

HANS HOFMANN UND PAUL KLEE - EINE WAHLVERWANDTSCHAFT

FABIENNE EGGELHÖFER

SUMMARY

Hans Hofmann and Paul Klee - An Artistic Affinity

Paul Klee and Hans Hofmann were two artists with similar backgrounds- and, not coincidentally - who had the same approach to making art.

Hofmann and Klee both knew Wassily Kandinsky, Gabriele Münter, Sonia and Robert Delaunay, and were in Munich and Paris at the same time. Although they did not believe that art could be taught, they delivered lectures on pictorial configuration. Both resisted explaining and theorizing art and instead focused on compositional methods. To them, the act of generating form was more interesting than the result thereof; the interplay and tension between opposites instigated this vital process. However, Hofmann applied his Push-and-Pull theory directly to the process of composing upon the picture plane, whereas Klee extended his dualistic concept of pictorial composition to more universal themes like human existence. But in their quest for the means to enliven compositional elements, both

artists turned to Henri Bergson's vitalism and Nietzsche's dualistic constructs.

Neither artist taught a specific style. Rather, they imparted an approach to composition or, in other words, an artistic demeanor that had open-ended results. Thus, by the late 1930's both artists were important role models to the younger generation of American artists in New York. The young Americans learned about Hofmann's ideas from the many lectures he held in his art school, which was a locus for their activity. Alternately, Klee's works were available to them for study in a myriad of exhibitions at New York galleries and at the Museum of Modern Art. Hofmann's lectures and Klee's work taught them how to synthesize cubist and surrealist tendencies in a personal pictorial language that was not derivative of any one style. By combining conscious and unconscious working methods, the new generation of American artists was thus able to adapt their forbearers' dynamic modes of process and composition.

Im Zusammenhang mit den Recherchen zur Ausstellung *Ten Americans: After Paul Klee*, die vom 15. September 2017 bis 7. Januar 2018 im Zentrum Paul Klee und anschliessend in der Phillips Collection in Washington D.C. stattfindet, wurden einige Berührungspunkte zwischen Paul Klee und Hans Hofmann entdeckt, die bisher unbeachtet blieben. Beide Künstler hielten sich um die Jahrhundertwende und erneut in den 1910er-Jahren in München auf, beide waren mit Robert und Sonia Delaunay, sowie mit Wassily Kandinsky und Gabriele Münter befreundet, und beide

unterrichteten eine Gestaltungslehre, die auf der Bewegung zwischen Gegensätzen beruhte.

Dass sich Hans Hofmann und Paul Klee nie getroffen haben, ist kaum vorstellbar. Dennoch gibt es keine Beweise für eine persönliche Begegnung. Wir wissen, dass sich Hofmann mit Klees Schaffen auseinandersetzte und sogar »a great deal of respect for some of the men – Klee, of course«¹ hatte, hingegen bleibt offen, ob Klee von Hans Hofmann Kenntnis nahm. Trotz lückenhafter Beweisführung lohnt es sich die Gedanken beider Künstler genauer unter

die Lupe zu nehmen und zu vergleichen.

München – Paris – New York

Hans Hofmann lebte bis 1903 in München, wo er wie Paul Klee um die Jahrhundertwende private Kunstschulen besuchte. Danach zog es ihn nach Paris, um in der Académie Colarossi und Académie de la Grande Chaumière zu studieren. Dort verkehrte er mit Pablo Picasso, Georges Braque, André Derain, Henri Matisse und im berühmten Salon von Gertrud Stein. Seine engsten Freunde in den Pariser Jahren waren Sonia und Robert Delaunay. Auf Kandinskys Empfehlung besuchte Paul Klee während einem Aufenthalt in Paris am 11. April 1912 Robert Delaunay in seinem Atelier.² Darauf folgte ein reger Gedankenaustausch zwischen Klee und Delaunay, der auch dazu führte, dass Klee den Aufsatz »La lumière« von Delaunay ins Deutsche übersetzte. Die deutsche Fassung wurde 1913 in der Zeitschrift *Der Sturm* publiziert.³

Der Erste Weltkrieg beendete die für Hofmann so fruchtbare Zeit in Paris. Nach einem Besuch bei seiner Familie in München konnte Hofmann aus politischen Gründen nicht nach Frankreich zurückkehren. Darauf gründete er 1915 in München eine eigene Kunstschule, in der er seine in Paris gemachten Erfahrungen mit dem Kubismus und Fauvismus sowie eine von Delaunay und Matisse geprägte Kunstauffassung zu vermitteln versuchte. In einer Broschüre warb er mit folgenden Worten für seine Schule: »Die Kunst besteht nicht in der gegenständlichen objektivierenden Nachbildung der Wirklichkeit. Die vollendeteste gegenständliche Nachbildung ist als Form tot, ist Photographie oder Panoptikum, wenn ihr die Impulse der künstlerischen Gestaltung fehlen.«⁴ Hofmann sprach bereits hier eine Problematik an, die auch Klee stets zu vermeiden suchte: Es soll nicht die äussere Erscheinung kopiert werden, weil dies zu einer *toten* Form führe. Beide Künstler verfolgten stets das Ziel, *lebendige* Formen zu schaffen.

