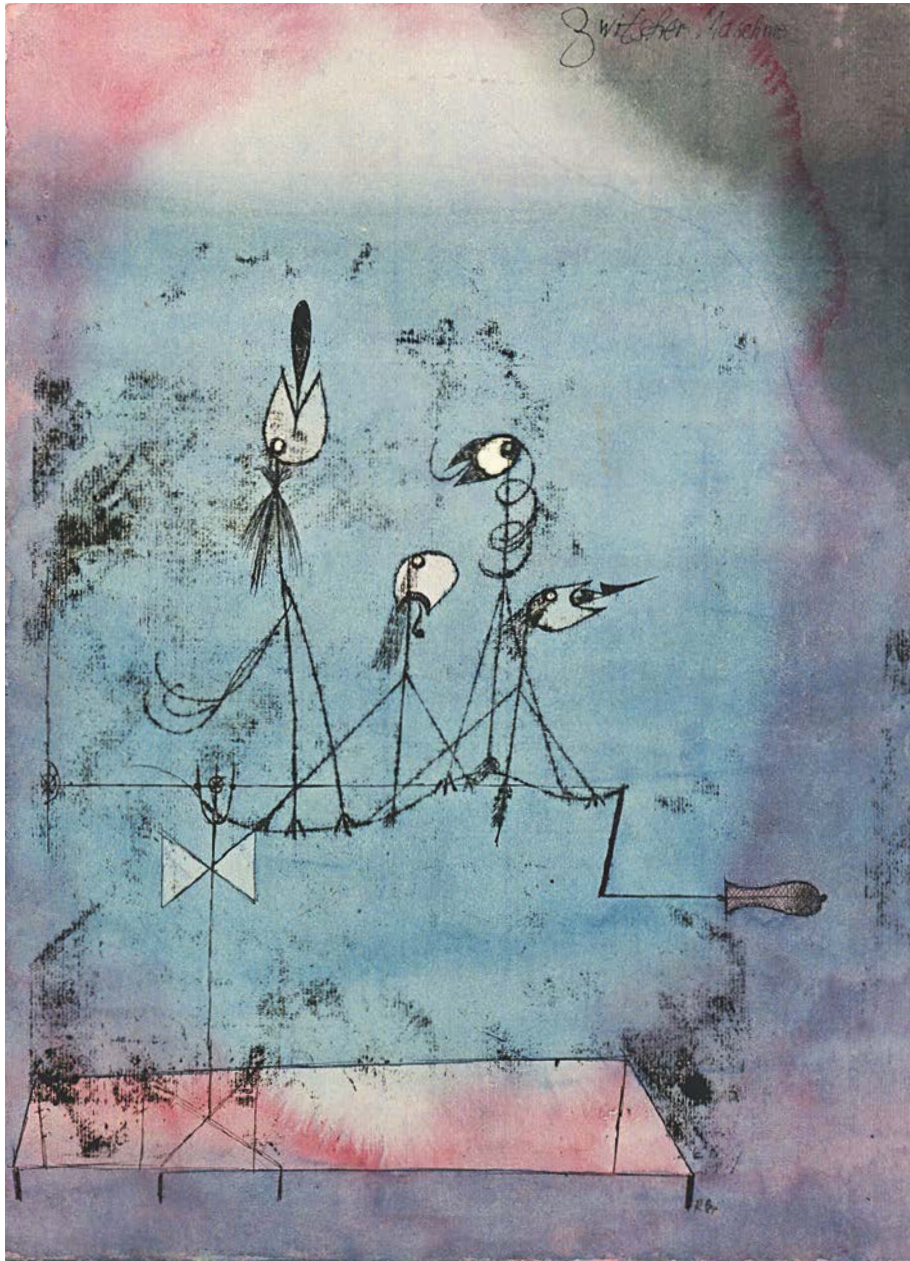


VON DER FUGE IN ROT BIS ZUR ZWITSCHERMASCHINE

PAUL KLEE UND DIE MUSIK

Thomas Gartmann (Hg.)

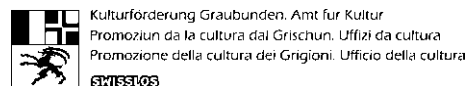


Hochschule der Künste Bern, 2020
www.hkb.bfh.ch



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

www.schwabe.ch

Inhalt

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

«Wellenatem» und «Klangwehung». Zum Atem als Metapher und Modell in Kunst- und Musiktheorie am Beispiel Paul Klees und Ernst Kurths

«Dem Empfinden rhythmischer Grundkraft hingegeben erlahmt die Spannungsenergie ihrer ins Ungemessene drängenden Bewegung und weicht einem leichtgefälligeren Spiel gerundeter Linienstruktur und ein jungfrischer Atem neuer, erdfroher Kunst streicht durch den tanzbewegten Zug einer im Ebenmass der Betonungen pulsierenden Melodik.»¹

So metaphorisch beschreibt Ernst Kurth² die polyphonen Kompositionen Johann Sebastian Bachs in seiner 1917 erschienenen Schrift *Grundlagen des linearen Kontrapunkts*. Kurth, 1886 in Wien geboren und 1946 in Bern verstorben, war Musiktheoretiker und Musikpsychologe. In der zitierten Textstelle fallen einige implizite Begriffe zur Beschreibung von Musik sogleich ins Auge: *Linie* und *Bewegung*, *Atem* und *Puls*. Sie könnten ebenso aus den Schriften Paul Klees entnommen sein: Neben der Auseinandersetzung mit Linie, Farbe und Fläche als bewegten, zeitlichen Elementen sind Atem- sowie Blutkreislauf Modelle, die auch bei Klee wiederholt in Erscheinung treten.

Tatsächlich gibt es eine Reihe von Parallelen im Kunstverständnis Kurths und Klees. Der Musikwissenschaftler Lothar Hoffmann-Erbrecht beschrieb als erster Verbindungspunkte zwischen den beiden und identifizierte Kurth als einen der vielen musikwissenschaftlichen Bezugspunkte Klees.³ Ebenfalls bekannt ist, dass Klees Bauhauskollege Johannes Itten Kurths *Grundlagen des linearen Kontrapunkts* las und auch Wassily Kandinsky zumindest Kurths Monografie zu Anton Bruckner (1925) rezipierte.⁴ Von der Bekanntheit Kurths im Umkreis des Bauhauses ist so unbedingt auszugehen. Diese Zusammenhänge wurden bisher aber wenig thematisiert, geschweige denn tiefergehend untersucht.

Nicht die Frage, wie vertraut Klee direkt mit Kurths Texten war, motiviert diesen Beitrag. So geht es nicht darum, eine Einflussgeschichte

zu erzählen, sondern vielmehr, Parallelphänomenen unter diskursgeschichtlichem und kunsthistorischem Blickwinkel nachzugehen und dabei Bezüge zwischen Bild- und Musiktheorie aufzuzeigen: Wie wird über Werke der bildenden Kunst und der Musik nachgedacht und gesprochen? Welche gemeinsamen Vorstellungen lassen sich im Nachdenken über diese beiden Kunstformen identifizieren? Ergeben sich aus einer gemeinsamen oder ähnlichen Rhetorik auch gemeinsame Werk- und Wirkungsmodelle für Musik und bildende Kunst?

