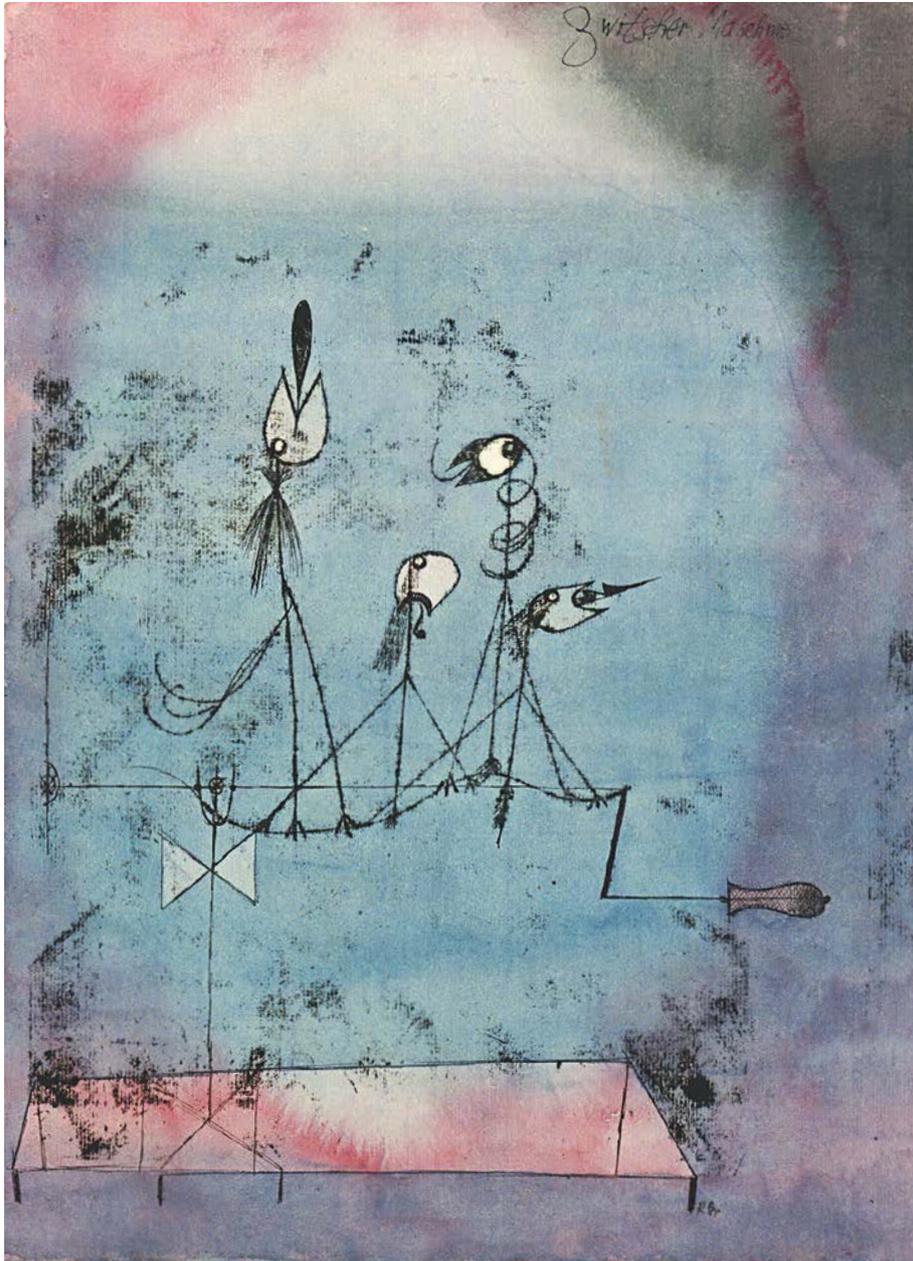


# VON DER FUGE IN ROT BIS ZUR ZWITSCHERMASCHINE

PAUL KLEE UND DIE MUSIK

Thomas Gartmann (Hg.)

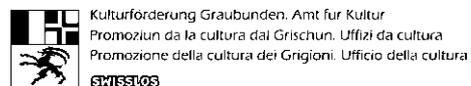


Hochschule der Künste Bern, 2020  
www.hkb.bfh.ch



Hochschule der Künste Bern  
Haute école des arts de Berne  
Bern University of the Arts

Mit freundlicher Unterstützung durch:



ERNST GÖHNER STIFTUNG

Die Druckvorstufe dieser Publikation wurde vom Schweizerischen Nationalfonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung unterstützt.



SCHWEIZERISCHER NATIONALFONDS  
ZUR FÖRDERUNG DER WISSENSCHAFTLICHEN FORSCHUNG

Erschienen 2020 im Schwabe Verlag Basel

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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



Dieses Werk ist lizenziert unter einer Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0)

Abbildung Umschlag: Paul Klee: *Die Zwitscher-Maschine*, 1922, 151, Ölpause und Aquarell auf Papier auf Karton, 41,3 × 30,5 cm, The Museum of Modern Art, New York, Mrs. John D. Rockefeller Jr. Purchase Fund, Digital image © 2020, The Museum of Modern Art, New York/Scala, Florence

Redaktion: Osamu Okuda

Lektorat: Daniel Allenbach

Umschlaggestaltung: icona basel gmbh, Basel

Layout und Satz: mittelstadt 21, Vogtsburg-Burkheim

Druck: BALTO print, Litauen

ISBN Printausgabe 978-3-7965-4255-8

ISBN eBook (PDF) 978-3-7965-4262-6

DOI 10.24894/978-3-7965-4262-6

Das eBook ist seitenidentisch mit der gedruckten Ausgabe und erlaubt Volltextsuche.

Zudem sind Inhaltsverzeichnis und Überschriften verlinkt.

[rights@schwabe.ch](mailto:rights@schwabe.ch)

[www.schwabe.ch](http://www.schwabe.ch)

## Inhalt

|  |     |
|--|-----|
| <b>THOMAS GARTMANN</b><br>Von der <i>Fuge in Rot</i> bis zur <i>Zwitschermaschine</i>  | 7   |
| <b>WOLFGANG F. KERSTEN</b><br>Paul Klee: <i>Fuge in Rot</i> .<br>Von Musterbildern zum «Sonderklasse»-Werk   | 11  |
| <b>LINN BURCHERT</b><br>«Wellenatem» und «Klangwehung».<br>Zum Atem als Metapher und Modell in Kunst- und Musiktheorie<br>am Beispiel Paul Klees und Ernst Kurths                      | 37  |
| <b>OSAMU OKUDA</b><br><i>Mädchen stirbt und wird</i> .<br>Hinter der <i>Glas-Fassade</i> von Paul Klee   | 47  |
| <b>CHRISTIAN BERGER</b><br>Die Lust an der Form.<br>Johann Sebastian Bach mit den Augen Paul Klees   | 69  |
| <b>ROLAND MOSER</b><br>«weil doch die Theorie nur ein Ordnen gefühlsmässig<br>vorhandener Dinge ist». Paul Klees Gedanken und Begriffe<br>in den Weimarer Vorträgen, auf Musik bezogen | 81  |
| <b>ULRICH MOSCH</b><br>Durch das Andere zum Eigenen.<br>Pierre Boulez und Paul Klee  | 91  |
| <b>JAMES DICKINSON</b><br>Mechanical – Magical.<br>The Shared Creative Vision of Harrison Birtwistle and Paul Klee   | 123 |
| Kurzbiografien   | 141 |

Christian Berger

## Die Lust an der Form.

### Johann Sebastian Bach mit den Augen Paul Klees

«Paul Klee ist ein sehr bedeutender Musiker: auch in seiner Malerei tritt das ganz deutlich zutage.»<sup>1</sup> Paul Klee fühlte sich schon 1918 durch solche Einschätzungen so getroffen, dass er sarkastisch anmerkte: «Der Aufsatz Däublers ist kurz, er versucht, auf meiner Musikalität aufzubauen, und verbreitet meinen internationalen Ruhm als Violinvirtuos. Engagements mit ersten Konzertinstituten werden die nächste Folge sein.»<sup>2</sup> Trotz dieser klaren Abfuhr gegenüber allen Versuchen, dem Verhältnis von Musik und Malerei in seinem Werk nachzuspüren, möchte ich genau dies versuchen, dabei aber die Warnung Klees beherzigen. Deshalb werde ich zunächst mit dem beginnen, was mir als Musikwissenschaftler näher liegt, also mit der Musik, genauer mit dem Adagio aus Johann Sebastian Bachs sechster *Sonate für Violine und Cembalo* BWV 1019. Die analytischen Anmerkungen dazu, die von Paul Klee selbst gestützt werden, will ich dann mit Hilfe Immanuel Kants reflektieren, um daraus den gemeinsamen Nenner zu bilden, dank welchem ich im letzten Abschnitt – tatkräftig unterstützt nicht nur von Paul Klee, sondern auch von Martin Heidegger – eine Zugangsweise zu den Bildern Klees, die aus der Erfahrung der musikalischen Analyse gewonnen wurde, zeigen möchte.

