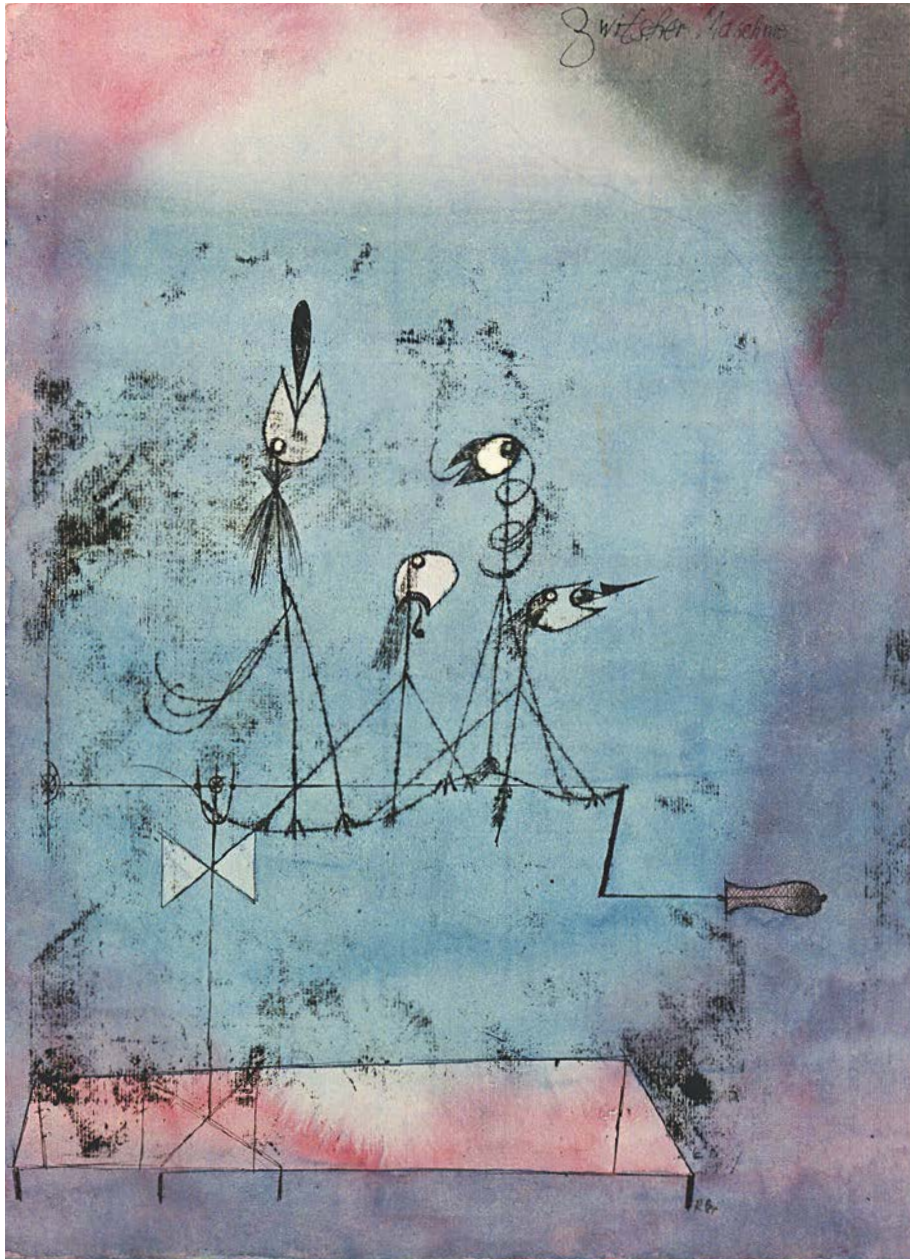


VON DER FUGE IN ROT BIS ZUR ZWITSCHERMASCHINE

PAUL KLEE UND DIE MUSIK

Thomas Gartmann (Hg.)

