

DIE SERIE DER »SELBSTBILDNISSE« IM JAHR 1919 VON PAUL KLEE

MARIE KAKINUMA

SUMMARY

In trying to define a new artistic orientation after the First World War, in May 1919, Klee worked in a more concentrated fashion than ever before on self-portraits. The ensuing series of self-portraits includes the well known *Thinking Artist*, *Feeling Artist*, *Pondering Artist*, *Creating Artist* and *Absorption*. In the present text, not only these works, which have been discussed in the Klee literature previously will be considered, but also the subsequently registered works in Klees Œuvrekatalog, *Mask* and *Mister Sol* and its verso image

»self-portrait«, which can be regarded in an extended sense as allegories of the artist. Through a comparison of *Absorption* to *Mister Sol*, as well as the verso image »self-portrait«, it will be shown how Klee deepened the exploration of his self and how he visualized this. This analysis of the recto-verso picture *Mister Sol* throws a new light on the understanding of the series of self-portraits of 1919.

Ein Neubeginn nach dem Scheitern: wiederholte Selbstreflexion und der Durchbruch

Am 7. November 1918, im Zuge der Deutschen Revolution, wurde die bayerische Republik durch Kurt Eisner in München ausgerufen. Progressive Künstler, darunter viele Schriftsteller, sympathisierten mit der neuen Regierung. Sie strebten nach einer sozialen Revolution durch die Kunst und gründeten eine eigene Ratsversammlung.⁰¹ Der Ministerpräsident Kurt Eisner wurde im Februar 1919 ermordet, worauf sich die Gruppierung des radikalen Aktionsausschusses Revolutionärer Künstler (ARK) vom Rat der bildenden Künstler (RBK) ablöste. Als am 7. April 1919 die Anarchisten die Republik der Münchner Räte proklamierten, nahmen die wenigen Mitglieder des ARK bei den Kulturmassnahmen des Freistaates eine Schlüsselrolle ein. Klee, der nach dem Ersten Weltkrieg aus dem Wehrdienst entlassen und ins bürgerliche Leben zurückgekehrt war, hatte sich bis dato nie politisch aktiv betätigt. Relativ spät,

am 12. April, tat er seine Absicht kund, dem Aktionsausschuss Revolutionärer Künstler beizutreten; am 22. April wurde er zum Leiter der Abteilung »Malerei« des Kunstkommissariats ernannt.⁰² Doch nur wenige Tage später, am 1. Mai, wurde die Republik der Räte durch das preussische Heer niedergeschlagen. Klee, der fürchtete, verhaftet zu werden, floh am 11. Juni vorübergehend in seine Heimatstadt Bern.

In einem auf den 12. Mai 1919 datierten Brief an Kubin tritt Klees Einstellung gegenüber der kurzlebigen Revolution offen zutage. Er kritisierte Akademie und Kunst als Luxus, war aber einer »individualistischen Kunst« nicht abgeneigt, sondern hatte das Selbstbewusstsein, Träger einer derartigen »individualistischen Kunst« zu sein. Er suchte in der »Handarbeit« innerhalb eines »Gemeinwesens«, das erst noch kommen sollte, den Raum, in dem das »Individuum« mehr seinen Platz hatte. Doch wie soll in einem »Gemeinwesen« das Individuum zum Leben erweckt werden? Für Klee war die Revolution Anlass, sich intensiv mit dieser Frage auseinanderzusetzen:

Der vorliegende Text ist eine überarbeitete Fassung meines Beitrags, der in *Paul Klee. Art in the Making 1883-1940*, hrsg. von Wolfgang Kersten, Yuko Ikeda, Kenjin Miwa, The National Museum of Modern Art, Kyoto, The National Museum of Modern Art, Tokyo 2011 publiziert worden ist.

Als Rahmenprogramm der Ausstellung *Paul Klee. L'ironie à l'œuvre*, Centre national d'art et de culture, Centre Pompidou, Paris 2016, fand das internationale Kolloquium *Paul Klee – Regards nouveaux* statt. Dabei hielt ich einen Vortrag *Recto/Verso in Paul Klees künstlerischem Schaffen*, der zum Teil auf den vorliegenden Text basierte.

»So wenig dauerhaft diese kommunistische Republik von Anfang an schien, so gab sie doch Gelegenheit zur Überprüfung der subjektiven Existenz=Möglichkeiten in einem solchen Gemeinwesen.«⁰³

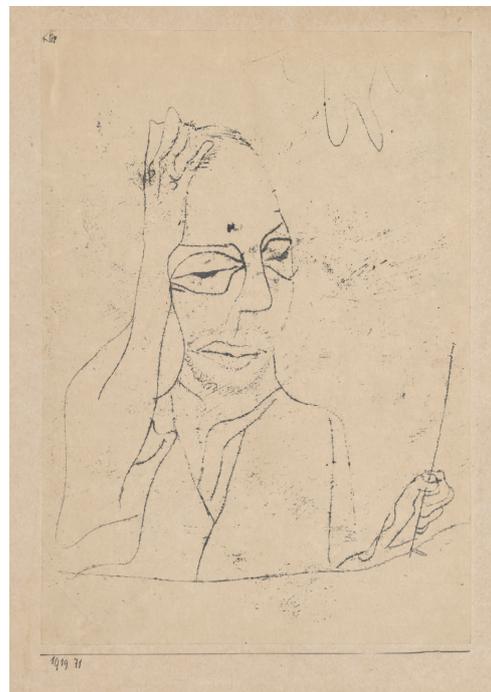
Der Brief an Kubin zeugt davon, dass Klee, in kürzester Zeit mit enormen politischen Umwälzungen konfrontiert, sich gleichzeitig sowohl von der Konterrevolution als auch der Revolution distanzierte. Er machte sich nun über seine Künstlerexistenz ernsthaft Gedanken. Vor diesem sozialpolitischen und existenziellen Hintergrund arbeitete er im Mai 1919⁰⁴ so konzentriert an Selbstbildnissen wie nie zuvor. Zu nennen sind zuerst einmal fünf Werke, die unter den Nummern

Abb. 1
Paul Klee
Denkender Künstler, 1919, 71,
Ölpause auf Papier auf Karton,
26,1 x 17,9 cm, Kunstmuseum
Bern, Legat Ch. Edm. von Steiger-
Pinson
© Zentrum Paul Klee, Bern,
Bildarchiv

Abb. 2
Paul Klee
Empfindender Künstler, 1919, 72,
Ölpause auf Papier auf Karton,
26,1 x 17,9 cm, Zentrum Paul Klee,
Bern, Schenkung Familie Klee
© Zentrum Paul Klee, Bern,
Bildarchiv

Abb. 3
Paul Klee
Abwägender Künstler, 1919, 73,
Ölpause auf Papier auf Karton,
19,7 x 16,6 cm, Zentrum Paul Klee,
Bern, Schenkung Livia Klee
© Zentrum Paul Klee, Bern,
Bildarchiv
l

Abb. 4
Paul Klee
Formender Künstler, 1919, 74,
Bleistift auf Papier auf Karton,
27,2 x 19,5 cm, Zentrum Paul Klee,
Bern, Schenkung Livia Klee
© Zentrum Paul Klee, Bern,
Bildarchiv