#### Bach: Adagio aus der *Sonate für Violine und Cembalo* BWV 1019

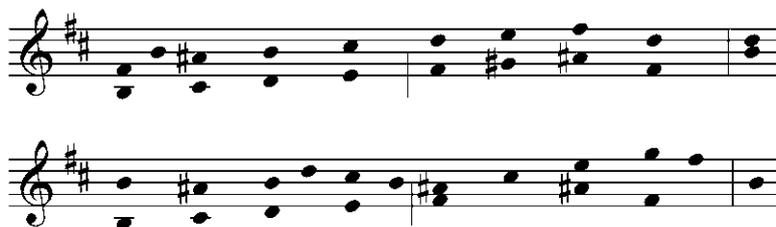
Das Adagio, der vierte und vorletzte Satz aus Bachs sechster *Sonate für Violine und Cembalo*, ist ein «Gespräch» dreier Partner (Beispiel 1), bei dem die rechte Hand des Cembalos das Thema in h-Moll vorstellt. Die Violine antwortet in der Oberquinte, worauf nach einem sequenzierenden Brückentakt auch der Bass seinen Anteil an diesem Gespräch aufnimmt und zugleich den Kreis wieder zum Ausgangspunkt, nach h-Moll, zurückführt. Klee selbst beschreibt nur die ersten beiden Takte:

«Bald sind es zwei, bald drei Stimmen, die zusammenklingen (es könnte [sic] auch einmal eine für sich allein klingen)[.] Die beiden Stimmen (zweite und dritte Stimme) des ersten Taktes unterscheiden sich sehr in der Individualisierung, Die Untere hat sichtlich structuralen Charakter im Vergleich zur Oberen, welche individuell [sic] gehalten ist. Der spätere Einsatz der ersten Stimme [T. 2] erfolgt etwas unterhalb der zweiten, will sie überspringen, was fürs erste nicht gelingt; erst nach der kurzen Pause der zweiten Stimme [T. 2, 5. Achtel] erlangt die das erstrebte Übergewicht. Die zweite wird bei

**Beispiel 1** Bach: *Sonate*  
BWV 1019, Adagio, T. 1–4  
(NBA VI, 1, hg. von Rudolf  
Gerber, Kassel 1958, S. 68).

#### Adagio

**Beispiel 2 a/b** Bach:  
Sona te BWV 1019, Adagio,  
kontrapunktische Reduk-  
tionen des ersten Taktes.



individuellem Eintritt der ersten zum structuralen Charakter degradiert, macht durch Höhenlage im einverstandenen Gegensatz zur Dritten, die sich an dieser Stelle etwas vertieft, ein Joch, unter dem sich die Erste individuell bewegt. Nach der resignierenden Pause geht die Zweite parallel mit der Dritten. Die dritte bleibt ihrem structuralen Charakter von Anfang an treu, bis zu der Stelle, wo die Zweite sich parallel ihr zugesellt; hier kann man einen schüchternen Versuch zum Individuellen hin erkennen.»<sup>3</sup>

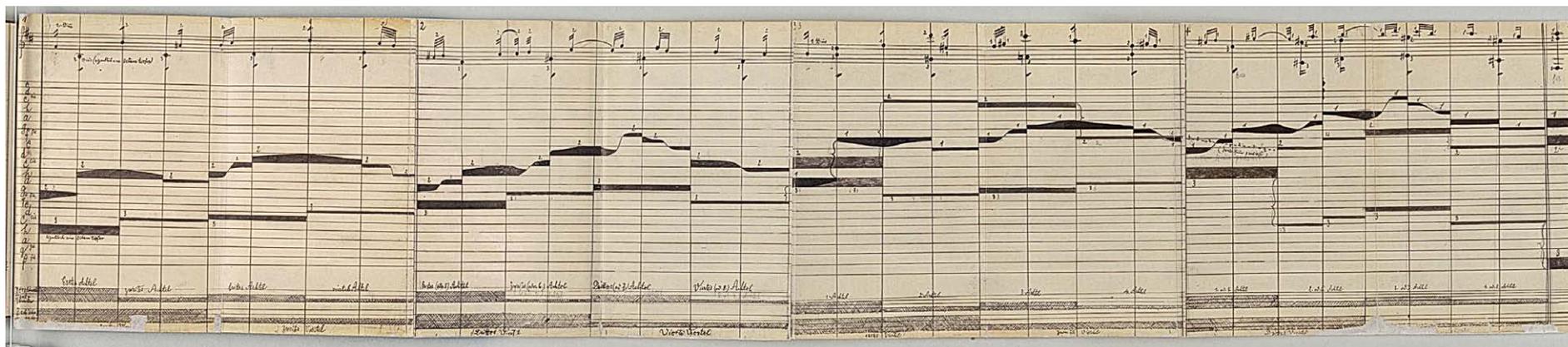
Seit der Arbeit von Richard Verdi aus dem Jahre 1968<sup>4</sup> ist der Einfluss der Musik auf das Schaffen Klees trotz seiner oben zitierten Ablehnung immer wieder besprochen worden, und es gibt keinen Zweifel mehr daran, dass Klee, wie Régine Bonnefoit gezeigt hat,<sup>5</sup> bei seiner Linientheorie auf Ernst Kurths Berner Habilitationsschrift *Grundlagen des linearen Kontrapunkts*<sup>6</sup> zurückgegriffen hat. Für beide ist die Bewegung das verbindende Moment der Linien. Nicht der Contrapunctus als Setzung einzelner Ton- oder Linienpunkte, der «punctus contra punctum», steht dabei im Vordergrund. Vielmehr ist es Ansinnen des Künstlers wie des Analytikers, dem Gesamten, der «Energie des tief unter der aufscheinenden Tonreihe erspannten Bewegungsvorganges», wie Kurth dies beschreibt,<sup>7</sup> nachzuspüren.

**1** Paul Klee. *Beiträge zur bildnerischen Formlehre*, Einlage zwischen S. 52 und 53, [www.kleeegestaltung.de/lehre.zpk.org/ee/ZPK/BF/2012/01/01/055/](http://www.kleeegestaltung.de/lehre.zpk.org/ee/ZPK/BF/2012/01/01/055/).

Schauen wir uns deshalb das Thema in Takt 1 noch genauer an. Über einer Basslinie, die stetig und unbeirrt den Oktavraum über dem Grundton *h* ausschreitet (daher der «structurale Charakter»), nimmt die Oberstimme immer neue kreisende Anläufe, den Tonraum allmählich weitend. Eine Reduktion auf seinen kontrapunktischen Kern (Beispiel 2a) kann uns dabei helfen, die Dynamik des Themas durch die Abweichungen von dieser Reduktion zu beschreiben. So beginnt es nicht mit der Oktave, sondern springt die Oktave von der Quinte *fis* aus an, die somit von Anfang an zu schweben scheint. In der Mitte der Linie finden wir auch keine Sexte *fis + d*". Das *d*" wird schon auf dem zweiten Viertel vorweggenommen (Beispiel 2b).<sup>8</sup> Durch diesen Anlauf von oben erhält die Mitte des Taktes mit der dominantischen Terz *fis + ais*' ein besonderes Gewicht, das sich denn auch im folgenden Terzenaufstieg bis zur None *g*" über dem Akkordgrundton entfaltet. Anstelle einer kontrapunktischen Reduktion können wir auch zwei Akkordfolgen herauslesen: einen h-Moll-Akkord, der über die Terz *d* zur Dominant-Terz *ais*' führt, die ihrerseits Ausgangspunkt einer Terzschichtung wird, die schließlich vom entferntesten Punkt, dem *g*", zur Zielterz *h*' + *d*" zurückführt.<sup>9</sup>

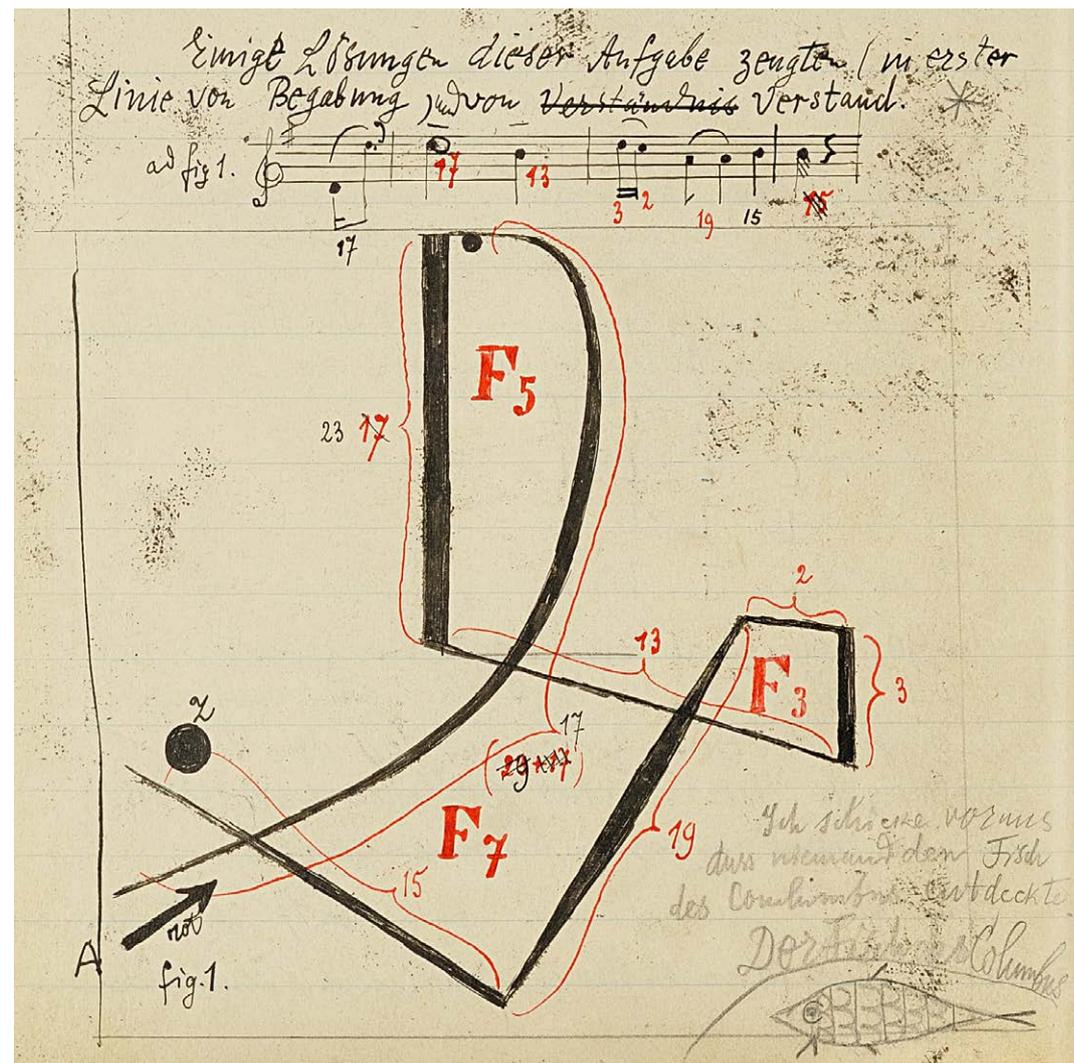
Der geraden, sicheren Basslinie mit ihrem rhythmisch klaren Oktavaufstieg steht die «individuelle» Linie der Oberstimme gegenüber, die über der gleichmäßigen Basslinie ihre eigenständige Charakteristik entwickelt.

