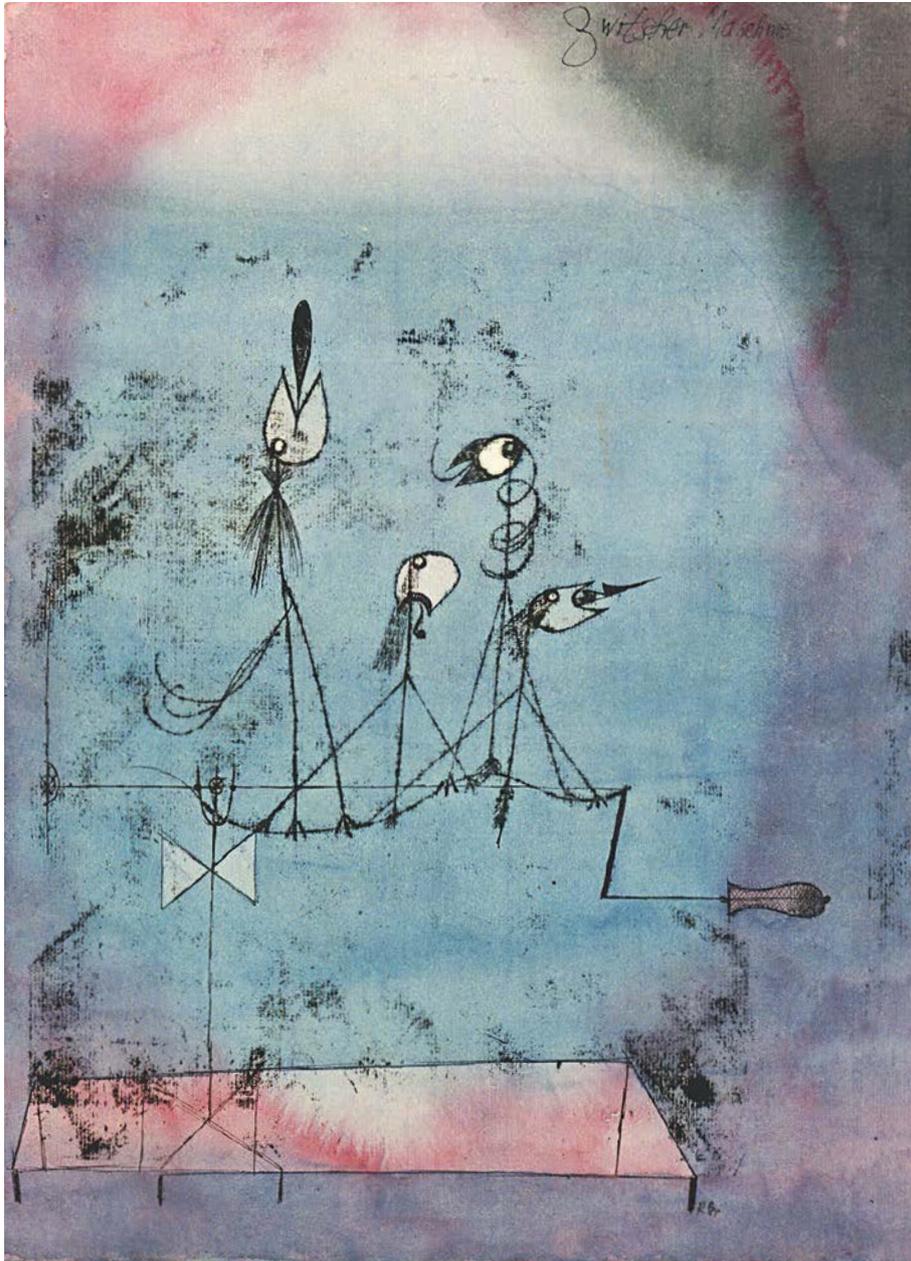


VON DER FUGE IN ROT BIS ZUR ZWITSCHERMASCHINE

PAUL KLEE UND DIE MUSIK

Thomas Gartmann (Hg.)

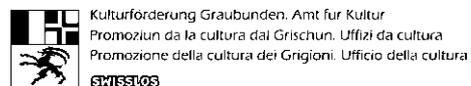


Hochschule der Künste Bern, 2020
www.hkb.bfh.ch



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

Wolfgang F. Kersten

Paul Klee: *Fuge in Rot*. Von Musterbildern zum «Sonderklasse»-Werk

«Jammern über Geldausgaben – das war der Orgelpunkt der Fuge.»¹

Das Ideal einer Fusion von moderner Malerei und klassischer Musik

In Oslo, Paris und Frankfurt am Main war 1985/86 die vom norwegischen Kunsthistoriker, Pianisten und Kunstkritiker Ole Henrik Moe (1920–2013) konzipierte Wanderausstellung «Paul Klee und die Musik» zu sehen.² Diese Ausstellung markiert mit dem einleitenden Text und dem bibliografischen Bericht von Moe sowie dem Katalogbeitrag von Marcel Franciscano einen wissenschaftsgeschichtlichen Wendepunkt. Seitdem dürften die allgemeinen kunsthistorischen Voraussetzungen für das Thema des vorliegenden Aufsatzes einer breiteren Öffentlichkeit bekannt sein. Sie werden bis heute in ungezählten Publikationen referiert: Paul Klee war ein Meister modernistischer Malerei und zugleich ein Musiker traditioneller Provenienz; in seiner Kunstproduktion ging er von Parallelen zwischen zeitgenössischer Malerei und klassischer Musik aus; in die Kunsttheorie transferierte er aus dem Bereich der Musik zentrale Fachausdrücke, beispielsweise die Begriffe «Polyphonie», «Rhythmus», «Takt», «Tonalität», «Harmonie», er bestimmte sie für seine Lehre neu, und er überführte sie zugleich in zahlreiche Bildtitel; zudem versah er selbst so, wie es seit Ludwig van Beethoven unter Komponisten üblich geworden ist,³ jedes seiner anerkannten Werke mit einer eigenen Opusnummer und nahm es ab 1911 in einen handschriftlich geführten Œuvrekatalog auf; und schließlich versuchte Klee spätestens mit Beginn seiner Lehrtätigkeit am Staatlichen Bauhaus in Weimar der bildenden Kunst in der bürgerlichen Kultur der Weimarer Republik die Anerkennung zu verschaffen, die der klassischen Musik seit dem späten 18. Jahrhundert zuteil wird.

Ob ihm das zu Lebzeiten tatsächlich gelungen ist, sei dahingestellt.⁴ Nach dem Zweiten Weltkrieg jedenfalls ist Klees Kunst im Zuge der «Reinthonisierung der Moderne»⁵ in die bürgerliche Bildungskultur

eingegangen; mit dazu beigetragen hat ein seit rund neunzig Jahren anhaltender fachübergreifender Kommunikationsprozess, innerhalb dessen Klees Werke so häufig und nachhaltig mit Musik in Verbindung gebracht worden sind, um ihre Bedeutung zu erklären, wie bei kaum einem anderen bildenden Künstler des 20. Jahrhunderts.⁶ Dies wurde im Jahr 2018, als gleich zwei umfassende Publikationen, eine vorbehaltlose und eine kritisch konzipierte, zum Ideal der Fusion von moderner Kunst und klassischer Musik in Klees Bildern erschienen, noch einmal deutlich;⁷ eine systematische Analyse aller relevanten Werke steht aber weiterhin aus.

Darüber hinaus lassen sich Interaktionsprozesse ausmachen, innerhalb derer sich zahlreiche Komponisten ab 1920 und verstärkt ab 1945 in ihrem musikalischen Schaffen durch Klees Bilder und Kunsttheorie haben anregen lassen. Einige hat Walter Salmen im Jahr 1986 aufgelistet: John Cage, Bernd Alois Zimmermann, Mauricio Kagel, John Whitney, Karl Amadeus Hartmann und Friedrich Schenker.⁸ «Zimmermanns außermusikalische Quellen» sind bereits 1978 von Andreas von Imhoff analysiert worden.⁹ Selbst in Japan gibt es mit Takashi Kako, Tōru Takemitsu und Hidekazu Yoshida Komponisten, Essayisten und Musikkritiker, die über Klee geschrieben beziehungsweise ihm Musikstücke gewidmet haben. Im Weiteren werden von musikwissenschaftlicher Seite Bezüge zwischen Klee und bedeutenden Komponisten wie beispielsweise Anton von Webern hypostasiert.¹⁰

Das Zentrum Paul Klee hat im Jahr 2006 auf die genannten Interaktionsprozesse reagiert, jedoch nicht so sehr aus wissenschaftlichen Gründen, sondern weil sich die Institution einem «interdisziplinären Leitgedanken» verschrieben hat, «in dem Musik, Theater, Literatur und Tanz sowie Kunstdidaktik einen ebenso grossen Stellenwert wie das bildnerische Schaffen erhalten sollten.»¹¹ Demgegenüber formulierte Tilman Osterwold die kunsthistorisch wegweisende Feststellung: «Es

ist schwer auszumachen, wo das Musikalische im Klee'schen Werk beginnt und wo es endet.»¹²

Die entsprechende Aufgabe soll in der vorliegenden Untersuchung angesichts eines Übergangs in Klees bildkünstlerischer Arbeit von Musterbildern zu einem Werk der «Sonderklasse» verfolgt werden. Es gibt diesbezüglich ein Schlüsselbild im Œuvre des Künstlers, mit dem er am Staatlichen Bauhaus in Weimar aus dem Formlehreunterricht heraus seine Referenz gegenüber Johann Sebastian Bach zum Ausdruck brachte und mit dem Jahre später der französische Komponist Pierre Boulez seine Referenz gegenüber Klee zu bekunden scheint: das im Komplementärkontrast indigorot-grün gestufte Aquarell *Fuge in Rot* (1921, 69). Klee schuf das Werk höchstwahrscheinlich im Rahmen seiner «Kompositionsübungen» Anfang Mai 1921, als er gut zehn «Musterbilder» für seine Studierenden produzierte.¹³ Über den Bildtitel nahm er programmatisch Bezug auf die Fugenkunst Bachs und versuchte derart, die bildnerische Stratigrafie des weitgehend abstrakten, prinzipiell mehrdeutigen Aquarells durch die verbalisierte Bezugnahme auf polyphone Musik zu legitimieren und zu nobilitieren. Solch eine Strategie lag gerade im kulturellen Klima des Bauhauses besonders nah, wie Hans L. Jaffé bereits 1971 nachgewiesen hat.¹⁴

Boulez behandelt das Bild ausführlich in seiner 1989 vorgelegten Publikation *Le pays fertile. Paul Klee*, und er räumt ihm nicht allein über die Abbildung auf dem Buchumschlag ebenfalls eine programmatische Bedeutung ein.¹⁵ Im Sommer 1947 lernte Boulez zum ersten Mal Werke von Klee auf einer Ausstellung in Avignon kennen.¹⁶ 1955 schrieb der Komponist seinen ersten Text über den Maler; im November 1985 nahm er im Rahmen der Pariser Ausstellung «Paul Klee und die Musik» im Musée national d'art moderne an einem Symposium teil, 1986 und 1987 folgten weitere Vorträge über Klee im Kunstmuseum Basel und im Museum of Modern Art in New York.¹⁷ Noch 2008 gab er in einem Interview mit Michael Baumgartner und Claude Lorent bereitwillig Auskunft zu seinem Verhältnis zu Klee.¹⁸ Durch Boulez' öffentlich bekundetes Interesse an Klee als «Komponist» auf dem Feld der bildenden Kunst und durch die differenzierten Kommentare in Boulez' Publikation von 1989 haben Klees Bilder und Kunsttheorie eine markante Präsenz in der avancierten Musikkultur der Gegenwart gewonnen. Davon zeugt auch die Literatur über Boulez.¹⁹ Insofern gilt hier einerseits im besonderen Masse Otto Karl Werckmeisters Einschätzung: «Kunst vermittele sich durch alle möglichen anderen Wissenschaften und werden [sic] dadurch erst

bedeutsam.»²⁰ Andererseits stellt sich heute die Frage, welche genuin bildkünstlerischen Qualitäten dem «Sonderklasse»-Werk *Fuge in Rot* aus historischer Sicht innewohnen; sie sind, wie Boulez beispielhaft ausgeführt hat, keineswegs an die musikalische Idee der Fuge gebunden: «*Fugue en rouge* on ne peut s'empêcher de faire le rapprochement avec Bach. Mais il faut se méfier des comparaisons par trop littérales. On a vu le mot *fugue* inscrit sous un tableau, bien. Joyce aussi a déclaré que tel chapitre d'*Ulysse* était composé d'après le schéma de la fugue.»²¹

In Berücksichtigung dieses Sachverhalts ist vom Autor des vorliegenden Aufsatzes im Jahr 2005 erstmals sowohl kunsthistorisch als auch musikwissenschaftlich der Versuch unternommen worden zu klären, auf welcher Bildidee das Aquarell im Einzelnen beruht, worin die Bedeutung des Dargestellten beziehungsweise die des Bildtitels besteht und inwiefern Analogien zwischen Malerei und Musik für das Verständnis des Werks unabdingbar sind.²² Dabei konnte unter anderem festgehalten werden, welche Erkenntniswerte und Problempunkte diesbezüglich in der Literatur vorliegen und welche Ergänzungen und Korrekturen in einer bibliografisch möglichst umfassenden Revision anzubringen waren. Als kritisches Korrektiv dienten im Wesentlichen die maltechnisch angemessene Wahrnehmung des Aquarells und Boulez' Skepsis gegenüber einer vorschnellen akademischen Korrelation von Bildtitel und Bilddarstellung. Darauf reagierte Otto Karl Werckmeister sieben Jahre später in seinem grundsätzlich diplomatisch gehaltenen Beitrag «*Töpfererei* [Poterie] et *Fuge in Rot* [Fugue en rouge] de Klee» für einen Pariser Ausstellungskatalog.²³ Nun ist der Zeitpunkt gekommen, die genannten beiden Beiträge im Kontext der aktuellen Forschungslage kritisch zu rekapitulieren und konstruktiv aufeinander zu beziehen. Dabei wird sich zeigen, inwiefern das seit sehr langer Zeit für Klees Bildproduktion hypostasierte Ideal einer Fusion von moderner Malerei und klassischer Musik einer bürgerlichen Ideologie gleichkommt, die sowohl Klee als auch Boulez befeuerten, der sie selbst aber nur bedingt nachgingen.

