

## NO. 9



# INHALTSVERZEICHNIS

## 1 INHALTSVERZEICHNIS

## 2 VORWORT

Herausgeber

---

### ARTIKEL

- 4 »NUR ETWAS WAR ICH NICHT MEHR: VATER« PAUL KLEE, DAS »CIGARRENMÄDEL (LADNERIN) AM STACHUS« UND IHR GEMEINSAMER SOHN PAUL SCHMITZBERGER (GEB. AM 5. OKTOBER 1900, GEST. AM 27. OKTOBER 1900)

Marcel Baumgartner

- 13 »DAS NEUE TAGE-BUCH« – PAUL KLEE UND HANS KAYSER IM SCHWEIZER EXIL, 1933–1935

Marie Kakinuma

- 24 THE GALKA SCHEYER HOUSE BY RICHARD NEUTRA. A PROMENADE ARCHITECTURALE

Walther Fuchs

- 42 PAUL KLEES »HONIGSCHRIFT«: ÜBERLEGUNGEN ZUM VERHÄLTNISS VON AUTOMATISMUS, AUTOMATISIERUNG, MASCHINEN UND MATHEMATIK

Michael Rottmann

---

### BUCHBESPRECHUNGEN

- 62 OTTO KARL WERCKMEISTER – DIE POLITISCHE KONFRONTATION DER KÜNSTE ZWISCHEN KOMMUNISMUS, »FASCHISMUS« UND DEMOKRATIE, 1929–1939

Wolfgang F. Kersten

- 65 VON DER FUGE IN ROT BIS ZUR ZWITSCHERMACHINE. PAUL KLEE UND DIE MUSIK

Thomas Gartmann

---

### TWEETS

- 67 DREI TIERGROTESKEN. RÄTSEL UM EINEN BILDTITEL

Eva Wiederkehr Sladeczek

- 70 MIT PAUL KLEE IN DIE ZUKUNFT DER DIGITALEN VERMITTLUNG

Martin Waldmeier

---

### 72 AUTOREN

### 74 IMPRESSUM





**Abb. 1**  
Paul Klee, München 1899  
Fotograf: L. Tiedemann, München  
Zentrum Paul Klee, Bern,  
Schenkung Familie Klee  
©Zentrum Paul Klee, Bern,  
Bildarchiv

**Fig. 1**  
Paul Klee, Munich 1899  
Photographer: L. Tiedemann,  
Munich  
Zentrum Paul Klee, Bern, donation  
by the Klee family  
©Zentrum Paul Klee, Bern, Picture  
Archive

**D**ie bereits neunte Nummer der »Zwitscher-Maschine« vereint eine bunte Mischung an Beiträgen, deren Themen sich zum Teil während der Vorbereitung unserer Sammlungspräsentation *Mapping Klee* herauskristallisiert haben, die ab dem 5. September 2020 zu sehen ist.

Zunächst beleuchtet Marcel Baumgartner in seiner Studie »Paul Klee, das »Cigarrenmädel (Ladnerin) am Stachus« und ihr gemeinsamer Sohn Paul Schmitzberger (geb. am 5. Oktober 1900, gest. am 27. Oktober 1900)« den bisher nicht restlos geklärten Lebensausschnitt des jungen, werdenden Künstlers Klee (**ABB. 1**).

Marie Kakinuma bringt neue Erkenntnisse über die persönliche Beziehung zwischen Hans Kayser und Klee im Schweizer Exil ans Licht, wobei der Berner Kunstsammler Hermann Rupf als Vermittler eine Schlüsselrolle spielte. Die beiden, nach der Machtergreifung der Nationalsozialisten aus Deutschland in die Schweiz emigriert, verband die gemeinsame Lektüre der Pariser Exilzeitschrift »Das Neue Tage-Buch«.

Im Beitrag von Walther Fuchs begleiten wir Galka Scheyer auf eine »Promenade architecturale historique« durch das von Richard Neutra entworfene Scheyer-Haus in Hollywood, welches der Autor dank zeitgenössischer Fotoaufnahmen visuell und analytisch rekonstruiert (**ABB. 2**).

Michael Rottmann wirft einen transdisziplinären Blick auf das Verhältnis von Automatismus, Automatisierung, Maschinen und Mathematik im künstlerischen Denken und Schaffen von Paul Klee. Vielleicht eine versteckte Hommage an die »Zwitscher-Maschine«.

In der Rubrik »Büchervorschau« werden zwei wichtige Publikationen vorgestellt: Otto Karl Werkmeister: »Die politische Konfrontation der Künste zwischen Kommunismus, »Faschismus« und Demokratie, 1929–1939«, herausgegeben von Wolfgang Kersten sowie der Sammelband »Von der *Fuge in Rot* bis zur *Zwitschermachine*. Paul Klee und die Musik«, herausgegeben von Thomas Gartmann.

Anschliessend bereichern zwei Tweets das neue Klee-Journal: Eva Wiederkehr stellt die neu aufgetauchte Zeichnung von Klee *drei Tiergrotesken*, 1912, 125 vor, die ehemals dem amerikanischen Künstler Sam Francis gehörte. Und last not but least präsentiert Martin Waldmeier das neue Vermittlungsformat Digitorial zur Ausstellung *Mapping Klee* (05.09.20 – 24.01.21). [mappingklee.zpk.org](http://mappingklee.zpk.org). In Bildern, Texten und Auszügen aus der ersten Podcast-Serie des Zentrum Paul Klee erfahren Sie mehr über die Hintergründe von Klees Reisen nach Italien, Paris, Tunesien, Südfrankreich und Ägypten.

Die Autoren und Herausgeber wünschen Ihnen eine anregende Lektüre. Bleiben Sie gesund!

Die Herausgeber

Fabienne Eggelhöfer, Zentrum Paul Klee, Bern  
Walther Fuchs, Digiboo Verlag, Zürich  
Osamu Okuda, Zentrum Paul Klee, Bern



Fig. 2  
Galka Scheyer on the roof of her house on Blue Heights Drive in Hollywood (detail), ca. 1934, photo: Anonymous.  
©Bibliothèque Kandinsky, MNAM/CCI, Centre Pompidou - Dist. RMN-Grand Palais

Abb. 2  
Galka Scheyer auf dem Dach ihres Hauses am Blue Heights Drive in Hollywood (Ausschnitt), ca. 1934, Foto: Anonym.  
©Bibliothèque Kandinsky, MNAM/CCI, Centre Pompidou - Dist. RMN-Großes Palais

The ninth issue of the *Zwitscher-Maschine* brings together a colourful bouquet of contributions. Some of the themes crystallized out of the preparation of our collection display *Mapping Klee*, which will be on view from 5 September 2020.

In his study »Paul Klee, the 'Cigar Girl (Shop clerk) at the Stachus (Karlsplatz) in Munich and their son Paul Schmitzberger (born on 5 October 1900, died on 27 October 1900)«, Marcel Baumgartner sheds light on a part of the life of the young, up-and-coming artist Klee that has not yet been fully clarified (FIG. 1).

Marie Kakinuma brings to light new insights into the personal relationship between Hans Kayser and Klee in Swiss exile, with the Bernese art collector Hermann Rupf playing a key role as mediator. The two émigrés Klee and Kayser were united by their joint reading of the Parisian exile magazine »Das Neue Tage-Buch«.

In Walther Fuchs' contribution, we accompany Galka Scheyer on a »Promenade architecturale historique« through the Scheyer House in Hollywood designed by Richard Neutra, which the author reconstructs visually and analytically using contemporary photographs (FIG. 2).

Michael Rottmann takes a transdisciplinary look at the relationship between automatism, automation, machines and mathematics in Paul Klee's artistic thinking and work. Perhaps a hidden homage to the »twittering machine«.

In the section »Book preview« two important publications:

Otto Karl Werkmeister: »The Political Confrontation of the Arts between Communism, ›Fascism‹ and Democracy, 1929-1939«, edited by Wolfgang Kersten and the anthology »Von der Fuge in Rot bis zur Zwitschermaschine. Paul Klee und die Musik«, edited by Thomas Gartmann.

Afterwards two tweets enrich the twittering of the Klee-Journal: Eva Wiederkehr presents the newly discovered drawing by Klee *three animal grotesques*, 1912, 125, which formerly belonged to the American artist Sam Francis. And last but not least Martin Waldmeier presents the new media format Digitorial for the exhibition *Mapping Klee* (05.09.20 - 24.01.21). [mappingklee.zpk.org](http://mappingklee.zpk.org). With images, texts and excerpts from the Zentrum Paul Klee's first podcast series, you can learn more about the background to Klee's travels to Italy, Paris, Tunisia, southern France and Egypt.

The authors and editors wish you a stimulating read. Stay healthy!

The editors

Fabienne Eggelhöfer, Zentrum Paul Klee, Bern  
Walther Fuchs, Digiboo Publishing House, Zurich  
Osamu Okuda, Zentrum Paul Klee, Bern



## »NUR ETWAS WAR ICH NICHT MEHR: VATER«

# PAUL KLEE, DAS »CIGARRENMÄDEL (LADNERIN) AM STACHUS« UND IHR GEMEINSAMER SOHN PAUL SCHMITZBERGER (GEB. AM 5. OKTOBER 1900, GEST. AM 27. OKTOBER 1900)

MARCEL BAUMGARTNER

### SUMMARY

Dass Paul Klee im zweiten Jahr seiner Münchner Studienzeit bei seiner »Befriedigung der Neugier nach dem sex. Mysterium« Vater eines nach kurzer Zeit verstorbenen Sohnes geworden war, war schon seit der Publikation der Tagebücher 1957 kein Geheimnis mehr. Dass indes mit dem Geburts- und dem Todesdatum des Kindes, die er sei-

nem Jugendfreund Hans Bloesch auf einer im November 1900 geschriebenen Postkarte mitteilte, etwas nicht stimmen konnte, war bis in die jüngste Zeit unbemerkt geblieben. Durch Recherchen im Stadtarchiv München konnten nun sowohl die Identitäten der Mutter und des Sohnes geklärt als auch dessen korrekte Lebensdaten bestimmt werden.

Unter der Überschrift »München II 1899-1900« hatte Klee bei der Redaktion<sup>1</sup> seiner Tagebücher in einer »Rückschau« auf diese beiden Jahre und in einer »Inspektion meiner selbst« geschrieben: »An die bildende Kunst denke ich kaum, ich will nur an mr. Persönlichkeit arbeiten«.<sup>2</sup> Zu dieser Arbeit an der Persönlichkeit aber gehörten – und zählte er selbst – nicht zuletzt seine »Bestrebungen eine verfeinerte Sexualerfahrung zu gewinnen« – Bestrebungen, die Hermann Haller<sup>3</sup> in seiner unnachahmlichen Art bereits im November 1898, in der Adresse auf dem Umschlag eines Briefs an seinen Freund, auf den Punkt gebracht hatte: »Herrn P. K. stud. fem.«<sup>4</sup>

Davon, dass diese Bestrebungen nicht durchweg erfolgreich waren, und von den Folgen in »jenem einen Fall«, in dem Klee sie (wie er beschönigend, weil eine willentliche und freie Entscheidung suggerierend, schrieb) »aufgegeben« hatte, waren zumindest die groben Umrisse bekannt seit der Publikation der Tagebücher durch Felix Klee

1957. Dort heißt es über seine »Befriedigung der Neugier nach dem sex. Mysterium«: »In dürren Worten, ich hatte mit einem unter mir stehenden Mädchen ein Verhältnis angefangen (nach Neujahr 1900)«;<sup>5</sup> und weiter, unter dem Datum des 26. April 1900 (des Tages, an dem er auch von Franz Stuck die Zusage für die Aufnahme in seine Malklasse an der Akademie im kommenden Herbst erwirkt hatte): »Dann besuchte mich mein Verhältnis und erklärte sich schwanger.«<sup>6</sup> Schließlich – und zwar (obwohl das Ereignis, um das es ging, bereits knapp zwei Monate zurücklag) erst, jedoch in unmittelbarem Anschluss an die ausführliche Beschreibung einer Orgie mit den Modellen Cenzi (mit der er in der Folge eine kurze Affäre hatte) und Bertha in der Malschule von Heinrich Knirr am Nachmittag und am Abend des 24. Dezember 1900<sup>7</sup> – lakonisch: »Recht weit hatte ich's ja nun gebracht. Ich war Dichter, ich war Lebemann, ich war Satiriker, Künstler, Geiger! Nur etwas war ich nicht mehr: Vater. Das Kind meines Verhältnisses hatte sich nicht als lebensfähig

erwiesen. / Dafür drohten Schulden, drohte das Militär. Drohte das Fiasko in der angestrebten idealen Liebe.«<sup>8</sup>

Die letzte und ausführlichste Erwähnung der Affäre findet sich im Tagebuch, Nr. 128: »Anfg. Januar 1901. Das Abenteuer mit Cenzi hatte mich erstens etwas von Lily abgelenkt, es war eine Art Erholung von jener Unklarheit. Zweitens sah ich mich plötzlich ganz ausserstand die Beziehungen zu meinem früheren Verhältnis noch aufrechtzuerhalten. Dieses Mädchen hatte mich auch in diesem Winter hie und da besucht, um teils etwas Geld, teils etwas Liebe von mir zu nehmen. Das Geld kam ihr für den durch die ungeschickte Conception erlittenen Schaden zu. Dass wir bald von diesem unbequemen Druck erlöst worden waren erwähnte ich schon. Beide Quellen, Geld u. Liebe, flossen nicht gerade reichlich. Die letztere versiegte zuerst. Die andere floss eben solange, als ich noch etwas schuldig war. Ich hatte vorgehabt, von jedem empfangenen Wechsel einen bestimmten Teil an sie abzugeben, um bis zu den Sommerferien davon befreit zu sein. Aber nun reiste sie plötzlich von München weg, um auswärts in Stellung zu gehn. Der Gedanke war mir so angenehm, dass ich durch einen erhebl. Pump ihre Ansprüche auf einmal befriedigen konnte. Die Luft war wieder klar, nach einjährigen Trübungen. Das letzte kurze Beisammensein ohne Liebe und ohne Hass hinterliess keinen Stachel, hatten wir doch auch fröhliche Stunden verlebt.«<sup>9</sup>

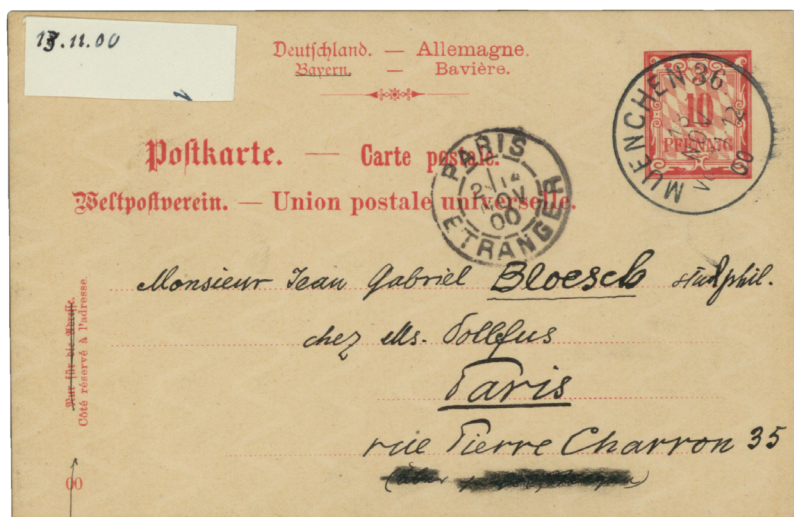
Mit diesen Tagebucheintragungen – mit dem distanzierten und, was die Verwendung des Wortes »Verhältnis« auch für die Person betrifft (die er zudem als »unter mir stehend« bezeichnet), kalten und befremdlichen Blick auf die Ereignisse – kontrastieren aufs heftigste die von Imponiergehabe nicht freie Schilderung des triebgesteuerten und brünstigen<sup>10</sup> Geschehens »nach Neujahr 1900« und die launige Benachrichtigung vom Tod des Kindes in der Korrespondenz mit Hans Bloesch. Ihr verdanken wir entscheidende, die Identifizierung der jungen Frau und des gemeinsamen Sohnes ermöglichende Details.

In einem am 20. Januar 1900 begonnenen und am 1. Februar abgeschlossenen (jedoch erst am 5. Februar zur Post gebrachten) Brief schrieb er am Mittwoch, dem 24. Januar:<sup>11</sup> »Am letzten Samstag war ich auf einer göttlichen Redoute im Münchener Kindl Keller, mit ein paar Kameraden. 2 brachten uns zwei Weiber, wir, ich & ein pfiffiger Schwab nahmen sie ihnen ab. Des war a Gaudi. Details erspare mir. Von da an lautet das Wochenprogramm: Sonntag um ½ 7 früh zu Haus. Um ½ 1 bei Frau Fischer zum Mittagessen (!) Musik und s. gr. Montag: Geilheit. Dienstag: Rendez-vous ¾ 7 Abends beim Volkstheater, Varieté Wittelsbach, Wein Restaurant etc. Alles mit meinem geliebten Domino, eigentlich Cigarrenmädel (Ladnerin) am Stachus. Zu Haus um 5 Uhr. (Unsere Hochzeit wird nächsten Samstag, d. h. wahrschnl. erst nach Mitternacht sein. Heute Mittwoch: vor ½ 5 bei Frau Fischer [...]. Samstag: Rendez-vous ½ 9 Abends bei meinem Liebchen, Redoute Colosseum etc.« Eine Woche später, am Donnerstag, dem 1. Februar, fällt dann, immer noch im gleichen Brief, beim Ausblick auf das »Programm« der kommenden Tage zum ersten und einzigen Mal ein Name: »Sonntag wahrschnl. mit der kleinen Tini. u. s. w.«<sup>12</sup>

Die Sommerferien 1900 verbrachte Klee wie gewohnt bei seinen Eltern in Bern. Am 2. September schrieb er an das »liebe Fräulein« Stumpf, seine spätere Frau Lily, die er am 8. Dezember 1899 im Rahmen einer privaten Hausmusik-Veranstaltung kennengelernt hatte:<sup>13</sup> »Vorläufig tut mir not: künstlerische Arbeit [...] Und so freue ich mich rasend auf München, wo meiner die Erlösung von verschiedenem Anderen, was mich auch nicht freut, harren dürfte.«<sup>14</sup> Spätestens am 10. Oktober war er zurück in München.<sup>15</sup> Fünf Tage zuvor (und nicht erst, wie bisher angenommen wurde, am 5. November) war, wie wir heute wissen, sein Sohn geboren worden.

Ende Oktober zog Hans Bloesch nach Paris, wo er bis Mitte Juni 1901 als Sekretär und Bibliothekar des Zoologen Adrien Dollfus arbeiten sollte, wo er die Zeit aber auch nutzte für Recherchen in der Bibliothèque





haben zwei Margit und die Talman will, dass  
 das Feste das zu kommen. Ich habe kein Glück  
 bei den Weibern. Vonk ist mir ein schwarzer Stein  
 vom 29. November 1900 geb. den 5. Nov.  
 gel da schau. Er war schwarz und hatte schwarze Augen.  
 Sehr intelligent und ruhig. Anlagen zu Philosophie wie Nietzsche.  
 Requiescat in pace, wer da spottet ist ein  
 Schwein wenn's nicht ein Stuckschüler ist.«<sup>17</sup>

haben zwei Margit und die Talman will, dass  
 das Feste das zu kommen. Ich habe kein Glück  
 bei den Weibern. Vonk ist mir ein schwarzer Stein  
 vom 29. November 1900 geb. den 5. Nov.  
 gel da schau. Er war schwarz und hatte schwarze Augen.  
 Sehr intelligent und ruhig. Anlagen zu Philosophie wie Nietzsche.  
 Requiescat in pace, wer da spottet ist ein  
 Schwein wenn's nicht ein Stuckschüler ist.«<sup>17</sup>



Abb. 1-4  
 Postkarte von Paul Klee (München)  
 an Hans Bloesch (Paris)  
 Dienstag, 13. November 1900  
 ©Burgerbibliothek Bern

Sainte-Genève und in der Bibliothèque nationale im Hinblick auf seine Dissertation über *Das Junge Deutschland 1830-1840 in seinen Beziehungen zu Frankreich*.<sup>16</sup> Dort erreichte ihn am 14. November eine Postkarte, die Klee am Tag zuvor in München abgeschickt hatte: »Lieber Hans! Vergiß mir Deutschland nicht, sonst habe ich dich daran zu erinnern. Ich habe kein Glück bei den Weibern. Sonst ist mir ein schwerer Stein vom Herzen (+ den 29. November 1900 geb. den 5. Nov.) gel da schau. Er war schwarz und hatte schwarze Augen. Sehr intelligent und ruhig. Anlagen zu Philosophie wie Nietzsche. Requiescat in pace, wer da spottet ist ein Schwein wenn's nicht ein Stuckschüler ist.«<sup>17</sup>

(ABB. 1-4)

Am 26. Dezember 1900 kam Klee abschließend auf die Geschichte zurück: »Lieber Freund wie geht es dir. Du hast lange nicht geschrieben deshalb bist du ein Lump. Ich bin auch ein Lump, die Leute sagen es wenigstens. Bis jetzt aber habe ich bloß drei Weiber und sind auch ganz verschieden, eine

schwarz ein[e] blond und eine rot. Die rote riecht am besten, die blonde ist lieblich und die schwarze ist eigentlich meine Frau. Sie ist Mutter eines Knaben der jetzt gestorben ist. Anderthalb Stunden weit in der Stadt auf dem Friedhof 'Au' brennt ein Christbaum auf seinem Grab. Er war ein netter Junge sagt sie, aber er hat nie gelacht. Und das ist traurig. Wer der Vater war das darf niemand wissen. Er war auch ein Lump und obendrein hatte er noch so ein Glück. Denk dir die Weihnachten wenn so ein Balg mitten in die heilige Stille platzte mit seinem schönen Sang. Unser Herr Jesus hat gewiß nicht geschrien ....«<sup>18</sup>

Nun war die Korrespondenz mit Bloesch bekannt, seitdem Felix Klee sie wohl in der zweiten Hälfte der 1960er Jahre transkribiert und für die Klee-Forschung zur Verfügung gestellt hatte. Und so galt seitdem in der Klee-Biographik, was Christian Geelhaar in seiner für den Katalog der Ausstellung *Paul Klee. Das Frühwerk 1883-1922* im Münchner Lenbachhaus geschriebenen Chronologie festgehalten hatte: »20. Januar [1900]: Macht

C.

Nr. 3122

München, am 28<sup>ten</sup> Oktober 1900

Vor dem unterzeichneten Standesbeamten erschien heute, der  
 Persönlichkeit nach Paul junger Ladnerin  
 und kannt,  
ledige Ladnerin und Autographenstochter  
Ernestine Schmitzberger  
 wohnhaft zu München, Pariserstraße 34  
 und zeigte an, daß Paul Schmitzberger

22 Tage alt, katholisch Religion,  
 wohnhaft zu München  
 geboren zu München

Sohn der Anzeigenden

zu München in ihrer Wohnung  
 am sieben und zwanzigsten Oktober  
 des Jahres tausend acht hundert neunzig und neun  
Abends mittags um zehn Uhr  
 verstorben sei. Nach dem Tode

Vorgelesen, genehmigt und unterschrieben

Ernestine Schmitzberger

Der Standesbeamte.  
 In Vertretung.

Ernestine Schmitzberger

Tod seines Sohnes an Hans Bloesch etwas nicht stimmen konnte. Denn wie konnte er am 13. November schreiben, dass das Kind am 29. November gestorben sei?<sup>21</sup>

Klärung konnte nur von einer Recherche im Stadtarchiv München erwartet werden, ausgehend von den Sterberegistern der vier Münchner Standesämter. Und sehr schwierig konnte die Suche ja nicht sein, denn sehr viele im Alter von wenigen Wochen verstorbene Jungen von ledigen Müttern ohne Nennung der Väter konnte es – so die Arbeitshypothese – nicht geben, auch wenn der Zeitraum für die Suche über die von Klee genannten, offensichtlich falschen Daten hinaus erweitert werden musste.<sup>22</sup> Zwar erwies sich diese Hypothese in zweifacher Hinsicht als nur bedingt richtig. Zum einen war es, trotz des abstrakten Wissens um die höhere Kindersterblichkeit, erschreckend zu sehen, wie hoch diese noch zu Beginn des 20. Jahrhunderts tatsächlich war. Und ebenso erschreckend waren sowohl die hohe Zahl als auch der soziale Status der den frühen Tod ihrer Kinder anzeigenden ledigen Mütter – ein sozialer Status, über den immer wiederkehrende Berufsbezeichnungen Auskunft geben: »die ledige Büglerin«, »die ledige Fabrikarbeiterin«, »die ledige Dienstmagd«, »die ledige Näherin«, »die ledige Küchenmagd«, »die ledige Köchin«, »die ledige Kellnerin«, »die ledige Tagelöhnerin« – oder eben: »die ledige Ladnerin zeigte an«.<sup>23</sup>

So auch »die ledige Ladnerin und Autographenstochter Ernestine Schmitzberger, wohnhaft zu München, Pariserstraße 34«, die am 28. Oktober 1900 vor dem Standesbeamten des Standesamtes München II erschienen war, um anzuzeigen, dass »Paul Schmitzberger, 22 Tage alt, katholischer Religion, Sohn der Anzeigenden, zu München in ihrer Wohnung am sieben und zwanzigsten Oktober des Jahres tausend neun hundert Nachmittags um zehn Uhr verstorben sei«.<sup>24</sup>

(ABB. 5) Ein handschriftlicher Vermerk mit Bleistift am Rand verweist auf den Eintrag Nummer 3400 im Geburtsregister des gleichen Standesamtes, dem zufolge am 12. Oktober die Hebamme Sofie Pinter die bereits am 5. Oktober erfolgte Geburt von Paul Schmitz-

Abb. 5  
 Standesamt München II,  
 Sterberegister 1900, Band 7, Nr.  
 3122  
 ©StadtAM, STANM-03048

an der Redoute im Kindl Keller die Bekanntschaft einer Ladnerin 'Tini'; dem Liebesverhältnis sollte ein Knabe entspringen, der allerdings nach wenigen Wochen stirbt (5.-29. November)«.<sup>19</sup> Dabei war bis in die jüngste Zeit hinein nicht aufgefallen,<sup>20</sup> dass mit Klees Mitteilung von der Geburt und vom







Nr. 447522 Haupt-Liste für den In- Reichs- Aus- Länder							
Landtagswähler Nr. _____ Verf.-Gld. gel. am _____		Unterstützt _____		Hier beheimatet seit: _____ Hier Bürger seit: _____			
Name _____		Konfession _____		Geburtsort _____	Jahr der Geburt _____	Monat _____	Tage _____
Eltern: _____ H. L. M. _____							
I. <i>Sprachführer Schmitzberger P.</i>		<i>H.</i>		<i>15</i>	<i>V</i>	<i>81</i>	
II. <i>Fli. Mltz. s. Besetzung Wolftrum</i>							
III. <i>Witwenhof N° 93888</i>							
Standesbezeichnung: <i>Witwenhofbesitzerin; Landkassierin;</i>							
Heimat: <i>Bunnen</i>		Staatsangehörigkeit: <i>B</i>					
Angelegt am: <i>24 XI 00</i> <i>LGR. Hauptrolle 34/10</i> <i>24 XII 00 d. G. 28/12 91</i> <i>6. III 02 d. Willenst. 15/12</i>				Bemerkungen:			
Namen		Geburtsort	Geburtsort	Konf.	J. u. M.	Bemerkungen	
<i>3 April</i>		<i>5 X 00</i>	<i>H.</i>	<i>P.</i>		<i>Fr 27 X 00 / 10899!</i>	

Abb. 7, 8  
Polizeimeldebogen für Ernestine  
Schnitzberger (Details)  
©StadtAM, PMB S 190

geschriebenen Brief hatte Klee seinen Freund gebeten: »M. L. / schnell einige Zeilen. Ich habe mir erlaubt nach München an die Kleine zu schreiben, sie möchte den Brief für mich an deine Adresse senden. Sollte es dich ärgern schreib mir rasch und ich will's wieder gut machen. Er wird nach dem 1. Juni erscheinen. Gesetzttenfalls kannst du ja sagen, er komme von einem Freund dem ich deine Adresse gegeben weil ich nicht wußte wie lang ich in Bern bleibe.«<sup>37</sup>

Am Obstbergweg sollte also niemand etwas wissen. In den Briefen an die Familie findet sich denn auch keine Spur von der Affäre. Oder doch? – Ein nur fragmentarisch erhaltener Brief vom 12. März 1901 an den Vater Hans Klee beginnt unvermittelt: »Was das Geld dazu anbelangt, scheint die Sache allerdings bitter ernst zu sein. Aber es muß her, woher es will. Wenn durch etwas Schrift-

liches bei den Tanten etwas zu erreichen wäre, möchte ich einige bedeutendere Hebel in Bewegung setzen. Aber ich zweifle leider. Ich selber werde mich natürlich anstrengen, womöglich auf anständige Weise meinen Beitrag zu leisten [...].«<sup>38</sup> – Das Geld wozu? Hatte Klee gebeichtet?

<sup>1</sup> Diese die ursprünglichen Tagebücher in Richtung Autobiographie umformende Redaktion erfolgte, wie wir seit Christian Geelhaars magistralem Aufsatz aus dem Klee-Jubiläumsjahr 1979 wissen, für den ersten Tagebuchband ab 1904; die Reinschrift wurde »nicht vor 1913« abgefasst (Geelhaar 1979 [2], S. 249-251).

<sup>2</sup> Tagebuch, Nr. 83 (Klee 1988, S. 41). Der vollständige Eintrag lautet: »Rückschau. Inspektion meiner selbst, ganz vor mir, der Literatur der Musik Valet gesagt. Meine Bestrebungen eine verfeinerte Sexualerfahrung zu gewinnen in jenem einen Fall aufgegeben. An die bildende Kunst denke ich kaum, ich will nur an mr. Persönlichkeit arbeiten. Dabei muss ich konsequent sein und jegliche Audienz vermeiden. Dass ich dann wohl Ausdruck in der bildenden Kunst finden werde ist noch am wahrscheinlichsten. / Ein kleines Leporellogister all der Geliebten die ich nie besass mahnt ironisch an die grosse sexuelle Frage. Die Reihe des Registers beschliesst der Anfangsbuchstabe des Wortes Lily mit der Bemerkung abwarten. / Diese Dame, meine spätere Frau, lernte ich im Herbst 1899 musizierenderweise kennen.« (S. 41-42).

<sup>3</sup> Hermann Haller (Bern 24.12.1880-23.11.1950 Zürich), Bildhauer. Als Schüler der Oberprima B hatte Haller die Parallelklasse zur Klasse von Paul Klee und Hans Bloesch am Städtischen Gymnasium Bern besucht. Nach der Matura war er zum Studium der Architektur nach Stuttgart gegangen. 1899 sollte er nach München übersiedeln, wo er zuerst die Malschule von Heinrich Knirr besuchte und im April 1901 in die Akademie aufgenommen wurde (Malschule Stuck). Oktober 1901 bis Mai 1902: Italienreise mit Paul Klee.

<sup>4</sup> Dies berichtet Klee in seinem Brief vom 15.-28.11.1898 an Hans Bloesch (BBB, FA Bloesch 473). – Eine kommentierte Ausgabe der Korrespondenz von Paul Klee mit Hans Bloesch wird im Frühjahr 2021 im Wallstein Verlag, Göttingen erscheinen (dort: Dokument 4).

<sup>5</sup> Tagebuch, Nr. 90 (Klee 1988, S. 44). Der vollständige Eintrag lautet: »Unter Eveline verstand ich die Erfüllung, das Ideal. Die Wirklichkeit war ein aktueller



oder latenter Kampf um die Durchsetzung dieses Ideals bei Lily, und ausserdem die Befriedigung der Neugier nach dem sex. Mysterium. In dünnen Worten, ich hatte mit einem unter mir stehenden Mädchen ein Verhältnis angefangen (nach Neujahr 1900) / Ich fühlte mich gut im ‚Sturm des Lebens‘. Etwas Ruhe wäre gesünder, doch unmöglich. Die Sehnsucht ist aus, oder sie nimmt stillere Form an. / Zu der ganzen Bewegung waren alkoholische Exzesse organisch zugehörig. Im Rausch nach langen Abendgesellschaften gemachte Eintragungen müssen hier wegfallen, da sie hernach immer total unverständlich waren.« – Siehe dazu auch den Tagebuch-Eintrag Nr. 94: »Das Leprelloreger erscheint noch einmal. Der Name Lily ist ausgeschrieben. Dann folgt Eveline das ist die Sehnsucht nach vollem Glück in der Liebe. Das Verhältnis ist nicht genannt.« (ebd.).

<sup>6</sup> Tagebuch, Nr. 98, wo er in unmittelbarem Anschluss daran schreibt: »Nachmittags ging ich mit Studien und Kompositionen zu Stuck, der mich für Herbst in die Malschule aufnahm.« (Klee 1988, S. 45).

<sup>7</sup> Tagebuch, Nr. 123 (Klee 1988, S. 54-55).

<sup>8</sup> Tagebuch, Nr. 124 (Klee 1988, S. 55). – Zu Klees »Triebnotstand« in der frühen Münchner Studienzeit und dessen Lösung siehe Wedekind 1996, S. 19-29 (Abschnitte »Mannwerdung« und »Die Regulation der Triebe: Ehestand und Künstlertum«); zuvor schon der Abschnitt »Mannwerdung eines bayrischen Don Giovanni: Fräulein N., Eveline, Tini, Berta, Cenzi und Lily«, in: Wedekind 1993, S. 70-75.

<sup>9</sup> Klee 1988, S. 56-57.

<sup>10</sup> »Sieh mich mal an, ich bin doch ein verfluchter Kerl, verliebt an sechs Orten des Städtchens, heute rein wie ein dürerscher Apostel (siehe meine weiland Aussprüche über Gattenliebe), morgen schmutzig wie eine brünstige Sau. Dabei aber immer glücklich und zufrieden. Und ich denke, so grundverschieden sind wir zwei Bombenkerls noch nicht!« (Paul Klee an Hans Bloesch, Brief vom 28.12.1898; BBB, FA Bloesch 473).

<sup>11</sup> Das Datum ist nicht explizit festgehalten, doch lässt es sich aus dem Zusammenhang erschließen.

<sup>12</sup> Brief von Paul Klee (München) an Hans Bloesch (Bern), Samstag, 20. Januar bis Donnerstag, 1. Februar 1900 (BBB, FA Bloesch 475); Korrespondenz Klee/Bloesch (wie Anm. 4), Dokument 18. – *Kindl Keller*: 1881 errichtetes, 1888 und 1899/1900 erweitertes repräsentatives Restaurationsgebäude der 1880 gegründeten ‚Aktienbrauerei zum Münchner Kindl‘ an der Rosenheimer Straße in Haidhausen. – *Variété Wittelsbach*: Zwischen Karlsplatz/Stachus und

dem Volkstheater und damit in der Vergnügungsmeile gelegene Vaudeville-Bühne. – *Colosseum (Kils Colosseum)*: Komplex, bestehend aus einem Variété-Gebäude, Bierhallen, einem Brauereigebäude und einem ausgedehnten Wirtschaftsgarten in der Isarvorstadt, gegründet und betrieben vom Maurermeister und Architekten Franz Kil. – Darüber, was Klee unter der für Samstag, den 27.01., geplanten »Hochzeit« verstand, kann kaum ein Zweifel bestehen; siehe dazu das Stichwort »Hochzeit« im *Grimmschen Wörterbuch*, Ziffer 8: »hochzeit verhüllend für beischlaf, hochzeit haben, coire« (Jacob Grimm/Wilhelm Grimm, *Deutsches Wörterbuch*, Bd. 4, 2. Abt., Leipzig: Hirzel 1877, Sp. 1642).

<sup>13</sup> Darüber berichtet Klee auf einer Postkarte an die Eltern vom 14.12.1899 (Klee 1979, S. 65).

<sup>14</sup> Klee 1979, S. 95.

<sup>15</sup> Die erste Karte an die Eltern datiert vom 10.10.1900 (Klee 1979, S. 98). Klee schreibt: »Außer einem herzlichen Katarrh – Münchner Empfangs-Katarrh – geht es mir ganz gut.«

<sup>16</sup> Hans Bloesch, *Das Junge Deutschland in seinen Beziehungen zu Frankreich* (Untersuchungen zur neueren Sprach- und Literaturgeschichte, hrsg. von Oskar F. Walzel, 1. Heft), Bern: Francke, 1903 (Teildruck). – Als »Hauptzweck« seines »Hierseins« nennt er indes selbst in einem Brief an seine Mutter vom 12.11.1900 »das Französische« (BBB, FA Bloesch 559).

<sup>17</sup> Postkarte von Paul Klee (München) an Hans Bloesch (Paris), Dienstag, 13. November 1900; Poststempel: München 36, 13 Nov Vo 11-12 00; Zustellstempel: Paris, 2 | 14 Nov 00 (BBB, FA Bloesch 475); Korrespondenz Klee/Bloesch (wie Anm. 4), Dokument 22. – »wenn's nicht ein Stuckschüler ist«: Am 17.10.1900 – am gleichen Tag wie Wassily Kandinsky – war Klee, wie am 26.04. verabredet, als Schüler von Franz Stuck in die Akademie aufgenommen worden (*Matrikelbuch der Akademie*, Nr. 2180; Kandinsky: ebd., Nr. 2178).

<sup>18</sup> Brief von Paul Klee (München) an Hans Bloesch (Paris), Mittwoch, 26. Dezember 1900 (BBB, FA Bloesch 475); Korrespondenz Klee/Bloesch (wie Anm. 4), Dokument 24. – Unmittelbar auf diese Stelle folgt die Schilderung der Ereignisse am Nachmittag und am Abend des 24. Dezember, wie im Tagebuch, Nr. 123 (wie oben, Anm. 7).

<sup>19</sup> Geelhaar 1979, S. 22.

<sup>20</sup> Eine Ausnahme bildet möglicherweise Gregor Wedekind, der – um den Widerspruch zum Verschwinden zu bringen? – Klees Postkarte an

Bloesch vom 13.11.1900 kurzerhand auf den 13.12.1900 umdatierte (Wedekind 1996, S. 22, Anm. 61).

<sup>21</sup> Siehe dazu, meinem Hinweis auf die Unstimmigkeit folgend: Okuda/Sorg 2019, S. 314, Anm. 6: »Der Widerspruch zwischen dem Datum des Poststempels und Klees Datierung des Todestages seines Sohnes kann beim jetzigen Stand der Forschung nicht geklärt werden«.

<sup>22</sup> In die Überprüfung einbezogen wurden die Sterberegister aller vier Münchner Standesämter vom 01.10. bis zum 30.11.1900. – Für ihre Beratung und Hilfe bei den Recherchen danke ich Dr. Bettina Pfotenhauer, Archivrätin beim Stadtarchiv München.

<sup>23</sup> Ob es sich dabei um eine signifikante Häufung neun Monate nach Fasching handelt, wäre eine eigene Untersuchung wert.

<sup>24</sup> Standesamt München II, Sterberegister 1900, Band 7, Nr. 3122 (StadtAM, STANM-03048).

<sup>25</sup> Standesamt München II, Geburtsregister 1900, Band 7, Nr. 3400 (StadtAM, STANM-06921).

<sup>26</sup> Adreßbuch München 1900, II. Theil: Straßenübersicht/Häuser nach Straßen geordnet, S. 448.

<sup>27</sup> Adreßbuch München 1901, II. Theil: Straßenübersicht/Häuser nach Straßen geordnet, S. 473 (»We.« = Witwe).

<sup>28</sup> Unter wechselnden Adressen ist Kreszenz Schmitzberger bis in die 1920er Jahre hinein in München nachweisbar (1910: Plinganserstraße 105<sub>3</sub>; 1913: Elsässerstraße 28<sub>3</sub>; 1922: Orleanstraße 55<sub>2</sub>).

<sup>29</sup> StadtAM, PMB S 190.

<sup>30</sup> Die Autographie war ein aus der Lithographie abgewandeltes Verfahren zur billigen und raschen Vervielfältigung von Zeichnungen.

<sup>31</sup> Wie Anm. 9.

<sup>32</sup> »Stier Joh. Dienstmann Heust. 18<sub>2</sub>« (Adreßbuch München 1903, I. Theil: Einwohner [Selbständige Bevölkerung], S. 655; II. Theil: Straßenübersicht / Häuser nach Straßen geordnet: S. 280).

<sup>33</sup> Adreßbuch München 1903, II. Theil: Straßenübersicht / Häuser nach Straßen geordnet, S. 474.

<sup>34</sup> Ebd., I. Theil: Einwohner (Selbständige Bevölkerung), S. 571.

<sup>35</sup> Ebd., II. Theil: Straßenübersicht/Häuser nach Straßen geordnet, S. 573.

<sup>36</sup> »Eine an den Polizeimeldebogen anschließende Einwohnermeldekarte oder weitere Hinweise auf Ernestine Schmitzberger ließen sich leider nicht ausfindig machen. Möglicherweise heiratete sie und wurde dann unter dem Namen ihres Ehemannes

weitergeführt. Oder sie verzog aus München, ohne sich abzumelden.« (Freundliche Mitteilungen von Dr. Bettina Pfotenhauer, Stadtarchiv München, vom 30. und vom 31.01.2020).

<sup>37</sup> Brief von Paul Klee (Oberhofen) an Hans Bloesch (Bern), ohne Datum; Ende Mai 1900 (BBB, FA Bloesch 475); Korrespondenz Klee/Bloesch (wie Anm. 4), Dokument 21.

<sup>38</sup> Klee 1979, S. 115.

