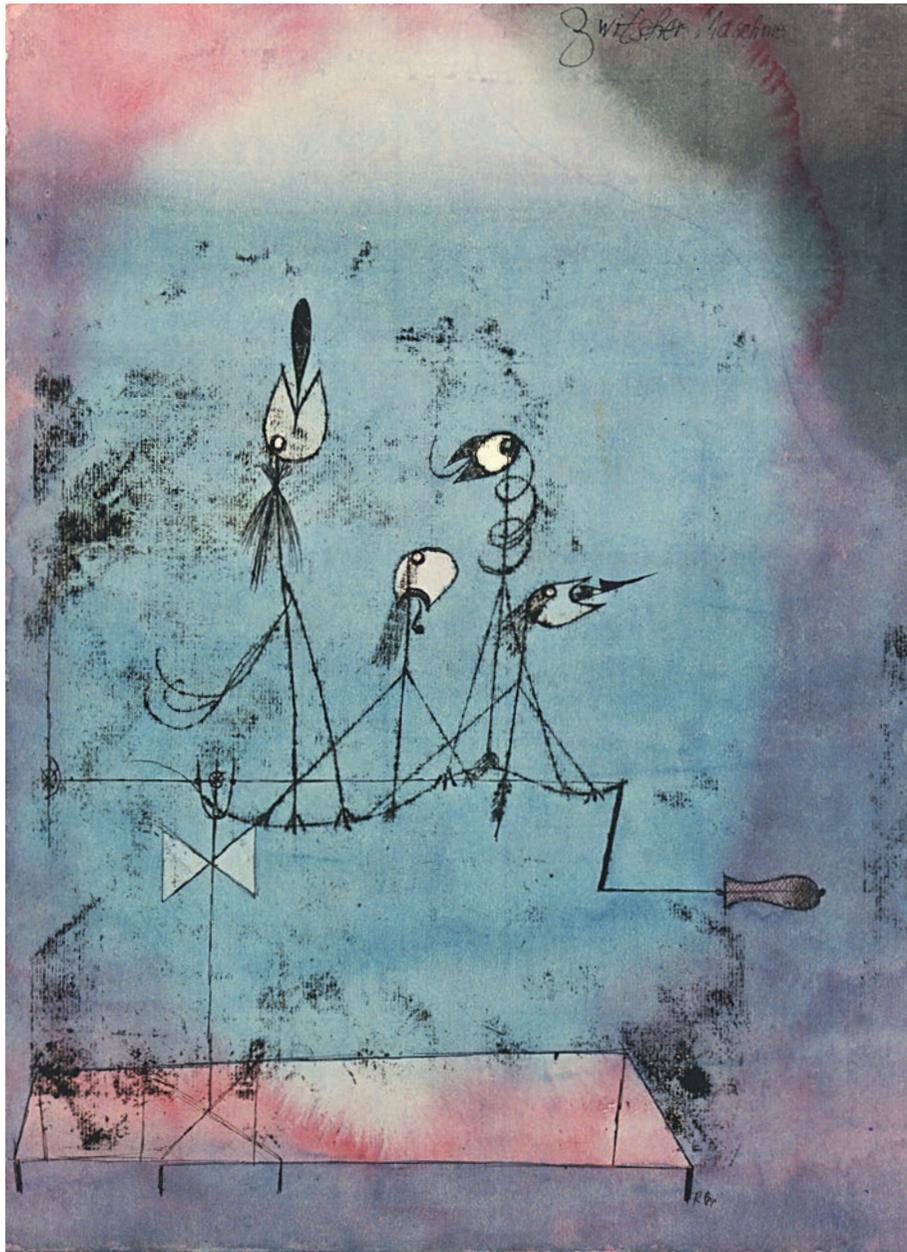


VON DER FUGE IN ROT BIS ZUR ZWITSCHERMASCHINE

PAUL KLEE UND DIE MUSIK

Thomas Gartmann (Hg.)





Thomas Gartmann (Hg.)

**Von der *Fuge in Rot*
bis zur *Zwitschermaschine***

Paul Klee und die Musik

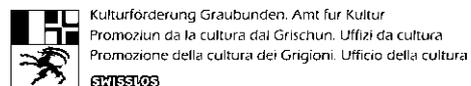
Schwabe Verlag

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



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

Mit freundlicher Unterstützung durch:



ERNST GÖHNER STIFTUNG

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



SCHWEIZERISCHER NATIONALFONDS
ZUR FÖRDERUNG DER WISSENSCHAFTLICHEN FORSCHUNG

Erschienen 2020 im Schwabe Verlag Basel

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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



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

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

Redaktion: Osamu Okuda

Lektorat: Daniel Allenbach

Umschlaggestaltung: icona basel gmbh, Basel

Layout und Satz: mittelstadt 21, Vogtsburg-Burkheim

Druck: BALTO print, Litauen

ISBN Printausgabe 978-3-7965-4255-8

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

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

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

Zudem sind Inhaltsverzeichnis und Überschriften verlinkt.

rights@schwabe.ch

www.schwabe.ch

Inhalt

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

Von der *Fuge in Rot* bis zur *Zwitschermaschine*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

*

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

Bern, im Mai 2020

Thomas Gartmann

Anmerkungen

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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 Francisocono 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, wofür 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 «Fugbilder» 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.

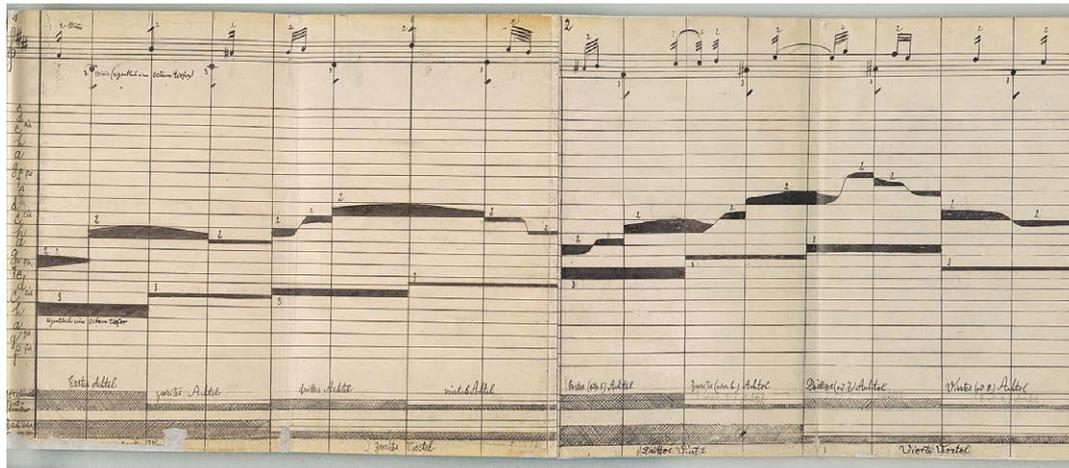
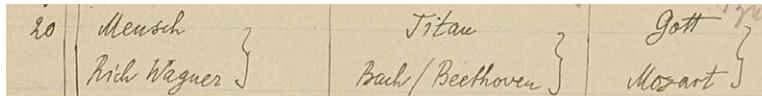
Klees polarisiertes Verhältnis zu Musik und Malerei

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.

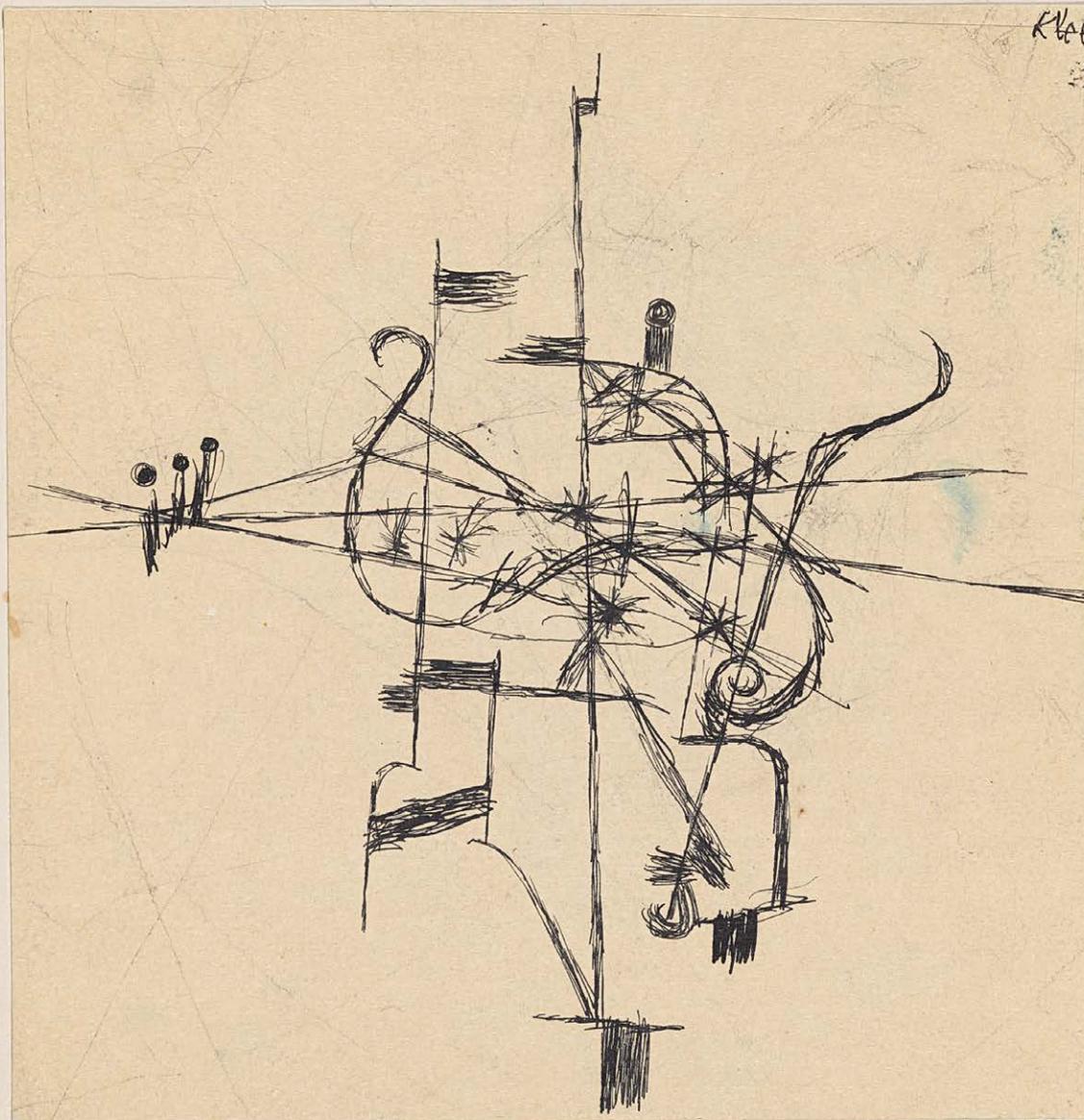
weit sie aus dem Bereich des Privaten ins Öffentliche hinein reicht, allein auf dem Gebiet der Musikkritik statt, und wie diese Tätigkeit historisch zu bewerten ist, hat erstmals Anselm Gerhard mit Nachdruck deutlich gemacht. Im *Berner Almanach Musik* aus dem Jahr 2001 schreibt er:

«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

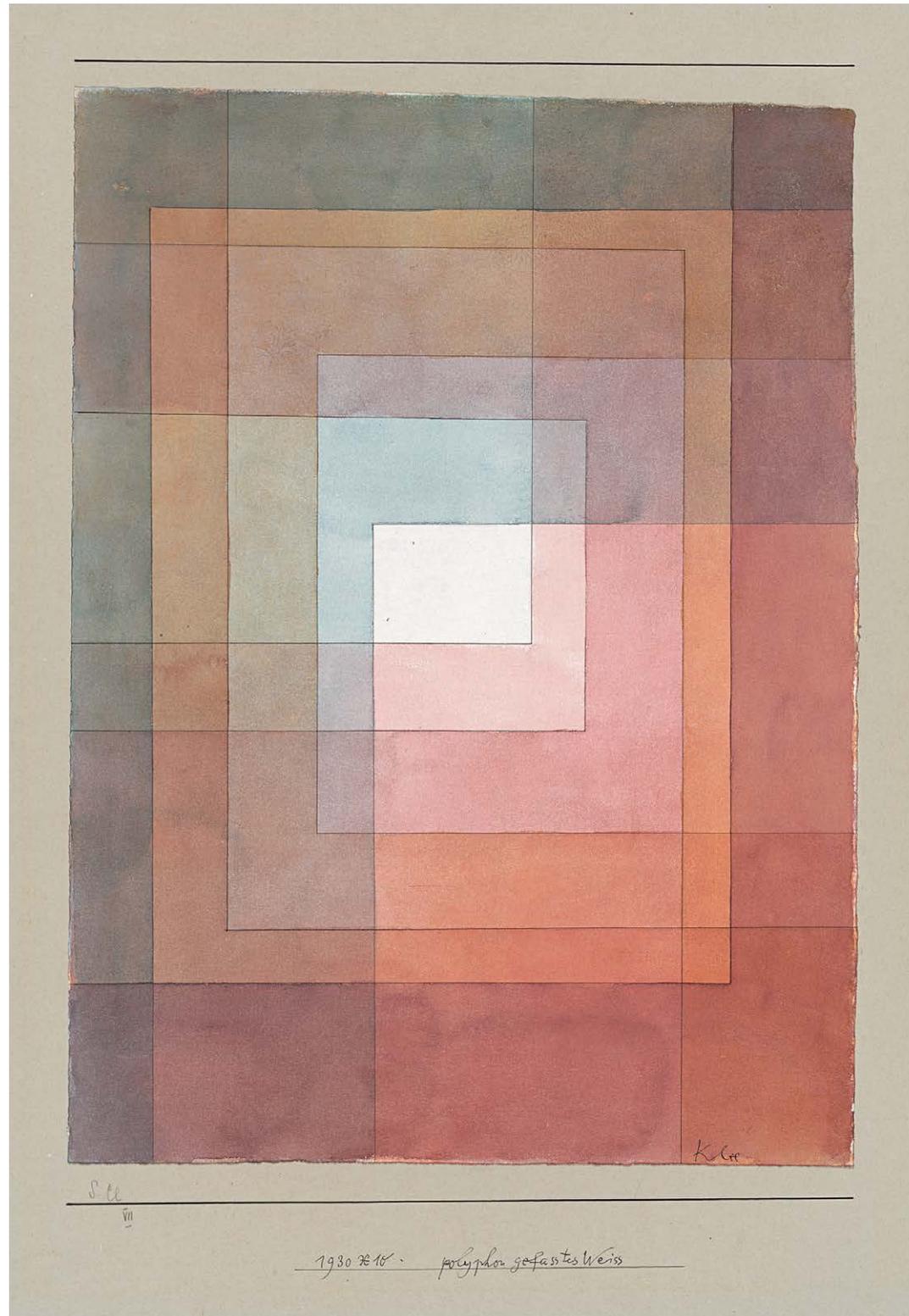
Ob es im Weiteren musikgeschichtlich von Bedeutung sein könnte, Klees private Berichte im Tagebuch und in den Briefen für die Bach-Rezeption auszuwerten, bleibt noch abzuklären. Zu vermuten ist, dass sich die Arbeit lohnen würde – deshalb finden sich in der textkritischen Neuausgabe der Klee-Tagebücher 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.





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

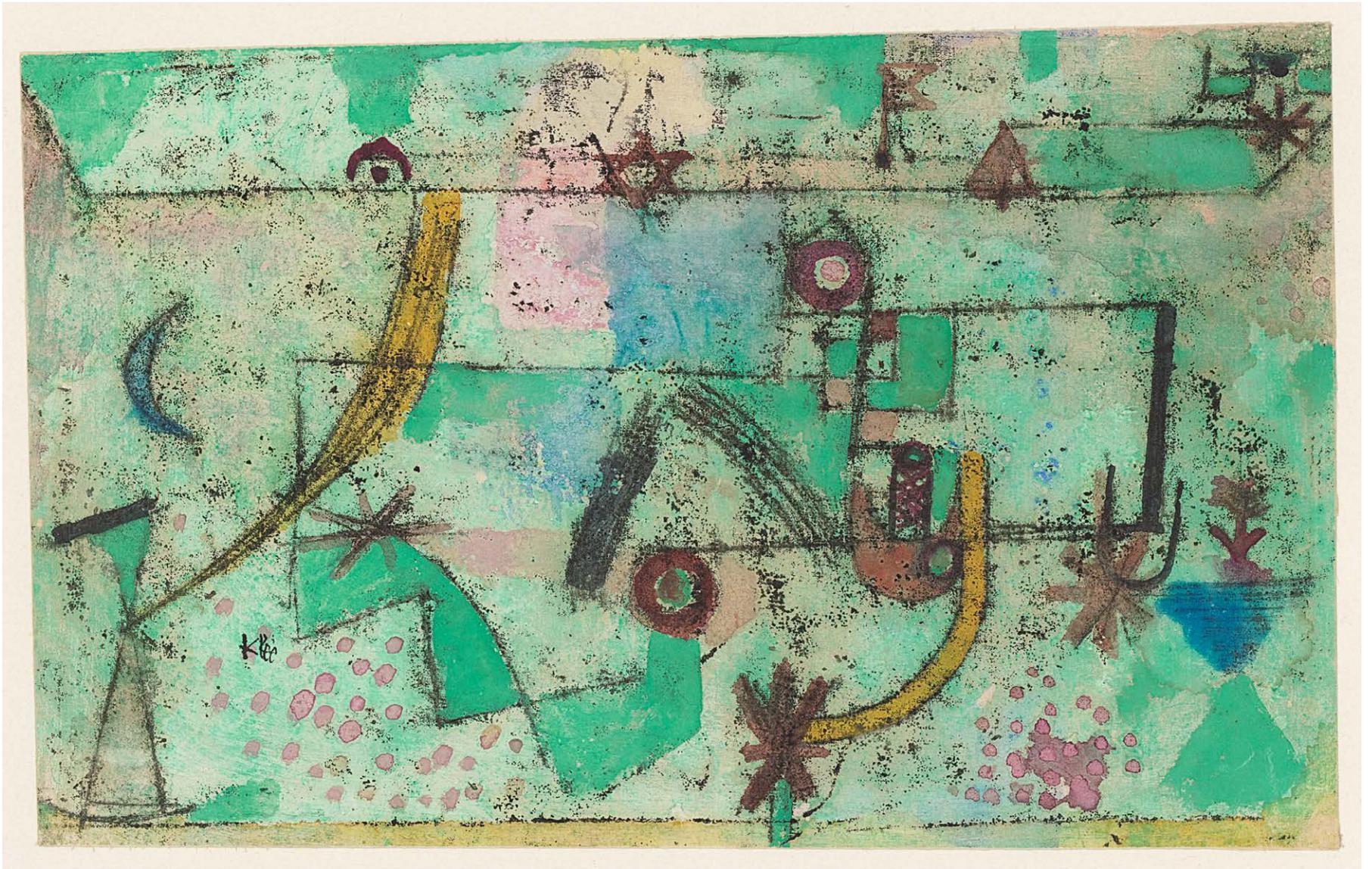
Fünfzehn Jahre später wurde von musikwissenschaftlicher Seite bildkünstlerischen Bezugnahmen auf Bach lexigrafisch Rechnung getragen. Im Jahr 2000 erschien ein eigener Artikel zur Bach-Rezeption in der bildenden Kunst in dem von Michael Heinemann herausgegebenen Bach-Lexikon. Dort steht zu lesen:

«[...] 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 Indienstnahme 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, 1916, 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 Œuvrekatolog 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.

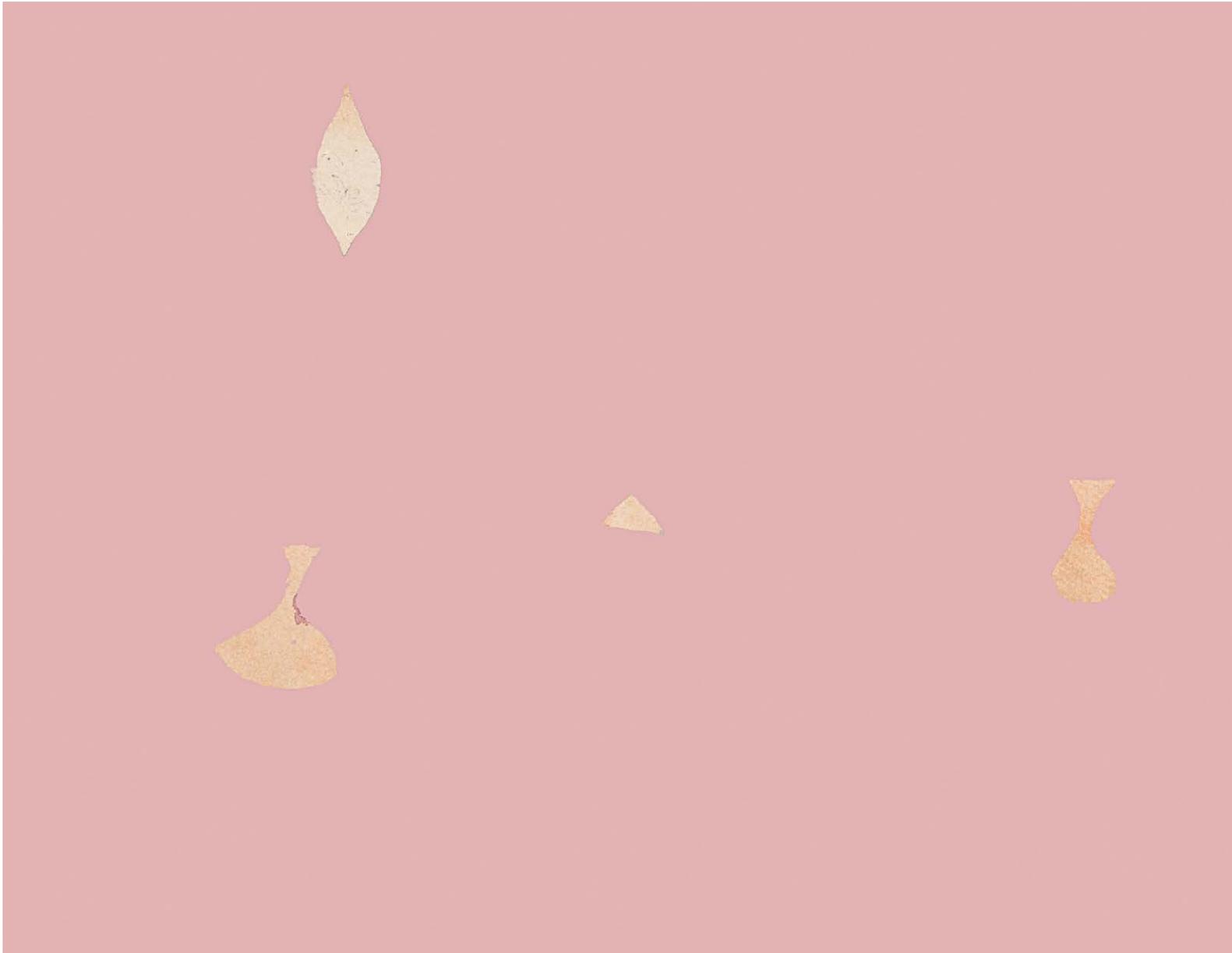


Lasierende Aquarelltechnik

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 «Göthe, 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.

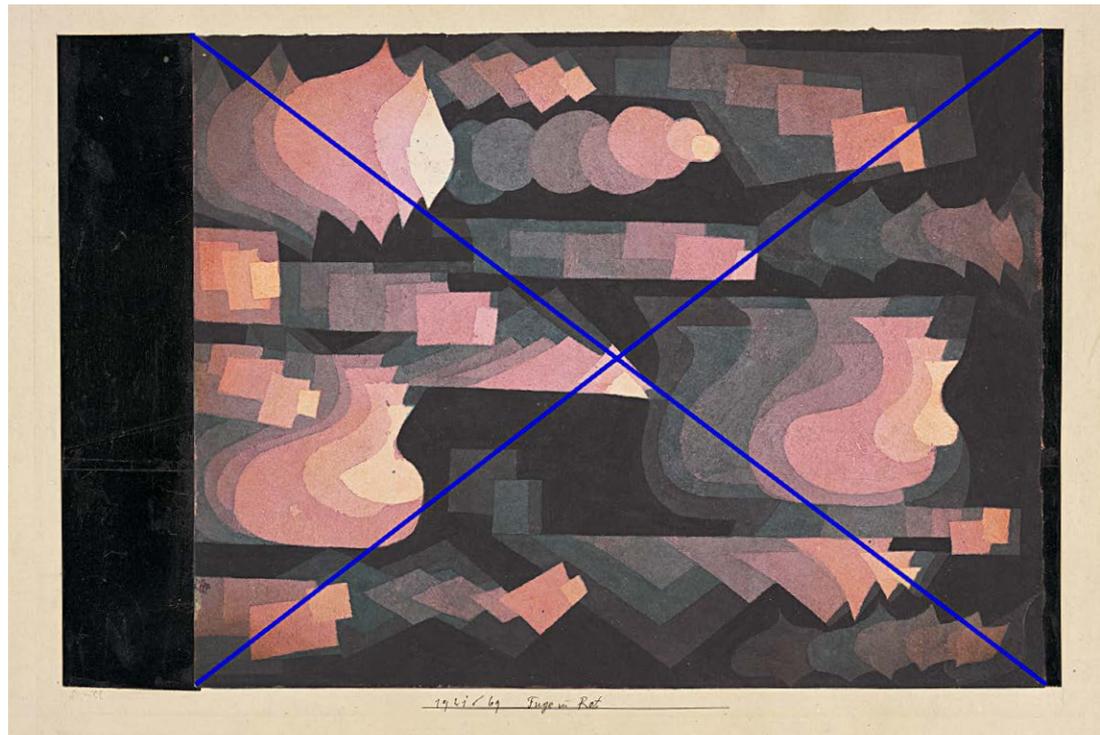
den schwarzen Randstreifen vor Augen.⁶² Insofern knüpfte Klee mit dem Bild im Jahr 1921 stillschweigend an Runges maltechnische Überlegungen an und überführte sie in eine modernistische Formensprache; die Farbphysiologie Goethes, die Farbpsychologie Kandinskys und die Lichttheologie Runges blieben dabei 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

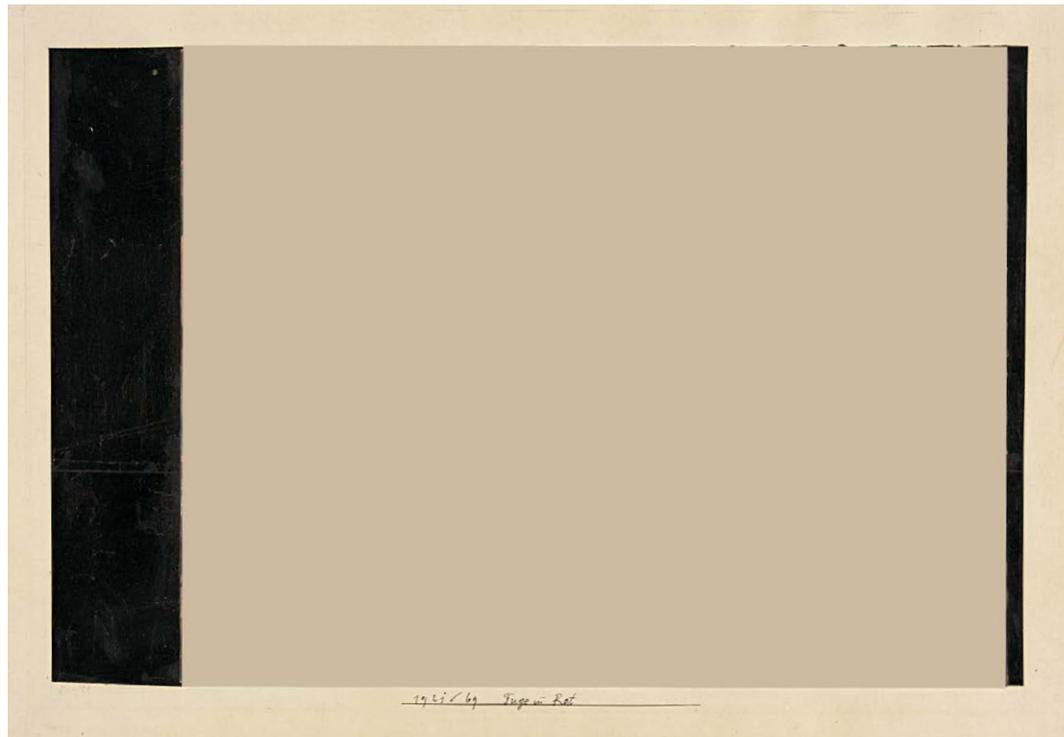


13 Wolfgang Kersten: Paul Klees *Fuge in Rot*, 1921, 69, mit eingezeichneten Bilddiagonalen zur Veranschaulichung des kompositionellen Bildaufbaus.

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.

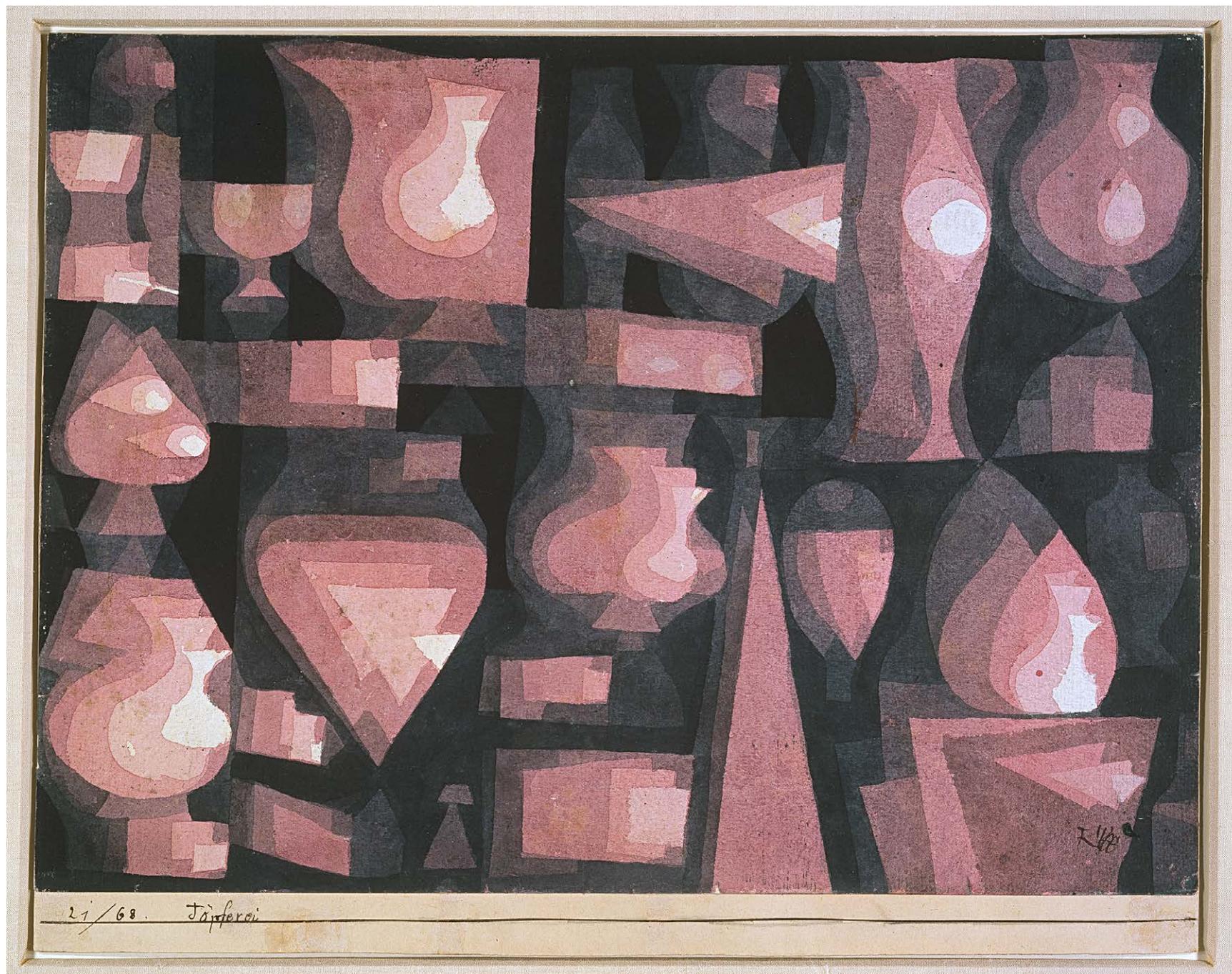
Klee selbst nutzte seine universell verwendbare Formensprache und die bildnerische Idee, in lasierender Aquarelliertechnik tonale Farb- abstufungen zwischen komplementären Farben zu erzeugen, indem er die Komposition von *Fuge in Rot* nach bestimmten Grundsätzen variierte und über neue Titel anderen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

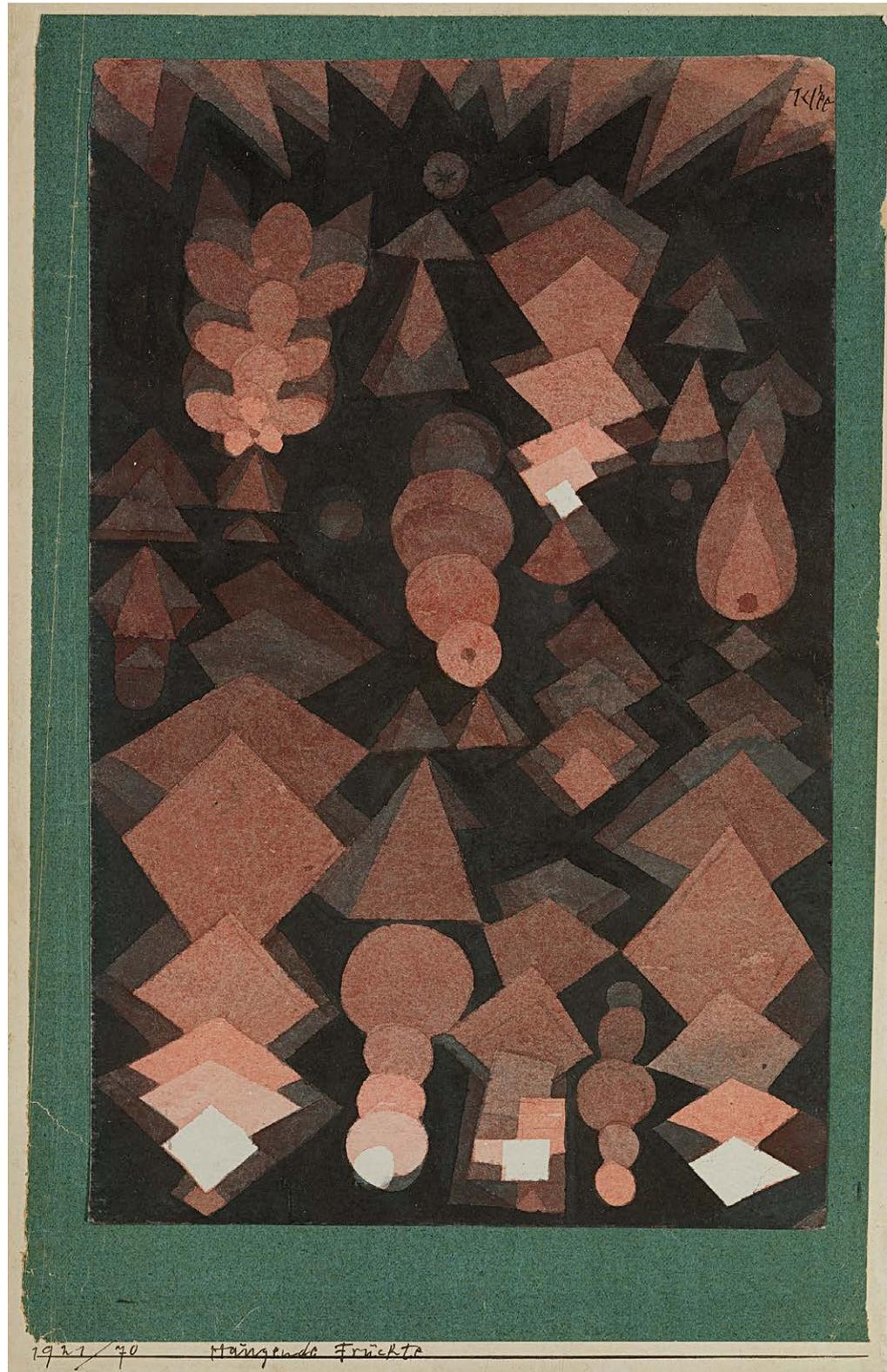
bar nacheinander in seinen Werkkatalog auf: Das erste, architektur- thematische Aquarell *rot/grüne Stadt* (1921, 67) konnte bisher nicht nachgewiesen werden.⁶⁶ Das zweite Bild, *Töpferei* (1921, 68), zeigt in einem vierseitig ausgerichteten Kompositionsgefüge abstrakte Formen im Verbund mit Töpfen, 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.

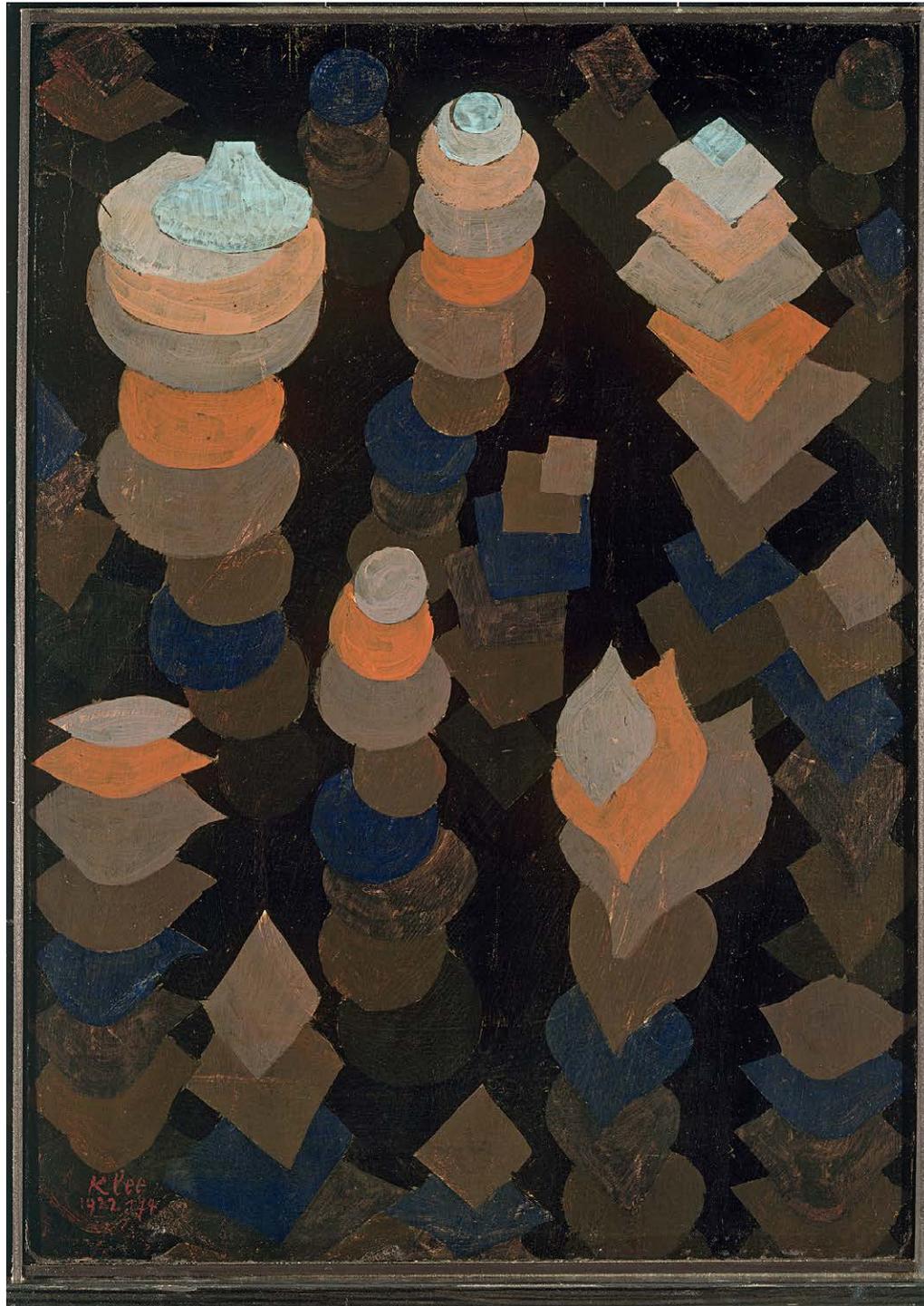




16 Paul Klee: *Hängende Früchte*, 1921, 70, Aquarell (karmin / grün) und Bleistift auf Papier auf Karton, 24,8 x 15,2 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York, The Berggruen Klee Collection (© bpk / The Metropolitan Museum of Art).

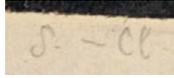


17 Paul Klee: *Pflanzenwachstum*, 1921, 1923, Ölfarbe auf schwarzer Grundierung auf Karton, 54 x 40 cm, Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris (© RMN-Grand Palais / image Centre Pompidou, MNAM-CCI).



18 Paul Klee: *Wachstum der Nachtpflanzen*, 1922, 174, Ölfarbe auf Karton, 47,2 x 33,9/34,1 cm, Bayerische Staatsgemäldesammlung / Staatsgalerie moderne Kunst, München (© bpk / Bayerische 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 Publikumsliebling. 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 offen gelegt.

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 Gottdang 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 Bildausschnitt, 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 Farbabweisungen «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 Bättschmann 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).

Linn Burchert

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

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

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

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

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

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

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

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

Metaphern und / als Modelle

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

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

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

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

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

Bildende Kunst und Musik im Kontext der Abstraktion – einige Verknüpfungen

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

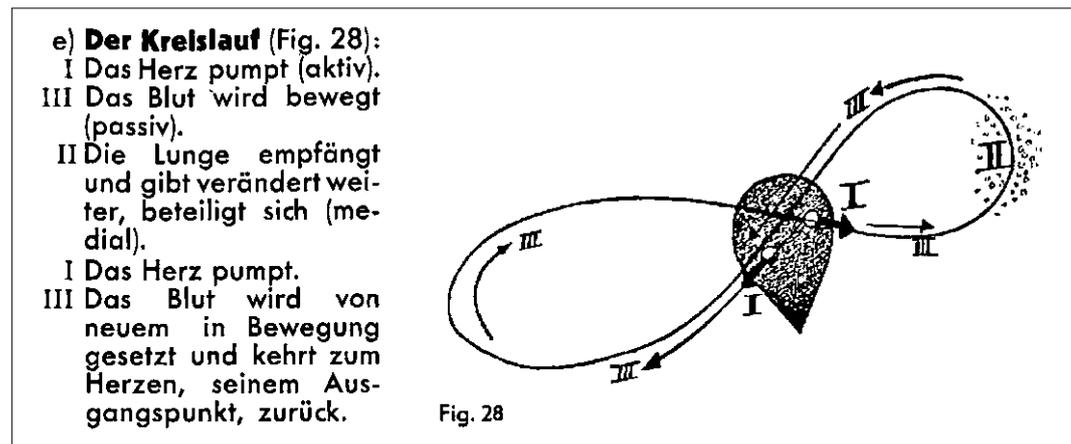


1 Paul Klee: *Blühendes*,
1934, 81,5 × 80 cm, Öl auf
Leinwand, Kunstmuseum
Winterthur. © Kunstmuseum
Winterthur, Legat Dr. Emil
und Clara Friedrich-Jezler,
1973
© Schweizerisches Institut
für Kunstwissenschaft,
Zürich, Philipp Hitz.

