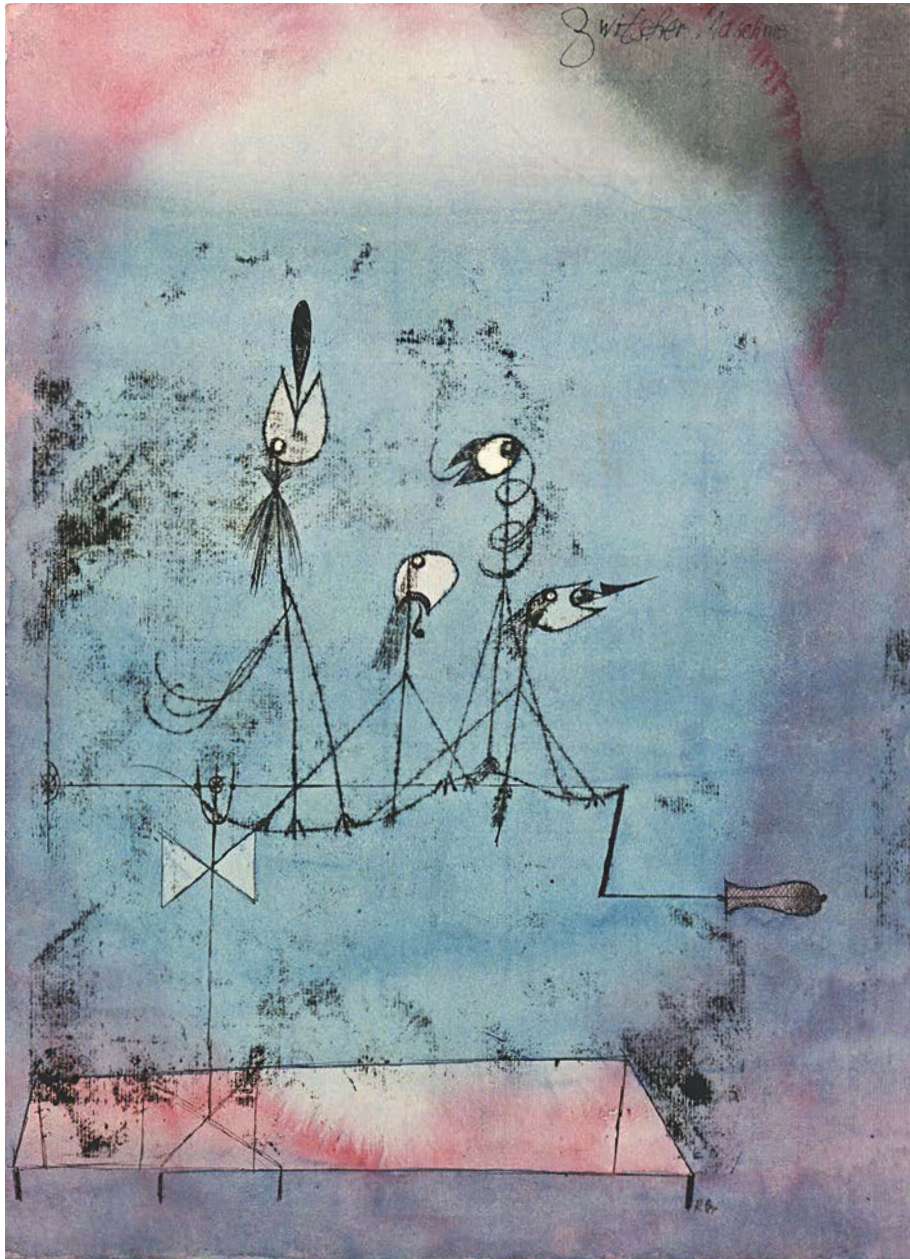


VON DER FUGE IN ROT BIS ZUR ZWITSCHERMASCHINE

PAUL KLEE UND DIE MUSIK

Thomas Gartmann (Hg.)