71 bis 75 im Œuvre-katalog verzeichnet sind: die Ölfarbenumdruckzeichnungen *Denkender Künstler*, 1919, 71 (ABB. 1), *Empfindender Künstler*, 1919, 72 (ABB. 2), und *Abwägender Künstler*, 1919, 73 (ABB. 3); die Bleistiftzeichnungen *Formender Künstler*, 1919, 74 (ABB. 4) und *Versunkenheit*, 1919, 75 (ABB. 5). Zudem zählen zu dieser Selbstbildnisserie folgende zwei Werke: Die kolorierte Zeichnung *Künstlerbildnis*, 1919, 260⁰⁵, eine seitenverkehrte Variante des Blattes *Denkender Künstler* und die Lithografie *nach der Zeichnung 19/75*, 1919, 113 (ABB. 6), basierend auf *Versunkenheit*. Die Ausführungen greifen hier zwar auf die bisherige Forschung über Klees Selbstbildnisse zurück⁰⁶, doch werden

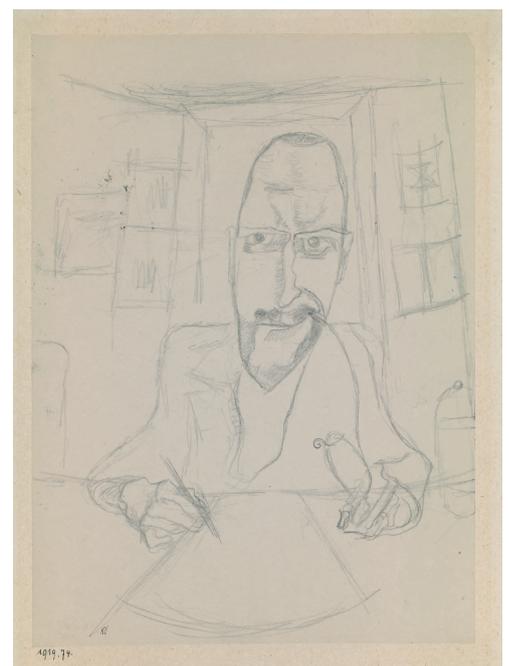
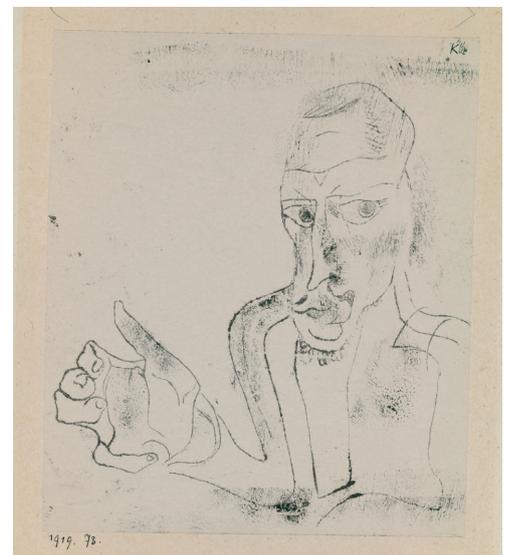


Abb. 5
Paul Klee
Versunkenheit, 1919, 75, Bleistift
auf Papier auf Karton, 27 x 19,5
cm, Norton Simon Museum of Art,
Pasadena
© Norton Simon Museum of Art,
Pasadena

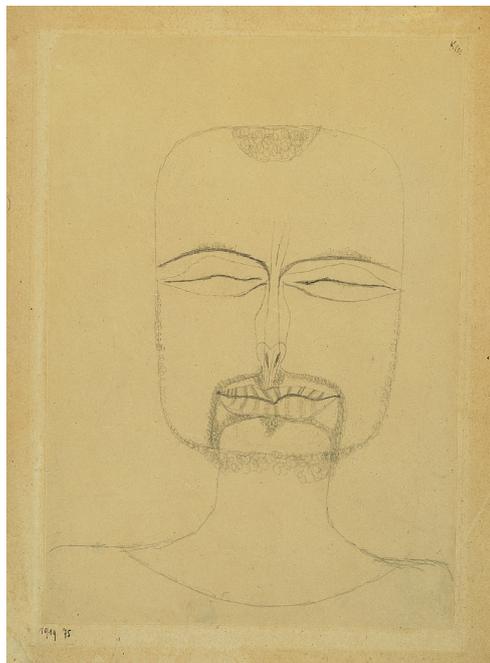


Abb. 6
Paul Klee
nach der Zeichnung 19/75, 1919,
113, aquarellierte Lithographie,
1. Zustand, 22,2 x 16 cm, Zentrum
Paul Klee, Schenkung Livia Klee
©Zentrum Paul Klee, Bern,
Bildarchiv

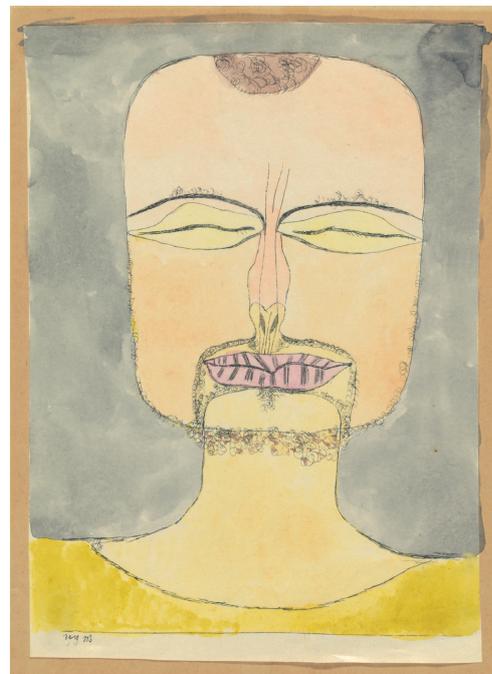
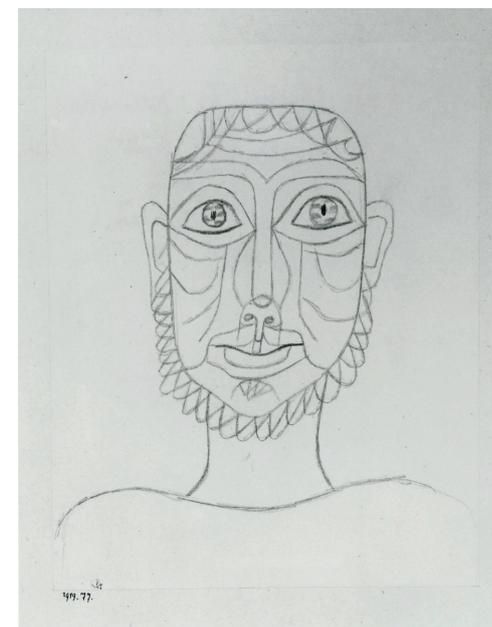
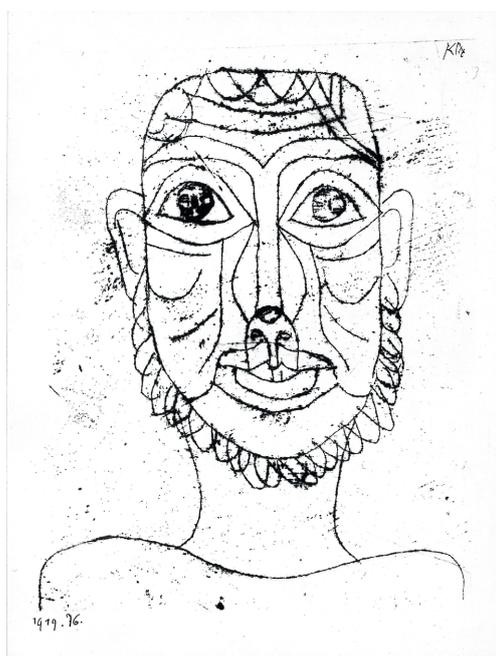


