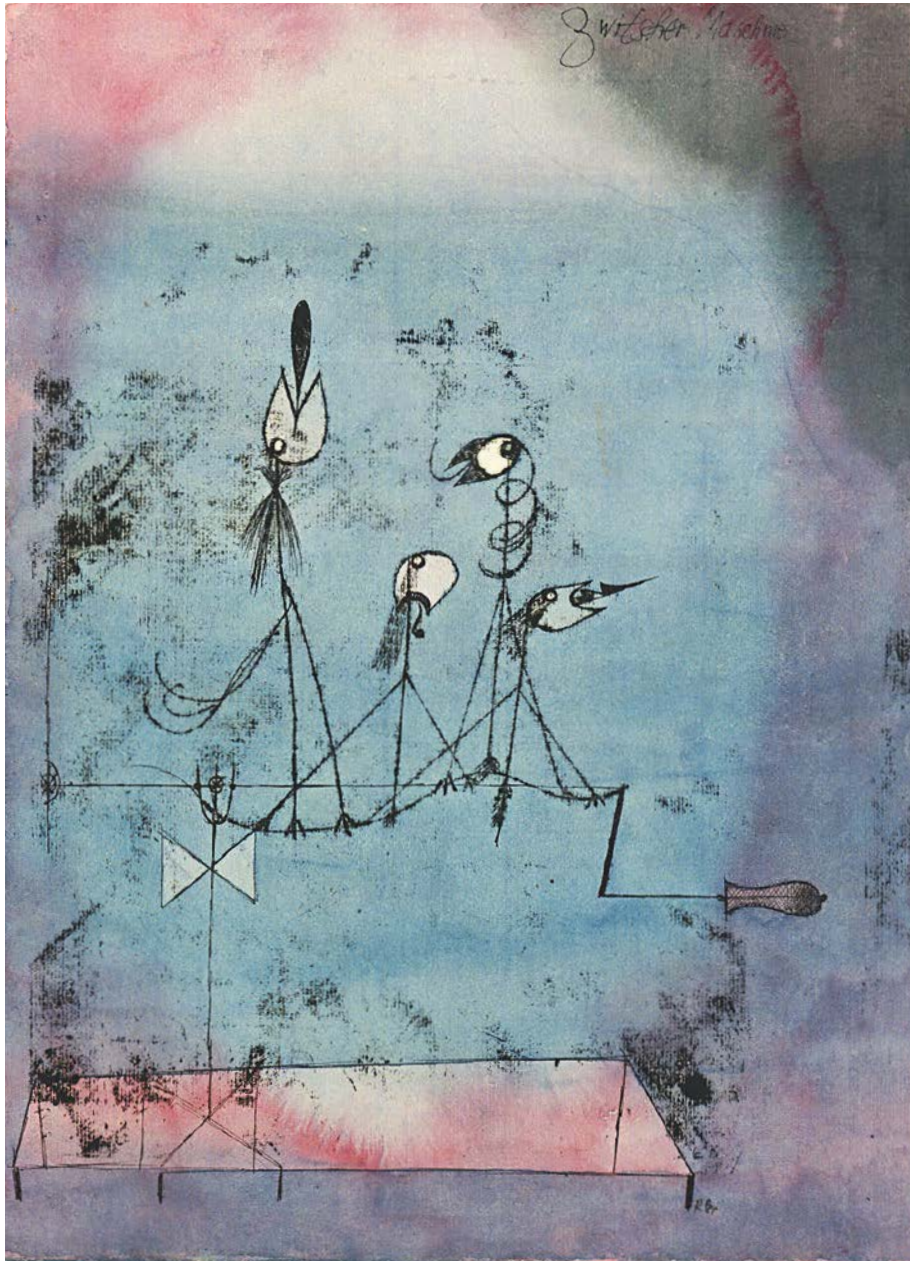


VON DER FUGE IN ROT BIS ZUR ZWITSCHERMASCHINE

PAUL KLEE UND DIE MUSIK

Thomas Gartmann (Hg.)

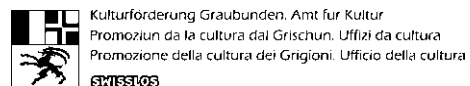


Hochschule der Künste Bern, 2020
www.hkb.bfh.ch



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

«weil doch die Theorie nur ein Ordnen gefühlsmässig vorhandener Dinge ist». Paul Klees Gedanken und Begriffe in den Weimarer Vorträgen, auf Musik bezogen

Gewicht, Gleichgewicht, Waage; Mass;
Quantität, Qualität; Weg, Umweg; Gang;
individueller, individueller Charakter;
structurale, kompositionelle Charaktere;
Convergenz, Divergenz; Bewegung (des Ganzen);
fest, gelöst; aktiv, medial, passiv.¹

Worauf beziehen sich diese Wörter beziehungsweise Begriffe? Man könnte versucht sein, mit ihnen in fast jedem Gebiet zu operieren, um Erkenntnisse zu provozieren.

Sie stehen – mit anderen – an den Anfängen von Paul Klees frühen Bauhaus-Vorträgen vom Wintersemester 1921/22. Es ging ihm darum, Studierende an erste Fragen bildnerischen Denkens und Arbeitens heranzuführen. Klee, der bekanntlich auch ein sehr guter Geiger war, bedient sich dabei laufend, bis in kleinste Details, der Musik; nicht nur abstrakt analytisch, sondern ebenso praktisch: mit der Notation und der physischen Ausführung im Spiel und Zusammenspiel. Was die Musiktheorie bis heute selten erreicht (gewollt?) hat, nämlich musikalisches Denken, Schaffen und Ausführen auf gemeinsamer Ebene einander bedingend abzuhandeln, gelingt Klee scheinbar absichtslos mit erstaunlicher Selbstverständlichkeit.

In der von Jürgen Glaesemer herausgegebenen, sehr schönen Faksimile-Ausgabe dieser *Beiträge zur bildnerischen Formlehre* ist Klees Handschrift mühelos lesbar. Eine beigelegte Transkription lässt in ihrem starren Bild erst ermessen, wie sprechend Klees Handschrift durch die vielen gezeichneten Beispiele zu wirken vermag. Mir ist nie ein Theoriebuch begegnet, das mich wie dieses Vorlesungsskript gedanklich wie sinnlich gleichermaßen ansprach.

