

ZWITSCHER-MASCHINE

JOURNAL ON PAUL KLEE

2022

NO. 12



INHALTSVERZEICHNIS ZM12

2	VORWORT Herausgeber
---	-------------------------------

	ARTIKEL
4	LES LIMITES DE LA RAISON. À PROPOS DU PROCESSUS CRÉATEUR CHEZ PAUL KLEE ET DANS LE CONSTRUCTIVISME RUSSE Lisa Cornali
22	»SCHULZE IST DER PRODUKTIVE.« – HÄNDLER UND SAMMLER AUS CARL EINSTEINS PERSPEKTIVE Klaus H. Kiefer
35	OTTO RALFS UND DIE KLEE- GESELLSCHAFT Lars Berg
50	BAUHAUS IN DER PROVINZ. DER KÜNSTLER UND GESTALTUNGSLEHRER WERNER SCHRIEFERS IN WUPPERTAL Ulrich Gorsboth

	ADDENDA CATALOGUE RAISONNÉ
65	ADDENDA ZUM CATALOGUE RAISONNÉ PAUL KLEE Walther Fuchs / Marianne Keller Tschirren / Osamu Okuda
91	AUTOREN
93	IMPRESSUM

VORWORT

DIE HERAUSGEBER

Konstruktivismus, Carl Einstein, Klee-Gesellschaft, Bauhaus in der Provinz. Das sind die Schlagworte zu den Artikeln in der zwölften Ausgabe der *Zwitscher-Maschine* und sie lassen bereits erahnen, wie vielfältig die Forschungsthemen im Zusammenhang mit Paul Klee sind.

Lisa Cornali untersucht in ihrem Beitrag, inwiefern sich die Idee des Schöpferischen bei Paul Klee und den Konstruktivisten unterscheidet und kommt zum Schluss, dass Klee die konstruktivistischen Ideale mit Interesse beobachtete, sie mitunter aber auch kritisch kommentierte. Dieser Thematik ist auch eine Sektion in der Ausstellung *Paul Klee. Vom Rausch der Technik* gewidmet, die aktuell im Zentrum Paul Klee, Bern (bis 21.5.2023) zu sehen ist.

Dass die Ideen des Bauhauses auch nach 1933 weiter Verbreitung fanden, zeigt **Ulrich Gorsboth**. In seiner Untersuchung rollt er die Geschichte eines »Bauhaus in der Provinz« auf: In Wuppertal leitete der Bauhaus-Schüler Werner Schriefers in den 1950er und 1960er Jahren eine Werkkunstschule, die ganz den pädagogischen und gestalterischen Idealen des Bauhauses verpflichtet war. **Klaus H. Kiefer** schreibt wiederum über Carl Einstein, der als Kunstkritiker und Vertrauter von Paul Klee schon früh die Abhängigkeit der modernen Künstler:innen von Händler:innen und finanzstarken Sammler:innen kritisiert – dessen Idealismus jedoch schliesslich an der Realität scheitert. Einem dieser einflussreichen Sammler widmet sich **Lars Berg** in seinem Aufsatz: Otto Ralfs, dem Gründer der Klee-Gesellschaft. Ralfs trug mit seinem Engagement wesentlich dazu bei, dass Klees Karriere in den späten 1920er Jahren so erfolgreich verlief.

In der Rubrik »Neu entdeckte/identifizierte/publizierte Werke. Addenda zum Catalogue raisonné« stellen wir fünf Werke vor, über deren Verbleib teilweise bis vor kurzem nichts bekannt war. Für zwei dieser Werke konnte **Osamu Okuda** nachweisen, dass sie ursprünglich Teile von anderen Werken waren und vom Künstler selbst zu einem unbekannten Zeitpunkt abgetrennt und als eigenständige Werke geführt wurden. Für eine andere Neuentdeckung, die während des Ersten Weltkriegs entstand und sich heute in der *Sammlung Gurlitt des Kunstmuseums Bern* befindet, rekonstruieren **Osamu Okuda** und **Walther Fuchs** deren Entstehungsgeschichte.

Dass die *Zwitscher-Maschine* nun bereits zum zwölften Mal erscheint, wäre ohne die Unterstützung durch **Rita Klee** nicht möglich. Ihr gebührt daher ein grosses Dankeschön für die unschätzbare Mithilfe.

Die Herausgeber

Walther Fuchs, Digiboo Verlag, Küsnacht

Marianne Keller Tschirren, Zentrum Paul Klee, Bern

Osamu Okuda, Zentrum Paul Klee, Bern



Abb. 1
Paul Klee, *Ohne Titel*, 1917, 128,
Wasserfarben über geleimten
Gipsgrund mit Sandkörnern auf
Papier, auf Karton montiert,
19,0 x 16,2 cm, Kunstmuseum Bern,
Legat Cornelius Gurlitt 2014
© Kunstmuseum Bern

O Constructivism, Carl Einstein, Klee Society, Bauhaus in the province. These are the keywords for the articles in the 12th issue of the *Zwitscher-Maschine* and they already give an idea of the diversity of research topics related to Paul Klee.

In her paper, **Lisa Cornali** examines to which extent the idea of creation differs between Paul Klee and the constructivists, and comes to the conclusion that Klee observed the constructivist ideals with interest, but sometimes also commented on them critically. The current exhibition *Paul Klee. About Technical Frenzy* at the Zentrum Paul Klee, Bern (until 21.5.2023), highlights this topic as well.

Ulrich Gorsboth shows that the ideas of the Bauhaus continued spreading after 1933. In his study, he unravels the history of a "Bauhaus in the province": In Wuppertal, the Bauhaus student Werner Schriefers ran a school for design in the 1950s and 1960s that was fully committed to the educational and design ideals of the Bauhaus. **Klaus H. Kiefer** writes in turn about Carl Einstein, who, as an art critic and confidant of Paul Klee, criticised early on the dependence of modern artists on dealers and financially strong collectors – but whose idealism ultimately failed in the face of reality. **Lars Berg** devotes his essay to one of these influential collectors: Otto Ralfs, the founder of the Klee Society. Through his commitment, Ralfs contributed significantly to Klee's career success in the late 1920s.

In the section "Neu entdeckte/identifizierte/publizierte Werke. Addenda to the Catalogue raisonné" [Newly discovered/identified/published works. Addenda to the Catalogue raisonné] we present five works of art whose whereabouts were partly unknown until recently. For two of these works, **Osamu Okuda** was able to prove that they were originally parts of other works and were separated by the artist himself at an unknown time and listed as independent works. For another new discovery, created during the First World War and now in the *Gurlitt Collection of the Kunstmuseum Bern*, **Osamu Okuda** and **Walther Fuchs** reconstruct its genesis.

The publication of the 12th issue of the *Zwitscher-Maschine* would not have been possible without the support of **Rita Klee**. We would therefore like to express our deepest gratitude for her invaluable contribution.

The editors

Walther Fuchs, Digiboo Verlag, Küsnacht

Marianne Keller Tschirren, Zentrum Paul Klee, Bern

Osamu Okuda, Zentrum Paul Klee, Bern



Fig. 2
Paul Klee, *Griechen und Barbaren*
(*Greek and barbarians*), 1920, 12, oil
transfer drawing and watercolor on
chalk primer on paper, mounted on
cardboard, 38,8 x 27,3 cm (sheet size),
Kunstmuseum Bern, bequest
Cornelius Gurlitt 2014
© Kunstmuseum Bern

LES LIMITES DE LA RAISON. À PROPOS DU PROCESSUS CRÉATEUR CHEZ PAUL KLEE ET DANS LE CONSTRUCTIVISME

LISA CORNALI

SUMMARY

During his years as a teacher at the Bauhaus (1921–1931), Klee faced with international Constructivism, an artistic approach that was fundamentally opposed and hostile to his own. This article aims to contribute to the discussion of the reception of Constructivism in the art and thought of Paul Klee. It focuses on the painter's nuanced response to the rationalization of the creative process

advocated by the Constructivists – Russian, Hungarian and Dutch – and quickly asserted within the Bauhaus. It addresses three aspects of Klee's position on this issue: the formal reduction of artistic means, the understanding of the notion of facture, and the articulation of intuition and rationality in the compositional process.

INTRODUCTION

Au cours des quinze dernières années, la confrontation de Paul Klee aux tendances constructivistes a joui d'un vif intérêt de la part des historiens de l'art. Plusieurs articles et catalogues d'exposition ont pointé les convergences conceptuelles et les similitudes terminologiques entre la pensée de Klee et les idées du constructivisme international. En replaçant le Bauhaus au cœur de l'enthousiasme de l'Allemagne des années 1920 pour le constructivisme, ils ont ainsi éclairé les rapports entretenus par le peintre allemand à cette conception artistique fondamentalement opposée et hostile à la sienne. Les écrits de Klee – et plus superficiellement certaines de ses œuvres – ont donc été mis en lien avec les travaux plastiques et théoriques de Vassily Kandinsky, László Moholy-Nagy, Theo van Doesburg, et, plus récemment, Alexandre Rodtchenko, El Lissitzky et Karl Moson.

Le présent article se propose de contribuer à la discussion de la réception du constructivisme dans la pensée et l'art de Paul Klee durant ses années d'ensei-

gnement au Bauhaus (1921–1931). Il se focalise plus précisément sur la réponse nuancée qu'adresse Klee à la rationalisation du processus créateur défendue par les artistes constructivistes – russes, hongrois et hollandais – et rapidement revendiquée au sein de l'école de Walter Gropius. Pour ce faire, il aborde trois aspects de la prise de position du peintre allemand sur cette question : la réduction formelle des moyens artistiques, la compréhension de la notion de facture picturale, l'articulation de l'intuition et de la rationalité dans le processus de composition. Par l'examen des textes théoriques, des notes didactiques et des œuvres de Klee, et par leur mise en relation avec des idées fondamentales du constructivisme international telles que le peintre a pu en avoir connaissance, ce travail espère éclairer quelques points du développement artistique de Klee au cours des années 1920.²

LE CONSTRUCTIVISME ET LA « ICH-KRANKHEIT » EXPRESSIIONNISTE. DEUX VISIONS DE L'ART AU BAUHAUS
Klee conçoit l'art comme une allégorie

Dans l'exposition *Paul Klee. De l'engouement pour la technologie* (du 3.9.2022 au 21.5.2023), le Zentrum Paul Klee examine la confrontation de Paul Klee avec les dernières avancées techniques de son époque. Comme Lisa Cornali l'analyse avec pertinence dans son article, Klee avait une relation ambivalente avec ses collègues artistes qui approuvaient sans réserve les progrès techniques. Il s'est penché sur les nouvelles exigences imposées aux artistes et a repris les idées du constructivisme et de De Stijl, comme le montre une sélection d'œuvres de la collection du Zentrum Paul Klee dans la section « Artistes-Ingénieurs ».

de la Création et présente, dès ses années d'apprentissage et durant les années 1920, une vision néoplatonicienne du processus créateur où la subjectivité et l'introspection de l'artiste se posent comme condition nécessaire à toute œuvre.³ En revanche, les constructivistes russes considèrent l'art comme un outil pour établir une société égalitaire, donc comme une activité collective.⁴ Dans cette optique, ils inventent les statuts de l'artiste-constructeur puis de l'artiste-ingénieur ; ce dernier ne vise plus à exprimer sa subjectivité, mais se met au service de la société.⁵ Ainsi, la Première exposition d'art russe, tenue à Berlin en 1922, présente-t-elle le travail de laboratoire comme la construction artistique la plus actuelle, les œuvres de Vladimir Tatline comme une évolution vers l'art de production⁶ : les constructivistes rejettent le non-utilitaire – renoncent par conséquent à la peinture de chevalet – et rapprochent l'art et la technique.⁷

Pour faire de l'art une activité collective, les constructivistes entendent observer une base et des moyens rationnels. Hostiles à toute subjectivité, ils prônent l'emploi des outils de l'architecte pour élaborer des constructions à l'aide de formes simples et géométriques. L'aspiration à ce langage plastique épuré, objectif, et à une création collective caractérise aussi la démarche du groupe De Stijl. Les deux mouvements se rencontrent d'ailleurs au Congrès International des Artistes progressistes de Düsseldorf (mai 1922), où Theo van Doesburg et Lissitzky fondent la Fraction Internationale des Constructivistes : ils exigent un travail artistique commun basé sur l'organisation universellement saisissable des moyens artistiques et sur l'interdiction de tout arbitraire subjectif dans le processus créateur.⁸ Logiquement, les publications du constructivisme attaquent alors particulièrement l'expressionnisme. Aussi le *Buch neuer Künstler* critique-t-il cette dé-

marche artistique, cette « Ich-Krankheit », représentée notamment par deux œuvres de Klee.⁹

Sous l'impulsion du constructivisme russe, le Bauhaus se détourne rapidement de ses conceptions initiales et évolue vers une réunion de l'art et de la technique.¹⁰ Moholy-Nagy joue un rôle majeur dans cette réorientation. Il prône en effet un travail artistique collectif tourné vers le milieu citadin, la machine et la technique. Imprégné du constructivisme russe, il abandonne l'aspect cosmologique du constructivisme hongrois et accorde une importance accrue à la fonction sociale de l'art. Élaborant son esthétique sur un socle biologique, le Hongrois pose l'art comme un agent de perfectionnement de la machine humaine.¹¹ Au Bauhaus, son enseignement se fonde sur la relation entre l'art, la technique et la science ; il revendique une mécanisation de l'activité artistique, promeut et expérimente de nouvelles formes d'expression, rejette le tableau statique.¹² Klee se voit donc confronté très tôt à une conception du statut de l'artiste, du rôle de l'art et du processus créateur profondément opposée à la sienne. Les idées du constructivisme russe – et, plus généralement, du constructivisme international – se trouvent en effet au centre des discussions et de l'enseignement de l'école : celle-ci accorde une importance grandissante à la technique et à l'industrie, et adopte, dès 1924, la compréhension fonctionnelle des productivistes moscovites.¹³ L'infléchissement de la position expressionniste-cubiste¹⁴ de Klee au début des années 1920 peut ainsi se lire comme une réaction à ce climat général. Prenant connaissance des idées et des réalisations constructivistes, en particulier grâce à Kandinsky et Moholy-Nagy, Klee ne cède jamais à l'approbation aveugle ou au refus obtus : au contraire, il procède toujours par appropriation, interprétation ou détournement ironique. Ses œuvres,

ses écrits théoriques et ses notes de cours révèlent plusieurs points d'opposition au constructivisme, notamment sur les rapports entre individu et collectivité, sur la place de l'objectivité, de la rationalité et de l'intuition dans le processus créateur ainsi qu'au sujet de la relation entre art, nature et technique.

« [...] DER KÜNSTLER MUSS BIS INS LETZTE SPARSAM SEIN ». DE LA RÉDUCTION FORMELLE DES MOYENS ARTISTIQUES

Au Bauhaus, Klee simplifie progressivement son langage pictural et réduit le rôle de l'anecdote dans ses œuvres. Son orientation vers une géométrisation des éléments semble traduire une réaction à l'épuration formelle revendiquée par le constructivisme – russe, hongrois, hollandais. Les constructivistes russes prônent en effet une réduction des moyens artistiques à des formes élémentaires géométriques, afin d'évacuer de l'œuvre toute expression et toute représentation. Cette base objective doit permettre une création artistique collective ; elle s'inscrit en outre dans une logique d'économie des matériaux et dans le désir de rapprocher l'art et la technique. Le *Buch neuer Künstler* reproduit ainsi, après plusieurs photographies d'appareils mécaniques et de constructions industrielles, des travaux de Tatline, van Doesburg, Piet Mondrian et Kasimir Malévitch pour illustrer la purification de la surface du tableau ; simple plan sans illusion spatiale, la peinture peut développer une langue artistique constructive, représentée par les travaux de Lissitzky, Rodtchenko, Moholy-Nagy et Lajos Kassák.¹⁵

Dans une entrée de son journal datée de 1908, Klee évoque la réduction du vocabulaire pictural, essentielle, selon lui, à la création : « Reduction! Man will mehr sagen als die Natur und macht den unmöglichen Fehler es mit mehr Mitteln

sagen zu wollen als sie, anstatt mit weniger Mitteln. [...] Daher die unerschöpflich Mannigfaltigkeit. »¹⁶ L'exigence d'épuration formelle naît ici de ce que le tableau ne doit pas refléter le monde réel, mais livrer le message d'une autre réalité, et ce avec les moyens les plus simples possibles : l'épuration des éléments picturaux permet de s'adresser à l'homme plus directement et distinctement que la nature.¹⁷ Chez Klee, elle ne découle donc pas, comme chez les constructivistes russes, d'une recherche d'objectivité et d'une inspiration des formes techniques. La nature, en contre-modèle, l'impose plutôt au peintre : « Die Natur kann sich Verschwendung in allem erlauben, der Künstler muss bis ins letzte sparsam sein. »¹⁸

Artistenbildnis, 1927, 13 (FIG. 1) illustre bien l'économie du langage pictural de Klee et permet de situer la démarche de celui-ci dans le contexte d'élémentarisation des arts dans les années 1920.¹⁹ Le tableau réunit en effet les trois formes géométriques de base – cercle, carré, triangle – et emploie principalement la ligne et des couleurs pures – jaune, rouge, blanc, noir. En cela, il rappelle les

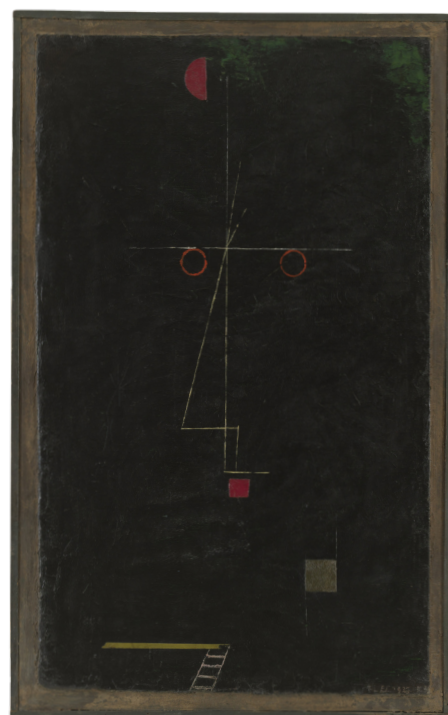
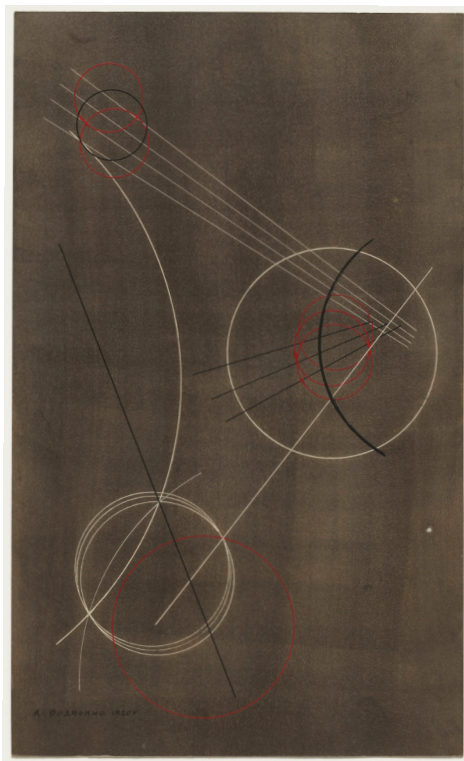


Fig. 1
Paul Klee, *Artistenbildnis* [Portrait d'un acrobate], 1927, 13, huile sur carton préparé sur bois; cadre original, 63,2 x 40 cm, The Museum of Modern Art, New York, Mrs. Simon Guggenheim Fund
© 2022 Digital Image, The Museum of Modern Art, New York/Scala, Florence

Fig. 2

Alexandre Rodtchenko, *Line Construction*, 1920, encre et gouache sur papier, 37,5 x 23 cm, The Museum of Modern Art, New York, The Riklis Collection of McCrory Corporation
© 2022 Digital Image, The Museum of Modern Art, New York/Scala, Florence /
© 2022, ProLitteris, Zurich



(FIG. 2).²⁰ Au Bauhaus, Moholy-Nagy exalte cette aspiration à une peinture « pure », purgée de l'association à l'objet, et désigne à titre d'exemples les œuvres néoplasticistes de van Doesburg et de Mondrian, les tableaux suprématises de Malévitch, ses propres travaux constructivistes et ceux de Tatline, de Rodtchenko, de Lissitzky.²¹ Libérée de la fonction mimétique par la photographie, la peinture évolue désormais vers une « pure mise en forme des couleurs », une « expression plastique pure, immédiate, sans [...] recours au mimétique ».²² Elle prend ainsi pour unique thème la couleur et les relations entre les éléments picturaux, évacue la représentation de l'objet et l'expression du sentiment.²³

Modell 106 (erweitert), 1931, 199 (FIG. 3) répond aux mêmes exigences : sur un fond noir, deux réseaux linéaires se superposent sans rien représenter ni exprimer. Klee semble se concentrer sur les rapports entre les lignes, leurs couleurs et les différentes formes ainsi délimitées. Composé d'un terme abstrait et d'un numéro, le titre ne livre aucune clé de lecture et fait référence aux titres des travaux constructivistes.²⁴ Dans l'épuration géométrique de son langage pictural, le peintre allemand paraît s'inspirer du constructivisme russe et de son désir de rationalité et d'objectivité.²⁵ Pourtant, quatre ans avant *Modell 106 (erweitert)* et avec des moyens similaires, Klee contourne ironiquement les exigences de la peinture pure : dans *Artistenbildnis* en effet, l'emploi exclusif de formes géométriques n'empêche pas l'évocation d'une physionomie. Comme il l'explique dans sa conférence d'Iéna, Klee débute un tableau par l'organisation pure et logique des éléments formels, dont chacun doit se révéler nécessaire à la position qu'il occupe. De cet agencement rationnel peut toutefois naître la ressemblance à un objet externe, une dimension de l'œuvre admise par Klee ; le visage stylisé

recherches picturales menées par Rodtchenko entre la fin des années 1910 et le début des années 1920. Celui-ci cherche à évacuer de l'œuvre toute référence à l'objet et à dépouiller la peinture de l'émotivité et de l'individualité de l'artiste. Il vise ainsi une reconstruction de l'art pictural sur des bases saines car « objectives », et conserve donc les éléments essentiels de la peinture : la ligne, le noir, le blanc, les couleurs primaires

Fig. 3

Paul Klee, *Modell 106 (erweitert)* [*Modèle 106 (élargi)*], 1931, 199, encre et peinture à colle sur papier sur carton, 46,2 x 62,7 cm, Zentrum Paul Klee, Berne
© Zentrum Paul Klee, Berne, archives d'images



de l'acrobate a dû apparaître de la sorte. Loin de chercher à étouffer cet aspect, le peintre le souligne par le titre du tableau.²⁶ *Artistenbildnis* permet ainsi de saisir le lien, possible chez Klee, mais nié chez les constructivistes, entre réduction des moyens picturaux et association à un sujet extérieur à la peinture.

Témoins de la subtile position de Klee par rapport aux exigences constructivistes, de nombreuses œuvres négocient ce rapport : un langage pictural épuré et géométrique n'interdit pas l'anecdote et l'allusion au monde physique. Le vocabulaire visuel restreint de la série de dessins à la plume réalisés entre 1929 et 1930 (FIG. 4), de *Segelnde Stadt*, 1930, 100 (FIG. 5) ou de *gewagt wägend*, 1930, 144 (FIG. 13) possède la clarté et la pureté des tableaux constructivistes²⁷ ; il évoque

pourtant le profil d'une physionomie stylisée, un bref récit, une ville céleste. Comme dans ces exemples, le titre oriente fréquemment la lecture de l'œuvre par l'établissement d'une correspondance entre une image non figurative et un référent externe.

La réduction et la géométrisation du langage pictural de Klee se révèlent donc davantage qu'une simple résignation à la rationalisation artistique souhaitée par les constructivistes. En fait, le peintre détourne entièrement de ses buts le vocabulaire géométrique censé, selon ces derniers, garantir l'objectivité du tableau et en exclure toute expression et toute représentation. Aspect supplémentaire de cette démarche, les formes géométriques les plus sévères prennent souvent, chez Klee, une dimension symbolique dédaignée par les constructivistes, comme le montre bien l'exemple de *Grenzen des Verstandes*, 1927, 298.²⁸

LE FAIRE DE L'ARTISTE OU LA (MANU) FACTURE DE LA PEINTURE

Étroitement liée à l'épuration du vocabulaire pictural, une autre notion essentielle du constructivisme russe intéresse Klee durant ses années d'enseignement au Bauhaus : la facture. En 1912, le peintre et poète futuriste David Bourliouk introduit le terme dans la discussion esthétique d'avant-garde en Russie pour désigner la structure de la surface d'un tableau, et fait ainsi de l'œuvre d'art un objet spatial : la facture renvoie au processus de production de la peinture et à la matérialité de nouvelles pratiques artistiques comme le collage et l'assemblage. Avec elle, le matériau se place progressivement au centre de l'attention, jusqu'à déterminer la forme des contre-reliefs de Tatline.²⁹ Les constructivistes russes opèrent graduellement un retournement sémantique de la facture : celle-ci, jusqu'alors lieu d'expression de la subjectivité ou trace de la personnalité de l'artiste,

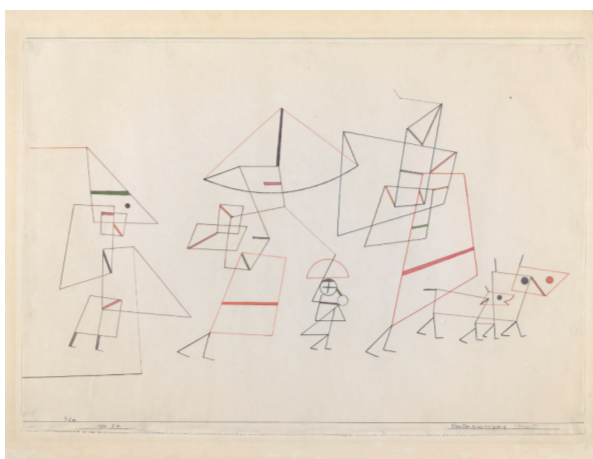


Fig. 4
Paul Klee, *Familienspaziergang (tempo 2°.)* [*Promenade en famille (tempo 2°.)*], 1930, 260, plume et aquarelle sur papier sur carton, 39,7/40,1 x 57,5 cm, Zentrum Paul Klee, Berne
© Zentrum Paul Klee, Berne, archives d'images

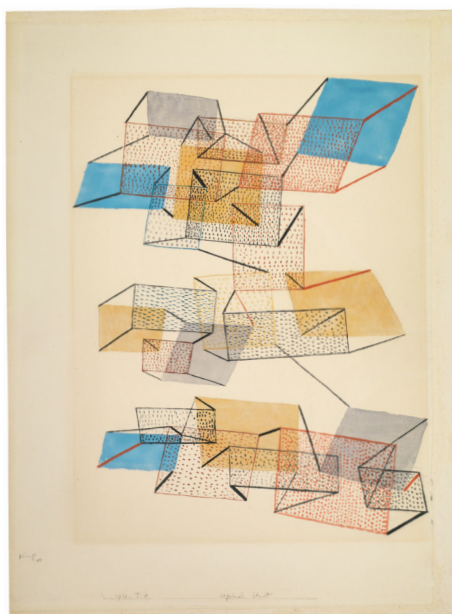
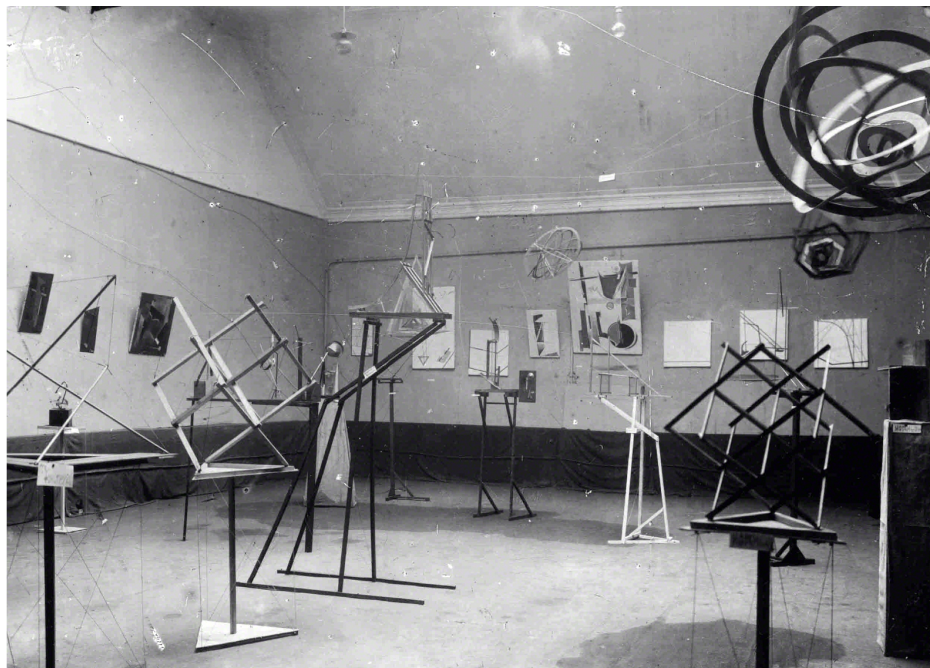


Fig. 5
Paul Klee, *Segelnde Stadt* [*Ville faisant voile*], 1930, 100, aquarelle sur papier, 49 x 37 cm, Kunstmuseum Bern, donation Emilio Albisetti
© Kunstmuseum Bern

Fig. 6
Deuxième exposition de la Société des jeunes artistes (Obmokhou), Moscou, mai-juin 1921. Constructions spatiales de K. Ioganson, A. Rodtchenko, V. et G. Stenberg, K. Medounetski. Au mur : dessins et tableaux de V. Stepanova, A. Rodtchenko.
© Archives Alexandre Rodtchenko et Varvara Stepanova, Moscou



tend à supprimer cette signature individuelle.³⁰ Dans sa recherche d'une peinture réduite à ses éléments essentiels, Rodtchenko délaisse les outils et *media* classiques du peintre au profit de procédés expérimentaux pour traiter la surface peinte – pochoirs, glaçage, pressage, lissage, encrage. Dans ses tableaux noirs de 1918, il réduit ainsi la peinture à son « essence même », à sa « picturalité », à sa « facture ».³¹ Au début des années 1920, il rejette finalement celle-ci pour lui préférer la rationalité et l'économie de la ligne : pour l'artiste-ingénieur, il s'agit de « créer et bâtir avec toutes les armes de la science et de la technique modernes ».³² Aussi l'inversion sémantique de la facture s'accomplit-elle dans l'art de laboratoire qui, composé de formes simples, reproductibles, au traitement impersonnel, affirme son indépendance vis-à-vis d'un créateur individuel (FIG. 6).³³

Dès le début des années 1920, la notion de facture est omniprésente au Bauhaus, où Moholy-Nagy, Kandinsky et Klee s'intéressent au traitement du matériau pictural et au potentiel artistique de la surface du tableau.³⁴ Dans son cours du 20 mars 1922, Klee présente d'ailleurs le processus de contemplation d'une œuvre comme une palpation visuelle et adopte

ainsi une conception proche de la position russe exposée par Nicolas Pounine en 1920.³⁵ Il reprend certainement le concept de facture chez Moholy-Nagy.³⁶ Dans son cours préliminaire, celui-ci accorde en effet une place très importante au matériau ainsi qu'à sa perception optique et haptique. Il distingue en outre la facture de la texture et de la structure, termes synonymes dans les sources de l'avant-garde russe. Pour le Hongrois, la facture désigne la trace du traitement d'un matériau par une force externe : « faktur ist die art und erscheinung, der sinnlich wahrnehmbare niederschlag (die einwirkung) des werkprozesses, der sich bei jeder bearbeitung am material zeigt. also die oberfläche des von außen her veränderten materials (epidermis, künstlich). diese äußere einwirkung kann sowohl elementar (durch natureinfluß), als auch mechanisch, z. b. durch maschine usw. erfolgen »³⁷ (FIG. 7–8). Dans sa *Gestaltungslehre*, après avoir traité des rythmes picturaux, Klee consacre un sous-chapitre à la facture qu'il définit ainsi : « Faktur ist : wenn eine Einheit der dividuellen Gliederung zusammenfällt mit einer Handlung der Hand z. B. Stein zu Stein [...] Faktur ist die Kennzeichnung der Entstehung [...]. Bei uns Bildnern wird es sich in

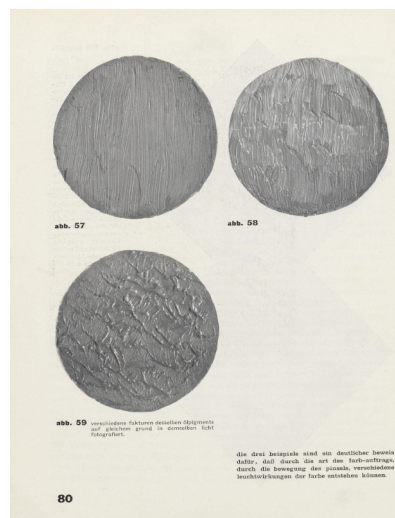
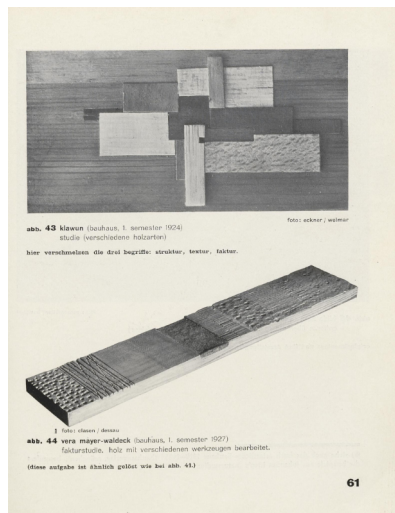


Fig. 7
Trois exemples de facture picturale induite par le mouvement du pinceau illustrés dans : László Moholy-Nagy, *Von Material zu Architektur*, Munich : Albert Langen, 1929, p. 61, ill. 43–44
Crédit photo : Public Domain ; Bibliothèque de l'Université de Heidelberg

Fig. 8
László Moholy-Nagy, *Von Material zu Architektur*, Munich : Albert Langen, 1929, p. 80, ill. 57–59
Crédit photo : Public Domain ; Bibliothèque de l'Université de Heidelberg

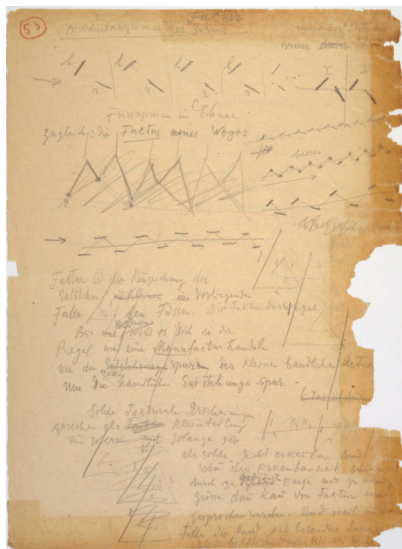


Fig. 9
Paul Klee, *Bildnerische Gestaltungslehre : I.4 Gliederung* [Théorie de la mise en forme picturale : I.4 Structure], s. d., crayon sur papier, 32,2 x 23,5 cm, Zentrum Paul Klee, Berne, n° inv. BG I.4/78
© Zentrum Paul Klee, Berne, archives d'images

Fig. 10
Paul Klee, *Statisch-dynamische Spannung* [Tension statico-dynamique], 1927, 240, gouache et aquarelle sur papier sur carton, 23,5 x 34,5 cm, lieu inconnu
Crédit photo : Zentrum Paul Klee, Berne, archives

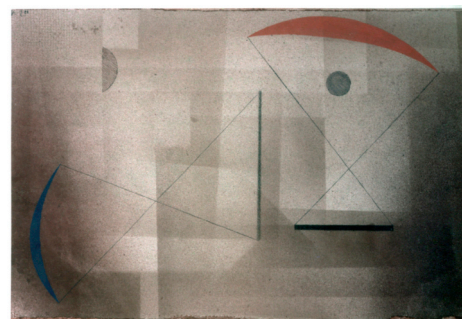
Fig. 11
Paul Klee, *Pierrot lunaire*, 1924, 257, aquarelle, papier sur carton, 30,5 x 37,5 cm, The Honolulu Museum of Art. Gift of Geraldine P. and Henry B. Clark, Jr., on the occasion of their 40th wedding anniversary, 1982
Crédit photo : Zentrum Paul Klee, Berne, archives

der Regel um eine Manufactur handeln um die Spur der kleinen handlichen Activen um die Werk-handliche Entstehungs-spur».³⁸

Cette compréhension de la facture comme « trace d'apparition », comme trace de la genèse de l'œuvre, correspond à la définition de Moholy-Nagy, dont Klee, toutefois, se distancie aussi.³⁹ Pour lui, la facture naît de la coïncidence entre une unité de division structurale et l'action de la main de l'artiste : dans le domaine artistique, elle est essentiellement manuelle. Le peintre allemand insiste sur cet aspect quand il souligne la première partie du terme « Manufactur » et répète l'adjectif « handlich » (FIG. 9). Moholy-Nagy, lui, rejette le caractère artisanal et personnel de l'œuvre d'art : « [...] comparée au processus créateur mental, la question de l'exécution n'a d'importance que dans la mesure où elle doit être parfaitement maîtrisée ; sa nature [...] – personnelle, ou par délégation, manuelle ou mécanique – est indifférente ».⁴⁰ Dans *Malerei, Fotografie, Film* le Hongrois prône ainsi l'idéal d'un art réduit à ses moyens élémentaires – couleurs et surface – et en appelle à une mécanisation du processus créateur. Celle-ci met en question « la prééminence de l'exemplaire unique, produit manuellement, et [...] sa valeur marchande ».⁴¹ Conformément aux impératifs du constructivisme russe, il vise par-là à évacuer de l'œuvre l'individualité, la subjectivité de l'artiste, et à exploiter les nouvelles possibilités créatives offertes par la technique et la science⁴² : la photographie permet par exemple de dépasser les limites de l'œil, « prisonnier des lois de l'association ».⁴³

Klee et Kandinsky paraissent réagir à l'exigence de mécanisation du processus créateur notamment par le procédé de vaporisation des pigments. À Weimar déjà, Klee frotte une brosse chargée de peinture sur une passoire au-dessus du tableau⁴⁴ : les pigments, déposés en mi-

nuscles gouttes sur le support, forment un fond atmosphérique, sans trace de la main de l'artiste. Dès le milieu des années 1920, le peintre utilise de plus en plus cette technique et la conjugue à l'emploi de pochoirs géométriques (FIG. 10).⁴⁵



La combinaison de ces deux procédés lui permet toutefois une adaptation toute relative à la mécanisation artistique préconisée par Moholy-Nagy⁴⁶ : elle n'empêche pas l'introduction de motifs figuratifs et d'anecdotes. *Pierrot lunaire*, 1924, 257 (FIG. 11) et *Golf von Y.*, 1925, 4 évoquent ainsi des montagnes ou une physionomie humaine stylisée. Comme dans le cas de la réduction formelle des moyens picturaux, Klee détourne la mécanisation du processus créateur, censée évacuer de l'œuvre figuration et narrativité, pour exprimer sa vision subjective.⁴⁷

Le décalque à l'huile, malgré son aspect mécanique, n'empêche pas non plus Klee de laisser, dans l'œuvre, une trace de l'action de l'artiste. Le peintre l'utilise en effet pour exécuter des motifs anecdotiques, comme dans *Der Seiltänzer*, 1923, 121. Les taches d'encre, survenues durant le délicat processus de décalque, témoignent du faire de l'artiste. En outre,

Fig. 12

Paul Klee, *Po*, 1922, 102, décalque à l'huile et aquarelle sur papier sur carton, 36,5 x 25 cm, Galerie Tamenaga, Tokyo
Crédit photo : Zentrum Paul Klee, Berne, archives

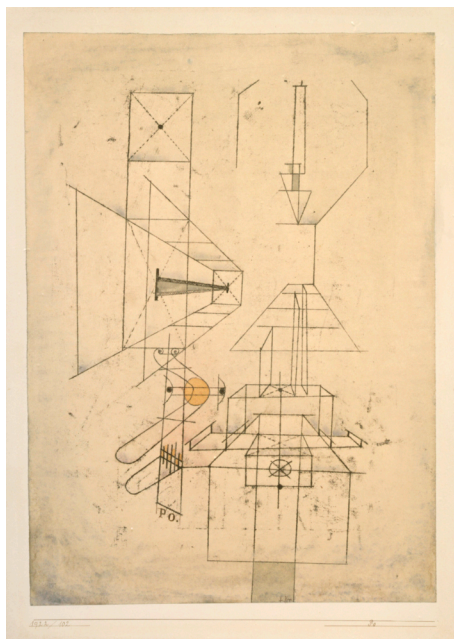
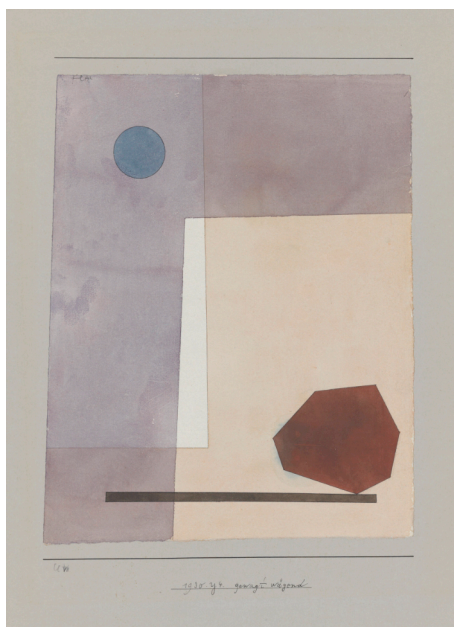


Fig. 13

Paul Klee, *gewagt wägend* [*Pesée osée*], 1930, 144, aquarelle et plume sur papier sur carton, 31 x 24,5/23,5 cm, Zentrum Paul Klee, Berne
© Zentrum Paul Klee, Berne, archives d'images



cette technique comprend une part de hasard que Klee apprécie certainement ; il en use peut-être sciemment pour réaliser *Po*, 1922, 102 (FIG. 12) où il moque l'ingénierisme, l'exactitude et l'aspiration à la rationalité des constructivistes russes.⁴⁸ Le peintre révèle également les aléas de la création avec la technique plus traditionnelle de l'aquarelle : dans *gewagt wägend* (FIG. 13), le bord gauche de l'heptagone brun ne recouvre que partiellement une auréole causée par la chute d'une goutte d'eau. Des variations de couleurs et des traces semblables à des empreintes digitales documentent

l'action créatrice, même si le rendu général de l'œuvre paraît d'abord impersonnel.

L'empâtement prête en outre à de froides compositions linéaires un aspect intuitif, artisanal, presque énigmatique⁴⁹, et opposé au caractère aseptisé et impersonnel des travaux constructivistes. Dans *Artistenbildnis* (FIG. 1), les fines lignes et les formes géométriques se détachent sur un fond noir plastique, préparé avec du gypse ; dans le coin supérieur droit, les touches vertes du pinceau sont visibles. Comme dans *Bunter Blitz*, 1927, 181 ou *Grenzen des Verstandes*, le contraste entre motif linéaire incisif et fond empâté établit une tension matérielle au sein de l'œuvre.⁵⁰ Comme dans le cas de la réduction formelle des éléments picturaux, Klee réagit avec habileté et ironie à la mécanisation du processus créateur prônée par le constructivisme russe et exaltée par Moholy-Nagy. Au caractère rationnel et mécanique de l'art revendiqué par ces derniers, il ne cesse d'opposer le caractère humain de l'œuvre, comme dans son *Pädagogisches Skizzenbuch* : « Das Werk als menschliche Handlung (Genesis) ist, sowohl produktiv als rezeptiv : Bewegung ».⁵¹

CONSTRUCTION, COMPOSITION : À PROPOS DE LA NÉGOCIATION DU RAPPORT RATIONALITÉ/INTUITION DANS LE PROCESSUS CRÉATEUR

Hasard et présence du créateur tiennent une place essentielle dans la pensée artistique de Klee, fondée sur l'idée d'une correspondance entre l'art et la nature.⁵² Puisque l'artiste fait lui-même partie de celle-ci, puisque son œuvre suit des lois de développement naturelles, il doit impérativement étudier la nature pour créer. C'est ce que rappelle l'ouverture de *Wege des Naturstudiums* : « Die Zwiesprache mit der Natur bleibt für den Künstler *conditio sine qua non*. Der Künstler ist Mensch, selber Natur und ein Stück Na-

tur im Raume der Natur ».⁵³ La croissance organique sert donc de leçon primordiale à Klee : celui-ci conçoit le processus créateur comme le passage graduel de la construction – organisation initiale, « pure et logique »⁵⁴, des éléments picturaux – à la composition. Par cette appellation, Klee entend souligner sa conception du tableau comme ensemble de forces formatrices, en action, par opposition à un agencement de formes définitives.⁵⁵ À la manière d'une œuvre de la nature, l'œuvre du peintre se comprend comme un processus, non comme une fin.