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

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

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



Ernst Kurths und Paul Klees Linientheorien

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

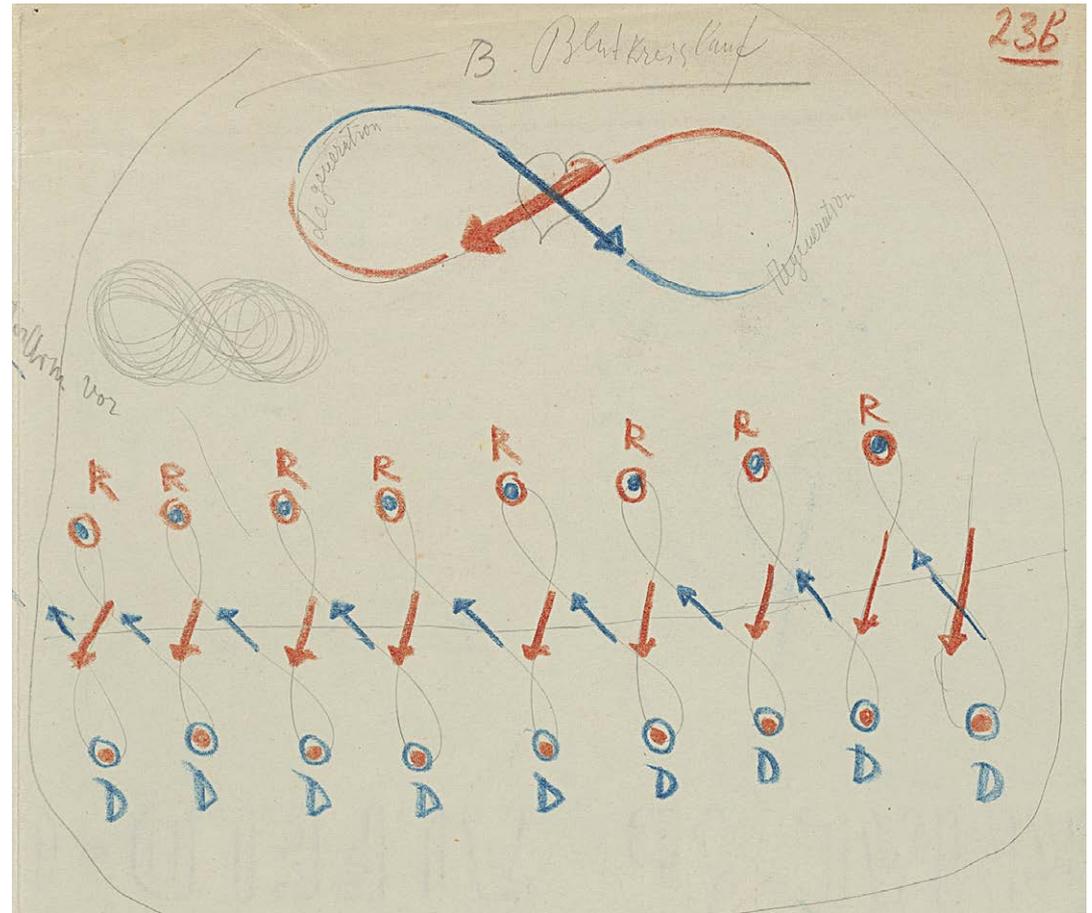
Die Vorstellung endlos fließender, energetischer Linien war keineswegs neu. Für die augenfälligen Parallelen im Denken Klees und Kurths macht Régine Bonnefoit die «romantische Vorstellung von der Arabeske als einer gestaltlosen, sich aus einem bewegten Punkt entwickelnden, endlosen Linie» plausibel.²⁴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

Blutkreislauf und Atmung – zum Rhythmus bei Paul Klee

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Wirkungsästhetik – Kunst als Übertragung von Energie

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Anmerkungen

- 1 Ernst Kurth: *Grundlagen des linearen Kontrapunkts. Einführung in Stil und Technik von Bach's melodischer Polyphonie*, Bern 1917, S. 180f.
- 2 Ich danke herzlich Rainer Bayreuther, der mich auf der Tagung «Im Rhythmus. Entwürfe alternativer Arbeitsweisen um 1900 und in der Gegenwart» vom 27./28. November 2015 an der Universität Konstanz auf Ernst Kurth aufmerksam gemacht hat.
- 3 Lothar Hoffmann-Erbrecht: Paul Klees *Fuge in Rot* (1921). Versuch einer neuen Deutung, in: *Augsburger Jahrbuch für Musikwissenschaft* 4 (1987), S. 321–336, hier S. 334.
- 4 Régine Bonnefoit: *Die Linientheorien von Paul Klee*, Petersberg 2009 (Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte, Bd. 76), S. 139.
- 5 Anja Zimmermann: Biologische Metaphern. Zu einem Denkstil der Moderne zwischen Kunst, Kunstgeschichte und Biologie, in: *Biologische Metaphern. Zwischen Kunst, Kunstgeschichte und Wissenschaft in Neuzeit und Moderne*, hg. von ders., Berlin 2014, S. 9–32, hier S. 9.
- 6 Ebd., S. 12.
- 7 Tobias Schlechtriemen: Metaphern als Modelle. Zur Organismus-Metaphorik in der Soziologie, in: *Visuelle Modelle*, hg. von Ingeborg Reichle, Steffen Siegel und Achim Spelten, München u. a. 2008, S. 71–84, hier S. 73. Dabei kann auch von einer ‚Analogie‘ gesprochen werden, die als konstitutiver Teil einer jeden Metapher betrachtet werden kann. Dazu siehe Hans Georg Coenen: *Analogie und Metapher. Grundlegung einer Theorie der bildlichen Rede*, Berlin/New York 2002, S. 45.
- 8 Schlechtriemen: Metaphern als Modelle, S. 80.
- 9 Ebd., S. 81.
- 10 Ebd.
- 11 Ingeborg Reichle/Steffen Siegel/Achim Spelten: Die Wirklichkeit visueller Modelle, in: *Visuelle Modelle*, hg. von dens., S. 9–13, hier S. 9.
- 12 Schlechtriemen: Metaphern als Modelle, S. 83.
- 13 Claude V. Palisca/Werner Krützfeld: Art. «Kontrapunkt», in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil, Bd. 5, Kassel 1996, Sp. 596–628, hier Sp. 596.
- 14 Karin von Maur: Hölzel und die Musik, in: *Vision Farbe. Adolf Hölzel und die Moderne*, München 2015, S. 127–142, hier S. 130.; Jörg Jewanski/Hajo Düchting: *Musik und Bildende Kunst im 20. Jahrhundert. Begegnungen – Berührungen – Beeinflussungen*, Kassel 2009.
- 15 Helga de la Motte-Haber: Kräfte im musikalischen Raum. Musikalische Energetik und das Werk von Ernst Kurth, in: *Musiktheorie*, hg. von ders. und Oliver Schwab-Felisch, Laaber 2005 (Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft, Bd. 2), S. 283–310, hier S. 301. Die Vorstellung der Räumlichkeit der Musik wurde etwa vom Musikwissenschaftler Hans Mersmann und dem Komponisten und Musikästheten August Halm mit entwickelt.
- 16 Ebd., S. 285.
- 17 Ebd.
- 18 Helga de la Motte-Haber: *Musik und Natur. Naturanschauung und musikalische Poetik*, Laaber 2000, S. 158.
- 19 Kurth: *Grundlagen des linearen Kontrapunkts*, S. 10.
- 20 Paul Klee. *Beiträge zur bildnerischen Formlehre*. Siehe www.kleegestaltungslehre.zpk.org/ee/ZPK/BF/2012/01/01/009/ (letzter Zugriff für alle Links in diesem Beitrag 27.7.2020).
- 21 Paul Klee: [Schöpferische Konfession], in: *Schöpferische Konfession*, hg. von Kasimir Edschmid, Berlin 1920 (Tribüne der Kunst und der Zeit, Bd. 13), S. 28–40, hier S. 38–40.
- 22 Régine Bonnefoit: Paul Klee und die «Kunst des Sichtbarmachens» von Musik, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 65 (2/2008), S. 121–151, hier S. 127f.
- 23 Kurth: *Grundlagen des linearen Kontrapunkts*, S. 2.

- 24 Régine Bonnefoit: Paul Klee und die «Kunst des Sichtbarmachens» von Musik, S. 128.
- 25 Bonnefoit: *Die Linientheorien von Paul Klee*, S. 138.
- 26 Eduard Hanslick: *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Aesthetik der Tonkunst*, Leipzig 1854, S. 33.
- 27 Sung-Kie Im: *Dynamik des Raumes. Die Motive des Windes und des Atems in der Lyrik Rilkes*, Karlsruhe 1979, S. 104.
- 28 Johann Wolfgang von Goethe: *Farbenlehre [1810]. Vollständige Ausgabe der theoretischen Schriften*, Tübingen 1953, S. 321.
- 29 Paul Klee. *Gestaltungslehre*. Siehe www.kleegestaltungslehre.zpk.org/ee/ZPK/BG/2012/01/04/025/.
- 30 Paul Klee. *Gestaltungslehre*. Siehe www.kleegestaltungslehre.zpk.org/ee/ZPK/BG/2012/01/02/048/.
- 31 Heribert Schulz: Herz-Kreislaufgestaltungen bei Beuys und Klee. Trennendes und Verbindendes, in: *Paul Klee trifft Joseph Beuys. Ein Fetzen Gemeinschaft*, hg. von Tilman Osterwold, Ostfildern-Ruit 2000, S. 78–89, hier S. 81.
- 32 Vgl. dazu Linn Burchert: Natur- und biorhythmische Zeitregime bei Klee, Itten und Kandinsky, in: *Visuelle Zeitgestaltung*, hg. v. Claudia Blümle, Claudia Mareis und Christof Windgätter, Berlin 2019 (Bildwelten des Wissens. Kunsthistorisches Jahrbuch für Bildkritik, Bd. 15), S. 11–22 (<https://doi.org/10.1515/9783110565423-002>); Atem- und Pulsbilder. (Bio-)Rhythmisches Arbeiten am Bild, in: *Im Rhythmus. Entwürfe alternativer Arbeitsweisen um 1900 und in der Gegenwart*, hg. von Christoph Büttner und Carolin Piotrowski, Paderborn 2018, S. 59–76, sowie: Breathing Within and in Front of Images. Rhythm and Time in Abstract Art, in: *Visual Past 4* (2017), S. 59–82 (www.vi.sualpast.de). Sonderausgabe zur Tagung «Bilder. Zeitzeichen und Zeitphänomene» an der Universität Hamburg im Oktober 2015.
- 33 Oliver A. I. Botar: *Prolegomena to the Study of Biomorphic Modernism. Biocentrism, László Moholy-Nagy's «New Vision» and Ernő Kállai's Bioromantik*, Dissertation an der Universität Toronto 1998, S. 230. Klages studierte in Leipzig Chemie mit Wilhelm Ostwald und Psychologie mit Wilhelm Wundt und Theodor Lipps. Insbesondere war er von neoromantischen und biozentrischen Ideen in der Folge Friedrich Nietzsches geprägt. An Einfluss auf Künstlerinnen und Künstler gewann Klages etwa beim Münchner Kreis um Stefan George.
- 34 Ebd., S. 346.
- 35 Vgl. Fabienne Eggelhöfer: Samenkorn, Ei oder Zelle. Wie Paul Klee am Bauhaus den Ursprung der bildnerischen Gestaltung lehrt, in: *Biologische Metaphern. Zwischen Kunst, Kunstgeschichte und Wissenschaft in Neuzeit und Moderne*, hg. von Anja Zimmermann, Berlin 2014, S. 135–153, hier S. 147.
- 36 Ludwig Klages: *Vom Wesen des Rhythmus*, Kampen auf Sylt 1934, S. 32.
- 37 Ebd; vgl. auch ebd., S. 11.
- 38 Ebd., S. 33.
- 39 Ebd., S. 34.
- 40 Wilhelm Seidel: Rhythmus, in: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden* (Bd. 5, Postmoderne–Synästhesie), hg. von Karlheinz Barck et al., Stuttgart/Weimar 2003, S. 291–314, hier S. 292.
- 41 Paul Klee: Vortrag Jena, in: *Paul Klee in Jena 1924. Der Vortrag*, hg. von Thomas Kain, Mona Meister und Franz-Joachim Verspohl, Jena 1999 (Minerva. Jenaer Schriften zur Kunstgeschichte, Bd. 10), S. 11–46 (Faksimile) und S. 48–69 (Transkription), hier S. 61.
- 42 Paul Klee. *Gestaltungslehre*. Siehe www.kleegestaltungslehre.zpk.org/ee/ZPK/BG/2012/01/02/104/.
- 43 Paul Klee. *Gestaltungslehre*. Siehe www.kleegestaltungslehre.zpk.org/ee/ZPK/BG/2012/01/02/086/.
- 44 Paul Klee. *Gestaltungslehre*. Siehe www.kleegestaltungslehre.zpk.org/ee/ZPK/BG/2012/01/02/104/.
- 45 Ebd. und Folgeseite.
- 46 Paul Klee. *Briefe an die Familie 1893–1940*, hg. von Felix Klee, Köln 1979, Bd. 2, S. 1129.
- 47 Ebd., S. 1187.
- 48 Ernst Kurth: *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners «Tristan»*, 2. Aufl., Berlin 1923, S. 571.
- 49 De la Motte-Haber: Kräfte im musikalischen Raum, S. 300.
- 50 Ernst Kurth: *Bruckner*, Berlin 1925, Bd. 1, S. 312.
- 51 Kurth: *Grundlagen des linearen Kontrapunkts*, S. 21.
- 52 Kurth: *Bruckner*, Bd. 1, S. 345.
- 53 Kurth: *Romantische Harmonik*, S. 372.
- 54 Kurth: *Grundlagen des linearen Kontrapunkts*, S. 33.
- 55 Ebd., S. 173.
- 56 Paul Klee. *Gestaltungslehre*. Siehe www.kleegestaltungslehre.zpk.org/ee/ZPK/BG/2012/01/04/077/.
- 57 Paul Klee. *Beiträge zur bildnerischen Formlehre*. Siehe www.kleegestaltungslehre.zpk.org/ee/ZPK/BF/2012/01/01/108/.
- 58 Klee: [Schöpferische Konfession], S. 39 f.
- 59 Winfried Moewes: *Grundlagen der Lebensraumgestaltung. Raum und Mensch, Prognose, «offene» Planung und Leitbild*, Berlin/New York 1980, S. 650.
- 60 Dorothee Lehmann: *Das Sichtbare der Wirklichkeiten. Die Realisierung der Kunst aus ästhetischer Erfahrung. John Dewey – Paul Cézanne – Mark Rothko*, Essen 1991, S. 13.
- 61 Ebd., S. 14.
- 62 Vgl. Linn Burchert: *Das Bild als Lebensraum. Ökologische Wirkungskonzepte in der abstrakten Kunst, 1910–1960*, Bielefeld 2019.
- 63 Kurth: *Grundlagen des linearen Kontrapunkts*, S. 3 f.
- 64 Kurth: *Romantische Harmonik*, S. 1.
- 65 De la Motte-Haber: *Musik und Natur*, S. 158.
- 66 Kurth: *Romantische Harmonik*, S. 4.
- 67 De la Motte-Haber: Kräfte im musikalischen Raum, S. 303.
- 68 Kurth: *Romantische Harmonik*, S. 33.
- 69 Ebd., S. 1.
- 70 Ebd., S. 87.
- 71 Ebd., S. 155.
- 72 Werner Friedrich Kümmel: *Musik und Medizin. Ihre Wechselbeziehungen in Theorie und Praxis von 800 bis 1800*, Freiburg/München 1977, S. 13.
- 73 Klaus-Jürgen Sachs: Kosmisches Gesetz und musikalische Regel, in: *Musiktheorie*, hg. von Helga de la Motte-Haber und Oliver Schwab-Felisch, Laaber 2005 (Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft, Bd. 2), S. 31–72, hier S. 43.
- 74 Herbert Bruhn: Musik und therapeutische Intervention, in: Herbert Bruhn/Rolf Oerter/Helmut Rösing: *Musikpsychologie. Ein Handbuch*, Hamburg 2005, S. 382–387, hier S. 383.
- 75 Helmut Rösing/Herbert Bruhn: Geschichte der Musikpsychologie, in: ebd., S. 21–39, hier: S. 22.
- 76 Uwe Heyll: *Wasser, Fasten, Luft und Licht. Die Geschichte der Naturheilkunde in Deutschland*, Frankfurt/New York 2006, S. 59.

Osamu Okuda

***Mädchen stirbt und wird.* Hinter der *Glas-Fassade* von Paul Klee**

Im März 1940, drei Monate vor seinem Tod, vollendete Paul Klee das Tafelbild *Glas-Fassade* (1940, 288; Abb. 1), welches Will Grohmann zufolge «zu seinem Requiem gehört».¹ Spätestens seit den 1980er-Jahren war im engen Fachkreis bekannt, dass sich eine figurative Komposition auf der Rückseite des Bildes versteckt. Erst um 1990 wurde in der Klee-Forschung die besondere materielle Beschaffenheit des Werks untersucht und dies initiierte die Diskussion über die kompositorische und inhaltliche Bedeutung der doppelseitigen Gestaltung. Der mögliche Zusammenhang zwischen den Vorder- und Rückseiten ist jedoch noch nicht restlos geklärt worden. In Folgenden soll nun versucht werden, den Werkprozess der Verso/Recto-Gestaltung und die damit verbundene Bildaussage im zeithistorischen und insbesondere in Klees autobiografischem Kontext zu erläutern. Wir werfen zunächst einen Blick auf die bisherigen Forschungsergebnisse in lockerer chronologischer Folge, da die Diskussionen über dieses Bild ab 2005 mehrheitlich in Japan stattfanden und im Westen kaum beachtet wurden.

Forschungsgeschichte

Kersten / Trembley

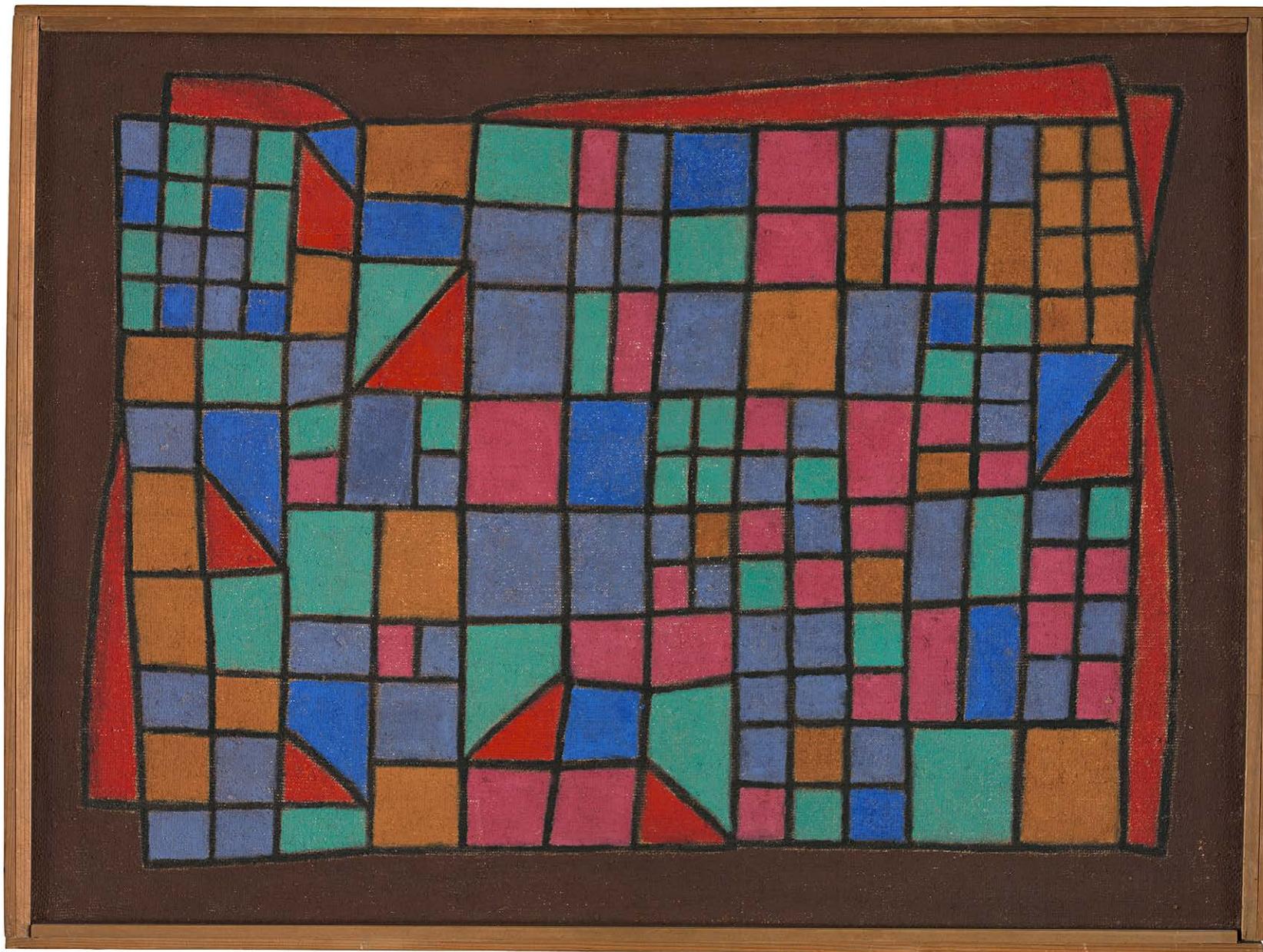
Wolfgang Kersten und Anne Trembley haben 1990 in ihrem Aufsatz «Malerei als Provokation der Materie. Überlegungen zu Paul Klees Maltechnik» erstmals öffentlich darauf hingewiesen, dass eine bisher unbekannte Komposition sich auf der Rückseite des Tafelbilds *Glas-Fassade* befindet. Ihre Überlegungen dazu können immer noch als Grundstein der weiteren Erforschung des Bildes betrachtet werden, weshalb ich sie hier vollständig wiedergebe:

«Rein ästhetisch besticht das Bild [...] durch seine kontrastreiche, scheinbar lichterfüllte Farbigkeit und eine solide Gitterkonstruktion, komponiert nach dem in der internationalen Geschichte der Moderne seit mindestens 1914 bewährten Quadratbildmuster. In der exegetischen Literatur wird «die «Glasfassade» als begrenzende Wand eines Innenraumes gegen das helle Aussen» gesehen. Gedeutet wird es mit Hilfe metaphysischer Anspielungen zum Verhältnis von innerer Freiheit und außenräumlich bedingter Begrenztheit.² Wie auch immer dem sei – wir können die in der Tat durch die Darstellung nahegelegte Frage, was sich denn hinter der Glasfassade befindet, auch wörtlich nehmen. Drehen wir also das Bild herum und betrachten es von der Rückseite [Abb. 2]. Dort werden wir mit einem ganz anderen Problem konfrontiert: Wir sehen eine figürliche Darstellung, die zwischen den Überresten einer ruinierten Farbschicht sichtbar wird [Abb. 3]. Die rosabraune Farbe, mit der Klee die Komposition übermalte, hat sich von der weißen Grundierung gelöst, zu Schüsseln zusammengezogen und ist zu etwa 30 Prozent abgebröckelt.

Schauen wir uns nun noch einmal die Vorderseite des Gemäldes an: Dort entdecken wir in der Malschicht, verstreut über das ganze Bild, sehr viele kleine Fehlstellen in einem weißen Farbton, obwohl die Farben direkt auf die Jute aufgetragen wurden [Abb. 4]. In Klees Werkverzeichnis findet sich zur Technik die Angabe:

«Wachsfarben Jute auf Keilr. [Keilrahmen]».

Es ist also die rückseitige Grundierung, die in den Fehlstellen der Vorderseite durch die Jute hindurchscheint und die Wachsfarben immer mehr verdrängen wird. Der Zerfallsprozeß nahm in den siebziger Jahren, bedingt durch Klimaprobleme, die während eines Transports auftraten, seinen Anfang. Damals wurden die Fehlstellen retuschiert. Seitdem treten jedoch ständig neue hinzu. Die Vorderseite droht zu verfallen wie die Übermalung auf der Rückseite.



1 Paul Klee: *Glas-Fassade*, 1940, 288,
Wachsfarbe auf Jute auf Leinwand, 71,3 x 95,7 cm,
Zentrum Paul Klee, Bern, ZPK Bildarchiv.



2 Rückseite der Glas-
Fassade, Zentrum Paul Klee,
Bern, ZPK Bildarchiv.

3 *Glas-Fassade*, Rückseite, Detail, Foto: Patrizia Zepetella, Zentrum Paul Klee, Bern, ZPK Bildarchiv.

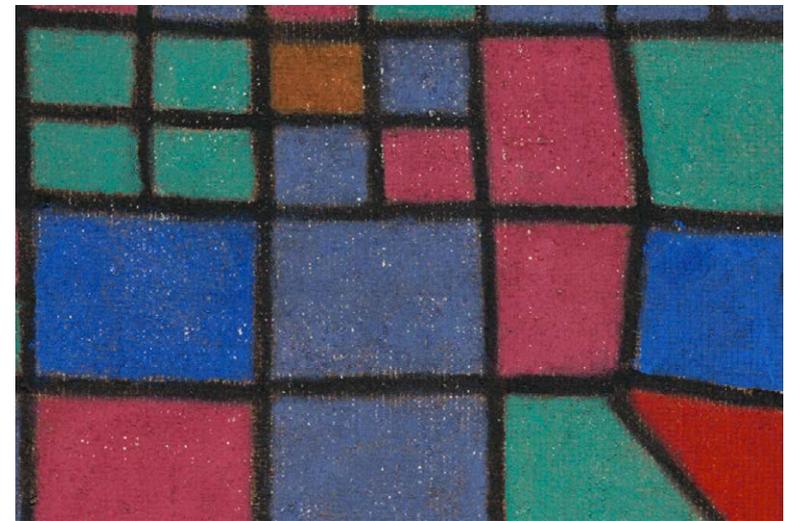


Wir wissen nicht, wie Klee selbst sein Bild verstanden wissen wollte. Vielleicht genügt es zu wissen, wie er bei der Arbeit an dem Bild voringing: Zuerst schuf er die Komposition auf der Rückseite. Die Grundierung reicht bis unter den Keilrahmen. Vielleicht war die Jute auf einem anderen Keilrahmen oder einer Wand befestigt. Dann überdeckte er sie mit der rosafarbenen Farbschicht. Anschließend bemalte er die ungrundierte Rückseite mit Wachsfarben und entschloß sich, die Rückseite zur neuen Vorderseite zu machen. Die Grundierung und weitere Faktoren bewirkten mit der Zeit vorne und hinten einen Zerfallsprozeß, vorne einen langsamen, hinten einen schnellen. Die Glasfassade vorne wird länger halten als die Übermalung hinten. Die gut erhaltene figürliche Komposition war ursprünglich hinter der Glasfassade und der Jute zwischen der Grundierung und der Übermalung unsichtbar verborgen. Nun inkarniert sie sich wieder – vielleicht nicht zufällig – ganz im Sinn des Titels, der auf dem originalen Keilrahmen in Klees Handschrift steht:

«Mädchen stirbt und wird». [Abb. 5³]

Insgesamt beurteilt, drängt sich an diesem Bild wie wohl an kaum einem anderen die Frage auf, inwieweit Klee seine Werke «für die Ewigkeit malte» oder ob er aufgrund seiner Provokation der Materie im Dienst der Bildaussage die Möglichkeit eines baldigen Verfalls bewußt in Kauf nahm.»⁴

Auf dieser neuen Kenntnis basierend, machte Josef Helfenstein 1991 auf eine Vorarbeit für die rückseitige Komposition aufmerksam: «Die Vorstufe, wie Klee das einfarbige Blatt «Unfall» (1939, 1178) [...] bezeichnete,



4 *Glas-Fassade*, Detail, Zentrum Paul Klee, Bern, ZPK Bildarchiv.

für die verworfene Rückseite des Tafelbildes ›Glas-Fassade› (1940, 288) [...] datiert aus dem Vorjahr.»⁵ (Abb. 6)

Tatsächlich bezeichnete Klee im handschriftlich geführten Œuvre-katalog von 1939 zum Blatt *Unfall* zusätzliche Angaben: «Vorarbeit zu: ein Mädchen stirbt und wird» (Abb. 7).



5 *Glas-Fassade*, rückseitige
Inschrift: «Mädchen stirbt
und wird», Foto: Patrizia Zep-
petella, Zentrum Paul Klee,
Bern, ZPK Bildarchiv.

6 Paul Klee: *Unfall*, 1939,
1178, Kleister- und Ölfarbe
auf Papier auf Karton,
68 x 39,5 cm, Privatbesitz,
Schweiz, ZPK Archiv.

7 Paul Klee: Œuvre-katalog von 1939,
zusätzliche Angaben zum Blatt *Unfall*:
«Vorarbeit zu: ein Mädchen stirbt und wird»,
Zentrum Paul Klee, Bern, ZPK Bildarchiv.

78	LM18	<i>Unfall</i> ^{XX}	" " " " "
79	LM19	<i>will verwelken</i>	<i>Ölmalerei</i> <i>Büchlein</i>
1180	LM20	<i>Diese Blüte will verwelken</i>	<i>Aquarellmalerei</i> <i>Japan-Bambus</i>
		<i>* milde im Ausdruck</i>	<i>Zeichnung</i>
		<i>XX Vorarbeit zu: ein Mädchen stirbt und wird</i>	



Diskussionen in Japan

Nach 1992 wurde es in der Klee-Forschung vorerst ruhig um das Werk *Glas-Fassade*. Ab 2005 und bis heute wurde das Bild dann bemerkenswerterweise fast ausschließlich in Japan wiederholt thematisiert und – gar im Fernsehen – zur Diskussion gestellt,⁶ obwohl das fragile Werk⁷ noch nie in dem fernöstlichen Land ausgestellt wurde.

8 *Geijutsu Shincho* 56
(Dezember 2005), S. 45,
Zentrum Paul Klee, Bern,
ZPK Archiv.

Paul Klee パウル・クレーの静かな謎い



Q 時計を描いているから「時」を描いたというたそれだけの作品ではないわけてすよね。クレーのことだから

前田 これは合板にガーゼを貼り、そこに石膏を塗ってから水彩で着色。ガーゼは色面ごとに層もある。オーツァーラップの名手クレー。

Q 石膏が年月とともに剥落していく

Q 感じたから「時」というのもわりと分かりやすい。

前田 ところがこの作品、最後にはワックスで固めている。永遠に流れる時間を思わせる状態は、元はしっかりと固定されているのです。崩れそうではないから「時」。一方、ガラス・ファサード（「右」）は見た目は堅牢なものなのに、実はあらかじめろろさを秘めた作品だった。クレーが死んだ年に描いたものだけれど、彼はこの作品について「ひとりの少女が死んで再び現れる」という謎の言葉を遺していました。

Q どういうことですか？

前田 画家の死後半世紀ほどたったあ

る日、画面の裏側に塗られていた石膏が剥れおち、そこから少女の顔が姿を現した。右「時」クレーは自分の死後、この作品が展示会であらも移動することを知り、いつの日か裏側の石膏が剥れおち、封印されていた少女がこの世に再び現れることまで計算していたんだと思います。20世紀の画家はさまざまな仕方でも時間を描くとした。未来派は人物の足を向本も描いてスピード感を出したし、デュシャンは階段を下りてくる人物を重ねて描いて時の経過を表しました。でも作品の状態そのものが時間を思わせるクレーのこの表現は、なかでもとりわけエレガントなものではないでしょうか？

きわめて慈悲に構成された画面「上」の裏「下」にも、クレーは自身の死後受け継がれていく。(ガラス・ファサード) 1940年
エンコーステイク、カンヴァスに貼った粗麻布
71.3×95.7cm 29.6cm

Maeda / Miyashita

2005 wird das doppelseitige Werk zum Gegenstand eines langen Dialogs über Klees Schaffen zwischen den beiden japanischen Kunsthistorikern Makoto Miyashita und Fujio Maeda in der populären Kulturzeitschrift *Geijutsu Shincho*. Miyashita äußert darin die Vermutung, es könnte Klees bewusste Absicht gewesen sein, dass das verborgene Mädchen nach seinem Tod wieder in der Welt erscheine, da die Farbschichten auf der Rückseite nach und nach zerfallen würden.⁸ (Abb. 8) Nach Miyashita lässt bei Klee gerade dieser sich verändernde Zustand des Werks die Zeit erfahrbar werden, anders als bei den Futuristen oder Marcel Duchamp, die durch multiplizierte Darstellungen von Bewegungsabläufen Zeit simulierten.⁹ Miyashita erweiterte seine Überlegung (zum Teil angeregt durch das Gespräch mit dem Verfasser) in seiner 2009 postum erschienenen Publikation zu Klee.¹⁰

Maeda interpretierte seinerseits 2006 in einem Katalogbeitrag, der anlässlich der Wanderausstellung «Paul Klee. Erzählung und Schöpfung» in Japan publiziert wurde, die doppelseitige Darstellung als «architektonischen Raum»:

«*Glas-Fassade* ist buchstäblich ein architektonisches Fenster und das Gemälde eines Glasbildes. Aus Wachsfarben auf grober Jute bestehend, laden die Bildschichten in Form einer farbigen Überflutung den Betrachter ein, hinter die Bildfläche zu schauen. Selbstverständlich handelt es sich dabei nicht um ein Fenster im Sinne Albertis, eine flächige Überschneidung, vor der der Betrachter von einem bestimmten Standpunkt aus eine lichte Welt aus Zeichnung und Farbe vermisst. Vielmehr vergegenwärtigt er sich etwas, das «für den Geist undarstellbar, seinem Zugriff immer entzogen ist.»¹¹ Dieses Fenster vielschichtiger Überlagerungen von Farbe und Stoff zwingt zur Konfrontation mit der «immateriellen Materie» (Lyotard) und ist dennoch ein Erscheinungsbild des Lichts, voll von belebendem «Halblicht» oder «Halbschatten». Die eigentümliche Überlagerung in den Bildern Klees stellt nicht zuletzt eine neue Konstellation für die Integration von «Bildarchitektur», wie Klee sagt, in den architektonischen Raum dar. Der architektonische Raum aber ist gleichbedeutend mit dem Raum des alltäglichen Lebens, oder anders gesagt, der offenen Lebenswelt.»¹²

Kakinuma

Fast zur gleichen Zeit veröffentlichte die japanische Klee-Forscherin Marie Kakinuma einen maßgebenden Aufsatz über «Paul Klees beid-



seitig bearbeitete Bilder» in der japanischen Zeitschrift *Bijutsushi*, wo sie es unternimmt,

«Klees grundlegende Kunsttheorie, dass Werke immer im Werden begriffen seien und nicht vom statischen Gesichtspunkt des Vollendeten, sondern vielmehr in Hinblick auf den organisch-dynamischen Werkprozess verstanden werden sollten, kunsttheoretisch nachzuweisen, indem Vorder- und Rückseite der beidseitig bearbeiteten Bilder aufeinander bezogen betrachtet und systematisch analysiert werden, wobei darüber hinaus der vom Künstler proklamierte Begriff des <dynamischen Schaffensprozesses> kenntlich gemacht werden soll. [...] Es lässt sich annehmen, dass der durch <Verso-Entdeckungen> ausgelöste Rezeptionsprozess nicht ohne Folgen für die weitere Beurteilung von Klees Gesamtwerk bleiben wird.»¹³

Fernsehprogramm «Museum des Labyrinths»

Im März 2008 wurde die doppelseitige Gestaltung der *Glas-Fassade* Thema in der Fernsehserie «Art-Entertainment – Museum des Labyrinths» der japanischen Rundfunkgesellschaft NHK (Nippon Hōsō Kyōkai). Die Teilnehmerinnen und Teilnehmer an diesem Quiz-Programm sollten schrittweise das Geheimnis der verborgenen rückseitigen Komposition ergründen. Zu diesem Zweck hatte im Dezember 2007

ein vierköpfiges Fernsteam der NHK im Zentrum Paul Klee die beiden Seiten der *Glas-Fassade* gefilmt und dazu verschiedene Materialien gesammelt. Danach wurde der Arbeitsprozess von Klee im Atelier des Berner Malers Markus Zürcher szenisch rekonstruiert. In der Sendung wurde erstmals die Vermutung des Verfassers vorgestellt, dass die Komposition *Mädchen stirbt und wird* mit dem Tod von Manon Gropius in einer Verbindung stehen könnte (darüber gleich mehr). Zu sehen waren auch Interviews mit Wolfgang Kersten sowie mit Patrizia Zeppetella.

Das Bild *Glas-Fassade* wurde anschließend in der von Michael Baumgartner und Simon Oberholzer kuratierten Ausstellung «Paul Klee. Bewegung im Atelier», die vom 13. September 2008 bis zum 18. Januar 2009 im Zentrum Paul Klee zu sehen war, erstmals in einem speziell eingerichteten Schaukasten präsentiert, der es den Besuchern ermöglichte, das Bild von beiden Seiten zu betrachten. (Abb. 9a, 9b) Bei dieser Gelegenheit wurde auch die kunsttechnologische Untersuchung, welche Patrizia Zeppetella durchgeführt hatte, mit Fotos und Kommentaren vorgestellt.

Kersten / Kakinuma

Wolfgang Kersten hielt 2011 in einem Katalogbeitrag, der anlässlich der von ihm konzipierten Ausstellung «Paul Klee. Art in the Making

9 a/b *Glas-Fassade* in der Ausstellung «Paul Klee. Bewegung im Atelier», Zentrum Paul Klee, 13. 9. 2008 bis 18. 1. 2009, ZPK Archiv.

1883–1940» in Kyoto und Tokyo publiziert wurde, zusammen mit der Co-Autorin Marie Kakinuma rückblickend fest, dass seine und Anne Trembleys Überlegungen aus dem Jahr 1990 zum Bild *Glas-Fassade* eine bemerkenswerte Wende in der Klee-Forschung markiert hätten:

«Sobald der kreative Prozess der Bildherstellung unter pragmatischen Maximen wie ›Art in the Making‹, ›Picture-Making‹ oder ›Werkprozess‹ erforscht wird, kann ein Bild nicht mehr bloss als zweidimensionale Erscheinung verstanden werden, es wird vielmehr in seiner Bedeutung als dreidimensionales Objekt wahrgenommen.»¹⁴

In Hinblick auf diesen erweiterten Wahrnehmungsmodus spielte *Glas-Fassade* eine Schlüsselrolle. Die Schlussfolgerung des Aufsatzes von Kersten/Kakinuma lautet:

«Zusammenfassend betrachtet zeigt die Untersuchung der Recto/Verso-Gestaltung, dass Klee ein Werk als dreidimensionales Objekt konzipierte und mit ungewohnter Häufigkeit Vorder- und Rückseiten aufeinander bezog. Der hantierende Künstler verstärkte damit die Aussagekraft des Werks. Manchmal versteckte er eine heimliche Chiffre im rückseitigen Bild, womöglich mit der Absicht, dass das in tiefe Schichten seines Schaffens verborgene Geheimnis eines Tages ans Licht kommen sollte. Die Ergründung des Kunstwerks wird damit in eine unvorhersehbare Zukunft projiziert, so dass ›Art in the Making‹ für die Kunstgeschichte noch heute stattfindet.»¹⁵

Ishikawa

Anlässlich der Ausstellung «Paul Klee. Spuren des Lächelns», die im Sommer 2015 im Utsunomiya Museum of Art stattfand, stellte Jun Ishikawa, der Kurator des Museums, eine eigene vertiefte Interpretation der rückseitigen Komposition *Mädchen stirbt und wird* vor. Der Titel erinnerte Ishikawa an die Zeilen des bekannten Goethe-Gedichts «Selige Sehnsucht» aus dem *West-östlichen Divan*: «Stirb und werde! / Bist du nur ein trüber Gast / Auf der dunklen Erde.»¹⁶ Dies offenbare sich, so Ishikawa, auch als Geheimnis, da das Gedicht mit der Zeile «Sagt es niemand, nur den Weisen» beginnt. Dementsprechend erkennt Ishikawa einen Prozess von Tod und Wiedergeburt in der Komposition:

«The verso painting of *Glass Façade* reproduces the entire composition of *Accident [Unfall]*, including the fermata, with certain minor alterations of

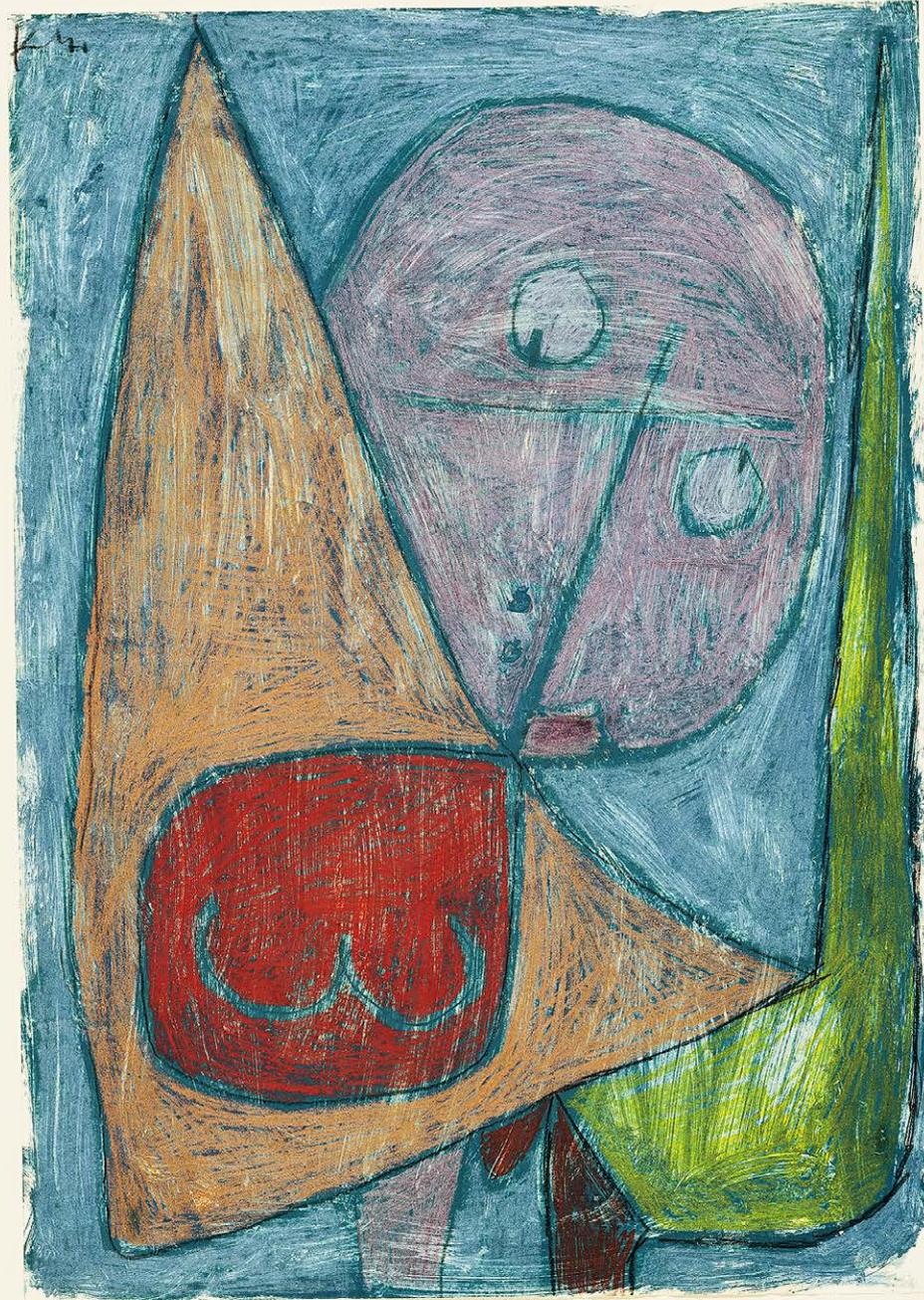
detail. Yet the issue in this new context is that the [sic] while the fermata can be taken to indicate a full stop, the difference between this and the rest or pause that it can also indicate in musical notation is no more than relative. If we look at the composition of the verso painting as a whole, the downward momentum created by the inverted falling girl reverses itself at the bottom of the painting, rising up in a form suggesting an angel with an upraised wing. In the center of the face of this angelic presence, another fermata forms a cyclopean eye. If this presence can indeed be taken as one of Klee's angels, then perhaps it is leading the girl toward rebirth, or represents her reborn form. She is in the process of transition to her next state; or, to borrow Klee's terminology, in the realm where the dead and the unborn coexist – just as *Glass Façade* is not decisively ›completed‹ but is on its way to a new life through the process of decomposition. Here, the fermata stands as a symbol of death and rebirth.»¹⁷

Um Ishikawas Interpretation besser verstehen zu können, möchte ich hier noch darauf hinweisen, dass die engelhaftige Figur in der Verso-Komposition besonders dem im November 1939 entstandenen Blatt *Engel, noch weiblich* (1939, 1016; Abb. 10) nahesteht.

Malerei als Erinnerungs- und Projektionsraum

Was für ein Geheimnis hat Klee in der dreidimensionalen Recto/Verso-Gestaltung der *Glas-Fassade* verborgen? Beziehen sich die Kompositionen der beiden Seiten dieses Werks aufeinander? Im Folgenden werde ich mich mit solchen Fragen beschäftigen, um die ›Art in the Making‹ bei Klee postum fortzusetzen.