## Abkürzungen und abgekürzt zitierte

### Literatur

#### BBB, FA Bloesch

Bürgerbibliothek Bern, Familienarchiv Bloesch: Briefe von Paul Klee an Hans Bloesch

#### Adreßbuch München 1900 (analog: 1901, 1903)

*Adreßbuch von München für das Jahr 1900*, hrsg. von der kgl. Polizei-Direktion; hiezu das Handels- und Gewerbe-Adreßbuch, hrsg. von der Handels- und Gewerbekammer für Oberbayern, hergestellt nach dem Stande vom 1. November 1899, mit einem neuen Plane der Stadt München, München: Mühlthaler/Huber/Knorr & Hirth, 1900. – Analog: Adressbücher München 1901 und 1903

#### Geelhaar 1979

Christian Geelhaar, »Paul Klee: Biographische Chronologie«, in: *Paul Klee. Das Frühwerk 1883-1922*, München, Städtische Galerie im Lenbachhaus, 12.12.1979-02.03.1980, S. 20-33

#### Geelhaar 1979 (2)

Christian Geelhaar, »Journal intime oder Autobiographie? Über Paul Klees Tagebücher«, in: *Paul Klee. Das Frühwerk 1883-1922*, München, Städtische Galerie im Lenbachhaus, 12.12.1979-02.03.1980, S. 246-260

#### Klee 1979

Felix Klee (Hrsg.), *Paul Klee. Briefe an die Familie 1893-1940*, 2 Bde., Köln: DuMont, 1979

#### Klee 1988

Wolfgang Kersten (Hrsg.), *Paul Klee. Tagebücher 1898-1918. Textkritische Neuedition*, Stuttgart: Hatje/Teufen: Niggli, 1988

#### Matrikelbuch der Akademie

Matrikelbücher der Akademie der Bildenden Künste  
München, Bd. 3, 1884-1920  
[https://matrikel.adbk.de/matrikel/mb\\_1884-1920/](https://matrikel.adbk.de/matrikel/mb_1884-1920/)

#### Okuda/Sorg 2019

Osamu Okuda/Reto Sorg (Hrsg.), *Hans Bloesch / Paul Klee. »Das Buch«. Ein Gemeinschaftsprojekt von 1902-1905. Faksimile und Transkription* (Schriftenreihe der Bürgerbibliothek Bern, in Kooperation mit dem Zentrum Paul Klee), Wädenswil: Nimbus, 2019

#### Wedekind 1993

Gregor Wedekind, »Geschlecht und Autonomie. Über die allmähliche Verfertigung der Abstraktion aus dem Geist des Mannes bei Paul Klee«, in: Susanne Deicher, *Die weibliche und die männliche Linie. Das imaginäre Geschlecht der modernen Kunst von Klimt bis Mondrian*, Berlin 1993, S. 69-112

#### Wedekind 1996

Gregor Wedekind, *Paul Klee: Inventionen*, Berlin: Reimer 1996

### Transkriptionen

Standesamt München II  
Geburtsregister 1900, Band 7 (STANM-06921)  
Nr. **3400**  
München, am **12. Oktober 1900**  
Vor dem unterzeichneten Standesbeamten erschien  
heute, der Persönlichkeit nach **bekannt**,  
**die Hebamme Sofie Pinter**  
wohnhaft in **München Weißenburgerstraße 12**  
----- ~~Religion~~, und zeigte an, daß von der  
**ledigen Ladnerin und Autographens-**  
**tochter Ernestine Schmitzberger,**  
**katholischer Religion,**  
zu München **in letztgenannter Wohnung**  
am **fünften Oktober** des Jahres  
tausend neunhundert **Vormittags**  
um **drei** Uhr ein **Knabe**  
geboren worden sei und daß das Kind **den** Vornamen  
**Paul**  
erhalten habe. **Die Anzeigende erklärte, bei der**  
**Geburt zugegen gewesen zu sein.**  
**Vorstehend ein Druckwort gestrichen.**  
*Vorgelesen, genehmigt und unterschrieben.*  
**Sophie Pinter**

Der Standesbeamte  
In Vertretung  
[Signatur]

Standesamt München II  
Sterberegister 1900, Band 7 (STANM-03048)  
Nr. **3122**  
München, am **28ten Oktober 1900**  
Vor dem unterzeichneten Standesbeamten erschien  
heute,  
der Persönlichkeit nach **durch genügende Legitimation**  
**anerkannt,**  
**die ledige Ladnerin und Autographenstochter**  
**Ernestine Schmitzberger**  
wohnhaft zu **München, Pariserstraße 34**  
und zeigte an, daß **Paul Schmitzberger,**  
**22 Tage alt, katholischer Religion,**  
wohnhaft zu ----  
geboren zu **München,**  
**Sohn der Anzeigenden**  
zu München **in ihrer Wohnung**  
am **sieben und zwanzigsten Oktober**  
des Jahres tausend ~~acht hundert neunzig und~~ **neun hun-**  
**dert**  
**Nachmittags um zehn Uhr**  
verstorben sei. **Vier Druckworte gestrichen**  
*Vorgelesen, genehmigt und unterschrieben*  
**Ernestine Schmitzberger**  
Der Standesbeamte  
In Vertretung  
[Signatur]

[am Rand, handschriftlich, mit Bleistift:]

II A 3400  
00  
geb. 5. X. 00  
Mch



# »DAS NEUE TAGE-BUCH« – PAUL KLEE UND HANS KAYSER IM SCHWEIZER EXIL, 1933–1935

MARIE KAKINUMA

## SUMMARY

In der Klee-Literatur findet sich der Name des Musikwissenschaftlers Hans Kayser immer wieder in Verbindung mit der folgenden Frage: In welchem Zusammenhang stand Kaysers musikalische Theorie der Harmonik mit Paul Klees Werken und dessen bildnerischer Gestaltungslehre? Ziel des vorliegenden Beitrags ist es jedoch nicht, diesen Diskurs auf der Suche nach scheinbar vorhandenen künstlerischen Analogien voranzutreiben, sondern neue Erkenntnisse über die persönliche Beziehung zwischen Kayser und Klee im Schweizer Exil ans Licht zu

bringen. Zwei Aspekte sollen eingehend erläutert werden: 1. Das soziale Netzwerk, das Kayser durch die Vermittlung von Paul Klee sowie Hermann Rupf aufbaute und das für ihn ein unerlässlicher Faktor zur Existenzsicherung im Berner Exil war. 2. Die Exilzeitschrift *Das Neue Tage-Buch*, die den Ehepaaren Kayser und Klee nicht nur als aufschlussreiche Informationsquelle über das Weltgeschehen diente, sondern auch für ein persönliches Gefühl der Verbundenheit sorgte.

### Abb. 1

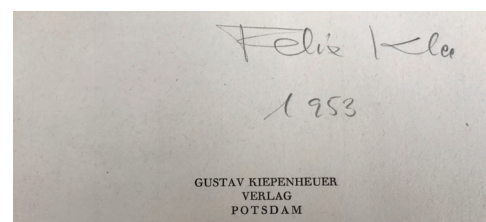
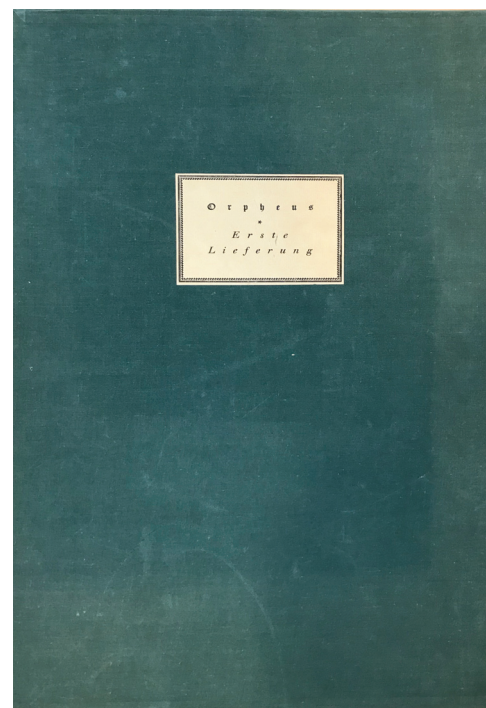
Hans Kayser, *Orpheus. Vom Klang der Welt. Morphologische Fragmente einer allgemeinen Harmonik*, Potsdam: Gustav Kiepenheuer, 1926, vorderer Umschlag  
© Zentrum Paul Klee, Bern, Bildarchiv

### Abb. 2

Hans Kayser, *Orpheus. Vom Klang der Welt. Morphologische Fragmente einer allgemeinen Harmonik*, Potsdam: Gustav Kiepenheuer, 1926, Titelseite mit der handschriftlichen Eingangsbestätigung »Felix Klee 1953«  
© Zentrum Paul Klee, Bern, Bildarchiv

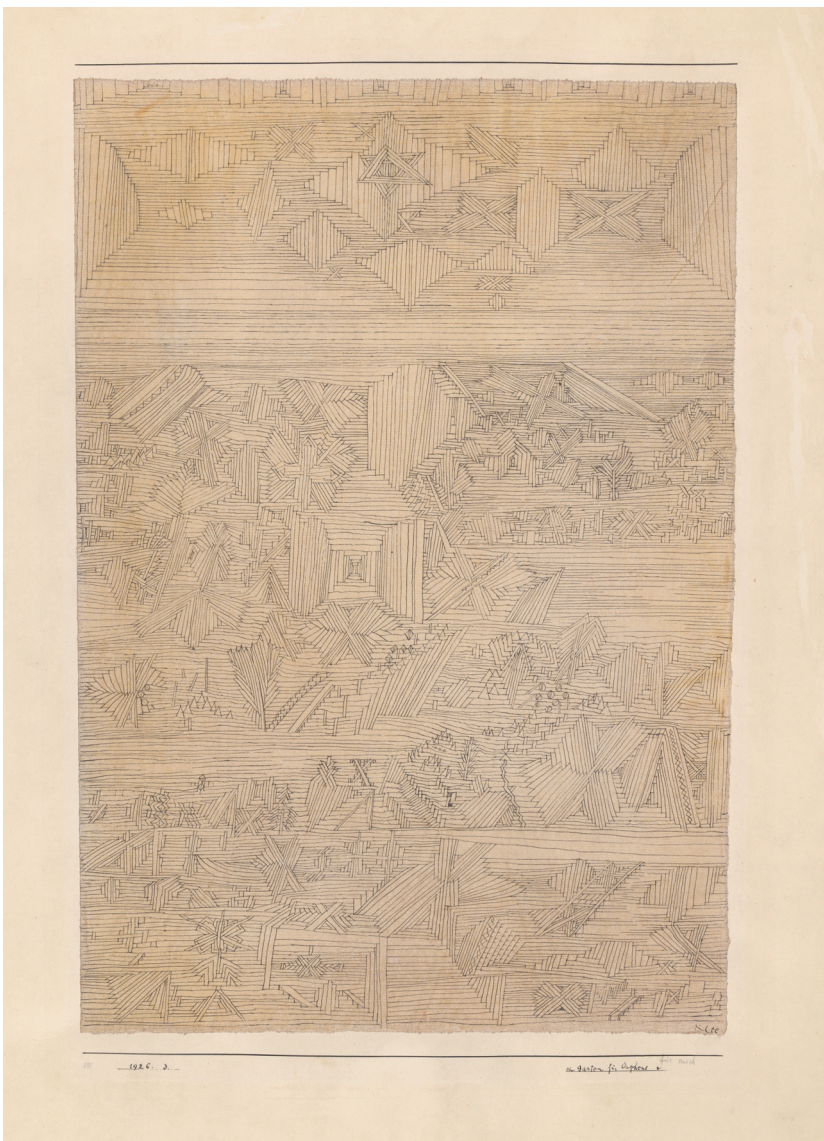
Die Namen des Musikwissenschaftlers Hans Kayser (1891–1964) und des Künstlers Paul Klee (1879–1940) sind durch den Buch- bzw. Bildtitel *Orpheus* fest miteinander verbunden: Kayser veröffentlichte 1926 sein erstes kunstprogrammatikalisches Buch unter dem Titel *Orpheus. Vom Klang der Welt. Morphologische Fragmente einer allgemeinen Harmonik*<sup>1</sup>; es sollte einen Auftakt zur modernen Wiederbelebung einer harmonikalen Ordnung der Welt in den folgenden Jahren bilden. Bereits vor dem Erscheinen des Buchs wurde Klee eine Subskription vom Gustav Kiepenheuer Verlag angeboten.<sup>2</sup> Er nahm die eingeleiteten Verlagsankündigungen, in der das Inhaltsverzeichnis des Buches mit ein paar exemplarischen Abbildungen enthalten sind, in seine bildnerische Gestaltungslehre: I.2 Prinzipielle Ordnung auf.<sup>3</sup> In der Originalbibliothek Klees findet sich denn auch ein Exemplar des Kayser'schen *Orpheus* (Abb. 1 und 2).<sup>4</sup>

In demselben Jahr, in dem Kaysers Publikation erschien, schuf Klee die sowohl ästhetisch als auch bildkonzeptionell ambitio-



nierte Federzeichnung *ein Garten für Orpheus*, 1926, 3 (ABB.3). Deren bildnerisches Prinzip der feinen Parallellinienfiguration entspricht einer musikalischen Struktur bzw. musikalischen Gesetzmässigkeiten. Aufgrund der bildnerisch gelungenen Komplexität stufte Klee die Federzeichnung zunächst in die höchste Preiskategorie »VIII« ein und bot sie auf dem Kunstmarkt zum Verkauf an, allerdings ohne Erfolg. Erst Jahre später, nach der Machtergreifung der Nationalsozialisten, nachdem die Kunst der Moderne als »entartet« diffamiert worden war, bestimmte Klee die Arbeit über die Bezeichnung »für mich« »als Ausdruck einer selbstkritischen Reprivatisierung«. <sup>5</sup> Insofern kommt der Federzeichnung *ein Garten für Orpheus* ein besonderer Stellenwert im Œuvre des Künstlers zu.

Abb. 3  
Paul Klee  
*ein Garten für Orpheus*,  
1926, 3, Feder und Aquarell auf  
Papier auf Karton,  
47 x 32/32,5 cm,  
Zentrum Paul Klee, Bern  
© Zentrum Paul Klee, Bern,  
Bildarchiv



Aufgrund der Titelgebung *Orpheus*, die auch auf die literarische Quelle der *Metamorphosen* des römischen Dichters Ovid hinweist, wurden in der bisherigen Klee-Forschung <sup>6</sup> die musikalischen und bildnerischen Zusammenhänge zwischen dem Schaffen Klees und Kaysers kunstprogrammatischem Buch konzentriert erörtert. Kaysers Weltanschauung zufolge sollten in der »Harmonik« alle Form- und Empfindungsqualitäten auf quantitative Zahlenverhältnisse zurückzuführen sein. <sup>7</sup> Dieser Grundgedanke scheint mit dem kompositionellen Aufbau der Parallellinienfiguration von Klees Zeichnungen im Jahr 1926 im Einklang zu stehen. Die Frage, ob Klee sich auf die Publikation Kaysers als Referenz konkret bezogen hat, bleibt m.E. jedoch offen, auch wenn Christoph Wagner schreibt: »[...] faszinierte Klee Kaysers Spekulation, dass die mathematischen Proportionen in der Kristallbildung und in der Musik auf gemeinsame universelle Gesetzmässigkeiten einer kosmologischen Struktur zurückgeführt werden könnten. Klee versuchte, ein solches abstraktes Proportionssystem auch in der Analyse des Sichtbaren zu finden. In der streng geometrisierten, abstrakten Komposition von *ein Garten für Orpheus* wird dies anschaulich.« <sup>8</sup>

Im Unterschied zu den Analysen in Zusammenhang mit dem Bild *Orpheus* wurde Paul Klees persönliche Begegnung mit Hans Kayser nach der Emigration des Malers in die Schweiz Ende Dezember 1933 bisher kaum beachtet, obwohl die enge Freundschaft zwischen den Ehepaaren Kayser und Klee anhand von publizierten <sup>9</sup> und unpublizierten Briefen <sup>10</sup> sowie von Klees Taschenkalender <sup>11</sup> nachvollziehbar ist: 1934 lernten sich Hans Kayser und Paul Klee auf Vermittlung von Otto Nebel (1892–1973) <sup>12</sup> kennen, der sich als deutscher Emigrant bereits im Mai 1933 in Bern niedergelassen hatte. Im Tagebuch von Nebel, datiert auf den 7. Januar 1934, ist unter der Formulierung »fast eine Erstbegegnung« <sup>13</sup> Folgendes festgehalten. »Am Nachmittag sind Paul und Lily Klee unsere Gäste. [...] Abends kamen Gustav Fueter und Hans Kayser hinzu. [...] Fueter und Klee kannten sich aus ihren Berner Schuljahren

und tauschten Erinnerungen an jene Frühzeiten aus. Die Zusammenkunft Kayser-Klee ist fast eine Erstbegegnung. [...]«<sup>14</sup> Nebel vermerkte in seinem Tagebuch, datiert auf den 3. Juni 1934, einen weiteren Besuch der Ehepaare Kayser und Klee: »Von 6 Uhr früh bis nachmittags nach 15 Uhr neue Bildentwürfe gezeichnet. Als dann kamen Gäste [...] – Gustav Fueter [...], Hans und Klara Kayser und schliesslich Paul und Lily Klee. Wir hatten lebhaftes Gespräche, die sich um Tonkunst, Farbe, Licht, Lebenskunde, Zeitliches, und auch um Machtkämpfe bewegten. Klee, Kayser und Fueter zusammen: das kam mir vor wie Dreiklang von Geige, Dudelsack und Alphorn. Mir hatte man die untermalenden Kesselpauken zugeordnet. [...]«<sup>15</sup> Nicht nur in der musikalisch metaphysischen Vorstellung Nebels sondern auch in Wirklichkeit musizierten Kayser und Klee intensiv zusammen, im so genannten Kayserquartett, einem Streichquartett,<sup>16</sup> bis Klee im Herbst 1935 an einer Lungenentzündung erkrankte. Klee spielte die erste Geige, Kayser Cello, Fräulein Comte Bratsche, die vierte Person ist nicht bekannt.<sup>17</sup> Kayser veröffentlichte später einen Aufsatz über seine Erinnerung an das beglückende Musizieren mit dem Meister der modernen Kunst. »Will man die Kunst von Paul Klee in eine vertraute Analogie bringen, so muß man sie von der Musik her, vom Musikalischen schlechthin zu verstehen suchen. Klee war ein ausgezeichneter Geiger, mit etwas trockenem, aber sehr vergeistigtem Ton. Im Quartettspiel liebte er besonders Mozart, den er für den vollkommensten Meister der klassischen Musik hielt. Merkwürdig war, wenigstens in den Jahren ab 1933, seine Abneigung gegen die »moderne« Musik. [...] Dieses Musikalische läßt sich nun, wenn man den Sinn für Entsprechungen hat und mit den Bereichen beider Künste vertraut ist, durch das ganze Werk Klee's hindurch verfolgen. Es gibt Bilder von einer intimen Farbenpracht, von einer kammermusikalischen Schönheit, die an palestrinische Akkorde erinnern. Sehr viele Werke kann man nur würdigen, wenn man sie wie Partituren liest, das heißt Punkt für Punkt und Linie für Linie mit dem Auge

verfolgt, sie gleichsam optisch hört.«<sup>18</sup> Kayser betonte selber die musikalische Verbundenheit mit Klee, und damit meinte er, dass er das Musikalische als Kernpunkt in Klees Kunst erkannte. Klee liess Kayser und Nebel gelegentlich seine neuesten Werke in seinem letzten Atelier, dem Wohnzimmer in der Dreizimmerwohnung am Kistlerweg 6, betrachten. Kayser hielt die Eindrücke fest, die ihm Klees Bilder schenkten.<sup>19</sup> In Erinnerung an eine Bilderbetrachtung betonte Kayser seine Sonderposition, die ihm Klee als Betrachter angeblich zumass: »Einmal äusserte er [Klee] sich nach meiner [Kaysers] bescheidenen Kritik, dass ich einer der wenigen sei, die sein Werk ganz verstünden.«<sup>20</sup> Kayser besass mindestens eine Zeichnung Klees, die heute nicht zu identifizieren ist, und schenkte diese 1952 Alfons Zuppinger zum Geburtstag. Dieser aber hatte ein so schlechtes Gewissen gegenüber Kaysers allzu freundlicher Grosszügigkeit, dass er diesem die Zeichnung gleich wieder zurück schickte.<sup>21</sup>

Als Kontrast zu den beglückenden Momenten des Musizierens mit Klee oder der Bilderbetrachtungen mit diesem soll im vorliegenden Beitrag anhand eines unpublizierten Briefes von Hans Kayser an Gertrud Mertens<sup>22</sup> vom 14. April 1935 zunächst Kaysers Überlebenskampf nach der Emigration 1933 in die Schweiz genauer erläutert werden sowie der Aufbau eines sozialen Netzwerks, das ihn unterstützte, insbesondere in den Jahren 1934 und 1935 in Bern. Kaysers ausführlicher Bericht an Mertens stellt ein aufschlussreiches historisches Zeugnis dafür dar, dass sich Kayser in der Emigration dank des Engagements von Klee den Zugang zum Netzwerk der Berner Gesellschaft fand. – Anschliessend soll anhand einer unpublizierten Postkarte von Paul Klee an Clara Kayser, die Ehefrau von Hans Kayser, vom 8. Juli 1935 erstmals gezeigt werden, welche politischen Interessen und Richtungen die Ehepaare Kayser und Klee bei der Lektüre der Exilzeitschrift *Das Neue Tage-Buch* offenbarten.

Hans Kayser und seine Familie übersiedelten im Jahr 1933 auf Einladung von Gustav Fueter (1889–1948), einem gleichgesinnten



Mäzen, in die Schweiz. Fueter, wohlhabender Besitzer des luxuriösen Herrenkonfektionsgeschäfts an der Marktgasse 36 in Bern, besorgte für die Familie Kayser eine Wohnung in der Zollgasse in Ostermundigen und sicherte darüber hinaus deren Lebensunterhalt. »Fueter war der Typ des Weltverbessers, der eine große Zusammenschau aller Dinge und Werte vornehmen wollte und der die Harmonik geradezu notwendig als wissenschaftliches Rückgrat seiner vielen Ideen brauchte, wenn er nicht in einen hoffnungslosen Dilettantismus abgleiten wollte.«<sup>23</sup> Fueter holte Kayser in die Schweiz, da er mit dessen Hilfe eine Organisation gründen wollte, »in deren Rahmen die harmonikalen Gedanken der Menschheit zu ihrem Heil verkündet werden sollten.«<sup>24</sup> In diesem Sinne übernahmen Fueter und Kayser die Verantwortung für die Herausgabe der *Blätter für harmonikale Forschung* und verschickten die Hefte 1 (Januar 1934) bis 12 (November 1935) an 144 Adressaten, u.a. an Klee, Wassily Kandinsky, Oskar Schlemmer und Paul Hindemith, mit dem Kayser eine vielversprechende Begegnung hatte und der 1938 ins Schweizer Exil ging. In der Originalbibliothek Klees sind die Hefte der *Blätter für harmonikale Forschung* nicht vollständig erhalten.<sup>25</sup>

Im Laufe der Zeit verschlechterte sich das freundschaftliche Verhältnis zwischen Kayser und Fueter, beide waren starke Persönlichkeiten. »Kayser fühlte sich nämlich zunehmend bedrückt durch Fueters sektiererische Bestrebungen, durch seinen Willen, aus der Harmonik eine organisierte Heilsbotschaft zu machen.«<sup>26</sup> Da Kayser unabhängig von Fueter sein wollte, war er verzweifelt auf der Suche nach einem neuen Mäzen. Durch die Empfehlung von Prof. Ernst Kurth, Ordinarius für Musikwissenschaft an der Berner Universität, und auch von Paul Klee knüpfte Kayser Kontakte mit dem Kunstsammler Hermann Rupf (1880–1962), der mit seiner Frau Margrit Rupf Wirz (1887–1961) eine hochkarätige Kunstsammlung der Klassischen Moderne in der Schweiz aufgebaut hat. Klee und Rupf waren sich erstmals 1913 in Bern begegnet. 1914 kaufte Rupf drei Zeichnungen von Klee, und seitdem unterstützte er den

Künstler kontinuierlich durch den Ankauf von Bildern. Ende der 1940er-Jahre und Anfang der 1950er-Jahre bildeten rund 190 Werke Klees den Schwerpunkt der Sammlung Rupf.<sup>27</sup> Rupf war wie Fueter als Geschäftsmann bzw. Inhaber der Firma »Hossmann und Rupf« am Waisenhausplatz tätig und verstand sich ebenfalls als Philanthrop und als Sozialist.<sup>28</sup> Obwohl Rupf aus einem bürgerlichen Haus stammte und als kompromissloser Geschäftsmann galt, war er 1905 oder 1906 in die Sektion Länggasse der Sozialdemokratischen Partei der Schweiz eingetreten. Er blieb seiner Überzeugung treu, dass die Kunst »einmal das umfassend bindende grosse Gemeinschaftserlebnis« werden würde. Die Kunst sei das »Ergreifendste aller Wunder, das uns Menschen geschenkt ist, damit wir das Leben trotz allem schön nennen müssen.«<sup>29</sup>

»Es fand dann [...] im Haus von Hermann Rupf eine Sitzung mit Klee, Nebel und Marti [Feuilletonredakteur der Berner Zeitung *Der Bund*] statt, bei der Rupf genaue Erkundigungen über Kayser einzog. Nachdem sich Kayser schließlich Rupf vorgestellt hatte, erklärte sich dieser bereit, ihm mit einem monatlichen Gehalt zu helfen.«<sup>30</sup> Gleich danach berichtete Kayser in einem unpublizierten Brief, datiert auf den 14. April 1935, an Gertrud Mertens, Expertin für alte Musik in München, frohlockend über diese Zusammenkunft und seine finanzielle Sicherheit, aber auch von vorhergehenden existenziellen Nöten und emotionalen Niederschlägen.<sup>31</sup> »Liebe gnädige Frau! Jetzt kommt also endlich die frohe Botschaft: Wir sind wieder auf ein weiteres Jahr gesichert! 250 Frs. Monatlich [sic] garantiert von einem Gremium von Berner Leuten, ohne Fueter! [...] Das schreibt sich so glatt hin; aber was ich in den letzten Wochen und Monaten mit meiner Frau an Aengsten ausstand, Aufregungen usw. das ging wirklich schon an die Grenze unserer Leistungsfähigkeit.« Kayser führte weiter die verbitterte Trennung von Fueter, dessen »Gemeinheit« und als Erlösung die erfreuliche Begegnung mit Rupf an, wobei Kayser Rupf folgendermassen beschrieb: »ein stiller ruhiger Mensch.« Und weiter heisst es: »Der, welcher



die Sache in der Hauptsache in die Hand genommen hat, ist ein gewisser Herr Rupf. [...] Es ist ein typischer Berner, das Gegenteil ungefähr zu Fueter. Daneben hat er aber eine kostbare Sammlung moderner Meister (Klee, Kandinsky usw.) und ist philosophisch ausgezeichnet orientiert. »Rupf« ist ein gefährlicher Name, Er [sic] lässt sich jedoch sicher nicht rupfen, sondern will gerne da gerupft sein, wo es ihm gefällt. Ein stiller ruhiger Mensch, jedes Wort bei ihm überlegt. Der Gefährlichste [sic] Moment war, als Rupf zu Fueter ging und sich über den bisherigen Stand des Studio und natürlich auch über mich orientieren wollte. Und stellen Sie sich vor: obwohl Fueter genau meine Lage kannte und mir nichts mehr zugeschickt hat, bearbeitete er Rupf 5 Stunden lang derartig, dass Rupf nichts mehr von mir wissen wollte und alle Lust zu einem Eintreten für mich verloren zu haben schien! Wie sichs [sic] nachher herausstellte, desavouierte er meine menschlichen Qualitäten in einer derart gemeinen Weise, ausserdem kreidete er mich als Nazifreund (!) usw., sodass Rupf, der ein fanatischer Nazihasser ist, jede Lust verging. Hier konnte mir der edle Menschenfreund Fueter natürlich schaden, während es ihm vordem nicht gelang, meine Arbeit usw. anzugreifen. Nun, nach all dem mit F. Erlebten [sic] konnte ich von dem Mann wirklich nichts anderes erwarten.« Dann schilderte Kayser Näheres über das freundliche Engagement Klees und dessen geschickte Strategie, um Fueters angebliche Intrige zu stoppen. »Da machte ich mich zu Maler Klee auf, mit dem ich musizierte, und erzählte ihm die Situation. Klee war empört, und das [sic] er ein persönlicher Freund von Rupf ist und dieser viel auf ihn gibt, versprach er sofort zu R. zu gehen, bat mich aber, ich solle ihm einen genauen Bericht meiner bisherigen Arbeit (Dom<sup>32</sup> usw.) mitgeben. Dies geschah, und Klee setzte Rupf so gut ins richtige Bild, dass der Fueterschen Gemeinheit wenigstens ihre schlimmsten Auswirkungen abgebrochen wurde.« In der Zusammenkunft mit Rupf, Klee und Marti wurden Kayser nicht nur eine finanzielle Un-

terstützung, sondern auch Möglichkeiten für soziale Aktivitäten als Musikwissenschaftler im Rundfunk, in der Presse und für eine öffentliche Vortragsreihe zur Verbreitung seiner Gedanken zur Harmonik zugesagt. Kayser war erst zu diesem Zeitpunkt in der Berner Gesellschaft angekommen und konnte in der Öffentlichkeit viel freier und präsenter als bei Fueter wirken. »Inzwischen hatte ich mich auch an den hiesigen Redakteur des »Bund« gewandt, der mich sehr schätzt und sich nun auch sofort in Erkenntnis der gefährlichen Situation an Rupf wandte. Das Ergebnis dieser und noch anderer Schritte war nun der letzte Freitag in Rupfs Wohnung. Klee und Dr. Marti (der Redakteur) waren auch da und es wurde alles genau durchgesprochen. Rupf bestand nun selber energisch darauf, dass man Fueter vor vollendete Tatsachen stellte; es wurde die Finanzierung besprochen (ich staunte, was es da hier in Bern noch vermögende Leute gibt!) und Rupf garantierte mir vorläufig aus seiner Tasche, bis sich die Sache eingelaufen hätte, auf ein Jahr das Existenzminimum. Dr. Marti bringt mich hier in den Rundfunk hinein; am 11. Mai habe ich bereits die erste Musikbücherstunde. Zeitungsarbeit wird ebenfalls verlangt. Dann sitzen sowohl Rupf als auch Dr. Marti mitten drin in den schweizerischen Vortragsorganisationen. Ich soll da tüchtig mit Vorträgen über meine Arbeit heran und als Probe soll ich Mitte Mai vor geladenem Publikum eine Übersicht über die Harmonikale [sic] Forschung geben – den Vortrag habe ich bereits zu einem Drittel fertig. [...] mir daneben aber auch gleichzeitig die Möglichkeit zu geben, innerhalb des kommenden Jahres mir hier in der Schweiz eine Existenz aufzubauen. Und wenn diese Existenz sich nur dadurch verwirklicht, dass durch Verbreitung des Wissens um die Harmonik durch die Vorträge sich die finanzielle Basis des Studios erhärtet – es gibt hier in der Schweiz noch anscheinend sehr Viele, die es sich etwas kosten lassen, wenn sie eine Sache wirklich interessiert. [...] Jetzt fühle ich mich seit langem endlich frei von jedem Druck, und Sie werden

sehen liebe gnädige Frau, dass sich die Auswirkungen dieses Freiheitsbewusstseins bald zeigen werden.«

So hielt Kayser zunächst Vorträge im Haus von Rupf, und dann wurde in der Berner Schulwarte<sup>33</sup> eine Vortragsreihe mit dem Titel *Der hörende Mensch* organisiert. Kayser konnte erstmals in Bern einer breiteren Öffentlichkeit gegenüber seine Gedanken über Harmonik vortragen. Auf dem ersten Blatt des Vortragstyposkriptes *Einführung in die Harmonik*<sup>34</sup> ist von Kayser mit Bleistift notiert: »gehalten am 15.V.35 in der Wohnung H. Rupf's vor Rupf, Klee, Dr. Marti u. Dr. Juillerat<sup>35</sup>« und mit Tinte »3 Dez. 35 in der »Schulwarte««. Die Bleistiftnotiz weist darauf hin, dass Rupf, Klee und Marti die ersten Zuhörer seines Vortrags in Bern waren. Mit tatkräftiger Unterstützung von Rupf konnte Kayser nun in Ruhe Vorträge halten und Bücher publizieren. Rupf hatte im Lauf seines Lebens schon mehrmals finanzielle Schulden gemacht, um andere mit Geld unterstützen zu können. – »Er lässt sich jedoch sicher nicht rupfen, sondern will gerne da gerupft sein, wo es ihm gefällt.« – So konnte Rupf Kayser finanziell unterstützen, indem er ihm bis 1952 (Stand Januar 1951) ein Monatsgeld in der Höhe von Sfr. 150.- bezahlte sowie die Unkosten für ein Zimmer, Steuer und AHV (Alters- und Hinterlassenenversicherung) in der Höhe von Sfr. 124.60- übernahm und ab 1953 gelegentlich Einzahlungsscheine von Kayser beglich.<sup>36</sup>

Am 8. Juli 1935 sandte Klee eine Postkarte an Clara Kayser: (ABB.4 UND ABB.5) »herzl Dank

für Ihren Besuch, den ich leider verfehlen musste und f. die freundliche Gabe! haben Sie von mir noch die Tagebücher Nr 24 und 25, ? wenn ja bitte ich Sie um baldige Rückgabe, da ich m. Frau b. ihrer Rückkehr [unterstrichen] über das Geschehen orientieren will. Die NZZ wachsen an! beste Grüsse Ihr K«. – Dass Klee hier eine »Für die Förderung des freiwilligen Arbeitsdienstes jugendl. Arbeitsloser« zur Bundesfeier 1935 hergestellte Postkarte verwendete, ist sehr bemerkenswert, da er sonst in der Regel Ansichtskarten mit Landschaften an seine Familie und Freunde versandte. Auf der Rückseite der Postkarte ist eine Reproduktion eines Gemäldes, signiert mit »E. Hermès«, abgebildet. Es zeigt im Vordergrund einen muskulösen halbnackten Jugendlichen im Profil, ausruhend auf einer Wiese. Im Kontrast dazu befinden sich im Hintergrund vier Arbeiter, die mit Spaten und Hacken ein Feld beackern. Die Darstellung wirkt wie die implizite Antwort auf die Frage: Können Jugendliche, die arbeitslos sind, eine »bessere« Arbeit als die harte landwirtschaftliche finden? Die Konnotation der Postkarte ruft in Erinnerung, dass sich Rupf auch für Jugendliche in verschiedenen kulturellen Organisationen engagierte, er wurde z.B. im Februar 1935 vom Stadtrat zum Mitglied der Zentral-Schulkommission gewählt, und er war bis zum 19. Dezember

Abb. 4  
Recto  
Postkarte von Paul Klee an Frau  
Dr. Hans Kayser, 8. Juli 1935  
Nachlass Hans Kayser,  
Schweizerisches Literaturarchiv  
(SLA), Bern

Abb. 5  
Verso  
Postkarte von Paul Klee an Frau  
Dr. Hans Kayser, 8. Juli 1935  
Nachlass Hans Kayser,  
Schweizerisches Literaturarchiv  
(SLA), Bern

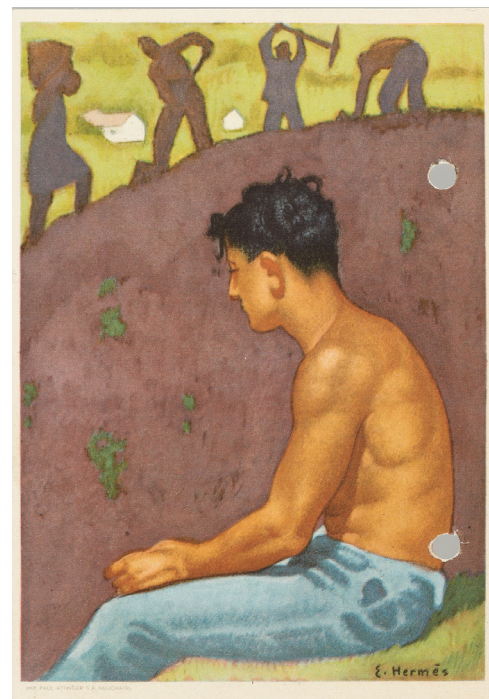




Abb. 6  
Umschlag von *Das Neue Tage-Buch*,  
3. Jg., Nr. 24, 15. Juni 1935

Abb. 7  
Umschlag von *Das Neue Tage-Buch*,  
3. Jg., Nr. 25, 22. Juni 1935

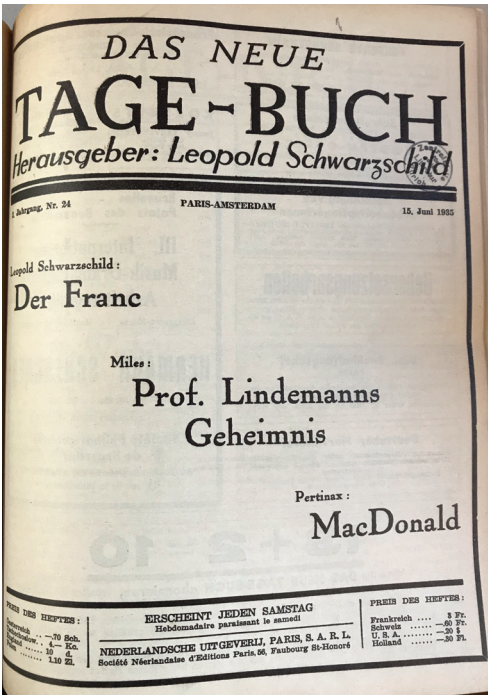
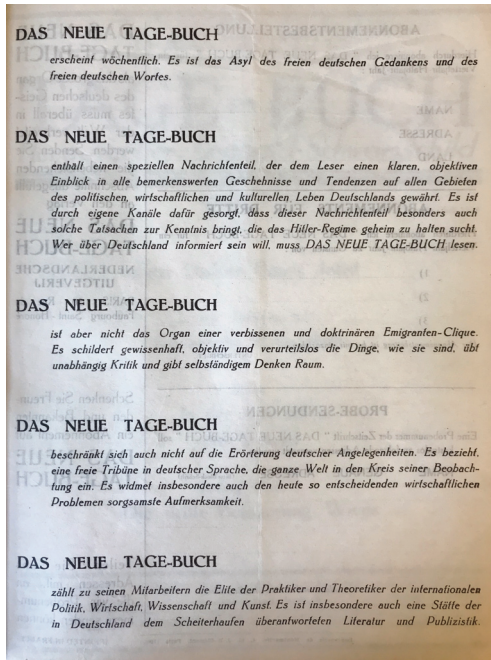


Abb. 8  
Das Neue Tage-Buch  
(programmatische Eigenwerbung  
der Redaktion) in: *Das Neue Tage-  
Buch*, 1 Jg., Nr. 1, 1. Juli 1933



1937 sehr aktiv im Arbeiterbildungs-  
schuss Bern tätig. <sup>37</sup>– Auf Klees Bitte um die  
Rückgabe der »Tagebücher« reagierte Hans  
Kayser am 19. Juli 1935. »Lieber Herr Prof.  
Klee – hier endlich das letzte Heft – entschul-  
digen Sie bitte 1000 mal, ich habe es immer  
vergessen, Ihnen zu geben. [...]«<sup>38</sup>

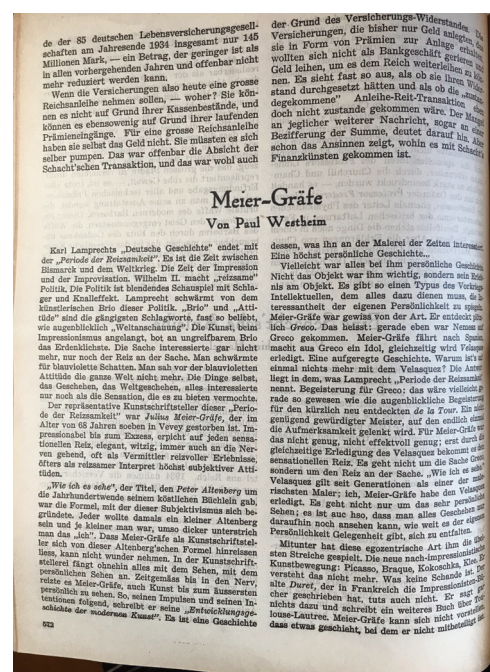
Die Postkarte und der Brief belegen, dass  
das Ehepaar Kayser von Klee zwei Nummern  
der Zeitschrift ausgeliehen aber nicht gleich  
zurückgebracht hat. Dass Klee für Kayser  
eine Postkarte mit politischer Bedeutung  
auswählte, erklärt sich historisch: Es handelt  
sich bei den erwähnten Nummern der Zeit-  
schrift um diejenigen des dritten Jahrgangs  
1935 der wöchentlich erschienen Zeitschrift  
mit dem Titel *Das Neue Tage-Buch* (ABB.6 UND  
ABB.7). Diese wurde am 1. Juli 1933 erstmal  
in Paris und Amsterdam – mit Redaktions-  
anschrift in der vornehmen Pariser Rue du  
Faubourg Saint Honoré – aufgelegt, mit dem  
Anspruch »Asyl des freien deutschen Gedan-  
kens und des freien deutschen Wortes.« <sup>39</sup>zu  
sein (ABB.8). Sie bildete die Fortsetzung einer  
der grossen Rundschauzeitschriften der Wei-  
marer Republik, der von Januar 1920 bis Ja-  
nuar 1933 in Berlin herausgegebenen Wo-  
chenzeitschrift *Das Tage-Buch*. Der  
Herausgeber der Zeitschrift war Leopold  
Schwarzschild<sup>40</sup>; er hatte seit 1922 die Re-  
daktion von *Das Tage-Buch* übernommen,

war im März 1933 aus Deutschland über Wien  
nach Paris geflohen und publizierte an-  
schliessend dort bis zum Jahr 1940 *Das Neue  
Tage-Buch*. In dieser Zeitspanne wurde  
Schwarzschild eine der zentralen Figuren des  
deutschen Exils. Im Vergleich mit anderen  
Exilzeitschriften zeichnet sich *Das Neue Tage-  
Buch* durch seine politische Richtung, breite  
Distribution sowie Rezeption, d.h. durch den  
internationalen Kreis der Autoren und viel-  
seitige Themenbereiche aus. »War ein Groß-  
teil der Exilzeitschriften mehr oder weniger  
weit »links« zu verorten, so vertrat *Das Neue*



Abb. 9  
Paul Westheim, Meier-Gräfe, in:  
*Das Neue Tage-Buch*, 3. Jg., Nr. 24,  
15. Juni 1935, S. 572

*Tage-Buch* (und insbesondere sein Herausgeber) cum grano salis liberal-bürgerliche bis konservative Positionen. [...] Es wurde in mehr als 50 Ländern vertrieben, erreichte zumindest zeitweise eine Auflage von rund 16.000 Exemplaren, wurde immer wieder in französischen, britischen und sogar in amerikanischen Zeitungen zitiert und in Diplomaten- und Politikerkreisen gelesen, wenn gleich zweifellos die meisten Leser deutsche Exilanten waren. [...] Mehr als 500 verschiedene Beiträge lassen sich in den insgesamt 358 Heften, die von Juli 1933 bis Mai 1940 erschienen, ermitteln – darunter auch prominente Politiker und Publizisten aus den Gastländern des Exils wie André Tardieu, François Mauriac, der vormalige *Times*-Chefredakteur Wickham Steed und Winston Churchill [...]. Themen aus den Bereichen Kultur und Wirtschaft wurden ebenso behandelt wie Ereignisse und Entwicklungen der ausländischen und internationalen Politik, im Mittelpunkt standen aber die Vorgänge in und um Deutschland. Kernanliegen waren hier, über den wahren, bestialischen Charakter des Hitler-Regimes aufzuklären, die Aufrüstungsanstrengungen und das Expansionsbestreben NS-Deutschlands offenzulegen und gegen die Appeasementpolitik insbesondere Englands und Frankreichs anzuschreiben, wobei das Bemühen um genaue Informationsgebung stets im Vordergrund stand.<sup>41</sup> Im Bereich Kultur trug der Kunstkritiker Paul Westheim, der 1933 zunächst nach Frankreich emigriert war, zahlreiche Texte für *Das Neue Tage-Buch* bei; Westheim war wie Theodor Däubler einer der wenigen, der Klees Kunst bereits vor dem Ersten Weltkrieg rezipiert und gewürdigt hatte. Westheim publizierte beispielweise in der Nr. 24, die Kayser und Klee lasen, einen Text über Julius Meyer-Gräfe (Abb. 9). Offenbar hatte das Ehepaar Klee die Zeitschrift abonniert, um sich über das aktuelle Geschehen in und um Deutschland zu informieren. Die Informationen aus Frankreich zu erhalten, beinhaltete für Klee auch einen existenziell wichtigen Aspekt: Nach der Machtergreifung durch die Nationalsozialisten war Klee auf der Suche nach neuen Verkaufsmärkten. Im Oktober 1933 schloss er



mit Daniel-Henry Kahnweiler, dessen Galerie er auf seiner Pariser Reise 1912 erstmals besucht und den er auf Vermittlung des Ehepaars Rupp bereits 1919/1920 in Bern kennengelernt hatte, einen Generalvertretungsvertrag ab. Kahnweiler betrieb in Paris die Galerie Simon, wo Curt Valentin als junger Mitarbeiter tätig war, der später für Klee zu einem der wichtigsten Kunsthändler in den USA werden sollte. Die Vereinbarung sicherte Klee, neben Geschäften mit Galka Scheyer in Hollywood und J.B. Neumann in New York, weitere Absatzmöglichkeiten ausserhalb Deutschlands. Es gelang Kahnweiler aber von 1934 bis Ende 1937 nur in wenigen Fällen, Kunstwerke von Klee zu verkaufen.