Diesen Anfang hat Paul Klee in seiner linearen Dynamik gezeichnet (Abb. 1). Die Skizze gehört in den Zusammenhang der *Bildnerischen Formlehre*, die Klee im Winter 1921/22 am Bauhaus vorstellte. Dabei ging es ihm nicht um die Musik Bachs, sondern um einen Versuch,



«einen Gegenstand, der zugleich abstrakt und zugleich von zwingender Realität ist, bildnerisch sachlich darzustellen».<sup>10</sup> Nicht das grafische Verhältnis zweier oder mehrerer Linien steht im Vordergrund, sondern eine «qualitative Darstellung», durch die Klee, so seine Anleitung dazu, der «Linie mehr oder weniger Gewicht [verleiht], analog der Tonqualität, während die quantitative Darstellung sich [...] in den Verticalstrichen für Takte und Taktteile äussert.»<sup>11</sup> Es geht Klee in erster Linie um Strukturen, konkret um die kontrapunktische Gewichtung der drei Stimmen, die eingebunden sind in das Maß des Taktes «als strukturelle[m] Netz, auf dem sich die Quantitäten und Qualitäten der musikalischen Ideen abspielen.»<sup>12</sup> Gerade das Beispiel der Bach-Sonate dient ihm dazu, zu zeigen, «dass die Unterschiede des Maasses auf einfachen und benachbarten Zahlen beruhen.»<sup>13</sup> Schon in der nächsten Vorlesung vom 30. Januar 1922, so Paul Klee, «zogen wir individuelle Rhythmen in Betracht, und nahmen als zugrunde liegend Zahlen an, bei denen das repetierende Moment aus geschlossen war. Hierzu schienen die Primzahlen besonders geeignet.»<sup>14</sup> Allerdings warnt er gleich vor einem «rechnerischen Vorgehen» beim künstlerischen Schaffen, «weil doch die Theorie nur ein Ordnen gefühlsmässig vorhandener Dinge ist und im schöpferischen Prozess nur eine nachträgliche Rolle spielt, die Rolle der nachträglich einsetzenden Kritik.»<sup>15</sup> Die Zahlen sind nicht die Voraussetzung des künstlerischen Schaffens, sie gehören aber selbstverständlich zum Schaffensprozess. Der Schüler kann sie zur Konstruktion nutzen und der Analytiker mag sie herausfinden, um die künstlerische Faktur beurteilen zu können. Und genau das führt Klee dann an einem Walzerthema (Abb. 2) vor, das er in eine Zeichnung umsetzt, auf deren Strukturierung er mit Zahlen hinweist, um die formale Konstruktion zu verdeutlichen.

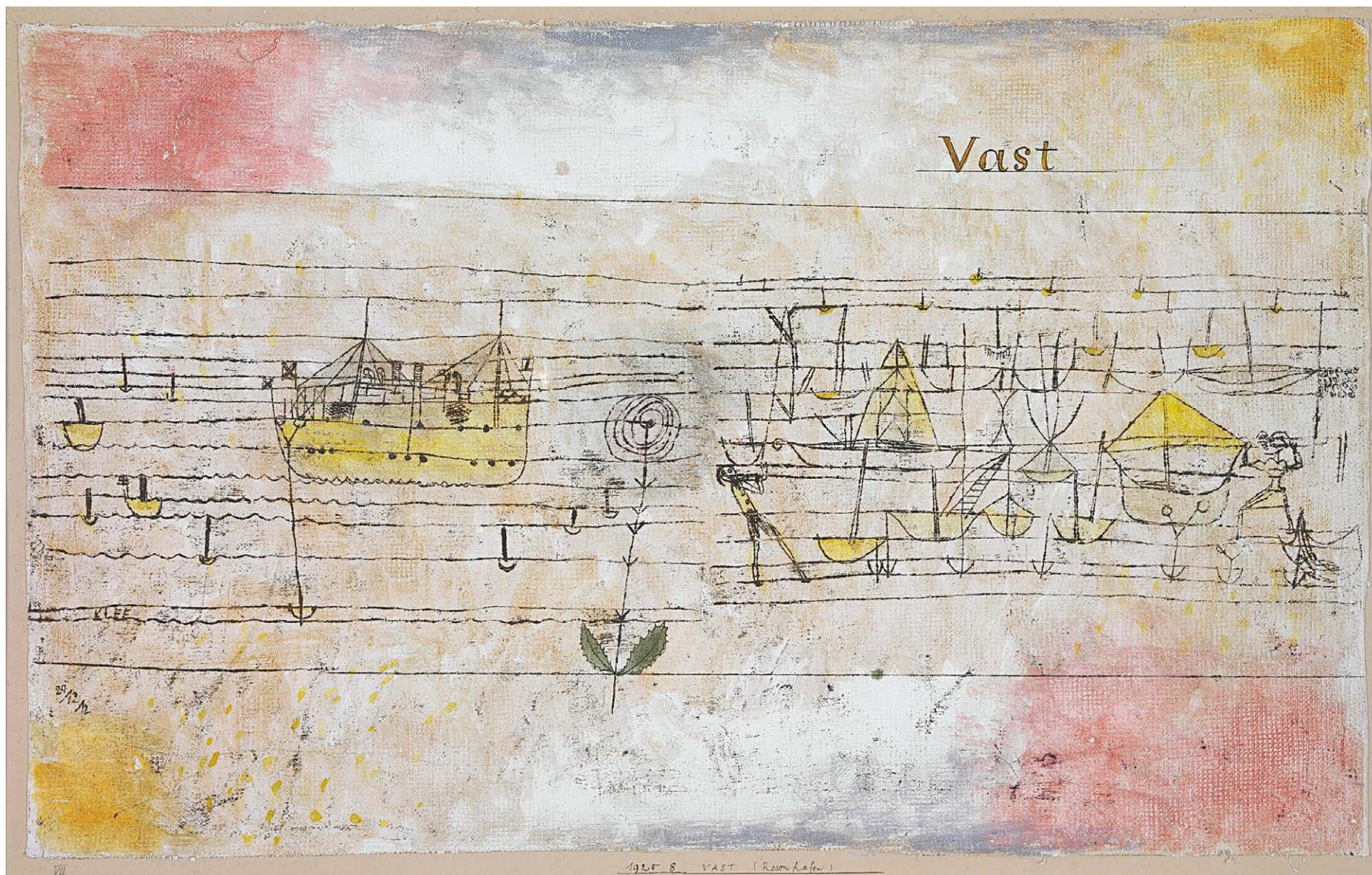
Richard Verdi bezeichnet diese Figur neutral als «a figure representative of the <individual,> to which Klee subsequently composed a musical equivalent apparently of his own invention».<sup>16</sup> Hans Sündermann spricht in diesem Zusammenhang von einem «Jodler-Motiv», wobei er vermutet, bei der Zeichnung handle es sich um das Nachzeichnen der Dirigierbewegung. Nur bringt ihn der «vertikale Niederstrich» in arge Schwierigkeiten, da doch «eine andere Lösung geeigneter erscheinen» würde.<sup>17</sup> Dabei handelt es sich aber eindeutig um die zeichnerische Umsetzung eines Walzerthemas, das von einem Geiger gespielt wird. Der Zeichner Paul Klee ahmt hier, wo er die Bezeichnung «F5» umkreist, die schwungvolle Auftaktbewegung der rechten Bogenhand mit dem



nachfolgenden betonten Abstrich des Geigers auf der halben Note nach. Die Ziffern, die er in der Zeichnung und im Notenbeispiel eingetragen hat, sind keine Vergleichspunkte, sondern stellen die «individuelle[n] Rhythmen» dar.<sup>18</sup> Sie sind vor allem «nicht quantitativ, sondern qualitativ aufzufassen.»<sup>19</sup>

Ungeachtet der Faszination für die Bewegung als «Energie des tief unter der aufscheinenden Tonreihe erspannten Bewegungsvorganges»<sup>20</sup> ist jede Bewegung als Linie musikalisch wie zeichnerisch in eine Ordnungsstruktur eingebunden, bei der die Zahlen von Anfang an eine große Rolle spielen. Schon 1903 bei seiner ersten Italienreise notierte Klee:

2 Paul Klee. Beiträge zur bildnerischen Formlehre, S. 56, [www.kleegestaltungsschule.zpk.org/ee/ZPK/BF/2012/01/01/059/](http://www.kleegestaltungsschule.zpk.org/ee/ZPK/BF/2012/01/01/059/).



