

Kvidremaskinen

– om rytme, kontrapunkt og polyfoni i Paul Klee's kunst

Af Ole Nørlyng

Musik – maleri

De fleste kunstnere, malere såvel som komponister, har gennem tiderne udtrykt en intuitiv fornemmelse af kunstarternes sammenhørighed. Den musikalske oplevelse – musikken som det sprog, der starter dér, hvor ordet må give op – står for de fleste billedkunstnere som det forjættede land, hvor de rene sansefænomener udfolder sig autonomt uden at bøje sig ind under repræsentative, deskriptive eller illusionistiske fordringer. Musik skal ikke ligne noget; men det har været male-riets opgave igennem århundrederne at efterligne. For dem, der var påvirket af den romantiske ideverden, blev musik-kens abstrakte verden til en udfordring. Det blev i høj grad musikken, der kom til at katalysere den rene, genstands-løse kunst frem, hvor kravet om efter-ligning af den ydre materielle virkelig-hed endelig blev forkastet. Men spørgs-målet var: Hvilket maleri kan være rent abstrakt, absolut og sublimt på samme måde som musik?

I den eksperimenterende fase frem til første verdenskrig blev dette spørgs-mål særlig påtrængende. To af tidens største pionerer, Klee og Kandinsky, så begge hver på deres måde musikken, som den mulige forløser. Men hvor-dan?

Musikken var Klee's »forheksede« kærlighed. Hans baggrund var præget af musik. Hans far var professor i mu-

sik, og selv var han en fin violinist, der i perioder spillede i Berns symfoniorke-ster, underviste i violin og musikteori, ligesom han fungerede som musikkriti-ker. Det var ikke uden store proble-me-r, at han valgte at blive maler frem-for musiker. Men dette valg blev truffet i de sidste gymnasieår udfra den be-tragtning, at musikkens blomstring hørte fortiden til, medens maleriet havde fremtiden for sig. Klee følte, at musikkens storhedstid havde været. For ham var det sublime blevet realise-ret i 1700tallet med Bachs, Mozarts og Beethovens værker som det ypperste. Sin samtids musik så han på med stor skepsis. Var der således intet virkelig-t at udrette i musikkens verden, så så det for Klee helt anderledes ud indenfor de billedende kunster. Billedet skulle be-fries fra kravet om beskrivelse af en vir-kelighed udenfor billedet selv.

Ikke mindst læsningen af Eduard Hanslicks *Vom Musikalisch-Schönen* satte udviklingen igang. Klee begej-stredes for Hanslicks angreb på pro-grammusikken. Hanslick fastslår, at musikkens funktion er at udtrykke spe-cifikke musikalske ideer og ikke speci-fikke menneskelige ideer. Han prokla-merer kunstværkets formale elemen-ters egen ret løsrivet fra enhver sym-bolsk sammenhæng. Disse tanker hjalp Klee til at løsrive materialet fra den tra-ditionelle verden af mytologi, allegori, det symbolske og det litterære. Resul-

tatet blev den autonome forms doktrin.

Æstetiske problemstillinger

Er det imidlertid overhovedet menings-fyldt at tale om et fællesskab kunstar-terne imellem? De er jo så forskellige. Enhver kunstart får sine fortrin og sin identitet bestemt af sit værktøj og mate-rialets natur. Musik forløber i tid. Lyd forløbende i tid er musikkens mate-riale. Den musikalske form henviser til musikkens tidsmæssige artikulation. I modsætning hertil er tidsrelationen ikke afgørende i forbindelse med bil-ledkunst, der til gengæld er rumkunst. Malerkunstens medie er linie og farve i rum, tidsuafhængigt som det holdte ån-dedræt. Tid i musikalsk forstand kan al-drig være identisk med geometrisk rum! – Er det da ikke ligeså absurd at sammenligne kunstarterne som at spør-ge, hvad der er højest et skrig eller Rundetårn?

Den æstetiske litteratur har ofte bragt diskussioner om kunstarternes interrelationer (Goethe, Baudelaire, Munro, Lockspeiser). Bl.a. har Ador-no i bogen *Über einige Relationen zwischen Musik und Malerei* (1967) arbejdet med problemet udfra den op-fattelse, at kunst er kommunikation på symbolplan. Malerkunst og musik har i deres funktion som sprog et dybtlig-gende fællesskab. Dette kalder Adorno »mediernes konvergens«. Kunstme-dierne beror på en ny form for skrift, et

nyt autonomt sprog baseret på non-verbale sanseoplevelser. Disse autonome sprog er i tidens løb blevet udviklet til for musikkens vedkommende at omfatte bl.a. form-læren, tonalitetsprincippet etc., og for malerkunstens vedkommende bl.a. perspektiv- og farvelæren. Spørgsmålet er da: Er konstruktionsprincipperne i musik og malerkunst så væsensforskellige, at det er urimeligt at tale om paralleller eller analogier? Kan man sammenstille og oversætte auditive oplevelser til visuelle ditto og omvendt?