La distinction entre construction et composition fait l'objet de débats, dès 1921, au sein de l'Institut de la Culture artistique (InKhouK), important centre moscovite d'élaboration du constructivisme.⁵⁶ Pour les artistes qui s'y réunissent autour de Rodtchenko, la composition artistique désigne un arrangement d'éléments plastiques soumis à des règles de proportion, d'équilibre, d'harmonie – la composition dite classique – ou à la volonté libre de l'artiste – la composition dite moderniste. Dans les deux cas, le jugement individuel du créateur joue un rôle déterminant. À ce principe de production artistique subjectif, les constructivistes moscovites entendent substituer la construction, définie par Rodtchenko comme un système « grâce auquel un objet est exécuté en utilisant fonctionnellement le matériau ; le but recherché étant fixé à l'avance [...] ».⁵⁷ Identique dans les domaines de l'art et de l'ingénierie, le principe constructif se comprend comme l'organisation respectueuse, franche et économe du matériau.⁵⁸ Au Bauhaus, Klee réaffirme sans cesse l'importance du dialogue entre l'art et la nature pour l'opposer, plus ou moins directement, au rapprochement de l'art et de la technique, fondement du constructivisme russe institué dès 1923 comme devise de l'école de Gropius. Dans sa conférence d'Iéna, il dé-

fini justement le processus créateur comme un développement organique, incrémental de l'œuvre : contrairement aux constructivistes, il ne suit pas un plan établi à l'avance, mais admet largement le hasard dans le processus de composition.⁵⁹

Ce faisant, Klee accorde une grande importance au contenu de l'œuvre et à l'intériorité de l'artiste. À de nombreuses reprises, il insiste en effet sur le désir d'expression de ce dernier.⁶⁰ À l'origine de toute œuvre se trouve l'étincelle créatrice, mystérieuse et profondément intime : « Die Geschichte des Werkes, welches in erster Linie Genesis ist, kann in kurzen Zügen beschrieben werden als ein geheimer Funke von irgendwo her, welcher glimmend des Menschen Geist entzündet, des Menschen Hand bewegt und von da aus als Bewegung der Materie übermittelt wird, Werk wird ».⁶¹ Klee défend ostensiblement cette vision romantique de l'acte créateur tout au long des années 1920 pour l'opposer à la rigueur et à l'objectivité revendiquées par le constructivisme. Selon lui, l'artiste peut parfois passer « un peu à côté de l'ultime exactitude »⁶² et dépasser les limites logiques du possible.⁶³ Dans son dernier cours de 1922, il attaque violemment, mais sans le nommer, le néoplasticisme et doit certainement penser aussi au constructivisme russe. Klee leur reproche d'accorder trop d'importance à la rationalité dans le processus créateur et précise sa propre compréhension de la fonction de la loi dans l'art et dans la nature : « 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 [...] ab-

weichen ohne darum unvernünftig zu werden. Dass Gesetze nur gemeinsame Grundlage für Natur und Kunst sind. So konnte man Sätze hören wie: [...] nur die drei Primären Blau Gelb Rot in ihrer vollkommensten Reinheit anwenden! [...] Ich möchte also warnen vor einer solchen Gesetzlichen Verarmung [...] ».⁶⁴

Loin d'opposer liberté créatrice et lois naturelles et picturales, Klee reconnaît l'utilité de la rationalité, de la théorie et du calcul comme base du travail artistique et comme auxiliaire dans le processus de création.⁶⁵ En revanche, il décaprouve un emploi exclusif de la loi, inhibiteur de l'inspiration⁶⁶, qu'il reproche à la démarche constructiviste : selon lui, la synthèse nécessaire à l'œuvre d'art ne naît que de l'introspection de l'artiste, de la connaissance interne de l'objet, de l'intuition.⁶⁷ Ainsi Klee renvoie-t-il explicitement au constructivisme dans son article *exakte versuche im bereich der kunst* paru en 1928 dans le journal *bauhaus* : « wir konstruieren und konstruieren und doch ist intuition immer noch eine gute sache. man kann ohne sie beträchtliches, aber nicht alles. man kann lange tun, mancherlei und vielerlei tun, wesentliches tun, aber nicht alles. wo die intuition der exakten forschung sich verbindet, beschleunigt sie den fortschritt der exakten forschung zum vorsprung. durch intuition beflügelte exaktheit ist zeitweise überlegen [...] man belegt, begründet, stützt, man konstruiert, man organisiert ; gute dinge. Aber man gelangt nicht zur totalisation ».⁶⁸ Comme Kandinsky, qui semble concéder à contrecœur un statut artistique aux constructions spatiales russes, Klee doit certainement considérer avec suspicion l'art ingénieuriste des constructivistes ; pour lui en effet, « constructif n'équivaut pas à total ».⁶⁹

À la démarche rationnelle et mécaniste des constructivistes, Klee oppose donc un développement organique de l'œuvre incluant nécessairement l'intui-

tion : sans régulation – paradoxale ! – de la rationalité par cette dernière, l'artiste n'obtient qu'une forme morte.⁷⁰ Pour le peintre, les constructivistes russes commettent cette erreur. Dans ses notes pour la rédaction d'*exakte versuche im bereich der kunst*, Klee prend clairement leurs constructions comme exemple du formalisme, opposé à sa propre forme vivante : « Formalismus ist Form ohne Funktion. Wir sehen heute um uns allerhand exakte Formen, Dreiecke, Kreise und aller hand verarbeitetes wie Drähte an der Stange, Dreiecke auf der Stange, Kreise an Hebeln, Cylinder, Kugeln, Kuppeln, Kuben mehr oder weniger erhoben und in gegenseitigem Zusammenwirken. Das Auge frisst diese Dinge nolens volens [...]. Bewundert werden sie von den vielen uneingeweihten, von den Formalisten. Dagegen die lebendige Form! »⁷¹ Pour Klee, l'artiste n'est pas un ingénieur, il ne vise pas la construction de structures exactes ou l'élaboration de machines.⁷² Le nouveau statut artistique forgé par le constructivisme russe – l'artiste-ingénieur – associe deux objectifs inconciliables, deux démarches profondément opposées dans la pensée de Klee. En 1928 encore, celui-ci revendique, de façon provocatrice, la notion romantique de génie créateur.⁷³

Le peintre allemand tient l'objectivité absolue dans l'art pour impossible, car l'œuvre, si elle suit la loi, la surpasse en même temps : « Das Werk wächst nach seiner Art auf gemeinsamen, allgemeingültigen Regeln, aber es ist nicht die Regel [...]. Das Werk ist nicht Gesetz, es ist beim Gesetz [...] ».⁷⁴ L'imaginaire, la subjectivité de l'artiste permet ce dépassement ; il s'agit donc de trouver un équilibre entre rationalité et intuition dans le processus créateur.⁷⁵ Les constructivistes russes recherchent un art dépouillé de toute subjectivité, absolument rationnel : cet idéal paraît à Klee tout aussi inatteignable que celui du vol et de l'apesanteur.

Dès lors, aux yeux du peintre, l'*hybris* des constructivistes se révèle double. Ses œuvres qui thématisent ironiquement l'élévation pathétique de l'homme et l'ineluctabilité de la chute constituent simultanément un commentaire métaphorique de l'orgueil rationaliste des constructivistes. Le peintre semble affirmer cette position dans son tableau *Grenzen des Verstandes* (FIG. 14), dont *exakte versuche im bereich der kunst*, paru une année plus tard, semble un commentaire.⁷⁶ La raison de l'artiste construit, se dresse dans les airs, mais atteint rapidement son *sum-mum*. Une seule ligne, très fine, s'échappe de la structure et parvient tout juste au cercle rougeâtre, sans toutefois le rencontrer pleinement. Au rationalisme des constructivismes exalté au Bauhaus, Klee répond : *la raison a ses limites*.

évolution formelle et conceptuelle de la ligne ; compréhension des concepts de tension, de statique, de dynamique et d'équilibre dans la peinture ; exploration de la notion de dématérialisation et de l'aspiration utopiste à l'envol dans le travail artistique ; conception du processus créateur.

3 Cf. notamment BF/5 ; BF/97 ; Klee 1920, pp. 119, 122 ; Klee 1923, p. 125 ; Klee 1924, pp. 50–53 ; Klee 1928a, p. 131. La croyance de Klee à une fonction politique et sociale de l'art, telle qu'exprimée dans une lettre à Alfred Kubin en 1919, se révèle fugace : cf. Wick 2004, pp. 7–10.

4 Gassner 1992, p. 110. Cf. Hermann 1988, pp. 9, 13 et Rodtchenko 1920, p. 117.

5 Gabo/Pevsner 1920, pp. 316–317 ; Moholy-Nagy 1928, p. 73.

6 Berlin 1922, pp. 3–4, 13. Bien que Tatline ne se revendique pas constructiviste, il s'avère essentiel pour le développement du constructivisme russe : Marcadé 2007, p. 259.

7 Cf. notamment Kassák/Moholy-Nagy 1922, [s. p.] ; Hemken 1991, [s. p.] ; Arp/Lissitzky 1925, p. XI. Moholy-Nagy 1929, p. 132 décrit une « monomanie technique » des constructivistes russes.

8 Hemken 1991, [s. p.].

9 Kassák/Moholy-Nagy 1922, [s. p.]. En 1925, Arp et Lissitzky définissent l'expressionnisme comme un mélange de cubisme et de futurisme, comme le « hachis, le mystique beefsteak allemand », et exemplifient cette démarche artistique par une œuvre de Klee : Arp/Lissitzky 1925, pp. VIII et 46.

10 Weimar 1923, pp. 7, 9, 12–13.

11 Cf. Baqué 1997, pp. 10–12, 17–19 ; Hemken 1991, [s. p.] ; Moholy-Nagy 1922, p. 120 ; Moholy-Nagy 1925, pp. 76, 94 ; Moholy-Nagy 1928, pp. 12–16 ; Moholy-Nagy 1929, pp. 8, 88.

12 Steler 1968, pp. 244–245 ; Baqué 1997, pp. 35, 40–41.

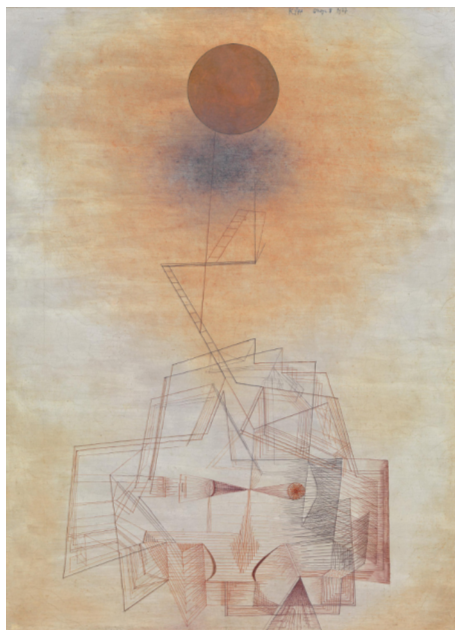
13 Wiese 1980, p. IX.

14 Okuda 1999, p. 336.

15 Hemken 1991, [s.p.].

16 Klee 1988, n° 834, p. 274. Si Klee tient un journal depuis ses 18 ans et jusqu'en 1918, il convient de rappeler qu'il procède à un remaniement ultérieur de ses manuscrits : cf. Geelhaar 1979 ; Bonnefoit 2013, pp. 132–133.

Fig. 14
Paul Klee, *Grenzen des Verstandes* [Les limites de la raison], 1927, 298, crayon, huile et aquarelle sur toile préparée, cadre original, 56,2 x 41,5 cm, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Munich, Pinakothek der Moderne, Munich, legs Theodor et Woty Werner © Pinakothek der Moderne, Munich



1 Cf. principalement Okuda 1999 ; Hoffmann 2008 ; Bonnefoit 2010 ; Bonnefoit 2013, pp. 19–26, 48 ; Baumgartner/Hoberg/Hopfengart 2015 ; Klingsöhr-Leroy 2016 ; Bonnefoit 2017 ; Bonnefoit 2018a ; Bonnefoit 2018b ; Kase 2018a.

2 Cet article présente certaines réflexions développées dans un mémoire de master (Cornali 2019) examinant la réception de l'art et des conceptions constructivistes russes chez Paul Klee au Bauhaus selon quatre modalités :

- 17 Wick 2004, p. 11.
- 18 Klee 1988, n° 857, pp. 292–294. Cf. Baumgartner 2015, pp. 268–269.
- 19 Bäschmann 2000, pp. 118–119.
- 20 *Ibid.*, p. 118 ; Hermann 1988, p. 11.
- 21 Moholy-Nagy 1929, pp. 87–88.
- 22 Moholy-Nagy 1925, pp. 69–70.
- 23 Moholy-Nagy 1929, pp. 187–188.
- 24 Par exemple *Konstruktion IX* (1922) de Moholy-Nagy (reproduite dans le catalogue de l'exposition Weimar 1923, p. 194) ou *Construction spatiale n° 14* (1920) de Rodtchenko.
- 25 De Stijl contribue aussi à l'élan général d'élémentarisation, sans toutefois faire usage des formes géométriques mêmes : cf. Bäschmann 2000, pp. 118–119. Dès l'été 1921, Moholy-Nagy s'intéresse à l'emploi de formes géométriques et de couleurs primaires : Botar 2010, p. 84. En outre, Kandinsky procède aussi à une élémentarisation de la peinture : Kandinsky 1923, p. 26, ramène déjà la question de la forme aux trois éléments plans fondamentaux (cercle, carré, triangle). Kandinsky rapporte certainement de sa collaboration en Russie avec les constructivistes l'idée d'établir une science de l'art et de poser les règles formelles de la peinture.
- 26 Klee titre généralement ses œuvres à la fin de leur création. Dans sa conférence d'Iéna, il explique l'émergence du lien à l'objet par l'exemple d'un tableau en cours de réalisation qu'une tierce personne assimile au portrait *non ressemblant* d'un oncle : Klee 1924, pp. 57–60.
- 27 Moholy-Nagy 1925, p. 77.
- 28 Dans *Grundbegriffe der neuen gestaltenden Kunst*, van Doesburg qualifie d'« inexactes » les œuvres employant des moyens définis comme auxiliaires (symboles, représentations, tendances associées à des sentiments ou des pensées) : Doesburg 1925, pp. 28–30. Au sujet de ce détournement supplémentaire du langage géométrique par Klee, cf. Cornali 2019, pp. 63–64, 67, 84.
- 29 Si bien que l'on pourrait parler, dans le cas de ce déterminisme matériel, d'un *material turn* avant la lettre selon Bonnefoit 2018a, pp. 2–3, 6. Cf. également Cough 2005, p. 12 et Bonnefoit 2018b, p. 120. Le peintre et théoricien letton Vladimir Markov aborderait la notion russe de facture dès 1910 : cf. Gassner 1992, p. 133 et Marcadé 2007, pp. 165–166.
- 30 Cough 2005, p. 12. Sur la conception de la facture au sein de l'avant-garde russe prérévolutionnaire : Wünsche 2011, pp. 139–145.
- 31 Rodtchenko 1921, pp. 121–122. Sur ses procédés de traitement de la surface du tableau, cf. notamment : Rodtchenko 1920, p. 117 ; Hermann 1988, pp. 11–12 ; Lavrentiev 1988, p. 19.
- 32 Rodtchenko 1920, p. 117 : la facture doit suivre la même progression que la forme vers une rationalisation. Au sujet du rejet de la facture par Rodtchenko, cf. Gassner 1992, p. 135 et Hermann 1988, p. 13.
- 33 Lodder 1992, p. 102 ; Gassner 1992, pp. 125, 137–138 ; Cough 2005, p. 12.
- 34 Bonnefoit 2022, pp. 41–43 ; Baumgartner 2005 ; Kersten/Okuda 1995b. Cf. également Kandinsky 1926, pp. 58–59.
- 35 Cf. BF/108. Le parallèle est établi dans Bonnefoit 2018a, p. 8.
- 36 Kersten/Okuda 1995b, pp. 194–195 ; Baumgartner 2005, p. 90.
- 37 Moholy-Nagy 1929, p. 33. Sur l'importance de la facture en peinture selon Moholy-Nagy : *Ibid.*, pp. 78–85. Bonnefoit 2018a, p. 9, insiste sur l'intérêt du Hongrois pour le matériau, et en souligne l'importance pour ce qu'elle définit comme un *material turn* avant la lettre.
- 38 BG I. 4/77–78.
- 39 Kersten/Okuda 1995a, pp. 1–3, montre ainsi comment Klee intègre le concept de facture à sa théorie artistique par une étroite association au rythme pictural établie sur la base d'un écrit du chirurgien Theodor Billroth. Baumgartner 2005, pp. 91–92, compare les compréhensions de la facture chez Klee et Moholy-Nagy.
- 40 Moholy-Nagy 1925, p. 91.
- 41 Moholy-Nagy 1925, pp. 89–90. Cf. également *Ibid.*, p. 68 : Moholy-Nagy considère les moyens de création manuels (crayon, pinceau) comme insuffisants car incapables de rendre l'essence du mouvement ou de conserver une image détaillée du monde.
- 42 En 1922, il commande ainsi des tableaux par

- téléphone : Baqué 1997, p. 24. *Die Kunstisten* semble saluer cet épisode : Arp/Lissitzky 1925, pp. IX–X.
- 43 Moholy-Nagy 1925, pp. 68–69.
- 44 Baumgartner/Hoberg/Hopfengart 2015, p. 150. Kandinsky n'emploie la vaporisation que dès 1927, et combine cette technique au pochoir à partir de 1928 : Endicott Barnett 2015, p. 265.
- 45 Sur l'emploi de pochoirs, cf. Bonnefoit 2010, p. 170 ; Bonnefoit 2018b, p. 128. *Malerei, Fotografie, Film* prône l'emploi du pochoir comme outil technique de production mécanique (Moholy-Nagy 1925, pp. 89–90) et Rodtchenko revendique la substitution du pochoir au pinceau dès 1921 (Rodtchenko 1921, pp. 121–122).
- 46 Moholy-Nagy 1929, pp. 88–89 reconnaît dans la vaporisation employée par les constructivistes un désir intuitif de sublimer le pigment.
- 47 La vaporisation lui permet en outre d'employer le pigment coloré en réaction au photogramme, limité aux niveaux de gris : cf. Kase 2018b, pp. 65–66.
- 48 Cf. Bonnefoit 2018b.
- 49 Kase 2018a, p. 307.
- 50 Kase 2018b, p. 67. Pour Kase, la facture empâtée de ces œuvres pourrait indirectement renvoyer aux discussions sur la facture initiée par Ernst Kallai en 1927 dans *Malerei und Fotografie*.
- 51 Klee 1925, p. 23. Au sujet du mouvement productif et réceptif dans la pensée de Klee, cf. Eggelhöfer 2012, pp. 170–171, 196–216.
- 52 Cf. notamment Klee 1924, pp. 50–53.
- 53 Klee 1923, p. 124. Cf. Baumgartner 2015, pp. 271–275, sur le parallèle entre croissance naturelle et création artistique. Même à Dessau, où il rationalise sa conception de l'image, Klee reste fidèle au principe de croissance énergétique.
- 54 Klee 1923, pp. 57–58.
- 55 Klee 1924, p. 64.
- 56 À ce sujet : Cough 2005, pp. 25–27, 30–56. Sur l'InKhouK et le Groupe de travail constructiviste de l'InKhouK, voir Khan Magomedov 2013, notamment pp. 53–74 et 100–173.
- 57 Rodtchenko 1921, p. 123. Cette définition est adoptée comme base du programme du Groupe de Travail des Constructivistes : *Ibid.*, p. 56.
- 58 Rodtchenko 1921, p. 122. Cf. également Cough 2005, p. 39 et Hermann 1988, p. 12. Au Bauhaus, Moholy-Nagy reprend la différence entre composition et construction, et la fonde principalement sur le fait que cette dernière suit un plan établi à l'avance : Moholy-Nagy 1929, p. 71.
- 59 Notamment l'apparition fortuite de l'objet : cf. Klee 1924, pp. 58–60. L'idée se trouve déjà dans Klee 1988, n° 840, pp. 280–281 et n° 857, pp. 292–294 ; BF/152.
- 60 Cf. notamment BF/5, et BG I. 2/22 (27.11.1923). Au sujet de l'importance du contenu, cf. par exemple BG II. 5/42.
- 61 BF/98. La même idée est déjà exposée dans Klee 1920, pp. 120–121.
- 62 BF/175.
- 63 BG II. 5/55.
- 64 BF/187–188.
- 65 Cette idée se trouve déjà dans Klee 1988, n° 536, pp. 179–180 ; BF/58–59 ; Klee 1924, p. 66.
- 66 Klee 1988, n° 636, p. 214 expose une idée similaire. Pour Kandinsky aussi, les formules représentent un frein dangereux de la sensibilité : Kandinsky 1926, pp. 32–33.
- 67 Klee 1923, p. 125 expose cette conception sous la forme de deux chemins de connaissance non optiques de l'objet qui complètent la voie opticophysique. Dans la conférence d'Iéna, l'idée d'introspection est exprimée par la métaphore du tronc de l'arbre pour parler du rôle de l'artiste : Klee 1924, p. 51.
- 68 Klee 1928a, pp. 130–131. Hoffmann 2008, p. 70 ; Werckmeister 2018, p. 12 : Klee s'oppose ici à Moholy-Nagy (dont le programme paraît dans le même numéro de *bauhaus*) et à la ligne directrice fonctionnaliste instaurée au Bauhaus par Hannes Meyer.
- 69 Klee 1928a, p. 131 (cf. Klee 1928b, p. 50 pour la citation en français). Kandinsky 1926, pp. 122, 124–126, concède au travail des constructivistes le statut d'art en raison de l'absence de but pratique dans les constructions pures.
- 70 Klee définit aussi le formalisme dans BG I. 2/31 (27.11.1923) pour montrer l'importance de se concentrer sur la mise en forme et non sur la forme dans le processus créateur.

71 BG A/38.

72 BG A/33. L'idée se trouve déjà dans BF/97.

73 Klee 1928a, p. 131. Il semble s'opposer particulièrement à Moholy-Nagy, qui rejette nettement cette notion, considérant que tout homme sain d'esprit peut donner forme à ses sensations dans un matériau : Moholy-Nagy 1929, pp. 14, 91.

74 BG A/36. Cf. notamment Kase 2018b, pp. 61, 64.

75 Sur l'équilibre entre intuition et rationalité : Buderer 1990, pp. 19–21. Kandinsky défend un point de vue similaire dans *Punkt und Linie zu Fläche* : Kandinsky 1926, pp. 19–20, 144. En outre, l'intuition ne semble pas avoir été totalement rejetée au Bauhaus : Moholy-Nagy l'admet dans le processus de construction, van Doesburg la mentionne pour en préconiser le contrôle constant par la raison : Doesburg 1925, p. 22.

76 Cf. Werckmeister 2018, p. 4, qui met pertinemment en lien cette œuvre avec un passage du programme établi par Gropius pour le Bauhaus en 1923, où le terme « Verstand » apparaît. *Grundbegriffe der neuen gestaltenden Kunst* aurait également pu souffler ce mot à Klee pour le titre de son œuvre : Doesburg 1925, p. 22.

BIBLIOGRAPHIE

Arp/Lissitzky 1925

Hans Arp et El Lissitzky, *Les ismes de l'art* : 1914–1924, [1925], Baden : L. Müller, 1990.

Baqué 1997

Dominique Baqué, « Écritures de la lumière », dans : *László Moholy-Nagy. Peinture, photographie, film et autres écrits sur la photographie*, Nîmes : J. Chambon, 1997, pp. 8–66.

Bätschmann 2000

Oskar Bätschmann, « Grammatik der Bewegung. Paul Klees Lehre am Bauhaus », dans : *Paul Klee: Kunst und Karriere* [actes du colloque international, Berne, 17.10.1998], éd. par Oskar Bätschmann et Josef Helfenstein, Berne : Stämpfli, 2000, pp. 107–124.

Baumgartner 2005

Michael Baumgartner, « Gliederung », dans : *Paul Klee. Die Kunst des Sichtbarmachens. Materialien zu Klees Unterricht am Bauhaus* [cat. exp. Seedamm Kulturzentrum, Pfäffikon, 14.5.–30.7.2000], Berne/Wabern : Benteli, 2005, pp. 87–94.

Baumgartner 2015

Michael Baumgartner, « Paul Klees Naturkosmologie: Strukturanalyse und imaginäre Morphologie », dans : *Klee & Kandinsky : Nachbarn, Freunde, Konkurrenten* [cat. exp. Zentrum Paul Klee, Berne ; Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München], éd. par Michael Baumgartner, Annegret Hoberg et Christine Hopfengart, Munich : Prestel, 2015, pp. 268–279.

Baumgartner/Hoberg/Hopfengart 2015

Michael Baumgartner, Annegret Hoberg et Christine Hopfengart (éds.), *Klee & Kandinsky : Nachbarn, Freunde, Konkurrenten* [cat. exp. Zentrum Paul Klee, Berne ; Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München], Munich : Prestel, 2015.

Berlin 1922

Commissariat russe du peuple à l'éducation (éd.), *Erste Russische Kunstausstellung* [cat. exp. Galerie van Diemen, Berlin, 1922], reprint éd. par Eberhard Roters, Cologne : W. König, 1988.

BF

Paul Klee, *Bildnerische Formlehre*, [1921–1922], disponible en ligne sur le site du Zentrum Paul Klee à l'adresse URL : www.kleegestaltungslehre.zpk.org (dernière consultation, 22.9.2022).

BG

Paul Klee, *Bildnerische Gestaltungslehre*, [1923–1930], disponible en ligne sur le site du Zentrum Paul Klee à l'adresse URL : www.kleegestaltungslehre.zpk.org (dernière consultation, 22.9.2022).

Bonnefoit 2010

Régine Bonnefoit, « Le Bauhaus et la Russie », in : *La Russie et l'Occident : relations interculturelles et artistiques au temps des révolutions russes* [actes du

colloque tenu à l'Université de Lausanne, 20–21.3.2009], éd. par Ivan Foletti, Rome : Viella, 2010, pp. 151–180.

Bonnefoit 2013

Régine Bonnefoit, *Paul Klee : sa théorie de l'art*, Lausanne : Presses polytechniques et universitaires romandes, 2013.

Bonnefoit 2017

Régine Bonnefoit, « Das Bauhaus und die russische Avantgarde », dans : *Die Revolution ist tot. Lang lebe die Revolution! Von Malewitsch bis Judd, von Deineka bis Bartana* [cat. exp. Kunstmuseum, Berne ; Zentrum Paul Klee, Berne], éd. par Michael Baumgartner et al., Munich/Londres/New York : Prestel, 2017, pp. 54–61.

Bonnefoit 2018a

Régine Bonnefoit, « Materialkonjunktur in der russischen Avantgarde und am Bauhaus », texte de la conférence donnée dans le cadre du colloque interdisciplinaire *Kunst und Material : Repräsentation, Stofflichkeit, Prozesse* organisé par l'Institut suisse d'étude de l'art (SIK-ISEA) et tenu à Zürich le 1.11.2018 (document non publié).

Bonnefoit 2018b

Régine Bonnefoit, « Po, der Ingenieur – Konstruktivistische Ideen im Werk von Paul Klee », dans : *Paul Klee, Konstruktion des Geheimnisses* [cat. exp. Pinakothek der Moderne, Munich], éd. par Oliver Kase, Munich : Hirmer, 2018, pp. 114–131.

Bonnefoit 2022

Régine Bonnefoit, « Das Kunstwerk als <fühlbares Ding> – Theorien zu Materialität, Faktur und Dinglichkeit in der russischen Avantgarde und am Bauhaus », dans : *Kunst und Material. Konzepte, Prozesse, Arbeitsteilungen*, éd. par Roger Fayet et Regula Krähenbühl, Zurich: Scheidegger & Spiess/ SIK-ISEA, 2022, pp. 37–54.

Botar 2010

Oliver A. I. Botar, « László Moholy-Nagys Synthesekonzept von 1922 », dans : *bauhaus global* [actes du colloque des archives du Bauhaus de Berlin, 21–26 septembre 2009], éd. par les archives

du Bauhaus de Berlin, vol. 3, Berlin : Gebr. Mann, 2010, pp. 81–93.

Botar 2014

Oliver A. I. Botar, *Sensing the Future : Moholy-Nagy, die Medien und die Künste*, Baden : L. Müller, 2014.

Buderer 1990

Hans-Jürgen Buderer, « Konstruktion – Intuition », dans : *Paul Klee. Konstruktion, Intuition* [cat. exp., Mannheim, Städtische Kunsthalle], éd. par Hans-Jürgen Buderer, Stuttgart : G. Hatje, 1990, pp. 9–24.

Conio 1987

Gérard Conio (éd.), *Le constructivisme russe : textes théoriques, manifestes, documents*, Lausanne : L'Âge de l'Homme, 1987.

Cornali 2019

Lisa Cornali, *Rencontres et divergences. La réception du constructivisme russe dans l'œuvre et la pensée artistique de Paul Klee au Bauhaus (1921–1931)*, mémoire de master sous la direction de Régine Bonnefoit et Kornelia Imesch Oechslin, Université de Neuchâtel, 2019 (document non publié).

Cough 2005

Maria Cough, *The artist as producer: Russian constructivism in revolution*, Berkeley : University of California Press, 2005.

Doesburg 1925

Theo van Doesburg, *Grundbegriffe der neuen gestaltenden Kunst*, [1925], Mainz : Kupferberg, 1981.

Droste 2007

Magdalena Droste, « Aneignung und Abstossung. Expressive und konstruktive Tendenzen am Weimarer Bauhaus », dans : *Bauhaus-Ideen um Itten, Feininger, Klee, Kandinsky* [cat. exp. Schloßmuseum Murnau], éd. par Brigitte Salmen, Murnau : Schloßmuseum des Marktes Murnau, 2007, pp. 10–31.

Eggelhöfer 2012

Fabienne Eggelhöfer, *Paul Klees Lehre vom Schöpferischen*, Thèse, Université de Berne, 2012.

Eggelhöfer/Keller Tschirren 2012

Fabienne Eggelhöfer et Marianne Keller Tschirren, « Bildnerische Gestaltungslehre », dans : *Meister Klee ! Lehrer am Bauhaus* [cat. exp. Zentrum Paul Klee, Berne ; Fundación Juan March, Madrid], éd. par Fabienne Eggelhöfer, Marianne Keller Tschirren et Wolfgang Thöner, Ostfildern/Berne : Hatje Cantz/ Zentrum Paul Klee, 2012, pp. 41–117.

Endicott Barnett 2015

Vivian Endicott Barnett, « «Meinem lieben Freund von vielen Jahren». Klee und Kandinsky – Arbeiten auf Papier, 1911–1937 », dans : *Klee & Kandinsky : Nachbarn, Freunde, Konkurrenten* [cat. exp. Zentrum Paul Klee, Berne ; Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München], éd. par Michael Baumgartner, Annegret Hoberg et Christine Hopfengart, Munich : Prestel, 2015, pp. 256–267.

Gabo/Pevsner 1920

Naum Gabo et Antoine Pevsner, « Le Manifeste réaliste », [1920], dans : *Le constructivisme russe : textes théoriques, manifestes, documents*, éd. par Gérard Conio, Lausanne : L'Âge de l'Homme, 1987, pp. 315–318.

Gassner 1992

Hubertus Gassner, « Konstruktivisten. Die Moderne auf dem Weg in die Modernisierung », dans : *Die große Utopie : die russische Avantgarde 1915–1932* [cat. exp. Schirn Kunsthalle, Francfort-sur-le-Main], éd. par Bettina-Martine Wolter et Bernhart Schwenk, Francfort : Schirn Kunsthalle, 1992, pp. 109–149.

Geelhaar 1979

Christian Geelhaar, « Journal intime oder Autobiographie ? Über Paul Klees Tagebücher », dans : *Paul Klee. Das Frühwerk. 1883–1922* [cat. exp. Städtische Galerie im Lenbachhaus, Munich], éd. par Armin Zweite, Munich : Städtische Galerie im Lenbachhaus, 1979, pp. 246–260.

Hemken 1991

Kai-Uwe Hemken, « Weltharmonie und Kraftsystem. Das «Buch neuer Künstler» (1922) als Bildmanifest des ungarischen Konstruktivismus », dans : Lajos Kassák et László Moholy-Nagy, *Buch neuer Künstler*, [1922], Baden : L. Müller, 1991, [s. p.].

Hermann 1988

Brigitte Hermann, « Introduction », dans : *Alexandre Rodtchenko. Écrits complets sur l'art, l'architecture et la révolution*, trad. du russe par Bernadette du Crest, éd. par Brigitte Hermann, Paris : P. Sers, 1988, pp. 9–14.

Hoffmann 2008

Tobias Hoffmann, « «Mondrian : er ist ja recht eigentlich der Gott des Bauhauses und Doesburg ist sein Prophet». Konstruktivismus am Bauhaus », dans : *Bauhausstil oder Konstruktivismus ?* [cat. exp. Museum für Konkrete Kunst, Ingolstadt], éd. par Tobias Hoffmann, Cologne : Wienand, 2008, pp. 61–80.

Khan Magomedov 2013

Sélim O. Khan Magomedov, *L'InkhoulK : naissance du constructivisme*, Gollion : Infolio, 2013.

Kandinsky 1923

Vassily Kandinsky, « Grundelemente der Form », dans : *Staatliches Bauhaus Weimar 1919–1923* [cat. exp. Weimar, 15.8.–30.9.1923], éd. par Walter Gropius, Weimar/Munich : Bauhaus d'État/Karl Nierendorf, 1923, p. 26.

Kandinsky 1926

Vassily Kandinsky, *Point et ligne sur plan : contribution à l'analyse des éléments de la peinture*, [1926], éd. par Philippe Sers, Paris : Gallimard, 2013.

Kase 2018a

Oliver Kase (éd.), *Paul Klee, Konstruktion des Geheimnisses* [cat. exp. Pinakothek der Moderne, Munich], Munich : Hirmer, 2018.

Kase 2018b

Oliver Kase, « Seele oder Technik, Individuum oder Kollektiv – Paul Klee und die Diskussion um die Malerei am Bauhaus », dans : *Paul Klee, Konstruktion des Geheimnisses* [cat. exp. Pinakothek der Moderne, Munich], éd. par Oliver Kase, Munich : Hirmer, 2018, pp. 56–71.

Kassák/Moholy-Nagy 1922

Lajos Kassák et László Moholy-Nagy, *Buch neuer Künstler*, [1922], Baden : L. Müller, 1991.

Kersten/Okuda 1995a

Wolfgang Kersten et Osamu Okuda, « Klees Wahlverwandschaft mit Theodor Billroth », dans : *Neue Zürcher Zeitung*, n° 17, 21.10.1995, pp. 1–4.

Kersten/Okuda 1995b

Paul Klee. *Im Zeichen der Teilung* [cat. exp., Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, 21.1.–17.4.1995; Staatsgalerie Stuttgart, 29.4.–23.7.1995], éd. par Wolfgang Kersten et Osamu Okuda, Stuttgart : G. Hatje, 1995, pp. 193–204.

Klee 1920

Paul Klee, « Schöpferische Konfession », [1920], dans : *Schriften, Rezensionen und Aufsätze*, éd. par Christian Geelhaar, Cologne : DuMont, 1976, pp. 118–122.

Klee 1923

Paul Klee, « Wege des Naturstudiums », [1923], dans : *Schriften, Rezensionen und Aufsätze*, éd. par Christian Geelhaar, Cologne : DuMont, 1976, pp. 124–126.

Klee 1924

Paul Klee, « Vortrag in Jena », [1924], dans : *Paul Klee in Jena 1924 : der Vortrag* [cat. exp. Stadtmuseum Göhre, Iéna], éd. par Thomas Kain, Iéna : Kunsthistorisches Seminar, 1999, pp. 48–69.

Klee 1925

Paul Klee, *Pädagogisches Skizzenbuch*, Munich : Albert Langen Verlag, 1925.

Klee 1928a

Paul Klee, « exakte versuche im bereich der kunst », [1928], dans : *Schriften, Rezensionen und Aufsätze*, éd. par Christian Geelhaar, Cologne : DuMont, 1976, pp. 130–132.

Klee 1928b

Paul Klee, « Recherches exactes dans le domaine de l'art », [1928], dans : *Théorie de l'art moderne*, éd.

par Pierre-Henri Gonthier, Paris : Gallimard, 2015, pp. 48–55.

Klee 1988

Paul Klee, *Tagebücher 1898–1918, Textkritische Neuedition*, éd. par Wolfgang Kersten, Berne/ Stuttgart : Kunstmuseum Bern/Hatje, 1988.

Klingsöhr-Leroy 2016

Cathrin Klingsöhr-Leroy, « En équilibre. Paul Klee au Bauhaus », dans : *Paul Klee, l'ironie à l'œuvre* [cat. exp. Centre Pompidou, Paris], éd. par Angela Lampe, Paris : Éditions du Centre Pompidou, 2016, pp. 126–133.

Lavrentiev 1988

Alexandre N. Lavrentiev, « La poétique de l'expérimentation », dans : *Alexandre Rodtchenko. Écrits complets sur l'art, l'architecture et la révolution*, éd. par Brigitte Hermann, Paris : P. Sers, 1988, pp. 17–20.

Lodder 1992

Christina Lodder, « Der Übergang zum Konstruktivismus », dans : *Die große Utopie : die russische Avantgarde 1915–1932* [cat. exp. Schirn Kunsthalle, Francfort-sur-le-Main], éd. par Bettina-Martine Wolter et Bernhart Schwenk, Francfort : Schirn Kunsthalle, 1992, pp. 95–108.

Marcadé 2007

Jean-Claude Marcadé, *L'avant-garde russe, 1907–1927*, Paris : Flammarion, 2007.

Moholy-Nagy 1922

László Moholy-Nagy, « Production – reproduction », [1922], dans : *László Moholy-Nagy. Peinture, photographie, film et autres écrits sur la photographie*, Nîmes : J. Chambon, 1997, pp. 120–123.

Moholy-Nagy 1925

László Moholy-Nagy, « Peinture, photographie, film », [1925], dans : *László Moholy-Nagy. Peinture, photographie, film et autres écrits sur la photographie*, Nîmes : J. Chambon, 1997, pp. 67–117.

Moholy-Nagy 1928

László Moholy-Nagy, « Nouvelles méthodes en photographie », [1928], dans : *László Moholy-Nagy. Peinture, photographie, film et autres écrits sur la photographie*, Nîmes : J. Chambon, 1997, pp. 158–165.

Moholy-Nagy 1929

László Moholy-Nagy, *Von Material zu Architektur*, [1929], Mainz : F. Kupferberg, 1968.

Okuda 1999

Osamu Okuda, « Versinkende Villen – aufsteigende Baracken. Paul Klee und die Bauhaus-Debatten über den Konstruktivismus », dans : *Aufstieg und Fall der Moderne* [cat. exp. Schloßmuseum Weimar], éd. par Rolf Bothe et Thomas Föhl, Ostfildern : Hatje Cantz, 1999, pp. 336–343.

Rodtchenko 1920

Alexandre Rodtchenko, « Tout est expériences », [1920], dans : *Alexandre Rodtchenko. Écrits complets sur l'art, l'architecture et la révolution*, éd. par Brigitte Hermann, Paris : P. Sers, 1988, pp. 117–119.

Rodtchenko 1921

Alexandre Rodtchenko, « La Ligne », [1921], dans : *Alexandre Rodtchenko. Écrits complets sur l'art, l'architecture et la révolution*, éd. par Brigitte Hermann, Paris : P. Sers, 1988, pp. 121–123.

Steler 1968

Otto Steler, « Umriss eines schöpferischen Experiments », dans : *László Moholy-Nagy. Von Material zu Architektur*, [1929], Mainz : F. Kupferberg, 1968, pp. 243–248.

Weimar 1923

Walter Gropius (éd.), *Staatliches Bauhaus Weimar 1919–1923* [cat. exp. Weimar, 15.8.–30.9.1923], Weimar/Munich : Bauhaus d'État/Karl Nierendorf, 1923.

Werckmeister 2018

Otto K. Werckmeister, « Klees Grenzen des Verstandes », dans : *Zwitscher-Maschine. Journal on Paul Klee/Zeitschrift für internationale Klee-Studien*, n° 5, 2018, pp. 4–16. Disponible en ligne à l'adresse

URL : <https://www.zwitscher-maschine.org/grenzen-des-verstandes> (dernière consultation, 22.9.2022).

Wick 2004

Rainer K. Wick, « Paul Klee. Théorie – Art – Enseignement », dans : *Paul Klee. Cours du Bauhaus : Weimar 1921–1922, contributions à la théorie de la forme picturale*, éd. par Claude Riehl et Margaret Penninger, Paris : Hazan, 2004, pp. 5–27.

Wiese 1980

Stephan V. Wiese, « Zwei Standpunkte : Kasimir Malewitsch und das Bauhaus », dans : *Kasimir Malewitsch. Die Gegenstandslose Welt*, [1927], Mainz/Berlin : F. Kupferberg, 1980, pp. V–XIX.

Wünsche 2011

Isabel Wünsche, « Organic visions and biological models in Russian avant-garde art », dans : *Biocentrism and Modernism*, éd. par Oliver A. I. Botar et Isabel Wünsche, Surrey/Burlington : Routledge, 2011, pp. 127–152.

»SCHULZE IST DER PRODUKTIVE.« – HÄNDLER UND SAMMLER AUS CARL EINSTEINS PERSPEKTIVE

KLAUS H. KIEFER

SUMMARY

In seinen Schulze-Satiren revoltierte Carl Einstein 1919 gegen die Abhängigkeit der »freien Künste« von politischen Bedingungen. In Kubismus und primitiver Kunst sieht er die Chance einer ästhetischen Transformation der Gesellschaft. Sein Enthusiasmus überdeckt die Einsicht in die Ökonomisierung der Kunstszene, die mehr und mehr von Kunsthändlern und kapitalstarken Sammlern bestimmt wird. Wie Trophäen einer kulturellen wie kolonialistischen Machtergreifung werden die Werke in bourgeoisen

Salons und Völkerkundemuseen präsentiert. Einsteins utopische Konzeption zerbricht in der Weltwirtschaftskrise und angesichts des aufkommenden Faschismus. In der *Fabrikation der Fiktionen*, die 1932–36 entsteht, reinszeniert er Schulze überlebensgross als den Kapitalisten, der dank seiner Wirtschaftsmacht Künstler und Intellektuelle in Abhängigkeit hält und eine Kunst favorisiert, die in archaischen und surrealen Reservaten verweilt – fernab von revolutionärem Handeln.

SCHULZE IST DER PRODUKTIVE«



Während Carl Einstein in einem offenen Brief vom Mai 1914 Ludwig Rubiner noch belehren will, dass Maler keine »Barrikaden bauen«¹, politisiert er sich selber nach zwei Kriegsjahren,² engagiert sich im Brüsseler Soldatenrat 1918 und kämpft auf Seiten Spartakus' 1919 in Berlin für die Revolution. Seinen Gepflogenheiten gemäss und den Umständen entsprechend hat er aber wohl die Schriften von Marx und Engels nicht »durchaus studiert« und seinem anarchischen Naturell als Künstler und Intellektueller entsprach die kommunistische Parteidisziplin absolut nicht. Klassenbewusstsein fehlte dem Sohn eines Rabbiners ohnehin völlig. Aber der angehende Kunstkritiker hat seine antikapitalistische Lektion gelernt, wie ein kleiner innerer Dialog in der Satirezeitschrift *Der Blutige Ernst* 1919 bezeugt:

»Die Verleger, der Kunsthändler Kategorie der jungen Leute, die Schulze anstellt Illusions zu erramschen.

Jemand kooft Impressionisten. Ist er damit Impressionist?

Nein, Herr Cassirer hat die Cézannes gemalt, da er sie verkooft – nicht?

Es gilt für ehrenvoller, einen Cézanne zu verkloppen als ihn zu malen.

Der Besizende – Schulze ist der Produktive.«³

Das Verhältnis von »Schulze« und Kunsthandel (hier Paul Cassirer) bleibe vorerst unkommentiert; festgehalten sei: Konsequenter Weise steuert Einstein nunmehr auch, 1919, dem Sammelband Rubiners, *Die Gemeinschaft*, ein Manifest »Zur primitiven Kunst« bei, in dem es heisst:

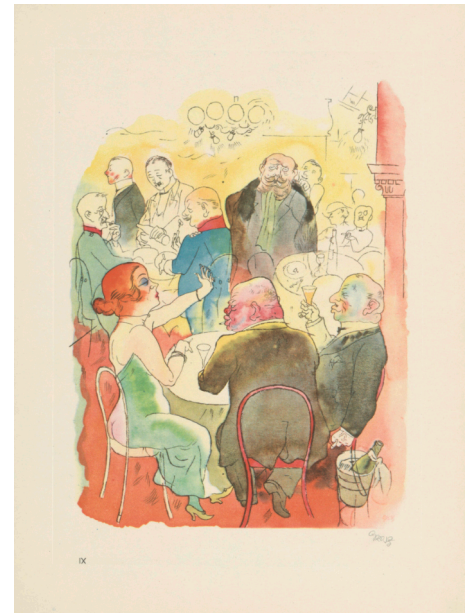
Abb. 1
George Grosz, *Soirée*, 1922, Aquarell,
Tuschfeder und Bleistift auf Papier, 49,2 x
37,2 cm, gedruckt als Blatt 55, in: ders., *Ecce
Homo*, Berlin: Malik-Verlag, 1923, Nr. 9
Bildnachweis: bpk / Kupferstichkabinett,
SMB / Wolfram Büttner
© Estate of George Grosz, Princeton, N.J. /
2022, ProLitteris, Zurich

*»Jedes Kunstwerk ist ein Stück von re-
aktionärem Snobismus, prähistorisch,
wenn es nicht dem sozialen Umbau sich
einordnet, von wo aus allein es Sinn erhält.
Was kann uns die kapitalistische Kunst-
überlieferung wert sein, aus der Produzent
und Abnehmer ihre Rente ziehen, und sei
es nur in Form zweckloser, das ist: snobis-
tischer Erregung. Das europäische Kunst-
werk dient immer noch der innerlichen Si-
cherstellung und Stärkung des besitzen-
den Bürgers. Diese Kunst verabreicht dem
Bürger die Fiktion ästhetisierender Revol-
te, die jeden Wunsch nach Änderung harm-
los ›seelisch‹ abreagieren läßt.*

*Die uns nötige Kollektivkunst: Nur die
soziale Revolution enthält die Möglichkeit
einer Änderung der Kunst, ist ihr Prämis-
se, bestimmt allein den Wert einer Kunst-
wandlung und stellt dem Künstler seine
Aufgabe.*

*Primitive Kunst: Ablehnen der kapitali-
sierten Kunstüberlieferung. Europäische
Mittelbarkeit und Überlieferung muß zer-
stört, das Ende der formalen Fiktionen
festgestellt werden. Sprengen wir die Ideo-
logie des Kapitalismus, so finden wir dar-
unter den einzigen wertvollen Überrest des
zerkrachten Erdteils, die Voraussetzung je-
des Neuen, die einfache Masse, die heute
noch im Leiden befangen ist. Sie ist der
Künstler.«⁴*

Diese radikalen Postulate könnten wort-
wörtlich der *Fabrikation der Fiktionen*
entnommen sein, die Einstein allerdings
erst ca. fünfzehn Jahre später unter dem
Eindruck der Weltwirtschaftskrise und
der faschistischen »Machtergreifung« in
Deutschland, zwischen 1931 und 1936
schreibt, in dem er die Schulze-Satire
der Berliner Revolution wieder aufgreift
und vertieft. Die kleinen satirischen For-
men und Manifeste werden nunmehr zu
einer Streitschrift von 476 Typoskriptsei-
ten⁵ ausgewälzt, die sich zwar in erster
Linie gegen Künstler und Intellektuelle,
auch gegen Wissenschaftler und Philo-



sophen, richtet, die aber die Geistesge-
schichte regelrecht vom Kopf auf die
Füsse stellt und – Schulze ins Zentrum
der modernen Kunstgeschichte rückt, ja,
ihn (ironisch) zum Edel- und Überschul-
zen verklärt.⁶

Wer ist nun diese Hassfigur? Sie ent-
springt unmittelbar Einsteins Erfahrung
von Krieg und Nachkrieg, meint vor allem
Kriegsgewinnler und Schieber – so wie
sie George Grosz verbildlicht (ABB. 1) –,
aber, wie es in Einsteins Zitaten schon an-
klang, besitzt Schulze Potential. Der spä-
tere Schulze hat weitere Dimensionen.
Die Fabrikation der Fiktionen definiert ihn
zunächst als den typischen Parvenu,⁷ der
in Deutschland wie auch in ganz Europa
in den goldenen Zwanzigerjahren zu
Reichtum und Besitz gelangte, wenn
nicht schon in der Gründerzeit, und der
nun seinen neuen Stand kulturell legiti-
mieren möchte. Es handelt sich Einstein
zufolge um einen neuen Unternehmertyp,
um Fabrikanten, Unternehmer und Ban-
kiers, auch Spekulanten aller Art, die mit
der überkommenen Aristokratie und dem
alten Geldadel um Macht und Renommee
konkurrieren.⁸ Man wetteifert nicht mehr
mit Gründungslegenden oder genealogi-
schen Mythen, sondern, wie auch schon
zu Zeiten der Renaissance, bedient man
sich der Kunst, der Bildenden Kunst ins-

besondere, um Status und Machanspruch zu beglaubigen – auch sich selbst gegenüber, denn Schulzes Identität scheint noch nicht sehr gefestigt. Einstein fasst den Sachverhalt grob in einen Satz: »[...] Kunst war immer eine Art Propaganda gewesen.«⁹ – für Könige, Kirche und Machthungrige aller Art.

