ZWITSCHER-MASCHINE

JOURNAL ON PAUL KLEE SPRING 2018 NO. 5

Zentrum Paul Klee
Bern

INHALTSVERZEICHNIS

0 **INHALTSVERZEICHNIS**

1 **VORWORT**
Herausgeber

ARTIKEL

3 KLEES *GRENZEN DES VERSTANDES*
Otto Karl Werckmeister

31 KARLA GROSCH. EINE SPURENSUCHE
Seraina Graf

44 KLEE, MÜNCHEN AINMILLERSTRASSE 32, ZWEITER STOCK RECHTS GARTENHAUS
Joachim Jung

55 PAUL KLEE: SURVIVRE DANS LA GUERRE. LA CORRESPONDANCE DE L'ARTISTE AVEC SA FAMILLE ENTRE 1916 ET 1918
Anne-Sophie Petit-Emptaz

79 MEETING ON A BRIDGE: AN APPROACH TO KLEE AND JAPAN
Jenny Anger

79 P. KLEE, *UNFALL* (1939)
Bernhard Marx

TWEETS

93 »Klee mit Hausschlüssel«
Walther Fuchs, Osamu Okuda

95 »Ein lang gehegter Wunsch«. Der Projektionsapparat von Paul Klee (Fortsetzung)
Walther Fuchs

108 **AUTOREN**

109 **IMPRESSUM**

VORWORT
DIE HERAUSGEBER

Paul Klee mit Hausschlüssel, Dessau 1928, Foto: Karla Grosch, Stadtarchiv Zürich / Archiv Elsie Attenhofer, Nachlass Max Werner Lenz
© Stadtarchiv Zürich

Die für diese Nummer ausgewählten Beiträge nehmen zum Teil Bezug auf aktuelle Klee-Ausstellungen oder geben neue Einblicke in bisher weniger bekannte Aspekte von Klees Leben.

In seinem Essay geht Otto Karl Werckmeister auf die zweifache Karriere von Paul Klee als Bauhausmeister und als freier Künstler ein, die momentan auch Thema der Ausstellung *Konstruktion des Geheimnisses* in der Pinakothek der Moderne ist. Der Autor zeigt anhand des programmatischen Werkes *Grenzen des Verstandes* von 1927, wie sich Klee in die damalige Debatte über eine technologische Ausrichtung der modernen Kunst einlässt und Position bezieht. Bisher noch unbekannte Einblicke in das Familienleben der Klees gewährt der Beitrag von Seraina Graf über Karla Grosch, Tänzerin, Gymnastiklehrerin und »Adoptivtochter« von Lily und Paul Klee. Anlässlich der Sammlungsausstellung *Klee im Krieg* im Zentrum Paul Klee publizieren wir Anne-Sophie Petit-Emptaz´s Essay über Klees »Soldaten-Dasein« während des Ersten Weltkriegs und seine ironische, kritisch-distanzierte Haltung gegenüber der Kriegspolitik Deutschlands. In seinem künstlerisch-visuellen Beitrag befasst sich Joachim Jung mit der Münchner Wohnung von Paul Klee. Das Licht- und Schattenspiel seiner Schwarz-Aquarelle vermitteln eine eindrückliche Vorstellung der rekonstruierten Räume von Paul Klees Wohnung in der Ainmillerstrasse 32.

Mit Jenny Angers Untersuchung zur Rezeption von Klees Kunst in Japan, die der Frage nachgeht, weshalb viele Japaner in Klees Kunst ihre eigene Ästhetik wiedererkennen, wird ein weiterer Aspekt der weltweiten Klee-Rezeption thematisiert.

Als Fortsetzung eines bereits publizierten Aufsatzes in der »Zwitscher-Maschine« ist der Aufsatz von Bernhard Marx über den literarischen Topos der ›verkehrten Welt‹ in Klees Bild *Unfall* (1939, 1178) zu betrachten. In einem Folgeartikel über den Projektionsapparat von Paul Klee berichtet Walther Fuchs von einem kürzlich erfolgreich durchgeführten Funktionstest dieses Geräts. Im zweiten »Klee-Tweet« verorten und datieren Walther Fuchs und Osamu Okuda zwei wenig bekannte Fotografien von Paul Klee, die diesen vor seinem Meisterhaus in Dessau zeigen.

Die Beiträge werden ab dieser Nummer, wie bei wissenschaftlichen Journals üblich, ausschliesslich als PDF-Artikel veröffentlicht. Diese sind auf dem Dokumentenserver Zenodo des CERN (Repository) langfristig hinterlegt und mit einer eindeutigen digitalen Identifikationsnummer (DOI) versehen.

Unterstützen Sie die »Zwitscher-Maschine«. Werden Sie Gönner oder Gönnerin! Informationen dazu sind unter diesem Link verfügbar. Übrigens hat Paul Klee bereits Crowdfunding betrieben, zur Finanzierung seiner Ägypten-Reise.

Call for papers: Die Herausgeber laden AutorInnen ein, Vorschläge für Artikel einzureichen. Diese haben eine Länge von 8 bis 10 A4-Seiten. Wir freuen uns auf Ihre Vorschläge.

Ihnen, verehrte Leserinnen und Leser, wünschen wir nun neue Anregungen und eine interessante Lektüre.

Die Herausgeber

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

EDITORIAL
THE EDITORS

Paul Klee at the back entrance of the Kandinsky/Klee Masters' House, Dessau 1928, Photo: Karla Grosch, Zurich City Archive / Archive Elsie Attenhofer, estate of Max Werner Lenz
© Zurich City Archive

The contributions selected for this issue partly refer to current Klee exhibitions or provide new insights into less known aspects of Klee's life.

In his essay, Otto Karl Werckmeister discusses Paul Klee's twofold career as Bauhaus master and as a freelance artist, which is currently also the subject of the exhibition *Construction of Mystery* in the Pinakothek der Moderne in Munich. By means of the programmatic work *Limits of Reason* from 1927, the author shows how Klee enters into the debate on the technological orientation of modern art and relates it to his position. The article by Seraina Graf on Karla Grosch, dancer, gymnastics teacher and »adopted daughter« of Lily and Paul Klee provides previously unknown insights into Klee's family life. On the occasion of the exhibition *Klee in Wartime* at the Zentrum Paul Klee we publish Anne-Sophie Petit-Emptaz's essay on Klee's »Soldier Life« during the First World War and his ironic, critically distanced attitude towards German war policy. In his artistic-visual contribution Joachim Jung is concerned with the Munich apartment of Paul Klee. The play of light and shadow in his black watercolours gives a good impression of the reconstructed rooms of Paul Klee's apartment at Ainmillerstrasse 32. Jenny Anger's article on the reception of Klee's art in Japan, investigates why many Japanese recognize their own aesthetics in Klee's art, is another aspect of the worldwide reception of Klee. The essay by Bernhard Marx on the literary topos »inverted world« in Klee's work *Unfall* (1939, 1178) is to be regarded as a continuation of an essay already published in the »Zwitscher-Maschine«. In a follow-up article on Paul Klee's projection apparatus, Walther Fuchs reports on a functional test of this device which was recently carried out successfully. The second »Klee-Tweet« by Fuchs and Okuda, reviews two photos showing Klee in front of his Masters' House in Dessau.

As usual for scientific journals, the contributions will be published exclusively as PDF articles from this issue onwards. These are stored on the document server Zenodo of CERN (Repository) on a long-term basis and provided with a unique digital identification number (DOI).

Support the »Twittering Machine«. Become a patron! More information is available at this link. By the way, Paul Klee has already done crowdfunding to finance his trip to Egypt.

Call for papers: The editors invite authors to submit proposals for articles. These have a length of 8 to 10 A4 pages. We are looking forward to your suggestions.

We wish you, dear readers, new ideas and interesting reading.

The editors

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

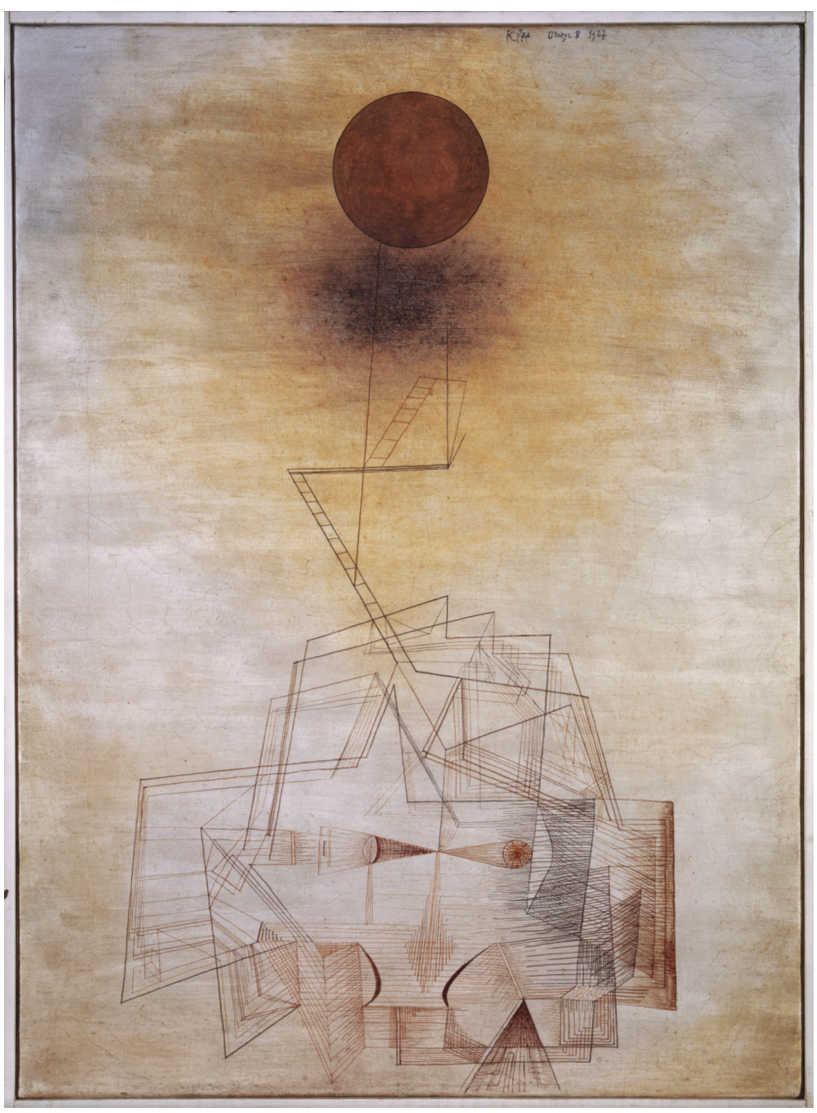
KLEES *GRENZEN DES VERSTANDES*

OTTO KARL WERCKMEISTER

SUMMARY

During the Weimar Republic (1919-1933), Paul Klee pursued a double career as a Bauhaus master and as a freelance artist on the market. In this context, his painting *Grenzen des Verstandes* from 1927 and his essay *Exact Experiments in the Field of Art* (1928) have programmatic significance. In both the picture and the text, Klee explores the debates of that time on the technological orientation of modern art.

Abb. 1
Paul Klee
Grenzen des Verstandes, 1927, 298 (Omega 8), Bleistift, Ölfarbe und Aquarell auf Grundierung auf Leinwand; originale Rahmenleisten, 56,2 x 41,5 cm, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München, Pinakothek der Moderne, Vermächtnis Theodor u. Woty Werner, Inv. Nr. 14234
©Zentrum Paul Kee, Bern, Archiv



1. Das Programmbild

Während der Weimarer Republik verfolgte Paul Klee eine zweifache Karriere als Bauhausmeister und als freier Künstler auf dem Markt. Sie nötigte ihn dazu, seine künstlerische Selbstvergewisserung und öffentliche Selbstbestimmung in zwei gesellschaftlich verschiedenen, gleich diskussionsfreudigen Kunstszenen zu klären. Sein programmatisches Gemälde *Grenzen des Verstandes* von 1927[1] **(ABB. 1)** und sein Aufsatz »exakte versuche im bereich der kunst«, der 1928 in der Zeitschrift *bauhaus* erschien[2], sind in diesem Zusammenhange zu verstehen. Sowohl in dem Bild als auch in dem Text setzt sich Klee mit den damaligen Debatten über eine technologische Ausrichtung der modernen Kunst auseinander. An deren Schlüsselbegriffen – Konstruktion und Rationalität, Wissenschaft und Technik – schieden sich progressive und konservative kulturpolitische Tendenzen der Zeit. Dabei kam es zu einer metaphysisch anspruchsvollen Wendung gegen technische Rationalität, die zu Beginn der Wirtschaftskrise ihren Höhepunkt erreichte.

Das Wort »Verstand« kommt weder im Titel eines anderen Werks von Klee noch in seinen Tagebüchern vor. Es verweist auf eine Stelle in Walter Gropius' Bauhausprogramm von 1923, wo es heißt:

Das Hirn erdenkt den mathematischen Raum kraft des Verstandes durch Rechnung und Messung. Über die Gesetze der Mathematik, Optik und Astronomie schafft es ein Vorstellungs- und Darstellungsmittel für den zu erbauenden stofflichen Raum der Wirklichkeit durch das Mittel der Zeichnung.[3]

Die Stelle gibt das Thema des Gemäldes von 1927 vor. Klees Kollege Lászlo Moholy-Nagy hatte 1923 seine Lehrtätigkeit am Bauhaus als konstruktivistischer Maler aufgenommen. Im Zuge der technisch-industriellen Neuorientierung des Bauhauses nach dessen Neugründung in Dessau 1926 propagierte er das Programm einer Modernisierung der Bildkunst vermittels der Fotografie. Er hatte dieses Programm bereits 1925 in dem Bauhausbuch *Malerei Photographie Film* zusammengefasst[4]. 1927 gab er das Buch in einer erweiterten Fassung mit dem typografisch modernisierten Titel *Malerei, Fotografie, Film* neu heraus. Er entwickelte darin eine Ästhetik des technisch potenzierten Sehens, die zu einer Konvergenz von Kunst mit Technik und Wissenschaft führen und die Ästhetik der Malerei erweitern, ja ablösen sollte. Unverhüllt proklamierte Moholy-Nagy seine neue Konzeption als Alternative zu Klees systematischer Formlehre. Lyonel Feiningers Bericht »Klee war gestern ganz beklommen, als er von Moholy sprach«[5] bezeugt, wie sehr sich der ältere Maler dazu herausgefordert fühlte, seine Autorität als Bauhauslehrer in einer Auseinandersetzung mit dem sechzehn Jahre jüngeren Kollegen zu behaupten.

Auf dem Kunstmarkt propagierte Alfred Flechtheim Klee als »eigentlichen Schöpfer des Surrealismus«, der »Kunst der Zukunft«.[6] Der führende Kunstschriftsteller Carl Einstein interpretierte ihn ebenfalls als Surrealisten. Beide betonten die irrationalen Elemente von Klees Kunst und ignorierten die Systematik seiner Bauhauslehre. 1928 zeigte Flechtheim *Grenzen des Verstandes* in einer großen Berliner Klee-Ausstellung, kaufte das Bild für seine Privatsammlung an und lancierte Reproduktionen davon in der Kunstpresse. In der Festschrift zu Flechtheims 50. Geburtstag am 1. April 1928, noch während der Klee-Ausstellung in seiner Galerie, veröffentlichte Gottfried Benn ein hymnisches Gedicht an den Kunsthändler, in dem er dessen Ideal von Kunst zu charakterisieren suchte, die der Ausstellung zugrunde lag. Die dritte Strophe des Gedichts handelt von Klee:

Sei es: die Welten sind Räusche,
Schauer, welche sich irrn,
faule Brocken, Bäusche
aus unserm Restgehirn,
aber die Übergänge
mit monistischem Ziel:
Schnecken aus Blutgedränge,
Äol im Trancespiel.[7]

Hatte Klees *Grenzen des Verstandes* mit diesem Loblied auf die regressive Entgrenzung der künstlerischen Fantasie etwas gemein? Sah man hier das »Restgehirn« und »die Übergänge mit monistischem Ziel«?

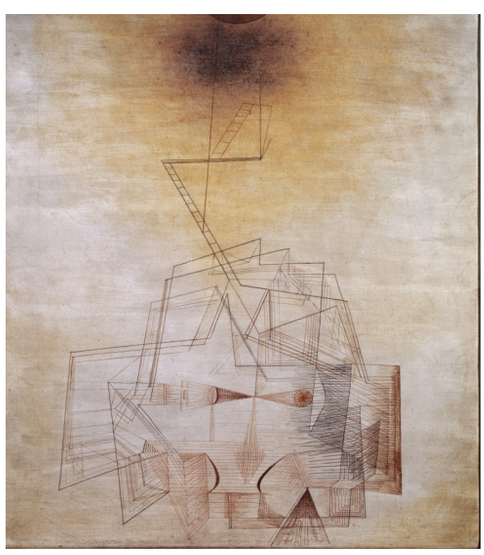


Abb. 2
Paul Klee
Grenzen des Verstandes, 1927, 298 (Omega 8), Ausschnitt von Abb. 1

2. Kopf und Turm

Die stereometrische, durchsichtige Linienkonstruktion im unteren Teil von *Grenzen des Verstandes* **(ABB. 2)** ist durch angedeutete Augen, Nase und Mund als kristallinischer Kopf identifiziert. Sie gleicht in Umriss und Struktur dem kristallenen »Haus des Himmels«, das Bruno Taut 1920 in seiner Publikation *Frühlicht* abgebildet hatte[8] **(ABB. 3)**. Tauts imaginäres Gebäude ist auf dem Grundriss eines siebenstrahligen Sterns zentralsymmetrisch aufgebaut und von Lichtstrahlen umringt **(ABB. 4)**. Dagegen fährt Klees Konstruktion trotz ihrer annähernd axialen Ausrichtung stereometrisch unentwirrbar nach allen Seiten aus und strahlt von ihren Kanten her nach innen. Tauts Kristallhaus, nach außen transparent, ist ein Versammlungsort für jenen kollektiven Aufschwung, den ein Novalis-Motto in *Frühlicht* mit der Metapher von der Menschheit als »Auge des Planeten« an-

Abb. 3
Bruno Taut
Frühlicht (=Beilage zu Stadtbaukunst alter und neuer Zeit), 1 (1920), Heft 7, S. 109-113: »Haus des Himmels«,
S. 109

FRÜHLICHT
ALLEIN VERANTWORTLICH
BRUNO TAUT

Die Menschheit ist der höhere Sinn unseres Planeten, der Nerv, der dieses Glied mit der obern Welt verknüpft, das Auge, was er gen Himmel hebt. (Novalis)

HAUS DES HIMMELS

I.
DER ARCHITEKT.

Ein Haus, das nichts anderes als schön sein soll. Keinen anderen Zweck soll es erfüllen, es soll leer sein nach dem Spruch von Meister Eckhart: „Ich will Gott niemals bitten, daß er sich mir hingeben soll. Ich will ihn bitten, daß er mich leer und rein mache; denn wäre ich leer und rein, so müßte Gott aus seiner eigenen Natur sich mir hingeben und in mir beschlossen sein."

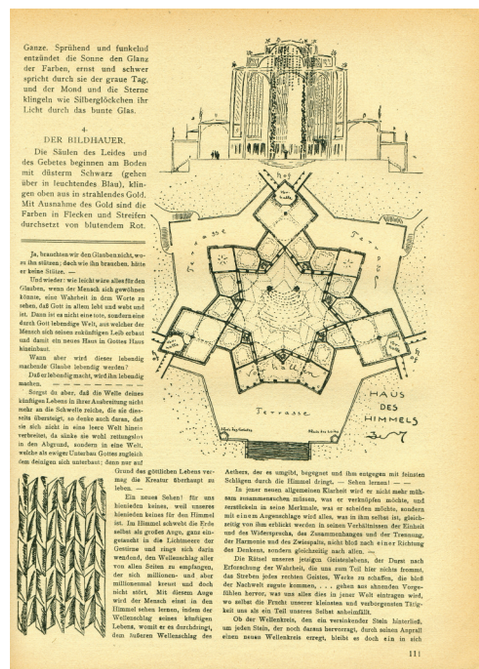
Das Gleich der Baukunst wird den Besucher erfüllen, seine Seele leer machen vom Menschlichen und zu einem Gefäß für das Göttliche. Der Bau ist Abbild und Gruß der Sterne. Sternförmig ist sein Grundriß, die heiligen Zahlen 7 und 3 verbinden sich in ihm zur Einheit, die Sieben für den großen Raum, die Drei in den Nebenräumen, welche, kapellenartig herumgelegt, menschliches Getriebe aufnehmen: Unterricht, Vorträge, Beziehung zum Leben der Menschen. Die drei großen Kapellen sind in der Höhe ihrer Decken in sich geteilt; in ihnen führen die Treppen abseits zu anschließenden Plätzen. Vorn aber am Eingang führt eine breite Freitreppe zwischen den Säulen des Leides und des Gebetes zu der Terrasse, auf der das Haus steht.

Geht der Zug der Versammlung diese Treppe hinauf, so klingt das ganze Haus wie eine Glocke. Emporen sind in sechs Dreiecken der Zacken des Siebensterns und in ihren Ecken stehen die Teile der großen Orgel und Öffnungen lassen die Töne nach außen dringen. Auch beim Konzert im Innern ist Orchester und Oratorium ebenso verteilt; es kann von dem ersten Pfeiler aus übersehen und dirigiert werden. Sieben Treppen führen zu den Emporen und verbinden sie mit einander.

Das siebente Dreieck des Sterns bleibt ohne Einbau und Empore, damit der Blick frei zur Höhe steigt. Vor ihm stehen frei im Raum zwei 15 Meter hohe plastische Pfeiler, welche bis in die von der Decke hängenden Kristalle hineinragen. Zwischen ihnen könnte, wenn hier Sprache angebracht ist, ein Sprecher stehen, und vor ihm Steinstufen zum Sitzen der Versammelten. Ein Vorhang könnte unten die Pfeiler verbinden und kosmische Dramen und Pantomimen (Stramm, Scheerbart) könnten in dem Raum dahinter in die siebente Sternnische hän-

109

Abb. 4
Bruno Taut
Frühlicht (=Beilage zu Stadtbaukunst alter und neuer Zeit), 1 (1920), Heft 7, S. 109-113: »Haus des Himmels«,
S. 111


Ganze. Sprühend und funkelnd entzündet die Sonne den Glanz der Farben, ernst und schwer spricht durch sie der graue Tag, und der Mond und die Sterne klingeln wie Silberglöckchen ihr Licht durch das bunte Glas.

4.
DER BILDHAUER.

Die Säulen des Leides und des Gebetes beginnen am Boden mit düsterm Schwarz (gehen über in leuchtendes Blau), klingen oben aus in strahlendes Gold. Mit Ausnahme des Gold sind die Farben in Flecken und Streifen durchsetzt von blutendem Rot.

Ja, brauchten wir den Glauben nicht, wenn ihn stützen; doch wie ihn brauchen, hätte er keine Stütze. —

Und wieder: wie leicht wäre alles für den Glauben, wenn der Mensch sich gewöhnen könnte, eine Wahrheit in dem Worte zu sehen, daß Gott in allem lebt und webt und ist. Dann ist es nicht eine tote, sondern eine durch Gott lebendige Welt, aus welcher der Mensch sich einen sekundäres Leib erbaut und damit ein neues Haus in Gottes Haus hineinbaut.

Wann aber wird dieser lebendig machende Glaube lebendig werden?

Daß er lebendig macht, wird ihn lebendig machen. — — — — — — — —

Sorgst du aber, daß die Welle deines künftigen Lebens in ihrer Ausbreitung nicht mehr an die Schwelle reiche, die sie diesseits überspringt, so denke auch daran, daß du sich nicht in eine leere Welt hinein verbreitest, da sähe sie wohl zeitlangs in den Abgrund, sondern in eine Welt, welche alt ewigen Unbehan Gottes zugleich dem deinigen sich unterbaut; denn nur auf Grund des göttlichen Lebens vermag die Kreatur überhaupt zu leben. —

Ein neues Sehen! für uns hienieden keinen, weil unseres hienieden keines für den Himmel ist. Im Himmel schwebt die Erde selbst als großes Auge, ganz eingetauscht in die Lichtmeere der Gestirne und singt sich darin wendend, den Wellenschlag aller von allen Seiten zu empfangen, der sich millionen- und aber millionenmal kreuzt und doch nicht stört. Mit diesem Auge wird der Mensch einst in den Himmel sehen lernen, indem der Wellenschlag seines künftigen Lebens, womit er es durchdringt, dem äußeren Wellenschlag des Aethers, der es umgibt, begegnet und ihm entgegen mit feinsten Schlägen durch die Himmel dringt. — Sehen lernen! —

In jener neuen allgemeinen Klarheit wird er nicht mehr mühsam zusammensuchen müssen, was er verknüpfen möchte, und zusammenfinden in seine Merkmale, was er scheiden möchte, sondern mit einem Augenschlage wird alles, was in ihm selbst ist, gleichzeitig von ihm erblickt werden in seinen Verhältnissen der Einheit und des Widerspruchs, des Zusammenhanges und der Trennung, der Harmonie und des Zwiespalts, nicht blöd nach einer Richtung des Denkens, sondern gleichzeitig nach allen. —

Die Rätsel unseres jetzigen Geisteslebens, der Durst nach Erforschung der Wahrheit, die uns zum Teil hier nichts frommt, das Sterben jedes reichen Geistes, Werke zu schaffen, die kind der Nachwelt zugute kommen, . . . gehen aus ahnenden Vorgefühlen hervor, was uns alles dies in jener Welt eintragen wird, wo selbst die Frucht unserer kleinsten und verborgensten Tätigkeit uns als ein Teil unseres Selbst anheimfällt.

Ob der Wellenkreis, den ein verunkrodter Stein hinterließ, um jeden Stein, der noch daraus hervorragt, durch seinen Anprall einen neuen Wellenkreis erregt, bleibt es doch ein in sich

111

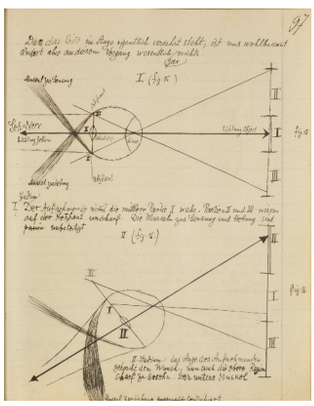


Abb. 5
Paul Klee
Beiträge zur bildnerischen Formlehre
Feder und Farbstift auf Papier
20,2 cm x 16,3 cm
Zentrum Paul Klee, Bern, Inv. Nr. BF/100

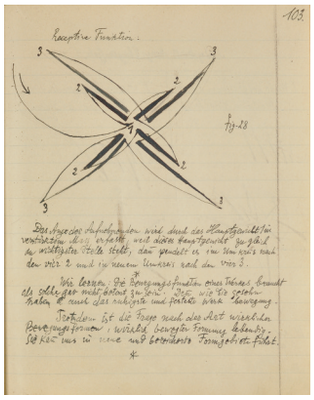
spricht. Dagegen bietet Klees lichtundurchlässige Kopfkonstruktion eines einzelnen Subjekts den Linsen lediglich Reflexe der Innenflächen.

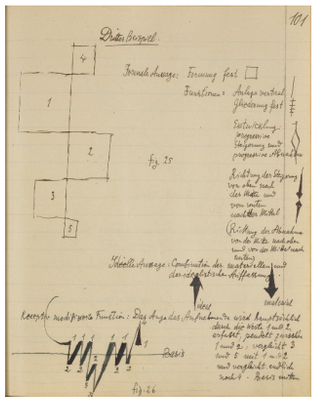
In den organischen Augendiagrammen von Klees *Bildnerischer Formlehre* aus dem Jahre 1922[9] **(ABB. 5)** drücken und dehnen Muskelkontraktionen die Augenlinsen, um sie in alle Richtungen einzustellen. Die Kopfkonstruktion in *Grenzen des Verstandes* enthält keine solchen Augen, sondern starre gläserne Linsen, die auf einer leicht geneigten senkrechten Achse rotieren wie in einem Periskop. Die linke Linse sucht vergeblich ihre Brennweite auf vier senkrechte Ebenen einzustellen, die sich keiner perspektivischen Ordnung fügen wollen. Die rechte stößt an eine übergroße semikonvexe Linse in der Innenwand, deren Parallelstrahlung ihr Fassungsvermögen übersteigt, und dreht sich quer. Versteht man die Konstruktion als Kopf, dann drehen sich die Linsen in verschiedene Richtungen, um den Vor- und Rücksprüngen der irregulären Facettierung zu folgen. Versteht man sie dagegen als Prisma, dann sind die Linsen stereoskopisch richtig eingestellt, denn die Lichtreflexe springen kristallografisch genau durch den Brennpunkt in der Mitte hin und her.

Das Erscheinungsbild erinnert an den Satz »Dein Kopf ist ein Turm mit strahlentanzenden Linsen« in Klees Abschrift ausgewählter Tagebuchstellen zur Veröffentlichung in Leopold Zahns Monografie von 1920 über ihn[10]. Er ist einer Eintragung von 1906 als Fußnote angefügt. Diese lautet: »Ich kämpfe auch noch viel zu ungestüm, ich müsste überhaupt nicht auf das Wort kämpfen kommen wenn ich es rational betriebe. So wechseln wütende Anläufe und Depressionen schrecklicherweise miteinander.« Sie kommentiert die emotionale Spannung zwischen methodischer Arbeit und intuitiver Imagination bei der mühevollen Selbstausbildung zum Künstler, der sich Klee nach seinem abgebrochenen Akademiestudium in den Jahren 1903 bis 1906 in seinem Berner Elternhause unterzog. Das Wort »rational« liest sich als Äquivalent des Wortes »Verstand« im Titel des Bildes von 1927. Klees literarische Reflexion auf den im Tagebuch notierten Seelenzustand vor mehr als zwanzig Jahren begründete offenbar die Formkonstruktion eines Bildes, das daran erinnern soll. Sie ist ein Zeugnis jener langfristigen autobiografischen Selbstvergewisserung, der er in der Auseinandersetzung mit der aktuellen künstlerischen Kultur nachzuhängen pflegte.

3. Die Raumbewegung des Sehens

Die diagrammatische Darstellung der organischen Augenbewegung mit ihren Muskelkontraktionen und Richtungsänderungen in Klees *Bildnerischer Formlehre* von 1922 illus-

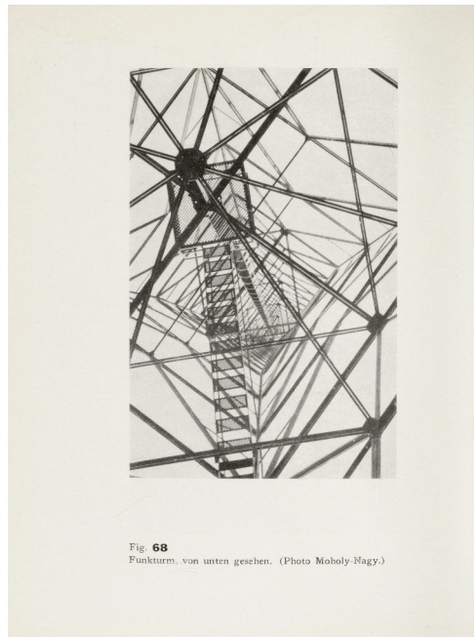




triert eine methodisch vorbestimmte, fortschreitende Betrachtung von gemalten Bildern, die deren dynamische Komposition von der Hand des Künstlers nachvollziehen soll **(ABB. 6)**. Diese gelenkte Blickbewegung beruht auf dem Gegenüber zwischen an der Wand hängenden Bildern und aufrechtstehenden Betrachtern. Da auch die bewegteste Komposition in einem Gleichgewicht ihren Abschluss finden soll, endet die hypothetische Nachzeichnung des bewegten Blicks stets in einem symmetrischen Muster **(ABB. 7)**. Die Ausführung dieses Gedankengangs auf nicht weniger als sieben Seiten der *Bildnerischen Formlehre* schreibt eine vereinfachte, verlangsamte, regulierte Kontrolle des ästhetischen Sehens vor. Dabei ordnet sich der Betrachter als »weidendes Tier« der »göttlichen« Schöpfungsdynamik künstlerischer Arbeit unter.

In seinem Buch *Malerei, Fotografie, Film* formulierte Moholy-Nagy seine Ästhetik eines fototechnisch dynamisierten Sehens in ausdrücklichem Widerspruch gegen »das statische Einzelbild als farbige Gestaltung«, das heißt gegen das Fundament von Klees Formlehre. Die Kapitelüberschrift »Von der Pigmentmalerei bis zum reflektorisch geworfenen Lichtspiel« benennt die Alternative unumwunden. Mit der Kamera als »verlässlichstem Hilfsmittel zu Anfängen eines objektiven Sehens« glaubte Moholy-Nagy die physiologischen und psychologischen Beschränkungen des menschlichen Auges überwinden zu können. Seine Ästhetik unbeschränkter Blickwinkel und rasanter Blickwechsel sei der technischen Lebenswelt angemessener als die der Malerei. Für ihn bestand die Modernität einer zeitgemäßen Kunst in ihrem vervielfachten optischen Wirklichkeitsbezug. Dafür projektierte er sogar »Apparate mit Linsen- und Spiegelvorrichtungen, die den Gegenstand von allen Seiten gleichzeitig umfassen können«, und bewegliche Anlagen für die Betrachtung der Bilder, die man so erzeugen könne.[11]

So konnte Klee das schwindelerregend verwirrende Hin und Her des Blicks im kristallenen Käfig seiner perspektivischen Raumkonstruktion in Moholy-Nagy's fotografischer Arbeit bestätigt finden. Dieser experimentierte jahrelang mit gewagten Aufnahmen im Innern des Berliner Funkturms, der im September 1926 eröffnet worden war. In einer



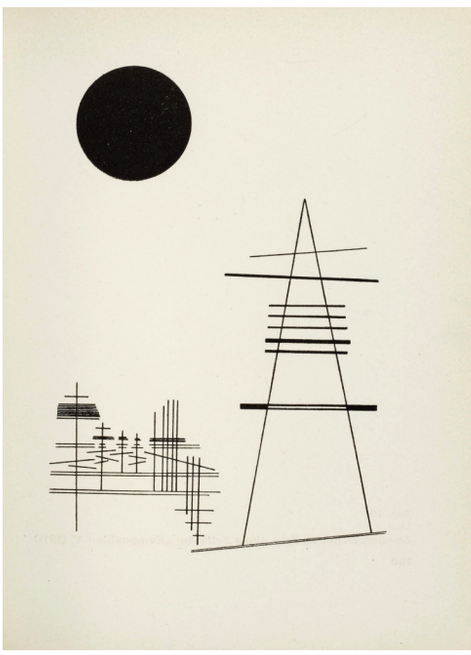
der frühesten **(ABB. 8)** konnte Klee eine fotografische Variante des Aufstiegs über alternierende Treppen himmelwärts studieren, den er ein Jahr später zum Thema von *Grenzen des Verstandes* machte. Moholy-Nagy hatte die perspektivische Verjüngung der Treppen zur Aussichtsplattform des Funkturms aus der Froschperspektive aufgenommen. So verfremdete er die gesicherte Empfindung eines regelmäßig die Seiten wechselnden Aufstiegs zu einer horizontalen Tiefenprojektion ohne erkennbaren Fluchtpunkt. Weil die Perspektive aus der Mittelachse verschoben ist, lässt der Bildausschnitt Eisengerüst und Treppengestänge in Flächenmustern zusammenschießen, die sich nicht mehr räumlich ordnen lassen. Moholy-Nagy stand offenbar auf einer der Stahlgitterplattformen unmittelbar über dem Dach des Funkturm-Restaurants im Zwischengeschoss. Er hatte die Kamera auf dem Stativ senkrecht in die Höhe gekippt, die Blende sehr eng eingestellt und daher die Belichtungszeit sehr lang bemessen. Solche technischen Fixierungen machten die Kamera dem Auge in mehrfacher Hinsicht überlegen. Ein aufrecht stehender Mensch—auf der

Abb. 6
Paul Klee
Beiträge zur bildnerischen Formlehre
Feder und Bleistift auf Papier
Zentrum Paul Klee, Bern, Inv. Nr. BF/106

Abb. 7
Paul Klee
Beiträge zur bildnerischen Formlehre
Feder und Bleistift auf Papier
Zentrum Paul Klee, Bern, Inv. Nr. BF/104

Abb. 8
László Moholy-Nagy
Funkturm von unten gesehen, **Fotografie in: Wassily Kandinsky, Punkt und Linie zu Fläche. Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente, München: Albert Langen, 1926, Bauhausbücher, Bd. 9, Fig. 68.**

Plattform war kein Platz, um sich der Länge lang hinzulegen—hätte den Blick aus der Froschperspektive mit aus dem Genick zurückgekipptem Kopf nur für kurze Augenblicke ausgehalten und wäre schnell vom Schwindel überwältigt worden. Klee, der seine autodidaktische Einübung in die Malerei mit fotografischen Experimenten begonnen hatte, um Augeneindrücke zu simulieren und zu kontrollieren, dürfte sich über diese Unterschiede zwischen technischer und physiologischer Bildvisierung im Klaren gewesen sein.



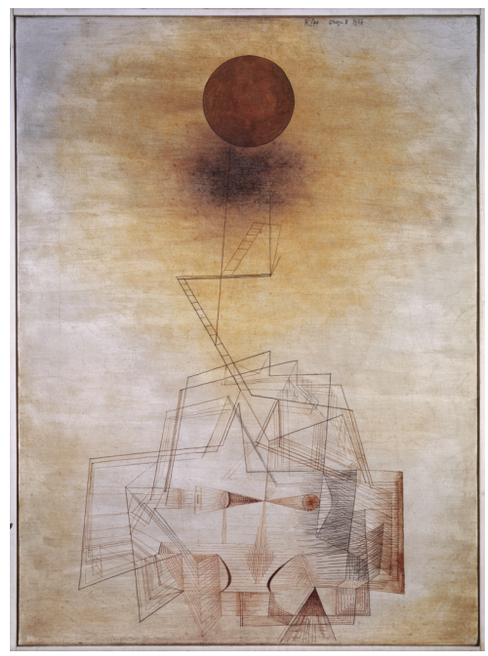


Abb. 9
Wassily Kandinsky
»Tab. 9, Linie, Die dünne Linien halten Stand vor dem schweren Punkt«
in: Wassily Kandinsky, *Punkt und Linie zu Fläche. Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente* **(Bauhausbücher), München: Albert Langen, 1926, Bd. 9, S. 159.**

Abb. 10
Paul Klee
Grenzen des Verstandes, **1927, 298 (Omega 8), wie Abb. 1**

Als Wassily Kandinsky, ebenfalls im Jahre 1926, sein Lehrbuch *Punkt und Linie zur Fläche* veröffentlichte, druckte er unverzüglich Moholy-Nagys Fotografie darin ab, um damit die folgende Behauptung zu illustrieren:

Die ›konstruktivistischen‹ Werke der letzten Jahre sind größtenteils und besonders in ihrer ursprünglichen Form ›reine‹ oder abstrakte Konstruktionen im Raum, ohne praktisch-zweckmäßige Anwendung, was diese Werke von der Ingenieurkunst trennt und was uns zwingt, sie doch zum Gebiet der ›reinen‹ Kunst zu rechnen.[12]

Klee, der Kandinskys Buch zweifellos gelesen hatte, war sich keineswegs so sicher, dass sich »Ingenieurkunst« und »›reine‹ Kunst« derart einfach miteinander vereinbaren ließen. Und so nahm er sich Tabelle 9 in *Punkt Linie zur Fläche* vor, der Kandinsky den didaktischen Titel »Die dünnen Linien halten Stand vor dem schweren Punkt« gegeben hatte **(ABB. 9)**, und machte aus dem Flächendiagramm eine »abstrakte Konstruktion im Raum«. Dabei wurde aus der zweidimensionalen Stabilität eine dreidimensionale Desorientierung. Der stereometrische Kopfkristall kann den beiden Leitern nicht nachblicken, die zu dem Gestirn darüber führen sollen.

Wenn Klee in seinem Bild von 1927 die transparente Kopfform statt mit organisch bewegten Augen mit periskopisch drehbaren Linsen versah, die lediglich Reflexe von den Innenwänden des Kristalls empfangen, dann ordnete er die begrenzten Erfahrungsmöglichkeiten mechanisierter Optik einem nicht-visuellen Aufschwung in den Kosmos unter. Nur an einer Stelle öffnet sich die abgeschlossene Konstruktion, und zwar an ihrem Scheitelpunkt, wo in einem Kopf das Gehirn zu liegen käme. Dort, wo die horizontal konfigurierten Linsen nicht hinreichen, buchten sich die Umrisslinien nach oben aus und setzen sich in einer Leiter fort, die schräg zu einer frei schwebenden Plattform emporführt **(ABB. 10)**. Auf dieser ist eine weitere, kürzere Leiter abgestützt, die jedoch noch immer

nicht an das Gestirn heranreicht. Eine steile Linie, die von der unteren Leiter ausgeht, misst wie ein umgekehrtes Lot die allzu große Entfernung aus. So ergibt sich eine Alternative zwischen einer gläsernen Optik, die in ihren eigenen Reflexen befangen bleibt, und dem prekären Versuch eines Aufstiegs aus der Tiefe des Denkens zur Quelle des Lichts.

4. Die Apparatur des Traumes

Versteht man die Konstruktion der Linsen im kristallenen Kopf als visuelle Metapher der Introspektion, dann erinnert sie an die metaphorische Topografie der Seele als »Apparat« in Sigmund Freuds *Traumdeutung* von 1900. Hier vergleicht Freud die »Instanzen« der »Regression« von der Tageserfahrung in die Traumarbeit mit »Linsensystemen« von Fernrohren, Mikroskopen und Fotoapparaten[13]. Seine Metaphorik der optischen Instrumente meint jedoch beileibe nicht den visuellen Erfahrungsbezug der Traumarbeit, sondern setzt im Gegenteil die mehrfache »Strahlenbrechung« durch die optische Apparatur mit der Ausblendung aller Erfahrung gleich, obwohl die Traumarbeit bildhafte Vorstellungen verarbeitet, die aus der Erfahrung stammen. Die kategorische Abstraktion dieses Modells der Traumdynamik, über die sich Freud im Klaren war, zog seiner eigenen Einschätzung zufolge zwei Probleme nach sich. Zum einen ließ sich die ›Mechanik‹ der Regressionen weder neurologisch noch überhaupt organisch lokalisieren. Zum anderen war sie nicht auf visuelle Wahrnehmung angewiesen. Dieser seelischen Optik fehlte sozusagen das Objektiv. Das war wohl auch einer der Gründe, warum Freud seit 1923 das ›topografische‹ Seelenmodell durch das ›strukturelle‹ ersetzte, dessen Wirklichkeitsbezug keine Relativierungen mehr braucht.

Nach Freuds Vorgaben hätte Klee die optische Metaphorik des Traumbewusstseins rein abstrakt verbildlichen können oder müssen, nicht dagegen anthropomorph, wie er es tat. Doch die Thematik des Verhältnisses von Wahrnehmung und Bewusstsein war ikonografisch von jeher mit Gesicht und Gehirn verbunden[14] **(ABB. 11)** und legte auch ihm eine Lokalisierung in der Kopfform nahe. Überlässt man sich den visuellen Konsequenzen dieser Lokalisierung, dann wirkt der stereometrische Kristallkopf ohne Gesicht und ohne Augen psychoanalytisch folgerichtig. In seinem Inneren dreht sich ein mechanischer Linsenapparat um sich selbst, von glatten Spiegelflächen eingeschlossen, ohne einen Lichtstrahl aus der Außenwelt hereinzulassen. Vielleicht diente Klee eine Bemerkung Breuers, die Freud in der *Traumdeutung* zitiert — »Der Spiegel eines Reflexionsteleskops kann nicht zugleich photographische Platte sein«[15] — als anschauliche Bestätigung seiner Kritik an Moholy-Nagys Aufwertung der Fotografie zum primären künstlerischen Medium für die Erfassung der Wirklichkeit.

Die Linsensysteme der *Traumdeutung* illustrieren die selbstgeschlossene Mechanik einer Transformation, die allein von den Impulsen des Seelenlebens gesteuert wird. Diese fügt die fragmentierten Reste der Erfahrung von Grund auf neu zu assoziativen oder metonymischen Traumbildern zusammen, die von ihrem visuellen Ursprung abgekoppelt sind. Die Reduktion der Wahrnehmung auf den Nullpunkt dieser metaphorischen Optik wurde sowohl bei

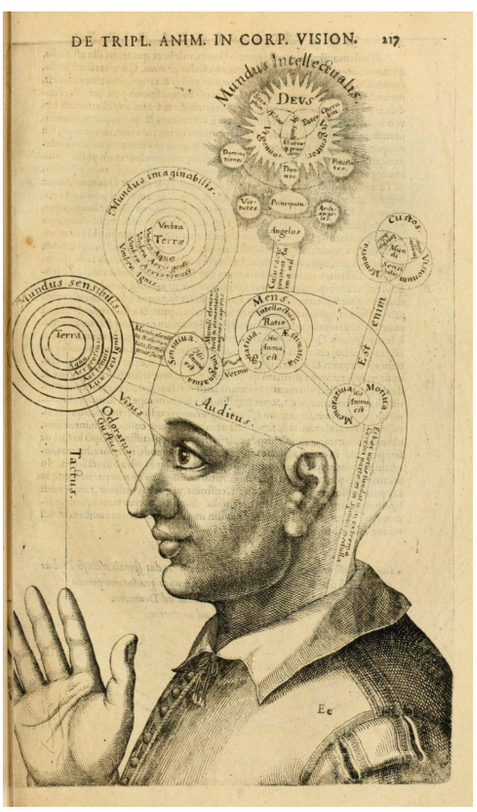


Abb. 11
Robert Fludd, *Utriusque cosmi maioris scilicet et minoris metaphysica, physica atque technica historia, in duo volumina … divisa*, **Oppenheimii, Francof, 1617, Vol. 2, S. 217**

Freud als auch bei Klee durch eine grenzenlose Erweiterung der Bildvorstellungen innerhalb der ›Seele‹ aufgewogen.

Freud hatte durch einen Literaturverweis gerade diejenige Abgrenzung angesprochen, die das Bild zum Thema hat. Er zitiert: »Du Prel sagt: ›Die Frage, was die Seele ist, erheischt offenbar eine Voruntersuchung darüber, ob Bewusstsein und Sein identisch seien. Gerade diese Vorfrage nun wird vom Traume verneint, welcher zeigt, dass der Begriff der Seele über den des Bewusstseins hinausragt, wie etwa die Anziehungskraft eines Gestirns über seine Leuchtsphäre.‹[16] Wie bei du Prel in dem Zitat von Freud reicht auch in Klees *Grenzen des Verstandes* »die Anziehungskraft eines Gestirns über seine Leuchtsphäre« hinaus. Strahlt doch die rotgelbe »Leuchtsphäre« vom »Gestirn« her in den Raum hinab, wir allerdings gerade über dem Kristallgesicht verschattet. Und auch hier türmt sich eine seelische Dynamik auf, die »über den [Begriff] des Bewusstseins hinausragt«.

5. Zwischen Freud und Klages

Der grundsätzliche Unterschied zwischen Freud und Klee besteht jedoch in der metaphysischen Reichweite von Traumbildern, die Freud, entsprechend seiner naturwissenschaftlich orientierten, kritischen Rationalität, in Abrede stellt, während sie Klee in seinen programmatischen Tagebucheintragungen aus dem ersten Kriegsjahr mit dem Terminus »kristallklare Seele« aufwertet. Klees Tagebuchabschriften enthalten eine Reihe von Traumprotokollen, in denen Regression und Aufschwung wechseln. Auf der einen Seite stehen Träume der frühen Kindheit, die Freuds Ideen frühkindlicher Sexualität entsprechen. Auf der anderen Seite stehen fiktive Träume poetischer Transzendenz, die mit Klees künstlerischer ›Entwicklung‹ zusammenhängen. Die spätere Abschrift der Tagebücher macht solche Traumprotokolle zu reflexiven Klärungen, die einen Übergang von der biologischen Sublimierung zur künstlerischen Transzendenz nachzeichnen und in den Eintragungen aus dem ersten Kriegsjahr (1914-15) gipfeln. Es bedürfte einer Analyse der zahlreichen Eintragungen über die Idee der Seele, um zu verstehen, wie Klee seine Vorstellung vom Traum aus einer freudianisch geprägten, sexuell besetzten Kindheitspsychologie in eine poetische Erkenntnisform mit metaphysischer Reichweite verwandelte.

Eine ›wissenschaftliche‹ Begründung dafür fand Klee allem Anschein nach bei Ludwig Klages. Dessen neuplatonische Philosophie konstruiert einen überpersönlichen, metaphysischen Lebenszusammenhang, in dem der Traum vermittels des Bildes eine kosmische Transzendenz eröffnet. In seinem Buch *Vom Kosmogonischen Eros* von 1922, das sich in Klees Bibliothek befand, heißt es:

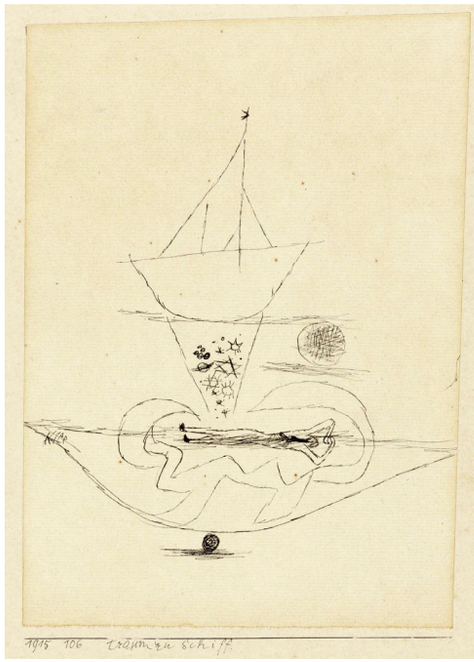
> *Was nämlich die Herrscher des Traumes, die Götter, vermögen, ebendas muss gern oder ungern widerfahren können der träumenden Seele: auszuschwärmen in die ganze Vielgestaltigkeit der Dinge und innewohnend einszuwerden mit Steinen, Pflanzen, Tieren, Menschen und Geräten.*[17]

Hier griff Klages auf seinen Aufsatz »Vom Traumbewusstsein« im zweiten Jahrgang der *Zeitschrift für Pathopsychologie* von 1914 zurück. Seit damals hatte also Klee die Möglichkeit, sich mit Klages' Ansichten über den Traum vertraut zu machen.

Klees Projektion eines transzendenten Aufschwungs in seiner Selbstbestimmung von 1915 ist in zwei Traumbildern dokumentiert. In der Zeichnung *Traum zu Schiff* (1915, 106) **(ABB. 12)** versinkt das Schiff, auf dem der Träumende liegt, unter die Wasseroberfläche, über der sich die Gestirne des Himmels zu einer ›höheren‹ Wasseroberfläche auftürmen. Dort oben fährt ein kompaktes, aufgetakeltes Schiff mit erhobenem Bug seinen Weg. Der Traum eröffnet dem Versinkenden den Aufstieg in die Transzendenz. Die Zeichnung illustriert eine Tagebuchstelle von Klees Reise nach Tunesien im April 1914, wo es heißt: »Auf See. Das Schiff steigt ein wenig. [...] Ich lege mich doch irgendwo oben hin, es ist eine milde Nacht. Und hier erlebe ich den Traum zu Schiff...«[18] In *Der Traum* (1918, 121) **(ABB. 13)** eröffnet sich dem Mann, der mit offenen Augen auf dem Bett liegt (darunter

Abb. 12
Paul Klee
Traum zu Schiff 1915, 106, Feder auf Papier auf Karton, 28 x 21,6 cm , Hood Museum of Art, Dartmouth College, Hanover, Schenkung Elizabeth E. Craig, D.2002.30.1
© Zentrum Paul Klee, Bern, Archiv

Abb. 13
Paul Klee
Der Traum 1918, 121, Aquarell und Feder auf Gipsgrundierung auf Leinen auf Papier, 20 x 25 cm, Standort unbekannt
© Zentrum Paul Klee, Bern, Archiv



steht der Nachttopf) allseits eine Märchenlandschaft, in der Bauten und Bäume, Sonne, Mond und Sterne, sogar Schiffe, also Erde, Himmel und Wasser, ineinander übergehen. Wie Klee seiner Frau am 19. August 1918 schrieb, malte er dieses Bild eines entgrenzten Traumbewusstseins in ausdrücklichem Widerspruch zur Auffassung seines Kritikers Wilhelm Hausensteins, der seine Kunst als formlos-subjektiven Reflex auf die Wirklichkeit charakterisiert hatte.[19]

Carl Einstein, der sich in seiner Surrealismus-Interpretation durchgehend auf Freud bezog, legte dem langen Klee-Kapitel in der ersten Auflage seiner *Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts*, die 1926 erschien[20], Freuds Traumtheorie derart ausführlich zu Grunde, dass er darin das Wort »Traum« nicht weniger als fünfzehn Mal verwendete. 1931 legte er Klee das revidierte Kapitel vor der Veröffentlichung der dritten Auflage zur Billigung vor. Einstein war es wohl auch, der Klee mit Freuds *Traumdeutung* bekannt machte, in welcher Form auch immer. Noch 1936 schrieb sich Klee in die internationale Gratulantenliste von 191 prominenten Schriftstellern und Künstlern zu Freuds achtzigstem Geburtstag ein.

An Hand der hier skizzierten Vorgeschichte von Klees Konzeption des Aufschwungs der Seele in die Transzendenz können wir Klees Vorstellung des kristallenen Kopfes als optisches Äquivalent von Freuds »psychischem Apparat« verstehen. Klee verwandelt den kristallenen Kopf in einen imaginären Raum mit einem zugleich verinnerlichten und mechanisierten Gesicht, in dem die traumhafte Verarbeitung des Erlebens nicht nur das Unbewusste, sondern auch das Bewusstsein ausfüllt. Die rasante Dynamik endloser Reflexe versetzt den Kristallraum selber in Bewegung, bis sie ihn schließlich nach oben hin durchbricht. Was sie anvisiert, das solide modellierte, rote Gestirn, bleibt ungreifbar wie ein Ballon ohne Schnur.

Hier hätte Freud, so kann man annehmen, Klee nicht zugestimmt. Bei ihm bleibt die Verarbeitung der Tageseindrücke im Traum, die sie ihrer bildlichen Entsprechung entkleidet, in einem anthropologischen Hin und Her von Wunsch und Furcht, Bestrebung und Abwehr befangen, dessen Entwirrung das lebenswichtige Ziel der Analyse ist. Klees Abstraktion dagegen strebt von der Bedrängnis des Lebensvollzugs hinweg in eine alternative Sphäre der Vergeistigung, die sich der Wissenschaft entzieht. Insofern ist ihr Bezug auf die Traumarbeit in *Grenzen des Verstandes* ein Ansatz zur Distanzierung von Freuds *Traumdeutung*, nicht der Identifikation damit.

Drei Jahre nach *Grenzen des Verstandes* hat Klee in der Zeichnung *Traumhaftes* (1930, 81) **(ABB. 14)** seine Kritik an Freuds Traumzensur mit seinem altvertrauten Motiv des liegenden Träumers erheblich eindeutiger verbildlicht. Das Traumbewusstsein entrollt sich als bewegte Linie aus dessen Kopf. Rechteckige, stark konturierte Tore auf Füßen schreiten ihm entgegen. Zunächst passt die Traumlinie ihren Verlauf den ersten beiden

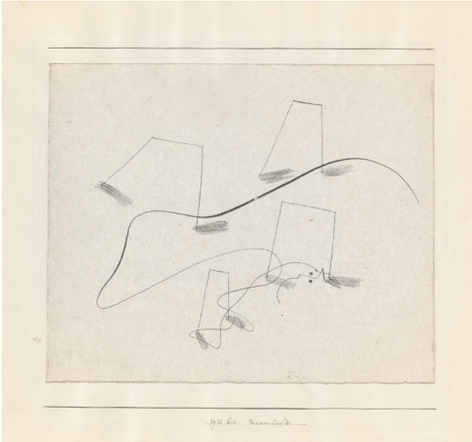


Abb. 14
Paul Klee
traumhaftes, 1930, 081
Feder auf Papier auf Karton
25,2/25,4 x 30,7 cm
Zentrum Paul Klee, Bern, Inv.Nr.
PKS Z 737
© Zentrum Paul Klee, Bildarchiv

Toren an, um sich durch sie zu hindurch zu schlängeln. Dabei verheddert sie sich und kommt nicht von der Stelle. Dann aber wechselt sie die Richtung, um dem Schritt der wachsenden Tore zu folgen und hat jetzt freie Bahn. Energisch wie ein Schlangenkörper schwingt sie sich voran und lässt die Tore hinter sich. Das Traumbewusstsein entzieht sich der Traumzensur.

6. Die Autorisierung der irrationalen Kunst

Zu einem unbekannten Zeitpunkt schrieb Klee einen Textentwurf, den er dann zu seinem Aufsatz »Exakte Versuche im Bereich der Kunst« von 1928 ausarbeitete[21]. Hier spricht er den Grundgedanken des Gemäldes *Grenzen des Verstandes* aus. Ein erster, später gestrichener Satz—»Grenzen beginnen im regulären Zyklischen, wo der gebundene Punkt in feinster Exaktheit der Bewegung irrt« und dessen endgültige Formulierung—»Menschliches Ermessen führt in gewisse Nähen... Grenzen stellen sich jedenfalls bald ein«—umschreiben, was man dort sieht. Mit den Sätzen »Wissen ist soweit als möglich präzis. Das Imaginäre ist unumgänglich« ordnet Klee rationales Denken einer »Metalogik« unter. Sie befähige den Künstler als »Eingeweihten« oder »Weisen«, sich einem »urlebendigen Punkt« jenseits der Maschinenwirklichkeit zu nähern, ja zum »Siegel« eines »Geheimnisses« vorzudringen.

Als Klee 1928 den umgearbeiteten und erweiterten Text in der Hauszeitschrift *bauhaus* veröffentlichte, musste er sich nicht nur mit Moholy-Nagy auseinandersetzen, der im selben Heft sein eigenes Programm veröffentlichte, sondern darüber hinaus mit der funktionalistischen Generallinie des neuen Bauhausdirektors Hannes Meyer, die die Malerei überflüssig zu machen drohte. Jetzt ließ er das Wort »Grenze« fallen, an Hand dessen er die vorsichtigen Abwägungen des Entwurfs vorgenommen hatte, und ordnete jede wissenschaftlich-technisch begründete »Konstruktion« einer synthetischen »Totalisation« unter, die nur dem Genie erreichbar sei. Diese »spezifische Kunstwissenschaft« sollte sich über »die pflege des exakten« hoch erheben. Eine solche Hierarchie des geistigen Aufschwungs proklamierte Klee als Lehrprogramm jenseits jeder Diskussion. Er verklärte seine Lehrtätigkeit zu einer parareligiösen Unterweisung nach dem Vorbild buddhistischer Initiation.

7. Die Konkurrenz der Künstler um die Wissenschaft

Im wissenschaftshistorischem Referenzpanorama der surrealistischen Bewegung, mit dem diese die anthropologische Bedeutsamkeit ihrer Kunst zu untermauern pflegte, nahm bekanntlich Freuds Psychoanalyse die zentrale Stelle ein. Klees Rückbezug auf deren Gründungsbuch war jedoch nicht surrealistisch. Denn seine psychoanalytische Metaphorisierung der Optik findet ihren Platz in einer Modernisierungsdebatte, die am Bauhaus geführt wurde, und deren Kontrahenten sich auf wissenschaftliche Argumentationen stützten. Als 1928 Hannes Meyer den wissenschaftlichen Teil des Lehrprogramms erweiterte, verstärkte sich diese Tendenz. Nun begegneten vormals expressionistische Künstler wie Kandinsky, Schlemmer und Klee den mathematischen und physikalischen Spekulationen ihrer konstruktivistischen und funktionalistischen Opponenten mit einer naturphilosophischen Anthropologie, die sich an die zeitgenössische kulturkonservative Kritik der Technik anschloss.

In seinem Bauhausbuch von 1927 warf Moholy-Nagy dem »heutigen ›genialen‹ Maler« vor, er besitze »recht wenig wissenschaftliche Kenntnisse«. Die Arbeit eines wissenschaftlich gebildeten Künstlers solle mit der des

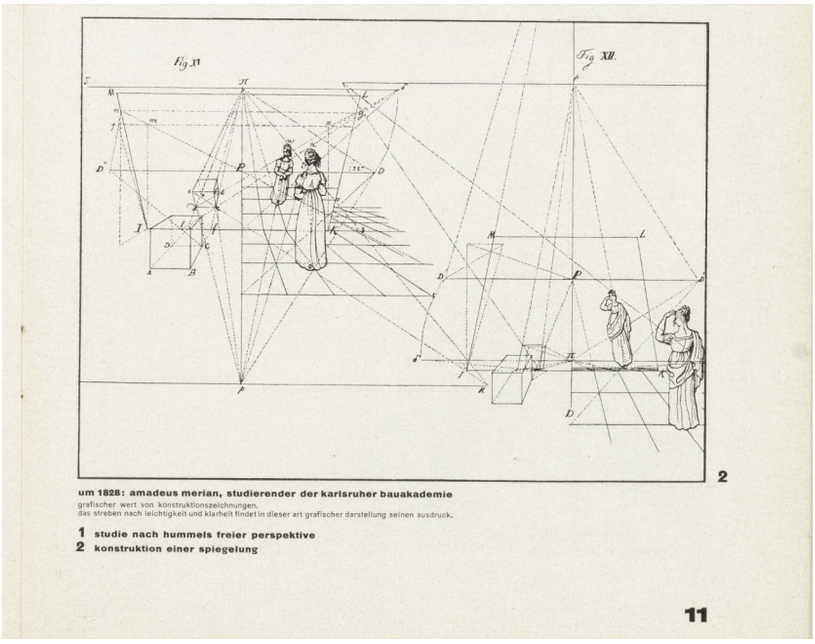


Abb. 15
Amadeus Merian, »konstruktion einer spiegelung«, um 1828, in: *bauhaus. zeitschrift für gestaltung*, 1928, Bd. 2, H. 1, S. 11 (Bild unten).

Abb. 16
El Lissitzky, *Der Konstrukteur*, 1924, Titelblatt von Franz Roh und Jan Tschichold, *Foto-Auge. 76 Fotos der Zeit = Oeil et photo. 76 photographies de notre temps*, Stuttgart: Akademischer Verlag Dr. Fritz Wedekind, 1929.
© public domain

»›nüchternen‹ Technikers« vereinbar sein und sich in einer Ästhetik der technisierten Lebenswelt bewähren. Seit dem Kubismus und dem Futurismus der Vorkriegszeit war die Vorführung räumlicher Bewegung auf statischen Bildflächen Thema mathematischer und physikalischer Spekulationen über die ›vierte Dimension‹ in der Malerei gewesen. Da eine solche Bewegung nicht mehr durch Vereinbarung des sukzessiven Sehens mit der literarischen Entfaltung deutlicher Bildinhalte erzielt werden konnte wie in der traditionellen Malerei, suchte Moholy-Nagy sie wahrnehmungstheoretisch plausibel zu machen.

Im folgenden Jahr reproduzierte die Zeitschrift *bauhaus*, im Anschluss an einen weiteren Aufsatz Moholy-Nagys zum Thema, zwei perspektivische Konstruktionszeichnungen von Amadeus Merian, einem Studenten der Karlsruher Bauakademie aus dem Jahre 1828[22] **(ABB. 15)**. Deren komplexen Blickspiegelungen dienen als Präzedenzfälle für Moholy-Nagys Ideal einer mehrseitigen, simultanen Visierung in alter geometrischer Zeichentechnik. In Konstruktion einer Spiegelung ist diese Technik so kleinteilig ausgeführt, dass der räumliche Zusammenhang der Figuren nicht mehr einsichtig ist. Klees *Grenzen des Verstandes* wirkt wie eine Parodie der ästhetischen Verwirrung, zu der sie führen kann. Die verzweifelt schielenden ›Augen‹ des kristallinischen ›Kopfes‹ versuchen vergeblich, die Drehungen und Durchdringungen von Merians Sehkegeln zu leisten, bleiben aber in der Symmetrie des Kopfs fixiert.

Moholy-Nagy seinerseits stützte sich unter anderem auf die Verbindung von Konstruktivismus und Mathematik, die sowjetische Künstler seit den frühen zwanziger Jahre anstrebten. In Deutschland vertrat sie El Lissitzky unter Berufung auf Hermann Minkowskis *Raum und Zeit* und Hugo Riemanns Theorie vom vierdimensionalen Kontinuum der Erfahrung. Ihre Problematik ist aus El Lissitzkys berühmtem Selbstporträt *Der Konstrukteur* von 1924 ersichtlich[23] **(ABB. 16)**. Wie Klees *Grenzen des Verstandes* beruht es auf einem Verhältnis zwischen Kopf und Kreis. Die fotografierte Hand des Künstlers stellt die Verbindung zwischen beiden her. In der ursprünglichen Fotografie der Hand hält diese den Zirkel lose zwischen Ring- und Mittelfinger. Lissitzky hat sie so in sein Gesicht montiert, dass es aussieht, als habe sie den Kreis gezogen, obwohl sie den Zirkel nicht handhabt. So erscheint das spiegelnde Auge des Künstlers als Dreh- und Angelpunkt der imaginären Konstruktion. Klees dagegen entrückt den gezirkelten Kreis dem Bereich von Kopf und Blick.

1928, als Klee und Moholy-Nagy in der Zeitschrift *bauhaus* die Prinzipien ihrer ge-

Abb. 17
Oskar Schlemmer, »schematische übersicht des unterrichtsgebiets ›der mensch‹«, Illustration in: *bauhaus. zeitschrift für gestaltung*, hg. von Hannes Meyer, 1928, Bd. 2, H. 2/3, S. 22–24, S. 22.

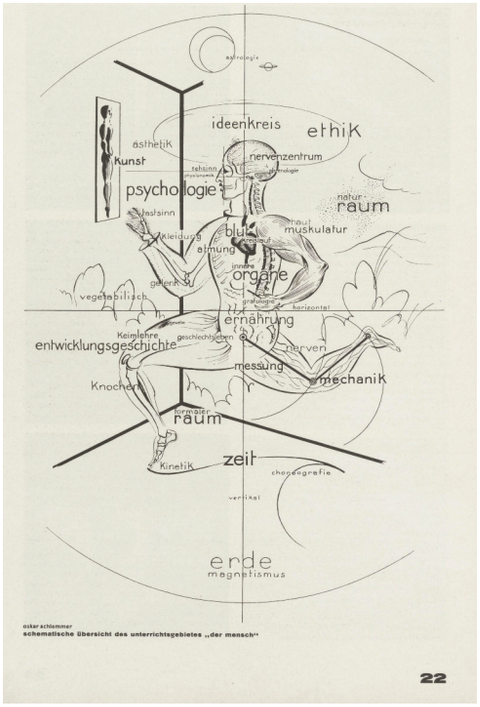
Abb. 18
Oskar Schlemmer, *Der Mensch im Ideenkreis*, Archiv und Familiennachlass Oskar Schlemmer © Sekretariat Schlemmer, Cadessino, Italien

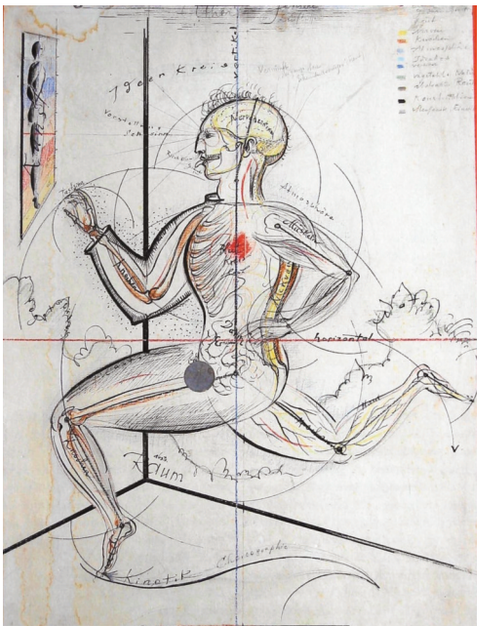
Abb. 19
Ausschnitt aus Abb. 17.