Wenn Klees architektonischer Raum, wie Maeda formulierte, «gleichbedeutend mit dem Raum des alltäglichen Lebens, oder anders gesagt, der offenen Lebenswelt» ist, sollte dieser Raum zugleich mit Klees Lebenssituation und -welt im Jahr 1939/1940 in Zusammenhang stehen, in der *Glas-Fassade* entstand. So könnte man die Dreidimensionalität des Bildes noch erweitern, indem man sie mit einer zeitlichen Dimension der Erinnerung und zukünftigen Projektion verbindet. Wegen der vermeintlichen Lücken von Beweismitteln könnte dieser kontextuelle Annäherungsversuch zunächst provisorisch einen gewissen Hintergrund des Arbeitsprozesses von Klee skizzieren. Doch dank der zum Teil abschweifenden Recherche über den zeithistorischen Kontext dürfte sich



10 Paul Klee: *Engel, noch weiblich*, 1939, 1016, Kreide auf Grundierung auf Papier auf Karton, 41,7 x 29,4 cm, Zentrum Paul Klee, Bern, ZPK Bildarchiv.

1939 D 10 Engel, noch weiblich

die bis dato in der umfangreichen Klee-Literatur fast nirgends erwähnte Geschichte um den Maler Klee im Berner Exil offenbaren. Und diese neue Kenntnis könnte es uns ermöglichen, die dreidimensionale Gestaltung in einem neuen Licht zu sehen.

Manon Gropius und Alban Bergs Violinkonzert

Wir beginnen mit der oben erwähnten Bemerkung Ishikawas zum musikalischen Zeichen der Fermate. Sie öffnet eine Möglichkeit, die rückseitige Komposition im Kontext der Musikgeschichte zu interpretieren, die auch mit den Motiven Unfall/Tod, Engel und Wiedergeburt in Verbindung gebracht werden könnte. Infrage kommt etwa Alban Bergs *Violinkonzert*, das – wie der Untertitel sagt – «Dem Andenken eines Engels», nämlich der im April 1934 an Kinderlähmung verstorbenen Tochter aus Alma Mahlers zweiter Ehe mit dem Architekten und Gründer des Bauhauses Walter Gropius, gewidmet ist. Klee kannte sowohl Walter Gropius, den ehemaligen Direktor des Bauhauses (an dem er von 1921 bis 1931 zunächst in Weimar und dann ab 1926 in Dessau unterrichtete), und Manon als auch Alban Bergs letzte vollendete Komposition. Der als Schönberg-Schüler bekannte Komponist und Dirigent Winfried Zillig, der seit Februar 1933 mit Klee befreundet war, schickte Ende 1935 einen Brief an Klees Frau Lily. Darin hieß es:

«Dass Berg gestorben ist [24. 12. 1935], hat mich tief erschüttert. Ich liebe ihn als verehrten Freund und als einmaliges Genie, und bin gänzlich unfasslich, dass nun mit einem Male ein solches Werk, das in ihm blühte wie nie in seinen frühen Jahren, denn er hat in den zwei letzten Jahren die ganze Oper Lulu geschrieben, die fertig im Kasten liegt, und erst im Sommer ein Violinkonzert, abgeschnitten sein muss, und zu Ende. [...] Mir tut auch Arnold Sch. [Schönberg] sehr leid. Es bleibt ihm der die 60 überschritten hat, wenig erspart.»¹⁸

Lily Klee berichtet später um 1942 nach dem Tod ihres Mannes rückblickend über Manons Mutter Alma Mahler und erwähnt auch Bergs *Violinkonzert*:

«Und Gropius u. dessen 1. Frau Alma die Witwe des Wiener Komponisten u. Dirigenten Gustav Mahler. Eine Wienerin sehr racig u. auffallende

starke Persönlichkeit. Sie hat Gropius bei allen seinen Unternehmungen sicher immer angeregt u. aufs Beste beeinflusst: denn diese Frau hatte schöpferisch intuitive Kräfte in sich. Leider dauerte diese Ehe nicht lange. (Sie hatten eine damals [1926] 6jährige Tochter Manon. Dieselbe starb mit 18 Jahren. Alban Berg hat ihr zum Angedenken sein schönes Violinkonzert später geschrieben.»¹⁹

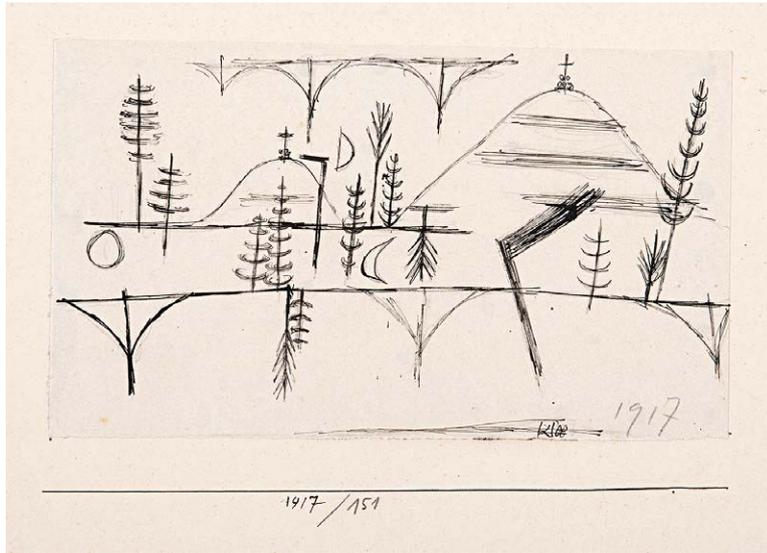
Sie wiederholt diese Erinnerung in modifizierter Form:

«Sie [Alma Mahler] war eine sehr künstlerische u. hochbegabte Frau, sehr originell u. hat Gropius immer sehr angeregt u. fortschrittlich beeinflusst. Sie hatten eine Tochter, welche später mit 18 Jahren starb. Tragisch. Der berühmte österr. Komponist Alban Berg (†) schrieb zu ihrem Andenken das Violinkonzert «dem Andenken eines Engels.»²⁰

Auch Paul Klee kannte Alma Mahler persönlich, wie ihr Brief an den Künstler vom Juni 1922 belegt:

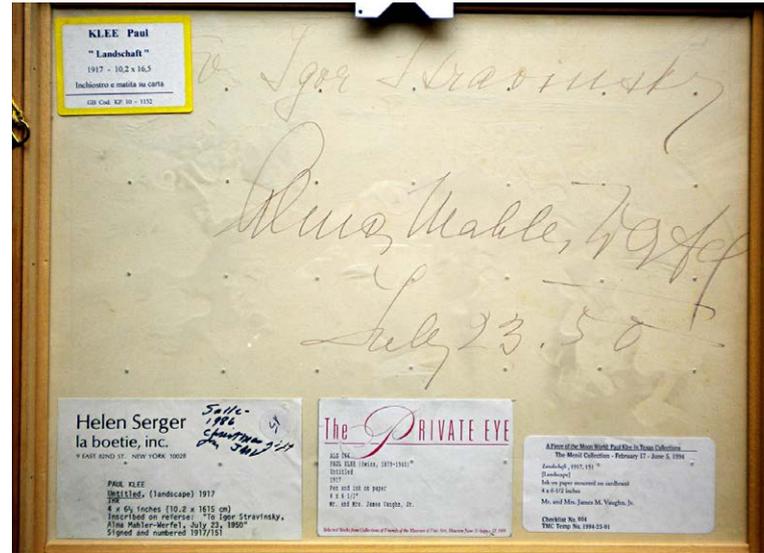
«Verehrtester Meister / Ich liege im Bett mit einer veritablen Herzschwäche und bin der Freude beraubt – Sie und Ihre *einzig* liebe Frau noch einmal zu sehen – Ihrer beider Freundschaft – die ich mir noch verdienen werde – ist mir ein großes Glück – / Vor Ihren wunderbaren herrlichen Zeichnungen liege ich nun und kann mich nicht entscheiden – Ich lasse nun Ihnen die Wahl zwischen dem Engel und der Landschaft 117 [1917]. Diese Landschaft ist von einer unbeschreiblichen Innigkeit. / Ich danke Ihnen aus einem vollen Herzen. – Schreiben Sie mir etwas Gutes – Liebes darauf. Ihnen und Ihrer lieben Frau meine allerwärmsten Grüße – ihr noch einen Kuss – diesem lieben Wesen / Eure Freundin / Alma Mahler»²¹

Alma Mahler besaß zwei Zeichnungen von Klee: *Ein Engel als Leuchter* (1921, 167) und *Landschaft* (1917, 151). Sie schenkte letztere später, im Jahr 1950, dem Komponisten Igor Stravinskij (Abb. 11, 12). Lily und Paul Klee hatten wohl Gelegenheit, auch Manon Gropius persönlich kennenzulernen, als die elfjährige «Mutzi» – so Manons Kosename – erstmals von ihrer Mutter Alma getrennt im Herbst 1927 für vier Wochen im Dessauer Bauhaus bei Walter und Ise Gropius wohnte.²² (Abb. 13) Über Manons Tod am 22. April 1935 dürften Paul und Lily Klee direkt von ihrem Vater Walter Gropius erfahren haben, als dieser im August desselben Jahres das Ehepaar in Bern besuchte. Obwohl dieser Besuch von Gropius, der



seit 1934 im Exil in London lebte, soweit wir wissen, nur in einem Brief von Lily Klee an Gertrud Grohmann erwähnt ist,²³ ist der Aufenthalt des ehemaligen Direktors des Bauhauses in der Schweiz im Sommer 1935 in der Gropius-Monografie von Isaacs gut dokumentiert. Demzufolge reisten Walter und Ise Gropius im August zu einem Besuch auf Schloss La Sarraz im Kanton Waadt in die Schweiz. Dort auf La Sarraz waren 1928 die CIAM (Congrès internationaux d'architecture moderne) gegründet worden. «Hélène de Mandrot, die Schloßherrin und großzügige Gönnerin, hatte in diesem August 1935 in ihrem «Künstlerhaus»²⁴ etliche CIAM-Mitglieder [...] um sich versammelt, und das Treffen erbrachte eine lebhaft und ergebnisreiche Diskussion.»²⁵ Zum Treffen kamen neben Gropius, wie die Eintragungen ins «Livre des hôtes» der Gastgeberin, datiert auf «3/VIII – 24/VIII», zeigen, auch Max Ernst, László Moholy-Nagy, Sigfried Giedion, und Xanti Schawinsky (Abb. 14a, 14b).²⁶ Gropius überquerte auf der Rückreise erstmals im Flugzeug den Ärmelkanal und landete am 28. August auf dem Flughafen Croydon bei London.²⁷ Vermutlich besuchte Gropius die Klees in Bern nach dem Künstler-Treffen in La Sarraz vor der Abreise nach England.

Nun zurück zum *Violinkonzert*. Willi Reich, ein Schüler Alban Bergs, schreibt in der allerersten Berg-Monografie, die 1937 erschien, ausführlich über die Entstehungsgeschichte des letzten vollendeten Werks des Komponisten:



11 Paul Klee: *Landschaft*, 1917, 151, Feder und Bleistift auf Papier auf Karton, 10,2 x 16,5 cm, Fondazione Gabriele e Anna Braglia, Lugano, ZPK Archiv.

12 Rückseite von Abbildung 11, Widmung: «To Igor Stravinsky Alma Mahler-Werfel, July 23. 50», ZPK Archiv.

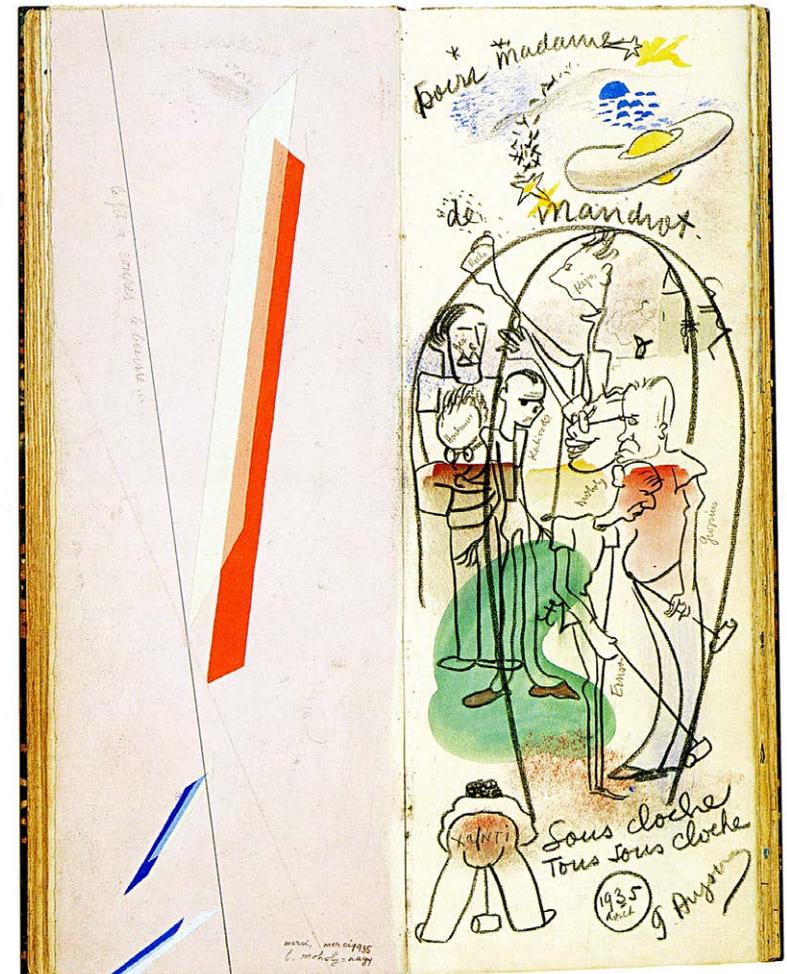
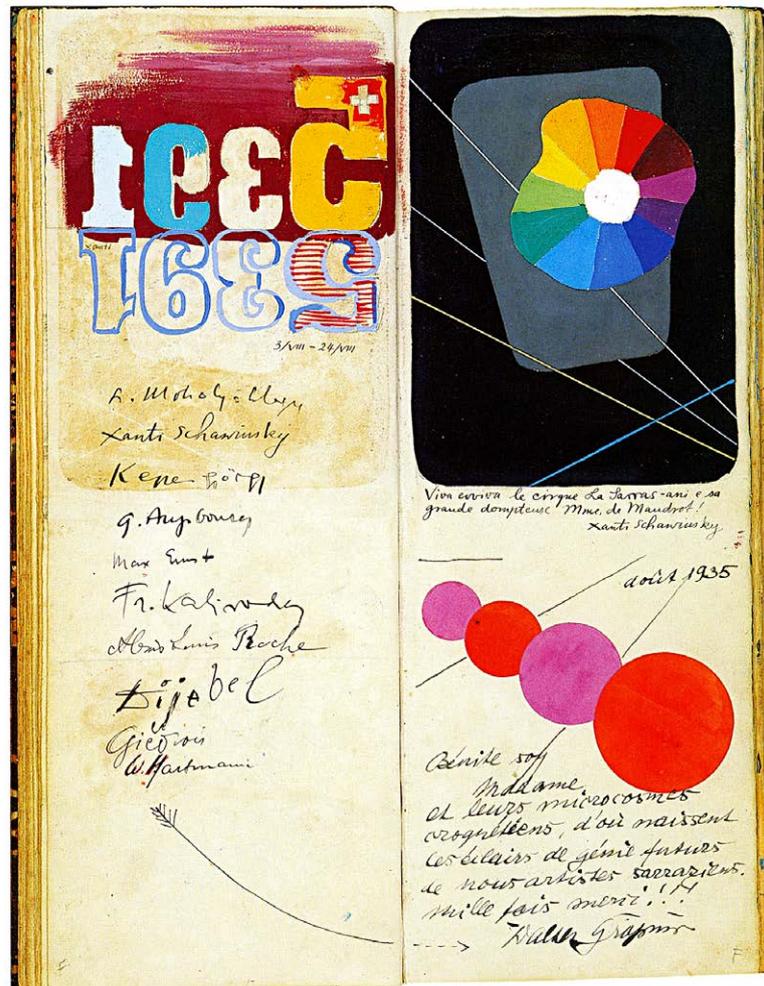


13 Walter Gropius und Tochter Manon auf der Veranda des Meisterhauses in Dessau, 1927, Foto: Ise Gropius, Bauhaus-Archiv Berlin.

«Nachdem er [Berg] auf Grund einer ihm von dem amerikanischen Geiger Louis Krasner im Februar 1935 zugekommenen Anregung den Plan gefaßt hatte, für Krasner ein Violinkonzert zu komponieren, zögerte er lange mit der Ausführung und war über die Form des Werks unschlüssig. Erst der Tod von Manon Gropius, der achtzehnjährigen, wunderschönen und von Berg innig geliebten Tochter Alma Maria Mahlers löste im April 1935 den entscheidenden Schaffensimpuls aus. In einem vorher nie gekannten fieberhaften Tempo konzipierte Berg in wenigen Wochen [...] das ganze

14a Gästebuch des Künstlerhauses in La Sarraz, 1935. A1, mit Einträgen von Xanti Schawinsky u. Walther Gropius, Archives cantonales vaudoises, Chavannes-près-Renens.

14b Gästebuch des Künstlerhauses in La Sarraz, 1935. A1, mit Einträgen von László Moholy-Nagy u. Géa Augsburg, Archives cantonales vaudoises, Chavannes-près-Renens.



«Dem Andenken eines Engels» gewidmete Konzert, in dessen ersten Teil er – nach seiner eigenen Aussage – Wesenszüge des jungen Mädchens in musikalische Charaktere zu übersetzen suchte, während der zweite Teil sich deutlich in Katastrophe und Lösung gliedert. Daß diese Lösung durch einen Bachschen Choral mit den Textworten:

Es ist genug! –
Herr, wenn es dir gefällt,
So spanne mich doch aus!
Mein Jesus kommt:
Nun gute Nacht, o Welt!

Ich fahr' in's Himmelshaus,
Ich fahre sicher hin mit Frieden,
Mein großer Jammer bleibt darnieden.
Es ist genug! es ist genug!

herbeigeführt wird, stellt eine merkwürdige äußere Beziehung zu den letzten Werken Bachs und Brahms' her; die tiefe Bedeutung, welche gerade die Tonfolge der Worte «Es ist genug!» durch die Art ihrer Einführung und Verarbeitung für das ganze Konzert erlangt hat, ist das eigentliche innere Zeugnis dafür, daß Berg dieses Werk auch als sein eigenes Requiem gestaltete.»²⁸ (Abb. 15, 16)

Ob Klee Reichs Berg-Monografie gelesen hat, ist unbekannt. Er dürfte aber aus einer anderen Quelle über Bergs *Violinkonzert* informiert gewesen sein.²⁹ Wie in Willi Reichs Buch zu lesen ist, kam das *Violinkonzert* am 19. April 1936 «auf dem Musikfest der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik in Barcelona zur Uraufführung; Dirigent war Hermann Scherchen, nachdem Anton von Webern am Tage vorher abgesagt hatte».³⁰



15 «Alban Berg (letzte Aufnahme Ende 1935)», Foto: Franz Löwy, abgebildet in: Willi Reich: *Alban Berg*, Wien / Leipzig / Zürich 1937, o. S., ZPK Archiv.



16 «Manon Gropius, deren Andenken Berg das Violinkonzert widmete», Foto: Alma Mahler-Werfel, abgebildet in: Willi Reich, *Alban Berg*, Wien / Leipzig / Zürich 1937, o. S., ZPK Archiv.

Hermann Scherchen

Klee kannte den Dirigenten Scherchen persönlich spätestens seit der Weimarer Zeit, als er am 19. August 1923 anlässlich der Bauhaus-Woche unter dessen musikalischer Leitung Stravinskijs *Geschichte vom Soldaten* und Ernst Kreneks *Concerto grosso* aufgeführt hatte.³¹ Scherchen verließ nach der Machtergreifung Hitlers Ende Januar 1933 Deutschland, gründete neben den bunten Aktivitäten als Dirigent unter anderem in Moskau, Paris, Winterthur 1935 den Musikverlag «Ars viva» für Alte und Neue Musik in Brüssel. Seine Frau Gustel schickte am 21. März 1935 von Winterthur eine Postkarte an Klee nach Bern, darin heißt es:

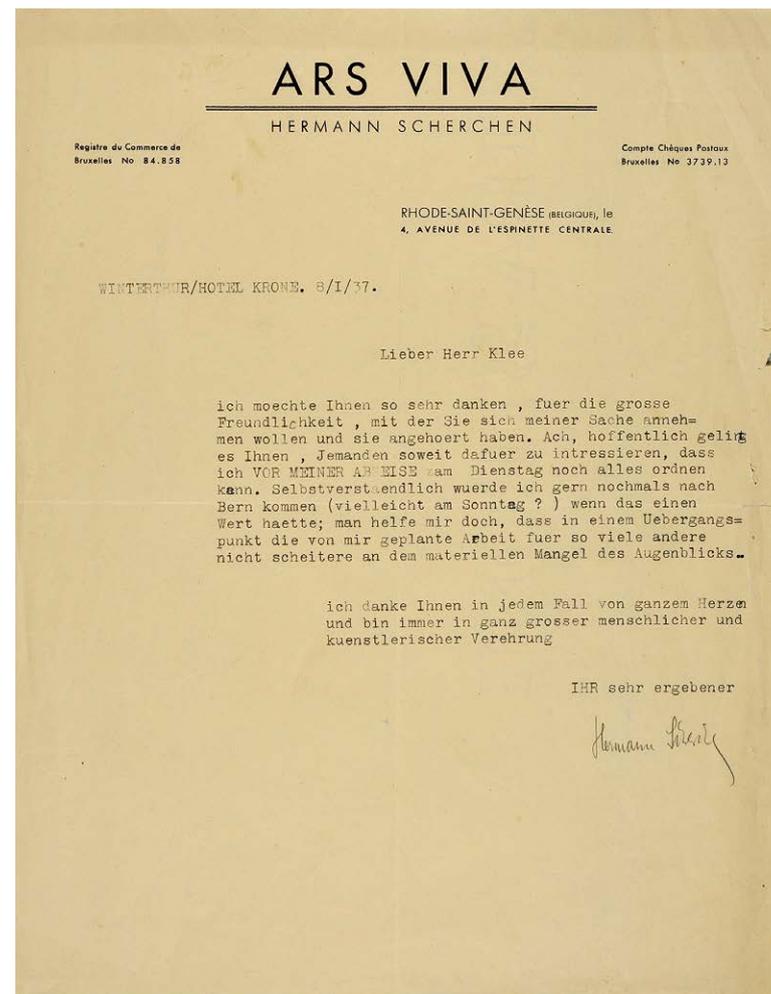
«Wir fahren diesen Sonntag gegen 9 h von Zürich mit Herrn u. Fr. Dr. Friedrich (im Auto) ab, um Ihre Ausstellung in Bern zu sehen. Werden wir Sie sehen können.»³²

17 Das Stadtorchester Winterthur auf der Freitreppe des Stadttheaters, Dezember 1938, Gruppenbild zum Abschied von Konzertmeister Joachim Röntgen. Im Vordergrund links, mit Hut, Hermann Scherchen, neben ihm Joachim Röntgen und Scherchens Gattin Xiao Shuxian, Stadtbibliothek Winterthur.



Die Scherchens kamen demnach wohl mit dem Zürcher Kunstsammler-Paar Emil und Clara Friedrich-Jezler nach Bern, um Klees Retrospektive-Ausstellung in der Kunsthalle zu sehen, die noch bis zum Sonntag, 24. März zu sehen war. Scherchen heiratete in vierter Ehe am 13. Februar 1936 in Peking die chinesische Komponistin Xiao Shuxian (Shu-hsien) und wohnte ab 1937 in Neuenburg. Wie Hansjörg Pauli attestiert, hatte sich Scherchen von 1923 bis 1950 «als Leiter des Winterthurer Stadtorchesters für schweizerische Musik eingesetzt wie nur wenige gebürtige Schweizer Dirigenten». ³³ (Abb. 17)

Wie Ju (Juliane Paula) Aichinger-Grosch schildert, die 1936 Lily Klee bei der Pflege ihres erkrankten Mannes geholfen hatte, besuchte Hermann Scherchen damals Klee in Bern mit seiner neuen Frau, «einer kleinen japanischen [sic] Komponistin, die immer reizend und zwitschernd und höflich lachte». ³⁴ Ju Aichingers Erinnerung wird von Scherchens Brief an Paul Klee vom 8. Januar 1937 bestätigt. Darin heißt es: «Selbstverständlich wuerde ich gern nochmals nach Bern kommen (vielleicht am Sonntag?) wenn das einen Wert haette». ³⁵ (Abb. 18) Es ging hierbei



18 Brief von Hermann Scherchen an Paul Klee, 8. 1. 1937, Zentrum Paul Klee, Bern, Schenkung Familie Klee, ZPK Archiv.

vermutlich um die Finanzierung der von Scherchen gegründeten Zeitschrift *Musica Viva*, die nach drei Nummern 1937 eingestellt werden sollte. Jedenfalls ist es höchst wahrscheinlich, dass Bergs *Violinkonzert*, das Scherchen im April 1936 uraufgeführt hatte, im Dezember des gleichen Jahres ein Gesprächsthema zwischen Klee und dem Dirigenten gewesen ist. Dies umso mehr, als Klee ein versierter Geiger und trotz seiner Vorliebe für klassische Komponisten wie Bach oder Mozart ein kritischer Kenner der zeitgenössischen Musik war. ³⁶ Scherchen dürfte



19 Paul Klee: *Chinesin*,
1937, 116, Kohle und Aquarell
auf Grundierung auf Papier
auf Karton, 24 x 17 cm,
Privatbesitz, Schweiz,
ZPK Archiv.

1937 p 16 Chinesin

9	BC 19	Löser Abgang	4	4
1000	BC 20	Hinweis eines Tieres	4	7

20 Paul Klee: Œuvre-katalog von 1939, [S. 50], Ausschnitt, Zentrum Paul Klee, Bern, ZPK Bildarchiv.

Klee überhaupt damals tiefe Einsichten über Bergs Komposition vermittelt haben, nachdem er selbst Ende Mai 1936 in einem Brief, vermutlich an Willi Reich, um eine Analyse des Konzertes gebeten hatte.³⁷ Reich veröffentlichte seinerseits eine Analyse des gleichen Werkes in seiner Berg-Monografie von 1937, die er unter Anleitung von Anton Webern verfasst hatte.³⁸ Scherchens Beziehung zu Alban Berg datiert indes weit zurück: In den 1920er-Jahren fanden durch ihn zwei Uraufführungen von Bergs Kompositionen statt: *Drei Bruchstücke aus Wozzeck* (1924 in Frankfurt am Main) und *Kammerkonzert für Klavier und Geige mit 13 Bläsern* (1927 in Berlin). Im Mai 1937 schickte Scherchen eine Einladungskarte für eine internationale Arbeitstagung für Dirigenten und Interpreten in Budapest an Klee und schrieb dazu: «Könnte meine Frau evt. bei Ihnen Unterricht nehmen? Sie wünscht sich das sehr.»³⁹ Obwohl unbekannt ist, ob Klee Scherchens chinesische Frau unterrichtete, ist es wohl kein Zufall, dass er zu dieser Zeit *Chinesin* (1937, 116; Abb. 19) malte und dieses Motiv weiter variierte.⁴⁰

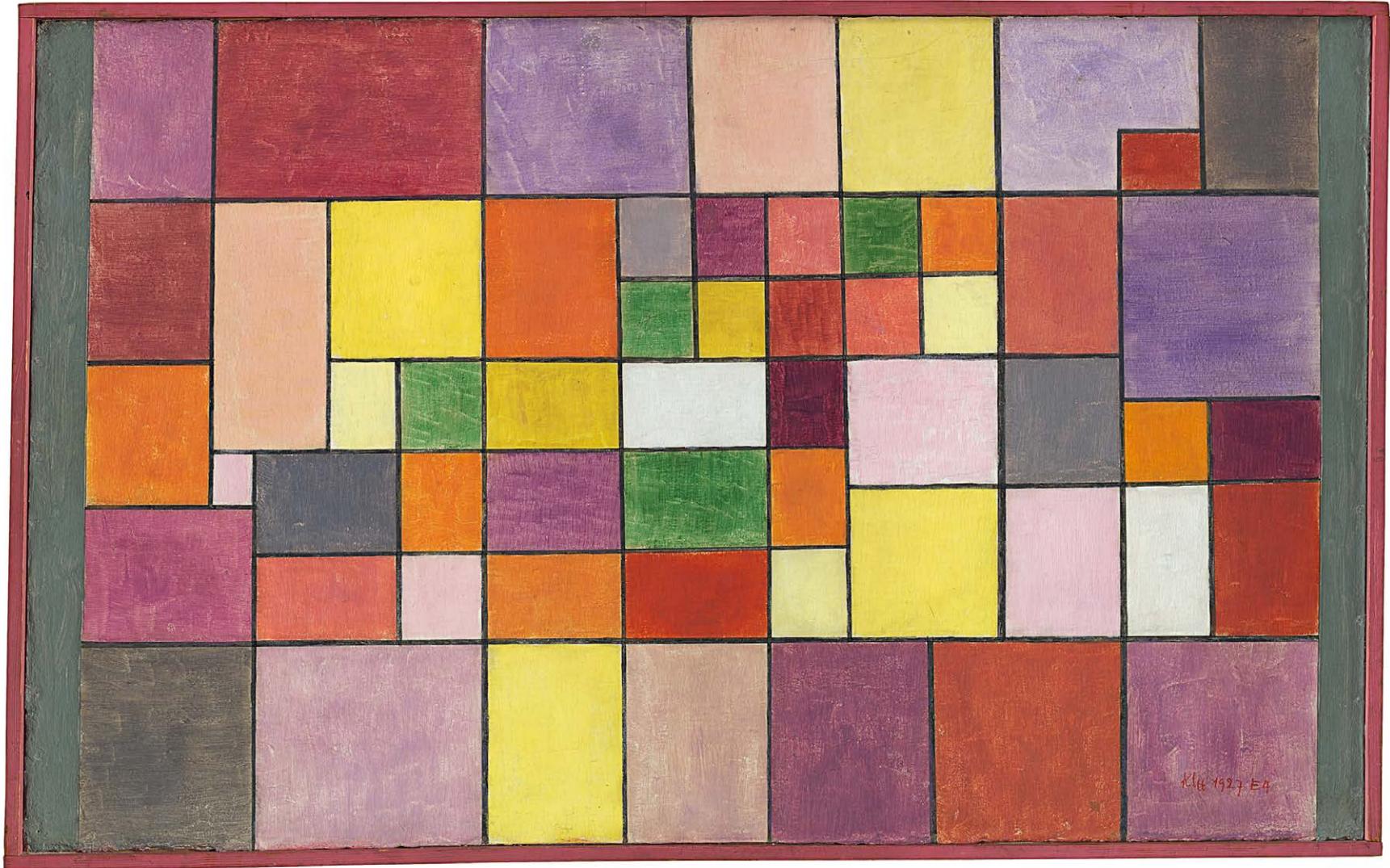
Bevor wir zum Werk *Glas-Fassade* zurückkommen, fassen wir die etwas weitschweifige Vorgeschichte der rückseitigen Komposition *Mädchen stirbt und wird* zusammen: Klee kannte Manon Gropius, die im April 1935 verstorbene Tochter von Walter Gropius. Dieser besuchte Klee nachweislich im August 1935 in Bern. Der Maler dürfte bei dieser Gelegenheit von Manons Tod benachrichtigt worden sein. Über Alban Bergs Tod im Dezember 1935 und über dessen letzte vollendete Arbeit, das *Violinkonzert*, wurde Klee Ende des gleichen Jahres von Winfried Zillig informiert. Beim Gespräch mit dem Dirigenten Hermann Scherchen im Dezember 1936 in Bern konnte Klee vermutlich Näheres über die Entstehungsgeschichte und den biografischen Bezug von Bergs *Violinkonzert* erfahren, das unter der Leitung von Scherchen im April des gleichen Jahres in Barcelona uraufgeführt worden war. Vor diesem persönlichen und zeithistorischen Hintergrund konzipierte Klee, so lautet

meine These, Ende 1939 die Verso- und im Frühling 1940 die Recto-Komposition der *Glas-Fassade*.

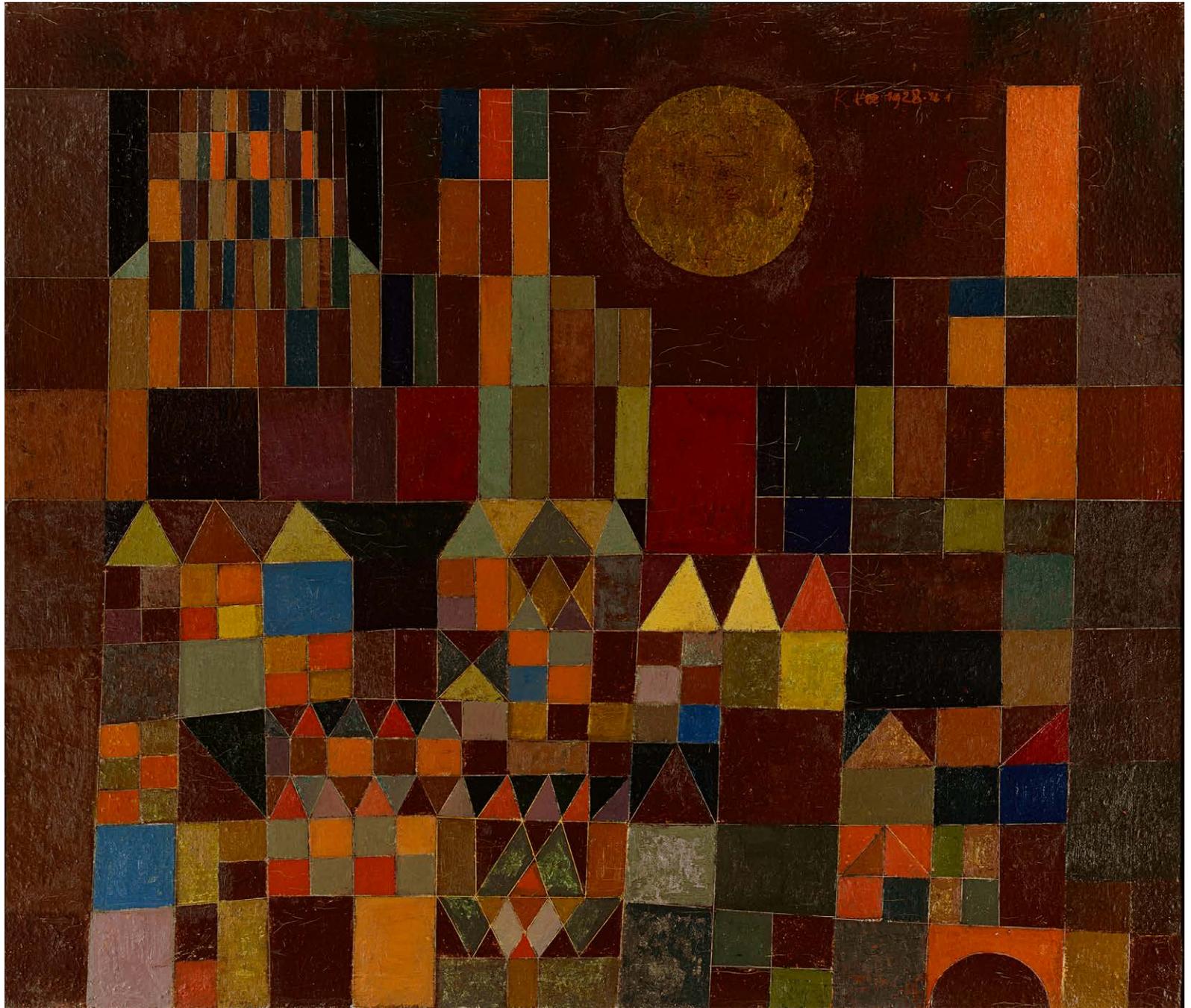
Gitterkonstruktion

Klee registrierte im handschriftlich geführten Œvrekatalog von 1939 insgesamt 1253 Werke – ein Jahresrekord. Er notierte darin unmittelbar nach der Zeichnung *Hinweis eines Tieres* (1939, 1000): «November» (Abb. 20). Demzufolge hat Klee in den letzten zwei Monaten des Jahres 1939 die Werke mit den Nummern 1001 bis 1253 registriert. Die Zeichnung *Unfall* mit der Werknummer 1178 entstand wohl erst im Dezember. Da der Titel der Zeichnung und die oben erwähnte Anmerkung «Vorarbeit zu: ein Mädchen stirbt und wird» mit gleichem Tintenfarbton und Duktus geschrieben sind, liegt es nahe, dass Klee bereits damals angefangen hat, die rückseitige Komposition *Mädchen stirbt und wird* zu malen. Oder noch wahrscheinlicher: Sie befand sich bereits im Endstadium oder war schon vollendet. Im Frühjahr 1940 unterbrach Klee die Vorarbeit, indem er sie mit rosabraunen Farben übermalte und auf der Rückseite eine neue Komposition – *Glas-Fassade* – schuf, um diese dann im März desselben Jahres im Œvrekatalog zu vermerken. Bei der neuen Recto-Gestaltung griff Klee zurück auf die geometrischen Kompositionen der 1920er-Jahre⁴¹ wie *Harmonie E zwei* (1926, 142) oder *Harmonie der nördlichen Flora* (1927, 144; Abb. 21), in denen er die grundlegenden Gitterkonstruktionen unterschiedlich – mal feiner, mal gröber – gliederte. Die diagonale Teilung der einzelnen Quadrate in der Gitterstruktur geht auch auf die Arbeiten der Bauhauszeit, wie *Städtebild (rot/grüne Accente)* (1921, 175) oder *Burg und Sonne* (1928, 201; Abb. 22) zurück. Klee hatte inzwischen diese vom strikten vertikal-horizontalen System abweichende Gestaltungsweise in der Komposition *Abend in N*, (1937, 138; Abb. 23) reaktiviert. Hinter seinem Rückgriff auf die früheren Quadratbilder bei der Arbeit an *Glas-Fassade* verbergen sich kunsthistorisch wohl noch weitreichende Zusammenhänge.

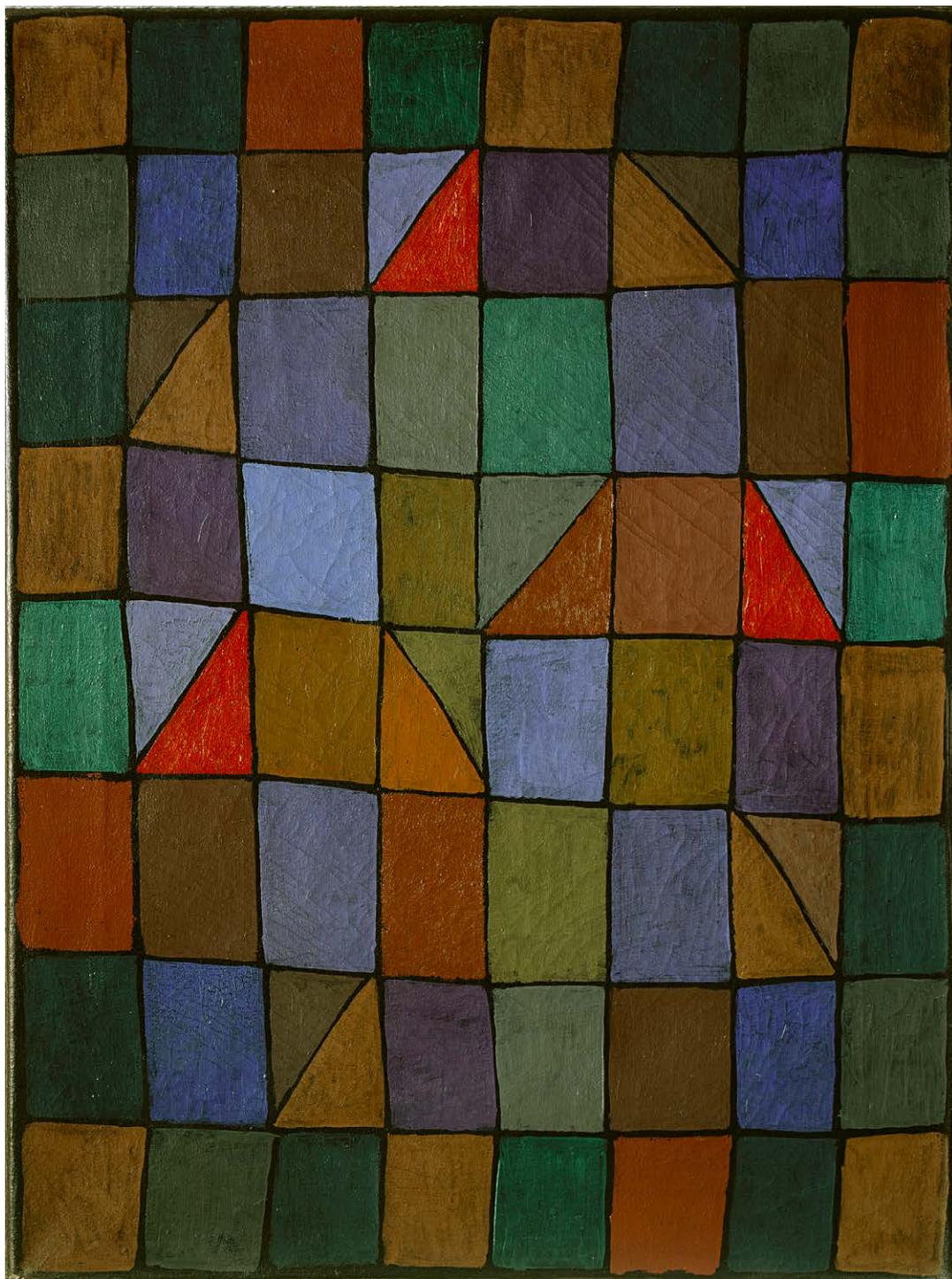
Klee beschäftigte sich zwischen 1919 und 1922 intensiv mit dem Fenster-Motiv, vor allem im Zusammenhang mit den orphistisch-kubistischen Fensterbildern Robert Delaunays und dem romantischen Verständnis des Bildes als Ausblick durch ein Fenster. Darüber hinaus schuf Klee ab 1923 die sogenannten Quadratbilder aus rechteckigen Farbfeldern, die bald in der modernen, feingliedrigen, vor das tragende



21 Paul Klee: *Harmonie der nördlichen Flora*, 1927, 144,
Ölfarbe auf Grundierung auf Karton auf Sperrholz; originale
Rahmenleisten, 51,6 x 77,2 x 6,7 cm, Zentrum Paul Klee,
Bern, Schenkung Livia Klee, ZPK Bildarchiv.

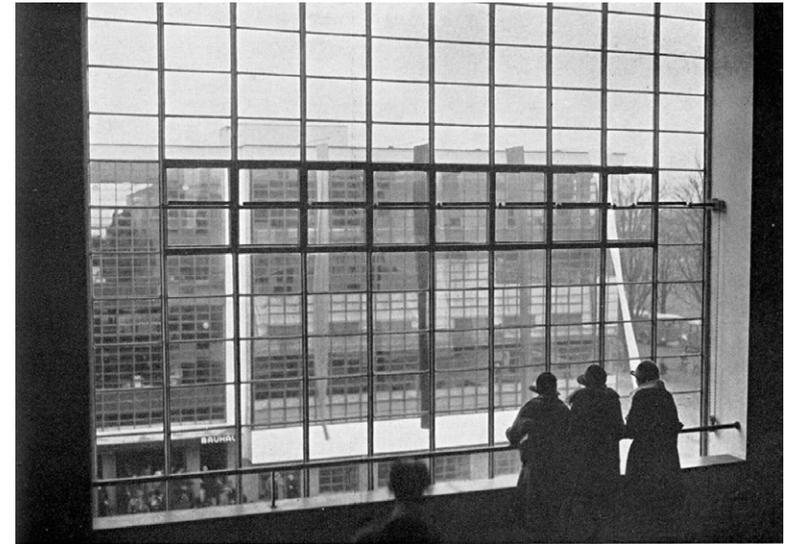


22 Paul Klee: *Burg und Sonne*, 1928, 201, Ölfarbe auf Leinwand, 50 x 59 cm, Privatbesitz, ZPK Archiv.



23 Paul Klee: *Abend in N*,
1937, 138, Ölfarbe auf Nes-
seltuch, 60 x 45 cm, Standort
unbekannt, ZPK Archiv.

24 a «bauhausgebäude /
eingang zum hauptbau und
querglasfront des werk-
stattbaues», abgebildet in:
Walter Gropius: *Bauhaus-
bauten Dessau*, München
1930 (Bauhausbücher 12),
S. 44, Foto: Lucia Moholy,
ZPK Archiv.