Mit den Jahren erlangte Hofmanns Schule einen ausgezeichneten Ruf über die Landesgrenzen hinaus als eine moderne, anti-akademische Ausbildungsstätte. Vor allem auch Studenten aus den USA wie Louise Nevelson, Carl Holty oder Worth Ryder zogen für den Unterricht bei Hofmann

nach München. 1930 lud Worth Ryder, der Leiter der Kunstabteilung an der University of California geworden war, Hans Hofmann ein, in Berkeley einen Sommerkurs zu geben. Im folgenden Jahr war Hofmann erneut Gastdozent, dieses Mal zusätzlich in Los Angeles an der Chouinard School of Art. Es folgte seine erste Einzelausstellung in Amerika, 1931 im California Palace of the Legion of Honor in San Francisco, wo im selben Jahr auch eine Blaue Vier Ausstellung mit Klee-Werken stattfand.

Auf Anraten seiner Frau Miz blieb Hans Hofmann in den USA, um der schwierigen politischen und gesellschaftlichen Situation in Deutschland auszuweichen. Hofmann liess sich in New York nieder, wo auch seine Frau 1939 eintraf, und unterrichtete zunächst an der Art Students League. 1934 eröffnete er seine eigene Hofmann School of Fine Arts, und ab 1935 veranstaltete er Sommerkurse in der Künstlerkolonie in Provincetown. Hofmann entwickelte sich zu einem der bedeutendsten Kunstvermittler und Lehrer für eine ganze Generation von amerikanischen Kunstschaaffenden. Seine Schule in der 8th Street besuchten so bekannte Figuren wie Helen Frankenthaler, Alfred Jensen, Lee Krasner, Mercedes Matter, Louise Nevelson und viele andere. Clement Greenberg, ein prominenter amerikanischer Kunstkritiker, meinte, es sei »a crucial experience« gewesen, Hofmanns Vorträge über Kunst anzuhören. Eben zu jener Zeit, also Ende der 1930er-Jahre, setzte in New York ein regelrechter Klee-Boom mit zahlreichen Ausstellungen ein. Die jungen amerikanischen Künstler erhielten so die Möglichkeit, Hunderte von Klee-Werken im Original zu studieren. Zudem erfuhren sie in verschiedenen Publikationen über Klees bildnerisches Denken.⁵ Dass Hans Hofmann zur gleichen Zeit eine ähnliche Kunstauffassung wie die von Klee lehrte, mag das Interesse und Verständnis für Klee in Amerika verstärkt haben.

Freundschaften

In München unterhielt Hans Hofmann freundschaftliche Beziehungen mit Wassily Kandinsky, der wiederum mit Paul Klee verkehrte.⁶ Seine Frau Miz war eng mit Gabriele Münter, Kandinskys damaliger Lebensgefährtin, befreundet. Nachdem Kandinsky als Staatsangehöriger einer feindlichen Nation 1914 Deutschland

Abb. 1
Hans Hofmann, Provincetown
Lectures manuscript »Laws of the
Picture Plane« and »Tensions«,
S. 34, Hans Hofmann papers,
[circa 1904]-2011, bulk 1945-
2000. Archives of American Art,
Smithsonian Institution.

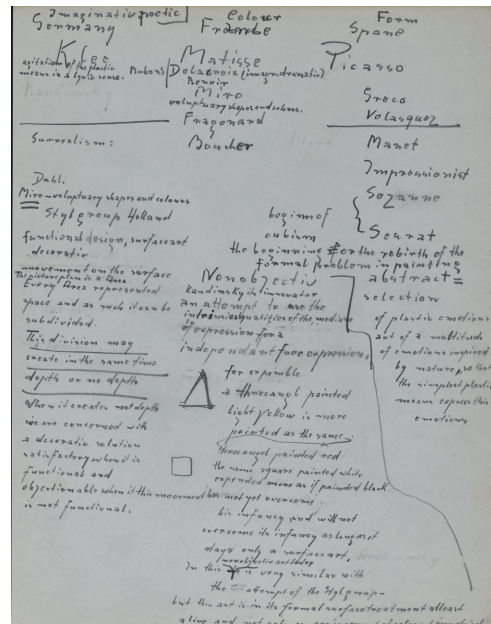
verlassen musste, bat M \ddot{u} nter, einige seiner Gem \ddot{a} lde in Hofmanns Atelier zu deponieren. Nachdem sich Wassily Kandinsky im Jahr 1916 endg \ddot{u} ltig von Gabriele M \ddot{u} nter getrennt hatte, befand sich nach wie vor ein bedeutender Bestand seiner Werke bei M \ddot{u} nter, den sie unter anderem bei den Klees und Hofmanns einstellte.⁷

