</sup> Das Stück erlebte zwei Aufführungen im Herbst 1913. Die Zusammenarbeit der Künstler brachte ein Bühnenwerk hervor, dass Musik, Kulissen und Ausstattung sowie Text als gleichwertige Elemente des Theaters ineinander vereinen sollte, wobei die Mittel in ihrer Darstellungsweise einen besonderen Bezug zu den thematisierten

Gedanken aufbauen sollen. „Sieg über die Sonne“ besteht aus zwei Akten dem Kampf gegen die Sonne und deren Gefangennahme (in 4 Bildern) und das neue Leben im ‚Zehnten Land‘ (in 2 Bildern), letzteres wird von Geräuschen der Zukunft (z.B. Maschinen, Propeller, Flugzeugabsturz usw.) im Alltag der Zukunftsmenschen (Kraftmenschen, Sportler, Pilot usw.) bestimmt. Krutschonychs ‚transmentale‘ Lautdichtung (die russischen Futuristen nannten diese ‚zaum‘) basiert auf einer begrifflosen Sprache mit zahlreichen Neologismen, die durch neue Strukturen den Lautklang in den Mittelpunkt der Wahrnehmung rückt. Auch der wenige Text in Kandinskys Bühnenkomposition, auf den ich weiter unten zurückkommen werde,



Abb. 3: Matjuschins Farbtabelle Klang/Gelb, 1926.

<sup>28</sup> Vgl. Libretto, Bühnen- und Kostümentwürfe sowie Partitur in *Sieg über die Sonne*. Aspekte russischer Kunst zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Katalog zur Ausstellung der Akademie der Künste. Berlin: Frölich & Kaufmann, S.53-77.

bestand aus unklaren, undefinierbaren Versen oder Liedern und Nicht-Versen, die keiner Regel folgen. Malewitsch schuf eine Kulisse, die abstrakte und bewegliche Elemente verwendete. Erstmals erscheint hier auf dem Bühnenvorhang sein „schwarzes Quadrat auf weißem Grund“. Die Kostüme folgen geometrischen Mustern, denen bestimmte Farben zugeordnet sind. Die auftretenden Figuren verkörpern vielmehr diese abstrakten Formen, als das sie sich, wie im herkömmlichen Theater, in einem Handlungsablauf zu bestimmten Charakteren entwickelten.

Der Ausbruch des Ersten Weltkrieges und die verheerenden Folgen des Krieges lösten einen radikalen Bruch mit den alten Wertsystemen und Suchbewegungen nach einer neuen geistigen Identität, nach Ganzheitlichkeit und Einheit aus. Immer mehr Künstler strebten eine Verschmelzung von Kunst und Leben an. Die Künste unternahmen Versuche, mit neuen Gesamtentwürfen eine innere Verbindung des Menschen mit dem Universellen zu schaffen. Diese Periode gilt als die Blütezeit der künstlerischen Avantgarde. Kandinsky, der nach Russland zurückgekehrt war, lehrte in den „Freien staatlichen Kunstwerkstätten“ (SVOMAS), den späteren „Höheren Staatlichen Künstlerisch-Technischen Werkstätten“ (VChUTMAS). In den Laboren dieser Werkstätten wurde in den 1920er Jahren insbesondere auch Wahrnehmungsexperimente zur Wirkung und Synästhesie durchgeführt. Künstlerkollektive experimentierten gemeinsam auf der Suche nach neuen Intensitäten in den Künsten, der sie eine wissenschaftliche theoretische Basis geben wollten. Malewitsch war Direktor des Petersburger Kunstinstituts, das im nachrevolutionären Russland 1924 in das „Staatlichen Instituts für künstlerische Kultur“ (Ginchuk) umbenannt wurde und bis Ende 1926 bestand. Matjuschin, der nicht nur Musiker, sondern auch Maler und Theoretiker der Futuristen war, leitete in dieser Institution die wissenschaftliche Forschungsabteilung für organische Kultur.<sup>29</sup> Das Bauhaus, an dem Kandinsky 1922-1933 unterrichtete, ist ein weiteres Beispiel für eine Kunsthochschule, in der Künstlerkollektive interagierten. Handwerk und Kunst sollten hier miteinander vereint, die Kunst somit in das Leben integriert werden.

Der Aufbruch ins 20. Jahrhundert stellte für Kandinsky den Beginn einer spirituellen Revolution dar, die zur „Epoche des großen Geistigen“<sup>30</sup> führe. In diesem Prozess der geistigen

---

<sup>29</sup> Vgl. die Dokumentation der Arbeiten Matjuschins im Ausstellungskatalog: Matjuschin und die Leningrader Avantgarde. Hg. vom Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe: Oktogon, 1991.

<sup>30</sup> Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst*, a.a.O., S. 143

Umwälzung kam den künstlerischen Avantgarden eine besondere Bedeutung zu. Für Kandinsky hatten sie die Aufgabe, gegen die bisherigen Ordnungen aufzubegehren, die seiner Ansicht nach durch Spezialisierung, Trennung und Separation in allen Lebensbereichen gekennzeichnet waren. Diese „Ordnung“, die er als die Form des „*entweder-oder*“<sup>31</sup> bezeichnete, wird durch die aufkommende kritische Auseinandersetzung mit konventionellen Darstellungsweisen sowie der Suche nach einer neuen geistigen Identität umgeworfen. Aus dem ausgelösten „Chaos“ aber galt es, eine neue Ordnung – die Form des „*und*“ – zu gestalten. Diese führt zu einer Auseinandersetzung mit Synthese in allen Bereichen und wird in der Praxis zu einem Übergang zum *synthetischen Werk* führen.

Kandinskys Synthese-Denken in allen künstlerischen Bereichen sollte die Bauhaus-Programmatik wesentlich beeinflussen. Im Rahmen des Lehrplans führten Kandinskys Schüler Materialstudien durch und erprobten in diesem Zusammenhang die Wirkung von Farbe und Form. Auch am Bauhaus setzte man sich mit der Bühnenkunst auseinander: Oskar Schlemmer beschäftigte sich in den 1920er Jahren mit der Beziehung zwischen Figur und Raum und entwarf durch seine Experimente mit Kostüm und Bewegung das „Triadische Ballett“. Bei der Gestaltung der Kostüme verwendete Schlemmer die einfachen, klaren geometrischen Grundformen Kreis, Quadrat und Dreieck, wodurch er eine Abstraktion des menschlichen Körpers darstellt, die die Tänzer wie bewegliche Skulpturen wirken lässt. Die Tänze basieren auf den Zusammenklängen der drei choreographischen Elemente Kostüm – Bewegung – Musik, dem Komplex Raum – Form – Farbe, sowie den Grundfarben Rot – Gelb – Blau.<sup>32</sup>

Die Bühnenvisionen, die mit den Stücken „Der gelbe Klang“, „Zur glücklichen Hand“ und „Sieg über die Sonne“ oder dem „Triadischen Ballett“ entworfen und inszeniert wurden, führen nicht nur den Bruch mit konventionellen Darstellungsweisen und die Suche nach neuen Ausdrucksformen vor Auge. In ihnen offenbarte sich der Wille, eine neue Lebensphilosophie zu schaffen und in den Künsten zu verankern. Entscheidend hierfür war das Experiment und der intermediale Austausch zwischen Künstlern verschiedener Disziplinen, der sich in der Zusammenarbeit von Künstlerkollektiven bis hin zu Kunstströmungen zeigte. Diese Kooperation

---

<sup>31</sup> Kandinsky, Wassily, „und“, in: Ders.: *Essays über Kunst und Künstler*, a.a.O., S. 87-98, hier: S.88.

<sup>32</sup> Brandstetter, Gabriella: „Oskar Schlemmer und das raumplastische Kostüm“, in: Dies.: *Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch 1995, S. 353-362.

basierte auf dem gegenseitigen Interesse an anderen Ausdrucksmöglichkeiten und führte zu einer verstärkten Auseinandersetzung mit der Synthese der Künste und deren synästhetischer Wirkung.

## II. Die Bühnenkomposition „Der Gelbe Klang“ als synthetische Bühnenkunst

Im Folgenden richtet sich das Augenmerk auf Synthese und Synästhesie im *Gelben Klang*. Zunächst soll der Aufbau dieser Bühnenkomposition vor dem Hintergrund von Kandinskys theoretischen Ansätzen betrachtet werden. Zweitens möchte ich tiefer in die Komposition der Bühnenelemente eindringen und die Verbindung zwischen Klang, Farbe und Körper näher beleuchten. Dabei ist für mich insbesondere von Interesse, ob sich aus Kandinskys Entwurf allgemeingültige synästhetische Kompositionsprinzipien ableiten lassen.

### II. 1. „Der gelbe Klang“: Aufbau und Form

„Der gelbe Klang“ wurde im Almanach *Der Blaue Reiter* zusammen mit einem Vorwort abgedruckt – dem Essay „Über Bühnenkomposition“. Darin entwirft Kandinsky ein Bühnenkonzept, das die herkömmlichen Bühnenformen Drama, Oper und Ballett auf eine revolutionäre Weise miteinander vereinen sollte. Er setzte sich kritisch mit der Dramen-, Oper- und Ballettheorie und der Aufführungspraxis seiner Zeit auseinander und kam zu der Ansicht, dass die Bühnenformen erst durch den allgemeinen Spezialisierungsdrang des vergangenen Jahrhunderts voneinander getrennt wurden. Dadurch haben sie sich zu festgefahrenen, „versteinert[en]“<sup>33</sup> und oberflächlichen Schauspielen entwickelt. Er kritisiert dabei hauptsächlich den Umstand, dass alle drei Formen lediglich auf *äußeren Vorgängen* und *äußeren Zusammenhängen der Mittel* beruhen, d.h. auf einer oberflächlichen Behandlung der verfügbaren Bühnenelemente. Werden die künstlerischen Mittel miteinander kombiniert, so geschehe dies nur unter dem Aspekt der „positiven Addierung“<sup>34</sup>, d.h. andere Medien werden nur hinzugezogen, um eine gewünschte Stimmung zu unterstreichen. Dadurch werden die einen nur zu „mechanischen Reproduktionen“<sup>35</sup> anderer Kunstformen. Exemplarisch führt Kandinsky die verwendeten musikalischen Möglichkeiten als Unterstützung der Bühnendarstellung an: „Zum Beispiel starke Gemütsbewegung bekommt sofort ein ff. als unterstrichenes Element in der

---

<sup>33</sup> Kandinsky, Wassily: „Über Bühnenkomposition“, in: Ders.: *Essays über Kunst und Künstler*, a.a.O., S.50

<sup>34</sup> Ebd. S.56

<sup>35</sup> Ebd. S.54

Musik<sup>36</sup>. Diese Ausdrucksmöglichkeit bezeichnet er als „Verstärkungsform“<sup>37</sup>, die zwangsweise zu einem „Parallellaufen der Mittel“<sup>38</sup> sowie einer Ungleichheit unter den eingesetzten Elementen führt.

In seiner Bühnenkomposition „Der gelbe Klang“ will Kandinsky diesen konventionellen Praktiken entgegenwirken. Zum einen stellt er die Behandlung der Bühnenelemente auf ein und dieselbe Ebene, d.h. alle Komponenten sind gleichwertig, spielen eine gleich wichtige Rolle und bleiben äußerlich selbstständig. Diese Gleichstellung dient dem wesentlichen Ziel Kandinskys: eine innere Einheit in seinem Werk zu schaffen. Dabei ist es von entscheidender Bedeutung, „nur den inneren Klang eines Elements als Mittel zu nehmen“<sup>39</sup>, d.h. nur die essentiellen Ausdrucksformen einer jeden Kunst wirken zu lassen. Kandinsky übernimmt aus der Oper die Musik „als Quelle der inneren Klänge“<sup>40</sup> und aus dem Ballett den Tanz „als abstrakt wirkende Bewegung mit innerem Klang“<sup>41</sup>. Die verwendeten Elemente des Dramas finden sich wieder in dem „Komplex der inneren Erlebnisse (Seelenvibrationen) des Zuschauers“<sup>42</sup>, d.h. in der Wirkung, die das Stück auf den Rezipienten ausübt. Als drittes Element steht neben Klang und (Körper)Bewegung die Farbe, die in die Bühnen- und Kostümgestaltung, sowie in Form von Lichtspielen als spezielle Bühnenmöglichkeit in das Bühnenwerk eingeht.

Die Bühnenkomposition „Der gelbe Klang“ besteht aus sechs Bildern und einem Epilog. Kandinskys Text enthält hauptsächlich Erläuterungen zum Bühnenbild, Hinweise zu Musik, Geräuschen und Gesprochenem sowie Regieanweisungen für die Beleuchtung und Bewegung von Bühne und Figuren. Die Vorgaben sind klar formuliert, lassen aber gleichzeitig auch Raum für Interpretationen. So geht Kandinsky in manchen Szenen stark ins Detail, in anderen wiederum lässt er den Leser im Unklaren. Teilweise wirkt er selbst wie ein Betrachter des Bühnengeschehens, da er Eindrücke und Empfindungen beschreibt, die einerseits auf sein

---

<sup>36</sup> Ebd. S. 56

<sup>37</sup> Ebd.

<sup>38</sup> Ebd.

<sup>39</sup> Ebd. S.58

<sup>40</sup> Ebd. S.59

<sup>41</sup> Ebd.

<sup>42</sup> Ebd., S. 58. Die „Seelenvibrationen“ sollen im Menschen einen spirituellen Vorgang auslösen, einen Prozess, der zur „Verfeinerung der Seele“ und im letzten Schritt zur Erkenntnis führe. Die „Seelenvibrationen“ regen, so Kandinsky die „Phantasie“ des Rezipienten an, welcher dadurch „am Werk weiterschafft“. (alle Zitate ebd., S. 48) Der Rezipient – Kandinsky nennt diesen den „Empfänger“ – soll somit am Bühnengeschehen aktiv teilhaben.

künstlerisches Wesen und die damit verbundenen Assoziationen mit dem Bühnengeschehen hindeuten und andererseits aber auch als Hinweise auf die zu erzielenden Effekte dieser Passagen gedeutet werden könnten.

Die Kulissen sollen sehr schlicht gehalten werden, das Bühnenbild besteht aus abstrakten Landschaftsszenen: beispielsweise ein „grüner Hügel“ im Hintergrund (erstes und zweites Bild) oder zwei „rotbraune Felsen“ (drittes und fünftes Bild). Im vierten Bild setzt Kandinsky eine Kapelle ins Bühnengeschehen, wodurch diese Szene einen individuellen Bildcharakter erfährt. Anfang und Ende, d.h. die Einleitung und das letzte Bild, werden wiederum durch ihr kulissenfreies Szenario miteinander in Beziehung gesetzt.

Die Mitwirkenden im *Gelben Klang*, die Kandinsky zu Beginn auflistet, sind abstrakte Figuren, die im Zusammenspiel mit Licht und Musik eine bestimmte Position einnehmen. Die Hauptfiguren sind *fünf gelbe Riesen*, die als wiederkehrendes Motiv im ersten, dritten und fünften Bild auftreten. Neben diesen erscheinen *Menschen in losen Gewändern* im zweiten Bild, *undeutliche Wesen* (erstes Bild), *ein Kind und ein Mann* im vierten sowie marionettenartige *Menschen in Trikots* im fünften Bild.

Die Bezeichnung der einzelnen Abschnitte als Bilder und nicht als Szenen, wie es in ursprünglichen Manuskripten für das Theater der Fall war, deutet schon auf das wesentliche Ziel Kandinskys hin. Auf den für Bühnenstücke üblichen Dialog greift Kandinsky nicht zurück. Sprache kommt ebenfalls abstrahert zum Einsatz: Ein *Chor*, hinter der Bühne positioniert, singt einige Verse; *Menschen in formlosen Gewändern* rezitieren unterbrochene Textfragmente, ein *Tenor* schreit undeutliche Worte, und der Mann im vierten Bild spricht den Befehl „Schweigen!“ aus. Der Sinn des Wortes, so Kandinsky, müsse komplett ausgeschaltet werden, da dieser den reinen Klang der Stimme verdunkeln würde. Das Wort oder besser: der Klang kommt nur zum Einsatz, „um eine gewisse Stimmung zu bilden, welche die Seele befreit und empfänglich macht“.<sup>43</sup>

Eröffnet wird „Der gelbe Klang“ mit Orchestermusik und einer dunkelblau beleuchteten Bühne, in deren Mitte ein Licht erscheint, das mit der Intensivierung der Kulissenfarbe heller wird. Mit Ende des monotonen Chorgesangs erlischt das Licht und Orchestermusik leitet das

---

<sup>43</sup> Vgl. Kandinsky: „Über Bühnenkomposition“, a.a.O., S.59

folgende Szenario ein. Das erste Bild zeigt anfangs einen breiten, weit entfernten grünen Hügel vor einem mattblauen Vorhang. Durch Lichtprojektionen wird im Verlauf der Szene diese Farbgebung analog zum Einsatz von Musik, d.h. von Orchester und Chor (wie in II. 2 erläutert wird), geändert. Von rechts nach links betreten fünf gelbe Riesen die Bühne und bleiben geordnet stehen. Ihre Aktivität besteht aus langsamen Bewegungen der Gliedmaßen und leisem Gesang. Nachdem vogelähnliche Wesen von links nach rechts über die Bühne geflogen sind, werden die Riesen leiser. Das Szenenbild wird immer abstrakter, indem es in einen Schwarz-Weiß-Kontrast verwandelt wird, wobei der Hügel immer heller, der Himmel ganz dunkel wird.

Im Bühnenbild des zweiten Bildes erscheint erneut der grüne Hügel, auf dessen Mitte kurzzeitig ein schwarzer Fleck projiziert wird. Nach ausgiebigem Orchestereinsatz erscheint links auf dem Hügel eine gelbe gurkenähnliche Blume mit einem schmalen Blatt. Blüte und Blatt schaukeln unabhängig voneinander zu verschiedenen Tönen. Plötzlich erstarrt die Blume und Menschen in formlosen, unterschiedlich gefärbten (alle Farben außer gelb) Kleidern betreten mit weißen Blumen in der Hand die Bühne. Auf der rechten Bühnenseite versammelt, beginnen sie mysteriöse Worte in verschiedenen Stimmlagen, Intonationen und Tempi zu rezitieren. Grüngraue Figürchen gehen dabei im Hintergrund langsam von rechts nach links über den Hügel, während nun die immer stärker leuchtende gelbe Blume beginnt, ruckartig hin und her zu schaukeln, bis sie plötzlich verschwindet. Die Menschen gehen langsam zur Vorderbühne, wobei ihre weißen Blumen gelb werden. Sie werden unruhig und laufen auf der gesamten Bühne hin und her, erstarren schließlich. Mühsam befreien sie sich aus ihrer Erstarrung, werfen die mittlerweile blutrot gefärbten Blumen auf den Boden und drängen sich dicht aneinander. Das zweite Bild endet in totaler Finsternis.

Das dritte Bild beginnt mit den fünf Riesen, platziert zwischen zwei rotbraunen Felsen vor schwarzem Hintergrund. Sie flüstern klanglos und neigen langsam ihre Köpfe zueinander. Grellfarbige Lichtstrahlen werden von allen Seiten abwechselnd auf die Bühne projiziert, wodurch verschiedene Farbmischungen entstehen. Nach einer plötzlich eintretenden Finsternis erscheint die Bühne leer, nur beleuchtet durch mattgelbes Licht, das sich zu einem intensiven Zitronengelb färbt. Die Musik geht dabei in tiefere Lagen über. Die Lichtprojektion wird beendet und die gelben Riesen betreten erneut die Bühne. Der Tenor schreit unverständliche Worte mit

greller, angsterfüllter Stimme. Wie im zweiten und in den übrigen Bildern endet die Szene mit dem Erlöschen des Lichts.

Im vierten Bild befindet sich links auf der Bühne eine schmutzige Kapelle mit einem grellblauen Türmchen, an dem eine Blechglocke hängt. Ein Kind im weißen Hemd sitzt auf dem Boden und zieht gleichmäßig an der Schnur, die an einer Blechglocke befestigt ist. Rechts steht ein schwarz gekleideter Mann und befiehlt dem Kind zu schweigen.