24 b «blick vom podest des haupttreppenhauses im bau der techni-
schen «lehranstalten». die lüftungsflügel sind gekuppelte drehfenster,
die in jeder stellung stehen bleiben», abgebildet in: Walter Gropius:
Bauhausbauten Dessau, München 1930 (Bauhausbücher 12), S. 53,
Foto: Atlantik, ZPK Archiv.

Stahlskelett gehängten Glasfassade des Dessauer Bauhauses ein archi-
tektolisches Korrelat fanden (Abb. 24a, 24b).⁴² So gesehen schuf Klee
mit der Komposition *Glas-Fassade* eine Art autobiografischen Erinne-
rungsraum, in dem sich seine früheren bildkünstlerischen Innovatio-
nen mit der Baugeschichte des Bauhauses überlagerten. Gleichzeitig
evoziert der Titel, assoziiert mit den Redewendungen wie «hinter die
Fassade blicken/schauen», «was hinter der Fassade steckt» oder «die Fas-
sade bröckelt», die Neugier auf dahinter Verborgenes.

Anmerkungen

Bei diesem Text handelt es sich um eine leicht überarbeitete Fassung des gleichnamigen Beitrags, der 2015 in der ersten Nummer der *Zwitscher-Maschine. Zeitschrift für internationale Klee-Studien* veröffentlicht wurde. Ich danke Marie Kakinuma und Rudolf Altrichter für die freundliche Unterstützung.

1 Will Grohmann: *Der Maler Paul Klee*, Köln 1966, S. 156.

2 [Orig. Anmerkung, S. 91] «Glaesemer 1976 (wie Anm. 1 [Jürgen Glaesemer: *Paul Klee. Die farbigen Werke im Kunstmuseum Bern. Gemälde, farbige Blätter, Hinterglaspastiken und Plastiken*, Bern 1976]), S. 345.»

3 [Anmerkung des Autors:] Diese Schrift wurde zunächst von der Restauratorin Patrizia Zeppetella entdeckt. Zeppetella reproduzierte auch erstmals die rückseitige Fotoaufnahme der *Glas-Fassade* in ihrer Diplomarbeit, in der die materielle Beschaffenheit der doppelseitigen Arbeit kunsttechnologisch untersucht wurde. Vgl. Patrizia Zeppetella: *Beobachtungen zur Maltechnik im Spätwerk von Paul Klee*, Diplomarbeit, Typoskript, Bern 1989, S. 28–29, S. 71–74; dies.: Paul Klees «Glas-Fassade». Notizen zu Fragilität und Ausdruck des Materials, in: *Zwitscher-Maschine / Journal on Paul Klee 1* (2015/2016), S. 17–21 (www.zwitscher-maschine.org/archive/2015/11/12/zeppetella-glasfassade, letzter Zugriff 27.7.2020).

4 Wolfgang Kersten/Anne Trembley: Malerei als Provokation der Materie. Überlegungen zu Paul Klees Maltechnik, in: *Paul Klee. Das Schaffen im Todesjahr* [Katalog zur Ausstellung im Kunstmuseum Bern, 17.8.–4.11.1990], Bern 1990, S. 77–91, hier S. 87.

5 Josef Helfenstein: Vorwort, in: *Paul Klee. Verzeichnis der Werke des Jahres 1940*, hg. von der Paul-Klee-Stiftung, bearbeitet von Stefan Frey und Josef Helfenstein, Stuttgart 1991, S. 7–11, hier S. 9.

6 Eine Ausnahme bildet die Farbanalyse der *Glas-Fassade*, in: *Farbpigmente, Farbstoffe, Farbgeschichten*, hg. vom Gewerbemuseum Winterthur, Winterthur 2010, S. 144f.

7 In der (internen) Datenbank «MuseumPlus» des Zentrums Paul Klee steht dazu folgende Bemerkung: «Das Gemälde ist einerseits bedingt durch die Materialkombination und den technischen Bildaufbau extrem fragil. Sowohl Wachsfarbe wie auch Jute als Bildträger führen zu spezifischen Konservierungsproblemen. Zudem ist der knapp bemessene Gewebeüberspann der weitmaschigen und brüchigen Jute wenig belastungsfähig. Das Gemälde Glas-Fassade ist darüber hinaus durch die maltechnisch bedingte, schlechte Haftung der rückseitigen Komposition (Ölfarbe auf Jute) als besonders gefährdet einzustufen.»

8 Vgl. Fujio Maeda/Makoto Miyashita: *Paul Klee*, in: *Geijutsu Shincho 56* (Dezember 2005), S. 14–80, hier S. 45. Der Dialog wurde, leicht überarbeitet im Buch *Paul Klee. Kaiga no takurami* [Strategie der Malerei], Tokyo 2007, wieder abgedruckt.

9 Ebd.

10 Vgl. Makoto Miyashita: *Paul Klee. Der überschreitende Engel*, Tokyo 2009, S. 131–138.

11 Jean François Lyotard: *Das Inhumane. Plaudereien über die Zeit*, Wien 1989, S. 158 (orig. als *L'inhumain. Causeries sur le temps*, Paris 1988).

12 Fujio Maeda: Überlagerungen bei Paul Klee – Alternative Poetik und Glasmalerei, in: *Paul Klee. Erzählung und Schöpfung* [Katalog zur Ausstellung im Kawamura Memorial Museum of Art, Chiba, 24.6.–20.8.2006; Hokkaido Museum of Modern Art, 29.8.–9.10.2006; The Miyagi Museum of Art, Sendai, 17.10.–10.12.2006], Tokyo 2006, S. 233–244, hier S. 244. Aus dem Japanischen von Jacqueline Berndt.

13 Marie Kakinuma: Paul Klee no ryomensakuhin ni tsuite [Paul Klees beidseitig bearbeitete Bilder], in: *Bijutsushi 56/1*, (Oktober 2006), S. 17–30, hier deutsches Résumé, S. 2. Vgl. Marie Kakinuma: Transparency and Opacity. Recto-Verso Works by Paul Klee, in: *Zwitscher-Maschine / Journal on Paul Klee 7* (2019), S. 4–23 (<https://doi.org/10.5281/zenodo.3298527>).

14 Wolfgang Kersten/Marie Kakinuma: Recto/Verso, in: *Paul Klee. Art in the Making 1883–1940* [Dt. Katalog zur Ausstellung in The National Museum of Modern Art, Kyoto, 12.3.–15.5.2011; The National Museum of Modern Art, Tokyo, 31.5.–31.7.2011], Kyoto 2011, S. 92–99, hier S. 92.

15 Ebd., S. 97.

16 Johann Wolfgang von Goethe: Selige Sehnsucht, in: *Johann Wolfgang von Goethe. Gedichte und Epen II*, hg. von Erich Trunz, München 1998 (Goethes Werke. Hamburger Ausgabe, Bd. 2), S. 18f., hier S. 19.

17 Jun Ishikawa: Secret Methods. The Hidden Dimensions of Klee's Work, in: *Paul Klee. Spuren des Lächelns* [Katalog zur Ausstellung im Utsunomiya Museum of Art, 5.7.–6.9.2015; Hyogo Prefectural Museum of Art, Kobe, 19.9.–23.11.2015], Tokyo 2015, S. 246–250, hier S. 246.

18 Brief von Winfried Zillig an Lily Klee, ohne Datierung [Ende Dezember 1935], Zentrum Paul Klee, Bern, Nachlass der Familie Klee. Zu Klees Beziehung zu Zillig vgl. Osamu Okuda: Paul Klee und die Komponisten seiner Zeit, in: *Paul Klee. Melodie und Rhythmus* [Katalog zur Ausstellung im Zentrum Paul Klee, Bern, 9.9.–12.11.2006], Ostfildern/Bern 2006, S. 156–175, hier S. 162f.

19 Lily Klee: *Lebenserinnerungen*, unveröffentlichtes Manuskript, Zentrum Paul Klee, Bern, Schenkung Familie Klee, o. J. [um 1942], S. 54.

20 Ebd., S. 127.

21 Brief von Alma Mahler an Paul Klee, Weimar, Juni 1922, Privatbesitz Schweiz.

22 Vgl. Reginald R. Isaacs: *Walter Gropius. Der Mensch und sein Werk*, Bd. 1, Berlin 1983, S. 421f.

23 Vgl. Brief von Lily Klee an Gertrud Grohmann, 11.9.1935, Archiv Will Grohmann, Staatsgalerie Stuttgart: «Gropius besuchte uns kurz auf d. Durchreise. Er lebt in England.»

24 Zur «Maison des artistes» von La Sarraz vgl. Antoine Baudin: *Hélène de Mandrot et la Maison des Artistes de la Sarraz*, Lausanne 1998.

25 Reginald R. Isaacs: *Walter Gropius. Der Mensch und sein Werk*, Bd. 2, Berlin 1984, S. 757.

26 Archives cantonales vaudoises, Chavannes-près-Rennes.

27 Ebd.

28 Willi Reich: *Alban Berg*, Wien/Leipzig/Zürich 1937, S. 126f.

29 Klee könnte Willi Reichs Artikel über Bergs *Violinkonzert* in der auch in der Schweiz verbreiteten österreichischen Zeitschrift *Anbruch* gelesen haben, vgl. Willi Reich: Requiem für Manon, in: *Anbruch 17/10* (Dezember 1935), S. 250–252.

30 Reich: *Alban Berg*, S. 133. Vgl. [Anon.]: Österreichisches von den internationalen Veranstaltungen in Barcelona, in: *Anbruch 18/3* (Mai 1936), S. 90–92: «Da, auf dem Höhepunkt, wird ein Choral von Bach «Es ist genug» intoniert – und es ist sehr bezeichnend, wie sich eine zwei Jahrhunderte alte Musik zwanglos mit dieser «Zukunftsmusik» Bergs vereinigt. Berg hat, als er dem Konzert diese gewiß ungewohnte Apotheose gab, an ein jetzt gerade vor Jahresfrist verewigtes Engelswesen, die achtzehnjährige Manon Gropius, gedacht. Unbewußt schrieb er sich selbst ein Requiem ... Die Zuhörer der Uraufführung hielten sich an die Leistung, es war «ein großer Erfolg», aber der Dirigent Scherchen zeigte, statt sich hervorrufen zu lassen, auf die Partitur, diese letzte Partitur von Berg.» (S. 91).

31 Vgl. Okuda: Paul Klee und die Komponisten seiner Zeit.

32 Postkarte von Gustel Scherchen an Paul Klee, 21.3.1935, Zentrum Paul Klee, Bern, Schenkung Familie Klee.

33 Hansjörg Pauli: Dossier 769033 – Bundesfeierliche Marginalien zum 100. Geburtstag von Hermann Scherchen, in: *dissonanz/dissonance*, Nr. 29 (August 1991), S. 8–13, hier S. 8.

34 Ju Aichinger-Grosch: [Erinnerung an Paul Klee], in: *Erinnerungen an Paul Klee*, hg. von Ludwig Grote, München 1959, S. 50.

35 Brief von Hermann Scherchen an Paul Klee, 8. 1. 1937, Zentrum Paul Klee, Bern, Schenkung Familie Klee.

36 Vgl. Okuda: Paul Klee und die Komponisten seiner Zeit; sowie Makoto Miyashita: Die neue Klassizität. Klee, Busoni und Hindemith, in: *Paul Klee. Melodie und Rhythmus* [Katalog zur Ausstellung im Zentrum Paul Klee, Bern, 9. 9.–12. 11. 2006], Ostfildern/Bern 2006, S. 176–197.

37 Vgl. *Hermann Scherchen Musiker 1891–1966*, hg. von Hansjörg Paul und Dagmar Wünsche, Berlin 1986, S. 53–55.

38 Vgl. Reich: *Alban Berg*, S. 129–133.

39 Einladungskarte von Hermann Scherchen an Paul Klee für eine internationale Arbeitstagung für Dirigenten und Interpreten, 3. 5. 1937, Zentrum Paul Klee, Bern, Schenkung Familie Klee.

40 Vgl. Jürgen Glaesemer: *Paul Klee. Die farbigen Werke im Kunstmuseum Bern. Gemälde, farbige Blätter, Hinterglasbilder und Plastiken*, Bern 1976, S. 326.

41 Vgl. Eva-Maria Triska: Die Quadratbilder Paul Klees – ein Beispiel für das Verhältnis seiner Theorie zu seinem Werk, in: *Paul Klee. Das Werk der Jahre 1919–1933. Gemälde, Handzeichnungen, Druckgraphik* [Katalog zur Ausstellung in der Kunsthalle Köln, 11. 4.–4. 6. 1979], Köln 1979, S. 45–78, hier S. 70.

42 Vgl. Osamu Okuda: Klees Architekturfantasie und die Idee des Bauhauses. Das Gemälde *Architektur m. d. Fenster*, in: *Modell Bauhaus* [Katalog zur Ausstellung im Martin-Gropius-Bau, Berlin, 22. 7.–4. 10. 2009], Ostfildern 2009, S. 41–44.

Christian Berger

Die Lust an der Form.

Johann Sebastian Bach mit den Augen Paul Klees

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

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

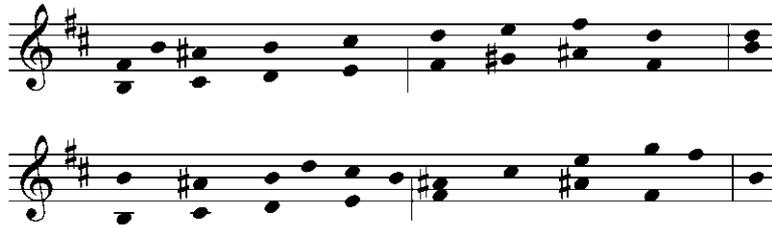
Das Adagio, der vierte und vorletzte Satz aus Bachs sechster *Sonate für Violine und Cembalo*, ist ein «Gespräch» dreier Partner (Beispiel 1), bei dem die rechte Hand des Cembalos das Thema in h-Moll vorstellt. Die Violine antwortet in der Oberquinte, worauf nach einem sequenzierenden Brückentakt auch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

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

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

Adagio

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



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

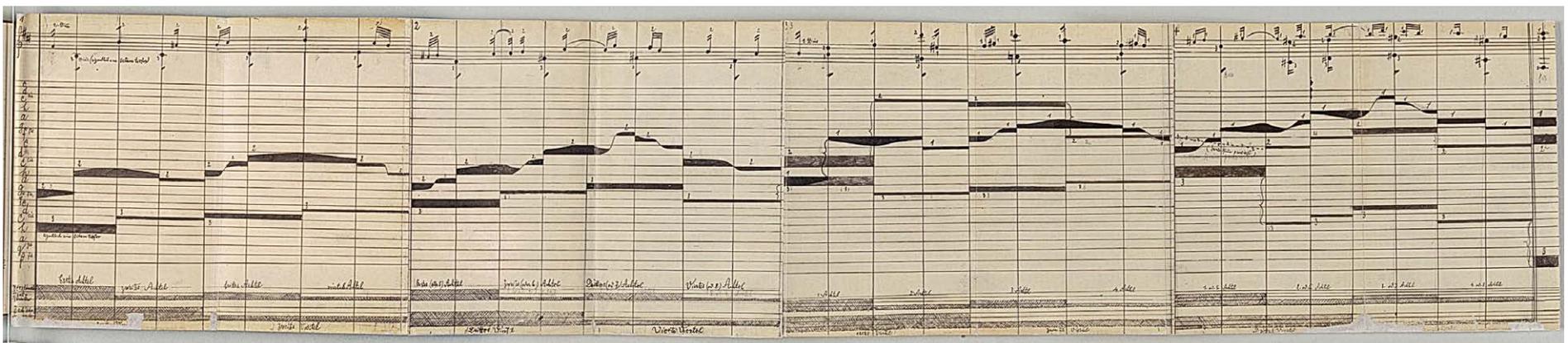
Seit der Arbeit von Richard Verdi aus dem Jahre 1968⁴ ist der Einfluss der Musik auf das Schaffen Klees trotz seiner oben zitierten Ablehnung immer wieder besprochen worden, und es gibt keinen Zweifel mehr daran, dass Klee, wie Régine Bonnefoit gezeigt hat,⁵ bei seiner Linientheorie auf Ernst Kurths Berner Habilitationsschrift *Grundlagen des linearen Kontrapunkts*⁶ zurückgegriffen hat. Für beide ist die Bewegung das verbindende Moment der Linien. Nicht der Contrapunctus als Setzung einzelner Ton- oder Linienpunkte, der «punctus contra punctum», steht dabei im Vordergrund. Vielmehr ist es Ansinnen des Künstlers wie des Analytikers, dem Gesamten, der «Energie des tief unter der aufscheinenden Tonreihe erspannten Bewegungsvorganges», wie Kurth dies beschreibt,⁷ nachzuspüren.

1 Paul Klee. *Beiträge zur bildnerischen Formlehre*, Einlage zwischen S. 52 und 53, www.kleegestaltung.de/lehre.zpk.org/ee/ZPK/BF/2012/01/01/055/.

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

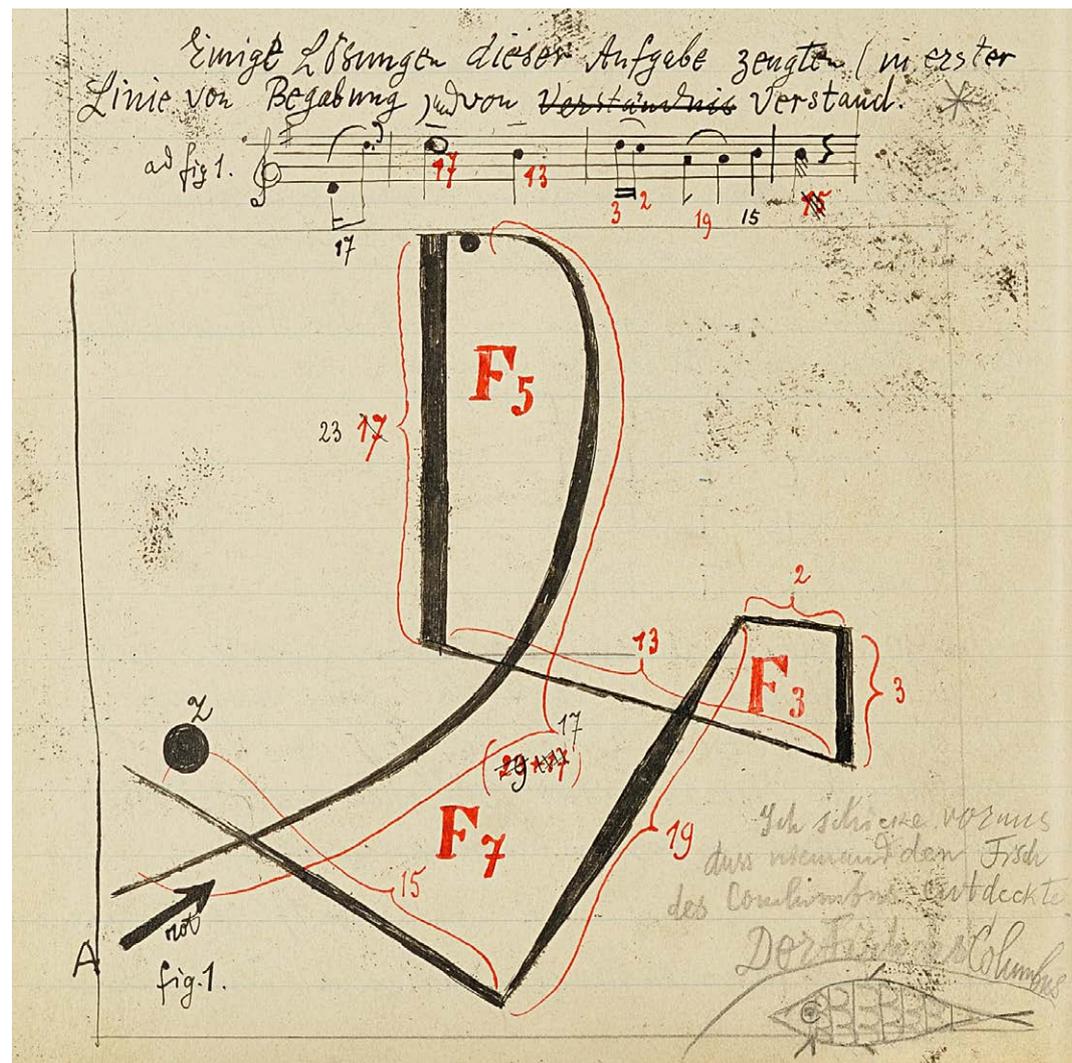
Der geraden, sicheren Basslinie mit ihrem rhythmisch klaren Oktavaufstieg steht die «individuelle» Linie der Oberstimme gegenüber, die über der gleichmäßigen Basslinie ihre eigenständige Charakteristik entwickelt.

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



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

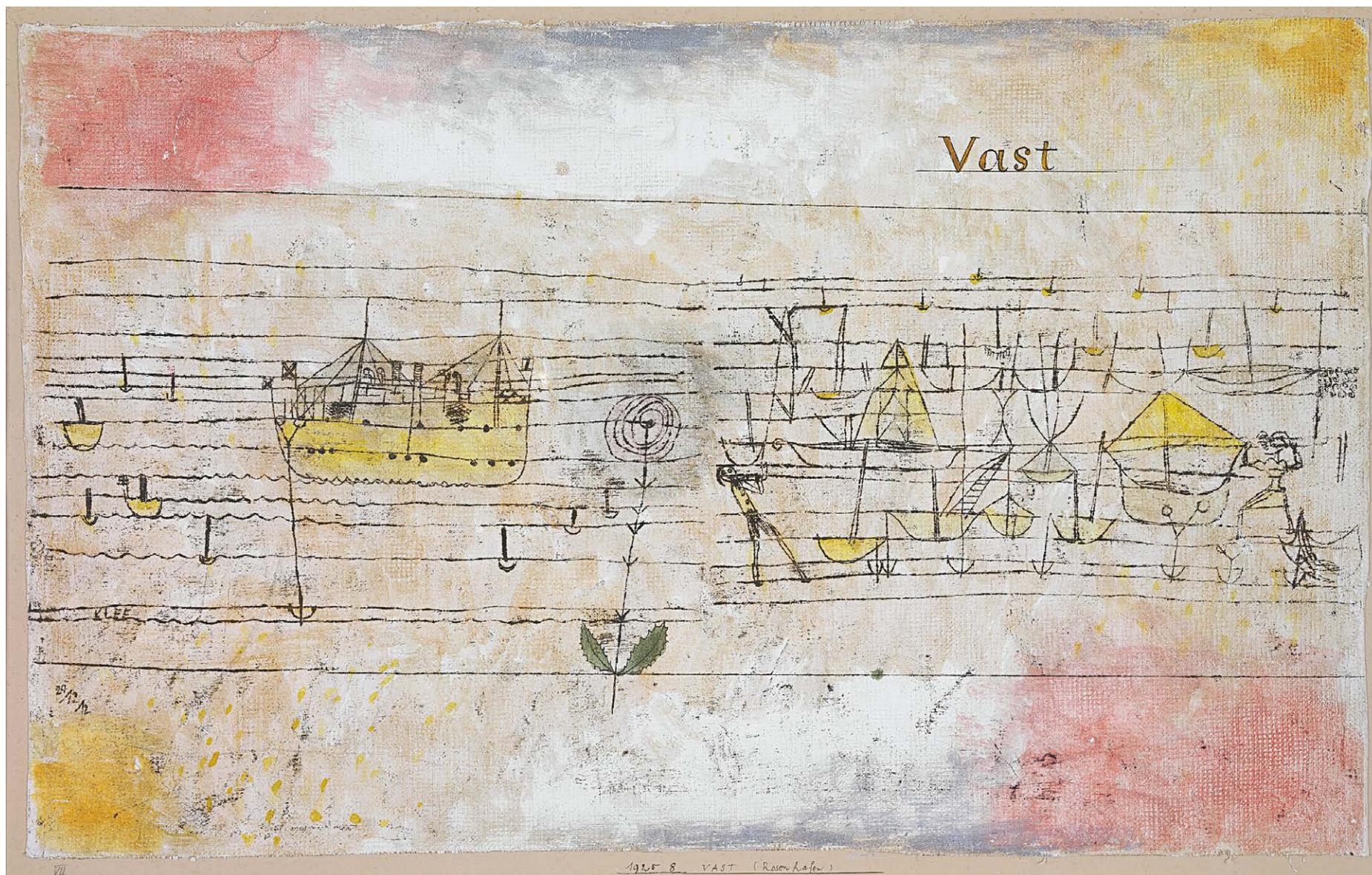
Richard Verdi bezeichnet diese Figur neutral als «a figure representative of the <individual,> to which Klee subsequently composed a musical equivalent apparently of his own invention».¹⁶ Hans Sündermann spricht in diesem Zusammenhang von einem «Jodler-Motiv», wobei er vermutet, bei der Zeichnung handle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



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

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

2 Paul Klee. Beiträge zur bildnerischen Formlehre, S. 56, www.kleegestaltungsschule.zpk.org/ee/ZPK/BF/2012/01/01/059/.



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

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

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

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

Formaler Bau des Adagio

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

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

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

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

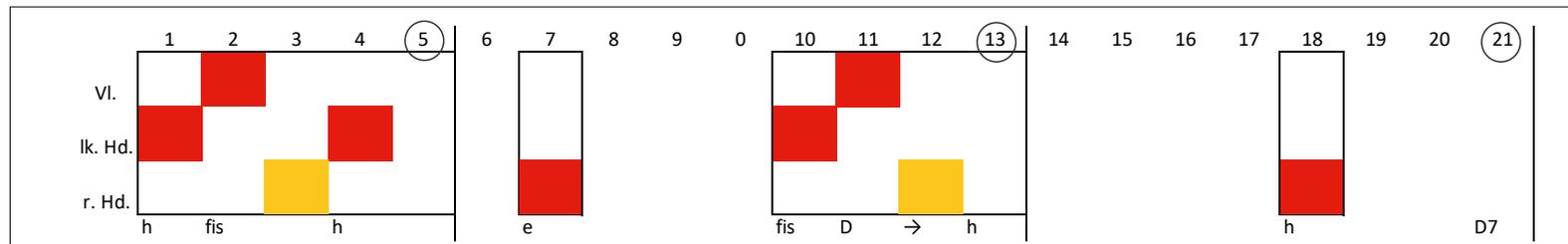
Die Zahlen 198 – 213 – 243 möchte ich nun noch ein wenig näher betrachten. Addiert man die Randzahlen 198 und 243, so ergibt sich die Summe 441, also das Quadrat von 21, der Taktanzahl des Satzes:

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

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

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

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



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

5 Bach: *Sonate BWV 1019*,
Taktzahlen der Satzfolge.

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

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

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

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

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

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

Reflexion

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

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

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

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

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

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

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

Ästhetisches Urteil

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

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

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

Analyse

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

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

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

Paul Klee

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Anmerkungen

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

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

22 *Paul Klee. Beiträge zur bildnerischen Formlehre*, S. 52, www.kleegestaltungslehre.zpk.org/ee/ZPK/BF/2012/01/01/054/.

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

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

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

26 *Paul Klee. Beiträge zur bildnerischen Formlehre*, S. 52, www.kleegestaltungslehre.zpk.org/ee/ZPK/BF/2012/01/01/054/.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

36 Ebd., S. 303 (§ 13).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

45 Ebd., S. 35.

46 Ebd., S. 33.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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)

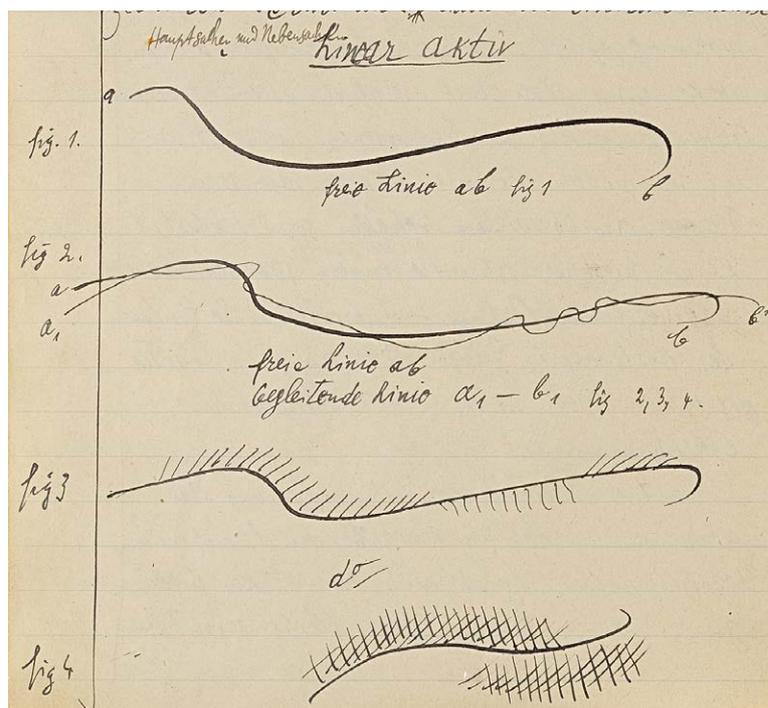
I

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.



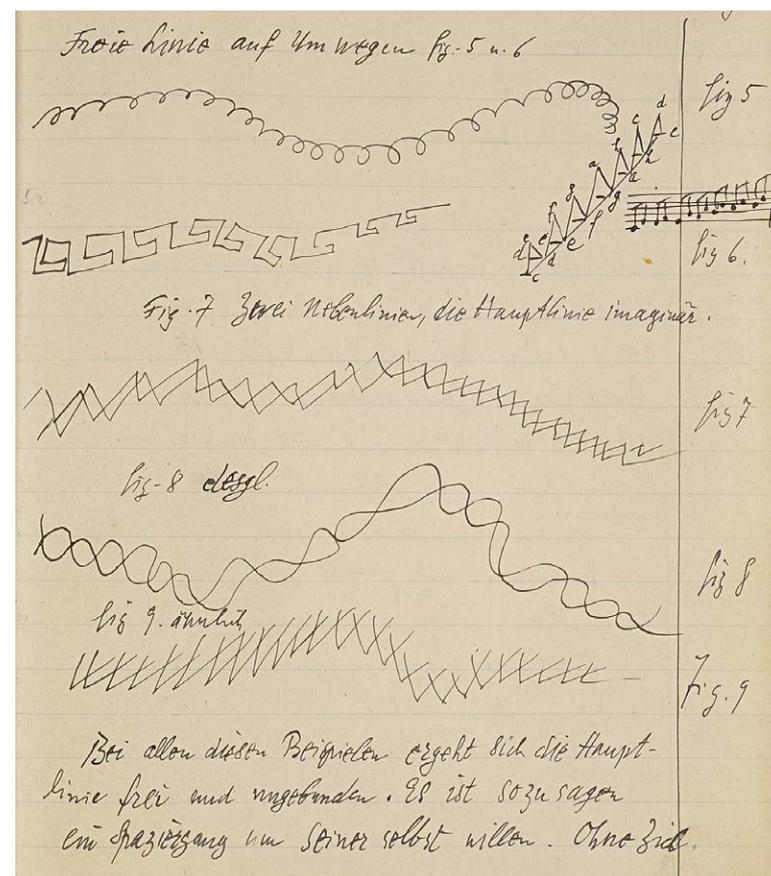
An dieser Stelle erhalten wir zum ersten Mal ganz direkt ein Notenbeispiel (Abb. 1, fig. 6.)

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

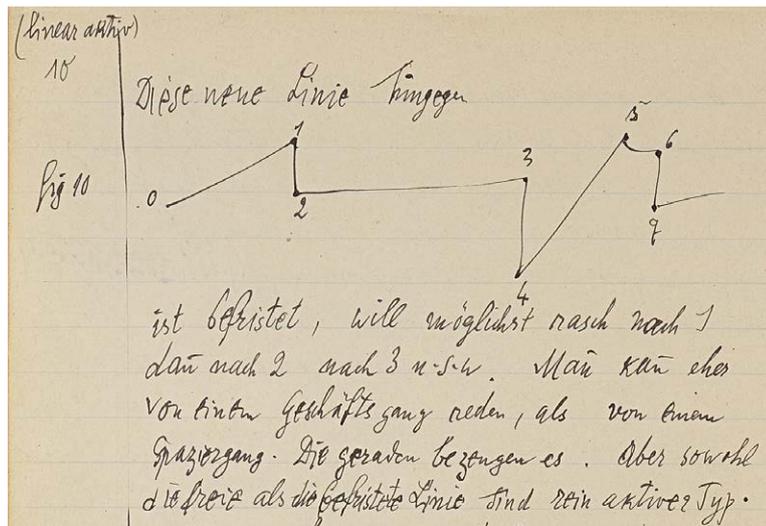


Geschäftsgang reden, als von einem Spaziergang. Die geraden bezeugen es. Aber sowohl die freie als die befristete Linie sind rein aktiver Typ.» (S. 10)

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:

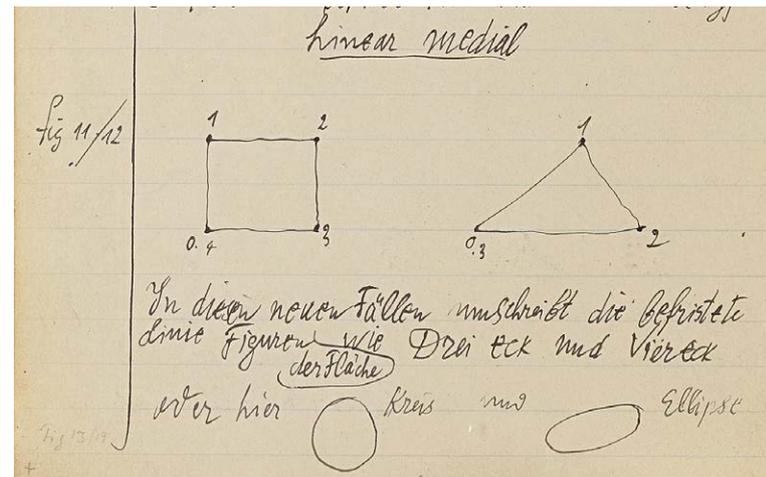
«Man sieht wohl auch Linien, aber es handelt sich nicht um lineare Thaten, sondern um lineare Ergebnisse aus Flächen-Handlungen. Die Linie wird nicht getan, sondern erlitten.» (S. 11)

II

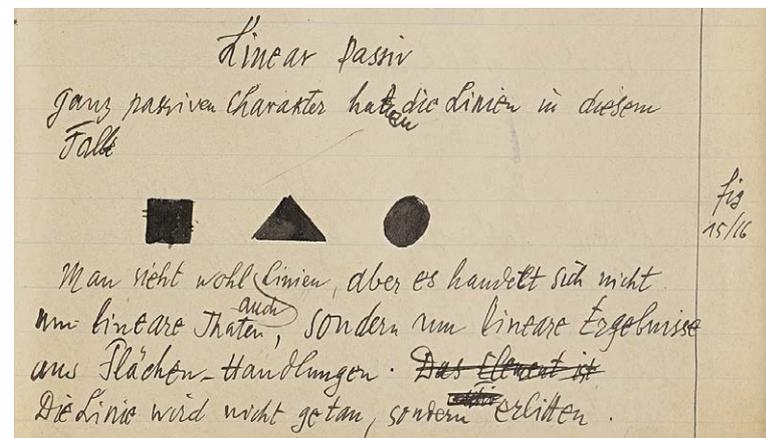
Am Anfang des zweiten Vortrags kommt Klee noch einmal auf die freie Linie zurück:

«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.

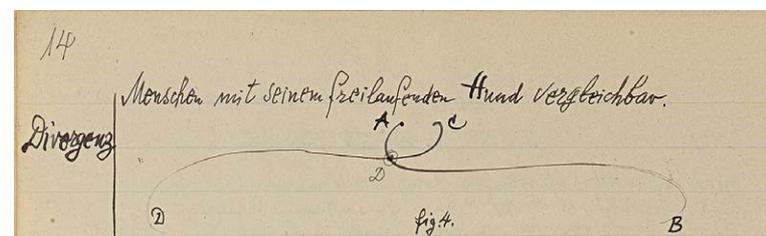
Es gesellten sich denn auch nur Begleitformen oder Ersatzformen zu der in sich ruhenden Linie, Begleitformen teils (fig 1) absolut convergierenden Charakters, oder fig 2 effectiv convergierenden Charakters (3) oder effectiv convergierender Natur, unter Wahrung der Selbständigkeit der begleitenden Linie. 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.

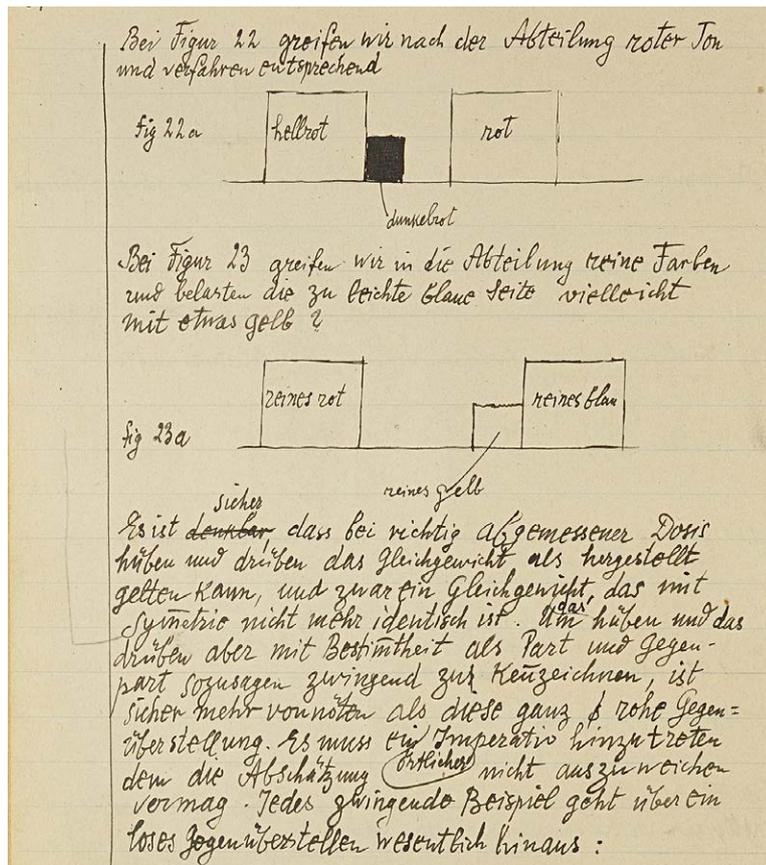
«Sie wägen zwei Gewichte gegeneinander ab, die weil es eben nur zwei sind in einer Fläche wirken können.» (S. 28)

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-

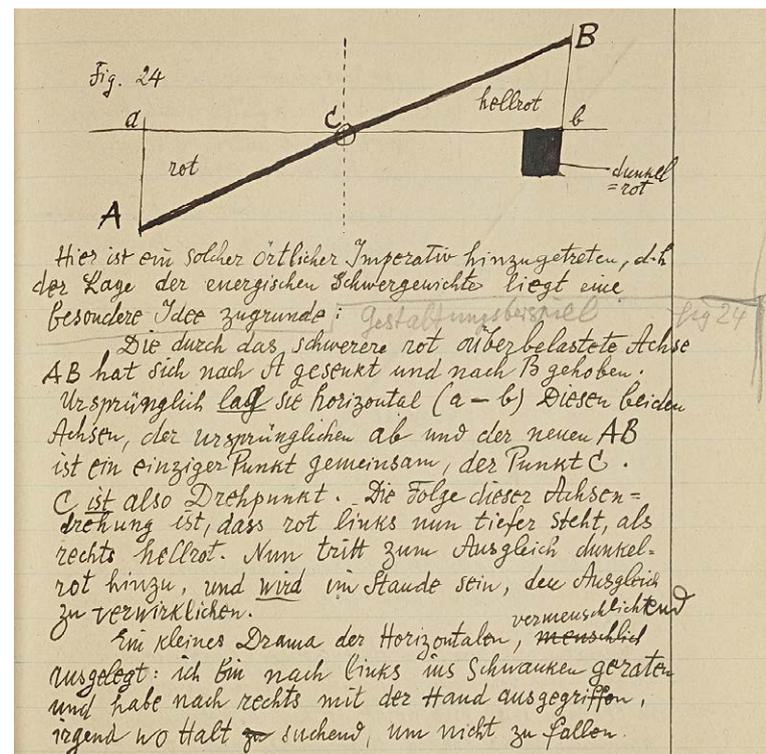


wert) (hell/dunkel) und «Farbwert» (Qualitäten), die anschließend in einer «Korrektur» durch quantitative oder qualitative Veränderungen wieder ins Gleichgewicht gebracht werden (S. 33):

«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



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.

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.)

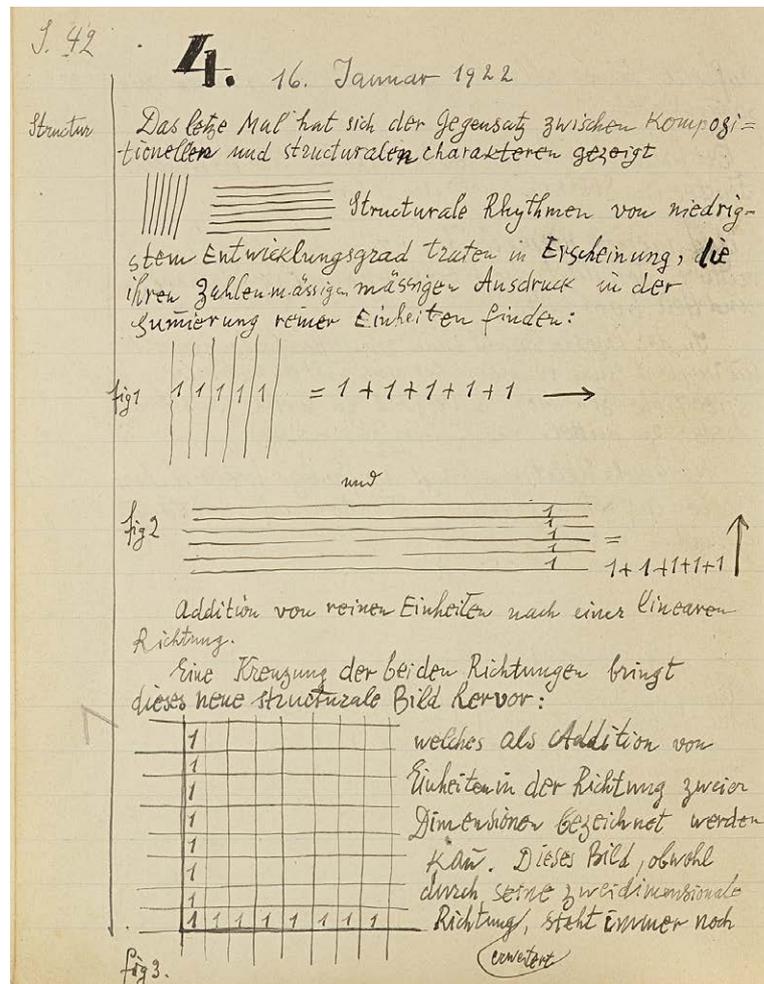
Die Übung ist so weit gediehen, dass man versucht sein könnte, sich bereits im Innern eines Bildes von Klee zu fühlen. Situationen nach

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 Grundschema 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

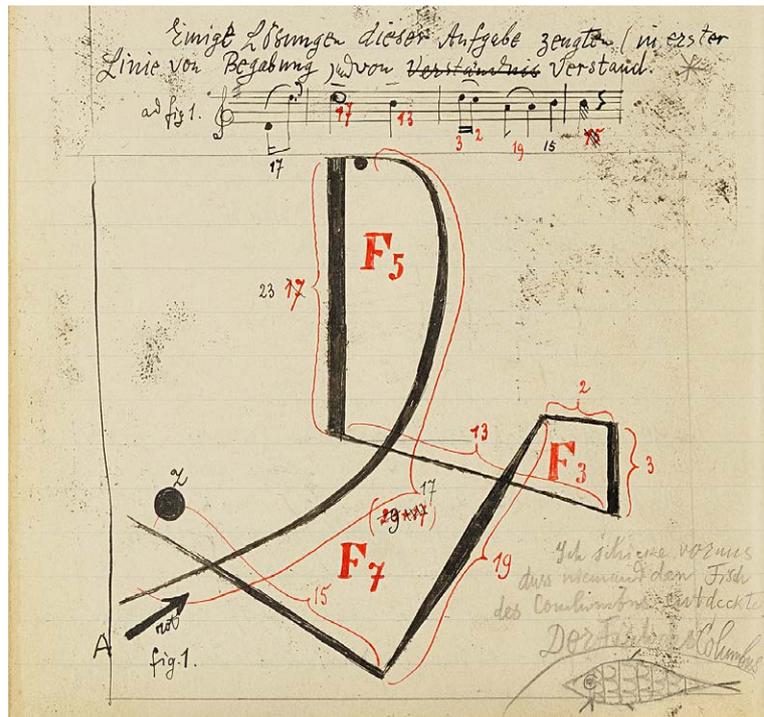
V

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.

