

# ZWITSCHER-MASCHINE

JOURNAL ON PAUL KLEE

Winter 2015/16

NO. 1





# INHALTSVERZEICHNIS

## 0 INHALTSVERZEICHNIS

### 1 VORWORT

Peter Fischer

### 3 EDITORIAL

Michael Baumgartner

Walther Fuchs

Osamu Okuda

---

## ARTIKEL

### 4 MÄDCHEN STIRBT UND WIRD HINTER DER GLAS-FASSADE VON PAUL KLEE

Osamu Okuda

### 17 PAUL KLEES GLAS-FASSADE NOTIZEN ZU FRAGILITÄT UND AUSDRUCK DES MATERIALS

Patrizia Zepetella

### 22 VATER UND SOHN – DAS VERSCHOLLENE FRÜHWERK VON PAUL KLEE?

Walther Fuchs

### 29 DER OSTERMUNDIGER STEINBRUCH ERZÄHLT SICH

Jürg Halter

---

## REZENSIONEN

### 31 VIEWING THE PAUL KLEE EXHIBITION »THIS IS JUST BETWEEN OURSELVES« (UTSUNOMIYA MUSEUM OF ART, JAPAN )

Nobuyuki Kakigi

---

## TWEETS

34 Paul Klee und die Tänzerin Gret  
Palucca

36 Surrealism Exhibitions in England  
(1936/1937)

38 *Die Zwitscher-Maschine* als »Entartete  
Kunst«

40 »Paul Klee's twitter was heard  
around the world...« (Alfred Russell)  
Fabienne Egelhöfer

41 Nachtrag »Paul Klee – Sonderklasse,  
unverkäuflich«  
Osamu Okuda

43 Historiografie der Moderne: Carl  
Einstein, Paul Klee, Robert Walser  
und die wechselseitige Erhellung der  
Künste

## 45 AUTOREN

## 46 IMPRESSUM





Paul Klee  
*Die Zwitscher-Maschine*, 1922,  
 151, Ölpause und Aquarell auf  
 Papier auf Karton, 41,3 x 30,5 cm,  
 The Museum of Modern Art, New  
 York, Mrs. John D. Rockefeller Jr.  
 Purchase Fund  
 DIGITAL IMAGE © 2016 The  
 Museum of Modern Art/Scala,  
 Florence

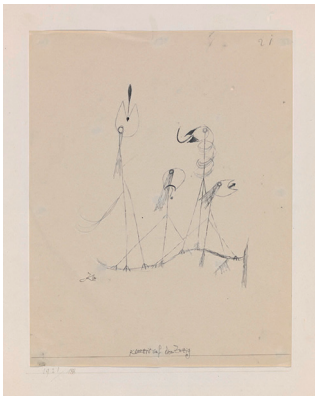
**Z**witscher-Maschine – Paul Klee ist der grosse Betiteler unter den Künstlern. So liegt es nahe, dass die Person im Zentrum des Interesses dieser neuen Publikationsformat dieser auch gleich einen Titel entleiht. Was alles da raschelt, rauscht, pfeift und zwitschert, sei es im Garten oder im tiefen Wald der Klee-Forschung, soll mit der »Zwitscher-Maschine« ein Gefäss zur Verbreitung finden.

Als Hort von Paul Klees Werk und der Dokumentation seines Schaffens und Lebens sieht das Zentrum Paul Klee seine Aufgabe auch darin, nebst der eigenen Forschung die vielfältige Beschäftigung mit dem Künstler, die irgendwo in der Welt stattfindet, zu (er)fassen und sowohl der »Klee-Gemeinde« wie auch breiter interessierten Kreisen zugänglich zu machen. Bei unserer neu geschaffenen »Zwitscher-Maschine« gibt es zwei Grundsätze. Erstens: Wissen, Forschungsergebnisse und -erkenntnisse gehören allen. Die »Zwitscher-Maschine« ist via Internet frei zugänglich. Zweitens: »Zwitscher-Maschine« interessiert sich für die Auseinandersetzung mit Klee in allen Disziplinen. Wissenschaftliche und künstlerische Ansätze geraten in unmittelbare Nachbarschaft. Ein Blick auf Klees Original-Zwitscher-Maschine verrät, dass in diesem digitalen Publikationsorgan selben Namens alles andere als Dogmatismus herrschen wird. Experimente sind durchaus erwünscht, die Vieldeutigkeit, wenn nicht der Widerspruch sind Programm, die Klee-Gemeinschaft darf sich auch in Dissonanzen verlauten lassen.

Die Initiative für diese Online-Zeitschrift ging von Walther Fuchs und Osamu Okuda aus. Sie haben das Konzept erarbeitet und sind auch für die Umsetzung verantwortlich, während das Zentrum Paul Klee sogleich das Potenzial erkannte und seinerseits Ressourcen und Fachkompetenz einbringt. Auch die Museumsstiftung für Kunst der Burgergemeinde Bern misst dem Unterfangen grossen Wert bei und unterstützt das Projekt in seinen ersten Jahren mit finanziellen Beiträgen. Allen Beteiligten sei herzlich gedankt.

Ihnen, verehrte Leserinnen und Leser, wünsche ich viel Anregung und Vergnügen beim Eintauchen in Paul Klees »klangvolles« Universum und all dessen Resonanzen.





Paul Klee  
*Konzert auf dem Zweig*  
*Concert on the Branch*, 1921, 188,  
 Feder, Konturen mit einer Nadel  
 geritzt, auf Papier auf Karton  
 28,2 x 22 cm  
 Zentrum Paul Klee, Bern  
 © Zentrum Paul Klee, Bern,  
 Bildarchiv

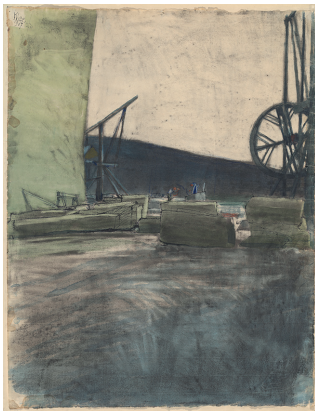
**T**wittering Machine – Paul Klee always came up with impressive titles for his works of art. It was therefore only right that this new publication format should borrow a title from the artist who is at its heart. The Twittering Machine journal serves as a vessel for everything that rustles, rushes, sings and twitters, whether in the garden or in the deep forest of research into Klee’s work.

As a repository of Paul Klee’s work and documentation of his creative output and life, in addition to conducting its own research into the artist, the Zentrum Paul Klee sees its role as a collector and guardian of the research being carried out into the artist’s legacy all over the world, to make it accessible not only to the Klee community but also to a broader circle of interested parties. Our newly hatched Twittering Machine has two guiding principles: first, knowledge and research findings and insights belong to everyone; Twittering Machine must be freely accessible via the Internet. Second, Twittering Machine is interested in all the disciplines’ approaches to the examination of Klee. Scientific and artistic approaches to his work have much in common. A glance at Klee’s original Twittering Machine will tell you that the digital publication of the same name will be anything but dogmatic in its approach. Experimental content is highly desirable, and ambiguity or even contradiction is the order of the day, since the Klee community should not have to be one in its opinions.

Walther Fuchs and Osamu Okuda were the brains behind this online magazine. They came up with the concept and are also responsible for making it a reality. The Zentrum Paul Klee immediately recognized its potential, contributing resources and its specialist expertise to the mix. The Museumsstiftung für Kunst der Burgergemeinde Bern also attaches great importance to this venture and is helping to fund the project in its early years. We are profoundly grateful to everyone involved.

I hope, dear readers, that you will find delving into Paul Klee’s resonant and vibrant world a stimulating and pleasurable experience.





Paul Klee  
*Im Ostermundiger Steinbruch, 2 Krähne*, 1907, 23, Kohle, Feder und Aquarell auf Papier auf Karton, 63,1 x 48,6 cm, Zentrum Paul Klee, Bern  
 © Zentrum Paul Klee, Bern, Bildarchiv

Das Redaktionsteam freut sich, dass das Online-Journal »Zwitscher-Maschine« (Twittering-Machine) mit dieser ersten Nummer das Licht der Welt erblickt. Möge sein Geburtsschrei von vielem Klee-Interessierten gehört werden!

Die erste Nummer der Zeitschrift versammelt bereits einen bunten Strauss von Beiträgen. Den Auftakt machen zwei sich ergänzende Essays zu Klees Tafelbild *Glas-Fassade* aus dem Todesjahr 1940. Als Kontrapunkt dazu wird das bisher unbekannte Frühwerk *Vater und Sohn*, das mit grosser Wahrscheinlichkeit auf einer neu entdeckten Fotografie von 1902 zu sehen ist, zur Diskussion gestellt. Anschliessend erzählt der Ostermundiger Steinbruch von sich durch die Stimme des Berner Poeten Jürg Halter neu, begleitet von Klees flüssigen, vibrierenden Linienduktus. Dann erfolgt ein Blick in die Ferne: Das Aquarell *Im Ostermundiger Steinbruch, 2 Krähne* reiste im Sommer 2015 zusammen mit vielen anderen Werken Klees des Zentrum Paul Klee ins fernöstliche Inselreich Japan, wo die Ausstellung »Paul Klee. Spuren des Lächelns« in den beiden Museen, Utsunomiya Museum of Art und Hyogo Prefectural Museum of Art Erfolge feierte. Darüber berichtete der japanische Kulturphilosoph Nobuyuki Kakigi in seiner »Flaschenpost« im Internet; wir veröffentlichen die englische Übersetzung dieser Besprechung. Unter dem Rubrik »Tweets« versammeln sich weitere zwitschernde kleine Beiträge und Ankündigungen, die mehrheitlich mit den aktuellen oder kommenden Ausstellungen im Zentrum Paul Klee in Verbindung stehen. Die Nr. 2 der »Zwitscher-Maschine« erscheint voraussichtlich im Juli 2016 mit den Beiträgen von Joachim Jung, Yubii Noda, Anne-Marie Kohler, Marie Kakinuma, u.a. (siehe die Vorschau auf der [Homepage](#))

The editorial team is pleased that the online journal »Zwitscher-Maschine« (Twittering Machine) sees the light of day with this first number. May its birth cry be heard by many Klee-enthusiasts!

The first issue of the magazine already gathered a colorful bouquet of contributions. The two complementary essays on Klees panelpainting *Glas-Fassade* (*Glass Façade*) from the year of his death in 1940 form a prelude. As a counterpoint to this, the previously unknown early work *Father and Son*, which can be seen with high probability in a newly discovered photograph of 1902, is put forward for discussion. Subsequently, the Ostermundigen quarry tells of itself through the voice of the Bernese poet Jürg Halter, accompanied by Klee's vibrant, liquid lines. This is followed by a look into the distance: In the summer of 2015 the watercolor *In Ostermundigen quarry, 2 Krähne* traveled along with many other Klees of the Zentrum Paul Klee to Japan, where the exhibition »Paul Klee. Traces of Smiles« celebrated successes in the two museums, Utsunomiya Museum of Art and Hyogo Prefectural Museum of Art. The Japanese cultural philosopher Nobuyuki Kakigi reported about this exhibition in his Blog »Flaschenpost«; We publish the English translation of his review. Under the heading »tweets« we gather additional small twittering contributions and advertisements which are for the most part connected to current or upcoming exhibitions at the Zentrum Paul Klee. We anticipate to publish the second issue of »Zwitscher-Maschine« in July 2016 with the contributions from Joachim Jung, Yubii Noda, Anne-Marie Kohler, Marie Kakinuma, and others. (see the preview on the [website](#))



# MÄDCHEN STIRBT UND WIRD HINTER DER GLAS-FASSADE VON PAUL KLEE Teil 1

OSAMU OKUDA



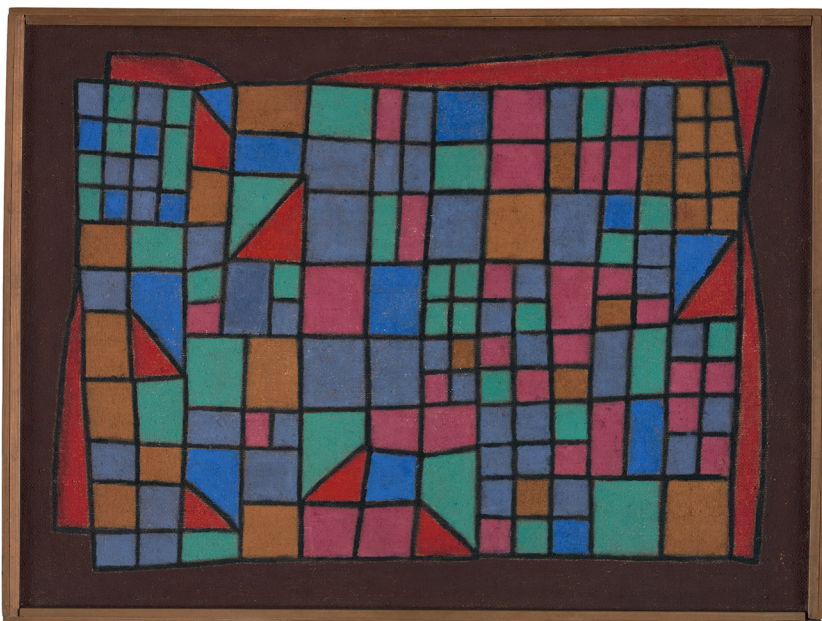
Johann Sebastian Bach

## SUMMARY

The Picture *Glass Façade*, which Paul Klee finished three months before his death, plays a key role for the material- and technology-related investigation of his entire works, since the publication of the important essay »Painting as Provocation of Material. Reflections on Paul Klee's Technique« (1990) written by the art historian Wolfgang Kersten and the fine art restorer Anne Trembley. Klee painted at first the figurative composition *Girl dies, to Live Again* on plaster-primed jute. Then he put on this the layer of rose-brown pigment, to bury the image and composed with beeswax a new geometrical color field painting on the other (now front) side. The rear figurative composition has become visible only in the 1970s between the flaked layers of rose-brown pigment, while the front-side composition decays more slowly. Between 2005 and 2015, the working process and

the meaning of *Glass Façade* were almost exclusively in Japan in the specialist circle of Klee's art put forward for discussion. But we know still very little, if there are any integral relations between the recto and verso paintings. Now I try to explain hypothetically the intension of Klee in the contemporary historical context of his situation in exile. A possible source of Klee's inspiration for the verso composition could be Alban Berg's Violin Concerto (1935), which dedicated to »the memory of an angel«, namely Manon Gropius, who died of polio 1935 at the age of 18. The geometrical recto painting may be then related to the modern glass façade of the Bauhaus in Dessau, built by Manon's father Walter Gropius. Klee created supposedly the pictorial time space of his autobiographic memories in connection with his career as painter and teacher of the Bauhaus.

Abb. 1  
Paul Klee  
*Glas-Fassade*, 1940, 288  
Wachsfarbe auf Jute auf  
Leinwand, 71,3 x 95,7 cm,  
Zentrum Paul Klee, Bern,  
© Zentrum Paul Klee, Bern,  
Bildarchiv



Im März 1940, drei Monate vor seinem Tod, vollendete Paul Klee das Tafelbild *Glas-Fassade*, 1940, 288 (ABB.1), welches Will Grohmann zufolge »zu seinem Requiem gehört«<sup>1</sup>. Spätestens seit den 1980er Jahren war im engen Fachkreise bekannt, dass sich eine figurative Komposition auf der Rückseite des Bildes versteckt. Erst um 1990 wurde in der Klee-Forschung die besondere materielle Beschaffenheit des Werkes untersucht und dies initiierte die Diskussion über die kompositorische und inhaltliche Bedeutung der doppelseitigen Gestaltung. Der mögliche Zusammenhang zwischen den Vorder- und Rückseiten ist jedoch noch nicht restlos geklärt worden. In Folgenden soll nun versucht werden, den Werkprozess der Verso/Recto-Gestaltung





Abb. 2  
Rückseite der *Glas-Fassade*  
© Zentrum Paul Klee, Bern,  
Bildarchiv

Abb. 3  
*Glas-Fassade*, Rückseite, Detail,  
Fotograf: Patrizia Zeppetella  
© Zentrum Paul Klee, Bern,  
Bildarchiv

Abb. 4  
*Glas-Fassade*, Detail  
© Zentrum Paul Klee, Bern,  
Bildarchiv



Literatur wird ›die Glasfassade als begren-  
zende Wand eines Innenraumes gegen das  
helle Aussen‹<sup>2</sup> gesehen. Gedeutet wird es  
mit Hilfe metaphysischer Anspielungen  
zum Verhältnis von innerer Freiheit und  
außenräumlich bedingter Begrenztheit.  
Wie auch immer dem sei – wir können  
die in der Tat durch die Darstellung nahe-  
gelegte Frage, was sich denn hinter der  
Glasfassade befindet, auch wörtlich neh-  
men. Drehen wir also das Bild herum und  
betrachten es von der Rückseite (ABB. 2).  
Dort werden wir mit einem ganz anderen  
Problem konfrontiert: Wir sehen eine fi-  
gürliche Darstellung, die zwischen den  
Überresten einer ruinierten Farbschicht  
sichtbar wird (ABB. 3). Die rosabraune Farbe,

und die damit verbundene Bildaussage im  
zeithistorischen und insbesondere in Klees  
autobiografischem Kontext zu erläutern.  
Wir werfen zunächst einen Blick auf die bis-  
herigen Forschungsergebnisse in lockerer  
chronologischer Folge, da die Diskussionen  
über dieses Bild ab 2005 mehrheitlich in  
Japan stattfanden und im Westen wenig be-  
achtet wurden.

## FORSCHUNGSGESCHICHTE

### Kersten/Trembley

Wolfgang Kersten und Anne Trembley  
haben 1990 in ihrem Aufsatz *Malerei als  
Provokation der Materie. Überlegungen zu  
Paul Klees Maltechnik* erstmals öffentlich  
darauf hingewiesen, dass sich eine bisher  
unbekannte Komposition auf der Rückseite  
vom Tafelbild *Glas-Fassade* befindet. Ihre  
Überlegungen dazu können immer noch als  
Grundstein der weiteren Erforschung des  
Bildes betrachtet werden, weshalb ich sie  
hier vollständig wiedergebe:

»Rein ästhetisch besticht das Bild durch  
seine kontrastreiche, scheinbar licht-  
erfüllte Farbigekeit und eine solide  
Gitterkonstruktion, komponiert nach dem  
in der internationalen Geschichte der  
Moderne seit mindestens 1914 bewährten  
Quadratbildmuster. In der exegetischen



mit der Klee die Komposition übermalte,  
hat sich von der weißen Grundierung ge-  
löst, zu Schüsseln zusammengezogen und  
ist zu etwa 30 Prozent abgebröckelt.

Schauen wir uns nun noch einmal die  
Vorderseite des Gemäldes an: Dort entde-  
cken wir in der Malschicht, verstreut über  
das ganze Bild, sehr viele kleine Fehlstellen  
in einem weißen Farbton, obwohl die  
Farben direkt auf die Jute aufgetragen wur-  
den (ABB. 4). In Klees Werkverzeichnis findet  
sich zur Technik die Angabe:



Abb. 5  
*Glas-Fassade*, rückseitige  
 Inschrift: »Mädchen stirbt  
 und wird«, Fotograf: Patrizia  
 Zepetella  
 © Zentrum Paul Klee, Bern,  
 Bildarchiv

Abb. 6  
 Paul Klee  
*Unfall*, 1939, 1178  
 Kleister- und Ölfarbe auf  
 Papier auf Karton, 68 x 39,5 cm,  
 Privatbesitz, Schweiz  
 © Zentrum Paul Klee, Bern,  
 Bildarchiv

Abb. 7  
 Paul Klee, *Œuvrekatalog* von  
 1939, zusätzliche Angaben zum  
 Blatt *Unfall*: »Vorarbeit zu:  
 ein Mädchen stirbt und wird«,  
 Zentrum Paul Klee, Bern  
 © Zentrum Paul Klee, Bern,  
 Bildarchiv

»Wachsfarben Jute auf Keilr. [Keilrahmen]«. Es ist also die rückseitige Grundierung, die in den Fehlstellen der Vorderseite durch die Jute hindurchscheint und die Wachsfarben immer mehr verdrängen wird. Der Zerfallsprozeß nahm in den siebziger Jahren, bedingt durch Klimaprobleme, die während eines Transports auftraten, seinen Anfang. Damals wurden die Fehlstellen retuschiert. Seitdem treten jedoch ständig neue hinzu. Die Vorderseite droht zu verfallen wie die Übermalung auf der Rückseite. Wir wissen nicht, wie Klee selbst sein Bild verstanden wissen wollte. Vielleicht genügt es zu wissen, wie er bei der Arbeit an dem Bild vorging: Zuerst schuf er die Komposition auf der Rückseite. Die Grundierung reicht bis unter den Keilrahmen. Vielleicht war die Jute auf einem anderen Keilrahmen oder einer Wand befestigt. Dann überdeckte er sie mit der rosafarbenen Farbschicht. Anschließend bemalte er die ungrundierte Rückseite mit Wachsfarben und entschloß sich, die Rückseite zur neuen Vorderseite zu machen. Die Grundierung und weitere Faktoren bewirkten mit der Zeit vorne und hinten einen Zerfallsprozeß, vorne einen langsamen, hinten einen schnellen. Die Glasfassade vorne wird länger halten als die Übermalung hinten. Die gut erhaltene fi-

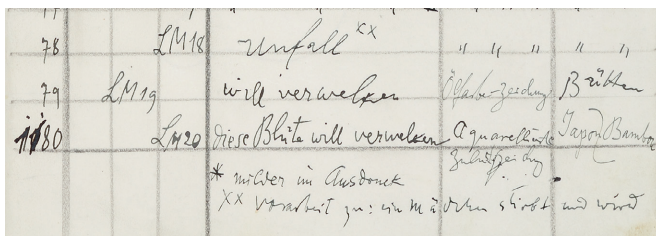


Sinn des Titels, der auf dem originalen Keilrahmen in Klees Handschrift steht: »Mädchen stirbt und wird«<sup>3</sup>. (ABB. 5) Insgesamt beurteilt, drängt sich an diesem Bild wie wohl an kaum einem anderen die Frage auf, inwieweit Klee seine Werke »für die Ewigkeit malte« oder ob er aufgrund seiner Provokation der Materie im Dienst der Bildaussage die Möglichkeit eines baldigen Verfalls bewußt in Kauf nahm.«<sup>4</sup>

Auf dieser neuen Kenntnis basierend machte Josef Helfenstein 1991 auf eine Vorarbeit für die rückseitige Komposition aufmerksam:

»Die Vorstufe, wie Klee das einfarbige Blatt *Unfall* (1939, 1178) bezeichnete, für die verworfene Rückseite des Tafelbildes *Glas-Fassade* (1940, 288) datiert aus dem Vorjahr.«<sup>5</sup> (ABB. 6)

Tatsächlich bezeichnete Klee im handschriftlich geführten *Œuvrekatalog* von 1939 zum Blatt *Unfall* zusätzliche Angaben: »Vorarbeit zu: ein Mädchen stirbt und wird«. (ABB. 7)



gürliche Komposition war ursprünglich hinter der Glasfassade und der Jute zwischen der Grundierung und der Übermalung unsichtbar verborgen. Nun inkarniert sie sich wieder – vielleicht nicht zufällig – ganz im

### Diskussionen in Japan

Ab 1992 wurde es in der Klee-Forschung ruhig um das Werk *Glas-Fassade*. Danach, ab 2005 bis heute, wurde das Bild bemerkenswerterweise fast ausschließlich in Japan in der Klee-Literatur und auch im Fernsehen wiederholt thematisiert und zur Diskussion gestellt<sup>6</sup>, obwohl das fragile Werk<sup>7</sup> noch nie in dem fernöstlichen Land ausgestellt worden war.