Formlehre gilt nicht den Formen (wie die *Formenlehre*), die Bestehendes erklärt), sondern dem Formen, der Tätigkeit, nicht dem Resultat

– oder, wie Klee schreibt, einer «Untersuchung des Werkes auf die Stadien seiner Entstehung hin. Diese Art bezeichne ich mit dem Wort Genesis.» (S. 3)

«Wir untersuchen die Wege, die ein Anderer beim Schaffen seines Werkes ging, um durch die Bekanntschaft mit den Wegen selber in Gang zu kommen. Es soll uns diese Art von Betrachtung davor bewahren, das Werk als etwas Starres unverändert fest Stehendes aufzufassen. Wir werden durch solche Übungen uns davor bewahren können uns an ein Werkresultat heranzuschleichen um schnell das Vorderste abzupflücken und damit wegzulaufen.» (S. 2)

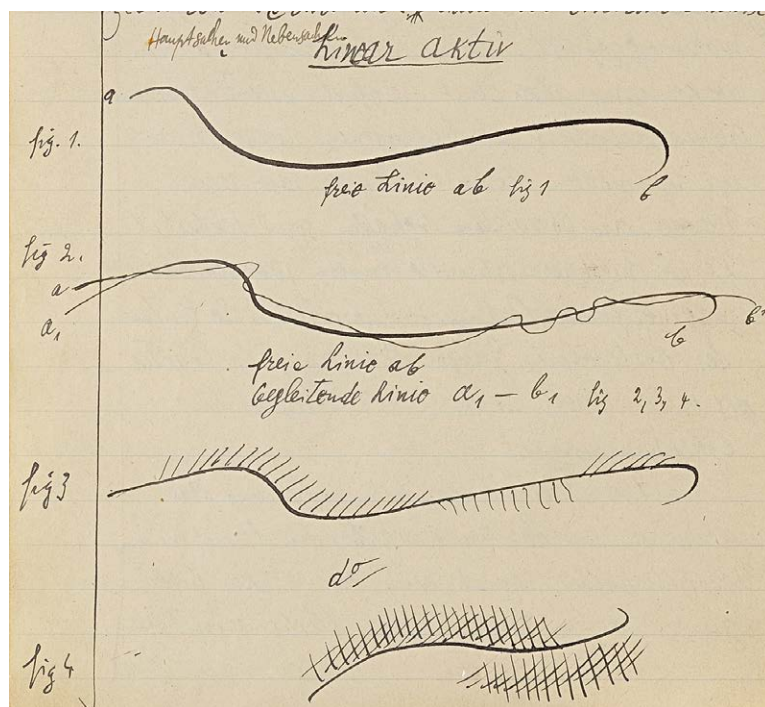
I

Am Anfang des Weges steht natürlich der «Punkt der sich in Bewegung setzt». (S. 5) Und so «entsteht eine *Linie* (Je freier sie sich zunächst ergeht, desto klarer ihre bewegliche Natur).» (S. 6) Sie ist «[l]inear aktiv» (frei ausschwingend, ohne Anbindung).

«Aber bei der Primitivität kann man doch nicht gut verharren. Man wird einen Modus entdecken müssen das armselige Endergebnis zu bereichern ohne die übersichtlich einfache Anlage zu zerstören verwischen.» (S. 8)

Die freie Linie erhält eine «begleitende Linie». Diese ist dünner und folgt ganz unregelmäßig der freien Linie. Es werden auch musterartige Begleit-Varianten ausprobiert (wir werden ihnen später als «dividuelle» wieder begegnen). Davon beeinflusst läuft auch die «Freie Linie auf Umwegen» in einem schnellen Bewegungsmuster. (S. 9)

1 Klee: Beiträge zur bildnerischen Formlehre, S. 8 f., fig. 1–9, ZPK Bildarchiv.



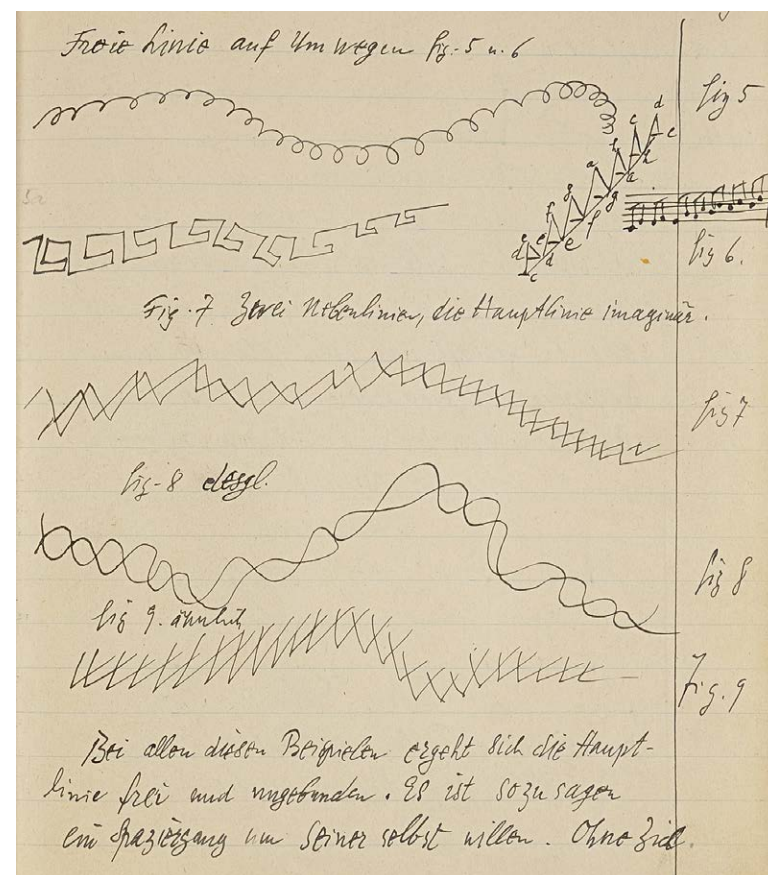
An dieser Stelle erhalten wir zum ersten Mal ganz direkt ein Notenbeispiel (Abb. 1, fig. 6.)

Es scheint fast überflüssig, auf die Nähe der beschriebenen und gezeichneten Vorgänge zu musikalischen Entsprechungen hinzuweisen, etwa zwischen Melodie und Begleitung. Allerdings pflegen sich übliche musikalische Analysen nicht derart ebenbürtig mit «Hauptsachen und Nebensachen» (S. 8) zu beschäftigen. Wir werden verschiedenen Begleitformen später wieder begegnen, wenn es direkt um dividuelle und individuelle Charaktere gehen wird.

Zuvor sei noch Klees exquisite Metaphorik berührt, die wir von seinen Bild-Titeln her kennen.

«Bei allen diesen Beispielen ergeht sich die Hauptlinie frei und ungebunden. Es ist sozusagen ein Spaziergang um Seiner selbst willen. Ohne Ziel.» (S. 9)

Es folgt eine «neue Linie», die er «befristet» nennt. Sie bewegt sich in Geraden nacheinander direkt auf sieben Punkte zu, «will möglichst rasch nach 1 dann nach 2 nach 3 u. s. w. Mann [sic] kann eher von einem

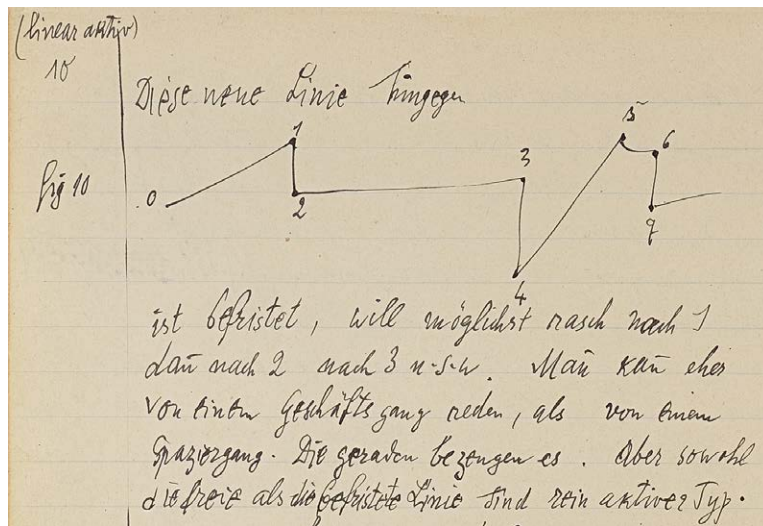


Geschäftsgang reden, als von einem Spaziergang. Die geraden bezeugen es. Aber sowohl die freie als die befristete Linie sind rein aktiver Typ.» (S. 10)

Darauf folgt der Typ «Linear medial».