Svaret ligger bl.a. i vort sprog. Vi har en række ord, der henviser til paralleller eller sammensmeltninger mellem de forskellige sanseoplevelsesformer. Tænk på ordet »komposition«, »harmonisk«, »rytme« eller f.eks. »klangfarve«. Generelt er man enig i, at de sansemæssige elementer i maleri og musik har mange fællestræk, en iagttagelse der støttes af perceptions- og dybdepsykologer. Men da de sansemæssige konstruktionssystemer i sagens natur er non-verbale, er det selvsagt meget utilstrækkeligt, hvad vi kan anskueliggøre om disse ved hjælp af ord. Sprogbrugen omkring disse forhold er metaforisk og poetisk. Hvad mener vi f.eks. med betegnelsen »malende musik« eller »musikalske kvaliteter i et maleri«?

Sansekunstarterne har foruden de autonome konstruktionssystemer også et betydningsbærende element, der til en vis grad kan udtrykkes verbalt. Psykologen C.G. Jung har indgående beskæftiget sig med kunstarternes betydningsbærende lag fra det logisk begrebsfyldte til det underbevidstes impuls-givende kræfter. Den kunstneriske aktivitet er jo en art »oversættelse« af subjektivt oplevede impulser til me-

dier, der på grund af deres konstruktionssystemer bygger på det non-verbale. Denne oversættelse kan man kalde en æstetisk symboliseringsproces, og ifølge Jung sker den på det dybdepsykologiske plan, der både implicerer underbevidstheden og bevidstheden. For at impulserne i underbevidstheden, der i sig selv er ukontrollerede, kan resultere i kunstværker, må de sies gennem bevidstheden. Resultatet bliver et symbol-ladet værk, der materialiseres gennem et non-verbalt konstruktionssystem, men som også rummer et betydningsbærende element.

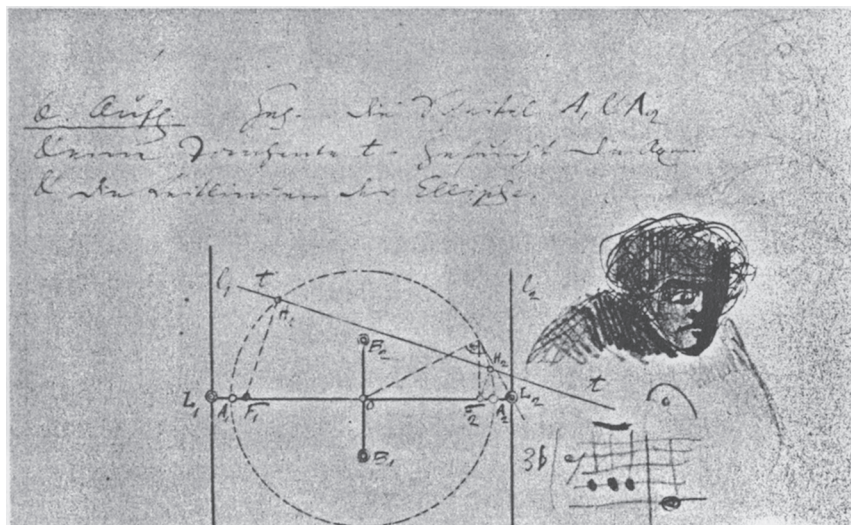
Fermaten – det musikalske tegn

Uden at Klee's teoretiske verden på nogen måde havde taget form endnu, finder vi i de sidste skoleårs geometri-

hefter et forbløffende eksempel på det inspiratoriske forhold mellem musik og billed. Mellem de geometriske konstruktioner har Klee med sans for karikaturen nedfældet skæbnemotivet fra Beethovens femte symfoni og lige over fermaten på fjerde node tegnet et Beethovenhoved. Fermattegnet, der kan opfattes som et stiliseret øje, forbindes med Beethoven. Fermaten er ikke blot et musikalsk tegn, der betyder hvile med brud i den rytmiske flugt som resultat. Fermaten er også et øje – i dette tilfælde Beethovens.

Musikalske tegnsymboler indgår af og til i Klee's billeder f.eks. noder, det femliniede system, nøgler og en særlig plads indtager forsiringstegnet ∞ , der dukker op i mange vidtforskellige forbindelser.

Ill. 1: Beethovens øje, fra den unge Klees geometrihæfte, 1898.