Das fünfte Bild beginnt mit derselben Bühnenkonstellation wie Bild 3. Kaltes rotes Licht verwandelt sich zu einem immer intensiver werdenden Gelb. Es ertönt der Schrei des Tenors, diesmal schnell und kurz, woraufhin es dunkel wird. Nach einer Wiederholung dieses Vorgangs erscheint die Bühne im weißen Licht. Die Riesen führen erst schwache und dann krampfartige Bewegungen aus, die mit der aufkommenden grellen Musik wieder abschwächen. Grüppchenweise betreten gliederpuppenartige Menschen in verschiedenfarbigen Trikots die Bühne, verteilen sich und erstarren in verschiedenen Positionen. Während die Musik oft das Tempo wechselt, führt ein weiß gekleideter Mensch links hinten auf der Bühne einen Tanz aus, den er ausdrucksvoll mit einer Armbewegung im Sitzen beendet. Nach kurzer Dunkelheit erscheint das gleiche Bild, wobei die Menschengruppen mit verschiedenfarbigem Licht bestrahlt werden. Während die Bewegungen ermatten und das farbige Licht ins Weiße übergeht, ertönen im Orchester Farbklänge, die mit den Bewegungen der Menschen korrespondieren. Nachdem diese wieder in verschiedenen Positionen erstarrt sind, fangen die Riesen erneut an zu flüstern. Kurz erklingt wieder der hölzerne Chorgesang. Daraufhin sind im Orchester erneut die einzelnen Klangfarben und die prägnanten Töne a und h zu hören, die Felsen werden mit rotem Licht bestrahlt, worauf Felsen und Riesen kurz zu zittern beginnen. Es folgt ein totales Durcheinander in der Musik und ein chaotisches Hin- und Herlaufen der Menschen auf der Bühne. Mit der Zeit verschwinden graue, schwarze und weiße Menschen und es bleiben nur die Bunten übrig. Der grelle Schrei des Tenors löst erneut ein Zittern der Riesen aus. Verschiedenfarbige Lichtstrahlen kreuzen sich auf der Bühne. Dadurch wird das Durcheinander bis hin zum völligen Chaos gesteigert, bis plötzlich Dunkelheit einfällt und die Bühne nach und nach nicht mehr sichtbar ist.

Das sechste Bild beginnt mit blauem Licht. Boden und Hintergrund färben sich jedoch gleich schwarz, woraufhin ein gelber Riese in der Bühnenmitte erscheint. Er hebt seine Arme und

wächst in einer kreuzgleichen Körperhaltung bis er die Bühne gänzlich ausfüllt. In die einfallende Dunkelheit ertönt Musik, die das Szenario beendet.

Wie aus dieser zusammenfassenden Beschreibung hervorgeht, kann in Kandinskys Bühnenkomposition „Der gelbe Klang“ nicht von einer eigentlichen Handlung die Rede sein, wie sie in ursprünglichen Bühnenstücken für die Konstruktion eines inhaltlichen Zusammenhangs wichtig war. Ähnlich wie der Sinn des Wortes sei die Handlung nur schädlich für die Wirkung des Stückes, da diese die Selbstständigkeit eines jeden Elements einschränkt. Damit würde nur ein Vorgang dargestellt werden, der sozusagen *außerhalb* des eigentlichen Zusammenspiels stünde. Der geschaffene „äußere Zusammenhang“<sup>44</sup> würde dadurch zwangsweise den Ausdruck, der aus dem Inneren eines jeden Kunstmittels spricht, vermindern und damit die Wirkung auf den Betrachter abschwächen. Dies widerstrebt allen Ansichten und Zielen Kandinskys, der jegliches Zusammenwirken auf „den Boden des Innerlichen“<sup>45</sup> stellen will. Ein Sinnzusammenhang der Bilder soll daher lediglich durch das wahrgenommene Farb-, Klang- und Bewegungsspiel entfaltet werden.

Im Wesentlichen besteht die Absicht Kandinskys also in der Abstraktion der Bühnenform, da die Grundelemente nur durch das Ausschalten von unnötigen, oberflächlichen Einflüssen ihre volle Kraft entfalten können. Ein Wandel zum Immateriellen sei eine notwendige Voraussetzung für die Realisation des synästhetischen Wirkungskonzepts. Im *Gelben Klang* sollen die Künste so zusammengeführt werden, dass sie auf die Innenwelt des Rezipienten wirken und bei diesem „ein Komplex von inneren Eindrücken“<sup>46</sup> hervorrufen, welche durch den synästhetischen Zusammenklang der Bühnenelemente intensiviert werden.

---

<sup>44</sup> Kandinsky: „Über Bühnenkomposition“, a.a.O., S.56

<sup>45</sup> Ebd.

<sup>46</sup> Ebd.

## II. 2. Das Zusammenspiel von Farbe, Klang und Körper

Bevor sich der Vorhang öffnet und das Szenario auf der Bühne beginnt, sollen „unbestimmte Akkorde im Orchester“<sup>47</sup> den *Gelben Klang* einleiten. Die Verwendung eines rein akustischen Mittels, der Musik, wirkt direkt auf die Gefühlswelt des Rezipienten und macht somit eine materielle Auseinandersetzung gleich zu Beginn des Stückes undenkbar. Dabei sollen nach Kandinskys Anweisungen Zusammenklänge gespielt werden, die weit entfernt von tonalen Beziehungen des herkömmlichen Harmoniesystems stehen. Seine Absicht ist es, durch diese funktionelle Unabhängigkeit der Töne, allein den Klang wirken zu lassen. Durch die gesamte musikalische Einleitung wird der Zuschauer in eine geheimnisvolle Atmosphäre hineinversetzt, die ihn das ganze Stück begleiten wird.

Um zu verdeutlichen, wie Kandinsky Malerei, Musik und Tanz einsetzt, sollen im Folgenden der Aufbau, zeitliche Verlauf sowie die Einsatzformen der künstlerischen Mittel im Auftakt und in den einzelnen Szenen tabellarisch<sup>48</sup> wiedergegeben werden:

---

<sup>47</sup> Kandinsky, Wassily: „Der gelbe Klang“, in: Der Blaue Reiter: Dokumente einer geistigen Bewegung. Hg. und mit einem Nachw. Von Adreas Hüneke. 2., überarb. Aufl. Leipzig: Reclam 1989, S. 142-149, hier: S. 142.

<sup>48</sup> Legende: Sz       Szene  
          HG       Hintergrund  
          HB       Hinterbühne  
          VB       Vorderbühne  
          M       Mensch(en)  
          >       wird zu (markiert Änderung)  
          -       beendet (markiert Ende)

Farbe				Klang			Körper		
Sz	Form (Bühnenbild)	Kostüm	Licht	Orchester	Chor	Stimme	Riesen, Figuren, M	Wesen, M., Kind	Blume, Mann, u.A.
0			Dunkelblau: weißlich > intensiv + weißer Lichtpunkt (Mitte) > heller  Dunkelheit	Unbestimmte Akkorde  Musik Pause  Musik		monotoner Sprechgesang tiefe > hohe > alle Stimmen -			
1	HB: grüner Hügel vor blauem HG > dunkelblau + schwarze Ränder  gleiches Bühnenbild  Hügel: wird heller > weiß + Himmel: wird schwarz VB: blauer Nebel  Bühne: bedeckt blauer Nebel	Grellgelbe Riesen  rote Wesen	Dunkelheit	Musik: hohe > tiefe Lagen  Pause  Musik wird bestimmter  Flug der roten Wesen spiegelt sich in der Musik wieder  Kampf mit Chor  Siegt: Musik	Gesang: wortlos hölzern + mechanisch Pause  gleicher Gesang  Kampf mit Orchester -	Gesang Riesen: tief, wortlos, pp  > immer leiser  -	Riesen (rechts>links): langsam  Stehen hinten: hochgehobene/tiefe Schultern, langsam Kopf & Arm Riesen langsam > VB -	Flug der roten Wesen links>rechts  -	
2	HB: grellgrüner Hügel HG: violett, hell  HG: wird schmutzigbraun Hügel wird schmutziggrün HM: Schwarzer Fleck		Licht: grell weiß  Licht wird stoßweise grau	Musik: grell, stürmisch + prägnante Töne: a, h, as Pause Töne a+h, bestimmt /grell Pause					pulsierender Fleck deutl.>undeutl. -

		<p>Gelbe Blume</p> <p>M: formlose Gewänder: alle Farben außer gelb</p> <p>Blume: Gelb wird intensiver Grüngaue Figürchen Gelbe Blume verschwindet + Blumen der Menschen: weiß &gt; gelb</p> <p>Blumen: Gelb &gt; blutrot</p>	<p>Zum Schaukeln der Blume: Blumenbewegung - dünnes h Blattbewegung - tiefes a</p> <p>...weiter a / h</p> <p>Zum Rezitativ: Nasale Stimme – mattes rotes Licht Langsam – Wechsel Dunkelheit + grell-blauen Licht Schnell – Licht wird grau - Licht wird heller</p> <p>allmählich Musik → wird unruhig: Sprünge ff, pp</p> <p>Musik: wird tiefer</p>		<p>Rezitativ der Menschen: Alle+ deutlich &gt; einzeln in versch. Stimmlagen, Intonationen + Tempi</p> <p>-</p> <p>Gleiches Rezitativ der Menschen: zusammen &gt; eine Stimme</p> <p>-</p>	<p>Grüngaue Figürchen rechts&gt;links</p> <p>-</p>	<p>Bewegungschor (M): dicht gedrängt links&gt;rechts</p> <p>-</p> <p>M: &gt;VB, langsam</p> <p>-</p> <p>&gt;VB wie auf Kommando &gt;schnell, ungleichm. sich befreiend</p> <p>-</p>	<p>Gelbe Blume schaukelt langsam rechts links Blatt schaukelt ebenfalls (a. Tempo) Blume erzittert stark</p> <p>-</p> <p>Blume schaukelt in Krämpfen</p> <p>-</p>
3	<p>HB: 2 rotbraune Felsen HG: schwarz</p> <p>Bühne: keine Gegenstände nur Licht: grell</p>	<p>Gelbe Riesen</p> <p>Gelbe Riesen unsichtbar</p>	<p>Dunkelheit</p> <p>Grellfarbige Lichtstrahlen: blau, rot, violett, grün abwechselnd &gt; gemischt (treffen sich in der Mitte)</p> <p>Dunkelheit gelbes Licht: matt &gt; intensiv</p>	<p>Musik wird tiefer, dunkler</p>	<p>Riesen flüstern klanglos</p> <p>-</p>	<p>Riesen Kopf langsam</p> <p>-</p>		

	zitronengelb Bühne: gelbe Riesen in schwarzer Umgebung	Gelbe Riesen wieder sichtbar	grellestes Licht  Dunkelheit	Musik geschmolzen  Stille		Tenorstimme: grell, angst erfüllt schreit sinnlose Worte -	Riesen: unbeweglich		
4	Links: schmutzige Kapelle mit grellblauem Türmchen HG: grau	Kind: weißes Hemd Mann: schwarz gekleidet, weißes Gesicht	Dunkelheit			Mann laut, befehlend: „Schweigen“		Kind: sitzt auf dem Boden, zum Zuschauer > gleichm. ziehen a.d. Schnur -	Mann: starr, breitbeinig, Hände in die Hüften gestemmt
5	HB: 2 rotbraune Felsen (wie Bild 3)  Gleiches Bühnenbild         Farben verschwinden außer gelb der Riesen	Gelbe Riesen  Gelbe Riesen   Menschen in verschiedenfarbige Trikots: erst graue dann schwarze, ein weißer + bunte	Licht: kalt, rot > intensiver > gelb  Dunkelheit  Dunkelheit Licht: weiß   Dunkelheit Menschengruppen verschiedenfarbig beleuchtet: sitzend - stark rot stehend - blassblau weißer M - gelb Riesen - gelb	Musik  Gleiche Musik (Wiederholung)  Musik wird greller  Musik: Tempoänderungen (manchmal mit dem Tanz manchmal dagegen)  Einzelne Klangfarben werden hörbar (korrespondierend zu den Menschen + ihren Bewegungen) -		Riesen flüstern Tenorschrei: schnell, kurz  Riesen flüstern Tenorschrei: schnell, kurz  Riesen flüstern -  weißer M - gelb ausdrucksvolles Solo - Riesen	Riesen: kopf, matt  Riesen: kopf, matt  Hände, schwach + Arme, Kopf 2x Arme hängen, wachsen, Blick: Zuschauer  M: links → rechts Einzel/Gruppe verschiedene Bew. & Raumkonst.  Gruppenbildung: matt, unbewegt  Blicke: zentriert auf weißen M  versch. Bew. Wechsel Raumkonst./Gruppen		

	Dunkelheit, nur Riesen bleiben für einen Moment sichtbar	schwarze, graue + weiße Menschen verschwinden	Licht: weiß,  Rotes Licht (kurz) Rotes Licht (kurz) ...  verschiedenfarbige Lichter fallen ein  Durcheinander Dunkelheit, außer Licht auf Riesen Licht zuckt Dunkelheit	Klangfarben  Wieder Klangfarben  Töne a + h (leise): verschiedenartig gespielt  Musik: Durcheinander > steigert sich  Durcheinander Stille (-)	Gesang: hölzern -	Riesen flüstern   Tenorschrei: grell	Riesen weiterhin unbewegt  Riesen zittern Riesen zittern ...	korrespondierend zu Musik: versch. Bew. untersch. Tempi, Qualitäten, Gruppen - > matt, unbewegt   versch. Bew im Raum, (einige: Abgang)  > Steigerung  Gruppenbewegungen Durcheinander -	Felsen zittern  Felsen zittern ...
6	HG (wie Bild 1): mattblau HG + Boden werden schwarz	Riese (Mitte): Hellgelb, Gesicht weiß, Augen schwarz	(schnell Licht an)  Dunkelheit	Musik: ausdrucksvoll, ähnlich dem Bühnengeschehen			Riese > hebt Arme & wächst langsam  -		

Die Aufstellung zeigt, wie Kandinsky die zur Verfügung stehenden Mittel aus Musik, Tanz und Malerei kombiniert wissen möchte. Das Spektrum an Kombinationsmöglichkeiten liegt dabei zwischen den Polen „Mitwirkung und Gegenwirkung“<sup>49</sup>. Besonders interessant ist das kontrapunktische Formenspiel<sup>50</sup>, das ihn von herkömmlichen Bühnenwerken abhebt. In der Musik wird der Kontrapunkt dadurch bestimmt, dass Stimmen aus einer Parallelführung heraustreten und gegeneinander laufen können. Analog setzt Kandinsky den Kontrapunkt ein: Einzelne Komponenten können im Wechselspiel aus einer Parallelität zur gegenläufigen Selbständigkeit ausbrechen.

Betrachten wir exemplarisch das Zusammenspiel von Musik und Malerei, d.h. von Farb- und Klangkomponenten: Zu Beginn des szenischen „Bild 1“ wird parallel zur blauen Bühnenbeleuchtung Orchestermusik eingesetzt, die mit dem immer dunkler werdenden blauen Licht in tiefere Lagen übergeht. Zum Blau des Bühnenhintergrunds, das nun schwarz umrahmt wird, setzt – wie auch an anderen Stellen der Bühnenkomposition bei Schwarz – monotoner Chorgesang ein. Der später zwischen Chor und Orchester inszenierte Kampf veranschaulicht einen neuen Zustand: die Gegenläufigkeit von Klängen. Die einzelnen Klangelemente operieren solange selbständig, bis die Orchestermusik den Chorgesang übertönt hat und letztlich zum Verstummen bringt. Das Gegenspiel der Klangelemente wird durch den Schwarz-Weiß-Kontrast von Himmel und Hügel unterstützt. Sobald nur noch die Orchestermusik zu hören ist, wird die Bühne wieder blau beleuchtet.

Das kontrapunktische Formenspiel wird auch szenenübergreifend eingesetzt. Ist das szenischen „Bild 2“ durch die Parallelität von Farbe und Musik gekennzeichnet (weißes Licht/gelbe Blume und unruhige, schrille Musik), dominiert im „Bild 3“ die Gegenläufigkeit der künstlerischen Mittel. Bei Intensivierung des gelben Bühnenlichts wird eine immer tiefer werdende Orchestermusik eingespielt, bis sich die grelle Farbe und die dunkle Klangfläche im äußersten Kontrast gegenüberstehen. Dieser Kontrast findet ein Echo in dem schrillen Schrei des Tenors, gefolgt von Dunkelheit und Stille.

---

<sup>49</sup> Kandinsky: „Über Bühnenkomposition“, a.a.O., S.59.

<sup>50</sup> Der „Gelbe Klang“, so Kandinsky in einer Fußnote zu seinem Essay „und“, baue nicht nur auf dem „Prinzip der Parallele, sondern auch auf dem Prinzip des Gegensatzes“ auf. Vgl. Kandinsky, „und“, a.a.O., S.93.

Ein weiteres Modell wäre die Aufeinanderfolge von Klang und Farbe, wobei sich die künstlerischen Mittel ablösen und den Ausdruck des vorangegangenen Elements fortführen. Das trifft beispielsweise auf das szenische „Bild 5“ zu, wo mit dem Verschwinden der Farben (als Attribute der Menschen) das Orchester einsetzt und Klangfarben gespielt werden sollen. Des Weiteren können die prägnanten Töne a und h, die in Kandinskys Bühnenkomposition immer wiederkehren, einer bewegten Farbform zugeordnet und parallel zur Dichte in der Malerei zu deren Charakteristik dienen. Das trifft vor allem auf die gelbe Blume im zweiten Bild zu: Das Schaukeln der Blüte wird durch ein dünnes h, die Blattbewegung durch ein tiefes a untermalen.

Ebenso verhält es sich mit der Interaktion tänzerischen Komponenten zu Musik und Malerei. So spielt das Orchester beispielsweise mal mit und mal gegen den Tanz des Weissen im szenischen „Bild 5“. Verschiedene Tempi evozieren Parallel- und Gegenbewegungen. Dem später inszenierten allgemeinen Durcheinander im Tanz auf der Bühne folgt das Durcheinander im Orchester und Lichtdramaturgie. Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass den Bewegungen, die im *Gelben Klang* von Malerei, Musik und Tanz ausgehen, eine besondere Bedeutung zukommen. Bewegung wird nicht allein durch tänzerische Elemente oder körperliche Gesten erzielt, sondern beruht auf der Gesamtwirkung der Bewegungen die in einem kontrapunktischen Zusammenspiel inszeniert werden.<sup>51</sup>

Die Analyse des Aufbaus des *Gelben Klangs* und insbesondere den konkreten Einsatzformen einzelner Farb- und Klangelemente ergab, dass diese Formen die eigentlichen Akteure des Bühnengeschehens sind, deren Zusammenwirken verschiedene Bewegungen inszenieren sollten. Die Bühne ist als Projektionsfläche von Kandinskys ‚kontrapunktischen Formenspiel‘ angedacht, das sich zwischen den Polen *Mitwirkung* und *Gegenwirkung* gestaltet. Bewegung wird durch Interaktionen erzeugt, die einerseits zwischen den einzelnen Künsten oder aber innerhalb der Elemente eines Kunstsystems erfolgen. *Mitwirkung* (  $\vec{\rightarrow}$  ) entsteht dabei durch die Parallelität von künstlerischen Mitteln oder durch die sukzessive Weiterführung (  $\rightarrow \rightarrow \rightarrow$  ) eines Ausdrucks mittels verschiedener Einsatzformen, *Gegenwirkung* dagegen durch das Divergieren ( $\leftarrow \rightarrow$ ) oder Konvergieren ( $\rightarrow \leftarrow$ ) synthetisierter Farb- und Klangelemente.

---

<sup>51</sup> Vgl. Kandinsky: „Über Bühnenkomposition“, a.a.O., S.49. Vgl. dazu auch Fornoff, Roger: „Wassily Kandinsky und das Konzept der Bühnenkomposition“, in: Ders.: *Die Sehnsucht nach dem Gesamtkunstwerk*, a.a.O., S. 264-348, hier: S.346.

Ein erneuter Blick auf die theoretischen Reflexionen des Künstlers zeigt, dass Kandinskys Phänomenologie der Bewegung der Künste bereits auf basaler Ebene, nämlich der Wirkung der künstlerischen (Roh-)Elemente Farbe, Klang und Körper, ansetzt. Um sein Bewegungskonzept im *Gelben Klang* über die hier auf formaler Ebene erfassten kinetischen Strukturen hinaus untersuchen zu können, soll im Folgenden der Versuch einer Systematisierung seines Bewegungsbegriffs (und seiner Anwendung) nachgezeichnet und einer weiterführenden Analyse vorangestellt werden.