3 Paul Klee: VAST (*Rosenhafen*), 1925, 8, Ölpause und Aquarell auf Grundierung auf Gaze auf Karton, 36,5 x 58,8 cm, Zentrum Paul Klee, Bern, Leihgabe aus Privatbesitz, ZPK Bildarchiv.

«Denn es geht sogar dem Schwerfälligen ein», dass die augenscheinliche Berechenbarkeit des Verhältnisses von Teilen zueinander und zum Ganzen den verborgenen Zahlenverhältnissen an andern künstlichen und natürlichen Organismen entspricht. Dass diese Zahlen nichts Kaltes bedeuten, sondern Leben atmen, ist ebenso klar.»<sup>21</sup>

Insofern will er auch bei Bach im «microscopiere[n]»<sup>22</sup> die elementaren Strukturen offenlegen, die dann die Bewegung, die Energie des Ausdrucks tragen sollen.

Von der zeichnerischen Umsetzung der Bach-Sonate ist es denn auch nicht weit zu ganz anderen Darstellungen (Abb. 3), die zwar die Zeichentechnik aufnehmen, das musikalische Vorbild, zu dem wir gleichwohl noch einmal zurückkehren müssen, aber weit zurücklassen.

#### Formaler Bau des Adagio

Die vier Takte in Beispiel 1 sind die Exposition eines Satzes, dessen Gesamtverlauf sich mit den Themenabschnitten als Quadraten grafisch darstellen lässt (Abb. 4). Nach der fünftaktigen Exposition folgt ein Zwischenspiel, worauf das Thema noch einmal in e-Moll erklingt. Asmus taxiert die sequenzierende und modulierende Figur des Zwischenspiels in Takt 6 als Gegenthema, dem ein formbestimmendes Gewicht zukomme.<sup>23</sup> Dabei dient es in seiner Sequenzfolge nur der Modulation zwischen den einzelnen Themeneinsätzen. Der erste Teil wird durch eine weitere Exposition abgeschlossen, die in Takt 13 nach h-Moll zurückführt. Im zweiten Teil erklingt noch einmal das Thema im Bass, vergleichbar dem Auftreten in Takt 7. Es mäandert zwischen den tonalen Polen *h* und *fis* hin und her, um schließlich auf einem Dominantseptakkord über *D* zu enden, der dann den letzten Satz der G-Dur-Sonate vorbereitet.

Die Aufteilung des Satzes ist bemerkenswert, werden doch die einundzwanzig Takte des Satzes in dreizehn und acht Takte aufgeteilt, also in einer Proportion, die dem Goldenen Schnitt sehr nahe steht. Es handelt sich dabei um Zahlen der Fibonacci-Reihe: Den fünf Takten der Exposition schließen sich acht Takte an, die zur Zäsur in Takt 13 führen, worauf acht weitere Takte den Satz zu insgesamt einundzwanzig Takten ergänzen.

Aber nicht nur bei den Taktzahlen, auch bei der Anzahl der Noten ergibt sich das Bild einer bewussten Gliederung: Insgesamt umfasst das Stück 654 Noten, sodass – bei angenommener Gleichberechtigung der Gesprächspartner – jede Stimme 218 Noten zur Verfügung haben sollte. Die Verteilung ist etwas ungleichgewichtiger, keineswegs aber willkürlich. Denn die Bassstimme hat 25 Noten mehr als das Mittel, die Violinstimme 20 weniger, sodass sich eine Gesamtdifferenz von 45 Tönen ergibt. Anders dargestellt hat die linke Hand 15 Töne mehr als die Violinstimme, aber 30 Töne weniger als die Bassstimme.

$$\begin{aligned} 218 + 218 + 218 &= 654 \\ (218 - 20) + (218 - 5) + (218 + 25) &= 654 \\ 198 + 213 + 243 &= 654 \end{aligned}$$

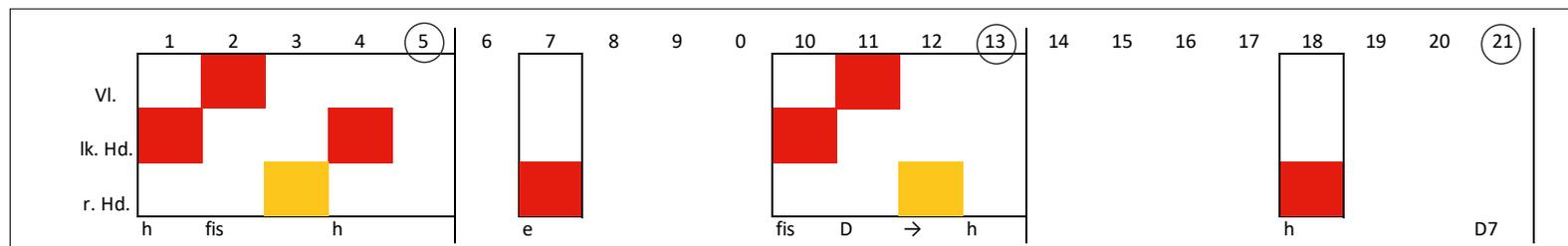
Die Zahlen 198 – 213 – 243 möchte ich nun noch ein wenig näher betrachten. Addiert man die Randzahlen 198 und 243, so ergibt sich die Summe 441, also das Quadrat von 21, der Taktanzahl des Satzes:

$$198 + [x] + 243 = 441 = 21^2.$$

Die Mittelstimme hingegen steht mit ihren 213 Tönen in enger Beziehung zum Drittel der Gesamtmenge, zur Zahl 218. Verschränkt man beide Zahlen ineinander (2138), erhält man das gematrische Zeichen für Bach:

$$\begin{aligned} 2 - 1 - 3 - 8 \\ B - A - C - H \end{aligned}$$

Dies soll hier nur am Rande erwähnt werden, da es eigentlich nicht um Bedeutungen, sondern um Strukturen geht, zudem lässt sich diese



4 Bach: Sonate BWV 1019, Adagio: formaler Bau.

| G        | e → H |    | e       | h → D  |   | G       |   |           |
|----------|-------|----|---------|--------|---|---------|---|-----------|
| Allegro  | Largo |    | Allegro | Adagio |   | Allegro | Σ |           |
| 91       | +     | 21 | +       | 62     | + | 21      | + | 119 = 314 |
| Modulo 7 |       |    |         |        |   |         |   |           |
| 13       | +     | 3  | +       | 9      | + | 3       | + | 17 = 45   |
| 13       |       |    |         | (-1)   |   |         |   | 17 = 30   |
|          |       | 3  | +       | 9      | + | 3       |   | = 15      |

Form der Gematrie einerseits in vielen Werken nicht nur Bachs nachverfolgen, andererseits ist das folgende Ergebnis weit interessanter und aussagekräftiger.

Ich möchte nämlich nun den Blick auf die Satzfolge lenken (Abb. 5). Die 5 Sätze umfassen die Taktzahlen 91, 21, 62, 21 und 119, insgesamt also 314 Takte. Diese Folge ist bemerkenswert, da sich alle Zahlen auf die Zahl 7, also den größeren der beiden Teiler von 21, beziehen – mit der Ausnahme des Mittelsatzes, dem genau 1 Takt zur Siebenerzahl 63 fehlt. Aber es gibt noch einen anderen Zusammenhang. Denn zählen wir wieder die Extreme zusammen, erhalten wir  $13 + 17 = 30$  Takte (Modulo 7), und es bleiben in der Mitte  $3 + 9 + 3$ , also 15 Takte (Modulo 7), die sich zu insgesamt 45 Takten (Modulo 7, minus 1) zusammenfügen.

45, 30 und 15 sind aber genau die Zahlen, welche die Differenz der Einzelstimmennoten in unserem Adagio bestimmt hatten. Die Anlage jedes Einzelsatzes ist also von der Struktur des gesamten Werks bestimmt, wie sich umgekehrt strukturelle Momente der Gesamtanlage in der Detailstruktur widerspiegeln. Keine Note unseres Adagios scheint unter diesen Gesichtspunkten zufällig zu sein – nicht nur aus kontrapunktisch-dynamischen Gründen, wie eingangs geschildert, sondern auch aus strukturellen Gründen, welche die Form des Stückes in gleichem Maße bestimmen. Übrigens hatte Bach zuerst einen anderen Satz im Umfang von 17 Takten an dieser Stelle vorgesehen und erst nachträglich den in jeder Hinsicht passenden Satz hinzugefügt. Und auch wenn man das alles nicht weiß und im Einzelnen auch nicht nachvollziehen kann, so wird man es hörend erfahren, denn eine solche Ordnung teilt sich in jedem Fall auch der sinnlichen Erfahrung mit.

Ruth Tatlow konnte zeigen, dass Bach die ursprüngliche Fassung des Satzes mit 17 Takten in einem umfangreichen Revisionsprozess auf 21 Takte erweiterte, während der 3. Satz von 232 auf 124 reduziert wurde, um insgesamt die Zahl von 376 Takten zu erzielen, die für die Gesamtzahl 2400 der 6 Sonaten benötigt wurde.<sup>24</sup> Damit erhält die seit Spitta

immer wieder gestellte Frage nach der Zusammengehörigkeit der sechs Sonaten eine ganz neue Bedeutung. Insbesondere scheint das Adagio der zuletzt komponierte Satz zu sein, sodass er als Schlussstein des ganzen Sonatenbauwerks gelten kann.<sup>25</sup>

## Reflexion

Mit meinen analytischen Hinweisen auf kontrapunktische und strukturelle Zusammenhänge wollte ich diesen Satz keineswegs in dem Sinne erklären, dass ich ihn gewissermaßen durch meine Worte ersetze – manifestiert er sich doch in seiner ganzen künstlerischen Vielfalt und Schönheit erst in der realen Aufführung. Vielmehr habe ich versucht, zu «microscopiere[n]»,<sup>26</sup> das heißt auf einige wenige formale und strukturelle Zusammenhänge hinzuweisen, die das bewusste Hören dieses Werks unterstützen sollen, eines Werks, das in vielfältiger Weise bis hin zum einzelnen Ton durchgestaltet ist. Das Adagio wird also in der Erklärung durch das Medium der wissenschaftlichen Sprache nicht aufgehoben und entgegen allen Vorurteilen auch nicht beschädigt. Der Satz enthält eine unendliche Vielzahl weiterer Aspekte, die durch die Sprache nicht erfasst werden können. Aber die Sprache kann auf einige aufmerksam machen, während andere Möglichkeiten von selbst ins Auge und Ohr fallen.