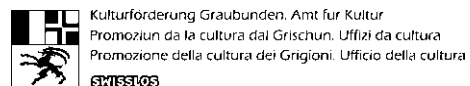


Hochschule der Künste Bern, 2020
www.hkb.bfh.ch



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

Mit freundlicher Unterstützung durch:



ERNST GÖHNER STIFTUNG

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



SCHWEIZERISCHER NATIONALFONDS
ZUR FÖRDERUNG DER WISSENSCHAFTLICHEN FORSCHUNG

Erschienen 2020 im Schwabe Verlag Basel

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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



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

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

Redaktion: Osamu Okuda

Lektorat: Daniel Allenbach

Umschlaggestaltung: icona basel gmbh, Basel

Layout und Satz: mittelstadt 21, Vogtsburg-Burkheim

Druck: BALTO print, Litauen

ISBN Printausgabe 978-3-7965-4255-8

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

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

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

Zudem sind Inhaltsverzeichnis und Überschriften verlinkt.

rights@schwabe.ch

www.schwabe.ch

Inhalt

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

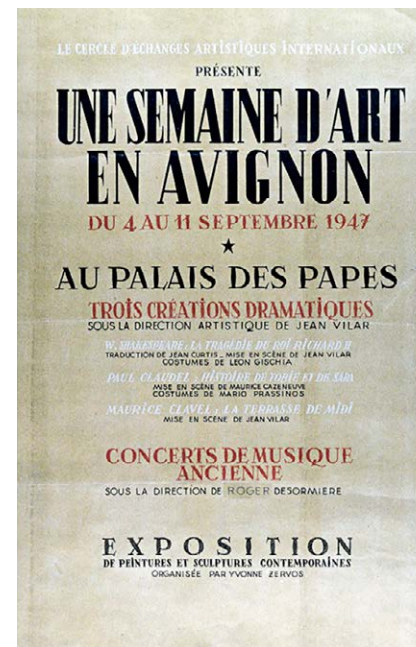
Ulrich Mosch

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.

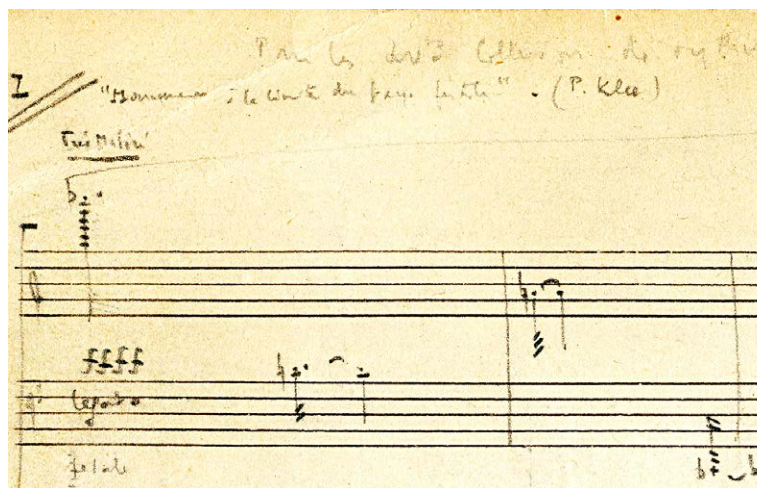
Unter dem Eindruck von Klees Bildern

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

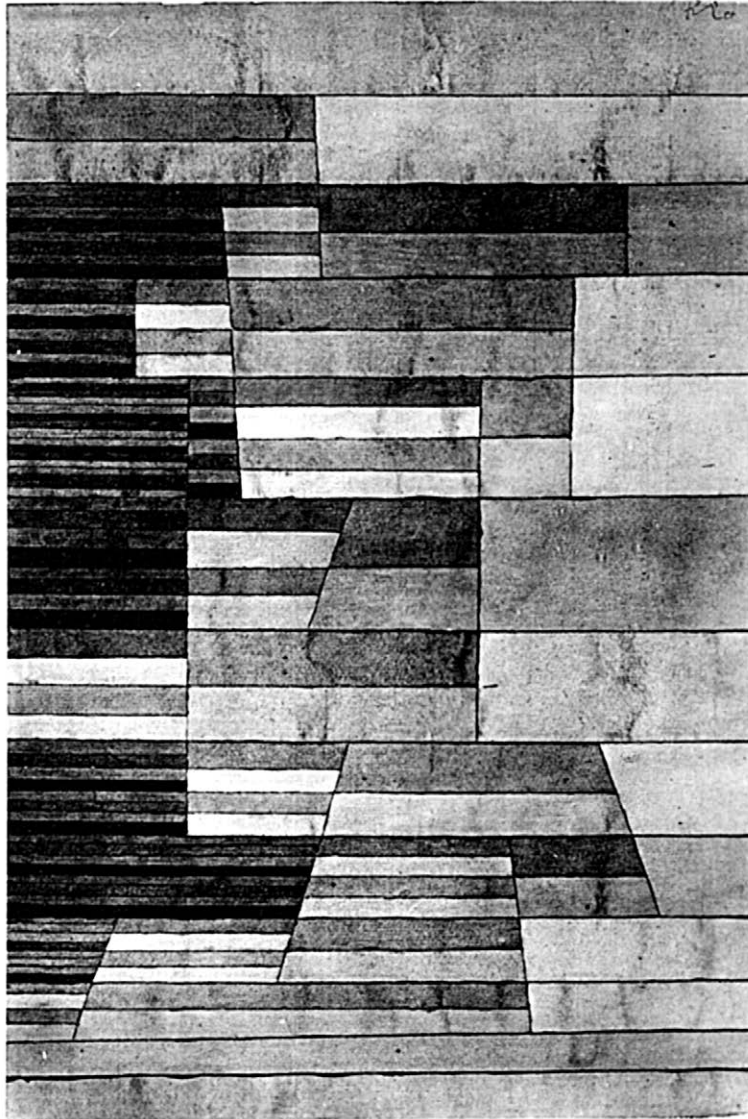
1989, in dem bereits erwähnten Band *Le pays fertile*, sagte Boulez über die Hintergründe dieser wieder verworfenen Titelgebung:

