

ZWITSCHER-MASCHINE

JOURNAL ON PAUL KLEE

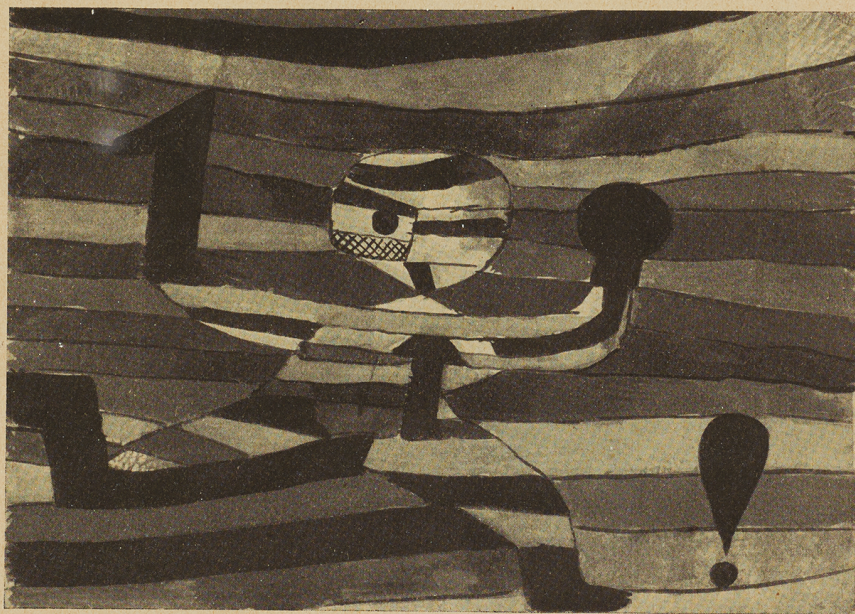
SUMMER 2019

NO. 7

Diesseitig bin ich gar nicht fassbar. Denn ich wohne grade so gut bei den Toten, wie bei den Ungeborenen. Etwas näher dem Herzen der Schöpfung als üblich. Und nah lange nicht nahe genug.

Geht Wärme von mir aus? Kühle?? Da ist jenseits alles glatt gar nicht zu erdetern. Am Fernsten. Am ich am frommsten. Diesseits manchmal etwas Schadenfroh. Das sind Nuancen für die eine Sache. Die Heffens sind nur nicht fromm genug warmes zu sein. Und sie nehmen ein klein wenig Ärgernis, die Schriftgelehrten.

(Aus dem Tagebuch.)



1920/25

Läufer (Aquarell)
20



Zentrum Paul Klee
Bern

ZWITSCHER-MASCHINE.ORG

INHALTSVERZEICHNIS ZM7

1 **INHALTSVERZEICHNIS**

2 **VORWORT**

Herausgeber

ARTIKEL

4 TRANSPARENCY AND OPACITY:
RECTO-VERSO WORKS BY PAUL
KLEE
Marie Kakinuma

24 »GEGENSÄTZE SIND PAARE« -
DIALEKTISCHE VERKNÜPFUNGEN
Bernhard Marx

40 »JEDES EINZELNE BILD IST EINE
KOSTBARKEIT« PAUL KLEE IN OL-
DENBURG
Gloria Köpnick

TWEETS

55 PAUL KLEES »EXAKTE VERSUCHE IM
BEREICH DER KUNST« IM KATALOG
DER WERKBUND-AUSSTELLUNG
VON 1930 IN PARIS
Walther Fuchs und Osamu Okuda

58 MEHR ALS HONIG
Dominik Imhof

62 EINE NEU ENTDECKTE ZEICHNUNG
AUF DER RÜCKSEITE DES WERKS
TRÄGER FÜR EIN SCHILD
Marie Kakinuma

BUCHVORSCHAU

66 HANS BLOESCH – PAUL KLEE »DAS
BUCH«
Osamu Okuda und Reto Sorg

67 **AUTOREN**

68 **IMPRESSUM**

Die vorliegende siebte Nummer der Zwitscher-Maschine präsentiert erneut eine eindrückliche Vielfalt von Themen, mit denen sich die internationale Klee-Forschung auseinandersetzt:

Marie Kakinuma gewährt einen Blick auf die Rückseite einer Auswahl von Werken Klees, die er beidseitig bearbeitet hat. Sie geht der Frage nach, inwiefern die Vorderseite und die Rückseite der Werke miteinander thematisch und kompositorisch korrespondieren. Mit ihrem zukunftsweisenden Thema »Recto/Verso im Werk von Paul Klee«, welches auch dasjenige ihrer Dissertation ist, verkörpert sie eine nächste Generation von Forschern, die sich mit »The Art in the Making« bei Paul Klee beschäftigen.

Dialektische Verknüpfungen im bildnerischen Werk von Paul Klee mit all ihrer Ambivalenz von Widersprüchlichkeit und Getrenntheit, Zusammengehörigkeit und Verbundenheit, Festigkeit und Liquidität stehen im Mittelpunkt philosophischer Betrachtungen und theoretischer Überlegungen von Bernhard Marx.

Claudia Köpnick befasst sich in ihrem Beitrag mit der Rezeption von Paul Klees Werk in Oldenburg der 1920er Jahre bis in die Nachkriegszeit und dem zentralen Ereignis der Klee Einzelausstellung von 1926 im Augusteum, die von der »Vereinigung für junge Kunst« Oldenburg organisiert und von Otto Ralfs ursprünglich als Wanderausstellung initiiert wurde. Die systematische Auswertung der Archivalien des Vereins ermöglicht erstmals eine Rekonstruktion der Klee-Ausstellung von 1926 und deren rezeptive Wirkung auf die Künstlerschaft von Oldenburg, insbesondere auf den Bauhäusler Karl Schwoon.

Die bisher weitestgehend unbekannte Präsenz von Paul Klee an der Deutschen Werkbundausstellung 1930 in Paris ist Thema des Tweets von Walther Fuchs und Osamu Okuda. Im Fokus steht die von Walter Gropius kuratierte Kulturpropaganda-Ausstellung des Deutschen Werkbundes 1930 in Paris mit Klees Beteiligung im Ausstellungskatalog, der von Herbert Bayer gestaltet wurde.

Bekanntlich schlägt das Zentrum Paul Klee mit dem interdisziplinären Projekt »FRUCHTLAND« eine Brücke zwischen Natur und Kunst. Darin spielen einheimische Dunkle Bienen eine gewichtige Rolle, auf die Dominik Imhof sein Augenmerk richtet. Er erläutert diesbezüglich Klees bildkünstlerische Auseinandersetzung mit Bienen unter anderem am Beispiel der Honigschrift.

Anlässlich der Neuentdeckung einer bisher als verborgen geltenden Zeichnung auf der Rückseite des Werks *Träger für ein Schild*, 1934, 72 von Paul Klee, erfolgt eine Revision des bisherigen Forschungsstands durch Marie Kakinuma. Der Einbezug der verso Zeichnung in die Werkinterpretation eröffnet neue Perspektiven bei der Ergründung des Kunstwerks.

In der Rubrik »Buchvorschau« stellen Osamu Okuda und Reto Sorg ihre Publikation, die Faksimileausgabe eines »Albums« von Paul Klee und seinem Freund Hans Bloesch, vor. Entstanden in den Jahren 1902 bis 1905 blieb das Projekt »Das Buch« der beiden Freunde unvollendet und ohne dass die Öffentlichkeit von seiner Existenz erfahren hätte. Die Faksimile-Edition mit Transkription in deutscher und englischer Sprache erscheint im Herbst 2019 im Nimbus-Verlag, Wädenswil.

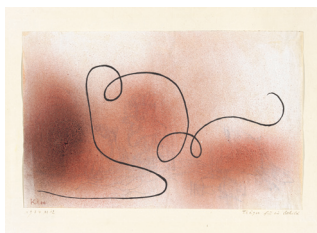
Ihnen, verehrte Leserinnen und Leser, wünschen wir mit dieser Ausgabe neue Anregungen und eine interessante Lektüre.

Fabienne Eggelhöfer, Zentrum Paul Klee, Bern

Walther Fuchs, Digiboo Verlag, Küsnacht

Osamu Okuda, Zentrum Paul Klee, Bern

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



Paul Klee
Träger für ein Schild, 1934, 72
Aquarell, teilweise gespritzt, und
Kreide auf Grundierung auf Papier
und Karton, 21 x 32,7 cm,
Privatbesitz Schweiz, Depositum
im Zentrum Paul Klee, Bern
© Zentrum Paul Klee, Bern,
Bildarchiv

This seventh issue of the *Zwitscher-Maschine* once again presents an impressive variety of topics explored in the context of international Klee research:

Marie Kakinuma explores the surprisingly frequent phenomenon of recto/verso works in Klee's oeuvre describing several examples in some detail. She explores the extent to which the front and back of the artworks correspond thematically and compositionally. With her pioneering theme »Recto/Verso in Paul Klee's Work,« which is also the theme of her dissertation, she embodies the next generation of researchers working on »The Art of Making« by Paul Klee.



Paul Klee
Ohne Titel (Durchlichtaufnahme von
Träger für ein Schild, 1934, 72, seiten-
verkehrt)
©Zentrum Paul Klee, Bildarchiv

Dialectical connections in Paul Klee's pictorial work with all their ambivalence of separation and connection, solidity and fluidity are the focus of philosophical and theoretical considerations by Bernhard Marx.

In her contribution, Claudia Köpnick investigates the reception of Paul Klee's work in Oldenburg from the 1920s to the post-war period and the central event of the Klee solo exhibition of 1926 in the Augusteum, which was organised by the »Vereinigung für junge Kunst« Oldenburg and originally initiated by Otto Ralfs as a travelling exhibition. The systematic evaluation of the association's archive documents makes it possible for the first time to reconstruct the Klee exhibition of 1926 and its reception by the artists of Oldenburg, in particular the Bauhäusler Karl Schwoon.

Paul Klee's largely unknown presence at the 1930 German Werkbund Exhibition in Paris is the subject of the tweet by Walther Fuchs and Osamu Okuda. The focus is on the German Werkbund exhibition 1930 in Paris, curated by Walter Gropius, in which Paul Klee was involved with an excerpt of a theoretical text published in the exhibition catalog, designed by Herbert Bayer

The Zentrum Paul Klee is building a bridge between nature and art with the interdisciplinary project FRUCHTLAND on the site and surroundings of the Zentrum Paul Klee. In the project, native dark bees play an essential role, in a project overseen by Dominik Imhof. He will elucidate Klee's pictorial artistic examination of bees using, among other things, the example of honey writing in collaboration with the bees themselves.

On the occasion of the recent discovery of a drawing on the back of the work *Träger für ein Schild*, 1934, 72 by Paul Klee, Marie Kakinuma revises the previous state of research. The inclusion of the verso drawing in the work's interpretation opens up new perspectives in the exploration of the work of art.

In the »Book Preview« section, Osamu Okuda and Reto Sorg present their publication, the facsimile edition of an »album« by Paul Klee and his friend Hans Bloesch. Created between 1902 and 1905, the two friends' project »The Book« remained unfinished and the public did not know of its existence. The facsimile edition with transcription in German and English will be published by Nimbus-Verlag Wädenswil in autumn 2019.

With this new issue of ZM we wish you, dear readers, an interesting read and much inspiration.

The editors:

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

p. s. Call for papers: The editors invite authors to submit suggestions for papers. These have a length of 8 to 10 A4 pages. We look forward to your contributions.

TRANSPARENCY AND OPACITY: RECTO-VERSO WORKS BY PAUL KLEE

MARIE KAKINUMA

SUMMARY

Paul Klee hat beim Malen und Zeichnen häufig beide Seiten des Bildträgers verwendet. Bis heute konnten in Klees rund 9,600 Arbeiten umfassenden Œuvre, etwa 570 solcher beidseitig bearbeiteten Bilder identifiziert werden. In der Klee-Forschung sind diese beidseitig bearbeiteten Bilder trotz ihrer bemerkenswerten Quantität weder vollständig erfasst noch systematisch analysiert worden. Im Artikel wird der Versuch unternommen, Klees dynamische Kunsttheorie, das Kunst-

werk nicht vom statischen Gesichtspunkt des Vollendeten aus, sondern vielmehr als organisch-dynamischer Werkprozess zu verstehen, kunsthistorisch nachzuweisen. In der systematischen Analyse der Vorder- und Rückseite der beidseitig bearbeiteten Bilder und deren Bezogenheit aufeinander soll der vom Künstler proklamierte Begriff des «dynamischen Schaffensprozesses», des Primats des »Werdens über dem Sein«, kenntlich gemacht werden.

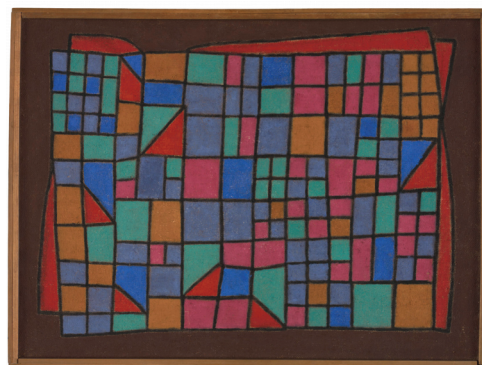
INTRODUCTION

Paul Klee often used both sides of the support, such as a sheet of paper, cardboard or canvas, for painting and drawing. To date, in Klee's oeuvre, comprising some 9,600 works, around 570 such double-sided works have been identified. Their creation extends over the entire creative period of the artist. Despite their remarkable quantity, the phenomenon of Klee's recto-verso works has been neither fully documented nor systematically analyzed.

as part of an organic-dynamic work process.¹ In a systematic analysis of the recto and verso of the double-sided works and their relationship to one another, the artist's proclaimed concept of the »dynamic creative process«, the primacy of »becoming above being«², will be elucidated.

Ninety percent of all double-sided works are on »monochrome and multicolored sheets«. The few cases where recto-verso works have been investigated in Klee research, however, were nearly all double-sided panel paintings. Jürgen Glaesemer first drew attention to the phenomenon of double-sided works in 1973. In the collection catalogue of the Kunstmuseum Bern he pointed out that sketches are often found on the reverse of the preliminary drawing for oil pauses.³ However, Glasemer's discovery was not followed up by additional research. It was not until the 1990s that individual double-sided panel paintings were examined by means of a technically more precise analysis. In 1990, Wolfgang Kersten and Anne Trembley presented the first art-historically and art-technologically based study of the painting *Glass Façade*, (*Glas-Fassade*, 1940, 288) (FIG. 1) in their contribution *Malerei als Provokation der Materie*.

Fig. 1
Paul Klee
Glass Façade, 1940, 288
wax paint on burlap on canvas
71,3 x 95,7 cm
Zentrum Paul Klee, Bern
©Zentrum Paul Klee, Bildarchiv



In this article, an attempt is made to demonstrate from an art historical point of view Klee's dynamic art theory, i.e. that the object of the creative process is not to reach a static condition where the work is consummated, but rather that the artwork is always in flux

They could establish a connection between the front and the back of the painting with regard to the process of decay.⁴

In 2015, Osamu Okuda revisited the findings on *Glass Façade* in the online journal of the Zentrum Paul Klee *Zwitscher-Maschine*.⁵ Okuda finds that the recto of *Glass Façade*, which may recall the curtain wall of the Dessau Bauhaus building, forms a counterpart to the overpainted depiction of a girl on the back who died in an »accident« (cf. *Unfall*, 1939, 1178) (FIG.2) and turned into an angel figure (FIG.3). In correspondence with the difficult to read title of the overpainted verso picture on top of the stretcher frame: »Girl dies and becomes.« The overpainted girl is only slowly becoming visible again through the peeling off of the color pigments, a successive process of decay that the artist must have consciously intended.

Abb. 2
Paul Klee
Accident, 1939, 1178
coloured paste and oil on paper on cardboard
68 x 39,5 cm
Private collection, Switzerland
©Zentrum Paul Klee, Archiv



Abb. 3
Paul Klee
Untitled (verso image of *Glass Façade*)
oil on primed canvas
rotated 90 degrees
Zentrum Paul Klee, Bern
©Zentrum Paul Klee, Bildarchiv



Klee's work is characterized by an experimental use of a wide variety of materials, which were hardly used in painting before him. The resulting familiarity enabled him to construct his paintings and colored sheets in a complex manner by combining different grounds and/or supports (gauze, plaster, paper, canvas, jute and more) and by superimposing several layers of paint (pencil, ink, chalk, gouache, watercolor, oil paint, paste paint, wax paint). By the knowledgeable combination of these materials and their relative durability Klee incorporated the decay process into his artistic creative process, thus realizing the primacy of the work of art as forever becoming.⁶

As early as 1995, Kersten and Okuda stated in the exhibition catalogue *Im Zeichen der Teilung* that the history of the recto-verso works in Klee's oeuvre was an unwritten chapter in Klee research.⁷ These scholarly stimuli⁸ led me to the realization that the exploration of the history of the recto-verso works is one of the central desiderata of Klee research, a task that I wanted to tackle as part of a dissertation project. With the aim of capturing the phenomenon of recto-verso works in Klee's oeuvre as comprehensively as possible, I was able to identify more than 570 double-sided works, of which I could physically examine about 300 originals, in collaboration with the restorers of the Zentrum Paul Klee. In the meantime, I have been able to publish some of the research results of my studies both in specialist journals and in exhibition catalogues.⁹

Of course, Klee is not the only artist in the history of painting to have worked on both sides of a picture support. Such an approach has a long tradition in Western art. Early examples in sacred art are the Gothic winged altars, and in profane art above all the genre of the private portrait on wooden panels, where a back painting initially developed for materially determined functional reasons: Since wooden panels as picture supports are exposed to the influences of heat and cold, dryness and humidity, they were and still are also primed and/or painted on the back in order to counteract climatic fluctuations and

thus avoid a one-sided arching of the panel.

Content, attributive or allegorical references of the verso representations to the front side, as were common in the Middle Ages and the Renaissance, lost their significance in the modern period. The verso often contained sketches and studies or discarded compositions that the artist considered unsuccessful, but sometimes also completed works. This applies, for example, to works of classical modernism such as those by the Brücke artists Ernst Ludwig Kirchner¹⁰ and Erich Heckel as well as the artists of the Blaue Reiter, Wassily Kandinsky and Alexej von Jawlensky. It was often simply the lack of material and financial means that led the painters to use the backs of their paintings.

With Paul Klee, however, the numerous recto-verso works cannot be primarily traced back to frugality since most recto-verso works are on paper; moreover, the artistic results hidden on the reverse sides are by no means always to be understood as an expression of failure. Klee frequently developed the work on the front and back as an integral part of a comprehensive work process. The connections between front and back are only revealed subliminally to the eye, since Klee glued »monochrome and multicolored sheets« onto a cardboard base in each case, making it impossible to look directly at the

back of the picture support through this type of mounting. However, transparent image supports, such as thin paper, allow the back image to shimmer through. In principle, the presence of a verso image is visually recognizable on transparent media whose reverse side is not accessible, but in most cases their motifs and themes cannot be identified. The presence of the compositions on the reverse of translucent »monochrome and multicolored sheets« creates an unusual ghostly effect in the recto work since they leave shadowy traces on the front.

In contrast to the »monochrome and multicolored sheets« the representations on the reverse side of opaque picture carriers such as canvas or paperboard are generally not visible from the recto side, often only coming to light through restoration work, scientific investigations or manipulations, such as are common in the art trade. In most cases, the connections between the front and back of a picture are only revealed through a precise reconstruction of the pictorial working process and a historically rooted analysis of the meaning of the images and their relationship.

On the basis of the above explained nature of the support, the double-sided works can thus be divided into two groups: those with transparent and those with opaque supports.

Abb. 4
Paul Klee
The Arrow, 1920, 138
pen on paper on cardboard
22,4 x 28,1 cm
Zentrum Paul Klee, Bern
© Zentrum Paul Klee, Bildarchiv



TRANSPARENT MEDIA—THE ARROW

The literature on Klee links his 1920 drawing *The Arrow* (*Der Pfeil*, 1920, 138) (FIG. 4) to the recurring theme of an arrow as »portentous sign« or as »a symbol of eros.«¹¹ The recto work depicts a tension-laden scene of a man transforming into an arrow, a phallic symbol, and approaching a woman with wide-open legs. The man may also be interpreted to resemble a male bird with a pointed beak. In his personal oeuvre catalogue which records and numbers work titles chronologically, Klee denoted *The Arrow* as an »erotic drawing« (erotische Zeichnung). The artist added the same personal designation to each of the five works that follow *The Arrow* in the catalogue, namely *Game (Lesbian Mode)* (*Spiel*

[.lesbische Tonart.] 1920, 139), *Dream in Two Parts* (*Zwihältiger Traum*, 1920, 140), *Mae-nadic Terror* (*maenadischer Schreck*, 1920, 141), *Exhaustion* (*Erschaffung*, 1920, 142) and

Heart-Arrow-Scherzo (*Herz-Pfeil-Scherzo*, 1920, 143). Apparently these works form an iconographic program on eros and are directly connected with one another.¹² Two other works in this group in addition to *The Arrow* (**FIG. 5**) contain drawings on their reverse sides: *Dream in Two Parts* and *Exhaustion* (**FIG. 6, 7, 8**).¹³

All these erotic drawings were done on thin letter paper with comparatively high transparency, and the contours of their verso drawing are easy to see. The unity of the series is emphasized by their use of a closely related form vocabulary employed for the figures.

Several other pictures in Klee's oeuvre that deal with »eros« or »gender issues« correspond thematically with his erotic drawings of 1920. These rely on a wide range of inspiration. Some emerge from Klee's personal experiences¹⁴ or are tainted with a sarcastic undertone critical of bourgeois society.¹⁵ Others were based on current events, such as Klee's illustrations for *Berlin Potsdam Square or the Nights of the New Messiah* (*Potsdamer Platz oder die Nächte des neuen Messias*) by Curt Corrinth. The novel takes up the events of the 1918 German revolution with its liberation from the dominant political powers and gender norms of the bourgeoisie.¹⁶ Klee also took inspiration from metaphysical allegories of creation by combining them with the visual design theory he developed at the Bauhaus.¹⁷ Along with satire, eros is a fundamental tenor in his oeuvre. Naturally, there are works in which only one of these aspects is prevalent, but a fusion of them all forms the core of his artistic production. Here a poignantly critical spirit blends satire with ludicrous absurdity. This satirical humor was topical in the time of crisis around the First World War and would gradually develop into an attitude of self-irony.

With these connections in mind, let us return to examining the motif and concept of Klee's verso image in *The Arrow*. (**FIG. 5**) The first thing that stands out in the verso work is a male head in frontal view, occupying the right side of the picture. The face is unnaturally stretched, with wide open eyes and a thickly drawn right eyebrow. It seems as if a

Fig. 5
Paul Klee
Untitled (verso image of *The Arrow*)
pen on paper
rotated 90 degrees
contrast digitally enhanced by Myriam Weber
Zentrum Paul Klee, Bern
©Zentrum Paul Klee, Bildarchiv



Fig. 6
Paul Klee
Dream in Two Parts, 1920, 140
pen on paper on cardboard
21 x 27.3 cm,
Centre Pompidou, Paris, Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle
©Zentrum Paul Klee, Archiv

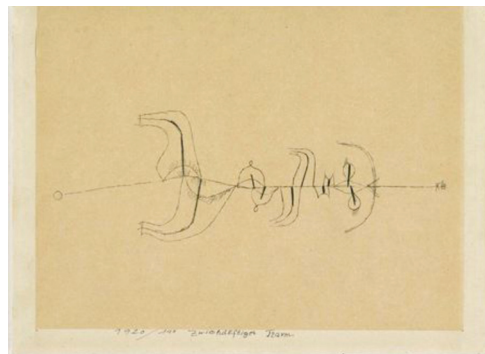


Fig. 7
Paul Klee
Exhaustion, 1920, 142
pen on paper on cardboard
22,2 x 28 cm
Ristori Galleria d'Arte, Albenga
©Zentrum Paul Klee, Archiv



Fig. 8.
Paul Klee
Untitled (verso image of *Exhaustion*)
pencil on paper
Ristori Galleria d'Arte, Albenga
©Zentrum Paul Klee, Archiv

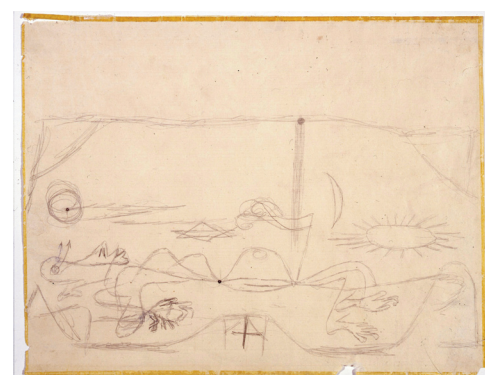


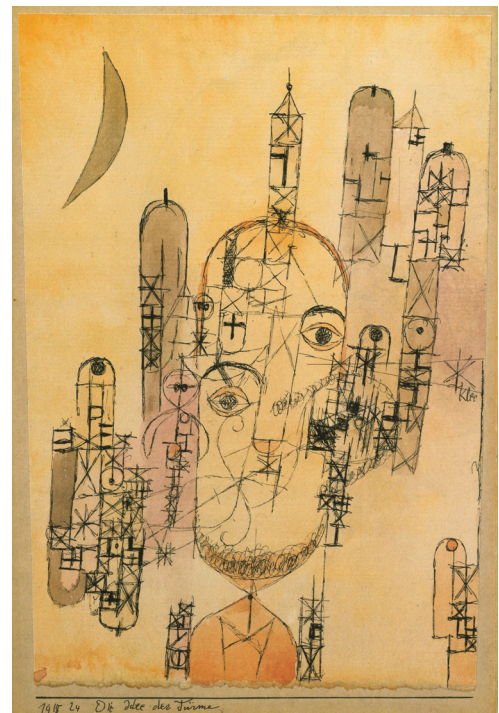
Fig. 9.
Paul Klee
The Idea of the Towers, 1918, 24
pen and watercolour on paper on
cardboard
21,7 x 15,4 cm
Private collection, Staatliche
Museen zu Berlin, Nationalgalerie,
Museum Berggruen
©Zentrum Paul Klee, Archiv

crescent moon and eyeball are dangling from the head's cranium which extends in an arch shape towards the upper edge of the paper. Upon close examination, two additional figures emerge that are shown in profile with bulging eyeballs, staring at the figure facing towards the front. Klee linked the outlines of several faces to form a single structure; each face is a component of a larger scaffolding which extends beyond the edge of the composition.

Another example for such a physiognomic-architectural picture is Klee's 1918 watercolor *The Idea of the Towers* (*Die Idee der Türme*, 1918, 24) (FIG. 9). In this painting, the Expressionist utopia »Spirit Cathedrals« (*Kathedralen im Geiste*) is personified by the figure in the center.¹⁸ While architectural elements dominate this picture, the elongated head with an arch-shaped cranium, the prominent eyebrows, and the wide-open eyes in *The Idea of the Towers* resemble their counterparts in the front-facing figure on the reverse side of *The Arrow*. Moreover, the moon and eyeballs are common motifs in both works. These two motifs also occur in Klee's demonic, cosmic, ruin-like landscapes created between 1915 and 1918.

Eyes, like arrows, contain multiple meanings in Klee's artwork.¹⁹ The eyes of the male face in frontal view in the verso image of *The Arrow* occupy a special position in the work. Klee drew pairs of thick lines extending from the pupils, with hatches in the space between the lines—a particular motif that is limited to a small number of works painted between 1918 and 1920. The artist often used this special motif to represent otherworldly, overwhelming presences, such as female goddesses, the Virgin Mary, angels, or masks.²⁰ The wide-open eyes suggest a sorcerous gaze full of mystery and recall the image of a Seer, who gazes inward and is far removed from the earthly realm.²¹

In his diaries Klee said of himself that he possessed such eyes, reminiscing on his friend and fellow painter Franz Marc who had perished during the war. »My earthly eye is too farsighted and sees through and beyond the most beautiful things.« Following this



self-stylization he later equated the act of artistic creation with the biblical genesis.²² Such eyes, that transcend earthly restraints and see all, ultimately connote a divine creator.

Only pictures produced before *The Arrow* take up the Expressionist idea of a face that is both physiognomic and architectural or make use of the divine eye motif. Accordingly, the verso image was most likely produced at an earlier date. *The Arrow* was part of an exhibition that toured Czechoslovakia between January and May of 1921, suggesting that the drawing was mounted onto cardboard probably not later than the end of 1920, and the verso image must have therefore been created before 1920. The verso image was not recorded in Klee's personal oeuvre catalogue nor did he dispose of it. When Klee began painting *The Arrow*, he turned over the sheet and rotated it by 90 degrees. On the front side he incorporated the eyes into a work following his artistic program on eros and, by inserting them into a new composition, detached the eyes from any monumental, lofty context. The body outline of the female figure with outstretched arms and legs of the recto overlaps with the physiognomic architectural motif on the verso (FIG. 10).

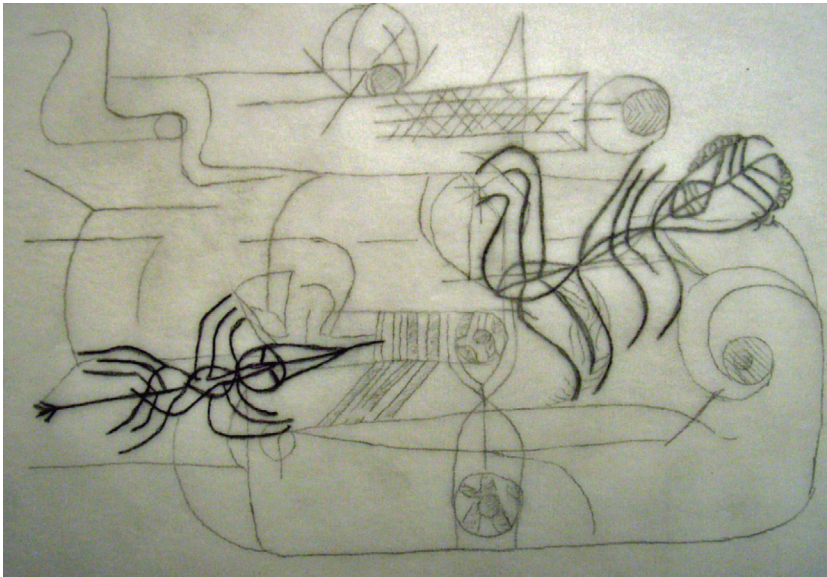


Fig. 10.
Juxtaposed tracings of recto and
verso images from *The Arrow*
©Fred Damberger

Fig. 11.
Paul Klee
The Eye of Eros, 1919, 53
pen on paper on cardboard
13,3 x 21,6 cm
Morton G. Neumann Family
Collection, Chicago
©Zentrum Paul Klee, Archiv

Fig. 12.
Paul Klee
V. Womanhood Finally Redeemed,
1918, 187
illustration in *Berlin Potsdam
Square or the Nights of the New
Messiah*
pen on paper on cardboard
28,9 x 21,9 cm
Zentrum Paul Klee, Bern
©Zentrum Paul Klee, Bildarchiv

Her right leg traverses the eyeball of the second figure in the verso image, while her left leg follows the outline of the right eyebrow of the male face in frontal view. Her right arm links with the eyeball's outline and her left arm with that of the crescent moon. This floating female figure, attacked by incoming forces, both on the recto side and on the verso side, was not put in this location accidentally. She is integrated into the composition of the verso image which was already in place. On the other hand, the moving male arrow does not adopt coordinates related to the physiognomic architectural composition on the reverse. This emphasizes his independence in contrast to the female figure, which is bounded by the reverse composition.

Klee used the transparency of the paper to connect both images into one coherent narrative. Upon recognizing the artist's awareness of such connections in his works, the function of the eyes on the reverse become impossible to ignore. They restrict the movement of the female figure. The eyeball to which her right arm and right leg are connected, as well as the peculiarly shaped eye before her genitals and the other eyes, are like a swarm of stares that encircles her. Klee here materializes the essence of the masculine gaze. Put in musical terminology, the composition has two parts: in the first, the male figure, transformed into a phallic arrow aims towards the female figure on the front, and in the second, the female figure is ex-

posed to the gaze of the right eye belonging to the male on the backside. The collinearity of these parts—arrow, eye, sexual organs—symbolize the movement of the male towards the female figure.²³ We see here also Klee's self-irony transforming the lofty creator on the verso into a baser procreative act on the recto.

The eyes expose the lustful intention of the male arrow to penetrate the female body. Another work by Klee, *The Eye of Eros* (*Das Auge des Eros*, 1919, 53) thematizes a similar scene of voyeuristic harassment (**FIG.11**). As the title suggests, in this drawing a single, all-encompassing eye shoots piercing rays at the genitals and breasts of a female figure beneath it. In a testimony of male violence represented by the eye, the female's face is obliterated with thin lines that wipe out her expression.

Klee's illustrations to Curt Corrinth's *Berlin Potsdam Square or the New Messiah's Nights*, *V. Womanhood Finally Redeemed* (*V. endlich*



erlöstes Frauentum) of 1918 (FIG. 12), and *Lovers* (*Liebes-Paar*, 1920, 147) (FIG. 13), denoted as an »erotic watercolor in monumental style« (erotisches Aquarell monumentalen Stils) in the artist's personal oeuvre catalog, take up this connection between eyes and eros.