Die Vorbildfunktion der Musik für die abstrakte Moderne wurde bekanntermaßen vielfach untersucht: Zeitlichkeit und damit einhergehend Rhythmisierung, Immaterialität sowie eine Ungebundenheit an einen Gegenstand oder einen spezifischen Inhalt sind Aspekte, die Künstler wie Kandinsky, Itten und Klee an den Möglichkeiten der Musik faszinierten, da diese Eigenschaften den Idealen der abstrakten Malerei in hohem Maße entsprachen. Die Beschreibung dieser Bezüge bleiben jedoch meist im Allgemeinen verhaftet, sodass tiefergehende Verbindungen, gemeinsame Vorstellungen, Metaphern und Modelle im Kunstverständnis bislang vernachlässigt wurden.

Dieser Beitrag widmet sich der These, dass Kunst- und Musiktheorie sich bei Klee und Kurth in der Vorstellung der Kunst als belebtem und belebendem Atem- und Luftraum trafen. Gefragt wird nach gemeinsamen Metaphern und Modellen in der Beschreibung und im Verständnis von bildender Kunst und Musik. In diesem Zusammenhang stellt sich die Frage, welchen Status die mitunter blumigen Formulierungen Kurths und die Rekurse auf biologische Prozesse bei Klee und Kurth haben. Bevor die Gemeinsamkeiten in mehreren Schritten herausgearbeitet und historisch verortet werden, sollen diese beiden zugrundeliegenden Begrifflichkeiten – ‚Metapher‘ und ‚Modell‘ – wenn nicht erschöpfend geklärt, so doch für diesen Kontext problematisiert und eingeordnet werden.

Metaphern und / als Modelle

In ihrem Band *Biologische Metaphern. Zwischen Kunst, Kunstgeschichte und Wissenschaft in Neuzeit und Moderne* stellt die Kunsthistorikerin Anja Zimmermann den problematischen Status biologischer Metaphern in Künstler- und anderen kunsttheoretischen Texten heraus. Zwar sei die «metaphorische Verknüpfung von biologischen und ästhetischen Vorgängen, Phänomenen und Verfahren» als «grundlegend für die Geschichte westlicher Kunsttheorie und -praxis» anzusehen,⁵ jedoch würden die «von den Künstlern aktivierten biologischen Metaphern nicht analysiert, sondern lediglich repetiert».⁶

Ein Problem der «Metapher» sei gemäß dem Soziologen Tobias Schleichriemen, dass sie traditionell auf eine Dichotomie von «Schein und Sein» reduziert wird. Die Metapher beziehe sich dieser Logik entsprechend auf einen realen Gegenstand, den sie durch ein übertragenes Bild anschaulicher machen soll.⁷ Schleichriemen postuliert hingegen: «Die Bilder (Metaphern) generieren und fokussieren Wissen. Es liegt daher nahe, nach ihrem Modellcharakter zu fragen.»⁸ Als Beispiel wählt er die Organismus-Metapher in der Soziologie. So arbeitet er heraus, dass diese Metapher mit der ««Entdeckung» der Gesellschaft als (Natur-) Gegenstand im 19. Jahrhundert» einherging und einen abstrakten Gegenstand, der als ganzer sonst nur schwer greifbar ist, zu erklären versprach.⁹ Ein Modell entstehe schließlich durch die Abstraktion «relevante[r] Charakteristika» eines Gegenstandes und stelle so eine Vereinfachung und eine Möglichkeit zur Erklärung von Phänomenen und Wirkweisen dar.¹⁰

Zudem ist der Modellbegriff eng mit dem des Maßes verbunden (aus dem lat. *modus* = Maß).¹¹ Gerade das Modell des Atems, das Ernst Kurth und Paul Klee an die Komposition von Kunstwerken anlegten, gibt neben der Sammlung von charakteristischen Eigenschaften ihrer Gegenstände auch ein Maß vor. Bei diesem handelt es sich um ein menschlich-biorhythmisches Maß, das von beiden auf sowohl formale Eigenschaften als auch die Erklärung wirkungsästhetischer Prozesse in der Kunst bezogen wird und etwa vom abstrakten Maß der Mathematik oder dem technischen Maß der Maschinen zu unterscheiden ist.

Metaphern haben, so stellt Schleichriemen dar, das Potential, eine besondere Anschaulichkeit der zu erklärenden Phänomene und Wirkweisen herbeizuführen.¹² Eben diese Anschaulichkeit zeigt sich auch in der hier zu untersuchenden Vorstellung des Kunstwerks als Luft- und

Atemraum, der sowohl Komposition als auch die Annahme einer spezifischen Wirkmacht von Kunst greifbar macht. Metapher und Modell können hier zusammengedacht werden. Über die Verknüpfung beider Prinzipien werden jene Aspekte definiert und verbildlicht, die potenziell eine bestimmte Werkgruppe eines Künstlers / einer Künstlerin oder gar alle Werke einer bestimmten Stilrichtung verbinden und bei allen Verschiedenheiten zu einem kleinsten gemeinsamen Nenner, einem Grundprinzip, führen – so problematisch solche Konstrukte auch sein mögen. Durch die Metapher wird ein Bild gegeben. Dies ist gerade für die gegenstandslose Malerei, die nicht unter einem narrativen Blickwinkel betrachtet werden kann, und für die Musik als einer genuin nicht visuellen Kunst von Relevanz. Zugleich werden mit Atem und Luft wiederum keine visuellen, sondern vielmehr spürbare, leiblich erfahrbare Phänomene gewählt. Für beide, Malerei und Musik, kann in der ersten Jahrhunderthälfte anhand von Kurth und Klee ein medienübergreifendes Kunstmodell unter Rekurs auf eine gemeinsame Metapher nachgewiesen werden. Einführend werden nun einige generelle Verknüpfungen zwischen bildender Kunst und Musik in der Theorie und Praxis des 20. Jahrhunderts skizziert, um schließlich zum Spezifischen überzuleiten.

Bildende Kunst und Musik im Kontext der Abstraktion – einige Verknüpfungen

Im Kontext der künstlerischen Abstraktion in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts näherten sich das Nachdenken über bildende Kunst respektive Musik einander verschiedentlich an. Musikalische Elemente, die in Kunsttheorie und -praxis aufgegriffen wurden, sind Polyphonie und Kontrapunkt. «Kontrapunkt» bezeichnet eine «Technik der Kombination gleichzeitig erklingender musikalischer Linien»,¹³ die etwa auch für Wegbereiter der ungenständlichen Malerei wie Adolf Hölzel und Johannes Itten ein wesentliches Modell für die Bildkomposition darstellte.¹⁴ Mit dem Prinzip der Simultaneität sollten für das Bildmedium neue Formen von Zeiterfahrung begründet werden. Die jeweiligen Konzeptionen von Raum und Zeit verbanden das Nachdenken über Kunst und Musik in besonderem Maße. Während seitens der bildenden Kunst die Zeit ins Bild geholt wurde, schrieb man der Zeitkunst Musik zunehmend räumliche Dimensionen zu. Musikalisches Raumempfinden