Abb. 8  
*Geijutsu Shincho*, Bd. 56,  
 Dezember 2005, S. 45,  
 Zentrum Paul Klee, Bern  
 © Zentrum Paul Klee, Bern,  
 Bildarchiv

**Maeda/Miyashita**

2005 wird das doppelseitige Werk zum Gegenstand eines langen Dialogs über Klees Schaffen zwischen den beiden japanischen Kunsthistorikern Makoto Miyashita und Fujio Maeda, in der populären Kulturzeitschrift *Geijutsu-Shincho*. Miyashita äußert darin die Vermutung, es könnte Klees bewusste Absicht gewesen sein, dass das verborgene Mädchen nach seinem Tod wieder in der Welt erscheinen könnte, da die Farbschichten auf der Rückseite nach und nach zerfallen würden.<sup>8</sup> [ABB. 8] Nach Miyashita lässt bei Klee gerade dieser sich verändernde Zustand des Werkes die Zeit erfahrbar



werden, anders als bei den Futuristen oder Marcel Duchamp, die durch multiplizierte Darstellungen von Bewegungsabläufen Zeit simulierten.<sup>9</sup> Miyashita erweiterte seine Überlegung (zum Teil angeregt durch das Gespräch mit dem Verfasser) in seiner 2009 postum erschienenen Publikation zu Klee.<sup>10</sup>

Maeda interpretierte seinerseits 2006 in einem Katalogbeitrag, der anlässlich der Wanderausstellung *Paul Klee. Erzählung und Schöpfung* in Japan publiziert wurde, die doppelseitige Darstellung als »architektonischen Raum«:

»*Glas-Fassade* ist buchstäblich ein architektonisches Fenster und das Gemälde eines Glasbildes. Aus Wachsfarben auf grober Jute bestehend, laden die Bildschichten in Form einer farbigen Überflutung den Betrachter ein, hinter die Bildfläche zu

schauen. Selbstverständlich handelt es sich dabei nicht um ein Fenster im Sinne Albertis, eine flächige Überschneidung, vor der der Betrachter von einem bestimmten Standpunkt aus eine lichte Welt aus Zeichnung und Farbe vermisst. Vielmehr vergegenwärtigt er sich etwas, das »für den Geist undarstellbar, seinem Zugriff immer entzogen ist.«<sup>11</sup> Dieses Fenster vielschichtiger Überlagerungen von Farbe und Stoff zwingt zur Konfrontation mit der »immateriellen Materie« (Lyotard) und ist dennoch ein Erscheinungsbild des Lichts, voll von belebendem »Halblicht« oder »Halbschatten«. Die eigentümliche Überlagerung in den Bildern Klees stellt nicht zuletzt eine neue Konstellation für die Integration von »Bildarchitektur«, wie Klee sagt, in den architektonischen Raum dar. Der architektonische Raum aber ist gleichbedeutend mit dem Raum des alltäglichen Lebens, oder anders gesagt, der offenen Lebenswelt.«<sup>12</sup>

**Kakinuma**

Fast zur gleichen Zeit veröffentlichte die japanische Klee-Forscherin Marie Kakinuma einen maßgebenden Aufsatz über »Paul Klees beidseitig bearbeitete Bilder« in der japanischen Zeitschrift *Bijutsushi*, wo sie es unternimmt, »Klees grundlegende Kunsttheorie, dass Werke immer im Werden begriffen seien und nicht vom statischen Gesichtspunkt des Vollendeten, sondern vielmehr in Hinblick auf den organisch-dynamischen Werkprozess verstanden werden sollten, kunsttheoretisch nachzuweisen, indem Vorder- und Rückseite der beidseitig bearbeiteten Bilder aufeinander bezogen betrachtet und systematisch analysiert werden, wobei darüber hinaus der vom Künstler proklamierte Begriff des »dynamischen Schaffensprozesses« kenntlich gemacht werden soll. [...] Es lässt sich annehmen, dass der durch »Verso-Entdeckungen« ausgelöste Rezeptionsprozess nicht ohne Folgen für die weitere Beurteilung von Klees Gesamtwerk bleiben wird.«<sup>13</sup>

**Fernsehprogramm »Museum des Labyrinths«**

Im März 2008 wurde die doppelseitige Gestaltung der *Glas-Fassade* Thema in der Fernsehserie »Art-Entertainment - Museum des Labyrinths« der NHK (Nippon Hōsō Kyōkai: Japanische

Abb. 9A, 9B  
*Glas-Fassade* in der Ausstellung  
*Paul Klee. Bewegung im Atelier*,  
 Zentrum Paul Klee, 13.9.2008 bis  
 18.1.2009  
 © Zentrum Paul Klee, Bern,  
 Bildarchiv

Rundfunkgesellschaft). Die Teilnehmerinnen und Teilnehmer an diesem Quiz-Programm sollten schrittweise das Geheimnis der verborgenen rückseitigen Komposition ergründen. Zu diesem Zweck hatte im Dezember 2007 ein vierköpfiges Fernseherteam der NHK im Zentrum Paul Klee die beiden Seiten der *Glas-Fassade* gefilmt und dazu verschiedene Materialien gesammelt. Danach wurde der Arbeitsprozess von Klee im Atelier des Berner Malers Markus Zürcher szenisch rekonstruiert. In der Sendung wurde erstmals die Vermutung des Verfassers vorgestellt, dass die Komposition *Mädchen stirbt und wird* mit dem Tod von Manon Gropius in einer Verbindung stehen könnte (darüber gleich mehr). Zu sehen waren auch Interviews mit Wolfgang Kersten sowie mit Patrizia Zeppetella. (siehe [YouTube](#)) Das Bild *Glas-Fassade* wurde anschließend in der von Michael Baumgartner und Simon Oberholzer kuratierten Ausstellung *Paul Klee. Bewegung im Atelier*, die vom

Wende in der Klee-Forschung markiert hätte:  
 »Sobald der kreative Prozess der Bildherstellung unter pragmatischen Maximen wie »Art in the Making«, »Picture-Making« oder »Werkprozess« erforscht wird, kann ein Bild nicht mehr bloss als zweidimensionale Erscheinung verstanden werden, es wird vielmehr in seiner Bedeutung als dreidimensionales Objekt wahrgenommen.«<sup>14</sup>  
 In Hinblick auf diesen erweiterten Wahrnehmungsmodus spielte *Glas-Fassade* eine Schlüsselrolle. Die Schlussfolgerung des Aufsatzes von Kersten/Kakinuma lautet:  
 »Zusammenfassend betrachtet zeigt die Untersuchung der Recto/Verso-Gestaltung, dass Klee ein Werk als dreidimensionales Objekt konzipierte und mit ungewohnter Häufigkeit Vorder- und Rückseiten aufeinander bezog. Der hantierende Künstler verstärkte damit die Aussagekraft des Werks. Manchmal versteckte er eine heimliche



13. September 2008 bis zum 18. Januar 2009 im Zentrum Paul Klee zu sehen war, erstmals in einem speziell eingerichteten Schaukasten präsentiert, der es den Besuchern ermöglichte, das Bild von beiden Seiten zu sehen. (ABB. 9A, 9B) Bei dieser Gelegenheit wurde auch die kunsttechnologische Untersuchung, welche Patrizia Zeppetella durchführte, mit Fotos und Kommentaren vorgestellt.

#### Kersten/Kakinuma

Wolfgang Kersten hielt 2011 in einem Katalogbeitrag, der anlässlich der von ihm konzipierten Ausstellung *Paul Klee. Art in the making 1883–1940* in Kyoto und Tokyo publiziert wurde, zusammen mit der Co-Autorin Marie Kakinuma, rückblickend fest, dass seine und Anne Trembleys Überlegungen aus dem Jahr 1990 zu dem Bild *Glas-Fassade* eine bemerkenswerte

Chiffre im rückseitigen Bild, womöglich mit der Absicht, dass das in tiefe Schichten seines Schaffens verborgene Geheimnis eines Tages ans Licht kommen sollte. Die Ergründung des Kunstwerks wird damit in eine unvorhersehbare Zukunft projiziert, so dass »Art in the Making« für die Kunstgeschichte noch heute stattfindet.«<sup>15</sup>

#### Ishikawa

Anlässlich der Ausstellung *Paul Klee. Spuren des Lächelns*, die im Sommer 2015 im Utsunomiya Museum of Art stattfand, stellte Jun Ishikawa, der Kurator des Museums, eine eigene vertiefte Interpretation der rückseitigen Komposition *Mädchen stirbt und wird* vor. Der Titel erinnerte Ishikawa an die Zeilen des bekannten Goethe-Gedichts *Selige Sehnsucht* aus dem *West-östlichen Divan*: »Stirb und werde! / Bist du nur ein trüber Gast / Auf der dunklen Erde.«



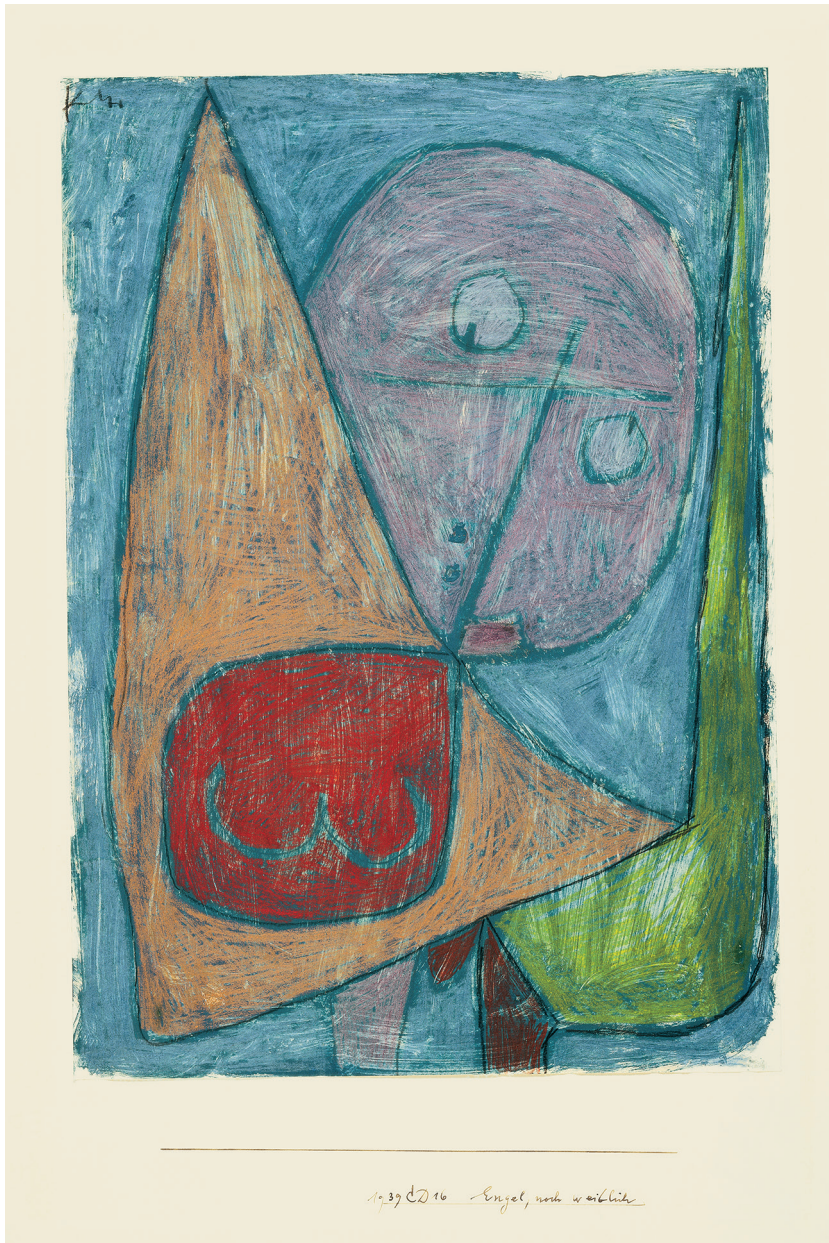


Abb. 10  
Paul Klee  
*Engel, noch weiblich*, 1939, 1016  
Kreide auf Grundierung auf  
Papier auf Karton, 41,7 x 29,4 cm,  
Zentrum Paul Klee, Bern  
© Zentrum Paul Klee, Bern,  
Bildarchiv

Dies offenbare sich, so Ishikawa, auch als Geheimnis, da das Gedicht mit der Zeile »Sagt es niemand, nur den Weisen« beginnt. Dem entsprechend erkennt Ishikawa einen Prozess von Tod und Wiedergeburt in der Komposition:

»The verso painting of *Glass Façade* reproduces the entire composition of *Accident [Unfall]*, including the fermata, with certain minor alterations of detail. Yet the issue in this new context is that while the fermata can be taken to indicate a full stop, the rest or pause that it can also indicate in musical notation is no more than relative. If we look at the composition of the verso painting as a whole, the downward momentum created by the inverted falling girl reverses itself at the bottom of the painting, rising up in a form suggesting an angel with an upraised

wing. In the center of the face of this angelic presence, another fermata forms a cyclopean eye. If this presence can indeed be taken as one of Klee's angels, then perhaps it is leading the girl toward rebirth, or represents her reborn form. She is in the process of transition to her next state; or, to borrow Klee's terminology, in the realm where the dead and the unborn coexist — just as *Glass Façade* is not decisively ›completed‹ but is on its way to a new life through the process of decomposition. Here, the fermata stands as a symbol of death and rebirth.«<sup>16</sup>

Um Ishikawas Interpretation besser verstehen zu können, möchte ich hier noch darauf hinweisen, dass die engelhafte Figur in der Verso-Komposition besonders dem im November 1939 entstandenen Blatt *Engel, noch weiblich*, 1939, 1016 (ABB. 10) nahesteht.

### MALEREI ALS ERINNERUNGS- UND PROJEKTIONSRAUM

Was für ein Geheimnis hat Klee in der dreidimensionalen Recto/Verso-Gestaltung der *Glas-Fassade* verborgen? Beziehen sich die Kompositionen der beiden Seiten dieses Werkes aufeinander? Im Folgenden werde ich mich mit solchen Fragen beschäftigen, um die ›Art in the Making‹ bei Klee postum fortzusetzen.

Wenn Klees architektonischer Raum, wie Maeda formulierte, »gleichbedeutend mit dem Raum des alltäglichen Lebens, oder anders gesagt, der offenen Lebenswelt« ist, sollte dieser Raum zugleich mit Klees Lebenssituation und -welt im Jahr 1939/1940 in Zusammenhang stehen, in der das Werk *Glas-Fassade* entstand. So könnte man die Dreidimensionalität des Bildes noch erweitern, indem man sie mit einer zeitlichen Dimension der Erinnerung und zukünftigen Projektion verbindet. Wegen der vermeintlichen Lücken von Beweismitteln könnte dieser kontextuelle Annäherungsversuch zunächst provisorisch einen gewissen Hintergrund des Arbeitsprozesses von Klee skizzieren. Doch dank der zum Teil abschweifenden Recherche über den zeithistorischen Kontext dürfte sich die bis dato in der umfangreichen Klee-Literatur fast nirgends erwähnte Geschichte um den Maler Klee in Berner Exil offenbaren. Und diese neue Kenntnis könnte uns ermöglichen, die dreidimensionale Gestaltung in einem neuen Licht zu sehen.

## Manon Gropius und Alban Bergs Violinkonzert

Wir beginnen mit der oben erwähnten Bemerkung Ishikawas auf dem musikalischen Zeichen Fermata. Sie öffnet eine Möglichkeit, die rückseitige Komposition im Kontext der Musikgeschichte zu interpretieren, die auch mit den Motiven Unfall/Tod, Engel und Wiedergeburt in Verbindung gebracht werden könnte. Infrage kommt etwa Alban Bergs Violinkonzert, das – wie der Untertitel sagt – »Dem Andenken eines Engels«, nämlich der im April 1935 an Kinderlähmung verstorbenen Tochter aus Alma Mahlers zweiter Ehe mit dem Architekten und Gründer des Bauhauses Walter Gropius, gewidmet ist. Klee kannte sowohl Walter Gropius, den ehemaligen Direktor des Bauhauses (an dem er von 1921 bis 1931 zunächst in Weimar und dann ab 1926 in Dessau unterrichtete) und Manon als auch Alban Bergs letzte vollendete Komposition. Der als Schönberg-Schüler bekannte Komponist und Dirigent Winfried Zillig, der seit Februar 1933 mit Klee befreundet war, schickte Ende 1935 einen Brief an Klees Frau Lily. Darin hieß es: »Dass Berg gestorben ist [24.12.1935], hat mich tief erschüttert. Ich liebe ihn als verehrten Freund und als einmaliges Genie, und bin gänzlich unfasslich, dass nun mit einem Male ein solches Werk, das in ihm blühte wie nie in seinen frühen Jahren, denn er hat in den zwei letzten Jahren die ganze Oper Lulu geschrieben, die fertig im Kasten liegt, und erst im Sommer ein Violinkonzert, abgeschnitten sein muss, und zu Ende. [...] Mir tut auch Arnold Sch.

[Schönberg] sehr leid. Es bleibt ihm der die 60 überschritten hat, wenig erspart.«<sup>17</sup>

Lily Klee berichtet später um 1942 nach dem Tod ihres Mannes rückblickend über Manons Mutter Alma Mahler und erwähnt auch Bergs Violinkonzert:

»Und Gropius u. dessen 1. Frau Alma die Witwe des Wiener Komponisten u. Dirigenten Gustav Mahler. Eine Wienerin sehr racig u. auffallende starke Persönlichkeit. Sie hat Gropius bei allen seinen Unternehmungen sicher immer angeregt u. aufs Beste beeinflusst: denn diese Frau hatte schöpferisch intuitive Kräfte in sich. Leider dauerte diese Ehe nicht lange. [Sie hatten eine damals [1926] 6jährige Tochter Manon. Dieselbe starb mit 18 Jahren. Alban Berg hat ihr zum Angedenken sein schönes Violinkonzert später geschrieben.«<sup>18</sup>

Sie wiederholt diese Erinnerung in modifizierter Form:

»Sie [Alma Mahler] war eine sehr künstlerische u. hochbegabte Frau, sehr originell u. hat Gropius immer sehr angeregt u. fortschrittlich beeinflusst. Sie hatten eine Tochter, welche später mit 18 Jahren starb. Tragisch. Der berühmte österr. Komponist Alban Berg (+) schrieb zu ihrem Andenken das Violinkonzert »dem Andenken eines Engels.«<sup>19</sup>

Auch Paul Klee kannte Alma Mahler persönlich, wie ihr Brief an den Künstler vom Juni 1922 belegt:

»Verehrtester Meister / Ich liege im Bett mit einer veritablen Herzschwäche und bin der Freude beraubt – Sie und Ihre einzig [einzig unterstrichen] liebe Frau noch einmal zu sehen – Ihrer beider Freundschaft – die ich mir noch verdienen werde – ist mir ein grosses Glück – / Vor Ihren wunderbaren herrlichen Zeichnungen liege ich nun und kann mich nicht entscheiden – Ich lasse nun Ihnen die Wahl zwischen dem Engel und der Landschaft 117 [1917]. Diese Landschaft ist von einer unbeschreiblichen Innigkeit. / Ich danke Ihnen aus einem vollen Herzen. – Schreiben Sie mir etwas Gutes – Liebes darauf. Ihnen und Ihrer lieben Frau meine allerwärmsten Grüsse – ihr noch einen Kuss – diesem lieben Wesen / Eure Freundin / Alma Mahler«<sup>20</sup>

Alma Mahler besaß zwei Zeichnungen von Klee: *Ein Engel als Leuchter*, 1921,167 und *Landschaft*, 1917,151. Sie schenkte die letztere später im Jahr 1950 dem Komponisten

Abb. 11  
Walter Gropius und Tochter  
Manon auf der Veranda des  
Meisterhauses in Dessau, 1927  
Fotograf: Ise Gropius  
© Bauhaus-Archiv Berlin





Igor Strawinsky. Lily und Paul Klee hatten wohl Gelegenheit, auch Manon Gropius persönlich kennenzulernen, als die elfjährige »Mutzi« – so Manons Kosename – erstmals von ihrer Mutter Alma getrennt im Herbst 1927 für vier Wochen im Dessauer Bauhaus bei Walter und Ise Gropius wohnte.<sup>21</sup> (ABB. 11) Über Manons Tod am 22. April 1935 dürften Paul und Lily Klee direkt von ihrem Vater Walter Gropius erfahren haben, als dieser im August desselben Jahres das Ehepaar in Bern besuchte. Obwohl dieser Besuch von Gropius, der seit 1934 im Exil in London lebte, soweit wir wissen, nur in einem Brief von Lily Klee an Gertrud Grohmann erwähnt ist<sup>22</sup>, ist der Aufenthalt des ehemaligen Direktors des Bauhauses in der Schweiz im Sommer 1935 in der Gropius-Monografie von Isaacs gut dokumentiert. Demzufolge reisten Walter und Ise Gropius im August zu einem Besuch auf Schloss La Sarraz im Kanton Waadt in die Schweiz. Dort auf La Sarraz waren 1928 die CIAM (Congrès Internationaux d'Architecture Moderne) gegründet worden. »Hélène de Mandrot, die Schloßherrin und großzügige Gönnerin, hatte in diesem August 1935 in ihrem »Künstlerhaus«<sup>23</sup> etliche CIAM-Mitglieder [...] um sich versammelt, und das Treffen erbrachte eine lebhaft und ergebnisreiche Diskussion.«<sup>24</sup> Zum Treffen kamen neben Gropius, wie die Eintragungen ins »Livre des hôtes« der Gastgeberin, datiert auf »3/VIII – 24/VIII«, zeigen, auch Max Ernst, László Moholy-Nagy, Sigfried Giedion, und Xanti Schawinsky. (ABB. 12A, 12B) Gropius überquerte auf der Rückreise erstmals



Abb. 12A  
Gästebuch vom Künstlerhaus in La Sarraz, 1935. A1, mit Einträgen von Xanti Schawinsky u. Walter Gropius  
© Archives cantonales vaudoises, Chavannes-près-Renens

Abb. 12B  
Gästebuch vom Künstlerhaus in La Sarraz, 1935. A1, mit Einträgen von László Moholy-Nagy u. Géa Augsbourg  
© Archives cantonales vaudoises, Chavannes-près-Renens

im Flugzeug den Ärmelkanal, landete am 28. August auf dem Flughafen Croydon bei London.<sup>25</sup> Vermutlich besuchte Gropius die Klees in Bern nach dem Künstler-Treffen in La Sarraz vor der Abreise nach England. Nun zurück zum Violinkonzert. Willi Reich, ein Schüler Alban Bergs, schreibt in seiner, überhaupt ersten Berg-Monografie, die 1937 erschien, ausführlich über die Entstehungsgeschichte des letzten vollendeten Werks des Komponisten: »Nach dem er [Berg] auf Grund einer ihm von dem amerikanischen Geiger Louis Krasner im Februar 1935 zugekommenen Anregung den Plan gefaßt hatte, für Krasner ein Violinkonzert zu komponieren, zögerte er lange mit der Ausführung und war über die Form des Werks unschlüssig. Erst der Tod von Manon Gropius, der achtzehnjährigen, wunderschönen und von Berg innig geliebten Tochter Alma Maria Mahlers löste im April 1935 den entscheidenden Schaffensimpuls aus. In einem vorher nie gekannten fieberhaften Tempo konzipierte Berg in wenigen Wochen [...] das ganze »Dem Andenken eines Engels« gewidmete Konzert, in dessen ersten Teil er – nach seiner eigenen Aussage – Wesenszüge des jungen Mädchens in musikalische Charaktere zu übersetzen suchte, während der zweite Teil sich deutlich in Katastrophe und Lösung gliedert. Daß diese Lösung durch einen Bachschen Choral mit den Textworten:

Es ist genug! –  
Herr, wenn es dir gefällt,  
So spanne mich doch aus!