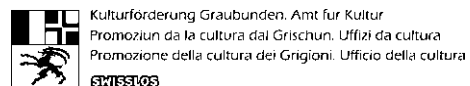


Hochschule der Künste Bern, 2020
www.hkb.bfh.ch



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

Von der Fuge in Rot bis zur Zwitschermaschine

«Wer die imaginierten Klänge in die Realität übersetzen wollte, tötet sie unweigerlich.»¹

Kunst und Musik: Kreative Doppelbegabungen sind häufig, man denke in der Schweiz etwa an den ursprünglichen Geiger Louis Soutter, an Dieter Roth oder Michael Jarrell. Auch Paul Klee hat einen breiten musikalischen Hintergrund: Die Mutter war Sängerin und Pianistin, der Vater studierte Gesang, Klavier, Orgel und Violine und wirkte am Berner Lehrerseminar von Hofwil als Musiklehrer. Selber erhielt Klee ab sieben Jahren bei einem Schüler von Joseph Joachim Geigenunterricht und durfte bereits mit elf im Orchester der Bernischen Musikgesellschaft mitspielen. Nach seiner Matura entschied er sich aber für die künstlerische Emanzipation vom Elternhaus und für die Malerei, unter anderem auch, weil er den Höhepunkt des musikalischen Schaffens als bereits überschritten ansah und die zeitgenössischen Kompositionen nicht sonderlich schätzte.² Als Quartettgeiger widmete sich der mit der Pianistin Lily Stumpf verheiratete Klee vor allem den Wiener Klassikern Haydn, Mozart, Beethoven. In der Bibliothek der Hochschule der Künste Bern fanden sich unlängst Quartettstimmen, die von ihm eigenhändig mit einem Rötel bezeichnet worden sind, wobei sich aber kaum Abweichungen vom damals gepflegten Aufführungsstil erkennen lassen.³ Zu verschiedenen Komponisten und Interpreten pflegte Klee persönlichen Kontakt. Mit Albert Moeschinger tauschte er Werkwidmungen aus, Stefan Wolpe und Béla Bartók finden sich im Gästebuch der Familie.⁴ Er begegnete Stravinskij, Vogel, Busoni, Hindemith, schätzte Debussy, Schönberg und Weill. Noch längere Zeit bedeutete sein Lohn als Orchestergeiger seine Haupteinnahmenquelle. Außerdem arbeitete er lange Zeit als Musikkritiker, vor allem für den Berner *Bund*, rezensierte mit scharfem, manchmal auch boshafem Blick und feuilletonistischer Feder Aufführungen des städtischen Theaters und des Orchesters, dazu berichtete er später als Musikkorrespondent aus München, unter anderem auch für das Schweizer Alpenmagazin *Alpine*. Die geistreichen Beobachtungen und Formulierungen bedeuteten ihm

dabei mehr als nur ein weiterer Broterwerb. Sie boten oft auch Anlass zu satirischen Skizzen, die er bis in sein Spätwerk auch in sein zeichnerisches Werk übertrug, und als Grundlage für grundsätzliche ästhetische Erwägungen.

Auch als Kunsttheoretiker und Pädagoge am Weimarer Bauhaus ließ sich Klee von Musik inspirieren, insbesondere von Johann Sebastian Bach und dessen Sonaten für Violine und Cembalo. Schon 1899 hatte er seinen Eltern vorgeschwärmt: «Fräulein Stumpf ist eine prachtvolle Partnerin, wir spielen Bach, daß es nur so kracht.»⁵ 1918 hörte und spielte er die Sonaten wieder.⁶ Und hier wird sofort klar, welche Parameter ihn interessierten: Form und Proportionen, genauer Zahlenverhältnisse, also Abstrakta. In seiner abstrakten Farbfeldmalerei und in seinem theoretischen Formunterricht finden sich zahlreiche Konkordanz zu den musiktheoretischen Aphorismen «*Wer ist musikalisch?*» des Schweizer Chirurgen und Brahms-Freundes Theodor Billroth,⁷ wie Wolfgang Kersten und Osamu Okuda aufzeigen konnten.⁸ Dabei geht es vorab um Rhythmus und Faktur. Einige von Klees Bildern tragen denn auch entsprechende Bezeichnungen wie *Blanc polyphonique* (1930, 140) oder *kleine rhythmische Landschaft* (1920, 216).