Abb. 7
Paul Klee
Maske, 1919, 76, Ölpaufe auf
Papier auf Karton, 19 x 15,2 cm,
Standort unbekannt
©Zentrum Paul Klee, Bern, Archiv

nicht nur die fünf Werke von *Denkender Künstler*, 1919, 71, bis *Versunkenheit*, 1919, 75, wie in der bisherigen Literatur als »Selbstbildnisse« von Klee aufgefasst, sondern im erweiterten Sinn als »Allegorien des Künstlers«, auch die daran anschließende in Klees Œuvrelkatalog vermerkte Ölfarbendruckzeichnung (1919, 76), die Bleistiftzeichnung (1919, 77) *Maske* (ABB. 7, ABB. 8)⁰⁷ sowie die Ölfarbendruckzeichnung *Mister Sol*, 1919, 78 (ABB. 9). Zunächst sollen die kunstprogrammatisch entscheidenden Unterschiede zwischen den Selbstbildnissen 1919, 71 resp. 74 und *Versunkenheit* beleuchtet werden. Anschliessend sollen im Zusammenhang

mit *Versunkenheit* insbesondere *Mister Sol* sowie das auf der Rückseite befindliche »Selbstbildnis« (ABB. 10) detailliert analysiert werden, damit nachvollzogen werden kann, wie Klee die Erforschung seines Selbst vertiefte und wie er diese verbildlichte. Klee hat das Bild auf der Rückseite von *Mister Sol* zwar nicht als »Selbstbildnis« in seinen eigenen Œuvrekatalog aufgenommen, es kann aber im Folgenden gezeigt werden, dass das Porträt Ähnlichkeiten zur Selbstbildnisserie aufweist und dementsprechend als ein weiteres »Selbstbildnis« zu verstehen ist.

Abb. 8
Maske, 1919, 77, Bleistift auf
Papier auf Karton, 22,5 x 17,8
cm, Morton G. Neumann Family
Collection, Chicago
©Zentrum Paul Klee, Bern, Archiv



In den vier Werken von *Denkender Künstler* bis hin zu *Formender Künstler* »zerlegt« Klee gewissermassen »die

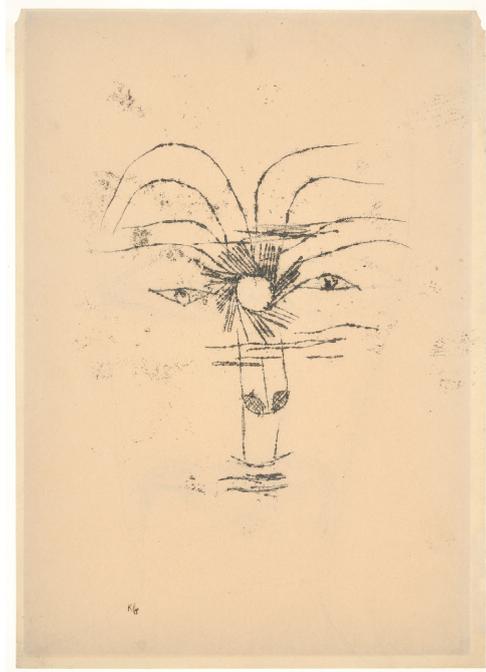


Abb. 9
Paul Klee
Mister Sol, 1919, 78, Ölpause
auf Papier, 27,2 x 19,6 cm,
Privatbesitz
©Zentrum Paul Klee, Bern, Archiv

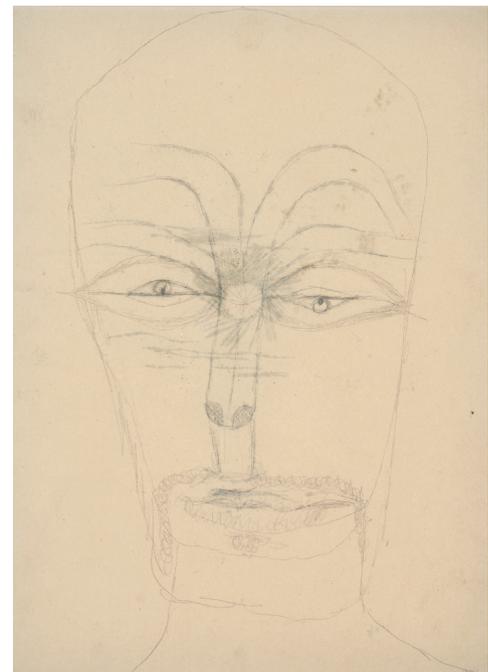


Abb. 10
Paul Klee
Ohne Titel (Rückseite von *Mister Sol*), 1919, Bleistift auf Papier,
27,2 x 19,6 cm, Privatbesitz
©Zentrum Paul Klee, Bern, Archiv

Abb. 11
Albrecht Dürer
Melancholia I, 1514, Radierung,
23,9 x 18,5 cm, Rijksmuseum
© Public domain

schöpferische Tätigkeit in ihre verschiedenen Phasen.«⁰⁸ Die vier Werke stellen so die Arbeitssituation eines modernen Künstlers dar und überwinden dabei die enge Definition des »Selbstbildnisses« und werden zu »Künstlerbildnissen«. In *Denkender Künstler*, *Empfindender Künstler* und *Abwägender Künstler* kommen die Anfänge eines Schöpfungsakts zum Ausdruck, in dem konzeptuell die Wahrnehmung geschärft und abwägend die Balance hergestellt wird. Doch selbst in der nächsten fortgeschrittenen Phase eines eigentlichen Schaffensaktes, auf den das Blatt *Formender Künstler* hinweist, ist genauso wie beim Blatt *Denkender Künstler* das Stück Papier vor dem Maler noch leer.

Das »weisse Blatt« dient ihm dazu, die Unproduktivität des Künstlers auf ironisierende Weise zum Ausdruck zu bringen. Dies kann als eine Spiegelung von Klees eigenem Scheitern, die Gesellschaft durch Kunst zu revolutionieren, interpretiert werden. Gleichzeitig fällt die in *Denkender Künstler* und in *Empfindender Künstler* dargestellte Geste des von einer Hand gestützten, geneigten Kopfes auf. Hierbei dürfte es sich um eine Anspielung auf die traditionelle Pose der Melancholie handeln (ABB. 11). Klee hatte bereits in seinen frühen Selbstbildnissen, zum Beispiel in *Junger männlicher Kopf in Spitzbart, handgestützt*, 1908, 42 (ABB. 12) und *Selbstportrait en face in d. Hand gestützt*, 1909, 32 (ABB. 13) wiederholt diese sinnbildliche Gestik eingesetzt. Mit seinem künstlerischen Neubeginn im Jahr

1919 rekapitulierte er noch einmal die Form des Selbstbildnisses als eine Darstellung des »Nachdenkens«, indem er an ihre traditionelle Ikonographie anknüpfte (ABB. 14). Im Gegensatz zu den vier »Selbstbildnissen«, die zu Lebzeiten Klees der Öffentlichkeit nicht bekannt waren, sondern beim Künstler blieben, veröffentlichte die neunte Ausgabe der Zeitschrift *Münchener Blätter für Dichtung und Graphik*



von 1919 die Lithografie nach der Zeichnung 19/75 – basierend auf *Versunkenheit* entstanden – mit der Überschrift »Portrait«.⁰⁹ Der Text von Eckart von Sydow, der die Lithografie begleitete, sollte das Image von Klee als Erforscher einer geheimnisvollen Sphäre noch zusätzlich verstärken.