Fugengebilde

Paul Joecks und Will Grohmann veröffentlichten in den Jahren 1923/24 die ersten kunstkritisch gehaltenen Erläuterungen über *Fuge in Rot*.²⁴ Eine der jüngeren musikwissenschaftlich ausgerichteten Untersuchungen publizierte Thomas Kain im Jahr 2003; der Autor dokumentiert und

kommentiert in seinem Aufsatz über Klees «Vorbereitungen zur polyphonen Malerei» kurz Grohmanns wechselnde Stellungnahmen zum Verhältnis von Malerei und Musik.²⁵ 1924 schrieb Grohmann über *Fuge in Rot*:

«Der Titel verführt, in ihr das malerische Gleichnis einer musikalischen Imitation oder einer Bachschen Fuge zu sehen [...]. Das Blatt ist dem Musiker tot, dem Augenmenschen, der nichts von Musik weiß, lebendig, wofern er nur die weitgehende Abstraktion als menschlich belangvoll zu empfinden in der Lage ist.»²⁶

1954 korrigierte Grohmann seine Einschätzung: «Eine gesetzmäßige Farbenabstufung lebt sich in gesetzmäßig aufeinander bezogenen Formen aus, und das Blatt müßte dem Musiker wie dem Augenmenschen lebendig sein, sofern beide aus der sinnvollen Ordnung das Echo einer universelleren Ordnung herausfühlten.»²⁷ Kain ist entgangen, worauf Grohmanns Gesinnungswandel zurückzuführen ist.²⁸ Es ist Klees eigene, zwischen 1924 und 1930 wechselnde Meinung über Parallelen zwischen Malerei und Musik, von der Grohmann erfuhr und der er folgte.²⁹ Insofern kommen Grohmanns Begriff der «Fugenbilder» und seine diesbezüglichen Erläuterungen Aussagen und Intentionen nah, die der Künstler autorisiert haben könnte. Das gilt im Einzelnen auch für Grohmanns musikalische Direktinterpretation des Aquarells *Fuge in Rot*: «In den vier Hauptformen (Krug, Niere, Kreis und Rechteck) könnte man Thema, Antwort, Thema in der dritten und Antwort in der vierten Stimme sehen. Die wechselnde Tonart läge in dem wechselnden Formcharakter, das Fortschreiten des Themas in der Entwicklung der Farbe.»³⁰ Im Weiteren hebt Grohmann Klees Fähigkeiten im Bereich des Komponierens ausdrücklich hervor:

«Weit größer als die Infiltration der Malerei mit der Dichtung ist bei Klee die wechselseitige Durchdringung von Malerei und Musik. Klee war eben auch Musiker und fand sich in jeder Partitur zurecht. Er komponierte nicht, aber er verstand den Prozeß des Komponierens bis in die letzten Einzelheiten. Es war ihm möglich, Strawinskys Schema ebenso gut zu verstehen wie das Zwölftonsystem Arnold Schönbergs; Bach, Mozart und Haydn waren ihm so vertraut wie Literaturfreunden die Gedichte Goethes, er kannte beinahe jedes ihrer Werke und einige auswendig. Da Klee überall auf die Elemente zurückging, konnte er von der Musik ebenso lernen wie

von der Malerei [...]. Das Vorgehen Klees ist nicht anders als das Vorgehen des Musikers, der Note gegen Note setzt, vom Motiv zum Thema kommt, ein zweites Thema bringt, beide Themen durchführt usw.»³¹

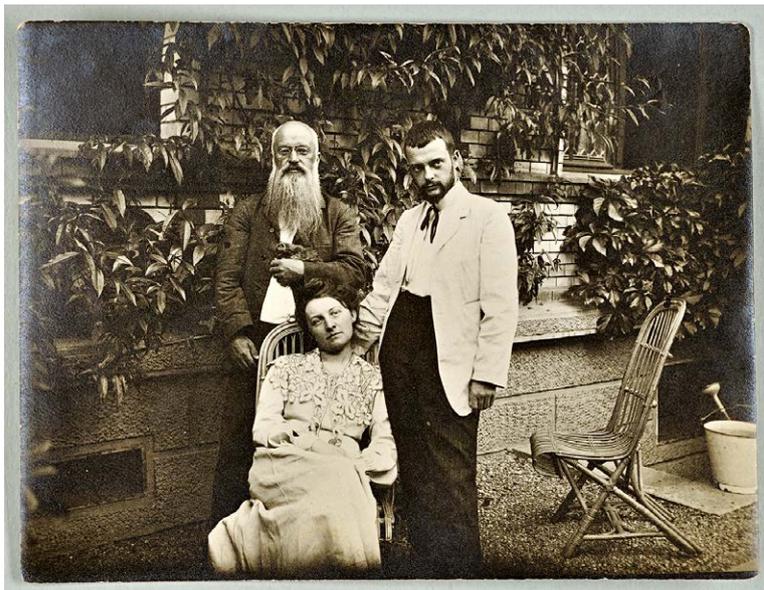
Genau in diesem Sinn schätzten Karlheinz Stockhausen und Pierre Boulez den Maler als den besseren Kompositionslehrer.³² Dementsprechend differenziert analysiert Boulez *Fuge in Rot*; er bestreitet zwar keineswegs den über den Titel literarisch eindeutig hergestellten Bezug zu Bach, will die bildnerische Komposition aber nicht unmittelbar auf bloße Analogien zu den strengen Gesetzmäßigen im Aufbau einer musikalischen Fuge reduziert sehen.³³

Lothar Hoffmann-Erbrecht hingegen geht in seiner vorgeblich «neuen Deutung» von Klees *Fuge in Rot* ohne jeden Vorbehalt von einer Analogie zwischen Musik und Malerei aus, und er interpretiert Klees Aquarell aus musikwissenschaftlicher Sicht unvermittelt als «malerische Partitur».³⁴ A priori vorausgesetzt wird dabei, dass die bildnerische Komposition von links nach rechts wahrzunehmen sei.³⁵ Auch Thomas Kain eröffnete im Jahr 2003 seine Bildbetrachtung mit der suggestiven Frage, ob das «Formenspiel[1]» des Aquarells «in der konventionellen Leserichtung von links nach rechts» wahrzunehmen sei.³⁶ Der Frage liegt die in der Kunstgeschichte allgemein verbreitete Annahme zugrunde, der Wahrnehmungsprozess eines Bildes gehorche der konventionellen Leserichtung. Wahrnehmungspsychologisch spricht wenig für diese Annahme. Zudem wird im vorliegenden Fall die Lasurtechnik, in der Klee sein Aquarell gemalt hat, weitgehend ignoriert. – Eine neue Phase in der kunsthistorischen Analyse des Aquarells leitete, wie eingangs bereits festgestellt, der Autor des vorliegenden Aufsatzes im Jahr 2005 ein, Otto Karl Werckmeister schloss sieben Jahre später daran an, trotzdem sind neben neuen erkenntnisreichen Studien auch Rückschritte³⁷ in der Forschung zu konstatieren.

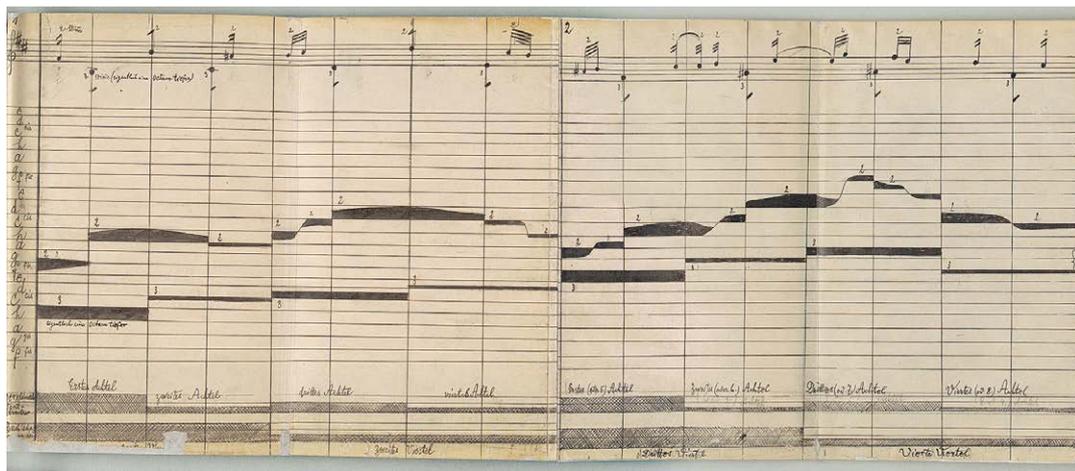
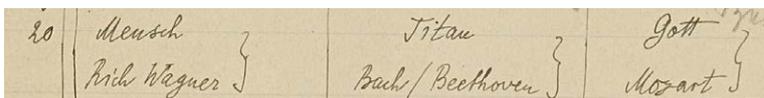
Klees polarisiertes Verhältnis zu Musik und Malerei

In Klees Leben und seiner Arbeit gibt es unter wechselnden geografischen Verhältnissen und historischen Bedingungen einen fünffachen Bezug zur Musik, genauer gesagt zur so genannten Klassischen Musik des 18. und 19. Jahrhunderts. Im Wesentlichen sind die Bezüge vier in zwischen sorgfältig edierten Quellenschriften – Klees Reinschriften der

1 Hans Wilhelm, Lily und Paul Klee im Garten, Obstbergweg 6, Bern, September 1906, Abzug, Verso, 9 x 12 cm, Zentrum Paul Klee, Bern, Schenkung Familie Klee, ZPK Bildarchiv.



2 Paul Klee: *Beiträge zur bildnerischen Formlehre*, 3. Juli 1922, S. 151 (Detail).



3 Paul Klee: *Beiträge zur bildnerischen Formlehre*, 16. Januar 1922, Fig. 22, Beilage (Detail), ZPK Bildarchiv.

Tagebücher, seinen Briefen an die Familie, seinen zu Lebzeiten publizierten Schriften und seiner *Bildnerischen Formlehre* – zu entnehmen.

1. Die Sozialisation in einem kleinbürgerlichen Schweizer Elternhaus, wo durch den Beruf des Vaters und der Mutter tagtäglich reichhaltige musikalische Erfahrungen zu machen waren: Klees Vater Hans Klee war Gesangspädagoge am Lehrerseminar in Hofwil bei Bern,

die Mutter ausgebildete Sängerin. 1906 heiratete Klee die Klavierlehrerin Lily Stumpf aus München und übersiedelte von Bern nach München (Abb. 1).

2. Die musikalische Begabung: Schon im Kindesalter offenbarte Klee einerseits ein zeichnerisches Talent, andererseits herausragende Fähigkeiten beim Geigespielen. Bereits im Alter von zehn Jahren konnte er als außerordentliches Mitglied in den Konzerten der Bernischen Musikgesellschaft auftreten. Nach 1906 pflegte Klee mit Freunden und Bekannten bis an sein Lebensende die Praxis der Hausmusik, wobei er ausschließlich Werke von deutschen und österreichischen Komponisten des achtzehnten und frühen neunzehnten Jahrhunderts spielte. Er schätzte offensichtlich die Musik der klassischen Periode als einen absoluten Höhepunkt, auf den lediglich der Niedergang folgen könne.
3. Die mehr oder weniger professionelle Tätigkeit als Musikkritiker: Von 1903 bis 1906 schrieb Klee in Bern für das von seinem Freund Hans Bloesch redaktionell betreute *Berner Fremdenblatt* Rezensionen zu Musik-, Theater- und Opernaufführungen in Bern.
4. Als Musikliebhaber und Bildungsbürger besuchten neben Klee auch seine Frau Lily und sein Sohn Felix lebenslang recht häufig Theater-, Opern- und Musikaufführungen; Lily und Felix tauschten sich darüber intensiv aus.³⁸
5. Als Meister der Moderne suchte, begründete und behauptete Klee während seiner Zeit am Staatlichen Bauhaus in Weimar und Dessau von 1921 bis 1933 in der Theorie und der Praxis der bildenden Kunst mehr oder weniger systematisch Parallelen und Analogien zwischen moderner Malerei und klassischer Musik. An die bekanntesten Belege sei kurz erinnert: Klees Tabelle für enzyklopädische Bezugnahmen einer universell einsetzbaren abstrakten Formensprache vom 3. Juli 1922, in der neben der Musik auch die drei Kategorien Wagner (Mensch), Bach/Beethoven (Titan), Mozart (Gott) vorkommen (Abb. 2); der Versuch einer grafischen Umsetzung zweier Takte aus Bachs sechster Sonate für Violine und Cembalo in G-Dur vom 16. Januar 1922 (Abb. 3).

Aus diesen Bezügen lassen sich zwei Schlussfolgerungen ziehen, eine kunsthistorische sowie eine musikgeschichtliche, die Klees Bachrezeption betrifft. Die kunsthistorische Schlussfolgerung zielt auf Klees polarisiertes Verhältnis zu Musik und Malerei.

Bereits in einer sehr frühen Rezension, die der zu seiner Zeit hochgeschätzte Schriftsteller Theodor Däubler im Jahr 1918 über eine Ausstellung mit Bildern von Klee schrieb, wird der romantische Topos von einer Musikalität der Malerei bemüht, um den Künstler zu preisen.³⁹ Klee schätzte Däubler sehr, hielt jedoch nichts von solchen Sichtweisen, denen zufolge sich seine malerischen und musikalischen Talente gegenseitig harmonisch erfüllt hätten.⁴⁰ Tatsächlich stehen Musik und Malerei bei Klee in einem fundamentalen Gegensatz zueinander. Er war als reproduktiver Musiker ebenso entschieden traditionell wie als schöpferischer Maler modern. Bei der Berufswahl nach dem bestandenen Maturitätsexamen im Herbst 1898 entschied sich Klee nicht für das Metier der Musik, in dem er besonders gefördert und ihm höchste Anerkennung zuteil geworden war, sondern für die Malerei. So widersprach er den Erwartungen seiner Familie und setzte sich beruflich gerade von der traditionellen Kultur ab, die ihn geprägt hatte. Mit Blick auf klassische Musik hielt Klee unter dem Datum 1918 in der Reinschrift seines dritten Tagebuchs fest: «Was für ein anziehendes Schicksal, heute die Malerei zu beherrschen, (wie ehemals f. den Musiker).»⁴¹ Und noch 1928 konstatierte er in seinem Aufsatz über «Exakte Versuche im Bereich der Kunst»: «was für die musik schon bis zum ablauf des achtzehnten jahrhunderts getan ist, bleibt auf dem bildnerischen gebiet wenigstens beginn.»⁴²

Ein fotografisches Dokument aus dem Jahr 1900 zeigt ein Streichquintett in ungewohnten Räumlichkeiten, im Atelier der Münchner Mal- und Zeichenschule Heinrich Knirr (Abb. 4). Klee sitzt ganz rechts vorne. Staffeleien dienen den Musikern als Notenständer. Angesichts dieses Arrangements lässt sich mit den Worten von Otto Karl Werckmeister die sozialgeschichtliche Ausgangssituation für Klees Bach-Rezeption in Deutschland zusammenfassend folgendermaßen skizzieren:

«Dass Klee die Musik zwar als Medium der Gesellschaftskultur, nicht dagegen als Medium kreativer Individualisierung schätzen und beherrschen lernte, bestimmte über seine Berufsentscheidung für die Malerei hinaus die lebenslange Polarisierung seines Verhältnisses zur Musik als traditioneller, gesellschaftlich konsolidierender Kunst und zur Malerei als moderner Abweichung von gesellschaftlich sanktionierter Kultur.»⁴³

Vor dem Hintergrund dieser Schlussfolgerung wird die musikgeschichtliche Feststellung zu Klees Bach-Rezeption verständlich. Sie findet, so-