Paul Klee hat sich selten zur Aussage seiner Bilder geäußert. Im Vordergrund seiner Reflexion stand nicht die Bedeutung eines Bilds – was immer dies sein soll –, sondern, wie bei meinen analytischen Versuchen zur Musik, die formale Gestaltung, wobei er sich immer auch der Grenzen seines erklärenden Tuns bewusst war:

«Die Freimachung der Elemente, ihre Gruppierung zu zusammengesetzten Unterabteilungen, die Zergliederung und der Wiederaufbau zum Ganzen auf mehreren Seiten zugleich, die bildnerische Polyphonie, die Herstellung der Ruhe durch Bewegungsausgleich, all dies sind hohe Formfragen, ausschlaggebend für die formale Weisheit, aber noch nicht Kunst im obersten Kreis. Im obersten Kreis steht hinter der Vieldeutigkeit ein letztes Geheimnis und das Licht des Intellekts erlischt kläglich.»<sup>27</sup>

Nun, das «Licht des Intellekts» möchte ich doch noch eine Weile brennen lassen, insbesondere, wenn ich in aller gebotenen Kürze die Vor-

aussetzungen eines solchen Denkens aufzeigen will, wie sie wohl zum ersten Mal Immanuel Kant in seiner *Kritik der Urteilskraft* formuliert hat: Das Wesentliche aller schönen Kunst, so heißt es dort, besteht «in der Form, welche für die Beobachtung und Beurteilung zweckmäßig ist, wo die Lust zugleich Kultur ist und den Geist zu Ideen stimmt».<sup>28</sup>

Um diesen Satz verstehen zu können, müssen wir zunächst auf Immanuel Kants *Kritik der reinen Vernunft* zurückgreifen. In diesem Werk benennt Kant die Voraussetzungen im menschlichen Sinnes- und Verstandesapparat, die es uns überhaupt erst ermöglichen, von der sinnlichen Wahrnehmung zur Erkenntnis, also von der bloßen Wahrnehmung zu einem Urteil über Gegenstände der Außenwelt zu gelangen. In diesem Spiel, wie Kant es ausdrücklich bezeichnet, kommen mehrere «Vermögen», das heißt Fähigkeiten des Menschen, zusammen.

Zunächst wird das Objekt der Wahrnehmung, etwa ein musikalischer Abschnitt, kraft unseres sinnlichen Wahrnehmungsvermögens «vor Augen gestellt». Das Vermögen, das hier tätig wird, ist die Einbildungskraft, die gleichsam ein inneres Bild des Wahrzunehmenden erschafft, ein Bild, das auch bleibt, wenn der Gegenstand schon wieder verschwunden ist.<sup>29</sup> Diese sinnliche Vielfalt, die mit Hilfe der Einbildungskraft unserer Vorstellung nahegebracht wird, «muß zu einer Einheit gebracht werden, zu einer Form, unter der diese Vielfalt eine in sich stimmige Verknüpfung hat».<sup>30</sup> Das höhere Vermögen, das dies mit Hilfe des Verstandes leistet, nennt Kant die Vernunft. Das Ergebnis dieser Leistung der Vernunft ist schließlich der Begriff, mit dem wir die Mannigfaltigkeit der sinnlichen Erfahrung sozusagen auf den Punkt bringen können. Die einzelnen, durch Erkenntnis gewonnenen Begriffe lassen sich zuletzt mit Hilfe logischer Regeln zu Urteilen verbinden, die nun mit Fug und Recht einen Anspruch auf Allgemeingültigkeit erheben können, das heißt einen Anspruch auf die allgemeine Verbindlichkeit und Notwendigkeit des Ergebnisses dieses Prozesses. So viel zum Erkenntnisprozess.

### Ästhetisches Urteil

Beim ästhetischen Urteil geht es um dieselben Vermögen, die auch das allgemeine Erkenntnisurteil geprägt haben. Nur ein Moment fehlt, welches das Erfahrungsurteil bestimmt hatte, nämlich der Begriff, mit dem die Mannigfaltigkeit des Vorgestellten «auf den Punkt gebracht» wurde.

Ansonsten aber laufen die gleichen Prozesse ab: Die Einbildungskraft stellt kraft ihres Vermögens eine sinnliche Mannigfaltigkeit vor das innere Auge beziehungsweise Ohr und reizt somit den Verstand dazu, seine Arbeit aufzunehmen, nämlich diese Vielfalt zu einer Einheit zu verknüpfen. Aus dieser Tätigkeit, die nie zu einem Abschluss führen soll und kann, entsteht, so behauptet Kant, ein Lustgefühl, das es erlaubt, den Gegenstand als schön zu bezeichnen.<sup>31</sup>

Das wichtigste Ergebnis dieser Bestimmung ist: Wir fällen kein Urteil über den Gegenstand, sondern ein Urteil über uns; es ist Ausdruck einer «Erfahrung, die das Subjekt an sich selbst macht.»<sup>32</sup> Insbesondere bezeichnet ein solches Urteil auch keine objektive Eigenschaft des Objekts wie zum Beispiel Wohlklang oder Proportioniertheit oder gar einen Gehalt, welcher der Schönheit zugrunde liegen könnte. Vielmehr ist das Urteil «Dieses Stück ist schön» das Ergebnis einer Bemühung, die das Subjekt im Angesicht des Stückes vollzogen hat. Das ästhetische Urteil ist das Ergebnis einer Tätigkeit, nämlich des «freie[n] Spiel[s] der Vorstellungskräfte»,<sup>33</sup> also von (sinnlicher) Einbildungskraft und (rationalem) Verstand. Das Ergebnis dieses Bemühens, das nie abgeschlossen werden kann, da es ja sonst einen Begriff und damit ein objektives Kriterium für Schönheit gäbe, ist das Gefühl der Lust, das uns berechtigt zu sagen: Dieses Stück ist schön.<sup>34</sup> Es geht gerade in der Musik nicht um Inhalte, die etwa angemessen ausgedrückt werden können, oder um programmatische Vorlagen et cetera, sondern es geht allein, ich wiederhole es noch einmal, um das «freie Spiel der Vorstellungskräfte», das gerade im freien Spiel der Töne ein ideales Medium zu finden vermag.

### Analyse

Welcher Stellenwert kommt nun in diesem Prozess einer musikalischen oder auch bildnerischen Analyse zu? Einerseits dient die Analyse dem Nachweis der «Besonnenheit» des Komponisten, also dafür, dass es sich bei seinen Schöpfungen nicht, wie Kant warnend formulierte, um «originalen Unsinn» handelt.<sup>35</sup> Zum andern sollen durch die Analyse Strukturen des freien Spiels der Einbildungskraft, die beim Hören deutlich werden, die aber nicht auf einen Begriff gebracht werden können, zumindest verdeutlicht oder, um noch einmal Kants Worte zu verwenden, «die Zweckmäßigkeit der Form» herausgearbeitet werden, auf der allein ein reines Geschmacksurteil gründen kann.<sup>36</sup>

Allerdings erfordert es einen gewissen Mut, die Grenze, die der musikalischen Analyse damit gezogen ist, zu beachten. Der Analytiker muss stets in dem Bewusstsein arbeiten, dass er irgendwo einhalten und sagen muss: Bis hierher kann ich den Weg mit meinen Mitteln der Analyse nachzeichnen und verdeutlichen, doch ab da muss das Werk selbst für sich sprechen. Dies kann den Analysierenden allerdings auch von der Last befreien, zu einem eindeutig zu fixierendem Ergebnis kommen zu müssen, denn – so Paul Klee 1920: «Im obersten Kreis steht hinter der Vieldeutigkeit ein letztes Geheimnis». Und es ist allein die Kunst, die «mit den letzten Dingen ein *unwissend* Spiel [spielt und sie doch] erreicht».<sup>37</sup> Meiner Ansicht nach ist es kein Zufall, wenn Paul Klee gerade hier den Kant'schen Begriff des Spiels benutzt.