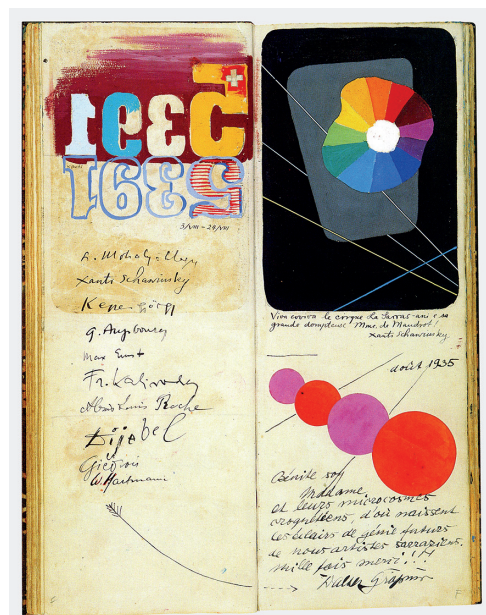




Abb. 13

»Alban Berg (letzte Aufnahme Ende 1935)«, Fotograf: Franz Löwy, abgebildet in: Willi Reich, Alban Berg, Wien/Leipzig/Zürich 1937, o. S., © Zentrum Paul Klee, Bern, Bildarchiv

Abb. 14

»Manon Gropius, deren Andenken Berg das Violinkonzert widmete«, Fotograf: Alma Mahler-Werfel, abgebildet in: Willi Reich, Alban Berg, Wien/Leipzig/Zürich 1937, o. S., © Zentrum Paul Klee, Bern, Bildarchiv



Mein Jesus kommt:  
Nun gute Nacht, o Welt!  
Ich fahr' in's Himmelshaus,  
Ich fahre sicher hin mit Frieden,  
Mein großer Jammer bleibt darnieden.  
Es ist genug! Es ist genug!

herbeigeführt wird, stellt eine merkwürdige äußere Beziehung zu den letzten Werken Bachs und Brahms' her; die tiefe Bedeutung, welche gerade die Tonfolge der Worte »Es ist genug!« durch die Art ihrer Einführung und Verarbeitung für das gan-



ze Konzert erlangt hat, ist das eigentliche innere Zeugnis dafür, daß Berg dieses Werk auch als sein eigenes Requiem gestaltete.«<sup>26</sup> (ABB. 13, 14)

Ob Klee Reichs Berg-Monografie gelesen hat, ist unbekannt. Er dürfte aber aus einer anderen Quelle über Bergs Violinkonzert informiert gewesen sein.<sup>27</sup> Wie in Willi Reichs Buch zu lesen ist, kam das Violinkonzert am 19. April 1936 »auf dem Musikfest der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik in Barcelona zur Uraufführung; Dirigent war Hermann Scherchen, nachdem Anton von Webern am Tage vorher abgesagt hatte.«<sup>28</sup>

### Hermann Scherchen

Klee kannte den Dirigenten Scherchen persönlich spätestens seit der Weimarer Zeit, als dieser am 19. August 1923 anlässlich der Bauhaus-Woche unter seiner musikalischen Leitung Strawinskys *Geschichte vom Soldaten* und Ernst Kreneks *Concerto*

*grosso* aufgeführt hatte.<sup>29</sup> Scherchen verließ nach der Machtergreifung Hitlers Ende Januar 1933 Deutschland, gründete neben den bunten Aktivitäten als Dirigent in Moskau, Paris, Winterthur u.a. 1935 den Musikverlag »Ars viva« für alte und neue Musik in Brüssel. Seine Frau Gustel schickte am 21. März 1935 von Winterthur eine Postkarte an Klee nach Bern, darin heißt es:

»Wir fahren diesen Sonntag gegen 9 h von Zürich mit Herrn u. Fr. Dr. Friedrich (im Auto) ab, um Ihre Ausstellung in Bern zu sehen. Werden wir Sie sehen können.«<sup>30</sup>

Die Scherchens kamen demnach wohl mit dem Zürcher Kunstsammler-Paar Emil und Clara Friedrich-Jezler nach Bern, um Klees Retrospektive-Ausstellung in der Kunsthalle zu sehen, die noch bis zum Sonntag, 24. März zu sehen war. Scherchen heiratete in vierter Ehe am 13. Februar 1936 in Peking die chinesische Komponistin Xiao Schuxian (Shu-hsien) und wohnte ab 1937 in Neuenburg. Wie Hansjörg Pauli attestiert, hatte sich Scherchen von 1923 bis 1950 »als Leiter des Winterthurer Stadtorchesters für schweizerische Musik eingesetzt wie nur wenige gebürtige Schweizer Dirigenten.«<sup>31</sup>

(ABB. 15)

Wie Ju [Juliane Paula] Aichinger-Grosch schildert, die 1936 Lily Klee bei der Pflege ihres erkrankten Mannes geholfen hatte, besuchte Hermann Scherchen damals Klee in Bern mit seiner neuen Frau, »einer kleinen japanischen [sic!] Komponistin, die immer reizend und zwitschernd und höflich lachte«<sup>32</sup>. Ju Aichingers Erinnerung wird von Scherchens Brief an Paul Klee vom 8. Januar 1937 bestätigt. Darin heißt es: »Selbstverständlich wuerde ich gern nochmals nach Bern kommen (vielleicht am Sonntag?) wenn das einen Wert haette [...]«<sup>33</sup>. Es ging hierbei vermutlich um die Finanzierung der von Scherchen gegründeten Zeitschrift *Musica Viva*, die nach drei Nummern 1937 eingestellt werden sollte. Jedenfalls ist es höchst wahrscheinlich, dass Bergs Violinkonzert, das Scherchen im April 1936 uraufgeführt hatte, im Dezember des gleichen Jahres ein Thema des Gesprächs zwischen Klee und dem Dirigenten in Bern, gewesen ist. Dies umso mehr, als Klee ein versierter Geigenspieler und trotz seiner Vorliebe für klassische Komponisten wie Bach oder Mozart ein kritischer Kenner der zeitgenössischen

Abb. 15  
 Das Stadtorchester Winterthur  
 auf der Freitreppe des  
 Stadttheaters, Dezember 1938.  
 Gruppenbild zum Abschied von  
 Konzertmeister Joachim Röntgen.  
 Im Vordergrund links, mit Hut,  
 Hermann Scherchen, neben ihm  
 Joachim Röntgen und Scherchens  
 Gattin Hsiao Schusien  
 © Stadtbibliothek Winterthur



Abb. 16  
 Paul Klee, *Chinesin*, 1937, 116  
 Kohle und Aquarell auf  
 Grundierung auf Papier auf  
 Karton, 24 x 17 cm  
 Privatbesitz, Schweiz  
 © Paul Klee, Bern, Bildarchiv

Musik war.<sup>34</sup> Scherchen dürfte Klee überhaupt damals tiefe Einsichten über Bergs Komposition vermittelt haben, nachdem er Ende Mai 1936 in einem Brief, vermutlich an Willi Reich, um eine Analyse des Konzertes gebeten hatte.<sup>35</sup> Reich veröffentlichte seinerseits eine Analyse des gleichen Werkes in seiner Berg-Monografie von 1937, die er unter Anleitung von Anton Webern verfasst hatte.<sup>36</sup> Scherchens Beziehung zu Alban Berg datiert indes weit zurück: In den 1920er Jahren fanden durch ihn zwei Uraufführungen von Bergs Kompositionen statt: *Drei Bruchstücke aus Wozzeck* (1924 in Frankfurt am Main) und *Kammerkonzert*

*für Klavier und Geige mit 13 Bläsern* (1927 in Berlin). Im Mai 1937 schickte Scherchen eine Einladungskarte für eine internationale Arbeitstagung für Dirigenten und Interpreten in Budapest an Klee und schrieb dazu: »Könnte meine Frau evt. bei Ihnen Unterricht nehmen? Sie wünscht sich das sehr.«<sup>37</sup> Obzwar unbekannt ist, ob Klee Scherchens chinesische Frau unterrichtete, ist es wohl kein Zufall, dass er zu dieser Zeit *Chinesin*, 1937, 116 (ABB. 16) malte und dieses Motiv weiter variierte.<sup>38</sup>

Bevor wir zurück zum Werk *Glas-Fassade* kommen, fassen wir die etwas weit-schweifige Vorgeschichte der rückseitigen Komposition *Mädchen stirbt und wird* zusammen. Klee kannte Manon Gropius, die im April 1935 verstorbene Tochter von Walter Gropius. Dieser besuchte Klee nachweislich im August 1935 in Bern. Der Maler dürfte bei dieser Gelegenheit von Manons Tod benachrichtigt worden sein. Über Alban Bergs Tod im Dezember 1935 und über dessen letzte vollendete Arbeit, das Violinkonzert, wurde Klee Ende des gleichen Jahres von Winfried Zillig informiert. Beim Gespräch mit dem Dirigenten Hermann Scherchen im Dezember 1936 in Bern konnte Klee vermutlich Näheres über die Entstehungsgeschichte und den Inhalt von Bergs Violinkonzert erfahren, das unter der Leitung von Scherchen im April des gleichen Jahres in Barcelona uraufgeführt worden war. Vor diesem persönlichen und zeithistorischen Hintergrund konzipierte





Klee, so lautet meine These, Ende 1939 die Verso- und im Frühling 1940 die Recto-Komposition der *Glas-Fassade*.

Abb. 17  
Paul Klee, *Œvrekatalog von 1939*, [S. 50], Ausschnitt, Zentrum Paul Klee, Bern  
© Zentrum Paul Klee, Bern, Bildarchiv

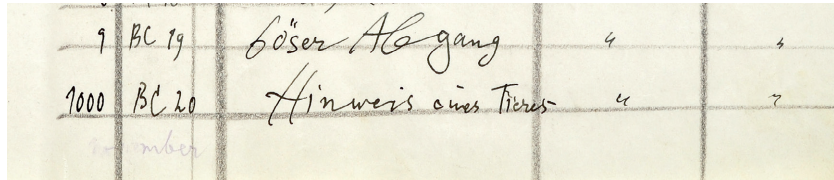


Abb. 18  
Paul Klee, *Harmonie der nördlichen Flora*, 1927, 144  
Ölfarbe auf Grundierung auf Karton auf Sperrholz; originale Rahmenleisten  
51,6 x 77,2 x 6,7 cm,  
Zentrum Paul Klee, Bern,  
Schenkung Livia Klee  
© Zentrum Paul Klee, Bern, Bildarchiv

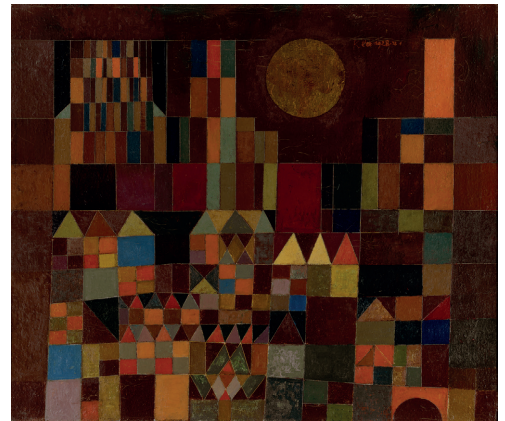
ABB 19  
Paul Klee, *Burg und Sonne*, 1928, 201, Ölfarbe auf Leinwand,  
50 x 59 cm, Privatbesitz  
© Zentrum Paul Klee, Bern, Bildarchiv

ABB 20  
Paul Klee, *Abend in N*, 1937, 138, Ölfarbe auf Nesseltuch,  
60 x 45 cm, Privatbesitz, Schweiz/ Deutschland  
© Zentrum Paul Klee, Bern, Bildarchiv

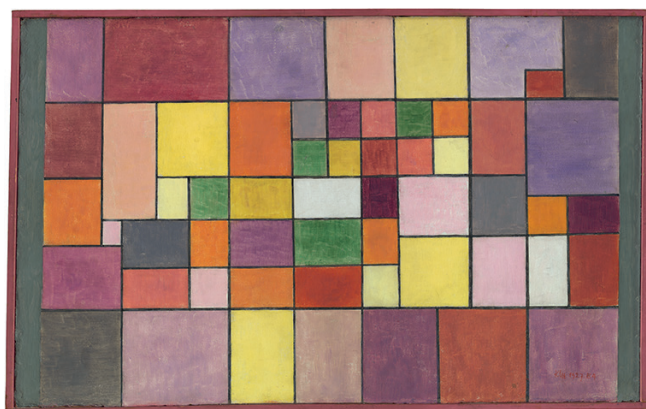
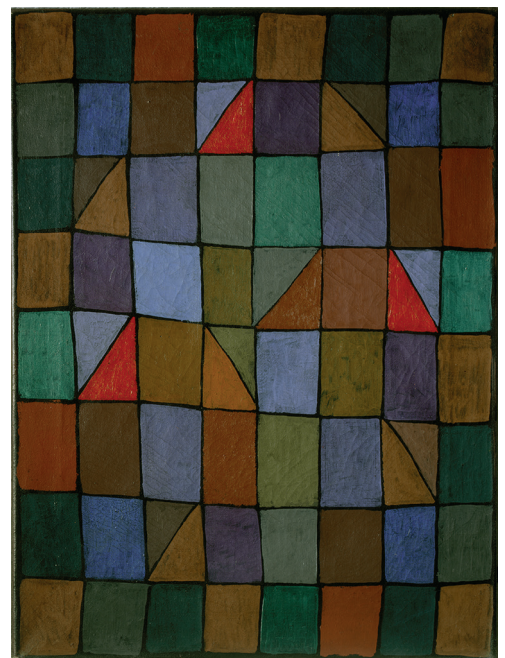
### Gitterkonstruktion

Klee registrierte im handschriftlich geführten *Œvrekatalog von 1939* insgesamt 1253 Werke – ein Jahresrekord. Er notierte darin unmittelbar nach der Zeichnung *Hinweis ei-*

*nes Tieres*, 1939, 1000: »November« (ABB. 17). Demzufolge hatte Klee in den letzten zwei Monaten des Jahres 1939 die Werke mit den Nummern 1001 bis 1253 registriert. Die Zeichnung *Unfall* mit der Werknummer 1178 entstand wohl erst im Dezember. Da der Titel der Zeichnung und die oben erwähnte Anmerkung »Vorarbeit zu: ein Mädchen stirbt und wird« mit gleicher Tintenfarbe und Duktus geschrieben sind, liegt es nahe, dass Klee bereits damals angefangen hatte, die rückseitige Komposition *Mädchen stirbt und wird* zu malen. Oder noch wahrscheinlicher: sie hatte sich bereits am Endstadium befunden oder sie war schon vollendet gewesen. Im Frühjahr 1940 unterbrach Klee die Vorarbeit, indem er sie mit rosabraunen Farben übermalte und auf der Rückseite eine neue Komposition – *Glas-Fassade* – schuf, um diese dann im März desselben Jahres im *Œvrekatalog* zu vermerken. Bei der neuen Recto-Gestaltung griff Klee auf die geometrischen Kompositionen der 1920er Jahre zurück<sup>39</sup>, wie *Harmonie E zwei*, 1926, 142, oder *Harmonie der nördlichen Flora*, 1927, 144 (ABB. 18), in denen er die grundlegenden Gitterkonstruktionen unterschiedlich – mal feiner, mal gröber



– gliederte. Die diagonale Teilung der einzelnen Quadrate in der Gitterstruktur geht auch auf die Arbeiten der Bauhauszeit, wie *Städtebild (rot/grüne Accente)*, 1921, 175 oder *Burg und Sonne*, 1928, 201 (ABB. 19) zurück. Klee hatte inzwischen diese von dem strikten vertikal-horizontalen System abweichende Gestaltungsweise in der *Komposition Abend in N*, 1937, 138 (ABB. 20) reaktiviert. Hinter seinem Rückgriff auf die früheren Quadratbilder bei der Arbeit an *Glas-Fassade* verbergen sich kunst-



historisch wohl noch weitreichende Zusammenhänge.

Klee beschäftigte sich zwischen 1919 und 1922 intensiv mit dem Fenster-Motiv, vor allem im Zusammenhang mit den orphistisch-kubistischen Fensterbildern Robert Delaunays und dem romantischen Verständnis des Bildes als Ausblick durch ein Fenster. Darüber hinaus schuf Klee ab 1923 die sogenannten Quadratbilder aus rechteckigen Farbfeldern, die bald in der modernen, feingliedrigen, vor das tragende





Abb. 21A  
 »bauhausgebäude / eingang zum  
 hauptbau und querglasfront des  
 werkstattbaues«, abgebildet in:  
 Walter Gropius, Bauhausbauten  
 Dessau, Bauhausbücher 12,  
 München 1930, S. 44,  
 Foto: Lucia Moholy  
 © Zentrum Paul Klee, Bern,  
 Bildarchiv

Abb. 21B  
 »blick vom podest des  
 haupttreppenhauses im bau der  
 technischen »lehranstalten«. die  
 lüftungsflügel sind gekuppelte  
 drehfenster, die in jeder stellung  
 stehen bleiben«, abgebildet in:  
 Walter Gropius, Bauhausbauten  
 Dessau, Bauhausbücher 12,  
 München 1930, S. 53,  
 Foto: Atlantik  
 © Zentrum Paul Klee, Bern,  
 Bildarchiv

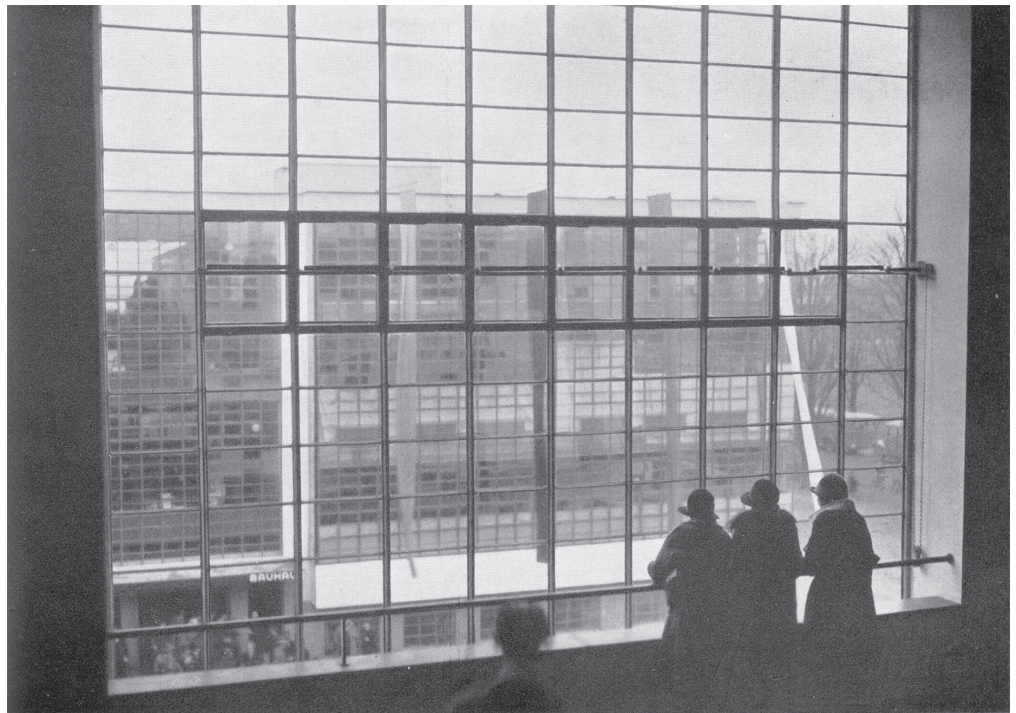


foto atlantik / berlin

Stahlskelett gehängten Glasfassade des Dessauer Bauhauses ein architektonisches Korrelat fanden.<sup>40</sup> (ABB. 21A, 21B) So gesehen schuf Klee mit der Komposition *Glas-Fassade* eine Art autobiografischen Erinnerungsraum, in dem sich seine früheren bildkünstlerischen Innovationen mit der Baugeschichte des Bauhauses überlagerten. Und gleichzeitig evoziert der Titel, assoziiert mit den Redewendungen wie »hinter die Fassade blicken/schauen«, »was sich hinter der Fassade steckt« oder »die Fassade bröckelt«, die Neugier auf dahinter Verborgenes.

{Fortsetzung folgt.}

Ich danke Rudolf Altrichter und Fred Damberger für die freundliche Unterstützung.

## Endnoten

- 1 Will Grohmann, *Der Maler Paul Klee*, Köln 1966, S. 156.
- 2 Jürgen Glaesemer, *Paul Klee. Die farbigen Werke im Kunstmuseum Bern. Gemälde, farbige Blätter, Hinterglasbilder und Plastiken*, Bern 1976, S. 345 [Anm. von 00].
- 3 Diese Schrift wurde zunächst von der Restauratorin Patrizia Zeppetella entdeckt. Zeppetella reproduzierte auch erstmals die rückseitige Fotoaufnahme der *Glas-Fassade* in ihrer Diplomarbeit, in der die materielle Beschaffenheit der doppelseitigen Arbeit kunsttechnologisch untersucht wurde. Vgl. Patrizia Zeppetella, *Beobachtungen zur Maltechnik im Spätwerk von Paul Klee*, Diplomarbeit, Typoskript, Bern 1989, S. 28f., S. 71-74.
- 4 Wolfgang Kersten u. Anne Trembley, *Malerei als Provokation der Materie. Überlegungen zu Paul Klees Maltechnik*, in: Ausst.-Kat. *Paul Klee. Das Schaffen im Todesjahr*, Kunstmuseum Bern, 17.8.-4.11.1990, S. 77-91, hier S. 87.
- 5 Josef Helfenstein, *Vorwort*, in: *Paul Klee. Verzeichnis der Werke des Jahres 1940*, hrsg. v. der Paul-Klee-Stiftung, bearb. von Stefan Frey u. Josef Helfenstein, Stuttgart 1991, S. 7-11, hier S. 9.
- 6 Eine Ausnahme bildet die Farbanalyse der *Glas-Fassade* in: *Gewerbemuseum Winterthur (Hrsg.), Farbpigmente, Farbstoffe, Farbgeschichten*, Winterthur 2010, S. 144f.

- 7 In der Datenbank »MuseumPlus« vom Zentrum Paul Klee steht dazu folgende Bemerkung: »Das Gemälde ist einerseits bedingt durch die Materialkombination und den technischen Bildaufbau extrem fragil. Sowohl Wachsfarbe wie auch Jute als Bildträger führen zu spezifischen Konservierungsproblemen. Zudem ist der knapp bemessene Gewebeüberspann der weitmaschigen und brüchigen Jute wenig belastungsfähig. Das Gemälde Glas-Fassade ist darüber hinaus durch die maltechnisch bedingte, schlechte Haftung der rückseitigen Komposition (Ölfarbe auf Jute) als besonders gefährdet einzustufen.«
- 8 Vgl. Fujio Maeda u. Makoto Miyashita, *Paul Klee*, in: *Geijutsu Shincho*, Bd. 56, Dezember 2005, S. 14-80, hier S. 45. Der Dialog wurde, leicht überarbeitet im Buch *Paul Klee. Kaiga no takurami* [Strategie der Malerei], Tokyo 2007, wieder abgedruckt.
- 9 Ebd.
- 10 Vgl. Makoto Miyashita, *Paul Klee. Der überschreitende Engel*, Tokyo 2009, S. 131-138.
- 11 Jean François Lyotard, *Das Inhumane. Plaudereien über die Zeit* [*L'inhumain. Causeries sur le temps*, Paris 1988], Wien 1989, S. 158.
- 12 Fujio Maeda, *Überlagerungen bei Paul Klee – Alternative Poetik und Glasmalerei*, in: Ausst.-Kat. *Paul Klee. Erzählung und Schöpfung*, Kawamura Memorial Museum of Art, Chiba, 24.6.-20.8.2006; Hokkaido Museum of Modern Art, 29.8.-9.10.2006; The Miyagi Museum of Art, Sendai, 17.10.-10.12.2006, S. 233-244, hier S. 244.
- 13 Marie Kakinuma, *Paul Klees beidseitig bearbeitete Bilder*, in: *Bijutsushi*, 161, Bd. 56, Nr. 1, Oktober 2006, S. 17-30, hier Résumé, S. 2.
- 14 Wolfgang Kersten, Marie Kakinuma, *Recto/Verso*, in: Ausst.-Kat. *Paul Klee. Art in the making 1883-1940*, The National Museum of Modern Art, Kyoto, 12.3.-15.5.2011; The National Museum of Modern Art, Tokyo, 31.5.-31.7.2011, S. 92-99, hier S. 92.
- 15 Ebd., S. 99.
- 16 Jun Ishikawa, *Secret methods – The hidden dimensions of Klee's work*, in: Ausst.-Kat. *Paul Klee. Spuren des Lächelns*, Utsunomiya Museum of Art, 5.7.-6.9.2015; Hyogo Prefectural Museum of Art, Kobe, 19.9.-23.11.2015 S. 246-250, hier S. 248.
- 17 Winfried Zillig, Brief an Lily Klee, ohne Datierung [Ende Dezember 1935], Zentrum Paul Klee, Bern, Nachlass der Familie Klee. Über Klees Beziehung zu Zillig, vgl. Osamu Okuda, *Paul Klee und die Komponisten seiner Zeit*, in: Ausst.-Kat. *Paul Klee. Melodie und Rhythmus*, Zentrum Paul Klee, Bern, 9.9.-12.11.2006, S. 156-175, hier S. 162f.
- 18 Lily Klee, *Lebenserinnerungen*, unveröffentlichte Manuskript, Zentrum Paul Klee, Bern, Schenkung Familie Klee, o. J. [um 1942], S. 54.
- 19 Ebd., S. 127
- 20 Brief von Alma Mahler an Paul Klee, Weimar, Juni 1922, Privat Besitz Schweiz.
- 21 Vgl. Reginald R. Isaacs, *Walter Gropius. Der Mensch und sein Werk*, Bd. 1, Berlin 1983, S. 421f.
- 22 Vgl. Brief von Lily Klee an Gertrud Grohmann, 11.09.1935, Archiv Will Grohmann, Staatsgalerie Stuttgart: »Gropius besuchte uns kurz auf d. Durchreise. Er lebt in England.«
- 23 Zu »la Maison des artistes« de La Sarraz, vgl. Antoine Baudin, *Hélène de Mandrot et la Maison des Artistes de la Sarraz*, Lausanne 1998.
- 24 Isaacs 1983, wie Anm. 21, S. 757.
- 25 Ebd.
- 26 Willi Reich, *Alban Berg*, Wien/Leipzig/Zürich 1937, S. 126f.
- 27 Klee könnte Willi Reichs Artikel über Bergs Violinkonzert in der auch in der Schweiz verbreiteten österreichischen Zeitschrift *Anbruch* gelesen haben, vgl. Willi Reich, *Requiem für Manon*, in: *Anbruch*, 17. Jg., H. 10, Anfang Dezember 1935, S. 250-252.
- 28 Ebd., S. 133. Vgl. Anonym, *Österreichisches von den internationalen Veranstaltungen in Barcelona*, in: *Anbruch*, 168. Jg., H. 3, Mai 1936, S. 90-92: »Da, auf dem Höhepunkt, wird ein Choral von Bach »Es ist genug« intoniert – und es ist sehr bezeichnend, wie sich eine zwei Jahrhunderte alte Musik zwanglos mit dieser »Zukunftsmusik« Bergs vereinigt. Berg hat, als er dem Konzert diese gewiß ungewohnte Apotheose gab, an ein jetzt gerade vor Jahresfrist verewigtes Engelswesen, die achtzehnjährige Manon Gropius, gedacht. Unbewußt schrieb er sich selbst ein Requiem ... Die Zuhörer der Uraufführung hielten sich an die Leistung, es war »ein großer Erfolg«; aber der Dirigent Scherchen zeigte, statt sich hervorrufen zu lassen, auf die Partitur, diese letzte Partitur von Berg.« [S. 91]
- 29 Vgl. Osamu Okuda, *Paul Klee und die Komponisten seiner Zeit*, in: Ausst.-Kat. *Paul Klee. Melodie und Rhythmus*, Zentrum Paul Klee, Bern, 9.9.-12.11.2006, S. 156-175.
- 30 Postkarte von Gustel Scherchen an Paul Klee, 21.03.1935, Zentrum Paul Klee, Bern, Schenkung Familie Klee.
- 31 Hansjörg Pauli, *Dossier 769033 - Bundesfeierliche Marginalien zum 100. Geburtstag von Hermann Scherchen*, in: *dissonanz/dissonance*, Nr. 29, August 1991, S. 8-13, hier S. 8.
- 32 Ju Aichinger-Grosch, [Erinnerung an Paul Klee], in: Ludwig Grote (Hrsg.), *Erinnerungen an Paul Klee*, München 1959, S. 50.
- 33 Brief von Hermann Scherchen an Paul Klee, 08.01.1937, Zentrum Paul Klee, Bern, Schenkung Familie Klee.
- 34 Vgl. Osamu Okuda, *Paul Klee und die Komponisten seiner Zeit*, wie Anm. 30; Makoto Miyashita, *Die neue Klassizität. Klee, Busoni und Hindemith*, in: Ausst.-Kat. *Paul Klee. Melodie und Rhythmus*, Zentrum Paul Klee, Bern, 9.9.-12.11.2006, S. 176-197.
- 35 Vgl. Hansjörg Pauli und Dagmar Wünsche (Hrsg.), *Hermann Scherchen Musiker 1891-1966*, Berlin 1986, S. 53-55.
- 36 Vgl. Reich, *Alban Berg*, wie Anm. 26, S. 129-133.
- 37 Einladungskarte von Hermann Scherchen an Paul Klee für eine internationale Arbeitstagung für Dirigenten und Interpreten, 03.05.1937, Zentrum Paul Klee, Bern, Schenkung Familie Klee.
- 38 Vgl. Jürgen Glaesemer, *Paul Klee. Die farbigen Werke im Kunstmuseum Bern. Gemälde, farbige Blätter, Hinterglasbilder und Plastiken*, Bern 1976, S. 326.
- 39 Vgl. Eva-Maria Triska, *Die Quadratbilder Paul Klees – ein Beispiel für das Verhältnis seiner Theorie zu seinem Werk*, in: Ausst.-Kat. *Paul Klee. Das Werk der Jahre 1919-1933. Gemälde, Handzeichnungen, Druckgraphik*, Kunsthalle Köln, 11.4.-4.6.1979, S. 45-78, hier S. 70.
- 40 Vgl. Osamu Okuda, *Klees Architekturfantasie und die Idee des Bauhauses. Das Gemälde Architektur m. d. Fenster*, in: Ausst.-Kat. *Modell Bauhaus*, Martin-Gropius-Bau, Berlin, 22. 7.-4.10.2009, S. 41-44.