Diese so globale wie schreckliche Vereinfachung verwundert, auch wenn man Einsteins polemische Diktion seit seinen frühen Schriften kennt. Hatte er sich nicht in den Zwanzigerjahren zum kenntnisreichen und gefragten Kunstkritiker und -historiker, ja zum Ethnologen entwickelt? Aufstieg und Enttäuschung eines Connaisseurs bezeugt sein Brief an Ewald Wasmuth im Juni 1932:

»jeder faende wohl mein leben teufelsinteressant, man ist centre in einem splendiden centre, man macht das wetter mit (allmälig begreift man die Regenmacher), man ist maelig in seiner nummer konkurrenzloser star geworden und man s'emmerde. man hat seine freunde unter den groessen, man wird interviewt und fotografiert und ich spuere, wenn ich den schwindel noch paar jahre mit[m]ache, wird man eine art Caruso in seiner spezialitaet. lieber Ewald, ich bin von allem muede und angekotzt, dass ich nicht mehr kann. kunst, kunst assez, assez. ich kann den schwindel nicht mehr riechen. sie sollen den cirkus ohne mich weiterdrehen. es ist natuerlich idiotisch einen laden, den man jahre hindurch aufgeputzt hat, zu schliessen; aber ich werde dies im herbst tun. ich habe von diesem beschraenkten geniebetrieb genug, der so widerlich merkantil ist.«¹⁰

Auch wenn er privatim seine »Kunstschreiberei«¹¹ immer wieder verflucht und seine »bildenden Kunstschmarren«¹² zur Altersrente deklassiert – fühlt er sich doch eigentlich zum Schriftsteller berufen (»écrire de la bonne prose«¹³) –, ohne Leidenschaft und Enga-

gement konnte er seine zahlreichen Aufsätze, seine kleineren und grösseren Monografien, seine zweimal aktualisierte und erweiterte *Kunst des 20. Jahrhunderts* (1926, 1928, 1931)¹⁴ gewiss nicht zustande bringen. Und vor allem: er war als Kunstkritiker, Kurator, Kunstagent, Vermittler und Berater zutiefst in das Geschäftsleben verstrickt, freilich immer in einem Abhängigkeitsverhältnis – was er wiederum zutiefst verabscheute.¹⁵ Er entwickelte ästhetische Überzeugungen für afrikanische, auch ozeanische und vorgeschichtliche Kunst, propagierte den revolutionären Kubismus und dann auch seine »romantische« Version des Surrealismus¹⁶ – auch wenn er in der *Fabrikation der Fiktionen* wieder – wie schon 1919 – alles widerruft, mit derselben Apodiktik wie alle vorausgehenden Parteinahmen. Ein Zerissener? Als Antipoden jedenfalls zu Daniel-Henry Kahnweiler, von dem noch die Rede sein wird, evoziert ihn Pierre Assouline treffend:

»Ce Berlinois très répandu dans les milieux littéraires et artistiques fourmille de projets. Il a toujours quelque chose en chantier. Son tempérament est aux antipodes de celui de Kahnweiler: torturé, extravagant, tourmenté, original, en proie à un intense bouillonnement intérieur. Quand il parle de la sérénité de son ami Heini et de l'harmonie qui se dégage de son existence, on sent percer une pointe d'envie.«¹⁷

Einstein kennt nicht nur zahllose Künstler, sondern – wie aus seiner Korrespondenz (so erhalten) und aus den Verzeichnissen des Basler Katalogs zur Braque-Ausstellung 1933 oder der *Kunst des 20. Jahrhunderts*¹⁸ hervorgeht – auch deren Galeristen, Händler und Sammler; dies gilt auch für Museumsdirektoren, wie etwa Ludwig Justi oder Vincenc Kramář, die sich für die Moderne einsetzen, d. h. Werke ankaufen und ausstellen. Als Pu-

Abb. 2
Max Beckmann, *Bildnis Gottlieb Friedrich Reber*, 1929, Öl auf Leinwand, 140,5 x 72 cm, Museum Ludwig, Köln, Foto: © Rheinisches Bildarchiv Koeln, rba_c000294



blizist und Autor ist er freilich auf Verleger angewiesen. Auch da gibt es Licht- und Schattenseiten, Gunst und Missgunst. Manches Verhältnis steht auf der Kippe¹⁹ oder wird beendet; so stoppte Georges Wildenstein z. B. seine Finanzierung von Einsteins *Documents* in Folge der Weltwirtschaftskrise. Die ökonomische »Basis« – so fragil sie gewesen sein mag – des Intellektuellen und Literaten, der weit an der »Spitze« der europäischen Avantgarde agierte (man kennt dieses Wort Gottfried Benns), hat die Forschung kaum aufgearbeitet,²⁰ geschweige denn die ökonomische Basis der Kunstszene überhaupt.²¹ Die Kunstgeschichte ist mit gutem Grund werkorientiert, und in der Tat ist die Quellenlage, was die Beweggründe von Händlern und Sammlern gewesen sein mögen und sind, diffus und meist schwer zugänglich.²²

Nicht nur im Falle Carl Einsteins ragen nur wenige, dabei exemplarische Beispiele hervor, insbesondere Daniel-Henry Kahnweiler, der Händler, und Gottlieb Friedrich Reber (ABB. 2), der Sammler.

Die Porträts, die Künstler von ihren Händlern, Sammlern und Gönnern anfertigen, verraten gelegentlich etwas von deren »Besitzergreifung« – im Falle von Abb. 2, 3 und 5 ist z. B. die Sprache der Hände aufschlussreich. Kunstszene und Kunstmarkt sind durch zahllose, zum Teil ambivalente Beziehungen verflochten. Klee und Einstein sind z. B. im *Querschnitt durch Alfred Flechtheim*, dessen Festschrift zum 50. Geburtstag, vereint, ersterer mit einem Porträt des Händlers (ABB. 3), letzterer mit der ironischen Widmung: »Dieser 1. April, welche Voraussicht Ihrer Eltern und welch sinnvoll bedeutender Tag.« Das Allermeiste an persönlichen wie geschäftlichen Entscheidungen ist jedoch ununterscheidbar eingeschmolzen in die Formation, die die Rezeptions- und Wirkungsgeschichte nun einmal – »bon gré mal gré« – angenommen hat und die ein posthumes Pamphlet wie Einsteins *Fabrikation der Fiktionen* auch kaum noch beeinträchtigen dürfte. Indessen ist es hoch bedeutsam, wie eng Einsteins Beziehungen mit den Grossen der Kunst- und Literaturgeschichte waren: Kahnweiler, der bedeutendste Kunsthändler, ja der »Entdecker« des Kubismus, und Reber, dem man die bedeutendste Kunstsammlung des Kubismus nachsagte.²³ Kaum ein moderner Künstler von Rang, den Einstein nicht persön-



Abb. 3
Paul Klee, *Für Alfred Flechtheim zum 50. Geburtstag*, 1928, 45, abgedruckt in: Hamburg, Hauswedell & Nolte, *Moderne Kunst*, 13.6.1998, S. 81
Bildnachweis: ZADIK, Köln

Abb. 4
Beinecke Rare Book & Manuscript Library
der Yale University Library in New Haven,
Connecticut, 1994, Fotograf: anonym
Bildnachweis: zvg



lich gekannt und gefördert hätte, darunter so unterschiedliche Naturen wie Georges Braque und Paul Klee. Nur am Rande sei hier auf Seiten der Literatur Einsteins Freund Gottfried Benn genannt.²⁴ In bibliophilen Sammlungen wie etwa Jacques Doucets (Bibliothèque littéraire) in Paris – dieser hatte André Breton engagiert – oder der Familie Beinecke in New Haven (ABB. 4) taucht Einstein zwar nur am Rande auf, aber im Ganzen ist seine Position weltweit einzigartig. In Einsteins Korrespondenz und in seinen Publikationen spiegeln sich auch, obgleich weniger stark, Beziehungen zum Kunsthändler und Verleger Alfred Flechtheim (ABB. 5) oder zur Schweizer Kunstsammlerin und Mäzenin Maja Hoffmann-Stehlin. Als Zeugnisse seiner Verbundenheit dienen Einstein Widmungen (ich erwähne hier nur gedruckte) – überraschenderweise fehlt hier Kahnweiler: das versprochene »Grisbuch«²⁵ kam nicht zustande –, aber Günther Wasmuth, »dem Freunde«, wird die *Kunst des 20. Jahrhunderts* gewidmet, das Kubismus-Kapitel (der 2. und 3. Auflage) gehört Gottlieb Friedrich Reber, und während er über diesen panegyrischen Artikel schreibt – die vor allem seine eigene Konzeption widerspiegeln –, widmet er Erna Reber seinen von der Galerie Simon²⁶ verlegten *Entwurf einer Landschaft*. Maja Hoffmann-Stehlin wird *Georges Braque* zugeeignet, und in der Tat wäre die grosse von Einstein kuratierte Braque-Ausstellung im Basler Kunstverein vom 9. April bis zum 14. Mai 1933 nicht ohne die Mäzenin zustande gekommen.

Es fällt schwer, all die grossen Namen, Kahnweiler, Reber, Flechtheim, von der Heydt usw., auf das karikaturale Format des »Schulze« zurückzustufen – Einstein hat freilich auch zahllose kleinere Grössen gekannt –, allerdings deckt sich eine Würdigung Eduard von der Heydts als Bankier und Sammler mit Einsteins kunstsoziologischer Kritik verblüffend gut:

»Auf den ersten Blick erscheinen Bankgeschäft und Kunst als zwei separate Lebenswelten. In der Person von der Heydt sind sie jedoch untrennbar verbunden. Das Bankgeschäft ermöglichte ihm die Finanzierung und den Erwerb seiner Kunstsammlung wie umgekehrt die öffentliche Anerkennung als Sammler sein Standing als Privatbanquier förderte und ihm wichtige Kontakte verschaffte. Die Verbindung von Kunst und Kapital, die Selbstinszenierung als Bankier und Sammler in einer Person, begründeten sein hohes Ansehen in der Kunstwelt, bei Museen, Galerien und in der Wissenschaft. Zugleich war er als bedeutender Sammler mit finanziellen Ressourcen auch selbst ein Akteur des Kunstmarktes, der die Regeln des Marktes virtuos beherrschte.«²⁷



Abb. 5
Otto Dix,
Bildnis des Kunsthändlers Alfred Flechtheim,
1926, Öl auf Holz, 120 x 80 cm,
Nationalgalerie, Berlin
bpk / Nationalgalerie, SMB / Jörg P. Anders
© 2022 ProLitteris, Zurich

Dabei sind die Kontakte Einsteins mit von der Heydt nicht einmal sehr intensiv. 1926 bemüht er sich, die Flechtheim'sche Sammlung von Südsee-Plastiken²⁸, an deren Ausstellung auch von der Heydt mitgewirkt hatte, »en bloc«²⁹ zum Verkauf zu bringen³⁰ und in einem Brief an Reber zeigt er sich 1929 besorgt über einen ihm nicht bekannten Brief von der Heydts an eben den Genannten. Zumindest soviel kann vermutet werden, dass Einstein den Führungsanspruch der universalen Reber-Sammlung, die er selber »promotete«, bedroht sah.

In der *Fabrikation der Fiktionen* lässt Einstein kein gutes Haar an allen kunst-sammelnden Bankiers einschliesslich ihrer Gattinnen³¹ und an – sei es Dichtung, sei es Wahrheit – diversen »Bankiernuten«³². Einstein kennt auch »die Millionärinnen, die nach Beschäftigung«³³ suchen. Namen fallen dabei nicht, das Personenregister der *Fabrikation der Fiktionen* ist bescheiden; man will sich allgemeingütig zeigen. Weniger diskret sind Äusserungen in den Notizen zu *BEB II*, wo vor allem der steinreiche Vicomte Charles de Noailles und seine ebenfalls sehr begüterte Gemahlin Marie-Laure,³⁴ die vor allem die surrealistische Bewegung André Bretons unterstützten, der Ridikülisierung zum Opfer fallen. Es ist nicht bekannt, ob Einstein an den Noailles'schen Soirées, Dîners, Banquets, Bals etc. teilgenommen hat.³⁵ Spielen diese Szenen eindeutig in Paris – Pariser Schilderungen sind ansonsten in *BEB II* selten –, so scheint Einstein im geplanten »Snob«-Kapitel entsprechende Begegnungen mehr oder weniger frei erfunden zu haben und in Berlin anzusiedeln oder seine deutsch-französischen Erfahrungen fiktional zu mischen. Statt Beb lässt er dabei auch einen »GG« agieren, einen Maler (den man mit Georges Grosz identifizieren kann), der die Vicomtesse in sein Atelier schleppt und zu deren Enttäuschung nur proletarisch »voegt«³⁶.

Grosz' derbe Pornografik könnte Einsteins Pointe beglaubigen. Immer geht es aber letztendlich nur darum, die Besitzenden »anzupumpen«. Eine Skizze aus *BEB II* lautet:

»ungefaehr die kokotten der revolution. sie machen hundsradikal, gleichzeitig beziehen sie den schweinischen snob in die revolte ein, da er sie fuer das vergnuegen und den sport der revolteattitude gut bezahlt. die schmunzelnde revolte der benisseurs, type bret[on], lyrisch visionaerer revolutionaer fuer teure salons und kunstaendler. ROSENBERG UND BRETON PAR EXEMPL[E], die zuechtung des privat-revolutionaers oder donnerstags revolutionaeres lunch beim vicomte mit vorfuehrung der genies.«³⁷

Und nochmals zum Thema »Bankett bei Noailles«:

»eine unterhaltung bei der die maecene gewissermassen die revolutionaere terminologie als letzten bluff erlernen und sich dann sehr teuer bezahlte vorlesungen ueber marxism halten lassen. also die revolutionaeren aesteten zeigen, die alles als sensation misbrauchen und zum persoentlichen erfolg auswerten. also bedeutungsschieber.«³⁸

Wie schon bemerkt,³⁹ sind in *BEB II* vor allem Bebuquins (alias Einsteins) Jugend und seine Rolle in der Berliner Revolution – zumindest skizzenhaft – ausgeführt; von Einsteins Haupt- und Nebengeschäft, Kunstgeschichte und Kunstkritik bzw. Kunstsammlung und Kunsthandel, in Berlin und Paris, zeigen sich nur wenige Spitzen des sprichwörtlichen Eisbergs, während *Die Fabrikation der Fiktionen* die Fakten satirisch vergrößert und die dramatis personae kaum zur Identifikation freigibt. Kein Händler und Sammler geht in der Rolle des Schulze auf, dieser ist wahrlich eine Kunst-Figur. Einstein in-

szeniert hier ein Schurkenstück, das in mancher Hinsicht an Brechts *Dreigroschenoper* oder schon an die Soirée-Szene des *Baal* erinnert.⁴⁰

Das Programmatische an Rebers Sammlung kann mit einem Zitat Einsteins herausgestellt werden:

»Sammeln müßte anderes sein, als genießerisches Kapitalisieren ästhetischer Werte. Sammeln ist bedeutsam, wenn es einen heftigen Eingriff in die Zeit darstellt; wenn durch eine Sammlung das geschichtlich Festgelegte umgewertet wird [...].

Der Sammler, der leidenschaftlich umbildet, verwirft die bequemen Bezirke seelischer und optischer Lässigkeit. Er entdeckt Gebiete, für welche Qualitätsmarken noch nicht festgelegt sind, kurz, der Sammler als Entdecker.

Ein solcher Typ muss bestimmte geistige und charakteristische Eigenschaften besitzen, um eine kämpferische Sammlung bilden zu können.«⁴¹

Uwe Fleckner hat das Verhältnis Einstein-Reber kenntnisreich gewürdigt; dem ist nur wenig hinzuzufügen.⁴² Unklar bleibt weiterhin, ab wann und wie intensiv Einstein Einfluss auf die Reber'sche Sammlungsgeschichte nahm.⁴³ Wer hatte das Sagen, wer das Geld? Eine Notiz zu *BEB II* klingt verdächtig: »GFR der sich zum Kenner gegen Bezahlung umfilosofieren laesst«.⁴⁴ Reber entspricht ohne Zweifel dem Typ des »schöpferischen Sammlers«⁴⁵, wie ihn sich Einstein schon 1913 vorstellte, als er Sammlung zum »Kunstwerk« selber deklarierte.⁴⁶ Etliche Kunsthändler – die meist auch zugleich Sammler waren (aber nur selten Theoretiker) – beanspruchten den Ehrentitel eines »schöpferischen Händlers«, zumal wenn sie Entdecker und Förderer neuer Richtungen waren, »marchand découvreur«,⁴⁷ handelte es sich nun um Impressionismus (im Falle des eingangs genannten Cassirer) oder Kubismus oder

was auch immer. Im Kontext der Avantgarde gilt dies in besonderem Masse für Daniel-Henry Kahnweiler. Dieser weist zwar eine »Opportunitätspolitik des »Verkäuflichen««⁴⁸ à la Flechtheim weit von sich und favorisiert eine Richtung, von der er ästhetisch überzeugt ist, aber er verhält sich gleichwohl wie ein Kunsthändler comme il faut, d. h. er betreibt eine konsequente Preispolitik, verteidigt seine Interessen und die seiner Künstler energisch etc. etc. Im Übrigen gilt das natürlich auch für einige Künstler selbst.⁴⁹ Die Kunst- und Literaturgeschichte kennt zahlreiche Protagonisten, die, aus unterschiedlichen Anfängen kommend, zum Helden, Heiligen, Philanthropen o. ä. stilisiert wurden, d. h. sich durch servile Kunstschriftsteller stilisieren liessen.

Während Kahnweiler im Kunsthandel und Reber in der Sammlungsgeschichte Paradebeispiele für die Umsetzung einer Konzeption, eines »Programms«, waren – und es ist wohl kein Zufall, dass sich Einstein gerade ihnen verbindet –, ist es jedoch keineswegs einfach, diese Konzeption auch vorzuzeigen, auszustellen. Es geht dabei nicht um die üblicherweise chronologisch geordneten Kataloge. Händler haben sich einiges einfallen lassen, um ihre Ware feilzubieten – gerne mischt man afrikanische oder überhaupt fremdkulturelle Plastik mit Kubismus –, aber der private Sammler nutzte in der Regel seine meist grosszügigen Privaträume, um seine Kunstschatze zu präsentieren. Dabei entsteht eine innere und eine äussere Ordnung, d. h. anders als in einem Museum oder einer Ausstellung, wo sich im übrigen auch Einstein als Kurator um eine spezifische Hängung der Exponate bemühte – allerdings weiss man nur sehr wenig darüber (ABB. 6)⁵⁰ –, richtet sich die Anordnung von Werken und Skulpturen nach räumlichen Gegebenheiten – Mobiliar wie Sofas, Flügel, Schreibtische eröffnen Wandfläche, Tische bieten Standfläche – alles nach Ge-



Nach 2 Uhr im großen Saal der Ausstellung. Die große Menge ist schon beiseitegegangen, aber einzelne Gruppen, meistens Künstler, sitzen in verschiedenen Sälen noch beisammen.

SOIRÉE DER KUNST

AUFNAHMEN VON G. SCHUH

Die Eröffnung der Picasso-Ausstellung in Paris

Das größte Ereignis dieser Saison ist die Ausstellung des Malers Picasso, an der gegen 500 Bilder, ein beträchtlicher Teil des Lebenswerkes des großen Meisters, der Öffentlichkeit, d. h. den Kunstliebhabern, Kunstsammlern und Kunstspekulanten gezeigt werden. Zu der Vernissage der Ausstellung in den weiten Sälen der Galerie Georges Petit waren über 2000 Menschen erschienen; wer etwas auf sich hielt, mußte dabei gewesen sein: Künstler, Politiker, die großen Couturiers und Finanzleute, viele Sammler und Händler, viele Ausländer, darunter amerikanische und schweizerische Liebhaber guter Kunst, — und mehr oder weniger reizvolle Frauen; eine *Façon* Zeitschrift glorifizierte hintendrin bohaft, es sei zu hoffen, daß sich ein anderes Mal auch eine Frau für abstrakte Kunst interessieren würden. «Tenne de soirée de rigueur» stand auf den Einladungskarten und so wogte ein Meer von feierlichen Smokings und Abendtoiletten durch die Bildersäle und um das Champagne-Buffet, das, wie berichtet wurde, 40 000 Francs gekostet hatte. Reklamespeisen, welche Picassos Kunsthändler auf sich nimmt und die nachher wohl auf die ohnehin enormen Bilderpreise aufgeschlagen werden. Ein Einziger ging im Alltagsrock durch die festliche Menge: Der große alte Kunsthändler Ambroise Vollard, der noch aus den Zeiten Gézannes und Renoirs in die Gegenwart ragt und bei Lebzeiten schon fast zur Legende geworden ist; er ging laut brummend einher, sah sich die Frauen an, als wären es Bilder, sagte hie und da einer Wälfremden ein lobendes Wort, äußerte zu Picassos Werk nur die zwei Worte: «C'est puissant» und schob sich sachte und unbemerkt wieder hinaus. Picasso selbst war zu dieser Veranstaltung, zu diesem riesigen erleuchteten Reklamenfenster seines Werkes — nicht erschienen; er ließ sich durch seine Bilder vertreten.



Pablo Picasso, der in Paris naturalisierte Spanier, ist einer der größten Maler der Gegenwart. — Der Eröffnung seiner großen Ausstellung, die zu einem gesellschaftlichen Ereignis ersten Ranges wurde, blieb er selbst fern.



Dr. h. c. G. F. Reber, der bekannte Lausanner Sammler

Der surrealistische Maler Georges Braque (rechts) mit dem berühmten amerikanischen Kunstmaler Chester Dale



Drei unter den Zweitausend: Frau Karl Einstein (die Frau des bekannten Kunstkritikers), Fernand Léger (einer der bekanntesten Führer der abstrakten Kunst), Frau Hoffmann-Stehlin



und 1926 zwei kritische Beiträge über die Schausammlungen des Berliner Völkerkundemuseums in Flechtheims *Querschnitt* bringt, hat er sich nie über die Darbietung der modernen Kunst in dessen Gemächern oder in Rebers Lausanner Schloss geäußert (ABB. 9), das er zusammen mit Braque im Mai 1930 besuchte. Nicht jeder Sammler verfügte freilich über einen grösseren Fundus, um signifikative Strukturen zu bilden, und man mag das, was ein Sammler mit seinem Besitztum macht, als reine Privatsache abtun. Zu den Eigentümlichkeiten Schulzes gehört allerdings, dass er mit seinen Erwerbungen umgeht wie die zeitgenössischen Völkerkundemuseen mit ihren Exponaten: als »Trophäen europäischer und amerikanischer Habgier und Neugier«. ⁵⁴ Es ist nicht buchstäblich belegt, ⁵⁵ dass Einstein die Raub-Kunst-Analogie zwischen den Schulze'schen Renommiersammlungen und den kolonialistischen »Aneignungen« der Mission Dakar-Djibouti erfasst, an der Michel Leiris als »secrétaire-archiviste« teilnahm. Beide Ethnografen standen jedoch »entre deux feux«, ⁵⁶ zwischen Kunst und Kultur bzw.

Abb. 6
»Soirée der Kunst. Die Eröffnung der Picasso-Ausstellung in Paris [Aufnahmen von G. Schuh]«, in: *Zürcher Illustrierte*, Jg. 8, H. 28, Juli 1932, S. 870
© Gotthard Schuh / Fotostiftung Schweiz

Abb. 7
Georges Braque, *Atelier IV*, 1950, Öl auf Leinwand, 130 x 195 cm, Paul Sacher Collection, Basel
© 2022, ProLitteris, Zurich

Abb. 8
Paul Klee, *Häuser im Grünen*, 1925, 159, Ölfarbe und Aquarell auf grundierter Leinwand, 36 x 41 cm, Privatsammlung Bildnachweis: Zentrum Paul Klee, Bern, Archiv

schmack und Gutdünken des Sammlers. ⁵¹ »Servil hingen die Bilder an den Wänden, bereit ein originelles Gefühl zu erregen und die seelische Dividende auszuschütten.« ⁵² Ein Beispiel von vielen: Zur Erinnerung an eine Begegnung von Braque und Klee 1939 in Bern, die von ihr arrangiert wurde, hängte Maja Hoffmann-Stehlin Braques Spätwerk *Atelier IV* (ABB. 7) neben Klees *Häuser im Grünen* von 1925 (ABB. 8); aber sie wechselte auch die Hängung ihrer gesamten Sammlung gelegentlich. ⁵³ Obwohl Einstein, vielleicht noch als Student der Kunstwissenschaften, in seiner unleserlichen Kurrent-Schrift eine Interieur-Studie über *Das Bild in der Stube* verfasste



Abb. 9
Gottlieb Friedrich Rebers Arbeitszimmer im Château de Béthusy, Lausanne, um 1930, Fotograf unbekannt, ehem. Archiv Christoph Pudelko (Teilnachlass unerschlossen im Zentralarchiv für deutsche und internationale Kunstmarktforschung), abgedr. in: Fleckner 2006, S. 326

Kapitalismus und Imperialismus. Leiris' *Afrique fantôme* und Einsteins *Fabrikation der Fiktionen*, in die sicher Ideen aus Einsteins geplanter »Ethnologie du Blanc«⁵⁷ eingingen, weisen einige geistige Parallelen auf. Eine Arbeitsnotiz zu *BEB II* lautet: »zeigen – den negerästeten also negerplastikhaendler und den tatsaechlichen kommunistischen neger, der die Skulpturen in der Galerie zerschlaegt, der in den versammlungen diskutiert und seine rechte sucht.«⁵⁸

Ohne Zweifel verstanden sich Sammler beider Lager, der Primitive wie der Avantgarde, jedoch als Förderer und Bewahrer, als Menschen- und Kunstfreunde. Das »inextricable« Geflecht von Kunst-, Kultur- und politischer Geschichte vermag auch Einstein nicht zu entwirren. Auch die erträumte Revolution⁵⁹ würde daran nichts ändern, denn für Einstein ist Geschichte immer »Projektion der lebendigen Gegenwart«⁶⁰, und diese kann, wie bekannt, nicht festgehalten werden. *Die Fabrikation der Fiktionen* zusammen mit den Notizen zu *BEB II* – Einsteins Rache oder Resignation? – »Man machte Kunstpolitik um 3 ½ Mäzene, quetschte mühsam paar Zeitschriften hervor, die zwei Nummern hindurch dauerten. Tatsächlich kämpfte man um die spärlichen

Käufer.«⁶¹ Bittere Einsicht, nachdem das Projekt einer mythischen Kollektivkunst,⁶² wie noch 1931–1932 in *Georges Braque*⁶³ enthusiastisch entworfen, in der Weltwirtschaftskrise zerbrach. Einstein hat die Abhängigkeit der Moderne vom Kapital der Händler und Sammler allerdings früh erkannt – nicht erst in seiner Spätzeit: »Schulze ist Gesetz, Notwendigkeit, Schicksal. / Von ihm fällt der Erdball runter wie ein junger Hund.«⁶⁴ Er hat es Intellektuellen, Künstlern und Kritikern und sich selber nie verziehen, dieses Verhältnis nicht umgestürzt zu haben.

Hinweis der Redaktion: Das N-Wort lässt sich nicht von seiner rassistischen Entstehungsgeschichte entkoppeln. Im Forschungsdiskurs über Carl Einsteins Publikationen zur afrikanischen Kunst wird das N-Wort in historisch und philologisch gesicherten Kontexten bewahrt.

1 Br 37.

2 Br 39. Inwiefern Einsteins freiwillige Meldung zum Kriegsdienst im August 1914 einer Politisierung gleichkommt kann hier nicht diskutiert werden. Er war nicht der einzige Kriegsfreiwillige der Avantgarde.

3 BA 2, S. 51.

4 BA 2, S. 27.

5 FF 1.

6 BA 2, S. 49.

7 Nicht nur Einstein nimmt diesen neureichen Typus ins Visier; Lily Klee klagt in einem Brief an Will Grohmann vom 23.11.1935 über das Sammlerehepaar Hassler-Christen, Teilhaber einer Schweizer Drogerie-Kette: »Ich kann H.s nur als snobistische schlecht erzogene Parvenus bezeichnen.« Zit. n. Fuchs 2022, S. 84, vgl. ebd., S. 98, Anm. 140.

8 Keiner der grossen Händler und Sammler begann allerdings seine Karriere ohne hinreichendes Startkapital, stammte dieses nun aus einem familiären Zuschuss oder Erbe oder auch aus einer »guten Partie«, die man gemacht hatte.

9 FF 1, S. 71.

10 Br 372. Das Trema »ä« in der Parenthese ist kein Tippfehler, sondern verdankt sich Einsteins

- handschriftlicher Beifügung; ansonsten ist der Brief mit einer französischen Tastatur geschrieben.
- 11 Br 103.
- 12 Br 150.
- 13 Br 411.
- 14 K 1–3.
- 15 BA 2, S. 54 f.
- 16 Zur Konkurrenz mit der Breton-Gruppe s. Kiefer 2020.
- 17 Assouline 1988, S. 69 f.
- 18 Uwe Fleckner u. Thomas W. Gaethgens haben in ihrer Neuausgabe der 3. Auflage (BA 5, S. 770–794), soweit wie möglich, den derzeitigen Besitzstand angegeben mit entsprechendem Copyright. Die meisten Werke haben eine bewegte Sammlungs- und Ausstellungsgeschichte.
- 19 Vgl. Br 209.
- 20 Wegweisend Baacke 1990.
- 21 S. Joyeux-Prunel 2015 u. dies. 2017; vgl. auch die frühe Arbeit Gees 1981.
- 22 Nicht alle Händler und Sammler sind so »gesprächig« wie Daniel-Henry Kahnweiler (Kahnweiler 1982) oder Eduard von der Heydt (Heydt/Rheinbaben 1958).
- 23 S. Kahnweiler 1982, S. 213 f. Reber hat sich kaum über seine Motivation geäußert (sein »porte-parole« war Einstein). Sein Beitrag zur »Hommage à Picasso« (Reber 1930) lautet schlicht: »Je tiens à collectionner les époques créatrices. J'aime les créateurs. J'aime Picasso.«
- 24 Vgl. Kiefer 2022.
- 25 Br 122.
- 26 Weshalb Kahnweiler als Namensgeber seiner Galerie seinen »stillen« Teilhaber André Simon wählt, ist mir unbekannt. Vermutlich hat Simon 1920 den von Zwangsversteigerungen ruinierten Kahnweiler – dessen Sammlung als »bien allemand« galt (s. Derouet 1978) – finanziell gerettet. In den *Bebuquin II*-Notizen (BEB II) taucht Simon gelegentlich auf (CEA 40_8–13).
- 27 Wilde 2013, S. 73.
- 28 Vgl. BA 2, S. 401–442.
- 29 Br 244.
- 30 Philippe Peltier zufolge (Peltier 2011, hier S. 188) scheint dies nicht gelungen zu sein, denn Flechtheim sah sich bei seiner Flucht aus Nazi-Deutschland 1933 veranlasst, einen Teil seiner Sammlung zu verkaufen: an Eduard von der Heydt.
- 31 Eine Randnotiz zu *BEB II* lautet: »Neger u Banquiersfrau – Frau von der Heydt« (CEA, 47_5).
- 32 FF 1, S. 226.
- 33 FF 1, S. 464.
- 34 S. Mare/Boudin-Lestienne 2018.
- 35 Einsteins Schwager Gabriel Guevrekian, ein gefragter Architekt, hatte den berühmten »kubistischen« Garten der Villa Noailles i Hyères konzipiert. Ob Gabriel, immerhin Adressat von Einsteins letztem Kartengruss (Br 420), diesem als Informant dienen konnte, ist nicht zu ermitteln.
- 36 CEA 41_2
- 37 Ebd.
- 38 CEA 40_8–13.
- 39 Vgl. Kiefer 2016.
- 40 Damit wird keine Rezeption unterstellt, es handelt sich lediglich um eine ähnliche gesellschaftskritische Perspektive. Einstein kennt Brecht kaum; im *Europa-Almanach* druckt er (zusammen mit Paul Westheim) Brechts *Ballade von der Freundschaft* (EA, S. 21–23).
- 41 BA 3, S. 121.
- 42 S. Fleckner 2006 sowie Fleckner/Kropmann 2001.
- 43 Vgl. Br 252.
- 44 CEA 40_14–19.
- 45 BA 1, S. 149.
- 46 BA 1, S. 153; vgl. BA 3, S. 587.
- 47 Monod-Fontaine/Laugier 1984, S. 21; zu Paul Guillaume vgl. Pilgram 1999, bes. S. 45.
- 48 Kahnweiler an Flechtheim, 5.10.1921, zit. in: Flacke-Knoch/Wiese, S. 167.
- 49 Vgl. Frey/Kersten 1987.
- 50 Zur Basler Braque-Ausstellung vgl. Br 376. Eine Fotografie von Gotthard Schuh zeigt einen Ausschnitt der von Einstein gehängten Picasso-Ausstellung in der Pariser Galerie Petit, 16.6.–30.7.1932, erstmals abgedr. in: Fuchs 2022, S. 77. Maja Hoffmann-Stehlin hat offenbar miterlebt (Br 380), wie Einstein wohl von Paris aus auch die *Exhibition of Bronze Statuettes B. C.* in den Stora Art Galleries, New York (BA 3, S. 222–240) kuratierte. Laut Ausstellungskatalog

handelte es sich freilich nur um 14 kleinere Objekte.

51 In allen Katalogen bzw. Veröffentlichungen zu Händlern und Sammlern gibt es zahlreiche Interieur-Fotografien. Gleiches gilt auch für Atelier-Aufnahmen, die Werke, Skulpturen etc. zeigen, z. B. in Rubin 1984. Eine umfangreichere Studie hätte all diese Zeugnisse zu identifizieren, mit Angaben zu Verkauf und Leihverkehr etc. zu kombinieren und einer Interpretation zuzuführen. Vgl. Okuda 2021.

52 FF 1, S. 51.

53 S. Fuchs 2022, S. 76.

54 BA 2, S. 447.

55 Es gibt auch kein Zeugnis dafür, dass Einstein Leiris' Expeditionsbericht, der Frühjahr 1934 erschien, wahrgenommen hätte; angesichts der persönlichen Bekanntschaft der beiden erscheint aber eine Kenntnisnahme, zumindest ein mündlicher Austausch, quasi unausweichlich.

56 Jamin 2015, S. 256.

57 Kospoth 1931.

58 CEA 47_5.

59 FF 2, S. 479.

60 BA 3, S. 611.

61 FF 1, S. 387.

62 S. Kiefer 2019.

63 BA 3, S. 251–516.

64 BA 2, S. 51.

Br

Carl Einstein, *Briefwechsel 1904–1940*, hg. v. Klaus H. Kiefer u. Liliane Meffre, Berlin: Metzler, 2020 (Die Angaben beziehen sich auf die Nummern der Briefe).

CEA

Carl-Einstein-Archiv, Akademie der Künste, Berlin, Digitalisat des Nachlasses: <https://archiv.adk.de>

EA

Europa-Almanach. Malerei, Literatur, Musik, Architektur, Plastik, Bühne, Film, Mode, außerdem nicht unwichtige Nebenbemerkungen, hg. v. Carl Einstein u. Paul Westheim, Potsdam: Kiepenheuer, 1925.

FF

Carl Einstein, *Die Fabrikation der Fiktionen. 1. und 2. Fassung*, hg. v. Klaus H. Kiefer, Berlin: Metzler, 2022 (Die Angaben beziehen sich auf die Seitenzählung des Typoskripts).

K 1, 2, 3

Carl Einstein, *Die Kunst des 20. Jahrhunderts*, 2. u. 3. jeweils veränd. u. erw. Aufl., Berlin: Propyläen, 1926, 1928, 1931 (= Propyläen Kunstgeschichte, Bd. 16).

LITERATURVERZEICHNIS

Publizierte Quellen

BA

Berliner Ausgabe: Carl Einstein, *Werke*, Bd. 1: 1907–1918, u. Mitarb. v. Katharina Langhammer u. a., hg. v. Hermann Haarmann u. Klaus Siebenhaar; Bd. 2: 1919–1928, u. Mitarb. v. Steffen Damm u. a., hg. v. Hermann Haarmann u. Klaus Siebenhaar; Bd. 3: 1929–1940, u. Mitarb. v. Steffen Damm u. a., hg. v. Hermann Haarmann u. Klaus Siebenhaar, Berlin: Fannei & Walz, 1994 u. 1996; Bd. 5: *Die Kunst des 20. Jahrhunderts*, hg. v. Uwe Fleckner u. Thomas W. Gaethgens, Berlin: Fannei & Walz, 1996 (Nachdruck K 3).

Sekundärliteratur

Assouline 1988

Pierre Assouline, *L'homme de l'art. D.-H. Kahnweiler (1884–1979)*, Paris: Balland, 1988.

Baacke 1990

Rolf-Peter Baacke, »Carl Einstein – Kunstagent«, in: *Carl Einstein-Materialien*, Bd. 1: Zwischen Bebuquin und Negerplastik, u. Mitarb. v. Gerti Fietzek, hg. v. dems., Berlin: Silver & Goldstein, 1990, S. 9–26.

Derouet 1978

Christian Derouet, »Quand le cubisme était un ›bien allemand‹...«, in: *Paris – Berlin. Rapports et contrastes France – Allemagne 1900–1933* [Ausst.-Kat. Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou, 12.7.–6.11.1978], Paris: Centre Georges Pompidou, 1978, S. 42–46.

Flacke-Knoch/Wiese 1987

Monika Flacke-Knoch u. Stephan von Wiese, »Der Lebensfilm von Alfred Flechtheim«, in: *Alfred Flechtheim – Sammler. Kunsthändler. Verleger* [Ausst.-Kat. Kunstmuseum Düsseldorf, 20.9.–1.11.1987], hg. v. Hans Albert Peters u. Stephan Wiese mit Monika Flacke-Knoch, Düsseldorf: Kunstmuseum Düsseldorf, 1987, S. 153–213.

Fleckner/Kropmann 2001

Uwe Fleckner u. Peter Kropmann, »Von kontinentaler Bedeutung. Gottlieb Friedrich Reber und seine Sammlung«, in: *Die Moderne und ihre Sammler. Französische Kunst in deutschem Privatbesitz vom Kaiserreich zur Weimarer Republik*, hg. v. Andrea Pophanken u. Felix Billeter, Berlin: Akademie-Verlag, 2001, S. 347–385 (= Passagen/Passages, Bd. 3).

Fleckner 2006

Uwe Fleckner, *Carl Einstein und sein Jahrhundert. Fragmente einer intellektuellen Biographie*, Berlin: Akademie-Verlag, 2006, S. 309–330.

Frey/Kersten 1987

Stefan Frey u. Wolfgang Kersten, »Paul Klees geschäftliche Verbindung zur Galerie Alfred Flechtheim«, in: *Alfred Flechtheim – Sammler. Kunsthändler. Verleger* [Ausst.-Kat. Kunstmuseum Düsseldorf, 20.9.–1.11.1987], hg. v. Hans Albert Peters u. Stephan Wiese mit Monika Flacke-Knoch, Düsseldorf: Kunstmuseum Düsseldorf, 1987, S. 65–92.

Fuchs 2022

Walther Fuchs, »›Dass ich einige Ihrer Werke mein eigen nennen darf, mithelfen kann diese der Nachwelt zu erhalten macht mich stolz und glücklich‹ – Die Werke von Paul Klee in der

Sammlung von Maja Sacher-Stehlin«, in: *Zwitscher-Maschine. Journal on Paul Klee/Zeitschrift für internationale Klee-Studien*, Nr. 11, 2022, S. 71–108.

Gee 1981

Malcolm Gee, *Dealers, Critics, and Collectors of Modern Painting*, New York/London: Garland, 1981.

Heydt/Rheinbaben 1958

Eduard von der Heydt u. Werner von Rheinbaben, *Auf dem Monte Verità. Erinnerungen und Gedanken über Menschen, Kunst und Politik*, Zürich: Atlantis-Verlag, 1958.

Jamin 2015

Jean Jamin, »L'ethnographie devant le colonialisme«, in: *Leiris & Co* [Ausst.-Kat. Centre Pompidou-Metz, 3.4.–14.9.2015], hg. v. Agnès de la Beaumelle, Marie-Laure Bernadac u. Denis Hollier, Paris: Gallimard u. Centre Pompidou-Metz, 2015, S. 254–257.

Joyeux-Prunel 2015

Béatrice Joyeux-Prunel, *Les avant-gardes artistiques 1848–1918. Une histoire transnationale*, Paris: Gallimard, 2015 (= Folio Histoire).

Joyeux-Prunel 2017

Béatrice Joyeux-Prunel, *Les avant-gardes artistiques 1918–1945. Une histoire transnationale*, Paris: Gallimard, 2017 (= Folio Histoire).

Kahnweiler 1982

Daniel-Henry Kahnweiler, *Mes galeries et mes peintres. Entretiens avec Francis Crémieux*, Vorw. v. André Fermigier, Paris: Gallimard, 1982 (= Collection Idées, Bd. 460).

Kiefer 2016

Klaus H. Kiefer, »Bebuquins Kindheit und Jugend – Carl Einsteins regressive Utopie«, in: *Historiografie der Moderne – Carl Einstein, Paul Klee, Robert Walser und die wechselseitige Erhellung der Künste*, hg. v. Michael Baumgartner, Andreas Michel u. Reto Sorg, Paderborn: Fink, 2016, S. 105–120, akt. Fassung: https://www.academia.edu/43171798/Bebuquins_Kindheit_und_Jugend_Carl_Einsteins_regressive_Utopie (zuletzt aufgerufen 13.6.2022).

Kiefer 2019

Klaus H. Kiefer, »Carl Einstein und der Mythos«, in: *Cahiers d'études germaniques: Emigration et mythe. L'héritage culturel de l'espace germanique dans l'exile à l'époque du national-socialisme*, hg. v. Andrea Chartier-Bunzel, Mechthild Coustillac u. Yves Bizeul, Nr. 76, 2019, S. 95–108, akt. Fassung: https://www.academia.edu/58478145/Carl_Einstein_und_der_Mythos [zuletzt aufgerufen 13.6.2022].

Kiefer 2020

Klaus H. Kiefer, »Carl Einstein et le surréalisme«, in: *Mélusine Numérique: Les surréalistes français et l'Allemagne: visions croisées, emprise et dialogue critique*, hg. v. Georges Bloess u. Nicole Gabriel, Nr. 2, 2020, S. 207–258, <https://melusine-surrealisme.fr/wp/wp-content/uploads/2016/05/2016-05-29-Kiefer-Paris-Surr.docx.pdf> [zuletzt aufgerufen 13.6.2022].

Kiefer 2022

Klaus H. Kiefer, *Bewundert und verdammt – Gottfried Benn und Carl Einstein, eine Freundschaft im Wandel der Zeiten*, Vortrag zu: *Gottfried Benn und Carl Einstein: Freundschaft, Netzwerke, Themen*. Gemeinsame Tagung der Gottfried-Benn-Gesellschaft und der Carl-Einstein-Gesellschaft/ Société-Carl-Einstein an der Universität Münster vom 15.–17.9.2022, Benn Forum, Bd. 8, 2022/2023 (im Druck).

Kospath 1931

B. J. Kospath, »A New Philosophy of Art«, in: *Chicago Sunday Tribune. European Edition*, Nr. 4932, 18.1.1931, S. 5.

Kunsthalle Basel 1933

Georges Braque. In Memoriam Emanuel Hoffmann [Ausst.-Kat. Kunsthalle Basel, 9.4.–14.5.1933], hg. von Kunsthalle Basel, Basel: Sekretariat des Kunstvereins, 1933.

Mare/Boudin-Lestienne 2018

Alexandre Mare u. Stéphane Boudin-Lestienne, *Charles et Marie-Laure de Noailles, mécènes du XX^e siècle*, Paris: Bernard Chauveau/Hyères: Centre d'art Villa Noailles, 2018.

Monod-Fontaine/Laugier 1984

Daniel-Henry Kahnweiler – Marchand, éditeur, écrivain [Ausst.-Kat. Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne, 22.11.1984–28.1.1985], hg. v. Isabelle Monod-Fontaine u. Claude Laugier, Paris: Centre Georges Pompidou, 1984.

Okuda 2021

Osamu Okuda, »Luluwa-Figur aus Kongo und drei Speere aus Papua-Neuguinea in Paul Klees Nachlass«, in: *Zwitscher-Maschine. Journal on Paul Klee/Zeitschrift für internationale Klee-Studien*, Nr. 10, 2021, S. 59–77.

Peltier 2011

Philippe Peltier, »Flechtheim, Einstein. Introduction« [zu: »La statue des mers du Sud«], in: *Gradhiva*, Nr. 14, 2011, S. 186–193.

Pilgram 1999

Markus Pilgram, »Kunstkritik oder Eigenwerbung. Zeitschriften von Pariser Galerien in den Zwanziger Jahren«, in: *Prenez garde à la peinture! Kunstkritik in Frankreich 1900–1945*, hg. v. Uwe Fleckner u. Thomas W. Gaehtgens, Berlin: Akademie-Verlag, 1999, S. 29–56 (= Passagen/Passages, Bd. 1).

Reber 1930

Gottlieb Friedrich Reber, »Le Docteur Reber«, in: *Documents. Archéologie – Beaux-Arts – Ethnographie – Variétés: Hommage à Picasso*, Jg. 2, Nr. 3, 1930, S. 175.

Rubin 1984

Primitivismus in der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts, hg. v. William Rubin, München: Prestel, 1984.

Wilde 2013

Michael Wilde, »Der Bankier von der Heydt«, in: *Eduard von der Heydt. Kunstsammler – Bankier – Mäzen*, hg. v. Eberhard Illner, München/London/New York: Prestel, 2013, S. 55–89.

PAUL KLEE, OTTO RALFS UND DIE KLEE-GESELLSCHAFT

LARS BERG

SUMMARY

Otto Ralfs was one of Paul Klee's most important patrons. He not only owned the largest Klee collection, but also initiated the founding of the first "Klee-Gesellschaft" in 1925. The number of members was deliberately limited to a small circle of people in order to guarantee a certain exclusivity. Klee distributed not only prints but also drawings and watercolours as annual gifts. With the help of the contributions paid by the members, Klee was guaranteed an annual income that made him independent of the art

trade. The first "Klee-Gesellschaft", founded by Otto Ralfs, recorded numerous resignations in 1933 after the National Socialists came to power and had to cease its activities in 1935, at least in Germany. The essay describes the role of Otto Ralfs, who was also chairman of the "Gesellschaft der Freunde junger Kunst" in Braunschweig, as a collector and organiser of exhibitions. The focus is on the founding of the "Klee-Gesellschaft", its structure and its members.