### III. Bewegung als Universalie der Künste

Zentral für Kandinskys Kompositionslehre der Malerei ist nicht nur die formale Bildgestaltung und deren visuelles und kognitives Erfassen. Vielmehr geht es Kandinsky um eine umfassende Bewegungsästhetik, d. h. eine Systematik kinetischer Formen und Wahrnehmung. Ausgehend von der Ergründung seiner intuitiven Empfindung von malerischer Bewegung suchte er, wie bereits im ersten Kapitel gezeigt wurde, den Austausch zunächst in seinem künstlerischen Umfeld, dann in den wissenschaftlich-technischen Forschungslaboren seiner Zeit. Schließlich präzierte er sein Konzept in der Lehre am Bauhaus. Wie Kandinsky Kunst, Wissenschaft und Pädagogik durchschritten hat, so spiegelt meines Erachtens auch sein Bewegungsbegriff einen Wandel von einer intuitiven zu einer systematischen Verwendung wider. Dieser soll im Folgenden anhand von Kandinskys Reflexionen und theoretischen Schriften nachgezeichnet werden, um in einem zweiten Schritt auf dieser Grundlage ein kinetisches Modell seiner Bühnenkomposition zu erarbeiten.

#### III. 1. Bewegung/Bewegtheit des Malens

Der Bewegungsbegriff findet in den theoretischen Schriften Kandinskys auf vielerlei Ebenen Verwendung. Einer Systematik widmete sich Reinhard Zimmermann in seiner umfassenden Habilitation *Die Kunsttheorie von Wassily Kandinsky* (2002). Darin unterteilte Zimmermann sechs bei Kandinsky belegbare Bereiche, in denen ein mehr oder weniger spezifizierter Bewegungsbegriff zur Anwendung kommt.<sup>52</sup> Kurzgefasst lassen sich demnach folgende Bedeutungsbereiche unterscheiden:

1. natur- und lebensphilosophisch als vitalistisches Grundprinzip der Wirklichkeit, auch im Sinne von Theosophie/Anthroposophie als geistig-kulturelle Entwicklung des Menschen,
2. physiologisch/motorisch als organisierte Bewegung, u. a. als choreographisches Mittel des Tanzes,

---

<sup>52</sup> vgl. hierzu: Zimmermann, Reinhard: *Die Kunsttheorie von Wassily Kandinsky*. Gebr. Mann Verlag, Berlin 2002

3. physikalisch/energetisch als Zustandsformen von Körpern, die durch kinetische bzw. potentielle Energie beschreibbar sind,
4. psychologisch/emotional als vom Kunstwerk ausgelöste innere, seelische Bewegung,
5. graphisch/dynamisch als zeichnerisches Bewegungselement und
6. farblich/qualitativ als ästhetische Wirkung.

Zudem ergeben sich zwischen diesen Bedeutungsschichten weitere Beziehungen, die am besten im englischen Wortspiel (*e*)*motion* zum Ausdruck kommen: das Ineinandergreifen von Bewegung und Bewegtheit. In dieser Doppelbedeutung lassen sich zwei Modi der Begriffsverwendung bei Kandinsky klassifizieren, und zwar als funktionales Gestaltungselement der Künste einerseits und deren ästhetischer Wirkung andererseits. Diese Verschränkung von Bewegung und Bewegtheit spielte bei Kandinsky bereits in seiner vorwissenschaftlichen Phase eine nicht unwesentliche Rolle.

Kandinskys Selbstreflexionen über kinetische Formen der Künste in seinen Briefen, Schriften und Rückblicken können als Versuch beschrieben werden, das eigene Selbstverständnis dahingehend zu konzeptualisieren und zu abstrahieren, d.h. zu verallgemeinern, was er denn seit seiner Kindheit als innere Bewegung (Emotion) empfunden hat und wie er diese Bewegtheit später in malerische Bewegungen übersetzen würde. Er habe, so seine Erinnerung, bereits im dritten Lebensjahr besonders sensibel auf Farbeindrücke reagiert, die eine tiefe psychologische Wirkung auf ihn hatten: „Die ersten Farben, die einen starken Eindruck auf mich gemacht haben, waren hell-saftig grün, weiß, karminrot, schwarz und ockergelb“<sup>53</sup>. Die erinnerte Emotionalität bei der Wiedergabe von eigenen Farbwahrnehmungen unterscheidet sich nicht von der im reifen Alter, wie beispielsweise anhand seiner poetischen wie detaillierten Wiedergabe von Farbnuancen der Moskauer Vorabendstunde an anderer Stelle zu erkennen ist:

---

<sup>53</sup> Kandinsky, Wassily: *Rückblicke* (1910-1913), in: Ders.: Die Gesammelten Schriften, Bd. 1. Bern: Benteli Verlag 1980, S. 27 (s.Anm. 3).; zit. nach: Hahl-Fontaine, Jelena: Kandinsky – Forum III. *Die Bühnenexperimente*. E.M.E. & InterCommunications Brüssel 2010, S. 21

... das Sonnenlicht wird rötlich vor Anstrengung, immer rötlicher, erst kalt und dann immer wärmer (...) Rosa, Lila, gelbe, weiße, blaue, pistaziengrüne, flammenrote Häuser, Kirchen... (...) Diese Stunde zu malen dachte ich mir als das unmöglichste und höchste Glück eines Künstlers.<sup>54</sup>

Die Sensibilität für Farben zeigt sich in seinen Bildern. Franz Marc urteilte 1910 über die Bilder der „Neuen Kunstvereinigung“: „Ihre tausendfach tiefere Farben- und Kompositionskunst macht unsere konventionelle Theorie zu Schanden“<sup>55</sup> und äußerte sich in dieser Hinsicht insbesondere euphorisch über Kandinsky, mit dem er dann kurz darauf gemeinsame Ausstellungs- und Publikationsprojekte unter dem Namen *Der Blaue Reiter* startete. Und eine Schülerin Kandinskys, Maria Giesler, nennt als Grund, seine Schule zu besuchen, dass er „ein ganz großer Suchender (gewesen sei) ... vor allem in der Welt der Farben“<sup>56</sup>. Um diese *Welt der Farben* erfassen zu können und vor allem begreifbar zu machen, wählt Kandinsky den Weg der Analyse: „Ich muss mich aufmerksam in mich selbst vertiefen, um die Farbenwirkung auf meine Seele beurteilen zu können (...). In der Sache bin ich ziemlich weit gekommen und der Weg liegt klar vor mir“<sup>57</sup>. Wie aus diesem Brief an Gabriele Münter hervorgeht, geht Kandinsky bereits 1904 seinem Bedürfnis nach, Farben und Formen auf ihre sinnliche Wirkung beim Malen zu untersuchen. Der Wunsch, seine subjektiven, sehr intensiven Erlebnisse zu systematisieren, wird zur Grundlage einer eigenen Kunsttheorie, ein Unterfangen, das mit der Schrift *Über das Geistige in der Kunst* von 1912 seinen Anfang nimmt.

Die Kapitel V und VI dieser Schrift, die nahezu ein Drittel des Textes ausmachen, sind den Farben Gelb, Blau, Weiß und Schwarz und deren Kombinationen gewidmet. Treten Farben isoliert auf, dann haben Farbtöne gegensätzliche Wirkungen: warm / kalt sowie hell / dunkel. Dabei lasse sich eine Tendenz zu warm / kalt allgemein durch eine Neigung zu den Farben Gelb oder Blau beschreiben und eine Tendenz zu hell / dunkel durch eine Neigung zu Schwarz oder Weiß. Aus ihrer Kombination entstehen Kandinsky zufolge vier „Hauptklänge“<sup>58</sup>: warm-hell, warm-dunkel, kalt-hell, kalt-dunkel. Diese machen einen Großteil der malerischen Darstellung

---

<sup>54</sup> Kandinsky, Wassily: *Rückblicke* (1910-1913), in: Ders.: *Die Gesammelten Schriften*, Bd. 1. Bern: Benteli Verlag 1980, S. 29; zit. nach: ebd., S. 23

<sup>55</sup> Franz Marc: *Briefe, Schriften, Aufzeichnungen*, hg. v. Günter Meißner, Leipzig u. Weimar 1989, S. 219f.

<sup>56</sup> „Erinnerungen von Maria Strakosch-Giesler“, 1958. Unveröffentlichtes Manuskript. Städtische Galerie, München.; zit. nach: Hahl-Fontaine, Jelena: *Kandinsky – Forum III. Die Bühnenexperimente*. E.M.E. & InterCommunications Brüssel 2010, S. 21

<sup>57</sup> Brief vom 25.4.1904 an Gabriele Münter. G.M./J.E-Stiftung. zit. nach: ebd.

<sup>58</sup> Wassily Kandinsky: *Über das Geistige in der Kunst*, a.a.O., S. 87.

im *Gelben Klang* aus. Interessant ist, dass Kandinsky die Entstehung einer Bewegung im Bild durch die Neigung einer Farbe zu diesen Hauptklängen bestimmt sieht. So streben Gelb und Weiß zum Betrachter hin, Blau und Schwarz dagegen vom Betrachter weg, wobei die Bewegungen bei Gelb und Blau dynamisch und bei Schwarz und Weiß statisch erscheinen (Abb. 4).

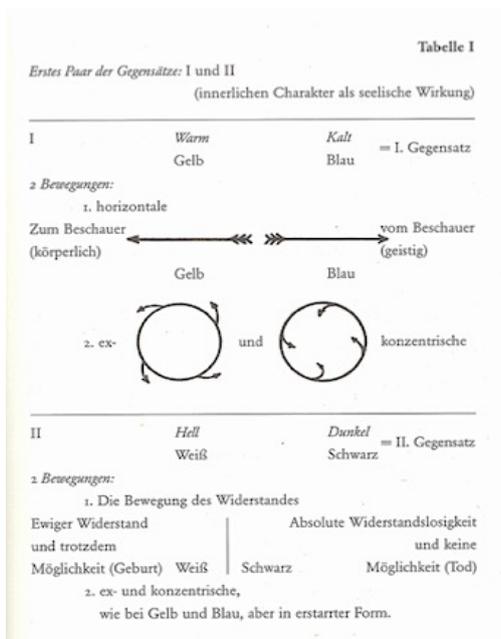


Abb. 4: Wirkungen der Gegensatzpaare Gelb/Blau und Weiß/Schwarz nach Kandinsky

Aus Ermangelung präziser Begriffe in der Kunsttheorie macht sich Kandinsky, um die kinetischen als emotionale Elemente der Malerei zu markieren und zu präzisieren, die Terminologie der Musik zu eigen.<sup>59</sup> Im akustischen *Klang*, der sich als Schall im Raum ausbreitet und per se also Vibration, Schwingung und damit *Bewegung* ist, sieht er sein visuelles Empfinden gespiegelt. Der Einfluss musikalischer Begriffe in Kandinskys kunsttheoretischen Schriften ist also nicht in erster Linie Ausdruck seines Interesses für Farb-Klang-Assoziationen, sondern seiner Bemühung um die sprachliche Beschreibung einer Bewegungsästhetik geschuldet. Die emotional-psychologische Wirkung

von Farben und Formen, d.h. die innere Bewegtheit, setzt er beispielsweise fortan einem „inneren Klang“<sup>60</sup> gleich. Interessant ist, dass Kandinsky nicht im Tanz und der Motorik nach kinetischen Beschreibungsmodellen sucht, sondern im immateriell-abstrakten Wirkungsprinzip der Musik. Hier wird nochmals deutlich, dass für Kandinsky der Bewegungsbegriff nicht in erster Linie auf körperliche Aktivität (Muskelbewegung), sondern auf das Emotionale, das Feinstoffliche, auf eine psychologische Wirkung der Künste abzielt.

<sup>59</sup> Vgl. Wassily Kandinsky: *Punkt und Linie zu Fläche*. Benteli Verlag. Bern 1926, S. S. 59 Fn: „Man muss mit Bedauern feststellen, dass die Malerei am wenigsten über eine genaue Terminologie verfügt, was die wissenschaftliche Arbeit ungemein erschwert und manchmal direkt unmöglich macht. Hier muß von Anfang an begonnen werden, und ein terminologisches Wörterbuch ist Vorbedingung.“

<sup>60</sup> Wassily Kandinsky: *Über das Geistige in der Kunst*, a.a.O., S. 77.

Bei Ausbruch des ersten Weltkrieges kehrt Kandinsky nach Moskau zurück. Schicksalhaft verschränkt es ihn an die neuen Laboratorien der Moskauer Kunstakademien, wo „der menschliche Körper und die Wahrnehmung nach physiologischen und psychologischen Kriterien systematisch analysiert wurden“<sup>61</sup>. In ihrer Dissertation *Avantgarde und Psychotechnik* beschreibt die Kunst- und Wissenschaftshistorikerin Margarete Vöhringer die vom postrevolutionären Regime geförderten Forschungsinitiativen als „Think-Tanks der progressivsten Künstler und Wissenschaftler der Zeit“<sup>62</sup>. Zu den wichtigsten Forschungsinstitutionen zählten dabei die Russische Akademie der Künstlerischen Wissenschaften (RACHN), die Höheren Künstlerisch-Technischen Werkstätten (VChUTEMAS) sowie das Moskauer Institut für Künstlerische Kultur (INChUK), an dem Kandinsky 1920 die Leitung übernahm. Das von ihm lancierte Programm zur Erforschung der formalen und psychischen Aspekte der Form- und Raumwahrnehmung stieß zunächst nicht auf Widerhall.<sup>63</sup> Dennoch konnte Kandinsky 1920 die Abteilung für „Physiko-Psychologie“ einrichten,<sup>64</sup> die zu den renommiertesten Forschungslaboren der aufkommenden experimentellen Psychologie avancierte. Hier wurde insbesondere an wissenschaftliche Forschungsfragen der jungen Psychophysik angedockt, die zum Verhältnis von seelischen (phänomenalen) und körperlichen (physikalischen) Gegebenheiten forschte.<sup>65</sup>

Kandinsky selbst führte seine Elementaranalyse der Malerei und synästhetischen Experimente aus der Münchner Zeit in einem interdisziplinären Kontext weiter. Belegt ist, dass er während seines Referats „Die Grundelemente der Malerei“, gehalten am 2. Juni 1920 am INChUK, auch Publikumsbefragungen zur Farbwirkung und zur Bewegung von Gestaltungselementen durchführte, mit Fragen wie:

Welche [der Farben] erscheint Ihnen als besonders kräftig, von besonderer Dichte, besonders aktiv, in Bewegung (in welche Richtung), flach, tief, aufsässig, zäh u.s.w.? [...] Wie sich Ihnen zum Beispiel ein

---

<sup>61</sup> Vöhringer, Margarete: *Avantgarde und Psychotechnik*, Göttingen: Wallstein Verlag 2007. S.19.

<sup>62</sup> Ebd.

<sup>63</sup> Vgl. ebd., S.77.

<sup>64</sup> vgl. ebd., S. 78. Diese Abteilung wurde nach Kandinskys Wegberufung in die drei Labore für Psychophysik, für Experimentelle Psychophysiologie sowie für Experimentelle Ästhetik und Kunsttheorie aufgeteilt.

<sup>65</sup> Ausgehend von Untersuchungen des Physiologen Ernst Heinrich Weber (1795-1878) kam der Begründer der Psychophysik, Gustav Theodor Fechner (1801-1887), zu einer mathematischen Formulierung der Beziehung zwischen *Reiz-* (objektiven) und *Erlebnis-* (subjektiven) *Intensitäten*. Empfindung (E) und Bewegung (B) werden dabei zu messbaren Größen. Vgl. hierzu Fechner: "Elemente der Psychophysik". 1860.

Dreieck darstellt, erweckt es in Ihnen nicht den Anschein, daß es sich bewegt, und in welche Richtung, erscheint es Ihnen nicht geistreicher als das Quadrat; ist nicht die Assoziation, die ein Dreieck erweckt, einer Zitrone vergleichbar; was entspricht dem Gesang eines Kanarienvogels mehr: ein Dreieck oder ein Kreis; welche geometrische Form entspricht dem Kleinbürgertum, dem Talent, dem schönen Wetter u.s.w...<sup>66</sup>

Die in den Fragen erfolgte Zusammenführung von Farbe-Klang-Bewegung ist Methode. Kandinskys Anliegen einer Wissenschaft der Kunst fußt auf dem künstlerischen (Wahrnehmungs-)Experiment, und zwar, wie er 1921 in seinem Text „Über die Arbeitsmethode der Synthetischen Kunst“ festhält, unter „Verwendung der Elemente der einzelnen Künste auf der Grundlage ihrer Verwandtschaft im Allgemeinen“<sup>67</sup>. Darüber hinaus soll die Synthese von Kunst und Wissenschaft die Erkenntnisse zur ästhetischen Wahrnehmung vorantreiben.

Kandinskys Offenheit und Hinwendung zu Psychophysik ist auch von der persönlichen Suche nach einer wissenschaftlich-experimentellen Bestätigung der von ihm intuitiv getroffenen Unterscheidung von ‚physischen‘ und ‚psychischen‘ Farbwirkungen geleitet, wie er sie bereits in *Über das Geistige in der Kunst* dargelegt hatte.<sup>68</sup> Seine Begeisterung für die Physik ist ästhetisch motiviert. Insbesondere der Schall, der in Frequenzen und Amplituden physikalisch messbar und durch Phonautographen als Amplituden-Zeitverlaufs graphisch aufgezeichnet werden konnte, erweckte durch die Methode, Akustisches in Visuelles, Klang in Graphik zu übersetzen, Kandinskys Interesse. In den kinästhetischen<sup>69</sup> Laboren der zeitgenössischen Bewegungsforschung kamen ebenfalls Aufzeichnungsverfahren zur Anwendung. So analysierte das 1920 begründete Zentralinstitut für Arbeit (CIT), das sich die „wissenschaftliche Arbeitsorganisation“ zur Aufgabe gemacht hatte, mittels des Chrono-Zyklographen Bewegungskoordination und ergonomische Optimierung. Und Nikolaj Ladovskij entwickelte für sein „Psychotechnisches Labor für Architektur“ (1921-1927) Messapparaturen für die visuelle und kinetische Raumwahrnehmung als Grundlage für Bewegungsanalysen zur Optimierung der

---

<sup>66</sup> Vgl. hierzu Zimmermann: *Die Kunsttheorie von Wassily Kandinsky*. a.a.O.

<sup>67</sup> Wassily Kandinsky: „Über die Arbeitsmethode der Synthetischen Kunst“ (1921), aus dem Russ. von Julia Kursell, hg. und kommentiert von Karlheinz Barck, in: *Trajekte. Zeitschrift für Literaturforschung Berlin* 2 (2002) 4, S. 5-8, hier: S. 6.

<sup>68</sup> Vgl. Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst*, S. 65.

<sup>69</sup> Der Begriff wird hier in Hinblick auf die Möglichkeit verwendet, menschliche Körperbewegungen (selbst) wahrzunehmen, zu steuern und zu kontrollieren.

architektonischen Stadt- und Lebensraumgestaltung.<sup>70</sup> Vor diesem Hintergrund initiierte Kandinsky am 1. September 1921 einen achteiligen Vortragszyklus an der RACHN zu wahrnehmungspsychologischen, künstlerischen und naturwissenschaftlichen Themen, die auch explizit Konstruktion und Komposition in den Künsten (Malerei, Musik und Tanz) in den Blick nehmen sollten.

Mit seinem Ruf ans Bauhaus Weimar im Jahre 1922 betritt Kandinsky die vierte und letzte Stufe auf seinem Weg der „theoretischen Erforschung“ der Malerei.<sup>71</sup> Dass Kandinsky seine systematische Kunsttheorie hier auf den Prüfstand stellte und seine Kompositionslehre konkretisierte, lässt eine weitere theoretische Schrift vermuten. Wie im Folgenden herausgearbeitet werden soll, erfährt in diesem Zusammenhang auch der bisherige Bewegungsbegriff eine entscheidende terminologische Ausdifferenzierung.