Abb. 12
Paul Klee
Junger männlicher Kopf in Spitzbart, handgestützt, 1908, 42, Bleistift auf Papier auf Karton, 22,1 x 16,9 cm, Zentrum Paul Klee, Schenkung Livia Klee
©Zentrum Paul Klee, Bern, Bildarchiv

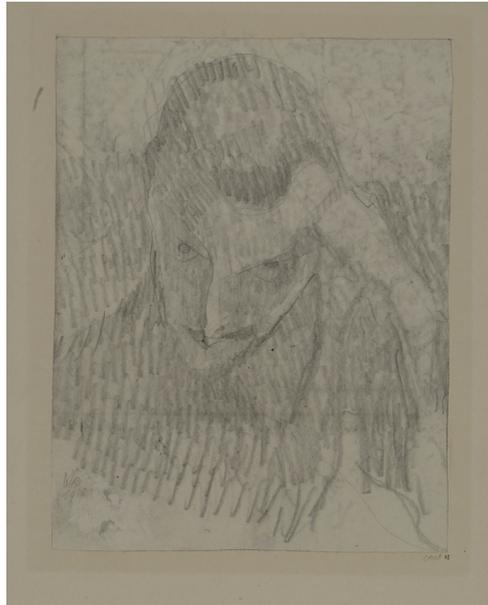


Abb. 13
Paul Klee
Selbstportrait en face in d. Hand gestützt, 1909, 32, Aquarell auf Papier auf Karton, 16,7/16,3 x 13,7/13,4 cm, Privatbesitz
©Zentrum Paul Klee, Bern, Archiv



Abb. 14
Paul Klee in seinem Atelier, Bauhaus Weimar 1923
Fotograf: Felix Klee (?), Zentrum Paul Klee, Schenkung Familie Klee
© Zentrum Paul Klee, Bern, Bildarchiv



Er enthielt folgenden Abschnitt: »Der wahrhafte Psychograph, Seelenschreiber, Seelen=Entzauberer, Gottes=Verzauberer, – hier ist er: Paul Klee!«¹⁰ Die ohrenlose Figur in der frontalen Darstellung kneift verkrampft die Augen zusammen und ist tief in Gedanken versunken. Aus den einzelnen Elementen des Werks lässt sich also nicht auf deren Kategorisierung als »Selbstbildnis« schliessen, doch die erwähnten Umstände seiner Veröffentlichung machen es möglich, sie als solche aufzufassen.

Tatsächlich war das Image, Klee

neben der Veröffentlichung der Lithografie auch Leopold Zahns Monographie *Paul Klee. Leben, Werk, Geist* von 1920, die als Vorwort die berühmte Maxime Klees enthielt: »Diesseitig bin ich gar nicht fassbar. Denn ich wohne grad so gut bei den Toten, wie bei den Ungeborenen. Etwas näher dem Herzen der Schöpfung als üblich. Und noch lange nicht nahe genug.«¹¹ Das heisst, es kristallisierte sich die Vorstellung eines in stolzer Einsamkeit von der Welt abgeschiedenen Künstlers als Allegorie seiner selbst heraus.

Die auf diese Weise vom Künstler schon länger vorangetriebene künstlerische Selbstinszenierung trug ihre Früchte im Bild *Versunkenheit*. Das nachdenkliche und introvertierte Selbstporträt kann als Ergebnis davon betrachtet werden, das Scheitern gesellschaftlichen Engagements zum Anlass dafür zu nehmen, erneut und noch tiefer in die eigene Existenz und zum ursprünglichen Ich zurückkehren zu wollen. Aber zeitgleich beinhaltete das Werk für den Künstler auch eine Grenzüberschreitung des Selbstbildnisses. Mit *Versunkenheit* liess Klee die traditionelle Ikonographie oder erzählerische Momente hinter sich. Sowohl die den Kopf stützende als auch die schaffende Hand, die in den vier »Künstlerbildnissen« eine wichtige Rolle spielen, sparte er in der Komposition aus. Auf diese Art erzielte der Künstler mit diesem Selbstbildnis und den eigentümlichen, geschlossenen Augen in der Tat einen künstlerischen Durchbruch. Klee trieb nun die schon in den bisherigen Selbstporträts angestrebte Selbsterforschung weiter

sei ein geheimnisvoller und introspektiver Künstler im Zusammenhang mit seiner Popularität auf dem Kunstmarkt während des Ersten Weltkriegs in der Öffentlichkeit weit verbreitet. Dieses Image verstärkte

– wie mit den später im Œuvrekatalog vermerkten Arbeiten *Maske* und *Mister Sol*, diesen erweiterten Selbstbildnissen, die die Arbeit des Künstlers nicht mehr thematisieren und auch keine konventionellen Gesten mehr zeigen. Sie überwinden vielmehr die wortwörtliche Definition des »Künstlerbildnisses« in der Form allegorischer Darstellungen. Das Werk *Versunkenheit* fungiert dabei gewissermaßen als Verbindungspunkt und Übergang.

Das Ich des Künstlers: die »Linien der Maske«

Bei den Personen, die in der Ölfarbenumdruckzeichnung *Maske*, 1919, 76 und in der seitenverkehrten Vorzeichnung *Maske*, 1919, 77, dargestellt sind, handelt es sich wie beim Selbstporträt *Versunkenheit* um frontal gesehene Brustbilder. Allerdings unterscheiden die Maskenfiguren sich vom letzteren durch die eigenartigen weit aufgerissenen, riesigen Augen mit einem Streifenmuster, die auf Überirdisches verweisen.¹² Zudem tragen sie einen Spitzbart.¹³ Den zugleich maskenhaft und ungeschminkt anmutenden Charakter des hochstilisierten und symbolisch aufgeladenen Porträts beansprucht bereits die Figur in *Versunkenheit*.