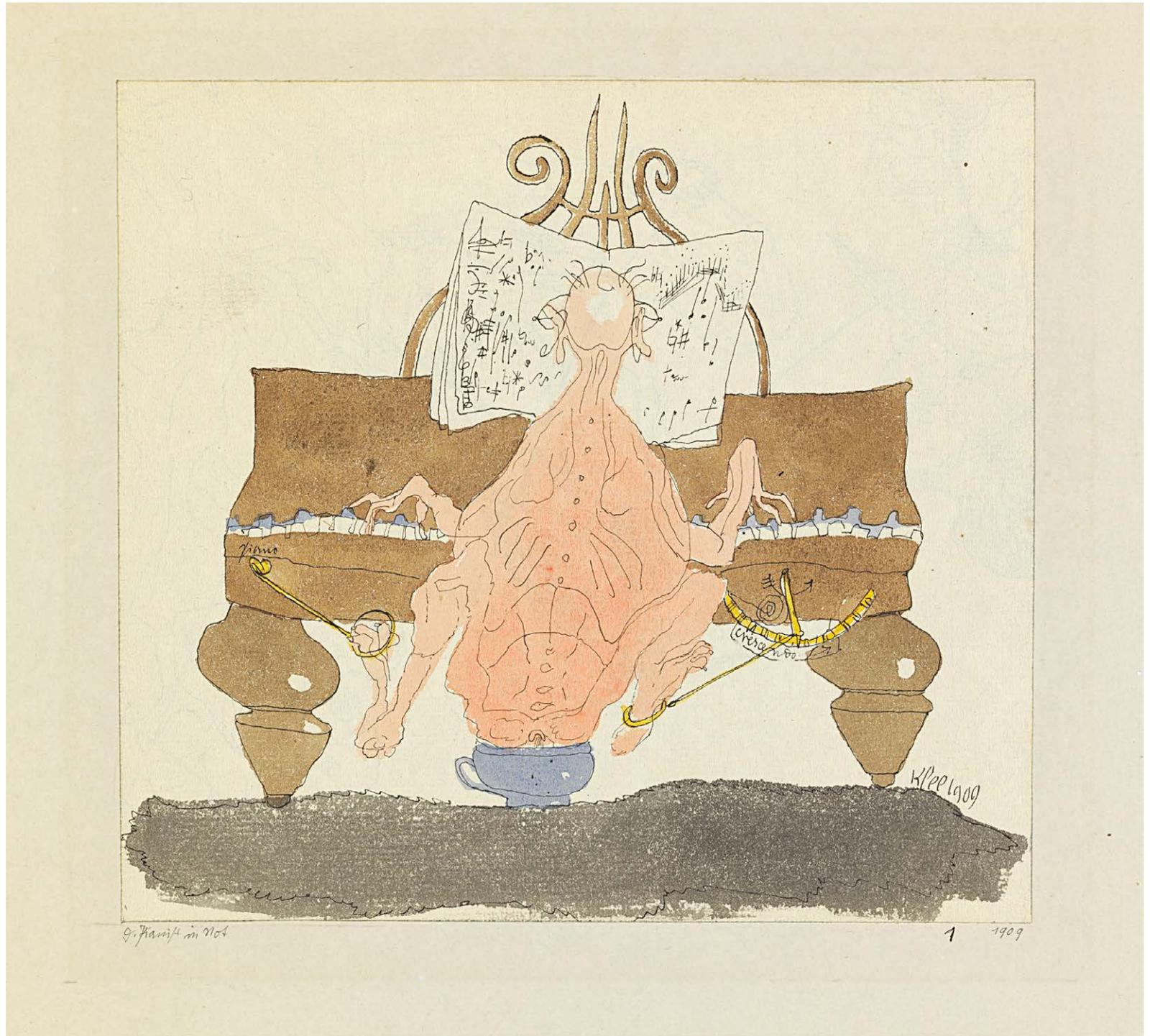
4 Quintett im Atelier der Mal- und Zeichenschule Heinrich Knirr in München (Paul Klee erster von rechts), Abzug in Passepartout, 8,7 x 12,1 cm, Zentrum Paul Klee, Bern, Schenkung Familie Klee, ZPK Bildarchiv.

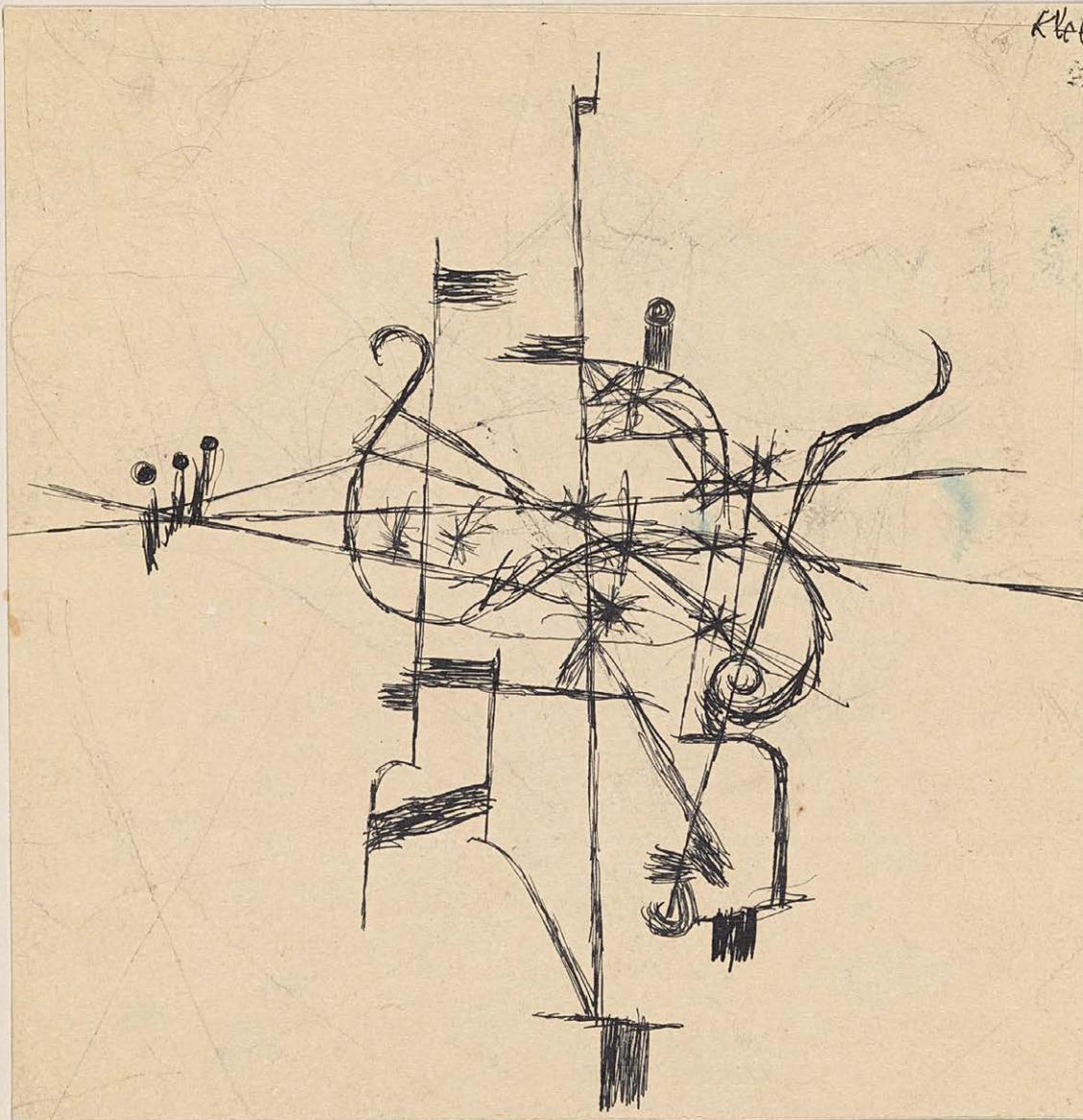
weit sie aus dem Bereich des Privaten ins Öffentliche hinein reicht, allein auf dem Gebiet der Musikkritik statt, und wie diese Tätigkeit historisch zu bewerten ist, hat erstmals Anselm Gerhard mit Nachdruck deutlich gemacht. Im *Berner Almanach Musik* aus dem Jahr 2001 schreibt er:

«Nicht nur der Musikbetrieb, von dem Klee zu berichten hat, hält keinem Vergleich mit den damaligen Zentren des zeitgenössischen Musiklebens stand, auch Klees Einstellung zu den älteren und neueren Kompositionen ist von einer kleinbürgerlichen Gedicgenheit geprägt, die selbst aus dem Blickwinkel des späten 19. Jahrhunderts eher als rückwärtsgewandt bezeichnet werden muss.»⁴⁴

Ob es im Weiteren musikgeschichtlich von Bedeutung sein könnte, Klees private Berichte im Tagebuch und in den Briefen für die Bach-Rezeption auszuwerten, bleibt noch abzuklären. Zu vermuten ist, dass sich die Arbeit lohnen würde – deshalb finden sich in der textkritischen Neuausgabe der Klee-Tagebücher von 1988 entsprechende Indizes. Einen reichen Fundus beinhalten Klees Briefe; wenigstens ein Beispiel sei angeführt: In einem Brieffragment vom 7. Dezember 1901 aus Rom an Lily Stumpf in München setzt sich Klee eingehend mit den «drei Großen B» in der klassischen Musik auseinander und bezweifelt, dass Brahms im Verein mit Bach und Beethoven genannt werden könne.⁴⁵

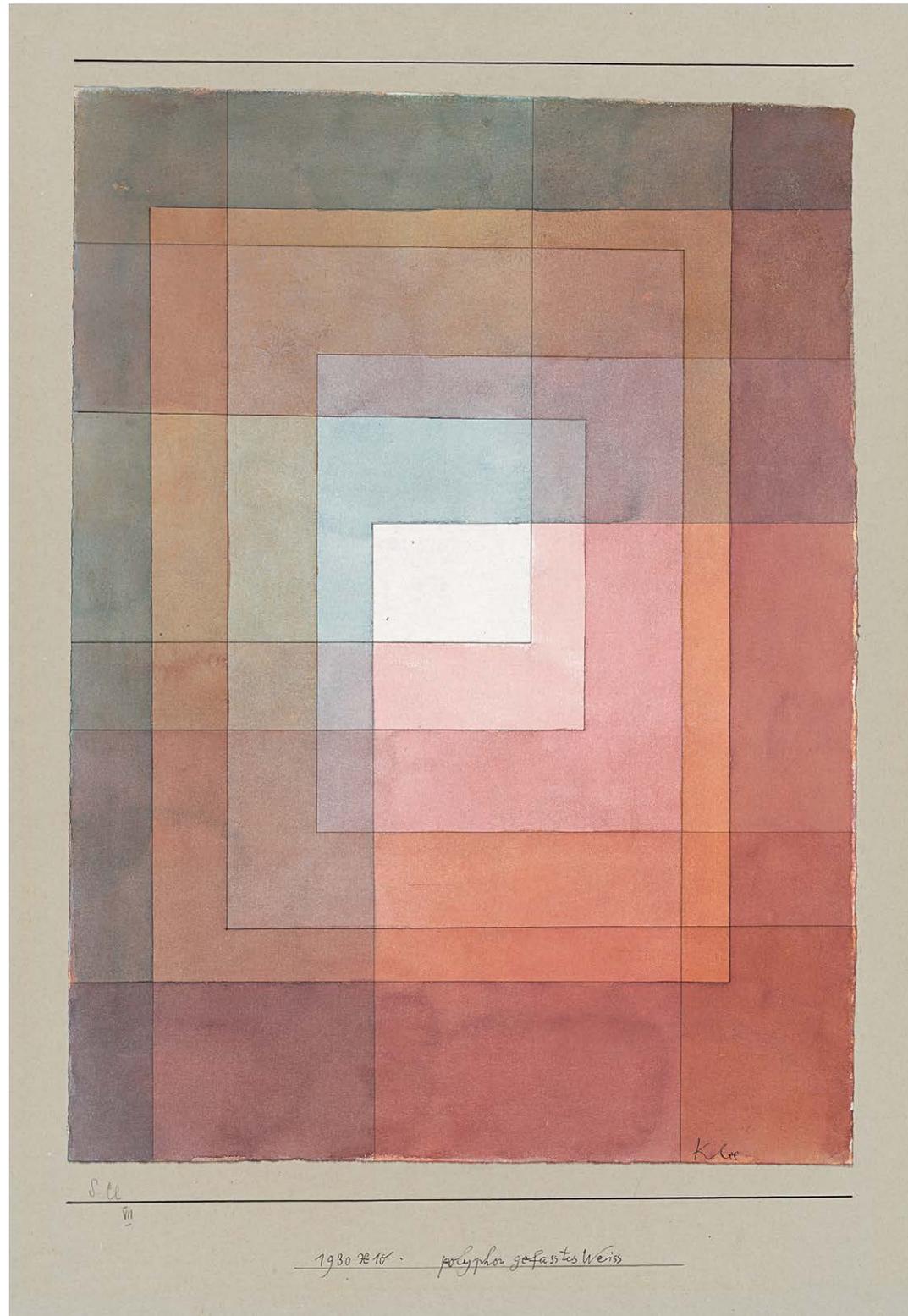
5 Paul Klee: *Der Pianist in Not* (Witzblatt, Karikatur auf die moderne Musik), 1909, 1, Feder und Aquarell auf Papier auf Karton, 16,5 x 18 cm, Privatbesitz Schweiz, Depositum Zentrum Paul Klee, ZPK Bildarchiv.





1914. 10.

6 Paul Klee: *Zeichnung (Instrument für die neue Musik)*, 1914, 10, Feder auf Papier auf Karton, 17,4 x 17 cm, Privatbesitz Schweiz, Depositum Zentrum Paul Klee, ZPK Bildarchiv.



7 Paul Klee: *Polyphon gefasstes Weiss*, 1930, 140, Feder und Aquarell auf Papier auf Karton, 33,3 x 24,5 cm, Zentrum Paul Klee, Bern, ZPK Bildarchiv.