### III. 2. Von Bewegung zu Spannung und Rhythmus

In seinem zweiten kunsttheoretischen Buch, *Punkt und Linie zu Fläche* von 1926, präzisierte Kandinsky seinen Bewegungsbegriff wie folgt:

Der übliche Begriff [der Bewegung] ist ungenau und führt deshalb auf unrichtige Wege, die zu weiteren terminologischen Mißverständnissen verleiten. Die „Spannung“ ist die im Element innelebende Kraft, die nur einen Teil der schaffenden Bewegung bedeutet. Der zweite Teil ist die ‚Richtung‘, die auch von der „Bewegung“ bestimmt wird. Die Elemente der Malerei sind reale Resultate der Bewegung, und zwar in der Form:

1. der Spannung, und
2. der Richtung.<sup>72</sup>

Während Kandinsky den Bewegungsbegriff weiterhin für die Beschreibung *äußerer Bewegung* im Bild, d.h. für die vom Künstler konstruierte *Bilddynamik* (auf die noch zurückzukommen sein wird) verwendet, benennt er mit dem Kraftbegriff ‚Spannung‘ die *innere Bewegung* von Bildelementen. ‚Spannung‘ bezieht sich in erster Linie auf die den Bildelementen immanente, d.h. *innere* Kraft. Vergleichbar mit der Körperspannung bei Lebewesen hat jede zeichnerische

---

<sup>70</sup> Wenig später wird am Choreologischen Labor (1923-1928) der Russischen Akademie der Kunstwissenschaften (RACHN) auf der Grundlage verschiedener Medien wie Fotografie, Film und Tanz allgemein die ‚Kunst der Bewegung‘ aus interdisziplinärer Perspektive erforscht.

<sup>71</sup> Vgl. Wassily Kandinsky: *Punkt und Linie zu Fläche*. Benteli Verlag, Bern 1926.

<sup>72</sup> Ebd., S.58.

Form eine naturgegebene Spannung. Spannung, von griech. τόνος ‚ziehen‘, ‚dehnen‘, wiederum hängt eng mit dem Begriff der Elastizität zusammen, d.h. mit der Dehnbarkeit und Spannkraft. In der Physik wird elastische Spannung als „die Kraft im Inneren eines elastischen Körpers, die gegen seine durch Einwirkung äußerer Kräfte entstandene Form wirkt“<sup>73</sup> beschrieben. D.h. es ist die Kraft angesprochen, die den ursprünglichen Zustand eines von Verformung betroffenen Körpers wiederherzustellen versucht.



Abb. 5: Spannungen der Gebogenen

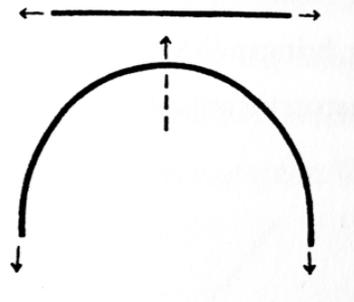


Abb. 6: Spannungen der Geraden und der Gebogenen

Im Falle eines gespannten Bogens ist Spannung bspw. die Kraft, die gegen die Biegung wirkt und diese rückgängig zu machen sucht. Wie beim Spannen des Bogens entsteht die Form der Bildelemente nach Kandinsky durch eine gerichtete *äußere* Krafteinwirkung (siehe Abb. 5 und Abb. 6): Entstehung d. Bogenlinie aus dem Punkt mit den Pfeilen als Markierung der Krafteinflüsse). Grundsätzlich seien dabei die folgenden Linientypen zu unterscheiden: 1. die durch die gerichtete Einwirkung einer einzelnen Kraft entstehende *Gerade*, 2. die *gebogene* Linie als Ergebnis zweier gleichzeitig wirkenden Kräfte und der daraus resultierenden abgelenkten Spannung, 3. die aus der Verbindung von *Gerade* und *gebogener Linie* entstehende *kombinierte Linie*.

Auch wenn ein Bildelement äußerlich ruht, wie es beim Punkt der Fall ist, befindet sich dieser wie jedes Bildelement in einem immanent-bewegtem Zustand. Dadurch hat es das Potential, sich zu bewegen, sich dynamisch zu entfalten und damit in Beziehung mit anderen Bildelementen

---

<sup>73</sup> Dudenredaktion 2003, zit. nach: Zhu, Ling: *Kunstwerke als Spannungsgefüge, Eine Studie zur visuellen Spannung und deren Beziehung zur psychischen Spannung*. Logos Verlag Berlin GmbH 2016, S. 7

treten zu können. Metaphorisch gesprochen handelt es sich bei der den Elementen „innelebende[n] Kraft“<sup>74</sup> um „Bewegungslust“.<sup>75</sup> Doch könne diese nicht aus ihnen selbst, sondern nur durch einen von außen kommenden Impuls ausgelöst werden. Durch die Arbeit am Material, durch äußere Krafteinwirkung, die Schöpfungskraft des Künstlers<sup>76</sup> geraten Farben und Formen *in Bewegung*. Diese seien zwar potentielle Akteure, können aber erst in der Interaktion mit dem Künstler *lebendig*, d.h. aktiviert werden. Die Krafteinwirkung, so Kandinsky, führe „in das Material das *Lebendige* ein, das sich in Spannungen äußert.“<sup>77</sup> Dabei klingen jene Vorstellungen einer erweckenden *vis viva* („lebendige Kraft“) an.<sup>78</sup> Folglich resultiert die malerische Bewegung aus einem *energetischen*<sup>79</sup> Wechselspiel zwischen Material und Künstler, zwischen *bewegten* (inneren) und *bewegenden* (äußeren) Kräften.

Die terminologischen Anleihen aus der Physik haben Kandinsky den Vorwurf eines „pseudonaturwissenschaftlichen Kraft- bzw. Energiedenkens“<sup>80</sup> eingebracht:

Mit den Begriffen „Element“, „Kraft“, „Energie“, „Spannung“, „Widerstand“, „Druck“, „Dichte“, „Gewicht“, „Summe“ und „Maximum“ suggeriert das Vokabular Kandinskys eine innere Verbundenheit seiner Ästhetik mit der zeitgenössischen Naturwissenschaft, vor allem der Physik, und deren Gegenstandsbereich. Doch all diese Motive sind in die kompositorische Struktur des als lebendiger und wirkmächtiger Organismus verstandenen Kunstwerks integriert, so daß die Ästhetik der Komposition gleichsam eine physikalische Färbung annimmt, während umgekehrt Elemente der Natur und der Naturforschung ihres ursprünglichen Sinnes und Kontextes beraubt und zu Funktionen eines innerästhetischen, kompositorischen Zusammenhangs werden.<sup>81</sup>

Diese Engführung von Ästhetik und Naturwissenschaft ist in den konstruierten Spannungs- bzw. Kraftgefügen im Bildraum ersichtlich, die mit Konflikten und Verhandlungen in Literatur und Theater verglichen werden können. Kandinsky spricht von *lyrischen* und *dramatischen* geometrischen Bildformen. Linientypen schreibt Kandinsky je nach Komposition einen

---

<sup>74</sup> Kandinsky: *Punkt und Linie zu Fläche*, a.a.O., S. 58

<sup>75</sup> Ebd., S.32

<sup>76</sup> Vgl. ebd., S. 100.

<sup>77</sup> Ebd.

<sup>78</sup> *Vis viva* nannte Gottfried Leibniz Energie in Bewegung, die auch bei mechanischen Einwirkungen, etwa elastischen Stößen, erhalten bleibt. Damit wurde nicht nur eine neue Bewegungslehre metaphysisch begründet, sondern eine neue Metapher für das Leben an sich geschaffen. Vgl. Hans-Peter Nowitzki: *Der wohltemperierte Mensch: Aufklärungsanthropologien im Widerstreit*. Berlin, New York: Walter de Gruyter 2003, S. 15.

<sup>79</sup> Zimmermann, *Die Kunsttheorie Wassily Kandinskys*, S.306. „Die energetische Beschreibung der Phänomene bringt das Moment der Prozessualität in das Kunstwerk ein. So spricht Kandinsky vom Zusammenprallen und Zurückprallen, von Verdichtung und Druck, von Spannung und Entspannung und vom Kampf zwischen Kräften von Linien.“

<sup>80</sup> Zimmermann, *Die Kunsttheorie von Wassily Kandinsky*, Band I Darstellung. S. 307.

<sup>81</sup> Ebd.

Ausdruckswillen zu: Lust, Gier, Zurückhaltung, Eroberung, um nur einige der angeführten Emotionen bzw. Assoziationen zu nennen, die Kandinsky zufolge durch Spannungsabbau oder Spannungszunahme entstehen können. So wird die Bildkomposition als Szenario von Ausdrucksbewegungen interpretierbar.<sup>82</sup>

Wichtiger noch als die konstruierte *Bewegtheit* der Komposition ist für die vorliegende Arbeit die von Kandinsky mit den eingeführten neuen Begriffen aufgestellte Bewegungsformel: Bewegung = Spannung + Richtung. Diese ist grundlegend für Komposition, chronotopische Dynamik und psychophysische Ästhetik des Bildes. Die den Bildelementen immanenten Spannungen stehen als Gestaltungsmittel zueinander und zu den Grundspannungen, d.h. den Gewichtungen der Fläche, in einem räumlichen Bewegungsverhältnis. Dynamisch wird dieses durch entsprechende Spannungssetzungen, also je nachdem, ob durch die Spannung zwischen Elementen und Grundfläche deren natürliche Spannungen betont oder negiert und somit intensiviert oder gehemmt werden. Die Bewegung im Raum wird durch die vom Künstler gesetzten Richtungen bestimmt. Dadurch wird auch eine spezifische Zeitausdehnung suggeriert, die sich wiederum in der entstehenden Konstruktion abbildet. Zum einen ist die Chronologie des Bildes ein bestimmten Gesetzmäßigkeiten folgendes Gestaltungsmittel. Zum anderen erfolgt die Wahrnehmung des dynamischen Spannungsgefüges bzw. der gerichteten Bewegungen im Bildraum in der Zeit. Kandinsky konstruierte demzufolge im Bildraum, wie es Christiane Schmidt in ihrer Dissertation formuliert, „nicht länger einen statischen absoluten Raum, sondern augenscheinlich eine dynamische Raum-Zeit“<sup>83</sup>.

Die vorangestellten Betrachtungen deuten darauf hin, Bewegung könne in Kandinskys Konzept in Raum-, Zeit- und Kraftkomponenten systematisiert und beschrieben werden. Dabei wird aus meiner Sicht Kandinskys Bewegungsästhetik, die er ausgehend von der Komposition in der Malerei konzipierte, bereits in den parallel entstehenden Bühnenkompositionen in eine kunstspartenübergreifende Experimentalanordnung eingebettet. Diese schließt ganz prominent im *Gelben Klang* nun unmittelbar auch Musik und Tanz in seine Untersuchung kinetischer

---

<sup>82</sup> Zur inhaltlichen Interpretation geometrischer Konstellationen vgl. Kandinsky: *Punkt und Linie zu Fläche*. Bern: Benteli Verlag 1926, S. 70ff.

<sup>83</sup> Schmidt, Christiane: *Kandinskys physikalische Kreise*. VDG Weimar 2002. S.389

Aspekte der Künste ein. Das führt uns schließlich zu Zeitgenossen Kandinskys, die ausgehend von der Musik (Dalcroze) und dem Tanz (Laban) Bewegungslehren entwickelten und dabei ebenfalls Raum-Zeit-Kraft-Modelle zur Anwendung brachten. Letztere sind auch in Hinblick auf den synthetisch-kinetischen Ansatz in Kandinskys Bühnenkomposition aufschlussreich.

Der Genfer Musikpädagoge Émile Jaques-Dalcroze (1865–1950) begründete Anfang des 20. Jahrhunderts die rhythmisch-musikalische Erziehung (Rhythmik). Aus dem Ansatz, Musizieren sei bereits Bewegung, sowohl motorisch in der Spieltechnik als auch psychophysisch im Hören und Erleben musikalischer Zusammenhänge, folgte er der Überzeugung, die musikpädagogische Ausbildung müsse mit einer Körperschulung einhergehen. Er erkannte ein hohes Potential in der Wechselwirkung von Musik- und Körpererziehung: Musikalisierung durch Bewegung und Bildung des Menschen durch Musik. Im Rhythmus sah er ein Urelement körperlicher und musikalischer Bewegung und definierte diesen als dynamische Ordnung von Bewegungen in der Zeit.<sup>84</sup> Indem er das Zeitmaß als intuitiv-körperlich erlebtes Phänomen fasste, wendete sich Dalcroze von einem mechanisch-mathematischen Verständnis von Takt und Metrum als horizontale Ordnung der Musik ab. Er plädierte für ein emotionales, organisches *Erleben* musikalischer Strukturen. Bewegungsformen ergeben sich „aus der jeweiligen Kombination von Muskelkraft, räumlicher Weite und zeitlicher Dauer.“<sup>85</sup> Als Grundvoraussetzung für den „ordentlich ausgeführten Rhythmus“<sup>86</sup> sah Dalcroze die Kompetenz, jede Bewegungsform in „allen Verhältnissen von Kraft, Raum und Zeit“ ausführen zu können. Dies ist nach wie vor Ziel seiner Pädagogik. Seine Methode der Rhythmik umfasst neben rhythmisch-metrischen Koordinationsübungen und Solfège (Gehörbildung) das Studium der bewegten (auch *lebendigen*) Plastik, die sich mit der Verkörperung von Musik auch im ästhetischen Sinne befasst. „Diese Verkörperung ist nichts anderes als die spontane Äußerung einer inneren Plastik, von denselben Gefühlen inspiriert, die auch die Musik beseelen.“<sup>87</sup> In diesem Zitat finden wir die bereits für Kandinsky zentrale Idee eines elementaren Wesens der Künste wieder, das Dalcroze im Rhythmus und ähnlich wie Kandinsky in der lebendigen Bewegung sieht. Das Studium des

---

<sup>84</sup> Dalcrozes Auffassung stützt sich dabei auf die Aussage seines Lehrers Mathis Lussy (1828-1910), bei dem es heißt: „in den Muskelbewegungen überhaupt haben wir den Ursprung des Zeitmaßes zu suchen...“ (Zit. nach *Lexikon der Rhythmik*, S. 230) Rhythmus schließt so per se Körperlichkeit mitein.

<sup>85</sup> Jaques-Dalcroze, Emile: *Rhythmus Musik und Erziehung*. Basel: Verlag Benno Schwabe & Co. 1921, S. 51

<sup>86</sup> Ebd., S. 51

<sup>87</sup> Vgk. ebd.

körperlich-rhythmischen Ausdrucks ordnet Dalcroze nach den folgenden, von ihm als *musiko-plastisch* benannten Hauptelementen:

1. die eigentliche Dynamik, d.h. das Studium der Stärkegrade,
2. die Zeiteilung (Agogik), d.h. das Studium der Schnelligkeitsgrade [...]ergänzt durch
3. die Raunteilung[...].<sup>88</sup>

Raum- und Zeitparameter werden dabei als untrennbare Einheit betrachtet. Dynamik und Agogik sind Grundlage von Bewegung und körperlichem Ausdruck. Die Didaktik der *plastique animée* darf als Experimentierfeld für den Ausdruckstanz gedeutet werden, denn vor dessen Begründung wurden hier bereits Bewegungen auf ihr Ausdruckspotential hin untersucht. Das Ziel war die Verkörperung von Musik und damit die Gestaltung des emotionalen Ausdrucks im Tanz. Zum Beispiel avancierte die eigens für die Dalcroze'sche Pädagogik errichtete Bildungsanstalt Hellerau zu einem Laboratorium der Bühnenästhetik. Und neben Unterrichtsdemonstrationen wurden Inszenierungen von Opern öffentlich gezeigt. Adolphe Appia, ein Schweizer Bühnenbildner, war enger Mitarbeiter von Dalcroze und entwickelte sein Bühnenraumkonzept der *rhythmischen Räume*, angelehnt an die Ideen der *bewegten Plastik*. Es überrascht daher nicht, dass Dalcroze für die Reform der Künste plädierte. Für ihn war diese nur durch eine Rhythmisierung, d.h. eine ganzkörperliche Sensibilisierung des Menschen für die gestalteten Rhythmen in den Künsten möglich. Damit kann die folgende von Dalcroze vorgenommene Aufstellung der gemeinsamen Elemente von Musik und bewegter Plastik (siehe Abb. 7) auch als synthetisches Konzept einer gesamtkünstlerischen Inszenierung gedeutet werden. Bewegung bildet dabei das vereinende Element, während die Gestaltung bzw. die Komposition von Bewegungen der Rhythmus ist.

---

<sup>88</sup> Ebd. S 169.

<b>Musik.</b>	<b>Bewegte Plastik.</b>
Tonhöhe . . . . .	Lage und Richtung der bewegten Glieder im Raume.
Tonstärke . . . . .	Dynamik des Muskelspiels.
Klangfarbe . . . . .	Verschiedenheit der Körperformen (Geschlechter).
Dauer (Zeitwerte) . . . . .	Dauer (Zeitwerte).
Takt . . . . .	Takt.
Rhythmik . . . . .	Rhythmik.
Pause . . . . .	Stillstand.
Melodie . . . . .	Stetige Folge von Einzelbewegungen.
Kontrapunkt . . . . .	Gegenbewegungen.
Akkorde . . . . .	Fixierung von gleichzeitigen Gebärden (eines Einzelnen) oder von Gruppengebärden.
Harmonienfolge . . . . .	Abfolge von zusammenklingenden Bewegungen (einer Einzelperson) oder von Gruppengebärden.
Phrasierung . . . . .	Phrasierung.
Aufbau (Form) . . . . .	Verteilung der Bewegungen in Raum und Zeit.
Orchestrierung (siehe Klangfarbe) .	Gegenüberstellung und Verbindung mannigfaltiger Körperformen (Geschlechter).
	* * *

Abb. 7: Dalcroze: Gegenüberstellung Musik und Bewegte Plastik

In Dalcrozés rhythmisch-musikalischem Erziehungsentwurf ist die Einteilung von Rhythmen und somit Bewegungen in Raum, Zeit und Kraft bereits angelegt. Eine detaillierte Systematisierung seiner Methode nach den Parametern Raum, Zeit, Kraft, Form sollte jedoch erst später durch seine Schülerinnen und Schüler erfolgen.<sup>89</sup>

Zeitgleich mit Dalcroze wurde dieser Systematik aus tanztheoretischer Perspektive auf den Grund gegangen. Rudolf von Laban (1879–1958), einer der bedeutendsten Tänzer des 20. Jahrhunderts, begründete mit der sogenannten Choreutik „(d)ie Kunst oder die Wissenschaft, die sich mit der Analyse und Synthese von Bewegung befasst.“<sup>90</sup> Ähnlich wie Kandinsky ein

<sup>89</sup> Weiterführend dazu vgl. Feudel, Elfriede: Rhythmik. Theorie und Praxis der körperlich-musikalischen Erziehung, Wolfenbüttel 1926, Rudolf Konrad: Erziehungsbereich Rhythmik – Entwurf einer Theorie. Bosse Verlag, Regensburg 1984.; Gudrun Schäfer: Rhythmik als interaktionspädagogisches Konzept. Remscheid 1992., Isabell Frohne: Das rhythmische Prinzip. Lilienthal/Bremen 1981 u.a.

<sup>90</sup> von Laban, Rudolf: *Choreutik*, Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag, 1991, S.17

„Elementarwörterbuch“<sup>91</sup> der Malerei schaffen wollte, setzte sich Laban die Entwicklung einer Tanznotation zum Ziel, die es möglich machen sollte, Bewegungsabläufe festzuhalten. Diese Kinetografie (Bewegungsschrift) sei aber, so Laban, dabei nicht nur Mittel zur Reproduzierbarkeit von Tänzen, sondern vor allem Ausdruck der Suche nach „Grammatik oder Syntax der Sprache der Bewegung“<sup>92</sup> und damit ein analytisches Werkzeug. Die Etablierung eines allgemeinverständlichen Ordnungsprinzips des Tanzes solle das „*Denken* in Bewegungsbegriffen“<sup>93</sup> ermöglichen. Die Choreutik ging einher mit einer neuen Didaktik, die nicht nur eine Neuorientierung der Tanzkunst, sondern auch die Pädagogisierung des Tanzes beförderte.<sup>94</sup> Seine Beschäftigung mit der Effizienz und Optimierung von Bewegungen in Arbeitsabläufen, d.h. mit der Koordination von Körperbewegungen führte zu einem Konzept, das Bewegungen in ihrer dynamischen, energetischen Qualität zu erfassen versucht. Zudem war die systematische Analyse physiologischer wie psychologischer Parameter Laban zufolge „der Schlüssel zum Verständnis dessen, was man das Alphabet der Bewegungssprache nennen könne.“<sup>95</sup> Über die kinetografische, also funktionale Bewegungserfassung hinaus entwarf er daher die Eukinetik (Antriebslehre) zur Systematisierung der Bewegungsmotivation. Er schrieb jedem Menschen einen ihm immanenten *Aktionstrieb*, einen natürlichen Bewegungsdrang zu.<sup>96</sup> Darauf aufbauend konstruierte Laban sein dynamisches Prinzip der Antriebsformen, die elementare Bewegungsformen und ihre kinästhetische Wirkung beschreiben sollen. So werde der Aktionstrieb charakterisiert durch „die Eigenschaft, daß er eine Funktion ausübt, die eine

---

<sup>91</sup> Kandinsky, Wassily: *Punkt und Linie zu Fläche*. Bern: Benteli Verlag 1926, S. 90.