«In diesen neuen Fällen umschreibt die befristete Linie Figuren der Fläche wie Drei Eck und Viereck oder hier Kreis und Ellipse.

Als Linie kennzeichnet sie sich – von beruhigendem Charakter und anfang- oder endlos. Elementar betrachtet (als Handlung der Hand) ist sie gewiss noch Linie, aber zu Ende geformt; wird die lineare Vorstellung von der Flächenvorstellung unverzüglich abgelöst. Damit verschwindet auch der bewegliche Charakter (niemand wird beim Anblick der Mondscheibe versucht sein auf seiner Peripherie Karussell zu fahren) abgelöst durch den Begriff vollkommenster Ruhe (beim Kreis hauptsächlich)». (S. 10f.)



Zum Schluss des ersten Vortrags berührt Klee noch die Anwendung der Linie «Linear passiv» in geschwärtzten Flächen:

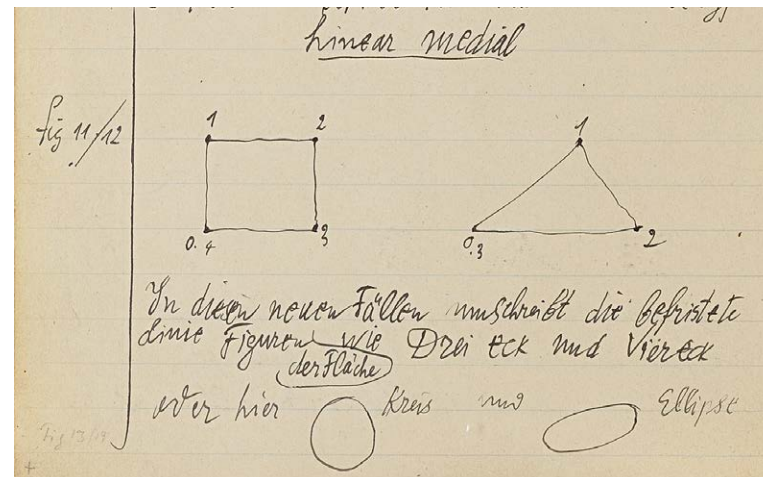
«Man sieht wohl auch Linien, aber es handelt sich nicht um lineare Thaten, sondern um lineare Ergebnisse aus Flächen-Handlungen. Die Linie wird nicht getan, sondern erlitten.» (S. 11)

II

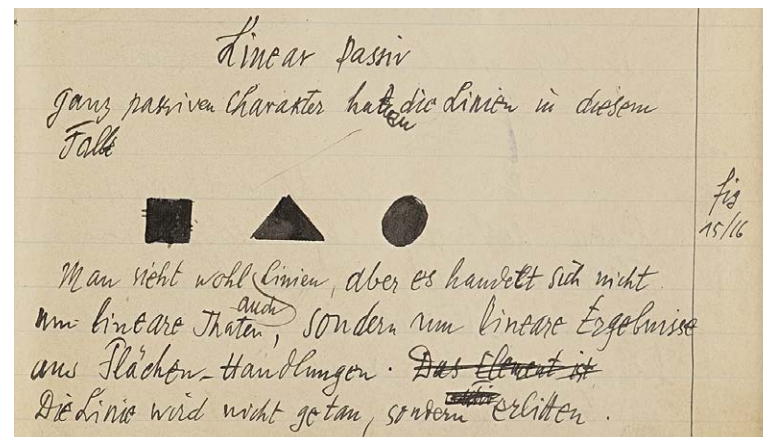
Am Anfang des zweiten Vortrags kommt Klee noch einmal auf die freie Linie zurück:

«Diese Linie hatte etwas in sich ruhendes, harmonisches und hätte als Thema zu einer Composition eher nach einer Ausführung mit begleitenden Formen verlangt, und hätte dann etwa der volkstümlichen Liedform in der Musik eher entsprochen, als einer kunstvolleren Form.

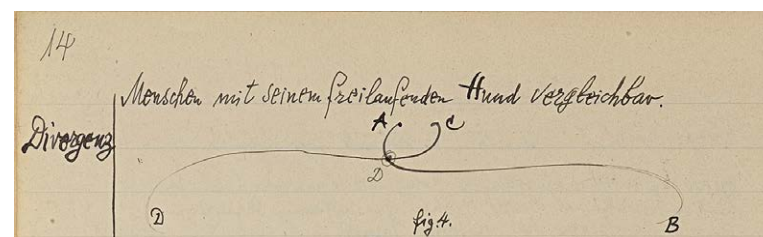
Es gesellten sich denn auch nur Begleitformen oder Ersatzformen zu der in sich ruhenden Linie, Begleitformen teils (fig 1) absolut convergierenden Charakters, oder fig 2 effectiv convergierenden Charakters (3) oder effectiv convergierender Natur, unter Wahrung der Selbständigkeit der begleitenden Linie. Etwa dem Gang eines Menschen mit seinem freilaufenden Hund vergleichbar. Divergenz.» (S. 13 f.)



2 Klee: Beiträge zur bildnerischen Formlehre, S. 10, fig. 10-12, ZPK Bildarchiv.



3 Klee: Beiträge zur bildnerischen Formlehre, S. 11, fig. 15/16, ZPK Bildarchiv.



4 Klee: Beiträge zur bildnerischen Formlehre, S. 14, fig. 4, ZPK Bildarchiv.

«Convergenz» und «Divergenz» geraten in ein Wechselspiel, zum Beispiel bei der zweidimensionalen Darstellung von parallelen Linien (hier zum Beispiel «Eisenbahnschienen», später Innenräume) in räumlicher Wahrnehmung. (S. 14) Die sehr ausführlichen Gedankengänge Klees zur Wahrnehmung des Raums, vor allem mit dem Einbezug von Augenhöhe und waagrechter Linie von Seitenwänden, seien hier nur

ganz kurz erwähnt, da sie im traditionellen Musikverständnis von 1921 keine oder nur eine ganz untergeordnete Rolle spielen würden. (Nach Stockhausens raumbezogenen Forschungen wären sie heute vielleicht von größerem Interesse ...)