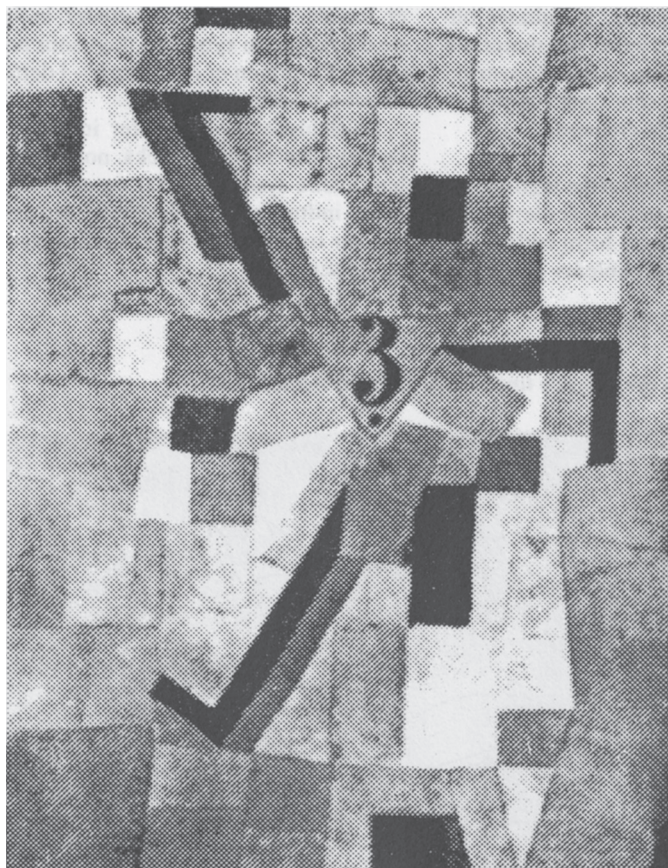


Musik-rytmé, billed-rytme, linie-rytme
I 1900tallets første årtier kom Klee mere og mere til at indse, at den store viden om musik og musikteori, han besad, var en original kilde til billedfremstilling. Alligevel var Klee mistænksom overfor analogier mellem musik og billedkunst. Alt for ofte endte den slags spekulationer i det overfladiske og

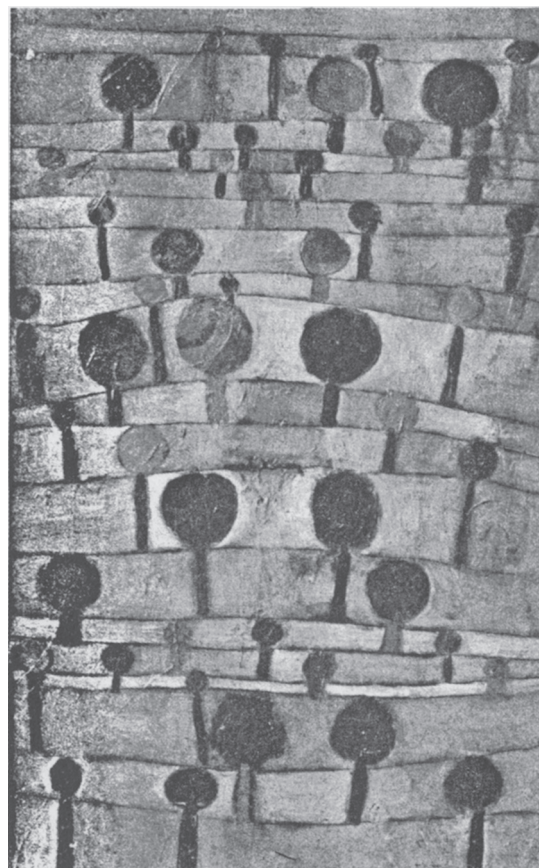
uklare. Klee var f.eks. ikke umiddelbart tilhænger af den almindelige tendens til at sætte farve i samme kategori som lyd. Kandinsky og Mondrian sætter således farve og klang direkte overfor hinanden. Dette gjorde Klee aldrig, først og fremmest fordi han ikke kunne benægte tidsdimensionen som en faktor, der adskiller oplevelsen af farve og

lyd. Hans første bestræbelser gik ud på at skabe absolutte og rationelle strukturer blottet for symbolkarakter. Derefter kunne han begynde at finde farvetemaer og linie-rytmer, for så at arbejde kontrapunktisk med det nyvundne materiale.

Et seriøst udgangspunkt for arbejdet med musik – billed syntesis blev fæno-



Ill. 2: *Tretakt (Dreitakt, mit der Drei)* 1919, vandfarve.



Ill. 3: *Rytmsk trælandskab (Rhythmische Baumlandschaft)* 1920, olie på pap.

menet billedrytme, og fænomenet blev grebet an på utallige måder.

Tretakt, 1919

Billedet er en visualisering af den metriske tidsmåling i fri poetisk udformning. Tre urvisere eller møllevinger som dansende ben, der drejer rundt om et centrum bestående af et 3-tal og en trekant. Billedet svinger i valsetakt.

Rytmask trælandskab, 1920

Medens det foregående eksempel viser Klee's abstrakte behandling af musikalsk rytme i visuel form, ser vi her, hvorledes det rytmiske bliver parret med referencer til naturoplevelser. Ud af et stykke natur udkrystalliseres dets særlige rytme (og klang) næsten som en nodeskrift. Klee benytter trætegnene som en slags rytmisk notation, sat op mod de horisontale skillelinier. Formerne flyder i gentagelser og variationer. Musik som en optisk oplevelse – og omvendt.