Neben Kandinsky und M \ddot{u} nter k \ddot{o} nnte auch Hans Reichel Klee mit Hofmann bekannt gemacht haben, wenn nicht pers \ddot{o} nlich so doch sicher durch Erz \ddot{a} hlungen. Denn Reichel besuchte 1918 die Schule f \ddot{u} r Moderne Kunst von Hans Hofmann und unterhielt ein Atelier im Werneck-Schl \ddot{u} ssel, wo auch Klee ab 1919 sein Studio einrichtete. Klee und Reichel waren bis Anfang 1921 Ateliernachbarn und tauschten sich regelm \ddot{a} ssig aus. Das Werk Klees gab Reichel in den Jahren von 1916 bis 1920 entscheidende Impulse.⁸ Die beiden K \ddot{u} nstler blieben auch nach Klees Umzug ans Bauhaus in Kontakt. Reichel hinterliess drei Aquarelle in Lily Klees G \ddot{a} stebuch und einige Fotografien, die Besuche in Weimar im Jahr 1923 und 1924 belegen.⁹

Gelegenheiten gab es demnach viele, wo sich Klee und Hofmann h \ddot{a} tten treffen k \ddot{o} nnen. Zudem bekundete Miz Hofmann in einem Brief an Hilda Doerner im Fr \ddot{u} hling 1940 das Interesse ein Werk von Paul Klee zu erwerben: »Ich m \ddot{o} chte gerne f \ddot{u} r Amerika ein gutes Bild von Klee, eins von den neuen \ddot{O} lbildern, es sind gr \ddot{o} ssere Formen als fr \ddot{u} her, [...] Ich habe die Bilder mit grossen Fl \ddot{a} chen & reinen Farben, wie die letzten sind, am liebsten.«¹⁰ Doerner \ddot{u} berlieferte diese Zeilen in einem Brief an Klee, doch kam es, wohl wegen Klees schlechtem gesundheitlichem Zustand, nicht mehr zu einem Verkauf.

Stil-los / Fountainhead of Style

Wir wissen leider nicht, was Klee von Hofmann und dessen Schule hielt, Hofmann hingegen f \ddot{u} hrte in einer undatierten Notiz, die in Amerika entstanden ist, Klee mit dem Attribut »Imaginativ poetic« auf, nebenan Matisse mit »Colour« und Picasso mit »Form« (Abb. 1).¹¹ Klee schien also in Hofmanns Kunstverst \ddot{a} ndnis neben Matisse und Picasso f \ddot{u} r einen bestimmten Aspekt, n \ddot{a} mlich f \ddot{u} r den poetisch-erfinderischen, einen festen Platz einzunehmen. Hofmanns Kunstlehre war f \ddot{u} r die aufstrebenden jungen amerikanischen Kunstschaaffenden



besonders interessant, weil er – wie Klee – kubistische Aspekte mit expressionistischen verband. Er kannte sowohl die franz \ddot{o} sische als auch die deutsche Avantgarde Kunst bestens, sprach jedoch nie \ddot{u} ber bestimmte Kunstrichtungen oder –epochen. Wie Klee interessierte er sich nicht f \ddot{u} r bestimmte Stile, sondern f \ddot{u} r die Fundamente der bildnerischen Gestaltung und Bildkomposition. »I don't want to build a dogma but I want to build a school.«¹² Es ist bezeichnend, dass sich Hofmanns eigenes k \ddot{u} nstlerisches Schaffen st \ddot{a} ndig ver \ddot{a} nderte und nicht einem bestimmten Stil zugeschrieben werden kann. Greenberg meinte, dass Hofmanns Kunst als »a major fountainhead of style and ideas for the »new« American painting« erkannt sei und verglich Hofmann aufgrund seiner Erfindungskraft – und Stil-losigkeit \grave{a} la lettre – mit Paul Klee.¹³ Ebenso wenig wie Klee und Hofmann wollten sich die jungen amerikanischen K \ddot{u} nstler auf einen Stil festlegen. Sie konnten von den beiden Europ \ddot{a} ern eine bestimmte k \ddot{u} nstlerische Haltung lernen, die Prozess orientiert war, und deshalb verschiedensten Resultate zulies.

Vergleicht man die Schriften und Unterrichtsnotizen beider K \ddot{u} nstler, so sch \ddot{a} len sich gewisse Begriffe heraus, die beide in ihrem k \ddot{u} nstlerischen Denken und in ihrem Unterricht thematisierten:

Intuition / Empathy

Hofmanns »Motto: No artist ever is the product of a teacher. Intuition and greatness of mind cannot be given.« hat Klee

in seinem Aufsatz »exakte versuche im bereich der kunst« vorweg genommen.¹⁴ Durch Analyse lerne man zwar viel, aber, wie Hofmann es formulierte, »A work of art stays high over every construction and calculation.«¹⁵ Um ein Kunstwerk zu schaffen, braucht es auch Genie, Intuition oder »die unbekannte Grösse X«, wie Klee beschrieb. Hofmann verlangt vom Künstler die »faculty of empathy«. Beide Künstler vereinfachten bildnerische Prinzipien für ihren Unterricht, waren jedoch überzeugt, dass es im künstlerischen Schaffen mehr braucht als eine Beherrschung der bildnerischen Mittel, und dass Kunst nicht gelehrt werden kann.