«Bach wird als Gott verehrt»

Die Frage nach der Wirkung von Johann Sebastian Bach, präziser formuliert, die Frage nach der Wirkung der Deutungskonstruktion «Bach» auf die bildende Kunst moderner Tradition in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts ist alles andere als neu, sie ist ebenso naheliegend wie bekannt. Das gleiche gilt für die Antworten. Spätestens seit der viel beachteten Ausstellung «Der Klang der Bilder», die 1985 in der Stuttgarter Staatsgalerie stattfand und zu der ein opulenter Katalog erschienen ist, sind auf breiter Basis Analogien zwischen bildnerischen und musikalischen Kompositionen sowie Huldigungen an Bach im Gefüge moderner abstrakter Kunst hinlänglich bekannt.⁴⁶

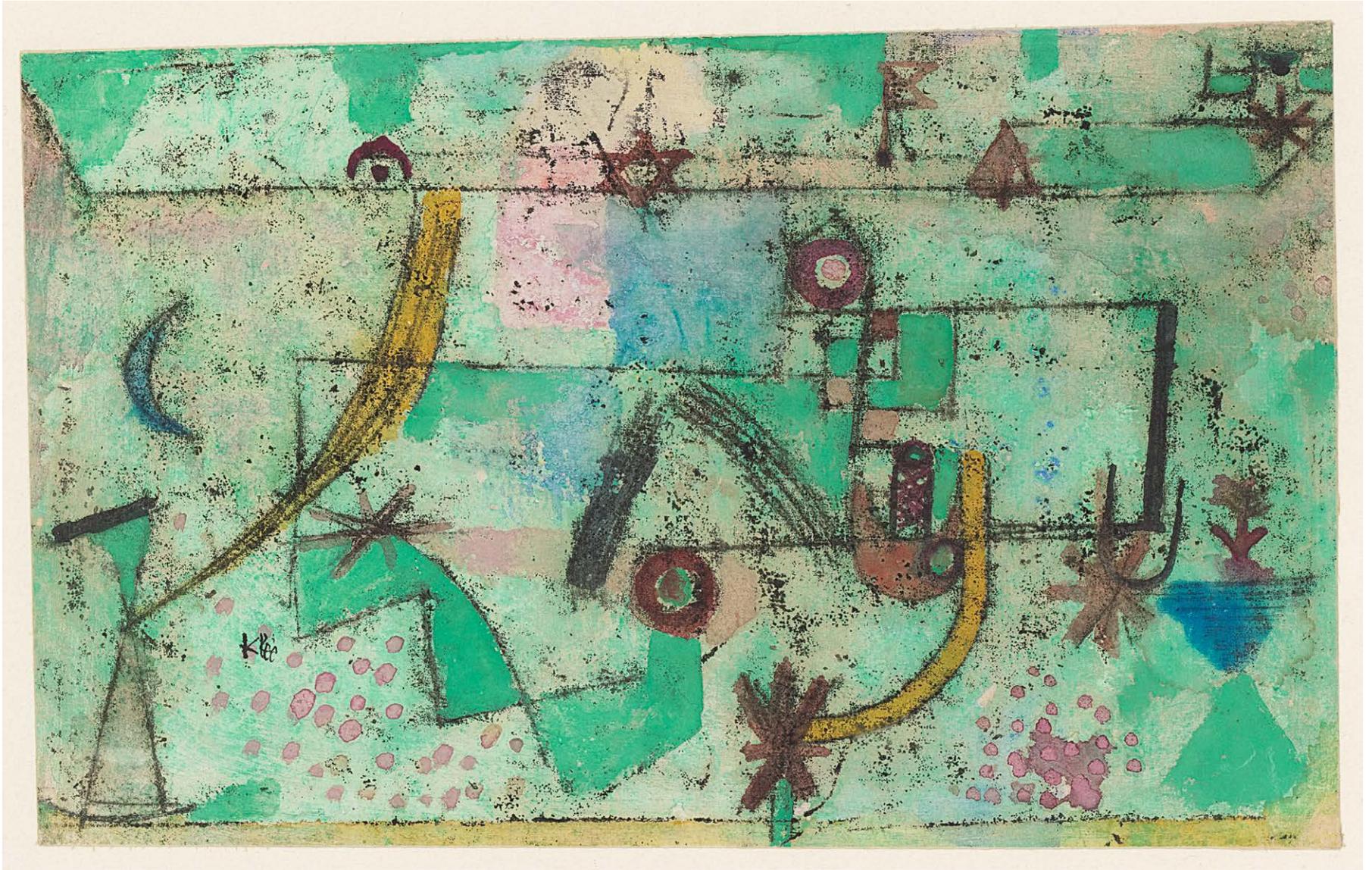
Fünfzehn Jahre später wurde von musikwissenschaftlicher Seite bildkünstlerischen Bezugnahmen auf Bach lexigrafisch Rechnung getragen. Im Jahr 2000 erschien ein eigener Artikel zur Bach-Rezeption in der bildenden Kunst in dem von Michael Heinemann herausgegebenen Bach-Lexikon. Dort steht zu lesen:

«[...] so knüpft die bildende Kunst seit der Entstehung der abstrakten Malerei verstärkt Beziehungen zur Musik allgemein, wobei speziell Bach wie kein zweiter Komponist Berücksichtigung findet – nicht nur bei musikalisch-künstlerischen Doppelbegabungen wie Paul Klee, Lyonel Feininger und Johannes Itten. Das Interesse der Künstler bewegt sich zwischen den Gegensatzpolen des streng Konstruktiven in der Musik Bachs und ihrem expressiven Ausdrucksgehalt. Ebenso wird versucht, die Bezüge entweder in unmittelbarer Übertragung oder indirekt in freier Assoziation herzustellen, und zudem die Grenzen der bildenden Kunst als Raumkunst und der Musik als Zeitkunst aufzubrechen. [...] Im Mittelpunkt der Auseinandersetzung steht die Fuge, als genuin Bachsches Paradigma, mit ihrem Kompositionsprinzip der versetzten Themen und selbständig geführten Stimmen.»⁴⁷

Mit diesen Ausführungen wird ein erster Hinweis darauf gegeben, wie Klees bekannte Feststellung «Bach [ist] moderner als das Neunzehnte» zu verstehen ist.⁴⁸ Klee führte im Juni 1917, als er in Gersthofen Militärdienst für das Deutsche Kaiserreich leistete und sich gleichzeitig dank des Krieges sein erster Durchbruch zum künstlerischen Erfolg anbahnte, in seinem Tagebuch unter der durchaus auch merkantil zu verstehenden Überschrift «Gedanken am offenen Fenster der Kassenverwaltung» Folgendes für die Reinschrift näher dazu aus:

«Das Formale muss mit der Weltanschauung verschmelzen. 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. Ein Quintett wie im Don Giovanni steht uns näher als die epische Bewegung im Tristan. 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. [...] Die polyphone Malerei ist der Musik dadurch überlegen, als das Zeitliche hier mehr ein Räumliches ist. Der Begriff der Gleichzeitigkeit tritt hier noch reicher hervor. Um die Rückwärtsbewegung die ich mir für die Musik ausdenke zu veranschaulichen, erinnere ich an das Spiegelbild in den Seitenfenstern in der fahrenden Trambahn. Den Accent in der Kunst nach dem Beispiel einer Fuge im Bild auf das Zeitliche zu verlegen versuchte Delaunay durch die Wahl eines unüberschbar langen Formates.»⁴⁹

Zu einem Zeitpunkt, als sich in der modernen Tradition der Übergang vom rein Expressiven zum konstruktiv Expressiven anbahnte, das heißt mit Ende des Ersten Weltkriegs und in den ersten drei Jahren der Weimarer Republik, erkannte und schätzte Klee an Bach in der Tat sowohl konstruktive Elemente als auch aussagekräftige Inhalte. Diese allgemein gehaltene, in der Literatur seit 1915 bis in die Gegenwart hinein immer wieder neu formulierte Erkenntnis bleibt allerdings ohne speziellen Gewinn für das konkrete Verständnis von Klees Bildern, und auch die wichtige Frage nach der historischen Bedeutung der Indienstudie Bachs durch Klee bleibt weitgehend offen. Außerdem hat sich Klees Wertschätzung herausragender Komponisten im Lauf der Zeit verändert. Zunächst verehrte er besonders Bach. Am 17. November 1898 stellte er in Analogie zur monarchistischen Hierarchie des Deutschen Kaiserreichs die folgende Rangordnung auf: «Im Reiche der Tonkunst sieht es für mich so aus: Bach wird als Gott verehrt, Mozart ist der jugendliche König und Beethoven der allgewaltige Minister à la Bismarck.»⁵⁰ In einer «Antwort auf gedruckte Fragen» bestätigte Klee 1908 die Reihenfolge.⁵¹ Im Juli 1922 jedoch bestimmte er im Rahmen seiner *Bildnerischen Formlehre* die Rangordnung unter den Komponisten neu, hielt aber an dem seit der Antike bewährten Topos theomorpher Wertschätzung fest; nun war für den Künstler in einem dreigeteilten philosophisch-überzeitlichen Schema Mozart an Bachs Position gerückt, ihn setzte er mit Gott gleich, Bach und Beethoven galten ihm als Titanen,



8 Paul Klee: *Im Bachschen Stil*, 1919, 196, Ölpaüse und Aquarell auf Grundierung auf Leinen auf Karton, 17,3 x 28,5 cm, Collection Gemeentemuseum The Hague.



9 Paul Klee: *Fuge in Rot*, 1921, 29, Aquarell (indigorot / grün) und Bleistift auf Papier, links und rechts Papierstreifen angesetzt, auf Karton, 24,4 x 31,5 cm, Privatbesitz Schweiz, Depositum im Zentrum Paul Klee, Bern, ZPK Bildarchiv.

und Richard Wagner stufte er als Menschen ein.⁵² In der Bevorzugung von Mozart dürfte sich endgültig Klees nachhaltige Opernerfahrung im Münchner Residenz-Theater aus der Zeit um 1900 niedergeschlagen haben; damals hatte Ernst von Possart als Hoftheaterindendant mit seinem Mozart-Zyklus versucht, die Stücke des Komponisten vom Ballast des 19. Jahrhunderts zu befreien.⁵³ Klee hat insbesondere die moderne Aufführung des *Don Giovanni* in der Prager Urfassung sehr begrüßt und sich in der Korrespondenz mit seiner Familie oft ausführlich über Mozart geäußert.⁵⁴

Bachbilder

Klee hat in seinem Leben rund 9800 Werke geschaffen und über seine Kunstproduktion buchhalterisch Rechenschaft abgelegt, indem er von 1911 bis kurz vor seinem Tod im Juni 1940 nach dem Vorbild von Komponisten des 18. Jahrhunderts handschriftlich einen eigenen Œuvrekatalog führte. Es gibt ungezählte Bilder, mit denen sich der Künstler auf das

weite Gebiet der Musik bezogen hat. Aber nur mit zwei Werken hat Klee sich vor 1933 unmissverständlich auf Bach berufen. Bezeichnenderweise tat er dies erst in den Jahren 1919 und 1921, das heißt nachdem er mit knapp vierzig Jahren einen nachhaltigen Erfolg als Opponent der bürgerlichen Kultur im Deutschen Kaiserreich hatte erzielen können und kurz bevor er mit seiner Anstellung am Bauhaus in Weimar und Dessau zu einem der führenden Repräsentanten der neuen modernen und rationalen Kultur der Weimarer Republik aufsteigen sollte. Am prominenten Beispiel soll hier noch einmal vorgeführt werden, wie Klee den Bezug auf Bach hergestellt hat. (Abb. 8, 9)

Anders als in allen bis zum Jahr 2004 erschienenen Untersuchungen zu *Fuge in Rot* geht es im Hinblick auf eine Rekonstruktion des Werkprozesses zunächst darum, den Punkt in der Herstellung des Bildes zu bestimmen, bis zu dem kein unabwiesbarer Bezug auf Bach gegeben war, oder, umgekehrt formuliert, es geht darum, den Punkt zu bestimmen, an dem beziehungsweise mit dem die Bezugnahme auf Bach unabwiesbar zur Bedeutung des Bildes gehört, wie auch immer es subjektiv ausgelegt werden mag.

10 Paul Klee: *Fuge in Rot*, 1921, 69, Detail.

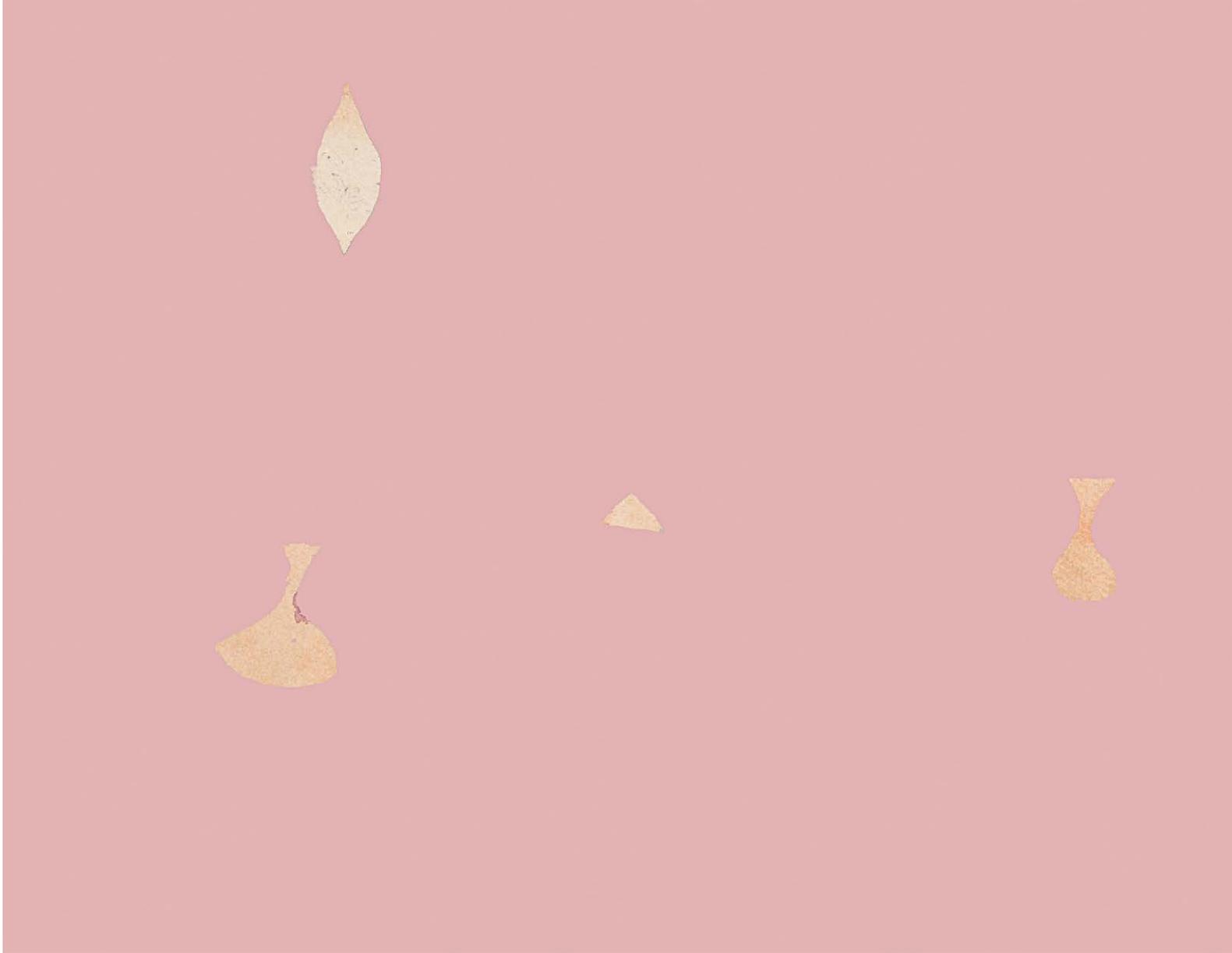


Lasierende Aquarelltechnik

Dem ersten visuellen Reiz folgend, liegt es nah anzunehmen, im Bild erfolge eine Bewegung von dunkel nach hell, von links nach rechts und von hinten nach vorne; tatsächlich verhält es sich in Berücksichtigung der Aquarelltechnik jeweils genau umgekehrt (Abb. 10). Lagen von transparenter dünner Aquarellfarbe stehen übereinander; der Übergang erfolgt in einer der üblichen Leserichtung gegenläufigen Arbeitsbewegung von hellem Rot über einen dunkleren Rotton zu Grüntönen und schließlich zu einer abschließenden schwarzen Aquarelllasur. Die sich transparent überlappenden Formen sind jeweils schichtweise ausgespart (Abb. 11). Das Aquarell hat folglich zunächst einmal ein grundlegendes, rein maltechnisches Thema traditioneller Farbenlehren zum Gegenstand, den komplementären Farbkontrast von Rot und Grün und damit korrelierend den Gegensatz von Weiß und Schwarz im Bereich heller und dunkler Farbtöne, flächig dargestellt vor schwarzem Hintergrund als sukzessiver Übergang von rechts nach links.