Wie Klee in der Postkarte andeutet, »da ich m. Frau b. ihrer Rückkehr über das Geschehen orientieren will«, war seine Frau eine eifrige Leserin der Zeitschrift. Sie empfahl gleich zwei Mal kurz nacheinander Nina Kandinsky, die 1933 mit Wassily Kandinsky nach Frankreich emigriert war und ab 1934 in Neuilly-sur-Seine bei Paris wohnte, die Zeitschrift ebenfalls zu lesen. Nach dem Erscheinen der letzten Nummer der Zeitschrift im Jahr 1934 schrieb Lily Klee in einem Brief an Nina Kandinsky Folgendes. »Lesen Sie das »neue Tagebuch«, was jeden Samstag in Paris erscheint. An jedem Kiosk zu erhalten. Die letzte Nummer v. 29. Dez. ist sehr aufschlussreich über vieles.«<sup>42</sup> Was Lily Klee an

Abb. 10  
Umschlag von *Das Neue Tage-Buch*,  
2. Jg., Nr. 52, 29. Dezember 1934



dieser Nummer besonders interessiert haben könnte, ist der Beitrag von Menno ter Braak *Die Literatur der Emigranten* (ABB.10). Im Februar 1935 informierte Lily Klee nochmals Nina Kandinsky über die Zeitschrift: »Ausserordentl. aufschlussreich ist das N. Tagebuch was wöchentl. in Paris erscheint. Sehr gut informiert in jeder Beziehung.«<sup>43</sup> Die liberal-bürgerliche Position der Zeitschrift – »Das Neue Tagebuch ist aber nicht das Organ einer verbissenen und doktrinen Emigranten-Clique. Es schildert gewissenhaft, objektiv und vorurteilslos die Dinge, wie sie sind, übt unabhängig Kritik und gibt selbstständigem Denken Raum.« – (ABB.8) dürfte den Ehepaaren Klee und Kayser »in jeder Beziehung«<sup>44</sup> gefallen haben. So diente *Das Neue Tage-Buch* den Emigrierten nicht nur als aufschlussreiche Informationsquelle über das Weltgeschehen, sondern es schuf auch ein Gefühl der Verbundenheit unter Emigrierten, die auf der ganzen Welt verstreut waren und versuchten, Vernunft und innere Ruhe nicht zu verlieren. Dieses Verbundenheitsgefühl teilten die deutschen Emigranten Lily und Paul Klee, Clara und Hans Kayser, Hildegard und Otto Nebel in Bern mit russischen wie Nina und Wassily Kandinsky in Paris.

1951 wurde eine Ausstellung über Architektur, Plastik und Malerei in Bezug auf die Harmonik durch die Berliner Galerie Springer

vorbereitet. Die Architekten Gertrud und Alfred Lucas, die Organisatoren der Ausstellung, fragten Kayser in einem Brief vom 23. Juni nach seinem Verhältnis zu Klee, und sie wollten vor allem wissen, »[...] inwieweit Klee entweder seine Intuitionen harmonikal geprüft oder bewusst von einem harmonikalen Schema ausgegangen ist [...], an welchen bekannten Klee'schen Bildern das Harmonikale nachzuprüfen ist [...]«<sup>45</sup> Kayser beantwortete diese Frage in einem Brief vom 1. Juli 1951 wie folgt: »Nun – harmonikal im konkreten Sinne hat wohl Klee nie gearbeitet. Er hielt es mit dem Ausspruch Dürers: wenn du messen und zählen gelernt hast, dann brauchst du es nicht mehr bewusst zu tun. Ob er eigene harmonikale Studien getrieben hat, darüber sagte er mir nie etwas, wobei zu bedenken ist, dass ich mit Klee vorwiegend in den letzten Jahren seines Lebens zusammen war, wo er sich nur selten ausführlich über irgend ein Thema aussprach und sich immer mehr introvertierte. Und da war ihm eben die Musik ein guter Ausgleich.«<sup>46</sup>

Ich bedanke mich bei Lukas Dettwiler, Schweizerisches Literaturarchiv (SLA), Bern, für die freundliche Unterstützung.

<sup>1</sup> Kayser 1926.

<sup>2</sup> Brief vom Gustav Kiepenheuer Verlag an Paul Klee, 13. November 1925, Nachlass Hans Kayser, Schweizerisches Literaturarchiv (SLA), Bern (<https://www.helveticaarchives.ch/detail.aspx?id=165083>). Dem Brief ist zu entnehmen, dass sich Kayser und Klee zu diesem Zeitpunkt noch nicht näher kannten, da der Verleger durch Walter Gropius Klees Adresse in Weimar erhalten hatte; es ist jedoch nicht ausgeschlossen, dass Kayser und Klee sich bereits in der ersten Hälfte der 1920er-Jahre im Umkreis des Bauhauses getroffen haben, z.B. durch Bruno Adler, Lehrer an der [Staatlichen Kunstakademie Weimar](#) und zugleich Herausgeber des Sammelwerks *Utopia. Dokumente der Wirklichkeit* (1921), an dem Johannes Itten und Oskar Schlemmer mitarbeiteten. Adler war Kayser Studienkollege an der Universität Erlangen. Kayser besuchte Adler in Weimar und auf seine Vermittlung hin lernte Kayser mehrere Bauhäusler kennen.

<sup>3</sup> Wolfgang Kersten gebührt das Verdienst, in der Klee-Forschung erstmals auf das Subskriptionsangebot aufmerksam gemacht zu haben: »Ein Ankündigungsprospekt der Publikation [Orpheus] wurde bereits im Juli 1924 gedruckt. Klee zog es auf Karton auf und fügte es in seinen pädagogischen Nachlaß ein.« Kersten 1994, S. 62. Vgl. Bildnerische Gestaltungslehre: I.2 Prinzipielle Ordnung. Inv. Nr. BG I.2/187-194, Zentrum Paul Klee, Bern. <http://www.kleeegestaltungslehre.zpk.org/ee/ZPK/BG/2012/01/02/187/188/189/190/191/192/193/194>

<sup>4</sup> In der Publikation findet sich keine Widmung von Hans Kayser an Paul oder/und Lily Klee. Der einzige handschriftliche Vermerk »Felix Klee 1953« stammt von Felix Klee selbst, als er die Publikation aus dem Nachlass des Künstlers geerbt hat. Daraus lässt sich schliessen, dass Paul Klee das Buch höchstwahrscheinlich direkt vom Verlag erworben hat.

<sup>5</sup> Kersten 2015, S. 499–500.

<sup>6</sup> Kersten 1994, S. 62; Wagner 2006, S. 113–117.

<sup>7</sup> Schavernoeh 1981, S. 164f.

<sup>8</sup> Wagner 2006, S. 117.

<sup>9</sup> Klee 1979, S. 1253, Karte von Paul Klee an Lily Klee, 21. Juni 1935; S. 1256, Karte von Paul Klee an Lily Klee, 16. Juli 1935; S. 1290, Brief von Paul Klee an Lily Klee, 18. Mai 1939.

<sup>10</sup> Folgende Briefe und Karten befinden sich im Privatbesitz, Schweiz. Brief von Hans Kayser an Paul Klee, 14. Mai 1934; Brief von Hans Kayser an Paul Klee, 19. Juli 1935; Brief von Hans Kayser an Lily Klee, 4. November 1935; Karte von Hans Kayser an Paul und Lily Klee, 17. August 1938; Brief von Hans Kayser an Paul Klee, 16. Dezember 1938; Ansichtskarte von Hans Kayser an Lily Klee, 21. Juli 1940; Ansichtskarte von Hans Kayser an Lily Klee, 30. September 1941; Ansichtskarte von Hans Kayser an Lily Klee, 17. Oktober 1945. Folgende Karten befinden sich im Nachlass Hans Kayser, Schweizerisches Literaturarchiv (SLA), Bern. Postkarte von Paul Klee an Frau Dr. Hans Kayser, 8. Juli 1935; Kunstkarte von Lily Klee an Hans Kayser 31. März 1940; Karte von Lily Klee an Hans Kayser, 13. Dezember 1942.

<https://ead.nb.admin.ch/html/kayser.html>

Ansichtskarte von Hans Kayser an Lily Klee, 26. Januar 1938, Zentrum Paul Klee, Bern.

<sup>11</sup> Klee 1979, S. 1257–1261, Taschenkalender 5., 19., 26., 30. Januar, 2., 9., 16. Februar, 23. März, 3., 6., 13., 18. April 1935.

<sup>12</sup> Nebel heiratete im Mai 1924 Hildegard Heitmeyer (1886–1974). Sie war die Assistentin der Dozentin für praktische Harmonielehre Gertrud Grunow (1870–1944). Vom Juli bis Herbst 1924 hielt sich Nebel am Bauhaus in Weimar auf und knüpfte Kontakte mit Klee und Kandinsky.

<sup>13</sup> Nebels Formulierung »fast eine Erstbegegnung« deutet wohl an, dass sich Klee und Kayser schon früher am Bauhaus in Weimar Erstbegegnung waren, vgl. Anm. 2.

<sup>14</sup> Bhattacharya-Stettler 1998, S. 4.

<sup>15</sup> Ebd., S. 5.

<sup>16</sup> Siehe Anm. 11.

<sup>17</sup> Klee musizierte auch mit Helene (Cellistin), Therese und Alice Ganguillet in einem Ganguillet Quartett sowie mit Fritz Lotmar und Friz Strich. Es könnte sich bei der vierten Person im Kayserquartett um Fritz Lotmar oder Fritz Strich handeln. Lotmar spielte dabei die zweite Geige und Strich Cello. Helene Ganguillet spielte Cello höchstwahrscheinlich auch im Kayserquartett. Klee 1979, S. 1253 u. S. 1257–1261, Taschenkalender 3., 12., 19. Januar, 1. Februar, 6., 13. März, 4., 11. April 1935.

<sup>18</sup> Kayser 1956.

<sup>19</sup> Brief von Hans Kayser an Paul Klee, 14. Mai 1934, Brief von Hans Kayser an Paul Klee, 16. Dezember 1938. Siehe Anm. 10.

<sup>20</sup> Brief von Hans Kayser an Gertrud und Alfred Lucas, 1. Juli 1951, Nachlass Hans Kayser, Schweizerisches Literaturarchiv (SLA), Bern.

<sup>21</sup> Brief von Hans Kayser an Alfons Zuppinger, 17.

Februar 1952, Nachlass Hans Kayser, Schweizerisches Literaturarchiv (SLA), Bern. Kayser meinte irrtümlicherweise, dass Zuppinger 60 Jahre alt geworden sei, deshalb wollte er ihm zum runden Geburtstag Klees Zeichnung schenken, aber Zuppinger war erst 59 Jahre alt geworden. Seine Frau, Mabel Zuppinger, besass zwei Klee-Werke, *Marionette Nr. 7 a*, 1923, 132 und *Keramik-Stilleben*, 1936, 16, die sich heute als Vermächtnis von Mabel Zuppinger im Kunsthaus Zürich befinden.

<sup>22</sup> Kayser hegte mit Mertens einen Plan für die Gründung einer Musikschule, und sie sollte als Expertin für alte Musik diesen Teil des Unterrichts übernehmen. Der Plan wurde jedoch nicht realisiert.

<sup>23</sup> Haase 1968, S. 76.

<sup>24</sup> Ebd., S. 76.

<sup>25</sup> Die Nummer I, II, III, IV, V, VI, IX, X, XI und XII befinden sich in Klees Originalbibliothek.

<sup>26</sup> Haase 1968, S. 79.

<sup>27</sup> Frey 2005.

<sup>28</sup> Tobler 2005.

<sup>29</sup> Rupf 1918, vgl. Tobler 2005, S. 35.

<sup>30</sup> Haase 1968, S. 85.

<sup>31</sup> Brief von Hans Kayser an Gertrud Mertens, 14. April 1935, Nachlass Hans Kayser, Schweizerisches Literaturarchiv (SLA), Bern.

<sup>32</sup> Kayser gab die Reihe *Der Dom* über deutsche Mystik im Insel Verlag heraus, *Schriften Jakob Böhmes*, 1920 und 1923 und *Schriften Theophrasts von Hohenheim, genannt Paracelsus*, 1921 und 1924.

<sup>33</sup> Die Schulwarte wurde in den Jahren 1933 und 1934 von den Architekten Klauser & Streit gleichzeitig mit dem Alpinen Museum am Helvetiaplatz in Bern erbaut.

<sup>34</sup> Dieser Vortrag ist in drei Versionen vorhanden. Typoskript (Vom Klang der Welt. Ein Vortragszyklus zur Einführung in die Harmonik), Nachlass Hans Kayser, Schweizerisches Literaturarchiv (SLA), Bern.

<sup>35</sup> Dr. Juillerat war Paul Klees Zahnarzt. Klee 1979, S. 1258, Taschenkalender 15. Januar 1935.

<sup>36</sup> Vgl. Brief von Hermann Rupf an Hans Kayser, 25. Dezember 1951, Brief von Hans Kayser an Hermann Rupf, 5. April 1956, Nachlass Hans Kayser, Schweizerisches Literaturarchiv (SLA), Bern.

<sup>37</sup> Tobler 2005, S. 35.

<sup>38</sup> Siehe Anm. 10.

<sup>39</sup> O.V., Das Neue Tage-Buch (programmatische Eigenwerbung der Redaktion) in: *Das Neue Tage-Buch*, 1 Jg., Nr. 1, 1. Juli 1933, S. 23.

<sup>40</sup> Behmer 2000, S. 226–244, 253f.

<sup>41</sup> Behmer 2000, S. 227–228.

<sup>42</sup> Brief von Lily Klee an Nina Kandinsky, 28.

Dezember 1934, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, Bibliothèque Kandinsky, Paris.

<sup>43</sup> Brief von Lily Klee an Nina Kandinsky, 4. Februar 1935, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, Bibliothèque Kandinsky, Paris.

<sup>44</sup> Ebd.

<sup>45</sup> Brief von Gertrud und Alfred Lucas an Hans Kayser, 23. Juni 1951, Nachlass Hans Kayser, Schweizerisches Literaturarchiv (SLA), Bern.

<sup>46</sup> Brief von Hans Kayser an Gertrud und Alfred Lucas, 1. Juli 1951, Nachlass Hans Kayser, Schweizerisches Literaturarchiv (SLA), Bern.



## LITERATUR

### Behmer 2000

Markus Behmer (Hrsg.), *Deutsche Publizistik im Exil 1933–1945 Personen, Positionen, Perspektiven Festschrift für Ursula Koch*, Münster: Lit, 2000.

### Bhattacharya-Stettler 1998

Therese Bhattacharya-Stettler (Hrsg. u. eingel.), »"Es ist frei und einfach beim Meister Klee". Unveröffentlichte Tagebuchauszüge von Otto Nebel (1892–1971)«, Typoskript, Bern 1998.

### Frey 2005

Stefan Frey, »"für Hermann Rupf in alter Freundschaft" Klee. Zum Verhältnis von Sammler und Künstler«, in: *Rupf Collection. Kubismus im Korridor*, hrsg. von der Hermann und Margrit Rupf-Stiftung und dem Kunstmuseum Bern, Wabern: Benteli, 2005, S. 87–98

### Haase 1968

Rudolf Haase, *Hans Kayser. Ein Leben für die Harmonik der Welt*, Basel/Stuttgart: Schwabe & CO, 1968.

### Kayser 1926

Hans Kayser, *Orpheus. Vom Klang der Welt. Morphologische Fragmente einer allgemeinen Harmonik*, Potsdam: Gustav Kiepenheuer, 1926.

### Kayser 1956

Hans Kayser, »Paul Klee«, in: *Schwäbische Zeitung*, 12. Dezember 1956, S. 1.

### Kersten 1994

Wolfgang Kersten, »Textetüden über Paul Klees Postur - "Elan vital" aus der Giesskanne«, in: *Elan Vital oder Das Auge des Eros, Kandinsky, Klee, Arp, Miró, Calder*, hrsg. von Hubertus Gäßner, Haus der Kunst München, Bern: Benteli, 1994, S. 56–74.

### Kersten 2015

Wolfgang Kersten, »Werkkommentar«, in: Wolfgang Kersten, Osamu Okuda und Marie Kakinuma. Mit zwei Beiträgen von Stefan Frey: *Paul Klee. Sonderklasse, unverkäuflich*, hrsg. von Zentrum Paul Klee, Bern, Museum der bildenden Künste Leipzig, Köln: Wienand, 2015, S. 499–500.

### Klee 1979

Paul Klee, *Briefe an die Familie 1893–1940*, Bd. 1: 1893–1906, Bd. 2: 1907–1940, hrsg. von Felix Klee, Köln: DuMont, 1979.

### Rupf 1918

Herman Rupf, *Beilage der Berner Tagwacht*, 25. Oktober 1918.

### Schavernoch 1981

Hans Schavernoch, *Die Harmonie der Sphären. die Geschichte der Idee des Welteneinklangs und der Seeleneinstimmung*, Freiburg und München: Karl Alber, 1981.

### Schwarzschild 1933–1940

Leopold Schwarzschild (Hrsg.), *Das Neue Tage-Buch*, Paris-Amsterdam, 1933–1940.

### Tobler 2005

Konrad Tobler, »Geschäftsmann, Philanthrop, Sozialist«, in: *Rupf Collection. Kubismus im Korridor*, hrsg. von der Hermann und Margrit Rupf-Stiftung und dem Kunstmuseum Bern, Wabern: Benteli, 2005, S. 31–40.

### Wagner 2006

Christoph Wagner, »"exacte versuche im bereich der kunst"? Paul Klee und Hans Kayser«, in: *Paul Klee. Melodie und Rhythmus*, hrsg. von Zentrum Paul Klee, Bern, Ostfildern: Hatje Cantz, 2006, S. 109–119.

# THE GALKA SCHEYER HOUSE BY RICHARD NEUTRA.

## A PROMENADE ARCHITECTURAL

WALTHER FUCHS

### SUMMARY

Dem Konzept der »Promenade architecturale« folgend – einem auf den Betrachter ausgerichteten Weg durch den gebauten Raum – wird das von Richard Neutra entworfene Galka Scheyer-Haus in Hollywood unter Verwendung von historischen Bild- und Textdokumenten sowie aktuellen Ansichten

beschrieben und analysiert. Dazu zählen auch die Werke der Blauen Vier (Paul Klee, Wassily Kandinsky, Lyonel Feininger, Alexej von Jawlensky), Mobiliar und Objekte aus der Asiatika-Sammlung von Galka Scheyer, die auf dem Weg durchs Gebäude zu sehen sind, einschliesslich deren Provenienz.

Fig. 1  
From left to right. Galka Scheyer with the »Blue Four«: Feininger, Kandinsky, Klee and Jawlensky, collage on a newspaper page of the »San Francisco Examiner« of November 1, 1925.  
©Wikipedia

Fig. 2  
Scheyer House from Neutra, 1880 Blue Heights, aerial view, view from the east, 2020.  
©virtualglobetrotting.com



The still standing building underwent structural changes over the course of time

(FIG. 2). At the end of the 1930s, during Scheyer's lifetime, an upper floor was added to the eastern part of the building by Neutra's employee Gregory Ain, who was responsible for the construction of the original building, while Neutra was responsible for its design.<sup>3</sup>

The Scheyer House is missing from the Richard Neutra catalogue raisonné »Buildings and Projects« by Willi Bösiger (1951), which has been authorized by Neutra.<sup>4</sup>



Meanwhile the building is officially recognized by the Neutra research community as a work of the Austrian architect.<sup>5</sup> For the reconstruction of the building, there is a lack of historical documents (architectural plans, etc.). As a result, the photographs and descriptions of the Scheyer House by Galka Scheyer are incredibly important.

According to Neutra's wife Dione, Galka Scheyer approached her husband »in 1931 or 32«<sup>6</sup> with the idea of a new building.<sup>7</sup> At the Art Institute of Chicago, an unpublished perspective study from 1933 is preserved, which

confirms Neutra's authorship (FIG. 3).<sup>8</sup>

Plans for a house with a gallery date back to the 1920s, as the »House Prototype San Francisco« building project of 1928 suggests (FIG. 4).<sup>9</sup> The design is not by Neutra, but by his Viennese friend, Rudolph Schindler. The »sketch« shows a »modern house« with the functional areas such as an »apartment,« »gallery,« and »kindergarten« as well as »inner courtyard,« which Scheyer sought to unite in her house.<sup>10</sup> Since moving to California in 1925, she lived in hotels and temporarily with friends.<sup>11</sup>

Fig. 3  
Galka Scheyer House, Los Angeles, California, *Perspective Study* by Richard Neutra. 1933, pencil on tracing paper, 25.4 x 40.6 cm, The Art Institute of Chicago.  
©CC0 Public Domain.

Fig. 4  
Rudolf Schindler, *Scheyer House, San Francisco, Halls Department Store*, 1928, blueprint (detail).  
©UC Santa Barbara, Architecture and Design Collection, Art, Design and Architecture Museum.

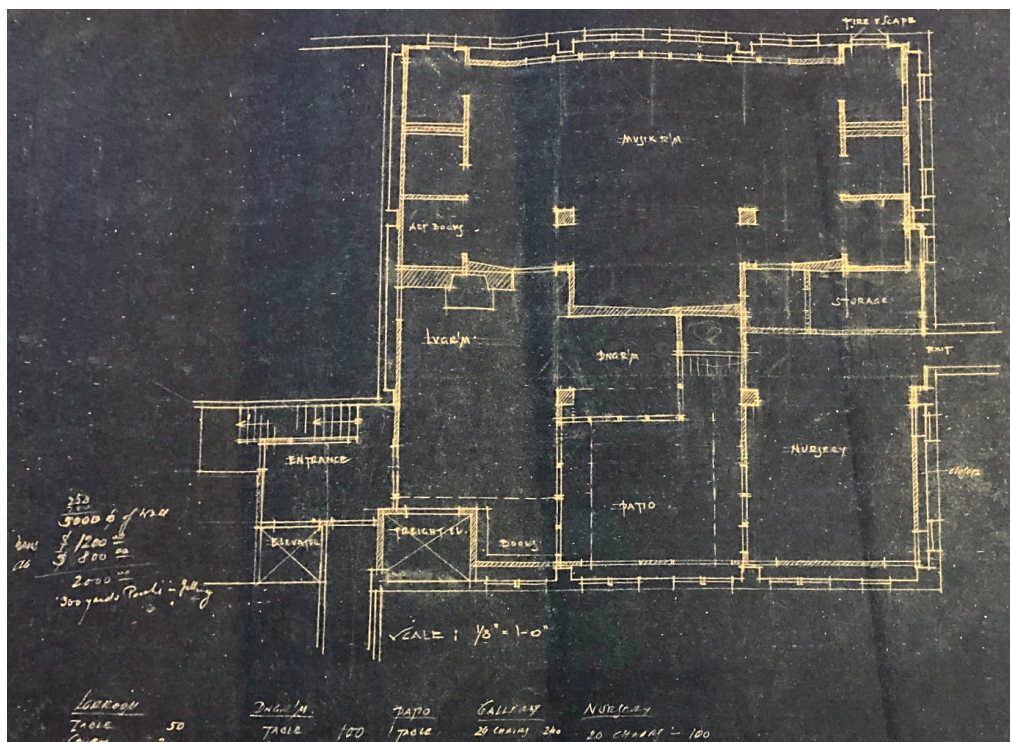
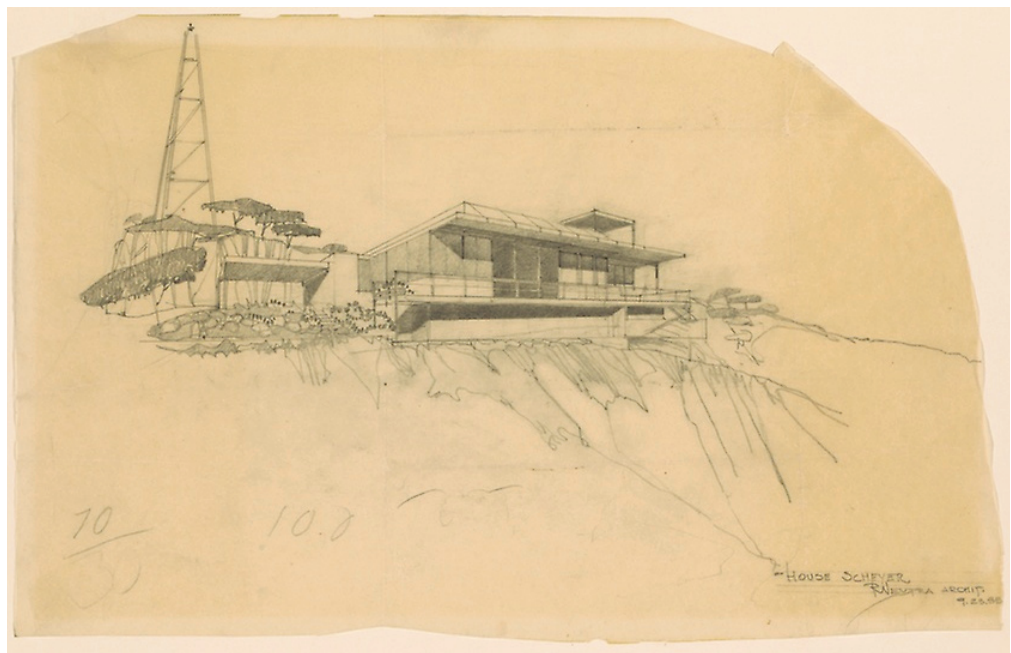




Fig. 5  
Scheyer House with »400 feet of slope«, c.a. 1934, photo: G. Scheyer.  
©Bibliothèque Kandinsky, MNAM/CCI, Centre Pompidou - Dist. RMN-Grand Palais

Fig. 6  
Scheyer House from the South, c.a. 1934, photo: G. Scheyer, Bürgi  
Archive in the Zentrum Paul Klee, Bern, donation Bürgi family, Bern.  
©Zentrum Paul Klee, Bern, Picture Archive

She met Schindler and Neutra in June 1925.<sup>12</sup> Impressed by Schindler's architecture, she made him an honorary member of the Blue Four.<sup>13</sup>

After the Neutra family moved out in 1930, Scheyer temporarily moved into their apartment in Schindler's Kings Road House in LA,<sup>14</sup> where she was already a guest in 1927,<sup>15</sup> in order to study architecture with the »modern architect Schindler [studied with Frank Lloyd Wright]«.<sup>16</sup>

in the Santa Monica Mountains.<sup>19</sup> She confided to her friend, Lette Valeska, that Neutra was the more modern architect.<sup>20</sup> In February 1934, she moved into the house in the hills of Hollywood, designed by Neutra and built by Ain. She received permission from the city of LA to call the mountain road leading to the house »Blue Heights Drive«.<sup>21</sup> Despite a tight budget, the house was built for a construction sum of less than 3000 dollars.<sup>22</sup>



According to Dione Neutra, Scheyer and Schindler became a couple for a short time<sup>17</sup> after »late 1927«<sup>18</sup> and Schindler's wife, Sophie Pauline Gibling, left the »Schindler House«. After a stormy affair, Scheyer and Schindler dissolved their relationship, and Scheyer subsequently commissioned Neutra and not Schindler to build the Scheyer House

## LIKE A JUST LANDED »AIRSHIP,« THE LOCATION OF THE SCHEYER HOUSE

»Cheap and thin« was how<sup>23</sup> Frank Lloyd Wright sarcastically described the architectural buildings of his former employee Neutra. Today, this same impression can arise when visitors approach the Scheyer House

in the Santa Monica Mountains by car on the narrow serpentine road and see the building atop the »slope of 400 feet« slope for the first time (FIG. 5). Conceived as a floating house, the Scheyer House is enthroned like a newly landed »airship«<sup>24</sup> on the ridge of the »Blue Heights«.<sup>25</sup>

She passed »a Balinese mural painting«<sup>27</sup>, a »ceremonial hanging, probably made of cotton or bark raffia, polychrome painted in the style of the traditional courtly art of Kamasan, Bali; depicting a mythological scene from Hinduism,«<sup>28</sup> which was attached to the façade »below the balcony«<sup>29</sup> (FIG. 7).

Fig. 7  
Scheyer House, lower entrance with »Bali Temple Painting«, c.a. 1934, photo: G. Scheyer, Bürgi Archive in the Paul Klee Centre, Bern, donation Bürgi family, Bern. ©Zentrum Paul Klee, Bern, Picture Archive

Fig. 8  
Scheyer House, Open under the entrance hall, c.a. 1934, photo: G. Scheyer, Bürgi Archive in the Zentrum Paul Klee, Bern, donation Bürgi family, Bern. ©Zentrum Paul Klee, Bern, Picture Archive



If one drove closer to the building on »Blue Heights Drive«, one could see that the modern, rectangular »pearl grey« single-story flat-roofed building, built parallel to the slope, stands firmly anchored on supports on sloping terrain (FIG. 6), similar to the Lovell Health House, Griffith Park in Los Angeles from 1927.<sup>26</sup>

A light steel framework, which is fixed to the roof frame with roof overhang, integrates the metal windows, supports, and forms the balcony in front and the open staircase. A cube of steel on the flat roof of the building demarks a roof garden.

## VARIOUS ACCESSSES TO THE BUILDING

The official entrance to the »gallery« through the main entrance was from the west. Galka Schreyer, on the other hand, entered her private living area through the garden and an open staircase from the east, as she described to the representatives of the Blue Four in the collective letter of February 13, 1934.

Through the »lower [open] entrance hall« (FIG. 8) she reached a platform. From there she could enter the house via the »small kitchen garden«<sup>30</sup> going past the »bathing





pool»<sup>31</sup>, through the east entrance, or via »a staircase which is outside and leads to the eastern end of the balcony [to the 'upper entrance hall' with the 'sculpture gallery']«<sup>32</sup> (FIG. 9).

Fig. 9  
Scheyer Haus, east façade with  
»Me [Galka Scheyer] in the pool«,  
c.a. 1934, photo: Anonymous, Bürgi  
Archive in the Zentrum Paul Klee,  
Bern, donation Bürgi family, Bern.  
©Zentrum Paul Klee, Bern, Picture  
Archive

Fig. 10  
Scheyer House of Neutra, 1880  
Blue Heights, aerial view, view from  
the west, 2020.  
©virtualglobetrotting.com



## THE EAST WING WITH THE PRIVATE ROOMS AND THE FUTURE GUEST APARTMENT

Access to the private rooms is through the so-called »upper entrance hall«. (...) »To the right is the bathroom and the dressing room [with the »bedroom«].<sup>33</sup> (...) »Straight ahead to the north is the kitchen, which has a door to the east and west, and the west door leads out behind the gallery, for the milkman, etc. (FIG. 10)«.<sup>34</sup>

Left of the entrance was the »small room,« with the passage to the gallery. »From the [upper entrance] hall, a wall ladder leads to the roof, which in future will have a small apartment for (...) guests«.<sup>35</sup>

The roof garden, which was assumed to exist by those who had seen the house just from afar, through the cube structure, and propagated in modern buildings of the inter-

national style, therefore did not exist. In Neutra's prospective design, one can see a pole that forms a sun sail, which may have served as a banner for the »Blue Four« apartment, realized by Gregory Ain in 1936/37.



## THE »GALLERY« AND THE »WORKROOM«

In her description in the collection letter of February 13, 1934, Scheyer continued: »To the right of the entrance hall is the gallery, which has a ['fireproof'<sup>36</sup>] workroom to the west.<sup>37</sup> The gallery is »pearl gray tinted« like the outside facade. It »is 32 feet long and 20 feet wide, it has a 16-foot long steel glass door, which (...) slides in front of the other 16-foot glass window (...) and gives access to the balcony through the 16-foot long opening,« »which stretches out like a promenade deck on a 40-foot long ship«.

A series of photographs, which Scheyer enclosed with her letters, provide insight into her art collection and that of the gallery. When labeling the photographs, she refers to the gallery alternatively as »Atelier« or »Studio«. Each of the Blue Four received photo prints on silver gelatin paper on which his works were displayed.<sup>38</sup> Two identical prints from the estate of Klee and Kandinsky show a section of the eastern transverse side of the gallery (FIG. 11).



Fig. 11  
 Scheyer House in Hollywood, c.a. 1934, interior view, on the walls from left to right: Klee *Refuge*, 1930, Feininger, *Gross-Kromsdorf III*, 1921, photo: G. Scheyer, Bürgi Archive in the Paul Klee Centre, Bern, donation Bürgi family, Bern. ©Zentrum Paul Klee, Bern, Picture Archive.

Fig. 12  
 Paul Klee, *Refuge*, 1930, 21 (L 1), oil, tempera and watercolour cardboard on stretcher frame, original white frame strips, 54.5 x 35.2 cm, Norton Simon Museum of Art, Pasadena, The Blue Four Galka Scheyer Collection. ©Zentrum Paul Klee, Bern, Picture Archive

Fig. 13  
 Paul Klee, Commission list for Galka Scheyer, 6.5.1933. Zentrum Paul Klee, Bern, donation Bürgi family, Bern. ©Zentrum Paul Klee, Bern, Picture Archive



»STUDIO SOUTH EAST, VIEW OF SMALL ROOM«

The panel painting *Refuge* 1930, 21 (L1) (FIG. 12) by Paul Klee, standing on the floor and leaning against the wall, gives the impression that Scheyer was about to hang the collection at the time of the photograph.



According to the commission list<sup>39</sup> of May 6, 1933 (FIG. 13), Scheyer returned the painting *Refuge* 1930, 21 (L1) with 250<sup>40</sup> new works of the Blue Four, including 18 »Tafelbilder« (paintings) and 51 »Blatt« (watercolors and drawings) by Klee in July 1933 from their European tour to the USA.<sup>41</sup>

8. Bayer Meyer Prof. Paul Klee, Griselhof, Heimenstet 36  
 abgehold A Tafelbilder  
 6. V. 33.

		Preis für die Karte
1) Fischgänger (1925 R5)		900 RM
2) Kaiser Wilhelm-Bildnis in gelb (1925 E)		150 RM
3) Stilleben (1927 K8)	Stilleben	800 RM
4) Aquarium (1927. 3.)		350 "
5) beschriebene Heimat (1928 E7)		350 "
6) Fagel-Flugzeug (1930 d.1)		350 " (in Papier- und Leinwand)
7) Guckbricht (1930 L.1)		500 "
8) im Copula (1931. V.9)		350 "
9) aufgehender Stern (1931. V.10)		350 "
10) Panzergeheiß (1931 P.14)		600 RM
11) Blick in die Ebene (1932 K.10)		600 RM
12) Umfängen (1932 M.7)		800 RM
13) Klarung (1932 M.6)		700 RM
14) roter Anker (1932 K.2)		750 "
15) zwei Köpfe (1932 A.12)		900 "
16) Mädchen auf See (1932 K.6)		1100 "
17) Blick in das Fruchtkorn (1932 T.9)		300 RM
18) Alter Mädchen (1932 K.8)		700 RM
B. Aquavella	51 Blatt	100 RM = 5100 RM

Scheyer stayed in Europe from November 1932 to May 1933, but no encounter with Klee took place.<sup>42</sup> The tense political situation in Germany, with Hitler's election as Reich Chancellor and the closure of the Bauhaus in Dessau, manifested itself in Scheyer's stress-related health problems, and so in January 1933 she did not, as Klee expected in his letter of December 28 1932,<sup>43</sup> go to Dessau to meet him, but for several weeks to cure in Braunlage in the Harz where Lily was also staying at that time (FIG. 14).<sup>44</sup>

Lily told Galka in a note dated April 29, 1933 »[...] You are already travelling to the USA. You Are a happy Girl! So as soon as we have unpacked our most urgent things, Kl. will compile the pictures and hand them over to the forwarding agent. It is a real disaster



Fig. 14  
Scheyer and Lily Klee in Bad Harzburg, 1933, Photo: Anonymous, Blue Four papers.  
©The Library Getty Research Institute, L.A.

Fig. 15  
Lyonel Feininger, *Gross-Kromsdorf III*, 1921, oil on canvas, 100 x 80 cm.  
Donation Mrs. Julia Feininger, Cambridge, Busch-Reisinger Museum.  
©Pro Litteris

Fig. 16  
Scheyer House in Hollywood, interior view, c.a. 1934, on the walls from left to right: Kandinsky, *Locker-Fest*, 1926, Jawlensky, *Abstract head: black and white*, 1931, Jawlensky, *Violet Lips*, 1912, Feininger, *Gross-Kromsdorf III*, 1921, photo: G. Scheyer, Bürgi Archive in the Paul Klee Centre, Bern, donation Bürgi family, Bern.  
©Zentrum Paul Klee, Bern, Picture Archive.



[...] that you didn't see Klee this time. (...). »<sup>45</sup>  
In Dessau, where she met only Lily Klee,<sup>46</sup> Scheyer selected 75 of the paintings in her studio to bring with her to the USA.<sup>47</sup> According to the commission list, Klee ultimately selected 69 works from Scheyer's proposal and sent them from Hamburg to the USA on board the »SS Portland«<sup>48</sup> in May 1933. Previously, on May 5 at »12 o'clock at night,«<sup>49</sup> Scheyer left as a passenger of the »SS. City of Havre, Baltimore Mail Line United States Line from Hamburg,« Scheyer left<sup>50</sup> Germany for the USA without ever returning to her old home country. Scheyer never did sell the work *Refuge*, 1930, 21 (L1), and after Klee's death in 1942, she acquired it from Lily Klee

for her Blue Four artcollection.<sup>51</sup>

In the photograph, to the right of the entrance to the »Little Room«<sup>52</sup> with the glass showcase and the figurines from Asia, the picture *Gross-Kromsdorf III* by Lyonel Feininger is hanging on the wall (FIG. 15).<sup>53</sup>



The oil painting was once on commission from the Möller Gallery<sup>54</sup> and was probably returned to Feininger in 1938.<sup>55</sup> Today, it belongs to the Busch-Reisinger Museum in Cambridge, having likely been donated by Julia Feininger.<sup>56</sup>

Another photograph of the<sup>57</sup> same wall (FIG. 16), taken from a slightly different angle, shows instead of the panel painting *Refuge* by Klee, the work *abstract head: black and white*, by Alexei von Jawlensky (FIG. 17).