Im Zusammenhang mit der Radierung *Komiker* (ABB. 15) aus dem Zyklus der *Inventionen*, die Klee, angeregt durch die Lektüre von Aristophanes' Komödie im Jahr 1903/04 schuf¹⁴, hielt er seine Gedanken zur Rolle der »Maske« in seinem Tagebuch in den Notizen Nummer 517 (1903) und 618 (1905) fest. Dort vergleicht er das Verhältnis der Maske und desjenigen, der sie aufsetzt, mit demjenigen eines Kunstwerks und seines Schöpfers: »Vom Komiker lässt sich noch sagen, die Maske bedeute die Kunst

und hinter ihr verberge sich der Mensch. Die Linien der Maske sind Wege zur Analyse des Kunstwerks. Die Zweistimmigkeit der Welten Kunst und Mensch ist organisch, wie bei einer Invention des Johann Sebastian.«¹⁵

Zudem formulierte Klee in dem bereits erwähnten autobiographischen Abschnitt für Leopold Zahns Monographie *Paul Klee. Leben, Werk, Geist* die prägnante Randbemerkung: »Die Maske als Kunstwerk, dahinter der Mensch.«¹⁶ Dabei handelt es sich um ein Zitat der Notiz Nummer 517 aus seinem Tagebuch. Daraus lässt sich schliessen, dass nicht nur während der Schaffensphase der *Inventionen*, sondern auch zur Zeit der Veröffentlichung von Zahns Buch bei Klee die Idee vorhanden war, hinter der Maske sei der das Kunstwerk schaffende Mensch versteckt. Im Einklang mit dem Tagebucheintrag zu »Linien der Maske« heben in der *Maske* die ornamentartigen Furchen, die das Gesicht durchziehen, sowie die rhythmisch iterativen Linien in der Stirn (diese wiederholen sich auch im Bart) die linearen Elemente des Werks hervor. Diese Linien sind wie Handlinien, aus denen der Charakter eines Menschen abzulesen ist. Dies lässt den Schluss zu, dass die Persönlichkeit des Künstlers allegorisch in ihnen zum Ausdruck kommt.

Hinsichtlich der Formsprache ist es möglich, die *Maske* als ein implizites Selbstporträt zu betrachten. So sind die vereinfachte Linienführung vom Hals bis zur Schulter, die frontale Darstellung und die Eigenart der kantigen Gesichtsform durchaus mit den formalen Eigenarten in *Versunkenheit* zu vergleichen. In *Komiker* sind die Maske und deren Träger im Profil dargestellt und beide einzeln gezeichnet, was die Doppelheit der Persona explizit zum Ausdruck bringt. Demgegenüber verschmelzen in der frontalen Wiedergabe der *Maske* das »Ich« und dessen Persona, da sie komplanar übereinanderliegen. Da die »geschlossenen Augen« in *Versunkenheit* den »weit aufgerissenen Augen« in *Maske* gegenüberstehen, besteht kein Zweifel daran, dass Klee mit den beiden Werken ein antithetisch aufeinander bezogenes Bildpaar konzipiert hat. Die Idee eines doppelten Selbstporträts lässt sich angesichts des Bildes *Mister Sol*, das im Œuvrekatalog gleich nach *Maske* eingetragen ist, weiter verfolgen.

Abb. 15
Paul Klee
Komiker., 1904, 14, Radierung
und Aquatinta auf Zink auf
festem Velin, Druck von
der verkleinerten Platte,
unnummeriert (Zustand II a), 15.3 x
16.8 cm, Zentrum Paul Klee
©Zentrum Paul Klee, Bern,
Bildarchiv



Mister Sol und das »Selbstbildnis«: das »invertierte« Ich

Das Papierblatt der Ölfarbenumdruckzeichnung *Mister Sol* wurde nach Klees Tod von fremder Hand vom originalen Unterlagekarton gelöst und in einen neuen Karton, der mit einem Fenster versehen ist, gerahmt.¹⁷ Der Originalkarton hat sich nicht erhalten, nur der abgeschnittene Teil, auf dem die Beschriftung mit der Werknummer und der Bildtitel stehen. Dank diesen aus konservatorischer Sicht bedauerlichen Eingriffen, lassen sich heute die Vorder- und Rückseite des Bildes betrachten.

Mister Sol thematisiert weder die Legende des Sonnengottes Helios, noch sind traditionelle Attribute des Sonnengottes vertreten.¹⁸ Wie der zusätzliche Titel »Das Haupt am Himmel« in Klees eigenem Œuvrekatalog verdeutlicht, bestand das Hauptanliegen des Malers wohl eher darin, das Haupt des Sonnengottes konturlos en face zu zeichnen – einen in der leeren Weite des Weltalls still vor sich hinstellenden *Mister Sol*. Besonders aussergewöhnlich ist jedoch der in der Stirnmitte gezeichnete rotierende Himmelskörper (respektive die Sonne) (Abb. 16).¹⁹ Dieses Motiv lässt sich als das von Klee eigenständig geschaffene Attribut des »Sonnenkönigs« verstehen. Ebenfalls auffällig sind die Pupillen, von denen eine nach oben, die andere nach unten gerichtet ist, sodass die Augen zu alternieren scheinen.²⁰

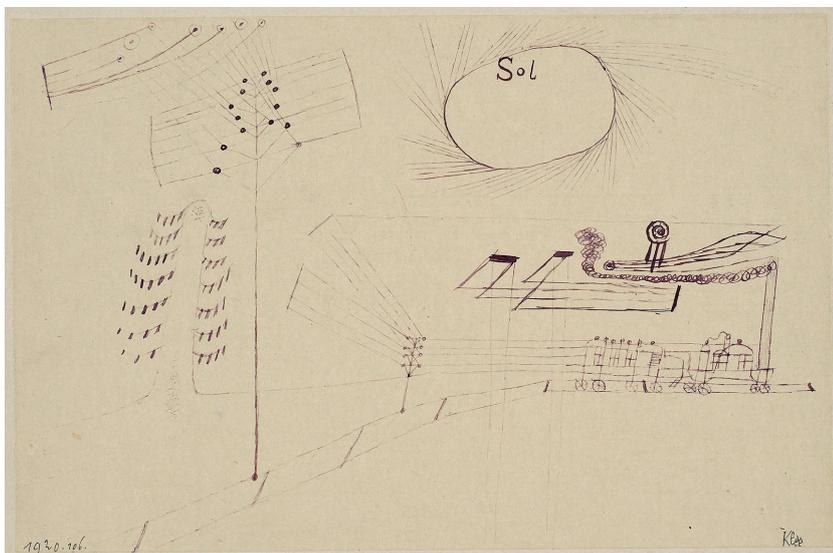
Mit der Bezeichnung »Mister« machte Klee deutlich, dass er den Sonnengott wie einen Menschen benennen oder anthropomorphisieren wollte.

Es gibt dafür einen klaren Grund; auf der Rückseite des Blattes ist ein spiegelverkehrtes »Selbstbildnis« in Bleistift verborgen. Die Darstellungen des Sonnengottes und des Selbstbildnisses überlappen sich fast haargenau. Das nur auf der Rückseite dargestellte Motiv beinhaltet das mit Umrisslinien gezeichnete lange und schmale Gesicht. Diese Gesichtszüge, die Lippen sowie der Schnurr- und Kinnbart sind typisch für Klees Physiognomie. Die alternierenden Augen des »Sonnengottes« auf der Vorderseite formen eine halbe Ellipse. Im »Selbstbildnis« auf der Rückseite ergänzen sich das Ober- und Unterlid eines Auges jeweils zu einer vollendeten Ellipse. Die spindelförmigen Augenhöhlen und die horizontal durch die Augenmitte gezogenen Linien erinnern an die Augenpartie in *Versunkenheit*. Zudem lassen sich auch die für die Gesichtszüge der *Maske* typische Nase und die zusammengewachsenen Augenbrauen im »Selbstbildnis« finden. Mit anderen Worten: Das »Selbstbildnis« übernimmt im Bereich der Augenbrauen und der Nase die Motiv- und Formsprache der *Maske* und mit den Augenhöhlen und der Augenmittelachse zugleich ein bildnerisches Merkmal aus *Versunkenheit*. Aufgrund dieser gestalterischen Zusammenhänge ist zu vermuten, dass das »Selbstbildnis« auf der Rückseite von *Mister Sol* ursprünglich die Vorderseite des Blattes ausmachte.