In einer langen Durchführung über 25 Beispiele führt Klee die Studierenden durch die perspektivische Wahrnehmung des Raums bis zum Phänomen der Waagrechten: «Diese *auf Augenhöhe stehenden wagrechten Linien erscheinen in perspektivischer Projection wieder als wagrechte.*» (S. 23, Hervorhebung im Original)

In der Übungsstunde eine Woche später verlangt er von den Studierenden «Gleichgewichtsdarstellungen zeichnerisch und tonal nach Gleichgewichtsbauten in der Fläche.» (S. 26)

III

«Gewicht» scheint für viele Musiktheoretiker ein unfassbarer Begriff zu sein. Im Riemann-Sachlexikon von 1967, das seinerzeit berühmt war für präzise Begriffsdefinitionen und -anwendungen, gibt es dazu keinen Artikel, während «Akzent» mit immerhin drei eng bedruckten Spalten vertreten ist.²

Wer je in einer guten Musikprobe mitgespielt oder zugehört hat, wird sich erinnern, dass von Gewicht immer wieder die Rede war. Es scheint, dass alle wissen, was das ist. Ob sie allerdings auch wissen, wovon es abhängt und wofür es zu stehen hat, bleibt vermutlich oft unklar. Ist es bloß eine Metapher? Im Spiel zumindest ist es direkt erfahrbar, im Arm, in der Hand, im Fingerdruck, aber das alles gehört ja nicht zur Musiktheorie, sondern zu den Realien.

Wenn wir uns vom musikalischen Resultat her anzunähern versuchen: Sicher gehört Gewicht zur Metrik; aber auch zur Dynamik? zur Agogik? zum Klang? Für Komponisten: zu Registern? zur Zusammensetzung innerhalb von Akkorden? zur Instrumentation? zu Bezeichnungen?

Schubert hat dafür ein ganz eigenes Zeichen erfunden, das immer wieder missverstanden wird: als ein schwungvoll vergrößerter Akzent oder eine Diminuendogabel, was freilich beides falsch ist. Leider hat man ihn nicht verstanden; nicht nur die Interpreten, sondern auch die Komponisten sollten ihm endlich folgen, dann käme das Zeichen endlich in ihre Notationsprogramme ...

Gewiss ist jedenfalls: Gewichtsfragen gehören immer auch zur musikalischen Syntax, zu Form- und Verständnisfragen.

Was bedeutet aber Gewicht für bildende Künstler, Zeichner und Maler? Ist das nicht noch schwieriger zu beantworten als für Musiker? Klee tut es im dritten Vortrag, wiederum zwei Wochen später, ohne Berührungsangst:

«Wir waren stehn geblieben beim Seiltänzer mit seiner Balancierstange, als der äussersten Verwirklichung des Symbols des Kräftegleichgewichtes. [...]

Heute möchte ich das Abwägen der Kräfte hüben und drüben zum Gegenstand unserer Untersuchung machen, und zwar derjenigen Kräfte, die sich aus der Anziehungskraft der Erde ergeben, also das Abwägen der Schwergewichte. Es wird uns diese Art von Kräften am nächsten liegen, weil wir physisch selber diesen Gewichtsgesetzen unterworfen sind. Dabei wollen wir noch den festen Boden voraussetzen, auf dem wir normalerweise stehn [...].

Bei diesem Abwägen wird uns, so gut wie dem Krämer in seinem Laden, als Instrument eine *Wage* von Nutzen sein.» (S. 27)

Klee zeichnet je eine stehende und eine hängende Hebelwaage.

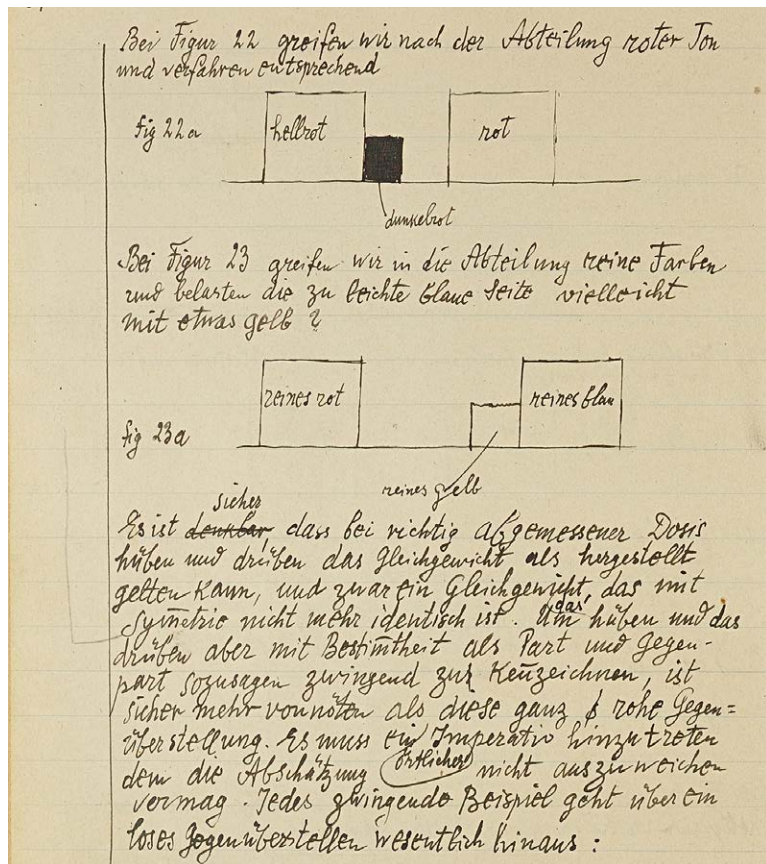
«Sie wägen zwei Gewichte gegeneinander ab, die weil es eben nur zwei sind in einer Fläche wirken können.» (S. 28)

Nachdem er auch dreidimensionale, also räumliche Waagen erwogen und gezeichnet hat, beschränkt er sich für seine Darlegungen doch auf die zweidimensionalen.

«Die primitive Einfachheit dieses Falles einer equilibristischen Handlung gestattete mir die sozusagen sinnbildliche Durchführung. Das Ergebnis ist symmetrischer Natur, weil auf beiden Seiten gleichgeartete Gewichte stehn. [...]

Aber[:] Wir müssen mit bildnerischen Elementen operieren, an denen die *Gewichtsempfindung* erörtert werden kann.» (S. 32)

In den folgenden Beispielen kommen in die gleichbleibenden beidseitigen Quadrate (Quantitäten) bei verschiedenem, differierendem «Ton-

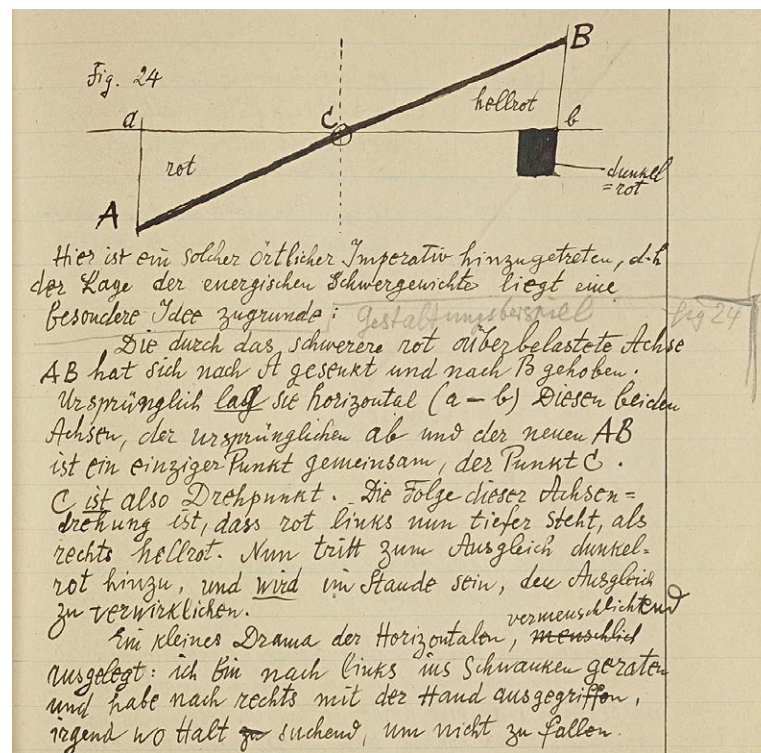


wert) (hell/dunkel) und «Farbwert» (Qualitäten), die anschließend in einer «Korrektur» durch quantitative oder qualitative Veränderungen wieder ins Gleichgewicht gebracht werden (S. 33):