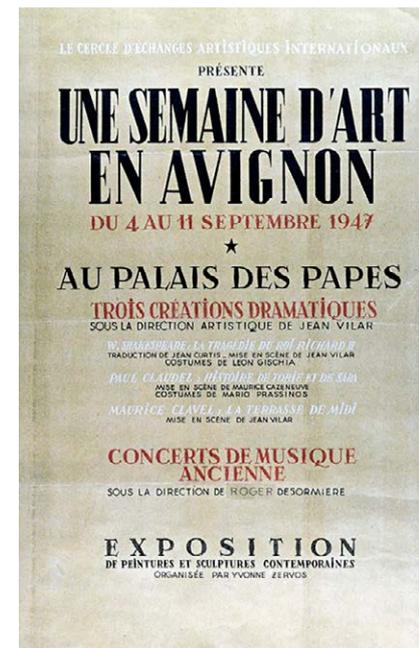
Ulrich Mosch

Durch das Andere zum Eigenen. Pierre Boulez und Paul Klee

Unter den vielen Komponisten, die sich in der einen oder anderen Weise auf Paul Klee bezogen,¹ ist Pierre Boulez mit weitem Abstand derjenige, der sich am ausführlichsten zum Schaffen und Denken des Malers geäußert hat. Dies ist schon allein daran abzulesen, dass er der einzige ist, der neben zahlreichen verstreuten Kommentaren und Bemerkungen zu Klees Malerei und Arbeitsweise ein Buch über ihn publiziert hat.² Klees Bedeutung für das musikalische Denken und die Poetik des Komponisten kann nicht hoch genug veranschlagt werden, und dies seit jungen Jahren. Noch bevor er mit dem Denker und Theoretiker Bekanntschaft machte, fand er im Maler Klee einen künstlerisch Geistesverwandten. Boulez' erste Begegnung mit der Kunst Paul Klees war rein ästhetischer Natur: eine Begegnung mit den Bildern. Das theoretische Denken sollte erst später nach und nach dazukommen.

Ohne ihn auch nur dem Namen nach zu kennen, war Boulez im Juli 1947 in einer großen, von Yvonne Zervos organisierten Ausstellung mit zeitgenössischer Malerei im Umkreis einer Veranstaltungsreihe, die heute unter dem Namen Festival d'Avignon firmiert, zufällig auf Klee gestoßen. Dabei war er nicht etwa wegen des kleinen Festivals nach Avignon gekommen – die auf Initiative von Christian Zervos und René Char durch den Schauspieler und Regisseur Jean Vilar organisierte «Semaine d'art en Avignon» mit Theatervorstellungen und Konzerten Alter Musik (!) fand erst im September jenes Jahres statt (Abb. 1). Boulez war auf dem Weg zu René Char, dessen Gedichte ihn nicht mehr losließen, seit er im Februar 1946 in einer Ausgabe der aus einem Untergrundperiodikum der Résistance hervorgegangenen Wochenzeitung *Les Lettres françaises* darauf gestoßen war.³ Grund der Reise war, den Dichter der Texte seines Vokalwerkes *Le Visage nuptial* (1. Fassung 1946) im nicht weit entfernten Île-sur-Sorgue aufzusuchen.⁴

In der Ausstellung in der Chapelle Clémentine des Palais des Papes in Avignon hingen, wie sich der Komponist mehr als sechs Jahrzehnte



1 Plakat der «Semaine d'art» in Avignon 1947.

später erinnerte, neben Großformaten französischer Maler, welche die Aufmerksamkeit auf sich zogen, auch einige der eher unscheinbaren kleinformatigen Bilder Klees. In einem Gespräch mit Michael Baumgartner und Claude Lorent am 3. Januar 2008 in Baden-Baden im Zusammenhang mit der Ausstellung *Le théâtre de la vie* in Brüssel im selben Jahr sagte Boulez über seine erste Begegnung mit Klees Bildern 1947:

«Je me souviens très précisément que l'exposition était sous la domination française: Picasso, Braque, Matisse ... qui constituaient le groupe de Paris. Un très grand format de Picasso me parut d'un [sic] virtuosité assez vaine, alors que dans un coin j'ai soudainement découvert Klee dont j'ignorais

même le nom. Deux tableaux spécialement, présentant une sorte d'alphabet d'une langue que je n'aurais pas connue, un vocabulaire dont je n'aurais jamais soupçonné l'existence. Ce fut pour moi une découverte similaire à celle que je faisais de Webern ou Schoenberg.»⁵

Letztere Entdeckung lag zu diesem Zeitpunkt drei Jahre zurück. Was Boulez damals gesehen hat, geht aus dem kleinen Katalog zu der Ausstellung hervor: Immerhin waren dies 15 Bilder Klees aus den Jahren 1930 bis 1938.⁶ Man kann darüber spekulieren, welches jene zwei waren, die das «Alphabet einer [ihm] unbekanntes Sprache» zeigten. Es liegt nahe zu vermuten, dass es jene Bilder waren, die am weitesten von jeder Gegenständlichkeit entfernt sind, etwa *Nachbar-türen* (1933, 293) oder *Schwimm fähiges* (1938, 43).

Nach diesem – und das gilt es nochmals zu unterstreichen – zunächst rein ästhetischen «coup de foudre» sollte der Maler Klee den Komponisten Zeit seines Lebens nicht mehr loslassen, auch wenn es noch einige Jahre dauerte, bis Boulez den Denker und Theoretiker Klee nach und nach kennenlernte, zunächst in kleinen Bruchstücken, ab 1956 dann umfassender. Geht man Boulez' umfangreiche Schriften durch, so erscheint der Name Klee wie ein regelmäßig wiederkehrendes Leitmotiv. Auch im Briefwechsel – soweit nach den zugänglichen Teilen zu urteilen – ist Klee immer wieder Gegenstand des Gedankenaustauschs.⁷ Und auch in den Skizzen finden sich nach der Begegnung mit dem theoretischen Werk Klees Spuren,⁸ ein Aspekt, der hier nicht weiter vertieft werden kann.

Die letzten Kommentare zu Klee in Boulez' Schriften stammen aus dem gegenwärtigen Jahrzehnt und finden sich in den 2014 unter dem Titel *Les Neurones enchantés* publizierten Gesprächen mit Jean-Pierre Changeux und Philippe Manoury,⁹ geäußert also mehr als sechzig Jahre nach der ersten Begegnung mit den Bildern. Auch wenn in der Rückschau aus so großer zeitlicher Distanz sich die Sicht der Dinge und deren Proportionen vielleicht verändert haben mögen: Interessant bleibt Boulez' oben zitierte Bemerkung von 2008, Klee sei für ihn eine Entdeckung ähnlich jener von Webern oder Schönberg gewesen, allemal – und Entdeckung heißt hier natürlich: Entdeckung vor allem in künstlerischer Hinsicht. Boulez stellte damit den Maler auf dieselbe Stufe wie zwei der für seinen künstlerischen Weg prägenden Komponistenpersönlichkeiten, die mit der Erfindung des Reihenprinzips – jenes in verallgemeinerter Form für seinen kompositorischen Ansatz zentra-

len strukturellen Ordnungsprinzips – verbunden sind. Boulez sah in Klee den Schöpfer einer Poetik, die sich in ihren Grundprinzipien auf Musik – wie auch auf andere schöpferische Felder – übertragen ließ. 2005, anlässlich der Eröffnung des Zentrums Paul Klee in Bern, sagte Pierre Boulez, der selbst einige Zeichnungen von Klee besaß,¹⁰ in einem Radiointerview zum Schaffen des Malers:

«C'est un peintre que j'ai toujours beaucoup aimé, mais je ne l'ai non seulement aimé pour ses tableaux, bien-sûr les résultats sont là, c'est évident, mais aussi j'ai beaucoup aimé ses cours du Bauhaus, qui sont vraiment un centre de réflexion pour moi, et non seulement à cause de la peinture – ben, c'était quelqu'un qui a réfléchi évidemment à sa transmission de la peinture, mais il réfléchit d'une façon si générale qu'on peut très bien prendre ça pour la composition et pour la musique, et je suppose qu'un architecte pourrait le prendre pour l'architecture. Le génie de Klee c'est de réfléchir en termes très, très généraux, et en termes qui peuvent se distribuer dans différents compartiments.»¹¹

Obwohl weit verstreut, sind die Spuren von Boulez' Beschäftigung mit Klee doch genügend zahlreich, um ein deutliches Bild zu ergeben, wobei ohne Zweifel die Beschäftigung einiges über das hinausging, was in den Spuren in Schriften, Briefwechseln und Skizzen beziehungsweise Partituren direkt greifbar ist: Der Komponist setzte sich – das ist offensichtlich – seit der ersten Begegnung mit dem künstlerischen Schaffen und später mit dem Denken des Malers kontinuierlich auseinander. Dabei lassen sich zwei Rezeptionsphasen klar unterscheiden: Die ersten zehn Jahre standen im Zeichen der ästhetischen Erfahrung, später rückte dann das theoretische Denken in den Vordergrund.

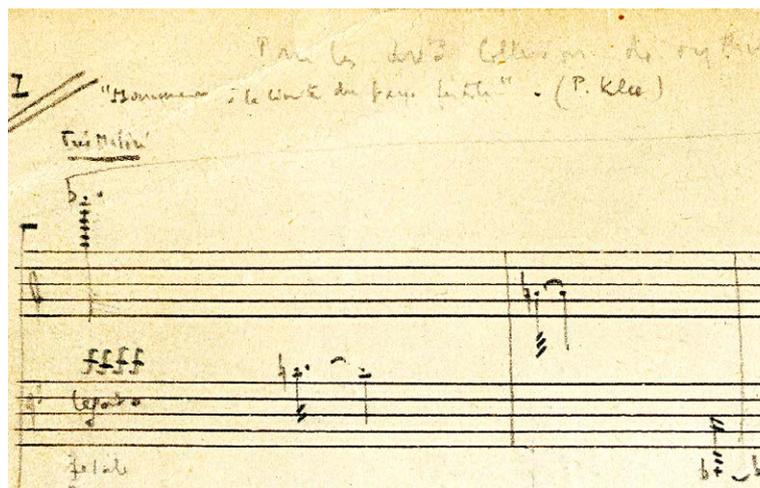
Unter dem Eindruck von Klees Bildern

Dass die ersten Jahre von Pierre Boulez' Klee-Rezeption ganz unter dem Eindruck der Bilder standen, wurde bereits kurz angesprochen. So sind auch die ersten Zeugnisse der Beschäftigung mit Paul Klee aus der Zeit nach der später von Boulez selbst als Initialzündung dargestellten ersten Begegnung mit dessen Malerei in jenem Sommer 1947 Reaktionen auf Bilder. In einem Brief an René Char vom 21. September 1948 nahm Boulez Bezug auf ein nicht näher bezeichnetes «Klee-Album»:

«J'ai trouvé dans l'album Klee 3 ou 4 reproductions sur lesquelles je compte écrire non pas un commentaire musical (quelle absurdité), mais une espèce de réaction interne vis-à-vis des tableaux (je pense du reste à une petite formation orchestrale). Mais ceci est pour plus tard. Klee est vraiment immense. Comme il me paraît supérieur à la plupart, pour ne pas dire tous, et même Picasso ... arrive à sombrer devant une telle efficacité et une telle concentration dans la volonté.»¹²

Angesichts der für Boulez schon damals charakteristischen sprachlichen Genauigkeit dürfte es sich bei dem Album weder um das mit zahlreichen Abbildungen versehene Klee-Dossier in den *Cahiers d'art* 1945/46¹³ gehandelt haben noch um den Katalog der großen Klee-Ausstellung mit 395 Werken, die Ende 1947/Anfang 1948 nacheinander in Bern, Paris und Brüssel zu sehen war.¹⁴ Im bescheidenen Katalog, der zur letzten Station der Ausstellung im März des Jahres 1948 erschienen ist, findet sich unter anderem das Aquarell *Monument im Fruchtland* (1929, 41) unter dem Titel *Monument en pays de fruits* abgebildet.¹⁵ Keine der beiden Publikationen hätte Boulez wohl als «Album» bezeichnet. In Frage kommt indessen das 1948 im Holbein-Verlag in Basel publizierte Album mit zehn qualitativ hochwertigen «Farblichtdrucken» auf losen Blättern nach Aquarellen und Temperaarbeiten¹⁶ – nicht zuletzt deshalb, weil nur so Boulez' Absicht einer künstlerischen Reaktion «im Angesicht des Bildes» wirklich plausibel ist.

Auch das zweite Zeugnis für die frühe Klee-Rezeption Boulez' bezieht sich direkt auf die Malerei, in diesem Falle aber auf ein einzelnes Bild (in reproduzierter Form). Es ist das bis Anfang der 1960er-Jahre unbekannt gebliebene Vorhaben, die im Frühjahr 1951 in nur einer Nacht niedergeschriebene erste seiner *Structures I* für zwei Klaviere (Schlussdatum: 24. April 1951) mit einem Klee entlehnten Titel zu versehen: Der ersten Seite des Bleistiftentwurfs des Werkes (Abb. 2) ist zu entnehmen, dass Boulez dem Stück ursprünglich den von Paul Klee übernommenen Titel *Monument an der Grenze des Fruchtlandes* (hier in französischer Übersetzung) geben wollte.¹⁷ Wie die kürzlich aufgetauchte Tintenreinschrift des Stücks zeigt, hatte ihn Boulez noch bis in dieses genetische Stadium beibehalten, hier allerdings ans Ende der Musik gesetzt.¹⁸ Warum er diesen Titel letztlich fallen ließ, hat Boulez verschiedentlich dargelegt: Er habe auf keinen Fall den Eindruck erwecken wollen, dass es sich um eine, wie er es ausdrückte, «musikalische Illustration» des Klee-Bildes handle; die Koinzidenz habe er erst post festum entdeckt.¹⁹



Nach eigener Aussage kannte Boulez das Bild bis zur großen Pariser Ausstellung *Klee et la musique* im Centre Georges Pompidou 1985²⁰ nur von einer Schwarz-Weiß-Abbildung, und zwar mit Sicherheit aus der 1929 im Verlag der *Cahiers d'art* in Paris publizierte, mit zahlreichen Tafeln mit Titeln in französischer Übersetzung versehene Klee-Monografie von Will Grohmann (Abb. 3), bis 1967, wenn man den existierenden Bibliografien glauben darf, die einzige existierende Abbildung des Bildes überhaupt.²¹

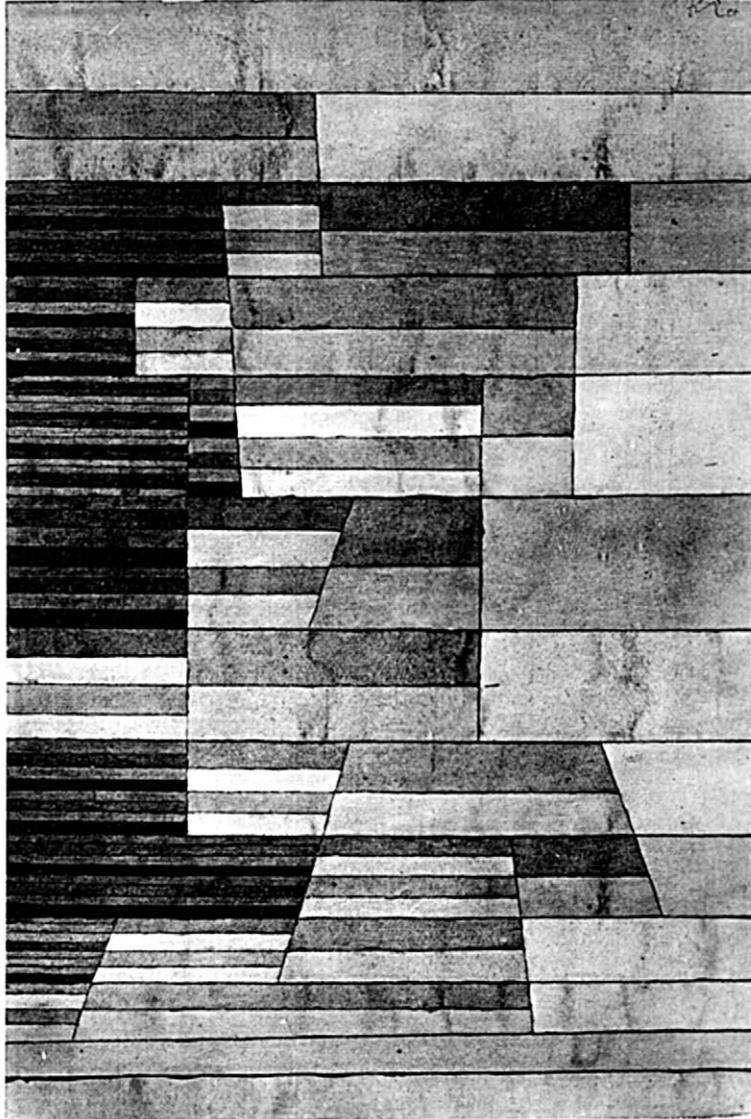
1989, in dem bereits erwähnten Band *Le pays fertile*, sagte Boulez über die Hintergründe dieser wieder verworfenen Titelgebung:

«En 1951–1952, j'ai écrit *Structures* pour deux pianos (premier livre). Je venais tout juste de terminer la première de ces *Structures* quand j'ai vu dans un ouvrage, reproduite en noir et blanc si je m'en souviens bien, cette aquarelle de Klee intitulée *Monument à la limite du pays fertile*. Ce qui m'a frappé alors, c'était la rigueur, la sévérité de ce partage de l'espace en sections à peu près égales, mais que venait très légèrement varier une invention subtile, riche, quoique réduite à un minimum de dispersion grâce à une discipline visible. Alors que dans d'autres tableaux la discipline est complètement absorbée, là elle m'apparaissait volontairement mise en évidence. Cela coïncidait avec les préoccupations qui étaient les miennes à cette époque-là.»²²

In der Tat lässt sich bei der *Structure Ia* von einem Minimum an Erfindung sprechen. Das Material stammt aus Olivier Messiaens Klavier-

2 Pierre Boulez: *Structure Ia* für zwei Klaviere (1951), Bleistiftentwurf, Ausschnitt von S. 1 (Sammlung Pierre Boulez, © Paul Sacher Stiftung, Basel).

3 Paul Klee: *Monument an der Grenze des Fruchtlandes* in der Reproduktion in Will Grohmann: *Paul Klee*, Paris 1929, S. 54.



4 Pierre Boulez: *Structures für zwei Klaviere* (1951/52), «Structure Ia», S. 1 f. (© Universal Edition, Wien, mit freundlicher Genehmigung).

Alle Rechte vorbehalten
Tous droits réservés

STRUCTURES

Pierre BOULEZ

I a

Très Modéré (♩ = 120)

PIANO I
8 *fff*
legato sempre

PIANO II
8 *quasi p*
sempre

5

3/8 (*fff*) 5/16 3/8

3/8 (*quasi p*) 5/16 3/8

Copyright 1955 by Universal Edition (London) Ltd., London
Universal Edition Nr. 12267

etüde *Mode de valeurs et d'intensités* von 1949. Und Disziplin wird hier tatsächlich «zur Schau gestellt», denn «kompositorische» Entscheidungen beschränkten sich auf ganz Weniges: auf die Dichte der Überlagerung verschiedener Reihen, auf die Registerdisposition der Tonhöhen, auf die Festlegung der Anschlagsarten und der Dynamik pro Reihenform und schließlich auf die Tempogestaltung (Abb. 4).²³

Während Boulez hier auf Strenge, Genauigkeit, Disziplin und auf die auf ein Minimum reduzierte Erfindung zielt, spielte der Bildinhalt offensichtlich keine Rolle, wobei auch die das Strukturelle betonende Reproduktionsform in schwarz-weiß eine Rolle gespielt haben dürfte.²⁴ Was mit «Monument» gemeint sein könnte – jener im Mittelteil sich im Profil abzeichnenden vertikalen Figur, Skulptur oder was auch immer es sein mag, die man nach den Prinzipien der bildnerischen Gestaltungslehre Klees analysieren kann;²⁵ das, was man als eine Bildpolyphonie oder als die in der Schwebel befindliche dynamische Gleichzeitigkeit verschiedener Ansichten bezeichnen könnte –, beschäftigte ihn offenbar damals nicht. Zur Erinnerung: Bei Klee ist der Titel auf eine landschaft-

liche Wirklichkeitserfahrung bezogen, die ihm noch Jahre später sehr präsent gewesen sein muss. In einem Brief aus Düsseldorf an seine Frau Lily vom 17. April 1932 heißt es: «Ich malte eine Landschaft, etwa wie der Blick von den wüsten Bergen des Thales der Könige ins Fruchthland. Die Polyphonie zwischen Untergrund und Atmosphäre ist so locker wie möglich gehalten.»²⁶

Das Zitat aus *Le pays fertile* von 1989 zur Beziehung zwischen Klees Bild und der *Structure Ia* lautet weiter:

«Sur le moment, pourtant, je n'ai pas fait d'analyse formelle de cette aquarelle. Un peu plus tard, dans les textes publiés des cours du Bauhaus, j'ai pris connaissance de l'analyse des proportions et des méthodes de développement. Mais, alors, j'avais seulement pressenti cette approche de l'œuvre, n'ayant pas d'outil adéquat à ma disposition. J'étais conscient qu'il devait exister loi et contrainte, volonté de saisir l'univers dans un réseau à la fois précis et modelable.»²⁷

Dieses wichtige Zeugnis belegt, wie Boulez, allein über die sinnliche Erfahrung, die gestalterischen Prinzipien Klees sehr präzise zu erfassen vermochte.

Ob er damals tatsächlich die Reproduktion des Bildes genau so wahrgenommen hat, wie er es rund vierzig Jahr später beschreibt, muss dahingestellt bleiben. Faktum bleibt aber die Suggestivkraft vor allem seines Titels. Diese, belegt durch seine vorübergehende Übernahme, manifestierte sich 1955 ein weiteres Mal in einer eigenen Titelgebung, allerdings jetzt in charakteristisch verkürzter Form: Boulez betitelte damals einen Aufsatz über die in jenen Jahren neue elektronische Musik mit «An der Grenze des Fruchthlandes»²⁸ – die Distanz zum Bild, dem dieser Titel entstammte, vergrößerte sich.

Noch ein letztes Zitat aus *Le pays fertile* zur Bedeutung des Aquarells für ihn, das im vorliegenden Zusammenhang wichtig erscheint:

«Cette œuvre de Klee est demeurée pour moi un tableau-symbole.²⁹ Si l'on n'a pas su éviter l'écueil qu'est l'obéissance à un désir de structuration sans poétique, c'est-à-dire si la structuration devient trop forte et contraint la poétique à n'être qu'inexistante, on se situe, oui, à la limite du pays fertile, mais du côté de l'infertilité. Au contraire, si la structure force l'imagination à entrer dans une nouvelle poétique, alors, on est, en effet, en pays fertile.»³⁰

Das ist es, was er bei Klee bestätigt fand. Das Zitat macht klar, dass es ihm nicht, oder jedenfalls nicht in erster Linie, um den Bildinhalt ging, sondern um die Bildstruktur. Letztlich verwendete er dann den Titel metaphorisch, weitgehend losgelöst vom Bild, zur Kennzeichnung seiner eigenen schaffensbiografischen Situation zu Beginn der fünfziger Jahre. Erst nach der *Structure Ia*, das heißt mit den *Structures Ib* und *Ic* und dem *Marteau sans maître* befand er sich wieder, um bei dieser Metaphorik zu bleiben, «im Fruchthland».³¹

In einem Vortrag Ende der sechziger Jahre³² ging Boulez noch einen Schritt weiter und projizierte die eigene Schaffensbiografie direkt auf jene des Malers – und hier wird offenbar, was als Grundthese meinem Beitrag zugrunde liegt: dass nämlich das Schaffen anderer, in diesem Falle Paul Klees, Boulez dazu dient, das Eigene, das ihn jeweils kompositorisch Beschäftigende, zur Sprache zu bringen – wenn Boulez über andere spricht, in diesem Falle über Paul Klee, spricht er zuallererst über sich selbst:

«Si vous avez vu ce tableau de Klee [*Monument an der Grenze des Fruchthlandes*], vous avez pu constater qu'il était, lui aussi, passé par des périodes, où la géométrie était presque plus importante que l'invention, parce qu'il fallait alors codifier l'invention d'une certaine façon pour retrouver une autre naïveté et une autre codification du langage. C'est là ce qui est arrivé à notre génération. Au bout d'un certain temps, on a bien vu que cela n'était pas suffisant et qu'il fallait chercher plus loin, et au-delà d'une codification précise d'un langage, retrouver les préoccupations esthétiques.»³³

Es bleibt durchaus unklar, ob, was Boulez in diesen durchweg aus einigen späterer Zeit stammenden Zitaten beschreibt, damals – zu Beginn der fünfziger Jahre – tatsächlich das zentrale Motiv war oder ob nicht etwa der suggestive Bildtitel, da im übertragenen Sinne eine perfekte Beschreibung der eigenen Situation, ganz im Vordergrund stand.

Als letzten Beleg für die Bedeutung der ästhetischen Erfahrung in dieser ersten Zeit der Auseinandersetzung mit Klee sei noch ein Zitat aus einem Brief an John Cage vom Ende des Jahres 1951 angeführt, wo Boulez sich von Morton Feldmans Berufung auf das Vorbild Piet Mondrian im Zusammenhang mit der Konzeption seiner *Intersections* in seinem damals noch unbeholfenen Englisch mit den Worten distanziert:

«As to Mondrian, no, I love him truly not at all. For his pictures are the most denuded of mystery that have ever been in the world. Let us distinguish all the same this false science from a true science which is less easy to decipher. It is against the *facility* of a Mondrian that I rise up. Such simple solutions are not to my taste. (Personally the *abstract* pictures of Klee, – and even the others – are infinitely closer to me and I find them much more probing, even in pictorial technique).»³⁴

Man beachte Boulez' expliziten Bezug auf das, was er als 'abstrakte Bilder' ansah und offensichtlich in Klees Schaffen bevorzugte. Man muss allerdings, was Mondrian betrifft, relativierend dazu sagen, dass er ihn später zu den für ihn wichtigen Malern zählen wird, wenn er ihm auch nie denselben Stellenwert einräumte wie Klee.³⁵

Unter dem Eindruck von Klees Denken

Der zu Beginn von Pierre Boulez' Klee-Rezeption ganz im Vordergrund stehenden ästhetischen Erfahrung, dem Eindruck der Bilder, beginnt sich in der Auseinandersetzung mit dem Maler schon bald die Kenntnis von Klees theoretischem Denken zu überlagern, zunächst nur in kleinsten, gleichwohl aufschlussreichen Bruchstücken, ab 1956 mit dem Erhalt des eben neu erschienenen Schriftenbandes *Das bildnerische Denken*³⁶ dann in umfassender Weise. Karlheinz Stockhausen hatte Boulez das Buch zum Geschenk gemacht mit der Bemerkung: «Vous verrez, Klee est le meilleur professeur de composition.»³⁷ Obwohl zunächst skeptisch, entdeckte er bei der mühseligen Entzifferung – Boulez war damals des Deutschen noch nicht mächtig –, dass Stockhausen keineswegs übertrieben hatte. Der letzte Satz des oben zitierten Abschnitts über die *Structures* aus *Le pays fertile* bezieht sich auf diese Erfahrung: «Lorsque l'analyse m'a été accessible, ce fut tout autant une confirmation qu'une révélation, un encouragement aussi. Cela donnait à ma propre démarche la meilleure preuve de validité.»³⁸ Die Rezeption von Klees theoretischem Denken löste bei Boulez aber die ästhetische Erfahrung nicht einfach ab, sondern ergänzte sie und vertiefte sie ohne Zweifel auch. Dafür gibt es zahlreiche Belege, stellvertretend sei hier nur die Feststellung vom Beginn des Buchs *Le pays fertile* erwähnt, dass Klee kein Überwältigungsmaler sei.³⁹

Interessant ist, dass es immer wieder dieselben Motive sind, auf die Boulez zurückkommt. Drei davon, die besonders wichtig erscheinen, sollen im Folgenden thematisiert werden, wobei die einzelnen Motive, abhängig vom Rezeptionsstand, erst nach und nach in Erscheinung treten.

1) Das erste Motiv, das Aufmerksamkeit verdient – es ist zugleich das älteste –, taucht erstmals 1956 in einem Text von Boulez auf, und zwar in dem Aufsatz über Debussy unter dem Titel «La corruption dans les encensoirs / Die Korruption in den Weihrauchfässern», der damals auf Französisch und Deutsch in der Zeitschrift *Melos* erschien: «Und rief nicht Paul Klee aus, am anderen Ende der Entwicklung stehend: 'Man müsste nochmals geboren werden und nichts, aber auch gar nichts von Europa wissen.'»⁴⁰ Bei diesem Satz, den Boulez wiederholt in leicht abweichenden Varianten zitiert, dürfte es sich um das Erste gehandelt haben, was er von Klees Denken überhaupt kennengelernt hatte. Im Frühjahr 1949, also nur zwei Jahre nach der zufälligen Begegnung mit Klees Bildern in Avignon, hatte Boulez den amerikanischen Komponisten John Cage in Paris erstmals getroffen, sich mit ihm angefreundet und ihm eine Veröffentlichung in der Zeitschrift *Contrepoints* vermittelt. Cage zitiert in dem mit «La raison d'être de la musique moderne» betitelten Text in Fußnote 11 Klee mit den Worten: «Il faudrait renaitre, et ne rien, absolument rien savoir sur l'Europe.»⁴¹ Der Satz, der offenbar über die 1945 veröffentlichte amerikanische Anthologie *Artists on Art*⁴² mit Äußerungen von Künstlern aus dem 14. bis 20. Jahrhundert den Weg in Cages Text gefunden hatte, stammt aus den Tagebüchern von Klee vom Juni 1902, niedergeschrieben nach einer Italienreise, und erscheint hier in einer für die Erstpublikation 1920 eingreifend überarbeiteten Form. Er lautet auf Deutsch: «Wie neugeboren will ich sein, nichts wissen von Europa, gar nichts.»⁴³ Da die Anthologie offenbar erst einige Jahre später durch einen amerikanischen Freund in Boulez' Hände kam, dürfte er den Satz von Cage gekannt haben.⁴⁴ Dass Boulez Cages Text gelesen hatte, geht aus einem Brief an Cage von Anfang Januar 1950 hervor:

«Le numéro 6 de 'Contrepoints' vient de paraître et certainement tu le recevras sous peu si ce n'est déjà fait; j'y ai lu ton article qui m'a beaucoup plu et où j'ai retrouvé tes idées de forme et de méthode, et qui m'a forcé à lire Maître Eckhart.»⁴⁵

Das Zitat mit dem Traum von einer Amnesie ist ein äußerst aufschlussreiches Zeugnis. Mit Klee oder über Klee wird hier ein Thema angeschnitten, das offenbar beide Komponisten, Cage wie Boulez, in ihrer Suche nach einem kompositorischen Weg umtrieb: die fast übermächtige Bürde der Vergangenheit in Form der zahllos bereits existierenden Kunstwerke. Auch heute, vielleicht mehr denn je, ist das für jeden Künstler ein Thema. Die Konsequenzen, die jeder der beiden Komponisten für sich daraus zog, waren indessen völlig entgegengesetzt, führten letztlich aber bei jedem auf seine Weise zu einer Befreiung. Bei Cage sind es die Zufallsoperationen nach dem chinesischen Orakelbuch *I Ging*, die ihn von der Bürde der Vergangenheit befreien, bei Boulez die strukturellen Verfahren der Komposition auf serieller Basis, die er später wiederum bei Klee vorgeformt finden wird. Daran ist auch abzulesen, dass die Suche nach neuen kompositorischen Verfahrensweisen nicht einfach einer spielerischen Laune oder Mutwillen entsprang, sondern aus einem tiefreichenden künstlerischen Dilemma existentieller Natur.

Es ist hier nicht der Ort, alle Belegstellen zu diesem Motiv in Boulez' Schriften aufzulisten. Gleichwohl ist es wichtig, die Insistenz dieser Denkfigur, die immer im Zusammenhang mit Klee erscheint, zu belegen; daher wenigstens zwei weitere Belege. 1971, in einem Text über den neoklassizistischen Stravinskij, schrieb Boulez:

«Klee, je pense soupirait déjà – à peu près: trop de culture! Ah! Comme il serait bon de se réveiller, et d'avoir tout, absolument tout oublié! Chacun, en effet, tient une encyclopédie de la culture à sa disposition, à tout instant – toute la mémoire du monde ... Il lui est devenu pratiquement impossible d'ignorer l'histoire, non seulement l'histoire de sa propre culture, mais celle des autres civilisations, les plus lointaines comme les plus récentes, temps ou espace abolis. La pléthore ne va pas sans conséquences – à moins que le matériau même n'impose des formes nouvelles, rendant caduc le projet d'imitation, d'appropriation.»⁴⁶

Boulez beschließt diesen Text interessanterweise mit einem «Lob der Amnesie», will heißen, dass es gelte, andere, neue Wege zu suchen, nicht das Alte fortzuschreiben; heißt aber auch, dass es gelte, auf Boulez' Weise zu «vergessen» und nicht auf die Cage'sche! Wenn man in beiden Fällen, bei Boulez wie bei Cage, die Wahl der kompositorischen Mittel als eine Art des Vergessens versteht, wäre bereits zu dieser Zeit, zu Beginn der fünfziger Jahre, der Punkt erreicht, an dem sich die Ent-

wicklungen der beiden Musiker schieden, woran einige Jahre später ihre Freundschaft zerbrechen sollte.⁴⁷

In verwandelter und weiterentwickelter Form findet sich das Motiv der Bürde der Vergangenheit auch in *Le pays fertile*, und zwar im Zusammenhang mit einer Diskussion der Rolle der Vorstellungskraft im Schaffensprozess:

«Pour moi, c'est la plus grande des leçons: ne pas craindre de réduire parfois les phénomènes de l'imagination à des problèmes élémentaires, «géométrisés» en quelque sorte. La réflexion sur le problème, sur la fonction, amène la poétique à acquérir des richesses qu'elle n'aurait pas même soupçonnées si l'on n'avait fait que laisser libre cours à l'imagination. C'est peut-être un point de vue exclusivement personnel, mais j'éprouve une irréprouvable défiance si j'entends dire que l'imagination va tout prendre en charge.

L'imagination, cette faculté merveilleuse ne fait rien d'autre, si on la laisse sans contrôle, que de prendre appui sur la mémoire.

La mémoire fait ressortir au jour des choses ressenties, entendues ou vues, un peu comme chez les ruminants remonte le bol d'herbes. Peut-être est-ce mâché, mais ce n'est ni digéré ni transformé. [...] pour moi la véritable imagination n'a rien à voir avec ce coffre à trésors.»⁴⁸

Als Komponist darf man also weder einfach seiner, in Boulez' Augen, bloß vermeintlich «freien» Vorstellungskraft folgen noch wie Cage sich Zufallsverfahren überlassen. Vielmehr muss man sich «vom vertrauten Kontext entfernen», um, wie er unterstreicht, «die Vorstellungskraft auf die Poetik zu richten. Die Vorstellungskraft geht aus dieser Konfrontation unendlich gestärkt hervor, weil sie sich an ihrer Essenz selbst zu messen wusste.»⁴⁹ Dafür ist Paul Klee für ihn das Vorbild. Dem Unbewussten traut Boulez offenbar wenig zu, und er erwartet wirklich Neues allein von gründlicher Reflexion und daraus zu ziehenden Konsequenzen.⁵⁰ Das bedeutet indessen nicht, die Imagination auszuschalten, es bedeutet vielmehr, ihr auf die Sprünge zu helfen.

2) Das zweite immer wiederkehrende Motiv ist, was Boulez selbst «Deduktion» genannt hat. Es taucht im Zusammenhang mit Klee erstmals in einem Text von 1954 auf, also noch bevor er den Band *Das bildnerische Denken* in die Hände bekommen hatte. Im Text über «Möglichkeiten des Komponisten als Kritiker», veröffentlicht in der ersten Nummer der von Boulez begründeten Zeitschrift *Domaine musical*, kommt er

am Schluss auf Klee zu sprechen und zitiert ihn mit folgender Feststellung: «Man lernt etwas durch die Wurzel kennen, man lernt die Vorgeschichte des Sichtbaren ... Auf einer höheren Stufe jedoch beginnt das Geheimnis.»⁵¹

Die Haltung, Dinge auf das Prinzip zurückzuführen, findet sich schon zu Beginn der fünfziger Jahre in Boulez' theoretischen Schriften, so 1951 in dem berühmten, zugleich mit einer Würdigung verbundenen Vorwurf an Schönberg:

«Der wichtigste Grund für den Fehlschlag [von Schönbergs Reihenmusik] liegt jedoch im tiefen Verkennen der echten reihenmäßigen *Funktionen*, die aus dem Prinzip der Reihe selbst hervorgehen müssen, sollen sie nicht in einem eher keimhaften als wirksamen Zustand verharren. [...] Wir wollen keine lächerliche Verteufelung betreiben, sondern nur den ein-

fachsten Sinn für Realität sprechen lassen, wenn wir sagen, daß nach den Entdeckungen der Wiener Schule jeder Komponist *unnützlich* ist, der sich außerhalb der seriellen Bestrebungen stellt.»⁵²

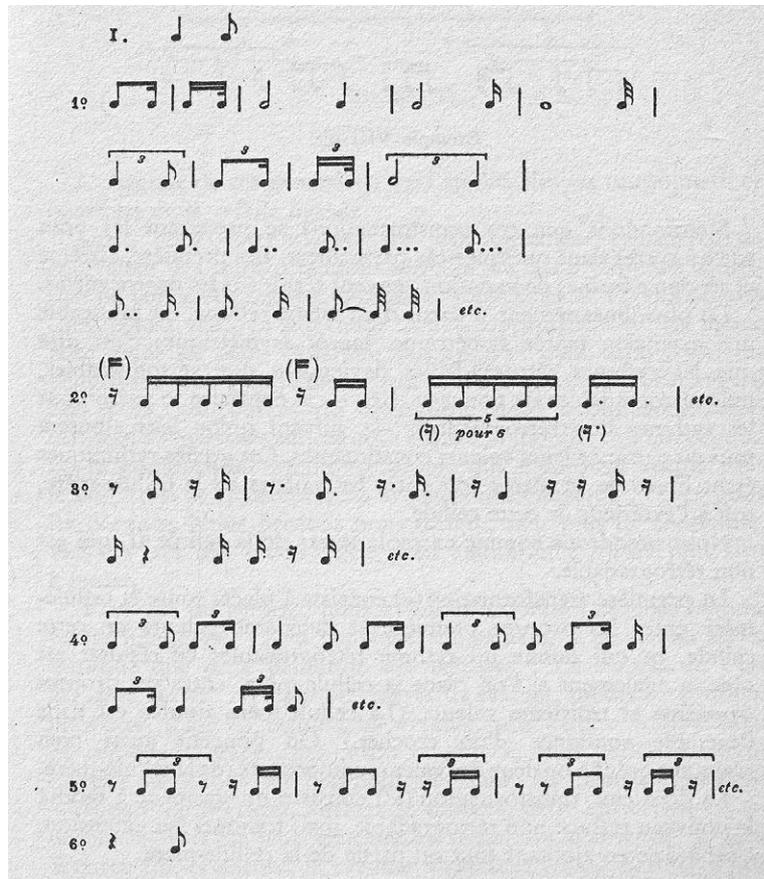
Wenig später wird das Motiv der Deduktion in «Éventuellement ...» mit der Beschreibung serieller Ableitungsverfahren auf der Tonhöhen- oder der Rhythmusebene wieder aufgenommen.⁵³

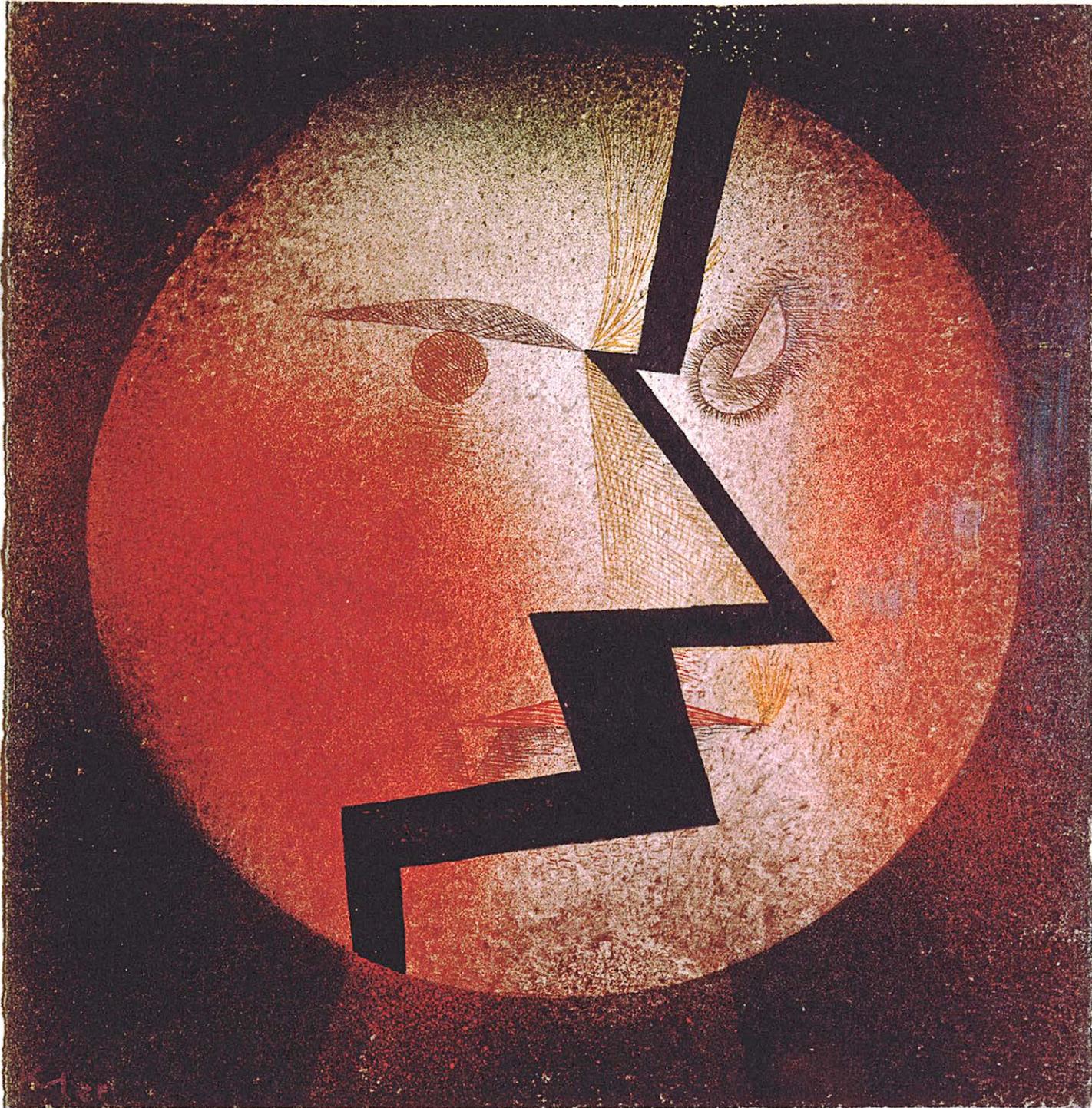
Als einen Beleg dafür, dass für Boulez die Deduktion das wichtigste Prinzip seiner Poetik darstellte, kann man die Reihe der Vorlesungen auf den Internationalen Darmstädter Ferienkursen für Neue Musik verstehen, die Boulez 1960 hielt, jeweils resümierend direkt übersetzt von Heinz-Klaus Metzger: Sie war als «Penser la musique aujourd'hui» / «Musikdenken heute» angekündigt – und wurde später in beiden Sprachen ebenso publiziert.⁵⁴ Der deutsche Titel lässt sich durchaus als Anspielung auf das Buch mit Klees Bauhaus-Vorlesungen (*Das bildnerische Denken*) lesen. Am Schluss dieses Traktats, in dem Boulez vorführt, was Deduktion in Bezug auf den Aufbau einer ganzen musikalischen Welt heißt, kommt er auf den Sinn seiner Reflexionen zu sprechen. Wenn Boulez an dieser Stelle nicht Klee, sondern Baudelaire zitiert, dann nur, weil auch dieser – wie Klee – ein Kronzeuge für seine persönliche Haltung zum Verhältnis von Imagination und Intelligenz ist: «Baudelaire zufolge vermag sich der Schaffensprozeß nur nach der Intelligenz der Dichtung zu richten: «Ich bedaure die Dichter», schrieb er, «die sich bloß von ihrem Instinkt leiten lassen; ich kann sie nicht ganz voll nehmen ... Es ist undenkbar, daß in einem Dichter nicht auch ein Kritiker stäke.»⁵⁵ Man beachte die Beziehungen zu dem, was oben aus *Le pays fertile* zum Thema Vorstellungskraft und Gedächtnis im Schaffensprozess zitiert wurde.