Es gibt einerseits zwischen der *Versunkenheit* und dem »Selbstbildnis« entscheidende gemeinsame Gesichtszüge in der Augenpartie und der frontal gerichteten Kopfdarstellung. Bei dem Ausdruck der Augen unterscheiden sich jedoch die beiden Werke programmatisch. Die geschlossenen, introspektiv wirkenden Augen vermitteln im Werk *Versunkenheit* den Zustand einer tief in Gedanken versunkenen und abgeschiedenen Person. Die halb geöffneten, gleichzeitig nach oben und unten blickenden Augen im Werk »Selbstbildnis« dagegen vermitteln den fixierenden Blick einer im Transzendentalen beheimateten Person, die das gesamte Weltall, Himmel und Erde zugleich zu beherrschen scheint.

Die introvertierte und geheimnisvolle Stille in *Versunkenheit* bildet einen klaren Kontrast mit dem aktiven Modus im »Selbstbildnis«. Mit solchen gegensätzlichen Eigenschaften hat Klee offensichtlich *Versunkenheit* und »Selbstbildnis« als

Abb. 16
Paul Klee
»Sol« (mit dem Eisenbahnzüge),
1920, 106, Feder auf Papier auf
Karton, 18,6 x 28,3 cm,
National Gallery of Canada,
Ottawa
©National Gallery of Canada,
Ottawa



ein antithetisches und sich ergänzendes Bildpaar konzipiert. Nur mit den minimalen Änderungen im Ausdruck der Augen gelang es ihm, den Bildinhalt vollkommen zu vertauschen: die geheimnisvolle Bescheidenheit der *Versunkenheit* oder die alles beherrschende Arroganz des »Selbstbildnisses«.

Ich komme nun zurück auf die Recto/Verso-Gestaltung von *Mister Sol*. Warum überlappen sich fast haargenau die Darstellung des Sonnengottes und die des »Selbstbildnisses«? Der Grund lässt sich auf das von Klee geschaffene eigenständige technische Verfahren, die Ölpausetechnik, zurückführen, hier als Direktpausetechnik.

1. Die Darstellung von *Versunkenheit* diente Klee als Vorlage für die Bleistiftzeichnung »Selbstbildnis«. Klee zeichnete zuerst das heutige rückseitige Bild.
2. Dann setzte er die Idee um, die Bleistiftzeichnung direkt auf die heutige Vorderseite des Blattes mit der Ölpausetechnik zu übertragen.
3. Er trug schwarze Ölfarbe auf ein Blatt auf, das er als Pauspapier verwendete.
4. Die Vorzeichnung legte er auf das Pauspapier mit der schwarz aufgetragenen Seite nach oben.
5. Beim Durchpausen arbeitete er mit einer feinen Nadel und mit schwachem Druck (Abb. 17),²¹ damit die Umrisslinien des Nasenrückens und der doppelten Augenbrauen ebenso wie die Form der Pupillen und die der Mundpartie möglichst genau übereinander zu liegen kamen.
6. Mit dieser Direktpausetechnik wurde die Vorzeichnung spiegelverkehrt übertragen.

im »Selbstbildnis« nicht gezeichnete rotierende Körper sowie die wolkenartig schwebenden, gebündelten Linien, die *Mister Sol* als kosmisches Wesen darstellen, pausete er offensichtlich neu durch. In dieser Arbeitsphase wird Klee die Umrisslinien des Gesichts, das menschliche Züge aufwies, weggelassen haben. Seine Idee, einen rotierenden Körper zu integrieren, entwickelte und erweiterte er für das »Selbstbildnis« bis hin zum »Sonnengott«. So erhob Klee das schöpferische Individuum zu einem universalisierten Wesen.

Fazit: Die Serie der Selbstporträts bzw. der Künstlerbildnisse wird von Klees Idee eines doppelten Selbst geprägt, die in der Komposition von *Mister Sol* gipfelt. Mit diesem Werk schuf er ein doppeltes Selbstporträt, indem er das Wesen und die Struktur der Recto/Verso-Gestaltung nutzte: Auf der Vorderseite kreierte er einen Schöpfer, dessen eigentlicher Ursprung

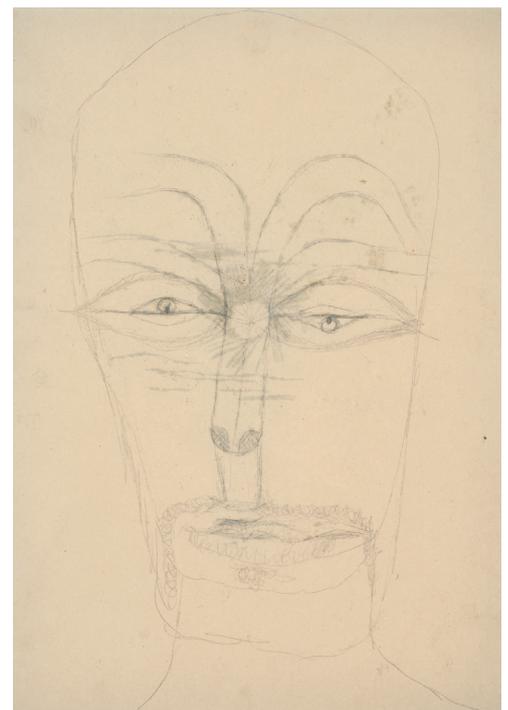
Abb. 17
Linie der Nadel (Auge)
Fotograf: Myriam Weber
©Zentrum Paul Klee, Bern, Archiv

Abb. 18
Selbstbildnis (Ausschnitt)
Rückseite von *Mister Sol*, 1919, 78
©Zentrum Paul Klee, Bern, Archiv

Abb. 10
Paul Klee
Ohne Titel (Rückseite von *Mister Sol*), 1919, Bleistift auf Papier, 27,2 x 19,6 cm, Privatbesitz
©Zentrum Paul Klee, Bern, Archiv



Erst bei genauem Betrachten ist zu erkennen, dass die Umrisslinie des oberen Abschnitts der Augenbrauen einen etwas höheren Bogen beschreibt, sodass hier Vorder- und Rückseite leicht voneinander abweichen (Abb. 18). Möglicherweise hat Klee an dieser Stelle improvisiert. Der



auf der Rückseite als Selbstbildnis, als das »Ich« des Künstlers verborgen ist. Es lässt sich folgende Entwicklung nachzeichnen: Von *Komiker* mit der Doppelheit der »Persona« über die Werke *Versunkenheit* und *Maske*, wo diese in sich verschmelzen, bis hin zum verborgenen Doppelcharakter des Blattes *Mister Sol*. Hier ist, dem Wesen der Recto/Verso-Gestaltung entsprechend, das einmal In-sich-Verschmolzene künstlerisch in ungewohnter Weise zu einem Doppelcharakter höherer Ordnung geführt worden.