<sup>92</sup> von Laban, Rudolf: *Choreutik*, Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag, 1991, S.8

<sup>93</sup> Ebd.

<sup>94</sup> Kandinsky und Laban (haben weitere Gemeinsamkeiten.) zeigen weitere Parallelen auf. Da die Darlegung dessen jedoch den Rahmen dieser Arbeit sprengt, seien an dieser Stelle nur einige Hinweise gegeben: Beide verfolgen ähnliche Ansätze in der Konzeptualisierung ihrer Kunstrezeption. Laban baut seine Bewegungslehre ebenso auf naturwissenschaftlichen Größen der Kinetik, Dynamik und Energetik auf. Der transdisziplinäre Forschungsansatz wird zur Voraussetzung eines tieferen Verständnisses, um das eigene intuitive Wahrnehmen von Bewegungsinhalten zu systematisieren. Wie Kandinsky macht Laban die systematische Analyse des Elementaren zur methodischen Grundlage seiner Didaktik. Beide versuchen die emotionale Kunstrezeption durch messbare Größen beschreibbar zu machen und elementare Gesetzmäßigkeiten zu definieren. Darüber hinaus legen sie ihren Kunsttheorien eine ganzheitliche Lebensphilosophie zugrunde. Und auch in der Kritik an zeitgenössischen Kunstformen stimmen beide überein. So sei das Ballett eine historisch erstarrte Form und müsse sich neu orientieren. Darüber hinaus lässt sich auf biographische Überschneidungen (Berührungslinien) verweisen: 1911-1917 hielt sich Laban in der Künstler- und Lebensreformer-Kolonie auf dem Monte Verità nahe Ascona (im Schweizer Kanton Tessin) auf. 1900-1910 studierte er Bildende Kunst und Architektur in Wien, München und Paris.

<sup>95</sup> Rudolf von Laban: *Kunst der Bewegung*, Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag, 1988 , S.112

<sup>96</sup> Vgl. hierzu: ebd. S.8ff.

konkrete Wirkung im Raum und Zeit hat und muskuläre Energie oder Kraft einsetzt“.<sup>97</sup> Damit definiert Laban Schwerkraft, Raum und Zeit als „Bewegungsfaktoren“. Ein Faktor ist per Definition „etwas, was in einem bestimmten Zusammenhang bestimmte Auswirkungen hat“.<sup>98</sup> Das Verhältnis von Raum, Zeit und Kraft definieren also den Umstand und damit die Wirkung einer *Bewegung*. Dieses Beziehungsgeflecht schematisierte Laban in einem dreidimensionalen Koordinatensystem (Abb. 8):

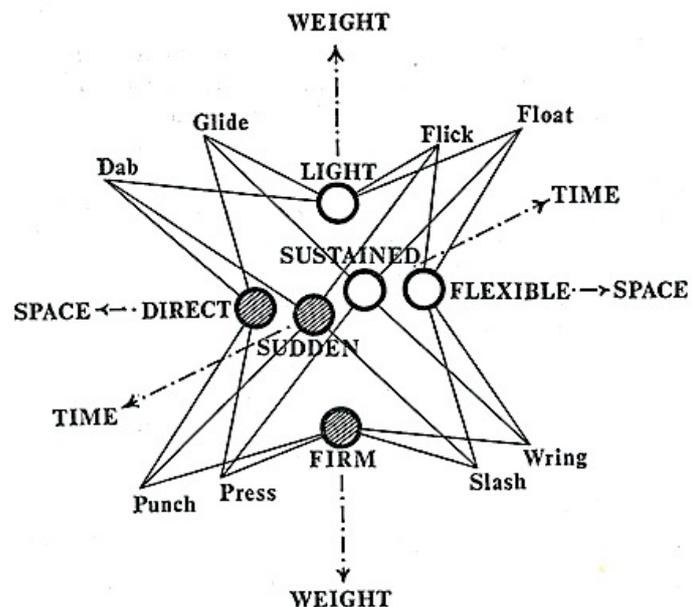


Abb. 8: Laban: Raum-Zeit-Kraft-Modell. „efforts“ (Antriebskräfte)

Er veranschaulicht die in der Grafik ersichtlichen acht Antriebskräfte (engl.: *efforts*), die sich in seinem Koordinatensystem als Faktoren der Raum-Zeit-Kraft systematisieren lassen: Schweben, Gleiten, Tupfen, Flattern, Stoßen, Peitschen, Wringen, Drücken. Somit stellen die Grundaktionen des Antriebs eine spezielle Ordnung von Schwerkraft-, Zeit- und Raumkombinationen dar.<sup>99</sup> Sie spannen sich zwischen den Polaritäten zart - fest (Kraft), plötzlich – allmählich (Zeit), gerichtet – flexibel (Raum) auf. Jede Antriebskraft ist durch die Kombination dieser Pole definierbar. Durch den Shift einer Komponente lässt sich von einer Antriebskraft in die nächste wechseln.

<sup>97</sup> Ebd.

<sup>98</sup> Duden online: <http://www.duden.de/rechtschreibung/Faktor>, Stand: 15.09.2017

<sup>99</sup> vgl. Rudolf von Laban: *Kunst der Bewegung*, a.a.O., S. 77

	Raum		Kraft		Zeit	
	gerichtet	flexibel	fest	zart	plötzlich	allmählich
Schweben		X		x		x
Flattern		X		x	x	
Tupfen	x			x	x	
Gleiten	x			x		x
Drücken	x		x			x
Stoßen	x		x		x	
Peitschen		x	x		x	
Wringen		x	x			x

Tabelle: Antriebskräfte Laban in Raum, Zeit, Kraft

Zudem klassifizierte Laban zwei verschiedene Wahrnehmungsebenen der Antriebselemente – die objektiv-physische und die subjektiv-emotionale. Wie die beiden Seiten einer Medaille sind Messbarkeit und Klassifizierbarkeit untrennbar im Raum-Zeit-Kraft-Modell verbunden. In Labans *Kunst und Bewegung* heißt es:

Jedes Element besitzt zwei Komponenten, von denen die eine nach außen wirksam und objektiv meßbar, die andere persönlich und klassifizierbar ist.

a) **Schwerkraft:** Das Antriebselement ‚fest‘ besteht aus starkem Widerstand zum Gewicht und aus der Bewegungsempfindung schwer oder einem Gefühl der Schwere.

Das Antriebselement ‚zart‘ besteht aus schwachem Widerstand zum Gewicht und aus der Bewegungsempfindung leicht oder einem Gefühl der Schwerelosigkeit.

b) **Zeit:** Das Antriebselement ‚plötzlich‘ besteht aus schneller Geschwindigkeit und aus der Bewegungsempfindung kurzzeitig oder einem Gefühl der Augenblicklichkeit

Das Antriebselement ‚allmählich‘ besteht aus langsamer Geschwindigkeit und aus der Bewegungsempfindung langfristig oder einem Gefühl der Endlosigkeit.

c) **Raum:** Das Antriebselement ‚direkt‘ besteht richtungsweise aus einer geraden Linie und aus der Bewegungsempfindung von fadenartiger Raumbreite oder einem Gefühl der Enge.

Das Antriebselement ‚flexibel‘ besteht richtungsweise aus einer welligen Linie und aus der Bewegungsempfindung von biegsamer Raumbreitung oder einem Gefühl des Überall-Seins.<sup>100</sup>

Antriebskräfte sind nicht nur funktionell gesehen Bewegung, sondern gelten dem Ursprung ihrer Entstehung nach als ihr *innerer Aspekt*. Labans Begriff der Antriebskräfte gleicht insofern Kandinskys Verständnis vom „inneren Klang“ der Farben und Formen sowie der inneren Spannungen von Bildelementen. In der folgenden Analyse des *Gelben Klangs* werde ich diesen Parallelen auf den Grund zu gehen versuchen. Insbesondere die Analyse der subjektiven Wahrnehmung von Raum, Zeit und Kraft soll dabei zu einer Interpretation des Bühnengeschehens beitragen. Zudem schließt Labans Modell als übergeordneten formalen Aspekt der Bewegungskoordination den „Fluß“<sup>101</sup> als weitere Komponente ein. Er beschreibt diesen als „besondere[n] formale[n] Aspekt der Bewegungskoordination zwischen den Polen gebunden und frei“. Dabei kann ein Fluss durch Stopps oder Pausen unterbrochen oder auch negiert werden.<sup>102</sup> Der daraus resultierende Grundkontrast *unbewegt – bewegt* bildet einen zentralen Untersuchungsaspekt im *Gelben Klang*.

---

<sup>100</sup> Rudolf von Laban: *Kunst der Bewegung*, a.a.O., S.80

<sup>101</sup> Ebd., S. 82

<sup>102</sup> Vgl. ebd.

#### **IV. Bewegt/unbewegt. Kinetische Strukturen im Gelben Klang**

Der Vergleich mit seinen Zeitgenossen aus der Musik (Dalcroze) und dem Tanz (Laban) hat gezeigt, dass sich musikalische, malerische und tanzkünstlerische Bewegungen als Raum-, Zeit-, Kraftkomponenten definieren lassen. Kandinskys Versuch einer synthetischen Bühnenkomposition schöpft aus der Idee, Bewegung sei die Universalie der Künste. Somit ist die Frage nach einer Übersetzbarkeit und Kommunizierbarkeit von akustischen, visuellen und kinetischen Formen eine bewegungsästhetische. Ein Zusammenwirken, sprich das Erzeugen von synästhetischen Effekten und Intensitäten, beruht auf der Kombination einer Vielfalt an Bewegungsformen, die als Rhythmen eines dynamischen Zusammenspiels von Farbe, Klang und Körper auf der Bühne beschrieben werden können.

Darauf aufbauend soll im folgenden, vierten Kapitel eine bewegungsästhetische Analyse des *Gelben Klangs* vorgenommen werden. In zwei Schritten will ich untersuchen, welche Bewegungsformen auf der Bühne eine Synthese eingehen. Zunächst sollen die Begrifflichkeiten der Bewegungsbeschreibungen, und zwar zum einen auf der Grundlage der Charakterisierungen der Mitwirkenden und ihrer Bewegungsformen, zum anderen der szenischen Bilder und die darin thematisierten rhythmischen Strukturen analysiert werden. Dabei ist insbesondere herauszustellen, auf welche Weise hier ein Spannungsgefüge durch Spannungssteigerung bzw. Spannungslösung konstruiert wird. Daran schließt eine Analyse des dritten Bildes der Bühnenkomposition an, um anhand der Partitur Thomas de Hartmanns zu exemplifizieren, wie dieser die Bewegungsformen aus Kandinskys Libretto in Musik/Klang übersetzte.

##### **IV. 1. Das Prinzip der Polarität. Raum-Zeit-Kraft im Dialog**

Seit der Antike werden der Streit und das Miteinander entgegengesetzter Kräfte als Naturgesetz einer Polarität erkannt. Pole sind, ähnlich den zwei Seiten einer Medaille, die beiden gegenüberliegenden Enden ein- und derselben Sache. Sie stehen in einem komplementären Verhältnis zueinander, bedingen sich wechselseitig und bilden in ihrer ursprünglichen ‚geteilten Einheit‘ ein Drittes. Goethe etwa hat das Prinzip der Polarität seiner Farbenlehre zugrunde gelegt, in der hell und dunkel die ureigene, basale Form der natürlichen Polarität bilden. Sein auf diesem Prinzip aufbauender Farbenkreis von 1809 soll in diesem Sinne auch das menschliche

Geistes- und Seelenleben symbolisieren: z. B. stehen hier blau-violette, eher als kühl und passiv empfundene Farbtöne den aktiven, warmen rot-gelben Farben gegenüber; diese bilden Komplementärfarben, aus deren Mischung wiederum eine dritte Farbe entsteht.

Der *Gelbe Klang* baut auf einem Bewegungskonzept auf, das Kandinsky bereits seiner Kompositionslehre der Malerei zugrunde legte. Das Prinzip der Polaritäten bildet auch in der Bühnenkomposition den Ausgangspunkt für die Systematisierung von Farb- und Formwirkungen als Gegensätze warm-kalt, ex-/konzentrisch, statisch/dynamisch. Die Bühnenkomposition basiert auf diesem Prinzip der Polarität nicht nur in den Farberscheinungen, sondern als komplexes Zusammenspiel von Farbe/Form, Klang und Bewegung/Bewegtheit. So verwendet Kandinsky im Libretto – ähnlich wie Laban in der Bewegungssystematik in seinem Raum-Zeit-Kraft-Modell – zur Beschreibung der auditiven, visuellen und kinetischen Bühnenaktionen Adjektive wie *bewegt/unbewegt*, *gleichmäßig/ungleichmäßig*, *bestimmt/unbestimmt*, *matt/grell*, *plötzlich/allmählich*. Dies führt mich zur Annahme, dass sich auch Kandinskys Begriffe in räumliche, zeitliche und dynamische Pole gliedern und in einem ähnlichen Modell wie dem von Laban (Abb. 9) schematisieren lassen:

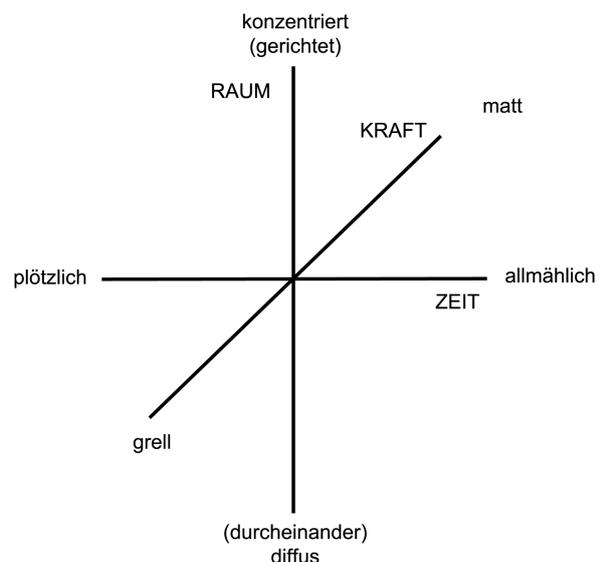


Abb. 9: Raum-Zeit-Kraft-Modell (Laban) übertragen auf Kandinskys *Gelben Klang*

Bezieht sich *bewegt/unbewegt* auf die grobstrukturelle Gestaltung von Bewegungswahrnehmung im Bild, so wird der Stärkegrad der auftretenden musikalischen, malerischen und

tanzkünstlerischen Bewegungen vorwiegend mit *matt* oder *grell*, ihre Raumausrichtung als *konzentriert* oder *diffus* und ihre Geschwindigkeit als *plötzlich* oder *allmählich* definiert.

Bereits die Charakterisierung der acht Figuren/Gruppierungen der Mitwirkenden durch Zuschreibung akustischer, visueller und kinetischer Eigenschaften folgt den Regeln der Raum-Zeit-Kraft-Polaritäten, die deshalb in vier Paare unterteilt werden können:

1. Menschen in formlosen Gewändern vs. Menschen in Trikots
2. fünf gelbe Riesen vs. rote undeutliche Wesen
3. Kind vs. Mann
4. Chor vs. Tenor

Die Polarität der Akteure auf der Bühne kann unter visuellen und kinetischen Gesichtspunkten betrachtet werden. Zunächst fällt die Kostümierung und Formgestaltung der Figuren auf. So treten im szenischen „Bild 2“ der Bühnenkomposition Menschengruppen in *formlosen* Gewändern auf, im „Bild 5“ sind es dann *formbetonte* Trikots. Die an Märchenfiguren erinnernden *großen* gelben Riesen und die *kleinen* roten undeutlichen vogelähnlichen Wesen grenzen durch ihre Gegensätzlichkeit an Stereotypen, ebenso wie das Kind im *weißen* Hemd und der Mann im *schwarzen* Anzug als einzige Akteure im minimalistisch angelegten szenischen „Bild 4“. Über die durch Form- und Farbgebung markierten Unterschiede hinaus erfolgt die Charakterisierung der Mitwirkenden vor allem durch gegensätzliche Fortbewegungen: Die Menschen in formlosen Gewändern agieren überwiegend als Bewegungschor *eng* aneinandergedrückt, *gleichförmig*; die Menschen in Trikots hingegen sind freier, treten mal als Individuen, mal als Gruppen auf, die sehr *verschiedene* Bewegungsformen *flexibel* im Raum ausführen. Die Riesen bewegen sich *matt*, *langsam*, *träge*, die vogelähnlichen Wesen *energetisch*, *schnell* und *leicht*. Das hockende Kind zieht *gleichmäßig* an der Glockenschnur, ist *in Bewegung*, während der Mann breitbeinig und *statisch* mit *undeutlichem* Gesicht dasteht. Zudem tritt immer eine Seite dieser Paare auch akustisch in Erscheinung: Die Menschen in formlosen Gewändern rezitieren in verschiedenen Stimmqualitäten, die gelben Riesen singen tief und flüstern klanglos und der Mann spricht den Befehl „Schweigen!“ mit schöner Stimme. Der Einsatz von Chor und Tenor, hinter der Bühne positioniert, erfolgt als rein akustischer

Gegensatz: Der Chorgesang ist *hölzern, farblos, mechanisch, gleichmäßig, linear, monoton, emotionslos*, die Schreie des Tenors dagegen sind *angsterfüllt* und *schrill* und treten hauptsächlich als einzelne Akzente, *punktuell* auf. Als weitere, von Kandinsky nicht angeführte Mitwirkende können das Orchester, die Gelbe Blume und die grünen Männchen genannt werden. Hinzu kommen als Bühnenelemente ein grüner Hügel, rotbraune Felsen und das Licht. Nimmt man diese ebenso in die vorgenommene Aufstellung auf, ergeben sich sieben mögliche Gegensatzpaare. Jedes der Paare kann wiederum aufgeteilt werden in Gruppen- und Solo-Besetzungen. Der Chor steht einem einzelnen Tenor gegenüber, aus der Menschengruppe in Trikots löst sich *der Weiße* zum Solo-Tanz, ein einzelner der fünf gelben Riesen wächst im szenischen „Bild 6“. Weiterhin erscheinen die mehrfach erklingenden *Töne a* und *h* wie Solo-Stimmen in der Tutti-Besetzung der *Orchestermusik*, genauso der *einzelne Lichtpunkt* aus dem einleitenden Bild vs. *Lichtstrahlen* und *Lichtstimmungen*. Auch die *gelbe Blume* lässt sich den in unendlicher Folge über den Hügel gehenden *grünen Männchen* und der wachsende Hügel den rotbraunen Felsen gegenüberstellen. Daraus ergibt sich folgendes Schema der Gruppierungen der Mitwirkenden (Abb. 10):

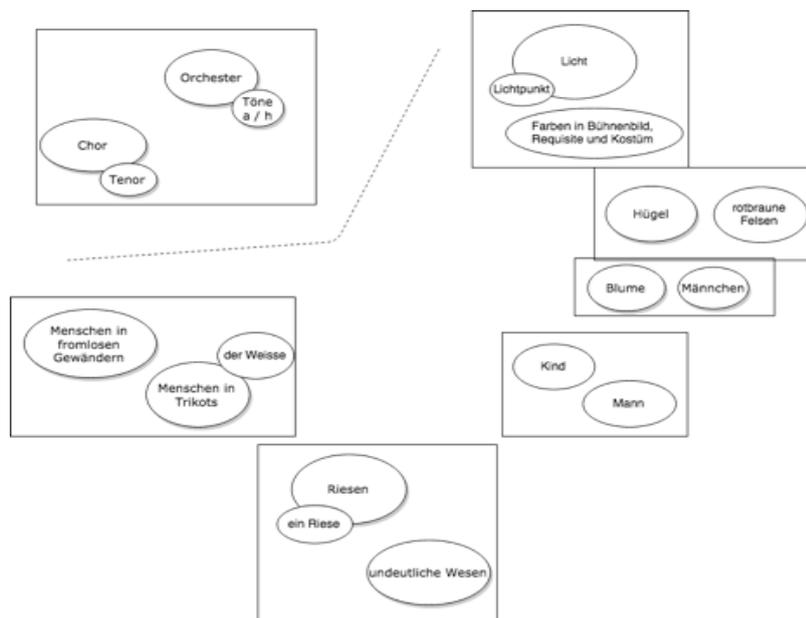


Abb. 10: Mitwirkende in Gegensatzpaaren geordnet

Die Bewegungsformen, die Kandinsky bereits in der Charakterisierung der Mitwirkenden anlegt und die den räumlichen, zeitlichen und dynamischen Polaritäten zugeordnet werden können, werden im Gelben Klang in ihren Abstufungen/Schattierungen weiterentwickelt und kombiniert.