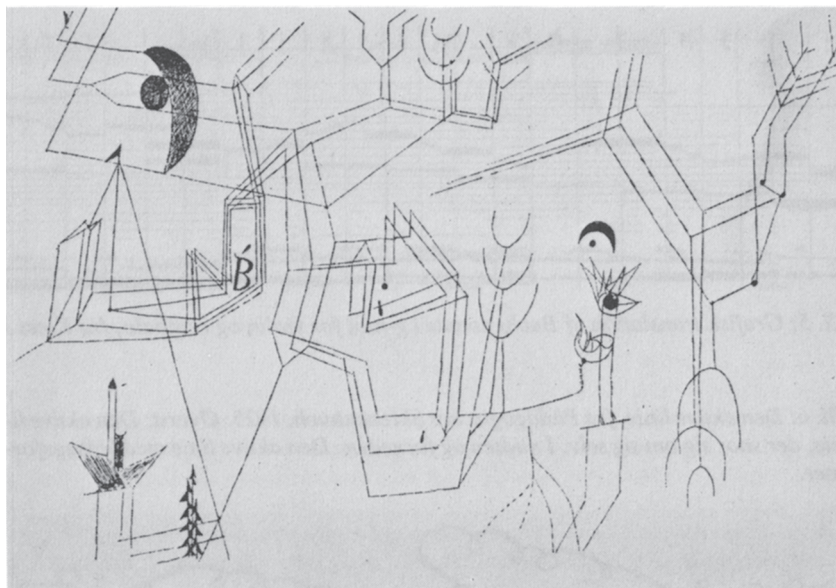
Rytme-ideen og de kubistisk prægede tegninger er vigtige elementer i Klee's produktion. Klee forbandt disse abstrakte elementer med den psykisk improviserende brug af linien som betydningsbærer.

Tegning med fermat, 1918

Karakteristisk er de kantede og skratende zig-zag linier bygget op i et trestemmigt forløb. Repetition og variation af et melodisk-lineært tema i forskellige registre. Fermatens betydningsbærende funktion er ikke blot »Beethovens øje« – men det altseende øje fra voyeurens til Guds.

Linien og kontrapunktet

Oversættelsen af musikalske begreber



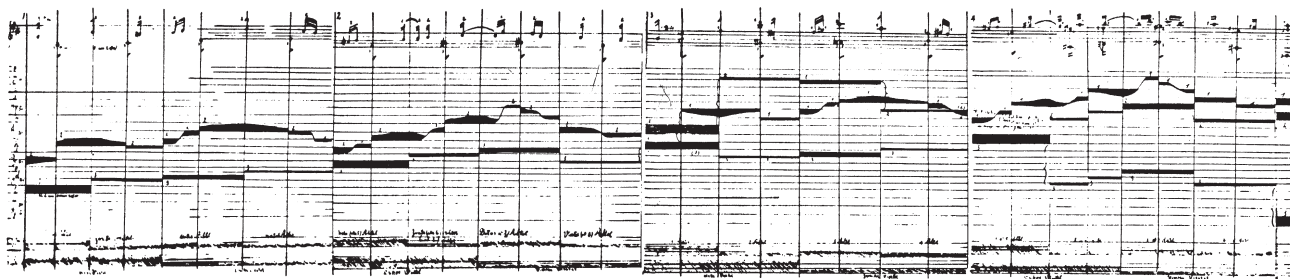
Ill. 4: Tegning med fermat, 1918, pen og blæk.

og tegn går langt videre end til de rent rytmiske aspekter. Klee anså 1700tallets kontrapunktik som en af den menneskelige bevidstheds største manifestationer, og kontrapunkt også som billedbegreb lå ligesom i luften (kubismen, konstruktivismen, Bauhaus, – hvor Klee underviste). Mange af Klee's samtidige brugte betegnelsen temmelig uforpligtende, men Klee ønskede at være præcis og rationel. Store dele af hans teoretiske tanker kredser om begrebet kontrapunkt. Først oversætter Klee passager fra Bachs *Sonate i g-mol* for violin og cembalo, hvorved han får en flerstemmig billedmæssig fremstilling af musikken (ill. 5).

Det grafiske diagram bruges til at il-

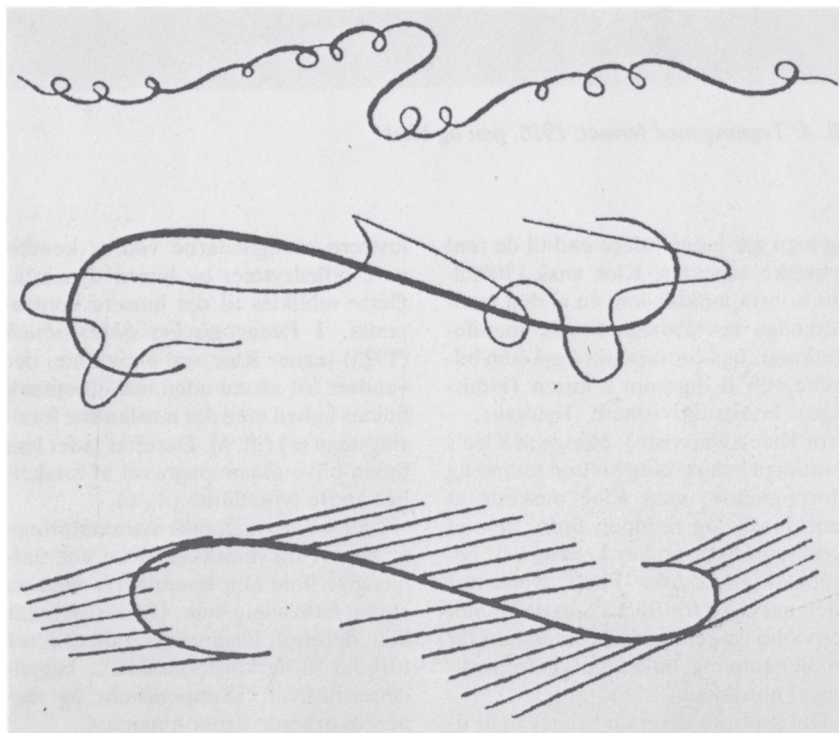
lustrere mulighederne ved at kombinere billedrytmer og lineær dynamik. Dette udvikles til det lineære kontrapunkt. I *Pädagogisches Skizzenbuch* (1925) tegner Klee »en aktiv linie, der vandrer frit afsted uden mål« (bemærk liniens lighed med det musikalske forringstegn ∞) (ill. 6). Derefter lader han linien blive akkompagneret af forskellige andre typer linier (ill. 6).