Die lasierende Aquarelltechnik hat weder direkt noch indirekt etwas mit der musikalischen Kunst der Fuge bei Bach zu tun. Klee hat

11 Wolfgang Kersten:
Paul Klees *Fuge in Rot*, 1921, 69,
Rekonstruktion der ersten Lage mit
roter Aquarellfarbe.



die Technik bereits 1908 in Schwarzquarellen ausprobiert (Abb. 12) und 1910 reflektiert, wobei die kunsttheoretische Reflexion allerdings nicht im ursprünglichen Wortlaut, sondern in der Reinschrift von Tagebuch III bezeichnenderweise aus genau dem Jahr erhalten ist, in dem Klee das indigrot-grün gestufte Aquarell gemalt hat:

«Auf Weiss wirkt ja jede Helligkeit von vornherein dunkel und bis man so weit ist, das Weiss zu bändigen stimmt alles gar nicht mehr. Überhaupt die Relativität der Werte! Drum lobte ich mir so sehr die Genesis meiner Schwarzquarelle. Ich sparte zunächst mit einer Schicht die Hauptlichter weiss aus. Diese sehr hellgraue Schicht gibt schon eine durchaus vernünftige Wirkung, weil sie gegen Weiss ganz dunkel erscheint. Lege ich aber die zweithellsten Noten aussparend eine zweite Schicht auf die trockene erste Schicht, so bereichere ich das Bild schon sehr, und stelle wieder ein Stadium der Vernunft her. Natürlich bleiben die Aussparungen früherer Stadien auch im weiteren Verlauf ausgespart. So gehe ich stufenweise weiter bis in die grösste Tiefe, und halte dieses Zeit-messverfahren für grundlegend, was die Tonalität betrifft.»⁵⁵

Werckmeister hat diese Erläuterung zu Recht mit Klees Vorbereitungen für das «Compositionspractikum» im April/Mai 1921 am Bauhaus in Verbindung gebracht; es kann zwar nicht mit vollumfänglicher Sicherheit davon ausgegangen werden, dass Klee das Aquarell *Fuge in Rot* unmittelbar als Anschauungsmaterial für seine Vorlesungen benutzt hat, das Werk könnte zu diesem Zeitpunkt aber den Status eines «Musterbildes» eingenommen haben.⁵⁶

Durchsichtige und undurchsichtige Farbmaterie

Das rein bildnerische Thema der Tonalität roter und grüner Farben im Aquarell *Fuge in Rot* erklärt sich nicht allein aus Klees eigenen kunsttheoretischen Reflexionen,⁵⁷ sondern unausgesprochen auch aus dem, was der Maler bei Fachleuten nachgelesen hat. Am 28. November 1922 berief er sich in seiner Vorlesung am Bauhaus «ohne Bedenken [auf] Gedanken von Leuten vom Fach und von anderen.» Namentlich nannte er «Goethe, Philipp Otto Runge, dessen Farbkugel 1810 publiciert wurde, Delacroix und Kandinsky (das Geistige in der Kunst).»⁵⁸ Einerseits verkörperte Johann Wolfgang von Goethe für Klee das Ideal einer ge-

schichtsenthobenen ästhetischen Selbstverwirklichung, für das er mit seiner Kunstpädagogik am Bauhaus nicht den passenden Rahmen gefunden hatte.⁵⁹ Andererseits war Klee aus seinem avantgardistischen Selbstverständnis heraus in der eigenen Kunstpraxis keineswegs nur an Naturbetrachtungen im Stil Goethes und an einer bloßen Fortführung traditioneller Farbtheorien gelegen, sondern an der Überwindung historischer und zeitgenössischer Größen. Deshalb dürfte für ihn speziell die Position von Bedeutung gewesen sein, die Goethe dem Maler Philipp Otto Runge und dessen Farbenlehre beispielhaft zugestanden hat. Goethe hatte seinem *Entwurf einer Farbenlehre* (1810) einen Brief als «Zugabe» beigefügt, den Runge ihm am 3. Juli 1806 geschickt hatte. In Goethes Erläuterung heißt es:

«Da nichts wünschenswerter ist, als daß diese theoretische Ausführung bald im Praktischen genutzt und dadurch geprüft und schnell weitergeführt werde, so muß es zugleich höchst willkommen sein, wenn wir finden, daß Künstler selbst schon den Weg einschlagen, den wir für den rechten halten. Ich lasse daher zum Schluß, um hiervon ein Zeugnis abzugeben, den Brief eines talentvollen Malers, des Herrn *Philipp Otto Runge*, mit Vergnügen abdrucken, eines jungen Mannes, der, ohne von meinen Bemühungen unterrichtet zu sein, durch Naturell, Übung und Nachdenken sich auf die gleichen Wege gefunden hat.»⁶⁰

Von zentraler Bedeutung sind in Runges Ausführungen die Unterschiede zwischen durchsichtigen und undurchsichtigen Farben:

«Es ist in der Natur außer dem Unterschied von Heller und Dunkler in den reinen Farben noch ein anderer wichtiger auffallend. Wenn wir z. B. in einer Helligkeit und in einer Reinheit rotes Tuch, Papier, Taft, Atlas oder Sammet, das Rote des Abendrots oder rotes durchsichtiges Glas annehmen, so ist da noch ein Unterschied, der in der Durchsichtigkeit oder Undurchsichtigkeit der Materie liegt. [...] Weiß sowohl als Schwarz sind beide undurchsichtig oder körperlich. Man darf sich an den Ausdruck weißes Glas nicht stoßen, womit man klares meint. [...] Die durchsichtigen Farben sind in ihrer Erleuchtung wie in ihrer Dunkelheit grenzenlos.»⁶¹

Fuge in Rot führt im abgestuften Komplementärkontrast von rot und grün lasierten Aquarellfarben das Verhalten durchsichtiger Farbmaterie im Gegensatz zum undurchsichtigen schwarzen Farbgrund und



12 Paul Klee: *d. Uhr auf d. Kredenz*, 1908, 69, Aquarell auf Papier auf Karton, 18,7 x 20,7 cm, Privatbesitz Schweiz, ZPK Bildarchiv.

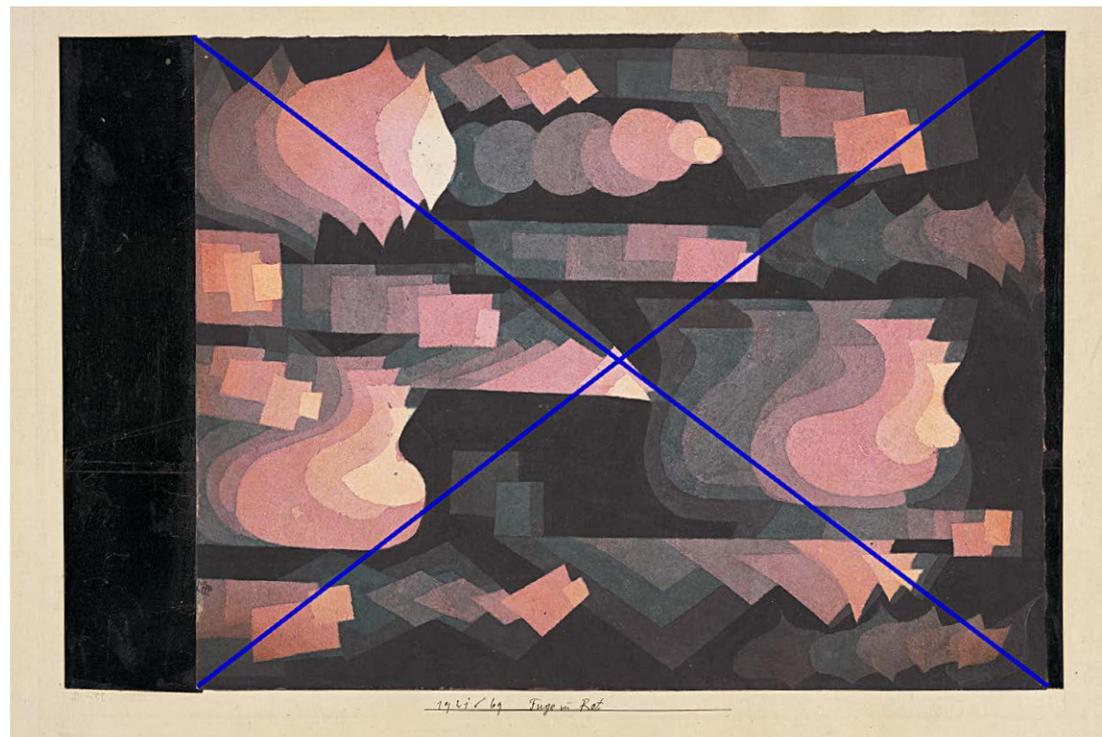
den schwarzen Randstreifen vor Augen.⁶² Insofern knüpfte Klee mit dem Bild im Jahr 1921 stillschweigend an Runges maltechnische Überlegungen an und überführte sie in eine modernistische Formensprache; die Farbphysiologie Goethes, die Farbpsychologie Kandinskys und die Lichttheologie Runges blieben dabei gleichermaßen außer Betracht. Deshalb stellt Klees Aquarell *Fuge in Rot* einerseits ein Gegenbild zu Kandinskys quadratischem Ölgemälde *Fuga (Fuge, Beherrschte Improvisation)* von 1914 dar.⁶³ Andererseits bildet es im Kontext der Kunstpraxis am Bauhaus den Auftakt zur Farblichtmusik, zu Farblichtspielen und sicherlich auch zu Josef Albers Fugenkomposition aus farbig bearbeitetem Milchglas.⁶⁴

Rahmung und Titelgebung

Betrachtet man das fertig gemalte Aquarell formanalytisch (Abb. 13), so lässt sich unschwer erkennen, dass es über ein kleines kompositionelles Zentrum und diagonale Querbezüge verfügt und andere klassische

Kompositionsmerkmale aufweist. Allerdings ging Klee schließlich mit einer externen Zutat über mehr oder weniger traditionelle Bildtechniken doch noch hinaus, wie der Vergleich mit der fertigen Arbeit zeigt (Abb. 14). Klee ergriff eine im doppelten Sinn die kompositionelle Ausrichtung des Aquarells flankierende und damit korrigierende Maßnahme, bevor er das Blatt komplett auf einen Unterlagekarton aufzog. Links und rechts verlängerte bzw. rahmte er das Blatt mit untergelegten schwarzen Streifen.⁶⁵

Erst nach diesem Arbeitsschritt wird Klee den Titel des Werks auf den Karton geschrieben haben. Im Vergleich mit der maltechnisch bedingten Bildthematik wirkt die Titelformulierung aufgrund der Anspielung auf Bach ausgesprochen bedeutungsschwer; in unübersehbarer Anlehnung an eine Bezeichnung wie «Fuge in C-Dur» für Bachs Komposition aus dem *Wohltemperierten Klavier* ersetzt Klee im Titel nach dem Wort «Fuge» die Tonart durch eine Farbenbezeichnung. So legitimiert er die stratigrafische Komposition mithilfe des aus der Musik geläufigen Begriffs. Gemäß der eigentlichen Bedeutung des lateinischen Wortes «fuga» und dessen Verwendung für den Kanon im 14. und

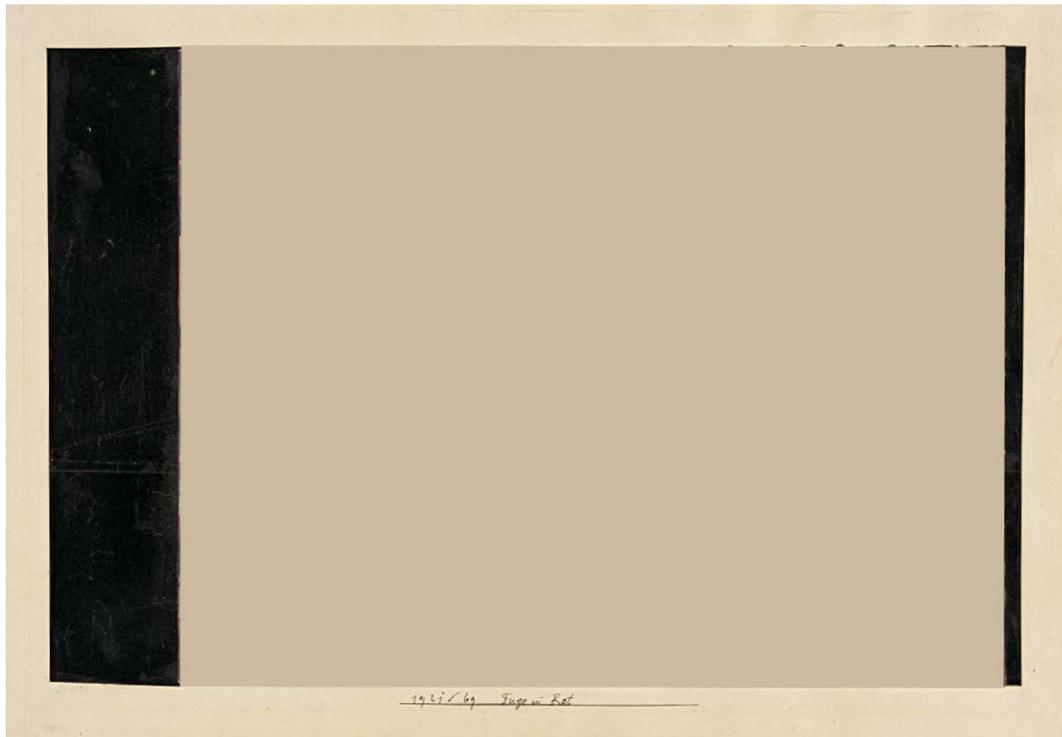


13 Wolfgang Kersten: Paul Klees *Fuge in Rot*, 1921, 69, mit eingezeichneten Bilddiagonalen zur Veranschaulichung des kompositionellen Bildaufbaus.