«Es ist sicher, dass bei richtig abgemessener Dosis hüben und drüben das Gleichgewicht als hergestellt gelten kann, und zwar ein Gleichgewicht, das mit Symmetrie nicht mehr identisch ist.» (S. 34)

Der nächste Schritt führt fast dramatisch über diese Balance hinaus und lässt uns bereits den Künstler spüren, der ins Werk kommt:

«Um das hüben und das drüben aber mit Bestimmtheit als Part und Gegenpart sozusagen zwingend zu kennzeichnen, ist sicher mehr vonnöten als diese ganz rohe Gegenüberstellung. Es muss ein örtlicher Imperativ hinzutreten dem die Abschätzung nicht auszuweichen vermag. Jedes



zwingende Beispiel geht über ein loses Gegenüberstellen wesentlich hinaus: [Fig. 24]

Hier ist ein solcher örtlicher Imperativ hinzutreten, d.h. der Lage der energischen Schwergewichte liegt eine besondere Idee zugrunde: Gestaltungsbeisp. fig. 24

Die durch das schwerere rot überbelastete Achse AB hat sich nach A gesenkt und nach B gehoben. Ursprünglich lag sie horizontal (a - b) Diesen beiden Achsen, der ursprünglichen ab und der neuen AB ist ein einziger Punkt gemeinsam, der Punkt C. C ist also Drehpunkt. Die Folge dieser Achsendrehung ist, dass rot links nun tiefer steht, als rechts hellrot. Nun tritt zum Ausgleich dunkelrot hinzu, und wird im Stande sein, den Ausgleich zu verwirklichen.

Ein kleines Drama der Horizontalen, vermenschlichend ausgelegt: ich bin nach links ins Schwanken geraten und habe nach rechts mit der Hand ausgegriffen, irgend wo Halt suchend, um nicht zu fallen.» (S. 34 f.)

Die Übung ist so weit gediehen, dass man versucht sein könnte, sich bereits im Innern eines Bildes von Klee zu fühlen. Situationen nach

5a Klee: Beiträge zur bildnerischen Formlehre, S. 34, fig. 22a / 23a, ZPK Bildarchiv.

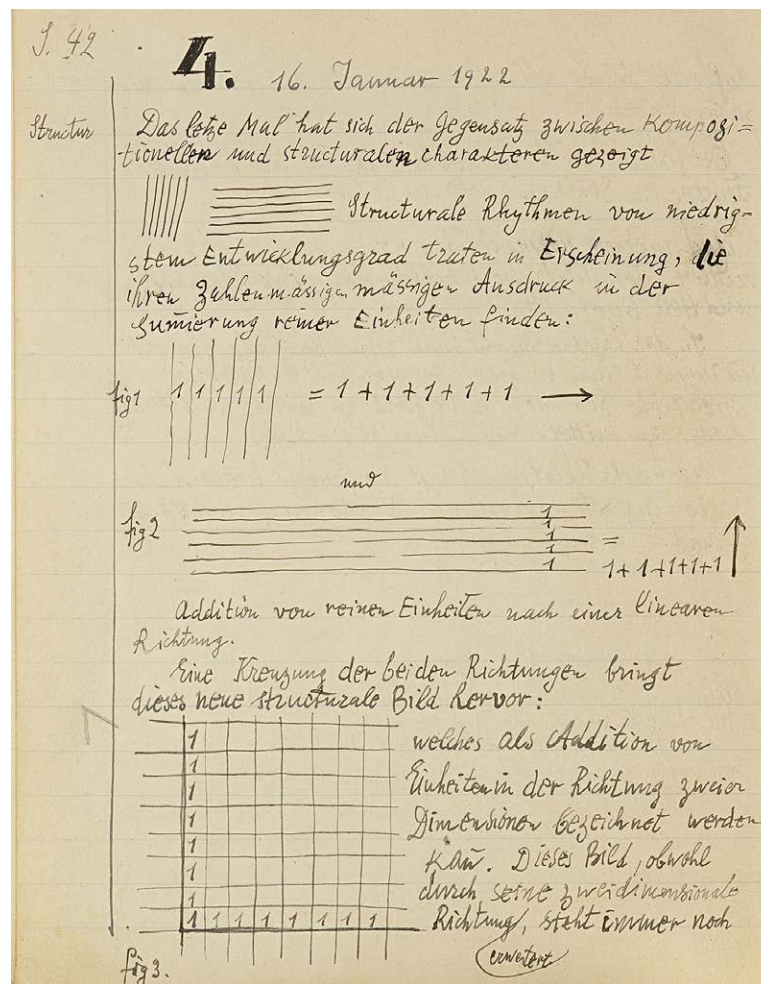
5b Klee: Beiträge zur bildnerischen Formlehre, S. 35, fig. 24, ZPK Bildarchiv.

dramatischen Anfängen lassen assoziativ an Mozart denken. Aber was machen wir daraus für unsere musiktheoretischen Überlegungen? Es gäbe sicher etliche Anknüpfungspunkte. Etwa eine mehr oder weniger gestörte Balance mit differierenden Qualitäten und Quantitäten – welchen? – nach Anfängen, von Mozarts *Jupiter-Sinfonie* zum Beispiel, wenn wie so oft bei ihm das Harte vom Weichen in die Flucht getrieben wird, immer wieder überraschend mit einer neuen Volte.

Im Folgenden führt Klee uns bis zu einem bildlichen Turmbau:

«Die Art solcher Gebäude (quasi Turmbauten) sind dem stehenden Menschen vergleichbar: So wie die Gleichgewichtsleistung beschwerlich wird, setzt sich der Mensch und reduziert diese Aufgabe etwa um die Hälfte.

6 Klee: *Beiträge zur bildnerischen Formlehre*, S. 42, fig. 1–3, ZPK Bildarchiv.



Lehnt er gar an, so bleibt nur noch ein Rest von Balancierender Activität, aber immerhin noch ein Rest. Denn ein Ohnmächtiger fällt unter Umständen doch vom Stuhl. Dieser Rest schwindet erst ganz in der liegenden Stellung. Der Mensch wird zum Baustein.» (S. 37f.)