«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, sie 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 *Werbeblatt 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* (1955?), 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 Fruchthland* (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 Fruchthlandes* 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 Fruchthlandes* 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 Fruchthlandes* betitelt 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 Fruchthlandes* 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 Fruchthlandes*, aber auf der unfruchtbaren Seite. Wenn dagegen die Struktur die Imagination zwingt, in eine neue Poetik überzugehen, dann ist man in der Tat im *Fruchthland*.» 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 Fassade 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, unvermessbar, 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.

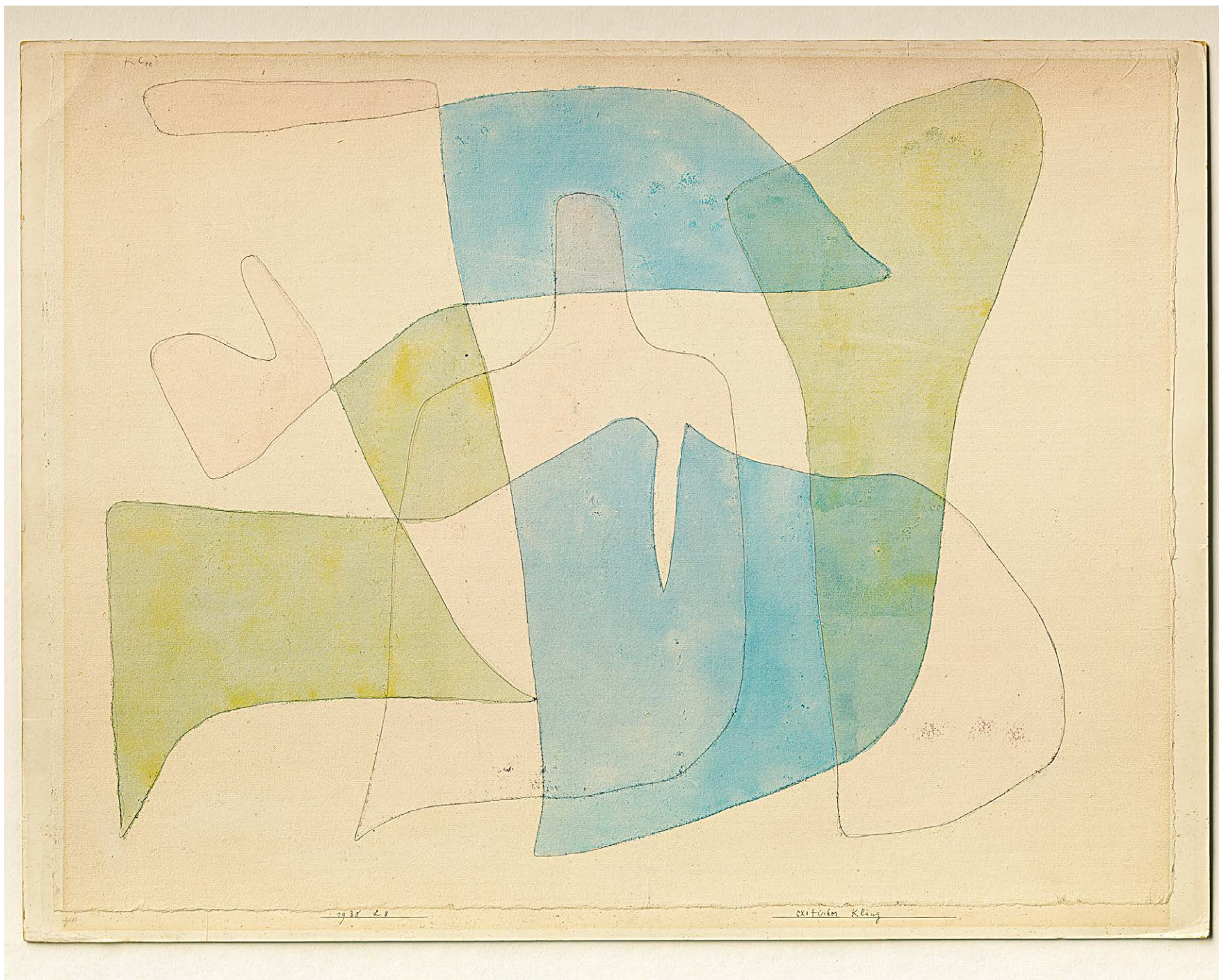
64 «Was den Raum eines Bildes, selbst eines großen, betrifft, so umfasst man ihn mit einem Blick, sieht sofort die Grenzen und durchschaut dadurch augenblicklich die gesamte Konstruktion; es ist eine in ihrer Totalität aufgefasste Präsenz. In Musik ist die Wahrnehmung der Zeit, die Wahrnehmung des Maßstabs 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).