15. Jahrhundert sind über den Titelbegriff «Fuge» die im Aquarell sich gegenseitig imitierenden und gleichsam einander fliehenden Formen benannt. Inwieweit im Einzelnen das komplexe und außerordentlich vielfältige Formenmodell aus Bachs Kunst der Fugenkomposition zu Beginn des 18. Jahrhunderts befolgt wird, bleibt der Assoziationsfähigkeit des jeweiligen Bildbetrachters anheimgestellt. Allein mit der verbalen Analogiesetzung von Musik und Malerei ist es dem Künstler zweifelsohne gelungen, das abstrakte Werk im bildungsbürgerlichen Sinn mit Bedeutung aufzuladen und es über die Anspielung auf Bach zu nobilitieren. Deshalb wird das Bild über seine historische Bedeutung und alle direkten Interpretationsversuche hinweg für nicht absehbare Zeiten eine unbegrenzbare Mehrdeutigkeit beanspruchen.

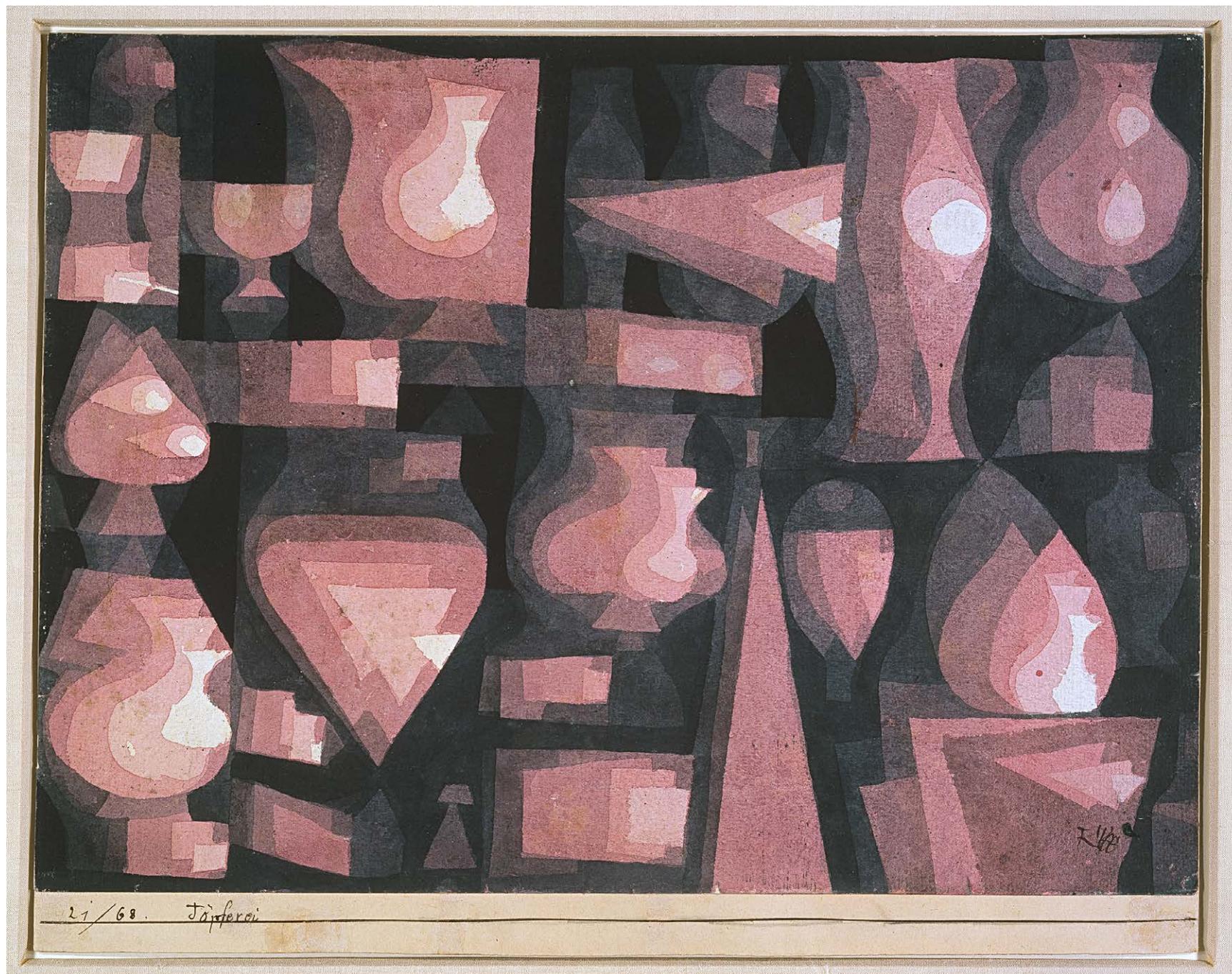
Klee selbst nutzte seine universell verwendbare Formensprache und die bildnerische Idee, in lasierender Aquarellieretechnik tonale Farb- abstufungen zwischen komplementären Farben zu erzeugen, indem er die Komposition von *Fuge in Rot* nach bestimmten Grundsätzen variierte und über neue Titel anderen Wissensbereichen zuordnete. Aus dieser künstlerischen Konzeptphase nahm er sechs Werke unmittel-

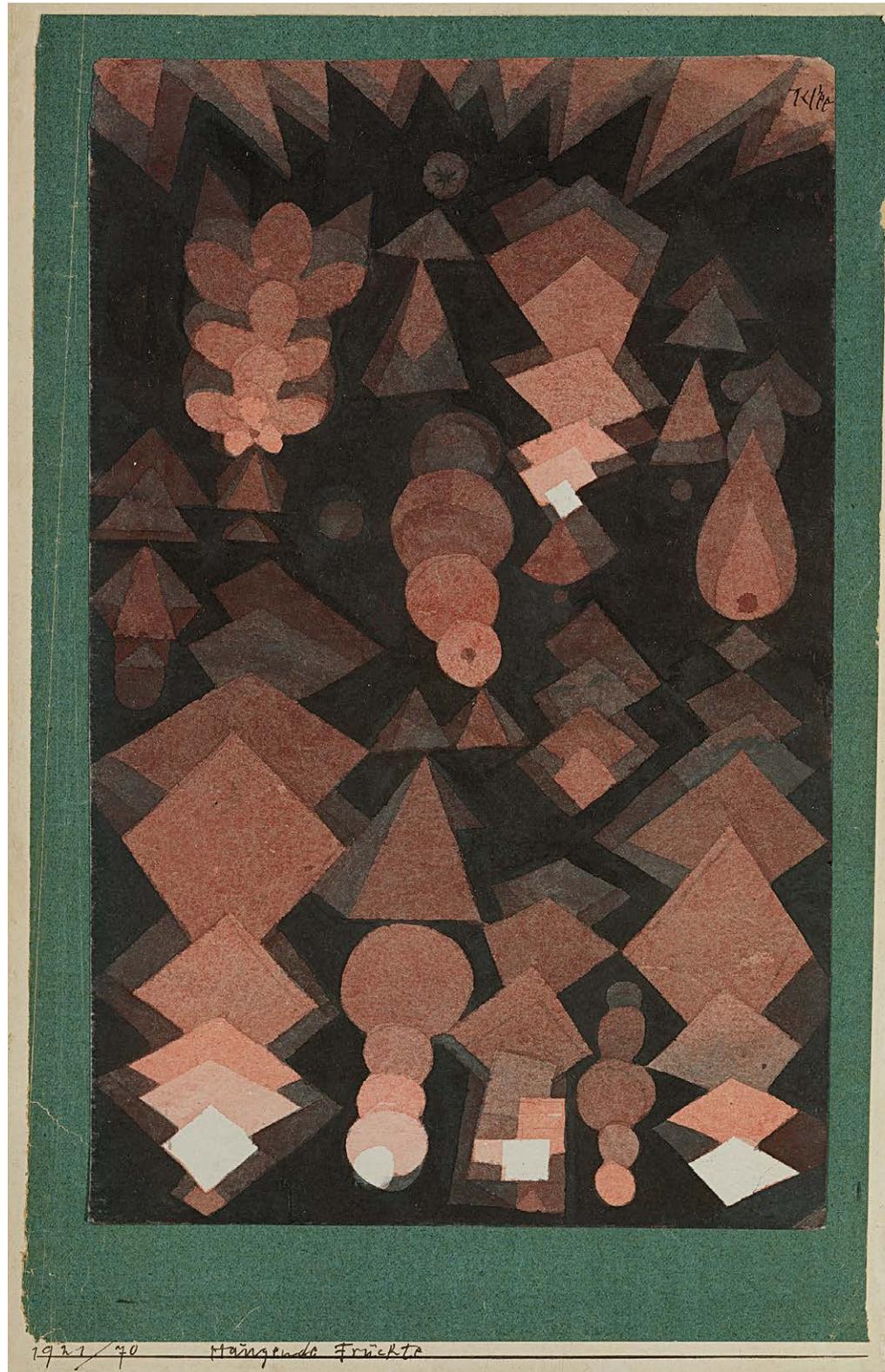
bar nacheinander in seinen Werkkatalog auf: Das erste, architektur- thematische Aquarell *rot/grüne Stadt* (1921, 67) konnte bisher nicht nachgewiesen werden.⁶⁶ Das zweite Bild, *Töpferei* (1921, 68), zeigt in einem vierseitig ausgerichteten Kompositionsgefüge abstrakte Formen im Verbund mit Töpfen, und es verweist aufgrund seines Titels auf die Arbeit in der Töpfereiwerkstatt des Weimarer Bauhauses (Abb. 15). An dritter Stelle folgt *Fuge in Rot* (1921, 69). Eine offenkundig natur- kundliche Variation schließt sich mit dem Bild *Hängende Früchte* (1921, 70) an; es zeigt das gleiche, aber um neunzig Grad nach rechts gedrehte Kompositionsgefüge (Abb. 16). Das fünfte Werk der Reihe ist nicht nachgewiesen,⁶⁷ möglicherweise ähnelt es den Bildern *Pflanzen- wachstum* (1921, 193⁶⁸) und *Wachstum der Nachtpflanzen* (1922, 174⁶⁹), die jeweils das um 180 Grad gedrehte, nur unwesentlich abgeänderte Kompositionsgefüge von *Hängende Früchte* aufweisen; allerdings besteht ein grundlegender technischer Unterschied, da die Werke in Öl ausgeführt sind (Abb. 17, 18). Am Schluss steht mit dem Porträt *Bild- nis des Lächelns einer Dame* (1921, 72) eine gegenständliche Variante rot-grüner Farbkompositionen.⁷⁰



14 Wolfgang Kersten: Paul Klees *Fuge in Rot*, 1921, 69, Rekonstruktion mit den angesetzten schwarz bemalten Papierstreifen.

15 Paul Klee: *Töpferei*, 1921, 68, Aquarell (indigorot / grün) auf Papier auf Karton, 22,9 x 30,9 cm, Sammlung Deutsche Bank, Frankfurt am Main.



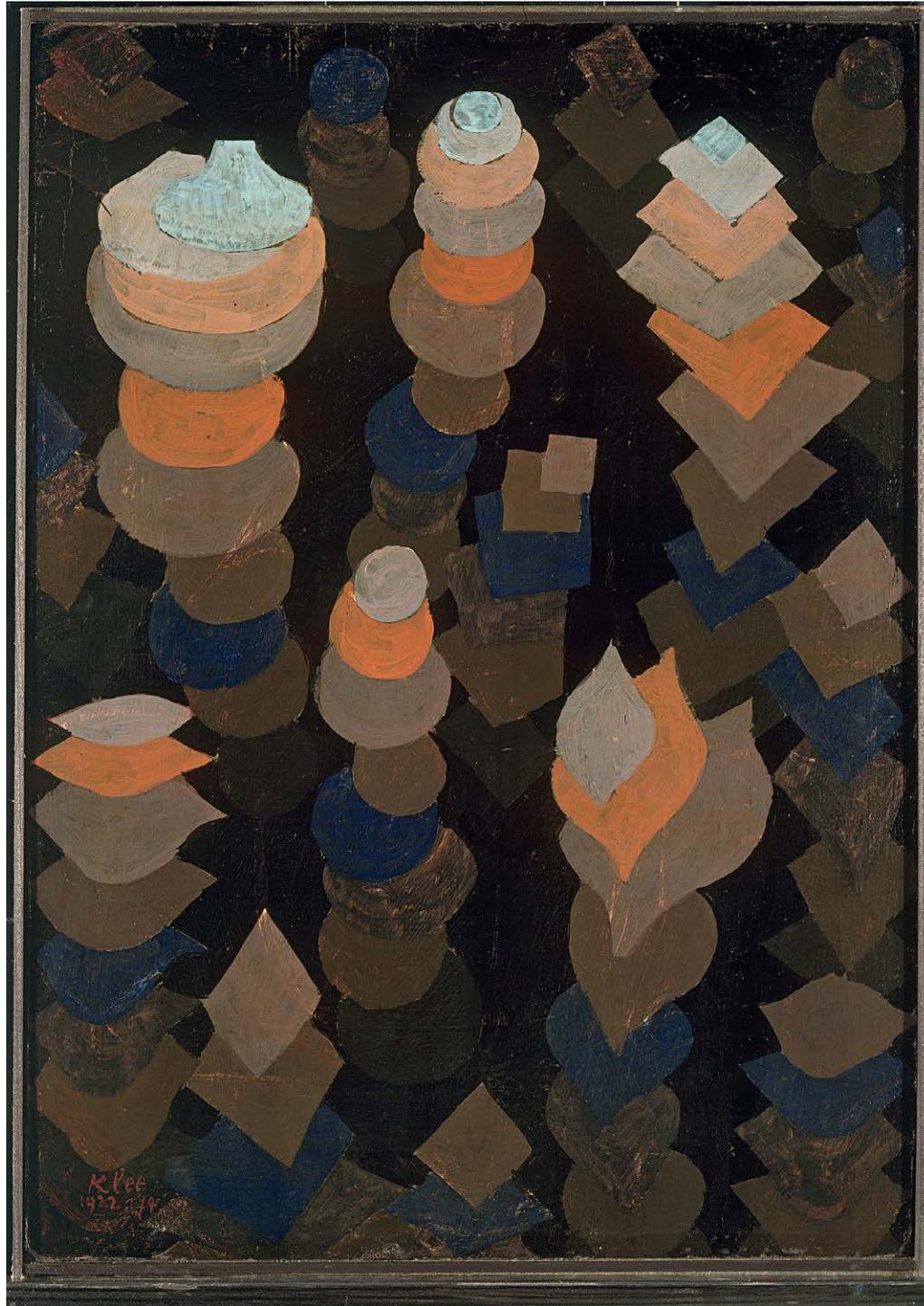


16 Paul Klee: *Hängende Früchte*, 1921, 70, Aquarell (karmin/grün) und Bleistift auf Papier auf Karton, 24,8 x 15,2 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York, The Berggruen Klee Collection (© bpk / The Metropolitan Museum of Art).

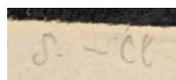


17 Paul Klee: *Pflanzenwachstum*, 1921, 1923, Ölfarbe auf schwarzer Grundierung auf Karton, 54 x 40 cm, Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris (© RMN-Grand Palais / image Centre Pompidou, MNAM-CCI).