Fig. 17

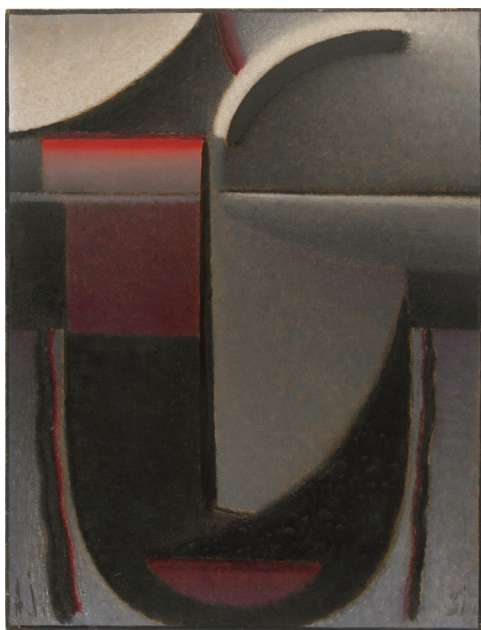
Alexei von Jawlensky, *abstract head: black and white*, 1931, n. 80, oil on paper on cardboard, 43 x 33.1 cm. Art Collections Chemnitz - Museum Gunzenhauser, property of the Gunzenhauser Foundation. ©Archive Museum Gunzenhauser

Fig. 18

Wassily Kandinsky, *Locker-Fest*, 1926, oil on canvas; 111 cm x 105 cm, Staatsgalerie Stuttgart. ©CC BY-SA 4.0

Fig. 19

Alexej von Jawlensky, *Violet Lips*, 1912, oil on canvas, 53.7 x 49.5 cm, The Louise and Walter Arensberg Collection, 1950, Philadelphia Museum of Art. ©philamuseum.org



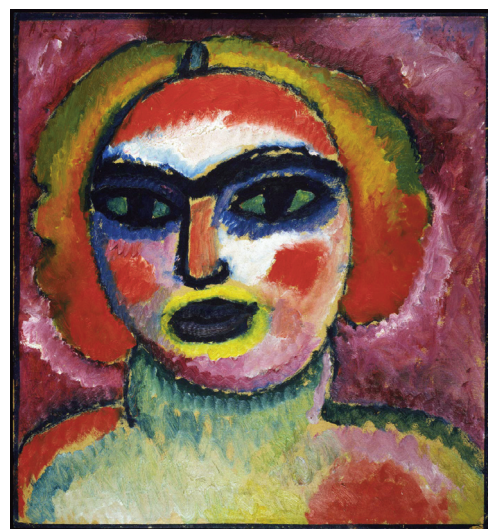
According to the Catalogue Raisonné Jawlensky, Scheyer acquired the work directly from the artist in 1933.<sup>58</sup>

From April 2 to 23, 1933, she visited Jawlensky in Wiesbaden.<sup>59</sup> After Scheyer's death, it came into the possession of the Felix Landau Gallery, Los Angeles, in 1954 through a forced sale in L.A.<sup>60</sup> Afterwards, it became private property until it was acquired by the Gunzenhauser Gallery in Munich<sup>61</sup> and today belongs to the Gunzenhauser Museum of the Chemnitz Art Collections.<sup>62</sup>

To the right of it, the painting »Locker Fest« by Wassily Kandinsky can be identified (FIG. 18).<sup>63</sup> The work, acquired by the Staatsgalerie Stuttgart in 1999, was created in 1926 in the early Dessau phase, at a time when the



Bauhaus moved into the new building constructed by Gropius. A glance at the catalogue raisonné of Kandinsky von Roethel/Benjamin reveals the following provenance: Galka Scheyer, Los Angeles. (?) / Hildegard J. Prytek, New York / The Solomon R. Guggenheim Foundation, New York / Sotheby's New York 20.10.1971, Lot 23 / Heinz Berggrün, Paris / Private Collection Stuttgart / [Staatsgalerie Stuttgart].<sup>64</sup> When the work arrived in the USA it was a desideratum of provenance research.<sup>65</sup> In the room behind it, in the so-called »Little Room,« hangs another work by Jawlensky, *Violet Lips*, from 1912, which is slightly concealed by a curtain that is folded back (FIG. 19).



According to the catalogue raisonné, Scheyer acquired it directly from the artist<sup>66</sup> and sold it in 1935<sup>67</sup> to the collector Walter Arensberg, who bequeathed it to the Philadelphia Art Museum in 1950.<sup>68</sup>

#### »STUDIO SOUTHWEST«

The collection of letters from Klee and Kandinsky were accompanied by further photographic prints showing parts of the opposite west wall of the gallery, with the passage to the »fireproof« workroom (FIG. 20).

In the photograph, which was also taken from below, one can identify Klee's work *Possibilities at Sea*, 1932, 26 (FIG. 21), which is reproduced in the photograph slightly cropped.

According to the list of commissions, the panel painting was part of the shipload of works of art that arrived in the USA on board

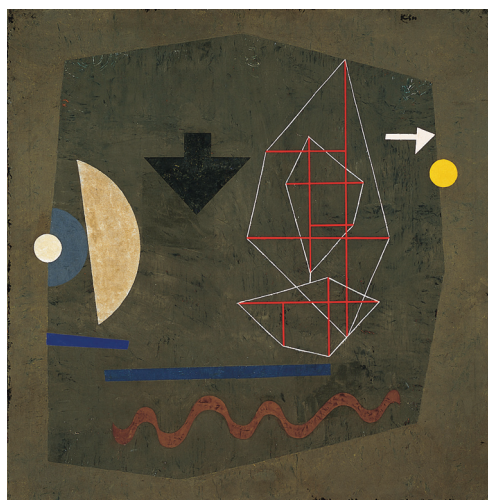


Fig. 20  
Scheyer House in Hollywood,  
interior view c.a. 1934, on the walls  
from left to right: Feiniger, *Magic  
Sea*, 1932, Klee, *Possible at Sea*,  
1932, Neutra, *Cantilver Chair*, photo:  
G. Scheyer, Bürgi Archive at the  
Paul Klee Centre, Bern, donation  
Bürgi family, Bern.  
©Zentrum Paul Klee, Bern, Picture  
Archive.



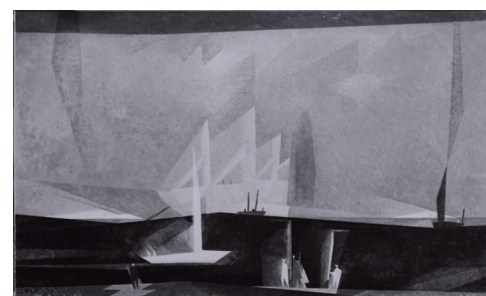
Fig. 21  
Paul Klee  
*Possibilities at sea*, 1932, 26, oil  
paint on canvas, 97 x 95.5 cm.  
Norton Simon Museum of Art,  
Pasadena, The Blue Four Galka  
Scheyer Collection  
©Zentrum Paul Klee, Bern, Picture  
Archive.

Fig. 22  
Lionel Feiniger, *Magic Sea*, 1932, oil  
on canvas, 40 x 66 cm, Julia  
Feininger Collection New York,  
burnt in a warehouse fire in  
Montana in 1946. Harvard Art  
Museums/Busch-Reisinger  
Museum, Gift of T. Lux Feininger,  
Photo:  
©President and Fellows of Harvard  
College  
©Pro Litteris, 2020



Cantilever Chair, recognizable by its characteristic steel spring, the curved connecting piece between the seat and the rear foot section made of chrome-plated tubular steel. This chair was designed in 1929 for the Lovell Health House and has a distinctive back spring that sets it apart from the cantilever designs of other design pioneers such as Marcel Breuer, Mart Stam or Mies van der Rohe. Thanks to this back spring, the chair offers improved comfort: seat and backrest can be moved independently—an innovation Neutra patented in 1931.<sup>72</sup>

On the west wall of the gallery above the passage to the working room, the work *Magic Sea* by Lyonel Feininger, created in 1932, can be seen with the aid of a magnifying glass (FIG. 22). Feininger's catalogue raisonné names the Julia Feininger, New York collection as the owner of the oil painting, which was burnt in a warehouse fire in Montana in 1946.<sup>73 74</sup>



the cargo ship SS Portland in July 1933.

With a selling price of 1100 Reichsmark, it is the most expensive picture on the list.<sup>69</sup>

(...) »I will give everything to have the painting 'Possibilities at sea' [despite my debts] in my collection,« Scheyer enthused at the end of the collection letter in a personal addendum to Klee.<sup>70</sup>

Lily told Galka: »Klee wants you to know that he loves the painting 'Possibilities at sea' as much as you do and that he did not want to ignore your wish to show it in America.

He considers the picture to be quite rare, and a replacement for it is out of the question. Even in an emergency, the original price for this painting could not be reduced. He consoles himself with the fact that there is a harmony in the common love for this painting. (...)«.<sup>71</sup>

The chair in the foreground is Neutra's

Scheyer visited Feininger in Dessau during their trip to Germany in March 1933, without selecting works for sale in the USA at the

outpost in Halle (Museum Moritzburg) as planned.<sup>75</sup> Because of the changed political situation, Scheyer left Germany early and surprised not only the Feiningers but also the Klees.<sup>76</sup> The Feiningers then selected the pictures themselves, which they sent to Scheyer in the USA.<sup>77</sup> The quantity and selection did not correspond to Scheyer's ideas which she made known in her outspoken manner.<sup>78</sup>

Because of this criticism and other disagreements,<sup>79</sup> Feininger considered leaving the Blue Four: »The Blue Four no longer exists, it's just Blue Ones, and I hereby formally dissolve my association with the group«.<sup>80</sup>

With the visit to Scheyer in Hollywood on June 18, 1936, Feininger and Scheyer were able to reconcile,<sup>81</sup> so that they could write to Lily and Paul Klee together: »Dear Klee! Isn't it a fantastic fate that we are sitting here together in Emmy's little house, 2000 feet above the megalopolis, looking out into the sunny infinity and talking about the 'Blue Brothers'? Best wishes and greetings (...) for both of you. (...)« (FIG. 23).<sup>82</sup>

rooms is reminiscent of the houses of Wright and Schindler.<sup>84</sup>

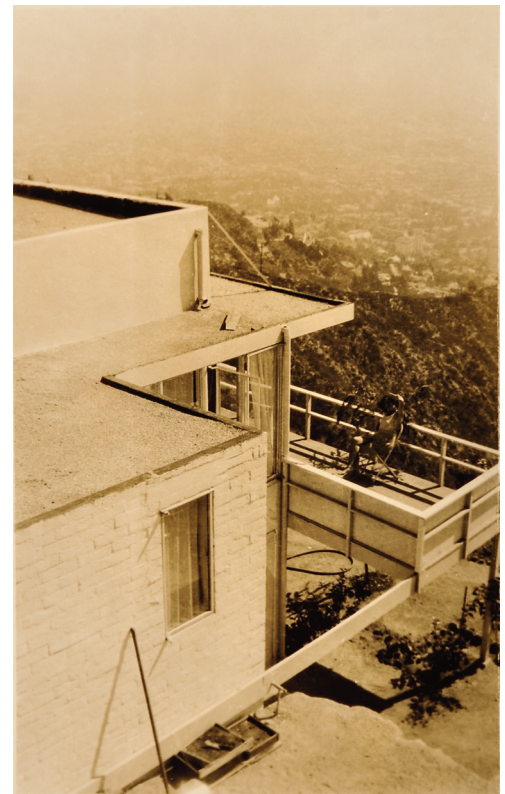
The »fireproof workroom,« which adjoins the gallery to the west, contained a »desk« and a »work table« for Scheyer, »shelves with pictures« of the Blue Four and their »own collection«.<sup>85</sup> No interior photographs of the room are known, but historical and contemporary photographs from the outside are. (FIG. 24, 10) like a safe deposit box, the rectangular building cube made of »concrete + steel«<sup>86</sup> is attached to the gallery and offers protection against fire, storms, earthquakes, and theft.

Fig. 23  
Galka Scheyer and Lyonel Feininger  
and the terrace of the Scheyer House  
in Hollywood, Photo: Julia Feininger,  
18 June 1936, ©President and  
Fellows of Harvard College, Harvard  
Art Museums/Busch-Reisinger  
Museum, Gift of T. Lux Feininger  
©Pro Litteris, 2020

Fig. 24  
Scheyer House, east façade with  
»workroom (window)« and Scheyer  
on the balcony, c.a. 1934, photo:  
Anonymous, Bürgi Archive in the  
Zentrum Paul Klee, Bern, donation  
Bürgi family, Bern.  
©Zentrum Paul Klee, Bern, Picture  
Archive



The photograph just described, showing the west wall of the gallery, provides a view of the southwest corner of the building. Cantilevered beams of the roof overhangs and the balcony construction, which continue beyond the outer walls and anticipate his later famous »Spider Legs,« allow glass corners inside the building and an uninterrupted view outside.<sup>83</sup> In contrast to the gallery, the ceiling here is lower. The varied cubature of the



### THE »BALCONY« AS A SCULPTURE GALLERY AND »PROMENADE DECK« WITH A VIEW OF LA

In front of the glazed south façade is a balcony »which extends like a promenade deck on a ship 40 feet long«.<sup>87</sup>

Access was from the gallery, through a modern sliding and balcony door made of glass and metal »of 16 feet in length,« which was prefabricated to the millimeter, or from the east, through the staircase from the outside, with a seat that had a place along the east side for sculptures »standing against the sky«. (FIG. 25)



Fig. 25

Galka Scheyer on the balcony of the Scheyer House, with sculptures from Southeast Asia (from left to right: male or demon figure head from Bali; head and female stone or terracotta fig. Bali; rice goddess Dewi Sri a. Bali standing), c.a. 1934, photo: Anonymous, Bürgi Archive at the Zentrum Paul Klee, Bern, donation Bürgi family, Bern. ©Zentrum Paul Klee, Bern, Picture Archive

Fig. 26

Scheyer House, view of L.A., by moonlight with Balinese figure (rice goddess Dewi Sri), c.a. 1934, photo: G. Scheyer, Bürgi Archive in the Zentrum Paul Klee, Bern, donation Bürgi family, Bern. ©Zentrum Paul Klee, Bern, Picture Archive



Richard Kunz of the Antikenmuseum Basel, identified the standing figure in the picture situated above Scheyer as a »Balinese sculpture, probably made of wood, representing a female figure, possibly the rice goddess Dewi Sri«. The head of stone or terracotta, lying to the left, »probably comes from Bali and possibly represents a female figure«. The head on the picture on the far left is »probably a stone figure, from Bali or Cambodia, male or demon figure«. <sup>88</sup>

In June 1930, Galka Scheyer undertook a

seven-month journey to Southeast Asia, accompanied by Angelika Achipenkeo.

The itinerary took<sup>89</sup> the Dutch »Java-China-Japan-Lijn« from »Los Angeles« via »Yokohama,« »Kobe,« »Shanghai,« »Hong Kong,« and »Manila« to »Java« and »Bali,« where they spent several weeks in September and October 1930 in Bali, at Walter Spies' Campuhan estate, a popular meeting place for an international art scene. <sup>90</sup>

In Bali, she acquired sculptures, murals, and textiles, which formed the basis of her collection of Far Eastern art. <sup>91</sup>

From the balcony of the Scheyer Haus, »2000 feet above the giant city of Los Angeles,«<sup>92</sup> an impressive panoramic view opened up. In the east, the snowy mountains, at the feet of Hollywood and LA, in the west the sea.

The sight of Los Angeles at night was particularly spectacular: a landscape full of artificial lights as far as the eye could see (FIG. 26).

## »NOW WE KNOW WHAT YOUR PLACE IS LIKE AND WE CAN SEARCH YOUR MIND«

From November 1936 to June 1937,<sup>93</sup> Scheyer would implement her project of a guest apartment for the Blue Four by architect and Neutra employee Gregory Ain and add an upper floor. The<sup>94</sup> contemporary aerial photograph (FIG. 2) shows the guest apartment.

In the collective letter of January 31, 1937, she wrote enthusiastically to Klee, Kandinsky, Feininger and Jawlensky:

»The »Blue Four« apartment is a little dream between little trees, glittering through the snow mountains and the sea shimmering. It's up on the roof, has an extra entrance, is connected to a staircase to my apartment. It has a large room with eight feet of steel and glass sliding doors [,] which open out onto a 16 foot balcony surrounded by flower boxes [,] from where you can see 2000 feet of the city sea, the snow mountains to the east, the sea to the west. The small room faces east, where the sun rises, the one corner of 8 feet



Fig. 27  
 Scheyer House, bedroom corner of the guest apartment Panel painting, Refuge 1930, 21 (L 1) by Paul Klee on the wall, c.a. 1937, photo: Scheyer  
 © Bibliothèque Kandinsky, MNAM/CCI, Centre Pompidou - Dist. RMN-Grand Palais

Fig. 28  
 Galka Scheyer on the roof of her house on Blue Heights Drive in Hollywood, ca. 1934, photo: Anonymous.  
 ©Bibliothèque Kandinsky, MNAM/CCI, Centre Pompidou - Dist. RMN-Grand Palais

Fig. 29  
 Paul and Lily Klee on the balcony of their apartment, Kistlerweg 6, Bern, 1935 Photographer: Fee Meisel, Bürgi Archive at the Zentrum Paul Klee, Bern.  
 ©Zentrum Paul Klee, Bern, Picture Archive

is fully opened with steel sliding windows - doors (FIG. 27) and you walk, if you sleep there, directly with naive feet onto a small lawn sown on this small balcony, just big enough to stretch out there in the morning sun. When you are nice and warm, get up and get into the shower, which also has a 4 foot wide steel and glass sliding window. If you're very lazy [,] roll back onto the grass, or a little further back into bed. Small, simple but thought out with love and poetry. [The apartment includes] a tiny kitchen with a little balcony for dining, an anteroom as well as the area of one hand where the main entrance, the stairs down, entrance to the large room, entrance to the bathroom, to the small room and to the kitchen. A dream. Who comes first? (...)»<sup>95</sup>



Despite all their efforts, none of the Blue Four should visit her anymore, but Lily and Paul Klee in their imagination should.

A letter from Lily Klee dated August 6 1935 expresses this:

»We were both extremely pleased about the photos and thank you very much. The house is really quite unique. Location, interiors, garden with bath, terraces. It is simply ideal and surpasses everything we imagined in our wildest fantasies. You have now surpassed us all by far in a beautiful artists' home. The view through the open studio

[gallery] window is magical. The beautiful interiors. Light, air. Space for the pictures and for yourself. (...) With joy I recognized all the pictures on the walls. How well you will feel in your home. Now we know what your home looks like and can search for you in our thoughts. (...) (FIG. 28, 29) «.<sup>96</sup>



## ACKNOWLEDGEMENTS

The essay was realized thanks to the support of the following persons and an extended publication is planned.

- Vivian Barnett, independent art historian, curator, and author of numerous publications
- Michael Baumgartner, Zentrum Paul Klee, Bern
- Fred F. Damberger, ETH Zurich

- Stefan Frey, administrator of the Paul Klee Estate, Hinterkappelen
- Thomas S. Hines, Research Professor of History and Architecture and Urban Design, UCLA
- Richard Kunz, Basel Museum of Cultures, Deputy Director and Curator Southeast Asia
- Julia Larson, Architecture and Design Collection, Art, Design & Architecture Museum, University of California, Santa Barbara
- Osamu Okuda, Zentrum Paul Klee, Bern
- Anja Richter, Museum Gunzenhauser, Art Collections Chemnitz
- Irene Soldini, Alexej von Jawlensky Archivio SA.
- Amy Wassing, expert for Asian art & objects / Ethnographic & tribal art from catawiki.com
- Isabel Wünsche, Jacobs University Bremen
- Johanna Poltermann, provenance researcher at the Staatsgalerie Stuttgart.

<sup>1</sup> Scheyer 1934. The letter is reproduced from transcription in: Scheyer/Wünsche 2006, pp. 242-244. Personal additions and documents were added to the collective letters. Cf. Isabel Wünschens commentary in footnote 24.

<sup>2</sup> »[...] letter of 26 March [1935] with the delightful photos of your house [...]«. Scheyer 1935, quoted after: Scheyer/Wünsche 2006, p. 255.

<sup>3</sup> Hines 1994, p. 119 including footnote 9 and Ain 2010a.

<sup>4</sup> Boesiger/Neutra 1951.

<sup>5</sup> Hines 1994, pp. 116-119 and Mac Lamprecht et al. 2015, no page references but see p. 106 An architectural drawing in the Art Institute Chicago bears the signature of Richard Neutra. Cf. Neutra 1933.

<sup>6</sup> Hines 1994, p. 116.

<sup>7</sup> Hines 1994, p. 116 and footnote 8 on page 328.

<sup>8</sup> According to Gregory Aint, Neutra was responsible for the design and he for the construction. Cf. Hines 1994, p. 328, footnote 9. At that time, Aint was still working for Neutra's architectural practice: »He worked for Schindler intermittently in the early 1930s and Richard Neutra between 1930 and 1935. Ain began his independent architectural practice in 1935«. Cf. Ain 2010b. The evaluation of the Galka

Scheyer Paper in relation to the building project with Neutra remains a desideratum.

<sup>9</sup> Schindler 1928. According to the »Schindler papers« (estate of Rudolph Schindler), there are other Schindler »house prototypes« related to Galka Schreyer. Cf. for Covid19- reasons these could not yet be indexed. Cf. Scheyer 2020

<sup>10</sup> The names in quotation marks are taken from the architectural plan. Cf. Schindler 1928.

<sup>11</sup> On Scheyer's work in San Francisco from August 1925, see Scheyer/Wünsche 2006, pp. 109ff.

<sup>12</sup> Scheyer 1925, quoted after: Scheyer/Wünsche 2006, p. 97. On the relationship between Neutra, Schindler, and Galka Schreyer, see Hines 1994 and Hines 2019.

<sup>13</sup> Hines 2019, p. 50 and footnote 35.

<sup>14</sup> Hines 1994, p. 116.

<sup>15</sup> Hines 2019, p. 50

<sup>16</sup> Scheyer 1927, quoted after: Scheyer/Wünsche, 2006, p. 154.

<sup>17</sup> Hines 1994, p. 116, footnotes 7 and 8. Interviews with Dione Neutra and her son Dion, as well as Lette Valeska. On Scheyer's relationship with Schindler see Hines, 2019, p. 51

<sup>18</sup> Hines 2019, p.52.

<sup>19</sup> Cf: Hines 1994, p. 116.

<sup>20</sup> Hines 1994, p. 116.

<sup>21</sup> Scheyer 1934a, quoted after Scheyer/Wünsche, 2006, p. 242.

<sup>22</sup> Hines 1994, p. 118.

<sup>23</sup> The occasion was the inclusion of Neutra in the 1932 exhibition »Modern architecture: international exhibition« organized by Hitchcock and Johnson at the Museum of Modern Art. Cf. Drexler et al. 1982, p. 49.

<sup>24</sup> Scheyer 1934a, quoted after Scheyer/Wünsche, 2006, p. 242.

<sup>25</sup> Scheyer 1934a, quoted after Scheyer/Wünsche, 2006, p. 242.

<sup>26</sup> Boesiger/Neutra 1951, pp. 18-25.

<sup>27</sup> Scheyer 1934a, quoted after Scheyer/Wünsche 2006, p. 242.

<sup>28</sup> Kunz 2020. See also Amy Wassing, expert for Asian art & objects / ethnographic & tribal art of Catawiki recognizes a Kamasan tapestry »[...] a large painting on cloth, a so called Kamasan painting from Bali« cf. Wassing 2020.

<sup>29</sup> Scheyer 1934a, quoted after Scheyer/Wünsche 2006, p. 242.

<sup>30</sup> Scheyer 1934a, quoted after Scheyer/Wünsche 2006, p. 242.

- <sup>31</sup> Name of Scheyer on the back of the photograph.
- <sup>32</sup> Scheyer 1934a, quoted after Scheyer/Wünsche 2006, p. 242.
- <sup>33</sup> Scheyer 1934a, quoted according to Scheyer/Wünsche 2006, p. 242 »I sleep, as I have no bedroom, in a partitioned part, the dressing room of the bathroom. My bed stands in a niche (...)« - Cf. Scheyer 1934, quoted after Scheyer/Wünsche 2006, p. 242. No historical photographs of the kitchen, the bathroom and the dressing room are known. The »upper entrance hall« is partly captured in photographs of the studio or gallery.
- <sup>34</sup> Scheyer 1934a, quoted after Scheyer/Wünsche 2006, p. 242.
- <sup>35</sup> Scheyer 1934a, quoted after Scheyer/Wünsche 2006, p. 243.
- <sup>36</sup> Scheyer 1934a, quoted after Scheyer/Wünsche 2006, p. 242.
- <sup>37</sup> Scheyer 1934a, quoted after Scheyer/Wünsche 2006, p. 242.
- <sup>38</sup> Comment on the back of the photograph.
- <sup>39</sup> Klee 1933b. The map is not included in Scheyer/Wünsche 2006.
- <sup>40</sup> Scheyer 1933c, quoted after Scheyer/Wünsche 2006, p. 224; see also: Barnett 2002a, p. 17 and Endicott Barnett 1997, pp. 263-264.
- <sup>41</sup> See Barnett 2002b, p. 320.
- <sup>42</sup> Scheyer 1934a, pp. 217-218; see also Scheyer/Wünsche 2006, p. 217.
- <sup>43</sup> Klee 1932, in: Scheyer/Wünsche 2006, p. 217.
- <sup>44</sup> 6 January 1933 | Klee returned from Braunlage to Dessau. He had visited his wife Lily for a week, who stayed there from 17 November 1932 until the end of February 1933 for treatment in the Dr. Barner Sanatorium.
- <sup>45</sup> Scheyer 1933a, quoted after Scheyer/Wünsche 2006, pp. 217-218, Cf. Frey/Hüneke 2003, p. 269.
- <sup>46</sup> Klee 1933a and Frey/Hüneke 2003, p. 302.
- <sup>47</sup> Frey/Hüneke 2003, p. 283.
- <sup>48</sup> Baumgartner/Houstian 1997, p. 331.
- <sup>49</sup> Scheyer 1933b.
- <sup>50</sup> Scheyer 1933b. On the return journey to the USA, see Scheyer 1933c, quoted after Scheyer/Wünsche 2006, p. 224.
- <sup>51</sup> Barnett 2002b, p. 320.
- <sup>52</sup> Back of the photograph Fig. 11, from the Kandinsky estate. Cf. Galka E. Scheyer, *Scheyer House in Hollywood, Gallery southeast. On the walls from left to right Paul Klee, Refuge, 1930.21 (L1) and Lionel Feininger, Gross-Kromsdorf III, 1921, photography, 1934. Bibliothèque Kandinsky.*
- <sup>53</sup> See Scheyer/Wünsche 2006, p. 315.
- <sup>54</sup> Cf. the information on provenance on the website of the Harvard Museum of Art [Busch-Reisinger Museum], Harvard Museum of Art 2021: »Galerie Möller« [label is torn and only partially readable]. On the relationship of the Galerie Ferdinand Möller, Berlin to Galka Scheyer, cf. Frey 1997.
- <sup>55</sup> Cf. Scheyer/Wünsche 2006, p. 338 The exact clarification of the facts remains a desideratum of research.
- <sup>56</sup> Cf. Feininger 2020.
- <sup>57</sup> From the estate of Klee, Kandinsky and Jawlensky. Cf. Scheyer/Wünsche 2006, p. 233.
- <sup>58</sup> Jawlensky and others 1991, No. 1374.
- <sup>59</sup> Baumgartner/Houstian 1997, p. 331.
- <sup>60</sup> Jawlensky and others 1991, No. 1374.
- <sup>61</sup> Jawlensky and others 1991, No. 1374.
- <sup>62</sup> Judge 2020.
- <sup>63</sup> Poltermann 2020.
- <sup>64</sup> Roethel/Jean K. Benjamin/Kandinsky 1982, No. 812, p. 754.
- <sup>65</sup> Poltermann 2020.
- <sup>66</sup> Jawlensky and others 1991, No. 441.
- <sup>67</sup> Barnett 2002b, p. 91, footnote 3.
- <sup>68</sup> Alexei Yavlensky, Purple Lips 2020
- <sup>69</sup> Klee 1933b, on the list, work number 16 for 1100 DM.
- <sup>70</sup> Which pictures by Feininger, which were in commission at Scheyer, when they were returned remains a research desideratum. After his final move to the USA in 1937, Feininger demanded his works back from Scheyer. See Scheyer/Wünsche 2006, p.238.
- <sup>71</sup> Klee 1934, quoted after Scheyer/Wünsche 2006, pp. 245-246. Cf. also: Barnett 2002b, pp. 330-332. After Klee's death, Scheyer was able to purchase the work from Lily at half price after all. Cf. Scheyer 1941.
- <sup>72</sup> Mac Lamprecht/Neutra 2015, p. 58 The draft drawing attached to Neutra's patent application bears the signature of his colleague Gregory Ain.
- <sup>73</sup> Hess/Feininger 1991, p. 280, no. 342.
- <sup>74</sup> Baumgartner/Houstian 1997, p. 331 and Feininger 1936c, as transcription in: Scheyer/Wünsche 2006, p. 263.
- <sup>75</sup> Feininger 1936c, as transcription in: Scheyer/Wünsche 2006, pp. 263-265.
- <sup>76</sup> Feininger 1936c, as transcription in:



- Scheyer/Wünsche 2006, p. 263 and »You are already travelling to USA. [...]«: Scheyer 1933b, quoted after Scheyer/Wünsche 2006, p. 217; see also Scheyer/Wünsche 2006, p. 194.
- <sup>77</sup> Feininger 1936c, as transcription in: Scheyer/Wünsche 2006, p. 264.
- <sup>78</sup> Feininger 1936c, as transcription in: Scheyer/Wünsche 2006, pp. 263-265; see also Scheyer/Wünsche 2006, p. 237.
- <sup>79</sup> Julia, for loans see Feininger 1936a, Feininger 1936b, Feininger 1936c. The letters are reproduced in transcription in Scheyer/Wünsche 2006, pp. 258, 250, 263-265.
- <sup>80</sup> Feininger 1936a, as transcription in: Scheyer/Wünsche 2006, p. 258; see also the commentary by Scheyer/Wünsche 2006, p. 237.
- <sup>81</sup> Feininger 1936c, as transcription in: Scheyer/Wünsche 2006, p. 263-265
- <sup>82</sup> Scheyer/Feininger/Feininger 1936, as transcription in: Scheyer/Wünsche 2006, pp. 265-266. Neutra got to know Klee personally on the occasion of his visit to the Bauhaus Dessau in 1930. Cf. Hines 1994, pp. 95-96.
- <sup>83</sup> On the subject of »Spider Legs« at Neutra, see Rhodes 2017, p. »Neutra's Ha-Ha«.
- <sup>84</sup> Mac Lamprecht et al. 2015, Building 106.
- <sup>85</sup> Scheyer 1934a, quoted after Scheyer/Wünsche 2006, p. 243.
- <sup>86</sup> Inscription by Scheyer on the back of the photograph from the Kandinsky estate. Cf. Anonymous 1934.
- <sup>87</sup> Scheyer 1934a, quoted after Scheyer/Wünsche 2006, p. 243.
- <sup>88</sup> Kunz 2020.
- <sup>89</sup> On a picture postcard to Wassily and Nina Kandinsky, dated September 5, 1930, Scheyer drew their route from Los Angeles to Bali with the individual stops by hand in ink. The picture postcard is reproduced in: Cf. Scheyer/Wünsche 2006, p. 229.
- <sup>90</sup> »Write me a line, please, at the address Walter Spies, Ocoed, Bali Holland East Indies [.]: Scheyer 1930, reproduced in: Scheyer/Wünsche 2006, p. 197 The German painter and musician Walter Spies (1895-1942) signed on as a sailor in 1923 and travelled via Java to Bali, where he settled in 1927 and created an artists' colony in Ubud. Spies died on 19 January 1942 as a prisoner of the Dutch colonial government (imprisoned because of his homosexuality), on board the Dutch steamer Van Imhoff, which was sunk by a Japanese aerial bomb.
- Cf. Schindhelm/Butz 2018
- <sup>91</sup> The whereabouts of the sculptures and wall paintings are unknown, but the textiles can be found today in the Asian Art Collection at the Norton Simon Museum in Pasadena. Cf. Scheyer/Wünsche, 2006, p. 190, footnote 5.
- <sup>92</sup> Scheyer/Feininger/Feininger 1936, quoted after Scheyer/Wünsche, 2006, p. 265.
- <sup>93</sup> »It is being built«, see Scheyer 1937, quoted after Scheyer/Wünsche, 2006, pp. 269-270.
- <sup>94</sup> Ain 2020a.
- <sup>95</sup> Scheyer 1937, quoted after Scheyer/Wünsche, 2006, pp. 269-270.
- <sup>96</sup> Scheyer 1935, quoted after Scheyer/Wünsche, 2006, pp. 255-257 After emigrating to Bern at the end of December 1933, Paul and Lily Klee stayed for a short time in the house of Klee's parents at Obstbergweg 6. In January 1934 they moved into the small furnished apartment at Kollerweg 6 until they were able to move into the three-room apartment at Kistlerweg 6 in the Elfenauquartier on 1 June 1934. On Klee's »last place of residence and work,« cf. Okuda / Zentrum Paul Klee 2015

## REFERENCE

### Ain 2010a

Gregory Ain, »Scheyer, Galka, House Remodeling«, in: *the Gregory Ain papers, 1926-1972 0000104 (finding aids)*, UC Santa Barbara, Architecture and Design Collection, Art, Design and Architecture Museum, 2010, S. 10.

### Ain 2010b

Gregory Ain, *Finding Aid for the Gregory Ain papers, 1926-1972 0000104*, 2010. UC Santa Barbara, Architecture and Design Collection, Art, Design and Architecture Museum.

### Alexej Jawlensky, Purple Lips 2020

Jawlensky, Purple Lips, in: *Philadelphia Museum of Art - Collections Object*, 2020.

### Anonymous 1934

Anonymous, *east façade with »workroom« and Galka Scheyer on the balcony*, photograph, 1934, Bibliothèque Kandinsky.

### Barnett 2002a

Vivian Endicott Barnett, »The transformation from EES

to GES«, in: *The Blue Four Collection at the Norton Simon Museum*, New Haven: Yale Univ. Press, 2002, S. 11-21.

#### **Barnett 2002b**

Vivian Endicott Barnett, *The Blue Four Collection at the Norton Simon Museum*, New Haven: Yale University Press, 2002.

#### **Baumgartner/Houstian 1997**

Michael Baumgartner and Christina Houstian, »Die Blue Four: Chronologie der Ereignisse«, in: *The Blue Four: Feininger, Jawlensky, Kandinsky, Klee in der Neue Welt* : [Kunstmuseum Bern, 5 December 1997 - 1 March 1998, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, 28 March - 28 June 1998], Cologne: DuMont, 1997, pp. 323-335.

#### **Boesiger/Neutra 1951**

Willy Boesiger and Richard Neutra, *Richard Neutra : buildings and projects - Réalisations et projets*, Zurich: Girsberger, 1951, Vol. 1.

#### **Drexler u. a. 1982**

Arthur Drexler u. a., *The Architecture of Richard Neutra: from international style to California modern: (exhibition); The Museum of Modern Art, New York, (1982)*, New York: The Museum of Modern Art, 1982.

#### **Endicott Barnett 1997**

Vivian Endicott Barnett, »The Last Years of the Blue Four, 1933-1945«, in: *The Blue Four: Feininger, Jawlensky, Kandinsky, Klee in the New Welt* : [Kunstmuseum Bern, 5 December 1997 - 1 March 1998, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, 28 March - 28 June 1998], Cologne: DuMont, 1997, pp. 263-278.

#### **Feininger 1936a**

Lyonel Feininger, *letter from Lyonel Feininger from Berlin to Galka E. Scheyer in Hollywood*, 02.01.1936. Galka Scheyer papers, Norton Simon Museum.

#### **Feininger 1936b**

Lyonel Feininger, *letter from Lyonel Feininger from Berlin to Galka E. Scheyer in Hollywood*, 29.01.1936. Galka Scheyer papers, Norton Simon Museum.

#### **Feininger 1936c**

Lyonel Feininger, *letter from Lyonel Feininger from Berlin to Galka Scheyer in Hollywood*, 08.04.1936. Galka Scheyer papers, Norton Simon Museum.

#### **Scheyer 1936d**

Galka Scheyer, *letter from Galka E. Scheyer, Julia and Lyonel Feininger from Hollywood to Paul Klee in Bern*, 18.06.1936. ZPK Bern, donation of the Klee family

#### **Feininger 2020**

Lyonel Feininger, *Provenance of »Gross Kromsdorf III« by Lyonel Feininger*, 14.07.2020, [harvardartmuseums.org/art/223027](https://harvardartmuseums.org/art/223027)

#### **Frey 1997S**

Stefan Frey, »Blue Four? In Germany she was hardly known until now' - Zur Blue Four- Ausstellung, Galerie Ferdinand Möller, Berlin, Oktober 1929«, in: *Die Blue Four: Feininger, Jawlensky, Kandinsky, Klee in der Neuen Welt* : [Kunstmuseum Bern, 5 December 1997 - 1 March 1998, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, 28 March - 28 June 1998], Cologne: DuMont, 1997, pp. 247-278.

#### **Frey/Hüneke 2003**

Stefan Frey and Andreas Hüneke, »Paul Klee, Art and Politics in Germany 1933: A Chronology«, in: *Paul Klee 1933*, Cologne: König, 2003, pp. 268-306.

#### **Harvard Museum of Art 2021**

Harvard Museum of Art, *Lyonel Feininger, Gross Kromsdorf III, 1921, 2021*.

#### **Hess/Feininger 1991**

Hans Hess and Lyonel Feininger, *Lyonel Feininger*, [Unchanged, reprinted from the original edition of 1959], Stuttgart, Berlin, Cologne: Kohlhammer, 1991.

#### **Hines 1994**

Thomas S. Hines, *Richard Neutra and the search for modern architecture: a biography and history*, Berkeley, California: University of California Press, 1994.

#### **Hines 2019**

Thomas S. Hines, »Critic and Catalyst: Pauline Gibling Schindler (1893-1977)«, in: *Getty Research Journal*, 2019, Bd. 11, S. 39-80.



**Jawlensky et al. 1991**

Maria Jawlensky and others, *Alexei von Jawlensky: Catalogue Raisonné of the Oil Paintings. Volume Two 1914-1933*, Munich: Beck, 1991, Volume 2.

**Klee 1933a**

Lily Klee, *letter from Lily Klee from [Düsseldorf] to Emmy Scheyer in [Berlin]*, 6.1933. Scheyer Paper, K1933-8.

**Klee 1933b**

Paul Klee, *Commission list Galka Scheyer*, 06.05.1933. Zentrum Paul Klee, donation Bürgi family, Bern.

**Klee 1934**

Lily Klee, *letter from Lily Klee from Bern to Galka Scheyer in Hollywood*, 24.06.1934. Galka Scheyer papers, Norton Simon Museum.

**Kunz 2020**

Richard Kunz, *email from Richard Kunz from Basel [Basel Museum of Cultures] to Walther Fuchs in Küsnacht*, 08.07.2020. waltherfuchs.com.

**Mac Lamprecht and others 2015**

Barbara Mac Lamprecht and others, *Neutra : complete works*, Cologne: Taschen, 2015.

**Mac Lamprecht/Neutra 2015**

Barbara Mac Lamprecht and Richard Joseph Neutra, *Richard Neutra : Möbel, der Körper und die Sinne = furniture, the body and senses*, Tübingen: Wasmuth, 2015.

**Neutra 1933**

Richard Neutra, *Galka Scheyer House, Los Angeles, California, Perspective Study*, Pencil on transparent paper, 1933. Art Institute of Chicago.

**Okuda/Zentrum Paul Klee 2015**

Osamu Okuda und Zentrum Paul Klee, »Letzte Wohn- und Arbeitsstätte. Kistlerweg 6«, in: *Mit Klee durch Bern: Spaziergänge in Stadt und Umgebung*, Bern: Stämpfli, 2015, S. 118-123.

**Poltermann 2020**

Johanna Poltermann, *e-mail from Johanna Poltermann from Stuttgart to Walther Fuchs in Küsnacht*, 16.06.2020.

**Richter 2020**

Anja Richter, *e-mail from Anja Richter from Chemnitz to Walther Fuchs in Küsnacht*, 03.07.2020.

**Roethel/Jean K. Benjamin/Kandinsky 1982**

Hans Konrad Roethel, Jean K. Benjamin and Wassily Kandinsky, *Kandinsky: Catalogue raisonné of oil paintings*, Munich: Beck, 1982.

**Rhodes 2017**

John David Rhodes, *Spectacle of property: the house in American film*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2017.

**Scheyer 1925**

Galka E. Scheyer, *Newsletter from Galka Scheyer*, 21.07.1925.

**Scheyer 1927**

Galka E. Scheyer, *Newsletter from Galka Scheyer from San Francisco, January 1 - April 16, 1927*, 1927.

**Scheyer 1930**

Galka E. Scheyer, *letter from Galka Scheyer from The East China Sea to Alexei Jawlensky in Wiesbaden*, 18.08.1930. Alexei von Jawlensky S.A. In Locarno.

**Scheyer 1933a**

Galka E. Scheyer, *letter from Lily Klee from Düsseldorf to Galka Scheyer in Berlin*, 29.04.1933. Zentrum Paul Klee Bern, donation Bürgi family, Bern.

**Scheyer 1933b**

Galka E. Scheyer, *letter from Galka Scheyer from Berlin to Prof. Paul Klee x wife in Düsseldorf*, 03.05.1933. Zentrum Paul Klee Bern, donation Bürgi family, Bern.

**Scheyer 1933c**

Galka E. Scheyer, *newsletter from Galka Scheyer from Hollywood*, 02.08.1933. Zentrum Paul Klee Bern, donation Bürgi family, Bern.

**Scheyer 1934a**

Galka E. Scheyer, *newsletter from Galka Scheyer from Hollywood to Paul Klee in Düsseldorf*, 13.02.1934. Zentrum Paul Klee Bern, donation Bürgi family, Bern.

**Scheyer 1934b**

Galka E. Scheyer, *Scheyer House in Hollywood, Gallery Southeast. On the walls from left to right: Kandinsky »Locker-Fest,« 1926, Jawlensky »Abstract Head: Black and White,« 1931, Jawlensky, »Violet Lips,« 1912, Feininger, »Gross-Kromsdorf III,« 1921, photograph, 1934. Zentrum Paul Klee Bern, donation Bürgi family, Bern.*

**Scheyer 1934c**

Galka E. Scheyer, *Scheyer House in Hollywood, Gallery Southeast. On the walls from left to right Kandinsky »Locker-Fest,« 1926, Jawlensky »Abstract Head: Black and White,« 1931, Jawlensky, »Violet Lips,« 1912, Feininger, »Gross-Kromsdorf III,« 1921, photograph, 1934. Bibliothèque Kandinsky.*

**Scheyer 1934d**

Galka E. Scheyer, *Scheyer House in Hollywood, Gallery Southeast. On the walls from left to right Kandinsky »Locker-Fest,« 1926, Jawlensky »Abstract Head: Black and White,« 1931, Jawlensky, »Violet Lips,« 1912, Feininger, »Gross-Kromsdorf III,« 1921, photograph, 1934. Alexei von Jawlensky S.A. in Locarno.*

**Scheyer 1935**

Galka E. Scheyer, *letter from Lily Klee in Bern to Galka Scheyer in Hollywood*, 06.08.1935. Paul Klee Centre Bern, donation Bürgi family, Bern.

**Scheyer/Feininger/Feininger 1936**

Galka E. Scheyer, Lyonel Feininger and Julia Feininger, *letter from Galka E. Scheyer, Julia and Lyonel Feininger from Hollywood to Paul Klee in Bern*, 18.06.1936. ZPK Bern, donation Bürgi family, Bern.

**Scheyer 1937**

Galka E. Scheyer, *Newsletter from Galka Scheyer from Hollywood*, 31.01.1937. Zentrum Paul Klee Bern, donation Bürgi family, Bern.

**Scheyer 1941**

Galka E. Scheyer, *letter from Galka Scheyer from Hollywood to Lily Klee in Bern*, 18.03.1941, donation Bürgi family, Bern.

**Scheyer 2020**

Galka E. Scheyer, *Galka Scheyer papers, 1917-1945*, 2020. Archives of American Art, Smithsonian Institution.