Im Kandinskys Libretto wird der Musik beispielsweise vor allem die Bewegung in die Tiefe, die absteigende Linie, zugeschrieben. Diese vollzieht sich in verschiedenen Geschwindigkeiten: einmal soll sie plötzlich von hohen Lagen in die Tiefe übergehen, was einem *Fallen* gleich kommt, später wird sie als allmähliche Entwicklung, als ein *Sinken* oder *Schmelzen* der Musik beschrieben und dann als konzentrische Spiralbewegung in die Tiefe, die Kandinsky mit einem „Hineindrücken einer Schnecke in ihre Muschel“<sup>103</sup> assoziiert. Nach dem Modell von Laban können diese Bewegungsformen als direkt – fest – plötzlich, direkt – fest – allmählich und flexibel – fest – allmählich definiert werden.

Variationen im Tempo konstruiert er ebenso im szenischen „Bild 2“: Das Schaukeln des Blattes läuft parallel zum Schaukeln der Blume mit anderem Tempo. Hinzu kommen die Töne a und h als Begleitung und dritte Hin- und Herbewegung. Diese drei Tempi formen eine polyrhythmische Struktur. Polyrhythmik entsteht auch in den Überlagerungen unterschiedlicher Sprechweisen des Rezitativs im szenischen „Bild 2. Mal *nasal*, mal *matt*, dann *grell* gesprochen, begleitet durch wechselnde Lichtstimmungen, bilden die Worte unterschiedliche Stärkegrade ab. Auch die Menschen in Trikots im szenischen „Bild 5“ zeigen bei ihrem Auftritt das Spektrum zwischen Schwere und Leichtigkeit, schnellen und langsamen sowie engen und raumgreifenden Fortbewegungsarten, und die solistischen Bewegungen des Weißen gehen mal im Tempo mit der Musik mal gegen sie.

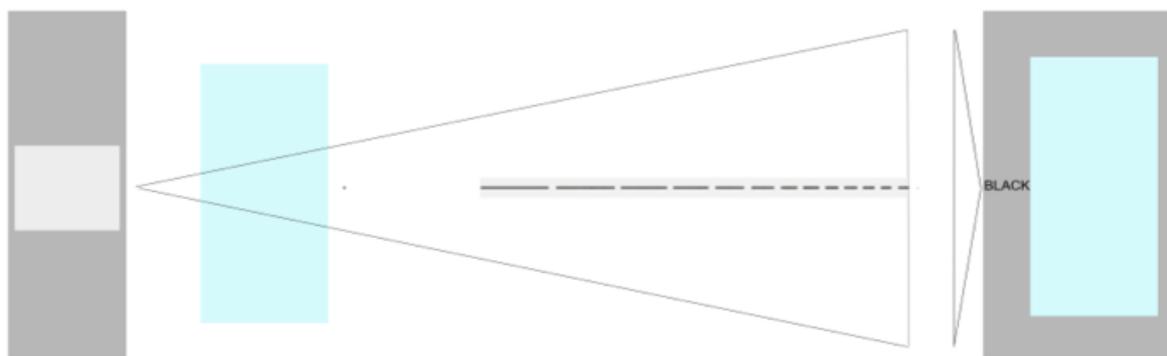
Fast etüdenhaft bringt Kandinsky die dynamischen Schattierungen in den musikalischen, malerischen und tanzkünstlerischen Bewegungen auf die Bühne. Aus dem Pool der Bewegungsformen und ihrer Variationen/Abstufungen in Raum, Zeit und Kraft zwischen den Polen *matt/grell*, *konzentriert/diffus*, *plötzlich/allmählich* ergibt sich eine Vielzahl an Kombinationen, die sich im Gelben Klang finden lassen. Kandinsky experimentiert mit der ganzen Skala von Spannungssteigerung und Spannungslösung. Jedes der sechs, vom Umfang her sehr unterschiedlichen szenischen Bilder und die vorangestellte „Einleitung“ thematisieren eine

---

<sup>103</sup> Kandinsky: „Der gelbe Klang“, in: Der Blaue Reiter, a.a.O., S.146

dieser rhythmischen Kompositionsweisen: allmähliche und plötzliche raumzeitliche Ausdehnung und Verdichtung, gleichmäßiger vs. ungleichmäßiger Bewegungsfluss, Polyrhythmik und die Kombination von unbewegten (statischen) und bewegten (dynamischen) Passagen.

Wesentlich für die „Einleitung“, den Auftakt zum *Gelben Klang*, ist der kontinuierliche Spannungsaufbau durch die Lichtdramaturgie auf der Bühne. Die Bühne wird zunächst mattblau beleuchtet, dann diese Lichtstimmung durch Verdunkelung intensiviert, wodurch wiederum der Bühnenraum tiefer erscheint und das dunkelblaue Licht als konzentrische Bewegung wahrgenommen wird. Zugleich wächst aus der Bühnenmitte ein immer heller werdender, auf den Publikumsraum gerichteter Lichtspot, der die exzentrische Bewegung nach vorn, auf den Zuschauer verstärkt. Wie ein Band, an dem in zwei Richtungen gezogen wird, suggerieren diese zwei entgegengesetzten Bewegungen eine imaginäre Ausdehnung und Vergrößerung des Bühnenraumes. (vgl. Schema 1)<sup>104</sup>

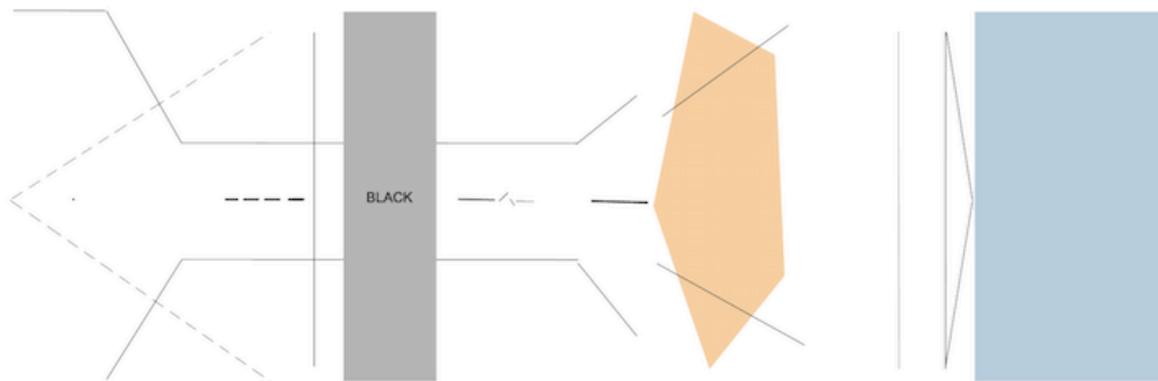


Schema 1: *Gelber Klang* – räumliche Ausdehnung / zeitliche Verdichtung in „Einleitung“

Diese visuelle Spannungssteigerung wird in vier Segmenten auditiv kontextualisiert. Erstens: Die vorangestellten unbestimmten Akkorde im Orchester nehmen die Dämmerung zu Beginn der Szene vorweg; es handelt sich gewissermaßen um eine undefinierte diffuse Spannungslosigkeit, aus der die Spannung der Szene aufgebaut werden kann. Zweitens: „Nach einer Zeit

<sup>104</sup> Die folgenden Schemata sollen die grobe Struktur der Bilder darstellen. Das Schema ist chronologisch von links nach rechts zu lesen, < bedeutet eine Intensivierung, Blöcke und andere Symbole deuten die einzelnen Abschnitte und das Auftreten von Ereignissen in der Dramaturgie an.

Orchestermusik. Pause.“<sup>105</sup> Diese Anweisung scheint wie ein Intermezzo, das kurzzeitig die Bewegung auf der Bühne unterstreichen soll. In de Hartmanns Partitur wurde hier musikalisch eine aufwärtssteigende musikalische Linie vorgesehen. Der Spannungsaufbau wird verstärkt. Als drittes auditives Element tritt das Singen des unsichtbaren Chores hinzu. Die Monotonie und Temperamentlosigkeit kontrastiert erst die Intensivierung der Bewegtheit auf der Bühne. Zum Ende wird das Tempo des Singens beschleunigt. Es kommt zu einer zeitlichen Verdichtung, so dass gleichzeitig mit der höchsten räumlichen Spannung die Stimmen klingen und diese beiden Spannungszustände dann auch gemeinsam plötzlich abbrechen und die Szene in Dunkelheit und Stille zurückbleibt. Die Spannung wird augenblicklich gelöst. Viertens folgt die Introduction im Orchester, die sowohl an das Geschehene erinnert und gleichzeitig vorausschauend das nächste Bild einleitet.

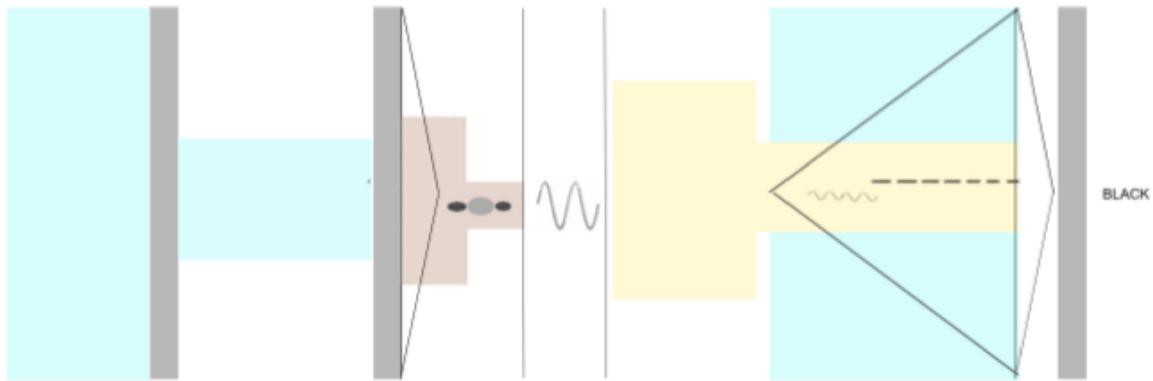


Schema 2: *Gelber Klang* – Kämpfe zwischen unbewegt / bewegt im „Bild 1“

In „Bild 1“ wird die Polarität bewegt/unbewegt auf folgenden interagierenden Ebenen thematisiert: a) auditiv als Kampf zwischen dem monotonen, temperamentlosen Chor und dem Klangfarbenreichtum des Orchesters, b) kinetisch als Gegensatz zwischen den matten, langsamen Bewegungen der Riesen und dem expressiven Flug der roten undeutlichen Wesen, c) visuell als Widerstreit von dunkelblauer Hintergrundfarbe und schwarzer Umrandung, die erstere eingrenzt und verengt. (Schema 2)

<sup>105</sup> Kandinsky: „Der gelbe Klang“, in: *Der Blaue Reiter*, a.a.O., S.142

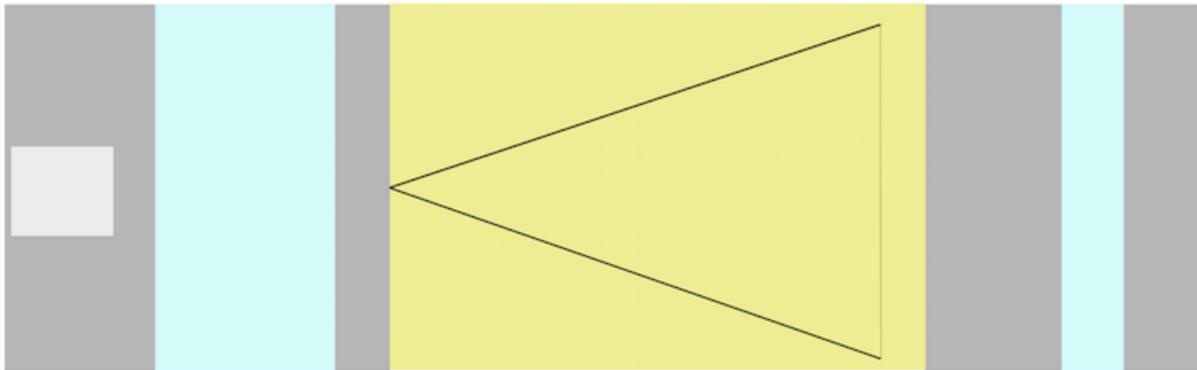
Das szenische „Bild 2“ ist durchzogen von rhythmischen Bewegungsmustern, die sowohl gleichmäßig als auch ungleichmäßig und im freien oder unterbrochenen (Laban: gebundenen) Bewegungsfluss in Erscheinung treten (Schema 3): das gleichmäßige *Schaukeln* der Blume und des Blattes erscheinen als (nach Laban: zarte) phasische Hin- und Herbewegung in unterschiedlichen Tempi.



Schema 3: *Gelber Klang* – un-/gleichmäßige repetitive Rhythmen im „Bild 2“

Komplementär dazu fungiert das *Zittern* und *Krampfen* der Blume, welches ebenfalls ein Hin- und Herbewegen jedoch mit hoher (nach Laban: fester) Spannung ungleichmäßig und im unterbrochenen (gebundenen) Bewegungsfluss ist. Die sich wiederholenden Wechsel zwischen den Tönen a und h im Orchester korrespondieren hierzu; auch sie treten einerseits kläglich winselnd, aber *bestimmt* und *scharf* mit viel Spannung, und andererseits als Begleitung zur Schaukelbewegung der Blume, *dünn* und *tief* mit wenig Spannung auf. Wie ein *Pulsieren* wird die schwankende Farbintensität des schwarzen Flecks auf dem Hügel wahrgenommen, der mit Spannungsaufbau an Deutlichkeit zunimmt und mit Spannungsabbau undeutlicher wird. Geht man davon aus, dass dieses periodische Auf und Ab allmählich und damit im Bewegungsfluss geschieht, bilden die dazu komponierten abrupten Lichtveränderungen von weiß zu grau denselben *Puls* im unterbrochenen Bewegungsfluss ab. Einen gleichmäßigen repetitiven Puls in „Bild 2“ haben vor allem die in unendlicher Folge über den Hügel gehenden grünen Figuren. Ihr Erscheinen auf dem Hügel geschieht im gleichen Abstand, in Schleife, rekursiv. In Reaktion dazu setzen sich die Menschen in formlosen Gewändern, die sich zunächst im hinteren Teil der Bühne befinden, in Bewegung und kommen in den vorderen Teil. Dabei unterbrechen sie immer

wieder ihren Geh-Fluss, indem sie zurückschauen. Gehen, Stoppen, Schauen wird als ein repetitives Bewegungsmuster komponiert, ein Bewegungsablauf, der in unterschiedlichen Modi wiederholt wird, wie Kandinsky im Libretto anweist, zu Beginn *wie auf Kommando*, dann *sich befreiend* und schließlich *unregelmäßig*.



Schema 4: *Gelber Klang* – Raum-Zeit-Kraft-Ausdehnung im „Bild 3“

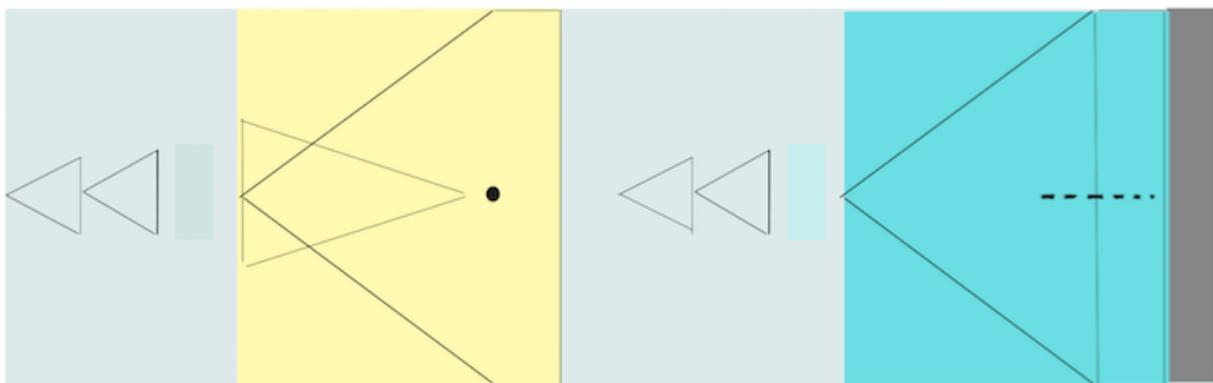
„Bild 3“ der Bühnenkomposition spielt sich zwischen den Polen bewegt/unbewegt ab: Die unbewegten Riesen mit ihren matten, allmählichen Gesten kontrastieren das bewegte farbige Lichtspiel, der Tenor bringt durch seine grellen Schreie Bewegung in die pausierende Szenerie, die also durch plötzliche Lebhaftigkeit kontrastiert wird. Für dieses Bild sind Gegenbewegungen von Musik, Licht und Aktion zentral, die die Ausdehnungen auf den Raum-Zeit-Kraft-Achsen bestimmen.

Das minimalistisch gehaltene „Bild 4“ beinhaltet mit dem Ziehen einer Schnur einzig und allein eine gleichmäßige Auf- und Abbewegung, die schließlich durch den akustischen Befehl „Schweigen“ abgebrochen wird. Diese Bewegungslosigkeit, szenische Spannungslosigkeit und Starre wird als größtmögliche Anspannung erlebt. Die Totalität dieser Gegensätze wird noch farblich durch die weiß-schwarze Kostümierung der Figuren verstärkt.



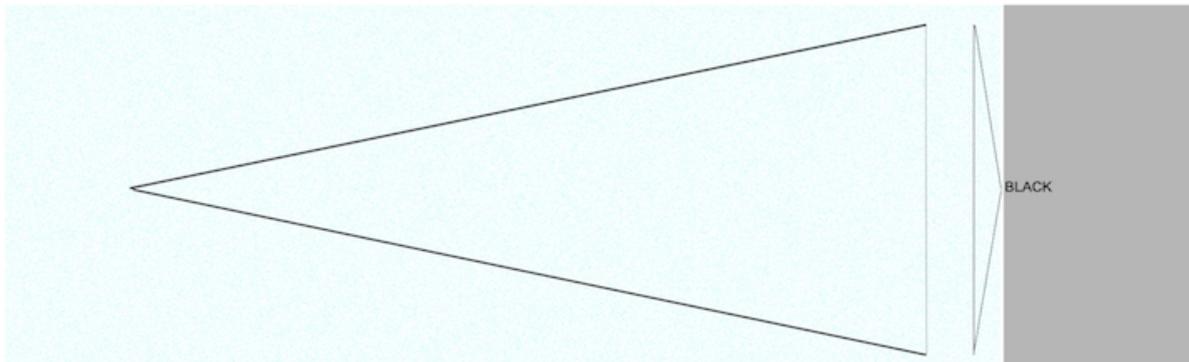
Schema 5: *Gelber Klang* – Bewegungslosigkeit im „Bild 4“

„Bild 5“ zeigt zwei Möglichkeiten der Spannungssteigerung: durch Konzentration auf einen Punkt sowie durch eine allgemeine Diffusion. Zunächst konzentriert sich das unbewegte Bühnengeschehen auf einen Tänzer: Die Blicke der Menschen in farbigen Trikots und die Lichtspots sind allesamt auf die Mitte ausgerichtet, die Musik hat ausgesetzt, so dass in der Stille die volle Aufmerksamkeit auf dem Tanz des Solisten liegt, der mit größtmöglicher Präsenz und Expressivität in seinen langsamen Bewegungen die Spannung steigert. Nach Abschluss dieses Spannungsbogens und seiner Auflösung in Dunkelheit erfolgt ein zweiter Spannungsaufbau, der diesmal in einem einzigen Durcheinander, im Maximum möglicher malerischer, musikalischer und tanzkünstlerischer Bewegung kulminiert. Kandinsky führt damit sehr einfach vor Augen, wie Spannung einerseits durch langsame, konzentrierte, solistisch ausgeführte Bewegungsformen und andererseits durch schnelle, diffuse, holistische Bewegung aller Akteure erzeugt werden kann.