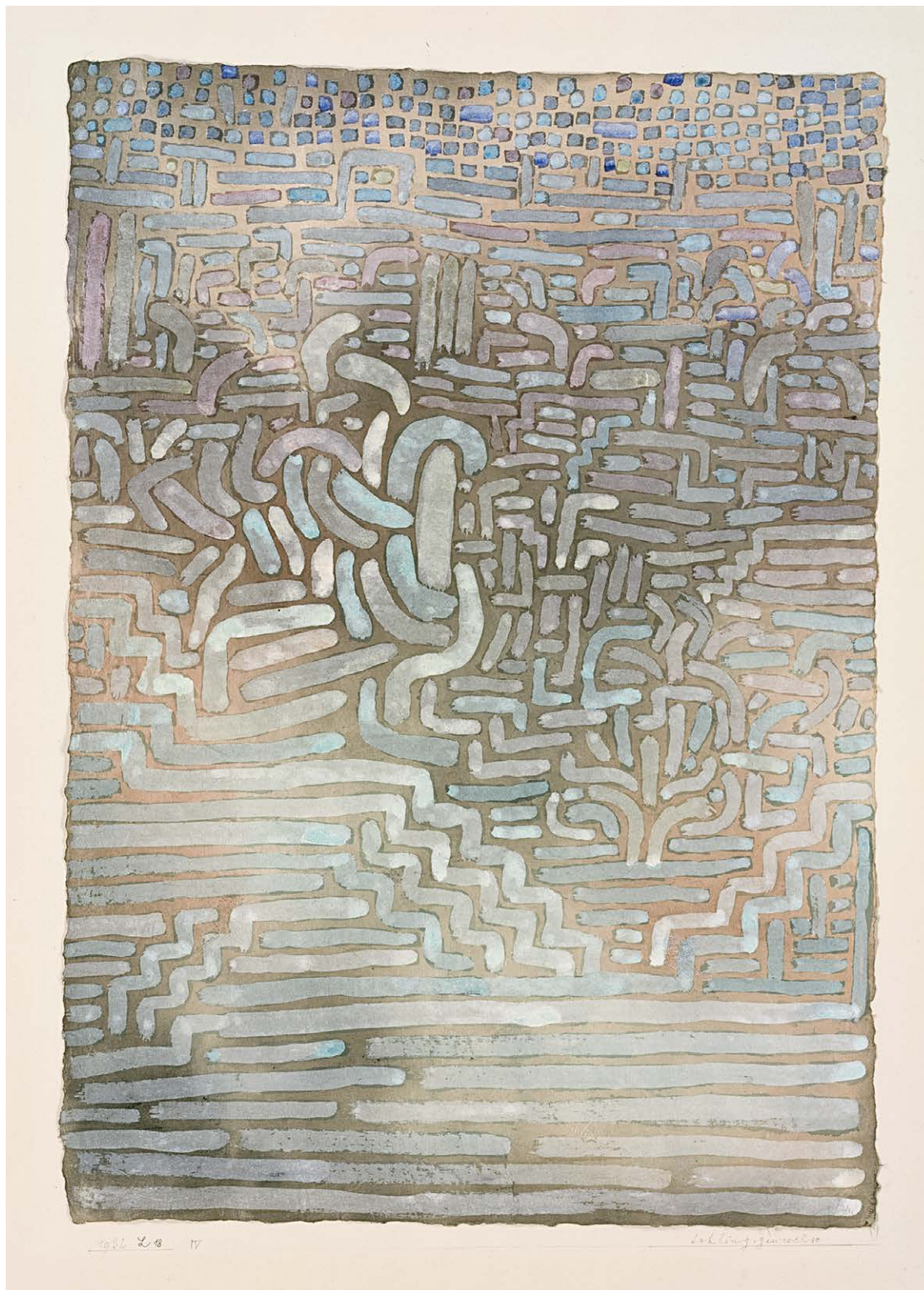
Paul Klee
um sieben über Dächern, 1930, 211
Aquarell auf Baumwolle auf Holz;
originale Rahmenleisten
55 x 50 cm
The Henie Onstad Kunstsenter,
Høvikodden, Henie Onstad-
Collection (Foto: Øystein
Thorvaldsen / Henie Onstad Kunst-
senter).