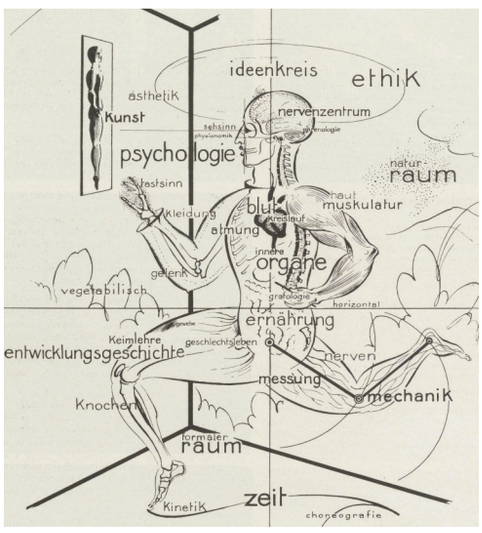
gensätzlichen Lehrprogramme veröffentlichten, lehrte Oskar Schlemmer zum ersten Mal seinen obligatorischen Grundkurs für das dritte Studienjahr über das Thema ›Der Mensch‹[24]. In der Bücherliste dafür fehlen »alle bekannten Namen von Zeitgenossen«[25]. Die anthropologischen Grundlagen waren aus den drei Hauptschriften von Ludwig Klages abgeleitet. Für die Psychologie verwies Schlemmer lediglich auf Maximilian Pertys *Handbuch der Parapsychologie*. Im dritten, »philosophischen« Teil des Kurses behandelte er »das Wesen der Seele« an Hand der älteren Philosophiegeschichte. Hier entwarf er eine Anthropologie der psychophysischen Ganzheit, die den Menschen in kosmische Zusammenhänge stellte und »metaphysische Erkenntnisse« versprach.

Schlemmer illustrierte die Ankündigung des Grundkurses mit der Umzeichnung eines Schaubilds, die *Der Mensch im Ideenkreis* betitelt war **(ABB. 17)**. Hier verortete er eine laufende Figur, in deren durchsichtigem Körper alle drei anatomischen Systeme zu erkennen sind, in einem beschrifteten Umfeld, das Raum und Zeit, Entwicklungsgeschichte und Ethik einschließt. In der farbigen Ausführung des Schaubilds **(ABB. 18)** schwebt über dem Kopf des Menschen eine dunkle Dunstschicht, der die Worte »Äther«, »Gestirne« und »Einflüsse« eingeschrieben sind. In der gedruckten Linienzeichnung **(ABB. 19)** erscheinen hier stattdessen ein großer Mond und ein kleiner beringter Saturn mit der Beischrift »Astrologie«. Was Klee in *Grenzen des Verstandes* mit seinem roten Gestirn über dem Kopfkristall als unerreichbares Ziel angestrengtester Vergeistigung erscheinen lässt, gaukelt Schlemmer mit naturphilosophischer Unbefangenheit als »astrologische« Illumination eines »metaphysischen« Existenzraums für den Menschen vor.

Schlemmers naturphilosophisches Schaubild, von keinem Zweifel angekränkelt, ist das gerade Gegenteil von Klees skeptischer Reflexionsfigur aus dem Jahr zuvor. Doch im gleichzeitigen Aufsatz ›Exakte Versuche‹ gibt sich auch Klee nicht länger skeptisch, wenn auch erst nach langen Vorüberlegungen über die konstruktive Vorschule der Intuition. Am







Ende verspricht er eine Lehre, die vom Konstruktiven zum Intuitiven aufsteigt, eine mystische Einübung »unter Bäumen, bei Tieren, an Strömen. Oder auf Bergen im Meer«. Erfüllte er mit seiner ›Bildnerischen Gestaltungslehre‹, an der er gleichzeitig arbeitete, derartige Versprechungen?

Als Klee 1931 das Bauhaus verließ, um an der Düsseldorfer Kunstakademie zu lehren, veröffentlichte sein Schüler Christoph Hertel in einem ihm gewidmeten Heft der Zeitschrift *bauhaus* eine Würdigung seiner Lehre[26]. Er bestätigte die Pädagogik des Aufsatzes ›Exakte Versuche‹ sowohl in ihrer Substanz als auch in ihrer Autorität. Hertel zufolge dienten die »spezielle Methodik, die durchaus mathematisch ist«, und die »formal-optischen Untersuchungen« Klee lediglich als Vorstufen einer »großen Synthese« der Welterkenntnis, die sich ohne rationale Selbstbeschränkung auf die »moderne, ja die modernste Wissenschaft« berufen kann. So schlug er alle Vorbehalte in den Wind, die Klees *Grenzen des Verstandes* zu bedenken gibt.

---

[1] Vgl. Klee 2001, S. 161, Nr. 4512, mit Angaben zur Literatur.
[2] Paul Klee, »exakte versuche im bereich der kunst«, in: bauhaus. zeitschrift für gestaltung, 2 (1928), Nr. 2-3, S. 17; wieder abgedruckt in: Geelhaar 1976, S. 130–132.
[3] Gropius 1923, vgl. S. 9
[4] Moholy-Nagy 1927.
[5] Lionel Feininger, Brief vom 9. März 1925 an Julia Feininger, zitiert im Nachwort von Otto Stelzer in: Moholy-Nagy/Wingler/Stelzer 1986, S. 145.
[6] Frey/Kersten 1987, vgl. S. 77.
[7] Benn 1982, S. 213.
[8] Taut 1920, S. 109-113: »Haus des Himmels«.
[9] Glaesemer/Klee 1979, S. 97.
[10] Klee 1988, S. 527.
[11] Moholy-Nagy 1927, S. 30.
[12] Kandinsky 1926, Tabelle 9.
[13] Freud 1972, S. 513.
[14] Schmitz/Kesner 2011, S. 255.
[15] Freud 1972, S. 514.
[16] Freud 1972, S. 579.
[17] Klages 1922, S. 160.
[18] Klee 1988, S. 355.
[19] Klee 1979, S. 933.
[20] Einstein 1926, S. 153-156; Einstein 1931, S. 208-217.
[21] Klee 1971, S. 59-60. Vgl. auch kleegestaltungslehre.zpk.org BG A/33, 34, 36, 38.
[22] Gropius/Moholy-Nagy 1928, S. 11: 1. Studie nach Hummels freier Perspektive; 2 Konstruktion einer Spiegelung.
[23] Graeve 1995
[24] Schlemmer/Kuchling 1969.
[25] von Graevenitz 1988, vgl. S. 14.
[26] Hertel 1931.

Literatur

Benn 1982
Gottfried Benn, Gedichte in der Fassung der Erstdrucke, Frankfurt am Main: Fischer, 1982.

Einstein 1926
Carl Einstein, *Die Kunst des 20. Jahrhunderts*, 2. Aufl., Berlin: Propyläen, 1926.

Einstein 1931
Carl Einstein, *Die Kunst des 20. Jahrhunderts*, 3. Aufl., Berlin: Propyläen, 1931.

Freud 1972
Sigmund Freud, *Die Traumdeutung*, 2. Aufl., Frankfurt am Main: Fischer, 1972.

Frey/Kersten 1987
Stefan Frey und Wolfgang Kersten, »Paul Klees geschäftliche Verbindung zur Galerie Alfred Flechtheim«, in: *Alfred Flechtheim. Sammler, Kunsthändler, Verleger,* Ausstellungskatalog Kunstmuseum Düsseldorf, 20. September bis 1. November 1987, Düsseldorf: Kunstmuseum, 1987, S. 64–92.

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

Glaesemer 1979
Paul Klee. Beiträge zur bildnerischen Formlehre. Faksimilierte Ausgabe des Originalmanuskripts von Paul Klees erstem Vortragszyklus am staatlichen Bauhaus Weimar 1921/22, hg. von Jürgen Glaesemer, Paul Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern, Basel/Stuttgart: Schwabe, 1979.

Graeve 1995
Inka Graeve, »Klassenauge versus Neues Sehen. Zur Rezeption sowjetischer Photographie in Berlin«, in: *Berlin – Moskau.1900-1950*, hg. von Jörn Merkert und Irina Antonowa, München: Prestel, 1995, S. 221–225.

von Graevenitz 1988
Antje von Graevenitz, »Oskar Schlemmers Kursus: Der Mensch«, in: *Oskar Schlemmer. Wand-Bild, Bild-Wand*, Ausstellungskatalog, Städtische Kunsthalle Mannheim, 1. Oktober – 27. November 1988, Mannheim: Städtische Kunsthalle, 1988, S. 9–17.

Gropius 1923
Walter Gropius, »Idee und Aufbau des Staatlichen Bauhauses«, in: *Staatliches Bauhaus. Weimar.1919-1923*, hg. von Staatl. Bauhaus in Weimar und Karl Nierendorf,

Weimar-München: Bauhausverlag, 1923, S. 7–18.

Gropius/Moholy-Nagy 1928
Walter Gropius und Lazlo Moholy-Nagy (Hg.), »vor 100 jahren«, in: *bauhaus. zeitschrift für bau und gestaltung*, 1928, Bd. 2, H. 1, S. 11.

Hertel 1931
Christoph Hertel, »Genesis der Formen oder Über die Formentheorie von Klee«, in: *bauhaus. zeitschrift für gestaltung*, hg. von Wassily Kandinsky, 1931, Bd. 3, H. Dezember, [o. S.].

Kandinsky 1926
Wassily Kandinsky, *Punkt und Linie zu Fläche.Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente (Bauhausbücher)*, München: Albert Langen, 1926.

Klages 1922
Ludwig Klages, *Vom kosmogonischen Eros*, München: G. Müller, 1922.

Klee 1979
Paul Klee. Briefe an die Familie, 1893–1940, 2 Bde., hg. von Felix Klee, Köln: DuMont, 1979.

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

Klee 1998
Catalogue raisonné Paul Klee. Band 5. 1927–1930, hg. von der Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern, Bern: Benteli, 2001.

Moholy-Nagy 1927
László Moholy-Nagy, *Malerei, Fotografie, Film*, 2. veränd. Aufl., 3.-5. Tsd, München: Langen, 1927.

Moholy-Nagy/Wingler/Stelzer 1986
László Moholy-Nagy, Hans M. Wingler und Otto Stelzer, *Malerei, Fotografie, Film*, 2. Aufl. / Faks.-Nachdr. nach der Ausg. Köthen, Dr.-Haus, 1927, Berlin: Gebr. Mann, 1986.

Schlemmer/Kuchling 1969
Oskar Schlemmer und Heimo Kuchling, *Der Mensch. Unterricht am Bauhaus. Nachgelassene Aufzeichnungen*, Mainz [etc.]: Kupferberg, 1969.

Schmitz/Kesner 2011
Colleen M. Schmitz und Ladislav Kesner, *Images of the Mind. Bildwelten des Geistes aus Kunst und Wissenschaft*, Göttingen: Wallstein, 2011.

Taut 1920
Bruno Taut, »Frühlicht«, in: *Stadtbaukunst alter und neuer Zeit*, hg. von Cornelius Gurlitt, Bruno Möhring und Bruno Taut, Berlin: Der Zirkel / Architekturverlag, 1920, S. 109–113.

Werckmeister 2004
Otto Karl Werckmeister, »Klees Grenzen des Verstandes«, in: *Die Wissenschaft vom Künstler. Körper, Geist und Lebensgeschichte des Künstlers als Objekt der Wissenschaften, 1880-1930*, hg. von Bettina Gockel und Michael Hagner, Berlin: Max-Planck-Institut für Wissenschaftsgeschichte, 2004, Bd. 279, S. 119-127.

KARLA GROSCH – EINE SPURENSUCHE

SERAINA GRAF

SUMMARY

The scientific investigation of Karla Grosch's life and work is highly relevant both in the context of Bauhaus and Klee research and with regard to an early 20th century cultural historiography. However, the current state of research on Grosch's person is not satisfactory and has to be examined critically due to a lack of proximity to the sources. The results presented in this article are largely based on the evaluation of unpublished archive and estate materials, which were identified and transcribed in the course of in-depth research. The exchanges of letters between Karla Grosch and Max Werner Lenz as well as Lily and Felix Klee were particularly informative and allowed a focus to be placed on interpersonal relations. This is the first time that a comprehensive picture of the young dancer, gymnastics teacher and »adopted daughter« of Lily and Paul Klee is conveyed, which ultimately fits seamlessly into her highly regarded environment.

Die wissenschaftliche Untersuchung von Karla Groschs Leben und Wirken ist sowohl im Kontext der Bauhaus- und Klee-Forschung als auch in Hinblick auf eine Kulturgeschichtsschreibung des frühen 20. Jahrhunderts höchst relevant. Der bisherige Forschungsstand zu Groschs Person ist allerdings nicht zufriedenstellend und muss aufgrund fehlender Quellennähe kritisch hinterfragt werden. Die in diesem Beitrag präsentierten Ergebnisse basieren grösstenteils auf der Auswertung von unveröffentlichten Archivmaterialien und Nachlassbeständen, die im Zuge vertiefter Recherchen identifiziert und transkribiert werden konnten. Die Briefwechsel zwischen Karla Grosch und Max Werner Lenz sowie Lily und Felix Klee waren dabei besonders aufschlussreich und ermöglichten eine auf die zwischenmenschlichen Beziehungen ausgerichtete Schwerpunktsetzung. So wird erstmals ein umfassendes Bild der jungen Tänzerin, Gymnastiklehrerin und »Adoptivtochter« von Lily und Paul Klee vermittelt, das sich letzten Endes nahtlos in ihr viel beachtetes Umfeld einfügt.

»BAUHAUSKÖPFE«

2019 jährt sich die Gründung des Bauhauses in Weimar zum hundertsten Mal.[1] Die Hochschule für Gestaltung, die 1925 nach Dessau übersiedelte und 1933 in Berlin aufgrund des von den Nationalsozialisten ausgeübten Drucks schliessen musste, wird bis heute international als Kulminationspunkt avantgardistischer Ideen rezipiert. Die visionären Köpfe, die hinter der Institution standen, waren zahlreich und in ihrer Vielfalt einmalig. So prägten nicht nur die namhaften Direktoren, Meister und Lehrenden die Schule, sondern es waren vor allem auch die über 1250 Studierenden aus aller Welt, welche die kreative Schaffensatmosphäre nachhaltig mitformten. All diese individuellen Biografien sind am Ende untrennbar mit dem Bauhaus verbunden und in der Forschung deshalb von grösster Relevanz.

Obwohl die wissenschaftliche Aufarbeitung des Phänomens »Bauhaus« und der darin involvierten Persönlichkeiten weit fortgeschritten und in vielen Belangen vorbildlich ist, wurden einige Leistungen und künstlerische Positionen bisher noch nicht ihrer

Originalität entsprechend gewürdigt. In diesen Bereich fällt die junge Tänzerin Karla Grosch (1904–1933), die von 1928 bis 1932 am Bauhaus Dessau als Sportlehrerin wirkte. Sie war damit eine der wenigen weiblichen Lehrkräfte und galt darüber hinaus bereits zu Lebzeiten als Inbegriff der modernen, unabhängigen Frau mit frechem »Bubikopf« und athletisch-androgynem Körper **(ABB. 1)**.

Abb. 1
Karla Grosch, Sportschule S. Deutsch, Berlin, 1928, Fotograf: unbekannt, Zentrum Paul Klee, Bern, Schenkung Familie Klee © Zentrum Paul Klee, Bern, Bildarchiv

In Quellen und in der Forschungsliteratur wurde Grosch bisher – falls überhaupt – jedoch meistens in einem anderen Zusammenhang erwähnt. So schrieb der Kunsthistoriker Ludwig Grote in Erinnerung an den Künstler Paul Klee: »In das ›Haus Klee‹ gehörte damals noch Karla Grosch – eine kraftvolle, federnde Persönlichkeit von blonder Frische, die Gymnastikunterricht gab.«[2] Und Lily Klee erklärte in ihren Lebenserinnerungen: »Die Hauptfreundin von Felix war Karla Grosch aus Weimar. Ein entzückendes Mädchen, welche[s] ich tief in mein Herz geschlossen u. sehr geliebt habe. Sie sollte später noch eine grosse Rolle in unserem Leben spielen [...].«[3]

Karla Grosch war aus dem Alltag der Familie Klee nicht wegzudenken. Über die Jahre hinweg entwickelte sie sich von Felix Klees engster Jugendfreundin und Geliebten zur in alle familiären Angelegenheiten miteinbezogenen Haustochter und schliesslich zum geschätzten Familienmitglied.[4] Ihre Lebensgeschichte war damit nicht nur im allgemeinen Sinne Teil des kulturhistorischen Prozesses der Moderne, sondern ganz konkret auch mit einem der bedeutendsten Künstler des 20. Jahrhunderts verknüpft.

Die Klee-Forschung ist indes bereits so weit fortgeschritten, dass sich eine Fokusverschiebung von der Person des Künstlers selbst auf sein nächstes Umfeld abzeichnet. Dazu gehört insbesondere die Erforschung von dessen Ehefrau Lily Klee, auch unter besonderer Berücksichtigung ihrer Rolle als moderne Künstlergattin, Fotografin und Nachlassverwalterin. Dieses Forschungsvorhaben wurde kürzlich am Kunsthistorischen Institut der Universität Zürich in Kooperation mit der Familie Klee und der Klee-Nachlassverwaltung in Hinterkappelen sowie dem Zentrum Paul Klee und der Nachlassverwaltung der Familie Klee in Angriff genommen.[5]

In diesem Zusammenhang erschliesst sich die Relevanz der im vorliegenden Beitrag behandelten Thematik: Karla Grosch gehörte zu Lily Klees wichtigsten Bezugspersonen und war ihr bei der Bewältigung der alltäglichen Herausforderungen eine unverzichtbare Hilfe. Sie verbrachte bei meist krankheitsbedingter, längerer Abwesenheit von Lily Klee ausserdem viele Stunden mit Paul Klee und machte letzterem, als sie ihren Kater Bimbo schliesslich definitiv in seiner Obhut beliess, wohl eines der grössten Geschenke überhaupt **(ABB. 2)**.

Die Beziehung Karla Groschs zur Familie Klee genauer zu analysieren, zählt folglich zu den erklärten Zielen der nachfolgenden Untersuchungen. Bezüglich der anfangs erwähnten Erforschung der »Bauhausköpfe« gilt es ferner auch, ihre Rolle als Lehrkraft am Standort Dessau sowie ihr tänzerisches Engagement an der von Oskar Schlemmer geleiteten Bauhausbühne zu betrachten. Unter Einbezug von grösstenteils unerschlossenen Primärquellen wird somit erstmals ein möglichst umfassendes Bild von

Abb. 2
Karla Grosch mit Katze Bimbo I, Dessau, 1932/33, Fotograf: unbekannt, Zentrum Paul Klee, Bern, Schenkung Familie Klee
© Zentrum Paul Klee, Bern, Bildarchiv

Karla Groschs Leben und Wirken vermittelt. Die Vorgehensweise kann dabei mit einer Spurensuche verglichen werden, deren verfolgte Fährten sich allmählich zu einem – wenn auch nicht lückenlosen – Ganzen zusammenfügen.

FORSCHUNGSSTAND

Falls Karla Grosch in der reichen Forschungsliteratur zum Bauhaus, Paul Klee oder ihrer Lehrerin Gret Palucca überhaupt erwähnt wird, beschränken sich die Beiträge in den meisten Fällen auf Namenserwähnungen oder die Benennung ihrer wichtigsten biografischen Eckpunkte. Insbesondere erstaunt es, dass sie auch unter dem Gesichtspunkt der in der Bauhaus-Forschung seit Jahren anhaltenden Genderpolitikfrage keinen Eingang in diesbezüglich wegweisende Arbeiten gefunden hat.[6] Die folgenden Beiträge haben indes massgeblich zum gegenwärtigen Wissensstand beigetragen und sollen deshalb kurz kommentiert werden:

Um die Jahrtausendwende herum setzte sich die Lokaljournalistin Christiane Weber als Erste genauer mit der Person von Karla Grosch sowie deren Schwester Paula auseinander. Für ihr mehrteiliges Buchprojekt *Villen in Weimar* erhielt sie damals Zugang zum Nachlass des Ehepaars Aichinger-Grosch und zeichnete anhand der historischen Dokumente ein lebendiges Bild der ehemaligen Bewohner der Familienvilla an der Steubenstrasse 35.[7] Da es sich bei Webers Buchreihe jedoch nicht um ein wissenschaftliches Format handelt, fehlen in ihrem Beitrag jegliche Quellenangaben, was die Verifizierung des Geschriebenen nahezu verunmöglicht. Die fehlende Nähe zu den Originaldokumenten und das Abschreiben von ungeprüften Informationen sind im aktuellen Forschungsstand zu Karla Grosch ein allgemeines Problem, das sich auch im erst kürzlich publizierten, bisher ausführlichsten Aufsatz zur Tänzerin widerspiegelt: Die Kuratorin Inga Kleinknecht widmete Grosch im Rahmen der Ausstellung *Bauhaus-Beziehungen Oberösterreich*, die vom 18. Mai bis am 27. August 2017 in der Landesgalerie Linz gezeigt wurde, einen eigenen Beitrag im dazu erschienenen Katalog.[8]

Groschs Verbindungen mit Oberösterreich waren biografischer Natur: Am Bauhaus Dessau lernte sie 1931 den aus Vöcklabruck stammenden Architekturstudenten Franz Aichinger kennen, mit dem sie sich später verlobte und im April 1933 nach Palästina auswanderte **(ABB. 3)**. Aus Briefen ist bekannt, dass Grosch selbst in Vöcklabruck war und Aichingers Familie kennengelernt hatte.[9] Gelebt oder gearbeitet hat sie in Oberösterreich jedoch nie, weshalb die Untersuchung

Abb. 3
Franz Aichinger und Karla Grosch, Stresemannallee 6–7, Dessau, zwischen 6. und 19.4.1933 (wie Abb. 16. u. 19), Fotograf: Paul Klee [?], Zentrum Paul Klee, Bern, Schenkung Familie Klee
© Zentrum Paul Klee, Bern, Bildarchiv

ihrer Person in der Linzer Ausstellung nur in begrenztem Masse gerechtfertigt scheint. Zu Franz Aichinger hingegen, der in der thematisierten Region aufgewachsen und später wieder dorthin zurückgekehrt war, hätten – auch in Verbindung mit Grosch – durchaus vertiefte Nachforschungen angestellt werden können: Neben seinem Weg ans Bauhaus und der dort genossenen Ausbildung wären auch seine bisher weitgehend unbekannten Fotografien auf ihren künstlerischen Wert hin zu befragen gewesen.[10]

Mit den Schwerpunkten der tänzerischen Ausbildung bei Gret Palucca in Dresden und der Mitwirkung an der Bauhausbühne stellt Kleinknecht Grosch als denjenigen Idealtypus des »Bauhausmädels« vor, als den die Tänzerin bereits 1930 von der Zeitschrift *Die Woche* porträtiert worden war.[11] Dass Kleinknecht es versäumt, den von ihr titelgebend verwendeten Zeitschriftenbeitrag korrekt zu datieren – der Beitrag erschien nicht am 4. April, sondern bereits am 4. Januar –,[12] zeugt stellvertretend vom allgemein unkritischen Umgang mit den wenigen, meist fehlerbehafteten Beiträgen zu Groschs Person.[13] Dies führt schliesslich zu einer Zementierung des nicht zufriedenstellenden Forschungsstandes.

Die falsche Datierung des erwähnten Zeitschriftenartikels wurde wahrscheinlich vom 2016 in Zusammenhang mit dem Projekt »100 jahre bauhaus« ins Netz gestellten Text zu Grosch übernommen.[14] Neben einem kurzen Abriss ihres Lebens finden sich dort auch einige wenige Hinweise zu weiterführender Literatur und Archivbeständen. Obwohl ausdrücklich auf wichtige Briefe im Stadtarchiv Zürich verwiesen wird, bleibt ein in diesem Zusammenhang signifikanter Aufsatz unerwähnt: Die Archivarin Halina Pichit hat sich in ihrem Beitrag zum Zweijahresbericht des Stadtarchivs Zürich der Jahre 2009–2010 intensiv mit der Person von Max Werner Lenz, der eine Zeit lang mit Grosch liiert war, auseinandergesetzt.[15] Pichit thematisiert anhand der Korrespondenz zwischen Grosch und Lenz insbesondere deren Liebesbeziehung sowie das Verhältnis zur Familie Klee. Auf diese Weise gibt sie einen Einblick in die subjektive Gefühlswelt der beschriebenen Personen.[16]

Groschs enge Verbundenheit mit der Familie Klee wurde hingegen bereits 1959 in den von Ludwig Grote herausgegebenen *Erinnerungen an Paul Klee* sowie in Felix Klees im darauffolgenden Jahr erschienenen Publikation *Paul Klee. Leben und Werk in Dokumenten* betont.[17] 70 Jahre nach dem für die Familie Klee besonders einschneidenden Jahr 1933 veröffentlichten Stefan Frey und Andreas Hüneke ferner eine detaillierte Chronologie der Geschehnisse ebendieses Zeitraumes.[18] Darin finden sich Hinweise auf den zeitlichen Ablauf von Karla Groschs und Franz Aichingers Emigration nach Palästina, von der auch Lily und Paul Klee betroffen waren. Der Eintrag zum 8. und 9. Mai enthält zudem erstmals detaillierte Informationen zu Groschs Ableben sowie Lily Klees emotionalen Reaktionen darauf.[19]

WEIMAR UND DRESDEN: FAMILIE, KINDHEIT UND AUSBILDUNG (1904–1928)

FAMILIÄRES UMFELD[20]

Das aufwendige Mausoleum der Familie Grosch befindet sich auf dem Historischen Friedhof in Weimar in unmittelbarer Nähe der Fürstengruft, in der Goethe und Schiller begraben liegen, sowie der russisch-orthodoxen Grabkapelle der Grossfürstin und Grossherzogin Maria Pawlowna Romanowa **(ABB 4)**.

Abb. 4
Grabstätte Grosch, Historischer Friedhof Weimar, 2012, Fotografin: Sigrun Därr
© Därr Landschaftsarchitekten (Halle/S.) / Stadt Weimar

Ihr Vater Rudolf Grosch (* 8.3.1837 in Weimar; † 8.1.1911 in Gries) hatte die in neogotischem Stil aus Carrara-Marmor gefertigte Grabstätte bei Giacomo Monti aus Mailand in Auftrag gegeben.[21] In welchem Jahr Monti

mit dem Bau betraut wurde und wie lange er für dessen Fertigstellung benötigte, ist nicht bekannt. Es erscheint jedoch wahrscheinlich, dass Rudolf Grosch das Monument unter dem Eindruck des Todes seiner ersten Frau, Emilie Karoline Grosch, genannt Lina (*12.12.1843 in Weimar; †29.1.1900 ebenda), errichten liess. So wurde letztere auch als Erste in goldenen Lettern auf der schwarzen Marmortafel im Innern des Grabmals verewigt **(ABB. 5)**.

Abb. 5
Grabstätte Grosch, Historischer Friedhof Weimar, 2012, Fotografin: Sigrun Därr
© Därr Landschaftsarchitekten (Halle/S.) / Stadt Weimar

Aus dem Totenschein von Lina Grosch geht hervor, dass die Eheschliessung der beiden am 26. März 1863 in der St.-Annen-Kirche in St. Petersburg stattgefunden hatte.[22] Rudolf Grosch war gelernter Mechaniker und besass in besagter Stadt eine Lampenfabrik. Von 1889 bis 1905 war er zudem als Weimarer Gemeinderatsmitglied und Stadtrat tätig, wobei ihm von 1897 bis 1901 die Gas- und Wasserwerke unterstanden.[23] Groschs Vater leitete diese Anstalten vorbildlich und brachte sie auf den neuesten Stand der Technik, was sich positiv auf die Stadtfinanzen auswirkte. Ferner versuchte er, mit dem Bau von Arbeiterhäusern der damals misslichen Wohnungssituation der Arbeiter entgegenzuwirken.[24]

Als seine Ehefrau im Jahre 1900 nach fast vierzig Jahren kinderloser Ehe verstarb, erlitt Rudolf Grosch einen Nervenzusammenbruch. Wie er in einem Schreiben an den Oberbürgermeister der Stadt Weimar berichtete, wurde er deshalb von seinem Arzt ermuntert, so schnell wie möglich wieder zu heiraten, damit er von einer Frau gepflegt und umsorgt würde.[25] Ein Jahr später ehelichte er die wesentlich jüngere Dora Hermine Schmidt (*30.11.1869 in Weimar; †21.9.1931 ebenda), welche ihm bereits im Dezember desselben Jahres eine Tochter gebar. Die nach seiner ersten Frau benannte Lina verstarb jedoch bereits im Alter von sieben Monaten. Ihr Name wird auf der Gedenktafel des Mausoleums an zweiter Stelle aufgeführt.

Unmittelbar danach wurde Dora Grosch erneut schwanger und brachte am 24. April 1903 ein weiteres Mädchen zur Welt. Knapp zwei Monate später wurde im Geburtsregister der Name Dora Anna Rosa Lina Paula nachgetragen.[26] Die ältere Schwester von Karla Grosch, die in ihrem Umfeld unter dem Spitznamen »Ju« bekannt war,[27] ist die einzige, welche in der Familiengrabstätte unerwähnt bleibt. Sie verstarb am 4. November 1993 in hohem Alter in Vöcklabruck, wo sie gemeinsam mit ihrem Ehemann Franz Aichinger (* 4.4.1909 in Vöcklabruck; † 5.7.1983 ebenda) seit über fünfzig Jahren gelebt hat. Für ihre Schwester hingegen hat Paula Grosch in den 1930er-Jahren eine zusätzliche Inschrift unterhalb des dunklen Marmorsteins anbringen lassen: »CARLA GROSCH / * 1. 6. 1904 IN WEIMAR / † 8. 5. 1933 IN TEL AVIV.«

Die zweite Tochter des Ehepaars Grosch wurde Maria Augusta Ilse Eva Karla genannt.[28] Obwohl beide Schwestern das Licht der Welt in Weimar erblickten, verlebten sie ihre ersten Jahre in Gries bei Bozen im Südtirol.[29] Ihr Vater hielt sich gesundheitshalber bereits seit 1901 im besagten italienischen Kurort auf.[30] Da jedoch nach wie vor familiäre Bande bestanden, brachen die Brücken zu Weimar nicht ab: Sowohl Dora Groschs Eltern Bruno und Anna Rosa Schmidt, als auch Rudolf Groschs Bruder Wilhelm lebten weiterhin in der damaligen sächsischen Hauptstadt.[31] Spätestens um 1909 müsste das Zentrum des familiären Lebens definitiv

wieder Weimar gewesen sein, da Paula Grosch in einem von ihr verfassten Lebenslauf schilderte, ab dem sechsten Lebensjahr ebenda zuerst eine Grundschule und danach bis zum Alter von 14 Jahren eine Frauenschule besucht zu haben.[32]

Am 8. Januar 1911, als die beiden Mädchen gerade einmal sechs und sieben Jahre alt waren, verstarb Rudolf Grosch schliesslich nach längerer Krankheit im Südtirol. In der Todesanzeige in der Weimarischen Landeszeitung schrieb seine junge Witwe: »Gestern nacht [sic] 3 Uhr verschied nach schwerem Leiden mein lieber Mann, unser herzensguter Vater, Bruder, Schwiegersohn und Schwager, der Stadtrat a. D. Rudolph Grosch.«[33] Auch die Gemeindebehörden würdigten dessen gemeinnütziges Wirken und liessen eine Anzeige sowie einen Nachruf abdrucken.[34] Nach seiner geliebten Frau Lina und dem allzu früh verstorbenen Kind wurde er als Dritter dem Familiengrab beigesetzt.

KULTURELLES UMFELD

Während der 1910er- und der ersten Hälfte der 1920er-Jahre lebten Mutter und Töchter gemeinsam in der Familienvilla an der Kaiserin Augustastrasse 35. Der vermögende Rudolf Grosch hatte das im Jahre 1875 erbaute Wohnhaus bereits 1888 von der Malerin und Schriftstellerin Rosa Petzel (1831–1912) erworben.[35] Der Hausherr nahm im Anschluss bauliche Veränderungen an den Fassaden vor und liess sich ein für die damaligen Verhältnisse luxuriöses »Wasserclosetsystem« einrichten.[36] Während die Familie Grosch das Erdgeschoss bewohnte, wurden das erste und zweite Obergeschoss sowie das gesamte Hinterhaus jeweils vermietet. Die Vorbesitzerin hatte im zweiten Stockwerk ausserdem ein Atelier eingerichtet, das spätestens ab 1910 wiederum langjährig von einer Malerin bewohnt wurde.[37] So kamen die beiden Mädchen vermutlich schon früh mit der bildenden Kunst in Kontakt.

In der Goethe- und Schiller-Stadt Weimar erstaunt dies ohnehin kaum: Die Grossherzogliche Kunstschule wurde bereits 1860 gegründet und erlangte im Verlauf des Jahrhunderts, mitunter aufgrund ihres liberalen Programms, ein beachtliches Renommee.[38] Ferner richtete der belgische Architekt Henry van de Velde 1908 mit seiner Grossherzoglich Sächsischen Kunstgewerbeschule in Weimar die »erste Zitadelle der Moderne« ein.[39] Letztere ging 1915 jedoch erzwungenermassen und ohne spürbare Nachwirkungen unter, während das 1919 mithilfe der vorhandenen Strukturen ins Leben gerufene, zu Beginn von Walter Gropius geleitete Bauhaus als Idee und Mythos bis heute weltweit anerkannt und rezipiert wird.[40]

Karla und Paula Grosch waren vierzehn und sechzehn Jahre alt, als das Staatliche Bauhaus Weimar seine Türen öffnete. Die ältere der beiden Schwestern erinnerte sich fast vierzig Jahre später folgendermassen an die damalige Zeit und ihren späteren Freund, den Künstler und Bauhaus-Meister Paul Klee:

»Paul Klee! Diesen Namen hörte ich zum erstenmal [sic], als ich mit anderem jungen Gemüse zusammen in Weimar um das Bauhaus herum aufwuchs. Das Bauhaus, diese große internationale Kunstschule, strömte den faszinierenden Duft aus, der uns Jungen erzählte von Freiheit, neuen geistigen Wegen, Schönheit, Frohsinn, Arbeit und Werten, die wir über alle Alltagsdinge hinweg für das ganze Leben behalten und schätzen sollten.«[41] **(ABB. 6)**

Abb. 6
Paul Klee in seinem Atelier, Bauhaus Weimar, 1924, Fotograf: Felix Klee [?], Zentrum Paul Klee, Bern, Schenkung Familie Klee © Klee-Nachlassverwaltung, Hinterkappelen

Mit zwanzig Jahren wollte Paula Grosch schliesslich selbst Bauhäuslerin werden und obwohl das Semester bereits am 22. Oktober begonnen hatte, reichte sie zusammen mit

dem folgenden verspäteten Gesuch vom 17. November 1923 ihre Bewerbungsunterlagen nach: »Ich wollte anfragen, ob ich wohl noch in den jetzigen Vorkursus aufgenommen werden könnte, da ich beabsichtige, die Weberei zu erlernen.«[42] Im beigelegten Lebenslauf schilderte sie, dass sie sich in den letzten Jahren bereits intensiv mit dem Kunsthandwerk und seinen Arbeitstechniken auseinandergesetzt habe, um sich auf die Kunstgewerbeschule vorzubereiten. Mutter und Vormund seien mit ihren künstlerischen Ambitionen jedoch nicht einverstanden gewesen, weshalb sie im Frühjahr 1923 nach zwei Jahren in der Landwirtschaft eine Lehre beim Goldschmiedemeister Georg Gossmann in Jena begonnen habe.[43] Bereits zwei Tage später erhielt Paula Grosch vom Verwaltungssekretär den positiven Bescheid: »Auf Beschluß der am Bauhause für die Aufnahme zuständigen Meister wurden Sie auf Grund der von Ihnen eingereichten Arbeiten probeweise für das Winter-Semester 1923/1924 aufgenommen.«[44] Unterzeichnet wurde ihr Gesuch von Meister Gropius, Meister Hartwig und – Meister Klee.

Die Freude, die unermesslich gross gewesen sein muss, war jedoch nur von kurzer Dauer: Bereits am 30. November meldete sie sich schriftlich wieder ab und teilte mit, dass es ihr »durch häusliche Umstände (Erkrankung und deshalb notwendiges Verreisen [ihrer] Mutter) unmöglich gemacht worden [sei], den jetzigen Kursus noch zu besuchen«.[45] Paula Groschs Traum war somit geplatzt. Sie wurde später stattdessen Schauspielerin.[46] Karla Grosch hingegen sollte ihren Weg ans Bauhaus über einen Umweg nach Dresden noch finden.

PALUCCA-SCHULE IN DRESDEN

Zu demjenigen Zeitpunkt, als sich ihre Schwester als Bauhaus-Schülerin bewarb, absolvierte Karla Grosch eine Lehre als Holzbildhauerin.[47] Über ihre schulische Vorbildung sind keine weiteren Informationen vorhanden; vermutlich hatte sie davor wie Paula Grosch Grund- und Frauenschule besucht. Im Alter von 21 Jahren trat sie schliesslich in die im selben Jahr neu gegründete Tanzschule der fast ebenso jungen Gret Palucca (1902–1993) in Dresden ein. Während Paluccas Person und ihre tänzerischen Leistungen bereits weitgehend erforscht sind,[48] wurde das pädagogische Element bisher vernachlässigt. Deshalb können an dieser Stelle keine detaillierten Aussagen über die von Grosch genossene Ausbildung, sondern lediglich über die von ihrer Lehrerin vermittelten Ideen gemacht werden.[49]

Palucca war damals der neu aufgehende Stern am Tanzhimmel der 1920er-Jahre und sollte sich noch während des gesamten 20. Jahrhunderts gegenüber den in vier politischen Systemen vorherrschenden ästhetischen Normen behaupten.[50] Als Meisterschülerin von Mary Wigman, welche dem expressionistischen Ausdruckstanz zum Durchbruch verholfen hatte, startete sie 1924 solide in ihre Solokarriere und konkurrenzierte im Jahr darauf bereits die 1920 gegründete und sich ebenfalls in Dresden befindliche Tanzschule ihrer Lehrerin. Die Tanzhistorikerin Katja Erdmann-Rajski kommentiert den Umstand, dass die 23-jährige Tänzerin bereits ihre eigene Institution leitete, in ihrer Dissertation folgendermassen:

»Palucca ist wie zum Tanz auch zum Unterrichten geboren. Beides braucht sie zum Leben wie ›täglich Brot‹ und das eine bedingt das andere. So wie sie die von ihr auf der Bühne gezeigten Tänze in Unterrichtsthemen verwandelt, so erhält sie aus der Arbeit mit ihren Schülern Anregungen für ihre Tänze. Nicht zuletzt steigert die Schule natürlich auch ihren Bekanntheitsgrad und etabliert ihre Richtung.«[51]

Neben dem ihr hier attestierten angeborenen Talent und der überspitzten Darstellung von Tanz und Unterricht als Lebensessenzen spricht Erdmann-Rajski zuletzt die Schule als Erfolgsinstrument an. Diese wurde jedoch erst durch Paluccas Ehemann Fritz Bienert ermöglicht: Der Sohn der vermögenden Kunstsammlerin Ida Bienert unterstützte seine Frau nicht nur in finanzieller Hinsicht, sondern auch in Management und Marketing und vermittelte ihr nicht zuletzt

wichtige Kontakte.[52] Folglich positionierte sich Palucca aktiv und strategisch in unmittelbarer Nähe zu den ihr persönlich bekannten bildenden Künstlern und wurde deshalb, wie der Kunsthistoriker und Zeitgenosse Ludwig Grote bemerkte, zu einem eigenständigen Glied der Dessauer Gemeinschaft:[53]

»Zum Bauhaus gehörte auch die Palucca, die den modernen Tanz aus seiner expressionistischen Phase in den Bereich des Geistes und der Abstraktion führte, so daß er schwerelos und immateriell wurde.«[54]

Grote implizierte mit dieser Aussage einerseits die Auflösung der Dichotomie zwischen Körper und Geist und verwies diesbezüglich gleichzeitig auf die enge Beziehung zwischen Paluccas auf eine geometrische Körper-, Zeit- und Raumerfahrung ausgerichtetem Tanz sowie Kandinskys geistig-abstrakter Formensprache. Diese gegenseitige Inspiration manifestierte sich im von Fritz Bienert angeregten und 1926 im *Kunstblatt* veröffentlichten Aufsatz Kandinskys mit dem Titel *Tanzkurven: Zu den Tänzen Paluccas*, für welchen der Künstler vier tänzerische Posen Paluccas in reduzierte Liniengebilde übersetzt hatte.[55]

Als Palucca am 18. März 1925 im Nationaltheater in Weimar debütierte, verkehrte sie gleichermassen mit den Bauhaus-Meistern wie mit deren Schülern und es ist wahrscheinlich, dass sich neben Klee, Kandinsky und Moholy-Nagy auch Karla Grosch im Publikum befand. Dieser besondere Auftritt sowie Paluccas Präsenz in populären Frauenmagazinen, welche diese als den Idealtypus der jungen modernen, emanzipierten und erfolgreichen Frau porträtierten,[56] dürften die ebenfalls nach Selbstständigkeit strebende Grosch unter anderem dazu veranlasst haben, am 1. Dezember 1925 Paluccas Tanzschule beizutreten. Aus der ihr in diesem Zusammenhang ausgestellten Arbeitsbestätigung geht hervor, dass Grosch bis am 1. Februar 1928 an der Schule tätig war: Die ersten zwei Jahre wurde sie von Palucca persönlich unterrichtet und 1926 war sie zudem Mitglied der schulischen Tanzgruppe, an deren Einstudierungen, Proben und Aufführungen sie mitwirkte **(ABB. 7)**.[57]

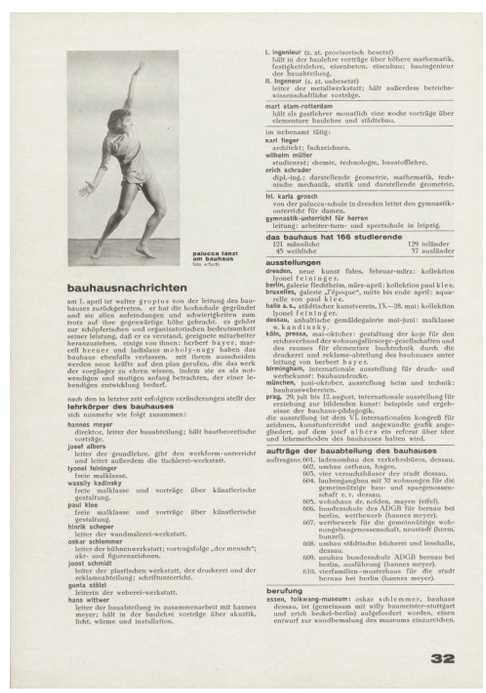
Abb. 7
Ballettschule [Titel von Felix Klee], Burgkühnauerallee 6, Dessau, 1927, Fotograf: Felix Klee, v.l.n.r.: Paul und Lily Klee, Gret Palucca, Herbert Trantow, Karla Grosch, Zentrum Paul Klee, Bern, Schenkung Familie Klee © Klee-Nachlassverwaltung, Hinterkappelen

Mit Groschs Einstellung als Gymnastiklehrerin am Bauhaus Dessau wurde Paluccas Zugehörigkeit zu letzterem schliesslich auch in personeller Hinsicht verwirklicht.

DESSAU: BAUHAUS (1928–1932)

GROSCHS GYMNASTIKUNTERRICHT GEGEN DIE »KOLLEKTIV-NEUROSEN DES BAUHAUSES«

In der zweiten im Jahre 1928 erschienenen Bauhaus-Zeitung wurde die neue Zusammensetzung des Lehrkörpers bekannt gegeben **(ABB. 8)**.



palucca tanzt am bauhaus
foto: ehrlich

bauhausnachrichten

am 1. april ist walter gropius von der leitung des bauhauses zurückgetreten. er hat die hochschule gegründet und sie allen anfeindungen und schwierigkeiten zum trotz auf ihre gegenwärtige höhe gebracht. es gehört zur schöpferischen und organisatorischen bedeutsamkeit seiner leistung, daß er es verstand, geeignete mitarbeiter heranzuziehen. einige von ihnen: herbert bayer, marcell breuer und laszlaus moholy-nagy haben das bauhaus ebenfalls verlassen. mit ihrem ausscheiden werden neue kräfte auf den plan gerufen, die das werk der vorgänger zu ehren wissen, indem sie es als notwendigen und mutigen anfang betrachten, der einer lebendigen entwicklung bedarf.

nach den in letzter zeit erfolgten veränderungen stellt der
lehrkörper des bauhauses
sich nunmehr wie folgt zusammen:

hannes meyer
direktor, leiter der bauabteilung; hält bautheoretische vorträge.
josef albers
leiter der grundlehre, gibt den werkform-unterricht und leitet außerdem die fischlerei-werkstatt.
lyonel feininger
freie malklasse.
wassily kadinsky
freie malklasse und vorträge über künstlerische gestaltung.
paul klee
freie malklasse und vorträge über künstlerische gestaltung.
hinrik scheper
leiter der wandmalerei-werkstatt.
oskar schlemmer
leiter der bühnenwerkstatt; vortragsfolge „der mensch"; akt- und figurenzeichnen.
joost schmidt
leiter der plastischen werkstatt, der druckerei und der reklameabteilung; schriftunterricht.
gunta stölzl
leiterin der weberei-werkstatt.
hans wittwer
leiter der bauabteilung in zusammenarbeit mit hannes meyer; hält in der baulehre vorträge über akustik, licht, wärme und installation.

i. ingenieur (z. zt. provisorisch besetzt)
hält in der baulehre vorträge über höhere mathematik, festigkeitslehre, eisenbeton, eisenbau; bauingenieur der bauabteilung.
ii. ingenieur (z. zt. unbesetzt)
leiter der metallwerkstatt; hält außerdem betriebswissenschaftliche vorträge.

mart stam-rotterdam
hält als gastlehrer monatlich eine woche vorträge über elementare baulehre und städtebau.

im nebenamt tätig:
karl fieger
architekt; fachzeichnen.
wilhelm müller
studienrat; chemie, technologie, baustofflehre.
erich schrader
dipl.-ing.; darstellende geometrie, mathematik, technische mechanik, statik und darstellende geometrie.
frl. karla grosch
von der palucca-schule in dresden leitet den gymnastikunterricht für damen.
gymnastik-unterricht für herren
leitung: arbeiter-turn- und sportschule in leipzig.

das bauhaus hat 166 studierende
171 männliche 129 inländer
45 weibliche 37 ausländer

ausstellungen
dresden, neue kunst fides, februar-märz: kollektion lyonel feininger.
berlin, galerie flechtheim, märz-april: kollektion paul klee.
brüssel, galerie „l'époque", mitte bis ende april: aquarelle von paul klee.
halle a.s., städtischer kunstverein, 13.–28. mai: kollektion lyonel feininger.
dessau, anhaltische gemäldegalerie mai-juni: malklasse w. kandinsky.
köln, pressa, mai-oktober: gestaltung der koje für den reichsverband der wohnungsfürsorge-gesellschaften und des raumes für elementare buchtechnik durch die druckerei und reklame-abteilung des bauhauses unter leitung von herbert bayer.
birmingham, internationale ausstellung für druck- und werbekunst: bauhausdrucke.
münchen, juni-oktober, ausstellung heim und technik: bauhauswebereien.
prag, 29. juli bis 12. august, internationale ausstellung für erziehung zur bildenden kunst: beispiele und ergebnisse der bauhaus-pädagogik.
die ausstellung ist dem VI. internationalen kongreß für zeichnen, kunstunterricht und angewandte grafik angegliedert, auf dem josef albers ein referat über idee und lehrmethoden des bauhauses halten wird.

aufträge der bauabteilung des bauhauses
auftragsnr. 601. ladenumbau des verkehrsbüros, dessau.
602. umbau osthaus, hagen.
603. vier versuchshäuser der stadt dessau.
604. laubengangbau mit 32 wohnungen für die gemeinnützige bau- und spargenossenschaft e. v. dessau.
605. wohnhaus dr. rolden, mayen (eifel).
606. bundesschule des ADGB für bernau bei berlin, wettbewerb (hannes meyer).
607. wettbewerb für die gemeinnützige wohnungsbaugenossenschaft, neustadt (bern. bunzel).
608. umbau städtische bücherei und lesehalle, dessau.
609. neubau bundesschule ADGB bernau bei berlin, ausführung (hannes meyer).
610. vierfamilien-musterhaus für die stadt bernau bei berlin (hannes meyer).

berufung
essen, folkwang-museum: oskar schlemmer, bauhaus dessau, ist (gemeinsam mit willy baumeister-stuttgart und erich heckel-berlin) aufgefordert worden, einen entwurf zur wandbemalung des museums einzureichen.

32

Abb. 8
Bauhausnachrichten im zweiten Heft 1928 der ***bauhaus. zeitschrift für gestaltung***

An letzter Stelle der Aufzählung hiess es: »frl. karla grosch von der palucca-schule in dresden leitet den gymnastik-unterricht für

damen«, während der Gymnastikunterricht für Herren von der Arbeiter-Turn- und Sportschule in Leipzig durchgeführt wurde.[58] Ergänzt wurden die Bauhausnachrichten, die neben der erwähnten Auflistung der Lehrkräfte auch Informationen zu Studierenden, aktuellen Ausstellungen, Aufträgen, Veröffentlichungen und Veranstaltungen beinhalteten, durch eine von Hugo Erfurth aufgenommene Fotografie von Gret Palucca. Die Abbildung verwies zunächst auf zwei auf der folgenden Seite angekündigte Ereignisse: So fand am 5. Mai ein Tanzabend mit Palucca statt und am darauffolgenden Tag führte dieselbe den Studierenden auf der Bauhausbühne technische Übungen und Improvisationen vor.[59] Andererseits betonte und legitimierte das unmittelbar mit Groschs Namen in Verbindung stehende Bild das neu eingegangene Arbeitsverhältnis mit der Palucca-Schülerin.

Initiiert wurde dieses vom Schweizer Architekten Hannes Meyer, der im Jahr zuvor die Leitung der neu gegründeten Bauabteilung übernommen hatte und am 1. April 1928 von Walter Gropius zum neuen Bauhaus-Direktor ernannt worden war. Im Folgenden reformierte und restrukturierte Meyer die Lehre im Sinne einer kollektiven Gestaltung, die sich zwischen Kunst und Wissenschaft entfalten sollte. Neuen technischen, natur- und geisteswissenschaftlichen Fächern stellte er zudem die körperliche Betätigung gegenüber:

»Den sprichwörtlichen Kollektiv-Neurosen des Bauhauses, Furcht einer einseitig-geistigen Betätigung, begegnete ich durch die Einführung des Sportunterrichtes. Eine Hochschule ohne Leibesübungen erschien mir ein Unding.«[60]

Die hier von Meyer vertretene Ansicht entsprach der damals in der Weimarer Republik vorherrschenden Lebensreform- und Körperkultbewegung, die den modernen Menschen als aktives, körperbewusstes und selbstbestimmtes Glied einer ganzheitlichen Gemeinschaft beschrieb.[61] Rückblickend war die verstärkte Betonung des Sportes im Übrigen auch phasentypisch und unterstrich den durchlaufenen Wandel von esoterischen Mazdaznan-Übungen in Weimar hin zum Sport als integralem Bestandteil des Dessauer Alltags.[62]

Architektonisch wurde das sportliche Element bereits 1926 im von Walter Gropius neu entworfenen Bauhausgebäude in Dessau verankert, indem er einen Gymnastikraum im Keller und einen Sportplatz im Freien einplante. Das Flachdach des Hauses sah Gropius als zusätzlich nutzbare Fläche an, die sich aufgrund ihrer stabilen Konstruktion auch für das körperliche Training eignete und rege dafür genutzt wurde.[63] So zeigt eine 1930 von Theodore Lux Feininger aufgenommene Fotografie die Damen-Gymnastikklasse bei Freiluftübungen auf dem steinernen Boden des Daches **(ABB. 9)**:

Abb. 9
Sportunterricht am Bauhaus: Gymnastik der Frauen auf dem Dach des Bauhauses, Dessau, 1930, Fotograf: T. Lux Feininger, Bauhaus-Archiv, Berlin
© Nachlass T. Lux Feininger

Die Schülerinnen führen jeweils zu zweit unterschiedliche Bewegungsabläufe aus, während Grosch im Vordergrund als Rückenfigur präsent ist und erstere vermutlich instruiert. Zwei junge Damen formen dabei mit ihren Körpern ein spitzwinkliges Dreieck, das durch dessen Wiederholung in Groschs ausfallendem Schritt und durch Feiningers Perspektivwahl zusätzlich betont wird.[64]

Der Sohn des Bauhaus-Meisters Lyonel Feininger begann 1925 als einer von wenigen, das alltägliche Leben am Bauhaus kreativ zu dokumentieren und experimentierte dabei mit überraschenden Blickwinkeln, extremer Nahsicht und Ausschnitthaftigkeit sowie Negativabzügen und Fotogrammen.[65] Feiningers Aufnahmen des Sportunterrichts, die teilweise ikonischen Charakter erlangt haben,[66] sind besonders wichtige Zeugnisse, um den von Grosch er-

teilten Unterricht nachvollziehen zu können.[67] Ebenfalls aufschlussreich ist Groschs Visitenkarte:[68] Dienstags und freitags bot sie ausserhalb des Bauhauses jeweils von acht bis neun Uhr Gymnastikkurse für maximal zwölf Personen an, die im Empfangszimmer des Kaffees »Altes Theater« in der ersten Etage stattfanden. Die Angaben zu Zeit, Terminen und Honorar – bei zwei Wochenstunden monatlich zwölf Reichsmark, acht im Monat bei einer Wochenstunde und vier Reichsmark pro Solostunde – wurden durch eine kurze Beschreibung ergänzt:

»Der Unterricht soll ein Ausgleich zu der körperlich einseitigen Berufsarbeit sein. Es wird besonderer Wert auf die gesundheitlich gymnastische Durcharbeitung des Körpers gelegt, um die Funktionen des Körpers bewußt zu machen, und durch die Befreiung des Körpergefühls das nötige Gleichgewicht der seelischen und körperlichen Kräfte herzustellen. Die Kurse sind nicht in Anfänger und Fortgeschrittene eingeteilt, sondern die Arbeitsweise erstreckt sich als elementare Gymnastik über alle Teilnehmer gleichmäßig.«[69]

In ihrer Tätigkeit als Lehrerin zielte Grosch demnach vor allem auf die körperlich anregende Erholung ab, die sich wiederum positiv auf den Geist auswirken sollte. Dies entsprach ganz der Vorstellung des Sportunterrichtes, die Hannes Meyer retrospektiv formuliert hatte. Des Weiteren waren körperliche Übungen für Grosch auch ein Mittel, um mithilfe ihrer in grossen Mengen vorhandenen Energie die Leistungsfähigkeit ihres Körpers auszutesten. So schrieb sie ihrem Freund Max Werner Lenz:

»Und die Freude am Körper ist mir durch meine Arbeit geblieben. Ich habe eine kindliche Freude wenn ich fühle, wie ich meinen Körper in der Gewalt habe, wie ich Forderungen an ihn stellen kann, wie er nachgibt, funktioniert, und ich kann mich ganz in seinen Leistungsmöglichkeiten verlieren. Ein großer teil [sic] meines Kraftüberschusses löst sich darin aus.«[70]

»TÄNZERMENSCH« AUF DER BAUHAUSBÜHNE

Aufgrund ihrer Experimentierfreudigkeit sowie der von ihr genossenen Ausbildung an der Palucca-Schule war Grosch dazu prädestiniert, an den bewegungstechnisch anspruchsvollen Choreografien der Bauhausbühne mitzuwirken.[71] Die bereits 1921 gegründete Bühnenwerkstatt wurde bis 1923 zunächst von Lothar Schreyer geleitet, danach unterstand sie bis zu ihrer Schliessung im Jahre 1929 Oskar Schlemmer. Als dieser im Sommer desselben Jahres dem Ruf an die Kunstgewerbeschule Breslau folgte, wurde ihm eine gesamte Ausgabe der Bauhaus-Zeitschrift gewidmet, zu der er selbst einen Aufsatz mit dem Titel *Die Bühne* beitrug.[72] Die sich in ihrer Formatierung vom restlichen Text abhebende Kernaussage lautete dabei:

»in alle diese gesetze unsichtbar verwoben ist der tänzermensch. er folgt sowohl dem gesetz des körpers als dem gesetz des raumes; er folgt sowohl dem gefühl seiner selbst wie dem gefühl vom raum.«[73]

Veranschaulicht wurde dieser zwischen den Gesetzmässigkeiten von organischem Körper und abstraktem Raum stehende Tänzermensch durch zwei von Robert Binnemann aufgenommenen Fotografien, die

Abb. 10
Metalltanz (Karla Grosch), Bauhausbühne Dessau, 1929, Fotograf: Robert Binnemann, Bauhaus-Archiv, Berlin

Abb. 11
Glastanz (Karla Grosch), Bauhausbühne Dessau, 1929, Fotograf: Robert Binnemann, Bauhaus-Archiv, Berlin

Grosch als Tänzerin zeigen **(ABB. 10, 11)**. Es handelt sich dabei um gestellte Aufnahmen des von Schlemmer inszenierten Metall- und des Glastanzes, die zur Serie der sogenannten Materialtänze gehörten. In diesen spielten vor allem Kostüme und Requisiten eine grosse Rolle: So blieben Groschs Bewegungen und Aktionen im Tanz in Glas aufgrund ihrer zerbrechlichen Ausstattung auf »ein mannequinhaftes ›Zeigen‹ des Kostüms« beschränkt, während die Choreografie des Metalltanzes die »Lichtreflexe und Spiegelungen auf metallischen Wänden als ›mitwirkende‹ Faktoren« miteinbezog.[74]
In Binnemanns Fotografie des metallischen Tänzermenschen wird dies besonders deutlich:[75] Der direkte Lichteinfall und der damit erzeugte Schattenwurf verstärken die eingenommene kraftvolle Positur, während die gewellten und gefalteten Bleche Bewegung und Licht verzerrt spiegeln. In Kombination mit den durch metallene Kugeln eingefassten Händen, dem glänzenden Ganzkörperanzug sowie der androgynen Darstellungsweise Groschs entstand eine futuristisch anmutende Komposition, die seit ihrer Veröffentlichung in der Bauhaus-Zeitschrift unzählige Male reproduziert worden ist.[76]

Die Uraufführung der beiden Tänze erfolgte am 3. März 1929 als Gastspiel auf der Berliner Volksbühne.[77] Im Anschluss gastierte die Bauhausbühne mit ihrem Tanz, Pantomime und einen Sketch umfassenden Programm im Stadttheater Breslau (24. März), im Frankfurter Schauspielhaus (20. April), im Württembergischen Landestheater Stuttgart (24. April) sowie im Basler Stadttheater (28. April).[78] Grosch wirkte an allen Aufführungen in verschiedenen Programmpunkten mit, so beispielsweise auch in den Reifentänzen, im Maskenchor und im Sketch »Drei gegen Eine«. Letzterer wurde bereits 1928 von der sogenannten »Jungen Gruppe« der Bauhausbühne erarbeitet, die in Abgrenzung zu den auf die Form ausgerichteten Bühnenexperimenten Schlemmers als Kollektiv politisch motivierte Stücke entwickelte.[79] Aufgeführt wurde der Sketch gemeinsam mit Georg Hartmann, Werner Siedhoff und Albert Mentzel; ob die vier Darstellenden auch die Urheber des Werkes waren, geht aus der Literatur nicht hervor.

Hinsichtlich der von Inga Kleinknecht gestellten Frage, in welchem Masse Grosch allgemein an inhaltlichen und konzeptuellen Entscheidungen der Bauhausbühne mitgewirkt hatte,[80] ist das ihr am 5. Oktober 1932 von Mies van der Rohe ausgestellte Arbeitszeugnis aufschlussreich:

»Fräulein Grosch leistete in der unter Leitung von Herrn Professor Oscar Schlemmer stehenden Bühnenabteilung wertvolle Mitarbeit. Sie studierte Tänze und Bewegungs-Studien ein und konnte dank ihrer eigenen künstlerischen und tänzerischen Fähigkeiten bei verschiedenen Einzel- und Gruppenaufführungen selbstständige Aufgaben durchführen.«[81]

Neben der ihr hier attestierten künstlerischen Freiheit beschrieb Van der Rohe Grosch als gewissenhafte, frische und natürliche Persönlichkeit, die sich als angenehme Mitarbeiterin in Bezug auf das Bauhaus betreffende Fragen und Aufgaben aktiv einbrachte und deren systematisch gründlich aufgebauter Unterricht bei den Studierenden grossen Anklang fand.[82] So dürfte

Karla Groschs Engagement am Bauhaus schliesslich in vielerlei Hinsicht eine Bereicherung gewesen sein.

»SEINER FREUNDIN VERSCHRIEBEN« – KARLA GROSCH UND FELIX KLEE

Grosch lernte die Familie Klee wohl Ende des Jahres 1921 oder im Verlaufe des Jahres 1922 in Weimar kennen:[83] Nachdem Paul Klee seine Lehrtätigkeit am Bauhaus bereits im Mai 1921 begonnen hatte, übersiedelten im Oktober auch Ehefrau und Sohn in die traditionsreiche Kleinstadt in Thüringen. Der fast vierzehnjährige Felix Klee trat zur selben Zeit als jüngster Schüler in das Bauhaus ein, wo er zunächst den Vorkurs von Johannes Itten besuchte und danach das Tischlerhandwerk erlernte.

Da die Bauhäusler in Weimar wohlbekannt waren, erscheint es plausibel, dass Karla und Paula Grosch schon bald mit dem etwas jüngeren Felix Klee zusammentrafen.[84] Paula Grosch erinnerte sich Jahrzehnte später vor allem an dessen Streiche, die sogar diejenigen des Schalks Till Eulenspiegel übertroffen haben sollen, sowie die berühmten Kasperltheater »mit der echt thüringer-weimaraner Klatschweiberszene oder mit den selbstgeschnitzten unheimlichen Gespenstererscheinungen auf tiefblauer Samtkulisse«.[85] Diese kleinen, improvisierten Stücke führte Felix Klee nicht nur in der Familienwohnung am Horn 35 auf, sondern auch an den regelmässig in der Weimarer Gaststätte »Im Ilmschlößchen« stattfindenden Bauhaus-Tanzabenden.[86] Vielleicht lernten die beiden Schwestern Paul Klees Sohn auch an solch einem Anlass kennen.

Karla Grosch wurde – wie dessen Mutter bemerkte – über die Jahre hinweg zu Felix Klees engster Freundin,[87] mit der er auch während ihrer Zeit in Dresden in Kontakt stand. Eine Fotografie aus dem Jahre 1926 zeigt die beiden Händchen haltend als junges Pärchen in Dessau **(ABB. 12)**.

Abb. 12
Felix Klee und Karla Grosch auf dem Hausdach, Burgkühnauerallee 7, Dessau, Herbst 1926, Fotograf: unbekannt, Zentrum Paul Klee, Bern, Schenkung Familie Klee © Zentrum Paul Klee, Bern, Bildarchiv

Nachdem sie im Sommer desselben Jahres bereits zusammen nach Korsika gefahren waren,[88] verbrachten sie 1927 mit Paul Klee gemeinsame Tage in Porquerolles, einer kleinen, französischen Mittelmeerinsel in der Nähe von Toulon **(ABB. 13)**.[89]

Lily Klee fuhr nicht mit, da sie zur selben Zeit für einen Kuraufenthalt in Oberstdorf im Allgäu weilte. In einem Brief an seine Frau bemerkte Klee, dass sich Felix »nicht nur seinem Vater, sondern auch seiner Freundin verschrieben« hätte: »Er ist aber ganz Aufmerksamkeit [sic] zu mir und würde mich nie allein lassen, wenn ich es nicht wünschte. Den halben Tag sind wir mindestens zusammen.«[90] Felix Klee beschrieb diese Zeit sehr idyllisch als von schönen Erlebnissen erfüllt:

»[...] teils wanderten wir durch Pinienwälder und Ginsterbüsche, beobachteten die Zikaden und Eidechsen, die wir dem Geräusch nach zunächst für Schlangen hielten, [...] und bestaunten von dem höchsten Punkt der Insel die Rundsicht auf Land und Meer, pflückten heimlich reife, von der Sonne durchwärmte Feigen und badeten sehr oft und ausgiebig.«[91] **(ABB. 14)**

Abb. 13
Karla Grosch und Paul Klee auf der Insel Porquerolles, 1927, Fotograf: Felix Klee, Zentrum Paul Klee, Bern, Schenkung Familie Klee © Klee-Nachlassverwaltung, Hinterkappelen

Abb. 14
Felix Klee und Karla Grosch, Porquerolles, 1927, Fotograf: Paul Klee [?], Zentrum Paul Klee, Bern, Schenkung Familie Klee
© Zentrum Paul Klee, Bern, Bildarchiv

Während Grosch nach den gemeinsamen Ferienwochen zur Palucca-Schule in Dresden zurückkehrte, fuhr Felix Klee zum elterlichen Wohnsitz nach Dessau, wo er am Friedrich-Theater von 1926 bis 1928 unter dem Intendanten Georg Hartmann als Regieassistent tätig war. Zwischen Februar und Mai 1928 dürfte auch Grosch ihren Wohnsitz nach Dessau verlegt haben, da im Sommersemester ihr Engagement am Bauhaus begann. Die Sommerferien dieses Jahres verbrachten die beiden erneut gemeinsam im Süden: Am 20. Juli reisten sie über Paris durch Zentralfrankreich bis an die französische Mittelmeerküste hinunter, wo sie in der Nacht vom 23. auf den 24. Juli von Marseille aus mit dem Schiff nach Ajaccio gelangten. Nachdem sie auf der Insel Korsika verschiedene kleinere Städte besucht hatten, verweilten sie ab dem 2. August mehrere Tage in der Hafenstadt L'Île-Rousse.92 Seinen Eltern berichtete Felix Klee: »Hier baden wir von früh bis nacht und führen auch ein richtiges Faullenzerleben. Direkt vom Zimmer ins Meer nur 2 meter entfernt [sic].«[93] Am Ende ihrer Reise erreichten sie die Côte d'Azur und besichtigten Nizza sowie Monaco. Am 17. August trat Felix Klee schliesslich allein den Heimweg an: Drei Tage später sollte seine neue Anstellung als Regieassistent am Landestheater Coburg beginnen. Grosch hingegen kehrte vor ihrer Rückreise nochmals nach Porquerolles zurück.[94]

»NICHT GERADE EIN SEHR HERZLICHES VERHÄLTNIS«

Spätestens als sie im September 1928 wieder in Dessau war, bezog Grosch ein Zimmer im Meisterhaus der Klees.[95] Dort wohnte sie wohl bis zum Anfang des nächsten Jahres und mietete sich im Anschluss in der nur zehn Gehminuten entfernten Esikostrasse 16 eine Wohnung.[96] Während sich ihre Beziehung zu Lily und Paul Klee in den nächsten Jahren intensivieren sollte, wurde das Verhältnis zu deren Sohn jedoch immer schwieriger und die junge Beziehung ging letztlich auseinander. Nachdem Grosch 1928 über die Festtage noch zu Felix Klee gefahren war[97] und ihn im darauffolgenden März über den unerwarteten Typhustod seiner Theaterkollegin Hildegard Ritzau hinweggetröstet hatte,[98] verweigerte sie sich im Sommer 1929 dessen Bitten, gemeinsam mit den Eltern nach Südfrankreich zu fahren.[99] Im September erfolgte dann der vorläufig endgültige Bruch. Felix Klee informierte seine Mutter:

»meine beziehungen zu karla sind momentan in einem äusserst passivem stadium [sic], sie hat sich wirklich manche anhänglichkeit verscherzt, und sie soll nun sehen wie sie ohne mich ein neues leben leben wird. [...], ich schreibe dir das in erster linie deshalb, damit du in klarem [sic] bist, wenn du nach dessau kommst, und du siehst dass zwischen uns nicht gerade ein sehr herzliches verhältnis ist und das auch verstehst, denn ich will die vielen grossen und kleinen schmerzen, die ich dort erlebte, nicht allzu oft mehr wiederholt wissen. [...], es ist nicht so leicht, nun karla so bemuttert bei euch zu wissen, wo ich momentan gar keine beziehungen mehr zu ihr habe.«[100]

Lily Klee reagierte in ihrem Antwortbrief gelassen auf die deutlichen Worte ihres Sohnes: Diese würden sie nicht weiter erstaunen und sie stellten für sie auch keinen Anlass dar, mit Grosch zu brechen, da das Verhältnis zu ihr ein ganz anderes sei und Paul Klee und sie immer gut mit ihr gestanden hätten.[101] Und obwohl sie zuerst betonte, dass sie sich ganz aus dieser Sache heraushalten würde, verteidigte sie Grosch:

»Im Übrigen, habe ich ja selbst im vergangenen Herbst an ihr beobachtet, daß sie sehr viel durchgemacht hat, als Deine Beziehungen mit R[itzau] in Coburg anfingen u. Deine Briefe an sie [...] immer weniger u. einsilbiger wurden. Das habe ich selbst beobachtet, obwol [sic] sie nie etwas sagte. da sie damals bei uns wohnte.«[102]

Die Wogen zwischen Karla Grosch und Felix Klee glätteten sich zwar wieder, aber die einander gegenseitig zugefügten Gefühlsverletzungen gerieten nicht in Vergessenheit und ihr Verhältnis wurde nie mehr so vertraut wie zuvor **(ABB. 15)**.