Schema 6: *Gelber Klang* – Konzentration vs. Diffusion im „Bild 5“

Im kurzen abschließenden „Bild 6“ wird die Ausdehnung im Raum-Zeit-Kraft-Kontinuum des Bühnenwerks isoliert an der Figur des gelben Riesen betrachtet. Indem er, laut Anweisung im Libretto, *allmählich* und *ausdrucksvoll* immer größer wird, ist sein Wachsen eine minimalistisch inszenierte Zunahme aller Komponenten in Kandinskys bewegungsästhetischem Koordinatensystem. Das plötzliche Black-out am Ende lässt den Zuschauer die Bewegung nachspüren. Laut Libretto soll die Musik an dieser Stelle der Szenerie folgen.



Schema 7: *Gelber Klang* – Das Wachsen im „Bild 6“

Die Analyse der „Bilder“ zeigt, dass Kandinskys Bühnenkomposition einfache, stark abstrahierte Farb-, Klang- und Körperbewegungen in all ihren Variationen als Ausdruck von Raum-, Zeit- und Kraft-Polaritäten entwickelt und kombiniert. Das akustisch-visuell-kinetische Zusammenspiel, das in der Forschung bisher in erster Linie als synästhetisches Surplus betrachtet wurde, wird aus meiner Sicht hier auch genutzt, um im experimentellen Raum der Bühne die generelle Übersetzbarkeit von Bewegungs-/Spannungs- bzw. rhythmischen Elementen zwischen den Künsten zu erproben, auf der die später theoretisch ausgearbeitete Bewegungsästhetik Kandinskys beruhen wird.

Die Interpretation der kin- und synästhetischen Wirkungen bedarf einer detaillierten Systematik musikalischer, malerischer und tanzkünstlerischer Bewegungsformen und ihrer Verwandtschaften in den Raum-, Zeit-, Kraftkomponenten. Um die daraus resultierenden Dynamiken der Gesamtdramaturgie herauszuarbeiten, ist zudem die Analyse der Partitur de Hartmanns vonnöten. Denn in der Beschreibung der Musik bleibt Kandinsky unklar bzw. mehrdeutig oder vage. „Orchestermusik“ oder „Introduktion im Orchester“ sagen nichts über die Art der musikalischen Gestaltung aus. Hier muss Thomas de Hartmanns Partitur hinzugezogen

werden, um über die konkreten Spannungen und ihren Ausdruck in der Gesamtdramaturgie genaue Aussagen treffen zu können. So wäre eine ausgiebige Analyse notwendig. Diese Analyse der Musik würde aber den Rahmen meiner Arbeit sprengen. Deshalb kann hier lediglich exemplarisch am dritten Bild gezeigt werden, wie die vorangestellten Kombinationen von Spannungen zu Bewegungen zu Rhythmen im *Gelben Klang* realisiert wurden.

#### IV. 2. Prinzip der Gegenbewegung. Vom Libretto zur Partitur (Bild 3)

Die Partitur für den *Gelben Klang* stammt von dem Komponisten Thomas de Hartmann,<sup>106</sup> mit dem Kandinsky und gemeinsam mit dem Tänzer Alexander Sacharoff, wie bereits oben erwähnt, in München zur synthetischen Bühnenkunst experimentierte. In einem Vortrag in New York beschreibt de Hartmann ihre Zusammenarbeit wie folgt:

Wir begannen an die einzelnen Szenen zu denken und wie sie in Ballett umzusetzen seien; da erkannten wir, daß die existierende Ballettform uns nicht das geben konnte, wonach wir suchten. Wir wollten etwas völlig anderes. – Gerade zu dieser Zeit schloß sich uns ein begabter junger Mann an, der unsere Ziele verstand. Es war Alexander Sacharoff, der später ein berühmter Tänzer wurde. Wir begannen uns mit dem altgriechischen Tanz zu beschäftigen, und Sacharoff, in den Museen zu studieren. So kamen wir von Andersen zu *Daphnis und Chloe*. Kandinsky machte eine Skizze für das erste Bühnenbild, eine wundervolle Trirème mit Kriegern. Es war kein realistisches Bild, aber es vermittelte einen erstaunlich starken Eindruck von Daphnis' Schrecken. [...]

Jedenfalls aber führten diese Arbeiten Kandinsky zu seinem Bühnenwerk *Der Gelbe Klang*, das als eines der größten Wagnisse auf diesem Gebiet angesehen werden muß. Der Text wurde im *Blauen Reiter* abgedruckt. Die Musik dazu schrieb ich, aber nur entwurfsweise, da die letzte Form und die Orchestrierung von der Art des Theaters abhängen würde, dass das Stück abnahm.<sup>107</sup>

Die durch Archivmaterial belegte Kollaboration des Künstlertrios an der antiken idyllischen Dichtung *Daphnis und Chloe* ist insofern interessant, als hier graphisch die Stimmführung, Einsätze und dynamischen Verläufe skizziert werden. Diese ist als eine vereinfachte „Bewegungspartitur“<sup>108</sup> zu betrachten (vgl. Abb. 11) und zeigt das Bemühen, anhand des

---

<sup>106</sup> De Hartmann kam nach dem Studium am Moskauer Konservatorium 1908 nach München, um bei dem Richard-Wagner-Schüler Felix Mottl Dirigieren zu studieren; er blieb bis 1911 in München. Ab 1917 war er Schüler des Mystikers Georges I. Gurdjieff, mit dem gemeinsam er Musik-Zyklen für Gurdjieffs Bewegungssystem, die so genannten *Movements*, komponierte.

<sup>107</sup> Englisches Manuskript des Vortrages bei der Witwe Olga von Hartmann, New York; zit. nach: Jelena Hahl-Koch (Hg.): *Arnold Schönberg – Wassily Kandinsky. Briefe, Bilder und Dokumente einer außergewöhnlichen Begegnung*. Salzburg, Wien: Residenz-Verlag 1980, S. 199.

<sup>108</sup> Diesen Begriff verwendete dafür Naoko Kobayashi-Bredenstein. Jelena Hahl-Koch nennt die notierte Übersicht der Bewegungsabläufe ‚Gesamtpartituren‘ (siehe ihr Katalog ‚Die Bühnenexperimente‘), zit. nach Kobayashi-Bredenstein, *Wassily Kandinskys frühe Bühnenkompositionen*. de Gruyter Berlin 2012, S.84

dramatischen Geschehens in der Textvorlage für eine Inszenierung die Gegenbewegungen der mitwirkenden Künste zu notieren.

Aus dem Vortrag geht des Weiteren hervor, dass de Hartmanns Partitur zum *Gelben Klang* nur eine Skizze bleiben sollte; eine Endfassung wurde von der Theaterinszenierung abhängig gemacht. Dieser Partiturentwurf aus dem de Hartmann-Archiv in New York dient mir im Folgenden dennoch als Grundlage meiner Analyse, weil er unmittelbar in Ergänzung zu Kandinskys Libretto, das aufgrund des gemeinsamen Entstehungsprozesses eben nur fragmentarische Hinweise auf die Musik enthält, gelesen werden muss. Dabei werde ich mich auf das dritte Bild der Bühnenkomposition, d. h. auf die Seiten 42–46 der Partitur konzentrieren (siehe Anhang)<sup>109</sup>.

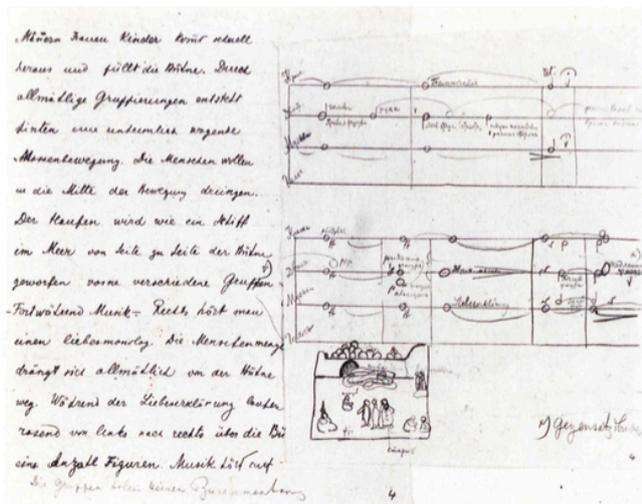


Abb. 11: Notizen, Notentabellen und Skizze von Kandinsky und de Hartmann zur Bühnenkomposition, aus: Schulheft 1908/09 betitelt in kyrillischer Schrift „Daphnis und anderes von der Art“, hier: vierte Seite.

Vorzustellen ist, dass de Hartmanns Partitur in englischer Sprache kommentiert ist. Vermutlich ist die Komposition in C notiert, so dass es sich um ein Original Pitch handelt, d.h. die Tonhöhen sollen wie notiert klingen. De Hartmann beginnt mit einem kompletten Streichersatz und lässt dann Horn und Cymbel hinzukommen. Am unüblichen Aufbau der Partiturseite ist erkennbar, dass er sich erst später für den Einsatz der letzten beiden Instrumente entschieden haben wird (siehe Abb. 12). Im Takt 9 (Hartmann 42) kommen neben den

bereits verwendeten Instrumenten Viola, Violoncello, Kontrabass und Horn die Holzblasinstrumente Englisch Horn, Bassklarinette und Fagott zum Einsatz. Diese Steigerung führt de Hartmann konsequent weiter, in dem er Flöte und Violine und ab Seite 43 der Partitur auch noch einen kompletten Blechblärsatz hinzufügt, bis die volle Orchesterbesetzung spielt. In der Instrumentierung dieses Auszuges spiegelt sich das moderne Musikverständnis wider: Die

<sup>109</sup> Im Folgenden zitiert im Text als Hartmann und Seitenangabe

Partitur ist für ein vollständiges Orchester geschrieben, ohne dass die einzelnen Instrumente kontinuierlich aufgerufen sind. Das Klavier beispielsweise soll nur einzelne Töne spielen, die meistens auch noch lange gehalten werden (vgl. T. 34-36, Hartmann 46). Dies widerstrebt dem herkömmlichen Gebrauch des polyphonen Instruments, das in vielfältiger Weise als Begleit- und Soloinstrument einsetzbar ist. In der modernen Musik sollte jedoch eine Vielfalt an Klangfarben vereint und ein weites Spektrum an Klangkombinationen hergestellt werden, wodurch das einzelne Instrument unwichtig und nur sein Klang in der Gesamtwirkung entscheidend wurde.



Abb. 12: Auszug aus de Hartmanns Partitur, S. 42

Führen wir uns noch einmal das dritte Bild der Bühnenkomposition Kandinskys vor Augen: Hier wird, wie bereits oben eingeführt, hauptsächlich mit kontrastierenden Elementen nach dem Prinzip der Polaritäten gearbeitet. Zu Beginn steht die Unbeweglichkeit der gelben Riesen und ihr klangloses Flüstern den von allen Seiten einfallenden farbigen Lichtstrahlen gegenüber, die sich kreuzen und eine grelle Farbmischung auf der Bühne entstehen lassen. Einen anderen Kontrast bildet später die Gegenbewegung von Musik und Farbe: Das aufscheinende mattgelbe Licht intensiviert sich bis zu einem grellen Zitronengelb, wogegen die Musik, die in die Tiefe geht, immer dunkler wird. Kandinsky inszeniert eine Spannungssteigerung durch allmähliche raumzeitliche Ausdehnung.

Formal lassen sich die Regieanweisungen des dritten Bildes grob in drei Teile unterteilen, im Grunde eine klassische ABA'-Struktur, wobei die A-Teile jeweils nochmal in drei (3) Formteile untergliedert werden können. So ergeben sich sieben (7) Abschnitte, die zwischen den Polen bewegt und unbewegt oszillieren. Die allmählichen, matten, vereinzelt oder paarweise auftretenden Bewegungen der Riesen, begleitet durch ein Flüstern, enden mit einem konzentrischen Zueinanderneigen der Köpfe. Die entstehende Bewegungslosigkeit wird unterbrochen durch die plötzliche Bewegtheit der einfallenden farbigen Lichtstrahlen. Diese endet wiederum in einer konzentrischen Mischung des Lichts und es folgt eine Pause, die allgemeine Unbeweglichkeit bringt. Dann folgt Teil B mit der allmählichen Steigerung der Dynamik von unbewegt zu bewegt. Nach Erreichen der höchstmöglichen Ausdehnung folgt wiederum das Motiv der unbewegten Riesen in Erinnerung an den Anfang des Bildes; nach längerem Stillstand folgen die Schreie des Tenors, grell und plötzlich, die wiederum in Unbewegtheit, in Stille und Dunkelheit enden.

In de Hartmanns Komposition lässt sich diese Teilung (Teil A: Takte 1-7, 8-24, 25 (Fermate), Teil B: 26-40, Teil C: 41-Ende (keine Orchestermusik, freies Zeitmaß) gut nachvollziehen. Auch in der musikalischen Ausgestaltung der Formteile folgt er ziemlich genau den Vorgaben Kandinskys. De Hartmann versucht, in seiner Komposition die dominierenden Farben der Bühnenkomposition in die Musik einfließen zu lassen. Handschriftliche Vermerke in der Partitur lassen erkennen, wie dicht er sich dabei an Kandinskys Libretto hält und die notierten (sicher gemeinsam diskutierten) Farb-Klang-Vorstellungen in seine Instrumentierung integrierte. De Hartmann hat über den Noten die Farbensnamen rot, blau, grün und violett vermerkt, welche in Kandinskys Regieanweisungen in Form von farbigen Lichtstrahlen wiederzufinden sind. In Takt 26 (Hartmann 44) ertönt beim Erscheinen des gelben Lichts eine Trompete (siehe Abb. 13). In Kandinskys farbtheoretischen Überlegungen wird das Gelb mit hohen, stechenden Tönen assoziiert, die für den Menschen aufdringlich wirken. Ein Instrument, das Kandinsky mit diesen Empfindungen koppelte, war die „immer lauter geblasene scharfe Trompete“<sup>110</sup>.

---

<sup>110</sup> Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst*, a.a.O., S. 91.



Abb. 13: Auszug aus de Hartmanns Partitur, S. 44

Der erste Teil des dritten Bildes beginnt mit einer Klangmischung aus Dur-Akkorden, die gleichmäßig stufenweise geführt werden. Dieser homophone Klangteppich wird durch das Tremolo der Streicher noch verstärkt und untermalt die bewegungsarme Szenerie mit einer latenten, in sich bewegten Spannung. Die musikalische Bewegung unterlegt die Mattigkeit der Riesen atmosphärisch, ein Raumklang, der die Aufmerksamkeit weiterhin auf den Protagonisten und ihren fast unmerklichen Körperbewegungen ruhen lässt. Das gedämpft gespielte Horn kommt im letzten Takt hinzu und begleitet das Neigen der Köpfe. Die auf dem Schlussakkord eingesetzte Cymbel akzentuiert das Ende. Der Einstieg in den zweiten Teil erfolgt durch das leise Spiel des Cellos – ein Instrument, das bei Kandinsky für Dunkelblau steht.<sup>111</sup> Anschließend setzen nacheinander verschiedene Instrumente ein, die unisono mit dem Cello spielen. Analog zum Farbenlichtspiel auf der Bühne werden ab Takt 15 in unterschiedlicher Besetzung freitonale Melodiesplitter/fetzen/fragmente gespielt (siehe Abb. 14).

<sup>111</sup> Vgl. ebd., S. 93



Abb. 14: Auszug aus de Hartmanns Partitur, S. 42

Einige davon sind durch eine dynamische Gestaltung besonders hervorgehoben. Dies trifft insbesondere auf die mit Farben überschriebenen Melodien zu. Zusammengehalten werden diese von einem durchgängig vom Kontrabass gespielten H, dem tiefsten Ton des Fünfsaiters.<sup>112</sup> Die Farben werden, so die Anmerkungen im Notenbild, immer heller. Analog ändert sich die Tonhöhe. Zum Ende des zweiten Teils, also die Chronoposition, bei der Kandinsky in der Bühnenkomposition von einer Farbmischung spricht, mischt auch de Hartmann Farbklänge, indem alle Instrumente nach dieser Steigerung Töne halten und dadurch eine Klangfläche bzw. einen Klangteppich bilden. Diese/r wird unterstützt durch einsetzendes Harfenspiel und den Akzent der Cymbel. Nach einer abrupten Pause kommt der dritte Teil, dessen Anfang, entsprechend der Bühnenkomposition, mit „yellow light comes in slow“ überschrieben ist. Zuerst spielt die Trompete solo, dann setzt die volle Orchesterbesetzung ein. Mit intensiver werdendem Licht erfolgt in der Musik eine Steigerung bis hin zu einem Höhepunkt, der schrill klingen soll (vgl. handschriftliche Bemerkungen in Takt 30). An dieser Stelle verschafft sich verstärkend eine Piccolo-Flöte Gehör. Danach nimmt die Tonhöhe der Orchestermusik, sich vom Bühnengeschehen verselbstständigend, bis zum Ende immer mehr ab, d. h. die Klangfarbe wird dunkler. Der abschließende Abschnitt 5-7, d. h. der dritte große Formteil, ist frei und ohne Noten

<sup>112</sup> Kandinsky hat das h, wie bereits weiter oben erwähnt, als wichtigen Ton in der Bühnenkomposition hervorgehoben.

festgehalten: für die Stille, das Pausieren des Orchesters, sind grobe Zeitangaben in Sekunden notiert und die Schreie des Tenors sind vermerkt, können aber scheinbar individuell ausgestaltet werden.

Zusammen mit dem Licht erzeugt das Orchester im „Bild 3“ Bewegung. Insbesondere der hier als Figur inszenierte gelbe Klang dominiert das Bühnengeschehen: aufdringlich, beunruhigend und stechend durchdringt das Gelb der Instrumente und des Lichts den Rezipienten. Hatte Kandinsky die gelbe Farbe mit einem „in die Höhe gebrachte[n] Fanfarenton“<sup>113</sup> und der Trompete assoziiert, so setzt auch de Hartmann, um den gelben Klang in der Musik auszudrücken, eine ‚laute‘ und ‚schrille‘ Trompete ein. Darüber hinaus trägt er den Nuancen, die die Farbe Gelb hat, mit weiteren Instrumenten, allen voran der Piccolo-Flöte Rechnung. Den Gegenpol zur (Klang-/Licht-)Bewegung des Gelbs bilden die unbewegten, unverändert gelben Riesen. Nicht die Farbe Gelb ist bewegt, sondern die durch verschiedene Spannungszustände und Richtungen erzeugte kinetische Intensität, die sich in der Kontrastierung entlädt. Zudem wird das grelle Gelb nicht durch eine Parallelbewegung in der Musik verstärkt, sondern vielmehr durch die Zunahme eines Kontrasts, sprich das Setzen eines Gegenpols. Das allmählich heller werdende Licht, das sich bis ins grelle Zitronengelb steigert, wird mit dem „Sinken“<sup>114</sup> des Orchesterklanges kontrastiv gekoppelt. Synästhesie bedeutet Kandinsky zufolge nicht die Verdoppelung eines Effekts durch eine andere Kunst, sondern vielmehr die Kollation und Amplifikation unterschiedlicher Künste durch größtmögliche Spannung zwischen Farbe / Klang / Körper, bzw. bewegungsästhetisch gesprochen, zwischen Raum / Zeit / Kraft.

---

<sup>113</sup> Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst*, a.a.O., S. 91.

<sup>114</sup> Vgl. Kandinsky, *Der gelbe Klang*, S. 145.