DER KUNSTSAMMLER OTTO RALFS

Der Braunschweiger Kunstsammler Otto Ralfs war der wichtigste Förderer avantgardistischer Kunst in Braunschweig. Er knüpfte im Laufe seines Lebens zahlreiche Kontakte zu verschiedenen Künstlern, wie Hans Arp, Conrad Felixmüller, Lyonel Feininger, Alexej von Jawlensky, Wassily Kandinsky, Paul Klee, László Moholy-Nagy, Emil Nolde, Oskar Schlemmer, Kurt Schwitters, u. a.¹ Ein im Mai 1930 entstandenes Foto

zeigt Otto Ralfs mit Kandinsky (links) und Klee (rechts) in Dessau (ABB. 1).

Ralfs baute eine bedeutende Kunstsammlung der Klassischen Moderne auf, die weit über die Grenzen der Region bekannt war und initiierte die Gründung der Gesellschaft der Freunde junger Kunst, die sich 1924 in Braunschweig zusammenschloss, um moderne Künstler zu fördern und progressiven Kunstströmungen ein Forum in Braunschweig zu ermöglichen. Ralfs versuchte darüber hinaus junge Künstler:innen finanziell zu unterstützen und vom Kunsthandel und den Schwankungen des Kunstmarktes unabhängig zu machen, indem er nach Umzug des Bauhauses von Weimar nach Dessau 1925 die Klee-Gesellschaft (sie bestand bis 1940)², die Kandinsky-Gesellschaft (bis nach 1934) und die Feininger-Gesellschaft (bis um 1936) gründete.³ Es war das erklärte Ziel dieser Gründungen, den Künstlern über die Mitgliedsbeiträge ein gesichertes Einkommen zu ermöglichen.

Abb. 1

Wassily Kandinsky, Otto Ralfs und Paul Klee, Stresemannallee 6–7, Dessau, Mai 1930, Fotograf unbekannt (wahrscheinlich Nina Kandinsky), Bibliothèque Kandinsky, Centre de Documentation et de Recherche du Mnam-Cci
© Bibliothèque Kandinsky, Centre de documentation et de recherche du Musée national d'art moderne-Centre de création industrielle



Ralfs besonderes Engagement für Klee, Kandinsky und Feininger lässt sich mit dem Einsatz der ebenfalls in Braunschweig geborenen Künstlerin, Sammlerin und Kunsthändlerin Emmy »Galka« Scheyer vergleichen, die sich in besonderem Masse für die Ausstellungsgemeinschaft Blaue Vier (Kandinsky, Klee, Feininger und Jawlensky) in den USA einsetzte.⁴ Möglicherweise standen Scheyer und Ralfs bezüglich der Förderung von avantgardistischen Kunstschaaffenden in Konkurrenz zueinander. In einem Brief an Feininger bezeichnete Scheyer Ralfs als »absolut menschlich und kaufmännisch unfair«.⁵ Auch wenn Ralfs eine gewisse Geschäftstüchtigkeit sicherlich nicht abzusprechen ist, muss betont werden, dass er sich – im Gegensatz zu Scheyer deren Wirken sich vor allem an der fernen Westküste der USA abspielte – dafür einsetzte, die progressiven Künstler:innen in seiner Heimatstadt einem breiteren Publikum zu vermitteln.

An erster Stelle der Künstlerbekanntschaften von Ralfs ist Paul Klee zu nennen, den er 1923 persönlich kennengelernt hatte. Ralfs Interesse galt schon vor der ersten Begegnung der Kunst Klees. Er hatte mit ihm korrespondiert und auch ein Werk erworben.⁶ Ralfs leidenschaftliches Sammeln begann jedoch erst nach dem persönlichen Zusammentreffen mit dem Künstler. Nach und nach gelangten zahlreiche Gemälde, Aquarelle und Zeichnungen in die Sammlung von Ralfs. Diese sollte sich bis zu ihrer Zerstörung gegen Ende des Zweiten Weltkriegs zur grössten Kollektion mit Werken von Klee entwickeln. Laut Ralfs beinhaltete die Sammlung Werke von Klee aus den Jahren zwischen 1904 und 1933 sowie Zeichnungen »aus jedem Jahr«.⁷ Heute ist nur noch das Gästebuch von Ralfs mit den Eintragungen und künstlerischen Werken zahlreicher bedeutender Künstler des 20. Jahrhunderts – wie Arp, Feininger, Jawlensky, Kandinsky, Klee, Moholy-

Nagy, Nolde, Schwitters, u. a. – als Zeugnis der Sammlung Ralfs im Städtischen Museum Braunschweig erhalten geblieben.⁸

DIE BEKANNTSCHAFT MIT KLEE

Otto Ralfs wurde am 1. April 1892 als Sohn eines Eisenhändlers in Braunschweig geboren und absolvierte nach dem Besuch des Real-Gymnasiums eine kaufmännische Lehre in Hannover. Zwischen 1913 und 1914 leitete Ralfs die Filiale einer Eisengrosshandlung in Hamburg und war anschliessend bis 1931 Mitinhaber der elterlichen Eisengrosshandlung.⁹ Ralfs Leidenschaft galt jedoch der Kunst. Der Architekt und Stadtbaumeister Herman Flesche, ein Nachbar der Ralfs am Petritorwall in Braunschweig, sammelte Kunst und war im Besitz einiger Werke von Paul Klee.¹⁰ Durch Flesche waren die Ralfs auf Klee und das Bauhaus aufmerksam geworden. Eine weitere wichtige Erfahrung für Ralfs war der Besuch der Klee-Ausstellung in der Kestner-Gesellschaft in Hannover 1923.¹¹

In einem Brief vom 25. Juni 1923 schrieb Ralfs an Klee:

»Hochverehrter Herr Klee! Als aufrichtiger Verehrer Ihrer großen Kunst, möchte ich mir gestatten, Ihnen meinen herzlichsten Dank auszusprechen für den hohen Genuß, den mir Ansehen und das Miterleben Ihrer Werke bereitet. Ich habe mir die Ausstellung in Hannover in der Kestnergesellschaft angesehen und bin begeistert. Auch die Sachen, die Dr. Flesche von Ihnen hat, gefallen mir außerordentlich gut. Ich selbst habe von Ihnen nur die kleine Litho »Park«. Herr Dr. Flesche, mit dem ich bekannt bin, hat mich zu diesem Schreiben an Sie ermutigt. Ich komme mit einer Bitte, mit einer großen Bitte, die Sie mir hoffentlich nicht übel deuten werden. Ich möchte unendlich gern einige Sachen von Ihnen besitzen, habe mir in Hannover jedoch nichts von Ihnen kaufen können, da ich leider

Abb. 2

Paul Klee, *Wandbild aus dem Tempel der Sehnsucht ›dorthin‹*, 1922, 30, Ölpausen und Aquarell auf Gipsgrundierung, auf Gaze, auf Karton, 30,2 x 39,4 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York, The Berggruen Klee Collection, 1984
Bildnachweis: bpk | The Metropolitan Museum of Art



Abb. 3

Paul Klee, *Landschaft mit gelben Vögeln*, 1923, 32, Aquarell und Kreide auf Grundierung auf Papier auf Karton, 35,5 x 44 cm, Privatbesitz, Schweiz
Bildnachweis: Zentrum Paul Klee, Bern, Archiv



kein Krösus bin und für mich die Preise zu hoch waren, leider viel zu hoch. Sollte es Ihnen möglich sein, mir das eine oder andere Ihrer Bilder billiger zu überlassen, so wäre ich Ihnen unbeschreiblich dankbar! Aus Hannover gefielen mir am besten zuerst die ›Tropische Gartenkultur‹, sodann die ›Versunkene Insel‹, ferner die ›Gelben Vögel‹ und schließlich ›Eine Wand aus dem Tempel der Sehnsucht! Aus dieser Auswahl erkennen Sie meinen Geschmack. Sollten Sie mir von diesen Sachen eins oder das andere, direkt durch Sie besorgen, wesentlich günstiger überlassen können, so hätten Sie in mir einen dankbaren Freund und die Bilder würden einen Ehrenplatz in meinen Räumen erhalten. Ich kann mir denken (und das meinte Dr. Flesche auch), daß es Ihnen vielleicht angenehmer ist, Ihre Sachen in die Hände eines Kunstfreundes zu legen, als in die von Unbekannten und Händlern, die damit Wucher treiben.«¹²

Ralfs besuchte gemeinsam mit seiner Frau Käte im Spätsommer 1923 die Bauhaus-Ausstellung in Weimar¹³ und konnte auch dort Werke von Klee ansehen.¹⁴ Er lernte den Künstler persönlich kennen

und wurde durch die Begegnungen und Korrespondenz ein Freund und »bedingungsloser Liebhaber« seiner Werke.¹⁵

Durch den von Klee geführten Œuvre-Katalog wissen wir, dass Otto Ralfs im August 1923 die Werke *Wandbild aus dem Tempel der Sehnsucht* (1922, 30) (ABB. 2) und die *Landschaft mit gelben Vögeln* (1923, 32) (ABB. 3) direkt von Klee erwarb.¹⁶ Im Herbst 1923 besuchte Klee die Familie Ralfs in Braunschweig. In jenen Tagen wurde das Gästebuch angelegt, in das sich später die zahlreichen Künstlerfreunde von Ralfs eintrugen und sich künstlerisch verewigten.¹⁷

Ralfs zeigte Klee auch die von ihm erworbenen Bilder *Landschaft mit gelben Vögeln*, *Nachtfaltertanz* (1923, 124) (ABB. 4) und das *Wandbild aus dem Tempel der Sehnsucht* in seinem Hause und sprach mit ihm wohl über die Wirkung an den Wänden. Klee trug sich am 1. Oktober 1923 als erster Künstler in das Gästebuch von Otto Ralfs ein und nahm direkten Bezug auf die Betrachtung des *Wandbildes aus dem Tempel der Sehnsucht* im Hause Ralfs¹⁸:

»Wir stehen aufrecht und in der Erde verwurzelt. Ströme bewegen leicht uns hin und her. Frei ist nur die Sehnsucht dorthin: zu Monden und Sonnen (als ich ein Aquarell von mir wiedersah) Braunschweig 1. Okt[ober] 23 Klee«

Abb. 4

Paul Klee, *Nachtfaltertanz*, 1923, 124, Ölpausen, Bleistift und Aquarell auf Papier auf Karton, 51,5 x 32,5 cm, Aichi Prefectural Museum of Art, Nagoya
Bildnachweis: Aichi Prefectural Museum of Art, Nagoya



Abb. 5

Eintragung von Paul Klee im Gästebuch von Otto Ralfs, 1.10.1923, fol. 2, Feder auf Papier, 25,9 x 20,5 cm, Städtisches Museum Braunschweig
© Städtisches Museum Braunschweig,
Foto: Monika Heidemann

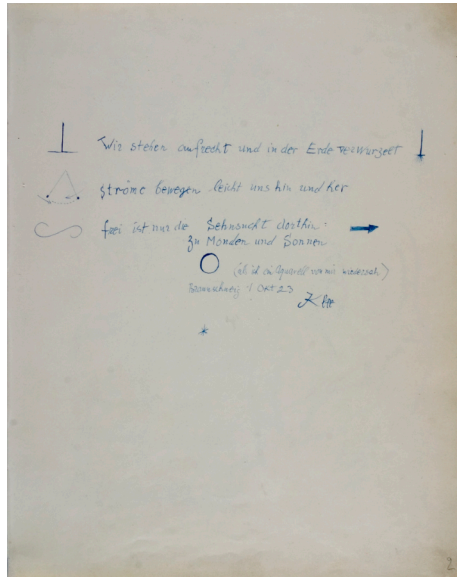


Abb. 6

Paul Klee, *Weil wir heiter waren* [Eintragung im Gästebuch von Otto Ralfs, April 1925, fol. 15], 1926, 22, Feder mit Tinte über Bleistift auf Papier, 25,9 x 20,4 cm, Städtisches Museum Braunschweig
© Städtisches Museum Braunschweig,
Foto: Monika Heidemann

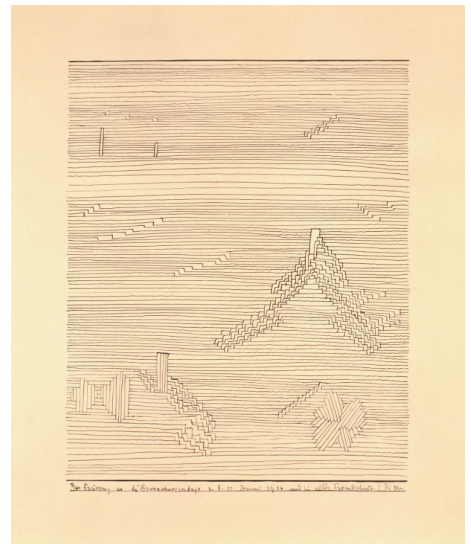
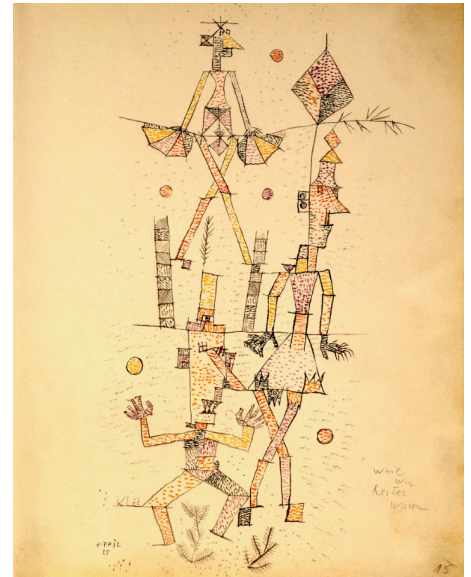
Abb. 7

Paul Klee, *Ohne Titel (Burg in den Wolken)* [Eintragung im Gästebuch von Otto Ralfs, 8.-11.1.1926, fol. 21], 1926, Feder und Tinte auf Papier, 25,9 x 20,4 cm, Städtisches Museum Braunschweig
© Städtisches Museum Braunschweig,
Foto: Monika Heidemann

Abb. 8

Paul Klee, *Ohne Titel* [Eintragung im Gästebuch von Otto Ralfs, November 1927, fol. 29], 1927, Feder, Tinte, Aquarell und Spritztechnik auf Papier auf Albumblatt, 25,9 x 20,4 cm, Städtisches Museum Braunschweig
© Städtisches Museum Braunschweig,
Foto: Monika Heidemann

Klee trug sich insgesamt vier Mal in das Gästebuch von Ralfs ein: Im Oktober 1923 (fol. 2; **ABB. 5**)¹⁹, im April 1925 (fol. 15; **ABB. 6**)²⁰, im Januar 1926 (fol. 21; **ABB. 7**)²¹ und im November 1927 (fol. 29; **ABB. 8**)²². Die künstlerischen Beiträge bzw. Illustrationen sind dabei sehr unterschiedlich: Die Seite, die Klee im Oktober 1923 füllte, besteht überwiegend aus einem mit Feder geschriebenen (und hier bereits zitierten) Text und Symbolen, wie Pfeilen, einem Kreis und anderen Zeichen. Das Blatt vom April 1925 zeigt drei kubistisch anmutende Figuren, die wie Trapezkünstler in verschiedenen Registern übereinanderstehen und so wirken als stünden sie auf Stelzen. Die Umrisse sind mit Feder in schwarzer Tinte über Vorzeichnungen in Bleistift wiedergegeben und die flächigen geometrischen Körperteile wurden mit dem Pinsel verschiedenfarbig in Gelb, Rot, Orange, Violett und Schwarz mit Strichen ausgefüllt. Klee hat die Zeichnung im April 1925 mit dem Satz »weil wir heiter waren« versehen. Die Seite vom November 1926 zeigt unterschiedliche geometrische Formen, die sich wie auf einem Blatt mit übereinander verlaufenden Notenlinien angeordnet befinden. Die Formen brechen aus dem vorgegebenen »Notenlinien-Raster« aus und suchen sich ihren eigenen Weg. Es handelt sich um ein sogenanntes



»Strahlenblatt«, das auf einer ganzen Seite Parallelfikurationen zeigt. Unterhalb der Darstellung hat Klee seine Zeichnungen mit folgenden Worten unterschrieben: »Zur Erinnerung [sic!] an die Braunschweigertage [sic!] v. 8–11. Januar 1926 und in alter Freundschaft! Klee«. Der letzte Eintrag Klees in das Gästebuch von Ralfs erfolgte im November 1927. Auf die Seite wurde ein mit Feder und schwarzer Tinte sowie in Spritztechnik entworfenes Gesicht eines Affen auf Japanpapier geklebt. Aus dem dunklen Hintergrund, der die Gesichtskonturen des Affen unscharf herausarbeitet, taucht das mit Feder in schwarzer Tinte in Binnenzeichnung entworfene Gesicht des Affen hervor. Klee hat bezüglich der Bildwirkung technisch vor allem mit dem hellen Untergrund des Papiers, das die Fläche des Gesichts bildet, im Kontrast zu dem dunklen, mit Pinsel und Sieb bzw. einer Schablone aufgespritzten Dunkel des Hintergrundes gearbeitet. Unten links hat Klee die Zeichnung signiert. Unter zwei horizontal verlaufenden schwarzen Strichen bezeichnete der Künstler das Blatt mit folgenden Worten: »gute Tage in Braunschweig im November 1927 K[lee]«.

OTTO RALFS ALS ORGANISATOR VON PAUL KLEE-AUSSTELLUNGEN

Otto Ralfs hatte 1924, noch vor Gründung der Gesellschaft der Freunde junger Kunst, eine bedeutende Ausstellung in Braunschweig organisiert.²³ Gemeinsam mit Emmy (»Galka«) und Erich Scheyer, Hermann Querner jun., Herman Flesche und Albert Hoffmeister zeigte Ralfs vom 16. März 1924 bis 27. April 1924 eine Schau über Paul Klee und Emil Nolde im damaligen Landesmuseum, dem heutigen Herzog Anton Ulrich-Museum.²⁴

1926 organisierte Ralfs eine weitere Ausstellung von Werken Klees in Braunschweig. Die Gesellschaft der Freunde junger Kunst, deren Vorsitz Ralfs

innehatte, veranstaltete vom 10. Januar bis 15. Februar 1926 im Braunschweiger Schloss eine Ausstellung mit 117 Gemälden und Aquarellen.²⁵

Darunter waren berühmte Werke, wie etwa das Gemälde *Der Goldfisch* (1925, 86), das nach der Ausstellung direkt durch die Nationalgalerie in Berlin erworben wurde und sich heute in der Hamburger Kunsthalle befindet.²⁶ Die Ausstellung besprach Hans Sievers am 16. Januar 1926 ausführlich in der Zeitschrift *Volksfreund*.²⁷ Ralfs hatte sich brieflich an einige Kunstvereine und Galerien gerichtet und für die Übernahme der Ausstellung geworben. Am 29. Januar 1926 schrieb er in seiner Funktion als Vorsitzender der Gesellschaft der Freunde junger Kunst in Braunschweig an die Vereinigung für junge Kunst in Oldenburg und empfahl die Klee-Ausstellung weiter.²⁸ Ralfs pries die Auswahl hochkarätiger Werke mit folgenden Worten an: »Jedes einzelne Bild ist eine Kostbarkeit und mit besonderer Liebe ausgesucht. Es sind die Perlen der Schaffensperiode der letzten Jahre dieses Meisters. Vor allen Dingen machen wir besonders darauf aufmerksam, dass so viele und so gute Oelbilder auf einmal noch niemals von diesem Künstler zur Ausstellung gelangten.«²⁹ Vom 6. bis 26. Oktober 1926 war die Ausstellung mit einer Auswahl von 100 Werken im Augusteum in Oldenburg zu sehen.³⁰

Die Schau wurde nach der ersten Station in Braunschweig in Museen und Galerien von insgesamt acht Städten in Deutschland und der Schweiz gezeigt; in Berlin, Zürich, Wiesbaden, Krefeld, Oldenburg, Dresden und Frankfurt a. M.³¹ Auch wenn der finanzielle Erfolg dieser Wanderausstellung hinter den Erwartungen blieb, darf sie hinsichtlich ihrer Bedeutung als nicht zu gering geachtet werden: Gemeinsam mit der Klee-Gesellschaft baute Ralfs ein organisiertes Mäzenatentum auf und bot Klee somit eine echte Alternative zu den vom Kunst-

handel organisierten Ausstellungen. Eine dritte Klee-Ausstellung liess Ralfs 1928 folgen.³²

Im April 1930 präsentierte Ralfs eine Ausstellung mit 56 Aquarellen und Zeichnungen von Klee aus der eigenen Sammlung in der Nationalgalerie im Kronprinzenpalais in Berlin.³³ Ausserdem wurde eine Auswahl von Klee-Werken aus der Sammlung Ralfs in der Kunsthalle zu Kiel gezeigt.³⁴ 1931 war die Klee-Sammlung von Ralfs zu Gast in der Kestner-Gesellschaft in Hannover.³⁵

DIE KLEE-GESELLSCHAFT

Die wirtschaftliche Situation Klees ist in der Mitte der 1920er Jahre vermutlich recht gut gewesen.³⁶ Er erhielt regelmässige Bezüge über das Bauhaus und ein Mindesteinkommen durch die Verkäufe seines Galeristen Goltz. Hinzu kamen Einnahmen aus anderen Verkäufen.³⁷ Nachdem die deutsch-national ausgerichtete Thüringische Landesregierung Ende 1924 beschlossen hatte, das Weimarer Bauhaus aufzulösen, dachten viele Lehrer – unter ihnen auch Klee – darüber nach, ob sie noch länger am Bauhaus unterrichten sollten. Klee entschied sich letztendlich dazu, seine Lehrtätigkeit fortzusetzen und verpflichtete sich Ende März 1925, an den neuen Standort Dessau überzusiedeln. Während Klee auf die feste Anstellung am Bauhaus nicht verzichten wollte, teilte er seinem Galeristen Goltz mit, dass er zum 1. Oktober 1925 den bisherigen Vertrag auflösen wolle.³⁸ Stattdessen schlug Klee seinem Galeristen vor, nur noch auf der Basis eines freien Verhältnisses mit ihm zusammen zu arbeiten. Unter der organisatorischen Leitung von Ralfs entwickelte Klee eine neue Verkaufsstrategie: Am 1. Juli 1925 gründete Ralfs in Klees Auftrag die Klee-Gesellschaft, um dem jungen Künstler ein gesichertes und vor allem regelmässiges Einkommen bieten zu können. Die Idee zu dieser Gesellschaft war während der Auf-

lösung des Staatlichen Bauhauses in Weimar und als Reaktion auf die verheerende Situation des Kunstmarktes in Folge der Hyperinflation und der anhaltenden ökonomischen Krise in Deutschland geboren worden.³⁹ Mit einem monatlichen Beitrag von mindestens 50 Reichsmark sollten die Mitglieder der Klee-Gesellschaft dem Künstler einen jährlichen Zusatzverdienst von 6000 bis 10'000 Reichsmark sichern. Der Betrag von 6000 Reichsmark entsprach annähernd dem Jahresgehalt eines Bauhausmeisters.⁴⁰ Klee wurde 1926 am Bauhaus mit 7000 Reichsmark entlohnt.⁴¹

Die Mitglieder der Klee-Gesellschaft durften sich für den angesparten Betrag Werke aus Klees Atelier oder aus einer Auswahlendung, die ihnen der Künstler zum Jahresanfang oder am Ende des Jahres zukommen liess, aussuchen. Zusätzlich gewährte Klee den Mitgliedern der Klee-Gesellschaft auf die bereits vergünstigten Atelierpreise ein Drittel Rabatt.⁴² Trotz der günstigen Bedingungen erreichte die Klee-Gesellschaft zunächst nicht die Grösse von zehn Mitgliedern.⁴³ Die Einnahmen aus der Klee-Gesellschaft sollten dem Künstler gemäss den Überlegungen von Ralfs ein Jahreseinkommen zwischen 6000 und 10'000 Mark garantieren. Dafür waren mindestens zehn Mitglieder erforderlich. Andererseits sollte der Kreis der Mitglieder auch nicht zu gross werden, um eine gewisse Exklusivität zu gewährleisten. In einem undatierten Rundbrief an die Mitglieder (vermutlich vor Gründung der Klee-Gesellschaft am 1. Juli 1925 ausgestellt), von dem sich ein Exemplar an Hermann Rupf im Archiv Will Grohmann in der Staatsgalerie Stuttgart erhalten hat, schrieb Ralfs dazu folgende Zeilen:

»Der Kreis der Mitglieder dieser Klee-Gesellschaft soll klein bleiben: erstens, damit die persönliche freundschaftliche enge Fühlungnahme zwischen dem Künstler und uns stets gewährleistet ist

und zweitens, damit die Mitglieder der Klee-Gesellschaft auch tatsächlich den Vorteil haben, der ihnen aus den Bedingungen des Vertrages zukommt.

Die Beteiligung an der Gesellschaft ist wir [sic!] folgt gedacht. Es soll ein monatlicher Beitrag gezahlt werden und zwar ist eine Mindestgrenze von Mk. 50.- monatlich in Aussicht genommen. Höhere Beträge können auf Wunsch selbstverständlich auch gezahlt werden. Bei einem monatlichen Beitrag von Mk. 50.- würden im Jahre Mk. 600.- herauskommen. Hat die Gesellschaft 10 Mitglieder, so würde der Künstler im Jahre Mk. 6000.- von der Gesellschaft beziehen. Dieses wäre die Mindestgrenze, die erforderlich wäre für das Zustandekommen der Gesellschaft. Andererseits sollen nicht mehr als Mk. 10.000.- aufgebracht werden, um denselben den Charakter der Besonderheit zu wahren.«⁴⁴

Im Gründungsjahr zählte die Klee-Gesellschaft ausser Otto Ralfs insgesamt mindestens sechs Mitglieder.⁴⁵ Zu den Gründungsmitgliedern der Klee-Gesellschaft gehörten: der Klavierbauer und Unternehmer Rudolf Ibach d. J. aus Barmen⁴⁶, die Sammlerin und Mäzenin Hanni Bürgi aus Bern⁴⁷, die beiden Kölner Sammler Heinrich Stinnes und Werner Vowinckel, Hermann Bode aus Hannover und eine namentlich nicht bekannte Person.⁴⁸ Erst in den Jahren 1928 und 1929, als die Werke Klees stärker nachgefragt wurden, stieg auch die Zahl der Mitglieder an. Richard Doetsch-Benziger aus Basel, Heinrich Kirchhoff aus Wiesbaden und Ida Bienert aus Dresden traten der Klee-Gesellschaft bei. Otto Baier schloss sich vermutlich 1928 der Klee-Gesellschaft an.⁴⁹ Hermann Rupf wurde 1928 oder 1931 Mitglied der Klee-Gesellschaft.⁵⁰ Rupf wurde in den sieben Jahren nach Klees Rückkehr nach Bern zu einer der wichtigsten Bezugspersonen des Künstlers.⁵¹ 1933 verhalf Rupf seinem Freund Daniel-Henry Kahnweiler zu ei-

nem Exklusiv-Vertrag mit dem aus Deutschland emigrierten Klee.⁵² Durch sein besonders vertrauensvolles Verhältnis zu Lily Klee nach dem Tod des Künstlers und dank seiner aktiven Rolle in der Betreuung des Nachlasses in der zweiten Klee-Gesellschaft konnte Rupf seine Sammlung ausbauen. Zu seinen wichtigsten Erwerbungen zählen die Werke *Luftschloss* (1922, 42) und *Legende vom Nil* (1937, 215), die er 1954 durch eine Stiftung dem Kunstmuseum Bern übereignete.⁵³

Zu den weiteren Mitgliedern der Klee-Gesellschaft zählten u. a. Herman Flesche aus Braunschweig, der Breslauer Sammler Adolf Rothenberg sowie Fritz Trüssel, der Anwalt von Paul Klee.

Hanni Bürgi war das erste Schweizer Mitglied der Klee-Gesellschaft. Sie trat am 1. Oktober 1925 mit einem monatlichen Beitrag von 50 Reichsmark bei.⁵⁴ Hanni Bürgi gehörte der Klee-Gesellschaft von der Gründung bis zur Auflösung an. Sie besass vor dem Beitritt bereits ungefähr 25 Werke von Paul Klee und erwarb während ihrer Mitgliedschaft in der Vereinigung und in den anschliessenden Jahren bis zu ihrem Tod durch Kauf oder Schenkung rund vierzig weitere Werke.⁵⁵

Während der Mitgliedschaft konnten Rudolf Ibach und Heinrich Stinnes ihren Bestand an Kunstwerken von Paul Klee um etwa ein Drittel erweitern.⁵⁶ Vowinckel erwarb in elf Jahren über die Hälfte seiner Arbeiten von Klee. »Von den 38 aus der Sammlung Vowinckel nachgewiesenen [...] Werken Klees sind 14 über oder in Verbindung mit der Klee-Gesellschaft als Erwerbungen oder Weihnachtsgratifikationen in die Sammlung gekommen.«⁵⁷

Die Idee der von ihm gegründeten Gesellschaft fasste Ralfs in einem als »Streng vertraulich!« bezeichneten Rundbrief an ausgewählte Förderer mit folgenden Worten zusammen: »Es handelt sich darum, den Künstler Paul Klee vom Kunsthandel unabhängig zu ma-

chen, damit derselbe sich frei seinem künstlerischen Schaffen widmen kann.«⁵⁸ In einem separaten Dokument, betitelt als *Bedingungen für die Mitglieder der K[lee]-Gesellschaft*, führt Ralfs die einzelnen Details bezüglich der Mitgliedschaft und ihrer Vergünstigungen weiter aus: »Sie können Mitglied der K.-Gesellschaft werden durch einen monatlichen Beitrag von RM 50,-. Durch die Mitgliedschaft erhalten Sie auf alle Käufe, die Sie sowohl beim Künstler im Atelier als auch bei dem Umlauf der jährlichen Auswahlendungen vornehmen, eine Ermäßigung auf die an und für sich schon günstigen Atelier-Preise von 33 1/3 %.«⁵⁹

Die Preise waren gestaffelt. In der »Klasse I« konnten Mitglieder Aquarelle zum Preis von 200 Reichsmark erwerben. Nichtmitglieder hatten 300 Reichsmark zu zahlen. Die Preise für Aquarelle reichten bis 665 Reichsmark für Mitglieder und 1000 Reichsmark für Nichtmitglieder. Werke aus dieser Preiskategorie waren vermutlich hinsichtlich ihrer Qualität und Ausführung besonders für Museen geeignet.⁶⁰ Die Preise waren für die Käufer sehr moderat, denn im Kunsthandel wären nicht nur die Gewinnspanne des Händlers, sondern auch die Steuern zu zahlen gewesen. Für teurere Arbeiten gab es die sogenannte »Sonderklasse«. Laut des Rundbriefs von Ralfs gehörten Ölgemälde in diese Kategorie.⁶¹ Damit meinte Ralfs jedoch nicht gerahmte Ölgemälde, sondern vermutlich »mehrfarbige Blätter, die Klee zwar in Öl ausgeführt, aber nicht gerahmt, sondern wie Aquarelle auf eine Kartonunterlage montiert hatte.«⁶² Es haben sich bislang mindestens acht Blätter identifizieren lassen, die Klee in Öl gemalt hatte und zu Preisen von über 1000 Reichsmark zum Verkauf angeboten hatte.⁶³ Auf dem jeweiligen Unterlagekarton sind diese Werke gemäss des Rundschreibens von Ralfs als »Sonderklasse« bezeichnet.⁶⁴ Die Kategorie der »Sonderklasse« hatte zu falschen Interpretatio-

nen geführt. Es war lange Zeit davon ausgegangen worden, dass es sich bei Werken dieser Klasse um unverkäufliche Arbeiten gehandelt hätte. Dies trifft aber erst für Werke zu, die Klee am 15. März 1928 in einer Liste an Alfred Flechtheim unter der Bezeichnung »Privat-Besitz« und dem Kürzel »S.Cl.« für »Sonderklasse« angab.⁶⁵

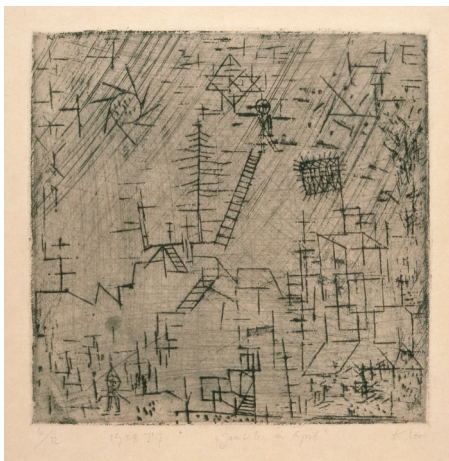
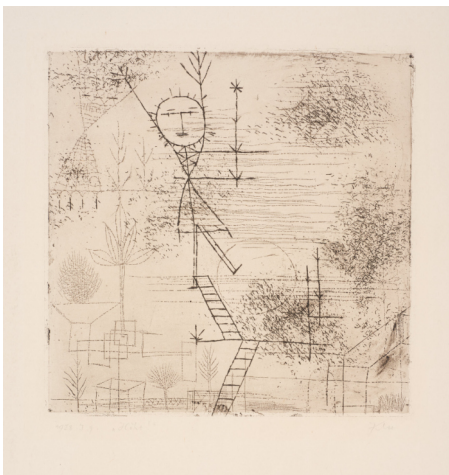
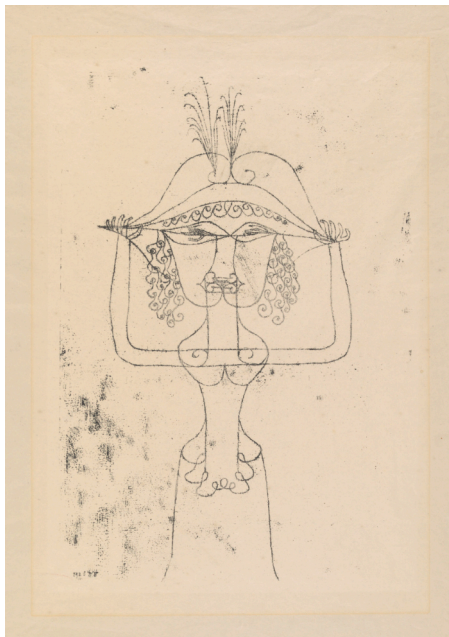
Um die Werke im Kreise der Sammler veräussern zu können, stellte Ralfs eine kleine Kollektion aus den Beständen seines Freundes Klee zusammen, die er zuvor mit diesem ausgewählt hatte. Diese präsentierte er in seinem Haus, nachdem er zuvor die Listen geschrieben hatte. Ralfs schilderte den Ablauf von Auswahl, Ausstellung und Verkauf rückblickend mit folgenden Worten:

»Die Sache ging so vor sich, dass ich zu Klee ins Atelier fuhr und mit ihm zusammen eine große Auswahlendung zusammenstellte. Schon beim Aussuchen stellten wir mit Schmunzeln fest, dass dies und jenes Blatt von dem und dem genommen würde. Klee bewies auch da ein so feines Einfühlungsvermögen, dass er fast immer Recht behielt. Ich nahm dann die ganze Sendung mit nach Hause, veranstaltete bei mir im Hause für meine Freunde eine Klee-Ausstellung für einen Tag, schrieb die erforderlichen Listen dazu und setzte dann die ganze Sendung in Umlauf. Jedes Mitglied entnahm meist mehrere Blätter oder Bilder und zahlte dann regelmäßig an mich in Raten ab und zwar so, dass die Ankäufe in 12 Monaten abbezahlt sein mussten. Einige vermögende Mitglieder zahlten die ganze Summe auf einmal. Alle Zahlungen sammelte ich bei mir und zahlte monatlich regelmäßig immer am 1. eines jeden Monats und stets pünktlich eine namhafte Summe an Klee aus, mit der er bestimmt rechnen konnte. Das Geld der vermögenden Mitglieder, die alles auf einmal bezahlt hatten, teilte ich auch ein für die monatlichen Zahlungen, denn es war wichtiger, mo-

Abb. 9
Paul Klee, *Die Sängerin der komischen Oper*,
1925, 225, Lithografie, 41,5 x 28,5 cm,
Zentrum Paul Klee, Bern
© Zentrum Paul Klee, Bern, Bildarchiv

Abb. 10
Paul Klee, »Höhe!«, 1928, 189, Radierung,
23 x 22,7 cm, Zentrum Paul Klee, Bern
© Zentrum Paul Klee, Bern, Bildarchiv

Abb. 11
Paul Klee, *Gaukler im April*, 1928, 197,
Radierung, 19,3 x 19,7 cm, Zentrum Paul
Klee, Bern, Leihgabe aus Privatbesitz
© Zentrum Paul Klee, Bern, Bildarchiv



natlich regelmässig möglichst viel zu erhalten, als auf einmal viel und später weniger.«⁶⁶

Die Mitglieder der Klee-Gesellschaft erhielten ausserdem eine Jahresgabe, meistens in Gestalt einer Druckgrafik, manchmal aber auch in Form einer Handzeichnung oder eines Aquarells.⁶⁷

Im Werkverzeichnis von Kornfeld sind drei solcher Jahresgaben als Druckgrafiken mit Widmungen zu Weihnachten an verschiedene Sammler aufgelistet: *Die Sängerin der komischen Oper* (1925, 225) (ABB. 9) zu Weihnachten 1925, »Höhe!« (1928, 189) (ABB. 10) zu Weihnachten 1928 und *Gaukler im April* (1928, 197) (ABB. 11) zu Weihnachten 1929.⁶⁸ Laut Kornfeld lassen sich fünf Exemplare der Auflage der Lithografie *Die Sängerin der komischen Oper* nachweisen, die an die Mitglieder der Klee-Vereinigung und Freunde verschenkt wurden. Diese Blätter waren mit Wasserfarben farbig berspritzt worden. In öffentlichem Besitz hat sich ein Exemplar mit Dedikation an Ibach zu Weihnachten 1925 im Museum Ulm erhalten.⁶⁹ Die Radierung »Höhe!« erschien in einer Auflage von zehn Exemplaren für die Mitglieder der Klee-Vereinigung und Freunde. Laut Kornfeld haben sich sechs Exemplare erhalten, davon ein Exemplar in der Hamburger Kunsthalle, das »Frau Hanny Bürger freundschaftlich zu Weihnachten 1928« gewidmet ist.⁷⁰ Die Radierung *Gaukler im April* erschien in einer Auflage von zwölf Drucken für die Mitglieder der Klee-Vereinigung und Freunde. Es haben sich zwei Exemplare in öffentlichem Besitz erhalten: Der zweite Abzug, ehemals Sammlung Stinnes, mit einer Dedikation Klees zu Weihnachten 1929, im Museum of Modern Art in New York und ein namentlich nicht gewidmeter Abzug (10/12) im Fogg Art Museum in Cambridge.⁷¹

Darüber hinaus berichtete Ralfs: »Wenn keine Litho zur Verteilung kam, gab er eine Originalzeichnung, die jeweils dem besonderen Geschmack des Sammlers angepasst war.«⁷² So erhielt Herman Flesche 1926/27 die Zeichnung *Dorf mit Sonnenblumen* (1925, 172) (ABB. 12), die heute im Sprengel Museum in Hannover verwahrt wird. Die Zeichnung ist mit der Widmung: »Jahresgabe f. 1926/27 für Herrn Prof. Dr. Karl [sic!] Flesche mit den

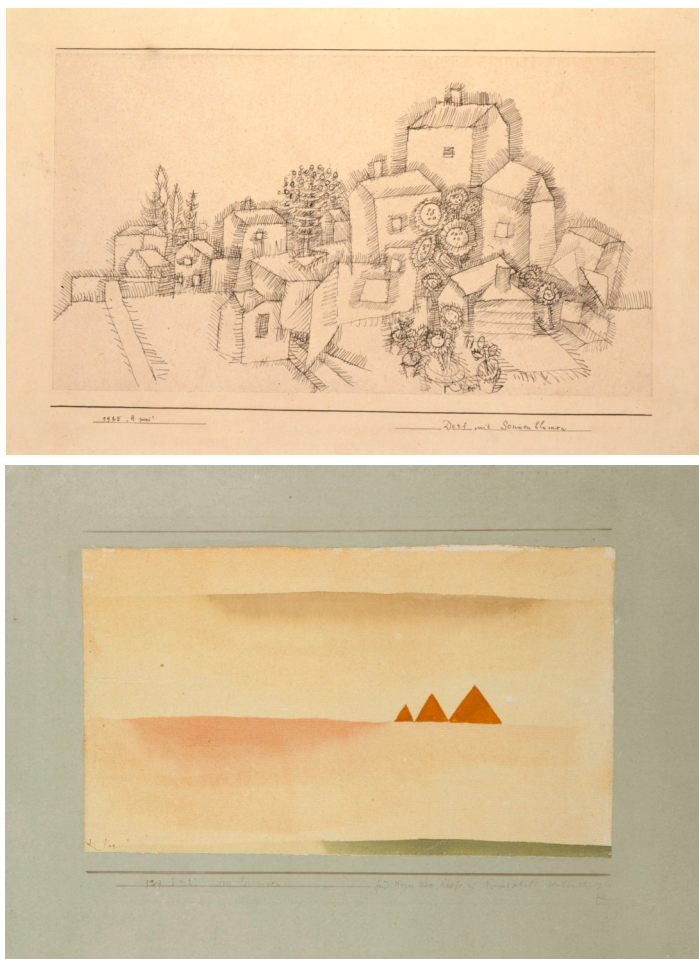


Abb. 12
Paul Klee, *Dorf mit Sonnenblumen*, 1925, 172, Feder auf Briefpapier auf Karton, 14,1 x 24,9 cm, Sprengel Museum Hannover, Schenkung Sammlung Sprengel (1969) Bildnachweis: bpk | Sprengel Museum Hannover | Stefan Behrens

Abb. 13
Paul Klee, *Drei Pyramiden*, 1929, 323, Aquarell auf Papier auf Karton, 15,7 x 27,2 cm, Privatbesitz, Italien Bildnachweis: Zentrum Paul Klee, Bern, Archiv

besten Wünschen!« versehen.

Das Aquarell *Drei Pyramiden*⁷³ (1929, 323) (ABB. 13) schenkte Klee im Jahr seiner Entstehung 1929 Otto Ralfs zu Weihnachten, wie wir aus einem Brief von Ralfs an Emil Nolde vom 27. Dezember 1929 erfahren. Dort heisst es:

»Unser gemeinsamer Freund Klee hatte uns eine sehr große Freude gemacht mit einem Aquarell ›3 Pyramiden‹, was auch Ihnen sicher gefallen wird. Sie werden es demnächst sehen können, da es in der National-Galerie zusammen mit meinen anderen Blättern von Klee (Mitte Januar) ausgestellt wird.«⁷⁴

Das Blatt zeigt inmitten einer Wüstenlandschaft drei rote Pyramiden im Zentrum des Bildes, leicht nach rechts gerückt. Sie sind wie Orgelpfeifen der Grösse nach aufgereiht. Das Aquarell ist auf einem Karton montiert, den Klee unterhalb des Motivs mit Feder in schwarzer Tinte bezeichnet hat: »für Herrn Otto

Ralfs in Freundschaft Weihnachten 1929«.

Aus *Einige[n] Bemerkungen zur Gründung der Klee-Gesellschaft*, die Otto Ralfs als maschinenschriftliches Manuskript hinterlassen hat, geht hervor, dass sich Klee mit dem Aquarell *Drei Pyramiden* für das Engagement Ralfs um die Verdienste der Klee-Gesellschaft bedankte:

»Die grösste Tat aber, die meine Klee-Gesellschaft vollbrachte, war, dass ich ihm [gemeint ist Paul Klee] im Rahmen dieser Gesellschaft die Reise nach Ägypten finanziert habe. Als Freund wusste ich schon lange von seiner Sehnsucht nach Ägypten. Ich hatte bereits in meiner Sammlung Aquarelle vor dieser Reise, die diese Sehnsucht zum Ausdruck brachten. Als ich mich dann an meine Mitglieder wandte und für diesen Zweck eine Extraanforderung stellte mit der Aussicht, ägyptische Blätter eines Tages in der Auswahlendung zu finden, fand ich eigentlich überall Verständnis, sodass ich ihm den Betrag für diese Sehnsuchtsreise eines Tages überweisen konnte. Ich hatte als Dank für dies alles ein Blatt bekommen, ›Die 3 Pyramiden‹ von so märchenhafter Schönheit, dass es in Worten nicht zu beschreiben ist.«⁷⁵

Kurze Zeit später beschrieb Ralfs das Aquarell dennoch, wie aus seinen *Persönlichen Erinnerungen aus einer langjährigen Freundschaft* zu Paul Klee hervorgeht:

»Unten war ein grüner Streifen, der das Nilufer andeutete, dann kamen gelbe und rosa Töne, die den Wüstensand und Himmel darstellten, und darin 3 Pyramiden, glutrot, von der untergehenden Sonne beleuchtet.«⁷⁶

Infolge der Weltwirtschaftskrise und der nationalsozialistischen Kunstpolitik verzeichnete die Klee-Gesellschaft zu Beginn der 1930er Jahre zahlreiche Austritte.⁷⁷ So verliess etwa Ida Bienert aus Dresden die Gesellschaft.⁷⁸ Nach Klees Emigration aus Deutschland Ende 1933 verblieben nur noch Mitglieder aus der Schweiz in der Vereinigung. In Deutsch-

land musste die Klee-Gesellschaft 1935 ihre Aktivitäten endgültig einstellen.⁷⁹ Ob sich die Vereinigung in der Schweiz aufgelöst hat, ist ungeklärt.⁸⁰ Hanni Bürgi und der Basler Grosshandelskaufmann Richard Doetsch-Benziger waren die einzigen noch verbliebenen Schweizer Mitglieder.⁸¹ Bürgi erhöhte noch von Januar bis Mai 1934 ihre monatlichen Beiträge von 50 auf 60 Reichsmark.⁸²

Die Klee-Gesellschaft stand bezüglich ihrer Zielsetzung und Organisationsstruktur in direkter Konkurrenz zum Kunsthandel. Die Sammlerinnen und Sammler erwarben die Werke zu extrem günstigen Konditionen direkt vom Künstler und daher kaum mehr aus Ausstellungen.

ZUSAMMENFASSUNG

Trotz des grossen Enthusiasmus mit dem Ralfs sich für Paul Klee einsetzte und der das Engagement von Klees Galeristen noch übertraf, ist Ralfs in der Klee-Literatur vergleichsweise wenig Beachtung geschenkt worden.⁸³ In der damaligen Kunstszene wurden Ralfs Tätigkeiten – zu denen überwiegend die Organisation von Ausstellungen und Vorträgen zählte – von Kunsthändlern argwöhnisch betrachtet, weil sie in ihm zu Recht eine ernstzunehmende Konkurrenz witterten.⁸⁴ Besonders durch die Gründung der Klee-Gesellschaft etablierte Ralfs eine Organisation, die in direkter Konkurrenz zum Kunsthandel stand. Kritiker und Kunstschriftsteller nahmen Ralfs wegen seiner »lediglich organisatorischen Tätigkeiten nicht ganz ernst«.⁸⁵ Es ist jedoch festzuhalten, dass Otto Ralfs nicht nur zu den stärksten Förderern Paul Klees, sondern aufgrund seines persönlichen Kontakts auch zu seinen Freunden zählte. Das zeigt sich u. a. auch daran, dass es Klee mit Hilfe der Einnahmen aus der Klee-Gesellschaft möglich war, seine zweite Orient-Reise nach Ägypten im Winter 1928/29 zu finanzieren.