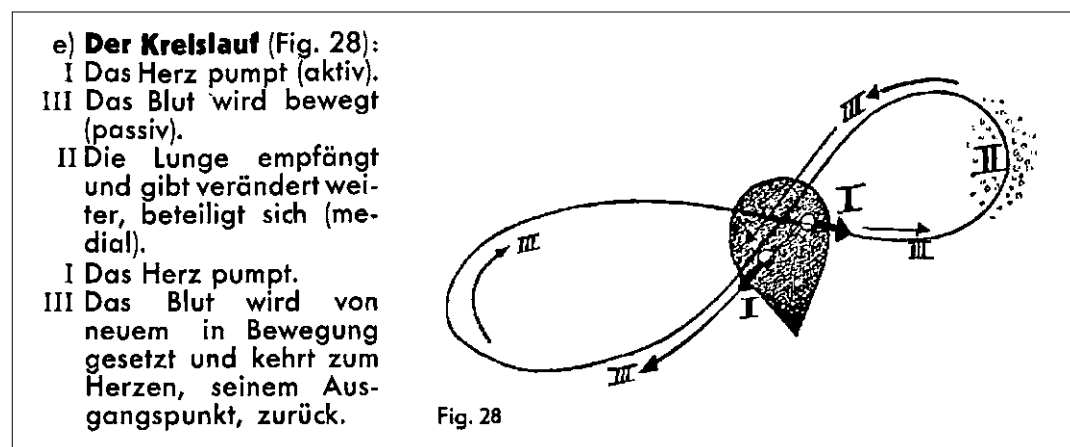


1 Paul Klee: *Blühendes*,
1934, 81,5 × 80 cm, Öl auf
Leinwand, Kunstmuseum
Winterthur. © Kunstmuseum
Winterthur, Legat Dr. Emil
und Clara Friedrich-Jezler,
1973
© Schweizerisches Institut
für Kunstwissenschaft,
Zürich, Philipp Hitz.

wurde in Analogie «zum Eindruck eines visuellen Raumes»¹⁵ mithin als «architektonisch[e] Tektonik» fassbar.¹⁶ Eine architektonisch-verräumlichte Struktur des musikalischen Werkes konnte dabei auch auf tradierte Metaphern wie Höhe und Tiefe von Tönen gestützt werden.¹⁷

Paul Klees Komposition *Blühendes* (1934, 199), die auch im Folgenden noch als Beispiel dienen wird, führt vor, wie in der bildenden Kunst ein Eindruck von Räumlichkeit und Zeitlichkeit evoziert wurde (Abb. 1). So scheint das rhythmisierte Bildfeld wie ein Flickenteppich von heraus tretenden und zurückweichenden Formen bewegt, wodurch eine sich raumzeitlich entfaltende, dynamisch-prozessuale Struktur entsteht. Sind die Randbereiche durch ruhige Bewegungen geprägt, vollziehen sich zum Zentrum hin immer schnellere Bewegungen. Räumlichkeit, Zeitlichkeit, Rhythmisierung und ein besonderes Interesse für die psychophysische Wirkung der Künste stellen Anknüpfungspunkte für Musiktheorie und Bildkonzepte dar, die am Ende des Beitrags fokussiert werden. Wirkungstheoretische Überlegungen entspannten sich bei Klee und Ernst Kurth insbesondere in der Theoretisierung zeichnerischer und musikalischer Linien, die – wie schon in der eingangs zitierten Passage deutlich wurde – von Kurth mit Phänomenen des Atems und des Pulses in Verbindung gesetzt wurden.

2 Paul Klee: *Der Kreislauf*
(Lemniskatenschwingung I)
nach Paul Klee, abgedruckt
in: *Pädagogisches Skizzen-*
buch, Mainz 1965, S. 22.



Ernst Kurths und Paul Klees Linientheorien

Ernst Kurth unterfütterte seine Theorie der musikalischen Linie mit einer Reihe vitalistischer Ideen, die er mit physikalischen Modellen vermengte: In der Komposition wirken gemäß Kurth zwei einander entgegengesetzte Kräfte: erstens eine «statisch beharrende potentielle Kraft» und zweitens eine «kinetisch vorwärts drängende Energie». Die kinetische Energie bilde die musikalische Linie, die Melodie.¹⁸ Die Melodie wird von Kurth als prozessuale und energetische «*Erformung* (=Ur-Formung)» definiert.¹⁹ Dies deckt sich mit dem Verständnis der Linie als Prozess bei Paul Klee. Gemäß Klee ist die Linie ein «Phänome[n] des beweglichen Punktes».²⁰ In seiner *Schöpferischen Konfession* von 1920 beschrieb Klee die Linie ebenso wie andere grafische Figuren als Energien.²¹ Ergibt sich die Bewegungsenergie bei Klee durch die Bewegung des Punktes, so konstituiert sich die gleichsam energetisch verfasste musikalische Linie bei Kurth aus dem bewegten Ton. Die melodische Linie entstehe gemäß Kurth nicht «durch die Aneinanderreihung von einzelnen Tönen, sondern durch die Bewegung eines Tones».²² Das Melodische konstituiere sich dementsprechend «nicht [als] eine Folge von Tönen», sondern als «das Moment des *Übergangs* zwischen den Tönen und über die Töne hinweg». «Übergang ist Bewegung», heißt es bei Kurth.²³

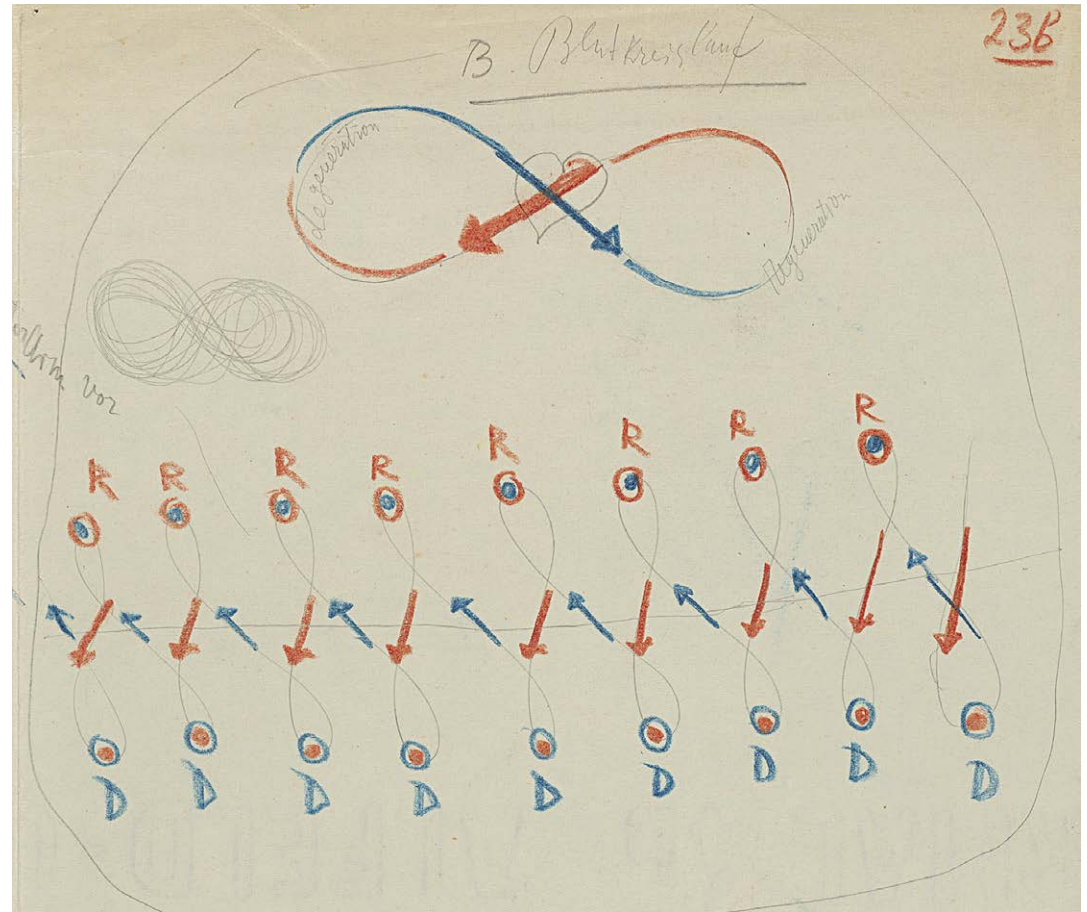
Die Vorstellung endlos fließender, energetischer Linien war keineswegs neu. Für die augenfälligen Parallelen im Denken Klees und Kurths macht Régine Bonnefoit die «romantische Vorstellung von der Arabeske als einer gestaltlosen, sich aus einem bewegten Punkt entwickelnden, endlosen Linie» plausibel.²⁴ Bereits Novalis hatte von «Arabesken, Muster[n], Ornamente[n]» als «sichtbare[r] Musik» gesprochen.²⁵ Der Musikästhetiker Eduard Hanslick (1825–1904) bildete für Kurth eine wichtige Grundlage. Auch Klee kam mit Hanslicks Gedanken bereits im Sommer 1902 in Berührung. Hanslick beschrieb die Arabeske als Zusammenschluss von Linien, die «sich heben, dann wieder senken, sich erweitern, zusammenziehen und in sinnigem Wechsel von Ruhe und Anspannung das Auge stets neu überraschen!»²⁶ Hebung und Senkung, Ausdehnung und Zusammenziehung, Anspannung und Entspannung sind Phänomene, die auch für eine andere wichtige Figur in bildender Kunst und Musik der Zeit gelten: den *Atem*. Die Atemfigur findet sich als Modell und Metapher sowohl in der Kunsttheorie Klees als auch in der Musiktheorie Kurths.