Wesen / Essence

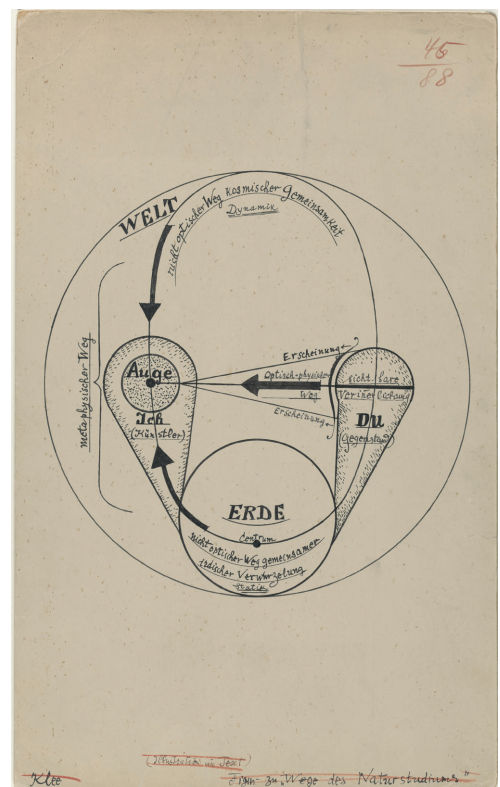
Beide erklärten, dass sie beim Malen versuchen, alles, was sie wissen, zu vergessen. So machte Hofmann in einem Vortrag vor der Art Association in Provincetown im Jahr 1950 klar: »When I start to paint – I want to forget all I know about painting.«¹⁶ Und Klee meinte nach seiner enttäuschenden Bildungsreise durch Italien im Winter 1901/02: »Wie neugeboren will ich sein, nichts wissen von Europa, gar nichts. Keine Dichter kennen, ganz schwunglos sein; fast Ursprung.«¹⁷ Es ging um ein Vordringen zum Ursprung, zu den Wurzeln, zum Wesen und zur Essenz des Geschaffenen, und nicht um ein Wiederholen europäischer Traditionen. Nicht das Sichtbare, also die visuelle Erscheinung, sollte wiedergegeben werden, sondern der unter der Oberfläche liegende Kern. Dafür steht Klees berühmter Satz aus der »Schöpferischen Konfession«: »Kunst gibt nicht das Sichtbare wieder, sondern macht sichtbar.«¹⁸, ebenso wie Hofmanns »To sense the invisible and to be able to create it – that is Art.«¹⁹

Wahrnehmung / Perception

In seinem Aufsatz »Wege des Naturstudiums« beschreibt Klee drei Wege wie man die Natur studieren sollte (Abb. 2).²⁰ Durch das äussere Sehen tritt der Künstler auf dem optisch-physischen Weg mit der Natur in Verbindung. Dieser Weg ist zu erweitern: Durch Sezieren kann das Innere des Gegenstandes erforscht und veranschaulicht werden. Schliesslich kann der Künstler durch Intuition über die verinnerlichte Anschauung des Gegenstandes hinausgehen. Klee verstand, sowohl der

romantischen Tradition folgend, als auch dem zeitgenössischen Diskurs entsprechend, die Intuition als den Weg, den der Künstler beschreiten müsse, um zum Inneren, zum Wesen der Dinge vorzudringen. Hofmann benutzte den Begriff der Empathie: »By using the faculty of empathy, our emotional experiences can be gathered together as an inner perception by which we can comprehend the essence of things beyond mere, bare sensory experience the physical eye sees only the shell and the semblance; the inner eye, however, sees to the core and grasps the opposing forces and the coherence of things. In their relation and connections, these things present us with effects which are not three dimensionally real but are supersensory and thereby transcendental.«²¹ Für beide Künstler ging die Wahrnehmung über die reine Optik hinaus und schloss ebenso eine geistige, transzendente Komponente mit ein.

Abb. 2
Paul Klee, Illustration zu »Wege des Naturstudiums«, Feder auf Papier auf Karton, 33 x 21 cm, Zentrum Paul Klee, Bern.



Natur / Nature

Das Naturstudium war für Hofmann und Klee conditio sine qua non, denn wie die Natur soll auch der Künstler schaffen. Wenn Klee meinte, »Kunst verhält sich zur Schöpfung gleichnisartig.«²², dann drückte dies Hofmann folgendermassen aus: »The creative process lies not in imitating, but in paralleling nature – translating

the impulse received from nature into the medium of expression, thus vitalizing this medium. The picture should be alive.«²³ Um ein lebendiges Bild zu erreichen, muss der Künstler die Gesetze studieren, die unter der Oberfläche zur Entstehung der Dinge beitragen, und so zum Ursprung der Schöpfung vordringen: »Every creative artist works continually to penetrate the mysteries of creation.«, so Hofmann.²⁴ Beide Künstler wenden in ihrem Unterricht wiederholt Anschauungsbeispiele aus der Natur an, um den Studierenden zu erklären, dass ein Werk wie organische Formen von innen her entstehen und wachsen muss, um lebendig zu sein. Klee bezog sich wiederholt auf die Pflanze, die durch eine gewisse Kraft aus dem Samenkorn entsteht und deren Blätter aufgrund der in den Blattrippen fließenden Energie ihre äussere Form annehmen.²⁵ Hofmann diente der Apfel als Anschauungsbeispiel: »Think of an apple. An apple is not only a dead form. An apple is life, and you have to feel this life. [...] An apple is the result of a long process of growing. The form has inner tension. The form in other words stops not on the surface, but under the surface you feel all this power which has created the apple.«²⁶