Klee selbst wiederum diente als Inspirationsquelle und explizit als indirekter Lehrer für eine ganze Generation von Komponisten, die sich nach der auf den Zweiten Weltkrieg folgenden Stunde Null der abstrakten Kunst und der seriellen Musik verschrieben, genauer: formalen Aspekten, also wiederum Proportionen und Zahlen. Stockhausen wirkte dabei als Vermittler von Klees Denken zu Pierre Boulez. Für diesen wurde Klee dann quasi zum «Hausgott», der ihn sein Leben lang begleitete und ihm mit ein Anlass war, die deutsche Sprache zu lernen. Mit seiner musikästhetischen Schrift *Le pays fertile* (*Fruchtland*), deren Titel sich auf ein zentrales Werk Klees bezog, wurde Boulez später zum Multiplikator für zahlreiche Komponisten, die sich ebenfalls auf einer

abstrakten Ebene oder aber assoziativ von bestimmten Titeln, Zeichnungen oder auffälligen Wendungen anregen ließen. Von Giselher Klebes *Die Zwischermaschine* (1948/49) und Sandor Veress' *Hommage à Paul Klee* (1951) für zwei Klaviere und Orchester bis heute verzeichnet das Zentrum Paul Klee über 600 Werke.

Solchen oft nur hintergründig feststellbaren Beziehungen nachzuspüren unternahm die vom Philosophischen Institut der Universität Bern und der Hochschule der Künste Bern im Mai 2016 organisierte interdisziplinäre Konferenz *Musik, Kunst und Philosophie im Dialog* unter der Leitung des wenige Monate später verstorbenen Prof. Dale Jacquet, dessen Andenken dieser Band gewidmet ist. Weil diese Tagung im Rahmen des an beiden Schulen angesiedelten Nationalfondsprojektes *Ontology of Musical Works and Analysis of Musical Practices* gemeinsam mit dem Zentrum Paul Klee und in dessen Örtlichkeiten abgehalten wurde, lag es nahe, den Fokus auf den Namenspatron zu legen und ihm zwei Panels zu widmen: einerseits der Rolle von Musik in Paul Klees Werk und Denken, andererseits seiner Bedeutung für die zeitgenössische Musik.

Aufgrund eines Calls wurden hierfür teils musikwissenschaftliche, teils kunsthistorische Beiträge präsentiert, interessanterweise aber keine philosophischen. Vier davon bilden, ausgebaut zu größeren Aufsätzen, den Kern dieses Bandes. Ergänzt wurde er mit drei ebenfalls stark überarbeiteten Texten aus weiteren Veranstaltungskontexten.

Klee und die Musik war schon das Thema vieler Ausstellungen; erinnert sei an *Klee et la musique* im Pariser Centre Pompidou 1985, an *Paul Klee und die Musik* in der Kunsthalle Schirn in Frankfurt am Main 1986, an *Melodie und Rhythmus* im Berner Zentrum Paul Klee 2006 oder an *Paul Klee Polyphonies* in der Pariser Cité de la musique 2011. Die Literatur erstreckt sich dabei von Willi Reichs Aufsatz «Paul Klee und die Musik»⁹ von 1955 über die Monografien von Hajo Düchting (1997)¹⁰ und Andrew Kagan (1983)¹¹ bis zum Sammelband *Paul Klee. Melodie und Rhythmus*.¹² Waren die bisherigen Zugänge vor allem von der kunsthistorischen Perspektive geprägt, versucht dieser Band nun eine Annäherung von beiden Seiten.