# PAUL KLEES *GLAS-FASSADE* NOTIZEN ZU FRAGILITÄT UND AUSDRUCK DES MATERIALS<sup>1</sup>

PATRIZIA ZEPPELLA

## SUMMARY

Paul Klee a réalisé l'œuvre intitulée *Façade de verre* dans la dernière année de sa vie. Il avait d'abord peint des lignes noires au verso et des champs de couleurs transparents sur fond blanc. Mais cette composition, désignée sur le cadre par »Mädchen stirbt und wird«, ne le satisfaisait pas et il l'a complètement recouverte. Le dessin à l'huile et à la colle d'amidon *Unfall*

[*Accident*], 1939, 1178 lui avait ici servi de modèle. Les craquelés et les lacunes de la couche de peinture rendent visible la composition au dos du tableau. Sa façon de travailler en réutilisant des supports est ici clairement visible; et la fragilité des matériaux combinés de manière si peu conventionnelle pose de particulières exigences de conservation de la matière.

Abb. 1A, 1B  
*Glas-Fassade* in der Ausstellung  
*Paul Klee. Bewegung im Atelier*,  
Zentrum Paul Klee, 13.9.2008 bis  
18.1.2009  
© Zentrum Paul Klee, Bern,  
Bildarchiv



**D**as Werk *Glas-Fassade* entstand in Paul Klees letztem Lebensjahr. Ursprünglich hatte Klee auf der Rückseite eine schwarze Pinselzeichnung und transparente Farbflächen auf weisser Grundierung gemalt. Diese Komposition – auf dem Rahmen als »Mädchen stirbt und wird« bezeichnet – verwarf er und überstrich sie ganzflächig. Als Vorbild dafür hatte ihm die Kleister- und Ölfarbezeichnung *Unfall*, 1939, 1178 gedient. Durch Brüche und Fehlstellen in der Farbschicht werden Teile der verworfenen Komposition auf der Gemälderrückseite sichtbar. Klees Arbeitsweise, Bildträger wieder zu verwenden, wird hier deutlich sichtbar; zugleich aber auch die Fragilität der Materialien in unkonventionellen Kombinationen, die hohe Anforderungen an die Konservierung stellt.<sup>2</sup>

Paul Klee macht in seinem Œuvre-Katalog folgende Angaben zum beschriebenen Werk: »1940 / 288 / K 8 / März / Tafel / 0,95 | 0,7 / Glas-Fassade / Wachsfarben / Jute auf Keilr.«. Bei der aufgelisteten Maltechnik »Wachsfarbe« stellt sich die Frage woraus diese besteht.

Ähnlich wie bei Analysen zum Werk *Hoher Wächter*, 1940, 257 erwies die Zusammensetzung der »Wachsfarbe« als reines Bienenwachs.

Untersuchungen zu seine Atelier- und Malutensilien bestätigen die Verwendung von Bienenwachs und die persönliche Herstellung der Farben. Die stark vergrößerte Detailaufnahme der Gemäldevorderseite zeigt, dass Klee die gelöste Bienenwachsfarbe mit Öl-Anteil mit einem Pinsel aufgetragen hat. Diese haftet relativ gut auf dem Jutebildträger.



Stellenweise, wo die Grundierung der Rückseite durch die Gewebefäden hindurchgedrungen ist und sich helle Erhöhungen gebildet haben, steht die Malschicht ab und blättert ab.

Die verwendete Farbauswahl entspricht der zeitgenössischen Anwendung; Pigmente und Wachstypen sind in seinen hinterlassenen Malmitteln und Malutensilien erhalten und nachweisbar. Besondere Erwähnung verdient das angewandte rote Pigment: das synthetisch organische Farbmittel – Toluidinrot, ein für diese Zeit modernes Künstlerpigment. Vermutlich mischte Klee das Pigment selber mit dem Wachsbindemittel zu der leuchtend roten Malfarbe.

Toluidinrot wird 1905 als eines der frühesten synthetischen organischen Farbmittel erstmals hergestellt. Die Produktion und Verbreitung erfolgte bereits in der Vorkriegszeit.

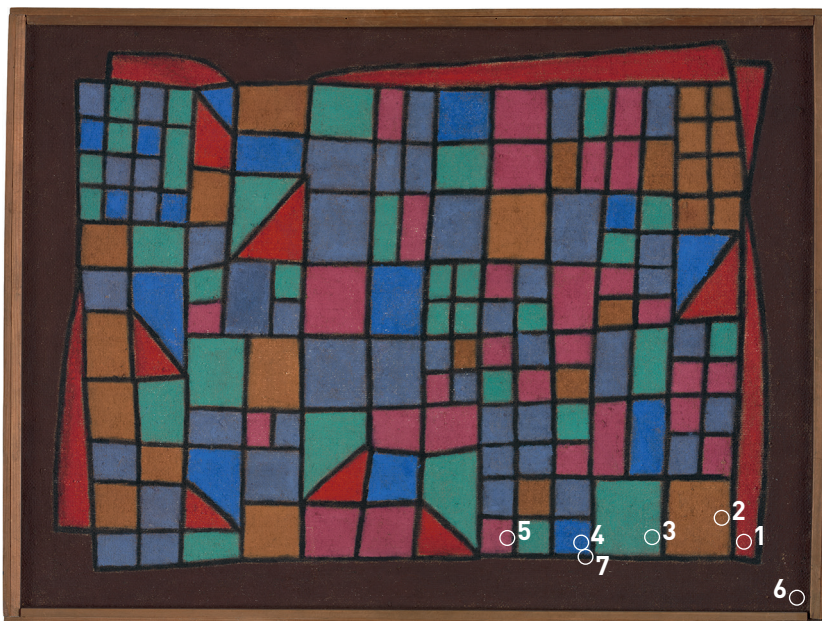
Die Analysen, die zum Verständnis der Maltechnik und daraus folgenden Konservierungstechnik werden anhand von Kleinstproben (Malschicht-, Faser- oder Pigmentproben) mit folgenden Methoden durchgeführt:

Die Durchlicht- und Polarisationsmikroskopie (PLM) finden Anwendung bei Streupräparaten, präparierten Fasern oder Dünnschliffen. Angeschliffene Kleinstproben aus Malschichten lassen sich mittels Auflichtmikroskopie untersuchen. Zusätzliche Informationen liefert die Kontrastierung mit der Fluoreszenzmikroskopie.

Die Identifikation von Künstlermaterialien basiert heute vor allem auf der Mikroanalytik: Mittels FTIR- (Fourier-Transformations-Infrarot-Spektroskopie) und der Ramanmikroskopie (benannt nach dem indischen Physiker C.V. Raman) lassen sich, anhand von Referenzspektren ein großer Teil der im 20. Jahrhundert verwendeten organischen Bindemittelgruppen, Pigmente und Farbstoffe zuweisen. EDX (Energiedispersive Röntgenspektroskopie) gehört zur Gruppe der Röntgenspektroskopien und nutzt die von einer Probe emittierte Röntgenstrahlung für die Untersuchung der Elementzusammensetzung.

Mit Hilfe des REM (Rasterelektronenmikroskop) lassen sich stark vergrößerte Abbildungen von Oberflächen mit einer hohen Schärfentiefe erzeugen. Es werden so Strukturen und morphologische Eigenschaften im Mikrobereich sichtbar.

Bei den entnommenen Mikroproben von *Glas-Fassade* wurden das Bindemittel, Pigmente sowie der Bildträger identifiziert. Die Proben sind mit den unterschiedlichen Methoden untersucht und tabellarisch zusammengestellt.



## PROBEPLAN

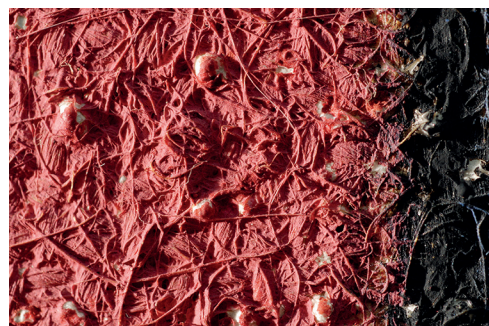
Die Zahlen eins bis sechs bezeichnen im Probenplan die Stellen, wo die Malschichtproben entnommen wurden. Mit Nummer sieben ist der Bildträger Jute bezeichnet.

### Paul Klee *Glas-Fassade* (1940) - 288

- P1 Rot 6.9 unten, 9.2 rechts
- P2 Ocker 9.5 unten 9.4 rechts
- P3 Hellgrün 7.0 unten, 18.2 rechts
- P4 Blau 27.5 rechts, 7.2 unten
- P5 Rosa 35.7 rechts, 7.5 unten
- P6 Braun 0.5 unten, 1.2 rechts
- P7 Schwarz 6.3 unten 27.1 rechts

Resultatübersicht: Paul Klee Glas-Fassade (1940)

288	EDX	FTIR	Raman	PLM	Ergebnisse
<b>P1</b> Rot	Ba, S	Natürliches Wachs, viel Baryt, Monoazofarbstoff PR3 (Toluidinrot), etwas Quarz	Monoazofarbstoff $\beta$ -Naphthol PR3 (Toluidinrot), Baryt	Roter Farblack auf Baryt, vereinzelt Quarz	Natürliches Wachs, Monoazofarbstoff $\beta$ -Naphthol PR3 (Toluidinrot) auf Baryt als Substrat, vereinzelt Quarz
<b>P2</b> Ocker	Ca, Si, Al, Fe, (S)	Natürliches Wachs, Stearat, Calciumcarbonat, Kaolin, Quarz		Synthetisches Eisenoxid, gelber Farblack, Calciumcarbonat, etwas Schichtsilikate, vereinzelt Baryt	Natürliches Wachs, Stearat, synthetisches Eisenoxidgelb, gelber Farblack, Calciumcarbonat, Kaolin, etwas Quarz, vereinzelt Baryt
<b>P3</b> Hellgrün	Zn, (Co), ((Si)), ((Cu))	Viel natürliches Wachs, (Zink)stearat, (Zinkseifen)		Zinkweiss, Cobaltgrün	Natürliches Wachs, (Zink)stearat, (Zinkseifen), Zinkweiss, Cobaltgrün, (verm. Cu-haltiges Grünpigment)
<b>P4</b> Blau	Si, Al, Zn, S, (K), (Ca)	Viel natürliches Wachs, (Zink)stearat, (Zinkseifen), Ultramarin		Zinkweiss, Ultramarin	Natürliches Wachs, (Zink)stearat, (Zinkseifen), Zinkweiss, Ultramarin
<b>P5</b> Rosa	Zn, (Ca), (S), (Cl), ((Si)), ((Al))	Viel natürliches Wachs, viel (Zink)stearat, (Zinkseifen), Alizarin		Zinkweiss, roter Farblack	Natürliches Wachs, viel (Zink)stearat, (Zinkseifen), Zinkweiss, Alizarin
<b>P6</b> Braun	Fe, Ca, S, Si, Al, Ba, (K), (Zn)	Viel natürliches Wachs, viel (Zink)stearat, (Zinkseifen?) Oxalat, Quarz		Brauner Ocker, rotes Eisenoxid, etwas Baryt, vereinzelt Silikate	Natürliches Wachs, viel (Zink)stearat, (Zinkseifen), Oxalat, brauner Ocker, rotes Eisenoxid, etwas Quarz und Schichtsilikate
<b>P7</b> Bildträger					



© Patrizia Zeppetella, Zentrum Paul Klee, Bern, Bildarchiv

MAKROBETRACHTUNGEN

Paul Klee, *Glas-Fassade*, 1940, 288.

Makroaufnahme der Gemäldevorderseite. Die Malschicht bestehend aus natürlichem Wachs mit Ölanteil und Pigmente haftet relativ gut auf dem Jutebildträger. Stellenweise, wo die Grundierung der Rückseite durch die Gewebefäden hindurchgedrungen ist und sich helle Erhöhungen gebildet haben, steht die Malschicht ab und blättert ab.





© Patrizia Zeppetella,  
Zentrum Paul Klee, Bern, Bildarchiv

### Detail Rückseite

Paul Klee, *Glas-Fassade*, 1940, 288.

Makroaufnahme der Gemälderückseite. Die rosafarbene Farbe, mit der Klee die Komposition übermalte, hat sich von der weissen Grundierung gelöst, zu Schüsseln zusammengezogen und ist zu etwa 30 Prozent abgeblättert.



© Patrizia Zeppetella,  
Zentrum Paul Klee, Bern, Bildarchiv

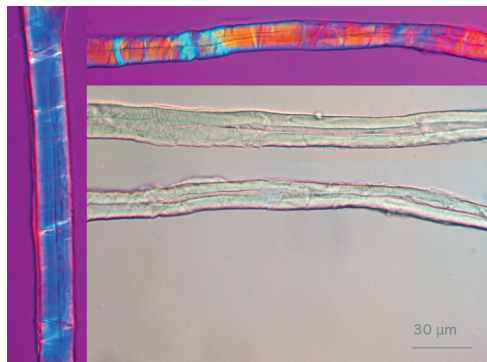
### Rückseite Inschrift

»Mädchen stirbt und wird«

Paul Klee, *Glas-Fassade*, 1940, 288.

Detailaufnahme der Gemälderückseite. Handschriftliche Bezeichnung Klees der ersten Komposition auf der oberen Hälfte des Spannrahmenschenkels: »Mädchen wird und stirbt«.

Die Polarisationsmikroskopie ermöglicht die Untersuchung der Bildträgerfaser und somit die Bestätigung der Jute, wie sie Paul Klee in seinem Œuvre-Katalog aufgelistet hat.



© Patrizia Zeppetella,  
Zentrum Paul Klee, Bern, Bildarchiv

### Polarisationsmikroskopie

Paul Klee, *Glas-Fassade*, 1940, 288.

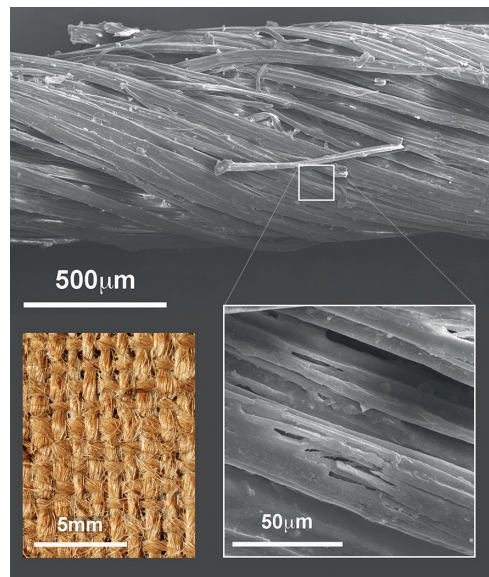
Die Jutefaser lässt sich anhand der charakteristischen optischen Eigenschaften unter dem Polarisationsmikroskop zuweisen. Die hellen Faserausschnitte lassen die wechselnde Breite der Faserlumen (Lumen: Hohlraum eines röhrenförmigen Organs) erkennen. Typisch sind die wechselnden Interferenzfarben (liegend Orange, stehend Blau) unter gekreuzten Polarisatoren.

Mit der Hilfe der Rasterelektronenmikroskopie verdeutlicht die Struktur des Aufbaus und des Erhaltungszustandes der Bilderträgerfaser im kleinsten Bereich.

Im Vergleich zu anderen Zellulosefasern enthält Jute relativ viel Lignin, welches über Oxidationsprozesse den Materialabbau begünstigt. Die Stabilität des Faserverbundes wird vermindert und das Gewebe verfärbt sich zunehmend. Die Brüchigkeit der Fasern führt schliesslich zum Materialverlust.

Voraussetzung für eine optimale

Konservierung sind ein stabiles Klima, der Schutz vor ultravioletten Strahlen sowie die Vermeidung von Vibrationen.



**Rasterelektronenmikroskopische Aufnahme REM-SE**

Paul Klee, *Glas-Fassade*, 1940, 288.

Gedrehte Faser mit ausgebrochenen, grösseren Faserstücken

© Patrizia Zeppetella,  
Zentrum Paul Klee, Bern, Bildarchiv

**Endnoten**

- 1 Der Artikel ist eine leicht überarbeitete Fassung des Wandtextes, der anlässlich der Ausstellung Paul Klee. Bewegung im Atelier (Zentrum Paul Klee, Bern, 13.9.2008-18.1.2009) veröffentlicht wurde.



# VATER UND SOHN – DAS VERSCHOLLENE FRÜHWERK VON PAUL KLEE?

WALTHER FUCHS

## SUMMARY

A photograph from the estate of Sasha Morgenthaler has recently come to light in which a previously unknown early work by Paul Klee can be seen.<sup>1</sup> Subsequently the early work is here tentatively assigned to the composition called *Father and Son* that Klee mentions several times in his correspondence with Lily.<sup>2</sup> For Klee this study, which can be dated to the autumn of 1902, anticipates the group of *inventionen*. The composition was evidently influenced by Klee's profound knowledge of human anatomy and studies of form in the manner of

Hodler. Klee reworked the version of *Father and Son* in different ways but none of them satisfied Klee's desire for successful visual representation of the ideal fantasy state. He therefore destroyed the different variants of the subject *Father and Son*, so that the photographic reproduction is all that has survived. In the photograph taken in the artist's studio, Klee for the first time represents the artist's studio as an interpretation of the artistic myth of creation.

Abb. 1  
Brief von Paul Klee an Lily Stumpf mit Atelier-Plan, 10.08.1902, Zentrum Paul Klee, Bern  
© Zentrum Paul Klee, Bern, Bildarchiv

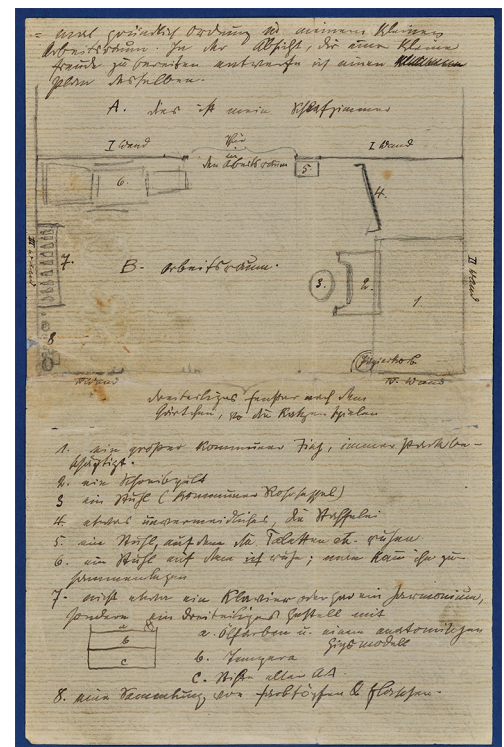
Abb. 2  
Doppelseite aus dem Fotoalbum »Juli 1915« von Sasha Morgenthaler;  
rechts: Paul Klee in seinem Atelier am Obstbergweg 6, Bern, Herbst 1902  
links: Lily Stumpf, Obstbergweg 6, Bern, August 1906, Foto: Nachlass Morgenthaler Thun, Steffan Biffiger. Anlässlich ihres Studienaufenthalts 1915 in München fertigte Sasha Morgenthaler für Klee, der ein Freund ihrer Familie war, eine Abschrift seines Œuvrekataloges an. In diesem Zusammenhang ist die besagte Fotografie wohl in ihren Besitz gelangt, die sie mit weiteren Fotografien von Lily in das mit »Juli 1915« beschriftete Fotoalbum einklebte.

## »In meinem kleinen Arbeitsraum« (...) im »November 1902« (Paul Klee, 1902)

Nach drei Jahren Ausbildung in München und einer anschließenden Studienreise nach Italien zieht sich Klee im Sommer 1902 zum Selbststudium in sein Elternhaus nach Bern zurück.<sup>3</sup> Hier entstehen die ersten für ihn gültigen künstlerischen Arbeiten wie die *Inventionen*, eine Reihe von Radierungen, grotesk-humoristischen Zeichnungen, Hinterglasmalereien und einige Gemälde.

Klees »kleiner Arbeitsraum«, den er seiner Verlobten Lily in einem Brief mit Skizze ausführlich beschreibt, liegt im Dachgeschoss des Familiensitzes am Obstbergweg 6

(ABB. 1).



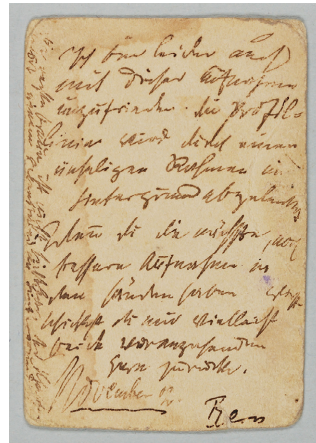
Eine neu entdeckte Fotografie gewährt einen fotografischen Einblick in das Atelier von Klee (ABB. 2). Der junge Klee ist darauf im Profil wiedergegeben, mit einem

Abb. 3  
Paul Klee in seinem Atelier am  
Obstbergweg 6, Bern, Herbst  
1902  
© Nachlass Morgenthaler Thun



abgebildet in: Felix Klee,  
*Paul Klee: Leben und Werk in  
Dokumenten, ausgewählt aus den  
nachgelassenen Aufzeichnungen  
und den unveröffentlichten  
Briefen*, 1960. Teilansicht der  
Fotografie aus dem Album von  
Sasha Morgenthaler.

Abb. 5  
Rückseite der Porträtfotografie  
von Paul Klee, Zentrum Paul Klee,  
Schenkung Familie Klee  
© Zentrum Paul Klee, Bern,  
Bildarchiv



noch unbekanntes Bild auf der Staffelei.  
Die Fotografie ist auf Herbst 1902 zu datieren, denn der Abzug ist auf der Rückseite von Klee eigenhändig mit »November 1902« beschriftet (ABB. 5).

Diese Datierung wird bestätigt durch eine weitere Fotografie von Klee, die kurz zuvor in Rom entstanden ist und den jungen Klee mit demselben Vollbart zeigt: »Wie ein Südländer, unendlich verfeinert u. vergeistigt mit einem schwarzen Vollbart (...),« beschrieb Lily das neue Erscheinungsbild ihres Verlobten nach seiner Rückkehr aus Italien, das er in Bern vorübergehend beibehalten hat (ABB. 6).<sup>4</sup>

In Thematik und Komposition offenbart die Fotografie eine enge Übereinstimmung mit einer zeitgleich entstandenen Aufnahme von Paul Klee aus dem Jahr 1902/03, die sein Freund Hans Bloesch in seinem

Abb. 6  
Ausschnitt aus Paul Klee und  
Hermann Haller in Rom, 1902,  
Fotograf: Karl Schmolz von  
Eisenwerth,  
Zentrum Paul  
Klee  
© Zentrum Paul  
Klee, Bern,  
Bildarchiv



Abb. 7  
Hans Bloesch, 1902/03, Paul  
Klee, Zentrum Paul Klee, Bern,  
Schenkung Familie Klee  
© Zentrum Paul Klee, Bern,  
Bildarchiv



Arbeitszimmer fotografisch wiedergibt (ABB. 7).<sup>5</sup> Beide, Schriftsteller und Maler, sind in ihren jeweiligen Arbeitsräumen dargestellt, und sie nehmen dabei dieselbe Pose ein. Der Künstler in Profilsicht blickt gedankenversunken in die Ferne. Diese Übereinstimmung deutet stark auf die kompositorische Autorschaft von Klee hin.<sup>6</sup> Die Aufnahme ist die erste einer Reihe von Fotografien, die Klee im Verlauf seiner späteren Karriere in seinem Atelier zeigen.<sup>7</sup>



### Viele Varianten des Themas »Vater und Sohn«

Auf dem von Klee inszenierten fotografischen Selbstporträt ist ein Werk zu sehen, das bisher als unbekannt gilt. Wiedergegeben sind zwei Männer, Arm in Arm, dargestellt in Rückenansicht und bekleidet in antiken Gewändern (ABB. 8). Obwohl das Bild gerahmt ist, glaubt man unfertige Stellen im Bildhintergrund zu erkennen. Stilistisch und bildmotivisch ist die Komposition den wenigen Werken zuzuordnen, die in Zusammenhang mit der Italienreise stehen und die Klee in seinem handschriftlich geführten Œuvrekatalog für die Jahre 1901 und 1902 aufgelistet hat.<sup>8</sup> Hinweise für die Bildinterpretation sind der Korrespondenz mit Lily und den revidierten Tagebüchern von Klee zu entnehmen, die visuell und chronologisch mit der Datierung der Fotografie und dem abgebildeten Werk übereinstimmen könnten.