**Scheyer/ Wünsche2006**

Galka E. Scheyer and Isabel Wünsche, *Galka E. Scheyer & Die Blue Four : Briefwechsel 1924-1945, Wabern/Bern*: Benteli, 2006.

**Schindhelm/Butz 2018**

Michael Schindhelm and Richard Butz, *Walter Spies : an exotic life*, 1st edition, Munich: Hirmer, 2018.

**Schindler 1928**

Rudolph M. Schindler, *SKETCH FOR A MODERN HOUSE FOR MME. GE SCHEYER AT HALE'S DEPARTMENT STORE, SAN FRANCISCO*, Architekturplan, 1928. UC Santa Barbara, Architecture and Design Collection, Art, Design and Architecture Museum.

**Wassing 2020**

Amy Wassing, *email from Amy Wassing from Den Hague (catawiki) to Walther Fuchs in Küsnacht*, 26.06.2020. [waltherfuchs.com](http://waltherfuchs.com).



# PAUL KLEES »HONIGSCHRIFT«: ÜBERLEGUNGEN ZUM VERHÄLTNIS VON AUTOMATISMUS, AUTOMATISIERUNG, MASCHINEN UND MATHEMATIK

MICHAEL ROTTMANN

## SUMMARY

In dieser Studie wird Paul Klees Schaffen und sein künstlerisches Denken erstmals gemeinsam über die Mathematik, Maschine, Automatisierung und den Automatismus in den Blick genommen, da diese Konzepte, wie zu zeigen sein wird, bei ihm in einem Beziehungsviereck aufzufassen sind.

Es ist bekannt, dass sich Klees künstlerische Arbeit im Spannungsverhältnis von Konstruktion und Intuition bewegte: Dem Mathematischen, wie darzulegen sein wird, kam dabei eine erhebliche Rolle zu. Dementgegen praktizierte er einen Modus der Zeichnung, den er »Honigschrift« nannte, der mit dem surrealistischen Automatismus in Verbindung gebracht wird – diesen gilt es vorzustellen und abzugrenzen. Des Weiteren soll Klees Interesse für Maschinen und sein Maschinendenken herausgearbeitet werden.

Unter diesen Vorzeichen soll nun argumentiert werden,

auf eine Verschränkung von Sujet und Methode abzielend, dass Klee nicht bloß das in den 1920er Jahren prekäre Verhältnis von Mensch und Maschine thematisierte, sondern auch in seiner künstlerischen Arbeit grafische Maschinen auf mathematischer Basis betrieb, mit denen er eine gewisse Automatisierung des Schaffensprozesses erzielte. Das damit auftretende Verhältnis von Automatismus und Automatisierung kann, so die Behauptung, als ein dialektisches bestimmt werden, in welchem wiederum das Mathematische vermittelt.

In den Blick genommen werden Klees Zeichnungen sowie seine schriftlichen und grafischen Äußerungen und dabei Theorien des Entwurfs, der Notation, Diagrammatik und Schriftbildlichkeit herangezogen. Die Studie soll der Theorie der Schaffensprozesse, der Medien sowie den Geschichten von Kreativität und Maschinenkünsten zu spielen.

Ich ahne, dass es auf ein Gesetzmässiges ankommen wird, nur darf ich nicht mit Hypothesen beginnen, sondern beim Beispiel, wenn auch im Kleinsten. Vermag ich dann klar zu gliedern, so hab ich davon mehr, als von schwungvoller und imaginärer Konstruktion. Und aus Beispielen wird Typisches sich automatisch ergeben.<sup>1</sup>

Paul Klee (1902)

## EINLEITUNG

Es mag für manche wie eine Entzauerung klingen: Paul Klee (1879-1940) wandte sich in seinem Schaffen der Mathematik zu. Er beschäftigte sich unter anderem mit der Perspektive, Arithmetik (Goldener Schnitt), Topologie und Kombinatorik.<sup>2</sup> In seinem Besitz befanden sich Bücher wie *Mathematisches Unterrichtswerk für höhere Schulen* (1929) von Reinhard Zeisberg, *Lebendige Mathematik* (1929) von Felix Auerbach sowie *Geometrisches Zeichnen* (1920) von Hugo Becker; Letzteres diente, mit rosa Notizen versehen, der Unterrichtsvorbereitung

Abb. 1  
Atelier von Paul Klee im  
Schlosschen Suresnes,  
Werneckstrasse 1, München, 1920  
Fotograf: Paul Klee  
12,5 x 17,3 cm  
Zentrum Paul Klee, Bern,  
Schenkung Familie Klee  
© Zentrum Paul Klee, Bern,  
Bildarchiv

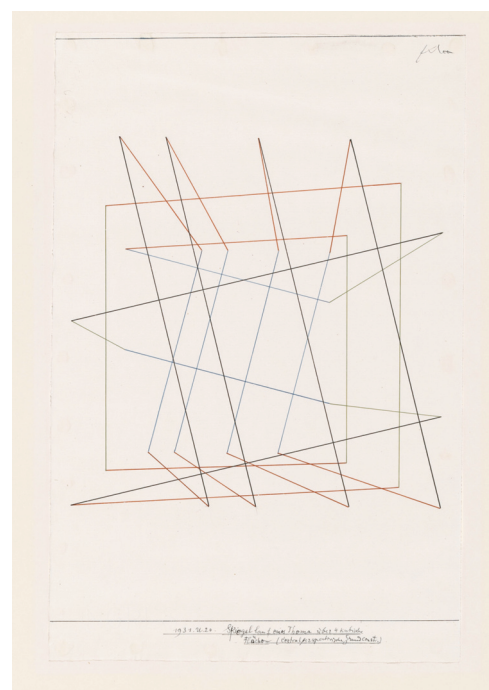
Abb. 2  
Paul Klee, *Spiegellauf eines Thema  
über 4 kubische Flächen*  
(centralperspektivische  
Grundconstr.), 1931, 220  
Feder auf Papier auf Karton  
47,9 x 31,4 cm  
Zentrum Paul Klee, Bern  
© Zentrum Paul Klee, Bern,  
Bildarchiv



am Bauhaus.<sup>3</sup> Wenn es angezeigt war, zum Beispiel zur Erlangung von »Objektivierung und äußerster Präzision«<sup>4</sup> in »rein geometrischen Konstruktionen«, so bediente sich der Künstler für seine Werke eines »technischen Instrumentarium[s]« wie »Reißfeder, Zirkel, Richtscheit, Winkelmaß [und] Schablonen« (ABB. 1). In Anbetracht »mathematisch-abstrahierender Ausdrucksmittel«<sup>5</sup> und »geometrisch-konstruktive[r] Gestaltungsprinzipien« sprach Christian Geelhaar bezüglich der um 1930 entstandenen Zeichnungen gar von einer »Mathematisierung des Schaffensprozesses«<sup>6</sup> – als Beispiel mag *Spiegellauf eines Thema über 4 kubische Flächen* (1931) dienen (ABB. 2). Diese Vorgänge korrespondierten mit der »technologisch-rationalistische[n] Zielsetzung«<sup>7</sup> des Bauhauses, die mit dessen Übersiedelung 1925 von Weimar nach Dessau begann. Ein »naturwissenschaftlich-rationales Denken«<sup>8</sup> herrschte besonders seit dem Direktorat des Architekten Hannes Meyer 1928 vor.

Mit der Mathematik in Verbindung brachte Klee unter anderem für ihn bedeutsame künstlerische Themen wie Dynamik, Bewegung und Schwingung.<sup>9</sup> So sind seine grafischen Blätter und Schriften – insbesondere die Bauhaus-Unterrichtsnotizen – mit einer großen Anzahl mathematischer Inhalte durchzogen: Tabellen mit numerischen Einträgen, Zahlenreihen, geometrischen Kon-

struktionszeichnungen sowie einschlägigen »Formungsbeispiele[n]« und Diagramme[n]«<sup>10</sup>. Hinsichtlich seiner umfangreichen und vielseitigen grafischen Praxis, sei daran erinnert: Klee war von Grund auf Zeichner; schon als Kind praktizierte er die Zeichnung, über sie kam er zur Malerei.<sup>11</sup> Während er als Schüler seine Mathematikhefte mit gezeichneten Karikaturen anreicherte<sup>12</sup>, erweiterte er als Künstler sein Schaffen über das Mathematische. Im Speziellen beschrieb er Sachverhalte der Gestaltung durch numerische Ordnungen.<sup>13</sup> Beispielsweise behandelte er auf einem Blatt seiner *Bildnerischen Gestaltungslehre*<sup>14</sup> das Problem des Farbverlaufs mittels des Prinzips der sukzessiven Farbüberlagerung für die Übergänge von »Weiss« zu »Grau« bis hin zu »Vollschwarz« nicht bloß grafisch mit Schraffuren und diagrammatisch mit einer Art Tabelle, sondern auch numerisch über eine geometrische »Progression« (ABB. 3, RECHTS).<sup>15</sup> Klees Beschreibung der numeri-



schen Behandlung lässt ein Mittel der präzisen Synthese erkennen: »[U]nd so könnte man jede Stufe auf ihr Mischungsverhältnis hin berechnen, die Mischungen in elf Näpfen bereiten und jedes Resultat auf seine Stufe hinstreichen, und das gäbe zum Schluss ein [s]ehr exactes Bild einer Helldunkel Scala.«<sup>16</sup>

Abb. 3  
Paul Klee  
Bildnerische Gestaltungslehre: I.2  
Prinzipielle Ordnung, undatiert  
Farbstift auf Papier (recto)  
15/14,3 x 33 cm  
Zentrum Paul Klee, Bern, Inv.Nr.  
BG I.2/175  
© Zentrum Paul Klee, Bern,  
Bildarchiv

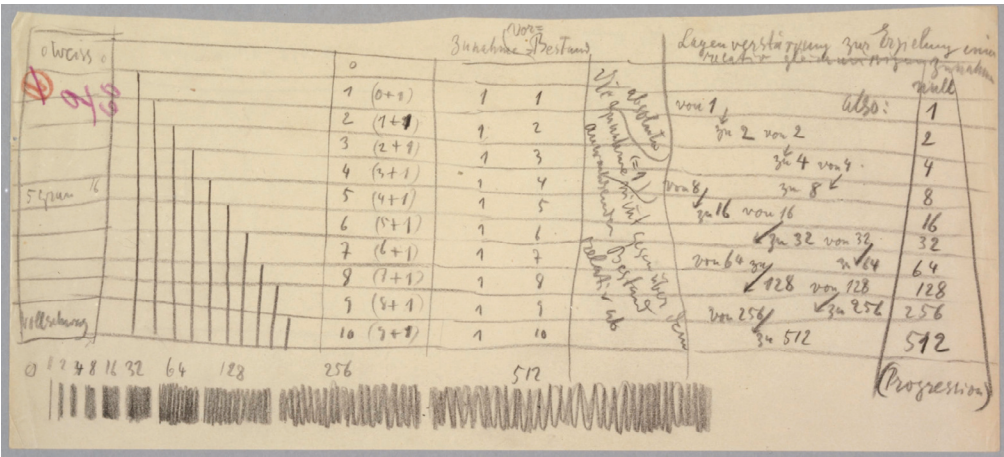
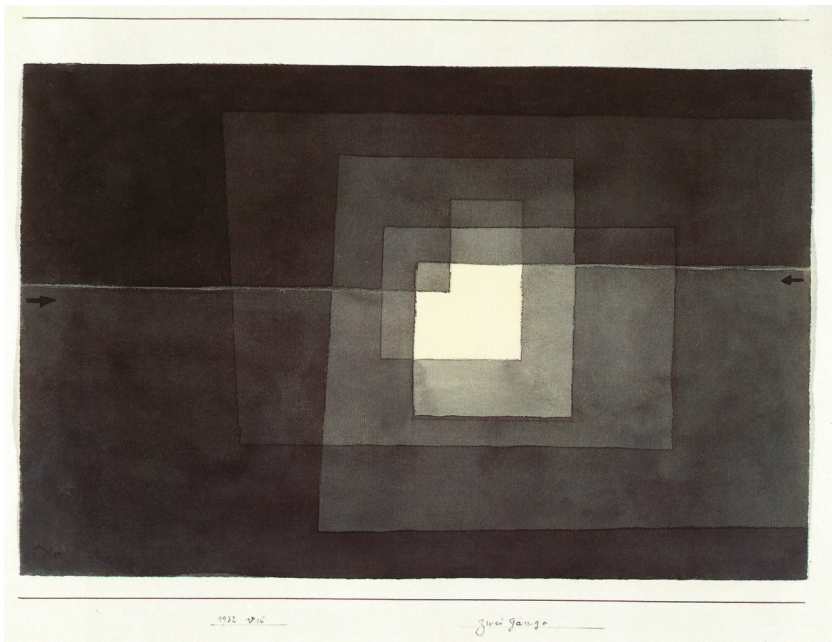


Abb. 4  
Paul Klee  
zwei Gänge, 1932, 236  
Aquarell und Bleistift auf Papier  
auf Karton  
31,3 x 48,4 cm  
Solomon R. Guggenheim Museum,  
New York, Estate of Karl  
Nierendorf, By purchase  
© 2020 Solomon R. Guggenheim  
Museum

Abb. 5  
Paul Klee  
blick in e. Schlafkammer, 1908, 70  
Aquarell auf Papier auf Karton  
30 x 23,6 cm  
Kunstmuseum Basel,  
Kupferstichkabinett  
© Kunstmuseum Basel



verfasste Kritiken.<sup>22</sup> Die Musik, erklärte Klee einmal, sei seine »Geliebte«<sup>23</sup>, die Malerei hingegen eine »ölriechende Pinselgöttin«<sup>24</sup>, die er bloß umarme, weil sie eben seine Frau sei.

Die Musik kann jedenfalls erklären, weshalb Klee auch in der bildenden Kunst mit Notationen arbeitete<sup>25</sup>, worüber noch genauer zu sprechen sein wird, und sie stellt als zeitbasierte Kunst eine Referenz für die für ihn so wichtigen Problemstellungen »Bewegung«<sup>26</sup> sowie »Raum und Zeit« dar. Klee war der Auffassung, dass bildende Künste wie die Malerei zeitbezogen seien, weshalb er Lessings *Laokoon* kritisierte.<sup>27</sup> Die Vermittlung von Bewegung mit dem statischen Bild, stellte für ihn eine zentrale Problemstellung dar.<sup>28</sup> Eine Lösung waren Farbverläufe. Sie lenken wie in *Scheidung abends* (1922) oder *Statisch-Dynamische Steigerung* (1923) den Blick





Abb. 6  
Paul Klee  
*Scheidung Abends*, 1922, 79  
Aquarell und Bleistift auf Papier  
auf Karton  
33,5 x 23,2 cm  
Zentrum Paul Klee, Bern,  
Schenkung Livia Klee  
© Zentrum Paul Klee, Bern,  
Bildarchiv

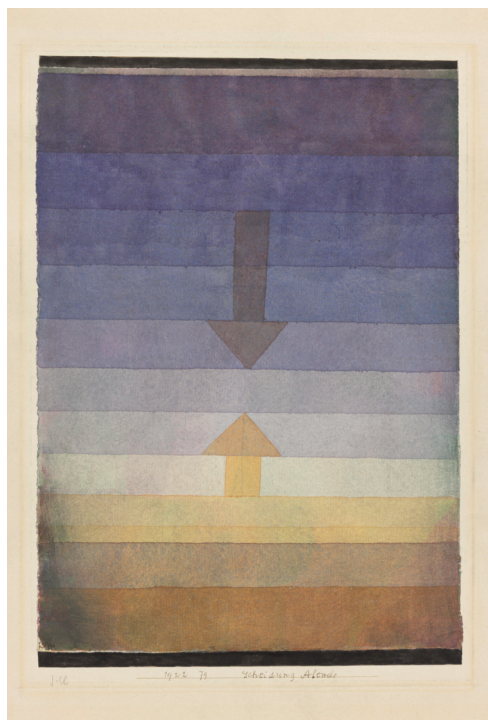


Abb. 7  
Paul Klee  
*Statisch-Dynamische Steigerung*,  
1923, 67  
Ölfarbe und Gouache auf Papier  
auf Karton  
38,1 x 26,1 cm  
The Metropolitan Museum of Art,  
New York, The Berggruen Klee  
Collection  
© 2020 Image copyright The  
Metropolitan Museum of Art/Art  
Resource/Scala, Florence



des Betrachters – hier in vertikaler bzw. spiralförmiger Weise – und erzeugen im Rezeptionsprozess Dynamik im Bild (ABB. 6, 7).<sup>29</sup>

Schon dieser – zugegeben skizzenhafte – Einblick in das Schaffen von Paul Klee lässt folgende Einordnung von Michael Baumgartner gut nachvollziehen: Es handele sich um eine »hoch reflektierte, technisch subtile Kunst«<sup>30</sup>. Wir hatten gesehen, Klees Werke sind theoretisch fundiert und können präzise konstruiert oder anderweitig in Bezug auf das Mathematische ausgeführt sein. Zugleich eröffnet sich hier eine weitere wichtige Facette von Klees Schaffen. Denn Baumgartner nahm seine Einordnung im Kontext einer Verhältnisbestimmung zum Surrealismus vor, weil Klee – oftmals zu unkritisch – mit dessen Automatismus bzw. automatisches Schreiben (*écriture automatique*) in Zusammenhang gebracht wird.<sup>31</sup> Fest steht, Klee kannte die Surrealisten und hatte 1925 gemeinsam mit ihnen in Paris ausgestellt.<sup>32</sup> Schon die erste französische Rezeption widersprach jedoch der Auffassung von Louis Aragon, dass seine Werke vom Unterbewusstsein »automatisch diktiert«<sup>33</sup> worden seien, da es sich bei seiner Kunst nicht um Spontanes, sondern Geplantes handle.<sup>34</sup> Diese Diskrepanz stützend, präzisierte Baumgartner, dass der »psychische Automatismus«<sup>35</sup> eine wichtige Größe in der

»künstlerischen Selbstfindung« von Klee darstellte, aber vor den Surrealisten und in einer individuellen Weise bei ihm einsetzte; bereits 1908 hatte er Zeichnen als »Urgebiet der psychischen Improvisation«<sup>36</sup> beschrieben, die zugehörigen Zeichnungen als »Psychogramme«<sup>37</sup>. Christian Geelhaar sah in solchen Zeichnungen, »in denen innere Regungen und Unbewußtes sich unvermittelt der seismographisch registrierenden Hand mitteilen«<sup>38</sup> ein Gegenstück zu Denjenigen »von subjektiver Bewegung gereinigte Sachlichkeit« der erwähnten Dessauer Zeit. Als Beispiel nannte er *bewölktes Gebirg* (1931) mit seinen durchgezogenen, dahinfließenden Bleistiftlinien, wie es auch in *Die Bucht* (1930) und *Baumschlag* (1931) auszumachen ist (ABB. 8). Geelhaar beschrieb es so: »Die intellektuelle Steuerung im Schöpfungsakt wird möglichst ausgeschaltet und die Erfindung dem automatisch dahingleitenden Schreibzeug überantwortet.«<sup>39</sup> (Noch in den 1930er Jahren wurde von »Schöpfung« im Sinne eines »Schaffensakt[s]«<sup>40</sup> statt von Kreativität gesprochen.) Klee nannte sein Verfahren der dahinfließenden grafischen Äußerung bzw. Veräußerlichung metaphorisch und möglicherweise als eine Replik auf die *écriture automatique*: »Honigschrift«<sup>41</sup> (ABB. 9).

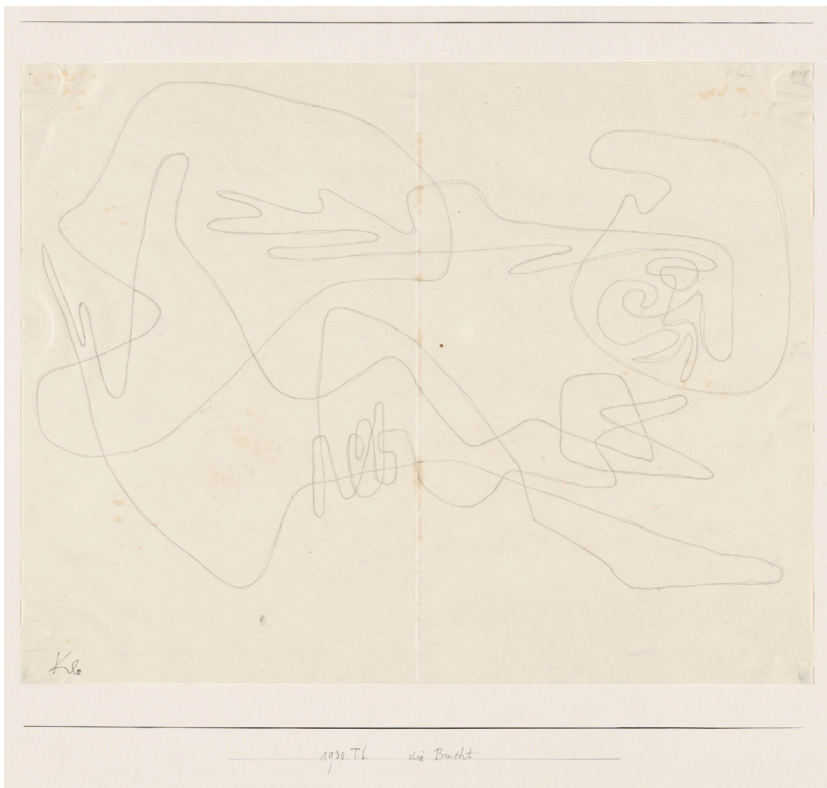
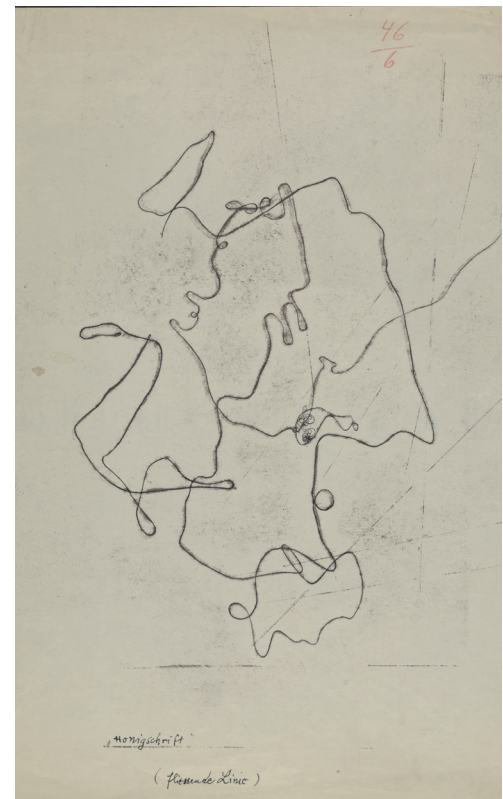


Abb. 8  
Paul Klee  
*die Bucht*, 1930, 96  
Bleistift auf Papier auf Karton  
32,9 x 41,9 cm  
Zentrum Paul Klee, Bern  
© Zentrum Paul Klee, Bern,  
Bildarchiv

Abb. 9  
Paul Klee  
Bildnerische Gestaltungslehre:  
Anhang, undatiert  
Ölpause und Feder auf Papier  
32,8 x 20,6 cm  
Zentrum Paul Klee, Bern, Inv.Nr.  
BG A/486  
© Zentrum Paul Klee, Bern,  
Bildarchiv

An dieser Stelle ist endgültig – wie in der Forschungsliteratur geschehen – ein Spannungsverhältnis auszumachen: Einerseits zeigt sich Klee als Künstler, um Manfred Fath zu zitieren, der »seine Bilder häufig genau kalkulierend und planend geschaffen hat.«<sup>42</sup> Andererseits ist er der »Maler verzauberter Märchen und Traumwelten, die er aus einer phantasievollen Verinnerlichung gleichsam einem psychischen Automatismus, wie ihn die Surrealisten forderten, in seinen Bildern zur Geltung gebracht hat.«<sup>43</sup> Diese Ambivalenz spiegelt sich in Klees vielfältigen Interessen: Wissenschaften wie die Mathematik und die Psychologie ebenso wie Musik, Theater und Literatur. Andere Bauhäusler, wie Johannes Itten, sprachen die Ambivalenz an, fanden aber für sich einen Arbeitsmodus: »Der schöpferische Automatismus wurde von mir als einer der wichtigsten Faktoren künstlerischen Schaffens erkannt. Ich selbst arbeitete an geometrisch-abstrakten Bildern, die auf sorgfältigen Bildkonstruktionen beruhten.«<sup>44</sup>

Eine Erklärung für das Spannungsverhältnis bei Klee wurde in der Forschungsliteratur über das von ihm selbst geprägte und noch näher zu behandelnde Begriffspaar »Intuition« und »Konstruktion« vorgenommen.<sup>45</sup> Das



Begriffspaar ist in unserem Zusammenhang auch deshalb von Interesse, weil Klee es in seinem Text *Exakte Versuche im Bereich der Kunst* (1928) mit Kunst und Wissenschaft in Beziehung setzte und sich im Zuge dessen zur Rolle der Mathematik in der Kunst äußerte.<sup>46</sup>

Vor diesem Hintergrund wird im Folgenden dem Mathematischen im Schaffen Klees nachgegangen. Es soll jedoch nicht allein um den Nachweis der Rezeption gewisser mathematischer Sachverhalte oder deren Rekonstruktion in Werken gehen. Vielmehr wird das Mathematische in Verbindung mit Klees Maschinendenken, das noch genauer vorzustellen sein wird, behandelt werden, um schließlich Einsichten zu seiner grafischen Praxis und dem Verhältnis von Automatismus und Automatisierung – auch im Allgemeinen – zu gewinnen. Dargelegt werden soll, dass Klee, der eine ausgeprägte Vorliebe für Maschinen besaß – man denke an seine berühmte Ölpause *Die Zwitscher-Maschine* –, nicht bloß die Zeichnung im Modus »Honigschrift« praktizierte, sondern auch »grafische Maschinen« betrieb, wie man seine noch näher vorzustellenden operativen Grafismen, also gewisse grafische Gestaltungsmittel, wenn sie auf die Mathematik bezogen sind, nennen kann.

Da mit diesen eine gewisse Automatisierung im Schaffensprozess erzielt werden konnte, stellt sich die Frage nach dem Verhältnis von Automatismus und Automatisierung.

In einem ersten Teil soll Klees Schaffenskonzeption, die keine geschlossene Theorie darstellt, in Verbindung mit dem Begriffspaar Intuition und Konstruktion rekonstruiert und die Anteile des Mathematischen und Maschinellen darin dargelegt werden. Dies wird eine genauere Einordnung seines Verhältnisses zum Automatismus (der Surrealisten) ermöglichen. In einem zweiten Teil soll herausgearbeitet werden, in welcher Weise Klees operative Grafismen wie Notationen und Diagramme, die er ganz unterschiedlich gebrauchte, seinem Schaffensprozess, respektive der Automatisierung und seiner Schaffenskonzeption dienlich waren. Dabei wird es auch um Findtechniken, also Fragen der Bild- bzw. Werkfindung gehen. Diesbezüglich werde ich mich auf Theorien des Entwurfs, der Notation, Diagrammatik und Schriftbildlichkeit beziehen. In den Blick genommen werden Klees Zeichnungen<sup>47</sup> sowie seine schriftlichen und grafischen Äußerungen. Der Fokus soll auf die Bauhaus-Jahre gelegt werden – Klee begann 1921 in Weimar als Meister zu unterrichten und wechselte 1931 an die Kunstakademie Düsseldorf.<sup>48</sup> Einerseits ging mit der Entwicklung seiner Pädagogik eine Reflexion des eigenen Schaffens einher.<sup>49</sup> Praxis und Lehre mussten für ihn »zusammengeh[e]n«<sup>50</sup>. Wobei Klees Lehrinhalte wiederum nicht mit seinem eigenen Schaffen gleichgesetzt werden können.<sup>51</sup> Andererseits habe sich Klee während des »Bauhaus-Jahrzehnts«<sup>52</sup> vermehrt »Gesetzmäßigkeiten« gewidmet, womit das Spannungsverhältnis von »Schematismus« und »Phantasie« auftrat.

Ein Ziel ist es darzulegen, dass bei Klee wie Intuition und Konstruktion auch Automatismus und Automatisierung in einem dialektischen Verhältnis stehen, in welchem das Mathematische, so die Behauptung, vermittelt, weshalb in dieser Studie Mathematik, Maschinen, Automatismus und Automatisierung gemeinsam in einem Beziehungsviereck zu denken sind. Ein anderes Ziel ist es, das Ver-

hältnis von Klee und Maschine über das Bekannte hinaus vorzustellen.

## **KLEES SCHAFFENSKONZEPTION: KONSTRUKTION/INTUITION**

Paul Klees Schaffenskonzeption soll hier bezüglich des Verhältnisses von Intuition und Konstruktion und anhand seines Textes *Exakte Versuche im Bereich der Kunst* rekonstruiert werden, worin er eine Bestimmung über beide Begriffe vornahm und diese mit Kunst und Wissenschaft in Beziehung setzte: Während Kunst mit Intuition arbeite, so Klee, sei Wissenschaft exakt und »logisch«<sup>53</sup>. Unter »Intuition« verstand man im Sprachgebrauch der 1920er Jahre in Anlehnung an Henri Bergson eine »anschauende, ohne Verstandesoperationen unmittelbar vorgestellte Erkenntnis«<sup>54</sup>. Es sei jedoch, so Klee, auch in der Kunst »exakte[] Forschung«<sup>55</sup> möglich und es gelte: »Mathematik und Physik liefern dazu die Handhabe in Form von Regeln für die Innehaltung und für die Abweichung.« Ein solcher Ansatz der Aneignung wissenschaftlicher Verfahren konnte am Bauhaus, insbesondere in den an Rationalität ausgerichteten Bereichen, Anklang finden – für die Architekten war er Tagesgeschäft, Klees Künstlerkollege und Landsmann Johannes Itten hatte Mathematik studiert.<sup>56</sup> Klee selbst lobte die Vorzüge dieses Ansatzes, mahnte aber an, dass Intuition und Genie in der Kunst unabdingbar blieben.<sup>57</sup> In *Exakte Versuche* schrieb er: »Wir konstruieren und konstruieren und doch ist Intuition immer noch eine gute Sache. Man kann ohne sie Beträchtliches, aber nicht alles.«<sup>58</sup>

Im künstlerischen Schaffensprozess scheinen Konstruktion und Intuition in einem Spannungsverhältnis zu stehen, umso mehr als dass Klee eine gewisse künstlerische Freiheit einforderte.<sup>59</sup> Es war Hans-Jürgen Buderer, der ein vermittelndes Erklärungsmodell vorschlug: Das Zusammenspiel von Gegensätzlichem sei produktiv,<sup>60</sup> worauf auch Klee hingewiesen habe, und notwendig, es könne nicht zugunsten eines der beiden Prinzipien aufgelöst werden. Die Intuition beschrieb Buderer als einen »Bereich«<sup>61</sup>, »in dem der



Künstler unabhängig von den Erscheinungsformen der Natur und ihren inneren Strukturen eine neue autonome Ordnung bildwirksamer Beziehungen erstellt.« Er sei dabei den »Gesetzen des Bildnerischen«<sup>62</sup> verpflichtet, die er nicht selbst bestimmen könne, weil sie »den bildnerischen Mitteln immanent« seien. Besser verständlich wird dies anhand einer genaueren Betrachtung von Klees Überlegungen zur Gestaltung in seiner Lehre. Dies ist auch deshalb aufschlussreich, weil uns darin sein Natur- und Maschinendenken entgegentritt.

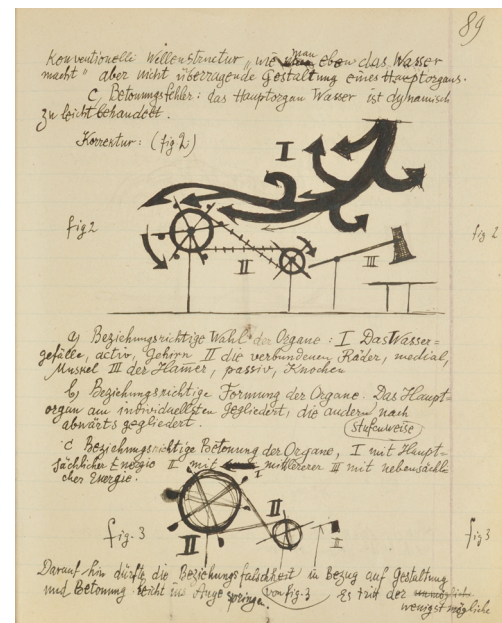
Eine wesentliche Voraussetzung für künstlerisches Schaffen war für Klee die Kenntnis der »bildnerischen Grundelemente«<sup>63</sup> wie Linie, Hell-Dunkel und Farbe, auf die er sich zunächst in seiner Lehre konzentrierte. Aussehen, Bewegungsverhalten und Ausdrucksmöglichkeiten von Linien und Flächen analysierte er umfassend.<sup>64</sup> Der Verlauf seines Lehrprogramms zeigt, dass seine Untersuchungen sukzessive vom »einzelnen bildnerischen Elementarmittel«<sup>65</sup> über ihre »relationalen Abhängigkeiten« zu »einer die Einheit der Erscheinung bestimmenden Gesetzmäßigkeit« voranschritten. Dabei hilfreich konnte, wie Klee es in *Exakte Versuche* anriet, die Beschäftigung mit Mathematik und Physik sein, erst mit Funktionen und dann mit Formen<sup>66</sup>. Er erklärte:

Algebraische, geometrische Aufgaben, mechanische Aufgaben sind Schulungsmomente in der Richtung zum Wesentlichen, zum Funktionellen gegenüber dem Impressiven. Man lernt hinter die Fassade sehen, ein Ding an der Wurzel fassen. Man lernt erkennen, was darunter strömt, lernt die Vorgeschichte des Sichtbaren. Lernt in die Tiefe graben, lernt bloßlegen. Lernt begründen, lernt analysieren.<sup>67</sup>

Lange vor dem strukturalistischen Denken der 1960er Jahre und seiner Rezeption in der Kunst interessierte sich Klee für das relationale Zusammenspiel der bildnerischen Grundelemente, gebrauchte den Begriff »Struktur«<sup>68</sup> und habe ihn nach Buderer insbesondere dann auf Bilder bezogen, wenn sich eine bildnerische Einheit gleichmäßig bzw. rhythmisch wiederholt<sup>69</sup>. Klee war es

am Essentiellen, Prozessualen und Funktionalen gelegen. In der Natur – die er einen »Urgrund der Schöpfung«<sup>70</sup> nannte – konnten Strukturen und Prozesse studiert und diese in Gesetzmäßigkeiten überführt werden. Interessanterweise geschah dies nicht bloß anhand des Zusammenspiels von Knochen, Bändern und Muskeln beim Menschen (in einer Lektion zum *Organismus als Bewegungsmaschine*<sup>71</sup>), sondern auch (in einer Lektion zu *Aktiv, medial, passiv*) anhand einer mechanischen Maschine, nämlich am Beispiel der »Wassermühle« und dem Zueinander

Abb. 10  
Paul Klee  
Beiträge zur bildnerischen  
Formlehre, undatiert  
Feder und Farbstift auf Papier  
20,2 cm x 16,3 cm  
Zentrum Paul Klee, Bern, Inv.Nr.  
BF/92  
© Zentrum Paul Klee, Bern,  
Bildarchiv



von »Wasser«<sup>72</sup>, »Treibriemen« und »Räder[n]« (Abb. 10). Buderer sieht darin Metaphern für universelle Gesetze, ihre Beschränkungen und Wechselwirkungen.<sup>73</sup>

Einen Zweck der gefundenen Gesetzmäßigkeiten bestand für Klee darin, auf ihrer Basis Bewegungen zu schaffen und weiterzuentwickeln.<sup>74</sup> Diesbezüglich nannte er Mathematik und Physik, weil man in der Auseinandersetzung mit diesen nicht bloß »Logik«<sup>75</sup> lerne, sondern auch »Bewegung durch logischen Zusammenhang [zu] organisieren.« Zugleich warnte er davor, Gesetzmäßigkeiten um ihrer Selbstwillen zu folgen, da dies nicht lebendige Resultate hervorbringe.<sup>76</sup> Zwar spielte Bewegung bei Klee in etlichen Feldern eine zentrale Rolle<sup>77</sup>, von herausragender Bedeutung war jedoch die Realisierung von Bewegung im Bild. Buderer zufolge könne

es bei ihm als ein »Bewegungsorganismus«<sup>78</sup> aufgefasst werden – für dessen Verständnis es der besagten Analyse der Elementarmittel bedürfe.<sup>79</sup>

Entscheidend ist hinsichtlich der angeführten Fallbeispiele: Mit ihnen werden nicht bloß Mensch und Maschine, sondern auch Natur und Bild in Analogie gebracht.<sup>80</sup> Mit dem zweiten Begriffspaar lassen sich im Anschluss an Buderer Intuition und die diesbezügliche Schaffenskonzeption charakterisieren. Jeweils seien Bestandteile und Bewegungsabläufe durch innere Bedingungen (die Genetik bzw. Ausdrucksmöglichkeiten) und äußere Bedingungen (das Klima bzw. die rezeptive Wirkung) bestimmt. Das Beispiel der Wassermühle wiederum zeige, da ihre Erscheinung zudem durch ihre Funktion – das »Antreiben des Hammers«<sup>81</sup> – bedingt sei, dass der Künstler, über die spezifischen Mittel hinaus, einen »Freiraum der Entwicklung einer bildnerischen Struktur« besitze, wobei Letztere zwar auch »ihrer inneren Gesetzesstruktur Folge leisten«<sup>82</sup> müsse, zugleich aber »das Bild als eine letztlich von der Natur und [...] unserer empirisch erfahrbaren Welt unabhängige kreative Schöpfung« ausweise. Damit lasse sich die Intuition als ein »geistiges Vermögen«<sup>83</sup> ausmachen, das im Schaffensprozess dafür diene, die »Erkenntnisse der bildnerischen Gesetze der Gestaltungsmittel [...] so zu nutzen, daß die in ihnen verborgenen Möglichkeiten der Gestaltung zur lebendigen Entfaltung kommen können« bzw. die »bildnerischen Möglichkeiten [...] aufzuspüren.«<sup>84</sup>

## **AUTOMATISMEN: KLEE/SURREALISMUS**

Es kann nun mit Buderer eine differenziertere Abgrenzung von Klee und dem Surrealismus und dessen Automatismus vorgenommen werden. Der Surrealismus habe Klee, wegen seiner Auseinandersetzung mit der Abbildfunktion von Kunst und seinem Anti-Akademismus vereinnahmt; genauer betrachtet, zielen der Surrealismus jedoch auf eine Negation von Kunst, Klee hingegen auf eine »Veränderung der tradierten Erscheinungsformen und des ästhetischen Nor-

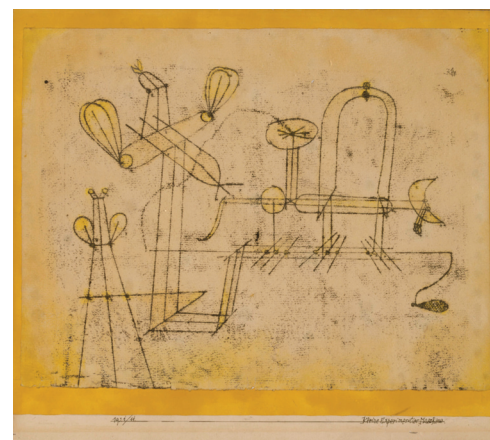
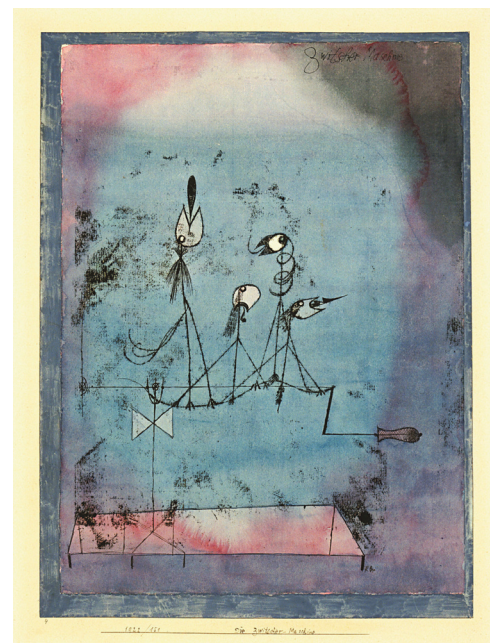
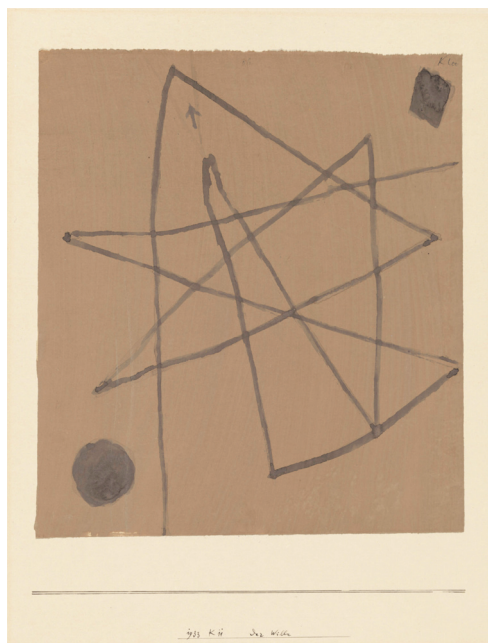
menkanons«<sup>85</sup> ab. Vergleichbares gelte für den Automatismus: André Breton habe in seinem *Ersten Manifest des Surrealismus* (1924) Klees Zeichnen als »partiellen Automatismus«<sup>86</sup> und als Aussagen »aus den Tiefen des menschlichen Geistes« diagnostiziert. Der Automatismus diene bei Breton zur »Überwindung des Positivismus, der mit seiner »an Dummheit grenzenden Klarheit« Kunst und Wissenschaft bestimmt«<sup>87</sup>. Kindliche Phantasie, Intuition, Gefühl und Zufall zielten auf die Ausschaltung der »planerischen gedanklichen Einflußnahme«<sup>88</sup> und also jeglicher »logischen Strukturierung« ab. Allein die »psychisch-physische Gestimmtheit des Künstlers«<sup>89</sup> solle derart im Bild enthalten sein. Bei Klee hingegen sei das Bild eine Vergegenständlichung einer »bildnerischen Gesetzmäßigkeit, einer inneren Logik und Schlüssigkeit«<sup>90</sup>, so Buderer, die im Schaffensprozess zu überprüfen ist und die sich bei der Betrachtung erfüllen soll. Somit gelte: »Freiheit und Intuition sind Mittel im Umgang mit den Wirkungsgesetzen des Bildnerischen, stellen aber ihre Gültigkeit nicht in Frage.«<sup>91</sup> Ebenso grenzte Michael Baumgartner Klees Schaffen gegen »die surrealistische Praxis des Kontrollverlusts«<sup>92</sup> ab.