Blutkreislauf und Atmung – zum Rhythmus bei Paul Klee

In seinen 1925 veröffentlichten *Pädagogischen Skizzenbüchern* stellte Paul Klee Körperhythmen des Atmens und des Blutkreislaufs in Form einer Endlosschleife dar, der Lemniskate. Die Zufuhr von Sauerstoff durch die Atmung wird hier direkt mit dem Blutkreislauf in Verbindung gebracht (Abb. 2). Eben diese Prozesse hatte Johann Wolfgang von Goethe als allgemeines Naturgesetz mit den Prinzipien der Zusammenziehung und Ausdehnung aufgefasst. Atem als «Grundprinzip des Lebens» erneuere und erhalte das Leben «im rhythmischen Wechsel von Systole und Diastole». ²⁷ «Das Geeinte zu entzweien, das Entzweite zu einigen, ist das Leben der Natur; dies ist die ewige Systole und Diastole, die ewige Synkrisis und Diakrisis, das Ein- und Ausatmen der Welt, in der wir leben, weben und sind», heißt es in Goethes *Farbenlehre*. ²⁸

Eine Auseinandersetzung mit den rhythmisch geordneten Lebensfunktionen wird bei Klee in einer Zeichnung durch die Beschriftung des rot eingezeichneten, arteriellen Blutes mit R = «Regeneration» und des venösen, blauen Blutes mit D = «Degeneration» deutlich (Abb. 3). ²⁹ Durch den Prozess des Einatmens, das heißt die Schwingung der Lemniskate im Wechsel von Hebung und Senkung, Ein- und Ausatmung vollzieht sich, wie in der zuvor gezeigten Skizze deutlich wird, eine reinigende Veränderung des Blutes. So schrieb Klee in seinen Unterrichtsnotizen: «nun weiss mann [sic] wozu das ausschwärmen da war. Um damit eine Veränderung vorzunehmen, den Stoff an rot auszuwerten». ³⁰ Heribert Schulz schließt daraus, dass «Formen, Linien und Farben» bei Klee der «Zu- und Abnahme von Bewegungs- und Stoffqualitäten» dienen. ³¹ Farbwechsel im Bild erscheinen als Punkte, an denen sich eine neue Qualität auszudehnen oder zusammenzuziehen beginnt. Vor dem Hintergrund von Klees Bildmodell könnte auch von Punkten gesprochen werden, an denen neu zum Ein- oder Ausatmen angehoben wird.

Bevor weitere Bezüge zum Atemprinzip durch Klee angeführt und mit denen Kurths verglichen werden, gilt es, Klees Denken in die Lebens- und Rhythmusphilosophie seiner Zeit einzuordnen, die auch ein Verbindungsglied zu Kurth darstellt. ³² Für die Theoretisierung von Rhythmus in der Moderne war der Lebensphilosoph Ludwig Klages besonders zentral. ³³ Lily Klee besaß die Erstausgabe von Klages' *Vom kosmogonischen Eros* (1922). ³⁴ Daraus wie auch aus Klages' *Problemen der Grafologie* (1910) soll Paul Klee Begriffe wie «Spannung», «Kraft» und



«Wille» übernommen haben. ³⁵ Im 1934 erst erschienenen *Vom Wesen des Rhythmus* fasste Klages sein Rhythmuskonzept präzise zusammen. Hier bestimmte er in Analogie zu Goethe den Rhythmus als Lebensprinzip und setzte ihn in Gegensatz zum Takt beziehungsweise zum Metrum. Während der Takt dasselbe wiederhole, kehre im Rhythmus *Ähnliches* wieder. ³⁶ Repetiere der Takt lediglich Identisches, stelle der Rhythmus eine Erneuerung dar. Ist Rhythmus nie grenzgenau, sondern fließend wie eine Welle, werden im Takt die einzelnen Elemente durch Grenzanschlüsse voneinander im ständigen *Tick-Tack, Tick-Tack, Tick-Tack* geschieden. ³⁷

Die rhythmischen Bewegungen wurden dabei von Klages mit natürlichen Phänomenen in Verbindung gebracht: «Niemals in grenzgenauen, wohl aber in ähnlichen Zwischenzeiten wechseln Helle und Dunkelheit, Ebbe und Flut, die Phasen des Mondes, die Jahreszeiten, die Bilder der

3 Paul Klee: *B Blutkreislauf* (Lemniskatenschwingung II) nach Paul Klee: *Bildnerische Form- und Gestaltungslehre*, BG I.4/25, www.kleegestaltungslehre.zpk.org/ee/ZPK/BG/2012/01/04/025/.

Pflanzenwelt; und es wechseln in gleicher Weise Wachen und Schlafen, Frische und Müdigkeit».³⁸ Auch den Atem und die biologischen Rhythmen des Menschen im Kleinen beschrieb Klages. Im «Leibes- und Seelenleben des Menschen», so Klages, finde man eine «Zug um Zug durchwaltende Rhythmik: man gedenke des Pulses, des Atems, der weiblichen Monatsregel, [...] und der unfraglich in Wechselvorgängen des Leibes begründeten Gezeiten von schaffensfreudiger Gehobenheit und besinnlichem Einkehrbedürfnis.»³⁹ Insofern ist auch bei Klages der Rhythmus ein energetisches Prinzip.

Die Welt im Großen wie auch das Leben des Menschen, organisch wie psychisch, sind gemäß Klages rhythmisch geordnet. Zudem erscheint der Rhythmus bei Klages gleichsam als Figur des *Fließens*. So wurde «Rhythmus» mitunter vom Verb *ρέω* («rhein, fließen») abgeleitet. Dies widerspricht einer anderen Tradition der griechischen Etymologie, nach der seit dem 7. Jahrhundert vor Christus die «Vorstellung des Regel- und Ebenmäßigen» im Rhythmischen fokussiert wurde, das sich, eher wie ein Takt, aus der wiederholenden Bewegung eines «Auf und Ab», als «Wechsel» generiert.⁴⁰ Die Figur des Fließens, die der energetischen Bewegung des Punktes bei Klee und den unendlichen, ununterbrochenen Linien bei Kurth entspricht, bestimmte den Rhythmusdiskurs zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Welle und Atem waren die prägenden Bilder zur Beschreibung des Rhythmischen.