Das vieldiskutierte Bild *Fuge in Rot*, das den Bezug zur Musik bereits im Titel trägt, wurde von Paul Klee zu Recht als ein Werk der «Sonderklasse» deklariert. Wolfgang Kersten beleuchtet hier die Rezeption des Bildes in Kunst- wie Musikwissenschaft, kontextualisiert Klees Verhältnis von Musik und Malerei, zeigt Referenzen zu Bach, zur eigenen

Formenlehre wie auch zu Farbtheorien des 19. Jahrhunderts. Eingehend untersucht er dabei die lasierende Aquarelltechnik als Geheimnis durchsichtiger Farben. Schließlich widmet er sich auch bildtechnischen und formalistischen Fragen sowie solchen der Rahmung und Titelgebung. *Fuge in Rot* wurde auch von Pierre Boulez als Schlüsselbild erachtet. Die beiden Komponisten Bach und Boulez bilden so denn auch die musikalische Klammer dieses Bandes.

Verbindungen von Kunst und Musik werden für die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts zumeist anhand von Kategorien wie Zeitlichkeit, Immaterialität, Polyphonie und Rhythmik beschrieben. Linn Burchert gelingt es, auch auf tieferen Ebenen Gemeinsamkeiten der beiden Künste festzustellen. Diese zeigen sich insbesondere bei der Theoretisierung von Gestaltungsgesetzen und Wirkungsmächten beider Medien. Studiert man parallel die Schriften von Paul Klee und dem Berner Musikpsychologen und -theoretiker Ernst Kurth (1886–1946), fallen die gemeinsamen Metaphern des Atmens, der Luft und der Lebensenergie auf, die sowohl auf die Werke der bildenden Kunst wie der Musik übertragbar sind.

Das Bild *Glas-Fassade* aus Klees Sterbejahr steht im Zentrum von Osamu Okudas Beitrag. Mit kreationstechnischen, kompositorischen, semantischen und materialtechnischen Untersuchungen schildert er das Werk als Erinnerungs- und Projektionsraum, wobei er auch die japanische Rezeption einbindet. Enge Beziehungen finden sich zu Alban Bergs *Violinkonzert*. Diese konstituieren sich nämlich auf der Rückseite der *Glas-Fassade*: die Recto-Komposition *Mädchen stirbt und wird* verweist auf den frühen Tod von Alma Mahlers und Walter Gropius' Tochter Manon, der wiederum in Alban Bergs Werk thematisiert ist, das seinerseits am Schluss auf Bachs Choral «Es ist genug» rekurriert.

Christian Berger spürt sodann Klees Lust an der Form und zugleich auch Bachs eigener Freude an derselben und insbesondere an bestimmten Zahlenverhältnissen nach. Aus der Gegenüberstellung einer Analyse von Bachs Adagio in h-Moll aus der *Sonate für Violine und Cembalo* BWV 1019 und Paul Klees Skizze zu diesem Satz in seinen Vorlesungen *Beiträge zur bildnerischen Formlehre* von 1921/22 ergeben sich weitreichende Konsequenzen zur Einbindung der von Kant postulierten «ästhetischen Idee» in die musikalische wie bildnerische Werkbetrachtung. Es geht dabei nicht um die Nachahmung musikalischer Formprozesse in einem anderen Medium. Vielmehr faszinierte Paul Klee an der Musik das hohe Maß an Unabhängigkeit von allen äußerlichen Gegebenheiten,

was sie zu einer intensiven Auseinandersetzung mit allen Möglichkeiten künstlerischen Gestaltens befähigt; diese wiederum suchte er dann in seinem Werk bildnerisch umzusetzen. Die Analyse des Sonatensatzes führt zur Erörterung der Rolle des ästhetischen Urteils, wie es von Kant in seiner Kritik der Urteilskraft dargestellt wurde. Dementsprechend setzt bei Klee die «bildnerische Polyphonie» des Kunstwerks im Betrachter ein freies Spiel der Wahrnehmungskräfte in Gang, als dessen Zünder gleichsam die poetische Vieldeutigkeit seiner Bildtitel funktioniert, von denen sich nicht nur der späte Heidegger faszinieren ließ. Und wie bei Kant übersteigt die Kunst für Klee die bloße Begrifflichkeit der Vernunft, geht das Kunstwerk für ihn am Ende doch keineswegs in der Rationalität der lehrbaren «formale[n] Weisheit» seiner Faktur auf, sondern sie bewahrt «im obersten Kreis [...] ein letztes Geheimnis», angesichts dessen das «Licht des Intellekts» kläglich erlischt.¹³