Abb. 15
Efrossina Greschowa, Felix Klee und Karla Grosch, Stresemannallee 7, Dessau, 1930, Fotograf: unbekannt, Zentrum Paul Klee, Bern, Schenkung Familie Klee
© Zentrum Paul Klee, Bern, Bildarchiv

HAUSTOCHTER VON LILY UND PAUL KLEE

Im Gegensatz dazu entwickelte sich zwischen Karla Grosch und Felix Klees Eltern eine enge Freundschaft, wobei ihre Beziehung zunächst wohl in erster Linie geschäftlich war: Grosch wurde bei den Klees, vermutlich in Zusammenhang mit ihrem Einzug ins Meisterhaus, als Haustochter angestellt. Die Aufgaben, die sie in dieser Position übernahm, waren vielfältig und vor allem zwischenmenschlicher Natur. So leistete sie Lily oder Paul Klee zum Beispiel viele Male Gesellschaft, wenn diese eine Zeit lang vom Ehepartner getrennt waren,[103] passte bei gemeinsamem Verreisen der beiden auf das leerstehende Meisterhaus auf[104] oder erledigte spezielle Besorgungen für sie.[105] Aus den familieninternen Briefwechseln geht des Weiteren hervor, dass Grosch eine wichtige Vermittlerposition einnahm: Da sie mit allen Familienmitgliedern gleichermassen in Kontakt stand, wurde sie aktiv in den Informationsfluss miteingebunden und nicht selten wurden Nachrichten gar durch sie übermittelt.[106] Schliesslich brachte die vor Energie sprühende, charismatische Grosch nach dem Auszug des einzigen Sohnes auch neuen Elan ins Hause Klee: »Daß Karla viel bei uns ist, ist auch für uns eine große Freude. Wir haben sie sehr gern. Sie ist so frisch u. lebendig.«[107]

Besonders wertvoll dürfte Groschs Unterstützung im Jahre 1930 gewesen sein, als Lily Klee aufgrund »vollständige[r] Nervenerschöpfung« insgesamt fast sechs Monate im Sanatorium Sonnmatt bei Luzern verbrachte.[108] Grosch betreute die physisch und psychisch schwer angeschlagene Lily Klee Ende März auf ihrer Reise in die Schweiz und half ihr bei der Ankunft, sich in ihrem vorübergehenden Zuhause einzurichten und wohl zu fühlen.[109] In Dessau wiederum verbrachte sie viele Stunden mit dem nun etwas einsamen »Herrle« des Hauses: »Zu den Mahlzeiten erscheint Karla, und wir murmeln zusammen dumme Sätze und dann auch wieder gescheitere Heiten. Je nach der Fülle des Magens.«[110] **(ABB. 16)**

ZWEI NEUE FAMILIENMITGLIEDER

Am Ende dieses Ausnahmejahres legte sich Grosch den schneeweissen Angorakater Bimbo zu,[111] der das Herz von Lily und ins-

Abb. 16
Karla Grosch und Paul Klee, Stresemannallee, Dessau, zwischen 6. und 19.4.1933, Fotograf: Franz (Boby) Aichinger, Zentrum Paul Klee, Bern, Schenkung Familie Klee
© Zentrum Paul Klee, Bern, Bildarchiv

Abb. 17
Katze Bimbo auf der Terrasse von Klees Meisterhaus, Dessau, 1931, Fotografin: Lily Klee, Zentrum Paul Klee, Bern, Schenkung Familie Klee
© Zentrum Paul Klee, Bern, Bildarchiv

besondere von Paul Klee im Sturm eroberte und fortan im Mittelpunkt der Gespräche stand.[112] **(ABB. 17)** Zu ihren sonntäglichen Besuchen bei den Klees brachte sie Bimbo oft mit und wenn sie verreiste, nahm das Ehepaar den liebgewonnenen Kater für einige Tage zu sich in Pension.[113] Ihrem Freund Max Werner Lenz berichtete Grosch im Januar 1932, als Bimbo bereits seit einem Jahr bei ihr war:

»zu Bimbo! bitte sehr, er ist noch schlank und rank! dafür sorgt Herrle durch temperamentvolle Bewegungsspiele. Jägerspiel: piff-paff, puff! hinter Türen und Ecken lauert man und erschreckt sich. oder Katzenfänger. der geht im ganzen Haus Trepp auf und ab und sucht Katzen. schließlich hat er Bimbo, da sagt er: jetzt hab ich den Schönsten, jetzt brauch ich keine mehr: Klee ist unerschöpflich im Ausdenken neuer Spiele und Scherze, und Bimbos Intelligenz wächst in's Unheimliche.«[114]

Lily und Paul Klee hatten aber nicht nur Bimbo, sondern auch Karla Grosch als neues Familienmitglied ins Herz geschlossen und nach dem Tod von deren Mutter im September 1931 erwog Lily Klee sogar, die damals 27-Jährige zu adoptieren.[115] Da Grosch ihrer »Mami Klee«, wie sie diese nannte,[116] bei der Bewältigung des Alltags helfend zur Seite stand, war sie ohnehin in viele familiäre Angelegenheiten involviert und entwickelte sich zu einer ihrer wichtigsten Vertrauenspersonen. Lily Klee war sehr um Groschs Wohlergehen besorgt und mischte sich deshalb wohl, wie so manche Mutter, ungefragt in vielerlei Privatsachen ein, was der freiheitsliebenden »Adoptivtochter« äusserst widerstrebte. Im selben Brief, in dem Klees Spiele und Bimbos Intelligenz gelobt wurden, klagte diese:

»Du glaubst nicht, was mir Lily mal wieder zugesetzt hat. Nach den Weihnachtsferien mußte ich gleich zu ihr ziehen auf 14 Tage, heute kam gottlob Klee zurück, also ist sie von mir etwas abreagiert [sic]. Ich sähe elend aus, war ihr ständiges Lamento, woher das wohl käme? ich müsse eher zu Bett, solle mal zum Arzt, müsse atmen lernen etc! letzteres zwingt sie mir nun wirklich auf, manchmal bin ich leise einem Wutausbruch nahe, der aber leider meist in machtloser Verzweiflung endet.«[117]

Grosch fühlte sich von Lily Klees Fürsorge und ihren Forderungen bisweilen eingeengt; man bemühe sich zu sehr um sie und wolle sie an sich binden, damit sie nicht plötzlich »davonschwirre«.[118] Benötigte sie einmal Zeit für sich alleine und wollte auf einer längeren Reise etwas Abstand zu allem gewinnen, so musste beinahe »eine [A]rt Flucht insceniert [sic] werden«, damit man sich von ihr trennen konnte.[119] Neben Groschs von Lily Klee als an Egoismus grenzend beschriebenem innerem Freiheitsdrang dürfte auch ihr Liebesleben des Öfteren Anlass zu Meinungs-

Abb. 18
Portrait-Kopf Max Werner Lenz von Elsie Attenhofer, Ascona, 1933, Fotograf: unbekannt, Stadtarchiv Zürich, VII.228 / Nachlass Elsie Attenhofer

verschiedenheiten gegeben haben.[120] So charakterisierte diese Grosch in Analogie zu einer Figur aus Kurt Weills Oper *Die Bürgschaft* als ein Typ Mädchen, das »von Mann zu Mann tanzt u[nd] ihre Mutter allein sterben läßt«.[121]

Die beiden Frauen hätten in ihrem Wesen wohl nicht verschiedener sein können und trotzdem – oder gerade deswegen – verband sie eine herzliche, wenn auch manchmal schwierige Beziehung, die sich von einem gegenseitigen Abhängigkeitsverhältnis zu tiefer Freundschaft und familiärer Verbundenheit entwickelte. Wie stark die Bande waren, wurde insbesondere deutlich, als es zur Katastrophe kam.

GROSCHS LIEBESBEZIEHUNGEN

»Ich frage mich nur oft, woher kommen meine verschiedensten Verbindungen zu dem anderen Geschlecht – und ich glaube sie kommen aus meiner innersten Selbständigkeit, die mich für alles offen und empfänglich hält und [weswegen ich] letztenendes doch alleinsein kann [sic], vielleicht muß. [...] Lily fürchtet, daß ich kaltherzig spiele; nein, denn jedes neue Wesen ist für mich ernst zu nehmen, alles ist Entwicklung, man muß sich nur selbst treu bleiben und aufrichtig dem anderen gegenüber. Einer Verantwortung bin ich mir stets bewußt.«[122]

Diese im Januar 1932 für ihren Freund Max Werner Lenz **(ABB. 18)** verfassten Zeilen beleuchten Groschs »Tänze« mit dem anderen Geschlecht aus ihrer eigenen, subjektiven Perspektive. So sah sie das Scheitern ihrer verschiedenen Beziehungen letztlich in sich selbst und in ihrem Bedürfnis nach selbstbestimmter Freiheit begründet. Diese Haltung dürfte massgeblich durch ihre vorherigen Erlebnisse beeinflusst worden sein.

Nach dem Bruch mit Felix Klee verliebte sich Grosch zunächst in den Bauhaus-Studenten Fritz Levedag; mit ihm wünschte sie sich sehnlichst eine Zukunft sowie ein gemeinsames Kind.[123] Dieser Traum verwirklichte sich jedoch nicht und der aufgrund der Trennung noch lange verspürte Schmerz hinderte Grosch zuerst auch daran, sich auf den erheblich älteren, am Friedrich-Theater Dessau als Oberspielleiter tätigen Lenz einzulassen. In einem vertrauensvollen Brief gestand sie ihm:

»Deine Liebe zieht mich zu dir – und ich weiß nicht liebe ich dich eigentlich auch, oder ist es, weil das Gefühl in einem anderen Wesen, das vom Leben schon mehr mitgenommen worden ist, eine so starke Bejaung [sic] zu finden, so unendlich wohltuend ist. [...] Du weißt ja, daß ich einen Menschen liebe, den Levedag; und hat er mir auch weh getan, und versuche ich auch damit fertig zu werden, immerwieder [sic] muß ich mir eingestehen: ich liebe ihn ja doch noch [...]. wenn aber eine große Liebe und ihr Verlorengehen über einen gekommen ist glaubt man es gibt nun nichts mehr [...].«[124]

In Lenz fand Grosch einen unermüdlichen Zuhörer, dem sie ihr Innerstes ohne Hemmungen offenbaren konnte.[125] Sie teilte mit ihm sowohl Momente höchster Lebensfreude, als auch solche grösster Verzweiflung. Und doch standen sich die beiden letzten Endes selber im Wege und versuchten einander, wie Grosch analysierte, aus lauter Verantwortungsbewusstsein vor dem anderen zu bewahren.[126] Nach längerem Hin und Her markierte Groschs Reise ins Tessin, die sie alleine in den Osterferien 1931 unternahm, schliesslich den Wendepunkt ihrer Beziehung.

In Morcote, einem kleinen Bergdorf unweit von Lugano, fand Grosch ihren Lebensmut wieder und feierte mit toskanischem Chianti ihre »Wiedergeburt zum [M]ensch-

bewußtsein«.[127] Zutiefst bewegt schrieb sie all ihre Sinneseindrücke für Lenz nieder und berichtete auf dicht beschriebenem Briefpapier von ihren abenteuerlichen Wanderungen durch die von Kirchen und Ruinen durchsetzte »romantische Landschaft«, ihren friedlichen Badetagen am sonnigen Ufer des Luganersees und dem im Bett genossenen Wein und Käse.[128] Ungestört, fernab vom Alltag in die Freiheit entschwunden, schwelgte Grosch im Nichtstun und philosophierte über das Dasein. Einerseits war sie von der Schönheit der Natur überwältigt, andererseits erfüllten sie das Alleinsein und die daraus gewonnene Stärke mit Glück und Zufriedenheit. In ihrem »durch die Natur übersteigerten Empfinden«[129] stellte sie auch Überlegungen zur Liebe, ihren Gefühlen für Lenz und der gemeinsamen nahen Zukunft an und schrieb ihm schliesslich kurz vor ihrem Wiedersehen:

»Und vergiss nicht bei der ganzen schönen Idee: Wenn du zum Weibe gehst, vergiß die Peitsche nicht! ich warne dich selbst, du kennst mich ja noch garnicht [sic] von den üblen Seiten, und wie ich solche habe! nein! wirklich! und du darfst mich nicht zu sehr verwöhnen, ich fordere Widersprüche direkt heraus manchmal, weil ich's brauch. auch nicht immer Zuckerl, sondern Pfeffer und Salz! das sind so ein paar Gebrauchsanweisungen, damit du eine kleine Ahnung hast, was ich für ein Biest sein kann, und dem richtig begegnen kannst. na also. hast du noch Mut zu meiner Bändigung?«[130]

Diese wohl im Scherze niedergeschriebenen Worte verletzten ihren Adressaten jedoch zutiefst, vor allem in seiner Männlichkeit; Grosch hatte sich Lenz in erotischer Hinsicht bisher verschlossen und die Forderung nach Widersprüchen stand seiner eigenen Vorstellung einer harmonischen Beziehung diametral entgegen.[131] Er empfand die Zeilen als Beleidigung und entgegnete:

»Fühlst Du denn nicht wie Du mein ganzes bisheriges Verhalten Dir gegenüber erniedrigst. Du stempelst mich zu einer Art schmachtendem Liebhaber, der Dich durch Zärtlichkeiten & Aufmerksamkeiten verlocken möchte.«[132]

Nach dieser für ihn als so schmerzhaft empfundenen Demütigung beendete Lenz die Beziehung zu Grosch.

Nach anfänglichem Schweigen nahmen sie den Kontakt zueinander jedoch wieder auf und im Januar 1932 berichtete Grosch Lenz auf die gewohnt vertraute Weise von ihrem Neujahrsbesuch bei der Familie ihres neuen Freundes,[133] dem aus Vöcklabruck stammenden Bauhaus-Schüler Franz Aichinger. Aichinger, der seit seinem Auslandaufenthalt in Kanada den Spitznamen Bob(b)y oder Bob trug,[134] war seit dem Wintersemester 1931/32 in Dessau immatrikuliert und wirkte in der Bau- und Ausbauwerkstatt mit.[135] Zusammen mit Grosch verbrachte er viele Abende im Meisterhaus der Klees,[136] denn Lily Klee war von der neu eigegangenen Verbindung besonders angetan und wünschte sich für die beiden, wie sie ihrem Sohn berichtete, eine baldige Heirat: »[...] er ist ein sehr feiner u. vornehmer Mann u. liebt Karla sehr. Die Verhältnisse sind sehr gute u. es wäre ein großes Glück für Karla, wenn sich diese Aussichten verwirklichen.«[137] Zur Hochzeit sollte es jedoch leider nicht mehr kommen.

PALÄSTINA: EMIGRATION UND TOD (1933)

AUSREISE UND VERMEINTLICHER NEUANFANG

Karla Groschs Lehrtätigkeit am Bauhaus endete infolge der vom nationalsozialistischen Gemeinderat Dessau angeordneten Schliessung der Schule per Ende September 1932. Zuvor war der Etat für Damensport bereits per 1. April auf monatlich 100 Reichsmark gekürzt worden, weshalb Grosch ihr Unterrichtspensum vermutlich schon im Sommersemester reduziert hatte.[138] Im für kurze Zeit als Privatinstitut weitergeführten Bauhaus Berlin entfielen der Sportunterricht und einige andere Werkstätten schliesslich ganz, bis die Lehranstalt im April 1933 endgültig aufgelöst wurde. Ai-

chinger hatte im Wintersemester 1932/33 jedoch noch am Unterricht am neuen Standort teilgenommen,[139] weshalb sich auch Grosch zeitweise in Berlin aufhielt.[140] Unter dem Eindruck der durch die Nationalsozialisten verübten Repression und der zunehmenden Perspektivlosigkeit in Deutschland wurden die Emigrationspläne vieler ehemaliger Bauhäusler jedoch spätestens nach Hitlers Machtübernahme konkret und kurz darauf verwirklicht. Während zahlreiche Protagonisten den Weg über den Atlantik in die Vereinigten Staaten von Amerika einschlugen, entschieden sich Grosch und Aichinger dazu, nach Palästina auszuwandern. Das junge Paar war mittlerweile verlobt und erwartete ihr erstes Kind.[141]

Mit ihrem Ausreiseziel waren die beiden nicht alleine: In den Dreissigerjahren übersiedelten um die zwei Dutzend weitere ehemalige jüdische sowie nicht-jüdische Bauhäuslerinnen und Bauhäusler nach Palästina oder kehrten, mitunter aufgrund zionistischer Motive, dahin zurück.[142] Im erzwungenen Exil versuchten sie alle, sich unter schwierigsten Verhältnissen eine neue Existenz aufzubauen.[143] Nachdem Grosch und Aichinger bereits eine Woche in Palästina verlebt hatten, schickten sie Lily und Paul Klee am 3. Mai 1933 ein kurzes »Lebenszeichen« in Form einer Postkarte **(ABB. 19)**.

Abb. 19
Postkarte von Karla Grosch und Franz Aichinger, Tel Aviv, 3. Mai 1933, an Lily und Paul Klee, Düsseldorf, Zentrum Paul Klee, Bern, Schenkung Familie Klee
© Zentrum Paul Klee, Bern, Bildarchiv

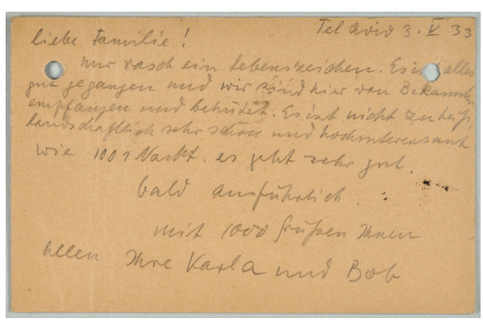


Abb. 20
Paul und Lily Klee, Stresemannallee 6–7, Dessau, zwischen 6. und 19.4.1933, Fotograf: Franz (Boby) Aichinger, Zentrum Paul Klee, Bern, Schenkung Familie Klee
© Zentrum Paul Klee, Bern, Bildarchiv

Grosch berichtete, dass soweit alles in Ordnung sei, in Tel Aviv seien sie »von Bekannten empfangen und behütet« worden und ihr würden Klima, Landschaft, Atmosphäre und Leute sehr gut gefallen.[144] In einem Nachsatz erwähnte sie ausserdem, dass sie nicht in Tel Aviv bleiben, sondern nach Haifa weiterreisen würden; dort gäbe es mehr Möglichkeiten für sie.[145]

Bevor Grosch und ihr Verlobter am 19. April ihre Reise in die neue Heimat angetreten hatten, verbrachten sie ihre letzten Tage in Deutschland gemeinsam mit Lily und Paul Klee in Dessau **(ABB. 20)**. Lily Klee erinnerte sich:

»Es waren so harmonische schöne Tage – es war als sollte unsere freundschaft [sic] noch einmal einen Höhepunkt erreichen, ehe die Sonne ins Meer versank. Als ich sie zur Bahn brachte, nahmen wir tief bewegt Abschied von einander. Ich ahnte nicht, daß es der Letzte sein sollte. Niemals wieder sollte ich meine Karla umarmen, die ich wie ein Kind geliebt habe.«[146]

In ihren Worten lässt sich die Tragödie erahnen, die sich nur fünf Tage nach Groschs erstem – und vermutlich auch letztem – Schreiben aus Palästina ereignen sollte.[147] Beim Baden vor der Küste Tel Avivs oder Haifas[148] wurde die schwangere Grosch von einer Welle fortgerissen und verlor in der Folge ihr Bewusstsein. Aichinger konnte sie im Wasser noch greifen und die beiden wurden rechtzeitig von einem Rettungsboot aufgenommen. Während ein Notarzt Grosch zu reanimieren versuche, fiel auch ihr Verlobter in Ohnmacht. Als er am Strand wieder zur Besinnung kam, war Grosch – und mit ihr das ungeborene Kind – jedoch tot. Sie wurde bereits am darauffolgenden Tag, dem 9. Mai 1933 auf dem Deutschen Friedhof in Sarona bei Tel Aviv beigesetzt.[149]

NACH GROSCHS TOD

Wie unglaublich nahe Karla Grosch Lily und Paul Klee stand, kommt in den darauffol-

genden Trauerbriefen besonders deutlich zum Ausdruck. Das Ehepaar wurde noch am selben Tag vom Deutschen Konsulat in Jaffa über das Unglück unterrichtet.[150] Von all den Dingen, die sie seit Hitlers Machtergreifung hatten durchmachen müssen – die Beschimpfungen und Diffamierungen Klees und seiner Kunst, das Eindringen von SA-Männern in das Meisterhaus in Dessau und die Beschlagnahmung einer Vielzahl von Akten, die danach befürchtete Verhaftung und schliesslich die sofortige Beurlaubung Klees von seiner Lehrtätigkeit an der Kunstakademie Düsseldorf sowie der nervenaufreibende Umzug eben dahin[151] – traf sie diese tragische Nachricht am härtesten. So erzählte Lily Klee Max Werner Lenz:

»Der Schicksalschlag [sic], der uns blitzartig aus allerdings umwölkten Himmel getroffen hat durch Karlas Tod hat die [...] übrigen Ereignisse in uns ausgelöscht, die in meiner Seele wie ein wüster Traum lagen. Ich bin wirklich wie ein vom Hagel verwüstetes feld [sic].«[152]

Voller Schmerz beschrieb sie Grosch, die für sie wie eine Tochter gewesen war, als »holdes Wesen voll Liebreiz u[nd] Güte«, als ein »absolut in sich geschlossenes, wunderbar einfaches Gebilde«, »so klug, künstlerisch so reich begabt«, »so taktvoll« und »so voll Lebensfreude«.[153] Fast formelhaft wiederholte sie in ihren Briefen:

»Ein freundlich leuchtender Stern ist erloschen. Es ist ein Schatten mehr auf unsern Weg gefallen. Es ist, als ob kein Raum mehr wäre für eine solch strahlende Heiterkeit, wie sie von diesem Kinde ausgegangen ist
[...].«[154]

In pathetischer Weise verglich Lily Klee ihre vergossenen Tränen schliesslich auch mit denjenigen der Rahel, dem »Mutterschaf« und Urtypus der leidenden Mutter des Alten Testaments.[155] Wie ihre Briefe weiter verraten, trauerte auch Paul Klee sehr um Grosch und konnte sich seiner künstlerischen Arbeit angesichts der Ereignisse eine Zeit lang nicht mehr zuwenden.[156] Zudem erhielt das Ehepaar zahlreiche teilnehmende Beileidsbekundungen, die zeigten, wie sehr Grosch auch von anderen Menschen wertgeschätzt und vermisst wurde.[157]

Unter dem plötzlichen Tod von Grosch litten natürlich insbesondere auch deren Verlobter Franz Aichinger sowie ihre Schwester Paula. Während Aichinger nach dem tödlichen Unfall vollkommen niedergeschlagen in sein Elternhaus in Vöcklabruck zurückkehrte, hielt sich Paula Grosch allein und ohne Schauspielengagement in Berlin auf.[158] Wie sie Paul Klee einen Monat nach dem Unglück schrieb, hatte sie ihre wichtigste Bezugsperson verloren:

»Ob ich es sehr lange ohne Karla aushalte, weiss ich nicht, denn sie war nicht nur meine Schwester, sondern auch mein bester Kamerad u. mein Kind, für sie hätte ich alles hingegeben. Nun ist es sehr leer überall.«[159]

Lily Klee erkannte die kummervolle Lage sofort und wollte sich Paula Grosch deshalb annehmen. In den folgenden Jahren wurden die beiden Frauen, die zu Karla Groschs Lebzeiten nur bedingt miteinander zu tun hatten, zu sehr guten Freundinnen. Als Paul Klee im Sommer 1935 an einer hartnäckigen Bronchitis erkrankte und in der Folge mit Fieber, einem beunruhigenden Hautausschlag sowie weiteren Leiden lange ans Bett gefesselt war, reiste Paula Grosch gar zu den Klees nach Bern, um die körperlich und nervlich erschöpfte Lily Klee in Pflege und Haushalt zu unterstützen.[160] Gesund wurde Paul Klee jedoch nicht mehr.

Nach Karla Groschs Tod wurden die Beziehungen von deren Schwester aber nicht nur zur Familie Klee intensiver, sondern auch zu Franz Aichinger **(ABB. 21)**.

Die beiden gaben sich am 13. November 1937 in Weimar das Ja-Wort und lebten einige Zeit ebenda in der von Paula geerbten Villa an der Kaiserin Augustastrasse 35.[161] Ende 1939 übersiedelte das Ehepaar dann endgültig wieder in Aichingers Heimat Vöck-

Abb. 21
Paula und Franz Aichinger, Gunten, 1935, Fotograf: unbekannt, Zentrum Paul Klee, Bern, Schenkung Familie Klee
© Zentrum Paul Klee, Bern, Bildarchiv

Abb. 22
Paula Aichinger-Grosch mit Lily und Paul Klee, Waldhäusern, Moosegg, 10.10.1938, Fotograf: Franz (Boby) Aichinger, Zentrum Paul Klee, Bern, Schenkung Familie Klee
© Zentrum Paul Klee, Bern, Bildarchiv

labruck.[162] Ein halbes Jahr später erlag Paul Klee seiner nachträglich als seltene Form der Sklerodermie diagnostizierten Krankheit. Während der fünf Jahre, in denen der Künstler gegen seine Erkrankung angekämpft hatte, standen Paula und Franz Aichinger-Grosch mit den Klees in stetem Kontakt **(ABB. 22)**.

So erinnerte sich Paula Aichinger-Grosch nostalgisch:

»Als Boby und ich mit unserem kleinen Auto auf Besuch in die Schweiz kamen, hatte Herrli viel Freude daran, und er nahm sich Zeit, wunderschöne Fahrten durch das Land zu machen. So waren wir auf verschiedenen Almen und auch im Seenland. Der Neuenburger See, dessen Fläche in der Dämmerung unendlich sich dehnte und verschwand, und der Bieler See am Jurahang, der im Herbst rostrot von Weinbergen schimmerte, schienen ihm besonders lieb. Der
Höhepunkt unserer Ausflüge war aber die Fahrt nach Genf zu den Kunstwerken des Prado, die hier vor ihrer Rückkehr nach Spanien noch einmal gezeigt wurden. Paul Klee war selig und wir mit ihm.«[163]

WAS BLEIBT

Die aufwendige Spurensuche hat sich letzten Endes gelohnt, denn in der Verbindung aller verfolgten Fährten und Hinweise zeichnet sich das Bild einer bemerkenswert feinfühligen und künstlerisch begabten jungen Frau ab, das sich nahtlos in den hochinteressanten Kontext ihres viel beachteten Umfeldes einfügt. In Weimar in einem grossbürgerlichen Haushalt aufgewachsen, stand Karla Grosch bereits im Alter von knapp zwanzig Jahren mit am Bauhaus verkehrenden Persönlichkeiten in Kontakt und prägte den Alltag der Bauhäuslerinnen und Bauhäusler später in ihrer Tätigkeit als Sport- und Gymnastiklehrerin selbst wesentlich mit. Ähnlich wie ihre prominente Lehrerin Gret Palucca wurde die junge Tänzerin allseits anerkannt und geschätzt und war somit aufs Engste in das Beziehungsnetz der zeitgenössischen Avantgarde eingebunden. Die Familie Klee nahm Grosch gar wie eine Tochter auf und als diese im Alter von gerade einmal 28 Jahren auf tragische Weise im Mittelmeer verunglückte, wurde sie wohl von niemandem schmerzlicher beweint als von Lily Klee. Der Umstand, dass Groschs Verlobter Franz Aichinger vier Jahre nach dem tödlichen Unfall deren Schwester Paula Grosch heiratete, verleiht der Geschichte retrospektiv eine zusätzliche, fast filmreife Brisanz.

Die bis hierhin gewonnenen Erkenntnisse sind jedoch keinesfalls abschliessend und können in verschiedener Hinsicht ergänzt und vertieft werden. Insbesondere in Karla Groschs Kindheit und Ausbildung finden sich Lücken, die bis anhin nicht geschlossen werden konnten. Vielleicht wären weitere Dokumente aus dem privaten Nachlass des Ehepaars Aichinger-Grosch diesbezüglich hilfreich. Letztere Personen fanden in den vorliegenden Beitrag ohnehin nur begrenzt Eingang und sind im Rahmen einer Vertiefung stärker miteinzubeziehen. Anhand des privaten Nachlasses der Familie Klee lässt sich ausserdem Groschs Beziehungsnetz sichtbar machen und mit dem Hauptaugenmerk auf ihrem jeweiligen Verhältnis zu Felix, Lily und Paul Klee genauer analysieren. Ab-

schliessend ist deshalb festzuhalten, dass die Fülle an bisher nicht zugänglichem, aber für die Thematik äusserst wertvollem Quellenmaterial weiterführende Forschungen geradezu herausfordert.

[1] Der 100. Bauhaus-Geburtstag wird 2019 mit einem vielfältigen Jubiläumsprogramm gefeiert. Ein Überblick über die Festivitäten sowie ausführliche Informationen zu Phasen, Lehre, Personen und Werken ~~des Bauhauses~~ finden sich auf der Website des Projekts »100 jahre bauhaus«: www.bauhaus100.de (abgerufen am 02.01.2018).

[2] Grote 1959, S. 8.

[3] Klee 1942, S. 152 [Hervorhebung durch Lily Klee].

[4] Grosch wird im Briefwechsel zwischen Lily und Felix Klee weit über hundert Mal erwähnt; über zwei Dutzend weitere Nennungen finden sich in der Publikation *Paul Klee. Briefe an die Familie*, die 1979 von Felix Klee herausgegeben wurde (Klee 1979). Aus der Korrespondenz lassen sich besonders wichtige Rückschlüsse auf das Verhältnis zwischen Grosch und der Familie Klee ziehen. In der Klee-Nachlassverwaltung, Hinterkappelen, befindet sich laut der freundlichen Auskunft von Stefan Frey ausserdem eine Vielzahl Dokumente von oder zu Karla Grosch, welche für die vorliegenden Ergebnisse noch nicht berücksichtigt werden konnten, – dies bleibt der sich in Planung befindlichen Buchpublikation vorbehalten.

[5] Die Transkription und Erfassung der Korrespondenz von Lily und Felix Klee wird von dem Drittmittelprojekt »Lily Klee. Briefe und Fotografien« unterstützt. Es handelt sich hierbei um ein Teilprojekt des 2015 eingerichteten, übergreifenden Projekts »Photography in Focus. Critical and Historical Studies of a Global Pictorial Medium« des »Dr. h. c. Kaspar M. Fleischmann-Projekts zur Förderung der Fotografieforschung« am Kunsthistorischen Institut der Universität Zürich. Einer der Forschungsstreams ist dem Thema »Frauen und Fotografie« gewidmet. – Für die Transkriptionsarbeit konnte Frau Ginster Eheberg gewonnen werden, deren Engagement besonders verdankt wird. Aufgrund meiner Mitarbeit im besagten Forschungsprojekt war es besonders naheliegend, mich im Rahmen meiner Bachelorarbeit vertieft mit Karla Grosch auseinanderzusetzen. Der vorliegende Beitrag entspricht deshalb zu grossen Teilen ebendiesen Ausführungen, die ich im November 2017 am Kunsthistorischen Institut der Universität Zürich bei Prof. Dr. Wolfgang Kersten eingereicht habe. Wolfgang Kersten danke ich herzlich für die Betreuung, Unterstützung und Förderung meiner Arbeit.

[6] Nicht oder nur kurz erwähnt wird Grosch in Baumhoff 2001, Müller 2007, Müller 2009, Smith 2010 und Hansen-Schaberg et al. 2012.

[7] Weber 1999, S. 184–191. Christiane Weber danke ich bestens für ihre Hilfe und Vermittlung.

[8] Kleinknecht 2017.

[9] KG an MWL, 24.01.1932, Z. 53–71 (Grosch 1932).

[10] Kleinknecht weist auf eine Fotografie Aichingers mit dem Titel *Fan Still Life* in der Sammlung des J. Paul Getty Museum in Los Angeles sowie auf mehrere Werkabbildungen in Fricke 1982 hin (Kleinknecht 2017, S. 95).

[11] O.A. 1930.

[12] Derselbe Fehler findet sich in Funkenstein 2012, S. 62 sowie in o.A. 2016.

[13] Kleinknecht verweist an einer Stelle beispielsweise auch auf einen angeblich 1926 verfassten Brief an den Schauspieler Max Werner Lenz (Kleinknecht 2017, S. 87). Grosch stand mit letzterem jedoch frühestens ab 1929 in Kontakt. Der von Kleinknecht in diesem Zusammenhang zitierte Satz findet sich hingegen in identischer Form in einem Aufsatz von Grosch, den diese als Schülerin an der Palucca-Schule in Dresden verfasst hatte (Grosch 1927). Wie Kleinknecht zur Annahme kommt, dass diese Zeilen an Lenz gerichtet gewesen sein könnten, konnte anhand der Fussnoten des Beitrags nicht nachvollzogen werden. Weitere Ungenauigkeiten finden sich in den Ausführungen zu Groschs Verhältnis zur Familie Klee sowie in der Namensnennung von deren Schwester Paula Grosch (dieser Fehler wurde vermutlich von Weber 1999 übernommen). Bei Paula wird fälschlicherweise generell angenommen, dass ihr Spitzname »Ju« die Abkürzung von Juliane oder Julia sei (so z.B. Klee 1960, Weber 1999, ZPK 2012 u. Clemenz 2016). Dies ist gemäss ihrem Geburtsregistereintrag schlichtweg falsch (StadtA Weimar, 27 2/1 Geburtsregister Weimar, 204/1903).

[14] O.A. 2016.

[15] Pichit 2011. Der Beitrag wird unter anderem durch drei Fotografien von Karla Grosch und fünf Porträtaufnahmen von Paul Klee ergänzt, die aus einem privaten Fotoalbum von Max Werner Lenz im Stadtarchiv Zürich stammen. Boris Friedewald verwendet in seiner im selben Jahr erschienenen Publikation *Paul Klee. Sein Leben, seine Kunst* wiederum drei der besagten Fotografien von Klee aus dem Zürcher Bestand und beschreibt mit deren Hilfe verschiedene Wesenszüge des Künstlers (Friedewald 2011, S. 137). Auf die Herkunft der Fotografien und somit auf das Konvolut im Stadtarchiv Zürich geht er jedoch nicht näher ein.

[16] Die Transkription des sich im Stadtarchiv Zürich befindlichen Konvoluts, das über fünfzig Briefe von Grosch sowie vereinzelt auch von Max Werner Lenz, Lily und Felix Klee beinhaltet, bildete einen Hauptteil meiner Recherchearbeit. Im Zuge einer weiteren wissenschaftlichen Bearbeitung des Konvoluts wäre die Kommentierung der Briefe der nächste Schritt.

[17] Grote 1959, S. 8, Aichinger-Grosch 1959, S. 49 sowie Klee 1960, S. 91, 107–108.

[18] Frey/Hüneke 2003.

[19] Ebd., S. 286.

[20] Die in diesem Kapitel genannten Lebensdaten der Familie Grosch wurden den Geburts-, Heirats- und Sterbebüchern des Stadtarchivs Weimar entnommen. Das exakte Geburts- und Todesdatum von Franz Aichinger wurde mir freundlicherweise vom Standesamt Vöcklabruck mitgeteilt.

[21] Der Name Giacomo Monti sowie der Ort Mailand sind als Inschrift am unteren rechten Strebepfeiler festgehalten. In Sigrun Därrs Beitrag zum Projekt »wo-sie-ruhen.de« findet sich eine ausführliche architektonische Beschreibung des Mausoleums (Därr 2014).

[22] StadtA Weimar, 27 4/5 Sterbefallanzeige Weimar zu 31/1900.

[23] StadtA Weimar, Akten des Gemeindevorstandes der Großhz. Residenzstadt Weimar betreffend Rudolf Grosch, NA I-2-80.

[24] Weimarische Landeszeitung. Amtsblatt der Gemeindebehörden der Grossherzoglich Sächsischen Haupt- & Residenzstadt Weimar vom 10.01.1911.

[25] StadtA Weimar, Akten des Gemeindevorstandes der Großhz. Residenzstadt Weimar betreffend Rudolf Grosch, NA I-2-80.

[26] StadtA Weimar, 27 2/1 Geburtsregister Weimar, 204/1903. Bzgl. der Namenswahl lässt sich anmerken, dass Anna Rosa Schmidt die Mutter von Dora Grosch war.

[27] Lily Klee schrieb den Spitznamen von Paula Grosch manchmal auch mit »Y«. Vgl. z.B. LK an MWL, 15.06.1933, Z. 101, 108 (Klee 1933b).

[28] StadtA Weimar, 27 2/1 Geburtsregister Weimar, 294/1904.

[29] Grosch 1923, Bl. 67r.

[30] StadtA Weimar, Akten des Gemeindevorstandes der Großhz. Residenzstadt Weimar betreffend Rudolf Grosch, NA I-2-80.

[31] Wilhelm Grosch (1838–1922) liegt mit seiner ersten Frau Rosa (1845–1904) und seiner zweiten Frau Emmy (1878–1959) links vom Mausoleum seines Bruders begraben.

[32] Grosch 1923, Bl. 67r. Zur Schulbildung von Paula und Karla Grosch liess sich in den Archiven vor Ort nichts Genaueres herausfinden. Jens Riederer sei an dieser Stelle nichtsdestotrotz für seine Hinweise gedankt.

[33] Weimarische Landeszeitung. Amtsblatt der Gemeindebehörden der Grossherzoglich Sächsischen Haupt- & Residenzstadt Weimar vom 09.01.1911.

[34] Weimarische Landeszeitung. Amtsblatt der Gemeindebehörden der Grossherzoglich Sächsischen Haupt- & Residenzstadt Weimar vom 09.01. bzw. 10.01.1911.

[35] Die Villa befand sich zum Zeitpunkt des Kaufes an der Brauhausstrasse 25; erst ab 1891 war sie an der Kaiserin Augustastrasse 35 verzeichnet. Aufgrund einer erneuten Umbenennung steht das Wohnhaus heute an der Steubenstrasse 35.

[36] Weber 1999, S. 187. Die von Weber geschilderte Fassadenausgestaltung an Nord- und Ostseite in neoklassizistischem Stil, der sich in Form von Ornamenten, Pilastern und Säulen ausgestaltete, ist heute nicht mehr erhalten. Paula Grosch kümmerte sich nach dem Tod ihrer Mutter im Jahre 1931 um das Wohnhaus und liess in den Folgejahren verschiedene Renovationen durchführen. Unter anderem wurden gemäss Weber auch die schadhaften Ornamente abgeschlagen und durch eine einfache Verputzung ersetzt.

[37] Den historischen Adressbüchern der Stadt Weimar ist zu entnehmen, dass das Atelier mindestens 23 Jahre lang von einer Malerin namens Brendel bewohnt wurde. Vermutlich handelte es sich dabei um die Weimarer Porträtmalerin Ursula Brendel (1876–1945). Besagte Adressbücher der Jahre 1851–1949/50 sind vollständig digitalisiert unter dem folgenden Link einsehbar: http://zs.thulb.uni-jena.de/receive/jportal_jpjournal_00000352?XSL.referer=jportal_jpvolume_00121569

[38] In Weimar studierten beispielsweise Max Liebermann, Christian Rohlfs und Max Beckmann. Vgl. zur Entwicklung der künstlerischen Ausbildung in Weimar Simon-Ritz et al. 2010.

[39] Föhl 2010, S. 99. Titelgebend für Föhls Aufsatz war eine Aussage Van de Veldes gegenüber Inge Aicher-Scholl, in der er die neue Kunsthochschule in Ulm in Bezugnahme auf seine eigene Lehranstalt in Weimar als »vierte Zitadelle der Moderne« bezeichnete. Die zweite Zitadelle der Moderne wäre demnach das Bauhaus und die dritte die 1926 von Van de Velde gegründete *École nationale supérieure des arts visuels de La Cambre* in Brüssel.

[40] Föhl 2010, S. 118.

[41] Aichinger-Grosch 1959, S. 48.

[42] Grosch 1923, Bl. 71r.

[43] Ebd., Bl. 67r u. 72r.

[44] Ebd., Bl. 66r.

[45] Ebd., Bl. 64r.

[46] Von wann bis wann Paula Grosch wo engagiert war, konnte bisher nicht verifiziert werden. Weber zählt die Wirkungsorte Jena, Gera und Berlin auf (Weber 1999, S. 190). Aufgrund der Korrespondenz zwischen Lily und Felix Klee sowie Karla Grosch und Max Werner Lenz kann das Stadttheater Bunzlau als weiterer Wirkungsort benannt werden. Vgl. z.B. KG an MWL, 24.01.1932, Z. 80–84 (Grosch 1932).

[47] Grosch 1923, Bl. 67r.

[48] Vgl. dazu insb. Erdmann-Rajski 2000 u. Beyer 2009.

[49] Anhand des sich in der Akademie der Künste, Berlin befindlichen Gret-Palucca-Archivs liessen sich z.B. mithilfe der zahlreichen Fotografien ihres Unterrichts weitere Erkenntnisse über ihre Lehrtätigkeit gewinnen.

[50] Erdmann-Rajski 2000, S. 386 sowie dies. 2001. Die bis heute bestehende Palucca-Schule ist die einzige eigenständige Hochschule für Tanz in Deutschland. Sie verfügt ausserdem über eine integrierte Sekundarstufe für 10–17-Jährige, was ebenfalls einmalig ist.

[51] Erdmann-Rajski 2000, S. 163.

[52] Durch ihre Freundin und Zimmernachbarin Hilde Goldschmidt, eine Meisterschülerin von Kokoschka, lernte Palucca Persönlichkeiten um die Dresdener Sezession Gruppe 1919 kennen, zu denen u.a. auch Will Grohmann (ihr zweiter Ehemann) und Ise Bienert gehörten. Durch Ise, die zuerst am Bauhaus Weimar und danach in Dessau studierte, lernte sie deren Bruder Fritz kennen. Die Verbindungen mit dem Hause Bienert und dem Hause Grohmann waren für Paluccas Karriere essentiell (Erdmann-Rajski 2000, S. 156).

[53] Vgl. zur Beziehung von Palucca und dem Bauhaus Funkenstein 2012, hier S. 45.

[54] Grote 1959, S. 8.

[55] Vgl. hierzu ausführlich Funkenstein 2007.

[56] Funkenstein 2012, S. 48.

[57] Palucca o.D.

[58] O.A. 1928, S. 32. Später wurde Otto Büttner für die Herrengymnastik eingestellt.

[59] Ebd., S. 33.

[60] HM an Oberbürgermeister Hesse, 16.08.1930 (Meyer 1930, S. 170).

[61] Wedemeyer-Kolwe 2016, S. 41. Vgl. zur Körperkultur im Deutschen Kaiserreich und in der Weimarer Republik ausführlich Wedemeyer-Kolwe 2004.

[62] Herzogenrath 1988, S. 25. Johannes Itten integrierte in seinen Vorkurs Körper- und Atemübungen, welche die Körperkontrolle stärken und somit auch die Arbeit mit den Händen fördern sollten. Dieses Training wird mit der von ihm vertretenen Weltanschauung Mazdaznan in Verbindung gebracht. Nachdem Itten das Bauhaus 1923 verlassen hatte, waren körperliche Übungen vorerst nicht mehr Bestandteil des Stundenplans. Vgl. zur Entwicklung des Sportunterrichts am Bauhaus Scharenberg 2003.

[63] Gropius 1930, S. 54–55. Als Gymnastikplatz diente der Dachgarten auf dem Atelierhaus.

[64] Vgl. zur beschriebenen Fotografie Funkenstein 2012, S. 58.

[65] Muir 2009, S. 226. Vgl. zu Feiningers Fotografien auch Fiedler 1990. An dieser Stelle ist ausserdem anzumerken, dass Grosch spätestens ab 1928 einen eigenen Fotoapparat besass. So schrieb Felix Klee seiner Mutter: »Den Fotoapparat habe ich schon, ich wollte für den Flug gerne Karlas Apparat haben um mehr Aufnahmen machen zu können.« Vgl. FK an LK, 03.07.1928, Z. 19–23 (Klee 1928a). 1932 hospitierte Grosch ausserdem in der Fotografiewerkstatt von Walter Peterhans (Schöbe 2002, S. 199).

[66] Eine aus dieser Zeit am häufigsten reproduzierten Fotografien ist z.B. Feiningers um 1927 entstandene Aufnahme *Sprung über das Bauhaus*, welche Xanti Schawinsky und Erich Consemüller während dem Fussballspielen im Luftsprung zeigt (vgl. hierzu Muir 2009, S. 226–228). Feiningers Fotografien sind heute ausserdem Bestandteil wichtiger amerikanischer Sammlungen, wie z.B. derjenigen des J. Paul Getty Museum in Los Angeles, des Metropolitan Museum und des Museum of Modern Art in New York sowie des San Francisco Museum of Modern Art.

[67] Im Rahmen einer Vertiefung müssen die von Feininger erstellten Aufnahmen in ihrer Gesamtheit gesichtet und untersucht werden.

[68] Grosch o.J. Karla Grosch schrieb ihren Namen an dieser Stelle mit »C«. Im Bauhaus-Kontext war diese Schreibweise häufiger anzutreffen (vgl. z.B. o.A. 1929, S. 29). Auch Paul Klee schrieb Groschs Vornamen manchmal mit »C« anstatt mit »K« und die im Familiengrab angebrachte Inschrift lautet ebenfalls »Carla Grosch«. Ihre Briefe hat sie selbst jedoch immer mit »Karla« oder »K« unterzeichnet, was der im Geburtsregister Weimar eingetragenen Schreibweise entspricht (StadtA Weimar, 27 2/1 Geburtsregister Weimar, 294/1904). Ob die Schreibweise mit »C« von Grosch beabsichtigt war oder ob es sich dabei um Fehler anderer Personen handelt, lässt sich nicht nachvollziehen.

[69] Grosch o.J.

[70] KG an MWL, 14.12.1930, Z. 35–40 (Grosch 1930b).

[71] Blume 2015, S. 71.

[72] Schlemmer 1929b.

[73] Ebd., S. 4.

[74] Schlemmer 1929a, S. 39.

[75] Vgl. zur besprochenen Fotografie auch Kleinknecht 2017, S. 89.

[76] Die Fotografie wurde beispielsweise als Titelbild der letzten Ausgabe der Zeitschrift Bauhaus der Stiftung Bauhaus Dessau verwendet. Obwohl das Heft – zum Cover passend – dem Thema Bewegung gewidmet war, wurde zu Grosch lediglich eine kurze »bewegte Biografie« publiziert (Pooth 2016, S. 98). Ausserdem wurde die Sportlehrerin und Tänzerin kurz in Wedemeyer-Kolwes Beitrag zum Sport am Bauhaus erwähnt (Wedemeyer-Kolwe 2016, S. 44). Folglich wurde es auch hier versäumt, die berühmte Fotografie zu kontextualisieren und den Menschen hinter dem Kostüm zu beleuchten.

[77] Im Rahmen der Ausstellung *Mensch – Raum – Maschine. Bühnenexperimente am Bauhaus* erarbeitete Torsten Blume eine detaillierte Chronologie der Bauhausbühne inkl. ihrer Beteiligten. Aus dieser geht hervor, dass Grosch bei der Erstaufführung an der Berliner Volksbühne zwar den Tanz in Metall, nicht aber den Tanz in Glas ausführte. Letzterer wurde von Else Bongers getanzt. Bei den darauffolgenden Tourneestationen Breslau, Frankfurt und Basel wird Bongers jedoch nicht mehr als Darstellerin aufgeführt, weshalb es naheliegt, dass Grosch von da an den Glastanz übernommen hatte (Blume 2014, S. 242–243). Diese Annahme müsste anhand von Archivmaterial überprüft werden.

[78] Programm, Darstellende sowie die musikalische Begleitung variierten von Ort zu Ort jeweils leicht (Blume 2014, S. 242–243).

[79] Blume 2015, S. 59 sowie Droste 1993, S. 186. Spätestens im Zuge der mit der Entlassung von Hannes Meyer bezweckten Entpolitisierung des Bauhauses musste auch die »Junge Gruppe« ihre Tätigkeiten einstellen.

[80] Kleinknecht 2017, S. 89.

[81] Van der Rohe 1932b, Z. 10–15.

[82] Ebd., Z. 16–24.

[83] Im Katalog zur 1988 gezeigten Ausstellung *Bauhaus Utopien. Arbeiten auf Papier* wird Grosch der Kontakt zu den Bauhäuslern, insbesondere zur Familie Klee, ab 1922 nachgesagt (Herzogenrath 1988, S. 333).

[84] Über die näheren Umstände ihres Kennenlernens konnte nichts in Erfahrung gebracht werden, weshalb an dieser Stelle nur Mutmassungen angestellt werden können. Ich habe indes erfolglos zu verifizieren versucht, ob Grosch allenfalls als Lehrling in der Holzbildhauerei-Werkstatt am Bauhaus Weimar ausgebildet wurde und sie Felix Klee daher gut kannte. In der im ersten *Bauhaus-Album* veröffentlichten Zusammenstellung aller in der Holzbildhauerei-Werkstatt beschäftigten Studierenden wird sie jedoch nicht aufgeführt (Winkler 2010, S. 230).

[85] Aichinger-Grosch 1959, S. 48. Paul Klee schuf für seinen Sohn zwischen 1916–1925 um die fünfzig Handspielpuppen, von denen heute dreissig Stück im Zentrum Paul Klee in Bern erhalten sind (vgl. dazu ZPK 2006).

[86] Bestgen 2009, S. 147. Sowohl Felix Klee als auch Paula Grosch hoben die Tanzabende und Bauhausfeste in ihren Erinnerungen hervor (Aichinger-Grosch 1959, S. 48 sowie Klee 1960, S. 75).

[87] Klee 1942, S. 152.

[88] Ebd., S. 173. In Korsika trafen Karla Grosch und Felix Klee Paul Eliasberg und Fanny Heymann.

[89] Anhand der Korrespondenz der Familie Klee lässt

sich erschliessen, dass sich Felix Klee bereits ab dem 7. Juli in Porquerolles aufhielt (FK an LK, 07.07.1927 [Klee 1927a]), Paul Klee und Karla Grosch reisten jedoch erst am Ende des Monats an (spätestens am 29. Juli, auf jeden Fall am selben Tag) (PK an LK, 30.07.1927 [Klee 1927b, S. 1057]). Felix Klee reiste am 6. August wieder ab (PK an LK, 06.08.1927 [Klee 1927c, S. 1057]), während Paul Klee noch bis am 12. August in Porquerolles blieb (PK an LK, 10.08.1927 [Klee 1927d, S. 1058]). Groschs Abreise wurde nirgends erwähnt. Die hier aufgeführten Informationen stehen in klarem Widerspruch zu Felix Klees späteren Erinnerungen: Einerseits schilderte er, dass Grosch und er gemeinsam über Paris nach Porquerolles gereist seien und sie seinen Vater dann später zusammen abgeholt hätten (Klee 1960, S. 91). Andererseits gab er als gemeinsame Feriendauer zwei Wochen an, was deutlich zu lange ist.

[90] Klee 1927b, S. 1057.

[91] Klee 1960, S. 91.

[92] Vgl. zum gesamten Reiseverlauf FK an LuPK, 09.08.1928 (Klee 1928b).

[93] Ebd., Z. 134–136.

[94] KG an ASB, 21.08.1928 (Grosch 1928).

[95] Zu welchem Zeitpunkt Grosch genau einzog, konnte anhand der verfügbaren Quellen nicht eruiert werden. Lily Klee betonte jedoch gegenüber ihrem Sohn, dass Grosch im September 1928 bei ihnen gewohnt hat. Vgl. LK an FK, 24.09.1929, Z. 91 (Klee 1929e). Für den Einzug im September würde auch sprechen, dass Felix Klee zu diesem Zeitpunkt bereits ausgezogen war und somit ein Zimmer leer stand.

[96] Grosch erwähnte in einem am 31. März 1929 gemeinsam mit Felix Klee verfassten Brief ihre eigene Wohnung. Vgl. FK u. KG an LK, 31.03.1929, Z. 26–30 (Klee/Grosch 1929b).

[97] Vgl. z.B. FK an LK, 24.12.1928, Z. 8 (Klee 1928c).

[98] Hildegard Ritzau war für Felix Klee wohl mehr als nur eine Freundin. Vgl. LK an FK, 24.09.1929, Z. 97–104 (Klee 1929d). Grosch war ferner diejenige, die Paul Klee gegen den Willen seines Sohnes über die hochansteckende Todesursache Ritzaus informierte: Felix Klee hätte ebenfalls mit Typhus infiziert sein können. Vgl. PK an FK, 12.03.1929 (Klee 1929a, S. 1096).

[99] LK an FK, 16.07.1929, Z. 54–64 (Klee 1929c).

[100] FK an LK, 20.09.1929, Z. 16–19, 21–25 u. 27–29 (Klee 1929d).

[101] LK an FK, 24.09.1929, Z. 78–79 u. 87–90 (Klee 1929e).

[102] Ebd., Z. 96–103.

[103] Vgl. z.B. LK an KG, 23.12.1932, Z. 33–36 (Klee 1932c).

[104] Vgl. z.B. PK an LK, 15.05.1930 (Klee 1930c, S. 1121).

[105] Vgl. z.B. PK an LK, 18.06.1930 (Klee 1930d, S. 1127).

[106] Vgl. z.B. FK an LK, 22.11.1929, Z. 4–5 (Klee 1929f).

[107] LK an PG oder DG, 13.01.1930, Z. 12–15 (Klee 1930a).

[108] LK an FK, 02.04.1930, Z. 20–21 (Klee 1930b). Vgl. zu Lily Klees Nervenzusammenbruch auch Clemenz 2016, S. 301–303 sowie Fuchs 2017, S. 62–63.

[109] LK an FK, 02.04.1930, Z. 38–51 (Klee 1930b).

[110] PK an LK, 24.06.1930 (Klee 1930e, S. 1129).

[111] »du! ich freu mich so, daß du dich auch über meinen Bimbo oder Jum-Jum oder Jon-Jon, mein weißes Geistlein freust – du mußt sagen wie es heißen soll.« Vgl. KG an MWL, 30.12.1930, Z. 34–39 (Grosch 1930d).

[112] Vgl. zur ersten Begegnung von Lily und Paul Klee mit Bimbo LK an FK, 11.01.1931, Z. 28–35 (Klee 1931a).

[113] Vgl. z.B. LK an FK, 15.02.1931, Z. 13–18 (Klee 1931b).

[114] KG an MWL, 24.01.1932, Z. 95–100 (Grosch 1932).

[115] Ebd., Z. 8–13.

[116] Vgl. z.B. KG an MWL, 26.12.1930, Z. 49 (Grosch 1930c).

[117] KG an MWL, 24.01.1932, Z. 20–25 (Grosch 1932).

[118] Ebd., Z. 9–11.

[119] Ebd., Z. 17–18.

[120] Ebd., Z. 11–12.

[121] LK an FK, 22.04.1932, Z. 27–30 (Klee 1932b).

[122] KG an MWL, 24.01.1932, Z. 42–44 u. 46–48 (Grosch 1932).

[123] KG an MWL, 14.11.1930, Z. 13–16 (Grosch 1930a).

[124] Ebd., Z. 5–12 u. 18–20.

[125] Pichit 2011, S. 245.

[126] KG an MWL, 01.04.1931, Z. 10–12 (Grosch 1931a).

[127] KG an MWL, 01.04.1931, Z. 34–36 (Grosch 1931b).

[128] Vgl. zu Groschs Tessin-Reise ihre vom 1. bis am 8. April täglich an Max Werner Lenz gesendeten Briefe, die sich im StArZH, Nachlass Elsie Attenhofer befinden. Der hier zitierte Begriff »romantische Landschaft« wurde von Grosch selbst mehrere Male verwendet und jeweils in Anführungs- und Schlusszeichen gesetzt. Vgl. z.B. KG an MWL, 05.04.1931, Z. 7 (Grosch 1931c).

[129] KG an MWL, 06.04.1931, Z. 95–96 (Grosch 1931d).

[130] KG an MWL, 08.04.1931, Z. 29–39 (Grosch 1931e).

[131] MWL an unbekannte Person, 10.04.1931, Z. 38–39 u. 48–53 (Lenz 1931). Dieser Brief wurde wahrscheinlich nicht versendet. Vgl. zum hier beschriebenen Zerwürfnis von Grosch und Lenz auch Pichit 2011, S. 249–251.

[132] MWL an KG, ohne Datum [10.04.1931], Z. 24–28 (Lenz o.D.). Dieser Brief wurde wahrscheinlich nicht versendet.

[133] KG an MWL, 24.01.1932, Z. 53–71 (Grosch 1932).

[134] Aichinger-Grosch 1959, S. 49.

[135] Wingler 1975, S. 561.

[136] KG an MWL, 24.01.1932, Z. 24–25 (Grosch 1932).

[137] LK an FK, 17.03.1932, Z. 77–83 (Klee 1932a).

[138] MvdR an KG, 05.04.1932 (Van der Rohe 1932a). Im Jahr 1930 hatte Groschs Jahreslohn noch 2283 Reichsmark betragen, Paul Klee verdiente vergleichsweise fast vier Mal so viel (Stadt Dessau 1931, S. 177).

[139] Kartei von Franz Aichinger im Archiv der Stiftung

Bauhaus Dessau. Wolfgang Thöner danke ich für die freundliche Auskunft.

[140] Vgl. LK an KG, 23.12.1932, Z. 13–16 (Klee 1932c).

[141] Zu welchem Zeitpunkt sich das Paar verlobte, konnte mithilfe der vorliegenden Dokumente bisher nicht nachvollzogen werden. Wahrscheinlich erfolgte die Verlobung aufgrund von Groschs Schwangerschaft, welche von Lily Klee in einem Brief an Max Werner Lenz thematisiert wurde. Vgl. LK an MWL, 15.06.1933, Z. 66–93 (Klee 1933b).

[142] Eine visualisierte Auflistung der einzelnen Migrationswege verschiedener Bauhäuslerinnen und Bauhäusler nach Palästina findet sich in Kern 2011. Franz Aichinger wird darin nicht erwähnt.

[143] Vgl. dazu Sonder et al. 2013. Das aus Anlass der Ausstellung *Chanan Frenkel, Ricarda und Heinz Schwerin – Vom Bauhaus nach Palästina* erschienene Taschenbuch zeichnet exemplarisch den individuellen Werdegang dreier Bauhaus-Schülerinnen und -Schüler nach.

[144] KG an LuPK, 03.05.1933, Z. 1–9 (Grosch 1933). Wer die erwähnten Bekannten in Tel Aviv waren, konnte bisher nicht ausfindig gemacht werden.

[145] Ebd., Z. 10–13

[146] LK an MWL, 15.06.1933, Z. 19–29 (Klee 1933b). Grosch und Aichinger hielten sich vom 6. bis am 19. April bei Lily und Paul Klee in Dessau auf (Frey/Hüneke 2003, S. 284).

[147] An dieser Stelle muss grundsätzlich angemerkt werden, dass in der Literatur unterschiedliche Aussagen zu Unfallhergang und Todesort zu finden sind. Was sich im Einzelnen tatsächlich ereignet hat, ist nicht mehr nachvollziehbar. Die folgende Schilderung der Geschehnisse basiert vollständig auf Lily Klees schriftlichen Ausführungen gegenüber Max Werner Lenz vom 28. Mai sowie vom 15. Juni 1933 (Klee 1933a–b).

[148] Aufgrund der von Grosch am 3. Mai aus Tel Aviv gesendeten Postkarte wäre es plausibler, wenn sie an der Küste von Haifa ertrunken wäre, da sie einen entsprechen Ortswechsel angekündigt und Haifa als neue Postadresse genannt hatte. Andernfalls müssten Grosch und Aichinger innerhalb von fünf Tagen nach Haifa und wieder zurück nach Tel Aviv gereist sein. Tel Aviv kommt als Todesort deshalb nur in Frage, wenn die beiden die Stadt – entgegen ihrer Meldung – gar nie verlassen hatten. Da auch Lily Klee in ihren Briefen auf letzteren Ort, und nicht auf Haifa, verweist, wird in der Literatur durchgehend Tel Aviv als Todesort aufgeführt (Ausnahme: Weber 1999, die irrtümlicherweise beide Orte gleichzeitig erwähnt). Auch Groschs Grabinschrift nennt den Ort Tel Aviv.

[149] Der offizielle Name des Friedhofs sowie der heutige Standort von Groschs Grabstätte konnten bisher nicht in Erfahrung gebracht werden.

[150] Deutsches Konsulat an LuPK, 08.05.1933 (Deutsches Konsulat 1933).

[151] Frey/Hüneke 2003, S. 269–286.

[152] LK an MWL, 15.06.1933, Z. 146–154 (Klee 1933b).

[153] Ebd., Z. 9, 12–15 u. 127–129.

[154] Ebd., Z. 131–137 [Hervorhebung durch Lily Klee]. Fast identische Zeilen hatte sie bereits am 28. Mai 1933 an Lenz gesendet (Klee 1933a).

[155] Ebd., Z. 30–34. Was dieser Vergleich im Einzelnen über Lily Klees Selbstverständnis als Mutter aussagt, könnte genauer untersucht werden. Im selben Brief bezeichnet sie das Mutterwerden und -sein ausserdem als »höchste[s] Glück der [F]rau« (Z. 79–82).

[156] Ebd., Z. 155–158.

[157] Ebd., Z. 142–145. Die Kondolenzschreiben sind laut der freundlichen Auskunft von Stefan Frey in der Klee-Nachlassverwaltung, Hinterkappelen, erhalten und wären insbesondere in Bezug auf Groschs Beziehungsnetz äusserst aufschlussreich.

[158] Ebd., Z. 97–103.

[159] PG an PK, 08.06.1933, Z. 16–20 (Grosch 1933b).

[160] Aichinger-Grosch 1959, S. 52–55. Vgl. zu Paul Klees Krankheit auch Suter 2006 u. Fuchs 2017.

[161] 1937 wurde die Kaiserin Augustastrasse in die Strasse der SA umbenannt. Zu diesem Zeitpunkt lebte auch der ehemalige Bauhaus-Schüler Hans Joachim Breustedt in der von Paula Grosch geerbten Familienvilla. Vgl. zur Beziehung zwischen dem Ehepaar Aichinger-Grosch und Breustedt Kleinknecht 2017, S. 93.

[162] PAG an PK, 15.12.1939, Z. 12 u. 26–27 (Aichinger-Grosch 1939). Kleinknecht nennt 1940 als Umzugsjahr, was aufgrund dieses Briefes jedoch fragwürdig erscheint (Kleinknecht 2017, S. 93).

[163] Aichinger-Grosch 1959, S. 54.

LITERATUR

Aichinger-Grosch 1939

Paula Aichinger-Grosch, Vöcklabruck, 15. Dezember 1939, an Paul Klee, Bern. Unpublizierter Brief, Autograf als Schenkung der Familie Klee im Zentrum Paul Klee, Bern. Transkription von Seraina Graf (= SG).

Aichinger-Grosch 1959

Ju [Paula] Aichinger-Grosch, »Erinnerungen an Paul Klee«, hg. von Ludwig Grote, München: Prestel, 1959, S. 48–55.

Baumhoff 2001

Anja Baumhoff, *The gendered world of the Bauhaus. The politics of power at the Weimar Republic's premier art institute, 1919–1932*, Frankfurt am Main: Lang, 2001.

Bestgen 2009

Ulrike Bestgen, »Unser Spiel – unser Fest – unsere Arbeit. Bühne, Fest und Spiel am frühen Bauhaus«, in: *Das Bauhaus kommt aus Weimar* [Ausstellungskatalog Bauhaus-Museum, Neues Museum, Schiller-Museum, Goethe-Nationalmuseum, Haus Am Horn, Weimar, 2009], hg. für die Klassik-Stiftung Weimar v. Ute Ackermann u. Ulrike Bestgen, Berlin: Deutscher Kunstverlag, 2009, S. 145–153.

Beyer 2009

Susanne Beyer, *Palucca. Die Biografie*, Berlin: AvivA, 2009.

Blume 2014

Torsten Blume, »Bauhausbühne. Chronologie«, in: *Mensch – Raum – Maschine. Bühnenexperimente am*

Bauhaus [Ausstellungskatalog Stiftung Bauhaus Dessau, 2013–2014, Henie Onstad Kunstcenter, Høvikodden, 2014, National Museum of Contemporary Art, Seoul, 2014–2015], hg. v. Torsten Blume et al., Leipzig: Spector Books, 2014, S. 226–253.

Blume 2015

Ders. (Hg.), *Das Bauhaus tanzt* [Ausstellungskatalog Bayer Erholungshaus, Leverkusen, 2015–2016], Leipzig: E. A. Seemann, 2015.

Clemenz 2016

Manfred Clemenz, *Der Mythos Paul Klee. Eine biographische und kulturgeschichtliche Untersuchung*, Köln: Böhlau Verlag, 2016.

Därr 2014

Sigrun Därr, *Wo sie ruhen. Berühmte Grabstätten auf historischen Friedhöfen in Deutschland. Historischer Friedhof, Weimar. Rudolf Grosch*, in: http://wo-sie-ruhen.de/friedhoefe?stadt=33&friedhof=37 (erstellt 2014; abgerufen am 02.01.2018).