Fig. 13.
Paul Klee
Lovers, 1920, 147
watercolour on paper on cardboard
24,8 x 40,6 cm
The Metropolitan Museum of Art,
New York, The Berggruen Klee
Collection
©Zentrum Paul Klee, Archiv

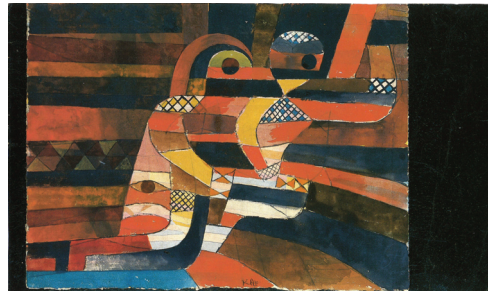
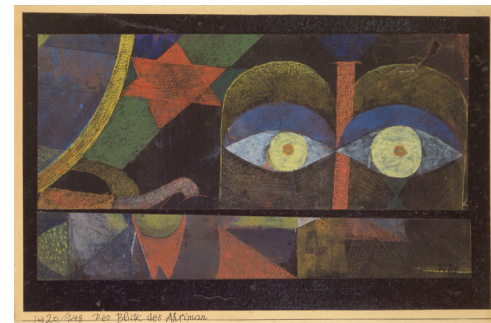


Fig. 14
Paul Klee
The Glance of Ahriman, 1920, 148
watercolour and body colour on
paper on cardboard
12,5 x 20,5 cm
Private collection
©Zentrum Paul Klee, Archiv



In *V. Womanhood Finally Redeemed*, the eye triggers a vision of ecstasy in the woman while in *Lovers* belts of red, orange, brown, and black color create a horizontally layered, geometric space that integrates the male and female figures. The reduction of their bodies into abstract bars of color that melt into one another and obscure the borders between them can be understood as erotic. Here, too, in the region near the hips of the male who embraces the woman from behind the artist has placed an eye.

These pictures indicate how Klee as an artist understood the symbolism of interwoven arrows and eyes. In these works, the motif of a single eye is connected to the idea of eros. The single eye has significant iconological connotations in Christianity and other religions. Eyes have occupied special roles in many traditional belief systems, such as Zoroastrianism, Greek mythology, or the ancient Egyptian faith. The sun, moon, and stars as constituents of the universe were likened to eyes that are the source for the creation of all things.²⁴ Klee's personal statement »my earthly eye is too farsighted« in itself extends beyond individual religions to symbolize the eye of the creator in primordial beliefs. In ancient religions, divine creators were also the gods of destruction, uniting two facets in one being. Klee's personal interpretation of this dualism was informed by his experiences during the war. In letters and diary entries between 1914 and 1918, he wrote that good

and bad should combat one another with equal potency and complement one another symbiotically to form a unity—a unison the painter had sought to find himself.²⁵ During the wartime years, Klee became fascinated with the Zoroastrian destruction deity Ahriman²⁶ and in 1920 he produced *The Glance of Ahriman* (*Der Blick des Ahriman*, 1920, 148) (FIG. 14).

The pairing of the arrow in *The Arrow* and the eye in the verso image reveals Klee's dialectic of a dualism between creation and destruction. Klee originally included eyes in his works to symbolize a penetrating, lofty gaze. At the same time, the composition intentionally places them in an aggressive position between the arrow and female genitals. Eyes and arrow are directly linked, illustrating the simultaneity of creation and destruction also seen in Klee's *The Wild Man* (*Der wilde Mann*, 1922, 43) (FIG. 15).



Fig. 15
Paul Klee
The Wild Man, 1922, 43
oil transfer drawing and
watercolour on primed gauze on
paper on cardboard
50,2 x 32,1/32,6 cm
Städtische Galerie im Lenbachhaus
und Kunstbau, München,
Dauerleihgabe der
Gabriele Münter- und Johannes
Eichner-Stiftung
©Zentrum Paul Klee, Archiv

Arrows protrude from the head and genital area and from the eyes of the wild male figure, signifying both confusion and eros. Their function as metaphors for the driving forces of creation ultimately binds arrows (procreation) and eyes (divinity) together. In this way, Klee combines these two multifaceted metaphors to release energy akin to a chemical reaction. Amidst this simultaneity of creation and destruction in *The Arrow*, an aggressive motive force informs the production process and acts as a confident accomplice to the eyes shining through from the reverse side of the image.

NON-TRANSPARENT MEDIA - RUNNER (LÄUFER)

Runner (Läufer, 1920, 25) is a very important painting with regard to Klee's career formation and his public reception at the time (FIG. 16).



Fig. 16.
Paul Klee
Runner (Hooker - Boxer), 1920, 25
watercolour on paper, 21,6 x 30,5
cm, Private collection, Frankfurt
©Zentrum Paul Klee, Archiv

Fig. 17.
Paul Klee, Verso image of *Runner*
fragment of *Woman and Beast*,
First Version, 1903, etching
©Zentrum Paul Klee, Archiv

Fig. 18.
Der Ararat - Zweites Sonderheft:
Paul Klee, Katalog der 60. Ausstel-
lung der Galerie, Neue Kunst Hans
Goltz, Mai-Juni 1920, München:
Goltz, 1920, p. 20

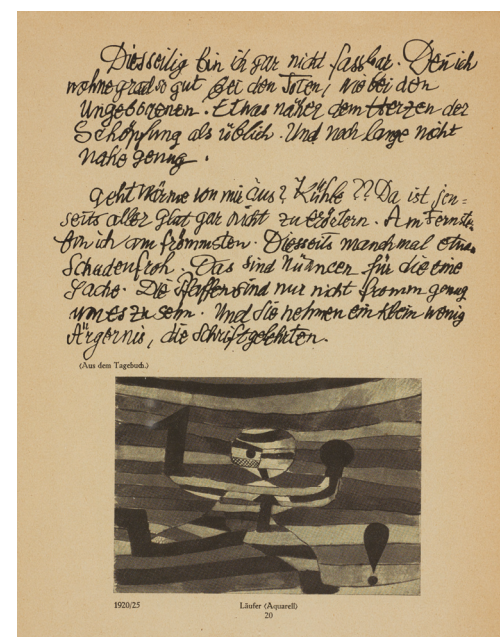
Still, its significance is only insufficiently elucidated in Klee literature.²⁷ The following section analyzes the relationship between double-sided works on non-transparent media through the example of *Runner* and its verso image, the etching *Woman and Beast (Weib und Tier, 1903)* (FIG. 17).

Klee registered early successes on the art market through various exhibitions at the Galerie Der Sturm Berlin between 1916 and 1917 while the First World War was still raging. He established his general reputation as a first-class avant-gardist by 1920.²⁸ The year



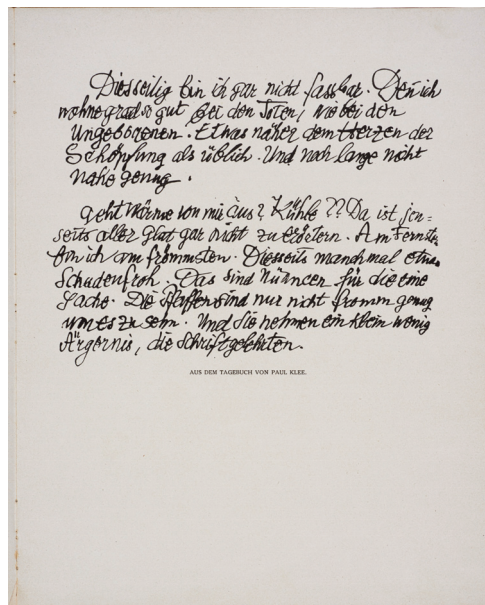
before, on 1st October 1919 Klee had signed an exclusive rights contract with the Munich-based art dealer Hans Goltz. As a result, he was able to hold solo exhibitions at the Galerie Neue Kunst Hans Goltz, and from May to June 1920, he had his largest solo show up to that date. The relatively early work number 25 of the watercolor *Runner*, suggests that Klee painted it around the beginning of 1920 and included it in this exhibition.

The second special issue of the art journal *Der Ararat*, published as an exhibition catalogue for the venue, featured a copy of a handwritten text by Klee himself: »On this side, I am not at all comprehensible, for I reside just as well with the dead, as with the unborn. A little closer than usual to the heart of creation, and still by far not close enough.«²⁹ (FIG. 18). Below this text a reproduction of *Runner* appeared. The journal indicates that



the text was »taken from [Klee's] diary« but his diaries contain no excerpt that directly resembles it. Only a single, slightly similar quote can be found.³⁰ Perhaps Klee polished this passage for the exhibition catalogue and rewrote it strategically in a self-stylized manner. The text strongly appeals to the image of an »artist who transcends the world«, and it also adorned the title page of Leopold Zahn's monograph *Paul Klee: Leben, Werk, Geist* (*Paul Klee: Leben, Werk, Geist*), which Zahn published right after the exhibition. At the end of the section on Klee's life and artistic development, Zahn emphasizes the solo exhibition at the Galerie Neue Kunst Hans Goltz as the pinnacle of Klee's career. On that page, once again, a picture of *Runner* is reproduced.³¹ (FIG. 19).

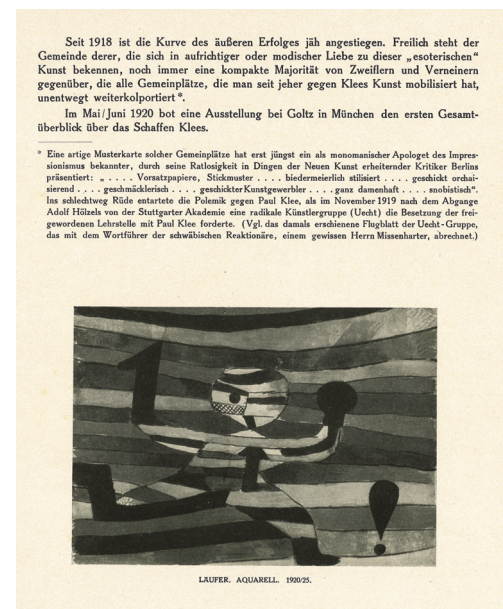
Fig. 19.
Leopold Zahn, *Paul Klee: Leben, Werk, Geist*, Potsdam: Kiepenheuer, 1920, title page and p. 15



At the time when he published his monograph on Klee, Zahn was a colleague of Goltz and chief editor of *Der Ararat*. Zahn probably chose the same image and text for the special issue of *Der Ararat* and his own book on Klee. However, it is also possible that Klee himself made the selections for both publications, because he provided autobiographical material. In any case, *Runner*, symbolic of the avant-garde art movement, became the spearhead image of Klee's rapidly increasing appeal among a general public audience. The artist transformed the *Runner's* right arm into the number »1«, and an upward pointing arrow on his chest, as well as an exclamation

point also stand out as special attributes of the painting. These symbols carry proactive meaning and infuse the work with a message of advancement towards the future. By linking *Runner* to Klee's self-stylized text, the painting functions as a symbol for the artist's career formation as a whole.

Klee had self-consciously laid the foundations for this reception process. His painting was given the title *Runner* in the publications of his exhibition catalogue and Zahn's monograph in 1920, but in his personal oeuvre catalogue Klee recorded its full title as *Runner-Hooker-Boxer (Läufer-Haker-Boxer)*. Clearly, the figure represents not merely a runner, but a boxer performing a hook punch. The raised left hand sports a boxer's glove, rendered in black watercolor. Klee painted another six paintings with the title *Runner*. The work *Runner at the Goal (Läufer am Ziel, 1921, 105)* (FIG. 20) created the following year most closely resembles *Runner-Hooker-Boxer*.



The painting bears a victorious athlete with joyfully raised hands who also bears the triumphant number »1« on his forehead. Theodor Däubler, who was one of the first art critics to recognize Klee's talent, wrote on the occasion of a 1917 exhibition at the Galerie Der Sturm: »Paul Klee is, after Marc's death, the most important painter of the Expressionist tendency.«³² Spurred on by this almost prophetic critical acclaim by Däubler

Fig. 20.
Paul Klee
Runner at the Goal, 1921, 105
watercolour and pencil on paper on
cardboard
30,7 x 22,7 cm
Solomon R. Guggenheim Museum,
New York, Estate of Karl
Nierendorf, By purchase
©Zentrum Paul Klee, Archiv



in 1917, Klee achieved success in the art world. Manifestly the raised left boxing glove and right arm in the form of a »1« are a metaphor for Klee's battle and victory for the avant-garde.

Fig. 21.
Georg Grosz
Boxer, 1920, oil on canvas, present
whereabouts unknown

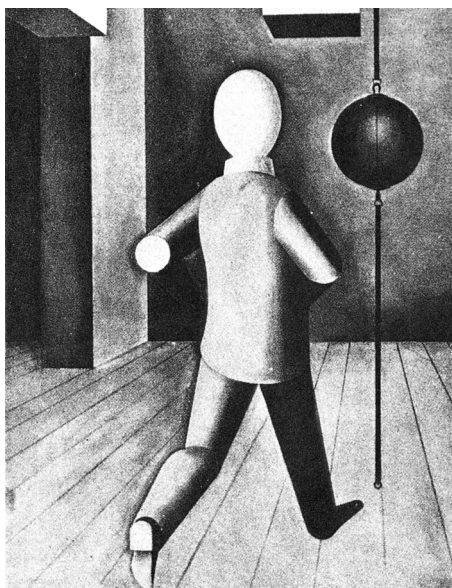
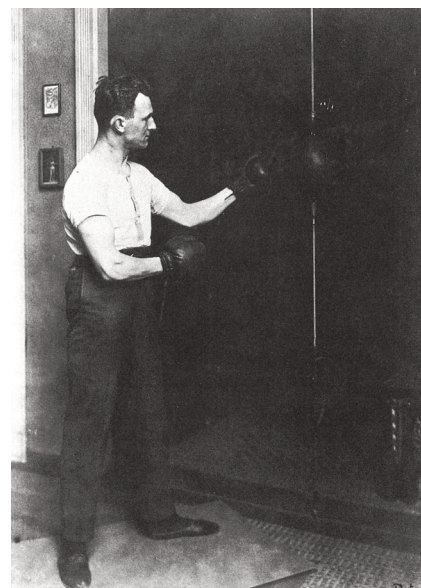


Fig. 22.
Georg Grosz
At the Punchingball, 1919/1920,
Akademie der Künste, Berlin



During the so-called »Golden Twenties«, in which German society and culture flourished, many left-wing intellectuals and artists admired boxing for its air of poverty, primal and uncivilized nature. For example, Jewish art dealer Alfred Flechtheim enjoyed practicing boxing himself. They felt spiritually connected to boxers through their shared existence as outsiders of society. George Grosz was an enthusiastic proponent of this view. In his paint-

ings Grosz rendered boxers as symbols of an existential struggle in society (**FIG. 21**) and even circulated images of himself in boxer's guise³³ (**FIG. 22**)

In his *Runner*, Klee might have also sought to compete with artists like Grosz who fashioned themselves as anti-bourgeois boxers. In April and May of 1920, just before Klee held his first solo exhibition at the Galerie Neue Kunst Hans Goltz, Grosz was also granted his first single-artist show there. Just as for Klee shortly after, *Der Ararat* published a special issue (the first) as a catalogue accompanying the exhibition by Grosz. In October and November 1920, a special exhibition »Paul Klee und George Grosz« was even dedicated to the two artists which took place in the Kunstsalon Emil Richter in Dresden. In the exhibition review, Klee was cast as a metaphysicist of abstract mysticism contrasting with the Grosz, the up and coming caricaturist depicting the sensuality and power of the human figure.³⁴ Klee and Grosz were aware of

each other's work through art criticism and the art market, particularly through the critic Däubler and the art dealer Goltz.³⁵ In addition, the formative periods for both Grosz's and Klee's careers coincided from around 1916 to 1920.³⁶ The form vocabulary of *Runner* corresponds with Klee's *Lovers* (**FIG. 13**), in its fusion of abstract and figurative elements—Klee's quest for the »monumental«—continued for many years. Perhaps in *Run-*

ner Klee concealed his pride at having exceeded his competitor Grosz's naturalistic and ironic visual language, which he had fashioned into a piercing weapon of social critique. This multilayered meaning in Klee's *Runner* is augmented by the presence of *Woman and Beast* on its reverse side.

Between June 1903 and March 1905, Klee produced a series of etchings entitled *Inventions* (*Inventionen*) and grouped them together as *Opus I*.³⁷ The final version of *Woman and Beast* (FIG. 23) was included in *Inventions*. The artist used a fragment (FIG. 17) of a print of the first version on paper (FIG. 24) for *Runner* which he painted on the opposite side. In Munich, which had abdicated its role as progressive art center to Berlin, Klee's *Inventions* formed his artistic debut at the Munich Secession exhibition in June 1906.³⁸ Klee made the first version of *Woman and Beast* in July 1903.³⁹ Dissatisfied with the result, from the fall of that year he continued to create new versions⁴⁰ until he completed the final one in November (FIG. 23).⁴¹ Klee placed this final version as number one among the *Inventions* series and eventually did not record the first version of *Woman and Beast* in his personal oeuvre catalogue. It was

Runner was the only work produced in 1920 that Klee painted onto a discarded print. A particular attachment to his first version of *Woman and Beast* might have stimulated Klee to rediscover it seventeen years later in 1920 for *Runner*.

There are four examples of the first version of *Woman and Beast* known today. Two are completed works in the Hermann und Margrit Rupf Foundation Kunstmuseum Bern (FIG. 24) and the former Collection Bürgi, respectively (FIG. 25).

Perhaps during his exile in Switzerland starting in 1933, the artist gave a print of the first version to the friends and patrons of his final years in Bern, Hermann and Margrit Rupf, and Hanni Bürgi. It is almost as if Klee regarded the first version of *Woman and Beast* as a bonus track of the *Inventions* series. Klee wrote the designation »first version« with the pencil on the sheet of *Woman and Beast* in the Rupf Collection.

The other two prints of the first version of *Woman and Beast* were used as picture support for other works. The first of these prints served as picture support for the watercolor *Country Houses on the Beach* (*Landhäuser am Strand*, 1914, 214) (FIG. 26, 27), which was

Fig. 23.
Paul Klee
Woman and Beast, Final Version,
1904, 13
etching
17,4 x 19,9 cm
Zentrum Paul Klee, Bern
©Zentrum Paul Klee, Bildarchiv

Fig. 24.
Paul Klee
Woman and Beast, First Version,
1903
etching
21,7 x 28,2 cm
Hermann und Margrit Rupf-
Stiftung, Kunstmuseum Bern
©Zentrum Paul Klee, Bildarchiv

Fig. 25
Paul Klee
Woman and Beast, First Version,
1903
etching
Private collection
©Zentrum Paul Klee, Archiv



common practice to reuse the reverse sides of sheets from misprints or abandoned works to make new ones. Klee painted watercolors onto the reverse sides of disposed etchings, regardless of whether they originated from himself or another artist. In total there are 62 works of Klee painted on etching paper, which were produced between 1912 and 1935. However, his oeuvre catalogue indicates that

created on the trip to Tunisia in the spring 1914.

The verso includes the dedication »to my friend Hans Bloesch«. Perhaps Klee hesi-

tated to give this first version of *Woman and Beast* to Bloesch, who valued the final version more⁴² and deposited it with his parents in Bern.⁴³ The second of these prints was cut in two, separating the woman and beast onto two fragments. Klee used the severed section with the beast as support for the work, *Growing Grass* (*Wachsendes Gras*, 1917, 41) (FIG. 28, 29, 30) integrating the material traces of the etching plate onto the composition of the recto.

»The L-shaped indentation is the platemark that appears darker because of the pooled watercolor. He incorporated foxing

Fig. 26.
Paul Klee
Country Houses on the Beach,
1914, 214
watercolour on paper on cardboard
21,9 x 28,6 cm
Zentrum Paul Klee, Bern
©Zentrum Paul Klee, Bildarchiv



Fig. 27
Paul Klee
Verso image of *Country Houses on the Beach*
Woman and Beast, First Version,
1903 etching
Zentrum Paul Klee, Bern
©Zentrum Paul Klee, Bildarchiv



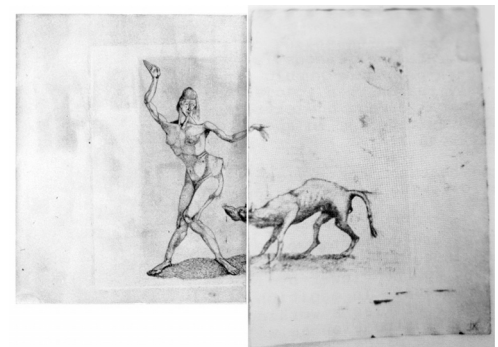
Fig. 28
Paul Klee
Growing Grass, 1917, 41
watercolour on paper on cardboard
21,5 x 30,6 cm
Private collection
©Zentrum Paul Klee, Archiv



Fig. 29
Paul Klee
Verso image of *Growing Grass*
fragment of *Woman and Beast*,
First Version, 1903
etching
©Zentrum Paul Klee, Archiv



Fig. 30
Paul Klee
Reconstruction of versos of *Runner*
and *Growing Grass*
©OSOK



that existed in the print into the design as stoma-like marks on the blades of grass.«⁴⁴ The other severed section containing the woman was used three years later for *Runner*. This is an example of Klee's penchant for layering images, to achieve a juxtaposition of the past and present.⁴⁵

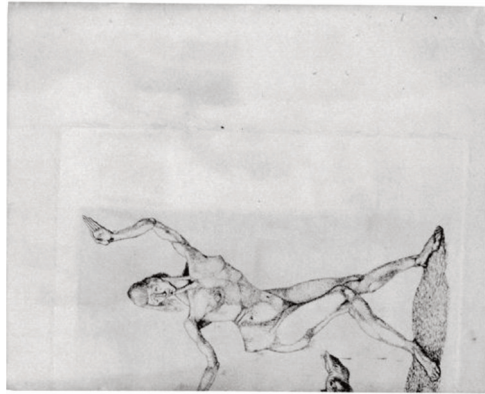
Compared with the common print that Klee gave to Rupf and Bürgi (FIG. 24, FIG. 25), the left side on the reverse of *Runner* is completely blank: the original print was cut so that only the female figure of the original composition and the beast's nose remain (FIG. 17). Print traces on the front side suggest that the blank space is located at the top of the front side, while the edge of the cut paper is at the bottom (FIG. 31).

When considering the relative position of the motifs on the two sides, and the 90 degree rotation, the arrow from *Runner* is positioned to the woman's right as if to indicate her escape route from the beast (FIG. 32).

In *Woman and Beast*, the lust of man is embodied by the beast that gazes at the woman

Fig. 31
Fig. 17 after taking the mirror image and rotating it counterclockwise 90 degrees, simulating the image of the female figure if it were viewed from the recto side

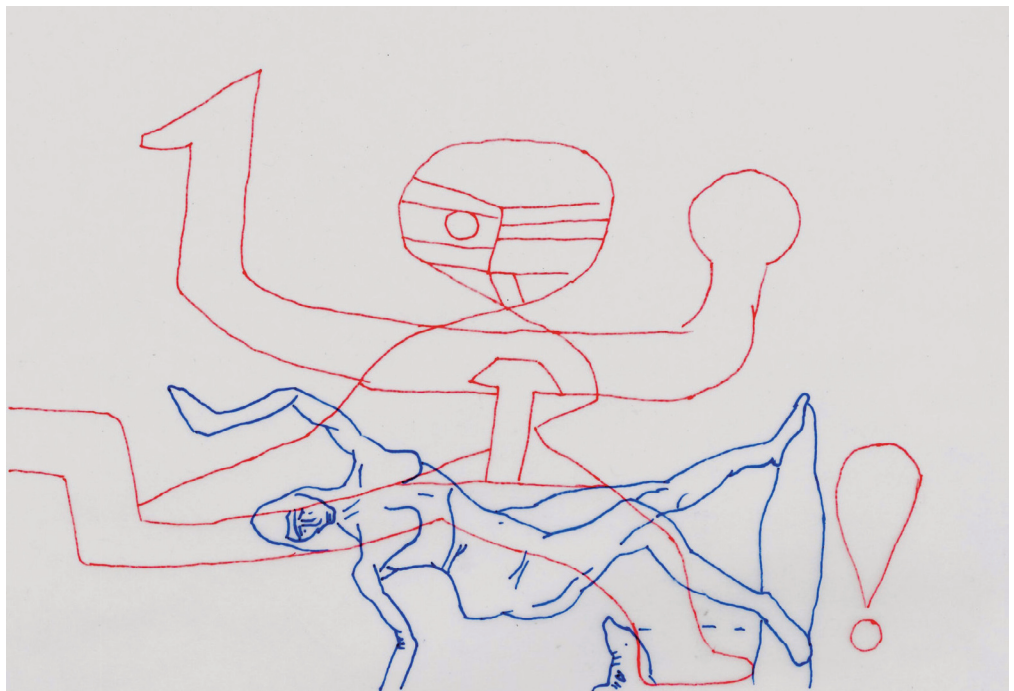
Fig. 32
Juxtaposed tracings of recto and right-left reversed verso image of *Runner* showing their relative positions.
©Fred Damberger



as if trying to sniff her scent. Such an overtly satirical treatment of human morale had become a classical theme in art starting in the nineteenth century. A letter by Klee to Lily explains his intentions with *Woman and Beast*: »The beast is the beast within man (the male).

direct critique of the hypocrisy in bourgeois society, but when Klee made *Runner* in 1920, he was tied to the bourgeois who were the customers buying his works.

Klee apparently conflated his own role as a champion of the avant-garde with the runner in his painting, joyfully running through the art market, and carried on the hands of the public. However, in the poisonous potion of satire contained in *Woman and Beast* on the reverse side with the beast cut off and only the woman left, one can read Klee's mixed feelings toward the public which he concealed in the shadow of his declaration of victory on the verso. In that respect, the picture follows Klee's statement reproduced in *Der Ararat* and Zahn's monograph: »On



It harasses a woman initially by indecently sniffing. Morale for retards: The woman who should be noble, but is brought in arousing relation with beasts, equally represents things thoroughly false and thoroughly true. Purpose: A catharsis towards humaneness.«
⁴⁶ Here, Klee interprets the vulgarity of the beast as an enemy force which he makes the direct subject of satire. The female figure in his work reflects her ambivalent existence through her body language; she is not merely disgraced, but also takes on a pose of alluring provocation. *Woman and Beast* represents a

this side, I am not at all comprehensible.« For Klee, the phrase implies more than transcending the metaphysical world. It also shows that Klee identified himself as an artist who was constantly escaping and remained uncatchable by society. This, in turn, formed the foundations of his own career. In other words, although Klee made use of the art market system, he did not draw close to the public, but covertly devised means to slip away from it. The hidden female figure on the backside of *Runner*, a proxy of this self-fashioning, clearly harbors this resolve. The

woman, enticing the hypocritical morale embodied by the public, while at the same time withdrawing from it is put in a position of being nearly violated, and alludes to the artist's own stance. Her separation from the beast ultimately emphasizes escape over violation.

This interpretation is supported by Klee's annotation to his diary entry no. 513 in his autobiographical texts (*Autobiographische Texte*), a reminiscence of July 1903 written retrospectively in 1920 for Zahn's monograph. Regarding the first version of *Woman and Beast* the artist writes: »A first version of this theme, none of whose prints survive except, perhaps, in some provincial drawer.« (see note 43). This quote suggests that early versions may not be found in Klee's Munich atelier, but in his parents' home in Bern — a bluntly false statement, since he had used a print of the first version of *Woman and Beast* as the picture support for *Country Houses on the Beach* in Tunis and the back of another for *Growing Grass* and *Runner* in Munich. This action shows Klee's twofold view towards the public and how he concealed his true intentions. At the time only Klee could know the secret that *Runner* carried with it. In a distant future, others who may uncover all circumstances of its evolution might also understand what the artist really intended.

In his 1920 solo exhibition at the Galerie Neue Kunst Hans Goltz, Klee also showed the final version of *Woman and Beast*, bringing it together with the cut-up first version concealed behind *Runner* at the same venue. Only their maker Klee was aware of this pairing. The first version of *Woman and Beast* was never exhibited throughout Klee's lifetime.⁴⁷ The work would form a crucial starting point in his painting activities since it was the ancestor to the final version of *Woman and Beast*. This etching became the first work of the series *Inventions, Opus I* in Klee's oeuvre. How fitting, then, for Klee to know that the forerunner of *Woman and Beast* supported *Runner*, the front image for his solo exhibition, from the reverse during the artist's major debut show.

Klee transferred the satirical role played by the female figure in *Woman and Beast* to

Runner. Through the ambivalent stance of *Runner* towards the public in this new context, Klee directed the satire towards the artist himself. As a result, one finds in *Runner* more subtle levels of satire than in *Inventions*. Here, the search for the existence as an artist is sublimated with the self-irony of his very being. The satire, ridicule, and irony which played an important role in the *Inventions* series, were 17 years later refreshed by their association in an important recto-verso work.

CONCLUSION

Double-sided works provide room for various hypotheses. In drawings, for example, the freely moving lines form images through associations. In turn, these lines can potentially be integrated into different relationships that construct new images. By offering the viewer a glimpse of what is otherwise concealed, the works gain a latency akin to an intuition that the viewer can absorb and interpret. Works whose total composition only came to light through changes of ownership, restoration, or research take on a second life, ignited by a meta-process. Double-sided works can be viewed front to back or back to front, and these various viewpoints give birth to an abundance of artworks. Klee embedded the discourse on the process of creation within the artwork itself. Inspecting the picture generates fundamental questions: what is an artwork and when is it completed? Klee's attitude leads us towards intuition and discovery. This is the artistic program of Klee, who was himself highly aware of both the unending nature of the creative process and the participation of others in it.

In summary, the examination of the recto-verso artworks shows that Klee regarded his works as three-dimensional objects and connected the content of their front and back sides with unusual frequency. The artist in this way strengthened the expressiveness of the work. Sometimes he hid a cipher on the back of the picture, possibly with the intention that this secret hidden in the deep layers of his work would one day come to light. The process of understanding the work of art is thus projected into an unpredictable future;

the work itself thus remains in the process of becoming. Like no other modern artist, Klee practiced the creation of recto-verso works as a multi-layered, metaphysical path of painting.

The article is dedicated to Prof. Dr. Wolfgang Kersten on his retirement from the Art Historical Institut at the University of Zurich.

¹ Wolfgang Kersten and Osamu Okuda have pioneered research on Klee's complicated work process over the past thirty years. See Kersten 1987; Kersten and Okuda 1995; Kersten, Ikeda and Miwa 2011.

² »Productiv ist eben der Weg das Wesentliche, steht das Werden über dem Sein«, in: Klee 1988, no. 928.

³ Glaesemer 1973, pp. 260-261.

⁴ Kersten and Trembley 1990, p. 87.

⁵ Okuda 2015/2016. See Zeppetella 2015/2016.

⁶ Kersten and Trembley 1990; Bäschlin, Ilg and Zeppetella 2000a; Bäschlin, Ilg and Zeppetella 2000b; Bäschlin 2003; Weber 2018.

⁷ Kersten and Okuda 1995, p. 170.

⁸ Glaesemer 1973; Kersten and Trembley 1990; Kersten 1995; Kersten 1997; Okuda 1999; Okuda 2000; Ilg 2000.

⁹ Kakinuma 2000; Kakinuma 2006 a; Kakinuma 2006 b; Kersten and Kakinuma 2011; Kakinuma 2011a; Kakinuma 2011b; Kakinuma 2011c; Kakinuma 2017.

¹⁰ See Vignau-Wilberg 1968; Gockel 1998; Herold, Lorenz and Sadowsky 2015.

¹¹ Geelhaar 1972, p. 54; Rosenthal 1979, p. 122; Kersten 1987, pp. 41, 87; Ikeda 1992, pp. 46-56, 78.

¹² On erotic meaning in *Dream in Two Parts* (*Zwihältiger Traum*, 1920, 140) and *Heart Arrow-Scherzo* (*Herz-Pfeil-Scherzo*, 1920, 143), See Kersten 1987, pp. 89-90. *Maenadic Terror* (*maenadischer Schreck*, 1920, 141) shows Dionysos and his female servants, the Maenads, from Greek mythology. In *Exhaustion* (*Erschlaffung*, 1920, 142) Dionysos and the Maenads are depicted in a state of exhaustion, resulting from an intoxicated frenzy caused by wine, music, and dance.

¹³ There is no data available on the verso image of *Dream in Two Parts*.

¹⁴ Kersten 1994, pp. 60-64; Wedekind 1993; Zöllner 2002.

¹⁵ For example, *Cunning Courtship* (*Listige Werbung*, 1913, 56) and *Temptation of a Policeman* (*Versuchung eines Polizisten*, 1913, 58) satirize the hypocritical morale of authorities, such as the gentry or police officers in the regime of emperor Wilhelm II.

¹⁶ Glaesemer 1973, pp. 254-258; Werckmeister 1989, pp. 147-156.

¹⁷ See for example *Eros* (*Eros*, 1923, 115), among other works. Kersten 1987, pp. 87-89.