Eine Umsetzung des Atemprinzips findet in Klees Fugenbildern statt, nun allerdings nicht im Medium des Linearen – zumindest auf den ersten Blick nicht. Als ein Kompositionsprinzip beschrieb Klee die «weitgespannte Verwendung sämtlicher Töne von schwarz nach weiss, was Kraft besagt und volles Ein- und Ausatmen» vollziehe.⁴¹ Die Pole Schwarz und Weiß spielen gemäß Klee dabei für «[j]ede lebenskräftige Auseinandersetzung auf dem helldunklen Gebiet» eine entscheidende Rolle;⁴² auf der Bildfläche finde zwischen den Farben ein «wogendes Kampfspiel» statt.⁴³ Zwischen den Farbformen entstehe eine «Spannung», wobei die Farben gemäß Klee selbst bereits «energische Kräfte» in sich tragen.⁴⁴ Die Komposition fasste Klee durch die Figur der Ein- und Ausatmung: «Grosse Spannweite von Pol zu Pol verleiht einer Handlung tiefes Ein [sic] und Ausatmen, das bis zum keuchenden Ringen wandlungsfähig ist. Geringe Spannweite dämpft die Atemzüge bis zum sotto voce ab. Es wird hier nur geflüstert um grau herum.»⁴⁵ Das Kunstwerk erscheint so – wie später im Zusammenhang mit Kurth deutlich wird – als atmender Organismus und von Luft durchströmter

Raum. Plastisch wird dies etwa in der bereits oben angeführten Komposition *Blühendes*: Dort, wo sich viele Kontraste und Wechsel auf geringem Raum finden, sind Raum beziehungsweise Bewegung tief und schnell, vergleichbar mit einem tiefen und schnellen Atem. Dort, wo wenige Kontraste und kaum Untergliederungen gegeben sind, wird die als Atem beschriebene Bewegung langsamer und flacher.

Die Vorstellung, dass das Bild wie eine luftige Atmosphäre sei, wird gleichsam deutlich, wenn Klee 1930 aus Dessau seiner Frau mitteilte, dass er ein paar Bilder fertiggestellt habe, indem er noch «ein wenig über Erreichtes hin[ge]blasen» und «zu harten Gerüsten einige Dämpfe» hinzugefügt habe.⁴⁶ 1932 beschrieb er die Arbeit an einem abstrakten Landschaftsbild folgendermaßen: «Die Polyphonie zwischen Untergrund und Atmosphäre ist so locker wie möglich gehalten.»⁴⁷ Die Materialität des Bildes wird mit einem atmosphärischen Luftraum verglichen, der von einer Art Atem als belebend-belebter, rhythmisch-pulsierender Bewegung durchwirkt ist. Die Arabeske oder Lemniskate als Atemlinie des unendlichen Auf- und Abfließens ist hier nur noch eine gedachte, in eine Fugenkomposition, auf Farbformen übertragene. Die Lemniskate kann als zugrunde liegendes, als solches unsichtbares Modell für den Wechsel zwischen den Farbformen betrachtet werden.

Linie und Bewegung, Atem und Puls, die sich so für Klee als zentral erweisen, wurden bereits eingangs auch als Schlüsselbegriffe bei Kurth herausgestellt. Wie jedoch werden diese Termini von Kurth auf das Kunstwerk bezogen?

Wellen, Wehungen und Wogen – die Atemmetapher als Modell bei Ernst Kurth

Einer der meistverwendeten Begriffe in den Schriften Kurths ist jener der *Welle*. Die Figur der Welle war auch für das moderne Rhythmusverständnis nach Klages prägend: Ebbe und Flut, Anspannung und Entspannung, der rhythmische Fluss waren hier die zentralen Beschreibungskategorien des Rhythmischen. Die Wellenform diente Kurth als Ausdruck für den «Bewegungsdrang» in der Musik. Sie weise, so schreibt Kurth, «auf die verborgene Gleichartigkeit [der Musik] mit den physischen, in der Außenwelt sichtbaren Kräfteauswirkungen».⁴⁸ Wie die Musikwissenschaftlerin Helga de la Motte-Haber darstellt, diente das «Bild der Welle oder der Woge» Kurth dazu, «seinen dyna-

misch-asymmetrischen Formbegriff» allgemeinverständlich zu formulieren. Dabei durchsetzte er «Beschreibungen von Aufschwung, Höhepunkt und Entspannung von sich teilweise überlagernden Wellen [...] mit Licht-Dunkel-Metaphern»,⁴⁹ was ihn wiederum in die Nähe Paul Klees und der bildenden Kunst führte.

Beschreibungen der Lufträumigkeit und Metaphern der Atmung tauchen bei Kurth immer wieder auf. Hier fallen die im Aufsatztitel genannten Begriffe «Wellenatem» und «Klangwehung», die er in seiner Monografie zu Anton Bruckner verwandte, sofort ins Auge.⁵⁰ In den *Grundlagen des linearen Kontrapunkts* schilderte Kurth folgende musikalische Atem-Figuren:

«Entspannungen wechseln mit anschwellender Spannkraft der formenden Bewegung, Ruhepunkte und wiederholtes Absetzen im gestaltenden Zuge scheiden langatmige und kürzere, in jäher Bewegung erformte oder in gleichmässigeren Wellungen verlaufende melodische Strecken. Innerhalb solcher Strecken, die als geschlossene Formung einer Bewegungskraft, als ein nicht mehr in Abschnitte zerfallendes, lineares Ganzes erstehen, herrscht aber ein einheitlicher Zug einer Erspannung, wie ein einziger Atem, in dem die Erformung aus melodischer Energie keine Unterbrechungen und kein volles Absetzen mehr erfährt.»⁵¹

Kurth beschrieb – wie auch Klee – anhand der künstlerischen Linie das Phänomen des An- und Anschwellens, aus dem mal kürzere, mal längere Abschnitte ohne innere Zergliederung ein fließendes Ein- oder Ausatmen generieren. In seinen zwei Bänden zu Bruckner sprach Kurth vom «Atem von Weitung und Verengung»⁵² und in seiner Schrift *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners «Tristan»* (1920) von einem «starke[n] Atem», der als «Melodie ausgeströmt» sei.⁵³ Der Melodie ist Kurth zufolge ein ausfließender Atem inhärent. Dieser aus der Musik fließende Atem wurde an anderer Stelle von Kurth als «Lebensatem» bezeichnet.⁵⁴ Auch der Begriff der «Lebenskraft» taucht mit Bezug zu besonders leichtfüßigen Kompositionen wiederholt auf und wird einem «schweren Atem» entgegengesetzt.⁵⁵

Das Modell der Welle als Figur des spannungsvollen und erneuernden Wechsels von Bewegungsformen und Kräften findet sich so bei Klee und Kurth gleichermaßen. Die Figur des Atmens ist in beiden Fällen grundlegend. Dabei bleibt die Atemrhythmik nicht auf der Ebene einer nur metaphorischen Beschreibung des An- und Anschwellens, der An-

und Entspannung als Kompositionsprinzip, wie nun mit Blick auf das gemeinsame Wirkungsmodell in bildender Kunst und Musik aufgezeigt wird.