Den in den bildnerischen Arbeitsprozessen waltenden Faktor einer neuartigen Kreativität erklärte Klee zum Schöpfungsgeist, der konturlos, überall im All verteilt, gegenwärtig ist. Diese Stilisierung zeigt sich auch in Klees Schriften: So trauerte er seinen Tagebucheintragen zufolge im Jahr 1916 um den auf dem Schlachtfeld gefallenen Marc: »In Marc steht der Erdgedanke vor dem Weltgedanken.«²² Sich selbst und Marc gegenüberstellend, fuhr er fort: »Ich löse mich ins Ganze auf und stehe dann auf einer brüderlichen Stufe zum nächsten, zu allen irdischen Nachbarn. Der Erdgedanke tritt vor dem Weltgedanken zurück.«²³ Dieser Gedankengang spiegelt sich in der Beziehung zwischen dem Sonnengott und dem Selbstbildnis, die das Selbst gleichsam im All auflöst.

Für die Werke *Versunkenheit*, *Maske*, *Mister Sol* und das »Selbstbildnis« auf der Rückseite hat Klee die Maskerade des künstlerischen »Ich« immer wieder verändert. Mithilfe der Ölpausen-Technik erzielte er die spiegelverkehrte Maskerade, und bei den beidseitig bearbeiteten Bildern sind Vorder- und Rückseite austauschbar. Klee gelang es auf der konzeptionellen Ebene der Kompositionen, oben und unten, links und rechts, vorne und hinten, Vorder- und Rückseite zu verkehren.²⁴ Diese zur Meisterschaft gebrachte Technik der »Umkehrung« koppelte er in der Serie der Selbstbildnisse prozesshaft an eine »Umkehrung des Künstler-Ichs«. Diesbezüglich wirft insbesondere die Analyse des beidseitig bearbeiteten Bilds *Mister Sol* ein neues Licht auf das Verständnis der Serie der Selbstbildnisse von 1919.

01. Weinstein 1993, S.17-28; Schmidt 2008, S.119-140.
02. In einem Brief Klees an Fritz Schaefer, einen expressionistischen Maler und Mitglied des ARK, datiert auf den 12.4.1919, bot Klee an »Mein Werk und meine sonstige künstlerische Kraft und Erkenntnis stehen zur Verfügung«. Der Brief ist abgedruckt in: Hoffmann 1993, S.32. Vgl. auch: Werckmeister 1989, S. 171-174.
03. Klee hatte den Brief schon am 12. Mai verfasst, aber erst am 10. Juni in der Post aufgegeben, also am Vorabend des Aufbruchs in die Schweiz. Dies deshalb, weil es Zeit brauchte, die unterschiedlichen Gedanken über das Scheitern und das Resultat der Revolution zu verarbeiten. Zudem bedeutete das Aufgeben des Briefes den Abschluss eines tiefen Nachdenkens. Vgl. Brief an Alfred Kubin, Wiessee am Tegernsee, 12.5.1919, abgedruckt in: Klee 1979, S.93.
04. Werckmeister hat die Schaffensphase an den Selbstbildnissen datiert zwischen den 1. Mai und den 19. Juni 1919, indem er anführt, das Ölgemälde *junger Proletarier*, 1919, 111, sei in einer Ausstellung der Neuen Münchner Sezession im Juni 1919 zu sehen gewesen. Vgl. Werckmeister 1989, S. 180-186 sowie S. 205. Doch laut Okuda, der die Notizen in Klees eigenem, handschriftlichen Œuvrekatalog eingehend analysiert hat, sind die Werke *Denkender Künstler*, 1919, 71, bis *Werdende Häupter*, 1919, 79, alle im Mai geschaffen worden. *Vogel Komödie*, 1919, 61, wurde im April von Dr. med. Meyer gekauft und die beiden darauf folgenden Werke (62, 63) sind in gleichem Schriftduktus festgehalten. Darauf folgte das Gemälde *Mai*, 1919, 64. Zusätzlich ist anzunehmen, dass die Arbeiten bis und mit der Werknummer 63 bis Ende April fertig gestellt worden sind. Da zudem das Werk *Kl. Landschaft mit Villen*, 1919, 109, im Mai von Alfred Meyer gekauft wurde, ist davon auszugehen, dass dieses Blatt bis spätestens Ende desselben Monats vollendet war. Ich bedanke mich für die Hinweise bei Osamu Okuda.
05. *Künstlerbildnis*, 1919, 260 – zur Dessauer Bauhauszeit nicht mehr länger als die Vorstellung eines Träumers, sondern sich zu der eines konstruktivistischen Theoretikers verfestigend –, wurde in der Zeitschrift *Das Kunstblatt* im Dezember 1929 unter dem Titel *Selbstbildnis* abgebildet. Mit anderen Worten: Dies geschah zwar zehn Jahre nach seiner Fertigstellung, aber das Image über den Künstler, das 1929 verbreitet war, übertrug Klee im Nachhinein auf diese Aquarellzeichnung. Vgl. *Das Kunstblatt*, 13. Jg., Heft 12, Dezember 1929, S. 352. Vgl. auch: Hopfengart 2008, S.32.
06. Giedion-Welcker 1962, S. 51 u. 52; Burnett 1977; Plant 1978, S. 34-38; Kühn 1984; Vishny 1985; Kühn 1986; Vishny 1986; Gohr 1979, S.81-84; Werckmeister 1987, S.36-38; Werckmeister 1989 S. 180-188, 196-207; Teuber 1990, S.39; Kort 1999; Hopfengart 2008; Klingsöhr-Leroy 2012; Trodd 2015, S.24-27.
07. *The Morton G. Neumann Family Collection. Selected Works*, National Gallery of Art, Washington 1980, Nr. 65, S. 71. In diesem Sammlungskatalog erscheint die Bleistiftzeichnung (1919, 77) nicht unter dem Titel *Maske*, sondern als *Selbstbildnis* im Abbildungsverzeichnis.
08. Huggler 1969, S.11.
09. Sydow 1919, S.143 und Inhaltsverzeichnis in der *Monatsschrift Münchner Blätter für Dichtung und*