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.

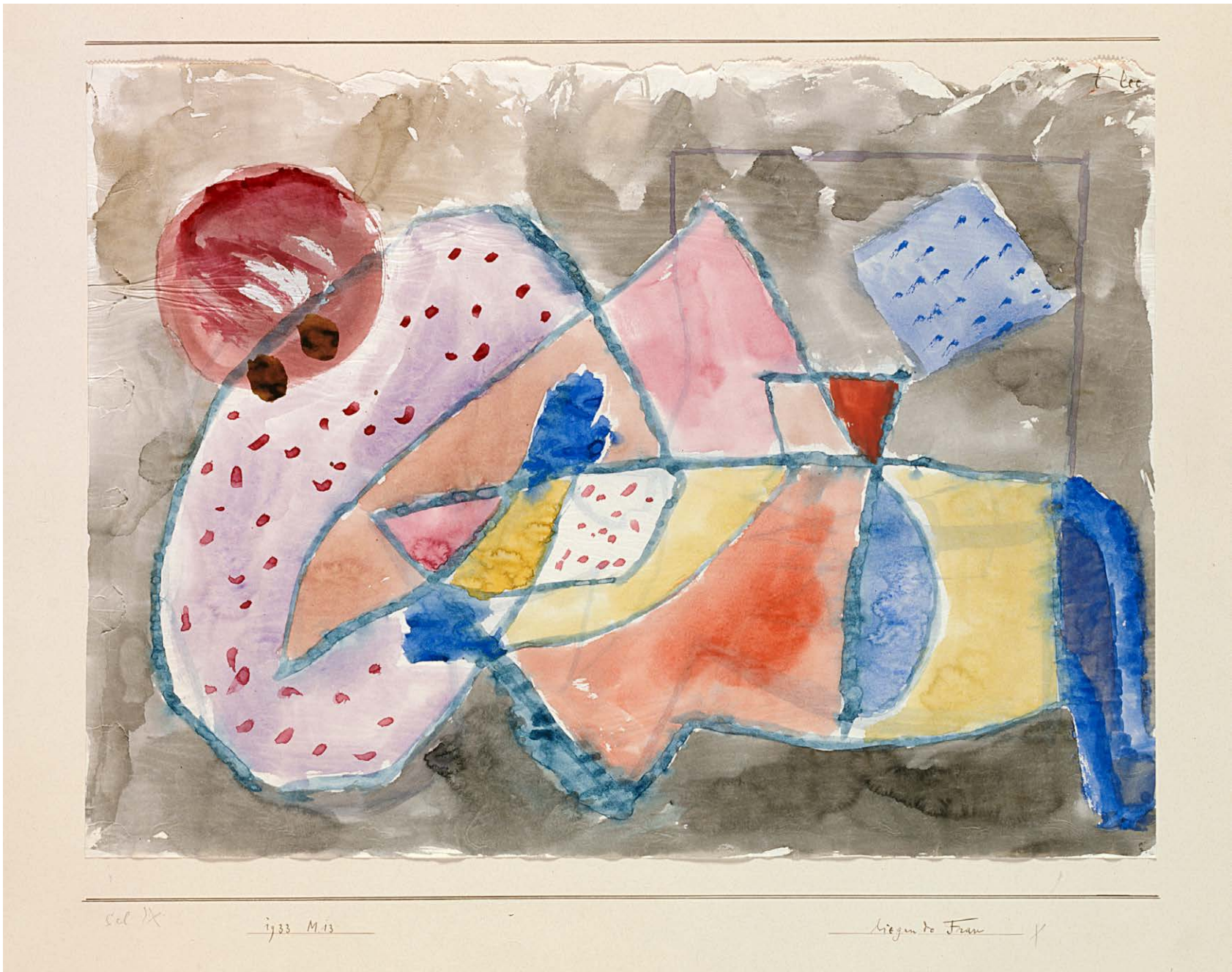




Paul Klee
neue Wurzeln, 1932, 252
Tintenstift und Kreide auf
Papier auf Karton
42,5 x 32,3 cm
Galerie Gianna Sistu, Paris,
ZPK Archiv.

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).