Wirkungsästhetik – Kunst als Übertragung von Energie

Paul Klees Kunsttheorie zeichnet sich bekanntlich gerade dadurch aus, die verschiedenen Ebenen von Produktion, Komposition und Rezeption zu verbinden, die er in seinem Unterricht um 1924 ausformulierte. So nahm er eine Ausdifferenzierung der Zeitebenen in 1. die Bewegung des Künstlers in der Produktion (*Vorschöpfung*), 2. die Bildkomposition als Resultat dieser Bewegung (*Schöpfung*) und 3. den Nachvollzug dieser Bewegung in der Rezeption durch die Betrachtenden (*Nachschöpfung*) vor.⁵⁶ Wie bereits angeführt, verstand Klee Form immer als Aktivität im Sinne einer *Formung*, das heißt als rhythmisch-fließende Bewegung in der Zeit. Jedes Werk bewege sich, so heißt es in seinen Unterrichtsmaterialien von 1922 «sowohl entstehend (produktiv) als aufgenommen (receptiv) in der Zeit».⁵⁷

Hinsichtlich der Rezeption von Bildern gibt Klee noch einen weiteren, bisher wenig beachteten, geschweige denn kontextualisierten Anhaltspunkt. In seiner *Schöpferischen Konfession* (1920) beschrieb er das Kunstwerk als heilsamen Ort, als «Villegiatur» [sic] und Möglichkeit, «die Luft zu wechseln». Das Bild biete die Möglichkeit, so heißt es weiter, sich «in eine Welt versetzt zu sehen, die ablenkend Stärkung bietet für die unvermeidliche Rückkehr zum Grau des Werktags.» Sie gestatte, die «hungernden Nerven» der Seele «zu nähren, ihre erschlaffenden Gefäße mit neuem Saft zu füllen.»⁵⁸ Das italienische *villeggiatura* ist als «Sommeraufenthalt» übersetzbar.⁵⁹ Das Bild wird so zum Kurort erklärt, der es vermag, dem Menschen Energie einzuflößen. Diese Wirkung lässt sich auf die zuvor beschriebenen Kompositionsprinzipien zurückführen, auf die Herstellung von Spannungsverhältnissen durch Farb- und Formwechsel und die dadurch hergestellte rhythmisierte, pulsierende, belebt-belebende Atem- und Lufträumigkeit. Der Atem wird so auch hinsichtlich der Wirkung als Modell mitgedacht.

Dabei ist hier dezidiert nicht von einer Rezeptionsästhetik zu sprechen. Eine solche beschränke sich, wie die Kunsthistorikerin Dorothee Lehmann in ihrer Dissertation zur ästhetischen Erfahrung bei John Dewey, Paul Cézanne und Mark Rothko darstellte, auf «Rezeptionsvor-

gaben», welche «dem Betrachter durch die Blicklenkung zur Enthüllung des Bildsinnes» helfen sollen.⁶⁰ Insofern finden in der Rezeptionsästhetik «das Werk als Wirken» und die Tatsache, dass «das Werk seine Wirklichkeit nur durch sein Wirken entfaltet», keine oder kaum Beachtung.⁶¹ Gerade solche Wirkungskonzepte wurden aber im Kontext der auf Präsenz ungegenständlicher Farben und Formen angelegten abstrakten Malerei in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts besonders relevant.⁶² In *Art as Experience* formulierte der Philosoph Dewey um 1934 eine Theorie, die Kunsterfahrung als Erleben definiert, das den gesamten Organismus erfasse und zu dessen Lebendigkeit beitrage. Ähnliche Ideen formulierten Klee und Kurth bereits einige Jahre zuvor.

Für Kurth spielten die Wahrnehmung von Spannungen sowie das «Erleben» von Bewegungen eine wichtige Rolle. In diesem Sinne thematisierte er explizit die Wirkung von Werken:

«[D]ie Bewegungsempfindungen, die wir als die verbindende, durchströmende Kraft zwischen den Tönen zu erkennen haben und die unterhalb der sinnlichen Intensität des Ertönens selbst gar nicht mehr bewusst werden, weisen auf tragende und erzeugende Urvorgänge des musikalischen Gestaltens, auf *Energien*, deren Charakter wir in psychischen Spannungszuständen, die nach Auslösung in Bewegung drängen, zu erkennen haben.»⁶³

Musik sei demnach Erzeugerin von Spannungen und Energien, die gemäß Kurth eine psychische Bewegtheit in den Rezipierenden hervorrufen. Das Erklingen musikalischer Harmonie bezeichnete Kurth gar als «Naturgewalt» und in ihr realisierten sich «mächtiger[e] Urvorgänge, deren Kräfte im Unhörbaren kreisen».⁶⁴ Bei Kurth wird die Musik, so schreibt de la Motte-Haber, «an einen Begriff von Natur rückgebunden, der den Uranfang allen physischen und organischen Lebens meint».⁶⁵ Musik sei so ein Ausdruck natürlicher Kräfte, die unhörbar hervorgebracht werden, «keine *Spiegelung* der Natur, sondern das *Erlebnis* ihrer rätselhaften Energien selbst *in uns*; die Spannungsempfindungen in uns sind das eigentümliche *Verspüren* von gleichartigen lebendigen Kräften, wie sie sich im Uranfang alles physischen und organischen Lebens offenbaren».⁶⁶

Kurth interessierte sich im Zusammenhang mit Fragen der Rezeption wohl auch ausgehend vom Philosophen Wilhelm Dilthey für das Erleben, Hineinversetzen und Nacherleben.⁶⁷ Die Erfahrung von Musik vollziehe sich nach Kurth als eine Aufnahme von Energie. So beschrieb

er die romantische Harmonik als «Atmosphäre», die «unter dem Drucke von unsichtbaren Kraftwellen» erschwingt.⁶⁸ Allgemein erscheint Musik in seinen Schriften somit als klimatisch-meteorologischer Luftraum, dem ein «Lebensatem»⁶⁹ inhärent ist. So sprach Kurth etwa von der «schweratmige[n] Atmosphäre [...] der schwülen Nacht»⁷⁰ und der «Verdunkelung der Atmosphäre vor großer Entladung» am Beispiel Ludwig van Beethovens.⁷¹ Beide, Kurth wie auch Klee, sind verbunden durch den Ansatz, der Musik respektive dem Bild eine Art Lebensatem als universale Lebenskraft und Lebensenergie beizumessen. Sie schrieben sich damit letztlich in eine Tradition ein, die in der Geschichte der Musik stets eine Rolle gespielt hat und nun abschließend fokussiert wird, um den größeren Kontext und die Reichweite des dargestellten Kunst- und Wirkungsmodells aufzuzeigen.

Ein Modell für die Künste – Musik als Luft-, Lebens- und Atemraum

In der langen Tradition, in der der Musik therapeutische Wirkungen zugeschrieben wurden, nahm man gleichsam eine Wirkmacht der Musik auf den menschlichen Stoffkreislauf an. Die Musik diene seit jeher «als Modell für [...] den Puls, für das Zusammenwirken von Körper und Seele und für das Wesen von Gesundheit und Krankheit», während umgekehrt auch der Puls als «Vorbild und praktisches Richtmaß für den Ablauf der Musik» diene.⁷² Seit Platon galt die «durch Proportionen faßbare Harmonia» als wirksame Kraft «im Makrokosmischen des Weltalls wie im Mikrokosmischen der menschlichen Seele und [...] auch der vitalen Vorgänge im menschlichen Körper».⁷³ Im Mittelalter gab es ebenfalls Versuche, positiv durch Musik auf den Pulsschlag des Menschen einzuwirken: Durchblutung, Kräftigung des Herzens und die Anregung des Pulses wurden schon damals in den Blick der Musiktherapie genommen.⁷⁴ Die moderne Psychophysiologie baute auf diesen Annahmen auf.⁷⁵ Seit dem 19. Jahrhundert wurde der Körper erneut, nun auf Basis der Naturwissenschaften und der Lehre von Stoffwechselprozessen als zusammenhängendes Ganzes verstanden. Dem Einfluss der Atmung auf den Blutkreislauf und den Puls sprach man nun eine größere Rolle zu.⁷⁶ Gerade der Atem, der in den musiktherapeutischen Ideen seit der Antike eher marginal war, kulminierte dabei im 20. Jahrhundert in der bildenden Kunst zu einer Leitmetapher.