Prozess / Process

Für beide Künstler war eine konstruierte Form eine tote Form, weil sie nicht durch einen organischen Prozess entstanden ist. Klee änderte die Bezeichnung seiner Lehre von Formlehre zu Gestaltungslehre mit der Begründung: »Die Lehre von der Gestaltung befasst sich mit den Wegen die zur Gestalt (zur Form) führen. Es ist wohl die Lehre von der Form, jedoch mit Betonung der dahin führenden Wege. Das Wort Gestaltung charakterisiert das eben gesagte durch seine Endung. »Formlehre«, wie es meist heisst, berücksichtigt nicht die Betonung der Voraussetzungen und der Wege dahin. Formungslehre ist zu ungewohnt. Gestaltung knüpft in seinem Sinne ausserdem deutlich an den Begriff der zu Grunde liegenden Voraussetzungen an. Und ist darum desto mehr vorzuziehn. [...] 'Gestalt' (gegenüber Form) besagt ausserdem etwas lebendigeres.«²⁷ Klee betonte mit der veränderten Bezeichnung seiner Lehre die Prozesshaftigkeit, die in der künstlerischen Gestaltung für Lebendigkeit garantiert.²⁸ Ebenso ging es Hofmann darum,

lebendige Formen durch Bewegung zu erzeugen, wie er in den Entwürfen zu seinem *Malerbuch* feststellte: »Eine dargestellte Form, die ihre Entstehung nicht einer Bewegungsempfindung verdankt [...], ist keine Form, weil sie in dieser Weise ungeistig und unlebendig ist. Die konstruierte Form kann niemals lebendig sein, wenn ihr kein geistiges Erlebnis zu Grunde liegt. Jeder Gestaltungsakt basiert auf einer inneren Bewegtheit, die von einem Erlebnis ausgeht. [...] Die suggestive Kraft und die ästhetische Wirkung eines Bildes liegt somit direct in der Bewegtheit der bildgestaltenden Mittel. [...] Die Verlebendigung des Ausdrucksmittels ist die Voraussetzung fuer die Gestaltung.«²⁹

Polaritäten / Dualism

Sowohl Klee's wie auch Hofmanns Lehre gründet nicht nur auf Prozesshaftigkeit und Bewegung, sondern auf der Polarität von Bewegung und Gegenbewegung. Während Klees Anweisungen, wie die Studierenden Bewegung und Gegenbewegung in der Gestaltung anwenden sollten, weniger konkret waren, entwickelte Hofmann seine Push-and-Pull Theorie. Mit Push-and-Pull bezeichnete er sich zusammenziehende und sich ausdehnende Kräfte, die Flächen im Bild bewegten, und dadurch eine Spannung erzeugten. Sein Credo war: »Bewegung ist undenkbar ohne Gegenbewegung.«³⁰ Klee erklärte die Polarität damit, dass es nur Begriffspaare gebe: Satz – Gegensatz, vorne – hinten, rechts – links, oben – unten.³¹ Bewegung und Gegenbewegung, oder die Bewegung zwischen zwei entgegengesetzten Polen, erzeugen eine Spannung, die für die Lebendigkeit der Gestaltung verantwortlich ist.³² Für Hofmann bestand der zentrale dialektische Prozess in der Synthese von der Dreidimensionalität in der Natur und der Zweidimensionalität der Bildfläche. Im Gegensatz zu Hofmann der das »Spiel der treibenden und formenden Kräfte«³³ stets im Bezug auf das Geschehen auf der Bildfläche beschrieb, entwickelte Klee ein dualistisches Gedankengebäude, das weit über das Bildnerische hinausging.³⁴ So machte er auf die »Zwiespältigkeit des menschlichen Seins« aufmerksam, dessen Körper durch die Schwerkraft an die Statik gebunden ist, während der Geist völlig frei und damit dynamisch ist. Der Dualismus



Abb. 3
Hans Hofmann, *Combinable Wall, I and II*, 1961, Öl auf Leinwand, 214.6 x 285.7 cm, University of California, Berkeley Art Museum and Pacific Film Archive; Gift of Hans Hofmann.

Abb. 4
Paul Klee, *Wandbild*, 1924, 128, Aquarell auf Grundierung auf Nessel Tuch auf Papier auf Karton, 25,4 x 55 cm, Zentrum Paul Klee, Bern

zwischen Statik und Dynamik übertrug Klee auch auf das Gebiet der Stile wie Antike und Moderne oder Klassik und Romantik, oder auf grundsätzliche Kategorien wie Mann und Frau, gut und böse, aktiv und passiv. Die beiden gegensätzlichen Gebiete waren in einer spannungsvollen, lebendigen Synthese zu vereinen.