Ideen om »melodisk stemmeføring« er hentet fra musikken. Den ene uafhængige linie kan kombineres med en anden uafhængig linie. De øvrige linier kan derefter bestemmes udfra deres forhold til de kontrapunktiske begyndelsesmotiver. Komponistens og tegnerens arbejde ligner hinanden.



Ill. 5: Grafisk translation af Bachs sonate i g-mol for violin og cembalo, fra Klees Bauhaus noter 1921–22.

Ill. 6: Den aktive linie, fra Pädagogisches Skizzenbuch, 1925. Øverst: Den aktive linie, der snor sig om sig selv. I midten og forneden: Den aktive linie med ledsageformer.



Farve-temaet

Selvom Klee's umiddelbare talent var for det grafiske, eksperimenterede han også i høj grad med farven. Han ville inddrage det koloristiske iblandt sine udtryksmidler, og efter det korte ophold i Nordafrika (1914) følte han, at han var blevet »besat« af farven. Det musikalske engagement træder atter i funktion. Pludselig slår det ned i ham, at *billed-polykromi* (flerfarvighed) er *musikalsk notation frigjort fra tiden*. Klee løser tidsproblemet i forbindelsen lyd-farve ved at sige, at farven i billedet er som musik hævet ud af tidens dimension. Herved transformeres musikoplevelsen til en »simultan« farve-oplevelse. Meget kort og generelt kan det siges, at Klee starter med at bestemme et uafhængigt farve-tema, d.v.s. hvad der i et maleri kan være analogt til et musikalsk tema. Udfra denne byggesten, der i sig selv ikke har nogen mening ordner han farvetemaer i sådanne mønstre eller kombinationer, så helheden får en markant identitet. Det bliver til et ordnet kompositionssystem af rektangulære farvefelter, fladt som et skakbræt.

Trestemmig polyfoni

Klee standsede dog ikke ved de fladebetonede homofone farvetemaer. 1700tallets musikteori afgav inspiration til videregående »oversætter«-eksperimenter. Begrebet polyfoni meldte sig.

Hvor linien kan bruges til at oversætte rytmen og det musikalske kontrapunkt, bliver det farvens opgave at transformere det mere vidtrækkende begreb musikalsk polyfoni.

De polyfone strukturer indebærer, at

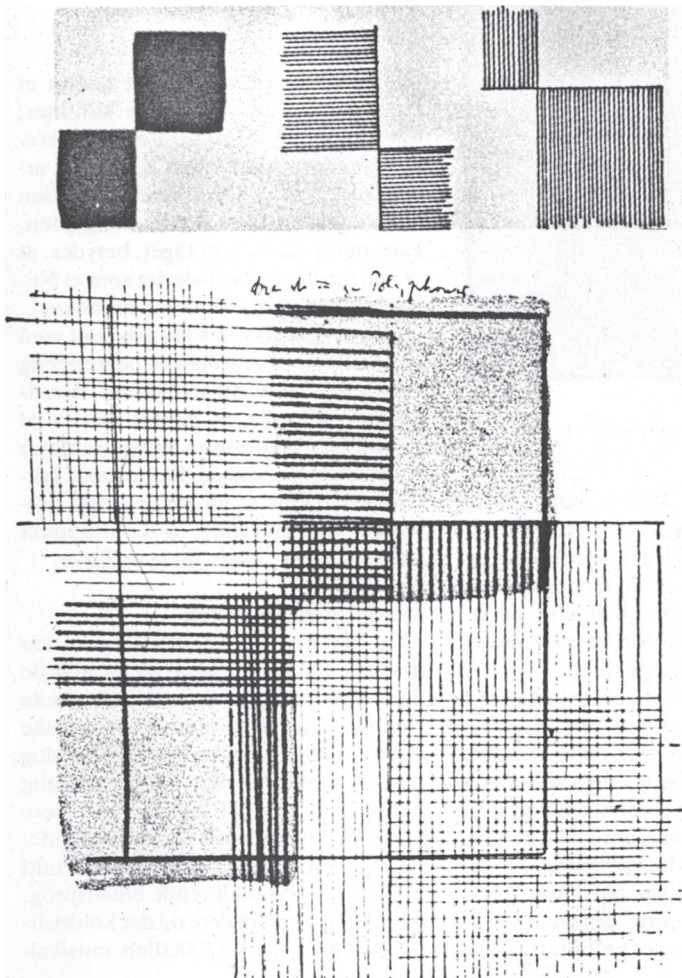
flere stemmer klinger samtidig. Den simultane klingen af flere stemmer betyder, at de enkelte stemmer opfattes dels i deres individualitet dels i deres andel af den samlede klang. Klee ville konkretisere den samme kompleksitet i en visuel analogi. Udgangspunktet blev det flade farverektangel, og musikalsk polyfoni blev da oversat til simultankombination af farvetemaer i rum (dybde i billedet). Teknikken med anvendelse af gennemsigtige farvelag, der overlapper hinanden, fik her stor anvendelse, og farvetemaerne ordnes med henblik på dybdevirkningerne. Enklest er Klee's *Trestemmig polyfoni*, hvor analysen af de selvstændige stemmer er følgende: en farvestemme; – en grafisk, vandret-skraveret stemme; – en grafisk, lodret-skraveret stemme.