18 Paul Klee: *Wachstum der
Nachtpflanzen*, 1922, 174, Ölfarbe
auf Karton, 47,2 x 33,9/34,1 cm,
Bayerische Staatsgemäldesamm-
lung / Staatsgalerie moderne
Kunst, München (© bpk / Bayeri-
sche Staatsgemäldesammlung).



Vom Musterbild zum «Sonderklasse»-Werk



19 Paul Klee:
Fuge in Rot, 1921,
69, Detail.

Klees letzte nachweisbare Beschäftigung mit dem Bild *Fuge in Rot* hat sich in Form der Bezeichnung «S.-Cl» unten links auf dem Karton für die Kategorie «Sonderklasse» (Abb. 19) und dem dazu gehörigen Ausruf «gehört [sic] mir!» im Œuvre-katalog niedergeschlagen. Mit dem Besitz anzeigenden Ausruf hat Klee wie bei keinem anderen seiner rund 9800 Werke sein (geistiges) Eigentum emphatisch betont. Ob er mit der ungewöhnlichen Schreibweise «gehört» gezielt zum Ausdruck bringen wollte, dass er das Blatt nicht nur mit den Augen, sondern im übertragenen Sinn auch mit den Ohren wahrgenommen hat, bleibt zumindest vorläufig eine unnötige Spekulation.

Klee konnte das Bild *Zeit seines Lebens* nicht verkaufen, obwohl es bereits im Entstehungsjahr 1921 in München ausgestellt war, 1925 in Paris zum Verkauf angeboten wurde und seit 1923 kontinuierlich darüber publizierte worden ist. So entschloss sich Klee zu einem unbekanntem Zeitpunkt – frühestens 1925, aber vermutlich eher nach 1927 –, das Aquarell zur «Sonderklasse» zu erklären und es damit de facto für die eigene Nachlass-Sammlung zu reservieren.⁷¹ Aus dieser vom Künstler selbst angelegten Sammlung eigener Werke reist es seit 1940 bis zum heutigen Tag als mehrdeutig konzipiertes Beweisstück für das Ideal einer Fusion von moderner Kunst und klassischer Musik von Bern aus in alle Welt auf Ausstellungen. Die historische Bedeutung des «Sonderklasse»-Bildes liegt darin, dass Klee zu Beginn seiner Lehrtätigkeit am Bauhaus in Weimar auf die dort geführten Debatten über Johann Sebastian Bach sowie Farbtheorien von Runge bis Ostwald reagiert hat

und sich wie Feininger die Frage nach dem «ultimativen Ideal einer Bildkomposition, die die Unvollkommenheiten der Natur überwinden wollte» gestellt hat.⁷² Dabei versuchte Klee, wie Werckmeister hervorgehoben hat,

«jedoch nicht, seine Bilder zu bildnerischen Äquivalenten der Musik zu machen. Auch Klees Festhalten an konservativen Musiktraditionen hinderte ihn daran, sich dem Ansatz der abstrakten Künstler anzuschließen, die seit langem eine solche Äquivalenz erreichen wollten. Andererseits ist sein Bestand an Werken, die sich mit musikalischen Themen oder mit musikbezogenen Titeln befassen, größer, vielfältiger und nachhaltiger geworden als der ihre.»⁷³

Und weil der Stellenwert von Klees Kunst in der Musikkultur über die historische Distanz hinweg bis heute unmittelbar evident erscheint, wird es in Zukunft sowohl in der kunsthistorischen als auch in der musikwissenschaftlichen Literatur sicherlich weiterhin Untersuchungen zum Thema sowie neue, mehr oder weniger subjektiv gehaltene Interpretationen geben. Dies ergibt sich nicht allein aus der Dynamik wissenschaftlicher Arbeit, wie die Analyse von Otto Karl Werckmeister aus dem Jahr 2011 zeigt, sondern auch aus den kulturpolitischen Zielsetzungen des Berner Zentrums Paul Klee, das im von Renzo Piano konzipierten Museumsbau über einen hervorragenden Musiksaal verfügt, diverse Konzertreihen durchführt und beherbergt und gar ein eigenes musikalisches «Residenzensemble» gegründet hat, das regelmäßig (Klee-)Konzerte veranstaltet.⁷⁴

Anmerkungen

Der vorliegende Beitrag stellt die überarbeitete und aktualisierte Fassung einer früheren Publikation des Autors dar, vgl. Wolfgang Kersten: Paul Klee, Johann Sebastian Bach und Pierre Boulez, in: *Nähe aus Distanz. Bach-Rezeption in der Schweiz*, hg. von Urs Fischer, Hans-Joachim Hinrichsen und Laurenz Lütteken, Winterthur 2005, S. 145–176; sofern keine Kürzungen und Überarbeitungen erforderlich schienen, sind Passagen und ganze Kapitel sinngemäß oder auch wortwörtlich wiederabgedruckt, ohne dies eigens auszuzeichnen; vgl. auch die komprimierte Fassung in: Wolfgang Kersten/Osamu Okuda/Marie Kakinuma: *Paul Klee. Sonderklasse, unverkäuflich. Mit zwei Textbeiträgen von Stefan Frey*, hg. v. Zentrum Paul Klee, Bern, und Museum der bildenden Künste Leipzig, Köln 2015, S. 230f.

Für Anregungen, Kritik, hilfreiche Unterstützungen und die Möglichkeit, Argumente und Ideen im Kontext von Vorträgen zu erproben und zu präzisieren, danke ich sehr herzlich Haruo Arikawa, Gakushuin-University Tokyo; Michael Baumgartner, Zentrum Paul Klee, Bern; Stefan Frey, Klee-Nachlassverwaltung, Hinterkappelen; Hans-Joachim Hinrichsen, Universität Zürich; Serge Honegger, Zürich; Yuko Ikeda, The National Museum of Modern Art, Kyoto; Marie Kakinuma, Zürich; Tsukasa Koda, Osaka University; Osamu Okuda, Bern; Mandy Gnägi, Zürich; Otto Karl Werckmeister, Berlin.

1 Lily Klee, Bern, 9. Oktober 1936, unpublizierter Brief an Felix Klee, Autograph in der Klee-Nachlassverwaltung, Hinterkappelen.

2 Deutschsprachige Ausgabe des Ausstellungskatalogs *Paul Klee und die Musik*, Schirn Kunsthalle Frankfurt a. M., 14. Juni bis 17. Aug. 1986, Berlin 1986.

3 Diese grundlegende Parallele ist in der Forschung, soweit ich sie überschaue, bisher nicht weiter untersucht worden.

4 Die Klee-Forschung ist diesbezüglich geteilter Meinung, vgl. beispielsweise Christine Hopfengart: *Klee. Vom Sonderfall zum Publikumsliebhaber. Stationen seiner Resonanz in Deutschland 1905–1960*, Mainz 1989; Wolfgang Kersten: Paul Klee. Kunst der Reprise, in: *Lehmbruck, Brancusi, Léger, Bonnard, Klee, Fontana, Morandi. Texte zu Werken im Kunstmuseum Winterthur*, hg. von Dieter Schwarz, Winterthur/Düsseldorf 1997, S. 104–135.

5 Vgl. Walter Grasskamp: «Entartete Kunst» und documenta I. Verfemung und Entschärfung der Moderne, in: ders.: *Die unbewältigte Moderne. Kunst und Öffentlichkeit*, München 1989, S. 76–119.

6 Die Bibliografien im *Catalogue Raisonné Paul Klee*, hg. von der Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern, 9 Bde., Bern 1998–2004, geben nur unzureichend Auskunft zu fachübergreifenden Kommunikationsprozessen, weil u. a. die musikwissenschaftliche Literatur nicht konsequent ausgewertet worden ist; dieses Manko wiegt besonders schwer, sind doch noch nicht einmal die Kriterien der bibliografischen Auswahl offengelegt.

7 *Paul Klee. Musik und Theater in Leben und Werk*, hg. von Christine Hopfengart, Köln 2018; *Intermedialität von Bild und Musik*, hg. von Elisabeth Oy-Marra, Klaus Pietschmann, Gregor Wedekind und Martin Zenck, Paderborn 2018.

8 Walter Salmen: Orchesterwerke und Kammermusiken nach Bildvorlagen von Paul Klee, in: *Paul Klee und die Musik* [Ausstellungskatalog Frankfurt a. M.], Berlin 1986, S. 229–235, hier S. 229; vgl. auch Klaus Schneider: Vertonte Gemälde, in: *Vom Klang der Bilder. Die Musik in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, hg. von Karin Maur, München 1985, S. 452–464, hier S. 456.

9 Andreas Imhoff: Zimmermanns außermusikalische Quellen, in: *Musik und Bildung* 10 (1978), S. 636–640.

10 Vgl. Nancy Perloff: Klee and Webern. Speculations on Modernist Theories of Composition, in: *The Musical Quarterly* 69/2 (1983), S. 180–208.

11 Andreas Marti: Vorwort, in: *Paul Klee. Melodie und Rhythmus* [Ausstellungs-

katalog Zentrum Paul Klee], Ostfildern 2006, S. 7. Dem «interdisziplinären Leitgedanken» entspricht auch die Einrichtung eines eigenen «Musikarchivs» im Zentrum Paul Klee, vgl. Simon Cramer: Von Hörbildern und Tongemälden. Das Musikarchiv des Zentrum Paul Klee, in: ebd., S. 199–211. Siehe auch die durch Christine Hopfengart aktualisierten Informationen in ihrem Aufsatz «Doppel-Leben. Paul Klee als Maler und Musiker», in: *Paul Klee. Musik und Theater in Leben und Werk*, S. 12–42, hier S. 39, Anm. 48 (im Text selbst steht die Fussnotenziffer 49).

12 Tilman Osterwold: Melodie und Rhythmus – Der Klang der Bilder, in: *Paul Klee. Melodie und Rhythmus*, S. 9–32, hier S. 9.

13 Auf diesen Sachverhalt hat erstmals Otto Karl Werckmeister aufmerksam gemacht, vgl. ders.: *Töpferi* [Poterie] et *Fuge in Rot* [Fugue en rouge] de Klee, in: *Paul Klee. Polyphonies*, hg. von Marcella Lista, Paris 2011, S. 63–70.

14 «Neben der Architektur war gewiß die streng gefügte Musik eines der Leitbilder am Bauhaus: Feininger spielte auf dem Harmonium Bach, sobald er nicht am Malen war.» Hans L. Jaffé: *Paul Klee*, Luzern 1971 (ital. Originalausgabe Florenz 1971), S. 23; vgl. Werckmeister: *Töpferi* [Poterie] et *Fuge in Rot* [Fugue en rouge] de Klee, S. 68 f.

15 Pierre Boulez: *Le pays fertile. Paul Klee*, hg. von Paule Thévenin, Paris 1989.

16 Boulez berichtet, Christian Zervos habe die Ausstellung organisiert, vgl. ebd., S. 7. In *Paul Klee. Catalogue Raisonné*, hg. von der Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern, 9 Bde., Bern 1998–2004, ist die Ausstellung nicht nachgewiesen. Vgl. auch Pierre Boulez: *Conversations with Célestin Deliège*, London 1976, S. 14, sowie in diesem Band den Beitrag von Ulrich Mosch.

17 Boulez: *Le pays fertile*, S. 6.

18 Michael Baumgartner/Claude Lorent: À propos de l'œuvre de Paul Klee. Interview de Pierre Boulez le 3 janvier 2008 à Baden, in: *Paul Klee. Le théâtre de la vie* [Ausstellungskatalog Brüssel, Palais des Beaux-Arts], Arles 2008, S. 270–272. Zu Boulez und Klee vgl. auch Gregor Wedekind: Un art peut en cacher un autre. Pierre Boulez beim Betrachten eines Aquarells von Paul Klee, in: *Intermedialität von Bild und Musik*, S. 394–412, hier S. 397, Anm. 16, und Martin Zenck: Die Verschränkung des bildnerischen mit dem musikalischen Denken bei Pierre Boulez und Paul Klee, in: ebd., S. 358–393.

19 Vgl. Peter F. Stacey: *Boulez and the Modern Concept*, Aldershot 1987, insb. S. 4–9; Staceys Resümee lautet: «To recapitulate, Boulez was influenced by a movement, in music and in the visual arts, which concerned itself with the expression of the «inner» self, which aimed to achieve an abstract, autonomous status and, for this purpose, found it necessary to establish a new language. The movement was revolutionary, in that it overturned well-established principles, and traditional, in that its thinking drew so heavily on Romantic theories.» Ebd., S. 9 – Ein willkürlich herausgegriffenes Beispiel für die jüngere Rezeptionsgeschichte ist die Publikation von Ety Mulder: *The Fertile Land. Pierre Boulez Paul Klee Identifications*, Maarn-Nijmegen 2015. Weitere Hinweise in Zenck: Die Verschränkung.

20 Thomas Bichler: Kunst und Pädagogik als Alphabetisierungsaufgabe. Eine Dokumentation der Diskussion über den Beitrag von Klaus Mollenhauer, in: *Kunst und Pädagogik. Erziehungswissenschaft auf dem Weg zur Ästhetik?*, hg. von Dieter Lenzen, Darmstadt 1990, S. 189–210, hier S. 205.

21 Boulez: *Le pays fertile*, S. 88.

22 Wolfgang Kersten: Paul Klee, Johann Sebastian Bach und Pierre Boulez, in: *Nähe aus Distanz. Bach-Rezeption in der Schweiz*, hg. von Urs Fischer, Hans-Joachim Hinrichsen und Laurenz Lütteken, Winterthur 2005, S. 145–176. Andrea Gott dang stimmt den Ausführungen weitgehend zu, vgl. dies.: Die Rezeption Johann Sebastian Bachs in der Klassischen Moderne oder «die verrückte Idee, das Bild Fuge zu nennen», in: *Musica e arti figurative. Rinascimento e Novecento*, hg. von Mario Ruffini und Gerhard Wolf, Venedig 2008, S. 263–282.