Deutsches Konsulat 1933

Deutsches Konsulat, Jaffa, Palästina, 8. Mai 1933, an Lily und Paul Klee, Düsseldorf. Unpubliziertes Telegramm, Dokument in der Klee-Nachlassverwaltung, Hinterkappelen.

Droste 1993

Magdalena Droste, *Bauhaus. 1919–1933*, hg. v. Bauhaus-Archiv, Berlin, Köln: Taschen, 1993.

Erdmann-Rajski 2000

Katja Erdmann-Rajski, *Gret Palucca. Tanz und Zeiterfahrung in Deutschland im 20. Jahrhundert: Weimarer Republik, Nationalsozialismus, Deutsche Demokratische Republik*, hg. vom Deutschen Tanzarchiv Köln, Hildesheim u. Zürich: Olms, 2000.

Erdmann-Rajski 2001

Dies., »Palucca. Künstlerische Identität in politischen Systemen«, in: *Tanz Politik Identität*, hg. v. Sabine Karoß u. Leonore Welzin, (Jahrbuch Tanzforschung, Bd. 11), Hamburg: Lit, 2001, S. 134–156.

Fiedler 1990

Jeannine Fiedler, »T. Lux Feininger: ›Ich bin Maler und nicht Fotograf!‹«, in: *Fotografie am Bauhaus*, hg. für das Bauhaus-Archiv, Berlin v. Jeannine Fiedler, Berlin: Nishen, 1990, S. 44–53.

Föhl 2010

Thomas Föhl, »Die ›erste Zitadelle der Moderne‹. Henry van de Veldes Kunstgewerbeschule in Weimar«, in: *Aber wir sind! Wir wollen! Und wir schaffen! Von der Großherzoglichen Kunstschule zur Bauhaus-Universität Weimar. 1860–2010*, hg. v. Simon Ritz et al., Weimar: Verlag der Bauhaus-Universität Weimar, 2010, Bd. 1, S. 99–121.

Frey/Hüneke 2003

Stefan Frey u. Andreas Hüneke, »Paul Klee, Kunst und Politik in Deutschland 1933. Eine Chronologie«, in: *Paul Klee 1933* [Ausstellungskatalog Städtische Galerie Lenbachhaus, München, 2003, et al.], hg. v. der Städtischen Galerie im Lenbachhaus, München u. Helmut Friedel, Köln: Walther König, 2003, S. 268–306.

Fricke 1982

Roswitha Fricke, *Bauhaus Fotografie*, Düsseldorf: Edition Marzona, 1982.

Friedewald 2011

Boris Friedewald, *Paul Klee. Sein Leben, seine Kunst*, München: Prestel, 2011.

Fuchs 2017

Walther Fuchs, »Paul Klees Krankheit revisited«, in: *Zwitscher-Maschine. Journal on Paul Klee / Zeitschrift für Internationale Klee-Studien*, Herbst 2017, H. 4, S. 47–80.

Funkenstein 2007

Susan (Laikin) Funkenstein, »Engendering Abstraction: Wassily Kandinsky, Gret Palucca, and ›Dance Curves‹«, in: *Modernism/Modernity*, 2007, Bd. 14, H. 3, S. 389–406.

Funkenstein 2012

Dies., »Picturing Palucca at the Bauhaus«, in: *New German Dance Studies*, hg. v. Susan Manning u. Lucia Ruprecht, Champaign: University of Illinois Press, 2012, S. 45–62.

Gropius 1930

Walter Gropius, *Bauhausbauten Dessau*, (Bauhausbücher, Bd. 12), München: Langen, 1930.

Grosch 1923

Paula Grosch, *Nicht oder nur kurzzeitig eingetretene Schüler am Staatlichen Bauhaus Weimar,* 20. Oktober 1920 bis 30. November 1923. Unpublizierte Dokumente im Landesarchiv Thüringen – Hauptstaatsarchiv Weimar, Staatliches Bauhaus Weimar Nr. 149, Bl. 64–72. Transkriptionen von SG. Online einsehbar unter: https:// archive.thulb.uni-jena.de/staatsarchive/receive/ThHStAW_file_00000388#tab0 (abgerufen am 02.01.2018).

Grosch 1927

Karla Grosch, *Meine Einstellung zur modernen,* bildenden Kunst, ohne Datum [1927]. Teilweise publizierter Aufsatz, Autograf in der Akademie der Künste, Berlin, Gret-Palucca-Archiv, Nr. 116. Transkription von SG.

Grosch 1928

Karla Grosch, Porquerolles, 21. August 1928, an Alma Siedhoff-Buscher, Dessau. Unpublizierte Postkarte, Autograf im Bauhaus-Archiv, Berlin, Nachlass Alma Siedhoff-Buscher, Mappe 7. Transkription von SG.

Grosch 1930a

Karla Grosch, ohne Ort [Dessau], 14. November 1930, an Max Werner Lenz, ohne Ort. Teilweise publizierter Brief, Autograf im Stadtarchiv Zürich, Nachlass Elsie Attenhofer, VII.228.2.4. Transkription von SG.

Grosch 1930b

Karla Grosch, ohne Ort [Dessau], 14. Dezember 1930, an Max Werner Lenz, ohne Ort. Unpublizierter Brief, Autograf im Stadtarchiv Zürich, Nachlass Elsie Attenhofer, VII.228.2.4. Transkription von SG.

Grosch 1930c

Karla Grosch, Weimar, 26. Dezember 1930, an Max Werner Lenz, ohne Ort. Teilweise publizierter Brief, Autograf im Stadtarchiv Zürich, Nachlass Elsie Attenhofer, VII.228.2.4. Transkription von SG.

Grosch 1930d

Karla Grosch, Weimar, 30. Dezember 1930, an Max Werner Lenz, ohne Ort. Teilweise publizierter Brief, Autograf im Stadtarchiv Zürich, Nachlass Elsie Attenhofer, VII.228.2.4. Transkription von SG.

Grosch 1931a

Karla Grosch, Zürich, 1. April 1931, an Max Werner Lenz, Dessau. Unpublizierter Brief, Autograf im Stadtarchiv Zürich, Nachlass Elsie Attenhofer, VII.228.2.4. Transkription von SG.

Grosch 1931b

Karla Grosch, Morcote, 1. April 1931, an Max Werner Lenz, Dessau. Unpublizierter Brief, Autograf im Stadtarchiv Zürich, Nachlass Elsie Attenhofer, VII.228.2.4. Transkription von SG.

Grosch 1931c

Karla Grosch, Morcote, 5. April 1931, an Max Werner Lenz, Dessau. Unpublizierter Brief, Autograf im Stadtarchiv Zürich, Nachlass Elsie Attenhofer, VII.228.2.4. Transkription von SG.

Grosch 1931d

Karla Grosch, Morcote, 6. April 1931, an Max Werner Lenz, Dessau. Unpublizierter Brief, Autograf im Stadtarchiv Zürich, Nachlass Elsie Attenhofer, VII.228.2.4. Transkription von SG.

Grosch 1931e

Karla Grosch, Morcote, 8. April 1931, an Max Werner Lenz, Dessau. Teilweise publizierter Brief, Autograf im Stadtarchiv Zürich, Nachlass Elsie Attenhofer, VII.228.2.4. Transkription von SG.

Grosch 1932

Karla Grosch, ohne Ort [Dessau], 24. Januar 1932, an Max Werner Lenz, ohne Ort. Teilweise publizierter Brief, Autograf im Stadtarchiv Zürich, Nachlass Elsie Attenhofer, VII.228.2.4. Transkription von SG.

Grosch 1933a

Karla Grosch, Tel Aviv, 3. Mai 1933, an Lily und Paul Klee, Düsseldorf. Unpublizierte Postkarte, Autograf als Schenkung der Familie Klee im Zentrum Paul Klee, Bern. Transkription von SG.

Grosch 1933b

Paula Grosch, ohne Ort, 8. Juni 1933, an Paul Klee, Düsseldorf. Unpublizierter Brief, Autograf als Schenkung der Familie Klee im Zentrum Paul Klee, Bern. Transkription von SG.

Grosch o.D.

Karla Grosch, ohne Ort, ohne Datum [1929/1930], an Max Werner Lenz, ohne Ort. Unpublizierter Brief, Autograf im Stadtarchiv Zürich, Nachlass Elsie Attenhofer, VII.228.2.4. Transkription von SG.

Grosch o.J.

Karla Grosch, *Visitenkarte*, ohne Jahr. Unpubliziertes Dokument im privaten Nachlass von Paula und Franz Aichinger-Grosch, Österreich. Transkription von SG.

Grote 1959

Ludwig Grote, »Erinnerungen an Paul Klee«, hg. von Ludwig Grote, München: Prestel, 1959, S. 7–11.

Hansen-Schaberg et al. 2012

Inge Hansen-Schaberg et al. (Hg.), *Entfernt. Frauen des Bauhauses während der NS-Zeit – Verfolgung und Exil*, (Frauen und Exil, Bd. 5), München: Edition Text + Kritik, 2012.

Herzogenrath 1988

Wulf Herzogenrath (Hg.), *Bauhaus Utopien. Arbeiten auf Papier* [Ausstellungskatalog Kölnischer Kunstverein, 1988], Stuttgart: Cantz, 1988.

Kern 2011

Ingolf Kern, »Wege ins gelobte Land. Die Migrationspfade jüdischer Bauhäusler«, in: *Bauhaus. Die Zeitschrift der Stiftung Bauhaus Dessau*, 2011, Jg. 1, H. 2, S. 64–67.

Klee 1927a

Felix Klee, ohne Ort [Porquerolles], 7. Juli 1927, an Lily Klee, Oberstdorf. Unpublizierter Brief, Autograf in der Klee-Nachlassverwaltung, Hinterkappelen.

Klee 1927b

Paul Klee, Porquerolles, 30. Juli 1927, an Lily Klee, Oberstdorf. Publizierter Brief, zitiert nach: Klee 1979, S. 1055–1057.

Klee 1927c

Paul Klee, Porquerolles, 6. August 1927, an Lily Klee, Oberstdorf. Publizierter Brief, zitiert nach: Klee 1979, S. 1057–1058.

Klee 1927d

Paul Klee, Porquerolles, 10. August 1927, an Lily Klee, Oberstdorf. Publizierter Brief, zitiert nach: Klee 1979, S. 1058–1059.

Klee 1928a

Felix Klee, ohne Ort [Poststempel: Bern], ohne Datum [Poststempel: 3 VII 1928], an Lily Klee, Dessau. Unpublizierte Postkarte, Autograf in der Klee-Nachlassverwaltung, Hinterkappelen.

Klee 1928b

Felix Klee, L'Île-Rousse, 9. August 1928, an Lily und Paul Klee, Dessau. Unpublizierter Brief, Autograf in der Klee-Nachlassverwaltung, Hinterkappelen.

Klee 1928c

Felix Klee, Coburg, 24. Dezember 1928, an Lily Klee, Dessau. Unpublizierter Brief, Autograf in der Klee-Nachlassverwaltung, Hinterkappelen.

Klee 1929a

Paul Klee, Dessau, 12. März 1929, an Felix Klee, Coburg. Publizierter Brief, zitiert nach: Klee 1979, S. 1096.

Klee/Grosch 1929b

Felix Klee und Karla Grosch, ohne Ort [Coburg], 31. März 1929, an Lily Klee, Dessau. Unpublizierter Brief, Autograf in der Klee-Nachlassverwaltung, Hinterkappelen.

Klee 1929c

Lily Klee, Dessau, 16. Juli 1929, an Felix Klee, Bayonne. Unpublizierter Brief, Autograf in der Klee-Nachlassverwaltung, Hinterkappelen.

Klee 1929d

Felix Klee, Breslau, 20. September 1929, an Lily Klee, München. Unpublizierter Brief, Autograf in der Klee-Nachlassverwaltung, Hinterkappelen.

Klee 1929e

Lily Klee, München, 24. September 1929, an Felix Klee, Breslau. Unpublizierter Brief, Autograf in der Klee-Nachlassverwaltung, Hinterkappelen.

Klee 1929f

Felix Klee, Breslau, 22. November 1929, an Lily Klee, Dessau. Unpublizierter Brief, Autograf in der Klee-Nachlassverwaltung, Hinterkappelen.

Klee 1930a

Lily Klee, Dessau, 13. Januar 1930, an Paula oder Dora Grosch, ohne Ort. Unpublizierter Brief, Autograf im privaten Nachlass von Paula und Franz Aichinger-Grosch, Österreich. Transkription von SG.

Klee 1930b

Lily Klee, Sonnmatt bei Luzern, 2. April 1930, an Felix Klee, Breslau. Teilweise publizierter Brief, Autograf in der Klee-Nachlassverwaltung, Hinterkappelen.

Klee 1930c

Paul Klee, Dessau, 15. Mai 1930, an Lily Klee, Sonnmatt bei Luzern. Publizierter Brief, zitiert nach: Klee 1979, S. 1120–1122.

Klee 1930d

Paul Klee, Dessau, 18. Juni 1930, an Lily Klee, Sonnmatt bei Luzern. Publizierter Brief, zitiert nach: Klee 1979, S. 1127–1128.

Klee 1930e

Paul Klee, Dessau, 24. Juni 1930, an Lily Klee, Sonnmatt bei Luzern. Publizierter Brief, zitiert nach: Klee 1979, S. 1129–1130.

Klee 1931a

Lily Klee, Dessau, 11. Januar 1931, an Felix Klee, Breslau. Unpublizierter Brief, Autograf in der Klee-Nachlassverwaltung, Hinterkappelen.

Klee 1931b

Lily Klee, Dessau, 15. Februar 1931, an Felix Klee, Breslau. Unpublizierter Brief, Autograf in der Klee-Nachlassverwaltung, Hinterkappelen.

Klee 1932a

Lily Klee, Dessau, 17. März 1932, an Felix Klee, Basel. Unpublizierter Brief, Autograf in der Klee-Nachlassverwaltung, Hinterkappelen.

Klee 1932b

Lily Klee, Düsseldorf, 22. April 1932, an Felix Klee, Basel. Unpublizierter Brief, Autograf in der Klee-Nachlassverwaltung, Hinterkappelen.

Klee 1932c

Lily Klee, Braunlage, 23. Dezember 1932, an Karla Grosch, Dessau. Unpublizierter Brief, Autograf im privaten Nachlass von Paula und Franz Aichinger-Grosch, Österreich. Transkription von SG.

Klee 1933a

Lily Klee, Düsseldorf, 28. Mai 1933, an Max Werner Lenz, ohne Ort. Teilweise publizierter Brief, Autograf im Stadtarchiv Zürich, Nachlass Elsie Attenhofer, VII.228.2.4. Transkription von SG.

Klee 1933b

Lily Klee, Düsseldorf, 15. Juni 1933, an Max Werner Lenz, ohne Ort. Teilweise publizierter Brief, Autograf im Stadtarchiv Zürich, Nachlass Elsie Attenhofer, VII.228.2.4. Transkription von SG.

Klee 1942

Lily Klee, *Lebenserinnerungen*, 1942. Teilweise publiziertes Manuskript, Autograf als Schenkung der Familie Klee im Zentrum Paul Klee, Bern. Transkription von Christine Brunner.

Klee 1960

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

Klee 1979

Paul Klee, *Briefe an die Familie. 1893–1940*, hg. v. Felix Klee, 2 Bde., Köln: DuMont, 1979.

Kleinknecht 2017

Inga Kleinknecht, »Karla Grosch. ›Bauhausmädel‹, Tänzerin und Sportlehrerin am Bauhaus«, in: *Bauhaus-Beziehungen Oberösterreich* [Ausstellungskatalog Landesmuseum Linz, 2017], hg. v. Inga Kleinknecht, Weitra: Bibliothek der Provinz, 2017, S. 85–95.

Lenz 1931

Max Werner Lenz, Dessau, 10. April 1931, an unbekannte Person [Vermerk von fremder Hand: An Marthi (nicht gesandt?)]. Teilweise publizierter Brief, Autograf im Stadtarchiv Zürich, Nachlass Elsie

Attenhofer, VII.228.2.4. Transkription von SG.

Lenz o.D.

Max Werner Lenz, ohne Ort [Dessau], ohne Datum [10. April 1931], an Karla Grosch, ohne Ort. Teilweise publizierter Brief, Autograf im Stadtarchiv Zürich, Nachlass Elsie Attenhofer, VII.228.2.4. Transkription von SG.

Meyer 1930

Hannes Meyer, *Mein Hinauswurf aus dem Bauhaus: Offener Brief an Oberbürgermeister Hesse in Dessau*, 16. August 1930. Publizierter Brief, zitiert nach: Wingler 1975, S. 169–171.

Müller 2007

Ulrike Müller, *Die klugen Frauen von Weimar. Regentinnen, Salondamen, Schriftstellerinnen und Künstlerinnen von Anna Amalia bis Marianne Brandt*, 2. Aufl., München: Elisabeth Sandmann, 2007.

Müller 2009

Ulrike Müller, *Bauhaus-Frauen. Meisterinnen in Kunst, Handwerk und Design*, München: Elisabeth Sandmann, 2009.

Muir 2009

Laura Muir, »Die Dynamik des Lebens am Bauhaus. T. Lux Feiningers Sport am Bauhaus«, in: *Modell Bauhaus* [Ausstellungskatalog Martin-Gropius-Bau, Berlin, 2009], hg. vom Bauhaus-Archiv, Berlin et al., Ostfildern: Hatje Cantz, 2009, S. 225–228.

o.A. 1928

o.A., »bauhausnachrichten«, in: *Bauhaus. Zeitschrift für Gestaltung,* 1928, Jg. 2, H. 2, S. 32–33.

o.A. 1929

o.A., »wintersemester«, in: *Bauhaus. Zeitschrift für Gestaltung*, 1929, Jg. 3, H. 3, S. 29.

o.A. 1930

o.A., »Mädchen wollen etwas lernen«, in: *Die Woche*, 4. Januar 1930, Jg. 31, H. 1, S. 30–32.

o.A. 2016

o.A., *Karla Grosch*, in:https://www.bauhaus100.de/de/damals/koepfe/meister/karla-grosch/index.html (erstellt 2016; abgerufen am 02.01.2018).

Palucca o.D.

Gret Palucca, *Arbeitsbestätigung der Palucca-Schule Dresden für Karla Grosch*, ohne Datum [1928]. Teilweise publiziertes Dokument im privaten Nachlass von Paula und Franz Aichinger-Grosch, Österreich. Transkription von SG.

Pichit 2011

Halina Pichit, »›Der Lenz ist da‹. Das ›Deutsche Theater‹, Paul Klee und Karla Grosch: Ein unbekanntes Kapitel im Leben des Schauspielers und Lyrikers Max Werner Lenz«, in: *Jahresbericht 2009–2010, Stadtarchiv Zürich*, 2011, S. 215–254.

Pooth 2016

Alexia Pooth, »Bewegte Biografien: Karla Grosch«, in: *Bauhaus. Die Zeitschrift der Stiftung Bauhaus Dessau*, 2016, Jg. 6, H. 8, S. 98.

Scharenberg 2003

Swantje Scharenberg, »Physical Education at the Bauhaus, 1919–33«, in: *The International Journal of the History of Sport,* 2003, Bd. 20, H. 3, S. 115–127.

Schlemmer 1929a

Oskar Schlemmer, Kurze Bemerkungen zu den einzelnen Nummern des Programms, Abendzettel zum Programm »bauhausbühne dessau. tanz pantomime sketch« in Berlin, Frankfurt a. M., Stuttgart u. Basel, 1929. Zitiert nach: Blume 2015, S. 39.

Schlemmer 1929b

Ders., »Die Bühne«, in: *Bauhaus. Zeitschrift für Gestaltung*, 1929, Jg. 3, H. 4, S. 3–6.

Schöbe 2002

Lutz Schöbe (Hg.), *Bauhaus fotografie. Dalla collezione* della Fondazione Bauhaus di Dessau [Ausstellungskatalog Centro di ricerca e archiviazione della fotografia, Villa Savorgnan, Lestans, 2002], Florenz: Fratelli Alinari, 2002.

Simon-Ritz et al. 2010

Frank Simon-Ritz et al. (Hg.), *Aber wir sind! Wir wollen! Und wir schaffen! Von der Grossherzoglichen Kunstschule zur Bauhaus-Universität Weimar, 1860–2010*, 2 Bde., Weimar: Verlag der Bauhaus-Universität Weimar, 2010.

Smith 2010

T'ai Smith, »A Collective and its Individuals: The Bauhaus and its Women«, in: *Modern Women. Women Artists at the Museum of Modern Art*, hg. v. Cornelia Butler u. Alexandra Schwartz, New York: Museum of Modern Art, 2010, S. 158–173.

Sonder et al. 2013

Ines Sonder et al., *Vom Bauhaus nach Palästina. Chanan Frenkel, Ricarda und Heinz Schwerin*, (Bauhaus Taschenbuch, Bd. 6), Leipzig: Spector Books, 2013.

Stadt Dessau 1931

Stadt Dessau, *Haushaltsvoranschläge für das Bauhaus Dessau 1931*, ohne Datum [1931]. Zitiert nach: Wingler 1975, S. 176–177.

Suter 2006

Hans Suter, *Paul Klee und seine Krankheit. Vom Schicksal geschlagen, vom Leiden gezeichnet – und dennoch!*, Bern: Stämpfli, 2006.

Van der Rohe 1932a

Mies van der Rohe, Bauhaus Dessau, 5. April 1932, an Karla Grosch, Bauhaus Dessau. Unpublizierter Brief, Autograf im privaten Nachlass von Paula und Franz Aichinger-Grosch, Österreich. Transkription von SG.

Van der Rohe 1932b

Mies van der Rohe, *Zeugnis für Karla Grosch*, 5. Oktober 1932. Teilweise publiziertes Dokument im privaten Nachlass von Paula und Franz Aichinger-Grosch, Österreich. Transkription von SG.

Weber 1999

Christiane Weber, *Villen in Weimar*, Bd. 3, Arnstadt u. Weimar: Rhino, 1999.

Wedemeyer-Kolwe 2004

Bernd Wedemeyer-Kolwe, *»Der neue Mensch«. Körperkultur im Kaiserreich und in der Weimarer Republik*, Würzburg: Königshausen u. Neumann, 2004.

Wedemeyer-Kolwe 2016

Ders., »Von Yoga bis zur Wehrsportgruppe«, in: *Bauhaus. Die Zeitschrift der Stiftung Bauhaus Dessau*, 2016, Jg. 6, H. 8, S. 41–47.

Wingler 1975

Hans Maria Wingler, *Das Bauhaus 1919 – 1933. Weimar – Dessau – Berlin und die Nachfolge in Chicago seit 1937*, 3., verb. Auflage, Bramsche: Rasch, 1975 [1. Aufl. 1962 erschienen].

Winkler 2010

Klaus-Jürgen Winkler (Hg.), *Bauhaus-Alben 1. Vorkurs, Tischlerei, Drechslerei, Holzbildhauerei*, 2., korr. u. erg. Aufl., Weimar: Verlag der Bauhaus-Universität Weimar, 2010.

ZPK 2006

Zentrum Paul Klee, Bern (Hg.), *Paul Klee. Handpuppen*, Ostfildern: Hatje Cantz, 2006.

ZPK 2012

Zentrum Paul Klee, Bern (Hg.), *Paul Klee. Leben und Werk*, Ostfildern: Hatje Cantz, 2012

ABKÜRZUNGEN

ASB: Alma Siedhoff-Buscher
DG: Dora Grosch
FA: Franz Aichinger
KG: Karla Grosch
FK: Felix Klee
HM: Hannes Meyer
LK: Lily Klee
LuPK: Lily und Paul Klee
MvdR: Mies van der Rohe
MWL: Max Werner Lenz
PAG: Paula Aichinger-Grosch
PG: Paula Grosch
PK: Paul Klee
StadtA: Weimar Stadtarchiv Weimar
StArZH: Stadtarchiv Zürich

KLEE, MÜNCHEN AINMILLERSTRASSE 32, ZWEITER STOCK RECHTS GARTENHAUS

JOACHIM JUNG

SUMMARY

In 1989 I called Felix Klee: »... would you please tell me about...« We met often and I recorded our conversation. Since then I have been working with Klee and the Klee's Munich apartment. As a visual artist I tried various methods of »correspondence« with Klee and accompanied these works with research. One result of such research was »Paul Klee in Landshut 1916«: Twittering Machine No. 2 In the second text I wanted to report what happened in Klee's apartment using quotations to »look into it« authentically. But then Paul-Lily and Felix Klee themselves reported and my task became that of »moderator« - and Maria and Franz Marc, Kandinsky, Münter, Elisabeth and August Macke, Kubin... also spoke out. The round widened. I reproduced the »conversation« in the form of a theater script. There are episodes: NICE SMALL APARTMENT... and information on time and place: when, and from where is »spoken«. It tells of Lily and Paul Klee's wedding in Bern up to their move to Weimar, from 1916 - 1921: all texts are correct quotations, but they are sometimes shortened, rearranged or carefully adapted to the conversation. From time to time FELIX KLEE and I interrupt the linear narrative in 1989. He always tells of »our dark Schwabing apartment«. I wanted to investigate the light there. According to the building plans of 1900 I built models and painted a series of black and white water colours with their help. Ten such pictures give »views« into the rooms of these is told here.

1989 rief ich bei Felix Klee an: »... würden Sie mir bitte erzählen ...« Wir trafen uns öfter und ich zeichnete unser Gespräch auf. Seitdem beschäftigte ich mich mit Klee und Familie Klees Münchner Wohnung. Als bildender Künstler versuchte ich verschiedene Methoden der »Korrespondenz« mit Klee und begleitete diese Arbeiten mit Forschungen. Ein Ergebnis solcher Forschungen war »Paul Klee in Landshut 1916«: *Zwitscher-Maschine* No. 2. Im zweiten Text wollte ich berichten, was sich in der Klee'schen Wohnung ereignete und mit Zitaten authentisch in diese »hineinschauen«. Dann aber berichteten Paul- Lily- und Felix Klee selbst und meine Aufgabe wurde die des »Moderators« – und auch Maria und Franz Marc, Kandinsky, Münter, Elisabeth und August Macke, Kubin ... meldeten sich zu Wort. Die Runde erweiterte sich. Das »Gespräch« habe ich in der Form eines Theaterskripts wiedergegeben. Es gibt Episoden: NETTE KLEINE WOHNUNG ... und Angaben zu Zeit und Ort: wann, von wo aus wird »gesprochen«. Erzählt wird von Lily und Paul Klees Hochzeit in Bern bis zu deren Umzug nach Weimar, von 1916 – 1921. Alle Texte sind richtige Zitate, aber manchmal gekürzt, umgestellt oder der gesprochenen Rede vorsichtig angepasst. Durchkreuzt wird lineare Erzählzeit ab und zu von FELIX KLEE und mir im Gespräch 1989. Er erzählte immer: »un-

sere dunkle Schwabinger Wohnung«. Dem Licht dort wollte ich nachforschen. Nach den Bauplänen von 1900 baute ich Modelle und malte mit deren Hilfe eine Serie von Schwarzaquarellen. Zehn solche Bilder machen »Blicke« in Zimmer, von denen hier erzählt wird, möglich.

1 VORGESCHICHTE

1989

München, Ainmillerstrasse 32, Hof, Sommer: Schotter, Erde, Gras, welliger Boden (waren einmal Keller darunter), eine Schreinerwerkstatt in einem Gebäuderest (früher Remise), niedrige Schuppen, Garagen, Brandmauer – hier stand bis 1944 das Gartenhaus mit der Wohnung im II. Stock rechts, in der Paul -, Lily - und Felix Klee 15 Jahre gewohnt hatten.

»Zeigen Sie wie Paul Klee von München nach Kairouan kam«, so Wieland Schmied, der Präsident der Akademie der Bildenden Künste München. Für ein Projekt über die Tunisreise hatte ich das Graduiertenstipendium der Akademie bekommen, das mit einer Ausstellung abgeschlossen werden sollte.

Jetzt betrachte ich diesen Hof bei jedem Wetter – zu allen Tageszeiten – immer wenn ich in der Nähe bin, und stelle mir das »Gartenhaus« vor. (ABB.1) Im Stadtarchiv gibt es kein Foto des Hauses (»Rückgebäude fotografierte man nicht.«) aber die Baupläne von 1900 – und deshalb sehe ich auf einmal in den Putz- und Wandspuren auf der Brandmauer die Proportionen eines Schnittes aus dem Bauplan des nicht mehr vorhandenen Gebäudes und der Hof füllt sich mit imaginären Linien.

Bern, Freiburgstrasse 54, Dienstag, 11. Dezember:

FELIX KLEE
... ich könnte Ihnen den Grundriss heute noch aufzeichnen von dem Haus.

JOACHIM JUNG - FELIX KLEE
Schauen Sie, ich habe geforscht. Das sind die Baupläne (ABB. 2A, B, C), das Haus gibts ja nicht mehr – nein – ich wollte einfach sehn, wie es aussieht. – Das ist das Haus, es hat eine Ecke, die Ecke ist sehr wahrscheinlich das hier. – Das ist der zweite Stock. – Ja der Grundriss, ah ja, hier waren nur drei Zimmer. Das ist das Musikzimmer meiner Mutter und dann haben wir hier das Wohnzimmer, das Schlafzimmer, die Küche und das ist die Mädchenkammer, das Bad hier und das lange Klo. Das war der Küchenbalkon und hier der Eingang der Mädchenkammer, das hiess die Mädchenkammer – es war auch Gästekammer – und wenns nicht belegt war, war das eine Kammer für meinen Vater. – Und die Küche, die war praktisch auch sein Atelier – hier war ein grosser Kleiderschrank und da

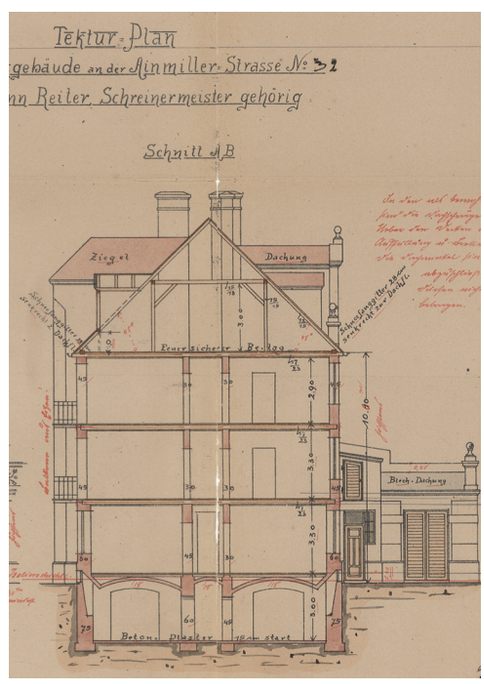
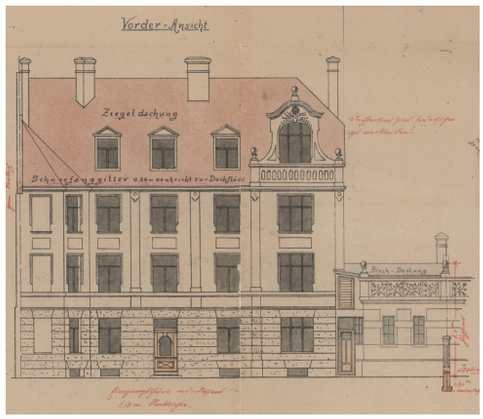


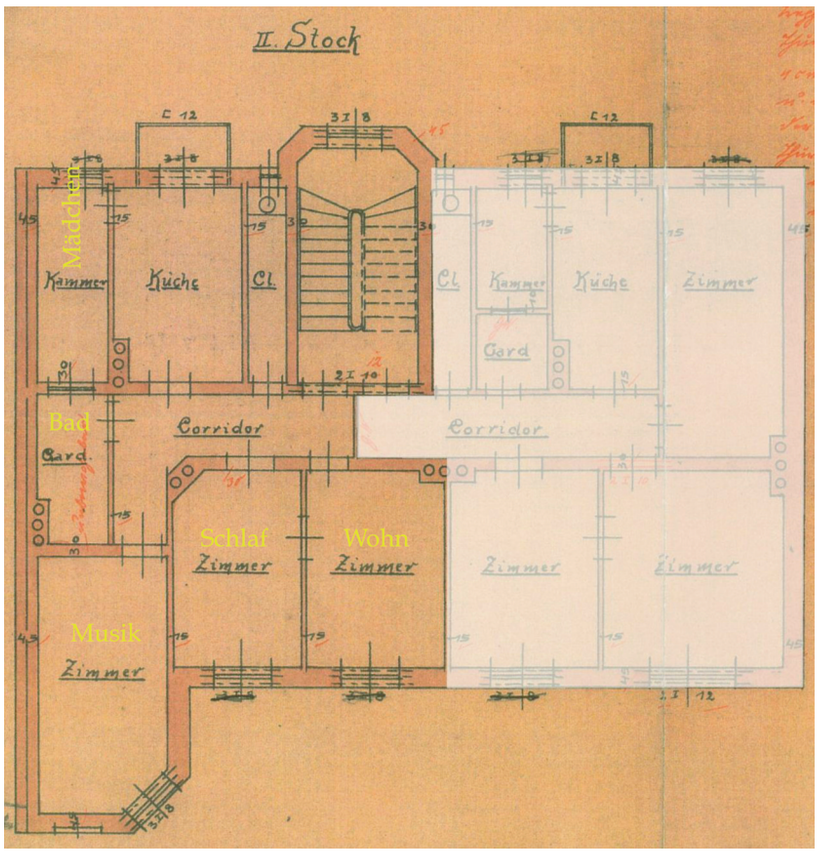
Abb. 1
Joachim Jung
Ainmillerstrasse 32, Hof,
Fotografie von 1989
© Joachim Jung

Abb. 2 A
Johann Lang
Tektur=Plan über ein Rückgebäude an der Ainmiller=Strasse No. 32, 1900, Stadtarchiv München

Abb. 2 B, C
Johann Lang
Tektur=Plan über ein Rückgebäude an der Ainmiller=Strasse No. 32, 1900.

Küchenbalkon; Mädchenkammer, Küche, Klo; Bad; Musikzimmer, Schlafzimmer, Wohnzimmer
Stadtarchiv München





bei uns schon nicht mehr gespielt worden. Ja, das ist das Vordergebäude. – Das steht nicht mehr in dieser Form. – Nein nein – das ist 32 und das ist 34 und 36 wohnte im Rückgebäude Kandinsky – und dazwischen Rilke – das ist noch Rilke, aber den hab' ich ganz kurzfristig nur gekannt, 15 glaub ich war das. Atelier steht hier, was ist´n das hier? – Das ist das Dachgeschoss, ich weiss nicht ob das jemals – nein nie – benützt wurde. – Nein, mein Vater hat nur diese Wohnung benutzt. – Wir haben auch einen Speicher gehabt, das stimmt – und da war immer ein Vogelkäfig, aber ohne Vogel, und das hat mich immer interessiert. Es gibt eine Zeichnung von dem Vogelkäfig, von meinem Vater. Der existiert jetzt nur noch in der Zeichnung. (ABB. 3) Aber in diesem Kabäuschen da oben, das war natürlich auch ein Reich von mir. Und wir hatten auch noch eine Treppe auf den Dachboden zum Aufhängeplatz für die Wäsche, der war aber nach der Hohenzollernstrasse hin. – Da ist die Hohenzollernstrasse. Das hier sind die Balkone. Da gibts ja eine Zeichnung von Ihrem Vater, mit dem Balkongeländer – ja – in einer Strichzeichnung. – Und das hier? – Das ist eine Brandmauer, die noch stehen geblieben ist (ABB 1). Das müsste eine Wand gewesen sein in Ihrer Wohnung. Wenn man sich jetzt diese Zimmer anschaut, dann sind das Bad, die Mädchenkammer und das Musikzimmer hier angestossen. – Ja absolut, das war ein Ruhebett, dort hat sich mein Vater auch manchmal hingelegt. Was dann noch das Schöne war ist natürlich der kleine Garten vis-a-vis vom Eingang, mit ein paar Bäumchen, Fliederbüschen – und da ist das Vorderhaus gewesen. Das war ja das Rückgebäude. – Ja, Gartenhaus hiess es. – Ja, das Gartenhaus ist das Rückgebäude. – Und da ist hier ein kleiner Garten, zugesperrt ein Gitterzaun. Und hier waren die Schwabinger Schattenspiele, das ist ein Gebäude, das sehr wahrscheinlich irgendwie in einer Form noch existiert. – Ja, da ist eine Schreinerei, wahrscheinlich ein Rest vom Haus noch. – Es war

Abb.3
Paul Klee
Vogelkäfig auf d. Säule, 1908, 60 , Bleistift auf Papier auf Karton , 21,6 x 15,8 cm, Zentrum Paul Klee, Bern
© Zentrum Paul Klee, Bern, Bildarchiv

stimmt, das ist toll. – Kann man hier ablesen – das hab' ich als Grundform für ein Bild verwendet. (ABB. 4) – Ha das ist ja köstlich. Was ist'n das für eine Gegend, soll das Tunis sein – oder? Hier ist die Ursulakirche, das seh' ich. – Das ist die Ursulakirche und nebendran, das ist Hammamet. (ABB. 5) – Ja eben, Tunis und die Ursulakirche. – Ich hab' das gemacht, weil Hausenstein in seinem Buch, wie soll ich sagen – poetisiert. Also die Ursulakirche

Abb. 4
Joachim Jung
München-Kairouan, 1989, Acryl, Aquarell, Gouache und Federn auf Fotokopien auf Transparentpapier, 180 x 185 cm
© Joachim Jung

Abb. 5
Joachim Jung
München-Kairouan (Detail), 1989, Acryl, Aquarell, Gouache und Federn auf Fotokopien auf Transparentpapier, 180 x 185 cm
© Joachim Jung

als ein, zwar aus rotem Backstein aber italienisches, südliches Stück, das dort steht und in den Orient weist. – Ja nun, da kann man viele Deutungen haben. Es gibt ein sehr schönes Hinterglasbild von meinem Vater, wo auch die Ursulakirche drauf ist. (ABB. 6) Als

Abb. 6
Paul Klee
Rote Kirche u. weiße Tafel, 1912, 15, Hinterglasmalerei, Feder, Aquarell und Ölfarbe; rekonstruierter Rahmen, 13 x 18 cm, Zentrum Paul Klee, Bern
© Zentrum Paul Klee, Bern, Bildarchiv

Schwarzweiss kann ich's Ihnen zeigen. Es hat einen Sprung, die Platte. Es ist nicht bei mir, ist in der Stiftung. – Hausenstein lässt in seinem Buch Paul Klee immer – behandelt ihn eigentlich wie eine Romanfigur – er lässt ihn immer um die Ursulakirche (ABB. 7) laufen und es entsteht eine poetische Spannung von München, von der Ursulakirche nach Tunis, nach Kairouan zu den wirklich orientalischen Türmen.

Abb. 7
St.Ursula München, 2013, Foto: Wikimedia Commons
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:StUrsula_Muenchen-01.JPG

2 NETTE KLEINE WOHNUNG

1906

Bern, Standesamt, 15. September:

LILY KLEE
Wir verheirateten uns in Bern am 15. September 1906. Es war eine ganz einfache Trauung ohne Gäste. Unsere beiden Trauzeugen waren Pauls Vater u. seine Schwester Matilde. Wir waren Beide gänzlich vermögenslos. Ende September fuhren wir nach München.

München, Ainmillerstrasse 32, IIr Ghs, Montag, 1. Oktober:

PAUL KLEE
Nette kleine Wohnung in der Ainmillerstrasse auf Nr. 32 im Gartengebäude, zweiter Stock rechts. Zu 50 Mark monatlich. Drei Zimmer (ein grosses), geräumige Küche, Badzimmer und Dienstenzimmerchen etc. gegen die Sonne. Auf ein Atelier verzichte ich vorläufig, es geht nicht anders, denn die Zimmer der Atelierwohnungen sind schandbar! Kalt natürlich auch.

In der Nachbarwohnung wohnt ein Dekorationsmaler.
Im I. Stock wohnen: ein Elektrotechniker und ein Privatier.
Im Erdgeschoss: ein Taglöhner und ein Buchbindermeister.
Im Dachgeschoss befindet sich ein »Atelier«, von einem Kunstmaler gemietet (bis 1944). Paul und Lily Klee erzählen nie von diesem. Felix Klee war das »Atelier« nicht bekannt.

LILY KLEE
Nun begannen für uns jene 15 in München verbrachten Jahre. Ich gab von früh bis Abends Klavierstunden u. Paul arbeitete für sich.

FELIX KLEE
In der kleinen Münchener Gartenhauswohnung ging meine Mutter täglich ihrem Beruf nach. Sie gab von früh bis abends Musikstunden; so musste der Mann, der noch unbekannte Künstler, die Haushaltsführung und meine Erziehung besorgen. Wie meisterhaft löste er dieses nicht leichte Problem! In der kleinen Küche war seine Domäne, dort entstanden die Bilder, die Zeichnungen, dort

wurden die Platten geätzt, die Photographien entwickelt, die Windeln gewaschen, die Strümpfe gestopft, in südlicher Art wunderbar gekocht und das Kind gehütet.

Mittwoch, 17. Oktober:

PAUL KLEE
Nun sind wir soweit, dass ich an's Arbeiten denken kann, das Zimmer ist dazu gut geeignet, es ist freundlich und nicht farbig gehalten, matt grünlich gestrichen. Natürlich stehen einstweilen zu viele Möbel drin, doch ein Atelier ist vorläufig zu teuer. Wir haben uns recht geschmackvoll einrichten können, dann ist das Leben abgesehn von der Wohnung gar nicht teuer. Grossartige Rahmengeschäfte. Auch eine reizende Büste (florentinisch) haben wir gekauft. Nur noch wenige Tage, und es ist erreicht. Ich werde dann sehr häuslich. – Eine gewisse Behaglichkeit, wenn auch vielleicht etwas trügerisch, ist nicht zu leugnen. Ein nettes warmes Arbeitszimmer, von Lilys Grossmutter wurde eine grosse blanke Chiffoniere bürgerlichen Empires gestiftet; die vielen Schubladen bringen Ordnung unter meine Arbeitssachen. Ausserdem bewege ich mich eifrigst auf der glättesten Fläche, hinter Glas. – In der Stadt der 5000 Maler lebe ich nun so ganz allein und für mich. Einmal kamen Lilys kleine Schüler zum Vorspieltag in unser Haus.

LILY KLEE
Eine Hauptrolle in unserem gemeinsamen Leben spielte die Musik. Mein Musikerberuf, die vielen Schülerinnen, Vorbereitungen für eigene Koncerte Begleitungen von Sängerinnen, privat u. öffentlich gemeinsames Musicieren mit Paul, der ein herrlicher Geiger war. – Wir musicierten damals sehr viel zusammen. Wir spielten Mozart Violin u. Klaviersonaten, die Beethoven, Schumann, Schubert Violinsonaten, Mozart Violinkonzerte, das Beethoven Violinkonzert, Mendelsohn Koncert. Pauls Spiel war ein ganz Ausserordentliches. Er spielte damals auf seiner italienischen Geige Testore die ich noch habe. Aber wie hat Paul auch gespielt. Nie habe ich ein solch ausserordentliches Spiel wieder gehört. Sein Ton war gross, weich u. außerordentlich im Ausdruck. Jede Phrase gestaltete er zu höchster Bedeutung. Seine Musikalität war erstklassig, sein Ohr, was auch äusserlich besonders schön, war ausserordentlich fein konstruiert. Unendlich viel habe ich durch ihn gelernt. Er war ausserordentlich kritisch. Besonders herrlich spielte er Mozart u. Bach. Wir spielten auch die Violin/Klaviersonaten von Bach und Händel. Die Sammlung »die hohe Schule« mit Sonaten von Vivaldi Ciacconna von Vivaldi u. so w. Die Violinkoncerte von Bach in a moll u. E dur, welche er besonders bedeutend zu gestalten wusste. Ebenso die Soloviolinsonaten v. Bach. Die grosse Ciacconna von Bach für Violine Solo. – Er spielte ja so wunderbar Geige, dass ich niemals auch selbst von Berufsmusikern annähernd je etwas Aehnliches an Spiel gehört habe.

1907

München, Ainmillerstrasse 32, I Ghs: Der Privatier zog aus.

Eg. Ghs: Der Buchbindermeister zog aus.

PAUL KLEE
Die Wassiliew taucht wieder auf. Sie heisst jetzt Eliasberg, »indem dass« sie einen deutschrussischen jüdisch litterarischen Herrn dieses Namens geheiratet hat. – Die Tonalität hat mich. – Es beginnt schon allmählich der Abschnitt »Vater sein«.

3 HAUSGEBURT

München Ainmillerstrasse 32, II r Gartenhaus, Samstag, 30. November:

LILY KLEE
Felix Paul Klee wurde in der Früh 1/2 5 Uhr in unserer Wohnung geboren.

Meine Schwangerschaft verlief normal – im Sommer waren wir wie alljährlich in Bern bei den Eltern Pauls. Im September kehrten wir nach München zurück, wo ich meinen Musikerberuf wieder aufnahm. Noch bis zum

letzten Tag habe ich 7-8 Stunden gegeben u. ging am 28. Nov. mit Paul in ein Koncert, von dem ich dann nachhause musste, weil die Wehen begannen. Es ging dann allerdings noch sehr lange u. in der Nacht vom 29. Nov. zum 30. November musste das Kind mit der Zange geholt werden.

FELIX KLEE

Es geschah in München, als ich in der Ainmillerstrasse 32 nach Mitternacht das Licht der Welt erblickte, musste Mama Lily ihre Musikstunden längere Zeit unterbrechen, indessen berichtete der Papa Paul alles sehr genau in seinem Tagebuch. In der Nummer 802:

PAUL KLEE

Es amteten ein Fräulein Singer, ein Hofrat Saunder und ein Dr. Ashton. Die Sache dauerte 30 Stunden, ich führte den Haushalt, die Zugeherin Theres Schatzl half so gut sie in ihrer confusen Verfassung konnte. Die Operation und das Übelbefinden. Mehr wusste ich nicht mehr. Dabei half ich und träufelte auf die Maske, weil die Narkose unruhig war und alle drei, zwei Ärzte und Hebamme voll mit beiden Händen beschäftigt waren.

LILY KLEE

Als ich erwachte war der Kleine schon eingewickelt u. sauber in seinem Bettchen.

PAUL KLEE

Als das Kind da war, »ein Bub« war ich wieder höchst erstaunt, dass nun nicht alles still auseinanderging, sondern im Gegenteil ein neues Centrum sich bildete. Und was für ein Centrum, das erfuhr ich von jetzt an stündlich und gründlich. – Erst verliefen sich die Doktores und wir sassen Fräulein Singer und ich am Bett ganz froh des Überstandenen. Das Kind war gut verpackt und schlief. Als die Hebamme, eine junge Dame übrigens, gar keine Wehmutter, nun auch ging, waren wir also nun eine richtige kleine Familie. Das klingt vielleicht wie aus einem Gartenlauberoman, und war doch ein phaenomenaler Moment. Man pendelte überhaupt stark um die Gerührtheit herum, dann auch wieder hinüber zu den Buschjaden. Zum Beispiel als es mitten in meinen Schlaf hinein Rabäh rabäh machte und ich aus einem totenähnlichen Zustand aufstehn musste, Wasser heiss machen, etwas Milch dazu, die Flasche ans Auge halten und dann hinein ins offene Tor! Wie der soff!! Dann aber gab er wieder eine Ruh. (ABB. 8)

Abb. 8
Felix Klee, München, 23.12.1907
Foto: Paul Klee, Zentrum Paul Klee, Bern, Schenkung Familie Klee
© Zentrum Paul Klee, Bern, Bildarchiv

LILY KLEE

Nun war unser Leben total verändert. Und neue Pflichten warteten unser. 2 Monate setzte ich meinen Beruf aus. Solange konnte ich stillen. Dann versiegte dieser Quell mit der Wiederaufnahme des Berufes im Februar. Felix entwickelte sich normal u. welche Freude für mich, ihn an Sonntagen im englischen Garten spazieren zu fahren.

FELIX KLEE

Mama Lily schrieb an Pauls Freund, Hans Bloesch, am 10. Dezember 1907 von München nach Bern: »Lieber Freund, es waren schreckliche Stunden, die schlimmsten meines Lebens. Doch nun bin ich sehr glücklich über meinen herzigen kleinen Felix.«

1908

München, Ainmillerstrasse 32, Eg. Ghs: Ein Lehramtskandidat ist eingezogen.

PAUL KLEE

Es ist doch nichts so Harmloses, Kinder in die Welt zu setzen. Man wird schon im Lauf eines einzigen Alltages bald etwas grösser, bald wieder etwas kleiner. Etwas vom Geist Joseph des Zimmermanns gehört auch zu so einem kleinen Hausvater. Manches Erhabene, manches Verstiegene, manches Bizarre, manches Geistige liegt hinter Schloss und Riegel. Übrigens gehe ich wirklich allen Ernstes hinaus in den Schnee stelle mich hin, friere, friere sehr, aber arbeite. Wenig im Vergleich zur Fülle um mich, zu Haus dann aber viel im Vergleich zur Armut und Einfachheit eines kleinen Bürgerfamilienheimes. *Mittwoch-Sonntag-Dienstag-Mittwoch-Freitag-Sonntag, 12.-16.-18.-19.-22. Februar:* – Photos gemacht Felix mit Lily zusammen (ABB. 9) – Von 6 bis 8 Uhr lebhafte Gespräche – Felix beisst, schreit, beginnt den Kopf halten zu können, heult von 6 Uhr früh bis 1/2 8. – Gesellschaftlich haben wir einiges mitgemacht, zum Beispiel einen Russenball *Dienstag, 25. Februar* wo Lily sich göttlich amüsiert hat. Die Eliasbergs waren da, als zwei Pierots. Lily holländisch, was ihr sehr gut steht. *Mittwochfrüh, 26. Februar* Felix heult vor 6 Uhr und erzwingt eine Mahlzeit, Lily hatte Nerven.

4 VOM KÜCHENBALKON AUS

Nach meinen jetzigen Arbeiten gehöre ich wohl mehr zu den Impressionisten. Wobei das Einrahmen von meinen Landschaften gar nicht ohne Probleme abging, da die meisten Bilder auf Glas gemalt sind. Nun sind's einmal sechs Stück, aber es kommen noch einige hinzu. Bis jetzt sind vier Landschaften gerahmt. Darunter eine vom Fenster aus, ein richtiges Grossstadtbildchen. – Der Bubi nimmt geistig sehr zu. Körperlich weniger – sein Kindermädchen ist schon wieder fort. Im Maerz mimte ich wieder längere Zeit Kindermädchen. Daher musste ich mein nulla dies sine linea etwas lassen. Das kam einer wohlgelungenen Arbeit zustatten. Gesehn hatte ich das Bild schon einige Tage vorher (ABB. 10), natürlich vom Küchenbalkon aus, welches mein einziger Ausgang war. Dann vermochte ich mich von allem Zufälligen dieses Stückes »Natur« loszulösen, sowohl in der Zeichnung als in der Tonalität und gab nur das »Typische« in durchgedachter formaler Genesis wieder. Ob ich nun aus dem Dickicht wirklich heraus bin?? Dieser Küchenbalkon, das unbebaute Feld, die Hohenzollernstrasse. Der Ausblick eines Gefangenen in mehrfacher Richtung. (ABB. 11)

Abb. 9
Lily und Felix Klee, Ainmillerstrasse 32, München, 12.02.1908
Foto: Paul Klee
Zentrum Paul Klee, Bern, Schenkung Familie Klee
© Zentrum Paul Klee, Bern, Bildarchiv

Abb. 10
Paul Klee
belebte Straße mit dem Hof, 1908, 52, Hinterglasmalerei, Aquarell, 32,6 x 27,5 cm
Schlossmuseum Murnau, Dauerleihgabe
© Zentrum Paul Klee, Bern, Archiv
Abb. gespiegelt (= hinter Glas), so erkennt man am rechten Rand das heute noch vorhandene Haus Hohenzollernstrasse 29 Rgb.

Abb. 11
Paul Klee
belebter Platz vom Balcon aus, 1908, 62, Hinterglasmalerei, Aquarell 28.5 x 22.4/22.7 cm , Privatsammlung, Bern
© Zentrum Paul Klee, Bern, Bildarchiv

Abb. 12
Paul Klee
Der Zeichner am Fenster, 1909, 70, Aquarell und Kreide auf Papier, 30 x 23,5 cm , Privatbesitz
© Zentrum Paul Klee, Bern, Bildarchiv
Abb. gespiegelt, hinter Paul Klee: Blick durch das Musikzimmerfenster auf ein Detail der Fassade des Gartenhauses

WILHELM HAUSENSTEIN

Dies war um 1908. Damals wurde ein Gleichgewicht zwischen dem Spekulativen und dem einfach Natürlichen gefunden. Die Barometerkurve des Werks bezeichnete den Augenblick auf einem Blatt. Dies Blatt war *Blick von einem Küchenbalkon in die Hohenzollernstrasse*.

1989

Bern, Freiburgstrasse 54, Mittwoch, 12. Dezember:

JOACHIM JUNG

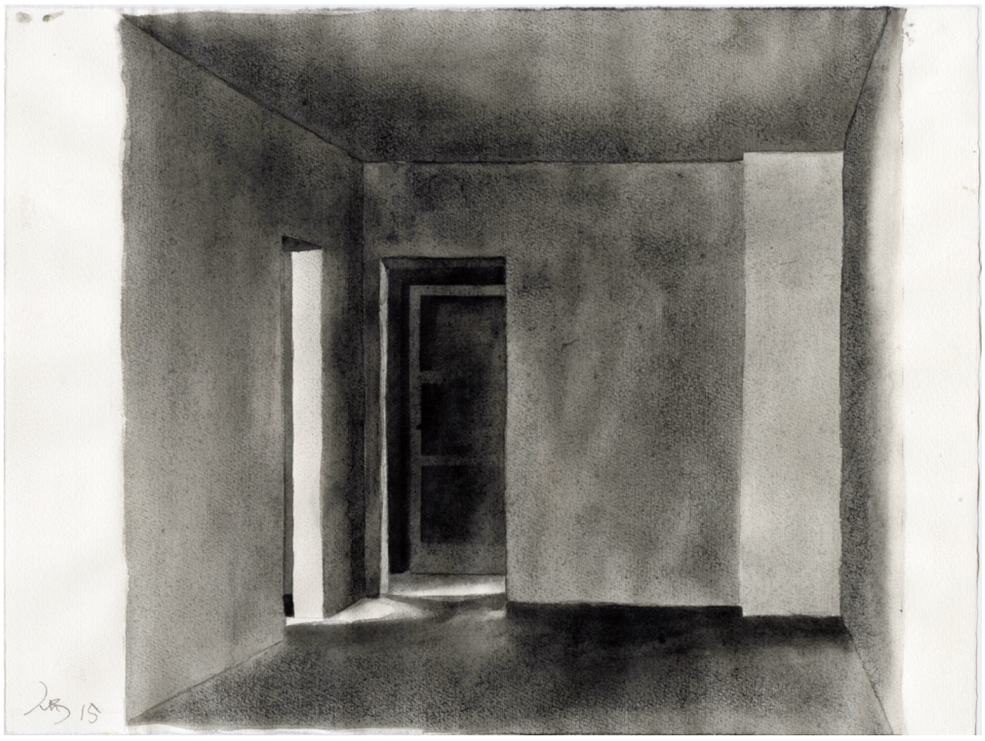
Gestern wollte ich auch – als ich Sie gefragt hab' nach der Wohnung in der Ainmillerstrasse, wie das dort war, ob Sie sich noch an Ihren Vater malend in der Küche erinnern?

FELIX KLEE

Ja natürlich erinnere ich mich, das ist ja ganz klar, aber nicht im Detail. Ich weiss nur ganz genau, dass er wunderbare Sachen – und er war lange erster Hausmann. – Meine Mutter war Konzertpianistin und verdiente den Lebensunterhalt für die Familie. Sie war als Lehrerin bei ihren Schülern sehr beliebt, und das Tagesprogramm betrug oft acht bis zehn Stunden Unterricht, welchen meine Mutter teils zu Hause, teils auswärts erteilte. Der Arbeitsplatz war das grösste Zimmer der Wohnung mit einem Blüthner-Konzertflügel. Das Tageslicht kam sehr spärlich durch das einzige Fenster (ABB. 12, 13) und wurde durch asthmatische Gas- und Petroleumlampen verstärkt. Auf dass man sich nicht den Kopf am Leuchter anstosse, hing mein Vater seinen rot seidenen Schal daran, während die beiden Petroleumlampen wie Nonnen aussahen und sich bei dem temperamentvollen Spiel meiner Mutter im Rhythmus der Musik dazu bewegten. Im Ersten Weltkrieg wurden sie durch Karbidlampen ersetzt, welche zwar sehr hell leuchteten, dafür aber um so erbärmlicher stanken und im ungeeignetsten Moment zu explodieren drohten. Im zweiten Zimmer, dem Wohnraum (ABB.14), stand zwischen unendlich vielen und grossen Möbeln, um die man stets geschickt turnen musste, ein Pianino, auf dem meine Mutter durch die

Abb. 13
Joachim Jung
Lily Klees Musikzimmer, 2015,
Schwarzaquarell, 26,4 x 34,7 cm
© Joachim Jung

Abb. 14
Joachim Jung
Das Wohnzimmer, Blick zur Eingangstür, links die Tür zum Schlafzimmer, 2015,
Schwarzaquarell, 26,2 x 34,7 cm
© Joachim Jung



technische Einrichtung eines stummen Zuges noch bis spät in die Nacht hinein musizieren konnte, ohne dass die Nachbarn empört an die Decke klopften. Auch hier ständige Dunkelheit (ABB. 15). Die Gaslampe flackerte nervös, und ich kann mich heute noch an einen Wutanfall meines Vaters erinnern, der zu ihr sprach: »Wart, dich Luder schmeiss ich noch zum Fenster raus!« Klee war ja so auf diese Nachtbeleuchtung angewiesen, denn er zeichnete sehr oft noch des Abends. Das dritte Zimmer war der gemeinsame Schlafraum. (ABB. 16, 17) Wir schliefen zu dritt in zwei Betten. Dann gab es einen langen, unbeleuchteten Gang (ABB. 18), der auch mit Möbeln vollgestellt war, ein Badezimmer mit einem Kohleofen, eine kleine Mädchenkammer (ABB. 19), wo meist die Besuche einquartiert wurden.

Abb. 15
Paul Klee
d. Uhr auf d. Kredenz, 1908, 69,
Aquarell auf Papier auf Karton,
18,7 x 20,7 cm
Zentrum Paul Klee, Bern
© Zentrum Paul Klee, Bern,
Bildarchiv

Abb. 16
Paul Klee
blick in e. Schlafkammer, 1908, 70
Aquarell auf Papier auf Karton, 30
x 23,6 cm , Kunstmuseum Basel,
Kupferstichkabinett
© Zentrum Paul Klee, Bern, Archiv

Abb. 17
Joachim Jung, *Das Schlafzimmer,*
Blick, über den Gang zur Toilette,
rechts die Tür ins Wohnzimmer,
2015, Schwarzaquarell, 26,1 x 34,9
cm
© Joachim Jung

Abb. 18
Joachim Jung
Der Gang, links die Türen ins Wohnzimmer und ins Schlafzimmer, dann, um die Ecke nach links, der Gang zum Musikzimmer, geradeaus das Bad, rechts die Eingangstür und die Türen zur Toilette und in Paul Klees Küche, 2015,
Schwarzaquarell, 26 x 34,5 cm
© Joachim Jung

Abb. 19
Joachim Jung
Blick durch das Badfenster innerhalb der Wohnung in die Mädchenkammer, 2014,
Schwarzaquarell, 26 x 34,7 cm
© Joachim Jung

MARIA MARC

Wenn ich allein in München war, auch, um Klavierstunden bei Lily Klee zu nehmen, konnte ich bei ihnen übernachten. Sie hatten einen kleinen Raum mit einem Bett, in dem ich schlafen konnte, und sie nahmen mich immer sehr gastfreundlich auf. Ich fand es wunderbar, dort zu schlafen, denn die Wand, an der das Bett stand, hing voller Arbeiten, auch solchen aus früher Zeit von Paul Klee.

Abb. 20
Joachim Jung
Küchenbalkon des Nachbarhauses,
Hohenzollernstrasse 29 Rgb.,
Polaroid von 1989
© Joachim Jung

Abb. 21
Joachim Jung
Paul Klees Küche, 2014,
Schwarzaquarell, 26,5 x 35 cm
© Joachim Jung

FELIX KLEE

Und nach Norden gab es eine grosse Küche mit einem gusseisernen Balkon. (ABB. 20, 21) Diese Küche bildete nun jahrelang zwangsläufig den Hauptarbeitsplatz meines Vaters. Hier besorgte er den wirtschaftlichen Teil des Haushalts und bereitete sorgfältig die täglichen Mahlzeiten. Es war ein reines Vergnügen, meinem Vater beim Kochen zuzuschauen. Ich hab' im Haushalt auch mitgeholfen dann. Ich hab' auch Besorgungen gemacht. Bier hab' ich in der Friedrichstrasse geholt und Gemüse und Brot hab' ich in der Hohenzollernstrasse geholt. Da hab' ich Geld bekommen. Das ist eine Aufgabe, die ich hoch geschätzt habe, das Vertrauen. – Sie waren praktisch auch Mithausmann. – Ja ich hab' gemerkt wie er das bewältigt hat. Ich mein' er hat es sehr leicht gemacht. Er hat nie viel Zeit verloren dabei. Ganz leicht ging ihm die Arbeit von der Hand, und er führte sie mit einer Freude aus, als ob es sich um Malen oder Musizieren handelte. Meist gab es fünf bis sechs Gänge, die mein Vater auf französische und italienische Art sehr wohlschmeckend zubereitete.

MARIA MARC

Mussten wir nach München fahren, wurde ein Besuch bei den Klees nie versäumt. Am liebsten meldete sich Franz zum Mittagessen an – eine kleine Beisteuer mitbringend. Paul Klee verstand es, ausgezeichnet zu kochen in einer Art, die Franz mehr liebte als andere Küchen.

FELIX KLEE

Die nie zu grossen Portionen, die mit unendlicher Rafinesse und Abwechslung gekocht waren, schmeckten uns stets vortrefflich. Mein Vater erzählte oft, dass er im Hotel Waldrand in Beatenberg, das seinen Tanten gehörte und wo er in seiner Jugend stets seine Ferien verbrachte, bei einem französischen Koch viel gelernt habe. – Aber wie ich einmal in einer Vernissage in München erzählt habe, wie mein Vater anstatt den Kochlöffel den Pinsel genommen hat, das hat dann natürlich einen Riesenlacher ausgelöst. Warum soll er denn nicht? Ein Pinsel tut ja die

gleichen Dienste. – Die waren sauber – nach jeder Arbeit – ich hab' mit die Pinsel mit Seife gewaschen. – Sie haben's gemacht? – Ja mitgeholfen, ich hab' nie ihm zugeschaut bei solchen Dingen im Haushalt, ich war immer

gern aktiv. – Nachmittags und abends widmete er sich dann der ›eigenen‹ Kunst: in seinem aus der Küche in ein Atelier verwandelten Arbeitsraum schuf er nach der Natur oder aus der Phantasie und Erinnerung seine Werke in Öl, auch Aquarelle und unendlich feine Zeichnungen.

München, Ainmillerstrasse 32, IIr Ghs:

PAUL KLEE

Ich stehe am Küchenbalkon und jage mit einiger Treffsicherheit nach spielenden Kindern. (ABB. 22, 23)

Montag, 4. Mai-Mittwoch, 3. Juni:

Felix – nachmittags am Balkon – Photo (ABB. 24) – greift – rümpft die Hase – zieht sich an 2 gereichten Fingern in sitzende Stellung und lacht über seinen Erfolg – schnalzt mit der Zunge ausserdem Zahnstörungen. – Spricht pa wa wa betastet alles, behält Gegenstände in d. Hand. – Verlangt kategorisch nach Gesellschaft. – 5520 g; imitiert bewusst mein Zungenschnalzen.

Donnerstag, 4. Juni:

Der Bubi ist jetzt wieder ganz ein anderer, er spielt, hat zwei Zähne, Wünsche, und aus ist's mit der Ruhe. Das ist ja ganz normal und daher erfreulich. Auch ist es genussreich, die geistigen Fortschritte von seinem Gesicht abzulesen. Den ganzen Tag, mit Ausnahme der sonnigen Stunden von 5 Uhr nachmittags an, steht sein Wagen in der Luft auf dem Küchenbalkon. – Der Ausblick – hinten eine Strasse mit Verkehr, vorn eine leere Wiese mit dem Schmutz des Münchner Vorfrühlings

Abb. 22
Paul Klee
Kinder auf der Bauwiese, 1908, 50, Hinterglasmalerei, Aquarell; rekonstruierter Rahmen. 20,5 x 24,5 cm, Zentrum Paul Klee, Bern, Schenkung Livia Klee
© Zentrum Paul Klee, Bern, Bildarchiv

Abb. 23
Paul Klee
Sechs Skizzenblättchen nach Kindern im Freien, 1908, 55 , Feder auf Papier auf Karton
a) 3,1 x 4,2 cm b) 8,2 x 12,4 cm c) 8,1 x 9,5 cm d) 4,6 x 8,4 cm e) 3,9 x 4,5 cm / f) 9,1 x 10,1 cm , Zentrum Paul Klee, Bern
© Zentrum Paul Klee, Bern, Bildarchiv

Abb. 24
Lily und Felix Klee, Ainmillerstrasse 32, München, 03.05.1908
Foto: Paul Klee, Zentrum Paul Klee, Bern, Schenkung Familie Klee
© Zentrum Paul Klee, Bern, Bildarchiv

Abb. 25
Joachim Jung
Ainmillerstrasse 32, Hof,
Fotografie von 1992, Das rote Haus rechts auf der Fotografie ist das Miethaus im Jahr 1992, Hohenzollernstrasse 29 Rgb., die leere Wiese wurde nach 1909 bebaut
© Joachim Jung

und ein Miethaus mit Hof (ABB. 10. 25) – schwarz-weisse Arbeit – ist in der Sezession. Drei Bilder wurden genommen.

Montag-Freitag, 8.-26. Juni:

Felix spricht pö-pö oder p'p' und ha-pa-wa. – 5900 g. spricht mehrmals pa-pa und pa-pa-pa.

FELIX KLEE
Da meine Mutter beruflich sehr angespannt war, kümmerte sich mein Vater von Anbeginn an um meine Erziehung. Meine sprachliche Entwicklung zeichnete er genau in seinem Tagebuch auf.

Samstag, 4.-Dienstag, 14. Juli:

PAUL KLEE
de, a-de, n-de, da, a-da-da, je, ja-ja. te, gai, gai-gai, ge, tai. Lily und Felix auf dem Balcon – Photo. – Spricht: dei-da schreit: de-dei-da. – Zwischen sprechen und weinen: dei-dei-de-dä-dei-dei. Länge 67 cm. – eja!eja! – ma-ma. steht so fest, dass man ihn nur im Gleichgewicht zu halten braucht; freut sich drüber.

Mittwoch, 22. Juli:

Alles geht seinen guten Gang. Bubi ist munter und reizend. Er hat wieder mit mir gefrühstückt. Heut kann er wieder auf dem Balcon stehn. – Tiefe Nacht. Ich finde den Schlaf nicht. In mir glüht es noch, in mir brennt es noch. Kühlung suchend am Fenster seh ich aussen alles erloschen. Nur ganz fern brennt noch ein kleines Fenster. Da sitzt wohl ein Zweiter? Irgendwo muss ich doch nicht ganz allein sein. Da tönt noch ein altes Klavier herüber.