1 Zu Otto Ralfs vgl. Stelzer 1957, S. 20 ff.; Lufft 1985, S. 6 f.; Junge 1992, S. 243–251; Lufft 1996, S. 476; Holzgang 2009, S. 225–280; Berg 2018a, S. 43–53; Pötzsch 2018, S. 189–212.

2 Nach dem Tod von Paul Klee wurde eine weitere, zweite Klee-Gesellschaft in der Schweiz gegründet.

3 Vgl. Frey/Kersten 1987, S. 75.

4 Pötzsch 2018, S. 195.

5 Wünsche 2006, S. 44.

6 Vgl. Hopfengart 2005, S. 49.

7 Siehe den von Otto Ralfs verfassten Lebenslauf, Typoskript, Stadtarchiv Braunschweig, Sign. H VIII A: 4074 a.

8 Die Kunstsammlung von Otto Ralfs bestand zu Beginn der 1930er Jahre aus über 100 Werken von Paul Klee. Nach der Machtergreifung der Nationalsozialisten und der politischen Verunglimpfung moderner Kunst musste Ralfs sein Engagement nicht nur als Mäzen einstellen. Auch die von ihm gegründete Gesellschaft der Freunde junger Kunst wurde 1933 aufgelöst. Während des Zweiten Weltkriegs lagerte Ralfs entgegen den Beratungen des Braunschweiger Landeskonservators Kurt Seeleke einen Teil seiner Sammlung in der Nähe von Kattowitz (heute Katowice, Polen) ein. Er hoffte, dass sich die Werke dort in Sicherheit befänden. Das dortige Lager wurde nach der Einnahme der Stadt durch die Rote Armee geplündert. Einzelne Werke tauchten ab den 1960er Jahren in verschiedenen Museen wieder auf. Andere blieben verschollen. Derjenige Teil der Sammlung, der sich in Ralfs' Mietwohnung in Braunschweig befand, wurde bei einem Bombentreffer gegen Ende des Zweiten Weltkriegs vollständig zerstört.

9 Wie Anm. 7.

10 Junge 1992, S. 243.

11 Ebd.

12 Brief von Otto Ralfs an Paul Klee, 25.6.1923, Zentrum Paul Klee, Bern, Schenkung Familie Klee, Inv.-Nr. SFK Ko P Ral 02. Für den Hinweis auf den Brief danke ich Stefan Frey, Klee-Nachlassverwaltung, Hinterkappelen, Schweiz. Aus dem Brief wird stellenweise zitiert bei Junge 1992, S. 243.

13 Die Bauhausausstellung 1923 war die erste öf-

- fentliche Präsentation des 1919 als Kunstschule gegründeten Staatlichen Bauhauses. Sie fand vom 15.8.–30.9.1923 an drei Standorten in Weimar statt und zeigte am Bauhaus entstandene Werke.
- 14 Brief von Otto Ralfs an Paul Klee, 25.6.1923, Zentrum Paul Klee, Bern, Schenkung Familie Klee, Inv.-Nr. SFK Ko P Ral 02.
- 15 Vgl. Hopfengart 2005, S. 49 f.
- 16 Ich danke Stefan Frey, Klee-Nachlass-Verwaltung, Hinterkappelen, Schweiz, für diesen Hinweis.
- 17 Städtisches Museum Braunschweig, Graphische Sammlung, Inv.-Nr. 1971/101. Vgl. Lufft 1985.
- 18 Ebd. Vgl. auch Glaesemer 1987, S. 17.
- 19 Lufft 1985, S. 77.
- 20 Ebd., S. 103 (Abb.) und S. 213. *Paul Klee. Catalogue raisonné*, Bd. 4, 1923–1926, hg. v. Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern, Bern: Benteli, 2000, S. 406, Nr. 3968.
- 21 Lufft 1985, S. 115 (Abb.) und S. 214. *Paul Klee. Catalogue raisonné*, Bd. 4, 1923–1926, hg. von Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern, Bern: Benteli, 2000, S. 512, Nr. 4211.
- 22 Lufft 1985, S. 131 (Abb.) und S. 216 f. *Paul Klee. Catalogue raisonné*, Bd. 5, 1927–1930, hg. von Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern, Bern: Benteli, 2001, S. 171, Nr. 4541.
- 23 Vgl. Sydow 1924, S. 378 f.
- 24 Vgl. Döring 2004, S. 275. Ferner: Holzgang 2009, S. 233; Berg 2018a.
- 25 Frey/Kersten 1987, S. 75. Im Zuge der Recherchen für diesen Beitrag sind bisher noch nicht ausgewertete Quellen zutage getreten. Auf ihrer Grundlage wird in der kommenden Ausgabe der *Zwitscher-Maschine* ein Aufsatz zur Rekonstruktion der Klee-Wanderausstellung (Braunschweig – Berlin – Zürich – Wiesbaden – Krefeld – Oldenburg – Dresden – Frankfurt a. M.) von Osamu Okuda und Walther Fuchs erscheinen.
- 26 Für die Übersicht der in Braunschweig ausgestellten Werke danke ich Osamu Okuda, Zentrum Paul Klee, Bern. Zu der Berliner Station in der Galerie Dr. Goldschmidt/Dr. Wallerstein vgl. auch die Rezension von Alfred Gellhorn in der Zeitschrift *Kunstblatt*, Heft 5, 1926, S. 206.
- 27 Sievers 1926, S. 9. Für den Hinweis auf den Artikel danke ich Walther Fuchs, Küsnacht und Osamu Okuda, Zentrum Paul Klee, Bern.
- 28 Köpnick 2019, S. 41.
- 29 Brief der Gesellschaft der Freunde junger Kunst aus Braunschweig an die Vereinigung für junge Kunst in Oldenburg vom 29.1.1926, Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Oldenburg, Archiv Vereinigung für junge Kunst, LMO-VfjK 69/2. Vgl. Köpnick 2019, S. 41, Abb. 1.
- 30 Ebd., S. 41.
- 31 Ebd., S. 41 f. Die Identifizierung einzelner in den jeweiligen Ausstellungsstationen gezeigter Werke würde an dieser Stelle zu weit führen und wäre Thema eines eigenständigen Aufsatzes. Deshalb sei an dieser Stelle nur stellvertretend für die Oldenburger Station auf die Werkliste im Anhang des Aufsatzes von Köpnick 2019, S. 48–54, verwiesen. Zu den Ausstellungsstationen in Zürich [*Paul Klee, Paul Altherr, R. Th. Bosshard, Emil Bressler, Willy F. Burger, Max Burgmeier, Eugen Maurer, August Speck*, Kunsthaus Zürich, 11.4.–5.5.1926] und Wiesbaden [*August-Ausstellung 1926*, Neues Museum, Wiesbaden, August 1926] sind jeweils gedruckte Kataloge erschienen. Bezüglich der *Sonderausstellung von 100 Gemälden und Aquarellen von Paul Klee aus den Jahren 1908–1926*, Galerie Ernst Arnold, Dresden, November 1926 existiert eine Werkliste im Archiv Will Grohmann in der Staatsgalerie Stuttgart. Für die Hinweise danke ich Walther Fuchs, Küsnacht und Osamu Okuda, Zentrum Paul Klee, Bern.
- 32 Vgl. Hopfengart 2005, S. 51.
- 33 Vgl. Berg 2018b.
- 34 Maschinenschriftliche Exponatenliste im Archiv der Kunsthalle zu Kiel.
- 35 Vgl. Hopfengart 2005, S. 51.
- 36 Ebd., S. 64.
- 37 Ebd.
- 38 Ebd.
- 39 Gerlach-Laxner/Zehnder 2003, S. 18.
- 40 Vgl. Kersten 1985, S. 17.
- 41 Ebd.
- 42 Gerlach-Laxner/Zehnder 2003, S. 18.
- 43 Vgl. Hopfengart 2005, S. 65.
- 44 Staatsgalerie Stuttgart, Archiv Will Grohmann, Inv. Nr. AG 2014/1047.
- 45 Hopfengart 2005, S. 65.
- 46 Zu Rudolf Ibach vgl. Schweiger 1994.
- 47 Zu Hanni Bürgi-Bigler als Sammlerin und Mäze-

nin Paul Klees vgl. Frey 2000.
 48 Hopfengart 2005, S. 65.
 49 Baumgartner 2000, S. 102.
 50 Fellenberg 2006, S. 134.
 51 Bezüglich des Verhältnisses zwischen Rupf und Klee vgl. Frey 2005.
 52 Baumgartner 2000, S. 102, Anm. 49.
 53 Ebd.
 54 Frey 2000, S. 19.
 55 Ebd.
 56 Gerlach-Laxner/Zehnder 2003, S. 18.
 57 Vowinkel 2003, S. 38.
 58 Zitiert nach: Frey/Kersten 1987, S. 75.
 59 Ebd. Ein Exemplar des Dokuments *Bedingungen für die Mitglieder der K[lee]-Gesellschaft* befindet sich im Zentrum Paul Klee, Bern, Inv. Nr. SFK Ko P Ral 03.
 60 Kersten/Okuda/Kakinuma 2015, S. 61
 61 Ebd. Ein Exemplar des zweiseitigen Rundbriefs von Otto Ralfs an Hermann Rupf ist im Archiv Will Grohmann (Staatsgalerie Stuttgart, Inv. Nr. AG 2014/1047) erhalten geblieben. Der Rundbrief ist undatiert, er muss jedoch vor dem 1. Juli 1925 geschrieben worden sein, da dieser Termin das Gründungsdatum der Klee-Gesellschaft ist. Vgl. Hopfengart 2005, S. 64, Anm. 179.
 62 Kersten/Okuda/Kakinuma 2015, S. 62.
 63 Ebd.
 64 Ebd.
 65 Ebd., S. 61 f.
 66 Stadtarchiv Braunschweig, Sign. H VIII A Nr. 4074a.
 67 Gerlach-Laxner/Zehnder 2003, S. 18.
 68 Kornfeld 1963, Nr. 99 (*Die Sängerin der komischen Oper*, 1925, 225), Nr. 100 (*»Höhe!«*, 1928, 189), Nr. 103 (*Gaukler*, 1928, 197). Alle drei Grafiken sind in verschiedenen Exemplaren mit Dedikationen an Mitglieder der Klee-Gesellschaft erhalten. Vgl. Hopfengart 2005, S. 65, Anm. 182.
 69 Kornfeld 1963, Nr. 99b.
 70 Ebd., Nr. 100b. Bei dem an »Frau Hanny Bürgi« gewidmeten Exemplar handelt es sich um einen Abzug auf Japanpapier, Exemplar 6/10. Darüber hinaus hat sich ein Exemplar (4/10) aus dem Besitz von Frau Bürgi in Privatbesitz erhalten. Vgl. Frey 2000, S. 20, Kat.-Nr. 101, S. 271 f.
 71 Kornfeld 1963, Nr. 103b.
 72 Stadtarchiv Braunschweig, Sign. H VIII A Nr. 4074a.

73 Vgl. auch Biedermann/Dehmer 2015, S. 8 (mit Abb.).
 74 Archiv der Nolde Stiftung Seebüll (ANS), II 2.1.2.2 Braunschweig, Otto Ralfs (2).
 75 Stadtarchiv Braunschweig, Sign. H VIII A: 4074 a.
 76 Otto Ralfs, *Paul Klee. Persönliche Erinnerungen aus einer langjährigen Freundschaft*, Typoskript ohne Datum [nach 1946], S. 8. Zitiert nach: Frey 1997, S. 257. Das Dokument befand sich im Nachlass von Otto Ralfs, eine Kopie des Typoskripts ist im Archiv des Zentrum Paul Klee einsehbar.
 77 Vgl. Frey/Kersten 1987, S. 75.
 78 Ebd., Anm. 120.
 79 Frey 2000, S. 20.
 80 Ebd.
 81 Ebd.
 82 Ebd.
 83 Vgl. Hopfengart 2005, S. 51.
 84 Ebd.
 85 Ebd.

LITERATUR

Baumgartner 2000

Michael Baumgartner, »Klee und seine frühen Sammler«, in: *Paul Klee. Kunst und Karriere. Beiträge des Internationalen Symposiums in Bern*, hg. von Oskar Bätschmann und Josef Helfenstein unter Mitarbeit von Isabella Jungo und Christian Rümelin, Bern: Stämpfli, 2000, S. 93–106.

Berg 2018a

Lars Berg, »Moderne Kunst in Braunschweig 1924 – Die Ausstellung von Otto Ralfs mit Werken von Paul Klee und Emil Nolde im Landesmuseum«, in: *Zerrissene Zeiten. Krieg. Revolution. Und dann? Braunschweig 1916–1923*, hg. v. Städtisches Museum Braunschweig, Petersberg: Michael Imhof Verlag, 2018, S. 43–53.

Berg 2018b

Lars Berg, »Die Ausstellung von Zeichnungen Paul Klees aus der Sammlung Otto Ralfs in der Nationalgalerie (Kronprinzenpalais) im April 1930«, in: *Jahrbuch der Berliner Museen*, Bd. 60, 2018/19, S. 111–126.

Biedermann/Dehmer 2015

Imagination und Anschauung. Ägyptenrezeption und Ägyptenreisen in der Ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, hg. v. Staatliche Kunstsammlungen Dresden; Technische Universität Dresden, Heike Biedermann, Andreas Dehmer und Hendrik Karge, Dresden: Sandstein, 2015.

Döring 2004

Thomas Döring, »Herzogliches Museum – Landesmuseum – Herzog Anton Ulrich-Museum: 1887 bis 1954«, in: *Das Herzog Anton Ulrich-Museum und seine Sammlungen 1578 – 1754 – 2004*, hg. v. Jochen Luckhardt, München: Hirmer, 2004, S. 254–304.

Fellenberg 2006

Valentine von Fellenberg, »Hermann Rupf und Paul Klee. Der Sammler und der Künstler«, in: *THESIS. Cahier d'histoire des collections et de muséologie*, Bd. 8, 2006, S. 91–182.

Frey/Kersten 1987

Stefan Frey und Wolfgang Kersten, »Paul Klees geschäftliche Verbindungen zur Galerie Flechtheim«, in: *Alfred Flechtheim, Sammler, Kunsthändler, Verleger* [Ausst.-Kat. Kunstmuseum Düsseldorf], Düsseldorf: Kunstmuseum, 1987, S. 64–91.

Frey 1997

Stefan Frey, »Dokumentation über Paul Klees Reisen ans Mittelmeer«, in: *Paul Klees Reisen in den Süden*, hg. v. Uta Gerlach-Laxner und Ellen Schwarzer, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 1997, S. 242–264.

Frey 2000

Stefan Frey, »Hanni Bürgi-Bigler: Sammlerin und Mäzenin Paul Klees. Zur Geschichte ihrer Sammlung«, in: *Paul Klee. Die Sammlung Bürgi*, hg. v. Stefan Frey und Josef Helfenstein, [Ausst.-Kat. Kunstmuseum Bern; Hamburger Kunsthalle; Scottish National Gallery of Modern Art, Edinburgh], Wabern/Bern: Benteli, 2000, S. 11–32.

Frey 2005

Stefan Frey, »für Hermann Rupf in alter Freundschaft« Klee. Zum Verhältnis von Sammler und Künstler«, in: *Rupf Collection* [Ausst.-Kat. Kunstmuseum Bern], hg. v. Hermann und Margrit Rupf-Stiftung und Kunstmuseum Bern, Bern: Benteli, 2005, S. 87–98.

Gerlach-Laxner/Zehnder 2003

Uta Gerlach-Laxner und Frank Günter Zehnder (Hrsg.), *Paul Klee im Rheinland*, Köln: DuMont, 2003.

Glaesemer 1987

Jürgen Glaesemer, »Paul Klee und die deutsche Romantik«, in: *Paul Klee. Leben und Werk*, hg. v. Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern und Museum of Modern Art, New York, Stuttgart/Teufen: Gerd Hatje/Arthur Niggli, 1987, S. 13–29.

Holzgang 2009

Gilbert Holzgang, »Otto Ralfs und seine Kontrahenten. Antagonistische Projekte einer Galerie für zeitgenössische Kunst in Braunschweig«, in: *Die städtische Gemäldegalerie in Braunschweig. Ein Beispiel bürgerlicher Sammelkultur vom 19. Jahrhundert bis heute*, mit Beiträgen von Julia M. Nauhaus, Justus Lange, Gilbert Holzgang, Erika Eschebach, Hildesheim/Zürich/New York: Olms, 2009, S. 225–280.

Hopfengart 2005

Christine Hopfengart, *Klee. Vom Sonderfall zum Publikumsliebbling. Stationen seiner öffentlichen Resonanz in Deutschland 1905–1960*, Bern: Benteli, 2005.

Junge 1992

Henrike Junge, »Otto Ralfs. Sammler, Mäzen und Wegbereiter der Avantgarde in der Provinz«, in: *Avantgarde und Publikum. Zur Rezeption avantgardistischer Kunst in Deutschland 1905–1933*, Köln/Weimar/Wien: Böhlau, 1992, S. 243–251.

Kersten 1985

Wolfgang Kersten, »Paul Klee. Chronologische Biographie«, in: *Paul Klee als Zeichner*, hg. v. Magdalena Droste und Wolfgang Kersten, Berlin: Bauhaus-Archiv, 1985, S. 12–25.

Kersten/Okuda/Kakinuma 2015

Wolfgang Kersten, Osamu Okuda und Marie Kakinuma, *Paul Klee: Sonderklasse unverkäuflich*, hg. v. Zentrum Paul Klee und Museum der Bildenden Künste Leipzig, Köln: Wienand, 2015.

Köpnick 2019

Gloria Köpnick, »Jedes einzelne Bild ist eine Kostbarkeit.« Paul Klee in Oldenburg«, in: *Zwischer-Maschine. Journal on Paul Klee/ Zeitschrift für internationale Klee-Studien*, Nr. 7, 2019, S. 40–54.

Kornfeld 1963

Eberhard W. Kornfeld, *Verzeichnis des graphischen Werkes von Paul Klee*, Bern: Kornfeld & Klipstein, 1963.

Lufft 1985

Peter Lufft, *Das Gästebuch Otto Ralfs*, Braunschweig: Waisenhaus, 1985.

Lufft 1996

Peter Lufft, Art. »Ralfs, Otto«, in: *Braunschweigisches Biographisches Lexikon 19. und 20. Jahrhundert*, hg. v. Horst-Rüdiger Jarck und Günter Scheel, Hannover: Hahn, 1996, S. 476.

Pötzsch 2018

Hansjörg Pötzsch, »Freunde der Kunst und der Künstler: Galka Scheyer, Otto Ralfs und die Gesellschaft der Freunde Junger Kunst«, in: *Beiträge zur Kunst der Moderne*, hg. v. Rainer Stamm und Gloria Köpnick, Petersberg: Michael Imhof, 2018, S. 189–212 [= Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte, Neue Folge, Bd. 3].

Schweiger 1994

Werner J. Schweiger, *Rudolf Ibach – Mäzen, Förderer und Sammler der Moderne 1873–1940*, Bad Vöslau [Privat-Veröffentlichung], 1994.

Sievers 1926

Hans Sievers, »Die Ausstellung Paul Klee im Schloß«, in: *Volksfreund*, Braunschweig, H. 31, 1926, S. 9.

Stelzer 1957

Otto Stelzer, »Die Sammlung Ralfs«, in: *Braunschweig. Berichte aus dem kulturellen Leben*, Nr. 2, 1957, S. 20–22.

Sydow 1924

Eckart von Sydow, »Ausstellungen. Braunschweig. Klee und Nolde im Landesmuseum«, in: *Der Cicerone. Halbmonatsschrift für Künstler, Kunstfreunde und Sammler*, 16. Jg, H. 8, 1924, S. 378 f.

Wünsche 2006

Isabel Wünsche, *Galka E. Scheyer und Die Blaue Vier. Briefwechsel 1924–1945*, Wabern/Bern: Benteli, 2006.

Vowinckel 2003

Andreas Vowinckel, »Paul Klee – Rheinische Sammlungen – Sammlung Vowinckel«, in: *Paul Klee im Rheinland*, hg. v. Uta Gerlach-Laxner und Frank Günter Zehnder, Köln: DuMont 2003, S. 32–44.

BAUHAUS IN DER PROVINZ. DER KÜNSTLER UND GESTALTUNGSLEHRER WERNER SCHRIEFERS IN WUPPERTAL

ULRICH GORSBOTH

SUMMARY

Bauhaus in the "province". The artist and design teacher Werner Schriefers in Wuppertal. Compared to the Bauhaus-City of Krefeld with its numerous Bauhaus-inspired events in 2019, the western part of Wuppertal has remained unknown as the location of a Werkkunstschule with a Bauhaus orientation. Like Krefeld on the left of the Rhine, the former town of Wuppertal-Vohwinkel and the quarter of Döppersberg belong to the North Rhine region. Here, the free artist Werner Schriefers, a second-generation

Bauhaus student, taught the elementary subject of design. Officially a student of Georg Muche, he was close to Paul Klee as an educator and as a painter, as will be shown. The comparison between the works of Schriefers and Klee means to illuminate similarities, parallels, further developments and differences. The discourse concerns the artistic work on the one hand, and the teaching of design on the other. Sometimes the artistic work already shows a didactic reference.

»» SOVIEL BAUHAUS WIE NIE AUF EINEM FLECK ...«¹

Mitte der 1990er Jahre veröffentlichte die Bergische Universität Wuppertal eine Festschrift über die einhundertjährige Geschichte der Kunstgewerbeschule, Meisterschule, Werkkunstschule bis hin zum Fachbereich 5 Kunst & Design.² Auf dem Cover ist das Bild der katholischen Volksschule in der Cornelius-

trasse Wuppertal-Vohwinkel abgebildet (ABB. 1). Was hat diese konfessionelle Schule mit der Bergischen Universität zu tun?

Es macht allerdings Sinn, dass der Herausgeber Dekan Hermann J. Mahlberg diese grafische Darstellung gewählt hat, denn er hatte die Absicht zu unterstreichen, dass in der Corneliusstrasse, wo es niemand erwartet hätte, seit 1949 eine bauhauslerisch ausgerichtete Werkkunstschule untergebracht war. Der namhafte Designer Jupp Ernst leitete die Einrichtung. Auch Werner Schriefers ging hier ein und aus, vor allem als ein Vertreter der Grundlehre.

Das Schulgebäude in Vohwinkel, das 1930 von dem Architekten Josef Walther Hollatz und Schrader errichtet wurde,³ folgt der formbetonten Konzeption des Neuen Bauens. Die Fassade des Bauwerks war in den ersten Jahrzehnten durchgehend weiss. Eine Farbbeplanung, die sich mit dem Weiss nicht zufrieden

Abb. 1
Katholische Volksschule Corneliusstrasse und Werkkunstschule in Wuppertal-Vohwinkel, Titelblatt der Festschrift zum 100jährigen Jubiläum des Fachbereichs 5 der Bergischen Universität Wuppertal (Mahlberg/Heuter 1994).
Die grafische Darstellung stammt aus einer undatierten Informationsbroschüre um 1946; HSTAD: Reg. Düsseldorf Nr. 47840 II. Teil, fol. 421-422 RS.





Abb. 2
Die Katholische Volksschule in Wuppertal-Vohwinkel (Schule Corneliusstrasse), Postkarte 1933, Sammlung Johenneken, Wuppertal
Bildnachweis: Das Historische Vohwinkel, www.vohwinkel.net



Abb. 3
Schule Corneliusstrasse, 2014
Foto: Ulrich Gorsboth, Rühstädt



Abb. 4
Schule Corneliusstrasse, 2014
Foto: Ulrich Gorsboth, Rühstädt

gab, erfolgte in den 2010er Jahren. Sie trägt allerdings nicht dazu bei, das frühere schnittige Erscheinungsbild der Schule wiederherzustellen (ABB. 2–4).⁴

Dass einmal in den modern anmutenden Schulbau eine Werkkunstschule einziehen konnte, beruhte auf Zufall. Während die Meister- und Kunstgewerbeschulen in den Zentren Barmen und Elberfeld seit 1943 zerstört waren, hatte am Stadtrand ein Schulgebäude den Krieg unversehrt überstanden.⁵ Hier wurde die Meisterschule eingerichtet, welche 1949 durch die Werkkunstschule ersetzt wurde. Damit existierten die konfessionelle Schule und die Werkkunstschule als jeweils unabhängige Einrichtungen im gleichen Gebäude.

Der peripher gelegene Standort der Werkkunstschule wurde von den Initiatoren immer als problematisch wahrgenommen. Dass der Ort nicht glücklich gewählt war, korrespondiert mit der Tatsache, dass sich auch alteingesessene Bürger Vohwinkels nach der kommunalen Neugliederung von 1929/30 als strukturell Benachteiligte fühlten. Das ehemalige niederbergische Landstädtchen Vohwinkel war zum drittgrößten Stadtteil der zusammengelegten Stadt Barmen-Elberfeld (danach Wuppertal) herangewachsen. Industrie und Gewerbe waren reichlich vertreten.⁶ Die Entwicklung eines Dienstleistungs- und Kultursektors stagnierte allerdings.

Die Werkkunstleute suchten nach Wegen, die Schule auch für die örtliche Bevölkerung zu öffnen. Unter anderem wurden im Vohwinkler Haus frei zugängliche Vortragsabende von Willi Baumeister und Georg Muche angeboten. Der Gestaltungslehrer Werner Schriefers organisierte Künstlerfeste nach dem Vorbild der Bauhausfeste.⁷ Sein eigenes 1957 errichtetes Haus im nahe gelegenen Zooviertel entwickelte sich zu einem kulturellen Treffpunkt.⁸

Nahezu vergessen scheint, dass Jupp Ernst und Werner Schriefers ihre Tätigkeiten an einem Ort aufnahmen, der durchaus über eine bauhauslerische Geschichte verfügt. So war der Döppersberg (Elberfeld) in den 1930er Jahren eine Zufluchtsstätte für Künstler:innen der Moderne geworden. Hier tagte etwa der Wuppertaler Arbeitskreis, bzw. das Maltechnikum. An diesem Ort suchte Lackfabrikant Kurt Herberts die Begegnung mit Künstlern und Künstlerinnen der Moderne und vergab während der Nazizeit Aufträge u. a. an Bauhäusler der ersten Stunde, an ehemalige Bauhausschüler:innen und Sympathisanten, an Oskar Schlemmer, Georg Muche, Gerhardt Marcks, Max Pfeiffer-Watenphul (Schüler

des Vorkurses von Itten) und Willi Baumeister, der eine Berufung ans Dessauer Bauhaus erhalten, aber abgelehnt hatte.⁹

Die zum Teil mit Malverbotten belegten Künstler:innen experimentierten mit Lacken der Firma Herberts und beschäftigten sich mit der Erzeugung von Oberflächeneffekten, wie es »nach außen verhüllt« hiess.¹⁰ Doch ging es künstlerisch auf verborgene Weise um mehr. Willi Baumeister warf die Frage nach den paradoxen Zeitumständen auf: »Sind die Gründe klar, warum diese furchtbare Zeit sich so günstig für meine private Malerei bis jetzt auswirkt?«¹¹

In den ersten drei Jahren nach dem Krieg erfolgte in Wuppertal ein Kulturboom mit über dreissig Ausstellungen neuerer Kunst, viele davon im Studio für jüngere Kunst bei Heinz Rasch.¹² An diese Tradition wollte der Leiter der Kunstgewerbeschule in Vohwinkel, Jupp Ernst, anknüpfen, indem er das beste Museum, das beste Theater und die beste Kunstschule in Wuppertal einforderte.¹³

Der Ausspruch »So viel Bauhaus auf einen Fleck und alles brauchbare Leute« wurde sowohl auf Wuppertal als auch auf Krefeld bezogen.¹⁴ Oskar Schlemmer, dem diese Äusserung zugeschrieben wird, war erstaunt, als er 1940 viele Bauhaus-Absolvent:innen bei Georg Muche in der Stadt der Seidenweber antraf, darunter die Textilkünstler Elisabeth und Gerhard Kadow, die Weberin Elisabeth Beyer und Architekt Hans Volger, der Mitte der 1920er Jahre für die Bauausführung der Meisterhäuser in Dessau zuständig war.¹⁵ Das Studio für neue Kunst war in mehrfacher Hinsicht für Werner Schriefers von Bedeutung. Hier stellte der Meisterschüler 1949 mit HAP Grieshaber, Heinz Trökes, Georg Meistermann und anderen aus.¹⁶ Dieser Ort bot ihm ausserdem die Möglichkeit, Originale von Paul Klee zu studieren.¹⁷

EINE WERKKUNSTSCHULE IN WUPPERTAL NACH DEM MODELL DES WEIMARER BAUHAUSES?

In der frühen Wuppertaler Zeit war Schriefers in der Vohwinkler Schule tätig. Ab 1953 standen ebenso Räume in der Sedanstrasse am anderen Ende der Stadt zur Verfügung. 1954 verliess Jupp Ernst die Wuppertaler Werkkunstschule und setzte seine Karriere in Kassel fort, während sich Schriefers 1957 im Zooviertel niederliess, 1963 stellvertretender Direktor der Werkkunstschule wurde und bis 1965 in Wuppertal blieb.

Ernst nahm in der Wuppertaler Werkkunstschule den Vorkurs als massgebliche kunstpädagogische Neuerung des Bauhauses konzeptionell wieder auf, und Werner Schriefers leitete die Grundlehre zwischen 1949 und 1965. Wie am Bauhaus zu Weimar sollten die Vertreter der Vorlehre in ein Ergänzungsverhältnis zu den Vertretern der Werklehre treten. Mit Weimar gleichzuziehen und Künstlerpersönlichkeiten von unbestrittenem Rang als Formmeister zu gewinnen, war auch Ernsts Anliegen. Doch riefen seine ambitionierten Berufungsvorschläge u. a. von Rolf Cavael und Friedrich Vordemberge-Gildewart den Widerstand bürokratischer Instanzen hervor.¹⁸ Schriefers Stelle wurde von dem Bauhaus-Tapeten-Fabrikanten Emil Rasch gefördert.¹⁹

Als profilierte Künstler unterrichteten Schriefers und Ernst Oberhoff Farb- und Formlehre, während weitere Vorkurs-Lehrer Naturstudium, Typogestaltung, Plastisches Gestalten und Projektion und Perspektive vermittelten. Auf ähnliche Weise wurde am Weimarer Bauhaus die Vorlehre untergliedert in Bildnerische Formenlehre, Form- und Farbenlehre und Aktzeichnen, jeweils von Paul Klee, Wassily Kandinsky und Oskar Schlemmer unterrichtet.²⁰ Ausserdem gab es Werkstätten, in Wuppertal beispielsweise für Reprotechniken, Satz, Lithografie,

Buchbinden, Drechseln, Tischlern sowie Mal- und Wandtechniken, in Weimar (und Dornburg) in den Bereichen Glas, Ton, Stein, Holz, Metall, Gewebe und Farbe.²¹

Die Schüler durchliefen am Bauhaus und in der Werkkunstschule die Grundlagenvermittlung zuerst. In den Vorkurs wurde der Aspirant zur Probe aufgenommen. Erst danach konnte eine Werklehre abgeschlossen werden. Auch die Werkkunstschule unter Jupp Ernst sah ein Probese-mester für die Anwärter vor.²² Dem Vorkurs wurde zugeschrieben, dass er eine stabilisierende Funktion besonders in der Frühzeit des Bauhauses erfüllt habe. Inhaltlich unspezifisch, Entwurfsarbeit nicht berücksichtigend, diene er dem Erwerb einer gestalterischen Grundqualifikation als Basis bauhäuslerischen Selbstverständnisses.²³

So sehr sich Ernst und Schriefers fern von jeder Werksarbeit für einen gestalterischen Vorkurs einsetzten, so sehr legten sie Wert darauf, dass diejenigen Fachstudenten, die die Grundlagen durchlaufen hatten, bald auch mit realen Aufträgen versorgt werden sollten.²⁴ Der Grundlagenunterricht wurde zum »Rückgrad der Ausbildung«, die laut Schriefers auch soziale Ziele verfolgte.²⁵ Über gestaltungstheoretische Themen hinausgehend, verpflichtete er seine Studenten, sich mit soziologischer Literatur zu befassen. Unter anderem standen Jean Jacques Rousseaus *Staat und Gesellschaft* sowie Sigfried Giedions *Architektur und Gemeinschaft* auf seiner Leseliste.²⁶

Die Begebenheit, wie Schriefers durch Ernst entdeckt wurde, erscheint aufschlussreich, weil man zugleich etwas darüber erfährt, welche Vorstellungen Ernst mit seiner Werkkunstschule verband und welche Rolle der junge Schriefers dabei ausfüllen sollte. Beseelt von der Idee einer Belebung bauhäuslerischer Traditionen, hatte Ernst die Ausstellung des 23-jährigen Meisterschülers

bei Heinz Rasch im Studio für neue Kunst in Döppersberg (Wuppertal) gesehen, wobei er sich durch Farben und Komposition »seltsam angesprochen«, gefühlt habe und danach davon ausgegangen sei, der junge Maler sei auf eine ähnliche Weise begabt wie Muche, Kandinsky, Itten, Klee und Schlemmer.

Man muss sich in Erinnerung rufen, dass es sich bei den von Ernst aufgezählten Künstlern um diejenigen handelt, die am Weimarer Bauhaus im Vorkurs eine Pädagogik der elementaren künstlerischen Mittel entwickelt hatten.²⁷ Ernst glaubte, in Schriefers einen »Erben der Bauhauslehre« und eine »hohe pädagogische Kraft« erkannt zu haben.²⁸ Bazon Brock bestätigte, dass Schriefers mit seinen Modulen und Strukturen an die systematischen Grundlehren der Vorkriegszeit angeknüpft habe.²⁹

Den wirtschaftlichen und industriellen Optimismus, den Ernst und Schriefers in der Nachkriegszeit verbreiteten, hätte man am Weimarer Bauhaus nicht vorgefunden. Aufgrund der Kriegseignisse hatte Gropius starke Zweifel an der Maschine und überhöhte die Bedeutung des Handwerks. Diese Zweifel mochten sich gegen 1923 verflüchtigen.³⁰ Ernst ging von der Annahme aus, dass im Zuge des wirtschaftlichen Wiederaufbaus auch Gestalter nachgefragt würden. Das »Form-schaffen« zählte für ihn zu den »zeitwichtigen« Aufgaben.³¹ Firmen unterstützten die Werkkunstschule Wuppertal und ließen Entwicklungsaufträge an der Schule durchführen. Schriefers zog ein Résumé, dass »die gute Form« von Konsumgütern, Maschinen und Geräten zu einem entscheidenden wirtschaftlichen Faktor geworden sei.³³

Als Vertreter eines Nachkriegs-Bauhauses bestanden Ernst und Schriefers wie zu Zeiten des Weimarer Bauhauses auf dem Vorrang des Künstlers, der ein Gespür für die zeitgemässe Form mit- und einbrachte. Schriefers betonte in sei-

Abb. 5
Unbekannt (Schülerarbeit), *Radiale Montage*,
1960–1965, Collage, farbiger
Illustriertendruck auf Papier, 19 x 19 cm,
Bauhaus-Archiv Berlin, aus: Berlin 2003,
S. 15



Abb. 6
Unbekannt (Schülerarbeit), *Streifen*,
1960–1965, Collage, Illustriertendruck auf
Papier, 31 x 23 cm, Bauhaus-Archiv Berlin,
aus: Berlin 2003, S. 20



ner Konzeption einer Kunstschule, die er gegen Ende der 1960er Jahre verfasste, dass die Erfüllung einer »Doppelaufgabe« vorgesehen sei. Diese umfasse sowohl die Pflege der freien Künste als auch die Ausbildung der zweckgebundenen Gestaltung.³⁴ Wohl überschritten die unterrichtenden Künstler eine weitere Grenze. Sie wurden freiwillig oder unfreiwillig zu Pädagogen oder »Künstler-Lehrern«³⁵, die sich, von wenigen Ausnahmen abgesehen, der akribischen Ausarbeitung einer Gestaltungslehre widmeten.

ANERKENNUNG IN LONDON UND TRAUMA IN KÖLN

Die Entwicklung der Werkkunstschule in Wuppertal verlief in den Augen der Initiatoren weniger ambitioniert, als diese es sich gewünscht hatten. Die Kultusminis-

terin des Landes Nordrhein Westfalen, Christine Teusch, weigerte sich, den bereits offiziell eingeführten Namen »Werkkunstschule« zu übernehmen. Sie berief sich auf den alten Stellenplan der »Meisterschule« von 1938.³⁶ Ernst verliess die Wuppertaler Schule 1954, weil er hier keine weiteren Entwicklungsmöglichkeiten sah.

Schriefers blieb und machte sich einen Namen, zunächst in Wuppertal. Anlässlich einer Ausstellung in den neuen schuleigenen Räumen am Haspel konnte ein Novum vorgeführt werden, das es selbst in Düsseldorf, Köln, Krefeld oder in Westfalen nicht gab: Schüler-Exponate, die aus Schriefers Grundlehre hervorgegangen waren. Bei der Aufgabenstellung kam eine besondere Note zum Tragen: Der Studierende wurde aufgefordert, ein frei ausgewähltes Bild zu zerstören, um aus den Einzelteilen ein neues Bild – mit einem anderen Sinngehalt – zu gewinnen.³⁷

Die Grundidee dazu mochte Schriefers im Studio für neue Kunst empfangen haben. Schriefers, so schrieb sein Sohn Thomas, liess im Unterricht eine geschliffene Glasscheibe fallen und machte so die Auflösung einer Grundstruktur sichtbar. Wenn man das Ganze zusammenfügte, war festzustellen, dass ein Neues entstanden war. Denn es existierte inzwischen eine dauerhaft sichtbare Bruchstelle. Viele seiner gestalterischen Übungen stützten sich danach hauptsächlich auf alle denkbaren Formen der Collage- und Montage-Tätigkeit (ABB. 5, ABB. 6).³⁸

Sofern man die Gestaltungs-Übungen bei Schriefers analysiert, verbinden sich darin gegensätzliche Prinzipien wie Ordnen und Auflösen oder Ordnen und Fehlen. In die perfekte Ordnung einer Zahlen- oder Streichholzreihe schleicht sich ein Fehler ein. Ein abgeknicktes Streichholz neben vielen geraden Streichhölzern wirkt auffällig (ABB. 7, ABB. 8). Gestal-

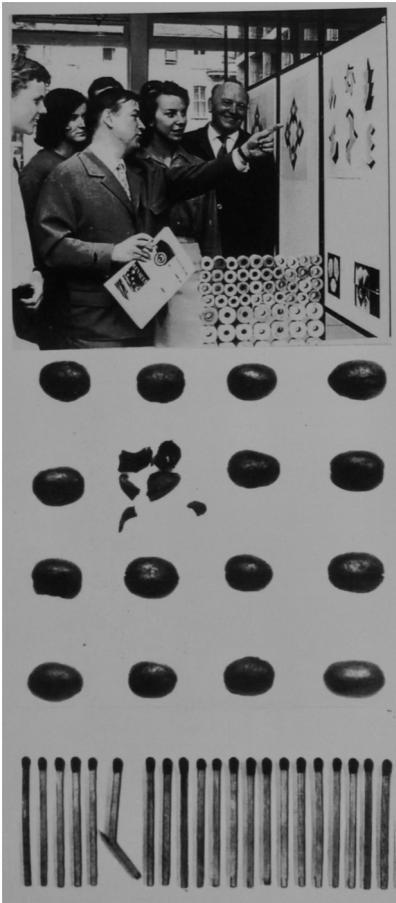


Abb. 7
Präsentation von Schülerarbeiten, Am
Hassel, Wuppertal, 1965, aus: *General
Anzeiger der Stadt Wuppertal*, 2. Juli 1964



Abb. 8
Unbekannt (Schülerarbeit), *Systeme und ihre
Störung (Zahlenreihe)*, 1960–1965, Collage,
Illustriertendruck auf Papier,
20 x 20 cm, Bauhaus-Archiv Berlin, aus:
Berlin 2003, S. 58

tung fängt bei Schriefers nicht bei Null an oder mit einzelnen Elementen, sondern mit einem Ganzen, das zerstört wird.

In dieser Ausgiebigkeit waren Collage- und Montage-Übungen in der Gestaltungslehre neu. Schriefers forderte von seinen Studenten zum einen die selbstvergessene Beschäftigung, zum anderen die systematische Auseinandersetzung mit dem Gegenstand und stand mit dieser Haltung Klee und Kandinsky nahe, die beide nicht den Sinn lehrhafter Schulung anzweifeln. Einerseits verfolgten Kandinsky, Klee und danach Schriefers das Ziel, Schulbeispiele zu erarbeiten, die in ihrer Anschaulichkeit fassbar und nachvollziehbar sein mussten. Andererseits waren sie sich dessen bewusst, dass die rationale Erkenntnis von Gesetzmäßigkeiten und ihre intentionale Umsetzung ins Bild nicht mit Kunst in eins zu setzen war.³⁹ Sobald Schriefers die Gelegenheit wahrnahm, über sein pädagogisches Konzept zu sprechen, ging es ihm darum, die Querverbindungen von bildender Kunst, zweckgebundener Gestaltung, Handwerk und Industrie aufzuzeigen.⁴⁰ Aufgrund seiner Präsentation *From Basic to Graphic Design* zusammen mit Albrecht Ade in London mit Schüler-Exponaten aus Wuppertal⁴¹ hatte Schriefers' Grundlehre 1966 Anerkennung gefunden. Die Ausstellung wanderte durch zwölf britische Städte und fand in Publikationen ihren Niederschlag.⁴²

Nahezu zeitgleich hatte sich Johannes Cladders' Prophezeiung, dass Schriefers nicht im »lokalen Milieu hängenbleiben« würde⁴³, mit seiner Berufung an die Werkschule Köln erfüllt. Da er das Amt des Direktors der Kölner Werkschulen bekleidete, wuchs ihm die Funktion zu, bei den Ausrichtungskämpfen der Werk- und Werkkunstschulen an vorderster Front zu stehen. Schriefers befürchtete, der Beitrag der Deutschen zu einer weltumspannenden Kultur der Moderne drohe trotz der wirtschaftlichen Erfolge ver-

loren zu gehen, was seiner Meinung nach auf funktionsuntüchtige Kunsthochschulen zurückzuführen war.⁴⁴

Unter den Anstrengungen, die Schriefers in Köln unternahm, ist die Organisation einer Konferenz für Kunsttheorie an den Kölner Werkschulen hervorzuheben, u. a. mit Niklas Luhmann, Max Bense, Herbert Marcuse, Wolf Lepenies, C. F. Graumann und Bazon Brock. In Form einer Denkschrift versuchte Schriefers, für die Kölner Werkschule den Status einer Hochschule für bildende Künste und Gestaltung zu erstreiten, wobei er die Kommune und einen der bedeutendsten Kulturdezernenten, Kurt Hackenberg, auf seiner Seite wusste. Das im Land Nordrhein-Westfalen zuständige Ministerium entschied sich jedoch für die Eingliederung der Werkschulen als Fachbereich in die Fachhochschule Köln. »Eine leichtfertig verspielte Chance, eine bedeutende Kultureinrichtung zu bekommen!«, kommentierte Helge Bathelt diese Entscheidung.⁴⁵ Auch der Plan, mehrere Institutionen, z. B. eine Theaterakademie und eine Musikhochschule, auf der Basis von Werkkunstschulen zusammenzuführen, war gescheitert.⁴⁶

Schriefers verlor 1971 seine Stellung als Direktor einer selbständigen Institution, blieb dann aber in Köln als Professor für Malerei tätig. In der neu gegründeten Fachhochschule spielte die Grundlehre keine Rolle mehr.

Die Beschädigung der von Schriefers und seinen Generationskollegen vertretenen Konzepte und Programme in den 1970er wie nochmals in den 1990er Jahren, als die Fachhochschule durch eine Medienschule abgelöst wurde, rechnete Brock nicht dem Versagen Schriefers' zu.⁴⁷

Blickt man über die Entwicklung in Köln hinaus, geht es um zirka 1970 um das vielfache Ende von Nachkriegs-Bauhäusern in Westdeutschland. Es handelt sich nicht um ein singuläres Phänomen.

Eine Berufsrolle, die sich Schriefers und seine Kollegen nach dem Zweiten Weltkrieg vorgestellt haben, war nicht mehr vermittelbar. Das Konzept, dass die sogenannten hohen Künste die angewandten Künste inspirieren, rückte in den Hintergrund. Als Quelle für eine zeitgemäße Gestaltung wurde Kunst verdrängt. Vielleicht behält Brock recht, da er einen Zusammenhang zwischen der Anerkennung der Konzepte Schriefers' und den Wachstumsphasen der Wirtschaft zu erkennen glaubte.⁴⁸

Zugleich haben Gestaltungslehren in der Bauhaus-Nachfolge gegen 1970 ihre lange Zeit prägende Kraft aus vielfältigen Gründen eingebüsst, die an dieser Stelle nicht differenziert nachvollzogen werden können. Rainer Wick war sich dessen bewusst, dass sich die sogenannte Postmoderne und Neo-Historisten der bauhäuslerischen Tradition widersetzen. Dabei begreift der Neo-Historismus das Bauhaus fälschlicherweise als etwas Vollenendetes und Abgeschlossenes.⁴⁹ Einstweilen war mit der bundesweiten Errichtung von Fachhochschulen alle bauhäuslerische Reform beendet.

Und doch hat sich das Blatt laut Brock noch einmal gewendet. Inzwischen habe sich wieder die Auffassung durchgesetzt, dass ein Studium in den Bereichen Kunst und Gestaltung mit einer systematischen Grundlehre zu beginnen habe, gerade wenn der Erfolg eines solchen Studiums in weniger als zehn Semestern ermöglicht werden soll.⁵⁰ Thomas Schriefers machte auf seine 1996 verfasste Dissertation als einen ersten Versuch aufmerksam, das Verschwinden von Grundlagenabteilungen und Vorkursen aufzuarbeiten.⁵¹

VON KLEE ZU SCHRIEFERS: QUADRAT- UND RECHTECKBILDER

Obwohl es für Werner Schriefers entscheidend gewesen sein soll, dass Muche ihn, den Schüler, nach einem Jahr aner-

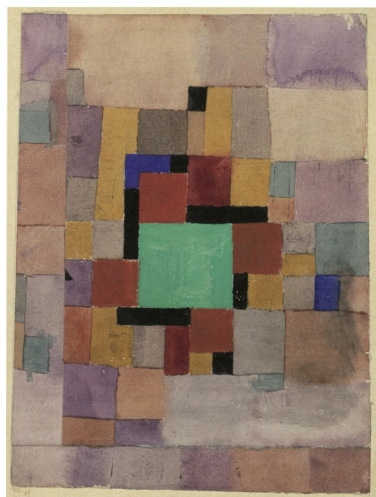
kennend einen Maler genannt habe – diese Feststellung habe ihn damals stolz und glücklich gemacht⁵² – ist die Lehrerschaft Muches nicht frei von Problemen. Soweit sich Schriefers' Arbeiten an Muches Malerei anlehnten, handelte es sich um die abstrakten Bilder, die 1916 in der Galerie Walden gezeigt wurden. Magdalena Droste berichtet von Ölbildern Muches mit glasfensterartigem Aussehen.⁵³ Diese könnten Schriefers zu seiner Hinterglasmalerei angeregt haben. In einem Interview sagte Schriefers, Muche habe geglaubt, in der abstrakten Malerei sei alles schon gesagt. Er habe seinen Schülern von der abstrakten Malerei abgeraten. »Er hatte«, so Schriefers, »noch nicht in Erwägung gezogen, dass das freie Spiel der bewegten Formen des Informel möglich war.«⁵⁴ Wo Muche eine Sackgasse sah, erkannte Schriefers einen gangbaren Weg.