Mit Hilfe des Kant'schen Begriffs der «ästhetischen Idee» lassen sich die wesentlichen Aspekte noch einmal kurz zusammenzufassen: «[...] unter einer ästhetischen Idee aber verstehe ich diejenige Vorstellung der Einbildungskraft, die viel zu denken veranlaßt, ohne daß ihr doch irgendein bestimmter Gedanke, d. i. Begriff, adäquat sein kann, die folglich keine Sprache völlig erreicht und verständlich machen kann.»<sup>38</sup>

## Paul Klee

Damit sind wir wieder im «obersten Kreis» Paul Klees angekommen. Die Spannung zwischen den gegebenen Erfahrungen und dem freien Spiel der Wahrnehmungskräfte war ein Grundgedanke seines künstlerischen Schaffens und Denkens. Auf der einen Seite steht der Satz: «Die Kunst spielt mit den letzten Dingen ein *unwissend* Spiel und erreicht sie doch!»<sup>39</sup> Auf der anderen Seite bildet das Handwerkliche den Ausgangspunkt bei der Formgebung, bei den Details der grafischen Anlage: «Denn ich hatte nur an die Form gedacht, das Übrige hatte sich von selber ergeben», notierte er 1917 in seinem Tagebuch.<sup>40</sup> Diese Arbeitsweise traf sich mit seinen musikalischen Erfahrungen: «auch der kunst ist zu exakter forschung raum genug gegeben und die tore dahin stehen seit einiger zeit offen. was für die musik schon bis zum ablauf des achtzehnten jahrhunderts getan ist, bleibt auf dem bildnerischen gebiet wenigstens beginn.»<sup>41</sup> Zwei Aspekte werden hier angesprochen: Zum einen das Bemühen um eine Grundlegung bildnerischer Verfahren, wie er sie 1921 mit seinen *Beiträgen zur bildnerischen Formlehre* begonnen hatte. Und auf dieser Ebene – das ist der zweite Aspekt – ist ihm die Musik ein

Vorbild, und zwar genauer die Musik des 18. Jahrhunderts, konkret die Werke Bachs, Mozarts und Beethovens. Vor diesem Hintergrund ist es keineswegs ein Zufall, dass Klee mit Bach und Mozart diejenige Musik anspricht, die am unmittelbarsten dem ästhetischen Ideal entspricht, das Kant in seiner *Kritik der Urteilskraft* entworfen hatte. Für Klee war hier ein Gipfelpunkt künstlerischen Schaffens erreicht, der zum einen in der Musik selbst in einen Abstieg mündete, zum andern aber für die Malerei zum Vorbild werden sollte.<sup>42</sup> Dies war für ihn der wichtigste Beweggrund, sich in seiner beruflichen Lebensentscheidung nicht der Musik, sondern der Malerei zuzuwenden. Dort gab es, anders als in der Musik, noch die Möglichkeit, an den Fundamenten gestaltend mitzuarbeiten.

Nicht das bildnerische Moment der Musik, die Möglichkeit, elementare formale Situationen in verschiedenen Medien zu gestalten, auch nicht die Übertragung einzelner Momente der Musik wie Rhythmus und Polyphonie waren für ihn ausschlaggebend, die Musik ausdrücklich als höchstes Vorbild seiner künstlerischen Tätigkeit hinzustellen. Nein, es war das hohe Maß an Unabhängigkeit von allen äußerlichen Gegebenheiten, das gerade die Musik zu einer intensiven Auseinandersetzung mit den allgemeinen Möglichkeiten künstlerischen Gestaltens befähigte, das ihn an der Musik des 18. Jahrhunderts faszinierte.

Vor diesem Hintergrund ist es müßig, in Bildern wie *Im Bachschen Stil* oder auch der *Fuge in Rot*<sup>43</sup> nach musikalischen Parallelen zu suchen. Es geht genauso wenig wie in der Skizze der Bach-Sonate um ein Abbild Bach'scher Fugentechnik, denn dies würde sich genau wie die eingangs vorgeführten analytischen Betrachtungen auf bloße Verlaufskurven beschränken, die das Original niemals einholen könnten. Nein, es geht auch hier nur um eine Anregung für den Betrachter des Bilds, das freie Spiel der Linien und Farben auf sich wirken und sich dabei von den Assoziationen des Titels anregen zu lassen: «Dem gleich einem weidenden Tier abtastenden Auge des Beschauers sind im Kunstwerk Wege eingerichtet. (In der Musik dem Ohr Zuleitungskanäle [...]).»<sup>44</sup>

Diese Wege im Bild selbst bringen nun eine zeitdynamische Dimension in die Gestaltung wie auch in die Betrachtung des Bilds hinein, die Klee immer wieder zu umschreiben sucht: «Das bildnerische Werk entstand aus der Bewegung, ist selber festgelegte Bewegung und wird aufgenommen in der Bewegung (Augenmuskeln).»<sup>45</sup> Das hat handfeste Konsequenzen für den Betrachter: «Sagt nicht Feuerbach, zum Verstehen eines Bildes gehöre ein Stuhl? Wozu der Stuhl? Damit die ermüdenden Beine den Geist nicht stören.»<sup>46</sup>

Kennzeichen dafür ist Klees Methode, einem Werk erst am Ende der Arbeit einen Titel zu geben. Sehr plastisch schildert er seine Arbeitsweise im Vortrag *Über die moderne Kunst*, den er 1924 anlässlich einer Ausstellung seiner Werke im Kunstverein Jena gehalten hat:

«Während der Künstler noch ganz Bestreben ist, die formalen Elemente so rein und so logisch zueinander zu gruppieren, dass jedes an seinem Platze notwendig ist und keines dem andern Abbruch tut, spricht irgendein Laie, von hinten zuschauend, schon die verheerenden Worte: der Onkel ist aber noch sehr unähnlich! Der Maler denkt sich, wenn er disciplinierte Nerven hat: ‹Onkel hin, Onkel her! ich muss nun weiter bauen ... Dieser neue Baustein *sagt er sich* ist zunächst wohl etwas schwer und zieht mir die Geschichte zu sehr nach links; ich werde rechts ein nicht unbedeutendes Gegengewicht anbringen müssen, um das Gleichgewicht herzustellen.› Und er setzt hüben und drüben abwechselnd so lange etwas hinzu, bis die Waage nach oben züngelt. [...] Aber: früher oder später kann sich bei ihm auch ohne die Zwischenbemerkung eines Laien jene Assoziation einstellen, und nichts hindert ihn dann mehr, sie zu akzeptieren, wenn sie sich unter einem sehr zutreffenden Namen vorstellt. Dies gegenständliche Jawort bringt dann etwa noch die Anregung zu dieser oder jener Zutat, die zum einmal formulierten Gegenstand in zwangsläufiger Beziehung steht.»<sup>47</sup>

Diese freien Assoziationen, die Klee mit seinen Titeln provoziert, haben Martin Heidegger so fasziniert, dass er in der Auseinandersetzung damit im Laufe der 1950er-Jahre zu völlig neuen, grundlegenden Ansichten über das Kunstwerk gelangte, wobei seine «Klee-Notizen» nur über die Schilderungen Günter Seubolds greifbar sind.<sup>48</sup> Das Bild, wie es von Klee beschrieben wird, bringt nämlich, so formulierte es Heidegger, etwas «her-vor», bringt etwas «‹her› aus der Verborgenheit, ‹vor› in

die Unverborgenheit – wobei doch immer der Bezug zur Verborgenheit gewahrt bleibt [eben das, was Klee das Geheimnis genannt hat]. Ding und Welt werden nicht als *gebildete* – als faktische – gezeigt, sondern die *Bildsamkeit* selbst wird – im Wechselspiel von Verborgenheit und Unverborgenheit – ins Werk zu setzen versucht.»<sup>49</sup> Eine solche Schilderung des Schvorganges verdeutlicht noch einmal die Vorbildfunktion der Musik. Heidegger bildet in diesem Zusammenhang das Wort «Erblickung»: «Wo verbirgt sich bei Klee das Höchste und Tiefste des Seyns (das Ereignis der Fuge). *Das Schöne* – Ereignis und Erblickung.»<sup>50</sup> Wie beim Hören ein Blick ins «innere Reich der Töne» geöffnet wird, das nach E. T. A. Hoffmann und ganz im Sinne Kants nichts anderes als das Reich unserer eigenen Vorstellungswelt bezeichnet,<sup>51</sup> «so wird *in* der Erblickung ein Sinngehalt manifest, erst in dieser konstituiert – und nicht vom Betrachter etwas schon Vorgegebenes bloß nachvollzogen. Für dieses Sinn-Geschehen schreibt Heidegger auch ‹An-Blick›. «‹An-Blick› ist [...] nicht ein einseitiger, nur vom Betrachter ausgehender Vorgang, sondern ebenso wird der Betrachter vom Werk ‹angeblickt›.»<sup>52</sup> Wie ein Musikwerk erst im Vollzug, in der Aufführung oder auch beim Lesen der Partitur seine Werkgestalt dem Hörer entgegenzubringen vermag, ist auch ein Bild beim ersten Anblick «nicht schon ‹fertig›, sondern birgt in sich eine zu lesende Textur, die reich an Lese-Möglichkeiten ist, die vom Betrachter zu aktualisieren sind – und je neu aktualisiert werden können.»<sup>53</sup>

Davon sprach Paul Klee, wenn er seine *Schöpferische Konfession* mit dem Satz begann: «Kunst gibt nicht das Sichtbare wieder, sondern macht sichtbar.»<sup>54</sup> Daraus erwächst dem Kunstwerk, sei es ein Bild oder ein Musikstück, eine eigenständige Kraft, die es ihm erlaubt, auf etwaige Hilfsmittel wie Titel oder Programme zu verzichten. Denn das Bild hat «keinen besonderen Zweck. Es ist eine zwecklose Angelegenheit, die nur das eine Ziel hat, uns glücklich zu machen.»<sup>55</sup>