Auch in den Vorlesungen am Collège de France kam Boulez 1980 auf das Thema Deduktion mit Bezug auf Klee zurück:

«Ayant lu le livre en lequel se résume l'enseignement de Klee au Bauhaus [*Das bildnerische Denken*], j'ai été frappé de la coïncidence des idées que j'avais pu avoir sur le développement organique des cellules de hauteurs ou de durées [vgl. Abb. 5] avec l'emploi que Klee faisait, visuellement, de ce même type d'idées. Comment une idée en influence *structurellement* une autre (la droite rencontre le cercle, le modifie, est modifiée par lui: système de forces antagonistes qui agissent réciproquement [vgl. Abb. 6]). Comment un objet, un lieu, peut être vu sous différentes perspectives simul-

5 Ableitungen rhythmischer Zellen aus Pierre Boulez: *Éventuellement ...* [1952], in: *Relevés d'apprenti*, hrsg. von Paule Thévenin, Paris 1966, S. 147–182, hier S. 161.





6 Paul Klee: *Physiognomischer Blitz* (1927, 247), Aquarell auf Papier auf Karton, 25,5 x 25,5 cm, Standort unbekannt, ZPK Archiv.

tanées, et comment l'objet, le lieu, peut être le *foyer* de ces diverses perspectives. Comment l'espace peut être lisse, non mesuré, ou strié, mesuré – ce qu'il appelle *dividuel*, *individuel*. Toutes ces réflexions corroboraient les miennes en même temps qu'elles les faisaient bénéficier d'une approche spécifiquement visuelle, c'est-à-dire appelaient des prolongements et des conséquences que je n'avais pas aperçus parce que l'habitude de manipuler des objets musicaux entraînait certains réflexes acquis (par l'éducation) qui me rendaient difficile la distance nécessaire que l'on doit avoir pour se poser des questions sur la validité des traitements habituels.»⁵⁶

Nicht zuletzt spielt das Thema Deduktion auch in *Le pays fertile* eine wichtige Rolle:

«Nous savons trop bien que l'excès d'ordre est sans intérêt: quand nous pouvons prévoir trop facilement les événements, notre attention disparaît; il en va de même avec le chaos pour des raisons opposées. Qu'est-ce qui est alors nécessaire pour obtenir en même temps continuité et variété?

Klee nous donne une merveilleuse leçon concernant ces difficultés. Il possède un extraordinaire pouvoir de *déduction*.»⁵⁷

Und ohne Übergang schließen sich daran autobiografische Bemerkungen von Boulez an, die sich auf den Klavierzyklus *Douze notations* (1945) direkt beziehen lassen:

«Lorsque l'on est un jeune compositeur, inexpérimenté, on est capable d'un grand nombre d'*impulsions*. Celles-ci donnent naissance à des idées musicales, qui peuvent être très fortes, très orientées. Mais une fois qu'on les a notées, on ne sait plus comment les relier l'une à l'autre, comment établir les transitions, comment développer. Parfois ces idées sont trop riches, trop encombrantes et il est très difficile de les manipuler. Comment les diviser en unités plus petites, plus maniables; comment les réduire à des composants plus neutres qui puissent entièrement irriguer le texte; comment faire proliférer l'idée originale en même temps qu'on la réduit. C'est là tout le problème. Et l'on doit être capable non seulement de dériver et de choisir parmi les développements possibles mais d'avoir assez d'imagination pour maintenir l'impulsion en mouvement.

Ce que j'entends par composition, par travail de composition, c'est justement cela, et on en trouve l'exposition et la démonstration dans les leçons

du Bauhaus. Il en est une qui, pour moi, est un exemple significatif de cette exceptionnelle faculté de déduction que possédait Klee.»⁵⁸

Bei allen Lobeshymnen auf die Deduktion darf man aber nicht vergessen, was Boulez schon 1954 in «... Auprès et au loin» herausstrich:

«Wir dagegen betrachten das Werk als eine Folge von Verweigerungen inmitten so vieler Wahrscheinlichkeiten; man muß eine Entscheidung treffen [...]. Die Entscheidung ist es, die das Werk stiftet, die Entscheidung, die in jedem Augenblick der Komposition von neuem getroffen werden muß. Nie wird die Komposition dem Zusammenstellen von Begegnungen gleichzusetzen sein, die in einer immensen Statistik aufgeführt sind. Bewahren wir uns diese unveräußerliche Freiheit: das Glück, auf das wir ständig hoffen – *das Glück einer irrationalen Dimension*.»⁵⁹

Und am Ende von *Musikdenken heute* heißt es entsprechend:

«[Wir] haben [...] deshalb versucht, eine Synthese der aktuellen Technik auszuarbeiten, um in aller Bewußtheit und Freiheit handeln zu können: dieses Gepäck wird uns keineswegs beschweren, es soll uns im Gegenteil als Wegzehrung dienen und uns zum spekulativen Denken *herausfordern*. Oft schon wurde gesagt: die Musik ist sowohl Wissenschaft wie Kunst. Wer könnte diese beiden Wesenheiten im selben Tiegel verschmelzen, wenn nicht die Imagination, diese «Königin der Fähigkeiten!»⁶⁰

3) Das dritte und jüngste mehrfach wiederkehrende Motiv ist Boulez' anhand von Klees Kunst entwickelte These, dass die einzig sinnvolle Beziehungsmöglichkeit zwischen Bildender Kunst und Musik auf struktureller Ebene liegt. Gleichwohl wird hier eine erstaunliche Kontinuität zwischen den beiden Rezeptionsphasen sichtbar: Auch in der ersten Zeit der vorwiegend ästhetischen Rezeption der Bilder ging es um die strukturellen Aspekte von Klees Kunst, die allerdings eher «gefühl» waren als analytisch begründet; letzteres kam erst mit der Bekanntschaft mit den Bauhaus-Texten.

Eine Beziehung über Bildinhalte und Titel wie *Instrument für zeitgenössische Musik* oder die *Zwitschermaschine*, so Boulez, bleibe unweigerlich im Anekdotischen stecken. Die Titel bezeichnen Elemente

in einem bildnerischen, ästhetischen Zusammenhang. Wer die imaginierten Klänge in die Realität übersetzen wolle, töte sie unweigerlich.⁶¹

In den Bauhaus-Vorlesungen ebenso wie in den Titeln seiner Bilder verwendet Klee, darauf weist Boulez hin,⁶² oft Begriffe wie ›Rhythmus‹, ›Polyphonie‹, ›Harmonie‹, ›Klang‹, ›Intensität‹, ›Dynamik‹ oder ›Variation‹. Auf die Frage, ob es sich, etwa beim Begriff ›Polyphonie‹ um eine einfache Übersetzung aus dem Bereich des Musikalischen handeln könnte, antwortet er im Anschluss an Klee: mitnichten. Man sehe, dass Klee sich in keiner Weise einem strikten Parallelismus zwischen der Klangwelt und der visuellen Welt überlasse:

«Si quelque leçon doit être apprise de lui, c'est que les deux mondes ont leur spécificité et que la relation entre eux peut être seulement de nature structurale. Aucune transcription ne saurait être littérale sous peine d'être absurde.»⁶³

Das ist das Credo, unter dem Boulez die weiteren Erkundungen zur Beziehung von Musik und Bildkunstwerk unternimmt.

Basis seiner Argumentation ist die grundlegende Verschiedenheit der visuellen und der akustischen Objekte im Hinblick auf die Wahrnehmung:

«Ce qui fait l'espace dans un tableau, même grand, c'est qu'on l'englobe d'un seul regard, qu'on en voit immédiatement les limites et que, à travers elles, on en perçoit dans l'instant toute la construction, c'est une présence appréhendée dans sa totalité. En musique, la perception du temps, la perception du module est tout autre, elle est beaucoup plus fondée sur l'instant, un instant qui, de plus, n'est pas renouvelé.»⁶⁴

An anderer Stelle bezeichnet Boulez die Wahrnehmung von Musik als «Einbahnstraße»⁶⁵ im Gegensatz zur visuellen Wahrnehmung, die hin und her, vor und zurück gehen kann. Der jeweils besondere Modus der Wahrnehmung setzt den möglichen Beziehungen zwischen den beiden Künsten klare Grenzen. Boulez erläutert diese Sachverhalte an Klees Bild *Fuge in Rot* (1921, 69), welches auch das Cover seines Buches *Le pays fertile* zielt.⁶⁶ Die Quintessenz seiner Überlegungen lautet: «[...] il est important pour un musicien de savoir que les déductions de Klee dans le champ visuel peuvent être traduites en un monde de sons, pourvu que la correspondance se situe à un niveau structurel très élaboré.»⁶⁷ Das ist eine klare Absage an all jene Komponisten, die sich direkt auf Klee bezogen und ihn, so würde Boulez sagen, gerade deshalb verfehlen mussten.

Schluss

In diesem Rahmen konnte nur ein begrenzter Einblick in eine, man kann ohne weiteres sagen, lebenslange fast dialogische Beziehung eines Künstlers zu Schaffen und Denken eines anderen Künstlers gegeben werden – eine Beziehung auf der Ebene der Poetik zwischen zwei Geistesverwandten. Während in den ersten Jahren über die allgemeine ästhetische Faszination durch die Kunst Klees hinaus nur einzelne Bildtitel und vereinzelt Gedanken des Malers bei Boulez auf tiefere Resonanz stießen, eröffneten sich mit den theoretischen Arbeiten Perspektiven auf eine Poetik, die sich weiterdenkend auf Musik übertragen und kompositorisch umsetzen ließ. Die Fruchtbarkeit von Boulez' Auseinandersetzung mit Klee in diesem Rezeptionsbereich, jenem der Musik selbst, zu exemplifizieren, muss aber einer anderen Gelegenheit vorbehalten bleiben.

Anmerkungen

Die Grundthesen des Folgenden wurden erstmals am 10. Januar 2015 im Rahmen eines Seminars vorgetragen, das Martina Sichardt im Wintersemester 2014/2015 an der Hochschule für Musik Felix Mendelssohn in Leipzig im Zusammenhang mit der vom 1. März bis 25. Mai 2015 im Kunstmuseum Leipzig gezeigten Ausstellung *Paul Klee – Sonderklasse, unverkäuflich* durchgeführt hat.

1 Laut Website des Zentrums Paul Klee sind bisher nahezu 260 Komponistinnen und Komponisten, die sich Paul Klee beziehen, nachgewiesen: www.zpk.org/de/sammlung-forschung/sammlung-archiv/wissenschaftliches-archiv-45.html (27.7.2020); vgl. auch Monika Fink: *Musik nach Bildern. Programmbezogenes Komponieren im 19. und 20. Jahrhundert*, Innsbruck 1988 (Innsbrucker Beiträge zur Musikwissenschaft, Bd. 13), S. 214–219.

2 Pierre Boulez: *Le pays fertile. Paul Klee*, hg. von Paule Thévenin, Paris 1989. Das Buch wurde von der Herausgeberin aus verschiedenen Texten kompiliert: einem Vortrag vom 21. November 1985 anlässlich der Ausstellung *Klee et la musique* im Musée nationale d'art moderne in Paris, einem Gespräch mit Christian Geelhaar anlässlich einer Ausstellung zum 80. Geburtstag von Paul Sacher im Kunstmuseum Basel und einem Vortrag in englischer Sprache vom 25. Februar 1987 im Museum of Modern Art in New York. Für die Buchpublikation wurden die Texte im Hinblick auf eine kohärente Darstellung überarbeitet. Der Text ohne die Abbildungen, aber ergänzt um eine unveröffentlichte Vorbemerkung aus dem Jahre 1988, wurde wiederabgedruckt in Pierre Boulez: *Regards sur autrui*, hg. von Jean-Jacques Nattiez und Sophie Galaise, Paris 2005 (Points de repère, Bd. 2), S. 723–767; eine bereits seit vielen Jahren angekündigte deutsche Übersetzung ist noch nicht erschienen.

3 Vgl. Sébastien Arfouilloux: Pierre Boulez et René Char. *Les alliés substantiels*, in: *Pierre Boulez* [Katalog zur gleichnamigen Ausstellung im Musée de la musique in Paris, 17. März bis 28. Juni 2015], hg. von Sarah Barbedette, Paris 2015, S. 89–91, hier S. 89.

4 Vgl. René Char [Katalog zur gleichnamigen Ausstellung in der Bibliothèque nationale de France, 4. Mai bis 29. Juli 2007], hg. von Antoine Coron, Paris 2007, S. 96.

5 «Ich erinnere mich sehr genau, dass diese Ausstellung von französischen Künstlern dominiert wurde: Picasso, Braque, Matisse ... die Pariser Gruppe. Ein großes Format von Picasso schien mir von einer ziemlich oberflächlichen Virtuosität, als ich in einer Ecke Klee entdeckte, den ich noch nicht einmal dem Namen nach kannte. Zwei Bilder insbesondere, die zeigten eine Art Alphabet einer mir unbekanntem Sprache, ein Vokabular, dessen Existenz ich nicht einmal geahnt hatte. Das war für mich eine Entdeckung ähnlich jener von Webern oder Schönberg.» Michael Baumgartner/Claude Lorent: À propos de l'œuvre de Paul Klee. Interview de Pierre Boulez le 3 janvier 2008 à Baden-Baden, in: *Paul Klee. Le théâtre de la vie* [Ausstellungskatalog Brüssel, Palais des Beaux-Arts], Arles 2008, S. 270–272, hier S. 270 (alle Übersetzungen, wo nicht anders angegeben: UM); was Boulez hier als «eine Ecke» erinnerte, war die seitlich von der Kapelle abgehende Sakristei.

6 Die Auflistung der Bilder Klees im Katalog der Ausstellung (*Exposition de peintures et sculptures contemporaines au Palais des Papes du 27 juin au 30 septembre 1947*, Avignon 1947) unter den Nummern 77–91 ist abgebildet in Martin Zenck: *Pierre Boulez. Die Partitur der Geste und das Theater der Avantgarde*, Paderborn 2017, S. 607f.; wiederabgedruckt (ebenso wie das gesamte Kapitel über Paul Klee) in: *Intermedialität von Bild und Musik*, hg. von Elisabeth Oy-Marra, Klaus Pietschmann, Gregor Wedekind und Martin Zenck, Paderborn 2018, S. 363.

Die Bilder im Einzelnen waren (siehe auch die Abbildungen im Anhang): Nr. 77 *um sieben über Dächern* (1930, 211), Nr. 78 *Gebirgs-Szene* (1930, 228), Nr. 79 *exotischer Klang* (1930, 28), Nr. 80 *Zweige im Herbst* (1932, 279), Nr. 81 *Schling-gewaechse* (1932, 58), Nr. 82 *neue Wurzeln* (1932, 252), Nr. 83 *See=Gespenst* (1933, 63), Nr. 84 *Nachbar-türen* (1933, 293), Nr. 85 *liegende Frau* (1933, 53), Nr. 86 *Vermittlung* (1935, 116), Nr. 87 *Land-*

schaftsteile gesammelt (1935, 78), Nr. 88 *Felsenlandschaft (improvisatorisch; vielleicht Kreidefelsen)* (1937, 148), Nr. 89 *Schwimm fähiges* (1938, 43), Nr. 90 *Werbblatt der Komiker* (1938, 42) und Nr. 91 *will weg, muss weinen* (1938, 62); aus Fotos der Ausstellung geht hervor, dass die Hängung dieser Reihenfolge nicht entsprach; Nr. 90 war im Katalog abgebildet.

7 Vgl. zum Beispiel in zwei von Boulez' Briefen an Cage aus der zweiten Jahreshälfte 1951, in: Pierre Boulez/John Cage: *Correspondance et documents*, hg. von Jean-Jacques Nattiez, von Robert Piencikowski durchgesehene Neuausgabe, Mainz 2002, S. 182 und S. 198.

8 Vgl. dazu Martin Zenck, der verschiedene Skizzen eingehender diskutiert, insbesondere die Skizzen zu einem nicht vollendeten dritten Buch der *Structures* (195?), Zenck: *Pierre Boulez*, S. 612–619.

9 Vgl. Pierre Boulez/Jean-Pierre Changeux/Philippe Manoury: *Les Neurones enchantés. Le cerveau et la musique*, Paris 2014, S. 194f.

10 Eines der Werke, die von Paul Sacher 1972 zum Geschenk gemachte Tuschezeichnung *Der Konzert-Dirigent F. L.* (1922, 257), ist abgebildet bei Zenck: *Pierre Boulez*, S. 28.

11 «Das ist ein Maler, den ich immer sehr geliebt habe; ich habe ihn nicht allein für seine Bilder geliebt – natürlich, die Resultate sind da, das ist offensichtlich –, ich habe auch seine Kurse am Bauhaus sehr geschätzt, die für mich wirklich ein Zentrum der Reflexion sind, und nicht allein wegen der Malerei – nun, das ist jemand, der über die Kommunikationsweise seiner Malerei nachgedacht hat, das ist aber jemand, der in derart allgemeiner Weise nachgedacht hat, dass man das sehr gut für die Komposition und Musik übernehmen kann, und ich vermute, dass ein Architekt sie für seine Architektur nehmen könnte. Klees Genie ist, in sehr allgemeinen Begriffen zu reflektieren und in Begriffen, die auf verschiedene Felder übergehen können.» Radiointerview auf RTS Espace 2, Helvetica vom 1. Juli 2015 (1'11–1'46); vgl. <https://pages.rts.ch/espace-2/programmes/matinales/6866243-les-matinales-d-espace-2-du-01-07-2015.html#time-line-anchor-segment-6892526> (letzter Zugriff 27.7.2020).

12 «Ich habe in dem Klee-Album 3 oder 4 Reproduktionen gefunden, zu denen ich keinen musikalischen Kommentar (welche Absurdität), sondern eine Art innere Reaktion im Angesicht des Bildes (ich denke an wenigstens eine kleine Orchesterbesetzung) schreiben werde. Das ist aber für später – Klee ist wirklich gewaltig. Wie er mir den meisten, um nicht zu sagen allen, überlegen scheint, und selbst Picasso ... verblasst vor einer solchen Effizienz und einer solchen Konzentration.» Undatiertes Brief von Pierre Boulez an René Char, Datum des Poststempels 21. September 1948 (Privatsammlung), zitiert nach einer Fotokopie (Sammlung Pierre Boulez, Paul Sacher Stiftung, Basel), S. [2]; der Auszug ist auf Französisch wiedergegeben in Martin Zenck: *Pierre Boulez*, S. 605.

13 Vgl. *Cahiers d'art* 20/21 (1945/1946), S. 9–74; Manuel Farolfi vermutet dies; vgl. ders.: Pierre Boulez incontra Paul Klee. *Structure Ia*, un'opera d'arte «al limite del paese fertile», in: *Music and Figurative Arts in the Twentieth Century*, hg. von Roberto Illiano, Turnhout 2016 (*Speculum musicae*, Bd. 29), S. 35–60, hier S. 48f.

14 Vgl. *Paul Klee (1879–1940)*, mit einem Vorwort von Georges Limbour, Brüssel 1948.

15 Vgl. ebd., S. 12.

16 *Paul Klee. Zehn Farblichtdrucke nach Aquarellen und Temperablättern*, hg. von Georg Schmidt, Basel 1948. Geht man davon aus, dass Boulez jene Bilder besonders interessierten, die «ein neues Vokabular» erkennen lassen, so kämen die Nummern I. *Motiv aus Hammamet* (1914, 48), VII. *Lagunenstadt* (1932, 63) und IX. *Grün in Grün* (1937, 165) in Frage.

17 Das Aquarell (1929, 40) vom Frühjahr 1929, entstanden unter dem Eindruck der Ägyptenreise an der Jahreswende 1928/29, hängt heute in der Sammlung Rosengart in

Luzern; das aus derselben Zeit stammende Schwesterbild *Monument im Fruchtländ* (1929, 41) ist Teil der Sammlung des Zentrums Paul Klee, Bern.

18 Das Dokument wurde von Manuel Farolfi erstmals beschrieben; vgl. ders.: Pierre Boulez incontra Paul Klee, S. 40f., eine Abbildung auf S. 40.

19 In «Nécessité d'une orientation esthétique» sprach Pierre Boulez 1963 erstmals von der Begegnung mit Klees *Monument an der Grenze des Fruchtländes* und äußerte sich zu den Gründen, warum er den Titel letztlich fallen gelassen hatte, vgl. ders.: *Imaginer*, Paris 1995 (Points de repère, Bd. 1), S. 565; vgl. auch ders.: *Le pays fertile*, S. 173.

20 *Klee et la musique*, Ausstellung vom 10. Oktober 1985 bis 1. Januar 1986 im Centre Georges Pompidou in Paris; *Monument an der Grenze des Fruchtländes* ist, wie viele andere Werke, im gleichnamigen Katalog der Ausstellung nur schwarz-weiß abgebildet, vgl. *Klee et la musique* [Ausstellung vom 10. Oktober 1985 bis 1. Januar 1986 im Centre Georges Pompidou], Paris/Genf 1985, S. 95.

21 Das Bild ist in Grohmanns Monografie von 1929 relativ klein neben dem aus demselben Jahr stammenden *Hauptweg und Nebenwege* (1929, 90) abgebildet, vgl. Will Grohmann: *Paul Klee*, Paris 1929, S. 54. Laut *Catalogue raisonné* der Werke von Paul Klee wurde das Bild nach der Wiedergabe in Grohmanns Monografie erst wieder im Katalog zur großen Klee-Ausstellung im New Yorker Guggenheim-Museum 1967 und dann im zweiten Band der von Jürg Spiller herausgegebenen Schriften abgebildet (*Paul Klee. Unendliche Naturgeschichte. Prinzipielle Ordnung der bildnerischen Mittel verbunden mit Naturstudium und konstruktive Kompositionswege. Schriften zur Form und Gestaltungslehre*, Teil 2, hg. von Jürg Spiller, Basel/Stuttgart 1970); vgl. *Paul Klee. Catalogue raisonné*, hg. von der Paul Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern, Bd. 5: 1927–1930, Bern 2001, S. 281.

22 «1951–1952 habe ich die *Structures* für zwei Klaviere (erstes Buch) geschrieben. Ich hatte eben die erste jener *Structures* beendet, als ich in einem Buch, reproduziert in schwarz-weiß, wenn ich mich recht entsinne, dieses *Monument an der Grenze des Fruchtländes* betitelte Aquarell Klees sah. Was mich damals frappierte, war die Strenge, die Genauigkeit der Unterteilung des Raums in annähernd gleiche Sektionen, die aber eine subtile, reiche, wenn auch, dank sichtlicher Disziplin, auf ein Minimum reduzierte Erfindung leicht variierte. Während bei anderen Bildern die Disziplin vollständig absorbiert ist, schien sie mir hier willentlich zur Schau gestellt. Dies stimmte mit dem überein, was mich zu jener Zeit besonders beschäftigte.» Pierre Boulez: *Le pays fertile*, S. 169.

23 Vgl. dazu György Ligeti: Entscheidung und Automatik in der *Structure Ia* von Pierre Boulez (1957), in: ders., *Gesammelte Schriften*, hg. von Monika Lichtenfeld, Mainz 2007 (Veröffentlichungen der Paul Sacher Stiftung, Bd. 10,1), S. 413–446 sowie Robert Piencikowski: Inschriften. Ligeti – Xenakis – Boulez, in: *Musiktheorie* 12/1 (1997), S. 7–16.

24 Vgl. dazu Gregor Wedekind: Un art peut en cacher un autre. Pierre Boulez beim Betrachten eines Aquarells von Paul Klee, in: *Intermedialität von Bild und Musik*, hg. von Elisabeth Oy-Marra, Klaus Pietschmann, Gregor Wedekind und Martin Zenck, Paderborn 2018, S. 394–412, hier S. 400.

25 Vgl. etwa in *Das bildnerische Denken* Klees Ausführungen zu «Die strukturelle Formung. Individuelle und dividuelle Charaktere. Messen und wägen als bildnerischer Vorgang. Zeit- und Längenmaß» (*Paul Klee. Das bildnerische Denken. Schriften zur Form und Gestaltungslehre*, hg. von Jürg Spiller, Basel/Stuttgart 1956, S. 217–292) und insbesondere den Abschnitt zu «Dividuell-individuelle Synthese», wo er auch auf *Monument an der Grenze des Fruchtländes* Bezug nimmt (ebd., S. 260).

26 Vgl. *Paul Klee. Briefe an die Familie 1893–1940*, Bd. 2: 1907–1940, hg. von Felix Klee, Köln 1979, S. 1187; in der Monografie von Will Grohmann wird der Brief fälschlich mit Datum 17. April 1929 zitiert, vgl. ders.: *Paul Klee*, Stuttgart 1954, S. 266; Boulez setzte den Auszug als Motto an den Anfang seines Buches *Le pays fertile*, S. 7.

27 «Zu jener Zeit [1951] jedoch habe ich keine formale Analyse des Aquarells gemacht. Ein wenig später, in den Texten des Unterrichts am Bauhaus [*Bildnerische Formlehre*], habe ich die Analyse der Proportionen und die Methoden der Entwicklung kennengelernt. Damals aber hatte ich den Ansatz des Werkes nur *gefühlt*, ohne einen angemessenen Schlüssel zur Verfügung zu haben. Mir war bewusst, dass es Gesetz und Beschränkung, den Willen geben musste, das Universum in einem zugleich präzisen und modellierbaren Netz zu erfassen.» Boulez: *Le pays fertile*, S. 169 (Hervorhebung von UM).

28 Erstveröffentlichung in deutscher Sprache in: *Die Reihe* 1 (1955), S. 47–56. Vgl. dazu Farolfi: Pierre Boulez incontra Paul Klee, S. 52–54.

29 Während der Jahre, in denen er die von ihm initiierte Lucerne Festival Academy betreute, scheint Boulez jedes Jahr im Sommer in die Sammlung Rosengart gepilgert zu sein, um das Aquarell zu betrachten.

30 «Dieses Werk Klees ist für mich ein Symbol-Bild geblieben. Wenn man die Klippe nicht umschiffen konnte, die das Befolgen einer Strukturierung ohne Poetik darstellt, das heißt wenn die Strukturierung zu stark wird und damit die Poetik zur Inexistenz zwingt, situiert man sich wohl *an der Grenze des Fruchtländes*, aber auf der unfruchtbaren Seite. Wenn dagegen die Struktur die Imagination zwingt, in eine neue Poetik überzugehen, dann ist man in der Tat im *Fruchtländ*.» Pierre Boulez: *Le pays fertile*, S. 175.

31 Die immer wieder vorgebrachte Behauptung, nur die *Structure Ia* repräsentiere den «strengen Serialismus», ist nicht zu halten; man muss sich nur auf eine detaillierte Analyse der *Structures Ib* und *Ic* und des *Marteau sans maître* sowie auf die Schriften Boulez' aus den fünfziger und sechziger Jahren einlassen, um zu verstehen, was für Boulez Serialismus heißt und was nicht. Boulez selbst wandte sich bereits 1963 in «Nécessité d'une orientation esthétique», S. 564 gegen solche voreiligen Schlüsse.

32 Der Vortrag vom 13. Mai 1968 in Saint-Étienne wurde erst in den 1980er-Jahren vollständig publiziert unter dem Titel «Où en est-on?», in: Pierre Boulez: *Points de repère*, hg. von Jean-Jacques Nattiez, 2. durchgesehene und korrigierte Auflage, Paris 1985, S. 499–521.

33 «Wenn Sie das Bild Klees gesehen haben, konnten Sie feststellen, dass auch er Perioden durchlaufen hat, in denen die Geometrie fast wichtiger war als die Erfindung, weil man damals die Erfindung in gewisser Weise kodifizieren musste, um eine neue Naivität und einen anderen Sprachcode zu finden. Das ist es, was *unserer Generation* widerfahren ist. Nach einiger Zeit hat man sehr wohl gesehen, dass das nicht ausreichte und dass man in ästhetischeren Gefilden suchen und jenseits der genauen Kodifizierung einer Sprache die ästhetischen Ansprüche wiederfinden musste.» Ebd., S. 500f. (Hervorhebung von UM).

34 Boulez/Cage: *Correspondance et documents*, S. 198 (Hervorhebung im Original).

35 Vgl. zum Beispiel Pierre Boulez: Schoenberg le mal-aimé?, in: ders.: *Regards sur autrui*, S. 381–387, hier S. 385; oder ders.: Le système et l'idée, in: ders.: *Leçons de musique. Deux décennies d'enseignement au Collège de France (1976–1995)*, hg. von Jean-Jacques Nattiez und Jonathan Goldman, Paris 2005 (Points de repère, Bd. 3), S. 339–420, hier S. 389.

36 *Paul Klee. Das bildnerische Denken*. Was den Impact der theoretischen Schriften Paul Klees in Komponistenkreisen angeht, scheint Stockhausen, in den ersten Jahren zumindest, eine wichtige Rolle gespielt zu haben: Stockhausen selbst – ohne dass hier aber bisher viele Belege von seiner Hand zugänglich geworden wären, da sein Briefwechsel auch von Biografen bisher kaum ausgewertet worden ist – nennt 1980 im «Proust-Fragebogen» des FAZ-Magazins als Antwort auf die Frage nach seinem Lieblingsmaler Paul Klee; bei Henri Pousseur finden sich verschiedene Belege 1956/57, bei György Ligeti 1958/59. Harrison Birtwistle hingegen rezipierte Klee erst deutlich später: 2004 hielt er beim Lucerne Festival eine große Lecture über Klee, ausgehend insbesondere von dessen *Pädagogischen Skizzenbüchern*.

37 Boulez: *Le pays fertile*, S. 8; vgl. auch ders.: La leçon de Paul Klee, in: *Paul Klee. Le théâtre de la vie* [Ausstellungskatalog Brüssel, Palais des Beaux-Arts], Arles 2008, S. 266–269, hier S. 268.

38 «Als mir die Analyse zugänglich war, war dies ebenso eine Bestätigung wie eine Erleuchtung, auch eine Ermutigung. Das verschaffte meinem eigenen Vorgehen den besten Beweis der Gültigkeit.» Boulez: *Le pays fertile*, S. 169, 172.

39 Ebd., S. 7.

40 Pierre Boulez: La corruption dans les encensoirs/Die Korruption in den Weihrauchkesseln, in: *Melos. Zeitschrift für Neue Musik* 23 (1956), S. 276–282, hier S. 282.

41 John Cage: La raison d'être de la musique moderne, in: *Contrepoints*, Nr. 6 (1949), S. 55–61, wiederabgedruckt in Boulez/Cage: *Correspondance et documents*, S. 84–89, hier S. 89; der Originaltext erschien unter dem Titel «Forerunners of Modern Music» in: *The Tiger's Eye*, März 1949, wiederabgedruckt in: John Cage: *Silence*, Middletown 1961, S. 62–66. Dort findet sich das Zitat in Fussnote 12 und lautet «I want to be as though new-born, knowing nothing, absolutely nothing about Europe.» Ebd., S. 65.

42 *Artists on Art. From the 14th to the 20th Century*, hg. von Robert Goldwater und Marco Treves, New York 1945; das Zitat lautet in amerikanischer Übersetzung: «I want to be as though new-born, knowing nothing, absolutely nothing, about Europe.» Paul Klee: Notes from His Diary, in: ebd., S. 441–444, hier S. 442.

43 Leopold Zahn: *Paul Klee. Leben, Werk, Geist*, Potsdam 1920, S. 26.

44 Unwahrscheinlich, wenn auch nicht ganz auszuschließen, ist die Möglichkeit, dass Boulez die kleine Monografie von Herbert Read (*Klee 1879–1940*, London 1948) kannte, wo sich das Zitat aus der Anthologie *Artists on Art* ebenfalls findet, und zwar auf S. 4.

In «La leçon de Paul Klee» spricht Boulez später davon, dass ihm einige Jahre nach der ersten Begegnung mit Klees Bildern in Avignon und einige Jahre vor der Bekanntheit mit *Das bildnerische Denken* ein Freund aus Amerika ein Buch mitgebracht habe, das Texte von Paul Klee enthielt. Aus Boulez' Bemerkung, dass er daraus ganz genau eine Beschreibung des stufenweise vorgehenden Schaffens von Klee erinnere (vgl. ders.: La leçon de Paul Klee, S. 266), lässt sich schließen, dass es sich um besagte Anthologie gehandelt haben muss, denn dort findet sich in direktem Anschluss an die Bemerkung zur Bürde der Vergangenheit eine solche Beschreibung (*Artists on Art*, S. 442f.).

45 «Die Nummer 6 der «Contrepoints» ist gerade erschienen, und sicherlich wirst Du sie in Kürze erhalten, wenn es nicht schon geschehen ist; ich habe Deinen Artikel gelesen, der mir sehr gefallen hat und in dem ich Deine Ideen zu Form und Methode wiedergefunden habe und der mich dazu gebracht hat, Meister Eckhart zu lesen.» Boulez/Cage: *Correspondance et documents*, S. 90.

46 «Schon Klee, glaube ich, seufzte – fast zuviel Kultur! Oh! Wie gut wäre es, aufzuwachen und alles, wirklich alles vergessen zu haben! Jedermann hat in der Tat eine Enzyklopädie der Kultur zur Verfügung, in jedem Augenblick – das gesamte Gedächtnis der Welt ... Es ist ihm praktisch unmöglich geworden, die Geschichte zu ignorieren, nicht nur die der eigenen Kultur, sondern auch die der anderen Zivilisationen, der entferntesten ebenso wie der nächsten, Zeit oder Raum abgeschafft. Die Überfülle bleibt nicht ohne Konsequenzen – zumindest, dass das Material neue Formen erzwingt, die das Vorhaben der Imitation, des Aneignens, hinfällig erscheinen lassen.» Pierre Boulez: *Style ou idée. Éloge de l'amnésie*, in: *Points de repère*, hg. von Jean-Jacques Nattiez, 2. durchgesehene und korrigierte Auflage, Paris 1985, S. 326–337, hier S. 336.

47 Manifest wird der Bruch in der 1954 verebbenden Korrespondenz und dann in dem bei den Darmstädter Ferienkursen 1956 von Heinz-Klaus Metzger verlesenen Vortrag *Alea*, der, ohne Cages Namen zu nennen, mit der Polemik gegen den Zufall aus Versehen beginnt.

48 «Für mich ist es die größte der Lektionen [Klees]: nicht zu fürchten, die Phänomene der Vorstellung manchmal auf elementare, gewissermaßen «geometrisierte» Probleme zu reduzieren. Die Reflexion über das Problem, über die Funktion, bringt die

Poetik dazu, Reichtümer zu erlangen, die sie nicht einmal geahnt hätte, hätte man der Imagination nur freien Lauf gelassen. Vielleicht ist es ein ausschließlich persönlicher Standpunkt, aber ich empfinde ein nicht zu unterdrückendes Misstrauen, wenn ich sagen höre, die Imagination werde für alles sorgen. / Die Imagination, dieses wunderbare Vermögen, tut, wenn man sie nicht kontrolliert, nichts anderes, als sich auf das Gedächtnis zu stützen. / Das Gedächtnis lässt gefühlte, gehörte oder gesehene Dinge an den Tag kommen, ein wenig wie bei den Wiederkäuern der Kräuterbrei hochkommt. Gekaut ist er vielleicht, aber er ist weder verdaut noch transformiert. [...] für mich hat die wahre Imagination nichts zu tun mit dieser Schatztruhe.» Boulez: *Le pays fertile*, S. 146–148.

49 «[...] je dois l'éloigner de mon contexte familial [...], à orienter l'imagination sur la poétique. L'imagination sortira de cette confrontation infiniment plus forte parce qu'elle aura su se mesurer à son essence même.» Ebd., S. 148.

50 Vgl. auch Johannes Wetzel: Dialogue Pierre Boulez et Henri Loyrette, in: *Pierre Boulez. Œuvre – fragment* [Katalog zur gleichnamigen Ausstellung im Louvre vom 6. November 2008 bis 9. Februar 2009], Paris 2008, S. 23–48, hier S. 27.

51 Pierre Boulez: *Anhaltspunkte. Essays*, übers. von Josef Häusler, Stuttgart/Zürich 1975, S. 153. Das Zitat stammt aus Klees 1928 in der «Zeitschrift für Gestaltung» Bauhaus veröffentlichtem Text und nicht, wie in der Schriftenausgabe zu lesen (Boulez: *Imaginer*, S. 33f.), aus dem *Pädagogischen Skizzenbuch*. Es lautet dort: «man lernt hinter die facade sehen, ein ding an der wurzel fassen. man lernt erkennen, was darunter strömt, lernt die vorgeschichte des sichtbaren.» Paul Klee: Exakte Versuche im Bereich der Kunst, in: *Bauhaus 2/2–3* (1928), S. 17. Da der Text weder in der 1954 in verschiedenen Sprachen veröffentlichten Monografie von Will Grohmann erwähnt oder zitiert wird noch in anderen Publikationen jener Zeit erscheint und erst spät ins Französische übersetzt wurde, kann Boulez ihn nur aus der bereits zitierten Anthologie *Artists on Art* gekannt haben, wo er ausschnittsweise wiedergegeben ist, das Zitat auf S. 444.

52 Pierre Boulez: Schönberg ist tot, in: ders.: *Anhaltspunkte*, S. 288–296, hier S. 294f.

53 Pierre Boulez: Éventuellement ... [1952], in: ders.: *Imaginer*, Paris 1995 (Points de repère, Bd. 1), S. 263–295.

54 Pierre Boulez: *Penser la musique aujourd'hui*, Paris 1963 und ders.: *Musikdenken heute 1*, übers. von Josef Häusler und Pierre Stoll, Mainz 1963 (Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik, Bd. 5).

55 Ebd., S. 122.

56 «Als ich das Buch, in dem Klees Unterricht am Bauhaus zusammengefasst ist, studierte, war ich betroffen von der Übereinstimmung der Vorstellungen, die ich über die organische Entwicklung von Zellen mit Tonhöhen oder Dauern hatte, mit dem Gebrauch, den Klee auf visueller Ebene von ebendieser Art von Vorstellungen machte. Wie eine Idee *strukturell* eine andere beeinflusst (die Gerade begegnet einem Kreis, modifiziert ihn, wird durch ihn modifiziert: ein System von antagonistischen Kräften, die reziprok einwirken). Wie ein Objekt, ein Ort, simultan aus verschiedenen Perspektiven gesehen werden kann und wie das Objekt, der Ort, das *Zuhause* dieser verschiedenen Perspektiven sein kann. Wie der Raum glatt sein kann, unermessen, oder geriffelt, vermessen – was er *dividuell* und *individuell* nennt. All diese Reflexionen bestätigten meine eigenen und ließen diese zugleich von einem spezifisch visuellen Zugang profitieren, das heißt sie förderten Erweiterungen und Konsequenzen, die ich nicht wahrgenommen hatte, da die Gewohnheit, musikalische Objekte zu bearbeiten gewisse erworbene Reflexe förderten, die es mir schwer machten, die nötige Distanz zu gewinnen, die man braucht, um sich Fragen zur Gültigkeit der üblichen Handlungen zu stellen.» Boulez: *Leçons de musique*, S. 167 (Hervorhebungen im Original).

57 «Wir wissen nur zu gut, dass ein Übermaß an Ordnung ohne Interesse ist: Wenn wir die Ereignisse zu einfach voraussehen können, erlahmt unsere Aufmerksamkeit; und genauso geht es aus entgegengesetzten Gründen mit dem Chaos. Was ist also nötig, um Kontinuität und Vielfalt zugleich zu erhalten? / Klee erteilt uns eine wundervolle

Lektion betreffs dieser Schwierigkeiten. Er besitzt eine außerordentliche Kraft der *Deduktion*.» Boulez: *Le pays fertile*, S. 130.

58 «Wenn man ein junger Komponist ist und unerfahren, hat man zahlreiche Impulse. Diese lassen musikalische Ideen entstehen, die stark sein können, sehr gerichtet. Wenn man sie aber einmal notiert hat, weiß man nicht mehr die eine mit der anderen zu verbinden, wie Übergänge zu schaffen, wie zu entwickeln. Manchmal sind diese Ideen zu reich, zu sperrig, und es ist sehr schwer, sie zu bearbeiten. Wie sie in kleinere, leichter handhabbare Einheiten unterteilen; wie sie auf neutralere Bestandteile reduzieren, die den Text vollständig durchsetzen können; wie die ursprüngliche Idee wuchern lassen, indem man sie gleichzeitig reduziert? Hier liegt das ganze Problem. Man muss fähig sein, nicht allein abzuleiten und zwischen den möglichen Entwicklungen zu wählen, sondern genügend Vorstellungskraft haben, um den Anstoß in Bewegung zu halten. / Was ich unter Komposition verstehe, unter Kompositionsarbeit, das ist genau dies, und man findet die Erläuterung und die Demonstration in den Vorlesungen des Bauhauses. Es gibt darunter eine, die für mich ein bedeutendes Beispiel dieses außerordentlichen Vermögens der Deduktion ist, die Klee besaß.» Ebd., S. 130 f.

59 Deutsch unter dem Titel «Nahsicht und Fernsicht» in: Pierre Boulez: *Werkstatt-Texte*, übers. von Josef Häusler, Berlin 1972, S. 75 (Hervorhebung von UM).

60 Boulez: *Musikdenken heute 1*, S. 122 f. (Hervorhebung in der Vorlage).

61 Pierre Boulez: *Le pays fertile*, S. 50.

62 Ebd., S. 36.

63 «Wenn eine Lektion von ihm gelernt werden muss, dann dass die beiden Welten ihre eigene Spezifik aufweisen und dass die Beziehung zwischen ihnen allein struktureller Natur sein kann. Keine Transkription könnte wörtlich sein ohne Androhung der Strafe, absurd zu werden.» Ebd., S. 44.

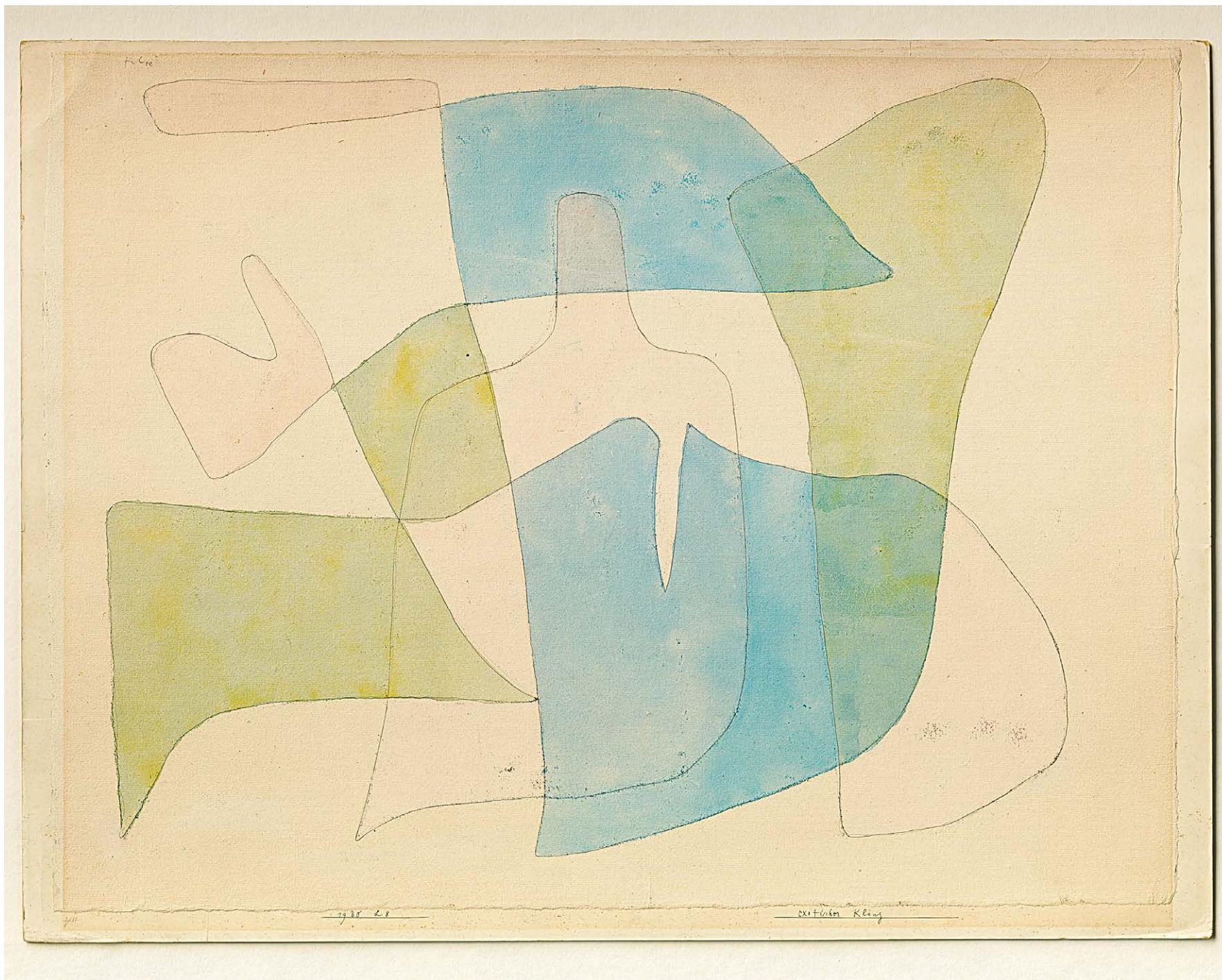
64 «Was den Raum eines Bildes, selbst eines großen, betrifft, so umfasst man ihn mit einem Blick, sieht sofort die Grenzen und durchschaut dadurch augenblicklich die gesamte Konstruktion; es ist eine in ihrer Totalität aufgefasste Präsenz. In Musik ist die Wahrnehmung der Zeit, die Wahrnehmung des Maßstabs völlig anders; sie ist viel mehr im Augenblick gegründet, der sich zudem nicht wiederholt.» Ebd., S. 86.