Klee erwähnt im Januar 1903 in einem Brief an Lily mehrfach ein Werk, das er »Vater





Abb. 8  
Ausschnitt aus der Fotografie  
Paul Klee in seinem Atelier am  
Obstbergweg 6, Bern, Herbst  
1902, mit der mutmasslichen  
Komposition *Vater und Sohn*  
© Nachlass Morgenthaler Thun

und Sohn« nennt: » (...) Die Composition Vater und Sohn leidet, abgesehen davon, dass sie (wie Haller sagen würde) vollständig aus dem hohlen Ranzen geholt worden ist, an manchen Fehlern. Die Figuren sind isoliert dadurch, daß an ihnen das Humoristische weiter fortgeschritten ist als an den übrigen Gegenständen. Die Felsen müßten analog ganz anders behandelt werden, auch humoristisch. Ebenfalls die überaus zahm geplanten Bäume. Das Ganze entspricht überhaupt gar nicht dem Zustand, den es zuvor in meiner Phantasie eingenommen hatte; sondern müßte, um etwas von der Frische dieses ‚idealen‘ Zustandes zu erhalten, entschieden umkomponiert und ganz neu angefangen werden. Vielleicht geschieht es in der kommenden Zeit. Dem Phlegmatiker ist folgendes ein Trost: Wenn ein Bild so ausgeführt wäre, wie es gedacht worden war, so hätte man es ja mit einem unerhörten Meisterwerk zu thun! O Schmeichelstimme des Phlegmas!«<sup>9</sup>

Das Bildmotiv auf der Fotografie und der Textinhalt stimmen in wesentlichen Teilen überein: Zwei männliche Figuren sind isoliert vor neutralem Hintergrund (Felsen?) dargestellt.

Bei der fotografierten Komposition könnte es sich womöglich um eine noch nicht vollendete Variante der Serie/Werkgruppe

Vater und Sohn handeln.<sup>10</sup> Denn von der Komposition muss es mehrere »Varianten« gegeben haben, wie einem redigierten Tagebucheintrag vom Januar 1903 zu entnehmen ist:<sup>11</sup> »Viele Varianten des Themas Vater u. Sohn. Ein Vater mit seinem Sohn. Ein Vater durch seinen Sohn. Ein Vater angesichts seines Sohnes. Ein Vater stolz/ auf seinen Sohn. Ein Vater segnet seinen Sohn. Alles dies hab ich deutlich/ dargestellt, aber leider wieder vernichtet. Es blieben nur die Titel erhalten.«<sup>12</sup>

Es liegt deshalb nahe, dass Klee eine der Varianten von *Vater und Sohn* auf seiner inszenierten Atelierfotografie präsentiert. Es ist das einzige in der Korrespondenz mit Lily erwähnte Werke, das mit dem Bildmotive auf der ungefähr zur selben Zeit entstandenen Fotografie übereinstimmt.<sup>13</sup> Die wohl mehrfach überarbeitete Komposition *Vater und Sohn* war Klee offenbar dann nicht gut genug, sodass er das »missglückte« Werk Ende Januar 1903 zerstörte.<sup>14</sup>

**»Plan, in Bern ganz gründlich Anatomie zu lernen wie ein Mediziner. Wenn ich die weiss, kann ich alles.« (Paul Klee, 1901)**

Wenn Klee in einem Brief an Lily (7. Januar 1903) die Komposition *Vater und Sohn* als Werk ausweist, das vollständig »aus dem hohlen Ranzen«, sprich aus dem hohlen Bauch entstanden sei, dann zeugt die Körperdarstellung der mutmasslichen Komposition *Vater und Sohn* doch von einer intensiven Auseinandersetzung mit der Anatomie des menschlichen Körpers. Diese geht auf eine Kritik von Franz von Stuck zurück, der beim Eintrittsgespräch für die Münchener Kunstakademie Klees fehlenden Kenntnisse in der Anatomie bemängelte: »Stuck hat mich hauptsächlich auf meine total fehlende Anatomie aufmerksam gemacht (...)«.<sup>15</sup>

Klee verlässt die Münchner Kunstakademie ohne Abschluss. Er bildet sich hauptsächlich durch Selbststudium und einen halbjährigen Aufenthalt in Italien weiter. Dort reift in ihm der Entschluss, sich in Bern so gründliche Kenntnisse der Anatomie wie ein Arzt zu verschaffen. Klee schreibt über das Wintersemester 1902/03 ins Tagebuch: »Jeden Morgen arbeitete ich von ½ 9 bis ½ 11 Uhr im Anatomiesaal. Am Samstag um 11 Uhr liest der Professor Strasser für Künstler. (Was für Künstler!) Und am Mittwoch, Donnerstag und Freitag ist



Abendakt im Kornhaus. Da excellieren die Herren Born, Boss, Colombi, Link und a. m. Sie hodlern alle mehr oder weniger. Die Modelle sind à la Matte.«<sup>16</sup>

Der kunstbegeisterte Professor Hans Strasser erlaubt Klee den Besuch der Vorlesung über plastische Anatomie und sogar den Zugang zu den täglichen Präparierübungen im Seziersaal (ABB. 8). Paul Klee vermittelt seiner Verlobten da-

Scham und Schande zum Teil sogar für das weibliche Leben. So schaute ich frech einigen hübschen Russinnen bei ihrer interessanten, aber nicht normalen Beschäftigung zu. Doch ich übertreibe, hübsch sind sie eigentlich nicht, die meisten sind sogar noch unappetitlicher als die lieben Toten in ihren Armen.«<sup>17</sup>

Seiner Verlobten Lily Stumpf beschreibt Klee die Gründlichkeit von Strassers Unterricht: »In der Anatomie haben wir uns die ganze verfloessene Woche mit dem Arm beschäftigt, was das Schwerste ist, besonders Ellenbogen, Unterarm und Handgelenk (ABB. 9). Der Professor [Strasser] verwendete schon zwei Vorträge darauf, nächsten Samstag wird wohl noch die Hand dran kommen.«<sup>18</sup>

Klee hat sieben anatomische Zeichnungen und einen Knabenakt mit drei verschiedenen Armhaltungen aufbewahrt. Für ihn hatten diese Studien, die offenbar über längere

Abb. 8  
Anonym, Seziersaal des Anatomischen Instituts der Universität Bern, um 1900, Medizinhistorisches Institut der Universität Bern  
© img.unibe.ch

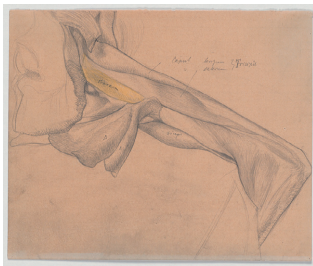


Abb. 9  
Paul Klee, *Anatomische Zeichnung der Oberarmmuskulatur, von hinten*, 1902/03, Bleistift und Aquarell auf Papier, 17,2 x 31,4 cm, Zentrum Paul Klee, Bern  
© Zentrum Paul Klee, Bern, Bildarchiv

rüber sehr lebendige Einblicke: »Der Seziersaal macht einen komfortablen Eindruck (das Gebäude ist neu), scheint doch für 170 Studenten (und hauptsächlich Studentinnen) zu kurz. Es lagen circa 12 oder mehr Leichen in zwei Reihen geordnet, eine schrecklicher als die andere, so daß sie mir nachts eine um die andere im Traum vorkamen. Beim zweiten Mal war ich indessen bereits akklimatisiert und hatte auch Augen für das Leben, zu meiner

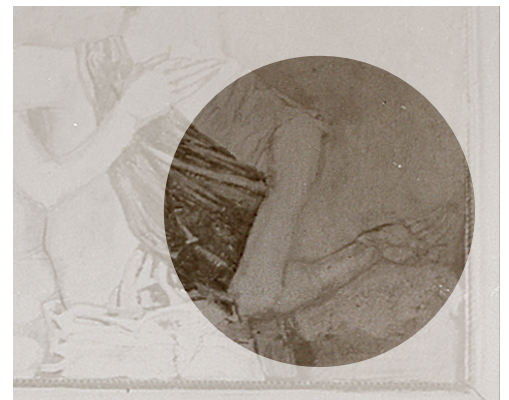
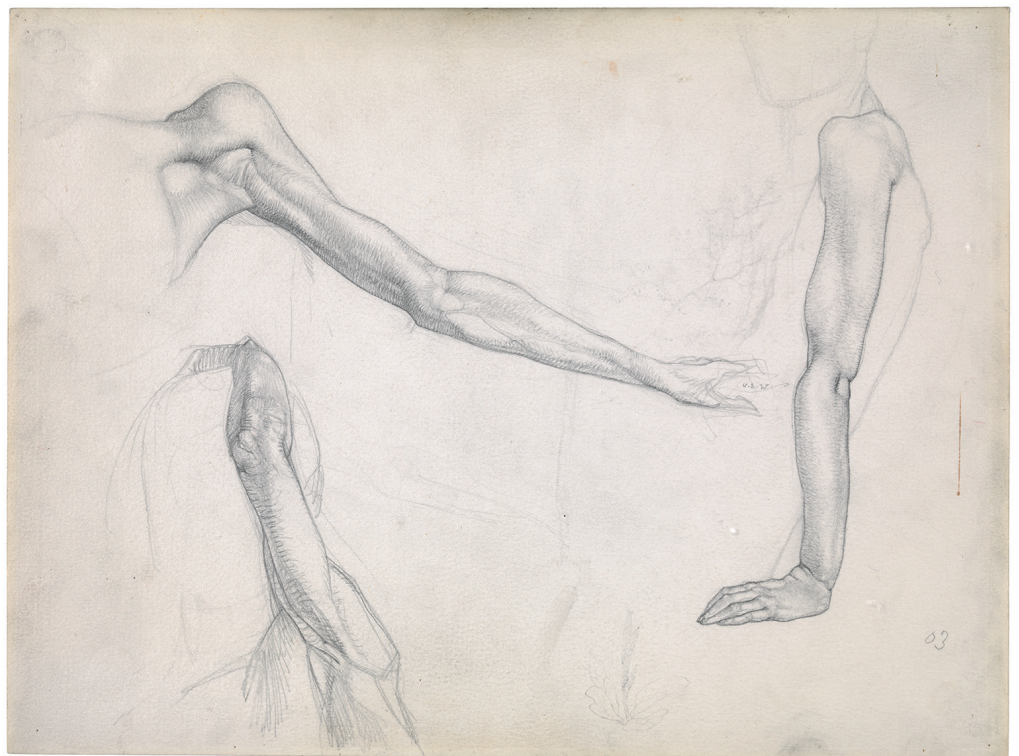


Abb. 10  
Paul Klee, [Studienblatt mit drei verschiedenen Armhaltungen], 1903, Bleistift auf Papier, 27,8 x 37 cm, Zentrum Paul Klee, Bern. Bezeichnet unten rechts mit Bleistift: »03«  
© Zentrum Paul Klee, Bern, Bildarchiv

Abb. 11  
Obere Extremitäten der Vater-Figur aus *Vater und Sohn* (Ausschnitt aus: Paul Klee in seinem Atelier, Bern, Herbst 1902)  
© Nachlass Morgenthaler Thun





Zeit an einer Wand seines Zimmers hängten, vorbereitenden Charakter für ein grösser angelegtes Projekt, für das der menschliche Körper zum zentralen Gegenstand werden sollte: die *Inventionen*.<sup>19</sup> Ein Vergleich mit einer dieser Arbeiten, dem Studienblatt mit drei verschiedenen Armhaltungen, legt nahe, dass Klee bereits in die fotografisch dokumentierte mutmassliche Komposition *Vater und Sohn* seine vertieften Kenntnisse in Akt und Anatomie einfließen liess.

Trotz der etwas unscharfen Fotografie lässt sich eine deutliche Übereinstimmung in der bildlichen Darstellung der Arme feststellen (ABB. 10, ABB. 11). Oberarm, Unterarm und Hand der beiden Männer Vater und Sohn sind nicht maskulin-muskulös wiedergegeben, sondern knabenhaft schlank, karikaturistisch überzeichnet.

**»Formstudien im Hodlerschen Sinn«  
(Paul Klee, Hausenstein I, 1902)**

Schon als Klee noch die private Malschule von Heinrich Knirr besuchte, scheute er sich nicht, Elemente der Karikatur in seine seriöse Akademiezeichnungen einfließen zu lassen (ABB. 12).<sup>20</sup>

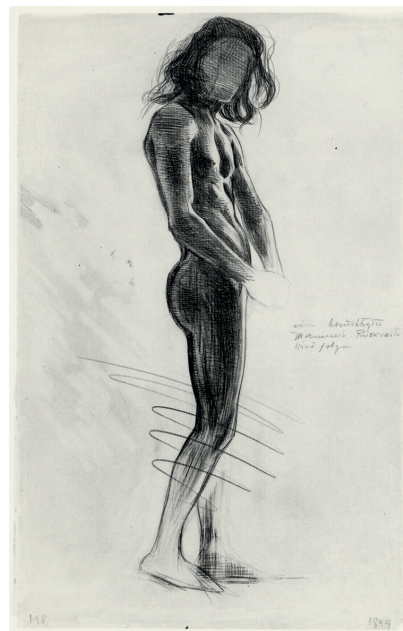


Abb. 12  
Paul Klee, ohne Titel [ein berüchtigtes Mannweib], 1899, Knirrblatt 61, Bleistift auf Papier, Zentrum Paul Klee  
© Zentrum Paul Klee, Bern, Bildarchiv

Abb. 13  
Paul Klee, *Jungfrau (träumend)*, 1903, 2, Radierung, 23.6 x 29.8 cm, Zentrum Paul Klee  
© Zentrum Paul Klee, Bern, Bildarchiv

Knirr sagte dazu: »Herr Klee, Sie haben die Mittel etwas ganz Außerordentliches zu werden, nur müssen Sie mir folgen und fleißig sein. Ich bin nicht zufrieden, wenn Sie mir einen Akt mit richtigen Proportionen herausbringen. Ich will, dass Sie das Eigenartige jedes Aktes bringen. Sehen Sie diesen Akt (weiblichen Akt) an. Die untere Partie

ist beinah' männlich, nicht wahr? (...)«<sup>21</sup> Die Auseinandersetzung mit der expressiven Anatomie des menschlichen Körpers setzte Klee in der Folge fort. In Rom begeisterte er sich für die »Aktkarikaturen« Rodins<sup>22</sup> und in Bern bewunderte er kurze Zeit später die expressiven Körperdarstellungen Hodlers.<sup>23</sup> Im Mai 1902 schaute er sich mit seinem Freund, dem Neurologen Fritz Lotmar, Gemälde von Hodler im Kunstmuseum Bern begeistert an<sup>24</sup> und er betrieb in November 1902, also zeitgleich zur Entstehung der Komposition *Vater und Sohn*, »Formstudien im Hodlerschen Sinn«, am Abendakt im Kornhaus beim »Hodlerschüler [Eduard] Boss«. <sup>25</sup> Hodler war zwar für Klee zu diesem Zeitpunkt bedeutend, doch kein Werk von Hodler kann als ikonographischer Bezugspunkt für das Werk *Vater und Sohn* in Betracht gezogen werden.<sup>26</sup> Stattdessen sind es Hodlers expressive Körperdarstellungen in einer symbolistischen Landschaft, die Klee in der Entwicklung seiner künstlerischen Ausdrucksform zu interessieren schienen, bevor er »die anatomische Ausdruckssteigerung seiner nackten Figuren zur Formulierung bissiger, ja bitterer satirischer Themen im Miniaturformat monochromer Radierungen [verwandte].«<sup>27</sup>

**»Mein erstes brauchbares Opus ist die Radierung *Jungfrau im Baum*« (Paul Klee, 1903)**

Offenbar entsprach die Komposition *Vater und Sohn* noch nicht einer geglückten bildnerischen Wiedergabe eines ‚idealen‘ Fantasiezustands, wie aus dem oben zitierten Brief an Lily hervorgeht.<sup>28</sup>

Erst mit der Radierung *Jungfrau (träumend)*, 1903, 2 (auch unter dem Titel *Jungfrau im Baum* bekannt) begann – nach der Einschätzung des Künstlers – seine



Laufbahn als Ausstellungskünstler (ABB. 13). Klee liess für das Jahr 1902 nur vier Werke gelten, die er in seinem handschriftlich geführten Œuvrekatalog für die Jahre 1902 auflistete: *Windspielartiges Tier*, 1902, 1, *Puppenartige Dame*, 1902, 2 und *Zuhälterartiger Athlet*, 1902, 3. Hinzu kommen noch die nicht verzeichneten Akt- und Anatomiezeichnungen sowie die Illustrationen aus dem Buchprojekt mit

desto mehr hat man dann beim künstlichen Produzieren. Vormittags beim Buben [Aktzeichnen] bin ich bescheiden, wie ein Schulmeister, nachmittags lasse ich alles springen und tanzen. (...)<sup>30</sup>

Die von Klee beschriebene Trennung zwischen Naturabbildung und Phantasiewelten ist als fließend zu betrachten, wie ein Vergleich mit der bereits besprochenen Zeichnung des Bubenarms (ABB. 10) nahelegt. Wie bereits in der Komposition *Vater und Sohn*, orientiert sich Klee auch in der Darstellung *Jungfrau (träumend)*, 1903, 2, an Akt- und Anatomiezeichnungen aus seinem Bestand.<sup>30</sup>

Sein Bestreben war es offenbar, ohne direkte Modellvorlage, den »idealen Fantasiestand« zu einem bestimmten Thema künstlerisch widerzugeben, oder wie es Klee in bereits erwähnten Brief an Lily ausdrückt: »Es muss nur Geist [Liniengeist] und [Gedanken] Witz darin sein. Und dazu kann man an keinem Modell hängen, sonst ist die Witzlaune bald dahin, sondern hier ist der Moment Gott!«<sup>31</sup>

Mit der Darstellung der reinen »Witzlaune«, in der Form der bildnerischen Satire, schuf sich Klee nach der Italienreise ein Mittel, Inhalt und Form nach eigenen Vorstellungen zu erfinden. Die Komposition *Vater und Sohn* kann als zentraler, jedoch noch gescheiterter Versuch dieser neuen bildnerischen Ausdrucksweise betrachtet werden, die Klee rückblickend erst in der Werkgruppe der *Inventionen* als gelungen und voll gültig erachtete.

## Endnoten

- 1 Vgl. Eva Wiederkehr Sladeczek, *Eine Künstlerfreundschaft. Sasha Morgenthaler von Sinner als Privatschülerin und "Secretär" von Paul Klee*, in: Ausst.-Kat. *Der Kontinent Morgenthaler. Eine Künstlerfamilie und ihr Freundeskreis*, Kunstmuseum Thun, 5.9.-22.11.2015, S. 37-42.
- 2 Osamu Okuda äusserte als erster die Vermutung, dass es sich beim abgebildeten Werk auf (ABB. 2) um das Werk *Vater und Sohn* von Klee handeln könnte. Ich danke ihm für die freundschaftliche Unterstützung beim Verfassen dieses Texts und W. Kersten für dessen kritische Durchsicht.
- 3 Vom 19. bis zum 28. Juli 1902 unternimmt Klee eine Reise nach Oberpöcking an den Starnberger See, um dort seine Verlobte Lily zu treffen. Vom 20. bis 30. September 1902 weilt er in München. Vgl. Paul Klee, *Tagebücher 1898-1918*, textkritische Neuedition, hrsg. von der Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern, bearb. von Wolfgang Kersten, Stuttgart/Teufen 1988, Nr. 447, S. 160. Ab dem 1. November 1902 besucht Klee den Anatomieunterricht bei Hans Strasser (ebd., Nr. 453, S. 161). Im Folgenden zitiert: Klee 1988, Tgb.



Abb. 14  
Ein weiteres Werk von Klee, das nicht mehr erhalten ist. Trotz der Unschärfe der Fotografie ist eine Figur mit erhobener Hand zu erkennen. Die Figur zeigt gewisse Übereinstimmungen mit der Bleistift und Aquarell Zeichnung *Zuhälterartiger Athlet*, 1902, 3 und entsprechenden Zeichnungen im »Buch« von Bloesch. Paul Klee in seinem Atelier am Obstbergweg 6, Bern, Herbst 1902  
© Nachlass Morgenthaler Thun

Hans Bloesch. Alle übrigen Werke des Jahres 1902, die in der Korrespondenz mit Lily erwähnt sind, wurden von Klee offenbar vernichtet (ABB. 14), worunter auch die Komposition *Vater und Sohn*.

Klee äusserte gegenüber seiner Verlobten, dass die Radierung *Jungfrau (träumend)* auf einen älteren Entwurf zurückgehe und die weibliche nackte Figur »ja nicht nach dem Modell«, sondern nach dem »Gefühl« gezeichnet sei; auf die möglichst getreue Wiedergabe des Sichtbaren komme es ihm nicht an, da sonst die »Witzlaune« dahin sei.<sup>29</sup> Die intensiven Auseinandersetzung mit dem Modell, konkret, mit der Anatomie des menschlichen Körpers sowie das schulmäßige Aktzeichnen und das Werk von Ferdinand Hodler, bildeten wichtige Grundlagen für die künstlerische Produktion der Werkgruppe der *Inventionen* und der kurz zuvor entstandenen Komposition *Vater und Sohn*. Klee stellt fest »Je weniger Freiheiten man sich beim schulmäßigen Aktzeichnen nehme,