Anhand von Paul Klees und Ernst Kurths Theorien wird deutlich, wie in bildender Kunst und Musik das Kunstwerk gleichsam als Quelle von Energie qua Lebensatem und Lebenskraft gefasst wurde. Die Vorstellung, dass die Rezipierenden durch das Hören von Musik und die visuelle Wahrnehmung eines Bildes in eine Art pulsierenden, schwingenden Luftraum eintreten, aus dem sie – in der Mitbewegung im Rezeptionsprozess und im Erleben der Kunstwerke – Energie, einen Lebensatem zu ziehen vermögen, stellt eine zentrale, verbindende Metapher dar, die zugleich zu einem gemeinsamen Modell für Komposition und Wirkung von Kunst wurde. Klee sprach insbesondere über seine eigenen Werke. Das Bildmodell ist vor allem auf seine dynamisch gestalteten Fugbilder übertragbar. Kurth hingegen verwandte das Musik- und Wirkungsmodell zur Beschreibung historischer Musik, wobei er gleichsam sein besonderes Augenmerk auf Prinzipien der Polyphonie in der Fuge legte. Wie sich dieses Modell weiter ausdifferenziert und etwa in verschiedenen Nuancen auf unterschiedliche Werkgruppen und, mit Blick auf Kurth, auf verschiedene Epochen der Musik auch unterschiedlich bezogen wird, wäre noch zu untersuchen: Die Intensität und das Wesen des Lebensimpulses, der Bild oder Musik entnommen werden kann, ist bei Kurth und Klee keineswegs identisch – Atem und Luft werden verschiedene Qualitäten zugeschrieben, die in einer weiterführenden Studie auszuarbeiten wären.

Anmerkungen

- 1 Ernst Kurth: *Grundlagen des linearen Kontrapunkts. Einführung in Stil und Technik von Bach's melodischer Polyphonie*, Bern 1917, S. 180f.
- 2 Ich danke herzlich Rainer Bayreuther, der mich auf der Tagung «Im Rhythmus. Entwürfe alternativer Arbeitsweisen um 1900 und in der Gegenwart» vom 27./28. November 2015 an der Universität Konstanz auf Ernst Kurth aufmerksam gemacht hat.
- 3 Lothar Hoffmann-Erbrecht: Paul Klees *Fuge in Rot* (1921). Versuch einer neuen Deutung, in: *Augsburger Jahrbuch für Musikwissenschaft* 4 (1987), S. 321–336, hier S. 334.
- 4 Régine Bonnefoit: *Die Linientheorien von Paul Klee*, Petersberg 2009 (Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte, Bd. 76), S. 139.
- 5 Anja Zimmermann: Biologische Metaphern. Zu einem Denkstil der Moderne zwischen Kunst, Kunstgeschichte und Biologie, in: *Biologische Metaphern. Zwischen Kunst, Kunstgeschichte und Wissenschaft in Neuzeit und Moderne*, hg. von ders., Berlin 2014, S. 9–32, hier S. 9.
- 6 Ebd., S. 12.
- 7 Tobias Schlechtriemen: Metaphern als Modelle. Zur Organismus-Metaphorik in der Soziologie, in: *Visuelle Modelle*, hg. von Ingeborg Reichle, Steffen Siegel und Achim Spelten, München u. a. 2008, S. 71–84, hier S. 73. Dabei kann auch von einer ‚Analogie‘ gesprochen werden, die als konstitutiver Teil einer jeden Metapher betrachtet werden kann. Dazu siehe Hans Georg Coenen: *Analogie und Metapher. Grundlegung einer Theorie der bildlichen Rede*, Berlin/New York 2002, S. 45.
- 8 Schlechtriemen: Metaphern als Modelle, S. 80.
- 9 Ebd., S. 81.
- 10 Ebd.
- 11 Ingeborg Reichle/Steffen Siegel/Achim Spelten: Die Wirklichkeit visueller Modelle, in: *Visuelle Modelle*, hg. von dens., S. 9–13, hier S. 9.
- 12 Schlechtriemen: Metaphern als Modelle, S. 83.
- 13 Claude V. Palisca/Werner Krützfeld: Art. «Kontrapunkt», in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil, Bd. 5, Kassel 1996, Sp. 596–628, hier Sp. 596.
- 14 Karin von Maur: Hölzel und die Musik, in: *Vision Farbe. Adolf Hölzel und die Moderne*, München 2015, S. 127–142, hier S. 130.; Jörg Jewanski/Hajo Düchting: *Musik und Bildende Kunst im 20. Jahrhundert. Begegnungen – Berührungen – Beeinflussungen*, Kassel 2009.
- 15 Helga de la Motte-Haber: Kräfte im musikalischen Raum. Musikalische Energetik und das Werk von Ernst Kurth, in: *Musiktheorie*, hg. von ders. und Oliver Schwab-Felisch, Laaber 2005 (Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft, Bd. 2), S. 283–310, hier S. 301. Die Vorstellung der Räumlichkeit der Musik wurde etwa vom Musikwissenschaftler Hans Mersmann und dem Komponisten und Musikästheten August Halm mit entwickelt.
- 16 Ebd., S. 285.
- 17 Ebd.
- 18 Helga de la Motte-Haber: *Musik und Natur. Naturanschauung und musikalische Poetik*, Laaber 2000, S. 158.
- 19 Kurth: *Grundlagen des linearen Kontrapunkts*, S. 10.
- 20 Paul Klee. *Beiträge zur bildnerischen Formlehre*. Siehe www.kleegestaltungslehre.zpk.org/ee/ZPK/BF/2012/01/01/009/ (letzter Zugriff für alle Links in diesem Beitrag 27.7.2020).
- 21 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. 38–40.
- 22 Régine Bonnefoit: Paul Klee und die «Kunst des Sichtbarmachens» von Musik, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 65 (2/2008), S. 121–151, hier S. 127f.
- 23 Kurth: *Grundlagen des linearen Kontrapunkts*, S. 2.