65 «[...] la notion de temps en musique est à *sens unique*». Ebd., S. 110.

66 Vgl. ebd., S. 97 f.

67 «[...] für einen Musiker ist wichtig zu wissen, dass Klees Ableitungen auf visuellem Feld in die Klangwelt übertragen werden können, vorausgesetzt dass die Entsprechung auf sehr entwickelter struktureller Ebene angesiedelt ist.» Ebd., S. 112.

Anhang:
Exposition de peintures et sculptures contemporaines.
Palais des Papes, Avignon, 27. 6.-30. 9. 1947



Paul Klee
exotischer Klang, 1930, 28
Feder, Bleistift und Aquarell auf Papier auf Karton
47 x 61,3/62,3 cm
Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf
(© bpk / Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf).



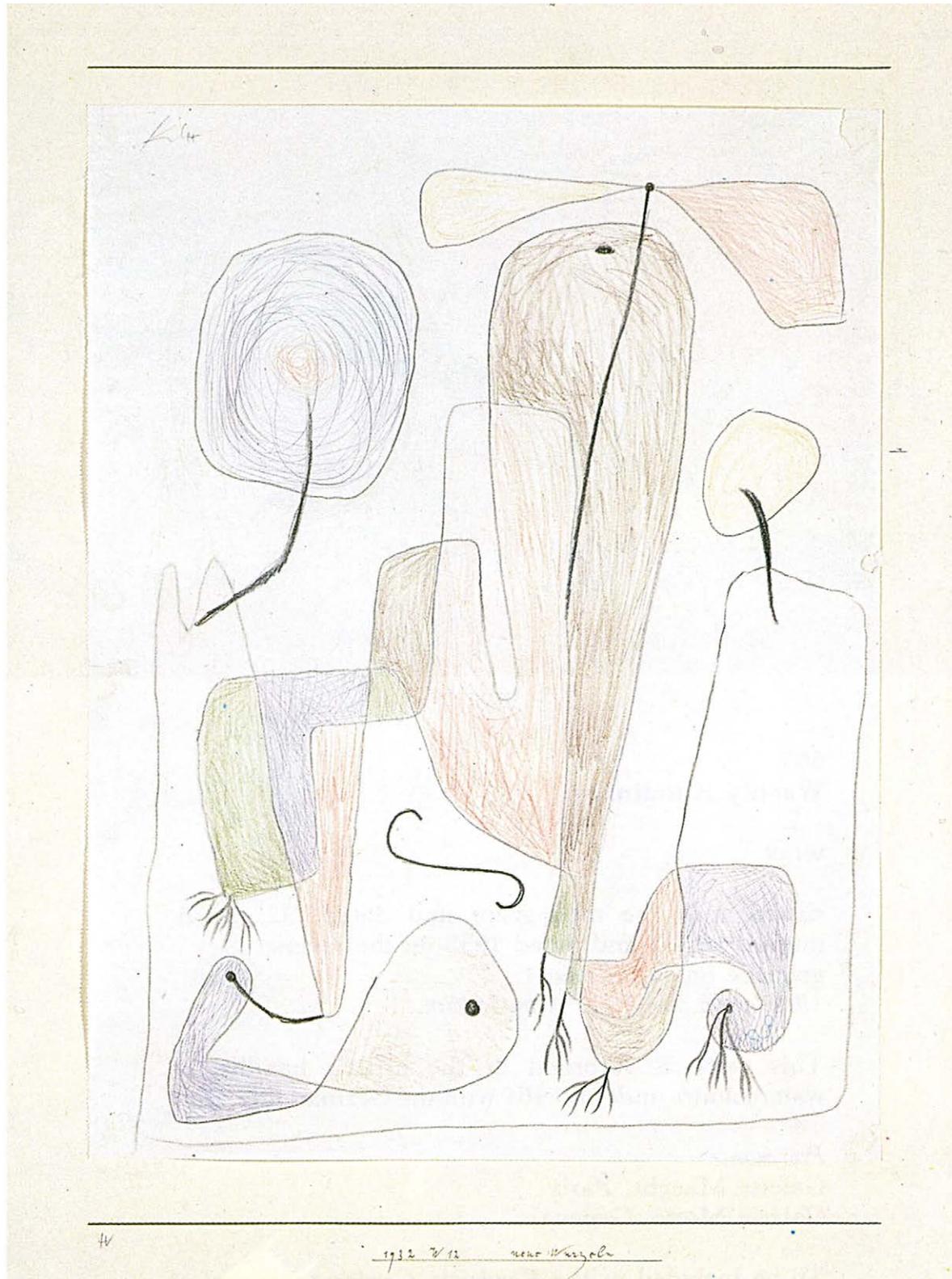
Paul Klee
um sieben über Dächern, 1930, 211
Aquarell auf Baumwolle auf Holz;
originale Rahmenleisten
55 x 50 cm
The Henie Onstad Kunstsenter,
Høvikodden, Henie Onstad-
Collection (Foto: Øystein
Thorvaldsen / Henie Onstad Kunst-
senter).



Paul Klee
Gebirgs-Szene, 1930, 228
Aquarell und Kleisterfarbe
auf Baumwolle auf Karton
41,8 x 44,8 cm
Museum Ludwig, Köln / Co-
logne (© bpk/Rheinisches
Bildarchiv Köln, Stiftung
Peill).



Paul Klee
Schling-gewaechse, 1932, 58
Aquarell auf Papier auf Karton
49,5 x 35 cm
Standort unbekannt,
ZPK Archiv.



Paul Klee
neue Wurzeln, 1932, 252
Tintenstift und Kreide auf
Papier auf Karton
42,5 x 32,3 cm
Galerie Gianna Sistu, Paris,
ZPKArchiv.



Paul Klee
Zweige im Herbst, 1932, 279
Ölfarbe auf Leinwand
81 x 61,5 cm
Kode-Art Museums of Bergen,
Stenersen Collection.



Paul Klee
Liegende Frau, 1933, 53
Aquarell auf Papier auf Karton
32 x 43 cm
Collection Jacques Hérold, ZPK Archiv.



Paul Klee
See=Gespenst, 1933, 63
Ölfarbe auf Leinwand
46 x 55 cm
GAM Galerie d'Art, Monte Carlo,
ZPK Archiv.



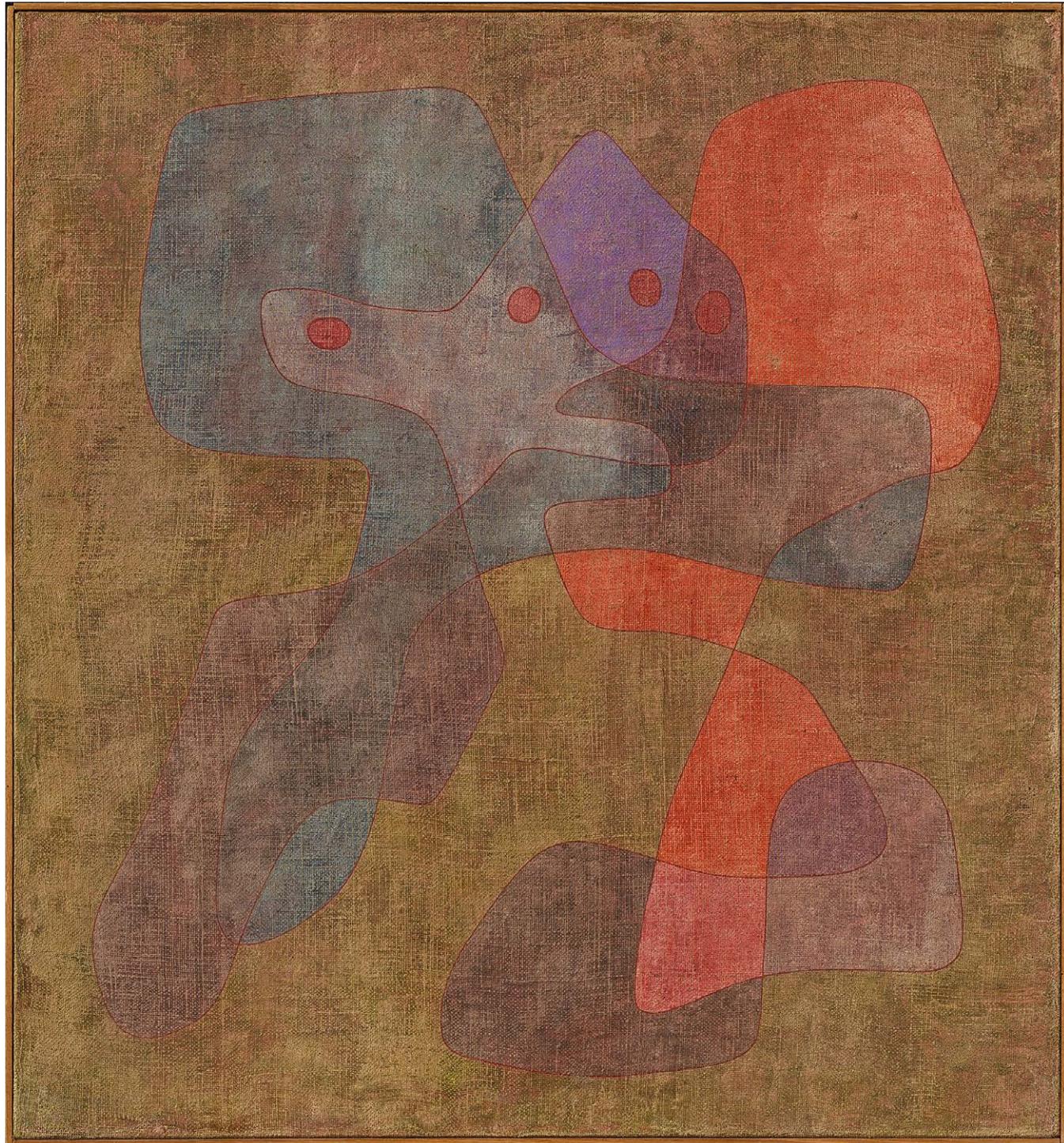
Paul Klee
Nachbar-türen, 1933, 293
Kleisterfarbe und Bleistift
auf Papier auf Karton
31,75 x 33,34 cm
San Francisco Museum of
Modern Art, Schenkung des
Djerassi Art Trust
(Foto: Ben Blackwell).

1933 Z 73

Nachbar-türen →



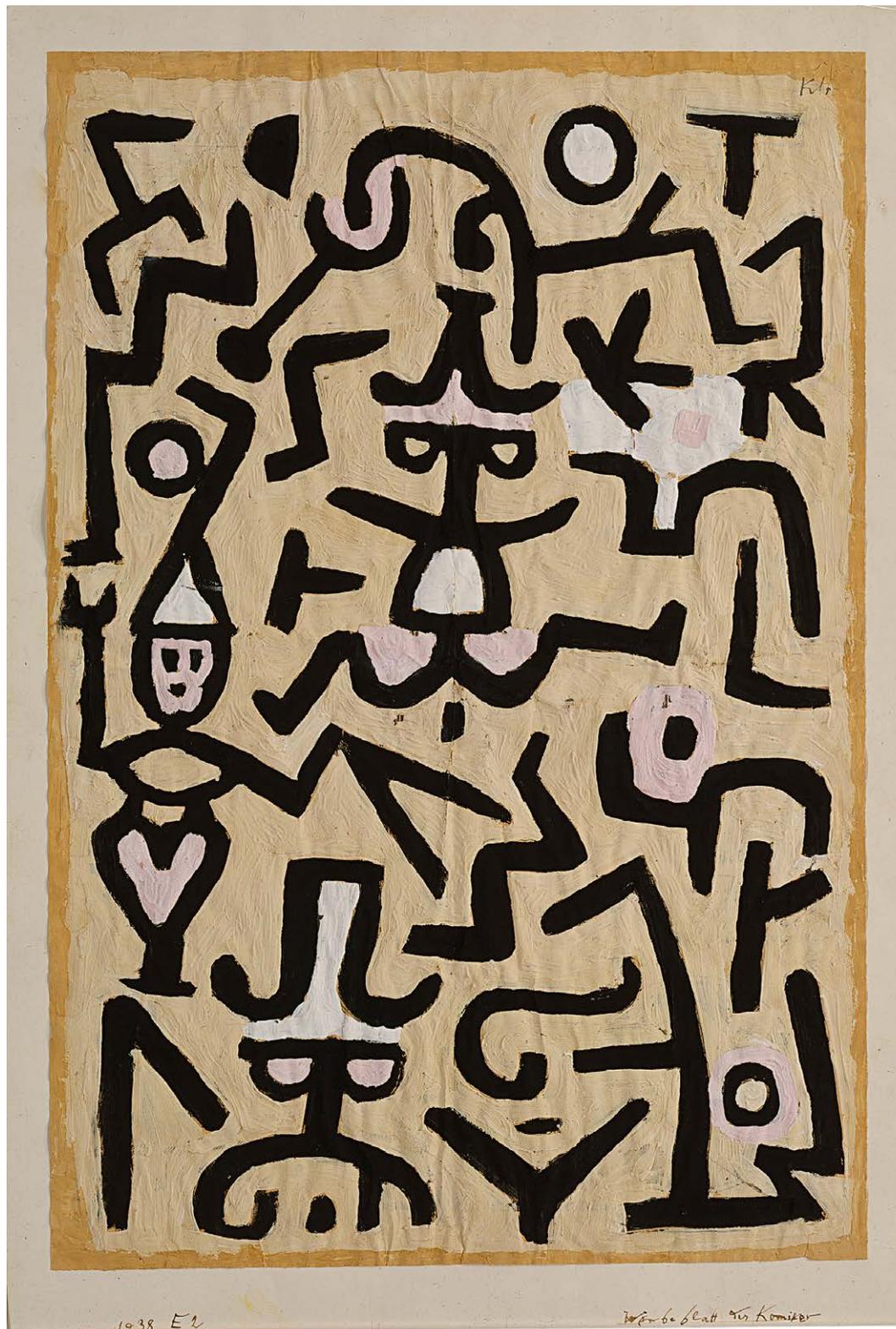
Paul Klee
Landschaftsteile gesammelt, 1935, 78
Aquarell auf Papier
36,5 x 48,3 cm
Standort unbekannt, ZPK Archiv.



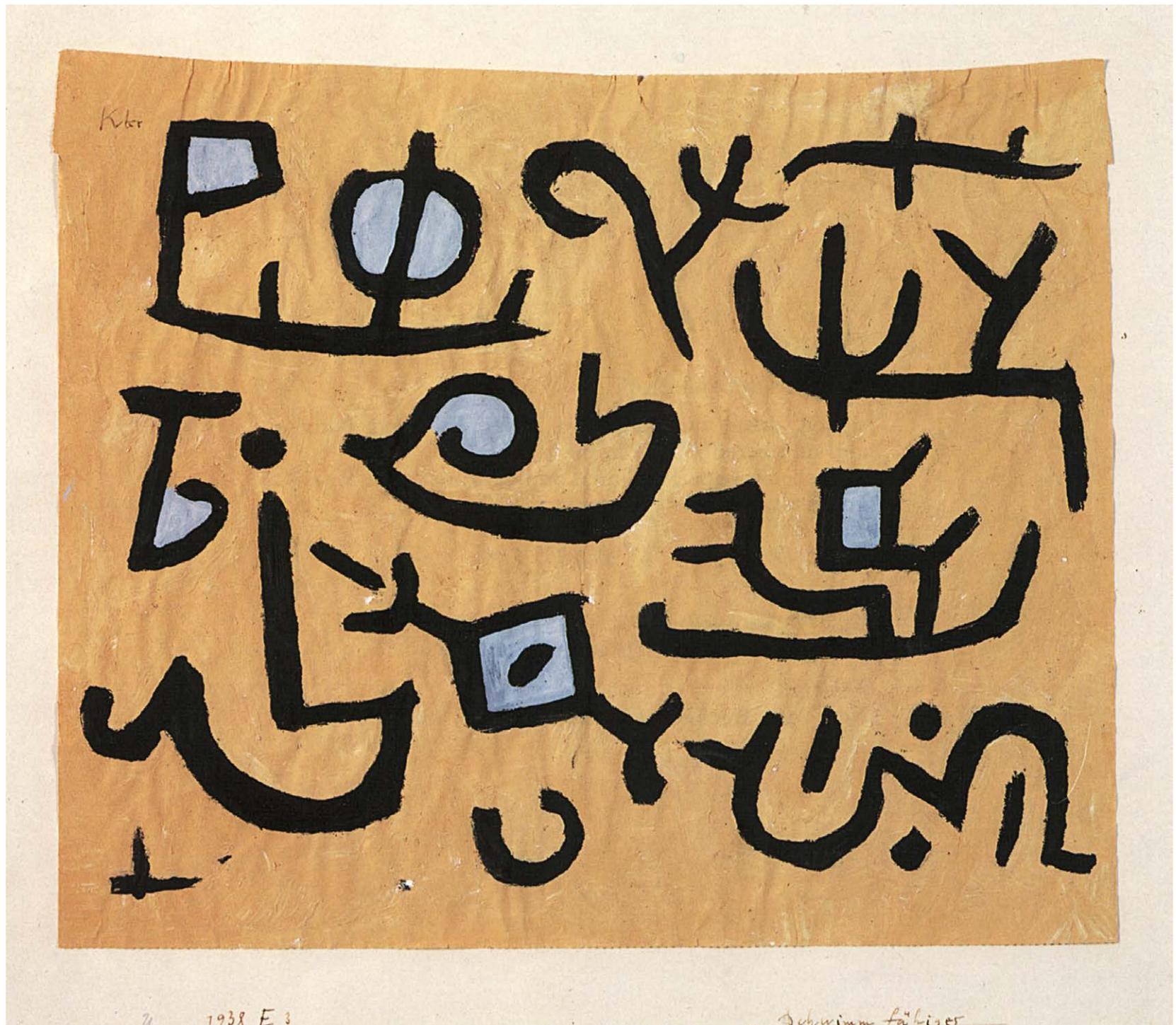
Paul Klee
Vermittlung, 1935, 116
Aquarell und Bleistift auf
Grundierung auf Jute
120 x 110 cm
Kunstsammlung Nordrhein-
Westfalen, Düsseldorf
(© bpk / Kunstsammlung
Nordrhein-Westfalen,
Düsseldorf).



Paul Klee
Felsenlandschaft (improvisatorisch;
vielleicht Kreidefelsen), 1937, 148
Ölfarbe auf Grundierung auf Baumwolle
73 x 98 cm
Privatsammlung, ZPK Archiv.



Paul Klee
Werbeblatt der Komiker, 1938, 42
Kleisterfarbe auf Papier auf Karton
48,6 x 32,1 cm
The Metropolitan Museum of Art,
New York, The Berggruen Klee
Collection (© bpk/The Metropolitan
Museum of Art).



Paul Klee
Schwimmfähiges, 1938, 43
Kleisterfarbe auf Papier auf Karton
29,2 x 34,9 cm
Standort unbekannt, ZPK Archiv.



Paul Klee
will weg, muss weinen, 1938, 62
Kleisterfarbe auf Papier auf Karton
54 x 34,4 cm
Moderna Museet, Stockholm.

James Dickinson

Mechanical – Magical. The Shared Creative Vision of Harrison Birtwistle and Paul Klee

“What I’m saying is best summed up by the work of Paul Klee. In the *Pedagogical Sketchbook* he’s finding ways to proliferate his material, trying to make the sparks fly. [...] If you then turn to the *Notebooks* and compare the theoretical sketch on one side of the page with the finished picture on the other you realize that the difference between them lies in the brush-stroke, the patina, which was neither contained in the theory nor present in the sketch. It’s this which gives the finished picture its spontaneous quality, its magic.”¹

It was Michael Hall who stated that Birtwistle’s musical ‘bible’ was not the string quartets of Beethoven, but Paul Klee’s *Pedagogical Sketchbook*.² The combination of theoretical rigour and poetic fantasy was irresistible to Birtwistle, whose own desire to combine mathematical logic and a sense of theatrical drama would make Klee his ideal champion. It was within Klee’s pedagogical writings that Birtwistle found the inspiration and at times specific solutions to his compositional aims.

In the above quotation, when discussing the difference between the theoretical exercises and the finished artwork, Birtwistle noted that it was the “brush-stroke” that gave the “magic”, but in the same conversation with Hall, he stated that “In music, unfortunately, we don’t have brush-strokes; we only have a pitch and a duration. So to compensate I use random numbers.”³

Hall described Birtwistle’s use of random numbers as “the dance of numbers”, a phrase which brings together the spontaneous intrinsically rhythmic act of dancing with the fixed notion of a mathematical system.⁴ It therefore eloquently embodies the tectonic-poetic dualism which lies at the heart of the creative visions of both Birtwistle and Klee.

Form(ation)

There are strong parallels between Birtwistle’s and Klee’s creative development. Klee’s art existed in the cracks between movements such as Surrealism, Orphism and Cubism, mixing ideas from the disciplines of the visual arts and music, while existing ‘out of time’ as he combined modernist perspectives with eighteenth century musical styles. Birtwistle’s creative path would also go on to fuse musical ideologies, combining modern atonalism with medieval techniques, and like Klee, he would reach out to other disciplines to find inspiration.⁵

During Birtwistle’s early development as a composer he was strongly influenced by the music of Erik Satie, particularly the three *Gymnopédies*. He describes the music revolving around the same subject, as if viewed from different angles. “In an instant he knew he preferred the circling immobility of Satie’s style, to what he was to call the ‘goal orientated’ music of the classical and romantic traditions”.⁶ Birtwistle compared Satie’s music to a diamond, a multi-dimensional singular object that can be experienced from different perspectives. The idea of music as a physical object that can be navigated would become one of the central principles of Birtwistle’s approach to composition. Birtwistle will often state that the music (object) is already present and that the act of composition is to work out ways to gradually reveal that object.

“I was interested in [...] the notion that this piece of music exists, just like an object, and what you can do is perform certain facets of it, examine it in different ways. [...] The total object is never sounded, but through time you build up a memory picture of what it is.”⁷

With his notion of music as a physical object, it was a logical step that Birtwistle would turn to the visual arts for inspiration.

In the early 1920s, Klee stood out from his contemporaries, many of whom had entirely rejected representation in favour of a relentless march towards pure abstraction. Klee however had found a way to combine the personal expression of his figurative drawing with the abstract settings of his colour fields and grids. Similarly, Birtwistle was looking for a middle ground that combined personal expression through tonality and harmony with the more abstract, systemized nature of modernist serialism. Like Klee, who turned to eighteenth century music to provide structural solutions, Birtwistle found that the answer to his present musical problems also lay in the past.

The technique Birtwistle would employ was the fourteenth century style of *Ars Nova*, a development from simple repetition of monophonic lines in the preceding century. It allowed greater rhythmic independence and complexity, while retaining the sense of a repeating ostinato.⁸ It is a form of *isorhythm*, where a repeating rhythmic pattern of a set length (*talea*) is superimposed onto a repeating pattern of different length (*colour*). In its application, Birtwistle had found a formal approach that relied on balancing disparate entities contained within an overall unifying structure. The tension within this non-symmetrical balance propels his 'line' forward – not a development through composed form, a propulsion based on tension and the subsequent need for release. As Birtwistle himself states: "incomplete symmetry, that is symmetry in process of being formed, is dynamic because it creates a structural need that eventually must be satisfied".⁹

In both Klee and Birtwistle the importance of line in relation to form building cannot be overstated. In his pedagogical writings Klee describes the way that the formation of a line is at the heart of his creative process: "The primordial movement, the agent, is a point that sets itself in motion (genesis of form). A line comes into being. [...] It goes out for a walk, so to speak, aimlessly for the sake of the walk."¹⁰

Klee does not set out with a pre-determined form in mind. He allows his line to wander at will, yet as forms are produced he defines the products of that wandering line as either expressions of force, or figurative representations. Klee compares the relative freedom and control of his line to the development of a child when learning to draw.

"At first the pencil moves with extreme freedom, wherever it pleases. But once he begins to look at these first works, the child discovers that there are laws which govern his random efforts. [...] The chaos of the first play-draw-

ing gives way to the beginning of order. The free motion of the line is subordinated to anticipation of a final effect".¹¹

Therefore, Klee's line is a balance between the childlike freedom of the original motion and the constraint of the laws governing the representational forms that begin to develop.

Hall stated that "all Birtwistle's music, no matter how dense and rich it may be, is essentially monody".¹² This line can also be seen as a freely moving agent, perhaps without initial intention, but providing a platform for the proliferation of additional material as the structure develops. Like Klee however, the journeys of Birtwistle's lines are not a simple A to B, from a beginning to an end point. His line will transfer between registers and instruments, freeze in time, reverse and retrace its steps, break its continuity, fragment, suggest cycles or spirals and move between foreground and background at will. Using Satie's 'diamond' as an inspiration,¹³ Birtwistle will conceive a virtual structure through which his line will travel, gradually revealing the architectural form, while leaving behind its trace in the memory of the listener.

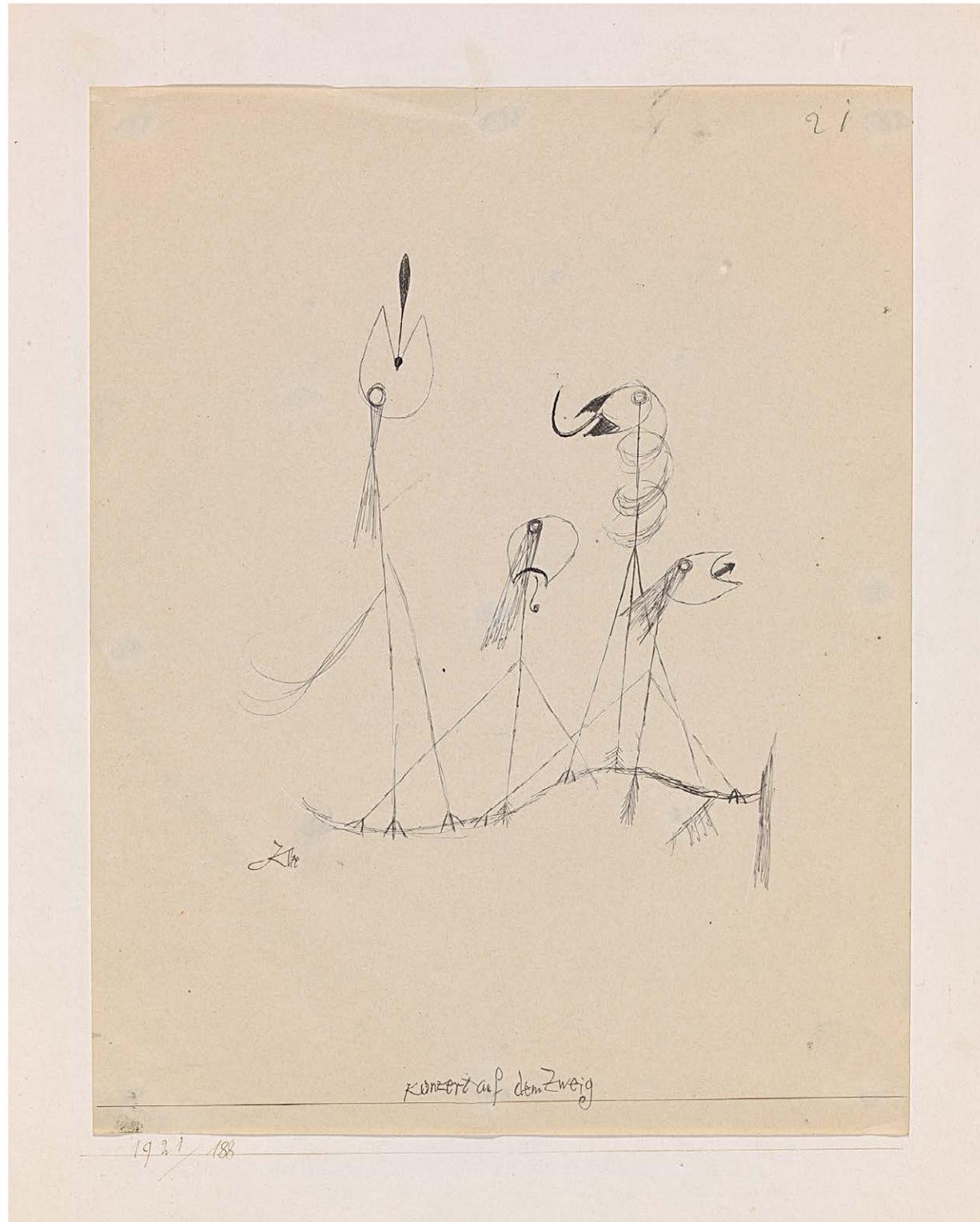
(Secret) Theatre

Both artist and composer take a multiplicitous approach to the development of line. Often beginning with a single line, they will then proliferate this thread into heterophonic forms, subsequently exchanging the 'lead role' between its constituent parts. In section I.5 of the *Pedagogical Sketchbook*, Klee defines line as being "active", "passive" or "medial",¹⁴ presenting this process as a continuum, with no starts or end points, the line being able to modulate freely between these states.

To understand this facet of the form building of both Klee and Birtwistle, it is important to see that both artist and composer view the unfolding line as a dramatic narrative, an actor playing a role. Both Klee and Birtwistle found that Opera provided a creative model, which allowed them to fuse this poetic, descriptive line with the absolute expression of pictorial colour and musical harmony respectively.

"Birtwistle conceives all his music theatrically. It is not merely dramatic in the sense that Beethoven's music is dramatic [...]. Since drama requires

2 Paul Klee: *Konzert auf dem Zweig* (*Concert on the Branch*), 1921, 188, pen on paper on cardboard, 28.2 x 22 cm, Zentrum Paul Klee, Bern, ZPK Picture Archive.



conflict [...] there must be strong contrasts. Control is therefore contrasted with waywardness, inconspicuousness with prominence.”¹⁵

“The importance of theatre and drama as a source of inspiration for Klee goes beyond mere subject matter to take on a decisive role in his approach to form ... the play of perception and the ambiguity of becoming and seeming, as well as the playful conflict between opposing forces and their coexistence within the framework of the stage.”¹⁶

In Birtwistle, as in Klee, formal hierarchy is rejected as dramatic roles are exchanged between the foreground and the background. Birtwistle came to define these roles as “cantus” (taken from *cantus firmus*, a recognized musical term for a pre-existing fixed melody in polyphonic music) by which he means a gestural, horizontal linear element (what Klee would term “individual”). He then combines this with “continuum”, the structural setting, which is more vertical, rhythmical and circular (by Klee’s definition “dividual”).¹⁷

During the 1920’s Klee produced a large number of works, which brought together his fanciful drawings and his abstract colour fields. These works were defined by writers such as Grohman and Kagan as “operatic works”,¹⁸ as they bring together his narrative line (representing the libretto) and ‘absolute’ colour (which represents the musical accompaniment). Klee would employ his oil transfer technique, to ‘superimpose’ the line drawing onto the colour setting. The spontaneity of this technique would create unpredicted results, which both exaggerated the separation of each element, while at the same time synthesizing them into a new context. Klee would cover a sheet with black oil paint and place it on a clean sheet of white paper. He would then trace a drawing placed on the oil sheet so that the line is transferred to a new setting, albeit imbued with a scratchy, broken quality. One important oil transfer painting which embodies all these elements and also the work that has received the most attention from composers¹⁹ is the painting *The Twittering Machine* (1922, 151) (Fig. 1).

Twittering Machine is a powerful example of the merging of the narrative fantasy of Klee’s line and the absolutism of his colour fields. If we study the original drawing, *Concert on the Branch* (1921, 188 – Fig. 2) side by side with the finished painting, the potency of placing the subject into the ‘cosmic void’ of the colour staining is apparent. The four birds

are now placed in a context, which suggests a more profound interpretation.

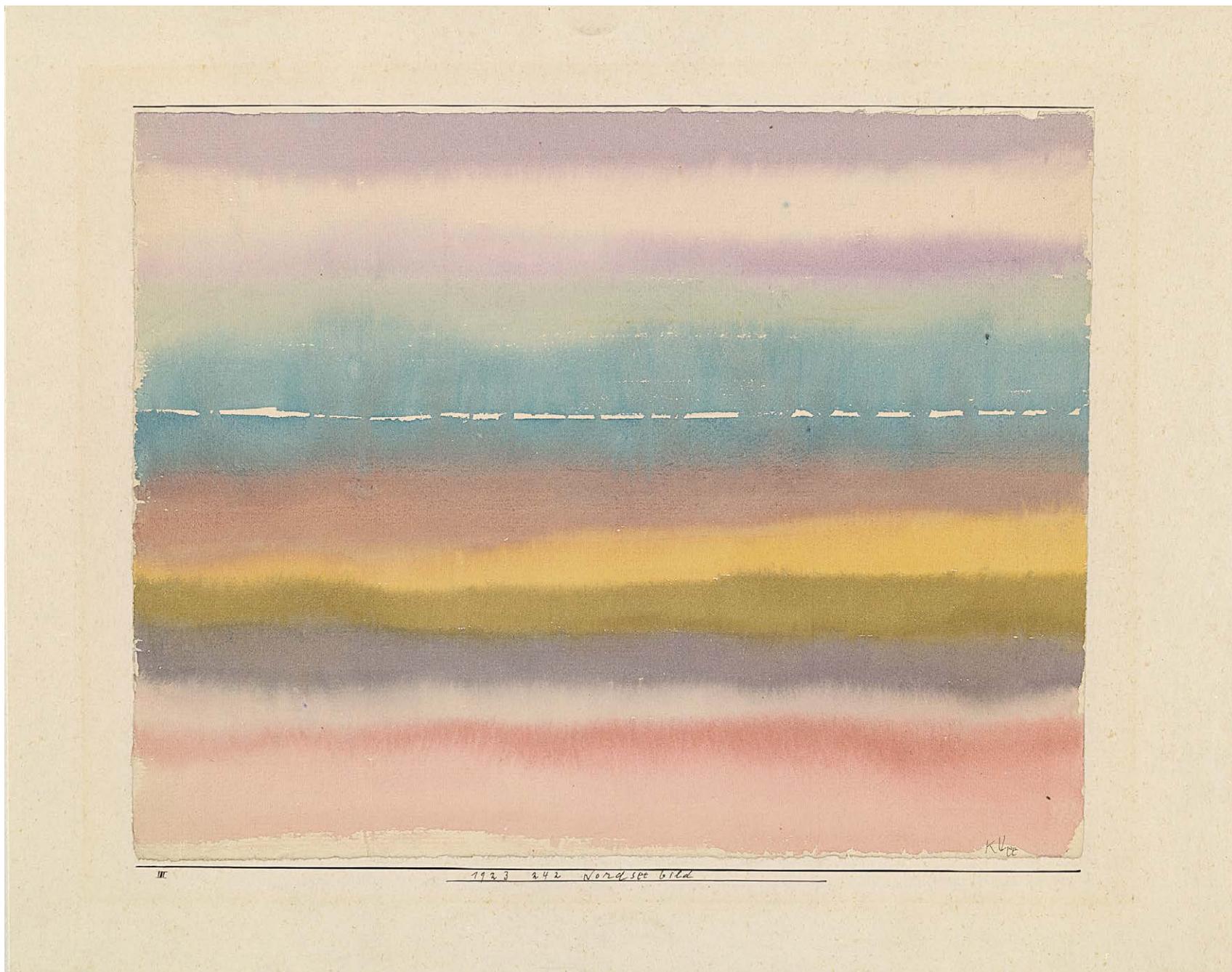
It was this painting, which so perfectly exemplifies the oppositional balances between the mechanical and magical, that Birtwistle would choose to base his composition *Carmen Arcadiae Mechanicae Perpetuum* (1978) upon. Despite all the self-declared influence of Klee upon Birtwistle’s work, this is his only composition explicitly and directly related to an individual painting.

Twittering Machine is actually a fusion of three experimental agendas that concerned Klee leading up to and during the early 1920s. The drawing *Concert on the Branch* is combined with a colour field setting, which is derived from the watercolour staining technique that Klee first used in 1910 and later in works such as *North Sea Island* (1923, 242 – Fig. 3)

The third pictorial influence comes from a series of works comprising Klee’s graphic mechanical inventions. A regular preoccupation of his fantastical drawings were these imaginary mechanisms, their purpose suggested, yet obscure, often containing inherent flaws that would prevent them from actually operating in a conventional or effective manner. The oppositional balance between control and freedom was a key theme in many of these works and very often there was a musical subject, examples include *Instrument for New Music* (1914, 10) and *Apparatus for Mechanical Music* (1921, 223 – Fig. 4).

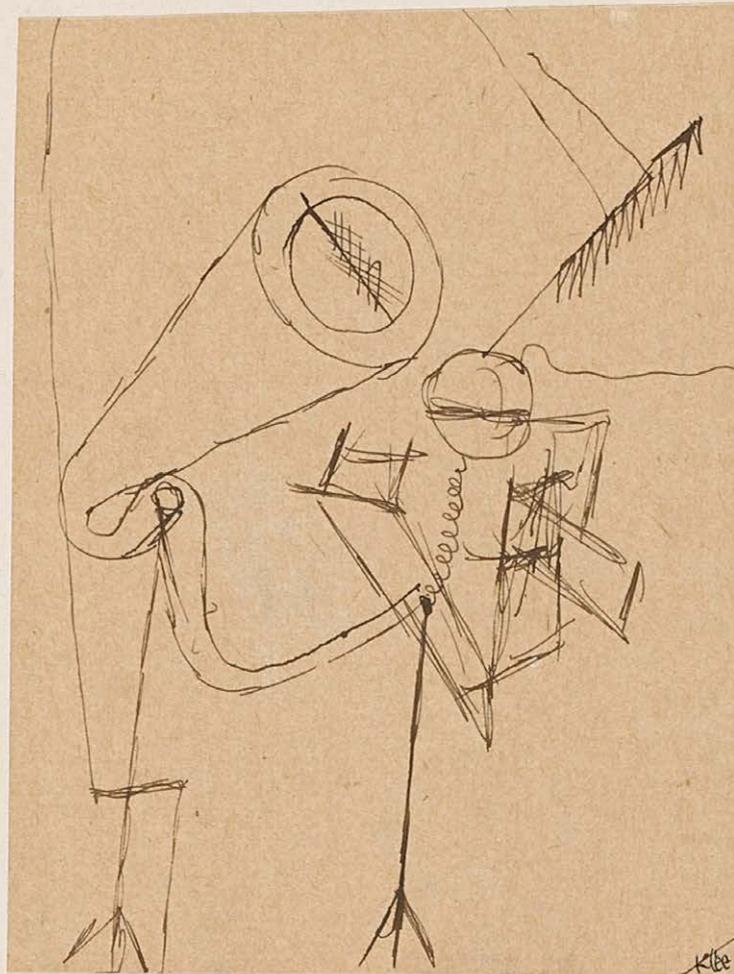
Apparatus for Mechanical Music has clear links to both *Concert on the Branch* and the finished composition *Twittering Machine*. One of the most immediately striking features of the birds in *Twittering Machine* is that they all appear to have three legs, excepting the tallest bird on the extreme left of the composition. Thus far, scholars have not offered an explanation for this phenomenon, but inspection of *Apparatus for Mechanical Music* reveals that the formation has clear parallels to this work, where the legs are in fact the lower sections of music stands.

Further links between the two works can be found, such as the spring mechanism holding the sphere in position and also the arrow with its barbed shaft protruding skywards from the sphere. In addition, the arrangement of right angles in the construction of the mechanism parallels the support structures within *Twittering Machine*. *Apparatus* has a large megaphone-like structure to amplify the sounds within, whereas *Twittering Machine* is distinctly mute in this regard. When



3 Paul Klee: *Nordsee bild* (North Sea Picture), 1923, 242, watercolour on paper on cardboard, 24.7 x 31.5 cm, Zentrum Paul Klee, Bern, ZPK Picture Archive.

4 Paul Klee: *Apparat für maschinelle Musik* (*Apparatus for Mechanical Music*), 1921, 223, pen on paper on cardboard, 11.1/11.3 x 8.5 cm, Zentrum Paul Klee, Bern, ZPK Picture Archive.



1921 2.23 *Apparat für maschinelle Musik*

Klee decided to turn his three birds into an automaton, *Apparatus for Mechanical Music* was the perfect solution to bring his birds into a state of mechanical subservience.

Symbolism within the work

Twittering Machine is full of graphic signs that for Klee served as important symbolic metaphors throughout his oeuvre. Some of the legs of the birds have the feathered flights of arrows at their base rather than feet. The arrow is one of Klee's most important symbols, used both as a formal device to direct the eye and as a metaphysical symbol of man's desire to extend his reach beyond his physical limitations. In *The Twittering Machine* it relates to both the desire to fly and attack, as the points are firmly embedded into the birds themselves; there is a clear differentiation between the erect bird with its well-groomed tail feathers, confidently spouting a dangerous doctrine, and the less assured birds, standing awkwardly on 'musical' legs while under attack from arrows that pierce them from below.

Another device to serve this differentiation is the respective tongues or 'voices' of the birds. The bird on the far left rises above the others in an exaggerated manner. Its tongue is represented as an exclamation mark; a symbol that Klee would often use in his work to depict danger.²⁰ Having established the way Klee emphasized the disparate relationship between the birds, we can now examine the machine on which they are fixed. Comparing the original drawing to the final painting it is clear that any vestiges of the branch that would suggest its original identity have been stripped away, the bark-like quality of the sketch work and the delicate twig, which projects beneath the main branch, have been removed.

The branch is now transformed to a smoothly engineered crank with a brutally angular handle. The crank is unattached at one end adding to the sensation that the mechanism is floating/suspended in the vaporous colour clouds of the setting. It is however, attached to the base by a defined vertical strut, which attaches to the horizontal crank using an inverted arc reminiscent of an inverted musical *fermata*. This use of the *fermata* is repeated as the crank meets the horizontal edge of the machine where a vertical structure is faintly suggested. The arc as an architectural motif repeats throughout the composition, appearing in

these linking structures, in the tongue of the third bird, in the mouths of second and fourth birds and in the shape of the bird heads (forming a full *fermata* when combined with the dot-like eyes).

The final, but perhaps crucial, instance of the arc is in the contours of the crank itself. The arc here appears in both the upright and inverted form, a common design feature of automaton, as this will induce the birds to bob up and down with the turning of the crank. This creates a dance like movement to contrast with their captive state, but also altering the respective hierarchy of the birds as presently shown suggesting that this is just one perspective of a multitude of other possibilities that this machine could produce. Like the arrow, the *fermata* is a fundamentally important graphic symbol for Klee and I shall return to its special significance for both the painting and the musical work later in this essay.