¹⁸ *Ibid.*, p. 40; Cf. reference to Theodor Däubler's book *Mit silberner Sichel*, in: Labrusse 2016, p. 168.

¹⁹ Maedo 1978, pp. 53-68, 79.

²⁰ See for example *2 Birds and Guardian Goddess* (*2 Vögel u. Schutzgöttin*, 1918, 95), *Picture of the Madonn*, *Madonnenbild*, 1918, 206), *Mask* (*Maske*, 1919, 76), *Mask* (*Maske*, 1919, 77) or *Angelus Novus* (*Angelus novus*, 1920, 69).

²¹ Kersten 2002, p. 65.

²² Klee 1988, p. 518. The passage quoted here is based on Klee's autobiographical texts (*Autobiographische Texte*) written for the author Otto Zoff between 1919 and 1920 on the basis of diary entries from 1916 (Klee 1988, no. 1008).

²³ In his Bauhaus lectures, Klee interpreted the straight line as something active and therefore masculine. Klee 1979b, p. 78;

<http://www.kleegestaltungslehre.zpk.org/ee/ZPK/BF/2012/01/01/081/>

²⁴ Glaesemer 1976, pp. 45-46.

²⁵ Klee 1988, no. 929, 1078, 1100; Letter from Paul Klee to Lily Klee, January 22, 1918, in: Klee 1979a, p. 899.

²⁶ Letter from Paul Klee to Lily Klee, February 28, 1918, in: Klee 1979a, p. 908.

²⁷ The only study that deals with the contemporary reception of *Runner* can be found in Hopfengart 1989, pp. 40-41.

²⁸ *Ibid.*, pp. 37-47.

²⁹ Klee 1920, p. 20.

³⁰ Klee 1988, no 430, no. 951, pp. 488, 509, 521-522; Kersten 1994, pp. 58-60.

³¹ Zahn 1920a, p. 15.

³² Däubler 1917, p. 5.

³³ Cilleßen 1994, pp. 267-270.

³⁴ Meunier 1920.

» [...] Er [Grosz] ist eine originale Kraft von mitreißendem Temperament, er könnte der kommende große deutsche Karikaturist sein. [...] Wie stark Grosz' Talent ist, zeigt besonders auch seine Graphik, die aus der einfachen Konturenzeichnung heraus eine Plastik und Eindringlichkeit der menschlichen Figur, immer in ihrer sinnlichen Idee verstanden, erwachsen läßt, die durchaus original sind. [...] Das direkte Gegenteil von Grosz ist Paul Klee; kein Maler des Untermenschlichen und der sinnlichen Idee, sondern ein Metaphysiker, ein Sänger, der höher und höher über dieses Leben

aufstrebt. [...] Eine unaussprechbare Metaphysik ringt hier um Anerkennung, eine abstrakte Mystik drängt sich und auf. Es gibt nirgendwo einen festen Halt mehr; es sind da nur Treppen, die immer höher führen, immer mehr Treppen und immer höher, in ein Unerfaßbares hinein; [...] «

³⁵ Zahn 1920b; Zahn 1920c; Werckmeister 1981, pp. 49, 56-57, 64; Jentsch, pp. 535-557; Cf. postcard sent 29 September 1955 by Grosz to Sahl with a print of the watercolor *House Interior (Haus-Inneres, 1919, 199)* by Klee, included Grosz' mocking comment »Handgestrickter Bettvorleger von Frau Pauline Klee. Original im Museum für alte Spitzen and Modern Art N.Y.«, in: Grosz and Sahl 1993, pp. 78-79.

³⁶ Jentsch, pp. 537-539.

³⁷ The designation *Opus I* is fitting since the work marks Klee's first public appearance as an artist. See Wedekind 1996, pp. 46, 50-53.

³⁸ On Klee's unsuccessful artistic career with *Inventions* in Berlin and his success in Munich 1905-1906, see Kakinuma 2019, pp. 171-173.

³⁹ Klee 1988, no. 513, pp. 490, 522, 523; Letter from Paul Klee to Lily Klee, July 12, 1903, in: Klee 1979 a, p. 335. On the circumstances of the production of the *Inventions* series, see Wedekind 1996, pp. 53-63.

⁴⁰ Klee 1988, pp. 490, 523; Letter from Paul Klee to Lily Klee, November 11 and 18, 1903, in: Klee 1979 a, pp. 361, 364-365.

⁴¹ Klee 1988, no. 580, p. 525; Letter from Paul Klee to Lily Klee, December 1, 1904, in: Klee 1979 a, p. 459.

⁴² Letter from Paul Klee to Lily Klee, May 21, 1904, in: 1979a, pp. 422-423.

⁴³ »A first version of this theme, none of whose prints survive except, perhaps, in some provincial drawer.«, in: Klee 1988, p. 523.

⁴⁴ Schulte, Ellis and King, 1986, pp. 11-12.

»The watercolor entitled *Wachsendes Glas* (Growing Grass) was removed from its secondary support to which it was entirely adhered in order to isolate it from and treat its secondary support. Klee often used the reverses of older works of art for his drawings especially during WWI when he was in military service. In this particular work dated 1917, he painted on one half of the reverse on an earlier intaglio print. The L-shaped indentation is the platemark that appears darker because of the pooled watercolor. He incorporated foxing that existed in the print into the design as stoma-like marks on the blades of grass. Once removed from its secondary support, the etching

done by Klee in 1903, entitled *Weib and Tier I* (Woman and Animal I) was revealed on the reverse. Upon treatment completion, the watercolor was interleaved and hinged to the secondary support around its edges. Its appearance was virtually identical to the work prior to treatment.«

⁴⁵ Okuda, Kakinuma and Ishikawa 2015, pp. 258-260.

⁴⁶ Letter from Paul Klee to Lily Klee, July 12, 1903, in: Klee 1979a, p. 335.

⁴⁷ See Paul-Klee-Stiftung 1998, p. 182, no. 166. The Catalogue Raisonné inaccurately records that a print of this version was included in Klee's 1920 solo exhibition. Instead, the reverse glass painting, *Girl, stooping, followed by a snake-like Dachshund (Mädchen, sich bückend, von einem schlangenartigen Dackel gefolgt; 1906.22)*, which takes up the subject of »Woman and Beast«, was shown. See Klee 1920, p. 24.

LITERATURE

Bäschlin 2003

Nathalie Bäschlin, »Paul Klee und die "wissenschaftliche Behandlung alles Technischen". Standort der kunsttechnologischer Forschung«, in: *Bild und Wissenschaft - Der Umgang mit dem künstlerischen Erbe von Hodler bis Jawlensky*, ed. Alexej von Jawlensky-Archiv, Postprints der Fachtagung vom 14. Februar 2003 an der Hochschule der Künste Bern, Locarno 2003, pp. 25-33.

Bäschlin, Ilg and Zeppetella 2000a

Nathalie Bäschlin, Béatrice Ilg and Patrizia Zeppetella, »Beiträge zur Maltechnik von Paul Klee«, in: *Paul Klee. Kunst und Karriere. Beiträge des Internationalen Symposiums in Bern*, (Schriften und Forschung zu Paul Klee, vol. 1), ed. Oskar Bätschmann and Josef Helfenstein, Bern: Stämpfi, 2000, pp. 173-203.

Bäschlin, Ilg and Zeppetella 2000b

Nathalie Bäschlin, Béatrice Ilg, Patrizia Zeppetella, »Paul Klees Malutensilien. Zu Werkspuren und Gemäldeoberflächen«, in: *Paul Klee. Die Sammlung Bürgi*, Kunstmuseum Bern/Hamburger Kunsthalle/Scottish National Gallery of Modern Art, Edinburgh, Bern: Benteli, 2000, pp. 183-197.

Cilleßen 1994

Wolfgang Cilleßen, »"Sich pflegen, bringt Segen!" - Der Dandy und die Mode«, in:

Georg Grosz: *Berlin - New York*, ed. Peter Klaus Schuster, Neue Nationalgalerie Berlin/Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, Berlin: Ars Nicolai, 1994, pp. 263–275.

Däubler 1917

Theodor Däubler, »Paul Klee und Georg Muche im Sturm«, in: *Berliner Börsen-Courier*, vol. 49, no. 68, 10. Februar 1917, p. 5.

Frey and Helfenstein 2000

Stefan Frey and Josef Helfenstein (Ed.), *Paul Klee. Die Sammlung Bürgi*, Kunstmuseum Bern/Hamburger Kunsthalle/Scottish National Gallery of Modern Art, Edinburgh, Bern: Benteli, 2000.

Geelhaar 1972

Christian Geelhaar, *Paul Klee und das Bauhaus*, Köln: DuMont Schauberg, 1972.

Glaesemer 1973

Jürgen Glaesemer, *Paul Klee. Handzeichnungen I. Kindheit bis 1920*, [Sammlungskataloge des Berner Kunstmuseums: Paul Klee, vol. 2], Bern 1973.

Glaesemer 1976

Jürgen Glaesemer, *Paul Klee. Die farbigen Werke im Kunstmuseum Bern: Gemälde, farbige Blätter, Hinterglasbilder und Plastiken* [Sammlungskataloge des Berner Kunstmuseums: Paul Klee, vol. 1], Bern 1976.

Gockel 1998

Bettina Gockel, »Vom Ruhm der Malkunst zum "reinen Kunstwerk"«, in: *Ernst Ludwig Kirchner "Stehende nackte Mädchen am Ofen" (1908) – Auf der Rückseite "Die Verbindung" (1922)*, Patrimonia no. 147, ed. Kulturstiftung der Länder in Verbindung mit den Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, Berlin: Kunststiftung der Länder, 1998, pp. 17–29.

Grosz and Sahl 1993

Georg Grosz and Hans Sahl, *So long mit Händedruck. Briefe und Dokumente*, ed. Karl Riha, Hamburg: Luchterhand Literaturverlag, 1993.

Herold, Lorenz and Sadowsky 2015

Inge Herold, Ulrike Lorenz and Thorsten Sadowsky (Ed.), *Der doppelte Kirchner. Die zwei Seiten der*

Leinwand, Kunsthalle Mannheim/Kirchner Museum Davos, Köln: Wienand, 2015.

Hopfengart 1989

Christine Hopfengart, *Klee. Vom Sonderfall zum Publikumsliebbling. Stationen seiner öffentlichen Resonanz in Deutschland 1905-1960*, Mainz: Philipp von Zabern, 1989.

Ikeda 1992

Yuko Ikeda, »Schwingender Wegweiser - Über die Probleme des Pfeils in den Werken Paul Klees«, in: *Bigaku* [Aesthetics], vol. 43, no. 1, Sommer 1992, pp. 46–56, 78.

Ilg 2000

Béatrice Ilg, »Zum Werkprozess von Paul Klee«, in: *Paul Klee. Kunst und Karriere. Beiträge des Internationalen Symposiums in Bern*, [Schriften und Forschung zu Paul Klee, vol. 1], ed. Oskar Bätschmann and Josef Helfenstein, Bern: Stämpfli, 2000, pp. 184–192.

Jentsch 1994

Ralph Jentsch, »Georg Grosz: Chronik zu Leben und Werk« in: *Georg Grosz: Berlin - New York*, ed. Peter Klaus Schuster, Neue Nationalgalerie Berlin/Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen Düsseldorf, Berlin: Ars Nicolai, 1994, pp. 263–275.

Kakinuma 2000

Marie Kakinuma, »Paul Klees Haltung gegenüber den Bauhaus-Debatten über den Expressionismus und den Konstruktivismus 1919-1923«, in: *Bauhaus. Glas-Utopie*, Utsunomiya Museum of Art, Utsunomiya City, 2000, pp. 54–59.

Kakinuma 2006 a

Marie Kakinuma, »Über die beidseitig bearbeiteten Bilder von Paul Klee«, in: *Bijutshushi*, Journal of the Japan Art History Society, 161 vol. 56, no.1, 2006, pp. 17–30.

Kakinuma 2006 b

Marie Kakinuma, »Chronologischer Überblick über die beidseitig bearbeiteten Bilder von Paul Klee«, in: *Kajima Art Studies*, the Annual Report Appendix no.23, The Kajima Foundation for the Arts, 2006, pp. 18–23.

Kakinuma 2011 a

Marie Kakinuma, »Die Serie der "Selbstbildnisse" im Jahr 1919«, in: *Paul Klee. Art in the Making 1883-1940*, ed. Wolfgang Kersten, Yuko Ikeda and Kenjin Miwa, pp. 14-22.

Kakinuma 2011 b

Marie Kakinuma, »Die heimliche Chiffre des Burgtors. Das zerschnittene Recto/Verso Bild«, in: *Paul Klee. Art in the Making 1883-1940*, ed. Wolfgang Kersten, Yuko Ikeda and Kenjin Miwa, pp. 100-107.

Kakinuma 2011 c

Marie Kakinuma, »Eine groteske Figur. Versteckt zwischen Bildträger und Unterlagekarton«, in: *Paul Klee. Art in the Making 1883-1940*, ed. Wolfgang Kersten, Yuko Ikeda and Kenjin Miwa, pp. 108-114.

Kakinuma 2017

Marie Kakinuma, »Die Serie der "Selbstbildnisse" im Jahr 1919 von Paul Klee«, in: *Zwitscher-Maschine / Journal on Paul Klee*, no. 3, Frühling 2017, pp. 22-32.

Kakinuma 2019

Marie Kakinuma, »Der Spaziergang in Paul Klees künstlerischem Schaffen«, in: *"Spazieren muß ich unbedingt" Robert Walser und die Kultur des Gehens*, ed. Annie Pfeifer and Reto Sorg, Paderborn: Wilhelm Fink Verlag, 2019, pp. 167-185.

Kersten 1987

Wolfgang Kersten, *Paul Klee. "Zerstörung, der Konstruktion zuliebe?"*, Marburg: Jonas, 1987.

Kersten 1994

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

Kersten 1995

Wolfgang Kersten, »Hoch taxiert: Paul Klees Ölbild "Bühnenlandschaft" 1922.178. Versuch einer historischen Einordnung«, in: *Meisterwerk I. 9 Gemälde des Deutschen Expressionismus*, Galerie Thomas, München 1995, pp. 112-121.

Kersten 1997

Wolfgang Kersten, »Paul Klee. Kunst der Reprise«, in:

Lehmbruck, Brancusi, Léger, Bonnard, Klee, Fontana, Morandi. Texte zu Werken im Kunstmuseum Winterthur, ed. Dieter Schwarz, Düsseldorf: Richter, 1997, pp. 104-135.

Kersten 2002

Wolfgang Kersten, *Paul Klee - Das "Skizzenbuch Bürgi"*, 1924/25: Faksimile und Kommentar, Klee-Studien, vol. 1, Zürich: ZIP, 2002.

Kersten, Ikeda and Miwa 2011

Wolfgang Kersten, Yuko Ikeda and Kenjin Miwa (Ed.), *Paul Klee. Art in the Making 1883-1940*, The National Museum of Modern Art, Kyoto/The National Museum of Modern Art, Tokyo, 2011.

Kersten and Kakinuma 2011

Wolfgang Kersten und Marie Kakinuma, »Recto/Verso«, in: *Paul Klee. Art in the Making 1883-1940*, ed. Wolfgang Kersten, Yuko Ikeda and Kenjin Miwa, pp. 92-99.

Kersten and Okuda 1995

Wolfgang Kersten and Osamu Okuda, *Paul Klee. Im Zeichen der Teilung: die Geschichte zerschnittener Kunst Paul Klees 1883-1940: mit vollständiger Dokumentation*, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf/Staatsgalerie Stuttgart, Stuttgart: Hatje, 1995.

Kersten and Trembley 1990

Wolfgang Kersten and Anne Trembley, »Malerei als Provokation der Materie. Überlegungen zu Paul Klees Maltechnik«, in: *Paul Klee. Das Schaffen im Todesjahr*, ed. Josef Helfenstein and Stefan Frey, Kunstmuseum Bern, Stuttgart: Hatje, 1990, pp. 77-91.

Klee 1920

Der Ararat - Zweites Sonderheft: Paul Klee, Katalog der 60. Ausstellung der Galerie Neue Kunst Hans Goltz, Mai-Juni 1920, München: Goltz, 1920.

Klee 1979a

Paul Klee, *Briefe an die Familie 1893-1940*, vol. 1: 1893-1906, vol. 2: 1907-1940, ed. Felix Klee, Köln: DuMont, 1979.

Klee 1979b

Paul Klee, *Beiträge zur bildnerischen Formlehre*, ed. Jürgen Glaesemer, faksimilierte Ausgabe des Originalmanuskriptes von Paul Klees erstem

Vortragszyklus am Staatlichen Bauhaus, Weimar
1921/22, Basel and Stuttgart: Schwabe 1979.

Online-Datenbank

<http://www.kleegestaltungslehre.zpk.org/ee/ZPK/BF/2012/01/01/005/>

Klee 1988

Paul Klee. *Tagebücher 1898–1918*, Textkritische Neuedition, ed. Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern, revised by Wolfgang Kersten, Stuttgart/Teufen: Gerd Hatje 1988.

Labrusse 2016

Labrusse Rémi, »La matière du temps«, in: *Paul Klee. L'ironie à l'oeuvre*, ed. Angela Lampe, Centre Pompidou, Paris: Editions du Centre Pompidou, 2016, pp. 167-197.

Maeda 1978

Fujio Maeda, »Das Auge. Zeichen und Gestalt bei Paul Klee«, in: *Bigaku* (Aesthetics), Tokyo, vol. 29, issue 2, no. 114, September 1978, pp. 53-68, 79.

Meunier 1920

Ernst Meunier, »Paul Klee und George Grosz«, in: *Dresdner Neueste Nachrichten*, 26. Oktober 1920.

Okuda 1999

Osamu Okuda, »Versinkende Villen —aufsteigende Baracken. Paul Klee und die Bauhaus-Debatten über den Konstruktivismus«, in: *Aufstieg und Fall der Moderne*, ed. Rolf Bote and Thomas Föhl, Kunstsammlungen zu Weimar, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 1999, pp. 336-343.

Okuda 2000

Osamu Okuda, »Erinnerungsblick und Revision. Über den Werkprozess Paul Klees in den Jahren 1919-1923«, in: *Paul Klee. Kunst und Karriere. Beiträge des Internationalen Symposiums in Bern*, [Schriften und Forschung zu Paul Klee, vol. 1], ed. Oskar Bätschmann and Josef Helfenstein, Bern: Stämpfli, 2000, pp. 159-172.

Okuda 2015/2016

Osamu Okuda, »"Mädchen stirbt und wird". Hinter der Glas-Fassade von Paul Klee«, in: *Zwischer-Maschine / Journal on Paul Klee*, no. 1, Winter 2015/2016, pp. 4-16.

Okuda, Kakinuma and Ishikawa 2015

Osamu Okuda, Marie Kakinuma and Jun Ishikawa, »The Forest of Paul Klee. Pursuing "The Traces of a Smile"«, in: *Paul Klee. Spuren des Lächelns*, Utsunomiya Museum of Art and Hyogo Prefectural Museum of Art, Tokyo: Bijutsu Shuppan-Sha Co., Ltd. Design Center, 2015, pp. 255-265.

Paul-Klee-Stiftung 1998

Catalogue raisonné Paul Klee, vol. 1, ed. Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern, Bern: Benteli, 1998.

Rosenthal 1979

Mark Lawrence Rosenthal, *Paul Klee and The Arrow*, PhD diss., The University of Iowa, 1979.

Schulte, Ellis and King, 1986

Elzabeth Kaiser Schulte, Margaret Holben Ellis and Antoinette King, »An Approach to the Conservation Treatment of Paul Klee Drawings«, in: *The book and paper group annual*, vol. 5, 1986, pp. 19-32.

Vignau-Wilberg 1968/1969

Peter Vignau-Wilberg, »Unbekannte Gemälde von Ernst Ludwig Kirchner«, in: *Jahrbuch des Schweizerischen Instituts für Kunstwissenschaft*, Zürich 1968/1969, pp. 117-132.

Weber 2018

Myriam Weber, »Les techniques expérimentales du pastel chez Paul Klee«, in: *Pastels du 16e au 21e siècle*, Fondation de l'Hermitage, Lausanne, Lausanne: La Bibliothèque des Arts, 2018, pp. 152-157.

Wedekind 1993

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

Wedekind 1996

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

Werckmeister 1981

Otto Karl Werckmeister, *Versuche über Paul Klee*, Frankfurt am Main: Syndikat, 1981.

Werckmeister 1989

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

Zahn 1920a

Leopold Zahn, *Paul Klee: Leben, Werk, Geist*, Potsdam: Kiepenheuer, 1920.

Zahn 1920b

Leopold Zahn, »Münchener Ausstellungen. George Grosz - Paul Klee«, in: *Die bildenden Künste*, vol. 3, 1920, pp. XIII-XIV.

Zahn 1920c

Leopold Zahn, »George Grosz - Paul Klee«, in: *Valori Plastici*, vol. 11, no. 7-8, 1920, pp. 88-89.

Zeppetella 2015/2016

Patrizia Zeppetella, »Paul Klees "Glas-Fassade". Notizen zu Fragilität und Ausdruck des Materials«, in: *Zwitscher-Maschine / Journal on Paul Klee*, no. 1, Winter 2015/2016, pp. 17-21.

Zöllner 2002

Frank Zöllner, »Das Ende des Körpers: Paul Klees künstlerische Ethik im zeitgenössischer Triebökonomie«, in: *Körper/Sprache: Ausdrucksformen der Leiblichkeit in Kunst und Wissenschaft*, ed. Angelika Corbineau-Hoffmann and Pascal Nicklas, Hildesheim/Zürich/New York: Georg Olms, 2002, pp. 213-240.

»GEGENSÄTZE SIND PAARE« - DIALEKTISCHE VERKNÜPFUNGEN

BERNHARD MARX

SUMMARY

Paul Klee is familiar with thinking in opposites. In the spirit of the Romantic Novalis, in his pictorial work he tries to show and represent contrasting poles not only in their contradictoriness and separateness, but also in their togetherness and connectedness. This execution can be understood as a *dialectical linkage*. In addition to the acceptance of opposites as a basic category of human perception, it includes the emphasis of their tension-laden unity, and takes place both on the side of the artist (production) and on the side of the

viewer (reception). In the act of artistic creation, the linkage takes place again on two levels, the formal one between realism and abstraction or construction and intuition and the contentual one between opposites such as rest and movement, light and darkness, chaos and order, inside and outside, memory and expectation, life and death. With the expression 'opposites are couples' Klee wants to make clear that a part and its opposite, despite their independence, remain related and connected to each other.

Die Welt der Gegensätze ist außerordentlich vielfältig. Wir begegnen Gegensätzen sowohl im Alltag als auch in den Natur- und Geisteswissenschaften, in Literatur und Kunst. Ob sie primär der Natur und unserem Dasein zugehören, so wie es Seneca in seinem 107. Brief an Lucilius schreibt: »Auf Gegensätzen beruht die Ewigkeit der Welt«,¹ oder ob sich ein polares Denken erst im Laufe der Zeit entwickelt und durchgesetzt hat, kann nicht pauschal beurteilt und entschieden werden. Platon verweist in seinem *Phaidon*-Dialog auf die Betrachtung der Natur, in der Gegensätzliches zum Vorschein kommt: »Laß uns zusehen, ob etwa alles so entsteht, nirgend anders her, als jedes aus seinem Gegenteil, was nur ein solches hat, wie doch das Schöne von dem Häßlichen das Gegenteil ist, und das Gerechte von dem Ungerechten, und eben so tausend anderes sich verhält. Dieses also laß uns sehen, ob nicht notwendig, was nur ein Entgegengesetztes hat, nirgend anders her selbst entsteht als aus diesem ihm Entgegengesetzten.«² Aristoteles betont in seinen Schriften

zur *Metaphysik*, daß das einander Entgegengesetzte von einem »größte(n) Unterschied« gekennzeichnet ist und ein Gegensatz prinzipiell aus Teil und Gegenteil besteht, d. h. daß es zu einem »Gegenteil-sein [...] nicht mehrere Gegenteile geben kann.«³ Paul Klee bringt es auf die Kurzformel: »Gegensätze sind Paare.«⁴ Gegensätze beeindrucken, ja faszinieren, weil das Denken in Gegensätzen vereinfachend Unterscheidungen ermöglicht, Unterscheidungen zwischen Positivem und Negativem, zwischen Bejahung und Verneinung. Aufgrund der damit einhergehenden Trennung der jeweiligen Gegensatzpole erscheint die Welt der Dinge oft geordnet und plausibel. Doch es zeigt sich, daß Menschen, die nur in den Kategorien schwarz oder weiß, gut oder böse, richtig oder falsch, ja oder nein denken, dem je zu beurteilenden Sachverhalt nur bedingt gerecht werden können. Das haben sowohl die Philosophen der Antike und die Romantiker so gesehen, als auch Schriftsteller und Maler zu Beginn des 20. Jahrhunderts. In vielen ihrer Werke werden Gegensatzpole nicht nur in ihrer Widersprüch-

lichkeit und Getrenntheit, sondern auch in ihrer Zusammengehörigkeit und Verbundenheit aufgezeigt und dargestellt.

Die Art und Weise wie dies vollzogen wird, kann als *dialektische Verknüpfung* verstanden werden. Sie beinhaltet ein Zweifaches. Zum einen wird die Erfahrung, daß unsere Lebenswelt offenbar von Gegensätzen getragen und bestimmt wird, uneingeschränkt akzeptiert. Unser Selbst- und Weltverhältnis ist geprägt von Entgegensetzung, Entzweiung, Negativität. Die von uns wahrnehmbaren Gegensatzpole bilden einen Widerspruch, eine Polarität bzw. einen Dualismus. Philosophiegeschichtlich sei an Hegel erinnert: »Alle Dinge sind an sich selbst widersprechend«,⁵ wie auch an Novalis, dessen Denken Klee vertraut gewesen sein dürfte: »DaSeyn (ist) im Entgegengesetzten seyn. [...] Jedes Ding, jeder Begriff besteht aus Entgegengesetzten.«⁶ Zum anderen soll die spannungsgeladene Einheit der Gegensätze hervorgehoben werden. Jedes Etwas ist nur, insofern *sein* Anderes ist. Jedes Sein enthält *sein* Nichtsein, jedes Teil *sein* Anderteil. Gegensätze existieren nur im gegenseitigen Bezogensein ihrer beiden Gegenteile. Jede gedachte Ganzheit, Totalität oder Einheit hebt die Gegensätzlichkeit nicht auf. Der Gegensatz als »das *Entgegengesetzte* ist überhaupt dasjenige, welches *das Eine* und *sein Anderes* [...] enthält«, in einer »Beziehung des Einen auf *sein* Anderes«⁷ – so wiederum denkt Hegel und bei Novalis heißt es: »Jede Totalität besteht aus 2 Theilen – dem positiven und dem negativen – dem bestimmten und unbestimmten – dem realen und idealen«, zwischen These und Antithese besteht eine »oscillirende Beziehung.«⁸ Insofern könnte auch von *relationalen* Gegensätzen gesprochen werden. Das bildnerische Denken und Gestalten Klees ist wesentlich davon bestimmt, offenkundige wie auch verborgene Spannungsverhältnisse inmitten von Gegensätzen aufzuzeigen und eine Balance zwischen den Gegensatzpolen anzustreben und sichtbar zu machen. Dem Gedanken der *dialektischen Verknüpfung* folgend, vollzieht sich diese sowohl in der »tätige(n), werkliche(n) Bewegung« des Künstlers (Produktion), als auch in der »Bewegtheit im Werk auf andere«,

d.h. auf den »Beschauer des Werkes« (Rezeption), der mehr sieht, als zu sehen ist: Sichtbares und Unsichtbares.⁹ Im künstlerischen Schaffensakt erfolgt die *Verknüpfung* wiederum auf zwei Ebenen, der formalen und der inhaltlichen. Die Formung, oder wie Klee sagt: »der Weg zur Form, welcher von irgendeiner inneren oder äußeren Notwendigkeit diktiert (wird)«, verwirklicht sich zwischen Realistik und Abstraktion, zwischen Konstruktion und Intuition; der Weg muß »sich reizvoll verzweigen, steigen, fallen, ausweichen, deutlicher oder undeutlicher werden, breiter oder schmaler, leichter oder schwerer.«¹⁰ Auf der inhaltlichen Ebene werden Gegensatzpole wie Ruhe und Bewegung, Licht und Dunkel, Chaos und Ordnung, Innen und Außen, Erinnerung und Erwartung, Leben und Tod miteinander *verknüpft*. Mit der Formulierung »Gegensätze sind Paare« will Klee eben genau dies verdeutlichen, daß ein Teil und sein Gegenteil trotz ihrer Eigenständigkeit unabdingbar zusammengehören. Das Auge des Betrachters vermag oft viele dieser einzelnen *Verknüpfungen* wieder aufzufinden bzw. neue zu entdecken. Es ist Walter Benjamin, der 1940 in der Reflexion des Bildes *Angelus Novus* (1920, 32), das er 1921 erworben hatte, den »Engel der Geschichte« sieht: Ein »gelesene(s) Bild«, in dem »das Gewesene mit dem Jetzt blitzhaft zu einer Konstellation zusammentritt«, sich also Vergangenheit und Zukunft *verknüpft*, und so den Charakter eines »dialektische(n) Bild(es)« annimmt.¹¹

Unmittelbar nach Klees Rückkehr von einer sechsmonatigen Studienreise durch Italien benennt er bereits 1902 in einem Tagebucheintrag eine Reihe von Gegensätzen:

»I. Komplex: Objektive Anschauung, physische Beschaffenheit. / Konstruktionen, Körper, Erde. Diesseits, auch die Götter. (Antike) / II. Komplex: Subjective Anschauung, geistige Beschaffenheit. / Seelische und geistige Belebung. Jenseits, auch die Dinge. / (Moderne) /«. ¹² Weitere sollten folgen. In den Bauhaus-Vorlesungen finden sich Gegensatzpaare wie statisch-dynamisch, aktiv-passiv, innen-außen, weiß-schwarz, konstruktiv-impressiv, ernstheiter, gut-böse, männlich-weiblich, irdisch-kosmisch, endlich-unendlich, Ordnung-Chaos,

Licht-Dunkelheit, Ruhe-Bewegung. Seine Welt der Gegensätze bezieht sich nicht nur auf menschliche Erfahrungs- und Verhaltenskategorien, sondern auch auf Naturphänomene sowie geistige und formale Dinge. Für Klee gilt: Jeder Begriff ist »ohne Gegensatz nicht denkbar. [...] Der Begriff ohne seinen Gegensatz nicht wirksam. [...] Es gibt keinen Begriff an sich, sondern meistens nur Begriffspaare. Was heißt »oben«, wenn kein »unten« vorliegt? Was heißt »links«, wenn kein »rechts« vorliegt? Was heißt »hinten«, wenn kein »vorn« vorliegt? Jedem Begriff steht sein Gegensatz gegenüber, etwa wie: Satz-Gegensatz [...]. Gut und Böse, Begriff und Gegenbegriff. [...] ich weiß ja sehr wohl, daß das Gute in erster Linie bestehen muß, aber doch ohne das Böse nicht leben kann.

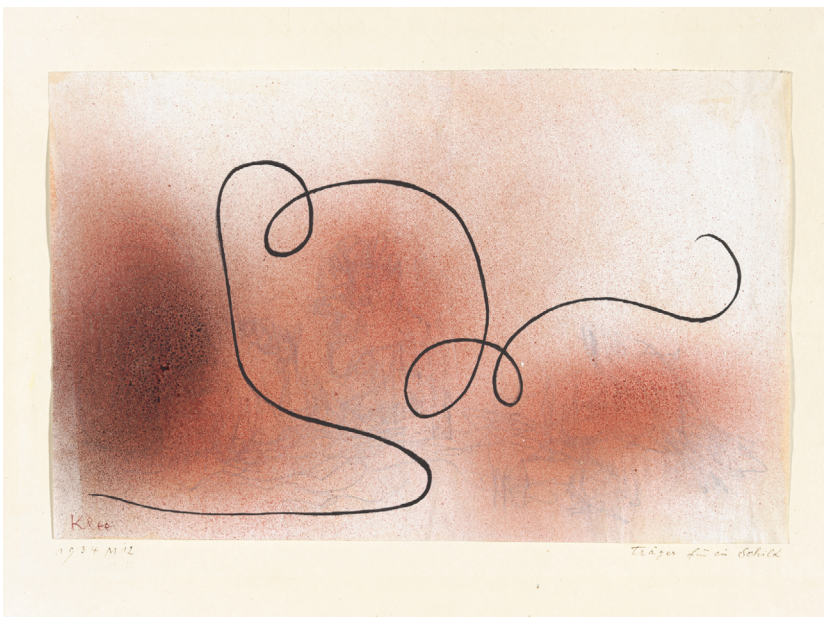


Abb. 1
Paul Klee
Träger für ein Schild, 1934, 72
Aquarell, teilweise gespritzt, und Kreide auf Grundierung auf Papier und Karton, 21 x 32,7 cm, Privatbesitz Schweiz, Depositum im Zentrum Paul Klee, Bern
© Zentrum Paul Klee, Bern, Bildarchiv

[...] Der Dualismus nicht als solcher behandelt, sondern in seiner komplementären Einheit. Ruhe und Unruhe als wechselnde Elemente des malerischen Vortrages.¹³ Was Klee hier als einen »Wechsel« beschreibt, ist die Verbindung von Gegensatzpolen zu einem Gegensatzpaar als ein bildnerisches Element. Nicht verklärend, sondern in einer pulsierenden Polarität. Die Spannung zwischen den Gegensatzpolen wird als eine fortwährende *Bewegung* gefaßt und malerisch umgesetzt. Es sind »offene Kraftverhältnisse [...], wo gegenläufige Energien [...] miteinander korrespondieren«.¹⁴ Dieses Zusammenspiel ist in einer Vielzahl seiner Bilder lebendig.