Roland Moser macht Klees Bauhaus-Vorträge der *Bildnerischen Formlehre* für die musikalische Komposition fruchtbar, indem er Klees eigene Analyse des genannten Sonatensatzes von Bach in einem *Close Reading* von dessen eigenen Begriffen herleitet: Punkt und dessen Dynamisierung zur Linie, Konvergenz und Divergenz, Gewicht, Raum-Perspektive und strukturelle Rhythmen. Gleichzeitig bezieht Moser diese aber auch frei weiter assoziierend auf das musikalische Schaffen und die Bedeutung dieser Parameter für die zeitgenössische Musik von Igor Stravinskij bis Karlheinz Stockhausen. Letzterer bezeichnete Klee als seinen wichtigsten Kompositionslehrer, als er dessen Bauhaus-Notizbücher *Das Bildnerische Denken*¹⁴ seinem Komponistenkollegen Pierre Boulez schenkte. Einer der grundlegenden Aspekte, die Komponisten Klees Beitrag zur musikalischen Kreativität verdanken, besteht im neuartigen Umgang mit Raum-Zeit-Beziehungen.

Pierre Boulez entdeckte Paul Klee, den er damals noch nicht einmal dem Namen nach kannte, rein zufällig beim Besuch einer von Yvonne Zervos organisierten Ausstellung im Umkreis des ersten Festival d'Avignon 1947. Seit dieser unverhofften ersten Begegnung sollten die Malerei Klees und später auch sein Denken ein wesentlicher Bezugspunkt für Boulez' eigene Poetik und für sein Komponieren bleiben. Zeitlebens kam er immer wieder in unterschiedlichen Kontexten auf den Maler zurück, zuletzt 2008 im Zusammenhang mit einer Ausstellung in Brüssel und Salzburg. Bedeutendstes Zeugnis dieser fortgesetzten Ausein-

dersetzung ist das 1989 publizierte Buch *Le pays fertile*. Ulrich Mosch rekonstruiert die zentralen Motive von Boulez' Klee-Bild und liest die Äußerungen des Komponisten zu Klees Malerei und Denken als Quellen einer impliziten kompositorischen Poetik. Boulez' Initialzündung durch die genannte Ausstellung kann hier dank ihrer Reproduktion erstmals nachvollzogen werden.

In Bezug auf Klees *Zwitschermaschine* (1922, 151) äußerte Boulez trotz aller eigenen kompositorischen Versuche zu Klees Werken seine Skepsis gegenüber einer klanglichen Realisierung dieses Bilds: «Meiner Meinung nach funktioniert diese Maschine besser im Stillen, weil wir so eine Anzahl von Klängen und aussergewöhnlichen Kombinationen empfangen können, deren Übersetzung in die Wirklichkeit sie gnadenlos töten würde.»¹⁵ Die Verlockung, sich kompositorisch mit Klees Werk auseinanderzusetzen, bleibt aber ungebrochen inspirierend – ebenso die Auseinandersetzung mit diesen Kompositionen. So vergleicht Jim Dickinson abschließend Klees *Zwitschermaschine* und damit zusammenhängende Vorlesungsnotizen mit Harrison Birtwistles *Carmen Arcadiae Mechanicae Perpetuum* (1977) unter Einbezug von Birtwistles Kompositionsskizzen – und zeigt dabei, wie Klees Konzept von verzerrten Raum-Zeit-Wahrnehmungen zu quasi polytemporalen musikalischen Strukturen geführt hatte.