- Graphik* 1919. Klee hat 1920 die Vorzeichnung *Versunkenheit*, 1919, 75 dem Kunsthändler Hans Goltz verkauft.
10. Ebenda, S. 144.
 11. Zahn 1920, Frontispiz.
 12. Zu den speziellen Augen. Vgl. Kakinuma 2006, S.20.
 13. Brief an Mathilde Klee, 4.1.1921, in: Klee 1979, S.968. In diesem Brief an seine Schwester Matilde betitelte Klee die Ölfarbenumdruckzeichnung *Maske*, 1919, 76 mit »Mann mit Seemannsbart«.
 14. Wedekind 1996, S.121-136.
 15. Klee 1988, Nr. 618.
 16. Ebenda, S. 523, Anm. 10.
 17. Notiz des Konservators, auf einem beidseitig aufklappbaren Karton: »The Sketch was originally mounted, pencil drawing down, on another sheet of paper. It was removed from this mount in 1959, and the date and title cut from the original mount. The title and date and the ink sketch all faced up. Rematted in Sept. 1959 by G.F. Crabtree, Kansas City, Missouri«.
 18. Über 250 Werke thematisieren griechische-römische, germanische oder östliche Mythen. Dabei ist jedoch die Gruppe – in die auch *Mister Sol* fällt – mit männlichen Göttern überwältigend klein. Vgl. Kort 1999, S.9.
 19. Im Jahr 1919 konzentrierte Klee sich auf das Schaffen von Werken zu rotierenden Himmelskörpern, so etwa: *Rotierende Sonne*, 1919, 57, oder *Mit der rotierenden schwarzen Sonne und dem Pfeil*, 1919, 63.
 20. Die Formsprache des alternierenden Blicks lässt sich bereits 1917 in der Zeichnung *Geist der Fruchtbarkeit*, 1917, 78, feststellen. Hier ist eine Art schöpferische, göttliche Daseinsform dargestellt.
 21. Die Restauratorin des Zentrum Paul Klee, Myriam Weber, führte im Oktober 2010 eine Untersuchung durch, welche die in diesen Ausführungen vorgelegte These stützt. Sie fand Spuren einer Nadel, die auf das direkte Durchpausen rückschliessen lassen. Für die grosszügige Unterstützung soll ihr hier gedankt sein.
 22. Klee 1988, Nr. 1008.
 23. Ebenda, Nr. 1007. Der Abschnitt, dem das Zitat entnommen wurde, ist mit Bleistift geschrieben.
 24. Das früheste Werk, in dem sich das Motiv spiegelt, ist *Uhr mit römischen Zahlen* (Kindheit 16).

Literatur

Burnett 1977

David R. Burnett, »Klee as Senecio: Self-Portraits 1908–1922«, in: *Art International*, New York, 21. Jg., Heft 5, 1977, S. 12–18.

Giedion-Welcker 1962

Carola Giedion-Welcker, *Paul Klee mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1962

Gohr 1979

Siegfried Gohr, »Symbolische Grundlagen der Kunst Paul Klees«, in: *Paul Klee. Das Werk der Jahre 1919–1933. Gemälde, Handzeichnungen, Druckgraphik*, [Ausstellungskatalog], hrsg. von Museen der Stadt

Köln, Köln: Cosmopress, 1979, S. 81–94.

Hoffmann 1993

Justin Hoffmann, »Künstler und ihre Revolution«, in: *Süddeutsche Freiheit. Kunst der Revolution in München 1919*, [Ausstellungskatalog], bearb. von Justin Hoffmann; hrsg. von Helmut Friedel, München: Städtische Galerie im Lenbachhaus, 1993, S. 29–60.

Hopfengart 2008

Christine Hopfengart, »Auch hier ein Gesicht« Physiognomische Variationen im Werk Paul Klees«, in: *Paul Klee. Formen Spiele*, [Ausstellungskatalog], hrsg. von Klaus Albrecht Schröder, Ostfildern: Hatje Cantz, 2008, S. 27–43.

Huggler 1969

Max Huggler, *Paul Klee. Die Malerei als Blick in den Kosmos*, Frauenfeld: Huber 1969.

Kakinuma 2006

Marie Kakinuma, »Transparency and Opacity: Recto-Verso Works by Paul Klee«, in: *Bijutshushi: Journal of the Art History Society*, 161 vol. 56, Nr.1, 2006, S. 17–30. [Die englische Fassung soll in *Art History in Japan*, University of Tokyo Press, NUS Press 2018 erscheinen].

Klee 1979a

Paul Klee, *Briefe an die Familie 1893–1940*, Bd.1: 1893–1906, Bd. 2: 1907–1940, hrsg. von Felix Klee, Köln: DuMont, 1979.

Klee 1979b

Paul Klee. *Das Frühwerk 1883–1922*, [Ausstellungskatalog], hrsg. von Armin Zweite, München: Städtische Galerie im Lenbachhaus, 1979.

Klee 1988

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

Klingsöhr-Leroy 2012

Cathrin Klingsöhr-Leroy, »Paul Klees Selbstinszenierung: Der blinde Maler«, in: *Festschrift für Wolfgang Wittrock zum 65. Geburtstag am 1. Mai 2012*, hrsg. von Meike Hoffmann, Andreas Hüneke, Tobias Teumer, Meerane: Schwarz 2012, S. 161-165.

Kort 1999

Pamela Kort, »Paul Klee und der Mythos. Die rebellische Stimme der Kunst«, in: *Paul Klee – In der Maske des Mythos*, [Ausstellungskatalog], hrsg. von Pamela Kort, Köln: DuMont, 1999, S. 9–38.

Kühn 1984

Mathias Kühn, »Zu einigen Selbstinterpretationen Paul Klees«, in: *Dresdener Kunstblätter*, Dresden: Staatliche Kunstsammlung Dresden, 28. Jg., Heft 6, 1984, S. 162–167.

Kühn 1986

Mathias Kühn, »Klees Selbstdarstellung bis 1920«, in: *Paul Klee: Vorträge der wissenschaftlichen Konferenz in Dresden*, Dresden : Staatliche Kunstsammlung Dresden, 1986, S. 26–29.

Plant 1978

Margaret Plant, *Paul Klee. Figures and Faces*, London: Thames and Hudson, 1978.

Schmidt 2008

Christiane Schmidt, *Fritz Schaeffler (1888–1954): expressionistische Arbeiten der Jahre 1918 bis 1919 in München*, München: Utz, 2008.

Sydow 1919

Eckart von Sydow, »Paul Klee«, in: *Münchner Blätter für Dichtung und Graphik*, hrsg. von Renatus Kuno, München: Georg Müller, 1. Jg., Heft 9, 1919, S. 141–144.

Teuber 1990

Dirk Teuber, »Intuition und Genie. Aspekte des Transzendenten bei Paul Klee«, in: *Paul Klee. Konstruktion-Intuition*, [Ausstellungskatalog], Stuttgart : G. Hatje, 1990, S. 33–43.

Trodd 2015

Tamara Trodd, »One Mnemotechnics«, in: *The art of mechanical reproduction. Technology and aesthetics from Duchamp to the digital*, Chicago, London: University of Chicago Press, 2015, S.19–46.

Vishny 1985

Michèle Vishny, »Paul Klee's Self-Images«, in: *Psychoanalytic Perspectives on Art*, hrsg. von Mary Mathews Gedo, Hillsdale/London, Bd. 1, 1985, S. 133–168.

Vishny 1986

Michèle Vishny, »A Year of Reflection: Paul Klee's 1919 Self-Portraits«, in: *Gazette des Beaux-Arts*, Paris, 128. Jg., Bd. 108, Nr. 1412, 1986, S. 89–94.

Wedekind 1996

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

Weinstein 1993

Joan Weinstein, »Die Neugestaltung des Kunstlebens in der Münchner Revolution«, in: *Süddeutsche Freiheit. Kunst der Revolution in München 1919*, [Ausstellungskatalog], bearb. von Justin Hoffmann; hrsg. von Helmut Friedel, München: Städtische Galerie im Lenbachhaus, 1993, S. 17–28.

Werckmeister 1987

Otto Karl Werckmeister, »der Revolution zum Exil«, in: *Paul Klee. Leben und Werk*, [Ausstellungskatalog], hrsg. von der Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern und dem Museum of Modern Art, New York, Bern: Kunstmuseum Bern, 1987 S. 31–55.

Werckmeister 1989

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

Zahn 1920

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