In geradezu bewundernswerter Schlichtheit hat Klee den Gegensatz von Ruhe und Bewegung in seinem Aquarell *Träger für ein Schild* (1934, 72) sichtbar gemacht. **(ABB. 1)** Es ist eine abstrakte Bild-Physiognomie. Eine schwarze Linie und drei in rötlichem Farbton gehaltene Flächen – sonst nichts. Und doch entwickelt das Bild ein Eigenleben, genauer: die Linie. Schwungvoll, fast tänzerisch entfaltet sie sich, hervorgehend aus einem Punkt, der »sich in Bewegung setzt«, eine »hochgespannte, aktive Linie [...]. Es ist sozusagen ein Spaziergang um seiner selbst willen«.¹⁵ In Anlehnung an die Schriften von Ludwig Klages und Wilhelm Worringer bezeichnet Henry van de Velde in einem bereits 1908 erschienenen Aufsatz über *Die Linie* eine geschwungene Linie als »Gemütslinie« – im Gegensatz zur »mitteilenden Linie«, weil sie »spontan aus uns herausstrebt [...], fortgleitet und sich windet« und nur ein »unbestimmtes Ziel (verfolgt)«. ¹⁶ Die Interpretation einer »gewundenen Linie als Metapher eines Spaziergangs« findet sich auch in Charles Baudelaires »Prosagedicht *Der Thyrsos* [...] als Hommage an Franz Liszt« aus dem ersten Band der deutschen Werkausgabe von Max Bruns, die Klee von seiner Frau zu Weihnachten 1907 als Geschenk erhielt.¹⁷ Wenn er in seinem Beitrag für den Sammelband *Schöpferische Konfession* von »Ausdruck, Dynamik und Psyche der Linie« spricht,¹⁸ dann ist dies ein Hinweis darauf, daß »sich nicht nur physische, sondern auch seelische Bewegungen in Linien übersetzen lassen«, womit seine »Linientheorie« eine umfassende Bedeutung gewinnt.¹⁹ In seinem Tagebuch bezeichnet er die »Linie als absolute Geistigkeit«. ²⁰ In großer Ausführlichkeit behandelt Klee die Entstehung und Wahrnehmung von Linien in den Bauhaus-Vorlesungen im Wintersemester 1921/22: »Kurz nach dem Ansetzen des Stiftes, oder was es sonst Spitzes ist, entsteht eine Linie [...]. Je freier sie sich zunächst ergeht, desto klarer ihre bewegliche Natur.«²¹ In einem Vortragsmanuskript formuliert er: »Im Anfang was war? Es bewegten sich die Dinge sozusagen frei, weder in krummer noch in gerader Richtung. Sie sind unbeweglich zu denken, sie gehn wohin sie gehn, um zu

gehn, ohne Ziel, ohne Willen, ohne Gehorsam, nur als Selbstverständlichkeit, sich zu bewegen, als unbeweglicher ›Zustand‹.«²² Letztendlich aber steht für ihn die höchste Form der Linie »für progressives Wachstum, Strömen, Inneres.«²³ Sie ist Maß und Sinnbild der Bewegung, mehr als nur eine Bewegungsspur. Schon im »knappsten Werden einer Linie« läßt sich »dem Geheimnis des Schöpferischen nachspüren.«²⁴ Die Linie im Bild *Träger für ein Schild*, »ornamental und schnörkelig, in dichter schwarzer Tusche gezogen, bewegt sich aufwendig vor der Folie eines rotfarbenen mehrteiligen Farbraumes. Eine Wellenbewegung durchschreitet einen undurchsichtigen Farbbereich, der kaum Spuren eines malerischen Duktus hinterläßt.«²⁵ Die farbigen Flächen bilden gleichsam den in sich ruhenden Gegenpol, obgleich sie auch den Eindruck vermitteln, als würden sie atmen können: eine gespannte Ruhe. Die Linie wiederum scheint inne zu halten, als wolle sie in ihrer Bewegtheit der ruhenden Farbfläche begegnen. Ein »freischwebender Dialog zwischen ruhendem und bewegtem Gestus« entsteht.²⁶



Abb. 2
Paul Klee
Vorhaben, 1938, 126
Kleisterfarbe auf Zeitungspapier
auf Jute auf Keilrahmen, 75,5 x
112,3 cm, Zentrum Paul Klee, Bern
© Zentrum Paul Klee, Bern,
Bildarchiv

Auch wenn die Linie selbst keine signifikante Fläche formt bzw. umrandet, sind es die zwei wesentlichen Bildelemente, »die miteinander funktionär verknüpft sind.«²⁷ So zeigt sich eine in sich ruhende schöpferische Bewegung, die das dualistische und zugleich ganzheitliche Kunst- und Lebensprinzip spiegelt. Ob Klee mit dem gewählten Bildtitel eine Vergegen-

ständlichung der Darstellung provozieren will, etwa im Sinne einer Möglichkeit des Sichtbarwerdens eines sich zum rechten Bildrand hin formenden ›Hakens‹, an dem »man im Geiste das Ladenschild aufzuhängen versucht ist« – so wie es Régine Bonnefoit erwägt,²⁸ oder ob auch hier seine Äußerung gegenüber Hans-Friedrich Geist: »Setzen Sie die Unterschrift nicht mit einem Vorhaben gleich« gilt, muß wohl offen bleiben.²⁹

In herausgehobener Weise soll auf das Bild *Vorhaben* (1938, 126) verwiesen werden, das in der Klee-Literatur aufgrund der aufscheinenden Vielfalt von Gegensätzen schon mehrfach besprochen wurde. (ABB. 2) Es zeigt im Zentrum den Künstler in einer besonderen Art der Selbstdarstellung, was sich aus der ›Baumkrone‹ schließen läßt, die unmittelbar mit dem Kopf der menschenähnlichen Figur verbunden ist. Im *Jenaer-Vortrag* argumentiert er mit Blick auf das ›Gleichnis vom Baum‹: Vom »Wurzelwerk [...] strömen dem Künstler die Säfte zu, um durch ihn und durch sein Auge hindurchzugehn. [...] Bedrängt und bewegt von der Macht jenes Strömens, leitet er Erschautes weiter ins Werk. Wie die Baumkrone sich [...] nach allen Seiten hin sichtbar entfaltet, so geht es auch mit dem Werk.«³⁰ An anderer Stelle heißt es: »Ich und Werk sehen einander ins Gesicht.«³¹ Der Umriss der etwas außermittig angeordneten künstlerischen Gestalt trennt das Bild in zwei Teile. In dem dunkleren linken Bildteil liegt das Gestern, die Faktizität der Vergangenheit, das bereits Erlebte und Geschaffene, die äußere Welt der Erscheinungen. »Man sammelt und summiert Gegenstände«, so Klee, »bringt sie aber nur in einen bruchstückweise plausibel erlebten Zusammenhang, der oft schroff unterbrochen wird, so daß man den Begriff des Gegenständlichen oder des Gesetzlichen nicht mehr weiter verfolgen kann.«³² Auf der größeren hellen rechten Seite des Bildes gibt es (nur) eine Ansammlung hieroglyphenartiger Zeichen, eine offene Zukunft, die die Figur mit ihren Händen zu ordnen und zu gestalten beginnt. Es ist die Artikulation eines »Wollens, Wünschens und Planens« in einem Moment, in dem »zusammengedrängte Erinnerung in Zukunftsplanung hinüberspringt [...], ein freies

assoziatives Beziehungsspiel.«³³ Klee sieht vor sich den Prozeß der Genesis: »Heute ist der gestrige-heutige Übergang. In der grossen Form- / grube liegen Trümmer, an denen man noch teilweise hängt. Sie liefern / den Stoff zur Abstraction.«³⁴ Und: »Aus abstrakten Formelementen wird über ihre Vereinigung zu konkreten Wesen oder zu abstrakten Dingen wie Zahlen und Buchstaben hinaus zum Schluß ein formaler Kosmos geschaffen.«³⁵ Er folgt seiner auch bildhaft gewordenen Aufforderung *sichtbar machen* (1926, 66), in dem er in chiffrenhafter Sprache versucht, ein »komplexes mentales Geschehen« zu gestalten, das »sowohl einen noch unartikulierten gedanklichen Prozeß als auch ein zukunftsgerichtetes Ins-Auge-Fassen der anvisierten Absicht in sich begreift.«³⁶ Das Auge des Künstlers, »hervorgehoben durch den einzigen blauen Farbakzent im Bild«, ist mit seinem »symmetrischen Blick« »Symbol einer geistigen Wahrnehmung, die in ihrer Bewegung über Vergangenes und Gegenwärtiges hinausreicht«,³⁷ hin zu dem, was gedanklich schon da, gestalterisch aber erst noch ausgeführt werden soll. Das Auge symbolisiert den Blick in das Innere, in dem sich Erinnerung und Erwartung im Brennpunkt des Augenblicks begegnen. »Die Erinnerung tritt auf und behauptet sich teilweise. Organischer Zusammenhang und abstrakt Lesbares sind da. Zusammentreffen der Erscheinungswelt mit der abstrakten Welt. Diese Grade von Widersprüchen sind an sich nicht ungünstig. [...] Das Erinnerungsvermögen, das distanzierte Erlebnis ergeben bildhaft Assoziatives. Innerhalb der Bildgestaltung wird etwas Assoziatives wachgerufen, das ins Lebendige eintritt. Das Fragmentarische kann erscheinen.«³⁸ Bereits in seinem Aufsatz *Wege des Naturstudiums* heißt es: »Sämtliche Wege treffen sich im Auge und führen, von ihrem Treffpunkt aus in Form umgesetzt, zur Synthese von äußerem Sehen und innerem Schauen. Von diesem Treffpunkt aus formen sich manuelle Gebilde.«³⁹ Der feurig wirkende rechte Bildteil könnte durchaus mit Versen aus einem Gedicht des Jahres 1920 in Verbindung gebracht werden, wo es heißt: »Geht Wärme von mir aus? Kühle? / Das ist jenseits

aller Glut gar nicht zu erörtern.«⁴⁰ Einem ernst zu nehmenden Hinweis auf etwaige Bezüge zur Tragödie *Der gefesselte Prometheus* von Aischylos, dessen Werke Klee im Original »am liebsten zu lesen pflegte«, soll hier nicht weiter nachgegangen werden, wenngleich Prometheus ja als der »Feuerbringer [...] auch die Schmiede erdacht [hat]«;⁴¹ und in der Tragödie verkündet: »Der vielen Art von Seherkunst gab Ordnung ich, / Entschied als erster, was von Träumen müßt als wahr / Gesicht sich zeigen.«⁴² Auf einen Träumenden scheint die Figur am linken Bildrand zu verweisen, deren Augen mit einem Traumtuch bedeckt sind und auf deren Kopf eine Engelfgestalt zu erkennen ist. Ein früherer Tagebucheintrag lautet denn auch: »Die Kindheit war ein Traum dereinst alles / vollbringen zu können. Die Lehrzeit ein Suchen in allem, / im Kleinsten, im Verborgensten, in Gutem und Bösem. / Dann geht irgendein Licht auf und eine einzige Richtung / wird verfolgt.«⁴³ In seinem Text für den Band *Schöpferische Konfession* schreibt er: »... im Kopf eine Welt von Träumen, mit Beziehung zu den Schicksalsgewalten. [...] Ein gewisses Feuer, zu werden, lebt auf, leitet sich durch die Hand weiter, strömt auf die Tafel und auf der Tafel, springt als Funke, den Kreis schließend, woher es kam: zurück ins Auge und weiter.«⁴⁴ Alle Gegensatzpole sind durch die Schnittfläche der abstrakten Figur des Künstlers getrennt und zugleich miteinander *verknüpft*. Die Zusammengehörigkeit von Gegensätzen, von Vergangenheit und Zukunft, von Nichtmehr und Noch-nicht, von Erinnerung und Erwartung, von Traum und Wirklichkeit, von Innen und Außen, wird durch die Verwendung der Komplementärfarben Olivgrün und Zinnoberrot noch betont. Ein Kosmos der freien Beweglichkeit, der uns eine Welt des Zueinanders, des Werdens und damit auch des Möglichen zeigt und erleben läßt.

Klees Belesenheit verhilft ihm zu manch einer Bestätigung seines Denkens in und mit Gegensätzen. Aus einem Brief an seine Verlobte Lily Stumpf vom 24.01.1905 geht hervor, daß er die von ihr zum Weihnachtsfest 1904 geschenkten *Tagebücher* von Friedrich Hebbel sogleich intensiv gelesen hat: »Ein Werk, aus

dem ich unsägliche Anregung und Trost (Bejahung meiner Lebensanschauung ...) schöpfe.«⁴⁵ Einzelne Stellen darin hat er markiert, so etwa folgende: »Der Dualismus geht durch alle unsre Anschauungen und Gedanken, durch jedes einzelne Moment unseres Seins hindurch und er selbst ist unsre höchste, letzte Idee. Wir haben ganz und gar außer ihm keine Grund-Idee. Leben und Tod, Krankheit und Gesundheit, Zeit und Ewigkeit, wie eins sich gegen das andere abschattet, können wir uns denken und vorstellen, aber nicht das, was als Gemeinsames, Lösendes und Versöhnendes hinter diesen gespaltenen Zweiheiten liegt.«⁴⁶ Währenddessen Hebbel offenbar nur einem »wirkliche(n) Dichter« wie Shakespeare oder Goethe zutraut, unsere »Ideen immer nur dialektisch und zwar in dem Sinne, worin Welt und Leben selbst dialektisch sind und jede Erscheinung unmittelbar in und durch sich selbst ihren Gegensatz hervorruft, aus(zu)sprechen«, weil sich Gegensatzpole »nicht gegenseitig aufheben, sondern sich gegenseitig bedingen«,⁴⁷ gibt Klee ein unverwechselbares bildnerisches Zeugnis. Charles Baudelaire, der mit Gustave Courbet und Eugène Delacroix, Constantin Guys und Édouard Manet verkehrte, schätzt er insbesondere wegen dessen Zuneigung zur Malerei. In den *Abhandlungen zur Ästhetik der Malerei*, die Klee offenbar zum Ende des Jahres 1907 liest, findet er die bedeutungsvolle Aussage: »Die Dualität der Kunst ist eine unnotwendige Konsequenz der Dualität des Menschen. Man betrachte, wenn es beliebt, den ewig währenden Anteil als die Seele der Kunst und das veränderliche Element als ihren Körper.«⁴⁸ Wenn Baudelaire zudem sagt, daß »das ganze sichtbare Universum [...] nur ein Magazin von Bildern (images) und Zeichen ist«, die von der »schöpferischen Imagination« aufgegriffen und verwandelt werden können,⁴⁹ dann erinnert dies durchaus an die Aussage Klees, daß »das Sichtbare im Verhältnis zum Weltganzen nur isoliertes Beispiel ist und daß andere Wahrheiten latent in der Überzahl sind.«⁵⁰ Diese Wahrheiten, die unter der Oberfläche der Dinge liegen, erschließen sich ihm »intuitiv, indem schon auf dem optisch-physischen Wege der Er-

scheinung das Ich zu gefühlsmäßigen Schlüssen angereizt wird, die, je nach der eingeschlagenen Richtung, mehr oder weniger vielverzweigt den Erscheinungseindruck zu funktionaler Verinnerlichung steigern können.«⁵¹

Dem Gedanken einer »kühlen Romantik« folgend, versuchte Klee »für sich selbst eine Balance zwischen den von ihm wahrgenommenen polaren Gegensätzen herzustellen, wissend, daß eine schwergewichtig dynamische, das heißt betont subjektive, jenseits orientierte, musikalisch und geistig ausgerichtete romantische Haltung nur dann zu vertreten war, wenn sie gleichzeitig immer auch die gegensätzlichen Dimensionen prüfend und wissend mit einbezog«; und so bleibt nach Jürgen Glaesemer sein Polaritätsdenken »wesentlich dadurch bestimmt, daß er nicht wertend für die eine und gegen die andere Position Stellung bezieht, sondern die Gegensätze im Sinne des umfassenden Weltganzen in ihrem Zusammenwirken als Ursache jeglicher schöpferischer Dynamik erfaßt. Entsprechend werden auch Begriffe wie »Gut« und »Böse« von ihm nicht moralisch bewertet, sondern als gleichwertige, »am Ganzen mitschaffende Kraft« definiert.«⁵² Klee folgt einem Polaritätsdenken, das nicht trennt, sondern eint und im Kunstwerk als ein schöpferisches Ganzes sichtbar werden soll. »Die Einbeziehung der gut-bösen Begriffe schafft eine sittliche Sphäre. Das Böse soll nicht triumphierender oder beschämender Feind sein, sondern am Ganzen mitschaffende Kraft. Mitfaktor der Zeugung und der Entwicklung. Eine Gleichzeitigkeit von Urmännlich (bö, erregend, leidenschaftlich) und Urweiblich (gut, wachsend, gelassen) als Zustand ethischer Stabilität. Dem entspricht der simultane Zusammenschluß der Formen, Bewegung und Gegenbewegung, oder naiver der gegenständlichen Gegensätze [...]. Jede Energie erheischt ein Complement, um einen in sich selber ruhenden, über dem Spiel der Kräfte gelagerten Zustand zu verwirklichen.«⁵³ Und in einem Vortrag, gehalten am Bauhaus zum Abschluß des Wintersemesters 1923/24, heißt es: »Alle diese Teilungen, auch die banalsten, haben einen Sinn, wenn man sich des Teil-

wertes bewußt bleibt und das Ganze darüber nicht vergißt. [...] Jedes Paar solcher Aussagen, gut/böse, dick/dünn usw., spielt sich [...] auf seiner besonderen Ebene ab, und die verschiedenen Ebenen ergeben zusammen schließlich die Synthese, das Räumliche, die Zusammenfassung zum Ganzen.«⁵⁴ Nicht nur die Gegensätzlichkeit natürlich-weltlicher oder geistig-künstlerischer Pole hat er im Blick, sondern auch ihre Zusammengehörigkeit. In seinem Taschenkalender von 1926 findet sich der Eintrag: »Dualismus bedeutet die Herrschaft des Gegensatzes. Sie ist diesseitig, acentral, eine Teilangelegenheit im Kosmos [...]. Im Centrum findet der Dualismus seine Lösung. Die Analyse wird zur Synthese, die Pole entspannen sich, die Geschlechter vereinigen sich.«⁵⁵ In der ersten Klee-Biographie, die 1920 erscheint, weist denn auch Leopold Zahn bereits darauf hin, daß in seinen Kunstwerken »irdische Gegensätze und Konflikte ihre tragische Gültigkeit einbüßen. Vor allem: Gut und Böse hören auf feindliche Mächte zu sein.«⁵⁶ Gegensätze bestehen für Klee aus gleichwertigen Gegensatzpolen, an denen sich zwar »isoliert« Wirklichkeit ereignen kann, doch ihre Ganzheit zeigt sich bereits

darin, daß einer der Pole stets auf seinen Gegenpol verweist. Auch liegt es schon in der Natur der Schöpfung, daß gegensätzliche Pole eine spannungsreiche Beziehung zueinander haben, weil beide immer permanent »da« sind, auch wenn sich der eine Gegensatzpol im Schatten seines anderen verbirgt. Eine Verbergung, die ihre Entbergung herausfordert. In dieser Intention liegt denn auch der Anspruch seines künstlerische Schaffen begründet, »die Gegensätze versöhnen /zu können! Die Vielseitigkeit auszusprechen mit einem Wort!!«⁵⁷ Versöhnung aber meint keine Aufhebung oder Überwindung, sondern die Anerkennung der Gegensätze, indem den Gegensatzpolen ihre Feindschaft genommen wird. Ein Ja steht nicht mehr gegen ein Nein.

Ein Spiel gegensätzlicher Kräfte hat Klee in dem Bild *Schwankendes Gleichgewicht* (1922, 159) inszeniert. **(ABB. 3)** Die bildnerische Konstruktion erweckt den Eindruck, als ob die nach oben und unten, nach rechts und links zeigenden Pfeile zu Bewegungsimpulsen führen, die den momentanen Zustand einer Balance der aufgetürmten Farbfelder ins Wanken bringen. Diese wie auf schiefen Ebenen angeordneten Felder geraten aufgrund der in horizontaler Richtung wirkenden Kräfte »ins Schwanken« und doch werden sie »spielerisch durch Gegenbewegungen wieder ins Gleichgewicht gebracht«, ein labiles freilich.⁵⁸ Ja es scheint, als würden sich die Farbflächen pendelnd um die Bildmittenachse bewegen, einem bestimmten Rhythmus folgen. Aufkommende Ungleichgewichte werden gleichsam ausbalanciert. Es sind *Harmonisierte Störungen* (1937, 55), die Klee »im Zentrum seines bildnerischen Denkens ansiedelt; Positionen, wo die Gewichtungen unausgesprochen [...], uneindeutig und labil ausbalanciert werden [...]; wo gegenläufige Energien in einer Weise miteinander korrespondieren«, um beispielsweise »Leichtigkeit schwer und Schweres leicht wirken zu lassen.«⁵⁹ Gewichtsempfindungen und Gleichgewichtsdarstellungen thematisiert er ausführlich in seinen Vorlesungen der Jahre 1921/22. »Das Gleichgewicht ist eine Bewegung von der Lotrechten weg, welcher immer eine ent-

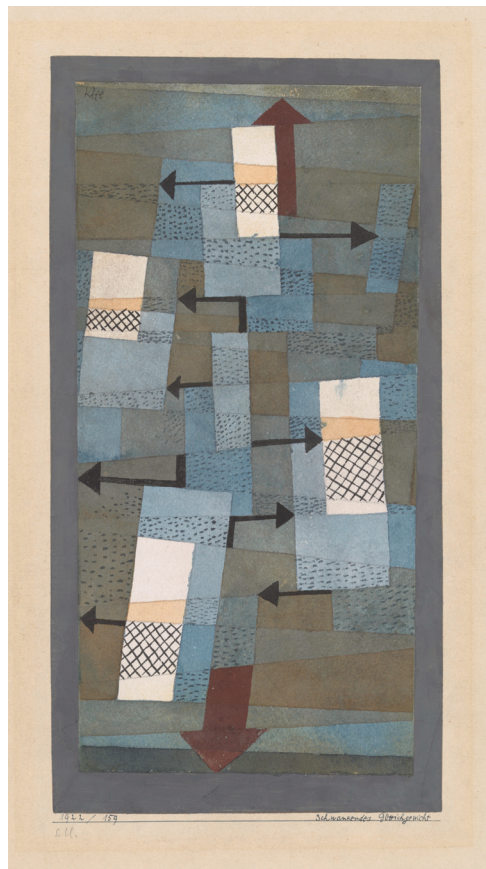


Abb. 3
Paul Klee
Schwankendes Gleichgewicht,
1922, 159
Aquarell und Bleistift auf Papier,
mit Aquarell und Feder eingefasst,
auf Karton, 31,4 x 15,7/15,2 cm,
Zentrum Paul Klee, Bern
© Zentrum Paul Klee, Bern,
Bildarchiv

sprechende Gegenbewegung gegenübersteht. Durch diese Gegenbewegung hebt sich die einseitige Entfernung vom Lot auf.«⁶⁰ Die energetischen Wirkkräfte drängen in verschiedene Bewegungsrichtungen; doch es kommt es zu einem Ausgleich der Energien, der als eine »statisch-dynamische Labilisierung« beschrieben werden kann.⁶¹ So finden auch Ruhe und Bewegung zu einem unstillen Gleichgewicht. Klees Ausführungen über Waage, Schwerkraft und Gleichgewicht lassen erkennen, daß die Intention des Bildes noch in eine andere Richtung geht. In den übereinander versetzt angeordneten schwankenden Farbfeldern sieht er einen »Turmbau« und dieser ist mit einem »stehenden Menschen vergleichbar. [...] Ein kleines Drama der Horizontalen, vermenschlicht ausgelegt: Ich bin nach links ins Schwanken geraten und habe nach rechts mit der Hand ausgegriffen, irgendwo Halt suchend, um nicht zu fallen.«⁶² Die Betrachtung der Vertikalen führt zu einer weiteren Assoziation menschlicher Befindlichkeit. Der nach unten weisende dickere Pfeil symbolisiert die »Schwerkraft«, der dünnere nach oben zeigende die »Schwungkraft«. Sie stehen zugleich für die irdische Gebundenheit und die kosmische Freiheit, eine mithin »irdisch-kosmische Spannung«. »Was irdischerseits dynamischen Willen zeigt, sucht seine Schwerkraft durch Schwungkraft aufzuheben; was aber rein dynamisch jenseits steht, hat normale Bewegungsfähigkeit, ist unschwer und beweglich.«⁶³ Es gehört zur »Zwiespältigkeit des menschlichen Seins [...], Halb Gefangener, halb Beflügelter« zu sein, weil der Mensch einerseits aufgrund der Erdgebundenheit des Körpers seine »physische Ohnmacht«, spürt, andererseits aber über eine »geistige Beweglichkeit« verfügt, die es ihm ermöglicht, »geistig Irdisches und Überirdisches beliebig zu durchmessen.«⁶⁴ Das Bild gleicht einer »Gratwanderung«, die Gegensätze miteinander *verknüpft* und damit in einem – wenn auch schwankenden – Gleichgewicht hält: Statik-Dynamik, Schwerkraft-Schwungkraft, Labilität-Stabilität, Leichtigkeit-Schwere, vertikal-horizontal, irdisch-kosmisch. »Die Erhaltung des Gleichgewichts erscheint un- ausgesprochen als Bedingung des Daseins

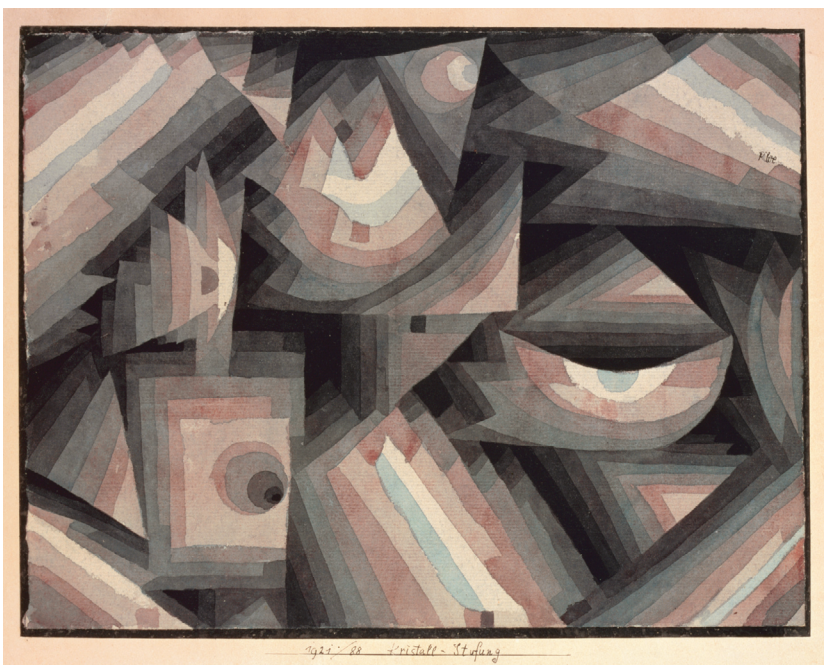
und des Kosmos – damit auch als nie preis- zugebende Forderung für die künstlerische Arbeit.«⁶⁵

Der bildnerische Gestaltungsprozeß selbst ist davon bestimmt, das Geschehen zwischen den Gegensatzpolen sichtbar zu machen – unabhängig von der Polarität zwischen Konstruktion und Intuition. Bei der Vorstellung seiner »Hell-Dunkel-Lehre« geht er von einer Bewegung zwischen den Polen »Weiß« und »Schwarz« aus, ohne die sich der spannungsreiche Gegensatz nicht entfalten könnte. In der Vorlesung vom 03.04.1922 folgt unter dem Stichwort »Hell-Dunkel-Bewegung«: »Das Weiß-Gegebene, Viel-Gesehene ist ein Gewohntes und wird vermittelt des Auges mit wenig Lebhaftigkeit aufgenommen. Auf das vom Auge gegensätzlich Besondere hin aber steigert sich die Lebhaftigkeit des Blickes nach dem Punkt Z (den er in einer zugehörigen Skizze deutlich markiert und mit »Schwarz« beschriftet – v. Verf.). [...] Jede lebenskräftige Auseinandersetzung auf dem helldunklen Gebiet ist in irgendeiner Weise an die beiden gegensätzlichen Pole Schwarz und Weiß gebunden. Sie geben dem Spiel der Kräfte der schwarz-weißen Stufenleiter die Spannung [...]. Die Bewegung von Weiß zu Schwarz gibt einen Begriff von der Riesendistanz von einem Pol zum andern, der Distanz von der Quelle alles Sichtbaren bis zur letzten Grenze alles Sichtbaren.«⁶⁶ Im Rahmen einer ausführlichen Analyse des Farbenklangs erläutert Wassily Kandinsky in seinem kunsttheoretischen Essay *Über das Geistige in der Kunst* verschiedene gegensätzliche Farbwirkungen. Neben den komplementären Farbpaaren, die als polare Gegensätze zu verstehen sind, gibt es für ihn Farbkontraste mit zwei »großen Gegensätzen«. »Die Neigung der Farbe zu Kalt oder Warm« ist für ihn der »erste große Gegensatz. [...] Der zweite große Gegensatz ist der Unterschied zwischen Weiß und Schwarz, also [...] die Neigung der Farbe zu Hell oder zu Dunkel.«⁶⁷ In den Vorlesungsmanuskripten zum Wintersemester 1923/24 schildert Klee die Wirkung des Übergangs zwischen den Polen Schwarz und Weiß in Analogie zur Natur: »In der Natur hat Weiß sicher an Ursprünglichkeit der Aktivität den

Vorrang zu beanspruchen. Durch Aufnahme gemäßer, kleinerer oder größerer Mengen von dieser Lichtkraft beleben sich alle Dinge [...]. Was für die Natur gelten mag, die superiore Aktivität vom weißen Pole her, darf uns nicht zu einer einseitigen Anschauung verleiten. Denn ohne Kampf geht's auch da nicht ab, weil Weiß an sich nichts ist, sondern nur in seiner Auswirkung mit Gegensätzen zur Kraft wird. [...] Aus der Tiefe zur Quelle des Lichtes hin aufsteigend, empfinden wir eine nicht zu überbietende Größe und Weite der Steigerung von Pol zu Pol. Unten ein finsternes, unterirdisches Rollen, mitten eine schattige Dämpfung wie unter Wasser und oben das scharfe Zischen der Überhelle. Solchen Weg kann man wohl als ein Erlebnis bezeichnen. [...] Der Naturzustand einer Bewegung von Weiß nach Schwarz, um noch einmal darauf zurückzukommen, ist nicht ungeordnet, aber ungegliedert. Geordnet ist er im Gegensatz zum Chaos, wo Licht und Finsternis noch nicht geschieden sind. Geordnet ist er im natürlichen Sinne eines feinen Fließens von einem Pol zum anderen. Diese (Bewegung) Spannungsverteilung ist von unendlicher Feinheit. [...] Die naturhafte Bewegung von Weiß nach Schwarz ist feinste Ordnung in der Bewegung.«⁶⁸ Über die bildnerische Umsetzung äußert sich Klee nahezu zeitgleich in seinem *Jenaer-Vortrag*, wo es heißt: »Ge-

gensätzliche Fälle des Ausdrucks auf dem Gebiet des Helldunkels sind: weitgespannte Verwendung sämtlicher Töne von schwarz nach weiss, was Kraft besagt und volles Ein- und Ausatmen [...]. Oder endlich gar Gänge durch die Totalität der Farbordnung mit Einschluss des diametralen grau [...], ich versuchte die reine Helldunkelmalerei und farbig versuchte ich alle Teiloperationen, zu denen mich die Orientierung auf dem Farbkreis veranlassen mochte. So dass ich die Typen der farbig belasteten Helldunkelmalereien, der farbig-complementären Malerei, der bunten Malerei und der totalfarbigen Malerei ausarbeitete.«⁶⁹ Zu dieser Werkgruppe gehört das Bild *Kristall-Stufung* (1921, 88): »Kleinteilige, anwachsende und abnehmende Formen werden durch gegenseitiges Verschieben, durch Verschachtelung und Überblendung in ein dynamisches Beziehungsspiel gesetzt, dem die Helldunkelgradierung zusätzlich den Schein eines räumlichen Vor und Zurück verleiht. Auf dunklem Grund erhellen sich die Formen stufenweise, wobei die vom schwarzen zum weißen Pol verlaufenden Grauwerte ›farbig belastet‹ sind.«⁷⁰ (ABB. 4) Neben der Farbbewegung zwischen Hell und Dunkel gibt es die zwischen den Komplementärfarben Rot und Grün. Ein Gleichgewicht der Farbtonwerte stellt sich ein: »Es ist sicher, daß bei richtig abgemessener Dosis hüben und drüben das Gleichgewicht als hergestellt gelten kann, und zwar ein Gleichgewicht, das mit Symmetrie nicht mehr identisch ist.«⁷¹ Vom Betrachter wird zudem nicht nur eine Farbbewegung wahrgenommen, sondern auch eine Bewegung von ›hinten‹ nach ›vorn‹, die aufgrund der Farbstufung und der daraus resultierenden Tiefenwirkung entsteht. Ferner ist eine Formbewegung zu beobachten, etwa von einem Quadrat hin zu einem Kreis oder umgekehrt, was symbolhaft dem Wechsel von Tod und Leben entspricht. Diese ›gewichteten Bewegungen‹ sollen den Wachstumsprozeß der Kristallgebilde veranschaulichen. Der bräunliche Farbton, der sich aus der Mischung von Rot und Grün ergibt, verweist möglicherweise auf einen Rauchquarz als spezielle Ausbildung eines reinen Berg-

Abb. 4
Paul Klee
Kristall-Stufung, 1921, 88
Aquarell auf Papier, mit Pinsel und
Feder eingefaßt, auf Karton, 24 x
31,3 cm, Kunstmuseum Basel,
Kupferstichkabinett
© Zentrum Paul Klee, Archiv



kristalls mit Lebenskraft spendender Wirkung. Im übertragenen Sinn gilt es auch für sein Künstlertum: »Ob nun der kristallinische Typ aus mir wird? [...], ich Kristall?« – so bereits eine Tagebuchnotiz aus dem Jahr 1915.⁷² An diesem Bild wird wiederum deutlich, daß es Klee nicht um die realitätsnahe Wiedergabe natürlicher oder künstlicher Dinge geht, sondern allererst um eine bestimmte Darstellungsart ihrer Erscheinungen in Form einer bildnerischen Komposition, die (nur) auf wesentliche Eigenschaften, Elemente bzw. Strukturen verweist. Kunst ereignet sich als ein Malerisches, das Gegensätze *verknüpft* und sichtbar macht. Mit der zutiefst filigranen Art einer Farbkomposition, dem Punktierstil (Paul Signac prägte hierfür den Begriff »Poin-tillismus«), illustriert Klee in seinem Ölbild *Klassische Küste* (1931, 285) nicht nur Farbbewegungen zwischen hell und dunkel, sondern eine »Bewegung« selbst wird zum Bild, genauer: formt sich, bildet sich. **(ABB. 5)** »...