Am 9. Januar 1922 lautete die Aufgabe für die Studierenden:

«Übung in Initial-Buchstaben (Antiqua). a) Buchstaben an sich im Gleichgewicht, wie H A M etc. b) solche ohne Gleichgewicht wie P F etc. Die Komposition auf eine feierliche Statik hin anzulegen.» (S. 41)

IV

Den direktesten Bezug zur Musik enthält der vierte Vortrag vom 16. Januar 1922 mit dem «Gegensatz zwischen kompositionellen und strukturalen Charakteren».

Als «[s]trukturale Rhythmen von niedrigstem Entwicklungsgrad» zeichnet Klee Beispiele von beliebig vielen parallelen Linien in gleichem Abstand, die «ihren Zahlenmässigen Ausdruck in der Summierung reiner Einheiten finden: $1+1+1+1+1$ » (S. 42).

Darauf appliziert er das variable Gleichgewichtsprinzip aus seinen Balance-Studien (siehe oben) unter Einbeziehung von quantitativen und qualitativen Elementen. Damit ist ein etwas höherer Entwicklungsgrad möglich:

«Und so könnte man höhere und fesselnde strukturale Motive erfinden, sobald ein beliebig wiederholender Rhythmus nachzuweisen sein wird, ist ihr strukturaler Charakter festgestellt. Dass solchen Rhythmen ein organischer Charakter innewohnt, kann nicht behauptet werden. [...] Jeder Organismus ist Individuum, auf deutsch unteilbar. Das heisst man kann von ihm nichts wegnehmen, ohne das Ganze in seinem Charakter zu ändern oder, bei lebendigen Wesen: die Funktion des Ganzen zu stören oder gar zu unterbinden. Ebenso wenig kann man etwas hinzutun.» (S. 47)

Paul Klee bezeichnet die strukturalen Charaktere als «dividuell». Das Wort – fast nur in seiner Negativform individuell nicht bloß bekannt,

sondern über die Maßen strapaziert – scheint von ihm zum ersten Mal im Zusammenhang mit bildnerischer Kunst und Musik Verwendung zu finden. Es scheint uns, nach fast hundert Jahren, erheblich frischer zu sein als seine Negation.

Vermutlich ist Karlheinz Stockhausen der erste, der den Begriff in musikalischem Zusammenhang aufgreift. 1956 war eine sehr bedeutende Publikation erstmals erschienen: *Paul Klee. Das bildnerische Denken* (bearbeitet und herausgegeben von Jürg Spiller³), die auch wichtige Teile der frühen Vorträge Klees enthielt und sofort zum Kultbuch für das Denken der frühen Serialisten wurde. Auch Stockhausen dürfte sie rezipiert haben, jedenfalls schrieb er 1960 in seinem Text *Momentform*: «Ein Moment kann – formal gesehen – eine Gestalt (individuell), eine Struktur (dividuell) oder eine Mischung von beiden sein; und zeitlich gesehen kann er ein Zustand (statisch) oder ein Prozeß (dynamisch) oder eine Kombination von beiden sein.»⁴

Musik-Analysen beschäftigen sich in der Regel hauptsächlich mit Gestalten: Motiv, Thema, Phrase und deren Ableitungen. Klee misst aber den dividuellen «Structuralrhythmen» eine ganz eigene Bedeutung zu:

«In der individuellen Belanglosigkeit der Structuralrhythmen liegt aber auch ein grosser Vorzug: Sie lassen sich einem organischen, individuellen Ganzen leicht einordnen, das Wesen des Organismus stützend. Ohne ihm irgendwo entgegenzutreten.» (S. 48)

Man könnte hier als modellhaftes musikalisches Beispiel das erste Stück der *Trois pièces pour quatuor à cordes* von Stravinskij erwähnen, das wenige Jahre zuvor komponiert wurde. Aber auch von Beethoven und dem späteren Schubert gibt es fast plakative Beispiele dazu. Oder gar Chopins *Berceuse*?

Gewiss kann das von Klee erwähnte Verfahren bei fast aller Musik mehr oder weniger weitreichend aufgezeigt werden. Es ist eben auch ein allgemeines Phänomen, dem vielleicht gerade seiner Allgemeinheit wegen in zünftigen Analysen selten Beachtung geschenkt wird. Bei Stravinskij, der gern Dividuelles aus dem Hintergrund in den Vordergrund rückt, auf die Ebene des Individuellen, erleben wir sozusagen eine Gestaltung des Widerspruchs. Aber hat die nicht schon bei Beethoven stattgefunden? Schönberg hat seine Struktur und Gestalt verbindende Zwölftontechnik genau in der Zeit zu entwickeln begonnen, als Klee im Weimarer Bauhaus seine ersten Vorlesungen hielt.

Zu Klee zurück:

«Ich greife in das musikalische Gebiet über. Grundlegende Struktur ist hier der Takt: Für das Ohr ist der Takt einigermassen latent, wird aber doch durchempfunden als structurales Netz, auf dem sich die Quantitäten und Qualitäten der musikalischen Ideen abspielen. Die Taktnormen sind zwei- und dreiwertig.» (S. 49)

Es folgen die klassischen Taktarten mit Unterteilungen in sechs gezeichneten Figuren. Mit einem Kommentar zu unregelmäßigen Taktarten («Die hinkenden Raritäten des Fünf- oder Siebentaktes sind ungleich belastete Zweitakt» [S. 50]) wird auch der qualitative Gewichts-Aspekt wieder ins Spiel gebracht.

«Dies weist uns den Weg zu einer anderen, dem Wesen der Taktstrukturen sinnlich gerechter werdenden Art der Darstellung. Diese Darstellung würde die Qualität der Taktteile besonders deutlich zu veranschaulichen haben. Es wäre die Darstellung der Gewichtsverhältnisse, die qualitative Behandlung der Taktstrukturen (Gewichtsrhythmisch) [fig. 15–17]

Mehr flächige Taktbilder können wir aus der Beobachtung des Musikdirigenten gewinnen. Ein kurzer Blick auf seinen Taktstock kann sie uns lehren.» (S. 50f.)

Vom Seiltänzer des dritten Vortrags sind wir beim Dirigenten angelangt, der auf eigene Art mit Gewichten spielt, einerseits dem vorgegebenen Grundschemata der Taktarten folgend, aber gleichzeitig den komponierten Gestalten zugewandt. Dafür wechselt Klee vom Taktstock zu der ihm näher liegenden Geige.