## Anmerkungen

- 1 Theodor Däubler: Paul Klee, in: *Neue Blätter für Kunst und Dichtung* 1 (1918), S. 11 f. Vgl. auch Hajo Düchting: *Paul Klee. Malerei und Musik*, München 2001, S. 12 sowie Hans Sündermann/Berta Ernst: *Klang. Farbe. Gebärde. Musikalische Graphik*, München 1981, S. 23: «Dieser sehr musikalische Maler [...]».
- 2 Brief an Lily Klee vom 3. Juni 1918, in: *Paul Klee. Briefe an die Familie, 1893–1940*, hg. von Felix Klee, Köln 1979, Bd. 2, S. 922.
- 3 *Paul Klee. Beiträge zur bildnerischen Formlehre*. Siehe [www.kleegestaltungslehre.zpk.org/ee/ZPK/BF/2012/01/01/056/](http://www.kleegestaltungslehre.zpk.org/ee/ZPK/BF/2012/01/01/056/) (letzter Zugriff für alle Links in diesem Beitrag 27.7.2020).
- 4 Richard Verdi: Musical Influences on the Art of Paul Klee, in: *Art Institute of Chicago Museum Studies* 3 (1968), S. 81–107.
- 5 Régine Bonnefoit: *Die Linientheorien von Paul Klee*, Petersberg 2009 (Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte, Bd. 76), S. 139 f.
- 6 Ernst Kurth: *Grundlagen des linearen Kontrapunkts. Einführung in Stil und Technik von Bach's melodischer Polyphonie*, Bern 1917.
- 7 Ebd., S. 9.
- 8 Vgl. *Paul Klee. Beiträge zur bildnerischen Formlehre*, S. 54, [www.kleegestaltungslehre.zpk.org/ee/ZPK/BF/2012/01/01/057/](http://www.kleegestaltungslehre.zpk.org/ee/ZPK/BF/2012/01/01/057/): «Syncope. Zeitlich: das Vorwegnehmen der Kraft des taktschweren Wertes auf einen taktleichten Wert. Örtlich: Überlagerung von Wertgrenzen durch neue Werte. (Schwebende Brücken)».
- 9 Jürgen Asmus: Innendynamische Charakteristika in der Sonatenkonzeption J. S. Bachs, in: *Johann Sebastian Bach und die Aufklärung*, hg. von Reinhard Szekus, Leipzig 1982 (Bach-Studien, Bd. 7), S. 228–241, hier S. 236, weist darauf hin, dass das Thema «mit seiner Impulsverkürzung [...] ein Musterbeispiel innendynamischer Durchgestaltung» darstellt.
- 10 *Paul Klee. Beiträge zur bildnerischen Formlehre*, S. 53, [www.kleegestaltungslehre.zpk.org/ee/ZPK/BF/2012/01/01/056/](http://www.kleegestaltungslehre.zpk.org/ee/ZPK/BF/2012/01/01/056/).
- 11 *Paul Klee. Beiträge zur bildnerischen Formlehre*, S. 52, [www.kleegestaltungslehre.zpk.org/ee/ZPK/BF/2012/01/01/054/](http://www.kleegestaltungslehre.zpk.org/ee/ZPK/BF/2012/01/01/054/).
- 12 *Paul Klee. Beiträge zur bildnerischen Formlehre*, S. 49, [www.kleegestaltungslehre.zpk.org/ee/ZPK/BF/2012/01/01/051/](http://www.kleegestaltungslehre.zpk.org/ee/ZPK/BF/2012/01/01/051/); vgl. auch Fabienne Eggelhöfer: *Paul Klees Lehre vom Schöpferischen*, Diss. Bern 2012 (<http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2012/2067/>), S. 125.
- 13 *Paul Klee. Beiträge zur bildnerischen Formlehre*, S. 54, [www.kleegestaltungslehre.zpk.org/ee/ZPK/BF/2012/01/01/057/](http://www.kleegestaltungslehre.zpk.org/ee/ZPK/BF/2012/01/01/057/).
- 14 *Paul Klee. Beiträge zur bildnerischen Formlehre*, S. 55, [www.kleegestaltungslehre.zpk.org/ee/ZPK/BF/2012/01/01/058/](http://www.kleegestaltungslehre.zpk.org/ee/ZPK/BF/2012/01/01/058/).
- 15 *Paul Klee. Beiträge zur bildnerischen Formlehre*, S. 56, [www.kleegestaltungslehre.zpk.org/ee/ZPK/BF/2012/01/01/059/](http://www.kleegestaltungslehre.zpk.org/ee/ZPK/BF/2012/01/01/059/).
- 16 Verdi: Musical Influences on the Art of Paul Klee, S. 87.
- 17 Sündermann/Ernst: *Klang. Farbe. Gebärde. Musikalische Graphik*, S. 23. Auch Düchting: *Paul Klee. Malerei und Musik*, S. 36, spricht davon, wie er «[a]us Dirigierbewegungen [...] eine graphische Figur» entwirft. Vgl. auch Bonnefoit: *Die Linientheorien von Paul Klee*, S. 157.
- 18 *Paul Klee. Beiträge zur bildnerischen Formlehre*, S. 55, [www.kleegestaltungslehre.zpk.org/ee/ZPK/BF/2012/01/01/058/](http://www.kleegestaltungslehre.zpk.org/ee/ZPK/BF/2012/01/01/058/).
- 19 *Paul Klee. Beiträge zur bildnerischen Formlehre*, S. 57, [www.kleegestaltungslehre.zpk.org/ee/ZPK/BF/2012/01/01/060/](http://www.kleegestaltungslehre.zpk.org/ee/ZPK/BF/2012/01/01/060/).
- 20 Kurth: *Grundlagen*, S. 9.
- 21 *Paul Klee, Tagebücher 1898–1918. Textkritische Neuedition*, hg. von der Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern, bearbeitet von Wolfgang Kersten, Stuttgart 1988, Nr. 536, 179 f.; vgl. auch Christoph Wagner: Klees «Reise in das Land der besseren Er-

kenntnis». Die Ägyptenreise und die Arbeiten zur «Cardinal-Progression» im kulturhistorischen Kontext, in: *Paul Klee. Reisen in den Süden. «Reisefieber praecisiert»*, hg. von Uta Gerlach-Laxner und Ellen Schwinzer, Ostfildern-Ruit 1997, S. 72–85, insb. S. 73.

22 *Paul Klee. Beiträge zur bildnerischen Formlehre*, S. 52, [www.kleegestaltungslehre.zpk.org/ee/ZPK/BF/2012/01/01/054/](http://www.kleegestaltungslehre.zpk.org/ee/ZPK/BF/2012/01/01/054/).

23 Asmus: *Innendynamische Charakteristik in der Sonatenkonzeption J. S. Bachs*, S. 235. Er übersieht den Themeneinsatz in fis-Moll in T. 10 (Notenbeispiel 19), dem der D-Dur-Einsatz in T. 11 als terzverwandte Tonart folgt. Der D-Dur-Einsatz ist somit Teil einer umfangreicheren Gruppe, die auf die Wiederkehr der Ausgangstonart h-Moll in T. 13, dem Ort des Goldenen Schnittes, zielt, und bildet keineswegs das Zentrum eines eigenständigen Formaufbaus.

24 Ruth Tatlow: *Bach's Numbers. Compositional Proportion and Significance*, Cambridge 2015, S. 146–148.

25 Vgl. Hans Eppstein: Zur Problematik von J. S. Bachs Sonate für Violine und Cembalo G-Dur (BWV 1019), in: *Archiv für Musikwissenschaft* 21 (1964), S. 217–242, insb. S. 238, und Philipp Spitta: *Johann Sebastian Bach. Erster Band*, Leipzig 1873, S. 725.

26 *Paul Klee. Beiträge zur bildnerischen Formlehre*, S. 52, [www.kleegestaltungslehre.zpk.org/ee/ZPK/BF/2012/01/01/054/](http://www.kleegestaltungslehre.zpk.org/ee/ZPK/BF/2012/01/01/054/).

27 Paul Klee: [Schöpferische Konfession], in: *Schöpferische Konfession*, hg. von Kasimir Edschmid, Berlin 1920 (Tribüne der Kunst und der Zeit, Bd. 13), S. 28–40, hier S. 38 f.

28 Immanuel Kant: *Kritik der Urteilskraft*, Berlin 1790 [A], 1793 [B], 1799 [C], hg. von Wilhelm Weischedel, Darmstadt 1968 (Kant. Werke in 10 Bänden, Bd. 8), § 52, S. 428 (B 214).

29 Immanuel Kant: *Kritik der reinen Vernunft*, Riga 1781 [A], 1787 [B], hg. von Ingeborg Heidemann, Stuttgart 1966, S. 192 (B 151): «Einbildungskraft ist das Vermögen, einen Gegenstand auch ohne dessen Gegenwart in der Anschauung vorzustellen.»

30 Wolfgang Bartuschat: Ästhetische Erfahrung bei Kant, in: *Autonomie der Kunst? Zur Aktualität von Kants Ästhetik*, hg. von Andrea Esser, Berlin 1995, S. 49–65, hier S. 53.

31 Vgl. Kant: *Kritik der Urteilskraft*, § 9, S. 296 (B 29).

32 Bartuschat: Ästhetische Erfahrung bei Kant, S. 49.

33 Kant: *Kritik der Urteilskraft*, S. 296 (B 28).

34 Vgl. Manfred Frank: *Einführung in die frühromantische Ästhetik. Vorlesungen*, Frankfurt am Main 1989, S. 20: «[...] die Betrachtung des Schönen [...] übersteigt die Fassungskraft [des Gedankens] bei weitem; sie regt zu so vielen Gedanken an, daß der Umfang keines Begriffs ausreicht, sie alle zugleich zu umfassen.»

35 Kant: *Kritik der Urteilskraft*, S. 406 (§ 46).

36 Ebd., S. 303 (§ 13).

37 Klee: [Schöpferische Konfession], S. 39.

38 Kant: *Kritik der Urteilskraft*, S. 413 f. (B 192 f.).

39 Klee: [Schöpferische Konfession], S. 39.

40 *Paul Klee, Tagebücher 1898–1918*, Nr. 1081, S. 440.