Obwohl Muche zu den Erstberufenen am Bauhaus zählte, bekannte er erstaunlicherweise, sich nicht für das Programm des Bauhauses entschieden zu haben, »sondern für die Menschen, die dort waren«. Sein künstlerischer Einfluss als Leiter des Vorkurses und Formmeister lässt sich nur schwer nachweisen. Am Bauhaus war er der einzige Lehrer, der keine festgelegte Lehre vertrat und sie auch nicht schriftlich fixierte.⁵⁵ Als ausgewiesene Befürworter einer Grundlehre sind anzuführen: Johannes Itten, László Moholy-Nagy, Josef Albers, Wassily Kandinsky, Paul Klee, Oskar Schlemmer, Joost Schmidt und Theo van Doesburg. Im Unterschied zu Muche ist Schriefers in die Reihe derer einzuordnen, die eine Gestaltungslehre ausgeführt haben.

Klee und Kandinsky pflegten ihre Formlehre aus den Bildbeispielen des eigenen Werks abzuleiten. So zählen Klees Quadratbilder, die er 1914 von seiner Tunesienreise mitbrachte, zu jenem Werk, das er nach seinem Eintritt ins Bauhaus didaktisch zu reflektieren begann. Das

Abb. 9
Werner Schriefers, *Zentrum*, 1947,
Hinterglasmalerei, 49 x 30 cm, Privatbesitz
© Thomas Schriefers, Köln

Abb. 10
Paul Klee, *mit dem grünen Quadrat*, 1919, 69,
Aquarell auf Papier auf Karton, 26 x 20 cm,
Privatbesitz, USA
Bildnachweis: Zentrum Paul Klee, Bern,
Archiv



Quadratschema benutzte er nicht nur zu Farbuntersuchungen, sondern auch zur Demonstration formaler Probleme wie Bewegung, Rhythmus, Balance, Spiegelung, Drehung und Schiebung. Auch Probleme des Proportionierens wurden auf diese Weise aufgezeigt.⁵⁶

Kleinformative Bilder, die auf dem Element des Quadrats oder Rechtecks basieren, stellen bei Werner Schriefers zwischen 1947 und 1952 eine umfangreiche Werkgruppe dar. Diese Arbeiten sind auf eine intensive Auseinandersetzung mit dem Werk Klees zurückzuführen, das im

Studio für neue Kunst in Wuppertal-Elberfeld besichtigt werden konnte.⁵⁷ Schriefers' Hinterglasbild *Zentrum* (1947) (ABB. 9), weist formal eine besondere Nähe zu Klees Aquarell *mit dem grünen Quadrat* (1919, 69) auf (ABB. 10). Quantitativ überwiegen in beiden Bildern Tertiärfarben. Bestimmend wirken jedoch die Bildstellen, die ausgeprägte Farbkontraste aufweisen. So spielt bei Klee ein Türkis-Rotbraun-Kontrast, bei Schriefers ein Türkis-Orange-Kontrast die Hauptrolle. Die räumliche Wirkung geht von der Farbe aus, zumal das Linien-Element in beiden Werken nicht präsent ist. Einige Farbfelder weichen optisch zurück oder schieben sich nach vorn. Doch führt die Farbwahl nur bedingt zu einer Klärung der räumlichen Verhältnisse. Auf der Basis farbiger Quadrate und Rechtecke entsteht ein koloristisches bewegtes Beziehungsspiel. Die Bildfläche als Ganze gerät in ein Schwingen. Die einzige Nichtfarbe, die in Schriefers' Bild *Zentrum* vertreten ist, ein kaltweisses Quadrat inmitten farbig gestalteter Flächen, löst im Bildbetrachter die grösste Verwirrung aus. Tritt das weisse Quadrat nach vorn oder weicht es zurück? Stellt es eine Öffnung oder eine Sperre dar? Schriefers' Bild hat die Schwelle zur Ambiguität überschritten.

Klee erwartete von seinen Bildern, dass ihre Genesis prozessual erfahrbar sein sollte. Die Lasurtechnik kam ihm gelegen, um daran zu erläutern, dass »ein Addieren von zeitlich getrennten Posten« ein Bild ergäbe.⁵⁸ Zwar hat Schriefers nicht in der gleichen strengen Weise wie Klee Farbstufungsbilder entwickelt (zum Beispiel Klees Aquarelle: *Kristall-Stufung* (1921, 88) Kunstmuseum Basel; *Der Bote des Herbstes* (1922, 69), Yale University Art Gallery, New Haven), doch bediente auch er sich der Technik der Lasur, um sukzessiv in den tertiären Farbbereich vorzudringen. Die Vorgehensweise des Malers, in mehreren Schritten zu seinem Werk zu

Abb.11

Werner Schriefers, *Mauerbild*, 1949, Öl auf Leinwand, 60,2 x 75,2 cm, Privatbesitz
© Thomas Schriefers, Köln

Abb. 12

Werner Schriefers, *Drei Bäume*, 1949, Öl auf Pressstoff, 30,5 x 61 cm, Privatbesitz
© Thomas Schriefers, Köln

Abb. 13

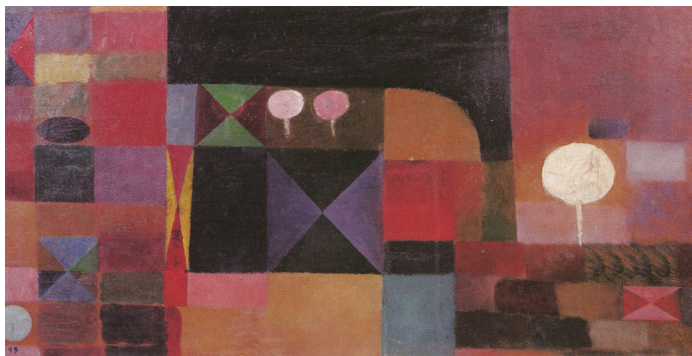
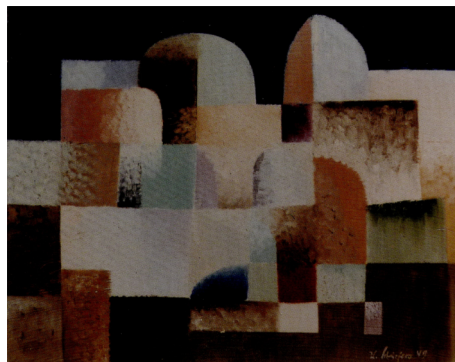
Werner Schriefers, *Würfelgebäude*, 1949, Öl auf Leinwand, 60,5 x 40 cm, Privatbesitz
© Thomas Schriefers, Köln

Abb. 14

Paul Klee, *Rhythmische Baumlandschaft*, 1920, 41, Ölfarbe und Feder auf Karton, 47,5 x 29,5 cm, Standort unbekannt
Bildnachweis: Zentrum Paul Klee, Bern, Archiv

gelangen, sollte auch vom Betrachter nachvollzogen werden können.

In der Mehrzahl der Rechteckbilder von Klee und Schriefers verfolgt der Betrachter in lesender Weise Reihungen. Den einzelnen Feldern in horizontaler oder vertikaler Richtung nachgehend, stößt er auf Modulationen von Fläche zu Fläche. Gelegentlich nahmen Klee und Schriefers eine diagonale Teilung der Quadrate vor und gewannen Dreiecksformen. Sie gingen auch dazu über, Kreise und Halbkreise in die rechteckigen Felder einzufügen und schufen auf diese Weise Gebilde, die landschaftlich und architektonisch anmuten. Vielfach wird die Assoziation kuppelartiger Gebäude geweckt (ABB. 11). Sobald ein Kreis mit einem Schaft verbunden wird, entsteht ein Zeichen für Baum (ABB. 12).



Mit den Anordnungen von Kreisen, Halbkreisen, Bogenformen und Ovalen, die in gewissen Abständen auf einer Bildzeile erfolgen, erfährt das Bild eine Skandierung (ABB. 13, ABB. 14). Damit stellt sich die Frage, wie weit Klees und Schriefers' Werk mit Tanz oder Musik in Einklang steht. Es soll an dieser Stelle nur kurz darauf hingewiesen werden, dass



Schriefers und Klee eine nicht nur theoretische Beziehung zur Musik unterhielten. Schriefers war ein ausgebildeter Bassbariton und gab seit Mitte der 1940er Jahre Konzerte.⁵⁹ Die Verbundenheit des Violinisten Klees zur Musik ist allgemein bekannt.

»BEWEGUNG ALS NORM«⁶⁰

Mit einem an einer Schule in Wuppertal-Sonnborn angebrachten Betonrelief nahm Werner Schriefers 1961 Bezug auf die vier Themenfelder, die seine Gestaltungslehre konstituieren: Licht, Bewe-

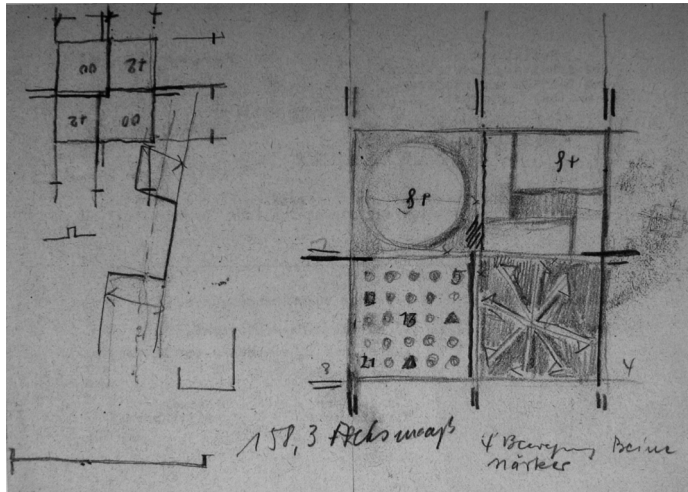


Abb. 15
Werner Schriefers, Entwurf des Betonreliefs
»Licht – Bewegung – Zahl – Raum«, 1961,
Bleistift auf Papier, Privataarchiv Werner
Schriefers
© Thomas Schriefers, Köln

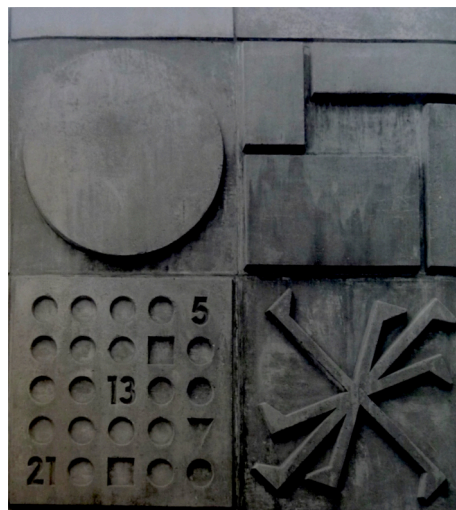


Abb. 16
Werner Schriefers, *Licht – Bewegung – Zahl – Raum*, 1961, Betonrelief an der
Aussenwand einer Schule in Wuppertal-
Sonnborn, aus: Berlin 2003, S. 75

gung, Zahl und Raum (ABB. 15, ABB. 16).⁶¹ Noch vor den Kategorien des Zahlenmässigen und des Räumlichen, die auch Klee in seinem Unterricht aufgriff, erscheint auf der formalen Ebene die Bewegung als das wahrscheinlich wichtigste bildnerische Grundgesetz.

Klee hat keinen Zweifel daran gelassen, dass nicht an Form zu denken sei, sondern an Formung. Dass es um den Weg gehe, um die formenden Kräfte, weit weniger um Form als Resultat und Ende,⁶² das betonte nicht nur Klee, sondern auch Schriefers, sowohl auf seine Malerei bezogen, als auch im Zusammenhang mit seiner Gestaltungslehre. Mit den Übungen sei man auf dem Weg, um das Nicht-Gekannte zu schaffen.⁶³ Von Klee ist bekannt, dass er vermied, das Fertige zu übernehmen. Bewegungsprinzipien waren für ihn ausschlaggebend. Vervoll-

kommnete Endzustände zu schaffen, war Klees oder Schriefers Sache nicht.

Die gedankliche Entfaltung eines Konzepts der Bewegung begann für Klee bereits 1905.⁶⁴ Er dachte dabei an Musik und bildende Kunst als Parallelen und schloss darauf, dass ein Bild vorgetragen werde, vergleichbar mit einem Musikstück. Im fertigen Bild seien die Spuren des Malaktes enthalten.

Während Klees Linie bald schnell, bald langsam läuft, springt, eilt und eine Spur hinterlässt, ist gleichsam des Beschauers wesentliche Tätigkeit zeitlich. »Das bildnerische Werk entstand aus der Bewegung, ist selber festgelegte Bewegung und wird aufgenommen in der Bewegung [...].«⁶⁵ Schriefers sah in seiner Malerei vor allem den Vorgang und bediente sich trotz des schnellen Pinselduktus einer insgesamt langsam entwickelten Malweise, die in mehreren Schritten erfolgte. Für den Betrachter beanspruchte er die Nachvollziehbarkeit des für ihn wichtigen bildnerischen Prozesses.⁶⁶

Jürgen Claus verband Klees Diktum der Form als formender Kraft mit der Methode des Informel. Das Ziel der informellen Maler – Georges Mathieu wird als ein Beispiel angeführt – sei es, die Tür offen zu lassen für Möglichkeiten neuer und unbekannter Strukturen.⁶⁷ Anlässlich der grossen Ausstellung der Malerei Schriefers' in der Josef-Haubrich-Kunsthalle Köln sah Rainer Budde den Maler als Bildfinder, dem sich vielfältigste Formmöglichkeiten darböten.⁶⁸ Am Anfang der 1990er Jahre, bezeichnete sich Schriefers selbst geradeaus als einen dem Informel zugehörigen Maler.⁶⁹ Unter Informel verstand er das freie Spiel der bewegten Formen.

Rainer Budde nahm auch wahr, dass hinter den wild erscheinenden Bildgestalten, die Schriefers fand, eine strikte Gebundenheit an Grundformen steht. Mit Linien, Geraden, Kreisen, Punkten und Kombinationsformen sei der Formenap-

parat des Malers vorgeführt. Die Geborgenheit der Kreisform durchbrechend, horizontale und vertikale Elemente durchkreuzend, entstehen in der gegenseitigen Durchdringung gerader und kurvenartiger Linien Gebilde wie Astformen, die zugleich als eine Art Schrift zu lesen sind (ABB. 17).⁷⁰



Abb. 17
Werner Schriefers, *Ohne Titel*, 1988, Acryl und Pastell auf Leinwand, 125 x 150 cm, Privatbesitz
© Thomas Schriefers, Köln

Abb. 18
Werner Schriefers, *Raumbild 25/61*, 1961, Hinterglasmalerei, 48 x 38 cm, Kaiser Wilhelm Museum Krefeld
© Thomas Schriefers, Köln

Abb. 19
Paul Klee, *Legende vom Nil*, 1937, 215, Pastell auf Baumwolle auf Kleisterfarbe auf Jute, 69 x 61 cm, Hermann und Margrit Rupf-Stiftung, Kunstmuseum Bern
© Kunstmuseum Bern

Abb. 20
Paul Klee, *Erzengel*, 1938, 82, Öl- und Kleisterfarbe auf Baumwolle auf Jute, 100 x 65,5 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München, Dauerleihgabe der Gabriele Münter und Johannes Eichner-Stiftung
Bildnachweis: Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München, Public Domain Mark



Seit 1961 weisen Schriefers' Arbeiten zeichenhafte, schriftartige Elemente auf (ABB. 18). Der Maler verabschiedet sich zeitweilig vom kleinformatigen Hinterglasmalerei, das allerdings mit über fünfhundert Exemplaren sein Hauptwerk ausmacht, und geht auf grössere Bildformate in Acryl über. Die Findung der Bildzeichen ereignet sich in einem blitzschnellen Akt. Doch sind seine Zeilen und Texte keine Referenz zu etwas. Verglichen mit Klees

Spätwerk (ABB. 19, ABB. 20) sind Schriefers' »Kalligrafien« anspielungslos.

Schriefers gab dem Betrachter zwei Interpretationshilfen auf den Weg. Zum Ersten bezeichnete er eine Bildreihe als »Menetekel«.⁷¹ Auf die eine oder andere Weise auffällig, handelt es sich möglicherweise um ein Zeichen der Warnung. Genauso gut aber können Zeichen locken und anziehen. Zum Zweiten sprach Schriefers von »Spuren« (ABB. 21, ABB. 22)⁷² Damit lenkte er die Aufmerksamkeit auf die Materialität von Schrift. Eine Spur zu hinterlassen, ist ein physischer Akt. Schriefers setzte den bildlichen Inhalt von Zeichen frei, die im landläufigen Sinn un-

lesbar sind. Schrift ist gezeichnet; ein Bild ist geschrieben.

Herzlichen Dank an Thomas Schriefers in Köln für die Überlassung des Copyrights und die Auskünfte über Leben und Werk seines Vaters Werner Schriefers!

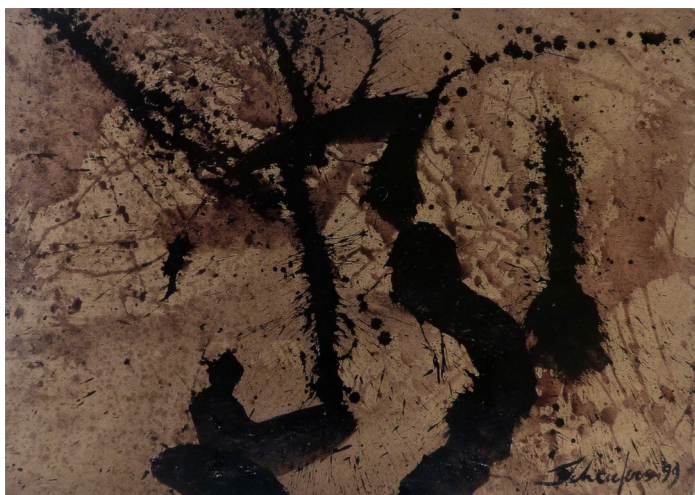


Abb.21
Werner Schriefers, *Spuren 1*, 1999,
Acryl auf Papier, 54 x 76 cm
© Thomas Schriefers, Köln

Abb. 22
Fotodokumentation des Ateliers von Werner
Schriefers für die *Kölnische Rundschau*,
27.6.1979, Foto: Brigitte Stachowski

1 Zitat Oskar Schlemmer; zit. nach Gibiec 2010,
S. 32.

2 Mahlberg/Heuter 1994.

3 Vgl. <http://www.bda-bergisch-land.de/2019/11/100-jahre-bauhaus-neues-bauen-im-bergischen-land-teil-2/> (zuletzt aufgerufen 15.9.2022).

4 Eine Fotografie aus dem Jahr 1933 (ABB. 2) zeigt das Gebäude hell und farbig ungestaltet; vgl. www.vohwinkel.net/3-verwaltung/schulen.htm (zuletzt aufgerufen 15.9.2022).

5 Mahlberg 1994, S. 50.

6 Die folgenden Industrien waren in

Vohwinkel ansässig: Kalkwerk, Eisenwerk, Signalwerk, Karosseriebau, Lackfabrik, Seidenweberei, Produktion von Herden und Kühlschränken, Instandhaltungswerk der Schwebebahn.

7 Schriefers 1994, S. 157 ff.

8 Brock 1991, S. 17.

9 Gibiec 2010, S. 38.

10 Ebd., S. 35.

11 Ebd., S. 39.

12 Becker 2008.

13 Heinicke-Baldauf/Wick 1994, S. 140.

14 Vgl. O. A. 2019 und Werner-Staude 2019.

15 Thönnissen 2020, S. 94 u. 97; siehe auch:

www.architekturguide-krefeld.de/hans-volger (zuletzt aufgerufen 15.9.2022).

16 Cladders 1991, S. 9 f.

17 Mahlberg 1994, S. 54.

18 Heinicke-Baldauf/Wick 1994, S. 141.

19 Cladders 1991, S. 11.

20 Zum Lehrprogramm des Bauhauses s. Zentrum Paul Klee 2012.

21 Heinicke-Baldauf/Wick 1994, S. 153; Wick 1988, Umschlagrückseite sowie Schaubild S. 67.

22 Heinicke-Baldauf/Wick 1994, S. 153 (Tafel).

23 Wick 1988, S. 32.

24 Heinicke-Baldauf/Wick 1994, S. 145 f.

25 Z. B. Annemarie Jaeggi im Vorwort von Berlin 2003.

26 Berlin 2003, S. 6.

27 Cladders 1991, S. 10 f.; Ernst 1986, S. 30.

28 Heinicke-Baldauf/Wick 1994, S. 144.

29 Brock 1991, S. 15.

30 Wick 1988, S. 29 u. 36.

31 Heinicke-Baldauf/Wick 1994, S. 146.

32 Klose 1994, S. 200.

33 Schriefers 1969, S. 85. Der Begriff Gute Form wurde vor allem durch Max Bills Publikation *Die Gute Form* (1952) geprägt und steht für ein funktionell, sachliches, aber zugleich zeitlos ästhetisches Design.

34 Ebd., S. 85.

35 Annemarie Jaeggi von Berlin 2003.

36 Heinicke-Baldauf/Wick 1994, S. 143.

37 Schwarzbauer 1964, S. 66.

38 Berlin 2003, S. 6 f.

39 Wick 1988, S. 239 f.

40 Z. B. Schriefers 1967, S. 81.

- 41 Meyer 1966, S. 74 f.
- 42 Ernst 1986, S. 31.
- 43 Cladders 1991, S. 10.
- 44 Schriefers 1969, S. 85.
- 45 Bathelt 1996, S. 162.
- 46 Jühlen 1979, S. 88.
- 47 Brock 1991, S. 15.
- 48 Bathelt 1996, S. 163.
- 49 Wick 1988, Vorwort zur 1. und 3. Auflage, S. 8 f.
- 50 Brock 1991, S. 15.
- 51 Berlin 2003, S. 8.
- 52 Thiemann 1991, S. 134.
- 53 Droste 1980.
- 54 Thiemann 1991, S. 135.
- 55 Thönnissen 2020, S. 33 u. 39 f.
- 56 Wick 1988, S. 243.
- 57 Mahlberg 1994, S. 54.
- 58 Paul Klee, *Beiträge zur bildnerischen Formlehre*, Vorlesung 28.11.1922, Zentrum Paul Klee, Bern, Inv.-Nr. BF/163; online: www.kleegestaltungslehre.zpk.org/ee/ZPK/BF/2012/01/01/163/?from_search=true (zuletzt aufgerufen, 15.9.2022).
- 59 Westdeutsche Zeitung 1950, S. 40.
- 60 Paul Klee, *Beiträge zur bildnerischen Formlehre*, Vorlesung 30.1.1922, Zentrum Paul Klee, Bern, Inv.-Nr. BF/68; online: www.kleegestaltungslehre.zpk.org/ee/ZPK/BF/2012/01/01/068/?from_search=true (zuletzt aufgerufen 15.9.2022).
- 61 Abbildungen Berlin 2003, S. 74 f.
- 62 Paul Klee, *Bildnerische Gestaltungslehre: I.2 Prinzipielle Ordnung*, undatiert, Zentrum Paul Klee, Bern, Inv.-Nr. BG I.2/078; online: <http://www.kleegestaltungslehre.zpk.org/ee/ZPK/BG/2012/01/02/078/> (zuletzt aufgerufen 15.9.2022).
- 63 Schriefers 1969, S. 85.
- 64 Klee, Tagebücher, 1979, S. 187 (640).
- 65 Klee 1920, zit. nach Wick 1988, S. 238, siehe auch: Klee 1976, S. 120.
- 66 Thiemann 1991, S. 134 u. 138.
- 67 Georges Mathieu, *Au-delà du Tachisme*, Paris: Julliard, 1963; zit. nach Claus 1986, S. 27.
- 68 Budde 1991, S. 21.
- 69 Thiemann 1991, S. 134.
- 70 Budde 1991, S. 21.
- 71 Steffens 1990, S. 128.

72 Vgl. die Abb. *Spuren 3* und *Spuren 1* in: Schriefers/Schriefers 2004, S. 172 f.

LITERATUR

Ackermann 2005

Ute Ackermann, »Sophie van Leer und Georg Muche. Eine »missionarische Beziehung« zwischen Mazdaznan-Lehre und Katholizismus«, in: *Johannes Itten, Wassily Kandinsky, Paul Klee: das Bauhaus und die Esoterik*, [Ausst.-Kat. Gustav-Lübcke-Museum, Hamm; Museum im Kulturspeicher Würzburg], hg. v. Christoph Wagner, Bielefeld/Leipzig: Kerber, 2005, S. 114–122.

Bathelt 1996

Helge Joachim Bathelt, »Werner Schriefers oder die Fähigkeit zur Differenzierung. Essay über ein Stück Kunstgeschichte dieser Republik«, in: *Zum 70. Geburtstag Werner Schriefers*, hg. von AL Galerie Gerlinde Walz, Stuttgart: Galerie Walz, 1996, S. 15–18; Wiederabdruck in: Schriefers/Schriefers 2004, S. 162 f.

Becker 2008

Franz Becker, »Zwischen Bombenhagel und Wirtschaftswunder. Das Wuppertaler Von der Heydt-Museum zeigt Graphik, Malerei und Plastik aus der Zeit von 1945–1951«, in: *Musenblätter*, 3.9.2008, musenblaetter.de/artikel.php?aid=3074 (zuletzt aufgerufen 15.9.2022).

Berlin 2003

Licht, Bewegung, Zahl, Raum. Die Grundlehre von Werner Schriefers, Wuppertal 1949–1965, [Ausst.-Kat. Bauhaus-Archiv/ Museum für Gestaltung, Berlin], hg. von Bauhaus-Archiv Berlin, Berlin, 2003.

Brock 1991

Bazon Brock, »Schwermütige Heiterkeit«, in: Schriefers 1991, S. 13–17.

Budde 1991

Rainer Budde, »Einige Gedanken zum Werk von Werner Schriefers«, in: Köln 1991, S. 21 f.

Cladders 1991

Johannes Cladders, »Bilder-Bogen. Erinnerungen und Beobachtungen anlässlich des fünfundsechzigsten Geburtstags von Werner Schriefers«, in: Köln 1991, S. 9–12.

Claus 1986

Jürgen Claus, *Kunst heute. Personen – Analysen – Dokumente*, Frankfurt a. M./Berlin: Ullstein, 1986.

Droste 1980

Magdalena Droste, *Georg Muche. Das künstlerische Werk 1912–1927*, hg. v. Bauhaus-Archiv, Berlin: Gebr. Mann, 1980.

Ernst 1986

Jupp Ernst, »Rede zu Schriefers' 60. Geburtstag, am 23.5.1986, Köln«, in: Schriefers/Schriefers 2004, S. 30–31.

Gibiec 2010

Christiane Gibiec, *Ein Beweger, ein Impulsator. Der Lackfabrikant Dr. Kurt Herberts*, Wuppertal: Nordpark, 2010.

Giedion-Welcker 1961

Carola Giedion-Welcker, *Paul Klee in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Reinbek: Rowohlt, 1961 [= Rowohlts Monographien, Bd. 52].

Heinicke-Baldauf/Wick 1994

Inge Heinicke-Baldauf und Rainer K. Wick, »Die Werkkunstschule unter Jupp Ernst 1948–1954 – ein neues Bauhaus im Nachkriegsdeutschland?«, in: Mahlberg/Heuter 1994, S. 140–155.

Jühlen 1979

Monika Jühlen, »Sonderdruck zur 100-sten Wiederkehr der Kölner Werkschulen«, in: *Kölnische Rundschau*, 1979; Wiederabdruck in: Schriefers/Schriefers 2004, S. 108.

Klee 1920

Paul Klee, »Schöpferische Konfession«, in: *Tribüne der Kunst und Zeit. Eine Schriftensammlung*, Nr. XIII, hg. v. Kasimir Edschmid, Berlin: Erich Reiss, 1920, S. 28–40.

Klee 1924

Paul Klee, »Vortrag Jena« (1924), faksimilierte Neuedition und textkritische Transkription von Wolfgang Kersten, in: *Paul Klee in Jena 1924. Der Vortrag*, hg. v. Thomas Kain, Mona Meister und Franz-Joachim Verspohl, Jena: Kunsthistorisches Seminar, 1999, S. 11–69 [= Minerva. Jenaer Schriften zur Kunstgeschichte, Bd. 10].

Klee 1921–1931

Paul Klee, *Bildnerische Form- und Gestaltungslehre*, www.kleegestaltungslehre.zpk.org [zuletzt aufgerufen 14.9.2022].

Klee 1976

Paul Klee, *Schriften, Rezensionen und Aufsätze*, hg. von Christian Geelhaar, Köln: DuMont, 1976.

Klee 1979

Paul Klee, *Tagebücher: 1898–1918*, hg. von Felix Klee, Köln: DuMont 1979.

Klose 1994

Odo Klose, »Von der Klasse ›Industrieform‹ über die Werkgruppe Industriedesign zum Studiengang Industrial Design. Ein Beitrag zur Geschichte der Ausbildung von Produktdesignern in Wuppertal«, in: Mahlberg/Heuter 1994, S. 200–203.

Köln 1991

Werner Schriefers, *45 Jahre Malerei*, [Ausst.-Kat. Josef-Haubrich-Kunsthalle, Köln], Köln: Josef-Haubrich-Kunsthalle, 1991.

Mahlberg 1994

Hermann J. Mahlberg, »Die Geschichte der Kunstgewerbeschulen Barmen/Elberfeld bis zur Begründung der Werkkunstschule Wuppertal im Jahre 1949«, in: Mahlberg/Heuter 1994, S. 12–65.

Mahlberg/Heuter 1994

Hermann J. Mahlberg, Christoph Heuter (Red.), *Kunst Design & Co: von der Kunstgewerbeschule Barmen/Elberfeld, Meisterschule, Werkkunstschule Wuppertal zum Fachbereich 5 der Bergischen Universität Gesamthochschule Wuppertal, 1894–1994, Festschrift zum 100jährigen Jubiläum*, Wuppertal: Müller + Busmann, 1994.

Meyer 1966

J. J. de L. Meyer, »London«, in: *Der Druckspiegel*,

Epikur«, 1990; abgedruckt in: Schriefers/Schriefers 2004, S. 128–129.

Nr. 5, 9.9.1966; Wiederabdruck in: Schriefers/Schriefers 2004, S. 75.

O. A. 2019

O. A., »Bauhaus in Krefeld: Ein Forschungsbericht«, in: *Rheinische Post*, 8.4.2019, rp-online.de/nrw/staedte/krefeld/neue-forschungsergebnisse-ueber-das-bauhaus-in-krefeld_aid-37944599 [zuletzt aufgerufen 15.9.2022].

Schriefers 1967

Werner Schriefers, »Ansprache anlässlich einer Feierstunde in den Kölner Werkschulen«, 1967; abgedruckt in: Schriefers/Schriefers 2004, S. 80f.

Schriefers 1969

Werner Schriefers, »Über die Gestaltung der Umwelt als Aufgabe einer zeitgemäßen Hochschule der bildenden Künste«, Köln, 1969; abgedruckt in: Schriefers/Schriefers 2004, S. 85.

Schriefers 1994

Thomas Schriefers, »Werner Schriefers in Wuppertal 1949–1965«, in: Mahlberg/Heuter 1994, S. 156–165.

Schriefers/Schriefers 2004

Thomas und Margret Schriefers (Hgg.), *Schriefers ... arbeiten wie der Vogel singt*, Bramsche: Rasch, 2004.

Schriefers 2019

Thomas Schriefers (Hg.), *bauhausfolgen, Design-Lehre in Wuppertal, 1919 – 1949 – 2019*, [Ausst.-Kat. Institut für angewandte Kunst- und Bildwissenschaften der Bergischen Universität Wuppertal], Wuppertal, 2019.

Schwarzbauer 1964

Georg F. Schwarzbauer, »Arbeiten der Grundlehre«, in: *General-Anzeiger Wuppertal*, 2.7.1964; Wiederabdruck in: Schriefers/Schriefers 2004, S. 66.

Steffens 1990

Andreas Steffens, »Eröffnungsrede in der Galerie

Thiemann 1991

Barbara Thiemann, »Interview mit Werner Schriefers«, Köln, 1991; abgedruckt in: Schriefers/Schriefers 2004, S. 134–139.

Thönnissen 2020

Karin Thönnissen, *Georg Muche. Jüngster Bauhausmeister und Leiter der Weberei*, Weimar: Weimarer Verlagsgesellschaft, 2020.

Werner-Staude 2019

Monika Werner-Staude, »Soviel Bauhaus auf einem Fleck«, in: *Westdeutsche Zeitung*, 24.1.2019; www.wz.de/nrw/wuppertal/kultur/lackfabrikant-kurt-herberts-holte-bauhaus-kuenstler-nach-wuppertal_aid-35839721 [zuletzt aufgerufen 15.9.2022].

Westdeutsche Zeitung 1950

Beitrag in: *Westdeutsche Zeitung*, 17.2.1950; Wiederabdruck in: Schriefers/Schriefers 2004, S. 40.

Wick 1988

Rainer Wick, *Bauhaus Pädagogik*, 3. Aufl., Köln: DuMont, 1988.

Zentrum Paul Klee 2012

Meister Klee! Lehrer am Bauhaus, [Ausst.-Kat. Zentrum Paul Klee, Bern; Fundación Juan March, Madrid], hg. von Zentrum Paul Klee, Bern, Stuttgart: Hatje Cantz, 2012.

NEU ENTDECKTE/IDENTIFIZIERTE/PUBLIZIERTE WERKE. ADDENDA ZUM CATALOGUE RAISONNÉ PAUL KLEE

WALTHER FUCHS / MARIANNE KELLER TSCHIRREN / OSAMU OKUDA

Das von der Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern in neun Bänden von 1998 bis 2004 herausgegebene Paul Klee Werkverzeichnis stellt die offizielle Basisinformation zu allen bis zur Drucklegung 2003 bekannten Werken von Paul Klee dar.

Bei einer Publikation, die sich über mehrere Jahre erstreckte und einige tausend Druckseiten umfasst, konnte trotz aller Bemühungen und Sorgfalt nicht ausgeschlossen werden, dass einzelne wichtige Informationen und Abbildungen zu Werken erst nach Erscheinen des entsprechenden Bandes bekannt wurden oder dass sich Verwechslungen und Fehler einschlichen.

Dank weiterer Recherchen und der Hilfe von Sammler:innenn und Kunsthändler:innen konnten in der Folge einige Werke eruiert werden, »die zwar aufgrund der entsprechenden Einträge im handschriftlichen Œuvre-Katalog mit rudimentären Angaben, jedoch ohne Abbildung bereits publiziert worden sind«.¹

Um frühere Lücken zu schliessen und Fehler zu korrigieren, haben die Herausgeber des Catalogue raisonné daher im Anhang des letzten, neunten Bandes unter dem Titel »Addenda und Corrigenda« Werke aufgeführt, deren Standort erst nach Erscheinen des jeweiligen Bandes bekannt wurde, und allgemeine Fehler im Werkverzeichnis korrigiert.

In Fortsetzung und in einer neuen Artikelserie publiziert die Zeitschrift die *Zwitscher-Maschine* neu entdeckte/identifizierte/publizierte Werke von Paul Klee,

die nach dem Erscheinen des letzten Bandes des Catalogue raisonné im Jahr 2004 wiederentdeckt und erfasst wurden.²

Sie sind alle, analog zur Struktur des gedruckten Werkverzeichnisses, in der numerischen Reihenfolge ihrer Katalognummern aufgelistet. Jedoch sind neu alle Werke in Farbe reproduziert und mit Kontextinformationen versehen.³

Das digitale Format der Nachträge zum Werkverzeichnis, ihre freie und suchmaschinenoptimierte Verfügbarkeit im Internet und die Möglichkeit der Aktualisierung, begünstigt ihre weltweite Verbreitung und den internationalen Dialog mit der Klee-Community.

Zeitlich liegen die fünf hier vorgestellten neu entdeckten, identifizierten und publizierten Werke innerhalb von drei Jahren, zwischen 1917 und 1919. Es handelt sich um sogenannte »Kriegskunst« und Werke, die kurz nach Klees Rückkehr ins Zivilleben entstanden sind.

1 Erläuterungen zu Addenda und Corrigenda, vgl. Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern 2014, ohne Seitenangabe.

2 Bis heute sind 80 Werke hinzugekommen, nachdem der Catalogue raisonné in Druck gegangen ist.

3 Als Referenz dienen die beiden Publikationen Glaesemer 1976 und Kersten u. a. 2014.

Literatur

Glaesemer 1976

Jürgen Glaesemer, *Paul Klee. Die farbigen Werke im Kunstmuseum Bern; Gemälde, farbige Blätter, Hinterglasbilder und Plastiken*, Bern: Kornfeld und Co, 1976.

Kersten u. a. 2014

Wolfgang Kersten u. a., *Paul Klee. Sonderklasse, unverkäuflich. Mit zwei Textbeiträgen von Stefan Frey*, hg. von Zentrum Paul Klee, Bern und Museum der bildenden Künste Leipzig, Köln: Wienand, 2014.

Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern 2014

Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern (Hrsg.), *Catalogue raisonné Paul Klee: Band 9, 1940*, Bern: Benteli, 2014.

PAUL KLEE, *OHNE TITEL*, 1917, 128 (CR 1812)

WALTHER FUCHS / OSAMU OKUDA

CR 1812

Paul Klee, *Ohne Titel*

Untitled

1917, 128 (ABB. 1)

Abb. 1

Paul Klee, *Ohne Titel*, 1917, 128,
Wasserfarben über geleimten Gipsgrund mit
Sandkörnern auf Papier, auf Karton
montiert, 19,0 x 16,2 cm, Kunstmuseum
Bern, Legat Cornelius Gurlitt 2014
© Kunstmuseum Bern



Technische Angaben im Œuvre-Katalog
von Paul Klee: »Aquarell, geleimter Gips-
grund auf Packpapier« (ABB. 3a u. 3b)
Wasserfarben über geleimten Gipsgrund
mit Sandkörnern auf Papier, auf Karton
montiert

Blattmass: 19,0 x 16,2 cm

Signiert recto oben Mitte mit Feder in
Schwarz: »Klee«

Auf Sekundärträger recto unten links mit
Feder in Schwarz: »1917 128«

Beschriftung (verso), vgl. Datenbank
[DER NACHLASS GURLITT](#).

1. verso o. l. unter Resten einer Montie-
rung mit Grafitstift: »A. K. 213« [Stock-
Nr. Galerie Neue Kunst Hans Goltz]

2. verso o. l. mit Grafitstift: »1917/128«

3. verso M. mit Farbstift in Blau: »39«,
unterstrichen, darunter: »358«

4. verso M. mit Grafitstift: »Gold auf[?]«
Schwarz«

5. verso u. M. fragmentarisch erhaltenes
Merkmal, mit Grafitstift, ausradiert:
»[unlesbar]«

6. verso u. r. mit Grafitstift: »20«

Neu entdeckt 2014, als Bestandteil des
Konvoluts des Legats Cornelius Gurlitt.

Provenienzstatus

Die Provenienz zwischen 1933 und 1945
ist nicht abschliessend geklärt, sie weist
Lücken auf. Aus den vorgelegten Recher-
chen ergeben sich keine Belege für NS-
Raubkunst. Zudem liegen keine Hinweise
auf NS-Raubkunst und/oder auffällige
Begleitumstände vor.

Provenienz

- 1917–o. D. Paul Klee¹
- 1918–spätestens 1920 Galerie Der Sturm, Berlin; in Kommission²
- [...] o. D. Galerie Neue Kunst Hans Goltz, München; in Kommission, Stock-Nr. A. K. 213³
- [...] spätestens 1929–1933 Galerie Ferdinand Möller, Berlin; Stock-Nr. G. 3239.^{4/5}
- 1933–o. D. Nassauischer Kunstverein, Wiesbaden; Kauf⁶
- [...] spätestens 1952–9.11.1956 Hildebrand Gurlitt, Hamburg/Dresden/Aschbach/Düsseldorf⁷
- 9.11.1956–31.1.1968 Helene Gurlitt, Düsseldorf/München; Erbgang⁸
- 31.1.1968–6.5.2014 Cornelius Gurlitt, München/Salzburg; Erbgang⁹
- 6.5.2014 Stiftung Kunstmuseum Bern; Erbgang¹⁰

Ausstellungen

- *Paul Klee, Johannes Molzahn, Kurt Schwitters*. Siebzigste Ausst., Galerie Der Sturm, Berlin, Januar 1919, Nr. 9
- *Paul Klee*. Der Ararat. Zweites Sonderheft, 60. Ausst., Galerie Neue Kunst Hans Goltz, München, Mai–Juni [17.5.–25.6.] 1920, Nr. 146
- *Paul Klee, Adolf Erbslöh, Stettiner Künstler*. Pommereder Verein für Kunst und Kunstgewerbe, Stettin, November 1922, Nr. 21
- *Bestandsaufnahme Gurlitt. »Entartete Kunst« – Beschlagnahmt und verkauft*, Kunstmuseum Bern, 2.11.2017–4.3.2018, Nr. 154, Farbbabb.

Literatur

- Jenny Anger, *Modernism and the Gendering of Paul Klee*, Dissertation, Brown University, Providence, 1997, S. 203, Anm. 20
- Christine Hopfengart, »Klee an den

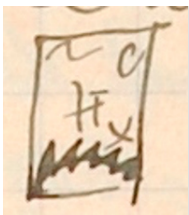
- deutschen »Museen der Gegenwart«, 1916–1933«, in: *Paul Klee. Kunst und Karriere*, Bern 2000, S. 68–92, S. 73, 92
- *Catalogue raisonné Paul Klee*, Bd. 2, 1913–1918, hg. v. Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern, Bern 2000, Nr. 1812, ohne Abb.
- Stefan Frey, Andreas Hüneke, »Paul Klee, Kunst und Politik in Deutschland 1933. Eine Chronologie«, in: *Paul Klee 1933*, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München, 8.2.–4.5.2003; Kunstmuseum Bern, 4.6.–17.8.2003; Schirn Kunsthalle Frankfurt/M., 18.9.–30.11.2003; Hamburger Kunsthalle, 11.12.2003–7.3.2004, S. 268–306, S. 271
- Oliver Meier, Michael Feller, Stefanie Christ, *Der Gurlitt-Komplex. Bern und die Raubkunst*, Zürich 2017, S. 216, Farbbabb. Taf. 30
- Stefan Frey, »Provenienzbericht zu Paul Klee, »Ohne Titel«, 18,5 x 16,3 cm« (BG[SV-Nr. 41/006]), Version nach Review v. 30.10.2017 | Projekt Provenienzforschung Gurlitt (Stand 15.12.2017), www.provenada.de (zuletzt aufgerufen 24.10.2022)

Abb. 2

Paul Klee, *Gedenkblatt (an Gersthofen)*, 1918, 196, Feder, Bleistift und Aquarell auf Papier auf Karton gezogen; unter der Randleiste »1918.196. Gedenkblatt«, 28,5 x 21cm, Zentrum Paul Klee, Bern, Depositum aus Privatbesitz, Schweiz
© Zentrum Paul Klee, Bern, Bildarchiv

Der Text auf dem Gedenkblatt lautet:

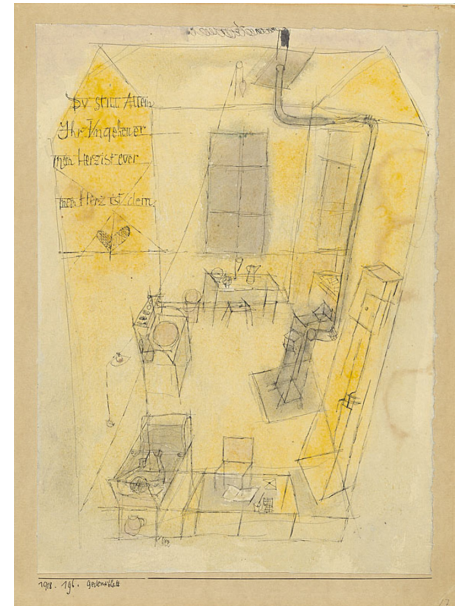
»Du still Allein
Ihr Ungeheuer
mein Herz ist euer
mein Herz ist dein.«



Kommentar

Kriegskunst

Klee malte das Aquarell 1917, 128 während seiner Militärdienstzeit. Er musste am 11. März 1916¹¹ ins Militär einrücken; zuerst zur Infanterie, und dann »zu den Fliegern, wo er als Werftsoldat, d. h. als Fabrikarbeiter und Transportbegleiter Dienst versah.¹² 1917 [16. Januar 1917] wurde er von Schleißheim nach Gersthofen bei Augsburg zur Kassenverwaltung der 5. bayer. Fliegerschule versetzt. Hier führte er bis zum Kriegsende [gemeint ist bis Weihnachten 1918] ein ruhiges Leben, das seiner künstlerischen Arbeit zugute kam«, wie sich Klee 1920 in der Zeitschrift *Der Ararat* rückblickend äusserte.¹³ Je nach Arbeitsanfall konnte er als Zahlmeister während der Dienstzeit malen und hatte als Gefreiter auch Anspruch auf eine eigenes Zimmer (ABB. 2).¹⁴



erste Buch des Œuvrekatalogs, das »Hauptbuch (B 1)«, könnte während des Militärdienstes verloren gehen¹⁵, da er es mitnehmen wollte. Er beauftragte deshalb Sasha Morgenthaller-von Sinner, eine Berner Bekannte der Familie, die

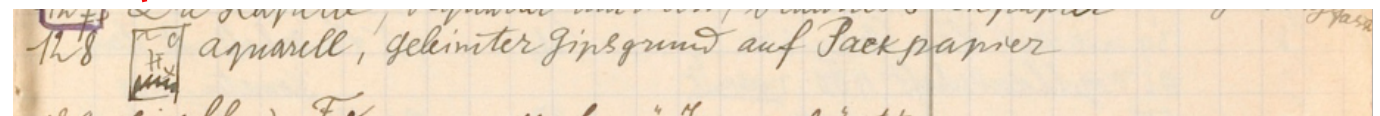
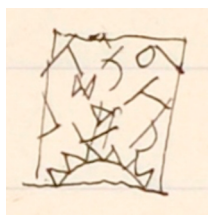


Abb. 3a

Paul Klee, *Handschriftlicher Œuvre-Katalog* »Hauptbuch B 1 1883-1917«, 1917, 128, S. 112-149 [S. 136-137], S. 137, (Ausschnitt), Zentrum Paul Klee, Bern
© Zentrum Paul Klee, Bern, Bildarchiv



Werkeintrag und Datierung

Unter der Werknummer 1917, 128, verzeichnete Klee das »Aquarell« auf »geleimten Gipsgrund auf Packpapier« in seinem Hauptbuch, »Katalog B 1«, der ihm auch als eine Art Kassenbuch diente. Anstelle des Titels fügte Paul Klee eine grobe Skizze des Werks ein (ABB. 3a). Dasselbe tat er in der Abschrift des Werkverzeichnisses, »Katalog A 1« (ABB. 3b).

von Januar bis April 1916 in München lebte und die Familie Klee im März 1916 besuchte, mit der Anfertigung eines »Duplikats« (A 1).¹⁶ Diese kopierte das Original (B 1) bis zum Werk Nr. 235 von 1915, danach führte Klee die Abschrift (A 1) selbst weiter.¹⁷ Letztere diente ihm jedoch nicht mehr als Kopie im eigentlichen Sinne: In der Regel trug Klee die Werke zunächst in den »Katalog A 1«, also in die Abschrift,

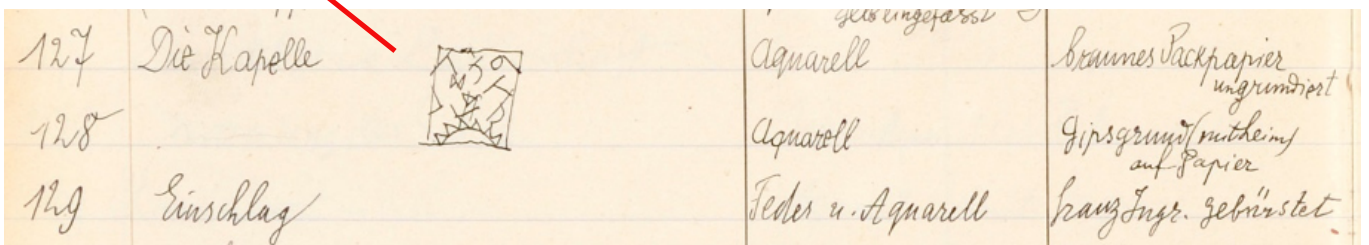


Abb. 3b

Paul Klee, *Handschriftlicher Œuvre-Katalog* »Abschrift A 1 1883-1917«, 1917, 128, S. 117-136 [S. 213-214], S. 214 (Ausschnitt), Zentrum Paul Klee, Bern
© Zentrum Paul Klee, Bern, Bildarchiv

Seit seiner Einberufung führte Paul Klee zwei Exemplare seines Œuvrekatalogs, das »Hauptbuch B 1 1883-1917«, das Original, und eine Abschrift, »Katalog A 1 1883-1918«. Er befürchtete, das

ein und übernahm oder änderte dann die Angaben für die endgültige Eintragung in das Hauptbuch »Katalog B 1«.¹⁸

Es fällt auf, dass die Skizze in der »Abschrift« (A 1) werkgetreuer und detaillierter

ter ist als im »Hauptbuch« [B 1]. Vermutlich nutzte Klee in der Regel die »Abschrift« [A 1] an den Orten, an denen er während der Kriegszeit stationiert war, während das »Hauptbuch« [B 1] zu Hause in München blieb.¹⁹ Als er die Arbeit in der »Abschrift« [A 1] in der Kaserne verzeichnete, hatte er das Werk wahrscheinlich vor sich liegen. Die Gedankenskizze im »Hauptbuch« [B 1] wurde dagegen aus dem Gedächtnis heraus erstellt, als er die Arbeit während eines Urlaubs zu Hause übertrug. Wiederum zeichnete er eine kleine Skizze des Aquarells anstelle eines Titels, als er im zweiten Hauptbuch »Ka-

Klee unmittelbar vor einem Verkaufseintrag vom November 1917 »30 neue Aquarelle« für die »Sturm-Kollektion, Dezember 1917«, mit dem Aquarell 1917, 135 als höchste Nummer. Die Eintragung dient als Obergrenze für die Datierung des Aquarells 1917, 128, das Klee somit vermutlich zwischen Mitte Oktober und November 1917 schuf.