- 23 Werckmeister: *Töpferei* [Poterie] et *Fuge in Rot* [Fugue en rouge] de Klee.
- 24 Paul Joecks: Klee-Ausstellung [Kronprinzenpalais], in: *Vivos voco* 3/11–12 (Mai/Juli 1923), S. 348; Will Grohmann: Paul Klee 1923/24, in: *Cicerone* 16 (1924), H. 17, S. 786–798.
- 25 Thomas Kain: Vorbereitungen zur polyphonen Malerei. Das Bild als Bildauschnitt, in: *Paul Klee im Rheinland*, hg. von Uta Gerlach-Laxner und Frank Günter Zehnder, Köln/Bonn 2003, S. 208–227, hier S. 208 f.
- 26 Grohmann: Paul Klee 1923/24, S. 788.
- 27 Will Grohmann: *Paul Klee*, Genf/Stuttgart 1954, S. 215.
- 28 Kain spekuliert lediglich über Gründe für Grohmanns Gesinnungswandel; er meint, Grohmann hätte 1924 Klees Entwicklung noch nicht absehen können und sei ‚Opfer‘ seiner begrenzten Erkenntnisse, Kain: Vorbereitungen zur polyphonen Malerei, S. 208 f.
- 29 Am 4. November 1924 bedankte sich Klee in einem Brief ausdrücklich bei Grohmann für dessen verständnisvollen Aufsatz; am 9. April 1930 berichtete er seiner Frau Lily, er habe Grohmann seine Gedanken über «die Parallele heutige Malerei – klassische Musik» halbwegs erfolgreich nahegelegt, vgl. Marcel Franciscono: Die Rolle der Musik in der Kunst von Paul Klee. Eine Neuerschätzung, in: *Paul Klee und die Musik* [Ausstellungskatalog Frankfurt a. M.], Berlin 1986, S. 23–40, hier S. 29.
- 30 Grohmann: *Paul Klee*, S. 215.
- 31 Ebd., 379.
- 32 Vgl. Boulez: *Le pays fertile*, S. 8.
- 33 Vgl. ebd., S. 87–97.
- 34 «Entscheidend für weitere Folgerungen ist jene von den Interpreten bisher nirgends erwähnte Tatsache, daß die *Fuge in Rot* eine Art ‚malerische Partitur‘ darstellt, die prinzipiell der Seite einer musikalischen Partitur entspricht, d. h. das Auf und Ab der Melodiebewegung und deren Entwicklung wie die gleichzeitig erklingenden ‚Töne‘ als Harmonie andeutet, wenn auch nicht, wie im musikalischen Bereich, mit Liniensystemen und Takteinheiten.» 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. 331. – Vgl. zur Analogiesetzung von Musik und Malerei aus musikwissenschaftlicher Sicht, allerdings ohne neuen Erkenntnisgewinn, auch Lutz Lesle: Bilder-musik – Musikbilder. Beziehungsgeschichten zwischen Tonkunst und Malerei, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 149/4 (1988), S. 8–11; Gerhard Schuhmacher: Johann Sebastian Bach und eine «Harmonielehre der Malerei». Musikalisch-kunstästhetische Reflexion und Gestaltung bei Braque, Klee und Kandinsky, in: *Die Rolle der Musik im privaten Leben. Festschrift zum 65. Geburtstag von Walter Salmen*, hg. von Monika Fink, Rainer Gstrein und Günter Mössmer, Innsbruck 1991, S. 357–377.
- 35 Ebd., S. 333, unter Bezugnahme auf Richard Verdi: Musikalische Einflüsse bei Paul Klee, in: *Melos* 40/1 (1973), S. 5–22, hier S. 13 f. [orig. engl. Fassung: Musical Influences on the Art of Paul Klee, in: *Art Institute of Chicago Museum Studies* 3 (1968), S. 81–107]. Im Weiteren beschreibt Hoffmann-Erbrecht anstelle von grünen Farbabstufungen «Farbvariationen» von «erhellenden Blautönen zu Lila», die nur auf schlechten Reproduktionen, nicht aber auf dem Original vorhanden sind.
- 36 Kain: Vorbereitungen zur polyphonen Malerei, S. 210. Vgl. auch Andrew Kagan: *Paul Klee. Art & Music*, Ithaca/London 1983, S. 66.
- 37 Vgl. etwa Lorenz Dittmann: «Kosmos Farbe» bei Paul Klee. Mit Bemerkungen zur Farbe bei Johannes Itten, in: *Itten – Klee. Kosmos Farbe*, hg. von Christoph Wagner, Monika Schäfer, Matthias Frehner und Gereon Sievernich, Regensburg 2012, S. 127–137, insb. S. 129, wo Dittmann die maltechnisch falsche Ansicht vertritt, Fuge in Rot sei «aus schwarzem Grund [...] herausgestuft».
- 38 Insgesamt umfasst die unpublizierte Korrespondenz zwischen Lily und Felix Klee rund 2300 Schreiben, die im Rahmen eines größeren Projekts erforscht werden; die Projektleitung liegt bei Prof. Dr. Bettina Gockel (Kunsthistorisches Institut der Universität Zürich) und beim Autor. Die Forschungen werden in Kooperation mit dem

Zentrum Paul Klee, Bern, der Klee-Nachlassverwaltung, Hinterkappelen, und der Universitätsbibliothek Heidelberg durchgeführt; erste Ergebnisse können im Jahr 2020 publiziert werden; ein herzlicher Dank für nachhaltige und außerordentlich vertrauensvolle Unterstützungen geht an Aljoscha Klee, den Enkel von Lily und Paul Klee, Stefan Frey, den Sekretär der Klee-Nachlassverwaltung, Hinterkappelen, Dr. Michael Baumgartner, Eva Wiederkehr Sladeczek und Marie Kakinuma im Zentrum Paul Klee, Bern, sowie Dr. Maria Effinger, Universitätsbibliothek Heidelberg; besonders nachdrücklich verdankt seien zudem die sorgfältigen Transkriptionsarbeiten und vielfältigen Recherchen von Ginster Eheberg, Zürich.

39 Theodor Däubler: Paul Klee, in: *Neue Blätter für Kunst und Dichtung* 1 (1918), S. 11 f. Hajo Düchting: *Paul Klee. Malerei und Musik*, München/New York 1997, S. 12 (mit Verweisen auf die historischen Quellentexte und frühere Untersuchungen).

40 Vgl. *Paul Klee, Tagebücher 1898–1918. Textkritische Neuedition*, hg. von der Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern, bearbeitet von Wolfgang Kersten, Stuttgart 1988, Nr. 1122, S. 461; sowie Wolfgang F. Kersten: Von der Kosmogonie zum Ikonoklas-mus. Theodor Däubler, *Mit silberner Sichel* – Das Widmungsexemplar für Paul Klee, in: *Zwitscher-Maschine. Journal on Paul Klee* 6 (2018), S. 4–29, hier insb. S. 7 (<https://doi.org/10.5281/zenodo.1887823>).

41 *Paul Klee, Tagebücher 1898–1918. Textkritische Neuedition*, hg. von der Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern, bearbeitet von Wolfgang Kersten, Stuttgart 1988, Nr. 1121, S. 460.

42 Paul Klee: Exakte Versuche im Bereich der Kunst, in: *Bauhaus. Zeitschrift für Gestaltung* 2/2–3 (1928), S. 17; vgl. *Paul Klee. Schriften. Rezensionen und Aufsätze*, hg. von Christian Geelhaar Köln 1976, 130–132.

43 Otto Karl Werckmeister: Sozialgeschichte von Klees Karriere, in: *Paul Klee. Kunst und Karriere. Beiträge des Internationalen Symposiums in Bern*, hg. von Oskar Bächtli und Josef Helfenstein, unter Mitarbeit von Isabella Jungo und Christian Rümelin, Bern 2000, S. 38–67, hier S. 39; vgl. auch ders.: *Versuche über Paul Klee*, Frankfurt a. M. 1981, S. 132–134.

44 Anselm Gerhard: Wie eine verscherzte Geliebte. Paul Klees Musikverständnis im Spiegel seiner Musikkritiken, in: *Berner Almanach, Bd. 4: Musik*, hg. von Gabriella Kaegi, Doris Lanz und Christina Omlin, Bern 2001, S. 335–341, hier S. 335.

45 *Paul Klee. Briefe an die Familie, 1893–1940*, hg. von Felix Klee, Köln 1979, Bd. 1, S. 178 f.

46 *Vom Klang der Bilder. Die Musik in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, hg. von Karin von Maur, München 1985; hervorzuheben sind insbesondere die Beiträge von Friedrich Teja Bach: Johann Sebastian Bach in der klassischen Moderne, S. 328–335, sowie Christian Geelhaar: Paul Klee, S. 422–429. Vgl. auch John Gage: *Kulturgeschichte der Farbe von der Antike bis zur Gegenwart*, Ravensburg 1994, S. 227–246, Walter Salmen: Reflexionen über Bach in der bildenden Kunst des 20. Jahrhunderts, in: *Bach-Jahrbuch* 1986, S. 81–104, sowie Andrea Gott dang: *Vorbild Musik. Die Geschichte einer Idee in der Malerei im deutschsprachigen Raum, 1780–1915*, München/Berlin 2004.

47 Claudia-Maria Knispel: Bildende Kunst, in: *Das Bach-Lexikon*, hg. von Michael Heinemann, Laaber 2000, S. 111 f., hier S. 111.

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

49 Ebd.

50 Paul Klee an Hans Bloesch, München, 17. November 1898, Autograph in Privatbesitz, Fotokopie im Zentrum Paul Klee, Bern; vgl. Geelhaar: Paul Klee, S. 425.

51 *Paul Klee. Briefe an die Familie*, Bd. 2, S. 693.

52 Vgl. *Paul Klee. Beiträge zur bildnerischen Formlehre. Faksimilierte Ausgabe des Originalmanuskripts von Paul Klees erstem Vortragszyklus am staatlichen Bauhaus Weimar 1921/22*, hg. von Jürgen Glaesemer, Paul Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern, Basel/Stuttgart 1979, S. 151. – Zu Mozarts Bedeutung für Klee vgl. insbesondere Kagan: *Paul Klee. Art & Music*, S. 145–154.

53 Vgl. Thomas Seedorf: Mozart-Renaissance und Neorokoko. Anmerkungen zur Mozart-Rezeption um 1900, in: *Das Phänomen Mozart im 20. Jahrhundert. Wirkung, Verarbeitung und Vermarktung in Literatur, bildender Kunst und in den Medien*, hg. von Peter Csobádi, Salzburg 1991, S. 107–117, hier S. 107. (Den Hinweis entnehme ich einer Klausurarbeit, die Serge Honegger bei mir geschrieben hat.)

54 Vgl. *Paul Klee. Briefe an die Familie*; die einzelnen Stellen sind über das Personenregister zu finden, eine systematische Untersuchung steht aus.

55 *Paul Klee, Tagebücher 1898–1918*, Nr. 871, S. 298–300.

56 Vgl. Werckmeister: *Töpfererei [Poterie] et Fuge in Rot [Fugue en rouge]* de Klee, S. 63f.

57 Vgl. Werckmeisters Ausführungen zu Klees programmatischer Idee, musikalische Zeit im bildnerischen Raum ästhetisch erfahrbar zu machen, Werckmeister: *Töpfererei [Poterie] et Fuge in Rot [Fugue en rouge]* de Klee, S. 66.

58 *Paul Klee. Beiträge zur bildnerischen Formlehre*, S. 153.

59 Vgl. Otto Karl Werckmeister: Klees Kunstunterricht, in: *Kunst und Pädagogik. Erziehungswissenschaft auf dem Weg zur Ästhetik?*, hg. von Dieter Lenzen, Darmstadt 1990, S. 28–44, hier insbesondere S. 43.

60 Zit. n. Johann Wolfgang Goethe: *Farbenlehre. Mit Einleitungen und Kommentaren von Rudolf Steiner*, hg. von Gerhard Ott und Heinrich O. Proskauer, Stuttgart 1979, Bd. 1, S. 311.

61 Ebd., S. 314; vgl. Philipp Otto Runge: *Farbenkugel. Konstruktion des Verhältnisses aller Mischungen der Farben zueinander und ihrer vollständigen Affinität. Mit Notizen zur Farbe und dem Briefwechsel mit Goethe*, Köln 1999; zur Diskussion, wie Runges Unterscheidung von undurchsichtigen und durchsichtigen Farben zu verstehen ist, vgl. Jörg Traeger: Runges Kunst und die Farbe, in: *Runge Farben heute*, hg. von Klaus Stromer, Konstanz 1997 (Edition Farbe, Bd. 4), S. 33–59, hier S. 41–47.

62 Weitere Spezifizierungen zu Klees Auseinandersetzung mit Runges Farbenkugel finden sich bei Werckmeister: *Töpfererei [Poterie] et Fuge in Rot [Fugue en rouge]* de Klee, S. 64f.

63 Zu Kandinskys Gemälde vgl. Bach: Johann Sebastian Bach in der klassischen Moderne, S. 330.

64 Vgl. *Vom Klang der Bilder*, S. 216f.; und Hajo Düchting: *Farbe am Bauhaus. Synthese und Synästhesie*, hg. von der Stiftung Bauhaus Dessau, Berlin 1996, S. 78 u. 83, Anm. 39, allerdings ohne Berücksichtigung von Philipp Otto Runge; zu Josef Albers

ebd., S. 34; Werckmeister: *Töpfererei [Poterie] et Fuge in Rot [Fugue en rouge]* de Klee, S. 68f. – Klees Vergleich zwischen Delaunays Fensterbildern und dem Zeitlichen einer Bach'schen Fuge kann hier nicht weiterverfolgt werden.

65 Kain vermutet ohne zwingende Gründe, es könnte sich bei der Komposition um einen Ausschnitt handeln, Kain: Vorbereitungen zur polyphonen Malerei, S. 210–212; Hoffmann-Erbrecht versteht in seiner einseitig musikalischen Direktinterpretation die Streifen als «Summe alles Vorangegangenen» bzw. als «baldigen Schluss», Hoffmann-Erbrecht: *Paul Klees Fuge in Rot (1921)*, S. 330.

66 Vgl. *Catalogue Raisonné Paul Klee*, Bd. 3, Nr. 2658.

67 Vgl. ebd., Nr. 2662.

68 Vgl. ebd., Nr. 2784.

69 Vgl. ebd., Nr. 2998.

70 Vgl. ebd., Nr. 2663.

71 Vgl. Kersten/Okuda/Kakinuma: *Paul Klee. Sonderklasse, unverkäuflich*, S. 231.

72 Vgl. Werckmeister: *Töpfererei [Poterie] et Fuge in Rot [Fugue en rouge]* de Klee, S. 69: «l'idéal ultime d'une composition picturale cherchant à surmonter les imperfections de la nature.»

73 Ebd.: «Pour autant, ce dernier n'a pas essayé de faire de ses tableaux des équivalents picturaux de la musique. De même, l'adhésion de Klee aux traditions musicales conservatrices l'a empêché de souscrire à la démarche des artistes abstraits, désireux depuis longtemps de parvenir à une telle équivalence. En revanche, son corpus d'œuvres traitant de thèmes musicaux ou ayant des titres liés à la musique est devenu plus grand, plus varié et plus durable que les leurs.»

74 Vgl. www.zpk.org. Zum Ensemble Paul Klee steht dort insbesondere: «Ein Programm rund um Paul Klee steht immer im Spannungsfeld zwischen der Musik, die Paul Klee hörte und liebte (Bach, Mozart, Beethoven etc.), der Musik seiner Zeitgenossen (Schönberg, Hindemith, Bartók etc.) und der Musik, für die er und seine Kunst Inspirationsquelle [waren]. [...] Seit Januar 2007 stehen dem Zentrum Paul Klee die Original-Violine Paul Klees, ein Instrument aus dem Atelier Testore um 1760 und der Original-Konzertflügel von Paul Klees Gattin, Lily Klee-Stumpf, ein Instrument aus der Werkstatt Blüthner von 1899, als Dauerleihgaben zur Verfügung.» www.zpk.org/de/musik-literatur-theaterbegleitprogramme/musik/ensemble-paul-klee-54.html (letzter Zugriff 8. 8. 2019, spätestens seit August 2020 nicht mehr unter dieser Seite abrufbar).

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*.