Klee und Hofmann hatten beide einen ähnlichen Hintergrund und es mag deshalb wenig erstaunen, dass sie ihr künstlerisches Denken und ihre Lehre auf dem gleichen Fundament aufbauten. Es war vor allem Nietzsches dualistische Philosophie, die ihre auf Gegensätzen beruhende Kunstpraxis prägte. Henri Bergsons *élan vital* war ein weiteres Konzept, das sowohl Klee wie auch Hofmann zu einer vitalistischen, auf Bewegung gründenden Kunstauffassung inspirierte.³⁵

Wie dargelegt werden konnte, vertraten Klee und Hofmann die gleiche künstlerische Haltung, doch könnte ihr Werk kaum unterschiedlicher sein. Während Hofmann Bilder aus Farbflächen schuf, regiert in Klees Werken meistens die Linie. (Vgl. Hofmanns *Combinable Wall, I and II*, 1963, **ABB. 3** mit Klees *Wandbild*, 1924, 128, **ABB. 4**) Doch erachteten beide Künstler ein Bild als zweidimensionale Fläche, die durch Bewegung und Überlagerung von Schichten lebendig wird. Wie Hofmann mit

der Push-and-Pull Technik erreichte Klee bereits vor ihm durch die Überlagerung von Farbfeldern und Liniennetzen eine neuartige Bildtiefe ohne bestimmten Fokus in der Bildkomposition und ohne Rückgriff auf die Zentralperspektive. Dass das Schaffen beider Künstler zum Teil so unterschiedlich aussieht, ist kein Widerspruch, denn beiden kam es nicht darauf an, »was« dargestellt wurde, sondern nur darauf »wie« ein Bild entstand. Das Ziel der Kunst war die Vereinigung von Gegensätzen wie beispielsweise von Natur und Abstraktion, von Materiellem und Geistigem, vom romantisch Freien und klassisch Geordnetem, von Logik und Intuition.

- 1 Oral history interview mit John Opper, 9.9.1968-3.1.1969, Archives of American Art, Smithsonian Institution.
- 2 Klee 1988, Nr. 910, S. 325
- 3 Der Sturm, Wochenzeitschrift für Kultur und die Künste, 3. Jahrgang, Nr. 144/145, Januar 1913, S. 255-256. [Wieder abgedruckt in Klee 1976, S. 116-117.]
- 4 Zit. nach Friedel 1997, S. 7.
- 5 Mehr dazu Bern/Washington, DC 2017/18 und Houston/New York/Washington, DC 2006/07.
- 6 Mehr zur Freundschaft Klee-Kandinsky siehe Bern/München 2015/16.
- 7 Friedel/Ackermann 1995, S. 27.
- 8 Siehe Lautner 2005.
- 9 Ibid. S. 78.
- 10 Miz Hofmann sendet diese Anfrage über Hilda Doerner: Brief von Hilda Doerner an Paul Klee, 13.3.1940, Privatbesitz Schweiz.
- 11 Hans Hofmann, Drafts and Notes, Hans Hofmann papers, [circa 1904]-2011, bulk 1945-2000. Archives of American Art, Smithsonian Institution, Box 6 Folder 4, online: <https://www.aaa.si.edu/collections/hans-hofmann-papers-5966/subseries-3-1-1/box-6-folder-4>
- 12 Glenn Wessels zit. nach Suzanne B. Reiss, »Glenn Wessels: Education of an Artist«, unpublished interview, 1967, Bancroft Library, University of California, Berkeley, S. 141. Mehr zu Hofmanns Unterricht siehe Dickey 2011.
- 13 Clement Greenberg, »Hans Hofmann: Grand Old Rebel«, erstmals publiziert in: *Art News*, Januar 1959, wieder abgedruckt in Greenberg 1993, S. 67-73, hier S. 67-68.
- 14 Vgl. Hans Hofmann, Collected Writing on Art, 1958, Hans Hofmann papers, [circa 1904]-2011, bulk 1945-2000. Archives of American Art, Smithsonian Institution, Box 6, Folder 1, online: <https://www.aaa.si.edu/collections/hans-hofmann-papers-5966/subseries-3-1-1/box-6-folder-1> mit Klee 1928.
- 15 Hans Hofmann, Address delivered on February 16, 1941 at the Riverside Museum, New York, at a symposium on abstract art held during the 1941 American Abstract Artists exhibition, Hans Hofmann papers, [circa 1904]-2011, bulk 1945-2000. Archives of American Art, Smithsonian Institution, Box 7, Folder 18, online: <https://>