Wohl wissend, dass bei ikonografischen Vergleichen und Bestimmungsversuchen immer mit Ähnlichkeiten, d. h. mit begrenzter Gleichartigkeit argumentiert werden muss, bieten sie erste Anhaltspunkte für die Analyse.

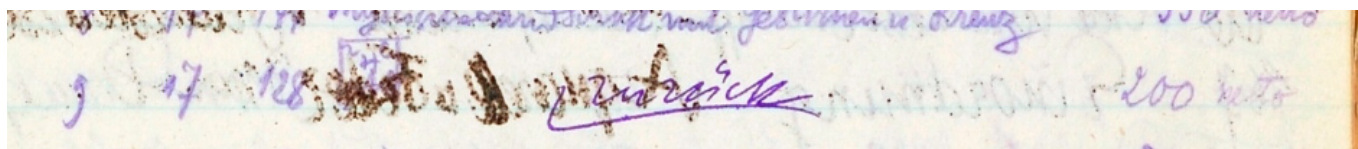


Abb. 4
Paul Klee, *Handschriftlicher Œuvre-Katalog*
»Hauptbuch B 2 1918–1926«, [S. 26–27],
S. 27, (Ausschnitt), Zentrum Paul Klee, Bern
© Zentrum Paul Klee, Bern, Bildarchiv

talog B 2 1918–1926«, auf Seite 27 in violetter Schrift notierte: »Okt. 18 aus dem Rahmengeschäft Schneider von Gondrand an Walden: [...] 9 / [19]17 / 128 / 200 netto« (ABB. 4)²⁰. Hinter der Skizze vermerkte Klee vermutlich zu einem späteren Zeitpunkt mit blauem Stift »zurück«, als er das Werk als Kommissionsware von Walden im Anschluss an die Siebzigste Sturm-Ausstellung *Paul Klee, Johannes Molzahn, Kurt Schwitters*, Der Sturm, Berlin, Januar 1919, zurückerhielt. Die Verwendung einer Skizze statt eines Titels bei der Katalogisierung ist selten in Klees Werk. Wahrscheinlich im Herbst 1917 fertigte Klee das Aquarell 1917, 128 in seiner »Schreibstube« in Gersthofen.²¹ Die Jahresproduktion im Jahr 1917 betrug 162 Werke, d. h. durchschnittlich 13–14 Werke pro Monat.²² Laut Hauptbuch [B 1] übergab Klee an Theodor Däubler im »Okt [ober] 1917« neun Werke »leihweise zum Studium«. Das Werk mit der höchsten Nummer war 1917, 114. Das Aquarell 1917, 128 kann also nicht vor Oktober 1917 gemalt worden sein. Auf derselben Seite des Werkverzeichnisses vermerkte

Zwischen Kriegszerstörung und Hoffnung

Als Klee im Herbst 1917 das »Gurlitt-Aquarell« 1917, 128 schuf, begann sich seine biografische Perspektive zu verbessern. Am 16. Januar 1917 wurde er erneut versetzt, zur Königlich Bayerischen Fliegerschule V nach Gersthofen-Gablingen bei Augsburg.²³ Auch hier hatte er das Glück, eine vergleichsweise ruhige Tätigkeit fernab der Front zugewiesen zu bekommen. Am 22. Februar 1917²⁴ wurde er als Schreiber in die Kassenverwaltung abkommandiert und konnte sich in der Folge neben seinen militärischen Pflichten genügend Freiraum für ein ziviles Leben schaffen. Mit der angestrebten militärischen Beförderung zum Gefreiten versprach er sich weitere private Freiräume, um sich seiner künstlerischen Laufbahn zu widmen, vor allem aber konnte er durch die Besetzung eines wichtigen Postens in der Heimatarmee nicht mehr zum Dienst in einem Kampfgebiet einberufen werden.²⁵ Er musste sein Doppelleben nicht geheim halten; offenbar wurde es von seinen Vorgesetzten toleriert, wenn

nicht sogar unterstützt. Er erhielt Urlaub für Ausstellungsvorbereitungen, und der Oberarzt brachte ihm die neueste Kunstpresse.²⁶ Zum Zeitpunkt der Entstehung des Aquarells 1917, 128 war der Boom auf dem deutschen Kunstmarkt zwar bereits wieder etwas abgeflacht.²⁷ Dennoch schossen neue Galerien im Deutschen Reich wie Pilze aus dem Boden, und Klee war vorsichtig optimistisch, mit seiner Kunst in Zukunft eine völlige wirtschaftliche Unabhängigkeit erreichen zu können, wie er wenig später in einem Brief vom 28. November 1917 an Lily schrieb und anschließend in seinem Tagebuch festhielt.²⁸ Möglicherweise war sich Klee der enttäuschenden Ergebnisse bereits bewusst, als er am 28. November 1917 im oben genannten Brief an seine Frau und dem Tagebucheintrag erstmals seine Besorgnis über den inflationären Kunstbetrieb während des Krieges zum Ausdruck brachte. Die biografisch-historische Situation des Zustandes zwischen Krieg und Hoffnung hatte Klee bereits 1916 in der Lithografie *Zerstörung und Hoffnung*, 1916, 155, thematisiert (ABB. 5). Das zerstörerische Teufliche, das gleichzeitig mit dem Himmlischen verschmolzen wird, ist, wie wir sehen werden, auch Thema des Gurlitt-Aquarells, 1917, 128.

Als Klee im Herbst 1917 in Gersthofen das Aquarell schuf, war für ihn die lithografierte *Zerstörung und Hoffnung* noch sehr präsent. Denn nach wie vor stand die Lithografie *Zerstörung und Hoffnung*, in der Galerie Goltz zum Verkauf und wurde im Jahreskatalog *Fünf Jahre Goltz-Verlag*²⁹ prominent beworben.

In seiner Auseinandersetzung mit dem kubistischen Werk *Die Stadt und der Fluss* von Albert Gleizes³⁰ schuf Klee eine präzise kubistische Strichzeichnung, deren lineare Grundkomposition er mit geometrischen Formen und Motiven von Himmelskörpern wie Sternen, Halb- und Vollmonden erweiterte. Die Anordnung der farbigen Ergänzungen gestaltete er für jedes Werk unter Verwendung einer Schablone individuell, und so gibt es verschiedene Kolorierungsvarianten der Lithografie. Die kolorierte Lithografie wurde von dem Verleger, Buch- und Kunsthändler Hans Goltz in München im Rahmen seiner Ausstellungen zum Thema »Krieg« 1914 und 1915 in Auftrag gegeben. Ursprünglich »Erobertes Fort« genannt, bezieht sich das Blatt auf die Schlachten vor Verdun im Frühjahr 1916³¹, wurde dann aber in »Zerstörung und Hoffnung« umbenannt, mit den farbigen Himmelskörpern als Zeichen der Hoffnung. Ab dem 13. Oktober 1916 kolorierte Klee die ersten Exemplare in München und nahm dann einen Bestand an Blättern mit nach Schleissheim, seinem Dienort, um dort in der Freizeit weiter zu kolorieren. Die Arbeit an den Blättern dauerten bis Ende November 1916.³²

Im Übersichtskatalog (*Fünf Jahre Goltz-Verlag*) der Galerie Neue Kunst Hans Goltz von 1917 nahm *Zerstörung und Hoffnung* einen Sonderplatz ein und wurde durch einen Begleittext hervorgehoben: »In seiner bizarr romantischen Weise, die das Erleben rein subjektiv, seelisch durch ein Gefüge von Linienzeichen, durch Runen gleichsam, wiedergibt, hat

Abb. 5
Paul Klee, *Zerstörung und Hoffnung*, 1916, 55,
Aquarellierte Lithografie, 53 cm x 40,1 cm,
Städtische Galerie im Lenbachhaus und
Kunstabteilung München
Public Domain Mark



Abb. 6

Wassily Kandinsky, *Entwurf für den Umschlag des Almanachs »Der Blaue Reiter«*, 1911, Aquarell, Bleistift, 27,5 cm x 21,8 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München, Gabriele Münter Stiftung 1957
Public Domain Mark

hier Paul Klee ein »Kriegsblatt« geliefert. Dem, der eindringen will, vermittelt es eine tiefe Anschauung. Eine scheinbar regellose Vielheit von Kreisen und Strichen ohne gegenständlichen Sinn vollzieht doch das Wunder, die ganze Turbulenz der Kriegszerstörung als eine Gesamtstimmung darzustellen. Sonne, Mond und Sterne leuchten über der Zerstörung und geben dieser Stimmung den Aufschwung zum Hoffen auf das Ende.«³³

Der Autor des Werbetextes, vermutlich Hans Goltz, folgte der durch den Titel von Klee vorgegebenen Interpretationslinie und deutete den ungegenständlichen Charakter der Darstellung, die symbolisierte abstrakte Aussage mit dem Bild der Kriegszerstörung. Die Farbgebung hingegen verstand er als Überwindung dieser Zerstörung und verband sie mit der Hoffnung auf ein Ende des Krieges.

Bildanalyse des Gurlitt-Aquarells

1917, 128

Das Gurlitt-Aquarell 1917, 128 zählt zu den sogenannten »Blättern« (Klee)³⁴, die im Militärdienst entstanden sind. Es sind gezeichnete und aquarellierte Bilder auf sehr kleinen Papier- oder Stoffstücken, oft Reste von Flugzeugleinwänden, selten länger als 30 cm und fast immer auf Karton aufgezogen. Oft beschriftete er den Unterkarton mit einem anspielungsreichen, suggestiven Titel unterhalb des Bildes, wie die Bildlegende einer Illustration. In den Bildern wimmelt es von kleinen Zeichen – Sterne, Halbmonde, Herzen usw. Die mehrdeutigen Titel und kleinen Zeichen finden sich in vielen Zeichnungen Klees aus der ersten Hälfte des Jahrzehnts, aber erst 1916 tauchen sie häufig in seinen Aquarellen auf.³⁵ Solche kleinen Zeichen – Sterne und Halbmonde – finden sich auch im Gurlitt-Aquarell 1917, 128, in der oberen Bildhälfte, umgeben von einer zufälligen Vielfalt geometrischer Elemente wie Dreiecke und Rechtecke ohne gegen-



ständliche Bedeutung, und mit einem Halbkreisbogen mit Zacken im unteren Bildbereich. Wie in der Lithografie *Zerstörung und Hoffnung*, kann das Durcheinander ungegenständlicher geometrischer Formen als Zerstörung des Krieges und Sonne, Mond und Sterne als Aufschwung der Hoffnung auf das Ende des Krieges interpretiert werden.

Halbkreisbogen mit dreieckigen Zacken: ein Wassily Kandinsky Motiv?

Der halbkreisförmige Bogen mit dreieckigen Zacken in der unteren Bildhälfte kann nicht nur ikonografisch, sondern auch biografisch mit dem Werk und der Person Wassily Kandinskys in Verbindung gebracht werden, insbesondere als Verweis auf Kandinskys Entwurf für den Umschlag des Almanachs *Der Blaue Reiter* von 1911 (ABB. 6). Bevor der Entwurf seine endgültige Fassung erhielt, die aber schliesslich verworfen³⁶ und stattdessen zum Signet des Almanachs *Der Blaue Reiter* wurde, fertigte Kandinsky eine ganze Reihe von Vorentwürfen an. Der erste Entwurf zeigt eine statische Komposition von Pferd und Reiter, die in den folgenden Entwürfen dynamisiert und zur »Himmelfahrt eines Reiters« abstrahiert wird.³⁷ Über die Symbolik des Reiters schreibt Kandinsky in den *Rückblicken* von 1913: »Das Pferd trägt den Reiter mit Kraft und

Schnelligkeit. Der Reiter führt aber das Pferd. Das Talent bringt den Künstler auf große Höhen mit Kraft und Schnelligkeit. Der Künstler lenkt aber sein Talent.«³⁸ Das Terrain, auf dem das Pferd steht, der grün-blaue Farbkreis mit Zackenmusterung, wird im Verlauf der weiteren Entwürfe zu einer Art stilisierter Hügel- oder Hügellandschaft, ein Bildmotiv, das Kandinsky gerne verwendete. Ob springend, schwebend oder stehend, der Reiter erscheint in den genannten Beispielen immer wieder in Verbindung mit einem Berg. Dies ist auch kein Zufall, da der Berg in der Ikonenmalerei – in Darstellungen der Dreifaltigkeit oder der Verklärung Christi – immer auf den »Aufstieg des Geistes« hinweist.³⁹

Als Nachbar in München war Klee mit dem Werk seines Freundes Kandinsky bestens vertraut, insbesondere mit dem Buch- und Ausstellungsprojekt »Der Blaue Reiter«.⁴⁰ Dazu Klee in seinem Tagebuch: »Kandinsky, von dem früher schon des öftern die Rede war, und der um ein Haus weiter wohnt, dieser Kandinsky, den Luli [Louis Moilliet] zwar Schlabinsky nennt, übt immerzu eine grosse Anziehung auf ihn aus. Luli geht öfter hinüber, nimmt manchmal Arbeiten von mir mit und bringt Bilder ohne Gegenstand von jenem Russen wieder zu mir zurück. Sehr merkwürdige Bilder. Dieser Kandinsky will eine neue Gemeinschaft von Künstlern zusam[m]enrufen. Ich habe bei persönlicher Bekanntschaft ein gewisses tieferes Vertrauen zu ihm gefasst. Er ist wer und hat einen ausnehmend schönen klaren Kopf. Zuerst trafen wir uns in einem öffentlichen Lokal der Stadt wo auch [Cuno] Amiet mit seiner Frau zu gegen war (auf der Durchreise). Dann verabredeten wir, auf der Trambahn nach Hause fahrend, weitere Pflege von Beziehungen. Im Laufe des Winters schloss ich mich dann seinem blauen Reiter an.«⁴¹ Mit seinen ersten Ausstellungen bei Walden (Galerie Sturm) erziel-

te Klee noch keine Resonanz. Erst zu seiner vierten Einzelausstellung im Februar 1917 schrieb Theodor Däubler eine kurze Rezension im *Berliner Börsen-Courier*.⁴² Die Ausstellung – eine Doppelausstellung mit Georg Muche in Herwarth Waldens Sturm-Galerie in Berlin, dem damaligen Zentrum für die Förderung der internationalen modernen Kunst in Deutschland – machte ihn plötzlich zu einem bedeutenden Künstler. Der Kritiker Theodor Däubler bezeichnete Klee in seiner Besprechung der Ausstellung im *Berliner Börsen-Courier* »[...] nach Marcs Tod der bedeutendste Maler der expressionistischen Richtung. [...] Seine Ausstellung ist geradezu erschütternd; es ist unglaublich, wie sehr er sich noch in der letzten Zeit vertieft und entwickelt hat.«⁴³ Am Rande eines Militärtransports oder eines Urlaubs besuchte Klee im Januar 1917 die Galerie Der Sturm in Berlin, um sich über die Vorbereitungen für die Ausstellung mit Walden auszutauschen. Bei diesem Besuch lernte er Muche erstmals kennen, der diese Begegnung in seinem Tagebuch festhielt und hier auszugsweise wiedergegeben wird: »Es war im Januar 1917, als ich eines Morgens sehr früh in die Ausstellung »Der Sturm« kam. Auf der Treppe saß ein Mann in Uniform vor verschlossener Tür. Er war zierlich. Er sah unscheinbar aus. Er steckte im Mantel des weiten Waffenrocks wie in einem Sack. Die Mütze der Pioniere – das war die mit dem schwarzen Band – trug er in der Hand. Sein Bart war am Kinn spitz geschnitten. Seine Augen waren dunkel und groß. Sie blickten weit und tief. Als ich an ihm vorüberging, sagte er: »Ich möchte zu Herrn Walden. Ich bin Paul Klee.« Ich hatte den Schlüssel zur Tür. Im Flur hingen die Aquarelle: »Ansicht der schwerbedrängten Stadt Pinz« und »Gestirne über bösen Häusern«. Paul Klee erzählte, dass er auf einem Flugplatz arbeite. Als Landsturmmann. Dann bemerkte er seine Bilder. Er wurde stumm. Ich war froh, als

endlich Herwarth Waldens leichtfüßiger, schneller Schritt die verlegene Stille störte. Wir verständigten uns rasch über die Verteilung der Wände für eine gemeinsame Ausstellung, und ich verabschiedete mich von dem Maler der verzauberten Welt. Ich dachte an seine Freunde. An Macke – er war gefallen. An Marc – er war gefallen. Und nun war auch Paul Klee Soldat.« Es ist davon auszugehen, dass im Laufe der Gespräche mit Muche und Walden auch über Kandinsky gesprochen wurde, der ebenfalls von Walden als Künstler vertreten wurde.

Als Klee im Herbst 1917 das Gurlitt-Aquarell schuf, war Kandinsky trotz seiner kriegsbedingten Abwesenheit als russischer Staatsangehöriger im Kreis der Künstler des *Blauen Reiters* und der Berliner Galerie Der Sturm noch immer präsent. Nach der deutschen Kriegserklärung gegen Russland am 1. August 1914 konnte er nicht in Deutschland bleiben und floh mit Gabriele Münter am 3. August in die Schweiz nach Goldach⁴⁴ am Bodensee. Von dort aus reiste er am 25. November 1914 ohne Münter über den Balkan nach Odessa und von dort am 20. Dezember nach Moskau, wo er sich bis 1921 niederliess.⁴⁵

Kandinsky beteiligte sich in Abwesenheit 1917 u. a. an Ausstellungen in der Basler Galerie Corray (7. Februar–7. März 1917), der Zürcher Galerie Dada (Ausstellung mit Sturm-Künstlern, März–April 1917) Basel und Zürich (beide Sturm-Ausstellungen inhaltlich gleich), und der Galerie Der Sturm (Sturm-Gesamtschau, Juni 1917 in Berlin und Juli–August 1917 in Hamburg)⁴⁶, in denen auch Werke von Klee gezeigt wurden.⁴⁷ Adolf Behne veröffentlichte im Mai 1917 in den *Weißten Blättern* einen kurzen, aber begeisterten Aufsatz, in dem er auch Kandinsky erwähnte.⁴⁸ In Klees Werken verdichtete sich alles »[...] noch einmal zu einem kleinen, engen Kristall«.⁴⁹ Zugleich fasst

er Klee als »Samenkorn«⁵⁰, »aus dem dann langsam, unbeirrbar rein [...] von »Grund auf«⁵¹ alles zur »funkelnden Architektur der Kathedrale«⁵² wachse. Mit diesen Worten brachte Behne die im Militärdienst entstandenen »Blätter« von Klee auf den Punkt.⁵³

Behnes Hymne auf Klees Kunst in den *Weißten Blättern* fand auch im Fliegerhorst Gersthofen Widerhall, wie aus einem Brief Klees an Lily vom 13. Juni 1917 hervorgeht, der zu einem Imagegewinn führte: »Gegen Abend kam der Oberarzt zu mir und brachte mir ›Die weißen Blätter‹, 4. Jahrgang, 5. Heft mit einem Hymnus auf mich von Adolf Behne. Er wollte allerlei Aufschlüsse über den Expressionismus und war riesig nett zu mir. Der Zahlmeister schaute nur so, Doktor Schmidt und das Fräulein rissen die Augen weit auf. Wie drollig, daß mein Ruhm die Fliegerschule V erreicht hat! Nun würde ja auch alles Versteckspielen nichts mehr nützen, ich bin nun einmal kein Kitscher, weil's in der Zeitung steht.«⁵⁴

Schlüsselwerk der Wende von »16/17« und Kandinskys Nachkriegsvision

Ab 1916, dem Jahr seiner Einberufung zum Militärdienst, hatte Klee einen neuen »Stil« von Bildtypen entwickelt, der sich deutlich von seinen früheren Arbeiten unterschied.

Werckmeister nannte ihn Klees »Kriegsstil«, da er charakteristisch für die Jahre 1916 bis 1918 ist, die Klee im Militär verbrachte; andere nennen ihn in der kunsthistorischen Einordnung »expressionistisch«⁵⁵, oder »Kriegskunst«⁵⁶. Annie Bourneuf bezeichnet Klees Werke, die während des aktiven Dienstes entstanden sind, schlicht »Blätter«.⁵⁷

Der neue Stil zeichnet sich durch eine veränderte Malweise und eine neue Ikonografie aus. Die Bilder sind oft absichtlich unsauber gemalt, mit breiten, groben Pinselstrichen, auf willentlich ungleich-

mässiger Grundierung oder rohem Untergrund, wie Flugzeugplache. Ihre Farbigkeit ist wesentlich intensiver als in früheren Werken. Die Arbeiten sind mit rätselhaften Zeichen, Augen, Herzen, Pfeilen, Sonnen, Monden und Sternen – ähnlich einer Chiffre – übersät, und die Titel suggerieren märchenhafte oder transzendente Zusammenhänge. Wie oben dargestellt, passte dieser ebenso einfache wie rätselhafte neue Stil offensichtlich sehr gut zu den Ideen von Behne, Däubler und vielen anderen Zeitgenossen und machte Klee schlagartig aktuell.

Das Gurlitt-Aquarell 1917, 128 aus dem Herbst 1917 kann als Schlüsselbild für die konzeptionelle Wende in seiner Kunst verstanden werden, zu der Klee zunächst im Juli 1917 in seinem Tagebuch schreibt: »Ich konnte nun sogar wieder zum Illustrator von Ideen werden, nachdem ich mich formal durchgerungen hatte. Und nun sah ich gar keine abstracte Kunst mehr.«⁵⁸, und später in einem Brief an Lily zur Entstehungszeit des Aquarells, am 9. September 1917: »In einsamster Gegend packte ich meinen Aquarellkasten aus, und nun ging's los. Bis zum Abend hatte ich fünf Aquarelle, darunter drei ganz vorzügliche, die mich selber ergreifen. Das letzte, am Abend gemalte enthielt ganz den Klang der Wunder um mich herum, ist zugleich ganz abstract und zugleich ganz Lechau. Zum Schluß hatte ich eine ähnliche Befriedigung, als ob ich im Urlaub gewesen wäre. Einige Stücke Brot, ein Paket Zigarren und ein Pfund Birnen haben mich körperlich

frisch erhalten. Die Zeit ist nicht leicht, aber voller Aufschlüsse. Ob meine Kunst bei gelassenem Weiterleben auch so schnell emporgeschossen wäre wie anno 16/17?? Ein leidenschaftlicher Zug in der Verklärung ist doch mit Produkt des äußeren Erlebens.«⁵⁹

Ein »Produkt« der äusseren Umstände verkörpert das abstrakt-konstruktive Werk mit figurativen Zeichen, das bewusst unbetitelt bleibt und damit den Interpretationsspielraum erweitert, in idealer Weise die Wende von Kriegsangst und Schrecken zu Hoffnung und Zuversicht, die sich im Herbst 1917 abzuzeichnen begann, im Kleinen durch Krees künstlerische Arbeitsmöglichkeiten und Karriere während des Kriegsdienstes, im Grossen durch die Hoffnung auf den künftigen Frieden. In einem Brief von Klee an Lily vom 28. November 1917, etwas später als das Gurlitt-Aquarell erschien, erinnert Klee an die »scharfsinnige« Vorhersage seines Freundes Kandinsky im September 1914.⁶⁰

Die entsprechende Passage in Kandinskys Brief an Klee lautet: »Was für ein Glück das sein wird, wenn die schreckliche Zeit vorüber ist. Was kommt nachher? Ich glaube eine grosse Entfesselung der inneren Kräfte, die auch für die Verbrüderung sorgen werden. Also auch grosse Entfaltung der Kunst, die jetzt in verborgenen Ecken stecken muss.«⁶¹

In dem Gestaltungselement – Rundung mit dreieckigen Zacken – im unteren Teil des Gurlitt-Aquarells stellen wir die Kandinsky-Rezeption von Klee in die-

Abb. 7

Paul Klee, *Hornklänge*, 1918, 87, Aquarell und Feder auf Papier auf Karton, 19,6 x 26,2 cm, Milwaukee Art Museum, Gift of Mrs. Edward R. Wehr
Bildnachweis: Zentrum Paul Klee, Bern, Archiv



Abb. 8

Wassily Kandinsky, *Klang der Posaunen (Grosse Auferstehung)*, 1910/11, Tuschpinsel über Bleistift, aquarelliert auf Karton, 21,7 x 21,8 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München, Gabriele Münter Stiftung 1957
Public Domain Mark



ser Zeit zur Debatte, die zu einem späteren Zeitpunkt noch erweitert wird.

Diesbezüglich aufschlussreich sind, vor allem im Zusammenhang mit Kandinsky, die beiden »Horn-Bilder« von Klee: *Hornklänge*, 1918, 84 (ABB 7) und *Hornduo*, 1919, 55 (ABB. 9).

Das erste Horn-Bild ist wohl eine Art Parodie von Kandinskys frühen Arbeiten um 1910, beispielsweise die Komposition *Klang der Posaunen (Grosse Auferstehung)*, 1910/11 (ABB. 8).

Die von Kandinsky erhoffte Vereinigung zwischen den durch den Krieg getrennten internationalen Künstler:innen und die freie Entfaltung des künstlerischen Ausdrucks sollte sich nach dem Krieg vor allem am Bauhaus realisieren, mit Klee als seinem Freund und Mitstreiter.⁶² Wer weiss, vielleicht verweisen die beiden Hornisten auf dem Aquarell *Hornduo*, 1919, 55 (ABB. 9) bereits auf ein zukünftiges Zusammenspiel der beiden Künstler und Freunde? (vgl. Addendum CR 2118 in dieser Ausgabe)



Abb. 9
Paul Klee, *Hornduo*, 1919, 55, Feder und Aquarell auf Papier auf Karton, 12 x 13,6 cm, Privatbesitz, Schweiz
Bildnachweis: Zentrum Paul Klee, Bern, Archiv

1 Zentrum Paul Klee 1922, Nr. 23.

2 Paul Klee, Johannes Molzahn, Kurt Schwitters, [Ausst.-Kat. Der Sturm, Siebzigste Ausstellung], Berlin, [Januar] 1919, Kat.-Nr. 9.

3 *Der Ararat. Zweites Sonderheft: Paul Klee*, [Ausst.-Kat. Neue Kunst Hans Goltz, 60. Ausstellung], München, [17.5.–25.6.] 1920; Thomas Kain, Mona Meister, Franz-Joachim Verspohl, »Eine Integrale Biographie Paul Klees. Der künstlerisch-intellektuelle und musikalisch-

gesellige ›Lebenslauf Werklauf‹ Paul Klees zwischen 1921 und 1926«, in: *Paul Klee in Jena 1924. Der Vortrag*, Jena: Minerva, 1999, S. 114–116, (= Jenaer Schriften zur Kunstgeschichte, Bd. 10).

4 Berlinische Galerie, Berlin, Nachlass Ferdinand Möller, BG-GFM-C, II 1, 766, Galerie Ferdinand Möller, Berlin, 13.2.1929, Ansichtsrechnung für Dr. Arthur Rosin, Berlin W 10, Stürtzstr. 5.

5 Berlinische Galerie, Berlin, Nachlass Ferdinand Möller, BG-KA-N/F.Möller-76-B4, J. Harms, Nassauischer Kunstverein, Wiesbaden, 17.12.[19]33, Brief an Galerie Ferdinand Möller, eingelegt im Geschäftsbuch »Ferdinand Möller. Privatsammlung«; vgl. auch Christine Hopfengart, »Klee an den deutschen ›Museen der Gegenwart‹, 1916–1933«, in: *Paul Klee. Kunst und Karriere*, Beiträge des Internationalen Symposiums in Bern, hg. v. Oskar Bätschmann u. Josef Helfenstein, Bern: Stämpfli, 2000, S. 68–92, (= Schriften und Forschungen zu Paul Klee, Bd. 1), hier S. 73, Anm. 44 und S. 92; Stefan Frey u. Andreas Hüneke, »Paul Klee, Kunst und Politik in Deutschland 1933. Eine Chronologie«, in: *Paul Klee 1933*, hg. v. Städtische Galerie im Lenbachhaus u. Helmut Friedel, Köln: König, 2003, S. 268–306, hier S. 271.

6 Berlinische Galerie, Berlin, Nachlass Ferdinand Möller, BG-KA-N/F.Möller-76-B4, J. Harms, Nassauischer Kunstverein, Wiesbaden, 17.12.[19]33, Brief an Galerie Ferdinand Möller, eingelegt im Geschäftsbuch »Ferdinand Möller. Privatsammlung«; vgl. auch Christine Hopfengart, »Klee an den deutschen ›Museen der Gegenwart‹, 1916–1933«, in: *Paul Klee. Kunst und Karriere*. Beiträge des Internationalen Symposiums in Bern, hg. v. Oskar Bätschmann u. Josef Helfenstein, Bern: Stämpfli, 2000, S. 68–92 (= Schriften und Forschungen zu Paul Klee, Bd. 1), hier S. 73, Anm. 44 und S. 92; Stefan Frey u. Andreas Hüneke, »Paul Klee, Kunst und Politik in Deutschland 1933. Eine Chronologie«, in: *Paul Klee 1933*, hg. v. Städtische Galerie im Lenbachhaus u. Helmut Friedel, Köln: König, 2003, S. 268–306, hier S. 271.

7 *Internationale Tootoonstelling, De Aquarel, 1800–1950*, [Ausst.-Kat. Museum Het Prinsenhof], Delft, [25.3.–5.5.] 1952, Kat.-Nr. 36.

- 8 Kunstmuseum Bern, Archiv, Legat Cornelius Gurlitt, Schriftlicher Nachlass, Cornelius Gurlitt, Kornwestheim, 9.1.2014, Testament; Kunstmuseum Bern, Archiv, Legat Cornelius Gurlitt, Schriftlicher Nachlass, Cornelius Gurlitt, Kornwestheim, 21.2.2014, Nachtragstestament.
- 9 Kunstmuseum Bern, Archiv, Legat Cornelius Gurlitt, Schriftlicher Nachlass, Cornelius Gurlitt, o. O., o. D.; Kunstmuseum Bern, Archiv, Legat Cornelius Gurlitt, Schriftlicher Nachlass, Benita Gurlitt, Kornwestheim, 22.4.1994.
- 10 Kunstmuseum Bern, Archiv, Legat Cornelius Gurlitt, Schriftlicher Nachlass, Cornelius Gurlitt, Kornwestheim, 9.1.2014, Testament; Kunstmuseum Bern, Archiv, Legat Cornelius Gurlitt, Schriftlicher Nachlass, Cornelius Gurlitt, Kornwestheim, 21.2.2014, Nachtragstestament.
- 11 Klee 1988, Tagebücher, Nr. 965.
- 12 Die Versetzung von der Infanterie zu den Fliegertruppen bedeutete, dass Klee nicht direkt an die tödliche Front gehen musste. Max Pulver (1889–1952) hat in seinen Erinnerungen an Klee festgehalten, dass er dank seiner Intervention bei dem zuständigen Feldwebel der Infanterie, »der die Leute ins Feld abzustellen hatte«, und aufgrund eines königlichen Schutzerlasses für Münchner Künstler, der »Verschickung« an die todbringende Front entging (Grote 1959, S. 24). Laut Darstellung von Felix Klee, habe seine Mutter mit »bajuwarischen Temperament alle Hebel in Bewegung gesetzt, um Paul von einem Einsatz an die Front zu befreien«. Vgl. Klee 1979, S. 787. Nach den Recherchen von Richard Ide gibt es keine Belege für einen königlichen Schutzdekret für Münchens Künstler. Der Grund für die Versetzung war vielmehr der Personalbedarf bei der Luftwaffe in Schleissheim, die Maler für die Tarnanstriche der Flugzeuge dringend benötigte (Ide 2013, S. 53 f.)
- 13 »Paul Klee. Eine biographische Skizze nach eigenen Angaben des Künstlers (1920)«, in: Klee/Geelhaar 1976, S. 140.
- 14 Ide 2013, vgl. dazu auch Hopfengart 2013, S. 278, Jung 2016 und Petit-Emptaz 2018.
- 15 Klee 1960, S. 267.
- 16 Klee 1960, S. 267.
- 17 Okuda 1997, S. 378.
- 18 Okuda 1997, S. 379. Immer wieder blieben jedoch Werke, die ab 1915/16 entstanden sind, zunächst liegen und fanden erst nachträglich in der Buchhaltung ihre Berücksichtigung. Solche Werke sind in der Mehrzahl in irgendeiner Form auf Karton aufgezogen und mit Bezeichnungen versehen, die die Zeit von 1920–1923 datieren. Klees nachträgliche Registraturarbeit mag mit einer Neubewertung oder einem neuen Verständnis früherer Werke aus einer späteren Zeit und Sichtweise zu tun haben. Vgl. Okuda 1997, S. 379.
- 19 Okuda 1997, S. 379, Anm. 18.
- 20 Klee 1918–1926.
- 21 »Der gestrige Sonntag [21.9.17] war recht mäßig. Nachmittags war Dienst. Ich malte in der Schreibstube, was nicht so schön ist wie im Freien, wo man durch die Landschaft schon angeregt ist.« Paul Klee aus Gersthofen an Lily Klee in München.
- 22 Klee 1883–1917, Jahr 1917.
- 23 Klee 1988, Nr. 1051.
- 24 Klee 1988, Nr. 1088.
- 25 Ide 2013.
- 26 Klee 1988, Nr. 1075 und Hopfengart 2013, S. 278.
- 27 Werckmeister 1989, S. 105.
- 28 Brief von Paul Klee aus Gersthofen an Lily Klee in München, 28.11.1917. Vgl. Klee 1979, S. 888 und Klee 1988, Nr. 1094.
- 29 Fünf Jahre Goltz-Verlag, München 1917.
- 30 Franciscano 1991, 161–62.
- 31 Werckmeister 1989, S. 84.
- 32 Galerie-Kornfeld 2020.
- 33 Werckmeister 1989, S. 279, Anm. 44.
- 34 Der Begriff »Blätter« taucht wiederholt in der Korrespondenz mit seiner Frau Lilly und in seinem Tagebuch der Kriegsjahre auf. Er wird Annie Bourneuf zugeschrieben, die diese Gattung der Kriegskunst in ihrem Buch *Paul Klee: the visible and the legible* ausführlich bespricht.
- 35 Bourneuf 2015, S. 16.
- 36 von Tavel 1986, S. 98.
- 37 Abb. Erste Fassung, Lenbachhaus vgl. von Tavel 1986, S. 96, Abb. 97.
- 38 Zitiert nach Kandinsky 1980, S. 39 und von Tavel 1986, S. 97.
- 39 Smolik 2006, S. 153.

- 40 Zu Klees Nachbarschaft zu Kandinsky in der Ainmillerstrasse in München ab 1908, vgl. Jung 2018.
- 41 Klee 1988, Nr. 903.
- 42 Däubler 1917. Däubler wurde zu einer entscheidenden Figur in Klees öffentlicher Karriere. Er schrieb eine ganze Reihe von Aufsätzen über ihn und setzte sich bei mehreren Berliner Kunsthändlern – Paul Cassirer, Fritz Gurlitt und Alfred Flechtheim – für ihn ein. Klees Beziehung zu Däubler vgl. Kersten 2018.
- 43 Däubler 1917, zitiert nach: Werckmeister 1989, Anm. 29, S. 278.
- 44 Huber 1991.
- 45 Hergott 1999, S. 17.
- 46 Ausstellungskataloge der Sturm-Galerie, vgl. www.arthistoricum.net/themen/portale/sturm/ausstellungskataloge (zuletzt aufgerufen: 23.10.2022) und STURM-Kataloge, vgl. <https://sturm-edition.de/quellen/kataloge.html#y1917> (zuletzt aufgerufen: 23.10.2022)
- 47 STURM-Kataloge, vgl. <https://sturm-edition.de/quellen/kataloge.html#y1917> (zuletzt aufgerufen: 23.10.2022). Im Katalog der Sturm-Ausstellung. 7.2.–7.3.1917 in der Galerie Corray, Basel, sind Werke beider Künstler auch abgebildet. Vgl. Galerie Corray 1917, vgl. <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:255-dtl-0000002796> (zuletzt aufgerufen: 23.10.2022).
- 48 Behne 1917, vgl. <https://archive.org/details/DieWeienBltter4.Jg1917/page/166/mode/2up> (zuletzt aufgerufen: 25.10.2022). In dieser Ausstellung erzielte Klee auch seinen ersten nennenswerten Verkaufserfolg. Die Frage nach den Verkäufern, die Otto Karl Werckmeister in seiner Darstellung von Klees Durchbruch in den Vordergrund stellt, wird hier weggelassen: Werckmeister 1989, S. 88 f.
- 49 Behne 1917, S. 168.
- 50 Ebd.
- 51 Ebd.
- 52 Ebd.
- 53 Zum Klee-Aufsatz von Adolf Behne, 1917 in *Die weißen Blätter*, vgl. Bourneuf 2015, S. 20 f. Und Prange 1993, S. 290 ff.
- 54 Brief von Paul Klee aus [Gersthofen] an Lily Klee in München, 13.6.1917, abgedruckt in: Klee 1979, S. 869.
- 55 Bourneuf 2015, S. 23.
- 56 Hopfengart u. a. 2012, S. 94.
- 57 Bourneuf 2015, S. 13.
- 58 Klee 1988, Nr. 1081.
- 59 Brief von Paul Klee aus Gersthofen an Lily Klee in München, 9.9.1917, Abends, zitiert aus: Klee 1979, S. 876. Zur konzeptionellen Wende während des Militärdienstes vgl. insbesondere das Kapitel »The Painter-Draftsman« von Bourneuf 2015, S. 13–63.
- 60 Brief von Paul Klee aus Gersthofen, an Lily Klee in München, 28.11.1917, abgedruckt in: Klee 1979, S. 888.
- 61 Brief von Brief Wassily Kandinsky aus Goldach (Mariahalde), St. Gallen, an Familie Klee in München, 10.9.1914, zitiert nach: Huber 1991, S. 46.
- 62 Dass Klee sich um Kandinsky im revolutionären Russland Sorgen machte, zeigt die folgende Mitteilung: »Schreib mal an Münter, wo Kandinsky ist? Weiß der Teufel, was in Rußland noch alles geschieht«. Karte von Paul Klee aus [Gersthofen] an Lily Klee in München, 19.2.1918, zitiert aus: Klee 1979, S. 906.

Literatur

Behne 1917

Adolf Behne, »Paul Klee«, in: *Die weißen Blätter*, Jg. 4, H. V (Mai), 1917, S. 167–169.

Bourneuf 2015

Annie Bourneuf, *Paul Klee: the visible and the legible*, Chicago: The University of Chicago Press, 2015.

Däubler 1917

Theodor Däubler, »Paul Klee und Georg Muche im Sturm«, in: *Berliner Börsen-Courier*, 49. Jg., Nr. 68, Berlin, 10. Februar 1917.

Franciscono 1991

Marcel Franciscono, *Paul Klee: his work and thought*, Chicago: University of Chicago Press, 1991.

Fünf Jahre Goltz-Verlag, München 1917

Fünf Jahre Goltz-Verlag, München, München: Goltz-Verlag, 1917.

Galerie Corray 1917

Galerie Corray, *Sturm-Ausstellung: 7. Februar-7. März 1917*, Basel: Galerie Corray, 1917.

Galerie-Kornfeld 2020

Galerie-Kornfeld, *Paul Klee, Zerstörung und Hoffnung, Los 91*, in: *Galerie Kornfeld, Online catalogue*, Art of the 19th to 21st Centuries, Part 1 18.9.2020: <https://www.kornfeld.ch/d365/d4001100910.html> (zuletzt aufgerufen 31.10.2022).

Grote 1959

Ludwig Grote (Hrsg.), *Erinnerungen an Paul Klee*, München: Prestel, 1959.

Hergott 1999

Fabrice Hergott, »Wassily Kandinsky – Leben und Werk«, in: *Kandinsky: Hauptwerke aus dem Centre Georges Pompidou Paris*, [Ausst.-Kat. Kunsthalle Tübingen, 2.4.–27.6.1999], Köln: DuMont, 1999, S. 8–29.

Hopfengart 2013

Christine Hopfengart, »Schöplerische Bereiche-
rung. Paul Klee im Ersten Weltkrieg«, in: *1914 – die Avantgarden im Kampf*, hg. von Kunst- und Ausstel-
lungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bun-
deskunsthalle und Uwe M. Schneede, Köln:
Snoeck, 2013, S. 274–283.

Hopfengart u. a. 2012

Christine Hopfengart, Michael Baumgartner, u. a.,
Paul Klee – Leben und Werk, Ostfildern: Hatje
Cantz, 2012.

Huber 1991

Johannes Huber, »Wassily Kandinsky und
Goldach«, in: *Rorschacher Neujahrsblatt*, H. 81,
1991, S. 37–48.

Ide 2013

Richard Ide, »Man muß froh sein, daß man
überhaupt einen Posten hat und daß man lebt«
Paul Klee als Soldat im Ersten Weltkrieg. Eine

Neubetrachtung«, in: *Paul Klee: Mythos Fliegen*,
Berlin: Deutscher Kunstverlag, 2013, S. 53–66.

Jung 2016

Joachim Jung, »Häuser von Ochsen gezogen,
Ochselaternengespiess, Strassenüberführung«.
Paul Klee in Landshut 1916«, in: *Zwitscher-
Maschine. Journal on Paul Klee / Zeitschrift für
internationale Klee-Studien*, H. 2, 2016, S. 3–30.

Jung 2018

Joachim Jung, »Klee München, Ainmillerstrasse
32, zweiter Stock rechts«, in: *Zwitscher-Maschine.
Journal on Paul Klee / Zeitschrift für internationale
Klee-Studien*, H. 5, 2018, S. 48–90.

Kandinsky 1980

Wassily Kandinsky, *Die gesammelten Schriften*,
Bern: Benteli, 1980.

Kersten 2018

Wolfgang Kersten, »Von der Kosmogonie zum
Ikonoklasmus. Theodor Däubler, »Mit silberner
Sichel« – Das Widmungsexemplar für Paul Klee«,
in: *Zwitscher-Maschine. Journal on Paul Klee /
Zeitschrift für internationale Klee-Studien*, H. 6,
2018, 4–29.

Klee 1960

Felix Klee, *Paul Klee Leben und Werk in
Dokumenten, ausgewählt aus den nachgelassenen
Aufzeichnungen und den unveröffentlichten Briefen*,
Zürich: Diogenes, 1960.

Klee 1883–1917

Paul Klee, *Handschriftlicher Œuvrekatalog
»Hauptbuch B 1 1883–1917«*, 1883–1917, Zentrum
Paul Klee, Bern.

Klee 1918–1926

Paul Klee, *Handschriftlicher Œuvrekatalog
Hauptbuch »Katalog B 2 1918–1926«*, 1918–1926,
Zentrum Paul Klee, Bern.

Klee 1979

Paul Klee, *Paul Klee: Briefe an die Familie,
1893–1940*, hg. von Felix Klee, Köln: DuMont, 1979.

Klee 1988

Paul Klee, *Tagebücher: 1898–1918*, Textkritische Neuedition, hrsg. von der Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern; bearb. von Wolfgang Kersten, Stuttgart: Verlag Gerd Hatje, 1988.

Klee/Geelhaar 1976

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

Okuda 1997

Osamu Okuda, »Paul Klee: Buchhaltung, Werkbezeichnung und Werkprozess«, in: *Radical Art History: Internationale Anthologie. Subject: O. K. Werckmeister*, hg. von Wolfgang Kersten, Zürich: zipZurichInterPublishers, 1997, S. 374–375.