*

Dank gebührt Marcello Ruta und Annabel Colas für die organisatorische Betreuung des Symposiums, dem früheren ZPK-Direktor Michael Baumgartner, der bereits das Symposium und dann den Entstehungsprozess dieses Bandes mit Rat und Tat begleitet und mir wichtige Türen geöffnet hat, Osamu Okuda und Daniel Allenbach für die einfühlbare Redaktion der Beiträge, dem Zentrum Paul Klee für die Bereitstellung von Illustrationen, Christine Bolzli für die erfolgreiche Suche nach den Bildrechten, dem Schweizerischen Nationalfonds, der Hochschule der Künste Bern, dem Kanton Graubünden, der Ernst Göhner Stiftung und der Ursula Wirz-Stiftung für die großzügige finanzielle Unterstützung und dem Verlag, insbesondere Ruedi Bienz sowie Sebastian Schmitt, Arlette Neumann und Jelena Petrovic für die gute Zusammenarbeit.

Bern, im Mai 2020

Thomas Gartmann

Anmerkungen

1 Etwas überspitzt könnte man die von Boulez geäußerte Skepsis, Klees imaginierte *Zwitschermaschine* kompositorisch umzusetzen, so verkürzen. Im Original lauten dabei seine Bemerkungen: «Cette machine a du reste conduit quelques musiciens à imaginer ce que pourrait être la musique écrite pour elle et comment elle sonnerait! À mon avis, cette machine fonctionne mieux dans le silence parce que nous pouvons y concevoir nombre de sons et de combinaisons extraordinaires que leur transposition dans la réalité tuerait sans pitié.» Pierre Boulez: *Le pays fertile. Paul Klee*, hg. von Paule Thévenin, Paris 1989, S. 44–50 [sic].

2 Vgl. Susanna Partsch: *Klee 1879–1940* [Neuausgabe], Köln 2007, S. 8 f.

3 Besten Dank an Kai Köpp (Bern) für diesen Hinweis.

4 Vgl. Thomas Gartmann: Stefan Wolpe und das Weimarer Bauhaus. Ein Gästebucheintrag als Dokument der Wendezeit, in: *Zwitscher-Maschine* 8 (2020), S. 70–77.

5 Brief von Paul an Ida Klee vom 3. Januar 1900, in: Paul Klee: *Briefe an die Familie, 1893–1940*, hg. von Felix Klee, Köln 1979, Bd. 1, S. 69 f., hier S. 69.

6 Vgl. Tagebucheintrag vom 28. Juni 1918, in: *Paul Klee. Tagebücher 1898–1918. Textkritische Neuedition*, hg. von der Paul-Klee-Stiftung Kunstmuseum Bern, bearb. von Wolfgang Kersten, Stuttgart/Teufen 1988, S. 461.

7 Theodor Billroth: *Wer ist musikalisch?*, hg. von Eduard Hanslick, Berlin 1895.

8 Vgl. Wolfgang Kersten/Osamu Okuda: Klees Wahlverwandtschaft mit Theodor Billroth. Farbfeldmalerei im Spiegel der Frage «Wer ist musikalisch», in: *Neue Zürcher Zeitung*, 21.1.1995, S. 65.

9 Willi Reich: Paul Klee und die Musik, in: *Schweizerische Musikzeitung* 95/9 (1955), S. 347 f.

10 Hajo Düchting: *Paul Klee – Malerei und Musik*, München 1997.

11 Andrew Kagan: *Paul Klee. Art and Music*, Ithaca/London 1983.

12 *Paul Klee. Melodie und Rhythmus* [Ausstellungskatalog Zentrum Paul Klee], Ostfildern 2006.

13 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.

14 *Paul Klee. Das bildnerische Denken. Schriften zur Form und Gestaltungslehre*, hg. von Jürg Spiller, Basel/Stuttgart 1956.

15 «À mon avis, cette machine fonctionne mieux dans le silence parce que nous pouvons y concevoir nombre de sons et de combinaisons extraordinaires que leur transposition dans la réalité tuerait sans pitié.» Boulez: *Le pays fertile*, S. 44–50 [sic]. Dt. nach Simon Crameri: Von Hörbildern und Tongemälden. Das Musikarchiv des Zentrum Paul Klee, in: *Paul Klee. Melodie und Rhythmus*, S. 199–222, hier S. 199.

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*.