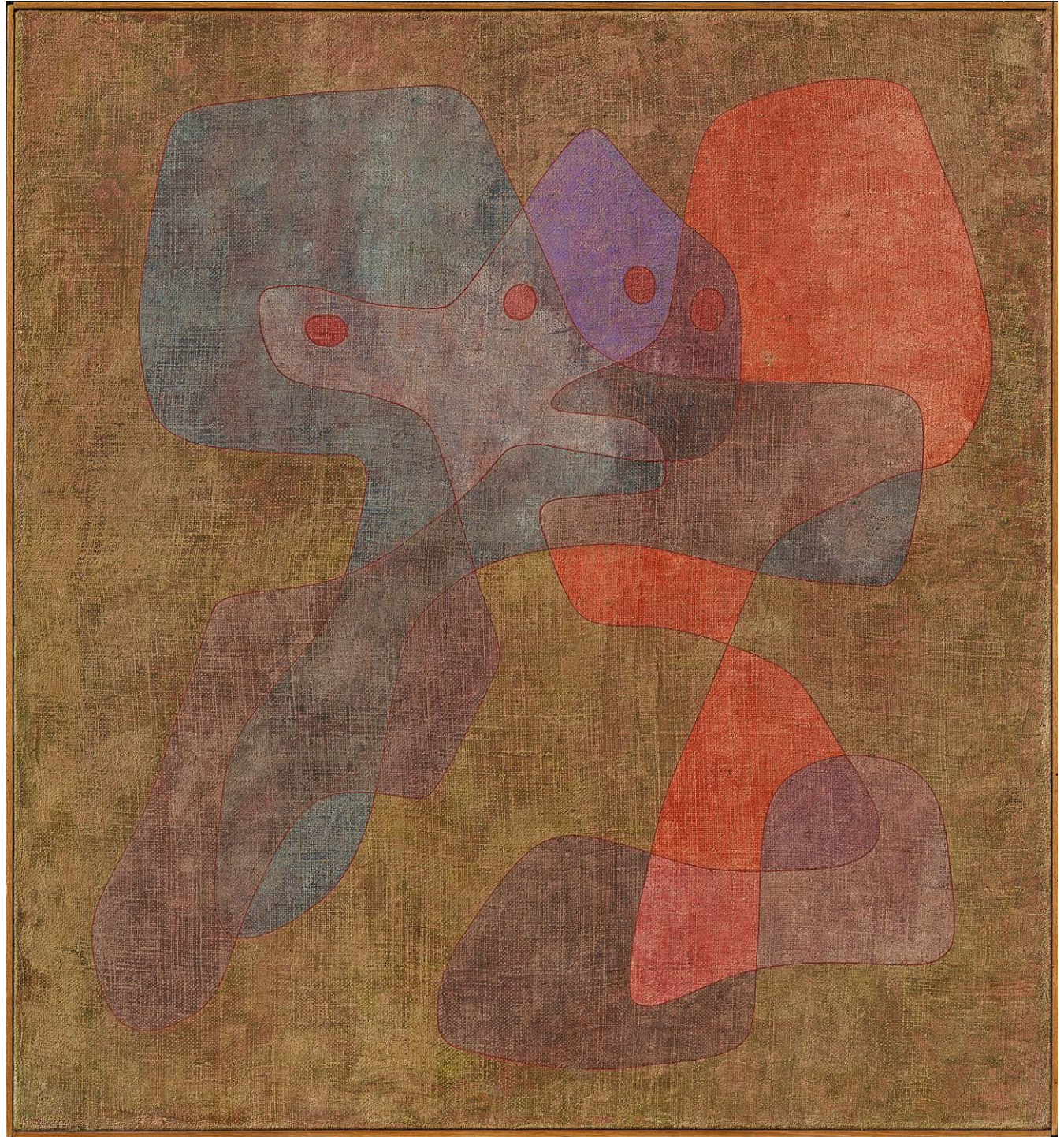
1933 Z 73

Nachbar-türen →



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

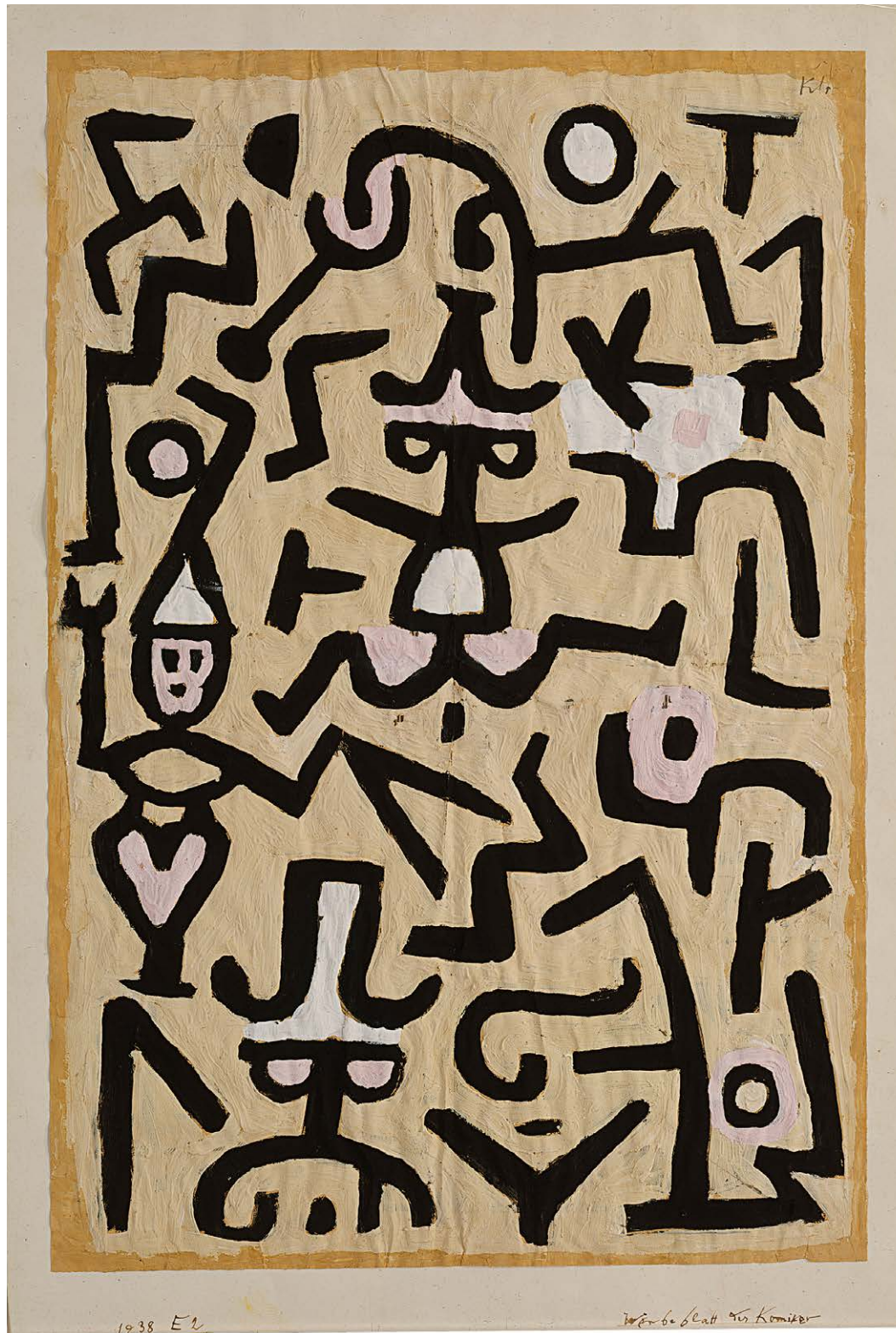
Paul Klee
Vermittlung, 1935, 116
Aquarell und Bleistift auf
Grundierung auf Jute
120 x 110 cm
Kunstsammlung Nordrhein-
Westfalen, Düsseldorf
(© bpk / Kunstsammlung
Nordrhein-Westfalen,
Düsseldorf).