Petit-Emptaz 2018

Anne-Sophie Petit-Emptaz, »Paul Klee: Survivre Dans La Guerre: La Correspondance de l'artiste avec sa famille entre 1916 et 1918«, in: *Zwitscher-Maschine. Journal on Paul Klee / Zeitschrift für internationale Klee-Studien*, H. 5, 2018, S. 91–103.

Prange 1993

Regine Prange (Hrsg.), »Hinüberbauen in eine jenseitige Gegend. Paul Klees Lithographie ›Der Tod für die Idee‹ und die Genese der Abstraktion«, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, Köln: DuMont, 1993, S. 280–314.

Smolik 2006

Noemi Smolik, »Auferstehung und kulturelle Erneuerung«, in: *Kandinsky – Malerei 1908–1921*, Ostfildern: Hatje Cantz, 2006, S. 136–156.

Von Tavel 1986

Hans Christoph von Tavel, »Katalog«, in: *Der Blaue Reiter* [Ausst.-Kat., Kunstmuseum Bern, 21.11.1986–15.2.1987], hg. von Hans Christoph von Tavel und Kunstmuseum Bern, Bern: Kunstmuseum, 1986, S. 20–193.

Werckmeister 1981

Otto Karl Werckmeister, *Versuche über Paul Klee*, Frankfurt a. M.: Syndikat Autoren- und Verl.-Gesellschaft, 1981.

Werckmeister 1989

Otto Karl Werckmeister, *The making of Paul Klee's career, 1914–1920*, Chicago/ London: The University of Chicago Press, 1989.

PAUL KLEE, *KL. LANDSCHAFT, BREITGELB GEFASST*, 1918, 102 (CR 1949)

MARIANNE KELLER TSCHIRREN

CR 1949

Paul Klee, *Kl. Landschaft, breitgelb gefasst*

Small Landscape, with Wide Yellow Border
1918, 102 (ABB. 1)

Technische Angabe im Œuvre-Katalog von Paul Klee: »Aquarell Flugzeugleinen mit schwachem Kreidegrund« (ABB. 2)



Abb. 1
Paul Klee, *Kl. Landschaft, breitgelb gefasst*,
1918, 102, Aquarell auf Leinen auf Papier
auf Karton, 16,3 x 7,0 cm, Kunsthalle
Mannheim, Dauerleihgabe aus Privatbesitz
Bildnachweis: Zentrum Paul Klee, Bern,
Archiv

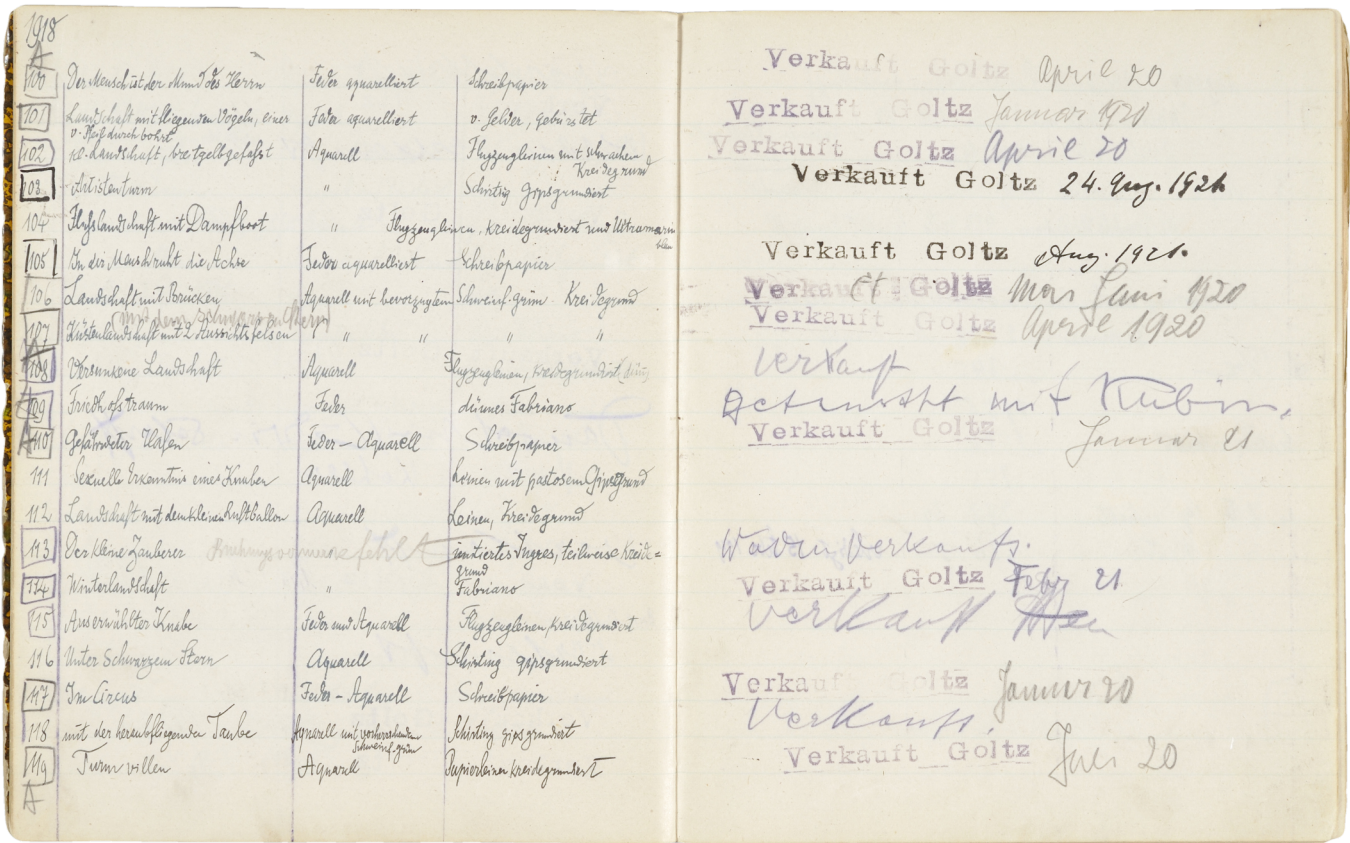


Abb. 2

Paul Klee, *Œuvre-Katalog 1918–1926*,
1918, Eintrag 100–119 [S. 18–19],
Zentrum Paul Klee, Bern
© Zentrum Paul Klee, Bern, Bildarchiv

Abb. 3

Rekonstruktion von Paul Klee, *Kl.*
Landschaft, breitgelb gefasst, 1918, 102
(links) und *Versunkene Landschaft*, 1918,
108 (rechts). Paul Klee, *Versunkene*
Landschaft, 1918, 108, Aquarell auf
Grundierung auf Leinen auf Karton, 17 x
20 cm, Privatbesitz, Schweiz
Bildnachweis: Zentrum Paul Klee, Bern,
Archiv
© Rekonstruktion: Osamu Okuda, Bern

Aquarell auf Leinen auf Papier auf Karton
Bildmass: 16,3 x 7 cm.
Signatur unten rechts auf dem Leinen
von fremder Hand: »P. Klee«
Bezeichnung auf dem Karton unten links
(stark verblasst): »1918, 102«
Neu entdeckt Frühjahr 2022.

Provenienz

- 1918–1920 Paul Klee
- 1920–o.D. Galerie Neue Kunst Hans

Goltz, München

- o.D.–1929 Galerie Ferdinand Möller,
Berlin
- 1929–heute Privatbesitz

Standort

Städtische Kunsthalle, Mannheim

Literatur

- *Catalogue raisonné Paul Klee*, Bd. 2,
1913–1918, Bern 2000.

Kommentar

Unter der Werknummer 1918, 102 hat
Paul Klee in seinem *Œuvre-Katalog* das
Aquarell *Kl. Landschaft, breitgelb gefasst*
vermerkt, das im April 1920 in der Gale-
rie Neue Kunst Hans Goltz in München
verkauft wurde.

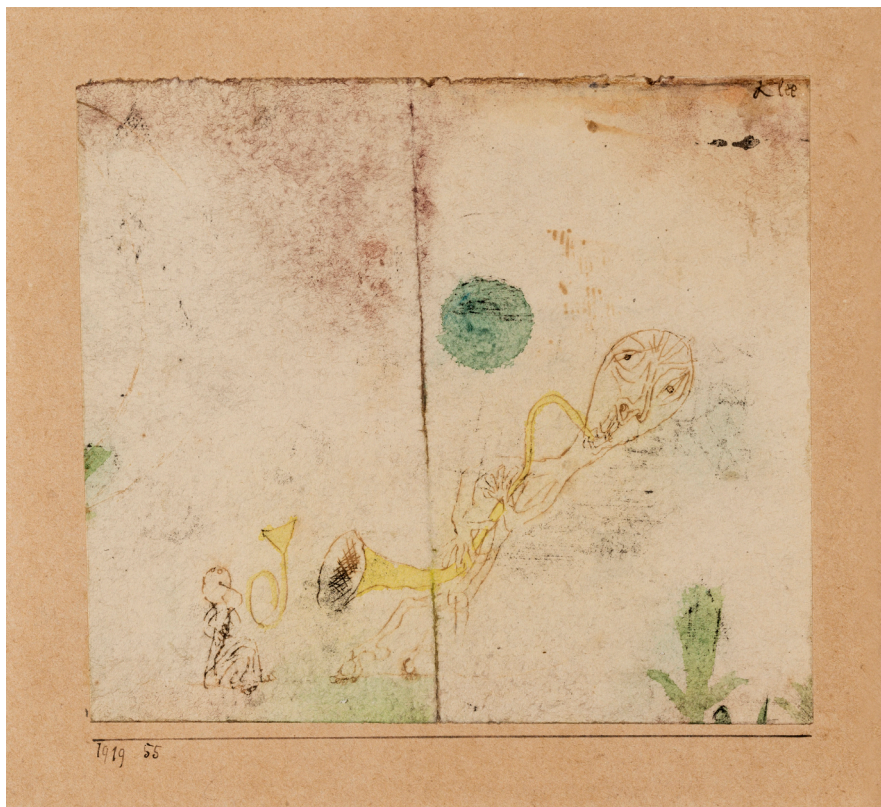
Das Werk war bisher nicht bekannt
und konnte Anfang 2022 aufgrund einer
Expertise verifiziert werden.

Wie Osamu Okuda nachweisen konnte,
war es ursprünglich ein Teil des Werks
Versunkene Landschaft, 1918, 108 (ABB. 3).



PAUL KLEE, *HORNDUO*, 1919, 55 (CR 2118)

OSAMU OKUDA



Provenienz

Hinweis: Die Provenienzen sind teilweise noch nicht vollständig aufgearbeitet. Sie können trotz Aufarbeitung Lücken aufweisen.

- 1920–1921 Galerie Neue Kunst Hans Goltz, München; in Kommission [Œuvre-Katalog: »Verkauft Goltz Okt. 1921«] (ABB. 2)
- vermutlich 1921–spätestens 1952 Hans und Maria Koch, Düsseldorf/Singen
- 1952–2016 Nachlass Hans und Maria Koch, Düsseldorf/Singen
- 2016 Galerie Remmert und Barth, Düsseldorf
- 2018–2018 Galerie Thomas, München; in Kommission

Standort

Privatbesitz, Schweiz

Ausstellungen

- *Paul Klee*. Der Ararat. Zweites Sonderheft, 60. Ausst., Galerie Neue Kunst Hans Goltz, München, Mai–Juni [17.5.–25.6.] 1920, Nr. 203
- *Paul Klee*. Kunst-Verein zu Jena, 11.7.–1.8.1920, Nr. 60
- *Paul Klee*, *Hans Mattis Teutsch*. *Gesamtschau*. 99. Ausst., Galerie Der Sturm, Berlin, Juli–August 1921, Nr. 57
- *Beaudin, Gris, Kremadec, Klee, Lascaux, Léger, Manolo, Masson, Picasso, Roger, Roux*. *Svensk-Franska Konstgalleriet*, Stockholm, November–Dezember 1947, Nr. 36

Abb. 1

Paul Klee, *Hornduo*, 1919, 55, Feder und Aquarell auf Papier auf Karton, 12 x 13,6 cm, Zentrum Paul Klee, Bern, Privatbesitz, Schweiz
Bildnachweis: Zentrum Paul Klee, Bern, Archiv

CR 2118

Paul Klee, *Hornduo*
Horn Duo

1919, 55 (ABB. 1)

Technische Angaben im Œuvre-Katalog von Paul Klee: »Feder aquarelliert Briefpapier gebürstet« (ABB. 2)
Feder und Aquarell auf Papier auf Karton

Blattmass: 12 x 13,6 cm

Signiert oben links, radiert: »Klee« und oben rechts: »Klee«

Bezeichnet auf dem Karton mit Randleiste unten links: »1919 55«

Neu entdeckt Juli 2018.

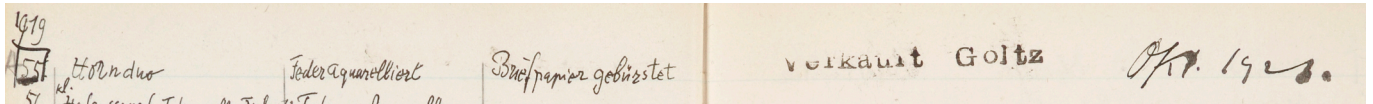


Abb. 2

Paul Klee, *Œuvre-Katalog 1918–1926*, 1919, 55–74, [S. 44–45], Zentrum Paul Klee, Bern
© Zentrum Paul Klee, Bern, Bildarchiv

- Paul Klee. Svensk-Franska Konstgalleriet, Stockholm, März 1949, Nr. 19

Literatur

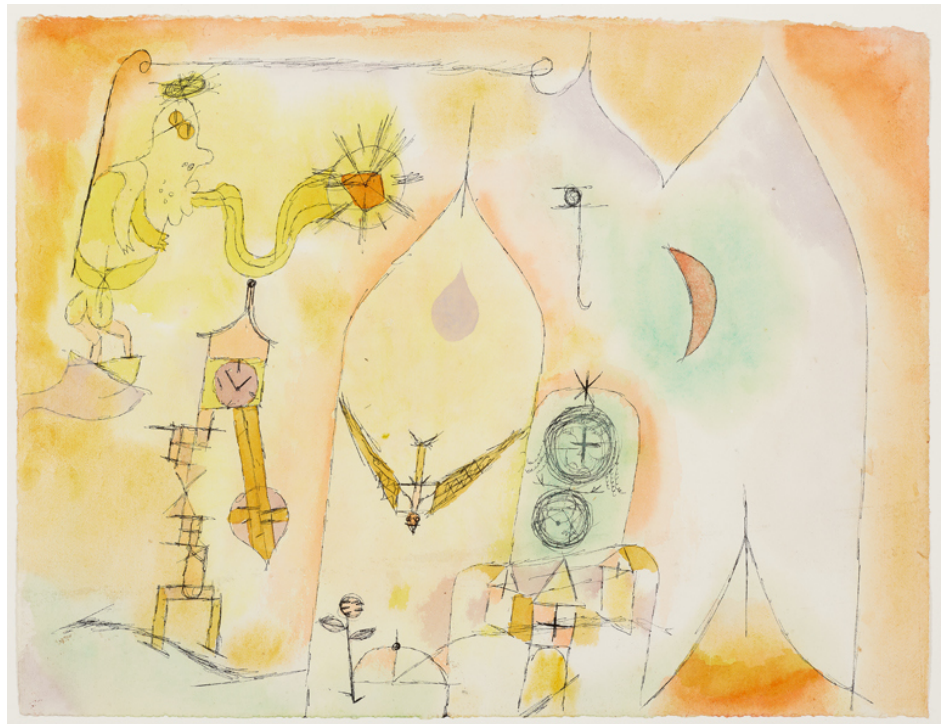
- Anna-Maria Ehrmann-Schindlbeck, Maria Schmid, Franz-Joachim Verspohl, »Paul Klee in Jena 1924«, in: *Paul Klee in Jena 1924 – Die Ausstellung*, Stadtmuseum Göhre, Jena, 14.3.–25.4.1999, S. 152
- *Catalogue raisonné Paul Klee*, Bd. 3, 1919–1922, hrsg. von der Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern, Bern 1999, Nr. 2118, ohne Abb.

Kommentar

Vergleiche: Paul Klee, *Hornklänge*, 1918, 87, Aquarell und Feder auf Papier auf Karton, 19,6 x 26,2 cm [CR 1934]
Milwaukee Art Museum, Gift of Mrs. Edward R. Wehr (ABB. 3)

Abb. 3

Paul Klee, *Hornklänge*, 1918, 87, Aquarell und Feder auf Papier auf Karton, 19,6 x 26,2 cm, Milwaukee Art Museum, Gift of Mrs. Edward R. Wehr
Bildnachweis: Zentrum Paul Klee, Bern, Archiv



PAUL KLEE, *BILDNIS EINES MÄDCHENS* *M. GELBER MÜTZE*, 1919, 88 (CR 2151)

OSAMU OKUDA

Abb. 1

Paul Klee, *Bildnis eines Mädchens m. gelber Mütze*, 1919, 88, Ölpause und Aquarell auf Papier auf Karton, 27,5 x 17,5 cm, Standort unbekannt
Bildnachweis: Zentrum Paul Klee, Bern, Archiv

CR 2151

Paul Klee, *Bildnis eines Mädchens m. gelber Mütze*

Portrait of A Girl with Yellow Cap
1919, 88 (ABB. 1)



Technische Angaben im Œuvre-Katalog von Paul Klee: »Originalpause leicht aquarelliert Zeichenpapier«

Ölpause und Aquarell auf Papier auf Karton

Blattmass: 27,5 x 17,5 cm

ohne Signatur

ohne Bezeichnung

Neu entdeckt Juli 2019.

Provenienz

Hinweis: Die Provenienzen sind teilweise noch nicht vollständig aufgearbeitet. Sie können trotz Aufarbeitung Lücken aufweisen.

- 1919–1919 Moderne Galerie Heinrich Thannhauser, München [Œuvre-Katalog: »Verkauft b. Tannhauser«] (ABB. 2)
- 1919 Grete Weisgerber-Pohl [Œuvre-Katalog: »Besitz: Frau Weisgerber«]
- 2019 Marie Languepin, Montpellier; verkauft in der untenstehenden Auktion
- 4.12.2019 Artcurial, Paris

Standort

Unbekannt

Ausstellungen

- *Moderne deutsche Graphik*. Moderne Galerie Thannhauser, München, August 1919, Nr. 323



Literatur

- *Catalogue raisonné Paul Klee*, Bd. 3, 1919–1922, hrsg. von Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern, Bern 1999, Nr. 2151, ohne Abb.

Auktionen

- Paris, Artcurial, *Impressioniste & Moderne II*, 4.12.2019, Lot 199, Farbab. b.

Verweise

Vergleiche: *Mädchen mit Mütze*, 1919, 262 [CR 2326] (ABB. 3)

Abb. 2
Paul Klee, *Œuvre-Katalog 1918–1926*, 1919, 75–94, [S. 46–47], Zentrum Paul Klee, Bern
© Zentrum Paul Klee, Bern, Bildarchiv

Abb. 3
Paul Klee, *Mädchen mit Mütze*, 1919, 262, Bleistift auf Papier auf Karton, 25,9 x 15,6/16,6 cm, Zentrum Paul Klee, Bern
© Zentrum Paul Klee, Bern, Bildarchiv

PAUL KLEE, *PYRAMIDENNEUBAU M. D. MONDAUGE*, 1919, 192 (CR 2256)

OSAMU OKUDA

Abb. 1

Paul Klee, *Pyramidenneubau m. d. Mondauge*, 1919, 192, Aquarell, Feder und Bleistift auf Papier auf Karton, 19,1 x 14,8 cm, Harvard Art Museums/Busch-Reisinger Museum, Bequest of Joy C. and Marion J. Levy, Jr.
Photo © President and Fellows of Harvard College

CR 2256

Paul Klee, *Pyramidenneubau m. d. Mondauge*

Newly Built Pyramid with the Eye of the Moon

1919, 192 (ABB. 1)

Technische Angaben im Œuvre-Katalog von Paul Klee: »Aquarell Japan Pergamentpapier« (ABB. 7)

Aquarell, Feder und Bleistift auf Papier, unten Randstreifen mit Feder, auf Karton

Signiert unten rechts: »Klee«

Bezeichnet unten rechts: »1919. 192.«
– auf dem Karton unten links: »1919. 192.«

Blattmass: 19,1 x 14,8 cm

Das Werk wurde erstmals im Jahr 2015 farbig reproduziert und veröffentlicht auf der Homepage der Harvard Art Museums: <https://hvard.art/o/353941>

Provenienz

Hinweis: Die Provenienzen sind teilweise noch nicht vollständig aufgearbeitet. Sie können trotz Aufarbeitung Lücken aufweisen.

- 1921 Galerie Neue Kunst Hans Goltz, München [Œuvre-Katalog von Paul Klee: »Verkauft Goltz 24. Aug. 1921.«]
- 1921–1948 J. B. Neumann (Graphisches Kabinett, New Art Circle, Neumann Gallery), Berlin/New York
- 1948–2002 Joy C. and Marion J. Levy, Jr., Princeton
- 2002–2015 Joy C. Levy, Princeton

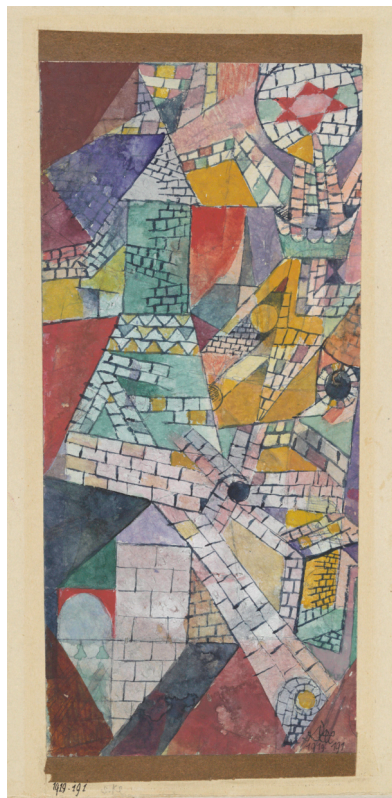
Standort

Harvard Art Museums/Busch-Reisinger Museum, Cambridge, Bequest of Joy C. and Marion J. Levy, Jr.



Abb. 2
Paul Klee, *Städtebau mit grünem Kirchturm*, 1919, 191, Aquarell, Gouache und Feder auf Papier, oben und unten Kupferpapierstreifen angesetzt, auf Karton, 30,3 x 13 cm, Zentrum Paul Klee, Bern
© Zentrum Paul Klee, Bern, Bildarchiv

Abb. 3
Paul Klee, *Festungsneubau*, 1919, 193, Aquarell und Feder auf Grundierung auf Papier auf Karton, 17,2 x 15 cm, Standort unbekannt
Bildnachweis: Zentrum Paul Klee, Bern, Archiv



Ausstellungen

- Paul Klee. Der Ararat. Zweites Sonderheft, 60. Ausst., Galerie Neue Kunst Hans Goltz, München, Mai–Juni [17.5.–25.6.] 1920, Nr. 225
- Auf der Suche nach dem Orient. Paul Klee. Teppich der Erinnerung, Zentrum Paul Klee, Bern, 7.2.–24.5.2009 (Auf der Suche nach dem Orient); 30.5.–30.8.2009 (Paul Klee. Teppich der Erinnerung), S. 240

Literatur

- Uta Gerlach-Laxner, »Paul Klee und der Orient. Die Auswirkung auf sein Werk unter besonderer Berücksichtigung seiner Tunesienreise 1914«, in: Ausst.-Kat. Die Tunesienreise. Klee, Macke, Moilliet, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster, Landschaftsverband Westfalen-Lippe, 12.12.1982–13.2.1983; Städtisches Kunstmuseum Bonn, 9.3.–24.4.1983, S. 60–71
- Wolfgang Kersten, Osamu Okuda, Paul Klee. Im Zeichen der Teilung, Stuttgart 1995, S. 73 u. 206
- Stefan Frey, »Dokumentation über Klees Reisen ans Mittelmeer«, in: Ausst.-Kat. Reisen in den Süden. »Reisefieber praecisiert«, Gustav-Lübcke Museum, Hamm, 26.1.–13.4.1997; Museum der bildenden Künste, Leipzig, 8.5.–13.7.1997, S. 242–263, S. 256
- Catalogue raisonné Paul Klee, Bd. 3,



1919–1922, hrsg. von Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern, Bern 1999, Nr. 2256, Abb.

- Michael Baumgartner, »Paul Klees imaginäre Reisen«, in: Ausst.-Kat. Paul Klee and His Travels, The Museum of Modern Art, Kamakura, 9.2.–31.3.2002; Iwate Museum of Art, Morioka, 13.4.–9.6.2002; Mie Prefectural Art Museum, Tsu, 29.6.–18.8.2002; Matsumoto City Museum of Art, Matsumoto, 31.8.–20.10.2002, S. 267–272, S. 271, Anm. 14
- Christine Hopfengart, »Alpengipfel, Pyramide und Musensitz. Ad Parnassum als metaphorische Landschaft«, in: »Ad Parnassum« – auf dem Prüfstand, Bern 2007, S. 25–36, S. 28
- Christoph Otterbeck, »Zweimal Orient – und zurück«, in: Ausst.-Kat. Auf der Suche nach dem Orient. Paul Klee. Teppich der Erinnerung, Zentrum Paul Klee, Bern, 7.2.–24.5.2009 (Auf der Suche nach dem Orient); 30.5.–30.8.2009 (Paul Klee. Teppich der Erinnerung), S. 170–185, S. 178, Anm. 14
- Osamu Okuda, »Nach 1996 entdeckte zerschnittene Werke und ihre Rekonstruktionen«, in: Ausst.-Kat. Paul Klee. Art in the making 1883–1940, The National Museum of Modern Art, Kyoto, 12.3.–15.5.2011; The National Museum of Modern Art, Tokyo, 31.5.–31.7.2011, S. 302–307, S. 305, Abb.
- Wolfgang Kersten, Osamu Okuda, Marie Kakinuma, »Kommentierter Katalog der ›Sonderklasse‹-Werke«, in: Ausst.-Kat. Paul Klee – Sonderklasse, unverkäuflich, Zentrum Paul Klee, Bern, 21.10.2014–1.2.2015; Museum der bildenden Künste Leipzig, 1.3.–25.5.2015, S. 162–511. S. 199–200 (Osamu Okuda)

Verweise

Weitere Teilstücke: Städtebau mit grünem Kirchturm, 1919, 191 (ABB. 2); Festungsneubau, 1919, 193 (ABB. 3)

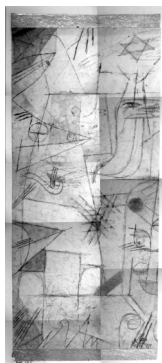


Abb. 4
Rekonstruktion von *Städtebau mit grünem Kirchturm*, 1919, 191; *Pyramidenneubau m. d. Mondauge*, 1919, 192 und *Festungsneubau*, 1919, 193, abgebildet im Katalog der Ausstellung *Paul Klee - Sonderklasse, unverkäuflich* (Bern/Leipzig, 2014/15), S. 200

Abb. 5
Infrarotreflektogramm von *Städtebau mit grünem Kirchturm*, 1919, 191 (Ausschnitt von Abb. 2)
© Zentrum Paul Klee, Bern, Bildarchiv

Rekonstruktion

Bei der Rekonstruktion im Katalog der Ausstellung *Paul Klee - Sonderklasse, unverkäuflich* (Bern/Leipzig, 2014/2015) wurde für den Teil des Blattes *Pyramidenneubau m. d. Mondauge*, 1919, 192, ein Schwarzweiss-Foto verwendet (ABB. 4). Dazu erschien ein Kommentar wie folgt: »Die regelmäßigen Mauerverbünde der bewegten, kreuz und quer übereinandergeschichteten Backsteinkonstruktionen dominierten die gesamte ursprüngliche Komposition.

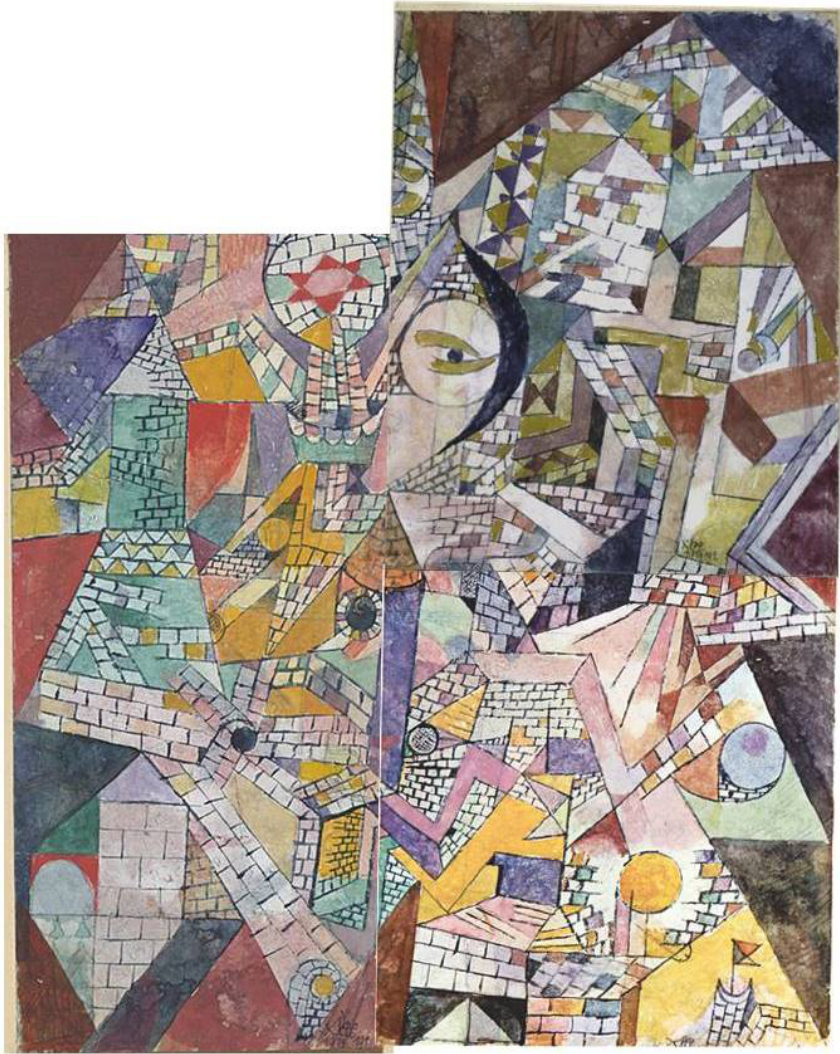
Klees Architekturfantasie ist wohl im Kontext der zeitgenössischen Entwürfe für eine utopische Architektur, wie sie beispielhaft von Bruno Taut verbreitet wurden, durchaus ironisch auf den seinerzeit herrschenden Mangel an Baumaterialien zu beziehen (Kersten/Okuda 1995, *Paul Klee. Im Zeichen der Teilung*, S. 74). Ein Infrarotreflektogramm des Teilstücks *Städtebau mit grünem Kirchturm* beweist, dass Klee die Darstellung über eine zuvor vorhanden gewesene Zeichnung gelegt hatte (ABB. 5).

Die versteckte Zeichnung mit Vögeln und geometrischen Formen gleicht märchenhaft-fantastischen Arbeiten aus dem Jahr 1917, zum Beispiel dem Blatt *Warnung der Schiffe* (1917, 108; Staatsgalerie Stuttgart). Bei der Arbeit am neuen Bild hielt Klee sich stellenweise an die Motive sowie die Strichführung dieser Zeichnung und passte die Konstruktionen des gesamten Blattes von 1919 der Komposition von 1917 an (ABB. 6).

Der futuristisch-dynamisierte Neubaukomplex wirkte als Ganzes allerdings wie ein kompliziertes Labyrinth aus kleinen Backsteinmauern. Kohärenz und Stabilität vermittelte allein die abstrakt-ornamentale Rahmengestaltung in den Randzonen, ein kompositorisches Hilfsmittel, dessen sich Klee seit 1917 bediente. In diesem Fall waren aber die Bauteile doch recht kleinteilig und wirr gegliedert, sodass sich das spannungs-

geladene ästhetische Verhältnis zwischen den Teilbereichen und dem Ganzen allein über die Gestaltung der Randzonen kaum zusammenhalten ließ. Klee löste dieses bildnerische Problem, indem er die Komposition mit der Schere entzweischneidet und die beiden Hälften in unterschiedlicher Höhe horizontal nochmals zerteilt. Es ist nicht bekannt, ob die obere schmale, querrechteckige Partie vom linken Teil noch vorhanden ist. Im erhalten gebliebenen hochformatigen Teilstück ist rund um den grünen Kirchturm eine von unten nach oben zum roten sechseckigen Stern strebende architektonische Konstruktion mit dem grünen Kirchturm und dem runden Bau mit rotem Sechsstern erkennbar. Den fragmentarischen Charakter des Teilstückes kaschierte Klee oben und unten durch angesetzte schmale goldfarbene Papierstreifen auf der Kartonunterlage, und zugleich steigerte er so die Pracht des Blattes, vergleichbar einer mittelalterlichen Buchillustration. Die beiden anderen Blätter zog er hingegen ohne besondere weitere Ergänzungen auf Karton auf. Klee präsentierte im Mai/Juni 1920 *Pyramidenneubau m. d. Mondauge* in der ersten großen Einzelausstellung bei Hans Goltz in dessen Galerie Neue Kunst in München, wo er das Werk am 24. August 1921 verkaufte, was er auch in seinem handschriftlichen Œuvrekatalog vermerkte (ABB. 7). Das Blatt »Festungsneubau« war den Angaben dort zufolge im Besitz von Frau Galston, vermutlich die Gattin des damals mit Klee befreundeten Pianisten Gottfried Galston. Klee behielt also von den drei Teilstücken nur das Werk *Städtebau mit grünem Kirchturm* für sich, worauf zunächst die am Kartonrand notierte Abkürzung »Privbes« für Privatbesitz hinweist.

Spätestens im Herbst 1926 bekräftigte Klee über die ergänzende Bezeichnung »S.Kl« und damit die Aufnahme in



das Werkkonvolut der ›Sonderklasse‹ diese frühe Entscheidung. Das Blatt war bis 1947 in keiner bekannten Ausstellung zu sehen.« (Wolfgang Kersten, Osamu Okuda, Marie Kakinuma, »Kommentierter Katalog der ›Sonderklasse‹-Werke«, in: Ausst.-Kat. *Paul Klee – Sonderklasse, unverkäuflich*, Zentrum Paul Klee, Bern, 21.10.2014–1.2.2015; Museum der bildenden Künste Leipzig, 1.3.–25.5.2015, S. 162–511. S. 199–200)

Abb. 6
Rekonstruktion von Städtebau mit grünem
Kirchturm, 1919, 191; Pyramidenneubau m. d.
Mondauge, 1919, 192 und
Festungsneubau, 1919, 193
© Rekonstruktion: Osamu Okuda, Bern

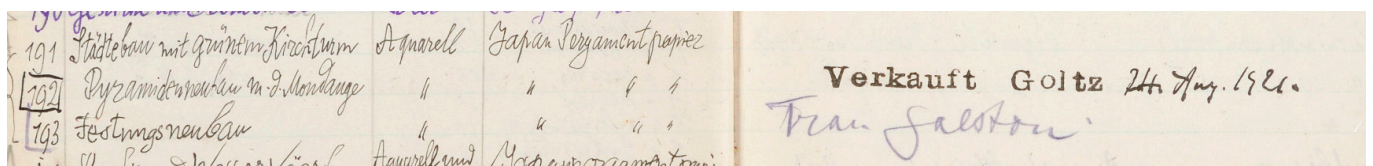


Abb. 7
Paul Klee, *Œuvre-Katalog, 1918–1926*, 1919,
191–193 (S. 64–65), Zentrum Paul Klee,
Bern
© Zentrum Paul Klee, Bern, Bildarchiv

AUTORINNEN UND AUTOREN

Lars Berg, Studium der Kunstgeschichte, Mittelalterlichen Geschichte und Klassischen Archäologie an der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster. 2010, Magister Artium im Hauptfach Kunstgeschichte mit einer Arbeit über *San Giorgio Maggiore in Venedig. Untersuchungen zu Architektur und Fassadenwirkung in der venezianischen Kirchenbaukunst Andrea Palladios*. 2013, Promotion zum Dr. phil. im Hauptfach Kunstgeschichte mit einer Arbeit über *Otto Knille (1832–1898). Ein Historienmaler zwischen Düsseldorfer Malerschule und Berliner Akademie. Mit einem Katalog seiner Werke* an der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf. 2013–2015, Wissenschaftlicher Volontär im Herzog Anton Ulrich-Museum, Kunstmuseum des Landes Niedersachsen, in Braunschweig. Seit 2015 Leiter der Graphischen Sammlung im Städtischen Museum Braunschweig.

Lisa Cornali est assistante-doctorante au sein de l'Institut d'histoire de l'art et de muséologie de l'Université de Neuchâtel. Durant son cursus académique, elle se concentre sur l'étude de l'art des XIX^e et XX^e siècles, avec un point fort en histoire culturelle et dans l'étude des pratiques artistiques de réception et de circulation des modèles (copie, émulation, emprunt, pastiche). Elle porte un intérêt particulier aux avant-

gardes européennes, et notamment aux questions de grammaires visuelles telles que développées par Paul Klee ou Vassily Kandinsky. En cours, sa thèse de doctorat (Université de Neuchâtel/École du Louvre) étudie les gravures réalisées d'après les compositions graphiques du sculpteur anglais John Flaxman (1755–1826) : elle propose de les aborder comme une expérience du regard déterminante pour les artistes européens du long XIX^e siècle et pour leurs réflexions sur les possibilités d'une communication visuelle immédiate.

Walther Fuchs, Masterstudium der Kunstgeschichte an den Universitäten Bern und Zürich. Promotion in Allgemeiner 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, Mitherausgeber der Zeitschrift *Die Zwitscher-Maschine. Journal on Paul Klee/Zeitschrift für internationale Klee-Studien*, Schriftleiter der *Küsnachter Jahrbücher* und Verfasser zahlreicher Publikationen, vgl. [Publikationsliste](#).

Ulrich Gorsboth, geb. 1954 in Wuppertal-Elberfeld, Studium (Malerei) an der Fachhochschule für Kunst und Design, Köln, bei Werner Schriefer und Studium der Pädagogik an der Erziehungswissenschaftlichen Fakultät der Universität Köln (Diplom 1986). 1985 erste Einzelausstellung (Malerei) in Köln. 1996 Mitglied des Berufsverbandes Bildender Künstler Köln. Kunstpädagogische Projekte in der Erwachsenenbildung und Fachunterricht in Gestaltungslehre. Seit 2000 zahlreiche Workshop- und Ausstellungsprojekte zusammen mit der Künstlerin Isolde Gorsboth. Lebt in der Prignitz (Land, Brandenburg). Derzeit: Arbeit an einer Studie über »Asger Jorn zwischen Bauhaus und N. F. S. Grundtvig«; vertreten in der Clifton Boulder Gallery, Wittenberge und Amsterdam, www.cliftonboulder.com Auswahl an Veröffentlichungen: »Zur Morphologie informeller Malerei« 1998, in: *Zwischenschritte*, Bouvier Verlag Bonn; »Einschnitt und Ausdruck«, in: *Die Perfektheit und das Fehler*, Ausst.-Kat. zu einem transdisziplinären Projekt der Galerie G.A.S.-station, Berlin 2013; »Gropius in Wittenberge – Hinweise zu einem architektonischen Frühwerk«, *Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Prignitz*, Perleberg 2015; »Programm des ewig Unfertigen. Norbert Haas findet auch zum 100. Geburtstag Neues zu Asger

Jorn«, in: *Kunst und Auktionen*, 1. Juli 2016; *Bauhaus- und Keramikexperte Hans Peter Jacobson – ein Nachruf*, Wittenberge, 2020; »Tauben, Falken, Nachtigallen«, Rezension zu Felice Fey, *Verschwiegene Kunst*, in: *Kunst und Auktionen*, 2. Juli 2021; »Die Kunst ist tot? – Über den Begriff der »lebendigen Kunst« bei Asger Jorn«, in: *Art-Zeitung*, G. A. S. -station, Tankstelle für Kunst und Impuls, Berlin, Oktober 2021.

Marianne Keller Tschirren absolvierte zunächst ein Musikstudium, bevor sie 2002 das Studium der Kunstgeschichte, Germanistik und Geschichte an der Universität Bern aufnahm. Im Rahmen eines dreijährigen Forschungsprojekts zu Paul Klees Lehre am Bauhaus promovierte sie mit einer Arbeit über seine Farbenlehre im Unterricht. Sie publizierte unter anderem die Artikel »Reine Farben versus Tonalität. Die Farben im Werk von August Macke, Louis Moilliet und Paul Klee vor der Tunisreise 1914«, in: Ausst.-Kat. *August Macke und die Schweiz*, Kunstmuseum Thun und August Macke Haus Bonn, Ostfildern 2013, S. 121–125, und »Die Formung bestimmt die Form«. Paul Klees Unterricht am Bauhaus«, in: *100 Jahre Bauhaus, Otto Haesler, Celle und mehr*. Vorträge zum Bauhausjubiläum 2019, Celle 2020, S. 146–155. Nach mehreren Jahren Berufstätigkeit in der Kulturförderung übernahm sie Anfang

2022 die Leitung des Bereichs Archiv/
Bibliothek/Forschung am Zentrum
Paul Klee, Bern.

Klaus H. Kiefer

Geboren 1947 und Abitur 1966 in
Karlsruhe. Studium der Germanistik
und Romanistik 1968–1974 in
Heidelberg, Paris (einschl. Vincennes)
und München, Erstes Staatsexamen.
Als Stipendiat der Studienstiftung
Promotion in Neuerer deutscher Lite-
raturwissenschaft 1977 in München.
Anschliessend Referendariat und
Zweites Staatsexamen 1979, DAAD-
Lektor in Benin 1980–1981. Danach
wiss. Mitarbeiter und akad. Rat in
Bayreuth, Habilitation in Neuerer
deutscher Literaturwissenschaft
1989. Lehrstuhl Didaktik der deut-
schen Sprache und Literatur (ein-
schliesslich der Didaktik des Deut-
schen als Zweitsprache) an der Lud-
wig-Maximilians-Universität
München 1996–2012. 1984 Gründer
und Vorsitzender der Carl-Einstein-
Gesellschaft/Société-Carl-Einstein
bis 2010, Veröffentlichungen zur deut-
schen und französischen Kunst und
Literatur vom 18. Jahrhundert bis zur
Gegenwart.

Osamu Okuda, geb. 1951 in Osaka.
Studium der Kunstgeschichte an der
Universität Kobe und am Kunsthisto-
rischen Seminar der Universität
Bern. 1996 bis 2004 wissenschaftli-
cher Assistent an der Paul-Klee-Stif-

tung im Kunstmuseum Bern. 2005
bis 2016 wissenschaftlicher Mitar-
beiter im Zentrum Paul Klee, Bern.
Zahlreiche Publikationen zu Paul
Klee und Künstlern seines Umkrei-
ses, darunter: *Paul Klee. Im Zeichen
der Teilung. Die Geschichte zerschnit-
tener Kunst Paul Klees 1883–1940*,
Stuttgart 1995, mit Wolfgang Kers-
ten; *Die satirische Muse. Paul Klee,
Hans Bloesch und das Editionsprojekt
»Der Musterbürger«*, Zürich 2005, mit
Reto Sorg; *Paul Klee und der Ferne
Osten. Vom Japonismus zu Zen*, Zürich
2013, mit Marie Kakinuma; *Paul Klee
– Sonderklasse, unverkäuflich*, Köln
2015, mit Wolfgang Kersten und
Marie Kakinuma; »Le cubisme et
l'acte créateur du découpage chez
Paul Klee«, in: Ausst.-Kat. *Paul Klee.
L'ironie à l'œuvre*, Centre Pompidou,
Paris 2016; Osamu Okuda, Reto Sorg
(Hrsg.), *Hans Bloesch, Paul Klee »Das
Buch«*, Wädenswil 2019; »»Topúte
topëtop nópë-tóp-tóp.« Paul Klee und
die Formen der Kindersprache«, in:
Ausst.kat. *Paul Klee. Ich will nichts
wissen*, Zentrum Paul Klee, Bern,
2021 und LaM – Lille Métropole
Musée d'art moderne, d'art contem-
porain et d'art brut, Villeneuve
d'Ascq, 2021/2022.

IMPRESSUM

Herausgeber

- Dr. Walther Fuchs, Küsnacht
- Dr. Marianne Keller Tschirren, Zentrum Paul Klee, Bern
- Osamu Okuda, Zentrum Paul Klee, Bern

Redaktion

Die Zwitscher-Maschine
c/o Zentrum Paul Klee
Monument im Fruchtländ 3, 3000 Bern

Review / Lektorat / Bildredaktion

- Kai-Inga Dost, Zentrum Paul Klee, Bern
- Dr. Fabienne Eggelhöfer, Zentrum Paul Klee, Bern
- Dr. Walther Fuchs, Digiboo, Küsnacht
- Dr. Marianne Keller Tschirren, Zentrum Paul Klee, Bern
- Katrin Keller, Zentrum Paul Klee, Bern
- Osamu Okuda, Zentrum Paul Klee, Bern

Layout PDF

- Hitomi Murai, Zürich, iroha.ch

PDF- und Web-Produktion

- Digiboo Verlag, Küsnacht, digiboo.ch

Vertrieb

Die Zeitschrift die *Zwitscher-Maschine* ist im Katalog der Schweizerischen Nationalbibliothek, sowie im internationalen ISSN-Register unter der ISSN 2297-6809 weltweit verzeichnet und unter der Internetadresse zwitscher-maschine.org sowie 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. Anne-Cécile Foulon, Leiterin Kommunikation & Marketing Kunstmuseum Bern-Zentrum Paul Klee
- Dr. Walther Fuchs, Digiboo, Küsnacht
- Osamu Okuda, Zentrum Paul Klee, Bern

Das sind unsere **Social Media Kanäle** auf denen wir die *Zwitscher-Maschine* bewerben:

facebook.com/zentrumpaulklee
instagram.com/zentrumpaulklee
twitter.com/ZentrumPaulKlee

Und der Hashtag: #zwitschermaschine

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 das eJournal die *Zwitscher-Maschine* haben sich bemüht, alle Inhaber von Urheberrechten ausfindig zu machen. Trotz sorgfältiger Recherchen konnten nicht alle Rechteinhaber:innen ermittelt oder kontaktiert werden. Berechtigte Honorarforderungen können bei der Herausgeberschaft gemeldet werden.

Umschlagbild

Paul Klee, *ohne Titel*, 1917, 128, Wasserfarben auf Gipsgrund mit Sandkörnern auf Papier auf Karton, 19,0 x 16,2 cm, Kunstmuseum Bern, Legat Cornelius Gurlitt 2014

Unterstützung

Die Open-Access online-Zeitschrift die *Zwitscher-Maschine* wird durch **Rita Klee** ermöglicht.

Wir danken den Autor:innen, dass sie die Ergebnisse ihrer Forschung auf dieser Plattform teilen, sowie den kooperierenden Institutionen und Privatpersonen, die Bilddaten und Nutzungsrechte für die vorliegende Ausgabe bereit gestellt haben.