Abb. 5
Paul Klee
Klassische Küste, 1931, 285
Öl auf Leinwand auf Keilrahmen,
80,4 x 68,5 cm, Staatliche Museen
zu Berlin, Nationalgalerie,
Museum Berggruen
© Zentrum Paul Klee, Archiv



punktuell aufgetupfte, mosaizierende Farbgerüste, die sich zu einer unendlichen Räumlichkeit erweitern, in der sich die ganze Farbenskala tonig gruppiert und ausdehnt, um dann in komplementärer Spannung und endgültiger Harmonisierung ein großes räumliches Vibrieren zu entfachen.⁷³ Kein realer Gegenstand wird »dargestellt«. Vielmehr »mischen« sich die dicht nebeneinander angeordneten Farbpunkte erst bei ausreichend großem Abstand im Auge des Betrachters zu einem Bildmotiv. Kleinteilige, ja mithin »tote Punkte« verlebendigen sich. In dem leicht ockerfarbigen Bildmosaik, das sich wie hinter einem grauen Schleier verbirgt, scheint eine Brandungswelle mit einer weißen Schaumkrone auf einen Küstenstreifen zu treffen. Eine Küstenlandschaft in Bewegung. Offenbar wurde Klee zu diesem Bild auf einer seiner Italienreisen angeregt. Im Herbst 1924 verbringt er mit seiner Frau Lily einen mehrwöchigen Urlaub auf dem Festland, zwei Wochen am Strand von Mazzarò, unterhalb der Anhöhe von Taormina an der Ostküste der Insel Sizilien. Nach der Rückkehr schreibt er ihr im November erinnernd: »Innerlich bin ich noch ganz eingeheizt von den sicilischen Eindrücken, ich denke nur daran, rein landschaftlich – abstract«.⁷⁴ Im Dezember 1928 beginnt Klees Studienreise nach Ägypten. Von dem kurzen Zwischenaufenthalt seines Schiffes in Syrakus notiert er: »Die Landschaft ist natürlich »klassisch«.⁷⁵ Im Entstehungsjahr des Bildes folgt ein weiterer gemeinsamer Italienurlaub, wobei Klee und seine Frau wiederum eine Woche in Syrakus Station machen. In den Bauhaus-Vorlesungen heißt es über die »Helldunkelbewegung«: »Mittelgrau ist die Situation der absoluten Unentschiedenheit eines schwarz-weißen Kampfes. Ebenso gestaltungstödlich wie reines Schwarz und reines Weiß. Es muß hier also ein sichtbar herüber und hinüber wogendes Kampfspiel organisiert werden, wobei wir uns von beiden Polen her energisch zu bedienen haben. Es kommen also für uns offensive und defensive Energien nacheinander oder miteinander zur Anwendung. Wir haben unumgänglich die Aufgabe eines lebendigen Ausgleichs zwischen beiden Polen. Zu diesem Zwecke müssen

uns alle Abstufungen von oben nach unten gegeben sein« mit einer »große(n) Fülle von Tonwerten.«⁷⁶ Das koloristische Beziehungsspiel zwischen Hell und Dunkel erweist sich als ein Spiel der Gegensätze.

Im Blick auf seine ersten Hinterglasbilder, in denen er psychologische »Gewichtungen« thematisiert, schreibt er in sein Tagebuch: »Die kompositionelle Harmonie gewinnt an Charakter durch Dissonanzwerte« und in dem autobiographischen Text für die Monographie von Leopold Zahn heißt es: »Für meine Compositionsweise ist wesentlich, / daß Disharmonien (profan Imponderabilien Mängel oder Härten) der / Werte durch Gegengewichte ins Gleichgewicht / gebracht werden, und daß dadurch die / wiedergewonnene Harmonie nicht schwächlich schön / sondern kräftig wird.«⁷⁷ Klee hat »die Bedeutung vom produktiven Zusammenwirken entgegengesetzter Werte [...] schon früh erkannt und zu einem Grundgedanken seiner Ideologie und in seinem Werk gemacht.«⁷⁸ Ein Jahr vor Kriegsausbruch notiert er: »Gegensätze im kleinen compositionell verbinden, aber auch Gegen- / sätze im grossen, z.B. Ordnung dem Chaos gegenüberstellen, so dass / beide [...] neben- oder übereinander / gestellt in Beziehung zueinander treten; in die Beziehung / des Gegensatzes, wodurch die Charaktere hüben und drüben / gegenseitig gesteigert werden.«⁷⁹ Unter dem Eindruck der Kriegserlebnisse bekräftigt er die Idee, daß auch wirklich zu jedem Teil sein Gegenteil gehört: »Neues bereitet sich vor, es wird das Teuflische zur Gleich- / zeitigkeit mit dem Himmlischen verschmolzen werden, der Dualismus nicht als solcher behandelt werden, sondern in seiner / complementären Einheit. Die Überzeugung ist schon da. / [...] Denn die Wahrheit erfordert / alle Elemente zusammen.«⁸⁰ Die Dualismen werden bildhaft, nehmen Gestalt an. Mehr noch: Jede Gestalt hat ihr Gesicht und ihre Gebärde. Die Bilder werden sehend: »In allen Gegensätzen auf der psychisch-physiognomischen Dimension blicken sie uns an.«⁸¹ Dieses bildnerische Denken erinnert an die Sehnsüchte und Vorstellungen der Romantiker, widerstreitende Erscheinungen wie Begrenztes und Unbegrenztes, Sterb-

liches und Unsterbliches zu verbinden, den Menschen als Geschöpf zwischen diesseits und jenseits zu begreifen, um so ein ganzheitliches Lebensgefühl zu vermitteln. Dabei werden die Gegensätze nicht aufgelöst, das Unterscheidbare und notwendigerweise zu Unterscheidende nicht verschwiegen. Die bildnerische Umsetzung erfolgt als eine Suche nach dem Gleichgewicht, in dem das Trennende und Verbindende ihren kompositorischen Raum finden.

Das Bild *Physiognomischer Blitz* (1927, 247) gehört zu einer ganzen Reihe von bildnerischen Interpretationen des Physiognomischen belebter und unbelebter Objekte, natürlicher und künstlicher Dinge. Angefangen von *Physiognomie einer Blüte* (1922, 88), über *Physiognomische Kristallisation* (1924, 15), *Physiognomische Genesis* (1929, 125), *Physiognomie von Fragmenten* (1933, 6), bis zu *ein Körbchen leicht barock und strebend nach Gesicht* (1939, 442). Klee operiert mit einem erweiterten Physiognomie-Begriff, den er sich im Verlauf der intensiven Beschäftigung mit diesem Thema angeeignet hat. Ein wesentliches Begriffspaar, das in verschiedensten Betrachtungsweisen allererst zur Sprache kommt, stellt das »Außen und Innen« dar. Wenn Klee sagt, daß das Ich »von der optischen Außenseite auf das gegenständliche Innere« der Dinge zu schließen vermag, »und zwar intuitiv«, was einer »verinnerlichenden Anschauung des Gegenstandes« entspricht,⁸² dann läßt sich eine gewisse Nähe zu entsprechenden Äußerungen von Johann Caspar Lavater in seinen *Physiognomischen Fragmenten* nicht übersehen, obgleich sich nicht nachweisen läßt, in welchem Umfang Klee diese tatsächlich rezipiert hat. Eine erste Berührung mit den Arbeiten Lavaters gab es offenbar bereits im Schulunterricht des Jahres 1897 bei der Behandlung Goethes, der nicht nur zeitweise intensiv mit Lavater befreundet war, sondern auch einige Texte zu den Fragmenten beige-steuert hat.⁸³ Belegt ist zudem, daß Oskar Schlemmer die *Physiognomischen Fragmente* 1928 am Bauhaus in seinen Kurs *Der Mensch* mit einbezog.⁸⁴ Bereits zwei Jahre zuvor erreicht das wachsende Interesse an der Physiognomik in Deutschland mit der Gründung

der Lavater-Gesellschaft in Berlin einen gewissen Höhepunkt.

Lavater definiert die Physiognomik in seinem vierbändigen Werk als »das Wissen, die Kenntnisse des Verhältnisses des Aeußern mit dem Innern; der sichtbaren Oberfläche mit dem unsichtbaren Inhalt; dessen was sichtbar und wahrnehmlich belebt wird, mit dem, was unsichtbar und unwahrnehmlich belebt; der sichtbaren Wirkung zu der unsichtbaren Kraft. [...] Ist nicht die ganze Natur Physiognomie? Oberfläche und Inhalt? Leib und Geist? Aeußere Wirkung und innere Kraft? Unsichtbarer Anfang; sichtbare Endung?«⁸⁵



1927 27 Physiognomischer Blitz

Abb. 6
Paul Klee
Physiognomischer Blitz, 1927, 247
Aquarell, teilweise gespritzt, auf
Papier auf Karton, 25,5 x 25,5 cm,
Standort unbekannt
© Zentrum Paul Klee, Archiv

Eine weitere Parallele zeigt sich im Blick auf die Beantwortung der Frage, inwieweit vom Künstler als von einem Genie gesprochen werden kann. Vom Genie heißt es bei ihm: »Wer [...] wahrnimmt, schaut, empfindet [...], bildet, dichtet, schafft [...] – als wenn's ihm ein Genius, ein unsichtbares Wesen höherer Art diktirt oder angegeben hätte, der hat Genie; als wenn er selbst ein Wesen höherer

Art wäre – ist Genie. [...] Wo Wirkung, Kraft, That, Gedanke, Empfindung ist, die von Menschen nicht gelernt und nicht gelehrt werden kann – da ist Genie. [...] Genie blitzt; Genie schafft; [...]. Genie vereinigt, was niemand vereinigen; trennt, was niemand trennen kann; [...] Sein Weg ist immer Weg des Blitzes [...]. Man staunt seinem wehenden Schweben nach! [...] – aber wohin und woher weiß man nicht.«⁸⁶ Klee führt in seinem Aufsatz *Exakte Versuche im Bereiche der Kunst* aus: »genie ist nicht fleiß [...]. genie ist genie, ist begnadung, ist ohne anfang und ende. ist zeugung.«⁸⁷ In einem Gespräch mit Hans-Friedrich Geist erklärte er: »Ein Maler, wenn er wirklich Maler ist, bildet, oder besser: er läßt sich bilden. Er hat keine Absicht, nicht unmittelbar.«⁸⁸ Und in seinen Tagebüchern ist zu lesen: »Bin ich Gott? Ich habe grosser Dinge so viel gehäuft in mir! Mein / Haupt glüht zum Springen. [...] Das Genie [...] Ideen gebärend. [...] Die Schöpfung lebt als Genesis unter der sichtbaren Oberfläche des Werkes. [...] Im Anfang die männliche Specialität des energischen Anstosses. / [...] Oder: zuerst der leuchtende Blitz.«⁸⁹ Im Bild *Physiognomischer Blitz* tritt uns ein sonnenhaft anmutendes Gesicht entgegen, von einem Blitz getroffen. (Abb. 6) Das Gesicht ist geteilt, zerschnitten, nicht zerstört. Was aber bedeutet dieses blitzartige Geteiltsein, diese physiognomische Erfindung? Offenbar geschieht hier etwas unvohergesehen und ist nicht von Dauer: Vielleicht ein Geistesblitz, eine der »unterbewußten Bild-Dimensionen«, die zu einer blitzhaften Erkenntnis führt.⁹⁰ Der Blitz bringt etwas ans Licht oder wie es in Dantes 33. Gesang des *Paradiso* heißt: »... la mia mente fu percossa / Da un fulgore in che sua voglia venne« (... mein Geist wurde von einem Blitz getroffen / in dem alles von ihm Ersehnte erschien).⁹¹ Das wache, weit geöffnete linke Auge über der glühenden Wange steht für ein aktives, nach außen gerichtetes Sehen, während das rechte Auge mit einer angehefteten Mondsichel eher träumerisch oder halb schlafend erscheint und damit an ein inneres, passives Sehen erinnert. Allem Anschein nach ist für Klee ein Genie befähigt, die Strukturen unserer Welt und unseres

Daseins *dialektisch* sehen und denken zu können. Ein Denken, das gegensätzliche Pole in ihrer Eigenständigkeit vereint, wie aktiv und passiv, bewußt und unbewußt, außen und innen. Was ihm als Künstler *einleuchtet*, kann er sogleich im Bild *beleuchten* – wie ein »Genius« als ein »Ausdrücklicher, der im Lichte schwingt.«⁹² Dies erinnert an die Bildsprache der Aufklärung, die die »Vernunft als ›Licht‹ der Sonne, als die Wirklichkeit erhellende Fackel in Anspruch nimmt.«⁹³ Zugleich aber kommt das Unbewußte in den Blick, aus dessen Dunkel ein Licht heraustrreten und ins Bewußtsein eintreten kann. Es ist ein Wechselspiel, ein Beziehungsgeflecht: Bildwerdung und Erkenntnisfindung spiegeln, formen und ergänzen sich. Die unterschiedene Kreisförmigkeit des aufscheinenden Sonnengesichts als Symbol für Vollkommenheit und Ganzheit, für den ausgedehnten, ›kosmischen Punkt‹, deutet darauf hin, daß es Klee zu gelingen scheint, Gegensätze als ›Paare‹ zu betrachten und so miteinander zu versöhnen: »Ich bin kosmischer Anhaltspunkt.«⁹⁴ So will das Bild auch auf die Einheit der Schöpfung verweisen, die Harmonie des Universums, das Göttliche, das sich im Menschen offenbart. In einer Vorlesung sagt er: »Meine Aufgabe hier sehe ich von Anfang an und je länger je deutlicher: in der Übermittlung meiner im ideellen Gestalten (Zeichnen und Malen) gemachten Erfahrung, die sich um den Aufbau von Vielheiten zur Einheit dreht.«⁹⁵ Diese Aussage zu seinem künstlerischen Weg korrespondiert mit der Charakterisierung des Kunstwerks durch Schelling, bei dem es heißt: »Das Kunstwerk nur reflektiert mir, was sonst durch nichts reflektiert wird, jenes absolut Identische, was selbst im Ich schon sich getrennt hat; was also der Philosoph schon im ersten Akt des Bewußtseyns sich trennen läßt, wird, sonst für jede Anschauung unzugänglich, durch das Wunder der Kunst aus ihren Produkten zurückstrahlt.«⁹⁶ Das Bild, so läßt sich gleichsam metaphorisch hinzufügen, »lebt aus der nachparadiesischen Erinnerung an die Einheit zwischen Mensch und Welt.«⁹⁷ Immer wieder drängt es Klee zum ›Urbildlichen‹, »wo das Urgesetz die

Entwicklungen speist«, zum »Urgrund der Schöpfung, wo der geheime Schlüssel zu allem verwahrt liegt.«⁹⁸

¹ Seneca 2009, S. 437.

² Platon 1991, S. 225.

³ Aristoteles 2000, S. 251 f.

⁴ Klee 1979, Bd. 2, S. 1022.

⁵ Hegel 1986a, S. 74, 77.

⁶ Novalis 1999, S. 146, 150.

⁷ Hegel 1986b, S. 247, 229.

⁸ Novalis 1999, S. 102, 90.

⁹ Spiller 1970, S. 259 [BG I. 2/77. Sämtliche Unterrichtsnotizen: *Beiträge zur Bildnerischen Formlehre* (BF) und *Bildnerische Gestaltungslehre* (BG) sind online als Faksimile und Transkription publiziert: www.kleegestaltungslehre.zpk.org. Alle diesbezüglichen Angaben verdanke ich Osamu Okuda].

¹⁰ Ebd., S. 263, 269 [BG I. 2/78; BG I. 2/79].

¹¹ Benjamin 1991a, S. 578.

¹² Klee 1988, S. 156.

¹³ Spiller 1990, S. 15 f [BG I. 1/13].

¹⁴ Osterwold 2000, S. 48.

¹⁵ Spiller 1990, S. 105 [BF/7; BG II. 21/114; BF 11].

¹⁶ van de Velde 1908, S. 1038 f.

¹⁷ Bonnefoit 2009, S. 59.

¹⁸ Klee 1976, S. 118.

¹⁹ Bonnefoit 2009, S. 43.

²⁰ Klee 1988, S. 333.

²¹ Spiller 1990, S. 103 [BF 8].

²² Ebd., S. 13 [BG II. 21/130].

²³ Ebd., S. 27 [Spillers Kommentar].

²⁴ Spiller 1970, S. 255 [BG I. 2/76].

²⁵ Osterwold 1995, S. 20.

²⁶ Ebd., S. 20.

²⁷ Spiller 1990, S. 371 [BF/110].

²⁸ Bonnefoit 2009, S. 42.

²⁹ Klee 1959, S. 87.

³⁰ Klee 1999, S. 51.

³¹ Spiller 1990, S. 57 [BG I. 1/25].

³² Ebd., S. 291.

³³ Giedion-Welcker 1995, S. 147 f.

³⁴ Klee 1988, S. 365.

³⁵ Klee 1976, S. 121.

³⁶ Geelhaar 1977, S. 93.

³⁷ Glaesemer 1976, S. 330.

³⁸ Petitpierre 1957, S. 33 f, 29.

³⁹ Klee 1976, S. 125 f.

⁴⁰ Klee 1996, S. 7.

⁴¹ Ueberwasser 1965, S. 463.

⁴² Aischylos 1990, S. 285.

⁴³ Klee 1988, S. 62.

⁴⁴ Klee 1976, S. 121, 120.

⁴⁵ Klee 1979, Bd. 1, S. 472.

⁴⁶ Hebbel 1984, Bd. 1, S. 414.

⁴⁷ Hebbel 1984, Bd. 2, S. 62 f.

⁴⁸ Baudelaire 1990, S. 293.

⁴⁹ Ebd., S. 215, 212.

⁵⁰ Klee 1976, S. 120.

⁵¹ Ebd., S. 125.

⁵² Glaesemer 1996, S. 24.

⁵³ Klee 1976, S. 121.

⁵⁴ Spiller 1970, S. 281 [BG I. 2/81].

⁵⁵ Klee 1979, Bd. 2, S. 1022.

⁵⁶ Zahn 1920, S. 25.

⁵⁷ Klee 1988, S. 123.

⁵⁸ Glaesemer 1976, S. 158.

⁵⁹ Osterwold 2000, S. 48.

⁶⁰ Spiller 1990, S. 172 [BG II. 21/88].

⁶¹ Ebd., S. 389.

⁶² Ebd., S. 211, 207 [BF/39, BF/37].

⁶³ Ebd., S. 395 [BG II.21/107].

⁶⁴ Ebd., S. 407 [BF/130].

⁶⁵ Huggler 1961, S. 434.

- ⁶⁶ Spiller 1990, S. 421, 423 f (BF/140, BG I.2/104, BG I.2/116).
- ⁶⁷ Kandinsky 1965, S. 87.
- ⁶⁸ Spiller 1970, S. 303, 308, 347 (BG I.2/84, BG I.2/85, BG I.2/87, BG I.2/97).
- ⁶⁹ Klee 1999, S. 61 f, 68.
- ⁷⁰ Geelhaar 1972, S. 36.
- ⁷¹ Spiller 1990, S. 205 (BF/36).
- ⁷² Klee 1988, S. 365 f.
- ⁷³ Giedion-Welcker 1995, S. 134.
- ⁷⁴ Klee 1979, Bd. 2, S. 995.
- ⁷⁵ Ebd., S. 1071.
- ⁷⁶ Spiller 1970, S. 306, 308 (BF/42, BG I.2/85).
- ⁷⁷ Klee 1988, S. 237, 527.
- ⁷⁸ Geelhaar 1972, S. 19.
- ⁷⁹ Klee 1988, S. 333 f.
- ⁸⁰ Ebd., S. 439.
- ⁸¹ Klee 1999, S. 62.
- ⁸² Klee 1976., S. 125.
- ⁸³ Vgl. Bonnefoit 2009, S. 97.
- ⁸⁴ Vgl. Schlemmer 2003, S. 68 f.
- ⁸⁵ Lavater 1775, S. 13.
- ⁸⁶ Lavater 1778, S. 80, 82 f.
- ⁸⁷ Klee 1976. S. 131.
- ⁸⁸ Klee 1959, S. 87.
- ⁸⁹ Klee 1988, S. 224, 362.
- ⁹⁰ Klee 1999, S. 69.
- ⁹¹ Dante 2000, S. 400.
- ⁹² Benjamin 1991b, S. 130.
- ⁹³ Neumann 1988, S. 74.
- ⁹⁴ Klee 1988, S. 400.
- ⁹⁵ Spiller 1990, S. 453 (BF/153).
- ⁹⁶ Schelling 1985, S. 693.
- ⁹⁷ Bauhofer 1944, S. 79.
- ⁹⁸ Klee 1999, S. 66.

LITERATURVERZEICHNIS

Aischylos 1990

Aischylos, »Der gefesselte Prometheus«, in: ders., *Tragödien*, hg. von Bernhard Zimmermann, München: dtv, 1990.

Aristoteles 2000

Aristoteles, *Metaphysik*, hg. von Franz F. Schwarz, Stuttgart: Reclam, 2000.

Bauhofer 1944

Oskar Bauhofer, *Der Mensch und die Kunst*, Luzern: Josef Stocker, 1944.

Baudelaire 1990

Charles Baudelaire, *Der Künstler und das moderne Leben*, Leipzig: Reclam, 1990.

Benjamin 1991a

Walter Benjamin, »Das Passagen-Werk«, in: ders., *Gesammelte Schriften*. Bd. V.1, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1991.

Benjamin 1991b

Walter Benjamin, »Sokrates«, in: ders., *Gesammelte Schriften*. Bd. II.1, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1991, S. 129-132.

Bonnefoit 2009

Régine Bonnefoit, *Die Linientheorien von Paul Klee*, Petersberg: Michael Imhof, 2009.

Dante 2000

Dante Alighieri, *Die Göttliche Komödie. III. Teil: Das Paradies*, Stuttgart: Klett-Cotta, 2000.

Geelhaar 1972

Christian Geelhaar, *Paul Klee und das Bauhaus*, Köln: DuMont Schauberg, 1972.

Giedion-Welcker 1995

Carola Giedion-Welcker, *Paul Klee*, Reinbek: Rowohlt, 1995.

Glaesemer 1976

Jürgen Glaesemer, *Paul Klee. Die farbigen Werke im Kunstmuseum Bern*, Bern: Kornfeld und Cie, 1976.

Glaesemer 1996

J. Glaesemer, »Paul Klee und die deutsche Romantik«, in: *Paul Klee. Leben und Werk*, hg. von Paul Klee Stiftung, Kunstmuseum Bern, Museum of Modern Art New York, Ostfildern-Ruit: Gerd Hatje, 1996, S. 13-29. 2. Aufl. ???

Hebbel 1984

Friedrich Hebbel, *Tagebücher*, hg. von Karl Pörnbacher, München: dtv, 1984.

Hegel 1986a

G.W.F. Hegel, »Wissenschaft der Logik II«, in: ders., *Werke*. Bd. 6, hg. von Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1986.

Hegel 1986b

G.W.F. Hegel, »Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften I«, in: ders., *Werke*. Bd. 8, hg. von Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1986.

Huggler 1961

Max Huggler, »Die Kunsttheorie von Paul Klee«, in:

Festschrift Hans R. Hahnloser, hg. von Ellen J. Beer, Paul Hofer und Luc Mojon, Basel/Stuttgart: Birkhäuser, 1961, S. 425-441.

Kandinsky 1965

Wassily Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst*, Bern: Benteli, 1965.

Klee 1959

Paul Klee nach Hans-Friedrich Geist, in: *Erinnerungen an Paul Klee*, hg. von Ludwig Grote, München: Prestel, 1959, S. 84-93.

Klee 1979

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

Klee 1988

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

Klee 1996

Paul Klee, *Gedichte*, hg. von Felix Klee, 3. Aufl., Zürich/Hamburg: Arche, 1996.

Lavater 1775

Johann Caspar Lavater, *Physiognomische Fragmente, zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe. Erster Versuch*, Leipzig/Winterthur: Weidmann Erben & Reich/Heinrich Steiner & Compagnie, 1775.

Lavater 1778

Johann Caspar Lavater, *Physiognomische Fragmente, zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe. Vierter Versuch*, Leipzig/Winterthur: Weidmann Erben & Reich/Heinrich Steiner & Compagnie, 1778.

Neumann 1988

Gerhard Neumann, »Rede, damit ich dich sehe«. Das neuzeitliche Ich und der physiognomische Blick, in: Ulrich Fülleborn, Manfred Engel (Hg.), *Das neuzeitliche Ich in der Literatur des 18. und 20. Jahrhunderts*, München: Wilhelm Fink, 1988, S. 71-107.

Novalis 1999

Novalis, »Das philosophisch-theoretische Werk«, in: ders., *Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von*

Hardenbergs. Bd. 2, hg. von Hans-Joachim Mähl und Richard Samuel, Darmstadt: wbg, 1999.

Osterwold 1995

Tilman Osterwold, »Paul Klee – Aquarelle aus der Berner Zeit«, in: Tilman Osterwold und Thomas Knubben (Hg.), Paul Klee. Aquarelle aus der Berner Zeit 1933-1940, [Ausst.kat. Städtische Galerie Altes Theater, Ravensburg], Stuttgart: Hatje, 1995, S. 9-24.

Osterwold 2000

Tilman Osterwold, »Balancieren des Seins«, in: Volker Adolphs und Josef Helfenstein (Hg.), *Die Ordnung der Farbe. Paul Klee, August Macke und ihre Malerfreunde*, [Ausst.kat. Kunstmuseum Bonn, Kunstmuseum Bern], Köln: DuMont, 2000.

Platon 1991

Platon, »Phaidon«, in: ders., *Sämtliche Werke*. Bd. 4, hg. von Karlheinz Hülser, Frankfurt/M.: Insel, 1991, S. 185-347.

Schelling 1985

Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, »System des transzendentalen Idealismus«, in: ders., *Ausgewählte Schriften*. Bd. 1, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1985, S. 395-702.

Schlemmer 2003

Oskar Schlemmer, *Der Mensch. Unterricht am Bauhaus*, hg. von Heimo Kuchling, Berlin: Gebr. Mann, 2003.

Seneca 2009

Lucius Annaeus Seneca, *Epistulae morales ad Lucilium / Briefe an Lucilius*. Band II, hg. von Rainer Nickel, Düsseldorf: Patmos, 2009.

Spiller 1970

Jürg Spiller (Hrsg.), *Paul Klee. Unendliche Naturgeschichte. Form und Gestaltungslehre*. Bd. 2, Basel: Schwabe, 1970.

Spiller 1990

Jürg Spiller (Hrsg.), *Paul Klee. Das bildnerische Denken. Form- und Gestaltungslehre*. Bd. 1, 5. Aufl., Basel: Schwabe, 1990.

Ueberwasser 1965

Walter Ueberwasser, »Paul Klees großes Spätwerk«, in: *Werk 52* (1965) 12, S. 459-466.

van de Velde 1908

Henry van de Velde, »Die Linie«, in: *Die neue Rundschau* 19 (1908) 3, S. 1035-1050.

Zahn 1920

Leopold Zahn, *Leben – Werk – Geist*, Potsdam: Gustav Kiepenheuer, 1920.

»JEDES EINZELNE BILD IST EINE KOSTBARKEIT« PAUL KLEE IN OLDENBURG

GLORIA KÖPNICK

SUMMARY

In Oldenburg, the »Vereinigung für junge Kunst«, a modern art association founded in 1922, was committed to promoting the works of Paul Klee. The highlight was the solo exhibition in 1926 in the Oldenburg Augusteum. The evaluation of the association's archive materials preserved in the Landesmuseum

für Kunst und Kulturgeschichte Oldenburg not only allows a precise insight into the circumstances in which the exhibition was created, but also and above all into the reception of Klee in the Oldenburg province and not least into the significance of Klee for the Oldenburg Bauhäusler Karl Schwoon.

In Oldenburg setzte sich die »Vereinigung für junge Kunst«, ein 1922 gegründeter Kunstverein der Moderne, für die Vermittlung der Werke von Paul Klee ein. Höhepunkt war hierbei die Einzelausstellung 1926 im Oldenburger Augusteum. Die Auswertung der im Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Oldenburg bewahrten Archivmaterialien des Vereins erlaubt nicht nur einen genauen Einblick in die Entstehungsumstände der Ausstellung, sondern auch und vor allem in die Rezeption Klees in der Oldenburger Provinz und nicht zuletzt in die Bedeutung Klees für den Oldenburger Bauhäusler Karl Schwoon (1908-1976).

Am 20. Februar 1922 proklamierte der Oldenburger Gerichtsrat, Förderer und Sammler Ernst Beyersdorff (1885–1952) das Credo der Vereinigung für junge Kunst in ihrer konstituierenden Versammlung: »In der wiedergewonnenen Erkenntnis der Einheit aller Künste sei Malerei durch Musik, Musik durch Malerei, beide aber durch Dichtkunst verstanden.«¹ Die Programmatik des Vereins in der nordwestdeutschen Provinz zielte im Sinne einer »Synthese der Kunst« auf die Förderung von Gegenwartskunst in all ihren Facetten. Mit einem vielseitigen Kulturprogramm brachte die Vereinigung für junge Kunst in ihrer elfjährigen Tätigkeit den Furor der Zwanziger Jahre nach Oldenburg: Tanzgastspiele von Mary Wigman, Tatjana Barba-

koff, Harald Kreuzberg und Gret Palucca, Konzertabende mit dem Amar-Quartett, Eduard Erdmann, Walter Giesecking und Paul Hindemith sowie bedeutende Einzel- und Gruppenausstellungen zur zeitgenössischen Kunst und Architektur, welche von Vorträgen begleitet wurden – all dies zeugt von einer Zeitgenossenschaft ersten Ranges. Bis zur erzwungenen Auflösung 1933 war die Vereinigung für junge Kunst ein Hauptakteur für den Transfer der Kunst der Avantgarden in die Provinz.