- www.aaa.si.edu/collections/hans-hofmann-papers-5966/subseries-3-1-3/box-7-folder-28.
Siehe auch Hofmann: «Great art surpasses analysis.» In Broschüre für Hans Hofmann School of Fine Arts, 1937-38, in: New York/Miami/Norfolk 1990, S. 165.
- 16 Hans Hofmann, Talk delivered on August 8, 1950 at the Art Association in Provincetown, Hans Hofmann papers, [circa 1904]-2011, bulk 1945-2000. Archives of American Art, Smithsonian Institution, Box 7 Folder 30, online: <https://www.aaa.si.edu/collections/hans-hofmann-papers-5966/subseries-3-1-3/box-7-folder-30>.
- 17 Klee 1988, Nr. 425, 1902, S. 153. Diese Gedanken notierte Klee in sein Tagebuch nach der eher enttäuschenden Bildungsreise durch Italien. Denn dort wurde ihm bewusst, dass die Kunst der Renaissance und des Barocks ihm keine neuen künstlerischen Möglichkeiten boten.
- 18 Klee 1920, S. 28.
- 19 Hans Hofmann, Notes on Art (1950), auch in Talk delivered on August 8, 1950 at the Art Association in Provincetown, Hans Hofmann papers, [circa 1904]-2011, bulk 1945-2000. Archives of American Art, Smithsonian Institution, Box 7 Folder 30, online: <https://www.aaa.si.edu/collections/hans-hofmann-papers-5966/subseries-3-1-3/box-7-folder-30>.
- 20 Klee 1923.
- 21 «Excerpts from the Teaching of Hans Hofmann. On Experience and Appearances», in: Weeks/Hayes 1948, S. 68.
- 22 Klee 1920, S. 38.
- 23 Hans Hofmann, »Painting and Culture« (1948), in: Weeks/Hayes 1948, S. 56-64, hier S. 56.
- 24 Hans Hofmann, Address delivered on February 16, 1941 at the Riverside Museum, New York, at a symposium on abstract art held during the 1941 American Abstract Artists exhibition, Hans Hofmann papers, [circa 1904]-2011, bulk 1945-2000. Archives of American Art, Smithsonian Institution, Box 7, Folder 18, online: <https://www.aaa.si.edu/collections/hans-hofmann-papers-5966/subseries-3-1-3/box-7-folder-28>.
- 25 Siehe Paul Klee, *Bildnerische Gestaltungslehre: I.2. Principielle Ordnung*, Zentrum Paul Klee, Bern, Inv. Nr. BG I.2/3-5, online: <http://www.kleegestaltungslehre.zpk.org/ee/ZPK/BG/2012/01/02/003/>; mehr zur Bedeutung der Natur in Klees Lehre siehe Eggelhöfer 2012.
- 26 Hofmann 1938-39 lectures series, I, S. 4, in: New York/Miami/Norfolk 1990, S. 35f.
- 27 Paul Klee, *Bildnerische Gestaltungslehre: I.1. Gestaltungslehre als Begriff*, Zentrum Paul Klee, Bern, Inv. Nr. BG I.1/4, online: <http://www.kleegestaltungslehre.zpk.org/ee/ZPK/BG/2012/01/01/004/>.
- 28 Zu Klees Unterricht siehe Bern 2012/ Madrid 2013 und zu Klees Lehre vom Schöpferischen siehe Eggelhoefer 2012.
- 29 Hans Hofmann, Entwürfe für *Das Malerbuch: Form und Farbe in der Gestaltung*, Manuskript, Hans Hofmann papers, [circa 1904]-2011, bulk 1945-2000. Archives of American Art, Smithsonian Institution, Box 6, Folder 7, online: <https://www.aaa.si.edu/collections/hans-hofmann-papers-5966/subseries-3-1-1/box-6-folder-7> oder English translation online: <https://www.aaa.si.edu/collections/hans-hofmann-papers-5966/subseries-3-1-1/box-6-folder-13>.
- 30 Hans Hofmann, Drafts and Notes, Hans Hofmann papers, [circa 1904]-2011, bulk 1945-2000. Archives of American Art, Smithsonian Institution, Box 6 Folder 4, online: <https://www.aaa.si.edu/collections/hans-hofmann-papers-5966/subseries-3-1-1/box-6-folder-4>
- 31 Paul Klee, *Bildnerische Gestaltungslehre: I.1. Gestaltungslehre als Begriff*, Zentrum Paul Klee, Bern, Inv. Nr. BG I.1/10-13, auch online: <http://www.kleegestaltungslehre.zpk.org/ee/ZPK/BG/2012/01/01/010/>
- 32 Hofmann: «Life does not exist without movement and movement does not exist without life. Movement is the expression of life. [...] The product of movement and counter-movement is tension. When tension – working strength – is expressed, it endows the work of art with the living effect of coordinated, though opposing forces.» Zit. nach «Exerpts from the Teaching of Hans Hofmann. On Movement», in: Weeks/Hayes 1948, S. 72.
- 33 Hans Hofmann, Drafts and Notes, Hans Hofmann papers, [circa 1904]-2011, bulk 1945-2000. Archives of American Art, Smithsonian Institution, Box 6, Folder 4, online: <https://www.aaa.si.edu/collections/hans-hofmann-papers-5966/subseries-3-1-1/box-6-folder-4>
- 34 Siehe Hofmanns Entwürfe für *Das Malerbuch: Form und Farbe in der Gestaltung*, Manuskript, Hans Hofmann papers, [circa 1904]-2011, bulk 1945-2000. Archives of American Art, Smithsonian Institution, Box 6, Folder 7, online: <https://www.aaa.si.edu/collections/hans-hofmann-papers-5966/subseries-3-1-1/box-6-folder-7> oder English translation online: <https://www.aaa.si.edu/collections/hans-hofmann-papers-5966/subseries-3-1-1/box-6-folder-13>; zur polaren Denken bei Klee siehe Eggelhöfer 2012, S. 187-196.
- 35 Zu Klees Auseinandersetzung mit Bergson siehe Gassner 1994, S 33-34, Beloubek-Hammer 2007, S. 40, Eggelhöfer 2012, S. 60, 172-173; bei Hofmann siehe Dickey 2011, S. 47-48.