- 4 Vgl. Lily Klee, *Lebenserinnerungen*, unpubliziertes Manuskript, Bern 1942, Zentrum Paul Klee, Bern, Schenkung Familie Klee.
- 5 »Ich habe auch von Bloesch eine gelungene Photographie gemacht, an seinem Schreibtisch [...]. Er geht nächstens auf kurze Zeit nach Paris, um den Rest zu verthun. Wenn er zurückkehrt, ist er ebenso arm wie ich.« Vgl. Paul Klee, *Briefe an die Familie 1893-1940*, Bd. 1: 1893-1906, Bd. 2: 1907-1940, hrsg. von Felix Klee, Köln 1979, S. 285. Im Folgenden zitiert: Klee 1979, Briefe
- 6 »Endlich ist Bloesch zurückgekehrt«; gegenseitige Porträtfotos Paul Klee und Hans Bloesch. Vgl. Klee 1979, S. 280.
- 7 Vgl. Wolfgang Kersten, *Zwischen Geniekult, Kultraum und Werkstatt*, in: Ausst.-Kat. *Paul Klee. Art in the making 1883-1940*, The National Museum of Modern Art, Kyoto, 12.3.-15.5.2011; The National Museum of Modern Art, Tokyo, 31.5.-31.7.2011, S. 34-39.
- 8 Gemäss Wolfgang Kersten wird sich Klee frühestens zwischen Februar 1911 und Frühjahr 1913 dazu entschlossen haben, im Rückblick auf die mehr als zehn Jahre zurückliegende Italienreise, Werke aus seiner nicht registrierten Kunstproduktion in den eigenen Œuvrekatalog aufzunehmen und Teile davon zu vernichten. Nur vier Werke, die Klee selbst in seinem handschriftlich geführten Œuvrekatalog für die Jahre 1901 und 1902 aufgelistet hat, stehen offenkundig im Zusammenhang mit der Italienreise: *Schwebende Grazie (im pompejanischen Stil)*, 1901, 2, *Windspielartiges Tier*, 1902, 1, *Puppenartige Dame*, 1902, 2 und *Zuhälterartiger Athlet*, 1902, 3. Vgl. Wolfgang Kersten, »Für die Nachlass-Sammlung bestimmt«. *Strategie zur Gewinnung unsterblichen Ruhms. Von Dürer über Klee bis Beuys*, in: Werner Egli, Kurt Schärer (Hrsg.), *Erbe, Erbschaft, Vererbung*, Zürich 2005, S. 227-241.
- 9 Vgl. Klee, *Briefe an die Familie 1893-1940*, Bd. 1: 1893-1906, Bd. 2: 1907-1940, hrsg. von Felix Klee, Köln 1979, S. 301.
- 10 Klee hat die Komposition *Vater und Sohn* fotografiert wie aus dem Brief an Lily vom 18. Januar 1903 zu nehmen ist. Vgl. Klee 1979, Briefe, S. 304.
- 11 Der Beginn der Reinschrift von Tagebuch III [lässt sich] auf Ende 1918 datieren. Vgl. Paul Klee, Tgb. S. 589.
- 12 Vgl. Klee 1988, Tgb. Nr. 474, S. 166 und S. 489.
- 13 Es ist auch das einzige Werk, das während dieser Zeit (November 1902-Januar 1903) mehrfach erwähnt wird. Vgl. Klee 1979, Briefe, S. 301, S. 304 und S. 306.
- 14 Vgl. Klee 1979, Briefe, S. 306.
- 15 Vgl. Klee 1979, Briefe, S. 93 [27. IV. 1900].
- 16 Vgl. Klee 1988, Tgb., S. 162 (Nr. 456). Zu Klees Anatomieunterricht bei Hans Strasser und zum Aktunterricht im Berner Kornhaus vgl. Walther Fuchs, *Von der Menschenanatomie zur Bildanatomie. Anatomisches Institut, Balzerstrasse 2*, in: Zentrum Paul Klee (Hrsg.), *Mit Klee durch Bern. Spaziergänge in Stadt und Umgebung*, Bern 2015, S. 63-65 und Walther Fuchs, *Abendakt im Kornhaus: Modelle ganz à la Matte. Kornhaus, Kornhausplatz 18*, in: Zentrum Paul Klee (Hrsg.), *Mit Klee durch Bern. Spaziergänge in Stadt und Umgebung*, Bern 2015, S. 59-62.
- 17 Vgl. Klee 1979, Briefe, S. 281 [Paul Klee an Lily Stumpf, Bern, 5. November [1902].
- 18 Vgl. Klee 1979, Briefe, S. 290 [Paul Klee an Lily Stumpf, 7. Dezember 1902].
- 19 Alle Blätter weisen an den vier Ecken Einstiche und Rostspuren von Reissnägeln auf. Vgl. dazu auch Klee 1979, S. 323 [Paul Klee an Lily Stumpf, 29. April [19]03].
- 20 Vgl. Jürgen Glaesemer, *Paul Klee. Handzeichnungen I. Kindheit bis 1920*, Bern 1973, S. 77.
- 21 Vgl. Paul Klee, Brief von Paul Klee (München) an Hans Bloesch (Bern), 20. November 1898, Bürgerbibliothek, Bern, Nachlass Hans Bloesch.
- 22 In Frühjahr 1902 besucht Klee in Rom eine Gruppenausstellung, an der ihn die erotischen Zeichnungen von Auguste Rodin faszinieren. Er bezeichnet Rodins moderne Arbeiten als »Aktkarikaturen«. Paul Klee orientiert sich in den folgenden Jahren stark an Auguste Rodins Werk.
- 23 In seinem Aufsatz *Grundlinien des Frühexpressionismus* (1938) spricht Fritz Schmalenbach von Hodlers verzerrender Darstellung seiner Modelle: »Er [Hodler] verzerrt, um etwas Bestimmtes auszudrücken, nicht wie Toulouse-Lautrec oder Munch unmittelbar das Bild, sondern er verzerrt das Modell und gibt es dann realistisch wieder. Die Expression liegt nicht im Bild, sondern wird ins Modell vorverlegt. Das Modell führt gleichsam eine expressive Pantomime auf, die das Bild unverzerrt darstellt«. Vgl. Fritz Schmalenbach, *Hodlers Stellung im Frühexpressionismus*, in: *Das Werk. Schweizerische Zeitschrift für Baukunst, Gewerbe, Malerei und Plastik. Offizielles Organ des Bundes Schweizer Architekten u. d. Schweizerischen Werkbundes*, Bd. 25, H. 7, 1938, S. 193-198, S. 196. Doch es lag Klee total fern solchen Verzerrungen und Übersteigerungen »einen erhebenden Ausdruck geistiger, seelischer oder gar symbolischer Bedeutung mitzuteilen, so wie es Hodler im Vertrauen auf eine Harmonie von Körperhaltung und Seelenstimmung tat«. Vgl. Otto Karl Werckmeister, *Klees Orientierungskünstler*, in: Ausst.-Kat. *Das Universum Klee*, Neue Nationalgalerie, Berlin, 31.10.2008-8.2.2009, S. 25-51, S. 26-28. Zur Hodler und Klee vergleiche auch Charles Werner Haxthausen, *Paul Klee: The Formative Years*, Dissertation, 2., um ein Vorwort verm. Aufl., New York/London 1981, S. 122ff.
- 24 Vgl. Klee 1979, Briefe, S. 234.
- 25 Vgl. Klee 1988, Tgb. Nr. 456, S. 162, S. 488 (Hausenstein I 456), und S. 510 (Hausenstein II).
- 26 Die Ikonographische Analyse von *Vater und Sohn* bleibt noch ein Desiderat.
- 27 Vgl. Werckmeister 2008, wie Anm. 23, S. 28.
- 28 Vgl. Klee 1979, Briefe, S. 301.
- 29 Klee 1979, Briefe, S. 336.
- 30 Klee orientierte sich auch an kunsthistorischen Vorbildern. Die unmittelbaren Vorläufer für die Darstellung *Jungfrau im Baum* finden sich in der zeitgenössischen Graphik, bei Félicien Rops und bei Ferdinand Hodler sowie in der Malerei des ausgehenden 19. Jahrhunderts, besonders in den Bildern der Serie »Die Bösen Mütter« Giovanni Segantinis aus dem Jahre 1894. Vgl. Frank Zöllner, *Das Ende des Körpers: Paul Klees künstlerische Ethik im zeitgenössischer Triebökonomie*, in: Angelika Corbineau-Hoffmann u. Pascal Nicklas (Hrsg.), *Körper/Sprache: Ausdrucksformen der Leiblichkeit in Kunst und Wissenschaft*, Hildesheim/Zürich/New York 2002, S. 213-240, Werckmeister 2008, wie Anm. 23, S. 26 und Haxthausen 1981, wie Anm. 23, S. 122ff.
- 30 Vgl. Klee 1979, Briefe, S. 336.

# DER OSTERMUNDIGER STEINBRUCH ERZÄHLT SICH

VON JÜRIG HALTER

»**S**eit dem Mittelalter wird an und in mir abgebaut. Sie nennen mich den ›Ostermundiger Steinbruch‹. Mit den neuen industriellen Möglichkeiten in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts erreichte der Abbau hier seinen Höhepunkt. Zu jener Zeit war ich der grösste Steinbruch in der Schweiz. Mein Sandstein wurde zum Bau des Münsters, des Rathauses,



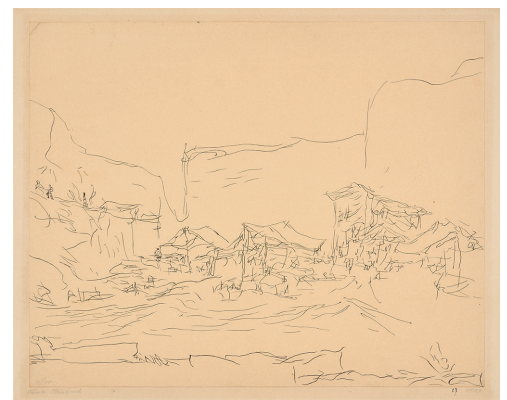
ABB. 1  
Paul Klee, *a. d. Steinbr. b. Bern*,  
1909, 23, Feder auf Papier auf  
Karton, 14,3 x 14,6 cm,  
Zentrum Paul Klee, Bern  
© Zentrum Paul Klee, Bern,  
Bildarchiv

ABB. 2  
Paul Klee, *Osterm. Steinbruch*,  
1909, 27, Feder auf Papier auf  
Karton, 21,7 x 27,7 cm,  
Zentrum Paul Klee, Bern,  
Leihgabe aus Privatbesitz  
© Zentrum Paul Klee, Bern,  
Bildarchiv

der Heiliggeistkirche und vieler anderer Gebäude in der Stadt Bern verwendet. Mein Material wurde aber auch weit über die Landesgrenzen hinaus geliefert. Ich, beziehungsweise mein Abbau, mein stetes Verschwinden, hat die Gemeinde Ostermundigen stark geprägt. Generationen von Tagelöhnern, Steinbrechern und Baumeistern haben ihre Existenz auf mir begründet. Unzählige Gebäude, einfache wie feudale, sind aus meinem Material entstanden. So habe ich es mir jedenfalls erzählen lassen. Ich selbst habe bedauerlicherweise nie eines der Gebäude, die unleugbar aus meinem Körper geschlagen wurden, zu Gesicht bekommen. Überhaupt: Was spreche ich

von Gesicht? Meines ändert sich alle Tage. Ich habe schon Millionen von Gesichtern gehabt. Mit jedem Abbruch habe ich ein neues erhalten. Ich bin der Beweis, dass einen Gegenwuchs lebendig hält, wenn Sie verstehen, was ich meine?

Schon seit langer Zeit ist es aber ruhiger um mich geworden, heute werde ich nur noch zu Renovationszwecken abgetragen. Ich und meine Geschichte sind jedoch bis in die Gegenwart bei Lichte gesehen das Wahrzeichen von Ostermundigen geblieben. In mir fand der Maler Ferdinand Hodler die Modelle für sein Meisterwerk ›Der Rückzug der Eidgenossen nach der Schlacht von Marignano‹, das heute im Schweizerischen Landesmuseum in Zürich ausgestellt ist. Vor allem Paul Klee liess sich in seinem künstlerischen Lebenswerk, ich darf das



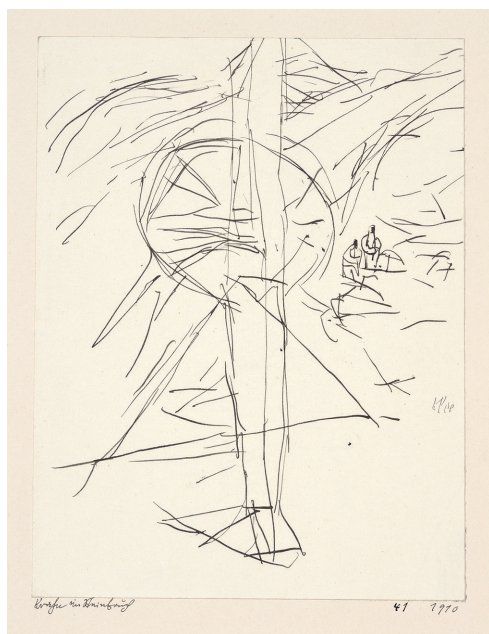
fast ganz bescheiden anmerken, massengebend vom Ostermundiger Steinbruch leiten. Klee war von mir und den in mir arbeitenden Menschen begeistert und hatte sich deshalb oft hier aufgehalten; er nannte mich schlicht den ›schönen Ostermundiger Steinbruch‹. Ich diene ihm als Inspirationsquelle für zahllose Bilder und Zeichnungen. Hin und wieder hat er gar



ABB. 3  
Paul Klee, *Arbeiter im Sandsteinbruch, auf einer Terrasse*, 1909, 20, Feder auf Papier auf Karton, 11,4 x 13,2 cm, Zentrum Paul Klee, Bern  
© Zentrum Paul Klee, Bern, Bildarchiv



ABB. 4  
Paul Klee, *Krahn im Steinbruch*, 1910, 41, Feder auf Papier auf Karton, 13,4 x 10,4 cm, Zentrum Paul Klee, Bern  
© Zentrum Paul Klee, Bern, Bildarchiv



leise zu mir gesprochen, dabei habe ich ihm geschworen, dass ich von seinen mir anvertrauten Geheimnissen niemals jemandem etwas preisgeben würde. Ich verrate Ihnen nur so viel: Es könnte sein, dass die Kunstgeschichte sonst weitreichend umgeschrieben werden müsste ... Klees Grab befindet sich, nicht zu vergessen, noch immer auf dem Schosshalden-Friedhof.

Wo war ich stehengeblieben? Ach ja, also heutzutage werde ich vorab von an Kultur Interessierten oder Tagesausflüglern besucht. In mir wurde überdies schon Theater gespielt! Madame Bissegger setzte sich hier in Szene. – Mir ist es ganz recht so wie es ist. Wenn das noch lange so wie zur meiner ›Abbauhochzeit‹ weiter gegangen wäre, würde heute vielleicht nicht mehr von mir übrig geblieben sein als ein Sandsteinkörnchen; das dann eines Tages, mir nichts, dir nichts, von einem hier spielenden Kind, unter einem seiner Fingernägel abtransportiert werden würde.

Zum Schluss hätte ich mich so in einer Ritze im Abfluss eines Lavabos wieder gefunden. An einem Ort, an dem mir bestimmt niemand mehr geglaubt hätte, dass aus mir einst das Münster gebaut worden sei.«

#### Jürg Halter

\* 1980 in Bern, wo er meistens lebt. Studium an der Hochschule der Künste Bern. Halter ist Dichter und Performance Poet. Auftritte an renommierten Literaturfestivals in der ganzen Welt. Zahlreiche Publikationen. Zuletzt erschienen: *Sprechendes Wasser* (Seession Verlag, 2012, *Kettengedicht* mit Shuntaro Tanikawa), *Wir fürchten das Ende der Musik* (Wallstein, 2014, Gedichte), *Hoffentlich verliebe ich mich nicht in dich* (Edition Patrick Frey, 2014, Text-Bilder-Buch mit Huber.Huber).

[www.juerghalter.com](http://www.juerghalter.com)  
[facebook.com/juerghalter](https://facebook.com/juerghalter)  
[twitter.com/halterjuerg](https://twitter.com/halterjuerg)

# VIEWING THE PAUL KLEE EXHIBITION »THIS IS JUST BETWEEN OURSELVES«

NOBUYUKI KAKIGI

FIG. 1  
Paul Klee, *was fehlt ihm?*, 1930, 267, *What's the Matter with Him?*, pencil on paper on cardboard, 32,9 x 20,9 cm, Zentrum Paul Klee, Bern  
© Zentrum Paul Klee, Bern, Bildarchiv

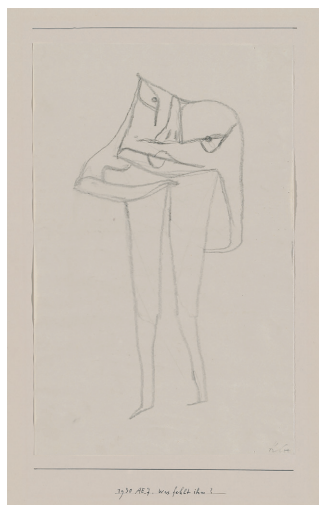


FIG. 2  
Paul Klee, *die Erfinderin des Nestes*, 1925, 33, *The Inventress of the Nest*, watercolour on primed paper on cardboard, 27,6 x 22 cm, Zentrum Paul Klee, Bern, Leihgabe aus Privatbesitz  
© Zentrum Paul Klee, Bern, Bildarchiv

the birth of the grotesque creature in *The Inventress of the Nest* (1925, FIG. 2) – is precisely the breathing of living beings.

This is what, along with an impish smile, indicates the *Spielraum*, or realm of play, that Klee opens to us. The present Klee exhibition, with its theme »This is Just Between Ourselves« might be said to be an exhibition that invites the viewer into a unique space and time, a *Spielraum* in which creatures that escape classification and domestication by virtue of incorporating an element of incompleteness or malformation live and breathe amidst constant metamorphosis. Has there ever been a Klee exhibition – at least in Japan – that offers such a rich sensory experience, and the opportunity to enjoy a glimpse of Klee's creative process, affording fresh insight into the profundity of his work? Needless to say, this is undergirded by Klee scholarship of a depth that has made it possible to arrange works from a variety of periods to echo and reflect one another in the context of the unique themes

Folly lies at the heart of Kafka's favorites – from Don Quixote via the assistants to the animals.... This much Kafka is absolutely sure of: first, that someone must be a fool if he is to help; second, that only a fool's help is real help. The only uncertain thing is whether such help can do a human being any good. (Walter Benjamin, »Some Reflections on Kafka«, in: *Illuminations*, tr. Harry Zohn, New York: Schocken Books, 1968, p. 144.)

The concluding section of the Paul Klee Exhibition »This is Just Between Ourselves« currently on view at the Utsunomiya Museum of Art is entitled »The Assistance of Fools«. This is an allusion to the passage quoted above, taken from a letter of Walter Benjamin to his friend Gershom Scholem in which Benjamin discusses what resides at the core of the writings of Franz Kafka. In this final section, a menagerie of images of misshapen creatures is assembled, including *What's the Matter with Him?* (1930, FIG. 1) a small, perhaps self-deprecatory work depicting the torso-less figure of a human or animal. The angels that Klee produced in such concentrated fashion in his final years are kindred to these creatures.

Klee's angels have not yet acquired the capacity to reveal the truth on earth as God's messengers. Like the one depicted in *The Angel, Still Searching* (1939), they are still far from truth, groping in the midst of a distorted world. Perhaps their reaching out to human beings can only be like the groping of this angel, a blind and somewhat foolish gesture. Yet the metamorphosis that these prayerlike gestures engender – such as





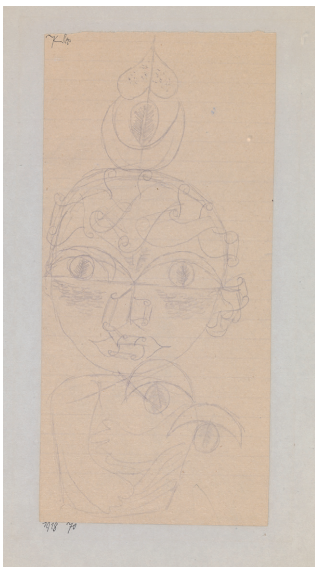
FIG. 3  
Paul Klee, *Akt*, 1910, 124, *Nude*,  
oil on muslin on cardboard, 38,9 x  
25 cm, Zentrum Paul Klee, Bern  
© Zentrum Paul Klee, Bern,  
Bildarchiv



FIG. 4  
Paul Klee, *Requisiten Stilleben*,  
1924, 112, *Still Life with Props*, oil  
on muslin on cardboard, 35.2/36.3  
x 43.8/44.2 cm,  
Zentrum Paul Klee, Bern  
© Zentrum Paul Klee, Bern,  
Bildarchiv

FIG. 5  
Paul Klee, *Kind*, 1918, 70, *Child*,  
indelible pencil on paper on  
cardboard, 22,6 x 10,5 cm,  
Zentrum Paul Klee, Bern  
© Zentrum Paul Klee, Bern,  
Bildarchiv

FIG. 6  
Book cover with the picture of  
Paul Klee's *Angelus Novus*, 1920,  
Ölpause und Aquarell auf Papier  
auf Karton, Collection of the the  
Israel Museum, Jerusalem,  
Zentrum Paul Klee, Bern  
© ZPK, Bern, Bildarchiv



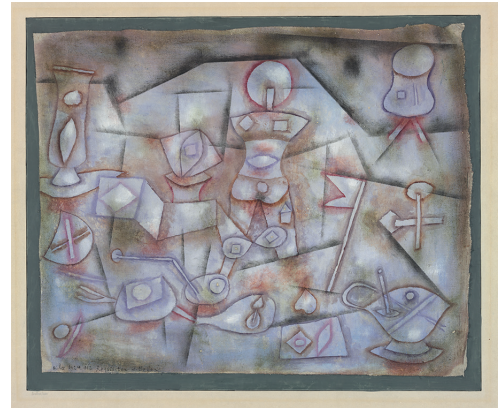
that characterize Klee's work.

One of the important aspects of the present exhibition is the experience it gives of the deepening of the oft-noted musicality of Klee's work. The music that reverberates through Klee's *Spielraum* can be a unique polyphony such as that of *Fugue in Red* (1920), but it does not stop at the harmony of several disparate voices – it goes on to possess a dynamism that gives birth to something else entirely from amidst that harmony. The second section of the exhibition, »Polyphony«, provides a place to fully appreciate the immense range of these reverberations. For example, in *Island* (1932), the open-ended form of an island arises, multidimensionally, out of a polyphonic ocean of pointillist color.

Or Klee's resounding polyphony might, as in *Illuminated Leaf* (1929) take the form of a single leaf, taking shape from gradations of hue formed from the fusion of complementary colors – quietly growing as if embodying Goethe's *Urphänomen*, the essential phenomenon that symbolizes the generation of the plant itself. The tranquility of this work has something in common with the mysterious calm of *Nude* (1910, FIG. 3), from the early period of Klee's career. When this painting was rotated 90 degrees and photographed with infrared equipment, a smaller figure was found floating faintly within the torso of the melancholy and apparently pregnant nude that is the subject of the completed work.

This seems to announce that the small figure was buried before it could be born; while at the same time perhaps hinting that conceived out of the woman's sadness, it is now striving for rebirth. This polyphony of Klee's, expressed in the deliberate overlapping of multiple layers in a painting, invites the viewer to explore the liminal realm between life and death, and would appear to be grounded in a profound grief for the dead. Klee directly experienced the immensity of the deaths wrought by World War I, and no doubt saw how nature invades the relics left by history and brings forth new life from amidst the ruins. This is hinted at by the greenery that leaves such a strong impression in the group of works gathered in the third section of the exhibition, »A Demonic Fairy Tale«.

Among them, *Women's Pavilion* (1921) a green light flickers in the darkness,



illuminating a group of forms like something from a fairytale, difficult to classify as either natural or manmade, inviting the viewer to cross the threshold into another world. And in *Still Life with Props* (1923, FIG. 4), a set of discarded props begin to move on their own, while giving off their own uncanny light. That they exist in a time quite distinct from the chronological time of the real world is something that Klee's painting suggests with consummate musicality. This is also convincingly expressed in the works grouped in the first section of the exhibition, »The Allegorical Klee«, employing motifs derived from the musical notation of the fermata and the turn.

The symbol of the turn, which produces the reverse of time while an ornament is being played, is used to form a face in *Child* (1918, FIG. 5) that recalls that of the later *Angelus Novus* (1920, FIG. 6). But in *Album Leaf for a Musician* (1924) it appears to be reining in a progressive temporal collapse of the

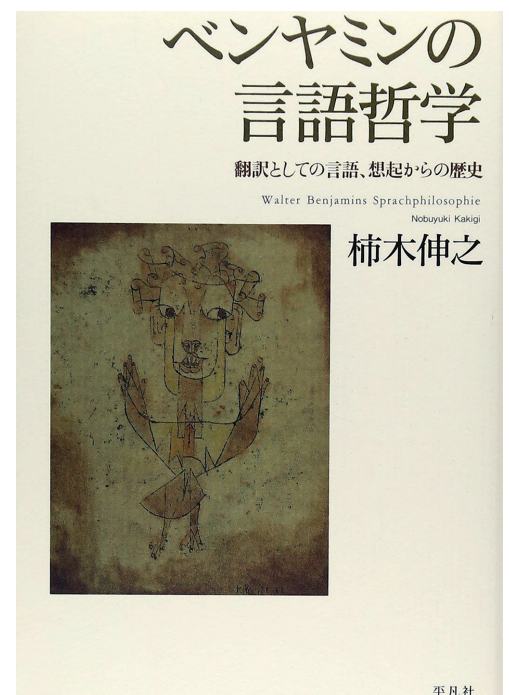




FIG. 7  
Paul Klee, *Ohne Titel (Kind und Drache)*, um 1940, *Untitled (Child and Kite)*, coloured paste on cardboard, 33,5 x 42,5 cm, Zentrum Paul Klee, Bern, Schenkung Livia Klee © Zentrum Paul Klee, Bern, Bildarchiv

FIG. 8  
Paul Klee, *Ohne Titel (Blume und Schlange)* [Rückseite von *Kind und Drache*], um 1940 *Rückseite, Untitled (Flower and Snake)*, watercolour and coloured paste on primed cardboard, 33,5 x 42,5 cm, Zentrum Paul Klee, Bern, Schenkung Livia Klee © Zentrum Paul Klee, Bern, Bildarchiv

musical staff. On the other hand, the fermata, a symbol suggestive of an eye, not only brings about a suspension of time, but also appears to warp the landscape and breathe life into the greenery. When living things – including those lost to death – are penetrated in this way by another dimension of time, they can be reborn, into a world living in the midst of metamorphosis. This world is comprised of Klee's works, but the invitation to enter it is extended by »The Children of the In-Between World« that give the fifth section of the exhibition its title.

In *Untitled (Child and Kite, FIG. 7)*, from 1940, the last year of the artist's life, a child whose body has been transformed into a letter seems to guide the viewer into a paradise that exists in the form of another painting on the verso, *Untitled (Flower and Snake, FIG. 8)* – and the exhibit, by showing us this, also conveys the importance of Klee's use of both sides of certain of his works. This child, whose form invites the viewer to visit the source from which the forms of all living things arise and metamorphose, might even serve as a symbol of Klee's art itself. And the present Klee exhibition, »This is Just Between Ourselves«, responds to that invitation by following the traces of Klee's impish smile into the inner reaches of his perfectly imperfect world, giving us a rare opportunity to be led to a rich experience of music and introduced to new forms of knowledge.

*Mosaic from PRHUN* (1931) and other masterpieces are also included in the exhibit.





# PAUL KLEE UND DIE TÄNZERIN GRET PALUCCA

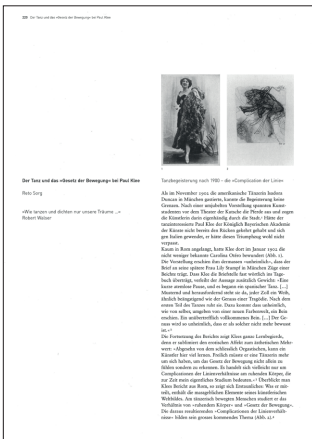


Abb. 1  
Reto Sorg, *Der Tanz und das »Gesetz der Bewegung« bei Paul Klee*, in: Ausst.-Kat. Paul Klee. Überall Theater, Zentrum Paul Klee, Bern, 28.6.-14.10.2007, S. 220-226.

Abb. 2  
Entwurf des Beitrags für den Palucca-Prospekt, den Klee direkt auf dem Anfragebrief niederschrieb. Zentrum Paul Klee, Bern, Schenkung Familie Klee © Zentrum Paul Klee, Bern, Bildarchiv

Abb. 3  
Manuskript des Beitrags, den Paul Klee für den Palucca-Prospekt 1925/26 verfasste. Stiftung Archiv der Akademie der Künste, Gret-Palucca-Archiv, Fotograf: Frank Röth, © Stiftung Archiv der Akademie der Künste

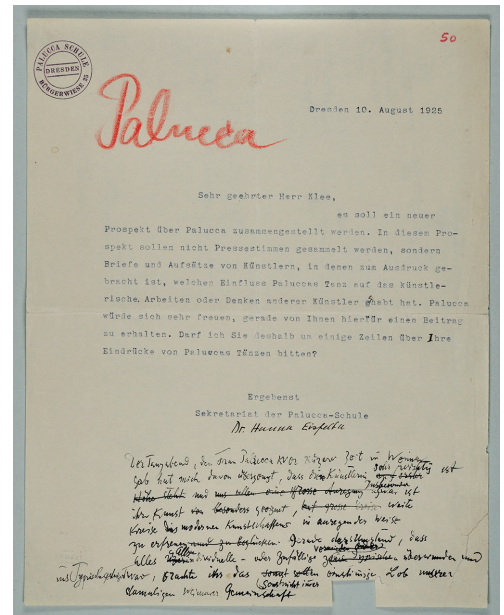
**A**ls Vorankündigung zur geplanten Ausstellung »Paul Klee. Bewegte Bilder« des Zentrum Paul Klee (2016) geben wir den Artikel von Reto Sorg (Abb. 1) zur Beziehung der Ausdruckstänzerin Gret Palucca und Paul Klee als PDF wieder. Die Quellen zu Klee sind farbig reproduziert und erweitert (Beitrag von Klee im Prospekt der Palucca Tanzschule).