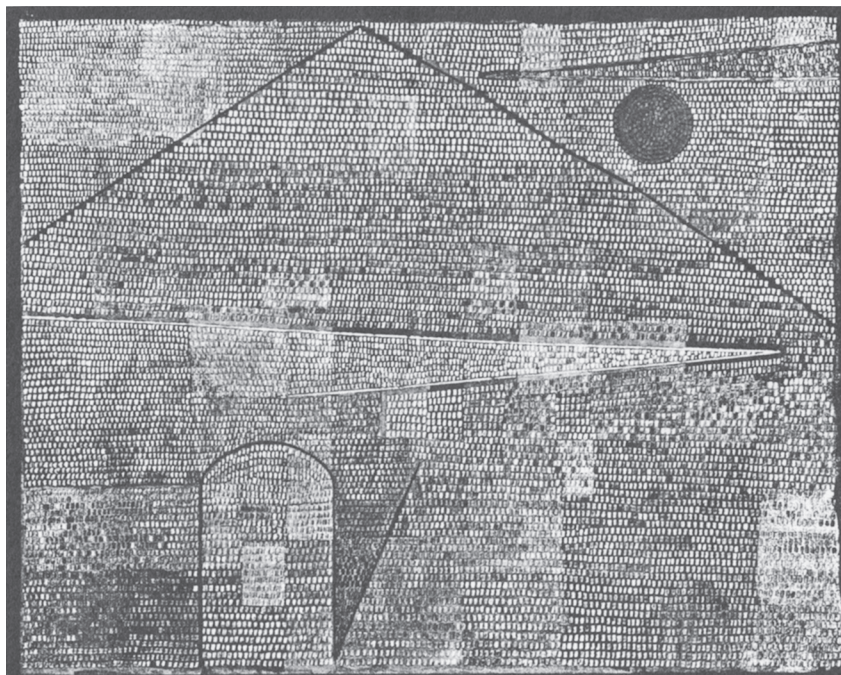
Syntesen er en trestemmig visuel polyfoni, og virkningen ligger i, at man på samme tid har mulighed for at opleve den enkelte stemme isoleret og den polyfone samklang, på grund af den transparente teknik.

Ad Parnassum

Kravet til større gennemsigtighed i den enkelte farveflade drev Klee videre. Han gav sig til at opløse farvefladen i små farvepletter, der dog på grund af den stramme organisering stadig opleves som en flade. Denne teknik betød, at Klee kunne lægge et gennemsigtigt slør hen over hele billedet, og punkterne udgør en ny, separat farvestemme. Blandt Klee's få monumentale arbejder indtager maleriet *Ad Parnassum* (1932) en særstilling. Billedet er en syntese af alt det, han havde eksperimenteret sig frem til indenfor det lineære kontrapunkt og farvepolyfonien. Og hertil føjes et betydningsbærende lag, hvor-

Ill. 7: *Trestemmig polyfoni*, fra Klees *Bauhaus noter* 1921–22.





Ill. 8: *Ad Parnassum*, 1932, olie og pastel på lærred. Kunstmuseet, Bern.

ved billedet finder sin plads blandt kunstens universelle frembringelser.

Et farverektangel-tema udgør billedets bund. Det er en rytmisk fordeling af blå og gul-grønne felter. Udfra et relativt kaos i venstre del, fremkommer der i midten en vis orden – en følge af rektangler, der markerer en stigning, som en trappe hvis trin fører til Parnasset.

Med en nøje gennemtænkt brug af det lineære kontrapunkt indfører Klee nu to forløb: et »bjerg« og en »port« – to helt enkle tegn, der på én gang viser hen til grundelementerne i en melodisk stemme med tilhørende akkompagnement og samtidig signalerer monumen-

talitet og alvor. »Port-tegnet« sluttes med en spids vinkel, en dynamisk accent, der er hentet fra takteringen af en todelt rytme. Det er understemmen, – akkompagnementets livligere bevægelse som grundlag for overstemmens rolige trinvis stigen og falden.