1923 präsentierte die Vereinigung für junge Kunst erstmals Werke von Paul Klee: In der Überblicksschau »Aquarell und Kleinplastik«, die vom 1. bis 29. April 1923 (verlängert bis 6. Mai) im Oldenburger Augusteum stattfand, war er mit zwei Aquarellen, die die Galerie Garvens aus Hannover eingesandt hatte, vertreten. Der Kunsthistoriker Otto Holtze, wissenschaftlicher Assistent am Landesmuseum Oldenburg, verfasste anlässlich der Schau die zweiteilige Zeitungsbesprechung »Von Nolde bis Klee«, die in der *Oldenburgischen Landeszeitung* erschien und in der es über die gezeigten Arbeiten nur verhalten hiess: »Paul Klee, den eigenartigsten Künstler der ganz abstrakt gestaltenden Richtung, vertreten ein Blatt mit kaleidoskopartigem Formenspiel farbiger Flächen und Muster und ein schwächeres, in mattem Grau versinkendes Aquarell mit einer unwirklich fern,

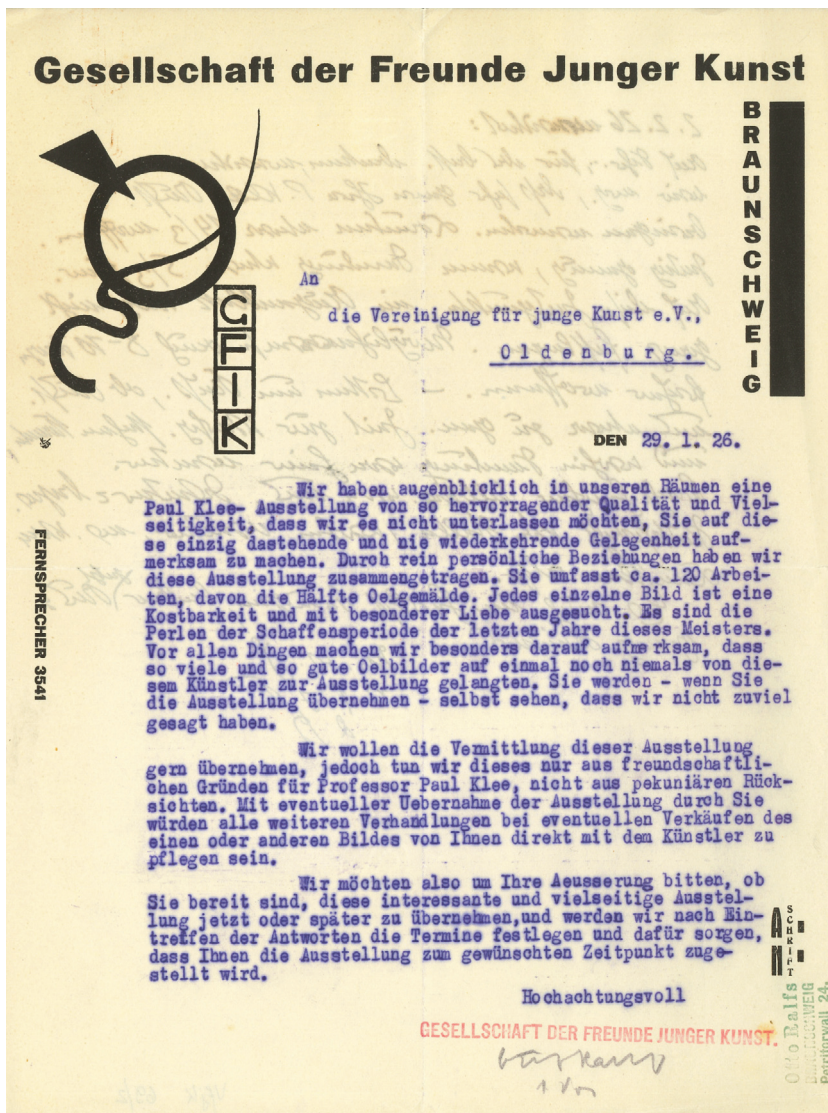


Abb. 1
Brief der Gesellschaft der Freunde Junger Kunst aus Braunschweig an die Vereinigung für junge Kunst in Oldenburg, 29.01.1926.
©Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Oldenburg.
Archiv Vereinigung für junge Kunst

wie hinter einem Schleier gesehene Häuserzeile nicht ganz seiner Bedeutung entsprechend.«²

Im darauffolgenden Jahr veranstaltete die Vereinigung für junge Kunst erneut eine Überblicksausstellung – nun zur »Graphik der Gegenwart«, anlässlich derer der Reichskunstwart Edwin Redslob einen einführenden Vortrag hielt. Aus einer grossen Zahl an Einsendungen wählte Ernst Beyersdorff rund 200 Werke aus, die vom 9. April bis 4. Mai 1924 (verlängert bis 11. Mai) im Augusteum gezeigt wurden, darunter Arbeiten von Barlach, Beckmann, Crodel, Chagall, Dix, Feininger, Genin, Gris, Grosz, Heckel, Hofer, Kandinsky, Kaus, Kirchner, Kokoschka, Kubin, Laurencin, Lissitzky, Meidner, Moholy-Nagy, Mueller, Munch, Nolde, Picasso, Radziwill, Rohlf, Schmidt-Rottluff, Schwichtenberg, Sintenis und Seewald.³ Die Bremer Kunst- und Buchhandlung Linne, Ziegert und Co.

hatte hierfür Klees Lithographie *Zerstörung und Hoffnung* eingesandt und die Münchner Galerie Neue Kunst Hans Goltz die Zehnfarbenlithographie *Park*.⁴ Klees Werke wurden in einem Raum mit denen der Bauhaus-Kollegen Kandinsky, Feininger und Moholy-Nagy präsentiert.

Im Herbst 1926 widmete die Vereinigung für junge Kunst Paul Klee schliesslich eine grosse Einzelschau mit mehr als 100 Werken, die vom 6. bis 26. Oktober 1926 im Augusteum zu sehen waren.⁵ Bereits im Januar des Jahres hatte die Vereinigung eine Einladung zur Eröffnung der als Wanderausstellung konzipierten Schau aus Braunschweig erhalten.⁶ Hier hatte Otto Ralfs, Vorsitzender und Initiator der befreundeten Gesellschaft der Freunde Junger Kunst, 1925 die Klee-Gesellschaft gegründet und zusammen mit dem Künstler eine Ausstellung zusammengestellt, die vom 10. bis 31. Januar 1926 gezeigt und anschliessend »auf Reisen« geschickt wurde. Um die folgenden Stationen zu vereinbaren, hatte Ralfs auf dem von Wassily Kandinsky für die Braunschweiger Gesellschaft gestalteten Briefpapier ein Rundschreiben an verschiedene Kunstvereine und Galerien geschickt und für die Übernahme der Ausstellung geworben: »Jedes einzelne Bild ist eine Kostbarkeit und mit besonderer Liebe ausgesucht. Es sind die Perlen der Schaffensperiode der letzten Jahre dieses Meisters«, hatte Ralfs die Qualität der Auswahl beschrieben (ABB. 1).⁷

Ernst Beyersdorff reagierte umgehend und meldete das Interesse an der extravaganten Ausstellung an. Ralfs koordinierte daraufhin die Reiseroute der Ausstellung, die von Braunschweig (1. Station: Schlossmuseum, Braunschweig, 10. Januar–14. Februar) zunächst nach Berlin geschickt wurde (Galerie Dr. Goldschmidt / Dr. Wallerstein, bis 28. März). Vom 11. April bis 5. Mai 1926 waren Klees Arbeiten im Kunsthaus Zürich⁸ zu sehen, bevor im August der Nassauische Kunstverein die Werkschau, von der sich eine handschriftliche Liste Klees erhalten hat, im Neuen Museum Wiesbaden⁹ präsentierte. Von dort reiste die Ausstellung in das von Max Creutz geleitete Kaiser-Wilhelm-Mu-

Abb. 2.1
Paul Klee
Alter Friedhof, 1925, 128
Aquarell auf Papier auf Holz
36,5 x 48 cm
Staatliche Museen zu Berlin,
Nationalgalerie
©Zentrum Paul Klee, Archiv

Abb. 2.2
Paul Klee
Kreuzblumenstilleben, 1925, 11
Ölfarbe auf Leinen auf Karton;
originale Rahmenteilen
26 x 27 cm
Zentrum Paul Klee, Bern, Leihgabe
aus Privatbesitz
©Zentrum Paul Klee, Bildarchiv

Abb. 2.3
Paul Klee
Bühnenlandschaft, 1922, 178
Ölfarbe auf Karton
48 x 53 cm
Galerie Jan Krugier & Cie, Genf
©Zentrum Paul Klee, Archiv

Abb. 2.4
Paul Klee
Senecio, 1922, 181
Ölfarbe auf Grundierung auf Gaze
auf Karton; originaler Rahmen
40,5 x 38,4 cm
Kunstmuseum Basel
©Zentrum Paul Klee, Archiv

Abb. 2.4
Paul Klee
Fisch Zauber, 1925, 85
Ölfarbe und Aquarell auf
Nesseltuch auf Karton
77 x 98,3 cm
Philadelphia Museum of Art, The
Louise and Walter Arensberg
Collection, 1950
©Zentrum Paul Klee, Bildarchiv

Abb. 2.5
Paul Klee
Blühender Baum, 1925, 119
Ölfarbe auf Karton; originale
Rahmenleisten
39,2 x 39,2 cm
The National Museum of Modern
Art, Tokyo
©Zentrum Paul Klee, Archiv

Abb. 2.6
Paul Klee
orientalischer Lustgarten, 1925,
131
Ölfarbe auf Karton
41,3 x 52,1 cm
The Metropolitan Museum of Art,
New York, The Berggruen Klee
Collection, 1984
©Zentrum Paul Klee, Archiv

seum Krefeld, wo die Werke im September ausgestellt wurden. Im Oktober erreichte sie Oldenburg, bevor das Konvolut schliesslich zur Galerie Arnold nach Dresden weitergesandt wurde, die die Klee-Ausstellung im November zeigen wollte (ABB. 2.1-2.9).¹⁰

Für Dresden bedeutete dies die zweite Klee-Ausstellung des Jahres: Bereits im Juni hatte die konkurrierende Galerie Neue Kunst Fides eine Ausstellung mit 100 Aquarellen des Bauhaus-Meisters gezeigt.

Von den 120 in Braunschweig präsentierten Kunstwerken erreichten Oldenburg – nach Verkäufen während der ersten Ausstellungs-

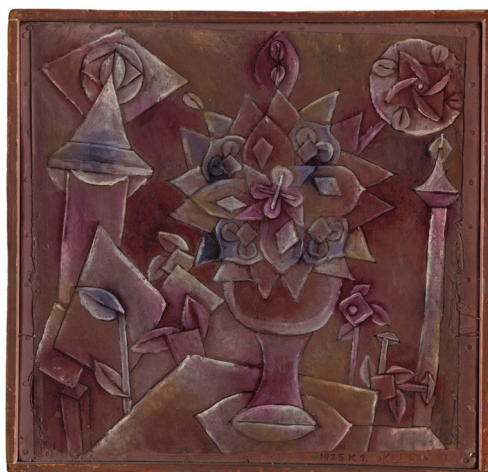


Abb. 2.8
Paul Klee
Krähenlandschaft, 1925, 212
Ölfarbe und Aquarell auf
Nesseltuch auf Holz; originale
Rahmenleisten
43,5 x 44,2 cm
Kunstmuseum Bern, Stiftung
Othmar Huber, Bern, Schenkung
Helga und Rolf Marti, Wabern
©Zentrum Paul Klee, Bildarchiv



Abb. 2.9
Paul Klee
Alter Klang, 1925, 236
Ölfarbe auf Karton
38,1 x 37,8 cm
Kunstmuseum Basel, Vermächtnis
Richard Doetsch-Benziger
©Zentrum Paul Klee, Archiv

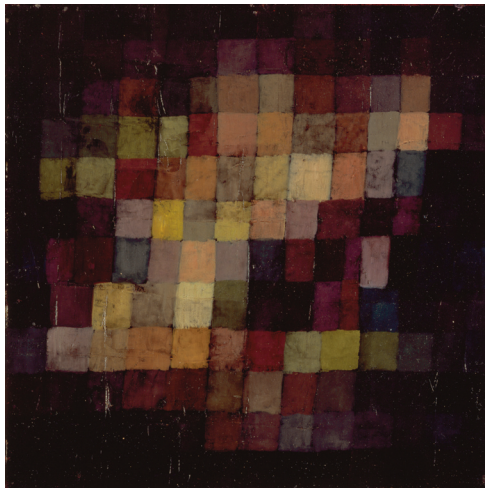


Abb. 3.1
Ernst Beyersdorff, Skizze für die
Hängung der Paul Klee-
Ausstellung im Oldenburger
Augusteum 1926, Landesmuseum
für Kunst und Kulturgeschichte
Oldenburg, Archiv Vereinigung für
junge Kunst
©Landesmuseum für Kunst und
Kulturgeschichte Oldenburg.
Archiv Vereinigung für junge Kunst

Abb. 3.2
Paul Klee
Garten in Ph., 1925, 121
Ölfarbe auf Karton; originale
Rahmenleisten
51 x 33 cm
Privatbesitz, Deutschland
©Zentrum Paul Klee, Archiv

stationen – 100 Arbeiten (43 Ölbilder und 57 Aquarelle), wobei die der Vereinigung zur Verfügung stehenden Räume im Augusteum le-

diglich Platz für 90 Werke boten und Beyersdorff plante, die »schwächeren Stücke« nicht auszustellen.¹¹ Beim Hängen der Ausstellung erhielt der Vereinsvorsitzende Unterstützung von dem Oldenburger Maler Adolf Niesmann und Otto Holtze.¹² »Klee spielt mit den Elementen von Linie und Farbe wie ein Musiker mit Ton und Klang, und so willkürlich dem ungeübten Auge seine dünnen Linienspinne und Farbenmosaiken zunächst erscheinen mögen – es waltet in ihnen erstaunliches Gefühl unserer ornamentfeindlichen Zeit, ein Künstler mit angeborener Fähigkeit zu ornamentaler Erfindung ist erstanden«, hatte Holtze bereits in einer Ankündigung der Ausstellung geschwärmt und konstatiert: »Er gehört zu den am meisten gefeierten und anerkannten, aber natürlich auch zu den am heftigsten umstrittenen Künstler[n] unserer Zeit.«¹³

Klees meist eindeutige Titel erleichtern die Identifizierung der Werke am Werkverzeichnis, in dem zwar die Ausstellung verzeichnet ist, nicht jedoch die gezeigten Werke. Eine Skizze (ABB. 3.1), auf der 21 der Werke¹⁴ (s. Anhang) verzeichnet sind, gibt einen Eindruck von der geplanten Hängung: Das Gemälde *Garten in Ph.* (1925,121) (ABB. 3.2) wurde von *Der Bauplatz des Hauses zur Erdbeere* (1921,207) (ABB. 3.3) und *Urnenstätte der*

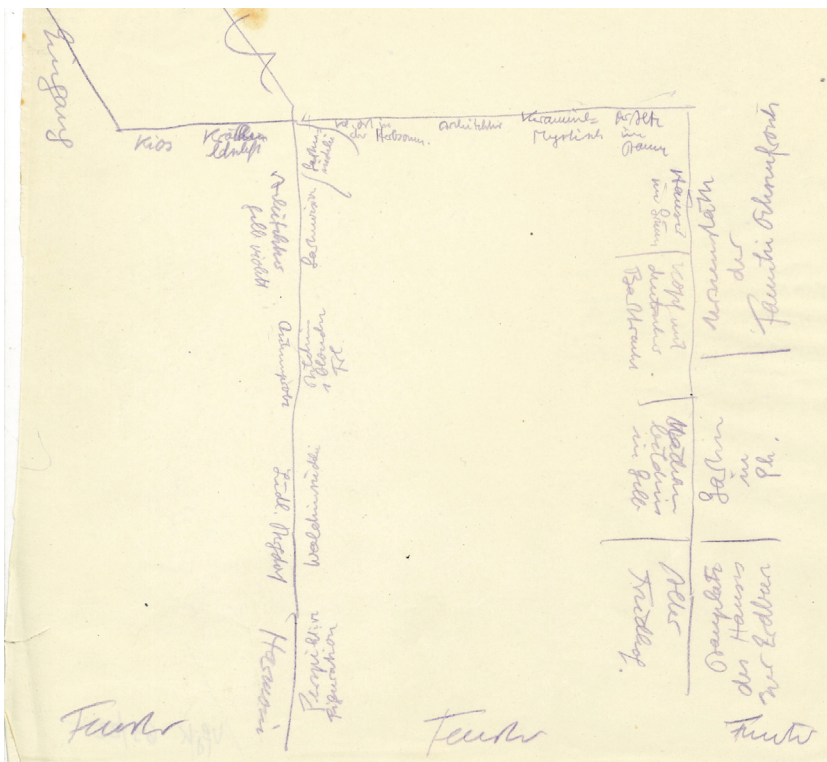
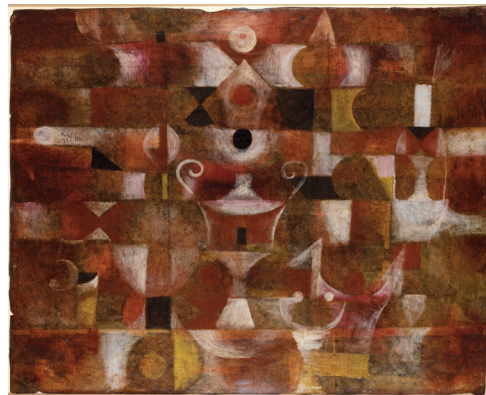


Abb. 3.3
Paul Klee
Bauplatz des Hauses zur Erdbeere,
1921, 207
Ölfarbe, Feder und Kreide auf
Karton
39,3 x 49,5 cm
Privatbesitz, Schweiz
©Zentrum Paul Klee, Archiv

Abb. 3.4
Paul Klee
*Urnenstätte der Familie Ochsen-
frosch*, 1922, 182
Ölfarbe auf Gewebe auf Ölfarbe auf
Karton
39,1 x 48,6 cm
Museum of Art, Rhode Island
School of Design, Providence,
Schenkung zum Andenken an Wil-
liam Warren Orswell
©Courtesy of the RISD Museum,
Providence, RI

Familie Ochsenfrosch (1922,182) (ABB. 3.4)
flankiert.
Da die Ausstellung auch in Oldenburg als



Verkaufsschau gastierte, wandte sich Beyersdorff an Klee, um die Preise der Werke zu erfragen. Der Künstler verwies in seinem Antwortschreiben (ABB. 4) auf das Wiesbadener Verzeichnis, das (bis heute) als massgebliche Werkliste der Ausstellungstournee fungiert.¹⁵ Führungen durch die Ausstellung übernahmen Adolf Niesmann¹⁶ und Karl Lindemann, der »mehrere Jahre persönlicher Schüler von Professor Paul Klee« und »mit den künstlerischen Anschauungen und Absichten des Meisters auf das genaueste vertraut« war.¹⁷ Lindemann brachte den Besuchern Klees Verständnis von Motiv, Farbe und Form näher, veranschaulichte einzelne Aspekte an den Hauptwerken der Ausstellung und es gelang ihm, selbst »Widerstrebende in den Bann dieser einzigartigen Kunstwerke einzuführen. Es war eine genussreiche Stunde, die die Gewissheit hinterliess: Klees Kunst hat auch hier überzeugte Freunde gefunden.«¹⁸

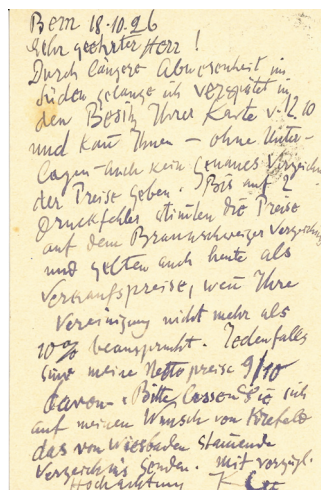


Abb. 4
Postkarte von Paul Klee aus Bern an Ernst Beyersdorff, 18.10.1926, Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Oldenburg, Archiv Vereinigung für junge Kunst ©Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Oldenburg, Archiv Vereinigung für junge Kunst

Für die *Oldenburger Nachrichten* rezensierte der leitende Kulturredakteur Wilhelm von Busch die Ausstellung. Bei allen Vorbe-

halten der Gegenwartskunst gegenüber erkannte er doch, dass sich eine Zeit des Um- und Aufbruchs vollzog: »Vielleicht charakterisiert unsere Zeit später im Rückblick nichts schärfer, als die Entschränkung aller Künste. Auf jedem Gebiete rückt die Kunst ihre Grenzen hinaus und weitet ihre Begriffe so grundstürzend [...]«. ¹⁹ Von Busch bemerkte darüber hinaus eine »Bewegung der Mässigung«, die dem »rasenden und rücksichtslosen Expressionismus heute die neue Sachlichkeit« entgegengesetzte, auch wenn er die Arbeiten des Bauhaus-Meisters darin nicht verorten konnte.²⁰ »Ob man seine Pinselschöpfungen Bilder nennen will oder nicht, das spielt keine Rolle, Kunstwerke sind es, ob sie gleich wenig mit dem früheren Schema zu tun haben«, äusserte sich der 1868 geborene Rezensent, der somit einer anderen, älteren Generation angehörte.²¹ »Eine kultivierte Farbenwirkung und eine beglückende Auflösung des Raumes, dem das Fehlen der Perspektive nur eine ganze geringe Tiefenwirkung zukommen lässt«, lobte er und blieb dennoch in seinem Urteil zwiesgespalten: »Ein seltsam funkeln-der, doch auch stark schrulliger Einzelfall, der von den wirbelnden Fluten einer verwirrten Zeit emporgetragen ist.«²²

Zu den ausgestellten Werken gehörte auch das Ölgemälde *Häuser im Grünen* (1925,159), das auf den Rezensenten der konkurrierenden und aufgeschlosseneren *Oldenburgischen Landeszeitung* einen bleibenden Eindruck hinterliess: »Da leuchtet von der dunklen Wand des Mittelraumes ein mildes schimmerndes Grün, hell und zart wie das Laub junger Birken im Frühling, fein und leise unendlich in sich bewegt, überglitzert von dünnem Liniennetz zierlicher Giebel, wehender Fähnchen [...]«. ²³ Doch auch andere Werke, wie die Gemälde *Kleiner Ort in der Herbstsonne* (1925,17) und *Krähenlandschaft* (1925,212) (ABB. 2.8), das mit »ihrer sanften Melancholie eines nur gehauchten blassen Violett und dem dunklen Moll der Vogelsilhouetten« begeistert, verzauberten den Kritiker, der in höchsten Tönen schwärmte: »Zielt Klee im Ölbild auf Intensität der Farbe und Fülle der Klänge, so gibt er im Aquarell Helligkeit und Transparenz und das Leichte, Flüssige, Im-

Abb. 5
Paul Klee
Luft-Station, 1926, 26
Feder und Aquarell auf Papier auf
Karton
30,5 x 45,5 cm
Zentrum Paul Klee, Bern
©Zentrum Paul Klee, Bildarchiv

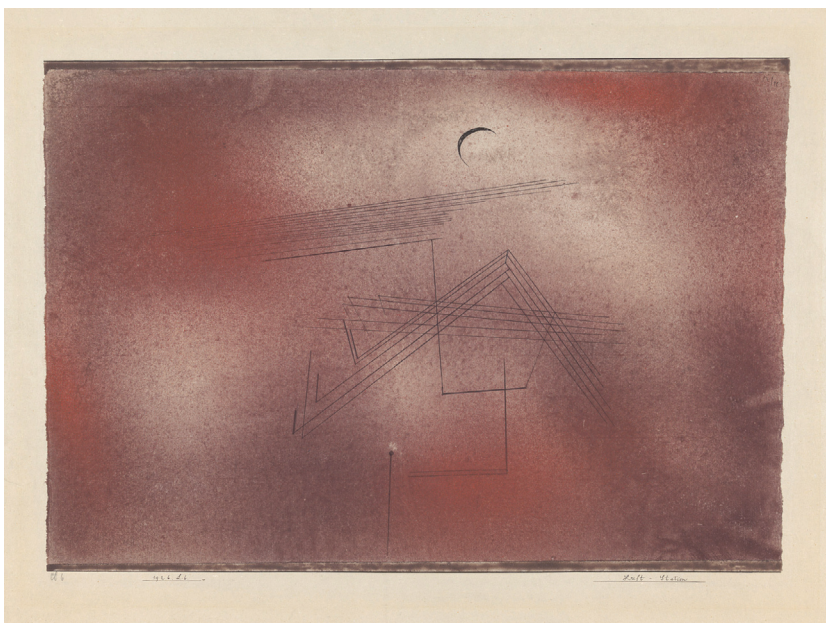
Abb. 6
Paul Klee, *Ein Genius serviert ein
kleines Frühstück*, 1920,
Federlithographie, aquarelliert,
19,8 x 14,6 cm (Bildmaß),
Landesmuseum für Kunst und
Kulturgeschichte Oldenburg,
Schenkung Ernst und Hanneliese
Beyersdorff, Oldenburg
©Landesmuseum für Kunst und
Kulturgeschichte Oldenburg

Abb. 7
Paul Klee, *Hoffmanneske
Märchenszene*, 1921, 123, Feder-
und Farblithographie von drei
Steinen (gedruckt auf der
Handpresse des Staatlichen
Bauhauses Weimar), 31,6 x 23 cm,
Landesmuseum für Kunst und
Kulturgeschichte Oldenburg,
Schenkung Ernst und Hanneliese
Beyersdorff, Oldenburg
©Landesmuseum für Kunst und
Kulturgeschichte Oldenburg

materielle dünnsten Auftrags [...]»²⁴

In der Ausstellung »Das Gesicht der Graphik« (10.01. bis 02.02.1932) zeigte die Vereinigung für junge Kunst 1932 letztmalig Werke von Klee. In der Überblicksschau zum graphischen Schaffen der Gegenwart präsentierte der Verein rund 200 zeitgenössische Druckgraphiken, Aquarelle und Zeichnungen von mehr als 50 deutschen und ausländischen Künstlern.²⁵ Wilhelm von Busch, der in den *Oldenburger Nachrichten* in einer vierteiligen Reihe über die Ausstellung berichtete, kapitulierte vor der enormen Zahl an ausgestellten Werken und vertretenen Künstlern. Er verfasste daher keine Besprechung einzelner Arbeiten, sondern begnügte sich mit der Nennung der Künstler und einer grundsätzlichen Wertung der Schau und äusserte anerkennend, dass die gezeigte Auswahl »in den meisten Fällen zur Vorstellung der betreffenden künstlerischen Persönlichkeit und zur Charakterisierung ihres Einflusses auf den Geist der Zeit oder auf das Gesicht der Graphik« ermögliche und von der Vereinigung für junge Kunst eine »sehr interessante und starke Kollektion« zusammengetragen worden sei.²⁶ Die Dresdner Galerie Neue Kunst Fides hatte sowohl Werke von Lyonel Feininger als auch Klees Aquarelle *Seewarte* (1926,4), *Luftstation* (1926,26) (ABB. 5) und *Rekonstruierte Ansicht v. N.* (1928,76) nach Oldenburg gesandt.²⁷

Infolge der politischen Entwicklungen sah



sich Beyersdorff schliesslich im Mai 1933 gezwungen, die Selbstauflösung der Vereinigung für junge Kunst einzuleiten und das vielfältige Engagement für die Kunst der Gegenwart zu beenden. Das Wirken des Vereins in der oldenburgischen Provinz steht für ein erfolgreiches bürgerlich-kulturpolitisches Experiment in der ersten deutschen Demokratie und die Überwindung monarchistischer Ideale zugunsten einer weltoffenen Selbstbestimmung. Für seine eigene Sammlung hatte Beyersdorff in der Zeit des Bestehens der von ihm gegründeten Vereinigung zwei Werke Klees (ABB. 6, ABB. 7) erworben, die heute Teil der Sammlungen des Lan-

galerie schwoon

Vom 26. Februar bis 24. März 1950

PAUL KLEE

AQUARELLE UND GRAPHIK

Wir erlauben uns, Sie zu der Eröffnung dieser seit langem geplanten Ausstellung (die erste seit 1926 in Oldenburg) am Sonntag, dem 26. Februar 1950, 11.30 Uhr ergebenst einzuladen.

Einführende Worte spricht der Dozent für Kunsterziehung an der pädagogischen Hochschule Herr Reinhard Pfennig.

Die nicht unerheblichen Kosten dieser Ausstellung veranlassen uns, an alle Kunstfreunde Oldenburgs die Bitte zu richten, durch einen freiwilligen Unkostenbeitrag die Ausstellung mittragen zu helfen.

KARL SCHWOON UND FRAU

Abb. 8
Einladungskarte der galerie schwoon zur Eröffnung der Paul Klee-Ausstellung in Oldenburg am 26. Februar 1950, Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Oldenburg, Nachlass Karl Schwoon © Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Oldenburg

desmuseums für Kunst und Kulturgeschichte Oldenburg sind.

Nachdem eine Neugründung der Vereinigung für junge Kunst nach dem Zweiten Weltkrieg nicht gelang, engagierte sich besonders der gebürtige Oldenburger Bauhäusler Karl Schwoon für den kulturellen Wiederaufbau. Schwoon, der am Bauhaus Dessau massgeblich von Paul Klee beeinflusst wurde, gründete 1947 die galerie schwoon, von der für kurze Zeit wichtige Impulse für den regionalen Kunstmarkt der frühen Nachkriegszeit ausgingen.²⁸ Vom 26. Februar bis 24. März 1950 zeigte er eine Einzelausstellung mit Aquarellen und Druckgraphiken von Paul Klee (Abb. 8), die im Catalogue Raisonné bislang nicht verzeichnet ist.²⁹

Der Rezensent der *Nordwest Zeitung* benennt einige ausgestellte Werke, darunter *Der Park* (1914), *Tropische Dämmerung* (1921, 128), *Beflaggte Stadt* (1927, 2), *Perspektive mit offener Tür* (1923, 143), *Botanischer Garten (botanischer Garten, Abteilung der Strahlenblattpflanzen, 1926, 61?)*, *Aufblühend (aufblühend)* (1934, 157) und *Alter Accord* (?) und formuliert überzeugt, dass Klees Werk »in seiner extremen Abseitigkeit immer ein Buch mit sieben Siegeln bleiben« wird.³⁰ Schwoon hatte offenbar mit dieser Kritik gerechnet: »Nach wie vor bemühe ich mich, durch regelmässige wechselnde Ausstellungen der bildenden Kunst zu dienen, wenn auch das Verständnis hierfür in unserem geruhsamen Oldenburg nicht allzu gross ist. [...] Ab 26. Februar zeigen

wir Paul Klee; seine Arbeiten werden genau wie damals, als ich Klee zum ersten Mal in Oldenburg sah (1926), eine Sensation bedeuten. Aber man muss viel Geduld haben; es geht letzten Endes um Dinge, die ein Desinteresse unserer lieben Mitmenschen überdauern werden«, äusserte er sich in einem Brief über sein Ausstellungsvorhaben.³¹

¹ Ernst Beyersdorff, »Mein Referat in der Gründungsversammlung am 20. Februar 1922«, Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Oldenburg, Archiv Vereinigung für junge Kunst (im Folgenden LMO-VfjK) 68/22.

² Otto Holtze, »Von Nolde bis Klee. Aquarellausstellung der ‚Vereinigung für junge Kunst‘ im Augusteum«, in: *Oldenburgische Landeszeitung*, Teil 2, v. 22.04.1923; Nicht der Oldenburger Kunstverein, sondern die Vereinigung für junge Kunst war Veranstalterin der Klee-Ausstellung. Die Ausstellung findet Erwähnung bei: Christian Rümelin, »Klee und der Kunsthandel«, in: Oskar Bätschmann (Hg.), *Paul Klee. Kunst und Karriere. Beiträge des internationalen Symposiums [zur Kunst und Karriere Paul Klees] in Bern* [am 16./17. Okt. 1998], Bern 2000, S. 27-37, hier S. 35-36.

³ Ein anonymes Bericht über die »Frühjahrsausstellung der Vereinigung für junge Kunst« enthält eine Aufzählung der vertretenen Künstler, vgl. *Oldenburgische Landeszeitung* v. 09.04.1924.

⁴ Vgl. Linne, Ziegert und Co., Kommissionslieferschein von Linne, Ziegert und Co. aus Bremen an die Vereinigung für junge Kunst in Oldenburg, 01.04.1924, LMO-VfjK 76/31; vgl. Galerie Neue Kunst/Hans Goltz, Kommissionsrechnung der Galerie Neue Kunst/Hans Goltz, München, an die Vereinigung für junge Kunst in Oldenburg, 14.03.1924, LMO-VfjK 76/52.

⁵ Paul Klees Taschenkalender 1926, S. 77, abgedruckt in: *Paul Klee, Briefe an die Familie 1893-1940*, Bd. 2: 1907-1940, hg. von Felix Klee, Köln 1979, S. 1022.

⁶ Vgl. Gesellschaft der Freunde Junger Kunst, Einladungspostkarte der Gesellschaft der Freunde Junger Kunst aus Braunschweig an die Vereinigung für junge Kunst in Oldenburg, 07.01.1926, LMO-VfjK 69/1.

⁷ Gesellschaft der Freunde Junger Kunst, Brief der Gesellschaft der Freunde Junger Kunst aus Braunschweig an die Vereinigung für junge Kunst in

Oldenburg, 29.01.1926, LMO-VfjK 69/2.

⁸ Vgl. Paul Klee, Ausst.-Kat. Kunsthaus Zürich 1926.

⁹ Vgl. Paul Klee, Ausst.-Kat. Neues Museum Wiesbaden 1926.