Literatur

Beloubek-Hammer 2007

Anita Beloubek-Hammer, »Kosmos, Leben und Kunst als .unendlich fortgesetzte Schöpfung': Die Rezeption Henri Bergsons im Expressionismus«, in: *Freiheit der Linie. Von Obrist und dem Jugendstil zu Marc, Klee und Kirchner* [Ausst.kat. LWL-Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Westfälisches Landesmuseum, Münster, 2007/08], Münster 2007, S. 38-43.

Bern 2012

Meister Klee! Lehrer am Bauhaus [Ausst.kat. Zentrum Paul Klee, Bern, 2012], Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2012.

Bern/München 2015/16

Klee & Kandinsky. Nachbarn, Freunde, Konkurrenten [Ausst.kat. Zentrum Paul Klee, Bern; Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau, München, 2015/16], hrsg. von Michael Baumgartner, Annegret Hoberg, Christine Hopfengart, München/London/New York: Prestel, 2015.

Bern/Washington, DC 2017/18

Ten Americans: After Paul Klee [Ausst.kat. / Exh.cat. Zentrum Paul Klee, Bern; The Phillips Collection,

Washington, DC, 2017/18], München/London/New York: Prestel, 2017.

Dickey 2011

Tina Dickey, *Color Creates Light. Studies with Hans Hofmann*, Salt Spring Island, BC: Trillistar Books, 2011.

Eggelhöfer 2012

Fabienne Eggelhöfer, *Paul Klees Lehre vom Schöpferischen*, Dissertation, Universität Bern, 2012 (http://www.zb.unibe.ch/download/eldiss/12eggelhoef_f.pdf)

Friedel/Ackermann 1995

Helmut Friedel und Marion Ackermann, »Das bunte Leben. Die Geschichte der Sammlung von Wassily Kandinskys Werken im Lenbachhaus«, in: *Das bunte Leben. Wassily Kandinsky im Lenbachhaus* [Ausst. kat. Städtische Galerie im Lenbachhaus, München, 1995/96], hrsg. von Vivian Endicott Barnett und Helmut Friedel, Köln: DuMont Verlag, 1995, S. 15–31.

Friedel 1997

Helmut Friedel, »Das Unsichtbare aufzuspüren und auszudrücken, das ist Kunst« (Hans Hofmann, 1950), in: *Hans Hofmann. Wunder des Rhythmus und Schönheit des Raumes* [Ausst. kat. Lenbachhaus, München; Schirn Kunsthalle, Frankfurt, 1997], Ostfildern–Ruit: Hatje Cantz 1997, S. 5–13.

Gassner 1994

Hubertus Gassner, »Realität der Sympathie. Parallelismus der Naturreiche (Novalis)«, in: *Elan Vital oder das Auge des Eros* [Ausst. kat. Haus der Kunst, München, 1994], München: Haus der Kunst, 1994, S. 25–38.

Greenberg 1993

Clement Greenberg, *The Collected Essays and Criticism, Vol. 4, Modernism with a Vengeance, 1957–1969*, ed. by John O'Brian, Chicago/London: University of Chicago Press, 1993.

Houston/New York/Washington, DC 2006/07

Klee and America [Ausst. kat. Neue Galerie, New York; The Phillips Collection, Washington, DC; The Menil Collection, Houston, 2006/07], Ostfildern–Ruit: Hatje Cantz, 2006.

Klee 1923

Paul Klee, »Wege des Naturstudiums«, in: *Staatliches Bauhaus Weimar 1919–1923*, Weimar/München 1923, S. 24–25. [Wieder abgedruckt in: Klee 1976, S. 124–126.]

Klee 1928

Paul Klee, »exakte versuche im bereich der kunst«, in: *bauhaus. zeitschrift für gestaltung*, 2. Jg., Nr. 2/3, Dessau 1928, S. 17. [Wieder abgedruckt in: Klee 1976, S. 130–132.]

Klee 1976

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

Klee 1988

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

Lautner 2005

Marlene Lauter, »Mit Blick auf Klee«, in: *Hans Reichel, 1892 – 1958. Im Spannungsfeld von Bauhaus und Ecole de Paris* [Ausst. kat. Stiftung Moritzburg, Halle; Museum im Kulturspeicher Würzburg, 2005], Halle: Stiftung Moritzburg, 2005, S. 75–80.

New York/Miami/Norfolk 1990

Hans Hofmann [Exh. cat. Whitney Museum of American Art, New York; Center for the Fine Arts, Miami; The Chrysler Museum, Norfolk, VI, 1990/1991], ed. by Cynthia Goodman, München/London/New York: Prestel, 1990.

Madrid 2013

Paul Klee. Bauhaus Master [Exh. cat. Fundación Juan March, Madrid, 2013], Madrid: Fundación Juan March, 2013.

Weeks/Hayes 1948

Hans Hofmann, Search of the Real and Other Essays [A Monograph Based on an Exhibition, Covering half century of the art of Hans Hofmann, held at the Addison Gallery of American Art, January 2–February 22, 1948], eds. by Sarah T. Weeks und Barlett H. Hayes, Andover, MA: MIT Press, 1948.