Daran anknüpfend, könnte man bezüglich der Honigschrift spekulieren: Während die Surrealisten mit einer schnellen Ausführung der *écriture automatique* das Denken unterbinden und hintergehen wollten, führte Klee mit seiner entschleunigten Zeichnungsweise – die Metapher des langsam fließenden Honigs verweist auf einen verlangsamten Arbeitsprozess – das Denken in einen beruhigten, vielleicht meditativen Modus.<sup>93</sup> Dies führt nebenbei zur Einsicht, dass Zeichnen sowohl ein Handlungsbeschleuniger, als auch ein -entschleuniger sein kann. Dass ein geschlossener Linienzug – mit Blick auf die Bewegungsphysiognomik von Ludwig Klages – auch zum »Ausdruck der Ratio«<sup>94</sup> werden kann, jedenfalls wenn er wie in *Der Wille* (1933) als sich überschneidende Zickzacklinie mit abrupten Richtungswechseln auftritt (Abb. 11), darauf wies Régine Bonnefoit hin. Für das Zeichnen im Allgemeinen wurde ein Verhältnis von Rationalem und Intuitivem aus-

Abb. 11  
Paul Klee  
*der Wille*, 1933, 11  
Pinsel auf Grundierung auf Papier  
auf Karton  
31,5/31 x 27,8/27,3 cm  
Privatbesitz Schweiz, Depositum  
im Zentrum Paul Klee, Bern  
© Zentrum Paul Klee, Bern,  
Bildarchiv

Abb. 12  
Paul Klee  
*Die Zwitscher-Maschine*, 1922, 151  
Ölpause und Aquarell auf Papier  
auf Karton  
41,3 x 30,5 cm  
The Museum of Modern Art, New  
York, Purchase  
© Digital image: The Museum of  
Modern Art/Scala, Florence

Abb. 13  
Paul Klee  
*Kleine Experimentier Maschine*,  
1921, 11  
Ölpause und Aquarell auf Papier  
auf Karton  
23,5 x 31,2 cm  
Standort unbekannt  
© Zentrum Paul Klee, Bern, Archiv



gemacht, da erreichte Zustände reflektiert und »spontan in den weiteren Formfindungsprozess eingebaut«<sup>95</sup> würden – wiederum tritt uns das Spanungsverhältnis wie in Klees Schaffenskonzeption entgegen.

Es passt ins Bild, dass Klees Verhältnis zur Mathematik ein anderes war, als dasjenige der Surrealisten. Während für Klee die Beschäftigung mit ihr so fruchtbar war wie die Beschäftigung mit Natur und Maschinen, stellten die Surrealisten das Defizitäre der Sprache der Mathematik heraus, betrieben »Arbeit am Mythos«<sup>96</sup>, um ihre anti-rationalistische Kunst zu legitimieren. Spielt auch in Klees Schaffenskonzeption die Intuition eine wichtige Rolle, so darf sie nicht darüber hinwegtäuschen – und dies zeigt das angeführte Spektrum an Fallbeispielen von geometrischen Konstruktionszeichnungen über vorgeplante Aquarelle bis hin zu Zeichnungen im Modus »Honigschrift« –, dass seine Schaffensprozesse äußerst unterschiedlich waren. Wenden wir uns also nun seinen grafischen Praxen genauer und dafür zuerst seinem Maschinendenken zu.

## GEMALTE, GEBaute UND GRAFISCHE MASCHINEN

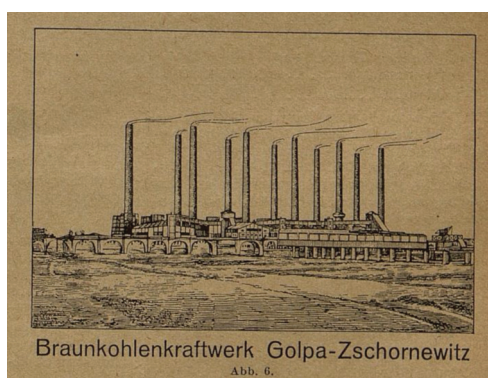
Dass Paul Klee ein Interesse für mechanische Maschinen besaß, hatte sich bereits mit seinem Lehrbeispiel der Wassermühle angedeutet. Zum Sujet machte er dieselben in den 1920er Jahren insbesondere in seinen

Bildern *Zwitscher-Maschine* (1922) und *Kleine Experimentier Maschine* (1921) (Abb. 12, 13).

Zu dieser Zeit, während der zweiten industriellen Revolution, fasste man Maschinen als Vorrichtungen auf, die mechanisch oder elektrisch Kräfte übertragen; man rechnete »Arbeitsmaschinen«<sup>97</sup> dazu, die in der Industrie zum Einsatz gelangten, und technische Verkehrsmittel. Einen solchen Begriff von gebauten Maschinen besaß im Wesentlichen auch Klee. Mit Automobil, Eisenbahn, Schiff und Flugzeug hatte er eigene Erfahrungen gemacht.<sup>98</sup> Großmaschinen hatte er als Mitglied des Bauhauses im Kraftwerk Golpazschornowitz der Elektrowerke A. G. bei Bitterfeld, das im September 1925 in der *Fachzeitschrift für Elektrotechnik Helios* vorgestellt wurde (Abb. 14)<sup>99</sup>, im darauffolgenden Oktober besichtigt.<sup>100</sup> Klee schrieb seiner Familie von der Führung durch den Leiter des Kraftwerks, erwähnte die markanten »elf Schornsteine«<sup>101</sup>



Abb. 14  
Großkraftwerk Golpa-  
Zschornewitz, in: Helios –  
Fach-Zeitschrift für Elektrotechnik,  
Nr. 39, XXXI. Jahrgang, 27.  
September 1925, Leipzig/Wien, S.  
6f. Abgerufen unter:  
[http://anno.onb.ac.at/cgi-  
content/anno?aid=hel&datum=192  
50927&zoom=62](http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=hel&datum=19250927&zoom=62) [24.04.2020].



und resümierte: »sehr interessant«.

Gleichsam existierten am Bauhaus Maschinen nicht bloß als Sujets, sondern auch als gebaute, gebrauchsfähige Objekte. In moderner Manier sollten Designobjekte (in den Werkstätten) fabriziert werden. In der Weberei wurden zwar einfache Webstühle eingesetzt, aber auch Gewebe für die industrielle Produktion entwickelt, die von Kooperationsfirmen ausgeführt wurden.<sup>102</sup> Mit Maschinen und dem Mechanischen experimentiert wurde insbesondere an der Bauhausbühne.<sup>103</sup> Mit Künstler-Maschinen wie Lazlo Moholy-Nagys *Licht-Raum-Modulator* bzw. *Lichtrequisit einer elektrischen Bühne* (1930), der als Leuchtaparat für das Theater in Zusammenarbeit mit der Firma AEG entwickelt wurde, konnten im Sinne der Moderne – in der Dynamik eine wesentliche Bestimmungsgröße war<sup>104</sup> – Bewegtbilder realisiert werden.<sup>105</sup>

Klee selbst baute einen Projektionsapparat.<sup>106</sup> Einen besonderen Faible muss Klee für »kleine Machwerke, Maschinchen«<sup>107</sup> gehabt haben, die er »spielerisch aus Holz, Draht und Gott-weiß-was in müßigen Augenblicken zusammengebastelt« hatte, wie sich Lyonel Feininger an einen Atelierbesuch erinnerte. Feininger beschrieb sie so: »Alles war beweglich, entweder irgendwie aufzuwinden, oder sie standen auf dem langen Fensterbrett, wo der Luftzug ausgenutzt war, der die Dingerchen zu drehen hatte und die seltsamsten Tänze aufführen ließ.«<sup>108</sup>

Klees Verhältnis zur Maschine stellt sich bei genauerer Betrachtung jedoch als ambivalent dar. Wenn er einmal äußerte, dass »Musik ohne Dynamik maschinell und ausdruckslos klingt«<sup>109</sup>, so spricht dies für eine pejorative Haltung bezüglich der Maschinerie.

In den 1920er Jahren – also vor hundert Jahren – war längst vom »Maschinenzeitalter«<sup>110</sup> die Rede. Es war verbreitet die zunehmende Durchdringung der Arbeitswelt kritisch zu besprechen, die Substitution von Menschen als bedrohlich wahrzunehmen. Das Verhältnis von *Mensch und Maschine* (1920) wurde zum Titel eines in Leipzig verlegten literarischen Schicksalsspiels.<sup>111</sup> Diesbezüglich wirkt eine Äußerung in Klees Entwurf für den Aufsatz *Exakte Versuche im Bereich der Kunst* wie eine Positionierung: »Wie die Maschine funktioniert, ist nicht übel. Wie das Leben funktioniert ist mehr. Das Leben zeugt und gebärt. Wann wird die Maschine Kinder haben?«<sup>112</sup> Maschinen sind demnach nützlich, aber defizitär. Wenn Klee die Reproduktionsunfähigkeit bemängelt, so bezog er sich auf ein Kennzeichen des Lebendigen der Biologie. Eine Auseinandersetzung Klees mit der sozialökonomischen Dimension der Maschinerie wird in seinem 1922 ausgeführten Aquarell *Analyse verschiedener Perversitäten* (Abb. 15) ausgemacht: So repräsentiere die Puppe, die menschliche Züge trage, aber faktisch ein mechanisches Wesen sei, den »Übergriff der Maschinenwelt auf den Körper.«<sup>113</sup> Bezeichnenderweise entstand das Aquarell im gleichen Jahr als Oskar Schlemmers *Triadisches Ballett* uraufgeführt und mit Karel apeks *W.U.R. – Werstands Universal Robots* eine frühe literarische Bearbeitung des Maschinenzeitalters erstmals in deutscher Übersetzung veröffentlicht wurde.

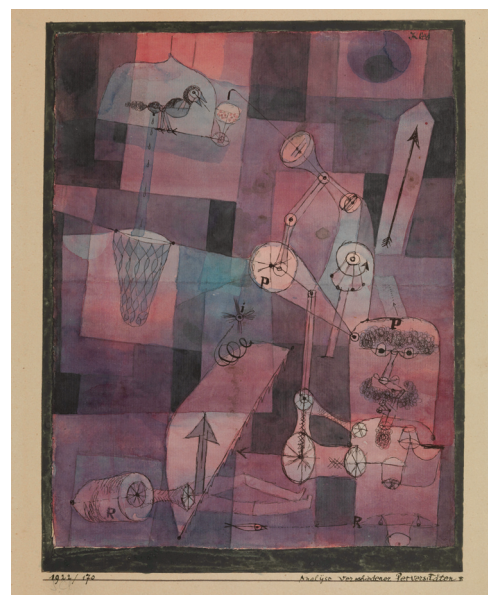


Abb. 15  
Paul Klee  
*Analyse verschiedener Perversitäten*,  
1922, 170  
Feder und Aquarell auf Papier auf  
Karton  
31 x 24 cm  
Centre Pompidou, Paris, Musée  
national d'art moderne / Centre de  
création industrielle, Don de M.  
Heinz Berggruen en 1972  
Photo  
© Centre Pompidou, MNAM-CCI,  
Dist. RMN-Grand Palais / Philippe  
Migeat

Fritz Langs Film *Metropolis* (1927) und Charlie Chaplins *Modern Times* (1937) sollten folgen.

Obwohl sich bei Klee eine kritische Haltung der Maschine gegenüber ausmachen lässt, stellte das Maschinische bzw. das Mechanische zugleich ein wichtiges Bezugsfeld für den Künstler dar. Ziel war es diesbezügliche Phänomene auf die Gestaltung zu übertragen, insbesondere auf die bildnerischen Elementarmittel wie Punkt, Linie und Fläche, und dafür Natur, Mensch, Technik und Bild in Analogie zu stellen. So beobachtete, analysierte und theoretisierte Klee in seiner *Bildnerischen Mechanik* Bewegungsmuster nicht bloß in der Natur, anhand von Lebewesen (in Erde, Weltall und Wasser) und beim Menschen, sondern auch in technischen Zusammenhängen; er unterschied »Eigenbewegung«<sup>114</sup> und »Zwangsbewegung«, denn der Freiheitsgrad von Bewegungen war für ihn ein relevantes Kriterium. Er machte »mechanische [] Typen«<sup>115</sup> aus. In seiner Vorlesung vom 19.02.1924 führte er das Mechanische mit folgender lexikalischen Definition ein: »Mechanik ist die Wissenschaft von den Gesetzen der Bewegung und des Gleichgewichtes, demzufolge in die Dynamik und an die Statik zerfallend.«<sup>116</sup> Dies geschah allerdings, um das dualistische Verhältnis von Dynamik und Statik im Anschluss zu dekonstruieren. Schließlich finden sich weitergehende Überlegungen zur (motorischen) Maschine und ihren Kräften im Kontext eines Abrisses der Geschichte des Werkzeug- bzw. Maschinengebrauchs (Pfeil und Bogen<sup>117</sup>, Schleuder, Wagen, Lokomotive<sup>118</sup>, Auto, Flugzeug<sup>119</sup>). Im Motor sah Klee den »Inbegriff einer pathetischen Romantik der Machtenfaltung des Ichs«<sup>120</sup> hinsichtlich seines Potentials der Überwindung der irdischen Bedingungen zugunsten einer »reinen Dynamik«.

## AUTOMATISIERUNG

Vor diesem Hintergrund, dem historischen Kontext und dem Maschinendenken Klees, sollen nun seine Grafismen und grafischen Praxen in den Blick genommen werden. Dabei ist zu bedenken, dass dieselben in unter-

schiedlichen Zusammenhängen auftraten und diverse Funktionen besaßen. Analysiert werden sollen hier nicht traditionelle Skizzen und werkhafte Zeichnungen, sondern Notizen, theoretische Schriften und Lehrmittel, in denen individuelle Grafismen ebenso wie verbreitete grafische Mittel, darunter Liste, Tabelle und Diagramm, zum Einsatz gelangten. Dass von letzteren sehr umfangreiche mit teilweise extensiven Berechnungen existieren, war eingangs zu sehen gewesen (Abb. 3). Mit einer solchen Fokussierung kann gezeigt werden, dass Klee mit seinen Grafismen nicht nur Inhalte veranschaulichte (Illustration) oder mit ihnen Ideen für Werke festhielt (Skizze), sondern auch Werke auf dem Papier entwickelte. Diesbezüglich legte Birgit Schneider dar, wie Klee nicht bloß die »Speicher- und Aufschreibefunktion«<sup>121</sup> von Notationen, sondern auch ihre »generative Dimension« nutzte – sie spricht von »Darstellen« und »Herstellen«. Grundsätzlich würde in Notationssystemen, im Speziellen denjenigen der Geometrie bzw. der Mathematik, das Operieren mit Zeichenelementen, weil es regelgeleitet ist, gewisse Resultate entstehen lassen, was wiederum eine produktive Methode für die Hervorbringung von neuen Bildordnungen und deshalb attraktiv in den Künsten sei.<sup>122</sup> Mit der generativen Dimension von Grafismen konnte Klee nicht zuletzt durch seine Kenntnisse musikalischer Notationen vertraut sein<sup>123</sup>, die als operative Notationssysteme der Komposition, Interpretation und Aufführung eines Werkes dienen. Klees grafische Systeme mussten jedoch nicht notwendigerweise Notationssysteme im strengen Sinne von Nelson Goodman sein.<sup>124</sup> So zeichnen sich seine Blätter auch dadurch aus, dass Schriftliches und Bildhaftes gemeinsam auftreten, sich formal durchdringen und inhaltlich zusammenspielen, indem sie beispielsweise jeweils Überführungen des einen in das andere darstellen. Am Beispiel der »Schachbrettstruktur«<sup>125</sup>, eine Bezeichnung von Klee aufgreifend, und Tabellen führte Schneider das Vermögen dieser hybriden Grafismen systematisch Form- bzw. Farbkonfigurationen zu erzeugen vor. Wenn ihre Felder mit Zahlen, Buchstaben oder Farben

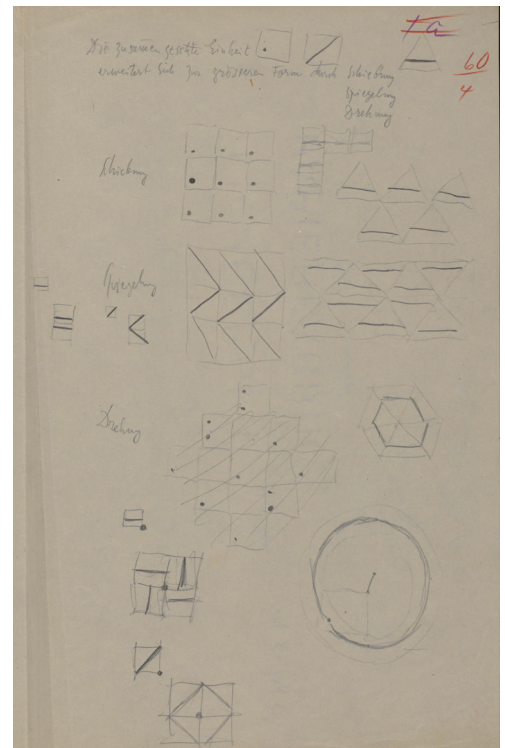
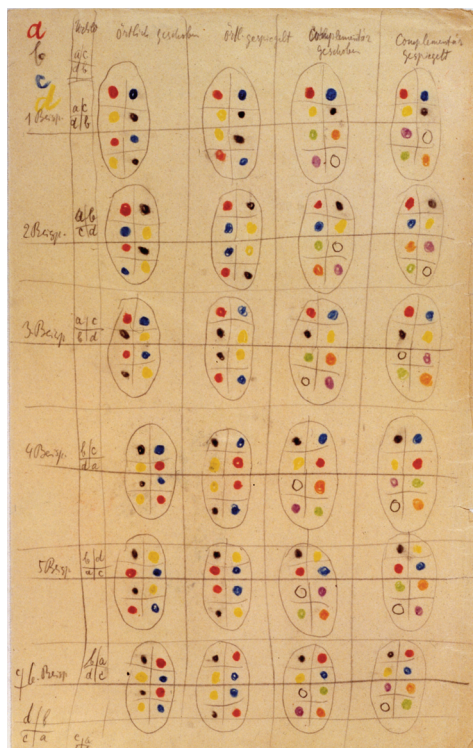
befüllt werden, so würde die Schachbrettstruktur ebenso wie bildnerische Elemente operativ gemacht.<sup>126</sup> In diesem Sinne finden sich auf etlichen Blättern Klees gleichartige Formen, darunter geometrische wie das Rechteck oder das Dreieck, die er (regelmäßig) unterteilte, sodass Felder für Eintragungen entstanden. Insbesondere ermöglichte die Schachbrettstruktur die »regelgeleitete Erzeugung von Farbkompositionen«<sup>127</sup> durch »streng geometrische Operationen«. Davon zeugt auch das Blatt I.3 aus seiner *Bildnerischen Gestaltungslehre* (ABB. 16). Es mutet wie ein wissenschaftliches Experiment an, wenn systematisch Konfigurationen der vier Farben Rot, Gelb, Blau und Schwarz erzeugt werden, die zugleich durch die Buchstaben a, b, c und d in einem 2 x 2-Raster repräsentiert sind. Eine solche Zuordnung von Buchstaben zu Farben, die eine kulturgeschichtliche Tradition besitzt, findet sich nach Wolfgang Kersten auch in Klees *Skizzenbuch Bürgi* der Jahre 1922-1925, wobei sich die »durchnummerierte Auflistung von Farben und Formmotiven«<sup>128</sup> in manchen Fällen »wie eine Arbeitsanweisung zum Aufbau eines bestimmten Bildes« lese. Wurden Farbverläufe, wie eingangs angesprochen, von Klee arithmetisch bestimmt (ABB. 3), so sind auf dem hier besprochenen Blatt kombinatorische und geo-

metrische Verfahren auszumachen: Die Plätze der Buchstaben werden von Oben nach Unten in Zeile und Spalte getauscht und die resultierenden Farbkonfigurationen zudem Verschiebungen sowie Spiegelungen unterzogen. Es wird deutlich, dass die festgehaltenen Farbkonfigurationen so geschaffen und ausprobiert wurden.<sup>129</sup> In einer solchen Weise generierte Klee ebenso Formen bzw. Muster. Auf einem anderen Blatt seiner *Speziellen Ordnung* machte er sich geometrische Transformationen wie die »Schiebung« (Translation), die »Spiegelung« und die »Drehung« (Rotation) zu eigen und wandte diese, wie er selbst darauf erklärte, auf eine grafische »Einheit« an, um zur »größeren Form« zu gelangen (ABB. 17).<sup>130</sup>

Dass »mathematische ›Mathematik‹«<sup>131</sup> und »›malerische‹ Mathematik« nicht das Gleiche sind, darauf wies Wassily Kandinsky, nachdem er 1923 Kunst, Wissenschaft (Mathematik) und Industrie als „zueinander strebende Gebiete“<sup>132</sup> am Bauhaus ausgemacht hatte, rückblickend im Zusammenhang mit der abstrakten Kunst hin. Das kombinatorische Moment im Schaffen Klees – er sprach unter anderem von der »Kombination einer linearen Form mit einer flächigen«<sup>133</sup> – konnte wie bei seinen Kollegen Wassily Kandinsky und Josef Albers durch den Chemiker Wilhelm

Abb. 16  
Paul Klee  
Bildnerische Gestaltungslehre: I.3  
Spezielle Ordnung, undatiert  
Farb- und Bleistift auf Papier  
33 x 21 cm  
max bill georges vantongerloo  
stiftung, Inv.Nr. BG I.3/901  
© Zentrum Paul Klee, Bern, Archiv

Abb. 17  
Paul Klee  
Bildnerische Gestaltungslehre: I.3  
Spezielle Ordnung, undatiert  
Blei- und Farbstift auf Papier  
(Faltblatt, 3. Seite)  
33 x 21 cm  
Zentrum Paul Klee, Bern, Inv.Nr.  
BG I.3/004  
© Zentrum Paul Klee, Bern,  
Bildarchiv





Ostwald stimuliert worden sein, der seine »kombinatorische Methode«<sup>134</sup> als ein Mittel für kreatives und interdisziplinäres Denken nutzte.<sup>135</sup> Ostwald ging gleichermaßen für die Formfindung von Elementarformen aus, die er durch Translation, Drehung und Spiegelung zu komplexeren Formen weiterentwickelte.<sup>136</sup>

Des Weiteren erfolgte die Formfindung bei Klee im Zusammenspiel mit topologisch-kombinatorischen Verfahren. Sein Interesse für topologische Sachverhalte belegen seine Aufzeichnungen, worin er an Fallbeispielen demonstrierte wie sich eine geometrische Figur auf einem Raster verhält, das sich durch »Zerrung und Entzerrung«<sup>137</sup> verändert. Für die Formfindung (von Werken wie *Bergschlucht*, 1934, 19 und *Bergwild* 1940, 260) arbeitete er mit (teilweise) deformierten Liniennetzen, die als Hilfslinien dienten, indem sie ein Wegenetz für potenzielle Liniengebilde boten und den Zeichner bei der Linienführung lenken konnten (ABB. 18). So etwas sollte in den 1960er Jahren in den Schaffensprozessen von Frank Stella und Mel Bochner wieder auftreten.<sup>138</sup> Interessanterweise beschäftigte sich Klee mit individuellen Gliederungen und in einem Beispiel aus seinen *Beiträgen zur bildnerischen Formlehre* scheint eine dunkle Form zu entstehen, indem sie sich einen Weg durch eine Kästchen-Struktur bahnt (ABB. 19).<sup>139</sup>

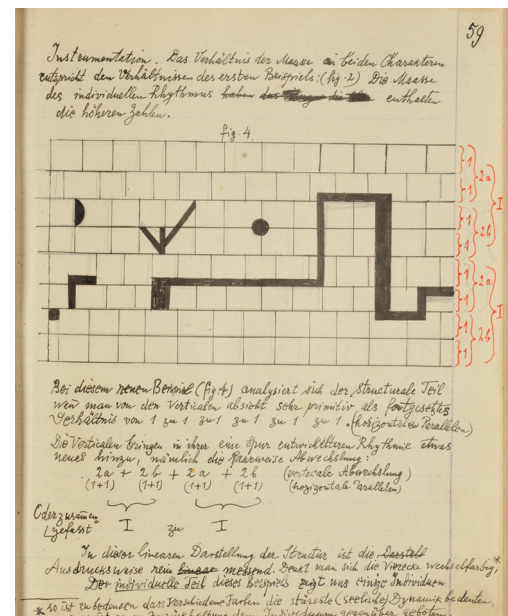
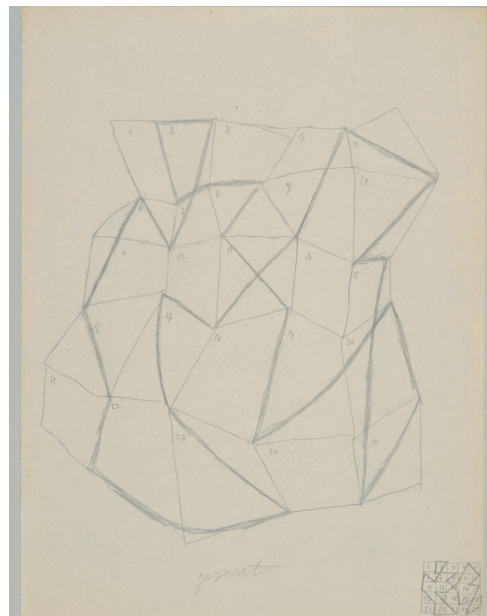
Wenn sich in den vorgestellten Grafismen Klees das Dargestellte handhabbar, beob-

achtbar und erkundbar macht, so erweisen diese sich als »ein Werkzeug und ein »Reflexionsinstrument«, womit sie heutzutage als »operative Bildlichkeit«<sup>140</sup> zu bezeichnen sind. Eine solche Praxis konnte nicht zuletzt zu einer zunehmenden Beschäftigung mit der Erscheinung und den Eigenschaften seiner Grafismen führen.

Zusammenfassend möchte ich behaupten, können bei Klee grafische Maschinen ausgemacht werden. Angesprochen sind insbesondere Grafismen, die mit mathematischen Operatoren oder anderweitigen Regeln ausgestattet sind. Als Denkfigur soll hier, auch wenn Klee nicht im mathematischen Kalkül und nicht nur mit Schrift arbeitete, Sybille Krämers Konzept der »symbolische[n] Maschine«<sup>141</sup> dienen. Da die Schrift des Kalküls einem Regelsystem unterliegt, könne mit ihr, losgelöst von der Kenntnis des Sinns, quasi-mechanisch operiert und ein Ergebnis erzielt werden. Im Rückgriff auf eine solche »Mechanik« seiner Grafismen konnte Klee seine Schaffensprozesse »automatisieren«. So nehmen die Grafismen, wie es auch Birgit Schneider ansprach, dem Künstler zu einem gewissen Anteil Entscheidungen bzw. Handlungen ab.<sup>142</sup> Er konnte, grob gesprochen, »halb-automatisch« produzieren. Ein solches Denken lässt sich auch bei Kandinsky finden. Wie Klee an den bildnerischen Elementarmitteln interessiert, hatte er in *Punkt und Linie zu Fläche* (1926) auf Diagramme als ein Umschlagplatz von Zahlen und grafischer

Abb. 18  
Paul Klee  
Bildnerische Gestaltungslehre:  
Anhang, undatiert  
Bleistift auf Papier  
42 x 33 cm  
Zentrum Paul Klee, Bern, Inv.Nr.  
BG A/489  
© Zentrum Paul Klee, Bern,  
Bildarchiv

Abb. 19  
Paul Klee  
Beiträge zur bildnerischen  
Formlehre (Detail), undatiert  
Feder und Bleistift auf Papier  
20,2 cm x 16,3 cm  
Zentrum Paul Klee, Bern, Inv.Nr.  
BF/62  
© Zentrum Paul Klee, Bern,  
Bildarchiv



Darstellung und auf das »automatische Linienziehen«<sup>143</sup> bei ihrer Herstellung in Technik und Wissenschaft hingewiesen. Zweifelsohne können maschinenhafte Medien in der Kunst als Kreativitätskatalysatoren fungieren, dabei ist jedoch zu bedenken, dass sie bezüglich ihres Outputs einen Eigenanteil einbringen. Sie eröffnen nicht bloß Möglichkeiten, sondern schränken diese zugleich ein.

Bei Klee gelangt die grafische Mechanik zur Deckung mit seiner Schaffenskonzeption. Sie ist mechanisch-maschinell eingefärbt, insbesondere Bewegungen wie Verschiebungen und Drehungen sowie Kräfte sind darin von Bedeutung. Klee sprach beispielsweise von der »Mechanik der subjektiven Höhengrade«<sup>144</sup> und der »Mechanik der Breitengrade«. Klee verstand das Bild generell als eine »Bewegungsmaschine«<sup>145</sup>. Die Waage und die Mühle – mit Treibriemen, Rädern und »Hammer«<sup>146</sup> – dienten ihm als didaktische Anschauungsmittel. Nicht zufällig werden seine Vorlesungsskripte mit technisch-physikalischen Lehrbüchern verglichen.<sup>147</sup> Das angesprochene Anliegen der Übertragung von Prinzipien des Mechanischen in die Gestaltung wie in seiner *bildnerischen Mechanik* stützt die Existenz grafischer Maschinen. Schließlich belegen just Klees Maschinen-Bilder *Zwitscher-Maschine* (1922)<sup>148</sup>, welches das Verhältnis von Künsten und Maschine aufruft, und *Kleine Experimentier Maschine* (1921), dessen Titel hier programmatisch wird, dass das Maschinelle nicht bloß Sujet, sondern auch Methode war: Denn jeweils diente die Technik der »Ölpause« als ein »mechanischer Herstellungsprozess«<sup>149</sup>, das »Durchdrücken, das Pausen«, um »ein automatisches Bild herzustellen« – salopp gesagt: in der Ölfarbezeichnung wird das Öl zum »Maschinenöl«. Es passt ins Bild, dass Christian Geelhaar für Klee einen »Reichtum seiner formalen Erfindungen«<sup>150</sup> diagnostizierte und einmal feststellte: »Experimente mit ungewohnten Malgründen und raffinierten technischen Prozeduren erbrachten neue künstlerische Lösungen.«<sup>151</sup> Die Ölpausen zeigen in ihrer Fleckenhaftigkeit und Frangigkeit, dass auch das Mechanische Unvorhergesehenes hervorbringt. Keine Maschine

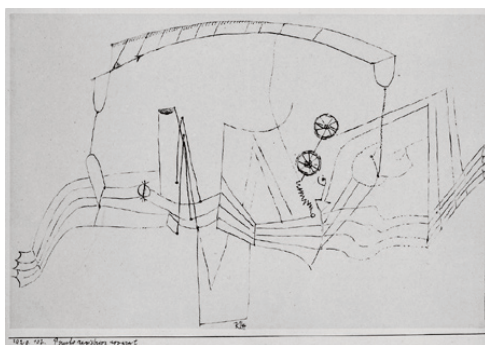
läuft immer rund, auch Maschinen erfahren eine Materialermüdung. Klee musste an dieser Dialektik von Mechanik und Zufall interessiert gewesen sein, bereits 1903 hatte er es für die Anfertigung von Druckplatten mit Strichzeichnungen ausgemacht.<sup>152</sup> Wenn Klee nun grafische Maschinen und nicht gebaute Maschinen betrieb, so könnte man vermuten, dass er die Nähe zur idealen Maschine suchte, die mathematisch modelliert und ihrem Material entledigt perfekt funktioniert. Dem steht jedoch die künstlerische Anverwandlung der Mathematik entgegen. Wenn man bedenkt, dass Klee an der »Pathologie« geometrischer Schemata«<sup>153</sup> interessiert war, worin nach Michael Baumgartner eine Distanzierung von der nach Objektivität und Rationalität strebenden Programmatik des Bauhauses zu sehen ist, so spricht dies gar für eine kritische Haltung zur Mathematik und zur Maschine.

## SCHLUSS

Es ist festzuhalten: Paul Klee war nicht bloß mit dem Automatismus, sondern auch mit der Automatisierung zugange, wenn man so will mit Honigschrift und Maschinenschrift. Beide grafische Praxen konnten ihn vom Denken entlasten und – wie es symbolischen Maschinen zugesprochen wird – mit reduzierter Kontrolle durch das Bewusstsein arbeiten lassen. Dies führt zu einer überraschenden Einsicht: Automatismus und Automatisierung zeigen ähnliche Effekte, nähern sich damit einander an und stehen bei Klee in einem dialektischen Verhältnis.

Vor dieser Folie ist es aufschlussreich abschließend Klees Zeichnung *Psychoregistrerapparat* (1920) zu berücksichtigen (ABB. 20). Mit ihr habe er die zahlreichen im 19. Jahrhundert erfundenen grafischen Registrierapparate persifliert.<sup>154</sup> Im Speziellen verweist die Zeichnung auf die Experimentalpsychologie dieser Zeit und damit den Ursprungsort des Automatismus und der *écriture automatique* im Umfeld von Pierre Janet.<sup>155</sup> In dieser Disziplin zeichneten Registrierapparate innere Zustände von Probanden in wissenschaftlichen Grafiken auf, Diagramme des Inneren, die wiederum gedeutet werden

Abb. 20  
Paul Klee  
*Psychoregistrierapparat*, 1920, 103  
Feder auf Papier auf Karton  
21,6 x 29,4 cm  
Norton Museum of Art, West Palm Beach, Schenkung Melvin und Barbara Nessel  
© Norton Museum of Art, West Palm Beach



konnten. Auf die Bedeutung und Vorzüge von Diagrammen hatte Klees Kollege Kandinsky am Beispiel der Technik hingewiesen: Ihre Linien könnten Zahlen ersetzen, sie seien »übersichtlich«<sup>156</sup> und »auch dem Laien zugänglich«.

Wenn man in Betracht zieht, dass Paul Klee mit dem psychischen Automatismus seiner Honigschrift sein Inneres direkt, jedoch ohne Apparat, in Grafiken (Psychogramme), die grafologisch interpretiert wurden, überführte, so kann man argumentieren, dass seine Auseinandersetzung mit wissenschaftlich-apparativen Aufzeichnungsverfahren nicht nur über seine Sujets, sondern auch über seine Methode geschah – eine Doppelung wie sie bereits für seine Maschinen-Bilder dargelegt worden war. Dies gilt umso mehr, da er mit grafischen Maschinen arbeitete und derart die resultierenden Werke durch ihre Mechanisierung einer grafologischen Deutung (als Psychogramme) entzog.

Durch den Rekurs auf die Wissenschaftsgeschichte, in welcher mit dem Gebrauch von Apparaten »mechanische Objektivität«<sup>157</sup> verfolgt wurde, wie das Bestreben menschliche Unzulänglichkeiten in Erkenntnisprozessen auszuschalten heutzutage genannt wird, konnte das damit zur Disposition stehende Verhältnis von Mensch und Maschine für die kritische Diskussion in der Kunst aktiviert werden. In dieselbe Richtung gehend, wird auch Klees *Zwitscher-Maschine* als eine Infragestellung der Sinnhaftigkeit von Maschinen und eine Satire der Labor-Wissenschaft gedeutet.<sup>158</sup>

An dieser Stelle lassen sich Leitthemen festhalten, die verschränkt sind: das Zusammenspiel von Mensch und Maschine, die Verhältnisse von Wissenschaft und Kunst sowie

Darstellung und Schaffensprozess.

Was den künstlerischen Prozess angeht, so schätzte Klee den Gebrauch wissenschaftlicher und mechanischer Verfahren in der Kunst. Er musste jedoch auch Zweifel am Vermögen solcher Vorgehensweisen gehegt haben. Entscheidend blieb für ihn die Person des Künstlers: »Man war fleißig; aber Genie ist nicht Fleiß, wie ein weitgefehltes Schlagwort meint.«<sup>159</sup> Er ergänzte: »Genie ist Genie, ist Begnadung, ist ohne Anfang und Ende. Ist Zeugung. Genie schult man nicht, weil es nicht Norm ist, weil es Sonderfall ist.«<sup>160</sup> Und auch seine weiteren Ausführungen wirken wie ein Beitrag zum zeitgenössischen Kreativitätsdiskurs:

Mit dem Unerwarteten ist schwer zu rechnen. Und doch ist es als Führer in Person immer weit vorne dran. Es sprengt voran in gleicher Richtung oder in anderer Richtung. Vielleicht ist es heute schon in einer Gegend, an die man wenig denkt. Denn Genie ist zum Dogma oftmals Ketzer. Hat kein Prinzip außer sich selber.<sup>161</sup>

Ende

## DANK

Ich möchte Dr. Fabienne Eggelhöfer und ihrem Team am Zentrum Paul Klee in Bern sowie Dr. Michael Baumgartner für die gute Zusammenarbeit, den fachlichen Austausch und Hinweise danken. Dieser Text ist die überarbeitete und erweiterte Version meines Aufsatzes *Paul Klee's „Honey-writing“. Some Reflections on the Relation of Automatism, Automation, Machines, and Mathematics*. Er wurde im Rahmen des SNF-Projektes *Automatisierte Innovationen* verfasst, das sich Maschinenkünsten im 20. und 21. Jahrhundert widmet. Dem Schweizerischen Nationalfonds sei für die Förderung gedankt.

<sup>1</sup> Klee 1988, S. 148 (Nr. 412).

<sup>2</sup> Vgl. Baumgartner 2008, S. 338.

<sup>3</sup> Vgl. Eggelhöfer 2012, S. 38.

<sup>4</sup> Vgl. Geelhaar 1981, S. 22.

<sup>5</sup> Vgl. Geelhaar 1977, S. 63.

<sup>6</sup> Vgl. Geelhaar 1981, S. 22.

<sup>7</sup> Vgl. ebd.

<sup>8</sup> Vgl. Teuber 1990, S. 33.

<sup>9</sup> Vgl. Geelhaar 1981, S. 8.

<sup>10</sup> Vgl. ebd., S. 7.

<sup>11</sup> Vgl. ebd.



<sup>12</sup> Vgl. Klee 1898a, S. 100.

<sup>13</sup> Dass Klee an der arithmetischen Behandlung künstlerischer Problemstellungen interessiert war, belegen diverse Publikationen wie Farbenormung auf mathematischer Grundlage von K. Koelsch München (undatiert) in seinem Nachlass. Vgl. Klee o. J.a

<sup>14</sup> Unter dem Titel Bildnerische Gestaltungslehre fasste Klee rund 3900 lose Unterrichtsnotizen zusammen, die er zwischen 1923 und 1931 für die Lehre am Bauhaus verfasst hatte. Diese sind als Faksimiles und Transkriptionen unter klee-gestaltungslehre.zpk.org verfügbar.

<sup>15</sup> Vergleichbares findet sich zur Farbtheorie, früher bei Michel Eugène Chevreul, später bei Josef Albers.

<sup>16</sup> In der Beschreibung klingt zudem eine gewisse Maschinisierbarkeit an. Vgl. Klee 1924i.

<sup>17</sup> Vgl. Geelhaar 1981, S. 12.

<sup>18</sup> Vgl. ebd. Bzw. Geelhaar 1977, S. 21.

<sup>19</sup> Vgl. ebd., S. 12f.

<sup>20</sup> Vgl. Geelhaar 1977, S. 23.

<sup>21</sup> Vgl. ebd., S. 14. Bzw. Geelhaar 1981, S. 9.

<sup>22</sup> Vgl. Baumgartner 2008, S. 336.

<sup>23</sup> Klee 1988, S. 33 (Nr. 67). Hier zitiert nach: ebd.

<sup>24</sup> Klee 1988b. Hier zitiert nach: ebd.

<sup>25</sup> Vgl. Baumgartner 2008.

<sup>26</sup> Vgl. Geelhaar 1977, S. 10.

<sup>27</sup> »Bewegung liegt allem Werden zugrunde. In Lessings Laokoon, an dem wir einmal jugendliche Denkversuche verzettelten, wird viel Wesens aus dem Unterschied von zeitlicher zu räumlicher Kunst gemacht. Und bei genauerem Zusehen ist's doch nur gelehrter Wahn. Denn auch der Raum ist ein zeitlicher Begriff.« Klee 1920/1976, S. 119.

<sup>28</sup> Vgl. Geelhaar 1981, S. 8f.

<sup>29</sup> Eine Theoretisierung nimmt Klee in seiner *Bildnerischen Gestaltungslehre* vor. Vgl. ab Blatt Klee 1924h.

<sup>30</sup> Vgl. Baumgartner 2016b, S. 100.

<sup>31</sup> Die Ausstellung Paul Klee und die Surrealisten widmete sich diesem Konnex. Vgl. Baumgartner/Zimmer 2016.

<sup>32</sup> In der Ausstellung *La peinture surréaliste*, Galerie Pierre Paris. Vgl. Geelhaar 1981, S. 29. Bzw. Okuda 2016, S. 49.

<sup>33</sup> P. F. 1925, S. 3. Hier zitiert nach: Baumgartner 2016a, S. 12.

<sup>34</sup> Seither wird der Konnex in der Forschungsdebatte ambivalent bewertet. Während beispielsweise Uwe M. Schneede die Sache als rein »oberflächlich« ansah, plädiert Michael Baumgartner für eine Relativierung dieser Einordnung. Zur Diskursgeschichte vgl. Baumgartner 2016a, S. 12, 37 (FN 31).

<sup>35</sup> Vgl. Baumgartner 2016b, S. 100.

<sup>36</sup> Vgl. Klee 1988, S. 282 (Nr. 842). Hier zitiert nach: ebd.

<sup>37</sup> Baumgartner 2016b, S. 100. Klee selbst gebrauchte diese Bezeichnung in Werktiteln wie *Psychogramm der Näherung* (1930) und *Psychogramm mit dem Fuss* (1930).

<sup>38</sup> Vgl. Geelhaar 1981, S. 22.

<sup>39</sup> Vgl. ebd.

<sup>40</sup> Die »das Geschaffene, bes. die Gesamtheit des Geschaffenen, auch der Schaffensakt; in der Philosophie eins der Hauptprobleme der Metaphysik; Sie bedeutet den Übergang aus dem Nichtsein in das Sein.« Brockhaus 1935, S. 780.