¹⁰ Vgl. zu den Ausstellungsorten beispielhaft die Rekonstruktion für Klees auch in Oldenburg gezeigtes Aquarell *Alter Friedhof* (1925,128), die von den Staatlichen Museen zu Berlin erarbeitet wurde, zuletzt abgerufen am 10.01.2019,

<http://www.galerie20.smb.museum/werke/968112.html>

¹¹ Ernst Beyersdorff, handschriftliche Notiz, 12.08.1926, LMO-VfjK 69/11.

¹² Vgl. Ernst Beyersdorff, handschriftliche Notiz, 01.10.1926, LMO-VfjK 69/19.

¹³ [Otto Holtze], »Paul-Klee-Ausstellung«, in: *Oldenburger Nachrichten* v. 05.10.1926.

¹⁴ Ernst Beyersdorff, Hängeplanskizze, Okt. 1926, LMO-VfjK 69/22. Der Hängeplan von Ernst Beyersdorff verzeichnet folgende Werke: *Harmonie* (1924,210), *Südliches Bergdorf* (1923,60), *Bühnenprobe* (1925,13), *Architektur gelb violett* (1923,62), *Krähenlandschaft* (1925, 212), *Kios(k)* (1920,121), *Häuser im Grünen* (1925, 159), *Kopf mit deutscher Barttracht* (1920,22), (kl.) *Mädchenbildnis in Gelb* (verm. 1925,149), *Alter Friedhof* (1925,128), *Perspektive Figuration* (1925,132), *Waldeinsiedelei* (1921,225), *Bildnis eines blonden Fräuleins* (1925,133), *Gartenvision* (1925,196), *Bauplatz des Hauses zur Erdbeere* (1921,207), *Garten in Ph.* (1925,121), *Urnenstätte der Familie Ochsenfrosch* (1922, 182), *Kleiner Ort in der Herbstsonne* (1925, 17), *Architektur(bild)* (1924,266), *Mystisch-Keramisch* (1925,118), *Der Alte im Baum* (1923,116). (s. Anhang.)

¹⁵ Vgl. Paul Klee, Postkarte von Paul Klee aus Bern an Ernst Beyersdorff in Oldenburg, 18.10.1926, LMO-VfjK 69/31. In Oldenburg wurden keine Werke verkauft.

¹⁶ *Oldenburger Nachrichten* v. 18.10.1926.

¹⁷ *Oldenburger Nachrichten* v. 21.10.1926.

¹⁸ *Oldenburger Nachrichten* v. 25.10.1926; weitere Angaben zu Karl Lindemann und der konstatierten Verbindung zu Paul Klee sind bislang nicht bekannt.

¹⁹ Wilhelm von Busch, »Paul Klee im Augusteum«, in: *Oldenburger Nachrichten* v. 16.10.1926.

²⁰ Ebd.

²¹ Ebd.

²² Ebd.

²³ t. [unbekannter Autor], »Paul Klee. Ausstellung im Augusteum«, in: *Oldenburgische Landeszeitung* v. 16.10.1926.

²⁴ Ebd.

²⁵ Vgl. *Oldenburger Nachrichten* v. 08.01.1932.

²⁶ Wilhelm von Busch, »Das Gesicht der Graphik«, Teil 1 (von 4), in: *Oldenburger Nachrichten* v. 16.01.1932.

²⁷ Vgl. Neue Kunst Fides, Kommissionsrechnung der Neue Kunst Fides aus Dresden an die Vereinigung für junge Kunst in Oldenburg, 31.12.1931, LMO-VfjK 108/98.

²⁸ Vgl. Gloria Köpnick, »Eine Insel des kulturellen Neubeginns – die ‚galerie schwoon‘ in Oldenburg«, in: *Oldenburger Jahrbuch 2018*, S. 209–226.

²⁹ Vgl. galerie schwoon, Einladungskarte der galerie schwoon zur Eröffnung der Ausstellung in Oldenburg am 26. Februar 1950, Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Oldenburg, Nachlass Karl Schwoon. Die Einzelausstellung ist im Werkverzeichnis nicht verzeichnet.

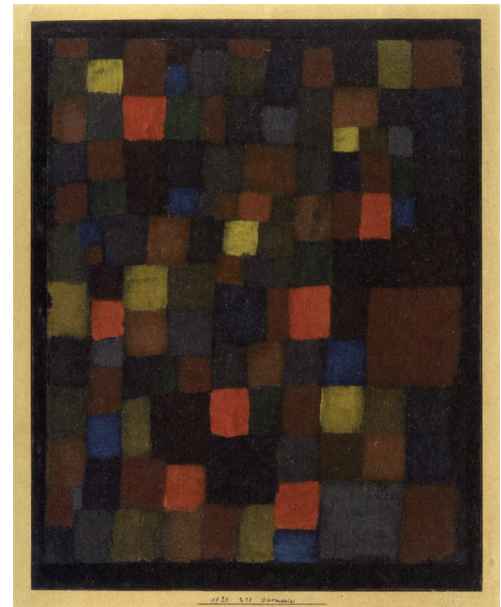
³⁰ Rolf Höfer, »Gemälde und Graphik von Paul Klee«, in: *Nordwest Zeitung* v. 01.03.1950.

³¹ Karl Schwoon, Brief von Karl Schwoon aus Oldenburg an Frau Schnegelsberg in Riehen bei Basel, 15.02.1950, Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Oldenburg, Nachlass Karl Schwoon.

ANHANG

Abb. 3/Anm. 14.
Ernst Beyersdorffs Hänge-
plan verzeichnet folgende
Werke:

Paul Klee
Harmonie, 1924, 210
Ölfarbe auf Grundierung auf Papier
auf Karton
30,8 x 24,4 cm
Staatliche Museen zu Berlin,
Nationalgalerie, Museum
Berggruen
©Zentrum Paul Klee, Archiv



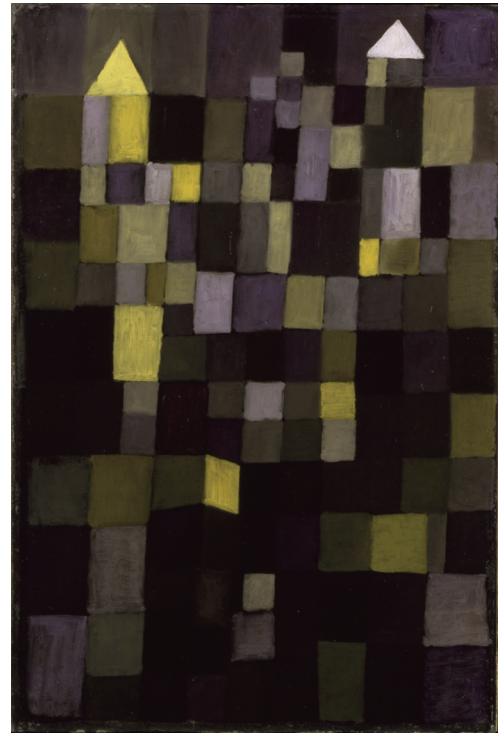
Paul Klee
Südliches Bergdorf, 1923, 60
Ölfarbe auf Karton
36,5 x 51,8 cm
Privatbesitz, Schweiz
©Zentrum Paul Klee, Archiv



Paul Klee
[Theater] Bühnenprobe, 1925, 13
Bleistift, Aquarell und Feder auf
Papier auf Karton; originale Rah-
menleisten
47 x 31 cm
Utsunomiya Museum of Art
©Zentrum Paul Klee, Archiv



Paul Klee
Architektur, 1923, 62
Ölfarbe auf Grundierung auf
Karton
57 x 37,5 cm
Staatliche Museen zu Berlin,
Nationalgalerie
©Zentrum Paul Klee, Archiv



Paul Klee
Krähenlandschaft, 1925, 212
Ölfarbe und Aquarell auf
Nesseltuch auf Holz; originale
Rahmenleisten
43,5 x 44,2 cm
Kunstmuseum Bern, Stiftung
Othmar Huber, Bern, Schenkung
Helga und Rolf Marti, Wabern
©Zentrum Paul Klee, Archiv



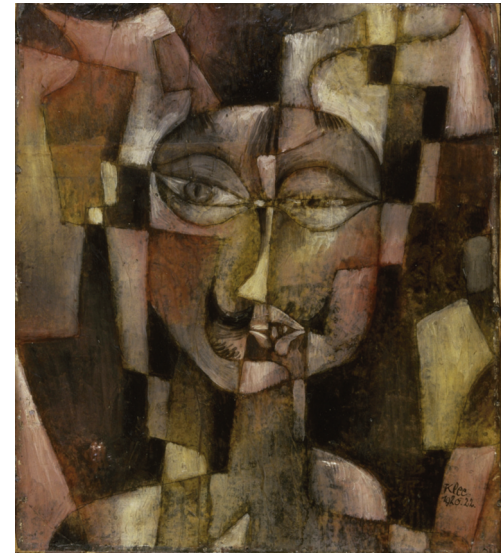
Paul Klee
Kiosk-Architektur, 1920, 121
Ölfarbe auf Karton
49,5 x 43,5 cm
Galerie Beyeler, Basel
©Zentrum Paul Klee, Archiv



Paul Klee
Häuser im Grünen, 1925, 159
Ölfarbe und Aquarell auf
Grundierung auf Leinwand;
originale Rahmenleisten
36 x 41 cm
Privatsammlung
©Zentrum Paul Klee, Archiv



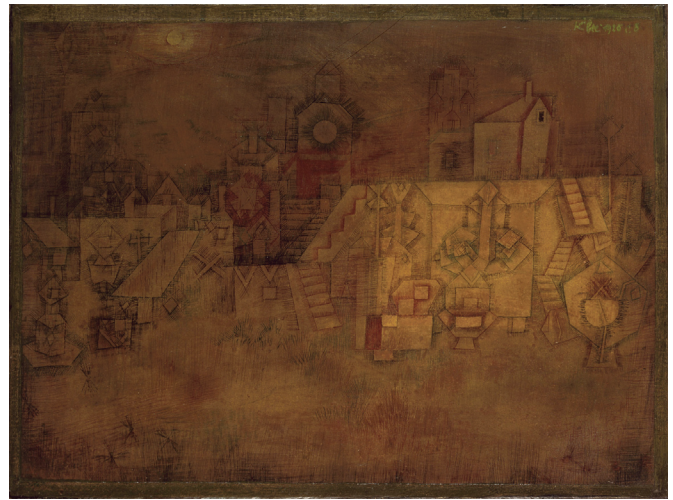
Paul Klee
Kopf mit deutsch Bartracht, 1920,
22
Ölfarbe und Feder auf Papier auf
Holz
32,5 x 28,5 cm
Kunstsammlung Nordrhein-
Westfalen, Düsseldorf
©Zentrum Paul Klee, Archiv



Paul Klee
kl Mädchen Bildnis in gelb, 1925,
149
Ölfarbe auf Grundierung auf
Nesseltuch; originale
Rahmenleisten
24,1 x 21 cm
The Metropolitan Museum of Art,
New York, The Berggruen Klee
Collection
©Zentrum Paul Klee, Archiv



Paul Klee
Alter Friedhof, 1925, 128
Aquarell auf Papier auf Holz
36,5 x 48 cm
Staatliche Museen zu Berlin,
Nationalgalerie
©Zentrum Paul Klee, Archiv



Paul Klee
Perspektive Figuration, 1925, 132
Ölfarbe auf Papier und Karton auf
Holz; originale Rahmenleisten
31 x 25 cm
Standort unbekannt
©Zentrum Paul Klee, Archiv



Paul Klee
Wald-einsiedelei, 1921, 225
Ölfarbe auf Karton; originale
Rahmenleisten
19,8 x 30,2 cm
Privatbesitz Schweiz, Depositum
im Zentrum Paul Klee, Bern
©Zentrum Paul Klee, Archiv



Paul Klee
Bildnis eines blonden Fräuleins,
1925, 133
Ölfarbe auf Grundierung auf
Karton
31 x 18,5 cm
Privatbesitz, USA
©Zentrum Paul Klee, Archiv



Paul Klee
Garten Vision, 1925, 196
Ölfarbe auf Karton; originale
Rahmenleisten
24 x 30 cm
Privatbesitz, Schweiz
©Zentrum Paul Klee, Archiv



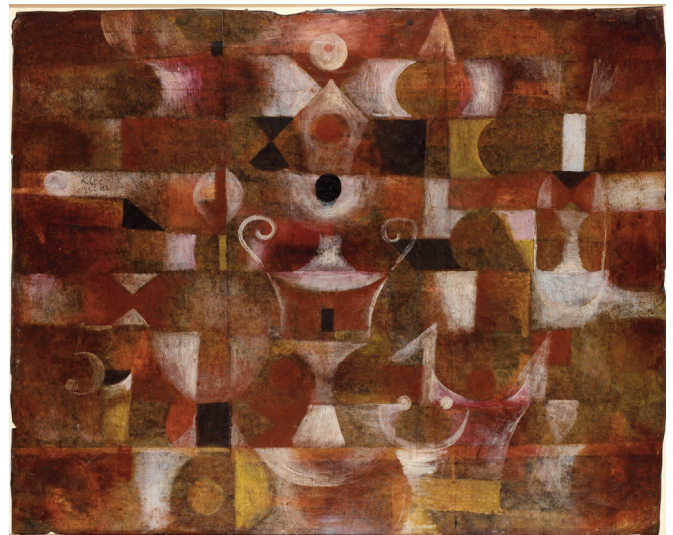
Paul Klee
Bauplatz des Hauses zur Erdbeere,
1921, 207
Ölfarbe, Feder und Kreide auf
Karton
39,3 x 49,5 cm
Privatbesitz, Schweiz
©Zentrum Paul Klee, Archiv



Paul Klee
Garten in Ph., 1925, 121
Ölfarbe auf Karton; originale
Rahmenleisten
51 x 33 cm
Privatbesitz, Deutschland
©Zentrum Paul Klee, Archiv



Paul Klee
*Urnenstätte der Familie
Ochsenfrosch*, 1922, 182
Ölfarbe auf Gewebe auf Ölfarbe auf
Karton
39,1 x 48,6 cm
Museum of Art, Rhode Island
School of Design, Providence,
Schenkung zum Andenken an
William Warren Orswell
©Courtesy of the RISD Museum,
Providence, RI



Paul Klee
Kleiner Ort in der Herbstsonne,
1925, 17
Ölfarbe auf Karton auf Holz;
originale Rahmenleisten
37,8 x 54,5 cm
Los Angeles County Museum of Art
©Zentrum Paul Klee, Archiv



Paul Klee
Architekturbild (structural), 1924,
266
Tempera auf Leinwand auf Karton
31,5 x 32 cm
The Wadsworth Atheneum,
Hartford, Schenkung Mr. und Mrs.
Alfred Jaretzki, Jr.
©Zentrum Paul Klee, Archiv



Paul Klee
*Mystisch-Keramisch (i. d. Art eines
Stillebens)*, 1925, 118
Ölfarbe auf Grundierung auf
Karton; originale Rahmenleisten
31 x 46 cm
Neue Galerie New York, Dieses
Werk ist Teil der Sammlung von
Estée Lauder und wurde
grosszügig zur Verfügung gestellt
von Estée Lauder
©Zentrum Paul Klee, Archiv



Paul Klee
Der Alte im Baum, 1923, 116
Ölfarbe und Kreide auf Gaze auf
Karton
38,1 x 28,8 cm
Sezon Museum of Modern Art,
Karuizawa
©Zentrum Paul Klee, Archiv



PAUL KLEES »EXAKTE VERSUCHE IM BEREICH DER KUNST« IM KATALOG DER WERKBUND-AUSSTELLUNG VON 1930 IN PARIS

WALTHER FUCHS & OSAMU OKUDA

Über den Deutschen Werkbund (DWB) beauftragte das deutsche Auswärtiges Amt) Walter Gropius (1883-1969) mit der Planung und Realisation des deutschen Pavillons auf der Pariser »Société des artistes décorateurs«-Ausstellung 1930 (14.5 - 13.7.1930).¹

und Propagandaschau. Unterstützt wurde Gropius dabei von seinen ehemaligen Bauhaus-Kollegen László Moholy-Nagy (1895-1946), Marcel Breuer (1902-1981) und Herbert Bayer (1900-1985).

In fünf Sälen zeigte Deutschland seine Vision eines modernen Lebens im Hochhaus.² Herbert Bayer gestaltete die Produktschau, den Ausstellungskatalog und das Plakat.³

In diesem hier reproduzierten Katalog⁴ im Querformat (ABB.1), welches mit seinem durchsichtigen Kunststoffumschlag, einem seitlichen Griffregister und der Aufklapptafel Massstäbe im modernen Informationsdesign setzte, ist ein Auszug aus Paul Klees »exakte versuche im bereich der kunst« aus der Bauhaus Zeitschrift von 1928 abgedruckt, im deutschen Original und in französischer Übersetzung (ABB.2).⁵

Als Schüler von Klee⁶ und späterer Dozentenkollege (ABB.3) war Bayer mit Klees theoretischen Schriften zur bildenden Kunst vertraut. Klees Betonung des »funktionellen

Abb. 1
Walter Gropius u. a., *section allemande: exposition de la Société des Artistes décorateurs*, Berlin: Hermann Reckendorf, 1930. Ausstellungskatalog gestaltet von Herbert Bayer.
© 2019, ProLitteris, Zurich



Abb. 2
Paul Klee, »exakte versuche im bereich der kunst« [Ausschnitt], in: *section allemande: exposition de la Société des Artistes décorateurs*; Grand Palais, Paris, 14 mai - 13 juillet [1930], hg. von Herbert Bayer und Deutscher Werkbund, Berlin: Hermann Reckendorf, 1930.
© 2019, ProLitteris, Zurich

Gropius war zu diesem Zeitpunkt nicht mehr am Bauhaus Dessau tätig. Dennoch entstand eine von der Bauhaus-Lehre geprägte Kunst-

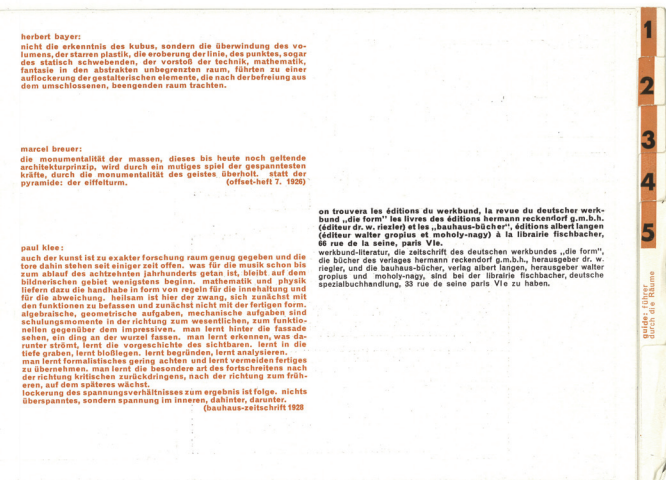
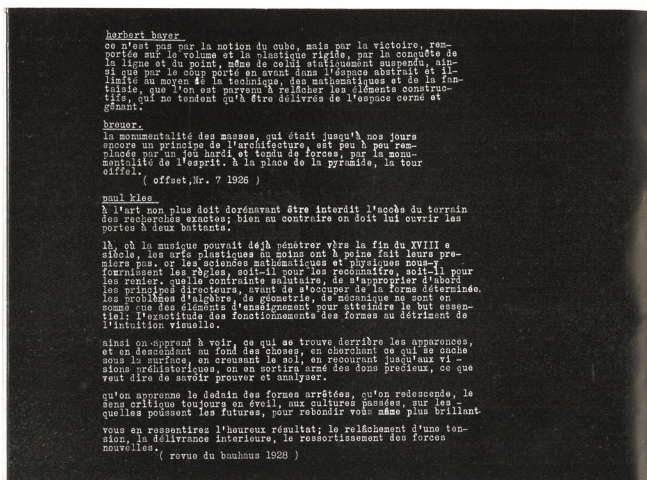




Abb. 3 Gruppenbild der Bauhausmeister 1926 (v. l. n. r.): Josef Albers, Hinnerk Scheper, Georg Muche, László Moholy-Nagy, Herbert Bayer, Joost Schmidt, Walter Gropius, Marcel Breuer, Wassily Kandinsky, Paul Klee, Lyonel Feininger, Gunta Stözl und Oskar Schlemmer. © Bauhaus-Archiv/ Museum für Gestaltung, Berlin.

egenüber dem impressiven⁷ in der wiedergegebenen Textpassage von »exakte versuche im bereich der kunst« entsprach nur vordergründig dem von Gropius und seinem Ausstellungsteam propagierten technisch-industrialisierten neuen «deutschen Geist in Paris»⁸ (ABB.4).⁹ In der Textpassage von Klee, kommt seine ambivalente Haltung gegenüber einer allzu technologischen Ausrichtung der Bildkunst zum Ausdruck, die ihn für die Pariser Avant-Garde, insbesondere die Surrealisten so empfänglich machte.¹⁰



Abb. 4 Deutscher Geist in Paris: Ausstellung des Werkbundes, in: Die neue Linie, Leipzig: Otto Beyer, Juli 1930, S. 12-13.

Nicht zuletzt war es diese Wertschätzung von Klee in der französischen Kunstszene, die die Ausstellungsorganisatoren bewogen hat, die Textpassage von Klee abzdrukken. Klee galt als Vermittlungsinstanz in der Kunstverständigung zwischen Deutschland und Frankreich nach dem Ersten Weltkrieg.¹¹ Völkerverständigung mit dem ehemaligen Kriegsgegner war angesagt.¹²

- ¹ Krause 2002, S. 276, Anm. 9.
- ² Driller 2002; Krause 2002.
- ³ Miller 2017.
- ⁴ Deutscher Geist in Paris: Ausstellung des Werkbundes 1930.
- ⁵ Klee 1930. Zum Aufsatz »exakte versuche im bereich der kunst« vgl. auch Werckmeister 2018. Der Katalog ist im Nachlass von Paul Klee nicht vorhanden. Aus Urheberrechtsgründen war die Zusage für den Abdruck von Klee erforderlich, sodass dieser bestimmt Kenntnis vom Ausstellungsprojekt hatte.
- ⁶ Bayer 1981.
- ⁷ Klee 1930.
- ⁸ Deutscher Geist in Paris: Ausstellung des Werkbundes 1930.
- ⁹ Werckmeister 2018.
- ¹⁰ Werckmeister 2018.
- ¹¹ Ewig 2002; Wedekind 2010, S. 2-3; Baumgartner 2016, S. 19-26; Fuchs/Okuda 2016. Mit dem sensationellen Erfolg bei der Einzelausstellung, die im Februar 1929 in der Galerie Georges Bernheim et Cie, Paris stattfindet, etabliert sich Klee im Rive Droite, »bei den großen Kunsthändlern der Boulevards, wo die bekannten Sammler und die Amerikaner kaufen«. vgl. Paul Westheim, 1931, S. ?
- ¹² Driller 2002, S. 256.

Literatur

Baumgartner 2016

Michael Baumgartner, »Paul Klee und die Surrealisten«, in: *Paul Klee und die Surrealisten (Ausst.-Kat. Zentrum Paul Klee, Bern, 18.11.2016-12.3.2017)*, hg. von Michael Baumgartner und Nina Zimmer, Bern: Zentrum Paul Klee, 2016, S. 8-39.

Bayer 1981

Herbert Bayer, *Oral history interview with Herbert Bayer, 1981 November 3-1982 March 10*, <https://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-herbert-bayer-11815>, 1981.

Deutscher Geist in Paris: Ausstellung des Werkbundes 1930

Deutscher Geist in Paris: Ausstellung des Werkbundes, in: *Die neue Linie*, Leipzig: Otto Beyer, 1930, S. 12-13.

Driller 2002

Joachim Driller, »Bauhäusler zwischen Berlin und Paris: zur Planung und Einrichtung der „Section allemande“ in der Ausstellung der Société des Artistes décorateurs français 1930«, in: *Das Bauhaus und Frankreich / Le Bauhaus et la France, 1919-1940. Deutsches Forum für Kunstgeschichte, Paris*, hg. von Isabelle Ewig und Matthias Noell, Berlin: Akademie Verlag, 2002, Bd. 4, S. 255-274.

Ewig 2002

Isabelle Ewig, »Paul Klee: De la ‚Maison de la construction‘ au ‚Musée du rêve‘«, in: *Das Bauhaus und Frankreich : 1919-1940 = Le Bauhaus et la France*, Berlin: Akademie Verlag, 2002, S. 191-217.

Fuchs/Okuda 2016

Walther Fuchs und Osamu Okuda, »Max Eichenberger«, in: *Zwitscher-Maschine: Journal on Paul Klee = Zeitschrift für internationale Klee-Studien*, 2016, H. 2, S. 99-103.

Klee 1930

Paul Klee, »exakte versuche im bereich der kunst [Ausschnitt]«, in: *Section allemande : exposition de la Société des Artistes Décorateurs ; Grand Palais, 14 mai - 13 juillet [1930]*, hg. von Herbert Bayer und Deutscher Werkbund, Berlin: Hermann Reckendorf, 1930.

Krause 2002

Robin Krause, »Die Ausstellung des Deutschen Werkbundes von Walter Gropius im 20e salon des artistes décorateurs français«, in: *Das Bauhaus und Frankreich / Le Bauhaus et la France, 1919-1940. Deutsches Forum für Kunstgeschichte, Paris*, hg. von Isabelle Ewig und Matthias Noell, Berlin: Akademie Verlag, 2002, Bd. 4, S. 275–296.

Miller 2017

Wallis Miller, »Points of View: Herbert Bayer's Exhibition Catalogue for the 1930 Section Allemande«, in: *European Architectural History Network*, 2017, Bd. 5, S. 1-22. <http://doi.org/10.5334/ah.221>

Wedekind 2010

Gregor Wedekind, »Klee, Frankreich und eine Geschichte der Kunst des 20. Jahrhunderts«, in: *Polyphone Resonanzen Paul Klee und Frankreich - la France et Paul Klee*, hg. von Gregor Wedekind, Berlin: Deutscher Kunstverlag, 2010, Bd. 35, S. 1–20.

Werckmeister 2018

Otto Karl Werckmeister, »Klees Grenzen des Verstandes«, in: *Zwitscher-Maschine. Journal on Paul Klee / Zeitschrift für internationale Klee-Studien*, 2018, Bd. 5, H. Spring, S. 4–16.

Westheim 1931

Paul Westheim, *Helden und Abenteurer : Welt und Leben der Künstler*, Berlin: Hermann Reckendorf, 1931.

Seit 2015 ist der Schwerpunkt Fruchtland Teil des Programms des Zentrum Paul Klee. Paul Klee mit seiner intensiven Beschäftigung mit den Gesetzen und Prozessen der Natur ist Ausgangspunkt von Fruchtland. Seine Analyse der Natur führt direkt zur Agrikultur und der Bewirtschaftung des Umfeldes des ZPK. Der Name des ZPK-Schwerpunkts FRUCHTLAND bezieht sich auf Klees Aquarell *Monument im Fruchmland*, 1929,41. (ABB. 1)

Abb. 1
Paul Klee
Monument im Fruchmland, 1929, 41
Aquarell und Bleistift auf Papier
auf Karton
45,7 x 30,8 cm
Zentrum Paul Klee, Bern
©ZPK, Bildarchiv

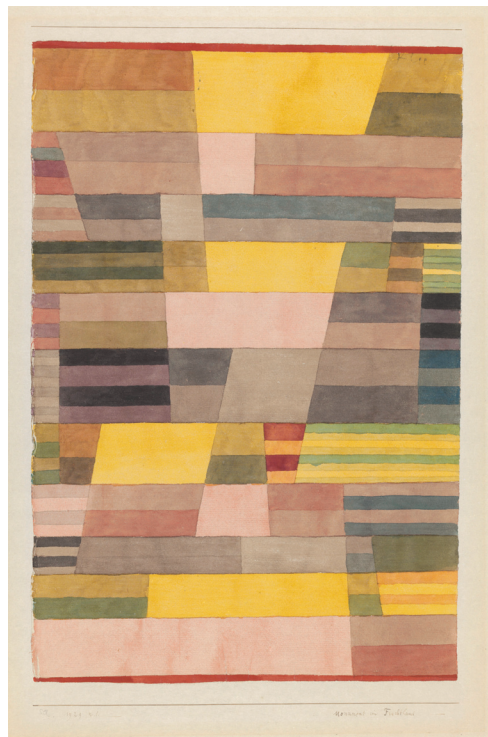


Abb. 2
Umfeld des Zentrum Paul Klee
©ZPK, Archiv

Der Architekt des ZPK, Renzo Piano, nahm eine 2,5 ha grosses Ackerstück anstelle eines Parks in sein Konzept des Areal auf. Er sprach von einer «Landschaftsskulptur», also eines Gebäudes, das in die umliegende Landschaft und Natur integriert ist.¹ (ABB. 2) Ein

Pächterpaar bewirtschaftet das Ackerstück unter Beratung von Agrarökologen und der Hochschule für Agrar-, Forst- und Lebensmittelwissenschaften HAFL in Zollikofen.

Erstmals werden damit Brücken zwischen Kunst und Natur sowie Agrikultur an einer Kunstinstitution geschlagen. Die Werte, wie sie im Umgang mit Kunst im Allgemeinen und Kunstwerken im Speziellen gepflegt werden, ähneln denjenigen der Landwirtschaft. Mit Fruchtland werden aktuelle Zeitfragen rund um die Landwirtschaft vom Anbau, über die Verarbeitung bis zu Ernährung und Konsum aufgeworfen. Wie die Künste, so trägt auch die Landwirtschaft eine Verantwortung. Als Eigentümer von fruchtbarem Boden will das ZPK sich dieser Verantwortung stellen, diesen Boden nach nachhaltig-ökologischen Prinzipien zu bewirtschaften und ein breites Publikum für diese Thematik sensibilisieren.



Dunkle Bienen

Rückläufige Biodiversität und damit zusammenhängend ein massives Insekten- und Artensterben ist in aller Munde. Mit dem Schwerpunkt Fruchtländchen werden am ZPK schon seit mehreren Jahren diese und weitere Themen rund um Landwirtschaft und Ernährung diskutiert. So sind mehrere Bienenvölker Teil des Projektes. Ein Imker betreut sie auf dem Areal des ZPK. Sie liefern nicht nur Honig, der im Museumsshop zum Verkauf angeboten wird. Vielmehr sind Bienen Bioindikatoren, d.h. sie reagieren empfindlich auf Umwelteinflüsse. Vor allem eine schonende und ökologische Bewirtschaftung, ohne Einsatz von Pestiziden, und eine grosse Vielfalt ist für Bienen lebensnotwendig. Da Bienen einen Grossteil der Bestäubung von Pflanzen übernehmen, sind sie für eine funktionierende Natur ausgesprochen wichtig. Intensive Landwirtschaft und Monokulturen sind für Honig- und Wildbienen schädlich. Bei der Bewirtschaftung des Fruchtländchens wird darauf geachtet, dass die Bienen genügend und vielfältiges Futter erhalten. Sogenannte »Trachtlücken« – nahrungsarme Phasen – werden mit speziell angepflanzten Zonen überbrückt. Mit zusätzlichen Biotopen sind seit 2017 neue Lebensräume für Insekten und anderen Kleintiere entstanden. Dazu zählen Kopfsteinpflaster mit Sand, Trockenmauern, Steinhäufen und Totholz, aber auch die Aussaat spezieller Nahrungspflanzen für

Abb. 3
Dunkle Biene (*Apis mellifera mellifera*)
©ZPK, Archiv



Schmetterlingsraupen und Bienen- und Schmetterlingsweiden. Ebenfalls seit 2017 sind die Bienen am Zentrum Paul Klee Dunkle Bienen. (ABB. 3)

Die Dunkle Biene ist eine bedrohte Art, die vor 10'000 Jahren weit verbreitet war. Sie nahm das Gebiet nördlich der Alpen von den Pyrenäen bis zum Ural ein. Seit rund 150 Jahren wurde sie von anderen Arten und Zuchtstrassen allmählich verdrängt. Nur noch wenige Populationen sind heute in der Schweiz zu finden. Die Dunkle Biene ist winterfest, langlebig, sanftmütig und anpassungsfähig und steht mit ihrem Honigertrag anderen Arten in nichts nach.

Klee und Bienen

Bienen sind auch im Schaffen von Klee zu finden. Sie tauchen im Zuge seiner Auseinandersetzung mit Natur und den Strukturen der Natur mehrfach auf. In seinem Unterricht am Bauhaus nahm er mehrmals die Struktur von Bienenwaben als Anschauungsmaterial und Ausgangspunkt zur Erläuterung seiner bildnerischen Gestaltungstheorie. In seinen Unterrichtsnotizen wird dies sichtbar: Im Rahmen von verschiedenen im Alltag auffindbaren Strukturen – Schachbrettmuster, Schichtung von Steinen einer Mauer – erwähnt Klee die Struktur der Bienenwabe. Auf dem Blatt BG I.2/16 (ABB. 4) aus dem Kapitel der »Prinzipiellen Ordnung« bezeichnet er die Bienenwabe als »eine sehr geistreiche Erfindung der Natur«.