## QUELLEN (AUSWAHL)

Klee erhält im Sommer 1925 von der Palucca-Schule einen Brief (Abb. 2), der lautet:

Dresden 10. August

Sehr geehrter Herr Klee,  
es soll ein neuer Prospekt über Palucca zusammengestellt werden. In diesem Prospekt sollen nicht Pressestimmen gesammelt werden, sondern Briefe und Aufsätze von Künstlern, in denen zum Ausdruck gebracht ist, welchen Einfluss Paluccas Tanz auf das künstlerische Arbeiten oder Denken anderer Künstler gehabt hat. Palucca würde sich sehr freuen, gerade



von Ihnen hierfür einen Beitrag zu erhalten. Darf ich Sie deshalb um einige Zeilen über Ihre Eindrücke von Paluccas Tänzen bitten? Ergebenst Sekretariat der Palucca-Schule  
Dr. Hanna Eisfelth(?)

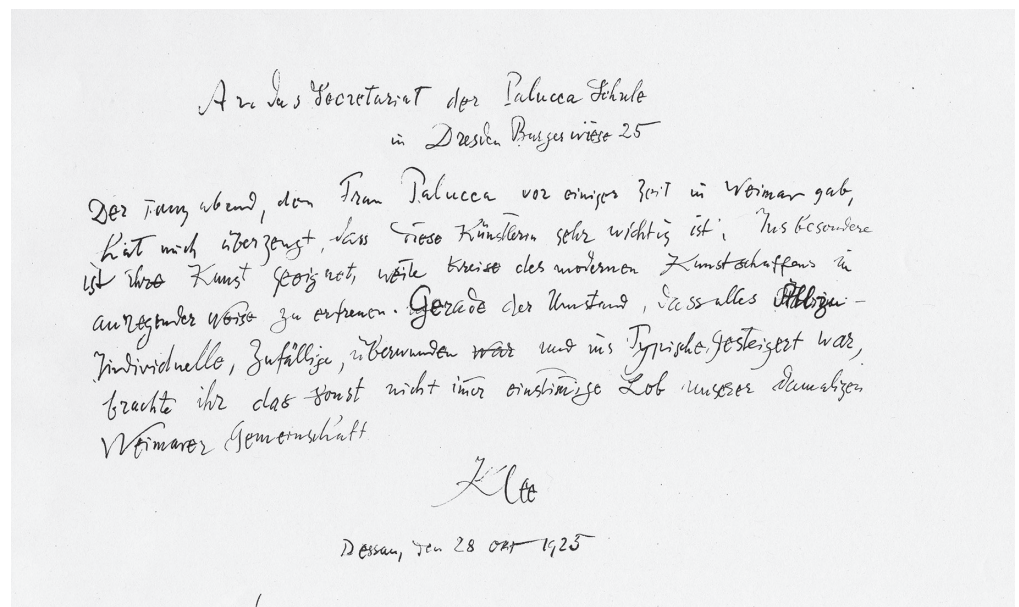


Abb. 4  
*Palucca Tanz, Prospekt III, 1925/26, Dresden 1926* mit Kurztext von Klee (S. 4), Zentrum Paul Klee, Bern  
© Zentrum Paul Klee, Bern, Bildarchiv

Abb. 5  
*Ballettschule* [Titel von Felix Klee], Stresemannallee 6, Dessau, v.l.n.r.: Paul und Lily Klee, Gret Palucca, Herbert Trantow, Karla Grosch, Schenkung Familie Klee, Zentrum Paul Klee, Bern, Fotograf: Felix Klee  
© Zentrum Paul Klee, Bern, Bildarchiv

Klee notierte auf dem Rand des Briefes einen Entwurf seines Beitrags für Palucca:

Der Tanzabend, den Frau Palucca vor kürzerer Zeit in Weimar gab, hat mich davon überzeugt, dass diese Künstlerin auf erster Höhe steht sehr wichtig ist und uns allen eine grosse Anregung war [auf erster Höhe steht ... uns allen eine grosse Anregung war durchgestrichen] insbesondere ist ihre Kunst von besonders [von besonders durchgestrichen] geeignet, hat grosse Kreise [hat grosse Kreise durchgestrichen] weite Kreise des modernen Kunstschaffens in anregender Weise zu erfreuen und zu beglücken [und zu beglücken durchgestrichen]. Gerade der Umstand, dass Alles Über [Über durchgestrichen] Allzuindividuelle – oder Zufällige vermieden oder zum Typischen [vermieden oder zum Typischen durchgestrichen] überwunden und ins Typische gesteigert war, brachte ihr das sonst selten [sonst selten durchgestrichen] sonst nicht immer einstimmige Lob unserer damaligen Weimarer Gemeinschaft

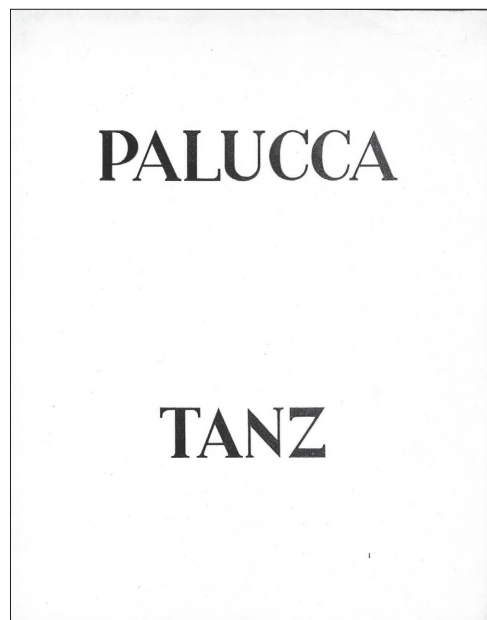
Transkription, Christine Brunner

Erst am 28. Oktober 1925 antwortete Klee brieflich auf die Bitte der Palucca-Schule mit seinem Beitrag in Reinschrift (Abb. 3):

An das Secretariat der Palucca Schule  
in Dresden Bürgerwiese 25

Der Tanzabend, den Frau Palucca vor einiger Zeit in Weimar gab, hat mich überzeugt, dass diese Künstlerin sehr wichtig ist. Insbesondere ist ihre Kunst geeignet, weite Kreise des modernen Kunstschaffens in anregender Weise zu erfreuen. Gerade der Umstand, dass alles Allzu-Individuelle, Zufällige, überwunden war [war durchgestrichen] und ins Typische gesteigert war, brachte ihr das sonst nicht immer einstimmige Lob unserer damaligen Weimarer Gemeinschaft.

[Transkription, Christine Brunner]



Dieser Kurztext von Klee wurde 1926 im [Prospekt III 1925/1926 Palucca Tanz](#) veröffentlicht\* (S. 4). Das Heft beinhaltet auch die Beiträge von Wassily Kandinsky, Georg Kolbe, László Moholy-Nagy u.a (Abb. 4).

\*Wiederabdruck in: Prospekt IV 1926/1927 Tanz Palucca. Bilder, Besprechungen und Auszüge aus Kritiken von Solo- und Gruppen-Tanzaufführungen (S. 25, 1. Aufl., 1927; 2. erweit. Aufl., 1928). Dieser Text ist in der von Christian Geelhaar herausgegebenen Publikation *Schriften Rezensionen und Aufsätze von Paul Klee* (Köln 1976) nicht aufgenommen worden.

Anlässlich eines Auftritts vom 29. April 1927 in der Aula des Dessauer Bauhauses entstand ein Gruppenbild, das Klee mit Palucca in einer Reihe zeigt; vorsichtig das Tanzbein hebend (Abb. 5).





# SURREALISM EXHIBITIONS IN ENGLAND (1936/1937)

ZM

Abb. 1  
Paul Klee, *Bäume im Gestein*, 1933, 266, Kleisterfarbe auf Papier, 31 x 48 cm, Galerie Jeanne Bucher, Paris © Zentrum Paul Klee, Bern, Bildarchiv



Abb. 2  
Einladungskarte: The International Surrealist Exhibition. New Burlington Galleries, London 1936, Zentrum Paul Klee, Bern, Schenkung Familie Klee © Zentrum Paul Klee, Bildarchiv

## THE INTERNATIONAL SURREALIST EXHIBITION. NEW BURLINGTON GALLERIES, LONDON 1936

Im Juni 1936 eröffnete André Breton in den Londoner New Burlington Galleries die »International Surrealist Exhibition« mit

Werken von 58 Künstlern aus 14 Ländern. Paul Klee zeigte dabei 15 Werke, darunter das mehrfarbige Blatt *Bäume im Gestein*, 1933, 266 (ABB. 1). An der Arbeit des Aquarells erzielte der Künstler durch Modellierung der pastösen Farbe mit einem Malmesser reliefartigen Eindruck und daraus entstanden üppige und dynamisch wachsende Bäume auf Felsboden. In Klees Nachlass befinden sich die Einladungskarte zur Eröffnung (ABB. 2) und die Ankündigung über die Vortragserie mit André Breton, Herbert Read, Paul Éluard, Hugh Sykes Davies und Salvador Dalí (ABB. 3).

Abb. 3  
Einladung zur Lesung: A series of Lectures. The International Surrealist Exhibition. New Burlington Galleries, London 1936, Zentrum Paul Klee, Bern, Schenkung Familie Klee © Zentrum Paul Klee, Bildarchiv

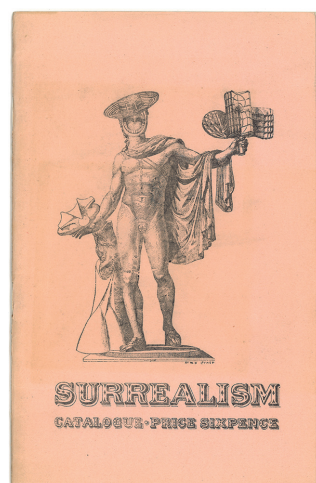
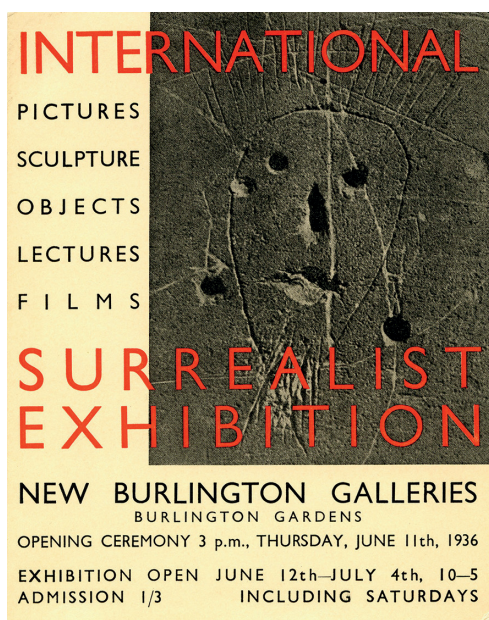
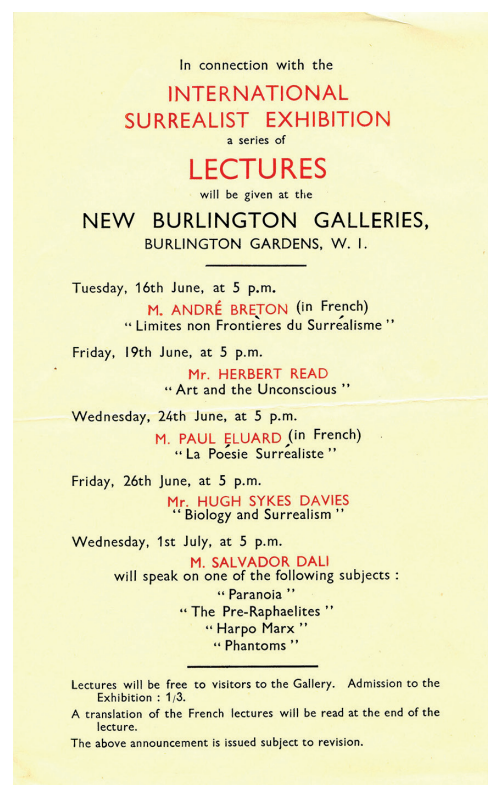


Abb. 4  
The International Surrealist Exhibition. New Burlington Galleries, London 1936, Umschlag des Kataloges, Zentrum Paul Klee, Bern © Zentrum Paul Klee, Bern, Bildarchiv





**CAMBRIDGE UNIVERSITY ARTS SOCIETY  
AT GORDON FRASER'S GALLERY,  
CAMBRIDGE 1937**

Ein Jahr nach der grossen »International Surrealist Exhibition« in London (New Burlington Galleries) fand 1937 in Cambridge eine weitere Surrealismus-Ausstellung statt.

Bisher war die von der Cambridge University Arts Society organisierte Schau in der Klee-Literatur noch unbekannt geblieben. Dies obwohl zwei Werke, *Kleine Handlung zur Drehorgel*, 1923, 154 (ABB. 5) und *bunter Blitz*, 1927, 181 (ABB. 6) in der Ausstellung zu sehen waren.

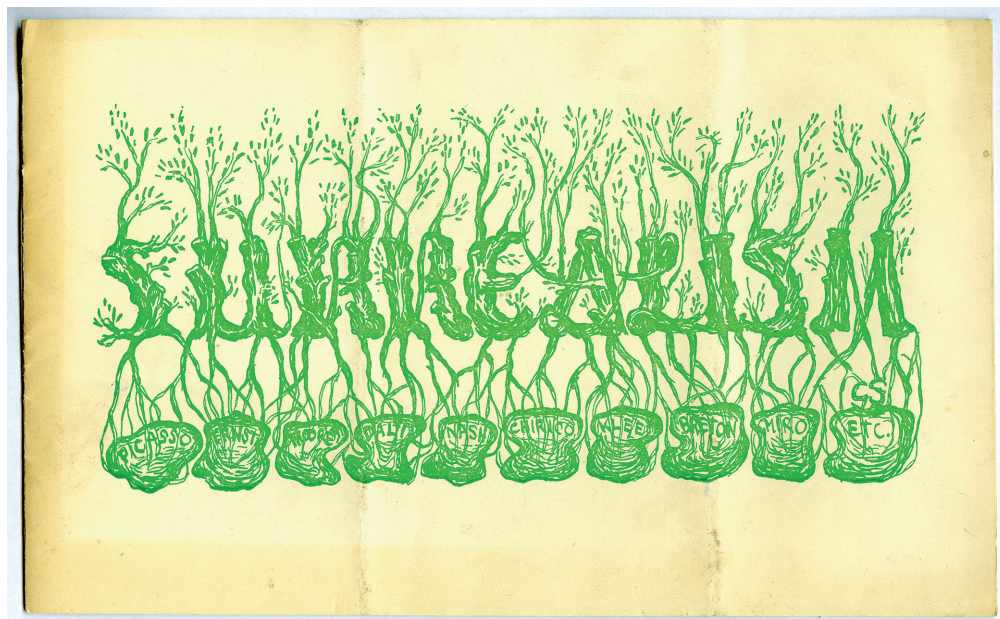
Abb. 5  
Paul Klee, *Kleine Handlung zur Drehorgel*, 1923, 154, Ölpause und Aquarell auf Papier auf Karton, 47 x 30,8 cm, Harvard Art Museums/Fogg Museum, Gift of Mr. and Mrs. Alfred Jaretzki, Jr., 1963.131  
© Artists Rights Society (ARS), New York / VG Bild-Kunst, Bonn, Photo: Imaging Department  
© President and Fellows of Harvard College



Abb. 6  
Paul Klee, *bunter Blitz*, 1927, 181, Ölfarbe auf Leinwand auf Karton; originale Rahmenleisten, 50,3 x 34,2 cm, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf  
© Kunstsammlung NRW



Abb. 7  
Katalog der Surrealism Exhibition of the Cambridge University Arts Society at Gordon Fraser's Gallery (3. - 20.11.1937), Zentrum Paul Klee, Bern, Schenkung Familie Klee  
© Zentrum Paul Klee, Bern, Bildarchiv



Auf dem Umschlag des [Ausstellungskatalogs](#) (ABB. 7) von Graham Sutherland steht in floraler Schrift das Wort »Surrealism« geschrieben. Die Schriftzeichen sind aus jungen Baumstämmen gebildet, die von Wurzeln genährt werden, auf denen die Namen der ausgestellten Künstler stehen: Picasso, Ernst, Moor, Dalí, Nash, Chirico, Klee, Breton, Miró etc.

Diese Quellenpräsentation steht in Zusammenhang mit der zurzeit laufenden Ausstellung »About Trees« des ZPK (Bis 24.1.2016) und der geplanten Ausstellung »Paul Klee und die Surrealisten« (ab November 2016) am selben Ort.



# DIE ZWITSCHER-MASCHINE ALS »ENTARTETE KUNST«

ZM

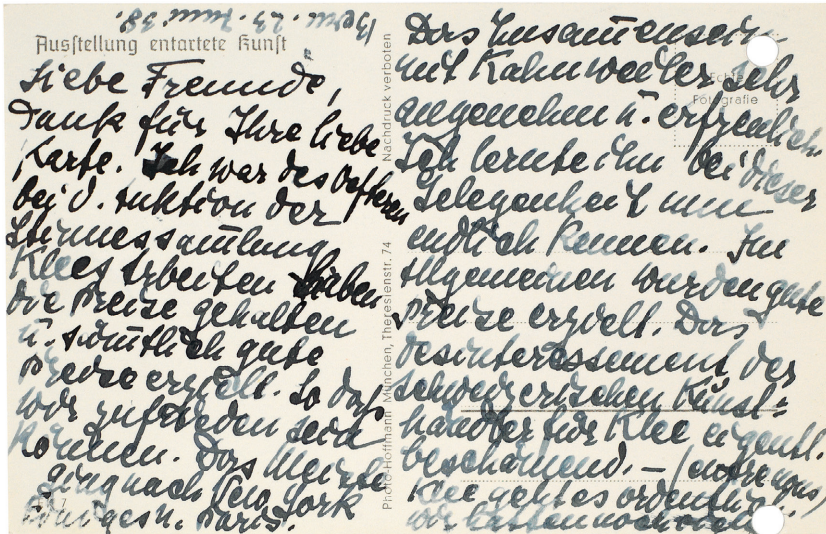


Abb. 1  
Postkarte (verso) von Lily Klee,  
Bern an Hermann und Margrit  
Rupf, 23.6.1938, Kunstmuseum  
Bern, Hermann und Margrit Rupf-  
Stiftung, Archiv  
© Rupf-Stiftung, Bern

Abb. 2  
Postkarte (recto) von Lily Klee,  
Bern an Hermann und Margrit  
Rupf, 23.6.1938, Kunstmuseum  
Bern, Hermann und Margrit Rupf-  
Stiftung, Archiv  
© Rupf-Stiftung, Bern

Anlässlich der Schandausstellung Entartete Kunst in München (19. Juli bis 30. November 1937 in den Hofgarten-Arkaden) wurden auch offizielle Postkarten herausgegeben, auf denen die Ausstellungsräume und Exponate der verfemten Künstler abgebildet waren. Klees Frau Lily schickte im Sommer 1938 an das Berner Sammler-Paar Hermann und Margrit Rupf eine dieser Postkarten, auf der das Aquarell Die Zwitscher-Maschine abgebildet ist (ABB. 1, 2). Wohl im Einverständnis mit ihrem Mann und als sarkastischer Kommentar gedacht, wählte Lily dieses Propagandamittel des Nazi-Regimes, wie aus dem Inhalt der Karte hervorgeht:

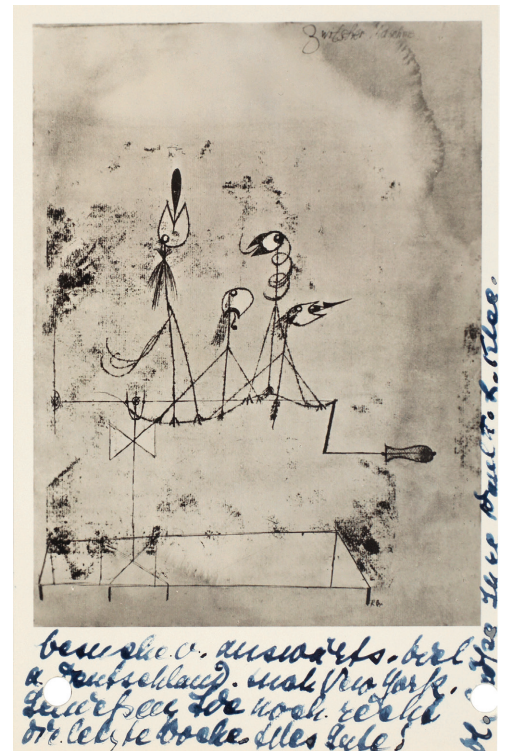
Liebe Freunde,

Dank für Ihre liebe Karte. Ich war des Oefteren bei d. Auktion der Stinnessammlung\*. Klees Arbeiten haben die Preise gehalten u. sämtlich gute Preise erzielt. So dass wir zufrieden sein können. Das Meiste ging nach New York Einiges n. Paris. Das Zusammensein mit Kahnweiler sehr angenehm u. erfreulich. Ich lernte ihn bei dieser Gelegenheit nun endlich kennen.

Im Allgemeinen wurden gute Preise erzielt. Das Desinteressement der schweizerischen Kunsthändler für Klee eigentl. beschämend. -- (entre nous) Klee geht es ordentlich. Wir hatten noch viel Besuche v. auswärts. Viel a. Deutschland. Auch New York.

Geniessen Sie noch recht die letzte Woche. Alles Gute.

VI. Grüsse Ihre Paul u. L. Klee.



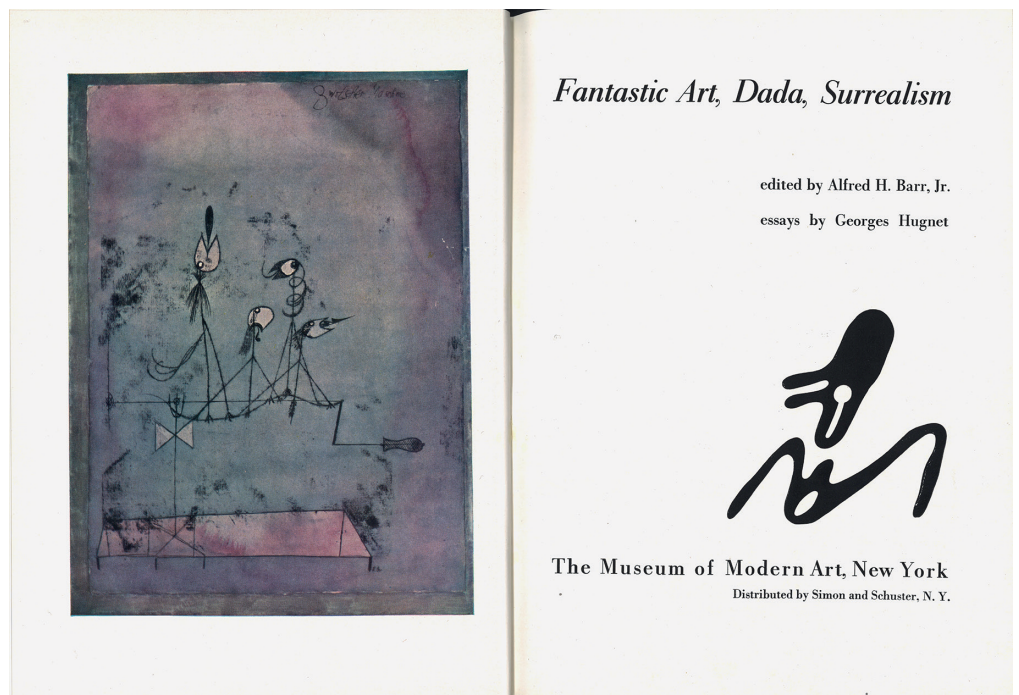
\*Die Auktion der Sammlung Heinrich Stinnes fand bei der Kunsthandlung Aug. Klipstein, vorm. Gutekunst & Klipstein in Bern statt. Klee-Werke kamen am 21. Juni 1938 zum Aufruf. Vgl. Stefan Frey, *Paul Klee in großen Privatsammlungen Deutschlands 1915–2015. Ein Überblick*, in: Ausst.-Kat. *Phantasiewelten Paul Klee*, Schlossmuseum Murnau, 19.3. –28.6.2015, S. 60–110, hier S. 72.