41 Paul Klee: Exakte Versuche im Bereich der Kunst, in: *Bauhaus. Zeitschrift für Gestaltung* 2/2–3 (1928), S. 17.

42 Schon 1900 notierte er in den Tagebüchern (*Paul Klee, Tagebücher 1898–1918*, Nr. 93, S. 44): «Die Ansicht dass die Malerei der richtige Beruf ist festigt sich mehr und mehr.» Und 1917 formuliert er seine Bedenken gegen die Entwicklungsmöglichkeiten der Musik (Nr. 1081, S. 440): «Die einfache Bewegung kommt uns banal vor. Das zeitliche Element ist zu eliminieren. Gestern und morgen als Gleichzeitiges. Die Polyphonie in der Musik kam diesem Bedürfnis einigermaßen entgegen. [...] Mozart und Bach sind

moderner als das Neunzehnte. Wenn in der Musik das Zeitliche durch eine zum Bewusstsein durchdringende Rückwärtsbewegung überwunden werden könnte, so wäre eine Nachblüte noch denkbar.»

43 Vgl. die Abbildungen im Beitrag von Wolfgang Kersten in diesem Band, S. 20 und 21.

44 Klee: [Schöpferische Konfession], S. 34 f.

45 Ebd., S. 35.

46 Ebd., S. 33.

47 Paul Klee: VORTRAG Jena, in: *Paul Klee in Jena 1924. Der Vortrag*, hg. von Thomas Kain, Mona Meister und Franz-Joachim Verspohl, Jena 1999 (Minerva. Jenaer Schriften zur Kunstgeschichte, Bd. 10), S. 11–46 (Faksimile) und S. 48–69 (Transkription), hier S. 58 f.

48 Günter Seibold: *Das Ende der Kunst und der Paradigmenwechsel in der Ästhetik. Philosophische Untersuchungen zu Adorno, Heidegger und Gehlen in systematischer Absicht*, Freiburg 1997.

49 Seibold: *Das Ende der Kunst*, S. 252.

50 Zit. nach Seibold: *Das Ende der Kunst*, S. 258.

51 Vgl. dazu Christian Berger: Musik nach Kant, in: *Musik. Zu Begriff und Konzepten*, hg. von Michael Beiche und Albrecht Riethmüller, Stuttgart 2006, S. 39.

52 Seibold: *Das Ende der Kunst*, S. 258 f.

53 Seibold: *Das Ende der Kunst*, S. 259.

54 Klee: [Schöpferische Konfession], S. 28.

55 Petra Petitpierre: *Aus der Malklasse von Paul Klee*, Bern 1957, S. 10.

## Kurzbiografien

**Christian Berger** wurde nach dem Studium der Schulmusik und der Musikwissenschaft in Freiburg, Hamburg, Berlin und Kiel 1982 in letzterem promoviert, wo er 1981–1994 Assistent war. 1990–1995 nahm er zahlreiche Vertretungen wahr (Heidelberg, Bonn, Regensburg, Detmold, Greifswald), bis er 1995 dem Ruf auf den Lehrstuhl für Musikwissenschaft an der Universität Freiburg folgte. Schwerpunkte seiner Forschung sind die Musiktheorie des Spätmittelalters, insbesondere die Hexachord- und Modus-Lehre, die Musik des 14. und 15. Jahrhunderts, deutsche und italienische Instrumentalmusik des 17. und die französische Musik und Musikanschauung des 18. und 19. Jahrhundert (Rameau, Rousseau, Berlioz). 1998–2001 war er Schriftleiter der Zeitschrift *Die Musikforschung*. Er ist Herausgeber der Reihe «Grundwissen Musik», die bei der Wissenschaftlichen Buchgesellschaft Darmstadt erscheint.

**Linn Burchert** studierte 2008–2014 Kulturwissenschaft und Anglistik/Amerikanistik sowie Vergleichende Literatur- und Kunstwissenschaft an der Universität Potsdam. 2014–2017 war sie wissenschaftliche Mitarbeiterin am Lehrstuhl für Kunstgeschichte des Seminars für Kunstgeschichte und Filmwissenschaft an der Friedrich-Schiller-Universität Jena, wo sie ihre Dissertation *Das Bild als Lebensraum. Ökologische Wirkungskonzepte in der abstrakten Kunst, 1910–1960* abschloss. Seit 2018 ist sie wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Kunst- und Bildgeschichte der Humboldt-Universität zu Berlin. Forschungsschwerpunkte sind Beziehungen zwischen Kunst-, Ideen- und Wissenschaftsgeschichte sowie Naturkonzepte und Naturzugänge in der Kunst vom ausgehenden 18. bis zum 20. Jahrhundert.

**James Dickinson** is the Subject Leader for Commercial Music at Bath Spa University. He divides his time between research into “Visual Music”, teaching (especially in Studio Production, Electronic Music and Visual Music) and his creative practice. He has performed and composed

in electronic, experimental and rock genres and his many hits include a UK number 1 album with his band “Little Angels”.

**Thomas Gartmann** studierte an der Universität Zürich Musikwissenschaft, Germanistik und Geschichte und promovierte zum Instrumentalwerk Luciano Berios. Er wirkte als Leiter Musik bei Pro Helvetia, NZZ-Rezensent, Lehrbeauftragter an verschiedenen Kunsthochschulen und Universitäten und übernahm 2011 eine HKB-Forschungsprofessur und das Forschungsmanagement an der Hochschule für Musik Basel. Heute ist er (Co-)Leiter des Berner Doktoratsprogramms «Studies in the Arts», der HKB-Forschung und von SNF-Projekten zur NS-Librettistik, zum Schweizer Jazz, zu Beethoven-Interpretationen («Vom Vortrag zur Interpretation»), zur Ontologie des musikalischen Werks sowie zum mittelalterlichen Rebec.

**Wolfgang F. Kersten** promovierte 1985 mit einer Arbeit über Paul Klee, Habilitation 2002 mit Studien zu modernistischer Malerei, 1985 Bauhaus-Archiv, Berlin, 1986–1991 Kunstmuseum Bern, 1991–2019 Kunsthistorisches Institut der Universität Zürich; parallel Ausstellungstätigkeit u. a. in Bern, Düsseldorf, Kyoto, Leipzig, Schopfheim, Stuttgart, Tokio, Wien und Zürich; seit September 2019 Verlagsinhaber, CEO und Forschungsdirektor. – Forschungsschwerpunkte auf dem Gebiet der modernen Tradition; Spezialisierungen für die historischen Phasen in Deutschland von 1871 bis in die Gegenwart, für Paul und Lily Klee, für «Neue Deutsche Malerei», für Schweizer Kunst nach 1945 und für Paul Strand. Publikationen siehe [www.khist.uzh.ch/de/kol/emeriti/Kersten/forschung.html](http://www.khist.uzh.ch/de/kol/emeriti/Kersten/forschung.html).

**Roland Moser** stammt aus Bern und studierte am Konservatorium seiner Heimatstadt u. a. Komposition bei Sándor Veress. Seine weitere Ausbildung führte ihn nach Freiburg/Br. und Köln. 1969–1984 unter-

richtete er am Winterthurer Konservatorium Theorie und Neue Musik, danach war er bis zu seiner Emeritierung 2008 Professor an der Basler Hochschule für Musik mit Klassen für Komposition, Instrumentation und Musiktheorie. Neben seiner institutionellen Tätigkeit wirkte er als Mitglied des Ensemble Neue Horizonte Bern und schuf ein umfangreiches kompositorisches Œuvre, das u. a. zwei abendfüllende musikdramatische Werke sowie Chor-, Orchester- und Kammermusik umfasst. Ein besonderes Interesse gilt – auch in zahlreichen Texten – besonderen Phänomenen von Harmonik, musikalischer Zeit und der Beziehung von Musik und Sprache.

**Ulrich Mosch** studierte an der Staatlichen Hochschule für Musik und Theater Hannover sowie an der TU Berlin, wo er über das Thema «Musikalisches Hören serieller Musik» promovierte. 2004 folgte seine Habilitation an der Universität Salzburg, dort war er anschließend Privatdozent. Daneben lehrt er unter anderem am IRCAM in Paris und am Centre Acanthes in Metz. Seit 2013 ist er Ordinarius für Musikwissenschaft an der Universität Genf. Er ist unter anderem Herausgeber der Schriften Wolfgang Rihms und schreibt über die Musikgeschichte und

Musikästhetik vor allem des 20. und 21. Jahrhunderts. Außerdem beschäftigt er sich mit der Verbindung von Musik zu den anderen Künsten – insbesondere Tanz, Film und Bildende Kunst –, mit der musikalischen Wahrnehmung, der Geschichte des Hörens, der musikalischen Interpretation und Reproduktion sowie der Musik in den Medien.

**Osamu Okuda** studierte Kunstgeschichte an der Universität Kōbe und am Kunsthistorischen Seminar der Universität Bern. 1996–2004 war er wissenschaftlicher Assistent der Paul-Klee-Stiftung im Kunstmuseum Bern, 2005–2016 wissenschaftlicher Mitarbeiter im Zentrum Paul Klee, Bern. Er veröffentlichte zahlreiche Publikationen zu Paul Klee und Künstlern seines Umkreises, darunter: *Paul Klee. Im Zeichen der Teilung. Die Geschichte zerschnittener Kunst Paul Klees 1883–1940* (Stuttgart 1995; gemeinsam mit Wolfgang Kersten); *Paul Klee und der Ferne Osten. Vom Japonismus zu Zen* (Zürich 2013; mit Marie Kinuma); *Hans Bloesch – Paul Klee. «Das Buch»* (Wädenswil 2019; mit Reto Sorg). Okuda ist Co-Herausgeber der Online-Zeitschrift *Zwitscher-Maschine – Journal on Paul Klee / Zeitschrift für internationale Klee-Studien*.