München, Ainmillerstrasse 36, II, Mittwoch, 16. September:
Wassily Kandinsky zieht ein.

Bern, Obstbergweg 6, Donnerstag, 15. Oktober:

Ich skizziere jetzt mit dem Aquarellpinsel (schwarz) alles mit grosser Geschwindigkeit in Tonstufen nach der Natur. Felix beobachtet den Schatten seines Spielzeugs und vergleicht ihn mit dem Original.

München, Ainmillerstrasse 32, IIr Ghs, Sonntag, 6.-Donnerstag, 31. Dezember:

Felix winkt ade mit der Hand (de-de). – Ich bezog ein kl. Atelier Feilitzschstr. 3 IV. – Eliasbergs 2 Sondereggers 2 Lotmars 2 Prof. Lotmar aus Bern bei uns zur Silvesterfeier. Den Tisch ausgezogen, Kompositions-Kunststück in dem kleinen Zimmer.

1909

München, Ainmillerstrasse 32, I Ghs:
Eine Privatiere und eine Hoflieferantin sind eingezogen.
Eg. Ghs: Die Schwabinger Schattenspiele und eine Damenschneiderin sind eingezogen.
Der Taglöhner ist Hausmeister geworden.

IIr Ghs, Montag, 4. Januar-Sonntag, 21. Februar:

PAUL KLEE
Felix spricht: Jaa, bibi, bebue winkt ade wenn er mich in Hut und Mantel sieht. Besiegt mich im Stemmen schüttet sich aus vor Lachen über seine Siege. Weiss was ich mit Ohr bezeichne. Kann schon pfeifen! - Weiss dass ich zwei Ohren habe. – Zeichnet mit dem Bleistft, nachdem man es ihm vorgemacht. – Kennt Nase und Ohr, entdeckt das Gesicht der Puppe und vergleicht, langt mit Haken einen Teller her. Pfeift Töne von verschiedener Höhe – wird krank und erbricht.

5 FELIX IST ZWÖLF WOCHEN KRANK, FIEBER BIS 41 GRAD

LILY KLEE
Im Februar 1909 bekam er eine schwere Grippe Pneumonie, die ihn mehrmals an den Rand des Grabes brachte. Paul widmete sich hingebungsvoll seiner Pflege. Es war eine furchtbare Zeit. Nur ein paar Mal hatten wir eine Pflegerin.

FELIX KLEE
Eine drüsenhafte Geschwulst wurde festgestellt. Eine Operation mit genau fixierten Temperaturen bis 41 Grad, können wir genau in Pauls Tagebuch nachlesen. – Unter der Rubrik ›Felixkalender‹.

Montag, 22. Februar-Donnerstag, 11. März:

PAUL KLEE
Temperatur: 38,3-39,2 heisses Bad 37,8-38,7 früh 2 Uhr 5 Uhr 9 Uhr 39,00 pfeift wieder 39,4 Halsentzündung, Schmierseife – 38,6 39,3 Bad, Alkoholumschlag, geschwollene Drüsen 38,2-40,0 Pneumonie 39,5-40,1 Pleuritis 40,4 –

Freitag-Sonntag, 12.-14. März:

41.00 Schwächezustand 40,4-40,8 Schwäche 40,4 39,6 kommt eine Schwester.

Montag, 15. März-Samstag, 15. Mai:

39,3-39,5 Elektr. Lichtbad 36,2 40,1 elektr. Bad 40,3 el. Bad 39,8 el. Bad 39,8-40,8 Aspirin 38,3 40,8 Aspirin 39,7 Kampher Injection – Konsultation Pfaundler, Punktion: kein Eiter. 39,3 Pyramidion 40,4 Campher Inj. 39,7 Pyram. 39.3-38,6 Abends ruhig und kühl 39,6-40,1 Fieber sinkt bald drauf 36,6-40,4 Chinin 38,7-37,9 Drüsen 36,9 wahrschnl. Abscessbeginn 37,5-37,9 schreit halsig 38,0-37,2 unruhige Nacht 37,6-38, – Athemgeräusch 38,5-38,0 schlechte Stimmung 37,7-37,5 bessere Stimmung 38,2-37,3 erste Ausfahrt 37,4-37,5 Brechreiz 36,9-37,0 Halsgeschwulst wächst 37,5-37,5 ohne Appetit 37,5-37,6 Atemnot nimmt stark zu 37,4-37,9 Dr. Gilmer (Chirurg) 38,4 Operation 38,4-37,5 zurück v. Spital 37,6 37,4 37,3 36,9 37,5 37,0 37,5 37,0 37,5

LILY KLEE
Monatelang zog sich das hin, bis Dr. Gilmer noch einen Halsabscess operieren musste. Dann ging es aber schnell aufwärts.

PAUL KLEE
Dass diese Krankheit alles in Atem hielt geht aus den Zahlen allein jedenfalls schon hervor, ich übernahm ganz die Pflege, nur in der schlimmsten Zeit liess ich mich nachts durch eine Schwester ablösen. Auch Olga Lotmar half mir öfters in natürlich sachgemässer Weise, als Ärztin. Der behandelnde Arzt Dr. Trumpp war besonders im ersten, nicht chirurgischen Teil ganz ausgezeichnet. Einmal zog er den Ohrenspezialisten v. Nadoleczny hinzu, und zweimal den Professor Pfaundler. Von der Halsgeschwulst Ende Maerz an begann Trumpp zu irren, erklärte es für tuberkulös. Diesen Irrtum behielt er hartnäckig, bis zum Verlauf der Operation. Der Chirurg Dr. Gilmer behielt recht, und rettete diesmal dem Kind das Leben. Die ersten äusserst gefährlichen Momente brachte die Zeit v. 12. bis 14. März.

LILY KLEE
Im Mai brachten Paul u. ich das Kind nach Bern, wo er sich erholen sollte.

PAUL KLEE
Die Monate bis Oktober verbrachte ich in Bern.

Seit Ende Februar wird Paul Klee sein kleines Atelier in der Feilitzschstrasse sehr selten besucht haben, und mittlerweile hat er es wahrscheinlich nicht mehr.

6 DAS MALKUNSTWERK WIRD MICH GANZ HABEN

Bern, Obstbergweg 6, Montag, 28. Juni-Donnerstag, 28. Oktober:

PAUL KLEE
Der Maler malt, schaut und denkt an's Malen beim Schauen. Das Malkunstwerk wird mich ganz haben. Ich sollte so einfach sein, wie ein kleines Volkslied. Arglos-sinnlich sollte ich sein.

München, Ainmillerstrasse 36, I Rgb, Montag, 27. September:
Wassily Kandinsky ist ins I. Stockwerk herabgezogen.
Anfang Oktober: Gabriele Münter zieht ein.
Ainmillerstrasse 32, IIr Ghs:

PAUL KLEE
Felix spricht erste Sätze: da si papa. – da si fuss. da si licht. – wosi? dasi! (kuku dada).

1910

Kunstmuseum Bern–Kunsthaus Zürich–Kunsthandlung zum Hohen Haus Winterthur–Kunsthalle Basel, August 1910-Januar 1911: Paul Klee, 56 Werke

Bern Obstbergweg 6, Dienstag, 25. Oktober:

PAUL KLEE
Wegzug nach Bern? – Bei der Unmöglichkeit, meinerseits in München Anschluss zu finden. – Entweder wir ziehn bald im Jahr 1911 oder wir bleiben.

Wernstein am Inn, Oberösterreich, Dienstag, 22. November:

ALFRED KUBIN
Ich schrieb an Zina Eliasberg: Ich möchte gerne eine kleine Zeichnung von Klee erwerben und ersuche Sie, ihm diesen Wunsch mit Gruss von mir zu übermitteln. Am liebsten wäre es mir, wenn er mir ein paar Sachen zur Auswahl senden möchte, mit Kollegenpreisen. Seine konsequente prächtige neuere Entwicklung interessiert mich ganz besonders.

PAUL KLEE
Eine ausserschwabischengische Anerkennung und ich beschickte. – Mit bestem Dank für den mir von Frau Eliasberg ausgerichteten Gruss. – Ich habe 11 Zeichnungen geschickt. – Er wählte *Kanalhafen* – es ist eine Eisfabrik »bei München«, eine Zeichnung vom Spät-Herbst 1910. (ABB. 26)

ALFRED KUBIN
Ihre schöne Sendung hatte mir eine herrliche Freude bereitet. Am liebsten hätte ich natür-

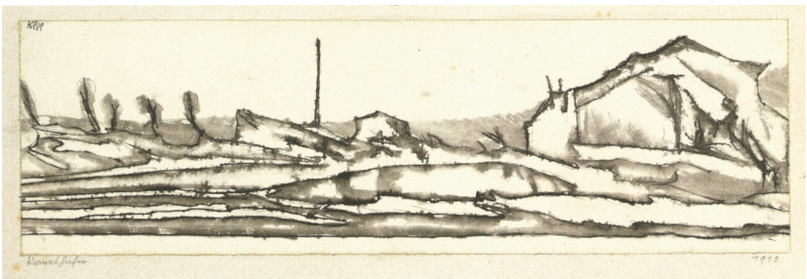


Abb. 26
Paul Klee
Kanalhafen, 1910, 88 , Feder und Pinsel auf Papier auf Karton, 7,6 x 24,9 cm, Albertina, Wien
© Zentrum Paul Klee, Bern, Aarchiv

lich alles behalten. Es ermutigt mich immer, wenn ich gut nachbarliches Streben seh. Eine kleine Arbeit von mir folgte dann an Sie als Zeichen dankender Anerkennung für Ihre Liebenswürdigkeit.

PAUL KLEE
Bald hatte ich das Vergnügen, Sie persönlich kennen zu lernen, und die in Ihrem Geschenk liegende Unlogik zu korrigieren.

1911

München, Ainmillerstrasse 32, II Ghs, Klees Nachbarwohnung:
Der Dekorationsmaler zog aus, ein Kaufmann ist eingezogen.
I Ghs: Die Privatiere zog aus, ein Freiherr, Privatier, ist eingezogen.
Eg. Ghs: Die Damenschneiderin zog aus, eine Ingenieurswitwe ist eingezogen.

IIr Ghs, Anfang Januar:

PAUL KLEE
Wir sassen wirklich begeistert vor meinen Zeichnungen! Wirklich ganz begeistert! In heisser Begeisterung!! Abends zur Musik nochmals Begeisterung.

München, Theatinerstrasse 7, Galerie Thannhauser, Juni:
Auf dem Gang 30 Werke von Paul Klee

Sommer:

PAUL KLEE
Es war heiss, sehr heiss, ich kann mich an heisse Sommer erinnern – die waren viel kühler. Dieser noch viel heissere Sommer brannte sogar mir auf das Hirn (durch das Dach hindurch. Oft war es der reine Süden.

WILHELM HAUSENSTEIN
Der heisse Sommer trieb den Brand der Wüste bis an den Bielersee und den Thunersee. Ihre Begierde nach Hitze, einmal so stark gereizt, blieb auf der Lauer. Durch alle schlug sie hindurch. Picasso, Rousseau und alles andre –

PAUL KLEE
– und man war täglich im Würmbad. Es blühten da die Rosen, man schwamm, an ihnen vorbei. Wehmütig war das letzte Baden und Abschied nehmen von den blühenden Rosen. Nie mehr wirst du jetzt baden in diesem noch viel heisseren Sommer und in Schweiss verkommen, und im Staub. Weiss ist der bernische Staub, wie Mehl so weiss. Und das Wasser ist reines gelöstes Eis.

WASSILY KANDINSKY
Der für Deutschland ungewohnt heisse Sommer von 1911 dauerte verzweifelt lange. Jeden Morgen sah ich beim Erwachen aus dem Fenster den glühenden, blauen Himmel, plötzlich kam mir die Natur weiss vor.

Bern, Dienstag, 25. Juli:

PAUL KLEE
Hier hat man seit fünfzig Jahren keine so anhaltend hohen Temperaturen gehabt. Ich ging in die Aare, begeistert über das wunderbare Wasser. Es war mit 14 1/2 Réaumur (ca. 8° C) notiert – (ich schrieb's meiner Frau). Später kam sie nach. Wir trafen in Gunten beim Gevatter Mólĭē, auch Onkel Lui genannt,mit August Macke und seiner Frau zusammen. Abends war es schon dunkel, als wir Gunten verliessen. Felix trug die Laterne.

München, Ainmillerstrasse 32 IIr Ghs., Anfang Oktober:

Onkel Luli (Louis Moilliet) ist für ein paar Tage bei uns. Er ist verstimmt, die August Mackes haben ihm in einem öffentlichen Lokal seinen Hut auf den Kronleuchter gehängt. Er verlässt sein Lokal und zieht zu uns in die frei-

stehende Mädchenkammer. (ABB. 27) Kandinsky, der um ein Haus weiter wohnt, 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.

Samstag, 8. Oktober:

Abb. 27
Joachim Jung
Paul Klees Küche mit der Tür zur Mädchenkammer, 2014,
Schwarzaquarell, 26 x 34,8 cm
© Joachim Jung

WASSILY KANDINSKY
Moillet gefiel uns sehr. Durch ihn habe ich Sie kennengelernt.

PAUL KLEE
Zuerst trafen wir uns in einem öffentlichen Lokal in der Stadt. Dann verabredeten wir, auf der Trambahn nach Hause fahrend, weitere Pflege von Beziehungen.

WASSILY KANDINSKY
Das waren bewegte Tage! – Macke fuhr nach Sindelsdorf und erzählte Marc alles.

ELISABETH ERDMANN MACKE
Maria Marc schrieb mir und bat mich doch auch nach Sindelsdorf zu kommen.

MARIA MARC
Wir sassen so gemütlich in Sindelsdorf und hatten grosse Freude, Ihren lieben Mann bei uns zu haben.

ELISABETH ERDMANN MACKE
August hatte die Mitglieder der Neuen Künstlervereinigung kennengelernt und sich für die Ideen und Ziele dieser revolutionären Künstlergruppe interessiert.

MARIA MARC
Die Arbeit an dem Almanach war auch, vorangegangen.

ELISABETH ERDMANN MACKE
Der Plan eine Zeitschrift als Organ dieser Richtung zu gründen.

PAUL KLEE
Im Laufe des Winters schloss ich mich dem blauen Reiter an.

1912

München, Ainmillerstrasse 32, II Ghs, Klees Nachbarwohnung: Der Kaufmann zog aus, ein Apothekergehilfe ist eingezogen.
I Ghs: Eine Privatiere ist eingezogen.
Eg. Ghs: Ein Strassenbahnarbeiter ist eingezogen. Die Schwabinger Schattenspiele zogen aus.

Ainmillerstrasse 36, I Rgb., Sonntag, 14. Januar:

WASSILY KANDINSKY
Am 14.1. war Klee bei uns. Er gefiel uns beiden.

GABRIELE MÜNTER
Ich weiss nicht mehr, wer den Anfang mit dem Zusammenkommen gemacht hat. Klee wohnte nur ein paar Nummern weiter in derselben Strasse Schwabings, deren Gartenhäuser damals zum Teil noch auf freie Wiesen blickten, und es entspann sich mit ihm ein zwangloser Verkehr. Sein von allem äusseren Schein freies, durch und durch echtes, zurückhaltendes Wesen sagte uns in jeder Weise zu. Er war dem Unwesentlichen feind. Seine Erscheinung war unauffällig, nichts künstlerhaft Genialisches sprang einen an. Desto fesselnder war seine Kunst, die aus dem eigenen Gesetz und Fühlen hervorging, ohne sich um den Erfolg in der breiten Öffentlichkeit zu kümmern. Sie stand mit ihrer Durchbrechung akademischer Gewöhnungen damals noch unerhört in der Welt.

WILHELM HAUSENSTEIN
Kandinsky liess mir ein paar Zeichnungen von Klee zugehen.

LILY KLEE
Wir hatten nun einen grösseren Kreis von interessanten, bedeutenden modernen Künstlern, die alle dem gleichen Ideal in ihrer Arbeit nachstrebten. – An einem Abend bei dem russischen Tänzer Alexander Sacharoff lernten wir Jawlensky u. Marianna [sic!] v. Werefkin kennen. Wir sollten dann Freunde fürs Leben bleiben. – In Sindelsdorf besuchten wir Marcs öfters. Franz Marc war liebenswürdig, klug hochbegabt, von einer seltenen Güte u. vornehmster Gesinnung auch Anderen gegenüber. Nie kam er zu Besuch, ohne ein Geschenk aus der Tasche hervorzuziehen. Ich bewahre noch echte Knöpfe aus Achat mit Edelsteinen auf, die er mir einmal mitgebracht hat.

MARIA MARC
Wir hatten ihn bis dahin nur flüchtig gekannt. Er lebte damals still und zurückgezogen in der Ainmillerstrasse in München. Nachdem Franz ihn und seine Arbeiten kennengelernt hatte, zog es ihn immer mehr mit seiner ganzen Sympathie zu Klee, und es entwickelte sich mit der Zeit eine schöne und Franz beglückende Freundschaft. Wir besuchten uns oftmals gegenseitig. – Paul Klee war an der zweiten »Blauer-Reiter«-Ausstellung bei Goltz beteiligt gewesen.

Kunsthandlung Hans Goltz, München, Briennerstrasse 8, 12. Februar:
17 Zeichnungen und Aquarelle von Paul Klee

PAUL KLEE
Dieser Händler riskierte als »erster am Platz«, in seinen Schaufenstern kubistische Kunst auszustellen, die man vielfach für typisch schwabingisch hielt. Picasso Derain Braque als Schwabinger Freunderln. – Durch diese Schwabinger und ihre Werke gewann der Gedanke sehr an Reiz, sich wieder einmal in Paris ein wenig umzusehn.

LILY KLEE
Paul reiste über Bern, um unseren damals 4jährigen Felix zu seinen Eltern zu bringen. Ich trat diese Reise in den letzten Märztagen an u. fuhr über Strassburg zum 1. Mal in m. Leben in d. Stadt m. Sehnsucht.

Donnerstagvormittag 11. April:

PAUL KLEE
Ich besuchte Robert Delaunay im Atelier – vermittelt durch Kandinsky.

Donnerstagabend, 18. April:

Abreise nach Bern. Dort 5 Tage und Rückreise nach München.

München, Ainmillerstrasse 32, IIr Ghs., Sonntag, 19. Mai:

Von Paris habe ich allerlei starke Eindrücke

mitgebracht, so sehr ich die neuesten Bestrebungen auch gerade da schätzen lernte, sehe ich doch ein, dass ich weniger forschen und noch mehr als bisher an die Ausarbeitung des Persönlichen gehen soll.

LILY KLEE
Paris war einzig! Wir haben mit vollen Zügen genossen wie durstige Menschen.

Köln, Samstag, 25. Mai, Sonderbund-Ausstellung:
4 Zeichnungen von Paul Klee
Ainmillerstrasse 32, IIr Ghs., Freitagabend, 28. Juni:

MARIA MARC
Klee's wollen uns was zusammen vorspielen – Geige und Klavier, ich freue mich so darauf...

Kunsthaus Zürich, Sonntag, 7. Juli, »Moderner Bund«:
8 Zeichnungen von Paul Klee

München, Ainmillerstrasse 32, IIr Ghs, Anfang Oktober:

PAUL KLEE
Nun schrieb Delaunay und schickte einen Artikel von sich über sich. Aus Cöln schrieb Franz Marc.

Köln, Dienstag, 8. Oktober:

FRANZ MARC
Ich war mit Macke im Gereonsclub, der sehr gern eine Kollektion Ihrer Arbeiten bringen wollte. – Wir besuchten Delaunay in Paris. Ich hatte ein kleines Manuskript von ihm,

PAUL KLEE
La Lumiere,

FRANZ MARC
das ich Ihnen übermitteln sollte, als Antwort auf Ihren Artikel, der ihm sehr gut gefallen hat.

PAUL KLEE
Die Rezension in den »Alpen«, der Monatsschrift von Hans Bloesch, meines Schulfreunds, über die Züricher Ausstellung des »Modernen Bundes«. – Delaunay schuf den Typus eines selbstständigen Bildes, das ohne Motive aus der Natur ein ganz abstraktes Formdasein führt. Ein Gebilde von plastischem Leben, von einem Teppich fast ebensoweit entfernt, wie eine Bachsche Fuge.

FRANZ MARC
Peinture pure – ziemlich ›absolute Malerei‹ – aber die kubistische, farbige Tiefe.

München, Odeonsplatz 1, Donnerstag, 10. Oktober, Eröffnung der Galerie Neue Kunst - Hans Goltz:
11 Aquarelle von Paul Klee

Köln, Hansahaus, Friesenplatz 16, Gereonsklub, November:

58 Zeichnungen und 6 Aquarelle von Paul Klee

Sindelsdorf, 1. Dezember:

MARIA MARC
Klees waren bei uns zwei Tage und haben herrlich gespielt – Sonaten von Mozart, Beethoven, Bach, Händel – einige alte kleine Stücke und das Violin-Konzert von Beethoven. Nach unserer Rückkehr von Berlin wirde ich jeden Monat eine Klavierstunde bei Frau Klee nehmen.

Berlin, Potsdamerstrasse 134a, Galerie Der Sturm, Dezember:
Wanderausstellung Der Blaue Reiter:
2 Zeichnungen von Paul Klee

1913

München, Ainmillerstrasse 32, Eg. Ghs: Die Ingenieurswitwe zog aus.

Der Sturm, Wochenschrift für Kultur und die Künste, Januar 1913:

Ueber das Licht von Robert Delaunay - Für die Übersetzung verantwortlich Paul Klee

PAUL KLEE
Licht als Farben-Organismus – ein Zusammenklang von Farben, die sich teilen, und in gleicher Aktion wieder zum Ganzen zusammenschliessen. Diese synchronische Aktion ist als eigentlicher und einziger Vorwurf (sujet) der Malerei zu betrachten.

7 SINDELSDORF–MÜNCHEN–SINDELSDORF–MÜNCHEN

Sindelsdorf – Ainmillerstr. 32/Rgb. in München: 2 Postkarten
Freitag, 7. Februar-Donnerstag, 6. März:

Sonatine für Geige und Klavier, Zwei Katzen

FRANZ MARC
Liebe Frau Klee – Ihnen und Ihrem Mann von uns beiden – umstehende »Komposition« und Katzen und herzliche Grüsse.

Berlin, Potsdamer Strasse 134a, Galerie Der Sturm, März: Paul Klee

München, Ainmillerstrasse 32, IIr Ghs, Freitag, 4. April:

PAUL KLEE
Wir spielten Trio mit dem Cellisten Barjansky – der Kunstschriftsteller Dr. Hausenstein hörte zu, mit seiner Frau.

WILHELM HAUSENSTEIN
Klee ist einer der köstlichsten Geiger von Bach und Händel. Bei ihm ist das Musikalische der Welt sogar Gegenstand einer Kunst, die einer in Noten geschriebenen Komposition nicht unähnlich scheint.

PAUL KLEE
Und an Louis hatte ich geschrieben: Wie es mit der geplanten Reise steht? Es sollte eine Studienreise werden, mit Malkasten etc.

München Sindelsdorf Station Penzberg–Ainmillerstr. 32/Grhs. II München–Sindelsdorf Station Penzberg–Ainmillerstr. 32/Grths. II r. München–Sindelsdorf Station Penzberg–Ainmillerstr. 32/Grths. II München–Sindelsdorf Station Penzberg–Ainmiller Str. 32/Grths. II München–Sindelsdorf Station Penzberg: 11 Postkarten

Mittwoch, 9. April-Sonntag, 1. Juli:

Ohne Titel (Zwei Figuren)

LILY KLEE
Haben Sie schöne Tage im Süden gehabt?

Zwei Raubkatzen

MARIA MARC
darf ich am Mittwoch halb fünf bei Ihnen zur Stunde sein?

Ohne Titel (Stier)

LILY KLEE
bitte kommen Sie um 1/2 6 Uhr. – Wenn Sie aber so gegen 5 Uhr mit mein. Mann Thee trinken, so würde es uns sehr freuen! – Sie werden in Sindelsdorf im Schnee vergraben sein. Hier liegt tiefer Schnee. – Was sagen Sie zu dieser Karten industriekonkurenz

PAUL KLEE
Lieber Herr Marc gestatten Sie die Überreichung eines kleinen Beitrags an Ihre Menagerie mit herzlichem Dank für die Katzen!

Rotes und blaues Pferd in Landschaft

MARIA MARC
darf ich kommende Woche Mittwoch bei Ihnen spielen? um ½ 6 Uhr?

Verfolgung

LILY KLEE
Wollen Sie nicht vorher mit uns Thee trinken. Ihre heutige Karte war eine Sensation. Sie wird eingerahmt. Vl. Dank.

Hund in Erwartung, Steinbock, Zwei Pferde vor blauem Berg, Sechs Affen, Ruhendes Tier,

Die Toilette der Negerin

MARIA MARC
darf ich wirklich als Schlafbursche kommen? – wäre es Ihnen diesmal recht, wenn ich bei Ihnen die Nacht bleiben würde. – ich wollte Ihnen gleich ein kleines dankeskärtlein schreiben weil Sie mich so lieb aufgenommen haben –

FRANZ MARC
Ich habe jetzt lauter ganz, verschiedene Bilder gemalt: *Der Turm der blauen Pferde*; *Die Bäume zeigten ihre Ringe, die Tiere ihre Adern* – wie soll ich das Ding betiteln?

PAUL KLEE
Tierschicksale

MARIA MARC
darf ich von Dienstag auf Mittwoch Nacht wieder als Schlafbursche zu Ihnen kommen?

2 Postkarten,
Ohne Titel (Zwei Figuren), Klees, Ohne Titel (Zwei Figuren)

LILY KLEE
Wenn es uns möglich sein sollte so früh aufzustehen kommen wir schon mit dem 1. Zug u. überfallen Sie zum Frühstück. Sollten wir uns aber verschlafen so kommen wir erst vormittag. bei Regen kommen wir nicht – bei unbestimmtem Wetter kommen wir. – Wir werden Sonntag den 29. in Murnau erwartet u. kommen Sonntag 6. Juli zu Ihnen hinaus. Wir sind wegen des abscheulichen wetters statt heute zu Ihnen z. kommen lieber zu hause geblieben.

GABRIELE MÜNTER
Als dann die heissen Tage kamen und Klee zum erstenmal, gebührend bewundert, in seiner weissen Sommerhose in meinem Atelier sass, sah ich ihn bildhaft vor der Wand mit den alten Hinterglasbildern, neben dem Tischchen, auf dem sich holzgeschnitzte Figuren der Volkskunst häuften. Ich hielt die Erscheinung in wenigen Bleistiftstrichen fest. Daraus entstand das grosse Gemälde, dem Kandinsky im ›Ersten Deutschen Herbstsalaon‹ einen Ehrenplatz gab. Es will kein Porträt sein, wie das schon der Titel ›Mann im Sessel‹ anzeigt, sondern ist ein Bild, – gewordenes Augenerlebnis von eimem Ganzen, in dessen Dunkelheiten und geheimnisvoller Vielfältigkeit die weisse Hose fast ironisch leuchtet. Und doch liegt unversehens vielleicht der wahre Wesensausdruck des Menschen und Künstlers Klee in dieser paradoxen Darstellung: Das leibliche Dasein in der Welt ist verwunderlich, und der Geist führt sein Eigenleben, versunken in dem Klingen der Dinge und in sich selbst.

PAUL KLEE
Ich reihe »Unschuld an Unschuld«. – Eine Liebeserklärung an die Kunst. Abstraction von dieser Welt mehr als ein Spiel, weniger als ein diesseitiger Zusammenbruch. So da zwischen. Der Liebende isst und trinkt nicht.

München, Odeonsplatz 1, Galerie Neue Kunst - Hans Goltz, 2. Gesamtausstellung, August:
3 Bilder von Paul Klee

Berlin, Potsdamer Strasse 134a, Galerie Der Sturm, Samstag, 20. September: »Erster Deutscher Herbstsalon«:
8 Aquarelle und 14 Zeichnungen von Paul Klee

Bern–Sindelsdorf Station Penzberg, Ober-Bayern–Ainmillerstr. 32/Rgb. in München
Freitag, 26. September-Samstag, 8. November: 3 Postkarten,

Der Polizeihund wird in Wut versetzt – damit er die Spur verfolgt

PAUL KLEE
Danke Ihnen und Ihrer l. Frau herzlich für die Nachrichten von der Ausstellung und für die Karte mit meinem Opus.
Pferd und Haus mit Regenbogen, Drei Pferde in Landschaft mit Häusern

FRANZ MARC
Jetzt haben wir schon zwei Rehe in unsrem Gärtchen.

München, Ainmillerstrasse 36, I Rgb., Freitag, 28., November:
Wassily Kandinsky vollendet Komposition VII
Er hatte das Bild in zahlreichen Studien vorbereitet und in wenigen Tagen gemalt.

8 AINMILLERSTRASSE HIN UND HER

München, Ainmillerstrasse 36, I Rgb., Sonntagabend, 30. November:
Paul und Lily Klee zu Gast zum Abendessen bei Gabriele Münter und Wassily Kandinsky.

GABRIELE MÜNTER

Klee kam gerne zu uns. Er hatte von Anfang an Verständnis und Bewunderung für das Schaffen Kandinskys. Klee erging sich nicht in lobendem Besprechen; sein Verständnis und Einverständnis bekundeten sich in verweilendem Betrachten und Wiederkommen. Auch für meine Arbeit hatte er Aufmerksamkeit.

FELIX KLEE

Besuche gab es hin und her (ABB. 28, 29), und

Abb. 28
Kandinsky auf seinem Balkon in der Ainmillerstraße 36, 12.4.1913
Foto: Gabriele Münter, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München
Inv.-Nr. 2216
© VG Bild-Kunst, Bonn
Blick auf Hohenzollernstrasse 29 Rgb. und Ainmillerstrasse 32 Ghs. mit Paul Klees Küchenbalkon. Der kleine Balkon an der Hausecke rechts im Bild gehört zur Wohnung Paul Klees.

Abb. 29
Joachim Jung
Ainmillerstrasse 32-36, 1992,
Fotosequenz
© Joachim Jung

ich war natürlich fast immer dabei. Mich faszinierte der Onkel Kandinsky aussergewöhnlich.

1989

Bern, Freiburgstrasse 54, Mittwoch, 12. Dezember:

Wissen Sie, ich hab' doch diesen wunderbaren Kandinsky – also die Skizze 1 zur Komposition VII, ein vollkommen abstraktes Bild – war immer in München im Zimmer gehangen. (ABB. 30)

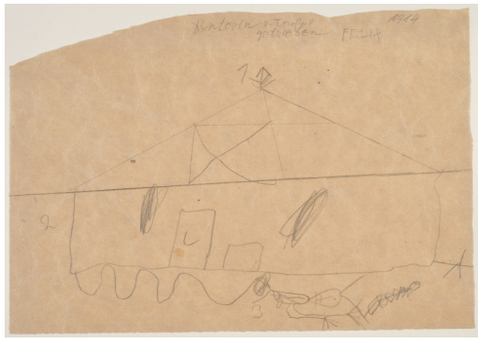
JOACHIM JUNG - FELIX KLEE

Haben sie getauscht Paul Klee und Kandinsky? – Es war kein Tausch. Es war eine Aufbewahrung. Aber als Kandinsky zurückkam nach Weimar ans Bauhaus, hat mein Vater ihm die Bilder gezeigt, die er von ihm hatte, und sagte: bitte hier ... – ›*das bleibt bei Ihnen*‹ – ... dafür bekam er dann auch Bilder, aber nicht gleich – aus verschiedenen Perioden hat er Bilder bekommen von meinem Vater. – Wie haben die Bilder von Kandinsky damals auf Sie gewirkt? Sie haben ja dann eigentlich sehr frei und ähnlich bei Kandinsky aquarelliert. (ABB. 30) – Er hat mir die Farbe übertragen, meine Farben, die ja viel stärker waren als die von meinem Vater. – Wie hat sich das gestaltet, das Hin und Her von Ainmillerstrasse 32 nach 36? – Seltener eigentlich – man ist sich nie auf'n Wecker gegangen, das kam gar nicht in Frage. – Aber Sie haben erzählt, dass Sie immer rüber nie auf'n Wecker gegangen, das kam gar nicht in Frage. Ich bin rübergeschickt worden, damit meine Eltern, meine Mutter vor allem, vor mir etwas Ruhe kriegten. – Kandinsky hat Sie immer gern – der hat sich gefreut. Aber was sehr wesentlich ist, es war diese Wohnung viel grösser als unsere. Das war noch eine Wohnung mit diesen merkwürdigen Türgriffen, die im Jugendstil waren. Es war eine Jugendstilwohnung. Da hatte ich plein pouvoir. Ich hatte meine eigenen Vorstellungen. Da war der Dinterin, das ist ein Zauberkasten, wo man sich hinwünschte ist er hingeflogen – im Moment dortgewesen. Ist doch schön. Den gibt's also öfters, den Dinterin – in den Zeichnungen... (ABB. 31, 32)

Abb. 30
Wassily Kandinsky
Entwurf I zu Komposition VII,
November 1913, Öl auf Leinwand,
78 x 100 cm
Privatbesitz
© Zentrum Paul Klee, Bern, Archiv

Abb. 31
Felix Klee
Hommage à Kandinsky, Oktober 1914, Aquarell auf Papier auf Karton, 15 x 21,4 cm, Privatbesitz Schweiz, Depositum im Zentrum Paul Klee, Bern
© Klee-Nachlassverwaltung, Hinterkappelen

Abb. 32
Felix Klee
Dinterin, von teufel getrieben, 1914, Bleistiftzeichnung auf Papier, 15 x 21,5 cm , Privatbesitz Schweiz, Depositum im Zentrum Paul Klee, Bern
© Klee-Nachlassverwaltung, Hinterkappelen



Sindelsdorf – Ainmiller Str. 32/Grths. II München, Sonntag, 7. Dezember: 1 Postkarte

Abstrakte Komposition

MARIA MARC
ich hätte gerne am Mittwoch d. 10. Klavierstunde – darf ich dann über Nacht bleiben? Franz möchte Ihren Mann so gerne sehen – dürfen wir am donnerstag bei Ihnen zu Mittagessen?

PAUL KLEE
Eine Weihnachtsreise nach Bern. Wird unternommen.

1914

München, Ainmillerstrasse 32, II Ghs, Kless Nachbarwohnung: Ein Bankbeamter ist bei dem Apothekergehilfen (nun Pharmazeut) eingezogen.

Hilterfingen, Haus Rosengarten, Donnerstag, 8. Januar:

AUGUST MACKE
Klee war hier mit Frau. Ein hiesiger Apotheker zahlt ihm eine Reise nach Tunis im April, Louis Moilliet wird mit Klee gehen, war schon ein Jahr da und ist sehr gut bekannt dort. Die zwei versuchen, mich zu verleiten, so leichtsinnig zu sein, diese Studienreise über die Provence, Marseille, Tunis, zurück durch Sizilien und Italien mitzumachen,

ELISABETH ERDMANN MACKE
er war natürlich sofort Feuer und Flamme,

AUGUST MACKE
ich werde mich dazu entschliessen.

Sindelsdorf–Ainmiller Str. 32/Grths. II München, Montag,16. Februar u. Sonntag, 22 März: 2 Postkarten,

Unsere Villa, Gelber Löwe, blaue Füchse, blaues Pferd

MARIA MARC
Wir packen fleissig hier draussen.

München, Theatinerstrasse 7, Galerie Thannhauser, März: Paul Klee

PAUL KLEE
Diesmal in einem Zimmer.

München, Ainmillerstrasse 32, IIr Ghs, Freitag d. 3. April, Bern–Marseille–Tunis-Hammamet-Kairouan, Donnerstagabend, 16. April:

PAUL KLEE
Ich lasse jetzt die Arbeit – und werde sicher ohne Fleiss.

Tunis, Freitagabend, 17. April–auf See–Palermo–Neapel–Rom–Milano–Bern–München, Samstagabend, 5. April.

Berlin, Potsdamer Strasse 134a, Galerie Der Sturm, 24. Ausstellung, April: Paul Klee

Abb.33
Paul Klee
abstraction eines Motivs aus Hamammet, 1914, 49 , Aquarell und Bleistift auf Papier auf Karton 12,5 x 9,6 cm , Albertina, Wien, Dauerleihgabe der Sammlung Forberg
© Zentrum Paul Klee, Bern, Archiv

Ried, Ende April, Lily und Paul Klee bei Maria und Franz Marc, Paul Klee schenkt Franz Marc das Aquarell Abstraktion eines Motivs aus Hammamet, 1914, 49. (ABB. 33)

Erste Ausstellung der Neuen Münchner Secession, Samstag, 30. Mai:
8 tunesische Aquarelle von Paul Klee

München, Aimillerstrasse 32, IIr Ghs—Ried bei Benediktbeuern, Donnerstag, 11. Juni:

LILY KLEE
wir erwarten, sie dann nächsten Mittwoch u. Sie können sehr gut bei uns übernachten. Wollen Sie nicht bei uns Mittag essen?

PAUL KLEE (Handschriftlicher Œuvre-Katalog 1883-1917, S. 89)

124		aquarell
		Ausbruch des Weltkriegs
125	reserviert f. e. Zinkätzung	

FELIX KLEE
Am 1. August waren wir alle in Bern. Kandinsky floh mit seiner Familie in die Schweiz wo wir ihn auf der Rückreise nach Deutschland in Rorschach besuchten. Später ging sein Weg über Schweden nach Russland.

LILY KLEE
Franz Marc musste sich als gedienter Soldat am 1. August sofort stellen. Wir fanden ihn nicht mehr vor, als wir im September aus Bern nach München zurückkehrten.

FELIX KLEE
Marc und Macke an der Front und Kandinsky im »feindlichen Russland«!

LILY KLEE
Jawlensky u. Baronin Werefkin auch in d. Schweiz. Alexander Sacharow auch in der Schweiz. Es wurde wieder still um uns.

PAUL KLEE
Ich gehörte dem bayr. Landsturm an. Da ich nie militärisch eingeübt wurde, stand mir eine verspätete Rekrutenschule bevor. Ich würde es aber von der ironischen Seite zu nehmen und zu würdigen wissen.

München, Ainmillerstrasse 32, IIr Ghs, Montagabend, 5. Oktober:

LILY KLEE
Wie sehr wir unsere lieben freunde vermissen braucht nicht gesagt zu werden.

9 ICH FINDE MEIN HAUS: LEER (PAUL KLEE, TAGEBUCH 946)

Hageville, Freitag, 23. Oktober:

FRANZ MARC
Heute schreibt mir Maria ganz traurig und verstört, dass wir ihn alle verloren haben. Der Gedanke ist mir so entsezlich und unfassbar, dass ich wie krank umhergehe. Ich fühle mich so namenlos einsam seit ich weiss, dass August nicht mehr ist. Nun bin ich mit meiner stillen Arbeit wirklich allein in Deutschland. – Alle meine Freunde hat dieser Krieg mir zerschlagen! Lieber Klee, gib Du mir wenigstens die Freundeshand und lass uns brüderliche Freunde werden, über dem Grab dieses anderen Guten, so bin ich wenigstens nicht ganz allein, willst Du?

München, Ainmillerstrasse 32, IIr Ghs, Ende Oktober:

LILIY KLEE
Es sind schwere Zeiten, hoffentlich gehen sie bald vorüber u. wir werden dann wieder glücklicher vereinigt sein. – wir sehen wenig freunde. Kubin war hier, frau Marc kommt manchmal herein. Wer weiss wie lange es noch dauert bis mein Mann einberufen wird! Er hat sich ganz in die Arbeit vergraben.

Ried, Mittwoch, 18. November:

MARIA MARC
Alle Gedanken hängen am Krieg, ich sticke jetzt einiges, das lenkt mich doch zeitweise ab; ich sticke aus Franzl's Skizzenbüchern. Dabei vergisst man die Gegenwart, denkt an früher und hofft dass es bald wieder Frieden werde – Bei Klee's sehe ich ab und zu auch

ein Stückchen alte Welt.

München, Ainmillerstrasse 32, IIr Ghs, Freitag, 4. Dezember:

PAUL KLEE
was für ein Unglück für uns alle ist dieser Krieg. – Wie wird man sich nachher gegenüberstehn? Welche Scham über die Vernichtung auf beiden Seiten!

1915

München, Ainmillerstrasse 32, II Ghs, Klees Nachbarwohnung: Der Pharmazeut zog aus.

Ainmillerstrasse 36, I Rgb., Dienstag, 18. Mai: Gabriele Münter löst die Wohnung auf.

Neue Münchner Secession, Samstag, 20. Februar, Eröffnung der Frühjahrsausstellung: 4 Werke von Paul Klee

Pension Pfanner, München, Finkenstrasse 2, Frühjahr:

RAINER MARIA RILKE
Ich habe während der Kriegsjahre oft genau dieses zu erleben gemeint, dieses Ausfallen des Gegenstandes. 1915 brachte mir Klee etwa 60 seiner Blätter – farbige – ins Haus und ich durfte sie monatelang behalten: sie haben mich vielfach angezogen und beschäftigt, zumal soweit Kairouan, das ich kenne, darin noch zu gewahren war. Wie jene Schiffbrüchigen oder im Treibeis des Polarmeeres Eingekeilten, die es über sich vermögen, bis zuletzt noch ihre Erfahrungen und Empfindungen aufzuzeichnen, um an den reinen Rand des Blattes, wo bisher niemand hinreichte, noch eine Lebenskurve zu ziehen –, so erscheint Klee als ein Aufzeichner von Teilnehmungen und Anschlüssen an die hiesige Erscheinung, die sich zusammehanglos abgewendet hält und ihm so wenig dient, dass er, »ivre d'absence« ihre Formen zuweilen als einen Überfluss seiner Anmut zu gebrauchen vermag. Hier beginnt vermutlich sein eigentliches »Wahr-Sagen«.

Ainmillerstrasse 32, IIr Ghs:

LILY KLEE
Ich erinnere mich noch eines Nachmittags als Rilke uns besuchte.

PAUL KLEE
Er hatte eine kleine Kollektion von mir zugestellt bekommen und brachte sie persönlich zurück. Sein Besuch war mir eine wirklich grosse Freude.

10 WIR SPIELTEN BACH UND DIE VARIATIONEN LAGEN VOR IHM AUF DEM BODEN

Ried, Freitag, 2. April-Dienstag, 6. April: Lily und Paul Klee bei Maria Marc.

München, Ainmillerstrasse 32, IIr Ghs– Armeeabteilung Gaede, Division Frech, 1. bayerisches Feld-Artillerie Regiment, 1. Ersatzabteilung (Schilling), leichte Munitions Kolonne–München, Ainmillerstrasse 32, IIr Ghs

Mittwoch, 28. April-November:

PAUL KLEE
Ich hatte doch den Wunsch, der Krieg möchte jetzt zu Ende sein, schon aus Ungeduld, zu sehn, wo Franz Marc hinaus will, wenn er dann Bilder malt. – Vielleicht wird das ein im Feld stehender Krieger rätselhaft finden, wie man jetzt aquarelliern und violinieren kann. Und ich finde beides so wichtig! Überhaupt das Ich! Und die Romantik!

FRANZ MARC
Du, Deine Frau und Maria, Ihr scheint Euch ja in einem richtigen erbitterten Frontalkampf der Meinungen gegenüber zu liegen. Maria stellt immer gleich die selbstquälerische Gewissensfrage. Aber die Gewissensfrage – die Frage nach der Sache, nach dem Wesentlichen – bleibt die letzte Frage, nicht Dein ›Ich und die Romantik‹! Das Ich kann umgangen werden, ohne abzustürzen – es wird und muss umgangen werden – aber die andere Frage kann nicht umgangen werden! – Der Künstler ist Werkzeug und schafft selbstlos.

– Wie soll man nur dieses Ichtum, diese Wurzel unserer europäischen Unreinheit und Unfrömmigkeit ausreissen? – Ich bin wirklich wie ein Stück Land, über das die Pflugschar gegangen ist; es ist alles aufgewühlt, es schmerzt überall; ein grässlicher Zustand.

PAUL KLEE
Was mein ›Ich und die Romantik‹ betrifft will ich nicht weiter unklug sein und Dinge sagen die falsch klingen können, natürlich meine ich das göttliche Ich als Centrum. Es ist dies Ich für mich das einzige Zuverlässige, und mein Vertrauen zu anderen beruht auf den gemeinsamen Gebietsteilen. Dein Kreis und meiner schienen mir relativ erheblich viel gemeinsames zu haben. Etwa so:

FRANZ MARC
Unsere Kreise schneiden sich noch immer erheblich. Deine bildl. Darstellung ist aber zu starr. Man muss sich die Kreise in Wirbeln und Bahnen vorstellen, mit nötigen zeitweisen Entfremdungen, Durchkreuzungen, Zerteilungen u. z. Zeiten auch schöne romantische Verfinsterungen. Unsere Sonne bleibt immer das göttliche Ich als Centrum.

PAUL KLEE
Kurz darauf erhielt Marc Urlaub und kam, obwohl sehr ermüdet und sichtlich abgemagert, unausgesetzt erzählend nach München. – Die verdammte Unteroffiziersuniform mit Portepeesäbel begann ich nun richtig zu hassen. – Ich besuchte ihn in Ried. – Zum Abschied begleitete ihn seine Frau später und sie kamen zu uns zu Tisch. Ich kochte Risotto und er brachte ein Paket rohen Schinken. Man war vergnügt. – Er versprach fleissig sich zu bücken, wenn dann wieder etwas Gefähriches durch die Luft geflogen komme... Das Soldatenspiel müsste ihm verhasster sein, oder noch besser: gleichgültig. – Im November kam er als Leutnant auf Heimaturlaub. Ich bin nicht sicher, ob er nun der Alte war oder nicht. Ich hatte einige Variationen von Jawlensky bei mir und war fast bange, sie ihm zu zeigen. Am letzten Abend war er ohne Frau. Tiefer Ernst ging von ihm aus und er sprach wenig. Wir spielten Bach und die Variationen lagen vor ihm am Boden. Das war ganz seine Art, Bilder zu betrachten und Musik zu hören. Früher hat er oft zur Musik in seinem Skizzenbuch gemalt. – Eine von Jawl. offenbar verworfene Rückseite hob er hervor.

1916

München, Ainmillerstrasse 32, I Ghs:
Die Hoflieferantin zog aus, eine Privatiere ist eingezogen.
Eg. Ghs: Der Hausmeister zog aus, ein Schreiner ist eingezogen.
Berlin, Potsdamer Strasse 134a, Galerie Der Sturm, 39. Ausstellung:
Paul Klee und Albert Bloch, Mittwoch, 1. März
45 Werke von Paul Klee

IIr Ghs:

LILY KLEE
Wir verlebten einen ganz schönen arbeitsamen Winter. Natürlich ziemlich einsam, da die meisten unserer lieben, werten freunde in weite ferne verstreut sind zu unserer Betrübnis. Einige wenige Menschen finden sich dann doch immer wieder zusammen.

MAX PULVER
Als Kind habe ich Paul Klee erlebt. Erst 18 Jahre später sah ich ihn wieder, im ersten Hungerwinter 1916, den ich, wie den ganzen Ersten Weltkrieg in München verbrachte. Junge Maler aus der Schweiz, glaube ich, nahmen, mich mit zu ihm. Nun sollte ich ihn wieder sehen. Befangen ging ich mit. Eine sehr bescheidene Mietwohnung, nichts Auffallendes, ein unansehnlicher Vorraum. (ABB. 34) Das Adagio einer Mozartsonate schlug mir durch die noch geschlosse Türe entgegen, drinnen spielte er den Violinpart, während seine Frau ihn am Klavier begleitete. An jedem Mittwochabend im Winter gaben die beiden so ihr kleines Hauskonzert, ein paar Schüler und Verehrer waren die Zuhörer. Durch die Türspalte schoben wir uns leise in den Raum und blieben an der Wand stehen, um nicht zu stören. Dieser Kammermusikabend blieb nicht der letzte. Durch den lan-

Abb. 34
Joachim Jung
Der Gang, links: Blick ins Schlafzimmer und weiter durch die Tür ins Wohnzimmer, rechts: Blick in Lily Klees Musikzimmer, ganz rechts: die Tür zum Bad, **2015, Schwarzaquarell, 25,9 x 34,7 cm**
© Joachim Jung

gen Notwinter hindurch fand ich immer wieder in die stille Stube, wo diese doppelte künstlerische Bemühung aufblühte. Als ich früher als gewöhnlich zu ihm kam, fand ich ihn am Tische sitzen, seinen Sohn neben sich, beide in farbige, kleinformatige Kompositionen mit dem Pinsel vertieft. Sie entwarfen unabhängig voneinander; ihr farbiges Musizieren floss aber aus verwandtem Geiste, Klee zeigte mir seine Bilder in Schubladen aufgeschichtet, sie waren ordentlich nummeriert.

München, Ainmillerstrasse 32, IIr Ghs, Sonntagnacht, 5. März:

PAUL KLEE
Abends wollte ich etwas Ordnung machen, und stand vor ausgeräumten Schubladen, meine Frau in ihrer Nachtruhe störend. Als ich zu Bett lag, läutete es schrill und lang. Nichts Gutes ahnend ging ich zum Gartentor.

= klee ammillerstr 32 muenchen - 11 Uhr 30 M.n.
Telegramm aus Bonn 40 w. den 5/III um 10 Uhr 33 M. n.
franz gefallen bitte holen sie mich montag in frankfurt ab bin 1,39 dort ich kann nicht allein = maria marc .+

Die telegraphische Nachricht von seinem Tod traf mich wie der Blitz. Sie kam aus Bonn, wo die Marc bei der Witwe August Mackes sich aufhielt. Am selben Tag erhielt ich den roten Zeddel mit meiner Einberufung auf den 11. März. – Andern Tages reiste ich in der Frühe nach Frankfurt ab. Frau Marc war dort am Bahnhof. Zurück benutzten wir den Nachtzug und waren früh 9 Uhr zu Haus.

München, Ainmillerstrasse 32, IIr Ghs–Landshut, Rekrutendepot Gabelsbergerhof–Landshut, Gabelsbergerstrasse 12, II bei Zollner–München, Ainmillerstrasse 32, IIr Ghs–Landshut, Klötzlmüllerstrasse 16 bei Weidmüller–München, Ainmillerstrasse 32, IIr Ghs–Landshut, Klötzlmüllerstrasse 16 bei Weidmüller–München Turnsaal des Maxgymnasiums:

Samstag, 11. März-Donnerstag, 20. Juli:

PAUL KLEE
Auf diese Weise wohl vorbereitet packte ich meine Handtasche und begab mich nach dem Bezirkskommando.

LILY KLEE
Am 11. März musste mein Mann einrücken.Er kam nach Landshut a. der Isar, wo ich ihn dann öfters besuchte mit Felix über Sonntag, da er ein eigenes Quartier hatte. Bis Ende 1918 lebte ich allein mit Felix. Gab meine Stunden. – Hatte Paul Samstag u. Sonntag Urlaub, verbrachte er ihn bei uns.

11 ICH WÄRE AUCH NACH MÜNCHEN GEREIST, WENN ES SICH NUR UM EIN PAAR STUNDEN HANDELTE MAN IST AUF KURZE ZEIT MENSCH

PAUL KLEE
Samstagabends wollte ich baden. Gäste keine, Sasha ausgenommen. Sonntag vormittag Korrektur von 11 bis 1 Uhr. Nachmittags Ruhe.

LILY KLEE
Im Jahre 15/16 studierte in München bei Paul, der bernische Maler Ernst Morgenthaler u. die jüngste sehr begabte Tochter von unserer Berner Freundin Frau Marie v. Sinner: Sasha. Sasha hat dann später den Maler Morgenthaler geheiratet.

PAUL KLEE
Schön waren die ruhigen Stunden bei Lily und Felix. – Samstags zum Thee. Das Bad heizte ich mir selber. – Die Tage in München waren sehr erholungsreich. Und auch genussreich. Musik, Reinheit, ein kleines vegetarisches Essen usw. – Freiheit gerochen – Wann wird alles vorbei sein? Glücklich vorbei wird man nie sagen können weil man zuviel verlor. Manchmal fiel mir das Wort Marc ein und ich sah etwas einstürzen.

München, Mittwoch, 7. Juni:

Eröffnung der Sommerausstellung der Neuen Münchner Secession:
8 Bilder von Paul Klee

LILY KLEE
Man hatte Vieles zu verwinden – man meinte gar nicht drüber weg zu kommen. Wann nimmt dieser entsetzliche Krieg sein Ende? Ich habe mich innerlich voll Entsetzen abgewendet u. beschäftige mich mit Musik, Kunst u. Litteratur. – Zur Eröffnung der Sommerausstellung neuen Münchner Secession hatte mein Mann einen Urlaub v. 1. Woche u. mit d. Pfingsturlaub zusam. waren es nahezu 14 Tage, was ihm sehr gut getan hat. Er war vom Dienst recht abgemagert.

FELIX KLEE
Die Ernährung war in München ein Problem. Meine Mutter besorgte doch unter der Hand kostbares Mehl und Fett. Viel assen wir auch im Vegetarischen in der Türkenstrasse.

PAUL KLEE
Mit Fleischmarken gab ich mir Mühe aus Landshut etwas Fleisch zu bringen. Mehl gab es. Eier gingen schwer. – In München gab es Unruhen.
– Karl Ernst Osthaus kaufte fünf Zeichnungen und Aquarelle und ich erhielt Urlaub wegen des Katalog Vorwortes zur Neuen Secessions-Marc-Ausstellung. Schön waren die viereinhalb Tage! (später stand ich zurück, Frau Marc gefiel der Hausensteinsche Aufsatz.)

München, Turnsaal des Maxgymninasiums, 2. Reserve Infantrie-Regiment 1. Feldkompagnie–Ainmillerstrasse 32, IIr Ghs–Schleissheim, Flieger Ersatzabteilung Werftkomapagnie–München Ainmillerstrasse 32 IIr Ghs–Fliegerersatzabt. Schleissheim, bei Schindelbeck, Dachauerst. 17–München, Ainmillerstrasse 32, IIr Ghs:

Donnerstag, 20. Juli 1916-Montag, 15. Januar 1917:

LILY KLEE
Paul wurde im Sommer nach München versetzt –

PAUL KLEE
zu Haus schlafen ging fürs erste noch nicht

LILY KLEE
–er sollte mit seinem Infanterieregiment an die Westfront.

PAUL KLEE
Als ich längst zu Haus schlief wurde einmal plötzlich auf dem Exercierplatz während der Rast bei einer der unzähligen Gefechtsübungen mein Name gerufen. Hier! Sofort zum Bataillonsarzt, zuerst zum Feldwebel.

LILY KLEE
Im letzten Moment wurde er als nicht ausreichend tauglich befunden u. in die Fliegerkompagnie nach Schleissheim bei München versetzt.

PAUL KLEE
Auswärts schlafen war dort noch nicht vorgekommen. Ich dachte, man muss mit List allmählich was durchsetzen.

LILY KLEE
Es gelang mir, Felix mit einem schweizerischen Kinderzug nach Bern reisen zu lassen. Ich blieb in Schleissheim, mietete mich i. Pauls Nähe ein, um mit ihm zusammen sein zu können.

PAUL KLEE
Zwischendurch hatte ich Urlaub bis zur Eröffnung der Franz Marc Gedächtn. Ausstlg. – Später holte Lily Felix wieder nach München – er malt sehr fleissig die schönsten Aquarelle, wahre Perlen. (ABB. 35) – Es tat mir leid, an seinem Geburtstag nicht dabei zu sein.

Abb. 35
Felix Klee
Komposition mit dem weissen Fleck rechts oben, Juli 1916 , Aquarell und Bleistift auf Papier auf Karton 22,8 x 29 cm , Privatbesitz Schweiz, Depositum im Zentrum Paul Klee, Bern
© Klee-Nachlassverwaltung, Hinterkappelen

Am 30. November war Paul Klee mit 2 Flugzeungen in einem Zug an die Front nacht Cambai.

Man hatte ihn zum Transportführer für Flugzeuge gemacht: nach Köln, Cambrai und Nordholz.

FELIX KLEE
Ich begleitete meinen Vater zweimal im Jahr auf die Auer Dult in München. Dort kaufte er bei den Trödlern alte ausgediente Rahmen; um nun ungestörter aussuchen und kaufen zu können, deponierte er mich solange im Kasperltheater. Mein Sinn für das Theater wurde dadurch sehr bald geweckt. Die bajuwarisch-derbe Darstellung erweckte in mir den sehnlichen Wunsch, auch so etwas Ähnliches selbst zu besitzen und zu betreiben; er wurde mir zu meinem neunten Geburtstag mit acht Handpuppen erfüllt. Die Puppen schuf er nach meinem Wunsch, schneiderte selbst auf der handbetriebenen Singer Nähmaschine die schönsten Kostüme. Das Material holte er sich aus Lilys Flickschublade, natürlich heimlich. Ein paar Kleider wurden von der in München anwesenden Sasha von Sinner gearbeitet. Das Material der Figuren war meistens aus Gips, Papiermache oder aus Holz und Knochen. Es gab den Herrn und die Frau Tod, Geister, Teufel, Polizisten, den Kasperl und seine Frau Gretel, seinen Freund Sepperl und vor allem ein Krokodil. Dann gab es eine Zauberkiste und einen Galgen. Mein Vater beklebte einen grossen Bilderrahmen mit Stoffresten und hängte ihn in die Türöffnung zwischen Wohn- und Schlafzimmer; der untere Teil wurde durch einen ausgedienten Vorhangstoff verdeckt. Ein bunter Fleckenvorhang trennte die Szene vom Publikum, und der einzige Hintergrund war ein von meinem Vater eigens gestaltetes bajuwarisches Dorf mit dem charakteristischen Zwiebelkirchturm. (ABB. 36, 37) Jedes Jahr kamen neue Figuren hinzu. Eine Traumwelt baute ich mir hier auf. Falls nun meine Eltern abends ins Konzert oder ins Theater gingen und mich vorzeitig ins Bett steckten, stand ich alsbald wieder auf, liess zum Spielbeginn eine kleine Kuhglocke läuten. Unser Tigerkater Fritzi sass auf dem Tisch und folgte von dort gespannt der dramatischen Handlung einer Reihe von Abenteuerstücken mit Kasperle, Gretel, Tod, Todin, Teufel, mit Grossmutter und dem gefrässigen Krokodil.

Abb. 36
Puppentheater mit Kasperlefiguren: Teufel und Kasperl, um 1924
Foto. Felix Klee
Zentrum Paul Klee, Bern, Schenkung Familie Klee
© Klee-Nachlassverwaltung, Hinterkappelen

Abb. 37
Joachim Jung
Felix Klees Handpuppenbühne in der Türöffnung zwischen Wohn- und Schlafzimmer, 2016,
Schwarzaquarell, 25,8 x 35 cm
© Joachim Jung

1989

Bern, Freiburgstrasse 54, Mittwoch, 12. Dezember:

JOACHIM JUNG
Das war die erste Katze, die Sie hatten, der Fritzi.

FELIX KLEE
Ja der hiess Fritzi. Er hat mehrere Namen gehabt, Fripouille hiess er – und das war die Katze von der Frau Schülein, von Schüleins. Das ist ein Maler, der war auch in der Münchner neuen Secession, in der Jury. – Aber Fripouille war ein Geschenk? – Nein nein, die Frau Schülein hatte ein Kind erwartet. Sie

Abb. 38
Susanne Schülein mit Fripouille, München, 1916, Fotograf unbekannt, Zentrum Paul Klee, Bern, Schenkung Familie Klee
© Zentrum Paul Klee, Bern, Bildarchiv

Abb. 39
Paul Klee
Ohne Titel (Fripouille in drei Positionen), 1923 , Feder und Bleistift auf Papier , 22 x 28 cm , Zentrum Paul Klee, Bern, Schenkung Livia Klee
© Zentrum Paul Klee, Bern, Bildarchiv

Abb. 40
Felix Klee
Fripouille, Blick nach links, 1918, Bleistift auf Papier , 16 x 24,8 cm Privatbesitz Schweiz, Depositum im Zentrum Paul Klee, Bern
© Klee-Nachlassverwaltung, Hinterkappelen

Abb. 41
Paul Klee
Hügellandschaft m. d. Schwarzen Sonne, 1918, 52, Feder und Aquarell auf Papier auf Karton, 16,5 x 21,5 cm, Standort unbekannt Bezeichnet unten rechts: »Frau Schülein für den schönen Fripp. K.«
© Zentrum Paul Klee, Bern, Archiv

hatte einen unglaublich starken Kontakt zu der Katze, aber sie sagte: das ist eine halbe Wildkatze, die kann dem Kind Schaden zufügen. Solange bis das Kind ein bisschen älter wird, solange möchte ich ihn gerne weggeben und dann wiederkriegen. (ABB. 38) Und da hat sie meinen Vater gefragt – oder meine Mutter – mein Vater war beim Militär, es war 16 ungefähr. Diese Katze ist zu meinen Eltern gekommen. Mein Vater hat ihn gezeichnet, ich hab' ihn gezeichnet, ganz verschieden. (ABB. 39, 40) Es gibt verschiedene Denkmäler von Fripouille. Fritzi war ein ganz eigenartiges Tier. Er war natürlich Persona grata bei uns. Er war ja ein Kamerad von mir. Fritzi spielte immer eine grosse Rolle bei meinem Vater. Wenn ich Kasperltheater spielte guckte er mir immer zu. Er war auf dem Tisch – hier war das Kasperltheater – hier war mein Vater gesessen und hat Pfeife geraucht. Ich hab' für ihn gespielt. – Und für Fritzi. – Nein, ich hab' für meinen Vater gespielt, aber Fritzi guckte auch zu. Das hat ihn doch interessiert, was da oben passiert. Aber die Frau Schülein hat dann eines Tages sich nach der Katze erkundigt und da sagte mein Vater: den kriegen Sie nicht mehr. Und da hat sie ein Bild bekommen, ein Aquarell. (ABB. 41) – Die Liebe

zur Katze, die hängt ja nicht nur mit ihm zusammen. Das hängt mit seinem Vater zusammen, mit seiner Mutter. Man kann die Liebe zum Tier vererben, innerfamiliär. – Wir haben das wenige Fleisch der Katze gegeben, im 1. Weltkrieg.

PAUL KLEE

In Haumont – auf der zweiten Transportreise – versuchte ich Vorräte zu kaufen. Zucker? Oel? Reis? Wolle? Gummi? Butter – in Brüssel am Bahnhof Fett, vor dem 13-16 Dezember, meinem eigenmächtiger Erholungsurlaub in München – Urlaub Weihnachten, 22. bis 28.

1917

München, Ainmillerstrasse 32, Eg. Ghs:
Der Schreiner zog aus, ein Privatmann und ein Ausgeher sind eingezogen.

München, Ainmillerstrasse 32, IIr Ghs—Schleissheim, Flieger Ersatzabteilung Werftkompagnie–Fliegerschule V, Gersthofen bei Augsburg–München, Ainmillerstrasse 32, IIr Ghs–Fliegerschule V, Gersthofen bei Augsburg–Augsburg-Oberhausen, Ulmer Strasse 15, Gastwirtschaft Ost–München, Ainmillerstrasse 32, IIr Ghs–Augsburg-Oberhausen, Ulmer Strasse 15, Gastwirtschaft Ost–Fliegerschule V, Gersthofen bei Augsburg:

Montag, 15. Januar 1917-Montag, 16. Dezember 1918:

PAUL KLEE
Ich komme aus meinem geheimen Urlaub (nach der dritten Transportreise) zurück und finde mich nach der Fliegerschule 5 versetzt.

Berlin, Potsdamer Strasse 134a, Galerie Der Sturm, Donnerstag, 1. Februar:
Eröffnung der 3. Ausstellung von Paul Klee

PAUL KLEE
Es geht gut, bis jetzt immer satt, um das ewige Thema gleich zu berühren.

FELIX KLEE
Ich schrieb ein Gedicht vom Hunger.

PAUL KLEE
Ich berief euch telegraphisch nach Augsburg, da ich hier überhaupt nicht fortkam.

Seit 6 Wochen ist Urlaubssperre, die verlängert wird.
5 Wochenenden war Paul Klee nicht in München.
Er mietet ein Zimmer in Augsburg-Oberhausen, Ulmer Strasse 15, Gastwirtschaft Ost:

PAUL KLEE
Wo der Kostümwechsel erfolgte – Civilkleider mit Kragen, Kravatte, zwei Hemdknöpfen, Hut, Schuhen.

HUGO BALL
Vielleicht gab es damals keinen zweiten Menschen, der so sehr sich selbst besass.

PAUL KLEE
Alles klappte sehr gut. Sonntagnacht in Gersthofen wieder angekommen zog ich den Pfropfen aus der mitgebrachten Flasche.

LILY KLEE
In München liess ich Bilder abholen und per Post schicken, an den Nassauischen Kunstverein Wiesbaden: das Ölbild 1915, 119 über der Tür vom Wohnzimmer zum Schlafzimmer, die Aquarelle 1914, 142 im Gang beim Gasmesser und 1914, 41 neben dem Marcschen Ölbild im Musikzimmer, beide in weissem Rahmen.

PAUL KLEE
Samstags wollte ich getrocknete Steinpilze und einen schönen Schweinsbraten, den ich ergattert hatte, nach München mitbringen. Es war fatal – mein Urlaub war in eine Sonntagswache verwandelt worden. Nun musste ein anderer das Fleisch nach München mitnehmen und beim Handgepäck Depot am Bahnhof abgeben.

LILY KLEE
Ich löste den Braten aus.

PAUL KLEE
Sie assen sich satt am schönen Braten und an duftenden Steinpilzen: Das Fett roh in kleine Stücke schneiden und diese durch die Maschine lassen. Zum vollständigen Durchtreiben können noch ein paar Zwiebeln und Kartoffeln nachgeschoben werden, dann erst auf kleinem Feuer allmählich auslassen, auch die Reste in der Maschine verwenden. Die Knochen in die Suppe. – Man musste ganz dem Leibe leben. Für Geist war später wieder bessere Zeit. Wenn ich Samstag kam, dann brachte ich was mit.

München, Sonntag, 10. Juni,
Eröffnung der Sommerausstellung der Neuen

Münchner Secession:
18 Aquarelle von Paul Klee

PAUL KLEE
Die wenigen Stunden in München taten immer gut, man blieb durch diese Regelmässigkeit als Mensch im Gleis.

FELIX KLEE
Es sprang auch soviel Zeit heraus dass wir die Zauberkiste verfertigten, aus der das Totengerippe aufsteigen konnte zum Entsetzen von Zuschauern und Mitwirkenden. (Auch als Teufelskasten zu verwenden).

LILY KLEE
Meinen Geburtstag haben wir vorgefeiert, bei Huhn und Wein.

Berlin, Potsdamer Strasse 134, Galerie Der Sturm, Sonntag, 2. Dezember: Eröffnung der 4. Ausstellung von Paul Klee, zusammen mit Gösta Adrian Nilsson und Gabriele Münter:
30 Aquarelle von Paul Klee
Nachtigallen

PAUL KLEE
Auch meinen feierlichsten Geburtstag mit Geschenken haben wir vorgefeiert. An einem reizenden Sonntag, ganzer Feiertag, ganz nach meinem Sinn!

LILY KLEE
Ich spielte aus dem ›Cosi fan tutte‹ Auszug.

PAUL KLEE
Ich wäre auch nach München gereist, wenn es sich nur um ein paar Stunden handelte. Man ist auf kurze Zeit Mensch. Schon das Tragen von Zivil ist eine grosse Erholung. Der Weihnachtsurlaub – die schönen Tage in Aranjuez. – Eine Sehnsucht wenigstens gründlich gestillt: die Musikalische.