- 24 Régine Bonnefoit: Paul Klee und die «Kunst des Sichtbarmachens» von Musik, S. 128.
- 25 Bonnefoit: *Die Linientheorien von Paul Klee*, S. 138.
- 26 Eduard Hanslick: *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Aesthetik der Tonkunst*, Leipzig 1854, S. 33.
- 27 Sung-Kie Im: *Dynamik des Raumes. Die Motive des Windes und des Atems in der Lyrik Rilkes*, Karlsruhe 1979, S. 104.
- 28 Johann Wolfgang von Goethe: *Farbenlehre [1810]. Vollständige Ausgabe der theoretischen Schriften*, Tübingen 1953, S. 321.
- 29 Paul Klee. *Gestaltungslehre*. Siehe www.kleegestaltungslehre.zpk.org/ee/ZPK/BG/2012/01/04/025/.
- 30 Paul Klee. *Gestaltungslehre*. Siehe www.kleegestaltungslehre.zpk.org/ee/ZPK/BG/2012/01/02/048/.
- 31 Heribert Schulz: Herz-Kreislaufgestaltungen bei Beuys und Klee. Trennendes und Verbindendes, in: *Paul Klee trifft Joseph Beuys. Ein Fetzen Gemeinschaft*, hg. von Tilman Osterwold, Ostfildern-Ruit 2000, S. 78–89, hier S. 81.
- 32 Vgl. dazu Linn Burchert: Natur- und biorhythmische Zeitregime bei Klee, Itten und Kandinsky, in: *Visuelle Zeitgestaltung*, hg. v. Claudia Blümle, Claudia Mareis und Christof Windgätter, Berlin 2019 (Bildwelten des Wissens. Kunsthistorisches Jahrbuch für Bildkritik, Bd. 15), S. 11–22 (<https://doi.org/10.1515/9783110565423-002>); Atem- und Pulsbilder. (Bio-)Rhythmisches Arbeiten am Bild, in: *Im Rhythmus. Entwürfe alternativer Arbeitsweisen um 1900 und in der Gegenwart*, hg. von Christoph Büttner und Carolin Piotrowski, Paderborn 2018, S. 59–76, sowie: Breathing Within and in Front of Images. Rhythm and Time in Abstract Art, in: *Visual Past 4* (2017), S. 59–82 (www.vi.sualpast.de). Sonderausgabe zur Tagung «Bilder. Zeitzeichen und Zeitphänomene» an der Universität Hamburg im Oktober 2015.
- 33 Oliver A. I. Botar: *Prolegomena to the Study of Biomorphic Modernism. Biocentrism, László Moholy-Nagy's «New Vision» and Ernő Kállai's Bioromantik*, Dissertation an der Universität Toronto 1998, S. 230. Klages studierte in Leipzig Chemie mit Wilhelm Ostwald und Psychologie mit Wilhelm Wundt und Theodor Lipps. Insbesondere war er von neoromantischen und biozentrischen Ideen in der Folge Friedrich Nietzsches geprägt. An Einfluss auf Künstlerinnen und Künstler gewann Klages etwa beim Münchner Kreis um Stefan George.
- 34 Ebd., S. 346.
- 35 Vgl. Fabienne Eggelhöfer: Samenkorn, Ei oder Zelle. Wie Paul Klee am Bauhaus den Ursprung der bildnerischen Gestaltung lehrt, in: *Biologische Metaphern. Zwischen Kunst, Kunstgeschichte und Wissenschaft in Neuzeit und Moderne*, hg. von Anja Zimmermann, Berlin 2014, S. 135–153, hier S. 147.
- 36 Ludwig Klages: *Vom Wesen des Rhythmus*, Kampen auf Sylt 1934, S. 32.
- 37 Ebd; vgl. auch ebd., S. 11.
- 38 Ebd., S. 33.
- 39 Ebd., S. 34.
- 40 Wilhelm Seidel: Rhythmus, in: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden* (Bd. 5, Postmoderne–Synästhesie), hg. von Karlheinz Barck et al., Stuttgart/Weimar 2003, S. 291–314, hier S. 292.
- 41 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. 61.
- 42 Paul Klee. *Gestaltungslehre*. Siehe www.kleegestaltungslehre.zpk.org/ee/ZPK/BG/2012/01/02/104/.
- 43 Paul Klee. *Gestaltungslehre*. Siehe www.kleegestaltungslehre.zpk.org/ee/ZPK/BG/2012/01/02/086/.
- 44 Paul Klee. *Gestaltungslehre*. Siehe www.kleegestaltungslehre.zpk.org/ee/ZPK/BG/2012/01/02/104/.
- 45 Ebd. und Folgeseite.
- 46 Paul Klee. *Briefe an die Familie 1893–1940*, hg. von Felix Klee, Köln 1979, Bd. 2, S. 1129.
- 47 Ebd., S. 1187.
- 48 Ernst Kurth: *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners «Tristan»*, 2. Aufl., Berlin 1923, S. 571.
- 49 De la Motte-Haber: Kräfte im musikalischen Raum, S. 300.
- 50 Ernst Kurth: *Bruckner*, Berlin 1925, Bd. 1, S. 312.
- 51 Kurth: *Grundlagen des linearen Kontrapunkts*, S. 21.
- 52 Kurth: *Bruckner*, Bd. 1, S. 345.
- 53 Kurth: *Romantische Harmonik*, S. 372.
- 54 Kurth: *Grundlagen des linearen Kontrapunkts*, S. 33.
- 55 Ebd., S. 173.
- 56 Paul Klee. *Gestaltungslehre*. Siehe www.kleegestaltungslehre.zpk.org/ee/ZPK/BG/2012/01/04/077/.
- 57 Paul Klee. *Beiträge zur bildnerischen Formlehre*. Siehe www.kleegestaltungslehre.zpk.org/ee/ZPK/BF/2012/01/01/108/.
- 58 Klee: [Schöpferische Konfession], S. 39 f.
- 59 Winfried Moewes: *Grundlagen der Lebensraumgestaltung. Raum und Mensch, Prognose, «offene» Planung und Leitbild*, Berlin/New York 1980, S. 650.
- 60 Dorothee Lehmann: *Das Sichtbare der Wirklichkeiten. Die Realisierung der Kunst aus ästhetischer Erfahrung. John Dewey – Paul Cézanne – Mark Rothko*, Essen 1991, S. 13.
- 61 Ebd., S. 14.
- 62 Vgl. Linn Burchert: *Das Bild als Lebensraum. Ökologische Wirkungskonzepte in der abstrakten Kunst, 1910–1960*, Bielefeld 2019.
- 63 Kurth: *Grundlagen des linearen Kontrapunkts*, S. 3 f.
- 64 Kurth: *Romantische Harmonik*, S. 1.
- 65 De la Motte-Haber: *Musik und Natur*, S. 158.
- 66 Kurth: *Romantische Harmonik*, S. 4.
- 67 De la Motte-Haber: Kräfte im musikalischen Raum, S. 303.
- 68 Kurth: *Romantische Harmonik*, S. 33.
- 69 Ebd., S. 1.
- 70 Ebd., S. 87.
- 71 Ebd., S. 155.
- 72 Werner Friedrich Kümmel: *Musik und Medizin. Ihre Wechselbeziehungen in Theorie und Praxis von 800 bis 1800*, Freiburg/München 1977, S. 13.
- 73 Klaus-Jürgen Sachs: Kosmisches Gesetz und musikalische Regel, in: *Musiktheorie*, hg. von Helga de la Motte-Haber und Oliver Schwab-Felisch, Laaber 2005 (Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft, Bd. 2), S. 31–72, hier S. 43.
- 74 Herbert Bruhn: Musik und therapeutische Intervention, in: Herbert Bruhn/Rolf Oerter/Helmut Rösing: *Musikpsychologie. Ein Handbuch*, Hamburg 2005, S. 382–387, hier S. 383.
- 75 Helmut Rösing/Herbert Bruhn: Geschichte der Musikpsychologie, in: ebd., S. 21–39, hier: S. 22.
- 76 Uwe Heyll: *Wasser, Fasten, Luft und Licht. Die Geschichte der Naturheilkunde in Deutschland*, Frankfurt/New York 2006, S. 59.

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.

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*.