## Ausblick: Anwendung

Ziel meiner Arbeit war es, die Synästhesie bzw. die Synthese von Farbe, Klang und Körper in Kandinskys Bühnenkomposition *Der gelbe Klang* zu untersuchen. In der vorangestellten Lektüre der theoretischen Schriften habe ich den Bewegungsbegriff, der für alle Künste gleichermaßen als elementar herausgestellt wurde, als maßgebliches Paradigma der Kandinsky'schen Ästhetik in den Blick genommen. Dementsprechend ergab die Analyse, dass alle im *Gelben Klang* experimentell zum Einsatz gebrachten künstlerischen Mittel per se Bewegungsformen sind, die durch die Parameter Raum, Zeit und Kraft beschreibbar und untereinander übersetzbar werden. Dass letztere auch in anderen zeitgenössischen Bewegungsmodellen, so in den zum Vergleich hinzugezogenen pädagogischen Theorien des Musikers Dalcroze und des Tänzers Laban zentral sind, spricht aus meiner Sicht dafür, diese Ansätze in einer gesamt-künstlerischen Pädagogik zu vereinen.

In der Weiterentwicklung der rhythmisch-musikalischen Erziehung im letzten Jahrhundert, nicht zuletzt durch die Betonung des Bewegungsschwerpunktes z.B. durch Dalcrozés Schülerinnen Mary Wigman, Doris Humphrey u. a., kann die Rhythmik in der Synthese von Musik und Tanz bereits als methodische Vorlage für dieses Vorhaben gedeutet werden. Es wäre nunmehr interessant, in einem weiterführenden Versuch Kandinskys Bewegungskonzept der Malerei und Ansätze seiner synästhetischen Bühnenexperimente in die Rhythmik einzuflechten. Im Rahmen einer ganzheitlich-ästhetischen Pädagogik würden Transfer- und Wahrnehmungsübungen in Improvisation und Gestaltung dazu dienen, alle Sinnesmodalitäten in akustisch-visuell-kinästhetischer Interaktion zu aktivieren.

Lässt man die Licht- und Farbelemente im *Gelben Klang* zunächst unberücksichtigt, so finden sich in der Bühnenkomposition typische Rhythmik-Übungen angelegt: Musik wird visualisiert und verkörpert. Tanz wird musikalisch begleitet, kontextualisiert und kontrastiert. Die Verbindung von Musik und Bewegung wird auf vielerlei Ebenen implementiert. Im Libretto lassen sich Passagen als Aufgaben extrahieren, die ihre Berechtigung im Rhythmik-Unterricht hätten, etwa im „Bild 5“:

Im Orchester wiederholen sich mehrere Male h und a: einzeln, zusammenklingend, bald sehr scharf, bald – kaum hörbar. Verschiedene Menschen verlassen ihre Plätze und gehen bald schnell, bald langsam zu anderen Gruppen.<sup>115</sup>

Thematisiert werden Gruppen- und Raumkonstellationen und ihre Änderung durch musikalische Impulse. Die Anregung zur Positionsänderung könnte aus dem Hören von Qualitäten (Kraft-Aspekte) oder den Zusammenklängen der Töne (Form-Aspekte) erfolgen. Darüber hinaus lässt sich an diesem Beispiel die Ausführung verschiedener Fortbewegungsarten in unterschiedlichen Körperspannungen explorieren, in dem diese die musikalische Qualität spiegeln oder kontrastieren sollen. Das wäre sowohl eine Aufgabe des Solfège (Gehörbildung) wie der Körperschulung (Bewegungskoordination und -ausdruck).

Aber auch Bewegungsbegleitung am Instrument kann in Bezug zum *Gelben Klang* thematisiert werden. So zum Beispiel im „Bild 2“:

Schnell fliegen von links nach rechts rote undeutliche Wesen, die etwas an Vögel erinnern, grosse Köpfe haben, die eine entfernte Ähnlichkeit mit menschlichen haben. Dieser Flug spiegelt sich in der Musik ab.<sup>116</sup>

Der geschilderte Flug kann für die Erarbeitung einer musikalischen Begleitung sowohl im intuitiven Spiel als Metapher oder in der strukturellen Analyse als Bewegungsablauf betrachtet werden. Klangfarben und/oder Phrasierung können hierbei jeweils thematische Schwerpunkte bilden.

Thomas de Hartmanns Partitur wäre gleichfalls als Ausgangspunkt einer Rhythmik-Stunde geeignet: Das Entdecken von kinetischen Formen im Hören und Spielen führt zum tieferen Verständnis musikalischer Strukturen die wiederum Schülerinnen und Schüler in eigenen Visualisierungs- und Verkörperungsversuchen zum Ausdruck bringen können. Der rückkoppelnde Vergleich mit Kandinskys szenischen Bildern regt dabei eine kreative Auseinandersetzung mit dem Material des *Gelben Klangs* an.

Ein weiteres zentrales Thema der Bühnenkomposition sind polyrhythmische Strukturen, die bereits in Dalcrozes definierten Unterrichtszielen eine große Rolle spielten. Muster für solcherart Übungen lassen sich beispielsweise in der Dreistimmigkeit von Blume, Blatt (Bewegung) und Instrumentalklängen (Musik) im szenischen „Bild 2“ finden:

---

<sup>115</sup> Kandinsky: „Der gelbe Klang“ (Libretto) In: *Der Blaue Reiter*. Verlag Philipp Reclam jun. Leipzig 1989, S. 148

<sup>116</sup> Ebd., S. 143

Später bei voller Stille schaukelt die Blume sehr langsam von rechts nach links. Noch später auch das Blatt, aber nicht zusammen. Noch später schaukeln beide in ungleichem Tempo. Dann wieder einzeln, wobei mit der Blumenbewegung ein sehr dünnes h klingt, mit der Blattbewegung – ein sehr tiefes a. Dann schaukeln wieder beide zusammen und beide Töne klingen mit.<sup>117</sup>

Die Koordination gleichzeitig laufender Bewegungen sowie die Wahrnehmung ihrer Relationen und rhythmischen Interferenzen kann hier anhand der elementaren, archaischen Bewegung des Schaukelns differenziert werden.

Diese Beispiele lassen sich unverändert und konstruktiv in den Rhythmik-Unterricht integrieren. Eine besondere Anwendungsmöglichkeit des *Gelben Klangs* für den Rhythmik-Unterricht besteht jedoch ferner in der Einflechtung der Malerei. Eine entsprechende Übung diesbezüglich könnte die musikalische Übertragung der einfallenden Lichtstrahlen im szenischen „Bild 3“ sein:

In schneller Abwechslung fallen von allen Seiten grellfarbige Strahlen (blau, rot, violett, grün wechseln mehrere Male).<sup>118</sup>

Nahe liegend ist die Exploration von Klang-Farb-Analogien sowohl in Improvisationen am Instrument als auch bei Bewegungen im Raum. Ausgehend von Kandinskys Bewegungsästhetik kann hier dazu aufgefordert werden, verschiedene Spannungszustände und ihre plötzlichen oder allmählichen Wechsel zu beobachten und zu explorieren. Ebenso bieten sich Parallel- oder Gegenbewegungen an, z.B. in der Umsetzung der klang-farblichen Ausdehnung im szenischen „Bild 3“:

Dann fließt auf die Bühne ein mattes gelbes Licht, welches allmählich immer intensiver wird, bis die ganze Bühne grell zitronengelb wird. Mit der Steigerung des Lichtes geht die Musik in die Tiefe und wird immer dunkler (diese Bewegung erinnert an das Hineindrücken einer Schnecke in ihre Muschel).<sup>119</sup>

Spannung kann hier übertragen werden auf Parameter der Melodik, Harmonik, Agogik oder Dynamik. Besonders die zugleich konkrete wie abstrakte Größe Zeit kann an dieser Stelle bewusst reflektiert werden. Denn die zeitliche Gestaltung einer räumlichen Ausdehnung durch das Licht gibt den Anreiz, *Timing* in der Musik kinetisch zu bestimmen. Ebenso kann die Verkörperung der Farben oder die tänzerische Gestaltung der einfallenden Lichtstrahlen zur Verinnerlichung dieser bereits im szenischen „Bild 3“ angelegten kinetischen Strukturen führen.

---

<sup>117</sup> Ebd., S. 144

<sup>118</sup> Ebd., S. 145

<sup>119</sup> Ebd.

Diese Rhythmik-Übungen können zweifellos über die Auseinandersetzung mit dem *Gelben Klang* hinaus erweitert und zu Transferübungen zwischen Musik, Tanz und Malerei ausgearbeitet werden; sie sollen dann zur Entfaltung eines vielfältigen Repertoires an Ausdrucksformen anregen und elementare Gestaltungsprinzipien der künstlerischen Praxis einer synthetischen Bühnenkunst vertiefen helfen.

Wollte man den *Gelben Klang* inszenieren, müsste diesem Vorhaben m.E. zunächst eine Bewegungsrecherche vorangestellt werden. Viele Choreografen der heutigen Tanzszenen entwickeln Stücke aus der kinästhetischen Körperarbeit heraus. Elementare Bewegungsformen wie Gehen, Drehen oder Body Shaking werden zum Material der choreografischen Arbeit. In vielen Tanzausbildungen ist mittlerweile das Fach Movement Research schon fest im Lehrplan integriert. Durch die kinästhetische Erforschung von Bewegungsformen soll das Repertoire erweitert werden. Aufbauend auf Labans Choreutik orientieren sich zahlreiche Bewegungsstudien an der Erforschung von Raum-, Zeit- und Kraftstrukturen. Die Erarbeitung der malerischen, musikalischen und tanzkünstlerischen Bewegungen im *Gelben Klang* müsste ebenfalls auf einer solchen, die kinästhetischen oder/und choreutischen Aspekte berücksichtigenden Bewegungsrecherche basieren: Was bedeutet eigentlich das Zittern der Blumen, das Schweben der Riesen, das Sinken und Fallen der Musik, das Steigen des Lichts und sich Kreuzen der farbigen Lichtstrahlen?

Das Besondere an der holistischen Erarbeitung des *Gelben Klangs* wäre, dass Farbe/Licht nicht als Dekoration betrachtet, sondern als immanente Bewegungsenergien durch die Akteure des Bühnengeschehens verinnerlicht und wie die Musik und der Tanz durch sie entsprechend ‚belebt‘, d.h. wahrnehmbar/präsent gemacht und gehalten werden müssen. Aus der Bewegungsrecherche als Übersetzungs- bzw. Transferprozess ergibt sich ein kinetisches Repertoire, aus dem wiederum die Interpreten der Bühnenkomposition schöpfen. Komplizierte Rhythmen wie in der Tutti Passage im „Bild 5“, jenem *allgemeinen Tanz*, der im allumgreifenden Durcheinander von Licht, Musik und Menschengruppen kulminiert, müssten dahingehend zunächst in ihren Polaritäten strukturiert und die einzelnen Bewegungen isoliert betrachtet werden, bevor sie auf der Bühne wieder synthetisiert werden können. Die so zur Aufführung kommende Komposition bleibt somit immer – ganz in Kandinskys Sinne – eine syn- bzw. kinästhetische Experimentalanordnung.

## Literaturverzeichnis

### Bücher

- Brandstetter, Gabriella: *Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde*, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch, 1995
- de Hartmann, Thomas: *Der gelbe Klang. Full score (1909)*. Newton Centre, Mass.: GunMar Music, 1990.
- Der Blaue Reiter: Dokumente einer geistigen Bewegung*. Hg. Und mit einem Nachw. Von Andreas Hüneke. 2., überarb. Aufl. Leipzig: Reclam, 1989.
- Eller-Rüter, Ulrika-Maria: *Kandinsky. Bühnenkomposition und Dichtung als Realisation seines Synthese-Konzeptes*. Hildesheim: Georg Olms Verlag 1990.
- Fornoff, Roger: *Die Sehnsucht nach dem Gesamtkunstwerk*. Hildesheim: Georg Olms Verlag 2004.
- Hahl-Fontaine, Jelena: *Kandinsky – Forum III. Die Bühnenexperimente*. E.M.E. Brüssel 2010.
- Jaques-Dalcroze, Emile: *Rhythmus Musik und Erziehung*. Basel: Verlag Benno Schwabe & Co. 1921.
- Kandinsky, Wassily: *Essays über Kunst und Künstler*. Hg. Von Max Bill. Stuttgart: Verlag Gerd Hatje, 1955.
- Kandinsky, Wassily: *Punkt, Linie zu Fläche*. Bern: Benteli Verlag, 12. Auflage 2013 (erstmal erschienen: 1926).
- Kandinsky, Wassily: *Rückblick [1901-1913]*, in: Ders.: *Gesammelte Schriften I*, Bern 1980, S. 29
- Kandinsky, Wassily: *Über das Geistige in der Kunst*. Bern: Benteli Verlag, 1952.
- Kandinsky, Wassily: „Über die Arbeitsmethode der Synthetischen Kunst“ (1921), aus dem Russ. von Julia Kursell, hg. und kommentiert von Karlheinz Barck, in: *Trajekte. Zeitschrift für Literaturforschung Berlin* 2 (2002) 4, S. 5-8, hier: S. 6.
- Kobayashi-Bredenstein, Naoko: *Wassily Kandinskys frühe Bühnenkompositionen: Über Körperlichkeit und Bewegung*. Berlin: De Gruyter 2012.
- Martino Viktoria: „Kandinsky, Schönberg und das Gesamtkunstwerk“, in: *Okkultismus und Avantgarde: von Munch bis Mondrian 1900-1915*. Hg. Von Veit Loers, Ostfildern: Edition Tertium, 1995, S. 562-587.
- Matjuschin und die Leningrader Avantgarde*. Hg. vom Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe. Karlsruhe: Oktogon, 1991.
- Reinhard Ring/Brigitte Steinmann: *Lexikon der Rhythmik*, Kassel 1997.
- Schmidt, Christiane: *Kandinskys physikalische Kreise*. VDG Weimar 2002.
- Schönberg, Arnold; Kandinsky, Wassily: *Briefe, Bilder und Dokumente einer außergewöhnlichen Begegnung*. Hg. von Jelena Hahl-Koch. Wien: Residenz Verlag, 1980.
- Schreyer, Lothar: *3. Theateraufsätze*, Edwin Mellen Press, 2001.
- Sieg über die Sonne. Aspekte russischer Kunst zu Beginn des 20. Jh.* Katalog zur Ausstellung der Akademie der Künste, Berlin: Frölich & Kaufmann, 1983.
- Vöhringer, Margarete: *Avantgarde und Psychotechnik*, Göttingen: Wallstein Verlag 2007.
- Vom Klang der Bilder. Die Musik in der Kunst des 20. Jahrhunderts*. Hg. von Karin v. Maur. München: Pestel,

1985.

von Laban, Rudolf: *Choreutik*, Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag, 1991.

von Laban, Rudolf: *Kunst der Bewegung*, Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag, 1988.

Zhu, Ling: *Kunstwerke als Spannungsgefüge, Eine Studie zur visuellen Spannung und deren Beziehung zur psychischen Spannung*. Logos Verlag Berlin GmbH 2016.

Zimmermann, Reinhard: *Die Kunsttheorie von Wassily Kandinsky*. Gebr. Mann Verlag, Berlin 2002

## **Internet:**

Arnold Schönberg Center: „Arnold Schönberg – Wassily Kandinsky!. URL: <http://www.schoenberg.at/index.php/de/schoenberg-kandinsky-blauer-reiter-und-die-russische-avantgarde> (10.09.2017)

BBK Landesverband Saar: „A Smell of Yellow – Hugo am Ball aber was kann Dinsky?!“, auf: <http://www.bbk-saarland.de/a-smell-of-yellow-hugo-am-ball-aber-was-kann-dinsky/>, (Stand: 15.09.2017).

Duden online: <http://www.duden.de/rechtschreibung/Faktor>, (Stand: 15.09.2017)

Focus, dpa: „Buhs für „Der Gelbe Klang“ - Münchner Ballettfestwoche 2014 eröffnet“, auf: [http://www.focus.de/regional/muenchen/theater-buhs-fuer-der-gelbe-klang-muenchner-ballettfestwoche-2014-eroeffnet\\_id\\_3747118.html](http://www.focus.de/regional/muenchen/theater-buhs-fuer-der-gelbe-klang-muenchner-ballettfestwoche-2014-eroeffnet_id_3747118.html), (Stand: 15.09.2017.)

ZKM: „yellow, wie klingt gelb (2003) – Rolf Julius“, auf: <http://soundart.zkm.de/yellow-wie-klings-gelb-2003-rolf-julius/>, Stand: 15.09.2017. (Stand: 15.09.2017)

## Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1: Courtesy The Thomas de Hartmanns Archives, Yale University Music Library, auf:  
<https://www.gurdjieff.org/mangan1.htm>, 20.09.2017
- Abb. 2.: Vom Klang der Bilder. Die Musik in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Hg. von Karin v. Maur. München:  
Pestel, 1985, S. 355.
- Abb. 3.: Matjuschin und die Leningrader Avantgarde. Hg. vom Zentrum für Kunst und Medientechnologie  
Karlsruhe. Karlsruhe: Oktogon, 1991, S. 203.
- Abb. 4: Kandinsky, Wassily: Über das Geistige in der Kunst. Bern: Benteli Verlag, 1952, S. 89.
- Abb. 5: Kandinsky, Wassily: Punkt und Linie zu Fläche. Bern: Benteli Verlag, 12.Auflage 2013, S. 87
- Abb. 6: Kandinsky, Wassily: Punkt und Linie zu Fläche. Bern: Benteli Verlag, 12.Auflage 2013, S. 86
- Abb. 7: Jaques-Dalcroze, Emile: Rhythmus Musik und Erziehung. Basel: Verlag Benno Schwabe & Co. 1921,  
S. 169
- Abb. 8: von Laban, Rudolph: „efforts“, auf: <http://www.nyu.edu/classes/keefer/pain/pain1f.jpg>, Stand: 27.09.2017.
- Abb. 9: Grafik erstellt v.Verf.
- Abb. 10: Grafik erstellt v.Verf.
- Abb. 11: Vom Klang der Bilder. Die Musik in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Hg. von Karin v. Maur. München:  
Pestel, 1985, S. 70.
- Abb. 12: de Hartmann, Thomas: Der gelbe Klang. Full score (1909). Newton Centre, Mass.: GunMar Music, 1990,  
S. 42
- Abb. 13: de Hartmann, Thomas: Der gelbe Klang. Full score (1909). Newton Centre, Mass.: GunMar Music, 1990,  
S. 44
- Abb. 14: de Hartmann, Thomas: Der gelbe Klang. Full score (1909). Newton Centre, Mass.: GunMar Music, 1990,  
S. 42

## **Anhang**

Thomas de Hartmann: Der gelbe Klang. Full score (1909). Newton Centre, Mass.:  
GunMar Music, 1990, S. 42-46



light blue

light blue

20

Handwritten musical score for the first system, including staves for PC, EH, Clarinet, BSC, B, CB, Hr, Trp, TTB, and T. The score contains various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *f*, *mf*, and *fp*. There are also handwritten annotations like "light blue" and "purple" above the staves.

20

20

Handwritten musical score for the second system, including staves for Clarinet, Hr, Trp, TTB, and T. The score contains various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *ord. f*, *mf*, and *fp*. There are also handwritten annotations like "light blue" and "purple" above the staves.

43

Handwritten musical score for a 24-stave instrument. The score is divided into several systems. The first system includes staves for Flute (Fl), Clarinet (Cl), Bassoon (Bsn), Trumpet (Tpt), Trombone (Tbn), and Horn (Hr). The second system includes Cello (Cello) and Double Bass (Db). The notation is dense with notes, rests, and dynamic markings such as *pp*, *p*, *f*, and *ppp*. There are also performance instructions like "Cresc." and "dim.". A circled number "25" appears in the upper right and middle right sections of the score.

25

yellow light in...

25

44



Yellow light always gets (brighter)

35

40

allegretto  
ritardando

Handwritten musical score for a symphony orchestra. The score is written on 24 staves, with the following instruments listed on the left:

- OB (Oboe)
- CL (Clarinet)
- FL (Flute)
- B♭ (Bassoon)
- CB♭ (Contrabassoon)
- Trp (Trumpet)
- Tpt (Trumpet)
- Tub (Tuba)
- Tu (Tenor Trombone)
- Trmp (Trumpet)
- BDr (Bass Drum)
- Pnc (Percussion)
- Hrp (Harp)
- 1. (Violin I)
- 2. (Violin II)
- Vla (Viola)
- Vcl (Violoncello)
- CO (Cello)

The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (p, mp, f, dim, cresc, f ten). There are also handwritten annotations and circled numbers (35, 40, 46) indicating specific measures or sections. The bottom of the page features the text "M10 - 24 STAVE" and a circled number "46".

46

Prob

35"  
5" 20"  
east  
of groundman

1/2" distance

VI

thin shaly  
caliche

5"

3" quartz  
shaly

end of zone

Stone Four

Orchard tract