Til dette føjer Klee endnu et motiv hentet fra musikkens verden: *descrescendo* – *crescendo*, der både aftegnes gennem det lineære og i organiseringen af farven. Billedet kommer hermed til at udtrykke »bevægelsen i det øjeblik den mødes af modbevægelsen«, d.v.s. når bevægelsen bliver uafsluttet, uendelig. – Henover dette lægger Klee et slør af farveprikker i et heftigt staccato,



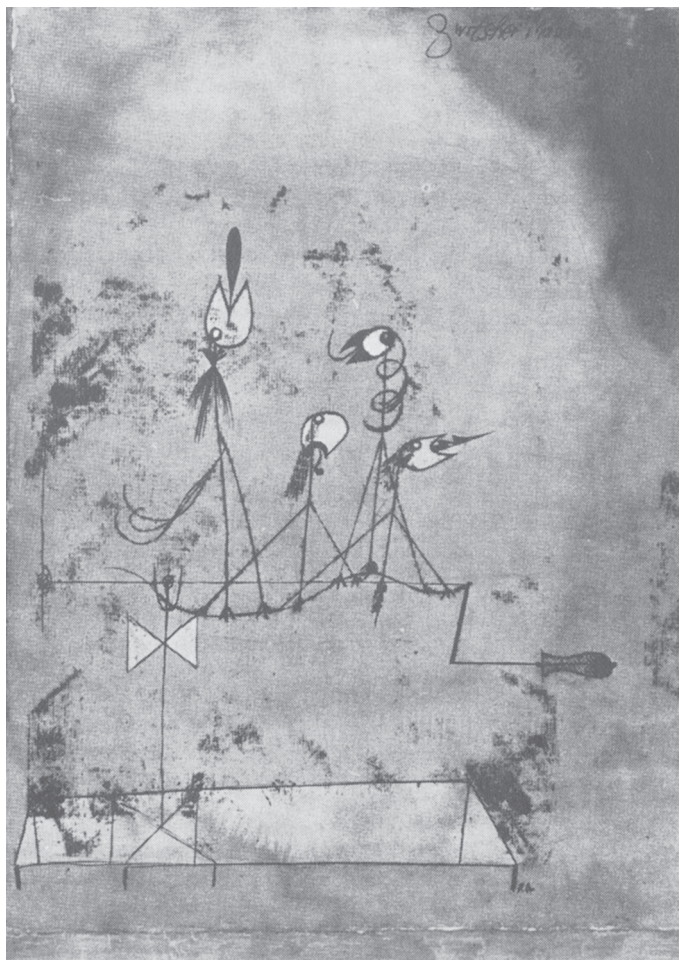
Ill. 8a: Passage fra Mozarts klaversonate K 570.

hvorved billedet får tilføjet endnu et farvetema. Den vibrerende karakter, der fremkommer, virker som en »farve-orkestrering«, et begreb Klee også arbejdede med. – At billedet desuden kan relateres til en rejse til Ægypten, Klee netop havde foretaget, betyder, at vi kan også opfatte maleriet som et Nilandskab med pyramide og fuldmåne!

I tredive år havde Klee arbejdet med oversættelse af musikalske begreber og oplevelser. Med *Ad parnassum*, hvis titel formodentlig er hentet fra en af 1700tallets berømteste musiktraktater – J.J. Fux' *Gradus ad Parnassum*, lykkedes det Klee at udtrykke noget fundamentalt om rytme og kontrapunkt gennem punkt, linie, flade og farve.

Musikdramatisk maleri

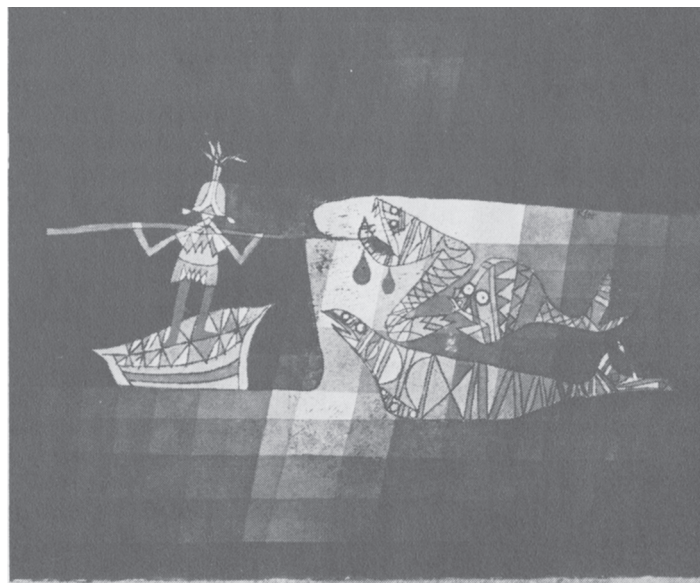
Klee udtalte engang, at fantasien var den største fare for ham, og for at tøjle den vildtvoksende fantasi, arbejdede han livet igennem med de teoretiske eksperimenter. Dette udelukkede dog ikke, at fantasi og digt var en væsentlig del af Klee, og det krævede en friere mere improvisatorisk fremgangsmåde. Her kom hans digteriske fantasi til fuld udfoldelse i et fabulerende billedsprog, der blander det lineære og det koloristiske. Atter var det 1700tallets musik-



Ill. 9: *Kvidremaskinen (Die Zwitschermaschine)* 1922, vandfarve, pen og blæk. Museum of Modern Art, New York.