Berühmt ist die schon in ihrem Aufwand spektakuläre Analyse der ersten zwei Takte aus dem Adagio h-Moll von Bachs 6. *Sonate für Violine und Cembalo* BWV 1019, gezeichnet auf ein über 110 cm langes Einlageblatt mit anschaulicher Darstellung: quantitative Übereinstimmung der Dauern und Strecken; qualitative Annäherung mittels zu- und abnehmender Schwärzung der melodischen Gestalt (vgl. die «freie Linie» des 1. Vortrags; im 2. Takt deren zwei), und der «begleitenden Linie» des Basses. Mit Schraffuren sind die Gewichtsverhältnisse des dividuellen Taktschemas einmal in Achteln, darunter auch in Vierteln gezeichnet. Zur Analyse dieses singulären Analyse-Blattes sei verwiesen auf Christian Bergers Beitrag in diesem Band.⁵

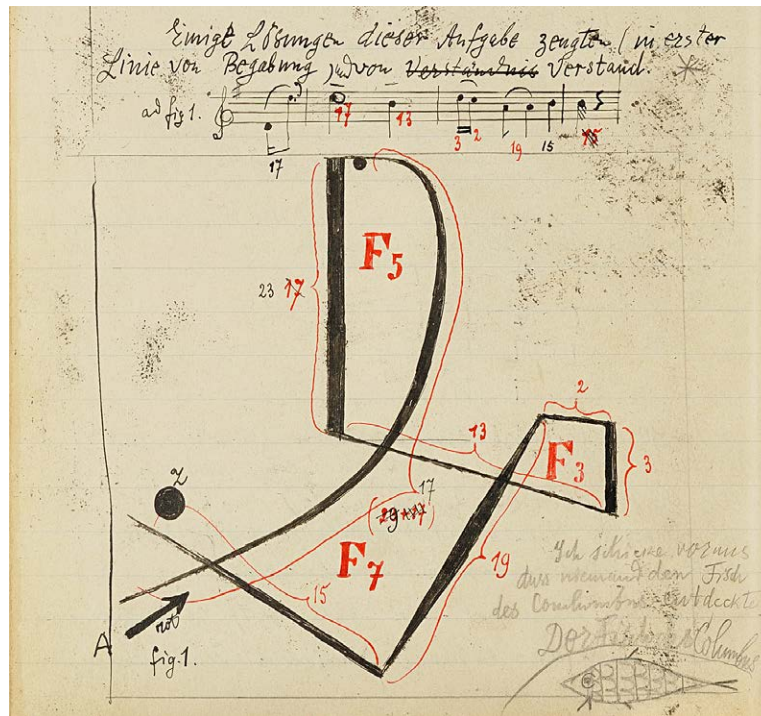
V

Für die Übungsstunde am 23. Januar 1922 erteilte Klee die Aufgabe, «[e]ine Composition aus I individuellen und II structuralen Rhythmen [zu gestalten sowie] I u. II unter gegenseitiger Stützung organisch zu verarbeiten.» (S. 54)

Im 5. Vortrag reagiert er darauf:

«Das vorletzte Mal wies ich bei structuralen Rhythmen das Moment der Repetition als Charakteristikum nach. [...] Im Gegensatz zu diesen Charakteren zogen wir individuelle Rhythmen in Betracht, und nahmen als zugrunde liegend Zahlen an, bei denen das repetierende Moment ausgeschlossen war. Hierzu schienen die Primzahlen besonders geeignet [...]. In der drauffolgenden Übung: «Combination structuraler und individueller Rhythmen» warnte ich vor einem rechnerischen Vorgehn, weil doch die Theorie nur ein Ordnen gefühlsmässig vorhandener Dinge ist und im Schöpferischen Prozess nur eine nachträgliche Rolle spielt, die Rolle der nachträglich einsetzenden Kritik.

7 Klee: Beiträge zur bildnerischen Formlehre, S. 56, fig. 1, ZPK Bildarchiv.



Einige Lösungen dieser Aufgabe zeugten in erster Linie von Begabung und von Verstand.» (S. 55 f.)

«In einigen Fällen wurde ein inniges Verschmelzen von Individuum und Structur scizziert, die Structur folgte dienend der Spur des Individuums Schritt für Schritt.

Nehmen wir an, fig. 1 stelle das Individuum dar. Beweis: Keine Repetition. Auftaktartig beginnt es bei A mit Siebzehn, senkt sich vollgewichtig drei- und zwanzigwertig, biegt grosswinklig nach rechts mit dreizehn, steigt senkrecht an mit drei, winkelt nach links mit zwei, senkt sich diagonal mit neunzehn, winkelt nach links mit fünfzehn zum beschliessenden Punkte Z. (Dabei bitte ich die Zahlen nicht quantitativ, sondern qualitativ aufzufassen) Ergebnis sind hierbei drei umschriebene Flächen von nicht repetierendem, also von individuellem Charakter F₅, F₃ und F₇.» (S. 57)

Was sind qualitative Zahlen? Ist die Zahl nicht *das* Maß zur objektiven Festlegung von Größen? Aber: was sind Größen? Wir dürfen annehmen, dass für Paul Klee Zahlen eine Art von Wesen sind, die auch Eigenschaften haben. Die Unteilbarkeit, zum Beispiel, ist eine Eigenschaft. Es gibt unendlich viele Primzahlen, und doch ist jede ein eigenes Wesen. Die sieben Schöpfungstage werden gern belächelt. Aber wer behauptet denn, das seien sieben Mal vierundzwanzig Stunden? Der Zeitbegriff ist unbestritten jünger als die Schöpfung. Aber die Zahlen? Aus der jüdischen Mystik wissen wir, dass sie Eigenschaften und Bedeutungen haben, wie die Buchstaben, mit denen sie im Hebräischen eins sind. Und in der Musik? Der Physiker Johann Wilhelm Ritter schrieb um 1810: «Töne sind Wesen, die einander verstehen.»⁶ Vielleicht tun das auch Zahlen?

Es lohnt sich, Klees Analyse der Zeichnung (Abb. 7) noch einmal genauer zu betrachten. Wahrscheinlich geht sie auf eine «von Begabung» zeugende aus der Studentenschaft zurück. Das Notenbeispiel hat er vermutlich nachträglich eingeschoben. Es ist sichtbar, dass die Analyse nicht in *einem* Zug erfolgte, sondern nachträglich korrigiert wurde, wie es ein Musiker macht, wenn er eine noch unbekannte Melodie zu interpretieren versucht.

Zunächst verwirrend ist, dass die eingesetzten Primzahlen keineswegs den quantitativ messbaren Längen entsprechen. Die Masse von Schwarz (Gewicht) und die Gestalt der Linien ist ebenso bedeutsam wie ihre Länge.

Die lange, schlank nach oben schießende gebogene Linie wird durch eine energische Auftakt-Oktave musikalisiert, während der breite, vertikal ruhende, aber kürzere schwarze Balken im Notenbeispiel als schwere Eins erklingt. Um seinem Gewicht besser zu entsprechen, hat der Analytiker den Ton nachträglich von einer Viertel in eine Halbe verlängert. Das Verhältnis der beiden Klangresultate ist aber jetzt nicht 1 : 2 (Dauern), sondern 17 : 23, fast irrational, weil die Energie des ersten mitberücksichtigt ist. Sogar der kleine Punkt zwischen beiden ist durch das Zäsur-Zeichen nach dem Auftakt interpretiert. Es geht um Gestalt, nicht um Verhältnisse addierter Dauern.

Gefühlte Zahlen? Warum nicht? Warum Zahlen allein Buchhaltern überlassen?

Gefährlich kann einem das vorkommen. Aber sie sind wohl viel näher am Wirksamen als Digitalisierungen und ähnliche Schematismen.

Es sei empfohlen, diese Zeichnung *und* das Notenbeispiel vergleichend den selben sieben «Gewichts-Primzahlen» entlang zu verfolgen (die zweite 17 muss in der Melodie noch zu 23 korrigiert werden).