There have been numerous proposed readings of *Twittering Machine*: Shapiro suggests that the purpose of the machine is to trap unwitting birds, their song producing a siren-like effect to draw its victims in.²¹ Otto Werckmeister sees the painting as a fusion of machine and animal, while according to Wheye and Kennedy, the painting is often interpreted as "a contemptuous satire of laboratory science".²²

While it is tempting to propose that the painting is open to multiple readings, the evidence points to another explanation, one which takes into account the way Klee would often use his art as a biographical diary to chart his experiences. It is well documented that at the time the original sketch and the subsequent transfer painting were produced the Bauhaus was in a state of extreme turmoil. In a letter to his wife dated 6 October 1922, Lyonel Feininger wrote:

"This is a time for everyone at the Bauhaus that would be difficult for you to imagine. Yesterday we met with all the Masters and workshop leaders from 8:00 until 12.30 A.M. [...] I cannot, I dare not try to describe briefly what's happening there. A fanatical cabal has assembled. Unfortunately the motive of the movement appears to lie in the wounded vanity of the attackers and anxiety about their precarious authority – and this drives them to moralistic assaults of every kind against our friend."²³

The arguments during the tumultuous year of 1922 at the Bauhaus concerned the tension between Walter Gropius's shift towards an approach to creativity derived from industrial design and Joseph Itten's more

spiritual philosophy. Itten's position was at odds with Gropius's move toward a more practical design focus and the disagreements culminated in him leaving the Bauhaus in late 1922.

Further evidence of *Twittering Machine's* connection to the events of the Bauhaus can be found in *The Morality Wagon* (1922, 123) executed just before *Twittering Machine* and drawn as a satirical response to the debate highlighted in Feininger's letter. This work bears striking similarities to the composition of *Twittering Machine*; there are four protagonists, all seemingly locked into a mechanical device, in this case a runaway train wagon.

Like *Twittering Machine* there are several symbolic elements that drive the narrative of the work. The opposition of freedom versus constraint is embodied in the paradox of a vehicle designed for movement, yet it is firmly anchored to the ground. Further conflict can be seen in the facial features of the characters, which mirror the anchor, while displaying Klee's favoured symbol with which to express the desire for intellectual, physical or spiritual movement – the arrow.

Three of the party are attached to the largest arrow, and with direct reference to Feininger's letter, Kagan describes them as “puppetlike members of the ‘fanatical cabal’ [...] who manipulate the large arrow of moralistic assault”.²⁴

What Klee had produced in *Twittering Machine* was a ‘visual opera’, with a plot that dealt with the vicious power struggles raging within the Bauhaus during this period. He placed his characters in a state of mechanistic perpetual bondage, the futility of their situation emphasized by the contrasting cosmic void in which the action is set.

“Klee liked the detached quality of operatic action; its human characters represent elementary facts rather than psychological entities, like Good and Evil, the Pure and the Demonic, Ugliness and Beauty. The symbolical content is shared among a number of figures, so that the general is embodied in the individual. The abrupt changes, from the adventurous to the devout, from the grotesque to the pleasing, does not disturb the unity of the operatic world because its ensemble depends on contrasts and contradictions, and the most diverse realities result in an unreal world of illusion that veils the indescribable.”²⁵

Carmen Arcadiae Mechanicae Perpetuum

Carmen Arcadiae Mechanicae Perpetuum (1977), literally translated as ‘The Perpetual Song of Mechanical Arcady’, was composed to mark the tenth anniversary of the London Sinfonietta.²⁶

Written as a direct homage to Paul Klee and based upon the painting *Twittering Machine*, Birtwistle's program notes give some clues as to the specific nature of this connection and the way in which Klee's approach informed his own methodology.

“The piece is by way of a homage to Paul Klee and the title is a title he could have invented. It consists of six mechanisms which are juxtaposed many times without any form of transition. The dynamics of the piece have a time-scale independent of that of the mechanisms, creating an independent dynamic life of their own. This process is also applied to the registers of the piece.”²⁷

In the same passage Birtwistle describes *Carmen* as “contrast within contrast, context within context”. Early reviewers noted the surprising juxtaposition of materials and the mechanical nature of the piece, but perhaps missed the deeper, more profound nature of the work. Bayan Northcott, described *Carmen* as a “toyshop” piece concluding that it “seemed to accumulate a kind of comic exasperation, and makes, if not a profound, at least an entertaining addition to Birtwistle's output.”²⁸ But like the painting, a more complex structural topography lies beneath the seemingly playfully chaotic surface of the piece. It was not until later that reviewers began to understand the special significance of *Carmen* as a pivotal work for Birtwistle, serving as a catalyst for a new direction in his work.

In his conversations with Fiona Maddocks, he reflects on the piece as “one of those moments in which all the ingredients come together. [...] It seems to me like a sort of focus, a turning point in my career.”²⁹

Birtwistle's music is considered by many scholars to be extremely difficult to deconstruct in any logical way. Owing to the arbitrary nature of their construction, some scholars consider it a virtual impossibility to carry out any meaningful interpretation of his pieces.

“Rigid repetition is combined with haphazard alteration [...]. There's a middle level of obvious pattern – the level of repeated notes, or chords, or

motifs – while the lower level of detail and the upper level of large-scale form provide no simple answer to scrutiny.”³⁰

There have, however, been some scholars willing to take on the difficult detective assignment of unravelling the complexities of *Carmen*, and my own work draws upon and extends the work of three such analyses.³¹ All three analysts conclude that there are six mechanisms³² and that they are defined by their textural/rhythmic properties. To the time of these analyses, only David Beard had accessed the sketches kept at the Paul Sacher Foundation in Basel. The key to understanding Birtwistle’s compositional approach to *Carmen* and, crucially, its links to Klee’s creative ideology, lies in comparing the finished structure (evident in the score) with the one proposed on these original sketch plans. Table 1 (transcribed from the compositional sketches) shows the original ordering of the mechanisms in the plan. But a comparison between the score and the sketch plan reveals numerous changes in the final version (Table 2).

Note that the score ends after 22 mechanisms even though the plan continues. The sketch plan reveals that the disputed blocks of A₁₀ and E₁₂ have been switched around and that F₁₃ went through 3 prior alterations; D, E, A and then finally F, underlining the significance of these blocks to the composer.

What is clear from the plan and the subsequent changes is that the piece has a clear bilateral form. The first half strictly adheres to the plan

	A	B	C	D	E	F
Cycle 1	3	2	5	1	4	6
Cycle 2	6	3	1	5	4	2
Cycle 3	4	3	6	1	2	5
Cycle 4	4	1	6	2	3	5
Cycle 5	4	6	3	1	5	2

Table 1: Original arrangement of mechanisms in the sketch plan.

	Cycle 1	Cycle 2	Cycle 3	Cycle 4	Cycle 5
Plan	DBAECF	CFBEDA	DEBAFC	BDEAFC	DFCAEB
In the score	DBAECF	CFBADE	FDBCEA	EFBD	

Table 2: The actual order of mechanisms, in the finished score.

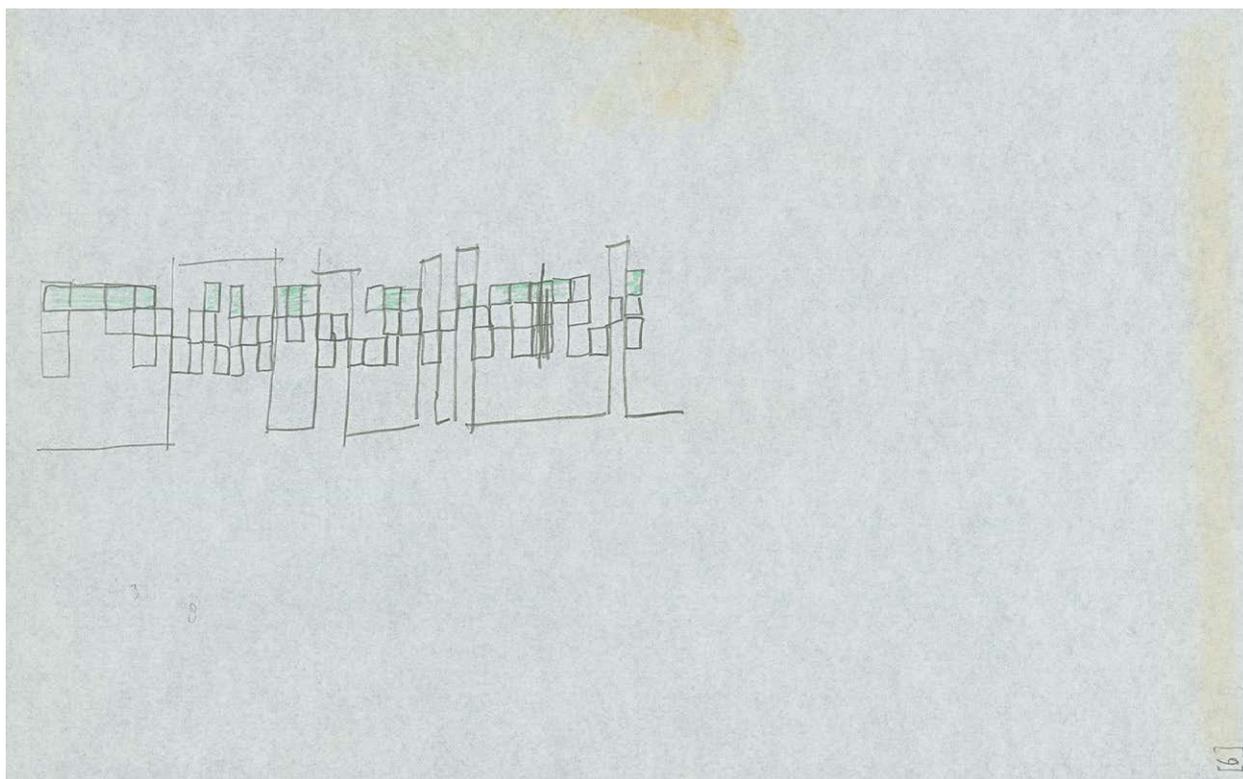
and is characterized by divisible units of 36. There is then a key transitional phase followed by the second section, which becomes less predictable, displaying an individual asymmetrical nature. All but one of the mechanism occurrences have been altered from the plan, transgressing from his own system in order to achieve a particular musical effect, by re-ordering and even discarding almost a third of the original plan.

Until recently it was not clear why Birtwistle did not continue the score to the end of the plan, but recent revelations in Maddocks’s book have shed new light on the mysteries surrounding the compositional processes in *Carmen*. In conversation with Maddocks, Birtwistle reveals that he composed the mechanisms as discrete blocks, confirming that each one possesses a distinct rhythmic/textural character. From the sketches and Birtwistle’s own brief program notes we know that he then applied a separate organizing system to the register/orchestration and dynamics (discussed later in this analysis). But what he reveals is that he completed an initial version of the piece (perhaps strictly according to the plan), but he then ‘edited’ the results.

“So I generated a long piece and then I put a line through it. This line was like a circle. I cut out from it. [...] that piece – *Carmen Arcadiae* – is the part I cut out, the part that survived. [...] I made a circle of manuscript paper round my walls and looked at the pieces. [...] So this is how it relates to Klee.”³³

What Birtwistle was searching for was a way to close his circle, to create a perpetual rhythmic mechanistic music analogous to the subject of the painting. As he stated to Maddocks, “I can tell you something specific about Paul Klee, and the indebtedness in this piece *Carmen arcadiae mechanicae perpetuum*. When I express how that piece came about, it’s non-linear.”³⁴

One solution to achieving this “non-linear” form was quite simple; chop away the last eight mechanisms to enable a return to mechanism D with its relentless machine-like character: the mechanism which starts the piece, in such an idiosyncratic way, then acts as a central pivot heralding the entry of the second section, before ending the piece to complete the cycle, ready to begin again the endless round of mechanistic pulsations and chirpings. The other alterations outlined in Table 2 may also have occurred at this point. Certainly Birtwistle may have placed the manuscript around the room to try and ‘visualize’ the piece as a



5 Harrison Birtwistle:
Carmen Arcadiae Mechanicae Perpetuum (1977/78),
pre-compositional sketch,
p. 9, Harrison Birtwistle
Collection, © Paul Sacher
Foundation.

large circular form. It is not too far-reaching an assumption to suggest he may have moved some of the blocks around by physical exchanging them in order to gain the overall musical cyclic form he was striving for.

Three opposing schemes

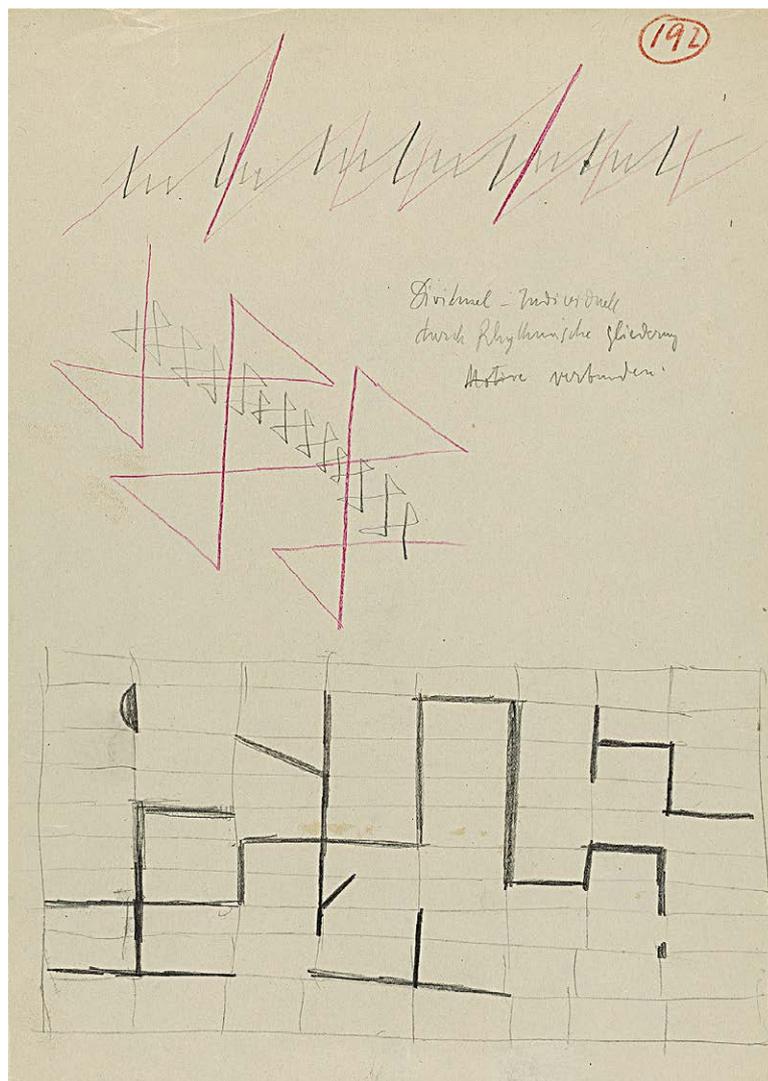
Having established the nature of his six mechanisms and a potential order in which they might occur, Birtwistle then set about placing them within a system which would establish ‘independent time scales’ for the mechanisms, register and dynamics of the piece. To understand how he approached this, we must return to the compositional sketches.

A large part of the sketches consist of the pre-compositional plan highlighted earlier, but before referring to this section of the sketches, I would draw attention to a previously overlooked small sketch found on page nine of the portfolio (Fig. 5). This sketch is particularly significant, as it shows the early stages of Birtwistle working out a structural

approach to *Carmen*. The sketch consists of an arrangement of hand drawn squares distributed among three horizontal rows. The resulting structure produces a seemingly random set of vertical relationships combined with a ‘dividual’ one plus one horizontal rhythm. Birtwistle has then imposed a ‘higher articulation’ of a single line, which intersects the smaller scale structure. This line has an ‘individual’ character with its proportionally random horizontal distribution.

Birtwistle was very familiar with Klee’s notion of ‘dividual’ versus ‘individual’ structure, and this drawing shows us that this was very much in his thinking when working out his structural approach to *Carmen*. There are striking similarities between Birtwistle’s sketch and the ones made by Klee concerning ‘individual – dividual’ structure in both volumes of his notebooks.

Purely Planar (Fig. 6) shows how Klee would combine a ‘dividual’ structure described here as “[a]n unaccented rhythmical base” with a “higher articulation in free choice individually accented and rhythmicalised.”³⁵ Like Klee, Birtwistle seems to be working out some kind of



dialectical relationship between a 'dividual' grid system across three rows and a higher level of decision-making, superimposed upon it.

What it does show is that 'individual - dividual' structure and therefore symmetrical versus non-symmetrical balance was central to his thinking in his compositional approach. Furthermore, the idea of a systemized grid structure, onto which a higher level of decision-making could be imposed, was at the heart of this balance.

As Birtwistle begins to develop his structural ideas, he transfers his three tripartite grid structure to three horizontal lines (Fig. 7). He then

subdivides these lines into durational blocks.³⁶ The lower line contains blocks that are made of regular cells of eighteen units, with the other lines having a mixture of durations – the middle line containing longer durations and the upper line containing more irregular durations. It is interesting to note the similarities of Birtwistle's sketch plan to Klee's classroom examples such as the example in Fig. 8, where Klee is discussing the combination of 'individual' (in this case based on golden section proportions) and 'dividual' elements to create rhythmic movement.

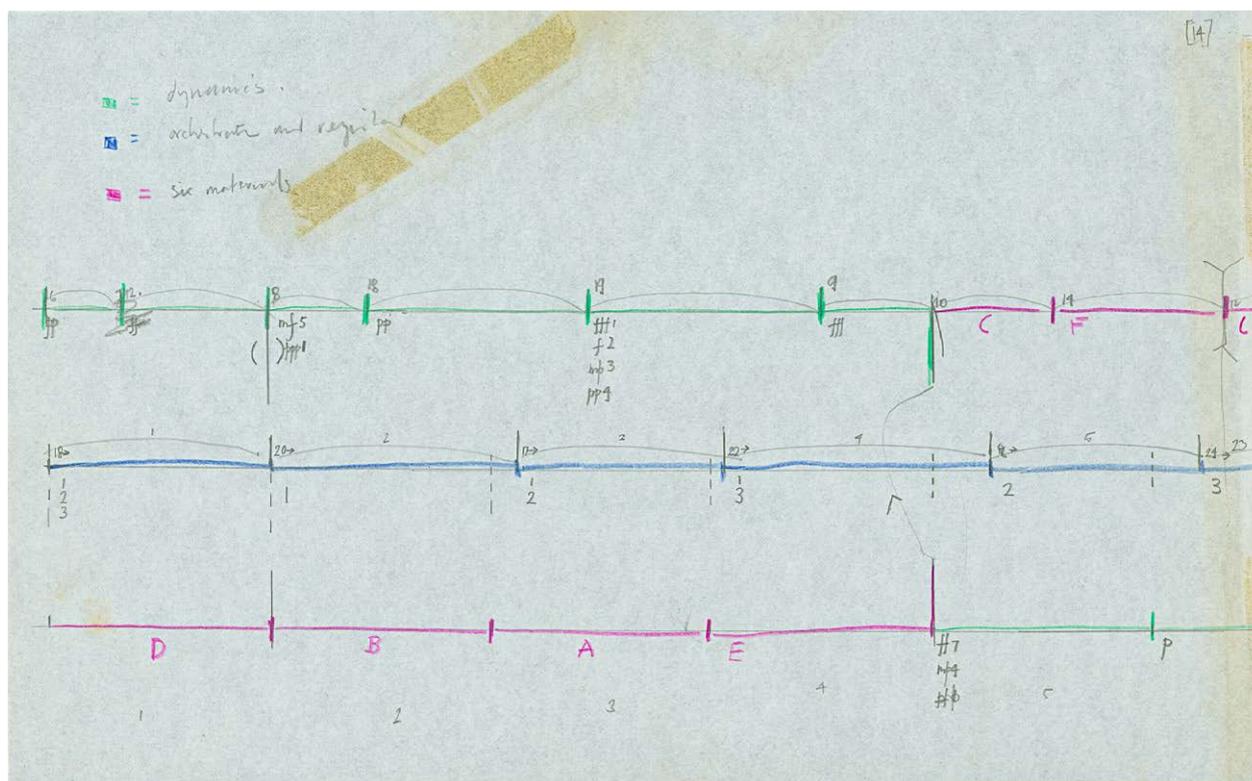
Birtwistle then divides his compositional materials into three separate schemes to govern dynamics, orchestration-register and the six mechanisms (textural rhythm). He then distributes these schemes among the three lines. In the sketch plan (Fig. 7) he has placed the first four occurrences of the mechanisms (D, B, A, E) along the lower regularly spaced line before moving the next in the series up to the more irregularly spaced top line. The dynamics scheme then moves from the top to lower line and the register and orchestration maintain their path on the middle line.

The register scheme denotes a simple *high*, *middle* or *low*, while the dynamics scheme consists of groupings of one to two, three and four types: these are then assigned numbers *pp*, *mp*, *f*, *ff*. In the sketch plans both the dynamic and the register elements are assigned numbers, which he then selects at random from tables.³⁷

The overall effect of this methodology is that the three elements are acting upon each other, contributing to an overall compositional effect, but at the same time they are entirely independent of each other, which gives the piece its multi-layered and unpredictable quality.

However, as with the sequence of the mechanisms, it seems Birtwistle did not leave the decision-making in the composition of *Carmen* entirely up to the systems he devised. As stated earlier, the bilateral structure of the overall piece, characterized by the shift from a more regular order to a more irregular one, coincides with a marked deviation from the original plan. We can therefore assume that one compositional aim of the piece is to present a navigation from a determinate system to a higher level of intuitive decision-making. Birtwistle's propensity towards deviation from his original systems has caused difficulties for previous analysts (as discussed later in this article), yet, it is this deviation, which lies at the very heart of understanding the artistic aim of the piece.

Although *Carmen* is a complex composition, containing multiple dialectic relationships, the overall oppositional relationship and there-



7 Harrison Birtwistle: *Carmen Arcadiae Mechanicae Perpetuum* (1977/78), plan of composition, p. 14, Harrison Birtwistle Collection, © Paul Sacher Foundation.

fore the main artistic tension within the piece is the one between the composers intuitive will and the system he himself has designed. This is not a question of the composer making decisions purely for musically decorative results; this is the main artistic objective of the piece, acting as a perfect analogue for the oppositional relationship between freedom and constraint, inherent in the painting

Harmonic materials

Another example of this oppositional balance between system and self can be found in the choice of harmonic materials themselves. Analysts have expended great effort in trying to define the exact harmonic relationship of the pitch choices in *Carmen*. That there is a unifying scheme at work is supported by Birtwistle's recent discussions with Maddocks:

"In *Carmen arcadiae* I invented, like wild track, say five different musics which had no relation to each other. I didn't consider what the relationship of these various elements was, only that there was a unity because of the harmony I chose. They all belonged to the same harmonic family – like different people within it, each with their own character. [...] there was an inner unity."³⁸

There has been some disagreement between previous analysts regarding the specific application of a harmonic scheme in *Carmen*. In his conversations with Maddocks Birtwistle himself states that "It's about making a chord. [...] How do you make something from your intuition? [...] I've often thought about trying to formulate this but I don't want to. I'm quite happy it's vague."³⁹ As so often with Birtwistle, what at first appears to be an admission of a lack of rigor in his approach is actually evidence that his decision to leave a degree of intuitive decision-making to this aspect of his compositional approach is carefully considered. It

is fundamental to his balancing act between intuitive and systemized decision-making.

Like the harmonic setting in *Carmen*, *Twittering Machine* uses a limited palette of complementary blues and pinks in order to provide its own dramatic setting. In Klee's words, if this complementary colour theme existed in isolation "a kind of tranquillity would set in", as we saw earlier in the composition *North Sea Picture*, but as Klee states "it would be dead, an inactive harmony. What we need is an active harmony. This requires deviation."⁴⁰

In *Twittering Machine*, Klee creates tension by superimposing the mechanistic automaton with its twisted unnatural birds and its dark smudged forms onto the simple two-part 'static' harmony of the colour

field. In *Carmen* Birtwistle introduces his static generic chord and regular rhythmic pulse onto which he superimposes his rhythmical, textural mechanisms and asymmetrical schemes of dynamics and register.

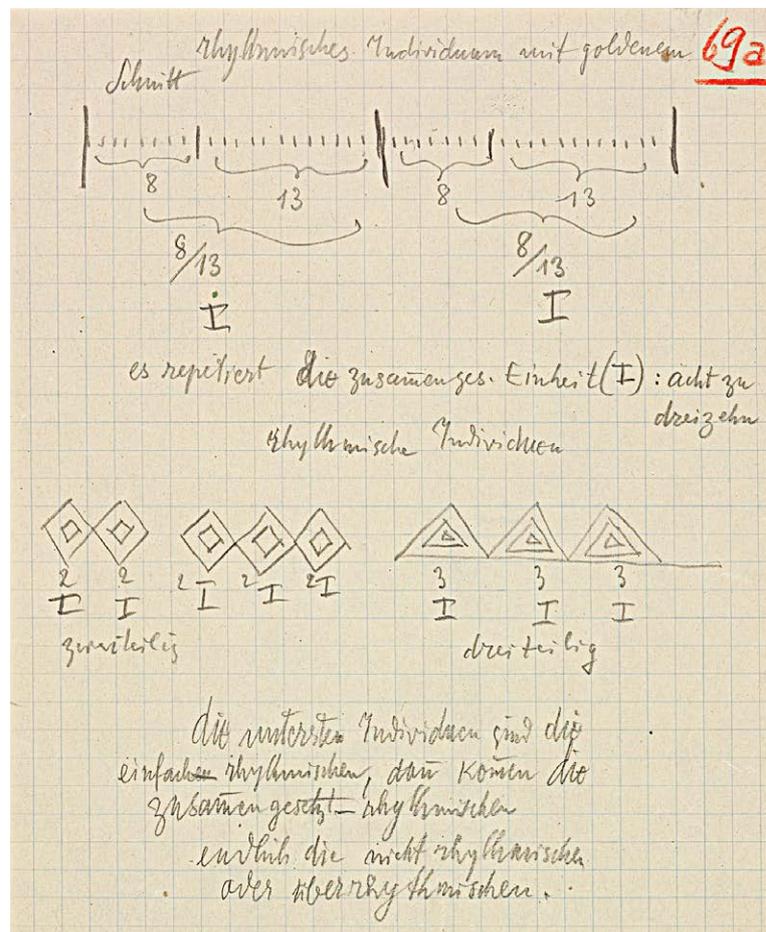
Time

Having established the structure of *Carmen* in relation to its harmonic materials, rhythmical/textural mechanisms and the organization of the independent register and dynamic schemes, this leaves one final, structural element, the *fermatas*, which separate the majority of the mechanisms. It is possible that their importance to the compositional aims of *Carmen* has been underestimated by previous analyses, particularly their significance in relation to the correlations between the creative approaches to time of Birtwistle and Klee.

As a musician, Klee was familiar with the function of the *fermata* in a musical context. The symbol represents a note or pause the length of which is at the discretion of the conductor or musician(s). This is often used by composers to intensify beginnings, endings and transitional phases, for example, a sustained chord following a cadence returning to the tonic exaggerates the sense of resolution. Equally, if that chord was a suspension or dissonant in nature it would heighten the sense of incompleteness, suggesting that further movement is required to achieve balance. This psychological dualism inherent in a single symbol embodies Klee's static – dynamic dualism. The other function of the *fermata* is to suspend time, to remove the viewer or listener from the worldly concerns of strictly measured tempo. In the context of *Carmen* this seems a particularly useful device, as it contrasts so strongly with relentless mechanical nature of the mechanisms.

Analysts have suggested that the purpose of these pauses is to delineate between the sections, negating any sense of transition between them. "They are not transitions between mechanisms, but they do mitigate the starkness of the oppositions, signalling the end of one block and the beginning of the next."⁴¹

While this is certainly one possible function of the rests, I would propose a further role, which takes into account the structural meaning of the painting itself. As described earlier, the colour field setting for the subject is of vital importance to understanding the dialectic relationships within the work. The sense of a multi-dimensional cosmic space,



8 Paul Klee: *Bildnerische Gestaltungslehre* [Manuscript 1921/22], p. 69a (www.kleegestaltungslehre.zpk.org/ee/ZPK/BG/2012/01/04/071/) "rhythmic individual with golden ratio" – "it repeats the assembled unit (I): eight to thirteen[;] rhythmic individuals".

in which the machine is situated, would conceivably allow the viewer to navigate around the machine viewing it from multiple perspectives. The *fermata* can be seen as an analogue for the cosmic setting of the colour field, both suggesting a suspension of rational law.

As Kagan and Kennon point out “The fermata is, in a sense, a symbol for the suspension of the laws of rational time in musical composition because it momentarily and indefinitely disrupts the calibrating framework of the rhythmic structure, beat, and tempo.”⁴² The colour field suggests multi-dimensional space, the viewer can sink back into the cosmic setting, which surrounds the mechanized device, to gain a different viewpoint. To the same end, Birtwistle employs his suspended rests to allow the composer to reposition his perspective, ready to present the mechanisms in a transformed way.

Andrew Kagan has suggested that for Klee the curved arch and fixed point represented a frozen analogue of the musical metronome. In his Bauhaus teaching, the metronome was an important symbol of the opposing balance between gravity and momentum.

“The pendulum is an expression of temporal unity, a compromise between movement and countermovement, the symbol of mediation between gravity and momentum.”⁴³

The constraint of gravity and man’s desire to fly is one of Klee’s most potent oppositions; we find it in pictures such as *Hero with One Wing* (1905, 7)⁴⁴ and in the *Pedagogical Sketchbook* where he describes:

“It is this contrast between power and prostration that implies the duality of human existence. Half winged – half imprisoned, this is man! Thought is the mediary between earth and world. The broader the magnitude of his reach, the more painful man’s tragic limitation.”⁴⁵

Suspension of rational time, by stopping the metronome, would therefore allow the viewer/listener to enter a realm of non-rational suspended time, where earthly constraints such as gravity no longer have control and we are free to fly in a multi-dimensional space at will.

There is also a third element to the nature of some of the transitional rests, where the notes held in suspension are punctuated with a percussive staccato accent. These *fermatas* can be seen as a direct musical analogue of the visual *fermata* symbol.

By creating these active/inert structures, Birtwistle once again is challenging our perception of what to expect, creating dynamic tension by presenting *fermatas* that are neither static, or fully in motion, that confound classification, moving between a background or foreground role. In fact, the very last statement of the piece is a single held note while the score gives the direction “*molto rall[entando]*”. This in itself is a performative impossibility, yet it can be seen as a fitting final statement as it embodies the static dynamic dualism inherent in the composition and in the painting itself.

Conclusion

The complex, seemingly chaotic nature of *Carmen* is immediately obvious in the aural perception of the piece. Yet analysis begins to show us just how rigorously composed that complexity is. Initially we have the conflict between the mechanisms themselves, highlighted by their distinct characteristics and the way Birtwistle avoids any obvious transitional material. He chooses instead to juxtapose them in a stark and brutal way, sometimes separating them with *fermatas* that serve to suspend any logical sense of temporal continuity. But acting upon these mechanisms, there are deeper layers of activity – the register and dynamic schemes, which Birtwistle has purposely disconnected from the sequence of the mechanisms, using a system of random numbers.

The potential for oppositional effects has therefore multiplied exponentially. So the question is: How do these oppositions relate to the painting? I have attempted to show how the painting itself is a visual analogue of the tensions and conflicts within the Bauhaus at the time of its creation and that like the musical work, the oppositions within the painting are more subtle and complex than at first perceived.

Like the musical composition, all of these elements multiply to build a multi-dimensional structure of opposing elements that contribute to a visual architecture, which seeks to contain these highly charged oppositional tensions.

It is perhaps at this higher organizational level when viewing/listening to the works that the links between them are most strongly evident. As I highlighted earlier, *Carmen* can be viewed as having a bilateral symmetry, yet like with Klee, this symmetry is never a straightforward equal divide. The second half of the work begins to display more asym-

metrical tendencies, which add to a greater sense of unpredictability, and as I have shown, this is largely due to the intuitive will of the composer overriding his own predetermined schemes.

This transition from the tectonic to the poetic, the theoretical to the magical is a perfect analogue for the relationships within the painting. The movement from the predetermined system to a less predictable and free compositional approach in *Carmen* mirrors the dualistic structure of the painting.

However, it would be wrong to simply view *Carmen* and *Twittering Machine* as musical and visual metaphors of a struggle between two opposing ideologies. Klee himself was always portrayed as being above/removed from such polar debates. This neutrality, however, meant that he was often dragged into arguments to act as an impartial voice of reason. After one such occasion in 1921 he wrote to Gropius to state:

“I welcome the fact that forces so diversely inspired are working together at our Bauhaus. I approve of the conflict between them if the effect is evident in the final product. [...] On the whole, there is no such thing as a right or wrong; the work lives and develops through the interplay of opposing forces, just as in nature good and bad work together productively in the long run.”⁴⁶

This quotation perfectly shows how Klee could rise above the trivialities of these ideological battles, but also that he saw the potential of these conflicts for fuelling the artistic product of the Bauhaus. These two perspectives (cosmic and earthly) are imbued in both the works discussed here. Klee and Birtwistle demonstrate the relative futility of the oppositions within their respective works in two ways. Firstly, by placing the drama in a setting that seems to transcend the worldly concerns of the immediate present. Klee conveys this cosmic viewpoint by placing the drama within his otherworldly colour field and Birtwistle achieves this through the ‘out of time’ nature of his *fermatas*.

The second is the way both composer and artist suggest the perpetual/cyclic nature of their subject. The full title of *Carmen* clearly points to a sense of a never-ending procession of sounds and this concurs with his revelations to Maddocks, which confirm that Birtwistle viewed and indeed composed *Carmen* as a circle, not a linear sequence of events. In both the painting and music, the oscillation between foreground and background and the fractured discontinuity of line are further complicated by the use of circular form, looking backwards as well as forwards to create a sense of the perpetual, rather than a journey within a fixed temporal or spatial frame.

So when the third occurrence of the machine-like mechanism returns, rather than see it as a final musical statement and therefore a victory for the mechanistic side of the struggle, we see it as a beginning as well as an end; a return to the perpetual struggles of mankind, history repeating as viewed from a higher realm. The cyclic nature of the painting lies within the crank handle of the automaton, which can be stopped and started, at will, repeating the sounds of the opposing voices without resolution, ad nauseam. When the crank stops, it is at these moments that the viewer/listener draws away for the immediacy of the sounds and foreground action and enters the higher realm of the colour field and *fermatas*.

The initial encounter of both works suggests an eccentric, whimsical narrative that mixes mechanized and poetic sounds and images. Yet analysis demonstrates that beneath that surface impression, there lies a multidimensional structure, which serves to bring together opposing elements into a dramatic and highly charged composition. Both pieces place these oppositions within a wider context, one that suggests a philosophical commentary on the futility of such conflicts in relation to a higher fatalistic and eternal power.

Anmerkungen

- 1 Birtwistle at home in France in conversation with Michael Hall, December 1983. Michael Hall: *Harrison Birtwistle*, London 1984 (The contemporary composers, Vol. 4), p. 150.
- 2 Ibid., p. 26.
- 3 Ibid., p. 150.
- 4 See Hall's discussion of the "dance of numbers" (as named in the content of the book) in his analysis of ...*agm...*, *ibid.*, pp. 98–103.
- 5 Hall noted that Birtwistle would rarely be found at concerts preferring instead to visit art galleries where he could be seen "gazing at the Cézannes", *ibid.*, p. 4.
- 6 Ibid., p. 7.
- 7 Birtwistle after Paul Griffiths: *New Sounds, New Personalities. British Composers of the 1980s*, London 1985, p. 191.
- 8 For a detailed discussion of medieval musical techniques including *Ars nova* see John Caldwell: *Medieval Music*, Bloomington 1978; or Lloyd Ultan: *Music Theory. Problems and Practices in the Middle Ages and Renaissance*, Minneapolis 1977.
- 9 Birtwistle in his notes for *Tragoedia*, cited in Hall: *Harrison Birtwistle*, p. 39.
- 10 Paul Klee. *The Thinking Eye*, ed. by Jürg Spiller, transl. by Ralph Manheim, London/New York 1961 (The Notebooks of Paul Klee, Vol. 1), p. 105.
- 11 Ibid., p. 103.
- 12 Hall: *Harrison Birtwistle*, p. 20.
- 13 Ibid., p. 7.
- 14 Paul Klee: *Pedagogical Sketchbook*, New York 1953, p. 21.
- 15 Hall: *Harrison Birtwistle*, p. 34.
- 16 Christina Thomson: Theater, in: *The Klee Universe* [Exhibition Catalogue Neue Nationalgalerie, Berlin, 31.10.2008–8.2.2009], ed. by Dieter Scholz and Christina Thomson, Ostfildern 2008, pp. 165 f., here p. 166.
- 17 For a discussion of Birtwistle's notion of Cantus vs. Continuum see Arnold Whittall: The Geometry of Comedy, in: *Musical Times* 134 (1993), pp. 17–19, esp. p. 19. A detailed discussion of the development of Klee's theory of 'Dividual' and 'Individual' structure can be found in *Paul Klee. The Thinking Eye*, pp. 217–292.
- 18 See chapter 2, "Operatic Paintings: The Roles of Line and Poetry in Klee's Mature Art", in: Andrew Kagan: *Paul Klee. Art and Music*, Ithaca/London 1983, pp. 95–143.
- 19 Musicologist Stephen Ellis was instrumental in providing much of the early material for the Paul Klee Centre music archive. He currently estimates there are over 800 works 'connected' to Klee's oeuvre, and *Twittering Machine* is the most popular subject. Email correspondence with the author, 9 November 2010.
- 20 Other examples of the use of the exclamation mark to depict danger or impending disaster include *Main scene from the Ballet "The False Oath"* (1922, 155) and *Catastrophe, with the Bleeding Dog* (1922, 193). Interestingly Klee has removed the dot within the fermata during the transfer process, which was more pronounced in the original drawing.
- 21 Maurice L. Shapiro: Klee's Twittering Machine, in: *The Art Bulletin* 50/1 (1968), pp. 67–69. This is a theme enthusiastically taken up in John F. Moffitt: Paul Klee's *Twittering Machine* and the emblematic 'birds-in-bondage-vile' theme, in: *Studies in Iconography* 9 (1983), pp. 135–174.
- 22 Darryl Wheye/Donald Kennedy: *Humans, Nature, and Birds. Science Art from Cave Walls to Computer Screens*, New Haven, CT 2008, p. 79. See also Otto Karl Werckmeister: *The Making of Paul Klee's Career, 1914–1920*, Chicago/London 1989, p. 240.
- 23 Busch-Reisinger Museum, acq. No. 1962.31. English translation after Kagan: *Paul Klee. Art and Music*, p. 110.
- 24 Ibid., p. 111.
- 25 Grohmann: *Paul Klee*, New York 1954, p. 246.
- 26 The score is dedicated "To my friends the London Sinfonietta on the occasion of their tenth birthday". *Carmen* is the second in a trilogy of works that Birtwistle composed for the Sinfonietta between 1976 and 1984, the others being *Silbury Air* (1977) and *Secret Theatre* (1984).
- 27 Birtwistle quoted in Hall: *Harrison Birtwistle*, p. 177.
- 28 Bayan Northcott: London Sinfonietta Tenth Anniversary Concert, in: *Tempo* 124 (March 1978), pp. 27 f., here p. 28. Northcott refers to the title of an earlier Birtwistle work, *Chorale from a Toy-Shop* (1967). See also Alison Patricia Deadman: *Mechanical Arcady. The Development of an Aesthetic in Birtwistle's Orchestral Works Written for the London Sinfonietta Between 1977 and 1984*, MA Thesis, University of Leeds, 1990, p. 78.
- 29 Harrison Birtwistle: *Wild Tracks. A Conversation Diary with Fiona Maddocks*, London 2014, pp. 74 f.
- 30 Paul Griffiths: Harrison Birtwistle's hands, in: *The New Yorker* 69, No. 22 (19 July 1993), p. 85. Griffiths here refers specifically to Birtwistle's piano concerto *Antiphonies* (1991/92).
- 31 The analyses that have been considered are Jonathan Cross: *The Stravinsky Legacy*, Cambridge 1998, pp. 71–78; Brian Carl Robison: *Towards a Methodology for Analysing Carmen Arcadiae Mechanicae Perpetuum*, PhD dissertation, Cornell University 1999; and David Jason Beard: *An Analysis and Sketch Study of the Early Instrumental Music of Sir Harrison Birtwistle*, PhD dissertation, University of Oxford 2000.
- 32 Initially Cross defined seven mechanisms but he concluded that six and seven are subforms of the same one.
- 33 Birtwistle: *Wild Tracks*, pp. 67 f.
- 34 Ibid., p. 66.
- 35 Paul Klee. *The Nature of Nature*, ed. by Jürg Spiller, transl. by Heinz Norden, London 1973 (Paul Klee Notebooks, Vol. 2), p. 209.
- 36 One unit in the plan is equivalent to a duration of one quarter note in the score. Sketch page A4: 21 contains the workings for these durations.
- 37 Sketches detailing the number rotations for these elements are found in the A4 sized folder pages 8, 11, 12 and 14 (register) and 17, 24 and 25 (dynamics).
- 38 Birtwistle: *Wild Tracks*, p. 66.
- 39 Ibid., p. 75.
- 40 Paul Klee. *The Thinking Eye*, p. 515. Translated after Petra Petitpierre: *Aus der Malklasse von Paul Klee*, Bern 1957, "Harmonisch – organisch" (pp. 30 f.), here "Es würde dort eine Art Beruhigung eintreten, die gleichbedeutend wäre mit vollständigem Stillstand. Eine Harmonie, die ihren Sinn hat und als Exempel für Harmonie wertvoll ist, die aber dadurch, daß sich diese letzte Bedingung selbstlos erfüllt, tot wäre, ist eine inaktive Harmonie. Die Forderung ist aber eine aktive Harmonie. Somit erfordert dies ein Abweichen." Ibid., p. 30.
- 41 Cross: *The Stravinsky Legacy*, p. 78. Cross is comparing Birtwistle's approach to that of Stravinsky by paraphrasing Edward T. Cone: Stravinsky. The Progress of a Method, in: *Perspectives of New Music* 1/1 (1962), pp. 18–26.
- 42 Andrew Kagan/William Kennon: The Fermata in the Art of Paul Klee, in: *Arts Magazine* 56/1 (1981), pp. 166–170, here p. 67.
- 43 Paul Klee. *The Thinking Eye*, p. 387.
- 44 For further discussion of the man's incapacity to fly in Klee's art see Mark Rosenthal: The Myth of flight in the art of Paul Klee, in: *Arts Magazine* 52/1 (1977), pp. 90–94.
- 45 *Pedagogical Sketchbook*, p. 54.
- 46 Klee in a letter written to Walter Gropius in December 1921, cited after Grohmann: *Paul Klee*, p. 64.

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*.



Das Signet des Schwabe Verlags ist die Druckermarke der 1488 in Basel gegründeten Offizin Petri, des Ursprungs des heutigen Verlagshauses. Das Signet verweist auf die Anfänge des Buchdrucks und stammt aus dem Umkreis von Hans Holbein. Es illustriert die Bibelstelle Jeremia 23,29: «Ist mein Wort nicht wie Feuer, spricht der Herr, und wie ein Hammer, der Felsen zerschmeisst?»

VON DER FUGE IN ROT BIS ZUR ZWITSCHERMASCHINE

PAUL KLEE UND DIE MUSIK

Paul Klee gehört nicht nur zu den prägendsten Malerpersönlichkeiten des 20. Jahrhunderts, sondern hatte auch eine starke Affinität zur Musik. So schrieb er unter anderem Musikkritiken, spielte als Amateur hervorragend Geige und verkehrte mit vielen Komponisten. Mit seinen Werken und seinen theoretischen Schriften wie den Unterrichtsmaterialien am Bauhaus inspiriert er bis heute zahlreiche Komponistinnen und Komponisten. Dieser Band präsentiert Texte über musikalisch beeinflusste und die Musik beeinflussende Werke Klees, insbesondere seine Beschäftigung mit Johann Sebastian Bach sowie die Rezeption seines gestalterischen Denkens im aktuellen Musikschaffen von Pierre Boulez bis Harrison Birtwistle. Bisher unbekannte Quellen, zahlreiche Abbildungen und Neuinterpretationen verhelfen dabei zu neuen Sichtweisen.

Thomas Gartmann studierte Musikwissenschaft und promovierte zu Luciano Berio. Er leitet heute die Forschung an der Hochschule der Künste in Bern sowie das Doktoratsprogramm «Studies in the Arts». Schwerpunkte seiner Forschung sind Beethoven-Interpretationen, Musik und Politik, Librettistik, Jazz.

SCHWABE VERLAG

www.schwabe.ch

ISBN 978-3-7965-4255-8



9 783796 542558