<sup>41</sup> Schließlich nannte er es nicht »Honiggrafik«. Vgl. die Beschriftung auf Abb. 9. Hier zitiert nach: Geelhaar 1981, S. 22.

<sup>42</sup> Vgl. Fath 1990a, S. 7. Bzw. Buderer 1990, S. 9.

<sup>43</sup> Diese Einordnung wird durch Tagebuch-Eintragungen und Aufzeichnungen von Klee untermauert. Vgl. Fath 1990a, S. 7.

<sup>44</sup> Itten 1963, S. 9.

<sup>45</sup> Dem die Mannheimer Kunsthalle 1990 eine Ausstellung widmete. Es fällt wieder einmal auf, dass die Kunstgeschichte ein Denken in Dualismen repliziert, dass der Poststrukturalismus überwunden wissen wollte. Vgl. Deleuze 1992.

<sup>46</sup> Es ist bemerkenswert, dass Intuition und Konstruktion in den 1920er Jahren auch innerhalb der Mathematik – beispielsweise im Intuitionismus von Luitzen Egbertus Jan Brouwer – verhandelt wurden. Vgl. Mainzer 1980, S. 191.

<sup>47</sup> Eine Analyse der Arbeitsprozesse der Gemälde von Klee könnte erheblich komplizierter sein, weil diese sich über längere Zeiträume bis hin zu Jahren erstreckten. Vgl. Bonnefoit 2009, S. 11.

<sup>48</sup> Vgl. Okuda 2016, S. 43, 58.

<sup>49</sup> Vgl. Eggelhöfer 2012, S. 226.

<sup>50</sup> Vgl. Klee 1979b, S. 983.

<sup>51</sup> Vgl. Eggelhöfer 2012, S. 220ff.

<sup>52</sup> Vgl. Geelhaar 1981, S. 19f.

<sup>53</sup> In der Wissenschaft sei Intuition hilfreich, weil sie beschleunige, aber nicht zwingend notwendig. Vgl. Klee 1928/1976, S. 130.

<sup>54</sup> Vgl. Brockhaus 1926, S. 498.

<sup>55</sup> Vgl. Klee 1928/1976, S. 130.

<sup>56</sup> Vgl. Helfenstein/Mentha 1992, S. 12.

<sup>57</sup> Vgl. Klee 1928/1976, S. 131.

<sup>58</sup> Ebd., S. 130.

<sup>59</sup> Vgl. Buderer 1990, S. 9.

<sup>60</sup> Buderer beschrieb eine »notwendige Dipolarität« zweier sich »bedingender Momente des Schöpferischen [...]«. Vgl. ebd., S. 10. Diesbezügliche Überlegungen zu transzendenten, religiösen und metaphysischen Dimensionen können hier nicht berücksichtigt werden. Vgl. Teuber 1990.

<sup>61</sup> Vgl. Buderer 1990, S. 19.

<sup>62</sup> Vgl. ebd.

<sup>63</sup> Vgl. ebd., S. 9.

<sup>64</sup> Vgl. ebd., S. 11.

<sup>65</sup> Vgl. ebd., S. 12.

<sup>66</sup> Vgl. Klee 1928/1976, S. 130.

<sup>67</sup> Ebd. Auch an dieser Stelle stellte Klee die Bedeutung der Intuition heraus: »Das alles ist sehr gut, und doch hat es eine Not: Die Intuition ist trotzdem ganz nicht zu ersetzen. Man belegt, begründet, stützt, man konstruiert, man organisiert: gute Dinge; aber man gelangt nicht zur Totalisation.« Ebd., S. 131.

<sup>68</sup> Klee schrieb »Structur«. Vgl. Klee 1922d.

<sup>69</sup> Vgl. Buderer 1990, S. 12. Bzw. Klee 1922i.

<sup>70</sup> Vgl. Geelhaar 1977, S. 54ff.

<sup>71</sup> Vgl. Klee 1922c.

<sup>72</sup> Klee 1922e.

<sup>73</sup> Vgl. Buderer 1990, S. 13.

<sup>74</sup> Vgl. Buderer 1990, S. 13, 16.

<sup>75</sup> Klee 1928/1976, S. 131.

<sup>76</sup> Klee erklärte: »Solche Missverständnisse führen zur Konstruktion um ihrer selbst willen. Sie spucken in Köpfen engbrüstiger Asthmatiker, welche Gesetze geben an Stelle von Werken. Welche zu wenig Luft in sich haben, um zu begreifen, dass Gesetze nur zu Grunde liegen sollen, damit es auf ihnen blühe. Dass

man nach Gesetzen nur forscht um Werke zu prüfen wie die von den natürlichen Werken um uns, von Land, Vieh und Leuten, abweichen ohne darum unvernünftig zu werden. Dass Gesetze nur gemeinsame Grundlage für Natur und Kunst sind.« Klee 1922g; Klee 1922h.

<sup>77</sup> Im Produktionsprozess die zeichnende Hand, im Rezeptionsprozess das Auge, das beim Betrachten geführt wird und schließlich im »schöpferischen Prozess« selbst. Buderer erklärte: »Zum einen, indem er den Schaffenden nach einer ersten »Initialbewegung« dazu auffordert, sein Tun zu unterbrechen und sein Gestalten rezeptiv zu überprüfen, zu kontrollieren, ob die Wege des Auges einer zwingenden Folge der Bildteile folgen. Zum anderen versteht er Bewegung zwischen Produktion und Rezeption, aber auch als ein In-Gang-Bringen der schrittweise entwickelten Gesetzmäßigkeiten.« Vgl. Buderer 1990, S. 19. Bzw. Geelhaar 1981, S. 8f.

<sup>78</sup> Vgl. Buderer 1990, S. 12.

<sup>79</sup> Vgl. ebd., S. 13.

<sup>80</sup> Vgl. ebd., S. 13f.

<sup>81</sup> Vgl. ebd.

<sup>82</sup> Vgl. ebd.

<sup>83</sup> Teuber 1990, S. 34.

<sup>84</sup> Vgl. Buderer 1990, S. 21.

<sup>85</sup> Vgl. ebd., S. 22f.

<sup>86</sup> Vgl. ebd.

<sup>87</sup> Vgl. ebd., S. 23.

<sup>88</sup> Vgl. ebd.

<sup>89</sup> Vgl. ebd.

<sup>90</sup> Vgl. ebd.

<sup>91</sup> Klees Konzeption stehe damit dem Kubismus näher als dem Surrealismus. Vgl. ebd.

<sup>92</sup> Baumgartner 2016b, S. 100.

<sup>93</sup> In diese Richtung gehend wurde die Zeichnung als produktiv, weil entschleunigend und derart dem Denken zuträglich beschrieben. Vgl. Reason 2018, hier S. 48. In dieser Denkart wäre Klees Bezeichnung ein »falscher Freund«, denn im Modus »Honigschrift« soll Geelhaar zufolge das kontrollierende Denken ausgeschaltet werden. Vgl. Geelhaar 1981, S. 22.

<sup>94</sup> Vgl. Bonnefoit 2009, S. 56f.

<sup>95</sup> Die Arbeit pendele zwischen »logisch-zweckrational« und »intuitiv-experimental«. Vgl. Hasenhütl 2009, S. 344.

<sup>96</sup> Vgl. Werner 2002, insbesondere S. 13f. Vgl. auch Rottmann 2007, S. 38.

<sup>97</sup> Vgl. Brockhaus 1932a, S. 205f.

<sup>98</sup> Demgemäß äußerte Klee einmal: »Der Schwimmer im Luftreich [der Flieger oder Segler] muss sich mit seiner Maschine identifizieren und kann sich mit ihr vereinigt neuen Bewegungsmöglichkeiten hingeben.« Klee 1922a, S. 65. Vgl. auch Klee 1979b.

<sup>99</sup> Vgl. Grempe 1925.

<sup>100</sup> Die Ortsangabe lautet bei Klee »Scharnewitz [Cernowitz]«. Klee 1979b, S. 1002.

<sup>101</sup> Ebd.

<sup>102</sup> Vgl. Bauhaus 100.

<sup>103</sup> Vgl. Bauhaus/Blume/Hiller 2014.

<sup>104</sup> Wovon der Futurismus Zeugnis ablegt. Zum Verhältnis von Futurismus, Klee und Maschine vgl. Buderer 1990, S. 22.

<sup>105</sup> Wingler 1981, S. 41ff.

<sup>106</sup> Vgl. Fuchs 2018.

<sup>107</sup> Feininger 1940/1959. Hier zitiert nach: Lehmbrock Museum 1971, S. 144.

<sup>108</sup> Ebd.

<sup>109</sup> Klee 1922b.

<sup>110</sup> Vgl. Brockhaus 1932b, S. 214.

<sup>111</sup> Vgl. Hans 1920.

<sup>112</sup> Vgl. Klee o. J.e.

<sup>113</sup> Baumgartner/Zimmer 2016, S. 210.

<sup>114</sup> Vgl. Klee 1924c.

<sup>115</sup> Vgl. Klee 1924b.

<sup>116</sup> Vgl. Klee 1924a.

<sup>117</sup> Vgl. Klee 1924d.

<sup>118</sup> Vgl. Klee 1924e.

<sup>119</sup> Vgl. Klee 1924f.

<sup>120</sup> Vgl. Klee 1924g.

<sup>121</sup> Vgl. Schneider 2008, S. 269.

<sup>122</sup> Vgl. ebd.

<sup>123</sup> Vgl. Baumgartner 2008. Die *Zwitschermaschine* gilt als eines der meistvertonten Kunstwerke. Vgl. Düchting/Jewanski 2009, S. 146ff.

<sup>124</sup> Vgl. Goodman 1968/1998, S. 125ff.

<sup>125</sup> Vgl. Schneider 2008, S. 274ff.

<sup>126</sup> Vgl. ebd.

<sup>127</sup> Vgl. ebd., S. 276.

<sup>128</sup> Vgl. Kersten 2003, S. 197f.

<sup>129</sup> Vgl. Schneider 2008, S. 269.

<sup>130</sup> Zum Aspekt der Spiegelachse vgl. auch Geelhaar 1977, S. 82f. Ganz ähnlich geht Klee auch auf anderen Blättern vor. Vgl. Schneider 2008, S. 274ff.

<sup>131</sup> Vgl. Kandinsky 1931/1955, S. 137f.

<sup>132</sup> Vgl. Kandinsky 1923/1955, S. 61.

<sup>133</sup> Klee o. J.d.

<sup>134</sup> Hapke 2012, S. 297.

<sup>135</sup> Vgl. ebd., S. 296. Bzw. Barrière 2017, S. 325.

<sup>136</sup> Vgl. ebd., S. 297.

<sup>137</sup> Vgl. Klee o. J.f.

<sup>138</sup> Vgl. Rottmann 2020, S. 157ff. Zur Zahl als Mittel der Formbildung und zur Arithmetik als Bindeglied zwischen Europa und Amerika vgl. Crone 1986, insbesondere S. 261.

<sup>139</sup> »Wege« und dynamische Formerzeugung spielen bei Klee zusammen.

<sup>140</sup> Vgl. Krämer 2009, S. 104.

<sup>141</sup> Vgl. Krämer 1988, S. 2f.

<sup>142</sup> Vgl. Schneider, S. 269, 274ff.

<sup>143</sup> Vgl. Kandinsky 1926/1964, S. 112.

<sup>144</sup> Vgl. Klee o. J.b; Klee o. J.c.

<sup>145</sup> In Analogie zum Körper, den er derart beschrieb. Vgl. Klee 1922c. Hier zitiert nach: Eggelhöfer 2012, S. 123.

<sup>146</sup> Klee 1922f.

<sup>147</sup> Vgl. Schneider 2008, S. 271.

<sup>148</sup> Vgl. Geelhaar 1977, S. 45f.

<sup>149</sup> Vgl. Seibert 2016, S. 49.

<sup>150</sup> Vgl. Geelhaar 1977, S. 65.

<sup>151</sup> Vgl. ebd., S. 59.

<sup>152</sup> Klee: »So schön es ist, schließlich im besten Fall eine leistungsfähige Platte zu haben, so langwierig ist das Mechanische der Erstellung. Es giebt immer Zufälle besonders im Anfang; um gegen alles gesichert zu sein, müßte man jeden Strich überlegen, um schließlich die ganze Frische zu verlieren, die eine Radierung vor einem Stich doch geben soll.« Klee 1979a, S. 365.

<sup>153</sup> Vgl. Baumgartner 2008, S. 341.

- <sup>154</sup> Vgl. Bonnefoit 2009, S. 116.  
<sup>155</sup> Vgl. Janet 1889.  
<sup>156</sup> Vgl. Kandinsky 1926/1964, S. 112.  
<sup>157</sup> Wie sie beispielsweise für die wissenschaftliche Fotografie und Biologie ausgemacht wurde. Vgl. Daston/Galison 2007, S. 121ff.  
<sup>158</sup> Vgl. Danto 1997, S. 84. Bzw. Kennedy/Whye 2008, S. 79.  
<sup>159</sup> Klee 1928/1976, S. 131.  
<sup>160</sup> Ebd.  
<sup>161</sup> Ebd.

## LITERATUR

### Barrière 2017

Lali Barrière, »Combinatorics in the Art of the 20th Century«, in: *Conference Proceedings Bridges Waterloo 2017: Mathematics, Art, Music, Architecture, Education, Culture*, hg. von David Swart, Carlo Séquin und Kristóf Fenyvesi, Phoenix (AZ): Tesselations Publishing, 2017, S. 321-328.

### Bauhaus/Blume/Hiller 2014

Stiftung Bauhaus Dessau, Torsten Blume und Christian Hiller (Hrsg.), *Mensch – Raum – Maschine, Edition Bauhaus, 38: Bühnensexperimente am Bauhaus*, Leipzig: Spector Books, 2014.

### Bauhaus 100

o. A., Das Bauhaus: Lehre: Werkstätten, in: Bauhaus 100. Elektronisches Magazin, abgerufen unter: <https://www.bauhaus100.de/das-bauhaus/lehre/werkstaetten/weberei/> (20.05.2020).

### Baumgartner 2008

Michael Baumgartner, »Aspekte der Notation bei Paul Klee«, in: *Notation. Kalkül und Form in den Künsten*, hg. von Hubertus von Amelnunx, Dieter Appelt und Peter Weibel, Berlin: Akademie der Künste, 2008, S. 336-342.

### Baumgartner/Zimmer 2016

Michael Baumgartner, Nina Zimmer (Hrsg.), *Paul Klee und die Surrealisten*, Ausst.-kat. Zentrum Paul Klee Bern, Berlin: Hatje Cantz, 2016.

### Baumgartner 2016a

Michael Baumgartner, »Paul Klee und die Surrealisten«, in: Baumgartner/Zimmer 2016, S. 8-39.

### Baumgartner 2016b

Michael Baumgartner, »Écriture Automatique« und »Cadavre Exquis«, in: Baumgartner/Zimmer 2016, S. 100.

### Bonnefoit 2009

Régine Bonnefoit, *Die Linientheorie von Paul Klee*, PETERSBERG: Michael Imhof, 2009.

### Brockhaus 1926

o. A., Artikel »Intuition«, in: *Brockhaus. Handbuch des Wissens in vier Bänden, 2. Band: F-K*, 6. Gänzlich umgearbeitete und wesentlich vermehrte Auflage von Brockhaus kleinem Konversationslexikon, Leipzig: F. A. Brockhaus, 1926, S. 498.

### Brockhaus 1932a

o. A., Artikel »Maschine«, in: *Der Große Brockhaus, Handbuch des Wissens in zwanzig Bänden, 12. Band: Mai-Mud*, 15. völlig neubearbeitete Auflage von Brockhaus Konversations-Lexikon, Leipzig: F. A. Brockhaus, 1932, S. 205f.

### Brockhaus 1932b

o. A., Artikel »Maschinenzeitalter«, in: *Der Große Brockhaus, Handbuch des Wissens in zwanzig Bänden, 12. Band: Mai-Mud*, 15. völlig neubearbeitete Auflage von Brockhaus Konversations-Lexikon, Leipzig: F. A. Brockhaus, 1932, S. 214.

### Brockhaus 1935

o. A., Artikel »Schöpfung«, in: *Der Große Brockhaus, Handbuch des Wissens in zwanzig Bänden, 16. Band: Roc-Schq*, 15. völlig neubearbeitete Auflage von Brockhaus Konversations-Lexikon, Leipzig: F. A. Brockhaus, 1935, S. 780.

### Buderer 1990

Hans-Jürgen Buderer, »Konstruktion – Intuition«, in: Kunsthalle Mannheim 1990, S. 9-24.

### Crone 1986

Rainer Crone, »Zahlen und Zeichen: Arithmetische Systeme von Paul Klee bis zu Sol LeWitt«, in: *Europa/Amerika. Die Geschichte einer künstlerischen Faszination seit 1940, Ausst.-kat. Museum Ludwig Köln*, hg. von Siegfried Gohr, Rafael Jablonka, Köln: Museum Ludwig, 1986, S. 256-275.

### Danto 1997

Arthur C. Danto, *Encounters & Reflections: Art in the Historical Present*, Berkeley (CA) u. a.: University of California Press, 1997.

### Daston/Galison 2007

Lorraine Daston und Peter Galison, *Objektivität*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2007.

### Deleuze 1992

Gilles Deleuze, *Differenz und Wiederholung*, übersetzt v. Joseph Vogl, München: Fink, 1992.

### Düchting/Jewanski 2009

Hajo Düchting, Jörg Jewanski, *Musik und Bildende Kunst im 20. Jahrhundert. Begegnungen, Berührungen, Beeinflussungen*, Kassel: Kassel University Press, 2009.

### Eggelhöfer 2012

Fabienne Eggelhöfer, *Paul Klees Lehre vom Schöpferischen*, Dissertation, Bern: Universität Bern, 2012.

### Fath 1990a

Manfred Fath, »Vorwort«, in: Kunsthalle Mannheim 1990, S. 7.

### Fath 1990b

Manfred Fath, »Nulla Dies Sine Linea«. Bemerkungen zur Bedeutung der Linie im Werk Paul Klees«, in: Kunsthalle Mannheim 1990, S. 25-32.

### Feininger 1940/1959

Lyonel Feininger, »Text zur Ausstellung in der Buchholz-Galerie New York« [1940], in: *Erinnerungen an Paul Klee*, hg. von Ludwig Grote, München: Prestel, 1959, S. 71-75.

### Fuchs 2018

Walther Fuchs, »Ein lang gehegter Wunsch«, der Projektionsapparat von Paul Klee«, in: *Zwitscher-Maschine*, 2018, Nr. 5, S. 128f.

### Geelhaar 1977

Christian Geelhaar, *Paul Klee. Leben und Werk*, Köln: DuMont, 1977.

### Geelhaar 1981

Christian Geelhaar, »Die Zeichnungen Paul Klees«, in: *Klee-Zeichnungen: Reise ins Land der besseren Erkenntnis*, hg. von ders., Köln: DuMont, 1981, S. 7-27.

### Goodman 1998/1998

Nelson Goodman, *Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie*, 2. Aufl., Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1998.

### Grempe 1925

P. Max Grempe, »Die Elektrizitätsversorgung Mitteldeutschlands«, in: *Helios. Fach-Zeitschrift für Elektrotechnik*, 27. September 1925, Nr. 39, XXXI. Jahrgang, S. 6f. Abgerufen unter: <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=hel&datum=19250927&zoom=62> [24.04.2020].

### Hans 1920

Hans [aus Sachsen], *Mensch und Maschine. Ein Schicksalsspiel für Sprech-Chöre in drei Aufzügen*, Leipzig: Jahn, 1920.

### Hapke 2012

Thomas Hapke, »Wilhelm Ostwald's Combinatorics as a Link Between Information and Form«, in: *Library Trends*, 2012, 61(2), S. 286-303.

### Hasenhütl 2009

Gert Hasenhütl, »Zeichnerisches Wissen«, *Kulturtechnik Entwerfen. Praktiken, Konzepte und Medien in Architektur und Design Science*, hg. von Daniel Gethmann und Susanne Hauser, Bielefeld: Transcript, 2009, S. 341-358.

### Helfenstein/Mentha 1992

Johannes Itten: *das Frühwerk 1907 – 1919, Ausst.-kat. Kunstmuseum Bern*, hg. von Josef Helfenstein, Henriette Mentha, Bern: Kunstmuseum Bern, 1992.  
 Itten 1963: Johannes Itten, *Mein Vorkurs am Bauhaus, Gestaltungs- und Formenlehre*, Ravensburg: Otto Maier, 1963.



**Janet 1889**

Pierre Janet, *L'Automatisme psychologique, Essai de psychologie expérimentale sur les formes inférieures de l'activité humaine*, Paris 1889.

**Kandinsky 1923/1955**

Wassily Kandinsky, »Die Grundelemente der Form«, in: *Kandinsky: Essays über Kunst und Künstler*, hg. von Max Bill, Stuttgart: Gerd Hatje, 1955, S. 61f.

**Kandinsky 1926/1964**

Wassily Kandinsky, *Punkt und Linie zu Fläche. Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente*, 5. Aufl., mit einer Einführung von Max Bill, Bern-Bümpliz: Benteli, 1964.

**Kandinsky 1931/1955**

Wassily Kandinsky, »Betrachtungen über die abstrakte Kunst«, in: *Kandinsky: Essays über Kunst und Künstler*, hg. von Max Bill Stuttgart: Gerd Hatje, 1955, S. 134–142.

**Kennedy/Wheye 2008**

Donald Kennedy und Darryl Wheye, *Humans, Nature, and Birds: Science Art from Cave Walls to Computer Screens*, New Haven (CT): Yale University Press, 2008.

**Kersten 200**

Wolfgang Kersten, »Kunst als Arbeit: Vincent van Gogh – Paul Klee – Franz Gertsch«, in: *Entwerfen und Entwurf. Praxis und Theorie des künstlerischen Schaffensprozesses*, hg. von Gundel Mattenklott und Friedrich Weltzien, Berlin: Reimer, 2003, S. 191–210.

**Klee o. J.a**

Paul Klee, Bildnerische Gestaltungslehre: Principielle Ordnung, undatiert, BG I.2/185, Archiv Zentrum Paul Klee, Bern, abgerufen unter: <http://www.kleegestaltungslehre.zpk.org/ee/ZPK/BG/2012/01/02/185/> (20.05.2020).

**Klee o. J.b**

Paul Klee, Bildnerische Gestaltungslehre: Stereometrische Raumgestaltung, undatiert, BG III.24/368, Archiv Zentrum Paul Klee, Bern, abgerufen unter: <http://www.kleegestaltungslehre.zpk.org/ee/ZPK/BG/2012/03/24/368/> (20.05.2020).

**Klee o. J.c**

Paul Klee, Bildnerische Gestaltungslehre: Stereometrische Raumgestaltung, undatiert, BG III.24/370, Archiv Zentrum Paul Klee, Bern, abgerufen unter: <http://www.kleegestaltungslehre.zpk.org/ee/ZPK/BG/2012/03/24/370/> (20.05.2020).

**Klee o. J.d**

Paul Klee, Bildnerische Gestaltungslehre: Gliederung, undatiert, BG I.4/17, Archiv Zentrum Paul Klee, Bern, abgerufen unter: <http://www.kleegestaltungslehre.zpk.org/ee/ZPK/BG/2012/01/04/017/> (01.06.2020).

**Klee o. J.e**

Paul Klee, Bildnerische Gestaltungslehre: Anhang, undatiert, BG A/033, Archiv Zentrum Paul Klee, Bern, abgerufen unter: <http://www.kleegestaltungslehre.zpk.org/ee/ZPK/BG/2012/04/01/033/> (01.07.2020).

**Klee o. J.f**

Paul Klee, Bildnerische Gestaltungslehre: Pathologie, undatiert, BG II.18/10, Archiv Zentrum Paul Klee, Bern, abgerufen unter: <http://www.kleegestaltungslehre.zpk.org/ee/ZPK/BG/2012/02/18/010/> (01.07.2020).

**Klee 1898a**

Paul Klee, Schulheft: Analytische Geometrie, 23 x 18,5 cm, Privatbesitz Schweiz, Depositum im Zentrum Paul Klee, Bern.

**Klee 1898b**

Paul Klee, Brief an Hans Bloesch, 20. November 1898, Zentralbibliothek der Universitätsbibliothek Bern.

**Klee 1922a**

Paul Klee, Beiträge zur bildnerischen Formlehre, Vorlesung vom 30.01.1922, BF/68, Archiv Zentrum Paul Klee, Bern, abgerufen unter: <http://www.kleegestaltungslehre.zpk.org/ee/ZPK/BF/2012/01/01/068/> (20.05.2020).

**Klee 1922b**

Paul Klee, Beiträge zur bildnerischen Formlehre, Vorlesung vom 16.01.1922, BF/54, Archiv Zentrum Paul Klee, Bern, abgerufen unter: <http://www.kleegestaltungslehre.zpk.org/ee/ZPK/BF/2012/01/01/054/> (20.05.2020).

**Klee 1922c**

Paul Klee, Beiträge zur bildnerischen Formlehre, Vorlesung vom 13.02.1922, BF/83, Archiv Zentrum Paul Klee, Bern, abgerufen unter: <http://www.kleegestaltungslehre.zpk.org/ee/ZPK/BF/2012/01/01/083/> (20.05.2020).

**Klee 1922d**

Paul Klee, Beiträge zur bildnerischen Formlehre, Vorlesung vom 16.01.1922, BF/44, Archiv Zentrum Paul Klee, Bern, abgerufen unter: <http://www.kleegestaltungslehre.zpk.org/ee/ZPK/BF/2012/01/01/044/> (20.05.2020).

**Klee 1922e**

Paul Klee, Beiträge zur bildnerischen Formlehre, Vorlesung vom 27.02.1922, BF/91, Archiv Zentrum Paul Klee, Bern, abgerufen unter: <http://www.kleegestaltungslehre.zpk.org/ee/ZPK/BF/2012/01/01/091/> (20.05.2020).

**Klee 1922f**

Paul Klee, Beiträge zur bildnerischen Formlehre, Vorlesung vom 27.02.1922, BF/92, Archiv Zentrum Paul Klee, Bern, abgerufen unter: <http://www.kleegestaltungslehre.zpk.org/ee/ZPK/BF/2012/01/01/092/> (20.05.2020).

**Klee 1922g**

Paul Klee, Beiträge zur bildnerischen Formlehre, Vorlesung vom 19.12.1922, BF/187, Archiv Zentrum Paul Klee, Bern, abgerufen unter: <http://www.kleegestaltungslehre.zpk.org/ee/ZPK/BF/2012/01/01/187/> (01.07.2020).

**Klee 1922h**

Paul Klee, Beiträge zur bildnerischen Formlehre, Vorlesung vom 19.12.1922, BF/188, Archiv Zentrum Paul Klee, Bern, abgerufen unter: <http://www.kleegestaltungslehre.zpk.org/ee/ZPK/BF/2012/01/01/188/> (01.07.2020).

**Klee 1922**

Paul Klee, Beiträge zur bildnerischen Formlehre, Vorlesung vom 16.01.1922, BF/49, Archiv Zentrum Paul Klee, Bern, abgerufen unter: <http://www.kleegestaltungslehre.zpk.org/ee/ZPK/BF/2012/01/01/049/> (01.07.2020).

**Klee 1924a**

Paul Klee, Bildnerische Gestaltungslehre, II.21 Mechanik, Vorlesung vom 19.02.1924, BG II.21/5, Archiv Zentrum Paul Klee, Bern, abgerufen unter: <http://www.kleegestaltungslehre.zpk.org/ee/ZPK/BG/2012/02/21/005/> (20.05.2020).

**Klee 1924b**

Paul Klee, Bildnerische Gestaltungslehre, II.21 Mechanik, Vorlesung vom 29.02.1924, BG II.21/35, Archiv Zentrum Paul Klee, Bern, abgerufen unter: <http://www.kleegestaltungslehre.zpk.org/ee/ZPK/BG/2012/02/21/035/> (20.05.2020).

**Klee 1924c**

Paul Klee, Bildnerische Gestaltungslehre, II.21 Mechanik, Vorlesung vom 29.02.1924, BG II.21/22, Archiv Zentrum Paul Klee, Bern, abgerufen unter: <http://www.kleegestaltungslehre.zpk.org/ee/ZPK/BG/2012/02/21/022/> (20.05.2020).

**Klee 1924d**

Paul Klee, Bildnerische Gestaltungslehre, II.21 Mechanik, Vorlesung vom 18.03.1924, BG II.21/81, Archiv Zentrum Paul Klee, Bern, abgerufen unter: <http://www.kleegestaltungslehre.zpk.org/ee/ZPK/BG/2012/02/21/081/> (20.05.2020).

**Klee 1924e**

Paul Klee, Bildnerische Gestaltungslehre, II.21 Mechanik, Vorlesung vom 18.03.1924, BG II.21/84, Archiv Zentrum Paul Klee, Bern, abgerufen unter: <http://www.kleegestaltungslehre.zpk.org/ee/ZPK/BG/2012/02/21/084/> (20.05.2020).

**Klee 1924f**

Paul Klee, Bildnerische Gestaltungslehre, II.21 Mechanik, Vorlesung vom 18.03.1924, BG II.21/85, Archiv Zentrum Paul Klee, Bern, abgerufen unter: <http://www.kleegestaltungslehre.zpk.org/ee/ZPK/BG/2012/02/21/085/> [20.05.2020].

**Klee 1924g**

Paul Klee, Bildnerische Gestaltungslehre, II.21 Mechanik, Vorlesung vom 18.03.1924, BG II.21/86, Archiv Zentrum Paul Klee, Bern, abgerufen unter: <http://www.kleegestaltungslehre.zpk.org/ee/ZPK/BG/2012/02/21/086/> [20.05.2020].

**Klee 1924h**

Paul Klee, Bildnerische Gestaltungslehre, I.2 Prinzipielle Ordnung, Vorlesung vom 08.01.1924, BG I.2/84, Archiv Zentrum Paul Klee, Bern, abgerufen unter: <http://www.kleegestaltungslehre.zpk.org/ee/ZPK/BG/2012/01/02/084/> [01.07.2020].

**Klee 1924i**

Paul Klee, Bildnerische Gestaltungslehre, I.2 Prinzipielle Ordnung, Vorlesung vom 08.01.1924, BG I.2/89, Archiv Zentrum Paul Klee, Bern, abgerufen unter: <http://www.kleegestaltungslehre.zpk.org/ee/ZPK/BG/2012/01/02/089/> [01.07.2020].

**Klee 1920/1976**

Paul Klee, »[Beitrag für den Sammelband] Schöpferische Konfession [1920]«, in: Klee 1976, S. 118-122.

**Klee 1928/1976**

Paul Klee, »Exakte Versuche im Bereich der Kunst [1928]«, in: Klee 1976, S. 130-132.  
Klee 1971: Paul Klee, »Synthese der räumlich-plastischen Darstellung und der Bewegung. Innenkörper und Drehung«, o. J., 31/2c, in: Klee 1956/1971, S. 151f.

**Klee 1976**

Christian Geelhaar (Hrsg.), *Paul Klee. Schriften und Aufsätze, Rezensionen*, Köln: DuMont, 1976.

**Klee 1979a**

Paul Klee, *Paul Klee: Briefe an die Familie 1893-1940, Band 1: 1893-1906*, hg. von Felix Klee, Köln: DuMont Verlag, 1979.

**Klee 1979b**

Paul Klee, *Paul Klee: Briefe an die Familie 1893-1940, Band 2: 1907-1940*, hg. von Felix Klee, Köln: DuMont, 1979.

**Klee 1988**

Paul Klee, Paul Klee: Tagebücher 1898-1918. Textkritische Neuedition, hg. von Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern, bearb. von Wolfgang Kersten, Stuttgart und Teufen: Gerd Hatje, 1988.

**Krämer 1988**

Sybille Krämer, *Symbolische Maschinen. Die Idee der Formalisierung im geschichtlichen Abriss*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1988.

**Krämer 2009**

Sybille Krämer, »Operative Bildlichkeit. Von der ›Grammatologie‹ zu einer ›Diagrammatologie‹? Reflexionen über erkennendes ›Sehen‹«, in: *Logik des Bildlichen. Zur Kritik der ikonischen Vernunft*, hg. von Martina Hessler, Dieter Mersch, Bielefeld: Transcript, 2008, S. 94-122.

**Kunsthalle Mannheim 1990**

*Paul Klee: Konstruktion – Intuition, Ausst.-kat. Kunsthalle Mannheim*, hg. von Kunsthalle Mannheim, Stuttgart: Gerd Hatje, 1990.

**Lammert 2008**

Angela Lammert, »Von der Bildlichkeit der Notation«, in: *Notation. Kalkül und Form in den Künsten*, hg. von Hubertus von Amelnunx, Dieter Appelt und Peter Weibel, Berlin: Akademie der Künste, 2008, S. 39-54.

**Lehmbruck Museum 1971**

*Paul Klee und seine Malerfreunde: Die Sammlung Felix Klee, Ausst.Kat. Wilhelm-Lehmbruck-Museum*, hg. von Wilhelm-Lehmbruck-Museum, Duisburg: Wilhelm-Lehmbruck-Museum, 1971.

**Okuda 2016**

Osamu Okuda, »Chronologie«, in: Baumgartner/Zimmer 2016, S. 40-64.

**P. F. 1925**

P. F., »Les petites expositions«, in: *Journal des débats politiques et littéraires*, 6. November 1925, 137. Jg., Nr. 308, S. 3.

**Reason 2018**

Matthew Reason, »Drawing«, in: *Routledge Handbook of Interdisciplinary Research Methods*, hg. von Alexandra Heller-Nicholas u. a., London und New York: Routledge, 2018, S. 47-52.

**Rottmann 2007**

Michael Rottmann, »Ausgerechnet...Mathematik und konkrete Kunst«, in: *GDM-Mitteilungen*, 2007, Nr. 83, S. 36-46.

**Rottmann 2020**

Michael Rottmann, »Kalkulierte Innovationen. Zur Kritik der Systematisierung von Entwurfs- und Innovationsprozessen in der Kunst um 1960«, in: Claudia Mareis, ders., *Entwerfen mit System, Reihe: Studienhefte Problemorientiertes Design: 10*, hg. von Jesko Fezer, Oliver Gemballa, und Matthias Görlich, Hamburg: Adocs Verlag, 2020, S. 123-221.

**Rümelin 2004**

Christian Rümelin, *Paul Klee: Leben und Werk*, München: C.H. Beck, 2004.

**Schneider 2008**

Birgit Schneider, »Mit bildnerischen Elementen operieren. Paul Klee und die Struktur der Weberei«, in: *Notation. Kalkül und Form in den Künsten*, hg. von Hubertus von Amelnunx, Dieter Appelt und Peter Weibel, Berlin: Akademie der Künste, 2008, S. 269-278.

**Seibert 2016**

Elke Seibert, »Klees Kleine Experimentier Maschine und prähistorische Malereien im Museum of Modern Art [1937]«, in: *Zwitscher-Maschine*, 2016, Nr. 2, S. 44-54.

**Teuber 1990**

Dirk Teuber, »Intuition und Genie. Aspekte des Transzendenten bei Paul Klee«, in: *Kunsthalle Mannheim 1990*, S. 33-43.

**Werckmeister 1989**

Otto Werckmeister, *The Making of Paul Klee's Career. 1914-1920*, Chicago und London: University of Chicago Press, 1989.

**Werner 2002**

Gabriele Werner, *Mathematik im Surrealismus*, Marburg: Jonas, 2002.

**Wingler 1981**

Bauhaus Archiv-Museum: Sammlungs-Katalog. (Auswahl) Architektur, Design, Malerei, Graphik, Kunstpädagogik, hg. von Hans Maria Wingler, Berlin: Gebrüder Mann, 1981.

# OTTO KARL WERCKMEISTER –DIE POLITISCHE KONFRONTATION DER KÜNSTE ZWISCHEN KOMMUNISMUS, ›FASCHISMUS‹ UND DEMOKRATIE 1929–1939

WOLFGANG F. KERSTEN

## SUMMARY

In diesem Sommer 2020 erscheint von dem seit Jahrzehnten bekannten Klee-Experten Otto Karl Werckmeister eine fundamental neue Untersuchung zur Geschichte der Kunst im 20. Jahrhundert. Darin wird erstmals die politische Konfrontation der Künste zwischen Kommunismus, 'Faschismus' und Demokratie minutiös rekonstruiert. Anlässlich der Veröffentlichung des Buches, das in der Schriftenreihe »Zurich Studies in the History of Art« von Wolfgang F. Kersten für das Kunsthistorische Institut der Universität Zürich ediert worden ist, hat der Herausgeber den Autor darum gebeten, vier Statements zu seinem Werk zu formulieren, siehe <https://bit.ly/2Bdghyl>.

Im Folgenden seien diese Ausführungen exklusiv ergänzt um zwei Auszüge aus dem Buch, in denen das Thema »Revolution« behandelt wird, – angesichts von Werken, die Paul Klee beziehungsweise Gerd Arntz geschaffen haben. Eine vorangestellte kurze Übersicht zum gesamten Inhalt des Buches dient der Orientierung. Die Bebilderung findet sich nur hier und nicht in der Publikation.

## Short Table of Content

1	POLICIES
1.1/	Traditional versus Modern Art
1.2/	Totalitarian Art Policy
1.3/	Democratic Art Policy
2	IDEOLOGIES
2.1/	Art of the People
2.2/	Revolutionary Art
2.3/	Ideologies and Policies
3	ARTISTS
3.1/	Political Activity
3.2/	Political Oppression
3.3/	Political Resistance
4	TOWARD WAR
4.1/	Art Policy and War Policy
4.2/	The Last Stand of Revolutionary Art
4.3/	Traditional versus Modern Art Revisited

Abb. 1  
Umschlag zu Otto Karl Werckmeister: »The Political Confrontation of the Arts in Europe from the Great Depression to the Second World War« (Zurich Studies in the History of Art. Georges Bloch Annual, University of Zurich, Institute of Art History, 2019/20, vol. 24/25, ed. Wolfgang F. Kersten, Verlag: arthistoricum.net, Heidelberg, DOI: <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.649>, 25,5 x 19,5 cm, 488 Seiten, englisch.  
© Wolfgang F. Kersten





## »Part 2 IDEOLOGIES

### 2.2/ Revolutionary Art

#### / 3.3 The End of Revolutionary Art

##### / 3.3.2 No Venue Left

[...] In 1937 Paul Klee—an artist who throughout his career had tried hard to keep his art aloof from politics—painted what amounts to be an epitaph of revolutionary art. In his *Revolution of the Viaduct*, the viaduct has broken apart into arched segments that are marching forward, at a right angle to the pre-ordained pathway, like in a workers' demonstration, but without lining up with each other, each one at its own pace. The painting recalls, perhaps deliberately, Mario Sironi's architectural arrangement of the plaza at the 5<sup>th</sup> Triennial held in 1933 in Milan, ominously titled *Six Free Arches*.

Abb. 2

Paul Klee, *Revolution des Viaductes*, 1937, 153 (R 13), Ölfarben auf Ölgrundierung auf Baumwolle auf Keilrahmen, 60 x 50 cm, Hamburger Kunsthalle.  
© Zentrum Paul Klee, Bern, Archiv

Abb. 3

Mario Sironi, *Sechs freie Arkaden*, Mailand, Piazzale d'onore, V. Triennale, 1933.



Here a spaced-out row of six solitary arches is interspersed with the letters DUCE, centered upon sculptured Fasces. A photograph shows throngs of women in uniform standing

at a right angle to the arched pathway. In *Revolution of the Viaduct*, Klee has carefully distinguished each one of the moving arches in size, proportion, perspective, and position, dissolving the underlying totalitarian scheme. He has thus restored the destructive, liberating significance of the term revolution against its ubiquitous conversion into a slogan of conformity.«

## »Part 2 IDEOLOGIES

### 2.3/ Ideologies and Policies

#### / 2.2 Gert Arntz

##### / 2.2.1 Schemes of Deception

*Circus Europe*, a linocut by German graphic artist Gert Arntz, a committed leftist exile in the Netherlands since 1934, illustrates the ideological opacity of the international public



sphere in May 1936, at the high point of political uncertainty. In caricaturing international politics as a circus performance, Arntz discredits any political manifestation of the day as a deceptive sham. The linocut personifies each one of the four regimes interacting in European politics, lined up on the platform of a circus entrance to advertise their illusory acts. A French Popular Front worker is bearing a fat-cat capitalist on his shoulders. Mussolini, arm in arm with a female dancer labeled 'democracy,' is crushing skulls under his boots. Hitler is juggling a peace palm, ammunition pieces, and a dollar sign. The most scathing caricature is aimed at the Soviet Union. Stalin, in uniform, is didactically pointing to a life-size picture of Lenin turned upside down. As a result, Lenin's trademark raised arm is pointing to the bottom, a poignant reversal at a time when this stereotypical posture was to be monumentalized in the giant statue crowning the Palace of Sovi-

Abb. 4  
Gert Arntz, *Cirkus Europa Mei 1936*,  
Linolschnitt  
© International Institute of Social  
History, Amsterdam.



ets, publicized all over Europe. Already in his woodcut Election Dial of 1932, Arntz had positioned representatives of the principal parties in the two decisive German elections of July and November of that year, making their public appearance within the sectors of a circular percentage graph materialized into a spinning turntable. Other figures personifying covert interests stand half-concealed behind their backs, steering them at variance with their postures. Remarkably, the sizes of the sectors allocated to the main parties on the dial do not match the vote tallies of either one of the two 1932 elections, nor of the previous one of 1930. Instead, Arntz has symmetrically applied the commonplace pictorial scheme of a front figure and a steering figure, with big industry behind the Social Democrat as well as the Nazi, but with a Soviet soldier manipulating the Communist. The print denounces parliamentary democracy as a sham performance, where casting the ballot is supervised, and presumably coerced, by the police. Below, by contrast, a group of workers is turning away from the election and assembling in 'Councils,' the elected bodies of the November 1918 revolution, abolished less than a year later by the parliamentary democ-

racy of the Weimar Constitution. These two images of political deception spanning the first five years of the Depression were created by an activist artist of strong leftist convictions, but without party affiliation. During the earlier part of the twenties Arntz had used his pictographs, a blend of social statistics and constructivist abstraction, as agitational images of capitalist injustice and social revolution. Still in 1928, he had made the woodcut titled Crisis, an ideologically unequivocal, partisan broadsheet for the class struggle. Even before the onset of the Depression, the print presents his stereotypical polarization between the rich on top, flush with merchandise and money, and the poor at the bottom, forcibly prevented from looting a store that is empty anyway. Several others woodcuts of that year dwell on themes of revolutionary violence harking back to the years 1919–1922, complete with stand-offs between workers and capitalists, workers' sabotage, armed factory takeovers, Nazi crimes, and debauchery of the rich. Here Arntz still professed his long-held belief in revolution, years before the workers' uprisings of 1934 in Asturias and Vienna had been quashed.«

# VON DER FUGE IN ROT BIS ZUR ZWITSCHERMASCHINE. PAUL KLEE UND DIE MUSIK

THOMAS GARTMANN

**B**uchvorschau November 2020

Als Kunsttheoretiker und Pädagoge am Weimarer Bauhaus ließ sich Klee von Musik inspirieren, insbesondere von Johann Sebastian Bach. Hier wird sofort klar, welche Parameter ihn interessierten: Form und Proportionen, genauer Zahlenverhältnisse, also Abstrakta. Klee selbst wiederum diente als Inspirationsquelle und explizit als indirekter Lehrer für eine ganze Generation von Komponisten, die sich der abstrakten Kunst und der seriellen Musik verschrieben, genauer: formalen Aspekten, also wiederum Proportionen und Zahlen. Stockhausen wirkte als Vermittler von Klees Denken zu Pierre Boulez. Mit seiner musikästhetischen Schrift *Le pays fertile* wurde Boulez zum Multiplikator für zahlreiche Komponisten, die sich ebenfalls auf einer abstrakten Ebene oder assoziativ von bestimmten Titeln, Zeichnungen oder auffälligen Wendungen anregen ließen.