Herwarth Walden, STURM-Bilderbuch Band III: Paul Klee,
Verlag der Sturm, Berlin Ende Dezember

1918

München, Ainmillerstrasse 32, I Ghs: Der Freiherr und die Privatiere zogen aus, Madeleine Boucher und Major Dr. Hermann Karl Hailer ziehen ein.

PAUL KLEE
Im Lager angekommen warf ich mich lakonisch auf den Strohsack. – Es wirkte immer etwas märchenhaft, aus dem Barackenlager heraus, die kurze Gastrolle, die ich bei mir zu Hause gab. – Kurze Urlaube sind gut, längere sind Gift.

Dresden, Pragerstrasse 20, Anfang März:
Eröffnung der Ausstellung »der neue Kreis« bei Emil Richter
11 Aquarelle von Paul Klee

München, Briennerstrasse 52, Galerie Caspari, Sonntag, 17. März:
Eröffnung der Graphischen Ausstellung der Neuen Münchner Secession:
30 Werke von Paul Klee

WILHELM HAUSENSTEIN
Die für mich wesentlichsten Eindrücke empfing ich auf dieser Ausstellung von den Blättern Kubins und Klees. Die meisten Blätter des zweiten sind für mich diesmal das Stärkste an Unmittelbarkeit und Nachdruck. Das Urteil ist vollkommen persönlich gemeint. Ich weiss, dass meine Einschätzung Klees eine irgendwie allgemeingültige Urteilsnorm weder geben kann noch will.

PAUL KLEE
Felix soll malen. Ich bin Maler nur noch ganz daneben. Es scheint Schicksal zu sein und also gut für m. Kunst. Die Seele aber kann uns niemand fesseln. – Die Psyche gehört mir ganz.

München, Kunsthaus »Das Reich«, April:
Graphische Ausstellung.
15 Zeichnungen und Radierungen von Paul Klee

WILHELM HAUSENSTEIN
Klee hat mir eine grosse Anzahl von Zeichnungen aus allen Zeiten zusammengestellt.

Wie wird sein Gemach sein, eine Hohlkugel aus gewölbter Scheibe; oder eine Pfahlmuschel von Kristall, aus der tastende Finger vorgreifen; oder ein durchsichtiges Schneckengehäuse aus uraltem, doch nie gesehenem Edelstein, das unzählbar viele, unendlich feine Fühler und Hunderte zierlich gestielter Augen entlässt?

PAUL KLEE
Wichtige Aquarelle musste ich noch zusammenfinden. Als Sie meine Frau aufsuchten, sahen Sie auch noch an, was an den Wänden hing, im Schlafzimmer, im stockfinstern Gang. Auch der Rahmen mit meinen ersten Radierungen hing in einem der Engpässe meiner Wohnung.

WILHELM HAUSNSTEIN
Würde das Gehäuse singen wie die Stimme einer Violine?
Dresden, Prager Strasse 13, I, Kunsthandlung Emil Richter, Ende Mai,
Eröffnung: ständige Sonderausstellung Neuer Kunst: 23 Bilder von Paul Klee

PAUL KLEE
In den Urlaubstagen wollte ich Musik hören und machen. Aber nur, was wirklich an die Nieren geht. Herrlichkeiten aus der Vorzeit, Volksmusik, Tänze, Troubadourlieder. Oder das fabelhafte Duett zweier tunesischer Bettler in stiller Gasse mittags vor verschlossener Haustür.

München, Samstag, 15. Juni, Sommerausstellung der Neuen Münchner Secession:
20 Aquarelle und 4 Ölbilder von Paul Klee - und Sommerausstellung im Kunsthaus »Das Reich«:
5 Bilder von Paul Klee

Auch die Erkenntnis durch das mehrmalige Bachspielen hatte ich vertieft. Noch nie hatte ich Bach mit solcher Intensität erlebt, noch nie so sehr eins mich mit ihm gefühlt. – Freier war die Seele nie. Es fehlte nur Weissbrot und frische Butter und dann und wann ein Ortswechsel.

LILY KLEE
Im Sommer war ich allein mit Felix bei meinen Schwiegereltern in Bern.

12 SONNTAGE

PAUL KLEE
Den Sonntag habe ich gut verbracht. Als ich abends in der Ainmillerstrasse ankam, war alles in guter Ordnung.

Nur Fritzi war nicht da. Natürlich hatte Madeleine ihn herabgeholt.

LILY KLEE
Ich schloss in der damaligen Zeit meines Alleinseins, eine Freundschaft mit Madeleine Boucher. Eine Französin, die im gleichen Haus wohnte.

FELIX KLEE
Unter uns – meine Mutter sprach sehr gut französisch, mein Vater auch, und die war viel bei uns oben – die Madeleine Boucher.

Paul KLEE
Da ich reichlich verproviantiert war mit Kartoffeln (neuen), Gurken, zwei Gockeln, Tomaten, lud ich sie zum Essen ein. Sie kam sehr pünktlich im braunseidenen Kleid und lobte sehr meine vegetarischen Hühner, sowie die Tomaten-Fleischbrühe, sowie die Bratkartoffeln (leider nicht in Öl) und den gemischten Salat. Nachher suchten wir noch Kaffee und fanden wenigstens Malzkaffee. Eine halbe Milch war auch zur Verfügung, und Appetit (wie sich's gehört) hatte uns durstig gemacht. Fritzi kam natürlich auch gut weg dabei. Den Tee trank ich allein, vormittags hatte ich Aquarelle aufgezogen, nachmittags malte ich noch einiges fertig. Abends gab es kalten Hühnerbraten und Leber und Herz, und noch ein paar Tassen vom ›Kaffee‹. – Als ich wieder in München war arbeitete ich hauptsächlich an einem Aquarell, schon Samstag Nacht. – Ein streng organisches Stück *Der Traum*, auf grobes Papierleinen mit Gipsgrund. (ABB. 42) Wurde gleich weiss gerahmt und an die Wand gebracht. Mein Essen war sehr gut auch diesmal, es gab Fleischpflanzeln mit gelbem Rü-

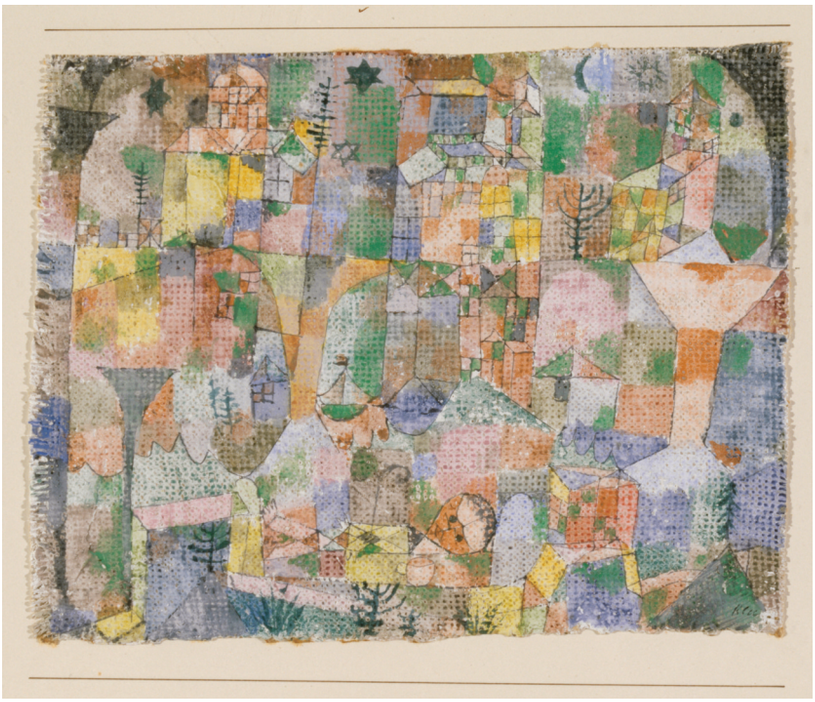


Abb. 42
Paul Klee
Der Traum, 1918, 121, Aquarell und Feder auf Grundierung auf Leinen auf Papier, 20 x 25 cm
Standort unbekannt
© Zentrum Paul Klee, Bern, Archiv

bengemüse und Salat. Fritzi bekam dasselbe. Sonntage im Lager sind trostlos. – Nach Hause gehn wir, welch ein hymnisches Thema!

Spa, Belien, Sonntagmorgen, 29. September: Einberufung des deutschen Kronrats, General Erich Ludendorff fordert sofortigen Waffenstillstand auf Grundlage der »Vierzehn Punkte« Thomas Woodrow Wilsons.

Berlin, Dienstagmorgen, 1. Oktober: Max von Baden, neuer Reichskanzler: »Ein Waffenstillstandsangebot macht jede Friedensinitiative (langfristige Verhandlungs chancen) unmöglich«.

Osmanisches Reich: Der Staatsapparat zerfällt, die Geldwirtschaft bricht zusammen.

Skopje, Mazedonien, Mittwoch, 2. Oktober: General Louis Franchet d'Esperey könnte »von hier mit 200 000 Mann durch Ungarn und Österreich fahren und direkt nach Dresden ziehen.«

PAUL KLEE
Die Wurstigkeit ist schon ganz riesengross. Man wäre im Stand, nach Augsburg zu marschieren, sich da umzuziehn und irgendwie ins Weisse zu fahren.

Kiel, deutsche Flotte, Sonntag, 3. November: Letzte Schlachtpläne der Kriegsmarine,die Matrosen revoltieren gegen die beabsichtigte »Todesfahrt«.

München, Theresienwiese, Donnerstagnachmittag, 7. November:
Friedensdemonstration der Sozialdemokratischen Partei,Unabhängigen Sozialdemokratischen Partei und der Gewerkschaften.

Kurt Eisner (Unabh. Sozialdemokrat) und seine Anhänger trennen sich von den Demonstranten und ziehen zu den Kasernen, Arbeiter- und Soldatenräte konstituieren sich.

Wald von Compiègne, Montag vormittag, 11. November, 11 Uhr:
Matthias Erzberger, von der deutschen Obersten Heeresleitung angewiesen,unterzeichnet das Waffenstillstandsabkommen mit den Alliierten.

Fliegerschule V, Gersthofen: Ein Soldatenrat übernimmt das Kommando.

Schweiz, Dienstag, 12. November: Generalstreik.

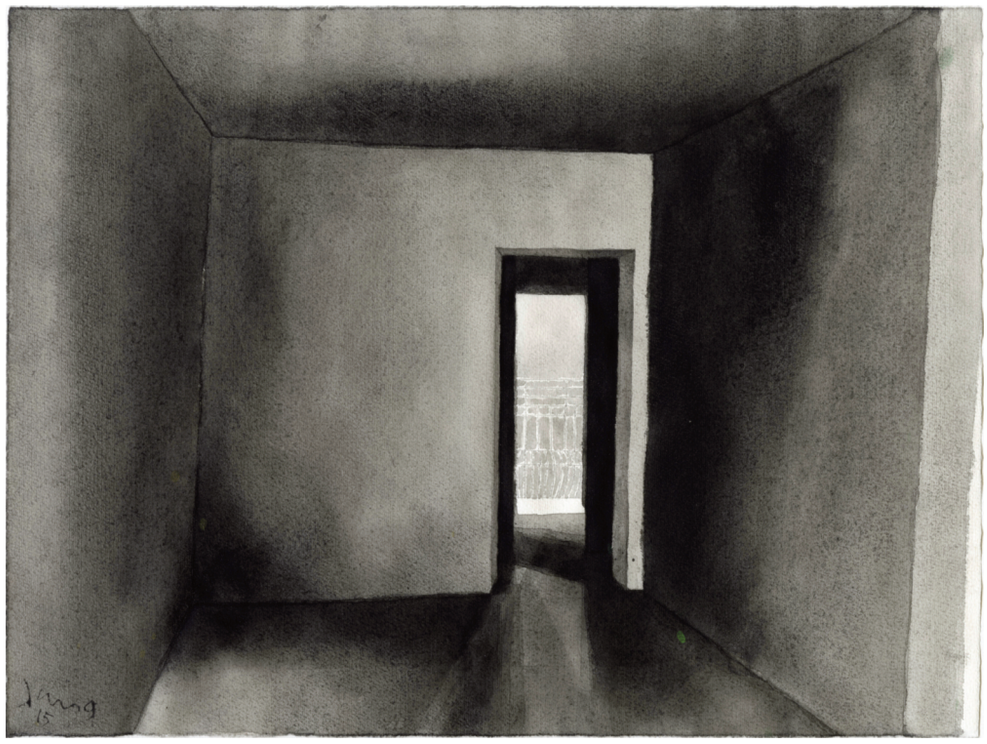
Schloss Anif bei Salzburg, Mittwoch, 13. November:
König Ludwig III entbindet die Beamten, Offiziere und Soldaten vom persönlichen Treueeid.

PAUL KLEE
Dienstliche Arbeit nur noch ganz mechanisch. Lang mag ich nicht mehr. Ich mache Schluss; Mit Grazie werde ich mich verabschieden. Brav Weihnachtsurlaub aus der Hand der Herren Räte nehmen, und dann ... à la Leporello ...

München, Ainmillerstrasse 32, IIr Ghs, vor dem Weihnachtsfest:

FELIX KLEE
Vor dem Weihnachtsfest kehrte mein Vater

Abb. 43
Joachim Jung
Lily Klees Musikzimmer, Blick zur Küche Paul Klees, 2015,
Schwarzaquarell, 26 x 34,6 cm
© Joachim Jung



in feldgrauer Uniform in unsere kleine, bescheidene und dunkle Schwabinger Wohnung heim. Meine Mutter schloss sich geheimnisvoll ins Musikzimmer (ABB. 43) ein, wo es vor der Bescherung verdächtig raschelte, und mein Vater war glücklich, endlich von allem äusseren Zwang befreit, geruhsam mit seiner Familie seinen 39. Geburtstag und das Christfest feiern zu können. An der zu langen Gaslampe wurde das rote Geigenhalstuch als warnender Wimpel vor Zusammenstössen aufgehängt; meine Mutter sass glückstrahlend am Flügel, flankiert von zwei kugelrunden Petroleumlampen, der Vater packte seine Testore aus, stimmte das Instrument mit dem Klavier überein, und beide musizierten zur Feier des Tages und der Freiheit Bachsche und Mozartsche Sonaten. Die einzigen Zuhörer waren ich sowie der übermässig grosse Tigerkater Fritzi.

1919

München, Ainmillerstrasse 32, I Ghs: Ein Malermeister ist eingezogen.
Eg. Ghs: Ein Maschinenschlosser und ein Gastwirt sind eingezogen.

Berlin, Potsdamer Strasse 134, Galerie Der Sturm, Januar, siebzigste Ausstellung: Paul Klee, Johannes Molzahn, Kurt Schwitters.

FELIX KLEE

Als mein Vater im Jahre 1919 aus dem Militär entlassen wurde, war er voller Tatendrang. Die Enge der eigenen Wohnung veranlasste ihn, sich nach einem geeigneten Atelierraum umzuschauen. In dem reizvollen, jedoch sehr verwahrlosten Rokokoschlösscnen ›Suresnes‹ in der Altschwabinger Werneckstrasse mietete mein Vater einen herrlichen Raum mit Blick auf den uralten Park mit seinen Grotten und krummen Wegen und den benachbarten Englischen Garten. (ABB. 44, 45) Mittags holte ich von dem benachbarten Realgymnasium aus regelmässig meinen Vater ab, um mit ihm zusammen nach Hause zu gehen. Im Hofe der eigenen Wohnung ertönte dann zum Zeichen der Ankunft sein Pfiff: ein zweimal von oben nach unten langezogener Ton.

Abb. 44
Felix Klee
Der Garten von Suresnes in freier Phantasie, 1919, 28,5 x 46 cm
Privatbesitz Schweiz, Depositum im Zentrum Paul Klee, Bern
© Klee-Nachlassverwaltung, Hinterkappelen

Abb. 45
Felix Klee
Schlösschen, Hainhauserschule, St. Ursula, im Park von Suresnes, 1920
23 x 30 cm, Privatbesitz Schweiz, Depositum im Zentrum Paul Klee, Bern
© Klee-Nachlassverwaltung, Hinterkappelen

Abb. 46
Ida Maria Klee, geb. Frick, Bern, 1879 , Foto: M. Vollenweider & Sohn, Bern, Privatbesitz Schweiz, Depositum im Zentrum Paul Klee, Bern

13 FREIGEWORDENER HAUSGEIST

PAUL KLEE
Die Glocke funktionierte nicht.

München, Ainmillerstrasse 32, IIr Ghs, Mittwochabend, 23. April:

WILHELM HAUSENSTEIN
Klee liess um 1/2 9 Uhr das Gartentor öffnen, als wir ihn besuchten.

PAUL KLEE
Es hatte mich sehr gefreut, Sie mit Ihrer Frau am Abend bei mir zu sehen.

WILHELM HAUSENSTEIN
Merkwürdige Wohnung, wert, von Hoffmann erzählt zu sein. Ein paar Möbel sind aus den letzten klaren Stunden des neunzehnten Jahrhunderts hinterblieben: dies ist der Rest. Dies und im Oval eine alte Photographie der wunderschönen Mutter – Bildnis der Ahnfrau. (ABB. 46) Sonst steht und hängt in dieser Wohnung alles wie die Wut einer Invasion. Bilder von Modernen, unbedenklich grell, von Russen gemalt, von Kandinsky, Jawlensky. Aber das Seltsamste, das am tiefsten erschreckt: auf der blank polierten Kommode von altem Mahagoni, die wie ein kostbarer Block aus geronnenem Wein und Blut in der Ecke glänzt, stehn gleich einer Front von Soldaten aufgereiht unbegreifliche Figuren aus bemaltem Gips. Gelb wie die Zitrone, rot wie der Granatapfel, mit einem Skelett von schwarzen Strichen, das in der Oberfläche sitzt. (ABB. 47, 48, 49) Wuchernde Dinge, so sonderbar wie Schwämme an Bäumen oder im Keller eines feuchten Hauses. Carcinome, Kröpfe, die Geschmeide sind. Prunkender Aussatz, wie er am zipfelmützigen Mann des Isenheimer Altars gesehn worden ist – an jenem Narren, an jenem Leidenden. Ironische Gnomen, die dem Unvorbereiteten jähe Furcht einjagen. Phantastische Trümmer wiederum von Juwelen: Ruinen einer mysteriösen Schönheit, die ehedem ein ganzer, wohlumschriebener Körper war, vielleicht ein griechischer Gedanke, oder eine Gottheit aus Kleinasien oder Persien oder Afrika. Giftige Minerale; Bruchstücke vom Rand eines planetarischen Kraters; aus den Kanten des Mondgebirgs gebrochen; Nase oder Hand des Manns im Mond. Zufälle und Methoden; Systeme und Unabsichtliches. Eine Katastrophe brach in die Ordnung der Herkunft: Gärung einer Mixtur aus letzter Feinheit und einem Naturalismus, der, in Imponderabilien verwandelt, sich laufen lässt. Aber die aus dem gepflegten Familienwesen in der Schweiz, überkommenen Bürgermöbel sind noch mit anderen Figurinen absonderlich geziert; mit Dingen, die ganz das Gegenteil jener scheinbar natürlichen Gebilde sind. Aus feinen hölzernen Stäbchen wurden unbegreifliche Konstruktionen errichtet; dem nackten Gestänge von Aeroplanen einigermaassen vergleichbar; doch windschief; gänzlich absurd, aber dennoch von einer konstruktiven Logik geordnet,

Abb. 47 (l)
Paul Klee
Ohne Titel (Zwei Nikotiner), um 1915
Gipsstatuetten, 24,5 x 14 x 3,4 cm
Zentrum Paul Klee, Bern,
Schenkung Livia Klee
© Zentrum Paul Klee, Bern,
Bildarchiv

Abb. 48 (m)
Paul Klee
Der Tod in der Maske einer Mumie,
1915, 231, Gipsstatuette
20 x 7 x 7,5 cm, Zentrum Paul Klee,
Bern, Schenkung Livia Klee
© Zentrum Paul Klee, Bern,
Bildarchiv

Abb. 49 (r)
Paul Klee
Statuette, hermenartig, 1916, 4 ,
Gipsstatuette, 30 x 7 x 6,5 cm
Zentrum Paul Klee, Bern,
Schenkung Livia Klee
© Zentrum Paul Klee, Bern,
Bildarchiv

die einer fremden Dimension, einer anderen, unendlich komplizierten Welt angehören könnte – einer Sphäre, wo die höhere Mathematik ins Metaphysische und Magische überginge.

Inmitten dieser Behausung, die eine Gegend ist, eine Provinz aus Erde, Unterwelt und Himmel, eine Landschaft aus Vorgeschichte, Bürgerlichkeit und Nachgeschichte, ein Kapitel aus Wachstum und Künstlichkeit, aus Erbe und aus einer unerhörten Illegitimität – in diesem Gehäus ist, unverhältnismässig den Raum verzehrend, das grosse Werkzeug der Musik aufgestellt gleich einem riesigen und furchtbare Töne beherbergenden Tier im allzu kleinen Käfig: der schwarze Flügel. Auf ihm liegt im Kasten bewahrt die Geige; der köstlichsten eine, die gehört werden können; köstlich im Holz; köstlich durch Alter; köstlich durch Musik, die über ihre hochgestützten Pfade geht; köstlich vollends durch den Führer, der Tönen den Weg zeigt. Zur Seite des Kastens hockt, Hüter des offenen Särgleins, der graue Kater mit onyxgrünen Augen; gross, übergross wie die Hauskatzen der Hausmeister von Paris, üppig wie ein Kapaun, prachtvoll im Fell, ruhig wie das basaltene Ägypten. An den Wänden hängen grelle Bilder. Auf grosselterlichen Möbeln stehn, schauerliche Nippes, Statuetten in Zitronengelb, Zinnober, Rostbraun, Weiss und Schwarz. Rasende Sabotage alles herkömmlichen Begriffs vom Familiären; gleichwohl geordnet, zur häuslichen Artigkeit erzogen, ja Überkommenem gleichgemacht. Ein épater le bourgeois? Ach nein – vielmehr das Absurde domestiziert, zur Selbstverständlichkeit gewöhnt, unentbehrlich geworden. Geheimnis, das aus der Unterdrückung geholt wurde; freigewordener Hausgeist; entsiegelter Dämon, aber haushörig, leibeigen. Kein Widerspruch im Blut, bald keiner mehr in den Nerven und in der Erscheinung. Bald das Normale: Eingeständnis, dass es im Hause Geister gibt; Geister, wie sie wahrscheinlich in allen oder vielen Häusern sind, nur dass die Oberflächlichkeit des Seins und Wohnens sie verleugnet. Hier liess man sie zum Vorschein kommen; hier berief man Penaten. Hier setzte man Hauspfähle. Dies ist alles. Sie kommen, Natur halb und halb Erfindung, und bringen Farben mit wie Blumen, die aus den Schächten der schwarzen Erde unbeschreiblich glutige Pigmente fördern. Nun steht ein Moorbeet voll von Buntheit zwischen blanken und dunklen Schreinen. Es steht eine Luft aus Musik, die alles vereint. Stille des Zimmers ist von Tönen erfüllt. Zwischen den Dingen bleibt keine Lücke. Dies ist das Geheimnis, dies das Wunder. Verbindung schiebt sich zwischen das Entgegengesetzte. Horizonte, die auseinanderfahren würden, knüpfen sich zusammen. Das Grosse geht ins Kleine ein. Das Kleine wächst ins

Unendliche. Das Nein substanziert sich um und heisst Ja. O Wunder dieses Zimmers! Beinahe ist es ein Keller. Nach Süden und Osten gekehrt hat es dennoch schier keine Sonne. Es trägt ein Licht aus wunderbarem Phosphor in sich selbst und erlebt keinen Augenblick vollkommenen Dunkels. Es blenden die grünen Augen des Katers: opake und blanke Flächen. Es blenden grell die Brillengläser des blassen und schmalschultrigen Knaben Felix, der aus dem Winkel dem Kater in die steilen Pupillen schaut.

1920

München, Ainmilerstrasse 32, Eg. Ghs: Der Maschinenschlosser zog aus.

Berlin, Paul Klee: »Graphik«, Beitrag für den Sammelband»Schöpferische Konfession«, Tribüne der Kunst und Zeit. Eine Schriftensammlung, hg. v. Kasimir Edschmid, XII.
Paul Klee hatte die Niederschrift dieses Essays Anfang September in Gersthofen begonnen:
»An sich zur Abstraktion mit noch grösserem Recht führend ...«

München–Leipzig–Potsdam–Der Ararat, zweites Sonderheft, Paul Klee, Katalog der 60. Ausstellung der Galerie Neue Kunst-Hans Goltz, Mai-Juni–Voltaire, Kandide oder Die beste Welt, 26 Illustrationen von Paul Klee–Curt Corrinth, Potsdamer Platz oder Die Nächte des neuen Messias, 10 Illustrationen von Paul Klee -Hermann von Wedderkop, Junge Kunst Bd.13: Paul Klee–Leopold Zahn, Paul Klee, Leben / Werk / Geist, mit 26 Abbildungen

München, Briennerstrasse 8, II, Neue Kunst - Hans Goltz, Montag, 17. Mai:
Eröffnung der 60. Ausstellung, 362 Werke von Paul Klee

Vor 7 1/2 Monaten hat Paul Klee einen Vertrag mit Hans Goltz abgeschlossen, für 3 Jahre, je verlängerbar um 2 Jahre.

LILY KLEE
Im Herbst waren Paul und ich allein in Bern. Felix blieb Zuhause wegen der Schule.

FELIX KLEE
Da läutete der Telegraphenbote und brachte die Berufung meines Vaters als Lehrer an das Staatliche Bauhaus.

Weimar, staatliches Bauhaus, Freitag, 29. Oktober:

WALTER GROPIUS
Wir haben mit grosser Freude einmütig ein Telegramm an Paul Klee gesandt, wir waren in der Lage noch einen Meister in unsere Mitte zu rufen und da war für uns keine Wahl. Schon seit Jahresfrist wartete ich auf den Moment diesen Ruf an Klee ergehen zu lassen. Ich nahm an, dass er wusste, was wir hier begonnen hatten. Die Schüler strahlten in dem Gedanken, dass er kommen könnte: also eigentlich alle erwarteten ihn hier mit Liebe.

LILY KLEE
Freudig bewegt u. hoffnungsvoll kehrten wir Ende Oktober nach München zurück.

1921

München, Wilhelm Hausenstein, Kairuan oder eine Geschichte vom Maler Klee und von der Kunst dieses Zeitalters, mit 43 Abbildungen

München, Ainmillerstrasse 32, IIr Ghs:

LILY KLEE
Paul fuhr nach Weimar u. fand ein nettes Zimmer in der Pension der Gräfin Kayserling am Horn. Ich blieb allein in München zurück mit Felix, gab meine Sunden.

FELIX KLEE
Da wir zunächst in Weimar keine Wohnung fanden, fuhr mein Vater je zwei Wochen eines Monats an den neuen Wirkungsort.

Weimar, Staatliches Bauhaus, Montag, 10. Ja-

nuar:
Beginn der Lehrtätigkeit von Paul Klee.

PAUL KLEE
Die Reise ist glücklich vorüber, ich war früh schon am Ziel – märchenhaft, wenn man noch ganz in der Ainmillerstrasse steckte. – Wie geht's Euch? Gut? Herzlichen Gruss, Euch Allen, Paul.

München *München, Ainmillerstrasse 32, IIr Ghs*

FELIX KLEE
Im Herbst zogen wir in unsere neue Vierzimmerwohnung um.

LILY KLEE
Ende September kam der Packer in unsere Wohnung: In den 1. Oktobertagen stand der Möbelwagen aus Weimar vor unsrer Thüre in der Ainmillerstr. 32.

14 NACHGESCHICHTE

Lily und Paul Klee scheinen ihre Münchner Wohnung nach dem Umzug nach Weimar noch bis 1925 (Bauhaus-Ortswechsel nach Dessau) weiterhin gemietet, aber nicht benützt sondern im Herbst 1921 an den Maler Caro Mense untervermietet zu haben.
(Der Kunstmaler, der das »Atelier« im Dachgeschoss die ganze Zeit, von 1906-1944, gemietet hatte, ist 1947 – als das Gartenhaus eine Ruine war – mit anderer Adresse als Volkskunst und Antiquitätenhändler gemeldet. Vielleicht war das Atelier eher ein Lagerraum und war deshalb Felix Klee nicht bekannt und wurde deshalb auch von Lily und Paul Klee als Atelier im Hause nie erwähnt.)
Vom 1989 bis 2015 hatte ich die Gewohnheit: Immer wenn ich in der Nähe bin betrachte ich den Hof Ainmillerstrasse 32 mit der »Brandmauer« und den Wänden von Lily Klees Musikzimmer, des Bades und der Mädchenkammer.
Inzwischen ist der Hof wieder bebaut.
Die Wände der Wohnung von Paul- Lily- und Felix Klee sind hinter Wänden neuer Wohnungen.
In der Fortsetzung meiner Arbeit ist die Wohnung Ainmillerstrasse 32, IIr Ghs jetzt ganz Imagination und Konstruktion.

ZITIERTE LITERATUR UND ANDERE QUELLEN

Ludwig Grote (Hrsg.), *Erinnerungen an Paul Klee*, München 1959; Christine Hopfengart (Konzeption und Red.), Eva Wiederkehr Sladeczek (Red.), Zentrum Paul Klee, Bern (Hrsg.), *Paul Klee. Handpuppen*, Ostfildern 2006; Keimlinge der grossen Kunst. Kindheits- und Jugendwerke des Felix Klee. Kinder- und Jugendwerke-Museum in Halle/Westfalen, 20.11.1988-31.3.1989
Felix Klee, *Paul Klee. Leben und Werk in Dokumenten, ausgewählt aus den nachgelassenen Aufzeichnungen und den unveröffentlichten Briefen*, Zürich 1960; Paul Klee, *Tagebücher von Paul Klee 1898-1918*, hrsg. und eingel. von Felix Klee, Köln 1957; Felix Klee und Joachim Jung, mit Kassettenrekorder aufgezeichnetes *Gespräch in Bern*, Freiburgstrasse 54, 11. und 12. Dezember 1989; Lily Klee, *Lebenserinnerungen*, Bern 1942 - 1945/46, unveröffentlichtes Manuskript, Transkription: Christine Brunner, Nachlassarchiv Familie Klee, Zentrum Paul Klee, Bern; Zentrum Paul Klee, Stefan Frey (Hrsg.), *»In inniger Freundschaft«. Alexey Jawlensky, Paul und Lily Klee, Marianne Werefkin. Der Briefwechsel*, bearb. von Katje Förster unter Mitwirkung von Stefan Frey, Zürich 2013; Cathrin Klingsöhr-Leroy, *Zwischen den Zeilen. Dokumente zu Franz Marc*, Ostfildern-Ruit 2005; Paul Klee, *Tagebücher 1898-1918, textkritische Neuedition*, hrsg. von der Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern, bearb. von Wolfgang Kersten, Stuttgart und Teufen 1988; Paul Klee, *Briefe an die Familie 1893-1940*, Bd.1: 1893-1906, Bd. 2: 1907-1940, hrsg. von Felix Klee, Köln 1979; Paul Klee, Feldpostkarte an Lily Klee, 20, Juli 1916, Nachlassarchiv Familie Klee, Zentrum Paul Klee, Bern; Paul Klee, Handschriftlicher Œuvre-Katalog 1883-1917, Nachlassarchiv Familie Klee, Zentrum Paul Klee, Bern; Brief von Paul Klee an Wassily Kandinsky, Bern, Obstbergweg 6, 18. August 1914, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München, Städtische Galerie im Lenbachhaus; Briefe und Postkarten von Paul Klee an Alfred Kubin, Kubin-Archiv der Städtischen Galerie im Lenbachhaus, München; *Rupf Collection. Kubismus im Korridor*; Ausst. Kat., Kunstmuseum Bern, 2.12.2005-26.2.2006; Brief von Paul Klee an Karl Ernst Osthaus, Karl Ernst Osthaus-Archiv im Karl Ernst Osthaus-Museum, Hagen, Nr. F2 / 422, Blatt 1; Paul Klee, Schriften, Rezensionen und Aufsätze, hrsg. v. Christian Geelhaar, Köln 1976;

Briefnotitz von Paul Klee an Wilhelm Hausenstein, München Ainmillerstrasse 32, IIr Ghs den 23. 4. 1919, Deutsches Literaturarchiv Marbach, Handschriftenabteilung; Wilhelm Hausenstein, *Über Expressionismus in der Malerei, Tribüne der Kunst und Zeit*, Eine Schriftensammlung, hrsg. v. Kasimir Edschmid, Bd. 2, Berlin 1919; Wilhelm Hausenstein, *Kairuan oder Eine Geschichte vom Maler Klee und von der Kunst dieses Zeitalters*, München 1921; Thomas Kain, Mona Meister, Franz-Joachim Verspohl (Hrsg.), *Paul Klee in Jena 1924. Der Vortrag*, Minerva. Jenaer Schriften zur Kunstgeschichte, Bd. 10, Jena 1999; *Klee & Kandinsky. Nachbarn Freunde Konkurrenten*, Zentrum Paul Klee, Bern, 19.6.-27.9.2015; Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau, München, 21.10.2015-24.1.2016,hrsg. Michael Baumgartner, Annegret Hoberg, Christine Hopfengart, München, London, New York 2015; Vivian Endicott Barnett, *Das bunte Leben. Wassily Kandinsky im Lenbachhaus*, hrsg. von Helmut Friedel, mit einem Beitrag von Rudolf H. Wackernagel, Köln 1995; Klaus Lankheit (Hrsg., Vorwort und Kommentar), *Wassily Kandinsky, Franz Marc, Briefwechsel. Mit Briefen von und an Gabriele Münter und Maria Marc*, München, Zürich 1983; August Macke, *Briefe an Elisabeth und die Freunde*, hrsg. v. Werner Frese u. Ernst-Gerhard Güse, München 1987; Elisabeth Erdmann-Macke, *Erinnerung an August Macke*, mit 20 Bildern, 2 Brieffaksimiles und einem Aufsatz von Lothar Erdmann, Stuttgart 1962; Franz Marc, *Briefe, Schriften und Aufzeichnungen*, hrsg. v. Günter Meißner, Leipzig, Weimar 1980 (1989); Annegret Hoberg, *August Macke, Franz Marc. Der Krieg, Ihre Schicksale, Ihre Frauen*, Köln 2015; Franz Marc, Paul Klee, *Dialog in Bildern*, hrsg. v. Michael Baumgartner, Cathrin Klingsöhr-Leroy und Katja Schneider, Wädenswil 2010; *August Macke - Franz Marc, Briefwechsel,Texte und Perspektiven*, hrsg. v. Wolfgang Macke, Köln 1964; Maria Marc, *»Das Herz droht mir manchmal zu zerspringen«. Mein Leben mit Franz Marc*, hrsg. v. Brigitte Roßbeck , München 2016; = Klee ainmillerstr 32 muenchen - 11 Uhr 30, Telegramm aus Bonn = maria marc .+ , Nachlassarchiv Familie Klee, Zentrum Paul Klee, Bern; *Rainer Maria Rilke und die bildende Kunst seiner Zeit*, hrsg. von Gisela Götte und Jo-Anne Bir-nie Danzker, München, New York, 1996; Max Pulver, *Erinnerungen an eine europäische Zeit*, Zürich 1953; Hugo Ball, *Die Flucht aus der Zeit*, Luzern 1946; Hew Strachan, *Der Erste Weltkrieg*, München 2004; *Unter der Krone, Das Königreich Bayern und sein Erbe*, hrsg. v. Ernst Fischer und Hans Kratzer, München 2006; Romain Rolland, *Das Gewissen Europas, Tagebuch der Kriegsjahre 1914-1919*, *Aufzeichnungen und Dokumente zur Moralgeschichte Europas in jener Zeit*, Bd. 3, März 1917 bis Juni 1919, Berlin 1983; Otto Karl Werckmeister, *The Making of Paul Klee's Career 1914-1920*, Chicago, London 1989

PAUL KLEE : SURVIVRE DANS LA GUERRE LA CORRESPONDANCE DE L'ARTISTE AVEC SA FAMILLE ENTRE 1916 ET 1918

ANNE-SOPHIE PETIT-EMPTAZ

SUMMARY

Obwohl bereits 36 Jahre alt wurde Paul Klee 1916 als Soldat eingezogen und diente bis Weihnachten 1918 **(fig. 1)**. Sein Soldaten-Dasein kommentierte der Künstler, wie der vorliegende Beitrag zeigt, im Tagebuch und in Briefen mit erschreckend ironischer Distanz. Nach einer kurzen Rekrutenausbildung in Landshut bei München war sein erster Einsatz in der Fliegerstation in Schleissheim, wo er unter anderem stoffbespannte Teile der Flugzeuge bemalte und deren Erkennungszeichen ausbesserte. Von Schleissheim aus begleitete er Flugzeugtransporte an die Front, was er als abenteuerliche Abwechslung schätzte. Anfang 1917 wurde er an die Fliegerschule nach Gersthofen versetzt, um dort in der Kassenverwaltung zu wirken. Wie ihn diese Tätigkeiten künstlerisch zu Experimenten mit Stoffen, Buchstabenschablonen und Zahlen inspirierte, und wie ironisch-distanziert sich Paul Klee in Briefen an seine Familie zum Kriegsgeschehen äusserte, zeigt bis zum 3. Juni 2018 die Ausstellung *Klee im Krieg* im Zentrum Paul Klee in Bern.

Pourquoi « survivre » quand on n'a jamais été sur le champ de bataille, exposé à la tuerie de masse de 14-18 ? Et que signifie la « guerre » pour Paul Klee qui déclare en 1915 : « J'ai porté cette guerre en moi depuis longtemps. C'est pourquoi elle ne me concerne pas intérieurement[1]. » ? La phrase, quelque peu énigmatique, se trouve explicitée en partie dans une lettre à Franz Marc, datée du 3 février 1915 : « Pour moi, une guerre n'était en fait pas nécessaire [...], le présent s'était déjà effacé et détruit. Avec Voltaire, j'ai vu de fausses beautés vaincues par des vérités [...] ces vérités ne résistaient pas lorsqu'elles nous inquiétaient. Il n'y avait qu'une possibilité de salut : se détourner de ce monde. Abstraction[2]. » Les lettres écrites aux siens montrent que ce postulat, d'abord esthétique, revêt aussi une dimension existentielle – au sens où elle implique le concret de la vie. Se détourner pour survivre. Mais comment ignorer le présent quand l'Histoire vous projette soudain, malgré vous[3], dans le chaos né de la guerre ?

Fig. 1
Klee, bataillon de réserve de l'armée territoriale allemande, 24.05.1916, Photographe : inconnu, Zentrum Paul Klee, Bern, Schenkung Familie Klee
© Zentrum Paul Klee, Bern, Bildarchiv

Se « détourner », ce serait alors surtout

tenter d'instaurer une distance entre soi et le réel. Dans la correspondance qui nous intéresse, Klee se révèle d'abord spectateur : il nous livre des images de la guerre, interprète à sa façon ce qu'il voit. Mais il est aussi devenu militaire malgré lui, acteur, et il lui faut bien faire à sa famille le récit de « sa » vie de soldat, se représenter en quelque sorte dans « sa » guerre au jour le jour. Comment survivre ? À cette question, que le moment historique rend incontournable, se superpose une interrogation, aussi cruciale pour lui, celle qui concerne son art, autrement dit sa « vraie » vie. Et c'est bien toute la stratégie de l'artiste, engagé sur un autre front que celui de la guerre, qui transparaît dans ces lettres – un investissement tactique pour préserver à la fois l'humain et la création, son identité et sa carrière.

I. (Re-) Présenter La Guerre – Klee spectateur

Comment Klee voit-il la guerre ? Et d'abord, que voit-il ? Au cours des différents voyages en train qu'il est amené à faire, il est frappé par des images qui le sidèrent. La ville de Cologne, métamorphosée par les impératifs de la guerre et par la nuit, offre un spectacle inédit[4]. La description repose sur une énumération d'éléments dont certains – le musée, la cathédrale – apparaissent disproportionnés ; d'autres sont marqués par un certain anthropomorphisme. Klee parvient à rendre l'atmosphère menaçante due aux contrastes entre lumière et obscurité, à la présence inhabituelle du zeppelin et à l'absence paradoxale du pont. Les points de repère ont disparu ; la topographie, artificiellement recomposée, perturbe la saisie du lieu. Le regard de l'artiste interprète ce qui a été vu comme un « cérémonial digne du Malin ». Par certains côtés, sa vision de la ville rejoint celle que propose Georg Heym dans son poème expressionniste *Der Gott der Stadt* : démesure, dimension apocalyptique, intervention d'une puissance diabolique. Arrivé en Belgique, Klee est impressionné par Charleroi et les paysages environnants dont il souligne la noirceur et la laideur (4 décembre 1916). Quand « la nature recule, le diable prend l'avantage ». Ce qui est vu, à cette période, est saisi comme une expérience particulière, affectée de connotations éthiques et religieuses[5], quelque chose de « diabolique » et de « lumineux » : l'ambiguïté de la fascination, en somme. Une force de transformation et de destruction est à l'œuvre, une incarnation du mal diversement nommée[6], que l'artiste sait devoir intégrer dans son processus créateur : « [...] je ne crois pas en elle seule, mais en une divinité duelle » (17 novembre 1916).

Au fil des cartes et des lettres se multiplient aussi les images montrant que l'artiste interprète littéralement l'expression « théâtre de la guerre[7] ». Le terme allemand de « *Schauplatz* » est compris dans sa première acception, celle d'un lieu où se joue une pièce, où est présenté un spectacle. Il n'est pas de meilleure façon pour mettre la réalité à distance. À partir de là, Klee fait défiler sous nos yeux les personnages qu'il est amené à côtoyer ; il décrit les scènes auxquelles il assiste ou participe, selon les cas, et plante à l'occasion le décor de l'intrigue.

Les personnages se distinguent d'abord par leur costume[8] ; il faut soigner les apparences, faire briller bottes et boutons[9], chercher à faire bonne impression (10 mai 1916) lors de la visite du général (11 mai 1916). Après l'alignement des troupes, le spectacle peut commencer ; Klee utilise le terme ambigu de « représentation » ; l'événement, riche en « images »[10], se déroule dans un décor propice : par « un magnifique jour de mai, dans une belle région ». Pour les habitants, la sortie des militaires dans Landshut, accompagnés de leur nouvelle fanfare, a tout d'une « fête populaire » (5 avril 1916). Impression forte aussi, à Cologne, lorsque les militaires défilent (17 novembre 1916). Le prestige apparent masque une réalité moins glorieuse. Les simples soldats souffrent de rhumatismes qui les rendent « difformes » (13 avril 1916). L'armée inflige un traitement indigne aux malades envoyés à l'infirmerie : difficile d'« imaginer pire châtiment que de devoir rester enfermé dans cette écurie » (27 mars 1916). L'homme se voit ainsi dégradé au statut d'animal. D'ailleurs le médecin est

appelé « vétérinaire en chef » par « ces bestiaux de soldats » (19 mai 1916).

Klee cherche aussi à donner une idée du mode de fonctionnement des militaires. Il décrit par exemple la visite médicale en critiquant le protocole sur un mode humoristique. Il faut que Lily puisse « se représenter » la succession des scènes qui s'enchaînent et la « sensation inédite » qu'elles procurent. Ce qui domine, c'est une impression de stagnation, renforcée par l'image d'un collectif anonyme[11]. La logique du quantifiable s'impose, même quand elle échappe à l'entendement. La conclusion de Klee : « impressionnant » ; l'adjectif s'applique bien sûr aussi à la bêtise que révèle ce spectacle. Plus généralement, c'est toute l'existence du soldat que l'artiste englobe sous le vocable de « théâtre », à l'occasion d'un mariage (15 octobre 1918). Un épisode particulier, lié à un retour de permission, est évoqué comme s'il s'agissait d'une représentation théâtrale (9 et 15 juin 1916). Klee restitue notamment « le dernier acte [de ce] drame[12] », l'entrée « en scène » du soldat et le dialogue qui s'ensuit avec le capitaine, ponctué d'effets de surprise et de didascalies expressives. Il livre la trame de l'intrigue qui oppose la bienveillance du capitaine au sadisme de l'adjudant (« le plaisir de me réduire en miettes »). L'auteur, qui prétend d'ailleurs pouvoir « jouer un rôle dans une tragédie patriotique » (31 mars 1916), ne s'en tient pas aux situations plus ou moins comiques. Il décrit les exploits malencontreux de quatre pilotes – leur vol et leur chute – comme un spectacle tragi-comique, haut en couleurs : détails visuels, rythme, phrases nominales traduisent l'immédiateté de la scène et donnent au lecteur l'impression d'y assister (21 février 1918). On hésite entre spectacle de cirque, riche en acrobaties, et spectacle de cinéma, dont Klee apprécie les effets. Le cynisme de ses remarques se fait particulièrement sentir quand il ajoute : « Voilà comment nous avons fêté les noces d'or[13]. » Dans la dernière lettre de cette correspondance, le terme de « représentation » s'impose à nouveau. Klee décide de quitter définitivement la scène en refusant d'obéir aux ordres[14]. Un dernier coup de théâtre, en quelque sorte, puisqu'il tire sa révérence en citant une réplique extraite d'une pièce de Gœthe, *Götz von Berlichingen*. Il fait très certainement allusion au défi lancé par le héros éponyme à l'adresse du capitaine qui doit venir le capturer : « Er aber, sag's ihm, er kann mich im Arsche lecken[15] ! »

La notion de spectacle joué, telle qu'elle était perçue dans ces scènes, permettait de mettre à distance, de tourner en dérision. Elle introduit aussi un doute sur la réalité même de la guerre. Parfois, Klee souligne lui-même l'absence de limites claires entre réel et fiction. L'utilisation d'un terme comme « *Soldatenspiel* » (13 avril 1916) est révélatrice ; Klee l'avait déjà employé à propos de son ami Franz Marc : « Jouer au soldat devrait lui être odieux ou mieux : indifférent[16]. » Le 17 avril, il fait à sa femme le récit d'une séance de tir, qu'il présente comme une activité ludique, entrecoupée de pauses agréables. À d'autres reprises, il qualifie de « distrayants » les exercices ou en parle comme d'une « comédie » pour souligner le caractère factice de la mise en scène : ça « n'était pas déplaisant, on s'y serait même cru ».[17] Le soldat joue donc le jeu et s'en amuse : « [...] nous avons été surpris par un feu nourri. Mais personne n'a été touché. » Cette guerre fictive se poursuit encore quelque temps : il faut partir « à la rencontre de l'ennemi... monter la garde... » (19 avril 1916), attaquer un « ennemi fictif (signaux avec drapeaux) » (23 mai 1916), effectuer une initiation aux tirs de combat (« ça s'est déroulé presque comme au jardin d'enfants », 29 mai 1916)... À Lily, qui n'apprécie guère la mine que fait son mari sur la photo de l'escouade **(fig.2a,b)**, Klee rétorque : « [...] tu prends les militaires trop au sérieux, moi je considère tout cela comme un rêve fantastique. » (31 mars 1916)

Il y aurait presque quelque chose de dérisoire dans cette façon d'appréhender le conflit armé. Comme un problème de crédibilité. Mais à d'autres moments, Klee prend du recul et s'efforce de juger la guerre de manière plus globale, sous un angle politique et philosophique. En tant qu'artiste, il a da-

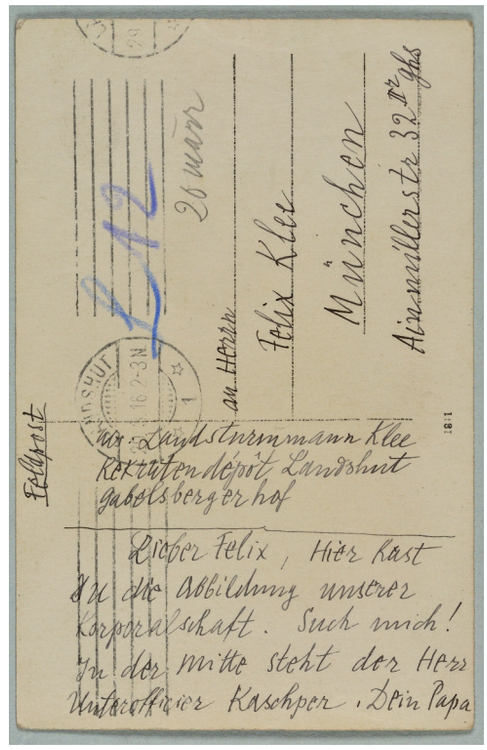


Fig. 2a
Carte postale de Paul Klee à Felix Klee, recto: une photographie de Paul Klee au milieu de l'escouade à Landshut, troisième rang debout au milieu, 20.3.1916, Photographe : inconnu, Zentrum Paul Klee, Bern, Schenkung Familie Klee
© Zentrum Paul Klee, Bern, Bildarchiv

Fig. 2b
Carte postale de Paul Klee à Felix Klee, verso, 20.3.1916, Zentrum Paul Klee, Bern, Schenkung Familie Klee
© Zentrum Paul Klee, Bern, Bildarchiv

vantage tendance à adopter le point de vue d'un Européen[18] qu'à défendre des positions nationalistes. Par conséquent, il subit cette guerre, « par laquelle se réalise l'effondrement de l'Europe » (31 janvier 1918). Ce constat amer traduit aussi l'impuissance de l'individu face au pouvoir excessif de l'État. Au départ, la mobilisation des jeunes recrues avait été présentée comme une « fête grandiose et exaltante[19] », un spectacle précisément, dont Klee se fait lui aussi l'écho dans son journal quand il évoque les « stupides réservistes allant chantant dans les rues de Munich[20] » – sans partager leur enthousiasme ni leurs illusions, on l'a compris. Le 3 novembre 1918, il écrit à Felix : « D'ailleurs, c'en est sûrement bientôt fini de la grandeur du soldat. » Mais il ne faut percevoir aucun désenchantement dans sa remarque. Jusque-là, Klee évitait simplement d'écorner la fierté de l'enfant, l'admiration qu'il voue à son père soldat. L'artiste n'a lui-même jamais cru à une quelconque forme d'héroïsme. Sa vision distante des choses, constamment teintée d'ironie, d'humour, voire de cynisme, le prouve assez.

À la lecture des lettres, on comprend que Klee n'a qu'une saisie lacunaire de la situation ; sans cesse alterneront les pronostics les plus divers sur le déroulement, la durée, l'issue probable du conflit. Incorporé depuis une quinzaine de jours, il écrit dès le 4 avril 1916 à sa mère : « La guerre touche quand même à sa fin. » Cherche-t-il seulement à la rassurer ou y croit-il vraiment ? Dans la phrase suivante, il nuance son propos : « [...] tout dépend du temps que prendront les dernières opérations. » Le 13 avril, il se montre déjà plus sceptique, tout en affichant un optimisme relatif : « [...] ce serait une bonne chose que la guerre prenne fin. Mais elle ne semble pas vouloir finir de sitôt. Laissons-lui encore un délai de quelques mois. » En juillet de la même année, il semble plus convaincu quand il déclare à Lily que « la guerre est entrée dans sa dernière phase » ; il réagit alors surtout à une expression traduisant le découragement de son épouse[21]. Neuf mois plus tard, il opte pour une formule moins péremptoire : « Nous n'avons pas encore la paix, même si elle semble s'annoncer. » (4 avril 1917) La question laconique, posée trois semaines plus tôt en fin de lettre – « Révolution à Pétersbourg ? » –, était-elle à l'origine de ces vagues espoirs ? Il n'en aura la confirmation qu'en novembre 1917, lorsque les derniers bulletins de Russie laisseront « présager que l'homme fort est sur son déclin » et qu'il va effectivement chercher à « œuvrer officiellement pour la paix » (20 novembre). Klee ne développe jamais ; les phrases citées ne sont que des spéculations éparses, rarement explicitées. On ne saurait dire précisément ce qui filtre des informations reçues, ni faire la part entre propagande, rumeurs qui circulent dans l'armée et

positions respectives des différents journaux. Ce qui ressort de toutes ces affirmations ou suppositions, parfois contradictoires, c'est le désir impérieux de voir cesser le conflit. Dès le mois de mars 1916, il exprime sa lassitude devant une « guerre chronique qui ne mène à rien » ; et il en arrive à souhaiter que l'Allemagne « s'effondre sur le plan économique », sachant très bien que la direction de l'armée « ne recule que devant l'impossible » (22 mars 1916). Même désarroi lorsqu'il s'interroge sur ce paradoxe : « Il nous faudra peut-être en arriver à aimer nos ennemis les Anglais [...]. Ensuite, nous aurons sans doute la paix » (3 janvier 1918), pour confier un peu plus tard à Felix[22] : « Espérons [...] qu'Anglais et Français reçoivent une bonne correction » (24 janvier) ; ou lorsqu'il en vient à déplorer la capacité de résistance des Bulgares (2 octobre 1918). Durant les derniers mois de la guerre, Klee semble d'ailleurs disposer d'informations un peu plus précises : il suit plus ou moins la progression de l'offensive sur le front (21 avril 1918), apprend certaines « choses très intéressantes » (lesquelles ?) sur le front italien, attend la réponse de Wilson (14 et 15 octobre 1918) et comprend que la partie est jouée, l'Empire allemand se trouvant « dans une situation désespérée » (30 octobre 1918).

L'artiste se montre cependant conscient de l'importance de ce qui se joue, conscient de vivre une période historique sans précédent. Quand il évoque cette « formidable tension, en nous et autour de nous », il ajoute pour conclure : « Quel enrichissement de pouvoir vivre ces choses terribles qui arrivent ! » (25 février 1918) Une phrase qui fait écho à ce qu'avaient pu écrire au début de la guerre Otto Dix ou Max Beckmann, lesquels rêvaient alors de pouvoir vivre des situations inédites et extrêmes. Dialoguant avec un officier, Klee fait implicitement le lien entre la forme que prend son art et le bouleversement du monde civilisé, la vision du monde (*Weltanschauung*) qu'il y exprime et les questions métaphysiques (31 janvier 1918)[23]. Peu après, il souligne la nature hybride de l'être humain, « mi racaille, mi dieu » (21 avril), une opposition qui lui permet de définir le tragique de sa destinée et qu'il reprend pour une part, sous un autre angle, dans ses *Esquisses pédagogiques*[24] : « Cette antinomie de puissance et d'impuissance est le déchirement de la condition humaine. » Et il saisit en même temps toute la profondeur d'une telle conception et ce qu'elle implique pour lui : il lui faut en sonder la portée et lui donner forme dans ses œuvres. S'il parvient à « rendre [cela] visible », il pourra « envisager paisiblement le vide noir de la fin. » (21 avril 1918) En attendant, Klee, fataliste, se résigne car « les choses [...] se terminent toujours comme il se doit » : « Le destin s'accomplira, que nous soyons patients ou non. » (6 janvier 1918)

II. Se représenter das La Guerre – Klee acteur malgré lui

« Se détourner de ce monde. » Malgré le désir de se soustraire autant que possible à la réalité de la guerre, Klee est conscient des limites de l'expression qu'il emploie. Il s'agit là surtout d'une formule qui définit une posture intellectuelle. Car les « contraintes » de la vie militaire se font sentir au jour le jour. Le terme de « *Zwangslage* » qu'il emploie dans une carte à Lily (12 octobre 1917) renvoie aussi bien aux difficultés du quotidien qu'à la situation imposée par la guerre, en général.

À travers le récit – même distancié – que fait le soldat, le lecteur note un certain décalage entre le vécu et le rendu, la souffrance et le dépassement de soi. Klee, certes, fait l'essentiel de son service dans des camps d'aviation. Mais cela ne l'empêche pas de souffrir, lui aussi, physiquement et moralement. Même à l'arrière, le corps peut être mis à rude épreuve. Ce qu'il redoute dès le début : la faim et le froid. Mais il faut aussi affronter le manque de sommeil et d'hygiène, les problèmes de santé. La nourriture devient en tout cas une préoccupation quasi quotidienne. Cela restera un leitmotiv jusqu'à la fin – « notre éternel sujet », comme le dit Klee lui-même (20 février 1917). On ne compte pas les allusions aux restrictions[25], aux manques dus à la rareté de certaines denrées, renforcée par les mauvaises ré-

coltes de 1916 qui touchent également les civils. La reconnaissance qu'il exprime vis-à-vis de celui qui lui envoie un colis ou lui fait cadeau d'une pomme « pour [son] ventre affamé » (9 mai 1916) est révélatrice. Il faut s'organiser, envisager des échanges, se débrouiller avec des compléments quand « le menu est fortement réduit » (6 février 1917). Lorsque Klee annonce à sa femme qu'elle va recevoir un rôti, il joint la recette permettant de ne rien en perdre (1er avril 1917). En fin de compte, si Felix et Lily sont restés en bonne santé, c'est, dit-il à ses parents, « au prix de gros efforts financiers » (8 juillet 1918). Survivre avant tout : « En ce moment, on doit surtout penser à son corps, on songera à l'esprit quand les temps seront meilleurs. » (1er avril 1917) Dans l'urgence, Klee semble faire preuve d'un bon sens terre à terre. Mais aussi d'humour : des lingots en chocolat, « ça vaut de l'or ! » (5 avril 1916). À la cantine, ce « n'est pas de la cuisine française qu'on nous sert[26], mais c'est copieux… » (14 mars 1916). Le vocabulaire culinaire vient parfois contaminer la réalité, « on patauge dans la semoule au chocolat » (20 février 1917), à moins qu'« une tourmente de neige » ne vous « transforme en sucre » (6 janvier 1918)[27].

Il ne faut pas s'y tromper : bon nombre d'effets sont induits par la situation d'énonciation. Les exemples cités le montrent pour une part : antiphrases, litotes, euphémismes, comparaisons… servent une rhétorique calculée. Il faut éviter de dramatiser, rassurer et même amuser – l'un des destinataires n'étant qu'un enfant de neuf-dix ans. Klee a souvent recours aux figures de l'atténuation pour convertir en positif ce qui semble a priori préjudiciable ; il commence ainsi, avec beaucoup d'humour, une carte envoyée à sa sœur : « Maintenant que j'ai perdu toute ma graisse et que mon esprit s'est refait une santé… » (13 avril 1916) ; ou écrit à son épouse : « […] une vie intellectuelle, ça ne vaut rien du point de vue de l'hygiène », ici « je n'ai jamais mal à la tête ! » (22 mars 1916). Si elle s'inquiète de sa santé, il lui affirme : « […] je suis aussi maigre que j'ai toujours voulu être », présentant la réalité de la perte de poids sous un jour favorable (5 avril 1916). Tout est pour le mieux dans le meilleur des mondes – Klee connaît l'habileté de Voltaire en la matière ! Optimisme feint ou résignation positive lui permettant de résister à sa manière ? On pourrait multiplier les exemples. Reste que certaines expériences se révèlent particulièrement pénibles. Comme celle de devoir porter « ces fichues bottes » : « […] j'avais l'impression de ne plus avoir de pieds. » (16 mars 1916) Pour donner la mesure de la douleur tout en l'atténuant avec humour, l'auteur associe un terme abstrait à une réalité physique très concrète : « die Melancholie der Fußschmerzen » (14 mars 1916). Entre le 27 et le 31 mars 1916, il doit garder la chambre car il a de la fièvre et souffre d'ulcères à la bouche ; mais il en dissimule la gravité pour n'exprimer qu'après coup son propre dégoût : « […] les gencives sont encore sensibles, mais l'inflammation s'est bien résorbée. Une vraie maladie de soldat, répugnant ! »

On retrouve la même ambivalence quand il s'agit de décrire des souffrances psychiques. Ce qui domine dès le départ, c'est une sensation d'enfermement, « l'impression de vivre dans des wagons de chemin de fer, à l'étroit et dans une atmosphère confinée » (12 mars 1916). Le terme « enfermé », utilisé à deux reprises, s'oppose à l'image de l'oiseau qui s'envole[28], exprimant à la fois sa solitude et ses rêves de liberté. Car le soldat perçoit parfois son service comme une forme d'« esclavage ». Ce désir d'être libre s'exprime, plus ou moins directement, à diverses reprises. « Nous sommes encore au bagne. » (4 avril 1917) L'expression traduit le ressenti d'un homme qui se voit condamné aux travaux forcés : « Je suis complètement enchaîné. » (19 septembre1918) Klee a également du mal à supporter les brimades et les humiliations de l'armée. Se retrouver de garde un dimanche est particulièrement « désespérant » (23 septembre 1918). Le côté cocasse de certaines anecdotes[29] vient tempérer l'humeur maussade et peut laisser penser que le moral est bon.

Les liens que Klee entretient avec ses proches contribuent fortement à sa survie, sur le plan psychologique. Liens maintenus

serrés grâce au courrier et aux permissions. En cela, cette correspondance ne diffère pas vraiment de celle d'un autre soldat éloigné des siens. Nombreuses sont les constantes dues au contexte même de la guerre. Martha Hanna a montré que les lettres constituaient comme un fil invisible tendu entre civils et militaires. Une correspondance régulière, voire quotidienne, comme c'est le cas ici, permet au soldat de « demeurer lié à la routine de la vie domestique ». Certes, il éprouve le besoin de décrire ses expériences, mais il désire tout autant continuer à s'impliquer dans les affaires familiales. Souci de la situation financière des siens, de la santé de sa femme et de ses enfants… C'est bien une forme de conversation qui s'installe[30]. Cela est aussi valable pour Klee. Écrire l'aide donc à « préserver son identité civile de mari et de père[31] ». D'autant plus qu'il s'est beaucoup occupé de son fils auparavant. Il s'adresse à lui en pédagogue – en l'impliquant et en le responsabilisant[32]. En filigrane se dessine un portrait de Felix : celui d'un enfant un peu agité, qu'il faut occuper et aider dans ses devoirs. On trouve dans cette correspondance des consignes qui définissent l'éducation comme un projet global. Il ne s'agit pas seulement de lui enseigner le calcul et l'écriture ; il faut le guider, lui apprendre à être précis et rigoureux dans ce qu'il fait et, surtout, à penser par lui-même (24 octobre 1917) – des qualités qui sont bien évidemment propres à Klee. Cette éducation, basée sur l'exemple et l'identification (22 mars 1916), ne se conçoit pas sans un fort attachement réciproque qui s'exprime constamment (diminutifs affectueux, attention, confiance…).

En représentant la guerre comme un spectacle, Klee met les événements à distance et cela lui permet de faire *face*, de repousser un tant soit peu les images terrifiantes qui viennent le hanter. Car, même si le terme de *Schreckbilder* n'apparaît pas directement, il est présent de manière implicite. Quand il est incorporé, Franz Marc vient de mourir. Klee ne peut s'empêcher de penser à lui et l'image de son ami, tué sur le coup par un éclat d'obus, revient comme une obsession[33]. Il se trouve maintenant dans une situation analogue, le fusil à l'épaule. Ces images sont alimentées par les nouvelles que lui donne le galeriste Herwarth Walden et par la lettre bouleversante de Maria Marc qui « m'a encore fait un effet terrible » ; il serait incapable d'aller sur sa tombe, justement parce que sa mort « m'a autant touché et me touche encore » (28 février et 4 avril 1917).

Les deux premiers courriers du soldat Klee évoquent la prise d'uniforme, synonyme pour lui d'une métamorphose angoissante ; la tenue de civil doit « disparaître » **(fig. 3)**. Il

Fig. 3
Paul Klee
als ich Rekrut war, 1916, 81
Lorsque j'étais une recrue, plume sur papier sur carton, 17,3 x 11 cm, Zentrum Paul Klee, Bern, Schenkung Livia Klee
©Zentrum Paul Klee, Bern, Bildarchiv

préfère l'envoyer à Lily dans une malle en osier où elle sera mieux protégée. On note une certaine ambiguïté : tout se passe comme si la malle était un cercueil ou comme s'il fallait ménager ce qui reste de l'humain[34]. Là encore, l'angoisse est tempérée par la formule finale : « […] je vous embrasse fort Felix et toi, et avec humour, ton Paul. » Cette métaphore du changement de peau le tourmente puisque Klee, un peu plus tard, emprunte au corps une expression censée désigner un manteau ; il craint d'ailleurs aussi que l'uniforme sale et gras n'exerce un effet repoussant sur sa femme[35].

Le spectre du front est manifestement

présent lors d'exercices dans une tranchée, qu'il faut ensuite inspecter. On comprend que Klee est marqué par les récits du sergent-chef et surtout par l'expérience du nouvel instructeur, traumatisé par ce qu'il a vécu et ne parvenant pas à prendre ses distances « après l'effroyable épreuve des faits ». Ceux qui s'en sont sortis ont « échappé à l'enfer », mais l'un d'eux, « complètement perdu dans ses pensées », semble définitivement atteint : « [...] c'est comme s'il était encore au front » (13 et 19 avril 1916). Klee ressent aussi l'atmosphère lugubre et pesante qui règne à Saint-Quentin, où il arrive « en pleine nuit... dans le noir » : le moral des gens est d'autant plus sombre qu'on se rapproche du front (5 décembre 1916). Il ne peut exclure l'éventualité d'y être lui-même envoyé[36], du jour au lendemain, comme le sera son chef « subitement appelé au front par télégraphe » (31 janvier 1918).

Klee enrôlé est acteur malgré lui, confronté à la mort sans jamais y être lui-même directement exposé. Il ne fait qu'assister aux essais des pilotes pour en faire le rapport, n'est que le témoin de la chute qui leur est fatale (27 octobre 1917). Le cynisme de son commentaire (« Bon appétit pour la séance de vol de demain ») doit aussi être compris comme un mécanisme d'auto-défense et comme une critique de « cette guerre insensée » (16 janvier 1917), une preuve supplémentaire de la folie des hommes.

La mort est de l'ordre de l'image (une hantise) ou du spectacle (obligé) ; la vie, le vécu, pour Klee, relèvent de « l'aventure[37] ». Ce terme, souvent employé à partir du moment où il est muté à Schleißheim[38], participe du procédé de distanciation auquel il a constamment recours. L'intellectuel sédentaire présente le simple fait de « se retrouver tout à coup ouvrier » sur un chantier comme une « aventure » qui a l'avantage de ne comporter aucun risque (12 août 1916)[39]. Les connotations enfantines de ce terme apparaissent clairement quand il est ensuite chargé de convoyer des avions en train, occasion de faire un clin d'œil à Felix[40]. Ce retour à l'enfance et à ses sensations s'accompagne d'une certaine impatience et de rêves improbables – « un voyage dans les Balkans » ? (14 novembre 1916) La notion d'aventure est liée au changement, au déplacement[41]. L'enthousiasme qu'elle sous-entend n'est pas totalement simulé : une part de l'artiste s'exprime dans le désir d'échapper au quotidien, à sa routine[42] et à sa discipline, et d'être transporté dans l'inconnu, hors des limites habituelles : près de Cuxhaven, sur la mer du Nord, il s'imagine arrivé « au bout du monde », « un lieu complètement désolé », soulignant l'impact que cette « région fabuleuse, véritable désert » exerce sur lui (8 janvier 1917). Quand il évoque son deuxième convoyage, il emploie même le terme d'*odyssée* (2 et 8 décembre 1916) ; la dimension littéraire, associée au poème épique[43], rappelle une remarque faite à propos de *Robinson*, livre qui lui « correspond bien » car, dit-il, « je confonds ce qui se passe dans l'œuvre avec ce que je vis réellement » (27 octobre 1918). Dans ces lettres, on perçoit bien une tension entre deux pôles : la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, la résignation et la résistance. Klee aura fait la preuve d'une capacité à dépasser sa condition de soldat en acceptant et en refusant les contraintes de la guerre, à sa façon.