## MUSEUM OF MODERN ART

Die Berliner Nationalgalerie erwarb 1923 *Die Zwitscher-Maschine* direkt vom Künstler. Das Werk wurde 1937 unter der nationalsozialistischen Diktatur konfisziert und in der Ausstellung »Entartete Kunst« in München präsentiert. 1939 gelangte das Blatt über den Kunsthändler Karl Buchholz in dessen New Yorker Filiale Buchholz Gallery-Curt Valentin. Im Rahmen der NS-Aktion »Entartete Kunst« wurde Karl Buchholz ab 1938 zusammen mit Ferdinand Möller, Hildebrand Gurlitt und Bernhard A. Böhmer mit der »Verwertung« der beschlagnahmten Kunstwerke beauftragt. Im Oktober 1939 erwarb das Museum of Modern Art, New York das Aquarell von der Galerie Buchholz Gallery-Curt Valentin. Für den Direktor des Museums, Alfred H. Barr, Jr. war die kulturhistorische Bedeutung der *Zwitscher-Maschine* bewusst, als er entschied das Werk in der

[1] Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern, eds. Paul Klee: catalogue raisonné. Bern: Benteli and New York: Thames and Hudson, vol. 3 (1999), no. 2975. One of four works the Nationalgalerie acquired from the artist for 40 million M during the inflation of 1923 (see Annegret Janda and Jörn Grabowski, eds., *Kunst in Deutschland 1905-1937: Die verlorene Sammlung der Nationalgalerie im ehemaligen Kronprinzenpalais*, exh. cat. Berlin: Staatliche Museen zu Berlin, 1992, no. 229). Included in the exhibition Paul Klee, Nationalgalerie, Kronprinzenpalais, Berlin, February 1923. On loan from the Nationalgalerie to the Museum of Modern Art, New York for the exhibition German Painting and Sculpture, March 13 - April 26, 1931 (no. 42). On view at the Kronprinzenpalais of the Nationalgalerie, Berlin until 1933 (ibid.). Included in the exhibition Der Bolschewismus - große antibolschewistische Schau, Deutsches Museum, Munich, November 7, 1936-January 31, 1937 (see Charles Werner Haxthausen, "A 'Degenerate' Abroad: Klee's Reception in America, 1937-1940," Josef Helfenstein and Elizabeth Hutton Turner, eds., *Klee and America*, exh. cat. New York: Neue Galerie, 2006, pp. 159-162; Anja Tiedemann, "Auf dem Weg in ein freies Land. Paul Klees Vokaltuch der Kammersängerin Rosa Silber," Uwe Fleckner, ed., *Das verfemte Meisterwerk*, Berlin: Akademie Verlag, 2009, pp. 177-179).

Abb. 3  
Alfred H. Barr, Jr. (Hrsg.),  
*Fantastic art, Dada, Surrealism*,  
mit Beiträgen von Georges  
Hugnet, 3. Auflage, New York:  
Museum of Modern Art, 1946  
© Zentrum Paul Klee, Bern,  
Bildarchiv



dritten Auflage der Publikation *Fantastic Art, Dada, Surrealism* (New York 1946) an prominenter Stelle – auf der Frontispizseite der Publikation – farbig abzubilden (ABB. 3).

Vgl. Provenance Research Project  
[www.moma.org/collection/works/37347](http://www.moma.org/collection/works/37347)  
Acquired from the artist by the Nationalgalerie, Berlin, 1923 [1]; removed as "degenerate art" by the Reich Ministry for Public Enlightenment and Propaganda, 1937 [2]; on consignment to Karl Buchholz, Berlin, 1939; to Buchholz Gallery (Curt Valentin), New York; acquired by The Museum of Modern Art, New York, October 14, 1939 [3].

[2] Not on "Harry Fischer list." Included in the exhibition Degenerate Art, Hofgarten-Arkaden, Munich, July 19-November 30, 1937 and other venues (Berlin, Leipzig, Düsseldorf, Salzburg, Hamburg, Stettin, Weimar).

[3] Included shortly thereafter in the exhibition Contemporary German Art, November 1-December 9, 1939, Institute of Modern Art, Boston.



# »PAUL KLEE'S TWITTER WAS HEARD AROUND THE WORLD...« (ALFRED RUSSELL)

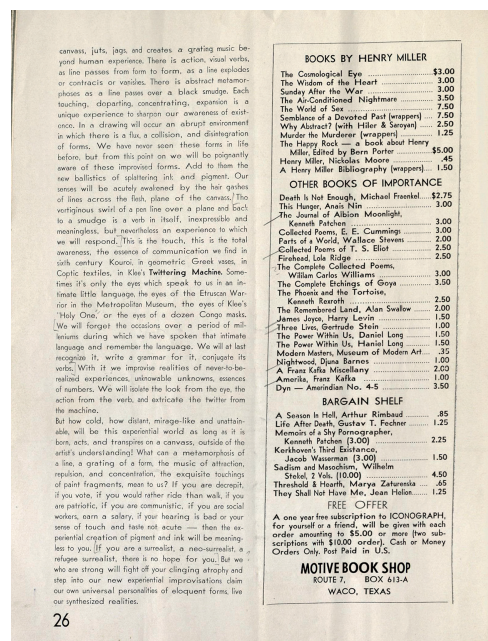
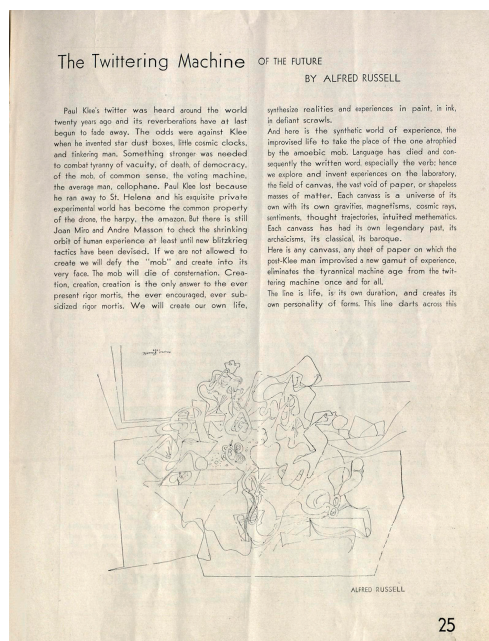
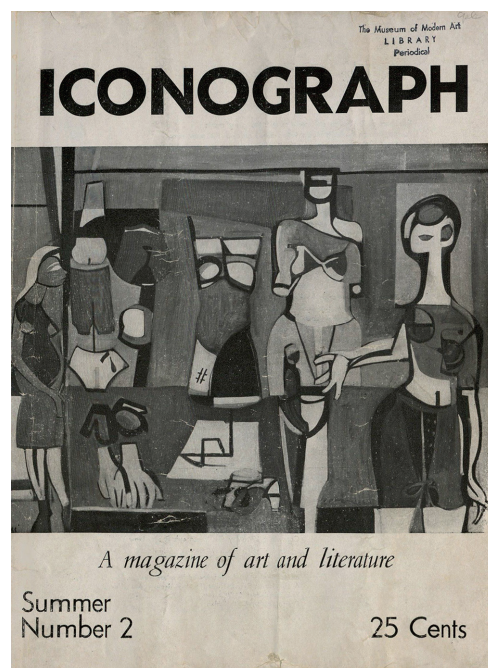
FABIENNE EGGELHÖFER

Abb. 1  
Titelseite des Magazins  
*Iconograph*, Nr. 2, Sommer 1946  
© Zentrum Paul Klee,  
Bildarchiv

Abb. 2  
Alfred Russell, *The Twittering Machine of the future*, in:  
*Iconograph*, Nr. 2, Sommer 1946,  
S. 25  
© Zentrum Paul Klee,  
Bildarchiv

Abb. 3  
Alfred Russell, *The Twittering Machine of the future*, in:  
*Iconograph*, Nr. 2, Sommer 1946,  
S. 26  
© Zentrum Paul Klee,  
Bildarchiv

Als der amerikanische Künstler Alfred Russell (1920–2007) seinen Beitrag *The Twittering Maschine of the future* – die Zwitscher-Maschine der Zukunft – mit diesen Worten einleitete, konnte er deren heutige Aktualität nicht voraussehen. Tatsächlich »twitcherte« Klee seine »Botschaft« in zahlreichen Ausstellungen seiner Werke während der 1930er und 1940er Jahre in Amerika. Russell spricht im Artikel, der im Sommer-Heft der kurzlebigen Zeitschrift *Iconograph*, a magazine of art and literature erschienen ist (Abb. 1, 2, 3), vom »post-Klee man«, dessen Kunst wie die Klees lebendig und authentisch sein soll, und spielt damit auf das Schaffen der jungen Künstlergeneration, der sogenannten abstrakten Expressionisten, an.





# NACHTRAG »PAUL KLEE – SONDERKLASSE, UNVERKÄUFLICH«

OSAMU OKUDA

Das Sonderklasse-Werk *ähnlich, 1920/136, 1920, 37* (ABB. 1) gehörte ehemals zu einer größeren Komposition, die Klee mit der Schere vertikal in zwei etwa gleichgroße

Fotografie bekannt. Kurz nach dem Erscheinen der Publikation *Paul Klee – Sonderklasse, unverkäuflich* aber wurde das Werk durch das Auktionshaus Griesebach

Abb. 1  
Paul Klee  
*ähnlich 1920/136, 1920, 137*  
Aquarell auf Grundierung auf  
Leinen auf Papier auf Karton  
20 x 15,2 cm  
Standort unbekannt  
© Zentrum Paul Klee, Bern,  
Bildarchiv



Abb. 2  
Paul Klee  
*Das Haus zum blauen Stern, 1920, 136*, Aquarell auf Grundierung auf  
Leinen auf Papier auf Karton  
17.5 x 12.5 cm,  
Privatbesitz  
© Villa Grisebach Auktionen  
GmbH, Berlin



Abb. 3  
Paul Klee  
Rekonstruktion von 1920, 136 und  
1920, 137  
© Osamu Okuda, Digiboo

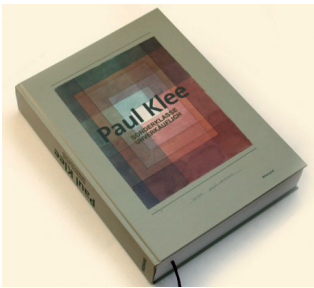
Stücke zerschnitt. Als ich für das Buch *Paul Klee – Sonderklasse, unverkäuflich* einen Kommentar darüber schrieb, war das Teilstück *Das Haus zum blauen Stern, 1920, 136* (ABB. 2) nur über eine schwarzweiße

in Berlin versteigert und im Katalog farbig abgebildet, so dass ich hier nun eine farbige Rekonstruktion der ursprünglichen Komposition als Nachtrag präsentieren kann (ABB. 3).





Anhand der farbigen Rekonstruktion der ehemaligen Komposition ist deutlich erkennbar, dass Klee die linke und rechte Hälften auch koloristisch unterschiedlich gestaltete. Die Frage, ob er nach der Zerteilung die Teilstücke weiter überarbeitete, zum Beispiel dem rechten Teil den blauen Stern oder die drei gelben Fenster mit grünen Fensterläden nachträglich hinzufügte, oder auf dem linken Stück die dunkelgrünen und -blauen Bereiche zusätzlich malte, kann nicht mit Sicherheit beantwortet werden. Jedenfalls behandelte der Künstler die beiden Teilstücke unterschiedlich, indem er das linke schwarz einfasste – im Gegensatz zum rechten, das er auf einen hellen, duplizierten Karton montierte.



Die Publikation *Paul Klee - Sonderklasse, unverkäuflich* ist vielfach vergriffen, aber im Shop des Zentrum Paul Klee in Bern noch erhältlich.

# HISTORIOGRAFIE DER MODERNE: CARL EINSTEIN, PAUL KLEE, ROBERT WALSER UND DIE WECHSELSEITIGE ERHELLUNG DER KÜNSTE

ZM

Abb. 1  
Titelblatt zu  
*Historiografie der Moderne*  
Carl Einstein, Paul Klee, Robert  
Walser und die wechselseitige  
Erhellung der Künste  
1. Aufl., Paderborn: Fink, 2015

Die Werke von Carl Einstein, Paul Klee und Robert Walser gelten in der Historiografie der Moderne als ›singulär‹ und repräsentativ für die ›wechselseitige Erhellung der Künste‹.

## PUBLIKATION

Die Beiträge des Bandes untersuchen, wie sich in der historiografischen Behandlung der drei Zeitgenossen Beschreibungskategorien wie Intermedialität, Transnationalität und Pluridiziplinarität topisch verdichten. Die angewandte Kombination bildhistorischer und textwissenschaftlicher Perspektiven erweist in exemplarischer Weise, wie sich die modernen Künste nicht nur selbst reflektieren, sondern auch ausdifferenzieren und hybridisieren müssen, um der als immer bildmächtiger und dynamischer erlebten Wirklichkeit – dem überwältigenden ›Simultané‹ (Carl Einstein) – noch gewachsen zu sein. Der Band ist ein Gemeinschaftswerk der Carl-Einstein-Gesellschaft, des Zentrums Paul Klee und des Robert Walser-Zentrums (ABB. 1).

## Inhaltsverzeichnis

Einleitung

### I. Carl Einstein

- Jutta Müller-Tamm: Nachträglichkeit. Carl Einstein als Historiograf
- Matthias Berning: Carl Einsteins Skizze zum *Handbuch der Kunst* – ein Buch »für die Schulen«?
- Maria Stavrinaki : Jeu d'échelles dans l'histoire de l'art : Le *Handbuch der Kunst* de Carl Einstein
- Andreas Michel: Futurisierte Antimodernismus. ›Antike‹ und ›Moderne‹ in Carl Einsteins *Handbuch der Kunst*
- Julia Kerscher: »Man unterlasse das Interpolieren bequemer Evolutionen«. Ansätze für eine synchrone Literatur- und Kunstgeschichte bei Carl Einstein
- Karina Schuller: »pflanzhaft willige Formen

werden entstehen« – Carl Einstein und der Surrealismus

- Manuel Maldonado-Alemán: Zur Textur des Absoluten: Carl Einstein und Gottfried Benn
- Klaus H. Kiefer: Bebuquins Kindheit und Jugend: Carl Einsteins regressive Utopie
- Charles W. Haxthausen: Renaissance Reconsidered: Carl Einstein on *De Cimabue à Tiepolo*, 1935

MICHAEL BAUMGARTNER  
ANDREAS MICHEL  
RETO SORG | HG.

## HISTORIOGRAFIE DER MODERNE

CARL EINSTEIN, PAUL KLEE, ROBERT WALSER  
UND DIE WECHSELSEITIGE ERHELLUNG  
DER KÜNSTE

WILHELM FINK

### II. Paul Klee

- Osamu Okuda: »Verwandlung und Neubildung«. Paul Klees Verhältnis zu Carl Einstein um 1930
- Norman Kasper: Expressionistische Moleküle, universalgeschichtlich betrachtet. Franz Marc bei Kurt Breyzig
- Rainer Lawicki: »Ein Auge welches sieht; das andere, welches fühlt.« Sehen und Weltanschauung bei Carl Einstein und Paul Klee
- Lothar Schmitt: Paul Klee und die Geschichtsschreibung der Moderne
- Patricia Lambert / Elena O'Neill: Mira Schendel: towards other approaches on Carl Einstein and Paul Klee
- Osamu Okuda: Carl Einstein – Paul Klee – Robert Walser



### III. Robert Walser

- Reto Sorg: »So tanzt nur ein Dichter!«  
»Bewegungskultur« bei Paul Klee, Carl Einstein und Robert Walser
- Antonius Weixler: »Augen, die alles sehen, was los ist.« Visuelle Schreibstrategie in der Essayistik Robert Walsers und Carl Einsteins
- Luisa Banki: Aufträge. Zum Verhältnis von Historie und Grafie bei Robert Walser und Paul Klee
- Dominik Müller: Von den Bildern weg – zu den Bildern zurück. Zum Umgang mit Robert Walsers Bildvorlagen
- Jens Hobus: Robert Walsers »schwartzhafte Moderne« und die Sprachskepsis seiner Zeit
- Moritz Baßler: Robert Walser in den *Weißten Blättern*

### TAGUNG

Öffentliche Tagung der Carl-Einstein-Gesellschaft, des Zentrum Paul Klee und des Robert Walser-Zentrum.

Carl Einstein (1885–1940), Paul Klee (1879–1940) und Robert Walser (1878–1956) stellen für die Entwicklung der modernen Künste im 20. Jahrhundert wegweisende Figuren dar. Ihre faszinierenden Werke und deren Wirkungsgeschichte sind besonders fruchtbare Untersuchungsgegenstände einer neuen Historiographie, die nationale, disziplinäre und mediale Grenzen thematisiert und kritisch hinterfragt.

Die Frage nach der Art der historischen Darstellung und Verortung bildet für die Tagung den allgemeinen Rahmen, der durch exemplarische Einzelstudien konkretisiert werden soll.

Die über zwanzig Tagungsbeiträge behandeln in ausgewählten Bildern und Texten von Einstein, Klee und Walser Aspekte

wie Internationalität und Transnationalität, Kulturtransferforschung, Intermedialität, wechselseitige Erhellung der Künste und Inspiration der Disziplinen sowie die Annäherung von Sozialgeschichte und ästhetischer Theorie. Die eingeladenen Rednerinnen und Redner kommen aus Belgien, Brasilien, Deutschland, Frankreich, Irland, Spanien, USA und der Schweiz.

Die Tagung (ABB. 2) ist eine Gemeinschaftsproduktion von Carl-Einstein-Gesellschaft, Zentrum Paul Klee und Robert Walser-Zentrum. Sie ist öffentlich und frei zugänglich und richtet sich an alle Interessierten. Es können auch nur einzelne Vorträge besucht werden.

### AUSSTELLUNG

Das Zentrum Paul Klee hat anlässlich der Internationalen Tagung Historiographie der Moderne in seiner Sammlungsausstellung *Paul Klee. Leben und Werk* (18/10/2013 – 30/03/2014) eine Präsentation von Autographen und Dokumenten eingerichtet, die ein Licht auf den intellektuellen Austausch zwischen Carl Einstein und Paul Klee werfen (ABB. 3, 4, 5, 6). Ein kleiner Exkurs gilt dem einzigen schriftlichen Hinweis Klees auf Robert Walser. Er findet sich in einem Tagebucheintrag von 1906, in dem Klee Walsers 1904 im Insel-Verlag erschienenen Erstling Fritz Kocher's Aufsätze als »psychologisch sehr ansehnlich« lobend erwähnt.



Abb. 2  
Ausschnitt des Flyers zur Tagung »Historiographie der Moderne« im Zentrum Paul Klee, 2013

Abb. 3  
Wandkonsole mit Autographen und Dokumenten zum Thema der Tagung »Historiographie der Moderne: Carl Einstein, Paul Klee, Robert Walser und die wechselseitige Erhellung der Künste« in der Ausstellung »Paul Klee. Leben und Werk« im Zentrum Paul Klee, Bern 2013/14

Abb. 4  
Carl Einstein, *Negerplastik*, Leipzig 1915, mit einer Widmung von Einstein an Klee (Schenkung Familie Klee, Zentrum Paul Klee, Bern) u.a.

Abb. 5  
Carl Einstein, *Die Kunst des 20. Jahrhunderts*, Berlin 1926 (Schenkung Familie Klee, Zentrum Paul Klee, Bern) u.a.

Abb. 6  
Robert Walser, *Fritz Kochers Aufsätze*, Leipzig 1904 (Robert Walser Zentrum, Bern); Paul Klee, *Tagebuch III* (Zentrum Paul Klee, Bern), Nr. 782/81 (1906): »Fritz Kochers Aufsätze, psychologisch sehr ansehnlich.«; Carl Seelig, *Wanderungen mit Robert Walser*, St Gallen 1957 (Zentrum Paul Klee, Bern)



## AUTOREN

**Fabienne Eggehöfer** studierte Kunstgeschichte und Romanische Sprachen in Fribourg, Paris und Bern. 2001 begann sie als wissenschaftliche Mitarbeiterin bei der Stiftung Zentrum Paul Klee und wurde 2007 Kuratorin am Zentrum Paul Klee. Mit Marianne Keller Tschirren doktoriert sie über Paul Klees pädagogischen Nachlass, ein Forschungsprojekt des Schweizerischen Nationalfonds. Sie arbeitet als freischaffende Kuratorin und schreibt über Paul Klee, zeitgenössische Kunst und traditionelle Schweizer Kultur.

**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«) und am Anthropologischen Institut der Universität Zürich. Seit 2001 Leiter des Verlags Digiboo, Zürich.

**Jürg Halter** 1980 in Bern erschienen, wo er meistens lebt. Halter ist Dichter und Performancekünstler. Studium der Bildenden Künste an der Hochschule der Künste Bern (HKB). Zuletzt sind Halter's Gedichtband »Wir fürchten das Ende der Musik« (Wallstein Verlag, 2014) und das Text-Bilder-Buch (zusammen mit den Künstlerzwillingen Huber.Huber) »Hoffentlich verliebe ich mich nicht in dich« (Edition Patrick Frey, 2014) erschienen.

**Nobuyuki Kakigi** Associate Professor of International Studies at Hiroshima City University. Author of many publications about philosophy and aesthetics including Walter Benjamin's Philosophy of Language: Language as Translation, History from Remembrance, Tokyo, Heibonsha Publishing 2014.

**Osamu Okuda** seit 2005 wissenschaftlicher Mitarbeiter im Zentrum Paul Klee, Bern, veröffentlichte zahlreiche Publikationen zu Paul Klee und Künstlern seines Umkreises, darunter: Paul Klee. Im Zeichen der Teilung, Die Geschichte zerschnittener Kunst Paul Klees 1883–1940, Stuttgart 1995, mit Wolfgang Kersten; Die satirische Muse. Paul Klee, Hans Bloesch und das Editionsprojekt »Der Musterbürger«, Zürich 2005, mit Reto Sorg; Paul Klee und der Ferne Osten. Vom Japonismus zu Zen, Zürich 2013, mit Marie Kakinuma; Paul Klee -Sonderklasse, unverkäuflich, Köln 2015 mit Wolfgang Kersten und Marie Kakinuma.

**Patrizia Zeppetella** Grundstudium der Kunstgeschichte. Ausbildung zur Konservatorin-Restauratorin FH an der Hochschule der Künste Bern. Seit 1990 freiberuflich tätig von 2001 bis 2009 bei ArtCare GmbH und seit 2005 Restauratorin für Gemälde am Zentrum Paul Klee, Bern. Haupttätigkeit in der Konservierung und Restaurierung von Gemälden, Skulpturen und zeitgenössischen Kunstobjekten sowie konservatorische Beratung und Betreuung von Sammlungen.

### ZM

Osamu Okuda & Walther Fuchs



# IMPRESSUM

## Herausgeber

Zentrum Paul Klee  
Dr. Michael Baumgartner,  
Zentrum Paul Klee, Bern  
Dr. Walther Fuchs, Zürich  
Osamu Okuda, Zentrum Paul Klee,  
Bern  
mit Unterstützung von  
Alexander Klee und der Klee-  
Nachlassverwaltung, Bern

## Redaktion

Die Zwitscher-Maschine  
c/o Zentrum Paul Klee  
Postfach, 3000 Bern 31  
[info@zwitscher-maschine.org](mailto:info@zwitscher-maschine.org)

## Lektorat & Review

Dr. Michael Baumgartner,  
Zentrum Paul Klee  
Dr. Walther Fuchs, Zürich  
Osamu Okuda, Zentrum Paul Klee

## Übersetzungen

[Daniele Pantano](#) (Vorwort Peter  
Fischer)  
David Noble (Text von Nobuyuki  
Kakigi)  
Elisabeth O'Loughlin (Summary  
Walther Fuchs)  
Dr. Fred Damberger (Summary  
Osamu Okuda, Editorial)

## Marketing & Presse

Eva Pauline Bossow, Leiterin  
Medien, Marketing und  
Kommunikation, Zentrum Paul  
Klee, Bern  
Dr. Walther Fuchs, Zürich

## Gestaltungskonzept (PDF-Ausgabe)

Hitomi Murai, [www.iroha.ch](http://www.iroha.ch)

## Internet & PDF Produktion

Digiboo Verlag, [www.digiboo.ch](http://www.digiboo.ch)

## Vertrieb

Die Zeitschrift »Zwitscher-  
Maschine« ist im Katalog  
der Schweizerischen  
Nationalbibliothek, sowie im in-  
ternationalen ISSN-Register unter  
der Nummer [ISSN 2297-6809](#)  
weltweit verzeichnet und unter der  
Internetadresse [www.zwitscher-  
maschine.org](http://www.zwitscher-<br/>maschine.org) abrufbar.  
Der Vertrieb erfolgt digital durch  
die Kommunikationskanäle des  
Zentrum Paul Klee.

## Copyright

Die Inhalte der »Zwitscher-  
Maschine« sind urheberrechtlich  
geschützt. Die Verbreitung und  
der Druck der Inhalte der zum  
Download zur Verfügung gestell-  
ten PDF-Dateien ist erlaubt und  
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.

## Umschlagbild

Ausschnitt aus:  
Paul Klee, *Glas-Fassade*, 1940,  
288, verso, Wachsfarbe auf Jute  
auf Leinwand, 71,3 x 95,7 cm,  
Zentrum Paul Klee, Bern,  
© Zentrum Paul Klee, Bern,  
Bildarchiv

## Kontakt

Die Zwitscher-Maschine  
c/o Zentrum Paul Klee  
Postfach, 3000 Bern 31  
[info@zwitscher-maschine.org](mailto:info@zwitscher-maschine.org)  
[www.zwitscher-maschine.org](http://www.zwitscher-maschine.org)

## Die Zeitschrift «Die Zwitscher- Maschine» wird unterstützt durch:

Museumsstiftung für Kunst der  
Burggemeinde Bern



## Burggemeinde Bern

Für Rat und Unterstützung  
danken wir:

Rudolf Altrichter, Bern  
Stefan Biffiger, Thun  
Stefan Frey, Bern  
Jun Ishikawa, Utsunomiya  
Marie Kakinuma, Zürich  
Prof. Dr. Wolfgang Kersten, Zürich  
David Noble, Chimagum, WA  
Dr. Reto Sorg, Bern