Die Zeichnung findet sich auch in *Das bildnerischen Denken*.⁷ Hätte Stockhausen sie damals studiert, wären ihm vielleicht Zweifel an seinen klassischen Parametern gekommen. Allerdings hat er sie schon nach 1960 – zum Beispiel in seinen *Momenten* – derart ausgeweitet und vervielfacht, dass ein ganzheitlicheres Denken immer offensichtlicher wurde.

An die Zeichnung schließen sich noch fünf weitere Schülerarbeiten an, vom Meister abgezeichnet und mit ebenso viel Einfühlung wie Verstand kommentiert in der «Rolle der nachträglich einsetzenden Kritik».

Nach der 61. Seite von Klees Vortragsbuch erfolgt, von langer Hand vorbereitet, eine Weitung:

«Wir haben uns bis dahin hauptsächlich auf dem Formgebiet der Kultur bewegt. Wir gingen bauend von den diesseitig-menschlichen Voraussetzungen aus, von der Art des Haftens auf der Erde, von der gebundenen Bewegungsmöglichkeit, von der beschränkten physischen Reichweite aus. Hauptsymbol unseres Tuns war die Wage, jene Horizontale welche von der verticalen Anziehungskraft des Bodens, auf dem wir nun schon einmal stehn müssen regiert wird. [...]

Unsere geringe physische Grösse und physische Reichweite zwingt uns in der Praxis, vom Glied, vom Teil des Ganzen auszugehen.

Dies Schicksal der Gebundenheit soll uns aber nicht davon abhalten zu wissen, dass über uns es auch anders zugehn kann, dass es Regionen gibt, wo andere Gesetze gelten, für die neue Symbole gefunden werden müssen, einer gelösteren Bewegung und beweglicheren Örtlichkeiten entsprechend. Das Zwischenreich der *Athmosphäre* oder seines schwereren Geschwisters des *Wassers* möge uns vermittelnd die Hand reichen, um später in den grossen Weltraum zu gelangen. [...]

Im Weltraum endlich gibt es weder feste noch weiche Caesuren mehr. Hier herrscht die Urbewegung, die Bewegung als Norm.

Es bewegt sich das Ganze.» (S. 62–65)

VI

Für die Übung eine Woche vor dem 6. Vortrag lautete die Aufgabe:

«Combination fester und flüssiger (oder gelöster) Rhythmen. [...] z. B. das Individuum fest rhythmisieren, das Structural gelöst rhythmisieren [...] oder zwei Individuen sich gegen einander auswirken, ein gelöstes und ein festes.» (S. 69)

Hier hatte Klee, wie er später verrät, etwas Musikalisches im Sinn:

«Diese beiden Typen der Verarbeitung zweier Charaktere bezeichnet man in der Musik als melodisch (Solostimme mit Begleitung)

Drittens schlug ich vor, *beide Arten* von Gliederung *um die Gleichberechtigung kämpfen* zu lassen, was man in der Musik thematische Verarbeitung nennt.

Oder viertens, *beide Arten* von Gliederung mit gleicher Berechtigung zu behandeln, wobei sie jedoch nicht gegeneinander kämpfen sollten, sondern *freundschaftlich sich ergänzend*, einander wechselseitig die Oberhand lassen sollten. Abermals ein Beispiel thematischer Verarbeitung.» (S. 70, Hervorhebungen im Original)

Diese Aufgabe scheint bei seinen Studierenden zu etlichen Missverständnissen geführt zu haben. Die Kritik dazu, auch zeichnerisch minuziös vorbereitet, nahm wahrscheinlich mehr als die Hälfte des Vortrags in Anspruch.

Erst danach kommt er zu seinem eigentlichen Thema, der Bewegung.

Bezeichnenderweise beginnt er nicht mit der Tiefsee oder den Sternen, sondern mit der Anatomie: mit Knochen, dem «Rhythmus der Knochenkörperchen [...]. Auf ähnliche Weise erkennt man die Structur von Knorpeln, von Bändern, von Sehnen, von Muskeln u. s. w.» (S. 79 f.) Ergänzt sind diese einleitenden Vergleiche mit anschaulichen Zeichnungen, um dann zur Bewegung zurückzukehren.

«Vergegenwärtigen wir uns von nun an den *Organismus* als *Bewegungsmaschine*, wo Bewegungsvollzug und Bewegungswillen prompt ineinander greifen, und bauen wir von dienend zu herrschend auf.

Die Materie sei dabei Voraussetzung auf dem ganzen Aktionsgebiet, Sie soll überall sein.» (S. 80)

Da Parallelen zur Musik beim Thema Bewegung hier einstweilen nicht mehr so direkt aufgezeigt werden können, sei der Gang nach den ersten sechs (von neun) Vorträgen vorläufig beendet. Anregungen, die Systematik und Phantasie auf gleicher Augenhöhe für neues analytisches Denken über Musik fruchtbar machen könnten, sind bereits nach sechs Vorträgen reichlich vorhanden.

Die drei letzten Vorträge dieser ersten Reihe sind zunächst dem Herzen (Kreislauf) und dem Auge (Gesichtssinn) gewidmet, dem Auge des Künstlers, aber auch dem Blick der Betrachtenden, den Bewegungen ihrer Augen auf den Wegen der Wahrnehmung. Der letzte gilt dem Zeichen des Pfeils, das uns in Klees Bildern immer wieder begegnet, also der Bewegung und Dynamik.

Eine zweite Vortragsreihe im Folgejahr (1922/23) (ab S. 153) befasst sich zunächst vorwiegend mit Farben und damit jenem Gebiet, in welchem die Musiker sich gern mit Vergleichen den bildenden Künstlern nähern: Klangfarben.

Wir geben also den Künstlern unsere Rhythmen und bekommen dafür ihre Farben, oder wie Schönberg schrieb:

«Klangfarbenmelodien! Welche feinen Sinne, die hier unterscheiden, welcher hochentwickelte Geist, der an so subtilen Dingen Vergnügen finden mag! Wer wagt hier Theorie zu fordern!»⁸

Anmerkungen

1 Begriffe nach 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. Siehe auch www.kleegestaltungslehre.zpk.org (letzter Zugriff 27. 7. 2020). Auch die Seitenzahlen in Klammern direkt im Text beziehen sich darauf.

2 *Riemann-Musik-Lexikon*. 12., völlig neubearb. Aufl. in 3 Bden. Bd. 3, *Sachteil*, hg. von Willibald Gurlitt und Hans-Heinrich Eggebrecht, Mainz 1967, S. 22 f.

3 Paul Klee: *Das bildnerische Denken*, hg. von Jürg Spiller, Basel/Stuttgart 1956 (Paul Klee. Schriften zur Form- und Gestaltungslehre, Bd. 1).

4 Karlheinz Stockhausen: Momentform. Neue Beziehungen zwischen Aufführungsdauer, Werkdauer und Moment, in: ders.: *Zur elektronischen und instrumentalen Musik*, hg. von Dieter Schnebel, Köln 1963 (Texte zur Musik, Bd. 1), S. 189–210, hier S. 201.

5 Vgl. S. 69–79.

6 *Fragmente aus dem Nachlasse eines jungen Physikers*, hg. von Johann Wilhelm Ritter, Heidelberg 1810, Bd. 2, S. 233.

7 Klee: *Das bildnerische Denken*, S. 279.

8 Arnold Schönberg: *Harmonielehre*, Wien 1911, S. 471.

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*.