III. La stratégie de l'artiste soldat – Klee, acteur engagé sur un autre front

Si le soldat ne peut se dérober aux obligations de la vie militaire et au rythme qu'elle impose, il n'a pas pour autant renoncé à son identité d'artiste. Une interrogation demeure présente : celle qui concerne sa création, autrement dit sa « vraie » vie. Et pour la préserver, il faut qu'il puisse se réapproprier son espace intérieur. Indispensable à son humanité, à sa survie en tant qu'humain. L'une de ses préoccupations, dès ses débuts à Schleißheim, sera donc de trouver une chambre à lui, où s'isoler[44]. Cela « alourdit notre budget [...], mais au moins la nuit et à l'heure du déjeuner je me sens à nouveau humain » (17 mars 1916). Les permissions sont aussi une occasion de « méditer sur soi », d'« oublier que nous avons sacrifié l'humain en nous »[45]. Cette possibilité de retrait conditionnera en

Fig. 4
Paul Klee
Landschaftliches Hieroglyph mit Betonung des Himmelblau, 1917, 104.
Hiéroglyphe scénique avec accentuation du bleu du ciel, aquarelle sur lin préparé sur carton, 16,5 x 17 cm, Zentrum Paul Klee, Bern, Schenkung Livia Klee
©Zentrum Paul Klee, Bern, Bildarchiv

grande partie, jusqu'à la fin, son travail artistique (11 novembre 1916 ; 2 octobre 1918).

Klee reconstruit cet espace de vie intérieure en retrouvant l'univers des livres, de la musique et de la peinture. La plupart de ses lectures lui permettent précisément de « se détourner de ce monde » : les contes – chinois, turcs et russes –, *Tschandala*, les *Récits de voyage en Sibérie*… le transportent dans des contrées lointaines, imaginaires, ou dans des époques révolues. Il profite souvent de la soirée pour faire du violon (17 et 28 mars 1916 ; 4 avril 1916) et se met régulièrement à la peinture. Dans ce domaine, l'artiste réagit aux stimuli du monde extérieur et obéit à une nécessité intérieure : « Quelle soirée aujourd'hui, d'une couleur féerique[46], *il a fallu* que j'ouvre ma boîte de peinture. » (4 avril 1916) Même fascination devant les couleurs, un autre soir ; elles lui suggèrent « une aquarelle d'un genre nouveau » qu'il peint « allongé dans la forêt » (18 mars 1917). Il renouvelle plus tard cette expérience d'immersion totale, physique, dans la nature, « allongé dans les fourrés verdoyants », ce qui lui offre une perspective inédite, à hauteur du sol, et lui permet de « faire de nouveaux progrès » (30 mai 1918). S'il recherche cette proximité, c'est pour qu'« un peu de la délicate essence de la nature passe dans l'aquarelle » (25 juillet 1918). Klee se montre par ailleurs sensible à la qualité atmosphérique du paysage, aux variations de lumière, aux contrastes thermiques[47]. Ces notations révèlent un mode de perception qui rejaillit sur l'approche synesthésique de son art. Il fait une description très particulière du lieu découvert durant sa promenade, le 28 janvier 1918, et en saisit d'abord la tonalité générale – un paysage, « plongé dans un jaune soufre », duquel ne se détache que le bleu de l'eau, allant en dégradés, du turquoise à l'outremer profond. Pour en indiquer ensuite les composants : l'eau donc, sans davantage de précision, les prairies et les branches. Il est intéressant de noter que l'on ne voit pas le désigné (l'arbre) mais les éléments linéaires qui ressortent. Klee, en effet, ne règle pas sa description sur la topographie ; il a déjà engagé le processus d'abstraction, puisqu'il renvoie implicitement à une opposition surface/touches de couleur : d'un côté les prairies, de l'autre les branches. Par la force de son imagination subjective, il ramène aussi le paysage à une nature élémentaire où terre, eau, feu et air[48] s'interpénètrent. En regardant bon nombre de ses œuvres, on comprend comment se fait ensuite la transposition sur la feuille ou la toile[49]. La satisfaction qu'il exprime devant l'une de ses aquarelles nous éclaire : elle « restitue parfaitement la sonorité des merveilles qui m'entourent… à la fois tout à fait abstraite et tout à fait Lechau » (9 septembre 1917). Le monde extérieur entre en résonance avec son espace intérieur ; l'opposition abstrait/concret est surmontée grâce à une saisie de ce qui fait l'essence des choses, sans gommer la complexité de leurs propriétés sensorielles **(fig. 4)**.

Plus on avance dans le temps, plus Klee s'investit dans son travail. Il l'avoue : « […] les conditions nécessaires à une production silencieuse se sont nettement améliorées pour moi. » (15 octobre 1918) Et ce, depuis le début de 1918. On constate alors une accélération dans sa production[50], comme s'il y avait urgence et que s'imposait à lui l'idée d'une ré-

sistance, nécessaire à sa survie d'artiste. Les notations signalant une envie fébrile de travailler se multiplient[51]. Et parallèlement aussi, celles qui soulignent l'abondance de la création, liée à sa capacité à s'extraire du contexte de la guerre : « [...] tout disparaît autour de moi et de bonnes œuvres naissent d'elles-mêmes sous mes yeux. [...] Ma main n'est que l'instrument d'une sphère lointaine [...] » (28 février 1918) L'artiste semble perdre le contrôle, être débordé par son propre pouvoir créateur. Et il ajoute : « Des fruits étonnants me tombent tout mûrs. » L'expression revient plus tard, quand il se remémore « ce fabuleux duo de mendiants tunisiens ». Il avait alors « appris quelque chose de décisif et cela était tombé comme un fruit mûr » (4 juin 1918)[52].

Cette énergie dépensée dans son travail se conjugue avec les efforts déployés à l'extérieur. Klee mesure l'importance de ses contacts avec le milieu artistique : poètes, autres artistes, collectionneurs, historiens d'art... Les différentes personnes de ce réseau constituent en quelque sorte un trait d'union symbolique entre le passé et le futur, l'avant- et l'après-guerre. Elles témoignent que la vie – de l'art, des idées, de la culture – continue malgré le conflit armé. Dès lors, il ne s'agit plus pour Klee de « se détourner du monde », mais au contraire de rompre l'isolement. Il n'a plus auprès de lui ses amis du Cavalier bleu, ceux dont il se sentait proche. Mais on constate que gravite autour de lui toute une constellation de peintres et de dessinateurs (Moilliet, Kubin et Campendonck), de critiques d'art et de revues (W. Hausenstein, A. Behne et *Die weißen Blätter*, P. Westheim et *l'Illustrierte Zeitung* ; les *Neue Blätter für Kunst und Dichtung...*), de marchands d'art, de collectionneurs et d'institutions muséales (E. Richter, H. Probst, K. E. Osthaus, F. Fries, R. Piper, H. Goltz, la Staatsgalerie), etc. Le courrier échangé avec Lily porte de nombreuses traces de cette correspondance avec les uns et les autres et donne une idée du rayonnement progressif de l'art de Klee, exposé en Allemagne (Munich, Berlin, Dresde, Francfort, Wiesbaden, Hanovre...) et en Suisse (Zurich et Bâle), alors qu'il n'était connu que d'un cercle restreint de spécialistes auparavant. Mais il lui aura fallu s'impliquer, exploiter autant que possible ce potentiel pour défendre ses œuvres et ses intérêts. D'où les liens privilégiés qu'il entretient avec certains. Parmi eux, une personnalité joue un rôle déterminant durant cette période : Herwarth Walden, pôle d'attraction de la vie intellectuelle à Berlin. Son nom revient sans cesse dans la correspondance : échange de nouvelles, sollicitations diverses, expositions, circulation des œuvres – il apparaît comme une interface extrêmement active et efficace. Klee l'apprécie manifestement ; entre eux s'est établie une relation de confiance (31 mars 1916). Walden ne se contente pas d'exposer les œuvres de l'artiste dans sa galerie berlinoise *Der Sturm* et de faire sa publicité en éditant une carte postale avec sa photo[53] ; il réalise un album rassemblant les dessins de Klee et choisit l'une de ses eaux-fortes pour le tirage de tête de son propre ouvrage *Expressionismus – Die Kunstwende* (7 août 1918), témoignant ainsi de l'intérêt particulier qu'il porte à son art[54].

On saisit également l'importance des interactions directes existant entre peintres et poètes du *Sturm*, notamment avec un personnage tel que Däubler. Le poète et critique avait déjà soutenu Klee avant la guerre ; en 1917, il le « considère comme le plus important des peintres expressionnistes » (12 février 1917) et commente ses œuvres « en lien avec celles de Marc, Macke et Kokoschka, sur un ton très enthousiaste » (2 mars 1917). Klee a donc de bonnes raisons d'accepter lorsque Däubler lui propose d'illustrer son livre *Mit silberner Sichel*, un poème épique que l'artiste juge « tout à fait exaltant » (7 et 21 janvier 1918). Klee retrace la genèse et l'évolution de ce projet qui le stimule, car il va l'inciter à innover (6 et 13 février 1918). À cette occasion, il rappelle ses profondes affinités avec la poésie[55] et définit sa tâche : en réalité, il ne s'agit pas pour lui d'illustrer, ce qui impliquerait de subordonner l'image aux poèmes, mais de « transposer l'un ou l'autre de [ces] textes dans un graphisme coloré ». Quand il se met au travail, il prend

conscience des difficultés auxquelles il va se heurter – « comme toujours quand je ne peux pas suivre librement mes idées » (17 avril 1918). Malgré tout, il progresse puisqu'il indique quelques mois plus tard à Felix, à propos de ses derniers travaux : « [...] il y en a encore dix nouveaux à maroufler, dont certains pour le recueil de Däubler (*Sichel*)[56]. » (28 juillet 1918)

Un tel engagement n'est donc pas resté sans effet. La stratégie – artistique et commerciale – de Klee s'est révélée très efficace[57]. Il suffirait d'énumérer les ventes et les bénéfices indiqués dans cette correspondance pour s'en convaincre. Il fait d'ailleurs à ses parents un bilan éloquent : « Ces derniers temps, mes ventes ont augmenté. À l'exposition de la Sécession, j'ai vendu quatre peintures à l'huile et quatre aquarelles [...] ; à Dresde, quatre aquarelles à des conditions très favorables. » (8 juillet 1918) Ce qui lui permet aussi d'écrire à Lily : « Tu peux envisager sereinement l'année qui vient. Et on pourra même prendre une bonne, si on y met le prix. » (24 août 1918) Difficile de dissocier situation financière et notoriété : de fait, « le miracle s'est produit, on rend hommage à mon travail » (19 mars 1918). En reconnaître les qualités plastiques, c'est prendre en considération la modernité de l'artiste. Klee s'est fait une place parmi ses collègues avant-gardistes. Et à ce titre, sa réflexion artistique importe. Il est sollicité par Kasimir Edschmid pour définir sa pensée créatrice et parvient effectivement, au bout du parcours, à en formuler l'essentiel : « L'art plastique ne dépend pas du voir. Il demande seulement à être rendu visible. » (10 décembre 1918) L'expression, encore maladroite, sera remaniée quand sera publié le *Credo du créateur* [58] pour aboutir au célèbre incipit : « L'art ne reproduit pas le visible ; il rend visible. »

Se détourner de la réalité de la guerre, cela signifie donc adopter deux attitudes opposées. L'une qui consiste à se replier sur soi, sur son monde intérieur. L'autre qui vise à s'ouvrir au public. Il s'agit, simultanément, de préserver sa solitude sans négliger les contacts qui lui permettent d'exister pleinement sur la scène artistique. De se déporter par rapport au vécu immédiat tout en l'exploitant et en tirant parti des circonstances. Dans les deux cas, Klee refuse d'être réduit à sa situation de soldat.

Pas de survie sans lutte. Le pacifisme de Klee est lié à une forme de résistance qui lui permet de ne pas perdre dans la guerre tout ce qui fait son humanité et sa force. « Patience, stoïcisme, fatalisme. » (8 octobre 1918) Il accepte ce qu'il ne peut éviter – sans se laisser déstabiliser. Sa stratégie lui permet de se retirer à l'écart, non dans un désir de fuite, mais pour mieux mobiliser ses énergies créatrices. S'il cherche un refuge loin de l'agitation du dehors[59], c'est pour se concentrer sur l'essentiel, son travail. Et le résultat est là[60]. Le regard rétrospectif qu'il porte sur ces trois années correspond bien à ce qu'il recherchait : « Intérieurement, la guerre n'a pas eu prise sur nous ; à l'extérieur, les succès sont venus plus vite que je ne l'espérais. » (8 juillet 1918) Il aura su s'investir pour rendre ses œuvres plus visibles qu'elles ne l'étaient avant la guerre.

S'il a survécu, Klee le doit d'abord à la chance d'avoir été épargné en n'étant pas envoyé au front. Mais aussi à une conception particulière du temps : il considérait la guerre comme une parenthèse (14 janvier 1918) et cherchait à inscrire son existence personnelle et artistique dans la durée. En distinguant l'essentiel de l'accidentel. En cela il est resté fidèle au programme élaboré, dès 1902, dans son journal : « [...] se montrer à la hauteur des enjeux de l'existence avec tout ce qu'elle recèle de conflits [...] viser un stade maximal de développement[61]. » Dans le contexte de 1914-1918, cet objectif tenait du défi. Mais Klee a su le relever.

---

1. Paul Klee, *Journal*. Trad. P. Klossowski. Grasset, Paris 1959, p. 300.
2. In *Écrits et correspondances*, Franz Marc. ENSBA, Paris 2006. Trad. Thomas de Kayser, p. 439.
3. Ce qu'il redoutait arrive : « Le 11 mars [1916], je fus incorporé comme recrue de trente-cinq ans. » *Journal*, *op. cit.*, p. 308. Klee est d'abord affecté au dépôt des recrues de Landshut pour une formation militaire de quatre mois ; il est ensuite muté à la base aérienne de Schleißheim (où il entretient des avions), avant d'arri-

ver en janvier 1917 à Gersthofen, où il restera jusqu'à la fin de la guerre, dans les services du trésorier-payeur.

4. « Ein solches Stadt-Nacht-*Schauspiel* [...] noch nicht gesehen. » (17 novembre 1916)

5. Dans une lettre à Kubin, datée du 6 janvier 1918, il écrit : « Cette époque difficile a fortement influencé ma production dans le sens éthique. La dimension religieuse apparaît au grand jour. » In *P. Klee. Das Frühwerk*, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München, 1979. S. 92.

6. « Teufel », « bös », « Urian » (17 novembre 1916), « Ahriman » (25 février 1918).

7. *Schauplatz des Krieges*, en allemand.

8. Il se sent lui-même déguisé et parle de son uniforme comme d'un costume (13 avril 1916), faisant à l'occasion directement référence au carnaval (« Maskenkostüm », 4 février 1918).

9. (10 avril 1916). Dans le dessin à la plume *als ich Rekrut war* (1916, 81), œuvre caricaturale proche de la photo que Klee envoie de son escouade, on croit voir partout des boutons ; leur forme se confond avec les yeux des militaires et avec les insignes de leur calot.

10. « Paradeaufstellung », « große Vorstellung », « reiche militärische Bilder ».

11. Man « steht herum », « sehr langes Herumstehen », « sehr langes Warten », die « im Hof stehenden », « warten im Revier » (27 mars 1916).

12. Klee réutilise ce terme (« Das Drama meiner Reise ») dans la lettre du 5 décembre 1916.

13. Ces incidents se déroulent en Bavière, le jour des noces d'or du couple royal.

14. Il ne sera officiellement libéré qu'en janvier 1919.

15. « Celui-là, il peut aller se faire voir! »

16. *Journal, op. cit.*, n° 962, p. 305 (traduction modifiée).

17. Respectivement 15 juin et 31 mars 1916.

18. Lié, entre autres, à Robert Delaunay et Vassily Kandinsky.

19. *1914. L'entrée en guerre de quelques philosophes. Husserl, Bergson, Freud*. Hermann, Paris 2014. Textes choisis et présentés par Roger Bruyeron, p. 51.

20. *Journal, op. cit.*, n° 956, p. 301.

21. Lily caractérise la situation en utilisant l'adjectif « aussichtslos » (3 juillet 1916).

22. Même s'il ne fait sans doute qu'entrer dans la logique de l'enfant opposant les vainqueurs aux vaincus.

23. À la fin de la guerre, Klee exprime directement ses craintes : « Face aux développements de l'Histoire, on se laisse entraîner sur la pente d'un monde désacralisé. » (30 octobre 1918)

24. *Pädagogisches Skizzenbuch*, 1925. Trad. P. H. Gonthier, in *P. Klee, Théorie de l'art moderne*. Gonthier/Denoël, 1973, p. 128. Cette opposition s'exprime déjà, d'une certaine manière, à travers le rêve et l'échec du *Héros à l'aile*, une gravure de 1905.

25. Klee mentionne l'introduction des cartes d'alimentation en Bavière (4 mai 1916).

26. En allemand, l'antiphrase est plus percutante : « die Küche ist nicht französisch ».

27. Autre association d'idées symptomatique, cette soirée passée hors de la caserne qui transporte le soldat dans un milieu « féerique », car « appetitlich » (mot à mot : appétissant ; 21 janvier 1918).

28. « eingesperrt » (12 et 14 mars) s'opposant à « Weg [...] leer das Nest » (17 avril 1916).

29. Cours de chant, 5 avril 1916 ; chat caché dans son lit, 20 novembre 1917 ; excursion rocambolesque, 3 juillet 1918...

30. In *La Première Guerre mondiale*, vol. III Sociétés. Sous la dir. Jay Winter, coordonné par Annette Becker, Fayard 2014, p. 29.

31. *Ibid.*

32. Il le charge d'être son messager auprès de sa mère (7 avril 1916), de tirer des photos (22 février 1917), de recopier les titres de ses œuvres dans son catalogue (4 octobre 1917)...

33. « [...] nur bei dem Worte Marc sehe ich etwas einstürzen. » (16 mars 1916)

34. « die civilen Reste », « schonend » (12 mars 1916).

35. « meine frühere Haut » (16 mars 1916) ; « abschreckt » (18 mars 1916).

36. L'incertitude quant au sort qui va lui être réservé est logiquement plus manifeste dans les périodes de transition (12 juillet 1916 ; 16 janvier 1917).

37. « Abenteuer » ou ses dérivés.

38. Et jusqu'en janvier 1918.

39. Il précise avec son humour habituel : « [...] ce n'est pas dangereux. »

40. « Je suis assis à côté du chef de train et pense souvent à Felix [...] Lui qui hésite entre peindre et conduire un train. » (14 novembre 1916)

41. Elle peut être associée à une mutation, un simple trajet en train (16 janvier 1917) ou un voyage de plusieurs jours. Mais aussi à un écart par rapport au règlement (3 décembre 1917).

42. L'aventure offre à l'adulte comme un surcroît de vie (be*leben*). Sans danger, la mission s'apparente à une distraction qui aurait plutôt tendance à l'« amuser » (13

et 14 novembre 1916). Le mot « Spaß » apparaît trois fois dans ces deux cartes et à nouveau dans celle du 8 décembre 1916.

43. Dans la lettre du 14 janvier 1918, il décrit sa vie comme une épopée, la séparation imposée d'avec sa femme pendant la guerre n'étant qu'« une strophe » dans ce poème épique.

44. Le 27 mars 1916, il parle même de « disparaî[tre] dans [s]on antre ».

45. 13 novembre 1916 ; 17 avril et 16 novembre 1916 ; 10 avril, 2 juillet et 10 décembre 1917.

46. Klee utilise l'adjectif « märchenhaft », dérivé du substantif *Märchen*, le conte.

47. « l'air et les couleurs sont plus marqués » (9 février 1917) ; « le jour était légèrement voilé », (9 septembre 1917) ; « des tons assez chauds et doux [...] flottant sur des fonds froids » (28 janvier 1918).

48. On peut associer le soufre à l'air et au feu ; l'eau évoquée ici, est aussi implicitement présente dans le participe « getaucht » et l'adjectif « saftig » ; les prairies évoquent la terre, le turquoise et l'outremer renvoient au minéral (28 janvier 1918).

49. L'organisation et la transparence des aquarelles tunisiennes par exemple, composées de surfaces géométriques ponctuées d'éléments figuratifs schématisés, le montre bien.

50. Corroborée par les allusions répétées au matériel (peinture, carton, carnet d'esquisses...) dont il a besoin.

51. Après avoir dépassé l'inhibition initiale en adoptant un « style de circonstance », plus léger (28 mars 1916), il « peint et dessine sans réfléchir » (25 février 1918), « travaille sans relâche, sans [se] préoccuper du reste » (4 juin 1918), s'étonne même « d'une telle frénésie de créer » (27 octobre 1918).

52. La musique féconde la peinture ; il le souligne à nouveau le 22 juin, après avoir joué du Bach : « Je me sentais à l'unisson avec ce dieu, et cela va forcément porter des fruits. »

53. « Jusqu'où va ma renommée ! », s'exclame-t-il, amusé, dans une lettre à sa mère, le 12 octobre 1916.

54. Cette estime réciproque n'empêche pas Klee de vouloir garder son indépendance vis-à-vis du marchand (8 juillet 1918).

55. Dont il dit qu'elle est « faite pour lui ».

56. Klee a reçu le livre avec une dédicace manuscrite de Däubler à Noël 1917 et il commence à esquisser des illustrations dans les marges (in *P.K., vie et œuvre*. C. Hopfengart et M. Baumgartner. Hazan 2012, note 7, p. 327). Mais le projet n'est pas allé au-delà de ces quelques essais et des travaux mentionnés dans la lettre.

57. Comme l'a précisément démontré O. K. Werckmeister dans le chapitre « Klee im Ersten Weltkrieg » de son essai *Versuche über Paul Klee*. Frankfurt/Main. Syndikat, 1981, p. 9-89.

58. *Schöpferische Konfession*, Berlin 1920.

59. Comme en témoigne l'aquarelle emblématique de 1918 *Gedenkblatt (an Gersthofen)*.

60. Analyser de près les œuvres créées pendant cette période de la guerre ne peut se faire dans le cadre de cette étude. Klee fait néanmoins lui-même un bilan : « [...] j'ai pénétré plus avant dans la poésie de la couleur. » (14 janvier 1918)

61. Notre traduction. L'expression de Klee « den *Konflikt*stoff des Lebens bewältigen » renvoie bien à l'idée que le conflit est inhérent à la vie, bien avant que la guerre n'éclate. In *Tagebücher* 1898-1918. Hg. von der Paul-Klee-Stiftung/Kunstmuseum Bern 1988, S. 148.

MEETING ON A BRIDGE: AN APPROACH TO KLEE AND JAPAN

JENNY ANGER

SUMMARY

Ein japanischer Kunstsammler reiste zum Schosshaldenfriedhof in Bern, wo Paul Klee begraben ist. Der Sammler brachte etwas mit: Eine mit grosser Sorgfalt geschriebene Kalligrafie des buddhistischen Herz Sutra (jap. *Hannya shingyō*). Er wollte es dort mit Klee in dieser und der jenseitigen Welt vereint sehen. Heimlich begrub er den geliebten Text direkt neben Klees Grab. Diese Anekdote zeigt die aussergewöhnliche Leidenschaft, die viele Japaner für Klee und seine Kunst empfinden. Der Kunsthistoriker Osamu Okuda hat hierzu folgende These aufgestellt: »Inmitten eines rasant voranschreitenden Modernisierungsprozesses hat Japan seine traditionellen ästhetischen Werte in der Kunst von Klee wieder erkannt, zu der es zurückgegriffen hat, um seine kulturelle Identität zu bewahren.« Das Essay ist Bestandteil eines grösseren Projekts, welches der Frage nachgeht, weshalb viele Japaner glauben, in Klees Kunst ihre eigene Ästhetik wieder zu erkennen.

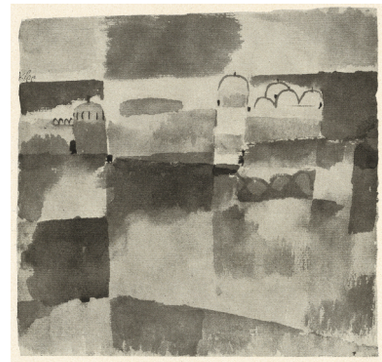
A Japanese art collector traveled to Schosshalden, near Bern, Switzerland, where Paul Klee is buried. The collector brought something with him: he had hand written the Buddhist Heart Sutra *(Hanya Shinkyo)* with great care. He wanted it there with Klee in this world and the next: he secretly buried the beloved text right next to Klee's grave.[1] This anecdote demonstrates the extraordinary passion that many Japanese feel for Klee and his art.[2] As Osamu Okuda has theorized, »In the midst of a rapidly progressing modernization process, Japan recognized its traditional aesthetic values again in the Klee's art, to which it reached back, in order to preserve its cultural identity.«[3] Precisely what in Klee's art allows many Japanese to see their own aesthetics remains to be articulated, and this essay represents a contribution to that larger project.

The tale of the buried Heart Sutra conveys something of the nature of the deeply empathetic response that is our subject. The Heart Sutra is about wholeness and emptiness all at once. »Form does not differ from emptiness, emptiness does not differ from form,« the sutra maintains. There are »no ignorance and also no extinction of it, and so forth until no old age and death and also no extinction of them.« Opposites are both held and dissolved; life both is and is not of this time, of this earth. The sutra speaks of immanence, transcendence, and ultimate contingency.

The collector may have been inspired by Klee's art, his gravestone, or both. Carved into Klee's headstone are his words: »In this world I cannot be understood. For I live as much with the dead as with the unborn. A little closer to the heart of creation than usual, and for a long time still not close enough.« There are expansion and collapse of time and space in these words. At the memorial, it is as if Klee were speaking from beyond the grave, from a place where mortals cannot reach him, and magically close to the origin of all. Scholars know, however, that Klee wrote the words in 1920, twenty years before his death, specifically for publication, where

Fig. 1
Harue Koga
Copy of P. Klee's "Kairuan"(1914),
The National Museum of Modern Art, Tokyo
© MOMAT/DNPartcom

Fig. 2
Paul Klee
Kairuan, 1914,38, from reproduction in Leopold Zahn, *Paul Klee: Leben / Werk / Geist*, 1920



the lines are dubiously attributed to his diary.[4] At the time, the words were part of the artist's self-fashioning, a projection for the public of how he felt he was or how he wanted to be perceived; »for a long time still not close enough« may even reveal frustration with the difficulty in transcending his immanent world. Reading the text at the gravesite, visitors sense both the absence of that once mortal, fallible man and the presence of his great spirit, uncannily speaking to us from then, there, here, and now.

These lines by Klee have been associated with Eastern religion since their appearance in Leopold Zahn's monograph, *Paul Klee: Leben, Werk, Geist,* in 1920. Zahn precedes Klee's quotation with an epigraph from Chinese philosopher Zhuangzi, who attests to the select number of geniuses who can attain the Tao and transcend life and death.[5] The implication is clearly that Klee is one of them. In Hermann von Wedderkop's book on Klee, also from 1920, he claims that the artist's painting itself invokes the Tao, and he suggests that Klee's content appears directly in his form.[6] Wilhelm Hausenstein published the third book on Klee in 1921, and there Klee is said to connect with the Buddha: »he painted[...]with a secret instinct, honoring the Buddha, who, though thousands of miles away, lived in the stillness of his paintings.« Klee's abstract painting is expressive, Hausenstein explains, of a deep understanding of Buddhist emptiness.[7]

One might be critical of these writers' ahistoricism. After all, Zahn, Wedderkop, and Hausenstein associate Far Eastern spirituality with Klee at the same time that they locate his transformation into a great painter in Tunisia in 1914—a decidedly more Islamic locale (at least Hausenstein notes that the Buddha was thousands of miles away!).[8] However, even though Klee's experience with Taoism and Buddhism was limited, there seems to be something authentic about the experience of Klee's art that these references convey.[9] In any case, the allusion to Eastern religion did not ring false for Nakata Sadanosuke, a remarkably early Japanese collector of Klee who published a Japanese translation of Wedderkop's text already in 1924.[10] And painter Koga Harue, a devout Buddhist, studiously copied Klee's watercolors in the 1920s while also painting Bodhisattvas. The source for this copy (FIG.1) was likely the reproduction of Klee's *Kairuan* (1914,38, cat. no. 1147, FIG. 2) in Zahn's book. Koga's devotion is evidenced by his having had to imagine the tonal variations from the black and white plate.[11] Klee's actual painting is long missing, so we are grateful for Koga's efforts, without which it would be far harder to conjure the colorful original.

How could Klee, a non-Buddhist, make »Buddhist« art? Hausenstein begins his narrative with a fictional account that is telling, I believe. In it, a monk-like man, »like a worker or wise man from the Orient,« tries to cross the bridge that will dissolve all opposites, this world and that. Part way across, the man plays his violin, and then he writes and draws. Playing, writing, and drawing, it is said, are all the same.[12] The artists, then, whatever his medium, is positioned on the bridge between opposites, be they form and emptiness, content and form, representation and abstraction, immanence and transcendence. In the twentieth century, these pairs

were often the basis for comparison of Western and Eastern painting, and Klee figured conspicuously in that philosophical debate.

As Otto Pöggeler has shown, Shinichi Hisamatsu, later the author of *Zen and the Fine Arts* (1971), and philosopher Martin Heidegger took part in the colloquium »Art and Thought« in Freiburg im Breisgau, Germany, in 1958.[13] Their discussion warrants our attention in some detail. According to Pöggeler, Hisamatsu claimed that by way of *Gei-do* (Japanese art untouched by occidental aesthetics), »people break in to [or access] the origin, and so deeply connect with the truth of life.« Pöggeler summarizes Hisamatsu's position thus: »Independence from the need to make form, that is, nothingness, allows for an opening to the origin, to creation.«[14] Then Heidegger entered the discussion, asserting that »in European art, the artwork brings the thing *(Gebilde)* into a picture, it makes it visible, whereas in East Asian art, representation is an obstacle *[Hindernis],* and the picture is an obstruction *[Hinderung].*« Hisamatsu rejoined Heidegger with the remark that »after breaking into the origin [as he had characterized the *Gei-do],* the making visible [which Heidegger had called European] can become an appearance of original truth.« The formulation neatly allows for both Eastern and Western art to reveal truth. Heidegger then refined his position, as Pöggeler reports, to say that writing or drawing could be that which frees one from obstruction *(Ent-hinderung).* Therefore, art is not *the* truth, nor is it an obstacle to truth, but, rather, it can break down obstacles to truth; it can, in Heidegger's words, be the »occasion for the movement of the self to the origin.«[15]

At this juncture, another participant, Siegfried Bröse, turned the discussion to the more specific example of modern Western art. He suggested that traditional Western art depends on the symbol, but that modern Western art is closer to Zen because it does not. For this reason, Bröse continued, modern artists paint abstractly. He interrupted his analysis with an exception, however: Klee, he maintained, is still an »objective case,« and therefor is »still a symbolic painter.«[16]

Heidegger immediately objected—*not* to this characterization of Klee, which allows for the representational elements within Klee's abstraction, but to the characterization of modern Western art and Zen as occluding the symbolic. Pöggeler reports that Heidegger asked what sort of world it would be if the symbolic disappeared altogether.[17] In other words, Heidegger remained committed to trying to access original truth—much as Klee claims to on his epitaph—but the philosopher revised his earlier assessment of Eastern art as essentially empty to account for Eastern *or* Western art's abstraction *or* representation as potentially leading to the revelation of original truth. Heidegger's quick defense of the symbolic at the moment Klee was named suggests his own appreciation for the artist, whose work is rarely completely abstract. Indeed, Heidegger's description of art's making visible echoes Klee's own words: »Art does not reproduce the visible but rather renders visible.«[18] Even more decisively, when Heidegger and Hisamatsu flipped through a book of Klee's watercolors after the colloquium, Heidegger purportedly shared his belief that »Klee is a more important painter than Picasso.« The Zen art expert responded, in reference to one particular Klee, that »it has something of Japanese calligraphy in it.« Heidegger concurred.[19]

Klee's painting as Japanese calligraphy, Klee's painting as Buddhist: the Far Eastern framework is consistent, but careful readers will have noticed that the descriptions of Klee's art within this framework are not. Hausenstein claimed that Klee's painting is abstract and empty like Buddhist emptiness. Bröse, however, seconded by Heidegger, drew attention to the residually symbolic aspect of Klee's work.[20] Finally, Hisamatsu noted something in Klee that is not painting at all, but writing. Is there a way to respect the truth of these reputable people's representations of their experiences and, at the same time, account for their apparent contradictions? I believe there is, if we return to Hausenstein's parable of the artist's crossing the bridge. Recall that crossing the river

promised to collapse opposites, representation and abstraction, immanence and transcendence. The artist is figured on the bridge; he plays his violin (as Klee, too, played the violin); it does not matter what sort of art he makes, but he is there to lead us to truth. In Mahayana (including Zen) Buddhism, the Boddhisattava attains enlightenment, but rather than staying in Nirvana he returns to this world to help other sentient beings attain the truth. The practices of Mahayana and Zen Buddhism have differed greatly from place to place and time to time, yet the Zen popularized in Japan in the first half of the twentieth century asserted this as a central tenet.[21] Is that not the artist on the bridge? Is that not Klee, abstracting here, representing there, painting and writing and making music, on his way to the beyond yet tarrying in this world to meet us on the bridge and show us the truth? Is that not how a non-Buddhist artist made »Buddhist« art?

In Pöggeler's analysis of Hisamatsu and Heidegger's meeting, he suggests that the Bodhisattva's return from Nirvana legitimates or even necessitates a return to the everyday in Japanese art.[22] He contrasts the Gothic cathedral, with its glorious, stained-glass light signifying the beyond, and the Japanese tearoom, within which light passes quietly through low paper windows, we sit on mats, handle ceramic teacups, and gaze upon the flower vase or hanging scroll *(kakemono)* in the alcove *(tokonoma)*. In the former, the symbol looms large and majestic. In the latter, the everyday, the earthly gain our direct attention—as a means of attaining enlightenment. Pöggeler's analysis perpetuates an ahistorical opposition between Western and Eastern art, but his emphasis on the importance of direct, immanent experience is wholly consistent with the theorization of Japanese Zen as disseminated by scholars such as Hisamatsu.

Readers unfamiliar with the tea ceremony may protest that these musings take us far from any actual works by Klee, which the responsible art-historical text should address. The surprise—for tea ceremony novices—is that we need not leave this traditional Japanese practice in order to see a real Klee. In fact, Yoshitomo Kajikawa, the director of the Kahitsukan, Kyoto Museum of Contemporary Art, might contend that we see it best there. Kajikawa's meticulously designed museum devotes one floor to traditional Japanese scrolls by early 20th-century painter Kagaku Murakami, one to abstract oils by mid-20th-century artist Kaoru Yamaguchi, and one to the traditional ceramics of the renowned 20th-century artist Kitaoji Rosanjin. The top floor is reserved for a garden opening onto his teahouse. The museum's website includes an exquisitely composed photograph of the interior of the tearoom, viewed through the graceful branches of a tree in the garden (FIG. 3).[23] The door is aligned such that we can

Fig. 3
View of Light Garden with Kagaku Murakami, Prince Edward Chan that under the tree
© Kahitsukan, Kyoto Museum of Contemporary Art

just see the traditional *kakemono* in the *tokonoma.* But what was hanging in the alcove, in this most carefully designed Japanese setting, when I visited the Kahitsukan myself? A work by Paul Klee, *Before the Long Nose* (1926,217 [V7], cat. no. 4175, FIG. 4).

I was astonished, having expected to see a Japanese scroll.[24] Later I would learn of other instances of seamless incorporation of Klee into traditional Japanese aesthetics. For lack of expertise, I leave it to other scholars to determine whether this assimilation is integral to Japanese aesthetics, whether Jape-

Fig. 4
Paul Klee
vor der langen Nase, 1926, 217 (V7)
Before the Long Nose, oil transfer drawing and watercolour on paper on cardboard, 50 x 39 cm, Kahitsukan, Kyoto Museum of Contemporary Art
© Kahitsukan, Kyoto Museum of Contemporary Art

nese aesthetics is less consistent than often imagined, or how closely these propositions are intertwined. Here my interest is how Klee resonates in this context. Before attending to the Klee in the *tokonoma,* then, it is instructive to consider some other examples. Perhaps the most well known is Yasunari Kawabata's novel *Koto* (1962), translated into English as *The Old Capital.* In the book, Kawabata wrestles with the demise of old culture in Japan following World War II. The story unfolds amidst the *obi* and *kimono* workshops, Shinto shrines, Buddhist temples, festivals, and gardens of Kyoto, Japan's cultural capital for hundreds of years. The focus of considerable attention in this novel about traditional Japanese culture is nevertheless Paul Klee. Klee makes his first appearance when the weary *kimono* wholesaler, Sada Takichiro, is given a book of modern paintings by his aesthetically sensitive daughter, Chieko, in hopes of inspiring him.[25] Takichiro does come up with a new design, but when he takes it to the *obi* weaver, Sosuke Otomo, he is asked, »Klee? Who's Klee? «He responds:

His paintings are gentle, exceptional. You might say they have the quality of a dream, a quality that would speak even to the heart of an old Japanese woman. I studied them over and over until I came up with this pattern. It's unlike an traditional Japanese design.[26]

It is an odd characterization in that Klee's work is figured as at once comprehensible to the old Japanese and yet unrecognizable as Japanese design. Otomo, the character just introduced to Klee's work, nonetheless responds approvingly: »Hmm, it's excellent. The color harmony[...]fine. You've never done anything so novel before; nevertheless, its' restrained.« And then: »Elegant in a Japanese manner.« Thus a traditional Japanese artisan finds the Klee-inspired work to be novel, yet consistent with Japanese taste. Then, however, Otomo's son, Hideo, whom we might expect to be less tied to the old ways, responds to the *obi* negatively. He explains: »This *obi* is[...]intriguing at first glance but it has none of the harmony of a warm heart.«[27] Takichiro, devastated by this response, crumples up the design and throws it into a stream.

Many readers likely assume that is the end of the *obi.* Yet Hideo, initially alarmed by the design, is later inspired to weave it from memory for Chieko. When he presents it to her and her father, she responds with delight. Recognizing the source, she cries: »Oh, Father, this was inspired by the Klee book[...]. It's wonderful.« Takichiro, now unsure what to think of the *obi* he had designed, asks, »Chieko, does this *obi* have harmony?[...]of the heart?« Her response: »Harmony?[...] The harmony would depend on the *kimono* and the person wearing it[...].« Hideo asks Chieko is she will try the *obi* on, which she does, to their collective joy.[28]

The tale of the Klee design reveals Kawabata's ambivalence about tradition versus innovation.[29] There is a happy ending, but it consists *not* in knowing the essential nature of the *obi* –whether it is properly restrained or too innovative—but rather in understand-

ing Chieko's wisdom that harmony is contingent: the beauty of this traditional Japanese accessory depends on the grace of its wearer and the appropriateness of the fabric around which it is wrapped. The threesome's shared pleasure when Chieko tries it on means that Klee has been happily integrated into the culture of the old, yet changing Kyoto.[30]

That moving fictional account resonates with the experience of a well-known contemporary artist as well. Fukumi Shimura, a kimono maker and weaver in Kyoto who has been named one of Japan's Living National Treasures, joined other contributors in writing about Klee for a special edition of *Asahi Bijutsukan* (Art Magazine) in 1995. She writes that Klee's *Ancient Harmony* (1925,236 [X6], cat. no. 3917, FIG. 5) evokes the exquisite colors and shadows of old Japan, as well as the costumes of dead spirits in Noh theatre.[31] For Shimura, then, too, it is unproblematic to see Klee in terms of Japanese aesthetic tradition. In fact, one night the weaver says she invented a game: she cut out a small paper frame and moved it across a reproduction of *Ancient Harmony.* Remarkably, she says, she found that wherever she placed the frame, she found a perfect composition. Then it seemed natural to her to think of her weaving and Klee together, for weaving, she explains, means making lots of color fields, complete in themselves, which harmonize together to create a beautiful, whole composition. How did Klee learn to harmonize so beautifully? Shimura answers with Klee's answer, which he proffered long ago. She quotes him saying »In this world I cannot be understood[...],« and she concludes that »these are the words of a person who has reached the core of creation.« Apparently she agrees with Hisamatsu and Heidegger on the possibility of art, and she even exceeds Klee's estimation of his own success. Perhaps, then, it is not so unusual to think of Klee alongside traditional Japanese art, either in real life or in fiction.

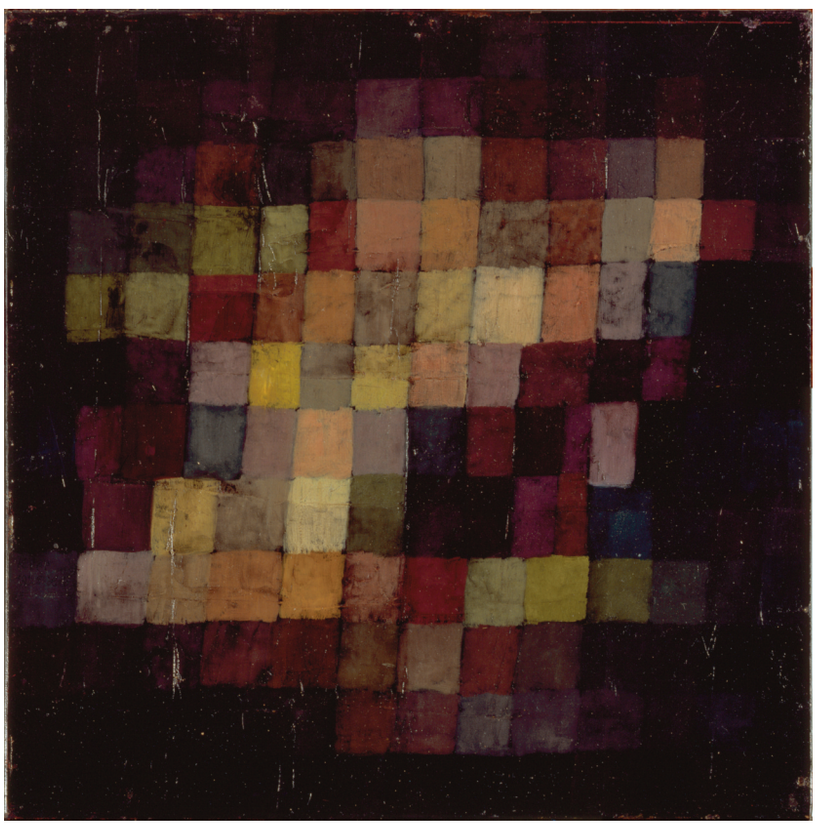


Fig. 5
Paul Klee
Alter Klang, 1925, 236
Ancient Harmony, oil on cardboard, 38,1 x 37,8 cm, Kunstmuseum Basel, Vermächtnis Richard Doetsch-Benziger
© Zentrum Paul Klee, Bern, Archiv

Interestingly, contemporary Japanese artists feel an affinity for Klee and yet also come to describe his art with traditional Japanese metaphors. Architect Toyo Ito, for example, famous for brash buildings such as the Mediatheque in Sendai, admires Klee and compares his work with the Japanese garden. In the same edition of *Asahi Bijutsukan* where Shimura reveals her weaver's love of Klee, Ito discusses Klee's drawing *Fish in the Torrent* (1926,52 [O1], cat. no. 3997, FIG. 6). He finds it provocative because the current and the fish are integrated: the parallel lines and swirls cross and disappear, and the fish look like traces of the movement of the water, as the water reflects the materiality of the fish.[32] When I met with the architect in his office, I asked if the contingency he recognized in Klee, of those fish in the torrent, were reminiscent of any Japanese aesthetic practice.[33] He responded with the idea of the Japanese garden, and as he spoke he began to draw examples. He explained that there are many elements: trees, water, stones for walking, a teahouse, a bridge: everything is continuous, and yet one can choose his own path, like walking through trees in a forest. He said then that he hopes to make the practice of architecture like this, both in the process of its creation and the process of walking through the building. In retrospect, I note that Ito's

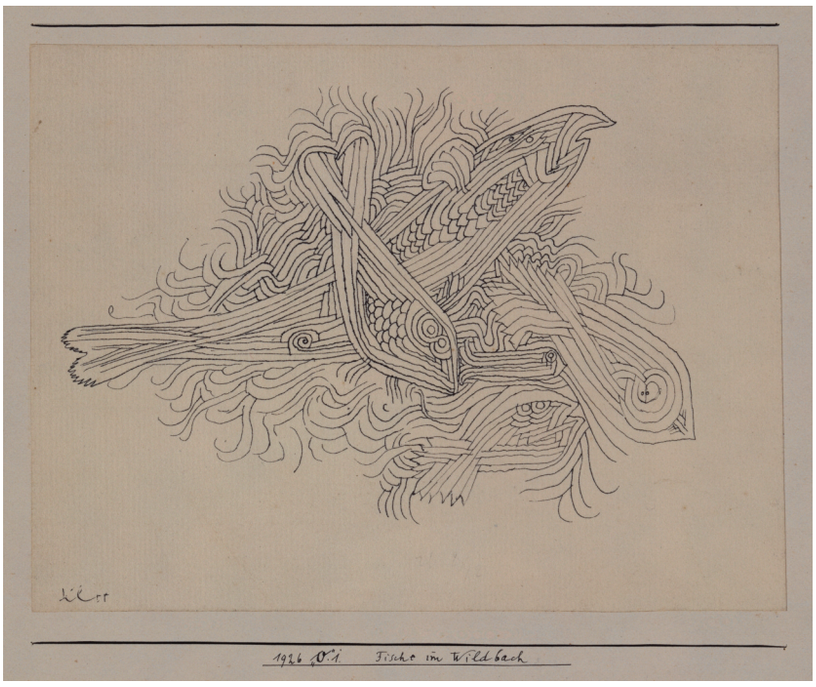


Fig. 6
Paul Klee
Fische im Wildbach, 1926, 51
Fish in the Torrent, pen on paper on cardboard, 13,2 x 17,5/17,3 cm
Privatbesitz
© Zentrum Paul Klee, Bern, Archiv

quick sketches to represent a course through the garden are distant cousins of Klee's fish swimming: perhaps together they approach the heart of creation.[34]

Finally, since Klee was a violinist, it seems fitting to consider one of the many musicians inspired by Klee.[35] Takashi Kako wrote a stirring collection of twelve piano compositions based on Klee's paintings for his album *Klee* (1988)—the cover of which features *Ancient Harmony,* also the title of one of the compositions. Kako said that at the time he was influenced by Erik Satie and free improvisation, but mostly by the openness of Klee's paintings.[36] Asked to elaborate, he replied that many years before he had taken to placing a reproduction of a Vincent van Gogh, a Pablo Picasso, or a Klee behind the keyboard in front of him, and he would improvise »to explain the painting with the music.« Later he thought that this practice was insufficient; he wanted the music not simply to illustrate the painting, but rather to become its own autonomous work. Kako found this difficult with Van Gogh and Picasso, however; their works were too imposing. In contrast, »Klee left room for music.« Van Gogh and Picasso, he said, were like novels, but Klee was like a *haiku.* The brief, ancient form of Japanese poetry is profound in its suggestion, he continued, in its openness to response. Clearly, gazing at Klees led Kako to his own source of creation; for each work he responded with music. Also, although each of his compositions is self-sufficient, he said that when he performs, he does not stand up between the pieces; he is aware of the silence between the musical compositions, and the continuity and sequence of intervals between compositions are all-important. His chosen Klees are not completely independent, he concluded, but rather form a »suite« (perhaps like Shimura's beautifully harmonized combinations of color fields). When Kako plays these pieces he imagines himself wandering amidst pictures at an exhibition, much like, it would seem, Ito wanders through his imaginary garden of creation. Do they meet on the bridge where opposites emerge and dissolve?

Examinging Kawabata, Shimura, Ito, and Kako, we have seen a wide range of the artists Klee has touched in Japan: some traditional, some modern, and all of them finding something Japanese in Klee, be it inspiration for a fictional *obi,* the colors of traditional Japan, an invitation to explore a Japanese garden, or *haiku.*[37] With this understanding we can return to our consideration of the Kahitsukan teahouse and begin to approach how Kajikawa, so careful in his own aesthetic deliberations, could hang a Klee as the *kakemono* in the *tokonoma.*

What *should* be in a *tokonoma?* The earliest scrolls to hang in tearooms, especially during the Muromachi period (1392-1573), were, oddly enough, examples of calligraphy of painting executed by the Sung or Yuan priests of China.[38] Therefore it is *traditional* within this aspect of Japanese culture to incorporate foreign treasures. Depicted in the paintings were often birds, flowers, or landscapes: natural things from this world. »Since the scroll is an object of admiration,« tea historians Sen'ô Tanaka and Sendô Tanaka write, »it is always mounted thoughtfully.«[39] Such thoughtfulness means careful consideration of whether it is calligraphy or painting and whether it is mounted on paper or silk, plain or patterned. Klee's work, we should note, can be all of these things: foreign (to Japan-

ese), frequently natural in subject, calligraphic or painterly or a combination of the two, and often mounted on paper or fabric of another color or design.

In fact, the Klee I witnessed that day in the Kahitsukan *tokonoma* is a wonderful example of all of these general characteristics of a *kakemono.* In *Before the Long Nose* (FIG. 4), the ink drawing, with its thin, waving lines, is not immediately recognizable. At first sight it might be a Chinese character, or simply an abstract design; only on closer observation does a human bust appear, in profile, with its curiously long nose crossing most of its face and its fingers inexplicably in front of, yet not quite touching, that nose. The paper is mounted on cardboard, and at the bottom of the work one finds the artists' hand-written title. The ink drawing appears to float in an aqueous haze of the most subtle and delicate peach tones. Klee has achieved this effect with his oil transfer technique, whereby the drawing retains signs of its production; smudges and fingerprints record the transfer process.[40] The watercolor haze in which it floats appears to take this hands-on, material labor off to another, dreamy world, where the enigma of the subject might become clear.

»But by far the most important rule for the hanging scroll in the alcove,« the Tanakas write, »is to see that it matches the proportions of the alcove itself....«[41] The work may be beautiful in itself, they assert, but it will not be pleasing and harmonious unless it fits well in its surroundings—just like Chieko's *obi.* The contingency of the work and its importance are perhaps best expressed by the 16th-century tea master Sen no Rikyû, whom the Tanakas quote: »The most important tea utensil is the *kakemono*, because through it the heart of the host and the guest come together.«[42]

Did *Before the Long Nose* suit the *tokonoma?* Through auspicious circumstances, I was able to ask Kajikawa for his personal opinion.[43] He graciously shared tea with me and another visitor. We were in his office, not in the tearoom, but he poured the tea in Rosanjin's cups, out of which he said he had been drinking for forty years. I asked this immaculately dressed man, attentive to every detail in his museum, how he could hang a Klee in the teahouse. Kajikawa told us that he always displays at least one of his Klees, and he confirmed that he does use them for his tea ceremonies.[44] He commented that he enjoys recombining works, including Klee's, and thereby changing the effect of each and overall. He said, echoing Kako, that »Klee's work whispers with a low and silent voice,« and that a quiet place such as his museum is a »comfortable« one for Klee.

It seems clear, then, that Kajikawa believes in the contingency of art and that he includes himself in his aesthetic practice. He told us, for example, that long ago he did not think of Rosanjin's ceramics as art, but rather as useful objects for daily life. However, daily use of the Rosanjins filled him with such joy that he decided that they are, in fact, art. Kajikawa considers his guests just as carefully: he expressed great pleasure that one well-known visitor had come to thirty or more tea workshops here. My colleague and I felt honored that he took out his beloved Rosanjins to share with us. I felt the honor work upon me. As we talked, held the cups, and drank, I began to see that Kajikawa seeks in everything he does to create a deeply felt harmony between himself and his guests, between his art and its setting, between everyday life and eternal truth. The means to his ends can be extremely humble: with us he shared a cup of tea. But with that tea he invited us to join him on Klee's bridge, and I started to understand the appropriateness of a Klee in the *tokonoma*.

---

[1] The collector, who told me his story in Japan in February 2004, prefers to remain anonymous.

[2] I thank Osamu Okuda, whose insights set me on the path for this project many years ago. Thank you to Grinnell College and the Freeman Grant for supporting my research in Japan. Finally, many others in Switzerland, the United States, and especially Japan have generously shared their time and thoughts. I thank Michael Baumgartner, Ed Gilday, Fumiko Goto, Marie Kak-

inuma, Fujio Maeda, Ayano Matsugu, Tsutomu Mizusawa, Kenjin Miwa, Saki Nagato, Isaharu Nishimura, Shogo Otani, Atsuko Sakai, Kazuhiko Satani, Makato Shindo, Rintaro Terakado, Noriko Togo, and Gennifer Weisenfeld.

[3] Okuda 2007, 268. Unless otherwise noted, translations are mine.

[4] See Anger 2004, 149-52.

[5] Zhuangzi lived in the 4th century BCE. Zahn 1920, n.p.

[6] Wedderkop 1920, 10-11.

[7] Hausenstein 1921, 86, 99.

[8] Klee took a two-week trip to Tunisia with artist friends August Macke and Louis Moilliet in 1914.

[9] See Okuda's record of Klee's exposure to Buddhism in Okuda 2013.

[10] I am grateful to Nagato and Mizusawa for showing me Nakata's extensive European art library, including a wide range of journals, at the Museum of Modern Art, Hayama. Nakata's partial Wedderkop translation appeared in the exhibition catalogue, Nakata 1924.

[11] Zahn 1920, 50. Thanks to Miwa and Otani for showing me Koga's multiple renditions of Klee's watercolors at the Museum of Modern Art, Tokyo. Miwa suggests that Koga responded to the »emptiness« in Klee.

[12] Hausenstein 1921, 5-8.

[13] Pöggeler 2002, 211. See Hisamatsu 1971.

[14] Ibid., 212.

[15] Ibid.

[16] Ibid.

[17] Ibid.

[18] Klee 1920, 118.

[19] Pöggeler 2002, 212.

[20] Museum curators, interestingly, cite Klee's representational aspects as making his relatively abstract art more accessible to the Japanese public than Wassily Kandinsky's. This has been the experience of Nishimura and Goto at the Miyagi Museum of Art in Sendai and Ishikawa at the Utsunomiya Museum of Art. Conversations with the author, 4-5 February 2004.

[21] Sharf 1993.

[22] Pöggeler draws on Ohashi Ryôsuke's theory of Noh theatre (Pöggeler 2002, 214). See Ryôsuke 1994.

[23] html://kahitsukan.or.jp

[24] Apparently this is not a singular occurrence. Togo, director of Togo Fine Art, told me that she has also experienced a Klee in a *tokonoma* (Tokyo, 8 February 2004).

[25] Kawabata 1962, 32.

[26] Ibid., 40.

[27] Ibid., 44-45.

[28] Ibid., 72-73.

[29] Kawabata's traditionalism has been linked to Japanese nationalist ideology. See Miho Matsugu, »The War in Kawabata Yasunari's *Snow Country*: Aesthetics of Empire, Politics of Literature, Struggle of Women,« Ph.D. dissertation, University of Chicago, 2005.

[30] On Kawabata, Koga, and Klee, see Sakai 2002, 254-56.

[31] Shimura 1995, 81. Thanks to Sakai and Gilday for translation.

[32] Ito 1995, 82-83. Thanks to Sakai and Gilday for translation.

[33] Conversation with the author and Goto, 10 February 2004.

[34] For more on Ito and Klee, see Kakinuma 2013, pp. 128-35.

[35] Toru Takemitsu's *All in Twilight* (1988) and Akira Miyoshi's *Klee's Picture books* (1978-79) are other examples.

[36] At the time he had seen the paintings in reproduction only. Later he sought out the originals. Conversation with the author and Sakai, Yugawara, 9 February 2004.

[37] To consider more contemporary Japanese artists inspired by Klee, see Kakinuma 2013, especially Leiko Ikemura, pp. 122-27. Reinforcing our own thesis, Kakimura writes, »The theme of the crossing (*Übergang*) is a central constant both in Ikemura's and in Klee's art« (123).

[38] Tanaka/Tanaka 1973, 33, 83.

[39] Ibid., 147-49.

[40] Ann Temkin describes the technique in Temkin 1987, 25, 37n63.

[41] Tanaka/Tanaka 1973, 149.

[42] Sen no Rikyû, quoted in ibid., 146.

[43] Conversation with the author and Ikeda, Kyoto, 13 February 2004.

[44] Kajikawa reported that the only other Western artist whose works he will hang for the tea ceremony is Ben Nicholson.

Bibliography

Anger 2004

Jenny Anger, *Paul Klee and the Decorative in Modern Art,* Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

Hausenstein 1921

Wilhelm Hausenstein, *Kairuan, oder die Geschichte vom Maler Klee,* Munich: Wolff, 1921.

Hisamatsu 1971

Shinichi Hisamatsu, *Zen to Bijutsu [Zen and the Fine Arts],* Tokyo: Kodansha International, 1971.

Ito 1995
Toyo Ito, »Kiwamete kyoteki na shizen no toraekata [A Very Contemporary Way to Understand Nature]«, in *Asahi Bijutsukan* 21, no. 6, October 1995, pp. 82-83.

Kakinuma 2013
Marie Kakinuma, »Paul Klees Rezeption im heutigen Japan«, in *Paul Klee und der ferne Osten: Vom Japanismus zu Zen*, edited by Osamu Okuda and Marie Kakinuma, Bern: Zentrum Paul Klee, 2013, pp. 101-37.

Kawabata 1962
Yasunari Kawabata, *The Old Capital* (1962), translated by J. Martin Holman, San Francisco: North Point Press, 1987.

Klee 1920
Paul Klee, »Beitrag für den Sammelband 'Schöpferische Konfession' (1920)«, in *Paul Klee: Schriften, Rezensionen und Aufsätze,* edited by Christian Geelhaar, Cologne: DuMont, 1976, p. 118.

Matsugu 2005
Miho Matsugu, »The War in Kawabata Yasunari's *Snow Country*: Aesthetics of Empire, Politics of Literature, Struggle of Women, Ph.D. dissertation, University of Chicago, 2005.

Nakata 1924
Nakata Sadanosuke, et al., *Northern European Art,* Tokyo: Garo Kudan, 1924.

Okuda 2007
Osamu Okuda, »Warum mögen Japaner Paul Klee?«, in *Japan und der Westen. Die erfüllte Leere*, Kunstmuseum Wolfsburg, pp. 267-72.

Okuda 2013
Osamu Okuda, »Klee und (Zen-)Buddhismus: Der ferne Osten«, in *Paul Klee und der ferne Osten: Vom Japanismus zu Zen*, edited by Osamu Okuda and Marie Kakinuma, Bern: Zentrum Paul Klee, 2013, pp. 82-99.

Pöggeler 2002
Otto Pöggeler, *Bild und Technik: Heidegger, Klee und die moderne Kunst,* Munich: Wilhelm Fink, 2002.

Ryôsuke 1994
Ohashi Ryôsuke, *Kire: Das 'Schöne' in Japan* (Cologne: DuMont, 1994).

Sakai 2002
Tadayasu Sakai, »Paul Klee and Japan,« in *Paul Klee and His Travels,* Kamakura, Morioka, Tsu, and Matsumoto, 2002, pp. 254-56.

Sharf 1993
Robert H. Sharf, »The Zen of Japanese Nationalism,« *History of Religions* 33, no. 1, 1993, pp. 1-43.

Shimura 1995
Fukumi Shimura, »Inishie no hibiki [*Ancient Harmony*]«, in *Asahi Bijutsukan* 21, no. 6, October 1995, p. 81.

Tanaka/Tanaka 1973
Sen'ô Tanaka and Sendô Tanaka, *The Tea Ceremony* (1973), Tokyo, New York, and London: Kodansha International, 2000.

Temkin 1987
Ann Temkin, »Klee and the Avant-Garde 1912-1940«, in *Paul Klee,* New York: Museum of Modern Art, 1987, pp. 13-37.

Wedderkop 1920
H. v. Wedderkop, *Paul Klee,* Leipzig: Klinkhardt, 1920.

Zahn 1920
Leopold Zahn, *Paul Klee: Leben, Werk, Geist,* Potsdam: Kiepenheuer, 1920.

UNFALL (1939, 1178) – WARUM EIN MÄDCHEN AUF DEM KOPF GEHT

BERNHARD MARX

SUMMARY

Das Bild *Unfall* (1939, 1178) von Paul Klee gibt Anlaß zu der Frage, ob es allein seine schmerzvollen existentiellen Erfahrungen gewesen sind, die maßgeblich die bildnerische Komposition des auf dem Kopf stehenden Mädchens bestimmt haben oder ob auch literarische Spuren aufgezeigt werden können, denen er selbst gefolgt sein dürfte. Die Spurensuche läßt erkennen, daß es sehr wohl Anhaltspunkte dafür gibt. Seine schon in den Tagebüchern bezeugte Belesenheit läßt den Umfang seines Bibliotheksbestandes erahnen. Nachweislich hat er nicht nur Aristophanes und Shakespeare, sondern auch Voltaire, Büchner und Heine rezipiert – Autoren, die den Topos der ›verkehrten Welt‹ in ihren Werken aufgegriffen haben. Ausgehend von der dort offen als auch mit Ironie zur Sprache gebrachten Gesellschaftskritik läßt sich der ins Bild gesetzte ›Unfall‹ eher als ein ›Vorfall‹, ein Fall in eine absurde Welt deuten, die sprichwörtlich auf dem Kopf steht. Wer aber – wie die mädchenhafte Figur auf dem Bild – zudem auf dem Kopf geht, der ist nicht ›umgefallen‹, sondern ist sich seiner Verkehrung bewußt und weiß von der Möglichkeit ihrer Umkehrung.

Es scheint in der Tat reizvoll und zugleich schwierig zu sein, sowohl zum Anlaß wie auch zum Sinn und Verstehen eines Bildes von Paul Klee etwas Unantastbares sagen zu wollen. Das liegt nun freilich mit daran, daß er sich selbst im Einzelnen zu diesen Fragen kaum geäußert hat. Sein oft zitierter künstlerischer Grundsatz »Kunst gibt nicht das Sichtbare wieder, sondern macht sichtbar« meint ja nicht nur, daß der Künstler das für ihn Sichtbargewordene im Bild darzustellen versucht, sondern auch daß der Betrachter des Bildes erst im Sehendwerden als einer Gabe des Bildes sein Bild vollendet und damit selbst zum Schöpfer wird: Das »abtastende Auge des Beschauers […] bringt Teil für Teil in die Sehgrube«.[1] Die Kraft des Schöpferischen aber bleibt ein Geheimnis. Auf einem seiner letzten unbetitelt gebliebenen Bilder – »nachträglich als Komposition mit Früchten, um 1940 umbenannt« – notiert Klee: »Sollte alles denn gewusst sein? Ach ich glaube, nein!«[2]. Insofern müssen alle heutigen Deutungsversuche, die der Bedeutung eines Werkes nachzuspüren versuchen, als ein Fragment aus der Zukunft angesehen werden. Die Anregung zu einer reflexiven Annäherung an die gestalterische Komposition des Bildes *Unfall* (1939, 1178) ist dem Aufsatz Osamu Okudas *Mädchen stirbt und wird. Hinter der Glas-Fassade von Paul Klee* zu verdanken, jedoch soll nachfolgend nicht die von ihm vertretene These hinterfragt werden, wonach die Ereignisse um den Tod von Manon Gropius im April 1935 Klee dazu veranlaßt haben könnten, Ende 1939 das Bild *Unfall* zu malen sowie unmittelbar danach »die Verso- und im Frühling 1940 die Recto-Komposition der *Glas-Fassade* (1940, 288) zu konzipieren.«[3] Vielmehr soll der Frage nach-

gegangen werden, warum die Figur des Mädchens sowohl auf der »Vorarbeit zu: ein Mädchen stirbt und wird« – so die zusätzliche Anmerkung in seinem Œuvrekatalog zum Blatt *Unfall*[4] – als auch auf der Rückseite des Tafelbildes *Glas-Fassade* auf dem Kopf steht und gleichzeitig zu gehen scheint. **(ABB. 1 und 2)**

Abb. 1
Paul Klee
Unfall, 1939, 1178
Kleister- und Ölfarbe auf Papier und Karton, 68 x 39,5 cm, Privatbesitz, Schweiz
©Zentrum Paul Klee, Bern, Archiv

Abb. 2
Paul Klee
ein Mädchen stirbt und wird ,
Rückseite des Bildes *Glas-Fassade*, 1940, 288, Ausschnitt
©Zentrum Paul Klee, Bern, Bildarchiv

Neben der Zeichnung *Unfall* gibt es im Spätwerk Klees nur noch zwei weitere Bilder, die auch das Wort ›Unfall‹ in ihrem Titel tragen: *Komiker spielt einen Reitunfall* (1939, 1163) und *Unfall eines Schirmes* (1940, 362). In allen drei Werken aber hatte er wohl nicht die Absicht, das Geschehen eines wirklichen Unfalls ins Bild zu setzen. Eher könnte man meinen, daß die Bilder eine Stimmung wiedergeben, die zwischen dem Tragischen und dem Komischen schwankt. Im *Jenaer Vortrag* von 1924, den er anläßlich einer Ausstellung seiner eigenen Bilder gehalten hat, heißt es: »Bilder blicken uns an, heiter oder streng, mehr oder weniger gespannt, trostreich oder furchtbar, leidend oder lächelnd. In allen Gegensätzen auf der psychisch-physiognomischen Dimension blicken sie uns an, die sich bis auf die Tragik und die Komik erstrecken können.«[5] Bereits 1905 schreibt Klee über die künstlerische Tätigkeit in sein *Tagebuch*: »Vielleicht steht der Instinct des productiven Künstlers da bei mir als / oberster Imperativ. Vielleicht ist das Ganze auch gar nicht so rational aufzufassen, / sondern es waltet ein uralter philosophischer Geist, der diese Welt über- / windet«.[6] Zum Inhalt eines Bildtitels, der das Eigentliche einer Darstellung nur bedingt zu bekräftigen oder gar zu enthüllen vermag, äußert sich Klee in einem Gespräch mit Hans-Friedrich Geist wie folgt: »Setzen Sie die Unterschrift nicht mit einem Vorhaben gleich.«[7] Die Gültigkeit dieser Aussage bestätigt er mit Blick auf das Bild *Unfall* eindrücklich und anschaulich. Das Motiv des auf dem Kopf stehenden Mädchens in dem einfarbigen Blatt *Unfall* übernimmt er für das unmittelbar danach entstehende und nahezu identische Farbbild mit dem nunmehr neuen Titel *ein Mädchen stirbt und wird*.