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 »Sonder-Klasse« deklariert. *Wolfgang Kersten* beleuchtet 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 und untersucht die lasierende Aquarelltechnik als Geheimnis durchsichtiger Farben. *Fuge in Rot* wurde auch von

Pierre Boulez als Schlüsselbild erachtet. Die beiden Komponisten Bach und Boulez bilden denn auch die musikalische Klammer dieses Bandes.

Verbindungen von Kunst und Musik werden für die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts zu meist anhand von Kategorien wie Zeitlichkeit, Immaterialität, Polyphonie und Rhythmik beschrieben. *Linn Burchert* unternimmt es, auch auf tieferen Ebenen Gemeinsamkeiten der beiden Künste festzustellen, insbesondere bei Gestaltungsgesetzen und Wirkungsmächten beider Medien. Studiert man parallel die Schriften von Paul Klee und dem Berner Musikpsychologen Ernst Kurth, fallen die gemeinsamen Metaphern des Atmens, der Luft und der Lebensenergie auf, die auf Werke der bildenden Kunst wie der Musik übertragbar sind.

Mit kreationstechnischen, kompositorischen, semantischen und materialtechnischen Untersuchungen erfasst *Osamu Okuda* das Bild *Glas-Fassade* als Erinnerungs- und Projektionsraum. Enge Beziehungen finden sich zu Alban Bergs Violinkonzert. Diese konstituieren sich nämlich auf der Bildrückseite: 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.

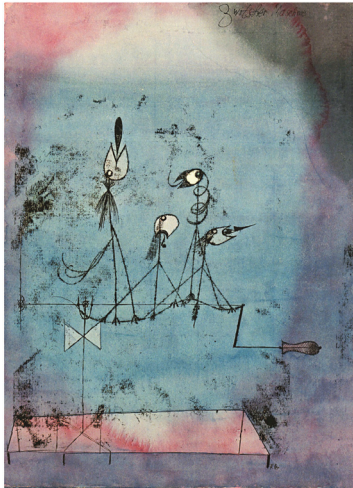
*Christian Berger* spürt Klees Lust an Form und Zahlenverhältnissen nach. Aus der Gegenüberstellung einer Bach-Analyse und



## VON DER FUGE IN ROT BIS ZUR ZWITSCHERMASCHINE

PAUL KLEE UND DIE MUSIK

Thomas Gartmann (Hg.)



Von der Fuge in Rot bis zur  
Zwitschermaschine. Paul Klee und  
die Musik

Hrsg. von Thomas Gartmann

180 Seiten; 28 x 24 cm

Schwabe-Verlag, Basel

Erscheint im November 2020

ISBN 978-3-7965-4255-8

EUR 38.00 (DE), EUR 38.00 (AT),  
CHF 38.00 (CH)

eBook EUR 30.40 (DE) EUR 30.40  
(AT) CHF 30.40 (CH)

Paul Klees Skizze zum gleichen Satz in seinen Vorlesungen *Beiträge zur bildnerischen Formlehre* ergeben sich weitreichende Konsequenzen zur Einbindung der von Kant postulierten »ästhetischen Idee« in die musikalische wie bildnerische Werkbetrachtung.

Roland Moser macht Klees Bauhaus-Vorträge der *bildnerischen Formlehre* für die musikalische Komposition fruchtbar, indem er Klees Analyse des 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 frei weiter assoziierend auf die Bedeutung für zeitgenössische Musik von Stravin-

skij bis Stockhausen. Letzterer bezeichnete Klee als seinen wichtigsten Kompositionslehrer, als er dessen Bauhaus-Notizbücher *Das Bildnerische Denken* Pierre Boulez schenkte. Pierre Boulez wiederum entdeckte Paul Klee rein zufällig beim Besuch einer Ausstellung im Umkreis des ersten Festival d'Avignon 1947. Seither sollten die Malerei Klees und später auch sein Denken ein wesentlicher Bezugspunkt für Boulez' eigene Poetik und sein Komponieren bleiben. 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* äußerte Boulez trotz aller eigenen kompositorischen Versuche zu Klees Werken Skepsis gegenüber einer klanglichen Realisierung dieses Bilds. Die Verlockung, sich kompositorisch mit Klees Werk auseinanderzusetzen, bleibt aber ungebrochen inspirierend – ebenso die Auseinandersetzung mit diesen Kompositionen. So vergleicht Jim Dickinson Klees *Zwitschermaschine* und damit zusammenhängende Vorlesungsnotizen mit Harrison Birtwistles *Carmen Arcadiae Mechanicae Perpetuum* unter Einbezug von Birtwistles Kompositionsskizzen und zeigt, wie Klees Konzept von verzerrten Raum-Zeit-Wahrnehmungen zu polytemporalen musikalischen Strukturen geführt hat.

# DREI TIERGROTESKEN

## RÄTSEL UM EINEN BILDTITEL

EVA WIEDERKEHR SLADECZEK

Das in Paul Klee's Oeuvre-Katalog verzeichnete Werk: »1912 / 125 / Drei weitere Tiergrotesken, a) Bär u. Schaf, b) Gockel gedrückt, c) Gockel vergnügt / Feder / Leinenpap« war lange nur in einer unzureichenden und unvollständigen schwarz-weiss Abbildung bekannt, die nur die linke Zeichnung zeigte (ABB. 1).

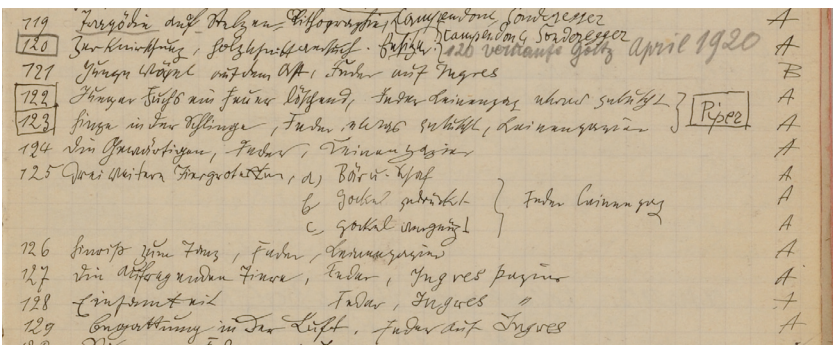


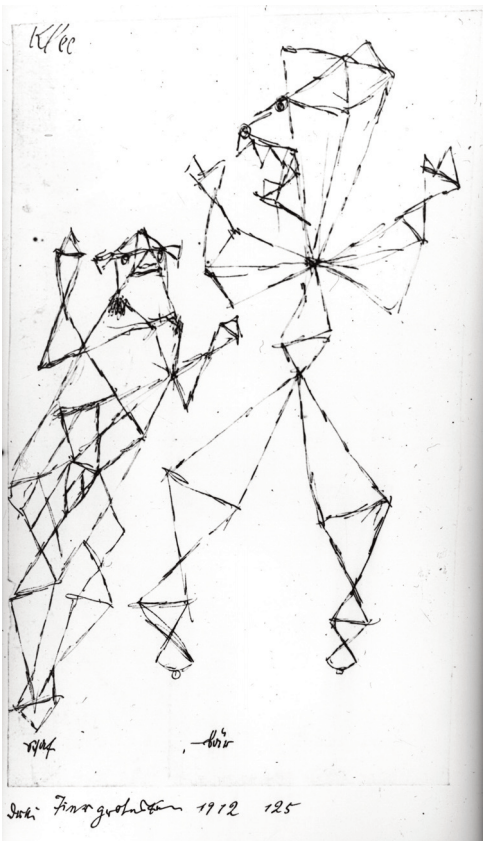
Abb. 1  
Oeuvre-Katalog 1883-1917, 1912, 110-147 [S. 62-63] (Ausschnitt),  
Zentrum Paul Klee, Bern  
©ZPK, Bildarchiv

Abb. 2  
drei Tiergrotesken, 1912, 125: abgebildet im Catalogue raisonné Paul Klee, hrsg. von der Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern, Bd. 1, 1883-1912, Bern 1998, Nr. 838  
©ZPK, Archiv

Von daher war der Titel auf dem Unterlagekarton des Werkes drei Tiergrotesken nicht verständlich, zeigte die Abbildung doch nur eine Szene bzw. zwei Figuren bezeichnet mit »Schaf« und »Bär« (ABB. 2). Nachdem das originale Werk in der Auktion von Sotheby's in London am 4. Juni 2020 (The Artist's Sketchbook: Where Inspiration Finds Form) wieder an die Öffentlichkeit kam, löste sich das Rätsel um den Bildtitel.

Bei dem Werk von 1912 handelt es sich genau genommen um drei Federskizzen auf Papier, die wohl aus einem anderen Zusammenhang oder von einem grösseren Blatt ausgeschnitten worden sind und auf einen gemeinsamen Unterlagekarton von Klee zusammengefügt wurden; eine Vorgehensweise, die in dieser frühen Schaffensphase

von Klee häufiger vorkommt.<sup>1</sup> (ABB. 3) Klee ordnete im Zusammenhang mit seinem vor einem Jahr begonnenen Werkverzeichnis ältere Skizzen, aber wohl auch aktuelle, betitelte sie und fügte zum Teil ähnliche Motive und Szenen zusammen.



Im Falle des vorliegenden Werkes fasste er die drei Grotesken zu einer Werknummer zusammen, signierte jedoch alle drei einzeln. Die mittlere und rechte Skizze sind mit »Gockel« bezeichnet, also der »gedrückte Gockel« und der »vergnügte Gockel«.

Abb. 3  
Paul Klee, *drei Tiergrotesken*, 1912, 125  
Feder auf dreiteiligem Papier auf Karton  
a) 16 x 9.5 cm  
b) 6 x 8 cm  
c) 11 x 10.2 cm  
Standort unbekannt  
©ZPK, Archiv

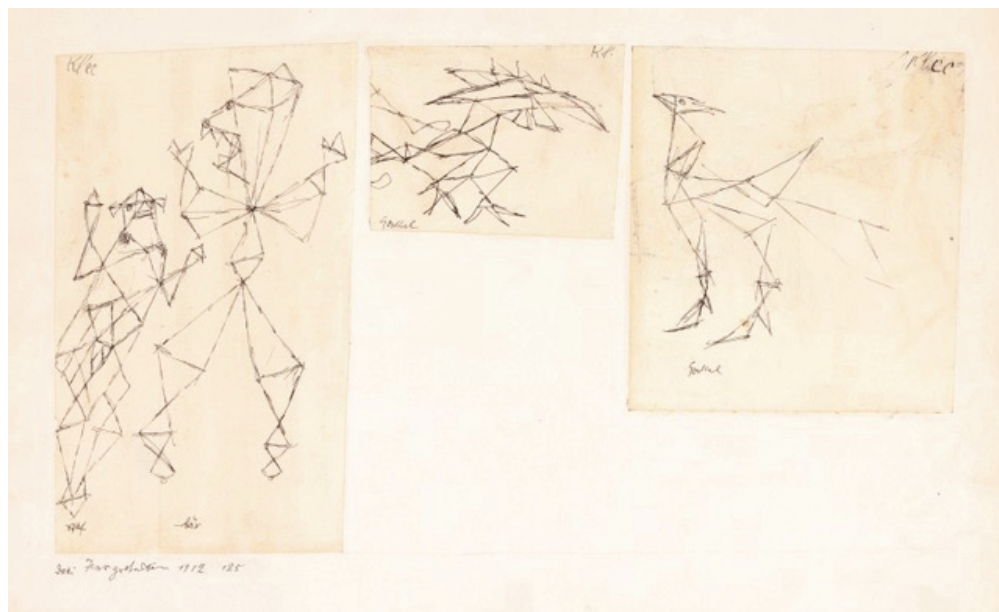
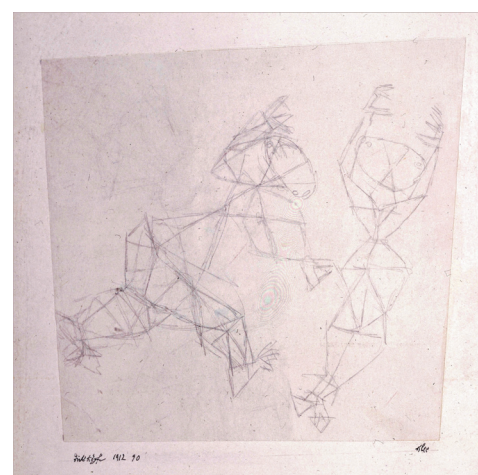


Abb. 4  
Paul Klee, *Dickköpfe*, 1912, 90  
Bleistift auf Papier auf Karton  
19,7 x 17,8 cm  
Privatbesitz, New York City  
©ZPK, Archiv

erreicht Klee jetzt aber durch die Reduktion der Formen und die schematische Darstellung eine Leichtigkeit der Ironie, die erheiternd wirkt wie eine Tierfabel.

Mit der »Entdeckung« des vollständigen



Die drei Skizzen fügen sich stilistisch nahtlos in die Reihe weiterer Federzeichnungen aus dem selben Jahr, die alle im März 1913 im Münchner Neuen Kunstsalon Schmidt und Dietzel ausgestellt worden sind -gemäss der Auflistung in Klee's handschriftlichem Oeuvre-Katalog.<sup>2</sup> Im Gegensatz zu den Figurenzeichnungen mit bandartigen, überlängten Gliedmassen, wie sie in der Serie der *Candide Illustrationen* vorkommen, wählte Klee bei den *drei Tiergrotesken* einen kantigen, geometrischen Stil wie bei dem Werk *Dickköpfe (kubistisches Spiel)*, 1912, 90. (Abb. 4) Allein der Titelzusatz des Werkes *Dickköpfe* weist auf die stilistische Herkunft hin. Im April 1912 hielt sich Klee 2 Wochen in Paris auf und machte sich mit der kubistischen Malweise vertraut, die er bereits ein Jahr zuvor in München sehen konnte. Diese Stilrichtung öffnete ihm einen neuen Weg in Richtung Abstraktion und führte zur Zerlegung des menschlichen wie tierischen Körpers in geometrische Formen. Damit spielt er auch in den *drei Tiergrotesken*, sowohl mit der Wahl des hochformatigen und »gedrückten«, querformatigen Ausschnittes, wie auch mit der Gestik des sich aufbäumenden Bären und des aufgeschreckten Schafes oder dem sich aufplusternden Hahn. Die Tierfiguren nehmen die Ausdrucksformen eines Menschen an und werden so zu Grotesken, zu einer Darstellung verzerrter Wirklichkeit. Im Gegensatz zu seinen satirischen Inventionen 10 Jahre zuvor

Werkes der *drei Tiergrotesken* ist ein weiteres Mosaiksteinchen dazugekommen, das eine kleine Lücke im Gesamtwerk Klee's schliesst.

Interessant an diesen Federzeichnungen sind jedoch nicht nur das Gesamtkonzept und die einzelnen Szenen, sondern auch die Geschichte der Herkunft dieses Werkes. Es gehörte bis zum Jahr 1967 dem amerikanischen Künstler Sam Francis, der überdies noch weitere Werke von Paul Klee besass, insgesamt neun soweit bekannt. Die Auswahl reichte von einer aquarellierten Bleistiftzeichnung aus dem Jahr 1908 bis zu einem Blatt von 1939 aus dem Spätwerk.<sup>3</sup> Es waren bis auf



eine Ausnahme, dem Werk *Pflanzen-Glashäuser*, einer mehrfarbigen Pastellzeichnung von 1936, nur Bleistift- oder Feder- bzw. Pinselzeichnungen. In welchem Zeitraum und bei wem Sam Francis diese Klee-Werke erworben hat, ist leider nicht ganz geklärt. Auch deuten die verschiedenen Motive auf kein bestimmtes Sammlungskonzept hin. Es erscheint eher so, dass Sam Francis eine Auswahl aus den verschiedenen Werkphasen Klee's haben wollte. Er gab sie dann alle gemeinsam in die Sommerauktion der Galerie Kornfeld & Klipstein am 16.6.1967. Seither haben die Werke neue Besitzer gefunden und kamen meist zu Privatsammlern. Das Werk *drei Tiergrotesken* gelangte in die Sammlung von Albin Schram in Lausanne, wo es bis zur Auktion in London verblieb. Dank einem erneuten Besitzerwechsel ist es nun auch für die Klee-Forschung fassbar und erklärbar geworden.

---

<sup>1</sup>Vgl. *Akte und Grotesken*, 1912, 76, 5 Federskizzen auf einem Unterlagekarton sowie *junger Fuchs ein Feuer löschend*, 1912, 122 und *Hinze in der Schlinge*, 1912, 123 bzw. *Einsamkeit*, 1912, 128 und *Begattung in der Luft*, 1912, 129, je 2 Zeichnungen auf einem Unterlagekarton, jedoch mit einzelnen Werknummern.

<sup>2</sup>Vgl. *junger Fuchs ein Feuer löschend*, 1912, 122 und *Hinze in der Schlinge*, 1912, 123; *Die Gewärtigen*, 1912, 124; *Hinriß zum Tanz*, 1912, 126; *Ein unheimlicher Moment*, 1912, 127 doppelte Nummer. Insgesamt waren es 30 Werke, vorwiegend Zeichnungen (1 von 1910, 17 von 1912 und 12 von 1913).

<sup>3</sup>*Zwei Mädchen im Freien sitzend*, 1908, 43; *Ostermundigen-Steinbruch*, 1909, 21; *München Peripherie*, 1910, 90; *drei Tiergrotesken*, 1912, 125; *wieder Karneval*, 1925, 27; *gelassene Handlung am Wasser*, 1925, 63; *Bühnenbau-platz*, 1928, 44; *Pflanzen-Glashäuser*, 1936, 11; *nie mehr jene Speise!*, 1939, 659.

# MIT PAUL KLEE IN DIE ZUKUNFT DER DIGITALEN VERMITTLUNG

MARTIN WALDMEIER

Die Coronakrise hat allorts der Digitalisierung Vorschub geleistet. Auch Kultureinrichtungen und Museen haben ihr digitales Angebot stark ausgebaut — von virtuellen Ausstellungsrundgängen über Podcasts bis hin zu interaktiven Online-Veranstaltungen im Livestream für das Publikum zuhause. Mit der Krise wurde die schon länger herangereifte Einsicht der Museumswelt, dass Kultur- und Kunstvermittlung nicht an den Wänden des Museums Halt machen sollen, zum Konsens.



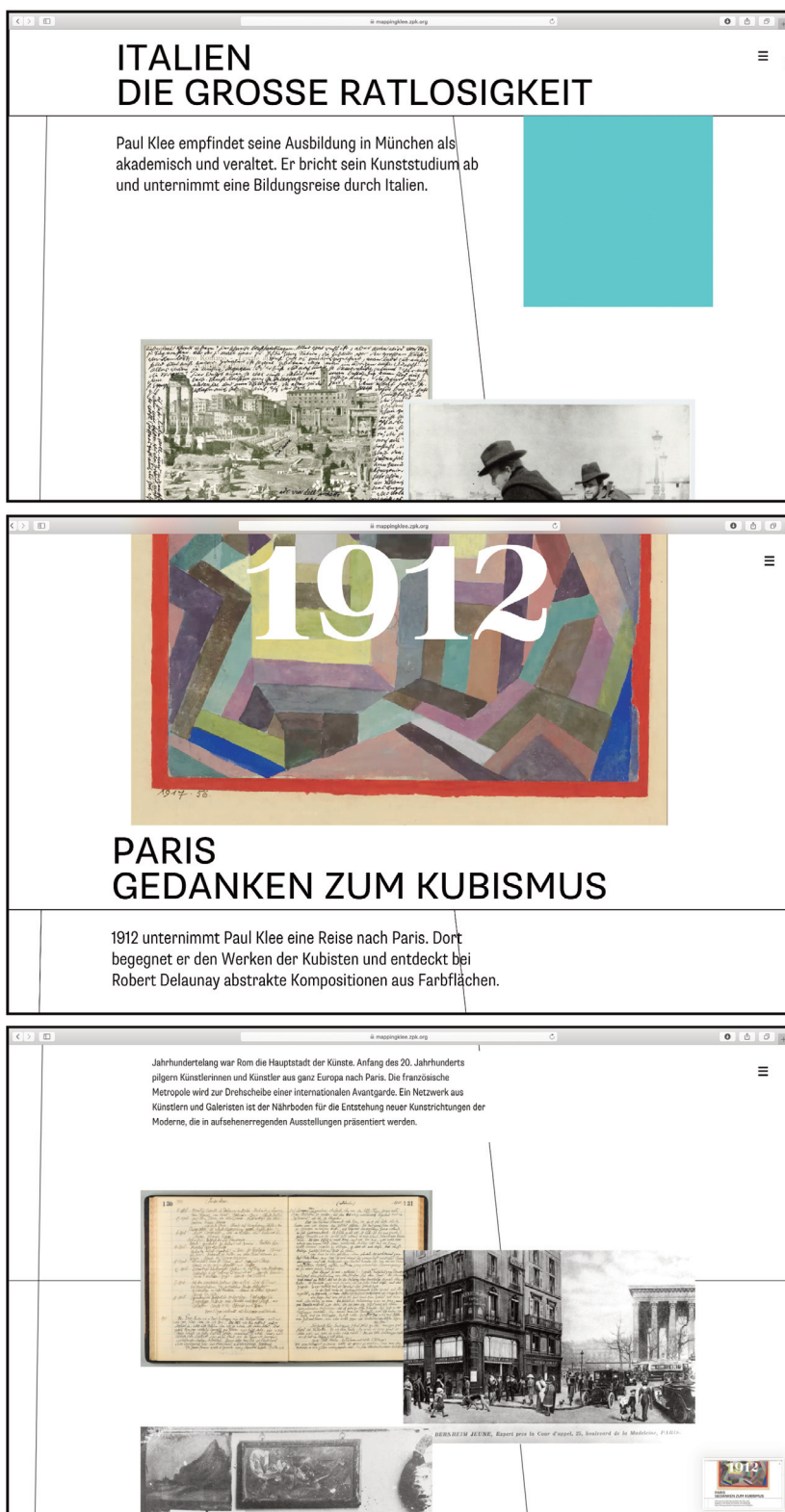
Digitorial »Mapping Klee«  
(Screenshot), Zentrum Paul Klee,  
Bern  
©ZPK/Digiboo

Tatsächlich begeht die Kunstvermittlung schon seit längerer Zeit verstärkt digitale Wege. Online-Formate versprechen nicht nur eine Erschliessung neuer Nutzerkreise und die Ansprache eines jüngeren Publikums— sie wecken auch die Hoffnung, die Zugangshürden zur Kunst weiter abbauen zu können. Auch das Zentrum Paul Klee bietet seit Juni

mit seinem neuen *Digitorial* zur Ausstellung *Mapping Klee* (05.09.20 – 24.01.21) ein solches Vermittlungsformat, das ab Mitte August noch durch einen von namhaften Schauspielern gesprochenen Podcast erweitert wird (weitere Informationen s.u.).

Das *Digitorial* (eine Begriffsschöpfung aus »Digital« und »Editorial«) geht ursprünglich auf ein Vermittlungskonzept der Schirn Kunsthalle, des Städel Museums und des Liebighauses in Frankfurt zurück und hat sich seither zur internationalen Marke entwickelt. Es unterscheidet sich von bereits bekannten Formen digitaler Sammlungspräsentationen dadurch, dass es über eine narrative Struktur verfügt und somit der Erzählung eines Buches ähnlich ist — und zugleich visuell attraktiv, benutzerfreundlich und mit multimedialen Inhalten angereichert ist. Das *Digitorial* soll den Ausstellungsbesuch vorbereiten oder vertiefen – oder aber auch für sich selbst stehen können und so nicht nur die Ausstellung überdauern, sondern auch Anknüpfungspunkt für weitere digitale Entwicklungen sein.

Paul Klee eignet sich erstaunlich gut für die 'Übersetzung' ins Digitale. Aufgrund der kleinen Formate kommen seine Werke auf dem Bildschirm bestens zur Geltung. Und die technischen Möglichkeiten erlauben es, die bei Klee so wichtige Verbindung von Bild und Text besonders sichtbar zu machen – und Tagebucheinträge, Briefe oder Unterrichtsnotizen in einen dynamischen Bezug zu den Werken zu setzen. Während in einer Aus-



Digitorial »Mapping Klee«  
(Screenshots), Zentrum Paul Klee,  
Bern  
©ZPK

stellung das Werk eine gewisse Vorrangstellung genießt und nach Raum verlangt, will es in der digitalen Vermittlung nahtlos in eine Erzählung eingebettet sein.

Online-Vermittlungsformate wie das *Digitorial* wirken auf den ersten Blick geradlinig und unkompliziert, sind aber komplexe Produktionen. Die Herstellung eines *Digitorials*

ist durchaus mit der Vorbereitung einer Ausstellung vergleichbar, wenn nicht gar aufwändiger. Aus einer Vielzahl von möglichen Bildern, Objekten, Kontextmaterialien und Themen gilt es, eine spannende Erzählung zu entwerfen und diese sprachlich, medial, gestalterisch und technisch überzeugend umzusetzen. Vom Konzept über das »Storytelling« bis zur Grafik und der Programmierung sind zahlreiche Personen daran beteiligt — was die gewohnten Abläufe im Museumsbetrieb ausser Kraft setzt und die Zusammenarbeit zwischen Kuratoren-, Vermittlungs-, und Kommunikationsteams auf den Prüfstand stellt.

Die Coronakrise hat in Museen weltweit zu rückläufigen Besucherzahlen und finanziellen Schwierigkeiten geführt. Welche der neuen digitalen Vermittlungsformate sich langfristig durchsetzen werden ist deshalb in der aktuellen Situation offen. Digitale Vermittlungsprojekte wie die *Digitorials* sind zwar einem potentiell fast unbegrenzten Publikum zugänglich, fordern aber auch einen erheblichen Aufwand – und von den Museen eine langfristige, nachhaltige digitale Strategie mit entsprechender Finanzierung.

Dass aber die Digitalisierung in der musealen Vermittlung gekommen ist, um zu bleiben, gilt als sicher — in diesem Sinne ist das *Digitorial* weniger als Endziel sondern als Etappe eines laufenden Prozesses zu verstehen, der letztlich darauf abzielt, das kulturelle Erbe — und damit auch die Werke von Paul Klee — der Öffentlichkeit nicht nur frei zugänglich zu machen, sondern auch in ihrer Bedeutung in die Gegenwart zu übersetzen.

Das *Digitorial* »Mapping Klee« ist abrufbar unter: <http://mappingklee.zpk.org>.

Der Podcast »Mapping Klee« erzählt die Geschichte von fünf ausgewählten Reisen Klees und ist abrufbar auf Spotify, Apple Podcast, Google Podcast und Soundcloud (ab Mitte August 2020). Gesprochen von Sebastian Koch (Deutsch), Edwin Thomas (Englisch) und Carlos Leal (Französisch).



## AUTOREN

**Marcel Baumgartner** (\*1950 in Kriessern/SG). 1971-1979 Studium der Kunstgeschichte, der Architekturgeschichte und der Klassischen Archäologie in Bern; 1980 Promotion mit einer Arbeit *Zur Aktualität des Kubismus*. 1974-1979, parallel zum Studium, Mitarbeit an der Paul Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern. 1979-1981 Mitarbeit an der Ausstellung *Westkunst. Zeitgenössische Kunst seit 1939* in Köln. Studienaufenthalte in München und London. 1982-1988 Aufbau der Sammlung *Stiftung Kunst Heute*, Bern (zusammen mit Bernhard Mendes Bürgi und Christian Cuénoud). 1984-1991 Leiter der Publikationsabteilung am Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft in Zürich. 1989 Habilitation an der Universität Bern mit einer Arbeit über Johann Joachim Winckelmann. 1986-1991 Präsident der Vereinigung der Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker in der Schweiz (VKKS). 1993-2016 Professor für Kunstgeschichte an der Justus-Liebig-Universität Gießen. 1996-2009 Ausstellungs- und Publikationsreihe *Kunstgeschichte und zeitgenössische Kunst*. 1999 Gründung und Erster Vorsitzender (bis 2005) des *Neuen Kunstvereins Gießen*. Publikationen primär zur Kunst des 20. Jahrhunderts und zur zeitgenössischen Kunst, zu Giovanni Battista Piranesi als Archäologe und zur Geschichte der Kunstgeschichte.

**Walther Fuchs**, Masterstudium der Kunstgeschichte an den Universitäten Bern und Zürich. Promotion in Allgemeine Geschichte an der Universität Zürich. Assistenz- und

Ausstellungstätigkeiten an der Schweizerischen Nationalbibliothek Bern, am Medizinhistorischen Institut und Museum der Universität Zürich (Ausstellung *Paul Klee und die Medizin*, 2005) und am Anthropologischen Institut der Universität Zürich. Seit 2001 Leiter des Digiboo Verlags, Zürich, Miterausgeber der Zeitschrift *Die Zwitscher-Maschine. Journal on Paul Klee. Zeitschrift für internationale Klee-Studien*. Publikationsliste vgl. [waltherfuchs.com](http://waltherfuchs.com)

**Thomas Gartmann** (\*1961 in Chur) studierte an der Universität Zürich Musikwissenschaft, Germanistik und Geschichte und promovierte zum Instrumentalwerk Luciano Berios und nahm Kompositionsstunden bei Hans Ulrich Lehmann. Nach einer Assistenz an der Universität Zürich war er Rezensent bei der NZZ, Mitarbeiter beim Schweizer Radio und Lehrbeauftragter an verschiedenen Kunsthochschulen und Universitäten. Darauf war er verantwortlich für die Musikförderung bei der Schweizer Kulturstiftung Pro Helvetia. 2011 übernahm er eine HKB-Forschungsprofessur und das Forschungsmanagement an der Hochschule für Musik Basel. Heute ist er (Co-)Leiter des Berner Promotionsprogramms »Studies in the Arts«, der HKB-Forschung, des BFH-Zentrums Arts in Context und von SNF-Projekten zur NS-Libretistik, zum Schweizer Jazz, zu Beethoven-Interpretationen (»Vom Vortrag zur Interpretation«), zur Ontologie des musikalischen Werks sowie zu den mittelalterlichen Streichinstrumenten Rabab

und Rebec und ihren ikonographischen Darstellungen. 2017 war er Mitorganisator des Symposiums »Authenticity and Improvisation in the Philosophy of Music« im Zentrum Paul Klee.

**Marie Kakinuma**, Kunsthistorische Fachreferentin des Zentrum Paul Klee. Auswahl von Publikationen: *Vom Japonismus zu Zen. Paul Klee und der Ferne Osten*, mit Osamu Okuda, Scheidegger & Spiess, Zürich 2013; *Paul Klee. Sonderklasse – unverkäuflich*, mit Wolfgang Kersten und Osamu Okuda, Wienand Verlag, Köln 2015; *The Forest of Paul Klee. Pursuing »The Traces of a Smile«*, A Conversation with Osamu Okuda and Marie Kakinuma, in: Ausst. Kat. *Paul Klee. Spuren des Lächelns*, Utsunomiya Museum of Art und Hyogo Prefectural Museum of Art 2015, S. 220-235; *Das 48-Stunden-Gedicht*, von Jürg Halter und Tanikawa Shuntar. Übersetzt aus dem Deutschen von Niimoto Fuminari, aus dem Japanischen von Franz Hintereder-Emde. Herausgegeben und mit einem Nachwort von Marie Kakinuma und Susanne Schenzle. Mit je vier Zeichnungen von Yves Netzhammer und Tabaimo, Wallstein Verlag, Göttingen 2016; Die Serie der »Selbstbildnisse« im Jahr 1919 von Paul Klee, in: *Zwitscher-Maschine. Journal on Paul Klee / Zeitschrift für internationale Klee-Studien*, hrsg. von Michael Baumgartner, Walther Fuchs, Osamu Okuda, Nr. 3 Frühling 2017, S.22-32; *Robert Walser und Paul Klee. Gedichtbildband*, hrsg. von Marie Kakinuma, übersetzt von Megumi Wakabayashi und Koki Matsuu, mit ei-

nem Vorwort von Reto Sorg, Heibonsha Publishers Ltd., Tokyo 2018; *Der Spaziergang in Paul Klees künstlerischem Schaffen*, in: »Spazieren muß ich unbedingt« *Robert Walser und die Kultur des Gehens*, hrsg. von Annie Pfeifer und Reto Sorg, Wilhelm Fink Verlag, Paderborn 2019, S. 167-185; *Transparency and Opacity: Recto-Verso Works by Paul Klee*, in: *Zwitscher-Maschine. Journal on Paul Klee / Zeitschrift für internationale Klee-Studien*, hrsg. von Fabienne Eggelhöfer, Walther Fuchs, Osamu Okuda, Nr. 7 Sommer 2019, S. 4-23.

**Wolfgang F. Kersten**, Studium der Kunstgeschichte, Empirischen Kulturwissenschaften, Europäischen Ethnologie und Philosophie in Tübingen und Marburg an der Lahn. Promotion 1985 in Marburg, Habilitation 2002 in Zürich. 1985 am Bauhaus-Archiv, Berlin, und von 1986-91 an der Paul-Klee-Stiftung im Kunstmuseum Bern tätig. 1988-89 Postgraduiertenstipendium des Getty-Grant-Programms. Seit 1991 Lehre und Forschung am Kunsthistorischen Institut der Universität Zürich; parallel Ausstellungstätigkeit u.a. in Bern, Düsseldorf, Kyoto, Leipzig, Schopfheim, Stuttgart, Tokio, Wien und Zürich. Seit 2003 zahlreiche Forschungsaufenthalte in Japan. Mitbegründer u. Mitherausgeber folgender Periodika: »Zurich Studies in the History of Art« (seit 1993), »Zürcher Schriften für Kunst-, Architektur- und Kulturgeschichte« (seit 1999), »Klee-Studien« (seit 2002). Laufende Forschungsprojekte zu Paul Strand, Lily und Paul

Klee sowie Yasumasa Morimura. – (Bibliografie: [khist.uzh.ch/de/kol/emeriti/Kersten.html](http://khist.uzh.ch/de/kol/emeriti/Kersten.html))

**Michael Rottmann** ist Kunst- und Medienwissenschaftler. Studien der Kunsterziehung, Kunstgeschichte, Mathematik und Philosophie in Stuttgart, Wien und Berlin. Er war wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Pädagogischen Hochschule Ludwigsburg sowie Kurator am mumok und der Technischen Hochschule in Wien. Im Anschluss war er im DFG-Graduiertenkolleg Schriftbildlichkeit an der Freien Universität Berlin tätig. Dort wurde er 2013 mit einer Dissertation zum Verhältnis der Kunst in New York um 1960 zur Mathematik promoviert. Er lehrte in Wien, Graz und Linz und erhielt Postdoc-Fellowships der Klocker-Stiftung Inns-

bruck und der Schweizerischen Eidgenossenschaft. Seit 2018 ist er Senior Researcher an der Hochschule für Gestaltung und Kunst FHNW Basel und leitet dort am Institut Experimentelle Design- und Medienkulturen (IXDM) ein SNF-Projekt zu Maschinenkünsten im 20./21. Jahrhundert.

**Eva Widerkehr Sladeczek**, Studium der Kunstgeschichte an den Universitäten Bern, Berlin und Utrecht; 1986-1989 im Auktionshaus Stuker, Bern tätig; 1989-1990 Mitarbeit am Künstlerverzeichnis der Schweiz 1980-1990 im Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft, Zürich; 1992-2004 wiss. Mitarbeiterin bei der Paul Klee-Stiftung, Bern; Mit-Autorin des Catalogue raisonné Paul Klee, 9 Bde., 1998-2004; 2005-2012 wiss. Mitar-

beiterin im Bereich Archiv des Zentrums Paul Klee, Bern; diverse Publikationen und Ausstellungen zu Paul Klee, darunter: Paul Klee. Handpuppen, Ostfildern 2006 mit Christine Hopfengart; Mit Klee durch Bern. Spaziergänge in Stadt und Umgebung, Bern 2015; seit 2012 Leiterin Archiv und Dokumentation im Zentrum Paul Klee, Bern

**Martin Waldmeier**, 1984 in Basel geboren, hat in Bern, Zürich, Chicago und London Kunstgeschichte, Kunstvermittlung und Visual Culture studiert. Von 2009 bis 2012 war er Student im Masterprogramm Curatorial Studies am Institut für Kunstgeschichte der Universität Bern und von 2010 bis 2011 Fulbright Fellow an der School of the Art Institute of Chica-

go. 2016 wurde er am Goldsmiths College in London mit einer Arbeit unter dem Titel »The Artist as Translator« promoviert, die sich mit der Rolle des Künstlers in der globalen Gegenwart auseinandersetzt. Seither war er als Lehrbeauftragter am National College of Art and Design in Dublin und am Sotheby's Institute of Art in London sowie als freischaffender Kurator tätig. Für die thematische Ausstellung The Translator's Voice wurde er 2014 mit dem FRAC Lorraine/MARCO VIGO/SFKM Award for Young Curators ausgezeichnet. Seit 2018 ist er Kurator am Zentrum Paul Klee, wo er insbesondere für Wechselausstellungen im Bereich Moderne und Gegenwart zuständig ist.

# IMPRESSUM

## Herausgeber

- Dr. Fabienne Eggelhöfer, Zentrum Paul Klee, Bern
- Dr. Walther Fuchs, Küsnacht
- Osamu Okuda, Zentrum Paul Klee, Bern

## Redaktion

Die Zwitscher-Maschine  
c/o Zentrum Paul Klee  
Postfach, 3000 Bern 31  
info@zwitscher-maschine.org

## Lektorat

- Dr. Michael Baumgartner, Muri b. Bern
- Dr. Fabienne Eggelhöfer, Zentrum Paul Klee
- Osamu Okuda, Zentrum Paul Klee
- Dr. Walther Fuchs, Küsnacht

## Übersetzungen

- Dr. Fred Damberger, Zürich

## Layout PDF

- Hitomi Murai, Zürich, [iroha.ch](http://iroha.ch)

## Produktion (PDF u. Web)

- Digiboo Verlag, Zürich, [digiboo.ch](http://digiboo.ch)

## Vertrieb

Die Zeitschrift die »Zwitscher-Maschine« ist im Katalog der Schweizerischen Nationalbibliothek, sowie im internationalen ISSN-Register unter der Nummer ISSN 2297-6809 weltweit verzeichnet und unter der Internetadresse [zwitscher-maschine.org](http://zwitscher-maschine.org) sowie [zenodo.org](http://zenodo.org) abrufbar. Der Vertrieb erfolgt digital durch die Kommunikationskanäle des Zentrum Paul Klee Bern und der Zeitschrift die »Zwitscher-Maschine«.

## Marketing und Presse

- Dr. Walther Fuchs, Zürich
- Osamu Okuda, Zentrum Paul Klee, Bern
- Dr. Fabienne Eggelhöfer, Zentrum Paul Klee, Bern
- Maria-Teresa Cano, Leiterin Kommunikation und Öffentlichkeitsarbeit KMB-ZPK

## Copyright

Die Inhalte der »Zwitscher-Maschine« sind urheberrechtlich geschützt. Die Verbreitung und der Druck der Inhalte der zum Download zur Verfügung gestellten PDF-Dateien ist erlaubt und unter Einhaltung der Creative Commons Lizenz (Namensnennung - Nicht kommerziell - Keine Bearbeitungen 4.0 International) erwünscht.

## Bildnachweis

Die Autoren und der Verlag haben sich bemüht, alle Inhaber von Urheberrechten ausfindig zu machen. Sollten dabei Fehler unterlaufen sein, werden diese bei entsprechender Benachrichtigung in der nachfolgenden Ausgabe korrigiert.



## Umschalgbild

Postkarte von Paul Klee (München) an Hans Bloesch (Paris), Dienstag, 13. November 1900  
©Burgerbibliothek Bern

## Kontakt

Zwitscher-Maschine  
c/o Zentrum Paul Klee  
Postfach, 3000 Bern 31  
[zwitscher-maschine.org](http://zwitscher-maschine.org)

## Unterstützung

Die Zeitschrift »Die Zwitscher-Maschine« wird unterstützt durch:

- Museumsstiftung für Kunst der Burgergemeinde Bern



**Burgergemeinde  
Bern**

## Dank an:

- Vivian Barnett, independent art historian, curator, and author of numerous publications
- Michael Baumgartner, Muri b. Bern
- Fred F. Damberger, ETH Zurich
- Heidi Frautschi, Zentrum Paul Klee
- Stefan Frey, administrator of the Paul Klee's Estate, Hinterkappelen
- Thomas S. Hines, Research Professor of History and Architecture and Urban Design, UCLA
- Wolfgang Kersten, Universität Zürich
- Richard Kunz, Basel Museum of Cultures, Deputy Director and Curator Southeast Asia
- Julia Larson, Architecture and Design Collection, Art, Design & Architecture Museum, University of California, Santa Barbara
- Anja Richter, Museum Gunzenhauser, Art Collections Chemnitz
- Thomas Schmid, Burgerbibliothek Bern
- Irene Soldini, Alexei von Jawlensky Archivio SA.
- Amy Wassing, expert for Asian art & objects / Ethnographic & tribal art from catawiki.com
- Isabel Wünsche, Jacobs University Bremen
- Johanna Poltermann, provenance researcher at the Staatsgalerie Stuttgart