Im Folgenden kommt Klee zudem auf Zahlenverhältnisse zu sprechen, die in der Natur gefunden werden können. Speziell erwähnt er die Fibonacci-Zahlenreihe (1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, ...), die sich etwa in der Anordnung von Sonnenblumenkernen oder den Schuppen von Tannenzapfen finden lässt oder in der Goldenen Spirale, die wiederum in der Struktur von Schneckenhäusern sichtbar wird. Im Anhang seiner Gestaltungslehre hält Klee auf Blatt A/72 (ABB. 5) die sechseckige Form der Bienenwabenzelle sowie eine aus Rhomben aufgebaute Wabenstruktur fest. Hier versucht Klee, anhand der Wabenstruktur Variationen einer einzigen Form deutlich

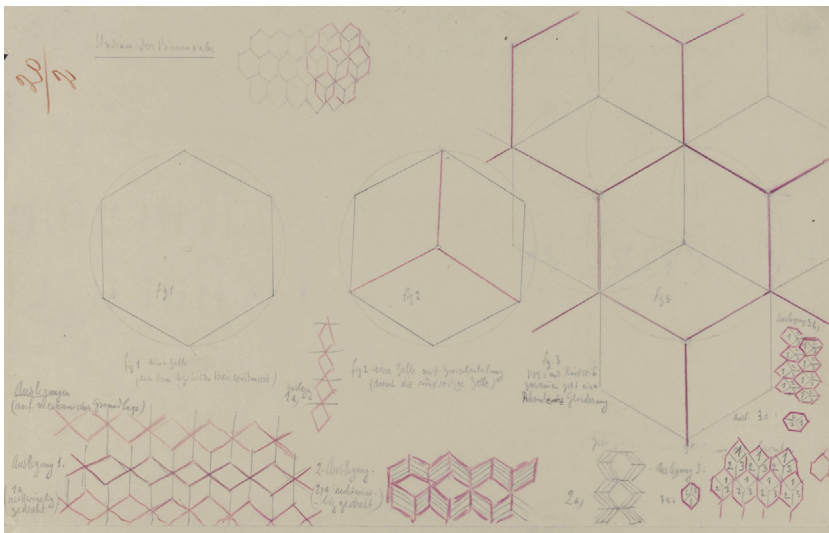
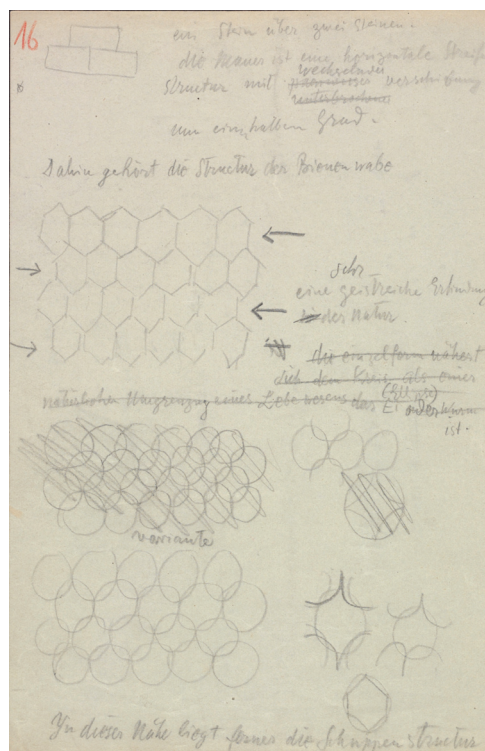


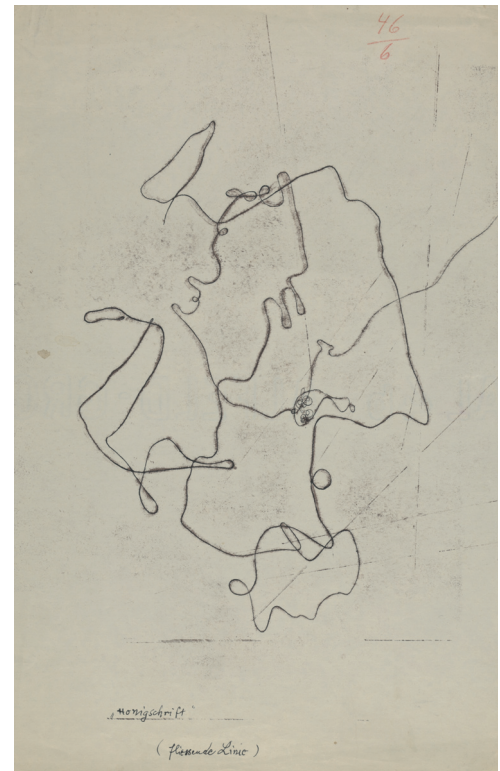
Abb. 4
Paul Klee
Bildnerische Gestaltungslehre:
Anhang: *Studium der Bienenwabe*
(BG A/72)
Blei- und Farbstift auf Papier
21 x 33 cm
Zentrum Paul Klee, Bern
©ZPK, Bildarchiv

5
Paul Klee
Bildnerische Gestaltungslehre: I.2
Principielle Ordnung (BG I.2/16)
Bleistift und Farbstift auf Papier
22 x 14,4 cm
Zentrum Paul Klee, Bern
©ZPK, Bildarchiv

6
Paul Klee
Bildnerische Gestaltungslehre:
Anhang: *Honigschrift* (BG A/486)
Bleistift auf Papier
32,8 x 20,6 cm
Zentrum Paul Klee, Bern
©ZPK, Bildarchiv



zu machen. Ein besonderes Blatt aus dem Anhang seiner Notizen zur Gestaltungslehre ist Blatt A/486 (Abb. 6): Klee nennt es *Honigschrift*. Eine feine Linie zieht sich willkürlich und in fließender Gestalt über das Blatt. Klee hat wohl tatsächlich den zähflüssigen Honig auf ein Blatt fließen lassen, so dass die geschmeidige Linie in ganz typischer Art entstehen konnte. Man erinnert sich dabei an Klees Jenaer Vortrag von 1924, wo er bemerkt: »Und man freut sich zugestanderemassen unter Umständen sehr, wenn wie von selber im Gebilde ein uns vertrautes Gesicht auftaucht.«² In scheinbar spontan-willkürlichen und abstrakten »Gebilden« deutet



der Mensch Bekanntes und Gegenständliches. Klee experimentierte immer wieder mit freien Linien, die nicht mehr reine Abbildungsfunktion aufweisen. Vielmehr sollten sie Ausdrucksträger sein. Gerade das späte Schaffen mit seinen zahlreichen Feder- und Bleistiftzeichnungen bietet eine enorme Vielfalt an reduzierten Linien, die oftmals scheinbar zufällig entstehen und sich erst im Arbeitsprozess zu etwas Konkretem verändern und entwickeln.

Klees Erkenntnisse seiner Analyse der Natur münden in seinen Essay *Wege des Naturstudiums* von 1923. Eingangs bemerkte er, dass der Künstler als Mensch Teil der Natur ist und sich deswegen mit der Natur auseinandersetzen muss. Er präzierte im Jenaer Vortrag die Art und Weise dieser Auseinandersetzung: »So besieht er sich die Dinge, die ihm die Natur geformt vor Augen führt, mit durchdringendem Blick. Je tiefer er schaut, desto leichter vermag er Gesichtspunkte von heute nach gestern zu spannen. Desto mehr prägt sich ihm an der Stelle eines fertigen Naturbildes das allein wesentliche Bild der Schöpfung als Genesis ein.«³ Schöpferische Prozesse der Entstehung und der Veränderung und die daraus resultierenden Strukturen interessieren Klee. Derartige

Ideen sind grundlegend für seine gesamte Gestaltung und Gestaltungstheorie. Sie zeigen sich in der Bedeutung des Arbeitsprozesses und seinem Umgang mit verschiedensten Techniken und Materialien. Genauso sind sie sichtbar in seinen Kompositionsprinzipien, die immer wieder Fragen von Bewegung und Veränderung spiegeln. Und schliesslich zeigen sie sich in seiner Themenwahl: Schöpfung, Natur und Wachstum sowie Bewegung, Gleichgewicht und Metamorphose.

¹ Vgl. https://www.zpk.org/en/art-mediation/fruchtland-nature-culture-agriculture_0-1063.html

² »Paul Klee, VORTRAG Jena«, in: *Minerva. Jenaer Schriften zur Kunstgeschichte*, Bd. 10, *Paul Klee in Jena 1924 - Der Vortrag*, Hg. Thomas Kain, Mona Meister, Franz-Joachim Verspohl, Jena 1999, Faksimilierte Wiedergabe, S. 11–46, Transkription, S. 48–69, hier S. 59.

³ Ebenda, S. 65.

EINE NEU ENTDECKTE ZEICHNUNG AUF DER RÜCKSEITE DES WERKS *TRÄGER FÜR EIN SCHILD*

MARIE KAKINUMA

Miriam Weber, Papierrestauratorin im Zentrum Paul Klee, Bern, hat im Rahmen einer Bestandsaufnahme¹ im April 2019 eine Durchlichtaufnahme des Werks *Träger für ein Schild*, 1934, 72 (ABB. 1) gemacht und so eine Zeichnung (ABB. 2) auf der Rückseite weitgehend vollständig sichtbar machen können. Aufgrund dieser Neuentdeckung ergeben sich einschneidende Folgen für alle bisher in der Klee-Literatur vorliegenden Analysen zum vorderseitigen Bild *Träger für ein Schild*.²

schwanz. Diese Chimäre scheint einen Dialog mit der karikierten menschlichen Figur in der Bildmitte zu führen. Links schwimmt eine kleine Gruppe von Fischen; einer ist gerade aus dem Wasser gesprungen, so als würde er die Figur in der Mitte auf sich aufmerksam machen wollen. – Wie dem im Einzelnen auch sei, die mimisch gehaltene Kommunikation zwischen den drei Figuren bildet das Thema der neu entdeckten Zeichnung. Aufgrund dieser Thematik und dem Stil der figurativ gehaltenen Darstellung lässt sich schlussfolgern, dass die rückseitige Szene zur Werkgruppe der sogenannten nationalsozialistischen »Revolutionsblätter«³ gehört, die Klee 1933 in kritischer Reaktion auf die totalitäre nationalsozialistische Politik in Deutschland geschaffen hat. Die markanten Gesichtszüge der karikierten Person finden sich in den »Revolutionsblättern«, *ars amandi*, 1933, 144 (ABB. 3) und *Der Dirigent bei TH*, 1933, 297 wieder. Eine konkrete zeitgeschichtliche Zuordnung und Identifizierung dieser Figuren muss allerdings vorläufig (noch) offen bleiben.

Klee gilt heute als weitgehend unpolitischer Künstler, er reflektierte aber insbesondere 1933 das zeitgeschichtliche Geschehen in seiner Korrespondenz und in seinen Bildern in einer subtilen und ausgesprochen satirischen Art und Weise.

In Klees Werkgruppe der Zeichnungen zur »nationalsozialistischen Revolution« mit den scheinbar schnell hingekritzelt Szenen

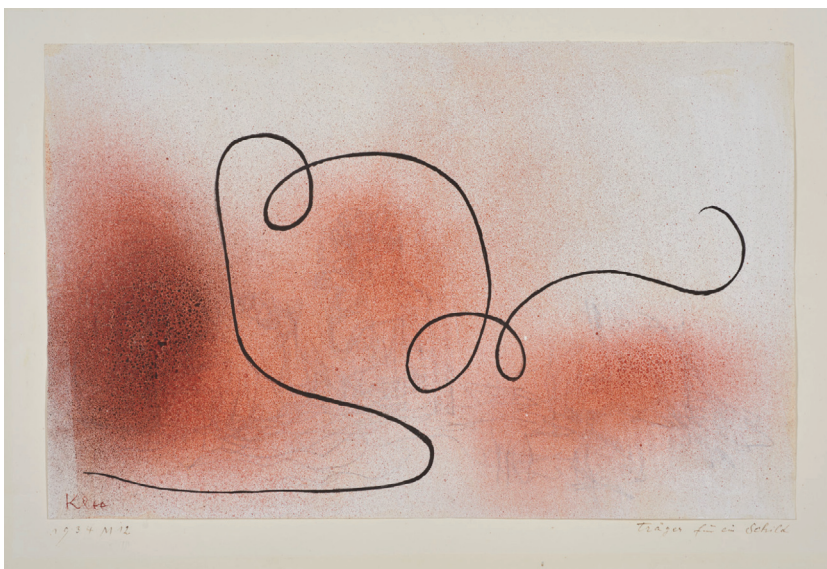


Abb.1
Paul Klee
Träger für ein Schild, 1934, 72
Aquarell, teilweise gespritzt, und Kreide auf Grundierung auf Papier, verso Zeichnung (Zulustift), auf Karton, 21 x 32,7 cm
Privatbesitz, Schweiz
©Zentrum Paul Klee, Bildarchiv

Am rechten Rand der rückseitigen Zulustift (fetthaltiger schwarzer Zeichenstift) zeichnung ist ein Mischwesen zu erkennen, das aus dem Wasser aufgetaucht ist; es besteht aus einem vogelartigen Kopf, einem schlangenartigen Körperteil und einem Fisch-



Abb.2
Paul Klee
Ohne Titel [Durchlichtaufnahme von
Träger für ein Schild, 1934, 72,
seitenverkehrt] ©Zentrum Paul
Klee, Bildarchiv

Abb.3
Paul Klee
ars amandi, 1933, 144
Zulustift auf Papier auf Karton
20,9 x 32,9 cm
Zentrum Paul Klee, Bern
©Zentrum Paul Klee, Bildarchiv

Abb.4
Paul Klee
tier fabel, 1933, 195
Zulustift auf Papier auf Karton
32,9 x 20,9 cm
Zentrum Paul Klee, Bern
©Zentrum Paul Klee, Bildarchiv

lassen sich bestimmte thematische Schwerpunkte ausmachen. Die Mehrheit der Blätter nimmt direkt oder indirekt auf das Thema »Gewalt« Bezug; Militarismus, institutionalisierte Formen der Gewalt, Opfer von Aggression und Rassenwahn sind in den unruhig wirkenden Blei- und Zulustiftzeichnungen festgehalten. Die nationalsozialistische Instrumentalisierung von Kunst, Sport und Leibesertüchtigung wird ebenfalls in Form von Gewaltdarstellungen dingfest gemacht. Recht häufig lassen sich aber auch Formen der Verschlüsselung nach dem Vorbild biblischer Gleichnisse oder Tierfabeln identifizieren, beispielsweise bei den Arbeiten *Plisch und die Schlange*, 1933, 77, *Drama "Mensch*

und Tier", 1933, 82, *feiger Hund*, 1933, 103, *spöttische Vögel*, 1933, 117, *tier fabel*, 1933, 195 (ABB. 4), *Klagendes Tier*, 1933, 164. – Die neue entdeckte rückseitige Zeichnung zur »nationalsozialistischen Revolution« lässt sich thematisch nur schwer zuordnen. Das kommunikative Miteinander zwischen der Chimäre, der karikierten Person und dem hochspringenden Fisch im Medium des Wassers mutet wie ein sehr persönlich gehaltenes Gleichnis an, zu dessen Entschlüsselung allerdings der passende Code fehlt. Vielleicht hat Klee aus diesem Grund die figurative Darstellung zur Rückseite gemacht, die neue Vorderseite mit einer abstrakten Linienkomposition versehen und dabei die ursprüngliche Darstellung einerseits durchscheinen lassen, andererseits mithilfe der drei grossen rot gespritzten Aquarellfelder weitgehend verdeckt: »In einem offenen Bildraum, dessen duftige Atmosphäre durch die weisse Kreidegrundierung und aufgespritzte rote Aquarellfarbe bestimmt wird, verläuft eine Linie in dichter schwarzer Tusche von unten links in mehreren Schlaufen nach oben rechts. Sie führt zunächst waagrecht fast bis zur Bildmitte, schwingt sich dort in die Höhe, schlendert anschliessend in drei Schlaufen



nach unten und schlängelt sich schliesslich sacht ansteigend in die scheinbar endlose Weite der weissen Leere am rechten Bildrand. Ein Ziel ist nicht zu erkennen, die Linieneinführung scheint sich selbst zum Thema zu haben.«⁴ Berücksichtigen wir nun aber die rückseitige Darstellung, wird unmittelbar erkennbar, dass die drei grossen Kurven der Linie sehr präzise die drei Figuren auf der Rückseite umschreiben. In dieser Form einer sehr subtil sichtbar gemachten kompositionellen Vermittlung von Vorder- und Rückseite hat Klee nicht allein für sich persönlich sondern auch für jedes geübte Auge den angesichts der nationalsozialistischen Kunst doktrin prinzipiell virulenten Zusammenhang von Figuration und Abstraktion bildkünstlerisch bewusst gehalten bzw. im Werkprozess von der verworfenen Bildrückseite zur endgültigen Darstellung auf der Bildvorderseite den Übergang von der Figuration zur Abstraktion vollzogen und diesen schlussendlich zum Zweck der Mehrdeutigkeit mit einem narrativ gegenständlichen Bildtitel abgeschlossen.

¹ Im September und Oktober 2019 findet eine Einzelausstellung mit Werken von Paul Klee aus der Sammlung der Familie Klee in der Gallery David Zwirner in New York statt. Das Werk *Träger für ein Schild* wird u.a. dort präsentiert und zum Verkauf angeboten. David Zwirner wird als kommerzielle Galerie der Familie Klee fungieren. In dieser Rolle wird David Zwirner das Erbe des Künstlers durch kuratierte Ausstellungen in seinen Galerieräumen in New York, London und Hongkong fördern und erweitern; die Entwicklung neuer Stipendien und Publikationen über das Werk des Künstlers sowie der Verkauf von Kunstwerken, die der Galerie überlassen wurden.

<https://www.davidzwirner.com/news/david-zwirner-represent-paul-klee-family>

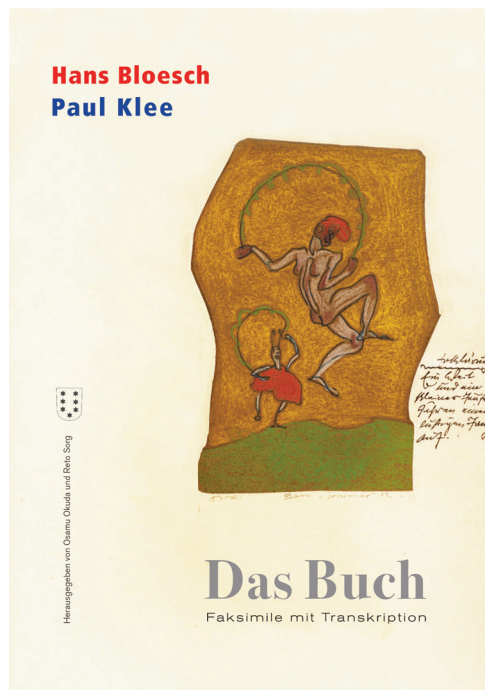
² Dazu zählt in erster Priorität auch ein Aufsatz der Autorin selbst, vgl. Marie Kakinuma, »Der Spaziergang in Paul Klees künstlerischem Schaffen«, in: *Spazieren muß ich unbedingt* Robert Walser und die Kultur des Gehens, hrsg. von Annie Pfeifer und Reto Sorg, Paderborn: Wilhelm Fink Verlag, 2019, S. 165-183; »In der Klee-Literatur ist das Bild vielfältig interpretiert worden, zum Beispiel in Zusammenhang mit musikalischen Assoziationen beziehungsweise einer synästhetischen Wirkung – das sichtbare Schlägeln der Linie könne zugleich eine Melodie zu Gehör bringen-, in Verbindung mit der schwungvollen Gestik der modernen Kalligrafie. So erlaubt das bewegte abstrakte Bildelement der frei gezogenen Linie eine grosse Interpretationsvielfalt.«, hier S. 167.

³ Die Bezeichnung »Revolutionsblätter« geht auf einen Erinnerungsbericht des Bildhauers und Professors Alexander Zschokke an der Staatlichen Kunstakademie in Düsseldorf, d.h. eines Kollegen von Klee zurück. Im Sommer 1933 waren Zschokke und Walther Kasebach bei Paul und Lily Klee eingeladen: »Klee erschien mit einer grossen Mappe und eröffnete uns, dass er die nationalsozialistische Revolution gezeichnet habe. Wenn ich nicht irre, sind es an die 200 Blätter. [...] Den Anfang dieses Zyklus bildet ein Blatt mit ein paar wenigen geraden Bleistiftstrichen, die, wie eine Kinderzeichnung, unbeholfen anmuteten. Ich muss gestehen, dass der Anfang etwas Komisches ausstrahlte und dem Ernst der Situation, in der der Künstler war, keineswegs zu entsprechen schien [...].« (Zschokke, in einer Sendung des Schweizer Radios am 15. Juli 1945); vgl. Pamela Kort, *Paul Klee 1933*, hrsg. von Helmut Friedel, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München: Walter König 2003.

⁴ Vgl. Marie Kakinuma 2019, S.166.

HANS BLOESCH – PAUL KLEE »DAS BUCH«

OSAMU OKUDA UND RETO SORG



Buchvorschau September 2019 HANS BLOESCH – PAUL KLEE »DAS BUCH«

Hrsg. von Osamu Okuda und Reto Sorg im Auftrag von Burgergemeinde Bern und Zentrum Paul Klee, Bern

Zweisprachige (Deutsch/Englisch) Faksimile-Edition mit Transkription 180 Seiten; 29.7 x 21 cm

Verlag:
NIMBUS. Kunst und Bücher, Wädenswil

Erscheint im September 2019

Studienausgabe:
ISBN 978-3-03850-065-5 / EUR 34.00 (DE),
EUR 35.00 (AT), CHF 39.80

Vorzugsausgabe:
ISBN 978-3-03850-066-7 / EUR 88.00 (DE),
EUR 90.50 (AT), CHF 98.00

»Das Buch, wie Paul Klee und Hans Bloesch ihr gemeinsames »Album« betitelt haben, erscheint hier zum ersten Mal. Entstanden in den Jahren 1902 bis 1905, blieb das Projekt der beiden Freunde unvollendet und ohne dass die Öffentlichkeit von seiner Existenz erfahren hätte.

Entdeckt wurde es im Jahr 2003 bei unseren Recherchen zu Paul Klee, Hans Bloesch und ihrem Editionsprojekt *Der Musterbürger*. Wir besuchten Margarete Bloesch in Winterthur, die Schwiegertochter von Hans Bloesch, deren Mann Hansjörg Bloesch zuerst an der Universität Bern, später in Zürich Klassische Archäologie gelehrt hatte.

Das Buch lag im hintersten Winkel eines Wohnzimmerschranks, der randvoll angefüllt war mit wertvollen Büchern und Familiendokumenten und dessen Inhalt wir auf der Suche nach Material für unsere Publikation in Augenschein nehmen durften. Als wir den großformatigen Band aus seinem Versteck hervorzogen, wollte Margarete Bloesch zunächst nicht, dass wir ihn genauer betrachteten. Sie empfand die erotischen Darstellungen, die er enthält, als ungehörig. Als wir ihr jedoch den sensationellen Wert des Materials für die Klee-Forschung erläuterten, war sie bereit, uns das gelüftete Geheimnis zu Studienzwecken zugänglich zu machen.«

»Was seine Ordnungsstruktur anbelangt, gleicht *Das Buch* eher einer assoziativen Accrochage als einem systematisch angelegten Archiv; es eröffnete einen Raum, in dem alles gleichzeitig vorhanden sein konnte und noch nicht in einer linearen Anordnung gebracht werden musste, wie es der Form eines Buches normalerweise entspräche. Die einzelnen Teile entstammen unterschiedlichen künstlerischen Medien oder Gattungen und präsentieren sich weder in einer chronologischen noch erzählerischen Reihenfolge, son-

AUTOREN

Gloria Köpnick, 2007–2014 Studium der Kunstgeschichte an der Freien Universität Berlin; 2014–2016 wissenschaftliche Volontärin am Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Oldenburg. Seit Ende 2016 wissenschaftliche Mitarbeiterin im Forschungsprojekt »Das Bauhaus in Oldenburg – Avantgarde in der Provinz« am Landesmuseum Oldenburg und Kuratorin der daraus entstehenden Ausstellung »Zwischen Utopie und Anpassung – Das Bauhaus in Oldenburg« (2019). 2017 Beginn der Dissertation zur »Vereinigung für junge Kunst (1922–1933)« an der Universität Halle/Wittenberg; freiberufliche Tätigkeit als Kunsthistorikerin, Dozentin und Rezensentin.

Walther Fuchs, Masterstudium der Kunstgeschichte an den Universitäten Bern und Zürich. Promotion in Allgemeine Geschichte an der Universität Zürich. Assistenz- und Ausstellungstätigkeiten an der Schweizerischen Nationalbibliothek Bern, am Medizinhistorischen Institut und Museum der Universität Zürich (Ausstellung *Paul Klee und die Medizin*, 2005) und am Anthropologischen Institut der Universität Zürich. Seit 2001 Leiter des Digiboo Verlags, Künsnacht, Mitherausgeber der Zeitschrift *Die Zwitscher-Maschine. Journal und on Paul Klee. Zeitschrift für internationale Klee-Studien*. Zahlreiche Veröffentlichungen zu Paul Klee vgl. walther-fuchs.com/publikationen

Dominik Imhof, Studium der Germanistik und Kunstgeschichte an den Universitäten Bern und Wien. 2004–2006 Praktikum und Ausstellungsassistenz am Kunstmuseum Bern. 2005–2016 Leiter Ressort Kunst für das Kulturmagazin *ensuite*. 2006–2010 wissenschaftlicher Mitarbeiter am Kunstmuseum Thun. Seit 2011 Verantwortlicher und Leiter Kunstvermittlung am Zentrum Paul Klee.

Marie Kakinuma, Kunsthistorische Fachreferentin des Zentrum Paul Klee. Auswahl von Publikationen: *Vom Japonismus zu Zen. Paul Klee und der Ferne Osten*, mit Osamu Okuda, Scheidegger & Spiess, Zürich 2013; *Paul Klee. Sonderklasse – unverkäuflich*, mit Wolfgang Kersten und Osamu Okuda, Wienand Verlag, Köln 2015; »The Forest of Paul Klee. Pursuing »The Traces of a Smile«, A Conversation with Osamu Okuda and Marie Kakinuma«, in: Ausst. Kat. *Paul Klee. Spuren des Lächelns*, Utsumomiya Museum of Art und Hyogo Prefectural Museum of Art 2015; *Das 48-Stunden-Gedicht*, von Jürg Halter und Tanikawa Shuntarō. Übersetzt aus dem Deutschen von Niimoto Fuminari, aus dem Japanischen von Franz Hintereder-Emde. Herausgegeben und mit einem Nachwort von Marie Kakinuma und Susanne Schenzle. Mit je vier Zeichnungen von Yves Netzhammer und Tabaimo, Wallstein Verlag, Göttingen 2016; »Die Serie der »Selbstbildnisse« im

Jahr 1919 von Paul Klee«, in: *Zwitscher-Maschine. Journal on Paul Klee / Zeitschrift für internationale Klee-Studien*, hrsg. von Michael Baumgartner, Walther Fuchs, Osamu Okuda, Nr. 3 Frühling 2017, S.22–32; *Robert Walser und Paul Klee. Gedichtbildband*, hrsg. von Marie Kakinuma, übersetzt von Megumi Wakabayashi und Koki Matsuo, mit einem Vorwort von Reto Sorg, Heibonsha Publishers Ltd., Tokyo 2018; »Der Spaziergang in Paul Klees künstlerischem Schaffen«, in: *»Spazieren muß ich unbedingt« Robert Walser und die Kultur des Gehens*, hrsg. von Annie Pfeifer und Reto Sorg, Wilhelm Fink Verlag, Paderborn 2019, S. 167–185.

Bernhard Marx, 1950 geboren in Weiffenfels; 1956 bis 1968 Schulzeit mit Abitur am Gymnasium in Halle (Saale); 1968 bis 1974 Studium der Literaturwissenschaft, Philosophie und Akustik in Dresden; 1974 bis 1992 Forschungstätigkeit in der Bauakademie (Promotion 1990) und der Evangelischen Forschungsakademie in Berlin; 1992 bis 2012 Sachverständigentätigkeit und freie Autorschaft in Berlin; 1998 bis 1999 Malkurs in Berlin absolviert; ab 2013 freier Autor in Berlin. Die wichtigsten Publikationen: *In der Zeit sein. Lyrische Paraphrasen*, Frankfurt/M. 1992; *Wortlichter. Gedichte*, Berlin 2002; *Balancieren im Zwischen. Zwischenreiche bei Paul Klee*, Würzburg 2007; *Widerfahrnis und Erkenntnis. Zur Wahrheit menschlicher Erfahrung*,

Leipzig 2010; *Meine Welt beginnt bei Dingen. R.M. Rilke und die Erfahrung der Dinge*, Würzburg 2015; *Der doppelte Blick. Zum Phänomen der Sichtbarkeit*, Würzburg 2017.

Osamu Okuda, geb. 1951 in Osaka. Studium der Kunstgeschichte an der Universität Kobe und am Kunsthistorischen Seminar der Universität Bern. 1996 bis 2004 wissenschaftlicher Assistent an der Paul-Klee-Stiftung im Kunstmuseum Bern. 2005 bis 2016 wissenschaftlicher Mitarbeiter im Zentrum Paul Klee, Bern. 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; »Le cubisme et l'acte créateur du découpage chez Paul Klee«, in: Ausst.-Kat. *Paul Klee. L'ironie à l'œuvre*, Centre Pompidou, Paris, 6.4.–1.8.2016; »Klees Garten im Exil«, in: Ausst.kat. *Max Liebermann und Paul Klee - Bilder von Gärten*, Liebermann-Villa am Wannsee, Berlin, 10.6.–17.9.2018, S. 106–117

IMPRESSUM

Herausgeber

- Dr. Fabienne Eggelhöfer, Zentrum Paul Klee, Bern
- Dr. Walther Fuchs, Küsnacht
- Osamu Okuda, Zentrum Paul Klee, Bern
- Mit Unterstützung von Alexander Klee und der Klee-Nachlassverwaltung, Hinterkappelen

Redaktion

Die Zwitscher-Maschine
c/o Zentrum Paul Klee
Postfach, 3000 Bern 31
info@zwitscher-maschine.org

Lektorat

- Eva Wiederkehr Sladeczek, Zentrum Paul Klee
- Dr. Fabienne Eggelhöfer, Zentrum Paul Klee
- Osamu Okuda, Zentrum Paul Klee
- Dr. Walther Fuchs, Küsnacht

Layout PDF

- Hitomi Murai, Zürich, iroha.ch

PDF- und Web-Produktion

- Digiboo Verlag, Küsnacht, digiboo.ch

Vertrieb

Die Zeitschrift die »Zwitscher-Maschine« ist im Katalog der Schweizerischen Nationalbibliothek, sowie im internationalen ISSN-Register unter der Nummer ISSN 2297-6809 weltweit verzeichnet und unter der Internetadresse zwitscher-maschine.org sowie zenodo.org abrufbar. Der Vertrieb erfolgt digital durch die Kommunikationskanäle des Zentrum Paul Klee Bern und der Zeitschrift die »Zwitscher-Maschine«.

Marketing und Presse

- Dr. Walther Fuchs, Küsnacht
- Osamu Okuda, Zentrum Paul Klee, Bern
- Dr. Fabienne Eggelhöfer, Zentrum Paul Klee, Bern
- Maria-Teresa Cano, Leiterin Kommunikation und Öffentlichkeitsarbeit KMB-ZPK

Copyright

Die Inhalte der »Zwitscher-Maschine« sind urheberrechtlich geschützt. Die Verbreitung und der Druck der Inhalte der zum Download zur Verfügung gestellten PDF-Dateien ist erlaubt und unter Einhaltung der Creative Commons Lizenz (Namensnennung - Nicht kommerziell - Keine Bearbeitungen 4.0 International) erwünscht.

Bildnachweis

Die Autoren und der Verlag haben sich bemüht, alle Inhaber von Urheberrechten ausfindig zu machen. Sollten dabei Fehler unterlaufen sein, werden diese bei entsprechender Benachrichtigung in der nachfolgenden Ausgabe korrigiert. Kontakt: info@zwitscher-maschine.org



Umschlagbild

Der Ararat - Zweites Sonderheft: Paul Klee, Katalog der 60. Ausstellung der Galerie, Neue Kunst Hans Goltz, Mai-Juni 1920, München: Goltz, 1920, S. 20

Kontakt

Zwitscher-Maschine c/o Zentrum Paul Klee
Postfach, 3000 Bern 31
info@zwitscher-maschine.org

Unterstützung / Dank

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



**Burgergemeinde
Bern**

- Museumsstiftung für Kunst der Burgergemeinde Bern
- Fred Damberger, Zürich
- Heidi Frautschi, Zentrum Paul Klee, Bern
- Wolfgang Kersten, Zürich
- Anita Mischler, Zentrum Paul Klee, Bern
- Marian Stein-Steinfeld, Archiv Hanna Bekker vom Rath, Frankfurt
- Myriam Weber, Zentrum Paul Klee, Bern
- Und weitere anonyme Gönnerinnen und Gönner