Was sich im Bild *Unfall* zeigt, ist mithin etwas, was gar nicht der Fall sein kann. Ute Guzzoni beschreibt es so: »Leichtfüßig, fast tänzerisch bewegt sich das Mädchen durch die Luft, während ihr Kopf fest auf der Erde aufruht. Unter ihren Füßen / über ihrem Kopf bzw. ihrer tanzenden Gestalt schaut ein Auge vom Himmel, über dem als einer kleinen Barke sie leicht dahinschwebt, – falls wir es auf uns nehmen, das ganze Bild umzudrehen.«[8] Ein ›Oben‹ ist plötzlich ein ›Unten‹, die Schwerkraft hat sich in eine Schwungkraft verkehrt. Was aber hat sich gedreht? Das

Mädchen, die Welt oder beide? Die mädchenhafte Figur ist vermeintlich orientierungslos, ihre Schritte über dem Bodenlosen folgen nicht der Richtung des Blicks. Dennoch bewegt sie sich, doch wohin: In ein Nirgendwo, in ein Jenseits? Im Bild herrscht eine eigentümliche »Mischung von Naivität und Kalkül« wie auch eine »Balance zwischen Intuition und Konstruktion.«[9] Es soll keineswegs unerwähnt bleiben, daß es im Gesamtwerk Klees neben der Darstellung des unzweifelhaft auf dem Kopf stehenden Mädchens nur sehr wenige Zeichnungen gibt, in denen dieses Motiv in erster Näherung aufgegriffen wird, so in *»Aus!!« »»sei's drum.««* (1939, 947) und *Umkehrungen* (1940, 130). **(ABB. 3 und 4)**

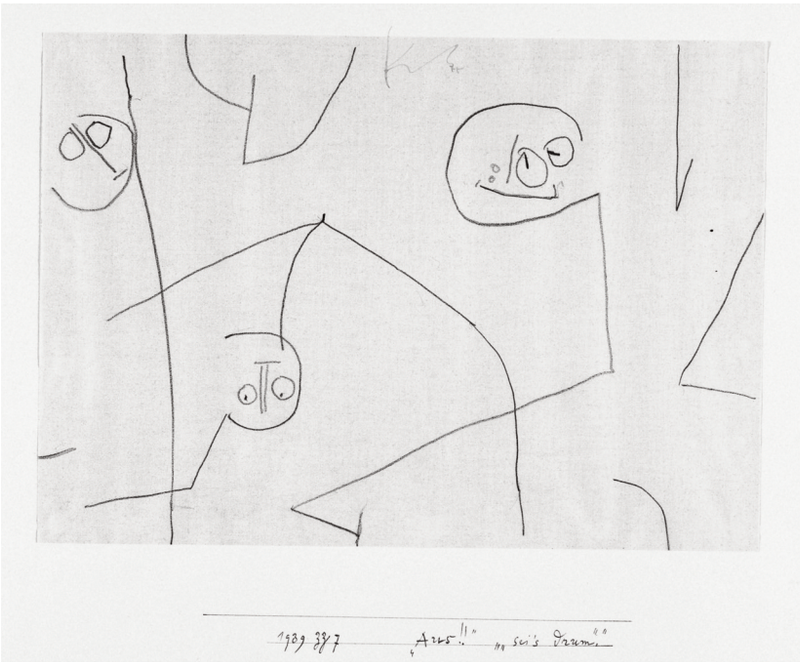


Abb. 3
Paul Klee,
***»Aus!!« »»sei's drum.««*, 1939, 947,**
Bleistift auf Papier auf Karton,
21 x 29,5 cm, Standort unbekannt
© Zentrum Paul Klee, Bern,
Bildarchiv

Abb. 4
Paul Klee,
***Umkehrungen*, 1940, 130**
Kreide auf Papier auf Karton,
29,7 x 21 cm, Zentrum Paul Klee,
Bern
© Zentrum Paul Klee, Bern,
Bildarchiv

In der Rezeption der Werke Paul Klees ist schon vielfach darauf aufmerksam gemacht worden, daß die in all den späten Bildern aufscheinende Labilität und Gebrochenheit der Figuren einen ernstzunehmenden Hinweis auf seine persönliche Verfaßtheit geben. Es entsteht der Eindruck, als würde sich in den Bildern etwas vom Künstler selbst spiegeln, einem Menschen, der aus der Welt gefallen ist. »Der Mensch«, so schreibt Johann Wolfgang Goethe in seinem Erziehungsroman *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, »kann in keine gefährlichere Lage versetzt werden, als wenn durch äußere Umstände eine große Veränderung seines Zustandes bewirkt wird, ohne daß seine Art zu empfinden und zu denken darauf vorbereitet ist.«[10] Die äußeren wie auch inneren Umstände sind für Klee mehr als einschneidend. Im April 1933 wird er von den Nationalsozialisten als einer der ersten lehrenden Künstler von seinem Lehramt an der Kunstakademie Düsseldorf beurlaubt. Er wird von Hausdurchsuchungen und Verfemungen durch die Presse bedrängt, Korrespondenzen beschlagnahmt. Seine Bilder werden als ›entartet‹ bezeichnet. Seine Pflegetochter Karla Grosch verunglückt im Mai desselben Jahres in Palästina tödlich. Zum 1. Januar 1934 erfolgt Klees fristlose Kündigung. Fortan können seine Werke nur noch außerhalb Deutschlands gezeigt werde. Er verläßt seine einstige Wirkungsstätte und emigriert mit seiner Frau in die Schweiz nach Bern. 1935 erkrankt Klee an Sklerodermie und muß das Violinspielen und Rauchen aufgeben, 1936 seine Arbeit für etwa ein halbes Jahr unterbrechen. Im Sommer 1937 entfernen die Nationalsozialisten mehr als 100 seiner Werke aus öffentlichen Sammlungen und verkaufen sie zu einem großen Teil ins Ausland. Ende 1938 wird bei ihm eine Erkran-

kung der Nerven, der Blutgefäße und Drüsen diagnostiziert.[11] Im Verlauf des Jahres 1939 stabilisiert sich unvermutet sein gesundheitliches Befinden und er erreicht mit über 1200 Werken die höchste künstlerische Jahresproduktion. Abgesehen von seinem Krankheitsverlauf wird sein Leben vor allem von den existenziellen Grenzerfahrungen einer Welt bestimmt, die aus den Fugen geraten ist und von der man sprichwörtlich sagen könnte, daß sie Kopf steht.

Doch es gibt auch literarische Spuren, in denen von einer ›verkehrten Welt‹ die Rede ist und denen Paul Klee durchaus mit Interesse gefolgt sein dürfte. Klee, der selbst sehr belesen war, vermittelt in dem bereits erwähnten Jenaer Vortrag eine erste Andeutung, wenn er von einer neuen »Dimension des Gegenständlichen« spricht und zu zeigen versucht, »wieso der Künstler (und damit meint er natürlich sich – v. Verf.) oft zu einer scheinbar willkürlichen ›Deformation‹ der natürlichen Erscheinungsform kommt. Einmal mißt er diesen natürlichen Erscheinungsformen nicht die zwingende Bedeutung bei wie die vielen Kritik übenden Realisten. Er fühlt sich an diese Realitäten nicht so sehr gebunden, weil er an diesen Form-Enden nicht das Wesen des natürlichen Schöpfungsprozesses sieht. Denn ihm liegt mehr an den formenden Kräften als an den Form-Enden. Er ist vielleicht ohne es gerade zu wollen Philosoph. Und wenn er nicht wie die Optimisten diese Welt für die beste aller Welten erklärt und auch nicht sagen will, diese uns umgebende Welt sei zu schlecht, als daß man sie sich zum Beispiel nehmen könne, so sagt er sich doch: In dieser ausgeformten Gestalt ist sie nicht die einzige aller Welten!«[12] Es ist nicht zu übersehen, daß im Hintergrund dieser Äußerungen (zumindest auch) die Ansichten eines Voltaire stehen. Der Philosoph und Schriftsteller wendet sich angesichts des verheerenden Erdbebens von 1755, das die Stadt Lissabon verwüstet, und des 1756 begonnenen Siebenjährigen Krieges in seiner satirischen Novelle *Candide, oder der Optimismus* von 1758 gegen die von Leibniz postulierte Denkfigur von der besten aller möglichen Welten. »Gelesen hab ich auch und zwar ein einzigartiges Buch: Candide vom Voltaire. Drei Aus- / rufzeichen«, vermerkt Klee im Januar 1906 in seinem Tagebuch; im Oktober 1909 folgt der Eintrag: »Candide von Voltaire ergibt bei seinem gedrängten / Reichtum eine Unzahl von Illustrationsanreizen [...]. Es ist an Candide ein Höheres was mich an- / zieht, der kostbar-sparsam-treffende Ausdruck der / Sprache des Franzosen.«[13] 1911/12 setzt er das Vorhaben um, erst 1920 wird die illustrierte Erzählung unter dem Titel *Kandide oder Die beste Welt* gedruckt.

Die von Voltaire erzählte Lebensreise Candides hat Klee offenbar immer wieder auch deshalb berührt und zugleich betroffen gemacht, weil sie von der Erfahrung einer Welt geprägt ist, in der Krankheit und Elend, Gier und Undank, Haß und Fanatismus, Katastrophen und Kriege herrschen: »Die Menschen [...] werden zu reißenden Wölfen«.[14] Währenddessen Candide über den Zustand der Welt nur zu seufzen vermag: »Was ist das für eine Welt! [...] es gibt so entsetzlich viel Böses auf der Welt!«, entgegnet einer seiner Begleiter, der weise Martin: »Sie ist reichlich närrisch und erbärmlich.«[15] Ironisierend erklärt Pangloß, Candides Lehrer und Philosoph: »Auf dem Unglück einzelner baut sich das Wohl der Allgemeinheit auf, so daß also das Glück der Gesamtheit um so größer ist, je mehr privates Unglück es gibt.«[16] Voltaire, der als Vordenker der Aufklärung und Wegbereiter der Französischen Revolution gilt, übt heftige Kritik an den Mißständen des Absolutismus und der Feudalherrschaft, gepaart mit Witz und Ironie. Am Ende der Erzählung aber überwiegt mehr oder weniger Verzweiflung und Resignation. »Arbeiten wir also ohne viel zu grübeln«, sagt Martin, »das ist das einzige Mittel, um das Leben erträglich zu machen« und Candide fügt hinzu: »Sehr richtig, [...] wir müssen unsern Garten bestellen.«[17] Es geht wohl einzig um »das Überleben in einer unrettbar absurden Welt«, so Ann Temkin, die in einem Aufsatz über Klees Zeichnungen von 1939 zu dem Schluß kommt, daß »das narrative Element, das den ›Candide‹-Zeichnungen auf natürliche Weise eignet, in den späteren Zeichnun-

gen aufgenommen wird. […] Das gleiche gilt für ihre ›Moral der Geschichte‹; Candides Antwort auf das Dilemma einer kopfstehenden Welt – ›den eigenen Garten zu pflegen‹ – wurde eben zu dem Rat, den Klee selbst am Ende seines Lebens beherzigen mußte.«[18] Abgesehen davon, daß für Voltaire die Gartenarbeit auch eine symbolische Bedeutung gehabt haben mag, die über den stillen Rückzug in die Privatsphäre hinausgeht, läßt sich vermuten, daß es eben auch ein Eingeständnis ist, die ›verkehrte Welt‹ nicht aufrichten, sie nicht vom Kopf wieder auf die Füße stellen zu können. Es ist eine fast abgrundtiefe Verzweiflung, die Klee in seiner *Scizze zu Candide* (1912, 42) mit der gebeugten Figur zum Ausdruck bringt. **(ABB. 5)** In der

Abb. 5
Paul Klee
Scizze zu Candide, **1912, 42**
Bleistift auf Papier auf Karton, 13,9 x 11,2/7,8 cm, Zentrum Paul Klee, Bern
© Zentrum Paul Klee, Bern, Bildarchiv

Epoche des Expressionismus zu Beginn des 20. Jahrhunderts werden Schriftsteller wie Georg Büchner wiederentdeckt, weil er in kultureller wie gesellschaftlicher Opposition zu seiner Zeit stand. Viele seiner Werke werden an deutschen Bühnen uraufgeführt, im Paul Cassirer Verlag erscheinen 1909 die viel beachteten, von Paul Landau herausgegebenen Gesammelten Schriften Büchners in zwei Bänden. Auch in Klees Privatbibliothek ist diese Ausgabe zu finden und weist zudem eine Besonderheit auf. Auf der Titelseite von *Dantons Tod* schreibt er die an Christian Morgenstern erinnernden und aus vier Wortpaaren bestehenden Verse: »Motto: Sturm und Wurm / Sang und Drang / Wurm und Sang / Drang und Sturm«, die Felix Klee in einen Gedichtband seines Vaters übernimmt.[19] Wenngleich das Wort ›Würmer‹ in Büchners Drama mehrfach vorkommt, kann der möglichen Intention Klees nur andeutungsweise nachgegangen werden, etwa im Sinn von Kathryn Porter Aichele, die in ihrem Buch *Paul Klee. Poet / Painter* schreibt: »On first reading, the four lines auf verse are as light as the Büchner play is weighty, suggesting that they were intended as an incisive bit of literary criticism. This may well have been the case, but it is also likely that Klee's play on the literary usage of Sturm und Drang encoded personal meaning and perhaps a private jest.«[20] Aus den Lebenserinnerungen von Lily Klee geht hervor, daß sie und ihr Mann eine Aufführung des Dramenfragments *Woyzeck* in Weimar gesehen haben – wahrscheinlich die Inszenierung von Ernst Hardt im Jahr 1923.[21] Insofern kann also sehr wohl angenommen werden, daß Klee sich dem Werk Büchners geöffnet hat.

Büchner wendet sich in seinen Texten gegen jede Form von Unterdrückung und Ungleichheit, fordert Gerechtigkeit und eine soziale Republik. Wilhelm Hausenstein würdigt ihn anläßlich des 100. Geburtstages 1913 in einem Beitrag für die Monatsschrift Die weissen Blätter als einen »radikalen Demokraten« und fügt die Frage an: »… was bedeutet Büchners eigenes realistisches Bekenntnis selber bei einem solchen Dichter? Er schuf aus seinem eigenen tiefgefühlten Leben in die Unendlichkeit: genau und überschwänglich, eindringend und zugleich kosmisch. Das ist alles. Aber es ist das Höchste.«[22] Doch wie radikal ist er wirklich? Büchners Protagonist in seinem Drama *DantonsTod* ist mit den Ergebnissen der Französischen Revolution unzufrieden, die Jacob Burckhardt zugespitzt so bewertet hat: »Das Entscheidende Neue, was durch die Französische Revolution in die Welt gekommen, ist das Aendern-Dürfen und das Aendern-Wollen.«[23] Die soziale Wende jedoch bleibt aus. Der einst tugendhafte Revolutionär wird desillusioniert, doch er weiß, daß die auf dem Kopf stehende Welt einzig

erst im Schmerz wahrgenommen werden kann: »Man kann das Böse leugnen, aber nicht den Schmerz [...]. Das leiseste Zucken des Schmerzes und rege es sich nur in einem Atom, macht einen Riß in der Schöpfung von oben bis unten.«[24] Handlungswille und Schicksalsergebenheit ringen miteinander. In einem Traum scheint sich Danton der ›verkehrten Welt‹ zu nähern: »Unter mir keuchte die Erdkugel in ihrem Schwung, ich hatte sie wie ein wildes Roß gepackt, mit riesigen Gliedern wühlt' ich in ihrer Mähne und preßt' ich ihre Rippen, das Haupt abwärts gebückt, die Haare flatternd über dem Abgrund. So ward ich geschleift.«[25] Dem Aufbruch folgt jedoch Mutlosigkeit. Angesichts einer »erbärmlichen Wirklichkeit«, in der hinein er selbstzweifelnd fragt: »Was ist das, was in uns hurt, lügt, stiehlt und mordet?«, ist am Ende der in die Stille führende Rat zu hören: »Versenke dich in was Ruhigers, als das Nichts«.[26] Danton interpretiert die Geschichte als eine Verkettung von Ereignissen und Umständen, die die Menschen zu bestimmten Handlungen zwingen: »Puppen sind wir von unbekannten Gewalten am Draht gezogen; nichts, nichts wir selbst!«[27] Gesellschaftliche Veränderungen hin zu einer besseren Welt hält er weder durch die Volksmassen noch durch den Einzelnen für möglich. Die Sehnsucht nach dem ganz Anderen verlischt. Thomas Payne, der von Danton sehr geschätzt wird, zieht für sich den Schluß: »Ich handle meiner Natur gemäß, was ihr angemessen, ist für mich gut und ich tue es und was ihr zuwider, ist für mich bös und ich tue es nicht«.[28] Kurz nach Fertigstellung des Dramas schreibt Büchner sinnentsprechend an seine Familie (Brief vom 01. Januar 1836): »Ich zeichne meine Charaktere, wie ich sie der Natur und der Geschichte angemessen halte, und lache über die Leute, welche mich für die Moralität oder Immoralität derselben verantwortlich machen wollen.«[29]

In der Erzählung *Lenz* schildert Büchner die rastlose Wanderung des Sturm-und-Drang-Dichters Jakob Michael Reinhold Lenz im Jahr 1778, der innerhalb weniger Wochen der Melancholie und dem Wahnsinn anheimfällt. Auf den ersten Blick ist es nicht mehr als eine individuelle Leidensgeschichte. Doch die erzählte Geschichte erweist sich als eine Geschichte voller Gegensätze, die sowohl einander ergänzen als auch unversöhnlich bleiben. Es sind existenzielle Gegensätze wie Gesundheit und Krankheit, Glaube und Vernunft, Vergewisserung und Ungewißheit, Vision und Selbstverlust, Leben und Tod. Lenz wagt künstlerisch wie politisch einen Aufbruch. Er wendet sich gegen den klassizistisch-idealistischen Schönheitsbegriff und damit gegen »die, welche die Wirklichkeit verklären wollten. [...] Der liebe Gott hat die Welt wohl gemacht wie sie sein soll, und wir können wohl nicht was Besseres klecksen, unser einziges Bestreben soll sein, ihm ein wenig nachzuschaffen.«[30] Auch Paul Klee hätte wohl dieser Aussage zustimmend gegenübertreten können. In seinem Aufsatz *Wege des Naturstudiums* heißt es: Der Künstler »beteiligt sich am Erschaffen von Werken, die ein Gleichnis zum Werke Gottes sind.«[31]

Doch zurück zu Lenz. Er fühlt sich verbunden mit den Machtlosen, den Armen und Entrechteten. Seine Forderung: »Ich verlange in allem Leben, Möglichkeit des Daseins, und dann ist's gut; wir haben dann nicht zu fragen, ob es schön, ob es häßlich ist, das Gefühl, daß Was geschaffen sei, Leben habe, stehe über diesen Beiden [...]. Man versuche es einmal und senke sich in das Leben des Geringsten und gebe es wieder, in den Zuckungen, den Andeutungen, dem ganzen feinen, kaum bemerkten Mienenspiel [...]. Man muß die Menschheit lieben, um in das eigentümliche Wesen jedes einzudringen, es darf einem keiner zu gering, keiner zu häßlich sein, erst dann kann man sie verstehen«.[32] Er ist auf der Suche nach Sinn. Sein Lebensgefühl wird jedoch mehr und mehr von Zwängen und Ängsten bestimmt. Selbstzweifel, Entfremdung und Verlorenheit überkommen ihn. »Es war als ginge ihm was nach, und als müsse ihn was Entsetzliches erreichen, etwas das Menschen nicht ertragen können [...]. Das All war für ihn in Wunden; er fühlte tiefen unnennbaren Schmerz davon.«[33] Am Beginn der Erzählung begegnen wir noch einem Menschen, der ausbrechen möchte: »Augen

und Mund weit offen, er meinte er müsse den Sturm in sich ziehen, alles in sich fassen [...], es drängte in ihm, er suchte nach etwas, wie nach verlornen Träumen [...], er hätte die Erde hinter den Ofen setzen mögen [...]. Müdigkeit spürte er keine, nur war es ihm manchmal unangenehm, daß er nicht auf dem Kopf gehen konnte.«[34] Büchner will hier gewiß kein Sprachbild zeichnen, um aufzuzeigen, daß Lenz nur ein Narr bzw. total verrückt sei – etwa als Anspielung auf den Titelheld in Cervantes' Roman *Don Quijote*, so wie es noch Joseph von Eichendorff in seinem Roman Ahnung und Gegenwart getan hat, als er seinen Ritter Leontin – eigentlich der Dichter selbst – sagen läßt: »Ich will eben als Verzweifelter weit in die Welt hinaus, will mich, wie Don Quijote, im Gebirge auf den Kopf stellen und einmal recht verrückt sein«.[35] Was aber ist mit dieser gedanklichen Wende des Körpers gemeint? Ist es ein Verzweiflungsruf oder eine ›Atemwende‹ hin zu einer neuen Dichtung, die sich der Gegenworte und Gegenbilder bedient? »Geh mit der Kunst in deine allereigenste Enge. Und setze dich frei«, sagt Paul Celan in seiner Büchner-Preisrede – und weiter: »Wer auf dem Kopf geht, der hat den Himmel als Abgrund unter sich.«[36] Ein Abgrund freilich, in den ein Absturz nicht möglich zu sein scheint, wenn der Himmel nicht sein unverrückbares ›Oben‹ verliert. Oder ist hier Büchner fest entschlossen, die verkehrte, aus den Fugen geratene Welt »vom Kopf auf die Füße zu stellen«, wie es Walter Jens in seiner Dankesrede bei der Entgegennahme des Alternativen Büchnerpreises 1989 nahelegt, »will heißen auf den Schmerz, die Angst und die welterschütternde Passion der armen Kreatur«?[37]

Die Vermutung liegt nahe, hört man die eher rhetorische Frage aus dem Lustspiel *Leonce und Lena*: »Mein Gott, mein Gott, ist es denn wahr, daß wir uns selbst erlösen müssen aus unserem Schmerz?«[38] Lenz ist isoliert und kraftlos. Seine durchlittene Lebenserfahrung: Weder Gott gibt ihm ein ›Zeichen‹, noch ›spricht‹ die Natur zu ihm. Die Welt, so resümiert Büchner, die die tragische Gestalt der Erzählung »hatte nutzen wollen, hatte einen ungeheuern Riß, er hatte keinen Haß, keine Liebe, keine Hoffnung, eine schreckliche Leere und doch eine folternde Unruhe, sie auszufüllen. Er hatte Nichts. [...] Die Welt war ihm [...] nach einem Abgrund.«[39] Klees Zeichnung *leider eher abwärts* (1939, 846) zeigt etwas von diesem In-sich-Hineinfallen und einem möglichen haltlosen Sturz ins Ungewisse. **(ABB. 6)** Doch der Aus-der-

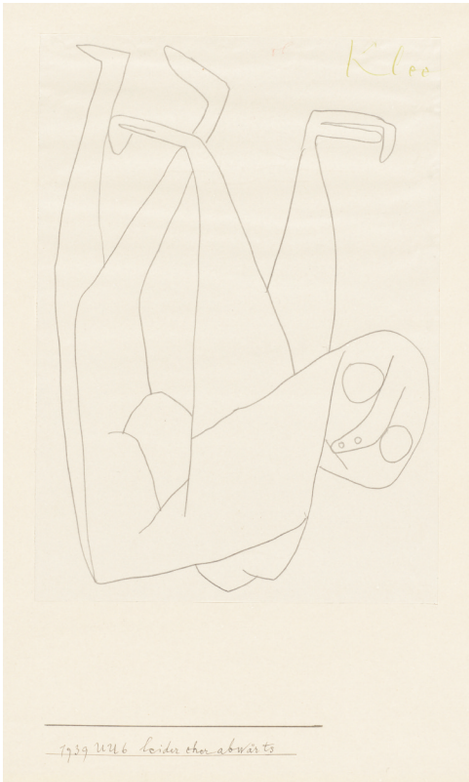


Abb. 6
Paul Klee
leider eher abwärts, 1939, 846
Bleistift auf Papier auf Karton, 29,5 x 21 cm, Zentrum Paul Klee, Bern
© Zentrum Paul Klee, Bern, Bildarchiv

Welt-Gefallene und so auf sich Zurückgeworfene ringt immer wieder mit sich: »... aber ich, wär' ich allmächtig [...] und ich könnte das Leiden nicht ertragen, ich würde retten, retten«.[40] Ein geistiger Akt des Erbarmens, wie er auch von Klee wäre vollzogen worden: »Wäre ich Gott zu dem man betet, ich käme in die grösste / Verlegenheit, von einem Tonfall des Bittenden irgendwo gerührt zu werden.«[41] Lenz, der die Welt nicht mehr zu lesen vermag, der im Glauben weder Halt noch Trost findet und von den Kunstströmungen seiner Zeit enttäuscht ist, resigniert am Ende vollends. »... er tat Alles wie es die Andern taten, es war aber eine entsetzliche Leere in ihm, er fühlte keine Angst mehr, kein Verlangen; sein Dasein war ihm eine notwendige Last. – So lebte er hin.«[42]

Der Topos der ›verkehrten Welt‹ wird bereits seit der Antike in satirischer Absicht verwendet, um vorzugsweise Kritik an Teilsystemen bzw. Mißständen der Gesellschaft zu üben. Statt einer Entgegensetzung zu einem erstrebenswerten Normalzustand kann allerdings auch in einer ›verkehrten Welt‹ ein oppositionelles Wunsch- oder Traumbild als ein Gegenentwurf zur bestehenden Ordnung beschrieben werden. In der Märchenkomödie *Die Vögel* wendet sich Aristophanes, auf den sich Klee in seinen Tagebüchern mehrfach bezieht, gegen die Leichtgläubigkeit und Manipulierbarkeit der Menschen, die von Einzelnen in eine der Ordnung entraubten Welt gezogen werden. Spöttisch urteilt er über die Verführbaren und die Unersättlichkeit der Macht, das übersteigerte Verlangen, andere zu beherrschen. In der Komödie, dessen teils ausgefallene Satire auch Goethe zu einer Bühnenbearbeitung angeregt hat, verlassen zwei verschuldete Athener Bürger – Euelpides und Pisthetairos – die Stadt, um den sich häufenden kostspieligen Gerichtsprozessen zu entkommen. Auf der Suche nach einem besseren Leben treffen sie auf das Reich der Vögel, verbünden sich mit dessen König Wiedehopf – ehemals Tereus, jetzt in ein Vogel verwandelt – und gründen die Stadt Wolkenkuckucksheim, angesiedelt zwischen Himmel und Erde. Um diese Stadt wird eine Mauer gezogen, um Wahrsagern, Bettelpoeten, Gesetzesverkäufern und aufgeblasenen Wichtigtuern den Zutritt zu verwehren. Von den beiden Zuwanderern werden die Vögel daran erinnert, daß sie einst die Weltherrschaft ausübten. »Das Erscheinen verschiedener Vögel diente zur Einteilung des Jahres, da es noch keinen festen Kalender gab«, meint Pisthetairos – inzwischen auch mit Flügel ausgestattet – und fügt hinzu: »Noch heute könnten die Götter ihre Vorgänger, die Vögel, nicht entbehren. Zeus sei unzertrennlich von seinem Adler, Athena von ihrer Eule, Apoll von seinem Falken.«[43] Die an sich bedürfnislosen Vögel eignen sich machtbewußt den Himmelsraum an, um den gesamten Verkehr zwischen den alten Göttern und den Erdbewohnern kontrollieren zu können. Sie sollen als die neuen Götter von den Menschen anerkannt werden, ansonsten würden Spatzen und Krähen die Saat auf den Feldern verschlingen. Gleichzeitig versprechen sie den Erdbewohnern, sie zu beschützen. Wer aber einen Vogel einfängt, soll selbst gefangen genommen und angepflockt werden. Ein von der athenischen Bürgerschaft zurückkehrender Herold überbringt Pisthetairos als Ehrerbietung einen goldenen Kranz und berichtet von der ungeheuren Begeisterung und dem ungebremsten Willen der Menschen, auch in die Vogelstadt aufgenommen zu werden, natürlich befiedert im Vogelkleid. Eine groteske Welt. Klees Kommentar in seinem *Tagebuch*: »Die / Vögel ganz kostbar!«[44]

Das literarische Interesse an den Werken William Shakespeares bekundet Klee in seinen Aufzeichnungen an vielen Stellen, einzelne Bände der von A.W. Schlegel und J.L. Tieck besorgten Werkausgabe waren in seinem Besitz. Mehrere seiner Schauspiele hatte er in Berlin und München gesehen. Im Folgenden soll Shakespeares Tragödie *Timon von Athen* in den Blick genommen werden. Sie handelt von der Enttäuschung und dem Zorn des angesehenen und freigebigen Timon im Athen des 5. Jahrhunderts vor Christus. Er begleicht die Schulden seines Freundes. Seinem Sklaven gibt er Geld, damit dieser seine Geliebte heiraten kann. Er ist hilfreich und verteilt großzügige Geschenke. Alle suchen seine Nähe und schmeicheln ihm. Doch als er selbst in finanzielle Schieflage gerät, ist keiner der wohlhabenden Athener bereit, ihm Geld zu leihen. Haß regt sich angesichts des Undanks seiner Mitbürger. Timon beschließt ein letztes Festmahl auszurichten. Den Gästen aber serviert er nur Steine und Wasser. »Misanthropie ist Timons Antwort – ›Das ärgste Tier / Ist milder als die Menschen hier‹«, so schreibt Peter Sloterdijk und fügt hinzu: »Timons Menschenfeindschaft markiert den weltgeschichtlichen Augenblick, in dem eine Gesellschaft gegenseitiger Geschenke in einer Gesellschaft gegenseitiger Geschäfte untergeht. […] (Sein) Appell zum Aufruhr in der verkehrten Welt – ›Sklaven, Narren, reißt von / Den Bänken runzlig graue Senatoren / und

herrscht statt ihrer!‹ – (ist zugleich ein) Ruf zum Ausbruch aus der falschen Stadt. Die Geldstadt ist die verkehrte Welt, wo findet man eine, die auf den Füßen steht?«[45]

Erwähnt sei ferner das Lustspiel *Die verkehrte Welt* von Johann Ludwig Tieck, der u.a. 1828 die Gesammelten Schriften von J.M.R. Lenz herausgegeben hat und von Georg Büchner nicht nur geschätzt sondern auch intensiv rezipiert wurde. Einige Verkehrtheiten treten sofort offen zutage: Das Stück beginnt mit einem Epilog und endet mit einem Prolog. »Gebt acht!«, so mahnt das ›Forte‹ bevor sich der Vorhang hebt, »denn das müßt ihr, um nicht alles auf den Kopf zu stellen. – Gebt aber auch nicht zu sehr acht, um nicht mehr zu sehn und zu hören, als man euch hat zeigen wollen.« [46] Apollo, der Gott der Poesie, ist ins Exil vertrieben; der Hochstapler Skaramuz nimmt seinen Platz auf dem Parnaß ein. Die Welt wird als eine Bühne des Theaters entlarvt, in der alle Menschen nur Schauspieler sind und das selbstständige Denken aufgegeben haben: »Es steckt immer so ein Stück im andern.«[47] Der Dichter der Romantik vertritt allerdings noch die Ansicht, daß die Welt ohne weiteres wieder auf die Füße gestellt werden könne: »Verkehrt sie nur noch einmal, so kehrt ihr die rechte Seite heraus«.[48]

Nicht zuletzt soll auf Heinrich Heine hingewiesen werden, dessen Satire Klee sehr imponiert hat. Die zwölfbändige Werkausgabe von Gustav Karpeles aus dem Jahr 1900 gehörte offenbar zu seinem Bibliotheksbestand. Ein Eintrag im Tagebuch von 1904 lautet: »Heine ist schmackhaft. Zeitgedichte, Wintermärchen, zum andern Mal.«[49] In einem dieser Zeitgedichte heißt es: »Das ist ja die verkehrte Welt, / Wir gehen auf den Köpfen! / Die Jäger werden dutzendweis / Erschossen von den Schnepfen.«[50] Es folgen eine ganze Reihe weiterer Umkehrungen. Am Ende des Gedichts will der Sprecher auf den Tempelhofer Berg in Berlin steigen, um das auszurufen, was nicht gemeint und nicht gewollt ist: »Es lebe der König!«[51] Nach der Rückkehr Klees in seine Heimatstadt Bern zum Jahreswechsel 1933/34 sieht er natürlich alsbald die biographischen Parallelen in der Lebensgeschichte Heines, der 1831 nach Paris emigriert, um der Zensur und den judenfeindlichen Angriffen zu entgehen. Im Jahr 1835 werden im Königreich Preußen seine Schriften verboten. In dem Versepos *Deutschland. Ein Wintermärchen*, dessen äußerer Rahmen eine Reise Heines im Winter 1843 von Paris nach Hamburg bildet, heißt es zynisch, ironievoll und witzig: »Im Kopfe trage ich Bijouterien, / Der Zukunft Krondiamanten, / Die Tempelkleinodien des neuen Gotts, / Des großen Unbekannten. // Und viele Bücher trag ich im Kopf! / Ich darf es Euch versichern, / Mein Kopf ist ein zwitscherndes Vogelnest / Von konfiszierlichen Büchern.«[52] Klee hat seine Neigung zur Satire bereits in seinem ersten Werkzyklus *Inventionen*, denen elf Radierungen aus den Jahren 1903 bis 1905 zugehören, sichtbar werden lassen – u.a. inspiriert von Werken Francisco de Goyas, die er in seiner Jugend im Münchner Kupferstichkabinett bewundern konnte. Zu der Radierung *Der Held mit dem Flügel* (1905, 38) folgt die Notiz: »Der tragikomische Held [...], ein neuantiker Don Quijote. Dieser Mensch, im / Gegensatz zu den göttlichen Wesen, mit nur einem Engelsflügel geboren, macht unentwegt / Flugversuche. Dass er dabei Arm und Bein bricht, hindert ihn nicht, seiner / Flugidee treu zu bleiben.«[53]

Noch einmal sei zur Ausgangsfrage zurückgekehrt: Was mag Paul Klee bewogen haben, das Mädchen auf dem Bild *Unfall* in der Umkehrung zur Welt darzustellen? Er hat die vielfach entgrenzte Welt in ihrer Verkehrtheit zweifellos nicht nur gesehen, sondern auch hautnah gespürt. Bereits 1915 schreibt er in sein Tagebuch: »Je schreckensvoller diese Welt (wie gerade heute) desto abstrakter / die Kunst, während eine glückliche Welt eine diesseitige Kunst hervorbringt«, und ergänzt im November 1917: »Neues bereitet sich vor, es wird das Teuflische zur Gleich- / zeitigkeit mit dem Himmlischen verschmolzen werden, der Dua- / lismus nicht als solcher behandelt, sondern in seiner / complementären Einheit. Die Überzeugung ist schon da. / Das Teuflische guckt da und dort schon wieder hervor / und kann

Abb. 7
Paul Klee
der wandernde Kopf I, **1939, 742**
Bleistift auf Papier, verso Zeichnung, auf Karton, 27 x 21,5 cm, Zentrum Paul Klee, Bern
© Zentrum Paul Klee, Bern, Bildarchiv

nicht unterdrückt werden. Denn die Wahrheit erfordert / alle Elemente zusammen.«[54] Gerade in den Jahren ab 1933 sind Klees Werke mehr denn je Ausdruck eines großen Maßes der Verinnerlichung schmerzvoller Erfahrungen. Das gilt sicher auch für das Blatt *Unfall*, das bereits in einer Zeit größter Zurückgezogenheit entsteht. Ist es ein Bild der Erinnerung an bereits Vergangenes oder vielleicht ein Bild einer erinnerten Zukunft? Ein Wissen oder gar eine Gewißheit darüber gibt es nicht. Was ihm zu zeigen offenbar wichtig war, ist nicht ein Zustand, sondern ein Verhalten. Er verweist nicht darauf, was das Mädchen in seiner Welt darstellt, sondern *wie* es sich zu seiner Welt verhält. Es geht auf dem Kopf. Auf dem ersten Blick eine bildnerische Provokation. Der ›Unfall‹ wird gleichsam zum ›Vorfall‹ ins Offene der Sichtbarkeit. Bezieht man die von Klee rezipierte Literatur in die Betrachtung ein, so spricht manches dafür, daß es sich im Hintergrund sehr wohl um eine verkehrte und somit auf dem Kopf stehende Welt handeln könnte, zu der sich das Mädchen nicht anders verhalten kann, als sich selbst auch auf den Kopf zu stellen. Doch es bleibt nicht wie gelähmt stehen, es geht, behält die ›verkehrte Welt‹ im Auge. Wer auf dem Kopf geht, der ist nicht ›umgefallen‹, sondern ist sich seiner Verkehrung bewußt und weiß von der Möglichkeit ihrer Umkehrung. Wieder auf den Füßen stehen zu können ist möglich. Ganz im Sinne des von Klee formulierten Grundsatzes: »Bewegung liegt allem Werden zugrunde. [...] Zeitlos ist nur der an sich tote Punkt.«[55] In Klees Zeichnung *der wandernde Kopf I* (1939, 742) ist solch eine Bewegung erkennbar, in deren Verlauf der Kopf – noch »in seine körperlichen Verflechtungen verstrickt«[56] – wieder ganz nach ›Oben‹ gelangt. **(ABB. 7)** Noch aber steht die Welt Kopf und ein Gehen auf dem Kopf verunsichert. Der Blick des Mädchens hingegen scheint mit einem ›Himmelsauge‹ unmittelbar über ihm zu korrespondieren, als könnte es dort einen Halt finden. Ute Guzzoni sieht in diesem Auge »eine Fermate, ein Halte- und Ruhezeichen«,[57] wie es in der Form einer nach unten offenen Parabel mit Punkt in der Mitte auch in der Musik über einer Note oder einer Pause als ein ›Aushaltezeichen‹ verwendet wird. Klee hat diese Fermaten bereits in frühere Bilder übernommen, wie z.B. in *Zeichnung mit der Fermate* (1918, 209), *Im Bachschen Stil* (1919/196) oder *orientierter Mensch* (1927, 116); teilweise gewinnt das Musikzeichen physiognomische Züge, wird zum ›Auge‹ wie in *Blick aus Rot* (1937, 211) und *Citronen-Ernte* (1937, 219).[58] Und so könnte das Bild *Unfall* wie auch das motivgleiche Bild *ein Mädchen stirbt und wird* verstanden werden als ein »Zusammenstoß verschiedener Welten, die in und aus dem Kampfe miteinander die neue Welt zu schaffen bestimmt sind, die das Werk heißt«, so wie es Wassily Kandinsky in seiner autobiographischen Schrift Rückblicke formuliert hat.[59] Der Versuch einer Deutung soll hier enden, der mithin keine Enträtselung sein will und kann. Denn das ›Innere‹ des Bildes bleibt ein Geheimnis, oder wie Klee sagt: »gleichnisartig, und wie nun Gleichnisse sind, sie sind vieldeutig. Es paßt dann vielleicht auch noch etwas Anderes. Es ist etwas Dichterisches, ich sage Dichterisches, nicht Literarisches, das fast gleichnisartig spricht.«[60]

[1] Klee 1976, S. 118, 120.
[2] Bärmann 2003, S. 22.
[3] Okuda 2015, S. 13 f.
[4] Ebd., S. 6 (Abb. 7).
[5] Klee 1990, S. 91.
[6] Klee 1988, S. 207.
[7] Klee 1959, S.87.
[8] Guzzoni 2014, S. 78.
[9] Osterwold 1990, S. 122.
[10] Goethe 1998, S. 284.
[11] Vgl. Frey 2003, S. 166 f.
[12] Klee 1990, S. 92.
[13] Klee 1988, S. 232, 296 f.
[14] Voltaire 1972, S. 26.
[15] Ebd., S. 138, 181.
[16] Ebd., S. 27.
[17] Ebd., S. 184.
[18] Temkin 1989, S. 141 f.
[19] Klee 1996, S. 16.
[20] Aichele 2006, S. 26 f.
[21] Den Hinweis verdanke ich Osamu Okuda.
[22] Hausenstein 1913, S. 138, 151.
[23] Burckhardt 2009, S. 19.
[24] Büchner 1997, S. 107.
[25] Ebd., S. 99.
[26] Ebd., S. 96, 100, 119.
[27] Ebd., S. 100.
[28] Ebd., S. 107.
[29] Ebd., S. 313.
[30] Ebd., S. 144.
[31] Klee 1976, S. 126.
[32] Büchner 1997, S. 144 f.
[33] Ebd., S. 138, 142.
[34] Ebd., S. 137.
[35] Eichendorff 1978, S. 34.
[36] Celan 1986, S. 200, 195.
[37] Jens 1989.
[38] Büchner 1997, S. 173.
[39] Ebd., S. 155, 149.
[40] Ebd., S. 156.
[41] Klee 1988, S. 361.
[42] Büchner 1997, S. 158.
[43] Scheliha , S. 84.
[44] Klee 1988, S. 101.
[45] Sloterdijk 2014, S. 207 ff.
[46] Tieck 2016, S. 5.
[47] Ebd., S. 43.
[48] Ebd., S. 53.
[49] Klee 1988, S. 188.
[50] Heine 1997, S. 470.
[51] Ebd., S. 471.
[52] Heine 2013, S. 16.
[53] Klee 1988, S. 198.
[54] Ebd., S. 365, 439.
[55] Klee 1976, S. 119 f.
[56] Osterwold 1990, S. 97.
[57] Guzzoni 2014, S. 78.
[58] Vgl. Düchting 1997, S. 29 f.
[59] Kandinsky 1980, S. 41.
[60] Klee 1990, S. 430.

Literatur

Aichele 2006

Kathryn Porter Aichele, *Paul Klee. Poet / Painter,* Rochester: Camden House, 2006.

Bärmann 2003

Matthias Bärmann, *als ob es mich selber anginge. Emigration, Krankheit und Schaffensprozeß im letzten Lebensabschnitt von Paul Klee,* in: Paul Klee. Die Erfüllung im Spätwerk. Ausstellungskatalog Fondation Beyeler / Sprengel Museum Hannover, Zürich: ProLitteris, 2003, S. 10-22.

Büchner 1997

Georg Büchner, Werke und Briefe. Münchner Ausgabe, hg. von Karl Pörnbacher u.a., München: dtv, 1997.

Burckhardt 2009

Jacob Burckhardt, *Geschichte des Revolutionszeitalters* (Werke. Kritische Gesamtausgabe, Bd. 28), hg. von Wolfgang Hardtwig u.a., München – Basel: C.H. Beck und Schwabe, 2009.

Celan 1986

Paul Celan, *Der Meridian*, in: ders., Gesammelte Werke in fünf Bänden. Bd. 3: Gedichte III. Prosa. Reden, hg. von Beda Allemann und Stefan Reichert, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1986, S. 187-202.

Düchting 1997

Hajo Düchting, *Paul Klee. Malerei und Musik,* München und New York: Prestel, 1997.

Eichendorff 1978

Joseph von Eichendorff, *Ahnung und Gegenwart*, in: ders., Werke, Bd. II: Romane. Erzählungen, hg. von Jost Perfahl und Ansgar Hillach, München: Winkler, 1978, S. 7-292.

Frey 2003

Stefan Frey, *Chronologie 1931-1941,* in: Paul Klee. Die Erfüllung im Spätwerk. Ausstellungskatalog Fondation Beyeler / Sprengel Museum Hannover, Zürich: ProLitteris, 2003, S. 166-176.

Goethe 1998

Johann Wolfgang Goethe, *Wilhelm Meisters Lehrjahre,* in: Goethes Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, hg. von Erich Trunz, München: C.H. Beck, 1998, Bd. VII, S. 7-610.

Guzzoni 2014

Ute Guzzoni, *Im Raum der Gelassenheit: die Innigkeit der Gegensätze,* Freiburg und München: Karl Alber, 1988.

Hausenstein 1913

Wilhem Hausenstein, *Georg Büchner. Zum Säkulartag seiner Geburt‹*, in: Die weissen Blätter 1(1913)2, S. 134-151.

Heine 1997

Heinrich Heine, *Sämtliche Gedichte in zeitlicher Folge*, hg. von Klaus Briegleb, Frankfurt/M.: Insel, 1997.

Heine 2013

Heinrich Heine, *Deutschland. Ein Wintermärchen*, mit einem Nachwort von Thomas Rosenlöcher, Berlin: Insel, 2013.

Jens 1989

Walter Jens, *Das Wort Erbarmen*, in: Die Zeit Nr. 09/1989 vom 24.02.1989.

Kandinsky 1980

Wassily Kandinsky, *Rückblicke*, in: Kandinsky. Die Gesammelten Schriften. Bd. I: Autobiographische Schriften, hg. von Hans K. Roethel und Jelena Hahl-Koch, Bern: Benteli, 1980, S. 27-50.

Klee 1959

Paul Klee nach Hans-Friedrich Geist, in: *Erinnerungen an Paul Klee*, hg. von Ludwig Grote, München: Prestel, 1959, S. 84-93.

Klee 1976

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

Klee 1988

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

Klee 1990

Paul Klee, *Das bildnerische Denken. Form und Gestaltungslehre Band 1*, hg. und bearb. von Jürg Spiller, Basel: Schwabe & Co. AG, 1990.

Klee 1996

Paul Klee, *Gedichte*, hg. von Felix Klee, Zürich-Hamburg: Arche, 1996.

Okuda 2015

Osamu Okuda, *Mädchen stirbt und wird* hinter der Glas-Fassade von Paul Klee, in: Zwitscher-maschine No. 1 / Winter 2015/16, S. 4-16.

Scheliha 2008

Renata von Scheliha, *Die Komödien des Aristophanes*, Göttingen: Wallstein, 2008.

Sloterdijk 2014

Peter Sloterdijk, *Der ästhetische Imperativ. Schriften zur Kunst‹*, hg. von Peter Weibel, Berlin: Suhrkamp, 2014.

Temkin 1989

Ann Temkin, *Die Zeichnungen von 1939 – Werk und Kontext*, in: Paul Klee. Späte Zeichnungen von 1939, hg. vom Museum Folkwang Essen, Essen: Richard Bacht, 1989.

Tieck 2016

Ludwig Tieck, *Die verkehrte Welt*, hg. von Michael Holzinger, Berlin 2016.

Osterwold 1990

Tilman Osterwold, *Paul Klee. Spätwerk*, hg. vom Württembergischen Kunstverein Stuttgart, Stuttgart: Gerd Hatje, 1990.

Voltaire 1972

Voltaire, *Candide oder der Optimismus. Mit Zeichnungen von Paul Klee*, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1972.

»KLEE MIT HAUSSCHLÜSSEL«

WALTHER FUCHS, OSAMU OKUDA

Die Aufnahme zeigt Paul Klee mit Pfeife im Mund und mit einem Schlüssel in der Hand, den er demonstrativ in die Höhe hält **(ABB. 1)**. Er steht auf der Veranda seines von Walter Gropius gebauten Wohnhauses an der Burgkühnauerallee 6-7 in Dessau, erkennbar an den charakteristischen Fenstern des Meisterhauses Kandinsky/Klee und den Bäumen des nahen Wäldchens, die im Spiegelbild der Fenster zu sehen sind. Im Vordergrund der Fotografie ist der obere Teil der Brüstungsmauer zu erkennen, welche die Gartenveranda zum Kiefernwäldchen hin abgrenzt. Die bisher noch wenig bekannte Fotografie aus dem Archiv Elsie Attenhofer (Stadtarchiv Zürich) ist auf der Rückseite mit dem Vermerk »P. Klee - Lenz - Foto von Karla aufgenommen - Dessau 1928« versehen.[1] Die Fotografie gelangte als Teil eines Konvoluts von Fotografien aus dem Nachlass des Schweizer Schauspielers Max Werner Lenz (1887-1973) in das Archiv Elsie Attenhofer.

Abb. 1
Paul Klee mit Hausschlüssel, Dessau 1928, Foto: Karla Grosch, Stadtarchiv Zürich / Archiv Elsie Attenhofer, Nachlass Max Werner Lenz
© Stadtarchiv Zürich

Lenz war der zeitweilige Freund von Karla Grosch (1904–1933), der »Adoptivtochter« von Lily und Paul Klee, und von 1929–1931 Oberspielleiter und Schauspieler am Friedrich-Theater Dessau. Vermutlich kommt Klee gerade von einer Fotosession zurück, die im nahen Kiefernwäldchen stattgefunden hat, und zeigt seiner Begleiterin Karla Grosch mit humorvoll-schauspielerischem Gestus, dass er daran gedacht habe, den Schlüssel der Verandatüre mitzunehmen, um über den Hintereingang bei der Küche **(ABB. 2, ABB. 3)**[2], wieder zurück in die Wohnung zu gelangen. Im Konvolut Max Werner Lenz befinden sich drei weitere Aufnahmen von Paul Klee, die von der eben abgehaltenen Fotosession stammen könnten. Die Portraitaufnahmen, welche Boris Friedewald[3] erstmals publiziert hat und die vermutlich ebenfalls von Karla Grosch stammen, zeigen Klee in drei unterschiedlichen Posen: Einmal seriös ernsthaft, ein andermal lustig scherzend und ein drittes Mal spontan lächelnd. Auf allen Fotos trägt Klee denselben Anzug und Krawatte, seine Wangen sind glatt rasiert und er verkörpert so seine Stellung als Professor am Bauhaus und international erfolgreicher freier Künstler. Klee liess sich offenbar von seiner »Adoptivtochter« Karla Grosch zum Spaßmachen verleiten, als sie die Aufnahmen

Abb. 2
Paul Klee am Hintereingang des Meisterhauses Kandinsky / Klee, Dessau 1928, Foto: Karla Grosch, Stadtarchiv Zürich / Archiv Elsie Attenhofer, Nachlass Max Werner Lenz
© Stadtarchiv Zürich

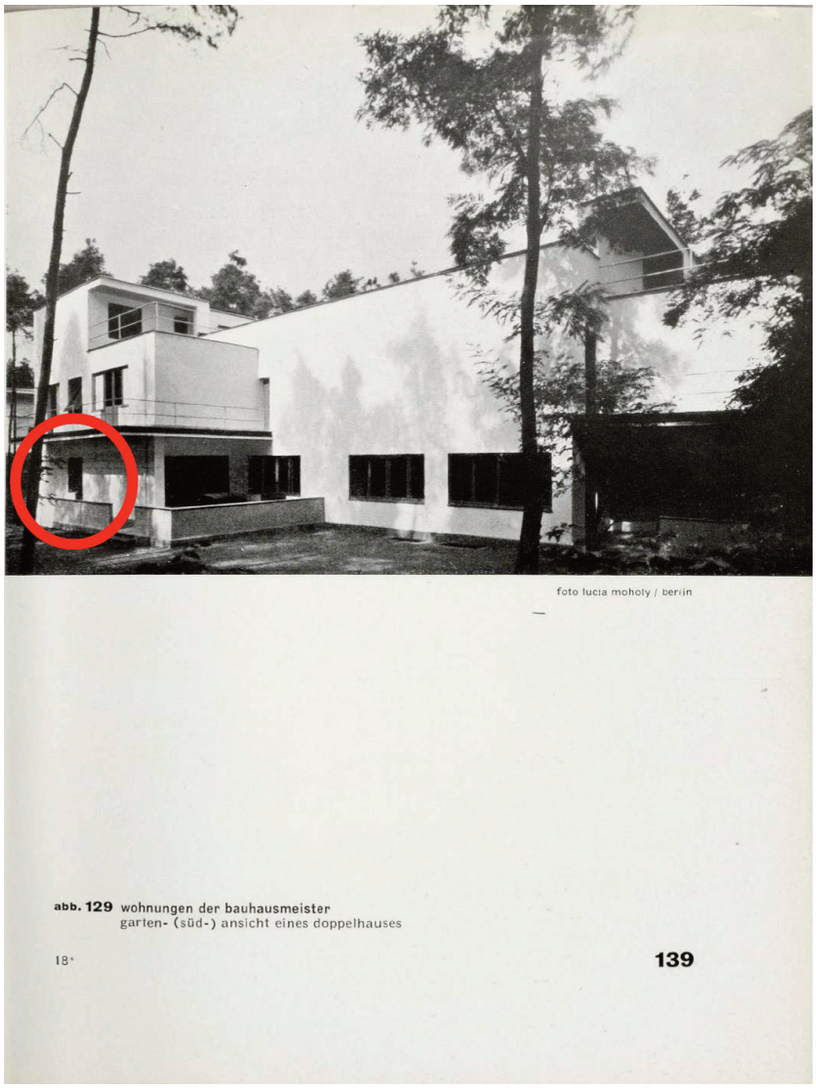


Abb. 3
Meisterhaus Kandinsky / Klee, Gartensüdansicht mit Standortangabe von Klee, Foto: Lucia Moholy, 1930, in: Walter Gropius, Bauhausbauten Dessau, Bauhausbücher 12, München: Albert Langen, 1930, S. 139

machten. Gerade der Kontrast zwischen den schalkhaften Posen auf den Fotografien und seinem seriösen äußeren Erscheinen vermitteln ein seltenes fotografisches Zeugnis von Klees humorvoller Persönlichkeit.

---

[1] Boris Friedewald hat die Fotografie 2009 schon einmal abgebildet, ohne jedoch auf den Bildinhalt, die Datierung und die Autorschaft der Fotografie konkret einzugehen. Vgl. Friedewald 2009, S. 81. Anhand von Schriftproben kann nachgewiesen werden, dass der handschriftliche Vermerk auf der Fotografie betreffend Datierung und Autorschaft von Max Werner Lenz stammt.

[2] Gropius 1930, S. 136, 137.

[3] Friedewald 2011, S. 137.

Bibliographie

Friedewald 2009

Boris Friedewald, Bauhaus, München: Prestel, 2009.

Friedewald 2011

Boris Friedewald, Paul Klee: sein Leben - Seine Kunst, München: Prestel, 2011.

Gropius 1930

Walter Gropius, Bauhausbauten Dessau, München: Albert Langen, 1930.

»EIN LANG GEHEGTER WUNSCH«, DER PROJEKTIONSAPPARAT VON PAUL KLEE (FORTSETZUNG)

WALTHER FUCHS

»EIN LANG GEHEGTER WUNSCH«, DER PROJEKTIONSAPPARAT VON PAUL KLEE

WALTHER FUCHS

96

Abb. 1
Walther Fuchs »Ein lang gehegter Wunsch«, der Projektionsapparat von Paul Klee, in: Zwitscher-Maschine: Journal on Paul Klee = Zeitschrift für internationale Klee-Studien, 2016, H. 2, S. 96–98 (Titelblatt).

Abb. 2
»Kern Projections Objektiv« Nr. 1085, 1:4,5 F=360
© Arbeitsgruppe Kern

Abb.3
Der Projektionsapparat von Paul Klee. Der vertikale Schacht dient der Fokussierung und der kippbare Spiegel zur Ausrichtung des Bildes
© Arbeitsgruppe Kern

Am 9. Juli 2017 besuchten Aldo Lardelli und Rolf Häfliger von der Arbeitsgruppe Sammlung Kern[1] das Zentrum Paul Klee, um die Konstruktion und die Funktionsweise des Projektionsapparats von Paul Klee zu beurteilen. Der Besuch stand im Zusammenhang mit der Veröffentlichung des Artikels *»Ein lang gehegter Wunsch«, der Projektionsapparat von Paul Klee* 2016 von Walther Fuchs in der Zwitscher-Maschine **(ABB. 1)**.[2]

Rolf Häfliger (Arbeitsgruppe Sammlung Kern) fasste das Resultate der Untersuchung in einer E-Mail wie folgt zusammen:

1 Das Objektiv mit der Nummer 1085 ist ein »Kern Projektions Objektiv«mit einer Mindestlichtstärke bis 1:4,5 und einem Brennweitenbereich von 360 mm. Die Daten sind auf der Objektivfassung eingraviert **(ABB. 2)**.

2 Das Gehäuse besteht aus Holz. Auf der Gehäuse-Innenseite sind vier Glühbirnen mit je 60 Watt zur Beleuchtung der Projektions-Bildvorlage eingebaut. Für die Wärmeabfuhr sind im Gehäuse seitlich angebrachte Lüftungslöcher vorhanden.

3 Der Umlenkspiegel kann auf das Objektiv aufgesetzt werde und lässt sich über eine Stütze in seiner Neigung verstellen **(ABB. 3)**.

4 Die Fokussiereinrichtung besteht aus einer vierkant Holzsäule auf der das Objektiv montiert ist, welche nach dem Lösen der vier Flügelmuttern aus dem Gehäuse herausgezogen werden kann. Das erlaubt die Scharstellung von Bildvorlagen mit

dem Objektiv. Auf der Wand des leicht abgedunkelten Raumes war bei eingeschaltetem Episkop kein Bild zu sehen. In dem 45° geneigten Umlenkspiegel konnte man die Bildvorlage erkennen. Damit war klar, bei einer Lichtstärke von lediglich 240 Watt war es nötig, den Raum total abdunkeln. Die ganze Einrichtung wurde deshalb in eine Dunkelkammer des Zentrum Paul Klee verlegt, mit dem Erfolg, dass tatsächlich auf der weißen Wand das Bild zu sehen war **(ABB. 4)**.

Abb.4
Das Episkop projiziert undurchsichtige Bildvorlagen an eine Wand oder die Decke.
© Arbeitsgruppe Kern

Fazit der Untersuchung

1 Das Objektiv stammt von Kern Aarau.
2 Das Episkop aus dem Nachlass von Paul Klee funktioniert in vollständig abgedunkelten Räumen.

[1] Die Arbeitsgruppe Kern setzt sich aus etwa 30, meist ehemaligen Mitarbeitern der Firma Kern & Co. AG zusammen. Sie arbeitet in Absprache mit der Museumsleitung kostenlos und wirkt unterstützend mit bei der Integration der Sammlung in das Museum. Vgl. Lardelli 2018.

[2] Fuchs 2016.

Literatur

Fuchs 2016
Walther Fuchs, »Ein lang gehegter Wunsch«, der Projektionsapparat von Paul Klee, in: *Zwitscher-Maschine: Journal on Paul Klee = Zeitschrift für internationale Klee-Studien*, 2016, H. 2, S. 96–98.

Lardellli 2018
Aldo Lardellli, *Arbeitsgruppe Kern*, in: *Kern & Co. AG (Studiensammlung Kern)*, *www.kern-aarau.ch*, 2018.

AUTOREN

Otto Karl Werckmeister, geb. 1934 in Berlin, emeritierter Professor für Kunstgeschichte, 1965–1983 University of California, Los Angeles, 1984–2001 *Mary Jane Crowe Distinguished Professor of Art History* an der Northwestern University in Evanston (USA, Illinois). Buchpublikationen: *Der Deckel des Codex aureus von St. Emmeram* (1963), *Irisch-northumbrische Buchmalerei des 8. Jahrhunderts und monastische Spiritualität* (1967), *Ende der Ästhetik* (1971), *Ideologie und Kunst bei Marx und andere Essays* (1974), *Versuche über Paul Klee* (1981), *The Making of Paul Klee's career, 1914–1920* (1989), *Zitadellenkultur. Die schöne Kunst des Untergangs in der Kultur der achtziger Jahre* (1989), *Linke Ikonen. Benjamin, Eisenstein, Picasso – nach dem Fall des Kommunismus* (1997), *Der Medusa-Effekekt. Politische Bildstrategien seit dem 11. September 2001* (2005)*;* eine Bibliografie findet sich in der Anthologie *Radical Art History* (Hg. Wolfgang Kersten, 1997). Werckmeister publiziert auch im Feuilleton der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* und arbeitet seit längerem in Berlin an dem grossen Buch *The Political Confrontation of the Arts.*

Seraina Graf studiert seit 2014 Kunstgeschichte und Recht an der Universität Zürich und schliesst demnächst ihr Bachelorstudium ab. Seit 2015 ist sie als Semestrassistentin und Tutorin an der Organisation und Durchführung von verschiedenen Lehrveranstaltungen beteiligt. 2016–17 absolvierte sie ein Praktikum im Schweizerischen Kunstarchiv des Schweizerischen Instituts für Kunstwissenschaft (SIK-ISEA). Seit 2017 ist sie als studentische Hilfsassistentin für ein Forschungsprojekt zu *Lily Klees Leben und Wirken* am Kunsthistorischen Institut der Universität Zürich tätig.

Joachim Jung
Joachim Jung studierte Malerei an der Kunstakademie in München und in Kopenhagen. Er malt und zeichnet im Kontext von Spurensuche und Recherche und erforscht in Bilderserien, Orte, Zeit, Menschen und Geschichten, u.a. über bildende Künstler, Forscher und Autoren wie Jean Paul, Henry David Thoreau, Hermann Lenz, Vincent van Gogh, August Macke und immer wieder Paul Klee: München 1990/96 und 2008: »München – Kairouan«, »à la Leporello« und »… ich werde das Gartentor öffnen lassen…«; Gersthofen 2013: »Auf den Spuren von Paul Klee«; Schleißheim 2016: »Paul Klee in Schleißheim, eine Recherche« und aktuell: in der Ausstellung »Skizzenbuchgeschichten, Skizzenbücher der Staatlichen Graphischen Sammlung München« ein Skizzenbuch mit Raumzeichnungen von Paul Klees Küche.

Anne-Sophie Petit-Emptaz
Études de Germanistique à Paris X Nanterre. Agrégation 1979. Doctorat 3ème cycle 1987 : *La Poésie chez Paul Klee.* Depuis 1989 : Maître de conférences à l'Université d'Angers. Recherches, articles et publications sur la vision de l'homme dans l'art (la figure humaine chez Klimt, Beckmann, Stuck, Grosz, Dix, Klee…). Traductions (*Les Souffrances d'un enfant*, C.F. Meyer, Ed. Economica/ Anthropos ; *Jours / Tage*, Antoine Emaz, Ed. En Forêt/ Verlag im Walde ; Correspondance de Paul Klee, 3 volumes, Farrago/Leo Scheer ; *Nils-Udo*. Monographie, Wienand…). Habilitation 2012 : *L'homme, à la limite. Étude sur la représentation de l'humain chez les artistes germanophones 1900-1945*.

Jenny Anger is Professor of Art History at Grinnell College in Grinnell, Iowa, USA. Her first book was *Paul Klee and the Decorative in Modern Art* (Cambridge University Press, 2004). Her second book, *Four Metaphors of Modernism: From Der Sturm to the Société Anonyme*, has just appeared with the University of Minnesota Press. It traces artists, including Paul Klee, who participated in both the German and American organizations (Der Sturm and the Société Anonyme) and who found inspiration in the productive potential of metaphor. The current essay is the result of a longstanding interest in Klee and Japan.

Bernhard Marx
1950 geboren in Weißenfels; 1956 bis1968 Schulzeit mit Abitur am Gymnasium in Halle (Saale); 1968 bis1974 Studium der Literaturwissenschaft, Philosophie und Akustik in Dresden; 1974 bis1992 Forschungstätigkeit in der Bauakademie (Promotion 1990) und der Evangelischen Forschungsakademie in Berlin; 1992 bis 2012 Sachverständigentätigkeit und freie Autorschaft in Berlin; 1998 bis 1999 Malkurs in Berlin absolviert; ab 2013 freier Autor in Berlin. Die wichtigsten Publikationen: *In der Zeit sein. Lyrische Paraphrasen*, Frankfurt/M. 1992; *Wortlichter. Gedichte*, Berlin 2002; *Balancieren im Zwischen. Zwischenreiche bei Paul Klee*, Würzburg 2007; *Widerfahrnis und Erkenntnis. Zur Wahrheit menschlicher Erfahrung*, Leipzig 2010; *Meine Welt beginnt bei Dingen. R.M. Rilke und die Erfahrung der Dinge*, Würzburg 2015; *Der doppelte Blick. Zum Phänomen der Sichtbarkeit*, Würzburg 2017.

Walther Fuchs
Masterstudium der Kunstgeschichte an den Universitäten Bern und Zürich. Promotion in Allgemeine Geschichte an der Universität Zürich. Assistenz- und Ausstellungstätigkeiten an der Schweizerischen Nationalbibliothek Bern, am Medizinhistorischen Institut und Museum der Universität Zürich (Ausstellung *Paul Klee und die Medizin*, 2005) und am Anthropologischen Institut der Universität Zürich. Seit 2001 Leiter des Digiboo Verlags, Zürich, Mitherausgeber der Zeitschrift *Die Zwitscher-Maschine. Journal und on Paul Klee. Zeitschrift für internationale Klee-Studien*.

Osamu Okuda
2005-2016 wissenschaftlicher Mitarbeiter im Zentrum Paul Klee, Bern, veröffentlichte zahlreiche Publikationen zu Paul Klee und Künstlern seines Umkreises, darunter: *Paul Klee und der Ferne Osten. Vom Japonismus zu Zen*, Ausst.Kat., Zentrum Paul Klee, Bern, 19.1.-12.5.2013; Museum für Ostasiatische Kunst, Köln, 18.10.2014-1.2.2015, Zürich 2013 mit Marie Kakinuma; *Paul Klee - Sonderklasse, unverkäuflich*, Köln 2015, mit Wolfgang Kersten und Marie Kakinuma.

IMPRESSUM

Herausgeber
•Dr. Fabienne Eggelhöfer, Zentrum Paul Klee, Bern
•Dr. Walther Fuchs, Zürich
•Osamu Okuda, Zentrum Paul Klee, Bern
•Mit Unterstützung von Alexander Klee und der Klee-Nachlassverwaltung, Hinterkappelen

Redaktion
Die Zwitscher-Maschine
c/o Zentrum Paul Klee
Postfach, 3000 Bern 31
info@zwitscher-maschine.org

Lektorat
•Eva Wiederkehr Sladeczek, Zentrum Paul Klee
•Prof. Dr. Wolfgang Kersten, Kunsthistorisches Institut der Universität Zürich
•Dr. Fabienne Eggelhöfer, Zentrum Paul Klee
•Osamu Okuda, Zentrum Paul Klee
•Dr. Walther Fuchs, Zürich

Übersetzungen
•Dr. Fred Damberger, Zürich
•Dr. Fabienne Eggelhöfer, Zentrum Paul Klee
•Dr. Walther Fuchs, Zürich

Layout PDF
•Hitomi Murai, Zürich, iroha.ch

PDF- und Web-Produktion
•Digiboo Verlag, Zürich, digiboo.ch

Vertrieb
Die Zeitschrift die »Zwitscher-Maschine« ist im Katalog der Schweizerischen Nationalbibliothek, sowie im internationalen ISSN-Register unter der Nummer ISSN 2297-6809 weltweit verzeichnet und unter der Internetadresse zwitscher-maschine.org sowie zenodo.org abrufbar. Der Vertrieb erfolg digital durch die Kommunikationskanäle des Zentrum Paul Klee Bern und der Zeitschrift die »Zwitscher-Maschine«.

Marketing und Presse
•Dr. Walther Fuchs, Zürich
•Osamu Okuda, Zentrum Paul Klee, Bern
•Dr. Fabienne Eggelhöfer, Zentrum Paul Klee, Bern
•Maria-Teresa Cano, Leiterin Kommunikation und Öffentlichkeitsarbeit KMB-ZPK

Copyright
Die Inhalte der »Zwitscher-Maschine« sind urheberrechtlich geschützt. Die Verbreitung und der Druck der Inhalte der zum Download zur Verfügung gestellten PDF-Dateien ist erlaubt und unter Einhaltung der Creative Commons Lizenz (Namensnennung - Nicht kommerziell - Keine Bearbeitungen 4.0 International) erwünscht.

Bildnachweis
Die Autoren und der Verlag haben sich bemüht, alle Inhaber von Urheberrechten ausfindig zu machen. Sollten dabei Fehler unterlaufen sein, werden diese bei entsprechender Benachrichtigung in der nachfolgenden Ausgabe korrigiert.
Kontakt: Dr. Walther Fuchs, info@zwitscher-maschine.org

Umschalgbild
Karla Grosch und Paul Klee, Stresemannallee, Dessau, zwischen 6. und 19.4.1933, Fotograf: Franz (Boby) Aichinger, Zentrum Paul Klee, Bern, Schenkung Familie Klee
© Zentrum Paul Klee, Bern, Bildarchiv

Kontakt
Zwitscher-Maschine
c/o Zentrum Paul Klee
Postfach, 3000 Bern 31
info@zwitscher-maschine.org
zwitscher-maschine.org

Unterstützung / Dank
Die Zeitschrift »Die Zwitscher-Maschine« wird unterstützt durch:

Burgergemeinde Bern

•Museumsstiftung für Kunst der Burgergemeinde Bern
•Alexander Klee, Bern
•Stefan Frey, Bern
•Yoshitomo Kajikawa, Kahitsukan, Kyoto Museum of Contemporary Art. Kyoto
•Marta Koscielniak, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München
•Ilona von Máriássy, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München
•Kenjin Miwa, The National Museum of Modern Art, Tokyo
•Halina Pichit, Stadtarchiv, Zürich