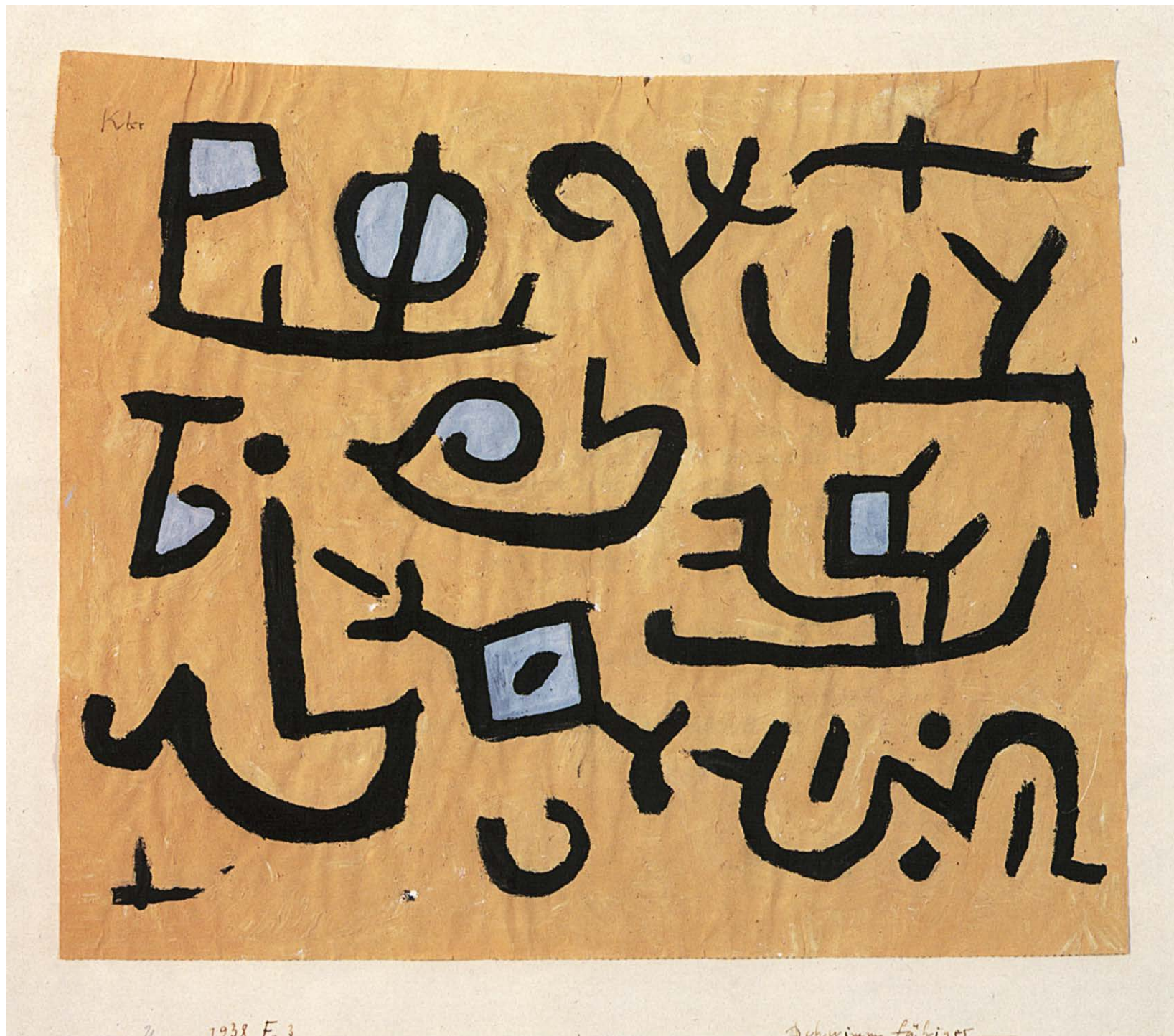




Paul Klee
Felsenlandschaft (improvisatorisch;
vielleicht Kreidefelsen), 1937, 148
Ölfarbe auf Grundierung auf Baumwolle
73 x 98 cm
Privatsammlung, ZPK Archiv.

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.



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*.