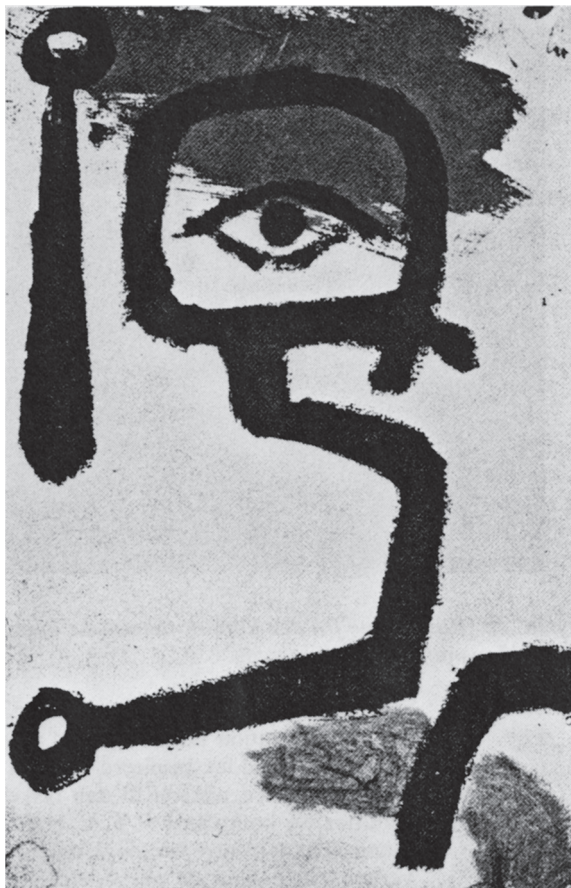
ske verden, der inspirerede. Klee holdt uhyre meget især af Mozarts operaer med deres blanding af følsom poesi og humor. Operaens litterære dimension kunne oversættes gennem liniens be-

tydningsbærende lag, medens farverne kunne forsyne billedet med operaens musikalske dimension. Resultatet blev et mylder af arbejder, der i forskellige former kombinerer poetisk lineær teg-



Ill. 10: *Kampscene fra den komisk-fantastiske opera Søfareren*, 1923, vandfarve og olietegning.

ning og rene farvekompositioner. Denne integration udfolder sig bl.a. i en række arbejder inspireret af den kærlighed, Klee nærede til den tyske forfatter og komponist E.T.A. Hoffmann og hans bizarre verden. Udaf farvernes dyb dukker de mærkværdigste skabninger frem. Fabulerende ironi og støjende fuglesang finder vi i den berømte *Kvidremaskinen* (1922), hvor den Storm P'ske glæde ved det mekaniske og dukkeagtige fejrer triumfer. Både hverdagens tilfældige begivenheder og fantasiens teatraliske verden afgiver ideer til billedet. Et af de mest opera-agtige er *Kampscene fra den komiske fantastiske opera Søfareren* (1923). Ulegemlig poesi sat på papiret i en spids og spruttende streg. Lette far-



III. 11: *Paukisten*
(*Paukenspieler*) 1940.
Kunstmuseum, Bern.

ver, der følger kampens bølgen. Det er et blåt netværk af gennemsigtige farvefelter, der både rummer oceanets dyb og månens reflekser. De komiske søuhyrer og helten i teaterbåden udtrykker barnlig glæde ved al den exotiske fantasi i f.eks. Mozarts *Bortførelsen* og *Tryllefløjten*.

Dødens trommer

Den sidste fase i Klee's arbejde med re-

lationerne mellem musik og maleri bærer præg af smertefuld sygdom og uafvendelig død. Ifølge legenden blev det Mozarts sidste handling, da han døende viste, hvorledes paukerne skulle være i hans *Requiem*. Dette dødsbillede greb Klee, og paukerne i Requiem bliver dermed den direkte annoncering af dødens komme. I Klee's fantasi transformeres motivet til en abstrakt poetisk dødsmetafor, hvor det lineære udtryks betyd-

ningsbærende elementer når nye højder. Personlig angst og lidelse forvandles til almen visuel form gennem musikalsk oplevelse. Et dødsbillede, der ikke skildrer døden i en deskriptiv form er *Paukisten* (1940). Her ser vi dødstrommen i den mest økonomiske form. Arme og trommestikker er blevet til et. Øjet er en fermat, der varsler altings ophør. De to farver – rød og orange – udtrykker paukernes to toner. Mødet mellem rødt og sort sammenfatter dødsdramaet.

Litteratur:

– *Om Paul Klee*

Carola Giedion-Welcker: *Paul Klee* (dansk udg. Kbh. 1963)

Will Grohmann: *Paul Klee* (London 1954)

Paul Klee: *Om moderne kunst* (Gld. Uglebøger, Kbh. 1964)

Andrew Kagan: *Paul Klee – Art and Music* (London 1983)

Francoise Will-Levaillant: *Paul Klee et la musique* (i: *Revue de l'art*, 66, 1984)

– *om billedkunst og musik iøvrigt*

Hans Hollander: *Die Musik in der Kulturgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts* (Köln, 1967)

Wassily Kandinsky und Franz Marc (udg.): *Der blaue Reiter* (Dokumentarische Neuausgabe, München 1965)

Edward Lockspeiser: *Music and Painting. A study in comparative ideas form Turner to Schoenberg* (London 1973)

Arnold Schönberg, Wassili Kandinsky: *Briefe, Bilder und Dokumente einer aussergewöhnlichen Begegnung* (dtv nr. 2883, München 1983)

Franzsepp Württenberger: *Malerei und Musik. Die Geschichte des Verhaltens zweier Künste zu einander* (Frankfurt am Main, 1979)